المرجعيات الفلسفية والنقدية لنظرية التلقي ومسارات امتدادها

عصام ربابي
طالب باحث في سلك الدكتوراه
المغرب

مقدمـــــة

لا يقتصـــر النقد الأدبي على تنخيل الإبداع وإزالة الشـــوائب التي تعتريه بهدف عدم الوقوع فيها مرة أخرى، بل تتســـع اختصاصاته إلى النقد نفسه كمجال مستقل له خصائصه وشروطه، ولذلك نجد ما يسمى بنقد النقد، الذي يحد من سلطة النقد ويمنعه من التمادي في تناوله للأعمال الإبداعية، وهو ما يجعلنا أمام سلسلة من نقد الإبداع ونقد النقد.

يمثل الإبداع مرحلة أساس، بمجرد ما تنتهي تبدأ مراحل أخرى تتمثل في النقد الذي يقطع معه الإبداع مسارا طويلا يصعب ضبط حدوده، على اعتبار تعدد الدراسات النقدية وتجددها، وبالتالي فالنقد جواز سفر يحمله الإبداع للسفر عبر مختلف الثقافات.

وكلما كان الإبداع والنقد مكملان لبعضـــهما البعض، كان الأدب مزدهرا متوازنا منســـجما، قليل العيوب والنقائص والثغرات، ولذلك يصـــعب القول بنجاعة أدب يختل فيه ميزان النقد والإبداع، على اعتبار أن ضـــعف وفشـــل أحدهما يؤدي إلى ضعف وفشل الآخر.

إن الإبداع جسر يعبر منه القارئ نحو رصيف النقد، فيتحول إلى قاض يحمل مطرقة الحكم وإثبات ما يتمتع به الإبداع من جماليات متنوعة تختلف حسب نوعية هذا الإبداع، ولما كان النقد وسيلة تكشف الكثير من الأسرار التي يستبطنها الإبداع؛ فإنه من الطبيعي أن يعرف هذا النقد تحولات عديدة، ويصبح الناقد نفسه محاسبا ومتابعا، وهو ما سيقود إلى توجيه بوصلة الاهتمام إليه، سواء كان ناقدا متمكنا أو ناقدا بسيطا لا يتجاوز حدود الذوق والانطباعية.

من هنا يصبح جوهر العملية الشائكة بين الإبداع والنقد هو الناقد، أو بصيغة أخرى المتلقي، الذي سينتقل معه النقد إلى مرحلة جديدة، سيتم فيها تجاوز السياق التاريخي والشخصي الذي أُنتج فيه الأثر الأدبي، وسيتم الانفتاح على المتلقي كبؤرة مركزية تتحدد فيها نوعية الإبداع وطبيعته، وهو ما ستثبته نظرية التلقي التي ستمنح القارئ سلطة واسعة لتلقي ودراسة الإبداع بمختلف انتماءاته.

تمثل نظرية التلقي مرحلة فارقة في النقد الأدبي الحديث، ورغم ظهورها في بيئة غربية مختلفة عن البيئة العربية إلا أنها صـــالحة لكل الثقافات والمجالات الفكرية، ولعل انتشارها الواسع الذي حققته منذ ظهورها دليل قاطع على ما نقول، كما أنها مجال واسع يمكن من خلالها الولوج إلى عوالم الإبداع، على اعتبار أنها تتيح للدارس أن يقف عند الإبداع، وعند الدراسات المتعلقة به.

لم تأت نظرية التلقي من فراغ، وإنما انبعثت من ركام معرفي يصعب تحديده أو ضبط تشعباته وجذوره، غير أن ذلك لا يمنع اكتشاف بعض المعالم والأسس التي بمجرد ما تذكر نظرية التلقي إلا وتظهر لنا تأثيراتها في هذه النظرية، وهو ما يضفي على نظرية التلقي ذلك التنوع والتعدد الفلسفي والنقدي الذي تنهل منه النظرية جوهرها.

ورغم ما تميزت به نظرية التلقي من حدود جغرافية تمثلت في ظهورها بألمانيا دون غيرها؛ إلا أنها انتشرت في مختلف الآداب العالمية كتوجه نقدي قائم بذاته له ميزاته وخصائصه، وهو ما جعله يحقق استمرارية تاريخية لازالت متواصلة إلى اليوم، وهذا دليل على تماسك هذه النظرية وقدرتها على التأقلم والانسجام مع مختلف التحولات التي يعرفها الأدب.

وإذا كان الجوهر الفلسفي يأتي في طليعة الروافد التي أسست مجرى نظرية التلقي؛ فإن الرافد النقدي أيضا لعب دورا أساسا في بلورة هذه النظرية وتطويعها لخدمة الأدب، والاهتمام بالقارئ الأدبي، على اعتبار الأدب يحمل في طياته دلالات وأبعاد تستلزم حضور القارئ، وما يتوفر عليه من مفاتيح قادرة على فتح الأبواب الموصدة للأنواع الأدبية.

ولما كان الأدب في كل مكان، والقراء كذلك، كان لزاما على نظرية التلقي أن تحمل متاع السفر وتنطلق من ألمانيا نحو مناطق أخرى في أوربا وغيرها وصولا إلى البلاد العربية ومنها المغرب الذي استقبل هذه النظرية بكثير من الانبهار والدهشة، غير أن ذلك لا ينفي الإضافات التي جاءت بها هذه النظرية رغم ما يوجد من تباين واختلاف بين ثقافة المنشأ وثقافة الامتداد، لذلك "ينبغي أن نكون على وعي دائم – في تعاملنا مع الفكر الغربي في أي جانب من جوانبه- بأننا في حالة حوار جدلي، واننا يجب أن لا نكتفي بالاستيراد والتبني، بل علينا أن ننطلق من همومنا الراهنة في التعامل مع واقعنا الثقافي بجانبيه التاريخي والمعاصر. من هنا يكتسب حوارنا مع الفكر الغربي أصالته وديناميته، ومن هنا أيضا نكف عن اللهث وراء كل جديد ما دام قادما إلينا من الغرب «المتقدم»"1.

ولكي نتعرف على الجذور التي انطلقت منها هذه النظرية يمكننا طرح الأسئلة التالية:

ما هي إذن أهم الدوافع التي أدت إلى ظهور نظرية التلقي وظروف نشأتها؟ وماهي طبيعة جذورها الفلسفية والنقدية؟ ثم ما هي أهم الخصائص والسمات التي تميزها؟ وكيف حققت انتشارا في مختلف الثقافات بما في ذلك الثقافة العربية؟ وما هي الكيفية التي تعامل بها النقد العربي مع هذه النظرية الغربية؟

المبحث الأول: الخلفيات الفلسفية والجذور النقدية لنظرية التلقي

إن محاولة اكتشاف الجوهر الذي بُعِثت من رحمه نظرية التلقي يقودنا دون شك أو تردد إلى أم العلوم –الفلسفة- التي كان لها دور أساس في انبثاق هذا الاتجاه النقدي، إلا أنه لا يمكننا اعتبار الفلسفة بشكل عام هي الداعم الكلي لنظرية التلقي؛ وإنما توجهات فلسفية بعينها هي التي كان لها الفضل في إرساء الدعائم الأولى التي اعتمدها رواد مدرسة التلقي، من أجل تشييد معالم هذه المدرسة على ثوابت متينة لا تضمنها إلا الفلسفة، ومع ذلك فإنه لا يمكن القول إن الفلسفة وحدها هي التي دفعت نظرية التلقي إلى الوجود، بل كان هناك أيضا بعض الاتجاهات النقدية التي ساهمت بشكل أو بآخر في بروز هذه النظرية، الأمر الذي حاد بها عن الفشل أو الرفض، وهو ما يؤكده روبرت هولب بقوله: "على هذا الأساس أُفرِد في باب الإرهاص، خمسة مؤثرات هي: الشكلانية الروسية، بنيوية براغ، ظواهرية رومان إنغاردن، هرمينوطيقا جورج غادامير وسوسيولوجيا الأدب"2.

