الآليات الإجرائية لنظرية التلقي الألمانية .

أ. صفية علية
جامعة بسكرة.

الملخص:

إن خرق التوقع والخروج عن المألوف معيار مؤسس كي يحقق النص أدبيته ويخفق توقعات قارئيه.

هذا ما سعى إليه رواد نظرية التلقي عبر مدرسة كونستانس الألمانية التي أسست بدورها معايير وآليات إجرائية لبلورة مستويات قراءة النص الأدبي ونقده .

Abstract

The infringement of expectation and getting beyond what is common is a founding factor to make the text achieve beauty and fulfill its readers' expectations. This is what Reception Theory leaders sought through Konstaness German School which established excutive norms, measures and techniques for literary text reading levels and its criticism.

اختلفت النظريات وتعددت المناهج في تفسير الظاهرة الأدبية، فمن قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، ومن قراءة الإبداع إلى قراءة التلقي، هي تصورات وآفاق نقدية اهتمت ولا تزال بالعملية الإبداعية في مسيرة طويلة خاضتها في سبيل فك أسرار النص وميكانيزماته الخاصة التي تسمه بالخلود.

وعلى حد تعبير كارل ماركس(Karl Marx) في مقولته الشهيرة والتي لفتت أنظار الدارسين إلى ضرورة فهم الظاهرة الأدبية من خلال السياقات التاريخية التي أوجدتها:((ليست الصعوبة بقائمة في أن تصل الفن الإغريقي والملحمة بأشكال معينة من أشكال التطور الإجتماعي وإنما الصعوبة كل الصعبة ، في أن نعرف لماذا يواصلان مدنا بالمتعة الفنية، ولماذا تظل لهما في نظرنا من بعض النواحي ، قيمة القاعدة والمثال.))1.

يوجه ماركس في مقولته هذه النقاد إلى ضرورة فهم سرّ حفاظ النص على جاذبيته ورقيه وكذا مقروئيته الواسعة على الرغم من قدمه واندثار عوامل نشأته وظهوره الأول.

إننا في هذا العصر لا نزال معجبين بالقصائد القديمة، رغم مرور آلاف السنين على كتابتها ، وبالرغم من أن زمن وجودها غير زمن قراءتنا لها، وظروف نشأتها تختلف

تماما عن الظروف التي تقرأ فيها، وإنما اختلاف العصور والأزمنة لم يمنعها من أن تتبوأ مراتب خالدة في تاريخ الأدب ما يدعونا للتساؤل عن سرّ هذا الخلود؟!!.

لهذا السبب توجّه النقاد إلى وصل الظاهرة الأدبية بتاريخها في محاولاتهم الإجابة عن هذا السؤال الذي يؤرق النقد والنّقاد.

انتقل النقد تدريجيا من أسطورة الكاتب إلى سلطة النص ليقع في أسطورة القارئ التي عنيت بها أحدث المدارس النقدية على رأسها مدرسة كونستانس الألمانية، لكن ذلك لا ينفي تجلي ملامحها في ثنايا النقد الأدبي القديم، حيث يمثل المتلقي أو القارئ عند النقاد العرب السّامع المستمتع بتلقيه للعمل الإبداعي والذي يتعامل معه حسب الذوق الفطري الذي تعزّزه سعة الثقافة وعمق التجربة.

تناول النقاد العرب القدامى قضايا هامة لها صلة وطيدة بنظرية التلقي مثال: (المعنى ومعنى المعنى، ظاهرة الغموض واللذة الفنية التي يحدثها العمل الإبداعي لحظة تلقّيه، والعلاقة بين المبدع والنص والمتلقي).2

اعتبر البعض مقولة " القارئ"كمكوّن رئيسي في العملية الإبداعية، مسألة قد أثيرت منذ أمد بعيد، وأن بدأ الاهتمام بالقارئ والقراءة سبق ظهورها كنظرية 3من بينهم محمود حسن درايسة، بيد أن إثارة هذه المسألة منذ القدم لم يسفر عن تصوّر منهجي، نسقي لهذه العملية، حيث نجد في الفصل الأول الذي خصصه جون بول سارتر(JEAN PAUL SARTERE) بكتابه "ما الأدب؟" تحت عنوان "لمن نكتب؟" تجليّات الإنشغال المبكر لدى هذا الفيلسوف الوجودي بمسألة القارئ والقراءة. كما نذكر في هذا السياق الكتاب المهم الذي أبدعته الروائية فرجينيا وولف (Virginia –wolf)بعنوان القارئ"العادي4

إن مواصفات القارئ التي يضعها سارتر(SARTER) تتحدّد من خلال مفهوم الحرية التاريخية ، القارئ عنده منخرط في التاريخ لا هو بالقارئ المثالي ولا بالقارئ الساذج، تتحدّد ملامحه في ثنايا العمل الأدبي ، لذلك كانت كل الأعمال الفكرية محتوية لها على صورة القارئ الذي كتب له5.

إن هذا التصّور المشيد بمقولة القارئ على اعتباره محرّرا للعمل الأدبي، وضامنا لاستمراريته في الحاضر والمستقبل يفسر أهمية القارئ في العملية الإبداعية، حيث يدفع العمل الإبداعي إلى الوجود من خلال عملية القراءة، ويعيد إنتاجه من جديد ويرجع فان جوف (GAN GOFF) في كتابه "ماهي القراءة؟" سبب الاهتمام بالقارئ والقراءة إلى ذلك المأزق الذي عرفته الدراسات الشكلانية، والتطور الذي حصل في ميدان اللّسانيات ، ففي الوقت الذي عرفت فيه المقاربات البنيوية بعض الفتور تطوّر

الاهتمام بالقراءة حيث تبيّن أن اختزال النص إلى مجموعة من الأشكال عديم الفائدة وأن كل دراسة تعنى بالبنيات فقط تؤدي بالضرورة إلى نماذج عامة وناقصة.6

