جماليات التلقي

سامي إسماعيل

جماليات التلقى

د. سامى إسماعيل

المجلس الأعلى للثقافة

اسم الكتاب : **جماليات التلقى**

اسم المؤلف : **د. سامى إسماعيل**

الطبعة : الأولى – القاهرة ٢٠٠٢ م .

حقوق النشر محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة .

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 7352396 **Fax :** 7358084 **E. Mail :** asfour @ onebox. com

المجلس الأعلى للثقافة

جماليات التلقى

دراسة فى نظرية التلقى عند هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر

د. سامى إسماعيل

المجلس الأعلى للثقافة

٢٠٠٢

مقدمة

فى شـهـر مـارس عـام ١٩٩٧ توفى المؤرخ والمنظر الأدبى الألمانى هانز روبرت ياوس **Hans Robert Jauss** ، الذى ارتبط عمله كمنظر أدبى بجـمـاعـة بحـثـيـة ظل هو المتحدث الرسمى لها على مدار أربعة عقود ، بداية من عام ١٩٦٣ وحتى وفاته ، هذه الجماعة سميت باسم « مدرسة كونستانس للدراسات الأدبية »(*) **Konstanz School of Literary Studies** ، وقد سميت كذلك لأن عدداً من أعضائها كانوا ومازالوا إلى الآن يقومون بالتدريس فى جامعة كونستانس التى تأسست فى جنوب ألمانيا ، والجماعة تكاد تكون جمعية ليبرالية للمثقفين الذين تجمعوا بشكل غير رسمى على اهتمامات بحثية مختلفة تسمح بقدر كبير من التعدد ، وكثيراً ما يشار فى الدراسات النقدية المختلفة ، وفى المدارس والاتجاهات الأدبية إلى مدرسة كونستانس على أنها مدرسة « جمالية التلقى » **Aesthetics of Reception** وذلك على أساس أنها اهتمت بفعل التلقى الأدبى ، هذا الفعل الذى يمثل الجانب المهمل فى تاريخ النظرية الأدبية ، ومن هنا فإن مدرسة كونستانس وجهت اهتمامها منذ البداية إلى المتلقى بهدف كشف الدور الذى يلعبه فى

(*) هناك أمثلة كثيرة لمثل هذه الجماعات البحثية التى انتشرت على مدار العصور الطويلة ، فنجد على سبيل المثال فى الولايات المتحدة الأمريكية جماعة « نقاد شيكاغو » Chicage Critics وفى ألمانيا كذلك « مدرسة فرانكفورت » Frankfurt School وهذه المدارس وغيرها انتشرت على فترات زمنية مختلفة وفى دول عديدة ، وكل جماعة من هذه الجماعات كانت تجتمع على سمات واهتمامات بحثية مشتركة ، وهذا لا ينفى وجوه الاختلاف بين الأعضاء الذين ينتمون إلى كل جماعة من هذه الجماعات ، و مدرسة كونستانس كانت نموذج لمثل هذه الجماعات حيث كان لها سمة جلسات البحث المستمرة التى كانت تضم بعض الأعضاء الدائمين ، إلى جانب بعض الأعضاء غير الدائمين .

لمزيد من التفصيل يمكن الرجوع إلى مقدمة بول دى مان Paul de Man لكتاب ياوس ،

Jauss . Hans , R : Toward An Aesthetic of Reception , Trans , Timothy Bahti, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, p vii.

عملية القراءة وبالتالى فى تشكيل المعنى على أساس أن « معنى النص لا يتشكل بذاته قط ، فلابد من عمل القارئ فى المادة النصية لينتج معنى »[١] .

ومن هنا كانت نظرية التلقى نقلة فى مجال النظرية الأدبية المعاصرة وخاصة النظريات المتجهة إلى القارئ[*] وقد أشار روبرت هولب Robert Holub إلى الرواج الحقيقى لهذه النظرية على الساحة النقدية فى العقود الأخيرة من القرن العشرين ، حيث أشار فى مقدمة كتابه « نظرية التلقى » Reception Theory إلى هذا الرواج الذى يمثل حقيقة واضحة وقف فى شرحها على دراسة لهانز روبرت ياوس تحمل عنوان « التغير فى نموذج الثقافة الأدبية » ألمّ ياوس فى هذه الدراسة بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية منتهيًا إلى أن الزمن يؤذن بقيام تحول جذرى فيما يتعلق بمنهج الدراسة الأدبية ، وذلك بظهور نموذج فكرى جديد يخلف النماذج المتعاقبة التى استنفدت أغراضها مع مضى الزمن الواحد بعد الآخر ، وقد أصبح من الواضح له أن نظرية التلقى تمثل ذلك النموذج الجديد الذى يفى بالشروط اللازمة للوضع النموذجى ... وسواء فكر المرء فى نظرية التلقى بوصفها النموذج البديل أو بوصفها –

---

(١) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة وتقديم جابر عصفور ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩١ ، ص ١٨٤

(*) لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى ترجمة الدكتور عز الدين إسماعيل لكتاب روبرت هولب ، نظرية التلقى الصادر عن النادى الأدبى الثقافى بجدة فى عام ١٩٩٤ ، ويمكن الرجوع كذلك إلى .
Tomkpkins, Jane p (ed) : Reader - Response Criticism : from formalism to Post-Structuralism , Johns Hopkins University press, Balitmore, 1980

وهناك ترجمة لهذا الكتاب صدرت حديثًا تحت عنوان : نقد استجابة القارىء من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية . قام بها حسن ناظم وعلى حاكم ، وصدرت عن المجلس الأعلى للثقافة ضمن المشروع القومى للترجمة عدد ٧٣ ، وهذا الكتاب يعد نموذجًا جيدًا لتقديم النظريات المتجهة إلى القارئ ، وخاصة النظريات الأنجلو – أمريكية ، التى تختلف عن نظرية التلقى الألمانية فى أشياء كثيرة ، وهذا لا ينفى وجود سمات مشتركة بينهم ، وخاصة الإسهامات النظرية والمنهجية للمنظر الألمانى فولفجانج إيزر .

على الأقل - نقلة فى مجال الاهتمام ، فليس هناك من ينكر الأثر الذى أحدثته في مجال تفسير الأدب والفن [١] .

وقد اشترك كل من هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر **Wolfgang Iser** فى تأسيس مدرسة كونستانس للدراسات الأدبية ، وإذا كان إسهام ياوس فى نظرية التلقى يرجع إلى اهتمامه بالعلاقة بين الأدب والتاريخ إلا أنه قد اهتم مع ايزر بإعادة تشكيل النظرية الأدبية عن طريق صرف الأنظار عن المؤلف والنص ، وتركيزها مرة أخرى على علاقة النص / القارئ ، وعلى الرغم من ذلك فإن مناهجهما الخاصة فى معالجة هذه النقطة قد اختلف اختلافًا حاداً ، فعلى حين تحرك ياوس بصفة مبدئية نحو نظرية التلقى من خلال اهتمامه بتاريخ الأدب ، برز إيزر من مجال التوجهات التفسيرية فى النقد الجديد ونظرية القص ، وفى الوقت الذى اعتمد فيه ياوس فى بادئ الأمر على الهرمنيوطيقا وكان خاضعًا بصفة خاصة لتأثير هانز جورج جادامر **Hans Georg Gadamer** كانت الفينومينولوجيا هى المؤثر الأكبر فى فكر إيزر[٢] وبشكل أكثر دقة كانت لفينومينولوجيا رومان إنجاردن أكبر الأثر فى ذلك ، وبوفاة ياوس فقدت نظرية التلقى أحد الدعائم الأساسية التى استندت عليها فى الأربعة عقود الأخيرة ، وبقيت مؤلفاته الجديرة بالدراسة والاهتمام ، تشير إلى جهوده فى مجال النظرية الأدبية والجمالية المعاصرة ، وبقى كذلك « توأمه » فولفجانج إيزر الذى واجه معه محاولات التشكيك العديدة التى تعرضت لها نظرية التلقى منذ نهاية الستينيات ومثال ذلك ما قاله الناقد رينيه ويليك **Rene Wellek** فى مقال له عام ١٩٧٣ قال فيه « لقد انشغل الناس فى كل عصر ببقاء الأعمال الأدبية وآثارها وتأثيرها ، ومن ثم فإن الانشغال الحالى بالتلقى ما هو إلا موضة عابرة »[٣] .

---

(١) روبرت هولب : نظرية التلقى ، ترجمة عز الدين إسماعيل ، كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٤ ، (من مقدمة المترجم) ص ص ٨ ، ٩ .

(٢) السابق : ص ٢٠٠ .

(٣) حامد أبو أحمد : الخطاب والقارئ ، نظريات التلقى وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة ، سلسلة كتاب الرياض ، العدد ٣٠ ، ١٩٩٦ ، ص ١٥ .

وقد أثبتت الإسهامات النظرية الجادة لكل من ياوس وإيزر زيف مقولة ويليك ، بل وأكثر من ذلك فقد انتشرت أفكارهما فى العديد من دول العالم ، مما جعل الكثير من المهتمين بنظرية الأدب ينظرون بعين الاحترام إلى الإسهامات الجادة لنظرية التلقى .. وفى ذلك كتب المنظر الأسبانى خوسيه ماريا بوثويلو إيبانكوس يقول فى سياق حديثه عن النظريات الأدبية تضمنت نظرية التلقى طريقة جديدة لدراسة اللغة الأدبية ، وعندما يأتى الوقت الذى يتكون فيه تاريخ للعلاقات بين الأدب والجمهور ، وسيميوطيقا للتعاون النصى ، وتاريخ لتصنيفات الخبرة الجمالية ، عندئذ قد يتغير نهائيًا تصورنا للأدب على نحو ما بدأ يحدث فى الواقع(١) .

وليس من شك فى أن روح المسارات النقدية الحديثة هى روح تشكك ومسائلة وفحص وتحليل وتقييم لكل الفرضيات الموروثة ، وفى هذا السياق الفكرى العام لم يكن غريبًا أن نجد من ينظرون إلى التجربة الفنية من منظور جديد ، باعتبارها عملية معرفية اتصالية أيديولوجية صراعية فى موقف تاريخى محدد ، وهى عملية على المبدع فيها أن يتنازل عن عرشه الموروث باعتباره خالقًا للمعنى ، وأن يتقبل دورًا أكثر تواضعًا وهو دور المرسل الذى لا تضمن له قصيدة الرسالة ، وكفاءة صياغتها وبثها تحققها دون تحوير أو تغيير ، وأن يتقبل أيضًا أن إبداعه ليس نقيًا أى ليس خلقًا خالصًا ، فمادة تشكيله الفنى ليست بريئة من المعنى والأيديولجية ، كما أن سياسته فى تشكيلها مثقلة بالشفرات ، أما المتلقى فى هذه العملية الإتصالية الصراعية فعليه أن يتقبل دورًا أكثر عناء وإيجابية فيدرك أن فهمه وتفسيره للتجربة الفنية يعتمد إلى حد كبير على كفاءته الثقافية والفنية وتمرسه بالفنون وقدرته المعرفية على إنشاء المعنى من خلال مشاركته فى ملء فراغات النص وتحليل وتفسير بل وتفكيك الرسالة المبثة اليه(٢) .

---

(١) إيبانكوس خ . م . : نظرية اللغة الأدبية ، ترجمة حامد أبو أحمد ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، ص ١٤٢ .

(٢) نهاد صليحة : مشكلات التلقى والتواصل فى الفعل المسرحى ، دراسة منشورة بمجلة المسرح ، العدد ٣٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، نوفمبر ١٩٩١ ص ١٠ ، ١١ .

لكن إذا كانت النصوص الأدبية تؤدى للاستجابة الجمالية إما مع أو ضد ، فإن القراءة الجادة التى يقوم بها المتلقى بدافع المشاركة الفعالة تعد إجراءًا مختلفًا تمامًا عن باقى الأفعال الأخرى التى نفسر بها العالم من حولنا[١] وفى هذه القراءة يبحث القارئ عن متعة جمالية ما تنتجها النصوص وتؤسس على أسس استاطيقية ، فلقد ظل الفن يفسر ويقدر طوال التاريخ كله ، وحتى عصرنا الحاضر على أسس غير استاطيقية ، وإذا كان يبجل من أجل منفعته الإجتماعية ، أو لأنه يبث فى النفوس معتقدات دينية ، أو لأنه يجعل الناس أفضل من الوجهة الأخلاقية ، أو لأنه مصدر المعرفة ولعل القارئ يدرك أن قيمة الفن تقدر فى كل هذه الحالات بناء على ما يؤدى من النتائج لا من أجل أهميته الباطنة[٢] .

وفى هذا يكمن الدور الحقيقى للقارئ الذى يحاول استنفار هذه النتائج من داخل النصوص بطريقة جمالية ، ليست القراءة إذن عند الباحثين المعاصرين ذلك الفعل البسيط الذى يمر به البصر على السطور ، وليست هى أيضا القراءة التقليلية التى نكتفى فيها عادة بتلقى الخطاب تلقيًا سلبيًا ، اعتقادًا منا أن معنى النص قد صيغ نهائيًا وحدد فلم يبق إلا العثور عليه كما هو ، أو كما كان فيه فى ذهن الكاتب ، إن القراءة عندهم أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود ، إنها فعل خلاق يضم الرمز إلى الرمز ، والعلامة إلى العلامة ، ويسير فى دروب ملتوية جدًا من الدلالات نصادفها حينًا ونتوهما حينًا ، فنختلقها اختلاق ، إن القارئ وهو يقرأ يخترع ويجاوز ذاته نفسها ، مثلما يجاوز المكتوب أمامه إننا فى القراءة نصب ذاتنا على النص ويصب علينا النص نواتا كثيرة فيرتد إلينا كل شىء فيما يشبه الحدس والفهم[٣] .

---

1) Holland, Norman, : The Dynamics of Literary Response, The Norton Library , New York , 1975, p. 364.

(٢) جيروم ستولنيتز : النقد الفنى دراسة جمالية فلسفة ، ترجمة فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص ٤٠ .

(٣) حسين الواد : من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل ، دراسة منشورة بمجلة فصول ، المجلد الخامس ، العدد الأول ، ١٩٨٤ ، ص ١١٥ .

وهذا يعنى أننا كقراء علينا أن نبذل المزيد من الجهد فى عملية التلقى ، فنحن مدعوون فى كل مناحى الحياة بالربط الواعى أو غير الواعى بين الأشياء وإلى خلق الروابط بين استجاباتنا الحسية ... إننا نعيش فى عالم يزداد تعقيداً ، لكن تلك ليست ظاهرة جديدة تماماً ، ففى عالم أثينا الكلاسيكى البسيط نسبيًا كان للأشياء المادية قيمة رمزية وكان للآلهة مناطق وأوجه مسئوليات وقد نمت عمليه تحديد هذه المسئوليات من الرغبة فى فهم العالم الذى خلا من المنطق الثابت [١] وفى محاولة فهم العالم من خلال تلقيه اهتم المفكرون الأوائل بعملية التلقى وبالقارئ والمشاهد والمستمع الذى يقوم بهذه العملية ، فقد اهتم المفكرون اليونان بالقارئ ، بالرغم من أنهم كانوا أول من وضعوا مفهوم « المحاكاة » وكان اهتمامهم بالقارئ على نطاق الأثر الذى تحدثه المؤلفات الفنية فى متلقيها ، ومما أثر عنهم فى هذا المقام أن المحاكاة ترمى إلى إ حداث الشفقة والفزع فى المستمع لتنزع به إلى التطهر ، ولقد كان لكل المدارس النقدية وكل النظريات الأدبية وقوف يتفاوت تركيزًا وعمقًا على الغاية من الفن ما هى ؟! وسواء أكانت الغاية من الفن موعظة أخلاقية أم عبرة وحكمة أم متعة جمالية فإن المتعظ والمعتبر والمتمتع إنما هو دائما وأبداً القارئ الذى تتجه المؤلفات الأدبية بالخطاب[٢] .

وقد اهتم المنهج الفينومينولوچى بعملية التلقى وبدور القارئ ومدى فاعليته فى هذه العملية ، ويعد فولفجانج إيزر من أبرز المنظرين المعاصرين الذين آمنوا بأسس المنهج الفينومينولوچى وبدوره فى عملية التلقى ، حيث يرى أن التفاعل بين بنية وتلقى العمل الأدبى بمثابة المركز لقراءته ، لهذا السبب وجهت الفينومينولوچيا اهتماما شديدا نحو حقيقة أن دراسة العمل الفنى الأدبى لا يجب أن تهتم فقط بالنص الفعلى Actual Text بل أيضا وبمعيار مساو بالأفعال المتضمنة داخل الاستجابة لهذا النص ، فالنص نفسه يمنحنا ببساطة مظاهر تخطيطية يمكن من خلالها إنتاج الموضوع

---

(١) ج . مايكل والترن : المفهوم الإغريقى للمسرح ، ترجمة محسن مصيلحى ،المشروع القومى للترجمة ، العدد ٥٤ ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ١٩٩٨ ، ص ٣٩ .

(٢) حسين الواد : المرجع المذكور ، ص ١١٤ .

الجمالى Aesthetic Object للعمل الأدبى[١] والفينومينولوچيا منهج يرجع إلى إدموند هوسرل وهو المنهج الذى يستبعد افتراض الحقائق فى ذاتها ويقتصر على البحث فى الأشياء كما تبدو لنا وكما نجدها فى الوعى الإنسانى مباشرة مع عدم التورط فى الإجابة عما إن كان للأشياء أو للوعي وجود معين ... وإقتصر هوسرل وأتباعه على مجرد وصف الأشياء كما تبدو لنا أو وصف المركبات التى تدخل علي نطاق الوعى الإنسانى ومن أمثلة هذه المركبات الإدراك والذاكرة والرموز والخيال ، إنها مركبات الشعور التى سماها هوسرل Essence ، ولكنها تنتمى إلى افتراض أن هناك أشياء في الوعى ووعى بالأشياء ، فالوعى لا وجود له خاليا بل هو متعلق أبدًا ودائما بموضوع معين[٢] .

ولا شك فى أن طريقة التعامل الفينومينولوجية مع الأعمال الأدبية تتركز أساسا على التساؤل حول فعل القراءة ، وبشكل أكثر عموما حول الإدراك الجمالى Aesthetic perception فنقاد المنهج الفينومينولوچى يهتمون بخبرة القراء الأفراد (أو المستمعون أو المشاهدون) التى تناسب العمل الأدبى [٣] وإذا استخدمنا مصطلح « فعل الإدراك » الذى قدمه الفيلسوف البولندى الفينومينولجى رومان إنجاردن ، سنلاحظ أن هذا الفعل هو الذى يحول النص الأدبى من مجرد سلسلة من الجمل إلى عمل أدبى مكتمل وقد كتب إيزر تعليقا على إنجاردن قائلا إن العمل الأدبى أكثر من مجرد نص لأن النص يأتى للحياة فقط عندما يتم إدراكه وعلاوة على ذلك فإن الإدراك بكل المقاييس مستقلا عن مزاج القارئ ... إن تقارب النص والقارئ هو ما يجلب العمل الأدبي إلى الوجود[٤] وعلى هذا فإن المقاربة الفينومينولوچية فى تعاملها مع الأدب تركز على

---

(1) Iser , Wolfgang : Interaction Between Text and Reader, In Sulieman Susan and Grosman, Inge (ed) " The Reader in the Text, Essays on Audience and Interpretation,Princeton University Press, Princeton New Jersey,1980, P 106.

(٢) أميرة حلمى مطر : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٣ ، ص ١٨٥

(3) Suleiman Susan R : Introduction : Varieties of Audience - Oriented Criticism, In Sulieman Susan and Grosman, Inge" ed " The Reader in the Text : Essays On Audience and Interpretation, Princeton , University Press,Princeton , New Jersey, 1980, p 22..

(4) Iser : The Reading Process : A Phenomenological Approach " In Iser The Implied Reader : Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett, Baltimore, 1974, pp. 274 - 75 .

التقارب بين النص والقارئ ، وبشكل أكثر دقة فإنها تسعى لوصف وتقييم العمليات العقلية التى تحدث مع تقدم القراءة عبر النص وتشتق منه أو تفرض عليه نسقًا .

وإذا كانت عملية القراءة عند إنجاردن لها قدسيتها الخاصة ، ويجب أن يؤهل القارئ نفسه لها معلنًا عن حضوره الذهنى وإخلاصه للعمل ، وذلك بوضع نفسه فى ظروف تؤهله لقراءة جادة من أجل تعيين جمالى صحيح واستبعاد كل ما يعوق تأديته لهذه المهمة ، وهو فى هذا من الفينومينولوچيين الخُلص الذين طوروا منهج هوسرل(١) فى اتجاه الدراسات الجمالية حيث قام إنجاردن بتعميق دراساته الجمالية على الأعمال الفنية الأدبية ، وقد وقف إيزر كثيرا عند نظرية إنجاردن الجمالية وإستفاد منها واعتمد عليها بشكل مباشر فى تعميق نظريته ، حيث استند على عدة مفاهيم رئيسية عند إنجاردن منها مفهوم « عدم التحديد » الذى أشار إليه إنجاردن حينما كان بصدد الحديث عن دور القارئ فى عملية التلقى ، حيث أطلق يد القارئ فى كيفية ملء مناطق عدم التحديد ، إلا أن إيزر قد إنتبه إلى خطورة هذا الدور الذى يقوم به القارئ ، ووضع مجموعة من الاستراتيجيات الأساسية التى ينبغى على القارئ أن يلتزم بها أثناء تفاعله مع العمل الأدبى .

ومثلما استفاد إيزر من إنجاردن استفاد كذلك الرائد الكونستانسى هانز روبرت ياوس من إسهام هانز چورج جادامر الفلسفى داخل المنهج الهرمنيوطيقى ، فقد طور جادامر داخل الهرمنيوطيقا الفلسفية الألمانية مجموعة من الأفكار والمفاهيم أهمها – فى سياق حديثنا – مفهوم « الأفق » الذى أصبح ركيزة أساسية فى نظرية ياوس الجمالية ، وعلى الرغم من أن هذا المفهوم لم يكن جديداً إلا أن صياغة ياوس له تحت مسمى « أفق التوقعات » أصبحت ركيزة أساسية فى تشكيل نظريته ، من حيث هو نظام من العلاقات ... ويربط ياوس بين « عملية التلقى » و « أفق التوقعات » على

---

(١) سامى إسماعيل : علم الجمال الأدبى عند رومان إنجاردن ، سلسلة كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، نوفمبر ، ١٩٩٨ ، ص ص ٢٦ ، ٢٧ .

أساس أن المتلقى يعيد بناء هذا الأفق ، ومن ثم يكون قياس أثر الأعمال أو وقعها على أساس الأفق الذى تم استخلاصه من هذه الأعمال ، ومن ثم يخطط ياوس لتاريخ أدبى يهتم بالتلقى بصفة أساسية مستهدفًا بذلك إنشاء علاقات بين الإنتاج ا لأدبى والتاريخ العام ، على نقيض تلك العلاقات التى أسستها من قبل النظريات المتجهة إلى التركيز على جماليات الإنتاج والوصف ، التى جعلت الأدب تابعًا للتاريخ أى انعكاسًا سلبيًا له أو ممثلاً لاتجاهات أكثر عمومية ، وعلى هذا الأساس راح ياوس يؤكد الوظيفة التشكيلية للأدب من الناحية الاجتماعية أى تأثير الأدب فى المجتمع[١] وقد لاحظ ياوس فى كتابه « الخبرة الجمالية والهرمنيوطيقا الأدبية » أنه نادرًا ما تم التطرق فى الماضى إلى التلقى .. حيث قام البحث الجمالى فى الفنون قديمًا بإعلامنا دون ككل بتقاليد الأعمال الأدبية وتفسيراتها وأسسها الموضوعية والذاتية ، ولم يتطرق هذا البحث لمعرفة خبرات هؤلاء الذين قاموا بتطوير المحور التاريخى والاجتماعى فى نشاط الإبداع والتلقى والتواصل[٢] .

ويؤكد ياوس أن للهرمنيوطيقا الأدبية **Literary Hermeneutic** مهمة ذات شقين للتميز المنهجى بين نوعين من التلقى ، وهذا يعنى أنه يجب عليها من ناحية أن تلقى الضوء على عملية التلقى الفعلية التى من خلالها يقوم الأثر والعلامة داخل النص بتحديد نفسيهما للقارئ الحالى ، ومن ناحية أخرى إعادة بناء العملية التاريخية والتى تلقى فيها القراء النص فى عصور مختلفة وبطرق متنوعة ، وبذلك تكون الحاجة إلى قياس التأثير الحالى للعمل الفنى فى مقابل التاريخ السابق لخبرته وتكوين حكم جمالى على أساس التأثير والتلقى[٣] .

وبشكل عام لا نستطيع أن نقول أن جمالية التلقى هى استمرار لاتجاه فلسفى معين فى ألمانيا أو غيرها وإذا كان لابد من ربطها بعقائد معينة سائدة فى الفلسفة

---

(١) روبرت هولب : المرجع المذكور ، من مقدمة المترجم ص ص ١٦ ، ١٧ .

(2) Jauss, Hans Robert : Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics, Translation from the German by Michael Shaw Introduction by Wled Godzich, University of Minnesota Press, Minneapolis , 1982 , p xxviii.

3) Ibid pp . xxix, xxx.

الألمانية فإنها ترتبط بأوثق الوشائج بالهرمنيوطيقا وبالفينومنيولوجيا ، فالفينومينولوجيا تكشف شكل الوجود الذى يتخذه العمل الفنى فى حين تهتم الهرمنيوطيقا بفهم الملاحظ لنفسه عندما يواجه بالعمل[1] .

وقد سعت هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على جماليات التلقى عند كل من هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر اللذين ساهما معا فى تأسيس ما سمى فى أوائل الستينيات بمدرسة كونستانس للدراسات الأدبية .

وقد اشتملت الدراسة على مقدمة وخاتمة وخمسة فصول كانت كالآتى :

الفصل الأول : الإرهاصات الفلسفية لجمالية التلقى .

فى هذا الفصل تناولت الأسس الفكرية والفلسفية البعيدة التى قامت عليها جمالية التلقى والتى تمثلت فى تغير النظرة إلى دور المتلقى عبر النظريات النقدية السابقة ، وقد أوضحت فى هذا الفصل كيف أن المدارس النقدية السابقة بقيت قاصرة عن إدراك العملية الأدبية فى شموليتها ، وذلك لأنها تجاهلت عبر العصور التاريخية المختلفة دور القارئ / المتلقى ، الذى يضفى الوجود الحقيقى على العمل الأدبى ، وركزت كل اهتماماتها على سلطة المؤلف ثم سلطة النص ، وكيف أن جمالية التلقى أعادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الأدبية من حيث تكوينها عبر التاريخ ودور القارئ فى هذه العملية .

الفصل الثانى : جمالية التلقى كنموذج جديد .

فى هذا الفصل تناولت مرحلة تأسيس جمالية التلقى كنموذج جديد بدأ يفرض نفسه على ساحة الدراسات الجمالية الأدبية ، وكيف ظهرت بشكل جماعى وكمدرسة مستقلة وكجمعية ليبرالية للمثقفين الذين تجمعوا بشكل غير رسمى على اهتمامات بحثية مختلفة ، تسمح بقدر كبير من التعدد والاختلاف ، وهذا لا ينفى الشكل الجماعى الذى شهرت به ، وكيف تم النظر إليها كثورة فى تاريخ الدراسات الأدبية .

---

(١) نبيلة إبراهيم : القارئ فى النص ، دراسة منشورة بمجلة فصول ، المجلد الخامس ، العدد الأول، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ١٠٥ .

الفصل الثالث : هرمنيوطيقا التلقى عند ياوس .

فى هذا الفصل تناولت الأسس الفلسفية القريبة التى استند عليها هانز روبرت ياوس والمتمثلة فى الهرمنيوطيقا الفلسفية الألمانية ، حيث أننا لا نستطيع فهمه إلا داخل التقاليد الفلسفية العريقة فى الفلسفة الألمانية ، كما تناولت جهود ياوس وسعيه لتجاوز الأزمة المنهجية التى فجرتها الدراسات الماركسية الشكلانية وسعيه لتجاوز الهوة بين التاريخ والأدب أو بين المعرفة التاريخية والمعرفة الأدبية كما تناولت مفهوم « أفق التوقعات » وكذلك رسائله السبع فى جمالية التلقى .

الفصل الرابع : فينومينولوچيا التلقى عند إيزر .

تناولت فى هذا الفصل العلاقة الديالكتيكية التى تجمع بين النص والقارئ والتى تقوم على جدلية التفاعل بينهما فى ضوء استراتجيات عدة ، ورد إيزر هذا التفاعل إلى الاتجاه الفينومينولوچى ، كما تناولت بالتحليل مفهوم إيزر عن القارئ الضمنى ودوره فى العملية الإبداعية ، ومحاولة نقاد وفلاسفة النظرية الأدبية المعاصرة تجاوز المفاهيم التقليدية فى القراءة ، وطرحهم لمفاهيم جديدة حول القارئ ودوره حيث نجد « القارئ المتميز » عند ميشيل ريفاتير و « القارئ العارف » عند ستانلى فيش و « القارئ المقصود » عند إيروين وولف وأسس الاختلاف بين مفهوم القارئ عند كل هؤلاء ، وبين القارئ الضمنى عند إيزر ، كما تناولت استراتچيات القراءة عنده ، ووظيفة تلك الاستراتيچيات فى عملية التلقى .

الفصل الخامس : جماليات الاتصال وخبرة القراءة .

وفى هذا الفصل تناولت باستفاضة عملية القراءة عند إيزر وأسسها المختلفة ، ودور القارئ فى هذه العملية وشروط الاتصال بين النص والقارئ ودور الخبرة الجمالية فى هذا الاتصال ، كما تناولت مفهومه عن الفراغات وأسس الاختلاف بين هذا المفهوم ومفهوم « عدم التحديد » عند إنجاردن وكيف أن الفراغات تعزز درجة التواصل بين النص الأدبى والقارئ ، أما الخاتمة فقد شملت أهم نتائج البحث .

وأخيرا فقد سعت هذه الدراسة إلى رصد وتحليل الدور الذى قامت به « جمالية التلقى » من خلال الوقوف عند إسهامات هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر فى الدراسات الأدبية والجمالية المعاصرة .

وآمل أن أكون بهذا الجهد المتواضع قد أسهمت قدر استطاعتى فى تقديم « جمالية التلقى » كنموذج جديد ساهم فى تطوير النظرية الجمالية المعاصرة ، وإضفاء المزيد من الجدية والموضوعية فى تناول الأعمال الفنية والأدبية .

الفصل الأول

الارهاصات الفلسفية لجمالية التلقى

إن الحديث عن القارئ في الفكر الجمالى ، يدفعنا إلى العودة إلى رؤية ذلك القارئ من منظور مختلف تمامًا عما يراه المنظرون الجدد الذين كتبوا فى ترسيخ دعائم نظريات القراءة بمفهومها الحديث ، ولكن هل يبدو ذلك هو الظاهر فقط ؟ وإنه بالفعل هناك ثمة اختلافات شديدة حول دور ذلك القارئ عبر العصور المختلفة ، ومدى الفاعلية التى يمكن أن تضفى عليه ، وذلك كما ترى سوزان سوليمان Susain . R. Suleiman فى مقدمة كتاب « القارئ فى النص » **The Reader in the Text** ، الذى حررته مع إنجى كروسمان **Inge Crosman** ، حيث تذهب سوزان سوليمان إلى أننا « انحرفنا عن مسألة تقاليد القراءة والكتابة إلى مقولة : إن الاستراتيچيات التفسيرية Interpretive Strategy لا تنفصل عن مقولة تقاليد القراءة والكتابة ، فالاستراتيچية التفسيرية ، ليست بأى حال هى نتائج قرار فردى خالص سواء من القارئ Reader أو الكاتب Writer (الذى هو قارئ أيضا لنصه الخاص) أو يمكن فهمها فقط على أنها ظاهرة جمعية **Collective Phenomenon** أى أنها نظام من التقاليد المشتركة داخل مجتمع القراء **Community of Readers** [١] .

أى أن القراءة أصبحت داخل النسق الثقافى والاجتماعى للمجتمع الذى نحيا فيه ، وتخضع لاستراتيچيات معينة ومحددة نستطيع من خلالها فهم العمل الأدبى المقروء . ولكن هل تتماس هذه النظرة الحديثة للقراءة مع رؤى وأفكار فلاسفة ومنظرى الأدب والفنون المختلفة ، إن مدارس النقد الأدبى عبر العصور التاريخية المختلفة بقيت قاصرة عن إدراك الظاهرة الأدبية فى شموليتها ما دامت لا تدرج ضمن مدارات اهتمامها محفلاً هامًا ، لا يكمل العمل بدونه ، ألا وهو القارئ ، أفليس هو من يوجد من أجله اهتمامها ذلك العمل بالأساس ؟ بل أليس القراء المتعاقبون

---

(1) Suleiman Susan R : Introduction : Varieties of Audience - Oriented Criticism " In Suleiman Susan R., Crosman, Inge (ed). The Readerin The Text : Essays an Audience and Interpretation. Princeton University press, Princeton, New Jersey, 1980 p 20.

من يحققون العمل بقراءتهم المتعددة والمتجددة ويمنحونه حياة مستمرة ناقلين إياه ، من نطاق الوجود بالقوة إلى نطاق الوجود بالفعل[١] .

ولهذا فقد ساد الاعتقاد بأن معيار تحقق قدرة المتلقى ووصولها إلى ذروتها فى التلقى الجمالى هو مكافأة المتلقى للنص المبدع ، ولكن من المعروف أن النص يجسد الواقع عبر الرؤية الذاتية الفردية للمبدع بما فيها من أحكام جمالية غير محايدة ، ولذا ففى كل نص عناصر ثابتة غير قابلة للتأويل ، وفيه أيضا عناصر قابلة للتأويل هى التى تغتنى بالتجربة التاريخية وترتبط بعلاقة تناسب مع شخصية المتلقى ، إن المتلقى يقوم موقف المبدع انطلاقا من موقعه الاجتماعى والجمالى ، ويتوقف على نظرة الفنان وقدرته على تجسيد حقيقة الحياة ومهارته ، ومدى تأثيره فى المتلقى وإقناعه له . ولكن المتلقى حسب الاتجاهات النقدية والجمالية الحديثة – ليس مجرد مستقبل سلبى ، فتبعا لموقفه من الحياة وموقعه الفكرى ونظراته الجمالية يتحدد اتجاه المبارزة الفكرية بينه وبين المبدع ، إما نحو الاتفاق ، وإما نحو الصراع والتناقض[٢] .

وإذا كان ميشيل ريفاتير **M. Riffaterre** يتطرق لتعريف الظاهرة الأدبية ويصفها بأنها عبارة عن جدلية النص والقارئ[٣] فإنها – حسب هذا التعريف الديالكتيكى – تحتوى الصراع القائم والمحتد بين النص والقارئ ، وسعى كل منهما إلى السيطرة على الآخر ، فالتغير الجوهرى الذى ساد دراسة النصوص الفنية هو الدور الجوهرى الذى أخذ يلعبه القارئ فى تلقى النص الفنى بحيث أمكن أن يقال إن القارئ هو الذى « ينتج » النص ، مثل العازف الذى يؤدى المقطوعة الموسيقية ويصبح هناك عدد من النصوص بقدر القراء الذين يتلقون النص[٤] .

ولكن إذا كانت النصوص ستتعدد بقدر القراء الذين يقبلون على قراءتها ، فإن عملية القراءة ستصبح فى حالة تهديد خطير من ناحية انقلاب المنهج الذى يحدد

---

(١) رشيد بنحدو : العلاقة بين القارئ والنص فى التفكير الأدبى المعاصر ، دراسة منشورة بمجلة عالم الفكر ، المجلد ٢٣ ، العددان ١ ، ٢ ، الكويت ، ١٩٩٤ ، ص ٤٧٢ .

(٢) فؤاد المرعى : فى العلاقة بين المبدع والنص والمتلقى . دراسة منشورة بمجلة عالم الفكر ، المجلد ٢٣ ، العددان ، ١ ، ٢ ، الكويت ١٩٩٤ ، ص ٣٥٧ .

(3) Culler , Jonathan : The Pursuit of Signs, Semiotics, Literature, Deconstruction, London, Routledge & Keganpaul1991 p 83 .

(٤) سيزا قاسم : القارئ والنص من السيميوطيقا إلى الهيرمنيوطيقا ، دراسة منشورة بمجلة عالم الفكر ، المجلد ٢٣ ، العددان ٣ ، ٤ الكويت ١٩٩٥ ، ص ٢٧٩ .

ويؤطر هذه العملية ، وذلك لأن « فعالية المتلقى فى استيعاب النص وتفسيره ليست بلا حدود ، وانفلات هذه العملية من حدودها قد يؤدى إلى تشويه النص نفسه ، فيصبح مجرد نبضة تنشىء فى وعى المتلقى صوراً وتداعيات جديدة لا علاقة لها بفكرة المبدع ، لذا يجب أن نميز حالة التلقى الموجه سلفًا الذى يتحول إلى عملية ذاتية خالصة[١] وهنا تكمن الخطورة لأن القارئ سيصب من ذاته على النص ، ويتحمل النص دلالات ومعان كثيرة لا تكمن فيه ، وهنا ستتعدد القراءات ويختلف القراء فيما بينهم ، والقارئ الحقيقى أو ما يسمونه القارئ الجديد ليس كقارئ الأمس ، وبالتالى فحاجاته غير حاجات سابقة ، فإن اكتفى الأول بـ « القراءة الصامتة » فإن الثانى يقرأ مشاركًا بل سائلاً إلى حد الإخراج ، إنه قارئ مشاكس ، وما على الكاتب إلا أن يستعد لأسئلته ويُعد استراتيچياته للمشاكسة[٢] .

ولابد أن يعى الكاتب / المؤلف أن عملية القراءة أصبحت بالغة التعقيد ، وذلك لأن طبيعة الظاهرة الأدبية تفرض لها وجودًا خاصًا ، لأنها جماع فى شبكة من العلاقات بالغة التعقيد ، تضم الذاتى والموضوعى والفرد المبدع والجمهور المتلقى ومستويات الوعى والمناخ الاجتماعى والبعدالتاريخى ، وكلها عناصر مرنة تتبادل أماكنها من حيث الفاعلية من حالة إلى أخرى[٣] وبرغم اختلاف منظرى النقد الموجه إلى القارئ **Reader - Oriented Criticism** فى كثير من القضايا الخاصة بالتلقى ، إلا أنهم يتفقون فى وجهة نظر واحدة ، وهى معارضتهم للاعتقاد بأن المعنى ملازم ومتأصل كلية للنص الأدبى **Literary Text** [٤] وهذه المعارضة هى التى نبهت إلى القارئ وإلى ندرة الأبحاث المتعلقة بدوره فى عملية القراءة على مر العصور المختلفة ،

---

(١) فؤاد المرعى : المرجع المذكور ، ص ٢٥٨ .

(٢) توفيق الزيدى : فى تعليمية النقّد ، دراسة منشورة بالمجلة العربية للثقافة ، العدد ٣٢ ، تونس ، ١٩٩٧ ، ص ٥٣ .

(٣) عز الدين إسماعيل : مناهج النقد الأدبى بين المعيارية والوصفية ، دراسة منشورة بمجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الثانى ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ٢٣

(4) Tompkins, Jane p. (ed) : The Reader in History, The Changing Shape of Literary Response , In Tompkings, Jane P. (ed). Reader - Respose Criticism : from Formalism to Post - Structuralism, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980, p 201

وبهذا ففى الاتجاه الأدبى الخاص بحركة النقد الموجه إلى القارئ معارضة شديدة تكاد تمثل هذه المعارضة هجومًا منظمًا على أسس المسعى النقدى الذى يرى أن المعنى متأصل فى النص ، ويدعى هذا الهجوم لنفسه أحيانًا منزلة الثورة النقدية A Critical Revolution... باختصار أعلن أن استجابات القراء هى الموضوع الحقيقى للدراسة الأدبية [1] لهذا يؤكد إيزر فى بداية دراسته Interaction Between Text and Reader أن دراسة العمل الأدبى لا يجب أن تهتم فقط بالنص الفعلى بل أيضًا وبمعيار مساو بالأفعال المتضمنة داخل الاستجابة لهذا النص ، فالنص نفسه يمنحنا ببساطة « مظاهر تخطيطية » Schematized Aspects – حسب نظرية رومان إنجاردن الجمالية – يمكن من خلالها إنتاج الموضوع الجمالى للعمل الأدبى[2] .

وعلى هذا فإشكالية قراءة النص الأدبى أصبحت محط اهتمام الكثير من منظرى وفلاسفة القرن التاسع عشر ، لأنها أصبحت تعنى غض الطرف عن أساليب قديمة فى قراءة وفهم النص ، أيا كان هذا النص ، وبالتالى البحث عن طرائق جديدة يتأتى لنا من خلالها فهمًا صحيحًا لما نقرأه ، وبالتالى فلابد من إعادة النظر فى طرائقنا القديمة ، وطرحها على مائدة البحث المنهجى ، لنعرف ما إذا كانت تناسب المتغيرات الجديدة التى طرأت على مائدة النظرية النقدية ، ولهذا فقد أصبحت إشكالية القراءة ، هى إشكالية ذات ظلت منسية وبعيدة – كما يعتقد البعض – هى ذات القارئ الذى غضت نظريات الفكر الجمالى الطرف عن دوره ، وركزت على مدار تاريخها على الاهتمام بتقديس شخصية المؤلف ، ومدى تأثير هذه الشخصية على ما يكتبه ، وبالتالى كان البحث يدور عن شخصية « المؤلف فى النص » وعبر التاريخ تطور الفكر الجمالى واتكأ على عامل آخر فى تقديم الجديد الذى يقبع فى جعبته ، وكان النص هو « طوق النجاة » وأعلن صراحة عن « موت المؤلف » وهذا الموت لا يعنى الموت الجسدى بل

---

(1) Loc. Cit.

(2)Iser: Interaction Between Text and Reader, In Tompkings, Jane P. (ed) . Reader Response Criticism : From Fromalism To Post Structuralism,. Johns Hopkins University Press, Baltimore , 1980,p106

يعنى تجاهل دور المؤلف فى قراءة وتفسير النص ، وعدم الاكتفاء بالبحث عن السمات الشخصية والنفسية والاجتماعية للمؤلف ، وهذا يعنى أيضًا الاهتمام بالنص فقط وما عدا ذلك لا يجدر بنا الاهتمام به .

إنه مشوار طويل تخطاه الفكر الجمالى – منذ بداية إثارة الأسئلة وطرح الأجوبة عما تعنى الكتابة ومدى تأثيرها – على مدى عدة قرون . تقلبت واختلفت النظريات الجمالية من حيث القيمة التى يمكن إضفاؤها على دور القارئ والذى ظل ذلك العنصر المنسى فى الظاهرة الأدبية ، فهل يمكن أن نتوقع استئثاره بالنقد الأدبى ونظرية للأدب فى المستقبل ؟ ذلك ما يبدو أنه بدأ يتحقق . بدليل تراكم ملحوظ لمجموعة من الدراسات والندوات عبر العالم التى تتخذ من القراءة أو التلقى محوراً خاصًا لتنظيراتها وتطبيقاتها[1] .

وهكذا طرح سؤال التلقى ، وفى فترة زمنية طويلة اهتمت الدراسات النقدية بمفهوم « المؤلف » حتى اعتبر المؤلف أو الكاتب أحيانًا مركز العملية الإبداعية والنقدية أيضًا ، كان المؤلف هو مركز التأويل والموجه للقراءة والفهم والتفسير ، ولهذا أخذ باهتمام الدراسات النقدية والنظرية الأدبية عامة ، ونتيجة لذلك ظهرت دراسات ومقاربات جمالية جعلت منطلقها هو المؤلف ، وهكذا التقت عنده المناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية والثقافية والدراسات البيوجرافية حتى ترسخ فى الأذهان ما يمكن تسميته بسلطة المؤلف فى الدراسات الأدبية [2] .

وهكذا ظهر اتجاه جديد فى النظرية الأدبية يدعو إلى الاهتمام بدور القارئ ، ويبعد عن سلطة المؤلف ، ولكن قبل ظهور هذا التجاه ، ظهرت اتجاهات أخرى تدعو إلى تقويض سيطرة المؤلف ، وتحطيم مركزية سلطته ، تمثلت هذه الاتجاهات فى حركة النقد الجديد ، والاتجاه البنيوى ، فقد ذهبت حركة النقد الجديد ، إلى أن مهمة الناقد الأدبى هى فحص الأعمال الأدبية المفردة ، وتقدير قيمتها ، وذلك عن طريق القراءة

---

(١) رشيد بنحدو : المرجع المذكور ، ص ٤٧٢ .

(٢) أحمد بو حسن : نظرية التلقى فى النقد الأدبى العربى الحديث ، دراسة منشورة فى كتاب نظرية التلقى إشكالات وتطبيقات ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط ، المغرب ، ١٩٩٣ ، ص ١٦ .

الفاحصة « الدقيقة » وهذه الحركة أعطت أقل الاهتمام لحياة الكاتب [١] وهكذا غيرت حركة النقد الجديد دائرة الاهتمام إلى النص بدلاً من الكاتب وكان الإنجاز المركزى الأساسى للنقاد الجدد فى تحليلاتهم التطبيقية الفنية للبنية الداخلية للعمل الأدبى ، وهم يركزون فى ذلك على ما يعتقدون أنه العناصر الجوهرية للنص[٢] .

وهكذا انعتق النص من سلطة المؤلف ، ولكن هل يعنى ذلك تجاهل سلطة المؤلف تمامًا ؟ وذلك على اعتبار أنه تم تجاهله تمامًا ، وبالتالى لم يعد الحديث عن دوره فى العملية الإبداعية ذات جدوى . هذا القول لابد من التأكيد على خطورته ، لأن صاحب النص يظل صاحبًا للنص بالعزم والإرادة وبالحرص والإصرار وذلك فى حدود أن النص هو النص الذى لم تتغير ألفاظه ، ولم تعدل حروفه ، ولا تصرف متصرف فى صغيرة أو كبيرة منه ، وذلك هو نصه الذى هو فى نفس الوقت حريص عليه وملازم به ، أما دلالة النص ، من حيث هى مشارب للمعنى بالتلقى وبالفهم .. فذلك مما لا طائل من ادعاء المؤلف ملكيته[٣] وهكذا انعتق النص من مرجعية المؤلف إلى مرجعية النص .

أما الاتجاه البنيوى فقد ذهب إلى أبعد من ذلك وطرح المقولة ذائعة الصيت « موت المؤلف » [*] وذلك لأن المؤلف أصبح خارج دائرة الاهتمام ، والبديل عن الاهتمام بالنص والكتابة ، وهذا يعنى – كما يرى رولان بارت – أن المؤلف « لم يعد

---

(١) محمود الربيعى : مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبى ، دراسة منشورة بمجلة عالم الفكر ، المجلد ٢٣ ، العددان ١، ٢ ، ١٩٩٤ ، ص ٣١٨ .

(٢) السابق : ص ٣١٩ .

(٣) عبد السلام المسدى : اللسانيات وإيبستمية النقد ، دراسة منشورة بالمجلة العربية للثقافة ، العدد ٣٢ ، تونس ، ١٩٩٧ ، ص ١١ .

(*) لقد كثرت الأقاويل فى موت المؤلف ، منذ أن كتب رولان بارت Rolan Barth فى ذلك ، ولعل إنتباهة بارت أساسية فى صياغة هذا المفهوم ، فقد كان يعزل بين مرحلتين واحدة ماضية وآفلة وأخرى ترى الفرد مركز الاهتمام وقطب الرعاية بموجب النهضة الواسعة المقترنة بالنزعة الإنسانية المضادة للعصور الوسيطة ، وبهذه المركزية وبقبضتها وما تعنيه من تراتب اجتماعى ودينى وسياسى يضع الموجودين من خارج المركز فى هوامش الإهمال والتبعية مع تلك النهضة عاد الفنان والأديب والكاتب إلى المركز تمامًا كما كان يحضر فوق نصه ، عارفًا به ، متسلطًا عليه .

انظر محسن جاسم الموسوى : المستجدات النظرية فى النقد المقارن ، دراسة منشورة بالمجلة العربية للثقافة ، العدد ٣٢ ، تونس ١٩٩٧ ، ص ٤٠ .

صاحب امتياز أبوى أو صاحب حق لاهوتى إنه ليس أكثر من أنا على الورق ، لكن الغياب أو الموت يعنى انتقال الاهتمام إلى النص[١] ولكن إذا كانت كتابات بارت ودراساته فى احتفائه بدور القارئ المتحرر من سلطة المؤلف .. فتحًا فى عالم تلقى النص الأدبى ، فإنه قد سبق بارت فى هذا التوجه سلسلة من الحلقات ، أنتجت العديد من المصطلحات التى تحاول تحديد وضبط عملية فهم النص[٢] .

وهكذا عرف مسار النظرية الأدبية والنقدية سلطة أخرى ، هى سلطة الكتابة أو سلطة النص فى مقابل سلطة المؤلف ، فبدأ الاهتمام بالنص وبالنص فقط ، وأبعد المؤلف هذه المرة ليتم التركيز على مفهوم آخر هو النص ، ولعل التركيز على النص هو الذى سيؤدى إلى افتراضات أولية حول القراءة... فأهم مكون أثارته الدراسات البنيوية دون أن تقف عنده أو تنظر له كما فعلت بالعناصر الأخرى داخل النص ، هو القارئ والقراءة ، وعلاقة النص والقارئ والتفاعل بينهما وغير ذلك من القضايا التى يثيرها قطب القراءة فى النص ، وهذا ما دعا إلى الاهتمام بهذا الجانب الذى لم يكن واضحًا فى المفاهيم الأدبية السابقة[٣] .

ويذكر التاريخ الأدبى أن هناك قصة مثيرة تثار دائمًا ، حينما يكون على دور القارئ والتأكيد على أهميته ، ففى بداية حكاية موريس ميترلنيك الشهيرة « الطائر الأزرق » تظهر الجنيّة بيرليونا وفى يدها طاقية خضراء مرصعة بماسة مسحورة ولا يحتاج المرء إلى أكثر من أن يلبس الطاقية ويدير الماسة من اليمين إلى اليسار حتى تدب الحياة فى كل الأشياء من حوله ، فى الخبز والماء والسكر والحليب ، إن الجنيّة « بيرليونا » لا تمنح الأشياء خصائص سحرية غامضة ، ولكنها تساعدنا فى رؤيتها على حقيقتها التى لايمكن أن نكتشفها بدون الماسة المسحورة[٤] ، هذه الحكاية

---

(١) محسن جاسم الموسوى : المرجع المذكور ، ص ٤٠ .
(٢) فوزى فهمى : التأويل والتلقى ، من مقدمة كتاب جمهور المسرح تأليف سوزان بنيت ، ترجمة سامح فكرى ، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٩٥ ، ص ص ١١ – ١٢ .
(٣) أحمد بو حسن : المرجع السابق ، ص ١٧.
(٤) فؤاد المدعى : المرجع المذكور ، ص ٢٤٦ .

تحيلنا مباشرة وبدون أية مقدمات إلى دور القارئ فى العملية الإبداعية ، فيجب على القارئ أن يكون مشاركا لا ينتظر من المؤلف أو النص أن يمنحاه كل شيء ، بل يجب عليه أن يجتهد ويخلص فى القراءة وذلك لأن فعل القراءة هو الذى يخرج العمل الأدبى إلى النور ويمنحه الحياة الحقيقية وفى اتجاه جمالية التلقى يمتلك العمل الأدبى – كما يعتقد إيزر – قطبان أحدهما فنى ، وهو النص الذى أبدع من قبل المؤلف ، والثانى جمالى هو استجابة القارئ لهذا النص المبدع ، أى أن استجابة القارئ لها مكانها البارز فى جمالية التلقى ، التى طرحت أسئلة عديدة حول إشكاليات التلقى ، ولكن ليس من شك فى أن هناك مفاهيم النسبية ، التى مؤداها أن كل منتج ثقافى مشروط بظروف إنتاجه التى تختلف من عصر إلى عصر ، ومن مكان إلى مكان ، ومن لغة إلى لغة ، ومن ثقافة إلى ثقافة [١] وليس من شك فى أن جمالية التلقى قد تأثرت بمفاهيم النسبية[*] .

وتعتبر مدرسة كونستانس الألمانية بما قدمته من أطروحات نظرية هى الموطن الحقيقى لنظرية التلقى ، وقد يبدو أن ما قامت به هذه المدرسة من خلال ممثليها المشهورين هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر هو أنها قد أعادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكوينها عبر التاريخ ، وطرق فعالية القراءة ودور القارئ فى إنتاج هذه العملية [٢] .

وليس من شك فى أنه قد تم توصيف إنجازات مدرسة كونستانس بأوصاف كثيرة ، فقيل مرة إنها ثورة فى تاريخ الأدب الحديث وأخرى أنها وضعت نمط استبدال جديد وحولت مجرى الدراسات الأدبية والنقدية شأن ما قام به الشكلانيون الروس فى بدايات القرن العشرين ، أو ما قامت به مدرسة براغ ، أو ما جاء به سوسير أو تشومسكى وغيرهما من الأسماء المعروفة[٣] وليس من شك كذلك فى أن

---

(١) سيزا قاسم : المرجع المذكور ، ص ص ٢٧٨ ، ٢٧٩ .
(*) سيلى تفصيل ذلك فى موضع آخر .
(٢) أحمد بو حسن : المرجع المذكور ، ص ٢٦ .
(٣) السابق : نفس الموضع .

الأساس النظرى المركزى لجمالية التلقى(*) هو أن الرسالة / النص ليست الحدث الوحيد ، وإنما هناك أحداث أخرى تفرض نفسها مثل رد فعل القارئ أو الجمهور إزاء الرسالة (١) فالقارئ الحقيقى أو القارئ المشارك هو الذى لا يقف عند فهمه المعانى المتضمنة داخل النص ، بل هو الذى يحاول أن يعايش النص بوقائعه وأحداثه ، هذا بالنسبة للقارئ ، أما بالنسبة للناقد أو المفسر ، فعليه أن يلتفت فى النص إلى ما يسمح بتأسيس ذلك الحوار بين النص والقارئ ورعايته ، وأن يبحث فيه عن طريقة اشتغال الاستراتيجيات النصية لتتيح (أو تعرقل) تحقق المعنى ... وهو مطالب كذلك باستكشاف فراغات النص التى تتطلب ملء القارئ لها .(٢) وهكذا يسعى القارئ الذى وضعته نظرية التلقى فى علاقة حميمة مع النص ، وطرحت علاقته بالنص فى بؤرة الاهتمام ، فهو ذات فى مقابل موضوع وهنا تكمن ديناميكية القراءة بالنسبة للقارئ بين ما يتأتى لنا من خلال القراءة (الخبرة) وبين ما هو موجود فى النص المقروء بالفعل (البنية)(٣) ، وليس من شك فى أن التميز بين بنية العمل الأدبى وبين الخبرة التى تحدث أثناء وبعد قراءته ، هو إنجاز مركزى قام به المنظر والفيلسوف البولندى رومان إنجاردن ، فالذات تبدأ فى البحث عن المعنى من خلال النص وتقصده ، وعندما تتحقق هذه القصدية فإنه لم تعد هناك ثنائية بين الذات والموضوع(٤) .

(*) فى مقدمة كتابة « نظرية التلقى : مقدمة نقدية Reception Theory A Critical Introduction يميز روبرت هولب Robert Halub بين نظرية استجابة القارئ Reader Recepons الأمريكية ، وبين نظرية التلقى Reception Theory الألمانية ، وطريقة تمييز روبرت هولب تؤكد على الشكل الجماعى التى طرحت فيه نظرية التلقى من خلال مدرسة كونستانس والتى حاولت أن تعبر عن اتجاه جماعى يهدف إلى تحقيق برنامج محدد . أما نظرية استجابة القارئ الأمريكية ، فلم تكن نتيجة لجهود جماعية ، بقدر ما كانت نتيجة محاولات فردية من جانب بعض المنظرين .

(١) ايبانكوس خ . م : المرجع المذكور ، ص ١٢٨ .

(٢) رشيد بنحدو : المرجع المذكور ، ص ٤٩٢ .

(3) Culler, Jonathan : on The Construction, Theory and Criticism after . Structuralism , Routhedge and kegan paul, London ,Melbourne, London, New York, 1986, p 137 .

(4) Freund Elisabeth : The Return of the Reader , Response Criticism, Methuen , London , New York , 1986, 9137 .

وبالتالى فإن القارئ هذا يقوم بعملية قصدية ، يشارك بها فى تجاوز الثنائية بين الذات والموضوع ، وبالتالى فإنه يندمج مع النص ، وبناء على هذا فإنه لم يعد تلك الذات السلبية – التى تتلقى الموضوع – الثابتة المدعوة سالفا وببساطة « المرسل إليه » أى مفعولا به ، يقع عليه فعل الكتابة ، بل أضحى فاعلا ديناميا يؤثر ويتأثر بالنص فيصنع دلالته [١] وبالتالى تتحقق عملية الفهم الحقيقى للمعنى .

وفى هذا يذهب إريك بنتلى Eric Bentley فى كتابه « حياة الدراما » The Life of Drama إلى أن مشاركة القراء فى العملية الفنية ليست بالمشاركة البسيطة الهامشية ، ويؤكد على « أنه إذا استبعدنا القراءة من العملية الفنية ، فقدت هذه العملية أحد عناصرها الهامة ، وفقدت كذلك جاذبيتها »[٢] . أى أن القارئ أصبح عنصراً هامًا فى العملية الفنية وبدونه لا تكتمل لهذه العملية عناصرها الأساسية ، لكن هل نظر المفكرون الأوائل إلى القارئ هذه النظرة الحديثة ، هذا هو السؤال الذى طرح نفسه على مائدة البحث المنهجى لفترات طويلة ، وتكشف آراء المفكرين والفلاسفة الأوائل عن اهتمام كبير باستجابة الجمهور ، ومدى ضرورته فى العملية الفنية ، ولقد ناقش أفلاطون Plato ، وأرسطو Aristotle وهوراس Horace ، ولونجنيوس Longinus ، مفاهيم الأدب بصورة أولية بالنظر إلى تأثيره على جمهور المتلقين[٣] فالمسرح اليونانى قد خاطب مجتمعه بطريقة واضحة ومباشرة ونظر إلى الجمهور المسرحى باعتباره مشاركا فى العملية المسرحية ، وأحد أهم العناصر الأساسية فيه ، ويعطى بيتر والكوت PeterWalcot فى كتابه عن الدراما اليونانية Creek Drama مثالا على هذه العلاقة الحميمة التي تجمع بين الممثلين والمتفرجين ، فالكورس الذى يتواجد ضمن الأوركسترا هو حلقة الوصل بين المؤدين والجمهور وبالتالى فهو يعكس الوحدة القائمة بينهم ويؤكدها ، وهم جميعا مشاركون فى فعل واحد[٤] .

---

(١) رشيد يحيو : المرجع المذكور ، ص ٤٧٣ .

(2) Bentley, Eric : The Life of Drama, New York , Athenaeum press, 1964 , p 56

(3) Tompkins :The Reader in History , p 202

(4) Walcat - Peter : Creek Drama in its Theatrical and Social Context Cardiff ,University of Wales press, 1976, p 5

وعلى الرغم من ذلك فإن نظرة عميقة لما ذهب إليه هؤلاء الفلاسفة والكتاب عندما كانوا بصدد الحديث عن ردود أفعال الجمهور تكشف أنه ليس ما تحدثوا عنه هو ما قصده كل من هانز روبرت ياوس وفولفجاج إيزر وستانلى فيش وميشيل ريفاتير ومعاصريهم ، وعلى عكس ما يبدو فى النظرة الأولى ، فإن الأطروحات النقدية التى قدمها النقاد فى النصف الثانى من القرن العشرين لا تمت بأية صلة إلى التقاليد النقدية الأولى . ويمكن اختبار صحة هذه الملاحظة النقدية – على سبيل المثال – إذا رجعنا إلى صفحة من " **On the Sublime** " لمؤلفها لونجنيوس التى تقدم بوضوح طريقة متميزة فى الصياغة والتأليف والكتابة ، وتؤثر على السامع المتلقى يقول هيرودوت « سوف تبحر من مدينة إليفانتين **Elephantine** صاعدا ، وعندما ستصل إلى سهل منبسط ، وبعد عبور هذا السهل سوف تستقل سفينة أخرى وتبحر لمدة يومين ، ومن ثم تصل إلى مدينة عظيمة اسمها **Meroe** " ألا تلاحظ يا صديقى كيف يقودك خيالك عبر المكان بواسطة هيرودوت ويجعلك ترى ما تسمعه ؟ وأفعال الخطاب الشخصى المباشرة فى مثل هذا الحالات تضع المستمع فى المشهد المجسد ، ولذلك فإن هذا الحديث يظهر وكأنه موجه نحو شخص واحد وليس إلى الجميع ، ولكنك يا تايديدس لم تكن تعرف من أجل من حارب ذلك البطل ... بهذه الكلمات ستجعل مستمعك يقظا وأكثر حماسا وحضورا ومشاركة ، وإذا ما جعلته منتبها إليك باستخدام كلمات موجهة إليه شخصيا وهذا يجعله يشعر شعورا حقيقيا بالمشاركة الفعالة[1] وعلى الرغم من أن إشارة لونجنيوس إلى المستمع / البطل ذلك الآخر الذى يبدو وكأنه أحد الأشخاص الذى يوجه إليه إيزر وفيش حديثهما ، فإن ناقداً حداثيًا متأثرا بإيزر أو فيش لن يقارب هذه الورقة من هيرودوت ، مثلما فعل لونجنيوس ، سيبدأ الناقد الحداثى بلا أدنى شك بتوضيح مفاده أن لغة الفقرة المقتبسة ، تجعل

---

(1) See . Longinus : On The sublime , Trans . Phys Roberts , (Cambridge University press, 1899) , as reprised in James H. smith and Edd Winfield parks, eds The Great Critics : An Anthology of Literary Criticism (New York :W .W Norton & Co. 1951) pp 92 - 93

القارئ يخضع لخبرات ذهنية وعاطفية معينة ، كما أن العمليات الإدراكية التى جعل الأسلوب من خلالها القارئ مضطرا لتحقيقها ستمثل المبادئ الأساسية للعمل ، هذه العمليات مثل مفهوم هيرودوت عن الزمان والمكان ، طريقة الوصف الخاصة بالمؤرخين فى تنظيم المعطيات الخاصة بالإدراك الحسى ، باختصار سيضيف الناقد الحداثى خبرة القارئ بطريقة تمكنه من إيجاد قواعد لتأويل العمل(١) .