المطلب الأول: الملامح الفلسفية وتجلياتها في نظرية التلقي

قبل أن تظهر البوادر والإشارات الأولى لنظرية التلقي كان النقد الأدبي يعرف تحولات متسارعة من اتجاه نقدي إلى آخر، وهو ما كان ينبئ بحدوث تغييرات فارقة في تاريخ النقد بشكل عام، وفي كل مرة كان يطفوا على الساحة الأدبية شكل نقدي جديد، إلا وتتعالى الأصوات الفلسفية التي تثبت الجذور والامتدادات الفلسفية لهذا الاتجاه أو ذاك، ومع تطور الدراسات الفلسفية وغوصها نحو الشك ومساءلة الحقائق، ومحاولة خلق نموذج نقدي متكامل، ستبزغ نظرية التلقي كاتجاه جديد له امتدادات فلسفية باعتبار أن رواد هذه النظرية تلقوا الفكر الفلسفي من رواد فلسفة التأويل، وحاولوا تطوير هذا الفكر الفلسفي لخدمة العلوم الإنسانية بشكل عام والأدب بشكل خاص، وبالتالي فنظرية التلقي تقوم على تمثلات فلسفية متعددة يمكن إجمالها في اتجاهات ثلاث.

1- إسهامات "جادامر" الهيرمينوطيقية في نظرية التلقي

من الطبيعي أن يكون لـ "جادامر" تأثير واضح في نشأة نظرية التلقي، كيف لا وقد تتلمذ على يده أحد الرواد البارزين لهذه النظرية، وهو "هانس روبرت ياوس"، وبما أن "جادامر" يعد هرما من أهرام "الهيرمينوطيقا" إلى جانب "شلايرماخر" و"دلتاي"، فمن الطبيعي أن ينعكس التوجه التأويلي على "ياوس" ويستند عليه لتشييد نموذجه الخاص بنظرية التلقي؛ ليكون "لـ "هانس جورج جادامر" تأثير كبير، بتوجهه "الهيرمينوطيقي"، على أعمال "ياوس" في المقام الأول، غير أن التأويلية انسحبت على أعمال كثير من المساهمين في هذه النظرية أمثال "كروبن" عندما صنف القراءات التجريبية التي تعامل معها قياسا إلى ما يعتبره الفهم الملائم الوحيد للنص"3.

ولم تكن "الهيرمينوطيقا" من الحقول الفلسفية الجديدة، وإنما كانت بعيدة عن النصوص الأدبية إلى أن جاء "جادامر" الذي حول وجهتها إلى العلوم الإنسانية ليفتح بذلك صفحة جديدة في عالم التأويل، على اعتبار أن "علم التأويل ليس جديدا، وهو أحد مكونات الفلسفة، وقد ازدهر هذا العلم في الفلسفة الألمانية على يد الفيلسوف "شلاير ماخر" ولكن تطبيقاته لم تتمحور حول مسائل فهم الأعمال الأدبية وتفسيرها، بل حاول فهم أنواع أخرى من النصوص، وفي مقدمتها النصوص الدينية. ثم جاء الفيلسوف الألماني "جادامر" فأحيا علم التأويل وحدثه وطبقه على قضايا ثقافية معاصرة"4.

ولعل ما كان يثير "جادامر" في أبحاثه هو المنهج وما ينتج عنه من سوء تأويل للنصوص الإبداعية، ذلك "أنه في أعظم أعماله "الحقيقة والمنهج". حاول التشكيك على وجه التحديد فيما يبدو أن كثيرين من المسهمين في نظرية التلقي أشد ما يكونون حاجة إليه، ألا وهو المنهج. لا لدراسة الأدب وتحليله فحسب، بل للوصول إلى الحقيقة المتعلقة بالنص"5.

ومن هنا اتضح البحث الجلي الذي كان يسعى خلفه "جادامر" لتحقيق التأويل الصحيح للنصوص الأدبية ومحاولة تقريب نتائجها من العلوم الطبيعية، على اعتبار أن هذه الأخيرة تخضع لنظام عالمي موحد، على عكس العلوم الأدبية التي ترضخ للأهواء الذاتية والميولات النفسية التي تتحكم في العملية التفسيرية والتأويلية ما ينتج عنه في أحايين كثيرة الفشل في الوصول إلى الحقائق المتعلقة بالنص، ومن ثم كان "المشكل الرئيس والهام الذي شغل أبحاث "جادامر" هو الفهم الذاتي الذي تمارسه العلوم الإنسانية في مقابل النموذج العلمي البحت الذي تتمتع به العلوم الدقيقة والطبيعية"6.

وعندما نبحث عن الجسور المباشرة التي تربط نظرية التلقي بـ "الهيرمينوطيقا" نجد جسرا متينا يتجلى في "الأفق" والذي سيمثل الحلقة الأساس التي تدور حولها تنظيرات "ياوس"، الذي يقول: "إن المسافة الضرورية بين العصور والثقافات والطبقات والعرقيات وحتى الأشخاص هي عنصر عابر للذوات ينعش الفهم ويمنحه القوة والجهد الفكري، ويمكننا وصف هذه الظاهرة بقولنا إن المؤول والنص يمتلك كل واحد منهما "أفقه" الخاص وإن الفهم يمثل انصهار هذه الآفاق"7.

وباعتبار أن "الأفق" يختلف من شـــخص لآخر فإنه من البديهي أن يعرف نوعا من التحيز إلى الأفق الخاص، إلا أن "جادامر" ينفي تحقق الفهم في حالة إلغاء الأفق التاريخي الذي تحقق عبر توالي القراءات أو ما يمكن تسميته بتاريخ علم التفسير، إذ "يمكن كذلك تعريفه بالإشارة إلى التحيزات التي نحملها معنا في أي وقت بعينه، ما دامت هذه التحيزات تمثل "أفقا" لا نستطيع أن نرى أبعد منه. ومن ثم بوصف حدث الفهم في واحدة من أشهر استعارات "جادامر" بأنه امتزاج الأفق الخاص بالأفق التاريخي"8.

وتبدو الروابط بين نظرية التلقي و"الهيرمينوطيقا" جلية وواضـــحة، حيث مهدت أفكار "جادامر" لمســـار النظرية من خلال ركيزتين أساسيتين وهما استحضار التاريخ ودمج الأفق، ذلك أنه "وعلى الرغم مما أبداه "جادامر" من تنكر للمنهج فإن الهيرمينوطيقا الفلسفية عنده كانت تربة خصبة لأصحاب نظرية التلقي، وقد كانت فكرتاه عن التاريخ العملي وعن الأفق هما الموضوعان اللذان ظفرا – في الأغلب الأعم – بالتبني، خصوصا عند "هانز روبرت ياوس" وتلاميذه"9.

2– آثار الفلسفة الظاهراتية لـ "رومان إنجاردن" في نظرية التلقي

إلى جانب الهيرمينوطيقا نجد الظاهراتية كمورد أســـاس اســـتقت منه نظرية التلقي بعض الخصـــائص وبلورتها لخدمة وتطوير توجهاتها النقدية في شـــخص "فولفانج إيزر"، وذلك من خلال الوقع الجمالي الذي يحدث نتيجة التفاعل بين النص والقارئ، لأن "أول ما يلفت الانتباه في نظرية التلقي عند إيزر هو تأثرها بـــــ "رومان إنجاردن" ومفهومه للتلقي، ومعلوم أن "إنجاردن"كان أحد تلامذة "إدموند هوسرل" فيلسوف الظاهراتية الكبير، الذي جاءت فلسفته كرد فعل على النزعتين التجريبية والمثالية، فالتجريبي يرى أن للوعي دورا ســـلبيا في إدراك الظواهر، والمثالي يســـتهجن العالم الخارجي، أما "هوســـرل" فيولي أهمية متكافئة لكل من الوعي، والموضوع الخارجي" 10.