إن تجليات التلقي في الفكر القديم عربيا كان أم غربيا لم يأخذ طابعا نسقيا إلا على يد مدرسة كونستانس الألمانية المتأثرة بالفلسفة الظواهرية، والتي تبحث في العلاقة الدينامية بين الفكر الإنساني والأشياء، والتي تبرز من خلال عدم تجسّد الأنا المفكرة إلاّ من خلال دخولها الفعلي في علاقاتها وارتباطاتها بالأشياء. وعلى هذا النحو لا تتمثل حقيقة العمل الأدبي إلا بتداخل القارئ مع النص؛ وهو المحور الرئيسي الذي تأسست من أجله نظرية التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية بريادة هانز روبرت ياوس (HANZ – ROBERT JAOUS) وفولفانغ آيزر(VOL- GAGENE IZER)7

اعتمدت في المجال النقدي مصطلحات عدّة لنظرية التلقي'(Reception – theory) فترجم لها رعد عبد الجليل جواد8مؤلف روبرت هولب(HOLIPPE- ROBERT) بعنوان "نظرية الاستقبال" بينما ترجم فضل عز الدين إسماعيل9 الكتاب نفسه بمصطلح "نظرية التلقي" معلّلا ذلك بأنه أقرب إلى الدلالة المقصودة، والمتمثلة في تلقي القارئ للنصوص الإبداعية كما اختار حسين الواد10 ترجمتها إلى " جمالية التقبل " أو " جمالية التلقي " ويعرّف أولريش كلاين (ULRICH-KLEIN) التلقي في معجم علم الأدب قائلا:((يفهم من التلقي الأدبي – بمعناه الضيق- الاستقبال (إعادة إنتاج، التكيف، الاستيعاب، التقييم النقدي لمنتوج أدبي أو لعناصره بإدماجه في علاقات أوسع).))11 بحيث ينزع إلى القول في ذلك إلى أن المتلقي يمتلك نزوعا إدراكيا مهيّأ لاستقبال الموضوع الجمالي من خلال تحويلات ضرورية لإعادة إنتاج العمل الأدبي مما يجعل تكييف الأثر وفقا لمعطيات الذات القارئة والمستوعبة لمعطيات الذات المبدعة.

إن هذا التعدد في الاصطلاحات يُعزز مفهوم التلقي ولا يعيبه، بل يجعله أقرب للدلالات التي قصدها رواد هذه النظرية، خاصة أنها بدورها تدعوا إلى التعدد والتأويل في القراءات، فكلما تعددت قراءات النص الواحد استحال إلى طاقة إنتاجية مبدعة ، ولا ضرر إن تعدّدت هذه الاصطلاحات وتنوعت، ما دام التنوع أساس الإبداع الإنتاجية فمن نظرية التلقي إلى الاستقبال ثم التقّبل فنظرية الاستقبال واستجابة القارئ، وكما تتعدّد الترجمات تتعدّد افتراضات "آيزر" (AZER) و"ياوس" (YAOUS) في محاولاتهما تسليط الضوء على عنصر من عناصر العملية الإبداعية وهو "القارئ"12 .وذلك من خلال تتبعهما لحركيته بالرّصد والتفحص لتاريخ التلقيات للنص بتحديد مفاهيم نظرية وإجرائية تبلورت فيما يلي:

أفق التوقعات: (HORIZON D'ATTENTE)

أخـــذ "يـــاوس" (YAOUS) مفهـــوم الأفـــق (REFERANCE) مـــن "غـادامير" (GADAMMER) وركّب مفهومه "أفق التوقع" من مفهوم عنده، ومن مفهوم خيبة الانتظار عند كارل بوبر(KARL.R.POPPER) بحيث وجد "ياوس" (JAOUS) أن هذين المفهومين المطبقين في فلسفتي العلوم والتاريخ يخدمانه في البرهنة على أهمية التلقي في فهم الأدب والتاريخ له13حيث يرى "غادامير" أن فهم أي حقيقة هو مرتبط بالعواقب التي تترتّب عليها ، وأن فهمنا للعمل لا يتأتّى إلا بالنظر إليه من زاوية غير تلك التي كانت في فهمه عند معاصريه فيقول:((لا يمكن فهم أي حقيقة دون أن تأخذ بعين الاعتبار العواقب التي تترتب عليها، لأن تاريخ التفسيرات والتأشيرات الخاصة بحدث أو عمل ما هي التي تمكننا - بعد أن اكتمل هذا العمل وأصبح ماضيا - من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية المعاني وبصورة مغايرة لتلك التي فهمها معاصروه بها.))14 ولهذا كان غادامير (GADAMMER) يدعو دوما إلى فهم النص في ضوء السياق التاريخي الذي خلق فيه اعتمادا على كونه شرطا أساسيا من شروط أية ممارسة تأويلية في نظره، ذلك يعني اتحاد واندماج السياق التاريخي الذي نشأ فيه الأثر مع أفكار ومعتقدات المفسر الشخصية ، بحيث يكون لهذا الأخير الرأي الحاسم في؛ ((إعادة إحياء معنى النص)) من جديد، ما دفع "غادامير" (GADAMMER) إلى تسمية إتحاد الأفقين ؛أفق النص وأفق المؤول (المتلقي) بـ: "انصهار الأفق".15استفاد "ياوس" (YAOUS) من مفهوم "الأفق" عند غادامير(GADAMMER)وكارل بوبر (KARL.R.POPPER) مجسّدا التكامل بين التاريخ وعلم الجمال من خلال تطويره لمفهوم "الأفق" ، مؤكدا خصوصية هذا المفهوم في مجال الأدب، غير أن الكثير من النقاد تطرقوا إلى غموض هذا المفهوم عنده، من بينهم روبرت هولب16صاحب كتاب "نظرية التلقي" حيث يراه ملفوفا بالغموض وعدم الدقة مرجعا ذلك إلى أنه استخدم ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركبة؛ فقد اعتمد مرّة "أفق التوقع" ومرّة "أفق خبرة الحياة" وأخرى "أفق البناء" أو" التغيّر الأفقي " أو "الأفق المادي للحالات" وكل ذلك دون أن يحدّد "ياوس" العلاقة الرابطة بين هذه الاستخدامات ممّا ألزمه فيما بعد بتدقيق هذه المفاهيم أثناء دراساته النظرية.17

