ثنائية المرسل والمتلقي مقاربة في ضوء مرجعيات نظرية التلقي

أ.م.د. هاتف بريهي شياع

الكلية التربوية المفتوحة في محافظة القادسية

الخلاصة:

تتجسد كل عملية ابداعية من ثلاثة اركان ، هي : المرسل (المبدع ، المنتج ، الباث) ، والنص ، والمتلقي (المرسل اليه ، المستقبل)

وهذه الاركان ملتحم بعضها ببعض ، ويأخذ بعضها برقاب بعض . بيد ان هناك علاقة تبادل بين المرسل والمتلقي ، من خلال النص . وبما ان النص نشاط لغوي ابداعي ، واثر فكري متميز ، فلا بد له من الاعتمال في ذات المبدع وضميره ، ليخرجه اثراً فكريا ، يبثه الى المتلقي ليكون شريكا له فيه ، فهو اي (النص) بمثابة قناة محملة برسالة ، تصل المرسل بالمرسل اليه ، تضمن الاتصال ، يقوم المرسِل بعملية التركيب بينما يقوم المرسل اليه بعملية التفكيك [١] . والرسالة تَشَكّلٌ علامي قبل كل شئ وما دلالتها المعنوية سوى اهتداء المرسَل اليه الى تفكيكها حسب نفس السنن التي انتظمت بموجبها [٢] .

فاتحاد الكاتب والقارئ ، هو الذي يمنح الحياة للنص ، بما هو موضوع واقعي ومتخَيل انتجه العقل . من ذلك يرى سارتر ان ((تعاون المؤلف والقارئ في مجهودهما هو الذي يخرج الى الوجود هذا الاثر الفكري ، وهو النتاج الادبي المحسوس الخيالي في وقت معاً ، فلا وجود للفن الا بوساطة الاخرين ومن اجلهم)) [٣] . وذكر د . محمد عبد المطلب ان رولان بارت قد بالغ في هذا التعاون ، حتى ساوى بين المبدع والمتلقي ، بل انه وحّد بينهما ، حتى قال بوجود ((الكتابة القارئة)) فالنص يتكلم كما يريد القارئ ، بل ان قيمة النص تتمثل فيما يتيحه للقارئ من محاولة كتابته مرة اخرى ، وذلك لان القارئ لم يعد مجرد مستقبل او متلق فقط ، وانما تتمثل القيمة الحقيقة في العمل الابداعي من خلال المشاركة بين المبدع والمتلقي في لحظة توحد وجودي [٤]. في حين نجد ان (بارت) ذهب في (هسهسة اللغة) الى (موت المؤلف) قائلا : ان اللغة هي التي تتكلم ، وليس المؤلف ، فشعرية مالارميه جميعاً ، انما تقوم على حذف المؤلف لمصلحة الكتابة ، ويكون هذا بإعطاء القارئ مكان

المؤلف ، ولكي تسترد الكتابة مستقبلها ، يجب قلب الاسطورة ، فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القارئ[٥] ويرى آخرون ، انّ ما يدعو الى الدهشة ، ان مفهومي (الانتاج) و (التلقي) كانا في ــ لحظة معينة ــ يظهران بمظهر (الاخوين العدوين) ، من خلال ما دار من جدل حول نقد الايدلوجيات ، واحتدام النقاش حول مسألة تنازع التأويلات ، و كان الغرض ، هو معرفة ما اذا كان الانتاج بصفته عاملا حاسما في كل ممارسة اجتماعية ، عاملا ايضا يحدد مجموع النشاط الجمالي ، او كان التلقي ، رغم تبعيته للانتاج ، لا يمثل شرطا اوليا يتوقف عليه فهم النص الادبي .

ومن اجل التحقق من بطلان هذا السجال حول اسبقية وجهة النظر المادية او وجهة النظر المثالية ــ لان جمالية الانتاج وجمالية التلقي مترابطتان بطبيعة الحال ــ كان يكفي الاحتكام الى سلطة لا يمكن ابداً اتهامها بالمثالية ، ففي عام ١٨٥٧ صادر (كارل ماركس) في معرض وصفه الجدلي لسيرورة رواج السلع ، على ان كل انتاج يستجيب للتلقي ، مثلما ان لكل استهلاك جانبه الانتاجي ، مستشهدا بمثال الممارسة الجمالية بالضبط ، ليوضح هذه العلاقة الجدلية ، حيث قال : ان الموضوع الفني يخلق جمهورا للفن ومنتجاته ، اي ذاتا للموضوع ، وبنفس الكيفية ، يحدد الاستهلاك تدابير المنتج ما دام انه يتطلب ذاك بواسطة حاجة تعّين له غاياته[٦] . في حين ان هناك حوارا وتفاعلا بين (المنتج والمتلقي) ، وانصهاراً لتجربتيهما ، يفضي الى ناتج جديد ، نتيجة لاحكام المتلقي ، التي تعد بمثابة ردود افعال ظهرت مع التقائه بالنص ، وان ما حواه النص من منبهات ، هي بمثابة وخزات تثير في هذا المتلقي أحكاما لاشك انها ذاتية ، ولكن عند ربطها بمسببها ، وهو النص ، تأخذ مسحة موضوعية ، وذلك من خلال قاعدة التأثير والتأثر[٧] . فعندما يتخلق النص في رحم مبدعه ، افكارا ، ومفاهيم ،وروئ ، يشاركه المتلقي في عملية المخاض الصعبة ، لحظة ولادة العمل الابداعي (النص) ، وهنا تلتقي معاناة المنتج والمتلقي معاً ، في ثنائية ، تستلزم التشارك والتفاعل والتوحد ، لتتناسل وتتوالد في عملية تمثيل خلّاقه ، يبدو فيها النص متكلما كما يريد المتلقي بما يضيفه ويضفيه عليه من روحه وفكره وخزينه المعرفي .

المقدمة

لقد حظيت قضية الابداع الادبي والفني ــ في العصر الحديث ــ باهتمام كثير من الباحثين والدارسين والنقاد ، اذ يشهد النقد الادبي المعاصر ، حالة انفتاح كبير ، وتواصل حضاري واسع ومتعدد ، وتلاقح فكري ومعرفي عميق ، متناولا اشكالية العملية الابداعية من خلال تسليط الضوء على اركانها الثلاثة :

(المبدع ، النص ، المتلقي) وقد اختلفت المناهج النقدية ، في نظرتها الى هذه الاركان ، ومرد ذلك ، ان كل منهج يتناول ركنا واحدا منها ، جاعلا منه محور دراسته ، ومحط عنايته ، من

ذلك ((نجد ان العمر المنهجي الحديث ينطوي على ثلاث لحظات : لحظة (المؤلف) ، وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر (التأريخي ، النفسي ، الاجتماعي) ، ثم لحظة (النص) ، التي جسدها النقد البنائي في الستينات من القرن العشرين ، واخيرا لحظة (القارئ) او (المتلقي) كما في اتجاهات ما بعد البنيوية ولا سيما نظرية التلقي في السبعينات)) [٨] من القرن الماضي . وقد جاء هذا البحث ليقارب بين لحظات العمر المنهجي الحديث ، وبخاصة مقاربة ركني الابداع (المرسل ــ المتلقي) من خلال (النص) ، باعتبار النص نشاطاً ابداعيا يلقيه المنتج بين يدي المتلقي . لذا عمد البحث الى التركيز على طبيعة العلاقة بين وظيفة (المبدع والمتلقي) وعلاقتهما بالنص في ضوء مرجعيات نظرية التلقي ، هذه النظرية التي باتت في تلقٍ مستمر ــ تُتلقى من قبل متلقين كُثُر ، ذوي ثقافات مختلفة ــ منذ اكثر من ثلاثة عقود من الزمن وهي اصلا ، نتجت عن مؤثرات اساسية كثيرة ، ومنطلقات معرفية ، واصول منهجية في مقدمتها : الشكلانية الروسية ، بنيوية براغ ، ظواهرية رومان انجاردن ــ هرمنيوطيقا هانز ــ جورج جادامر ، وسوسيولوجيا الادب ، وهي ــ في ذلك ــ كسائر النظريات النقدية ، لابد لها من مرجعيات فكرية وفلسفية وايديولوجية ...

من ذلك أرى ان ضرورة الربط بين المنتج وانتاجه ، ومتلقي انتاجه باتت ملحة ، اذ لايمكن ان تكون دراسة حياة المنتج ــ وحدها ــ كافية لاعطاء صورة كاملة للعمل الابداعي من دون الاتجاه نحو الانتاج ومتلقيه ، كما ان في إبعاد المرسل عن الساحة الابداعية ، تتهدد دعامات العملية الابداعية بالتصدع والانهيار ، كونه يشكل مع ــ النص والمتلقي ــ دعامات ثلاث ، تنهض بالعمل الادبي وتقويه كي يبقى قائما على اسس راسخة ، ينبض بالخصب والثراء . وهذا لا يتأتى الا اذا كان المنتج مبدعا ، يستطيع بشخصيته الابداعية المؤثرة ، ان يخلق للكلمة ــ باستخدامه اياها ــ مجالا واسعا ، لا يلبث المتلقون ان يجدوا انفسهم واقعين تحت إسارها ٩ منفعلين بها وفاعلين في آن واحد بثنائية منتجة هي (ثنائية المرسل والمتلقي) .

المرسل (المنتج) :

لقد امتدت سلطة (المنتج) التي بسطها على الساحة النقدية حقبة طويلة كونه منشئ النص ، ومبدعه . ونتيجة لذلك انصبت الجهود النقدية باتجاه مؤلف النص ، واصبح موضع عنايتها واهتمامها ، وجعلت دوره اساسيا وفاعلا في العملية الابداعية . فهو الحاكم على العمل الابداعي (النص) بما يمكن تسميته بـ(سلطة المنتج) ، وعليه مراعاة ثقافة المتلقي ومعرفته واحساسه اللغوي ، ومستواه الفكري والنفسي والاجتماعي والثقافي ... من خلال هذه السلطة ((باعتبار ان النص الادبي مرتبط بمرجعه بصورة وثيقة ، فاذا كان النص يكتب ضمن سياق ادبي ، فهو بالاحرى مكتوب ضمن سياقات تأريخية واجتماعية ونفسية)) [١٠] وهذا يشير الى ان بعض المناهج النقدية ركزت على مرجعية النص

، اكثر من تركيزها على النص والمتلقي ، بالاهتمام بشخصية الكاتب (المنتج) وانفعالاته ، وبظروفه الاجتماعية وبيئته ، وهذا ما جعل النقد النفسي موضع اهتمام الساحة النقدية عند الغربيين ، اذ عدّوه الطريق الوحيد الذي من خلاله يمكن الكشف عن جوهر النص ، وعمقه ، وعوالمه الداخلية . وفي ذلك جاء قول ستانلي هايمن ((إن النقد النفسي للادب ليعد في بلادنا ، نحن تطورا اكثر من اي منهج نقدي آخر ... لان علم النفس كفرع منظم من المعرفة ، قد بدأ في حياة من لا يزالون منا احياء حتى اليوم ، فان عدينا عن هذا المعنى الدقيق ، قلنا : إن النقد بعامة كان نفسيا منذ بدايته ، بمعنى ان كل ناقد قد حاول بوضوح ان يستغل في نقده ما يعرفه ، أو يؤمن به من عمليات الفكر الانساني)) [١١] وقد بدأ النقد المعتمد على التحليل النفسي في الادب عند الغربيين ، حين نشر (فرويد) كتابه : تفسير الاحلام عام ١٩٠٠ م ، على ان اهم ما كتبه (فرويد) في هذا الميدان ثلاث دراسات طويلة هي : ليوناردو دافنشي ــ دراسة نفسية جنسية لذكريات طفولية ــ ودوستوفسكي وجريمة قتل الاب ــ ودراسة لقصة المانية عنوانها (غراديفالولهلم ينش) وبهذه الدراسات اقام فرويد منهجين من التحليل : الاول : دراسة الشخص المريض نفسيا ، واتخاذ انتاجه الفني هاديا له في الدراسة ، والثاني : دراسة الاثر الادبي دراسة تحليلية نفسية [١٢] .

والملاحظ ان كثيرا من تلك الدراسات النفسية قد عنيت بتحليل شخصية المبدع من حيث هو فرد ، واغفلت انتاجه ، واذا ما تعرضت لشئ من انتاجه ، فانما يحدث ذلك ، لا لأهمية خاصة بهذا الانتاج في ذاته، ولكن ، لانه يلقي بعض الاضواء التي تساعد على فهم شخصية الفنان ذاته [١٣] . اما الدراسات النقدية ــ التي استفادت من المنهج النفسي ــ عند النقاد العرب ، فهي كثيرة ومنها : دراسات طه حسين ، والعقاد ، وشوقي ضيف ، ومصطفى سويف ، وعز الدين اسماعيل ... ، وجاءت تحاكي المنهج النفسي عند الغربيين ، وتحاول ان تطبق النظريات النفسية الحديثة بمصطلحاتها . على سبيل المثال : دراسة شوقي ضيف لعمر بن ابي ربيعة ــ في ضوء المنهج النفسي ــ الذي حول الغزل من الرجل الى المرأة ، فهو معشوق لا عاشق ، وتلك ظاهرة جديدة في الشعر العربي .

ويجد شوقي ضيف ، تفسيرا لذلك ، فعمر نشأ مدللا في احضان ــ انثى ــ هي امه ، التي كفلته ــ بعد موت ابيه ــ منذ نعومة اظفاره ، ورفل بالدلال المفرط ونعومة العيش والاعجاب المَرَضِي الذي يسميه علماء النفس (النرجسية) واستطاع ــ شوقي ضيف ــ ان يدرس نفسية المجتمع الذي انتج هذا الشاعر بقوله ((وغزل عمر لذلك بديع ، لاننا نستطيع ان ننفذ منه الى معرفة كثير من المحركات النفسية للمجتمع العربي في مكة والمدينة ، وما اصابه من تبدل تحت تأثير الحضارة الجديدة ، إذ اتاح لنا بواسطة هذا الحوار المفتوح في الديوان بين السيدات عن جماله وفتنته ان نتعرف الى كثير من جوانب الحياة المعاصرة له ، وخاصة حياة النساء وما نلن من حظوظ في

الحرية ، وايضاً فانه كشف في احاديثهن عن جوانب كثيرة من نفسياتهن ، وما يتغلغل فيها من ترهات وخلجات ووجدانات ... وكان هذا الشعور بالنفس عند شباب مكة والمدينة وما انطوى فيه من احساس الفرد بمنزلته سببا في ان تحول الشعر من بعض الوجوه الى الحديث عن النفس لا عن القبيلة ، فاصبح كله او كاد ، غزلا ، بعد ان كان اكثره فخرا وهجاءً . واذن فعمر في غزله صورة لمجتمعه ، يعبر به عن هذا التحول الذي اصاب نفسية من حوله من اهل مكة والمدينة ... ومن هنا كان من الظواهر اللافتة في غزل الحجازيين لهذا العصر ، ان الشاعر اخذ يحلل نفسه وعواطفه ازاء المرأة ، ولم يعد يقتصر على وصفها الحسي الذي كنا نألفه عند شعراء الجاهلية ...)) [١٤] .

ومن الدراسات النفسية ، دراسة عباس محمود العقاد لابي نؤاس ، الذي تتبع مراحل حياة الشاعر واخباره وصفاته ، ونشأته الانثوية بين يدي والدته التي لبّتْ كل طلباته نتيجة الافراط في محبتها له التي جعلته ــ دائما ــ يسعى جاهدا الى الفوز بكل رغباته معتمدا عليها . مثل هذه النشأة التي هي ((من اسباب التدليل التي احصاها اطباء الامراض النفسية ، ان تشتهي الام ان ترزق بنتا لغربتها او وحدتها واقترابها من الشيخوخة التي تحتاج فيها الى عناية المرأة ، فترزق ولداً ذكراً بدلا من البنت التي تتمناها ، ويحدث في هذه الحالة انها تربي الولد تربية البنات تسلية لها ومغالطة لامنيتها))[١٥] ويستعين ــ العقاد ــ برأي اندريه تريدون ، صاحب كتاب (التحليل النفساني والاخلاق) الذي يرى فيه ان الشذوذ الجنسي باتفاق المحللين النفسانيين يصيب الفتى ، ابن الأيم او الزوجة المطلقة او التي فارقت زوجها بالموت عقب ولادة الطفل ، فلا يجد الطفل امامه قدوة غير امه ، وينمو وهو يحاكيها في الاعراض عن النساء والولع بالرجال[١٦] .