لقد كان "إنجاردن" ســـباقا إلى الخوض في التفاصـــيل المتعلقة بالقارئ، والدور الذي يلعبه في إعطاء القيمة المناســـبة للنص الإبداعي، وقد أشـار "هولاب" إلى أن نشره لكتاب «الخبرة بالعمل الفني الأدبي» في ألمانيا في عام 1968 كان "إيذانا لأصحاب نظرية التلقي المنتظرين بأن يرو على نحو أوضح اهتمام "إنجاردن" بالعلاقة بين النص والقارئ"11.

بل إن "إنجاردن" يذهب إلى اعتبار أن القارئ يمنح العمل الفني صـفة الوجود، وقد يقوم بإكمال بعض الجوانب الناقصـة فيه، وهو ما يؤكده روبرت هولاب بقوله: "فيما يتعلق بنظرية "إنجاردن" في الخبرة بالعمل الأدبي يصـبح المهم على وجه الخصـوص، هو الفكرة بأن هذه الطبقات وهذين البعدين تشكل مجتمعة هيكلا أو "بنية مؤطرة" يقوم القارئ بإكمالها" 12.

وحتى يكون تدخل القارئ صـحيحا ومتماسـكا ينبغي أن لا تتحكم فيه قيود خارجية تفقده النزاهة والشـفافية، لذلك يرى "إنجاردن" على أن القارئ "فرد مثالي، منفصـل عن أي تجمع أوسـع ومسـتقل عنه، أما المسـائل السـياسـية أو الموضـوعات المتعلقة بالطبقة الاجتماعية فلم يكن ينظر إليها إلا بوصـــفها معوقات لعملية التحقق العياني وبأنها غير مرغوب فيها، ومن الممكن تجنبها شأنها شأن الغفلة عن النص"13.

من هنا تتضـح الاسـتقلالية التي ينبغي أن يتمتع بها القارئ أو المؤول حين يلج عوالم النص، "لأن النص عند الظاهراتيين لا يوجد إلا حينما يتحقق أو يصـبح راهنا، ولهذا ينبغي تبني وجهة نظر المؤول مرتبطة بنصـه هو، وبتدخلاته المحكومة بمكوناته الثقافية والمعرفية الخاصة"14.

إن "الفلسـفة الظاهراتية" تحاول إعادة الاعتبار للذات الإنسـانية ومنحها فرصـة الاختيار والانتماء والتفكير، على اعتبار أن تحرر الذات واســـتقلاليتها يحقق الكثير من التوازن بين العملية الإبداعية والعملية التأويلية، حيث "إن فلســـفة الظاهراتية، حينما وصـــلت، أثرت بشـــكل عميق في القليل من الفكر البنيوي المتأخر، وفي الكثير من فكر التلقي والتفكيك، والظاهراتية في جوهرها إعادة لتأكيد الذات الرومانسية. بل إنها تصل في ذلك إلى مرحلة تتخطى معها شكوك المثالي الاكبر "كانط" الذي لم يستطع حل

المشـكلة المتمثلة في كيفية معرفة الذهن للأشـياء الموجودة خارجه على الإطلاق، فالواقع الخارجي يوجد فقط بالنسـبة للفلسـفة الظاهراتية، من خلال هذا الوعي وعند إدراكنا له"15.

ومع بروز نظرية التلقي سيتضح مدى ارتباطها الوثيق بالكثير من المفاهيم التي تأسست لدى الفلسفة الظاهراتية، وهو ما لا يَدَعُ الشـك في كون توجهات "إنجاردن" وأتباعه قد فرضـت على رواد النظرية الألمانية الأخذ بالكثير من المفاهيم والآليات التي وردت عند الظاهراتيين، حيث "دعا نقاد القراءة وجمالية التلقي في منتصـف العقد السـابع من هذا القرن إلى تفاعل القارئ والنص إعادة لثنائية الذات والموضـوع الظاهراتية، فقد تأثر رواد هذه النظرية (ولاسـيما إيزر وياوس) بالفكر الظاهراتي من "هوسـرل" ف "جادامر" حتى "هايدجر"، واشتقوا مصطلحاتهم الخاصة ومفاهيمهم مثل «أفق الانتظار» و «المسافة الجمالية» و «فراغات النص» و «الوقع الجمالي» التي أعانتهم على وضع قواعد لتقبل النصوص وتأويلها"16.

3- تجليات سوسيولوجيا الأدب في نظرية التلقي

تعد سوسيولوجيا الأدب من المصادر التي ساهمت بشكل واضح في ظهور نظرية التلقي، ذلك أن سوسيولوجيا الأدب تحاول دراسـة البنيات المجتمعية وكيفية تعاملها مع الأعمال الإبداعية، ومدى قدرة هذه البنيات على اسـتنباط مكامن الجمال في الإبداع، والقدرة على تمييز الجيد من الرديء اعتمادا على قواعد متينة ومضـبوطة تحددها ثقافة هذا المجتمع أو ذاك؛ "ومن ثم فإن العلاقة بين سوسيولوجيا الأدب ونظرية التلقي من المحتمل أنها لم تكن علاقة تأثير مباشر أو مجرد علاقة علة ومعلول، ولكن يبدو مؤكدا إلى حد بعيد أن تزايد الاهتمام بالدراسـات الاجتماعية قد أسـهم في تهيئة المناخ، الذي مكن لنظرية التلقي وعمل على نجاحها"17.

إن سوسيولوجيا الأدب تسمح لنا باكتشاف الكثير من الأسرار الثقافية في مجتمع ما، حيث يصبح بإمكاننا معرفة مدى قدرة عمل إبداعي على الانتشـار من خلال ما يتوفر عليه المجتمع من كفاءات معرفية تسـمح له بالتعامل السـلس مع مختلف الإبداعات.

ونجد شرخا واضحا حين نحاول مقارنة انتشار عمل ما في ثقافة دون أخرى، مما يؤكد تفاوت الثقافات واختلاف قدراتها وأرصـدتها المعرفية والفكرية، وفي هذا الصـدد "كتب «شـوكنج» في عام 1913 يقول: ما الذي كان مقروءا في زمن بعينه لدى الطبقات المختلفة في الأمة، ولماذا كان مقروءا؟ هذا ما ينبغي أن يكون السؤال الأساسي لتاريخ الأدب"18.

ومن الواضح أن سوسيولوجيا الأدب تترصد بالأثر الذي يحدثه إبداع ما عبر مختلف الحقب الزمنية، لتكون شاهدة على الاختلافات والتحولات التي لحقت بهذا الإبداع وهو ينتقل من زمن إلى زمن آخر ومن ثقافة إلى ثقافة أخرى، حيث "تقوم سوسيولوجيا الأدب بدور مهم في استقراء إحصائي للقراءة الجماهيرية، وطبيعة القراء والقراءة، وكيفية الاتصال، مع ضرورة التركيز على الآثار التي أحدثها المتنبئون في زمانهم، وبعد زمانهم في نفوس المتلقين، الذين يذكرون قيمة الأعمال، ويقرأونها، وكذا التركيز على موضوع التأثير الأدبي، وأثر العلاقات الاجتماعية في توجيه العمل الأدبي. بما يخدم العملية التواصلية القرائية"19.

وكان لمسألة الذوق دور أساس في انتشار الأعمال الأدبية، حيث ينتشر الإبداع الذي تستحسنه أذواق القراء، في حين يصيب الإبداع الجاف الممل التلف والنسيان، وبالتالي "كان التلقي معروفا، ولكنه لم يكن موضع اهتمام النقاد الذين كانوا يعلمون أن العمل الأدبي يقرأ، وأن انتشـاره يتوقف على أذواق القراء، إلا أن النقاد كانوا يرون في الذوق مسـألة اجتماعية لا تدخل في اختصاصهم، بل تدخل في اختصاص علم الاجتماع أو سوسيولوجيا الأدب"20.

إن المحيط الاجتماعي الذي يحيا فيه القارئ والمبدع على حد سـواء، يشـكل الخيط الناظم والمحدد لعملية القراءة والفهم، حيث يؤثر المجتمع بشكل جلي في العملية الإبداعية الخاصة بالمبدع، ويؤثر كذلك في عملية القراءة الخاصة بالمتلقي.

