مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.31 (NO. 130) 2025, pp. 502- 520

المدرسة الألمانية وآفاقها النقدية نظرية التلقي انموذجًا

م.م. حسام عادل علي عنبر
hussam86@uomustansiriyah.edu.iq
07748161478

مستخلص البحث:

أسهمت المدرسة الألمانية بفتوحات نقدية عديدة، فهي من أهمِّ المدارس الأوربية التي أحدثت مُنعطفًا فكريًا في مسار البحث النقدي الأوربي الحديث؛ وقد لاقى منجزها النقدي تجاوبًا معرفيًا في العالم أجمع، فبالرغم من أن مُفكري الألمان كانوا آخر الأمم الكبيرة التي أولت اهتمامًا بالدرس النقدي، إذ إنَّ المدرسة الفرنسية كانت في المرحلة الكلاسيكية الأخيرة، وبدأت المدرسة الانجليزية تجني ثمار نظرياتها النقدية الحديثة التي أصلت لها، وقد انبثقت تيارات نقدية منمازة عن المدرسة الروسية التي استندت إلى نتاج الأدب الروسي في القرن التاسع عشر، غير أنَّ فلاسفة الألمان ومفكريهم سرعان ما عوضوا هذا التراجع الزمني بتقدم حماسي ملحوظ، وسعي حثيث لتحصيله، وعقل فلسفي دائب البحث والتفكير، ابتداءًا من كانط الذي سعى إلى تدشين عصر نقدي شعاره استعمال العقل بشجاعة، ومن ثم هوسرل الذي لم يلبث أن أحال النقد إلى فينومنولوجيا، وانتهاءًا برواد نظرية التلقي (ياوس وإيزر)؛ إذ إنَّ الظاهراتية تُعدُّ من أهم الأُصول المعرفية التي تبلورت عنها نظرية التلقي، وإنَّ هذه النظرية تُمثِّلُ ذروة ما وصل إليه النقد الألماني.

الكلمات المفتاحية: مدرسة، ألمانية، نقدية، نظرية، تلقي.

المُقدمة

تُعدُّ المدرسة الألمانية من أهمِّ المدارس النقدية الأوربية، فقد أسهمت بفتوحات فلسفية ونقدية عديدة، واستطاعت أن تُحدثَ مُنعطفًا فكريًا في مسار البحث النقدي الأوربي الحديث؛ ليُحقق منجزها النقدي تجاوبًا ابستمولوجيًا من قِبل العالم بأسره، فبالرغم من أن الألمان كانوا آخر الامم الكبيرة التي أولت اهتمامًا بالدرس النقدي، إذ أخذت المدرسة الانجليزية تُروج لنظرياتها النقدية الحديثة التي انتهت إليها، وكانت المدرسة الفرنسية في المرحلة الكلاسيكية الأخيرة، غير أنَّ المُفكرين الألمان سرعان ما عوضوا هذا التراجع الزمني بتقدم حماسي ملحوظ، وسعي حثيث لتحصيله، وعقل فلسفي دائب البحث والتفكير، ابتداءًا من كانط الذي سعى إلى تدشين عصر نقدي شعاره استعمال العقل بشجاعة، ومن ثم هوسرل الذي لم يلبث أن أحال النقد إلى فينومنولوجيا، وانتهاءًا برواد نظرية التلقي (ياوس وإيزر)؛ إذ إنَّ الظاهراتية تُعدُّ من أهم الأُصول المعرفية التي تبلورت عنها نظرية التلقي، فقد تأثر رواد هذه النظرية (ياوس، وإيزر) بالعلاقة الثنائية بين النص والقارئ، وقد اشتقوا المفاهيم الخاصة لنظرية التلقي من الفلسفة الظاهراتية، وأهم هذه المصطلحات التي ارتكزت عليها نظرية التلقي هي: الواقع الجمالي، أفق الانتظار، فراغات النص، المسافة الجمالية، التي أعانتهم على وضع قواعد لتقبل النصوص الأدبية وتأويلها، وإنَّ هذه النظرية تُمثِّلُ ذروة ما وصل إليه النقد الألماني، فضلًا عن المُؤثرات الأخرى المُتمثلة بالشكلانيين الروس، ومدرسة براغ البنيوية، وتأويلية هانس جورج غادامير، وغيرها من المدارس التي سيأتي الحديث عنها في هذا البحث.

إنَّ نظرية التلقي قد رافقتها ارهاصات نقدية أسهمت في بلورتها، ولعل من أكثر هذه الارهاصات التي أسهمت في افراز هذه النظرية هي تباين المناهج النقدية في الاهتمام والتركيز على عناصر العملية التواصلية المتمثلة بـ(المُرسل، والرسالة، والمُرسل إلية)، فأي عملٍ أدبي يكون عرضة لاستجابة القارئ الذي يتفاعل مع النص الابداعي على وفق الاطار الذوقي لدى المتلقي، وإنَّ هذا الاطار يخضع لضوابط المناهج النقدية التي ركزت إما على المرسل (مبدع النص)، أو الرسالة

(النص الإبداعي)، أو مُتلقي النص الابداعي (المُرسل إليه)، وعلى هذا الأساس نلحظ أنَّ دراسة النصوص الأدبية قد مرَّت بثلاثة مراحل مفصلية، المرحلة الأولى تمثلت بالنقد السياقي الذي يعتمد على تحليل المضمون وما ينطوي عليه من مضامين ذات دلالة فكرية أو اجتماعية أو تاريخية... إلخ، ويُمكن أن نصطلح عليها لحظة المُؤلف، فقد استعانت بالمناهج التي ليست لها صلة بالأدب والنقد، كالمنهج التاريخي، أو المنهج الاجتماعي، أو المنهج النفسي... إلخ، أمَّا المرحلة الثانية فقد تمثلت بالدراسات البنيوية (النصية) التي تعاملت مع النص الابداعي تعاملًا لغويًا صِرفًا، لأنها تبنت اجراءات التحليل اللغوي في تعاملها مع النصوص الابداعية، بمعزل عن السياقات الخارجية التي أفرزتها، أما المرحلة الثالثة فقد تمثلت بالرُّؤية المُحايثة التي تبنتها نظرية التلقي، وسعت إلى انصاف عناصر العملية التواصلية، وذلك عبر التركز على عناصرها الثلاثة المرسل (المؤلف)، والرسالة (النص)، والمرسل إليه (القارئ)، وبذلك أصبح القارئ غير مُهمش بوصفه مُشاركًا في العملية الابداعية، ويُمكنه أن يُبدي رأيه الذي قد يُسهم في ارتقاء النص الأدبي إلى تُخوم الأعمال الابداعية العظيمة.

المدرسة الألمانية

إنَّ الدرس الذي تُقدمه المدرسة الألمانية هو درسٌ نقديٌ منماز، فليس النقد سمة مرتبطة بالفلسفة الكانطية التي عدتها المقررات الجامعية والبحثية بوصفها نقدية بالأساس، إنَّ كانط وإن كان قد دشن عصرًا نقديًا تنويريًا شعاره استعمال العقل بشجاعة، غير أن سمة النقد كمسألة للموضوع الفلسفي ومُحتواه قد ظلَّ يُلازم الفكر الألماني عبر تضاعيفه التاريخية، لقد تحول النقد في الفلسفة الألمانية وبالتحديد مع كانط إلى فلسفة من أجل بيان إمكان المعرفة قبل إصدار الأحكام، وتحديد ما يمكن معرفته قبل التوجه نحو موضوع المعرفة، قبل إصدار الاحكام، وتحديد ما يمكن معرفته قبل التوجه نحو موضوع المعرفة، أو توجيه التساؤلات المسبقة، وقد أجاب كانط في كتبه النقدية عن أسئلته الشهيرة: ماذا يمكنني أن أعرف؟ ماذا يمكنني أن أعمل؟ وأخذت هذه الأسئلة عنوانات نقدية واضحة، في مؤلفاته الأتية: "نقد العقل المحض"، "نقد العقل العلمي"، "نقد ملكة الحكم"، وهو المشوار النقدي الذي استأنفه "فيخته"، في مؤلفه "نقد كل وحي"، ثم تحول النقد إلى علم وتيار مع "إدموند هوسرل"، ونقد اللاهوت مع "فيورباخ"، ونقد المجتمع "عند ماركس"، ونقد القيم مع "نيتشه"، ونقد الأيديولوجيا والأداتية مع "هابرماس"، ومن هذا المنطلق سعى المفكرون الألمان إلى تحرير العقل الفلسفي الألماني من تراكمات قد جرى تقديسها بفعل العمل التاريخي، فهو -النقد الألماني- بناءٌ لكشف الجديد، وتضحية ابستيمولوجية بمعطيات سابقة، أنه مُساءلة واستنطاق وكشف ونقد، وهو آلية ستدفع بالفكر الألماني -مقارنة بغيره- إلى إحراز تقدم ملحوظ على مستوى الحقول المعرفية في التأصيل لأفكار وقضايا لم يسبق التطرق إليها (مجموعة من المُؤلفين، 2014، صفحة 15)، بالرغم من أن الألمان كانوا آخر الامم الكبيرة التي عُنيت بالنقد في وقت كان الإنجليز فيه قد أخذوا يجنون ثمار النقد الحديث، وكان الفرنسيون فيه في المرحلة الكلاسيكية الأخيرة، ولكن الألمان سرعان ما عوضوا هذا التأخر الزمني بتقدم حماسي عظيم، وسعي متواصل في تحصيله، وعقل فلسفي دائب البحث والتفكير (أمين، 2012، الصفحات 275-276)، إنَّ تنوع المدارس الفلسفية التي صدرت عن كانط يعد دليلا قاطعا على خصوبة الفلسفة النقدية الألمانية، وثرائها، واتساع مداها، فكان كانط مصدرا لتيارات فلسفية متباينة، وربما كانت "الفلسفة النقدية" في كل تاريخ الفكر الحديث أكثر فلسفة استطاعت أن تثير أصداء، وأن تولد أرجاءً لدى معظم مفكري الغرب، وقد يكون السبب في ذلك أن كل مفكر قد استطاع أن يجد لدى كانط ما يروقه وفقًا لنوع معادلته الشخصية، وهذا ما عبر عنه زكي نجيب محمود بقوله: "إنك تشعر في كتب كانت كإنَّك في سوق ريفية يمكنك أن تشتري منها ما تشاء: حرية الإرادة وجبرها، المثالية وتفنيدها، والإلحاد والإيمان بالله، فهو اشبه ما يكون بـ(حاوي) الذي يستطيع

