الأثر المفتوح /جمالية التلقي:
من سلطة النّص إلى سلطة القارئ.

Open effect / aesthetic of reception:
from the authority of text to the authority of the reader.

د/ سامية عليوات

جامعة البويرة

تاريخ الإرسال: 2018/12/03	تاريخ القبول:2019/01/28	تاريخ النشر:15 /2019/05

الملخص:

من القرن يروم هذا المقال معاينة دلالة مصطلح الأثر المفتوح الذي جاء به الناقد الايطالي "أمبرتو إيكو" في نهاية الخمسينات الماضي وأثر امتداداته التطبيقية في أعمال رواد جمالية التلقي في مدرسة "كونستانس"، بما يسمح بالانتقال في دراسة الأدب من التحليل الداخلي للنّصوص إلى رصد أثرها على القارئ وتحليل استجابته الجمالية في سياق تطوّر مناهج النقد الأدبي.

الكلمات المفتاحية: النص ; القارئ ; التجربة الجمالية ; جمالة التلقي ; الأثر المفتوح ; أمبرتو إيكو ; إيزر ; ياوس..

Abstract:

This paper strove to introduce a preview of the meaning of the term "open effect" created by the Italian critic "Umberto Eco" in the late fifties of the last century and the impact of its applied extensions in the work of the pioneers of aesthetic of reception at "Constance" school which allowing the transition in the study of literature from the interior analysis of the texts to monitor their impact on the reader and analyze his aesthetic response in the context of the evolution of literary criticism.

Keywords: *text; reader; aesthetic experience; aesthetic of reception; open effect; Umberto Eco; Iser; Jauss.*

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

- **مقدمة:** شهد المؤتمر العلمي الثاني عشر للفلسفة عام 1958 ميلاد مصطلح جديد هو " الأثر المفتوح " وذلك في مداخلة قدّمها الناقد والفيلسوف الإيطالي " أمبرتو إيكو " حول مشكلة "الأثر المفتوح"، وهو المصطلح الذي يتجاوز حدود الاستخدام في النقد الأدبي إلى مجالات أخرى على غرار الموسيقى والفنون التشكيلية والأعمال التلفزيونية وكلّ المجالات ذات الصلة بالحياة في بعدها الاجتماعي المعاصر.

2-الأثر المفتوح: المصطلح في عتبة المفاهيم: بعيدا عن الابتسار الذي لحق بمصطلح "الأثر المفتوح " جرّاء الاستقبال المبتذل، بإطلاقه على أي نصّ ذي نهاية مفتوحة ويكون ناقصا من حيث أهدافه، ما يستدعي مساهمة القارئ في تأويل النهاية وإكمال النقص في الأهداف، فإنّ المرتكزات التي انطلق منها "إيكو" لرفع اللّبس عن مصطلحه وتوضيح حدوده تكشف عن تجاوز حدود تطبيقات المصطلح للحقل الأدبي إلى مجالات متعدّدة قوامها الأعمال الموسيقية الحديثة بشكل خاص التي تتميّز "بالحرية الكبيرة التي تعطيها للشخص الذي يؤديها، فهذا الأخير لا يملك كما في الموسيقى التقليدية حقّ تنفيذ تعليمات المؤلف حسب إحساسه الخاص فحسب، بل يتعيّن عليه أن يؤثّر على البنية نفسها للعمل الموسيقي، وأن يحدّد مدّة النوطات أو تتابع الأصوات في إطار فعل ارتجالي خلاق"[1].

تخبر قراءة أمثلة هذا المرتكز في تحديد مفهوم الانفتاح عن معرفة واسعة و عميقة لـ"إيكو" ببنية الأعمال الموسيقية، كما تكشف في الوقت نفسه التشابه الكبير بين نظامي اللّغة والموسيقى، فكلاهما رموز تتحوّل بالأداء إلى أصوات، وفي كليهما حرية في إطالة مدّة الصوت أو تقصيرها، وذلك حسب القيمة التي يعطيها المتلفّظ في حالة اللّغة أو العازف في حالة الموسيقى لتلك الأصوات[2].