اما المنهج المعتمد على المنهج (التأريخي والاجتماعي) ، فانه يتناغم مع المنهج النفسي من حيث اهتمامه بمبدع النص ، وضرورة ان يرتبط العمل الابداعي بالمحيط الاجتماعي بما يلزم المنتج بالاهتمام بقضايا مجتمعه ، اذ ان الوقوف على المستوى التأريخي والاجتماعي ، والتعمق في معرفته وسبر غوره ، لازم لفهم الاعمال الادبية والفنية . فاذا ((رغبنا مثلا في ان ندرس مدى تأثر العمل الادبي او صاحبه بالوسط ومدى تأثيره فيه ، او في دراسة الاطوار التي مر بها فن من فنون الادب او لون من الوانه ، او في معرفة مجموعة الاراء التي ابديت في عمل ادبي او في صاحبه لنوازن بين هذه الاراء ، او لنستدل منها على لون التفكير السائد في عصر من العصور ، او اذا حاولنا ان نجمع خصائص جيل او امة في آدابها ، وأن نصل بين هذه الخصائص ومجموعة الظروف التي احاطت بها ، او اذا اردنا ان نحرر نصا او عدة نصوص فنتأكد من صحتها وصحة نسبتها الى قائلها ، الى امثال هذه المباحث التي تخرج عن عملية التقويم الفنية الفردية للعمل الادبي ولصاحبه ، فان المنهج الفني وحده لا ينهض بشئ من هذا ، ولابد ان نلجأ حينئذ الى منهج آخر هو المنهج التأريخي))[١٧] ، ويؤكد (

لانسون ١٨٥٧ ــ ١٩٣٤) ــ استاذ الادب الفرنسي ــ ان معرفة نص ما ، هي اولا ، العلم بوجوده ، من خلال الدراسة الشاملة له وفقا للمنهج (التأريخي والاجتماعي)

وركز على شخصية المنتج (مؤلف النص) بسلسلة من الاسئلة :١٨

١ ــ هل نسبة النص صحيحة ؟ واذا لم تكن صحيحة فهل النص منسوب خطأ الى غير صاحبه أم انه نص منتحل بأكمله ؟ .

٢ ــ هل النص نقي كامل خال من التغيير او التشويه او النقص ؟ .

٣ ــ ما هو تاريخ النص ؟ تأريخ تأليفه ، لا تاريخ نشره فحسب ، تاريخ اجزائه ، لا تأريخه جملة فحسب .

٤ ــ كيف تغير النص منذ الطبعة الاولى الى الطبعة الاخيرة التي طبعها المؤلف ؟ وعلام تدل التعديلات التي احدثها المؤلف من حيث تطوير ذوقه وافكاره ؟ .

٥ ــ كيف تكون النص من اول تسويدة الى الطبعة الاولى ؟ وعلام تدل التسويدات ، إن وجدت ، من حيث ذوق الكاتب ومبادئه الفنية ونشاطه النفسي ؟ .

٦ ــ ثم نقيم المعنى الحرفي للنص ، معنى الالفاظ والتراكيب مستعينين بتاريخ اللغة وبالنحو ، وبعلم التراكيب التأريخي ، ثم معنى الجمل بايضاح العلاقات الغامضة والاشارات التأريخية او الاشارات التي تتعلق بحياة الكاتب نفسه .

٧ ــ وبعد ذلك نقيّم المعنى الادبي للنص ، أي نحدد ما فيه من قيم عقلية وعاطفية وفنية ، ونميز استعمال الكاتب الشخصي للغة ، من الاستعمال السائد بين معاصريه والحالات النفسية التي ينفرد بها من الصيغ العامة للاحساس والتفكير .... يجب أن يُدرَك المؤلَّف الادبي اولا في الزمن الذي وُلد فيه بالنسبة الى مؤلفِهِ ، والى ذلك الزمن يجب ان يعالج التأريخ الادبي على نحو تأريخي .

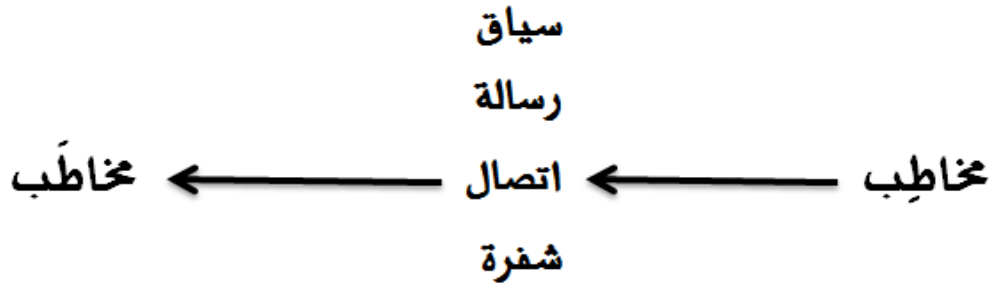
٨ ــ كيف تكوّن المؤلَّف الادبي ؟ أي نوع من الامزجة استجاب ، لأي نوع من الملابسات فخلقه ؟ حياة المؤلف هي التي تنبئنا عن ذلك .

٩ ــ اي نجاح لاقى المؤلف ، واي تأثير كان له ؟

ان ما عرضناه آنفاً ، يمثل وجهة نظر النقد الادبي في القرن التاسع عشر : النفسي والتأريخي والاجتماعي بما يسمى (لحظة المؤلف) كون المؤلف منتجا للنص ، ومالكه . وهنا لا بد لنا من القول : إنّ هناك قسيما يشارك المؤلِّف ملكه ، وينازعه سلطانه على النص ، فلا ريب في ان المنتج هو المنشئ الاول للاثر الادبي والفني وكونه مبدعا فانه يسعى لنقل تجربةٍ تعتمل في ذاته وضميره ، فهو يتطلب جمهورا متلقيا ، ليمارس عملية القراءة التي يتحقق بها وجود العمل الادبي للكاتب حيا ، لان الكاتب لا يقرأ مايكتبه في معنى القراءة المقصودة من الخلق الفني ، لانه في قراءته لعمله لا يكتشف جديداً[١٩] ، اذ هو ذاتي فيما ينتجه ، اي يضع ذاته فيما يكتبه من افكار وآراء وعواطف ، فليس فيما كتبه عنصر مفاجأة بالنسبة له ، فلا يمكن ان تثير القراءة في نفسه شعوراً غير الذي اودعه من قبل وكان هو مصدره[٢٠] ،ولذلك فان كل عملية كتابة لا بد لها من عملية قراءة ، بل إن ((عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لازما منطقيا لها ، وهاتان العمليتان تستلزمان عاملين متميزين ، الكاتب والقارئ))[٢١] ، ومن هنا يمكن ان نعد (المنتج والمتلقي) بـ (الاخوين الحميمين) لا (الاخوين العدوين) وان (حياة الكاتب) لا (موت الكاتب) هي الواحة الخصبة المنتجة (للنص) والوعاء الذي يرتشف منه (المتلقي) اذ ان المنتج (المؤلف) يختار المادة وينظمها وفقا لغرض خاص ، وهذا العمل يتضمن توضيحا واعيا للتجربة ، لا عند المؤلف وحده ، بل عند القارئ كذلك ، وذلك باتحاده مع المؤلف خلال عملية التمثيل[٢٢] لان الكاتب (المرسِل) يبعث ــ من خلال النص ــ برسالة الى (المتلقي) يحدد فيها غايته وهدفه من هذه الرسالة ، ولكي تكون رسالته واضحة ومقبولة لدى المتلقي ، فان عليه ان يوضح الرموز والمعاني التي يسوقها لكي تؤثر فيه ، وتقنعه او تمتعه ، وتجعله يشارك المبدع تجربة الابداع[٢٣] .

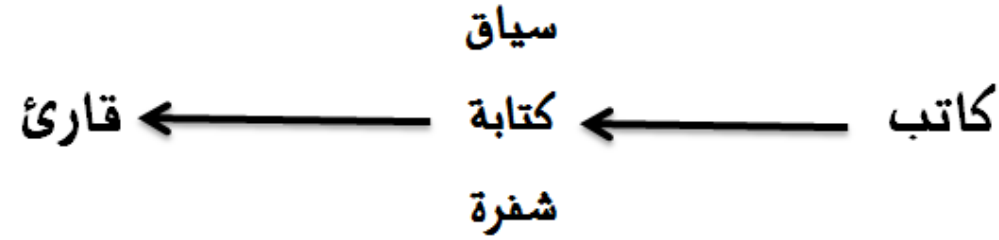
الكاتب والقارئ (المرسل والمتلقي) :

لاشك في ان كل عملية كتابة لا بد لها من قراءة ، من ذلك يُعد (الكاتب والقارئ) شـــريكين في النص ، وان حياة الكاتب بمثابة ديمومة للانتاج واستمراره ، وغزارته وخصبه وان افتراقهما (اي الكاتب والقارئ) بما يسمى بـــ (موت المؤلف) وبـــ (الاخوين العـــدوين) او بصـــراعهما حـــول الاستبداد بملكية النص ، ، تتهدد دعامات العملية الابداعية بالتصدع ، ويصاب النص بالعقم والضمور والاندثار ، ولايمكن ان يعيش في ذاته ولذاته ، اذ ان الكاتب يدل القارئ على الطريق ، وان المعـــالم التي يقيمها على الطريق ، مفصول بعضها عن بعض بفراغ ، على القارئ ان يملأه ، ثم عليه ــ بعد ذلك ــ ان يتجاوز هذه المعالم الى ما وراءها . وهذا يعني ان القراءة ، عملية خلق من القارئ بتوجيه من المؤلف ، ودعوة منه الى حرية القارئ لتكون عونا للكاتب على انتاج عمله[٢٤] ، وإيكال مهمة إتمام ما بدأ للمتلقي ، الذي يتبنى اعادة الخلق ، باستدعاء خبراته الماضية ، وخزينه المعرفـــي لان ((كـــل مستهلك وهو يتفاعل مع مجموعة المثيرات ، وهو يحاول ان يرى وان يفهم علاقاتها ، يمارس إحساسا شخصياً وثقافة معينة واذواقاً واتجاهات وأحكاما قبلية توجه متعته في اطار منظور خاص بـــه))[٢٥] ، فحضور القارئ كما يرى (ايكو) ، حضور قائم محقق قبل فعل القراءة نفسه ، لان المؤلف ، وهـــو يكتب نصه الادبي يستحضر قارئا يتوجه اليه بالخطاب[٢٦] يرى فيه شريكا شرعيا في الانتـــاج لان ((الناتج الادبي ، عمل حر كريم ، يتوجه به الكاتب الى القارئ الحر الكريم ، ليشارك القارئ في خلـــق ما يريده المؤلف ، خلقا صادرا عن الحرية في معناها الانساني))[٢٧] فَهُما على تواصل ــ لفظـــي ــ حميم ومشاركة متساوية القدر لكل منهما ، يصفها (مونتاني) من خلال تشبيه مثير ، بلعبة التـــنس : فالمستمع الذي (يتلقى الكرة) ينبغي ان يكون مشاركا بفعالية ، كما المتكلم الذي (يرسل الكرة) ، اذا ما كان على الرسالة (الكرة) أن تُرسل ، أو أن تُعاد ، أي أنّ نصف الكلام ينتمي للمتكلم (الكاتب) ، ونصفه الآخر للمستمع (المتلقي)[٢٨] . فهما على تواصل ، لا اتصال فقط ، لان الاتصـــال يكفـــي لحدوثه ارسال من طرف واحد ، والتواصل يشترك فيه الطرفان ، في عطاء وأخذ ، وارسال واستقبال ، فيكون ــ بذلك ــ المرسِل باثاً ومستقبلاً ، ويكون كذلك حال المستقبِل[٢٩] . ويمكن ان يساعدنا المخطط البياني[٣٠] الذي وضعه رومان ياكبسون لتحديد عناصر التوصيل اللغوي في التمييز بين وجهات النظر المتباينة :

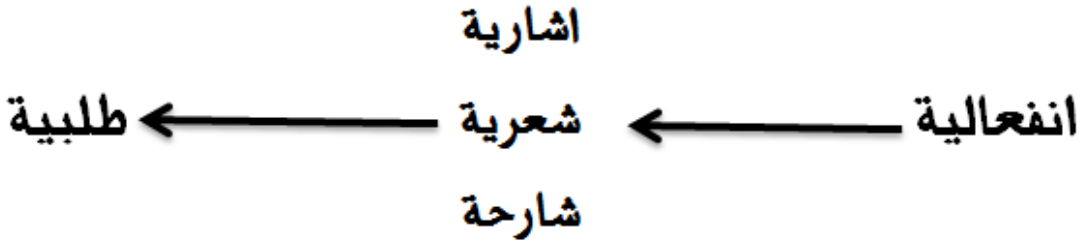


اي ان عملية التوصيل اللغوي تقوم على (مخاطِب) هو مرسِل رسالة الـــى (المخاطَـــب) المستقبِل لرسالة ، وتستخدم الرسالة شفرة (هي عادة لغة يعرفها كل مـــن المخاطِـــب والمخاطَـــب) وللرسالة سياق (او مشار اليه) كما انها تنتقل عبر اتصال (او وسيط كالكلام الحي ، او التليفـــون ، او الكتابة....) ويمكن حذف عنصر (الاتصال) من هذا المخطط عند مناقشة الادب ، لانه ليست له اهمية خاصة عند منظري الادب ، فهو يحدث عادة بواسطة الكلمة المطبوعة (الاّ في حالة المسرح) .

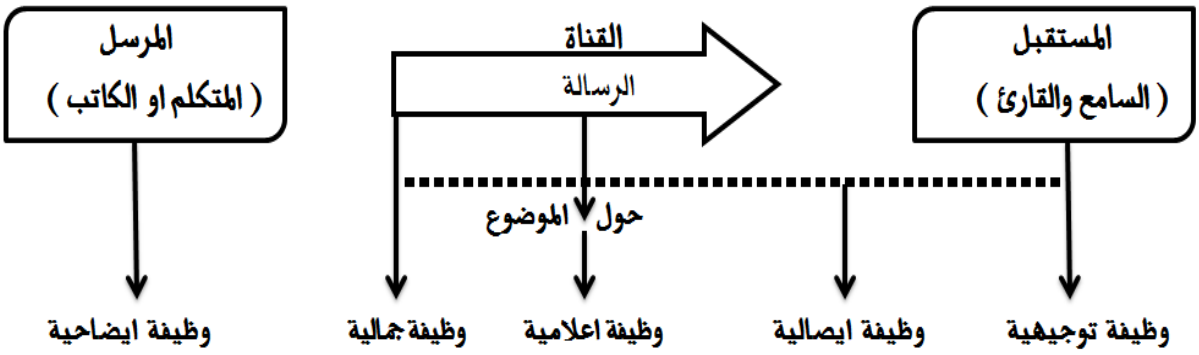
وعندئذ يمكن صياغة مخطط (ياكبسون) في اطار النظرية الادبية على النحو التالي :



وقد خص (ياكبسون) كل عنصر من عناصر المخطط بوظيفة لغوية على هذا النحو .



فكل نظرية من النظريات الادبية تتجه الى التركيز على وظيفة بعينها دون غيرهـــا[٣١] . وقـــد عرض الدكتور تمام حسان / تخطيط (ياكبسون) للوظائف التي تؤديها اللغة والتي تـــرتبط ارتباطـــاً وثيقاً بالمعنى على النحو التالي[٣٢] :



فكاتب النص وقارئه يرتبط احدهما بالآخر ، مثلما يرتبط مرسِل الرسالة بمتلقيها ، وان ارسال اية رسالة وتلقيها يعتمد على حضور واحدة او اكثر من الشفرات المشتركة بين (المرسِل والمتلقي)[٣٣] ، وهما (طرفا الاتصال) وفي ذلك يرى (ياكبسون) ان كل حدث اتصالي يستدعي ضرورة وجودهما ، وبينهما رسالة لها سياقها ووسيلة انتقالها (الحروف او الصوت) وتحكمها شيفرة معينة (اللغة العربية مثلا) من شأنها ان تجعل الرسالة مفهومة ، وقابلة للادراك من خلال التركيز على واحد او اكثر من عناصرها الستة ، التي سميت بـ (عوامل ياكبسون الستة) التي كل واحد منها يطابق وظيفة من وظائف اللغة و هي[٣٤] :

١- المرسِل : فاذا توجهت الرسالة بالتركيز نحو المرسِل ، سادت وظيفتها الانفعالية والعاطفية .

٢- المرسَل اليه : وان كان المستقبِل او المخاطَب ، هو محور التركيز ، سادت وظيفة النزوع الى الآخر للتواصل والافهام .

٣- السياق : يطابق الوظيفة المرجعية ، اي اذا اتجه التركيز نحو السياق ، تسود الناحية المرجعية ، اي احالتها الى ما هو خارجها ، ويكثر ذلك حين يكون مدار الرسالة على حقائق ومعلومات خارجية .

٤- الشفرة : وتطابق الوظيفة اللسانية الواصفة ، اي اذا تتوجه الرسالة نحو (الشيفرة) تسود وظيفة لغة اللغة ، او مايسمى باللغة الماورائية .

٥- الاتصال او الوسط المادي : حينما ينصب تركيز الرسالة على وسيلة انتقالها ، تسود الوظيفة الاختبارية (الانتباهية) اي اختبار مدى سلامة الوسيلة الناقلة ، والتأكد من وصول الرسالة .

٦- الرسالة : اما حينما تتوجه الرسالة نحو ذاتها (نحو الرسالة) فتسود الوظيفة الشعرية او الجمالية .

