من أجل تاريخ أدبي للقارئ

هارالد فانريش

ترجمـــة: محمـــــد فكـــري

الكلية المتعددة التخصصات. تازة.

تقديـــــم المترجـــم:

ظل القارئ، على مر العصور، العنصر الأساسي المنسي في سياق نظرية الأدب. ومن خلال هذا البحث الذي يسعدنا أن نترجمه إلى العربية عن أصله الموضوع بالفرنسية(1) يستدرك هارالد فانريش /Harald Weinrich/ هذا التعتيم النظري المضروب على المتلقي، بالدعوة إلى إعداد "تاريخ أدبي للقارئ" وبتمهيد السبيل لذلك من خلال الخطوات الأولى التي خطاها في هذا المجال. وهكذا، فعن طريق الاستقصاء التاريخي يتولى هارالد فانريش إبراز تعاظم الحاجة عبر التاريخ إلى إدماج القارئ تدريجيا في نظرية الأدب وإبداعه؛ كما يسعى إلى استكشاف مختلف أنماط القراء الذيـــن اقترنوا بنظريات الأدب المتعاقبة والمتغايرة، ابتداء من "شعرية" أرسطو، وانتهاء بتصورات الحداثة الأدبية كما تجلت في أعمال توماس مان /Thomas Mann/ ورامبو /Rimbaud/ وناتالي ساروت /Nathalie Sarraute/؛ وفضلا عن كل ذلك يشخص، بالاستناد إلى تحاليل نصية، اختلاف المهام التأويلية الموكلة إلى القراء عبر التاريخ تبعا لخصوصية التواصل الأدبي التي تقتضيها كل نظرية على حدة.

وهارالد فانريش ناقد ألماني معاصر يعتبر أحد أهم منظري التلقي ومن أبرز ممثلي ما دعي "بمدرسة كونسطانص" الألمانية التي اقترنت باسم رائديها هانز روبرت ياوص /Hans Robert Jauss/ وووولفكانك إيـــزر /Wolfgang Iser/ وضمت راينر وارنين /Rainer Warning/ وكارلهايتز ستيرل /Karlheinz Stierle/ وووولف –ديتر ستامبل /Wolf-Deter Stempel/ وهانز إلريخ كومبرخت /Hans Ihlrich Gumbrecht/ وغيرهم.

وليس المثير في هذا البحث مضامينه وطموحه وحسب، بل عمليات ترهينه المستمرة أيضا من لدن مؤلفه. فقد نشر هذا البحث لأول مرة بالألمانية بالعنوان نفسه، في فترة مبكرة جدا لم يكن فيها القارئ قد استأثر باهتمام منظري الأدب المؤثرين. مما يعني أنه كان حدثا علميا في زمنه، أما من وجهة نظرنا اليوم هو وثيقة ومصدر أساس لنظرية القراءة الألمانية. وتزداد هذه الأهمية حين نعلم أنه ظهر سنة 1967 (2)، وهي السنة نفسها التي ألقى خلالها رائد "جمالية التلقي" /l'Esthétique de réception/ هانز

روبرت ياوص محاضرته الافتتاحية بجامعة كونسطانص الألمانية بعنوان: "تاريخ الأدب باعتباره تحديا لنظرية الأدب"(3) واضعا بذلك ولأول مرة، الخطوط الأساسية لجمالية التلقي وملحا على ضرورة الاستعاضة بها عن جمالية الإنتاج والتصوير التي ارتهنت بها النظرية الأدبية منذ تبلور مقولة "المحاكاة" الأرسطية ومرورا بتنويعات مفهوم "الانعكاس" الماركسي وانتهاء بمقولة "البنية" كما رسختها الشكلانية الفرنسية. وهو تزامن يسمح (بل يغري) بعقد مقارنة بين فانريش وياوص سيما، وأنهما كانا معا من صانعي الانقلاب المنهجي على صعيد الدراسات الأدبية(4) بقصد إحلال القارئ مركز الاهتمام. وتجدر الإشارة إلى أن بحث فانريش المذكور عاود الصدور، بعد أربع سنوات، ضمن مؤلف بعنوان "الأدب من أجل القارئ" (5) عام 1971، ثم ما لبث أن جاز حدود ألمانيا بعد ثمانية عشر عاما ليصدر سنة 1989 للمرة الثالثة، لكن في باريس، موضوعا بالفرنسية بقلم المؤلف نفسه ضمن مؤلفه بعنوان " conscience linguistique et lectures littéraires "(6) وهو المصدر الذي اعتمدناه في الترجمة.

ولا مراء في أن البحث الذي نقلناه إلى العربية كان يخضع بشكل دوري للتنقيح وللإغناء الدائمين كما تثبت ذلك إحالات المؤلف الكثيرة على كتب ومقالات في الموضوع تعتبر لاحقة بالقياس إلى زمن صدوره الأصلي. هو، إذن، حصيلة واحد وعشرين سنة من الكتابة وإعادة الكتابة على سبيل النقد الذاتي، حتى و لو كانت الهوامش هي وحدها ما أضافه المؤلف تباعا. أليست تحدد له، من زاوية نظره، موقعا ضمن شبكة نظريات القارئ والقراءة التي تكاثرت في العقود الأخيرة؟! ولذا فإنه ينطوي على راهنية متجددة؛ مثلما أن فانريش استحال، وهو يبحث موضوع التاريخ الأدبي للقارئ، إلى قارئ لبحثه معرض لفعل التاريخ فيه عبر وعيه النظري المتجدد تجدد موضوع بحثه. وعليه، فإن البحث هذا، وإن كان يتوجه إلى عموم القراء، يستدعي قارئا خبيرا له أهلية ويضع في اعتباره وهو يقرأه مسلسل التجدد الرابط بين الصيغة الألمانية البدئية والصيغة الفرنسية النهائية (احتمالا) التي ترجمناه انطلاقا منها.

الترجمة

ينطوي تاريخ الأدب على مفارقة: فقد كتب من أجل القراء ومع ذلك فإنما يسوغ له أن يدرس الأعمال الأدبية انطلاقا من زاوية اهتمام المؤلف، إذ يرصد هذا الأخير دون أي تحفظ في الغالب ويرقبه وهو يحيا ويحب ويشقى ويلقى حتفه، كما يتأمله وهو يزاول فعل الكتابة طبعا. والحاصل أن العمل الأدبي يتخلق أمام ناظري القارئ كما لو كان القارئ هو دون غيره مؤلفه.

وليس القارئ بالمؤلف ولا مؤرخ الأدب بالمؤلف أيضا، إذ لا يعدو هذا الأخير كونه قارئا ميزته الوحيدة هي احتمال أن يكون قد أكثر من القراءة. وإذن، فما الباعث على استعجال إهمال منظور القارئ؟ أأقل ما يكون المرء شأنا حين يكون قارئا؟ لكن، للقارئ أيضا أن يشعر ببعض الفخر ما دام أن لا أدب ينتج إلا من أجله، بل لقد كان المؤلفون محقين حين توجهوا إليه بالكلام في مقدمات كتبهم بقصد أن ينالوا الحظوة عنده.