يسجل "إيكو" وهو بصدد تحليل أمثلة الانفتاح في الموسيقى شساعة البون الفاصل بين مثل هذه الصيغ من التواصل وتلك التي فرضها علينا التقليد بالتقيّد بالتواصل المنطقي للأداء الصوتي: "إنّ أثرا موسيقيا كلاسيكيا –تتابع باخ، عايدة، أو تقديس الربيع-

يشكل مجموعة من الوقائع الصوتية التي يقوم المؤلف بتنظيمها بشكل ثابت، فهو يترجمها إلى علاقات اتفاقية لكي يتيح للعازف الوصول (مخلصا بهذا الشكل أو ذاك) إلى الشكل الذي تصوّره، و بالعكس فإنّ الآثار الموسيقية التي سبق أن تحدثنا عنها لا تشكل خطابات منتهية ومحددة أو أشكالا معينة بشكل نهائي. فنحن لا نكون في اتجاه بنيوي معطى، أمام الأعمال التي تتطلّب أن يعاد فيها التفكير وأن تعاش من جديد، و لكن أمام آثار "مفتوحة" يقوم العازف بتأديتها في الوقت نفسه الذي يقوم فيه بدور الوساطة"[3]. ودرءا لكلّ التباس، يشرح "إيكو" مكمن الخلط بين تدخّل المؤوّل الذي هو الشخص الذي يؤدّي العمل، أي العازف الذي يؤدّي مقطعا أو الممثّل الذي يتلو نصّا، وبين تدخّل المؤوّل الذي هو المستهلك، أي الشخص الذي يشاهد لوحة أو يقرأ قصيدة أو يستمع إلى عمل موسيقي يؤدّيه آخرون، حيث يعتبر العمليتين، على الصعيد الجمالي، صيغتين مختلفتين للموقف التأويلي نفسه، حيث تمثّل عمليات "القراءة" و"التأمل" و"الاستمتاع" بالعمل الفني أشكالا فردية وضمنية للتنفيذ، ويشمل مفهوم العملية التأويلية مجموع هذه المواقف[4]. لذلك فهو ينبّه إلى أنّ الحديث عن الآثار "المفتوحة" يكون بفعل اتفاق يتضمّن تجريد المفاهيم الأخرى لكلمة ما لكي نجعلها تعبّر عن جدلية جديدة بين الأثر ومؤوله[5].

يعني "الانفتاح" بشكل أكثر بساطة أنّ كلّ مؤلّف يخلق شكلا مكتملا "بهدف تذوقه وفهمه مثلما أراده هو، لكن، ومن جهة أخرى، فإنّ كلّ مستهلك وهو يتفاعل مع مجموعة المثيرات، وهو يحاول أن يرى وأن يفهم علاقاتها، يمارس أحساسا شخصيا وثقافة معينة وأذواقا واتجاهات وأحكاما قبلية توجّه متعته في إطار منظور خاص به."[6] ولا ينطبق ذلك طبعا إلاّ على العلاقات ذات البعد الجمالي، إذ أنّ العلاقات ذات التوجيه الدلالي غير الخاضع للتأويل الكيفي، المقبولة بشكلها الإلزامي في القراءة، في صورة علامات المرور، لا يمكن إلاّ أن ينظر إليها بمنظور واحد، ولا يمكن إلاّ أن تفهم فهما واحدًا وموحداً، لذلك، "فإن كلّ أثر فنّي، حتى وإن كان مكتملاً ومغلقاً من خلال اكتمال بنيته المضبوطة بدقة،

هو أثر مفتوح على الأقل من خلال كونه يؤول بطرق مختلفة دون أن تتأثر خصوصيته التي لا يمكن أن تختزل. ويرجع التمتع بالأثر الفنّي إلى كوننا نعطيه تأويلا ونمنحه تنفيذا ونعيد إحياءه في إطار أصيل"[7].