وكل ذلك يستلزم حضور طرفي الاتصال الرئيسين ــ المرسِل والمتلقي ــ على تفاوت في حجم هذا الحضور وقوته ، وتفاعلهما بثنائية ترفض الانفصال ، اذ انه لا يوجد ــ كالكاتب ونصه ــ

من يهب نفسه للجميع ، فَهُما في عقد دائم لا ينفصم مع المتلقين يأبى الطلاق والجفوة والانفصال ، لذا يستطيع المتلقي ان يجد في النص ما يريد ، وهو حر في الإعادة والخلق ، وفي الوقت نفسه لا يُسمح له ان يُوجِد في النص ما ليس فيه ، وان من ينكر وجود المؤلف او النص ــ كما يرى واين بوث ــ إنما يحاول الطيران من دون جناحين ، فان إقصاء سلطة النص ، ومعها وحدة الذات الكاتبة يفضي الى الجدب والعدمية[٣٥] لان الكاتب انما هو ذلك الانسان الذي يحيا في ضمير الجمهور اكثر مما يحيا في اعماق وجوده الخاص ، فهو الانسان الذي للجميع عليه حقوق ، حتى ذهب بعضهم الى القول بـ (بغاء المؤلف) ــ ان صح هذا التعبير ــ ولكنه بغاء طاهر مقدس ، لما فيه من تضحية بوجوده من اجل الذات ، في سبيل وجوده من اجل الآخرين[٣٦] . وهنا يمكن القول : إن العمل الفني لن يستطيع اكتشاف حقيقته النوعية الخاصة به الا بوجود القارئ الذي يستطيع المشاركة في المغامرة الروحية لفاعل العمل ، والمعنيّ أنْ يتطابق معه ، ويكمن حدّ قوام التطابق في الانمحاء المتبادل للمؤلف وللقارئ .[٣٧]

المتلقي :

لاريب في ان المتلقي ، هو احد اركان العملية الابداعية ، بل يمكن القول : إنه اهم اركانها كونه القارئَ والمستقبلَ للعمل الابداعي والحاكم عليه ، فلم يعد قارئا منقادا ،مستسلما للنص وكاتبه ، بل مشاركا فاعلا ، في النص ومنفعلا به ، وهو القارئ الحقيقي ، او هو تركيب : قارئ مثالي او قارئ تضفى عليه المثالية ، يشبه نوعا ما القارئ الناضج ، او القارئ المخبر (informed reader) الذي هو :

١ ــ متكلم كفء للغة التي يُبنى منها النص .

٢ ــ المستحوذ ــ تماما ــ على المعرفة الدلالية التي يحدثها المستمع ... الناضج في اثناء عملية الاستيعاب وهذا يتضمن المعرفة (اي التجربة باعتبار القارئ منتجا ومستوعبا) بمجموعة المفردات المعجمية ، والاحتماليات الانتظامية والعبارات الاصطلاحية والمهنية واللهجات المحلية الاخرى ...

٣ ــ قارئ يمتلك قدرة ادبية ، وهذا يعني انه قارئ يجرب بما فيه الكفاية ليستبطن خصائص الخطابات الادبية[٣٨] بما يفضي الى اعادة خلقها وانتاجها مرة اخرى ، والخلق مطلبه صعب ولكنّ اعادة الخلق مطلبها اصعب[٣٩] ، والقارئ على وعي بأنه يكتشف الموضوع ويخلقه ، فهو يكتشفه في الخلق ، ويخلقه بهذا الاكتشاف[٤٠] على تمايز بينهما ، فالاكتشاف غير الخلق ، فهما عمليتان ، ثانيتهما تالية للاولى ، فالاكتشاف ادراك المرء للعلاقات التي تربطه بشئ او منظر ما ، مثلا ، وهذه الاشياء مستقلة تفرض نفسها على مكتشفها ، على حين ، عملية الخلق الفني تستلزم ان يفرض الفنان ذاتيته على ما

انتجه ، وهو حر في انتاجه او تغييره[٤١] وهذا الخلق هو ثمرة من ثمرات حرية القارئ في اصفى ما تحمل هذه الحرية من معنى[٤٢].

وهذا يعني ان القراءة عملية مؤلفة من شطرين : الاول : هو الادراك ، اي ادراك الانتاج الفني او اكتشافه ، وفي هذا الاكتشاف يكون القارئ بالنسبة لما يقرأ في موقف يشبه موقف الكاتب في مرحلة ادراكه للاشياء والمناظر قبل مرحلة خلقه فنيا لها ، والشطر الثاني من القراءة : هو خلق القارئ لما يقرؤهُ ، اي ابرازه الى عالم الوجود ، بتقويمه او اخراجه في صورة من الصور بناءً على ما يدركه منه حين يفهم مواطن ايحائه[٤٣] بما يثري النص ، ويضيئه ، ويفك اسراره ويملأ فجواته ، وهذا الحل الجدلي الذي يقترحه سارتر لادراك العلاقة بين الانتاج والتلقي ، يفتح امام القارئ مجال (ابداع موجّه) وهو ما يدعوه (روبرت ياوس) في اصطلاحه الخاص (تلقيا منتجا) ، اي ان القارئ واعٍ بانه يكتشف ، ويخلق في آن واحد ، يكتشف وهو يخلق ، ويخلق وهو يكتشف ، وهذه الملكة التي يمنحها سارتر للقارئ يحددها لاحقا (فولفغانغ ايزر) بدقة اكثر من خلال مفهوم (بياضات) النص ، فلا شك في ان الكاتب يوجّه القارئ ، ويكتفي بتوجيهه فالشواخص التي ينصبها ، يفرِّق بينها الفراغ ، ويجب الوصل بينها وتجاوزها[٤٤] من قبل المتلقي . ويبدو ــ من ذلك ــ ان رواد نظرية التلقي ومنظريها الكبار لم يهملوا المؤلف ــ وابداعه ــ ما داموا يرون فيه موجهاً للقارئ ، ولكن ما ركزوا عليه ، هو الانفتاح بمساحة اوسع على المتلقي ، اذ ان وجود المتلقي ينطوي على (التلقي والانتاج) على حد قول (ياوس) في حين ان وجود المؤلف ينطوي على (الانتاج) فقط .

موت المؤلف:

لم يعد المؤلف يتمتع بالميزات نفسها التي تمتع بها في عصر هيمنة النص الكلاسيكي في ظل المنهج البنيوي وتطوره ، الذي يدعو الى التركيز على اللغة وكيفية عملها ، ودلالاتهـا ، فهـو ــ اي المؤلف ــ مستخدم للغةٍ لم يبتدعها ، بل ورثها مثلما ورثها غيره ، لذا اتجهت التوجهات النقدية الجديدة ــخاصة البنيوية وما بعدها ــ صوب الغاء كون المؤلف منشئا للنص او مصدرا رئيسا له ، وجردتـه من كل ما كان يتمتع به في السابق من امتيازات ، كاحتكاره معناه الخاص ، وتحكمه في قصده الذاتي وعبقريته التي تفضي به دون سواه الى حقائق قارة او امور لم يتنبه لها غيره .

وانه على الرغم من ان امبراطورية المؤلف لا تزال عظيمة السطوة ، فقد حاول بعض الكتاب ــ منذ امد بعيد ــ ان يزلزلها ، فكان مالارميه اول من تنبأ بضرورة وضع اللغة نفسها مكان المؤلف الذي اعتبر مالكا لها ، اذ ان اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف[٤٥] ، فليس المؤلف سوى ناسخ يعتمـد على مخزون هائل من اللغة الموروثة ، ولابد له ان يتنازل ــ للقارئ او للكتابة ــ عن العرش الـذي تربع عليه لمدة طويلة ، ولكي تسترد الكتابة مستقبلها ، يجب قلب الاسطورة ، فموت الكاتب هو الثمن

الذي تتطلبه ولادة القارئ[٤٦] ، اذ اصبح المعنى معتمدا على القارئ الذي يستمد معرفته من اللغة بالدربة والمران والاكتساب .

وفي الوقت الذي عمدت فيه البنيوية وما بعدها الى الاجهاز على المؤلف ، وهبته الرومانطيقية الحياة والديمومة بتمجيد منجزاته والاهتمام بسيرته الشخصية وجعلها جزءاً من الانتاج الادبي ،مما خفف من غلواء خطاب ــ موت المؤلف ــ بالدعوة الى استبعاده فقط[٤٧] ، لما ينطوي عليه ــموته ــ من محاذير ، تنتج اشكالية تتجلى في ــ احتياج صورته ــ عند رولان بارت واسم المؤلف (الاسم العلم) عند فوكو ودريدا ، فبينما يرى فوكو ان (اسم العلم) يختلف عن (اسم المؤلف) ، اذ المؤلف وظيفة تقع بين التعريف (الحد) وبين الوصف ، يرى دريدا ، ان (الاسم العلم) لا يختلف عن (اسم المؤلف) وبذلك يجب مقاربته مقاربة لا تختلف عن مقاربة اية مفردة في النص[٤٨] ، اما المؤلف وقد مات ــ عند بارت ــ ((بوصفه مؤسسة ، واختفى شخصه المدني والانفعالي والمكون للسيرة ، كما ان ملكيته قد انتهت ، ولذا فانه لم يعد في مقدوره ان يمارس على عمله تلك الابوة الرائعة التي اخذها على عاتقه كل من التاريخ الادبي ، والتعليم ، والرأي العام ليقيموا قصتها ويجددوها))[٤٩] ، ولكنه موجود في النص ومرغوب فيه من قبل ــ بارت ــ بقوله ((ولكنني في النص لأرغب في المؤلف ، بأي شكل من الاشكال ، فأنا محتاج الى صورته (وهذه الصورة ليست تمثيلا له ، ولا اسقاطاً عليه) مثلما هو محتاج الى صورتي))[٥٠] ، يتضح من ذلك ، ان لكل من هؤلاء ــ فوكو ، دريدا ، بارت ــ مشروعه الخاص الذي يقتضي مقاربة المؤلف ، مقاربة تتسق مع مشروعه الفكري ، ففي الوقت الذي يصر جميعهم على عزله عن صلاحياته الكلاسيكية فانهم يفترقون في مصاديقه ، فيرى ــ فوكو ــ ان المؤلف فضاء ثقافي ملأه هذا المفهوم لمدة معينة ، وحذر من ان موت المؤلف سيترك فراغاً ، لابد ان يملأه مفهوم اخر ، ويذهب ابعد من ذلك ، بقوله : اننا نخادع انفسنا ، ونكتفي بالاعلان عن موت المؤلف فقط ، بينما هو يتمتع بصلاحيات وامتيازات الامر والنهي .

اما ــ بارت ــ فقد قلّص المؤلف الى ضمير لغوي ورقي ، وبهذا قد منحه قيمة قديمة لمفهوم جديد ، يتسم بنفس سمات المؤلف التقليدية . ورغم ذلك يصرح برغبته فيه باي شكل من الاشكال واحتياجه الى صورته ، في حين وضع ــ دريدا ــ المؤلف على حافة الموت ، ولم يميته ، وبذلك قد ــ عوّم ــ المؤلف وجعله علامة مرتحلة ابدا ، لايستطيع ــ فوكو ــ ولا ــ بارت ــ تتبعها او القضاء عليها ولكنه اصطف معهما في السعي الى القضاء على امتيازات المؤلف التقليدية ، واقصائه عن مكانته الكلاسيكية المرموقة ، وعلى الرغم من السعي الحثيث لابعاد المؤلف وازاحته عن الساحة الابداعية ، فانه لم ينسحب منها ، ولم يتنازل عن ملكيته ــ في النص ــ معترفاً بشراكة حقيقة في

منظومة الابداع ــ المؤلف ، النص ، القارئ ــ التي تمتد بجذور متشابكة مؤتلفة في تربة خصبة ، تأبى الجدب والعقم والضمور ...

ارهاصات نظرية التلقي :

لاشك في ان هناك مؤثرات اساسية ، ومنطلقات معرفية ، واصول منهجية وارهاصات ، تمخضت عنها (نظرية التلقي) ، فهي كسائر النظريات النقدية لابد لها من مرجعيات فكرية وفلسفية وايدلوجية ونقدية وثقافية ... هي بمثابة اسس تقيم عليها (النظرية) دعاماتها ، وتربة تغتذي بها ،وروافد تستقي منها ، وجذور تثبت اصولها . وقد نشأت هذه النظرية وترعرعت في المانيا الغربية في اواخر ستينات القرن الماضي ، نتيجة للتطورات الفكرية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والادبية ... وثورة بوجه المناهج التي تركز على المرجع الواقعي دون غيره ، وكان نشؤها بين اروقة جامعة (كونستانس) في المانيا الغربية على ايدي نخبة من الاساتذة والباحثين والدارسين ، في مجال النقد والادب ، في مقدمتهم : هانز روبرت ياوس (Hans Robert jauss) و فولفغانغ ايزر (Wollf gang iser) . ولكن جذورها تمتد الى عصور موغلة في القدم ، ففي كتابات ارسطو وبخاصة في كتابيه (فن الشعر) و (الخطابة) يولي اهتماما كبيرا بفلسفة التلقي ، او مفهوم الجمال في استقبال العمل الفني ، بادراكه لعناصره الثلاثة ــ الكاتب ، النص ، المتلقي ــ ومدى التفاعل فيما بينها ، بما يؤدي الى ادراك جماليات النص ، وتحقيق رسالة الكاتب ، من خلال المحاكاة ، والتطهير والتحول والتعرف[٥١].

ففي حديثه عن طبيعة المحاكاة ، جعل للشعر رسالة اجتماعية مهمة ، فالشاعر عند ارسطو مرتبط بالواقع من جهة ، وبالجمهور المتلقي من جهة اخرى ، ولكن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الامور كما وقعت فعلا ، بل رواية ما يمكن ان يقع ، وتصوير الواقع كما ينبغي ان يكون في رؤيته الفنية ، ورؤية الجمهور المتلقي[٥٢] فبالمحاكاة يكتسب الانسان معارفه الاولية ، كما ان الناس يجدون لذة في المحاكاة ، فالسبب الاول يفسر الابداع الشعري ، والسبب الثاني يفسر التذاذ الناس بالشعر[٥٣] وهذا يبين مدى علاقة التواصل والاتصال بين المبدع والمتلقي . اما في مسألة التطهير (الكاثرسس ــ Catharsis) يقول ارسطو : إن المأساة عن طريق اثارتها للرحمة والخوف تؤدي الى التطهير من هذه الانفعالات لدى المتلقين[٥٤] اي ان اثارة الشعور المأساوي ، انما يكون بتراسل المشاعر بين الجمهور والشخصيات الادبية في المأساة ــ من خلال النص ــ وبهذا التراسل يُثار شعور الخوف على البائس غير المستحق لبؤسه ، وشعور الرحمة لحدوث الكوراث له حين هو يشبهنا ، والاثنان (وقوع البؤس ، وحدوث الكارثة) جزاء غير عادل (لا خلقي) في نظر ارسطو ، ولكن اثره ــ في نفس القارئ او المشاهد للمسرحية ــ خلقي عن طريق توحد الجمهور مع الشخصيات في المشاهد٥٥

. وهذا يعني ان ــ ارسطو ــ لا يقف في حديثه على المأساة عند اثرها المباشر في اثارة الشعور بالخوف والرحمة فقط ، بل يركز على الاثر الناتج في اثناء عملية التلقي لدى الجمهور ، وعلى هذا يكون التطهير ــ ايضا ــ من نصيب من يشعرون بالخوف والرحمة ــ من المتلقين ــ وبذلك عُدّ التطهير كشفاً عظيماً لارسطو ، فيه يعالج الشر بالشر ، وهذا ما اثبتته العلوم الحديثة ، من ان بعض الامراض يُعالج طبياً بتناول مقادير من شأنها ان تثير نفس الامراض ، وهو ما يسمى ، مداواة الشئ بمثله ، كما في التطعيم والعلاج بالهزات الكهربية للامراض العصبية[٥٦].

ومما يمت الى نظرية التلقي بصلة قريبة ، مفهوما (التحول والتعرف) وهما من انجع الوسائل في تحصيل التأثير المقصود من المآسي ، بما فيها من تضاد ومفاجأة ، فالتحول : هو انقلاب الفعل الى ضده ، وهذا يقع تبعا للاحتمال او الضرورة ، كما في رواية (اوديفوس ــ اوديب ملكا) فقد قدم الرسول وفي تقديره ان سَيَسُرّ اوديب ويطمئنه من ناحية امه ، فلما اظهر حقيقة نفسه ، احدث عكس الاثر ، وفي مسرحية (لونقيوس) يُجر لونقيوس ليُقتل ويتبعه (داناوس) لقتله ، ولكن مجرى الحوادث يؤدي الى ان داناوس هو الذي يُقتل ، والآخر يظفر بالنجاة[٥٧] ، اما التعرف : فهو انتقال من الجهل الى المعرفة يؤدي الى الانتقال : إما من الكراهية الى المحبة ، او من المحبة الى الكراهية عند الاشخاص المقدر لهم السعادة او الشقاوة ، واجمل انواع التعرف ، هو التعرف المصحوب بالتحول كما في مسرحية (اوديب ملكا) ويفسر هذا التحول بتعرّف (اوديب) انه ابن ايوكاسته ولايوس[٥٨] ، اما في (الخطابة) فقد ذكر ارسطو ما يتعلق بالخطيب (المرسِل) كي يؤثر في السامعين (المرسل اليه ــ المتلقي) لاقناعهم ، موضحا انواع الخطابة التي ((تتناسب مع السامعين ، لان كل خطبة تتألف من ثلاثة عناصر : الخطيب ، والموضوع الذي يتناوله ، والشخص الذي يوجّه اليه الخطاب ، اعني السامع الذي اليه يحيل الغاية او الهدف من الخطبة))[٥٩] ولما كانت اداة الخطيب هي اللغة ، فلا بد من تحري سلامة اللغة لانها اساس الاسلوب الجيد ، وذكر ارسطو انها تتوقف على قواعد عدة ...[٦٠] ، وبحث فيما يتصل منها بإحداث التأثير في السامعين (المتلقين) واجتذابهم ، وان الكلمات تكون جذابة اذا احتوت على المجاز ، ورأى في (التورية) ان قيمتها ناشئة من كونها تدل ، لا على ما يبدو في الظاهر منها ، بل على معنى الكلمة في صورتها المغيرة[٦١].