وعلى الرغم من أن اهتمام لونجنيوس بالقارئ / المستمع – أو بالمروى عليه حسب مفهوم تيدى برنس Teddy Brunis – يحيلنا مباشرة إلى أن هناك اهتمام ملحوظ بالمستمع / المتلقى ، فإن هذا الاهتمام يبدو شكليا والهدف من ورائه ليس هو نفس الهدف الذى يسعى إليه نقد القارئ ، فلونجنيوس حينما يورد هذه الفقرة فى سياق حديثه فإنه يوردها لأسباب مختلفة أهمها أن يوضح أن أسلوب الحديث (الراوى) المباشر يقود القارئ بكفاءة إلى مكان الحدث (المروى عنه) ومن الواضح أنه لايهتم بالمعنى المعطى فى الفقرة ، ومن الواضح تمامًا أنه لن يدرك المعنى باعتباره قضية نقدية إذ لو أصبح القارئ جزءًا من الحدث وتمكنت منه اللغة ، يصبح السؤال عن معنى « الإحالة » إلى عبارة هيرودوت بلا أدنى مبرر ، ففى اللحظة التى يحدث فيها التأثير المرغوب (المقصود) لا تصبح هناك حاجة أو مكانًا للتفسير interpretation (٢) .

ومما لا شك فيه أن تناول لونجنيوس للفقرة المقتبسة عن هيرودوت يكمن وراءه رؤية خاصة تجاه الأدب واللغة وهى الصفة المميزة للحقبة الكلاسيكية القديمة مغايرة لأساليب القرن العشرين لفهم الأدب والفن ، وفيما يتعلق بلونجنيوس فاللغة عنده هى شكل من أشكال القوة ، ويرجع السبب وراء دراسة نصوص من الماضى إلى اكتساب المهارات التى تساعد على الاستفادة بهذه القوة ، ووفقًا لمنظور لونجنيوس المقيد للغة الذى يستشهد بهيرودوت لتوضيح كفاءة الخطاب المباشر ، متجاهلاً ما قد يبدو لنا من

---

(1) Tompkin : The Reader in History . 202

2) Ibid : p 203

أسئلة أكثر عمقًا ، حيث أن الهدف النهائى من وراء دراسته للأدب هو أن يصبح المؤلف مسيطرًا على تقنية الكتابة[١] .

أى أنه هذا يكرس لمفهوم « سلطة المؤلف » التى تعنى له القدرة على التأثير فى جمهوره ، ولن يتم هذا التأثير بدون أن يكون هناك حرص من المؤلف على الاهتمام والسيطرة على تقنية الكتابة الأدبية ، ولكن ماذا لو قمنا بالنظر من وجهة نظر أخرى ، وتساءلنا ما رد فعل الناقد المعاصر لاستجابة القارئ ؟! المفاجأة هنا ستكون أن نقاد القراءة سيستخدمون نفس الفقرة باعتبارها مناسبة لمناقشة معناها ، وهذا سيكشف أن النقد الحديث بأنواعه سواء الموجه لاستجابة القارئ ، أو النفسى Psychological أو البنيوى Structuralist أو الأسطورى Mythopoeic أو الشكلانى Formalist يتخذ من المعنى أحد الموضوعات الهامة للبحث النقدى ، لأننا وعلى عكس القدماء نوحد بين اللغة والدلالة وليس بين اللغة والحدث ، ويكشف هذا عن السبب الذى يجعل الناقد الحداثى برغم اهتمامه برد فعل الجمهور لا يعنى فى الواقع ما كان يعنيه أفلاطون وأرسطو وهوراس ولونجنيوس ، أن هذين المفهومين للاستجابة ينشقان من مفاهيم للغة يعارض كلا منهما الآخر[٢] .

وإذا رجعنا إلى أفلاطون سنلاحظ أنه يرى أن كل الفنون تقوم على التقليد ، فالفنان أو الشاعر يحاكى وقائع موجودة حوله فى العالم الطبيعى المحسوس ، وإن كان هذا العالم ذاته هو محاكاة أو صورة شائهة ومزيفة لعالم المثل ، أو للأفكار أو الحقائق المطلقة وأفلاطون كما هو معروف يؤمن بأولوية العالم المثالى وأسبقيته على الوجود بأن العالم الطبيعى هو صورة ناقصة لعالم المثل الأول الذى هو من صنع الخالق الأول (الله) لذا فالشاعر حين يحاكى الواقع ، فإنه يقوم بمحاكاة للمحاكاة ، ويصبح عمله بمثابة « المرآة » التى تعكس الظواهر[٣] .

---

(1) Loc. Cit .

(2) Loc. Cit .

(٣) فتحى أبو العينين : التفسير الاجتماعى للظاهرة الأدبية التراث وإشكاليات المنهج ، دراسة منشورة بمجلة عالم الفكر ، المجلد ٢٣ ، العددان ٣ ، ٤ الكويت ، ١٩٩٥ ، ص ١٧٢ .

ولم يكتف أفلاطون بتجاهل الشعراء باستبعادهم من جمهوريته الفاضلة Ideal State بل يحط من شأن الكلمة المكتوبة فى اقتباس شهير عن محاورة فايدروس « لا أستطيع أن أمنع نفسى يافايدروس Phaedrus من الإحساس بأن الكتابة ولسوء الحظ تشبه الرسم ، وذلك لأن إبداعات الرسام لها مواقف من الحياة ، وإذا سألتهم سؤالاً فإنهم يحتفظون بصمت مقدس ، ويمكن قول الشيء نفسه عن العبارات / الكلام التى قد تتصور أن لديها عقل ، لكنك إذا أردت أن تعرف أى شيء وتسأل أحدهم سؤالا ، فإن المتحدث سيجيب إجابة غير مختلفة ، وفور تدوينهم فإنهم يهرولون صوب أى مكان بين هؤلاء الذين يفهمونهم أو الذين لا يفهمونهم ، وليس لديهم تحفظات أو صفات مميزة للطبقات المختلفة من البشر وإذا ما تعرضت للجور أو سوء الفهم ، تكون فى حاجة ماسة إلى الأب Parent لحماية ذريته ، لأنها لا تستطيع الدفاع عن نفسها[١] . وهكذا ترى أن الاستجابة بالنسبة لأفلاطون إنما تعنى التأثير الذى يتركه النص على السلوك الإنسانى ، وهكذا ينكشف فى النهاية أن القضية هى السلوك وليس النص / الخطاب أما أرسطو فكانت الطبيعة عنده هى الأم ، وهى أيضا مصدر الأمن والخوف ، والرضا والغضب وكل الأمور التى تولد الدهشة التى هى بذرة الإدراك الفنى ، وكان الفن هو الذى يصور تلك الطبيعة ، بكل جوانبها وهو معترك الحياة ، كما هو الحال فى « محاكاة » الحروب فى ملحمتى الإلياذة والأوديسة ، لهوميروس ، وما وراء الحكاية المادية فى شئون العالم الآخر ، كما هو الحال فى أعمال إسخيلوس ويوربيدس ، والتعالى على الحياة المادية بإدراك معنى الرمز فيها ، كما هو الحال فى المحاكاة الكائنة فى بعض أعمال أرستوفانيس ، والحياة الشعورية الداخلية عند الإنسان ، كما هو الحال فى تصوير عواطف الرغبة والطمع والضعف عند « أوديب » سوفولكيس ، وكان واضحاً فى معنى « المحاكاة » الأرسطية ، إنها لا تتعلق بالجانب المادى المحسوس من الطبيعة كالأشجار والجبال والمياه والوديان قدر تعلقها بالجانب الإنسانى المتمثل فى سلوك الناس وأفعالهم ولذلك جعل أرسطو العقل الإنسانى قلب العمل الفنى[٢] .

---

(1) Tompkins : The Reader in History, p 205 .

(٢) محمود الربيعى : المرجع المذكور ، ص ٣٠٠ .

وأرسطو إذن حينما ركز اهتمامه فى مفهوم المحاكاة على الفعل الإنسانى فإنه بذلك قد تجاهل مفهوم أفلاطون للمحاكاة ، بوصفها نقلاً مرآويًا وحرفيًا للطبيعة ، بل نقد هذا الفهم ، ومنح الفنان حرية التصرف فى النقل ، وفقًا لمبدأ الضرورة الذى يجعل الفنان مكملاً ما فى الطبيعة من نقص ، بشرط أن يكون الفنان قادرًا على إقناع الناس بما يقدمه من محاكاة – وهذا لابد من العودة إلى لونجنيوس الذى أكد فى طرحه على ضرورة أن يمتلك الفنان القدرة على الإقناع بامتلاكه تقنيات الكتابة ، خاصة أن الفنان أو الشاعر لا يحاكى أشياء محسوسة بل يحاكى أشياء معنوية أو نفسية تتصل بحياة الناس وعواطفهم ، وهنا يضع أرسطو أول قاعدة فى جماليات التلقى[١] .

وهنا تجدر الإشارة إلى أن أرسطو إلتفت بالفعل إلى الجمهور ، وأعطى له دورًا هامًا فى العملية الإبداعية ولكن وهذا هو الأهم فى سياق حديثنا ، فعندما يتحدث أرسطو عن " Pity " "Fear " كعواطف أصلية فى التراجيديا Tragedy ، فإنه يرى أن حيوية الانطباع والتأثير هما ميزة الإنتاج الأدبى بصفة خاصة والشعرى بصفة عامة والهدف من الفن هو إحداث الدهشة[٢] والذى يتأمل نظرية أرسطو سيكتشف أن ما يهمه ليس طبيعة التأثير ، ولكن درجته ، فأهمية الجمهور فى كتاب فن الشعر لأرسطو ينتج من مجرد استخدامه كمرآة تعكس قوة النصوص والعروض التراجيدية [٣] .

وقدتطورت النظرية فيما بعد تطورًا ملحوظًا ، حيث عاصرت فى عصر النهضة تطور الأدب شيئًا فشيئًا باتجاه المجتمع ، فقد وقف نقاد العصور الوسطى عند التفسير الأخلاقى والباطنى ، وارتكز نقدهم وبخاصة فى إنجلترا على إيجاد التبرير الخلقى للأدب الخيالى ، ولم يصبح التقويم الجمالى المنظم للأعمال الفنية غاية رئيسية للنقد إلا بعد عصر النهضة[٤] وذلك لأنه قد أصبح للأدب علاقة مختلفة – فى عصر

---

(١) فتحى أبو العينين : المرجع المذكور ، ص ١٧٢ .

(2) Tompkins : The Reader in History . p 204

(٣) سوزان بينيت : جمهور المسرح . نحو نظرية فى الإنتاج والتلقى المسرحيين ، ترجمة سامح فكرى ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٩٥ ، ص ٢٣ .

(٤) ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ط ١ ، ١٩٥٨ ، ص ١١١.

النهضة بالطبع – مع المجتمع المحيط بالمبدع ، وفضلاً عن كون الأدب خلاصة أو تقليداً للمجتمع فإنه استمرار له ، فقد كانت عندما تنتهى مسرحية مثل **Masque** (*) فى البلاط الملكى فإن مجموعة من الممثلين والممثلات الذين هم أيضًا أعضاء فى العائلة الملكية والطبقة الأرستقراطية ، كانوا يختارون من يشاركهم الرقص من الجمهور ، وهكذا كما يرى ستيفن أورجل **Stephen Orgel** « أن العمل المسرحى وظف بطرق متعددة لخدمة السلطة الملكية » ففى تأليف الشعر والمسرحية والحفلة الاجتماعية والخطبة السياسية كانت تصور كل هذه الأنشطة بشكل رمزى [١] يؤكد الاختلاف بين تصورنا للأدب وظيفته وتصور عصر النهضة له .

وقد كتب برنارد وينبرج **Bernard Weinberg** فى كتابه ، « تاريخ النقد الأدبى فى عصر النهضة الإيطالى " **A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance** " يقول « الشعر – فى عصر النهضة بالطبع – بطبيعته تقليداً أو تمثيلاً له إذا نتج ليطابق هذا الواقع بأوثق قدر ممكن وذلك لكى ينتج تأثيرات أخلاقية مرغوبة من قبل الأفراد وكذلك الدولة[٢] . وهكذا يبدو أن الشعر نُظر له فى عصر النهضة على أنه يحاكى الواقع الاجتماعى بظواهره المختلفة ، وما على الشاعر حينما يكتب إلا أن ينقل هذا الواقع عبر كتاباته وأشعاره ، لأنها بالطبع ستعود بالنفع الأخلاقى على المجتمع ، وهكذا أضفى على الأدب والشعر قيمة أخلاقية ولكن هل يسهم الشعر فى السمو بالقيم الأخلاقية لأفراد المجتمع ؟! وبصورة غير مباشرة يمكن طرح السؤال على نحو أعم هل يسهم الشعر فى الخير العام للمجتمع ، وذلك على اعتبار أن الأدب فى تعريفه هو عامل مشكل للأخلاق الشعبية ، كذلك فإن صنعته وقيمته إنما تعتمدان على نوع التأثير الذى يحدثه وينتجه الأدب[٣] .

(*) مسرحية قصيرة فى القرنين ١٦ ، ١٧ يمثل فيها ممثلون مقنعون .

(1) See Stephen Orgel : The Illusion of Power : Political Theater in the English Renaissance, Berkeley University Carlifornia Press, 1975 .

(2) Bernard Weinberg ; A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance , 2 Vols , Chicago : The University of Chicago press, 1968, pp 801, 805.

(3)Tomphins , The Reader in History, p 207

ولكن إذا ارتبط الأدب بالتأثير الذى يحدثه هل يؤثر ذلك على ما فيه من قيم فنية لا ترتبط بالواقع بقدر ما ترتبط بجماليات كتابته ، مما لاشك فيه أن الارتباط بين الأدب والتأثير الذى يحدثه بالمتلقى هو ارتباط وثيق بالمعنى ، فالأدب « فن » ولذلك فله علاقة خاصة بالحياة من حوله ، إنه ينظم الحياة ويعطيها المعنى ، كما أنه يعبر عنها ، حسب تعبير إملى ديكنسون Emily Dickinson " العطر يأتى من الورد « أو » قيمة العطر بالنسبة للورد The Attar From The Rose لذلك إذا كان باستطاعتنا فقط أن نأول قصيدة على نحو صحيح ، سنكون فى موقف أفضل يسمح لنا بفهم العالم(١) .

وإذا كان العطر يأتى من الورد كما يقول ، ديكنسون فإن المعنى يأتى من السلوك الأخلاقى وليس من النص ، وهنا يطرح سؤال المعنى مرة أخرى ، هذا السؤال لا يلعب دوره فى نظرية النقد إلا إذا كان مرتبطا بالتأويل ، وأحيانا يظهر – سؤال المعنى – بوصفه استراتيجية للتعامل مع القصائد التى ستعتبر غير أخلاقية وزائفة ، وإذا كان قد نظر إلى عملية القراءة فى العصور الوسطى على أنها عملية سلبية يكتفى فيها القارئ بامتصاص المعنى ، كالإسفنجة ، دون التفاعل معه فإن هذه النظرة يبدو فيها شيء من السطحية والتبسيط المخل ، حيث أن الهدف من القراءة لم يكن مجرد الحفظ عن ظهر قلب وإنما كان الحفظ أداة لتحويل النص من حقيقة مادية خارجة عن النفس إلى جزء من ذاتها(٢) وهكذا تبقى الاستجابة التى يحدثها النص فى القارئ أو المستمع هى القضية المركزية ، وقد أكد ذلك المعنى وينبرج حينما قال « إن الطبيعة بوصفها محاكاة للواقع أو تمثيلا له ، كانت تلتمس من خلال دراسة تأثيره على الجمهور » (٣) ولكن الجمهور تغير بعد عصر النهضة ، وتغيرت معه طبيعة النظرة النقدية إلى النشاط الأدبى ، فلم يعد الجمهور هو المانح للسلطة الشرعية كما كان فى الماضى ، حيث كان الخطباء يثيرون حماس الناس ثم يهدئونهم ويثيرونهم

---

(1) Loc Cit .

(٢) سيزا قاسم : المرجع المذكور ، ص ٢٧٤ .

(3) Weinberg, Bernard : A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance . p 806 .

مرة أخرى من خلال الخطب ، وخاصة فى اجتماعات مجلس الحكومة أو الحفلات المسائية الخاصة ، وهذا الجمهور كان يتكون بالطبع من أعضاء يحظون بمكانة عالية فى الحكومة والطبقة الأرستقراطية وكان الشاعر أو الخطيب يعرف هذا الجمهور الذى يمنحه الرعاية التى يحتاج إليها لكى يبدع .

وليس من شك فى أن علاقة الشاعر بهذا الجمهور كانت تؤثر على العمل الشعرى ، وهكذا ظهر فى عصر النهضة ما سمى بأدب الرعاية ، أو أدب صاحب المؤسسة Literature of Patronage حيث قال « إن هذا الأدب ينبغى ألا يقصر فهمه أو تقف حدوده عند أعمال المدح فقط ، أو عند أعمال معدة فقط للحصول على العطف المادى والاجتماعى ، لأنه فعليًا – المقصود أدب عصر النهضة – هو أدب رعاية[١] .

وهكذا تم توصيف أدب عصر النهضة على أنه أدب ينتمى إلى أدب الرعاية ، أو أدب صاحب المؤسسة ، فتبعية الشاعر لخصوصية العلاقات الاجتماعية بينه وبين جمهوره تعطى شعر عصر النهضة القدرة على استيعاب مجموعة من الوظائف الجديدة ، التى يمكن تلخيصها فى عبارات عامة بالإضافة إلى النظر إلى الشعر بوصفه مكرسًا لترسيخ قيم أخلاقية ، أو مصدرًا للدعم المالى أو شكلاً من أشكال الحماية الاجتماعية أو وسيلة للحصول على وظيفة مريحة ، أو وسيلة تودد مباشرة[٢] وهكذا دخل الأدب فى النسيج الحى للمجتمع فى العصور الوسطى من خلال رعاية المؤسسة له ، دخل فى هذا النسيج حاملاً عدة وظائف تمثلت معظمها فى كيفية الاستفادة منه من قبل مؤلفه ثم من قبل المؤسسة ، فمعظم النصوص الأدبية التى كتبت فى هذه الفترة كان الهدف من ورائها براجماتيًا ، وهو الحصول على شىء ما ، أى أن فكرة الاستفادة من الأدب كانت هى الهم الرئيسى للشعراء وهذا لم يمنع ظهور بعض القصائد والنصوص الأدبية كان الهدف من ورائها خدمة رؤى أخلاقية ما ، أو خدمة الصالح العام ، وكل هذا لم يتعد الرؤية الكلاسيكية للأدب ووظيفته ، وهكذا ظهرت لنا مجموعة من القصائد التى كتبت فى مناسبات عديدة لتأكيد هذه

---

(1)Tompkins : The Reader In History, p 207

(2) Loc Cit .

الرؤية لأدب عصر النهضة مثل « عيد ميلاد اللورد باكون » ، « قصيدة رأس السنة الجديدة » (إلى إليزابيث كونتيسة روتلاند) ، « حكمة فى بلاط بوسيل ... إلى بينشرت (منزل العاملة سيدنى) .

وهكذا يتضح لنا أن أدب عصر النهضة لم يلتفت إلى القارئ إلا بالقدر الذى يؤثر فيه ، ويكون الهدف منه مصلحة ما ، وهو هنا لم يرتبط ارتباطًا وثيقًا بمشكلة المعنى بمفهومها الجديد ، بقدر ارتباطه بالقيم الأخلاقية التى يضفيها على الواقع الاجتماعى ودور هذه القيم فى تغيير شكل المجتمع ، أى أنها نظرة وظيفية، تختلف – بالطبع – عن نظرية نقاد التلقى والاستجابة لدور الأدب ولدور القارئ فى العملية الفنية .

سنكتفى بهذا القدر من التعرف على الارهاصات الفلسفية لجماليات التلقى وكذلك دور القارئ فى الفكر الجمالى عبر النظريات النقدية والجمالية السابقة ، وبعد عصر النهضة تعددت المداخل والرؤى فى اتجاه القارئ ودوره فى العملية الفنية ، وسنتعرف على المزيد من الارهاصات والاتجاهات النظرية والدور الذى أضفته على القارئ / المتلقى ونحن فى سياق حديثنا عن جمالية التلقى كنموذج جديد يحاول تجاوز عثرات النظريات الماركسية والشكلانية والطبيعية والنفسية وغيرها من النظريات التى ظهرت بعد عصر النهضة وكل هذا سيتضح فى الفصول والفقرات التالية .

الفصل الثانى

جمالية التلقى كنموذج جديد

أولاً : تأسيس المفهوم

إن الحديث عن « جمالية التلقى » بمفهومها الحديث يضعنا وجها لوجه أمام إنجازات الرائد الكونستانسى هانز روبرت ياوس صاحب هذا المفهوم ، الذى تجاوز أوجه القصور الخاصة بآراء مجموعة كبيرة من الفلاسفة والمفكرين الأوائل الذين تحدثوا كثيرا عن جمالية التلقى وكانوا بمثابة الارهاصات الأولى فى هذا الاتجاه ، وإذا كانت هموم أولئك المرهصين بنظرية التلقى فلسفية فى الأساس فقد كان اهتمام ياوس يتوجه أساسا إلى تاريخ الأدب ، لقد بدأ ياوس عمله بنقد الاتجاهات الشائعة لدراسة تاريخ الأدب ، والتماس بديل لها ، فانتقد المنهج الوضعى لأنه عالج الأعمال الأدبية على أنها نتائج لأسباب مؤكدة ، معارضًا الشرح العلّى لجماليات الإبداع غير العقلانى ، والتماس الإبداع الأدبى فى تكرار الأفكار والموضوعات القائمة بمعزل عن التاريخ ، كذلك انتقد ياوس مفهوم الانعكاس عند الماركسيين جورج لوكاتش ولوسيان جولدمان ، كما انتقص من منهج الشكلانين الروس لتعلقهم بجماليات الفن للفن وعدم قدرتهم على الربط بين التطور الأدبى والتطورات التاريخية الأعم ، أما المنهج الجديد الذى يراه ياوس ملائمًا لدراسة تاريخ الأدب فهو الذى يجمع بين مزايا الماركسية والشكلانية ، وقد خرج ياوس من هذه الثنائية بما سماه جماليات التلقى[١] والتى تركز على التفاعل بين المؤلف وجمهوره ، فالأدب والفن يحصلان على تاريخ له سمة العملية والفاعلية فقط يصبح تتابع الأعمال الأدبية متأملاً ليس فقط عبر الذات المنتجة (المبدع) بل أيضا عبر الذات المستهلكة (المتلقى) أى من خلال تفاعل المؤلف والجمهور[٢] .

---

(١) روبرت هولب : المرجع المذكور ، ص ص ١٥ ، ١٦

(2) Jauss : Toward an Aesthetic of Reception , p 15

ويرى ياوس أن « جمالية التلقى » المعروفة تحت اسم « مدرسة كونستانس » تحولت شيئًا فشيئًا ومنذ عام ١٩٦٦ إلى نظرية تواصل أدبية ، بحيث أن موضوع أبحاثها هو التاريخ الأدبى ، كدعوى تخص دائمًا ثلاثة عوامل الكاتب والعمل والجمهور وبعبارة أخرى ، فهو يعرف كقضية جدلية ، تحتضن مرور النشاط بين الإنتاج والتلقى عبر وساطة التواصل الأدبى ، وهكذا يفهم التلقى هنا من خلال معنى مزدوج يمتد إلى الاستقبال (أو الامتلاك) والتبادل ، فى الآن نفسه ، وبالإضافة إلى هذا ، فمفهوم الجمالى لايحيل هنا على علم الجمال ولا إلى المسألة القديمة ، المتعقلة بجوهر الفن ، ولكنه يرجع بالأحرى إلى المسألة التالية ، والتى أهملت طويلاً وهى : كيف نكتسب شيئًا من الفن من خلال تجربة هذا الفن نفسه ، وعبر الدراسة التاريخية التطبيقية الجمالية ، والتى تكون قاعدة كل التظاهرات الفنية ، من خلال النشاطات الإنتاجية والتلقائية والتواصلية[١] .

أثار مصطلح نظرية التلقى **Reception Theory** العديد من الأسئلة خاصة فى جمهور المتحدثين باللغة غير الألمانية وخاصة اللغة الإنجليزية ، حيث يلاحظ ياوس أن الكلمة الألمانية **Rezeptionsastketik** تثير سوء تفاهم – للأسف – فى اللغة الفرنسية واللغة الإنجليزية إذ لا تعثر على كلمة الاستقبال **Reception** إلا فى اللغة الفندقية ، ومع هذا ، فقد وجد هذا الاستعمال الجديد للمصطلح صداه فى النظرية الجمالية ، من هنا كان علينا – حسبما يقول ياوس – توضيح استعماله ، إذ يتضمن التلقى كمفهوم جمالى معنى مزدوجًا ، فهو إيجابى وسلبى فى آن معًا ، ويعرف التلقى من خلال الفهم الجمالى كفعل مزدوج الوجهين ، والذى يشتمل فى الوقت نفسه على الأثر الذى ينتجه العمل الفنى وعلى الطريقة التى يستقبله بها الجمهور ، ويمكن للجمهور (أو المرسل إليه) أن تكون له ردود فعل جد مختلفة : بحيث يمكن للعمل الفنى أن يستهلك فقط ، أو ينتقد ، ويمكننا أن نعجب به أو نرفضه ، ويمكننا التمتع بشكله ،

---

(١) هانز روبرت ياوس : جمالية التلقى والتواصل الأدبى ، ترجمة سعيد علوش ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، العدد ٣٨ ، بروت ، ١٩٨٩ ، ص ١٠٦ .

وتأويل مضمونة وتبنى تأويل معترف به ، أو أن نحاول تأويله من جديد ، ويمكن للمرسل إليه أن يستجيب لعمل ما ، وذلك بإنتاجه هو نفسه لعمل جديد ، وهكذا يستهلك المسار التواصلى للتاريخ الأدبى ، فالمنتج هو نفسه « متلق » دائما ، بمجرد ما يبدأ فى الكتابة [1] .

ويلاحظ روبرت هولب فى سياق حديثه عن مفهوم جمالية التلقى ، أنه على الرغم من كثرة الأبحاث النظرية والتطبيقية - المتعلقة بالتلقى - إلا أن كل ذلك لم يفض إلى توحيد للمفهوم ، وما زال النزاع قائمًا حتى اليوم حول ما تستهدفه الدراسات المتعلقة بالتلقى على وجه التحديد ، وربما كانت الصعوبة الأساسية هى فى تحديد ما يعنيه المصطلح تحديدًا دقيقًا ، والواقع أن الاختلاف بين التلقى **Rezeption** والتأثير (الفاعلية) **Wikung** يمثل واحدة من أكثر المعضلات إلحاحًا فكلاهما يتعلق بما يحدثه العمل فى شخص ما من أثر ، كما لا يبدو من الممكن الفصل التام بينهما ، ومع ذلك فإن أكثر وجهات النظر شيوعًا كانت ترى أن التلقى يتعلق بالقارئ ، فى حين يفترض فى التأثير أن يختص بالمعالم النصية ، وهو تخصيص غير مرض كل الرضا بحال من الأحوال ، وبطبيعة الحال فقد تضاعفت المشكلات آخر الأمر نتيجة لليسر فى تشكيل الكلمات المركبة فى اللغة الألمانية ، وذلك بأن كلمة تاريخ التأثير **Wirkungsgeschichte** (بالمعنى القديم الدال على « تاريخ الأثر » الذى يحدثه نص ما أو كاتب ما) تستند إلى تراث معرفى ممتد فى ألمانيا ، يتضمن فحص ما يكون لمؤلف ما من تأثير على الأجيال المتأخرة ، وعلى الكتاب اللاحقين به على وجه الخصوص [2] .

وهناك ملاحظة جديرة بالنظر فى سياق حديثنا عن التأسيس المفهومى لمدرسة كونتسانس ، وهى أنه فى تاريخ الفلسفة الألمانية نستطيع أن نقف عند إسهامات فردية لمجموعة كبيرة من كبار الفلاسفة الألمان الذين استطاعوا أن يؤسسوا لأنفسهم مذاهب ومناهج فلسفية خاصة بهم ، ولا تؤسس هذه المناهج - بالطبع - بشكل

---

(١) السابق : نفس الموضع .
(٢) روبرت هولب : المرجع المذكور ، ص ص ٣٢ - ٣٣ .

جماعى ولكن بشكل فردى ، ونادراً ما ظهر فى تاريخ الدراسات الإنسانية الألمانية ، هذا الشكل الجماعى الذى ظهرت به جمالية التلقى أو مدرسة كونستانس ، فياوس الذى ارتبط عمله بمدرسة كونستانس لم يكن عاجزاً عن تقديم إسهاماته النظرية بشكل مستقل(*) ولكن بمحض اختياره ارتبط عمل ياوس كمؤرخ ومنظر أدبى بمجموعة بحثية كان هو المتحدث الرسمى لها ، والتى مارست طريقة خاصة فى فحص وتدريس الأدب ، ولا يعتبر وجود مثل تلك المجموعات أمرا غيرعادى فى مجال الأدب ، فهى على مدار العصور تتمحور حول شخصية واحدة مسيطرة وتتخذ كل الاستثناءات فى عبادتها لبطلها ولا يمكن استبعاد أى من ذلك من روح الجماعة التى كان ياوس عضوها البارز ، و« مدرسة كونستانس للدراسات الأدبية » **Konstanz School of Literary Studies** والتى سميت كذلك لأن عدداً من أعضائها كانوا وما زالوا مدرسين بجامعة كونستانس التى تأسست فى جنوب ألمانيا ، هذه المدرسة تم النظر إليها على أنها جمعية ليبرالية **Liberal Association** للمثقفين الذين اجتمعوا بشكل غير رسمى على اهتمامات بحثيه مختلفة تسمح بقدر كبير من التعدد ، كما أن لها سمة جلسات البحث المستمرة التى تضم بعض الأعضاء الدائمين إلى جانب بعض الأعضاء غير الدائمين ، ومثال مقارن لمثل تلك الجمعيات من حيث البنية لا المحتوى نجد – على سبيل المثال – فى الولايات المتحدة الأمريكية جماعة نقاد شيكاغو **Chicage Critics** فى الأربعينيات والخمسينيات والتى اشتركت فى الاهتمام بنظرية الشعر عند أرسطو واهتمامات تلك المجموعات منهجية (طرائقية) **Methodologi-cal** أكثر منها ثقافة أو أيديولوجية ، كما هو الحال مع مدرسة فرانكفورت للنقد الحديث (١) .

ومن الجدير بالذكر ونحن فى بداية الحديث عن إسهامات ياوس فى علم الجمال الأدبى والنظرية الأدبية المعاصرة ، أن نلاحظ كما يرى بول دى مان **Paul de Man** أن

(*) هذه الملاحظة الهامة تنطبق كذلك على فولفجانج إيزر الذى قدمت دراساته إلى القارئ الغربى – غير الألمانى – فى فترة مبكرة عن رفاقه فى مدرسة كونستانس نظراً لاشتغاله كأستاذ للأدب الإنجليزى ، بل إنه بالفعل قدم بشكل مستقل وإن كانت دراساته أدخلت فى سياق مدرسة نقد استجابة القارئ الأمريكية .

(1) Paul de Man Introduction's : Toward An Aesthetic of Reception , p Vii

ياوس اهتم بالطبيعة المنهجية والبراجماتية لمدرسة كونستانس وكذلك نبرتها غير الشخصية نسبيًا ، فى حين أن أساتذة الجيل الأقدم فى ألمانيا وأماكن أخرى من المثقفين الأدبيين أمثال فوسلر Vossler وشفيتزر Spitzer وكورتيزCurtius وأورباخ Auerbach وحتى لوكاتش Lukacs كتبوا مذاهب ومناهج فردية Individual مرتبطة بتأملات خاصة بهم ، فإن ياوس يرى نفسه كشريك فى فريق يهتم بالجوانب الحرفية Professional Aspects فى البنية الأدبية[1] . ولعل الاهتمام الأول لياوس تمثل فى تقديم « جمالية التلقى » على أنها بديل منهجى لتجديد التاريخ الأدبى والقول بالتاريخية الراديكالية للرأى النقدى ، والتحول الجوهرى فى موضوع العلم الأدبى ، إزاء الجوهرية الميتافيزيقية للشكلية والماركسية ، ولكن هذا التحول فى المدلول يؤثر فى الوقت نفسه على التفسير الذى يقوم به فعل القراءة الفردى[2] .

وإذا كنا سنتحدث ونحن فى سياق التعرض لإسهامات إيزر الجادة فى « جمالية التلقى » على تركيزه على البعد الفردى فى القراءة فإن إسهام ياوس فى « جمالية التلقى » يرجع إلى اهتمامه بالعلاقة بين الأدب والتاريخ إلا أنه اهتم مع إيزر – كما سنرى – بإعادة تشكيل النظرية الأدبية عن طريق صرف الأنظار عن المؤلف والنص ، وتركيزها مرة أخرى على علاقة النص / القارئ وعلى الرغم من ذلك فإن مناهجها الخاصة فى معالجة هذه النقطة اختلفت اختلافًا حادًا ، فعلى حين تحرك ياوس بصفة مبدئية نحو نظرية التلقى من خلال اهتمامه بتاريخ الأدب ، برز إيزر – كما سنرى – من مجال التوجهات التفسيرية ، وفى الوقت الذى اعتمد فيه ياوس فى بادئ الأمر على الهرمينوطيقا وكان خاضعًا بصفة خاصة لتأثير هانز جورج جادامر كانت الفينومينولوجيا هى المؤثر الأكبر فى فكر إيزر [3] وبشكل أكثر دقة كانت لفينومينولوجيا إنجاردن أكبر الأثر فى ذلك .

---

(1) Ibid : pp Vii- Viii .

(٢) إيفانكوس : المرجع المذكور ، ص ١٢٨ .
(٣) روبرت هولب : المرجع المذكور ، ص ٢٠٠ .

وإذا كان جادامر الذى يرى أن الهرمنيوطيقا إسلوب الفهم والتأويل[١] قد احتفى بدور الذات من حيث هى التى تحقق فعل التأويل وتنتج المعرفة ، والتى لا تزيد عن كونها تأويل خاص عن تلك المعرفة ، ولا يمكن فصلها عن الذات التى ابتكرتها وتتحمل مسئوليتها دون الادعاء بامتلاك اليقين المطلق[٢] إذا كان جادامر يرى ذلك فإن ياوس يواصل نفس الاهتمام بهذه الذات ، ولا يشغل نفسه بالبحث عن اليقين المطلق فى العمل الأدبى ، ففعل التأويل هو فعل ذاتى ينتج عن التأثر بالعمل الأدبى ، وهذا يعنى حسبما يرى ياوس أن العمل الأدبى لايمكن أن يخرج إلى حيز الوجود « دون أن يكون له تأثير » وهذا التأثير يفترض – منطقيًا – ومسبقًا وجود جمهور[٣] ، هذا الجمهور هو الذى يقوم بعملية التأويل وهذا دوره المنوط به .

وإذا كنا قد أشرنا من قبل إلى مدى استفادة إيزر من إسهامات إنجاردن الفينومينولوجية ، ولن يتأتى لنا فهم إيزر إلا من خلال الاتكاء على بعض أفكار إنجاردن ، فإننا وبالتضافر مع هذه الرؤية لن يتأتى لنا فهم ياوس بدون الوقوف عند الإسهامات الهرمنيوطيقية الفلسفية فى جمالية التلقى وخاصة إسهامات أستاذه فى هايدليبرج Heidelberg هانز جورج جادامر والذى دائما ما يعترف ياوس بتأثيره عليه ، بل إنه يمضى أبعد من ذلك ويؤكد أن جمالية التلقى « تمتهن عقيدة هرمنيوطيقية »[٤] . وهكذا يعلن ياوس صراحة أنه يدين بالعديد من إسهاماته فى جمالية التلقى إلى الهرمنيوطيقا وخاصة هرمنيوطيقا جادامر ، وهذا سيتضح فيما بعد .

ولكن قبل أن نقف عند هرمينوطيقا جادامر لنرصد حجم التأثير الذى مارسته هرمينوطيقا جادامر على النظرية الجمالية عند ياوس لابد أن نقف عند نقطة هامة فى

---

(1) Gadamer H. G : Truth and Method, An English Trans by Carret Barden and John Cumming , New York, 1975, p 153 .

(٢) فوزى فهمى : المرجع المذكور ، ص ١٤ .

(3) Jauss. Theses Transition From The Aesthetics of Experince , in Maria j. Valdes and Onen J. Miller (eds) Interpretation of Narrative , Toronto, University of Toronto Press, 1979, p 132.

(٤) هانز روبرت ياوس : جمالية التلقى والتواصل الأدبى ، ص ١٠٧ .

تطور نظرية التلقى ، وهى مرحلة التأسيس وتغيير النموذج ، حيث تجاوزت فى هذه المرحلة نظرية التلقى عقبات وإشكاليات وتغيرات عديدة وقعت فى حبائلها النظريات الماركسية والشكلانية وغيرها من النظريات والاتجاهات النقدية التى رصدت دور المتلقى عبر تاريخ الفكر الجمالى . وهذا سيتضافر مع ما حاولنا رصده فى الفصل الأول ، بعيدا عن التأريخ لدور المتلقى زمنيًا ورصد هذا الدور فى كل العصور المختلفة .

ثانيًا : تغيير النموذج

حينما نتحدث عن « جمالية التلقى » كنموذج جديد يتجاوز النماذج الموجودة فى سياق النظرية الأدبية المعاصرة ويتلافى عيوبها النظرية ، فإننا لابد أن نبحث عن الأسس التى أتاحت لهذا النموذج الجديد هذا التجاوز ، وفى هذا يرى تيموثى باهيتى **Timothy Bahti** أن ياوس ورفاقه فى مدرسة كونستانس مشتركون فى إعادة التفكير فى طرق الدراسة الأدبية ، وذلك يعد مشروعًا للدراسة الأدبية أكثر منه مشروعًا لنظرية أدبية أو جزء من الجدل الدائر حول الافتراضات الفلسفية والأيديولوجية للعلوم الإنسانية[1] .

وهكذا وفى محيط الدراسات الأنجلو – أمريكية تم النظر إلى مدرسة جمالية التلقى على أنها اتجاه يدفعنا إلى محاولة إعادة التفكير فى طرق دراستنا الأدبية ، وهذا يتوافق مع ما يراه روبرت هولب فى أن ياوس فى دراسته « التغيير فى نموذج الثقافة الأدبية » ألمّ بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية ، وانتهى إلى أن بدايات « ثورة » فى الدراسات الأدبية المعاصرة قد تهيأت ، وقد نظر ياوس إلى البحث الأدبى مستعيرًا فكرتى « النموذج » و « الثورة العلمية » من كتابات توماس س كون **Tomas S. Khan** بوصفها إنجازًا شبيهًا بإجراءات العلوم الطبيعية . فهو يؤكد أن دراسة الأدب ليست عملية تنطوى على تراكم تدريجى للحقائق والشواهد التى تقرب كل جيل من الأجيال المتعاقبة من معرفة حقيقة الأدب ، أو من الفهم السليم للأعمال الأدبية المفردة ، والأحرى أن التطور تشخصه قفزات نوعية ، ومراحل من

---

(1) Timothy Bahti : Translator's Preface in Toward and Aesthetic of Reception , P. xxvii .

القطيعة ، ومنطلقات جديدة ، إن النموذج الذى وجه البحث الأدبى ذات يوم ، ما يلبث أن يُنبذ عندما يصبح غير قادر على الوفاء بالمطالب التى توسمتها فيه الدراسات الأدبية ، ويحل نموذج جديد ، أكثر ملاءمة لهذه المهمة ، ومع استقلاله عن النموذج الأقدم ، محل أسلوب التناول العتيق إلى أن يثبت – مرة أخرى – أنه غير قادر على الوفاء بوظيفته فى شرح الأعمال الأدبية السابقة على الوقت الراهن ، إن كل نموذج يحدد لا مجرد الإجراءات المنهجية المقبولة ، التى يتناول النقاد الأدب وفقا لها فحسب ، بل يحدد كذلك المبدأ الأدبى ، وبعبارة أخرى ، يخلق أى نموذج بعينه التقنيات والموضوعات التى يراد تفسيرها على السواء[١] .

وإذا توقفنا قليلاً عند مفهوم الثورة العلمية وقابلية تغير النماذج وإحلالها محل بعضها البعض أو تراكماتها سنتوقف قليلاً أيضا عند سؤال « كون » عن العملية اللازمة التى يحل بها نموذج جديد محل نموذج سابق عليه سواء أكان إكتشافًا أم نظرية ، ينبثق أولاً فى ذهن فرد أو بضعة أفراد ؟ إن أى تفسير جديد للطبيعة . وهؤلاء هم أول من يتعلم أن يرى العلم والكون على نحو مختلف ، وتتيسر لهم القدرة على الانتقال بفضل عاملين لايتمتع بهما أكثر ابناء صنعتهم الآخرين ، فإن اهتمامهم قد تركز على المشكلات التى أثارت الأزمة ، كما أنهم علاوة على هذا ، يكونون حديثى السن أو حديثى عهد بالمجال المثقل بالأزمة ، ولذا فإن الممارسة لم تصل بهم بعد إلى الأعماق التى وصلت إليها مع غالبية معاصريها من حيث النظرة إلى العالم ، والقواعد التى حددها النموذج الإرشادى القديم ، ولكن كيف استطاعوا تحويل كل ابناء صنعتهم أو تحويل ابناء جماعة البحث الفرعية المعنية بالموضوع ؟ وماذا كان عليهم أن يفعلوا ليحققوا هذا التحول فى اتجاه نظرتهم هم إلى العلم وإلى العالم ؟ وما الأسباب التى دعت هذا الفريق إلى نبذ تقليد بحثى مألوف لصالح تقليد آخر جديد[٢] .

وليس من شك فى أن هذه الأسئلة تضعنا وجهًا لوجه أمام إجابات لابد أن تتسم بالاتساق والقدرة على الإقناع من أجل تبنى هذا النموذج الإرشادى الجديد الذى

---

(١) روبرت هولب : المرجع المذكور ، ص ص ٣٩ – ٤٠ .

(٢) توماس كون : بنية الثورات العلمية ، ترجمة شوقى جلال ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ١٦٨ ، الكويت ١٩٩٢ ، ص ٢٠٥ .

تطرحه هذه الجماعة ، وحتى نتبين مدى الضرورة الملحة لهذه الأسئلة علينا أن نتذكر أن هذه هى البنى الجديدة الوحيدة التى يمكن المؤرخ أن يرد بها على تساؤل الفيلسوف عن سُبل اختيار النظريات العلمية المستقرة ، والتحقق من صوابها أو زيفها ، ونعرف أن الباحث العلمى بقدر ما يكون معنيًا بالعلم القياسى يكون حلالاً لألغاز وليس باحثًا يختبر صدق النماذج الإرشادية ، وعلى الرغم من أنه وهو فى خضم بحثه عن حل للغز معين يجرب عدداً من الأساليب البديلة للمعالجة . وينحى جانبًا كل ما يخفق فى الوصول به إلى النتيجة المنشودة ، إلا أنه فى كل هذا لا يختبر النموذج الإرشادى . إنه بدلاً من ذلك أشبه بلاعب الشطرنج حين تواجهه مشكلة وأمامه رقعة الشطرنج حقيقة مادية يتأملها فى ذهنه ولكنه يجرب عدداً من الحركات البديلة بحثا عن حل لمشكلته ، هذه المحاولات التجريبية سواء قام بها لاعب الشطرنج أو باحث علمى ، ليست سوى تجارب ومحاولات خاصة بذاته فقط دون أن تمتد لتشمل قواعد اللعبة ، وتظل ممكنة فقط طالما أن النموذج الإرشادى ذاته مأخوذ التسليم ولهذا فإن اختيار النموذج الإرشادى لايحدث إلا عقب فشل متصل وثابت زمنا طويلا فى حل لغز هام يثير أزمة ، وحتى هنا أيضا لا يحدث الاختيار إلا بعد أن يؤدى الشعور بالأزمة إلى تصور نموذج إرشادى بديل للقديم ، والجدير بالملاحظة أن الوضع الاختبارى فى العلوم لايتمثل ، كما هو الحال فى مجال حل الألغاز ، فى مجرد المقارنة بين نموذج إرشادى وحيد وبين الطبيعة ، وإنما يحدث الاختبار كجزء من المنافسة بين نموذجين إرشاديين ندِين بغية الفوز بولاء المجتمع العلمى[1] .

وحينما يحل نموذج إرشادى جديد محل نموذج إرشادى قديم فلابد أن نتساءل عن مدى الحاجة إلى هذا النموذج ، ما الذى يقدمه إلى المجتمع الذى يحل فيه ، وحينما يطرح ياوس « جمالية التلقى » كنموذج جديد فإنه يحاول إعادة صياغة التاريخ الأدبى وفقا لما تساهم به « جمالية التلقى » فى إعادة النظر إلى هذا التاريخ حسب مقتضيات النظرة العلمية التى حاولت جمالية التلقى أن تتسم بها ، باعتمادها على النظرية العلمية – إلى حدها – فى تغير النموذج ، وقبل أن نحلل النماذج التى

---

(١) السابق : ص ص ٢٠٥ – ٢٠٦ .

تعرض لها ياوس تحليلاً سريعاً لاحلال نموذجه ، يلاحظ ياوس فى بداية دراسته « التاريخ الأدبى كتحدى للنظرية الأدبية » أنه فى عصرنا الحالى سقط التاريخ الأدبى فى هوة سوء السمعة ، ولم يكن ذلك بلا سبب ، فهذا التاريخ يصف بمالا يدع مجالاً للخطأ مساراً ثابتًا للانحدار ، فأعظم إنجازاته تنتمى كلها للقرن التاسع عشر وكتابة تاريخ الأدب القومى فى عصور جريفينوس **Gervinus** وشيرر **Scherer** ودى سانكتيس **De Sanctis** ولانسون **Lanson** يعد العمل المكلل لأعمال أى باحث فى تاريخ الفكر واللغة ، وقد رأى شيوخ هذا النظام أسمى أهدافهم هنا هو تمثل فكرة التفرد القومى فى سعيها وراء ذاتها وذلك فى الأعمال الأدبية ، تلك النقطة العالمية أصبحت ذكرى بعيدة فالشكل الموجود من التاريخ الأدبى نادراً ما يوضح شخصيّة بعينها فى الحياة الواقعية لزماننا ، فقد أبقى نفسه ضمن متطلبات الفحص بواسطة نظام الفحص للدولة والذى هو فى حد ذاته جاهز للتفكير ، فقد اختفى التاريخ الأدبى تقريبًا من مناهج المدارس العليا فى ألمانيا كمادة حية ونابضة ، وماعدا ذلك تبقى تواريخ الأدب إن كانت موجودة أصلاً على أرفف مكتبات البورجوازيين الذين يفتحونها لافتقارهم إلى قاموس أدبى لحل الألغاز الأدبية[١] .

وبهذه النزعة التى تتسم بالسخرية يبدأ ياوس فى التمهيد لأطروحته الجمالية ، ولكى يدعمها فإنه يقدم مشروعًا يناقش فيه سلسلة من ثلاثة نماذج سابقة ، وما يرى أنه النموذج الناشىء فى الدراسات الأدبية ، وهو فى تتبعه لمرحلة من البحث الأدبى « ممهدة للاتجاه العلمى » يلاحظ بزوغ « نموذج كلاسيكى » وهذا المعيار يتضمن بالنسبة إلى الدراسات الأدبية إجراء تقارن بمقتضاه الأعمال الأدبية بمثيلاتها من أعمال القدامى المسلم بجودتها ، فالأعمال التى نجحت فى محاكاة الأعمال الكلاسيكية قد حكم لها بالجودة أو القبول ، والأعمال التى خرجت على التقاليد فى النماذج التى حظيت بالاحترام على مدى الزمن قد حكم عليها بأنها رديئة أو غير مرضية ، وكانت مهمة الناقد الأدبى هو أن يقيس الأعمال الأدبية فى الحاضر وفقا لقوانين مقررة[٢] .

---

1) Jauss : Toward an Aesthetic of Reception , p 3

(٢) روبرت هولب : المرجع المذكور ، ص ص ٤١ ، ٤٢ .

وقد كان انهيار هذا النموذج – حسبما يرى روبرت هولب – فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر جزءًا من « الثورة العلمية » فى مفهوم التاريخ ، التى قامت فى أعقاب تكوين الدول القومية والمساعى المبذولة من أجل تحقيق وحدة قومية تشمل أوربا كلها ، وقد كان من نتائج التغيرات السياسية والمطالب الإيديولوجية أن أصبح التاريخ الأدبى مطلبًا للشرعية القومية يتسم بالمثالية ، وترتب على هذا أن النشاط الذى تركز فى دراسته المصادر قد حاول إعادة بناء التاريخ الممهد لنصوص العصور الوسطى المعيارية[1] .

ويلاحظ ياوس أن هذا النموذج مازال يمارس تأثيره فى بعض الأحيان وإلى الآن ، ففى المقررات الجامعية يتضح اختفاء التاريخ الأدبى ، فلم يعد سرًا أن المهتمين بدراسة التاريخ الأدبى واللغوى من الفيلولوجين – من أبناء جيل ياوس – أصبحوا يفخرون بأنفسهم لاستبدالهم العرض التقليدى لأدبهم القومى بحصص أو قل محاضرات عن تاريخ مشكلة ما أو أى طرق منهجية أخرى ، ويقدم الإنتاج الثقافى صورة مرتبطة بذلك ، فمشروعات التجميع فى شكل كتيبات أو موسوعات أو فى أحداث صيحة لما يسمى « بتأليف الناشر » **Publisher's Synthesis** تفسيرات مجمعة قد حيد التاريخ الأدبى عن مساره ليصبح غير جاد وحدسى وبشكل أوضح فإن تلك التجميعات شبه التاريخية نادرًا ماتتبع من جهود المثقفين بل إن معظمها من إنتاج جشع بعض الناشرين المتجبرين ، ومن ناحية أخرى تدفع الثقافة الجادة إلى مجرد مقالات ذات موضوع واحد فى الدوريات الثقافية وتفترض مسبقًا مستوى صارمًا للطرق النقدية الأدبية للأسلوبيات والبلاغة والفيلولوجيا النصية والسيمانطيقا والشاعرية والمورفولوجيا والفيلولوجيا التاريخية وتاريخ الأصول والأجناس ، والدوريات الثقافية التاريخية واللغوية اليوم ما زالت تمتلئ عن عمد بمقالات ترضى نفسها بطريقة تاريخية للأدب ، بيد أن مؤلفيها يواجهون بنقد ثنائى الاتجاه ، فصياغتهم للأسئلة من منظور النظم المجاورة ، مؤهلة بشكل عام أو خاص كشبه مشكلات ونتائج تنحى جانبًا كمجرد معرفة متخفية ، ونادرًا ما يرى ناقد النظرية

---

(١) السابق : ص ٤١ .

الأدبية هذه المشكلة بشكل واضح – فهو يجد الخطأ فى التاريخ الأدبى الكلاسيكى من حيث أنه يدعى أنه مجرد شكل لكتابة التاريخ ولكنه فعلاً يعمل خارج البعد التاريخى وبالتالى يفتقر إلى أساس الحكم الجمالى الذى يتطلبه الأدب (موضوعه) كأحد الفنون[١] .

ولكى يوضح ياوس هذا الانتقاد فإنه يذهب إلى أن التاريخ الأدبى لأكثر الأشكال قبولا يحاول أن يفلت من هذا المأزق الخاص بمجرد السرد شبه التأريخى للحقائق عن طريق ترتيب مادتهاحسب الميول العامة والأجناس وأياما شئت ، حتى تعالج داخل هذه القشور الأعمال الفردية فى تسلسل زمنى ، وفى شكل هذا الزيغ فإن بيوجرافيا المؤلفين وتقييم روائعهم تقع فى بقعه عرضية هنا بطريقة التنمية العارضة ، أو أن التاريخ الأدبى يرتب مادته بشكل غير خطى حسب الترتيب الزمنى للمؤلفين العظام ويقيم أعمالهم حسب تخطيط الحياة والأعمال **Life and Works** ، وهنا يتم تجاهل ونفى الكتاب الأقل ..... وبذلك يكون تطور الأجناس لا يمكن تفاديه بواسطة حذف الأعضاء ، والشكل الثانى أكثر مناسبة لنظام المؤلفين الكلاسيكيين فالأول موجود ليناسب الأدب الحديث الذى يجاهد مع صعوبة الانتقاء من قائمة المؤلفين والأعمال التى يندر أن تنفد ، وهى مشكلة متزايدة حتى عصرنا هذا[٢] .

ويؤكد جرفينوس أن وصف الأدب الذى يعتمد على نظام محدد مع مجرد وضع حياة وأعمال الكتاب واحدة بعد الأخرى فى تسلسل زمنى ليس تاريخًا : فهو بالكاد مجرد الهيكل العظمى للتاريخ ومن نفس المنطلق لا يعتبر ياوس أن الأمر تاريخى إذا كانت مجرد عرض الأدب بواسطة الجنس الذى يتبع القوانين الفريدة لأشكال تطور القصيدة الغنائية والمسرحية والرواية مع مجرد تأطير السمة غير الواضحة للتطور الأدبى ، داخل ملاحظة عامة يما يخص الميول السياسية للعصر ، ومن ناحية أخرى لم يعد من النادر فقط بل بات محرمًا أن يقوم المؤرخ الأدبى بإصدار أحكام عن نوعية أعمال العصور الماضية ، وبدلا من ذلك بات يفضل الالتزام بمعيار الموضوعية فى

---

(1) Jauss : Toward an Aesthetic of Reception . p 4

(2) Loc . Cit .

التـاريخ الأدبى والذى يقـوم فـقط بوصف « كـيف كـانت الأعـمـال » وهـذا الامـتناع الجمالى أرضية صلبة ، فنوعية ومرتبة العمل الأدبى لا تنشأ من الظروف البيوجرافية أو التـاريخـيـة لأصله ... ولا من مـوقـعـهِ فى تسلسل التطور فى الجنس الأدبى فـقط ولكن أيضـا من مـحـددات التـأثير والتلقى والسـمـعـة الطيبة وهـى مـحـددات يصـعب إمساكها وإذا قام المؤرخ الأدبى ، بناءًا على التزامه بالمعيار الموضوعى بتقيد نفسه بعـرض الماضـى القـريب تاركًـا الحكم الأدبى الخـاص به والعـصـر الذى لم ينتـهِ بعـد مسئولية النقاد مقيداً نفسه بالنظام الآمن « للروائع » **Masterpieces** فقط ، فإنه يبقى فى مسافته التاريخية **Historical Distance** متخلفًا بجيل أو اثنين عن أحدث تطورات الأدبية ، ففى أفضل الأحوال يشارك فى التفاعل المعاصر مع الظاهرة الأدبية الحالية كقارئ سلبى ، وبالتالى يصبح فى تكوين حكمه متطفلاً على النقد الذى يستخف به فى صـمت على أنه « ثقـافى » وفى ظل هذه الأزمـة يتسـاءل ياوس متعجبًا مـا الذى يجب أن تكون عـليه الدراسـة التـاريخية للأدب اليوم هل هـى دراسة يمكنها أن تقدم القليل من التـعليـمـات « للمـلاحظ الذكى » دون أى نموذج مـقلد « للرجل النشط فى العـالم » أو أى معلومـات هامـة « للفـيلسـوف » فـهى تقدم كل شـىء مـا عـدا أن تكون مصدرًا للمتع الراقية عند القارئ[1] .

وفى هذا يؤكد ياوس أنه إذا أردنا كتابة تاريخ أدبى جديد ، من خلال رسم يعيد تكوينه انطلاقًا من بقـايا الأعمال والظروف التـاريخيـة والتـأويلات ودعاوى التواصل الأدبى المتخفاه تحته ، علينا أن نسارع إلى تاريخ التجربة الجمالية ونظريتها وتظهر لى – حسبمـا يقول ياوس – ضرورة كل هذا لأنه يمنحنا « الجسر الهرمنيوطيقى » لبلوغ حقب بعيدة فى الزمان وفى الثقافات الأجنبية ذات التقليد الأوروبى[2] . وعادة مـا يستدعى السرد التاريخى كسلطة للتصديق على خطوة عملية الانعكاس المدرسى ، ولكنه كذلك يذكرنا بطريقة سابقة لفرض الأسئلة لإثبات أن الإجابة أصبحت كلاسيكية هى الأخرى ، ولم تعد مرضية أى أنها أصبحت تاريخية مرة أخرى وتتطلب منا إعادة

---

(1) Ibid, P. 5

(٢) هانز روبرت ياوس : جمالية التلقى والتواصل الأدبى ، ص ١١٢ .

تجديد عملية السؤال والإجابة . وإجابة شيلر على تساول محاضرته الاحتفالية فى جينا 26 مايو ١٧٨٩ « ما دراسة المرء للتاريخ الكونى وإلى أى غاية تهدف » لم تعد فقط كتمثيل للفهم التاريخى للمثالية الألمانية Gereman Idealism بل هى كذلك موضحة للمسح النقدى لتاريخ الفكر الألمانى ، فهى توضح توقعات سعى تحتها التاريخ الأدبى للقرن التاسع عشر لتحقيق وصية الفلسفة المثالية للتاريخ فى تعارضها مع التصوير التاريخى العام ، وفى نفس الوقت فهى تسمح للمرء أن يتعرف على السبب فى أن المثالية الأبستمولوجية للمدرسة التاريخية قد أدت لكارثة كذلك السبب فى أنها قادت انحدار التاريخ الأدبى معها فى نفس المسار(١) .

وأول عرض مدرسى لتاريخ الأدب القومى عند الألمان تمثل فى دراسة جريفينوس « تاريخ الأدب القومى لدى الألمان » 1835 ، ويعد جريفينوس الشاهد الأساسى لذلك بل إنه أيضا قدم النظرية الأولى والوحيدة فى التصوير التاريخى التى يؤلفها باحث تاريخى ولغوى وكتابه « أساسيات نظرية التصوير التاريخى "Fundamentals of the Theory of Historiography. يطور الأفكار الأساسية لنصوص فولهم فون همبولت « فى مهمة المؤرخ On the Task of the Historian " إلى أن وصلت لنظرية أسس بواسطتها مهمة تاريخ الأدب الراقى » وإذن فسوف يصبح المؤرخ الأدبى مجرد كاتب للتاريخ عندما يكتشف بالبحث عن موضوع دراسته الفكرة الأساسية التى تتطرق بدقة إلى تسلسل الأحداث الذى اتخذه كموضوع له كما تظهر ويستحضره فى صلتها بأحداث العالم ، وهذه الفكرة المرشدة مع بقاء شيلر على أنه المبدأ الغائى العام الذى يسمح لنا بإدراك التقدم التاريخى العالمى للبشرية ، تظهر فعلا فى أعمال همبولت فى الإيضاحات المنفصلة ل « فكرة التفرد القومى » وعندما يأخذ جريفينوس هذه الحالة المثالية للتفسير التاريخى على أنها تخصه فإنه يضع ضمنيًا « الفكرة التاريخية » لهمبولت فى خدمة الأيديولوجيا القومية Nationalist Ideology فتاريخ الأدب القومى الألمانى يجب أن يُظهر كيف أن « الاتجاه الحكيم الذى قاد الإغريق العالم فيه والذى

---

(1) Jauss : Toward an Aesthetic of Reception , pp 5 - 6

يتجه نحوه الألمان دائما (حسب سماتهم الخاصة) قد تم تبنيه مرة أخرى على يد « الألمان » بواسطة الوعى الحر والفكرة الكونية عن فلسفة التاريخ المستنيرة قد تقلصت إلى مجرد تكرار لتاريخ الفرديين القوميين وأخيراً ضيقت نفسها إلى مجرد خرافة أدبية تنص على أن الألمان هم الخلفاء الحقيقيون للإغريق بسبب فكرة أن « الألمان وحدهم بسبب نقائهم العرقى هم قوم خلقوا ليدركوا »[1] .

ومثال جريفينوس يحتوى على تضمين طرائقى للتاريخ الأدبى ، فعندما قامت المدرسة التاريخية بتشويه سمعة النموذج الغائى للفلسفة المثالية للتاريخ ، وعندما يرفض المرء حلول فلسفة للتاريخ – إدراك مسار الأحداث من نهاية ، نقطة مثالية عليا لتاريخ العالم – على أنها غير تاريخية – كما يذكر جريفينوس – فكيف إذن يمكن فهم وعرض تناغم التاريخ ككل متكامل ؟

ويرى ياوس أنه فى صياغة جريفينوس يمكن للمؤرخ – فقط – أن يتمنى عرض سلسلة كاملة من الأحداث حيث أنه لا يمكنه أن يعرف أين تحديداً تغيب من أمام عينيه المشاهد الختامية ، ويمكن أن تعمل التواريخ القومية كسلاسل مغلقة ظالما نظر إليها المرء على أنها سياسيًا ذروة لحظة متحققة للتوحيد القومى أو أدبيًا نقطة عالية للكلاسيكية القومية – إلا أن تقدمها نحو « المشهد الختامى » **Final Scene** يجب أن يستحضر بديهيًا المشكلة القديمة ، وبالتالى ففى التحليل الأخير رأى جريفينوس – متوافقًا مع تشخيص هيجل الشهير ل « نهاية الحقبة الفنية » **The End of the Artistic period** – ضرورة النظر إلى أدب عصره المابعد كلاسيكى **Post - Classical** إلى أنه مجرد عرض على الانحدار كما منح المواهب المفتقرة إلى هدف نصحية بأن يشغلوا أنفسهم بالعالم الحقيقى والدولة[2] وإذا كان هيجل رأى أنه إذا كان يجب أن لا تبقى الحياة الألمانية ساكنة ، فإنه يجب اجتذاب المواهب التى تفتقر إلى هدف نحو فهم العالم الحقيقى ، وبالتالى فإنه نظر بشكل موضوعى إلى الحقب التاريخية السابقة وما

---

(1) Ibid : P 6

(2) I bid : p 7 .

أنتجته من إبداعات فنية ، فإن جادامر رأى أن مشكلة البحث التاريخى تكمن فى التاريخ الكونى فحتى المدرسة التاريخية عرفت أنه أساسًا لا يمكن أن يكون هناك أى تاريخ سوى التاريخ الكونى لأن الدلالة المتميزة للتفاصيل يمكن أن تتحدد فقط من الكل : كيف يمكن للباحث التجريبى **Empirical Researcher** الذى لا يتمكن من الكل أبدا ، أن ينجح دون التنازل عن حقوقه للفيلسوف وأحكامه التعسفية المسبقة[1] ولكن ماذا عن المؤرخ ؟!