المطلب الثاني: الحضور النقدي في تشييد نظرية التلقي

إن ما قدمته الفلسفة لنظرية التلقي يعد بحق إسهاما كبيرا مكن هذه النظرية من الوقوف على قدميها بشكل ثابت؛ بل سمحت لها بأن تخوض غمار صراعات شائكة مع النصوص الأدبية ومع القارئ، إلا أن ذلك لم يمنع بعض الاتجاهات النقدية لتقدم بدورها بعض الركائز والأعمدة التي اتكأت عليها نظرية التلقي لتؤسس نموذجها المتفرد، الشيء الذي سهل عليها اقتحام الإبداع والنقد والأدب بشكل عام من بابه الواسع، كيف لا وقد استطاعت أن تجمع في طريقها نحو التشكل حقلين يكملان بعضهما البعض وهما النقد والفلسفة؛ وإذا كنا في المحور السابق قد تعرفنا على المصادر الفلسفية لنظرية التلقي فإننا في هذا المحور سنقف عند المصادر النقدية سواء كان تأثيرها على نظرية التلقي مباشرا أو غير مباشر وذلك من خلال اتجاهين أساسيين.

1- الشكلانية الروسية:

اعتُبِرت الشكلانية الروسية مرحلة فارقة في تاريخ النقد الأدبي، لِما استطاعت أن تحققه من مكتسبات جعلتها تعتلي هرم النقد الأدبي لعقود من الزمن، وذلك لقدرتها على الخوض في مسائل متشعبة تخص العمل الإبداعي، الشيء الذي خول لها أن تخلق نوعا من الترابط بينها وبين نظرية التلقي، وهو ما ذهب إليه روبرت هولاب بقوله: "ففيما يتصل بالمدرسة الشكلانية توقف المؤلف في نظريتهم الأدبية عند جملة من العناصر كان لها تعلقا بنظرية التلقي، كالأداة الفنية وما تحدثه من تغريب للتصورات في العمل الأدبي، وكالوقوف على سيرة الكاتب وفاعليتها لدى المتلقي، ثم تعاقب الأجيال والمدارس من أجل إحلال المبتدعات المثيرة لدى المتلقي محل التقنيات القديمة. ثم الخاصية النوعية والخاصية الوظيفية للأدب ودورهما في تفسير ما يطرأ من تغير في قواعد الأدب وفي الاتجاه النقدي على السواء. وهذه على وجه التعيين هي المناطق التي تتقاطع فيها نظرية الشكلانيين مع نظرية التلقي"21.

ولم تتوقف الشكلانية الروسية عند هذا الحد بل استطاعت ان تبني لنفسها صرحا تحليليا تقوم فيه بدراسة الفن من أجل الفن، من خلال البحث عن أدبية الأدب، والتيمات التي تجعل من نص ما عملا إبداعيا، حيث "أسهم الشكلانيون الروس، بتوسيعهم مفهوم الشكل بحيث يندرج فيه الإدراك الجمالي، وبتعريفهم للعمل الفني بأنه مجموع "عناصره" وبجذبهم النظر إلى عملية التفسير ذاتها، أسهمو في خلق طريقة جديدة للتفسير، ترتبط ارتباطا وثيقا بنظرية التلقي"22.

وإذا كانت الشكلانية تحاول اكتشاف أدبية الأدب وتحقيق الإدراك الجمالي للعمل الإبداعي فمن غير القارئ بإمكانه استخراج هذه الأدبية، والوصول إلى الإدراك الجمالي الكامن داخل البنية النصية؛ كما أن ذلك التحدي الذي ينشأ بين النص والقارئ نتيجة "التغريب" الذي يدسه المؤلف في نصه، والدافع الذي يقود المتلقي إلى إزالة هذا التغريب عن النص، يخلق نوعا من التواصل بين النص والمتلقي، وذلك هو جوهر الفن الذي تقوم عليه الشكلانية الروسية، ومع ذلك فإن "الأهم من منظور نظرية التلقي هو أن شكلوفسكي هنا يقوم بصياغة مكون أولي من مكونات عملية القراءة. إن التغريب وإن قصد به المؤلف إلى أهداف عملية أو إدراكية، يظل عملية تنشئ علاقة بين القارئ والنص، وهذه الفاعلية نفسها هي التي تحدد الأدب بوصفه فنا"23.

وإلى جانب هذا، كان اهتمام الشكلانيين الروس بالتاريخ الأدبي، وهو نفس الاهتمام الذي سيتحقق عند نظرية التلقي التي ستحاول إعادة النظر في تاريخ الأدب، وبالتالي كان "هناك منطقة إضافية كان للنظرية الشكلانية فيها تأثير على نظرية التلقي، هي – على وجه التعيين- التاريخ الأدبي، ذلك بأن نظرية التطور في الفن عند الشكلانيين يمكن النظر إليها بوصفها ثمرة وتطبيقا لمفهوم الأداة"24.

2- بنيوية براغ:

تعتبر بنيوية براغ الاتجاه النقدي الثاني الذي أسهم في رسم معالم نظرية التلقي، مشكلا إلى جانب الشكلانية الروسية الاستثناء الذي خلق تأثيرا نقديا في نظرية نقدية ستحقق انتشارا واسعا في مختلف البقاع حول العالم، يقول عزالدين إسماعيل: "أما مدرسة براغ البنيوية فقد وقف المؤلف على أعمال أهم منظر للأدب فيها وهو "جان موكاروفسكي"، تلك الأعمال المهدة لنظرية التلقي والمرهصة بها، ذلك بأن "موكاروفسكي" لم يفصل العمل الأدبي بما هو بنية عن النسق التاريخي وعن مرجعياته التاريخية. ومن منظوره ينبغي فهم العمل بوصفه رسالة إلى جانب كونه موضوعا جماليا. وهو بهذا الوصف وذاك يتوجه إلى متلقٍ هو نفسه نتاج للعلاقات الاجتماعية المتغيرة. وبهذا المتلقي للعمل، وليس بمنشئه، يناط فهم المقصد الفني الكامن في العمل، وعلى هذا النحو امتد "موكاروفسكي" بمشكلة التلقي إلى منطقة "سوسيولوجيا الفن"25.

ويرى هذا الاتجاه أن الفرد لا يستطيع الاستقلال بذاته، وإنما تتداخل في تكوينه مجموعة من العوامل الاجتماعية، حيث "إن نظرية "موكاروفسكي" لا ترى في الشخص المدرك فردا مثاليا مستقلا بذاته، فلا هو شخص ظواهري مجرد، ولا هو مدرك مثالي يعرف التاريخ الأدبي معرفة دقيقة. والأصح أن المتلقي نفسه، رجلا كان او امرأة، هو نتاج للعلاقات الاجتماعية"26.

وتتجه بنيوية براغ إلى تتبع البنية المكونة للعمل باعتبارها تقوم على مرجعيات، وترتبط بأنساق وامتدادات تاريخية تربطها ببنيات ونصوص سبقتها، وهو ما يجعل العمل الإبداعي يتشكل داخل إطار محدد سبق تحديد معالمه من قبل، ولا يحق الخروج عن هذه المعالم لكل من يريد الانتماء إلى البنيوية، ولذلك "يتضح إيحاء "موكاروفسكي" بنظرية التلقي أكثر ما يتضح عندما يحدد الإطار 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 أنساق متعاقبة في الزمان"27.

إن التشعبات التي قامت عليها نظرية التلقي تقودنا إلى التيه والضياع، وتصعّب مأمورية الإلمام بالجوانب الأساسية لهذه النظرية، وذلك نظرا للتعالقات والتداخلات والتفاعلات المختلفة التي ساهمت في إرساء سفن هذه النظرية على شواطئ النقد الألماني بشكل خاص والعالمي بشكل عام، حيث "أن الظرف السياسي الذي نشأت إثره وفيه نظرية التلقي، والمجال الذي ظهرت فيه، وقيمة الأشخاص الذين وضعوا أسسها، والسياق الثقافي المتجلي في البنيوية وفي التأويلية وفي بداية هيمنة النسقية ... تجعل القراءات متعددة لهذه النظرية..."28.