إن المفهوم العام لأفق التوقع يتجلّى في التهيّؤ القبلي(المسبق) للقارئ أو ما يجيء به من توقعات، وميول واعتقادات في إطار المرجعيات الفكرية والفنية التي يلمّ بها، ذلك أن كل عمل أدبي جديد يدعوه إلى استحضار جملة من الأعمال السابقة من نفس الجنس لتهيئه ذهنيا ونفسيا لاستقباله، مما يأخذ به إلى خلق توقّعات معينة. وقد ذهب "ياوس" في ذلك إلى أن:((الأثر الأدبي يتجه إلى قارئ مدرك تعوّد على التعامل مع

الآثار الجمالية، وتكيف مع التقاليد التعبيرية فيها، فكان أفق الانتظار عنده يتجّسم في تلك العلامات، الدعوات والإشارات التي تفترض استعدادا مسبقا لدى الجمهور لتلقي الأثر))18

كما يوضح ستاروبنسكي19 (STARO BENSKIE) أن مفهوم الأفق عند "ياوس" ينطبق بالدرجة الأولى على خبرة القراء الأوائل للعمل، كما يمكن فهمه موضوعيا في العمل نفسه بناء على التقليد الجمالي، والأخلاقي و الاجتماعي المتعارف عليه والذي هو بالضرورة ينبثق منه هذا العمل فيكون هذا التوقع المتعارف عليه والذي هو بالضرورة ينبثق منه هذا العمل فيكون هذا التوقع "تذاوتيًا" أي مشترك بين المبدع والمتلقي.

بناء على كل هذا تبرز بوضوح تجليات مفهوم "أفق التوقع" كإجراء نقدي تأويلي وكتصّور تاريخي مرتبط ارتباطا وثيقا بالحياة الاجتماعية التي تشكّله.

ويميّز "ياوس" (JAOUS) أفق التوقع الأدبي عن أفق التوقع الاجتماعي كونه لا يزال محتفظا بآثار الخبرات الماضية فيما يستبق في الوقت نفسه إمكانات لم تتحقق بعد حيث يقول:(إنه يوسع السلوك الاجتماعي بإيقاظ طموحات ومقتضيات وأهداف جديدة ومن ثم يفتح مسالك الخبرة القادمة.)20. قدم"ياوس" (JAOUS) مثالا نموذجيا على ذلك برواية مدام بوفاري لفلوبير (FLAUBERT) والتي أثارت جدلا في المجتمع البرجوازي الفرنسي بحيث أعطت صورة مغايرة للسلوك الاجتماعي وانتهكت فيها آفاق توقعات الجماهير على مستوى السلوك السائد.مؤكدا أن التاريخ حافل بالأعمال الأدبية التي خرقت آفاق توقعات الناس، وعدّلتها يقول: ((إذا بحثنا في حقب التاريخ التي أحدثت فيها الأعمال الأدبية انهيار الطابوهات الأخلاقية السائدة، أو فتحت فيها للقارئ مجال مناقشة قضايا الضمير المتعلّقة بسيرة حياته، فإنه ينفتح لتاريخ الأدب حقل لاستثمار مايزال بكرا، وذلك من خلال ظهور حلول أخلاقية جديدة، كان قد أقرها القرّاء ومن ثم المجتمع"21

يتشكل أفق التوقعات حسب "ياوس" من ثلاث عناصر أساسية22:

المعايير المعهودة أو جماليات الجنس الأدبي الذائعة بمعنى الضوابط التي تحددها الخبرة السابقة والتي اكتسبها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل.

ب) العلاقات الضّمنية بالأعمال الأدبية التي تتناول البيئة التاريخية الأدبية في أشكال وموضوعات الأعمال السابقة التي يفترض اطلاع جمهور القراء عليها.

ج) التعارض بين الخيالي والواقعي: أي بين الوظيفة الجمالية للغة ووظيفتها العملية مما يسمح للقارئ بإمكانية إدراك العمل الجديد في ضوء أفقه الأدبي الضّيق، كما يمكنه ذلك في ضوء أفقه الأوسع الذي تمنحه إيّاه خبرة الحياة. حيث يتوّجب على القارئ إدراك الفرق القائم بين التجربة الواقعية والتجريب النصي، بين اللغة الشعرية واللغة العملية، فثمة تعارض بين العالم التّخيلي والواقع اليومي، وعلى هذا تتمّ عملية بناء المعنى وإنتاجه داخل أفق التوقعات من خلال التفاعل القائم بين تاريخ الأدب والخبرة الجمالية التي يكتسبها القارئ.

إن القارئ في هذه الوضعية يمتلك أفقين: أفق أدبي يكتسبه من خلال التقاليد والمعايير والضوابط التي تنتقل عبر الزمن، وعبر الأجيال وهو ما أسماه "ياوس" (JAOUS) بالأفق الضّيق، وأفق أوسع يكتسبه من خلال خبرة الحياة اليومية.ومنه فإن ازدواجية الأفق هذه تستدعي إمّا الحوار أو التصادم بين الأفقين، ولا شك أن هذا التعارض والتصادم ، سيترتب عنه إمّا إثبات توقع القارئ أو تغيره، أو تعديله أو إحباطه، أو خيبته.

إننا بتتبع دقيق لتواريخ الآثار الأدبية التي خيّب فيها أصحابها آفاق توقعات قارئيها بعد أن أثارت جدلا، وخلقت منعرجات واضحة في مسار تاريخ الإبداع الأدبي، نلحظ أن هذه الأعمال قد خيّبت آفاق توقعات جماهيرها وخرجت عن نطاق سننها المعهودة، فطورت بذلك قيم التعبير وكذا التقويم، كما خلقت لها حاجات جديدة وآفاق جدد، من بين هذه الأعمال التي لا تزال راسخة في أذهان القراء رواية (دون كيشوت ديلامانشا) لسرفانتس(CERVEANTES). 23

والتي ترجمت إلى ثمانين (80) لغة عالمية.والكثير من الآثار الأخرى التي لا تزال تحافظ على خلودها في أذهان القراء.