أن يخرج من مخلاته الفارغة كل شيء، إذ تراه يستخرج من فكرة الواجب إلهاً، وخلودًا وحرية..."، فليس بدعا ان تجد كل باحث في كتبه ما يلائم وجهة نظره الخاصة، ولو حاولنا ان نتعقب تأويلات الفلسفة الكانطية المختلفة، أو تحصي شتى الحركات النقدية التي صدرت عن مذهبه النقدي لكان علينا أن نضع مؤلفا كاملا في تاريخ الفلسفة وما تمخض عنها من فتوحات نقدية، وليس ببعيد عن الأذهان ما فعله مثلا فيلسوف مثل هوسرل المتوفي عام ١٩٣٨ حينما اتخذ من "المشكلة النقدية نقطة البداية" نقطة بداية لفلسفة جديدة، فلم يلبث أن احال النقد إلى "فينومنولوجيا" (إبراهيم، د،ت، الصفحات 236-238)، الذي يعد أصلًا معرفيًا تبلورت عنه نظرية التلقي، إذ تعد هذه النظرية ذروة ما وصل إليه النقد الألماني، فإنَّ نظرية التلقي المعاصرة قد استمدت "مفهومها وآليات اشتغالها في تشكيل خطاباتها النقدية للنصوص الأدبية والفنية من عمق المنجز الفلسفي، لاسيما الظاهراتي منه، والتي ترجع أصوله إلى الفيلسوف الألماني (إدموند هوسرل) الذي أعلن بأن المهمة التي يتوخاها الفيلسوف -هدفه الحيوي بصفته فيلسوف- هي بلوغ علم شامل للعالم، معرفة شاملة نهائية، مجموعة خصائص قائمة بذاتها عن العالم" (كاظم و شرين، 2011، صفحة 70)، ومن هنا لا بُدَّ أن يقف هذا البحث على النقد الفينومينولوجي (الظاهراتي) بوصفه يُمثل المُنطلق الذي انطلقت منه نظرية التلقي.

النقد الفينومينولوجي (الظاهراتية)

كانت الفلسفة ممزقة بين النزعة الوضعية التي تنظر إلى الأشياء نظرة تجريبية مجردة من الحدس، إذ اتصفت بنزعتها التي تتخذ من النسبية قمة الحقيقة، وكانت هناك نزعة ذاتية لا عقلانية ولا تمتلك منهجًا تأسيسيًا تفرض به نفسها كمعرفة حقيقية، وبين هاتين النزعتين التين جاءتا كرد فعل للعقلانية والميتافيزيقية، ولدت الفينومينولوجيا، تسعى فينومينولوجيا هوسرل إلى تخليص العلوم الإنسانية من الأزمة التي عصفت بالفكر الفلسفي في مطلع القرن العشرين (مجموعة من المُؤلفين، 2014، صفحة 74)، لم تكن بداية هوسرل في رحلت بحثه عن الحقيقة وإنقاذ الفلسفة إلا بحركة نقدية، إذ بدأ من حيث انطلق فيلسوف العقلانية رونيه ديكارت، وسعى إلى ازاحة كل الأفكار والمنطلقات السابقة للذات عن حقيقة الاشياء، ووضعها أمام المساءلة من جديد، ارتبطت فلسفة هوسرل بأزمة العلوم الإنسانية، سيكولوجية كانت أم اجتماعية أم تاريخية، فلم تعد الأفكار والمبادئ الموجهة للوعي إلا نتاجًا لعلل خارجية، مما يجعل المفكر يعدُّ الأسباب التي يقررها على أنها الأسباب الحقيقية، غير أن المسألة ليست كذلك بالفعل؛ لأن مثل هذا الأسباب التي تستتبع الإقرار لا يمكن تفسيره الا بالعلل الخارجية التي حفزت المفكر على تبنيها؛ لتصبح بذلك نتائج العلوم النسبية، وسرعان ما تمتد للفلسفة؛ لذا أثار هوسرل مشكلة أصل العلم والفلسفة لأجل تبيين المعقول واللامعقول، واستبعد العناصر اللاعقلانية، يقول هوسرل: "إنّ الفنومنولوجيا كانت الفلسفة التي ستحقق ميلاد جديد للعقل، هي دراسة الظواهر التي تظهر أمام الوعي... لقد رفضت الفنومنولوجيا على خلاف المذهب الطبيعي النظر إلى العالم على أنه مستقل عن الوعي؛ بل لقد اعتبر العالم مفهومًا، بناءً على تلازمه مع الوعي... إن الوعي موجَّه أساسًا في أفعاله ومظاهره نحو العالم، وكل أفعاله تمتلك قطبًا ذاتيًا هو الوعي نفسه، وقطبًا موضوعيًا هو العالم" (انور، 1994، صفحة 46)، أراد هوسرل أن يجعل للفلسفة أساسًا لا يتطرق إليها الشك، ويسمح بإقامتها بمعنى الكلمة، أي برهانيًا تشمل جانبين، هما:

1- أن تتحرر من كل التصورات المسبقة، بمعنى أن لا قيمة لكل ما ليس له برهانًا ضروريًا.
2- الذهاب إلى الأشياء نفسها، أي إلى الأشياء الظاهرة في الشعور ظُهورًا بيِّنًا (يوسف، د.ت، صفحة 65)

تُعنى فلسفة هوسرل بدراسة وقائع الفكر والمعرفة دراسة وصفية محضة، إذ تكون على نحو ما نعيشه في صميم شعورنا، في تجاربنا الداخلية المباشرة، دراسة وصفية للوصول إلى ماهية الظاهرة،

وهي ماهية تختلف عن مفهومها لدى الفلاسفة السابقين (ابراهيم، 1999، صفحة 239)، فهي دراسة تُعنى بالماهيات المتضايفة إلى الشعور بعد أن ترد إليه من عالم الأشياء فيقوم بتمحيصها حتى يتبين وضوحها، يقول هوسرل في هذا الصدد: "إنَّ الفينومينولوجيا الناشئة قد تحولت عن طريق دراسة التأملات التي كتبها ديكارت إلى نموذج جديد على وجه التقريب، رغم أنها وجدت نفسها مقصورة على إطراح جميع المضمون المذهبي المعروف عن ديكارت تقريبًا" (هوسرل، 1958، الصفحات 41-42)، فقد وجد هوسرل أنَّ الفلسفة عرفت انقسامًا حادًا على يد ديكارت الذي فصل بين العالمين المادي والروحي، ومن هنا تتجلى فكرة القصدية الهوسرلية التي تعني فعل القصد أو التوجه العقلي نحو الموضوعات الخارجية، فهي بمثابة الرباط القوي الذي يجعل الوحدة قائمة بينهما من دون ترجيح إحداهما على الآخر.

أما رومان اينجاردن الذي تشاطر زعامة الفلسفة الظاهراتية مع إدموند هوسرل، فقد أكد في رؤيته الفلسفية على ترابط الفكر والوجود الظاهري للأشياء، في رؤية رُؤية تُؤمن بتفاعل الذات مع الموضوع بطريقة تواصلية بحيث يصعب الفصل بين هذين الفاعلين، وانطلق الفيلسوف مارتن هيدغر من القطيعة مع النظام الفكري الذي أرساه من قبله هوسرل، مُؤكِّدًا على أن المعنى يكون تاريخيًا، مُعتبرًا أنَّ اللغة ليست مجرد أداة اتصال أو وسيلة ثانوية للتعبير عن أفكار مُحددة؛ بل هي البُعد الحقيقي الذي تتحرك فيه الحياة الإنسانية والذي يأتي بالعالم إلى الوجود أصلا، فلا عالم بالمعنى الإنساني المميز دون لغة (بوكروح، 2006، صفحة 42)، ويصعب الخوض في الآراء المتشعبة للفلسفة الظاهراتية لدى أبرز أعلامها: هوسرل، انغاردن، غادامير، فهذا ميدان فلسفي شاسع، والخوض فيه يُبعدنا عن موضوع البحث الرئيس، وإنَّ ما يهم موضوع هذا البحث هو تأثير مؤسس الفلسفة الظاهراتية إدموند هوسرل في أدبيات المناهج النقدية، وخاصة فيما يتعلق بمرحلة ما بعد البنيوية، ولا سيما نظرية التلقي.

مؤثرات المدارس الأوربية في نظرية التلقي

إنَّ تاريخ نظرية التلقي والارهاصات التي مهدت لها، يعود إلى كتاب "فن الشعر"، لأرسطو؛ لاشتماله على فكرة التطهير بوصفها مقولة أساسية من مقولات التجربة الجمالية، وربما كان شرح لسنج Lessing لمقولات أرسطو أفضل مثال لانطلاق نظرية التلقي، فقد أشار إلى أنَّ التراث الجمالي للقرن الثامن عشر في مجمله بدءًا من بواكيره التي مثلت فرعًا مُنفصلًا عن البحث الفلسفي، حتى ظهور كتاب كانط المُسمى "بحث الحُكم" عام 1790، كان يعتمد على أفكار تتعلق بما يُحدثه العمل الفني بقدر ما تتعلق بماهيته، ولا يُمكن إغفال التراث البلاغي وعلاقته بنظرية الشعر على أنه ارهاص للنظرية؛ وذلك يرجع إلى تركيزه على أثر الاتصال الشفاهي والكتابي على المُستمع والقارئ (هولب، د.ت، صفحة 47)، وقد أفرد روبرت هولب في كتابه "نظرية التلقي مُقدمة نقدية" بابًا حدد فيه المؤثرات التي تمخضت عنها نظرية التلقي، وحددها في خمسة مؤثرات، وهي: الشكلانية الروسية، وبنيوية براغ، وظواهرية رومان انجاردن، وهرمنيوطيقا هانز- جورج جادامر، وسوسيولوجيا الأدب، وقد اختار هذه المدارس النقدية إما لأنَّ لها تأثيرًا ملحوظًا في تطور النظرية، أو لأنها أسهمت في تقديم حلول لأزمة البحث الأدبي بعودتها إلى تركيز الانتباه على العلاقة بين النص والقارئ (هولب، د.ت، صفحة 48)، وبذلك ارتكزت نظرية التلقي على أسس فلسفية وفكرية شأنها في ذلك شأن النظريات النقدية الأخرى.