من ذلك يمكننا القول : إنّ مصطلحات نظرية التلقي مثلا (افق التوقعات ــ الانزياح ــ الفجوات ــ التغريب ــ المسافة الجمالية او تغير الافق ــ المتعة الجمالية ...) تقترب كثيرا من مفاهيم (المحاكاة ــ التطهير ــ التحول والتعرف ــ المجاز ــ الخطابة ...) وهذا ما يدعو الى القول : إن فلسفة التلقي عند ارسطو تعد مرجعية عتيدة لرواد نظرية التلقي في المانيا الغربية ، وان اختلفا في ان ارسطو لم يُهمل (المنتِج) في عملية التلقي بجعله على صلة وثيقة بالجمهور المتلقي .

المؤثرات المباشرة في ظهور نظرية التلقي ـ في العصر الحديث ـ:

هناك مؤثرات كثيرة في العصر الحديث مهدت لظهور نظرية التلقي ومنها مفهوم (الانفتاح) الذي ظهر عام (١٩٥٨) فقد ظهر مؤلف (الاثر المفتوح) لـ(أمبرطو إيكو) في لغته الاصلية (الايطالية) ليترجم الى اللغة الفرنسية بعد اربع سنوات (١٩٦٢) من ذلك تبدو ــ جمالية التلقي ــ وكأنها امتداد لمفهوم الانفتاح ، اذ لم تبزغ الكتابات الاولى الداعية الى جمالية التلقي الا في نهاية الستينات .

مما دعا بعضهم الى القول : ان جمالية التلقي ليست الاّ تطويراً لما ذهب اليه (امبرطو ايكو) من قبل ، اضف الى ذلك ان (ايكو) نفسه عاد فطوّر ، في مؤلف آخر ، هو (القارئ في الحكاية عام ١٩٧٩) ما اصبح يسمى بـ(سيميائيات القراءة) وهي منهجية في القراءة تعتمد على المتلقي[٦٢] .

اما المؤثرات الاخرى ــ المباشرة ــ فقد حددها (روبرت هولب) بقوله : ((وعلى هذا الاساس افردت في باب الارهاص خمسة مؤثرات ، هي : الشكلانية الروسية ، وبنيوية براغ ، وظواهرية رومان إنجاردن ، وهرمنيوطيقا هانز ــ جورج جادامر ، وسوسيولوجيا الادب))[٦٣] :

١ ــ الشكلانية الروسية :

لقد اسهمت الشكلانية الروسية بخلق طرق جديدة للتغير ، ترتبط ارتباطا كبيرا بنظرية التلقي ، من خلال توسيع مفهوم الشكل الذي يندرج فيه الجمال والجذب ، فالخاصية الجمالية للادب ، قضية مركزية ، اكدها الشكلانيون الروس منذ بدايتهم ، وهم فئة من الباحثين المنضوين في جمعية دراسة اللغة الشعرية واعلنوا عن انفسهم منذ ١٩١٦ م ، وقد اعادوا ــ من خلال نظرية المنهج الشكلي ــ للادب نبل كونه موضوعا لعلم دقيق يهمل جميع الشروط التأريخية لنشأته ، ويعرف العمل الادبي ــ قبل اللسانيات البنيوية الحديثة ــ تعريفا شكليا ووظيفيا خالصا ، اي بكونه حاصل جميع الانساق الفنية الموظفة فيه[٦٤] ، وان اهتمام الشكلانيين الروس بمكونات الاعمال الادبية ، وتحليلاتهم المتأنية للقوافي ، وللاشكال الشعرية ، ساندتهم في النقد الجديد الذي اهتم بالتحليل النصي بشكل كبير ، وقارب بين الشكلانيين واصحاب النقد الجديد والبنيوية الفرنسية . وبرز اثر الشكلانية الروسية في النقد الالماني ، وبخاصة ، في نظرية التلقي في اواخر الستينات وبداية السبعينات من القرن الماضي[٦٥] بالتقريب بين النص والمتلقي ، وتوطيد اواصر العلاقة بينهما ، والملاءمة بين البناء الخارجي ، والمحتوى الداخلي للنص ، وصولا الى الفهم الجمالي ، للصورة ، للنصوص الادبية ، بيد ان ((ما هو مهم في المانيا ليس التركيز المكثف على العمل الادبي او الجذور اللغوية والتشعبات ، ولكن التحول في نقطة الافضلية في العلاقة بين (القارئ / النص) بتوسيع مفهوم الشكل ليشمل الادراك الجمالي بتحديد عمل الفن ووسائله ، وبتوجيه الاهتمام الى اجراءات التفسير ذاتها))[٦٦] .

وهذا يبين ان هناك صدىً قويا ــ للشكلانية الروسية ــ في النظرية الالمانية ، اذ ان ((الخط التالي للخط البنيوي من موسكو الى باريس ، اكد وجود خط موازٍ في تاريخ الافكار يمتد من الشكلانيين الى منظري الاستقبال الالمان الحديثين))[٦٧] بتحول الاهتمام من قطب (الكاتب / العمل) الى قطب (النص / القارئ) ، الذي قد عرض بوضوح كبير في الكتابات المبكرة لفكتور شكلوفيسكي رائد الشكلانية الروسية ، الذي راى هو و (تينيانون) ان ((كل حقبة تتخللها مدارس ادبية متعايشة ، تمثل احداها ــ باعتبارها معيارا ــ ذروة الادب ، فيتكرس شكل ادبي سرعان ما يتحول الى ظاهرة آلية ، ويؤدي في المستوى الادنى الى ظهور اشكال جديدة تحل محل الاشكال القديمة وتتطور على نطاق واسع لتهمشها في النهاية اشكال اخرى))[٦٨] ، ومن المواقع التي استطاعت الشكلانية من خلالها تعزيزنظرية الاستقبال ، مفهوم الاغتراب (التغريب) الذي يشير الى علاقة خاصة بين القارئ والنص ، والذي اشار اليه شكلوفيسكي في مقالاته المبكرة ، والذي يرتبط ــ غالبا ــ بالاسلوب ، وهو قريب لما عناه (برتولد بريخت) بـــ(تأثير التغريب) الذي يجبر القارئ لاهمال التشعبات بتوجيه الانتباه الى اجراءات التغريب كعنصر من عناصر الفن[٦٩] واستطاعت النظرية الشكلانية ــ ايضا ــ ومن منطقة اضافية ، التأثير على نظرية التلقي ، وهي على وجه التعيين ــ التاريخ الادبي ــ[٧٠] ، وهنا لابد من ذكر المبادئ الاساسية التي اسستها وهي :

١ ــ البحث عن ادبية الادب :

ان المبدأ الاساس الذي اعتمد عليه الشكلانيون الروس ولازموه طيلة حياتهم العلمية ، هو المبدأ الذي لخصه (رومان جاكبسون) في جملة واحدة ، هي قوله (إن موضوع علم الادب ليس الادب بل الادبية) ، اي العوامل التي تجعل من الاثر الادبي اثراً ادبيا ، بمعنى آخر ، الخصائص التي يصبح بها الاثر الادبي ادبيا ، وبذلك حصروا اهتمامهم في اطار البنية الشكلية للنص الادبي ، وتركوا مايتصل بخارج النص بشكل مباشر او غير مباشر من عوامل نفسية واجتماعية قد يدل عليها ذلك النص .

٢ ــ رَفضْ اسس المبدأ التأملي ، والفصل القديم بين المضمون والشكل :

رَفَضَ الشكلانيون اسس النقد التأملي القائم على الملاحظة الذاتية والذوق الفطري ، ووجهوا اهتمامهم الى الجسد الموضوعي الملموس في التجربة الادبية (النص) وحاولوا مقاربته بادوات مستمدة من علم اللغة ، كما انهم تخلوا عن النظريات النقدية القديمة القائمة على تقسيم النص الادبي الى شكل ومضمون ، واستبدلوها برؤية جديدة ، تعتمد على كون النص عبارة عن استخدام خاص للغة.

٣ ــ الاهتمام بالعلاقات الداخلية للنص :

اهتمت الحركة الشكلانية بالعلاقات الداخلية للنص الادبي ، واعتبرت الادب نظاما ألسنيا ذا وسائط اشارية (سيميولوجية) للواقع وليس انعكاسا مباشرا له واستبعدت علاقة الادب بالانساق الفكرية والفلسفية والاجتماعية ، ويعود الفضل في ذلك الى الباحث الروسي (فلاديمير بروب) الذي اخضع الخطاب السردي(الحكايات العجيبة) لاول مرة لدراسة لا تقف عند حدود تعيين مواضيعه ، او تصنيف وحداته المضمونية ، بل تهدف الى مساءلة النص في ذاته ولذاته من خلال بنيته الشكلية .

٤ــ الفصل بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية وبين المبنى الحكائي والمتن الحكائي :

لقد احدث موضوع (الادبية) نوعا من الجدل بين اوساط الشكلانيين ، ففريق منهم تناولها في اطار (اللغة المعيارية واللغة الشعرية) مثل جاكوبنسكي وموخاروفسكي ، وفريق آخر تناولها تحت مفهوم (التحفيز) كما هو الامر مع شكلوفسكي وتوماشفسكي ، وكما ميز الشكلانيون بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، فانهم ميزوا بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي ، حيث يقول توماشفسكي : مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الاحداث[٧١] . ان الاسس التي اسستها الشكلانية الروسية تبين مدى اهميتها بالنسبة الى النقد الالماني في الستينات المتأخرة من القرن الماضي والتي لايمكن اغفالها ، فتاريخ الافكار ينساب من لدن الشكلانيين الروس الى اصحاب نظرية التلقي الالمان المحدثين انسياباً ، لتشكل صورة واضحة في صفحة نظرية التلقي الواسعة[٧٢] .

٢ ــ مدرسة براغ البنيوية (بنيوية براغ) :

لقد كان تأثير (حلقة براغ) في نظرية التلقي واضحا ، من خلال اعمال كبار منظريها ، وخاصة (جان موكاروفيسكي) المنظر الادبي الاكثر اهمية ، الذي ينتمي لمدرسة براغ البنيوية والذي لم يفصل العمل الادبي بما هو بنية ، عن النسق التأريخي ، ويرى انه لابد من فهم العمل ، على انه رسالة الى جانب كونه موضوعا جماليا ، وبهذا يتوجه الى متلق هو نتاج للعلاقات الاجتماعية المتغيرة٧٣ ، وهنا ((يتضح ايحاء موكاروفسكي بنظرية التلقي اكثر ما يتضح عندما يحدد الاطار العام للفن عنده بوصفه نظاما حيويا دالا ، ووفقا لهذا المفهوم يصبح كل عمل فني مفرد بنية ، ولكنها بنية لها مرجعيات فيما سبقها ، مستوعبة في كيانها الجوهري ذاته ، ومن ثم فالبنيات غير مستقلة عن التاريخ ، ولكنها تتشكل وتتحدد من خلال انساق متعاقبة في الزمان))٧٤ ، لذا فان اعمال موكاروفسكي على وجه الخصوص اصبحت ــ في المانيا ــ قوى نظرية مهيمنة في اواخر الستينات وبداية السبعينات من القرن الماضي ، للفترة الممتدة ما بين ١٩٦٧ ــ ١٩٧٤ ، وظهرت ترجمات لعدد غير قليل من كتاباته في المانيا ، واصبحت اعماله محط اهتمام المناقشات النقدية من زوايا مختلفة ، وحينما تذكر نظرية الاستقبال او البنيوية في المانيا ــ خلال تلك السنوات ــ يُذكر موكاروفسكي٧٥ .

٣ ــ هرمنيوطيا هانز جورج جادامير :

يعد كتاب جادامير (الحقيقة والمنهج ــ عام ١٩٦٠) الذي يتضمن طرحاً تأريخيا نقديا للهرمنيوطيا منذ (شليرماخر) وحتى عصره مرورا بـ (ديلثي) ، من اعظم اعمال جادامير الذي قدم تأويليةً ، لمساءلة المنهجية وعلاقتها بالحقيقة ، وقد نحا فيه منحى عدم الاتفاق فيما ذهب اليه العديد من منظري الاستقبال ، فهو يريد منهجا ــ لا لدراسة الادب وتحليله فحسب ــ ولكن للوصول الى الحقيقة بخصوص النص[٧٦] ، ويظهر اثره واضحا في نظرية التلقي ، بتطويره مصطلحين كان لهما اهمية كبيرة في التلقي ، وهما (التاريخ العملي) و (افق الفهم) فبالرغم من ((المعارضين لمنهجية جادامير ، فأن تاويليته الفلسفية ارست ارضية لمنظري الاستقبال فافكاره عن التاريخ الفعال ، والافق ، كانت فقرات مناسبة جدا ، وخاصة بالنسبة لهانز روبرت ياوس وطلابه ، بالرغم من الشعور بان تاكيدات جادامير كانت نتيجة لسوء الفهم ، ومع ذلك فان اصطلاحات ، افق التوقعات والتاريخ الفعال اصبحت معايير لتفحص النصوص الادبية))[٧٧] التي استقت من معينها نظرية التلقي الالمانية .

فمنذ ((عام ١٩٦٦ استعارت ــ جمالية التلقي ــ من هانس جورج جادمير ، فرضيات فلسفته التاويلية لتعارض خاصية الموضوعية في مناهج التأويل المتداولة في تدريس الادب ، ولتكشف كذلك عن اوهام النزعة التاريخية التي تضطر المؤول اذ توصيه بـ (العودة الى الاصول) وبـ (الوفاء بالنص) الى عدم تقدير حدود افقه التأريخي ، والى عدم معرفة ما يوجبه عليه تأريخ تلقي النصوص ، والى اعتبار عمل السابقين مجرد سوء فهم))[٧٨]ويرى جادامير ان الحقيقة التي يتضمنها العمل الفني ــ كمثيلتها في الفلسفة والتاريخ ــ حقيقة ليست ثابتة ، بل تتغير من جيل الى جيل ، ومن عصر الى عصر طبقا لتغير افق التلقي وتجارب المتلقين ، وان الوسيط او الشكل الفني الثابت هو الذي يجعل عملية الفهم ممكنة ، وانطلاقا من ذلك ينتقد جادامير فكرة الوعي التأريخي الذي يقوم على اساس منهجي ، فحواه التخلص من النوازع والاهواء الذاتية لتجربتنا المعاصرة ، ويؤكد ان الاهواء والنوازع ــ بالمعنى الحرفي ــ هي التي تؤسس موقفنا الوجودي الراهن الذي ننطلق منه لفهم الماضي والحاضر معا ، لان المنهج العلمي الصارم حين يطالب المؤرخ بالتخلص من اهوائه ونوازعه وكل ما يشكل افق تجربته الراهن ، يجعل هذه النوازع تمارس فعلها في الخفاء ، بدلا من مواجهتها باعتبارها عوامل اصيلة في تأسيس عملية الفهم[٧٩].

٤ ــ ظواهرية رومان انجاردن (الفينومينولوجيا) :

لقد ركزت ظواهرية انجاردن على العلاقة بين النص والقارئ ، والتأكيد على (المتلقي) في تحديد المعنى واعادة انتاج العمل الادبي من خلال إعْمال خياله في ملء الفجوات والفراغات في النص بما يؤدي الى اكتمال العمل الادبي[٨٠] ، وكل ذلك لعب دورا كبيرا في ظهور نظرية التلقي ، لان الظاهراتية كان لها دور مهم في صياغة اهم المفاهيم التي دعا اليها اقطاب نظرية التلقي ، فقد ((دعا نقاد القراءة وجمالية التلقي في منتصف العقد السابع من هذا القرن ــ العشرين ــ الى تفاعل القارئ والنص ، إعادة لثنائية الذات والموضوع الظاهراتي من هوسرل ، فغادامير حتى هيدجر ، واشتقوا مصطلحاتهم الخاصة ومفاهيمهم مثل (افق الانتظار) و (المسافة الجمالية) و (فراغات النص) و (الوقع الجمالي) التي اعانتهم على وضع قواعد لتقبل النصوص وتأويلها))[٨١] ، وعلى الرغم من كون انجاردن طالبا لادموند هوسرل وانشغاله بشكل رئيس بالاسئلة الفلسفية ، فان مصير اعماله كان متنوعا ــ مثل الشكلانيين الروس ــ مما وفر موضوعا دراسيا خصبا لنظرية الاستقبال[٨٢] ، من دون ان ينساق النقاد الجدد ومنظرو الاستقبال وراء الموضوعات الفلسفية الكبيرة التي اثارت اهتمام انجاردن ، فكانت المطبوعة الالمانية لادراك العمل الادبي الفني لسنة ١٩٦٨ قد سمحت لمنظري الاستقبال ان يتطلعوا بصفاء اكثر الى اهتمامات انجاردن وعلاقتها بالنص والقارئ[٨٣] .