تتأسس شعرية الأثر المفتوح، بناء على ما سبق، على محاولة إعطاء الأهمية لما يسميه "إيكو" مستلهما "بوسورBoucourchliev" "أفعال الحرية الواعية"[8] التي يمارسها المؤوّل والتي تجعل منه المركز الفعّال لشبكة من العلاقات ليس آخرها ما يخلق شكله الخاصّ دون أن تؤثر فيه أيّ ضرورة يفرضها تنظيم العمل نفسه. ويعترض "إيكو" على هذا التصوّر لمفهوم الانفتاح، وذلك بالرجوع إلى المعنى الأوّل والأوسع لكلمة "انفتاح" فيقول: "إن كلّ أثر تقليدي، وإن كان مكتملاً ماديا، يشترط من مؤوّله جوابا شخصيا وإبداعيا، فهو لا يستطيع فهمه دون أن يعيد اكتشافه بالتعاون مع المؤلّف. ولابدّ من الملاحظة في هذه الحالة أنّ علم الجمال تعرّض إلى تفكير نقدي معمّق حول طبيعة الجانب التأويلي قبل الوصول إلى مثل هذه النتيجة. فقبل بضعة قرون لم يكن الفنّان واعيا البتة بما يؤديه الانجاز. أما اليوم فإنّه لا يقبل "الانفتاح" كشيء حتمي، بل أصبح الانفتاح بالنسبة إليه مبدأ إبداع."[9]

يؤدي التشديد على أهميّة العنصر الذاتي في المتعة الجمالية بما يتضمنه من التفاعل الحاصل بين المعطى الموضوعي أو العمل الفني والذات المستقبلة له إلى محاولة لتحقيق ظاهرة "الانفتاح" منذ أفلاطون في "الصوفي" بإشارته إلى أنّ الرسامين كانوا يقدّمون "شخوصهم" انطلاقا من الجانب الذي يتمّ من خلاله النظر إلى هذه الشخوص وليس انطلاقا مما هم عليه فعلا في الواقع مروراً بـ "فوتريف vitruve" الذي عمل على التمييز بين "التوازي symétrie " والتوازن eurythermie" الذي ليس إلاّ تكييف الأبعاد الموضوعية مع الضرورات الذاتية للرؤية، لذلك فهو "يبيّن تطوّر علم المنظور وتطبيقه الأهمية المعترف بها للتأويل الذاتي للعمل الفني جيداً: فاللّوحة يجب أن تدرك من خلال

العين التي تشاهدها وانطلاقا من زاوية معينة... فمن الأمور التي لا تتناقش كون هذه الانشغالات لا تعطي الامتياز أبداً لـ "انفتاح" الأثر، بل العكس هو الصحيح، فمختلف حيل المنظور هي أيضا وسائل تجعل المشاهد يرى الموضوع المقدّم بطريقة واحدة هي الطريقة التي اختارها المؤلّف وهي الطريقة الوحيدة الصحيحة." [10]

وفي العصر الوسيط تطوّرت "نظرية الاستعارة التي من خلالها يمكن للكتابة المقدسة (ثمّ بالتوسع للشعر وللفنون التصويرية) أن تؤوّل حسب أربعة معان مختلفة: الحرفي والاستعاري والأخلاقي والاناغوجي anagogire "[11] وهو يذكر مجموعة من كتّاب وشعراء هذا العصر الذين صارت الاستعارة معهم تشكّل مفتاح الشعر، وصار معها "الانفتاح" يشكل مبدأ العمل، وحتى لا يبقى الكلام نظريا يقدم "ايكو" مثالا من شعر "دانتي" في صورة الرسالة الثالثة عشرة التي تشكّل برأيه أحد مظاهر تطوّر الاستعارة، دون أن يفلت الفعل التأويلي من مراقبة المؤلف، ولا أدلّ على ذلك من "القراءات الأربع التي يقدّمها لتلك الرسالة[12]، لكن الأمر الهام الذي يؤكّد عليه "إيكو" "هو أنّ هذه التجارب تشمل رؤيات للعالم مختلفة في العمق"[13] وهذا هو جوهر تعدّد التأويلات وليس "أن تكون تأويلات الخطاب الاستعاري الأربعة محدودة كميا بالمقارنة مع المنظورات المتعدّدة التي تنفتح أمام الأثر الفني المعاصر."[14]

