الفصل الثالث

الاتجاهات التي تعنى بالقارئ

مقدمة:

رأينا فيما سبق من عرض للمذاهب والنظريات – على اختلاف توجهاتها – أن من هذه المذاهب والنظريات من أراد أن يقارب الأدب فوصله بمنابعه وبما يؤثر فى نشأته من عوامل أو مؤثرات، وأن منها من اقتصر على حدود النص الأدبى فيما يتميز به من أنساق وخصائص بنائية تقطع ما بين النص وبين سياقاته التاريخية والاجتماعية ثم تطور الأمر فى نظرية لاحقة إلى التشكك فى الوصول إلى دلالة أو معنى محدد للنص مادام هناك انتقاء لقصدية المؤلف – بعضها يقول بموت المؤلف– ومادام الدال مراوغا أبدا يتحاش قبضة المدلول.

فى ضوء كل ذلك لم تجد مثل هذه النظريات السر الذى يجعل الأثر الأدبى مستمرا وحيّاً حتى بعد أن تفنى الظروف التاريخية والاجتماعية التى أدت إليه، بل لم تستطع تلك النظريات أن تجد أسباباً مقنعة للتميز بين النص الأدبى وغيره من حيث القيمة. وظلت التساؤلات ملحة، وظل البحث الأدبى فى توتراته وتساؤلاته اللانهائية حائراً.

وبعد تاريخ من السعى الحثيث والجدل المستمر تتجه الدراسات فيما تتجه إليه إلى محاولة إيجاد جواب للتساؤلات المطروحة فى سوق النقد حول قضايا الأثر الأدبى يعتمد على الطرف الثالث من عملية الإبداع ألا وهو القارئ بوصفه مفتاحاً للبحث فى الأثر الأدبى على أساس أن ذلك الأثر لا يكتسب خلوده أو بقاءه من العوامل التى أثرت فى نشأته، ولا يكتسب خلوده وقيمته فقط مما يحكمه من أنساق وشبكة علاقات تشكل بنيته منعزلاً عن السياق التاريخى والاجتماعى، كذلك لا يكتسب قيمته وبقاءه من كونه انعكاساً آلياً للهياكل

الاقتصادية والبنى الاجتماعية، وإنما يأتيه هذا الخلود وذلك الثراء والزخم لأنه – أى الأثر ــ يظل فاعلاً فى قارئه محركاً له، فى الوقت الذى يتفاعل فيه هذا القارئ مع النص فيمنحه رؤاه فى كل وقت وفى كل عصر من العصور الأمر الذى حدا بكثير من الباحثين المعاصرين إلى الاعتقاد بأن الآثار الأدبية تكتب – على وجه الخصوص ــ لقارئ ولجمهور يتجه بها المبدعون إليه فتحدث لهذه الآثار عمليات مستمرة من القراءة.

"ولكن ما القراءة؟ ما المقصود بهذه العبارة التى سيقوم حولها على أيامنا هذه، جدال كبير؟ ليس من الهين تحديد مفهوم القراءة، لأن كل النظريات التى ستقوم عليها ستقوم ساعية إلى تعريفها فكأن باب البحث فيها قد فتح فصده عن الانغلاق فرط الزحام"(١٢١).

ومن البديهى أن القراءة النقدية المعاصرة "ليست هى أيضاً بالقراءة التقبلية التى نكتفى فيها عادة، بتلقى الخطاب سلبياً اعتقاداً منا أن معنى النص قد صيغ نهائياً وحدد فلم يبق إلا العثور عليه كما هو أو كما كان نية فى ذهن الكاتب"(١٢٢).

ليس الأمر بهذه البساطة إن القراءة النقدية المعاصرة فعل من أفعال التأمل والاستبطان العميق للتجربة النصية إنها أشبه بقراءة الفيلسوف للكون والحياة "إنها فعل خلاق يقرب الرمز من الرمز، ويضم العلامة إلى العلامة، وسير فى دروب ملتوية جداً من الدلالات نصادفها حيناً ونتوهمها حيناً فنختلف اختلافا"(١٢٣).

ويرى جوزيف يورت Joseph Jart فى كتابه التلقى فى الأدب "أننا فى القراءة نصب ذاتنا على الأثر، وأن الأثر يصب علينا ذواتاً كثيرة فيرتد إلينا كل شئ فى ما يشبه الحدس والفهم"(١٢٤).

ونظراً لهذه الطبيعة المركبة لموضوع القراءة فقد تساءل الباحثون المعاصرون هل يكتفى القارئ فى قراءته بعلاقات ذاته؟ أم يتلقى شيئاً من خارجها؟بل ما الذى يعتمل فى عقل القارئ وفى ضميره أثناء القراءة؟ وهل القارئ يقرأ بحرية أم أنه يتوسم خطى قارئ ضُمنٌ داخل النص ثم ما الذى يشترك فيه القراء المتعددون وهم يقرءون النصوص المختلفة. ويمكن بالمثل أن تطرح الأسئلة المشابهة على عملية الكتابة باعتبارها الوجه الأخر للقراءة حيث لا وجود لأى منهما إلا بوجود الآخر.

وربما كانت البداية فى حل هذه الإشكاليات تنطلق من نظرية التخاطب التى يعود إليها بعض الفضل فى لفت الأنظار ــ أساساً ــ إلى مفهوم القارئ وإلى دوره فى الإنشاء الأدبى، وذلك حين اعتنت عبر دراستها للتخاطب بالثالوث الأساسى: الباث والخطاب والمتقبل حيث رأت مرور البلاغ من الباث إلى المتقبل عبر قنوات من الاتصال وطبقاً لقواعد متواضع عليها حيث يقوم المتقبل بفك رموز الكلام ليحصل على البلاغ منها.

ولا يخفى أن دارسى الأدب قد اعتبروا الباث هو المؤلف والمتقبل هو القارئ والأثر حاملاً بلاغاً إلا أنه إذا كان أمل الباث فى التخاطب العادى أن يصل بلاغه واضحاً سالماً من العثرات إلى المستقبل فيعمد إلى المشترك من

الصيغ تجنباً لسوء الفهم فإن الأمر يختلف فى الخطاب الأدبى فبينما تكون اللغة فى التخاطب العادى وسيلة لتحقيق البلاغ فإنها فى الخطاب الأدبى هدفاً فى حد ذاتها وبالتالى تصبح لغة مشحونة بالدلالات مراوغة إلى حد كبير مما يصعب الرسالة ويجعلها مفتوحة إلى أبعد ما يمكن وإذا كانت للخطاب العادى وظيفة مرجعية فإنها تتحول إلى وظيفة أدبية فى الخطاب الأدبى الأمر الذى أدى إلى التسليم- عند دارس الأدب- بالغموض فى الآثار الأدبية عن غيرها.

وبناء على الغموض يتوقع المؤلف/ الباث من القارئ أن يقوم بالتأويل أثناء القراءة، بل توقع منه أن يثرى العمل الأدبى بإضافات ذاتية يسلطها عليه ولأن التخاطب الأدبى فيه غموض فقد عمد القارئ امتحان النص الأدبى كلما واجهه فاختبر قدراته على تحمل المعانى الإضافية - أو ما يسميه إيكو بالدلالات الفرعية على ما سوف نرى - بموجب ما ركب فى هذا العمل من مواطن غموض تتحمل التأويل، ومن هنا كان الأثر الأدبى عند إيكو وغيره أثراً مفتوحاً يجلب التأويلات العديدة ويتقبلها على اختلافها وتنوعها فيزداد بذلك ثراؤه.

والسؤال الذى يطرح نفسه فى هذا الصدد هل إقرارنا بتعدد القراءات لأثر أدبى واحد كلها صالحة لها قيمتها أو أنها متساوية القيمة؟ فى الحقيقة أنه على الرغم مما قد تشير إليه الدعوة إلى ذوات القراء من فوضى فى التفسير إلا أن أصحاب التلقى قد فطنوا إلى شيئين الأول: أن القارئ الذى يعنيه منظور التلقى هو القارئ المثقف الذى ينطلق فى تفسيره للنص من وعيه بأفقه وآفاق الآخرين

وسوف نلاحظ أن ياوس وضع شروطاً ومبادئ تحكم دور القارئ على ما سوف نرى. الأخر: أن الدارسين قد رأوا أن عملية التخاطب ذاتها تفرض شيئاً من التحديد لتكاثر القراءات.

فالأثر الأدبى مهما رأيناه غامضاً فإنه ينطوى على دلالات بعينها يتقيد بها تأويله ويحد بها فهمه، وأول العناصر أو الحدود اللغة التى يظهر فيها ذلك الأثر، ذلك لأن العلاقات فيها تحيل على ثقافة وحضارة ومجتمع ما، وهذه اللغة وما تشير إليه من قيم حضارية تلزم القراءة بقدر من الموضوعية لا يمكن تجاوزها ثم يأتى بناء النص بغموضه المتعمد وبفراغاتها التى يضعها الكاتب فيه منتظراً من القارئ أن يملأها، وبتلك الدعوات التى توجه للقراء حتى يتعاملوا مع النص تعاملاً جمالياً لا تعاملاً وثائقياً إن مثل الحدود السابقة: اللغة وبناء النص تلزم القارئ إذن بقدر من الوفاء لمقاصد الكاتب، ولطبيعة العصر الذى ألف فيه.

إذن فالأثر الأدبى ليس ذا معنى واحد تقتصر القراءة على اكتشافه كما أنه ليس منفتحاً مطلقاً لشتى القراءات بحيث يقبل أى تأويل يوضع له على أن هذه التمهيدات للأخذ بمفهوم (القراءة) فى معالجة الأثر الأدبى ما كان لها أن تفضى إلى ما أفضت إليه من نظريات حديثة لو لم تعتمد على مسيرة تاريخية قامت بها مدارس ونظريات مختلفة تشهد بها المراجع والمصادر التى ذكرها أصحاب نظريات وجماليات التلقى مما يؤكد أنها نظريات القراءة قامت على أصول وجذور سابقة فما هى هذه الأصول أو تلك الجذور

١- القراءة وجماليات التلقى

نظرية التلقى

أولاً: الجذور والإرهاصات:

إن نظرية التلقى شأنها شأن غيرها من النظريات الأدبية قائمة على أصول وجذور سابقة عليها، وإذا كنا فى سبيلنا للبحث عن جذور هذه النظرية فإننا لا تختلف مع روبرت هولب فى الإيمان بأن "ظهور مدخل جديد للأدب، خصوصاً إذا كان هذا المدخل يدعى لنفسه وضعاً نموذجياً، يؤكد لا محالة سلسلة من الدراسات التى تستكشف الجذور ومن ثم تعفى على دعاوى الأصالة".(١٢٥).

ولاشك أن هناك من الدارسين من له ولع برد كل جديد إلى أصول وأفكار قديمة معرفة فى القدم أحياناً أليس القديم يمتد فى كل جديد؟ هل ثمة جديد بغير جذور ضاربة فى القدم؟ وليست المشكلة فى التسليم بهذا أو رفضه، ولكننا ينبغى أن نفرق بين أفكار وإرهاصات متناثرة حول مفاهيم بعينها وبين جذور مؤثرة تعمل فى مخاض مستمر على تكوين نظرية بعينها.

فليس من الصعب العثور على أفكار وإرهاصات مختلفة تشى بمفاهيم قد تتلاقى مع نظرية التلقى أو غيرها من النظريات، فببساطة نستطيع أن نرد بعض الأفكار التى طرحتها نظريات القراءة وجماليات التلقى إلى أرسطو فى كتابه فن الشعر ألم يشتمل كتابه على فكرة التطهير catharsis بوصفها ركيزة من ركائز التجربة الجمالية؟

نستطيع أن نعد التطهير أقدم تصوير لنظرية جمالية تقوم على استجابة الجمهور المتلقى، وله فى ذلك الدور الأساسى. وبالبساطة نفسها نستطيع أن نجد فى تعريف البلاغة – فى التراث العربى- بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال اهتماما بدور المتلقى فى صنع الخطاب أو فيما يسمى بنظرية التمكين عند العرب كما جاءت عن أبو بكر ألبا قلانى فى إعجاز القرآن*.

وربما يرجع الباحثون أيضا بالطريقة نفسها جذور التلقى إلى أفكار ترددت سواء فى النقد الإنجليزى أو الفرنسى عند أمثال إدجار ألن بو الذى اهتم بالقارئ فى إطار عنايته بالأثر الفنى الذى ينوى إحداثه فيه وقد صرح بأنه يفكر أول ما يفكر فى نوع الأثر الذى يقصد إليه فى القارئ ثم يفكر بعد ذلك فى الوسائل التعبيرية التى تلائمه مثل النبرة والصياغة وخصائص البناء، ولقد كان لما صارح به بو القراء من أسرار الإنشاء الأدبى أثره الكبير فى النقد، فلقد ناهض المفاهيم الرومانسية التى توغلت بالكتابة الأدبية بعيدا فى عتم التعبيرية... وكشف عما يبذله الكاتب من جهد وعما يصادفه من صعوبات ويلاقيه من عنت.

فهل نعد إدجار ألن بو أحد المبشرين بنظريات التلقى؟هل يمكن أن نعتبر شاعرا مثل بول فاليرى Valery واحدا ممن أسهموا فى نظريات القراءة لمجرد قوله:"لأشعارى المعنى الذى تحمل عليه"؟

والواقع أنه خلال السنوات التى أعقبت ظهور نظرية التلقى "سعت طائفة مختلفة من البحوث إلى التدليل على اعتمادها- أى النظرية- على فكر متقادم".(١٢٦) وثمة فارق مميز بين الإرهاصات المختلفة وبين التأثير الفعلى "فإن إثبات التأثير أمر أكثر تعقيدا بعض الشىء بما فى ذلك المبادئ بلا شك التى طورتها نظرية التلقى نفسها". (١٢٧)

وبناء على هذا فإن الجذور الحقيقية للتلقى اعتمادا على مفهوم هولب من أنها تلك النظريات أو الاتجاهات التى ظهرت أو عادت إلى الظهور خلال الستينات والتى حددت المناخ الفكرى الذى استطاعت فيه نظرية التلقى أن تزدهر يجعلنا نرى هذه الجذور فى مؤثرات خمسة هى:

١- الشكلانية الروسية.

٢- بنيوية براغ.

٣- ظواهرية رومان انجاردن.

٤- هرمنيوطيفا جادامر.

٥- سسيولوجيا الأدب.

وقبل أن نقف عند هذه الجذور لا ينبغى كذلك أن يفوتنا متلما فات - روبرت هولب - أن التركيز على دور القارئ فى تفسير النص قد شغل مدرسة النقد الجديد بشكل أو بأخر ويكفى أن نشير إلى الناقد الشهير ريتشاردز فى كتابيه: كيف تقرأ الصفحة How to read a page! ١٩٤٢، والنقد التطبيقى Practical criticism ١٩٥٢، لقد قدم فى كتابه الأول اعتقاده باستحالة الوصول إلى قراءة نهائية تغلق النص بحيث تصبح أية قراءة أخرى غير صحيحة فلقد كتب يقول فى ذلك: "كل القراءات لابد فيها من التخلى عن شئ، وإلا فلن نصل إلى معنى إن التخلى عن هذا الشيء تنبع أهميته من شيئين بدون ذلك التخلى لن نصل إلى معنى معين، ومن خلال التخلى يصبح ما نريد فهمه ماثلا أمامنا لنصل إلى كينونته الأساسية" (١٢٨) ويخلص ريتشارد من هذا إلى

مقولة قريبة جدا مما يقول به أصحاب نظرية التلقى وذلك حين كتب يقـول "إن المعنى الصحيح لنص ما (ما يعنيه حقا هذا النص) شبح أكاديمى يقل ما به كثيرا عما يجده فيه قارئ جيد" (١٢٩).

ولقد قدم ريتشارد فى كتابه الثانى النقد التطبيقى ما يمكن أن يكون قريبـا جدا مما يقوم به ما نسميه النقـد القـائم علـى اسـتجابة القـارئ Reader-Response فقد اعتمد ريتشارد على تجربة معملية بين مجموعة من طلابـه حيث قام بتوزيع عدد من القضايا عليهم وقد نزع منها أسماء مؤلفيها طالبا منهم التعبير عن استجاباتهم الحرة لتلك القصائد فكانت النتيجة عددا من الاسـتجابات المتباينة بل المتناقضة وصحيح أن ريتشارد اعتبر كثيرا مـن هـذه القـراءات خاطئة مما يعنى أن ثمة قراءة صحيحة استخدمها معيارا للتصويب والقيـاس – مما يبعد به عن نظريات التلقى التى تعد كل قراءة صحيحة – إلا أنه قد واجـه مشكلة فى تحديد ماهية القراءة الصحيحة إذ إنه أدرك بفطنته الدور المهم الـذى يمثله السياق الذى ترد فى إطاره قراءة النص لدى القارئ، لذلك جاء تعليقه على رفض بعض القراءات تعليقا يصدر عن وعيه بأن قراءة القارئ للنص تحددهـا استراتيجيات قراءاته السابقة وعن وعيه كذلك بأن هامش الاختلاف بين قـراءة وأخرى قائم وممكن يقول فى رفضه لبعض القراءات: "ثمة قراءة أخرى ممكنـة تجعل من القصيدة شيئا مختلفا– فليس غريبا أن يقرأ قلة القصيدة بمثـل هـذه الطريقة. إذ إنه إذا كان للشعر صفة لم يعد القارئ الحديث – الـذى يسـتوحى أفكاره عن الشعر من فضلى القصائد المعروفة لورد زورث أوشيلى أوكيتيس أو

من شعرائنا المعاصرين بدلا من ديردن وبوب – مؤهلا للتعامل معها، فإنها روح الدعابة الاجتماعية الراقية، المثقفة والواثقة من ذاتها".(١٣٠)

وإذا ما رحنا نلتمس أثر مدرسة النقد الجديد على نظرية التلقى لدى الجيل التالى لريتشاردز وإليوت فسوف نلاحظ التأكيد على أهمية دور القارئ عند كل من كنيث بروكس ونورثروب فراى حيث ينص الأول بشكل صريح على ذلك فى قوله: لا يستطيع إنسان فى كامل قواه العقلية أن يتجاهل دور القارئ ولكنه يشترط لذلك عدم المبالغة حتى لا تختزل دراسة الأدب إلى نوع من دراسة سيكولوجية القارئ. (١٣١)

وقد تنبأ فراى فى أواخر الخمسينيات بما يمكن أن نجد أصداء منه فى كل من التفكيكية ونظرية التلقى حين تحدث عن تعدد المعنى Polysemous Meaning أو لا نهائيته."(١٣٢).

وإذا كان روبرت هولب قد تجاهل مدرسة النقد الجديد لعدم إمكانية إثبات التأثير الذى اعتبره أمرا معقدا وشرطا أساسيا من شروطه فإن لويز روزنبلات Louise Rosenblat وهى واحدة من المنظرين لنظرية استجابة القارئ تعترف فى دراستها عن النظرية الجديدة Literature as Exploration، أنها استفادت من بعض آراء ريتشاردز التى طورت اهتمامها باستجابة القارئ.(١٣٣)

كذلك فإن من الأصول النقدية للقراءة اجتهادات نقاد مدرسة جنيف من أمثال جورج بوليه، جان بيير ريشارد، اميل شتايجر وهلليس ميلر وكان هؤلاء النقاد يقرأ ون النص الأدبى بوصفه تجسيداً شكلياً أو لفظياً لوعى الكاتب(١٣٤).

كذلك لا نستطيع أن نتجاهل مع هولب ما للناقد الأمريكى وايـن بـوث Wayne .C.Booth من دور فى نظريات التلقى، إن وين بـوث يعـد أحـد المصادر الأساسية التى استقى منها إيزر مفهوم القـارئ الضمنـى Implied Reader وكان بوث قد طرح مفهوم المؤلف الضمنى Implied Author فـى النقد الأدبى عام١٩٦١ حيث وجد مع آخرين أن دور المؤلف الحقيقى قد حـط من شأنه فى التفسير النقدى بوصفه جزءاً من المقاربة النقدية الجديدة (١٣٥) .

لقد كان بوث يعنى بتحليل البنيات السردية ذات الصلة بالقارئ، ولذا فقـد انطوت تحليلاته على عناية بتشخيص وتعيين تلك الصلة، فـأفرز عملـه هـذا مجموعة من المفاهيم ذات العلاقة بتركيب القارئ نصياً، فقـد طـرح مفـهوم المسافة الجمالية Aesthetic Distance ومصطلح وجهة النظـر Point of View فضلاً عن المؤلف الضمنى عند بوث وهى مفاهيم قد ارتبطت باتجـاه جماليات التلقى على ما سوف نرى لاحقاً.

كما أنه من الثابت أن ياوس قد قرأ ريتشاردز بدليل أنه حاول أن يتخطـى حدود جماليات التلقى المؤسسة على علم النفس عند ريتشـارز وهـو يستشـهد برينيه ولك، متفقاً معه، فى نقده لريتشاردز فيما يتعلق بقصور هذا المنحى مـن

الدراسة فى تفحص معنى العمل الفنى، وما ترتب على هذا من اختزال منـــهج كهذا – على أحسن الفروض ــ إلى دراسة اجتماعية للنقد.

ونستطيع الآن أن نعود إلى الأصول الخمسة التى حددها روبرت هولـــب فى رصده للعوامل المؤثرة فى تكوين نظرية التلقى:

أولاً: تأثير الشكلانيه:

وقد أرجعها هولب إلى ثلاثة عوامل رئيسية:

١- الإدراك الجمالي والأداة:

وذلك بتوسيعهم مفهوم الشـــكل بحيـــث ينـــدرج فيـــه الإدراك الجمـــالى وبتعريفهم للعمل الفنى بأنـــه مجمـــوع عنـــاصره فعنـــد شلوفســـكى Viktos Shklovskii " أن الصورة ليست العنصر المكون للأدب لأنها فى ذاتها ليســـت سوى أداة لخلق أقوى انطباع ممكن، فهى واحدة مـــن أدوات شـــعرية كثـــيرة تستخدم للوصول بالتأثير إلى ذروته"(١٣٦).

ويخلص من هذا إلى أن الإدراك العادى باللغة اليومية يصبح إدراكا مألوفا وآليا فيقودنا إلى الإخفاق فى رؤية الشىء على حقيقته ومن هنا فإن وظيفة الفـن هى أن يجرد إدراكنا من عاديته وأن يعيد الشىء إلى الحياة مرة أخرى ومن هنا يصبح دور المتلقى بالغ الأهمية فهو الذى يقرر الخاصية الفنية للعمـــل (١٣٧). ومن هنا نستطيع أن نعتبر كتابات شلوفسكى قد أسهمت إلى حد كبير فى نقـــل اهتمامنا من علاقة المؤلف / العمل إلى العلاقة النص/ القارئ.

٢. التغريب:

إن التعريب طبقا لرأى شلوفسكى يشير إلى خاصية بين القارئ والنص تنزع الشيء من حقله الإدراكى العادى، وهو بهذا المعنى يعد العنصر التأسيسى فى الفن أجمع. وثمة وظيفتان أساسيتان للتغريب لهما فاعليتهما فيما شرحه شلوفسكى من أمثلة مأخوذة من تولسنوى فى **رواياته:** كلستومر، والحرب والسلام الأولى أن الأدوات تلقى الضوء على الأعراف اللغوية والاجتماعية على نحو يضطر القارئ إلى رؤيتها فى ضوء نقدى وجديد، ومن جهة أخرى فإن الأداة تعين على لفت النظر إلى الشكل نفسه.

وذلك بإرغامها للقارئ بشكل أو بآخر على تجاهل التصنيفات الاجتماعية من خلال لفته إلى عملية التغريب بوصفها عنصرا من عناصر الفن أى أن شلوفسكى هنا يقوم بصياغة مكون أولى من مكونات عملية القراءة وهو الأهم بالنسبة لنظرية التلقى وهذه الخطوة تؤدى بدورها إلى جعل القارئ على وعى بالعمل بوصفه فنيا خصوصا حين تهتم الشكلانية بالحركات التى تحاول عن وعى الكشف عن طبيعة الأدب من خلال الأداة ومن خلال ذلك يصبح لشعراء الطليعة وللهجائيين ولكتاب المحاكاة الساخرة أهمية خاصة (١٣٨).