يرى ياوس أن المؤرخ يبدو وأنه قد تحرر من مشكلة انغلاق واستمرارية التاريخ عندما قصر نفسه على مراحل يستطيع فيها أن يضع أمامه المشهد الأخير ويصف كمالها دون النظر إلى ما سيليها ، ويبشر التاريخ كعرض لفترات زمنية بإشباع النموذج الطرائقى للمدرسة التاريخية إلى حده الأقصى ، وهنا وعندما لم يعد تدفق القومية الفردية مرضيًا كخيط مرشد فإن التاريخ الأدبى يقوم أساسًا بربط الفترات الزمنية المغلقة واحدة بعد أخرى ، وإذن فالقانون الأساسى لكتابة التاريخ ، الذى تبعا له يجب أن يختفى المؤرخ أمام موضوعه ، الذى يجب أن يقفز للأمام فى موضوعية كاملة **Full Objectivity** ، يمكن أن يلاحظ فوريا بواسطة الفترة ككل فردى ذى معنى ينطلق بمفرده ، وإذا تطلبت الموضوعية الكاملة أن يتجاهل المؤرخ نقطة وقوف اللحظة الحالية ، فإن قيمة ودلالة العصر الماضى يجب أن يعترف بها بشكل مستقل عن المسار اللاحق للتاريخ ، وقد أعطت مقولة رنكه **Ranke** الشهيرة عام **1854** – كما يقول ياوس – أساسًا لاهوتيًا لهذا العرض « لكنى أذكر أن كل فترة زمنية هى تمثيل فورى لله ، وأن قيمتها تعتمد ليس على مايليها بل على وجودها هى بنفسها » وهذه الإجابة الجديدة على سؤال كيف يمكن إدراك « تقدم » التاريخ تحدد مهمة جديدة ذات طابع لاهوتى للمؤرخ عندما يقوم المؤرخ باعتبار وعرض أن كل فترة زمنية كشىء قيم بذاته ، فإنه يبرز وجود الله أمام فلسفة التاريخ كتقدم ، فلسفة تقيم الفترات الزمنية

---

(1) Gadan /mer : Truth and method, p 176 .

فقط كخطوات للأجيال التالية وبذلك فإنه يفترض مسبقًا تقديراً لفترات لاحقة – بمعنى أنه – « ظلم للذات العليا » ، وحل رنكه للمشكلة التى تجاهلتها فلسفة التاريخ كان بالتالى مقترحًا على حساب قطع الخيط بين ماضى التاريخ والحاضر بين فترة زمنية كما كانت فعلاً و « ماتلاها » وفى تحولها عن فلسفة التاريخ المستنيرة ضحت المدرسة التاريخية ليس فقط بالتكوين الغائى للتاريخ القومى بل أيضا بالمبدأ المنهجى ، وفى هذا يميز شيلر أولاً وأخيراً المؤرخ القومى وطريقته تحديداً « ربط الماضى بالحاضر » وهو فهم ضيق ، فهو تأملى ظاهرى فقط ، حيث أن المدرسة التاريخية لا يمكن أن تحتك به دون أن تدفع ثمن ذلك[1] ، وهذا الثمن يتعلق بالطبع بطبيعة عمل المؤرخ الذى يجب أولا أن يفرغ رأسه من كل شىء يعرفه عن المسار الزمنى المتأخر للتاريخ عندما يرغب فى تمثل واستحضار فترة ماضية حيث يشعر بلا معقولية التعاطف حيث لا يعرف كيف يعطى أى اعتبار للتحديدات المسبقة والأحكام المسبقة لموقعه التاريخى ، وقد نقد والتر بنيامين **Walter Benjamin** هذا الوضع – المسلم به من منظور المادية التاريخية – ورأى أنه يؤدى إلى إغفال وعدم ملاحظة ما وراء موضوعية المفهوم المادى للتاريخ[2] .

ويواصل ياوس تعرضه لجدلية الشخصية القومية الألمانية ، حيث يرى أن منجز التاريخ فى القرن التاسع عشر قد اتفق مع الاعتقاد بأن الشخصية القومية كانت الجانب الخفى من كل حقيقة ، وهذه الفكرة هى ما جعلت شكل التاريخ قابلا للظهور حتى فى سلسلة من الأعمال الأدبية ، وبقدر إخفاء هذا الاعتقاد كان يجب أن يختفى الخيط الرابط للأحداث كذلك ، وهكذا بتداعى الأدب الحالى والأدب الماضى فإنهما يسقطان معًا فى إطارين منفصلين للحكم ويصبح انتقاء وتحديد وتقييم الحقائق الأدبية أمرًا مشكلاً وكان التوجه نحو الموضوعية والفاعلية مشروطًا أساسًا بهذه الكارثة ، فقد اعتقد التاريخ الأدبى أنه قد يستفيد من حتميته إذا استعار طرق المشاهد الطبيعية المتطابقة وكانت النتيجة معروفة تماماً ، فإن تطبيق مبدأ التفسير

---

(1) Benjamin - Walter : Theses on the philosophy of History, No. VII, In Illuminations ed. Hannah. Arendt . Trans . Harry Zohn, New York, 1968, p. 256.

(2) Ibid : p 8 .

العرضى المحض على تاريخ الأدب قد استحضر عوامل التحديد الخارجية فقط إلى حيز الضوء وسمح لدراسة المظهر بالنمو إلى درجة زائدة عن الحد وأذاب السمة المميزة للعمل الأدبى فى مجموعة من (التأثيرات) التى يمكن زيادتها حسب الرغبة[١] .

وبشكل عام وحسبما يؤكد ياوس فإن البحث فى التقاليد حيث التطبيقات الحية للتاريخ عندما سعت وراء بؤرة المعرفة فى أصل أو فى التواصل الزمنى للتقاليد وليس فى وجود وتفرد الظاهرة الأدبية ، والتعرف على الباقى داخل التغيير الدائم أطلق المرء من عناء الفهم التاريخى ، واستمرارية التراث الكلاسيكى والتى ارتفعت إلى ذروة الفكرة ، ظهرت فى العمل التذكارى لأرنست روبرت كورتيز **Ernst Robert Curtius** – الذى وضع الأساس لفريق عمل من الباحثين – وفى التوتر بين الإبداع والتقليد أى بين الأدب العظيم **Great Literature** والأدب المجرد العادى **Mere Literature** السائد فى التقاليد الأدبية ولم يتم فهمه تاريخيًا ، فقد قامت الروائع الكلاسيكية غير معروفة الزمن بالارتفاع بنفسها فوق ما أسماه كورتيز التقاليد « الغير القابلة للكسر » أى تقاليد متوسطة بين الجيد والردئ مخلفة وراءها التاريخ على أنه مجرد أيقونة غير قابلة للإدراك[٢] .

ويواصل ياوس رؤيته للتاريخ الأدبى ، حيث يلاحظ أن الفجوة بين الاعتبارين التاريخى والجمالى للأدب لم يعد هناك مجال لرؤيتها هنا أكثر مما كانت عليه فى نظرية كروتشه **Benedetto Croce** الأدبية بتقديمها للشعر واللاشعر الذى أصبح من قبيل العبث لا يمكن تخطى العداوة بين الأدب النقى والخالص والأدب المقيد بالزمن إلا إذا تم التشكيك فى جمالياته المؤسسة مع الاعتراف بأن التعارض بين الإبداع والتقليد يميز فقط أدب المرحلة الإنسانية من الفن ولكنها لا تطبق على الأدب الحديث أو حتى أدب العصور الوسطى ، وقام علم الاجتماع الأدبى وطريقة العمل الدائم بفصل نفسيهما عن طرق المدارس الإيجابية والمثالية ، بل إنها وسعت الهوة بين

---

(1) Jauss : Toward an Aesthetic of Reception , p 8 .

(2) Ibid : p 9 .

التـاريخ والأدب ويشـاهد ذلك بوضـوح فـى النظريات الأدبيـة المتـعارضـة للمـدارس الماركسـيـة والشكلانيـة والتى يجب أن تقف فى مـركز المسح النقـدى لما قـبل تاريخ الدراسات الأدبية المعاصرة [١] .

ويلاحظ ياوس كذلك أن كلتا المدرستين قد سعتا بطريقتين متعارضتين وراء حل مـشكلة الكيـفـيـة التى يمكن بهـا للعـمل الأدبى أن يتم اسـتـعـادته إلى داخل التناغم التـاريخى للأدب ومرة أخرى يتم إدراكه بشكل خصب كدليل على العملية الاجتماعية أو كلحظة من لحظات التطور الأدبى ، ولكن حتى هذه اللحظة – حسبمـا يؤكد ياوس – لم يوجد بعد تاريخ أدبى عظيم يمكن تعريفه على أنه نتـاج لهذين الاتجاهين والذى يمكن أن يعيد رواية التاريخ القديم للآداب القومية من منطلقات مـاركسية أو شكلانية جـديدة ويصلـح من قـوانينهم المتفق عليـهـا ... ومن خـلال أحـاديـة اتجاهـاتهـا وصلت النظريات الأدبية المـاركسـيـة والشكلانيـة نهـائيًـا إلى معـضلة يسـتلزم حلهـا مراعـاة الاعتبارات التاريخية والجمالية[٢] .

أما معضلة النظرية الماركسية فكان يتمثل فى تعلقها بتاريخية الفنون ومايرتبط بذلك من أشكال الوعى الأخلاقى والدينى والميتافيزيقى ، وتاريخ الأدب مثل تاريخ الفن لا يمكنه الاحتفاظ « بمظهر استقلاله » عندما يكون المرء قد أدرك أن إنتاجه يفترض مسبقًا الإنتاج المادى والتدريب الاجتماعى للبشر ، حيث أنه حتى الإنتاج الفنى فإنه جزء من « عمليات الحياة الفعلية ..... ويحدد عمل وتطور البشر ، وعندما يتم عرض هذه « العملية النشطة للحياة » فإن التاريخ يتوقف عن كونه تجميعًا لحقائق ميتة »[٣] وبالتالى فإن الأدب والفن يمكن أن ينظر إليهما كعمليات فقط فى علاقتهما بتدريب الكائنات البشرية التاريخية فى وظائفهم الاجتماعية مع إدراكهما على أنها من الأنواع المعاصرة لتقديم البشر للعالم من وتتمثل هذه العملية كجزء من العملية العامة للتاريخ

---

(1) Loc : Cit.

(2) Ibid : p 10

(3) Marx and Engeles : The German Ideology, in Collected Works, Trans Clemens Dutt, W. Laugh , and C.p. Magill , New York , 1976, Vol 5 , pp 36 - 37.

التى يقوم فيها الإنسان بالتغلب على الظروف الطبيعية من أجل شق طريقه ليصبح إنساناً[١] .

وهذا البرنامج المعترف به فى الإيديولوچيا الألمانية German Ideology وكتابات كارل ماركس Karl Marx المبكرة ، هذا البرنامج مازال ينتظر التحقق على الأقل لتاريخ الفن والأدب .... فبعد مولدها بفترة قصيرة ومع الجدل حول فرانز فون شيكن Frans Von Sickingen [*] فى عام 1859 هبط علم الجمال الماركسى Marxist Aesthetics تحت وطئة طريقة مشروطة بمفاهيم الفترات والأجناس وهى طريقة سيطرت كثيرا على الجدل[**] الذى أثير بين لوكاتش وبريخت وآخرين ... حول مشكلة الواقعية الأدبية فى التقليد أو الانعكاس ، وفى هذا يلاحظ ياوس أن علم الجمال الماركسى مازال أو عاد إلى الاعتقاد بأنه يجب أن يقنن نفسه بنظرية النسخ ، وللتأكد فقد وضع فى مفهومه عن الفن « الواقع » فى مكان « الطبيعة » ولكنه عاد لصبغ الواقع الموضوع قبل الفن بسمات خاصة بالطبيعة والتى تم تجاوزها فعلاً ... وهجوم النظرية

---

1) Jauss : Toward an Aesthetic of Reception , p 10.

(*) دراما اجتماعية سياسية لمارجريت هاركنيس Margaret harkness وقد أدت هذه الدراما إلى انتعاش النقاش بين الماركسيين ، وذلك حول مقدار ما يخص المسرحية من خطاب فريدريش أنجلز Fredrich Engels فى إبريل 1888 ، هذا الخطاب هو تفسير أنجلز لرؤية بلزاك Balzac فى خطابه لمارجريت هاركنيس والذى خلص إلى أن « بلزاك – بالتالى – كان مجبراًعلى الوقوف ضد تعاطفه الطبقى وأحكامه السياسية المسبقة أى أنه رأى ضرورة انحدار نبلائه المحبوبين ووصمهم بأنهم أناس لا يستحقون أى مصير أفضل ... إننى أعتبر ذلك واحداً من أعظم تعازى الواقعية ، وفى ذلك يلاحظ أن بلزاك كان « مجبراً » على تمثيل موضوعى ضد مصالحه بواسطة الواقع الاجتماعى » .

Karl Marx and Friedrich Engels . Uber Kunst und Literatur, ed, M. Klien, Berlin, 1967. Bd. 1, P. 159, Quoted in , Jauss, Toward an Aesthetic of Reception, p 194.

(**) كل الوثائق المتعلقة بهذا الجدل حول اضمحلال النظرية الماركسية الأدبية الغربية قبل ومنذ الحرب كلها متاحة ويمكن الرجوع إليها فى كتاب « علم الجمال والسياسة » لأرنست بلوخ وجورج لوكاتش وبرتولد بريخت ووالتر بنيامين ، وتيودور أدورنو ، إعداد رونالد تايلور .

Ernst Bloch, Georg Lukacs, Bertolt Brecht , Walter Benjamin , and Theodor Adorno, : Aesthetics and Politics, " ed " Ronald Taylor, London, 1977 .

الماركسية على المثال التقليدى للبورجوازية الواقعية **Bourgeois Realism** يمكن إثباته كارتداد إلى المادية ، فللبداية مع مفهوم ماركس عن العمل ومع تاريخ الفن المفهوم داخل ديناميكيك الطبيعة والعمل والأفق المادى للظروف والتدريب الموضوعى ، فإن علم الجمال الماركسى لم يكن لزامًا عليه أن يغلق نفسه أمام التطور الحديث فى الفن والأدب والزى قام نقده المذهبى حتى ماض قريب جداً بتقليله إلى مجرد انحدار لأن « الواقع الفعلى » مفقود ، وإذن فجدلية السنوات الأخيرة ، التى تم فيها إلغاء هذا القرار خطوة بخطوة يجب أن تفسر فوراً على أنها عملية قام فيها علم الجمال الماركسى بالعمل بهدف أن يحقق الحق فى النهاية لما يسمى بالنظرة التى طال قمعها لشخصية الفن على أنها تشكيل الواقع (١) .

والذى ساهم فى قمع هذه النظرة – حسبما يرى ياوس – أن الأدب فى أكمل أشكاله ، يسمح فقط بالرجوع إليه بطريقة جزئية وليست مطابقة للظروف المجسدة للعملية الاقتصادية ، فالتغيرات فى البنية الاقتصادية وإعادة الترتيبات فى الهرم الاجتماعى حدثت فى عمليات طويلة وممتدة مع إصلاحات يندر رؤيتها .. وحيث أن عدداً من المحددات التى يمكن التأكد فيها فى « البنية التحتية » قد بقيت أصغر بشكل مقارن من الإنتاج الأدبى سريع التغير فى « البنية المتميزة » فإن التعدد المتعين فى الأعمال والأجناس يجب تعقبه دائما إلى نفس العوامل أو نفس المفاهيم مثل الإقطاع وظهور المجتمع البورجوازى وقطع وظيفة طبقة النبلاء وحالات الإنتاج الرأسمالى المبكرة أو العليا أو المتأخرة وكذلك ، فإن الأعمال الأدبية كنوافذ للأحداث فى الواقع التاريخى وفق أجناسها أو أشكالها السائدة فى فتراتها تلك مما أدى إلى الإهمال الظاهر للأجناس غير المقلدة ... وفى بحثها عن التكافؤ الاجتماعى لم يكن من قبيل المصادفة أن يتمسك المذهب الاجتماعى بالسلسلة التقليدية من الروائع والكتاب العظام حيث أن أعمالهم بدت وكأنها قابلة للتفسير على أنها نظرة ثاقبة فورية إلى داخل العملية

---

(1) Ibid, p 11 .

الاجتماعية أو « فى حالة النظرة غير الكافية » تعبير لا إرادى عن تغييرات فى الأساس » Basis بالتالى تقلصت الأبعاد الخاصة بتاريخية الأدب بشكل واضح ، فالعمل المهم ، الذى يشير إلى اتجاه جديد فى العملية ، محاط بإنتاج لا يمكن مسحه من الأعمال ترتبط بالتوقعات أو الصور التقليدية عن الواقع وبالتالى فإنها لا تقل داخل فهرسها الاجتماعى عن قيمتها عن روعة وجودة العمل المتميز الذى غالبًا مايتم فهمه فيما بعد ، ويمكن الإمساك بالعلاقة الديالكتيكية بين الجديد وإعادة إنتاج القديم بواسطة نظرية الانعكاس Theory of Reflection فقط عندما لا تصر على تجانس ما هو معاصر فى سوء التمثيل الإيقاعى لترتيب متناغم للظروف الاجتماعية والظاهرة الأدبية العاكسة له جنبًا إلى جنب ، ولهذه الخطوة يصل علم الجمال الماركسى إلى صعوبة تنبأ بها ماركس فعلاً حيث قال « أن العلاقة غير متساوية بين تطور الإنتاج المادى مع الإنتاج الفنى »[١] وهذه المشكلة التى تختفى وراءها تاريخية الأدب يمكن أن تحل بنظرية الانعكاس فقط على حساب إلغاء نفسها[٢] . ويعد جورج لوكاتش هو الممثل الرائد لنظرية الانعكاس التى أوقعته فى حبائل تناقضات واضحة ، ظهرت هذه التناقضات من خلال تفسيره للقيمة المعيارية للفن الكلاسيكى إلى جانب تقنينه لأدب بلزاك على أنه ينتمى إلى الأدب الحديث ، وكذلك مفهومه عن الشمولية وما يرتبط بها فى « التلقى الفورى » Immediacy of Reception وعندما يعتمد لوكاتش على جدلية ماركس الشهيرة عن الفن الكلاسيكى ويدعى أنه حتى تأثير هوميروس اليوم ، مازال مرتبطًا بشكل لا يمكن فصله بعصر وأدوات الإنتاج التى بها ، أو على التوالى تحتها ، قام عمل هوميروس بالظهور ، فإنه مرة أخرى يفترض مسبقًا بشكل ضمنى إجابة لما زال – حسب ما قاله ماركس – يحتاج لمزيد من التفسير ، لماذا يمكن لعمل ما أن يمدنا بلذة جمالية Aesthetic Pleasure فى حين أنه كمجرد انعكاس لشكل تم تجاوزه منذ زمن طويل لتطور اجتماعى ما فإنه لا يهم أحداً سوى المؤرخين وكيف يمكن لفن ما من الماضى السحيق أن ينجو من اختفاء وإبادة أساسه الاجتماعى

---

(1) Karl Marx : Introduction to the Critique of political Economy in Selected Writings, ed. David Melellan - Oxford 1977, p. 359 .

(2) Jauss : Toward an Aesthetic of Reception . pp 12 - 13.

والاقتصادى إذا أنكر المرء مع لوكاتش أى استقلالية للشكل الفنى ، وبالتالى – كذلك – لا يستطيع أن يفسر التأثير المتصل للعمل الفنى كعملية تشكيلية للتاريخ ؟[١].

ويروى ياوس أن لوكاتش قد حاول تجاوز هذه المعضلة بالمفهوم الذى طرحه حول ما يمكن تسميته « بالكلاسيكى » وهو مفهوم نشعر نحوه بالاحترام والتقدير وهذا المفهوم يسمو عن التاريخ ويمكنه من سد الهوة بين الفن الماضى والتأثير الحالى ... أما بالنسبة للأدب الحديث ، وكما هو معروف ، فإن لوكاتش قد رفع بلزاك وتولستوى Tolostoy إلى المعيار الكلاسيكى للواقعية ، ومن وجهة النظر تلك فإن تاريخ الأدب الحديث يتخذ شكل التخطيط الإنسانى المقبول والمحترم فعليا لكتاب تاريخ الفن ، فمع وصولها لذروتها الكلاسيكية فى الرواية البورجوازية للقرن التاسع عشر فإن النظرة تصف مساراً للانحدار وتفقد نفسها فى الحالات الفنية للسقوط والتى تعتبر غريبة عن الواقع كما أنها سوف تستعيد مثاليتها لدرجة أنها سوف تعيد إنتاج الواقع الاجتماعى فى أشكاله مثل التصوير أو السرد العضوى ، وهى أشكال باتت تاريخية وقام لوكاتش بتقنينها[٢] .

أما لوسيان جولدمان المفوه الماركسى الأخر فإن مساعيه نحو تاريخ أدبى للكلاسيكية الفرنسية وسوسيولوجيا الرواية تمثل سلسلة من « الرؤى العالمية » المحددة طبقيًا ثم تنحدر على يد الرأسمالية المتأخرة منذ القرن التاسع عشر وقد انهارت أخيراً وقد أشبع هذا الانهيار نموذج « التعبير المتناغم » الذى يسمح به فقط للكتاب العظام ، وبذلك فهنا كما هو الحال مع لوكاتش فإن الإنتاج الأدبى يبقى مقيداً بوظيفة ثانوية ودائما مايتكاثر فقط فى توازى متناغم مع العملية الاقتصادية ، وهذا التناغم للدلالة الموضوعية و « التعبير المتناغم » للبيئة الاجتماعية المعطاة والظاهرة الفنية المقلدة كلها تفترض مسبقًا وضمنيًا الوحدة الكلاسيكية المثالية للمحتوى والشكل للجوهر والمظهر ، والآن فقط بدلا من الفكرة فإن الجانب المادى أى العامل الاقتصادى يتم تفسيره كمادة ، وذلك له عاقبته وهى أن البعد الاجتماعى للأدب والفن

---

(1) Ibid : p 13.
(2) Loc . Cit .

بالنسبة لتلقيها مقصور بالتالى على وظيفة ثانوية وهى السماح فقط لواقع معروف سلفًا بأن يتم التعرف عليه مرة أخرى[١] والتالى ففى نظرية الانعكاس للوكاتش فإن مفهوم « الكل المكثف » له مفهوم مرتبط به ولا يمكن تحاشيه وهو مفهوم « التلقى الفورى » ويقال أن الواقع الموضوعى تتم معرفته بشكل صحيح فى العمل الفنى عندما يقوم المتلقى (القارئ ، المستمع ، المشاهد) بالتعرف على نفسه فيه ، ووفقًا لذلك فإن تأثير العمل الفنى يفترض بالفعل الخبرة الجماعية الصحيحة فى جمهوره والذى من خلال خبرته تلك يمكنه أن يختلف تدريجيًا كشىء دائم الصحة وانعكاس أكثر كمالاً ، وأما ما يقيد الفن بالانعكاس فإنه يقنن تأثيره – وهنا يقوم التراث المفقود للتقاليد الأفلاطونية بالأخذ بالثأر – بمجرد التعرف على ما هو معلوم فعلا ، ولكن عند هذه النقطة تحديداً فإن احتمالية الإمساك بالسمة الثورية للفن تنغلق قسراً على علم الجمال الماركسى ، وهى سمة قد تؤدى بالبشر إلى ما وراء الصور والأحكام المسبقة الثابتة لموقفهم التاريخى نحو إدراك جديد للعالم[٢] .

ويلاحظ ياوس أنه يمكن لعلم الجمال الماركسى أن يفلت من مشكلة نظرية الانعكاس ومرة أخرى يصبح على وعى بالسمة التاريخية الخاصة للأدب عندما يعرف مع كارل كوسيك **Karl Kosik** بأن « كل عمل فنى له شخصية مزدوجة داخل اتجاه غير مرئى ، فهو تعبير عن الواقع ولكنه كذلك يشكل واقعًا لا يوجد مجاوراً للعمل أو قل العمل بل إنه على وجه الدقة فى العمل نفسه فقط » وتظهر المحاولات الأولى لاستعادة السمة الديالكتيكية للتعاليم التاريخية للفن والأدب فى النظريات الأدبية لكل من فيرنر كراوس **Werner Krauss** وروجيه جارودى **Roger Caroudy** وكارل كوسيك ، وكراوس الذى أعاد فى دراسته عن التاريخ الأدبى التنويرى الاعتبار للأشكال الأدبية حيث أن قدراً كبيراً من التأثير الاجتماعى قد خزن نفسه فيها ، يحدد الوظيفة التشكيلية للأدب كما يلى يتحرك الأدب نحو الوعى ، وبالتالى فإن المجتمع المخاطب ينتج نفسه داخل الأدب ، فالأسلوب هو قانونه – ومن خلال الإطلاع على الأسلوب فإن الخطاب الأدبى يمكن أن

---

(1) Ibid : p 14.
(2) Loc. Cit .

يتم تفسيره ، وينتقد جارودى « الواقعية المنغلقة على ذاتها » محاولا تعريف العمل الفنى بأنه « واقعية بلا قيود » من منظور أن حاضر الإنسان منفتح نحو مستقبله كعمل وأسطورة ، فالواقع عندما يشمل البشر فإنه لم يعد كما هو بل أيضا كل ما هو مفقود فيه . وكل شىء يجب أن يوجد ويحل كوسيك مشكلة عبارة ماركس عن الفن الكلاسيكى – كيف ولماذا يمكن للعمل الفنى أن ينحى الظروف التى نشأ تحتها – من خلال تعريف سمة الفن على أنه يتوسط تاريخيًا جوهر وتأثير العمل الفنى ، ويمزجها فى وحدة ديناميكية يعيش العمل الفنى إلى المدى الذى يؤثر عليه ، ومما هو متضمن داخل تأثير العمل قبل ما تم إنجازه فى استهلاك العمل إلى جانب ما فى العمل نفسه ، وإذن فما يحدث مع العمل هو تعبير عن كينونة العمل ... فالعمل عمل ويعيش كعمل بسبب أنه يتطلب تفسيراً و « يعمل » (يؤثر Wirkt) على الكثير من المعانى[1] ، وهنا يمكن أن يتذكر المرء ماركس ، حيث يقول إن الإنتاج الفنى الموضوعى يخلقه جمهور من النوق الفنى وهذا الجمهور لديه القدرة على الاستمتاع بالجمال ، وبالتالى فإن الإبداع ينتج ليس فقط موضوعًا للأفراد بل أيضا أفرادًا للموضوع[2] .

وعلى هذا فإن وجهة النظر التى تقول إن الجوهر التاريخى للعمل الفنى لايقع فقط فى الوظيفة التمثيلية أو التعبيرية له بل أيضا فى تأثيره يجب أن يكون لها عقبتان لتأسيس جديد للتاريخ الأدبى ، فإذاكانت حياة العمل الأدبى لا تنشأ من وجوده بل من التفاعل الطرفى بين العمل والبشر ، فإن هذا الجهد الدائم من الفهم وإعادة الإنتاج النشطة للماضى لا يمكن أن يبقى مقصوراً على العمل الفردى ، وعلى العكس فإن العلاقة بين عمل أدبى وعمل أدبى آخر يجب أن تستحضر داخل هذا التفاعل بين العمل والبشر ويجب النظر إلى التناغم التاريخى بين الأعمال نفسها فى ضوء العلاقات المتبادلة فى الإنتاج والتلقى ، وبطريقة أخرى أن الأدب والفن يحصلان على

---

(1) Ibid : p 15 .
(2) Ibid : p 195 .

تاريخ له سمة العملية فقط عندما يصبح تتابع الأعمال متأملاً ... من خلال تفاعل المؤلف والجمهور ، ومن ناحية أخرى إذا كان الواقع البشرى ليس فقط إنتاج للجديد بل أيضا إعادة إنتاج (نقدية وديالكتيكية) للقديم ، فإن وظيفة الفن فى العملية الخاصة بهذه الشمولية الدائمة يمكن أن يظهر فى استقلاله فقط عندما لا يصبح الإنجاز الخاص للشكل الفنى معرفًا كشكل مقلد بل إنه يشاهد ديناميكيًا كوسيط قادر على تغيير الإدراك الذى يحدث فيه أساسا « تشكيل الحواس » **Formation of the Senses** [1] .

وبهذه الصياغة فإن مشكلة تاريخية الأشكال الفنية هى اكتشاف متأخر للدراسات الأدبية الماركسية ، وقد فرضت نفسها على المدرسة الشكلانية التى رسخت دعائمها النظرية الجادة قبل ثورة **1917** فى روسيا بواسطة جماعتين ، الأولى حلقة موسكو اللغوية التى تأسست عام **1915** ، والثانية هى أوبوياز **opoyas** [*] وقد بدأت نشاطها عام **1916** وإذا كان ورمان ياكبسون هو الشخصية القيادية فى الجماعة الأولى فإن فيكتور شكلوفسكى **Viktor Shklovsky** وبوريس إيخنباوم **Boris Eikenpoum** أبرز رواد الجماعة الثانية[٢] . وقد كان العمل الأدبى بالنسبة لهم « منتج لفظى بحت » والنظرية الضرورية له هى نظرية اللغة الشعرية **Poetic Language** [٣] وقد قاموا بفصل العمل الأدبى عن ظروفه التاريخية ومثلهم مثل اللغويين البنيويين الجدد **New Structural Linguistics** عرفوا نتيجته المحددة بشكل وظيفى محض على أنها « حاصل جمع كل الأدوات الأسلوبية الموظفة فيه [**] وبذلك يصبح الفرق التقليدى بين الشعر والأدب غير ضرورى ويجب تأكيد السمة الفنية للأدب بشكل كلى من التعارض

---

(1) Ibid: p P15

(*) اختصار عبارة « جمعية دراسة اللغة الشعرية » Society for the Study of Poetic Language

(٢) سامى إسماعيل : المرجع المذكور ، ص ٢٧٨

(3) Victor Ehrlich : Russian Formalism : Histrory Doctrine 3rd Edn., Yale University press, New Haven and London, 1981, p 171 .

(**) صيغة صكها فيكتور شكلوفسكى عام ١٩٢١ وتم تطويرها بمفهوم « النظام الجمالى » Aesthetic System والذى فيه كل أداة فنية لها وظيفة محددة تنجزها .

بين اللغة الشعرية واللغة العلمية ، فاللغة فى وظيفتها العلمية تمثل كتسلسل أدبى كل الظروف التاريخية والاجتماعية الباقية فى العمل الأدبى ... والفرق بين اللغة الشعرية واللغة العلمية أدى إلى مفهوم « الإدراك الفنى » **Artistic Perception** زاد تمامًا من حدة الصلة بين الأدب والتطبيقات الحية . وقد أصبح الفن أداة لتفكيك آلية الإدراك اليومى من « التغريب » **Estrangement** أو افتقاد الألفة[١] وفى ذلك يقول شكلوفسكى : « إن غرض الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك وليس كما تعرف ، وتقنية الفن هى إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها ، وجعل الأشكال صعبة ، وزيادة صعوبة فعل الإدراك ومداه ، فالفن طريقة لممارسة تجربة فنية الموضوع أما الموضوع ذاته فليس له أهمية [٢] وذلك يستتبع أن تلقى الفن كذلك لم يعد موجودا فى الاستمتاع الساذج بما هو جميل بل إنه يتطلب بدلاً من ذلك التفريق فى الشكل والتعرف على العملية ، وبذلك فإن عملية الإدراك فى الفن تبدو كغاية فى حد ذاتها ، ملموسة الشكل كسمة مميزة واكتشاف العملية كمبدأ للنظرية ، جعلت هذه النظرية النقد الفنى موضوعا فى طريقة معقولة فى الإنكار الواعى للمعرفة التاريخية[٣] .

وعلاوة على ذلك فهناك إنجاز آخر للمدرسة الشكلية **Formalist School** لا يمكن تجاهله وهو أن تاريخية الأدب التى نفيت أولاً عادت مع امتداد المنهج الشكلانى ووضعتها أمام مشكلة أجبرتها على التفكير فى مبادئ ثنائية الزمن ، فحرفية الأدب يتم التحكم فيها ليس فقط عن طريق التناغم بواسطة التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العلمية بل أيضا ثنائيًا مع الزمن عن طريق التعارض مع معطيات النوع والشكل السابق فى السلاسل الأدبية وعندما يصبح العمل الفنى مدركا على خلفية الأعمال الفنية الأخري وارتباطها به كما صاغها فيكتور شكلوفسكى ، فإن تفسير العمل الفنى يجب كذلك أن يأخذ فى اعتباره علاقته بالأشكال الأخرى التى وجدت قبله ، وبذلك بدأت المدرسة الشكلانية فى استعادة طريقها عائدة إلى التاريخ ... واقتربت من

---

(1) Jauss : Toward an Aesthetic of Reception , p 10 .

(٢) رامان سلدن : المرجع المذكور ص ص ٢٧ – ٢٨ .

(3) Jauss : Toward an Aesthetic of Reception, p 16 .

الفهم التاريخى للأدب فى ميادين الأصل والتقنين وتداعى الأجناس ، فهى تعلم المرء أن يرى العمل الفنى فى تاريخه بطريقة جديدة أى فى تغييرات أنظمة الأجناس والأشكال الأدبية [١] .

وتظهر جمالية التلقى كمحاولة لسد الهوة التى نتجت من التعامل مع مشكلة التلقى عبر التاريخ الأدبى ، هذه المشكلة التى تركت بدون حل فى الصراع بين المدرستين الماركسية والشكلانية . هذه الهوة بين الأدب والتاريخ أى بين الطرق التاريخية والجمالية تبدأ من نقطة توقف كلتا المدرستين ، فطريقتهم تدرك الحقيقة الأدبية داخل الدائرة المغلقة لجماليات الإنتاج والتمثيل ، وبذلك فإنها تحجب الأدب عند بعد ينتمى بلا شك إلى شخصيته الجمالية إلى جانب وظيفته الاجتماعية ، وهو بعد تلقيه وتأثيره ، فالقارئ والمستمع والمشاهد - باختصار عنصر الجمهور- يلعب دوراً محدوداً للغاية فى كلتا النظريتين الأدبيتين ، فعلم الجمال الماركسى يعامل القارئ - إن كان هناك تعامل - بشكل لا يختلف عن المؤلف ، فهو يتساءل عن موقفه الاجتماعى أو يسعى للتعرف عليه فى بنيه المجتمع المتمثل ، أما المدرسة الشكلية فتحتاج القارئ كمجرد فرد مدرك سيتبع تعليمات فى النص بهدف تمييز الشكل « الأدبى » أو اكتشاف العملية الأدبية ، فهى تفترض أن القارئ يمتلك الفهم النظرى التاريخى واللغوى - الفيلولوجى - الذى يستطيع أن ينعكس على الأدوات الفنية التى يعرفها بالفعل ، وعلى العكس فإن المدرسة الماركسية تساوى بشكل خفى بين الخبرة التلقائية للقارئ بالاهتمام الثقافى للمادية التاريخية التى قد تكتشف العلاقات بين البنية العليا وأساس العمل الأدبى ، وعموما فكما ذكر ولتربالست Walther Buist لم يكتب نص أبدا لتتم قراءته وتفسيره فيلولوجيا على يد الفيلولوجيين » ويضيف ياوس ، ولا تاريخيا على يد المؤرخين . فكلتا الطريقتين تفتقدان إلى القارئ فى دوره الفريد وهو دور لا يمكن تغييره سواء للمعرفة الجمالية أو التاريخية ، حيث أنه المخاطب الذى يتجه إليه العمل الأدبى أساسا[٢] وسيلى تفصيل ذلك فى الفصل التالى .

---

(1) Ibid: p 17 .

(2) Ibid: pp 18 - 19

الفصل الثالث

هرمنيوطيقا التلقى عند ياوس

أولاً : الهرمنيوطيقا وجمالية التلقى

يرى بول دى مان فى مقدمته التأسيسية لكتاب ياوس « نحو جمالية التلقى » **Toward An Aesthetic of Reception** أن علاقة ياوس بالتقاليد الهرمنيوطيقية **Hermeneutic Tradition** هى فى حد ذاتها علاقة بسيطة وغير حساسة ، فهو يشارك بشكل كامل فى الموقف الموحد لكل أعضاء الجماعة فى رفضهم العام للمفهوم « الجوهرى » **Essentialist** وتظهر الشكوك الجوهرية كلما عمدت دراسة إنتاج أو بناء النصوص الأدبية إلى التقدم على حساب تلقى تلك الأعمال أى على حساب الأنساق الفردية أو الجمعية للفهم والتى تنبع من القراءة وتتطور على مدار الزمن ، وفى دراسته الهامة « التاريخ الأدبى كتحدى للنظرية الأدبية »[*] **Literary History as a Challenge to Literary Theory** كلما زاد اقتراب ياوس من كتابة مانفيستو حقيقى كلما زاد السياق غموضًا فى الفقرات التى يضع فيها طريقته بعيدًا عن سابقيه بما يسمح للمرء أن يموضع هذه البراجماتية الجديدة **New Pragmatism** أو المادية الجديدة **New Materialism** داخل تقاليد المدرسة الألمانية [1] . وبالتالى فنحن كذلك لا نستطيع فهم هذه البرجماتية الجديدة حسب تعبير بول دى مان بدون الرجوع إلى أسسها داخل التقاليد العريقة فى المدرسة الفلسفية الألمانية ، وخاصة الهرمنيوطيقا الفلسفية الألمانية . ولكن ماذا يقصد بالهرمنيوطيقا ؟

يقصد بالهرمنيوطيقا – فى معناها التقليدى – نظرية أو علم التأويل ، ويعود المصطلح إلى الأصل اليونانى **Hermeneuein** ويعنى أن يؤول المرء أو يترجم إلى لغته

(*) تمثل هذه الدراسة الهامة الفصل الأول من كتاب ياوس « نحو جمالية التلقى » وتمثل كذلك دعامته الأساسية حيث تم النظر إليها على أنها المانفيستو الذى بنى عليه ياوس نظريته الجمالية المسماة « بجمالية التلقى » وقد استفاد من هذه الدراسة مجموعة كبيرة من المنظرين داخل وخارج مدرسة كونستانس .

(1) Paul de Man : Op . Cit, p x.

الخاصة أمرًا ما ليستوضحه ويجعله قابلاً للفهم ، ويصوغه فى تعبير . والإله Hermes فى الأساطير اليونانية يقوم بتأويل رسائل الآلهة للبشر ، ليس من المستغرب إذا أن تكون بداية الهرمينوطيقا كمبحث علمى من خلال تفسيرات الكتب المقدسة ، وأن ترتبط على نحو وثيق بفقه اللغة ، إن عقيدة الكنيسة الكاثوليكية التى رأت بموجبها أنها وحدها تحوز كفاءة تأويل الكتاب المقدس كانت موضوع جدل إبان عصر الإصلاح ، وهو ما وجه بإصرار من البروتستانت على أن النص المقدس ينطوى فى ذاته على ما يضمن تأويله ، ومن ثم شرعوا فى تبيان قابلية الأسفار المقدسة للفهم والتمثل ، وجملة ما نتج عن ذلك من تنظير وتطبيق شكل الأساس الذى قامت عليه الهرمنيوطيقا[١] . ومن هنا ازدادت الحاجة إلى فهم النصوص المقدسة وتأويلها أهمية وإلحاحًا [٢] . والهرمنيوطيقا اللاهوتية لدى أباء الكنيسة وهرمنيوطيقا عهد الإصلاح كانتا أسلوبين يمكنان من تفسير وفهم النصوص المقدسة ، ولكن الفهم – كما يرى جادامر – لم يعد أسلوبا يرشد ممارسة الناقد أو اللاهوتى ومن ثم كان لابد من نقل هذا المصطلح من دائرة الاستخدام اللاهوتى ليكون « علمًا » أو « فنًا » لعملية الفهم وشروطها فى تحليل النصوص ويعود إلى فريدريش شيلرماخر Friedrich Schleiermacher الفضل فى هذا [٣] .

كان شيلرماخر أول من سعى – حسبما يرى أنتونى كيربى – إلى وضع نظرية عامة للتأويل لا تقتصر تطبيقاتها على النص الدينى ، صاغ ما عرف ب « الدائرة الهرمينوطيقية »Hermeneutic Circle والتى تعنى أن الجزء فى شىء ما لا يفهم دائما إلا فى ضوء الكل ، والعكس صحيح ، فمعنى أية كلمة – على سبيل المثال – يتحدد من خلال الجملة التى تعد هذه الكلمة جزءًا منها ، وإن كان لايمكن فهم الجملة إلا من خلال الكلمات التى تشكلها . والفهم هو نتاج التوتر الدائب بين الجزء والكل . وهذه الدائرة – كما رأى شيلرماخر – لا يمكن تفاديها فى كل ما يتعلق بالفهم ، وهى

---

(١) أنتونى كيربى : الهرمنيوطيقا . ترجمة سامح فكرى ، مراجعة صلاح قنصوه ، مجلة الفن المعاصر ، أكاديمية الفنون ، العدد الأول ، القاهرة ، صيف ٢٠٠٠ ، ص ٢٢٧

(٢) جماعة من أستاذة سوفيات : موجز تاريخ الفلسفة ، ترجمة وتقديم توفيق سلوم ، بيروت ١٩٨٩ ، ص ٦٩

(٣) محمود سيد أحمد : الهرمنيوطيقا عند جادامر ،دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٩٣ ، ص ٨

وجهه نظر ظلت قائمة فى هرمنيوطيقا القرن العشرين وعلى هذا الأساس زعم شيلرماخر أن بإمكاننا فهم أى مؤلف عاش فى الماضى من فهم هذا المؤلف لذاته ، لأننا نستطيع رؤية هذا المؤلف داخل سياق تاريخى أشمل مما كان متاحًا فى السابق[١] . ولم يكتف شيلرماخر بذلك . بل نقل الهرمنيوطيقا من تناول النصوص ومضامينها الفكرية ، إلى تناول العملية المركزية التى توجد مختلف التأويلات ، بمعنى أنه نقل الدراسة من الإهتمام بطبيعة الموضوع المدروس الذى هو النص ، إلى الاهتمام بالفعل الأساسى المعرفى لعملية التأويل ذاتها واعتبر شيلرماخر الفهم مهمة لا متناهية للتأويل[٢] . وهذا يتوافق مع من يرى أن شيلرماخر قد جمع بين هرمنيوطيقا نحوية تهتم بسيمانطيقا اللغة الخاصة بالنص ذاته وهرمنيوطيقا فنية ، أى تقنية تتجاوز اللغة إلى ذاتية المؤلف ، يركز شيلرماخر على هذا الطابع الفنى أو العرافى أو التكهنى للفعل الهرمنيوطيقى[٣] .

وإذا كان لنا أن نتوقف عند فيلسوف هرمنيوطيقى أخر هو فيلهلم ديلتاى **Wilhelm Dilthey** الذى أعطى للهرمنيوطيقا صبغة فلسفية كبيرة ، فإننا لابد وأن نشير إشارة عابرة إلى إسهامات فيلهلم فون همبولت **Von Humbolt Wilhelm** الذى اعتبر أن اللغة تساهم بفاعلية كبيرة فى تشكيل رؤية الإنسان للعالم من حوله ، وبذلك أدخل اللغة بقضاياها المختلفة إلى سياق الفلسفة الهرمنيوطيقية ، بعد همبولت جاء ديلتاى الذى أعطى للهرمنيوطيقا قوامها الفلسفى ، ففرق بين العلوم الطبيعية والإنسانية واعتبر أن الفهم أساس المعرفة فى العلوم الإنسانية التى تناولت التجربة المعاشة، وصاغ التمييز بين التفسير الذى هو طريق رجل العلم الطبيعى ، والفهم الذى هو طريق العلوم الإنسانية [٤] . ومما لاشك فيه أن العلوم الإنسانية جميعا تنطوى فى الأساس على هذا الإشكال الهرمنيوطيقى المتعلق بتأويل صيغ التعبير الإنسانية ، فأن يفهم المرء البشر يعنى أن يفهم تعبيراتهم الثقافية ، وليس فقط النصوص وإنما

---

(١) أنتونى كيربى : المرجع المذكور ، ص ٢٢٨ .
(٢) فوزى فهمى : المرجع المذكور ، ص ١٢ .
(٣) أنتونى كيربى : المرجع المذكور ، ص ٢٢٨ .
(٤) فوزى فهمى : المرجع المذكور ، ١٣ .

الأشكال الفنية والأفعال الإنسانية المختلفة (أى الثقافة التاريخية إجمالاً) إلا أن الباحثين فى العلوم الإنسانية لا يمكنهم أن يستبعدوا أنفسهم باعتبارهم طرفًا فى النشاط الذى يضطلعون به ، وذلك على النقيض من عملية البحث العلمى فى العالم الطبيعى ، فلكى يفهم المرء الإنسانى عليه أن يكون إنسانًا ، وذلك ليس إلا إعادة صياغة أخرى للدائرة الهرمنيوطيقية ، وكان ديلتاى ينظر إلى هذا الفهم باعتباره أمرًا ضرورياً وهو ينطوى على إسقاط المرء لذاته داخل عقل الآخر (المبدع) وذلك من خلال تلقى التعبيرات الثقافية ، ومثل هذه التعبيرات أسماها ديلتاى ب « العقل الموضوعى » ونحن نعمل فى الاتجاه العكسى مبتدئين بهذه التعبيرات الثقافية وصولاً إلى « الخبرة المعاشة » **Lived Experience** للمؤلف ، وهكذا تصبح الهرمنيوطيقا شكلاً من أشكال علم النفس التأملى أو الحدسى الذى لا يبحث فقط فيما يقوله النص وإنما فى عبقرية مبدعه ، ومن ثم يدين ديلتاى بكثير إلى هرمنيوطيقا شيلرماخر(١) .

وإذا كان شيلرماخر قد عرف الهرمنيوطيقا بأنها « فن تجنب سوء الفهم » فإن ديلتاى رأى أن هذا الفهم **Understanding** هو الأداة المنهجية التى يمكن أن تستند عليها العلوم الإنسانية ، وهى كذلك وسيلة التواصل بين الأنا والأنت وإعادة اكتشاف كل منهما للآخر(٢) .

والسؤال الذى يفرض نفسه فى هذا السياق هو كيف تتحول التجربة الذاتية عند الآخر – الذى نسعى لفهمه أو نسعى لفهم أنفسنا من خلاله – إلى موضوع ؟ يتم ذلك فيما يرى ديلتاى خلال عملية التعبير ، سواء تمثل هذا التعبير فى سلوك اجتماعى أو نص مكتوب ، إن التعبير هو ما يعطى للتجربة موضوعيتها ، إنه يحولها من حالة الذاتية « التجربة الداخلية المعاشة » إلى حالة خارجية موضوعية يمكن المشاركة فيها ، إن التعبير – عند ديلتاى – فى تعبيره عن التجربة الداخلية لمبدعه ، ليس تدفقا

---

(1)Schleiermacher, F.D.E : The Hermeneutics, autline of the 1819 Lectures, Trans by J. Wojeik, In the Hermeneutic Tradation from Ast. To Ricour , Edited by Goyle, L. Ormiston and Alan D. Schrift , New York, 1990. p 92 .

(2) Dilethy, W: Meaning in History, Ed, Trans and Intro . By Rickman, H.p . London, 1961 p 67.

عشوائيا للمشاعر والانفعالات بالمعنى الرومانسى ، ولكنه تحديد موضوعى Objectification لعناصر هذه التجربة – التى قد تكون مختلفة ومتباعدة – فى كل موحد، هذا التحديد الموضوعى للتجربة هو ما يؤسس – عنده – موضوعية العلوم الاجتماعية والإنسانية ، ويتباعد بها عن الذاتية التى يتهمها بها الوضعيون ، وهذا التعبير الموضوعى لا يعبر – بالضرورة – عن ذات المبدع ، وحالة تخلقها الموضوعى – تتجاوز إطار ذاتيتها – وذلك لأنها تتجسد من خلال أداة موضوعية هى اللغة فى حالة التعبير الأدبى ، وهى من ثم تعبر عن تجربة الحياة(١) . وفى هذا السياق أيضا يلاحظ جادامر أن عملية الفهم لا تقوم على تحويل الذات إلى الآخر ، ولا على مشاركة مباشرة من الواحد للآخر ، فأن نفهم ما يقوله أحدهم هو أن نتفاهم على الشىء ذاته ولا أن نتحول إلى الآخر وأن نعيش من جديد ما قد عاشه ، ولقد شددنا على أن تجربة المعنى التى تتم على هذا النحو فى فعل الفهم ، إنما تتضمن دائما تطبيقا ، ونلاحظ الآن – كما يرى ديلتاى – أن هذا السياق بأكمله هو سياق لغوى(٢) .

وينتهى ديلتاى إلى أن هناك ارتباط وثيق بين الفهم والهرمنيوطيقا ، فإذا أردنا أن نفهم شخصا يجب علينا أن نقوم بتأويل أفعاله وكتاباته فى عملية واحدة متجانسة ، ويكرر ديلتاى نفس العبارة التى كانت موجودة عند شيلرماخر وهى أن « هدف الهرمنيوطيقا فهم المؤلف أكثر مما يفهم نفسه » فالهرمنيوطيقا تحتوى على شىء لايمكن رده إلى قاعدة ويعنى به التكهن Divination (٣) وبالإضافة إلى ذلك فإن الهرمنيوطيقا يمكن أن تنير لنا السبيل إلى نظرية عامة فى الفهم ، لأن إدراك بناء الحياة الداخلية يقوم – قبل كل شىء – على تفسير الأعمال الأدبية ، حيث يصل نسيج الحياة الداخلية إلي أقصى أشكال اكتماله فى هذه الأعمال ، وبذلك تنصب على معنى أوسع من مجرد النص ، إنها تدل على فهم التجربة كما يفصح عنها – بشكل عام – العمل الأدبى ، طالما أنه يتجسد من خلال وسيط مشترك هو اللغة التى يخرج

---

(١) نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة كتابات نقدية ، القاهرة ، ١٩٩١ ، ص ٢٥

(٢) هانز جورج جادامر : اللغة كوسيط للتجربة التأويلية ، ترجمةآمال أبى سليمان ، مجلة العرب والفكر العالمى ، العدد الثالث ، مركز الإنماء القومى ، بيروت ، ١٩٨٨ ، ص ٢٠

(٣) محمود سيد أحمد : ديلتاى وفلسفة الحياة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة، ١٩٩١ ، ص ٤٧

بها من مجرد إطار الذاتية إلى الموضوعية[١] ويلاحظ بول ريكور أن التعارض الأصلى عند ديلتاى لم يكن بين التفسير وبين الفهم ، ولم يكن التأويل سوى حالة جزئية من الفهم وإذا كان هذا التعارض تناقضيًا استبعاديًا بين الطرفين فلأنهما عند ديلتاى يشيران إلى حقلين مختلفين من الواقع يقتسمانهما – كما أشرنا – حقل علوم الطبيعة . فحقل علوم الطبيعة هو مجال الموضوعات المعطاة للملاحظة العملية والخاضعة للتكميم الرياضى منذ « جاليليو » ولمقاييس المنطق الاستقرائى منذ « جون ستيوارت مل » . أما حقل علوم الفكر ، فهو مجال الذوات النفسية الفردية التى تمكن كل نفسية من الانتقال إليها والتسرب داخلها ، والفهم هو هذا الانتقال والتسرب داخل نفسية الآخرين ، ولذلك كان التساؤل عن مدى إمكانية وجود علوم خاصة بالفكر يطابق التساؤل عن مدى إمكانية تحقيق معرفة علمية بالأفراد ، وعما إذا كان ممكنا أن يكون ذلك الإدراك العلمى للفرد موضوعيًا على طريقته الخاصة[٢]. وبمحاولة الخروج من إطار الذاتية إلى الموضوعية فى فهمنا للتجربة المعطاة ، فإننا لابد أن نتخطى الهرمنيوطيقا إلى الفينومينولوجيا ، حيث يهدف المنهج الفينومينولوجى إلى الكشف عما هو « معطى » وإلقاء الأضواء على هذا « المعطى » .. وهو لا يصطنع طريقة التفسير بالالتجاء إلى بعض القوانين ، كما أنه لايقوم بأى استنباط ابتداء من بعض المبادىء ، بل هو ينظر مباشر إلى ما هو فى متناول الوعى ألا وهو الموضوع[٣].

وإذا كان جادامر يرى أن المشكلة المركزية **Central Problem** عند ديلتاى هى مشكلة إبستمولوجية[٤] ، وذلك كما يلاحظ وينشيمير **Joel. C. Weinsheimer** فى كتاب « هرمنيوطيقا جادامر قراءة فى الحقيقة والمنهج » فإنه فى هذا يتوافق مع بول ريكور الذى يرى أن المتطلبات الابستمولوجية أصبحت بالنسبة لديلتاى أكثر إلحاحًا ، إذ أن هناك أجيالاً عديدة تفصله عن العالم الرومانسى وانساقت مع التفكير الأبستمولوجى وأمعنت فيه جيداً ، ولهذا السبب انفجر التناقض بشكل واضح ، لننصت

---

(١) نصر حامد أبو زيد : المرجع المذكور ، ص ٢٦ .

(٢) بول ريكور : النص والتأويل ، ترجمة منصف عبد الحق ، مجلة العرب والفكر العالمى ، العدد الثالث ، مركز الإنماء القومى ،بيروت ، ١٩٨٨ ص ٤٠ .

(٣) زكريا إبراهيم : دراسات فى الفلسفة المعاصرة ، ص ٣٢٧

4) Joel C. Weinsheimer : Gadamer's Hermeneutics : A Reading of Truth and Method, Yale University Press, New Haven, and London, 1985, p 157.

إلى ديلتاى معلقاً على شيلرماخر « إن الغاية القصوى للهرمنيوطيقا هى الفهم الجيد للمؤلف أكثر مما فهم نفسه »[١] وهذا بالتأكيد يتعلق بسيكولوجية الفهم وبالموقف الأبستمولوجى الذى وضح بشكل جلى عند ديلتاى وفى هذا السياق تقدم هوسرل خطوة للتغلب على هذه المشكلة الابستمولوجية .. ففى مفهوم « القصدية » **Intentionality** تم التغلب على الشرخ الموضوع بصورة دوجماطيقية **dogmatically** بمحاثية الوعى الذاتى **Self - Consciousness** وتعالى معرفة الشخص للعالم ، إنه لا وجود تؤلفه ذات بالنسبة للفينومينولوجيا ، إن الطبيعة ليست موضوعًا للعلوم الطبيعة **Natural Sciences** والعقل أيضا ليس موضوعًا لعلم النفس . لأن ما يقصده الوعى ليس شيئًا متضمنا فيه ، وليس مضمونًا نفسيًا ، إن الوعى بالآخرين إرتباط ذات **Subject** وموضوع **Object** « إنه باستمرار الوعى بشىء ما » « **It is always Consciousness of Something** » .ـ فعندما أتحدث أو أكتب أو أفكر فى شىء من الأشياء فإن مايكون فى عقلى ، لا يكون بالضبط ما هو فى عقلى وإنما يكون أيضًا موجودًا هناك فى الخارج بالنسبة لأى شخص آخر ، إن القول بأن الوعى قصدى يعنى أنه يقصد موضوعًا ما ، وما يقصده الوعى ليس كيانًا سيكولوجيًا ، وإنما هو وحدة مثالية لكل الخبرات الممكنة . ومن ثم فإن قصد المؤلف لا يكون محصورًا بداخل عقله [٢] .

وقد استمد جادامر من تحليلات هوسرل لمفهوم الزمان عدة استدلالات ، أهمها أن الخبرات الفردية **Single** لا تكون المعطيات الفينومينولوجية القصوى ، وأنها تتضمن باستمرار أفقًا زمنيًا أكثر شمولاً عما يقدم فيها ، فعلى سبيل المثال من الممكن بالنسبة لى أن استدعى باستمرار لانتباهك شيئًا لم تلاحظه أنت حتى على الرغم من أنه يقع بداخل مجال رؤيتك ، ولأنك لم تلاحظ ، فإنه يبدو أنك تراه لأول مرة ، ولأنه

---

(١) بول ريكور : المرجع المذكور ، ص ص ٤١ – ٤٢ .

(2) Wiensheimer : Op .Cit. p 156.

انظر كذلك تحليل الدكتور محمود سيد أحمد للمشكلة الإبستمولوجية عند ديلتاى ومحاولة هوسرل للتغلب عليها وتحليله لمفهوم الزمان واستفادة جادامر من هذه التحليلات . فى دراسته عن الهرمنيوطيقا عند جادامر مواضع متفرقة .

يقع بداخل مجال رؤيتك ، فإنه يبدو أنه أيضا مألوف لك ، ونفس الشيء ينطبق على تأويل الوثائق التاريخية والأعمال الفنية ، فمن الممكن أن نأولها بطرق صحيحة حتى على الرغم من عدم تطابقها مع ما يقصده المؤلف ، إن مفهوم الأفق يتضمن أن العمل الفنى ، مثل أى خبرة ، يعنى باستمرار أكثر مما يقصده المؤلف بصورة واعية، وعندما يبين المؤول هذه الزيادة فإنه لا يبرهن على تفوقه على المؤلف[1] .

وقبل أن ننتقل لمناقشة جادامر للمشكلات الهرمنيوطيقية التى طرحت حول جدلية الفهم والتفسير والتطبيق ، ولاحتى الوقوف عند إسهامات هيدجر الهرمنيوطيقية لابد أن نتوقف قليلاً عند مجموعة من الملاحظات أبداها أنتونى كيربى على الهرمنيوطيقا قبل بداية القرن العشرين ، فهو يلاحظ أنه قبل أن يبلغ القرن التاسع عشر نهايته نالت الهرمنيوطيقا تقديرًا واحترامًا ملحوظين فى ألمانيا ، وذلك بوصفهما مبحثًا فلسفيًا وثيق الصلة بالدراسات الإنسانية كافة ، وليس فقط بالنصوص القديمة ، إلا أن المنحى الذى انتهجه ديلتاى بدا بعد ذلك مفرطًا فى الرومانسية وذلك فى سعيه إلى حيازة ذات المؤلف ، ولذلك أتهم بالنزعة النفسية **Psychologism** ، وذلك لإهابته القوية بمقاصد المؤلف وتعاطفه وعقله ، ولتجنب هذا الوضع ركز بعض من خلفوا ديلتاى على النص ذاته وخبرة القراءة ، وذلك بدلا من التركيز على ذلك المفهوم الإشكالى الخاص بقصد المؤلف ، وهكذا زعم هؤلاء أن النص يمكن قراء ته وفهمه حتى إذا كان مؤلفه مجّهولاً تماماً ، ومن ثم فلسنا بحاجة إلى أن نمنح الامتياز لقراءة المؤلف لنصه ، فما يهمنا هو ذاتيه القارئ وليس ذات المؤلف ، كذلك أتهمت هرمنيوطيقا القرن التاسع عشر بنزعتها التاريخية **Historicism** التى تعنى أننا لا نملك أية موضوعية حقيقية فيما يتعلق بتأويل النصوص ذلك أن تأويلاتنا دائما ما تحدد بفعل موقفنا التاريخى والحدود التى تفرضها علينا مفاهيمنا واهتماماتنا العملية الخاصة[2] وقد توصل ياوس إلى نفس هذه الرؤية التى طرحتها الهرمنيوطيقا قبل القرن التاسع عشر . وقد طور هذه الرؤية وأضاف لها مجموعة الاستبصارات الموضوعية وخاصة فى تعاملنا مع النصوص التاريخية .

---

(١) محمود سيد أحمد : الهرمنيوطيقا عند جادامر ، ص ١٢

(٢) أنتونى كيربى : المرجع المذكور ، ص ٢٢٩ .

وإذا انتقلنا إلى مناقشة إسهام مارتن هيدجر فى تاريخ الهرمنيوطيقا سنكتشف أنه وضع فى كتابه التأسيسى « الوجود والزمان » (1977) صيغة للهرمنيوطيقا نقيضه للذات **Antisubjective** تؤكد على تموقعنا **Locatedness** الكامل فى التاريخ واللغة ، وتنفصل مشكلة الفهم انفصالاً تاما عن البحث فيما ينطوى عليه ذهن شخص آخر ، فالتركيز هنا يقع على تجذرنا **Enbeddedness** فى عالم زمنى معناه سابق علينا ، وإن كنا نفهمه فهمًا ضمنيًا ، إننا – كما يقول هيدجر – نوجد من خلال الفهم ، وهدف التأويل هو التصريح بذلك الفهم المسبق **Pre - understanding** الذى كوناه عن « وجودنا فى العالم » **Being - in - the World** وعلى هذا فإن هيدجر يرى أن معرفة العالم لايمكن أن تنفصل عن الوجود فى العالم ، ولا يمكن للذات أن تنفصل عن الموضوع ، إن الوجود الإنسانى هو وجود « عالم » ولا يشبه الوجود فى عالم وجود كرسى فى حجرة ، وإنما هو أشبه بقطار يتحرك أو أشبه بشخص وقع فى حب ، وليس العالم ماهية ، وليس فكرة وليس موضوعًا للوعى ، وإنما هو بالآحرى حقيقة **Fact** ، ولم تعد هناك صلة للوجود بالبحث الانطولوجى التقليدى « عما هو كائن » ولكنه يتعلق بطريقة الإنسان الخاصة فى الوجود فى تحققها العينى الفعلى(١) .

وبشكل عام فإن فينومينولوجيا هيدجر ليست إبستمولوجية لأنها لم تحاول أن تضع أساسا للفهم ، وليست صورة من صور البحث لأنها لم تحاول أن تؤكد الوقائع التى يقوم عليها الفهم ، إنها بالأحرى هرمنيوطيقا فى أنها تأخذ الفهم بوصفه أوليًا وتحاول فهمه ، تحاول أن تؤول ما يفهم الوجود ، إنه يمكن من حيث المبدأ الوصول إلى معنى الوجود بصور تأويليه وذلك لأن الوجود يفهم ما يعنيه ، إن ما يفهمه ليس موضوعًا وإنما هو معنى وعندما يفهم الوجود معنى وجودة فإنه يفهم ذاته لا بوصفه موضوعًا ولا بوصفه شيئًا موجودًا ، وإنما يفهم بالأحرى ما يعنيه ، إنه يفهم ذاته بوصفه إمكانية الوجود(٢) .

---

(١) روديجر بوبنر ، الفلسفة الألمانية الحديثة ، ترجمة فؤاد كامل ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٨ ، ص ٤٩ ، وانظر كذلك محمود سيد أحمد : الهرمنيوطيقا عند جادامر ، ص ص ١٤ – ١٥ .

(٢) محمود سيد أحمد : الهرمنيوطيقا عند جادامر ، ص ص ١٥ – ١٦ .