من بين كل المراحل السابقة –لتطوّر "الانفتاح" ، تشكل الجمالية الباروكية مثالا مفضلا لـ"إيكو" عن المفهوم المعاصر لـ "الانفتاح" ذلك أنّ الفنّ الباروكي "هو النفي نفسه للمحدّد والثابت والواضح، وهي الخصائص المميّزة للشكل الكلاسيكي للنهضة ذي الفضاء المحيط بمحور مركزي والمحدّد بخطوط متوازية وزوايا مغلقة، ترتبط كلّها بالمركز بشكل توحي فيه بالأبدية "الجوهرية" بدل أن توحي بالحركية."[15] لذلك يتحدّد الفنّ الباروكي بوصفه تجاوزا لفن عصر النهضة لأنّه دينامي من حيث أنّه يحدّد الأثر عبر " لعبة الامتلاءات والفراغات والضوء والظلّ والمنحنيات والخطوط المنكسرة والزوايا ذات

الانحناءات المتنوعة ويوحي باتساع متنام للفضاء... ويحرّض المشاهد على التنقل الدائم لمشاهدة الأثر من زوايا جديدة دائما، وكلّ ذلك بسبب كونه شيئا في تحوّل دائم."[16]

ورغم ما قدّمته الرومانسية في "نظرية الشعر الخاص" وما أعلنته التجربة الانجليزية من رفضها للأفكار العامّة والقوانين المجرّدة عن "حرية" الشاعر، والانتقال من السلطة الانفعالية للكلمات كما أكّد عليها "بورك" « Burke » إلى السلطة الإثارية الخالصة للشّعر كما أكّد عليها نوفاليس « Novalis » حتى أصبح الشّعر هو فن المعنى غير المحدّد والدلالة الغامضة[17] إلاّ أنّ تقديم نظرية "الأثر المفتوح" بشكل واع لم يتمّ إلاّ مع نهاية الرومانسية والنصف الثاني من القرن 19، وبالضبط مع ميلاد الرمزية وخصوصاً مع "فرلين" وملارمية" الذي سيستشهد "إيكو" بنصّ له هو بمثابة شهادة ميلاد المفهوم المعاصر للانفتاح: "إن تسمية أي موضوع يعني استبعاد ثلاثة أرباع من متعة القصيدة التي هي السعادة المصاحبة للتخمين، لذلك فإنّ في التلميح إليه يكمن الحلم..." [18]

يأخذ الانفتاح والتأويل والتخمين والتفاعل الحرّ والإيحاء المعنى نفسه عند "إيكو"، وهي مصطلحات تقول بوجوب تجنّب فرض التأويل الوحيد على القارئ، يعزّزها على صعيد الفضاء النصّي للشّعر خاصة، الفضاء الأبيض واللّعب الطباعي والتنظيم الخاصّ للنّص، وهي عناصر ترفد بعضها في سبيل خلق الغموض حول الكلمة وفي ملئها بالتخمينات والإيحاءات المختلفة. وهكذا "يكون الأثر مفتوحاً بدون قصد على التفاعل الحرّ للقارئ، فالأثر الذي "يوحي" يتحقّق وهو يملأ كلّ مرّة بالمشاركة العاطفية والتخييلية للمؤوّل، وإذا كانت كلّ قراءة شعرية تفترض أنّ العالم الشخصي ينحو باتجاه التطابق بشكل تامّ مع عالم النّص، فالنّص المبني على سلطة الإيحاء يتّجه مباشرة إلى العالم الداخلي للقارئ وذلك بهدف إبراز أجوبة جديدة وغير منتظرة."[19] وهذه هي فحوى "انفتاح" الإدراك الجمالي الذي قالت به الرمزية التي أقامت جزءا كبيرا من الإنتاج الأدبي المعاصر على استخدام الرمز بما هو تعبير عن غير المحدّد، مفتوحا على التفاعل الحرّ للقارئ

والتأويلات الجديدة التي تتبع كلّ قراءة. "هكذا يبدو أثر كافكا وكأنّه نموذج للأثر "المفتوح" : فالمحاكمة والقصر والانتظار والإدانة والمرض والتحوّل والتعذيب لا ينبغي أن تؤخذ بدلالاتها الحرفية... وكلّ التأويلات الوجودية والثيولوجية والسريرية والنفسية لرموز كافكا لا تستنفذ إلاّ جزءا من إمكانيات العمل، ويظلّ هذا الأخير غير مستنفذ ومفتوحاً بسبب غموضه."[20] ومع أنّ لا دليل يثبت أنّ في الغموض قصدية الانفتاح عند الكاتب، فإنّ كثافة الرموز الخاصة في العمل لا تحمل إلاّ على تأويل خاصّ بكلّ قراءة.