أولًا- الشكلانيون الروس

إنَّ الشكلانية الروسية قد أسهمت اسهامًا خطيرًا في تطوير نظرية التلقي، إذ يصعب إغفال أهمية الشكلانية الروسية بالنسبة إلى النقد الألماني في الستينيات المتأخرة، وكذلك يصعب انكار الصلات

بين الشكلانيين وكل من النقد الجديد، والبنيوية الفرنسية، إذ إنَّ هذه العلاقات توثقت عبر عناية الشكلانيين بتكوين الأعمال الأدبية وتحليلهم الدقيق للقافية والشكل الشعري، غير أنَّ الصورة المختلفة لهذه المدرسة قد برزت من خلال المنظور الألماني في حقبة السبعينات، إذ لم يكن المهم في ألمانيا هو التركيز على العمل الفني أو التشعبات اللغوية أو الجذور بقدر ما كان انتقال الأفضلية في البحث إلى العلاقة بين القارئ والنص، لقد أسهم الشكلانيون الروس في توسيع مفهوم الشكل بحيث يندرج فيه الإدراك الجمالي، وأسهموا في خلق طريقة جديدة للتفسير ترتبط ارتباطًا وثيقًا بنظرية التلقي وما له صِلة بتاريخ الأدب، فضلًا عن تسليم الشكلانيين بـ"التطور الأدبي" المتضمن الصراع بين المدارس النقدية من أجل السيادة، كان له الأثر الكبير في النظرية الألمانية الجديدة، ونستخلص من ذلك أنَّ إلى جانب البنيوية التي امتدت من موسكو إلى باريس، كان هُناك تتابع موازٍ في سيرورة الأفكار، ينساب من لدن الشكلانيين الروس إلى أصحاب نظرية التلقي الألمان المحدثين (هولب، د.ت، الصفحات 49-51).

ثانيًا- ظواهرية رومان انجاردن

كان انجاردن تلميذًا لإدموند هوسرل، ويشتغل في حقل الدراسات الفلسفية، وقد تعرض لمشكلات الأعمال الفنية الأدبية، وقد أمده العمل الفني الأدبي وفقًا لما كتبه هو في عام 1930 بالنموذج المثالي، وقد كان الدافع الأساسي لتحوله إلى دراسة النظرية الأدبية يرتبط ارتباطًا مباشرًا ببحثه في إشكالية المثالية والواقعية، وإنَّ العمل الفني الأدبي عنده يقع خارج هذه القسمة الثنائية، إنَّ أهم استجابة لعمل إنجاردن هو ميله إلى إهمال اهتماماته الفلسفية الرئيسة، وقد عُرف بعد ذلك بدراسته لعملية القراءة، وبخبرته بالأعمال الأدبية، وقد تمثَّل هذا التحول والتأثير في عملين مختلفين له، ففي حين استمد كل النقاد الجدد معرفتهم من كتابه "العمل الفني الأدبي"، كان قد نشر كتابه الثاني "الخبرة بالعمل الفني الأدبي"، في ألمانيا عام 1968، ايذانًا لأصحاب نظرية التلقي بأن يروا على نحو أوضح اهتمام انجاردن بالعلاقة بين النص والقارئ (هولب، د.ت، الصفحات 59-61)، وقد تأثر رواد نظرية التلقي (ياوس، وإيزر) بالعلاقة الثنائية بين النص والقارئ، وقد اشتقوا مفاهيم النظرية الخاص من الفلسفة الظاهراتية من هوسرل وغادامير حتى هيدغر، وأهم هذه المصطلحات التي ارتكزت عليها نظرية التلقي هي: الواقع الجمالي، أفق الانتظار، فراغات النص، المسافة الجمالية، التي أعانتهم على وضع قواعد لتقبل النصوص الأدبية وتأويلها (الصكر، 1998، صفحة 109).

ثالثًا- بنيوية براغ (جان موكاروفسكي وفيلكس فوديشكا)

يُعدُّ موكاروفسكي أهم منظر للأدب في مدرسة براغ البنيوية، شأنهُ شأن كتابات الشكلانيين الروس، فقد أصبح عمله في ألمانية على وجه الخصوص واحدًا من أكثر المصادر النظرية سيادةً خلال أواخر الستينات وبادية السبعينات من القرن العشرين، فبين 1967- 1974، ظهرت ترجمات ألمانية كثيرة لأهم كتاباته، وحيثما كانت تُذكر نظرية التلقي أو البنيوية في ألمانية خلال تلك السنوات، كانت تتم الاشارة إلى موكاروفسكي (هولب، د.ت، الصفحات 68-69)، ويتضح تلميحاته إلى نظرية التلقي عندما حدد الاطار العام للفن بوصفه نظامًا حيويًا دالًا، ووفقًا لهذا المفهوم يصبح كل عمل فني بنية لها مرجعيات غير مُستقلة عن التاريخ تتشكل وتتحدد عبر أنساق مُتعاقبة من الزمان، والحق أن موكاروفسكي قد عرف العمل الفني بأنَّهُ علامة مركبة تتوسط بين الفنان والمُخاطب، وقد استطاع بهذه الرؤية أن يرفض النظريات التي تحيل إلى علم النفس، فتوحِّد بين الفن والحالة العقلية للفنان، أو الشخص المُدرك، والنظريات التي تتعامل مع الفن بوصفه مجرد انعكاس للواقع الاجتماعي، وبإزاحة هاتين العقبتين أصبح العمل الفني يحتل مكانًا في السياق المُلائم لفحص الاستجابة الجمالية (هولب، د.ت، صفحة 71)، وإذا كان انهماك موكاروفسكي في مشكلات التلقي الأدبي عملًا مُتعدد الوجوه،

وكانت مُعالجاته لجوانب عملية التلقي مُتناثرة في أعماله، فقد كان تلميذه فيلكس فوديشكا أكثر منهجية في تطرقه لنظرية التلقي، إذ لم يصرف جهوده إلى مسألة التلقي بوصفها حقلًا قائمًا بذاته، فإنَّ اسهامه الخاص في نظرية التلقي يتمثل في سعييه إلى الموائمة بين اتجاه انجاردن الظواهري والنموذج البنيوي لدي استاذه، وقد حاول بتبنيه مفهوم التحقيق العياني عند انجاردن أن يتخطى حدوده القائمة بمعزل عن التاريخ، وذلك برفضه لفكرة التحقيق المثالي وعن طريق ربط المصطلح بحضور المعيار الجمالي، وعلى هذا النحو كان مفهوم التحقيق العياني مُهيئًا على نحو جيد للاضطلاع بأمر الفروقات الذوقية التي لوحظت من خلال التجربة أو التغيرات التي تطرأ على النصوص المفردة أو على مُجمل القواعد (هولب، د.ت، صفحة 76)، التي تُحدد الاطار الذوقي لدى المُتلقي.

رابعًا- هرمنيوطيقا هانز- جورج جادامر

يطرح جادامر الهرمنيوطيقا بوصفها اتجاهًا مُصححًا ينتمي إلى نقد النقد، فإذا كانت الهرمنيوطيقا تهتم في تفسير النصوص الدينية، أو بسيكولوجية الفهم، أو بالمنهجية في العلوم الانسانية، فإنَّ جادامر طلب للهرمنيوطيقا بوضع كلي جامع، فقد وجه الهرمنيوطيقا إلى الاهتمام بشرح عملية الفهم في ذاتها لا في علاقتها بعلم معين، وهكذا تبدو اهتمامات جادامر ذات طبيعة فلسفية ووجودية فكتابه "الحقيقة والمنهج" يطرح الهرمنيوطيقا لا من أجل تقديم منهج جديد أفضل فحسب؛ بل من أجل مسألة المنهجية وعلاقتها بالحقيقة (هولب، د.ت، صفحة 78)، التي تتطلب الفهم الصحيح، والتفسير الدقيق، والتأويل المُؤطّر بضوابط منهجية، وبذلك يؤكد جادامر أنَّ علم التفسير "يسعى إلى الكشف من خلال تقنيات خاصة عن المعنى الأصلي للنصوص في الموروثات أو الأدب ذي النزعة الإنسانية، وفي الإنجيل على حدٍّ سواء" (هولب، د.ت، صفحة 81)، ومن هنا طرح مشروع علم التفسير بوصفه "طاقة ذات وجوه ثلاثة: الفهم subtilitas intelli gendi، والشرح subtilitas explicandi، والتطبيق subtilitas epplicandi" (هولب، د.ت، صفحة 81)، وبذلك يتم توجيه استراتيجيات القراءة، والانتقال عبر مُستويات التلقي للوصول إلى الرؤية الكلية للنص الأدبي، وبذلك تتضح الحقيقة عبر الموقف التأويلي للظاهرة الأدبية، وقد أثرت آراء جورج جادامر في نظرية التلقي، وخاصة تلك التي اهتمت بدراسة الأفق التاريخي، فـ"هذا الأفق التاريخي قد لعب دورًا مركزيًا لهُ أهميته في خطاب التلقي، فقد تطور عند (هانز روبرت ياوس) والذي أطلق عليه (أفق التوقع) الذي يعني به استحالة فصل النص الذي يقرأ عن تاريخ تلقيه والأفق الأدبي الذي ظهر فيه وانتمى إليه أول مرة، فالنص وسيط بين أفق الناقد والأفق الذي يمثله عن طريق التداخل بين الأفقين تتولد لدى مُستَقبِل النص القدرة على توقع بعض الدلالات والمعاني؛ ولكن لا يتبع بالضرورة تطابق المعاني التي تحدث عنها القدماء، وهذا ما يسمى كسر حاجز التوقع" (كاظم و شرين، 2011، الصفحات 72-73)، الذي سيأتي الحديث عنه عندما نصل إلى المفاهيم الإجرائية التي اعتمدها ياوس في ارساء دعائم نظرية التلقي، لا سيما أُفق التوقع.