وإذا انتقلنا إلى فيلسوف التأويل الأول بلا منازع وهو هانز جورج جادامر الذى تتلمذ على يد مارتن هيدجر سنلاحظ أنه من أبرز من دافعوا عن الهرمنيوطيقا الفلسفية **Philosophical Hermeneutics** حيث يركز فيها على ثلاثة مفاهيم ترتبط مع بعضها ارتباطًا جدلياً فى العملية الهرمنيوطيقية ، لا ارتباطًا منهجيًا تصاعديًا تترتب فيه خطوة على خطوة سابقة ، فإذا كانت الهرمنيوطيقا بوجه عام هى اتجاه فى التفسير ، فإن التفسير ذاته لايكون ممكنا إلا من خلال الفهم والحوار ، فالتفسير هو دائما محاولة من الاغتراب نستشعرها إزاء موضوع ما لكونه غير مفهوم بالنسبة لنا وبالتالى لا نشعر بنوع من الألفة والتواصل معه ... وهذا يعنى أن التفسير يتطلب دائما الفهم وينطوى عليه بالضرورة ، ولكن الفهم بدوره لا يمكن أن يكون فهما حقًا إلا من خلال حوار ، فالفهم لايمكن أن يتحقق من خلال نزعة منهجية تحاول فيها الذات الاستحواذ على الموضوع وإخضاعه لقواعد منهجية ، وإنما من خلال حوار تتفتح فيه الذات على الموضوع أو الأنا على الأخر بهدف الوصول إلى اتفاق ، أى إلى شئ مشترك نشعر معه بالألفة[1] . ومن خلال هذه الرؤية يمكن ملاحظة أن جادامر يتبنى موقف هيدجر ، إذ يرى أن الهدف من تأويل النص ليس البحث فى مقاصد المؤلف ، بل النص نفسه ، وتكمن المشكلة الهرمنيوطيقية فى قهر « المباعدة » المؤدية إلى الاغتراب ، فكيف يمكن لعمل منتزع من ثقافته الأصلية وملابساته التاريخية أن يتواصل أو يصبح قابلا للفهم من قبل جمهور معاصر ؟ وتعاود هذه المشكلة الظهور مع كافة الأعمال الفنية ، بل مع كافة المحاولات التى تسعى إلى فهم الثقافات والشعوب الأخرى ، إن الهدف وراء الفهم الهرمنيوطيقى ليس تبيان دلالة عمل فنى ما لدى جمهوره الأصلى أو لدى مؤلفه ، وإنما ما يمكن أن يعنيه هذا العمل بالنسبة لنا فى الحاضر ، وإن كان ذلك لايعنى بالضرورة ألا تلتزم بالنص ، ليس الفهم الهرمنيوطيقى سوى نتاج لحوار أصيل بين الماضى وحاضرنا ، وهذا يتم فى اللحظة التى يحدث عنها « انصهار الأفاق » **Fusion of Horizons** بين الماضى والحاضر ، وهذا

---

(١) هانز جورج جادامر : تجلى الجميل ، تحرير روبرت برناسكونى ، ترجمة سعيد توفيق ، المشروع القومى للترجمة ، العدد ٢٣ ، من مقدمة المترجم ، ص ١١ .

الفهم الهرمنيوطيقى يمثل فعلاً لفهم الذات . وفهم واقعنا التاريخى وتواصله مع الماضى[١] وقد نظر جادامر إلى مفهوم الأفق قبل حديثه عن انصهاره ، على أنه له سياقه التاريخى فى تاريخ الفكر الفلسفى الألمانى وخاصة عند هوسرل وهيدجر ، إلا أنه نظر إليه على أنه « مساحة الرؤية التى تتضمن كل ما يمكن النظر إليه من موقع ما »[٢] .

ولن نتطرق الآن إلى مفهوم الأفق ودلالته واستخداماته عند ياوس ، ذلك سيأتى فى موضعه ، ولكن ما قصدناه هو التمهيد لهذا المفهوم الشائك ورؤية جادامر له ، حيث يرى أننا لا يمكن أن نتعامل مع نصوص الماضى إلا من خلال الأفق الذى تتشكل فيه رؤيتنا والأفق الآخر الذى طرحت النصوص فى فترته التاريخية ، حيث يرى جادامر – على النقيض من المنحى الذى يغلب عليه الطابع العلمى – أننا لا يمكن أن نفهم إلا من خلال إنجازتنا (أى مشروطيتنا التاريخية والثقافية) وليس من خلال نزعها عنا أو تحييدها ، ومن ثم لا يوجد معنى نهائى أو قطعى لعمل ما ، فالعمل الكلاسيكى – على سبيل المثال – يخلق لنفسه تاريخًا من المعانى ، إذا ما تم تأويله وتناوله على نحو مختلف فى العصور المختلفة ، والشروط الذى يسمح بإمكان مثل هذا الفهم هو التراث ذاته الذى يتجسد بشكل أساسى فى الأعمال الفنية ، والمؤسسات واللغة على نحو خاص ، وإذا لم يكن التراث الذى تنشأ فى إطاره إنجازاتنا المورثة هو ذاته التراث الذى يوجد خلال العمل الذى نبغى فهمه فإن مشاكل خطيرة تبرز فيما يتعلق بفهم العمل على نحو أصيل إذ يبقى غريبًا عنا ، ويقترن هذا الفهم الأصيل شرطيًا بتمثلنا للتراث والثقافة اللذين يكتنفاننا (واللذين نتمثل الكثير منهما على نحو سلبى) وتوسيع تخومهما من خلال الجهد التأويلى الخاص الذى نضطلع به ، وعندما يقصر النص فى عبور المسافة التى تفصلنا عنه لابد هنا من القيام بفعل تأويلى [٣] .

---

(١) أنتونى كيربى : المرجع المذكور ، ص ٢٣٠ .

(2) Gadamer, Hans, George : Truth and Method . p 269

(٣) أنتونى كيربى : المرجع المذكور ، ص ٢٣١ .

وبناء على ما سبق يمكننا الآن أن نتقدم لمسيرة الهرمنيوطيقا الفلسفية عند منعطف آخر من منعطفاتها عند ياوس . وذلك من خلال مجموعة من المفاهيم الأساسية التى تستند على المنهج الهرمنيوطيقى وذلك يبرز من خلال أكثر المفاهيم إثارة عند ياوس وهو مفهوم أفق التوقعات .

ثانيًا : أفق التوقعات ودلالة الرسائل

حاول ياوس كما رأينا من قبل أن يتجاوز الأزمة المنهجية التى فجرتها الدراسات الماركسية والشكلانية ، وسعى لتجاوز الهوة بين التاريخ والأدب ، أو بين المعرفة التاريخية والمعرفة الأدبية ، وهو فى هذه المحاولة كان يهدف تحسين القواعد المؤسسة للفهم التاريخى للأدب ، ويلاحظ بول دى مان أنه ما زال هناك عدد قليل من المؤرخين يعتقدون أن أعمال الماضى الأدبية يمكن أن يتم فهمها عن طريق إعادة تأسيس نظم التقاليد والتوقعات والمعتقدات السائدة فى عصر ظهورها على أساس الأحداث المسجلة أدبيًا وواقعيًا ، وما هو مختلف وفعال فى الطريقة التى اقترحها ياوس هى الأسباب المعطاة – ضمنيًا – لهذه الاستحالة المتعلقة بفهم المؤرخين ، فالوعى التاريخى Historical Consciousness لفترة زمنية ما لا يمكن أن يوجد كنظام مصرح ومعترف به أو مسجل للافتراضات المختلفة ، ووفق مصطلحات ياوس فإنه يوجد كـ : « أفق من التوقعات Horizon of Expectation »[1] . ومما لاشك فيه أن هذا المصطلح قد أشتق من فينومينولوجيا الإدراك phenomenology of perception عند هوسرل فى تطبيقاتها على خبرة الوعى ، ويتضمن هذاالمصطلح أن شرط وجود الوعى غير متاح فى التلقى .. إلا على خلفية أو أفق من التناقض والارتباك والاختلاف[2] وبشكل مماثل فإن أفق التوقعات المجلوب إلى العمل الأدبى لا يمكن أن يكون متاحًا بطريقة موضوعية سواء للمؤلف أو للمتلقيين المعاصرين أو اللاحقين ويلاحظ أن هناك مجموعة من المفكرين والنقاد والفلاسفة كانت مقدماتهم التأويلية

---

(1) Paul de Man Introduction's : pp xi-xii.

(2) See, Edmund Husserl : Ideas : General Introduction To Phenomenology, Trans, W.R. Boyer Gibbon (London 1 New York, 1969) & 27,28, 44, 47 .

تقف وتستخدم مفهوم الأفق بطريقة ضمنية أو صريحة، فى علم اجتماع المعرفة من حيث هى حقل موضوعى (شوكز) فى نظرية العلم من حيث هى إطار مرجعى يولد معانى الأعمال والملاحظات (بوبر) فى التحليل المنطقى (فريجه) ، فى علم الدلالة التوليدى (بركلى) وفى اللسانية البراجماتية (فوندرليش) من حيث هى فرض الخطاب ، ويوجد هذا المفهوم كذلك من حيث هو نظام ثقافى فى السيمياء (لوتمان) ، ومن حيث هو سياق موقفى فى نظرية علم الكلام (شتيرله) وكتناص فى الاسلوبية البنيوية ، وفى الفلسفة التحليلية عند فتجنشتين ، كلعبة لغوية تجعل من الممكن فهم المعنى ، وتحقق ما كان يجب أن يحققه فى السابق الشكل المنطقى للغة الدقيقة والتى تقدم صورة عن العالم[١] . وإذا كان ياوس فى رصده للتاريخ الاصطلاحى لمفهوم الأفق وفى رصده كذلك لجمالية التلقى يهتم بالتاريخ الأدبى باعتباره يتأسس على تجارب القراء السابقة فى التعامل مع العمل الأدبى ، فعلى النقيض من الأحداث السياسية ليست للنصوص الأدبية أصداء وردود أفعال حتمية ، فتأثير النصوص مشروط باستمرار قراءتها والاستجابة لها ، هذا يعنى فى كلمات أخرى أن النصوص الأدبية يتم تلقيها حتما من خلال أفق توقعات القراء ، ومن ثم فتأسيس تاريخ أدبى ما يتطلب رصده وتحديد أفق التوقعات هذا ، بالإضافة إلى ذلك فإن عملية التلقى ليست اعتباطية كما أنها ليست ذاتية أو انطباعية تماما إنما التلقى كما يراه ياوس هو عملية تنفيذ تعليمات معينه فى إطار عملية إدراك موجهة يمكن فهمها من خلال فهم البواعث التى تكمن خلفها الإشارات التى تحركها[٢] .

ومفهوم أفق التوقعات هو ركيزة أساسية فى النظرية الجمالية عند ياوس ، ويرتبط – كذلك – بالرسائل السبع عنده ومدى فعالية هذه الرسائل فى قراءة النصوص الأدبية ، بداية يرى ياوس أن مثلث المؤلف **Author** والعمل **Work** والجمهور**Public** لايُظهر أن للجمهور دور سلبى أو مجرد سلسلة من ردود الأفعال بل

---

(١) هانز روبرت ياوس : علم التأويل الأدبى حدوده ومهماته ، ترجمة بسام بركة ، مجلة العرب والفكر العالمى ، العدد الثالث ، بيروت ١٩٨٨ ، ص ٦ .

(٢) سوزان بينيت : المرجع المذكور ، ص ٧٥ .

إنه طاقة محركة للتاريخ ، والحياة التاريخية للعمل الأدبى غير قابلة للتفكير فيها بدون الإشتراك النشط للقارىء ، فمن خلال عملية تأمله فقط يدخل العمل أفق الخبرة Horizon of Experience المتغير التى يتم فيها التحول الفعلى من التلقى البسيط إلى الفهم النقدى ومن التلقى السلبى إلى التلقى الإيجابى ، ومن التعرف على المعايير الجمالية إلى إنتاج جديد يتخطاها بكثير ، وتاريخية الأدب إلى جانب سمته الإتصالية تفترض مسبقًا (المتلقى) تمامًا كالتى بين الإجابة والسؤال وبين المشكلة علاقة ديالكتيكية بين العمل والجمهور والعمل الأدبى الجديد الذى يمكن إدراكه فى العلاقات بين الرسائل والمستقبل والحل. بذلك فإن الدائرة المغلقة للإنتاج والتمثيل والتى كانت تتحرك داخلها طرق الدراسات الأدبية أساسًا فى الماضى يجب بالتالى أن يتم فتحها لجمالية التلقى والتأثير إذا أردنا إيجاد حل جديد لمشكلة فهم التسلسل التاريخى للأعمال الأدبية كتناغم هارمونى للتاريخ الأدبى[1] .

ويلاحظ ياوس وبالنظر إلى تاريخ الأدب داخل أفق الحوار بين العمل الأدبى والجمهور فإن التعارض بين مظاهر هذا الأفق الجمالية والتاريخية سيتم تأمله باستمرار ، وبالتالى فإن الخيط الواصل بين المظهر الماضى والخبرة الحاضرة Present Experience للأدب ، والذى تضعه المدرسة التاريخية ، سيتم وصله مرة أخرى ، وهذا يعنى أن العلاقة بين الأدب والقارئ لها صلات جمالية وتاريخية ، وتكمن الصلات الجمالية فى حقيقة أن التلقى الأول للعمل الأدبى بواسطة القارئ يتضمن اختباراً لقيمته الجمالية Aesthetic Value مقارنة بالأعمال الأدبية التى تمت قراءتها فعلا . والصلة التاريخية الواضحة لذلك هو أن الفهم الأول الخاص بالقارئ سيتم تعزيزه وتأكيده فى منظومة التلقى من جيل إلى آخر ، وبهذه الطريقة فإن الدلالة التاريخية للعمل الأدبى سيتم تحديدها مع إيضاح قيمته الجمالية ، وفى هذه العملية الخاصة بتاريخ التلقى ، والتى قد يفلت منها المؤرخ الأدبى على حساب عدم التساؤل حول افتراضاته المسبقة التى تحكم فهمه وأحكامه ، فإن إعادة إنتاج وقراءة الأعمال القديمة تحدث فوراً مع التأمل المستمر للفن القديم والمعاصر ، وكذلك التقييم التقليدى

---

(1) Jauss: Toward an Aesthetic of Reception , p 19.

والمحاولات الأدبية الحالية ، وحضارة التاريخ الأدبى القائم على أساس جمالية التلقى ، ستعتمد على المدى الذى نستطيع فيه لعب دور فعال فى إضفاء وتعميم الرؤية الحاضرة للماضى عن طريق الخبرة الجمالية ، وذلك يتطلب من ناحية – بالتعارض مع موضوعية التاريخ الأدبى – محاولة واعية لتكوين قانون ، ويتعارض من ناحية أخرى هذا القانون مع كلاسيكية دراسة التقاليد ، بل ويفترض مسبقًا مراجعة نقدية إن لم يكن تدميرًا للقانون الأدبى المتلقى والمجرد والخاص بتكوين مثل هذا القانون ، وإعادة الرواية اللازمة للتاريخ الأدبى قد تم إيضاحه وتفعيله عن طريق جمالية التلقى ، فالخطوة من تاريخ تلقى عمل فردى إلى تاريخ الأدب يجب أن تؤدى إلى رؤية وتمثيل التتابع التاريخى للأعمال حيث أنها تحدد وتوضح تناغم الأدب ، إلى الحد الذى يكون به ذا معنى لنا[1] . وبالبحث عن المعنى من خلال تاريخية الأدب يتساءل ياوس كيف يمكن للتاريخ الأدبى اليوم أن يتأسس ويكتب منهجيًا ؟

وفى محاولته للإجابة على هذا التساؤل الشائك ينطلق ياوس إلى استعراض دلالة ومضمون رسائله السبع المتعلقة بجمالية التلقى وبمفاهيمه المختلفة والتى تحدد وبشكل منهجى جوهر النظرية الجمالية عنده .

الرسالة الأولى

يؤكد ياوس فى رسالته الأولى أن تجديد التاريخ الأدبى دائما ما يتطلب إزالة للأحكام المسبقة لما يسمى بالموضوعية التاريخية وتأسيس علم الجمال الكلاسكى للإنتاج والتمثيل فى جمالية التلقى والتأثير ، فالتاريخية الأدبية لا تستند على تنظيم للحقائق الأدبية **Literary Facts** المؤسسة سلفا بل تستند على الخبرة السابقة بالأعمال الأدبية من قبل قرائها ، ويرى ياوس أن فرضية ر . ح . كولينجود **R. G. Collingwood** المعروضة فى نقده لأيديولوجيا « موضوعية التاريخ » حيث يرى أن « التاريخ لا شىء سوى إعادة تفعيل الفكر الماضى فى ذهن المؤرخ [2] وهذا التصور النقدى يعد أكثر فائدة للتاريخ الأدبى ، فالنظرة الإيجابية إلى التاريخ كوصف « موضوعى » لمنظومة من الأحداث فى ماضى منعزل تهمل السمة الفنية إلى جانب السمة التاريخية المتعلقة

---

(1) Ibid : p 20 .

(2) Coollingwood : R . G : the Idea of History, New York and Oxford, 1956, p 228 .

بالأدب فالعمل الأدبى ليس موضوعًا مستقلاً بذاته ويقدم نفس الرؤية لكل قارئ فى كل حقبة ، فهو ليس أثرًا تاريخيًا يظهر بشكل فردى جوهره اللازمنى ، إنه أقرب ما يكون إلى عزف أوركسترالى يضرب أوتارًا جديدة بين قرائه ، ويحرر النص من مادية الكلمات ويحضره إلى الوجود المعاصر فالكلمات يجب أن تخلق مخاطبًا يفهمها ، فى أثناء حديثها إليه ، وهذه السمة الحوارية للعمل الأدبى تؤسس السبب وراء إمكانية وجود الفهم الفيلولوجى(*) فقط فى مواجهة مستمرة مع النص الأدبى ولا يمكن السماح بخفض هذا الفهم إلى مجرد معرفة بالحقائق ، ففهم الفيلولوجى دائما ما يرتبط بالتفسير الذى يضعه كهدف له إلى جانب التعرف على الموضوع والانعكاس على كمال هذه المعرفة كلحظة للفهم الجديد(١) .

ويؤكد ياوس كذلك أن تاريخ الأدب هو عملية للتلقى والإنتاج الجمالى وتحدث هذه العملية فى إدراك النصوص الأدبية من جانب القارئ المتفتح والناقد المتأمل والمؤلف الغزير الإنتاج ، والقدر المتنامى إلى ما لا نهاية من « الحقائق الأدبية » التى تتحرك فى التواريخ الأدبية التقليدية مجرد نتاج من هذه العملية ، إنها مجرد ماض مجمع ومصنف وبالتالى ليس تاريخًا بالمرة(٢) وفى هذا يرى ياوس أن الأعمال الأدبية تدرك كحدث أدبى وليس تاريخا بنفس المعنى مثلا الذى يدرك من خلال الحدث التاريخى كالحروب التى واكبت العمل الأدبى زمنيًا ، فالأعمال الأدبية ليست « حقيقة » يمكن شرحها وتفسيرها على أنها نجمت عن منظومة من الشروط المسبقة والدوافع الشخصية والمواقف المتضاربة عن طريق الحدث التاريخى ، فالسياق التاريخى الذى يظهر فيه العمل الأدبى ليس منظومة من الحقائق المستقلة والأحداث التى تقع بعيدًا عن الملاحظ ، فما يدرك يصبح حدثًا أدبيًا فقط بالنسبة لقارئه ، ويلاحظ ياوس كذلك أن الحدث الأدبى عكس الحدث السياسى ، ليس له عواقب لا يمكن تحاشيها تنتقل لحالها بحيث لا يمكن لجيل تالى أن يفلت منها ، فالحدث الأدبى يمكن أن يستمر فى

(*) الفيلولوجيا Philology هى فقه اللغة التاريخى ، وتعنى دراسة اللغة بوصفها أداة التعبير فى الأدب المقارن ، وحقلاً من حقول البحث يلقى ضوءًا على التاريخ الأدبى والثقافى .

(1) Jauss :Toward an Aesthetic of Reception, p 21 .

(2) Loc . Cit .

أن يكون له تأثير – فقط – إذا كان من سيأتون من بعده مازالوا مستجيبين له ، وإذا كان هناك قراء حقيقيون يستفيدون من الأعمال الأدبية السابقة أو المؤلفين الذين يرغبون فى تقليدهم أو إيقافهم أو معارضتهم ، ويمكن تأمل تناغم الأدب كحدث فى أفق توقعات الخبرة الأدبية للقراء المعاصرين واللاحقين كذلك النقاد والمؤلفين ، ومدى إمكانية فهم وتمثيل تاريخ الأدب فى تاريخيته المتميزة يعتمد على إمكانية أفق التوقعات موضوعياً (١) .

الرسالة الثانية

ينتقل ياوس فى هذه الرسالة من تأثير السياق التاريخى وعلاقته بالأعمال الأدبية إلى علاقة الأدب والأعمال الأدبية بعلم النفس والتفسيرات النفسية التى يتبعها النقاد ، وينتقد ياوس هذه التفسيرات ، حيث يرى فى بداية هذه الرسالة أن تحليل الخبرة الأدبية للقارئ يتحاشى السقوط المهدد فى علم النفس ، إذا قام القارئ بوصف تلقى وتأثير العمل داخل النظام الموضوعى للتوقعات والذى ينشأ مرتبطاً بكل عمل فى اللحظة التاريخية لظهوره من الفهم المسبق لجنسه الأدبى ، ومن شكل وموضوعات الأعمال المطروحة من قبل والمألوفة فى هذا الجنس ، ومن التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية ، وتعارض رسالة ياوس التشاؤم واسع الانتشار من الشكوك حول ما إذا كان تحليل التأثير الجمالى يمكنه أن يخلص إلى معنى العمل الفنى أصلاً ، أو حتى على الأقل فى أحسن الفروض يمكنه أن ينتج ويتخطى المعرفة الاجتماعية بالتذوق ، ويوجه رينيه ويليك **Rene Wellek** – بالأخص – هذه الشكوك نحو التاريخ الأدبى عند ى . أ . ريتشاردز **J. A . Richards** ، فهو يقول أنه لا تذوق الوعى الفردى ، حيث أنه لحظى وشخصى فقط ولا تذوق الوعى الجمعى يمكن أن يتحدد بالطرق التجريبية . وقد رغب رومان جاكبسون **Roman Jakobson** فى استبدال « الوعى الجمعى » بـ « الإيديولوجيا الجماعية » فى شكل نظام للمعاير موجودة لكل عمل أدبى

---

(1) Ibid : p 22 .

كلغة Langue ويتحقق ككلام Parole وميثاق ووعد بواسطة المتلقى ، رغم أنه غير كامل وليس فى شكل كلى أبدأ ، وحقيقة فإن هذه النظرية تقيد موضوعية التأثير ولكنها تترك دون إجابة السؤال حول أى المعطيات يمكن استخدامها لفهم تأثير عمل معين على جمهور معين ودمجه فى داخل نظام المعايير ، وفى نفس الوقت توجد أساليب تجريبية لم يتم التفكير فيها من قبل ، خاصة المعطيات الأدبية التى يمكن للمرء أن يحدد بها المزاج الخاص للجمهور والخاص بكل عمل ، وهو مزاج يسبق رد الفعل النفسى إلى جانب الفهم الموضوعى للقارئ الفرد ، وكما هو معروف سلفاً تتطلب معرفة مسبقة ، وهذه المعرفة هى عنصر الخبرة ذاتها وعلى أساسها يمكن لأى شىء جديد نمر عليه أن يدخل نطاق خبرتنا مثلا كما لو كان مقروءا فى سياق وفى خبرة (١) .

وفى هذا يرى ياوس أن العمل الأدبى حتى عندما يبدو جديداً فإنه لا يقدم نفسه كشىء جديد تماما فى إطار معرفتى وخبرتى ، إنه يهيئ جمهوره لنوع خاص جدا من التلقى عن طريق الإعلانات أو الإرشادات الظاهرة والمستترة أو السمات المألوفة أو الإرشادات الضمنية ، فهو ينعش ذكريات ما تمت قراءته فعلا ويضع القارئ فى موقف انفعالى محدد ومع بدايته ينعش التوقعات ، وفى الوسط والنهاية يمكن أن تبقى التوقعات كما هى أو تبدل أو يعاد توجيهها أو تشبع أثناء مسار القراءة وفقا للقواعد الخاصة بجنس أو نوع النص ، وتكون العملية النفسية فى تلقى النص داخل الخبرة الجمالية ، بكل المقايس مجرد سلسلة تعسفية مكونة من انطباعات فردية بيد أنها تنفيذ لتعليمات خاصة لعملية إدراك موجه والذى يمكن تحقيقه وفقا لدوافعه التكوينية وإرشاداته المبدئية وكذلك يمكن وصفه بواسطة اللغويات النصية واتفاقا مع ولف ديتر ستمبل Wolf Dieter Stempel إذا عرف المرء الأفق المبدئى للتوقعات فى النص على أنه نظير نموذجى والذى ينتقل إلى داخل أفق التوقعات لدرجة أن اللفظة تكبر ثم تصبح عملية التلقى قابلة للوصف فى أفق نظام سيميوطيقى ينجز نفسه بين تطور وتصحيح النظام ، كما أن العملية ذات الصلة بالتأسيس والتغيير المستمر للأفاق تحدد كذلك

---

(1) Ibid : pp 22 - 23 .

علامة النص الفردى بسلسلة النصوص التى تكون الجنس الأدبى ، فالنص الجديد يظهر للقارئ (المستمع) أفق التوقعات والقوانين المألوفة من أعمال سابقة والتى عندئذ تتنوع أو تصحح أو تبدل حتى يعاد إنتاجها ، ويحدد التنوع والتصحيح المدى فى حين أن تبديل وإعادة الإنتاج يحددان حدود بنية الجنس الأدبى[١] .

وبما أن قضية الجنس الأدبى تثير عند ياوس إشكاليات عديدة خاصة بعملية التلقى ، وبما أنه اتفق كذلك مع تفسير ستمبل لقضية الجنس الأدبى وعلاقته بأفق التوقعات حيث يعترف ستمبل بأهمية الدور الذى دعيت الأجناس الأدبية للقيام به فى عملية التلقى ، وهو نور غير جلى عندما نتحدث بإيجاز عن « السنة الأدبية » لعصر ما ، إن الجنس التاريخى ، حسب الرأى الشائع ينبغى أن يفهم بها نصه[٢] ولكن وحسبما يرى ياوس فى دراسته التى تحمل عنوانا **Theory of Generes and Medieval Literature** أنه إذا كانت المدرسة الشكلية قد اشترطت على أنفسها وصف تاريخ الأجناس **Literary Genres** بوصفه مسلكًا ملازمًا للتطوير ولاستبدال أنظمة الجنس ، وقد غضت النظر عن وظيفة الأجناس الأدبية فى التاريخ الاجتماعى والواقع اليومى ، كما أقصت قضايا التلقى **Reception** والتأثير **Influence** على الجمهور المعاصر واللاحق لها ، معتبرة ذلك من باب الدراسات الإجتماعية والنفسية ، ومع ذلك فإن تاريخية الأدب لا تنقد فى تتابع أنظمة ووظائف وأشكال مهيمنة أو فى تحويرات تمس سلم ترتيب الأجناس ، ولا يكفى أن نقيم علاقة بين « السلسلة الأدبية » من جهة وبين اللغة أو « الوظيفة اللغوية » ومن جهة أخرى بينها وبين السلاسل غير الأدبية ، إن الأجناس الأدبية بما أنها متجذرة فى الحياة ، ولها وظيفة اجتماعية ، فإن التطور الأدبى ينبغى هو أيضا أن يحدد بوظيفته فى التاريخ ، ويتحدد المجتمع ، كما أن تتابع الأنظمة الأدبية ينبغى أن يدرس ضمن علاقته مع المسلك التاريخى العام صحيح أن يان موكاروفسكى قد استجاب للنظرية الشكلانية عندما اعتبر أن التطور الأدبى

---

(1) Ibid : p 23 .

(٢) وولف ديتر ستمبل : المظاهر الإجناسية للتلقى ، دراسة منشورة ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبية ، (كارل فيبتور وأخرون) ، ترجمة عبد العزيز شبيل ، كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة ، العدد ٩٩ ، ١٩٩٤ ، ص ١١٨

والتطور الاجتماعى ، ينبغى أن يدرسا ضمن تعالقهما البنيوى ، إلا أن هذا الانفتاح الأولى تفتحا على وظائف الأدب ، منظورا إليها من زاوية التلقى ... إن دراسة العلاقات المتبادلة بين الأدب والمجتمع ، بين الأثر الأدبى والجمهور ، يتخلص أكثر من التبسيط الاجتماعى والنفسى بقدر ما يعيد بناء أفق انتظار الأجناس الذى يكون مسبقا مقصد الآثار وفهم القراء (١) .

وإذا كان ياوس فى هذا الطرح يحاول وضع الحدود لتأثير الفروض والتحليلات النفسية على العملية الأدبية فإنه يرى كذلك أنه دائما ما يفترض التلقى التفسيرى للنص مسبقًا سياق خبرات الإدراك الجمالى للمتلقى ويمكن طرح السؤال حول التفسير الفردى وتذوق القراء المختلفين ومستويات القراء والقراءة بشكل ذى معنى فقط عندما يكون قد أوضح أولا أى أفق جمالى يحكم تلقى وتأثير النص ، بالإضافة إلى ذلك ، فإن الميل نحو عمل محدد وهو ما يطلبه المؤلف من الجمهور يمكن الوصول إليه حتى على الرغم من قلة الإرشادات الواضحة من خلال ثلاثة عوامل محددة سلفًا بشكل عام :

أولاً : من خلال المعايير المألوفة فى كتابة جنس أدبى ما .

ثانيًا : من خلال العلاقات الخفية بالأعمال الأدبية المعروفة أدبيًا وتاريخيًا .

ثالثًا : من خلال التعارض بين العمل القصصى والواقع ، أى بين وظيفة اللغة الشعرية ووظيفة اللغة العملية ، والتى تكون متاحة دائما للقارئ الانطباعى أثناء القراءة كاحتمالية للمقارنة ، ويشمل العنصر الثالث احتمالية أن قارئ العمل الأدبى يمكن أن يدركه داخل أفق أضيق من التوقعات الأدبية . وكذلك داخل أفق أوسع من توقعات الحياة.(٢) .

---

(١) هانز روبرت ياوس : أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس ، دراسة منشورة ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبية (كارل فيبتور وأخرون) . ترجمة عبد العزيز شبيل ، كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة ، العدد ٩٩ ، ١٩٩٤ ، ص ٨٦ .

(2) Jauss : Toward an Aesthetic of Reception , p 24 .

الرسالة الثالثة

فى رسالته الثالثة يرى ياوس أن أفق توقعات العمل الأدبى يسمح للمرء بتحديد سمته الفنية عن طريق نوع ودرجة تأثيره فى الجمهور المفترض . وإذا قام المرء بإطلاق مسمى « المسافة الجمالية » **Aesthetic Distance** على الفرق بين أفق توقعات معطى ومظهر العمل الأدبى الجديد ، والذى قد يؤدى تلقيه إلى « تغير فى الأفق » **Change of Horizons** من خلال تجاهل الخبرات المألوفة أو من خلال رفع الخبرات الحديثة إلى مستوى الوعى ، فإن هذه المسافة الجمالية يمكن أن تحدد موضوعيًا بشكل تاريخى مصاحبة لردود أفعال الجمهور والأحكام النقدية كالنجاح المباشر أو الرفض أو الصدمة ، الموافقة المشروطة ، الفهم التدريجى أو المتأخر ، والطريقة التى يقوم بها العمل الأدبى فى اللحظة التاريخية لظهوره بإشباع أو تجاوز أو إحباط أو معارضة توقعات جمهوره الأول ، تقدم بشكل واضح محددًا لتحديد قيمته الجمالية ، فالمسافة بين أفق التوقعات والعمل ... تحدد السمة الفنية للعمل الأدبى حسب جمالية التلقى فكلما زاد درجة انخفاض هذه المسافة مع مراعاة عدم التحول نحو أفق الخبرات المجهولة – حتى الآن – من قبل الوعى المتلقى كلما زاد اقتراب العمل من محيط الفن « المطبوخ » **Culinary** أو الترفيهى ، وهذا العمل الأخير يمكن أن يتميز بجماليات تلق غير راغبة فى تغيير آفاقى بل إنها تشبع بدقة توقعات مفروضة من معيار سائد للتذوق ، حيث أنه يشبع الرغبة فى إعادة إنتاج جمالى مألوف أو إثبات مشاعر مألوفة أو تحقيق مزاعم مرغوبة أو جعل خبرات غير عادية ممتعة كأحاسيس ، أو حتى تفجير مشاكل أخلاقية ولكن فقط بهدف حلها بطريقة فكاهية كأسئلة محددة سلفاً [1] .

ويضيف ياوس إلى ذلك أنه إذا كانت السمة الفنية للعمل الأدبى يجب قياسها بواسطة المسافة الجمالية التى تعارض بواسطتها توقعات جمهورها الأول فإن ذلك

---

(1) Ibid : p . 25 .

يستتبع أن هذه المسافة – والتى كانت فى البداية منظوراً جديداً سارًا أو تغريبيًا – يمكن أن تختفى بالنسبة للقراء اللاحقين إلى درجة أن عملية نفيها للعمل تصبح ظاهرة للعيان مع دخولها فى أفق الخبرة الجمالية المستقبلية كتوقع مألوف من الآن فصاعداً ، والسمة الكلاسيكية لما يسمى بالروائع تنتمى على وجه الخصوص لهذا التغيير الآفاقى الثانى ، فشكلها الجميل الذى أصبح ظاهراً للعيان ومعناها الخالد الذى يبدو غير مشكوك فيه يقربها بشكل خطر ، وحسب جمالية التلقى من الفن المطبوخ المقنع بشكل لا يقاوم ، والممتع كذلك فى أنها تتطلب جهداً خاصًا لقراءتها ، هذا الجهد ضد تركيبة الخبرات المألوفة للإمساك بنظرية متأنية على سمتها الفنية[1].

وينتقل ياوس فى هذه الرسالة لمناقشة دور علم الاجتماع الأدبى بفروضه وتفسيراته على العملية الفنية فى مختلف جوانبها ، ويرى أنه لا يرى موضوعه ديالكتيكيًا بما يكفى عندما يحدد دائرة المؤلف والعمل والجمهور من جانب واحد ، وهذا التحديد قابل للعكس ، فهناك أعمال لم تتوجه بعد إلى أى جمهور محدد فى لحظة ظهورها ولكنها تكسر ذلك من خلال الأفق المألوف للتوقعات الأدبية ، بشكل كامل ، حتى أن الجمهور يمكنه أن يطور نفسه لتلقى هذه الأعمال ، ولهذا فعندما يحقق أفق التوقعات الجديد تواصلاً عامًا أكثر فإن قوة المعيار الجمالى البديل يمكن أن تتضح فى أن الجمهور يكتسب خبرات بأعمال ناجحة سابقة ... ومن خلال هذه الرؤية وهذا التغيير الآفاقى يحقق تحليل التأثير الأدبى بعد التاريخ الأدبى للقارئ ، كما أن إحصاءات أفضل المبيعات تقدم المعرفة التاريخية[2] .

الرسالة الرابعة

فى هذه الرسالة يواصل ياوس تحليله لمفهوم أفق التوقعات ، ويرى أن إعادة تكوين أفق التوقعات ، الذى تم إبداع وتلقى العمل الأدبى فى مواجهته فى الماضى ، يمكن القارئ من طرح أسئلة قدم لها النص إجابات وبالتالى اكتشاف كيف أن القارئ المعاصر يمكنه أن يشاهد ويفهم العمل الأدبى ، وتلك الطريقة فى التفسير

---

(1) Ibid : pp . 25 - 26 .
(2) Ibid : pp . 26 - 27 .

تصحح بشكل كبير المعايير غير المتعرف عليها من الكلاسيكيين أو تحدث فهم الفن مع تحاشى الوقوع أو الدخول فى روح العصر ، وكما أنها توضح الفرق التفسيرى بين الفهم السابق والحالى للعمل الأدبى ، الذى يتوسط كلا الموقعين ، وبالتالى فهى تستدعى إلى حيز التساؤل المذهب الأفلاطونى للميتافيزيقا ... الذى يرى أن المعنى محدد وموجود كلية ولمرة واحدة إلى الأبد داخل النص ، وهو فى كل العصور يمكنه أن يتجلى بشكل مباشر إلى المفسر Interpreter[1] ومما لا شك فيه أن طريقة التلقى التاريخية والتى لا تتبع فقط نجاح وشهرة وتأثير المؤلف عبر التاريخ بل أيضا تتجه لفحص وتفسير الظروف التاريخية والتغيرات فى فهمه ، هذه الطريقة يندر التعامل بها من قبل النقاد . وأمثلتها فى التاريخ الأدبى قليلة للغاية ، ولكنها ضرورية ولايمكن التغاضى عنها لفهم الأدب القادم من الماضى السحيق ، فعندما يكون المؤلف مجهولاً وقصده فى عمله غير واضح وعلاقته بالمصادر والنماذج قابلة للنظر بشكل غير مباشر فقط . فإن السؤال الفيلولوجى عن كيفية فهم النص بشكل مناسب ومعقول أى من « قصده وعصره » يمكن أن يقدم أفضل إجابة له إذا وضعها المتلقى فى مقدمة الأعمال التى افترضها المؤلف مسبقًا بشكل ظاهر أو ضمنى أن جمهوره يعرفها ، ويقدم ياوس تعضيده لهذه الرؤية فى المثال التالى، حيث يعتقد أن مؤلف أقدم أجزاء « حكاية رينارت » Roman de Renart يفترض – كما يصرح فى المنولوج الاستهلالى – أن مستمعيه يعرفون حكاية مثل حكاية طرواده وملاحم بطولية وخرافات شعبية معينة ، وأنهم بالتالى شغوفين بالحرب غير المحسومة بين البارونين رينارت وياسنجرن ، والتى قد تطغى على كل شىء معروف ، وبالتالى فقد تم التلامس الساخر مع كل الأعمال والأجناس المصرح بها فى مسار الرواية ، ومن هذا التغيير الأفاقى قد يمكن للمرء أن يفسر النجاح الجماهيرى الذى تخطى حدود فرنسا لهذا العمل سريع الشهرة والذى اتخذ لأول مرة موقفًا معارضًا للشعر البطولى والملحمى ولشعر البلاط الملكى الذى ساد لفترة طويلة[2] .

---

1) Ibid : p 28 .
2) Ibid : p 29 .

ويلاحظ ياوس أن طريقة التعامل التاريخية النقدية ليست محمية بشكل واضح بواسطة الموضوعية التاريخية من الناقد أو المفسر الذى يرفع مفاهيمه الجمالية المسبقة إلى معيار غير معترف به ويقوم بشكل غير إنطباعى بتحديث معنى النص من الماضى ، وكل من يعتقد أن المعنى الصحيح للعمل الأدبى « لازمنيًا » يجب فوراً بمجرد استغراق المتلقى فى النص أن يظهر نفسه للمفسر كما لو كانت له منطقة وقوف وارتكاز خارج التاريخ وتتخطى كل أخطاء سابقيه وأخطاء التلقى التاريخى ، كل من يعتقد ذلك يخفى تورط الوعى التاريخى نفسه فى تاريخ التأثير فهو ينكر تلك الافتراضات المسبقة التى تحكم فهمه الخاص « كما يمكنه فقط إدعاء موضوعية تعتمد حقيقة على مشروعية الأسئلة المطروحة »[١] ويرى ياوس أن جادامر فى كتابه « الحقيقة والمنهج » قام بوصف مبدأ تاريخ التأثير وسعى لإيضاح واقعية التاريخ فى فهم نفسه ، كتطبيق لمنطق السؤال والإجابة على التقاليد التاريخية ، فى استكمال فرضية كولينجود – المشار إليها – بأن المرء يمكن أن يفهم النص فقط عندما يفهم السؤال الذى يكون النص إجابته . ويوضح جادامر أن إعادة تكوين السؤال لم تعد واقفة داخل أفقها الأصلى لأن هذا الأفق التاريخى دائمًا مايكون مغلقًا داخل أفق الحاضر ، وفى ذلك يقول جادامر ، أن الفهم دائمًا هو عملية انصهار تلك الأفاق التى نفترض أنها موجود بذاتها[٢] فالسؤال التاريخى لا يمكنه أن يوجد لذاته بل يجب أن يمتزج بسؤال عن تقاليدنا وبالتالى بحل المتلقى للسؤال الذى وصف به رينيه ويلك مشكلة الحكم الأدبى ، هل يجب على الفيلولوجى أن يقيم العمل الأدبى حسب منظور الماضى أم منظور الحاضر أم « حكم العصر » ؟[٣] .

وفى هذا يؤكد ياوس أن المعايير الفعلية للماضى قد تكون ضيقة الأفق لدرجة إجحافها بعمل أظهر فى تاريخ تأثيره وتلقيه احتمالية دلالية غنية ، والحكم النقدى الجمالى للحاضر قد يفضل مجموعة من الأعمال الأدبية ترتبط بجماليات التذوق العصرى ولكنه قد يقيم ظلما باقى الأعمال لمجرد أن وظائفها فى عصورها لم تعد

---

(1)Gadamer : Truth and Method, p 267 .

(2) Ibid : p . 273 .

(3) Jauss : Toward an Aesthetic of Reception , p 30 .

ظاهرة ، كما أن تاريخ التأثير نفسه يكون سلطة قابلة للاعتراض عليها ، ولم تكن نتيجة ويليك بأنه من غير الممكن تجنب أحكامنا الخاصة ، فالمتلقى يجب أن يجعل أحكامه موضوعية قدر الإمكان من حيث أنه يفعل ما يفعله كل مثقف وهو تحديداً « فصل الموضوع » حسب الارتداد إلى الموضوعية و « حكم العصور » على العمل الأدبى هو أكثر من مجرد « الحكم المجمع لقراء ونقاد ومشاهدين بل وأساتذة آخرين ، فهو التدفق الدائم لاحتمالات المعنى الكامنة داخل العمل الأدبى والمتجلية فى مراحل تلقيه التاريخى كما تفصح عن نفسها لحكم الفهم ، طالما أن هذه الميزة تحقق بطريقة محكمة « إنصهار الأفاق » فى لقائهما مع التقاليد[١] .

ويرى ياوس أن الاتفاق بينه وبين جادامر يكمن فى أن محاولته لتأسيس تاريخ أدبى ممكن على أساس جمالية التلقى ، هذا الاتفاق يصل إلى أقصى حدوده حيث رغب جادامر ، فى رفع المفهوم الكلاسيكى إلى حالة النموذج الأول لكل التأمل التاريخى للماضى بالحاضر ، فتعريفه بأن مانسمية « بالكلاسيكى » لا يتطلب أولاً تخطى المسافة التاريخية لأنه فى تأمله الدائم والخاص يفتقد هذا التخطى « فإن هذا يقع خارج السؤال والإجابة التى تعد مؤسسة لكل التقاليد التاريخية ، فإذا كان الكلاسيكى يجب أن لا يسعى وراء السؤال الذى يقدم النص إجابته فإنه يميز نفسه ويفسر نفسه ولهذا يقوم المتلقى بمجرد وصف لنتائج ما أسميه – حسبما يقول ياوس – « التغيير الأفاقى الثانى » **Second Horizonal Change** وهى السمة غير المشكوك فيها والواضحة ذاتيًا لما يسمى بالروائع ، والتى تخفى سمتها الأصلية داخل أفق رجعى من التقاليد التمثيلية والتى تتطلب بالضرورة إعادة استرجاعنا لأفق التساؤل الصحيح مرة أخرى فى مواجهة الكلاسيكية المثبتة ؟ فحتى فى العمل الكلاسيكى فإن وعى المتلقى لا يعفى من مهمة التعرف على « العلاقة التوترية بين النص والحاضر »[٢] فمفهوم الكلاسيكى الذى يفسر نفسه بنفسه والمقتبس من هيجل ، يجب أن يؤدى إلى عكس العلاقة التاريخية الخاصة بالسؤال والإجابة ، ويتعارض مع مبدأ تاريخ التأثير من حيث أن الفهم ليس مجرد إعادة إنتاج بل إنه دائمًا موقف إبداعى كذلك[٣] .

---

(1) Loc . Cit .

(2) Gadamer : Truth and Method, p. 273 .

(3) Ibid ; p 264 .

ويلاحظ ياوس أن التعارض بينه وبين جادامر محكوم بتمسك جادامر بمفهوم الفن الكلاسيكى والذى لم يعد قادراً على التعامل مع العمل الأدبى كأساس عام لجمالية التلقى فيما وراء فترة إنشاءه أى تحديداً فى الفترة الإنسانية ، فمفهوم الأنسجام البيئ المعروف لـ « إعادة المعرفة » كما يوضحه جادامر فى تفسيره الأنطولوجى لخبرة الفن « إن ما يكتسب به الإنسان خبرة فعلية فى العمل وما يتجه نحوه هو مدى حقيقته أى إلى مدى يعرف الإنسان ويتعرف على شيء ما وعلى ذاته »[1] وقد ينطبق هذا المفهوم عن الفن على الحقبة الكلاسيكية للفن ، ولكن ليس على الحقبة السابقة لها فى العصور الوسطى ، وبالطبع ليس على الفترة التالية لها وهى فترة الحداثة والتى فقد فيها الانسجام البيئ سمته الإلزامية ... إن تاريخ تأثير الأدب يتم اختصاره عندما يجمع المرء تأملات الفن الماضى والحاضر تحت المفهوم الكلاسيكى ، وحسب رأى جادامر ، إذا كان من المفترض أن الكلاسيكى يحقق بنفسه تخطى المسافة التاريخية من خلال تأمله الدائم فعليه إذن أن يستبدل نظرة أن الفن الكلاسيكى فى عصر إنتاجه لم يظهر على أنه « كلاسيكى » وبدلاً من ذلك عليه فتح طرق جديدة لمشاهدة الأشياء [2] وهذه الطرق الجديدة التى يشير إليها ياوس وتسعى نحو صياغة مشروعة فى التاريخ الأدبى وفق جمالية التلقى ستتضح فى رسائله الثلاث القادمة .

الرسالة الخامسة

فى رسالته الخامسة يرى ياوس أن « جمالية التلقى » لا تسمح لنا فقط بمجرد إدراك المعنى والشكل الخاص بالعمل الأدبى فى التدفق التاريخى لفهمه ، بل إنها تتطلب كذلك من المتلقى أن يضع العمل الأدبى فى سلسلة أدبية للتعرف على موقعه التاريخى ودلالته فى سياق الخبرة الأدبية ، وفى الخطوة من تاريخ تلقى الأعمال الأدبية إلى التاريخ الحدثى للأدب[*] فإن الأخير يوضح نفسه كعملية يقع فيها المتلقى

---

(1) Ibid : p .102 .

(2) Jauss : Toward an Aesthetic of Reception , p 31 .

(*) أى التفكير المرتبط بالحدث .

السلبى على جـانب المؤلفين ، وبمعنى آخـر فـإن العـمل الأدبى الجـديد يمكنه حل المشكلات الشكلية والأخـلاقـية التى خلفـهـا العـمل الأدبى السـابق وراءه ويعـرض مشكلات جديدة بدوره ، وهنا يمكن لنا أن نتسـاءل كيف يمكن للعمل الأدبى الواحد والذى حدده التاريخ الأدبى فى تسلسل زمنى وبالتالى تم تخفيضه إلى « حقيقة » أن يستعاد مرة أخرى إلى داخل علاقته التسلسلية التاريخية ، وبالتالى فهمه مرة أخرى على أنه حدث Event [1] .

وفى سـياق إجابتـه على هذا السـؤال يرى ياوس أن المدرسـة الشكلية تحل هذه المشكلة بمبدأ التطور الأدبى Literary Evolution والذى وفقًا له تظهر الأعمال الجديدة على خلفية من الأعمال السابقة أو المنافسة وتصل إلى نقطة الذروة للفترة التاريخية كشكل ناجح ، ثم سريعًا ما يعاد إنتاجها وتتزايد آلياتها حتى أنها فى النهاية عندما يقوم الشكل التالى بالاقتحام فإن الشكل السابق يتلاشى على أنه جنس مستهلك فى المحـيط اليـومى للأدب . وإذا أراد المتلقى تحليل ووصف الحـقـبـة الأدبيـة ووفق هذا البرنامج فإنه ، يتوقع تمثيلاً يكون فى عدة جوانب أعلى من التمثيل التقليدى للتاريخ الأدبـى ، فـبدلاً من مـجـرد أعمـال تقف فى تتـابع مغلق ، واحداً تلو الأخـر ودون أى رابط ، أو على أفـضل الحـالات مؤطرة بتـخطيط للتاريخ العام مثل – سلسلة لأعمال مؤلف مـا أو مدرسة بعينها أو نوع من الأساليب إلى جانب سلاسل الأجناس المختلفة – فإن الطريقة الشكلانية قد تربط السلاسل ببعضها البعض مكتشفة العلاقة التطورية التبـادلية للوظـائف والأشكال ، وبالتـالى فإن الأعمـال التى تقف بعيدة عن أو « ترتبـط » أو تحل محل بعضها البعض قد تظهر كلحظات من عملية لم تعد محتاجة إلى أن تأول على أنها تميل نحو نقطة نهاية حيث أنـها كإبداع ذاتى ديالكتيكى لأشكال جديدة لم تعـد تتـطلب أى غـاية. وبالنـظر إليـهـا من هذه الزاويـة فـإن الدينـامـيـات المسـتـقلة للتطـور الأدبى قـد تعمل على إزالة مشكلة محددات الانتقاء ، فالمحدد هنا هو العمل الأدبى كشكل جديد فى السلسلة الأدبية وليس « إعادة الإنتـاج » الذاتية لأشكال بـالية

---

(1) Ibid : p 32

أو أدوات فنية أو أجناس أدبية والتى كلها تمر فى الخلفية حتى يتم جعلها « محسوسة » مرة أخرى فى لحظة جديدة من لحظات التطور ، وأخيراً .. فإن المميزات التطورية للظاهرة الأدبية تفترض مسبقًا أن الإبداع سمة حاسمة تمامًا كما أن العمل الفنى يدرك على خلفية من الأعمال الفنية الأخرى[1] .

وفى هذا يلاحظ ياوس أيضًا أن النظرية الشكلية عن « التطور الأدبى » واحدة من أهم محاولات إعادة تجديد التاريخ الأدبى .. ولكن قد وجهت إليها عدة انتقادات أهمها أن مجرد التعارض أو التنوع الجمالى لايكفى لإيضاح نمو وتطور الأدب ، فما زال التساؤل حول اتجاه تغيير الأشكال الأدبية غير قابل للحل ، فالإبداع وحده لا يشكل سمة فنية والصلة بين التطور الأدبى والتغيير الاجتماعى لا تتلاشى من على وجه الأرض بمجرد نفيها[2] . وقد اهتم موكاروفسكى بالتوتر الدينامى بين الأدب والمجتمع فى أى إنتاج فنى وتتصل أكثر أفكار موكاروفسكى أهمية بما يسميه « الوظيفة الجمالية » تلك الوظيفة التى يؤكد أنها ليست مقولة جامدة ثابتة ، بل مقولة متحركة الأبعاد ، دائمة التحول ، ذلك لأن الموضوع الواحد يمكن أن تكون له وظائف متعددة فيما يقول موكاروفسكى ، فالكنيسة – مثلاً – يمكن أن تكون مكانًا للعبادة وعملاً فنيًا فى أن واحد ، والحجر يمكن أن يكون حاجزًا لباب أو قذيفة أو مادة بناء أو موضوعًا لتنوق فنى ، والأزياء علامات شديدة التعقيد يمكن أن تكون لها وظائف اجتماعية وسياسية وشهوية وجمالية وفى وسعنا أن نلحظ هذه القابلية للتنوع ذاتها فى المنتجات الأدبية ، فالخطبة السياسية والسيرة الذاتية ، والكلمة الدعائية ، يمكن أن تنطوى كلها – أو لا تنطوى – على قيمة جمالية فى المجتمعات والعصور المتباينة ، وهكذا فإن محيط دائرة الفن « متغير على الدوام » ويرتبط ارتباطًا ديناميًا بنسبة المجتمع ، ولقد تبنى نقاد ماركسيون فى الآونة الأخيرة استبصار موكاروفسكى هذا لكى يثبتوا التأثيرات الاجتماعية للفن والأدب ، فنحن لا نستطيع أبداً أن نتحدث عن الأدب كما لو كان مجموعة ثابتة من الأعمال الأدبية ، أو مجموعة متعينة من

---

(1) Ibid : p 33 .
(2) Loc. Cit .

الرسائل ، أو كمية ثابتة من الأشكال والأنواع ، بل إن إضفاء شرف القيمة الفنية على موضوع أو نتاج ، هو فعل اجتماعى ينفصل فى آخر المطاف عن الأيديولوجيات السائدة وآية ذلك – كما يرى رامان سلدن – أن التغييرات الاجتماعية الحديثة قد أنتجت موضوعات لم يكن لها من قبل وظائف فنية . ولكننا أصبحنا ننظر إليها بوصفها موضوعات فنية قبل كل شىء ، وأمامنا الوظيفة الدينية للأيقونات المسيحية ، والوظيفة المنزلية للآنية الإغريقية ، والوظيفة العسكرية للدروع ، هذه الوظيفة أصبحت ثانوية بالقياس إلى الوظيفة الجمالية الأساسية فى الأزمنة الحديثة ، كذلك فإن ما يختاره الناس على أنه فن « جاد » أو ثقافة « رفيعة » إنما هو أمر فاضح – بالمثل – للقيم المتغيرة ، فموسيقى الجاز التى كانت فيما مضى مجرد موسيقى محصورة فى المواخير والحانات قد أصبحت فنًا جادًا ، رغم أن أصولها الاجتماعية « الدنيا » مازالت تثير الخلاف حول تقييمها ، من هذا المنظور لا يعود الفن والأدب من قبيل الحقائق السرمدية بل يقبل كلاهما دائما تعريفات جديدة ، فالطبقة المهيمنة فى كل حقبة تاريخية لها تأثيرها المهم فى تحديد الفن ، وكلما نشأت اتجاهات جديدة حرصت هذه الطبقة عادة على إدماجها فى عالمها الأيدلوجى[١] ، وفى هذا يجب أن يقوم الناقد أو المفسر – حسبما يرى ياوس – بتشغيل خبراته الخاصة حيث أن الأفق الماضى للأشكال القديمة ، يمكن التعرف عليه فقط فى تأمله داخل الأفق الحاضر للعمل المتلقى[٢] .

وما يؤكد ذلك أن المسافة بين الإدراك الأولى للعمل الأدبى ودلالته المتوقعة أو بعبارة أخرى المقاومة التى يفرضها العمل الجديد على جمهوره الأول يمكن أن تكون كبيرة جداً لدرجة أنها تتطلب عملية طويلة من المتلقى لتجمع مالم يكن متوقعًا أو مألوفًا فى الأفق الأول ، كما يمكن أن يحدث أن الدلالة المتوقعة للعمل الأدبى تبقى طويلاً دون التعرف عليها حتى يتمكن التطور الأدبى من خلال تميز

---

(١) رامان سلدن : المرجع المذكور ، ص ص ٤٣ – ٤٤ .

(2) Jauss : Toward An Aesthetic of Reception, p 34 .

الشكل الجديد من الوصول إلى الأفق الذى يسمح الأن لأول مرة للمتلقى أن يجد مدخلاً إلى فهم الأشكال القديمة التى أسيئ فهمها ... أى أن الماضى الأدبى يمكن أن يعود فقط عندما يستدعيه تلق جديد إلى الحاضر[1] .

الرسالة السادسة

فى رسالته السادسة يلاحظ ياوس أنه يمكن للمتلقى أن يطور مبدأ تمثيل التاريخ الأدبى الذى لن يضطر إلى إتباع الطريق الطويل الخاص بالكتب العظيمة التقليدية كما أنه لم يضطر إلى أن يفقد ذاته داخل حدود النصوص التى لم تعد قادرة على الظهور تاريخيًا – نتيجة تغير الأفق – ويمكن حل مشكلة انتقاء ما هو مهم لتاريخ الأدب الجديد بمساعدة المنظور التناغمى الزمنى بطريقة لم تجرب بعد : فالتغير الأفاقى فى العملية التاريخية « للتطور الأدبى » لا تحتاج إلى أن يتم تعقبها فقط من خلال نسج كل الحقائق ... ولكن أيضًا يمكن تأسيسها فى النظام الأدبى المتناغم زمنيًا وقراءة التحليلات الخاصة بالمقاطع النصية ، ومن حيث المبدأ فإن تمثيل الأدب فى التتابع التاريخى لمثل هذه الأنظمة قد يكون ممكنًا من خلال سلسلة من النقاط التعسفية بين البعد الزمنى والبعد التاريخى للأدب ، أى استمراره الحدثى المفقود .. والذى يمكن استعادته إذا وجد المؤرخ الأدبى نقاط المقاطع المتداخلة ويظهر الأعمال التى توضح السمة شبه البراجماتية للتطور الأدبى فى لحظاته المكونة للتاريخ إلى جانب التعرض بين الفترات ، ولكن لا الإحصائيات ولا موضوعية المؤرخ الأدبى بقادرين على تحديد هذا الظهور التاريخى ، ما يحدده هو تاريخ التأثير أى « ماينشأ من الحدث »[2] .

الرسالة السابعة

فى رسالته الأخيرة يؤكد ياوس أنه يمكن استكمال مهمة التاريخ الأدبى عندما لا يتم فقط عرض الإنتاج الأدبى بشكل متناغم زمنيًا ، فى تتابع أنظمته بل أيضًا

---

(1) Ibid : p 35 .
(2) Ibid : p 39 .

يشاهد « كتاريخ خاص » فى علاقته الفريدة بالتاريخ العام ، هذه العلاقة لا تنتهى بحقيقة أن الصورة المحددة أو المثالية أو المأساوية أو اليوتوبية للوجود الاجتماعى يمكن أن توجد فى الأدب طوال العصور ، فالوظيفة الاجتماعية للأدب توضح نفسها فقط حينما تدخل الخبرة الأدبية للقارئ فى أفق توقعات تدريبه الحياتى ، ويؤدى فهمه للعالم ، وبالتالى يمتلك تأثيراً على سلوكه الاجتماعى ، وتتضح الصلة الوظيفية بين الأدب والمجتمع فى جزئها الأكبر فى علم الاجتماع الأدبى التقليدى داخل حدود ضيقة بطريقة قامت بشكل مزيف فقط باستبدال المبدأ الكلاسيكى للطبيعة المقلدة بتحديد أن الأدب هو تمثيل لواقع معطى سلفًا والذى يجب – وبالتالى – أن يرفع مفهوم الأسلوب المشروط بفترة معينة – واقعية القرن التاسع عشر – إلى حالة النسق الأدبى المتفوق ، ولكن حتى البنيوية الأدبية **Literary Structuralism** والتى تميل بالتبريرات الغامضة إلى النقد الخاص بالأدب الفوقى والخاص بنورثروب فراى أو بالأنثروبولوجيا البنيوية **Structural Anthropology** لكلود ليفى شتراوس **Claude Levi - Strauss** والتى تعتمد على علم الجمال الكلاسيكى كأساس للتلقى بتخطيطاتها للانعاكس والتمثيل ، وبتفسير مكتشفات البنيوية اللغوية والأدبية على أنها ثوابت أنثروبولوجية قديمة متنكرة فى أساطير أدبية ... فهى تخفض من ناحية الوجود التاريخى للأبنية ذات الطبيعة الاجتماعية الأصلية ، ومن ناحية أخرى – تخفض – الأدب إلى تعبير الطبيعة الأسطورى أو الرمزى ، ولكن مع وجهة النظر تلك فإنها بشكل دقيق هى الوظيفة الاجتماعية الظاهرة أى التكوينية الاجتماعية للأدب ... والإجابة عن الوظيفة التكوينية الاجتماعية للأدب حسب جمالية التلقى تتخطى قدرة جمالية التمثيل التقليدى ومحاولة سد الهوة بين الأبحاث الأدبية التاريخية والإجتماعية ، من خلال طرق جمالية التلقى أصبحت أسهل لأن مفهوم أفق التوقعات ... لعب دوراً كبيراً فى أساسيات العلوم الاجتماعية منذ كارل مانهايم ، كما أنها تقف فى مركز المقال المنهجى عن « القوانين الاجتماعية والأنظمة النظرية » **Natural Laws and Theoretical Systems** لكارل بوبر ، الذى قد يرسى التشكيل العلمى للنظرية فى الخبرة ما قبل العملية للتطبيقات الحياتية ويقوم بوبر هنا بتطوير مشكلة الملاحظة من الفرض المسبق لـ « أفق التوقعات » وبالتالى

يقدم الأساس لمحاولتى - كما يقول ياوس - لتحديد الإنجازات الخاصة بالأدب فى العملية العامة لتشكيل الخبرة وتحديدها فى مقابل الأشكال الأخرى للسلوك الإجتماعى [1] .

ويرى ياوس أنه وفقًا لما يراه بوبر فإن التقدم فى العلوم يشترك مع الخبرة ما قبل العملية فى حقيقة أن كل فرض ، مثل كل الملاحظة ، دائما ما تفترض توقعات ، وبالتحديد هى ما يشكل أفق التوقعات الذى يجعل هذه الملاحظات دالة وبالتالى يضمن لها حالة من الملاحظات ، فالتقدم فى العلوم كما هو بالنسبة للخبرة بالحياة يمثل أهم لحظة فى إحباط التوقعات ، فهو يماثل خبرة شخص أعمى يجرى فى وسط مجموعة عوائق ويختبر وجودها ، ومن خلال تزوير فروضنا فإننا فعليًا مانتصل بالواقع ، وتفنيد أخطائنا هو الخبرة الإيجابية التى نكتسبها من الواقع ... وأفق توقعات الأدب يميز نفسه قبل أفق توقعات التطبيق الواقعى للتاريخ من ناحية أنه لا يقوم فقط بحفظ الخبرات الفعلية ولكنه أيضًا يشرك الاحتمالية غيرالمدركة ويوسع مدى الفراغ للسلوك الاجتماعى لرغبات وأهداف جديدة وبالتالى تُفتح ممرات جديدة للخبرة المستقبلية ، ويلاحظ ياوس أيضًا أن التوجه المسبق لخبراتنا عبر القدرة الإبداعية للأدب يرتاح ليس فقط على سمته الفنية والتى تساعد بفضل الشكل الجديد أن يقوم المرء باقتحام آلية التلقى اليومى والشكل الجديد للفن وإدراكه ليس فقط على خلفية الأعمال الفنية الأخرى من خلال الارتباط بها ، ففى هذه الكلمة الشهيرة والتى تنتمى إلى لب المذهب الشكلانى يبقى فيكتور شكلوفسكى على صواب طالما أنه ينقلب ضد أحكام علم الجمال الكلاسيكى الذى يعرف الجمال على أنه تناغم الشكل والمضمون ... وعمومًا فإن الشكل الجديد لا يظهر فقط لمجرد إزالة الشكل القديم الذى لم يعد فنيًا ، بل إنه قد يسهل إدراكًا جديدًا للأشياء بتشكيل مسبق لمحتوى الخبرة الجديدة والذى ظهر أولاً فى شكل أدب ، ويمكن أن تقوم العلاقة بين الأدب والقارئ بحصر نفسها فى مملكة الحواس على أنها تحريض للإدراك الجمالى Aesthetic Perception إلى جانب أنها فى مملكة الأخلاق ينظر إليها على أنها استدعاءات للانعكاس

---

(1) Ibid : p 40 .