٣. التطور الأدبى:

إذا كانت الأداة عند الشكلانين وخصوصا شكلوفسكى ــ لها قدرتها على تغريب التصورات، وإذا كانت الممارسة الأدبية الآتية تقرر إلى حد ما هو مألوف فإن ما يطرأ على الفن من تغيرات إنما يأتى عن طريق رفض الطرز

الفنية المعاصرة مما يؤدى إلى ثورة فنية دائمة نتعاقب فيها الأجيال والمدارس التى تحاول كل منها فى دورها أن تستبدل بالتقنيات البالية مبتدعات شكلية مثيرة ومحرضة(١٣٩).

وفى إطار مفهوم التطور الأدبى يطرح تنيانوف فكرتين على جانب كبير من الأهمية الأولى ترتبط بخاصية الأدب النوعية والوظيفية حيث يرى أن التطور الأدبى إحلال نظام مكان آخر وهو يميز بين الوظائف الذاتية وهى التى تكون بين بعضها وبعض علاقات متبادلة فى نوع أدبى ما والوظائف المتزامنة وهى التى يكون بين بعضها وبعض علاقات متبادلة فى عمل مفرد وهو بهذا التمييز استطاع أن يشرح ألوان الصراع المختلفة والإحالات وغيرها مما يطرأ من تغييرات على التقنية الفنية. (١٤٠)

والفكرة الأخرى فتتعلق بمصطلح السائد وهى تعين العنصر أو جملة العناصر التى يدفع بها إلى الصدارة فى عمل بعينه أو خلال حقبة بعينها ومن ثم يمكن النظر إلى عملية التعاقب فى التاريخ الأدبى على أنها إحلال مستمر لمجموعة من العناصر السائدة مكان أخرى على أن هذه الأخيرة لا تستبعد نهائيا من النوع ولكنها تتراجع إلى الخلفية، لكى تعود فتظهر فيما بعد فى ثوب قشيب(١٤١).

ثانيا: بنيوية مدرسة براغ:

لقد كانت أعمال موكاروفسكى – أحد أهم منظرى مدرسة براغ النبيوية – من أكثر المصادر النظرية سيادة فى ألمانيا، وخصوصا خلال السنوات الأخيرة من الستينات والسنوات الأول من العقد السبعين. حيث ظهرت ترجمات ألمانية

لعدد كثير من كتاباته وحيثما كانت تذكر نظرية التلقى أو البنيوية فـــى ألمانيـــا كانت إشارة إلى موكاروفسكى.

لقد كان موكاروفسكى واحدا من الشكلانين الذين يؤمنون بـــــأن التحليـــل الأدبى لا ينبغى له أبدا أن يجاوز الحدود التى عينها العمل الأدبى ذاتـــــه إلا أن رؤيته "قد تحولت بشكل ملحوظ مع منتصف الثلاثينات، فقد بدا يدرك أن التحليل الداخلى للنص أو حتى أخذ التاريخ التطورى للأدب فى الحسبان... لم يكن كافيا للتعامل المركب للعمل الأدبى، خصوصا فيمـــا يفصـــل بالعلاقـــة بيـــن الأدب والمجتمع" (١٤٢)

لقد شكل تفسير الواقع الاجتماعى والنص الأدبى الجزء الأكبر من نظريته وذلك حين اعتقد إن الشكلانية (الصرف) لا تنظر إلا للتطور الداخلى والذاتـــــى للأدب بوصفها نقيضا للنقد التقليدى الذى كان يركز علـــــى الجـــانب الحيـــوى الخارجى وحده لذلك رأى أن البنيوية تمثل عمليـــة مجـــاوزة للتعـــارض بيـــن الشكلانية والنزعة التقليدية"(١٤٣).

وإذا كانت أهم مبادئ مدرسة براغ كما وضعها موكاروفسكى تتمثل فى أن للفن طبيعة سيميولوجية وإن ثمة دورا للفاعل الدلالـــى فـــى الفكـــر الوظيفـــى بالإضافة إلى الكشف عن خواص الوظيفة الجمالية وعلاقتها بالوظائف الأخـــرى فإننا نتوقف عند مفهوم (الفاعل الدلالى) حيث قد يتوسع معناه "حتى يشمل جميع المشتركين فى الحديث ويرى موكاروفسكى أن "الآنا" أو الفاعل الذى يبدو علـــى شكل ما فى جميع الأعمال الأدبية والفنية لا يتجسم فى هذا الشخص أو ذاك مـــن الأفراد الواقعيين المكونين من لحم ودم، كما لا يتجسم فى شـــخصية المؤلـــف،

وهذه هى النقطة التى تتمركز عندها البنية الفنية للعمل التى يمكن أن ينطـــرح فوقها ظل أية شخصية سواء كانت شخصية المؤلف أو القارئ" (١٤٤).

ومن هنا يمكن القول بأن موكاروفسكى استطاع أن يتخلص مـــن "وهـــم الفاعل المستقل ذى السلطة المطلقة والأثر الشامل على جميع الأحداث" (١٤٥).

وبالتالى فقد رفض كل النظريات التى تحيل إلى علم النفس فتوحد بين الفن والحالة العقلية للفنان أو الشخص المدرك (١٤٦).

وفى الوقت نفسه رفض النظريات التى تتعامل مع الفن بوصفـــه مجـرد انعكاس للواقع الاجتماعى وذلك لأن الفن ليس تابعا مباشرا للتطور الاجتمـــاعى "حتى مع الاعتراف بالقوى الخارجية التى تمارس تأثيرا ما على الأبنية الفنيـــة، إذ إن طريقة الاستجابة لهذا التأثير وتوجيهه تخضع لعوامل جمالية منبثقة مـــن الفن نفسه هذه العوامل الجمالية لا تسمح بقيام علاقة ســـببيه آليـــة بيـــن الفـــن والمجتمع" (١٤٧).

وبهذا عن طريق رفض مدرسة بـــراغ ــ وموكاروفســـكى علـــى وجـــه الخصوص – النظريات التى تحيل على علم النفس والأخرى التى تعـــد الفـــن انعكاسا للواقع الاجتماعى "أصبح العمل الفنى يحتل مكانا فى الســـياق الملائـــم لفحص الاستجابة الجمالية. وقد باشر موكاروفسكى هذا الفحص عـــن طريـــق تدقيقه النظر فى الطابع العالمى للعمـــل الفنـــى الـــذى يـــؤدى وظيفتـــه طبقـــا لموكاروفسكى – بطريقتين، بوصفه علاقة موصلة، وبنية مســـتقلة فـــى وقـــت معا"(١٤٨).

وربما هذا ما دعاه لاعتبار العمل الفنى علاقة مركبة أى حقيقة علامية Semiotic Fact تتوسط بين الفئات والمخاطب (الجمهور- المستمع - القارئ - الخ) وإذا كان موكاروفسكى قد رفض نظريات الانعكاس للواقع الاجتماعى فإن ذلك لم يقلل أبدا فى نظره من أهمية الجانب الاجتماعى الذى اعتبره مرتبطا ارتباطا وثيقا بمفهوم المعايير الفنية، مما يجعله قريبا من جماليات التلقى حيث كتب يقول "إن تناول مشكلة المعيار الجمالى فى الإطار الاجتماعى ليس مجرد تناول ممكن أو مجرد تناول مساعد، ولكنه يعد- وهو الجانب الفكرى من المشكلة ـ مطلبا أساسيا للبحث حيث إنه يعيننا على التمحيص المسهب للتعارض الجدلى بين تنوع المعيار الجمالى وتعدده وحقه فى أن يكون صادقا على الدوام (١٤٩).

ثالثا: ظواهرية رومان إنجاردن:

من النقاد المحدثين من يرى أن الاتجاه الفلسفى الحديث الذى يركز على الدور المركزى للقارئ فى تحديد المعنى هو الفينومينولوجيا (أو علم الظواهر)(١٥٠).

وقد نشأ علم الظواهر (الفينومينولوجى) عند إدموندهوسرل الذى كان يرى أن المصدر الأعلى لكل إثبات عقلى هو الرؤية أو حسب تعبيره هو (الوعى المانح الأصلى) لذلك كان منطلقة الأول أنه ينبغى الاتجاه إلى الأشياء ذاتها أى إلى المعطيات التى نراها أمام أعيننا وهذه المعطيات تسمى ظواهر لأنها تظهر أمام الوعى ولا تدل كلمة (شئ) على أن هناك شيئا مجهولا يوجد خلف الظاهرة، والفينو مينولوجيا " لا تشغل نفسها بالبحث عن ذلك، وهى لا تتجه إلا

إلى المعطى، بدون أن تهتم بالتمييز بين ما إذا كان ذلك المعطى حقيقة أم وهما، فمهما يكن الأمر فإن الشيء هناك وهو معطى" (١٥١).

وبتعبير واضح فإن هوسرل يذهب إلى أن الموضوع الحق للبحث الفلسفى هو محتويات وعينا وليس موضوعات العالم، فالوعى دائما وعى بشيء، وهذا الشيء الذى يبدو لو عينا هو الواقع حقا بالنسبة لنا أضف إلى ذلك أننا نكتشف فى الأشياء التى تظهر فى وعينا خصائصها العامة أو الجوهرية (١٥٢).

ولقد كانت النظرة الموضوعية عند هوسرل مثارنقد عند مارتن هيدجر إذ رأى الأخير أن الكائن الإنسانى له وجود متعين يمتزج بموضوع وعيه نفسه فضلا عن أن التفكير يكون دائما فى موقف، فهو تفكير تاريخى دائما، على الرغم من أن صفة التاريخية لا تشير إلى التاريخ الخارجى الاجتماعى بل إلى التاريخ الداخلى الشخصى وقد انتفع جادا مر بهذه الفكرة حين قام بتطويرها أدبيا فى كتابه الحقيقة والمنهج الصادر ١٩٧٥(١٥٣).

"حيث ذهب إلى أن العمل الأدبى لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة منجزة مكتملة التصنيف لمعنى، فالمعنى يعتمد على الموقف التاريخى لمن يقوم بتفسير هذا العمل وقد وجد رومان انجاردن ميراثا فلسفيا ضخما عند كل من أستاذه هوسرل فى فلسفة الفينومينولوجيا بالإضافة إلى تأثره بالاتجاه التفسيرى عند الفيلسوف الوجودى مارتن هيدجر.

من أجل ذلك فقد عرض إنجاردن لمشكلات الأعمال الأدبية من خلال اهتماماته الفلسفية الواقعة فى باب التنظير وله كتابان مهمان يسهمان فى تطور

نظرية التلقى فيما بعد وهما: The literary work of Art وقد صدر سنة ١٩٣١م والآخر Cognition of the literary of Art وقد ارتبطت دراسته للنظرية الأدبية ببحثه فى إشكالية المثالية والواقعية حيث يقع العمل الفنى الأدبى عنده خارج هذه القسمة الثنائية (١٥٤).

وذلك بمعنى أنه عمل ليس معينا بصورة نهائية كما أنه ليس مستقلا بذاته بل هو عمل يعتمد فى الأساس على فعل الوعى لذلك فهو يرى "أن العمل الأدبى كيان قصدى صرف أو خاضع لقوانين مختلفة" (١٥٥) وكأنه بهذه الفكرة يقوب كثيرا ممن يركزون على النص فى ذاته مثل الشكلانين الروس ومدرسة النقد الجديد فى أمريكا ولقد كان لإنجاردن بعض المفاهيم مثل: بنية المبهم أو عدم التحديد، ومفهوم التعيين بالإضافة إلى اهتمامه بالعلاقة بين النص والقارئ مما كان له تأثير كبير على مدرسة كونستانز الألمانية وقد كانت البوتقة التى انصهرت فيها نظرية التلقى.

مفاهيم: بنية المبهم، التحقق العيانى، التجسيد:

لما كان العمل الأدبى يمثل عند إنجاردن كيانا قصديا خالصا أو تابعا لغيره يعتمد على حدث الوعى الذى يتميز به عن كل من الأشياء الواقعية والمثالية فقد اعتمدت نظريته على أركان أربعة كل منها يؤثر فى الأركان الأخرى غيره.

١- طبقة أصوات الكلمات والصيغ الصوتية.

٢- طبقة وحدات المعنى المتنوعة الأشكال مثل الكلمات والجمل أو الوحدات المكونة من جمل.

٣- طبقة الأوجه المعروضة.

٤- وجهات النظر المؤخرة.

يقول هولب إن هذه القواعد الأربع "تشكل ما يسميه انجاردن "بالبنية المجملة" التى ينبغى أن تستكمل بواسطة القارئ وتنطوى الأشياء المعروضة فى العمل الأدبى على مواضع أو نقاط أو مواقع تتسم بالإبهام"(١٥٦). "ومع أن لكل طبقة من هذه الطبقات دورا أساسيا فى العمل وتملك قيمة جمالية خاصة بها فهو يضعها فى نظام هرمى إذ يعد طبقة وحدات المعنى الطبقة الرئيسة" (١٥٧).

يقول عنها "فهى بطبيعتها تقتضى وجود بقية الطبقات وتحددها بأسلوب يجعل لكل منها أساسا وجوديا خاصا ويجعلها تعتمد فى محتوياتها على صفات هذه الطبقة (١٥٨).

ولقد فسر إنجاردن استخدامه لمفهومين يتمحوران حول العلاقة بين النص والقارئ ألا وهما التحقق العيانى والتجسيد. ويعنى انجاردن بالمصطلح الأول "النشاط الذى يقوم به القراء باستبعادهم أو ملئهم للعناصر المبهمة أو الفراغات أو الجوانب المهملة (١٥٩) وهو يميز بهذا المفهوم بين شيئين الأول الصورة المفهومة للعمل الأدبى والآخر بنيته الهيكلية. عن طريق ممارسة التحقق العيانى يجد القراء فرصة لتشغيل مخيلتهم أما بالنسبة للمصطلح الآخر ونعنى مفهوم التجسيد فإنه "ينطوى على نوع من التعالى شأنه شأن العمل الأدبى نفسه، ذلك أن التحقق العيانى يمكن النظر إليه على أنه تجسيد للعمل الأدبى ومن ثم فإن تجسيدات أى عمل كثيرة ولا يمكن حصرها على حين يظل العمل نفسه ثابتا لا يتغير وبالتالى يمكن النظر إلى التجسيد على أنه الإضافات التى يلحقها القارئ بالعمل سواء باستبعاده للعناصر المبهمة أو بملئه الفراغات"(١٦٠).

وبناء على ذلك نجد انجاردن يفرق تفريقا حاسما "بين البنية الثابتة للعمل وما يقوم به القارئ فى تحقيقه لهذه البنية، فالصور التجسيدية لعمل ما تختلف من قارئ إلى آخر، بل من قراءة إلى أخرى. وأيا ما كان الأمر فإذا كانت فكرة تمييز العمل الأدبى وتحوله إلى مصور ملموس من أهم أفكار إنكار دن فى جميع مؤلفاته طبقا لوليم راى (١٦١). فإن كتابه عمل الفن الأدبى لا يتطرق إلى التفاصيل الدقيقة لكيفية تكوين الكيان العضوى لعملية التحويل إلى الملموس من مجموعة المواضيع ذات المعالم الواضحة بيدا أن ناقدا أوربيا هو إيزر استطاع – بعد ثلاثين عاما – أن يطور أفكار إنجاردن لهدف الوصول إلى طريقة صالحة للنقد تعتمد على نظرية من نظريات القراءة.

رابعا: هيرمينوطيقا جادامر:

لقد اسهم مارتن هيدجر Martin Heidegger فى تطويره لبعض أفكار أستاذه هوسرل Husserl مما كان له اثر فى النظريات النقدية التى تركز فى دراستها على القارئ. ونستطيع أن تجمل هذا الأثر فى فكرتين أساسيتين وجدناهما عند جادامر الأولى حين رفض هيدجر فكرة هوسرل الموضوعية التى تقول بأن الموضوع الحق للبحث الفلسفى هو محتويات وعينا وليس موضوعات العالم، فالوعى دائما وعى بشىء وهذا الشىء الذى يبدو لوعينا هو الواقع حقا بالنسبة لنا. وتعديل هيدجر لهذه الفكرة يتمثل فى أن تفكيرنا لا بد أن يكون فى موقف فهو تفكير تاريخى داخلى – أى بالمعنى الشخصى – لا التاريخ الخارجى الاجتماعى.

الفكرة الثانية ترتبط بتحليل الطبيعة التاريخية لعمليات الفهم الأدبى حيث يرى هيدجر أن الفهم هو الطابع الأصيل لوجود الحياة الإنسانية ذاتها وبالتالى فإنه فى إطار إعادته التفكير فى مسألة الوجود استطاع أن ينتقد احتكار العلم لمعرفة الحقيقة.

وكان هانز جورج جادامر Hans Georg Gadaner أحد تلاميذ هيدجر الذين تأثروا بفكره فقام "بتطبيق مدخل هيدجر الموقفى على النظرية الأدبية وذلك فى كتابة "الحقيقة والمنهج" (١٩٧٥) حيث ذهب إلى أن العمل الأدبى لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة منجزة مكتملة التصنيف لمعنى، فالمعنى يعتمد على الموقف التاريخى لمن يقوم بتفسير هذا العمل ولقد أثرت أفكار جادامر على نظرية الاستقبال(١٦٢) خصوصاً عند ياوس فى اعتماده على نظرية التأويل Hermeneutic فيما ذهب إليه جادامر من أن كل تفسير لأدب الماضى ينبع من حوار بين الماضى والحاضر، وأن محاولاتنا لفهم عمل من الأعمال الأدبية، إنما تعتمد على الأسئلة التى يسمح لنا مناخنا الثقافى الخاص بتوجيهها وأننا نسعى فى الوقت نفسه إلى اكتشاف الأسئلة التى كان العمل ذاته يحاول الإجابة عنها فى حواره الخاص مع التاريخ وذلك لأن منظورنا الحاضر يتضمن دائما علاقة ما بالماضى، وفى الوقت ذاته لا يمكننا إدراك الماضى إلا من خلال المنظور المحدود للحاضر ولنقل إن قيمة تأسيس معرفة (خاصة) بالماضى مهمة لا أمل فيها وبناء على ذلك فإن نظرية التأويل تنظر إلى الفهم من حيث هو انصهار للماضى والحاضر معا بحيث لا يمكن أن تتحرك إلى الماضى دون أن نأخذ فى الحاضر اعتبارنا(١٦٣).

وإذا كان روبرت هولب يرى نوعاً من المفارقة فى تأثير جادامر فى نظرية التلقى فما ذلك إلا لأنه انتقد المنهجية العلمية فى كتابه الحقيقة والمنهج فى حين أن المنهجية تلك هى أشد ما يكون أصحاب التلقى فى حاجة ماسة إليه. لقد كان جادامر كما كان أستاذه هيدجر يشكك فى سيطرة العلم وادعائه احتكار معرفة الحقيقة.

لذلك فإن كتابه السابق الذكر "يطرح الهيرمينوطيقا لا من أجل تقديم منهج جديد أفضل، بل من أجل مسألة المنهجية وعلاقتها بالحقيقة" (١٦٤).

لقد طرح الهيرمينوطيقا بوصفها اتجاها مصححا ينتمى إلى نقد النقد، يهدف تخطى القيود المحددة لكل محاولة منهجية تدعى الاحتكار للمعرفة لذلك يرى هولب "إننا يمكننا أن ننظر إلى عمله على الوجه الأفضل بوصفه محاولة للوصول بين الفلسفة والعلم عن طريق مجاوزته أفق الاهتمام المحدود للمنهجية العلمية النظرية"(١٦٥).

وبذلك يكون كل من هيدجر خصوصا فى كتابة "الوجود والزمن" (١٩٢٧) وجادامر متأثراً بأفكار هيدجر فى كتابه (الحقيقة والمنهج) "قد أعاد الاهتمام بالفهم الكلى الجامع للوجود وللنص وآثار التساؤلات حول النموذج المعرفى العلمى الذى كان يشكك فى كل إمكانات التعرف التى تقع خارج نطاقه" (١٦٦) وهذا مما يؤكد نزوع نظريات التلقى لتلافى ما وقعت فيه النبيوية من اعتمادها على العلمية البحتة وما أدت إليه من المحايدة النصية والتجاهل المتعمد للعلاقات التاريخية والاجتماعية الخارجية عند حدود النص.

خامساً: سسيولوجيا الأدب:

على الرغم مما قدمه لنا جادامر فى رويته التفسيرية مما أفاد فى فحص النصوص الأدبية مثل: أفق التوقعات، والتاريخ العملى فإن عمله يظل أقرب إلى المجال الفلسفى المجرد خصوصاً فى تركيزه على الدور التراثى واختيار الكلاسيكى دائما بوصفه مثالا للتاريخ العملى.

لذلك فقد "أدان النقاد بحق إهمال جادامر .. علاقات القوة الكامنة فى أى نص يتداوله المجتمع أو أى تبادل اجتماعى، وبما أن اللغة نفسها ليست أداة حيادية فإن نموذج جادامر الحوارى، وربطه المثالى بين الماضى والحاضر – كما لو كان حديثا متبادلا بين اثنين من المتكلمين هو تشويه لما يحدث حقا فى عملية الفهم، وهو فى ذاته ذريعة إيديولوجية كذلك، تؤدى إلى تعمية العلاقات الاجتماعية التى يتم التواصل من خلالها" (١٦٧) وباختصار نستطيع القول بأن جادامر عجز أن يضيف منظورا اجتماعيا إلى إطاره النظرى العام بحيث ظل ذلك منفذ الضعف فى منهجه لذلك فإنه عندما يحلل النصوص سواء الشعرية أو النثرية فإننا نرى أن فكرته عن الوجود فى العالم ربما تؤدى إلى إنتاج نقد فلسفى من قبيل أشد القرارات النقدية الجديدة عزلة عن التاريخ" (١٦٨).

ويبدو أن الوضع الاجتماعى للنصوص الأدبية المنتقد فى تفسير جادامر الوجودى هو تلك المهمة التى انيطت بما سمى علم اجتماع الأدب – على ما يرى روبرت هولب – إذ لم يكن هذا الفرع من الدراسة الأدبية قد تطور فى ألمانيا قبيل الحرب العالمية الثانية تطوراً كبيرا حتى إنه لن يثير الدهشة أن

يكون المرهصون بنظرية التلقى ذووا الاتجاه الاجتماعى قلـــة نـــادرة" (١٦٩). وعلى الرغم من قناعة هولب بهذا فإنه يعرض لأعمال ثلاثـــة مـــن منظريـــن اتجهت أعمالهم إلى سيكولوجيا الأدب.

١- لوفنتال وعلم الاجتماع النفسى:

كان هم لوفنتال هو الكشف الأكثر تعمقا عن الخصائص الاجتماعية -- فـــى سعيه لإيجاد بديل للدراسات القائمة على التجريب مثل فقه اللغة الصرف وجمـــع المعلومات وذلك البديل يكون عبر الدراسات المتعلقة بالتلقى النفسى فى نطـــاق البنيات الاجتماعية سعيا وراء إمكانية قيام علم للجمال (الاستطبقا) بوصفه حقـــلا معرفيا "فبدون سيكولوجية الفن وبدون دراسة المثيرات اللاشعورية المتضمنـــة فى المثلث السيكولوجى الذى يكون المؤلف والأدب والمتلقى أضلاعه الثلاثة لن يكون هناك جمالية شعرية" (١٧٠).

ومن هنا فقد اهتم لوفنتال بعلم النفس الفرويدى واعتبره أمراً لا غنى عنـــه لدراسة سيكولوجية التلقى بحثا فى مشكلة العلاقة بين العمل والمتلقى.

وقد أكد لوفنتال أن ما العمل الأدبى من تأثير يرجع إلى كيانـــه الخـــاص فكينونته تتحدد بصفة أساسية وفقا لطريقة تمثله إلا أن الممارسة الإنسانية تخضع إلى حد كبير لشروط مسبقة.

"ولهذا السبب ينطوى تحليل تلقى عمل ما لأحد المؤلفين على فهم مســـيرة الحياة فى المجتمع ثم إن الأدب -- من جانبه يتداخل فـــى المجتمـــع بطريقـــة مركبة، فهو من جهة يلبى لدى فئات اجتماعية بعينها الحاجات النفسية التى قـــد تهدد النظام الاجتماعى فى حالة عدم تلبيتها" (١٧١).

ومن جهة أخرى فإنه لن يكون من الجدلية فى شئ تقليص وظيفة الفن بحيث يقف دوره عند تحقيق السلام إلايديولوجى والنفسى ومن ثم فإن التلقى عند لوفنتال "يستلزم قوة مكيفة اجتماعيا ومكيفة نفسيا على السواء: فهو يستلزم الأيديولوجى كما يستلزم مقاومة الأيديولوجى، ويستلزم إشباع الحاجات وتنحية هذا الإشباع على حد سواء" (١٧٢).