يمكن القول إن نظرية التلقي تفننت في الانفتاح على مختلف الحقول النقدية والفلسفية، ساعية لتحصيل الإواليات التي تتماشى مع ميولاتها وركائزها، ذلك أن الغنى المعرفي المتنوع جعلها تحضى بالاستثناء، وتشكل النموذج الزاخر بالامتداد والارتباط والتعايش مع مجالات فكرية متنوعة.

المبحث الثاني: نظرية التلقي بين تحققات الأفق وتجليات التفاعل بين النص والقارئ

عرفت نظرية التلقي تطورات مهمة وهي تصارع من أجل تكوين نموذجها، وهو ما تجلى في مدرسة "كونستانس" التي حملت على عاتقها تبني هذه النظرية ورعايتها إلى آخر رمق لها في الساحة الأدبية، ذلك أن كل اللبنات التي مثلت العمود الفقري للنظرية كانت داخل أسوار هذه المدرسة، ونتجت عن الندوات التي كانت تنظمها، ورغم أن المشروع النقدي الذي سهرت عليه مدرسة "كونستانس" كان ينشط تحت سقفه الكثير من الأسماء التي اهتمت بنظرية التلقي، إلا أن نجمين فقط هما اللذين سطعا

بشـــكل لافت ولا زال الجميع يردد إنجازاتهما بمجرد ما تذكر نظرية التلقي، هذان النجمان هما "هانز روبرت ياوس"، و"فولفانغ إيزر"، حيث كان لكل واحد منهما إسـهاماته الخاصـة التي تكمل بعضـها البعض، واسـتطاعا أن يقودا سـفينة التلقي بكل تفان وإتقان، فـ "ياوس" له طرقه وتقنياته، و"إيزر" كذلك له خططه واستراتيجياته، وحتى نطلع بشكل أدق على النموذجين سنقف أولا عند المفاهيم الأساسية لنظرية التلقي عند "ياوس".

المطلب الأول: المفاهيم الأساسية لنظرية التلقي عند ياوس:

لا شـك أن "ياوس" يعتبر الرائد الأول لنظرية التلقي، حيث أنه أقام نموذجه بكثير من الاحترافية، ما جعله يحضـى باهتمام واسـع من لدن الدارسـين لنظرية التلقي، ومن أهم الجوانب التي حاول ياوس التطرق إليها هو تاريخية الأدب، وكيف يسـاهم القارئ في تكوين هذا التاريخ من خلال تعدد القراءات، إلا أنه اهتم أكثر بمفهوم الأفق، وكيف يتشـــكل هذا الأفق من خلال ما يحققه النص من آثار في المتلقي.

1- مفهوم "أفق التوقع" بين التخييب والإرضاء:

عندما عقدت العزم على حمل معول الحفر في التربة الغنية لمفهوم "أفق الانتظار" وجدت أن جذور هذا المفهوم تمتد إلى "جادامر" الذي كان له فضـل السـبق في الإشـارة إلى هذا المفهوم، حين اعتبر أن الفهم لا يمكنه أن يتحقق إلا من خلال التاريخ، أي التأثيرات التي سـاهمت في تكوين أفق تاريخي لنص أو عمل فني معين، حيث "يسـتمر تشـكل أفق الحاضـر في ارتباط بالضـرورة الدائمة لوضع مسلماتنا موضع اختبار، فمن مثل هذا الاختبار ينشأ أيضا اللقاء مع الماضي وفهم التقليد الذي يصدر عنه، ومن ثم فإن أفق الحاضر لا يمكنه أن يتشكل بتاتا في انقطاع عن الماضي، ولا لآفاق تاريخية يمكن عزلها، بل يمكن الفهم بالأحرى في عملية دمج هذه الآفاق التي ندعي فصل بعضها عن البعض"29.

يتشكل "أفق التوقع" من خلال احتكاك القارئ مع نصوص إبداعية أخرى، وتذوقه للجماليات الكامنة فيها، وحين يحاول تحقيق أفق الانتظار الخاص به فهو دائما يقارن بين النص الذي بين يديه، وبين النصـوص التي سـبق له الاطلاع عليها، شـريطة أن تكون من نفس الجنس، وبالتالي محاولة اكتشـاف مدى مطابقة هذا النص لسـابقيه في بعض الجوانب التي ترضـي أفق انتظار القراء، فمثلا عندما نقوم بقراءة روايات نجيب محفوظ يتحقق لدينا أفق انتظار جيد وإيجابي، أي أن نجيب محفوظ حقق إرضـــاء أفق انتظارنا، بينما عندما نطلع على أعمال أخرى ورغم أنها تنتمي إلى جنس الرواية فهي تخيب أفق انتظارنا؛ إذن هذه الخيبة تحققت من خلال نسق قرائي متوالي لنفس الجنس.

كما أن أفق الانتظار يتعلق بنفس العمل عبر فترات زمنية مختلفة، ذلك أن عملا ينتمي إلى القرن الرابع الهجري – كقصائد المتنبي مثلا– فهي حققت أفق انتظارها وقت إنتاجها، وحافظت على هذا الأفق بعد مدة زمنية من إنتاجها، ولا زالت إلى يومنا هذا تحضى بالشهرة والانتشار، وذلك لأنها على دوام مستمر في إرضاء أفق القراء، وهذا لا يعني أن قصائد المتنبي وحدها هي التي كتبت في التاريخ المذكور، وإنما كان هناك أعمال أخرى إلا أنها لم تحضـــى بنفس الاهتمام، ومن هنا يتأكد أن المتلقي هو الذي يتحكم في عملية اســـتمرار الإنتاج الأدبي لأطول فترة ممكنة عبر الســـيرورة التاريخية؛ بل إن هناك بعض الأعمال تغريك من أجل قراءتها نتيجة الصيت الذي تسمعه من مختلف قرائها، ما يدفعك أنت أيضا إلى قراءتها لأنها أحدثت ضجة في الأوساط الثقافية، وقد ينسـجم أفقك في هذه الحالة أو يختلف مع القراء الذين سـاهموا في شـهرة هذا العمل، وذلك لاختلاف الأدوات والإمكانات التي يتوفر عليها كل قارئ.

كما أرجع "ياوس" طبيعة تشـــكيل أفق الانتظار وقت إنتاج العمل الفني إلى مجموعة من المقاربات التي تحدد جماليات الجنس الأدبي الذائعة والمتعارف عليها، لذلك "يتاح لتحليل التجربة الأدبية أن يتخلص من النزعة السيكولوجية التي تهدده إذا قام، قصد وصف تلقي الأثر الأدبي والوقع الذي ينتجه، بإعادة تشكيل أفق توقع جمهوره الأول، بمعنى النظام المرجعي القابل للتحديد الموضوعي الذي يعد بالنسبة لكل أثر في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، حصيلة ثلاثة عوامل أساس:

- "خبرة الجمهور المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه الأثر.
- شكل ومحتوى آثار سابقة يفترض معرفتهما في الأثر الجديد.
- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والواقع اليومي"30.

ويبدو أن أفق الانتظار يخلق نوعا من التشـــارك بين مختلف الأذواق والقراء، إذ يعتبر الغاية التي يســـعى إليها المتلقي حين يخوض غمار الاطلاع على نص أو عمل ما، "وربما ظهر مصطلح «أفق التوقعات» لكي يشير إلى نظام ذاتي مشترك أو بنية من التوقعات، إلى «نظام من العلاقات» أو جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص"31.