الأخلاقى(*) كما أن العمل الأدبى الجديد يتم تلقيه والحكم عليه على خلفية من باقى الأعمال الفنية إلى جانب خلفية الخبرة اليومية للحياة فوظيفتها الاجتماعية فى المجال الأخلاقى يمكن إمساكها حسب جمالية التلقى فى نفس النماذج الخاصة بالسؤال والإجابة ، والتى تدخل تحتها فى أفق تأثيراتها التاريخية (١) .

ومما سبق يتضح لنا أن الإنجاز الأساسى للأدب فى الوجود الاجتماعى يمكن الوصول إليه حيث لايتم امتصاص الأدب فى الوظيفة الخاصة بالفن التمثيلى ، فإذا نظر المتلقى إلى التاريخ السابق حيث قامت الأعمال الأدبية بقلب التابوهات المسيطرة ، وقدمت للقراء حلولاً جديدة للتصور الأخلاقى فى الحياة والذى يمكن تعويضه بوعى كل القراء فى المجتمع ، إذن فهناك منطقة بحثية لم تدرس إلا قليلاً ، ما زالت تفتح نفسها للمؤرخ الأدبى ، ويمكن عبور الهوة بين علم الجمال والمعرفة التاريخية ، بين الأدب والتاريخ . إذا لم يقم التاريخ الأدبى بمجرد وصف لعملية التاريخ العام فى انعكاس أعماله مرة أخرى ، ولكن عندما يكتشف فى مسار « التطور الأدبى » تلك الوظيفة التكوينية الإجتماعية المناسبة والتى تنتمى للأدب فى صراعه مع باقى الفنون والقوى الاجتماعية لتحرير الإنسانية من قيودها الطبيعة والدينية والاجتماعية(٢) .

ومن هنا فلابد للمثقف الأدبى الحقيقى أن يتجاوز ظلاله التاريخية سعيًا وراء معرفة حقيقية بالأدب ، وفى عملية التجاوز هذه ، فإنه بلا شك سيقدم إجابة على السؤال : نحو أى غاية وبأى حق يمكن للمتلقى اليوم أن يدرس التاريخ الأدبى ؟!

(*) أوضح يورى شترايتر Jurij Striedter أنه فى المذكرات والنصوص النثرية عن ليو تولستوى Leo Tolstoy التى يشير إليها شكلوفسكى فى تفسيره الأول لعملية التغريب ، فإن الجانب الجمالى الخاص مازال مقيدًا بالجانب المعرفى والأخلاقى ، وشكلوفسكى كان مهتمًا بالعملية الفنية وليس بالتساؤل عن فروضها وأثارها الأخلاقية .

See, Jauss : Toward an Aesthetic of Reception , p 201 .

(1) Ibid : pp 41 - 42 .

(2) Ibid : p 45 .

الفصل الرابع

فينومينولوجيا التلقى عند إيزر

أولاً : العلاقة الديالكتيكية بين النص والقارىء

نقطة البدء فى نظرية فولفجانج إيزر الجمالية هى تلك العلاقة الديالكتيكية التى تجمع بين النص والقارئ وتقوم على جدلية التفاعل بينهما فى ضوء استراتيجيات عدة . ويرد إيزر هذا التفاعل إلى الاتجاه الفينومينولوجى . حيث يرى أن الفينومينولوجيا وجهت اهتمامًا شديدًا نحو دراسة العمل الفنى الأدبى ، وأكدت على أنه لايجب أن ينصب اهتمامنا على النص الأدبى فقط ، بل أيضاً وبمعيار مساو بالأفعال المتضمنة داخل الاستجابة الجمالية لهذا النص .(١) ويستند إيزر فى استراتيجيات العلاقة بين النص والقارئ على ما حققه الفيلسوف والمنظر البولندى رومان انجاردن Roman Ingarden (1893 - 1970) فى هذا الصدد ، وخاصة فى تحليله الطبقى للعمل الفنى الأدبى ، ويقف إيزر عند الطبقة الرابعة من طبقات العمل الفنى الأدبى حسب نظرية إنجاردن الجمالية ، وهى « طبقة المظاهر التخطيطية » The Stratum of Schematized Aspects ، حيث يرى إنجاردن أن العمل الأدبى يمنحنا ببساطة « مظاهر تخطيطية » Schematized Aspects هذه المظاهر هى التى تجعل القارئ على علاقة وثيقة بالعمل الأدبى ، ويمكن من خلالها إنتاج الموضوع الجمالى Aesthetic Object (٢) (*) .

---

(1) Iser . Wolfgang : Interaction Between Text and Reader : In Suleiman , Susan and Grosman, Inge (ed) " The Reader in the Text : Essays on Audience and Interpretation , Princeton University press, Princeton , N .J. 1980 ,p 106 .

(2) Engarden, Roman : The Literary Work of Art,Translated with an Introduction by George Grabowicz, Evanston : Northwestern University press, 1973. p 265 .

(*) لمزيد من التفصيل عن دور طبقة المظاهر التخطيطية فى بنية العمل الفنى الأدبى والخبرة به يمكن الرجوع إلى كتابنا : علم الجمال الأدبى عند رومان إنجاردن ، سلسلة كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، نوفمبر ١٩٩٨ ، من ص ١٥٣ – ١٦٣ .

وإيزر منذ البداية يؤكد على أنه لا يجب أن نضع فى الاعتبار النص المقدم لنا فقد ، بل يجب أن نهتم كذلك بالأفعال المصاحبة للتلقى ، وعلى هذا إذا وضعنا النص فى مركز الاهتمام هو والأفعال المتضمنة داخل الاستجابة لهذا النص ، فإننا بذلك ستنتج أن للعمل الأدبى قطبان هما القطب الفنى **Artistic pole** وهو النص المؤلف ، والقطب الآخر هو القطب الجمالى **Aesthetic Pole** وهو الإدراك الذى ينجزه القارئ[١] وإذا نظرنا إلى تلك القطبية يتضح لنا أن العمل الأدبى نفسه لا يمكن أن يتطابق مع النص أو تحققه بل يجدر وضعه فى مكان ما بين هذين القطبين ، ومن المحتم أن يكون ذا طبيعة مؤثرة حيث لا يمكن الحد من إمكانياته ليصل إلى واقعية النص أو موضوعية القارئ ، كما أنه يشتق ديناميكيته من الطبيعة المؤثرة وبمرور المتلقى عبر المدركات المختلفة التى يوفرها النص مع ربط المشاهد والأنساق المختلفة بعضها ببعض ، فإنه بذلك يضع العمل فى موضع الحركة ، كما يضع نفسه أيضًا موضع الحركة، وإذا كان الموقع المؤثر للعمل يقع بين النص والقارئ ، فمن الواضح أن تحققه يكون نتيجة للتفاعل بين الاثنين ، وأى تركيز تام على أدوات المؤلف الإبداعية وحدها أو سيكولوجية القارئ **Reader's Psychology** وحدها لن يمدنا إلا بالقليل عن عملية القراءة ذاتها[٢] والتى تقوم فى أساسها على جدلية التفاعل بين النص والقارئ .

وذلك لا يعنى إنكار الأهمية الحيوية لكلا القطبين ، ولكن يعنى ببساطة إذا غابت تلك العلاقة عن عين المرء فسيغيب عن عينه العمل المؤثر ، ورغم فوائده فإن التحليل المنفصل لا يكون حاسمًا – فقط – إلا إذا كانت العلاقة مجرد علاقة بين مرسل ومستقبل لأن ذلك قد يفترض مسبقًا وجود شفرة عامة تؤمن الاتصال الدقيق حيث أن الرسالة ستنطلق فى اتجاه واحد فقط[٣] . وعمومًا ففى الأعمال الأدبية تنتقل الرسالة فى اتجاهين فالقارئ « يتلقاها » بواسطة « تأليفها » . ولا توجد شفرة عامة ، وفى

---

(1) Iser : The Reading process : A phenomenological Approach, In Tompkns, Jane, p. (ed) . Reader - Response Criticism : from formalism to Post-Structuralism, Johns Hopkins University press, Baltimore, 1980, p 50 .

(2) Iser : Interaction Between Text and Reader, pp 106 - 107

(3) Iser : The Act of Reading . A Theory of Aesthetic Response, Joahn Hopking University press, Baltimore , 1978 , p 21 .

أحسن الأحوال يمكن القول أن الشفرة العامة تظهر أثناء عملية القراءة[١] التى ينتج عنها فى النهاية أيقاظا لوعى واستجابة القارئ ، وهكذا تدفع القراءة بالعمل الأدبى لكى يكشف عن شخصيته الديناميكية **Dynamic Character** [٢] .

ولكن استراتيجيات النص لاتقدم أكثرمن إطار يجب على القارئ أن يؤسس داخله الموضوع الجمالى ، والقارئ فى مفهوم إيزر يقيم ما يقرأه فى ضوء أحداث الماضى وتوقعات المستقبل ، وهذا النمط من القراءة يؤدى إلى صيغة تركيبية Synthetic لا تتجلى بشكل جزئى فى النص وحده كما لا ينتجها خيال القارئ وحده ، ومن ثم فهذه الصيغة التركيبية مزدوجة الطابع ، فهذا التركيب يحدثه القارئ ، ولكنه فى نفس الوقت يكون محكومًا بمجموعة الإشارات التى يطرحها النص [٣] أى أن النص هو الذى يطرح إشارته للمتلقى ، وهكذا يظهر ويتجلى جوهر العلاقة بين النص والقارئ .

وهذه العلاقة التى تبدو جديدة فى مظهرها وأسلوب طرحها ، يرى إيزر أنها ليست اكتشافًا جديداً ، وهذا ما تكشف عنه الكتابات التى أرخت لنشأة الرواية الأولى حيث يلاحظ لورانس ستيرن**Laurence Stern** فى رواية ترسترام شاندى **Tristram Shandy** ، أنه لن يجرؤ مؤلف ما يحترم دور القارئ ... إلا أن يقسم عملية الإبداع إلى قسمين ، فلابد أن يعطى المؤلف شيئًا يقوم المتلقى بدوره بتخيله ، وهذا من أجل إبقاء خياله نشطًا ومشغولاً ، مثلماً يكون خيالى أنا – كمبدع – كذلك نشاطًا ومشغولاً[٤] وستيرن بهذا المفهوم يعضد العلاقة بين المبدع والمتلقى . حيث يرى أن هناك ما يشبه حلبة الصراع بين المبدع والمتلقى فى لعبة الخيال ، فإذا منح المتلقى القصة كلها ولم يترك له المبدع ما يفعله ، فإن خياله لن يدخل منطقة الصراع نهائيًا ، وستكون النتيجة المنطقية هى السأم ، وذلك عندما تمنح الأشياء جاهزة ، من أجل هذا

---

(1) Iser : Interaction Between Text and Reader, p 107

(2) Iser : the Reading process : A phenomenological Approach , 51 .

(٣) سوزان بينيت : المرجع المذكور ، ص ٧٠

(4) Sterne , Laurence : Tristram Shandy 11 . 11 (Every man's Library : London , 1956 , p . 79 . Quoted in , Iser : The Act of Reading - p 108 .

يجب أن يقدم العمل الأدبى بالطريقة التى تحرك خيال القارئ ، بهدف أن يفهم الأشياء بنفسه ، وهناك ستكون عملية القراءة متعة ، فقط عندما تكون نشطة وفعالة[١] .

وهكذا يرى أيزر أن العلاقة التى تنشأ بين المبدع والمتلقى علاقة قديمة ، ولها إرهاصات عديدة فيما كتبه بعض المنظرين والفلاسفة فى عصور سابقة ، ولكن ما تتميز به مداخلات ايزر أنها تنطلق من طريقة التعامل الفينومينولوجية التى تتركز أساسًا على التساؤل حول القراءة وبشكل أكثر عمومًا حول الإدراك الجمالى ، النقاد الفينومينولوجيون يهتمون بخبرة القراء الأفراد (أو المستمعون أو المشاهدين) التى تتناسب مع العمل الأدبى [٢] وفعل الإدراك أو التعيين الجمالى هو الذى يحول النص الأدبى من مجموعة عبارات سلسلة فى جمل عديدة إلى عمل أدبى .

وفى مقال له تحت عنوان « عملية القراءة مقاربة فينومينولوجية[*] **" The Reading process . A phenomenological Approach** انتقد إيزر رومان إنجاردن فى تركيزه على فعل الإدراك **(Kankretization)** ، حيث رأى أن العمل الأدبى أكثر من مجرد نص ، لأن النص يأتى للحياة فقط عندما يتم إدراكه ، وعلاوة على ذلك فإن الإدراك بكل المقاييس يكون مستقلاً عن القارئ ... ويرى أن تقارب النص والقارئ هو مايجلب العمل الأدبى إلى الوجود **Existence** [٣] وإذا كانت طريقة التعامل الفينومينولوجية مع الأدب تركز على التقارب بين النص والقارئ ، وبشكل أكثر دقة فإنها تسعى لوصف وتقييم العمليات العقلية التى تحدث مع فعل القراءة وتقدمه عبر النص[٤] ومن الصعب وصف

---

(1) Iser : The Reading process, P 51 .

(2) Suleiman, Susan R : The Reader in the Text , Introduction, p 22 .

(*) ظهر هذا المقال لأول مرة فى كتاب « التاريخ الأدبى الحديث (279 - 299) وقد أعيد نشره فى كتاب القارى الضمنى لايزر The Implied Reader : Patterns of Communication in prose fiction from Banyon to Beckett (Baltimore 1974) pp , 274 - 294) كما نشر هذا المقال أيضا فى كتاب « نقد إستجابة القارئ تحرير چين تومبكينز Jane Tompkins .

(3) Iser : The Implied Reader , pp 274 - 275 .

(4) Suleiman, Susan, p: The Reader in the Text , Introduction , p 22 .

مـثل هذا التـفـاعل ليس فـقط لأن النقـد الأدبى Literary Criticism ليس لديه الخطوط العريضة التى تسـهل علينا مثل هذا الوصف ، ولكن لأن شريكًا عملية التواصل وهما تحديدًا النص والقارئ ، من الصعب تحليلهما وفصلهما عما يمكن أن يتم أثناء عملية القراءة (١) .

وبشكل عام فهناك عدة شروط محددة تحكم التفاعل بين القارئ والنص ، كما أن هناك أنواعًا مـختـلـفـة من هذا التـفـاعل ، وهـذا يتضـح فـيمـا قدمـتـه أبحـاث التـحليل النفسى ، وقد قدمت لنا كما يرى إيرز مدرسة تافيستوك Tavistock School نموذجًا يمكن به تحريك العلاقة بين القارئ والنص إلى بؤرة التركيز ، وقد كتب لانج Laing فى قياسه للعلاقات الفردية يقول « ربما لا أكون فعلاً قادراً على رؤية نفسى كما يرانى الآخرون . ولكنى وبشكل ثابت افترض أنهم يروننى بطرق محددة (٢)

"I May not actually be able to See my self as others see me, but , I am constantly supposing them to be seeing mein particular ways " .

ولانج هنا يؤكد على أن الإنسان لا يستطيع أن ينَظر إلى نفسه كما ينظر إليه الآخـرون ، وذلك لأنه لن يسـتطيع أن ينفـصل عن ذاته ويراها عن بعـد ، ولذلك فـهـو يفـتـرض تبـعًا لذلك ، أن الآخـرين يرونه بطرق مـخـتلفـة حـسب إدراكـهم ووعـيـهم بل ويتمادى فـى تصوره إلى حد القول ، إن خبرتك بى غير مرئية لى ، وخبرتـى بك غير مرئية لك »(٣) أى أن خبرة الإنسان تختلف من شخص لآخر ، ولا يمكن لأى إنسان أن يمتلك خبرة إنسان آخر ، إذن فالخبرة فى النهاية لا مرئية الفرد بالنسبة للفرد الآخـر ، أى أننـــى لا أرى خـبرتك كـمـا أنك لا تـرى خبرتى ، وهذه اللامرئية « هى

---

(1) Iser : Interaction Between Text and Reader, p. 107.

(2) Laing R. D, phillipson, H, Lee, A. R. : Interpersonal Perception : A Theory and a Method of Research, New York , 1966 , p 4 .

(3) Laing : The politics of Experience (Harmondworth) 1968 , p 16 .

ما يشكل أساس العلاقات بين الأشخاص (البينشخصية) Interpersonal Relations وهو أساس يسميه لانج « لاشيء » No -Thing [١] .

وهكذا فإن كل العلاقات الشخصية أو البين شخصية تقوم فى الأساس على هذا « اللاشيء » وذلك كما يرى إيزر ، لأننا نعطى ردود أفعال كما لو كنا نعرف خبرات الآخرين بنا ، فنحن وبشكل متواصل نشكل رؤى على رؤاهم ، ونتصرف بعد ذلك كما لو كانت رؤانا عن رؤاهم حقيقة ، ويعتمد التواصل على ملئنا المتواصل لفجوة مركزية فى خبراتنا ، وبذلك فإن التفاعل الثنائى والديناميكى يأتى بسبب أننا غير قادرين على تكوين خبرة عن كيفية خبراتنا بالآخرين وهو الأمر الذى ثبت أنه محفز أساسى للتفاعل .. وذلك لأن ما يملكه الآخرون بشأنى من رؤى لا يمكن تسميته بالادراك الخالص Pure Perception فهو ناتج عن التفسير Interpretation ومن هنا فإنه تبدو أهمية الحاجة إلى التفسير والتى تنظم عملية التفاعل كلها ، وحيث أننا لا يمكن أن ندرك دون افتراض مسبق فإن كل مدرك بدوره يكون ذا معنى لنا عند تفاعله لأن الإدراك الخالص أمر مستحيل ، وبالتالى فإن التفاعل الثنائى الذى لاينتج طبيعيًا من نشاط تفسيرى سوف يتضمن رؤى عن الآخرين إلى جانب أمر لا يمكننا أن نتلاشاه ألا وهو صورة لأنفسنا[٢] .

وليس من شك فى أن المقصود هنا هو علاقة القارئ بالنص وبمدى حاجته إلى التفسير ، فمن الضرورى أن تكون علاقتنا قائمة على أهمية اللجوء إلى التفسير ، لأن التفسير هو الذى ينظم – بالتالى – عملية التفاعل بين القارئ والنص ، وهذا التفسير يؤدى إلى إيقاظ استجابة القارئ ، ولكن قبل ذلك لابد من البحث عن بنيات تمكننا من وصف الشروط الأساسية للتفاعل بين القارئ والنص ، لأنه عند ذلك نستطيع اكتساب رؤية داخلية للآثار المتضمنة فى العمل الأدبى . وينبغى أن تكون تلك الأبنية

---

(1) Ibid : p 34 .

(2) Iser : Interaction Between Text and Reader , p 108 .

ذات طبيعة معقدة لأنها رغم احتوائها فى العمل إلا أنها لا تؤدى وظيفتها حتى تؤثر فى القارئ ، وبشكل عملى فكل بنية مميزة فى العمل الأدبى لها جانبان ، جانب لفظى ، وآخر تأثيرى ، يقوم الجانب اللفظى بتوجيه عملية التفاعل ومنعها من أن تصبح آلية وتعسفية ، أما الجانب التأثيرى فهو إنجاز ما هو مبنى مسبقًا بواسطة لغة النص ، وأى وصف للتفاعل بين الاثنين يجب أن يتضمن كل من البنية (النص) والاستجابة (القارئ) (١) .

وقد توصف بنية اللغة فى النص بأنها بنية جمالية ، وقد أثار هذا الوصف عدة اشكاليات كانت أهمها ما طرحه جوزيف كوينج **Josef Konig** ولخصه كما يلى :

« إن مصطلحات مثل جميل **Beautiful** ، أو هذا جميل **This is Beautiful** ، ليست فارغة من المعنى وعمومًا ... فإن ما تعنيه هو « لاشىء » إلا ما هو معنى من خلالها ... وهذا يعد شيئًا ، وفى نفس الوقت لا شىء إلا ما هو معنى من خلال تلك التعبيرات **Expressions** " (٢) وإذا حاول المرء تعريف ما هو معنى بواسطة المعانى الأخرى التى يعرفها فإن التأثير الجمالى يسلب من خاصيته المتميزة ، حيث أن هذه المعانى الأخرى لا تعنى شيئًا إلا ما يأتى من خلالها إلى العالم فمن غير الممكن أن تتطابق مع أى شىء موجود فعلاً فى العالم ... وهذا يعنى أن معنى النص الأدبى ليس ماهية خالصة وقابلة للتعريف لأنه حين يحاول المرء تعريفه ينطفىء الأثر الذى ينتج من الخبرة ، والخبرة بطبيعتها غير قابلة للشرح والتفسير ، وهذا يعنى فى النهاية أن معنى النص هو حدث ديناميكى **Dynamic Happening** (٣) .

وإذا كان معنى النص لايتاح للفهم إلا بعملية ديناميكية ، فإن مهمة المفسر يجب أن تكون تفسير المعانى المحتملة للنص لا أن يقيد نفسه بمعنى واحد ، أما بالنسبة

---

(1) Iser : The Act of Reading , p 21 .

(2) konig Josef :Die Naturder Asthetischen Wirkung " in Wesen und Wirklichkeit des Menschen Festschrift fur Helmuth plessner , klaus Ziegler , ed (Gottingen 1957) p 321 . Quoted in , Iser , The Act of Reading , p 22 .

(3) Iser : The Act of Reading , p 22 .

للقارئ فإنه يجب أن يدرك المعنى كشىء يحدث لأنه بهذا الإدراك يعنى تلك العوامل التى تحكم تأليف المعنى مسبقًا ، ولابد أن يعنى كذلك نفس ما أدركه المفسر / الناقد من أنه لابد ألا يحصر نفسه فى تفسير معنى واحد للنص ، لأنه يرتد بذلك إلى الشكل التقليدى للتفسير الذى يرتكز على أساس البحث عن معنى واحد والذى يسعى إلى تعليم القارئ ، وليس من شك فى أن هذا الشكل يميل إلى تجاهل كل من « شخصية النص » كحدث و « خبرة القارئ » التى تنشط بهذا الحدث [1] .

وإذا كانت العلاقة الديالكتيكية التى تجمع بين النص والقارئ هى محور التركيز الذى انصب عليه اهتمام إيزر ، فإن هذا بالطبع كان نتيجة إهتمام إيزر بطريقة التعامل الفينومينولوجية مع الأدب ، حيث تركز هذه الطريقة على التقارب بين النص والقارئ ، وبشكل أكثر دقة فإنها تسعى لوصف وتقييم العمليات العقلية (المعرفية) التى تحدث مع تقدم القارئ عبر النص ، وتشق منه – أو تفرض عليه – نسقًا ، وليس من شك فى أن هذا الوصف ، وذلك التقييم للعمليات العقلية هو فى أساسه يرتد إلى جانب الاستجابة الجمالية داخل القارئ ، ولقد كانت – حسبما يرى إيزر – هذه الاستجابة عرضه لانتقادات عديدة ، لأنها فى أساسها تنتمى للنظرية الموجهة للقارئ ، حيث تبدو هذه النظرية عرضه لانتقاد يتهمها بأنها نوع من الذاتية التى لا يمكن السيطرة عليها ، هذا بالنسبة لفهم القارئ النص ، فى حين يرى البعض أن النص يمتلك من المعايير الموضوعية ما يؤهله للوقوف ضد ذاتية القارئ ، وهذا هو ما علق عليه فيليب هوبسبوم **Philip Hobsboum** فى كتابة « نحو نظرية فى الاتصال » **A Theory of Communication** قائلاً « يمكن القول بشكل عام أن نظريات الفن تختلف تبعًا لدرجة الذاتية **Subjectivity** التى تلقيها على استجابة المتلقى وتختلف كذلك تبعًا لمعايير الموضوعية **Objectivity** التى تنسبها إلى العمل الفنى ، وبالتالى فإن إطار النظرية يمتد من المعيار الذاتى حيث تشعر بأن كل إنسان سيعيد خلق العمل بطريقته الخاصة ، وحتى المعيار الموضوعى المثالى الذى يجب أن يلتزم به كل عمل فنى [2] .

---

(1) Loce . Cit .

(2) Philip Hobsboum : A Theory of Communication , London, 1970, p xiii .

وأحد أهم الاعتراضات الموجهة لنظرية الاستجابة الجمالية هى أنها تضحى بالنص فى مقابل الفهم ، وذلك بفحص النص فى ضوء استجابته وتحققه ، وبالتالى إنكار أية ماهية خاصة به ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن النص الذى يمتلك المعيار الموضوعى يتضمن عدداً من الفرضيات التى لايمكن التسليم والاقتناع بها وفى النهاية لا تؤدى هذه الفرضيات أو تنبئنا بأى شئ عن مدى كفاية فهم القارئ لهذا المعيار الموضوعى[1] وقد يقال أن الناقد أو المفسر هو الذى يقرر مثالية المعيار الموضوعى .

ولكنه فى النهاية هو أيضاً قارئ وكل أحكامه تتأسس على قدراته ولكن ورغم أنه من الواضح أن أفعال الفهم ترشدها أبنية النص ، فإن هذه الأبنية لا يمكن أن تمارس سيطرة كاملة على أفعال الفهم ، ولهذا يشعر المرء بأن هناك تعسفاً فى الفهم ، وعموماً يجب أن نضع فى الاعتبار أن النصوص الأدبية القصصية (الخيالية) تشكل موضوعاتها الخاصة ، ولا تنسج شيئًا موجوداً بالفعل ، ولهذا السبب لا يمكنها امتلاك التحديد الكامل للموضوعات الحقيقية **Real Objects** وبالفعل فإن ما يمكن النص من الاتصال بالقارئ هو عناصر « عدم التحديد » تلك بمعنى أنها تدفعه إلى إنتاج وفهم ما يقصده العمل الأدبى[2] ،

وهكذا فإن العناصر غير المحددة هى التى تكسب القارئ خبرة ما بما يسمى المعيار المثالى الذى تفترض النظرية الموضوعية وجوده كخاصية أساسية فى النص ، وليس من شك فى أن هذه المثالية يجب أن تستحضر بواسطة التفسير ، وهذا يوضح أنها لا تعطى مباشرة للقارئ ، وبذلك يمكن القول أن مفهوم « عدم التحديد » يضع الشروط الخاصة بالتفاعل بين النص والقارئ ، ومثل تلك العملية ثنائية الاتجاه لا يمكن أن تكون تعسفية[3] .

---

(1) Iser : The Act of Reading .
(2) Ibid : p 24 .
(3) Loc. Cit .

وعلى هذا فالخبرة بالنص تنشأ من تفاعل ديناميكى لا يمكن وصفه بأنه خاص أو تعسفى ، فما هو خاص هو دمج القارئ للنص داخل خبرته ، وهذا يعنى – حسبما ترى النظرية الموجهة للقارئ – أن العامل الذاتى للقراءة يأتى فى مرحلة تالية فى عملية الفهم والقراءة ولهذا فإن ما أثار اهتمام إيزر منذ البداية هو السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ – أى فهم القارئ له – وفى أى الظروف وقد أراد على النقيض من التفسير التقليدى الذى حاول أن يوضح المعنى المخبأ فى النص ، أن يرى المعنى بوصفه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ أو بوصفه « أثرًا يمكن ممارسته » وليس « موضوعًا يمكن تحديده » ومن هنا أمده مفهوم العمل الفنى الأدبى عند رومان انجاردن بإطار للعمل مفيد فى مباحثه ، ذلك بأنه إذا كان الموضوع الجمالى لا يتشكل إلا من خلال فعل التعرف من جانب القارئ ، فإن التركيز عندئذ ينتقل من النص بوصفه موضوعًا إلى فعل القراءة بوصفه نشاطًا عمليًا ، ولهذا فالعمل الأدبى ليس نصًا تمامًا وليس ذاتية القارئ تماماً ولكنه يشملها مجتمعين أو مندمجين[١] . وهذا بالطبع يحل إشكاليات عديدة ، حيث أن كلا من النظرية الذاتية التى تركز على فعل القراءة ، والنظرية الموضوعية التى تركز على النص الأدبى وقيمه وخواصه ، تميلان إلى تدمير أو تجاهل جوانب هامة فى عملية القراءة .

وبشكل عام فإن بعض النقاد يرون أن أسباب هذه المشكلة ترجع إلى الخلط فى المفاهيم الجمالية الذى يرتد إلى النظرية الجمالية فى إطارها العام ، حيث يرى موريس ويتز **Morris Weitz** « أن النظرية الجمالية هى لغو منطقى يحاول تعريف ما لا يمكن تعريفه وذكر الخواص الهامة لما لا خواص هامة له »[٢] . ولهذا عند التطبيق غالبًا ما يفشل النقاد الأدبيون فى تبنى تلك النظرة ويستمرون فى تعريف مالا يمكن تعريفه ، فمثلاً عندما نقول أن عملاً أدبيًا ما جيداً أو سيئًا فإننا نصدر حكمًا قيميًا ، ولكن عندما يطلب منا أن نحدد موضوعات ذلك الحكم فإننا نعود إلى مفردات ليست

---

(١) روبرت هولب ، نظرية التلقى ، ص ٢٠٢ .

(2) Morris Weitz : The Role of Theory in Aesthetics " in philosophy Looks at the Arts , Joseph Magalis (ed) . New York , 1962, p 52

قيمًا فى حد ذاتها بل أننا نذكر ببساطة سمات العمل الأدبى الذى يخضع للمناقشة ، بل ربما نقارن بين تلك السمات وسمات أعمال أدبية أخرى[١] وهذا كله هو ما يدخل أحكامنا القيمية فى نطاق الذاتية ، وليس من شك فى أن هذه العملية تلقى بالمزيد من الضوء على اختياراتنا التى تحكمنا ، وبالتالى فإنه يمكن النظر إليها على أنها تعبير عن منطلقات وقيم ذاتية ، لا تنتمى إلى القيم الموضوعية ، وهى فى النهاية تفتح المجال إلى أن تصبغ أحكامنا بالذاتية وليست الموضوعية .

ويعطى إيزر نموذجًا تطبيقيًا على تلك العملية ، هذا النموذج يتمثل فى جدل الاختلاف حول نص ميلتون « الفردوس المفقود » **Paradise Lost** بين س . س لويس **C.S. Lewis** و ف . ر ليفيز **F.R. Leavis** والتى لخصها لويس كما يلى « الأمر أن كلانا يرى شيئًا مختلفًا عندما ننظر إلى نص الفردوس المفقود[٢] ويرى إيرز أنه من الثابت أن لويس وليفيز يمتلكان نفس المقدمات ولكنهما يصلان إلى نتائج مختلفة اختلافات جذرية فيما بينهما ، على الرغم من أنهما استجابا لنفس الشىء وهنا تظهر الخلافات على مستوى لا يجب أن تكون محتملة فيه ، فإذا كانت الخصائص الذاتية / الموضوعية دالة ، فكيف لمثل هذا الإدراك (البين ذاتى) أن ينتج مثل هذه النتائج المتعارضة ؟ وكيف للأحكام القيمية أن تكون ذاتية إلى تلك الدرجة فى حين أنها كانت قائمة على مقدمات موضوعية ؟ وقد يكون السبب هو أن النص الأدبى يحتوى على مقدمات بين ذاتية متغيرة لإنتاج المعنى المنتج عندئذ قد يؤدى إلى خبرات متعددة مختلفة تمامًا ، وبالتالى إلى أحكام ذاتية مختلفة هى الأخرى تمامًا ، وبالتالى فإنه بغض الطرف أو بتنازلنا عن مصطلح الذاتية / الموضوعية يمكننا تأسيس إطار بين ذاتى يمكن من خلاله إنتاج المعنى ، بعيدًا عن المعيار الذاتى الذى لا يمكن أن يخضع للأحكام القيمية المعرفية[٣] .

---

(1) Iser : The Rudimants of a Theory of Aesthetic Response , p 25 .

(2) Lewis , C. S : preface to paradise lost, Oxford paperbacks, 10 , London 1960, p 134 .

(3) Iser : The Rudiments of A Theory of Aesthetic Response , p 25 .

وهناك اعتراض أخر أثير حول ما يمكن تسميته بـ « المغالطة العاطفية » Affective Fallacy ويقصد به من خلال بيردزلى Beardsley ومزات Wimsatt طرح ما يثار حول النص الأدبى بعد قراءته على سبيل المثال الخلط بين القصيدة الشعرية ونتائجها (ما هى وما تفعله) وهذا الخلط فى الغالب ينشأ أو يبدأ بمحاولة اشتقاق المعايير النقدية من خلال ما يثار نفسيًا بواسطة النص الأدبى ، وغالبًا ما تنتهى هذه المحاولة بالغوص فى الانطباعية والنسبية ، وفى النهاية يتم النظر إلى العمل الأدبى كشىء له حكمه النقدى الخاص ، ولكن هذا الشىء يميل إلى الاختفاء[1] وهذه هى النتيجة أو المحصلة النهائية ، وهذه الملاحظة النقدية تنطبق على الحكم القيمى النقدى ، وهذا الحكم يشترك فى المغالطة العاطفية بنفس الدرجة لأنه يؤدى إلى نتيجة بعيدة تمامًا عن جوهر العمل الأدبى ، وبالتالى فإن الفرق بين ما يسمى بالطرق الصحيحة والخاطئة يرتبط فقط بطبيعة النتيجة ، ومن هنا ينشأ السؤال حول ما إذا كانت المشكلة الحقيقية لا تقع فى حقيقة أننا نميل إلى مساواة العمل الفنى بإحدى نتائجه بل تكمن فى خصوصية ونوعية تلك النتيجة .

ويستطرد إيرز فى إيضاح ما طرحه كل من ومزات وبيردزلى حول المغالطة العاطفية أو الخلط بين العمل الفنى وأثاره ونتائجه ، ويتساءل هل يمكن رد هذا الخلط إلى علم النفس أو علم الجمال الأدبى . وما خطورة الاقتناع به ؟

ويرى بداية أنه عندما يقوم المرء بتقسيم النصوص إلى معنى متمثل مقدم لنا (ما القصيدة وعن ماذا تدور) وأثار محتملة متوقعة (ما تفعله القصيدة) ففى كلتا الحالتين يعرف المرء العمل بقصد محدد ، فالأول يفترض مسبقًا معنى مفروضًا والثانى متلقيًا مفروضًا ، وسواء كانت تلك المفروضات مشروعة أم لا ، فإن اختلافاتها الواضحة فى الاتجاه والخصوصية توضح أنها تمتلك صفة أو سمة عامة ، فكلاهما أفعال تحدد وتعرف العناصر ذات الأهمية أو الأولوية فى النص الأدبى، والاختلاف حول طبيعة هذه الأفعال هو السبب الحقيقى وراء صعوبة الإمساك بالنص وبالتالى

---

(1) William Wimsatt, J.r., and Monroe Beardsley Beardsley ; the Verbal Icon : Studies in the Meaning of Poetry , Lexington :University press of Kentucky, 1954, p 21 .

فهمه بشكل مستقل عن هذه الأفعال ، التى يمكن وصفها بأنها مراوغة ، هذه المراوغة الواضحة هى التى تجبر الناقد أو الملاحظ على محاولة تثبيتها ومراوغة هذه الأفعال والخلط بين النص الأدبى ونتائجه يسبب مشكلات حقيقية للباحثين فى علم الجمال الأدبى **Literary Aesthetics** ، فالحاجة الثابتة للتعريفات المتضمنة فى النص تبدو وكأنها تعرض محاولاتنا للامساك بطبيعة الأدب للخطر(١) .

وفى النهاية يرى إيزر أنه بهذا الحس البنيوى **Structural Sense** فإن المغالطة العاطفية التى انتقدها ومزات وبيردزلى لاتختلف بأى شكل من الأشكال عن التعريف الذى يقبلانه كنقيض لدراسة الأدب ، وقد تم تبرير نقدهما فى حقيقة أنهما يعتبران اختفاء العمل فى نتيجته كمشكلة – فى هذه الحالة – لعلم النفس وليس لعلم الجمال ، وسيتطبق هذا النقد دائمًا كلما اختلط العمل الأدبى بنتيجته وأثاره ، وحقيقة فإن هذا الخلط يمكن أن يظهر فقط بسبب أن النص الأدبى – احتماليًا – يبنى بشكل مسبق تلك « النتائج » لدرجة أن المتلقى يمكنه تحقيقها حسب مبادئه الخاصة للاختيار ، وفى هذا المقام يمكننا أن نقول أن النصوص الأدبية تنفذ « أداءات » **Performances** للمعنى بدلاً من تكوين المعانى فعلياً بنفسها ، فخاصيتها الجمالية تقع فى تلك البنية الأدائية ، والتى لا يمكن أن تتطابق مع النتاج النهائى لأنه بدون اشتراك القارئ فلا يمكن أن يكون هنا أداء (٢) .

وعلى هذا فإن الوظيفة المكملة للنصوص الأدبية – حسبما يرى إيزر – هى أنها تنتج شيئًا لا يكون هى فى حد ذاتها . ويستتبع ذلك أن طريقة المغالطة العاطفية لا يمكن أن تنطبق على نظرية الاستجابة الجمالية لأن مثل هذه النظرية تهتم ببنية « الأداء » و « التمثيل » الذى يسبق الأثر ، علاوة على ذلك فإن نظرية الاستجابة الجمالية تمتلك فصلاً تحليليًا للأداء والنتيجة كمسلمة وبديهية أساسية ، وهذه البديهية لا يمكن وضعها فى الاعتبار ببساطة عندما يتساءل القراء والنقاد .. ماذا يعنى النص ؟(٣) .

---

(1) Iser ; the Rudiment of a theory Aesthetic Response, p 26 .

(2) Ibid : pp 26 - 27.

(3) Ibid : p 27 .

ثانيًا : مفهوم القارئ الضمنى

يقول نورثروب فراى Northrop Frye « لقد قيل لـ « بويهيم » Boehme أن كتبه تشبه النزهة التى يجلب لها المؤلف الكلمات Wards والقارئ المعانى Meaning . وربما كان المقصود من تلك الملاحظة هو التهكم على أعمال بويهيم ولكنه وصف دقيق لكل الأعمال الأدبية بلا استثناء »[١] وأى محاولة لفهم الطبيعية الحقيقية لهذا المشروع التعاونى ستعانى من صعوبات مع الوضع فى الحسبان التساؤل عن القارئ المشار إليه ، فهناك أنواع كثيرة من القراء تكون مقصودة عندما يصدر النقاد الأدبيون مقولاتهم عن أثار الأدب أو الاستجابة له .[٢] .

هكذا يبدأ إيزر تقديمه لمفهوم القارئ الضمنى The Implied Reader فى كتابة « فعل القراءة » ويخصص له فقرة هامة من فقرات هذا الكتاب عام 1978 ولكنه قبل ذلك بأربعة أعوام وبالتحديد فى عام 1974 يخصص له كتاب يحمل نفس الاسم ، ألا وهو « القارئ الضمنى » "The Implied Reader" وهذا الكتاب عبارة عن مجموعة مقالات عن فن القص النثرى ، وهذا يدل على أن هذا المفهوم الذى خصص له إيزر أحد كتبه من أكثر مفاهيمه إثارة للجدل ، فقد نسخه من مفهوم وين بوث Wayne Booth عن « المؤلف الضمنى » على نحو ما عرضه بتوسع فى كتابة « بلاغة الفن القصصى The Rhetoric of Fiction فى عام 1961[٣] . ومصطلح « القارئ الضمنى » حسبما يرى إيزر يدمج كلاً من عملية بناء النص للمعنى المحتمل وتحقيق هذا المعنى من خلال عملية القراءة[٤] . وبعيداً عن التحليل المبدئ لمفهوم القارئ الضمنى الذى طرحه إيزر ، فإنه لابد من الإشارة أولا إلى أن هذا المفهوم ذات صلة وشائجية مع عدة مفاهيم أخرى طرحها إيزر ليصف طبيعة العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ .

---

(1) Northrop Frey : Fearful Symmetry, A Study of William Blake, Boston 1967, p 427.

(2) Iser : The Rudiments of A Theory of Aesthetic Response , p 27.

(٣) روبرت هولب : نظرية التلقى . ص ٢٠٤ .

(4) Iser :The Implied Reader . p 12 .

يلاحظ إيزر أن هناك نوعين من القراء يرتبطان بلا شك بالناقد الأدبى وبمفاهيمه المختلفة . فهناك الناقد أو المنُظر المهتم بتاريخ الاستجابة الجمالية ، وهناك كذلك الناقد أو المنُظر المهتم بالأثر المحتمل للنص الأدبى ، ففى المحاولة الأولى يكون لدينا القارئ الحقيقى **Real Reader** المعروف لنا بواسطة ردود أفعاله الموثقة ، وفى الحالة الثانية يكون لدينا القارئ المفترض **Hypothetical Reader** الذى تعرض عليه كل التحقيقات الممكنة للنص ، والنوع الأخير من القراء يقسم عادة إلى ما يسمى بالقارئ المثالى **Ideal Reader** والقارئ المعاصر **Contemporary Reader** وأول التقسيمين لا يمكن أن يقال أنه موجود موضوعيًا فى حين أن الثانى رغم وجوده بلا شك فإنه من الصعب أن يخضع للتعميم[١] ويمضى إيزر فى تحديد أكثر دقة لتصنيف القراءة ، حيث يؤكد أنه لايمكن لأحد أن ينكر أنه لا وجود لكائن اسمه القارئ المعاصر ، وكذلك القارئ المثالى ، وربما – حسبما يرى إيزر – يمكن قبول وجودهما لما يستحقانه من ألوار ، ولكن ليس من شك أن هناك نوعا من القراء استفاد من إنجازات ومكتشفات التحليل النفسى ودراساته المختلفة ، وأمثلة تلك الدراسات هى التى قام بها سيمون ليسر **Simon Lesser** ونورمان هولاند **Norman Holland** والعودة إلى علم النفس كأساس لنوع محدد من القراء الذين يمكن ملاحظة الاستجابة للأدب عليهم قد ظهر – على الأقل – للرغبة فى الهروب من التحديدات التى تفرضها الأنواع الأخرى ، وافتراض وجود قارئ موصوف نفسيًا قد زاد المدى الذى تصل الاستجابة الأدبية إليه . وبذلك تبدو النظرية ذات الأساس التحليلى النفسى **Psychoanalytically** مقبولة بشكل لا يقبل النزاع ، حيث أن القارئ الذى تشير إليه يبدو أن له وجوده الفعلى[٢] .

ويلاحظ إيزر أن القارئ الحقيقى يظهر أساسًا فى دراسات تاريخ الاستجابة أى عندما يتم تركيز الانتباه على الطريقة التى تم تلقى عمل أدبى ما بواسطة جمهور من القراء ، وأيا ما كانت الأحكام المطلقة على العمل الأدبى فإنها ستعكس مواقف ومعايير هذا الجمهور حتى أنه يمكن القول أن العمل الأدبى يعكس الشفرة الثقافية

---

(1) Iser :The Rudiments of Theory of Aesthetic Response p 27 .

(2) Ibid : p 28 .

التى تحكم تلك الأحكام ، كما أن ذلك صحيح أيضا عندما يكون القراء المقصودون ينتمون لأحقاب تاريخية مختلفة لأنه أياماً كانت الحقبة التى انتموا إليها فإن أحكامهم على العمل موضع التساؤل ستظل تظهر معاييرهم الخاصة ، وبالتالى تقدم مفتاحاً أساسيًا لمعرفة معايير وأنواق مجتمعاتهم[1] أما القارئ المثالى فلم يحدد إيزر بدقة من أين اشتق مصطلحه ، رغم أنه لا يوجد قدر لا بأس به من التسليم بأنه ظهر من الناقد نفسه وذلك رغم إمكانية صقل وتنقية حكم الناقد من كثرة ما يتعامل مع النصوص الأدبية ، وهذا القارئ المثالى يمتلك شفرة مطابقة لشفرة المؤلف ، وعادة ما يعيد المؤلفون تشفير الشفرات المتضمنة فى نصوص . ولذلك فإن القارئ المثالى قد يشترك فى – ويشتبك مع – ماهو مقصود داخل النص ، وإذا أمكن ذلك فإن الاتصال سيكون زائداً عن اللازم لأن المرء عادة ما يتم الاتصال بشأن ما هو ليس مقتسمًا ومشتركًا بين المرسل **Sender** والمستقبل **Receiver** [2] .

وهناك من يغالى فى رؤيته للقارئ المثالى ، حيث يرى أنه هو المؤلف ذاته حينما يتعرض بالمناقشة والتعقيب والتوضيح لأعماله ، وهذه الفكرة غالبًا ما تتقوض بالعبارات التى يطلقها الكتاب عن أعمالهم ، وبشكل عام فإنهم – أى الكتاب – كقراء نادراً ما يقدمون أية ملاحظات عن الآثر الذى تحدثه نصوصهم فيه ، ولكنهم يفضلون الكلام بلغة إثارية عن مقاصدهم واستراتيجياتهم وتأسيساتهم ملتزمين بالشروط التى ستكون متاحة للجمهور الذين يحاولون إرشاده ، وكلما تكرر حدوث ذلك – أى كلما تحول المؤلف إلى قارئ لأعماله – فإنه يجب أن يعكس الشفرة التى أعاد تشفيرها فى عمله الأدبى ، وبمعنى آخر فإن المؤلف رغم أنه نظريًا هو القارئ المثالى الممكن والوحيد ، حيث أنه قد عاش خبرة ما كتبه لا يحتاج فعليًا إلى تقسيم نفسه إلى مؤلف وقارئ مثالى وبذلك فإن عرض القارئ المثالى فى هذه الحالة يكون زائداً عن اللازم[3] .

ويبدو أن القارئ المثالى قد أثار عند إيزر علامات استفهام عديدة ، وأحد أهم هذه العلامات تكمن فى أن مثل هذا القارئ ينبغى أن يدرك كل المعانى المحتملة للنص

---

(1) Loc Cit .
(2) Ibid : p 29 .
(3) Loc . Cit .

القصصى بشكل عام ، وبما أن تاريخ الاستجابة يظهر بشكل واضح أن تلك المعانى المحتملة قد تم ملؤها بعدة طرق مختلفة ، فكيف لفرد واحد فى جلسة واحدة أن يتعامل مع كل هذه المعانى الممكنة ، فقد ظهرت المعانى المختلفة للنص نفسه فى أوقات مختلفة وكذلك فإنه عند قراءته للمرة الثانية سيكون له أثر مختلف عن قراءته الأولى ، والقارئ المثالى إذن لا يجب فقط أن يشبع كل المعانى المحتملة للنص بشكل مستقل عن موقفه التاريخى الخاص ، ولكنه أيضًا يجب أن يفعل ذلك بشكل دائم ومرهق ، وستكون النتيجة استهلاكًا كاملاً للنص ، وهذه الطريقة تنطبق على نصوص الأدب الخفيف **Light Literature** الذى يتدفق إلى آلات الطباعة(١) .

ويتساءل إيزر هل قارئ هذه الأعمال التى تنتمى إلى ما يمكن تسميته بالأدب الخفيف ، هو فعليًا الشخص المقصود بمصطلح القارئ المثالى ؟ حيث أن القارئ المثالى غالبًا ما يستدعى عندما يكون النص صعب الفهم ، فمن المتوقع أن يقوم بفك شفرات النص وحل ألغازه ، وإن لم تكن هناك أية شفرات أو الغاز فإن وجوده يكون غير مطلوب بأى حال من الأحوال ، وهنا فعلا يقع الجوهر الحقيقى لهذا المفهوم الخاص ، فالقارئ المثالى على عكس القارئ المعاصر هو كائن قصصى محض فهو لا يمتلك أساسًا من الواقع ، وهذه الحقيقة هى ما تجعله مفيدًا لتلك الدرجة ، وككائن قصصى يمكنه سد الفجوات التى تظهر على الدوم فى أى تحليل للآثار والاستجابات الأدبية ، ويمكن صبغه بعدة خصائص حسبما تكون المشكلة التى تم استدعاؤه للمساهمة فى حلها(٢) .

ومن مناقشته لمفهوم القارئ المثالى والقارئ المعاصر ينتقل إيزر لمناقشته جدلية التفاعل الديالكتيكى التى تثار لدى القارئ وتدفعه للتعامل مع المعانى المحتملة والممكنة داخل النص ، ولكنه قبل ذلك يلاحظ رغبة النقاد الأدبيين فى التحرر من قطاعات وأنواع القراء التقليدية وطرحهم لمفاهيم عدة حول القارئ ودوره ، فهناك القارئ المتميز **Super Reader** عند ميشيل ريفاتير **Michael Riffaterre** والقارئ العارف **Informed**

---

(1) Ibid : p 29 .
(2) Loc . Cit .

Reader والقـــارئ غـــيـــر الرســـمـى عند ســتـــانلى فـيش Staney Fish والقـارئ المقصـود Intended Reader عند إيروين وولف Erwin wolff ويبدأ إيزر فى مناقشة هذه المفاهيم ليمهد بهذه المناقشة لمفهومه عن « القارئ الضمنى »[١] .

يرى ريفاتير أن القارئ المتميز هو مجموعة العارفين Group of Informants الذين يصلون دائمًا إلى نقطة معقدة فى النص الأدبى وبالتالى – حسبما يرى إيزر فى تحليله لمفهوم ريفاتير – يؤسسون خلال تفاعلهم المعتاد وجود حقيقة أسلوبية Stylistic Fact ويشبه القارئ المتميز نوعًا من العصا المقدسة التى تكتشف كثافة المعانى المحتملة والمشفرة داخل النص .. والنقطة الأكثر حيوية فى مفهوم ريفاتير هى أن الحقيقة الأسلوبية يمكن تمييزها فقط بواسطة فرد مدرك . وبالتالى فإن الاستحالة الأساسية لتشكيل التناقضات الداخلية للنص تظهر نفسها كأثر يمكن فقط للقارئ أن يكتسب خبرة به [٢] .

أما بالنسبة لستانلى فيش فمفهومة عن القارئ العارف يظهر اهتمامه الشديد بالمتوسط الإحصائى لردود أفعال القراء إلى جانب وصف فعالية النص بواسطة القارئ ولهذا فالقارئ العارف لابد أن تتوفر به بعض الشروط فهو :

أولاً : لابد أن يكون متحدثًا لبقًا للغة التى كتب بها النص الأدبى .

ثانيًا : لابد أن يمتلك بشكل قوى المعرفة السيمانطيقية Semantic Knowledge التى يستحضرها المستمع الواعى لمهمة الفهم والمحادثة ، ويشمل ذلك المعرفة بالأنظمة النحوية (أى الخبرة سواء كمتحدث أو كمستمع) ومعانى المصطلحات وفهم اللهجات .. إلخ .

---

(1) Ibid : pp 30 - 31 .

(2) Ibid : p 30.

ثالثًا : لديه طلاقة لفظية .

ويصف ستانلى فيش القارئ الذى يتحدث عن استجاباته بأنه هو القارئ العارف وهو ليس شيئًا مطلقًا ولا قارئ حقيقى ولكنه قارئ هجين / وقارئ حقيقى (أنا) يفعل كل شىء فى وسعه ليجعل نفسه عارفاً [١] .

وهذا النوع من القراء – حسبما يرى فيش – لا يجب أن يمتلك الطلاقة اللازمة ولكنه أيضا يجب أن يراقب ردود أفعاله أثناء عملية القراءة لكى يتحكم فيها ، ومن هنا تنشأ الحاجة إلى تلك الملاحظة الذاتية أولا من حقيقة أن فيش قد طور مفهومه عن القارئ العارف مع إشارة لصيقة بالنحو التوليدى التحويلى **Generative - Transforma-tional Grammar** ثانيًا من حقيقة أنه لا يمكنه تخطى بعض العواقب الموروثة داخل هذا النموذج ، وإذا قام القارئ ببناء النص بنفسه بواسطة طلاقته فإن ذلك يتضمن أن ردود أفعاله سوف تلاحق بعضها البعض فى الزمن خلال مجرى قراءته . وأنه من خلال هذا التسلسل فى ردود الفعل يتولد معنى النص . إلى هذا الحد يتبع فيش نموذج النحو التحويلى[٢] ولكنه يلاحظ أن الاستجابة ذات المعنى تشمل ما هو أكثر مما يسمح به النحاة التحويليون الذين يعتقدون أن الفهم وظيفة لإدراك البنية العميقة ، وهناك ميل على الأقل فى كتابات بعض اللغويين إلى التقليل من شأن البنية السطحية – شكل الجملة الفعلى – إلى مجرد قشرة أو غطاء أو حجاب ، أى طبقة من البثور الغريبة التى يجب إزالتها أو تخطيها أو إهمالها من أجل النواة التى تقع تحتها[٣] وهذه نتيجة – حسبما يرى فيش – لتمييز تشومسكى **Chomsky** للبنية السطحية بأنها مضللة **Misleading** وغير دالة **Uinformative** [٤] .

أما بالنسبة لردود الأفعال التى تظهر لدى القارئ من البنية السطحية للنص الأدبى فإنها تتميز بحقيقة أن استراتيجيات هذا النص تقود شطحات القارئ والتى

---

(1) Fish, Stanley : Literature in the Reader : Affective Stylistics . New Literary History 2, 1970 , p . 145 .

(2) Iser ;The Rudiments of A Theory of Aesthetic Respose, p 31 .

(3) Fish : Literature in the Reader , p 143 .

(4) Chomsk, Noam : Language and Mind , New York : Harcourt Brace, and World , 1968 p 32.

تعد السبب الرئيسى وراء الاستجابات المختلفة للقراء المختلفين وعند نقطة مهمة يتجاهل فيش نموذج النحو التحويلى ، وينهار هذا النموذج – فقط – عندما يصل إلى واحدة من أكثر المهام تشويقًا وهى توضيح ديناميكية النصوص الأدبية ، وهو فعل قد يكون مجدبًا بشكل غريب إذا تم اختزاله إلى مجرد مصطلحات نحوية ، وعند هذه النقطة تفقد مصطلحات القارئ العارف إطارها الدلالى وتتغير إلى مسلمة يصعب تعزيزها وقبول كل خياراتها(١) .

وفيش – حسبما يرى ايزر – كان على وعى بتلك الصعوبة وفى نهاية المقال يقول عن مفهومة ، بطريقة غريبة وغير مستقرة بالنسبة للمنظرين . أن الطريقة التى تقوم بتشغيل مستخدمها بحيث يكون هو أداتها الوحيدة فهى تشحذ نفسها بنفسها وما تشحذه هو أنت ، وباختصار فإنها لا تنظم المواد ولكنها تحول العقول **Transforms Minds** وإذن حسبما يرى إيزر لم يعد التحويل مرتبطًا بالنص بل القارئ ، وعندما ننظر إليه من وجهة نظر النحو التوليدى – التحويلى فإن التحويلى ما هو إلا استعارة ولكنه يظهر بوضوح أيضًا الأفق المحدود للنموذج التوليدى التحويلى ، حيث أنه لا يوجد شك فى أن ديناميكية وتشغيل النص تؤدى إلى تغييرات فى داخل المتلقى .. وتلك التغييرات ليست موضوعاً للقواعد النحوية بل للخبرة ، وتلك هى المشكلة مع مفهوم فيش فهو يبدأ من النموذج النحوى ثم يتجاهله عند منعطف محدد . وعمومًا فإننا يمكن أن نشاهد بوضوح أكثر من خلال مفهوم القارئ العارف أننا فى حاجة إلى تحليل لتشغيل النص أكثر من حاجتنا لمجرد نموذج لغوى **Linguistic Model** (٢) .

وينتقل ايزر من مناقشته لمفهومى القارئ المتميز عند ريفاتير والقارئ العارف عند فيش إلى نوع ثالث من القراء طرحه ايروين وولف وهو القارئ المقصود .

---

(1) Iser : The Rudiments of A Theory Aesthetic Response, p 32 .

(2) Loc. Cit .

ويرى أنه فى حين يشغل فيش نفسه بأثار النص على القارئ فإن وولف بقارئه المقصود ينطلق لتأسيس فكرة القارئ الذى يضعه المؤلف فى ذهنه ويقصده[١] ويمكن أخذ صورة عامة عن القارئ المقصود بعدة أشكال مختلفة حسب النص الذى نتعامل معه ، فربما يكون القارئ المثالى . أو ربما يظهر نفسه من خلال إشراك معايير القراء وقيمهم من خلال عملية القراءة ، أو باختصار القراء وتحديدهم للمواقف المبينة داخل النص ، أو الدهشة المصاحبة لعدم التصديق ، ولذلك فإن القارئ المقصود – حسبما يرى وولف – هو الكائن القصصى فى النص **Fictional Inhabitant of the Text** [٢] ويمكن أن يجسم ذلك القارئ مفاهيم وعادات الجمهور المعاصر ورغبة المولف فى الالتحام بهذه المفاهيم والعمل عليها وبها ، ويلخص وولف تاريخ ديمقراطية « فكرة القارئ » والتى يتطلب تعريفها معرفة مفصلة – نوعاً ما – بالقارئ المعاصر والتاريخ الاجتماعى للعصر المقصود ، وأن يقيم ذلك بشكل لائق ولكن بواسطة تشخيص القارئ القصصى ، وبعد كل هذا يتأتى للمؤلف إعادة بناء الجمهور الذى يرغب فى مخاطبته وبعد هذا التحليل المبدئ يتساءل ايزر – مناقشاً مفهوم القارئ المقصود عند وولف – لماذا لعدة أجيال لاحقة يمكن للقارئ التقاط معنى النص رغم أنه لايمكنه أن يكون القارئ المقصود ؟!

ويجيب إيزر بأنه أصبح واضحًا أن الخصائص التاريخية التى أثرت على المؤلف أثناء زمن الكتابة قد التقت بصورة القارئ المقصود ، وبالتالى فيمكننا أن نعيد تأسيس نوايا المؤلف ولكنها لا تخبرنا بشيء عن استجابة القارئ الفعلية للنص ، وإذن فالقارئ المقصود يحدد مواضع ومواقف معينة فى النص ولكنها ليست مطابقة لدور القارئ لأن الكثير من تلك المواضيع يتم إدراكها من خلال المفارقة (كما فى الروايات) حتى أن القارئ لا يتوقع أن يتقبل المواقف المقدمة له ، ولكنه بدلاً من ذلك يتفاعل معها[٣] .

---

(1) Erwin Wolf : Der Intendierte Leser " poetica 4 (1971) p 166 Quoted in Iser : The Rudiments of A Theory of Aesthetic Response . p 32 .

(2) See Wolf : Der Intendierte " pp 143 , 151 - 54 . 156, 158, 160 , 162 .

(3) Iser : The Rudiments of A Theory of Aesthetic Response , p 33 .

ويمضى إيزر لمناقشة المفاهيم الثلاثة التى طرحها كل من ميشيل ريفاتير وستانلى فيش وايروين وولف ، ويرى أن هذه المفاهيم تبدأ من افتراضات مختلفة وتهدف إلى حلول مختلفة ، فمفهوم القارئ المتميز عند ريفاتير هو مفهوم اختيارى يعمل على إثبات ، « الحقيقة الأسلوبية » مشيراً إلى كثافة الرسالة المشفرة فى النص الأدبى ، ويمثل القارئ العارف عند فيش مفهوماً للتعليم الذاتى يهدف إلى زيادة معرفة القارئ وبالتالى طلاقته من خلال الملاحظة الذاتية بالنظر إلى الأحداث المتضمنة فى النص ، ويمثل القارئ المقصود عند وولف مفهوم إعادة تأسيس وكشف ميول جمهور القراء المقصود من قبل المؤلف ، وبشكل عام فما يجمع هذه المفاهيم الثلاثة ليس فقط الاشتراك فى النوايا ولكن لأن هذه المفاهيم تتجاوز حدود[1] .

١- اللغويات البنيوية Structural Linguistics .

٢ - النحو التوليدى التحويلى Generative - Transformational Grammar .

٣ - علم الاجتماع الأدبى Literary Sociology .

وفى تاريخ النقد الأدبى لا توجد نظرية تهتم بالنصوص الأدبية يمكنها التقدم أكثر من ذلك دون استحضار القارئ الذى ارتبط الآن بالإطار الجديد للإشارة والدلالة ، كلما تأتى الاحتمالات الدلالية البراجماتية للنص تحت البحث والتدقيق ، والسؤال كما يطرحه إيزر ما نوعية هذا القارئ ؟

وبشكل عام فاختلاف المفاهيم حول القراء الفعليين والمفترضين ، هذا بالاختلاف يحتوى على قيود تقلل بشكل واضح من التطبيق العام للنظريات التى ترتبط بها ولهذا فإذا حاولنا أن تفهم الآثار والنتائج التى تسببها الأعمال الأدبية والاستجابة الناجمة عنها فعينا إذن أن نسمح بوجود القارئ دون أى تحديد مسبق لشخصيته وموقفه التاريخى ويمكننا تسميته بالقارئ الضمنى[2] .

---

(1) Ibid : p 34 .

(2) Loc . Cit .

ويرى ايزر أن مصطلح القارئ الضمنى يجسد كل الميول اللازمة للعمل الأدبى كى يمارس أثره ، وهى ميول مفروضة من النص ذاته وبالتالى فالقارئ الضمنى كمفهوم يثبت جذوره فى بنية النص ، فهو أساس ولا يمكن بأى طريقة من الطرق أن نحدده بأى قارئ فعلى ، ومن المعروف بشكل عام أن النصوص الأدبية يجب فعلاً أن تحتوى على شروط معينة للتحقق وبالتالى ستسمح لمعناها أن يلتئم فى ذهن المتلقى ، وعلى هذا فمفهوم « القارئ الضمنى » يبنى مسبقًا الدور المفترض لكل متلقى وذلك يبقى حقيقيًا حتى عندما يبدو أن النصوص تتجاهل عن عمد متلقيها المحتمل أو تستبعده ، وبالتالى يؤسس مفهوم القارئ الضمنى شبكة عمل لاستجابة القارئ تمكنه من فهم النص[١] .