٢. جوليان هيرش ومفهوم الشهرة:

كان مما يشغل هيرش فى مشكلات التاريخ تساؤلات مثل لماذا يصبح عمل بعينه أو مؤلف بعينه مشهورا؟ كيف استمرت شهرته حقبة من الزمن، ثم ما العوامل التى تزيد من شهرته أو تقلل منها؟ وقد انطلق هيرش فى كتابه عن "أصل الشهرة" من دراسة الكيفية التى ينشأ بها الحكم المتعلق بالشهرة وكذا سبب نشأته. كانت الدراسات السابقة حول تفسير الشهرة تهتم بكيفية ظهور الأفراد المتميزين فضلا عما يحدثونه فى أزمانهم وجاء هيرش لينقل التركيز من موضوع الفرد المتميز إلى التركيز على الذات المقررة للقيمة أو المدركة أى من وجهة نظر المتلقى لا الباث.

لذا كانت الشهرة عند هيرش تستتبع بالضرورة اعتراف الجماهير ومن أجل ذلك يعول هيرش على المؤسسات التى تسهم فى الاعتراف بالتمييز أهمية بالغة لأنها تعد من أكثر الطرق شيوعا فى تأسيس الشهرة والإبقاء عليها على مدى الزمن. "والواقع أن تلك المؤسسات لا تشكل فحسب وجهات نظر الذات وآراءها، ففى حالات بعينها حتى عندما تتم بطريق مصادفة ما صياغة رأى مخالف، سيرفض هذا الرأى لمجرد اختلافه عن المعهود"(١٧٣).

ويضرب هيرش مثلاً لدارس شكسبير الذى قيل لـــه منـذ الطفولـة إن شكسبير هو أعظم كاتب إنجليزى، ثم قرأ بعد ذلك فى المجلات ما يؤيد ذلك من عبقرية شكسبير وريادته لفن الدرامة يقول هيرش عن هذا الدارس إنه "لا يمكـن أن نتوقع لديه شيئاً سوى الإعجاب بالشاعر الإنجليزى، ويكاد يكون من المحـال الإفلات من الموروث الواسع النطاق من الحماسة فقوة المـوروث الاجتمـاعى تلقى بثقلها الكبير على باحث المستقبل إلـى حـد أنـه لا يسـتطيع الإفـلات منها"(١٧٤). وربما وجدنا ما يدعو إليه هيرش من الحاجة إلى دراسـة السـير بوصفها ظواهر يشبه كثيراً من تلك التصريحات التى سنجدها بعد قليـل عنـد أصحاب نظرية التلقى..

٣. ليفين شوكنج وفكرة الذوق:

وإذا كان هيرش قد اهتم بشهرة الأفراد فإن شوكنج افترض أن مفتاح فـهم تاريخ الأدب يقوم أساساً على دراسة الذوق. والذوق عند شوكنج "يشير إلى قدرة عامة على تلقى الفن: إلى علاقة بالفن تنعكس فيها الفلسفة الكاملة للحيـاة لـدى إنسان ما أو هى على أى حال علاقة تنطوى على الوجود الإنسانى نفسـه فـى أعمق أعماقه"(١٧٥).

كما أن الذوق هذا لا يعد خاصية ثابتة على مر الزمن أو قاعدة كونية، بل الأحرى أنه شئ يتبدل مع تغير الزمن داخل المجتمعات، وبتعلق الذوق بـروح العصر فإنه يعد مسئولا لا عن تقديم الأعمال والمؤلفين أو التقنين لهم بل مسئولاً عن الأدب الذى كتب فى ذلك الزمن. ومن ثم كانت دراسة تاريخ الـذوق مـن الأعمال الأساسية عند مؤرخ الأدب.

وكما أكد هيرش سابقا على أهمية المؤسسات فى صناعة الشـــهرة نـــرى شوكنج يحرص على مثل هذا فى تأكيده على أهمية تلك المؤسسات ولكن فـــى الإسهام بدور فى تكوين الذوق فى حقبة بعينها. وأياماً كان الأمر فإن أهـــم مـــا أسهم به شوكنج – طبقاً لروبرت هولب – يتعلق بالسؤال عن الكيفية التى نحـدد بها الذوق السائد فى حقبة ما.

وهو يرجع ذلك إلى الطبقة الحاملة للثقافة فى المجتمع المكونة من أولئـــك الأنماط من الناس الذين يروجون الذوق حيث يعتمد عليهم الفن اعتماداً كبـــيراً ولكن من المهم عند شوكنج أن "قدرة هذه الجماعات على تأكيد ذاتها تعتمد كذلك على مدى السلطة التى يستطيعون ممارستها فى البنية الاجتماعية ويتمثل ذلـــك فى مدى سيطرتهم على آلية الحياة الفنية، وهذه السيطرة تحمل على الوجـــهين المادى والمعنوى وبناء على أفكار شوكنج نستطيع أن نخلص إلى أن الجيد مـــن الأعمال ليس هو ما يفرض نفسه فى الموروث وللأحرى أن ما يظل بالبقاء هـو الذى سيعد فيما بعد جيداً.(١٧٦)

وإذا كان روبرت هولب يرى أن أصحاب نظريات التلقـــى لـــم يســـتمدوا بصورة مباشرة من سوسيولوجيا الأدب وأن العلاقة بيـــن سوســـيولوجيا الأدب ونظرية التلقى لم تكن علاقة تأثير مباشر أو أنها مجرد علاقة علة بمعلول فإننـــا لا نستطيع أن نتجاهل أن العناية الحقيقية بالقارئ قد برزت واعية بمقاصدها فى نطاق علم اجتماع يعنى بالظواهر الأدبية. لقد ذهبت الدراسات فى علـــم الأدب حول نشأة الآثار الأدبية إلى أن المجتمع لا يتدخل فى الإنشاء الأدبى من حيـــث هو مصدر لها فحسب، وإنما هو يتدخل فيها أيضاً من حيث هو متقبل يتلقاهـــا ومن هنا كان لعلم اجتماع الأدب وقوفه على ما للإنشاء الأدبى من بعد اجتماعى

مجسم فى القراء وفى عملية القراءة.(١٧٧) ويبحث علم اجتماع الأدب فى المؤثرات على القراءة من مؤسسات ثقافية وقنوات اتصال وظروف الإنتاج والنشر وما إلى ذلك.

وفى ضوء هذا يذهب ربير سكاربيت R..Escarpit وهو أحد المؤسسين لعلم اجتماع الأدب إلى أن الكاتب إنما يكتب لقارئ أو لجمهور من القراء فهو عندما يصنع أثره الأدبى يدخل به فى حوار مع قارئه "وللكاتب من هذا الحوار نوايا مبينة يريد إدراكها، فهو يرمى إلى الإقناع أو إلى المد بالأخبار أو بالإشارة أو التشكيك أو زرع الأمل أو اليأس، ومما يبرهن على أن الكاتب يرمى بالإنشاء الأدبى إلى ربط الصلة بالقارئ أنه يعمد إلى نشر أعماله."(١٧٨)

ومن المعروف بطبيعة الحال أن النشر يعد خروجاً بالعمل الأدبى إلى قرائه ومن هنا رأى اسكاربيت أن "حياة الأعمال الأدبية تبدأ من اللحظة التى تنشر فيها، إذ هى، فى ذلك الحين تقطع صلتها بكاتبها لتبدأ رحلتها مع القراء".(١٧٩)

وأياما ما كان الأمر فإن ما عرضه روبرت هولب فى سسيولوجيا الأدب ومن خلال ما قدمنا فيما سبق نستطيع القول بأن الفارق المميز بينها وبين ما جاء فى نظريات التلقى على ما سوف نرى يتمثل فى أن سسيولوجيا الأدب. على اختلاف الاجتهادات اكتفت دائما بالقارئ الكائن خارج الآثار الأدبية موضوعا لها أى أنها اهتمت بالقارئ الفعلى الذى يتأثر بالمؤلفات الأدبية ويؤثر فيها مثلما تؤثر فيه.

القارئ ومفهوم القراءة

لا شك أن مفهوم القارئ أو القراءة قد أخذ معناه من عدة منطلقات نظرية متباينة، وإذا كان الدارسون قد اعترفوا بأن للآثار الأدبية ظروفا – تسبق نشأتها – قد أثرت فيها، وإذا كانوا لم يرفضوا أن تكون لخصائص البناء وطرائق الإخراج قيمتها الأساسية فى إبداع الأثر الأدبى فإن الشىء الذى أجمع عليه هؤلاء الدارسون هو أن التاريخ الذى يعيشه الأثر الأدبى يعد بحق هو تاريخ استمراره فى تحريك السواكن، بمعنى أن يظل كما هو، وفى الوقت نفسه فإنه يتجدد باطراد من غير أن يطرأ عليه البلى (١٨٠).

ولقد كان القارئ والكاتب من القضايا التى طرحتها الأبحاث المعاصرة متساءلة عن ماهية كل منهما ودوره، ذلك الدور الذى يضطلع به فى الإبداع الأدبى، وعن مكانته فى الأثر ذاته، فما علاقة القارئ والكاتب بعملية القراءة؟

بناء على ما جاءت به نظرية التخاطب ــ وقد تحدثنا عنها سابقا ــ فقد خلص الدارسون إلى أن الباث فى الآثار الأدبية ليس بالضرورة هو ذلك المؤلف الذى نعرفه تاريخيا، ربما يكون الراوى حينا، وربما ضرب من الأنا للمؤلف حينا آخر، وإذا كان الباث شيئا آخر غير المؤلف فإن ذلك يستلزم بالضرورة، أن يكون القارئ شيئا آخر غير القارئ الفعلى أيضا، إنه قارئ فى النص يوازى الراوى حينا وإن لم تدل عليه علامات لغوية تدل على الراوى عادة، وإنه قارئ ضمنى فى الأثر حينا أخر، يتجسم فى الدعوات والإشارات والتلميحات التى تحث القارئ على ملء فراغات النص من عندياته" (١٨١).

ومثل هذه الإشارات والتلميحات لتكثر فى الآثار الأدبية المعاصرة بحيث أصبحت إحدى سماتها البارزة "إذ الآثار المعاصرة قد أدخلت تحويرا كبيرا على وظيفة القارئ عندما جعلت منه طرفا فى النص توكل إليه مهمة المشاركة فى تأليفه". (١٨٢)

وسنرى بعد قليل كيف أن ولفجانج إيزر، وهو أحد أقطاب التلقى "WOLFGANG ISER"، يرى أن المؤلف فى حاجة مباشرة إلى تعاون من القارئ المدرك للإبداع، كما يرى أن النصوص الأدبية تحتوى دائما على فراغات لا يملؤها إلا القارئ." (١٨٣)

ويتساءل جيرالدبرنس "Gerald prince" لماذا نبذل جهدنا عند دراسات الروايات فى التمييز بين الأنواع المتباينة للراوى (العالم بكل شئ غير الجدير بالثقة، المؤلف الضمنى الخ) ولا نطرح الأسئلة قط عن الأنواع المختلفة للشخص الذى يتوجه إليه الراوى بالخطاب؟ (١٨٤) ويطلق عليه برنس مصطلح المروى عليه Narratee محذرا من عدم الخلط بين المروى عليه والقارئ وذلك لأن "الراوى قد يحدد المروى عليه بمصطلحات الجنس (سيدتى العزيزة) أو الطبقة (سيد) أو الموقف (القارئ فى كرسيه) أو العرق (أبيض) أو السن (ناضج) ومن الواضح أن القراء الفعليين قد يتطابقون أو لا يتطابقون مع الشخص الذى يخاطبه الراوى، فقد يكون القارئ الفعلى عامل تعدين شابا أسود يقرأ فى فراشه". (١٨٥)

ويضيف برنس إلى ذلك أن المروى عليه يمكن أن يتميز عن القارئ الفعلى (نوع القارئ الذى فى ذهن المؤلف عندما يطور القص، والقارئ المثالى (القارئ البصير تماما الذى يفهم كل حركة من حركات الكاتب). (١٨٦)

وبطبيعة الحال إذا كان للنص الأدبى مؤلف وراوى وكاتب وكذا على الوجه المقابل له قارئ فعلى وقارئ ضمنى وقارئ متوهم فقد ذهب بعض الباحثين المعاصرين إلى أن المؤلفات الأدبية تقوم على جدل ضمنى بين الأطراف الحاضرة فيها وهو جدل نعيشه أثناء القراءة (١٨٧).

وأيا ما كان الأمر فإن أبرز ما وصلت إليه عناية الدارسين بالقارئ والقراءة هو نظرية "جماليات التلقى" (Reception Theory) وقبل أن نتعرف على النظرية من خلال أهم أعلامها أود أن أتوقف عند نقطتين الأولى أفرق فيها بين أمرين ربما يخلط بينهما، ذلك أن ثمة اختلافا ما بين نظرية جماليات التلقى كما جاءت عند روادها ياوس وإيزر وبين نظرية استجابة القارئ Respone .

يقول جاك لينهارت "أنا لا استخدم مصطلحات مدرسة ياوس مدرسة كونستانس أو المدرسة الألمانية ضمن مقياسى أن المسائل مختلفة، فنظرية الاستقبال التى بلورها هى نظرية تشكل القارئ المثالى انطلاقا من النص، بمعنى أنهم يحاولون أن يروا كيف أن الجوانب الأسلوبية والبلاغية للنص يمكن أن تفترض قارئا معينا أو ضمنيا: أى قارئا يقع على أفق الانتظار، إن اهتمام هذه المدرسة يتركز على الأفق التاريخى للانتظار بمعنى أنهم يتوقعون وجود إرادة محتملة لدى الجمهور القارئ من خلال قراءة النص، ولكنهم لا يذهبون أبدا للبحث عنها من جهة هذا القارئ المحسوس بالذات" (١٨٨).

لذلك فإن جماعة كونستانس بألمانيا لا يقومون بأية تحريات ميدانية لمعرفة كيف يفكر القارئ وماذا ينتظر من العمل الأدبى ويضيف لينهارت – واصفا منهجه (استجابة القارئ) وهو مغاير بالضرورة – قائلا "أما أنا فقد انخرطت منذ حوالى العشرين سنة فى بحوث ميدانية حول القراءة، وهدفت من ورائها إلى معرفة كيف يتعرض النص الأدبى للتحوير والتغيير نتيجة ممارسات القراءة وبالطبع لكى أتوصل إلى هذه الممارسات كان ينبغى على القيام بتحريات معقدة. فالتحرى الأول الذى قمت به مع فريق بحث متكامل كان تحريا مقارنا شمل فرنسا وهنغاريا وقد أردناه كذلك من أجل أن نعرف كيف تعالج ثقافتان مختلفتان نفس النص وبشكل مختلف". (١٨٩)

وقام جاك لينهارت مع فريق عمل بدراسة أخرى شملت ألمانيا – أسبانيا – فرنسا بهدف معرفة كيف يقرأ القراء الكتاب الواحد، وقد اختاروا رواية (لاغوثا كريستوف) الكاتبة المعاصرة التى تعيش فى سويسرا وكانت أهم أهداف هذا التحرى الميدانى محاولة الإجابة على بعض الأسئلة: كيف أن جمهور كل بلد من هذه البلدان الثلاثة يطور نظاما خاصا من الفهم والتقييم مختلف عن الآخرين وبتعبير آخر.

يقول "إذا أردنا أن نفهم ماذا يعنى الأدب كسيرورة إنتاجية وقرائية حية فى مجتمع ما فإنه ينبغى علينا أن نطور منظورا سوسيولوجيا يشمل مجمل مراحل هذه السيروة ــ من وجهة نظر مستهلكيه أى القراء" (١٩٠).

أى أن هذا الاتجاه يدخل فى إطار ما يمكن أن نسميه سيسيولوجيا القراءة وأنه يعد بشكل أو آخر امتدادا لما كان يفعله لوسيان جولدمان، وربما هذا الالتباس بين جماليات التلقى واستجابة القارئ هو ما دفع بول ديمان إلى القول – فى مقدمة كتاب ياوس نحو جماليات للتلقى بعد أن ذكر الكلمة الدالة على التلقى بالألمانية :Rezeptionastbetik" أن الكلمة لا تكاد تعطى معناها بسهولة عند ترجمتها إلى الإنجليزية، نحن نتكلم عندنا عما يسمى بنقد استجابة القارئ" (١٩١). أما النقطة الأخرى التى أود التوقف عندها فهى ثنائية القارئ / الجمهور. إن اختلافهما يأتى من اختلاف مستهلكى الأدب من المتلقين وفى حوار مع ادونيس قال:

"**ليس لى جمهور، ولا أريد جمهورا**" ثم قال بعد ذلك بقليل "**الخلاقون لهم قراء**" (١٩٢) إذن ثمة فرق بين الجمهور والقراء إن "الجمهور لا يشير إلا إلى حالة عامة من التلقى، إلى أفق عام من التكوين النفسى والذوق والمعرفى، كتلة يحركها الشبه لا الاختلاف، فى الروح العامة لا الخصائص الفردية، بهذا المعنى الجمهور يستسلم فى تلقيه الشعر إلى دوافع مشتركة إلى حد كبير لا تفسح حيزا واضحا للتنوءات الشخصية وفردية الاستجابة (١٩٣). إن تلقى الجمهور للشعر يعد ضربا من الشعور الجماعى المتضامن بطريقة عضوية للاحتفاء بالعمل الشعرى، وليس غريبا أن يكون للافتتان المتسرع من قبل بعض الجمهور دور فى انتقال عدوى الإعجاب، ومن هنا فإن الجمهور هو الطرف الآخر الذى تسلكه القصيدة – عن طريق الشفاهية – منبثقة من منبعها الأول : الشاعر.

وجود الجمهور بهذا يعد بقية من بقايا الفعالية الشفاهية التى ظلت تحكم الذوق العربى وما تزال إلى حد بعيد.

بناء على ما سبق نستطيع القول بأن مسيرة التلقى والاستجابة التى تقطعها القصيدة- فى إطار مصطلح الجمهور- تكون فى اتجاه واحد من الشاعر وإلى الجمهور دون أن يتاح لهذا التوجه أن يرتد إلى المبدع (١٩٤).

الشاعر ← الجمهور.

بينما نجد أن مفهوم القراء يسير فى اتجاه معاكس، حيث إنه إذا كان الجمهور تجسيداً لاتجاه شفاهى يعتمد فيه النص على خصائصه الصوتية فإنه فى إطار مفهوم القراءة يكون الاعتماد على الخصائص الكتابية وتشكلاتها الخطية. وإذا كان الجمهور يأخذ صفة الجماعة التى يمكن أن نقيس استجابتها مجتمعة فإن القراء "ليسوا كتلة أو شريحة أو مناخاً. إنهم عينات منعزلة عن بعضها البعض أو هم عموماً تجسيد لفردية التلقى وخصوصيته، يلامسون القصيدة لا باعتبارهم محيطاً عاماً متجانساً بل بكونهم أفراداً، يستعين كل منهم بعزلته الجسدية والروحية على استدراج القصيدة إليه واستيعاب تفاصيلها، ولكل منهم آلياته الخاصة فى القراءة أو التلقى، وله ذخيرته من الخبرة والمعرفة التى يستنهضها بطريقة شخصية. وفى الوقت الذى يقف الجمهور فى نهاية طريق لا يقبل العودة فإن القارئ ليس علامة على طريق مغلق بل هو مفصل حيوى يصب فيه الطريق القادم من النص ليتولد عنه طريق آخر يعود إلى النص"(١٩٥).

إذن تكون المعادلة: القارئ ⟵ بينهما التفاعل ⟶ النص

إن الطريق هنا لا يربط بين الشاعر والجمهور، كما فى الحالة الأولى بل بين النص وقارئه، ولا يتخذ هذا الطريق وجهة واحدة بل يسلك اتجاهين متعاكسين يغذى أحدهما الآخر، ينمو وينميه فى آن معاً (١٩٦).

لم يعد دور المتلقى دوراً سلبيا استهلاكيا فى صلته بالنص، ولم تعد استجابته للنص استجابة عفوية ترضى تعطشه الجمالى، وتشبع فيه نزوعه إلى التلقى الشخصى الممعن فى كثافته وفرديته فى آن، بل أصبح هذا القارئ مشاركاً فى صنع النص، تشكل استجابته للنص نسيج الموقف النقدى برمته مؤثرة فى النصوص القادمة لأن عمليات التلقى المستمر تشكل وجدان المبدع والقارئ معاً، وتنمى إحساسهما بأبعاد النص العميقة التى تظل تعطى دلالات لا نهائية تسمح بالتأويل فى دائرة لا ينغلق فيها النص بل يتجدد مع كل قراءة تعد بدورها إساءة قراءة أخرى.

وهكذا اشهدنا مع بدايات النصف الآخر من هذا القرن اتجاها نقديا مؤثرا يقوم على سلطة القارئ، ويستند إلى استجابته للنص الإبداعى وتفاعله معه من خلال آفاق من التوقعات ذلك هو نقد جماليات التلقى.

جماليات التلقى

لقد عرفت نظرية جماليات التلقى "التقبل" منذ نشأتها فى ألمانيا الغربية صدى طيباً لدى كثير من الدارسين كما أثارت حولها نقاشات ثرية جداً. وإذا كانت هذه النظرية قد ارتبطت بداياتها بجامعة كونستانس بجنوب ألمانيا فإن أبرز ممثليها وأشهرهم هانزروبرت ياوس (H.R. Jauss) وفلفجانج إيزر (WOLFG ANG ISER). ومن خلال هذين العلمين الذين عدهما النقاد كبار

المنظرين للتلقى نستطيع أن نرصد تطورات هذه النظرية والكشف عن مكانتها النقدية والتاريخية من بين مدارس واتجاهات النقد الأدبى الحديث الكثيرة المتباينة.

أولا: هانزروبرت ياوس:

لقد كان ياوس (Jauss) واحدا من مجموعة من الأساتذة الأكاديميين بجامعة كونستانس الذين يضربون على وتر واحد طبقا لبول ديمان (١٩٧). بلى كان ياوس عضوا بارزا فى مدرسة كونستانس للدراسات الأدبية وقد اشتهرت بهذا الاسم لأن كثيرين من أعضائها درس أو كان عضوا بجامعة كونستانس بجنوب ألمانيا. وهذه المجموعة من العلماء ذوى الآراء الحرة شكلوا وحدة فكرية تعبر عن اهتمامات منهجية واحدة سمحت بقدر من التنوع والاختلاف(١٩٨).

كانت هذه المجموعة من الأكاديميين تحاول إعادة النظر فى قوانين الأدب الألمانى القديمة بعد أن لم تعد هذه القوانين مقبولة بالإضافة إلى وصول النقد الأدبى إلى أزمة حقيقية بشكل لا يمكن قبوله أو استمراره وكذا بداية الثورة على المنهج النبيوى الوصفى، وقد شرح روبرت ياوس فى مقالة له بعنوان "التغير فى نموذج الثقافة الأدبية" نشرها فى سنة ١٩٦٩، العوامل التى أدت إلى ظهور نظرية التلقى فى ألمانيا (١٩٩) كان من أهم ما جاء بها ما يلى:

١- عموم الاستجابة لأوضاع جديدة فرضت تغير فى النموذج مما جعل جميع الاتجاهات -على تباينها - تستجيب للتحدى.

٢- السخط العام تجاه قوانين الأدب ومناهجه التقليدية السائدة والإحساس بتهالكها.

٣- حالة الفوض والاضطراب السائد فى نظريات الأدب المعاصرة.

٤- وصول أزمة الأدبية خلال فترة المد البنيوى إلى حد لا يمكن قبوله واستمراره . وكذا الثورة المتنامية ضد الجوهر الوصفى للنبيوية.

٥- ميول وتوجه عام فى كتابات كثيرة نحو القارئ بوصفه العنصر المهمل فى الثالوث الشهير (المبدع / العمل/ المتلقى) (٢٠٠).

"وقد ارتبط هذا التمرد المنهجى فى ألمانيا بعملية تقويم جديدة لمناهج التعليم فى مجال الأدب واللغة، وهناك وثيقة صدرت عام ١٩٦٩ تحت عنوان: (وجهات نظر لدراسة جرمانية مستقبلية) تتحدث عن حقل الدراسات الألمانية بوصفه تخصصاً ضاراً، وتحاول العثور على حل للتعاسة المهيمنة، ولما كانت هذه الوثيقة عبارة عن مجموعة من المقالات فقد ختمت بمذكرة من أجل إصلاح دراسة (الأبنية والأدب) تقترح إحداث تغييرات جذرية فى البرامج الأكاديمية وقد وقع على هذه الوثيقة عدد من الباحثين الذين صاروا فيما بعد من أبرز منظرى التلقى مثل ياوس وإيزر وسيجفريد شفت" (٢٠١).