كما أن الأفق قد يخضـع إلى نوع من التحكم من طرف المؤلِّف الذي بإمكانه أن يتحايل على المتلقي بشـكل مقصـود، ليخيب أفق انتظاره من خلال إنتاج لا يتماشـى مع متطلعات هذا القارئ، إلا أن هذا الأمر لا يحدث إلا في حالات نادرة، وفق ما "يحيا في ذهن الأديب في أثناء الكتابة ويؤثر في إنشـائه، فقد يختار الكاتب بعمله أن يرضـي انتظار القراء فيما ينتظرون، مثلما يختار جعل الانتظار يخيب"32.

ويذهب "ياوس" أيضا إلى القول إنه بالإمكان انسجام أفق الكاتب مع أفق القارئ بشكل عفوي، ما يجعل أفق الانتظار لا يتحدد إلا بقيام القارئ والمؤلف بدوريهما على أكمل وجه، دون مراوغة، حيث "يمكن لاتحاد الأفقين، أي الأفق الذي يتضـمنه النص والأفق الذي يحمله القارئ في قراءته، أن يتحقق بشـــكل عفوي في متعة التوقعات المســـتجاب لها وفي التحرر من الرتابة والإكراهات اليومية وفي التطابق المقبول كما كان مقدما أو بشكل أعم في الالتحام بفائض التجربة الذي يحمله العمل"33.

2- مفهوم تغيير الأفق:

تغيير الأفق أو العدول الجمالي هو العتبة الثانية في المشـروع المفاهيمي لـــ "هانز روبرت ياوس"، ويقوم هذا المفهوم على التعارض بين الموسوعية التي يتوفر عليها المتلقي، وعدم وجود هذه الموسوعية في العمل الفني ما يخلق نوعا من التفاوت بين المؤلف والمتلقي، الشـيء الذي يدفع هذا المتلقي إلى تغيير أفق انتظاره حتى يتماشـى مع الإبداع، ويحقق تواصـلا معه، كما يتحقق تغيير الأفق نتيجة القراءة الأولى وإعادة القراءة، فالقارئ الذي يلج عملا فنيا معينا بأفق ما، قد يجد نفسه مضطرا لتغيير هذا الأفق بعد الانتهاء من عملية القراءة، كما قد يغير الأفق مرة أخرى في حالة قراءة ثانية، وهكذا دواليك، فالأفق قد يتعدد ويتغير من قراءة إلى أخرى وخصوصا في الأعمال العظيمة المحملة بالفكر والمعرفة، حيث "إن قابلية إعادة تشكيل أفق توقع أثر أدبي ما، معناه أيضا القدرة على تحديد الخاصـية الفنية للأثر الأدبي حسـب نوعية الوقع ودرجة تأثيره على جمهور بعينه؛ وإذا أطلقنا مفهوم العدول الجمالي على المسافة الفاصلة بين أفق التوقع السائد والأثر الأدبي الجديد الذي يمكن لتلقيه أن يؤدي إلى "تغيير في الأفق" سواء ذهب إلى معارضـة التجارب المألوفة أو إلى جعل تجارب أخرى غير مسـبوقة تنفذ إلى الوعي، فإن هذا العدول الجمالي الذي يتم قياسه اعتمادا على سلم ردود فعل الجمهور والأحكام التي يصدرها النقد (نجاح فوري، رفض أو إحداث صدمة، استحسان من قبل فئة محددة، فهم سريع أو متأخر) يمكنه أن يصبح معيارا للتحليل التاريخي"34.

إن تغيير الأفق أيضا يحدث نتيجة الاطلاع على الأفق الذي حققه أثر أدبي معين في فترة زمنية ماضية، فتجد المتلقي يقبل على الأثر وهو يستحضر أفق الماضي، فيضطر إلى تغيير هذا الأفق بعد اطلاعه على الأثر، وذلك نتيجة تغير مجموعة من العوامل قد تكون اجتماعية أو ثقافية ... ناهيك عن تلك الأعمال التي لا تجد اهتماما وقت إبداعها، فتقطع مسارات مختلفة إلى أن تثبت وجودها في ثقافة ما، وهو ما يمكن أن نمثل له بالكتاب «الفروكوفونيين» (المغاربة مثلا) الذين لا تلقى أعمالهم أي إقبال في بلدهم، ولكنها سرعان ما تهاجر لتحضى باهتمام واسع، وهنا تساهم الذاكرة القارئة في تكوين أفق جديد للأثر الذي كان أفقه خائبا في البداية، وينطبق هذا الأمر بشكل كبير على الأعمال المترجمة التي تتجول حول مختلف الثقافات العالمية.

3- مفهوم اندماج الأفق:

يقوم هذا المفهوم على خلق جسور التواصل بين الماضي والحاضر، ذلك أنه يكتشف روح العصر السائدة في زمن ماضي من خلال الحاضر، فالأثر الأدبي الذي أنتج في العصر الجاهلي مثلا تم تلقيه بناء على ثقافة معينة، هذا الأثر نفسه لا يمكننا اكتشاف كل أسراره إلا باستحضار الثقافة والطبيعة التي أنتج فيها هذا الأثر، وبالتالي يمكننا أن نحقق نسيجا منسجما بين ذلك الأفق المتحقق في الماضي، والأفق الراهن، بل أكثر من ذلك يمكننا دمج مجموعة من الآفاق المتكونة عبر حقب زمنية متعددة، الشيء الذي يجعل من اندماج الأفق اللبنة الأساس التي يقوم عليها تاريخ الأدب، على اعتبار أن "إعادة تشكيل أفق التوقع بالصورة التي كان عليها قديما أثناء إبداع الأثر الأدبي وتلقيه، تمكن أيضا من طرح أسئلة أجاب عنها ألأثر في الماضي، ومن ثمة اكتشاف الكيفية التي أمكن لقارئ ذلك العصر أن ينظر بها إليه ويفهمه، بتبنينا لهذا الإجراء فإننا نلغي ذلك التأثير اللاواعي تقريبا الذي تمارسه معايير تصور كلاسيكي أو حداثي للفن على الحكم الجمالي، ونتخلص من تلك الحلقة المفرغة التي تقود إلى العودة إلى «روح العصر». كما أننا نبرز بوضوح الاختلاف التأويلي بين الماضي والحاضر في فهم الأثر الأدبي، وندرك تاريخ تلقيه الذي يعيد تأسيس الصلة بين الأفقين، فنعيد بذلك مساءلة تلك البداهة الخاطئة، بوصفها اعتقادا ميتافيزيقيا لفيلولوجيا ظلت إلى حد ما أفلاطونية، التي تؤمن بوجود جوهر شعري خالد، معاصر على الدوام، تكشف عنه النصوص الأدبية، ومعنى موضوعي محدد بشكل نهائي يتوصل إليه المؤول بطريقة مباشرة في جميع العصور"35.

ويقوم كذلك اندماج الأفق على أساس السؤال والجواب، فالأثر الأدبي غالبا ما يجيب على سؤال معين، وحين يجيب على هذا السؤال يكون قد استطاع المزاوجة بين أفق السؤال وأفق الجواب، ومن المعلوم أن السؤال يستمر في التشكل والتحول مع مرور الوقت، وهو ما يفرض على الأثر أن يستمر في الأجوبة على هذا السؤال، وأنذاك يكون فعلا خلق اندماج أفق متكامل.

4- مفهوم المنعطف التاريخي:

لا يمكن الحديث عن تاريخ الأدب بشكل متساو نقر فيه بكونه – أي الأدب- يسير في خط مستقيم يعرف ازدهارا مستمرا، بل ينبغي الإشارة إلى كون الأدب عاش ولا زال يعيش تذبذبا، فتارة يعرف ازدهارا كبيرا، وتارة يصاب بالإهمال والنسيان والركود، وتارة أخرى بين الانحطاط والازدهار، وحين نعود إلى ترصد آثار الأدب في زمن الازدهار نجد الكثير من النصوص والروائع التي تحفل بالمميزات والسمات التي تأثر فينا دون شك، أما عندما نحاول اكتشاف الآثار الأدبية لعصور الانحطاط فإننا نصطدم بقلة الإنتاج أولا، ثم بضعف إمكانياته وجمالياته ثانيا، ما يجعله يصادفنا بوجه شاحب سرعان ما نرفض التعامل معه، على عكس الأدب الجميل الراقي الذي يفرض على المتلقي الاهتمام به لما يحققه لديه من متعة، وبذلك فمفهوم المنعطف التاريخي يحاول أن يقف عند تلك المنعرجات التاريخية المزدهرة، لأنها تساهم بشكل كبير في سقي شجرة التاريخ الأدبي التي تزيدها مثل هذه القطرات

الموسمية خضرة، وتضفي عليها رونقا خاصا، تجعل الزائر لهذه الشجرة يقف بإمعان أمام فروعها المتشعبة التي تشكل الحقب الزمنية الفارقة لهذا التاريخ الأدبي.