ومن شأن اللسانيات، بمعناها الواسع، أن تقدم لنا بعض الإيضاحات في هذا المقام، فإذا كان موضوعها الأصلي هو النص الشفوي أو المكتوب باعتباره رسالـــة يجري بثها انطلاقا من متكلم ("مرسل") إلى سامع ("متلق") بمقتضى عملية تواصل ما، وإذا كان المتكلم يخضع الرسالة لشفرة معينة اعتمادا على أدلة لغوية في حين يتولى السامع فك شفرتها، فالنتيجة المترتبة عن هذا النموذج أن التواصل لا يتم إلا عند تحقق عملية فك الشفرة بالذات. وعليه،فإن المنهجية العلمية تقتضي ألا تقتصر دراسة النص على زاوية المتكلم بل أن تتجاوزها بحيث تستكمل من وجهة نظر السامع. والواقع أن اللسانيات التي كانت حتى عهد قريب تتخذ المتكلم بؤرة لاهتمامها، قد صارت إلى الاستعاضة عن عدة مستويات فيها بلسانيات السامع، مما يعني أن المنهج الجديد قد أبان عن أهميته.

إن النص الأدبي نص بالمعنى اللساني (نسبة إلى اللسانيات النصية) أيضا، بحكم أنه يصدر عن متكلم ويتوجه إلى سامع أو ينبثق عن مؤلف ويفضي إلى قارئ في حالة النص المكتوب. وسأستعمل هاتين التسميتين لاحقا للدلالة بهما، بكيفية عامة، على وضعي "المرسل" و"المتلقي" في مجال الأدب، دونما اعتبار التمييزات الفائقة الدقة التي يمكن إجراؤها في نطاق هذين المفهومين: وعليه فلن أعمد هنا إلى التفريق بين "المؤلف" و"السارد" (كايزر) /Kayser/ (1) من جهة "المرسل" عدم تفريقي بين "القارئ" و "الجمهور" (ديكمان) /Diekman/ (2) من جهة "المتلقي" أو بين القارئ "المقصود" والقارئ "المنشود" (إسكاربيط) /Escarpit/ (3) أو بين "القارئ" و"القراء"(بفتح القاف و تضعيف الراء) (Liseur) (تيبودي) /Thibaudet/ (4) ولا بين "القارئ" و"القارئ الجامع" (ريفاتير) /Riffaterre/(5). بيد أني ألح على ضرورة اعتبار مقاميْ كل من القارئ والمؤلف وظيفتين لا يمكن استنتاجهما تلقائيا انطلاقا من الحيثيات البيوغرافية للشخص الذي يزاول فعل القراءة أو لذلك الذي يتعاطى الكتابة. فمجال الأدب ليس يقتصر على المؤلف ومؤلفه ولكنه يشمل وظيفة القارئ التي تناظرهما ما دام أن التواصل الأدبي تفاعل يقع بموجبه تقاسم المهام بوضوح.

غالبا ما يتفادى مؤرخو الأدب التعرض للقارئ متبعين بشكل لا يخلو من غرابـــة، رأي القائلين بأن قصارى ما يمكن أن نثبته بشأن القارئ هو إما أمور بالغة العمومية – من نحو أن كل عمل أدبي يفترض القارئ بما هو جنس – أو أمور ممعنة في الخصوصية – من قبيل أن ماركس و إنجلز، مثلا، كانا قارئين لبلزاك. أما الحقيقة فتكمن في موقف وسط بين هذين الموقفين طبعا.

فالقارئ المفترض في العمل الأدبي ليس أي قارئ، مثلما أن من يحسن القراءة لا يسارع إلى قراءة أي كتاب، وهو الأمر الذي يدركه المؤلفون تمام الإدراك – ومعهم الناشرون والكتبيون طبعا – ولذا فهم يتوخون لدى الكتابة فئة محددة من القراء (6). لكن ما الفوائد التي ينبغي استخلاصها من هذا خدمة لتاريخ الأدب؟ إنها بكل بساطة ضرورة أن يكف تاريخ الأدب عن قصر اهتمامه على المؤلف بحيث يجعله يشمل القارئ أيضا.

2

ليس هذا المقتضى جديدا، بل إننا ورثناه عن العصور القديمة شأن كثير من الأفكار المنسية. فلا جرم أن شعرية أرسطو التي كيفت الأدب الأوربي طوال قرون عديدة هي في قسم منها، بمثابة جمالية للتصوير (المحاكاة)، بحيث تدرس الهيئة التي يفضي بها العالم إلى حيز الأدب أو بتعبير آخر: تدرس الكيفية التي تتم بها "محاكاته". والشعرية الأرسطية هي، من جهة أخرى، بمثابة جمالية للوقع، فالمأساة مثلا، لا توصف فيها انطلاقا من بنائها ومن أسلوبها بل توصف انطلاقا من أثرها المتمثل في مشاعر الخوف والشفقة التي تحدثها في نفس المشاهد أو القارئ. ولا ريب في أن المآسي القديمة قابلة لأن توصف من هذا المنظور الوصف الوافي، بيد أن أرسطو يذهب إلى أبعد من هذا: فهو لا يكتفي بوصف مشاعر الخوف والشفقة باعتبارها مقاصد المؤلف حيال الجمهور، بل كان سباقا إلى أن يأخذ بعين الاعتبار نوعا من التوقع الخاص بهذا الجمهور الذي على المؤلف أن يضعه في حسبانه. فحسب منطوق شعريته تدرك هذه الانفعالات حدة لا نظير لها إذا ما تولدت بكيفية مخالفة لكل توقع (para tèn doxan, Poètique 1452 a) والحال أن توقع الجمهور ينطوي على بعض الثوابت. وهذه الأخيرة تتمثل لدى أرسطو في القيم، مثلا، من قبيل صلات القربى والصداقة: فإذا حمل المؤلف عدوين على الاقتتال فلا أمل في أن يكون رد فعل الجمهور إحساسا قويا بالشفقة، أما إذا كان الصديق هو من يواجه صديقه والأخ هو من يصارع أخاه فإن إثارة مشاعر الشفقة لدى مشاهد المأساة ستكون بالغة الحدة.

وتزامنا مع أرسطو واقتداء جزئيا به، وجهت البلاغة القديمة عنايتها، بشكل تلقائي، للجمهور(7). وبطبيعة الحال فإن الأمر كان يتعلق لدى البلاغيين، بجمع من السامعين أكثر مما كان

يتعلق بجمع من القراء، جمع مؤلف من القضاة خلال المحاكمات أو من عامة الناس المحتشدة في الميدان أو من فيالق الجند المتأهبة للمعركة، أو مما سوى ذلك. أما المطلب الأسمى الواجب على الخطيب تحقيقه – في أثناء المقدمة خاصة – فهو إحالة السامع إلى شخص متعاطف ومنتبه ومتعلم (Benevolum parare, attentum parare, docilem parare)، ذلك لأن البلاغة لم تكن فنا من أجل الفن، بل لم تكن لتدرك غايتها إلا إذا نجح الخطيب في أن يقنع المخاطب أو يفحمه. وحتى حينما فقدت البلاغة وظيفتها الرسمية منذ عهد الإمبراطورية الرومانية، فقد ظلت جزءا لا يتجزأ من التقليد الثقافي بحيث أورثت الأدب الأوروبي الذي كانت سرت عليه هذه المبادئ حينئذ، منظور الوقع (8).