٥ ــ سيسيولوجيا الادب :

ان سيسيولوجيا الادب او ما يسمى (علم اجتماع الادب) يعمد الى التركيز على الاثر الذي يحدثه الافراد (المنشؤون المتميزون) ــ في ازمانهم وفي المستقبل ــ في نفوس المتلقين ممن يدركون قيمة الاعمال الادبية٨٤ ، وهذا يستتبع تحولا جذريا عن مركز الاهتمام المعتاد ــ اي لم يعد المؤلف وعمله الادبي يحتلان مكان الصدارة ــ وصار اولى بذلك المستهلك (المتلقي) والظروف الاجتماعية التي يتم فيها الاستهلاك[٨٥] .

وسيسيولوجيا الادب هو احد فروع الدراسات الادبية ، ولم يكن متطورا بشكل كبير في المانيا قبل الحرب العالمية الثانية ، لذا ليس من المستغرب ان رواد (التوجيه السوسيولوجي) لنظرية التلقي كانوا قلة نادرين ، يؤكد ذلك ان الفكرة تكررت في بضع مقالات او كتب ، كتبت في هذا المجال ، كانت تتعلق بالاهمال السابق لهذا المجال ، وكانت في الوقت نفسه ، دعوة لابحاث اكثر في موضوع التأثير الادبي وفي التلقي ، وهذا ما انتبه اليه (ليو لاونثال) اذ لاحظ في عام ١٩٣٢ ــ على سبيل المثال ــ عدم الاهتمام بهذا الجانب من المحاولات النقدية ، وكان الغياب التام بالنسبة اليه ، اشارة مهمة على وضع الدراسة الادبية[٨٦] و ((إنه لمن اللافت من الناحية الاجتماعية ان عملا مثل دراسة ما ، للاعمال الادبية من تأثير ، بما هو عمل مهم وأساسي للبحث ، كاد ان يهمل اهمالا تاما ، على الرغم

مما تزخر به المجلات والصحف والخطابات والمذكرات من مادة غير محدودة ، هي قمينة بان تعلمنا اشياء تتعلق بتلقي الادب لدى فئات اجتماعية باعيانها ولدى الافراد))[٨٧] .

فالادب مؤسسة اجتماعية ، اداته اللغة ، وهي من خلق المجتمع ، وهذا ما تؤكده العبارة المقتبسة عن(دي بونالدDe bonald) : ــ الادب تعبير عن المجتمع ــ عند افتتاح مناقشة الصلة بين الادب والمجتمع[٨٨] ، فالخط البياني لنجاح كتاب اوبقائه او تجدد رواجه ، او شهرة الكاتب وسمعته ، ظاهرة اجتماعية في اساسها ، ويرجع بعض السبب في ذلك الى تاريخ الادب[٨٩] وهذا ماجعل لسسيولوجيا الادب تأثيرا واضحا في نظرية التلقي من خلال ايضاح العلاقة التي تربط بين المتلقي والظروف الاجتماعية التي يحصل فيها التلقي .

رواد نظرية التلقي :

ان الارهاصات التي ذكرها روبرت هولب ، في كتابه (نظرية التلقي ــ مقدمة نقدية) التي مهدت لظهور نظرية التلقي ، ما كانت لتؤتي اكلها الاّ في اروقة جامعة كونستانس الالمانية بعد ان نبتت في تربتها الخصبة ، واينعت ، ثم اثمرت على ايدي نخبة من اساتذتها الكبار ، وفي مقدمتهم ، قطبان اساسيان من اقطاب التلقي وهما : هانزروبرتياوس (Hans Robert jauss) وفولفغانغايزر (Wollf gang iser) .

١ ــ **هانز روبرت ياوس** : يعد ياوس احد الدعامات الاساسية لنظرية التلقي ، ومن روادها الاوائل ــ في جامعة كونستانس في المانية الغربية ــ وهو باحث رومانسي الماني واكاديمي متخصص في الادب الفرنسي ، يسعى الى التجديد ــ بنظريات جديدة ــ للربط بين دراسة الادب والتاريخ[٩٠] ويرجع اهتمامه ((بمسائل التلقي الى اشتغاله بالعلاقة بين الادب والتاريخ ، وهو غالبا ما يركز ــ على الخصوص في عمله النظري المبكر ــ على السمعة السيئة التي اصابت تاريخ الادب ، وعلى وجوه العلاج لهذا الوضع ، وكان ما استشفه من البحث في المانيا ، وفي العالم في حقبة الستينات ، هو الاهمال المتصاعد لطبيعة الادب التأريخية))[٩١] ويرى ان جواب (شللرSchiller) عن السؤال الذي طرحه درسه الافتتاحي بجامعة إينيا في ٢٦ مايو عام ١٧٨٩ : ما هو التاريخ العام ولماذا دراسته ؟ لا ينم فقط عن كيفية فهم المثالية الالمانية لعلم التاريخ ، بل يسعفنا كذلك على النظر الى تطور هذا العلم ــ نظرة نقدية ــ[٩٢] واكد ــ ياوس ــ ذلك في محاضرته الشهيرة عام ١٩٦٧ التي القاها في كلية (كونستانس) وعنوانها : لماذا تتم دراسة تاريخ الادب ؟ التي عدّل فيها عنوان شيللر عام ١٧٨٩ باستخدامه (الادب) بدلا من (العام)[٩٣] وهذا يؤكد ان ما قاله شللر قبيل اندلاع الثورة الفرنسية ، لابد ان يكون قد خطر في ذهن (ياوس) ، وهو يختار عنوانه بقصد احداث هزة عنيفة ليعلن عن ثورة ــ في حالة مخاض ــ يصرح من خلالها بنهاية الحكومة القديمة في مجال البحث الادبي[٩٤] ليقيم علاقات

جديدة بين المقاربة التأريخية والمقاربة الجمالية للادب[٩٥] من خلال الاجابة عن سؤآل : كيف نعيد كتابة تاريخ الادب اليوم وما هي الاسس المنهجية لذلك ؟

وفي اجابته عن سؤآله هذا يقول ((ينبغي ــ تجديدا ــ للتاريخ الادبي ، الغاء الاحكام المسبقة التي تتميز بها النزعة الموضوعية التأريخية ، وتأسيس جمالية الانتاج والتصوير التقليدية على جمالية الاثر المنتج والتلقي ، فتاريخية الادب لا تنهض على علاقة التماسك القائمة بعديا بين ــ ظواهر ادبية ــ وانما على تمرس القراء اولا بالاعمال الادبية ، وتعد هذه العلاقة الحوارية ايضا المسلمة الاولى بالنسبة للتاريخ الادبي ، لان على مؤرخ الادب نفسه ان يتحول اولا ، وباستمرار الى قارئ قبل ان يتمكن من فهم عمل وتحديده تأريخيا ، اي انه ملزم بتاسيس حكمه الخاص على الوعي بوضعه ضمن السلسلة التأريخية للقراء المتعاقبين))[٩٦] ، ويرى ياوس ان شاهد الاثبات في هذه القضية كتاب (تأريخ الادب القومي الشعري لدى الالمان) لمؤلفه جورج جوتفريدجرنينوس ، فهو لم يكتب فحسب اول مؤلف علمي عن تاريخ الادب القومي الالماني بين ١٨٣٥ ــ ١٨٤٢ .

بل كان كذلك اول باحث فيلولوجي ، بل الفيلولوجي الوحيد الذي اقترح منهجية تأريخية بمعناها الدقيق ، اذ ان (جرفينوس) في ــ عناصر منهجية التاريخ ــ يطور الفكرة الرئيسية في دراسة (فلهلم فون هومبولد Wilhelm von Humboldt) عام ١٨٢١ عن مهمة المؤرخ ، واستخلص منها نظرية طموحا للتاريخ الادبي ، ودأب على تنقيحها في ابحاثه الاخرى وفي رأيه ان مؤرخ الادب لن يكون جديرا حقا باسم المؤرخ الا اذا اكتشف الفكرة الجوهرية الوحيدة التي تخصب، بالذات ، مجموع الظواهر وتربطها بوقائع التاريخ العام[٩٧]. من ذلك سعى ياوس الى العودة بالقارئ (الالماني) خاصة الى الربط بين الادب والتاريخ في دراسة النص ، وكانت هذه الفكرة شغله الشاغل بما انطوت عليه بحوثه ودراساته والتي توجها في مقال ظهر عام ١٩٦٩ بعنوان ((التغير في نماذج الدراسات الادبية)) حدد فيه مناهج التاريخ الادبي ، وافترض ان بدايات (الثورة) في الادب المعاصر كانت في متناول اليد ، واكد ان دراسة الادب ليست خطوات تتضمن تراكما تدريجيا للحقائق والقرائن ، فتجعل الاجيال اللاحقة اقرب الى معرفة ماهية الادب او اكثر خبرة لتصحيح فهم الفرد للاعمال الادبية ، بل على العكس من ذلك ــ كما يقول ياوس ــ فان التطور قد تم تشخيصه بالقفزات النوعية ، وان النماذج التي سبق لها ان قادت البحث الادبي في مجال ــ التلقي ــ قد اهملت عندما لم تعد ترضي المتطلبات ، لامحددة لها من قبل الدراسات الادبية[٩٨] .

وهنا نجد ان (ياوس) حاول ان يخلص الادب الالماني من الصعوبات التي ينوء بها والمعضلات التي تقف في طريق تقدمه ، وبخاصة الثنائية المفروضة عليه بتأثير المذهب الماركسي في النقد ، ومذهب الشكلية الروسية ، وهما مذهبان متعارضان ، فالقارئ الماركسي يتعامل مع

النصوص الادبية من خلال التفسير المادي للتاريخ ، وهو قارئ ــ في نظر ياوس ــ يتلقى النصوص تحت وطأة الجبرية المذهبية لتقاليد الماركسية ، مما يؤدي الى عزلة تماما عن جماليات النص .

اما القارئ في مذهب الشكلانية الروسية ، فهو يتلقى النص بمعزل عن مواقفه التأريخية ، وغاية همّه الوقوف عند بنائه الشكلي[٩٩] ومن هنا ((كانت محاولة ياوس للتغلب على الانقسام الثنائي (الشكلاني ــ الماركسي) تنطوي على النظر الى الادب من منظور القارئ او المستهلك ، وقد كانت جماليات التلقي ــ Rczcptionsasthelik))[١٠٠] ، او نظرية التلقي التي ((تذهب الى ان الجوهر التأريخي لعمل فني ما ، لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية انتاجه او من خلال مجرد وصفه ، والاحرى ان الادب ينبغي ان يدرس بوصفه عملية جدل بين الانتاج والتلقي))[١٠١] ، لذا يرى (ياوس) ان تاريخ الادب لابد ان يدرس تعاقبيا ، في سياق تلقي الاعمال ، وتزامنيا في نظام علاقات الادب المعاصر ، وفي نتاج هذه الانظمة ، وفي علاقات التطورات الادبية الملازمة للسير العام للتاريخ ، وعلى هذا الاساس وضع عدداً من المبادئ التي تلخص نظريته في التلقي ، يمكن اجمالها بالنقاط التالية :

١ ــ ليست للعمل الادبي في حد ذاته اية اهمية ، انما تبدأ اهميته من اللحظة التي يلتقي فيها بالجمهور ، عندئذ تتحقق وظيفته ، ويخرج الى الوجود بفعل القراءة التي يكون فيها القارئ فاعلاً بنسجه مع النص علاقات مختلفة ، ومن بينها جدلية السؤآل والجواب ، وعلى مؤرخ الادب ان يأخذ بنظر الاعتبار الاحكام التي صدرت بفعل التلقي ، التي تدل على وعي محدد تحديدا تاريخيا ، وهذا يعني اهمية المبدأ التعاقبي في عملية تاريخ الادب .

٢ ــ ان العمل لا يأتي من فراغ ، بل يستند الى مجموعة من المرجعيات المضمرة والخصوصيات التي تعد مألوفة ــ اذ ان ظهور اي عمل جديد لا يعني جدته المطلقة ــ ثم ان الجمهور (المتلقي) الذي يوجه اليه هذا العمل هو جمهور مسلح بمجموعة من المعايير التي اكتسبها عبر تجاربه الخاصة مع النصوص السابقة ، ويستدعي العمل بشكل ضمني مجموعة من القراءات ، واضعاً القارئ في حالة انفعالية معينة ، وراسماً منذ البداية نوعاً من الانتظار ... يحمل القارئ اثناء قراءته للعمل مجموعة من التوقعات هي بمثابة انتظارات بحسب ما يقدمه النص المعطى : فاما ان يكون النص محافظاً على المعايير والقيم الموجودة ، اي مطابقاً لهذا الافق او مختلفاً معه . فاذا استبعد افق الانتظار ، فهذا يعني أننا ازاء تطور في الجنس الادبي ، وان هذا الافق يبدو مهماً في تحديد التطور الادبي في الاشكال والمضامين .

٣ ــ تشخيص الاجابات التي يقدمها العمل الادبي لاسئلة القراء عبر فترات تأريخية متفاوتة ، وهذا يعني ان العمل الجديد يضمن دائماً رَغبات المتلقي في تعديل شروط الاستجابة والتواصل .

٤ ــ تحديد وضعية العمل الادبي من خلال السلسلة الادبية التي ينتظم فيها ، اذ ان جمالية التلقي تفترض ، ان يندرج كل أثر ادبي داخل السلسلة الادبية التي يمثل جزءاً منها ، وذلك حتى يتم التمكن من تحديد وضعيته التأريخية واهميته او دوره داخل السياق العام للتجربة الادبية .

٥ ــ الاستفادة من الدراسة التزامنية للخطاب ، القائمة على التحليل اللساني ، من خلال التشديد على اهمية المرجعيات التأريخية (مرجعيات الفهم) ويتم ذلك بدمج التحليلين ، التعاقبي والتزامني في عملية تحليلية واحدة ، بمعنى ان افق الانتظار قائم أساساً على تعديلات تجري على شكل ومضمون العمل نفسه .

٦ ــ دراسة تأريخ الادب من خلال وضعه في علاقة مع التاريخ العام ، اي تاريخ الوقائع الاجتماعية ، التي لا يمثل الادب فيها سوى جانب من باقي الجوانب الاخرى ، ويتضح مما تقدم ان ياوس طور مجموعة من الافكار في فلسفة التاريخ ، ليبين ان العمل الادبي ، لا يتطور بارادة المؤلف وحده ، بل ان قضية تطور الانواع الادبية تخضع لمؤثر كبير ، هو (المتلقي) الذي يطرح باستمرار اسئلة متجددة على العمل الادبي ، هذا العمل الذي يتجدد من خلال جدلية اتصاله بقرائه واتصالهم به وخلقه لهم خلقاً[١٠٢] .

وقد وظف (ياوس) مفاهيم عدة ، في نظريته (نظرية التلقي) ومنها :

أ ــ افق التوقعات : (Horizon dattente)

ان افق التوقعات او افق الانتظار هومفهوم ياوس المركزي ، الذي يتحدد ، بانه مجموعة من التوقعات الثقافية والاخلاقية والادبية (ما يتعلق بالنوع الادبي والاسلوبية والموضوعاتية) لقراء عمل ما في ــ لحظة ظهوره التأريخية ــ وان هذه التوقعات ،اصبحت الاساس الذي يُبنى عليه انتاج العمل وتلقيه دون الالتفات الى الكاتب[١٠٣] ، وهو من اهم المصطلحات التي تقوم عليها نظرية التلقي في تعاملها مع التأريخ والادب ، وهو مفهوم اجرائي قدمه ياوس بين يدي نظريته ليفسر اسس عملية التلقي الادبي ، اذ تتحد قيمة اي نص بالاستناد الى المسافة التي تقوم بينه وبين (افق التوقع) ويرى (ياوس) ان إعادة تشكيل افق توقع الجمهور الاول ــ من اجل وصف تلقي العمل والاثر الذي يحدثه ــ كفيلة بتخليص التجربة الادبية للقارئ من النزعة النفسانية التي تهدده ، ويقصد بافق التوقع نسق الاحالات

القابل للتحديد الموضوعي ، الذي ينتج ، وبالنسبة لاي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها ، ويقترح ــ ياوس ــ ثلاثة اشكال عامة من ــ المقاربة ــ لانشاء الافق :

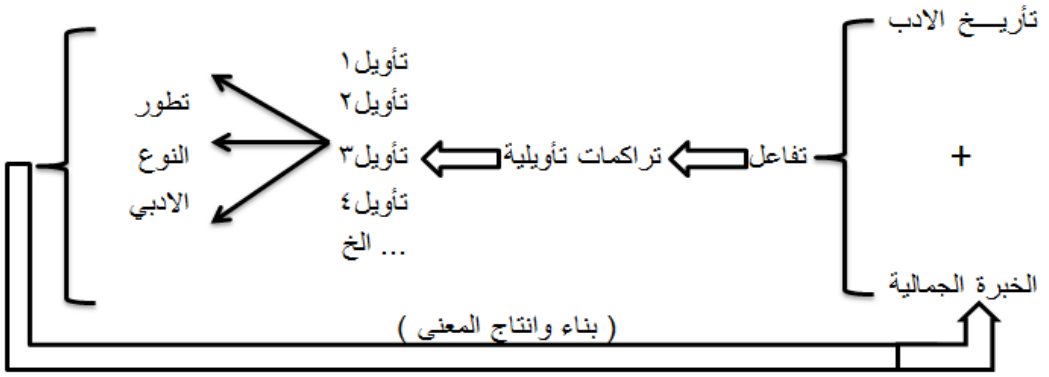
١ ــ تمرس الجمهور السابق بالجنس الادبي الذي ينتمي اليه هذا العمل ، اي من خلال المعايير المعهودة ، او جماليات الجنس الادبي الذائعة ، والتجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عند الجنس الذي ينتمي اليه النص .