" إن جمالية التلقي لا تمكّن فقط من إدراك معنى الأثر الأدبي وشكله بالطرق التي تم فهمهما بها بشكل تطوري عبر التاريخ، ولكنها تقتضي أيضا أن يتم تحديد موقع كل أثر داخل «السلسلة الأدبية» التي ينتمي إليها، حتى نتمكن من تحديد وضعيته التاريخية وكذا دوره وأهميته داخل السياق العام للخبرة الأدبية. إن انتقالنا من تاريخ لتلقي الأثر إلى التاريخ الحدثي للأدب، يمكننا من التعرف على هذه الآثار باعتبارها سيرورة يفضي فيها التلقي السلبي للقارئ والناقد إلى التلقي الإيجابي للمؤلف ومن ثمة إلى إنتاج جديد. وبعبارة أخرى، إن هذه السيرورة تتم بشكل يصبح معه الأثر اللاحق قادرا على معالجة قضايا – أخلاقية وشكلية- لم يستطع الأثر السابق البت فيها، كما يطرح بدوره قضايا جديدة"36.

إن مفهوم أفق الانتظار وما يتفرع عنه من مفاهيم أخرى يحاول إعادة تشكيل تاريخ القراءة من منظور القارئ أو المتلقي، وما يلعبه هذا المتلقي من دور فعال في شهرة واستمرارية أثر أدبي من عدمها، ذلك أن المتلقي هو الذي يملك سلطة الاستمرارية والخلود للأعمال والآثار الفنية؛ هذا القارئ الذي سنتعرف عليه أكثر مع "فولفانغ إيزر" الذي تقوم توجهاته بشكل كبير على القارئ ونوعية التفاعلات القائمة بينه وبين النص.

المطلب الثاني: تعدد القراء وتجليات التفاعل بين النص والقارئ عند "فولفانغ إيزر"

تمكن "إيزر" من اقتحام سراديب مهمة من عوالم التلقي الأدبي، من خلال تسليطه الضوء على جوانب مهمة لم تكن تحضى بالاهتمام المناسب لفك رموزها، ولعل التفاعل والتماهي الذي يحدث بين النص والقارئ من أهم هذه السراديب، والتي دفعت "إيزر" إلى إعادة هيكلة أفكاره وترتيبها، ثم إعادة النظر في كثير من الأشياء لجعل المسار الذي بدأته مدرسة "كونستانس" ينتهي بنجاح، لقد حاول "إيزر" أن يقف عند نقطة التماس بين القارئ والنص، وما يحدث نتيجة هذا التماس من انجذاب أو تنافر بين هذين العنصرين البالغين من الأهمية ما يجعلهما مكملين لبعضهما البعض، خصوصا المتلقي الذي يضفي شرعية الوجود على الأثر الأدبي، هذا المتلقي أو القارئ الذي يصعب تحديد صفاته، ويصعب الإلمام بطبيعة الإمكانات التي يتوفر عليها، ما يترتب عنه اتساع دائرة القراء وتنوعها ، ناهيك عن دور تلك التفاعلات المتباينة التي تحدث بين نص وقارئ، ومدى التجاوب الذي يحدث نتيجة تحقق فعل القراءة، والتعامل المناسب الذي سيقود القارئ لفك شفرات النص، ثم الكشف عن مكامن الانسجام ومكامن الاختلاف بين الأثر وبين القارئ.

كل هذه المناورات تحدث من أجل تأويل النص وفهمه، وكل قارئ بمقدوره أن يؤول النص حسب الإمكانات التي يتوفر عليها، وكلما كان المؤول موسوعيا متمكنا كلما تزايدت فرص نجاحه في الوصول إلى التأويل الصحيح للأثر الإبداعي؛ وعندما كانت عملية التواصل بين النص والقارئ على هذا القدر من التشعب والتداخل فقد حاول "إيزر" أن يفك شفرات كثيرة من خلال دراسة التفاعل بين الطرفين، ثم تحديد أنواع القراء والأمكنة التي يتموقعون فيها حسب الوضعيات المختلفة لعمليات القراءة أو التواصل.

1- منعطفات التجاوب بين النص والقارئ

يبدو أن محاولة تشريح الهيكل المفاهيمي الذي يحتوي توجهات "إيزر" في نظرية التلقي أمر بالغ الصعوبة، من خلال التفريعات التي تنتج عن تعدد القراء، ثم بعض الملامح النفسية التي تتحكم في القارئ وهو ما يجعل العملية التحليلية تقود إلى الحقل

النفسي، وبالتالي فنحن أمام نص تخييلي محمل بالمعاني والدلالات والبنيات المتنوعة، كما أننا أمام متلق متفرد لا مثيل له، ولعل ما يهمنا من كل هذا هو تلك العلاقة التي تجمع بين النص والمتلقي، حيث "أن كل عملية لوصف تفاعل النص والقارئ لا بد إذن أن تنطلق من مسلسل بناء معنى النص أثناء القراءة، ذلك أن الانطلاق من هذه التجربة، أي دراسة وقع العمل من جهة، ورد فعل القارئ من جهة ثانية، أمر ضروري يسند الحكم ويدعمه"37.

ويمكن القول إن ذلك الالتقاء الذي يحدث بين النص والقارئ هو الموقف الجمالي المتحقق نتيجة خلق التواصل بين الأثر وبين المتلقي، حيث "يبين إيزر كيف أن النص يتقدم بوجهين: واحد فني والآخر جمالي، الأول مرتبط بإنتاج النص من طرف المؤلف، ويحيل إليه، والثاني يمثل التحقق concretisation المنجز من طرف القارئ. وعلى هذا الأساس لا يمكن اختزال الموقف الجمالي لا في النص نفسه ولا في التلقي، أي التحقق، إن موقع العمل الأدبي إذن هو المكان الذي يلتقي فيه النص بالقارئ"38.

من هنا تبرز لنا التقاطعات التي تتأسس على الصراع القائم بين قطب النص وقطب القارئ، وما يترتب عن ذلك من تحديات يعقد القارئ العزم على مواجهتها، لفك طلاسم النص الغامضة، لذلك نجد "قطب النص: حيث تدفع مواقع اللاتحديد والمسلسل الشامل لبناء المعنى بالقارئ، من خلال إثارته واستفزازه، إلى الدخول في عملية تفكير وتخييل وتوهم، وإعادة بناء، ولحم أجزاء النص، وملء الفراغات ... وتساهم في بناء مختلف التمثلات والأشكال لدى القارئ"39.

كما يسعى القارئ دائما أثناء القراءة إلى استحضار الذاكرة القرائية وتوظيفها في عملية فهم النص، لأن "فهم عمل أدبي ما ينشأ من خلال التفاعل بين حضور القارئ في النص وتجاربه المعتادة التي هي الآن توجيه ماض، وباعتباره كذلك، ليس الفهم عملية قبول سلبية، بل هو تجاوب منتج"40.

من هنا تبرز عملية التعاون بين النص والمتلقي من أجل الكشف عن هيئة جديدة للأثر، ما كان لها أن تظهر لولا اللمسات التي أضفاها القارئ على هذا الأثر، على اعتبار أن "المجهودات الموحدة للمؤلف والقارئ تبرز للوجود الموضوع الملموس والخيالي، هذا الموضوع الذي هو من عمل الذهن؛ إن الفن لا يوجد إلا من أجل ومن خلال الناس الآخرين"41.