وليس من شك أن مفهوم القارئ الضمنى هو بكل الطرق مفهوم مطلق مشتق من القارئ الفعلى الذى يقبل الدور الذى يقدمه له النص ، هذا القارئ الفعلى فى حالة توتر مستمر مع القارئ الضمنى . هذا التوتر ينشأ فى المقام الأول من الاختلاف بين (أنا) كقارئ و (أنا) أخرى مختلفة تمارس حياتها الواقعية وتدفع فواتير الكهرباء وتصلح صنابير المياه المسربة وتفشل فى إظهار الكرم والحكمة ، وعندما أقرأ فقط أصبح الذات التى يجب أن تتفق عقائدها مع عقائد المؤلف ، وبغض النظر عن العقائد الفعلية والتطبيقات فعلى أن أخضع عقلى وقلبى للكتاب الذى أقرأه وأن أستمتع به كلية ، فالمؤلف يبدع باختصار صورة لنفسه وصورة أخرى للقارئ فهو يصنع قارئه كما يصنع ذاته ، وأنجح قراءة هى التى تجد فيها الذوات المخلوقة **Created Selves** للمؤلف والقارئ الاتفاق الكامل بينهما [٢] هذا الاتفاق الكامل الذى يشير إليه وين يوث **Booth Wayne** يتساءل إيزر عن جدوى تحققه بين الذوات المختلفة لكل من القارئ والمؤلف ، وهل من الممكن أن ينجح هذا الاتفاق ؟! وهل يمكن كذلك للدور المقدم من النص أن يعمل بكفاءة إذا تم قبوله بشكل كلى ؟!

---

(1) Loc .Cit .

(2) Booth , Wayne . c : The Rhetoric of Fiction, Chicageo , 1963, p 137.

ويلاحظ إيزر أن التضحية بالعقائد الخاصة بالقارئ الفعلى قد تعنى فقدان الاستعراض الكامل للمعايير والقيم التاريخية وهذا بدوره قد يستتبع فقدان التوتر الذى هو شرط حقيقى ومسبق لعملية القراءة ولفهم ما يليها وكما أكد م . هـ إبرامس أنه بشكل صحيح عند إعطائه قارئًا باردًا كل معتقداته قد أوقفت أو خدرت ، فإن الكاتب سيكون عاجزًا فى محاولته لشحن عمله بالاهتمام والقوة كما لو كان مضطرًا للكتابة لجمهور من المريخ Audience from Mars[١] .

وعمومًا فإن افتراض وجود ذاتين هو أمر مقبول قطعًا حيث أن ذلك هو الدور الذى يقدمه النص وميول القارئ ، وحيث أنه لايمكن تغليب أحدهما على الآخر فإنه سيظهر بين الاثنين هذا التوتر الذى وصفناه ، وبشكل عام فإن الدور الموصوف سلفًا من النص سيكون هو الأقوى ولكن ميول القارئ الخاصة لن تتلاشى أبدًا بشكل كلى ، بل أنها ستميل بدلاً من ذلك إلى تكوين خلفية إشارية لفهم النص ، ولكن إذاكان مقدرًا لميول القارئ أن تتلاشى كلية فعلينا ببساطة أن ننسى كل الخبرات التى تقوم بعملها أثناء القراءة ، وهى الخبرات المسئولة عن إشباع دور القارئ المفروض من النص ، ورغم أننا ربما نفقد وعينا بشأن تلك الخبرات أثناء قراءتنا فإننا مازلنا مرشدين بواسطتها بشكل غير واع ، وعند نهاية قراءتنا فإننا نرغب بشكل واع فى ضم الخبرة الجديدة إلى مخزوننا من المعرفة[٢] .

ويرى إيزر أن هناك وظيفة حيوية لمفهوم القارئ الضمنى ، فهو الذى يقدم الرابط بين كل من القراءات المختلفة للنص ويقارن بينها ويخضعها للتحليل ، وبالتالى فحقيقة أن دور القارئ يمكن إشباعه بعدة طرق مختلفة حسب الظروف التاريخية والفردية تعتبر مؤشرًا على أن بنية النص تسمح بطرق مختلفة للإشباع ، وإذن فمن الواضح أن عملية الإشباع عملية انتقائية وأى تحقق يمكن الحكم عليه من خلال أرضية من باقى التحققات المحتملة لدور القارئ والمتمثلة فى النص[٣] .

---

(1) Abrams , M . H . Belief and Suspension of Disbelief " in Literature and Belief , English Institute Essays , 1957, M.H. Abrams , ed , New York , 1958, p, 17 .

(2) Iser : The Rudiments of A Theory of Aesthetic Response, p 37 .

(3) Loc . Cit .

وباختصار فإن مفهوم القارئ الضمنى هو نموذج سامى يجعل من الممكن وصف أثار النصوص الأدبية على متلقيها ، فهو يوضح دور القارئ الذى يمكن تعريفه من خلال مصطلحات البنية النصية **Textual Structure** وبنية الأحداث المقدمة فى النص[١] .

ثالثًا : الإستراتيجيات

ليس من شك فى أن نقطة الانطلاق الحقيقية فى نظرية إيزر فينومينولوجية وحيث يرى أن تجربة القارئ فى القراءة هى مركز العملية الأدبية ، فالقراء يأخذون النص إلى وعيهم محولين إياه إلى تجربة خاصة بهم ، بما يقومون به من التوفيق بين تناقضات وجهات النظر المختلفة التى تظهر فى النص من ناحية أو ما يقومون به من ملء للثغرات بين وجهات النظر من ناحية ثانية ، ولا شك أن مخزون التجربة الخاص بالقارئ يقوم ببعض الدور فى هذه العملية ، وفى الوقت نفسه يضع النص القواعد التى يحقق القارئ المعنى على أساس منها ، ولابد للوعى الموجود عند القارئ من أن يقوم بعملية تكيف داخلية متعينة . لكى يستقبل وجهات النظر الغريبة التى يقدمها النص ويعالجها أثناء القراءة وذلك موقف ينتج عنه إمكان تعديل « نظرة العالم » الخاصة بالقارئ[٢] أى أن النص يتيح مجموعة من الاستراتيجيات يستطيع القارئ من خلالها أن يفهمه ، وإذا كانت النصوص الأدبية مقاومة لمرور الزمن ، وليس لأنها تمثل قيمًا سرمدية مستقلة افتراضيا عن الزمن ، بل لأن بنيتها – الإستراتيجية – تسمح للقارئ دائما أن يضع نفسه فى عالم الخيال ... ولأن النص الأدبى لا يفرض مطلبًا حقيقيًا موضوعيًا على قرائه ، فإنه يتيح المجال لأى إنسان أن يفسره بطريقته الخاصة[٣] فالقارئ يستعرض النص من خلال مادة منتقاة من النظم الاجتماعية **Systems Social** والقواعد الأدبية **Literary Traditions** ، ويقوم هذا الانتقاء

---

(1) Ibid : p 38 .

(٢) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ١٩١ .

(٣) نيوتن ك . م : نظرية ا لأدب فى القرن العشرين ، ترجمة عيسى على العاكوب ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، ط ١ ، القاهرة ، ١٩٩٦ صـ٢٤٢ .

للمعايير الاجتماعية والإشارات الأدبية بوضع العمل الأدبى فى سياق استشهادى يتحقق داخله نظام متكافئ ، ووظيفة الإستراتيجيات **Strategies** أن تساعد على هذا التحقيق . وهى تقوم بذلك بعدة طرق ... وتنظم كل من مادة النص والشروط التى تحكم الاتصال بهذه المادة وبالتالى لا يمكن مساواتها بالتمثيل **Representation** أو الأثر **Effect** ، فهى تعمل قبل أن تصبح هذه المصطلحات ظاهرة ، فهى تحيط ببنية النص الداخلية وأفعال الإدراك التى يتم إطلاقها فى القارئ[١] .

ويمضى إيزر فى شرح أهمية الاستراتيجيات ، حيث يرى أن الأهمية التنظيمية لتلك الاستراتيجيات ظاهرة تمامًا بمجرد توزيعها ، وذلك عندما نلخص – على سبيل المثال – مسرحية أو رواية أو نشرح قصيدة . فنحن نتجاوز – مادة النص – بشكل عملى بعد النظر إليه على أنه محتوى على حساب الأثر ، ويتم إحلال استراتيجيات النص بفعل التنظيم الشخصى من قبل القارئ . الذى ينتج فعليًا هذا النظام ، وهذا يستتبع أن استراتيجيات النص يمكنها أن تقدم للقارئ احتماليات مرتبة للمعنى ، وقد يعنى الترتيب الكامل أنه لم يعد للقارئ ما يفعله ، علاوة على ذلك فإن النص الذى تتضافر عناصره المختلفة يجب إدراكه والتعامل معه بطريقة كلية ، مثل هذا الدمج والإدراك والفهم الكلى لا يصلح مع النصوص الأدبية بقدر ما يصلح مع النصوص العلمية **Scientific Texts** ، حيث لا يعيد إنتاج الحقائق **Reproduce Facts** ولكنه فى أفضل الحالات يستخدم تلك الحقائق لحث خيال القارئ ، عمليًا إذا لم ينظم النص الأدبى عناصره بطريقة معلنة جدًا ، فإننا كقراء سنقوم إما برفضه من الملل الذى أصابنا ، أو نقاوم سلبيتنا معه[٢] .

وإذا كان إيزر يرى أن الوظيفة الحيوية والكاملة للاستراتيجيات هى كسر ألفة ما هو مألوف ، فإنه يميز بين تلك الاستراتيجيات من خلال تقنياتها والموظفة فى النص الأدبى ، سواء كان روائيا أو شعريا ، والاهتمام هنا لا ينصب على تقنيات النص بل

---

(1)Iser : The Act of Reading , p 86 .

(2) Ibid : p 87 .

بالبنية التى يتضمها ، والتى تتيح للاستراتيجيات أن تكسر ألفة ما هو مألوف ، وبالتالى تنحرف عما يقدم فى النصوص الأدبية الأخرى المختلفة الذائقة .

ويربط إيزر هنا بين الإنحراف(*) والشاعرية poeticily حيث يرى أن الانحراف هو شرط مركزى للشاعرية ولكنه قد مضى . وقت طويل منذ تشويه سمعته كـ « كلام إنحرافى Deviationist Talk (١) ولكنه كفرضية توضيحية لا يزال حيًا ، كما يمكن أن يشاهد فى أعمال لوتمان Lotmen وقد قام موكاروفسكى Mukarovsky بمنح النموذج الانحرافى حدوده الكلاسيكية ، وذلك فى مقاله عام 1940 بعنوان « اللغة الفصحى واللغة الشعرية » Standard Language and Poetic Language حيث رأى أن كسر معيار اللغة الفصحى وتجاوزه هو ما قدم إمكانية التوظف الشعرى للغة ، وبدون تلك الإمكانية لما كان هناك شعراً (٢) .

ويستطرد موكاروفسكى فى مقاله حيث يرى أن الخلفية التى ندركها فيما وراء العمل الشعرى تتكون من مكونات لا ترغب فى الظهور على السطح وتقاوم هذا الظهور وهى بالتالى ثنائية : معيار اللغة الفصحى والقاعدة الجمالية القديمة ، وكلتا الخلفيتين يحتمل ظهورهما رغم أن واحدة منهما سوف تسيطر على حالة التعيين (٣) .

(*) يقصد إيزر بالانحراف هو تمرد الأديب على النسق الأدبى السائد فى التأليف فى عصره ، والخروج بأسلوبه الخاص إلى فضاء أبعد دلالياً وجماليًا ، حيث يبتعد وينأي الأديب بأدبه عما هو مطروح في النصوص الأدبية الأخرى ، وبذلك تحمل نصوصه هو انحرافيته الخاصة ، حيث يصبح لأدبه مذاقه الخاص والمختلف عن أدب الآخرين ولنا فى أدبنا العربى عدة نماذج فى جدلية الانحراف ، ففى مجال الرواية نجد على سبيل المثال الروائى إدوار الخراط الذى ينحرف برواياته عن أبناء جيله والسابقين عليه ، ويطرح من خلال رواياته المتعددة « رامه والتنين » ، « الزمن الآخر » ، « ترابها زعفران » ، « يا بنات اسكندرية » ، « يقين العطش » « صخور السماء » ، « طريق النسر » وغيرها من الروايات كتابة أخرى بحساسية مختلفة تحمل طاقة لغوية متفجرة ، ولغة جمالية شديدة الايحاء والخصوصية وسرداً يتجاوز حدود الواقعية ، أما فى الشعر فنجد فى شعرنا العربى المعاصر نماذج عديدة فى مسألة الانحراف التى يشير إليها إيزر ، حيث نجد شعراء مثل محمد عفيفى مطر ، حسن طلب ، حلمى سالم ، علاء عبد الهادى ، عبد المنعم رمضان ، ماجد يوسف ، ينحرفون بكتاباتهم ويقدمون ذائقة شعرية مختلفة .

(1) Fish : Literature in The Reader , p 155.

(2) Mukarovsky, Jan : Standard Language and poetic Language " in A prague School Reader an Aesthetical , paul L : Garvin , edl , George Town, 1964. P. 18 .

(3) Ibid : p 22 .

ومن الواضح أن الانحراف عن هذين المحورين اللغة الفصحى والقاعدة الجمالية هو شرط الخاصية الشعرية **Poetic Quality** ، ومن الواضح أن النظرية الانحرافية الأرثوذكسية تطهرية ، فما هو جمالى فى الفن يحتمل أن يكون غير جمالى فى الحياة الواقعية ، ويبدو أن الإمساك بهذا الاختلاف والفرق ، أكثر صعوبة من الإمساك بتحقيق التوافق بين معايير اللغة والنظرية الجمالية ، ويقدم مفهوم الانحراف – حسبما يرى إيزر – تعريفًا إحادى البعد للعمل الأدبى ملقيًا قضيته كاملة على افتراض واحد وهو أن النص ينحرف عن المعيار أو القاعدة . وهناك اهتمام قليل بالاختلافات بين أجزاء النص الواحد ، وهذه الاختلافات هى اختلافات جوهرية بلا شك فى عملية إنتاج الموضوع الجمالى[١] وهذه عيوب ظاهرة فى النظرية الانحرافية ولم تفلت من اهتمام معتنقيها .

وبشكل عام فرغم عدم كفاية الأساس البنائى للنظرية الانحرافية ، فهناك بعض الجوانب – حسبما يرى إيزر – التى تعد إنجازات لها حيث أنها تلقى بقدر كبير من الضوء على بنية النص الأدبى ، فقد تتراوح الانحرافات مابين كسر المعيار أو القاعدة وصولاً إلى إبطال ما هو مألوف بشكل كلى ، وتحفز تلك الحقيقة الاحتمال الدلالى للنص والذى بدوره ينتج نوعًا خاصًا من التوتر فقد تحول الانحراف إلى انفعال يجذب الإنتباه نحو ذاته ، ويتطلب هذا التوتر إزالة له مما يتطلب إشارة لا يمكن أن تتطابق مع تلك الإشارات التى أنتجها التوتر فعليًا . وهذا هو ما يستحضر أولى مراحل العلاقة بين النص والقارئ ، فالخاصية الشعرية لم ترتبط بمعايير اللغة الفصحى المطلقة أو قاعدة جمالية مطلقة ، ولكن بتغير نظرة القارئ وموضعه وتحريك انتباهه[٢] . وبذلك تنجز المهمة التى حددها أو ستين **Austin** على أنها تؤمن الفهم فى علاقة مع أفعال الكلام غير التعبيرية [٣] ، وإذا تم تفسير الانحراف بهذا المعنى

---

(1)Iser : The Act of Reading , p 88 .

(2) Ibid : p 89 .

(3) Austin . J l ;How to Do things With Words . J. O. Urmson, ed, Cambridge, Mass . 1962, p 120

فلا يمكن أن يشير إلى معايير لغوية مسلم بها ، فهو مرتبط مع توقعات القارئ والتى تؤدى معارضتها إلى ما هو أبعد قليلاً من مجرد إنتاج دلالة .

ويقسم إيزر معايير التوقع الخاصة بالنص إلى قطاعين :

أولاً : المعايير الاجتماعية والإشارات الأدبية والتى تمثل الأرضية التى يستند عليها القارئ فى إعادة تكوين بناء النص ، وبالتالى التقاط المعنى .

ثانيًا : القواعد الاجتماعية والثقافية والتى تخص جمهوراً محدداً يوجه إليه النص الأدبى بشكل خاص ، ويمكن مشاهدة هذا النوع الأخير فى الأدب الدعائى منذ القرون الوسطى وحتى عصرنا هذا .

يلاحظ إيزر أنه من بين التناقضات الواضحة فى النظرية الانحرافية أن مفهومها البنيوى ثبت عجزة عن بناء عملية الاتصال التى تنشأ بين النص والقارئ كنتيجة للانحراف ، ومن الواضح أن النظرية الانحرافية لا تقدم الأساس الكافى لوصف تلك الاستراتيجيات التى تبنى الاتصال بين النص والقارئ ، وقد قام ديربيشاير A.E. Darbyshire فى كتابه « نحو الأسلوب » A Grammar of Style ، بالتعبير بشكل مختصر عن ضرورة إعادة النظر فى مفهوم الانحراف فكما يقول أن الأسلوب ليس انحرافًا عن المعيار وإنما هو انحراف نحو المعنى [1] وهو هنا يحدد فرقًا جوهريًا بين المعنى والمعلومة موضحًا أن الاستراتيجيات لا يمكن أن تقتصر فقط على مجرد تقنيات العرض « إننى أرغب فى التفريق بين كلمتى معنى ومعلومة كمصطلحات تقنية مستخدمة فى مناقشة نحو الأسلوب ، وبشكل عام فيمكن للمرء أن يقول أن المعلومة يقدمها مشفر الرسائل لكى تعطى الرسالة معنى ، وهذا المعنى بالتالى ما هو إلا مجموعة من الخبرات الاستجابية لقدر معطى من المعلومات »[2] .

---

(1) Darbyshire . A. E : A Grammar of Style, London 1971, pp 98 , 107 , 111 Quoted in , Iser : The Act of Reading , p 90

(2) Ibid : p141 .

الفصل الخامس

جماليات الاتصال وخبرة القراءة

أولاً : عملية القراءة

ليس من شك فى أن بنية النص وإستراتيجياته المختلفة يعدان معًا الإطار الذى يجب على القارئ أن يؤسس بداخله الموضوع الجمالى ، وعلى هذا يرى إيزر أن بنية النص وكذلك أفعال الفهم ، هما قطبى فعل الاتصال الذى سيعتمد نجاحه بشده على الدرجة التى يؤسس بها النص نفسه كشريك فى وعى القارئ ، وهذا الانتقال أو التحويل للنص إلى القارئ غالبًا ما يعتبر وكأنه استحضر كلية بواسطة النص الأدبى ، أى أن النص هو الذى قام بعملية إفراد لآلياته المختلفة لكى يتعامل معه المتلقى .

وبشكل عام فإن أى تحويل ناجح يعتمد على المدى الذى يمكن أن تصل إليه درجة تنشيط النص لقدرات الفهم الخاصة بالقارئ ، وقد يضمن النص بشكل جيد المعايير والقيم الاجتماعية الخاصة بقراءته المحتملة ، إلا أن وظيفته رغم ذلك ليست مجرد عرض بياناته بل باستخدامها لتأمين عملية التلقى ، بمعنى آخر فإنها سترشد ما سيتم إنتاجه ، وبالتالى لا يمكن أن يكون هو ذات المنتج وقد تم التركيز على تلك الحقيقة لكثرة عدد النظريات المباشرة التى تعطينا انطباعًا بأن النص يطبع نفسه أنيًا فى ذهن القارئ الموجه إليه ، ولا ينطبق ذلك على النظريات اللغوية **Linguistic Theories** فقط بل بالنظريات الماركسية **Marxist Theories** وهذا يتضح فى المصطلح الذى صكه بعض النقاد الألمان الشرقيين ، وهذا المصطلح هو , **Structure Prefigurement** **[Rezeptionsvorgable]** « التشكيل المسبق للمعنى »[1] .

ويرى إيزر أنه إذا كان النص « تشكيل مسبق للمعنى » ، فإن ما يعطى ليتم إدراكه والطريقة التى يتم إدراكه بها يعتمدان بشدة على كل من القارئ والنص ،

---

(1) Iser : The Act of Reading , p 107 .

فالقراءة ليست استبطانا مباشراً لأنها ليست عملية ذات اتجاه واحد ، ولهذا فيجب أن نركز اهتمامنا على إيجاد طريقة لوصف عملية القراءة كتفاعل ديناميكى بين النص والقارئ ، وينطلق إيزر من حقيقة – يعتبرها نقطة بداية – أن البنية اللغوية للنص تستنزف وظيفته فى إطلاق أفعال الفهم ، ويتساوى ذلك مع قولنا إن تلك الأفعال رغم أن ما يحركها هو النص ، إلا أنها لا تقبل التحكم الكلى للنص نفسه ، وهذا النقص الشديد فى التحكم هو ما يشكل الأساس للجانب الإبداعى من القراءة .. وعلى كل من المؤلف والقارئ أن يشتركًا معًا فى لعبة التخيل ، وهذه اللعبة لن تنجح إذا تأسس النص كشىء لا يزيد من مجموعة قوانين حاكمة ، فلذة القارئ تبدأ عندما يكون منتجًا ، أى عندما يسمح له النص أن يقوم بتشكيل إمكانياته الخاصة ويستند إيزر مرجعيًا فى ذلك إلى وصف جان بول سارتر لعلاقة القارئ بالنص ، حيث يقول سارتر فى كتابة « ما الأدب » عندما يتم إنتاج عمل أدبى فإن الفعل الإبداعى للمؤلف يكون مجرد نبضة مطلقة غير كاملة ، فإذا تواجد المؤلف حسب هواه فإنه يمكن أن يكتب كما يشاء ولكن عمله لن يرى النور كموضوع أبدًا ، وعليه إما أن يترك قلمه أو ييأس ، وعمومًا فإن عملية الكتابة تتضمن كارتباط دياليكتيكى عملية القراءة ، وهذان الفعلان المعتمدان على بعضهما يتطلبان فردين نشطين مختلفين تمامًا ، فالجهود المشتركة بين المؤلف والقارئ تجلب إلى الوجود الموضوع المتعين والتخيلى والذى هو نتاج العقل فالفن يوجد فقط من أجل الآخرين[1] وهذا الوصف الذى وصل إليه جان بول سارتر ، يرى إيزر أنه نادراً ما أشار سارتر فى كتاباته إليه ، حيث أن هذا المعنى ترددت أصداء له فى أفكار ستيرن ، ونادراً ما يتبنى سارتر روح أدباء القرن الثامن عشر .

ويمضى إيزر فى وصفه لعملية القراءة حيث يرى أن هناك عقبات عديدة تعوق مسيرة التلقى ، وأول هذه العقبات أن النص ككل لا يمكن إدراكه فى وقت واحد ، وفى هذا المقام فإنه يختلف عن الموضوعات المعطاة والتى يمكن مشاهدتها أو إدراكها ككل ، فموضوع النص يمكن تخيله وإدراكه عن طريق مراحل القراءة المتعاقبة ، فنحن

---

(1) Sartre . J. P. : Was Ist Literature ? (rde 65) , Trans by Hans Georg Brenner. (Hamburg, 1958 9 . p . 35. Quted in : Iser : The Act of Reading . p 108 .

دائمًا ما نقف خارج الموضوع المعطى فى حين أننا نتموضع داخل النص الأدبى ، وبالتالى فالعلاقة بين النص والقارئ تختلف تمامًا عن العلاقة بين الموضوع والملاحظ ، فبدلاً من علاقة الفرد بالموضوع ، هناك وجهة نظر متحركة – يرى إيزر – أنها تنتقل عبر ما يجب إدراكه[١] .

وهناك تعقيد آخر يشير إليه إيزر ، وهو أن النصوص الأدبية لا تقوم فقط بالدلالة على أشياء موجودة تجريبيًا ، رغم أنها ربما تختار أشياء من العالم التجريبى لتعبر عنها ، إلا أنها تقلل من براجماتيتها ، لأن هذه الأشياء لا يجب الدلالة عليها بل يجب تحويلها إدراكيًا فالتدليل يتطلب مسبقًا نوعًا من أشكال الإشارة التى ستوضح المعنى للشىء المدلل عليه ، وعمومًا فإن النص الأدبى يستخرج موضوعاته المختارة من سياقها البراجماتى وبذلك يكسر إطارها الدلالى الأصلى ، ونتيجة لهذا تظهر جوانب (مثل الجوانب الاجتماعية) بقيت مختبئة طيلة بقاء الإطار الدلالى لصيقًا ، وبهذه الطريقة فإن القارئ لايعطى أى فرصة لفصل نفسه كما هو الحال عندما يكون النص دلاليًا بشكل خالص ، وبدلاً من العثور على ما إذا كان النص يعطى أوصافًا حقيقية دقيقة أو غير دقيقة للموضوع ، فإن عليه أن يبنى موضوعًا لنفسه – غالبًا – بطريقة تسير بشكل عكسى مع العالم المألوف والمعبر عنه فى النص [٢] .

ويمضى إيزر فى إيضاح ما يسميه بوجهة النظر المتجولة **Wandering Viewpoint** الخاصة بالقارئ ، حيث يرى أن وجهة النظر تلك مرتبطة بالموضوع الذى توضحه ، فالفهم يمكن أن يحدث على مراحل عديدة كل مرحلة تحتوى على جوانب يجب تشكيلها للموضوع ولا يمكن لأى منها أن تدعى أنها تمثل الموضوع ، وبالتالى لايمكن تحديد الموضوع الجمالى بأى من تعبيراته أثناء المسار الزمنى للقراءة ، فعدم اكتمال كل تعبير يتطلب وجود تركيبة تستحضر بدورها تحويل النص إلى وعى القارئ ، وعملية التركيب ليست مشتته ، فهى تستمر من خلال كل مرحلة لرحلة وجهة النظر المتجولة [٣] .

---

(1) Iser : The Act of Reading . p 109 .

(2) Loc . Cit .

(3) Loc . Cit .

وهذه العملية التركيبية تحتاج منا أن نفهم طبيعتها ، ويتساءل إيزر كيف نفهم هذا النشاط التركيبى ؟ ويجيب على تساؤله بأنه قد يساعدنا فى عملية الفهم تلك ، أن نفحص بالتفصيل لحظة نموذجية واحدة فى عملية القراءة ، ولكى يحقق ذلك يقصر تحليله على منظور – ودور – الجملة فى النص ، ويلجأ إلى المكتشفات التجريبية لعلم نفس اللغويات **Psycholinguistics** ، فيما هو معروف باسم « قنطرة العين – الصوت » " **Eye - Voice - Span** " ، عند تطبيقه على النصوص الأدبية ، سيقرر أن قنطرة النص – المقصود هنا دعامته الأساسية – والتى يمكن الدوران حولها أثناء كل مرحلة للقراءة هى الجملة الفردية ، فالوحدات الصرفية للجملة هى « قطع صغيرة » متبقية للإدراك داخل العمل الأدبى رغم أنها هنا لا يمكن أن تعرف على أنها موضوعات حسية لأن التدليل على موضوع معطى ليس هو الوظيفة الأساسية لمثل تلك الجمل ، فالاهتمام الأساسى هنا يقع فى ما يرتبط علائقيًا بالجملة ، لأن عالم الموضوع الأدبى يتم بناؤه عن طريق تلك الارتباطات العلائقية قصديًا(١) .

ولا شك أن بنية النصوص الأدبية سواء القصصية أو الروائية أو المسرحية تساهم الجمل الفردية وارتباطها بالجمل الأخرى فى وجودها ، فالجمل ترتبط بطريقة عكسية لتكون وحدات سيمانطقية ، وفى النهاية تكون عالمًا كاملاً يتخلق بكل عناصره وأحداثه ، وذلك كارتباط علائقى خالص بين الجمل ، وإذا كونت تلك الجمل فى النهاية عملاً أدبيًا ، فهذا المزيج الكلى للارتباطات العلائقية القصدية المتداخلة بين الجمل تسمى « بالعالم المصور » **Portrayed World** (٢) .

ولكى نفهم إيزر هنا لابد من الإشارة إلى النقاط التسع التى حددها رومان انجاردن فى كتابه « المعرفة بالعمل الفنى الأدبى » " **The Cognition of the Literary Work of Art** ".

---

(1) Ibid : p 110 .

(2) Ingarden : The Cognition of the Literary Work of Art, Trans, Ruth Ann Crowley and Kenneth R. Oslon, Evanston : Northwestern University press, 1973, p 31 .

والتى تعد ملخصًا أساسيًا لأبحاث إنجاردن الجمالية المرتبطة بانطولوجيا العمل الفنى الأدبى وهذه النقاط هى :

١ – العمل الفنى هو تكوين متعدد الطبقات فهو يحتوى على :

أ – طبقة الصياغات الصوتية .

The Stratum of Wards Sound

ب – طبقة وحدات المعنى .

The Stratum of Meaning Units

ج – طبقة الموضوعات المتمثلة .

The Stratum of Represented Objectives

د – طبقة المظاهر التخطيطية .

The Stratum of Manifold Schematized Aspects

٢ – هناك وحدة عضوية – هارمونية – تجمع كل هذه الطبقات وتعطى فى النهاية وحدة شكلية للعمل الأدبى ككل .

٣ – يتميز العمل الفنى الأدبى بتسلسل مرتب لأجزاءه التى تتكون من جمل وعبارات وفصول .. الخ ، وبالتالى فإن العمل يكتسب « امتدادًا » شبه إيقاعى من البداية إلى النهاية ، إلى جانب بعض الخصائص المعينة للتأليف والتى تنبع من هذا الامتداد مثل التصاعد الديناميكى لأحداث العمل . وللعمل الأدبى بعدان الأول هو البعد العرضى الذى تمتد فيه الطبقات الأربع وتتمدد ، والثانى هو البعد الطولى ، الذى تتابع فيه الأجزاء تلو بعضها .

٤ – على العكس من الغالبية العظمى من جمل وأحكام العمل العلمى ، أى النظرية العلمية والتى هى أحكام أصيلة فإن الجمل البلاغية ، فى العمل الفنى الأدبى ليست أحكامًا أصيلة ولكنها مجرد أشباه أحكام وظيفتها تكوين ما يمنح الموضوعات المتمثلة

فيها مظهراً واقعيًا دون صبغها بواقعيات أصيلة ، ووجود أشباه الأحكام فى العمل الفنى الأدبى يعد سمة واحدة فقط تميزه عن الأعمال العلمية . أما السمات الأخرى المميزة والمرتبطة بهذه السمة فهى تحديداً :

٥ – إذا كان العمل الأدبى عملاً فنيًا حاملاً لقيم إيجابية فإن كل طبقاته تحتوى على خصائص قيمية خاصة ذات نوعين ، خصائص ذات قيم فنية ، وأخرى ذات قيم جمالية ، والأخيرة تظهر فى العمل الأدبى نفسه وتمنحه تناغماً صوتيًا مميزًا ، تؤدى إلى ظهور الخصائص الجمالية التى تحدد نوعية القيمة المشكلة فى العمل ، وحتى فى العمل العلمى يمكن أن تظهر الخصائص الفنية الأدبية التى تحدد خصائص معينة ذات قيمة جمالية وعموماً ففى العمل العلمى توجد فقط ، ولكنها مجرد صبغة خارجية ذات صلة قليلة أولا صلة لها أصلاً بالوظيفة الأساسية للعمل ولا يمكن فى حذ ذاتها أن تجعله عملاً فنيًا .

٦ – العمل الفنى الأدبى مثل أى عمل أدبى آخر ، يجب أن يتميز عن تعيناته المختلفة التى تظهر من القراءات الفردية للعمل .

٧ – وعلى العكس من التعينات فإن العمل الأدبى نفسه تكوين تخطيطى أى أن العديد من طبقاته وخاصة طبقة الموضوعات المتمثلة ، وطبقة المظاهر التخطيطية تضم أماكن من « عدم التحديد » وهذه تملأ جزئياً فى التعينات ، وتعين العمل الأدبى لا يزال تخطيطاً ولكن بشكل أقل من العمل نفسه .

٨ – مواضع « عدم التحديد » الموجودة فى النص الأدبى « تملأ » فى التعينات الفردية للعمل حسب تلقى القارئ له ، وهذا الملء لا يتحدد بشكل كامل بالعمل نفسه وبالتالى تنتج تعينات مختلفة مستمدة من عملية القراءة نفسها واختلاف القراء فيما بينهم .

٩ – العمل الأدبى – بالتالى – هو تكوين قصدى نقى يمتلك مصدر وجوده فى الأفعال الإبداعية لوعى مؤلفه وأساسه المادى فى النص المكتوب ، أو من خلال أدوات أخرى لإعادات الإنتاج الممكنة (شرائط التسجيل مثلاً)[١] .

---

(1) Ibid : pp 12 - 14 .

وهذه النقاط التسع تشكل الأساس الانطولوجى الذى بنى عليه رومان إنجاردن نظريته الجمالية ، وقد أضاف إليها بعد ذلك عدة شروط أخرى هى:

١ – يجب أن ينتهى العمل ويقدم فى شكل ثابت ،

٢ – يجب أن يكون بلغة يغرفها القارئ جيداً .

٣ – يجب افتراض قراءته فى موقف منعزل وفى جلسة واحدة[١] (*) .

وهنا يرجع إيزر إلى مصطلحات رومان إنجاردن ومفاهيمه الأساسية فى إنطولوجيا العمل الفنى الأدبى ، وهو بهذا يؤكد مقولة روبرت هولب الذى يرى أن الفينومينولوجيا هى المؤثر الأكبر فى فكر إيزر ، وبصفة خاصة عمل المنظر رومان إنجاردن الذى تبنى إيزر نموذجه الأساسى كما تبنى عدداً من مفاهيمه الأساسية[٢] . وإيزر بلا شك قد استفاد من نظرية إنجاردن الجمالية ، حيث اعتمد على رؤيته فى إبراز الصلات البنيوية التى تنشأ بين الجمل الفردية بعضها البعض لتكون فى النهاية تياراً من الجمل يتوافق بشكل هارمونى ، يرى إيزر أنه عندما يتحدث إنجاردن عن الارتباطات العلائقية القصدية للجمل فإنه يرى أن كل جملة يمكن أن تصل إلى غايتها فقط عن طريق استهداف معنى ما يتعداها هى بذاتها ، وحيث أن ذلك صحيح لكل جمل العمل الأدبى ، فإن الارتباطات العلائقية دائماً ما تتقاطع لتظهر بشكل واضح الإشباع السيمانطيقى الذى تهدف إليه ، وهذا الإشباع لا يحدث داخل النص بل داخل القارئ الذى يجب أن ينشط تداخل العمل الأدبى للارتباطات العلائقية المبنية مسبقاً بواسطة تسلسل الجمل وبالتالى فالجمل تساهم فى تكوين الموضوع كارتباط علائقى فى ذهن القارئ .

وفى سياق الوعى الذاتى بالزمن كتب ادموند هوسرل [1859 - 1938] **Edmund Husserl** ذات مرة كما يشير إيزر ، أن كل عملية ذهنية يتم استيحاؤها بواسطة

---

(1) Ibid : p xvii .

(*) لمزيد من التفصيل انظر كتابنا : علم الجمال الأدبى عند رومان إنجاردن ، ص ص ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ومواضع متفرقة من الفصل الثالث .

(٢) روبرت هولب : نظرية التلقى ص ٢٠١ .

التوتر المسبق الذى يبنى ويجمع بنورما سوف يأتى كما أنه يقوم بإثماره ، وهذه الملاحظة بلا شك توجه الاهتمام إلى عنصر أولى يلعب دوراً مركزيًا فى عملية القراءة فالمؤشرات الدلالية للجمل الفردية دائمًا ما تتضمن توقعًا من نوع ما ، ويسمى هوسرل تلك التوقعات بـ « التوتر المسبق » ، وحيث أن تلك البنية موروثة داخل الارتباطات العلائقية القصدية للجمل فإن ذلك يستتبع أن تداخل عملها لن يؤدى إلى إشباع التوقعات بل إلى التعديل المستمر لها وهنا تقع البنية الأساسية لوجهة النظر المتجولة التى يمتلكها القارئ ، فموقع القارئ فى النص هو نقطة التقاطع بين الاستدعاء والتوتر المسبق ، فكل ارتباط علائقى لجملة فردية يحدد مسبقًا أفقًا معينًا ولكن ذلك يتحول فوراً إلى خلفية للارتباط العلائقى للنص ويجب بالتالى تعديله ... وحيث أن كل ارتباط علائقى يومئ إلى أشياء ستأتى ، فإن الأفق المحدد مسبقًا سيقدم رؤية – أيا كانت درجة تعينها – يجب أن تحتوى على نقاط « عدم التحديد » Indeterminacies (*) وبذلك تنشط توقعات بشأن الطريقة التى سيتم حل ذلك بها ، فكل ارتباط علائقى جديد إذن سيجيب على التوقعات (سواء سلبيًا أو إيجابيًا) وفى نفس الوقت سوف يظهر توقعات جديدة (١) .

وعلى هذا ، فطالما أننا نهتم بتسلسل الجمل فهناك احتمالين مختلفين كليًا ، إذا بدأ الارتباط العلائقى الجديد فى إحكام التوقعات الناجمة عن أسلافها فإن مدى الأفق السيمانطيقى المحتمل سيضيق بالتبعية ، وهذه هى طبيعة الأمر مع النصوص التى تصف موضوعًا محددًا لأنها تهتم بتضيق المدى لكى تستحضر ذلك الموضوع المحدد ، وفى معظم النصوص الأدبية يكون تسلسل الجمل Sequence of Sentences مبنيًا لدرجة أن الارتباطات العلائقية تعمل على تعديل وإجهاض ما تظهره من توقعات ، وفى قيامها بذلك فإنها تمتلك أثرًا رجعيًا على ما تمت قراءته فعلاً ... علاوة على ذلك فإن

(*) مفهوم « عدم التحديد » من المفاهيم الأساسية فى عمل الفيلسوف رومان إنجاردن وهو يشكل أهم النقاط التسع التى استند إليها إنجاردن فى تأسيسه لأبحاثه الأنطولوجية فى بنية العمل الفنى الأدبى .

(1) Iser : The Act of Reading p 111.

ما تمت قراءته يتقلص فى الذاكرة إلى مجرد خلفية باهته ، ولكنه يستمر فى الإفصاح عن نفسه فى سياق جديد وبذلك يتعدل بالارتباطات العلائقية الجديدة التى تحفز إعادة بناء التركيبات السابقة ، وذلك لا يعنى أن الماضى يعود كاملاً للحاضر لأنه عند ذلك لايمكن التفريق بين الذاكرة والإدراك [١] .

ويلاحظ إيزر أنه فى أثناء عملية القراءة يحدث تداخل فى العمل الأدبى بين التوقعات المعدلة **Modified Expectations** والذكريات المحولة **Transformed Memories** . وذلك على الرغم من أن النص نفسه لا يؤلف أى توقعات أو تعديلات كما أنه لا يحدد كيفية تطبيق عملية الربط بين الذكريات . فتلك هى مهمة القارئ وبذلك فنحن نملك هنا نظرية عميقة أولى ، على كيفية أن النشاط التركيبى للقارئ يتيح للنص أن يترجم نفسه ، وينقل إلى داخل ذهنه ، كما أن عملية الترجمة تلك توضح البنية التفسيرية الأساسية للقراءة ، فكل ارتباط علائقى لجملة ما يحتوى على ما يسمى بالجانب الأجوف الذى ينظر مباشرة إلى الارتباط العلائقى التالى والجانب الرجعى والذى يجيب على توقعات الجملة السابقة (التى هى الآن جزء من الخلفية المتذكرة) وبالتالى فكل لحظة قراءة ما هى إلا تفاعل ديناميكى بين الاستدعاء والتوتر المسبق ، تفصح عن أفق مستقبلى مازال لم يشغل بعد مع أفق ماضى (مستمر الخفوت) تم شغله فعليًا ، ووجهة نظر القارئ المتجولة تشق طريقها عبر الاثنين معًا ، تاركة إياهما يغرقان معًا داخل مسارها[٢] وعلى ذلك فطالما أنه لا يوجد إطار دلالى محدد لتنظيم تلك العملية فإن الاتصال الناجح يجب أن يعتمد كلية على النشاط الإبداعى للقارئ[٣] حيث ينتقل التركيز عندئذ من النص بوصفه موضوعًا إلى فعل القراءة بوصفة نشاطًا عمليًا [٤] .

وإذا كان إنجاردن فى سعيه نحو تحديد أكثر دقة لعملية القراءة رأى أنه ما إن ننتقل إلى تيار التفكير فى الجمل فنحن معدون بعد للانتهاء من التفكير فى جملة ما ،

---

(1) Loc . Cit .
(2) Ibid : p 112 .
(3) Loc . Cit .

(٤) روبرت هولب : المرجع المذكور ، ص ٢٠٢ .

أن نفكر فى استكمالها فى شكل جملة أخرى لها صلة بالجملة الأولى ، وبهذه الطريقة فإن عملية قراءة النص تتقدم بلا مجهود ، ولكن عندما لا تكون الجملة الثانية غير ذات صلة إدراكية – مباشرة – بالجملة الأولى فإن تيار التفكير يتذبذب ويتراجع ، وينتج عن ذلك ثغرة (فجوة) يجب تخطيها إذا أردنا إعادة تجديد تيار قراءتها[١] .

وهذه الفجوة أو الثغرة التى أدرك إنجاردن وجودها ، ورأى أنها تقف عقبة فى تيار التفكير ينظر إليها إيزر نظرة أخرى ، فهو يرى أن وجهة نظر إنجاردن تلك تنشأ من مفهومه الكلاسيكى **Classical Concept** الذى طبقه على عملية القراءة والذى ينظر إلى العمل الفنى الأدبى كتناغم متعدد الأصوات ، ولكن إذا نظرنا إلى تسلسلات الجمل على أنها تيار غير مقطوع فإن كل جملة ستضطر بشكل واضح أن تشبع التوقعات التى تظهرها سابقاتها ، وأى فشل فى القيام بذلك سيؤدى إلى إزعاج ، ولكن فى الأعمال الأدبية فإن التسلسل لا يكون فقط مليئًا بالالتواءات والاستدارات المدهشة بل إننا نتوقع أن يكون كذلك ، حتى لدرجة أنه إذا كان هناك تيار منفصل فإننا سنبحث عن الدافع الخفى وراء ذلك[٢] وعمومًا فما يهم إيزر من وجهة نظر إنجاردن تلك ، حقيقة وجود مثل تلك الفجوات التى تحدث عنها إنجاردن ، حيث رأى لها وظيفة غاية فى الأهمية ، فهى تمكن الارتباطات العلائقية للجمل من الانطلاق ضد بعضها البعض ، وعلى مستوى الجمل نفسها فإن قطع الاتصالات المتوقعة ، ربما يكون ذا دلالة كبيرة ، وعمومًا فإنه يكون مثاليًا لكثير من عمليات التركيز وإعادة الانتباه التى تحدث أثناء قراءة النصوص الأدبية ، وتظهر تلك الحاجة لتعديل القراءة أساسًا من حقيقة أن الموضوع الجمالى ليس له وجود خاص به ، وأنه يأتى إلى حيز الوجود عن طريق مثل تلك العمليات .

ويلاحظ إيزر كذلك أنه من الصعب تميز الجمل الفردية عن بعضها البعض بالنسبة لما تؤسسه من رؤى داخل النص ، وذلك لأن استعراض الإشارات داخل النص الأدبى

---

(1) Ingarden : The Cognition of The Literary Work of Art , p 34 .

(2) Iser : The Act of Reading , p 112.

يكون شديد الصرامة ، ولعل أكثر تلك الأشياء صرامة أقواس التنصيص التى يضعها المؤلف ، لأنها تحدد أن الجملة ما هى إلا مقولة لإحدى الشخصيات والكلام غير المباشر يكون أقل دلالة عن الكلام المباشر ، كما أنه لا توجد إشارات أو علامات خاصة لتحديد تدخل المؤلف أو تطور الحبكة ، فنحن فى أثناء القراءة لا نستطيع أن نتوقف عند فقرة معينة ونقول أن هنا تدخل المؤلف أو أن الحبكة تطورت ، ولكن ربما يحتوى تسلسل الجمل على شىء عن الشخصية أو الحبكة أو أفكار وتقيمات المؤلف ، أو منظور القارئ ، دون أى إشارات واضحة للتفريق بين تلك النقاط الخاصة بالتوجيه شديدة الاختلاف بعضها عن بعض ، ولكن أهمية مثل هذا التفريق يمكن تبريره من الطريقة التى يعبر بها بعض المؤلفين على التفريق بين خطوط الكتابة (مثل الخط المائل) لإظهار فرق لا يتضح من تسلسل الجمل ، وفى أعمال جيمس جويس **James Jayce** وفرجينيا وولف **Virginia Woolf** ووليم فوكنر **William Faulkner** إشارات يكثر تكرار وجودها عند الحاجة إلى استكشاف أعماق مختلفة للوعى[1] .

ويرى إيزر أن جمل النص تشكل وتكون منظورها الخاص وتقبع بداخله ولكن وجهة نظر القارئ المتجولة تشكل فى كل لحظة من لحظات القراءة منظوراً محدداً ، ولكنها لا تقبع بداخل المنظور ، بل تنتقل بشكل ثابت بين المناظير النصية المختلفة والمتمثلة فى الراوى والحبكة والشخصيات ... الخ ، وكل انتقال يمثل لحظة قراءة معينة ، وهنا تقع الطبيعة الخاصة لوجهة النظر المتجولة للقارئ ، وما رفضه انجاردن على أنه « فجوة » أو « ثغرة » فى تسلسل الجمل ما هو فعلاً إلا شرط غير منفصل لعملية إلقاء الضوء المتبادلة ، وبدونه تبقى عملية القراءة لا شىء إلا مجرد تيار زمنى غير محدد ، ولذا فأثناء القراءة يجب الإبقاء على ما قرأناه سابقًا فى كل لحظة حاضرة ، فاللحظة الجديدة غير معزولة ولكنها تقف فى مواجهة القديمة ، وبذلك يبقى الماضى كخلفية للحاضر ممارسًا تأثيره عليه وفى نفس الوقت فإن وجوده يتعدل بالحاضر ... وهذا التأثير ثنائى الاتجاه هو بنية أساسية فى تيار الزمن المرتبط

---

(1) Ibid : p 113 .

بعملية القراءة لأن هذا هو ما يستحضر القارئ داخل النص[١] وعلى هذا ففى أثناء التدفق الزمنى لعملية القراءة ينقلب الماضى والمستقبل بشكل مستمر فى اللحظة الحاضرة والعمليات التركيبية لوجهة النظر المتجولة تمكن من العبور خلال ذهن القارئ كشبكة عمل دائمة التمدد من الاتصالات ، كما أن ذلك يُضيق بعد الفضاء لهذا الزمن ، كما أن تراكم المشاهد والأحداث يعطينا ايهام العمق والاتساع وبذلك فإننا نحصل على الانطباع بأننا ماثلون فعلاً فى العالم الواقعى للعمل الأدبى[٢] .

ويتابع إيزر تحليله لدور الزمن فى عملية القراءة ، وارتباط الزمن بدور القارئ ووجهة نظره المتجولة ودورهما معًا فى إدراك وفهم النص والامساك به ، حيث يرى أن الإعلان المتبادل للمناظير المتعددة للنص لا تتبع بشكل معتاد تياراً زمنيًا صارمًا ، وإذا قامت بذلك فإن ما تمت قراءته سابقًا يبدأ فى الاختفاء التدريجى من المشهد حيث أنه سيصبح غير ذى دلالة بشكل متزايد ، وبالتالى فإن المؤشرات لا تظهر فقط سابقاتها المباشرة ، بل غالبًا ما تظهر جوانب من مناظيرها التى غاصت فعلاً فى أعماق الماضى ، وهذا يشكل سمة مهمة لوجهة النظر المتجولة ، وإذا كان القارئ قد تم حثه على استدعاء شىء ما قد غرق تمامًا فى الذاكرة فإنه سيستحضره ولكن الاستحضار لهذا الشىء لن يكون فى عزلة وإنما مغروس فى سياق محدد ، وحقيقة الاستدعاء تحدد الحدود التى عندها تكون العلامة اللغوية . والآن إذا كانت الدلالة المفصح عنها مغروسة فى سياق بشكل واضح ، فإنه يمكن مشاهدته من نقطة خارج ذاته وبذلك فإنه من الممكن أن تظهر جوانب وتصبح مرئية لنا الآن برغم أنها لم تكن مرئية بهذا الشكل عند إرساء الحقيقة فى الذاكرة[٣] وهذا يستتبع أنه أيا ما كان يتم استدعاؤه من القراءة فإن الماضى سيظهرعلى خلفية قابليته للملاحظة ، وعند هذه النقطة فإن العلامة النصية وذهن القارئ الواعى يندفعان فى فعل إنتاجى **Productive Act** لا يمكن تخفيضه إلى أى من مكوناته الجزئية ، وعند استدعاء الحقيقة الماضية على

---

(1) Ibid : p 114 .
(2) Ibid : p 116 .
(3) Loc. Cit .

خلفية قابليتها للملاحظة فإن ذلك يكون إدراكًا بالارتباط لأن الحقيقة المستدعاة لا يمكن أن تنفصل عن سياقها الماضى طالما أن القارئ مهتم ، ولكنها تمثل جزءًا من الوحدة التركيبية التى يمكن خلالها أن توجد الحقيقة كشىء تم الإمساك به فعليًا ، وبمعنى آخر فإن الحقيقة ذاتها موجودة والسياق والتركيبات الماضية موجودة ، وفى نفس الوقت فإن احتمالية إعادة التقييم موجودة كذلك(١) .

ويلاحظ إيزر أن هذه السمة لعملية القراءة ذات مغزى عميق لاستكمال الموضوع الجمالى ، فمع تنشيط العقل الواعى "Conscious Mind" للقارئ بواسطة المثير النصى وعودة الإدراك الماضى المتذكر للخلفية فإن وحدة المعنى Unit Meaning ترتبط بلحظة القراءة الجديدة التى تتموضع فيها الآن وجهة النظر المتجولة ، ولكن حيث أن المنظور المستحضر يمتلك فعليًا معنى شكليًا ولا يعود إلى العزلة ، فإنه يجب أن يقدم بديهيًا مجالاً مغايرًا من الملاحظات للمنظور الجديد الذى استدعاه(٢) .

وفى النهاية يرى إيزر أن وجهة النظر المتجولة تتيح للقارئ أن يسافر عبر أنحاء النص وبالتالى كشف العدد المهول من المناظير المتصلة بينيًا والتى تتحول عندما يكون هناك تحول من واحد منها للآخر ، ويؤدى ذلك إلى ظهور شبكة عمل للصلات الممكنة والتى تتميز بحقيقة أنها لا تربط بيانات معزولة من مناظير مختلفة معًا ولكنها فعليًا تؤسس علاقة للملاحظة المشتركة بين المنظور الحاث والمنظور المستحث ، وتلك الشبكة من الصلات يحتمل أن تغطى النص كلية ، ولكن هذه الاحتمالية لا يمكن إدراكها كاملة ، وبدلاً من ذلك فإنها تكون الأساس للكثير من الانتقادات التى يجب أن تتم أثناء عملية القراءة ، والتى رغم تطابقها الفعلى ، كما هو واضح عن طريق العديد من التفسيرات المختلفة لنفس النص ، إلا أنها تبقى قابلة للفهم الموضوعى حيث أنها كلها محاولات فهم نفس البنية(٣) .

---

(1) Ibid : p 117 .
(2) Loc. Cit .
(3) Ibid : p 118 .

وإذا كانت وظيفة وجهة النظر المتجولة للقارئ أنها تساعد فى إدراكه للنص ، فإن إيزر يضيف إلى هذه الوظيفة وظيفة أخرى ، وهى أنها لوصف الطريقة التى يوجد بها القارئ فى النص ، وهذا التواجد يقع فى نقطة ما حيث تتقارب الذاكرة والتوقع والحركة الديالكتيكية الناشئة تستتبع تعديلاً مستمرًا فى الذاكرة وتعقيداً متزايداً للتوقع ، وتعتمد تلك العملية على إلقاء الضوء المتبادل بين المناظير التى تقدم أرضيات متداخلة فى ارتباطها ببعضها البعض ، والتفاعل بين تلك الأرضيات يستفز القارئ إلى نشاط تركيبى ، وإذن فإن حق المدرك وليس سمة المثير هى أن يحدد أن الفروق ستكون ذات دلالة – والتى تؤسس السمات التى ستكون حساسة – فى بناء التعادلات ، تلك التركيبات إذن هى تجميعات أولية تقرب بين المناظير المرتبطة معًا فى تعادل يملك سمة المعنى التكوينى ، وهنا فإننا نمتلك أحد العناصر الأساسية لعملية القراءة ، فوجهة النظر المتجولة تقسم النص إلى بنيات متداخلة العمل مما يؤدى إلى ظهور نشاط تجميعى أساسى للامساك بالنص[1] .

وهناك ملاحظة أبداها المنظر الأدبى جومبريتش Gombrich يوضح فيها طبيعة عملية الإمساك بالنص ، حيث يرى أنه فى قراءة الصورة كما فى سماع الكلام فإنه من الصعب دائمًا أن نميز بين ما هو معطى لنا وما نضيفه إلى عملية العرض التى انطلقت بفعل التعرف ... فتخمين المتلقى وهو ما يختبر خليط الأشكال والألوان لمعنى متناغم ويبلورها فى شكل عندما يوجد تفسير تركيبى[2] داخل تلك العملية – التى إشتقها جومبريتش أساسًا من فك شفرة الرسائل المشوهة ثم طبقها على ملاحظة الصور – توجد مشكلة ذات دلالة خطيرة فى بناء التركيب الذى يحدث أثناء عملية القراءة « فالتفسير التركيبى » Consistent Interpretation أو الجشطلت Gestalt وهو نتاج للتفاعل بين النص والقارئ وبالتالى لا يمكن تعقبه كليًا بشكل رجعى سواء فى النص المكتوب ، أو فى استعداد القارئ . والآن فإن التجارب النفسلغوية قد أوضحت أن المعانى لايمكن الإمساك بها بمجرد الفك المباشر أو غير المباشر لشفرة

---

(1) Ibid : p 119 .

(2) Combrich, E. H : Art and Illusion, London, 1962 , p 204 .

الحروف أو الكلمات ، ولكنها تدرك فقط بواسطة التجميع[1] فعندما نقرأ صفحة مطبوعة فإن تركيزنا لا ينحصر فى العيوب الصغيرة الموجودة فى الورقة رغم أنها فى منتصف مجال رؤيتنا ، وحقيقة فإننا لا نحصل إلا على أفكار مطموسة دفينة لشكل الحروف المستخدمة وفى تخطيط ثابت أعلى للملاحظة فإننا نعرف من العمل المكثف لعلماء النفس الإدراكيين فيما يتعلق بقراءة الصفحة المطبوعة ، أنه أثناء القراءة الواعية فإن عدد النقاط البصرية للعين لا يتعدى اثنين أو ثلاثة فى كل سطر ، كما أنه من المستحيل فيزيقيًا على العين أن تمسك بشكل الحروف كل على حدة . وهناك أمثلة لا حصر لها على « خداع البصر الطباعى » Typographical Illusions . وقد أدت كل هذه المكتشفات الحديثة فى هذا المجال أن يتقبل علماء النفس نظرية الجشطلت على الرغم من تعارضها مع المفاهيم الأحادية عن التقسيم التحليلى .

ولكن لو تساءلنا عن أسباب هذا القبول ، سنكتشف أنه ببساطة عندما يقوم القارئ ، بتحليل الحروف والكلمات كما يفعل الكمبيوتر ، فإن عملية القراءة سوف تتوقف على تسجيل الوحدات التى لم تصبح بعد وحدات للمعنى ، فالمعنى يوجد فى أحد المستويات اللغوية الذى لا تنتمى إليه الكلمات ... فالمعنى جزء من البنية العميقة للمستوى السيمانطيقى الإدراكى ، وربما يمكنك استدعاء أنه بين المستوى السطحى والمستوى العميق للغة لا يوجد ارتباط مباشر ، فالمعنى ربما يقاوم مجرد الكلمات[2] وبما أن المعنى لا يعبر عنه بالكلمات ، فإن عملية القراءة بالتالى لا يمكن أن تكون مجرد تحديد للعلامات اللغوية المفردة ، فإن ذلك يستتبع أن الإدراك السابق للنص يعتمد على التجميع الجشطلتى ، ويستعير إيزر تعريف مصطلح العناصر الجشطلتية Gestalten Elementally من ابراهام موليز Abraham A. moles على أنها « علاقات ارتباطية ذاتية » للعلامات النصية ، والمصطلح صائب حيث أنه يرتبط بالصلات البينية بين العلامات النصية السابقة على استثارة تعديل القارئ الفردى ، فالجشطلت

---

(1) Iser : The Act of Reading , p 119 .

(2) Smith : Unerstanding Reading , p . 185 . Quoted in : Iser : The Act of Reading , p 120

لا يكون ممكنًا إذا لم توجد أصلاً بعض الصلات المحتملة بين العلامات ، ومهمة القارئ إذن أن يجعل تلك العلامات مركبة ، وبقيامه بذلك فإنه من الممكن أن الصلات التى قام هو بتأسيسها ستصبح هى بنفسها علامات لصلات أخرى ، وإذن فإننا نعنى بـ « العلاقات الارتباطية الذاتية » أن الصلات تكون الجشطلت ، ولكن الجشطلت ليس هو الصلات نفسها ، إنه مجرد مكافئ وبمعنى آخر أنه العرض الذى يتحدث عنه جومبريتش ، ودور القارئ فى الجشطلت يتحدد فى تعريف الصلات بين العلامات ، فالعلاقات الارتباطية الذاتية سوف تمنعه من عرض معنى تعسفى على النص[١] .

ويمضى إيزر فى شرح هذه العملية من خلال مثال توضيحى ، حيث يسترشد برواية توم جونز ، Tom Jones تأليف هنرى فيلدنج Henery Fielding ، ففى الرواية يتم تقديم شخصية أولوورثى Alloworthy على أنه الرجل الكامل والمتفرد ، حيث يعيش فى بارادايز هول Paradise Holl ويدعى بالمفضل من كل من الطبيعة Nature والحظ Fortune [٢] وفى فصل جديد يدخل الدكتور بلايفيل Blifil دائرة أسرة أولوورثى ونعرف عنه « الطبيب الذى لديه فضيلة إيجابية واحدة وهى المظهر العظيم للتدين وسواء كان تدينه حقيقيًا أم أنه مجرد مظهر فإننى لن أحكم على ذلك حيث أننى لا أمتلك المحك للتميز بين الحقيقى والمزيف[٣] وعمومًا فقد قيل أن الطبيب يبدو كقديس ، وبذلك فإنه عند هذه النقطة من النص تم إعطاؤنا عددًا من العلامات التى تحرك تفاعلاً للصلات ، فالعلاقات تحدد أولاً أن بلايفيل يمتلك مظهرًا متدينًا وأن أولوورثى رجل كامل ، وعمومًا فإن الراوى يحذرنا بأنه على المرء أن يميز بين المظهر الحقيقى والمظهر المزيف ، بعد ذلك يقابل بلايفيل أولوورثى ، ومن ثم فإن منظور أولوورثى الراسخ فى ذاكرة القارئ يظهر مرة أخرى ، وبسبب الإشارة الواضحة للراوى فإن جزئيتين مختلفتين لمنظور الشخصيات تواجهان بعضهما البعض بأثر متبادل ، فالعلامات اللغوية ترتبط علائقيًا بالقارئ الذى يكون جشطلتا من الخليطين المعقدين

---

(1) Iser : The Act of Reading , p 120 .

(2) Fielding, Henry : Tom Jones, 1 ,1, Everyman's Library, London, 1962, p 3.

(3) Ibid ; p 20 .

من العلامات ، فى الحالة الأولى فإن تلك العلامات توضح شفقة بلايفيل الواضحة وفى الثانية كمال أولوورثى ، وبذلك فإن علامة الروای جعلت من الضرورى للقارئ أن يطبق محددات للتمايز والاختلاف ، ويتأسس تكافؤ العلامات لحظة أن نتعرف على نفاق بلايفيل المتدين وسذاجة أولوورثى ، وعندئذ تكون النقطة التى عندها تشبع حاجة الراوى للتمايز ، فمظهر بلايفيل المتدين يوضع لكى يؤثر على أولوورثى بهدف أن يتسلل إلى قلب الأسرة وربما يتحكم فى شئون حياتها ، وأولوورثى يثق فيه لأن الرجل الكامل ببساطة ليس لديه القدرة على إدراك المظهر الخادع للمثالية والمتمثل فى مظهر بلايفيل ، وإدراك أن أحد الشخصين منافق والآخر ساذج يتضمن بناء تكافؤ جشطلتى تركيبى من عدد لا يقل عن ثلاث جزئيات منظورية مختلفة ، اثنتان من منظور الشخصيات والثالثة من منظور الراوى وهذا الجشطلت – الموقف الارتباطى – غير واضح فى النص ، فهو يظهر من رؤية وعرض القارئ الذى يكون مرشداً طالما أنه ينشأ عن تحديد الصلات بين العلامات المختلفة داخل النص ، وفى هذا المثال تحديداً فإن القارئ يستحضر فعلياً شيئًا لم يذكر بواسطة العلامات النصية اللغوية وحقيقة فإنه يظهر أن ما هو مقصود على عكس ما يقال[١] .

والقارئ لهذه الرواية يعيش حالة من القلق المستمر ، ويعيش كذلك فى حالة من التعديل المستمر لتوقعاته ، فنحن نستبقى فى عقولنا توقعات معينة ، مبنية على ذكرياتنا عن الشخصيات والأحداث ، ولكن التوقعات تتعدل على نحو مستمر ، وتتحول الذكريات أثناء مضينا فى النص ، وما نمسك به فى ثنايا قراءتنا هو مجرد سلسلة من وجهات النظر المتغيرة وليس شيئا ثابتًا ومكتمل المعنى فى كل وجهة نظر على حدة [٢] .

ويتابع إيزر توصيفه المتميز للموقف الدلالى الذى نشأ بين بلايفيل وألوورثى ، والعلاقة الارتباطية بين المنافق والساذج ، ويتساءل هل هذا الجشطلت – وجود أولوورثى الساذج وبلايفيل المنافق – كان ذاتيًا ويجيب على تساؤله بأن الجشطلت

---

(1) Iser : The Act of Reading , p 121 .

(٢) رامان سلدن : مرجع سابق ، ١٨٩ .