تختلف خيبة الانتظار كليا عن مفهوم "كسر التوقع"24الذي تبناه الشكلانيون الروس، والذي يرمي عندهم إلى المقصدية الفنية، للانزياحات الأسلوبية، بذلك كانت رهينة بالملفوظ اللساني وبنية النص الأدبي كبنية مصوّرة، ووفقا لهذا التعارض في التصوّر دعت جمالية التلقي إلى علاقة حوارية بين العمل الأدبي وقارئه.

اشتق "ياوس" (JAOUS) مفهومه (أفق التوقعات من مفهومي "الأفق") عند "غادامير"(GADAMMAR) وكارل بوبر(KARL.R.POPPER) فوحّد بذلك بين علم الجمال والتاريخ في تجسيد واضح لمفهوم "الأفق" مختصّا به مجال الأدب، معتبرا أن"أفق التوقع" إنما يتجلى في الاستعداد القبلي للقارئ وما يلفه من توقعات، ميول واعتقادات في إطار المرجعيات الفكرية والفنية التي يلمّ بها، بحيث أن كل عمل أدبي يدفع بقارئه

إلى استحضار الأعمال السابقة من نفس الجنس التي تساهم في استعداده ذهنيا ونفسيا لاستقباله. فيذهب في رسم توقعات معينة قد تثبت، قد تعدّل وقد تخيب، بحسب طبيعة العمل الأدبي، ويقيس "ياوس" أساس نجاح العمل بمقدار تخييبه لآفاق توقعات جماهيره، وإحداثه لخلخلة على مستوى سننه المعهودة ومعاييره الثابتة، كما يذهب إلى أن تشكل الأفق يعتمد على ثلاث عناصر أساسية تتمثل في المعايير المعهودة، وكذا العلاقات الضمنية بالأعمال الأدبية التي يفترض إطلاع جمهور القراء عليها، إضافة إلى مدى التعارض بين الوظيفة الجمالية للغة ووظيفتها العملية بحيث يمتلك القارئ في هذه الوضعية أفقين: أفق ضيق يكتسبه من خلال الضوابط والمعايير المنتقلة عبر الزمن والأجيال، وأفق أوسع 'تكسبه إيّاه الخبرة اليومية ممّا يستدعي حوارا أو تصادما بين الأفقين يترتّب عنه ثبات لتوقعات القراء، أوتغيرها، أوربما تعدّل، تحبط أو تخيب.

المسافة الجمالية: (DISTANCE ESTHETIQUE)

لقد عدّ ياوس (JAOUS) مفهوم المسافة الجمالية من بين أهم الأدوات الإجرائية المعتمدة في نظريته، ويعني به ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وأفق انتظاره، حيث يمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استبيان ردود أفعال القراء على الأثر، أي من خلال الأحكام النقدية المطلقة عليها.

لا ينفصل مفهوم المسافة الجمالية عن مفهوم التوقع حيث عبر عنه ياوس بـ تغيّر الأفق أو بناء الأفق الجديد، والمشكل باكتساب القارئ لوعي جديد، ذلك أنه العمل الأدبي الراقي عنده هو الذي لا يرضي آفاق توقعاته، ولا يلبّي رغبات قرائه المعاصرين بل يسير في الممانعة والانتهاك لاستجابة القارئ الرتيبة، فيخترق معاييره الفنية ويعارضها.

يرى ياوس أنه كلما انزاح العمل الأدبي عن أفق توقع القارئ كلما حقق أدبيّته وإن أغضب جمهوره، وهو في هذه الحال إما أن يكون هادفا إلى تنمية أدوات التقويم وحاجات الفن وتطويره وإما أن يرفض رفضا قاطعا حتى يكون بإمكانه أن يخلق جمهوره خلقا.

يبدو العمل الأدبي كما عُرض في النظرية الظواهرية للفن ذا قطبين: قطبا فنيا وقطبا جماليّا، أما الفني فيشير إلى النص كما أبدعه المؤلّف، وأما الجمالي فيشير إلى التحقيق الذي أنجزه القارئ وعن هذا الاستقطاب يترتّب عدم مطابقة النص المكتوب للنص المقروء.حيث يمكّننا ذلك من قياس المسافة الجمالية باستقراء ردود أفعال القراء على الأثر، ومعرفة حدود التغيرّ الحاصل على مستوى آفاقهم من خلال ملامسة

التحوّلات التي تعتري تجاربهم بفعل التّعارض الحاصل، ومنه فالمسافة الجمالية لا يمكن لها أن تتحقق إلا بالانزياح عمّا هو مألوف وكلّما تقلّصت المسافة الجمالية كان العمل الإبداعي أقرب إلى فن الطّبخ أو التّسلية على حدّ تعبير "ياوس"25 (JAOUS).

إننا بهذا لا نحتاج إلى عمل أدبي يلبّي رغبات جمهوره ويثبّت أقدام الذوق السائد ويكتفي بتصوير ما هو مألوف بقدر ما نحتاج إلى عمل يحدث خرقا للتوقع، ويدهش جمهوره. وعلى هذا الأساس يؤكد "ياوس" على أهمية المسافة الجمالية كعامل أساسي في استراتيجية التلقي بقوله: (إن الطابع الفني الحقيقي للعمل يقاس بناء على المسافة الجمالية التي تفصله عند ظهوره، على توقع جمهوره الأول وينجم عن ذلك أن المسافة الجمالية التي تفرض صيغة جديدة للرؤية تعتبر أولا على أنها مصدر متعة. واندهاش أو حيرة يمكن أن تمحى من قبل القرّاء اللّاحقين بناء على السلبية الأصلية للعمل قد تغيرت بداهة وأصبحت موضوعا مألوفا للتّوقع، وقد انضمت بدورها لأفق الخبرة الجمالية القادمة26.