كان مقال ياوس سابق الذكر المعنون بـ "التغير فى نموذج الثقافة الأدبية" قد "ألم بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية والنقدية، وانتهى إلى أن هناك بدايات لثورة فعلية فى الدراسات الأدبية المعاصرة اعتماداً على فكرتى النموذج والثورة العلمية اللتين استمدهما من كتابات (توماس مان) فى بنية الثورات العلمية* بوصفها إنجازا شبيها بإجراءات العلوم الطبيعية" (٢٠٢). حيث يستعير

ياوس من توماس كون مفهوم الطبيعة Paradigm الذى يشير إلى الإطار العلمى للتصورات أو الفرديات الفاعلة من عصر لعصر، وذلك يعنى أن العلم يظل يقوم بعمله التجريبى حيث يفترض حدوث استقبال، بل إن النماذج الكلاسيكية لا تكون حاضرة إلا بقدر ما تكون متلقاة وهذا ما سيتضح أكثر فى فهم تاريخية الأدب من منظور التلقى التى تفرد بها ياوس عن غيره من مؤرخى الأدب وكذلك على تأثره بنظرية دانتو Danto عن الطابع المؤقت للمعرفة العلمية، والتوسع الذى أدخله عليها كارل – جورج فابر فى نظريته عن النمو الكمى الذى يتبعه تغير كيفى" (٢٠٣).

وياوس فى موقفه المعارض لمن ينظر إلى العمل الفنى بمنأى عن تاريخيته يؤكد على أن دراسة الأدب ليست عملية تنطوى على تراكم تدريجى للحقائق والشواهد التى يقررها كل جيل من الأجيال المتعاقبة للمعرفة، وحقيقة الأدب أن التطور تشخصه قفزات نوعية ومراحل من القطيعة ومنطلقات جديدة(٢٠٤) وقد استشهد على خطأ النظرة المعادية للتاريخ الأدبى بما أسماه المفهوم اللأسطورى للتراث، لذلك نراه يقرر أن النموذج الذى وجهه البحث الأدبى ذات يوم ما يلبث أن ينبذ عندما يصبح غير قادر على الوفاء بالمطالب التى توسمتها فيه الدراسات الأدبية، ويحل نموذج جديد أكثر ملائمة لهذه المهمة مع استقلاله عن النموذج الأقدم، وحل أسلوب التناول العتيق إلى أن يثبت مرة أخرى، انه غير قادر على الوفاء بوظيفته فى شرح الأعمال الأدبية السابقة على الوقت الراهن، فكل نموذج لا يحدد مجرد الإجراءات المنهجية المقبولة التى يتناول نقاد الأدب وفقا لها فحسب، بل يحدد كذلك المبدأ النظرى برمته، وبعبارة أخرى فإن أى نموذج يعينه يخلق تقنيات التفسير والموضوعات التى يراد تفسيرها على السواء" (٢٠٥).

وبناء على ذلك فإن ياوس يقوم بإيجاز المطالب التى ينبغى له الوفاء بـــها منهجيا فى إطار نموذجه الجديد والذى يسمى عادة بالنموذج الرابع* فى النقـــاط التالية (٢٠٦).

١- انعقاد الصلة بين التحليل الشكلى الجمالى والتحليل المتعلق بالتلقى التاريخى، شأنها شأن الصلة بين الفن، والتاريخ، والواقع الاجتماعى.

٢- الربط بين المناهج البنائية والمناهج التفسيرية (وهو الربط الـــذى لا يكـــاد يلتفت إلى إجراءات هذه المناهج ونتائجها الخاصة).

٣- اختبار جماليات للتأثير (الفاعلية Wirkung) (لا تكـــون مقصـــورة علـــى الوصف) وبلاغة جديدة، تستطيع أن تحسن شرح أدب "الطبقة العليا" بـــالقدر نفسه الذى تحسن به شرح الأدب الشـــعبى والظواهـــر الخاصـــة بوســـائل الاتصال الجماهيرى.

وإذا كان ياوس على النقيض من رواد نظرية التلقى الذين كانت همومـــهم فلسفية إلى حد بعيد فإننا نلاحظ اهتمام ياوس بمسائل التلقى يرجع إلى اشـــتغاله بالعلاقة بين الأدب والتاريخ ويوسع الدارس إذا أراد أن يتتبع ذلك عند ياوس أن يعود إلى بحث عنوانه:

Literary History as-achallenge to literary Theory.

أو تاريخ الأدب بوصفه تحديا لدراسة الأدب وقد دعمه ببحث آخر تحت عنوان:

History of art and pragmatic History

أو تاريخ الفن والتاريخ النفعى، وقد تم نشر الاثنين معا ضمن كتابه المعنون بـ **Toward an Aesthetic of reception** أو نحو جماليات للتلقى.

لقد بدأ ياوس يركز على السمعة السيئة التى أصابت تاريخ الأدب حيث يقول: "إن تاريخ الأدب فى عصرنا هذا يكاد يزداد سقوطا فى اتجاه الازدراء دون أية جريرة، لقد تم النظر إلى هذا الفرع القيم من الدراسات فى المائة والخمسين سنة الأخيرة بطريقة خاطئة تدل على الانحدار الدراسى، بل لقد اختفى التاريخ الأدبى تماما من المقرر الدراسى فى الجامعة (٢٠٧). ولقد عزا ياوس أزمة الأدب – فى أواخر الستينات ــ إلى إهمال الأفكار القديمة الخاصة بعلم تاريخ الأدب محاولا وصل الماضى بالحاضر" (٢٠٨). كان اهتمام ياوس وهدفه الأساسى هو العمل على إعادة التاريخ إلى المركز من الدراسات الأدبية، وكان ذلك ينبنى على أمرين: (٢٠٩).

الأول: أن الأساس المنطقى للاشتغال المستمر بالأدب مفتقد، بخاصة حين يؤخذ فى الحسبان توقف أنماط التفسير القديمة.

الآخر: المحافظة على نوع من الصلة الحيوية بين نتاج الماضى واهتمامات الحاضر على نحو ما دعا إليه شلر قبل ١٧٨ عاما.

ويعلق روبرت هولب على ذلك بأنه "لا يمكن إقامة هذا النوع من العلاقة فى مجال البحث الأدبى ومجال التعليم – فيما يذهب إليه يارس – إلا إذا لم يعد

تاريخ الأدب يلقى به عند حافة الاهتمام العلمى، ومن ثم كان العنـــوان المنقـــح للمحاضرة، تاريخ الأدب يوصفه حافزا لدراسة الأدب"(٢١٠)

وفى هذه المحاضرة يحاول ياوس النظر إلى قضية التاريخ الأدبـــى فـــى إطار منهجيتين متعارضتين هما الماركسية ممثلة للتاريخ والشكلانية ممثلة لعلـم الجمال: يقول ياوس "إننى أرى أن الحافز لدراسة التاريخ يأتى من خلال حـــل النزاع الناشئ فى تاريخ الأدب ما بين الأسلوب الماركسى والأسلوب الشـــكلى ومن هنا فإن محاولة بناء جسر من التواصل بين الأدب والتاريخ، وكذا التعرف التاريخى الجمالى يمكـــن أن تكـــون فـــى مكانـــها، عندمـــا يتماســـك هـــذان الاتجاهان".(٢١١)

وقد انتقد ياوس كلا من الماركسية والشـــكلانية حيـــث رأى أن الأولـــى ممارسة أدبية أصبحت غير صالحة قد أخنى عليها الدهر منتمية إلـــى نمـــوذج يجمع بصفة أساسية بين التاريخية الطورية والوضعية بينما يرى أن وجه النقص فى الشكلانية يتمثل فى الميل إلى جماليات الفن للفن.

يقول ياوس: "إن هذين الاتجاهين – يقصد الماركسية والشكلانية – قد قدما الأدب باعتباره مقياسا مدمجا للسمة الجمالية وللوظيفة الاجتماعية نقدا وتـــأثيرا، إن القارئ والسامع والمتلقى للعمل الأدبى – وهو مـــن العامـــة – يلعـــب دورا محددا من خلال هذين الاتجاهين، أما الاتجاه الشديد التحفظ للماركسية الجماليـــة فهو يعامل القارئ مثل المؤلف: حيث يتساءل عن موقفه الاجتماعى، أو يبحـــث عنه فى التقسيم الطبقى للمجتمع، أما المدارس (الشكلانية) صاحبة الاتجاه الآخر

فهى تعتبر وجود القارئ ضروريا بوصفه موضوعا ملاحظا فقط ــ توجهه مؤشرات النص فعليه أن يفرق ما بين الشكل وأن يكتشف التكنيك الخاص للعمل، فهو يرسم للقارئ الوعى النظرى بواسطة التحليل اللغوى للعمل الأدبى، الذى يملك رؤية خاصة للأدوات الفنية التى يمكن العثور عليها داخل إطار العمل الأدبى.(٢١٢)

والشكلانية بهذا تريد أن تكشف العلاقة بين الأساس الذى ينهض عليه العمل الأدبى والهيكل البنائى له، ويستشهد ياوس بقول والتر بولست Walter Bulst "إن أى نص أدبى لا يكتب على الإطلاق من أجل أن يقرأ أو يفسر تفسيرا لغويا فقط عن طريق المهتمين بعلوم اللغة" ويضيف ياوس إلى هذا القول النص التاريخى المقدم عن طريق المؤرخين ليجمع بينهما فى رؤية واحدة حين يقول "إن هذين الأسلوبين يشغلان القارئ فى دورته الأولى من أجل التعرف الجمالى والتاريخى على العمل الفنى، ويتفق كل من الناقد الذى يلقى بالأحكام عن الجديد فى دور النشر، والكاتب الذى بحكم عمله يقوم بطريقة إيجابية أو سلبية بإتمام إطار عمل سابق آخر لعمل ناشئ والمؤرخ التاريخى الذى يقوم بتقديم عمل زاخر بالتقاليد، والمفسر له تفسيرا تاريخيا ــ إن جميعهم وقبل كل شئ قراء فى بادئ الأمر وعليهم بداية أن يقوموا بهذا الدور، حتى يصبح الموقف الذى يعكسه العمل الأدبى نفسه من وجهة نظرهم شيئا متشابها.(٢١٣)

وإذا كان العمل الأدبى يتكون من الثلاثى المعروف المؤلف/ العمل الأدبى/ القارئ فإن ياوس لا يعتبر العنصر الثالث فقط عنصرا معـــبرا "بـــل عـــاملا موجودا مشاركا فى التجربة، بل يعد كذلك مركزا لطاقة العمل المقدم، إن النبض التاريخى للعمل الأدبى، لا يقبل دون الاشتراك الحيوى الفعلى للقارئ، فبواسطته يتغير منظور العمل التجريبى والنظرة المختلفة لعمل المؤلف، إن التاريخ الأدبى وكذلك سمة التواصل الذى يتميز به يتكون من أسلوب الحوار بين الاثنين، وفى العملية الفنية ما بين العمل ــ بوصفه وسيلة اتصال ــ والمتلقى، مثل العلاقة ما بين التساؤل والإجابة، بين المشكلة وحلها فإذا احتـــوت المشـــكلة الاســـتمرار التاريخى للعمل الأدبى باعتباره عملا تاريخيا أدبيا كاملا فعليه أن يجد حلـــولا جديدة، ينبغى أن يمنح التوصيف الجمالى وتأثيره المتعلق بدائرة جمالية منفتحة، الذى حتى الآن تتحرك مـــن خلالـــه أســـاليب علـــوم الأدب وطرقـــه بشـــكل رئيسى".(٢١٤)

ومن هنا إذا نظرنا إلى الأدب بوصفه حوارا بين العمـــل والقـــارئ فـــإن التناقض بين منظورى العمل: الجمالى والتاريخى قد يحدث بينهما نـــوع مـــن التصالح وبالتالى فإن "الخيط الذى يصل ظاهرة الماضى السحيق بخبرة الحاضر الأدبية – تلك التى بمقدور التاريخ قطعها – تسير فى علاقة متبادلـــة عكســـية، فالعلاقة بين الأدب والقارئ تشتمل على دلالة جمالية وتاريخية وهـــذه الدلالـــة الجمالية تعتمد أول ما تعتمد على أنه بعد المرة الأولى من القراءة يقارن القارئ قيم العمل الجمالية مع أعمال أدبية مقروءة من قبل.

أما الدلالة التاريخية فتبدو كما لو كانت مفهومة ومدركة حيث تصبح قاسما مشتركا للقارئ الأول، ويمكن أن تكون هذه الدلالة عملا خلاقا مستمرا وثريا فى سلسلة من حالات القبول المتتالية".(٢١٥)

وهذا ما يقرره لنا المعنى التاريخى للعمل وبالتالى إظهار قيمته الجمالية حيث تتخذ ــ فى المرحلة التاريخية ــ حالة القبول شكلا مقبولا تاليا بالإضافة إلى عملية الاستيعاب المتجدد لعمل الماضى الذى يطرح الوساطة بين فن الماضى والحاضر، ما بين قيم الأدب القائم على تمثيل التراث وامتصاصه ونوعية المعاصرة، وإذا قام أى مؤرخ للأدب بتجاهل مثل هذه المرحلة فإنه لا يمكن أن يصل إلى البواعث التى توجه فكره وأحكامه ومن هنا خلص ياوس إلى فكرته الأساسية والمتمثلة- كما يقول – فى "أن مرتبة تاريخ الأدب تعتمد أساسا على أساس الاستقبال الجمالى الذى يعامل العمل الأدبى بوصفه وسيطا للخبرة الجمالية، فتاريخ الأدب الإيجابى الموضوعى هو السعى الواعى إلى تجديد القوانين والسنن، ومن ناحية أخرى يتكون – على التناقض أو – من بحوث التراث المقامة عليه تجارب تتمشى وروح الكلاسيكية ومن التعديل النقدى إذا لم تكن البنية الأدبية مجردة، موروثة بالقوانين والسنن الأدبية، فمعيار خلق هذا النوع من القوانين والسنن، والحاجة الضرورية للكتابة من جديد مع استمرار تاريخ الأدب إنما يوضح بأن هذا استقبال جمالى للعمل الأدبى". (٢١٦)

على أن الاستقبال الجمالى – بوصفه مدخلاً لتاريخ الأدب – لابد أن يؤدى فى النهاية إلى رؤية مثل هذه فى تقديم عمل تاريخى متوال يمكن به أن يوضح لنا أساس العمل الأدبى بوصفه عملاً تصل جذوره إلى ما قبل التاريخ ليتشكل داخل إطار الخبرات الحديثة...

إن تاريخية الأدب ــ طبقاً لياوس ــ لا تقوم على وجود الحقائق الأدبية ولكنها تقوم على تعرف القارئ المبكر للعمل الأدبى. ومن طبيعة العلاقة الحوارية بين العمل الأدبى والمتلقى، فهذا له أهميته التاريخية فى تاريخ الأدب، فينبغى على مؤرخ الأدب دائماً أن يصبح فى البداية هو الآخر قارئاً ليمكن تفهم العمل وتقويمه، وبمعنى آخر قبل أن يطلق عليه حكمه الذاتى ليكون قادراً على القيام بالتحديد الواعى لمكانة العمل الجمالية ووضعيته فى التواصل التاريخى لقرائه".(٢١٧)

أفق التوقعات Horizon of Expectation:

إذا كان سعى ياوس منصباً فى اتجاه يتكامل فيه التاريخ وعلم الجمال أو الماركسية والشكلانية فإن بوسعنا أن نرى جهود ياوس فى تجسيد هذه الفكرة عبر مفهوم (أفق التوقعات). ومما لاشك فيه أن مصطلح (أفق التوقعات) يلعب دوراً بارزاً فى أطوار نظرية التلقى حيث يعد بناؤه منطلقاً لتصور النظم الأدبية عبر العصور المختلفة. فما هو (أفق التوقعات) أو أفق الانتظار؟ هل نستطيع أن نحدده تحديداً دقيقاً بوصفه مصطلحاً جوهرياً يجسد استراتيجيات نظرية التلقى؟

لم يكن مصطلح أفق التوقعات أو أفق الانتظار جديداً كل الجدة على الدوائر الفلسفية فى ألمانيا على الأقل، لقد أخذ ياوس مفهوم (الأفق) من غادامير Gadamier مركباً معه كلمة الانتظار وقد أخذها من مفهوم (خيبة الانتظار) عند كارل بوبر Karl.R.Popper وقد وجد ياوس أن هذين المفهومين المعمول بهما فى فلسفة التاريخ يحققان أمله فى البرهنة على أهمية التلقى فى فهم الأدب والتأريخ له. ويعنى مفهوم الأفق عند جادامير أنه " لا يمكن فهم أية حقيقة دون أن تأخذ بعين الاعتبار العواقب التى ترتبت عليها، إذ لا يمكن حقيقة الفصل بين فهمنا لتلك الحقيقة، وبين الآثار التى ترتبت عليها، لأن تاريخ التفسيرات والتأثيرات الخاصة بحدث أو عمل ما هى التى تمكننا ــ بعد أن اكتمل هذا العمل وأصبح ماضياً ــ من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية للمعانى وبصورة مغايرة لتلك التى فهمها معاصروه بها".(٢١٨)

وبناء على ذلك كانت دعوة جادامير إلى فهم تاريخى وإلى وعى تاريخى (٢١٩) بوصف ذلك شرطاً أساسياً من شروط أية ممارسة تأويليه فى نظره، وهذا يعنى أن السياق التاريخى الذى خلق فيه الأثر يتحد مع "أفكار المفسر الشخصى"(٢٢٠) حيث يكون رأى الأخير حاسماً فى إعادة إحياء معنى النص"(٢٢١) ويسمى جادامير ذلك بأنه "انصهار آفاق" أى أفق النص وأفق المؤول (المتلقى).

وفى الوقت ذاته يشير ياوس إلى استفادته من كارل بوبر وذلك أننا "حين نتحقق من خطأ فرضياتنا نباشر اتصالنا بالواقع الفعلى... لذلك يتحرر القارئ

من ضغوط الحياة الواقعية ومن أحكامها المسبقة(٢٢٢) وسبق لهوسرل و هايدجر أن قدما فكرة الأفق إشارة إلى مدى الرؤية الذى يشمل كل شئ يمكن رؤيته من موقع بعينه، متفقين مع جادامير إلى حد بعيد "وقبل ياوس بزمن طويل كان لمصطلح أفق التوقعات ارتباط بالشئون الثقافية وقد "عرف مؤرخ الفن أ.هـ جمبرش (أفق التوقع) فى كتابه (الفن و الوهم) متأثراً فى هذا ببوبر "بأنه جهاز عقلى يسجل الانحراف و التحويرات بحساسية مفرطة".(٢٢٣)

كما نلاحظ أن باختين ورفاقه قد استخدموا مصطلح أفق الاحتمالات Horizon "للإشارة إلى نطاق استجابة القارئ ومنه وضعوا بعض المصطلحات المركبة مثل: (أفق الاحتمالات الأيديولوجية) Ideological Horizon وأفق الاحتمالات الاجتماعية اللغوية Socio, Linguistic Horizon، وحدود احتمالات التقييم Axiological Horizon "(٢٢٤) وبناء على ما سبق يتبين لنا أن مصطلح (الأفق) و(أفق التوقعات) يقعان فى رقعة عريضة من السياقات تمتد – طبقاً لهولب – من النظرية الظواهرية الألمانية إلى تاريخ الفن.

"والمشكلة فى استخدام ياوس لمصطلح "الأفق" هى أنه عرفه تعريفاً غامضاً للغاية إلى درجة أنه قد يتضمن ــ أو يستبعد ــ أى معنى سابق للكلمة... يضاف إلى هذا أن المصطلح يظهر ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركبة، فياوس يشير إلى "أفق التجربة" و"أفق تجربة الحياة" و"بنية الأفق" و"التغير فى الأفق" و"الأفق المادى للمعطيات" وقد ظلت العلاقة بين هذه

الاستخدامات المختلفة تعانى من الإبهام ما تعانيه مقولة الأفـــق ذاتـــها".(٢٢٥) ولذلك تعددت تعريفات هذا المصطلح وفهمه سواء عند ياوس أو عند غيره مـــن متتبعى نظريات القراءة وجماليات التلقى.

نلاحظ أن هولب يقدم تعريف أفق التوقعات وبداخله هاجس من التشـــكك حين يقول "وربما ظهر (أفق التوقعات) لكى يشير إلى نظام ذاتى مشترك أو بنية من التوقعات، إلى نظام من العلاقات أو جهاز عقلى يستطيع فرض افتراض أن يواجه به أى نص".(٢٢٦)

وفى صورة تنظيرية أخرى يرى جارثيـــا بـــيريو أن "مصطلـــح (أفـــق التوقعات) يقتصر فى الناحية العملية على الإشارة بشكل جماعى إلى ما يطلـــق عليه (أى بيريو) (العوامل التكوينية) للسياق دون أن يتعمق على أى نحو فـــى بنية هذه العوامل نفسها، ومن ثم فإن الثقافة التقليدية تقيم أفق التوقعات الذى مـــن خلاله يسمح القارئ لنفسه باستكمال الفجوات المقدمة وتعبئتها، وبالتـــالى فـــإن انحراف النص عن هذا الأفق يسمح بقياس درجة الأصالة والقيمة الأدبية فى كل نص جديد. وبهذا يضاف إلى مصطلح "الأفق" مفهوم آخر تكميلى تحدث عنـــه ياوس هو "المسافة الجمالية"والمسافة الجمالية هى الفرق بين التوقعـــات وبيـــن الشكل المحدد لعمل جديد وتلحظ هذه المسافة، بشكل واضح فى العلاقـــة بيـــن الجمهور والنقد".(٢٢٧)

لكن مقولة انحراف النص عن الأفق السابقة تختزل مفـــهوم الأفـــق عنـــد ياوس بجعله مفهوماً أسلوبياً ضيقاً، وفى ذلك تجاهل للطابع الإشكالى الذى انضج

هذا المفهوم، حيث كان ياوس يضمن مفهومه هذا اعتراضه على الفهم الأسلوبى والبنيوى للأعمال الأدبية، ومن هنا فإن هذا المفهوم لا يلتقى كذلك مع ما اعتقده بعض الدارسين حين حاولوا أن يجدوا له تطبيقات أدبية، حيث ذهب رشيد بن حدو إلى أن معرفة القارئ بأسلوب الإثارة الجنسية لدى نزار قبانى ستجعله يتلقى قصيدة عذرية للشاعر نفسه بطريقه مختلفة."(٢٢٨)

إذا عدنا إلى ياوس فسنلاحظ أنه يوفق هذا المصطلح توفيقاً كما سبق أن بينا ثم يربط بينه وبين الاتجاه الاجتماعى مرة وبينه وبين الجنس الأدبى أخرى، فإذا كان ياوس قد أكد على الوظيفة التشكيلية للأدب من الناحية الاجتماعية فإن أفق التوقعات – طبقاً لهولب – يكتسب فى هذا السياق مغزى جديداً فهو يشتمل – بوصفه بنية تصورية اجتماعية – لا على المعايير والقيم الأدبية فحسب، بل على الرغبات والمطالب والطموحات أيضاً. ومن ثم فإن العمل الأدبى يستقبل ويقوم فى ضوء خلفية من الأشكال الفنية الأخرى، وفى ضوء خلفية من تجربة الحياة اليومية كذلك."(٢٢٩)

وفى مقال لياوس بعنوان:

Theory of Geners and Medievel Literature.