المفتوح يستحضر طبيعيًا توترات أخرى يمكن إزالتها فقط عن طريق مدى أوسع من الاستكمال ، فإذا اعتبرنا أن جشطلت أولوورثى الساذج / بلايفيل المنافق كافيًا بذاته ، فإن النتيجة يجب أن تكون أن أولوورثى ببساطة قد انخدع على يد نصاب ، ولكن القراء عمومًا سيميلون إلى عدم الارتياح لمثل تلك النتيجة ، وهنا ستظهر أسئلة مثل كيف ؟ ولماذا ؟ وبلا شك فإن تلك الأسئلة تستحث على الأقل بواسطة الراوى نفسه الذى أوضح لنا مدى أن نجد محكًا للتمييز بين المظهر الحقيقى والمظهر المزيف ، وبالتالى يتوجه انتباه القارئ إلى مشكلة المحددات – المقصود هنا ما يحسم هذا الجشطلت المتكون – ولكن هذه المحددات كانت مقصورة على هذه الحالة الفردية ، على هذا فإن منظور الراوى نفسه سوف يمنع أليًا من وظيفته الأصلية محددة بأسس النسق الكلى . وعلى هذا فإن الجشطلت الناشىء (أن أولوورثى قد هاجمه نصاب) سيتخذ دلالة أكثر نسبيًا عندما نراه فى ضوء اتجاهاته كلها ، وهنا تنشأ دلالة إضافية ليست تعسفية لأنها مطبوعة ومرتبطة بدور الراوى ، وبالتعارض الواضح من أن شىء ما مفقود من « كمال » أولوورثى[1] وبشكل عام فإن الطريقة التى تم بها إغلاق هذا الانفتاح المضمر للجشطلت قد تم تحديدها بما لا يدع مجالاً للشك ، وهناك عدة احتمالات :

١ – أن يتساءل القارئ لماذا يستطيع أن يرى ما فى داخل بلايفيل فى حين أن أولوورثى الذى يفترض أنه « رجل كامل » لا يستطيع ذلك ، وبذلك يجب أن يستنتج القارئ أن كمال أولوورثى يفتقر إلى سمة حيوية وهى « الفطنة » .

٢ – أن يتساءل القارئ بماذا تفسر قلة الفطنة من خلال رجل كامل ، وربما يستخلص أن هذا التعارض يساعد على فهم مدى أهمية الفطنة ، وهذا الجشطلت يدعمه الراوى نفسه من خلال تعليقه .

٣ – أن نشعر نحن القراء بالسمو على رجل كامل لأننا نستطيع أن نرى أشياء لا يستطيع هو أن يراها ، وربما نتساءل أيضًا عما يمتلكه من سمات نفتقر إليها[2].

(1) Ibid : p 122 .
(2) Loc : Cit .

وهذه السمات التى نشعر أننا نفتقدها هى التى تضعنا فى مواجهة مع التساؤلات والاحتمالات التى يطرحها فيلدنج فى روايته .

فالمثال الأول الذى قدمه لنا فيلدنج يوضح الموضوع الأساسى للرواية وهو « الفطنة » التى يرى فيلدنج أنها من أهم العناصر الأساسية فى الطبيعة البشرية .

أما المثال الثانى فهو يوضح أهمية الفطنة ومغزاها ، فالفطنة يمكن اكتسابها من خلال الخبرات السلبية وليست قدرة تعتمد على الحظ أو الطبيعة ، وهذا هو السبب فى أن فيلدنج يسمح بتصادم الفطنة **Discernment** والكمال **Perfection** حتى يضمن فعالية الخبرة وأهميتها ، والمثال الثالث يشبع احتمالية خاصة ترتبط بالقارئ الذى يجب أن يشاهد نفسه منعكسًا فى شخصيات الرواية ، وبذلك يصل إلى فهم أعمق لذاته .

ولاشك أن هذا المثال ككل يمكننا أن نستخلص منه نتيجة عامة فيما يخص عملية بناء التركيب **Consistency Building** ، فقد رأينا أن هناك مرحلتين متميزتين فى تلك العملية :

أولاً : تكوين جشطلت أولى مفتوح (أولوورثى يخدعه نصاب) .

ثانيًا : انتقاء وإنشاء جشطلت آخر لإغلاق الأول . وهاتين العمليتين مرتبطتين بشكل لصيق ومعًا تصنعان نتاج عملية بناء التركيب ، ومن الواضح أن الجشطلت الأول ينبع من الشخصيات المتفاعلة والحبكة الختامية ، ومن الواضح كذلك – من المثال – أن كل المعطيات التى تعتمد فى تكوين الجشطلت ليست معطاة من النص المطبوع ، فالجشطلت الخاص بأولوورثى / بلايفيل ينبع من استدعاء القارئ لجشطلت سابق وتعديل لاحق للعلامات اللغوية **Linguistic Signs** ، وكمال أولوورثى المنوه عنه وخداع بلايفيل كلاهما يتحول بشكل متساو فى تكافؤ الجشطلت ، وبالتالى يتطورمستوى الحبكة من خلال تكوين جشطلت وعمومًا فالحبكة القصصية والروائية ليست غاية فى حد ذاتها ، فهى دائمًا ما تخدم

معنى لأن القصص لا تروى لمجرد أن تروى ، ولكن لكى تقدم شيئًا يتعدى حدودها ، وبذلك فإن الجشطلت الذى يمثل تنامى الحبكة لا يزال غير مغلق تمامًا ، ويأتى الإغلاق فقط عندما يمكن أن تتمثل دلالة الفعل بواسطة جشطلت آخر[1] .

ونتيجة لهذا فعلى مستوى الحبكة توجد درجة كبيرة من الإجماع على أهمية الجشطلت بالنسبة لها ، إما على مستوى الدلالة فيجب إتمام الاحتمالات الانتقائية الفردية ، ليس لأنها تعسفية ولكن لأن الجشطلت يمكن أن يغلق إذا تم انتقاء احتمالية واحدة واستبعاد الباقى ، وسيعتمد هذا الانتقاد على ميول وخبرات القارئ الفردية ، ولكن الاعتماد المشترك لكلا نوعى الجشطلت (الحبكة – الدلالة) يبقى بنية بين ذاتية صالحة ، وتلك العلاقة بين الانتقاء الفردى والبنية بين الذاتية (الفردية) تم وصفه على يد سارتر كما يلى :

« إن القارئ يترك ليفعل كل شىء إلا أن كل شىء قد تم فعلاً فالعمل يوجد بدقة على مستوى قدراته ، فبينما هو يقرأ ويبدع فإنه يعرف أنه يستطيع أن يتقدم فى قراء ته ، وأنه قادر دائمًا على الإبداع بعمق أكثر وهذا هو السبب فى أن العمل يبدو له على أنه موضوع غير مرهق ولا يمكن التقدم نحوه ، وهذه الإنتاجية أيا كانت نوعيتها والتى تحول نفسها أمام أعيننا إلى موضوعية لا يمكن التقدم نحوها بالنسبة للموضوع الذى ينتجها ، وهى شىء أحب أن أقارنه بالبديهة المنطقية Rational Intuition [2] .

هذا الإبداع الأعمق الذى يشير إليه جان بول سارتر بما ينتجه من موضوعية لا يمكن التقدم نحوها ، يمكن أن يشاهد من تطورات مثالنا عن فيلدنج حيث توسع جشطلت الحبكة إلى مدى من الدلالات المختلفة فكل انتقاء فردى يستبقى شخصية الموضوعية التى لايمكن الاقتراب منها طالما أن الجشطلت الناتج يبقى قابلاً للدخول

---

(1) Ibid : p 123 .
(2) Sartre : Op . Cit . p 29 .

بشكل بين ذاتى (فردى) رغم أن تحديده المقيد يستبعد باقى الاحتمالات وبالتالى يزيل عدم إمكانية اقتراب القارئ وفى هذا يقول حومبريتش كلما تقترح القراءة التركيبية **Reading Consistency** نفسها .. يظهر الوهم **Illusion** وهذا يقربنا من جانب هام للجشطلت والذى يستغله النص الأدبى ليبنى علاقاته الارتباطية فى وعى القارئ ، فالجشطلت يغلق نفسه بالنسبة للدرجة التى يزيل بها التوتر بين العلامات الواجب تجميعها ، كما أن ذلك صحيح بالنسبة لسلاسل الجشطلت المعتمدة على الاستمرار الجيد لمبدأ التوافق ، فتكافؤ العلامات يظهر من تعديلاتها المتبادلة .. وذلك بدوره يعتمد على مدى إشباع التوقعات فقد تؤدى التوقعات إلى إنتاج وهم ، وهذا هو ما يشير إليه حومبريتش ، حيث أن بناء التركيب نفسه ليس عملية خلق أوهام ولكن التركيب يظهر من تجميعات جشطلتية تحتوى على آثار للوهم(١) .

ومما لا شك فيه أننا نحتاج إلى هذا الوهم ، فعلى مستوى الحياة الواقعية نجد أن حياتنا اليومية غير مرتبة ، ولا نستطيع أن نصبغ عليها الشكل المتناغم للجشطلت إلا من خلال الخيال والذاكرة ، وهذه هى الطريقة الوحيدة للاحتفاظ بمعنى الحياة ، وإذا كان الأمر كذلك فإن الرواية التقليدية الواقعية لا يمكن اعتبارها رؤية مرآوية للواقع الذى نعيش فيه – أى انعكاس له فى المرآة – ولكن بدلاً من ذلك يمكن اعتباره مساحة لبنية الذاكرة ، طالما أن الواقع يمكن الاحتفاظ به كواقع فقط إذا تمثل وفق مصطلحات المعنى ، وهذا هو السبب فى أن الرواية الحديثة **Modern Novel** تمثل الواقع كصدفة بلا معنى وهى بهذا تظهر رد الفعل ضد العادات التقليدية فى القراءة ، عن طريق إدراك الواقع من البنية الإيهامية للذكراة(٢) وهذه بلا شك تعرية كاملة للطريقة التقليدية فى الإمساك بالواقع وهى تجعلنا فى حاجة إلى الوهم لبناء التركيب وهو شرط مسبق لتأمين عملية التلقى وقد لاحظ إمبرتو إيكو **Umberto Eco** – وحسبما

---

(1) Iser : The Act of Reading , p 124 .

(2) Loc . Cit .

يرى إيزر – أن الوهم هو شرط حيوى للامساك بالنص الأدبى وبالتالى فهمة ، فالقارئ مهتم باكتساب المعلومات اللازمة بأقل قدر ممكن من المتاعب لنفسه ... وبذلك فإذا سعى المؤلف إلى زيادة عدد الأنظمة الشفرية **Code Systems** وتعقيد بنيتها ، فإن القارئ سيميل إلى تخفيض ذلك كله إلى الحد الأدنى المقبول فالميل إلى التعقيد سواء فى تقديم الحبكة أو تجسيد الشخصيات وأسلوب تقديمها كل ذلك ملك للمؤلف ، أما بنية الأبيض / الأسود والتى يرتاح القارئ فى التعامل مع النصوص الأدبية من خلالها فذلك ملكية خاصة به[1] .

وأخيراً ... فأى خبرة جمالية تميل إلى إظهار اشتراكًا مستمدًا فى العمل بين العمليات الاستدلالية والعمليات الاستقرائية ، وذلك يستتبع أن معنى النص لا يسكن فى التوقعات أو الاندهاشات أو الاحباطات وخيبة الأمل التى نعانى منها أثناء عملية تكوين الجشطلت ، وببساطة هناك ردود أفعال تحدث عندما يمزق الجشطلت . ورغم هذا فإن ما نعنيه بهذا هو أنه أثناء القراءة فإننا نتفاعل مع ما انتجناه بأنفسنا وهذه الحالة من التفاعل حقيقة ، هى ما تمكنا من الحصول على خبرة بالنص ، إننا لا نمسكه كموضوع تجريبى كما إننا لا نفهمه كحقيقة تنبؤيه إنه يدين بظهوره فى ذهننا إلى تفاعلاتنا الخاصة وتلك هى ما يجعلنا نعايش معنى النص كواقع [2] .

ثانيًا : خبرة القارئ

إذا كان رومان إنجاردن الذى استند إليه إيزر فى تعضيد العديد من المفاهيم يرى أن فعل الإدراك هو الذى يحول النص من مجرد تيار متسلسل من الجمل إلى عمل أدبى مكتمل ، فإنه بذلك يعنى أن الخبرة بالنص لها دورها الهام فى عملية القراءة . وإيزر يذهب فى هذا السياق وتعليقا على رؤية إنجاردن إلى أن ما يجذب العمل الأدبى إلى الوجود بالإضافة إلى فعل الإدراك هو هذا التقارب بين النص

---

(1) Ibid : p 125 .
(2) Ibid : p 129 .

والقارئ[١] وهذا هو بالطبع ما تركز عليه طريقة التعامل الفينومينولوجية فى النظر إلى النصوص الأدبية ، وبشكل دقيق فإنها تسعى لوصف وتقييم العمليات العقلية التى تحدث مع تقدم القارئ عبر النص وتشتق منه – أو تفرض عليه – نسقا ، ويعرف فعل القراءة على أنه أساس نشاط مكون للإحساس وهو مزيج من الأنشطة التكاملية للاختيار والتنظيم والتقديم والتأخير وتكوين وتعديل التوقعات فى مجرى عملية القراءة ورغم أن كل قارئ يؤدى تلك الأنشطة فإن كيفية حدوثها تتنوع من قارئ إلى آخر . وحتى داخل نفس القارئ فى أوقات مختلفة ، وتلك التنويعات تهتم بإدراكات مختلفة لنص ما[٢] ولهذا ففى أثناء عملية القراءة يوجد نسيج قائم من التنبؤ والاستعادة , قد يتجول فى القراءة الثانية **Second Reading** إلى نوع من الاستعادة الأمامية ، وسوف تختلف الانطباعات التى تنشأ نتيجة لهذه العملية من شخص إلى آخر ، ولكن فقط فى نطاق الحدود التى فرضها النص المكتوب باعتبارها مقابلا للنص غير المكتوب **Unwritten Text** إذا كان هناك شخصان ينظران إلى السماء ليلاً . وكلاهما قد يكون ناظراً إلى المجموعة النجمية ، ولكن أحدهما سيرى صورة محراث Plough بينما الآخر سيرى صورة الطائر الغطاس **dipper**(*) . على الرغم من أن النجوم فى النص الأدبى ثابتة ولكن الخطوط التى تربطها متغيرة[٣] .

قد يكون للمؤلف دوره البالغ الأهمية فى التأثير على مخيلة القارئ ، فلديه كل أبهة التقنيات السردية عند تدبيره للنص – ولكن لن يحاول أبدا أى كاتب محترم أن يضع كل الصورة أمام عين قارئه فإذا حاولنا ذلك سرعان ما يفقد هذا القارئ لأنه بتنشيط خيالات القارئ يأمل المؤلف أن يورطه وأن يدرك مقاصد نصه [٤] وذلك يعزز

---

(1) Iser :The Implied Reader , pp 274 - 75 .

(2) Suleiman, Susan, The Reader in the Text ,pp 22 -23 .

(*) طائر مائى .

(3) Iser : The Implied Reader , p 282 .

(٤) فولفجانج إيزر عمليات القراءة مقاربة ظاهراتية . ترجمة على عفيفى ، مجلة فصول ، المجلد السادس عشر ، العدد الرابع ، ١٩٩٨ ، ص ٣٤٥ .

أن النص المحتمل أخصب بشكل لانهائى من أى من تعيناته الفردية[1] وعلاوة على ذلك فإن كل هذا يبين أن هناك مدى متسع من التعيينات والقراءات المقبولة لأى نصد محدد [2] .

وكما رأينا من قبل فإننا لا نستطيع أن ندرك النص ونمسكه كموضوع تجريبى يخضع لنا ولوعينا كما أننا لا نفهمه كحقيقة يمكن التنبؤ بها ، إنه بالفعل عمل يحتاج إلى جهدنا وذهننا النشط ويحتاج أيضا إلى خبراتنا ، فإذا أدركنا أن كل جشطلت نكونه من تفاعلنا مع العمل الأدبى يحمل معه تلك الاحتمالات - والتأويلات - التى استبعدها ولكنها قد تؤدى لاحقًا إلى إفساده وهذه الطريقة التى بها يستغل النص الأدبى عادة بناء التركيب التى تضم كل أنشطة الفهم ، ولكن كلما زاد تطفل الاحتمالات المستبعدة فإنها تزداد فى احتمالية أن تتخذ تأثيرًا بديلاً وليس غريبًا ، ففى اللغة اليومية نسمى تلك البدائل غموضًا والذى لا نعنى به مجرد إزعاج بل أيضًا إعاقة عملية بناء التركيب . وهذه الإعاقة تكون ملحوظة بشكل خاص عندما يظهر الغموض من خلال تكويننا للجشطلت **Gestalt - forming** ، لأنها عندئذ لا تكون مجرد نتاج للنص المطبوع **Printed Text** ولكنها نتاج لنشاطنا الخاص ، والغموض النصى الواضح يشبه المتاهة التى يجب أن نحلها بأنفسنا فالغموض يظهر من تكويننا للجشطلت أنه يستحثنا على محاولة أن نوازن بشكل أكثر شدة كل ما أنتجناه من تأويلات متعارضة . وكما أن الاضطراب المتبادل للجشطلت يستحضر بعدًا للحدث ، حيث تتكامل عمليات البناء وكسر الوهم ، فهنا كذلك نحتاج إلى الاستكمال فما هو أثر هذا الصراع المشدد للتوازن ؟[3] .

هذا التساؤل الذى يطرحه إيزر حول عمليات بناء كسر الوهم والصراع الذى يطرحه الجشطلت وإعاقاته المختلفة . رأى إيزر نفسه أن أفضل إجابة عليه هى أخذ

---

(1) Iser : The Implied Reader , p 280

(2) Suleiman: Op Cit, p 23 .

(3) Iser : The Act of Reading , p 129 .

مثال من رواية عوليس **Ulysses** للروائى جيمس جويس هناك فقرة فى الرواية تحث القارئ على مقارنة « سيجار بلوم » **Bloom's Cigar** برمح عوليس **Ulysses'Spear** . وقد تم استدعاء الرمح كاستعراض هوميروسى **Homeric Repertoire** ولكن تمت مساواته بالسيجار كما لو كانا من نفس النوع . وحقيقة أننا حينما ساوينا بينهما قد جعلنا هذا – الفعل – على وعى باختلافهما وبذلك نتساءل عن سبب ربطهما معًا . وإجابتنا قد تكون هى أن التساوى مفارقة وذلك كما فسر ريتشارد إليمان – من أهم نقاد جويس – تلك الفقرة . وقد سمى هذا الوهم سخرية بطولية[1] وفى هذه الحالة ستكون المفارقة **Irony** هى شكل التنظيم الذى يدمج المادة الخام وإذا كان الأمر كذلك . فما الذى يبعث على المفارقة ؟ رمح عوليس أم سيجار بلوم ؟ إن الشك الذى يحيط بهذا السؤال البسيط يثير بالفعل توترا للثبات الذى رسخناه فى الواقع ، ويبدأ فى تحطيمه ، خاصة عندما تجعلنا مشكلات أخرى نشعر بها فيها لو كانت متعلقة بالاقتران الجدير بالملاحظة بين الرمح والسيجار . اختيارات شتى تأتى إلى الذهن ، ولكن التنوع وحده كاف للمرء مع الانطباع الذى حطمه النموذج الثابت . من الممكن أن يظل المرء مع ذلك معتقدًا أن المفارقة تملك مفتاح اللغز ، فإن هذه المفارقة لابد أن يكون لها طبيعة غريبة جدًا ، لأن النص المتشكل لا يعنى فحسب عكس ما هو متشكل ، بل قد يعنى شيئًا يمكن ألا يتشكل على الإطلاق ، ففى اللحظة التى نحاول فرض نموذج ثابت على النص تبدأ التناقضات فى الظهور ، هذا هو إن جاز التعبير الوجه الآخر لعملية التأويل . هو منتج لا إرادى للعملية التى تنتج التناقضات بمحاولة تفاديها ، إن حضورها الشديد هو ما يجرنا إلى النص ويجبرنا على الاتصال بالتحديات الإبداعية ليس للنص فحسب ، بل لأنفسنا أيضًا [2] .

---

(1) Richard Ellmann : " Ulysses . The Divine Nobody " in Twelve Original Essays on Great English Novels, Charles Shapiro, ed Detroit, 1960 , p 247 .

(٢)-إيزر : عمليات القراءة ، ص ٣٥٤ .

ويرجع إيزر مرة ثانية إلى المفارقة التى كونها جشطلت رمح عوليس أم سيجاربلوم متسائلاً ما مستقبل هذه المفارقة ؟ ويبدو أن قلة الوضوح المصاحبة لهذه المفارقة تفرض تهديداً حقيقيًا على الجشطلت المكون من خلالها ، ولكن حتى لو بدت المفارقة وكأنها تصبغ التساوى بالتركيبة اللازمة فإن هذه المفارقة تكون ذات طبيعة خاصة ، ورغم ذلك فكل مفارقة تؤدى طبيعيًا إلى نتيجة أن المعنى بدقة عكس ما هو مشكل فى النص ، ولكن مثل هذا القصد غير واضح هنا... وبشكل عام فمن الواضح أن التركيبة الحيوية للفهم سوف تحمل معها تناقضا من نوع ما ، وذلك سيكون أكثر من مجرد احتمالية مستبعدة أو غير مختارة لأنه فى هذه الحالة سيكون للتناقض أثر ليس فقط فى تشتيت الجشطلت ولكن فى بيان عدم كفايته ، وبدلاً من أن تتعدل أو تستبدل فإنها ستصبح هى نفسها موضوعًا لإمعان النظر لأنها تبدو مفتقرة إلى الدافعية اللازمة لإيجاد تكافؤ العلامات[1] ولكن هل يعنى ذلك أنه لا فائدة من تكوين هذا الجشطلت غير الكافى؟

« يجيب إيزر على هذا التساؤل بقوله « إنه على العكس فإن عدم كفايته ستستثير القارئ ليبحث عن جشطلت آخر لتمثيل الصلة بين العلامات »[2] ولا يكتفى إيزر بذلك فقط بل يرى أيضًا أنه قد يقوم بذلك بدقة لأنه كان مفتقداً للقدرة على الالتصاق بالجشطلت الأصلى الأكثر وضوحًا . مرة أخرى فإننا يمكن أن نشرح ذلك بالإشارة إلى مثال جويس السابق وقد حاول الكثير من القراء أن يخففوا من حدة تناقض الجشطلت الذى يعتمد على المفارقة بأخذ الفالوسPahallus كصلة بين العلامات ، فطالما أن الرمح هو ما نهتم به فإن التساوى يعمل جيداً . وفق مصطلحات التقاليد والميثولوجيا الشرقية ، ولكن علينا أيضًا أن ندخل السيجار فى الجشطلت وعمومًا فالسيجار يقفز بالخيال إلى عدة خطط بحيث لا يقوم بتشتيت النموذج الميثولوجى **Mythological Paradigm** بل أيضًا بنسف الجشطلت ، والآن فإن التركيب

---

(1) Iser : The Act of Reading , p130 .
(2) Loc . Cit .

الواضح يلقى بظلاله على عدة ارتباطات لخيال القارئ الفردى ، ولكنه كلما تورط فى تلك الارتباطات فإنه سيصبح أكثر عرضه لتأثير الجشطلت المفارق المهمل ، الذى يعود الآن ليصغر كل إنتاج خيالى لتكوين الجشطلت ، وفى مثل هذه الحالات فإن العملية الحيوية لبناء التركيب تستخدم لجعل القارئ بنفسه يقدم على إنتاج التناقضات Produce discrepancies وعندما يصبح على وعى بكل من التناقضات والعمليات التى أنتجتها فإنه يصبح أكثر وقوعًا فى شرك النص(١) .

ويلاحظ إيزر أن مثل هذه العمليات المعقدة تحدث أكثر من الأدب الحديث عن القديم ، ويذهب إلى أنه على مدار تاريخ النثر الروائى تم بناء أدوات أدبية محددة فى بنية العمل لحث إنتاج التناقضات . فمن سيرفانتس Cervantes حتى فيلدنج نجد القصة متعددة الزوايا والأقطاب والتى تعمل كمرأة وعاكس للفعل الأساسى بحيث يتم تكوين الجشطلت عن طريق تقليل التفاعل بين الحبكتين الأساسية Plot والثانوية Subplot . وذلك يستحضر للواجهة الاحتمالات المخفية والتى تنتج بدورها معنى تصوريًا . وفى القرن التاسع عشر يتخذ الراوى Narrator غالبًا شخصية الراوى الذى لا يعتمد عليه والذى يقوم بشكل مباشر أو غير مباشر بالتشكيك فى أحكام المؤلف الضمنى Implied Author (٢) وهكذا كانت العلاقة بين الراوى وبين المؤلف الضمنى علاقة متوترة للغاية فى معظم روايات هذه الفترة وخاصة روايات سيرفانتس وبيكيت وفيلدنج وكونراد وغيرهم من الروائيين الكبار ، فعلى سبيل المثال فى توم جونز لفيلدنج ليس هناك أى إقتباس أو أى تخليص للحبكة يستطيع أن يبين لنا كيف أن شخصية المؤلف الضمنى تتحكم بإحساساتنا بشكل كلى ، إن ما نستطيع فعله هو أن ننظر مليا إلى عمل واحد – كتوم جونز – تكلم فى تعابير ثابتة عن العنصر الذى يكون متلاحقا وحيويًا كالحدث نفسه(٣) .

---

(1) Loc . Cit .

(2) Iser : The Act of Reading , p 13 . Quoted , Booth C . : The Rhetoric of Fiction, pp . 211 Ff , 339 ff .

(٣) وين بوث : بلاغة الفن القصصى ، ترجمة أحمد خليل عردات وعلى بن أحمد الغامدى ، جامعة الملك بن سعود ، ١٩٩٤ ، ص ٢٥٢ .

وهكذا ينقلنا فيلدنج بين الحبكة الأساسية والحبكة الثانوية ليهز ويدغدغ إدراكاتنا ويجعلنا نتسائل ونتشكك فى أحكامنا التى نصل إليها أو فى الجشطلت الذى كوناه من خلال قرارتنا فبالرغم من أن فيلدنج « المُمسرح » يحاول أن يجمع العديد من أجزاء توم جونز التى كان يمكن بدلاً من ذلك أن تبدو مفككة وبالرغم من أنه يقوم بالعديد من الوظائف الأخرى . إلا أنه يبالغ من وجهة نظر الوظيفة بحد ذاتها ، إن الكثير من تعليقه يخص به نفسه والقارئ ولا شيء غيرهما . إذا أردنا أن ندافع عن الكتاب بوصفه فنا ، يجب أن نحسب هذه العناصر « الخارجية » على كل حال ليس من الصعب أن نفعل ذلك ، طالما نفكر بتأثير علاقتنا الحميمية على موقفنا من الكتاب بشكل عام ، لو قرأنا بسرعة كل صفات الرواية الظاهرية المجانية ، دون ذكر قصة توم Tom ، نكتشف وصفًا جاريًا بعلاقة حميمية تزداد بين الراوى والقارئ ، وصفًا فيه نوع من الحبكة (الثانوية) خاص به ، ونهاية منفصلة ، ففى فصله الاستهلالى لمجلده الأخير يجعل الراوى النهاية علنية تشير إلى اهتمام مميز فى « القصة » عن هذه العلاقة مع القارئ أن هذا الاهتمام يحتاج بدون شك إلى بعض الشرح إذا كان لنا أن نصرح بأن توم جونز هى عمل فنى موحد وليس عملاً نصفه رواية ونصفه مقالة « ونحن الآن أيها القارئ ، وقد وصلنا آخر مرحلة لرحلتنا الطويلة ونتيجة لذلك وبما أننا قد قطعنا الطريق سويًا عبر الصفحات العديدة ، دعنا نتصرف مع بعضنا مثل مسافرين أصدقاء قد أمضوا عدة أيام فى صحبة بعضهم البعض فى مركبة سفر بالرغم من بعض المماحكات والقليل من العداءات التى يمكن أن تكون قد حدثت فى الطريق . فهم يتصالحون فى نهاية المطاف ويصعدون إلى مركبتهم بكل بهجة « وروح رياضية » ويستمر الوداع لعدة فقرات وأحياناً يتخلى (الراوى) عن اللهجة المازحة فى معظم العمل بصورة كلية والآن يا صديقى ، أنتهز هذه الفرصة لأنه لن يكون هناك فرصة أخرى ، لأتمنى لك التوفيق من الأعماق ، فإذا كنت رفيقًا مضيافًا لك ، فإننى أعترف لك بأن هذا مارغبت فيه ، ولو كنت أسأت فى أى شيء ، فقد كان ذلك فى الواقع بدون قصد » [1] .

---

(١) المرجع السابق : ص ٢٥٢ - ٢٥٣ .

ليس من شك فى أن العلاقة بين القارئ والراوى هنا تدخل فى سياق الحبكة الثانوية ، إن حبكة علاقتنا مع فيلدنج الراوى لا تشبه قصة توم ، وليس هناك تعقيد ، ولا حتى مضاعفات فيما عدا العلاقة الحميمة المتزايدة بصورة تدريجية . العلاقة التى تقود إلى الوداع لأن الكثير مما نعجب أو نتمتع به فى الراوى هو فى معظم الحالات مختلف عما يجب أن نستمتع به فى بطله ، ومع ذلك فإن تناغمًا حقيقيًا يحدث للعنصريين المسرحيين – للحبكتين – بطريقة أو بأخرى إن توم يتخلى عن مقاييس الراوى – الذى لا يعتمد عليه – عندما يزج بنفسه فى المشاكل . ومع هذا فإن توم دائمًا فى السياق مع مقاييسه الأكثر أهمية . إنه هنا لا يطمئننا فقط بصورة مستمرة بأن توم إنسان طيب ، إن حضوره يطمئننا على حقيقة وجود توم الأخلاقى والأدبى معًا ، عندما نسير فى الرواية تحدث إرشاده ونحن نشاهد توم وهو ينزل إلى أعماله خاسرًا كما يبدو حماية ألوورثى وحب صوفيا **Sophia** وتمسكه المهزوز بالحشمة ، فنحن نمر من أجله – كم يلاحظ بوث – بتجربة يسميها أر . إس . كرين **R.S .Crane** مماثل للخوف الهزلى « ثم أن صداقتنا الحميمة المتطورة مع النسخة « المسرحة » لشخصية فيلدنج تعطى نوعًا من المماثل الهزلى لاعتماد المؤمن الحقيقى على العناية الألهية الكريمة فى الحياة الحقيقة ، إنه لا يعد فقط بنهاية سعيدة ، إن للعالم الخيالى الذى لا يقدمه شخصية واحدة حكمية وصالحة فى نفس الوقت ، إن إلوورثى الفاضل بصورة كلية ليس دليلاً على حدة الذهن ، يكون المؤلف دائمًا حاضرًا . يقف هناك على منبره ليذكرنا من خلال حكمته ووجوده بما يجب أن تكون عليه الحياة الإنسانية ، أو ما هى عليه ، والأكثر من ذلك إن صورته لنفسه تصور حياة تغنيها معرفة أدبية لثقافة وعقل مزود يقوى خلافة عظيمة ، صفات لا يمكن نقلها ببساطة من خلال التجربة وبدون تعليق على المواد الدرامية لقصة توم[1] .

وهكذا علينا أن نفرق بين فيلدنج – الروائى – واحتكاره للفضائل المبالغ فيها ، والمؤلف الضمنى داخل العمل وتعليقاته ومواقفه المختلفة ، حيث هنا يفشل التأثير

---

(١) السابق : ص ص ٢٥٣ – ٢٥٤ .

بالنسبة للقارئ الذى يمتلك حساسية مغايرة ومواقفًا نقديًا من المؤلف . وخاصة عندما يتبين أنه يتظاهر فقط . أما بالنسبة للقارئ الذى يركز على العمل الرئيسى فإن الراوى يصبح بالنسبة له كورالاَ استفزازيًا قويًا ، لأن حكمته وعلمه وكرمة تسيطر على الكتاب وتوازن لهجته الهزلية بين حدود التورط العاطفى والازدراء الساخر وتنقذ إلى حد ما عالم توم المكون من المرائين والبلهاء[1] وهذا ما يجعلنا على يقين بأن فيلدنج لا يقدم لنا راويا يعتمد عليه وعلى أحكامه ، وبالتالى فليس أمامنا إلا التشكيك فى أحكامه وفى رؤيته ككل ، وهذا يضعنا وجها لوجه مع الحبكتين مع اتخاذنا الموقف النقدى من الحبكة الثانوية وهى حبكة المؤلف / القارئ . وهكذا يرى إيزر أن روايات فيلدنج تعتمد على تداخل الحبكتين معا . ويذهب إيزر كذلك إلى أنه بالإضافة إلى فيلدنج نجد مجموعة من الروائيين يسيرون على نفس الطريق ، فها هو جوزيف كونراد فى لورد جيم **Lord Jim (1944)** . يقدم مناظير نصيه متفاوته تقاوم الرؤية المكتملة وبذلك تقلل من قيمة أصالتها وتفردها . وجويس – كذلك – يقوم بفصل المناظير النصية ثم يقوم بإدخالها فى بعضها بطريقة تمنع القارئ من الحصول على أى نقطة جيدة للملاحظة وأخيراً فقد قام بكيت **Beckett** بتوظيف بنية عبارة تكون فيها كل جملة متبوعة بنفى هو فى حد ذاته جملة تستتبع نفيًا آخر فى عملية غير منتهية تؤدى بالقارئ إلى البحث عن مفتاح يتحول مع مرور الوقت إلى شىء مراوغ[2] .

وبشكل عام فإن إيزر يرى أن ما تشترك فيه كل تلك التكنيكات القصصية والروائية هو « حقيقة أن التناقضات المنتجة بواسطة القارئ تجعله يشك فى الجشطلت الخاص به ، فهو يحاول أن يوازن بين تلك المتناقضات ولكن الجشطلت المشكوك فيه والذى كانت نقطة البداية لهذه العملية يبقى كتحدى يجب أن يقوم الاستكمال المزعوم باثبات نفسه فى مواجتهه . تلك العملية ككل تحدث داخل خيال

---

(١) السابق : ص ٢٥٤ .

(2) Iser : The Act of Reading , p 131 .

وخبرة القارئ حتى إنه لا يستطيع أن يفلت منها وهذا التورط أو العرقلة هو ما يضعنا فى « حضور » Presentness النص .[1] هذا الشرك المنصوب للقارئ حيوى بالنسبة إلى أى نوع من النصوص ، ولكن فى النص الأدبى يكون لدينا الحالة الغريبة حيث لا يمكن للقارئ أن يعرف ما يستلزم مشاركته الفعلية ونحن نعرف أننا نشارك فى تجارب معينة ، ولكننا لا نعرف ماذا يحدث لنا فى غضون هذه العملية . وهذا يفسر حاجتنا الدائمة إلى الحديث عن كتاب نكون قد تأثرنا به بوضوح ، نحن لا نريد الهروب منه بالحديث عنه ، نحن ببساطة نريد أن نفهم بوضوح أكثر ما الذى تورطنا فيه ، لقد قاسينا تجربة ونريد الآن أن نعرف بوعى ما الذى جربناه ، قد يكون هذا هو الفائدة الأولية للنقد الأدبى – فهو يساعد على الوعى بجوانب النص التى يمكن بطريقة أو بأخرى أن تظل محجوبة فى العقل الباطن ، إنه يشبع رغبتنا أو يساعد على إشباعها – لنتحدث عما قرأناه [2] . وهكذا يرى إيزر أن نقاد الأدب غالبًا لا يفعلون شيئا أكثر من مجرد ترجمة العرقلة إلى لغة دلالية . وحيث أن وجودنا فى النص يعتمد على هذا التورط فإنه – فى نفس الوقت يمثل معاملاً اتباطيًا للنص فى الذهن والذى هو استكمال ضرورى لمعامل ارتباط الحدث ، ولكن عندما توجد فى حدث ما فإنه يجب أن يحدث لنا شىء ما فكلما زاد « وجود » النص لنا كلما إزداد تقهقر أنفسنا الاعتيادية على الأقل بالنسبة لزمن القراءة – إلى الماضى فالنص الأدبى يعيد رؤانا السائدة إلى الماضى بأن تكون هى نفسها خبرات حاضرة لأن ما يحدث الآن أو ربما يحدث لا يكون ممكنا طالما أن رؤانا المميزة تكون حاضرنا [3] .

وإذا كان موريس ميرلوبونتى فى كتابة « فينومينولوچيا الإدراك » يرى إنه لاينبغى أن لا نتكلم أبدا عن أى شىء إذا كنا مقيدين بالحديث عن تلك الخبرات التى نتفق معها . فهذا يعنى حسبما يرى إيزر أن الخبرات Experiences لا تأتى من مجرد التعرف على ما هو مألوف ، فالخبرات تظهر فقط عندما يتم السمو بما هو مألوف ،

---

(1) Loc. Cit .

(٢) إيزر : عملية القراءة ، ص ٣٥٤ .

(3) Iser : The Act of Reading , p 131

فالخبرات تظهر فقط عندما يتم السمو بما هو مألوف أو يتم تقليله فهى تنتج من تبديل أو تزوير ما نملكه فعلا وقد كتب جورج برناردشو George Bernard Show – حسبما يقول إيزر – ذات مرة « لقد تعلمت شيئا ذلك دائما ما تحس به أولا وكأنك فقدت شيئًا[1] . " you have learnt something . that always feels at first as if you had lost something "

فالقراءة لها نفس بنية الخبرة لدرجة أن عرقلتنا تمتلك أثر دفع محدداتنا المتنوعة أو لوجهاتنا إلى الماضى . وبذلك تثبت مصداقيتها لحاضر جديد وبالطبع فإن ذلك لا يعنى أن تلك الخبرات السابقة تختفى كلية . بل على العكس يبقى ماضينا كخبرات لنا ولكن ما يحدث الآن هو أنه يبدأ فى التفاعل مع الوجود غير المألوف بعد للنص ، وذلك يبقى غير مألوف طالما أن خبراتنا السابقة تبقى كما كانت فى الماضى قبل أن نبدأ القراءة ، ولكن أثناء القراءة فإن تلك الخبرات ستتغير كذلك لأن إكتساب الخبرة ليس مسألة إضافة ، إنه إعادة بناء ما نمتلكه فعلا . ويمكن مشاهدة ذلك على مستوى الحياة اليومية ، فنحن نقول مثلا أننا استفدنا من خبرة ما عندما نعنى أننا فقدنا وهما ما ، ومن خلال الخبرة بالنص فإن شيئا ما يحدث لمخزوننا من الخبرة ، وذلك لايمكن أن يبقى دون أن يتأثر لأن وجودنا فى النص لا يأتى من مجرد التعرف على ما نعرفه فعلا ، وبالطبع فإن النص لا يحتوى على قدر كبير من المواد المألوفة ولكن ذلك لا يعمل كمحدد بل كأساس يتم تزيف الخبرة الجديدة منه . فالمألوف يكون لحظيًا فقط ودلالته تتغير أثناء مسار قرائتنا . وكلما تكررت تلك اللحظات كلما إزداد وضوح التفاعل بين النص الحالى وخبرتنا الماضية ، ولكن ما طبيعة هذا التفاعل ؟!

يجيب إيزر على هذا التساؤل قائلاً أن الوصل بين الخبرة الحديثة والخبرة القديمة ليس مجرد تجميع قوى ولكنه إعادة خلق من خلالها تحصل الانطباعات الجديدة على شكل وصلابة فى حين أن المادة القديمة « المخزنة » يتم انعاشها حرفيًا ومنحها حياة جديدة وروحًا جديدة من خلال إضطرارها لمقابلة موقف جديد[2] .

---

(1) Show . G. B : Major Barbara , London, 1964, p 316 Quoted in, Iser : The Act of Reading , p 132 .

(2) John Dewey : Art as Experience, New York ,1958 , p 60 .

ويستند إيزر فى هذا التوصيف لبنية الخبرة إلى الفيلسوف الأمريكى جون ديوى وذلك فى كتابة « الفن كخبرة » . حيث يرى أن وصف ديوى يفيده فى الافصاح عن اعتبارين :

أولاً : كاعتبار التفاعل نفسه وثانيًا : كموضح للآثار الفعلية لهذا التفاعل ، فالخبرة الجديدة تنشأ من إعادة بناء خبرة قمنا بتخزينها وعملية إعادة البناء تلك هى ما يعطى الخبرة الجديدة شكلها . ولكن ما يحدث فعليا أثناء تلك العملية يمكن أن يستعاد كخبرة فقط عندما يتم استدعاء المشاعر **Feelings** والمشاهد **Views** والقيم **Values** الماضية ثم اظهارها مع الخبرة الجديدة **New Experience** ، فالقديم يحكم شكل الجديد ، والجديد يعيد انتقائيًا بناء القديم وتلقى القارئ للنص لا يقوم على أساس تعريف الخبرتين المختلفتين (القديم فى مقابل الجديد) ولكن على أساس التفاعل بينهما[1] وتلك العلاقة البينية تنطبق على بنية الخبرة بشكل عام ولكنها لا تظهر فى حد ذاتها أى خصائص جمالية **Aesthetic qualities** ويحاول ديوى – كما يلاحظ إيزر – أن يستحضر العنصر الجمالى للبنية من جدليتين مختلفتين . ذلك الذى يميز الخبرة الجمالية هو تحويل للمقاومة والتوتر والانفعالية التى تكون فى حد ذاتها إغواءًا بالقلب إلى حركة نحو إغلاق نهائى مشبع .. فالموضوع يكون جماليًا بشكل غريب وواضح مما يؤدى إلى الاستمتاع المميز للإدراك الجمالى عندما يتم رفع العناصر المحددة لأى شىء يمكن أن يطلق عليه خبرة ثم يعبر عنها لصالحها . ويرى إيزر أن الجدلية الأولى تتعامل مع مشاهد الشكلانيين الروس **Russian Formalists** الذين اعتبروا أن تطويل الإدراك محدداً أساسيًا للخبرة الجمالية . وجدلية ديوى الثانية هى أن الخبرة الجمالية تختلف عن الخبرة العادية لأن عناصر التفاعل تصبح فى حد ذاتها موضوعًا وبمعنى آخر فإن الخبرة الجمالية تجعلنا واعين باكتساب الخبرة كما أنها تكون مصحوبة بنظرة نافذة مستمرة إلى داخل الشروط المظهرة لها وذلك يصبغ الخبرة الجمالية بصبغة سامية ، وفى حين أن بنية الخبرة اليومية تؤدى إلى فعل براجماتى **Pragmatic Action** الجمالية تعمل على إظهارالعناصر المنشطة لهذه العملية .

---

(1) Iser : The Act of Reading , p 132 .

وتكمن إجماليتها ليس فى الخبرة الجديدة الظاهرة من التفاعل كنظرة داخلية مكتسبة لتكوين مثل تلك الاجمالية ، وسبب ذلك يفسره ديوى على أنه يرد إلى الطبيعة غير البراجماتية للفن[١] .

وقد طور إيزر ملاحظات ديوى فى إتجاه مختلف تماماً حيث ذهب إلى أن الفهم المسبق للعمل الأدبى يأتى من خلال التفاعل بين وجود القارئ فى النص وخبراته الاعتيادية التى أصبحت الآن توجهًا ماضيًا وبذلك فإنها ليست عملية سلبية للقبول ولكنها استجابة إنتاجية ، وهذا النوع من رد الفعل يسمو بمدى القارئ المسبق للتوجهات وهنا يظهر سؤال حول ما يحكم فعلاً رد فعله . إنه لا يمكن أن يكون أى شفرة سائدة ولا يمكن أن يكون خبراته الماضية لأن كلاهما سمتا بالخبرة الجمالية . والأمر هو أنه عند تلك النقطة تتخذ التناقضات التى أنتجها القارئ أثناء عملية تكوين الجشطلت دلالاتها الحقيقية ، فهى تمتلك أثر تمكين القارئ فعلاً أن يصبح واعيًا بعدم كفاية الجشطلت الذى أنتجه حتى أنه قد يفصل نفسه عن اشتراكه مع النص ويرى نفسه مرشداً بدونه ، والقدرة على إدراك المرء لذاته أثناء عملية الاشتراك هى خاصية جوهرية للخبرة الجمالية ، فالملاحظ يجد نفسه فى موضوع متوسط ، وعموماً فإن هذا الموقع ليس غير براجماتى بشكل كلى لأنه يأتى فقط عندما يتم السمو بالشفرات الموجودة أو إبطال قيمتها ، وإعادة بناء الخبرات المخزنة الناجمة عن ذلك تجعل القارئ واعيًا ليس فقط بالخبرة ، ولكن أيضًا بالطريقة التى تتطور بها ، والملاحظة المحكومة لذلك فقط والتى يستحثها النص هى ما يمكن القارئ من تكوين دلالة لما يعيد بناءه . وهنا تكمن الدلالة القطبية للخبرة الجمالية فهى تسب تلك الملاحظة التى تحل محل الثغرات التى قد تكون جوهرية لنجاح عملية التواصل[٢] .

ثالثًا : شروط الاتصال

فى فقراتنا السابقة ركزنا على شريكى عملية التواصل وهما تحديداً النص والقارئ ، ولكن غاب عنا كيف يمكن أن يتفاعل القارئ مع النص ؟ أو كيف يمكن أن

---

(1) Ibid : p 133 .
(2) Ibid : p 134 .

يتصل القارئ بالنص ؟ وقد حان الوقت لنلقى بنظرة فاحصة على الشروط التى تظهر الاتصال وتحكمه فالقراءة الأدبية نشاط يرشده النص الذى يجب أن يشغله القارئ الذى يدوره يتأثر بما قام بتشغيله ويرى إيزر أنه من العسير أن نصف هذا التفاعل على الأقل لأن نقاد الأدب ليس لديهم الكثير لقطع الطريق نحو خطوط الإرشاد . وبالطبع لأن كلا الشريكين أسهل فى التحليل من التفاعل الحادث بينهما وعموماً فهناك شروط محددة تحكم التفاعل بشكل عام وبعضها سوف ينطبق بالتأكيد على العلاقة الخاصة بين النص والقارئ وقد تتضح الفروق والتشابهات إذا قمنا بفحص انساق التفاعل التى ظهرت من علم النفس الاجتماعى **Social Psychology** وأبحاث التحليل النفسى **Psychoanalytical Research** فى بنيات الاتصال[1] .

وفى بحثه عن انساق التفاعل استند إيزر إلى كتاب « أسس علم النفس الاجتماعى » **Foundations of Social Psychology** لـ إدوارد . ى . جونز **Edward E. Jones** وهارولد ب . جيراد **Horold , B . Gerard** وفى هذا الكتاب طور جونز وجيرارد الأبحاث الخاصة بنظرية التفاعل **Theory of Interaction** التى تبدأ بتصنيف للأنساق المختلفة للتماس التى يجب أن توجد فى أو تظهر من كل التفاعلات البشرية **Human Interaction** ويصنفها إلى تماس كاذب ، تماس سيمترى ، تماس رد فعل ، تماس متبادل ، وما يهمنا – حسبما يلاحظ إيزر – هو حقيقية أن عدم القابلية للتنبؤ هى عنصر تكوينى وكذلك تفريقى فى عملية التفاعل تلك . ولكن كيف نحصل على مثل هذه الأنواع من التماس ؟

١ – نحصل على التماس الكاذب **Pseueloconting ency** عندما يعرف كلا الشريكين « الخطط السلوكية **Behavioral Plans** للآخر جيداً حتى أنه يمكن التنبؤ بدقة بالردود وعواقبها . فى هذه الحالة يماثل سلوك الشركاء مشهداً « متدرب عليه جيداً ومن خلال مثل هذه الطقوس يختفى التماس .

---

(1) Iser : The Act of Reading, p 163 .

٢ – يحدث التماس السيمترى **Asymmetrical Contingency** عندما يقطع الشريك الأول عن محاولة استكمال خطتة السلوكية ويتبع خطة الشريك الثانى بلا مقاومة ، فهو بذلك قد عدل من نفسه وتم امتصاصه تماماً فى الاستراتيجية السلوكية **Behavioral Strategy** للشريك الثانى .

٣ – يحدث التماس الرد فعلى **Reactive Contingency** عندما تطغى رود الأفعال اللحظية لما قيل أو تم عمله على الخطط السلوكية لكلا الشريكين هنا يصبح التماس سائداً ويغلق كل الطرق على الشريكين لتشغيل خططهما الخاصة .

٤ – التماس المتبادل **Mutual Contingency** ويتضمن تعديل ردود أفعال المرء بالنسبة للخطة السلوكية له وبالنسبة لردودالأفعال اللحظية للشريك . وذلك قد يستتبع احتمالين . يمكن أن يكون التفاعل ارتباطا للإبداعية الاجتماعية حيث تم إثراء كل منهما بواسطة الآخر ، أو ربما يصبح كارثة محكمة للعداء المتبادل المتزايد حيث لا يستفيد منه أى منهما وأيا كان محتوى مسار التفاعل فهناك خليط مطبق من المقاومة الثنائية والتغيير المتبادل يميز التماس المتبادل عن باقى أنواع التفاعل[١] .

ويرى إيزر أن التماس كمكون للتفاعل يظهر من التفاعل نفسه لأن الخطط السلوكية المتتالية للشريك يتم إدراكها بشكل منفصل ، وبذلك فإن أثرها غير المتنبأ به يستحضر التفسيرات والتعديلات التكتيكية والاستراتيجية . وكنتيجة للتفاعل فإن الخطط السلوكية تتعرض لعدة اختبارات وتلك بدورها تظهر أوجه قصور تكون فى حد ذاتها مجرد مصادفة طالما أنها تظهر أوجه قصور فى الخطط لم تكن مثل تلك الأوجه للقصور التى تميل عموماً إلى أن تكون منتجة لأنها يمكن أن تستحضر استراتيجيات سلوكية جديدة إلى جانب تعديلات فى الخطة السلوكية . وعند هذه النقطة تتحول التصادفية من واحد إلى آخر من انساق التفاعل المختلفة وهنا يكمن التناقض الوجدانى المنتج فهو ينشأ من التفاعل وفى نفس الوقت يستحث التفاعل . وكلما تم

---

(1) Edward E Jones and Harold B . Gerard : Foundations of Social Psychology , New York . 1967 , pp 505 - 12 Quoted in Iser : The Act of Reading , pp 163 - 164.

خفضه كلما أصبح العمل المشترك بين الشريكين أكثر طقسية وكلما زاد كلما قل ثبات تسلسل التفاعل ليصل إلى ذروته فى الحالات الشديدة مع تلاشى البنية الكلية للتفاعل[١] وقد اشتق إيزر نتائج متشابهة من أبحاث التحليل النفسى على الاتصال Communication كالتى قام بها ر . د . لانج R. D . Laing و هـ . فيلبسون P . H . Phillipson وأ . ر . لى A. R. Lee الذين قدمت مكتشفاتهم نظرة عميقة يمكن توظيفها فى معادلة تفاعل النص القارئ ففى كتابه « الإدراك بين الشخصى » Interpersonal perception كتب لانج ، أن ميدان خبرتى مملؤ ليس فقط بنظرتى المباشرة لنفسى (الأنا) أو الآخر (البديل) لكن أيضًا بما سنسميه الميتا - منظور ، نظرتى عن نظرة الآخر لى ، ربما لا أكون قادرًا فعلا على أن أرى نفسى كما يرانى الآخرون ولكننى دائما أفترض أنهم يروننى بطرق محددة معينة كما أننى أتصرف فى ضوء المواقف العقلية أو المفترضة وكذلك الأداء والاحتياجات وما شابه ذلك من الأشباه التى يملكها الآخرون عنى[٢] . ولا يمكن بأى حال من الأحوال - حسبما يرى إيزر - أن تسمى المشاهد التى يملكها الآخرون عنى إدراكًا خالصًا Pure perception فهى نتائج التفسير ، وتلك الحاجة للتفسير تظهر من البنية بين الشخصية ، إننا نمتلك خبرات من بعضنا البعض طالما أننا نعرف سلوك بعضنا البعض ولكننا لا نمتلك خبرة عن خبرة الآخرين بنا ... وفى كل علاقتنا الشخصية فإننا نعتمد على البنية « والتى هى لا شىء لأننا نتفاعل كما لو كنا نعلم خبرة شركائنا بنا ، إننا دائما ما نكون رؤى عن رؤاهم ثم نتصرف كما لو كانت رؤانا عن رؤاهم واقعًا ، وبالتالى فالاتصال يعتمد على ملئنا الدائم لفجوة مركزية Central Gap فى خبراتنا وقد رأى إيزر أن هذه الملاحظة قد استخدمها كل من لانج وفيليبسون ولى كنقطة انطلاق لدراسة نتائج عملية « الملء » تلك مع ملاحظة واستنتاج الفروق بين عناصر الإدراك النقى - الخالص والخيالات المعروضة والتفسيرات[٣] . ووفقا لمكتشفاتهم فإن العلاقات الشخصية تبدأ فى اتخاذ مسارات باثولوچية Pathological Traits إلى الدرجة التى يقوم بها الشركاء الفرديون بملء

---

(1) Iser : The Act Reading , p 164 .

(2) R. D. Laing H. Phillipson , A.R . Lee : Interpersonal Perception, p 4 .

(3) Ibid : p 181 .

الفجوة بخيالاتهم . وعمومًا فإننا يجب أن نضع في الاعتبار أن تعدد العلاقات البشرية يكون مستحيلاً إذا كان أساسها ثابت فعلاً . فالتفاعل الثنائى الديناميكى يأتى فقط لأننا غير قادرين على الحصول على خبرة عن خبرة بعضنا البعض ، وهو ما قد ثبت أنه شيء يدفع بالتفاعل ، ومن هذه الحقيقة تظهر الحاجة الأساسية إلى التفسير والتى تنظم كل عملية التفاعل ، وحيث أننا لا نستطيع أن نتلقى دون مفهوم مسبق فإن كل شيء نتلقاه يصبح ذا معنى لنا إذا تم تشغيله – تفعليه – لأن التلقى الخالص مستحيل ، وبالتالى فإن التفاعل الثنائى لا يكون معطى طبيعيًا ولكنه ينبع من نشاط تفسيرى سوف يحتوى على رؤية للآخرين وأيضًا – بشكل لا يمكن تحاشيه – صورة لنا [1] .

وفى بحثه عن العقبة الحقيقية التى تعوق مسار التلقى رأى إيزر أننا لا نستطيع الحصول على خبرة عن الطريقة التى تسير بها خبرات الآخرين بنا وهذه الحقيقة / العقبة لابد من التعامل معها ، فهى لا تعنى بأى حال من الأحوال حدًا إنطولوچيا لأنها تنشأ فقط من التفاعل الثنائى ذاته وإذا كان هناك حدًا فإنه يكون بمعنى أن المحدوديات الظاهرة عن طريق التفاعل تظهر محاولات مستمرة لتساميها أى لعبور الحد . وعلى هذا فالتفاعل الثنائى ينتج سلبية الخبرة (حيث لا يمكننا الحصول على خبرة عن كيفية . الآخرين بنا) وذلك بدوره يحثنا على إغلاق الفجوة الناشئة عن طريق التفسير وفى نفس الوقت يضعنا فى موضع الرفض للجشطلت التفسيرى الخاص بنا . وبذلك يبقى مفتوحًا لخبرات جديدة[2] ويلاحظ إيزر أنه هناك فرق جوهرى واضح بين القراءة وباقى أنشطة التفاعل الإنسانى أو أشكال التفاعل الاجتماعى ، وهذا الفرق أو ذلك الاختلاف يرجع إلى أننا فى أثناء القراءة لا يوجد مواقف مواجهة لأن النص لا يمكنه تعديل نفسه لكل قارئ يتصل به ، فشركاء التفاعل الثنائى يمكنهم سؤال بعضهم البعض أسئلة للتثبيت من مدى سيطرة رؤاهم على التماس أو مدى عبورهم لفجوة انعدام الخبرة بخبرات بعضهم البعض ، وبشكل عام

---

(1) Iser : The Act of Reading , pp 165 - 166 .

(2) Ibid : p 166 .

فالقارئ لا يمكنه أبداً أن يتعلم من النص مدى دقة أو عدم دقة رؤيته له ، علاوة على ذلك فإن التفاعل الثنائى يخدم هدفا محدداً حيث أن التفاعل دائمًا ما يمتلك سياقًا منظمًا [1] .

وعلى هذا فبنية الاتصال بين النص والقارئ تقوم على أساس نموذج من عناصر غير متوازنة رصفت أو أعيد رصفها خلال فاعلية الأخذ والعطاء المتبادلة ، وتتسم عملية الأخذ والعطاء هذه فى حالة الاتصال بين النص والقارئ بطابع مميز ، إذ لابد للنص أن يقود خطى القارئ ويضبط مسيرته إلى حد ما ، مادام النص غير قادر على الاستجابة تلقائيًا لملاحظات القارئ وأسئلته ، والطريقة التى يمارس بها النص ضبط الحوار تمثل – من ثم – جانبًا من أهم جوانب عملية الاتصال ، ويعزو إيزر لبنية الفراعات هذه الوظيفة التنظيمية الرئيسية .

وعلى هذا فإن ما يستحضر تفاعل النص والقارئ هو النقص الشديد فى تثبيت الرؤية والوصول إلى القصد المحدد ، وهنا تقع الرابطة الحيوية الثنائية الأبعاد ، فكما رأينا فإن الاتصال الاجتماعى يظهر من التماس أما الخطط السلوكية لا تتصادف ولا يمكن للناس الحصول على خبرة بكيفية خبرة الآخرين بهم ، وليس من المواقف العام أو من التقاليد التى تربط كل من الشركاء ببعضهم البعض فالمواقف والتقاليد تنظمان طريقة ملء الفجوات ، ولكن الفجوات الأساسية بين النص والقارئ هى ما يظهر الاتصال فى عملية القراءة والافتقار إلى موقف عام وإطار دلالى عام يرتبط بالتماس و « اللاشىء » الذى يستحضر التفاعل بين الأشخاص والسيميترية والتماس « واللاشىء » كلها أشكال مختلفة لفراغ تكوينى غير محدد يتضمن كل عمليات التفاعل .. وهذا الفراغ لا يكون معطى كحقيقة انطولوچية Ontological Fact ، ولكنه يتكون ويتعدل بعدم التوازن الموجود داخل التفاعلات الثنائية إلى جانب ما هو بين النص والقارئ ، ويمكن الاحتفاظ بالتوازن فقط إذا تم ملء الفجوات . وبذلك فإن الفراغ التكوينى ينسف بشكل متصل عن طريق التصورات ، ويفشل التفاعل إذا لم تتغير التصورات المتبادلة للشركاء الاجتماعيين أو إذا قامت تصورات وفروض القارئ بفرض نفسها تعسفيًا على النص ، وإذن فالفشل يعنى ملء الفجوات والفراغات كلية

---

(1) Loc . Cit .

بالتصورات الخاصة بالمرء . والآن فطالما أن الفراغ يظهر تصورات وفروض القارئ ولكن النص نفسه لا يمكن أن يتغير فإن ذلك يستتبع أن علاقة ناجحة بين النص والقارئ تأتى فقط عبر التغييرات فى فروض وتصورات القارئ[١] .

وعلى هذا فإن النص الأدبى يحفز رؤى دائمة التغيير فى القارئ من خلالها تبدأ السيميترية فى تمهيد الأرضية للموقف الكلى أن يتشكل ولكن من خلال تعقيد البنية النصية **Textual Structure** : فمن الصعب على الموقف – ككل – أن يتشكل أو يتكون بشكل قاطع بواسطة فروض وتصورات القارئ . بل على العكس فإنه يعاد تشكليه بشكل مستمر كتصورات القارئ ، بل على يعاد تشكيله بشكل مستمر كتصورات يعاد تعديلها بواسطة ما سبقها من تصورات ، وفى عملية التصحيح المستمر يظهر الإطار الدلالى للموقف وهو شكل محدد رغم أنه غير قاطع ، وفقط من خلال إعادة تعديل تصوراته يمكن للقارئ أن يكتسب خبرة بشىء لم يكن موجوداً مسبقًا داخل خبرته .. وبشكل عام فإذا أردنا الاتصال بين النص والقارئ فمن الواضح أنه يجب على النص أن يتحكم بطريقة ما فى نشاط القارئ ، والتحكم يمكن أن يكون مميزًا كما فى مواقف المواجهة – التماس – كما أنه لا يمكن بشكل مساو أن يكون محدداً الشفرة الاجتماعية التى تنظم التفاعل الاجتماعية ، وعمومًا فإن الأدوات المرشدة العاملة فى عملية القراءة يجب أن تنفذ الاتصال الذى يشار إلى نجاحه بواسطة تكوين المعنى[٢] . ويستند إيزر فى توضيح ما يقصده بالرجوع إلى مذكرات فرجينيا وولف[*] وتناولها

---

(1) Ibid p . 167 .

(2) Loc . Cit .

(*) فى هذا السياق يجدر الإشارة إلى أهمية قراءة تعليقات فرچينيا وولف على تأليف شخصياتها الروائية وذلك فى كتابها The Common Reader « القارئ العام » حيث تقول فى مذكراتها أننى أفكر بقلق فى القراءة والكتابة وليس لدى وقت لوصف خططى . يجب أن أقول قدراً كبيراً عن « الساعات » واكتشافى كيف أحفر كهوفًا جميلة خلف شخصياتى . أعتقد أن ذلك يعطى تمامً ما أريده الإنسانية والمرح والعمق ، والفكرة هى أن الكهوف ستتصل ببعض وكل منهما يظهر فى حيز الضوء فى اللحظة الحالية See, A Writer's Diarg, Beiny Extracts from the Diary of Virginia Woolf, Leonard Woolf ed, London, 1653, p 60. ويمكن كذلك الرجوع إلى مقال فرچينيا وولف عن الرواية الحديثة فى كتاب : نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى الحديث دراسات بقلم هنرى جيمس . جوزيف كونراد . فرچينيا وولف . د . هـ لورانس . برسى لبوك . ترجمة وتقديم أنجيل بطرس سمعان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٤ .

لقصص الروائية الإنجليزية جين أوستين **Jane Austen** حيث تقول « إن جين أوستين سيدة ذات مشاعر أعمق مما يبدو على السطح ، فهى تحثنا على استكمال ما ليس موجوداً ، وبشكل واضح فإن ما تقدمه شيء زهيد ، إلا أنه يتألف من شيء يتمدد فى ذهن القارئ كما أنه يصبغ بأكثر الأشكال المتقبلة للحياة ، المشاهد التى تبدو ظاهرياً ملغزة ودائما ما يقع التشديد على الشخصية ... والالتفافات والإلتواءات فى الحوار تبقينا عالقين بطرق مثيرة ، وينقسم اهتمامنا إلى نصفين نصف مع اللحظة الحاضرة ونصف مع اللحظة المستقبلية ... وهنا فعلاً فى هذه القصة غير المكتملة والأكثر إثارة للرفض تكمن كل عناصر عظمة جين أوستين [1] .