خامسًا- سوسيولوجيا الأدب (ليولوفينتال، جوليان هيرش، ليفين شوكنج)

إنَّ إسهام لوفينتال Leo Lowental، الخاص في النظرية النفسية الاجتماعية لتلقي الأدب قد تضمنته دراسته الرائدة لكيفية تلقي ألمانيا لأدب دستويفسكي في حقبة (1880- 1920)، لقد استطاع عبر مقالاته التي تناول في النتاج الأدبي لهذا الروائي الروسي أن يشرح سبب استحواذه -دستويفسكي- على فئات من الشعب الألماني، وإقبالهم على قراءة رواياته، فقد بيَّن كيف قدم دستويفسكي الدعامة الإيديولوجية لأفراد الطبقة الوسطى من الألمان حين أمدهم بسلسلة من الأساطير التي يتقبلها الأفراد الواقعيون من طبقة عليا قوية، وطبقة عمالية (بروليتاريا) سريعة النهوض، ورأى أنَّ تحليل تلقي عمل ما لأحد المؤلفين ينطوي على فهم مسيرة الحياة في المجتمع، لأنَّ الأدب يتداخل في المجتمع بطريقة

مركبة، فهو من جهته يلبي –لدى فئات اجتماعية بعينها- الحاجات النفسية التي قد تهدد النظام الاجتماعي في حالة عدم تلبيتها، إنَّ دراسة الأدب واستهلاكه وفقًا لما يراه لوفينتال لا تقتصر على بحث واحدة من المشكلات الجوهرية فحسب؛ بل هي كذلك إسهام في التحليل الاجتماعي (هولب، د.ت، صفحة 90)، أما جوليان هيرش Julian Hirsch، فقد اهتم في كتابه "أصل الشهرة" بدراسة الكيفية التي ينشأ بها الحكم المتعلق بالشهرة، واهتمت أسئلة الكتاب بكيفية ظهور الأفراد المميزين، والآثار التي يُحدثها هؤلاء المُبدعين في أزمانهم وفي المُستقبل، إنَّ ما صنعه هيرش بطرحه هذه الأسئلة هو نقل التركيز على الموضوع (الفرد المميز)، إلى التركيز على الذات المقررة للقيمة، فبدلًا من الوقوع في حبائل الموضوع يتم طرح السؤال من منطلق نظري في التلقي، فالشهرة حسب هيرش تستبع اعتراف الجماهير؛ ولذا تُعد تلك المؤسسات التي تُسهم في الاعتراف العام بالتميز كالمدارس، والطباعة، والصحف العامة، وغيرها، بالغة الأهمية، إذ إنَّ هذه المُؤسسات لا تُشكل وجهات نظر الذات وآراءها فحسب؛ بل حتى عندما يتم التطرق مصادفة إلى رأي مُخالف، سيُرفض هذا الرأي لمجرد اختلافه عن الرأي المعهود؛ لأنَّ الأثر الناشئ عن عمل ما أو فرد ما لا ينفصل عن تاريخ الظروف الاجتماعية التي تُحدد لنا أحكامنا بالقيمة على أساس تلقي صورتهم الظواهرية، أي على نحو ما يظهرون لنا لا على نحو ما هُم عليه أو ما كانوا عليه، ولهذا يقترح هيرش دراسة سيرة الفرد بوصفه ظاهرة، أو ما يُسميه برصد الظاهرة، فهذا الاقتراح يشبه كثيرًا تصريحات أصحاب نظرية التلقي التي تومئ إلى علم للتأريخ، فهو خليقٌ بأن يُستبدل بالوصف الموضوعي للأحداث وللأفراد (هولب، د.ت، الصفحات 92-93)، أما ليفن شوكنج Levin L. schucking، فهو على النقيض من هيرش الذي اهتم بشهرة الأفراد، فقد قدم بديلًا للأفكار السائدة عن تاريخ الأدب، وافترض أنَّ مفتاح فهم تاريخ الأدب قائم على دراسة الذوق، والذوق حسب شوكنج يُشير إلى قُدرة عامة على تلقي الفن، وهو ليس خاصية ثابتة على مرِّ الزمن، أو قاعدة كونية؛ بل هو شيء يتغير مع الزمن، وفيما بين الحضارات؛ بل داخل المجتمعات ذاتها، كونه يتعلق بروح العصر، ومن ثم فإنَّ دراسة تاريخ الذوق أو التربية الذوقية تتضمن العمل الأساسي لمُؤرخ الأدب، وهنا تفسح عملية الابداع ودراسة الخصائص الأدبية الطريق لاستكشاف الجمهور، والأشياء التي يُفضلها، والأسباب الكامنة وراء عادات القراءة، وبذلك لم يعد المُؤلف وعمله يحتلان مكان الصدارة، بل صار المستهلك والظروف التي يتم فيها الاستهلاك أولى بالصدارة، وأكد مثل هيرش على أهمية المُؤسسات الخاصة التي تُسهم في تكون الذوق في حقبة زمنية ميعينة (هولب، د.ت، الصفحات 94-95)، وبذلك أثرت سوسيولوجية الأدب في نظرية التلقي، وساعدتها على فهم العلاقة التي تجمع بين المتلقي والظروف الاجتماعية التي تم فيها تلقي النص الأدبي، وكذلك الأثر الناشئ عن عمل ما أو فرد ما لا ينفصل عن تاريخ الظروف الاجتماعية التي تُحدد شهرة الأفراد وأعمالهم الأدبية في عصر معين، وإن فهم الأدب يقتضي دراسة الذوق؛ إذ إنَّ الذوق يتغير مع تغير الأزمان، وكذلك تتغير معه طريقة تلقي النصوص الأدبية وظروف الاستهلاك التي جعلت المتلقي أولى بالصدارة.

ارهاصات نظرية التلقي

إنَّ نظرية التلقي شأنها شأن النظريات النقدية التي تنبثق من تطورات فكرية حاولت التعبير عن وجهة نظرها تُجاه نظرية الأدب، وقد أرسى دعائم هذه النظرية في ستينيات القرن العشرين الناقدان الألمانيان (هانز روبرت ياوس)، و(فلفجانج إيزر)، فقد شكلت الارهاصات الأدبية والنقدية مُنطلقًا لهما في بلورة هذه النظرية، فالأدب الأوربي من وجهة نظر عددٍ من النُقاد الأوربيين وعلى رأسهم الشاعر والناقد الإسباني خوان رامون خمينت قد مرَّ بثلاثة مراحل، أو عُصور كبرى كما يُسميها، وهي: عصر النهضة، والعصر الرومانتيكي، وأخيرًا العصر الحديث، أو الحركة الحديثة

(الموديرنزم)؛ ولكن الناقد الألماني روبرت ياوس ذهب في مقاله الشهير "التغيير في نموذج الثقافة الأدبية"، إلى تقسيم الأدب الأوربي إلى أربعة مراحل، وأطلق على كُلٍّ منها مُصطلح (النموذج)، وقد عدَّ النماذج الثلاثة سابقة في رأيه، أما الرابعة فهي ناشئة وقد رشحت نظرية التلقي لكي تُمثله (خميث و أبو أحمد، 1986، صفحة 50)، فالأدب الألماني كان في حقبة الستينيات موازيًا لِمَا جاءت به نظرية التلقي من تحول في وجهات النظر النقدية، وربما كانت نهضة الأدب الوثائقي أوضح مثال على هذا، إذ يُلحظ تطورًا من الاهتمام بالإنتاج والعرض إلى التركيز على الأثر والاستجابة (هولب، د.ت، الصفحات 60-61)، ومن هنا انصب اهتمام ياوس على دراسة تاريخ الأدب، فهو يُؤكد أنَّ دراسة الأدب ليست عملية تنطوي على تراكم تدريجي للحقائق والشواهد التي يقررها كل جيل من الأجيال المُتعاقبة للمعرفة، وحقيقة تطور الأدب تُشخصه قفزات نوعية ومراحل من القطيعة ومنطلقات جديدة؛ وعلى هذا الأساس قرر ياوس أنَّ النموذج الذي وجَّه البحث الأدبي ذات يوم، ما يلبث أنَّ يُنبذ عندما يُصبح غير قادر على الوفاء بالمطالب التي توسمتها الدراسات الأدبية فيه، ويحل محله نموذج جديد أكثر ملائمةً لهذه المهمة من النموذج الأقدم (مناهج النقد المعاصر، 1977، الصفحات 140-141)، ومن هنا عزا ياوس الأزمة التي أصابت الأدب في أواخر الستينيات من القرن العشرين إلى إهمال الأفكار القديمة الخاصة بعلم تاريخ الأدب، وانطلاقًا من هذه الرؤية حاول ياوس أن يصل الماضي بالحاضر، بوساطة خطوتين:

الأولى- أن يُؤخذ في الحسبان توقف أنماط التفسير القديمة.

الثانية- الحفاظ على الصلة الحيوية بين نتاج الماضي واهتمامات الحاضر على نحو ما دعا إليه شلر قبل 178 عامًا (محمد، 2002م، صفحة 9)، وقد عُدت هذه الرؤية التي أشار إليها ياوس من أهم الدعائم التي أرست نظرية التلقي، وقد تمثلت هذه الرؤية بما اصطلح عليه بـ(أفق الانتظار)، الذي يربط العمل الأدبي بالمرجعيات التي أفرزته، (التاريخ النصي).

أما إيزر فقد اتفق مع ياوس في الكليات التي أرست دعائم النظرية، واختلف في التفاصيل التي توافقت ومشروعه النقدي في مرحلة النضج، فقد انطلق إيزر من البداية التي انطلق منها ياوس وتمثلت بالاعتراض على أُسس المُقاربات النصوصية البنيوية بشكل عام، وشدد على أهمية دور التلقي في قضيتين أساسيتين هما:

الأولى- تطوير النوع الأدبي.

الثانية- وبناء المعنى الأدبي.

إنَّ بداية هذا التحول في الاهتمام بدأ به ياوس حينما انصب اهتمامه بدراسة تاريخ الأدب، وتطور النوع الأدبي، وتركيز جهوده على مراجعة نظرية الأدب، في حين اهتم إيزر بقضية بناء المعنى، وطرائق تفسير النص عبر تبني فكرة أنَّ النص ينطوي على عدد من الفجوات التي تستدعي قيام المُتلقي بعدد من الإجراءات؛ لكي يكون المعنى في وضع يحقق أقصى غايات الانتاج، وبذلك يكشف إيزر عن أنَّ النص يتضمن حتمية تُشكل ركنًا أساسيًا من وجوده، إنها ماثلة فيما اصطلح عليه إيزر : بـ(القارئ الضمني)، الذي يُشكل صُلب نظريته (خضر، 1997، صفحة 147)، وتُعد ثاني أهم الدعائم التي تلي (أفق الانتظار)، من حيث الأهمية لنظرية التلقي.