يتبين لنا من هذا الحديث عن المسافة الجمالية تاريخ الأعمال العظيمة التي صمدت في وجه النقد و القراء، لكونها تتمتع بمزايا جمالية ما يزال وقعها يحدث خرقا للآفاق على الرغم من قدمها كما أنها سجلت في زمانها انزياحا تحوّل عبر الزمن إلى معيار نقدي أسهم في بناء خبرات جمالية قرئت في ضوئها النصوص اللاحقة.

تجسد المسافة الجمالية ذلك البعد القائم بين أفق انتظار القراء الذي شكلته خبراتهم الجمالية عبر الزمن، وبين العمل الأدبي الذي يخرق وينتهك هذا الأفق محاولا إرساء قواعد جديدة للتذوق الجمالي، مما يجعل منها أداة لقياس الدرجة الفنية للأعمال الأدبية، وكذا أسلوبا مميزا في توليد المعايير الجمالية. نجد مفهوم المسافة الجمالية متضّمنا أيضا فيما ذهب إليه شلوفسكي(CHLOVESKI) في استخدامه لمفهوم التّغريب في الفن وجعله عنصرا أساسيا فيه، بحيث نلمح ذلك الانحراف الذي يحدث على مستوى الإدراك العادي والآلي نحو إدراك تحدّده طبيعة العمل الأدبي وعوالمه27.

استعار "ياوس" مقولة المسافة الجمالية من بنيوية براغ حيث أن ميكاروفسكي(MICAROVESKI) قد ذهب إلى أن القيمة الجمالية تكون أكثر ارتفاعا حيث ينقلب العمل الفني ضدّ المعيار الثقافي السائد ممّا لا ينفي تأثر جمالية التلقي بمختلف الاتجاهات النقدية الأخرى28

عمد ياوس من خلال هذا المفهوم "المسافة الجمالية" إلى تحديد القيمة الجمالية الناتجة عن التعارض بين العمل والأفق. بحيث يكون هذا المفهوم أكثر فاعلية في

حالة تعرّض أفقه إلى الخيبة نتيجة تصادمه مع عمل ما.إلا أن تصوّره هذا لم يسلم من الانتقادات التي تعتبره توجّها يبرز البعد الأحادي لنظرية "ياوس" نظرا لكونه يعزل أنواعا وأجناسا أدبية أخرى قد لا تستجيب للمسافة الجمالية باعتبارها المعيار الوحيد للتقويم.

من بين هؤلاء محمد بلوحي الذي يتساءل عن مصير ما اصطلح عليه بالأدب الرخيص والأعمال الكلاسيكية؟ وعن كيفية تحديد الملامح الفنية لهذه الأعمال؟ والتي يعزلها "ياوس" عن إطار نظريته29.

المتعة الجمالية: (la jouissance esthetique) إن ياوس" وهو في محراب معارضته للسلبية يضمّن مفهومه هذا المعنى الازدواجي للمتعة GENUSS في اللغة الألمانية إذ يمكننا ترجمة كلمة GENUSS في اللغة الألمانية، إذ يمكننا ترجمة كلمة GENUSS في أكثر استعمالاتها شيوعا اليوم بالمتعة أو البهجة، أو استخدام المعنى القديم لها و هو ما يدخلها في حقل الفائدة أو المنفعة، كما يشير إلى أن الصيغة الفعلية لهذه الكلمة هي:GENIESSEN استخدمت بصورة عامة في القرن الثامن عشر(18)للدلالة على ((الإفادة من شيء ما))30.

يذكر "ياوس" بالحقيقة القائلة أنّ معظم الاتصالات بالفن كان سببها المتعة لهذا يعمل في نظريته على إدماج المعنيين معا بحيث يجمع بين البهجة التي يستثيرها العمل الفني والإفادة منه معيدا بذلك اللحمة التي توطّد العلاقة بين المتعة الجمالية وفعاليتها المعرفية والإبلاغية. رغم هذا فإن نظرية الفن في القرن العشرين(20) لم تهمل أبدا بين المتعة والنص الأدبي، فقد اتخذت كهاجس مركزي من قبل رولان بارت (ROULON BARTE) في كتابه "لذة النص" ونص اللذة هو ذلك النص الذي يأتي من صلب الثقافة ولا يقطع صلته بها كما يرتبط بممارسة مريحة للقراءة بينما نص المتعة هو ذلك الذي يضعك في حالة ضياع، وتعب وربّما إلى حدّ نوع من الملل، فيجعل القاعدة التاريخية والثقافية والسيكولوجية للقارئ تتزحزح، ويزعزع ثبات أذواقه ذكرياته ويؤزّم علاقته باللغة31.من ثمّ فإن بارت(BARTE) يميّز بين اللذة والمتعة مؤكدا أن المتعة الجمالية تتحقق في الاتصال الجنسي (الأيروسي) باللغة. في حين لو تتبعننا التجربة الجمالية لدى ياوس (JAOUS) للاحظنا كيفية تبلورها من خلال المقولات الثلاث التي حللها والمتمثلة في32:

أ) فعل الإبداع (POESIS) : ينكشف لنا من خلال هذه المقولة أن التجربة الجمالية منتجة، بحيث تنطلق المتعة من القارئ ذاته فتصبح إفرازا لقدراته الإبداعية، ويسمو بذلك الإبداع على المحاكاة، متحوّلا من وظيفة للفنان إلى وظيفة للمتلقي، وما يرشّح هذا الواقع ارتباط الفن بالغموض، حيث يعمد القارئ إلى تحديد معناه من منطق التلقي.

ب) الحس الجمالي (AISTHESIS): ((يعبّر الحسّ الجمالي، بوصفه التلبّث الممتع في حضور التجلّي الكامل عن ذروة معناه.))33.