٢ ــ أشكال ، وموضوعات اعمال ماضية يفترض معرفتها في العمل . أي ما يسمى ، القدرة التناصية .

٣ ــ التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية ، بين الخيالي والعالم اليومي ، بين الوظيفة الجمالية للغة ووظيفتها العملية[١٠٤] . فالحدث الادبي ــ عند هاوس ــ لا يستطيع الاستمرار في التأثير الاّ اذا استقبله قراء المستقبل على نحو دائم ومتجدد ، اي قراء يمتلكونه من جديد ، وكتاب يقلدونه او يتجاوزونه او ينقضونه ، فلا يستطيع الادب ، بصفته ديمومة حدثية متماسكة ، أن يتكون الا حين يصبح موضوع تجربة ادبية لدى الجمهور المعاصر واللاحق ، قراءً ونقاداً وكتاباً ، كل حسب افق توقعه الخاص به[١٠٥] .

وهذا يعني ان افق التوقع هو ((الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ، ودور القارئ في انتاج المعنى عن طريق التأويل الادبي الذي هو محور اللذة ورواقها لدى جمالية التلقي))[١٠٦] ، بما ينطوي على ((بناء المعنى وانتاجه داخل مفهوم افق ــ التوقع ــ حيث يتفاعل تاريخ الادب والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند التلقي ، ونتيجة لتراكم التأويلات (ابنية المعاني) عبر التاريخ ، نحصل على السلسلة التأريخية للتلقي التي تقيس تطورات النوع الادبي وترسم خط التواصل التأريخي لقرائه))[١٠٧] .

يوضح ذلك الشكل :



ب ــ المسافة الجمالية (او تغير الافق) (Distance sthetipue) :

ان مصطلح ــ المسافة الجمالية ــ او تغير الافق او بناء الافق الجديد يعني ــ عند ياوس ــ الفرق بين كتابة المؤلف وافق توقع القارئ ، اي المسافة الفاصلة بين التوقع سلفا لدى القارئ والعمل الجديد ، بما يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السابقة مع معايير العمل الجديد وهذا هو الافق الذي تتحرك في ضوئه الانحرافات او الانزياح عما هو مألوف[١٠٨] وفي ذلك ومنه تتشكل عملية بناء المعنى وانتاجه في ذهن المتلقي بتفاعل خلاق وفقا لآفاق توقع القارئ ، اي ((ان التمكن من اعادة تشكيل افق توقع عمل ما ، يعني ايضا التمكن من تعريف هذا العمل بما هو عمل فني ، تبعا لطبيعة تأثيره في جمهور معين ، ولقوته واذا سمينا المسافة بين افق التوقع الموجود قبلا والعمل الجديد ، الذي يمكن لتلقيه ان يؤدي الى تحول الافق ، سواء بمعارضته لتجارب مالوفة او بابرازه لتجارب جديدة يعبر عنها لاول مرة ، اذا سميناها بـ (الانزياح الجمالي) المقيس بردود فعل الجمهور وباحكام النقاد ، نجاح فوري ، رفض او استنكار ، استحسان افراد ، او تفهم تدريجي او مؤجل ، فان بامكان هذا الانزياح ان يصبح مقياسا للتحليل التأريخي))[١٠٩] ، وهذا يعني ان ردود افعال القراء واحكامهم النقدية على الاثر الادبي تتوزع وفقاً لسلم ردود افعالهم واحكامهم النقدية على عدة مقتربات :[١١٠]

١ ــ الاستجابة والاستحسان : اي الرضا والارتياح لان العمل الادبي جاء منسجما مع معايير القارئ الجمالية ، ومستجيبا لافق توقعه بشكل مباشر (نجاح فوري) .

٢ ــ الرفض والاستنكار : اي احداث صدمة لدى القارئ لان العمل الادبي قد خيب افق توقعه ، بخروجه عن المألوف الى غير المألوف (الجديد) .

٣ ــ الفهم التدريجي : ويتم ذلك من خلال اعتمال الاثر الادبي وتفاعله في ذهن القارئ بما يغير افق توقعه بصورة تدريجية .

٤ ــ الفهم المؤجل : الذي يتم من خلال تأخر تغير افق القارئ لحين اختمار ــ الاثر الادبي ــ وتمثله في ذهن قارئه .

٢ ــ فولفغانغ آيزر (Wolfgang iser) :

ان آيزر هو احد اقطاب مدرسة كونستانس في المانيا درس اللغة الانكليزية والفلسفة واللغة الالمانية واشتغل بالتدريس في عدة جامعات داخل المانيا وخارجها ومن الذين ساهموا بشكل كبير في تطوير نظرية التلقي ، ووضع اسسها ، ولم يكن منحاه فلسفيا او تأريخيا كما هو عند (ياوس) وقد اعتمد على مرجعيات متنوعة غذت فرضياته ، كاعتماده على مفاهيم الظاهراتية وعلى علم النفس واللسانيات والانثربولوجيا[١١١] ... وان اولى اهتمامات (آيزر) بمجال التلقي يعود الى عمله المبكر الذي بلغ غاية النجاح ، الموسوم ((فنية الجاذبية في النص عام ١٩٧٠)) الذي ظهر في الانكليزية

تحت عنوان (الابهام واستجابة القارئ للادب الخيالي النثري)[١١٢] ، وفيه يظهر اهتمامه بالقارئ اذ منحه حرية اكبر من خلال نظريته وجعله مندمجا في بنيات النص ، متسائلا خلال فعل القراءة ، ذا قدرة على ملء الفجوات في النص اذ ((افترض آيزر ان في النص فجوات تتطلب من القارئ ملأها بالقيام بالعديد من الاجراءات التي تستند ، لا الى مرجعيات خارجية ، وانما الى مقاربة التفاعل بين بنية النص وبنية الفهم عند القارئ))[١١٣] .

ان المبادئ الاولية لنظرية جمالية التجاوب عند (آيزر) تتلخص في المنظور الموجه نحو القارئ والاعتراضات التقليدية . الذي ناقش فيه قضايا عدة منها : اهمية القراءة للنص ، فالنص ليس في وسعه ان يمتلك المعنى الا عندما يكون قد قُرئ ، ثم التفاعل بين البنية النصية والقارئ وطبيعة البنية النصية وعرض اشكالية اللاتماثل بين النص والقارئ : وهو (اي اللاتماثل) في نظر آيزر شرط التفاعل بين النص والقارئ[١١٤] ، وكانت الظواهرية (الفينومينولوجيا) هي المؤثر الاكبر في آيزر ، وكان تأثير عمل رومان انجاردن مهماً بصفة خاصة ، اذ تبنى منه آيزر نموذجه الاساسي ، كما تبنى عدداً من المفاهيم الاساسية[١١٥] وقد كانت اهم طروحات آيزر هي : التفاعل بين النص والقارئ ثم القارئ الضمني :

أ ــ التفاعل بين النص والقارئ : ان من اهم القضايا التي اتى بها (آيزر) في نظريته ، هي ، قضية التفاعل بين النص والقارئ ، فكان ما آثار اهتمام آيزر ، هو السؤال عن كيفية ان يكون للنص معنى لدى القارئ ، وفي اي الظروف فقد اراد ان يرى المعنى بوصفه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ ، اي بوصفه ــ اثراً يمكن ممارسته ــ وليس ــ موضوعا يمكن رؤيته ــ فكان رأيه على النقيض من التفسير التقليدي الذي يحاول ان يوضح المعنى الخبيء في النص[١١٦] ، فالشئ الاساسي في قراءة كل عمل ادبي ــ عند آيزر ــ هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه ، لذا نبهت نظرية الفينومينولوجيابالحاح الى ان دراسة العمل الادبي يجب ان تهتم ــ ليس فقط بالنص الفعلي ــ بل كذلك ، وبنفس الدرجة بالافعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص[١١٧] ، اي ان العمل الادبي ليس نصا بالكامل ، كما انه ليس ذاتية القارئ ، ولكنه تركيب او التحام من الاثنين ، وعلى ذلك يرسم آيزر ثلاثة ابعاد للتطوير :

البعد الاول : ويتضمن النص في احتمالاته ليسمح ويتأمل انتاج المعنى ، وهنا كان آيزر مثل انجاردن يعتبر النص هيكلا (لأوجه مخططة) يجب ان يحقق معقولية ، او محسوسية من قبل القارئ.

البعد الثاني : يستقصي اجراءات النص في القراءة ، ومما له اهمية ــ هنا ــ هو الصور الذهنية المكونة عند محاولة بناء هدف جمالي متماسك وثابت .

البعد الثالث : يعود الى البناء الاتصالي للادب لتفحص الحالات التي تصعد ، وتحكم تفاعل النص / القارئ . وفيما يخص تلك المواقع الثلاثة يامل (آيزر) في توضيح وشرح ــ ليس فقط ــ كيفية انتاج المعنى ، ولكن تأثير الادب على قارئه[١١٨] ، من خلال وجود العمل بين النص والقارئ و ((اذا كان الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ ، فمن الواضح ان تحقيقه هو نتيجة للتفاعل بين الاثنين ، ولذا فالتركيز على تقنية الكاتب وحده اوعلى نفسية القارئ وحدها لن تفيدنا الشئ الكثير في عملية القراءة نفسها ، وهذا لا ينفي الاهمية الحيوية لكل من القطبين ، بل كل ما في الامر ، اننا اذا اهملنا العلاقة بينهما سنكون قد اهملنا العمل الفني كذلك))[١١٩] ، فالنص بحد ذاته يقدم ــ نظرات تخطيطية ــ مختلفة ، يمكن لموضوع العمل ان يظهر من خلالها ، لكن تجليها التام هو من فعل الادراك ، وعلى ذلك فإن للعمل الادبي قطبين ، سماهما (آيزر) ، القطب الفني : (Artistic) والقطب الجمالي : (Esthetic)، يشير القطب الفني الى (النص) الذي ابدعه المؤلف ، ويشير القطب الجمالي الى : الادراك الذي ينجزه القارئ وينتج عن هذه القطبية الثنائية ان العمل الادبي لا يمكن ان يتطابق مع النص تماما ، او مع ادراك النص ، انما هو يشغل في الحقيقة منزلة وسطا بين القطبين ، وان الالتقاء والتعانق بين النص والقارئ هو الذي يحقق للعمل وجوده[١٢٠] ، ففي ضوء هذا التقاطب يتضح ان العمل ذاته لا يمكن ان يكون مطابقا لا للنص ولا لتحققه ، بل لا بد ان يكون واقعا في مكان ما بينهما ، اي ان العمل الادبي يكون فاعلاً في طبيعته ما دام لا يمكن اختزاله ، لا الى واقع النص ، ولا الى ذاتية القارئ وهو يستمد حيويته من هذه الفعالية[١٢١] ، ومما له علاقة وثيقة بالتفاعل بين النص وقارئه ، مفهوم ((وجهة النظر الجوالة)) التي تذهب الى ان النص الادبي لا يمكن ان يُقرأ دفعة واحدة في وقت واحد مما يرغم القارئ على القراءة التدريجية وفي ذلك يقول آيزر ((في محاولتنا لوصف البنية التذاوتية لعملية القراءة التي ينقل ويترجم النص من خلالها ، فان مشكلنا الاول هو كون النص بكامله لا يمكنه ان يدرك دفعة واحدة وفي هذا الصدد يختلف النص عن الموضوعات المعطاة التي يمكن على العموم اعتبارها ، او على الاقل تصورها كلا ، ولا يمكن تخيل موضوع النص الا من خلال المراحل المختلفة والمتتابعة للقراءة))[١٢٢] ، ففي ((كل نص ثمة متوالية زمانية كامنة يتعين على القارئ ادراكها ، فمن المستحيل اغراق النص في لحظة زمنية واحدة حتى وان كان بالغ القصر ، وهكذا تتضمن عملية القراءة دائما ، معاينة النص من خلال منظور متحرك باستمرار))[١٢٣] .

بما يجعل وجهة نظر القارئ الجوالة تتعثر في الموضوع الذي تحاول فهمه ويتجاوزها في نفس الوقت بالذات ، ولايمكن للادراك بالترابط ان يحدث الا على مراحل ، وهذا يستلزم النص الموجود في كل تمظهر على حده ، وجود بعض التراكيب التي تعمل على نقل النص الى وعي القارئ ، وهذا لا يعني ان عملية التركيب تجري بصورة متقطعة ، بل تتصل خلال كل مرحلة من مراحل رحلة وجهة النظر الجوالة[١٢٤] ، وان فعل اعادة الخلق يعتمد ــ في حقيقته ــ على معترضات المجرى لتجعل منه هذه المعترضات فعلا فعالا ، فنحن نتطلع الى الامام ، ونلتفت الى الخلف ، ونغير قراراتنا ، ونكون توقعات ، ويصدمنا عدم تحققها ، ونحن نتسأءل ، ونستغرق في التأمل ، ونوافق ونرفض ، وهذه هي عملية اعادة الخلق الدينامية[١٢٥] ، كما يراها آيزر من خلال رصده ــ في تحليله لعملية القراءة ــ ثلاثة جوانب مهمة تشكل اساس العلاقة والتفاعل بين القارئ والنص : وهي عملية الاستباق والاسترجاع ، والتكشف اللاحق للنص بوصفه حدثا حيا ، والانطباع الناتج عن محاكاة الحياة[١٢٦] .

ب ــ القارئ الضمني (Lecteurimplicite) :

منذ بدايات سبعينات القرن الماضي اتجه جانب من الاهتمام بالعمل الادبي والمؤلف الى القارئ فيما يسمى ، بالنقد القائم على استجابة القارئ ، وهو ليس مدرسة او اتجاها بل تمثيل عدة اتجاهات لدراسة القراء لا القارئ المفرد مثل القدرة : (competence) وعملية القراءة برمتها ، وتشكيل النص للقارئ وما الى ذلك ، وبرزت في هذا الصدد مصطلحات كثيرة ، ومنها القارئ المضمر او القارئ الموحى اليه ، والقارئ الوهمي ، والقارئ النموذجي والقارئ المتوهم[١٢٧] ... اما آيزر ففي حديثه عن انماط القراء ، وفي تطوير فئات جديدة من القراء انتهى الى (مفهوم القارئ الضمني) ، بعد تحديد انماط القراء : كالقارئ الحقيقي والقارئ المثالي والقارئ الاعلى والقارئ المخبر والقارئ المقصود[١٢٨] ... والقارئ الضمني الذي جاء به آيزر ، هو من ابنية الاستجابة التي يمكن ان يخلقها النص في قرائه اي تلك الاستعدادات اللازمة لكي يمارس العمل الادبي تأثيره ، وهو قارئ مفتَرَض مستتر ، متخيَّل ، يخلقه النص لنفسه[١٢٩] .

وانه ــ اي القارئ الضمني ــ ((مجسد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الادبي لكي يمارس تأثيره ــ وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي ، بل من طرف النص ذاته ، وبالتالي ، فالقارئ الضمني كمفهوم ، له جذور متأصلة في بنية النص))[١٣٠] تفصح عن مدى التفاعل بينهما و ((لكي يصف آيزر التفاعل بين النص والقارئ ، فانه يقدم عدداً من المفاهيم المستعارة او المتبناة من منظّرين آخرين وربما كان اكثر هذه المفاهيم اثارة للجدل هو مفهوم (القارئ الضمني) وهذا المصطلح ، الذي يشكل عنوان كتاب يضم مقالات آيزر عن فن

القص النثري ، من الواضح انه نسخة من مفهوم (واين بوث) عن المؤلف الضمني على نحو ما عرضه بتوسع في كتاب : (بلاغة الفن القصصي عام ١٩٦١)

ويعرف القارئ الضمني في الكتاب الذي يحمل اسمه ، بانه حالة نصية وعملية انتاج للمعنى على السواء))[١٣١] وعدّ بعضهم مفهوم القارئ الضمني عند آيزر قمة الهرم فيما ابتدعه هذا الدارس ، لان قارئه هذا يختلف عن القراء الذين حددتهم القراءات البنيوية والاسلوبية ، في كونه ليس حقيقيا ، وانه يتمثل في مختلف البياضات والخطوط والنقاط وغيرها من الاضافات المحاطة بالنص[١٣٢] وانه ((الجمهور الذي يفترض النص وجوده ، والذات الاخرى للقارئ الحقيقي (الذي يتخلق وفقا للقيم والاعراف الثقافية للمؤلف الضمني) ، والقارئ الضمني للنص يجب ان يميز عن قارئه الحقيقي ، فمن جهة فان قارئاً حقيقيا واحدا يمكن ان يقرأ نصوصاً عديدة تفترض قراءً عديدين (ويدع نفسه يتشكل وفقاً للقيم والاعراف الثقافية للمؤلفين الضمنيين المختلفين) ومن جهة اخرى فان نصاً ما (يمتلك مثل النصوص الاخرى قارئاً ضمنياً واحداً) يمكن ان يكون اكثر من قارئ حقيقي واحد))[١٣٣] ، وهنا يتضح ان القارئ الضمني عند آيزر وعند غيره ممن ذهب مذهبه ، ليس له وجود حقيقي ، ولكنه يتجسد في التوجهات الداخلية للنص ، بل هو مرقوم في صميم النص وهذا ما دعا معارضي (مصطلح القارئ الضمني) الى ان يشيروا ــ بكل يسر ــ الى النتائج الناشئة عن ضبابية هذا المصطلح عند آيزر ، ذلك لان تحديده للمصطلح بهذه الطريقة يسمح له بالحركة جيئة وذهابا من النص الى القارئ ، دون ان يوضح تكوين اي من طرفي هذه الشركة او اسهامه ، فكان احرى بمفهوم القارئ الضمني ان يكون شاهداً على قصور في الدقة ، منه شاهداً على وفرة في الحذق[١٣٤] .