أو (نظرية الأجناس وأدب العصور الوسطى) نشرها فى كتابه نحو جماليات للتلقى، يقول رابطاً بين أفق التوقعات ونظرية الأجناس الأدبية: "أفق الانتظار ذاك الذى يتكون عند القارئ من خلال تراث أو سلسلة من الأعمال المعروفة السابقة، وبالحال الخاصة التى يكون عليها الذهن وتنشأ مع بروز الأثر

الجديد عن قوانين جنسه وقواعد لعبته، كما أنه لا يوجد تواصل باللغة لا يمكن إرجاعه إلى معيار أو إلى اصطلاح عام اجتماعى أو شروط مسبقة، فإنه لا يمكن أيضاً أن نتصور أثراً أدبياً يقع داخل نوع من الفراغ الإخبارى، ولا يرتهن هذا بأية وضعية خاصة للفهم طبقاً لهذا المقياس، فإن كل أثر أدبى ينتمى إلى جنس. وهذا ما يعود إلى التأكيد – ببساطة – على أن كل أثر يفترض أفق انتظار، بمعنى مجموعة من القواعد السابقة الوجود توجه فهم القارئ (الجمهور) وتمكنه من تلقى العمل بشكل تقييمى."(٢٣٠)

وبناء على ذلك فإن ياوس ربط بين الجنس الأدبى وما سبقه من قوانين تتمثل فيما يطلق عليه التراث أو التقاليد السائدة التى تشكل لدى القارئ أفق توقعاته بحيث يمكنه أن يحكم على العمل المتلقى فيقيس درجة انتمائه إلى النماذج السابقة عليه أو انحرافه عنها مما يشكل معياراً للحكم على ما لهذا العمل الجديد من قيمة فى إطار جنسه الأدبى الذى ينتمى إليه أو فى إطار تأصيله لجنس جديد أو اتجاه مختلف يؤسس لقيم جديدة فى الأدب والثقافة.(٢٣١)

ومن هنا يبدو أفق التوقعات "وكأنه أداة أو معيار يستخدمه المتلقى لتسجيل رؤيته القرائية التى تنسب إليه فى المقام الأول بوصفه مستقبلاً لهذا العمل أو ذاك."(٢٣٢)

يقول ياوس "إن علاقة النص الفردى بسلسلة النصوص المشكلة للجنس الأدبى تظهر بمثابة مسلك إبداع وتحرير مستمر لأفق ما، إن النص الجديد يستدعى إلى ذهن القارئ (السامع) أفق انتظار وقواعد يعرفها بفصل النصوص

السابقة، قواعد تكون عرضه لتغيرات وتعديلات وتحويرات، أو أنها ببساطة يعاد إنتاجها كما هى، إن التنويع والتعديل يحددان المجال، بينما يحدد التحوير وإعادة الإنتاج حدود بنية الجنس."(٢٣٣)

وإذا كان فيليب رايز Philip Rice يرى أن مفهوم الأفق يتضمن ثلاثة مبادئ أساسية حيث إن إطار الأفق يتطور "بالنسبة لكل عمل فى اللحظة التاريخية لظهوره من الفهم السابق للنوع، ومن شكل وثيمات الأعمال المعروفة سلفاً، ومن التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية."(٢٣٤) فإن بإستطاعتنا أن نرصد هنا حقيقتين على جانب من الأهمية:

الأولى: أن التطور الذى يحدث فى النوع الأدبى إنما يتم من خلال فهم سابق للمقومات الأساسية للنوع فى شكله وثيماته وأسلوب لغته أى أن الأعمال المؤسسة إنما تطور فى نوعها فى إطار تراكم عملية الفهم والقراءات المتعددة حيث يكون الجنس الأدبى عرضة لتفسيرات شتى بعضها من داخل الأدب نفسه والبعض الآخر من العلوم المجاورة، وتعمل تلك التفسيرات – وهى تحمل طابعا شخصيا للفهم – على جعل النوع مستعدا لأن يتطور وربما ذلك التراكم من الفهم هو الذى جعل الملحمة تتطور إلى الرواية حيث وجد "هيغل" أن الرواية هى ملحمة العصر."(٢٣٥)

أما الحقيقة الأخرى التى يمكن أن نتلمسها من خلال مفهوم (أفق الانتظار) أو التوقع هى أن مقياس تطور النوع إنما هو (المتلقى)، لأن مجموعة المعايير التى يحملها فى اللحظة التى تتعرض فيها تلك المعايير إلى "تجاوزات" فى

الشكل والثيمات واللغة، وهذه اللحظة هى لحظة "الخيبة" حيث يخيب ظن المتلقى فى مطابقة معاييره السابقة مع المعايير التى ينطوى عليها العمل الجديد.

وأياما كان الأمر وعلى الرغم من غموض مصطلح ياوس واتساعه لعدد من التأويلات فإنه يتعلق – إلى حد بعيد – بدراسة تطور النوع الأدبى وهو يقيم صلة بين هذا التطور، "وتاريخ الأدب" حيث يعتقد أن مجموعة التفسيرات التى ترافق الأعمال، وتراكمات (الفهم) التى ينجزها المتلقى عبر التاريخ، إنما تؤدى إلى تطور النوع الأدبى."(٢٣٦) وإذا كانت البنيوية قد أكدت على تزامنية الخطاب، فإن ياوس كان ينظر نظرة مغايرة، كان يرى أن دراسة تاريخ الأدب لابد أن تتم تعاقبيا فى سياق تلقى الأعمال وتزامنيا فى نظام علاقات الأدب المعاصر وفى نتاج هذه الأنظمة، ثم فى علاقة التطورات الأدبية الملازمة للسير العام للتاريخ.

وبناء على ما سبق فقد وضع هانز روبرت ياوس عددا من المبادئ التى رأى أنها ضرورية لأى منهج يعتمد تاريخ الأدب، نوجزها فى النقاط الآتية:

١- تبدأ أهمية العمل الأدبى فى اللحظة التى يلتقى فيها بالجمهور، فتتحقق وظيفته، ويخرج إلى الوجود بفعل القراءة، وليست وظيفة القارئ هنا ما يفهم من فعل القراءة الاستهلاكية البسيطة، بل يجب تفاعله مع النص جدليا لينسج علاقات مختلفة من السؤال والجواب. مع الأخذ بالاعتبار لأهمية الأحكام التى تم إصدارها بفعل التلقى وهو ما يؤكد أهمية التعاقبية فى عملية تاريخ الأدب.

٢- ظهور عمل جديد لا يعنى جدة مطلقة، بل هو يستند إلى مجموعة من المرجعيات المضمرة والخصوصيات التى تعد مألوفة، أى أن العمل لا يأتى من فراغ بالإضافة إلى أن الجمهور الذى يوجه إليه هذا العمل هو جمهور مسلح بمجموعة من المعايير اكتسبها عبر تجاربه الخاصة مع النصوص السابقة، ويستدعى العمل بشكل ضمنى مجموعة من القراءات واضعا القارئ فى حالة انفعاليه معينة،وراسما منذ البداية نوعا من الانتظار يحمل القارئ أثناء قراءته للعمل مجموعة من التوقعات هى بمثابة انتظارات، ويتغير هذا الانتظار بحسب ما يقدمه النص المعطى، فإما أن يكون النص محافظا على المعايير والقيم الموجودة سواء فى علاقته بالجنس الذى ينتمى إليه، ومغيرا لهذا السائد، وهنا تغيير لأفق انتظار القارئ وما كان ينتظره. (٢٣٧)

٣- تشخيص الإجابات التى يقدمها العمل الأدبى لأسئلة القراء عبر فترات تاريخية متفاوتة (٢٣٨)، وهذا يدل على أن كل عمل جديد يشمل فى طياته رغبات المتلقى فى تعديل شروط الاستجابة والتواصل.

٤- لا بد من تحديد وضعية النص الأدبى فى إطار السلسلة الأدبية التى ينتظم فيها، إذ تفترض جمالية التلقى "أن يندرج كل أثر أدبى داخل السلسلة الأدبية التى يمثل جزءا منها، وذلك حتى يتم التمكن من تحديد وضعيته التاريخية وأهميته أو دوره داخل السياق العام للتجربة الأدبية (٢٣٩).

٥- دمج التحليلين التعاقبى والتزامنى فى عملية تحليلية واحدة وذلك عن طريق التركيز على أهمية المرجعيات التاريخية (مرجعيات الفهم) من ناحية،

والاستفادة من الدراسة النزامنية للخطاب القائمة على التحليل اللسانى من ناحية أخرى. وهنا يتبدى لنا أن (أفق الانتظار) قائم فى الأساس على تعديلات تجرى على شكل ومضمون النص.

٦- لا يمكن دراسة التاريخ الأدبى بمعزل عن علاقته بالتاريخ العام أى تاريخ الوقائع الاجتماعية التى لا يمثل الأدب فيها سوى جانب من باقى الجوانب الأخرى (٢٤٠).

وأخيرا نستطيع القول فى ضوء نظرية ياوس السابقة بأنه استطاع أن يطور مجموعة من الأفكار فى فلسفة التاريخ، ليؤكد فى النهاية من خلالها على أن النص الأدبى، لا يتطور بإرادة المؤلف وحده، كما أنه ليس بنية منعزلة ومستقلة تشكل نسقا منفردا، بل إن قضية تطور الأنواع الأدبية تخضع لمؤثر كبير، وهو المتلقى الذى يطرح باستمرار أسئلة متجددة على النص الأدبى وقد بين ياوس فى إطار مفهومه (أفق الانتظار) -على ما أوضحنا- الحاجة الضرورية إلى تاريخ أدبى يستثمر الأفكار المطروحة حول تلقى الأعمال الأدبية.

إلا أن كتابات ياوس اللاحقة توارى فيها مفهوم أفق التوقعات بشكل ملحوظ ففى كتاب لياوس صدر فى ١٩٧٧م بعنوان "الخبرة الجمالية والهرمنيوطيقا الأدبية" نلاحظ أن ياوس ركز على ثلاث قضايا هى : المتعة الجمالية، موقف من جماليات السلب، إعادة النظر فى مفهوم أفق التوقعات على ما سيتضح بعد قليل أما القضية الأولى فقد تناول ياوس المقولات التى لازمت الذوق والمتعة الجمالية معا على مر التاريخ وذلك من خلال مناقشته ثلاثة أشياء الأول فعل

الإبداع poiesis وهو ما يختص بالمتعة النابعة من استعمال المـــرء لمواهبـــه الإبداعية من خلال رصد التطور الذى دخل على هذه المقولـــة تاريخيـــا مـــن الماضى إلى الحاضر وذلك فى إطار التسليم بأن الفن يعتمد فى بنائه ومعرفتـــه على المتلقى مثلما يعتمد على المنتج (٢٤١).

والشئ الثانى هو مقولة الحس الجمالى aisthesis وفيـــها يؤكـــد يـــاوس اعتماد الإبداع على التلقى، محاولا أن يضع تاريخا ملخصـــا للحـــس الجمـــالى باختيار جملة من النصوص النموذجية، منذ القديـــم، تـــؤدى فيـــها الملاحظـــة والإدراك دورا مهما، أما بالنسبة للأشكال الحديثة فقد نظر إليها ياوس على أنـــها تمثل نوعين مختلفين بينهما تنافس: النوع الأول يؤدى وظيفة لغوية نقدية مثلمـــا نجد من فلوبير وفاليرى وبيكيت وروب جرييه والآخر يمتلك وظيفـــة كونيـــة، وينطبق على بودليروبروست، النوع الأول ــ طبقا لياوســـ يميل إلى تحطيم كل ما يتعلق بالحسى الجمالى أو وضعه موضع التساؤل، ويمتد هذا ليشـــمل فكـــرة الاتصال بعامة، ومن ثم فإن هذا النوع يمكن أن يبطل كـــل إمكانيـــة للتجربـــة الجمالية" (٢٤٢). أما النوع الآخر الذى يمثله بودلير وبروســـت فـــإن يـــاوس يعرفه بوصفه نموذجا وله الأولوية، وأهم ما عند بروست – من وجهـــة نظـــر ياوس– طرحه الجديد لوظيفة الحسى الجمالى الإبستمولوجية (المعرفية) خـــلال مقولة الذاكرة، التى قدمتها الرومانسية، والواقع أن ياوس كان يرقب تيارا أساسيا بدأ منذ منتصف القرن التاسع عشر معنيا باستعادة الدور المعرفى للفن، واقفـــا ضد الفكرة التى تقول بأن الفن قد قلت أهميته حيث يرى يـــاوس أن المـــهمات المخصصة للتجربة الجمالية لم تكن قط أعظم منها اليوم"(٢٤٣).

والشئ الثالث مما يرتبط بقضية تاريخية الذوق والمتعة الجمالية عند ياوس كان "التطهير" Catharsis وقد فهم التطهير على أنه العنصر الواصل بين الفن والمتلقى، وقد تتبع ياوس هذا المصطلح منذ نشأته عند أرسطو وحتى بريخت، مركزا على الجانب الاتصالى فى المسألة وفى رأى ياوس "أن جانبا مهما من الاتصال يتمثل فى نقل نماذج من السلوك لها وظيفتها ومن ثم يمكن بحث التطهير جزئيا من خلال تحليل التوحد الجمالى" (٢٤٤)، على اعتبار أن التوحد الجمالى لا يمكن أن يكون تلقيا سلبيا من قبل الجمهور المشاهد، فهو شأنه مثل كل عمليات الاتصال حركة متراوحة بين المراقب المحرر جماليا وموضوعه غير الواقعى، بحيث تستطيع فيها الذات من خلال متعتها الجمالية أن تلم بنطاق كامل من المواقف" (٢٤٥).

أما القضية الثانية التى أثارها ياوس فى كتابه "الخبرة الجمالية والهرمنيوطيقا الأدبية" فهى تتعلق بما سمى جمالية السلبى عند أدورنو والحركة الطليعية، وقد انتقد ياوس تيودور أدورنو فى كتاب للأخير بعنوان: "النظرية الجمالية" نشر ١٩٧٠ وكتاب أدورنو "يمثل لدى ياوس نموذجا لنظرية سلبية فى الفن حيث لا يسلم أدورنو بوظيفة اجتماعية إيجابية للفن إلا فى حالة ما إذا قام العمل الفنى بنفى المجتمع الخاص الذى تم إنتاجه فيه وهى بذلك لا تفسح أى مكان لأدب إيجابى وتقدمى، ما دام الأدب يعرف بصفة عامة بمعارضته للممارسات الاجتماعية، أى بطابعه "التنسكى" أضف إلى هذا أن النظرية تميل إلى الترويج لمفهوم طليعى نخبوى للفن من خلال تثبيتها لقيمة الوظيفة غير التوصيلية للثقافة الأصيلة" (٢٤٦).

إن الفن الأصيل ــ طبقا لما يراه أدورنو ــ هو ذلك الفن الذى يؤكد استقلاله الذاتى ويصر عليه فى مواجهة ثقافة تنزع منزعا ماديا إنه ذلك الفن الذى يقطع روابطه باللغة وبالصور العادية، بل إن الفنانين أنفسهم الذين يقعون خارج دائرة هذا النموذج مضطرون إلى اصطناع شكل من أشكال التغريب الاجتماعى (٢٤٧). ويذهب ياوس إلى أن نظرية أدورنو فى الفن تتحاشى مواجهة الوظيفة الأولية للفن عبر العصور، فهى غير قادرة على إدراك القيمة الفنية لحشد كبير من الأعمال الأدبية، التى تمتد من ملاحم العصور الوسطى البطولية إلى كلاسيكيات الأدب "الإيجابى" ولما كانت فلسفة أدورنو الجمالية قد وقعت فى أسر آليات السلب المتواصل، فقد انتهت إلى التبشير بنزعة تطهيرية نخبوية، تقطع صلة الفن على نحو فعال بأى دورسوى الدور التشكيلى غير المباشر إلى أبعد حد (٢٤٨).

ويبدو أن جماعة تل كل (Tel Quel) قد تعرضت من قبل ياوس إلى نقد مماثل لاشتراكها فى تلك النزعة السلبية العازلة للفن عن كل ما سواه. وكذلك ينحو باللائمة عل الشكلانيين الروس. وكانت القضية الثالثة لياوس فى كتابه السابق تتمثل فى إعادة النظر فى مفهومه عن "أفق التوقع" لقد كان هذا المفهوم يشكل ركيزة جمالية أساسية فى كتابات ياوس السابقة، ولكنه فى كتابه هذا يستدرك على هذا المفهوم ويعيد النظر فيه، ثم يصفه فى موضع تال بين حالات أخرى ممكنة فى تاريخ أكثر تعقيدا للخبرة الجمالية، ولقد اعتقد ياوس فى مقال سابق بعنوان (الاستثارة) عام ١٩٧٢ بلا جدوى (أفق التوقعات) حيث قام

باستبعاد هذا المصطلح من مركز فلسفته الجمالية، لأنه إذا كان من الممكن فهم الفن المستقل بذاته وحده فهما كافيا من خلال السلبية فإن انتهاك التوقعات عندئذ لا يمثل معيارا جماليا، ولكنه يكون مجرد حالة فى تاريخ أطول وأكثر تعقيدا للممارسة الجمالية" (٢٤٩).

ثانيا: فولفجانج إيزر (WOLFGANG Iser):

يعد إيزر ثانى اثنين كان لهما أكبر الآثر فى لفت الأنظار إلى نظريات القراءة بعامة وجماليات الاستقبال بخاصة.

كان هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر من أشهر منظرى مدرسة كونستانس الألمانية التى أولت نظريات التلقى عناية خاصة على نحو ما سبق أن مر بنا.

ولقد كان إيزر بشارك ياوس تدعيم ركائز نظرية جماليات التلقى بحيث عدت أفكارهم ومقترحاتهم على مشارف السبعينات تأسيسا لنظرية جديدة فى فهم الأدب.

كانت ثمة أوجه للتشابه بين ياوس وإيزر، فمثلما لعبت العوامل الثقافية العامة دورا محددا – إلى مدى بعيد – للصورة التى تم بها تلقى عمل ياوس فقد تم تلقى عمل فولفجانج إيزر فى إطار الوسط نفسه وإذا كان مقال ياوس (الاستثارة) أو مقاله (التاريخ الأدبى بوصفه تحديدا لنظرية الأدب) قد لقى ترحابا وكان مؤثرا تأثيرا كبيرا، كذلك كان لمقال إيزر "بنية الجاذبية فى النص" نفس القدر من الأثر، وربما كان هذا المقال أحد الأسباب الوجيهة لأن يكون إيزر واحدا من أوائل المنظرين فى مدرسة كونستانس.

"لكن هذه الوجوه من التماثل فى التلقى الألمانى لدى هذين الرائدين التوأم لنظرية التلقى لا ينبغى لها أن تطمس وجوه اختلافهما الجوهرية (٢٥٠).

كان ياوس وإيزر يتفقان فى العموم أو الكليات ويختلفان فى الخصوص أو التفاصيل بمعنى أنه إذا كان إيرز ينطلق من البداية التى انطلق منها ياوس والمتمثلة فى الاعتراض على أسس المقاربات البنيوية والنصوصية بعامة، والتشديد على أهمية دور التلقى فى قضيتين أساسيتين هما: تطور النوع الأدبى، وبناء المعنى، فإن بوسعنا أن نرى أن بداية التحول فى الاهتمام كانت عندما اهتم ياوس بتاريخ الأدب وتطور النوع مركزا جهوده فى مراجعة "نظرية الأدب" – على ما سبق أن أوضحنا عند الحديث عن ياوس – بينما اهتم إيزر بقضية بناء المعنى، وطرائق تفسير النص من خلال اعتقاده أن النص ينطوى على عدد من الفجوات (Lacunas) التى تستدعى قيام المتلقى بعدد من الإجراءات لكى يكون المعنى فى وضع يحقق الغايات القصوى للإنتاج، وهو يكشف بذلك، عن أن النص يتضمن حتمية تشكل ركنا أساسيا من وجوده، إنها ماثلة فيما يطلق عليه إيزر: القارئ الضمنى(Implied Reader) وهو ما يشكل صلب نظريته على ما سوف نرى."(٢٥١)

ولا يقف الاختلاف بين ياوس وإيزر عند هذا الحد فعلى الرغم من التشابه فى المنطلقات ــ الذى بيناه سابقا ــ كانت ثمة اختلافات جوهرية بينهما، فبينما لاحظنا أن ياوس قد عدل عن بعض أفكاره الأولى وأخذ يحدثها ويطورها بما يتناسب مع مراحل تفكيره، نلاحظ على النقيض من ذلك نظرية إيزر التى

جاءت فى مرحلة النضج امتدادا لمشروعاته الأولى، إذ إن أفكاره المطروحة فى مقاله المترجم إلى الإنجليزية بعنوان: (الإبهام واستجابة القارئ للأدب الخيالى النثرى ١٩٧٠) ومقال ("عملية القراءة" ١٩٧٢) وكذا كتاب (القارئ الضمنى) ١٩٧٢ هى نفسها معروضة بشكل أكثر تفصيلا فى كتابه (فعل القراءة) الصادر فى ١٩٧٦ وهى نفسها تمثل قناعات شبه ثابتة حتى فى كتاباته الأخيرة عن "الأنثروبولوجيه الأدبية".

وفى الوقت الذى اعتمد فيه ياوس فى بادئ الأمر على علم التفسير (الهرمنيوطيقا) متأثرا بهانز جورج جادامر على نحو خاص، كانت الظواهرية (الفينومينولوجيا) هى المؤثر الأكبر فى إيزر متأثرا على نحو خاص، بعمل رومان انجاردن الذى تبنى منه إيزر نموذجه الأساسى كما تبنى عددا من المفاهيم الأساسية وأخيرا فإن اهتمام ياوس حتى فى عمله الأخيرة، كان متعلقا فى الأغلب الأعم بموضوعات لها طبيعة اجتماعية وتاريخية واسعة النطاق، فعلى سبيل المثال دراسته لتاريخ التجربة الجمالية التى تطورت إلى عملية مسح تاريخى هائل، قامت الأعمال الفردية فيه بصفة أساسية بوظيفة إيضاحية بينما على النقيض من هذا نلاحظ أن إيزر اهتم بصفة مبدئية بالنص المفرد وبكيفية ارتباط القراء به، ومع أنه لا يستبعد العوامل الاجتماعية والتاريخية فقد جعلها لاحقة بالمسائل النصية الأكثر تفصيلا أو مندمجة فيها وباختصار كما يقول هولب : إذا عن للمرء أن يرى فى ياوس باحثا فى عالم التلقى الأكبر فإن إيزر يبدو مشتغلا بعالم التأثير الأصغر" (٢٥٢).

كان إيزر مؤمنا بحتمية دور القارئ بوصفه مشاركا أساسيا في بناء النص، لقد كتب يقول "لكى يكون الإبداع ذاتيا نابعا من الرواية، فإن المؤلف يحتاج إلى معاونة مباشرة من الشخص الذى يدرك هذا الإبداع، وهو ما نسميه القارئ (٢٥٣).

ولإيزر أعمال كثيرة يمكن للدارس أن يتفهم أبعاد نظريته فى القراءة من خلالها من هذه الأبحاث والدراسات مقال شهير صدر له في ١٩٧٠م بعنوان "بنية الجاذبية فى النص" سبق أن أشرنا إليه وقد ترجم هذا المقال إلى الإنجليزية بعنوان: (الإبهام واستجابة القارئ للأدب الخيالى النثرى). ثم ظهر في سنة (١٩٧٢) كتاب لإيزر بعنوان (القارئ الضمنى) ثم كتاب (فعل القراءة) سنة (١٩٧٦) والكتاب الأخير يشتمل ــ تقريبا ــ على معظم ما قدمه إيزر من أفكار حول نظريته فى التلقى.

كانت مشكلة المعنى لدى القارئ هى المنطلق الحقيقى لاهتمامات فولفجانج إيزر وكان السؤال المطروح آنذاك كيف يكون للنص معنى لدى القارئ؟ وهل ثمة معنى حقيقى للنص؟ وفى أى الظروف؟ حاول أن يقدم رؤية تتعارض مع التفسير التقليدى الذى حاول أن يوضح المعنى الخبئ فى النص، فرأى المعنى فى إطار كونه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ أى بوصفه أثرا يمكن ممارسته، وليس موضوعا يمكن تحديده.

اعتمد إيزر فى مناقشته لقضية المعنى على قصة مشهورة للراوئى الأمريكى هنرى جيمس، نشرت فى عام ١٨٩٦ بعنوان: "الصورة فى السجادة"

وفى القصة معالجة واضحة لقضية المعنى ومضمون هذه القصة – فى تلخيص – أن شابا ناقدا، كلف بكتابة تقرير عن رواية ألفها "فيريكر" الذى كان محل إعجاب هذا الناقد، وبعد فترة التقى الناقد الشاب والكاتب، فقال له الكاتب إن نقده لطيف، إلا أنه كبا كما فعل الآخرون جميعا فى النقطة الرئيسية، هذه النقطة التى يعمى عنها البصر لأنها بديهية، إن "الخدعة" هى مفتاح لروايته كلها، وعندئذ قرر الناقد أن يبحث عن هذه الخدعة مع صديقه المفضل كورفيك، وخطيبة الأخير غويندولن ومرت الأشهر دون تحقيق نجاح فى هذا المضمار فسافر كورفيك إلى الهند فى عمل ومن هناك أرسل برقية إلى غويندولن تقول: "وجدتها عظيم" وصرح بأنه سوف يكشف السر بعد الزواج، وإذا بحادث سيارة يحصل له فيموت، فيسأل الناقد خطيبته التى ترفض البوح له بالسر، ثم تتزوج هذه الخطيبة فيما بعد، ثم تموت وهى تضع ابنها الثانى، ويسأل الناقد زوجها الأرمل عن السر فيكشف أنها لم تجد أنه من المناسب اطلاعه عليه، وإذ ماتت هذه المرأة وإذ مات من قبلها (فيريكر) أيضا فإن واحدا لم يعد يوسعه أن يعرف السر (٢٥٤).