ميز ياوس بين نوعين من الحس الجمالي في التجربة الإبداعية الحديثة: يقوم النوع الأول بوظيفة لغوية نقدية ، ويمثله فلوبير(FLOPAIRE) وبول فاليري(PAULVALIRIER)، وبيكيت(PICHETTE) وروب جرييه(ROB.GRIER) من ملامحه تحطيم كل ما يتعلق بالحس الجمالي أو وضعه موضع تساؤل مما يفشل التجربة الجمالية أما الثاني فذو وظيفة كونية، يمثله بودلير (BAUDELAIRE) وبروست (BROST) كونهما يعيدان للفن دوره المعرفي وللمجتمع تجاربه الخاصة.

ج) التطهير (LACATHARSIS) :وهي مقولة تنشا من خلال التوحد الجمالي، وعلى وجه التحديد التفاعل بين القارئ و البطل. ومن ثمّ فإنه يعني المتعة التي يحدثها الخطاب أو الشعر في الذات المتلقية، و التي تقود القارئ إلى تغيير اعتقاده الراسخ و تحريره لهذا اهتم " ياوس بأشكال التوحد مع البطل، و هو ما أصطلح عليه صلاح فضل بفكرة التماهي (التقمص)34 و تقوم فكرة التماهي على تقمص الملتقي للشخصية الفنية و تماهيه فيها، إذ تنتابه تحولات تتغير بحسب الدوافع والمواقف والحالات المختلفة والمتعارضة أحيانا، فقد تعتريه الدهشة والإعجاب، والحزن والفرح، و ربما الضحك و البكاء.

إن النماذج التي تتفاعل مع البطل عبر التماهي تسهل كشف العلاقة الوظيفية لمستويات التجربة الجمالية، من فهم و تعرف و تمثل و تفسير.

يصنف صلاح فضل خمس (5) مستويات لأنماط التماهي ((التداعي، الإعجاب الجاذبية، التطهير، السخرية))35 مترجما أشكال التماثل كالآتي:((ترابطي، مثير للعجب، تعاطفي، تطهيري، مفارق))36 .

إن هذه الآليات هي التي اعتمدت من قبل " ياوس" في تأسيسه لنظرية التلقي وساهم آيزر (IZER) في تطوير مجموعة أخرى من المفاهيم الإجرائية أهمها: القارئ الضمني، مواقع اللاتحديد، وجهة النظر الجوالة، الإستراتيجيات النصية ندرجها فيما يلي:

القارئ الضمني: (INNER READER) OR (THE IMPLIED READER)

سبق آيزر (IZER) إلى هذا المفهوم (واين بوث) (wayne booth)

واصفا إياه بـ (الكائن الخيالي)38 بحيث يمكننا التمييز بين القارئ الفعلي الممسك بالنص، والقارئ الضمني الذي ينشئه و يكوّنه النص، وكأن آيزر (IZER) يسعى من خلال ذلك إلى تقرير حضور القارئ دون الحاجة إلى أن يعرض لقراء فعليين، و منه فالقارئ الضمني قارئ ضارب في بنية النص، وله حضوره النصي، مما يحقق فعل التلقي من خلال الاستجابات الفنية.

يقول آيزر: ((إن المصطلح يدمج كلا من عملية تشييد النص للمعنى المحتمل وتحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة.))39.

إن القارئ الذي يقصده "آيزر" لا وجود له كحقيقة مجسدة، إنما هو بنية ذهنية تحددها معالم النص، و هو القارئ الذي يتصوره الناقد، بالمقابل يمثل قارئ تجريبي يعد عنصرا من عناصر التقويم الأدبي من خلال عملية القراءة، حيث يحضر النص بداخل القارئ، و يكون هو بدوره حاضرا داخل النص.

إنه قارئ افتراضي تحدده بنية النص في انتظار تجسده من خلال عملية القراءة الفعلية على يد قارئ حقيقي حيث يمثل القارئ الضمني كل الاستعدادات المسبقة الضرورية و اللازمة للعمل الأدبي كي يكون بإمكانه ممارسة تأثيره، يحددها النص ذاته من خلال بنيته و تركيبه، إذن فمفهوم القارئ الضمني يعني كونه بنية نصية تتوقع حضور متلقي بدون أن تحدده بالضرورة.

يقول آيزر: (... يعين مفهوم القارئ الضمني شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوبا يلزم القارئ فهم النص.)40 .

و يرى أنه يتوجب على النص أن يحدث وجهة نظر تمكن القارئ من أن ينظر منها إلى الأشياء التي لم يكن بإمكانها البروز و الظهور طالما كانت استعداداته الخاصة والمألوفة تحدد توجهاته، و أن تكون وجهة النظر هاته قادرة على التوفيق بين جميع أنواع القراء المختلفين انطلاقا من كونها تنبثق من بنية النص، فالمؤلف يؤلف نصوصه لقارئ افتراضي يرسمه في مخيلته، و هو القارئ المتضمن في بنية النص في انتظار تحققه من خلال قارئ فعلي، والذي يقول عنها آيزر أنه لا يمكن أن يتطابق و القارئ الضمني للنص41ويكون هذا طبيعيا لأنه خرق توقعات القارئ في ما يحدّد نجاح التجربة الإبداعية عند رائدي جمالية التلقي وبالتالي فإن عدم تطابق القارئ الضمني مع أي قارئ حقيقي يجسد نجاح العملية الإبداعية، وإنما يكون تطابقهما فاشلا لهذه العملية غير أني أرى أعمالا أدبية كلاسيكية وصلت إلى قمة الإبداع والتلقي وعلى

الرغم من تطابق قرائها الفعليين للقارئ الضمني الذي تشكله بنية النص فيها كما سيتبين في دراستي هذه لجماليات التلقي في ديوان اللهب المقدس.