وما برحت جمالية الوقع نظرية معترفا بها حتى القرن الثامن عشر وإن تخللت بعض الانقطاعات مسارها، فقد تواضع المؤلفون الكلاسيكيون الفرنسيون مثلا على اعتبار الرغبة في الإرضاء والتسلية وإثارة الشفقة وكذا التثقيف أمورا بدهية. وكانوا في معرض تأمل أعمالهم الأدبية يعرفونها أساسا انطلاقا من الآثار التي يتوخونها أو التي يعتقدون القدرة على إحداثها، أما في الأدب الأنجلوساكسوني فقد تجلت جمالية الوقع هذه، بوجه خاص، منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر، كما بين ذلك وولفكانك إيزر /Wolfgang iser/ مرارا (10). ومنه تسربت خلال القرن التاسع عشر عبر إدكار ألان بو /Edgar Allan Poe/ إلى أدب القارة الأوربية، بحيث نافست شيئا فشيئا، الجمالية الرومانسية التي صارت في غضون ذلك مهيمنة. ولقد اختار بودلير /Baudelaire/ أن يكون الوسيط الساهر على نقل جمالية الأثر هذه، فقد كتب في مؤلفه: "حواش جديدة على إدكار بو" (Note nouvelle sur Edgar Poe) (1857) ما نصه: "الواقع أن القصيدة لا تكون جديرة بأن تسمى قصيدة إلا بمقدار ما تثير وتخلب النفس كما أن جودة قصيدة من القصائد تقدر بحسب مبلغ هذه الإثارة وهذه الخلابة في النفس" (11). ثم انطلاقا من بودلير غدت هذه الفكرة ملكا مشاعا للأدب الأوروبي الحديث عامة والشعر منه خاصة. أما بول فاليري /Paul Valery/ الذي ظل يفند دونما كلل مزاعم الخطاب القائل بالشاعر الملهم (بفتح الهاء) فيحدث من خلال عرضه الموسوم ب "الشعر والفكر المجرد" (Poésie et Pensée abstraite) (1939) انقلابا إذ يقول: "نهتدي إلى الشاعر بهذا الفعل البسيط... وهو تحويله القارئ إلى "ملهم" (بفتح الهاء) (12). وجلي أن المؤلفين اليوم قد وجدوا في جمالية الوقع إيحاءات ذات فائدة.

3

أما خلال هذا القرن فقد لقيت التأملات حول جمالية الوقع دفعة جديدة تأتت من مجال آخر. لنذكر بدراسة سارتر الشهيرة: "ما الأدب؟" (qu'est-ce que la littérature ?)

(13)، حيث يعزى الباعث على هذه الدراسة إلى سوسيولوجيا الأدب – بمعنى ماركسي- وأيضا إلى الفلسفة الوجودية كما كان يفهمها سارتر حينئذ. يبدأ سارتر بالإشارة إلى أن الكتابة والقراءة طوران اثنان ينتميان إلى السيرورة نفسها. فحين يوصف عمل أدبي ما بأنه نتاج حرية الفكر يتوجب، حسب تصور سارتر، أن يستكمل هذا الوصف بالقول إن وجها واحدا فقط من هذا الإبداع هو ما يرجع إلى الكاتب، بحيث إن القارئ هو من يجلب الوجه الآخر، فهو بمثابة المبدع الثاني للعمل الأدبي. فمن الخطأ الاعتقاد أن بإمكان المؤلف أن يكتب وحده من أجل القارئ. بل إن عملية الكتابة تجسد بالضرورة " نداء " يصادق على "ميثاق المروءة" المعقود بين المؤلف والقارئ، لأنهما معا يتمتعان بالحرية؛ أحدهما بحرية أن يكتب أو ألا يكتب والآخر بحرية أن يقرأ أو أن يمتنع عن القراءة. وإذا خلدا معا لهذه الحرية فسيلتزمان. انطلاقا من هذه التأملات يثير سارتر بطريقة تستلفت النظر مسألة الأدب الملتزم التي كانت مبعث جدل حاد في عصره. ويقرر أنه لا يكفي أن يكون الكاتب وحده ملتزما إذ المهم – بل الأهم – أن يستدرج القارئ بحيث يلفي نفسه ملتزما. ذلك لأن الكاتب كان، على الدوام، فردا معزولا بينما القارئ يمثل مجموعة اجتماعية: وإنما يتوقع أن يتم تطوير المجتمع (أو تثويره) على يد المجموعات الاجتماعية أو الجماهير الشعبية.

هذا فيما يخص الوصف العام لوظيفة القارئ في دراسة سارتر. بيد أن الأخير يذهب إلى أبعد من ذلك، بحيث يسارع إلى عرض مجمل مصغر لـــ "التاريخ الأدبي للقارئ". أعني الفصل الموسوم بـــ "لمن نكتب؟" حيث يلقي نظرة بانورامية سريعة على الأدب الفرنسي من منظور "الكاتب وجمهوره". ففي تقدير سارتر كانت العلاقات بين الكاتب وجمهوره خلال القرون المنصرمة جيدة تقريبا، ثم ما لبثت أن ساءت في ظل الأدب المعاصر. لكن سارتر مقتنع بأن مصير الأدب رهين بالطبقة العاملة، خاصة وأن العمال سيكونون خلال القرن العشرين هم الجمهور المناسب. والحال أن العمـــــال لا يقرؤون، أو على الأقل لا يقرؤون "الآداب الجميلة". إذن، فالمطلوب من الكاتب المدرك لمسؤولياته أن يبادر إلى حفز الطبقة العاملة على الالتفاف بقصد الاضطلاع بمهمة القارئ، خاصة وأن وسائط الثقافة الجماهيرية (من قبيل الصحافة والإذاعة والتلفزة والسينما)، تسعف على تأهيلهم لذلك، وما أكثر ما استخلص سارتر، في فترة ما من حياته، من نتائج ترتبت عن هذا التحليل!