تطور نظرية التلقي وتعدد قراءآتها :

وعلى الرغم مما جاءت به نظرية التلقي من مفاهيم واسس وطروحات ، فانها لا تزعم انها مطلقة ، وانها جاءت بالقول الفصل وانها اتت بالحكم النافذ الذي لايُستأنف ، اذ ان الظرف السياسي الذي نشأت إثره وفيه هذه النظرية ، والمجال الذي ظهرت فيه تجعل القراءات متعددة لهذه النظرية ، وتلقيها يختلف من بيئة الى بيئة ، فهي قابلة لأن تعيش في صيرورة تأريخية ، وفي سيرورة ، وبذلك يمكن تعديل بعض عناصرها او الغاء بعضها ، او الاضافة اليها ، وهي نفسها (نص) قابل لأن يُتلقى من قبل متلقين مختلفين ذوي ثقافات مختلفة[١٣٥] .

يتضح ذلك في وجوه الاختلاف الجوهرية بين رائدي نظرية التلقي ــ ياوس وآيزر ــ في مرحلة نشوئها ــ في جامعة كونستانس ــ وما بعدها فعلى الرغم من انهما قد اهتما باعادة تشكيل النظرية الادبية عن طريق صرف الانظار عن (المؤلف والنص) ، والتركيز على علاقة النص / القارئ فإن مناهجهما الخاصة في معالجة هذه النقلة قد اختلفت اختلافا حاداً ، فحين تحرك (ياوس) استاذ اللغات الرومانسية ، نحو نظرية التلقي من خلال اهتمامه بتاريخ الادب ، برز آيزر استاذ الادب الانكليزي من مجال التوجهات التفسيرية في النقد الجديد ونظرية القص ، وفي الوقت الذي اعتمد فيه ياوس في بادئ الامر على علم التفسير (الهرمنيوطيقا) كانت الظواهرية (الفينومينولوجيا) هي المؤثر الاكبر في آيزر ...

وحينما كان اهتمام ياوس متعلقا في الاغلب الاعم بموضوعات لها طبيعة اجتماعية وتأريخية واسعة النطاق ــجاء على النقيض من هذا ، اهتمام آيزر بصفة مبدئية بالنص المفرد وبكيفية ارتباط القراء به ، مع انه لا يستبعد العوامل الاجتماعية والتأريخية ، فقد جعلها لا حقة بالمسائل النصية الاكثر تفصيلا ، او مندمجة فيها ، يضاف الى ذلك ان ياوس عَدلَ عن جوانب كبيرة من فكره الباكر او نحاها على الاقل جانباً ، في حين ان نظرية آيزر يمكن فهمها بطريقة اكثر جدوى بوصفها امتداداً لمشروعاته الاولية[١٣٦]، وهذا يعني ان نظرية التلقي ــ شأنها شأن اية نظرية ــ هي في حالة تطور وتغير دائمين وهذا متأتٍ من انها ــ جاءت صدى للتطورات الفكرية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والنقدية .... ومن تعدد مرجعياتها من ــ المحاكاة والتطهير والتعرف والتحول عند ارسطو الى الشكلانية الروسية وبنيوية براغ وظواهرية انجاردن ... الى مفهوم الانفتاح عند (امبرطو ايكو) .

الخاتمة :

في ادناه اهم النتائج التي توصل اليها البحث ، وقد آثرت عدم التفصيل ــ لأن القارئ سيجد ــ غير الذي ذكرته ــ في اثناء البحث .

١ ــ لقد نشأت نظرية التلقي ضمن سياق مركب ، فهي صدى لتطورات كثيرة ... فكرية وسياسية واجتماعية ونقدية ...وتعددت مرجعياتها ــ الموغلة في القدم وفي العصر الحديث ــ من المحاكاة والتطهير والتعرف والتحول عند ارسطو .... الى الشكلانية الروسية وبنيوية براغ ... وسوسيولوجيا الادب الى مفهوم الاثر المفتوح عند (امبرطو ايكو) . وهذا ينطوي على :

أ ــ ان هذه النظرية لا تزعم انها مطلقة ، وانها اتت بالحكم النافذ الذي لا يُستأنف .

ب ــ تعدد القراءات لهذه النظرية .

جـ ــ تعدد تلقيها واختلافه من بيئة الى بيئة ، فهي نفسها (نص) قابل لان يُتلقى من قبل متلقين مختلفين ذوي ثقافات مختلفة .

د ــ انها تعيش في صيرورة تأريخية وفي سيرورة ــ شأنها شأن اية نظرية ــ وبذلك يمكن تعديل بعض عناصرها او الغاء بعضها ، او الاضافة اليها ، فهي في حالة تطور وتغير دائمين .

هـ ــ عدول (ياوس) عن جوانب كبيرة من فكره الباكر ، او تنحيتها ــ على الاقل ــ جانباً. ففكر (ياوس) يتحول على الدوام ، ويبدو فيه ان ما يهتم به اليوم ليس له الاّ علاقة واهية ببداياته في عام ١٩٧٠ .

و ــ وجود معارضين لمصطلح (القارئ الضمني) عند آيزربالاشارة الى النتائج الناشئة عن ضبابية هذا المصطلح .

٢ ــ وجود وجوه اختلاف جوهرية بين رائدي نظرية التلقي ــ ياوس ، آيزر ــ فعلى الرغم من انهما قد اهتما باعادة تشكيل النظرية الادبية عن طريق صرف الانظار عن (المؤلف والنص) ، والتركيز على علاقة النص/ القارئ ، فان مناهجهما الخاصة في معالجة هذه النقلة اختلفت اختلافا حادا.

٣ ــ اتجهت التوجهات النقدية الجديدة وخاصة ــ نظرية التلقي ــ باتجاه الغاء كون المؤلف منشئاً بعدّه مستخدما للغةٍ لم يبتدعها ، بل ورثها مثلما ورثها غيره ولم تنتبه هذه التوجهات ان هذا الامر ينطبق على المتلقي ، اي ان المتلقي ــ ايضا ــ لم يبتدع اللغة التي يستخدمها .

٤ ــ ذهب ــ بارت ــ الى إبعاد ــ المؤلف ــ بل الى قتله في (همسة اللغة) ، ولكنه عَدلَ عن رأيه في (لذة النص) اذ رغب فيه بأي شكل من الاشكال ، واحتاج الى صورته .

٥ ــ اما ــ فوكو ــ فيرى ان المؤلف فضاء ثقافي واسع ، ملأه هذا المفهوم لمدة طويلة ، وحذر من ان موته سيترك فراغا لا بد ان يملأه مفهوم آخر ،بل ذهب ابعد من ذلك ، بقوله : اننا نخادع انفسنا ، بالاكتفاء بالاعلان عن موت المؤلف فقط ، في حين هو يتمتع بصلاحيات الامر والنهي .

٦ ــ واما ــ دريدا ــ فانه وضع المؤلف على حافة الموت ، ولم يميته ، وعوّمه ، بجعله علامة مرتحلة ابداً ، لا يستطيع بارت ولا فوكو تتبعها او القضاء عليها .

٧ ــ في إبعاد المرسل عن ساحة الابداع التي تضم (المرسل ، النص ، المتلقي) ، تتهدد دعامات العملية الابداعية بالتصدع والانهيار .

٨ ــ ان المرسل والمتلقي ليسا بـــ(الاخوين العدوين) بل هما (الاخوان الحميمان) المتواصلان ، اذ ان المرسِل قسيم المتلقي في النص ، فهما على تواصل ، لا اتصال فقط . لان الاتصال يكفي لحدوثه ، إرسال من طرف واحد ، والتواصل يشترك فيه الطرفان ، في عطاء وأخذ ، وارسال واستقبال ، فيكون ــ بذلك ــ المرسِل باثاً ومستقبِلاً ، ويكون المستقبل ، متلقياً ومرسِلاً . اذ ان :

أ ــ الكاتب ــ وهو يكتب نصه الادبي ــ يستحضر قارئاً ، يتوجه اليه بالخطاب .

ب ــ وان الكاتب يدل القارئ على الطريق ، ويوجهه ويكتفي بتوجيهه . فالشواخص والمعالم التي يقيمها في الطريق يفرّق بينها الفراغ ، على المتلقي ان يملأها ويتجاوزها.

جـــ ــ ان كل عملية كتابة لا بد لها من عملية قراءة ، وان عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة ، لازماً منطقيا لها ، وهما عمليتان تستلزمان عاملين متميزين هما :الكاتب والقارئ .

د ــ ان العمل الادبي لن يستطيع اكتشاف حقيقته النوعية الخاصة به الا بوجود القارئ الذي يشارك في المغامرة الروحية لفاعل العمل ويتطابق معه ، وقوام التطابق ــ هذا ــ في الانمحاء المتبادل للمؤلف وللقارئ .

الـــهوامش :

[١] ــ ينظر الاسلوبية والاسلوب : ١٣٣

[٢] ــ نفسه : ١٣٤

[٣] ــ ما الادب : ٤٩

[٤] ــ ينظر البلاغة والاسلوبية : ١٧٢

[٥] ــ ينظر هسهسة اللغة : ٧٧ ، ٨٣

[٦] ــ ينظر جمالية التلقي من اجل تأويل جديد للنص الادبي : ٨٥

[٧] ــ ينظر البلاغة والاسلوبية : ١٧٣

[٨] ــ نظرية التلقي ــ د . بشرى موسى : ٢٢

[٩] ــ ينظر الادب وفنونه : ٣٣

[١٠] ــ الخطاب النقدي عند ادونيس قراءة الشعر انموذجا : ٤

[١١] ــ النقد الادبي ومدارسه الحديثة / ج١ : ٢٥٨

[١٢] ــ ينظر المذاهب النقدية / د. ماهر حسن فهمي : ١٦٣

[١٣] ــ ينظر التفسير النفسي للادب : ٢٠

[١٤] ــ التطور والتجديد في الشعر الاموي : ٢٥٥ / ٢٥٩

[١٥] ــ ابو نؤاس ــ عباس محمود العقاد : ٩٢

[١٦] ــ نفسه : ٩٦

[١٧] ــ النقد الادبي / سيد قطب : ١٦٥ وينظر اصول النقد الادبي / احمد الشايب : ٩٣

[١٨] ــ ينظر النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الادب واللغة / د. محمد مندور : ٤٠٩ومابعدها

[١٩] ــ ينظر ماالادب : ٤٣

[٢٠] ــ نفسه : ٤٧

[٢١] ــ نفسه : ٤٩

[٢٢] ــ ينظر الادب وفنونه : ٢٥

[٢٣] ــ ينظر علم الاسلوب ، مبادئه واجراءاته : ١٣٤ وينظر مفهوم الشعر / د . جابر عصفور : ٢٩١

[٢٤] ــ ينظر ماالادب : ٥١ ــ ٥٣

[٢٥] ــ الاثر المفتوح : ١٦

[٢٦] ــ ينظر النص الادبي والنقدي بين القراءة والاقراء ــ نحو نموذج تطبيقي : ٩

[٢٧] ــ النقد الادبي / د. محمد غنيمي هلال : ٣٤١

[٢٨] ــ ينظر القارئ في النص : ٣٠٧

[٢٩] ــ ينظر اللسانيات . المجال والوظيفة والمنهج : ٦٧٦

[٣٠] ــ هذا المخطط صاغه (ياكبسون) في دراسة شهيرة ، اصبحت من اهم وثائق البنيوية ، بعنوان : ((تعقيب ختامي ، اللغويات والشعرية)) ألقاها في مؤتمر عقد في جامعة انديانا : ١٧ ــ ١٩ ابريل ١٩٥٨ بوصفها تعقيبا من لغوي يناظر تعقيب ناقد ادبي ، وكان (رينيه ويليك) ، يمثل وجهة نظر النقد الادبي في هذا المؤتمر في مواجهة (ياكبسون) الناطق باسم علم اللغوي البنيوي ، وقد نشر بحث (ياكبسون) للمرة الاولى بالانجليزية ضمن اعمال المؤتمر في كتاب بعنوان : الاسلوب في اللغة slxle in language من إعداد توماس سيبيوك Thomas A . scbeok عن طبعة ألــ m . l . T في الولايات المتحدة عام ١٩٦٠ وقد صدرت ترجمة عربية لهذا البحث ، ضمن كتاب (قضايا شعرية) أعدها محمد الولي ومبارك حنون ، ونشرتها دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ١٩٨٨ . / ينظر النظرية الادبية المعاصرة / ترجمة جابر عصفور / الهامش : ٢٠

[٣١] ــ ينظر النظرية الادبية المعاصرة / رامان سلدن : ٢٠ ــ ٢١

[٣٢] ــ ينظر الاصول : دراسة ابستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب : ٣٨٦

[٣٣] ــ ينظرالقارئ في النص : ٢٠ ينظراللسانيات . المجال والوظيفة والمنهج : ٦٧٥

[٣٤] ــ ينظر دليل الناقد الادبي : ٣٩
[٣٥] ــ ينظر القارئ في النص : ٥٩
[٣٦] ــ ينظر مشكلة الفن : ٩٢
[٣٧] ــ ينظر بحوث في القراءة والتلقي : ١٨ ــ ١٩
[٣٨] ــ ينظر نقد استجابة القارئ : ١٦٧
[٣٩] ــ الفن والحلم والفعل / جبرا ابراهيم : ١١
[٤٠] ــ ينظر ماالادب : ٤٩ وينظر الفن والحلم والفعل : ١١
[٤١] ــ ينظر نفسه / الهامش : ٤٥
[٤٢] ــ ينظر ماالادب : ٥٣
[٤٣] ــ ينظر ماالادب / الهامش : ٤٨
[٤٤] ــ ينظر جمالية التلقي : ٨٨
[٤٥] ــ ينظر هسهسة اللغة : ٧٧
[٤٦] ــ نفسه : ٨٣
[٤٧] ــ ينظر دليل الناقد الادبي : ١٥٣
[٤٨] ــ ينظر دليل الناقد الادبي : ١٥٥
[٤٩] ــ لذة النص / بارت : ٥٤
[٥٠] ــ لذة النص / بارت : ٥٤
[٥١] ــ ينظر نظرية التلقي / مقدمة نقدية / روبرت هولب : ٦٥
[٥٢] ــ ينظر فن الشعر : ٢٦ وينظر النقد الادبي الحديث / غنيمي هلال : ٥٨
[٥٣] ــ ينظر نفسه : ١٢
[٥٤] ــ ينظر نفسه : ١٨
[٥٥] ــ النقد الادبي الحديث / غنيمي هلال : ٧٨
[٥٦] ــ ينظر نفسه : ٨٣
[٥٧] ــ ينظر فن الشعر لارسطو : ٣٠ ــ ٣١
[٥٨] ــ ينظر فن الشعر لارسطو : ٣٢
[٥٩] ــ الخطابة لارسطو : ٣٦
[٦٠] ــ ينظر نفسه : ٢٠٥
[٦١] ــ ينظر نفسه : ٢٢٠ ، ٢٢٦
[٦٢] ــ ينظر الاثر المفتوح : ١١
[٦٣] ــ نظرية التلقي / روبرت هولب : ٦٧
[٦٤] ــ ينظر جمالية التلقي / ياوس : ٣٦
[٦٥] ــ ينظر نظرية الاستقبال : ٢٩