لا يتوقف مفهوم "الانفتاح" عند حدود الموسيقي والشعري، ولا يتجسّد فقط على مستوى الإيحاء الغامض والالتباس العاطفي. ولتأكيد ذلك يستعرض "إيكو" شعرية "الأثر المسرحي" المفتوح عند "برترولد برخت Brecht"، "فالحدث الدرامي يتمّ تصوّره كعرض إشكالي لبعض الانفعالية التي من أجلها لا يقوم رجل المسرح... باقتراح الحلول، فعلى المشاهد أن يستخلص الخلاصات النقدية ممّا شاهده، وبالفعل فمسرحيات بريخت تنتهي بشكل غامض ... ويتعلق (الأمر) بالغموض الملموس للوضع الاجتماعي بوصفه مواجهة للمشاكل التي يجب البحث عن حلّ لها، وعندئذ يكون الأثر "مفتوحا" فيتحوّل إلى نقاش. إننا نتظر ونرجو أن يتحقّق الحلّ. لكنّ الحلّ يجب أن يولد من وعي الجمهور، وهكذا يصير الانفتاح وسيلة تربوية ثورية."[21]

ولا تخلو الفنون التشكيلية من "انفتاح" تجسّده تلك الحركية التي تمكّنها من إعادة تأليفها أمام عيني المشاهد وكأنّها "مشكال Kaleidoscope" أو بنيات تملك سلطة التحرّك في الهواء والظهور بأشكال مختلفة خالقة باستمرار فضاءها الخاصّ وأبعادها الخاصّة [22]، ولعلّ أكثر أشكال الانفتاح تميّزا في هذا المجال ما يستدل به" إيكو" وهو كلية الهندسة لجامعة "كاراكاس" التي يقال إنّها "المدرسة التي تخترع كلّ يوم." والسرّ في ذلك أنّ القاعات فيها " تشكل من ألواح متحرّكة بشكل يستطيع من خلاله الأساتذة والطلبة أن

يكيّفوا ظروف عملهم مع المشكلة المعمارية أو المتعلّقة بتنظيم المدينة التي يدرسونها، وبذلك يغيّرون باستمرار البنية الداخلية للبناء."[23]

يمكن معاينة نوعين من الآثار استناداً إلى ما تم رصده إلى حدّ الآن:

1- الآثار المفتوحة: ونماذجها ما تمّ رصده من الفنّ الباروكي إلى الرمزية، حيث يتأسّس الانفتاح على المشاركة النظرية والعقلية للقارئ الذي يجب أن يؤوّل بشكل حرّ أثرا فنيا سبق تنظيمه ويتوفّر على بنية معينة.

2- الآثار المتحوّلة: ونماذجها: الأثر الموسيقي، حيث يقوم القارئ بتنظيم الخطاب الموسيقي وبناءه بالتعاون المادي الكامل مع المؤلّف، إنّه يسهم في صناعة الأثر. وكذلك الأمر بالنسبة للفنون التشكيلية والأعمال الهندسية والمنشآت الفنية.

ولعلّ أكثر أشكال الآثار المتحوّلة أثارة هو "الكتاب le livre" لملارميه Mallarmé" هذا الأثر الضّخم والشامل والرائع الذي يمثّل تحقّق فاعلية الشاعر، بل وتحقّق العالم كلّه ("فالعالم يوجد للوصول إلى الكتاب"). وبالرّغم من أنّ "ملارميه" اشتغل في هذا الكتاب طوال حياته، فإنّه لم يستطيع الانتهاء منه، وما وصلنا منه هو بعض التخطيطات الأولية التي ظهرت منذ مدّة قصيرة بفضل بحث فيلولوجي دقيق."[24]

ورغم ما يثيره البناء غير المنته "للكتاب" من مسائل مينافيزيقية، فإنّ ما يعني "إيكو" أكثر هو "البنية الدينامية للعمل التي حاولت تحقيق مبدأ شعري محدّد هو أنّ الكتاب لا يبدأ ولا ينتهي، أكثر من ذلك فإنّه يبدو كذلك."[25] ولا يتعلّق الانفتاح والتحوّل- فيما يشرح إيكو- بالمعنى فقط، بل بالطريقة التي يتمّ عبرها تجميع مادّة الكتاب في سلسلة من الكراسات التي لا ترتبط فيها بينها.[26]