وجد إيزر فى هذه القصة أنها تقيم أساسا جيدا للاعتراض على العمليات القديمة لتأويل الأدب. فالمشكلات الأساسية فى هذه القصة تتوزع ما بين المؤلف والعمل والمتلقى، لقد ظن الناقد أن تركيزه يكمن فى كشفه عن حقيقة معنى النص إلا أن المؤلف (فيريكر) أراد أن يلفت نظر الناقد إلى أن عمله فى الكشف عن المعنى الخفى إنما يستبعد عملية التواصل الأدبى، وبالتالى يتحول العمل

الأدبى إلى ضرب من الأحاجى أو الألغاز، ولذلك فقد وجهه وجهة أخرى، تظهر كما لو أن العمل ينطوى على سر آخر إلا أن الحقيقة هى أن المؤلف أراد أن يؤكد أن طبيعة العمل الأدبى تتنافى مع الإجراء الذى يجعل منه عملا لإخفاء المعنى. إن الناقد لم يغير من اعتقاداته إنه نموذج التأويل القديم، يسعى المؤلف للدفاع عن فنه بتوجيهه للناقد إلى لغز آخر هو طبيعة الأدب غير القابلة للاختزال ويبدو أن هنرى جيمس أراد أن يرمز من خلال (غويندولن" و(كورفيك) وزوج (غويندولن) الثانى إلى الاتجاه الجديد الذى بدأ يعرف كيفية تأويل المعنى وهو اتجاه لا ينقل معرفته للاتجاه القديم، لأنه اتجاه ميئوس منه وهو ممثل فى القصة بشخص الناقد الذى ظل يعتقد أن السر يتمثل فى (المعنى الخفى) للعمل الأدبى الذى لا يعلمه إلا المؤلف فيريكر، ظل الناقد طوال القصة معتقدا بأن رواية (فيريكر) تنطوى على سر وأن علاقة المتلقى بالأدب تتحدد باكتشاف هذا السر، وأن المعنى هو خلاصة هذا الاكتشاف.

ولقد تبين لإيزر أثناء تحليله لهذه القصة أن التأويل إذا كان "يعتمد على إخراج" المعنى الخفى من النص، فمن المنطقى أن تنتج عن هذا الفهم خسارة بالنسبة للكاتب تؤدى إلى نتيجتين تتخللان القصة كاملة:

١- أن الناقد يحس حينما يكتشف المعنى الخفى وكأنه حل نعزا، ولم يبق أمامه ما يفعله سوى أن يهنئ نفسه على هذا الإنجاز.

٢- إذا كانت وظيفة التأويل هى إخراج المعنى الخفى من النص الأدبى، فإن هذا يتضمن افتراضات مسبقة هى أن الكاتب قد يتستر على معنى واضح، ويحتفظ به لنفسه من أجل الاستهلاك فى المستقبل ... فإذا كان كشف الناقد للمعنى خسارة للكاتب ... فإن المعنى اذن شئ يمكن استخراجه من العمل الأدبى وإذا كان من الممكن استخراج المعنى - وهو جوهر العمل الأدبى - من النص فإن النص يصبح مبتذلا ويتحول إلى مادة للاستهلاك وهذا لا يقضى على النص فحسب وإنما يقضى على النقد الأدبى (٢٥٥).

لقد كان كورفيك يأخذ بتوجه بعينه يمثل وجهة نظر فيريكر وهى "إن المعنى صورى بطبيعته، يتضح لنا ذلك عندما خاطب الناقد قائلا "عند فيريكر أكثر مما ترى العين (٢٥٦) كان هذا هو الاعتقاد الظاهر عند هنرى جيمس فى قصته، فأراد إيزر أن يؤكده لأنه يتضمن بالضرورة فعل التلقى، مما لا يجعل المعنى يخضع للمرجعيات النهائية بصورة مطلقة وإنما يجعله يربط عملية التلقى بالتخيل - كما أكد ذلك أحد تلامذة ياوس (كارل ستيرل) حين درس العلاقة بين التلقى والتخيل - ولذلك فإن التداخل بين المعنى والصور الذهنية يؤدى إلى انتشار الفجوات فى النص، كالغياب الأبدى للسر الذى عرفه (كورفيك) هذا الغياب الذى حجب عن القارئ، بصورة مقصودة، لكى لا تتحول القصة إلى لعبة أسرار، وهذا ما حفز إيزر بوصفه قارئا للقصة إلى تأويل هذا السر من خلال الإشارات الموضوعة فى النص ومن خلال الاستعدادات الذاتية للإدراك.

إذن تضامن إيزر مع هنرى جيمس فى الاعتراض على منطق الناقد فى القصة السابقة لأنه كان يستمر فى الاقتناع بضرورة فهم المعنى فى إطار مرجعى وتلك ما كان يرفضها كل من إيزر وجيمس، كان إيزر وجيمس يعتقدان أن التعرف على المعنى لا يكون إلا فى صورة متخيلة، لذلك يرى إيزر أن العلاقة بين النص والمتلقى ستتغير جذريا، لأن معنى هذه العلاقة "ناتج عن التفاعل الحاصل بين العلاقات النصية وفعل الفهم عند القارئ، ولذلك فإن المعنى لم يعد موضوعا يستوجب التعريف به، وإنما أصبح أثرا يعاش، وقد بقى الشكل التقليدى للتأويل يتأسس على الكشف عن المعنى الخفى، وكان هذا موضع نقد شديد من إيزر (٢٥٧).

كان إيزر يجسد التحول الذى طرأ على التأويلية من دراسة معنى المؤلف ومعنى النص إلى المعنى المنتج بفعل "فهم" المتلقى، فوجد أن فى النص أبعادا، لا يمكن تجاوزها فى عملية "تحقق" المعنى الأدبى، وأهم هذه الأبعاد: الاحتمالات التى يتضمنها النص، بوصفها تمثيلا لما كان يطلق عليه انجاردن المظاهر التخطيطية وهو مبدأ اعتنقه إيزر، والبعد الثانى يتمثل فى تلك الإجراءات التى يحدثها النص فى عملية التلقى، وذلك لأن بنية التخيل التى يبنى عليها النص إنما تضع المعنى فى نسق من الصورة الذهنية وذلك لتعميق الطابع الاحتمالى الأول. أما البعد الثالث فيتضمن البناء المخصوص للأدب على وفق شروط تحقق وظيفته التواصلية، وذلك باشتماله على حالات تصعد وتحكم تفاعل النص والقارئ ولا شك أن عملية التفاعل هذه مستخلصة من كون النص الأدبى

يحتوى مرجعيات خاصة به، ويسهم المتلقى فى بناء هذه المرجعية عبر تمثله للمعنى، إن هذه المرجعيات ليست ذات منحى تاريخى أو واقعى، إنما هى مرجعيات يخلقها النص، وهذا أحد الافتراضات الأساسية فى التحول الذى حصل للنظرية النقدية الحديثة، وقد أسهمت البنيوية فى تأسيس علم للنص، يبْين اشتماله على مرجعياته المنبثقة منه، مما أصبح ملمحا خاصا لكل ما جاء من نظريات حديثة، وإذا كانت النبيوية والنصوصية بعامة تبحث عن العلاقات المرجعية من خلال مادة اللسان فإن جمالية التلقى تبحث عن العلاقات المرجعية من خلال العلاقات الضمنية التى ينطوى عليها الخطاب فى بناء تصوراته المتجهة نحو حدوث التواصل (٢٥٨)، وقد استخدم إيزر عددا من المفاهيم لضبط هذه المرجعية منها:

السجل، والاستراتيجية، ومستويات المعنى، ومواقع اللا تحديد (٢٥٩) ويقصد إيزر بالسجل مجموع الاتفاقات الضرورية لقيام وضعية ما، أى أن النص لحظة قراءته ولكى يتحقق معناه، يتطلب إحالات ضرورية لحصول ذلك التحقق، وتكون الإحالات إلى كل ما هو سابق على النص مثل النصوص الأخرى، وكل ما خارج عنه مثل أوضاع وقيم وأعراف اجتماعية وثقافية.

وتكون سجل النص يتم عبر عملية طويلة ومعقدة حيث يتم انتخاب عناصر دلالية معينة على حساب أخرى ثم إقصاؤها.

والاستراتيجية عند إيزر عبارة عن عدد من الإجراءات المقبولة تمثل مجموع القواعد التى يجب أن توافق تواصل المرسل والمرسل إليه كى يتم ذلك التواصل بنجاح، أى أن النص نتيجة لضرورة استناده إلى سجل يتمثل فى ما انتفى من اتساق فى ضوء العلاقة مع المحيط الاجتماعى والثقافى، ولذلك فالنص – طبقاً لما يراه إيزر – ينظم نوعاً من الاستراتيجية، وظيفتها أنها تصل بين عناصر السجل، وتقييم العلاقة بين السياق المرجعى والمتلقى، إنها تقوم برسم معالم موضوع النص ومعناه، وكذلك ما يتصل بشروطه أما عن مستويات المعنى فإن إيزر يعتقد بأن النص لا يظهر المعنى فى نمط محدد من العناصر وإنما يتأسس وفق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجمالى فهو يرى أن هناك مستويين تتم وفقها عملية متواصلة لبناء المعنى حيث تحتل العناصر التى تسهم فى ذلك البناء مواقعها بالانتقال من المستوى الخلفى إلى المستوى الأمامى وحيث يتم نزع القيمة التداولية عن تلك العناصر من خلال الانتقاء لتحتل موقعها الجديد فى بناء السياق العام للنص.(٢٦٠)

أما بالنسبة للمصطلح الأخير (مواقع اللاتحديد) فقد أخذه إيزر من انجاردن وأدخل عليه تعديلاً فأصبح يشير إلى معنيين متناقضين متعارضين، ففى الوقت الذى كان فيه انجاردن يؤمن أن مساهمة المتلقى فى ملء هذه المواقع وتحديدها يجب أن تتم بكل تلقائية، إذ يتوهم القارئ تحديداً للعمل، فإن إيزر يستبعد تلك النمطية، ويرى أن تلك العملية تجعل المعنى يسير بصورة أفقية من النص إلى المتلقى وهذا أحد اعتراضاته الأساسية على انجاردن إلا أنه يدرج هذه العملية فى إطار تفاعلى، ففى الوقت الذى يستبعد فيه المتلقى بعض العناصر فإنه يقوم

بنشاط تعويضى، من خلال إضفاء معنى ما فعلى سبيل المثال لو حاولنا تلقى نصاً مثل: إياكم وخضراء الدمن فإن المتلقى فى هذه الحالة يضطر إلى استبعاد عنصر التحديد الواقعى (خضراء الدمن) إلا أنه بعد أن يقوم بعدد من الإجراءات التى تستظهر المحذوفات البلاغية يحتاج إلى الرجوع إلى هذا العنصر المستبعد من أجل تحقيق تواصل النص كان النص، قد استبعد لفظ أو عنصر (المرأة) من بنيته. إلا أن المتلقى يرجعها "وقد كانت عملية الاستبعاد والإرجاع تنطوى على وظيفتين، الأولى تحقيق تواصل النص، والثانية تفسير أهمية الاستبعاد الذى تقصده النص، ومن ثم تشييد المعنى الذى هو خلاصة هذه الإجراءات، إن العناصر المستبعدة فى هذا النص هى مواقع اللاتحديد (الفجوات)، أى المواقع التى تؤجل مؤقتاً عملية التواصل.(٢٦١)

وإذا كان انجاردن يعتقد أن مساهمة المتلقى فى ملء هذه المواقع وتحديدها يأتى بصورة تلقائية يدل عليها النص فإن إيزر- كما بينا - يدرج هذه العملية فى إطار تفاعلى تخضع فيه عملية الملء لسلسلة من الإجراءات المعقدة التى يستحضر فيها المتلقى (سجل النص) وخبرته فى فهمه.

إن هذا الإطار التفاعلى لكى يصفه إيزر ويجسده عملياً طرح مفهوماً أساسياً فى نظريته هو مفهوم القارئ الضمنى، فما القارئ الضمنى عند إيزر؟

القارئ الضمني Implied Reader:

بناء على رؤية إيزر لمهمة الناقد فى أنها ليست متمثلة فى شرح النص بوصفه موضوعاً ولكن شرح الأثر الذى يتركه النص فى قارئه، بناء على هذه الرؤية "فالنصوص تتيح سلسلة من القراءات الممكنة، ويمكن تقسيم مصطلح قارئ إلى (قارئ مضمر) (وقارئ فعلى) والأول هو القارئ الذى يخلقه النص لنفسه، ويعادل شبكة من أبنية الاستجابة تغرينا على القراءة بطرائق معينة. أما (القارئ الفعلى) فهو الذى يستقبل صوراً ذهنياً بعينها أثناء عملية القراءة، ولكن هذه الصور لا بد أن تتلون حتما بلون "مخزون التجربة الموجود" عند هذا القارئ".(٢٦٢)

ولكن إيزر حين أراد أن يقدم مفهوما خاصا للقارئ أقام مفهومه على أساس من تعارضه مع مجموعة من المفاهيم الخاصة بالقارئ السابقة عليه.

وإذا كان هولب يرى أنه من الواضح ان إيزر نسخ مفهومه من مفهوم واين بوث Wayne Booth عن المؤلف الضمنى Implied author على نحو ما عرضه بتوسع فى كتابه (بلاغة الفن القصصى).

فإنه من الأنصاف كذلك أن نرى ــ أنه على الرغم من التأثر الواضح بمصطلح بوث إلا أن مفهوم إيزر يأتى معارضاً له، فإذا كان بوث يقصد بالمؤلف الضمنى الأنا الثانية للمؤلف التى تنفصل عن أناه المرتبطة بشروط الواقع، وتتحد بالعالم التخيلى، بحيث تكون هذه الأنا قادرة على تحقيق موضوعية العمل الأدبى، لأنها تتحول إلى أصوات متجاورة فى كل عمل، لا تتقيد باعتقادات المؤلف الحقيقى.

وإذا كان بوث كذلك قد طرح مفهوم (القارئ الضمنى) Implied Author فى النقد الأدبى عام ١٩٦١، وهو عنده يعنى أن البناء السردى للراوية يتضمن – أحياناً – توجها مباشرا إلى القارئ من خلال كلمات الرواية نفسها"(٢٦٣).

فإن اعتراض إيزر على مفهوم وين بوث يكمن فى أن النص لا ينطوى على مؤلف ضمنى، وإنما هو نوع من التوجه الضمنى، الذى يتوجه به العمل الأدبى إلى المتلقى، وهو توجه لا يخلو منه أى عمل، وهو أساسى فى عملية التواصل عبر التفاعل.

والحقيقة أنه ليس وين يوث وحده الذى سبق إيزر وإنما كانت ثمة اجتهادات قد أفرزت مجموعة من المصطلحات فى إطار فكرة القارئ مثل القارئ المثالى والقارئ المعاصر، والقارئ الخبير والقارئ المستهدف (والقارئ الجامع) والقارئ النموذجى الذى سنتوقف عنده لارتباطه بنظرية السيمولوجيا عند إمبرتوايكو.

ولقد بين إيزر بشكل دقيق الفروق التى ينطوى عليها مفهومه بالنسبة لهذه المصطلحات والمفاهيم السابقة.

فالقارئ المثالى وهو عنده محض تخيل، لأنه القارئ القادر على استنفاد معنى التخيل، ومن هنا فإنه يفتقد إلى مرتكز واقعى، وهذا نفسه سر جدواه بوصفه تخيلا فإنه يملأ ثغرات الحجية، التى تنفتح فى أثناء مقاربة العمل والتلقى الأدبيين، وهو قادر بفضل لا نهائية التخيل أن ينسب إلى النص مضامين متغايرة بحسب نوع الشكل المطلوب حله (٢٦٤).

أما القارئ المعاصر فيأتى دوره فى إطار الأحكام النقدية الصادرة تجاه الآثار الأدبية فى حقبة ما، لتعكس وجهات النظر وبعض الضوابط السائرة بين الجمهور المعاصر بما يجعل الدليل الثقافى المرتبط به هذه الأحكام يمارس تأمله داخل الأدب، حيث يعمد تاريخ الأدب من حين لآخر إلى شهادات القراء الذين يطلقون أحكامهم على أثر معين فى فترة بعينها وفى هذه الحالة يكشف تاريخ التلقى عن الضوابط التى توجه هذه الأحكام مما يشكل نقطة الانطلاق لتاريخ الذوق والشروط الاجتماعية لجمهور القراء (٢٦٥).

أما القارئ الخبير، وهو مفهوم طرحه الناقد ستانلى فش Stanley Fish من خلال منظور نقدى يتوجه للقارئ أسماه (أسلوبيات العاطفة) ولمفهوم القارئ الخبير مجموعة من الشروط ند فيش لعل أهمها أن يكون هذا القارئ قادراً على التحدث بطلاقة اللغة التى كتب بها النص، وكذلك أن يتوفر على المعرفة الدلالية التى تجعل مستمعاً ما توصل إلى النضج قادراً على نقله إلى الفهم، وهو يوجب معرفة للمجاميع القاموسية، واحتمالات أوضاع اللهجات الفرعية واللهجات المهنية، والشرط الثالث الكفاءة الأدبية حيث إن القارئ الذى ادرس أجوبته هو قارئ خبير، أى أنه بمعنى من المعانى ليس قارئاً حقيقياً وليس تجريداً تاماً، ولكنه كائن هجين (٢٦٦).

يرى إيزر أن استانلس فيش يبلور مفهومه من القارئ الخبير مستنداً إلى النحو التوليدى للتحويلات، ذلك أن البنية السطحية تنتج لدى القارئ حدثا ينبغى أن يعاش إلى النهاية قبل أن تصل به إلى البنية العميقة، ويرى إيزر كذلك أن

النص يتعرض للتقفير لمجرد الإحالة إلى نحو النص، ذلك أن نظريته تحاول أن تبرهن على عدم كفاءة التحليل اللسانى للنص الذى يختزله باستمرار إلى أنظمة لسانيه هى صورة لنظام عقلى أعلى؛ ولذلك فإن الدور الذى يؤديه القارئ الخبير من خلال استعراض كفاءته للوصول إلى النواة اللسانية، هو دور يختزل "الفهم" إلى "عملية تحويلات البنية السطحية كعودة ثابتة إلى البنية العميقة.(٢٦٧)

كذلك انتقد جوناثان كوللر فيش بسبب فشله فى تقديم صياغة نظرية حقيقية لما يقوم به من نقد، ذلك لأن فيش يرى أن قراءته للجمل تتبع ببساطة الممارسة الطبيعية للقراء الخبراء، وأن القارئ هو الشخص الذى يكتسب "مقدرة لغوية" يتمثل بها المعرفة التركيبية والدلالية المطلوبة للقراءة، بالطريقة نفسها التى يكتسب بها "القارئ الخبير" للنصوص الأدبية مقدرة أدبية أو (معرفة بالأعراف الأدبية) ويعترض كوللر على هذا الموقف بأمرين حاسمين أولهما أن فيش يعجز عن تنظير أعراف القراءة، أى أنه يفشل فى طرح السؤال ما الأعراف التى يتبعها القراء حين يقرأون؟ وثانيهما أن ما يزعمه فيش عن قراءة الجمل كلمة كلمة فى تعاقب زمنى إنما هو أمر مضلل فليس هناك من سبب يدعو إلى الاعتقاد بأن القراء يتعاملون مع الجمل فعلاً على هذا النحو المتجزئ"(٢٦٨).

القارئ المستهدف:

وهذا القارئ أيضاً هو متخيل القارئ أو فكرة القارئ، كما هى مشكلة فى تفكير المؤلف، أو الصورة التى يكونها المؤلف من القارئ، إذ تظهر بأشكال مختلفة داخل النص، وهى التى تحدد نوع القارئ فباستطاعتها إعادة توليد

القارئ المثالى، ويمكنها أن ترتسم فى ضوابط وقيم القارئ المعاصر فى المواقف والنوايا التربوية والاستعدادات المتطلبة من أجل التلقى وهذا المفهوم يبين أن ثمة علاقة بين شكل تقديم النص والقارئ الذى هو موجه إليه وقد انتقد إيزر هذا المفهوم، عندما وجد أن صورة القارئ تكشف عن بعض المعطيات التاريخية التى كانت حاضرة فى ذهن المؤلف وهو يضع نصه ويتساءل: كيف يستطيع قارئ مبتعد تاريخيا دوما عن النص أن يفهمه فى حين أن هذا النص لم يتوجه إليه؟ وجد إيزر أن القارئ المستهدف ليس سوى واحدا من آفاق النص، وعلى العكس من ذلك فإن دور القارئ ينجم عن تداخل الآفاق كلها، وبذلك فإن هذا القارئ هو إعادة بناء مفهومية تمثل الاستعدادات أو القابليات التاريخية للجمهور الذى هو مرمى المؤلف. (٢٦٩)

أما القارئ الجامع فهو مفهوم تم طرحه من قبل ميشيل ريفاتير وهو قارئ يعين مجموعة مخبرين تتكون فى النقاط الحساسة للنص، حيث يبنون بردود أفعالهم وجود واقع أسلوبى، أنه يشبه المخمن يكشف عن درجة عليا من التكاثف فى مسلسل ترميز أو صنع دليل للنص إنه متصور كتجمع للقراء، وحين تظهر مفارقات داخل النص فإن القارئ الجامع يضع يده عليها، وينهى – بهذا – الصعوبات التى تصطدم بها الأسلوبية التى تدرس الانزياحات عن ضابط اللغة".(٢٧٠)

إذا عدنا إلى ايزر فسوف نلاحظ أن المفاهيم السابقة – طبقا لإيزر – كانت تقع تحت هيمنة توجهات نظرية مختلفة ولذلك فقد وجد إيزر أنها تعبر عن وظائف جزئية وهى غير قادرة على وصف العلاقة بين المتلقى والعمل الأدبى،

فالقارئ الجامع "يصلح لتحديد الواقع الأسلوبى على وفق كثافة النص، والقارئ الخبير مفهوم تربوى يهدف بوساطة الانتباه الذاتى لردود الأفعال التى يولدها النص الى تحسين الأخبار، ومنه إلى تحسين مقدرة القارئ، والقارئ المستهدف هو إعادة بناء للفكرة التى كونها المؤلف عن القارئ ضمن محدداته التاريخية، والقارئ المثالى هو ضرب من التخيل، يمتاز بقدرة عالية تجعله يمتلك دليل المؤلف نفسه، ويحصر القارئ المعاصر عمله فى كيفية تلقى عمل ما من طرف جمهور معين (٢٧١) وبسبب وقوع المفاهيم فى دائرة الوظائف الجزئية، فقد طرح إيزر مفهوما يتناسب مع توجهات نظريته، ويختلف فى الوقت نفسه عن أصناف القراء الذين سبق ذكرهم إن القارئ الضمنى يظهر بوصفه نظاما مرجعيا للنص، وهو يجسد مجموع التوجهات الداخلية لنص التخيل، لكى يتيح لهذا الأخير أن يتلقى، وتبعا لذلك فإن القارئ الضمنى ليس معروفا فى جوهر اختبارى ما بل هو مسجل فى النص بذاته، لا يصبح النص حقيقة إلا إذا قرئ فى شروط استحداثية عليه أن يقدمها بنفسه، ومن هنا فعل إعادة بناء المعنى من طرف الآخرين.

ويحدد إيزر مفهومه تحديدا آخر عندما يرى أن فكرة القارئ الضمنى تحيل إلى بنية قرينة بالمتلقى، أنها شكل يحتاج إلى التجسيد حتى ولو أن النص بوساطة تخيل القارئ لا يبدو مهتما بالمرسل إليه أو حتى إذا طبق استراتيجيات تهدف إلى أبعاد كل جمهور محتمل، إن القارئ الضمنى هو تصور يضع القارئ فى مواجهة النص فى صيغ موقع نصى يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا (٢٧٢).