ولا يُمكن إغفال الارهاصات المتعلقة بالمنجز النقدي الذي أسهم في افراز نظرية التلقي، وخاصة تلك التي تتعلق بتباين المناهج النقدية في الاهتمام والتركيز على عناصر العملية التواصلية المتمثلة بـ(المُرسل، والرسالة، والمُرسل إلية)، فأُطروحات النقد الأدبي تمحورت مُنذ القدم حول "إطار ثالوث أساسي للنقد الأدبي، هو المُؤلف، والنص، والقارئ؛ ولكن يظل الفيصل كامنًا في الإجابة عن السؤال التالي: من الذي يمنح النص قيمته؟" (ابراهيم، 1984، صفحة 101)، والإجابة من دون أدنى شكٍ هو

القارئ بصرف النظر عن استعداداته الذهنية ومرجعياته الثقافية، وبما أن القارئ جزء من الجمهور، فـ"إنَّ أي نص لا بُدَّ وأن يضع في حُسبانه جمهور معين يتوجه إليه؛ ولأنَّ الجمهور في العالم اليوم هو المجال الحيوي لروح النصوص، فلا بد أن تتوجه النظرية الجمالية إلى فحص التلقي عبر تنظيرات فلسفية عميقة" (خلف، 2019، صفحة 1057)؛ لأنَّ أي عملٍ أدبي يكون عرضة لاستجابة القارئ الذي يتفاعل مع النص الابداعي على وفق الاطار الذوقي لدى المتلقي، غير أنَّ هذا الاطار يخضع لضوابط المناهج النقدية التي ركزت إما على المرسل (مبدع النص)، أو الرسالة (النص الإبداعي)، أو مُتلقي النص الابداعي (المُرسل إليه)، وعلى هذا الأساس نلحظ أنَّ دراسة النصوص الأدبية مُنذ القرن التاسع عشر ولغاية ستينيات وسبعينيات القرن العشرين قد مرَّت بثلاثة مراحل مُتباينة، المرحلة الأولى تمثلت بالدراسات السياقية التي يُمكن أن نصطلح عليها لحظة المُؤلف، فقد استعانت بالمناهج التي ليس لها صلة بالأدب والنقد، كالمنهج التاريخي، أو المنهج الاجتماعي، أو المنهج النفسي... إلخ، أمَّا المرحلة الثانية فقد تمثلت بالدراسات البنيوية (النصية)، التي تعاملت مع النص الابداعي تعاملًا لغويًا صِرفًا، وقد أُصطلح على هذه المرحلة التي كانت بريادة رولان بارث بـ(موت المؤلف)؛ لأنها تبنت اجراءات التحليل اللغوي في تعاملها مع النصوص الابداعية، بمعزل عن السياقات الخارجية التي أفرزتها، أو تغلغلت فيها بوصفها أنساق ثقافية، "فقد لاقى ازدهار البنيوية في عقدي الخمسينيات والستينيات مُعارضة أخذت تنمو شيئًا فشيئًا، حتى أصبحت نظرية تُحاول أن تُؤسس علمًا شاملًا للمعنى الأدبي، وقد كانت الظروف مُلائمة لنشوء هذه النظرية، بوصفها اعتراضًا على طبيعة الفهم البنيوي للأدب" (راضي، 2022، صفحة 142)، وقد أدت هذه المرحلة إلى ولادة توجه يُعنى بمحورية القارئ، أما المرحلة الثالثة فقد تمثلت بسلطة المُتلقي التي تبنتها نظرية التلقي، فقد سعت إلى انصاف القارئ بوصفه أحد عناصر العملية التواصلية، وذلك عبر التركز على عناصرها الثلاثة المرسل (المؤلف)، والرسالة (النص)، والمرسل إليه (القارئ)، لأنَّ "الذي يُقيم النص هو القارئ المُستوعب لهُ، وهذا يعني أنَّ القارئ شريك للمؤلف في تشكيل المعنى... لأنَّ النص لم يُكتب إلا من أجله" (محمد، 2002م، صفحة 2)، ومن هنا لم يعد دور المُتلقي دورًا استهلاكيًا سلبيًا يتلقى النص تلبية لحاجته الجمالية، أو اشباع نُزوعه إلى التلقي الشخصي المُمعن في كثافته وفرديته في آن واحد؛ بل أصبح هذا القارئ مُشاركًا في صنع النص، وتُشكل استجابته للنص الموقف النقدي الذي يُؤثر في النصوص التي يُنتجها المُؤلف؛ لأنَّ عمليات التلقي المُستمر تُشكل وجدان المُبدع والقارئ معًا، وتسمو بالإحساس الذي يتجاوز البنية السطحية للنص؛ لتصل رؤيته الثاقبة إلى البنية العميقة التي تمنحه دلالات لا نهائية، وبذلك لا يكون النص منغلقًا في دائرة ضيقة من التأويل؛ بل يتجدد بحسب القراءات التي يُقدمها القارئ، بوصفه مُشاركًا في العملية الابداعية عبر تحليله للنصوص الأدبية التي تمنح النص آفاقًا واسعة، تجعله ينفتح على دلالات مُتعددة بحسب استعدادات القراء، والتأويلات الجديدة التي يُقدمونها.

رواد نظرية التلقي

إنَّ نظرية جماليات التلقي لاقت تقبلًا ملحوظًا، وصدى طيبًا لدى الكثر من الدارسين مُنذ نشأتها في ألمانيا الغربية، كما أثارت حولها نقاشات علمية عميقة، وقد ارتبطت بداياتها بأبرز ممثلي جامعة كونستانس بجنوب ألمانيا، وهُما هانز روبرت ياوس، وفلفجانج إيزر، وقد عدهما النُّقاد من كبار المنظرين لنظرية التلقي (محمد، 2002م، صفحة 3)، ويمكن أن نرصد تطورات هذه النظرية وتوضيح مكانتها النقدية التي جعلتها تشغل موقعًا منمازًا بين مناهج النقد الأدبي الحديث من خلال هذين العالمين الذين أرسيا دعائم نظرية التلقي.

مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.31 (NO. 130) 2025, pp. 502- 520

هانز روبرت ياوس (H.R. Jasuss)

يُعدُّ ياوس أحد أبرز الأعضاء الأكاديميين في جامعة كونستانس للدراسات الأدبية بجنوب ألمانيا، قد كانت تضم مجموعة من العلماء ذوي الآراء الحرة، إذ شكّل أعضائها وحدة فكرية تُعبر عن اهتمامات منهجية واحدة، تسمح بقدر من الاختلاف والتنوع (محمد، 2002م، صفحة 4)، وقد انصبت اهتمامات أغلب هؤلاء الأعضاء على الجوانب الفلسفية، غير أن ياوس كان على النقيض من هؤلاء الأعضاء الذين كانت همومهم فلسفية إلى حدٍّ بعيد، إذ إنَّ اهتمامه بمسائل التلقي يرجع إلى اشتغاله بالعلاقة بين الأدب والتاريخ، وبناءً على ذلك فإنَّ ياوس قام بإيجاز المطالب التي اعتمدها في إطار مشروعه الجديد الذي سماه بالنموذج الرابع، في النقاط الآتية:

1- عقد صلة بين التحليل الشكلي الجمالي، والتحليل الذي له صلة بالتلقي التاريخي، شأنها شأن الصلة بين الفن ، والتاريخ، والواقع الاجتماعي.
2- الربط بين المناهج البنائية والمناهج التفسيرية.
3- اختبار جماليات للتأثير لا تكون مقصورة على الوصف، وبلاغة جديدة تستطيع أن تُحَسِّنَ شرح الطبقة العُليا بالقدر الذي تُحسِّنُ به شرح الأدب الشعبي والظواهر الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيري (هولب، د.ت، صفحة 45).

إنَّ ما يُميز ياوس هو الاهتمام بدراسة تاريخ الأدب، وقد طرح في نظرية التلقي نظرته الجديدة لدراسة تاريخ الأدب، والذي عدَّ المُتلقي الطرف الفعال فيها، ولهذا انتقد ياوس مفهوم الانعكاس لدى النقاد الماركسيين جورج لوكاتش، وغولدمان، كما انتقد منهج الشكلانيين الروس الذين اهتموا بجماليات الفن للفن، وانتقد اهمالهم الربط بين التطور الأدبي والتطور التاريخي، ورأى أنَّ المنهج الملائم لدراسة تاريخ الأدب هو الذي يجمع بين مزايا الماركسية والشكلانية، أي المنهج الذي يُمكنه أن يُحقق المطلب الماركسي في الوسائط التاريخية، ويحتفظ بالوقت ذاته بأثر الادراك الجمالي، وقد أصطلح ياوس على تحقيق هذا المطلب بـ(جماليات التلقي)؛ ومن هذا المنطلق دعا ياوس إلى إعادة كتابة تاريخ الأدب الغربي على وفق جمالية القراءة؛ لتُمكن القارئ من معرفة الذوق السائد، وطبيعة التفكير، والتفاعل بين النصوص الابداعية، والمقاييس الجمالية (هولب، د.ت، صفحة 14)، ويُمكن أن نرصد المفاهيم الرئيسة التي اعتمدها ياوس في ارساء دعائم نظرية التلقي، وهي كالآتي:

أولًا- أفق التوقعات

يُعد أفق التوقعات مُصطلحًا جوهريًا يجسد استراتيجيات نظرية التلقي، ويعدُّ الأطروحة الرئيسة في عمل ياوس وتعود جذوره إلى أحد زعماء الفلسفة الظاهرتية جادامر الذي سماه بـ"انصهار الأفق"، وكذلك أفاد ياوس من صياغة هذا المفهوم الإجرائي من كارل بوبر الذي اصطلح عليه بـ"خيبة الانتظار" أو "كسر أفق التوقع"، كما نلحظ أن باختين ورفاقه قد استخدموا مُصطلح "أفق الاحتمالات" للإشارة إلى نطاق استجابة القارئ، فهذا المصطلح "الأفق"، و"أفق التوقعات"، يقعان في رقعة واسعة من السياقات التي تمتد من الفلسفة الظاهراتية الألمانية، إلى تاريخ الفن، وقد أكد ياوس على الأهمية الكبيرة لأفق التلقي لدراسة الأدب بوساطة التاريخ، إذ اتخذ من هذا المفهوم "أفق التوقع" معيارًا لرصد التطور الأدبي عبر العصور التاريخية (محمد، 2002م، الصفحات 16-18)، إنَّ الثقافة التقليدية تُقيِّم أفق التوقعات الذي بوساطته يسمح القارئ لنفسه باستكمال الفجوات المُقدمة وتعبئتها، ومن ثم فإن انحراف النص عن هذا الأفق يسمح لقياس درجة الأصالة والقيمة الأدبية في كل نص جديد، وبهذا يُضاف إلى مُصطلح الأفق مفهوم آخر تكميلي تحدث عنه ياوس هو المسافة الجمالية والمسافة الجمالية هي الفرق بين التوقعات وبين الشكل المحدد لعمل جديد وتُلحظ هذه المسافة بشكل واضح في العلاقة بين تلقي الجمهور للنص الأدبي والممارسات النقية لهذا النص (محمد، 2002م،

صفحة 19)، وبهذا الفهم يُؤكد ياوس أن العمل الفني يكون في حوار دائم مع الأعمال الأدبية التي سبقته من جهة، وكذلك مع فهم المتلقين من جهة ثانية، وبذلك يكون "مقياس تطور النوع إنما هو المتلقي؛ وذلك لأنَّ مجموعة المعايير التي يحملها من خلال تجاربه السابقة في قراءة الأعمال هي تخص ذلك التطور في اللحظة التي تتعرض فيها تلك المعايير إلى تجاوزات في الشكل واللغة، وهذه اللحظة هي لحظة الخيبة" (خضر، 1997، صفحة 140)، وبذلك تتضح مستويات فهم المتلقي للعمل الأدبي، والتطورات المُختلفة التي طرأت عليه، بوساطة هذا الأفق، وعلى هذا الأساس يتحدد دور المُتلقي الذي يرصد هذه التطورات ومستوى التوافق وأفق التوقعات أو التخالف.