3- **امتدادات الانفتاح: جمالية التلقي:** تخبر معاينة أشكال الانفتاح كما قدّمها "إيكو" وتمثّلاتها في أشكال التعبير الأدبية والتشكيلية والهندسة عن مثيل نقدي معاصر تجاوز سلطة النّص والمحدّدات السوسيو-تاريخية للمؤلّف، وهو ما تجسّد في جمالية

التلقي كما قدّمها رائدها "هانس روبرت ياوس H.R.Jauss و "وولفغانغ إيزر W.Iser " ضمن جهود "مدرسة كونستانش" في شدّ الانتباه إلى أنّ العمل "يشمل في وقت واحد، على النّص بوصفه بنية معطاة، وعلى تلقّيه أو على إدراكه إدراكا حسّيا يقوم به القارئ أو المشاهد."[27] ولإدراك قيمة العمل وجماليته، يفترض أن يسهم في إكمال بنية العمل على الصعيد الإنجازي كلّ من يقوم بقراءة هذا العمل وتلقيه، لذلك فإنّ " معنى العمل ليس معنى غير زمني ولكنّه معنى أولئك الذين يتلقونه."[28]

بعد عشر سنوات من ظهور "الأثر المفتوح" في لغته الأصلية (الإيطالية) بدأت بالظهور كتابات تدعو إلى جمالية التلقّي وبالضبط سنة 1969، وهي في صميمها ليست إلاّ تطويرا لما قال به "إيكو" في نهاية الخمسينات (1958) الذي عاد إلى الموضوع وطوّر إجراءات تحليله في نهاية السبعينات (1979) عبر كتابه "القارئ في الحكاية" الذي يقوم على المشاركة الإيجابية للقارئ ضمن إجراءات سيميائية القراءة ومبادئ "تداولية النّص"، وهو ما يخبر عن تجاوز منهجي للسيميائية الشكلية والقراءة الحرّة في آن بما يعطي للقراءة معنى جديداً "فأن نقرأ معناه أن نستنبط وأن نخمّن وأن نستنتج انطلاقا من النّص سياقا ممكنا يجب على القراءة المتواصلة إمّا أن تؤكّده أو أن تصحّحه، وفي عمله التخميني هذا يستعين القارئ بما يسميه إيكو بـ: موسوعته Thresaurus"[29] التي تشكّل مجموع القراءات والأفكار حول جنس النّص وصاحبه ممّا يستنبط من الذاكرة الشخصية للقارئ أو من السياق الذي تمّت فيه القراءة، لهذا ففي كلّ مرّة تتغيّر فيها شروط التلقّي التاريخية والاجتماعية يتغيّر المعنى، لذلك هناك تمييز واضح بين فعل العمل وأثره وبين تلقيه، هكذا يحدّد النّص الأثر بينما يحدّد المستقبلون التلقي.[30] وهذا يعني بلا انقطاع أن القارئ هو المنتج للنّص بما يحاكيه به أو يعارضه، لكن "إذا كان من السهل القول بأنّ عملية القراءة هي وحدها التي تحقّق "تجسيد" المؤلفات الأدبية، فيكون من الواجب أيضا أن يكون في الوسع تجاوز مستوى المبادئ نحو إمكانية للوصف والفهم الدقيقين لعملية القراءة، ألا يمكن أن نذهب