وإذا كان مفهوم (القارئ الضمنى) عند إيزر يتشابه مع مفهوم اللغة عند سوسيو، فإن القيمة الأساسية لهذا المفهوم تكمن فى أنه أوقف التدخلات المستمرة

فى مفهوم القارئ وشيد بناءه على وضعية تتضمن قيمتين أساسيتين: قيمة مرجعية، وقيمة نصية، وهاتان القيمتان هما ما يميزان مفهوم إيزر عن غيره من المفاهيم.

إلا أن إيزر كان يلجأ فى تحديد بنيته التصورية إلى مصطلحات أدبية صرف فمثلا يقول " إن جذور القارئ الضمنى مغروسة بصورة راسخة فى بنية النص، بل إنه فى أحد المواضع يكتب قائلا إن مفهومه هو "بنية نصية تتطلع إلى حضور متلق ما، دون أن تحدده بالضرورة"، ولكن إذا كان وجود القارئ الضمنى وجودا معنيا صرفا، فسوف يكون مرادفا لبنية التشويق فى العمل الأدبى وتسميتها القارئ على الإطلاق ستكون لغوا، إن لم تكن مضللة بكل ما للكلمة من معنى، ومن ثم تصبح الثنائية الوظيفية لهذا المفهوم من حيث إنه (بنية نصية) و(فعل منسق) – تصبح أساسية.

إذا كان المراد للمصطلح أن يفلت من المعنى المحايث الصرف ومع ذلك فإن إيزر بتقديمه هذا التعريف الثنائى قد لا يحقق مقاصده أيضا، فعلى الرغم من أن مناصريه يستطيعون حقا أن يشرحوا هذا النوع من الازدواج بأنه نتيجة حتمية لمحاولة حاذقة للإحاطة بمجرى العملية، يمكن لمعارضيه فى كل يسر أن يشيروا إلى النتائج الناشئة عن ضبابية هذا التعريف، ذلك فإن تحديده للمصطلح بهذه الطريقة يسمح له بالحركة جيئة وذهابا من النص إلى القارئ، دون أن يوضح قط تكوين أى من طرفى هذه الشركة أو إسهامه، وأخرى بمفهوم القارئ الضمنى أن يكون شاهدا على قصور فى الدقة منه شاهدا على وفرة فى الحذق"(٢٧٣)

إمبرتو إيكو والقراءة فى ضوء السيميولوجيا

ربما كانت نظرية الاتصال من أهم المشاكل التى أحاطت بنظرية التلقى لقد كان هذا الموضع – على ما يقول روبرت هولب – من أكثر ما برز فى الدوائر الثقافية خلال الأعوام التى انطلقت فيها نظرية التلقى" (٢٧٤) لذلك ليس غريبا أن يقدم لنا إمبرتو إيكو فى نظريته عن السيمولوجيا ودور القارئ "نهجين مختلفين يكمل أحدهما الآخر، فالكتاب الأول لا يحصر اهتمامه بالأدب حسب، بل يحاول وضع نظرية عامة لجميع أنظمة الإشارة وعمليات الاتصال أما الكتاب الثانى: دور القارئ فيقتصر اهتمامه بالسيميولوجيا على القراءة فقط وتطبيق ذلك فى الأعمال النقدية" (٢٧٥) ولا شك أن القراءة والقارئ يرتبطان عند إيكو إلى حد بعيد بنظريته العامة عن السيميولوجيا.

لأنه يرى أن أية نظرية للمعنى لها شقان نظريان الأول منهما خاص بالعمليات والآخر بالبنى وعلى هذا فالسيميولوجيا ترتكز على بعدين يؤكد أحدهما الاستدلال وهو يستوجب نظرية للشفرات والآخر الاتصال وهو يستوجب نظرية لإنتاج الإشارات وبتعبير أكثر تفصيل يقول إيكو "إذا وجدت إمكانية فى العرف الاجتماعى لتوليد وظائف الإشارات وجد معها نظام الاستدلال (ومن ثم الشفرة) .. وهناك، على النقيض من ذلك، عملية للاتصال إذا استغلت الإمكانيات التى يوفرها نظام الاستدلال من أجل إنتاج تعابير مادية لأغراض تطبيقية عديدة (٢٧٦).

إلا أن الاستدلال يأخذ الأولية عند إيكو مقدما إياه على الاتصال، فعلى حين يكون نظام الاستدلال عبارة عن تركيب مستقل للإشارات له أسلوب تجريدى فى الوجود مستقل عن أى فعل محتمل للاتصال يرى أيكو أن كل فعل للاتصال بين البشر يفترض سلفا نظاما للاستدلال بل يعده شرطا أساسيا له.

وقد يوحى هذا المنحى البنائى حيث تزعم البنائية أن المعنى على مستوى جوهرى يفوق مستوى الفهم الفردى بميل إيكو إلى اعتبار النصوص المختلفة أنظمة شفرة وليست معانى معينة.

لكن إيكو يسارع بنقض ذلك حين يركز اهتمامه على ما يسميه الإشارة اللامحدودة أو وظيفة الإشارة وبهذا يصبح المعنى "علاقة متبادلة بين وحدة تعبير ووحدة محتوى، لا يمكن معرفة قيمته إلا عن طريق وحدة أخرى والوحدة الأخيرة نفسها علاقة متبادلة شبيهة بالأولى، تعتمد على وحدة أخرى وهكذا دواليك (٢٧٧).

لذلك نرى ايكو ليؤكد على وظيفة الإشارة بقوله "الإشارات نتيجة مؤقتة لوضع القوانين فى شفرة تقيم علاقات عابرة بين العناصر يمكن لكل عنصر من هذه العناصر – فى ظروف خاصة متصلة بالشفرة – (٢٧٨).

أن يدخل فى علاقات متبادلة مع غيره ويؤلف بذلك إشارة جديدة" وهذا يقودنا بطبيعة الحال ــ إلى أن كل وحدة معنوية بوسعها أن ترتبط بوحدات أخرى للمعنى عن طريق سلسلة لا نهائية من التأويلات وقد تنبه إيكو إلى أن هذا يجعلنا غير قادرين على وصف ميدان دلالى محلى لنص بعينه وبعبارة

أخرى يكون النص غير قابل للتطبيق فيلجأ إلى فكرة الشفرة الفرعية حيث يعتقد "أن العدد المحدود من العناصر التى لها صلة بالموضوع والعدد المحدود من قوانين الربط يجعلان أى تحليل دلالى لرسالة لغوية ما أيسر من محاولة الوصف الكلى لدلالة الرسالة" (٢٧٩).

يرى ايكو كذلك أن وظيفة النصوص الجمالية هى إثراء الشفرات أو الأنظمة اللغوية التى تستخدمها وذلك عن طريق استعمال الشفرة الإضافية التى تتألف بدورها من زيادة أو نقصان الشفرة التى توسع عن طريقهما الشفرات الحاضرة تشمل ظروفا جديدة "وتحدث زيادة الشفرة على ما يبدو كلما واجه المرء موضوعا جديدا للإشارة ومع ذلك فإن إيكو يضع العبء الرئيسى للتغيير فى الشفرة على النصوص الجمالية" (٢٨٠). وما ذلك إلا لأن النص الجمالى يتسم بقدر من الغموض يجعله مرتكزا على ذاته خارجا على قواعد الشفرة مما يثير الاهتمام بأسلوب تعبيره ومحتواه وبالعلاقة المتبادلة بين المستويين.

وإذا كان أصحاب الاتجاه الظاهرى من منظرى القراءة وإيزر على وجه الخصوص يعتبرون أن القارئ يوجه التحديات إلى معاييره بإخضاعها للفحص وإعادة التقويم فإن إمبرتكو إيكور وإن كان يتفق معهم فى ذلك – فإنه يختلف فى أنه يضع جدلية الذات على مستوى ما بعد اللغة "فالقارئ لا يتفحص معتقداته أو عاداته الخاصة بل مدى عملية الإشارة نفسها ووظيفتها" (٢٨١). إن التغييرات الجمالية مثل القافية وأنماط الإيقاع لهى وسيلة الإشارة التى تجعل من هذه الأمور قضية مهمة ترفعها إلى مستوى أحد: "أوجه شكل التعبير" "ويحمل ذلك بدوره المخاطب على عزل أصناف أخرى وأقسام فرعية ضمن حيز المادة

المتصلة وعلى الزعم أن هذا التعقيد له ما يقابله فى مستوى التعبير ومستوى المحتوى للشفرة، وسبب ذلك وجود علاقة وثيقة بين تحزئة مادة وسيلة إشارة معينة وتجزئة مستوى التعبير لنظام الإشارة بأكمله" (٢٨٢).

ويخلص إيكو فى إطار فهمه للنص الجمالى إلى أنه لما كان هذا النص يرتبط فيه كل مستوى من مستويات بالمستويات الأخرى عن طريق السمسيولوجيا فإن النص الجمالى يغيير دائما دلالاته إلى ظلال معان جديدة فلا تبقى عناصره عند مفسرها الأول "(٢٨٣).

وبهذا يكون هناك نوع من تأجيل غلق النص ما دامت المحتويات لا تؤخذ على علاقتها بل على أنها وسيلة إشارة خاصة بشئ آخر. "وتأجيل الغلق هذا يركز انتباه القارئ فى عملية الإشارة نفسها، لذا فالخبرة الجمالية تؤدى إلى إعادة النظر فى الطريقة التى تستنبط بها المعنى عامة إذ يصبح المخاطب واعيا إمكانيات جديدة للإشارة فيضطر إعادة التفكير فى اللغة كلها، وفى جميع التراث الذى قيل ويمكن أن يقال أو ينبغى أن يقال" (٢٨٤).

إن فكرة تعديل الشفرة أثناء التفسير ترتبط بشكل أو بآخر بتطور الأعراف الجديدة وزيادة الوعى بالأعراف الآنية وربما يذكرنا ذلك بنظرية جوناثان كلر حول الأعراف حيث يذهب الأخير "إلى أن أية نظرية فى القراءة لا بد لها من أن تكشف عن العمليات التفسيرية التى يستخدمها القراء فكلنا يعرف أن اختلاف القراء ينتج التفسيرات المختلفة" (٢٨٥) كما يذهب إلى "أن الاختلاف نفسه هو ما يجب أن تشرحه النظرية فمن الممكن أن يختلف القراء حول المعنى ولكنهم يظلون يتبعون نفس المجموعة من الأعراف التفسيرية" (٢٨٦).

وإذا كان كلر يرى ضرورة وجود حاجة إلى ميدان مستقل من أجل الكشف عن أعراف القراءة فإن إيكو يفترض "وجود وعى ما بعد النقد فى العملية العامة للقراءة ووجهة النظر الأخيرة أقوى لأنها تستطيع أن تفسر تطور الشفرة السابقة إذا لم تتوافر الصناعة البنيوية" (٢٨٧) وباختصار فإنه طبقا لنظرية إيكون فإن "أية قراءة للنص الجمالى تؤدى إلى إلغاء نفسها وتحتاج إلى قراءة أخرى ينتج منها تغيير آخر فى الشفرة وهذا التغيير يتطلب قراءة أخرى وهكذا إلى مالا نهاية" (٢٨٨).

(٢) إيكو والقارئ النموذج

يخلص إيكو فى كتابه: القارئ فى الحكاية: التعاضد التأويلى* فى النصوص الحكائية إلى أن أى نص يمثل -عبر تجلية اللسانى- سلسلة من الحيل التعبيرية التى ينبغى أن يفعلها المرسل إليه (القارئ) والنص موضوع التفعيل أو أى رسالة بما فى ذلك الجمل والعبارات المعزولة تظل محض صوت لهث Flatus) (vocis إن لم يكن لها صلة مرجعية بأرموزة معطاة وبمضمونها المتعارف عليه وهنا يبرز دور المتلقى الذى يفتح القاموس للبحث عن كل كلمة ويلجأ إلى سلسلة من القواعد النحوية فى سبيل أن يفقه وظيفة العبارات المتبادلة فى سياق الجملة الآنفة ولكن "أن يفتح المرء قاموسا يعنى أن يقبل سلسلة من مسلمات المدلول ذلك أن عبارة ما تظل غير كاملة فى ذاتها حتى وإن تلقت تعريفا بعبارات من القاموس الأدنى ولئن يقول لنا القاموس إن شراعية هى زورق فإنه يضمن فى

خصائص دلالية أخرى كلمة زورق" (١٨٩) وبدهى أن يفضى بنا ذلك إلا لانهائية التأويل، مما يجعل النص يكتسب قدرا من التعقيد الشديد وعلة تعقيده فى كونه نسيج ما لا يقال على حد تعبير دوكرو.

"على أن "مالا يقال" هذا هو ما ينبغى أن يفعل على مستوى تفعيل المضمون، وهكذا يكتسب نص ما، بطريقة أظهر من أية رسالة أخرى حركات تعاضدية فاعلة وواعية من جانب القارئ (٢٩٠) ويخرج إيكو من هذا إلى نتيجة محددة تتمثل فى أن النص ما هو إلا "نسيج فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغى ملؤها، ومن يبثه يتكهن بأنها (فرجات) سوف تملأ فيتركها بيضاء للسببين الأول وهو أن النص يمثل آلية كسولة (أو مقتصدة) تحى من قيمة المعانى الزائدة التى يكون المتلقى قد أدخلها (إلى النص)... ولأن النص يقدر ما يمضى من وظيفته التعليمية إلى وظيفته الجمالية، فإنه يترك للقارئ المبادرة التأويلية" (٢٩١) ومن هنا فإنه إذا كان النص يصادر على المتلقى خاصته باعتباره شرطا لا غنى عنه لطاقته التواصلية الملموسة، فإنه أى النص إنما يبث لامرىء جدير بتفعيله. بقارئ. ولكن كيف يتوقع النص قارئه هذا؟

سؤال يطرحه أمبرتو إيكو ليتخذ من الإجابة عليه وسيلة للكشف عن التعقد الحادث فى التفعيل بين النص وقارئه باعتبارهما استراتيجيتين نصيتين.

إذا عدنا إلى ما ذكرنا من أن التفاعل بين القارئ والنص يرتبط عن إيكو بنظريته حول السيميولوجيا وأن مفهوم الاتصال يلعب دورا بارزا فيها تبين لنا كيف يبرز إيكو هذه العلاقة بين النص وقارئه.

يقول إيكو: إن الشرط البديهى لوجود نصوص يبدو أنه يصطدم بقانون تداولى بديهى ألا وهو "إن كفاية المتلقى ليست بالضرورة مساوية بأهميتها لكفاية الباث" (٢٩٢) وأنه إذا كان النموذج التواصلى الذى انتهى إليه منظرو الإعلام ينظر مسألة النموذج التواصلى على أنها مرسل (أو باث) ورسالة ومرسل إليه (أو متلق) وفى هذا السياق تتكون الرسالة بناء على أرموزة يعبر عنها من خلالها فإن إيكو ينظر إلى المسألة على أنها ليست بهذه البساطة ذلك لأن "أرموزات المرسل إليه يمكن أن تختلف، كليا أو جزئيا عن أرموزات المرسل إليه أو (الباث)، وأن الأرموزة ليست كيانا بسيطا، إنما هى فى الغالب نسق معقد من أنساق القواعد، وأن الأرموزة اللسانية لا تكون كافية وحدها لكى يفقه المرء رسالة لسانية" (٢٩٣).

وإذا رجعنا إلى قول إيكو –ذكرناه سابقا – إن النص يصادر على تعاضد القارئ باعتباره شرطا للتفعيل فإن معنى ذلك عنده أن النص "إن هو إلانتاج يرتبط مصيره التأويلى (أو التعبيرى) بآلية تكوينه ارتباطا لازما، فأن يكون المرء نصا يعنى أن يضع حيز الفعل استراتيجية ناجزه تأخذ فى اعتبارها حركة الآخر – شأن كل استراتيجية" (٢٩٤) وعلى ذلك فإن لاعب الشطرنج أو المحارب يكون حيال استراتيجيته الحربية منصرفا إلى رسم صورة خصم نموذجى ويضرب على ذلك مثلا بمعركة واترلوا واستراتيجيات الصراع بين نابليون و ولينغتون يقول: "فلما كان نابليون احتر ابيا فقد ارتأى فرضيات

مختلفة: إن قمت بحركة كذا، كانت ردة فعل ولينغتون كذا. وبالمقابل فقد لبث وليتغنون يتفكر على نحو مماثل إن فعلت كذا، جاءت ردة فعل نابليون كذا"(٢٩٥).

والفرق الوحيد من وجهة نظر إيكو بين المثل السابق وبين مؤلف النص الباحث عن استراتيجية نحو الآخر أن المؤلف يسعى فى كتابه إلى أن يجعل الخصم رابحا لا خاسرا. وهكذا شأن النصوص جميعها إذ ينبغى على منشأ النص أن يتصرف بطريقة مشابهة. غير أن الاستراتيجية النصية التى ينبغى على مؤلف النص تنظيمها تحتاج إلى سلسلة من الكفايات – كمصطلح بديل للأرموزات – من شأنها أن تمنح نصه مضمونا وعلى أن مجموع هذه الكفايات التى يرجع إليها إنما هو ذاته ما يرجع إليه قارئه.

"لذا تراه يستشف وجود "قارئ نموذجى" يكون جديرا بالتعاضد من أجل التأويل النصى، بالطريقة التى يراها، المؤلف، ملائمة وقمينة بأن تؤثر تأويليا بمقدار ما يكون فعله (المؤلف) تكوينيا" (٢٩٦). وكما ينبغى للمؤلف أن ينظم استراتيجيته النصية فلا بد أن يكون للقارئ كذلك عدة وسائط فى تصرفه طبقا لرأى إيكو –وهى:

١– خيار اللغة (عدا ما لا قيل له بتكلمها).

٢– خيار نموذج من الموسوعة (ولاسيما إذا شرعت فى النص بـ[كما يشرحه بغاية الإيضاح النقد الأول] فـأكون، أقلص، بطريقة بالغة التعاضدية صورة قارئى النموذجى).

٣- خيار تراث معجمى وأسلوبى معطى (يسعنى إلى ذلك أن أتوفر على إشارات من النوع الذى يفضى إلى انتخاب مخاطبى مثل أبنائى الأعزاء: أو تقليص الحقل الجغرافى مثل أصدقائى أيها الرومانيون).

لكن بعد ذلك كله يرى إيكو أن المؤلف إذ يرتئى قارئه النموذجى "لا يعنى، حصرا أن يأمل فى وجوده، بل يعنى ذلك أن يؤثر فى النص بما يؤدى إلى بنيانه (القارئ النموذجى) وبالتالى فإن النص إذ يقوم على كفاية فإنه يساهم فى إنتاجها أيضا" (٢٩٧).

وفى ضوء فكرة التعاضد النصى باعتباره نشاطا يثيره النص يرى إيكو أن عبارة فاليرى الشهيرة "ليس من معنى حقيقى لنص ما" تتيح المجال لنوعين من القراءة الأولى وفيها يستطيع المرء أن يتصرف بنص ما على ما يحلو له وهى قراءة ليس لنا شأن بها والأخرى هى التى تخول للمرء أن يطلق تأويلات لا متناهية عن نص ما وهذه القراءة هى ما يعول عليها إيكو فى نظريته عن القارئ.

لذلك "ينبغى لنا أن نقيم الحد ما بين استخدام النص استخداما حرا باعتباره منبها من منبهات التخيل، وبين تأول نصى مفتوح. وعلى هذه التخوم وحدها يسوغ، دون التباس نظرى، تأسيس إمكانية "متعة النص" على ما يدعوها بارت" (٢٩٨). وبتعبير أكثر وضوحا فإن إيكو يرى أنه إما أن نتخذ النص أى نص بوصفه متعة بذاته أو أن يكون نصا محددا ينظر إلى تحفيز استخدامه بأكثر

الطرق حرية على أنه أساس استراتيجيته الخاصة وبالتالى تأوله. لكن مفهوم التأول نفسه يظل مصحوبا بجدل بين استراتيجية المؤلف واستجابة القارئ النموذجى. وإيكو حين يستخدم عبارة المؤلف والقارئ النموذجى فإنه يعنى بهما "نموذجين من الاستراتيجية النصية، فالقارئ النموذجى إن هو إلا جماع شروط النجاح أو السعادة التى وضعت نصيا، والتى ينبغى أن تستوفى فى سبيل أن يؤول نص إلى تأوله الكامل فى مضمونه الكامن" (٢٩٩).

وبعد فبقدر ما كانت أفكار إيكو ونظريته حول القارئ تحمل قدرا من البشارة الواعدة إلا أنها وصلت عند التطبيق إلى طريق مسدودة بحكم بعض التناقضات التى وقعت فى التنظير ولعل أهمها ما يتعلق بموقف ايكو من القارئ النموذجى "فتشخيصه هذه الفكرة بشفرة النص الفرعية ينطوى بوضوح على أن لكل نص قارئا نموذجيا خاصا به... ومع ذلك يجد المرء لدى ايكو فكرة نظرية أخرى توحى بنقيض هذا الأمر إذ يقسم إيكو جميع الأعمال الأدبية مجموعتين المجموعة التى تقر بفعالية القارئ وتشجيعها وتضعها موضوع الصدارة والمجموعة التى تهدف إلى إثارة استجابة دقيقة من لدن قراء معينين حسب ويعتمد فى هذا التقسيم على تمييز النصوص المفتوحة من المغلقة، المشكوك فيه ثم يربط إيكو القارئ النموذجى بالمجموعة الأولى من النصوص وبذلك يخلط بين الصنف النظرى والفكرة الاعتيادية المألوفة التى تضع القارئ فى موضع الصدارة" (٣٠٠).

وإذا كان إيكو يرى أن القارئ يكون فرضيات أو عوالم تجريبية ثم يقوم بالتأكد من صحتها أو نبذها على أساس قرار الصدق والكذب فإن هذا لا يسمح بالتفعيل المتبادل بين النص وقارئه بوصفهما استراتيجيتين نصيتين "فإذا تصور القارئ عالما لا يسمح به النص فعليه أن (يتخلص من عالمه كى يقبل بالظروف التى تقيمها بنية السرد) ويعنى هذا أن الظروف التى تقيمها بنية السرد تطغى على كل شئ" (٣٠١).

وأيا ما كان الأمر فإن النظريات التى تتجه إلى القارئ لا تكاد تنطلق من نقطة بداية واحدة، أو منطلق فلسفى غالب حيث ينتمى مفكروا هذا الاتجاه إلى تقاليد فكرية مختلفة، ومهما اختلفت رؤية المنظرين الكبار لجماليات التلقى من أمثال ياوس وإيزر وغيرهم فإن بوسعنا أن نجد أبرز معطيات التلقى- وإن كان ذلك فى صورة مبسطة- فى " أن كلا من المعنى والبناء فى العمل الادبى يتولدان عن التفاعل مع نص القارئ الذى يجئ إلى العمل بتوقعات مستمدة من أنه قد تعلم وظائف الأدب، وأهدافه وعملياته، إضافة إلى عدد من الميول والمعتقدات التى يشترك فيها مع الأعضاء الآخرين فى المجتمع، إذن فالمعنى والبناء ليسا خصائص مقتصرة على النص وإنما خصائص يقوم القارئ باكتشافها، فالقارئ هو إلى حد ما، المبدع المشارك، لا للنص وذاته وإنما لدلالته وأهميته وقيمته" (٣٠٢).

وبعد فإن نظرية التلقى قد حظيت بشهرة كبيرة فى أوساط الدارسين وقد تنوعت أفكارها حتى أنها نظر إليها بمقاييس وزوايا مختلفة "لقد أعطيت أوصافا

كثيرة لما قامت به مدرسة كونستانز، فقيل مرة إنها ثـــورة فـــى تـــاريخ الأدب الحديث، وأخرى إنها وضعت نمط استبدال جديد، وحولت مجـــرى الدراســـات الأدبية والنقدية شأن ما قام به الشكلانيون الروس فى بدايات القرن العشرين، أو ما قامت به مدرسة براغ، أو ما جاء به دى سوسير أو تشومسكى وغيرهما مـن الأسماء المعروفة فى تاريخ علم الأدب الحديـــث، واللســـانيات والســـيميائيات، والأنثروبولوجية (٣٠٣).

لقد اكتسبت هذه النظرية أهمية كبيرة فى مجال الدراسات الأدبية والنقديـــة المعاصرة ولكن هذه الأهمية، لم تنبع من كونها جاءت كرد فعل لما آلت إليـــه الاتجاهات الاجتماعية والشكلية على السواء، أو أنها جاءت نتيجة للتحول فـــى مجموعة من العوامل التاريخية والسوسيوثقافية ميزت فترة بذاتها أو بلدا بعينـــه وإنما لأن هناك خصوصيات شكلت العامل الحاسم فى ذلك التحول يمكن إجمالها فى سببين أساسين- كما يقول عبدالعزيز طليمات- هما:

١- أن هذه النظرية لم تسقط فى نفس المنزلق السابق بالتركيز فقط عل القـــراءة (والتلقى عامة) كمحدد لطبيعة العمل الأدبى، وقيمته، بل هى تنطلق من ذلك البعد لاستيعاب الأبعاد الأخرى للعملية الإبداعية برمتها، وهى بذلك تتجـــاوز النظرة الأحادية التى تركز على أحد أقطاب تلك العملية دون سواها.