– وجهة النظر الجوالة: (نقطة الرؤية المتحركة -VIEWPOINT- WANDERING)

تعد وجهة النظر الجوالة الإجراء الذي يسمح للقارئ بالتجول في دهاليز النص من خلالها يبين آيزر (IZER) الرحلة التي يقوم بها القارئ مستعينا بمفهومين أساسيين من ظاهرية هوسرل (EDMUND HUSSERL) و هما الترقب و التذكر (PROTENTION - RETENTION) فالتذكر مسؤول عن اندماج القارئ في النص، بينما يحملنا الترقب إلى لحظة تحرر القارئ من النص حيث يقوم بعملية استرجاع لما يختزنه في ذاكرته.

يؤكد آيزر على أهمية هذين المفهومين في قوله: ((مهما كانت الطريقة و تحت أي ظروف يمكن أن يربط القارئ فيها مجالات النص المختلفة، ستكون دائما عمليتا التنبؤ والاستعادة هما ما يقودان إلى تشكيل البعد الواقعي الذي يحول النص بدوره إلى تجربة القارئ .))42.

يصاحب هذين المفهومين أثناء عملية القراءة فعل تكوين الصورة الذي يشكله خيال القارئ، جاعلا من عملية تمثل النص ممكنة وهكذا فإن عملية فهم النص لا تتم دفعة واحدة، بل من خلال انفتاحه تدريجيا أمام القارئ، إذ يمحي شيئا فشيئا ذلك الانفصال القائم بين الذات و الموضوع، يمثل القارئ نقطة لرؤية متحركة داخل بنية النص، حيث يمكنه ذلك من تحقيق حضوره الإيجابي بإدراكه للمواقف و التأويلات المتعددة للموضوع الواحد، حيث نلمح قابلية التغير و التشكل لأفق التوقعات، و الذي تخضعه بنية النص، وفاعليتها الحيوية للتكيف و التعديل.

مواقع اللاتحديد: (UNBESTIMMTHEISSTELLEN)

إن استراتيجية النص هي التي تلجأ إلى خلق مواقع اللاتحديد و التي اصطلح عليها بالبياضات أو الفجوات أو حتى الفراغات، و يحدد " آيزر " هذه الفجوة التي تعيق استمرارية القراءة، و التي تترك عمدا ليملأها القارئ بمواقع اللاتحديد، ذلك أن النصوص الأدبية مملوءة بالانحرافات و التحولات غير المتوقعة، و أيضا بإحباط لتلك التوقعات وهو ما يسمح للقارئ بإظهار قدراته الخاصة لملء هذه الفراغات، مما يعطي النص بعدا جماليا و إنتاجيا من ناحية، ومن ناحية أخرى يساعد على التمييز بين الموضوع القصدي و غيره من الموضوعات، و بالتالي فإن مواقع اللاتحديد أو بالبياضات تسمح للقارئ بالتدخل.

يقول نيوتن (K.M. NEWTON) : ((إذا كانت النصوص لا تمتلك حقا سوى ذلك المعنى الذي يضيئه التفسير، فسيبقى هناك بعدئذ مقدار ضئيل جدا أيضا للقارئ، لا يمكنه عندئذ إلا أن يقبله أو يرفضه، يأخذه أو يدعه .))43.

ويقول: ((يمكننا أن نقول أن العناصر غير المحددة في النثر الأدبي– وربما في الأدب كله- تمثل العلاقة الأكثر أهمية بين النص و القارئ. إنها المفتاح الذي ينشط القارئ في استخدام فكره لكي يحقق قصد النص. وهذا يعني أنها أساس البنية النصية التي يكون دور القارئ مندمجا بها من قبل ...)).44

إن نيوتن في هاتين المقولتين يؤكد على دور مواقع اللاتحديد لتنشيط القارئ و مشاركته في إعادة إنتاج النص، حيث يكون مشاركا ومتدخلا فيه، حيث تسمح له هذه البياضات بتدخله عن طريق ملئها.

الرصيد و الاستراتيجيات النصية (TEXTE-STRATEGIES)-

(LES STRATEGIES -TEXTUAL)

يشير آيزر إلى أن للنص رصيده الخاص، ومرجعيته الخاصة به، حيث يسهم القارئ في بناء هذه المرجعية عبر تمثله للمعنى ((فهو يعيد صياغة المخطط المألوف لأجل تشكيل خلفية لعملية الاتصال، وهو يقدم إطارا عاما يمكن من خلاله تنظيم رسالة النص أو معناه))45. كما اعتبره منطقة مألوفة و ملتقى للنص و القارئ، و يعد هذا إقرارا لما يمتلكه القارئ من حقائق و رصيد، و بما أن الرصيد بحاجة إلى بنية ينتظم فيها اقترح آيزر مصطلح الإستراتيجيات لكي يحدد هذه الوظيفة حيث يعتبرها مقومات بنيوية، تمثل أساسا: ((بنية النص الباطنية، وعمليات الفهم التي تستثار نتيجة لذلك لدى القارئ.)) 46.

إن النص الأدبي هو بنية تخطيطية تنتظر من القارئ أن يخرجه للوجود. يسمي آيزر(IZER) هذه التخطيطات البيانية، و الإحالات المرجعية الموجودة في النص، والتي تساعد القارئ على تجسيده وتحقيقه أثناء عملية القراءة بالإستراتيجيات(LES STRATEGIES)47 و يحددها آيزر على أنها عبارة عن بنيات تكمن وراء تقنيات النص السطحية، وهي التي تمكنها من إحداث التأثير، ووظيفتها الأساسية جعل المألوف غريبا بمعنى الكشف عن العنصر غير المتوقع في النص داخل المعهود و المتعرف عليه48.

يؤكد آيزر بنيتين هامتين على مستوى الإستراتيجيات النصية:

أ) الصدارة: وهي العلاقة بين الصورة التي تظهر عليها العلامة في الواقع، وبين صورة وجودها في النص.

ب) الموضوع و الأفق: يرتبطان بالانتقاء أو الاختيار الذي يرتكز على الرؤى المتعددة لنص ما.