وهكذا يبدو أنه لم يعد في مستطاع سوسيولوجيا الأدب على الأقل منذ صدور دراسة سارتر أن تستغني عن دمج القارئ في تحليلاتها، بيد أنها لم تكن ملزمة، حقا، بترديد التحليل الماركسي للمجتمع كما أنها، من باب أولى، لم تكن مجبرة على تبني الفلسفة الوجودية التي كانت فلسفة سارتر

حينئذ. لكن لم يكن ليسعها أن تقصر عن أن تدمج ضمن تحليلاتها التوقعات الخاصة لجماعة قراء ما بصفة أنها مكون من مكونات العمل الأدبي. وليس من قبيل الصدفة، قطعا، أن يتوالى منذ ذلك الحين، ظهور دراسات مختلفة في نطاق سوسيولوجيا الأدب، تتخذ القارئ موضوعا لها كليا أوجزئيا؛ فعلى سبيل التمثيل المقتصر على بعض أعمال الرواد، أذكر بـــ "التاريخ الاجتماعي للفن والأدب" (Sozialgeschichte der kunst und literatur) (1953) لأرنولد هوزر ، الذي يتضمن أيضا معلومات عن جمهور القراء في مختلف العصور، كما أذكر بـــ "سوسيولوجيا الأدب" (Sociologie de la littérature) (1958) لـــ روبير إسكاربيت /Robert Escarpit/ حيث نصادف في ثناياها هذه العبارة الجوهرية: "إن الإلمام بماهية كتاب ما لهو، أولا، الإلمام بالكيفية التي قرئ بها" (15).

أما تاريخ الأدب كما تجلى عند المسترومين الألمان والأمريكان خاصة، فاعتاد أخذ القارئ، بعين الاعتبار، اعتاد ذلك على هامش السوسيولوجيا الأدبية لكن دون استبعاد تعلقه الخفي بها. ويرجع الفضل في هذا الاهتمام إلى المستروم العظيم إريك أويرباخ /Erich Auerbach/ أولا وقبل كل شيء. فقد بدأ سنة 1933 بدراسة عن جمهور القراء الفرنسيين في القرن السابع عشر حيث وصفه بعبارته الشهيرة "البلاط والمدينة" ("la cour et la ville ")، ثم درس في أعماله اللاحقة جمهور عصور أخـــرى دراسة مقنعة متوسلا لذلك بالآلة الدقيقة التي أسعفه بها التحليـــــل الفيلولوجـــي (16).

وها قد آن الأوان لأستحضر في المقام الأخير – لكن ليس الأقل أهمية في تاريخ أصول جمالية التلقي – كتاب آرتور نيزين Arthur Nisin المسمى: "الأدب والقارئ" (La littérature et le lecteur) (1959) (20). فنيزين يستمد العناصر التي يؤلفها في نظرية عامة للقارئ من مختلف الأصول وخاصة من دراسة سارتر. ومع ذلك فقليلا ما يستشهد بها. ولكي نلخص بسرعة أطروحته نقول: ليس وجود العمل الأدبي من حيث هو عمل أدبي سوى وجود بالقوة ما دام لم يقرأ. والقراءة هي التي تنقله من مستوى الوجود بالقوة إلى نطاق الوجود بالفعل؛ فالكتاب لا يقوم على الصفحات المطبوعة بل يتولد في ذات القارئ، لأن "تفعيل القصيدة هو القصيدة" كما يقول /Valery/. وهكذا يجري العمل الأدبي مع القراء المنتمين لمختلف العصور التاريخية حوارا مستمرا. والحاصل أن التأريخ للأدب يعني التأريخ لهذا الحوار.

4

ما الذي يمكن أن نؤمله من "تاريخ أدبي للقارئ"؟ ما الأهداف التي يمكن أن يوكل إليه تحقيقها؟ لنحدد، أولا، ما يخرج عن الغايات المتوخاة: لن يكون من شأنه أن يدرس "القارئ لذاته".

هذا مع أن محاولة تحديد نمط القارئ الجيد تحديدا تقريبيا قد تمت أحيانا؛ بحيث إن مونطيني /Montaigne/ يسميه "القارئ الكافـــي" (suffisant lecteur) (21) في حين يدعوه /Valery Larbaud/ ب "القـــارئ المثـــال" (Lecteur idéal) (22) ويقصد به ذلك الذي يتعاطى الأدب كما يتعاطى "مفسدة غير معاقب عليها". ولن يكون من شأنه أيضا أن يخفل بما لا حصر له من القراء الذين حظي بهم كتاب على مر القرون فعلا أو الذين ربما حظي بهم في المستقبل، منظورا إليهم جميعا من حيث فردانيتهم المحتملة. إن أكثر ما سيستأثر باهتمام "التاريخ الأدبي للقارئ" هو التجارب المتعلقة بقراءة نمطية خاضتها مجموعة ما من القراء أو خاضها قارئ يمثل هذه المجموعة. ولا يمكن لدراسة تجارب هذه المجموعات بواسطة المناهج التجريبية لسوسيولوجيا الأدب أن تكون إلا مناسبة. وثمة الكثير مما لا زال يحتاج إلى الاستكشاف في هذا المجال. وعلاوة على الوصف التجريبي للجمهور سيكون من اللازم على الدوام وصف المهمة الموكلة إلى القارئ والمتضمنة في العمل الأدبي نفسه بالاعتماد على مناهج التأويل الأدبي ونظرية التلقي. خصوصا وأن كل عمل أدبي ينطوي على صورة قارئه إلى حد أنه يمكن القول إن القارئ شخصية من شخصيات هذا العمل.

ومع ذلك يتعين في الظرف الراهن أن نبتكر كل الوسائل التي من شأنها أن تسعفنا على إعداد تاريخ أدبي للقارئ مؤهل لأن يأخذ بعين الاعتبار الفروق الفردية الدقيقة التي تخص كل عمل على حدة. وقد يكفي في البداية إحداث تصنيف تقريبي نسبيا للقارئ؛ بل إن تصنيفا غير تاريخي سيمثل سلفا، تطورا ملموسا، وسيكون من المفيد في مقاربة أولى التمييز، مثلا، بين الأنماط الآتية: السامع الذي يتتبع رفقة آخرين مجرى المحكي الذي يسرده راوي القصائد الملحمية قديما ثم "مجسد كلام الرب" " Acteur du verbe " (Jacques, I, 22-25) الذي تقتضيه التوراة، ثم الصديق الودود جدا الذي يسمح له المؤلف بقراءة صفحات فور الفراغ من كتابتها، ثم التلميذ الذي يقوم بقراءة نصوص لمؤلفين يشتمل عليهم البرنامج الدراسي خضوعا منه للعقاب؛ ثم قـــارئ يوم الأحد الذي يلتهم نصا روائيا؛ ثم الناقد الذي "يجتر" على حـــد تعبيـــــر ف. شليجل /F. Schlegel/؛ ثم مؤرخ الأدب الذي "يصنف" النص الوارد عليه؛ ثم الفيلولوجي الذي يفسره حرفيا – وكذا سائر الأنماط الأخرى من "القراء المتشابهين" (L'homo legens) (24).