ضحية تخمين سيكولوجي؟ أو ضحية القراءات الشاملة للتغطيات المعاصرة المواكبة لظهور المؤلّفات (في حدود وجودها) أو للتّحقيق السوسيو-تاريخي حول الشرائح الاجتماعية والطبقات والفئات والقراء؟ إنّ الحقيقة تكاد تكون هشة (أو متفتتة) في كلّ واحدة من هذه الحالات."[31] هكذا يشير "جان ستاروبانسكي" إلى طبيعة القراءة الممكنة أن يقدمها القراء والى المصاعب التي تعترض موضوعية هذه القراءات وهو يستعرض مجموعة من "القراءات" ضحية التوجيه المتضمّن في المؤلَّف نفسه تجعل امتدادات أعمال أخرى فيه جمهور القراء مستعداً -انطلاقا من الإحالات الضمنية والخصوصية ومن الإعلانات والعلاقات الظاهرة والخفية– لنمط من التلقّي لا يخرج عن إثارة أمور سبق وأثيرت، أو يستدرج القارئ إلى موضع انفعالي محدّد، ممّا يخلق منذ البدء نوعاً من الانتظار أو التوقّع لما هو آت في "وسط" الحكاية ونهايتها، وهي إحالة صريحة على "أرسطو" حتى وإن كان المقصود هنا هو "ذلك التوقّع الذي يمكن أن يحتفظ به مع تقدّم القراءة، وأن يكيف أو يعاد توجيهه، أو يقطع بالسخرية."[32] لذلك كان "ياوس" يشترط –فيما استنتجه جان ستاروبانسكي "معرفة الأفق السابق بكلّ معاييره وأنساق قيمه الأدبية والأخلاقية وغيرها إذا ما أردنا تقويم آثار المفاجأة والضجة، أو أردنا بالعكس من ذلك، التثبت من ملاءمة المؤلّف لتوقع الجمهور.[33]

هناك تقارب واضح قد يصل في بعض الحالات إلى مستوى التطابق بين "أفق التوقّع" الذي يقترحه "ياوس" بوصفه مدخلا للكشف عن "محتويات الوعي" ضمن نظام للوصف خال من كل نزعة سيكولوجية يستهدف موضوعيا استخلاص تجربة القارئ للمؤلَّف بالنظر إلى الخلفية الجمالية والأخلاقية والاجتماعية التي توجّه قراءته، ويكون هذا التوقع بذلك تذاوتيا بمعنى أنّه مشترك بين الكاتب والقارئ، وبين مفهوم "الأثر المفتوح" الذي يحمل القارئ على تجاوز عتبات الشرح والتفسير إلى ما يرقى بالقراءة إلى مستوى أرفع يجعل القارئ في مواجهة مباشرة مع النّص مستثمرا تجارية القرائية بأبعادها الفكرية

والثقافية والاجتماعية، لذلك فإنّ التحوّل الذي عرفته الفاعلية النقدية المعاصرة بظهور مصطلح "الأثر المفتوح" يجد له امتدادا طبيعيا في "أفق التوقّع" كما تمثّلته نظرية التلقّي بحكم أنّ كليهما يرتكز على ما تختزنه ذاكرة القارئ في مسعى تحقيق وجود النّص.

يزيد من درجة التماثل بين المصطلحين على الصعيد الإجرائي بما يؤكّد الامتداد الطبيعي لمصطلح "الأثر المفتوح" في "نظرية التلقي"، على صعيد الممارسة النقدية، تأكيد رائدي الاتجاهين" إيكو" و"ياوس" على أهمية السياق التاريخي. هكذا يقرأ "إيكو" شخصية "جيمس جويس" "انطلاقا من تطوّرها الروحي الذي يظهر باستمرار في هذا الكم الأوطو بيغرافي الضخم الذي تشكّله مؤلفاته، فيكتشف أنّ شعرية "جويس" لا يمكن أن تعتبر مفتاحاً للأثر خارج الأثر، لكنّها تشكل بحميمية جزءا منه، وأنّها تضاء وتفسّر بالأثر نفسه وذلك عبر مراحل تطوّره.[34] وهو الموقف عينه الذي يتبناه "ياوس" في "بناء" أفق التوقّع وكذلك في "تحليل التوقّعات والمعايير والأدوار "الخارجة عن الأدب" المحدّدة من طرف الوسط الاجتماعي الحيّ، والتي توجّه الاهتمام الجمالي لمختلف فئات القراء..." [35]