ويلاحظ إيزر أن ما هو مفقود فى المشاهد واضحة الألغاز هو الفجوات الظاهرة فى الحوار . وهذا هو ما يحث القارئ على ملء الفراغات بالتصورات ، فهو ينجذب إلى الأحداث ويجبر على استكمال المقصود بما لم يقال ، فما يقال يبدو أنه يتخذ دلالة كإشارة لما يقال فالتضمينات وليس العبارات هى ما تعطى الشكل والثقل للمعنى ، ولكن مع بعث ما لم يقال فى خيال القارئ فإن ما قيل « يتمدد » ليأخذ دلالة أكثر من المفترض ، فحتى المشاهد الملغزة يمكنها أن تخطط هوة مذهلة ، والشكل المستقبلى للحياة الذى تتحدث عنه فرجينيا وولف غير موجود على الصفحة المطبوعة بل إنه يظهر من التفاعل بين النص والقارئ ، وإذن فالاتصال فى الأدب هو عملية تتحرك وتنظم ليس بواسطة شفرة معطاة بل عن طريق تفاعل صارم ومكبر بين ما هو ظاهر وما هو مضمر ، بين الإظهار والإخفاء ، فما هو مخفى يدفع القارئ فى فعل محكوم بما قد ظهر والظاهر بدوره يتحول عندما يوضع المخفى فى حيز الضوء ، ويلاحظ إيزر كذلك أن ملاحظات فرجينيا وولف تمتلك أساسها من الطبيعة الخاصة للغة التى وصفها ميرلوبونتى بـ « إن الافتقار إلى علامة **Sing** يمكن إن يتحول إلى علامة فى حد ذاته ، فالتعبيرات لا تبنى على حقيقة أنه يوجد عنصر لغوى يناسب كل عنصر للمعنى ، ولكن

---

(1) Virginia Woolf : The Common Reader , First Series, London, 1957, p 174 .

على حقيقة أن اللغة تؤثر على اللغة ، وهو تأثير ينتقل فجأة فى اتجاه معنى اللغة ، فالكلام لا يعنى إحلال كل كلمة محل كل معنى ، وإذا فعلنا ذلك فإننا لن نقول شيئًا أبدًا ولن نحصل على الشعور بأننا نعيش لغة بل سنبقى فى الصمت لأن العلامة ستطمس بواسطة المعنى ... وإذا كفت اللغة عن ذكر الشئ نفسه فإنها ستعطى تعبيراً قاطعًا عن ذلك الشيء ... فاللغة تكون ذات معنى عندما تسمح لنفسها أن تتكسر ثم يعاد بناؤها عن طريق التفكير بدلاً من مجرد نسخ التفكير » (١) .

وينتقل إيزر من مناقشة الإشارة الموجزة إلى تحليل ميرلوبونتى للعلاقة بين اللغة والمعنى إلى مستوى أعلى من هذا التحليل حيث يرى أن ذلك كله يحتوى فى النص كنظام كلى لمثل تلك العمليات ، لذلك فمن الواضح أنه يجب أن يوجد مكان داخل هذا النظام للشخص الذى يجب أن يؤدى عملية إعادة البناء **Reconstitaling** . وهذا المكان محدد بالفجوات فى النص مبنى من الفراغات **Blanks** التى يجب أن يملأها القارئ . وهو بالطبع لا يمكن أن تملأ بواسطة النظام نفسه مما يستتبع أنها يمكن أن تملأ فقط بواسطة نظام آخر ، وعندما يعبر القارئ الفجوات يبدأ الاتصال ، فالفجوات تعمل كمحور ارتكاز تقوم عليه كل العلاقات بين القارئ والنص وبالتالى فإن الفراغات المبنية للنص تستحث أداء القارئ لعملية صياغة الأفكار على أساس مصطلحات يحددها النص ، كما يوجد مكان آخر فى النظام حيث ينقلب مكان النص والقارئ وهو محدد بأنساق النفى المتعددة التى تظهر أثناء مسار القراءة فالفراغات والنفى **Negations** كلاهما يحكم عملية الاتصال بطرق مختلفة فالفراغات تترك الصلات بين المناظير بمعنى آخر فإنها تغرى القارئ وتحثه على أداء العمليات الأساسية داخل النص ، أما انساق النفى المختلفة فإنها تستحث عناصر مألوفة أو محددة فقط لتعيد إخفائها ، وعمومًا فإن ما يتم إخفاؤه يبقى فى المشهد وبالتالى يستحضر تعديلات فى موقف القارئ نحو ما هو مألوف ومحدد وبمعنى آخر فإنه يكون مرشدًا لتعديل

---

(1) Mourice Merleau - Ponty : Das Auge und der Geist , Philosophisehe Essays , Trans Hans Werner Arnelt Reinbek, 1967, pp 73 f . Quoted in Iser :The Act of Reading , p 169 .

موضعه بالنص للنص[١] ، وعلى هذا فإن السيميترية بين النص والقارئ تستحث نشاطًا تكوينيًا من جانب القارئ ذلك معطى كبنية محددة بواسطة الفراغات والنفى وتلك البنية تتحكم فى عملية الاتصال[٢] .

رابعًا : مفهوم الفراغات :

حينما وصف رومان إنجاردن العمل الفنى الأدبى بأنه بنية تخطيطية تحتوى على العديد من مواضع « عدم التحديد » وتدل على موضوعها القصدى الذى يختلف عن الموضوعات الواقعية والمثالية ، فإنه قد استبعد من بنية العمل الأدبى مجال الأشياء الواقعية والتى تشكل فى هذه الحالة نموذج الأشياء ومجريات الأمور الواقعية الظاهرة فى العمل الأدبى ، فعلى سبيل المثال إذا وقعت أحداث لسينكونيرش Sienkiewics فى روما فإن روما نفسها عاصمة الإمبراطورية الرومانية ، لا تنتمى إلى ذلك العمل وارتباطًا مع ذلك فإن السؤال عن كيفية فهمنا لتعبير « حدث فى روما » Takes place in Rome يشير إلى أن النموذج الواقعى مازال يشكل جهدًا مرئيًا[٣] وكذلك على الرغم من أن إنجاردن قد استبعد أن يكون الموضوع القصدى فى العمل الأدبى ينتمى إلى الموضوعات الواقعية وكذلك الموضوعات المثالية ، ومثل هذا التصور الذى قدمه إنجاردن يقضى أن يتم فهم النص وتوضيحه داخل اطار يتم التعامل فيه مع المواضع غير المحددة ، وكذلك المواضع المألوفة لنا والمعطاة بواسطة تأليفها وإذا كان الأمر كذلك فإن إيزر يتساءل كيف إذن أن يتسنى للمرء أن يفهم نصًا يمكن تكوين معناه فقط من خلال ادراك أنه اسمى من الأطر الدلالية الموجودة ؟!

ويستند إيزر فى إجابته على هذا التساؤل إلى أرنولد بينت Arnold Bennett حيث يقول « لا يمكنك أن تضع كل الشخصية داخل كتاب »[٤] وبينت فى هذه العبارة كان

---

(1) Iser : The Act of Reading , p 169 .

(2) Ibid : p 170 .

(٣) سامى إسماعيل : المرجع المذكور ، ص ٧٣ .

(4) Miriam Allott : Novelists an the Novel , New York , 1966 , p 20 Quoted in, Iser : The Act of Reading , p 180 .

يفكر فى التناقض بين حياة الفرد واسلوب وشكل ظهور وتمثيل هذه الحياة ، ومن هذه الحقيقة يمكن اشتقاق نتيجتين مختلفتين تماماً هما :

١ – كما يقول إنجاردن يجب أن يكون هناك سلسلة من « المظاهر التخطيطية » التى تتمثل بها الشخصية وحيث أن كل رؤية غير كاملة تستكمل عن طريق النص فإن هذا يظهر خيال التمثيل الكامل **Complete Representation**

٢ – يمكن للمرء أن يركز على الخيارات الفرضية الواجب اتخاذها إذا كانت الشخصية سوف تعرض بطريقة نستطيع أن نعرفها من خلالها ، وفى هذه الحالة فإننا نهتم ليس بالخيال ولكن بانساق الواقع الخارجى التى تم انتقاء العناصر منها .

ويلاحظ إيزر أنه بالنسبة للقارئ فإن الخيارات الفرضية والقرارات الانتقائية (التى يقوم بها المؤلف) ليس لها التحديد الواضح فى الجوانب المصاغة للشخصية فى الكتاب رغم أن تلك الجوانب المصاغة تتخذ دلالة فقط من خلال الأصل غير المصاغ الذى تم انتقاؤه منه ، والأصل نفسه لا يمكن ربطة بأى إطار دلالى معطى ، والواقع – أيا كان – لا يقدم مثل هذا الإطار وحتى لو عرضت الشخصية بطريقة مرآوية – مطابقة للواقع – فإن ذلك ليس غاية فى حد ذاته بل انه علامة على معنى أوسع ، وفى العمل القصصى أو الروائى فإن استخدام الواقع المحاكى لا يشير إلى مجرد الرغبة فى نسخ الواقع المألوف فوظيفة هى تمكيننا من رؤية هذا الواقع المألوف بعين جديدة وقد كتب ستانلى كافيل **Stanley Cavell** فى مناقشته للسينما – كما يشير إيزر – التى تعتبر أكثر الوسائط الإعلامية الحديثة **Modern Media** واقعية .. إذا عرضنا على شخص ما فيلماً عن يوم عادى فى حياته فإنه سيجن(*) (١) وحقيقة فإن مخرجين مثل انتونيون **Antiunioni** وجودارد **Godard** قد استغلوا تلك الحقيقة لأنه عن طريق السرد المعتمد للفروق بين الحياة اليومية وعرضها وتمثيلها فإنهم يوضحون حدود الاحتمال عند المشاهد ، وحقيقة فإن أفلاماً معينة تكتسب أثرها بالإعادة المقصودة

(*) هذه الملاحظة ينسبها ستانلى كافيل فى كتابة « Must We Mean What We Say » إلى رينيه كلير Rene Clair .

(1) Stanley Cavell : Must We Mean What We Say ? New York , p 119 .

لإنتاج الحياة اليومية للتأكيد على أن هذا التكرار يوضح أن الواقع نفسه ليس هو السبب فى العرض[1] وفى هذا السياق كان أدورنو Adorno – كما يشير إيزر – يقول الفن فعلاً هو العالم مكررًا بكل تشابهاته وعدم تشابهاته « فالنص الأدبى يشبه العالم طالمًا إنه يحدد عالمًا مناظرًا ، ولكنه يختلف عن الأفكار الموجودة عن العالم فى أنه لا يمكن الاستدلال عليه كلية من المفاهيم السائدة للواقع ، فإذا كانت محددات القصة – أو الرواية – والواقع تتركب إلى المدى الذى تتعامل فيه مع ما هو معطى سيتضح – فى النهاية – أن القصة غير معطاة كليًا تقريبًا . وبذلك فإنهما وسيط خادع كما أنها وسيط كاذب لأنها لا تمتلك شروط الواقع وممكناته إلا أنها تدعى امتلاكها ، وذلك لأن النص الأدبى يؤدى وظيفته ليس من خلال مقارنته بالواقع ، ولكن من خلال الاتصال بواقع نظمه هو بنفسه ، وبذلك فإن القصة ماهى إلا كذبة إذا عرفت وفق مصطلحات الواقع المعطى ولكنها تعطى عمقًا مرئيًا للواقع الذى تحاكيه ، وكبنية اتصال فإنها لا تتطابق مع الواقع الذى تشير إليه أو مع استعداد المتلقين لأنها تحدد كل من المفاهيم السائدة للواقع ... والمعايير والقيم الخاصة بالقراء المأمولين وبشكل دقيق فلأنها لا تتطابق مع العالم أو القارئ فإنها تستطيع القيام بالاتصال ويعبر عدم التطابق عن نفسه بدرجات من عدم التحديد التى ترتبط بنسبة أقل بالنص نفسه عن الصلات المؤسسة بين النص والقارئ أثناء عملية القراءة[2] .

وعدم التحديد يعمل كقوة واقعة « فهو يحكم » صياغة « القارئ للنص » هذه الصياغة هى المكون الجوهرى للنظام الذى لا نعرف عنه إلا أقل القليل ذلك لأنه رغم اتضاح أن معايير وقيم الاستعراض فى النص يعاد تشفيرها فإن أساس إعادة التشفير نفسه يظل مخفيًا ، وحيث أن النص غير المكتوب يشكل المكتوب فإن « صياغة » القارئ لغير المكتوب تتضمن رد فعل على المواضيع الموضحة فى النص والتى كقاعدة تمثل الواقع المحاكى ، وطالما أن « صياغة » القارئ لما هو غير مكتوب تحول نفسها

---

(1) Iser : The Act of Reading , p 181 .
(2) Loc . Cit .

إلى رد فعل للعالم المتمثل فإن ذلك يستتبع أن القصة دائمًا يجب بطريقة ما أن تسمو على العالم الذى تشير إليه ... وعلى هذا فإن عدم التحديد ينبع من الوظيفة الاتصالية للأدب ، وطالما أن تلك الوظيفة تؤدى بواسطة التحديدات المصاغة للنص فمن الواضح إن عدم التحديد النابع من النص المصاغ لا يمكن أن يكون دون بنية ، وحقيقة فإن إيزر يرى أنه توجد بنيتين أساسيتين لعدم التحديد فى النص وهما الفراغات **Blanks** والنفى **Negations** ، ويبدو ظاهريًا أن مصطلح « الفراغات » الذى صكه إيزر يماثل تمامًا مصطلح مواضع « عدم التحديد » الذى طرحه إنجاردن ، ولكن عند النظر بعمق إلى مصطلح إيزر سنلاحظ أنه يختلف كثيرًا عن مصطلح إنجاردن ، فمصطلح عدم التحديد يستخدم لوصف فجوة فى تحديد الموضع القصدى أو فى تسلسل « المظاهر التخطيطية » إلا أن الفراغ يصف خواءًا فى النظام الكلى للنص وملؤها يؤدى إلى استحضار تفاعل بين المقاطع النصية ، وبمعنى آخر فإن الحاجة إلى الاستكمال تستبدل هنا بالحاجة إلى التجميع والدمج ، فمن خلال توصيل المستويات النصية بعضها ببعض يبدأ الموضوع التخيلى فى التكوين ، والفراغات هى ما يقوم بإجراء عملية التوصيل تلك ، وهى تشير إلى أن العلاقات المختلفة للنص يجب توصيلها حتى ولو لم يذكر النص ذلك ، فهى مفاصل خفية للنص وحيث أنها تميز التخطيطيات والمناظير النصية فإنها تطلق فوريًا أفعال الأفكار من جانب القارئ ، وبالتالى فعند توصيل التخطيطات والمناظير ببعضها البعض فإن الفراغ ، « يختفى» [1] ومع ذلك فإنه يحتفظ بقيمته الأساسية فى عملية الإتصال ، ولكنه يكتسب فى غضون ذلك وظيفة أكثر تركيبًا إنه ما يزال معنيًا بصفة مبدئية بالربط بين أجزاء النص المختلفة وربما أمكن فى يسر بالغ فهم ما يترتب على هذا عند النظر فى مستوى الحبكة ، ففى معظم الأعمال الروائية ينكسر مسار الحكاية فجأة ويستمر من منظور إلى آخر أو اتجاه متوقع ينتج عن ذلك فراغ ينبغى للقارئ أن يملأه لكى يربط بين الأجزاء غير المترابطة ، على هذا ليس سوى أبسط وظيفة للفراغ ، فالصلة بين جزئين أو أكثر تعود فتشكل حقلاً من الرؤية لوجهة النظر المتجولة ، وهذا الحقل المرجعى أو الوحدة

---

(1) Ibid : p 183 .

التنظيمية الصغرى فى عملية الفهم ، تشتمل على أجزاء تتساوى قيمتها من الناحية البنائية ، وتنتج مواجهتها توترًا يتحتم التخلص منه عن طريق تصور القارئ للأشياء ، وهنا لابد أن تصير لأحد الأجزاء السيادة ، فى حين تتراجع قيمة الأجزاء الأخرى بصورة مؤقتة ، ويفهم إيزر التخلص من هذا التوتر على أنه ملء للفراغ كذلك ، مادام لابد للقارئ أن يكمل الإطار التجريدى لكى ينجز عملية تنظيم الأجزاء هذه ، وأخيرًا عندما تؤسس البنية النهائية تظهر الفراغات .

وعلى هذا يرى إيزر أنه بظهور الفراغات وتواجدها تعزز درجات الاتصال مع النص الأدبى ، حيث يرى أن الفراغ يعمل كشرط ابتدائى للاتصال ، وتستغل النصوص الأدبية طرقها المختلفة بقصديات مختلفة كما سنشاهد من الأمثلة التى اختارها إيزر لشرح بنية الفراغ ووظائفه ، وقد استشهد فى هذه الأمثلة بأنواع مختلفة من الكتابة الروائية ، منها كتابة الرواية التعليمية وكذلك القصص المسلسلة والقصة الحوارية .

يستند ايزر فى تحليله لبنية الفراغات فى الرواية التعليمية إلى رواية لوس وجاين **Lass and Cain** للكاردينال نيومان **Cardinal Newman** والرواية غرضها دعائى وتعليمى ، وبالتالى فإن القابلية الاتصالية للتخطيطات النصية منظمة بشكل جيد ، وبذلك تم خفض عدد الفراغات وكذلك نشاط صياغة الأفكار الموكل للقارئ ، والموقف الذى تشرع مثل هذه الرواية فى إظهاره مشروط مسبقًا لدرجة أنه تندر الحاجة لتكوين موضوع تخيلى أصلاً ، حيث أن الموضوع التخيلى فى رواية نيومان هو الحاجة للتحول إلى الكاثوليكية فى ضوء مشكلات الحياة فى العالم الحديث وتعرض الرواية التعليمية أو الموجهة موضوعها كما لو كان موضوعًا معطى وبذلك فإن المشكلة هى مجرد تأمين الاتصال .. والذى يعنى أن التوقعات والميول الخاصة بجمهور القراء يجب أن تترابط بشكل هادئ قدر الإمكان مع المحتويات . وبمعنى أخرى فإن استراتيجيات النص يجب أن تؤمن عملية التواصل بشكل جيد والتى ستمتد إلى مخزون خبرة القارئ التكنيكات المستخدمة لمثل تلك الأغراض التعليمية قد تساعد بقدر كبير فى إعادة بناء تاريخ المناظير النصية والمشاعر والمعايير والميول الخاصة بجمهور القراء[1]

(1) Ibid : p 189 .

ويواصل إيزر تعرضه لروايات نيومان وكذلك روايات الواقعية الاجتماعية Socialist Realism حيث يرى أن مثل هذه الروايات تفصل محتواها عن الأنشطة التكوينية للقارئ ولكن استراتيجيتها مازالت تسمح بأقل قدر ممن من المدى لمشاركة القارئ ، وعمومًا فإن ذلك لا يرتبط بإيضاح معنى محدد ولكنه يرتبط بالموقف الخاص بالقارئ فى مواجهة ذلك المعنى ، فالاستراتيجيات يجب أن تنقل القارئ إلى الموقع الصحيح وبذلك فإن كل ماعليه هو أن يتبنى الموقف الموضح له ، وهذه الدرجة من الاشتراك جوهرية لمثل هذه النوعية من الروايات ، وغالبًا ما تتعجل النصوص التعليمية المعايير الخاصة بجمهورها المقصود لأنها تعدل من نفسها للقراء بغرض تعديل القراء لغرضها الخاص ، وتحقق سيطرتها أساساً بتقييد دلالات فراغاتها إلى قدرات نعم / لا البسيطة ويميل منظور البطل فى هذه الأعمال إلى أن ينتظم بحيث يمتلك القارئ اختياراً بسيطًا بين القبول أو الرفض أثناء الربط بين المناظير الأخرى ، والفراغات كحلقات مفقودة بين الجزئية النصية ، تسمح فقط بهاتين الاحتماليين بحيث يقتصر اشتراك القارئ على تبنى موقف نحو الموضوع المعطى ، وهذا هو السبب فى أن المناظير فى مثل هذه الروايات تميل إلى أن تبنى فى أجزاء كبيرة[1] ويضيف إيزر أننا – فى مثل هذه الروايات – نتعايش مع البطل ومنظوره الخاص ، والذى من خلاله تتمكن المعاير المتعجلة للجمهور المقصود فى تأسيس الصلات ، وتعمل باقى المناظير فقط كتضاد يستحضر قبول أو رفض القيم المعروضة بواسطة البطل ، وعمومًا فإن هذا القرار يبقى بشكل كلى من اختصاص القارئ أيا كانت إغوائية إرشاده لأن قصد مثل هذه النصوص لا يتم إشباعه إلا إذا تمت صياغة أفكار القرار بواسطة القارئ وإلا فإنه سيتحول إلى صياغة أفكار ما هو متضمن فى فرض قرار معطى ، وبذلك فإن غرض الرواية قد ينهزم ولا يتم « تحويل » القارئ . والروايات التعليمية وكل أنواع الدعاية الجماهيرية الفعالة تعمل بدقة وفق هذا التكنيك لقرار نعم / لا المفتوح ولكن المرشد ، وهى ناجحة إلى الحد الأدنى الذى تظهر فيه النتيجة المقصودة على أنها نتاج لأفعال صياغة الأفكار من جانب القارئ[2] .

---

(1) Ibid : p 190 .
(2) Ibid : p 191 .

ولكن كما يشير إيزر إذا كانت الفراغات كتدعيم للقابلية الاتصالية تستحث النشاط التخيلى للقارئ فإن ذلك يستتبع أنها يجب أن يسيطر عليها بشدة بل أيضا تبتر بواسطة الروايات التعليمية وعموماً فإن نفس النشاط يمكن أن يستخدم كاملاً لأغراض تجارية ، عندئذ فإن ما يسيطر عليه هو التكاثر الذاتى للفراغات التى تجلب النجاح ومثل مطابق لمثل هذا التكنيك هو القصة المسلسة فعند نشرها فى المجالات والجرائد اليوم فإنها تعتمد إلى حد كبير على أثرها الجماهيرى الخاص ، فعليها أن تجتذب الجمهور إليها وإلى المجلة وكان هذا الغرض فى القرن التاسع عشر نقطة تركيز مهمة فقد أعلن عظماء الرواية الواقعية فعلا عن رواياتهم بهذا النوع من النشر ، وحقيقة فقد كتب تشارلز « ديكنزى Charles Dicken الكثير من روايات من أسبوع لآخر وبين هذه الأجزاء كان يحاول قدر الإمكان اكتشاف كيفية رؤية القراء لاستكمال الرواية ، وقد اكتسب قراء القرن التاسع عشر خبرة كبيرة فى هذا السياق ، فقد اكتشفوا غالبا أن قراءة الرواية فى أجزاء أفضل من قراءة نفس الرواية فى كتاب ، ويمكن أن تتكرر هذه الخبرة إذا تتبع المرء إحدى القصص المسلسلة فى المجلات اليومية ، فغالبًا تقع الكثير من تلك القصص – حسبما يرى إيزر – على حدود التفاهة لأنها يجب أن تستميل جمهوراً عريضًا إذا أرادت النجاح تجاريًا وبذلك فهى لا تجرؤ على اتخاذ الكثير من الطرق الداخلية إلى داخل إستعراض المعايير والقيم المتمثلة فى هذا الجمهور ، فإذا قرأنا مثل هذه الروايات فى أجزاء فإنها ستستحوذ على اهتمامنا ولكن إذا قرأناها على شكل كتاب فإن فرض تركنا له سريعا ستزيد ، وتنشأ الفروق من تكنيك القطع المستخدم فى الرواية المسلسلة ، فهو غالبًا ما يقطع عند نقطة التشويق تماما حيث يرغب المرء فى معرفة نتائج اجتماع موقف ... الخ وهذا الانزعاج وتطويل الإثارة اللاحق لذلك هو الوظيفة الأساسية للقطع ، والنتيجة هى أننا نحاول تخيل كيفية استكمال القصة وبهذه الطريقة نعلى من اشتراكنا فى مجرى الأحداث وكان ديكنز أستاذ هذا التكنيك قد أصبح قراؤه مؤلفوه المشاركون Co-authors (١) .

---

(1) Loc . Cit .

ويتابع إيزر توصيفه لتكنيكات الكتابة الروائية وعلاقة بنية الفراغ بمثل هذه الكتابات ، حيث يرى أن هناك مجالاً كاملاً من تكنيكات القطع بعضها أكثر تنقيحًا من طريقة التشويق البسيط ، رغم أنها أكثر فاعلية ، وإحدى الطرق الشائعة لزيادة شدة النشاط التخيلى للقارئ هو أن تقطع فجأة إلى شخصيات جديدة ، أو حتى خطوط مختلفة فى الحبكة وبذلك فإن القارئ يكون مجبراً على محاولة إيجاد صلات بين القصة المألوفة حتى الآن والمواقف الجديدة غير المتنبأ بها ، فهو مواجه بشبكة عمل كاملة من الاحتمالات وبذلك يبدأ بنفسه فى صياغة الروابط المفقودة ... فالفراغات تجعل القارئ يستحضر القصة ذاتها إلى الحياة ، فهو يعيش مع الشخصيات ويكتسب خبرة بأنشطتهم وعلى هذا فالقصة المسلسلة تنتج نوعًا خاصًا من القراءة ، فالقطع يكون أكثر عمداً كما أنه محسوب بدقة ، وهو يظهر فى القصة المسلسلة لأسباب استراتيجية فالقارئ مجبر بواسطة فترات التوقف المفروضة عليه على تخيل أكثر مما قد يحصل عليه إذا كانت قراءته متصلة وبذلك فإذا كان نص القصة المسلسلة يصنع انطباعًا مختلفًا فإن هذا يحدث أساسا لأنه يقدم فراغات أضافية أو أنه يشدد تبادليا على فراغات قائمة عن طريقة القطع حتى الجزء التالى ، وذلك لا يعنى أن نوعيته أعلى على أى حال ، ففترات التوقف تستحضر ببساطة نوعًا مختلفًا من الإدراك يضطر فيه القارئ إلى اكتساب دور أكثر نشاطًا بملئه لمثل هذه الفراغات . ويلاحظ إيزر كذلك أن مثل هذا التكنيك يستخدم فى الإعلان عن فيلم سينمائى فطريقة مونتاج القطع تحث خيال المشاهد وتجعله راغبًا فى الحضور لمشاهدة الفيلم المعلن عنه ، رغم أنه نادراً مايشبع توقعاته عند حضوره وتستخدم كل من الإعلانات السينمائية والقصص المسلسلة تكنيك القطع الإستراتيجى بهدف تنشيط البنية الأساسية لعملية صياغة الأفكار لأغراض تجارية بحتة[1] .

ويعطى إيزر مثالاً ثالثاً يختلف تمامًا عما سبق ، ويستند فى هذا المثال إلى روايات ايفى كومبتون بورنيت **Ivy Compton Burnett** ، حيث يرى أن فى رواياتها لم تكن الفراغات مقيدة كما فى الروايات التعليمية ، كما أنها لم تكن مستغلة اقتصادياً

---

(1) Ibid : p 192 .

فى القصص المسلسلة وبدلاً من ذلك ، فإنها أصبحت موضوعية ، فكل رواياتها تتكون من حوار غير مقطوع تقريبًا بين الشخصيات وعمومًا فإن هذا الحوار يتعدى حدود توقعاتنا العادية عن الحوار لأنه تناقض ظاهرى ... فالشخصيات المتحاورة تنبع كلها من خلفية واحدة كما أن اتصالها محكوم بنفس الشفرة علاوة على ذلك فإنهم يحققون شرطًا حيويًا آخر لأفعال الكلام الناجحة ، فهم يسألون بعضهم البعض أسئلة لتأمين أنهم فهموا ما قيل ، كما تندر احتمالية الاستكمال الكامل للشروط الممكنة لأفعال الكلام الناجحة ، وبذلك فالنتيجة هى الفشل المتكرر وحقيقة فإنها كارثة ، فأفعال الكلام المتنوعة لاتعمل على السماح بالفهم بالنظر إلى الحقائق والنوايا ولكن بدلاً من ذلك فإنها تكشف أكثر وأكثر التعقيدات الناجمة عن كل لفظة .. وحيث أن كل لفظة تحكمها شروط مسبقة معقدة فإن الحوار يستحضر إلى الواجهة المدى اللانهائى من التعقيدات ، فكلمات كل متكلم تترك شيئًا ما مفتوحاً ويحاول الشريك أن يملأ الفراغ الخالى بألفاظه الخاصة ذلك بدوره يترك فراغات أخرى يجب ملؤها مرة أخرى عن طريق شريك ... وحيث أن اللفظة ما هى إلا مجرد دلالة على شىء ضمنى فإن واقعية الفراغ تكون مجهولة حتى للشخصية نفسها .. ومن الطبيعى أن الشريك يحاول باستمرار سبر أغوار تلك اللفظة ، وفى جمهوره لكشف الدافع غير المتكون فإنه لينسب إلى كل لفظة شروطًا معينة يقوم من خلالها ليس فقط بملء الفراغ بل أيضا إظهار فراغات جديدة لأن إجابته ستحتوى على دوافع خفية هى الأخرى ، وبالتالى فإن الفراغات تعمل ضد توقعاتنا العادية للحوار طالما أن النقطة المركزية ليست ما يقال ، وبذلك فإن الألفاظ نفسها تصبح غير متوقعة بشكل متزايد وتصبح صور الشخصيات عن بعضها البعض مربعة بشكل متزايد[1] .

ويتابع إيزر توصيفه لبنية الفراغات فى روايات إيفى كومبتون ويلاحظ أنه فى مثل هذه الروايات فإن الشخصيات نفسها تشترك فى عملية قد تنفذ بواسطة القارئ أثناء محاكاته لمعنى النص ، وهذا هو السبب فى أن القارئ يشعر إلى حد ما أنه قد تم استبعاده وحقيقة فإن موقعة قد يماثل ظاهريًا موقع قارئ الروايات التعليمية ، ولكن حيث أن كل شىء قد قرر للقارئ الأخير فإن روايات كومبتون تزيل كل احتمالية

(1) Ibid : p 193 .

للقرار ، حتى عندما تبدو اللفظة خادعة فى حد ذاتها ، وتميل الروايات التعليمية إلى جعلنا نشعر بالملل هذه الأيام ، حيث أنها تسمح للقارئ فقط بالموقع الكافى لتخيل أنه يتقبل طواعية موقفًا فرض عليها فعلاً فى حين أن رواية كومبتون تخلف ورائها فراغًا متعدد الجوانب بالنسبة لما يكون عليه الناس فعلاً ، والفراغ الذى بنى بهذه الطريقة لا يقوم فقط بمنع الاتصال بالنص بل أيضًا يجعل الأمر متخيلاً لربط النص بمخزون الخبرات الخاص بالقارئ ، وإذا بدا لنا أن سلوك الشخصيات غير معقول وهمجى وغير مقنع بشكل متزايد فإننا مجبرون على التفكير فى ما يحكم إحساسنا بالمعقولية والأدب والإقناع ، هكذا يملأ «الفراغ متعدد الجوانب» وبشكل عام فإن مثل تلك العملية قد يكون لها أحد العاقبتين فإما أن نتمسك بسرعة بمفاهيمنا المسبقة ، فى هذه الحالة نسقط فى قصور الوعى ... أو أن نتراجع عن مفاهيمنا الخاصة ونلقى نظرة ناقدة عليها ، وإذ قمنا بذلك فإننا فعليًا نقوم بتشكيل معنى الرواية أيًا كانت محتويات مفاهيمنا الخاصة [1] .

وهكذا رأينا فى الصفحات السابقة كيف تتعامل الروايات التعليمية والقصص المسلسلة والروايات الحديثة متمثلة فى روايات إيفى كومبتون بورنيت مع الفراغات ودلالاتها داخل بنية السرد ، وكيف أن فراغات النص الأدبى قد تستغل لأغراض دعائية أو تجارية أو جمالية ، فالرواية التعليمية تخفض الفراغات من أجل خدمة مذهب ما ، أما القصة المسلسلة فهى تزيد من الفراغات وتحفزها من أجل حث فضول زائد والرواية الحديثة تجعلها موضوعًا من أجل مواجهة القارئ بفروضه الخاصة وتأويلاته المتعددة ، وهذه الأنساق الثلاثة هى حالات قصوى فى مجال متسع من الاستخدامات الممكنة والعنصر الحيوى لنا ليس هو الاستخدامات المختلفة بل إنه البنية التى تضمها ، ومن أجل إعاقة التناغم النصى فإن الفراغات تحول نفسها إلى مثيرات لأفعال صياغة الأفكار . ومن هذا المنطلق فإنها تعمل كبنية منظمة ذاتيًا فى الاتصال فما تعززه يتحول إلى دافع لخيال القارئ جاعلاً إياه يمتلك ما منع عنه . وبالتالى فإن البنية المنظمة الذاتية تعمل وفق مبدأ الاستيعاب ، وكما رأينا فإن

---

(1) Ibid : p 194 .

التوازن يمكن أن يتحقق بعدة طرق مختلفة ولكن البنية نفسها تبقى ثابتة ، فهى فراغ خاوى يستفز ويرشد نشاط صياغة الأفكار لذلك فهى عنصر أساسى للتفاعل بين النص والقارئ .

« وها أنا من جـديد أسـتـجـدى ذلك الطلب الذى يتوخاه جميع المؤلفين الذين يناضلون من أجل النظر إلى أعمالهم بشكل إجمالى ، إننى أرجو القارىء أن يجرب وينظر إلى العربة كاملة قبل أن يحكم على زينة غطاء المحرك أو اختيار غطاء العجلات » .

وين بوث

بلاغة الفن القصصى

خاتمة

أما بعد فقد سعت هذه الدراسة إلى الوقوف عند إسهام اثنين من المفكرين الألمان كان لهما حضورهما البارز فى سياق النظرية الأدبية والجمالية المعاصرة وبالتحديد فى النصف الثانى من القرن العشرين ، وقد حاولت الدراسة من خلال الوقوف عند اسهام كل من ياوس وإيزر تقديم «مدرسة جمالية» عرفت باسم «جمالية التلقى» أو حسب التعبير الذى عرفت به وهو «مدرسة كونستانس للدراسات الأدبية» ولعل أهم ما يميز هذه المدرسة أن مؤسسها هانز روبرت ياوس ورفاقه أمثال إيزر ويورى شتريتر وكارلهاينز شتيرله قد اشتركوا جميعًا فى محاولة إعادة التفكير فى طرق ومناهج الدراسة الأدبية ، وقد تم النظر إلى هذه المحاولة على أنها مشروعًا جديدًا للدراسات الأدبية أكثر منه مشروعًا لنظرية أدبية ، أو أن هذه المحاولة هى جزء من الجدل الدائر حول الافتراضات الفلسفية والأيديولوجية للعلوم الإنسانية .

وثمة مفارقة إرتبطت بمدرسة كونستانس والتى نشأت فى جامعة كونستانس فى جنوب ألمانيا الغربية فى أواخر الستينات ، أنه على الرغم من المناقشات الموسعة فى كل من ألمانيا الغربية والشرقية منذ تقسيمها فى أواخر الستينات والجدل الدائر حول جمالية التلقى وفرضياتها النظرية والجمالية ، كل هذا الحضور والاحتشاد في الثقافة الألمانية قوبل بتجاهل شديد من قبل الجمهور المتحدث بالإنجليزية ، فحتى منتصف وأواخر الثمانينات من القرن العشرين لم تكن تعرف مدرسة كونستانس إلا من خلال كتابين مترجمين لفولفجانج إيزر وهما «القارىء الضمنى» . وقد ترجم هذا الكتاب فى عام ١٩٧٤ والكتاب الثانى هو «فعل القراءة» وترجم هذا الكتاب فى عام ١٩٧٨ وقد قام بترجمتهما إيزر بنفسه .

ولاشك أن إيزر قد نُظر له على أن مثقف بارز يمتلك ثقافة أدبية انجليزية رفيعة بحكم عمله كأستاذ للأدب الإنجليزى فى جامعات عديدة مثل كونستانس وكاليفورنيا وإيرفن ، وبالطبع كانت لديه القدرة أن يقدم للجمهور المتحدث بالإنجليزية بيئته

الأصلية ، فى حين ظل الرائد الكونستانسى هانز روبرت ياوس مهملاً فى سياق النقد الأنجلو – أمريكى ، حتى أوائل الثمانينيات على الرغم من أنه ينتمى إلى مجموعة من نقاد القرن العشرين الألمان والتى تضم والتر بنيامين وأورباخ وأدرنو وبيتر زوندى ، وكل هؤلاء قاموا بتشكيل العمود الفقرى للإسهام الألمانى فى النظرية الأدبية ، فى القرن العشرين وعلى الرغم من ذلك لم تترجم أعمال ياوس إلا فى أوائل الثمانينيات ففى عام ١٩٨٢ قام تيموثى باهيتى بترجمة كتاب «نحو جمالية التلقى» Toward an Aesthetic of Reception وقد قام بتقديمه المنُظر الأدبى بول دى مان وفى نفس العام قام ميشيل شاو بترجمة كتاب «الخبرة الجمالية والهرمنيوطيقا الأدبية» Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics وقام بتقديمه والد جودزيتش .

وهذه المفارقة التى تحدثت عنها تعنى أن مدرسة كونستانس لاقت إحجافًا شديداً من قبل الأوساط الثقافية والأدبية فى أوربا وأمريكا ، وذلك على الرغم من أن بناء الجماعة فى عام ١٩٦٣ كان يضم مشاركين من الولايات المتحدة ، وقد أظهر التحليل التاريخى لأوراقهم ودراساتهم الأساسية وجود إسهامات لكل من ميشيل ريفاتير وستانلى فيش[1] . وعلى الرغم من انتماء كل من ريفاتير وفيش إلى ما يسمى باتجاه «نقد استجابة القارىء» Reader Response Criticism وساهمت دراساتهم فى تطوير هذا الاتجاه ، إلا أنه كثيراً من تم الربط بين نظرية التلقى الألمانية ونقد استجابة القارىء الأنجلو – أمريكية ، وربما يرجع ذلك لعدة أسباب أهمها بالطبع استنادهم على بُعد نظرى واحد وهو التركيز على فعالية القارىء واستجابته فى عملية القراءة ، على الرغم من اختلافاتهم فيما بينهم فيما يتعلق بالبعد الإجرائى فى هذه العملية ، ولاشك أن نقد استجابة القارىء شأنه شأن نظرية التلقى هو مصطلح شامل يؤلف بين نظم مختلفة مثل «النقد الإجرائى» عند نورمان هولاند و «الشعرية البنيوية» عن جوناثان كلر و «الأسلوبية التأثيرية» عند ستانلى فيش ، كما أنه يشير – كما أوضحنا من قبل – إلى تحول عام من الاهتمام بمؤلف العمل إلى محور النص / القارىء ، ومع

---

(1) Paul De Man : Introduction's, p Viii.

ذلك فإن ما يفصل النقد المتعلق باستجابة القارىء عن نظرية التلقى يتمثل فى عدد من الملامح أهمها :

أولاً : ليست الدلالة ذاتها هى الراية التى ينضوى تحتها أى ناقد من هؤلاء النقاد ، فقد أطلقت بحكم الواقع على عدد من الكتاب ربطت بين بعضهم وبعض صلات هزيلة ، كما كان تأثير بعضهم فى بعض يسيراً للغاية ، وهؤلاء المنظرون لا يشاركون فى أى حركة نقدية ، كما أنه من الواضح أنهم يستجيبون فى مناهجهم لأسلاف مختلفين ولظروف مختلفة ، والنقاد المعنيون باستجابة القارىء ينتشرون فى أنحاء العالم ويعملون فى مؤسسات مختلفة فلاهم يلتقون على أى أساس منتظم ولاهم ينشرون فى المجلات نفسها ، أو يحضرون إلى المؤتمرات نفسها(١) .

ثانيًا: دائمًا ما ينظر إلى نظرية التلقى بوصفها إنجازًا أكثر وعيًا وأكثر تماسكًا ، وهى فى أوسع معانيها تعد صدى للتطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية فى ألمانيا الغربية خلال الستينيات المتأخرة ، وقد برزت بوصفها جهداً جماعيًا على المستويين المؤسساتى والنقدى ، مشتملة على تبادل مثمر للأفكار بين ممثليها ، وفضلاً عن هذا فإن كثيرين من المشايعين لهذه الحركة النقدية يرتبطون بجامعة كونستانس – سواء أكانوا أساتذة أم خريجين أم مشاركين فى الملتقيات التى تعقد هناك مرة من كل عام، والأعمال التى تقدم فى هذه اللقاءات والتى تنشر فى السلسلة التى تحمل عنوان «البيوطيقا والهرمنيوطيقا» "Poetics and Hermeneutics" هذه الأعمال توثق تطور هذا المشروع وتماسكه(٢) .

ولاشك أن السلسلة التى حملت عنوان «البيوطيقا والهرمنيوطيقا» يمكن من خلالها اشتقاق هدف مُنظرى مدرسة كونستانس ، فالهرمنيوطيقا إصطلاحًا هى عملية موجهة نحو تحديد المعنى ، وبذلك فهى تصور وظيفة متعالية Transcendental للفهم أيا كانت درجة تعقيدها أو اختلافها أو دقتها ، كما أنها ستؤدى فى منتصف الطريق إلى

---

(١) روبرت هولب : المرجع المذكور ، ص ص ٣٤ ، ٣٥ .
(٢) السابق ، ص ٣٥ ، ٣٦ .

ظهور تساؤلات حول قيمة الوظيفة اللغوية للنصوص الأدبية ، ومن ناحية أخرى فإن البيوطيقا هى نظام ميتالغوى Metalinguistic وصفى تلقى بالادعاء على الاتساق العلمى ، كما أنها تنطبق على التحليل الشكلى للماهيات اللغوية كذلك بعيداً عن الدلالة ، فهى كفرع من علوم اللغة فإنها تتعامل مع نماذج نظرية سابقة على تحققها التاريخى ، والهرمنيوطيقا تنتمى تقليدياً إلى نطاق اللاهوت وتطبيقاته الحياتية فى عدة أنظمة تاريخية ، وعلى عكس البيوطيقا التى تهتم بتصنيف وتفاعل البنيات الشعرية ، فإن الهرمنيوطيقا تهتم بمعانى نصوص محددة ، ففى النماذج الهرمنيوطيقية تتدخل القراءة ولكنها مثل التخمين فى الأدلة الجبرية فأنها تكون وسيلة نحو غاية ما وهى وسيلة هرمنيوطيقية ناجحة تسعى إلى التخلص الكلى من كل قراءة خاطئة ،وليس من السهل أن نحدد مدى تورط القراءة فى البيوطيقا هذا إذا أمكن التحديد أصلاً ، فإذا أردنا على سبيل المثال أن نرى مدى خداع ذلك فى الأمثلة الأدبية علينا أن نلاحظ – على سبيل المثال – أن هوميروس Homer يصف أخيل Achilles بأنه أسد ، فأننا نستنتج أن أخيل شجاع ، وذاك قرار هرمنيوطيقى أما إذا قمنا من ناحية أخرى – بيوطيقية – بفحص ما إذا كان هوميروس قد استخدم – وفقًا لأرسطو – تشبيهًا أم استعارة ، فإن ذلك يعتبر من قبيل البيوطيقا(١) .

وعلى هذا فإن على المتلقى أن يقرأ النص وفقًا للبيوطيقا حتى يتوصل إلى نتيجة هرمنيوطيقية ، وعليه أن يعى أنه مجرد مجاز Figure وإلا فأنه قد يظن ببساطة أن أخيل قد غير سلالته أو أن هوميروس فقد حواسه ، ولكن على المتلقى أيضا أن يقرأه هرمنيوطيقيا «ليفهم» بيوطيقيته ، وعلى المتلقى أيضا أن يعترف بشجاعة أخيل وإنسانيته حتى يلاحظ أن شيئًا ما قد حدث فى اللغة وهو شىء لا يحدث فى العالم الطبيعى أو الاجتماعى(٢) .

والمثال السابق يوضح إلى أى مدى أن الهرمنيوطيقا والبيوطيقا مختلفتان ومميزتان كما هو الحال فعلاً ، بيد أنهما متشابكتان بطريقة أو بأخرى ، وما يهمنا فى

---

(1) Paul De Man : Introduction's, p ix.

(2) Loc: cit.

المثال السابق هو أن نوضح حدود الاتفاق والاختلاف بين الهرمنيوطيقا والبيوطيقا ، لأنه من خلال هذه النظرة يمكن رؤية إسهامات مدرسة كونستانس فبعضهم أمثال إيزر – رجع إلى التحليل البنيوى لدائرة براغ اللغوية ووجد جذوره بين المظاهر الأكثر فنية للفينومينولوجيا بما فى ذلك أعمال الفيلسوف البولندى رومان إنجاردن ، وفى هذه الحالة فإن التركيز الأساسى استند على البيوطيقا وبنية الأعمال الأدبية وليس على الهرمنيوطيقا ، فى حين وجد آخرون جذورهم بين فلاسفة التاريخ والتفسير بدلاً من التحليل البنيوى للغة والوعى . فتركيزهم الأساسى هو الهرمنيوطيقا ، وهذا الامتزاج أى إظهار البيوطيقا عن طريق الهرمنيوطيقا بقى هو الهدف العام لكل الجماليين المهتمين بالتلقى ، ولكن تتنوع الحلول المقترحة وتكنيكات القراءة المؤدية إلى تلك الحلول تبعًا لموقف البداية ، فإذا رغب المتلقى ربما بهدف الاقتناع فى تقسيم مدرسة كونستانس إلى بيوطيقين وهرمنيوطيقين ، فإن إيرز سينضم إلى قائمة البيوطيقا فى حين سيقع ياوس بلاشك بين قائمة الهرمنيوطيقا ، مما يعنى أن ياوس كان أكثر اهتمامًا بالتقاليد الأدبية عن باقى رفاقه ... وهذا جعل القارىء الغربى يهتم بطريقته فى القراءة والتلقى التى تعتمد على الفهم التاريخى بعد أن ضاق ذلك القارىء بفنيات التحليل الشكلى Formal Analysis[1] .

واستناد ياوس على جدلية الفهم التاريخى والوعى بهذا الفهم وذلك فى تعاملنا مع النصوص الأدبية عن طريق تجربة الحياة فيها ، يؤدى بنا إلى فهم أفضل للنصوص التى تنتمى للماضى أو للحاضر معًا ، وهذا بدوره يعدل من فهمنا الآنى لأنفسنا ، وهكذا يفهم الإنسان نفسه من خلال التاريخ باعتباره عملية مستمرة من الفهم والتأويل وهكذا يتغير ويتقدم ويتعدل ، وكما تمت المعايشة فى النص الأدبى على أساس البدء من المشترك ، بين تجربتنا وتجربة النص الذى ينتمى للماضى ، ذلك أن للماضى وجودًا مستمرًا فى الحاضر ، فالحاضر يدرك الماضى من خلال تجربته الذاتية[2] وعلى هذا فإن علاقتنا بالنصوص وسُبل تفسيرها يعد توصيفًا نقديًا لا للنص كجوهر ،

---

(1) Ibid Px.

(٢) نصر حامد أبو زيد : المرجع المذكور ، ص ص ٢٧ – ٢٨ .

ولكن لفهمنا للنص ، أى أنه وصف للعلاقة بيننا وبين النص ، وهذه العلاقة هى تجربة إنسانية تصدر عند التقاء القارىء بالنص ... ولذا فإنه لا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأى نص ، وستظل القراءة تجربة شخصية ، كما أنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأى نص وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءته(١) .

ثمة انتقادات أساسية وجهت إلى مدرسة كونستانس وممثليها الأكثر شهرة وذيوعًا وهما ياوس وإيزر ، وقد انحصرت هذه الانتقادات فى عدة نقاط تمثلت إما فى نقد جمالية التلقى كمدرسة نظر إليها ككل باعتبارها نقلة فى مجال الدراسات الأدبية والنظرية من حيث أهميتها ودروها وتقييمها ككل ، ومحاولة رؤيتها فى إطار شامل بعيداً عن الوقوف عند إسهامات روادها بشكل إجرائى . وهذه المحاولة تزعمها رينيه ويليك الذى حاول التشكيك فى المقولات الأساسية التى طرحتها مدرسة كونستانس والنظر إلى المدرسة ككل باعتبارها موضة وفى ذلك يقول ويليك كما أشرنا من قبل «لقد إنشغل الناس فى كل عصر ببقاء الأعمال الأدبية وأثارها وتأثيرها ومن ثم فإن الانشغال الحالى بالتلقى ما هو إلا موضة عابرة» ولاشك فى أن الرد على هذا الانتقاد يتجلى بشكل عملى ، فى عدد الدراسات والكتب والترجمات التى تعرضت لجمالية التلقى ، وعدد النقاد الذين تعرضوا لإسهامات جمالية التلقى ومنهم من بول دى مان وتيموثى باهيتى وسوزان سوليمان وإنجى كروسمان وجين تومبكينز وروبرت هولب وغيرهم ، كل هؤلاء كتبوا وترجموا عن جمالية التلقى ، ولاشك فى أن كتاباتهم قد ساعدت على الرواج الحقيقى لهذه المدرسة ، وساهمت هذه الكتابات أيضا فى رؤية جمالية التلقى فى ضوء بعدها التاريخى والسياسى والاجتماعى والظروف التى نشأت فيها فى ألمانيا الغربية فى بداية الستينات ، وهذا يعنى أنها لم تكن موضعة عابرة ، بل مازال لها حضورها الفعال فى المشهد النقدى المعاصر ولها رموزها الذين يمارسون إلى الآن دورهم فى تعميق الدراسات المتعلقة بالقارىء والقراءة أمثال كارلهاينز شتير له ويورى شتريتر ، هذا عن الانتقادلات التى وجهت إلى المدرسة ككل .

---

(١) عبد الله الغذامى : الخطيئة والتكفير ، ص ٨٣ . نقلاً عن ، حامد أبو أحمد ، الخطاب والقارىء ، مرجع سابق ، ص ٤٠ .

أما عن الانتقادات التى يمكن أن توجه إلى إيزر فإنها تصب فى لب تحليل إيزر لعملية القراءة ، التى تطرح أسئلة عدة وتتركها دون إجابة واضحة ومحددة ، أهم هذه الأسئلة ما طبيعة العلاقة بين النص الأدبى وأحد تعيناته الفردية عند القارىء ؟!

وفى هذا يؤكد إيزر ردًا على هذا التساؤل النقدى على أولوية الدور الإبداعى للقارىء فى تعيين وإدراك النص ، وهذا يسمح بالتالى بدرجة من التنويعات الحرة ، ومن ناحية أخرى فإنه يقترح أن النص وحده هو ما يوجه إدراك القارىء له ... ويضيف إيزر أن بعض تعيينات وإدراكات النص من قبل القراء تكون أكثر صحة وصدقًا من إدراكات أخرى ، فعندما كتب إيزر عن فانتى فاير Vanity fair قال «إن الأثر الجمالى لفانتى فاير يعتمد على تنشيط قدرات القارىء النقدية ليستطيع التعرف على الواقع الاجتماعى Social Reality للرواية على أنه تنظيم مربك من المواقف الزائفة ويجب التعرض لهذا الزيف كواقع حقيقى»(١) ولاشك أن مثل هذه الأحكام يجب أن يتم استنتاجها ، فهى الفراغات Blanks التى يجب على القارىء أن يملأها ، وهذا يعنى أن النصوص أخصب بشكل لا نهائى من أى من إدراكاتها الفردية لدى القراء ، وهذا يعنى أيضا أن التوصيف النظرى الذى قام به إيزر لعملية القراءة يسمح بقدر كبير من المجال المتسع للإدراك الفردى أكثر مما تفعله تطبيقاته النقدية الفعلية(٢) .

أما بالنسبة لمفهوم «عدم التحديد» والذى من خلاله يرى إيزر أن كل النصوص تحتوى على عناصر من عدم التحديد أو الفراغات ، وهذا يعنى أن نشاط القارىء يجب أن يكون إبداعيًا ، ففى سعيه وراء ملء الفراغات النصية يدرك القارىء العمل الأدبى ، ولكن مرة أخرى يتخلص إيزر من مسألة مقدار الحرية الممنوح للقارىء أو على الأقل يجيب عنها بشكل متناقض ، فهو يعتمد على إنه لا يقوم النص الأدبى بأى متطلبات واقعية يفرضها على القراء ، بل إنه يفتح حيزًا من الحرية بحيث يمكن للجميع أن يفسروا كل بطريقته ، هذه النتيجة بشكل عام تتعارض مع عدد من العبارات الأخرى التى تقترح أن نشاط القارىء فى ملء الفراغات يتم برمتجه بواسطة النص نفسه ،

---

(1) Iser : The Implied Reader, p 112.

(2) Suleiman S. Susan : Introduction : Varieties of Audience - Oriented Criticism, p 24.

وبالتالى فإن النموذج الذى يخلقه القارىء للنص يكون متنبأً به ومقصوداً من المؤلف ، وعلى الرغم من أن إيزر قد انتقد إنجاردن صاحب مفهوم «عدم التحديد» بسبب مفهومه الكلاسيكى على العمل الأدبى والذى يعتبر أنه لا توجد إدراكات صحيحة وأخرى خاطئة للعمل الأدبى ، فإن مفهومه قد تحول إلى نموذج مماثل لنموذج إنجاردن ولا توجد هناك اختلافات كبيرة بينهما[١] . وهذا ما جعل بعض الباحثين ينظرون إلى عمل إيرز على أنه يحمل فى طياته تشابهات لافتة مع النقد الفينومينولوجى عند إنجاردن[٢] . وبشكل عام فإن إيزر قد انتبه إلى أهمية هذه الانتقادات مما جعله يؤكد فى كتابة «فعل القراءة» أن أفكاره فى عملية القراءة مستمرة فى التطور ، وبالتالى فإن أى قياس لعمله لن يكون كاملاً بالضرورة ، ولعلنا حينما توقفنا عند بعض الانتقادات التى يمكن أن توجه إلى إيزر كان الهدف من وراء ذلك هو توضيح بعض المشكلات التى لم تحل داخل فينومينولوجيا القراءة الأدبية .

أما بالنسبة لياوس فإن أهم الانتقادات التى يمكن أن توجه إلى عمله ، جاءت من بعض الكتاب غير المنعزلين كثيراً عن ياوس زماناً ومكاناً ، الذين أنكروا كفاءة نظرية التفسير القائمة على التلقى العام للعمل الأدبى وقاموا بتقليصها إلى مجرد أثر عرضى خال من الأهمية الهرمنيوطيقية ، ومن الأمثلة الواضحة على ذلك مقولة والتر بنيامين فى مقاله «مهمة المترجم» The Task of the Translator حيث يقول «أنه لا مجال لأن يقوم أى اهتمام بتلقى العمل الأدبى أو أى شكل فنى أخر بإظهار فائدته لفهمه ، فالقصيدة ليست موجهة لقارئها ولا اللوحة موجهة لمقتنيها ولا السيمفونية موجهة لمستمعيها[٣] وهذا يعنى أننا لابد أن نستند على البعد اللغوى داخل العمل الأدبى ولكن هل الأمر كذلك بالفعل ؟

ولاشك أن انتقاد والتر بنيامين يعتمد على الخبرة الجمالية ودورها فى التعامل مع النصوص الأدبية وتفسيراتها ، ولاشك كذلك فى أنه حينما يقف عند مهمة المترجم فأنه

---

(1) Ibid : p 25.

(2) Walter Benjamin : Die Aufgabe des Ubersetzers “in Illuminationen, Frankfurt, 1961, p 56. English translation in Illuminations, trams Hurry, Zahm, New York, 1968.

(3) Paul De Man : Introduction’s, p xvii.

يقف عند الدور اللغوى الذى ينقل به المترجم المعنى ، واهتمامه باللغة والطريقة والتى تنتج بها المعانى ، ولاشك أن هذا الدور يعنى أن ياوس قد تجاهل الجوانب اللغوية داخل النصوص معتمداً على الجوانب الهرمنيوطيقية ، وحتى إن كان كذلك فإنه لابد أن لا يتم النظر إلى عمل ياوس على أن به أوجه قصور لا يمكن تخطيها للوصول إلى الأدوات التحليلية الخاصة به ، فياوس لا يبدو مضاداً للجوانب اللغوية فى النص من حيث وضعها فى الاعتبار ، كما أنه لا يبدو مدافعاً عن التعامل مع عمل اللغويين ويتجه تفضيله إلى اللغويين الذين يحاولون التوسط بين الوظيفة الاتصالية والوظيفية الجمالية للغة أو ما يمكن تسمية بأسلوبى اتصال اللغة(١) وقد جادل ياوس كثيراً فى محاولة إيضاح أن التعرف على الجوانب الشكلية والجمالية للنص لا يمكن فصلها عن الجوانب التاريخية والهرمنيو طيقية المتعلقة بعملية التلقى .

وإذا كان ياوس يشير صراحة إلى اللغة ويشيد بمن يحاول الوقوف عند وظيفتها المتمثلة فى الاتصال والتشكيل الجمالى فى العملية الأدبية ، فأنه قد ظهر فى الدوائر الثقافية الألمانية فى فترة مواكبة زمنيًا لعمل ياوس وإيزر وبالتحديد فى دوائر البحث المنهجى فى علم الاجتماع ، مجموعة من المنظرين اهتموا بموضوعات تتعلق بعملية الاتصال ، وقد برز من بين هؤلاء يورجين هابرماس Jurgen Habermas وكارل أوتو أبل Karl - Otlo Apel ونيكلاس ليمان Niklas Lehmann ، وقد تم النظر إلى عملهم داخل سياق نظرى عام يسعى إلى ترسيخ مشروع فى دعائم نظريات الاتصال ، وفى هذا المناخ لم يكن من قبيل المصادفة ، مثلاً أن ينهى إيزر وياوس أكثر أفكارهما النظرية المتعلقة بالتلقى أو الاستجابة بفقرات عن الاتصال ، وهذا ما جعل باحث مثل روبرت هولب يقرر «أن نظرية التلقى لابد أن تبلغ مداها فى نظرية أعم فى التصال أو أن تصنف عن طريقها»(٢) . وهذا ما قرره ياوس بنفسه فى أوائل السبعينيات حينما راح يقيم

---

(١) نيوتن ، ك.م : نظرية التلقى ونقد الاستجابة – القارىء – ترجمة سيد عبد الخالق ، مجلة القاهرة ، العدد ١٦١ ، إبريل ، ١٩٩٦ ، ص ٢٠٠ .

(٢) روبرت هولب : المرجع المذكور ، ص ٢٥٠ .

ويحلل تطور الدراسات الجمالية والأدبية داخل مدرسة كونستانس منذ أوائل الستينيات منتهيًا إلى أن كل إسهامات مدرسة كونستانس لابد أن تفهم داخل نظرية أعم وأشمل ، لأن هذه الدراسات قد تم تطويرها على نطاق واسع إلى نظرية فى الاتصال الأدبى ، تقصد إلى تقدير وظائف الإنتاج والتلقى والتفاعل بينهما حق قدرهما(١) .

وفى هذه الإشارة الموجزة يمكن لنا أن نتلمس أفاق التطور النظرى الذى وصلت إليه مدرسة كونستانس بعد إسهامات ياوس وإيزر ، فقد برز مجموعة من أهم تلاميذها داخل وخارج مدرسة كونستانس ، أمثال هانز ألريخ جمبرخت Hans Ulrich Gumbrecht وكارلهاينز شتيرله ورولف جريمنجر Ralf Grimminger وجونتر والدمان Cunter Waldmann ، وكل هؤلاء قد اجتمعوا على هدف واحد هو تطوير الدراسات الأدبية والجمالية داخل مدرسة كونستانس ومحاولة تجاوز عثراتها ، وكذلك الرد على الانتقادات التى وجهت من قبل نقاد ألمانيا الشرقية لمدرسة كونستانس وبالتحديد لعمل هانز روبرت ياوس الذى أثارت أفكاره الكثير من المناقشات والاعتراضات نتيجة لاعتماده على أسس الهرمنيوطيقا الفلسفية الألمانية واهتمامه بالبعد التاريخى ودوره فى عملية التلقى .

ولاشك أن ما أثارته «مدرسة كونستانس للدراسات الأدبية» من مناقشات وخلافات حادة داخل ألمانيا بكتلتيها الشرقية والغربية سابقًا بل وخارج ألمانيا ككل ، ودورها فى تطوير الدراسات المتعلقة بحركة نقد استجابة القارىء الآنجلو – أمريكية ، وما تم داخل مدرسة كونستانس نفسها من تعديلات وإضافات جوهرية من قبل الرواد وكذلك من قبل الجيل الثانى ، يستحق عدة دراسات تعتمد على المنهج المقارن لتبرز الدور الحيوى الذى ساهمت به «جمالية التلقى» فى تطوير النظرية الأدبية والجمالية المعاصرة .

---

(١) السابق : ص ٢٥١ .

ثالثًا : فهرس الموضوعات

الموضوع	صفحة
الإهـداء	٥
المقـدمـة	٧
الفصل الأول : الإرهاصات الفلسفية لجمالية التلقى	٢١
الفـصل الثـانى : جـمـاليـة التلـقى كنمـوذج جـديد	٤٣
أولاً : تأسيس المفهوم	٤٥
ثانيًا : تغيير النموذج	٥١
الفـصل الثـالث : هرمنيـوطيقـا التلقى عند ياوس	٧٣
أولاً : الهرمنيوطيقا وجمالية التلقى	٧٥
ثانيًا : أفق التوقعات ودلالة الرسائل	٨٦
الفـصل الرابع : فـينومـينولوجـيـا التلقى عند إيزد	١٠٩
أولاً : العلاقة الديالكتيكية بين النص والقارىء	١١١
ثانيًا : مفهوم القارىء الضمنى	١٢٤
ثالثًا : الإستراتيجيات	١٣٥
الفصل الخـامس : جماليات الاتصـال وخـبرة القراءة	١٤١
أولاً : عـمليـة القـراءة	١٤٣
ثانيًا : خـبرة القارىء	١٦٤
ثالثًا : شروط الاتصال	١٧٦
رابعًا : مفهوم الفراغات	١٨٥
– خـــاتمة	١٩٩
– ملـحـق	٢٠٩
– الفـهـارس	٢٣٧
أولاً : فـهـرس الأعـلام	٢٣٩
ثانيًا : فهرس المصادر والمراجع	٢٤٤
ثالثًا : فـهرس الموضـوعات	٢٥٣