ولدى تأملنا هذا التصنيف عن قرب، نتبين أن الأنماط المذكورة من القراء فاقدة صفة التاريخية من حيث الظاهر وحسب، فلا جرم أن ظهور الفيلولوجي إلى الوجود يعود إلى العصر الإسكندري، غير أنه تجسد بأشكال تاريخية مختلفة، بحسب العصور، منها: النحوي الهليني ورجل الدين والإنسي

والمحقق ومؤرخ الأدب أو المؤول (25). ويصدق هذا أكثر على الأنماط الأخرى من القراء، فسامع الشعر الشفوي مثلا – إذا جاز لنا أن ندرجه ضمن تأملاتنا لصورة القارئ وهو غير قارئ – يمتلك حتما قواسم مشتركة بينه وبين سامع ملاحم هوميروس أو الأناشيد البطولية الصربية الكرواتية أو مهرجانات الروك في عصرنا؛ هذا فضلا عن أن بين هؤلاء من الاختلاف ما بين بلاط أمير أثيني وساحة بقرية كرواتية وقاعة عرض حديثة، ولا شك في أن الإشارة إلى النمط الذي تشكله القارئة واجبة أيضا؛ فالتاريخ، كما بين كل من ألبير تيبودي /Albert Thibaudet/ وهرفرت كرودمان / Hervert Grudmann/ وبول زيمطور /Paul Zumthor/، يسجلها منذ اللحظة التي ظهر فيها بين رجال الدين الذين يحسنون قراءة اللاتينية وسادة النبلاء الأميين في الغالب، جمهور جديد لم تكن الخطاطة المميز فيها المثقف عن غير المثقف (Littérati-illittérati) تتوقعه: إنه سيدات البلاط والمترهبات في الأديرة الشهيرة، علما بأن عامة الشعب لم يكن لها بعد بالأدب أية علاقة. فقد أوجد هذا الجمهور الجديد المؤلف من السيدات المثقفات (أو بلغة سارتر "استدعى") الشعر الجديد "الغزلي" الذي وجه الأدب الأوروبي برمته وجهة جديدة (26)، في حين ظل الأدب اللاتيني خلال هذه الفترة، محافظا على جمهوره بعيدا عن كل تأثر، واستمر الوضع على هذا الحال إلى غاية العصر الإنسي حيث انقسمت النزعة الإنسية إلى نزعة إنسية لاتينية ونزعة إنسية عامية، حسبما نعتهما، بريستلر /Bristeller/ وشالك /Schalk/، صارتا تتوجهان إلى جماهير من القراء متباينة تماما.

ويمكن القول، مع الاعتراف مرة أخرى بما لـــ إريك أويرباخ /Eric Auerbach/ من دين علي، إن نمطا تاريخيا جديدا من القراء قد ظهر متزامنا مع تيار الإصلاح الديني ومع بروز مونطيني Montaigne ألا وهو القارئ الدنيوي. يعتبر أويربـــاخ /Auerbach/ أن رسائل « Essais » مونطيني بمثابة "كتاب الوعي الدنيوي الأول" (27)؛ حيث يقودنا الأديب دون أن نبارح للحظة وجيزة المجال الفرنسي، إلى جمهور امتزج فيه "البلاط" "بالمدينة" في فرنسا القرن السابع عشر (أعني بهما على التوالي حاشية الأمراء والبرجوازية الكبرى المثقفة في العاصمة). ومن هنا يمضي بنا هذا المسار التاريخي متشعبا لنلاقي البورجوازية المثقفة التي تزايد عددها في القرن الثامن عشر تزايدا بلغ ذروته في القرن العشرين. على أن المؤلفين الذي كانوا ما يزالون معزولين خلال القرن الثامن عشر (مثل روسو)، ثم ما لبثوا أن حظوا بدعم من الموقف الرومانسي خلال القرن التاسع عشر، قد كتبوا بشكل يخالف ما يرتضيه جمهور معاصريهم من المؤلفين، ذلك الجمهور المتسم بالكثرة وشدة الإخلاص. لكن لا يظهر إلى الوجود جمهور جديد تماما سوى في القرن التاسع عشر أيضا كما أوضح والتر بنجامان /Walter Benjamin/:

إنه عامة الناس والجماهير الشعبية(28). و لم يكن الأمر يتعلق بمجرد تزايد عددي للقراء لأن الزيادة الكمية تؤدي – على خلاف ما يعتقد – إلى تغيير نوعي. وهكذا فوالتر بنجامان /Walter Benjamin/ يعزو النجاح الفائق الذي صادفه فكتور هوجو /Victor Hugo/ في أوساط الجمهور، مثلا، إلى أنه السباق إلى الإشارة إلى عامة الناس في عناوين كتبه كـــ: "البؤساء" (Les Misérables) و"عمال البحر" (Travailleur de la mer). هذا، وقد توجه بودلير /Baudelaire/ أيضا إلى هؤلاء القراء أنفسهم في القصيـــدة التـــي بعنوانهـــا وســـم ديوانـــه "أزهـــار الشر" (Les fleurs du mal)؛ والحال أن قراءة الشعر لم تكن بالأمر الميسور لهؤلاء، لذلك لم يكن ليقنع مؤلفون كثيرون بالقارئ المتوسط الجديد الظهور، فكتبوا إما لدائرة أصدقائهم المغلقة وإما للقلة المحظوظة "Happy few" من جمهور سيبرز بعد وفاتهم وسيكون حينئذ مؤهلا لأن يفهمهم. أما في عصرنا الحاضر، عصر ابتكار كتاب الجيب فقد تزايد عدد المؤلفين الواعين بما صار متاحا لهم من إمكانات لاكتساب جمهور كان حتى حين، غير معروف (29).

5

لا ندعي أن هذه النظرة العامة الممعنة في الاختزال هي "التاريخ الأدبي للقارئ، فغاية ما نهدف إليه من ورائها هو أن نبين كيف أن الظروف الخاصة ببعض العصور التاريخية تقترن بها أنماط خاصة من القراء. وسيتأتى في المستقبل تعميق هذه النظرة الإجمالية بحيث تصير نظرة شاملة للأدب تراعي اختلاف الأشكال التاريخية التي تمثل فيها، وذلك بالاعتماد على التأويل الأدبي للنصوص. ولا نعني بذلك التأويلات "المحايثة" التي تتجاهل كل ما يمت بصلة إلى خارج النص وإنما نقصد التأويلات التي تعني بكل الحيثيات التي يخضعها النص لتصرفه أي: بما يشكل "أفق توقع القارئ". ومن المعلوم أن دخول مفهوم "أفق التوقع" الذي استحدثه كارل مانهايم /Karl Mannhein/ إلى مجال تاريخ الأدب قد تم بفضل هانز روبيرت ياوص، إذ طبقه على شعرية الأجناس خاصة، في نظريته عن التلقي، بحيث اعتبر أن العمل الأدبي حين يبرز معلنا انتماءه إلى جنس أدبي محدد يقع تنزيله فورا على أفق توقع يتشكل لدى القارئ – المطلع سلفا على كتب أخرى – من نمط تمرسه الخاص بهذا الجنس.