ترى نظرية التلقّي أنّ كلّ عمل يضمّ في الآن نفسه النّص وإمكانية تلقّيه من قبل القارئ، وهكذا فإن "تاريخ آفاق التوقّع للعمل المتعاقبة، مثلما يمكن إعادة رسمها، تحقّق المعنى "الممكن" للعمل، ممّا يجعل مدرسة كونستانس تلتحق باقتضاءات سوسيولوجية، وعلى الأصح، تداولية القراءة، ما دمنا عن كلّ نصّ نستطيع القول، في نهاية الأمر، بأنّه كتب على نحو يجعل القارئ يفعل أو يتفاعل."[36] وذلك هو بالضبط ما قامت عليه فلسفة "الأثر المفتوح" في دعوتها إلى أن يسهم القارئ في "إكمال" بنية العمل عن طريق التخمين والتأويل، وفي الاتجاهين نحن إزاء حوار جدلي بين التجربة الذاتية للقارئ والتجربة الموضوعية كما يجسّدها النّص يربط بينهما الشكل الفني الثابت نسبيا والمحايد، ممّا يجعل عملية التلقّي ممكنة ومتكرّرة من عصر إلى آخر رغم اختلاف دلالات هذا الشكل

عبر العصور وعبر أجيال القراء بسبب تغير ظروف التلقّي وتجارب القراء.[37] ممّا يحيلنا مرّة أخرى على الإطار التاريخي الذي تتم فيه عملية التلقّي وعلى المتلقّي بما هو حادث تاريخيا.

الهوامش:

1- أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية/ سورية 2001، ص 13.

2- للاستزادة حول مفهوم الانفتاح في الموسيقي راجع الأمثلة التي قدمها إيكو في: الأثر المفتوح ، مصدر سابق، ص 13-14-15.

3- المصدر نفسه، ص 15.

4- ينظر: المصدر نفسه، ص 44.

5- ينظر: المصدر نفسه ، ص 15.

6- المصدر نفسه، ص 16.

7- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

8- المصدر نفسه، ص 17 وهو يحيل على: « Boucourchiliev, vers un nouvel sonore, in « Esprit janvier 1960, P 52.

9- المصدر نفسه، ص 17.

10- المصدر نفسه، ص 18.

11- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

12- ينظر: المصدر نفسه، ص 19-20.

13- المصدر نفسه، ص 20.

14- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

15- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

16- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

17- المصدر نفسه، ص 22.

18- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

19- المصدر نفسه، ص 22-23.

20- المصدر نفسه، ص 23.

21- المصدر نفسه، ص 26.

22- المصدر نفسه، ص 27.

23- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

24- Jaques Scherer, « le livre » de Mallarmé (Premières recherches sur les documents indits) Ed. Gallimard, Paris, 1957, Chap III , Physique du livre.

25- أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، مصدر سابق، ص 29.

26- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

27- Jauss (H.R) pour une esthétique de la réception , Ed, Gallimard, Paris, 1978, P 53.

28- جون إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، سورية 1994، ص 149.

29- عبد الرحمن بوعلي، مقدمة المترجم في: أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، مصدر سابق، ص 11.

30-Jauss, (H.R), pour une esthétique de la réception , Op-Cit, P 54.

31- مقدمة جان ستاروبانسكي للترجمة الفرنسية لكتاب ياوس:

Pour une esthétique de la réception , Ed, Gallinmard, Paris, 1978.

وينظر ترجمة محمد العمري للمقدمة في: نظرية الأدب في القرن العشرين، ط2، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب 2004، ص149.

32- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

33- المرجع نفسه، ص 150.

34- أبرتو إيكو، الأثر المفتوح، مرجع سابق، ص50.

35- جون ستاروبانسكي، مقدمة الترجمة الفرنسية لكتاب ياوس، نحو جمالية للتلقي في : محمد العمري، ترجمة وإعداد ، نظرية الأدب في القرن العشرين، مرجع سابق، ص155.

36- جيروم روجي، النقد الأدبي، تر: شكير نصر الدين ، ط1، دار التكوين، سورية2013، ص 110.

37- ينظر: نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة واليات التأويل، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء 1992، ص 41.

- المصادر والمراجع:

1- أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية/ سورية 2001.

2- جون إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، سورية 1994.

3- جيروم روجي، النقد الأدبي، تر: شكير نصر الدين ، ط1، دار التكوين، سورية2013.

4- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة واليات التأويل، ط2، المركز الثقافي العربي، لبنان/ المغرب 1992.

5- Jaques Scherer, « le livre » de Mallarmé (premières recherches sur les documents indits) Ed. Gallimard, Paris, 1957.

6- Jauss (H.R) pour une esthétique de la réception , Ed, Gallimard, Paris.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