ثانيًا- المسافة الجمالية

وهي من المفاهيم الإجرائية المُهمة التي اعتمدها ياوس في نظريته، وقد عرفها ياوس بقوله: "ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أُفق انتظاره، ويمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القراء على الأثر، أي من تلك الأحكام النقدية التي يُطلقونها عليه" (تبرماسين و وآخرون، 2009، صفحة 39)، فأي عمل أدبي لا يخرج تلقيه عن أحد أمرين، إمَّا أن ينسجم وأُفق توقع القارئ، أو قد يتعارض معه، ، وفي حالة التعارض يتولد الصراع بين الأفقين، وقد اصطلح عليه ياوس بـ"خيبة الانتظار"، أو "المسافة الجمالية" ومن خلال هذا التعارض بين أُفق التوقع وخيبة الانتظار تُوجد مسافة جمالية تُربك المُتلقي، بحيث تجعل توقعات انتظاره خائبة بفعل الخرق الفني والجمالي الذي يسمو بالأعمال الأدبية ويمنحها سمة الخلود (الخواجا، 2009، صفحة 19)، "فكلما اتسعت المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي الجديد، والأفق الموجود سلفًا ازدادت أهميته... ولكن عندما تتقلص هذه المسافة يكون العمل الأدبي بسيط ورديء، أي أنَّ المسافة الجمالية أصبحت مُؤشرًا على مدى أدبية العمل الأدبي، ومعيارًا هامًا بالنسبة للتحليل التاريخي للعملية الإبداعية" (حمودين و قاسم، 2016، صفحة 309)، وبذلك أكد ياوس أن كسر الأفق السائد يحقق انزياحًا جماليًا؛ وإنَّ هذا الانزياح الجمالي يُمثل نقطة التحول في تلقي النصوص الإبداعية، إذ يُغادر المتلقي حدود توقعاته المُسبقة إلى وعي معرفي جديد.

ثالثًا- اندماج الأفق

استحدث ياوس هذا المفهوم لاستكمال مشروعه الكتابي من الجوانب الآنية والمُستقبلية وحاول الدمج بينهما، ويُعدُّ هذا "المفهوم من المفاهيم الأساسية التي أفادها ياوس من المشروع الهيرمينوطيقي لـ"غادامير" الذي أثار هذا المفهوم في كتابه الحقيقة والمنهج وسمَّاه بمنطق السؤال والجواب الذي يحصل بين النص وقارئه عبر مُختلف الأزمان، ويُعبر ياوس بهذا المفهوم عن العلاقة القائمة بين الانتظارات التاريخية للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة التي قد يحصل معها نوع من التجاوب" (عميرات، 2011، صفحة 53)، فالأفق التاريخي مرتبط دومًا بالأفق الحاضر، إذ يسوق العمل الجديد اجابات لأسئلة لم تُجب عليها الأعمال القديمة، وعلى هذا الأساس أكد ياوس على الأهمية التاريخية للأعمال الأدبية، ولكن هذه التاريخية تنفي عن العمل الجديد صورة ظهوره في كل مرة بالشكل الذي ظهر فيه سابقًا (الخواجا، 2009، صفحة 21)، فالكتابة هي "خليط من الإبداع والقراءة النقدية المنتجة دون فواصل بحيث يبدو بأن الشاعر الحديث هو علاقة بديلة مجابهة ومقاومة للتراث والأصل عبر الحضور المؤقت كأثر يكون في حقل تأويلي لا متناه وليس كمبدع مشبع بالأصالة، وبذلك يعيد اكتشاف موهبة الأصل عبر تجربة جديدة يبدو فيها الانحراف فعلًا اختياريًا، بمعنى أن المعاصر يمر بالموهبة القديمة لينحرف عنها بوعي وكأنه يُكمل ما نقص في نص السلف بمغايرة لا تحافظ على النص الأصل؛ بل تُكمله وتضده في الوقت نفسه" (منسي، 2024، صفحة 18)، فالعمل الأدبي وإن

كان في حوار دائم مع الأعمال الأدبية السابقة كونه مرتبط بالأفق التاريخي، ومندمجًا معه في الأعمال الأدبية الجديدة، ولكنه يظهر بحلة مُغايرة وشكل مختلف.

رابعًا- المنعطف التاريخي

إنَّ المُنعطفات التَّاريخية حسب ياوس هي التِّي تُحدثُ زعزعة للمفاهيم والقراءات السَّابقة؛ لتُنتج رُؤية جديدة قِوامها التَّعامل مع الجديد والتَّواصل معهُ، وذهب إلى أنَّ المُنعطفات التَّاريخية العظمى التِّي تحدثُ في تاريخ البشرية من شأنها أن تُسهم في تكوين قراءة جديدة، أو أنَّ الأعمال الأدبية الجديدة غالبًا ما تكون مُرتبطة بهذه المُنعطفات التِّي يُمكنها أن تُقدِّمُ رُؤية مُغايرة، بحُكم ما تتضمنه تلك المنعطفات من تصورات جديدة للعالم (اسماعيل، 1999، صفحة 92)، لقد حاول ياوس عبر هذا المفهوم أنَّ يقترح إنموذجًا جديدًا في دراسة تاريخ الأدب؛ لتُصبح العلاقة بين النص الأدبي والمتلقي ليست علاقة جمالية فحسب، بل علاقة تاريخية أيضًا، إذ تكمن جمالية النصوص الأدبية في أنَّ تلقيها من قِبل القارئ يتضمن في القراءة الأولى اختبارًا لقيمتهِ الجمالية عبر قياسها إلى الأعمال السابقة التِّي تمت قراءتها، في حين تكمن التَّاريخية في أنَّ القارئ الأول سيتم وضعه في سلسلةٍ من تلقي النصوص التي تمتدُ لأجيال متعدد، وهكذا يتضمن تاريخ الأدب الجديد تحديد دور القارئ انطلاقًا من الأدب ليس موضوعًا يُمكن أن يُقدم وجهة النَّظر ذاتها لكلِّ قارئ في كُل حقبة زمنية مُعينة (الخواجا، 2009، الصفحات 16-17)، وبذلك يُمكن أنَّ نفهم تطور الأدب من خلال رصد تلك التحولات التاريخية والمنعطفات الحضارية التي تترك أثرها على النتاجات الأدبية على مرِّ العصور.

فلفجانج إيزر (Wolfgang Iser)

يُعدُّ إيزر ثاني اثنين كان لهما الأثر الكبير في لفت الأنظار إلى نظريات القراءة عامة، وجماليات التلقي بشكل خاص، وقد كان مع زميله ياوس من أشهر منظري مدرسة كونستانس الألمانية التي أولت نظريات التلقي عناية خاصة، وقد كان إيزر يُشارك ياوس في تدعيم ركائز نظرية جماليات التلقي، وقد عُدت أفكارهما ومُقترحاتهما في بداية السبيعنات من القرن المنصرم تأسيًا لنظرية جديدة في فهم الأدب وتلقيه (الخواجا، 2009، صفحة 22)، وقد أسهم إيزر في تدعيم نظرية التلقي، من خلال عدد من الأبحاث والدراسات، ومن أهمها مقاله الشهير الذي صدر عام 1970 بعنوان "بنية الجاذبية في النص"، وقد تمت ترجمته إلى اللغة الإنجليزية بعنوان "الإبهام واستجابة القارئ للأدب الخيالي النثري"، ثم صدر كتابه الذي يحمل عنوان "القارئ الضمني" عام 1977، ثم كتاب "فعل القراءة"، عام 1976، الذي يشتمل على مُعظم ما قدمه إيزر من أفكار حول نظريته في التلقي (محمد، 2002م، صفحة 36)، إذا كان ياوس قد انطلق في بحث التلقي من زاوية تاريخ الأدب، فإنَّ إيزر قد انطلق في بحثه في التلقي من مسألة القراءة والتفسير، بمعنى أخر فأنَّه اهتم بطبيعة العلاقة بين النص والمُتلقي، وطبيعة تفاعلهما، حتى يتمكن القارئ من إدراك المعنى الناشئ عن التفاعل بين النص والقارئ، وليس ذلك المعنى الكامن في ثنايا النص، يبدأ إيزر في كتابه "فعل القراءة" من قصة هنري جيمس "الصورة في السجادة"، منتقدًا المعايير الكلاسيكية في التأويل الذي يهتم بالبحث عن معنى النص الأدبي، فالهدف الأساس الذي يراه إيزر ليس البحث عن ذلك المعنى الكامن في ثنايا النص؛ بل أنَّ الهدف الأساس هو استجلاء الظروف التي خضعت لتأثيراته المتعددة والممكنة، وعلى هذا الأساس فإنَّ نظرية التلقي حسب رُؤية إيزر تقوم بالدرجة الأساس على التفاعل بين النص والقارئ (الخواجا، 2009، صفحة 22)، ويُمكن أن نرصد المفاهيم الرئيسة التي أسهم بوساطتها إيزر في ارساء دعائم نظرية التلقي، وهي كالآتي:

أولًا- التفاعل بين النص والقارئ

إنَّ كلًا من المعنى والبناء في العمل الأدبي يتولدان عن طريق التفاعل مع نص القارئ الذي يتلقى العمل الأدبي بتوقعات مستمدة من وظائف الأدب وأهدافه وعملياته، إضافة إلى عددٍ من الميول والمعتقدات التي يشترك فيها مع أعضاء المجتمع، فالمعنى والبناء ليسا خصاص مُقتصرة على النص؛ بل هُما خصائص يقوم القارئ باكتشافها، فالقارئ على وفق هذا الفهم هو المُبدع المُشارك، لا للنص بذاته، بل لدلالاته وقيمته الأدبية (محمد، 2002م، صفحة 55)، فالعمل الأدبي من منظور إيزر نسيج جمالي مُتداخل ومُتكامل، تتفاعل فيه البنيات الداخلية للنص مع عملية الإدراك التي يُجريها المُتلقي أثناء تفاعله والنص الأدبي، وعلى هذا الأساس قسَّم إيزر العمل الأدبي إلى قطبين: قطب فني وهو نص المؤلف، وقُطب جمالي وهو عملية الإدراك التي يقوم بها القارئ، فعملية تفاعل النص والقارئ حسب إيزر هي عملية تكاملية تُركز على قُطبي العمل الأدبي، إذ يبحث القارئ على ما هُو خفي في النص الأدبي، مُعتمدًا بذلك على المرجعيات الثقافية، وكيفية استجابة ثقافة القارئ للنص الأدبي (الخواجا، 2009، صفحة 23)، فـ"عندما يحدث هذا التفاعل بين قُطبين هما: القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المُؤلف والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ، وفي ضوء هذا التقاطب يتضح إن خطاب العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقًا لا للنص ولا لتحققه، بل أنه سيكون في مكان بينهما، وإذا كان الموقع الفعلي لمعنى الخطاب يقع بين النص والقارئ، فمن الواضح ان تحقيقه هو نتيجة للتفاعل بين الاثنين" (سكران، 2019، صفحة 34)، وعن طريق هذين القطبين، يتحقق التفاعل بين نص المُؤلف المتمثل بالقطب الفني، وإدراك القارئ المُتمثل بالقطب الجمالي.