إن نظرية التلقي بآلياتها الإجرائية قد أعادت الاعتبار للقارئ و النص معا. لأن نصا لا يجد متلقيا منتجا له، نص محكوم عليه بالعقم في إنتاج المعنى لهذا تهدف جمالية التلقي إلى تحويل البعد القرائي من فعل استهلاكي إلى فعل منتج يخترق صمت الكتابة، و يتجول في خبايا النص، فيجعلنا نتخيل النص قلعة منيعة يخترق بوابتها القارئ، ليرسم معالمها و خرائطها عبر نظرته الجوالة، محددا مسافاتها الجمالية من خلال آفاق انتظاره التي قد تكيف، تعدل أ و تخيب، و حيث تصبح القراءة مغامرة في دروب النص لاستكشاف تخوم المستحيل.

الهوامش:

(1)- **حسين الواد:من قراءة النشأة الى قراءة التقبل، مجلة فصول الأسلوبية 1، 1984، ص 113..**

(2)- **محمود درايسة:التلقي و الإبداع،مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع ، أربد ،الأردن ،ط1 ،2003، ص8.**

ظهرا لاهتمام بالمتلقي عند النقاد العرب أمثال ابن طباطبا(ت٣٢٢هـ) وعبد القاهر الجرجاني(ت٤٧١هـ)، وحازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) وبعض الفلاسفة الذين لخصوا كتاب "فن الشعر" لأرسطو وهم: الفارابي(ت٣٣٩ هـ) ، وابن سينا (ت٤٢٨هـ) وابن رشد(ت ٥٩٥هـ).

(3) - **عبد العزيز الموافي:ما الأدب بين سارترو ايجلتون،** http:// www.Nizwa.com. - 4 /12/2006 - 9 :47

(4) – **المرجع نفسه : ص1.**

(5) – **المرجع نفسه : ص4 .**

(6) - **عبد العزيز الموافي: نشأة نظرية التلقي و الأسس المكونة لها** ,http://www.nizwa.com.04/12/2006 10 :50

(7) - **المرجع نفسه:ص2.**

(8) - **رعد عبد لجليل جواد:نظرية الاستقبال، دار الحوار للنشر والتوزيع،وهران، الجزائر،ط1، 2001/200، ص342.**

(9) - **فضل عز الدين اسماعيل: نظرية التلقي، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 2000 .**

(10) - **حسين الواد: من قراءة النشأة الى قراءة التقبّل، مجلة فصول، الاسلوبية1، 1984، ص109.**

(11) - **حبيب مونسي: فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2001/2000، ص342.**

(12) - **ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 1997، ص138.**

(13) - **المرجع نفسه:ص138.**

(14) - **المرجع نفسه: ص138.**

(15) - **ناظم عودة خضر: الاصول المعرفية لنظرية التلقي، ص139.**

(16) -**روبرت هولب: نظرية التلقي، ت.فضل عز الدين اسماعيل، المكتبة الاكادمية، القاهرة، ط1، 2000.**

(17) -**المرجع نفسه: ص105.**

(18) - محمد بلوحي: جمالية التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية (جهود ياوس وآيزر)، مجلة عمان، العدد113، الاردن، تشرين الثاني، ص82.

(19) -إيناس عياط: استراتجية التلقي ا لأدبي في الفكر النقدي المعاصر،رسالة ماجستير في النقد وقضايا الأدب،إشراف عبد الحميد بورايو،جامعة الجزائر،كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي،2001/2000 ،ص310.

(20) -إ يناس عياط:إستراتيجية التلقي الأدبي في الفكر النقدي المعاصر، ص312.

(21) -المرجع نفسه:ص313.

(22) - المرجع نفسه:ص311.

(23) -محمد بلوحي: جمالية التلقي عند مدرسة كونستانس الالمانية، مجلة عمان، العدد133، الاردن، تشرين الثاني، ص83.

(24) - إيناس عياط: إستراتجية التلقي في الفكر النقدي المعاصر،ص315.

(25) - إيناس عياط:استراتيجية التلقي في الفكر النقدي المعاصر، ص 316.

(26) - المرجع نفسه: ص318.

(27) –الصفحة نفسها.

(28) - محمد بلوحي: جمالية التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية ، مجلة عمان ، العدد 113 الأولى، تشرين الثاني، ص83.

(2) - روبرت هوليب: نظرية التلقي، ت .فضل عز الدين اسماعيل، المكتبة الاكادمية، القاهرة، مصر،ط1، 2000، ص123.

(29) - رولان بارت: لذة النص، ت.عمر أكان، افريقيا الشرق، ط1، 1996، ص 45/44.

(30) - روبرت هوليب: نظرية التلقي، ص127.

(31) - المرجع نفسه: ص127.

(32) - محمد بلوحي: جمالية التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية (جهود ياوس وآيزر)، ص85.

(33) - المرجع نفسه، ص85.

(34) - روبرت هوليب:نظرية التلقي، ص131.

(35) - محمد بلوحي: جمالية التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية، ص85.

(36) - روبرت هوليب: نظرية التلقي،ص204.

(37) - فولفغانغ آيزر: فعل القراءة، ت.(حميد الحميداني، الجيلالي الكدية)، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب،ط1 ،1994،ص30.

(28) - المرجع نفسه: ص30.

(39) - إيناس عياط : استراتجية التلقي الأدبي في الفكر النقدي المعاصر ، ص405.

(40) - ك.م.نيوتن: نظرية الادب في القرن العشرين،عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة ، مصر،ط1 1996 ،ص138.

(41) - -ك.م.نيوتن:نظرية الأدب في القرن العشرين،ت.عيسى العاكوب،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية،القاهرة،مصر،ط1
1996،ص141/140.

(42) - محمد بلوحي:جمالية التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية، ص86.

(43) - **روبرت هوليب: نظرية التلقي،ص**211.

(44) - **إيناس عياط: استراتجية التلقي الأدبي في الفكر النقدي المعاصر،ص**386.

(45) - **المرجع نفسه،ص**384.