[٦٦] ــ ينظر نفسه : ٢٩

[٦٧] ــ ينظر نفسه : ٣٠

[٦٨] ــ جمالية التلقي / ياوس : ٣٧

[٦٩] ــ ينظر نظرية الاستقبال : ٣٣

[٧٠] ــ ينظر نظرية التلقي / روبرت هولب : ٨١

[٧١] ــ ينظر استنطاق النص الروائي : ١٩ ، ٢٠

[٧٢] ــ ينظر نظرية التلقي / روبرت هولب : ٧٠ ، ٧١

[٧٣] ــ نفسه : ٩٨ ، ١١١

[٧٤] ــ ينظر نفسه : ١٠٢

[٧٥] ــ ينظر نظرية الاستقبال : ٤٥

[٧٦] ــ ينظر نظرية الاستقبال : ٥٢ وينظر اشكاليات القراءة وآليات التأويل : ٣٧

[٧٧] ــ نظرية الاستقبال : ٦٠

[٧٨] ــ جمالية التلقي ــ ياوس : ١٠٤

[٧٩] ــ ينظر اشكاليات القراءة وآليات التأويل : ٤١

[٨٠] ــ ينظر نظرية التلقي م روبرت هولب : ٨ ، ٨٤ ، ٩٨

[٨١] ــ ترويض النص : ١٠٣

[٨٢] ــ ينظر نظرية الاستقبال : ٣٧

[٨٣] ــ ينظر نظرية الاستقبال : ٣٨

[٨٤] ــ ينظر نظرية التلقي / روبرت هولب : ١٣٥

[٨٥] ــ ينظر نفسه : ١٣٩

[٨٦] ــ ينظر نظرية الاستقبال : ٦١ ، ٦٢

[٨٧] ــ نظرية التلقي / روبرت هولب : ١٣٠

[٨٨] ــ ينظر نظرية الادب / رينيه وبليك : ١٢٠

[٨٩] ــ ينظر نفسه : ١٢٨

[٩٠] ــ ينظر نظرية الاستقبال : ١٨٩

[٩١] ــ نظرية التلقي / روبرت هولب : ١٤٣

[٩٢] ــ ينظر جمالية التلقي / ياوس : ٢٤

[٩٣] ــ ينظر نظرية الاستقبال : ٧١

[٩٤] ــ ينظر نظرية التلقي / روبرت هولب : ١٤٥

[٩٥] ــ ينظر جمالية التلقي / ياوس : ٢٩

[٩٦] ــ جمالية التلقي م ياوس : ٤٢

[٩٧] ــ ينظر جمالية التلقي / ياوس : ٢٤ وينظر نظرية التلقي / روبرت هولب : ١٤٦

[٩٨] ــ ينظر نظرية الاستقبال / ١٣

[٩٩] ــ ينظر نظرية الاستقبال : ٧٤

[١٠٠] ــ نظرية التلقي / روبرت هولب : ١٥٢

[١٠١] ــ نفسه : ١٥٢

[١٠٢] ــ ينظر الاصول المعرفية لنظرية التلقي / ناظم عودة خضر : ١٤٤ ــ ١٤٦

[١٠٣] ــ ينظر القارئ في النص : ٥١

[١٠٤] ــ ينظر جمالية التلقي م ياوس : ٤ وينظر نظرية التلقي / روبرت هولب : ١٥٧ وينظر نظرية التلقي / بشرى موسى : ٣١

[١٠٥] ــ ينظر حمالية التلقي / ياوس : ٤٣

[١٠٦] ــ نظرية التلقي / بشرى موسى : ٣٠

[١٠٧] ــ نفسه : ٣١ ، ٣٢

[١٠٨] ــ ينظر نظرية التلقي / بشرى موسى : ٣١

[١٠٩] ــ جمالية التلقي / ياوس : ٤٧ وينظر الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية : ٢١

[١١٠] ــ ينظر جمالية التلقي / من اجل تأويل جديد للنص الادبي : ٤٧

[١١١] ــ ينظر نظرية التلقي / بشرى موسى : ٣٢ وينظر فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الادب : ٩

[١١٢] ــ ينظر نظرية التلقي / روبرت هولب : ١٩٩

[١١٣] ــ نظرية التلقي / بشرى موسى : ٣٣

[١١٤] ــ ينظر فعل القراءة : ١١ ــ ١٢

[١١٥] ــ ينظر نظرية التلقي / روبرت هولب : ٢٠١

[١١٦] ــ ينظر نظرية التلقي / روبرت هولب : ٢٠٢

[١١٧] ــ ينظر فعل القراءة ــ نظريةجمالية التجاوب في الادب : ١٢

[١١٨] ــ ينظر نظرية الاستقبال : ١٠٢ ــ ١٠٣

[١١٩] ــ فعل القراءة ١٢ وينظر القارئ في النص : ١٣٠

[١٢٠] ــ ينظر نقد استجابة القارئ من الشكلانية الى ما بعد البنيوية : ١١٣

[١٢١] ــ ينظر فعل القراءة : ١٢

[١٢٢] ــ فعل القراءة : ٥٧

[١٢٣] ــ نقد استجابة القارئ : ١٢١

[١٢٤] ــ ينظر فعل القراءة : ٥٨

[١٢٥] ــ ينظر نقد استجابة القارئ : ١٣٢

[١٢٦] ــ ينظر نقد استجابة القارئ : ١٣٤

[١٢٧] ــ ينظر المصطلحات الادبية دراسة معجم انجليزي ، عربي : ٨٥ وينظر معجم المصطلحات الادبية المعاصرة : ١٧٥

[١٢٨] ــ ينظر فعل القراءة : ٢٠ وما بعدها ، وينظر القارئ في النص : ١٤٥ وينظر الاصول المعرفية لنظرية التلقي : ١٦٠

[١٢٩] ــ ينظر معجم السيميائيات : ١٧٥ وينظر نظريات القراءة والتأويل الادبي وقضاياها : ١٢

[١٣٠] ــ فعل القراءة : ٣٠

[١٣١] ــ نظرية التلقي / روبرت هولب : ٢٠٣ ، ٢٠٤

[١٣٢] ــ ينظر معجم السيميائيات : ١٧٥

[١٣٣] ــ المصطلح السردي : ١١١

[١٣٤] ــ ينظر نظرية التلقي / روبرت هولب : ٢٠٥ ، ٢٠٦

[١٣٥] ــ ينظر النص من القراءة الى التنظير : ٤٥ ، ٤٦

[١٣٦] ــ ينظر نظرية التلقي / روبرت هولب : ٢٠٠ ، ٢٠١

المصادر والمراجع :

١ ــ ابو نؤآس ــ عباس محمود العقاد ــ القاهرة ــ مكتبة الانجلو .

٢ ــ الاثر المفتوح ــ امبرطو إيكو ــ ترجمة : عبد الرحمن بو علي : دار الحوار ــ ط٢ ــ ٢٠٠١ ــ اللاذقية ــ سورية .

٣ ــ الادب وفنونه ــ د . عز الدين اسماعيل ــ ط٥ ١٩٧٣ ــ دار الفكر العربي .

٤ ــ استنطاق النص الروائي ، من السرديات والسيميائيات السردية الى علم الاجناس الادبية : عبد الحكيم سليمان المالكي ــ دائرة الثقافة والاعلام ــ الشارقة ط١ ٢٠٠٨ .

٥ ــ الاسلوبية والاسلوب ، نحو بديل ألسني في نقد الادب ــ عبد السلام المسدي ــ الدار العربي للكتاب ــ ليبيا ــ تونس ١٩٧٧ .

٦ ــ اشكاليات القراءة وآليات التأويل ، نصر حامد ابو زيد ، المركز الثقافي العربي ــ الدار البيضاء ــ المغرب ــ ط٧ ٢٠٠٥ .

٧ ــ الاصول المعرفية لنظرية التلقي ــ ناظم عودة خضر ــ دار الشروق ــ عمان ــ الاردن ــ ط١ ١٩٩٧ .

٨ ــ اصول النقد الادبي ــ احمد الشايب ــ مكتبة النهضة المصرية ــ ط٧ ١٩٦٤.

٩ ــ الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية ــ د . احمد محمد ويس ــ ط١ ٢٠٠٥ ــ بيروت ــ لبنان .

١٠ ــ بحوث في القراءة والتلقي : تأليف : فيرناند هالين ــ فرانك شويرفيجن ــ ميشيل اوتان ــ ترجمة د . محمد خير البقاعي ــ مركز الانماء الحضاري ــ ط ١ ــ ١٩٩٨ .

١١ ــ البلاغة والاسلوبية ــ د . محمد عبد المطلب ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ .

١٢ ــ ترويض النص ــ دراسة للتحليل النصي في القد المعاصر ــ اجراءات ومنهجيات ــ حاتم الصكر ــ الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٨ .

١٣ ــ التطور والتجديد في الشعر الاموي ــ شوقي ضيف ــ القاهرة ــ ١٩٥٩ .

١٤ ــ التفسير النفسي للادب ــ د . عز الدين اسماعيل ــ دار العودة ودار الثقافة ــ بيروت .

١٥ ــ جمالية التلقي ــ مقدمة من اجل تأويل جديد للنص الادبي ــ هانس روبيرت ياوس ــ ترجمة رشيد بنحدو ــ المجلس الاعلى للثقافة ــ القاهرة ــ ط١ ٢٠٠٤ .
١٦ ــ الخطاب النقدي عند ادونيس ــ قراءة الشعر انموذجاً ــ عصام العسل ــ دار الكتب العلمية ط١ ٢٠٠٧ .
١٧ ــ الخطابة لارسطو ــ ترجمة د . عبد الرحمن بدوي ــ الجمهورية العرقية ــ وزارة الثقافة والاعلام ١٩٨٠ .
١٨ ــ دليل الناقد الادبي ــ تأليف د . ميجان الرويلي و د . سعد البازعي ــ ط٢ ٢٠٠٠ ــ المركز الثقافي العربي .
١٩ ــ علم الاسلوب ــ مبادئه واجراءاته ــ د . صلاح فضل ــ ط٣ ــ جدة ١٩٨٨ .
٢٠ ــ فعل القراءة ــ نظرية جمالية التجاوب (في الادب) ــ فولفغانغ آيزر ــ ترجمة د . حميد الحمداني ، د . الجلالي الكدية .
٢١ ــ فن الشعر لارسطو ــ ترجمة د . عبد الرحمن بدوي ــ دار الثقافة ــ بيروت ــ لبنان ١٩٧٣ .
٢٢ ــ الفن والحلم والفعل ــ جبرا ابراهيم جبرا ــ العراق ــ بغداد ــ دار الشؤون الثقافية ١٩٨٦ .
٢٣ ــ القارئ في النص ــ مقالات في الجمهور والتأويل ــ تحرير سوزان سليمان ، انجي كروسمان ــ ترجمة د . حسن ناظم وعلي حاكم صالح ــ دار الكتاب الجديد المتحدة ــ ط١ بيروت ٢٠٠٧ .
٢٤ ــ لذة النص ــ رولان بارت ــ ترجمة ــ د . منذر عياشي ــ مركز الانماء الحضاري ــ ط٢ .٢٠٠٢
٢٥ ــ اللسانيات ، المجال والوظيفة والمنهج ــ د . سمير شريف استيتية ت عام الكتاب ــ الاردن ٢٠٠٥ .
٢٦ ــ ما الادب ــ جان بول سارتر ــ ترجمة وتقديم وتعليق ــ د . محمد غنيمي هلال ــ دار نهضة مصر للطبع والنشر .
٢٧ ــ المذاهب النقدية ــ د . ماهر حسن فهمي ــ الدوحة ــ قطر ــ دار قطري بن الفجاءة للنشر والتوزيع .
٢٨ ــ مشكلة الفن ــ د . زكريا ابراهيم ــ دار مصر للطباعة ــ ١٩٧٦ .
٢٩ ــ المصطلح السردي ــ تأليف : جيرالد برنس ــ ترجمة : عابد خزاندار ــ مراجعة وتقديم : محمد بريري ــ المجلس الاعلى للثقافة ــ ط١ ٢٠٠٣ .
٣٠ ــ المصطلحات الادبية الحديثة / دراسة ومعجم انكليزي ــ عربي ــ د . محمد عناني ــ الشركة المصرية العالمية للنشر ــ لونجمان ــ ط٣ ٢٠٠٣ .
٣١ ــ معجم السيميائيات ــ فيصل الاحمر ــ الدار العربية للعلوم ــ ناشرون ــ ط١ ٢٠١٠ .
٣٢ ــ معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ــ عرض وتقديم وترجمة د . سعيد علوش ــ دار الكتاب اللبناني ــ بيروت ــ ط١ ١٩٨٥ .
٣٣ ــ مفهوم الشعر / دراسة في التراث النقدي ــ تأليف د . جابر احمد عصفور ــ المركز العربي للثقافة والعلوم ــ ١٩٨٢ .
٣٤ ــ النص : من القراءة الى التنظير ــ د . محمد مفتاح ــ الدار البيضاء ــ ط١ ٢٠٠٠ .
٣٥ ــ النص الادبي والنقدي بين القراء والاقراء ــ نحو نموذج تطبيقي ــ أ . د . يونس لشهب ــ عالم الكتب الحديثة ــ الاردن ٢٠١٢ .
٣٦ ــ نظريات القراءة والتأويل الادبي وقضاياها ــ د . حسن مصطفى سحلول ــ منشورات اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ٢٠٠١ .

٣٧ ــ نظرية الادب ــ رينيه ويليك ــ اوستن وارين ــ ترجمة محيي الدين صبحي ــ مراجعة د . حسام الخطيب ــ ط٣ ١٩٦٢ .
٣٨ ــ النظرية الادبية المعاصرة ــ تأليف رامان سِلدن ــ ترجمة جابر عصفور .
٣٩ ــ نظرية الاستقبال ــ روبرت سي هول ــ ترجمة رعد عبد الجليل جواد ــ ط١ ١٩٩٢ ــ دار الحوار للنشر والتوزيع ــ سورية .
٤٠ ــ نظرية التلقي ــ اصول وتطبيقات ــ د . بشرى موسى صالح ــ دار الشؤون الثقافية العامة ــ بغداد ١٩٩٩ .
٤١ ــ نظرية التلقي ــ مقدمة نقدية ــ تأليف : روبرت هولب ــ ترجمة عز الدين اسماعيل ــ النادي الثقافي بجدة ــ ط١ ١٩٩٤ .
٤٢ ــ نقد استجابة القارئ ــ من الشكلانية الى ما بعد البنيوية ــ تحرير جين ب . توبكنز ــ ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم ــ المجلس الاعلى للثقافة ١٩٩٩ .
٤٣ ــ النقد الادبي ، ومدارسهالحديثة ــ ترجمة د . احسان عباس و د . محمد يوسف نجم ــ دار الثقافة ــ بيروت ١٩٦٠ .
٤٤ ــ النقد الادبي اصوله ومناهجه ــ سيد قطب ــ دار الشروق ــ القاهرة ــ ط٨ ٢٠٠٣ .
٤٥ ــ النقد الادبي الحديث ــ د . محمد غنيمي هلال ــ دار الثقافة ــ بيروت ــ لبنان ١٩٧٣ .
٤٦ ــ النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الادب واللغة ــ مترجم عن الاستاذين لانسون ومايبه ــ د . محمد مندور ــ دار نهضة مصر للطبع والنشر ــ الفجالة ــ القاهرة .
٤٧ ــ هسهسة اللغة ــ رولان بارت ــ ترجمة د . منذر عياشي ــ مركز الانماء الحضاري ــ حلب ــ ط١ ١٩٩٩ .

Abstract :

In below the most important findings of the research, has opted not to detail because the reader will find is that you mentioned during the search.

1 - I grew up receiving theory within the context of a compound, they echo the many developments ... Intellectual, political, social and monetary ... and colorful references Depth of the foot in the modern era of simulation and identify cleansing and transformation when Aristotle .... To Russian Formalism and structural Prague ... And the sociology of literature. This involves:

A - that this theory does not claim it's an absolute, and it came in force governing which does not resume.

B - multiple readings of this theory.

C - multiple receive and differs from environment to environment, it is itself (text) met because it receives from before different audiences with different cultures.

D - she lives in the process of historical process, like any theory and thus some of its elements can be modified or canceled each, or added to it, they are in the state of development and permanent change.

E - reverse (Iyawas) on significant aspects of the early idea, or at least brushed aside. He thought (Iyawas) always turns on, and it seems that what cares about today is not only his relationship and flimsy Bbdayate in 1970.

F - there is opposition to the term (implicit Reader) when Aiserbalacharh to the results arising from the foggy this term.

2 - and an object differing substantially between astronauts theory Receive Iyawas, WISER Although they may Their interest re-formation of literary theory by divert attention from the author and the text, and focus on the relationship text / reader, the Mnahjhma own in dealing with this shift differed sharply.

3 - whistled new monetary trends and receive special theory towards the abolition of the fact that the author created after using for this language did not Eptdaha, but he inherited as other inherited these trends did not notice that this is true on the receiver, any receiver that also did not invent the language used.

4 - Bart went to the dimensions of the author, but to kill him in (hiss language), but he changed his mind in the (thrill text) as desired, in any form, and I need his image.

5 - The author Foucault sees the broad cultural space, filled this concept for a long time, and warned that his death will leave a vacuum that must be filled by another concept, but went further, saying: we Nkhada ourselves, sustaining the announcement of the death of the author only , while he has it powers and forbidding.

6 - But Derrida, he put the author on the brink of death, and did not slay him, and Aovernm, making it a sign Trekked never, neither Bart nor Foucault traced or eliminate them.

7 - in the transmitter away from the creativity, which features (sender, text, receiver), threatening creative process Cracked the trusses and collapse.

8 - that the sender and receiver are not b (enemies Brothers) but are (Brotherhood Ahumaiman) Almtwaslan, because the sender partition between the receiver in the text, they continue on, just do not touch. Because the contact is enough to happen, sent from one party, and communicate shared by the two parties, in giving and taking, and send and receive, so the this Batha sender and the future, and the future will be, receiver and transmitter. As the:

A - author writes a literary text evokes the reader, leaving him the speech.

B - and the writer shows the reader on the road, and guided and merely Directed . Vahawa_khas and hosted by the monuments in the road differentiates them void, on the receiver to fill and beyond.

C - that all the process of writing a must-have of the reading process, and the process of writing process involves reading, logically necessary, the two processes Require two distinct factors: the writer and the reader.

D - that the literary work will be able to discover the truth its own quality, but the existence of the reader, who is participating in an active spiritual adventure action and match with him, and the strength of this matching in mutual Alanmh for the author and the reader.