وفي هذا الصدد أود أن أضيف مفهوما منهجيا وافدا من اللسانيات أو بمعنى أشمل، من السيميائيات هو "التوجيهات". وهكذا يمكن القول إن كل نص يتضمن بعض التوجيهات إلى القارئ هي التي تسعفه على أن يتجه وجهة معينة ضمن الشطر المتجزئ من العالم هذا الذي يقترحه عليه الكتاب. وإذا ما تواضعنا على اعتبار المضمون (المشكل) الخاص بالنص بمثابة دلالته، فيمكن أن نعتبر

هذه التوجيهات .بمثابة تركيبه. وإن من شأن استعراض سلسلة من الأمثلة الموجزة أن يفي بالإبانة السريعة عن كيفية استخدام هذا المنهج.

.بمناسبة الذكرى الخمسين بعد المائة على موت شيلر /Schiller/ كتب توماس مان /Thomas Mann/ بحثا بعنوان "دراسة عن شيلر" /Versuch "uber /Schiller/) "يخلد فيه بحب" ذكرى الشاعر. وقد خصصت عشرون صفحة من هذا البحث للعمل الأدبي الذي كان أكثر من سواه مثار إعجاب توماس مان /Thomas Mann/ أعني: ثلاثية "فالنستين" /Wallenstein/. أما فيما يتعلق بقارئ هذه الدراسة فيمكن القول باختصار إن توماس مان قد كتبها لأجل ذلك الذي يحب مثله شيلر ويكن له الإعجاب: لذا فهو يفضي إليه في غاية اللطف، .بملاحظاته باعتباره قارئا مثله.

تكفينا هذه الملاحظة الآن. لكن ثمة نص آخر كتبه توماس مان خمسين سنة قبل هذا التاريخ .بمناسبة الذكرى المائوية لموت شيلر /Schiller/. وهو مخصص أيضا لوصف طريقة شيلر في إعداد مسرحية "فالينسين" /Wallenstein/. وهذا النص يتسم في سياق تأملنا .بمنتهى الأهمية. إنه الحكاية المسماة (الساعات الكئيبة).

خلال هذه الساعات المضنية من الليل، يخطو الشاعر الخطوات المائة في غرفته غير قادر على أن يخلد إلى النوم والشك والقنوط يتوزعانه. هل ستكون حياته كافية لإتمام عمله الأدبي وهل سيكون له من المعين الإبداعي ما يسعفه على تطويع هذه المادة الضخمة لتتواءم والشكل المسرحي؟ لقد سبق أن قلت إن الحكاية المذكورة تتحدث عن شيلر /Schiller/ ومسرحيته "فالنسين". لكن علي أن أوضح أني توقعت ذلك وحسب ومن غير أن أقرأها. فاسم شيلر لم يرد في الحكاية مثلما لم يرد اسم "العمل"، بل إن "الآخر ذلك الذي يحبه حب منافس عظيم ويكن له الإعجاب هنالك بفيمار" (والمقصود بالإشارة غوته /Goethe/ يظل نكرة. وهكذا فحين يبدأ النص البداية الآتية: "قام من مكتبه هذا السكرتير القصير المتداعي، قام كما يقوم "القانط"، فإن القارئ لا يعلم على من يعود ضمير الغائب "هو" المستتر في الفعل وسيظل يجهل ذلك لمدة طويلة. أما السارد فيعرف المقصود بطبيعة الحال لكنه لا يصرح به. إذن، فهو لا يقف قطعا موقف المؤلف الذي يذكر خمسين سنة بعد ذلك اسم شيلر /Schiller/ في دراسته، بكل تلقائية. وسرعان ما يتحول السرد إلى صيغة الخطاب غير المباشر الحر حتى قبل أن يكتسب القارئ القدرة على التنبؤ .بمن يكون هذا المتخفي وراء الضمير الغائب "هو". مما يعني أن السارد يفضل الشكل الذي يفي بجعل وظيفته المتمثلة في أنه واسطة السرد، أقل جلاء، بحيث يوشك أن يختفي تماما من الحكاية: هكذا وصف فلوبير /Flaubert/ الشكل السردي الخاص بهذه المسرحية. ويمكن أن نضيف:

إن استخدام الخطاب غير المباشر الحر يعني في منظور القارئ أنه هو – أي : القارئ – من سيسد الفراغ الذي خلفه السارد وهو يتوارى. الأمر الذي يجعله على مقربة تامة من الشخصية إلى درجة الصداقة الحميمة. ويبقى الأمر على هذا الحال إلى أن تتمكن هذه الحميمية فتأخذ القرائن الأولى التي تسمح بالتحقق من هوية الشخصية والعمل الأدبي في البروز قليلة جدا ومتناثرة. وتتمثل هذه القرائن خاصة في أسماء أعلام ثانوية مثل: إينييا Inéa وفيمار Weimar ولوط Lotte وكارلوس Carlos وكورنر Korner وإحالات مبهمة من قبيل: سكرتير، المبذل، الصدرة من الدنتيلا وإشارات زمنية تقريبية مثل: "منذ خمس سنوات في مدينة إرفورت Erfurt، و "يبلغ من العمر 37 سنة فقط"؛ كما تتعلق إشارات أخرى بالشخصية: جبهتها عالية وذات جاذبية، الشعر أشقر الأنف الكبير المقوس، التهاب القصبة المزمن، البقع الحمراء التي تتخلل وجهه، ونعثر أيضا على بعض المعاني المميزة من مثل: الصفاء، الحرية، والثنائيات المفهومية من قبيل: الكينونة والمظهر، ساذج وعاطفي – هذا الأخير تتم توريته في مركب إضافي آخر هو: "ساذج وعالم" Naiv und wissend، اعتمادا على هذه القرائن كلها يستنتج القارئ أن ضمير الغائب "هو" المستتر في الفعل يعود على شيلر /Schiller/ وأن المقصود بـــ "العمل" تراجيديته المسماة "فالنستين" /Wallenstein/. سيتنبأ بعض القراء بذلك باكرا في حين سيتأخر آخرون، أما الذي سيعجز تماما عن التنبؤ به فالحكاية لم تكتب لأجله. ففي كل مكان وحين، لا يكون الشخص الذي يقرر قراءة هذه الحكاية قارئها حقا إلا إذا جمع بين قراءة أعمال شيلر والإلمام قدر المستطـــاع بمعلومـــات عـــن المؤلف نفسه. فـــإذا كان قـــد سبق له أن قرأ، مثلا، البحث المعنون بـــ "دراسة عن شيلـــر" /Versuch uber schiller/ التي كتبها توماس مان نفسه خمسين سنة فيما بعد، فيمكن أن تعتبر صفحاتها المخصصة لـــمسرحة "فالنستين" بمثابة مفتاح لفهم هذه الحكاية. إذن يمكن، في حالة قصوى، أن يتمتع قارئ سنة 1955 بحظوظ أوفر من حظوظ قارئ سنة 1905 لتأدية مهمة القارئ المنصوص عليها في حكاية "الساعات الكئيبة" /Schwere stunde/؛ مما يثبت أن القارئ الذي يتوجه إليه الكتاب ليس من الضروري أن يكون هو القارئ المعاصر له. فالقارئ محدد، في هذه الحالة، باعتبار انتمائه إلى مجموعة بشرية معينة من مقومات ثقافتها الإلمام بمعلومات عن شيلر /Schiller/ وحياته وأعماله، ولقد تم تحديد هذه المجموعة، أحيانا، بأنها البورجوازية المثقفة. وهي مجموعة لها، من زاوية النظر التاريخي، بداية كما أن لها دون شك، ويا للأسف!، نهاية.