ثانيًا- القارئ الضمني

سعى إيزر عبر استحداثه القارئ الضمني أن يتجاوز أصناف القراء التي كانت معروفة في النظرية الأدبية المعاصرة المعاصرة كـ"القارئ المميز" لدى ميشال ريفاتير، و"المؤلف الضمني" لدى واين بوث، و"القارئ النموذجي" لدى وامبرتو ايكو، غير ان هذه الأنواع من القراء غير قادرة على التفاعل مع النص الأدبي، "فالقارئ الضمني كمفهوم لهُ جذور مُتأصلة في بنية النص، إنَّه تركيب لا يُمكن ... مُطابقته مع أي قارئ حقيقي" (إيزر، د.ت، صفحة 30)، فالقارئ الضمني كما يرى إيزر هو محاولة لتحقيق التفاعل بين النص والقارئ من جهة، ونفي مسألة ذاتية القراءة من جهة أخرى، أي أنَّ القارئ الضمني بنية نصية خالصة تجعل المتلقي ومن ثم فعل التلقي محايثًا للنص، وله جذور راسخة في بنيته وهو المعنى (الخواجا، 2009، صفحة 28).

ثالثًا- مواقع اللاتحديد (الفراغات/ الفجوة)

أخذ إيزر هذا المُصطلح من انجاردن، وأدخل عليه تعديلًا، وبذلك أصبح يُشير إلى معنيين متناقضين، ففي الوقت الذي كان فيه انجاردن يؤمن أنَّ مُساهمة المُتلقي في ملء هذه المواقع وتحديدها يجب أن تتم بكل تلقائية، فإنَّ إيزر يستبعد تلك النمطية، ويرى أن تلك العملية تجعل المعنى يسير بصورة أُفقية من النص إلى المتلقي، وهذا أحد اعتراضاته الرئيسة على انجاردن، غير أنه يدرج هذه العملية في إطار تفاعلي، ففي الوقت الذي يستبعد فيه المُتلقي بعض العناصر فإنه يقوم بنشاط تعويضي من خلال إضفاء معنى معين، فلو حاولنا على سبيل المثال تلقي نصًا مثل قول الرسول الكريم (صلى الله عليه وآله وسلم): "إياكم وخضراء الدمن"، فإنَّ المُتلقي إزاء هذا النص يضطر إلى استبعاد عنصر التحديد الواقعي (خضراء الدمن)، غير أنه بعد أن يقوم بعدد من الإجراءات التي تستظهر المحذوفات البلاغية، يحتاج الرجوع إلى هذا العنصر المستبعد من أجل تحقيق التواصل النصي، فقد تم استبعاد لفظة (المرأة) من بنية النص غير أنَّ المتلقي قام بإرجاعها فعملية الاستبعاد والاسترجاع تنطوي على وظيفتين، الأولى تحقيق تواصل النص، والثاني تفسير عملية الاستبعاد الذي تقصَّده النص، فالعناصر

التي تم استبعادها في هذا النص هي مواقع اللاتجديد (الفجوات)، أي المواقع التي تُؤجل عملية التواصل (خضر، 1997، صفحة 155)، وبذلك حاول ياوس أن يمنح القارئ القدرة على منح النص سمة التوافق، فقد وجد أن التوافق ليس مُعطًا نصيًا؛ بل بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها القارئ، وعلى هذا الأساس افترض إيزر أنَّ النص يحتوي على فجوات يتطلب من القارئ ملأها بوساطة القيام بإجراءات عديدة لا تستند إلى مرجعيات خارجية؛ بل تستند إلى مُقاربة التفاعل بين بنية النص وبنية الفهم لدى القارئ؛ لأنَّ الفجوات حسب إيزر تتولد من عدم التوافق بين النص والقارئ، وهي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة، بمعنى آخر أن الفجوات هي بمثابة الفواصل غير المرئية في النص، تختفي حينما يقوم القارئ بالربط بين مخططات النص ورؤاه المُختلفة (موسى، 2001، صفحة 49)، التي استمدها من الفجوات التي تم تحديدها في النص الأدبي.

رابعًا- السجل والاستراتيجية

ويقصد إيزر بالسجل هو "مجموع الاتفاقات الضرورية... أي أنَّ النص لحظة قراءته ولكي يتحقق معناه يتطلب إحالات ضرورية لحصول ذلك التحقق، وتكون الإحالات إلى كل ما هو سابق على النص مثل النصوص الأخرى، وكل ما هو خارج عنه مثل أوضاع وقيم وأعراف اجتماعية وثقافية" (محمد، 2002م، صفحة 42)، أما الاستراتيجية فهي عبارة عن عدد من الإجراءات التي تُوفق الاتصال بين المرسل والمرسل إليه؛ لكي تتم عملية التواصل بنجاح، فالنص طبقًا لِمَا يراه إيزر يُنظم نوعًا من الاستراتيجية وظيفتها تحقيق الاتصال بين عناصر السجل المتمثل بما انتفى من اتساق داخل النص في ضوء العلاقة مع المحيط الاجتماعي والثقافي، وتُقيم العلاقة بين السياق المرجعي والمُتلقي، أي أنها تقوم برسم موضوع النص ومعناه، أما عن مستويات المعنى فإنَّ إيزر يرى أنَّ النص لا يظهر المعنى في نمط محدد من العناصر، وإنما يتأسس على وفق مُستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجمالي (طليمات، 1992، صفحة 62)، إنَّ هذا الإدراك "يرتبط ارتباطًا كبيرًا بتربية الفرد تربية جمالية يتحد فيها الجانب النظري اتحادًا وثيقًا بالممارسات العملية التي تهدف إلى تكوين الإنسان المُتجدد المُتطور تطورًا شاملًا... فالجميع لديهم القدرة على التذوق الجمالي؛ ولكن الاختلاف في درجة هذا التذوق، ويعمل المدخل الجمالي على تحرير ملكات الإنسان والتأليف بينها تأليفًا موازيًا ويسمح للذات أن تكون فاعلة في الوجود، وإعلان حقيقتها الثابتة" (البهادلي و الأبيض، 2024، صفحة 621).

الخاتمة

أسهمت المدرسة النقدية الألمانية بفتوحات فلسفية ونقدية عديدة، واستطاعت أن تُحدثَ مُنعطفًا فكريًا في مسار البحث النقدي الأوربي الحديث؛ وقد حقق منجزها النقدي تجاوبًا معرفيًا من قِبل الباحثين في الدراسات الأدبية والنقدية، وإنَّ نظرية التلقي تُمثّلُ ذروة ما وصل إليه النقد الألماني، وتُعد هذه النظرية صدى للتطورات الأدبية والاجتماعية والفكرية التي حدثت في ستينيات القرن العشرين في ألمانيا، وقد حظيت بشهرة كبيرة في الأوساط الأدبية والبحث النقدي، وقد أرسى دعائم هذه النظرية الناقدان الألمانيان هانز روبرت ياوس، و فلفجانج إيزر، لقد استطاع ياوس أنَّ يقترح إنموذجًا جديدًا في دراسة تاريخ الأدب؛ لتُصبح العلاقة بين النص الأدبي والمتلقي ليست علاقة جمالية فحسب، بل علاقة تاريخية أيضًا، إذ تكمن جمالية النصوص الأدبية في أنَّ تلقيها من قِبل القارئ يتضمن في القراءة الأولى اختبارًا لقيمتهِ الجمالية عبر قياسها إلى الأعمال السابقة التّي تمت قراءتها، في حين تكمن التّاريخية في أنَّ القارئ الأول سيتم وضعه في سلسلةٍ من تلقي النصوص التي تمتدُ لأجيال متعدد، وهكذا يتضمن تاريخ الأدب الجديد تحديد دور القارئ انطلاقًا من الأدب ليس موضوعًا يُمكن أن يُقدم وجهة النَّظر ذاتها لكلِّ قارئ في كُل حقبة زمنية مُعينة وبذلك يُمكن أنَّ نفهم تطور الأدب من

خلال رصد تلك التحولات التاريخية، والمنعطفات الحضارية التي تترك أثرها على النتاجات الأدبية، وإذا كان ياوس قد انطلق في بحث التلقي من زاوية تاريخ الأدب، فإنَّ إيزر قد انطلق في بحثه في التلقي من مسألة القراءة والتفسير، بمعنى أخر فأنَّه اهتم بطبيعة العلاقة بين النص والمُتلقي، وطبيعة تفاعلهما، حتى يتمكن القارئ من إدراك المعنى الناشئ عن التفاعل بين النص والقارئ، وليس ذلك المعنى الكامن في ثنايا النص.

المصادر والمراجع

مناهج النقد المعاصر (المجلد الاولى). (1977). القاهرة: دار الافاق العربية.

أحمد أمين. (2012). *النقد الأدبي*. القاهرة، جمهورية مصر العربية: مُؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

إدموند هوسرل. (1958). *تأملات ديكارتية* (المجلد الاولى). (تيسير شيخ الأرض، المترجمون) بيروت للطباعة والنشر.

أسامة عميرات. (2011). *نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر*. كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة الحاج لخضر، باتنة.