٢- أنها لا تقطع نهائيا من مختلف المنظورات والاتجاهات السابقة أو المعاصرة لها، والتى يبدو أنها قد استنفدت جل إمكاناتها، بل هى تحتويها، وتتجاوزهـــا فى آن، عن طريق الحوار والنقد والإغناء. (٣٠٤).

الهوامش

الهوامش

١- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة د. جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة ١٩٩١، ص١٦.

٢- د. عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك. عالم المعرفة، العدد ٢٣٢ المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب الكويت ١٩٩٨م، ص ٨٥.

٣- السابق: ص ٨٥.

٤- السابق: ص ٨٧.

٥- السابق: ص٨٧.

٦- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١٧.

٧- د.عبدالله الغذامى، الخطيئة والتكفير "من البنيوية إلى التشريحية" العدد الثانى النادى الأدبى الثقافى فى جدة ١٩٨٥م، ص ٢٦.

8- Scholes: Semiotics And Interpretation, p:8.

نقلاً عن د.عبدالله الغذامى، الخطيئة والتكفير "من البنيوية إلى التشريحية، ص ٢٧.

٩- د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية ط١ القاهرة ١٩٩٧، ص ٢٤.

10- Joseph Jurt: Lareception de la Litterture par la Critigue, Jour Nalistigue. Ed Jean Michel Palace. Paris 1880.

نقلاً عن حسين الواد، القراءة والكتابة، منشورات جامعة تونس ١٩٨٨، ص ١٧٣.

١١- حسين الواد، القراءة والكتابة، ص ١٧٤.

١٢- السابق، ص ١٧٤.

١٣- د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٢٥.

* انظر على سبيل المثال أعمال سانت بوف (Sainte Beore) حين أدرج متابع الآثار الأدبية فى حركة التاريخ مرجعاً إياها إلى عادات وعصر وحياة فردية، وكذا ما قام به تين (Taine) من تفسير الأعمال الأدبية وتحليلها على غرار ما تحلل به العلوم الطبيعية ظواهر الطبيعة المختلفة.

١٤- السابق، ص ٢٦.

١٥- د. جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨، ص ٣١.

١٦- د. شكرى محمد عياد، دائرة الإبداع، مقدمة فى أصول النقد، دار إلياس العصرية القاهرة ١٩٨٧م، ص٢٤.

١٧- د. جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص ٣٢،٣٣.

١٨- السابق، ص ٣٣.

١٩- السابق، ص٣٣.

٢٠- د. عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ٦٦.

٢١- السابق، ص ٣٣.

٢٢- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٢٨، ٢٩.

٢٣- السابق، ص ٢٩.

٢٤- حسين الواد، القراءة والكتابة، ص ١٧٥.

٢٥- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٣٠.

٢٦- السابق، ص ٤٤.

٢٧- السابق، ص ٥٥.

٢٨- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة. ص ٥٦.

٢٩- حكمت الخطيب، فى معرفة النص – دراسات فى النقد الأدبى، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨٥، ص١٢٣.

٣٠- جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص ١٠٧.

٣١- حكمت الخطيب، فى معرفة النص، دراسات فى النقد الأدبى، ص ١٢٣.

٣٢- السابق ص ١٢٣.

33- P.V.Zima: Pour une Sociologieda Toxte Litteraire, Editions Coll- 10-18 Paris 1978 P. 107.

نقلاً عن حسين الواد، القراءة والكتابة، ص ١٧٧.

٣٤- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٥٨.

٣٥- حكمت الخطيب، فى معرفة النص، ص١٢٢.

٣٦- محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث، دار نهضة مصـــــر، القـــاهرة، ١٩٧٩، ص ٣٠١.

٣٧- محمد غنيمى هلال، السابق ص ٣٠٢.

٣٨- السابق ص ٣٠٢.

٣٩- عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص ١٣٥،١٣٦.

٤٠- عبدالله الغذامى، الخطيئة والتكفير "من البنيوية إلى التشريحية، ص ٢٦.

٤١- عبدالعزيز حمودة ، المرايا المحدبة: ص ١٣٩.

٤٢- السابق، ص ١٣٩.

٤٣- السابق ، ص ١٣٩، ١٤٠.

44- Cleanth Brooks, The New Criticism" Sewance Review 87 (1979), P 604.

نقلاً عن عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ١٣٩، ١٤٠.

* ظهرت أسماء لمعت من رواد الشكلية الروسية نستطيع أن نبرز بعضها هنا مثل جاكبسون، وباختين، شكلوفسكى، وتومانشيفسكى وتنيانوف، وإيخنباوم وغيرهم.

٤٥- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ٢٣.

٤٦- د. صلاح فضل، نظرية البنائية فى النقد الأدبى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٠ ط٢، ص٥٠.

٤٧- السابق، ص ٥٦، ٥٧.

٤٨- السابق: ص ٥٧.

49- T. Todorov: Poetique Nigu'est Ceguele Structralione, Seuil. Paris. 1968. P.12.

نقلاً عن حسين الواد، القراءة والكتابة ص ١٨٢.

50- Roland Barthes, Writing Degree Zero, Trans, A. Larers and C. Smith (Jonathan Cape London 1967. P 21.

51- Peter Steiner, Russian Formalism pp. 103-104.

نقلاً عن عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ١٨٦-١٨٧.

٥٢- عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ١٨٧.

٥٣- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٨٣.

٥٤- عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ١٨٧.

٥٥- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ٤٢.

٥٦- السابق، ص ٤٣.

* إن هناك بنيويات يعدد البنيويين، ولكن الأمر المهم والذى لا ينبغى أن يغيب عن إدراكنا هو أنه "للبنيويات جميعاً مثل أعلى واحد مشترك فى المعقولية، وهو النظر إلى البنية باعتبارها نطاقاً مكتفياً بذاته لا يحتاج فى إدراكه إلى الإهابة بأية عناصر أخرى تكون غريبة فى طبيعتها عليه" انظر زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، القاهرة، ص ٢٩.

٥٧- روبرت شولز، البنيوية فى الأدب، ترجمة حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٤م، ص١٤.

٥٨- عبدالله إبراهيم، معرفة الآخر، المركز الثقافى العربى، المغرب، ط١، ١٩٩٠، ص٤١.

٥٩- فردنياند دى سوسير، محاضرات فى علم اللسان العام، ترجمة عبدالقادر قلنينى مراجعة أحمد حبيبى، المغرب، الدار البيضاء ١٩٨٧.

٦٠- د. جابر عصفور، نظريات المعاصرة ص٩٢-٩٣.

٦١- سوسير، فصول فى علم اللغة العام، ترجمة أحمد الكراعين، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ١٩٨٥م، ص٤٤.

٦٢- السابق، ص٣٧،٣٨.

٦٣- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ٩٢-٩٣.

٦٤- كلود ليفى شتراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ت د.مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق ١٩٧٧، ص ٤٠.

٦٥- السابق، ص ٤١.

٦٦- إديث كروزويل، عصر البنيوية من ليفى شتراوى إلى فوكو، ت د. جابر عصفور بغداد ١٩٨٥، ص٣١.

٦٧- ترنس هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد المشطة بغداد ١٩٨٦ ط١، ص٦٢.

٦٨- فلاد يمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ترجمة إبراهيم الخطيب الشركة الغربية للناشرين المتحدين الدار البيضاء ١٩٨٦. انظر فصلا بعنوان المنهج والمادة ص ٣٣-٣٧.

* لا بد أن نذكر هنا أن رومان جاكبسون كان يشغل منصب الأستاذية فى المدرسة الحرة للدراسات العليا بالولايات المتحدة من ٤٢ – ١٩٤٦م حيث

حضر ليفى شتراوس دروسه وأفاد منها، تلك الدروس التى نقلها جاكبسون من سوسير. انظر رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ٢٠٠.

٦٩- د.عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ٢٨١.

٧٠- د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصرة ص ٨٥،٨٦.

٧١- رولان بارت، نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعى، العرب والفكر العالمى ٣/٤ ١٩٨٨ ص ٩٣.

٧٢- رولا بارت، درس السميولوجيا ترجمة عبدالسلام عبدالعال، مجلة الكرمل، عدد ١٨، ١٩٨٥م، ص٢٥.

٧٣- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة ص ٩٦.

٧٤- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقى عمان، دار الشروق، ١٩٩٧م، ص١٢٧.

٧٥- السابق، ص ١٢٧.

٧٦- عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ٢٨١.

* وعندما ينتهى البنيوى إلى إلغاء المؤلف وعندما يضع بين قوسين العمل الفعلى والشخصى الذى أنتجه فى سبيل عزل الموضوع الحق لبحثه وهو النسق، فإنه بذلك يقف موقفا معارضا لما كان للمؤلف فى الفكر الرومانسى التقليدى ذلك الكائن المبدع الفكر الذى يعانى والذى يسبق بوجوده العمل، بل الذى تغذى تجربته العمل، وترفده، فهو منبع النص وخالقه وجده الأعلى، هذا المؤلف يتم نفيه لحساب الكتابة عند البنيويين بالمعنى الذى لا يجعل

للكتابة أصلا، فكل ممارسة فردية تسبقها لغة، وكل نص مصنوع مما هو مكتوب من قبل) انظر رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١١٥.

٧٧- رولان بارت، موت المؤلف، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياش بيروت، دار الأرض، ط١٤١٣هـ، ص٦٩.

٧٨- د. جابر عصفور، نظريات معاصرة ص ٢٤٣.

79- Jonathan, Culler, Stracturelist Poetics: Structuralism Linguistic and the study of Literature, (Ithaca: comell up, 1975, p. 109.

80- Tzvetan Todorov, Introduction to poetics 1968, Trans, R. Howard (minnee polis: u of Minnesota, 1981. P.5.

* يترجم الدكتور الغذامى Poetics بالشاعرية وهو يقصد إلى انظر الخطيئة والتكفير صفحات ١٩، ٢٠ وهو يرفض كلمة الشعرية حين يقول "ويدل أن نقول (شعرية) مما قد يتوجد بحركة زئبقية نافرة نحو (الشعر) ولا تستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها فى مسارب الذهن، فبدلا من هذه الملابسة نأخذ بكلمة الشاعرية لتكون مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية فى النشر وفى الشعر" ص ١٩.

وهو يعتبر أن مصطلح الشاعرية الذى وصفه العرب مقابلا لمصطلح Poetics لدى القربيين فضلا عن كونه ــ على ما يرى الغذامى ــ يشمل كذلك التعبير من مصطلحى الأدبية والأسلوبية. على الرغم من التباين الشكلانين وبين الأسلوبية والشعرية على

وربما فات الغذامى أن ياء النسب فى كلمة الشاعرية تكون للشاعر بينما الياء نفسها تكون للشعر فى كلمة الشعرية، وعليه فإن كلمة الشاعرية لا تكون فى النص المدروس بقدر ما تكون فى ذات المبدع وتوصيفها وإننا حينما نتكلم عن الشاعرية ربما يكون الحديث عن ما هو عند شعرى ألست بضيف منظر بأنه شاعرى نقصد بذلك جمالية الشئ كما يلاحظ كغذامى نفسه.

وعلى النقيض من ذلك نلاحظ الارتباط الحميم بين مصطلح الشعرية وبين النص الأدبى والنص فقط، إضافة إلى أن الكلمة (الشعرية) أقرب إلى الدقة فى ترجمتنا لكلمة (Poetics) الغربية. وبناء على ذلك فإن استخدامنا سيكون للمصطلح الأخير ونعنى به (الشعرية).

81- Jakopson: closing statement: linguistics and poetics, p. 353.

نقلا عن الغذامى، الخطيئة والتكفير ص ٢٠.

٨٢- السابق، ص ٢١.

83- Todorov: Encyclopedia Dictionary 78-79.

نقلا عن الغذامى، الخطيئة والتكفير ص ٢١.

84- Frye: Anatomy of criticism .14 New York 1965

نقلا عن الغذامى "الخطيئة والتكفير" ص٢١.

85- Todorov: introduction to potics .6

نقلا عن الغذامى "الخطيئة والتكفير" ص٢١.

٨٦- السابق، ص ٢٢.

٨٧- د. جابر عصفور، نظريات معاصرة ص ٢١٩.

٨٨- تودورف، الشعرية، ترجمة شكرى المبحوث ورجاء بن سلامة وارطو بقال، المغرب د.ت، ص ٣٠.

٨٩- د. جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص ٢٢٢.

90- Ropert scholes, structuralism in the literature an Introduction (New Haven and London: galle up, (1971) P 30-31.

نقلا عن عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ٢٦٣.

٩١- د. جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص ٢٢٥.

٩٢- السابق، ص ٢٢٦.

٩٣- السابق، ص ٢٢٨.

٩٤- د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ١٢٧.

٩٥- جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دارتوبقال للنشر، المغرب ط١، ١٩٩٨، ص١٣٣.

96- Derrida.J: of Grannatology, Tr. by G Spirak 1976. Baltinore, John Hopkins, press 1977, p: 158.

٩٧- عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ٣٢٠.

٩٨- السابق، ص ٣٢٠.

٩٩- السابق، ص ٣٢١.

100- Derrida. I: of Grannatology, P. 65.

101- Derrida I: of crannatology, P. 68.

١٠٢- وليم راى، المعنى الأدبى من الظاهراين إلى التفكيكية، ترجم يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للنشر ط١ بغداد ١٩٨٧.

١٠٣- عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ٣١٩.

١٠٤- محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، ١٣٧، ١٣٨.

١٠٥- السابق ص ١٣٨، ١٣٩.

١٠٦- م.هـ. إبرامز، المدارس التغذية الحديثة فى معجم المصطلحات الأدبية، ترجم د.عبدالله معتصم الصايغ، الثقافة الأجنبية عدد ٣، بغداد ١٩٨٧م، ص٤٦.

107- Rland Barthes "the Death of the authore" Image Music Text". P. 142.

١٠٨- السابق، ص ١٤٣.

١٠٩- السابق، ص ١٤٨.

١١٠- السابق، ص ١٤٨.

١١١- بارت، موت المؤلف، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياش، ص ١٣.

١١٢- الغذامى، الخطيئة والتكفير، ص ٧٥،٧٦.

١١٣- السابق، ص ٧٦.

١١٤- د. عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ٣١٩.

115- Roland Barth, the Death of the authore p: 148.

١١٦- د. محمد عنانى، معجم المصطلحات الأدبية، ص ٤٦.

117- M.M. Bakhtin, the dialogic Imagenation: Four Essay's ed, Michael Holguist, Trans cargl emerson, P. 27.

نقلاً عن عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ٣٦٢.

١١٨- المرجع السابق ٣٦، ٣٦٧.

١١٩- السابق، ص ٣٦٧.

١٢٠- السابق، ص ١٧٠.

١٢١- حسين الواد، القراءة والكتابة، ص ١٨٩.

١٢٢- السابق، ص ١٨٩.

١٢٣- السابق، ص ١٨٩، ١٩٠.

124- Joseph Jurt: La reception de la Litterature par la critigue journalistigue P. 21.

نقلاً عن المرجع السابق، ص ١٩٠.

١٢٥- روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة الطبعة الأولى ١٩٩٤، ص ٦٥.

* انظر عن نظرية التمكين، أبو بكر الباقلانى فى إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد خضرن دار المعارف، ذخائر العرب، ص ٣-٤٢.

١٢٦- السابق، هولب ص ٦٥.

١٢٧- السابق، هولب ص ٦٦.

128- J. A. Richards, How to Read a page: acours in effective reading with introduction teahandred great works (New York: Norton, 1942 P. 93.

١٢٩- السابق، ص ٩٤.

130- J. A. Richards, Practical criticism: A study of Literary Judgment (New York: Harcourt, Barace 1952, P.170.

131- Cleanth Brooks "The New criticism" Sewanee Review 87 (1979) P. 604.

١٣٢- عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ٣١٧.

133- Louise Rosen blat, Literature as Exploration (198 New York: Noble and Noble 1976 P: VIII.

١٣٤- عبدالله معتصم الرباع انظر ص ٧، ٨.

١٣٥- اميل شتايجر الزمن والخيال الشعرى، ضمن كتاب حاضر النقد الأدبى ص ١٣٧.

١٣٦- روبرت هولب، نظرية التلقى، ص ٧١، ٧٢.

١٣٧- السابق، ص ٧٢.

١٣٨- السابق، ص ٧٧.

١٣٩- السابق، ص ٨١.

١٤٠- السابق، ص ٨٣.

١٤١- السابق، ص ٨٣.

١٤٢- السابق، ص ١٠٠.

١٤٣- هولب ص ١٠١.

١٤٤- صلاح فضل، نظرية فى النقد الأدبى الانجلو ط٢ القـــاهرة ١٩٨٠ ص١٢٦.

١٤٥- السابق ص١٢٦.

١٤٦- روبرت هولب ص ١٠٣.

١٤٧- صلاح فضل، نظرية البنائية، ص ١٢٧.

١٤٨- هولب ص ١٠٣.

١٤٩- هولب ص ١٠٣.

١٥٠- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١٨٦.

١٥١- الفلسفة المعاصرة فى أوربا، إ.م بوشستسكى، ترجمـــة د. عـزت قرنى. عالم المعرفة، العدد ١٦٥ الكويت ١٩٩٢ ص ٢٣٠.

١٥٢- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص١٨٦.

١٥٣- السابق، ص١٨٨.

١٥٤- روبرت هولب، ص٨٥.

١٥٥- السابق، ص ٨٧.

١٥٦- السابق،ص ٦٢.

١٥٧- وليم راى، المعنى الأدبى ص٣٧.

١٥٨- السابق: ص٣٧.

١٥٩- هولب: ص٩١.

١٦٠- السابق: ص٩٣.

١٦١- وليم راى المعنى الأدبى: ص٤٢.

١٦٢- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١٨٨.

١٦٣- رامان سلدن، ص١٩٤.

١٦٤- هولب ص١١٤.

١٦٥- السابق ص١١٣.

١٦٦- د. حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ – نظرية التلقى وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة كتاب الرياض. المملكة العربية السعودية. الرياض يونيو١٩٩٦، ص٧٠.

١٦٧- هولب ص ١٢٨، ١٢٩.

١٦٨- هولب ص١٢٩.

١٦٩- روبرت هولب، ص ١٣٠.

١٧٠- السابق، ص ١٣١.

١٧١- السابق، ص ١٣٢.

١٧٢- السابق، ص ١٣٣.

١٧٣- السابق، ص ١٣٦.

١٧٤- السابق، ص ١٣٦.

١٧٥- السابق، ص ١٣٨.

١٧٦- السابق، ص ١٤٠، ١٤١.

١٧٧- حسين الواد، القراءة والكتابة، ص ١٨٨.

١٧٨- حسين الواد، القراءة والكتابة، ص ١٨٨، ١٨٩.

١٧٩- حسين الواد، القراءة والكتابة، ص ١٨٩.

١٨٠- حسين الواد، القراءة والكتابة، ص ١٩٧.

١٨١- السابق، القراءة والكتابة، ص ١٩٨.

182- H.R Jauss: Pour une es The Tique La reception Gallimard Paris, 1978

نقلا عن المرجع السابق ص ١٩٨.

183- WOLFGENG ISER, The implied Reader, patterns of communication in prose fiction from bunyan to Beckett. The Johns Hopkins university press 1974 pp,29-55.

١٨٤- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر مقصود، ص ١٨٥.

١٨٥- السابق، ص ١٨٥.

١٨٦- السابق، ص ١٨٥.

١٨٧- حسين الواد، القراءة والكتابة، ص ١٩٨، ١٩٩.

١٨٨- هاشم صالح، قراءة فى الفكر الأوربى الحديث، كتاب الرياض، يونيو ١٩٩٤ ص١٤٨.

١٨٩- السابق، ١٤٨.

١٩٠- السابق، ١٤٩.

191- Hans Robert Jauss toward an Aesthetic of Reception translation from German by Timothy Bahti. University of Minnesota Press, Minneapolis 1982. P.Viii Introduction by paul Deman

١٩٢- حسين قبيسى، حوار مع أدونيس، مجلة الشروق العدد ١١، ١٩٩٢.

١٩٣- د. على جعفر العلاق، الشعر والتلقى، دراسات نقدية، دار الشـووق ط عمان ١٩٩٧، ص٦٣.

١٩٤- السابق: ٦٤.

١٩٥- السابق: ٦٤.

١٩٦- السابق: ٦٤.

197- Hans Robert Jauss, Toward an Aesthetic of Reception P.Viii.

١٩٨- السابق P.Viii

١٩٩- د. حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، نظريـــات التلقـــى وتحليـــل الخطاب وما بعد الحداثة كتاب الرياض. العدد٣٠، الريـــاض يونيـــو ١٩٩٦م، ص ٧٦.

٢٠٠- نلاحظ أن الأدب الألمانى فى حقبة الستينيات كان موازيا لما جاءت به نظرية التلقى من تحول فى وجهات النظر النقديـــة وربمـــا كـــانت نهضة الأدب الوثائقى أوضح مثل على هذا ويلاحظ المرء أنه بدءا من "النائب" ١٩٦٣ لرولف هوخهوت إلى... "فى مسألة روبرت أوبنهايمر ١٩٦٤ أو "التحقيق" ١٩٦٥ لمبيترفايس- يلاحظ تطورا من الاهتمـــام

بالإنتاج والعرض إلى التركيز على الأثر والاستجابة، روبرت هولب نظرية التلقى ص ٦٠،٦١.

٢٠١- د. حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، كتاب الرياض، ص ٧٦،٧٧ نشر هذا الكتاب فى بيرت ١٩٧٨ ثم أعيد نشره فى الكويت فى عدد من أعداد علام المعرفة.

٢٠٢- د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص١٤٠.

* نشرت هذه الأفكار فى كتاب ترجم بعنوان "بنية الثورات العلمية" فى عدو من أعداء عالم المعرفة.

٢٠٣- د. حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ...،كتاب الرياض، ص٧٩.

٢٠٤- د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص١٤٠.

٢٠٥- السابق ١٤٠، ١٤١.

* كان الشاعر الأسبانى خوان رامون خمينت -وغيره من نقاد أوربا- يرى أن الأدب الأوربى مر بثلاث مراحل كبرى أو عصور كبرى كما يسميها هى: عصر النهضة والعصر الرومانتيكى وأخيرا العصر الحديث أو الحركة الحديثة (المودرنزم) ولكن الكاتب الألمانى هانز روبرت ياوس فى مقاله الشهير (التغير فى نموذج الثقافة الأدبية) قسم المراحل إلى أربع وأطلق على كل منها مصطلح (النموذج)، والنماذج فى رأيه ثلاثة سابقة ورابع ناشئ رشحت نظرية التلقى لكى تمثله. انظر حامد أبو أحمد فى كتابه: رائد الشعر الأسبانى الحديث خوان رامون خميث، دار الفكر العربى، بالقاهرة ١٩٨٦ ص٥٠، وكتاب الرياض والقارئ، ص١٩.

٢٠٦- روبرت هولب، نظرية التلقى، ص٤٥.

207- Hans, Robert Juess,Toward an aesthetic of rception P.3.

٢٠٨- السابق P 3-4

٢٠٩- هولب، نظرية التلقى، ص١٤٤، ١٤٥.

٢١٠- السابق ١٤٥.

211- Juess, toward an aesthetic of reception P.18.

٢١٢- السابق PP18-19

٢١٣- السابق P.19

٢١٤- السابق P.19

٢١٥- السابق PP.19-20

٢١٦- السابق P20

٢١٧- السابق PP20-21

٢١٨- د. صبرى حافظ، الشعر والتحدى، إشكالية المنهج، مجلة الفكر العربى المعاصر ع ٣٨/ ص٨٠.

٢١٩- جادامير، اللغة كوسيط للتجربة التأويلية، ت: آمال أمين سليمان مجلد العرب والفكر العالمى ع٣/ ١٩٨٨/ ص٢٥.

٢٢٠- السابق ص٢٣.

٢٢١- السابق ص٢٣.