يبدو قارئ حكاية توماس مان "الساعات الكئيبة" هذا، مهيئا تماما لقراءة رواية "صورة مجهول" (Portrait d'un inconnu) لـــ ناتالي ساروت (1948) (31). فباستثناء بعض الشخصيات الثانوية المسماة

بأسمائها لا تسمح هذه الرواية، أيضا، بورود أي اسم علم في متنها. غير أن ناتالي ساروت لم تأخذ، قطعا، هذه التقنية عن توماس مان بل استقتها من سجل تقنيات قصيدة النثر كما تحققت في "إشراقات" (Illumination) رامبو /Rimbaud/. وثمة الكثير مما يمكن قوله بهذا الخصوص، لكن ما سيستأثر باهتمامي في هذا المقام هو المهمة التي توكلها الرواية للقارئ. إن مما لاشك فيه أن حفيظة القارئ ستثور، حين يلفي ضمائر من قبيل أنا، هو، هي، هم، هن، قد حلت محل أسماء الأعلام والشخصيات، تلك التي حين يتعلق الأمر بالجنس الروائي، تشكل جزءا لا يتجزأ من أفق توقعه ... ترى من تكون هذه "الأشباح"، من تكون هذه "الأقنعة"؟ هنا أيضا يتلقى القارئ في أثناء قراءته، بعض الإشارات التي تسعفه، وإن بشكل جد محدود، على أن ينيط بهذه الضمائر طبائع وشخصيات يختلقها من وحيها. سيدرك، مثلا، أن ضمير الغائب "هو" يحيل على "الشيخ" ذلك الرجل القوي والد "هي" من جهة، ويحيل من جهة ثانية، على الصديق (أو الآخر l'Alter) باعتباره من يحكي له "الأنا" السارد أحيانا قصة حياته، وبصفته من سيضطلع لاحقا بوظيفة القارئ في الرواية. غير أن هذه القرائن الدلالية لا تضيف، على العموم، سوى معلومات قليلة. ومع ذلك فتتبع القارئ لمجرى الرواية مرهون بتشبثه بالضمائر. وبعد صعوبات سيلاقيها لدى محاولته تحديد وجهة له في البداية سيتيسر له ما كان صعبا على خلاف ما كان يتوقع أول الأمر. فعوض أن يحدد وجهته تلك بالاستناد إلى الشخصيات سيحددها بكل بساطة بالاستناد إلى المواقف، لا سيما وأن أغلب عمليات الوصف متعلقة بهذه المواقف. فـــ "هي" التي يتعقبها "أنا" السارد –دون أن تدري لذلك سببا: أهو البحث؟ أهو الحب؟ أهو المطاردة؟ – لا تتمثل إلا في هيأة الهربية. فمن مظهرها لا يدرك القارئ سوى العناصر التي تتعلق بالهرب: ساقيها اللذين يتحركان قدما ورأسها المشرئب إلى الأمام وعينيها الجاحظتين وأخيرا ظهرها، ذلك الذي تديره دائما وأبدا للسارد مثلما للقارئ. أما باقي مشخصات مظهرها الجسدي فتظل متوارية في الظل. وللقارئ أن يستكملها كما له أن يمتنع عن ذلك. فإن أكملها فمن تلقاء ذاته.

للأدب أيضا حضور لافت للنظر في موضوع هذه الرواية، إذ يجرى الاستشهاد بتولستوي /Tolstoï/ و أندري جيد / André Gide/ وفرنسوا موریاك / François Mauriac/ وبودلير / Baudelaire / ورامبو / Rimbaud/. إذن هل تكون هذه الروايـــة كتبت، بدورها، من أجل قارئ ينتمي إلى البرجوازية المثقفة تلك التي كانت تتوجه إليها حكاية توماس مان كما بينا من قبل؟ لا جرم أن من قرأ هذه الرواية قد يكون قرأ قبلها "الإشراقات" لرامبو و"الحرب والسلام" لتولستوي، بيد أن مهمة القارئ الموكلة إليه لا تقتضي ثقافة أدبية واسعة. بل يبدو أن الثقافة المطلوبة من سماتها أنها تلزم

بالوقوف عند حد لا يتجاوز. لنبين ذلك بإيجاز من خلال مقطع يحتل وسط الرواية. هنا تلمح ناتالي ساروت /Nathalie Sarraute/ أو بالأحرى السارد (الذكر) إلى قصيدة بودلير الشهيرة: "دعوة إلى السفر" (Invitation au Voyage)، فمن ثنايا هذه القصيدة ينطلق فجأة هذا النداء الساحر: **السفر ، السفر إلى "هنالك"** وثمة إشارات عديدة من شأنها أن تمكن قارئ بودلير اليقظ من إدراك أن المقصود هو السفر إلى هولندا. فسارد رواية ساروت /Sarraute/ يحث بدوره على السفر. فهو أيضا يمضي إلى "هنالك"، ورفقته يسافر القارئ. لكن لعل من المستحسن ألا يعرف أكثر عن حيثيات هذا السفر، وعلى كل حال لا حاجة لأن يعرف أن البلد المفعم بالأماني هو هولندا. والسارد، على الأقل، لا يكشفه له (عدا أن يكون ذلك في ثنايا "تأويل" للمقطع يرجأ إلى الصفحات الأخيرة من الكتاب) شأنه في ذلك شأن بودلير تماما، الذي يتكتم في قصائده على اسم البلد. ذلك لأن كلمة "هنالك" تنطوي على فاعلية شعرية أبلغ (أو بلغة مالارمي، على إيحائية أشد) مما يختزنه الاسم الجغرافي، لكن مهمة قارئ " Portrait d'un Inconnu " لا تتمثل قطعا في السعي إلى معرفة أي المدن وأي المتاحف يقصد السارد حينما يحكى وجود صورة شخصية، هناك، عنوانها:"صورة مجهول" Portrait d'un Inconnu، رسمتها يد مجهولة. فمثل اللوحة تماما، ينبغي أن يظل المتحف والمدينة مجهولين بحيث لا يتمثلان في شيء قدر ما يتمثلان في محدد ينتمي إلى فضاء الشعر وأعني به: "هنالك". هذه هي القضية مدار الرواية: فناتالي ساروت ترفض الاستجابة لتوقع القارئ الذي كيفته آلاف الروايات المنتمية إلى ذخيرة الأدب العالمي، بحيث إن كتابها لا يعرض على القارئ قطعة مجتزأة من العالم السابق الحدوث والجاهز تماما والممتلك حدوده الدقيقة. وهو الأمر الذي جعلها تختزل إلى أقصى حد ممكن مقدار المعلومات في كل أقسام الرواية غير آبهة بالاستجابة لرغبات القارئ.