بان جبار خلف. (2019). حُدود التلقي والاستجابة للفلم السينمائي الروائي –القارئ النموذجي متلقيًا-. *مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية*(104).

بشرى موسى. (2001). *نظرية التلقي أُصول وتطبيقات* (المجلد الاولى). المغرب: المركز الثقافي العربي.

ثائر بهاء كاظم، و بلقيس علي شرين. (2011). المرتكزات الرئيسة لنظرية التلقي في النقد المسرحي المعاصر. *مجلة كلية التربية الاساسية، الجامعة المستنصرية*.

حاتم الصكر. (1998). *ترويض النص دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر اجراءات ومنهجيات*. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

حافظ عليوي اسماعيل. (1999). *مدخل إلى نظرية التلقي* (الإصدار 10). جدة، السعودية: النادي الأدبي الثقافي.

خوان رامون خميث، و حامد أبو أحمد. (1986). *رائد الشعر الاسباني الحديث*. القاهرة: دار الفكر العربي.

رسمية خريبط راضي البهادلي، و قصي عبد العباس حسن الأبيض. (2024). فاعلية برنامج تعليمي قائم على المدخل الجمالي في تنمية مهارات تحليل النصوص الأدبية لدى طلبة اللغة العربية في كليات التربية. *مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية*(127)، الصفحات 616-641.

روبرت هولب. (د.ت). *نظرية التلقي مُقدمة نقدية* (المجلد الاولى). (عزالدين إسماعيل، المترجمون) القاهرة: المكتبة الأكاديمية.

رياض موسى سكران. (2019). جمالية القراءة والتلقي في خطاب العرض المسرحي. *مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية*(104).

زكريا إبراهيم. (د،ت). *كانت أو الفلسفة النقدية*. مكتبة مصر للطباعة.

عبدالرحمن تبرماسين ، و وآخرون. (2009). *نظرية القراءة المفهوم والاجراء* (المجلد الاولى). الجزائر: منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة.

عبدالعزيز طليمات. (1992). الواقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند إيزر. *مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية*.

عبدالناصر حسن محمد. (2002م). *نظرية التلقي بين ياوس وإيزر*. القاهرة: دار النهضة العربية.

علاء مصطفى انور. (1994). *علاقة الفلسفة بالعلوم الإنسانية، دراسة في فلسفة ميرلوبونتي*. القاهرة: دار الثقافة والنشر والتوزيع.
علي حمودين، و المسعود قاسم. (2016). اشكالات نظرية التلقي: المصطلح، المفهوم، الإجراء. *مجلة الأثر*.
فوزي ثعبان منسي. (2024). هاجس الإيحاء في جماليات النص الشعري (شعر لودي الحداد أنموذجًا). *مجلة آداب المستنصرية/ اللسانيات*(48).
فولفغانغ إيزر. (د.ت). *فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب* (المجلد الاولى). (حميد الحميداني، و الجيلالي الكدية، المترجمون) فاس، المغرب: مكتبة المناهل.
كرم يوسف. (د.ت). *تاريخ الفلسفة الحديثة* (المجلد الخامسة). القاهرة.
مجموعة من المُؤلفين. (2014). *الفلسفة الألمانية، والفتوحات النقدية، قراءة في استراتيجيات النقد والتجاوز* (المجلد الاولى). (إشراف وتحرير سمير بلكفيف، المحرر) بيروت، لبنان: جداول للنشر.
مخلوف بوكروح. (2006). *محاضرات في مقياس نظريات التلقي للسنة الأولى ماجستير علوم الإعلام والاتصال*. جامعة الجزائر.
مصطفى ابراهيم. (1999). *نقد المذاهب المعاصرة* (المجلد الاولى). الاسكندرية: دار الوفاء.
مُؤيد محيسن راضي. (2022). نظرية التلقي ودور المتلقي في فهم النص الأدبي حكاية (الحجاج وصبيان الليل)، ومقطع شعر محمود درويش انموذجًا. *مجلة كلية التربية*.
ميساء زهدي الخواجا. (2009). *تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة في شعر بدر شاكر السَّيَّاب* (المجلد الاولى). بيروت: المركز الثقافي العربي، النادي الأدبي.
ناظم عودة خضر. (1997). *الأصول المعرفية لنظرية التلقي*. عمان، الأردن: دار الشروق.
نبيلة ابراهيم. (1984). القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال. *مجلة فصول*(1).

Sources and References

Contemporary Criticism Methods (Volume 1). (1977). Cairo: Dar Al-Afaq Al-Arabiya.
Ahmed Amin. (2012). Literary Criticism. Cairo, Arab Republic of Egypt: Hindawi Foundation for Education and Culture.
Edmund Husserl. (1958). Cartesian Meditations (Volume 1). (Tayseer Sheikh Al-Ard, Translators) Beirut for Printing and Publishing.
Osama Omeirat. (2011). Critical Reception Theory and its Applied Procedures in Contemporary Arab Criticism. Faculty of Arts and Languages, Department of Arabic Language, University of Hadj Lakhdar, Batna.
Ban Jabbar Khalaf. (2019). Limits of Reception and Response to the Narrative Film - The Model Reader as a Recipient-. Journal of the College of Basic Education, Al-Mustansiriya University (104.(
Bushra Musa. (2001). Reception Theory, Principles and Applications (Volume 1). Morocco: Arab Cultural Center.
Thaer Bahaa Kazim, and Balqis Ali Sherine. (2011). The main foundations of reception theory in contemporary theater criticism. Journal of the College of Basic Education, Al-Mustansiriya University.

Hatem Al-Sakr. (1998). Taming the text: A study of textual analysis in contemporary criticism, procedures and methodologies. The Egyptian General Book Authority.
Hafez Aliwi Ismail. (1999). Introduction to reception theory (Issue 10). Jeddah, Saudi Arabia: Cultural Literary Club.
Juan Ramon Khamis, and Hamed Abu Ahmed. (1986). Pioneer of modern Spanish poetry. Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi.
Rasmiya Khuraibat Radi Al-Bahadeli, and Qusay Abdul Abbas Hassan Al-Abyad. (2024). The effectiveness of an educational program based on the aesthetic approach in developing the skills of analyzing literary texts among Arabic language students in colleges of education. Journal of the College of Basic Education, Al-Mustansiriya University (127), pp. 616-641.
Robert Holb. (n.d.). Reception theory: a critical introduction (Volume 1). (Ezz El-Din Ismail, Translators) Cairo: Academic Library.
Riyadh Musa Sakran. (2019). The aesthetics of reading and reception in the discourse of theatrical performance. Journal of the College of Basic Education, Al-Mustansiriya University (104.)
Zakaria Ibrahim. (d,t). It was or critical philosophy. Egypt Library for Printing.
Abdulrahman Tabermasin, and others. (2009). Theory of reading, concept and procedure (first volume). Algeria: Publications of the Laboratory of the Unit of Formation and Research in Reading Theories and Methods, University of Biskra.
Abdulaziz Tulaimat. (1992). Aesthetic reality and mechanisms of producing the event according to Iser. Journal of Literary Linguistic Semiotic Studies.
Abdul Nasser Hassan Muhammad. (2002). The theory of reception between Jauss and Iser. Cairo: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.
Alaa Mustafa Anwar. (1994). The relationship between philosophy and the human sciences, a study in Merleau-Ponty's philosophy. Cairo: Dar Al-Thaqafa, Publishing and Distribution.
Ali Hamoudin, and Al-Masoud Qasim. (2016). Problems of reception theory: term, concept, procedure. Al-Athar Magazine.
Fawzi Thaban Mansi. (2024). The obsession with suggestion in the aesthetics of the poetic text (the poetry of Lodi Al-Haddad as a model). Al-Mustansiriya Literature Magazine/ Linguistics (48.(
Wolfgang Iser. (n.d.). The act of reading, the aesthetic theory of response in literature (first volume). (Hamid Al-Hamidani, and Al-Jilali Al-Kidia, translators) Fez, Morocco: Al-Manahil Library.

Karam Youssef. (n.d.). History of modern philosophy (fifth volume). Cairo.
A group of authors. (2014). German philosophy, and critical conquests, a reading of the strategies of criticism and transcendence (first volume). (Supervised and edited by Samir Belkafif, editor) Beirut, Lebanon: Jadawel for publishing.
Makhlouf Boukrouh. (2006). Lectures in the course of reception theories for the first year of the Master of Media and Communication Sciences. University of Algeria.
Mustafa Ibrahim. (1999). Criticism of Contemporary Doctrines (Volume 1). Alexandria: Dar Al-Wafa.
Muayyad Muhsin Radi. (2022). Reception Theory and the Role of the Recipient in Understanding the Literary Text, The Tale of (Al-Hajjaj and the Boys of the Night), and a Poem by Mahmoud Darwish as a Model. Journal of the College of Education.
Maysaa Zahdi Al-Khawaja. (2009). Reception of Modern Arab Criticism of Myth in the Poetry of Badr Shakir Al-Sayyab (Volume 1). Beirut: Arab Cultural Center, Literary Club.
Nazim Awda Khader. (1997). Cognitive Origins of Reception Theory. Amman, Jordan: Dar Al-Shorouk.
Nabila Ibrahim. (1984). The Reader in the Text, Theory of Influence and Communication. Fusul Magazine (1).

مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.31 (NO. 130) 2025, pp. 502- 520

The German School and its Critical Horizons: Reception Theory as a Model

Hussam Adel Ali Anbar
hussam86@uomustansiriyah.edu.iq
07748161478

Abstract

The German school has contributed to many critical breakthroughs. It is one of the most important European schools that created an intellectual turning point in the course of modern European critical research. Her critical achievement was met with a cognitive response throughout the world. Although German thinkers were the last of the great nations to pay attention to critical study, as the French school was in the last classical stage, and the English school began to reap the fruits of its modern critical theories that it had established, and distinct critical trends emerged from the Russian school that relied on the production of Russian literature in the nineteenth century, German philosophers and thinkers quickly compensated for this temporal decline with remarkable enthusiastic progress, a persistent pursuit of knowledge, and a philosophical mind that was constantly searching and thinking, starting with Kant, who sought to inaugurate a critical era whose slogan was the brave use of reason, then Husserl, who soon turned criticism into phenomenology, and ending with the pioneers of reception theory (Jauss and Iser). Phenomenology is considered one of the most important cognitive principles from which the theory of reception crystallized, and this theory represents the pinnacle of what German criticism has reached.

Keywords: School, German, Criticism, Theory, Reception.