فكما تقول ناتالي ساروت نفسها، تمثل جمل النص الروائي "نداء" موجها للقارئ، وتظل هذه الجمل ناقصة، ما لم يستكملها القارئ بـــ "استجابة" من لدنه. الأمر الذي يورط القارئ بحيث يضطره إلى التعاون باعتبار كونه مؤلفا مشاركا (Co-auteur) بغية الإسهام في عملية الإبداع. ولكنه في الوقت ذاته مرهون، على مبعدة من شخصيات المحكي وأحداثه، وهذه المسافة هي ذاتها التي تراعيها الشخصيات فيما بينها. والحاصل أن القارئ يفقد في ظل هذا الوضع الجديد امتيازاته فقدانا يشعره أبلغ الشعور مقدار ما صارت تستأثر به وظيفته من امتياز.

———

هوامـــش المترجـــم (م. ف)

(1) Conscience linguistique et lecture littéraire, Paris ed. De la maison des sciences de l'homme. 1989.

(2) :Für eine literatura geschichte des lesers', in Merkur 21, 1967. Pp. 1026-1038.
(3) –Literature geschichte als Provocation der literatur Wissenschaft (Konstanzer Universitats reden, t. 3) Konstanz, 1967.
(4)-Paradigmawechsel in der literature wissenschaft, in Linguistische Berichte 3, 1969.
(5)-Literatur Für Leser. Essays und Aufsatze zur literatur wissenschaft (Sprache und literatur, T. 68), Stuttgart 1971. p. 23-34.
(6)-Ouvrage déjà cité, cf. Supra.

هوامش المؤلف (هـــ. ف)

1-W. Kayser, « Wer erzählt den Roman ? », in :Die Vortragsreise, Berne 1958, p. 82.101.
2-H. Dieckmann, « Diderot et son lecteur », Cinq leçons sur Diderot, Genève 1959, p. 15-39.
3-R. Escarpit, Sociologie de la littérature, Paris, PUF 1964 (Que sais-je ?).
4-A.Thibaudet, Le liseur des romans, Paris 1925.
5-M. Riffarerre, Essais de stylistique structurale, Paris, éd. D. Delas, 1971, p. 41 sq.
6-CF, par exemple l'enquête de l'institut Divo, Buch und Leser in Deutschland, Gütersloh 1965, ainsi que D.Wellershoff, « Literatur, Markt, Kulturindustrie », in : Literatur und Veränderung, Cologne 1959, p. 123-47.
7-H. Lausberg, ,Handbuch der Literarischen Rhetorik, Munich 1960, 2vol.
8-CF. En particulier W. Iser, Die Appellstruktur der Texte, Constance 1970, 1974 ; F. Vodicka, la storia della risonanza delle opere letterarie »,In : Lingua e stile 5 (1970), p. 499-509.
9-CF. M. Descotes, Le public de théâtre et son histoire, Paris 1964.
10-CF. En particulier W. Iser, « Reduktionsformen der Subjebtivität », in : Die nicht mebr schönen Künste, Munich 1968, p. 435-91 ; Der implizite Leser. Kommunikationformen des Romans von Bunyan bis Beckett, Munich 1972, 1979 ; Der Akt des Lesens, Munich 1976.
11-Ch, Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe » (1857), in : Critique littéraire et muscicale, Paris, éd C. Pichois 1961, p. 207.
12-P. Valéry, « Poésie et pensée abstraire », in Oeuvres, Paris, éd. J. Hythier, 1960 (Bibliothèque de la Pléiade) T. 1, p. 1321.
13-J-P. Sarre, Qu'est-ce que la littérature ?, Paris 1948.
14-A. Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Munich 1967 ; J. Habermas, Structurw andel der Öffenlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Geseleschaft. Neuwied 1962, 1969 ; L. Löwenthal, Literarur und Gesellschaft. Das Buch in der Massenkultur, Neuwied 1964 ; cf. Aussi R. Engelsing, Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500-1800, Stutgart 1974.
15-R. Escarpit, Op. Cit, p. 113.
16-E. Auerbach, Das französische Publikau des 17. Jabrhunderts, Munich 1933 ; Mimesis, Berne 1964 ; Literatursprache und Publikum in der lateinischen spätantike und un Mittelalter, Berne 1958.
17-F. Schalk, Das Publikan im italienischen Humanismus, Krefeld 1955.
18-H. Dieckmann, op.Cit, p. 15-19.
19-P.O Kristeller, « Der Gelehrte und sein Publikum im späten Mittelalter und in der Renaissance », in : Medium Acvum Vivum, Hommage à W. Bulst, Heidelberg 1960, p. 212-30.
20-A. Nisin, La littérature et le lecteur, Paris 1959.
21-Montaigne, Essais, chap. I, 24.
22-V. Larbaud, Ce vice impuni, la lecture, Paris 1925.
23-CF, par ex. R. Ullmann, « Théorie einer literarischen Wirkungsanalyse », in : Linguistische Berichte 10 (1970), p. 43-48.
24-La société Martin-Behaim et le musée Gutenberg de la ville de Mayence organisèrent au printemp 1970 une exposition intitulée « Homo legens ».

25-W. Bulst, « Bedenken eines Philologen », in : Medium Aevum Vivum, p.7-10.
26-CF. A. Thibaudet, op. Cit. P. 8 sq ; ainsi que H. Grundmann, « Litteratus-Illitteratus », in : Archiv für Kulturgeschichte 40 (1958), p. 1-65 ; P. Zumthor, « Lecture et interprétation : le problème particulier du médiéviste », in : Het Franse Boek 39 (1969), p. 3-13.
27-E. Auerbach, Mimesis, op. Cit, p. 293 ; « Der Schriftsteller Montaigne », in : Gestunnelte Aufsätze zur romanischen Philologie, Berne 1967, p. 188.
28-W. Benjamin, Charles Beudelaire, Ein Lyriker Im Zeitalter des Hochkapitalismus, Francfort, éd. Thiedemann, 1969, p. 113 sq.
29-CF. M. Kesting. Entdeckung und Destruktion. Zur Strukturumuandlung der Künste, Munich 1970.
30-CF en particulier H.R. Jauss, Untersuchungen zur Mittellalterlichen Dichtung, Tübingen 1959 ;Literaturgeschichte als Provokation ; Francfort 1970 ; « Der Leser als Instanz einer neuen Geschischte der Literatur », in : Poetica 7 (1975), p. 325-44 ; Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Munich 1977. CF. Aussi Rezeptionsästhetik, Munich, éd. R. Warning 1979 ; Gesellschaft, Literatur, Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht, Berlin, éd. M. Naumann 1975.
31-Sur ce point, cf. M. Butor, « Le roman comme recherche » (1955), in : Répertoire, Paris 1960, p. 7-11 ; H. R. Jauss, « Provokation des Leser im modernen Roman » in : Die nicht mebr schänen Künste, Munich 1968, p. 669-90 ; K. Netzer, Der Leser des Nouveaux Roman, Francfort 1969.

– – – – – – – – – –