وحتى يكون التعاون فعَّالا لا ينبغي على القارئ أن يغالي في استعمال سلطته فيفرض على النص أشياء لا توجد فيه، وإنما ينبغي أن يكون هناك نوع من الانسجام القائم على عدم تجاوز الإطار المخصص لكل قطب وخصوصا قطب القارئ؛ لأن "هناك فارق أساسي بين قراءة تستخدم النص أي تكرهه على قول شيء ما وبين قراءة تؤول النص أي أنها تستجيب إلى ما يبرمجه"42.

2- وجهة النظر الجوالة:

يصعب الإمساك بمعنى النص منذ البداية، ولذلك يقترح "إيزر" وجهة النظر الجوالة، التي تقوم ببناء المعنى تدريجيا، من خلال جعل النص نسق من المتواليات التي تتحقق بفعل القراءة، هذه القراءة التي تصبح مترامية الأطراف بين ما ستلاقيه مستقبلا، وبين ما اطلعت عليه في الماضي، وما تطلع عليه أثناء القراءة، مع ضرورة الحفاظ على الخيط الناظم الذي يجمع بين كل الأطراف؛ لأن "كل ترابطٍ جملة يحتوي على ما قد يسميه المرء بالجزء الفارغ، الذي يتطلع إلى الترابط الموالي، ويحتوي أيضا على جزء استرجاعي يجيب على توقعات الجملة السابقة (وقد أصبحت الآن الخلفية المتذكِّرة). وهكذا فكل لحظة من لحظات القراءة هي جدلية ترقب وتذكر، تعبر عن أفق مستقبلي هو في حالة انتظار لأن يحتل مجاله، وكذلك تعبر عن أفق ماض (يضمحل باستمرار)

وقد ملئ سابقا، وتشق وجهة النظر الجوالة طريقها عبر الأفقين معا في آن واحد، وتتركهما يندمجان معا خلفها. ولا مفر من هذه العملية لأن النص –كما سبقت الإشارة إلى ذلك– لا يمكن فهمه بكامله في لحظة واحدة من اللحظات"43.

إن الطبيعة الخاصة لوجهة النظر الجوالة تجعلها تتكون من خلال مجموعة من الشبكات التي تنشأ في ذهن القارئ أثناء عملية القراءة، ولذلك "فكل لحظة قراءة متمفصلة تستلزم تنقلا في المنظور، وهذا يكون تأليفا غير قابل للانفصال بين المنظورات المميزة والذكريات المختزلة والتعديلات الحالية والتوقعات المستقبلية؛ وهكذا فخلال جريان زمن عملية القراءة يلتقي الماضي والمستقبل باستمرار في اللحظة الحاضرة، وتمكن العمليات التركيبية لوجهة النظر الجوالة النص من المرور عبر ذهن القارئ كشبكة من العلاقات تتوسع بشكل دائم"44.

تسعى وجهة النظر الجوالة إذن إلى تحديد الأماكن التي ينبغي أن يتموقع فيها القارئ حتى يتمكن من الإمساك بزمام النص، لأن "وجهة النظر الجوالة هي وسيلة من وسائل وصف الطريقة التي يكون بها القارئ حاضرا في النص، ويقع هذا الحضور عند نقطة التقاء الذاكرة والتوقع"45.

يبقى أن أشير إلى كون وجهة النظر الجوالة تحاول تسهيل عملية الفهم من خلال تقطيع النص وتفكيكه إلى بنيات متعددة، الشيء الذي يسهل على القارئ التعامل مع هذه البنيات ثم تجميعها في نهاية الأمر للإمساك بالرسائل التي يوجهها النص، "وهنا نجد عنصرا واحدا من العناصر الأساسية لعملية القراءة: ذلك أن وجهة النظر الجوالة تجزء النص إلى بنيات متفاعلة، وهذه البنيات تولد نشاطا تجميعيا أساسيا بالنسبة لفهم النص"46.

3– القارئ عند إيزر وتموقعه في عملية التلقي:

حضي القارئ باهتمام واسع من مختلف المنظرين والدارسين في الحقل الأدبي، إلا أن الاهتمام الذي لقيه من طرف "إيزر" هو الذي يهمنا لارتباطه الوثيق بنظرية التلقي، ذلك أن إيزر حدد مجموعة من القراء وحدد الدور الذي يقوم به كل قارئ على حدة، ولعل القارئ الضمني هو الذي حضي بالاهتمام الواسع لوجوده المسبق في العمل الإبداعي، لأن "كل شيء يبقى للقارئ أن ينجزه، ومع ذلك فكل شيء قد أنجز سابقا، لا يوجد العمل بالضبط إلا على مستوى قدرات (القارئ)، وبينما هو يقرأ ويبدع فإنه يفهم أنه يستطيع دائما أن يذهب بعيدا في قراءته، وأنه يستطيع دائما أن يبدع بعمق أكثر، ولهذا يبدو له العمل كموضوع لا ينضُب معينه ولا يمكن النفاذ إليه باعتباره موضوعا. وهذه الإنتاجية (مهما كانت صفتها والتي تحول نفسها أمام أعيننا إلى موضوعية لا ينفذ إليها طبقا للذات التي تنتجها) هي شيء يمكن أن أقارنه بـــ «الحدس العقلاني» الذي خص به كانط العقل الإلهي"47.

القارئ إذن هو ذلك الفرد الثائر الذي يصعب ترويضه، ما يجعل التحدي عند المؤلف أكبر من مجرد تأليف عمل إبداعي؛ إن المؤلف مضطر للإلمام بطبيعة القارئ الفكرية، إذا ما أراد أن يجد لإبداعه صدى عند القارئ، وإلا فهو يكتب فقط لإرضاء أناه التي تتحكم في ذاكرته، وتفرض عليها الكتابة إرضاء وتمجيدا للذات، ومن هنا فالمؤلف مطالب باستحضار القارئ أثناء الإبداع ولو بشكل ضمني.

- **القارئ الضمني:**

كل عمل يُفترض أنه يكتب لقارئ ما، قد يسمى قارئا وهميا أو مستترا أو مجردا أو نظريا، كل هذه الأسماء هي مرادفات للقارئ الضمني، هذا الكائن الذي يفرض وجوده في العمل الأدبي؛ "فالقارئ الضمني كمفهوم، له جذور متأصلة في بنية النص، إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي"48.

وإذن فالقارئ الضمني موجود في كل النصوص، يفرض سلطته دون أن يتمكن النص أو المؤلف من التحكم فيه أو إرشاده، إنه المتحرر الخفي الجلي في نفس الآن، لا يمكنه مواجهة الباث، ولكن الباث يضرب له ألف حساب قبل كتابة أي شيء، القارئ الضمني يثبت حضوره بالغياب، وإذا حضر فآنذاك لا يمكن وصفه بالقارئ الضمني، وبالتالي فهذا القارئ الذي تحدث عنه "إيزر" يتموقع بين جدلية الحضور والغياب، لذلك "فمفهوم القارئ الضمني هو بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة. إن هذا المفهوم يضع بنية مسبقة للدور الذي ينبغي أن يتبناه كل متلق على حدة، ويصح هذا حتى عندما تبدو النصوص وكأنها تتعمد تجاهل متلقيها الممكن"49.

القارئ الضمني هو ذلك القارئ الذي يقبل دور القارئ فيما بعد، أو لنقل إنه ذلك القارئ الحقيقي قبل تجسيده على أرض الواقع، حيث " إن مفهوم القارئ الضمني بوصفه تعبيرا عن الدور الذي يقدمه النص ليس بأي حال من الأحوال تجريدا مستمدا من قارئ حقيقي؛ بل إنه القوة الشارطة الكامنة وراء نوع خاص من التوتر الذي ينتجه القارئ الحقيقي عندما يقبل الدور"50.

ويذهب "أمبرتو إيكو" إلى اعتبار القارئ الضمني ذلك المتلقي الذي يقوم بملء فراغات النص ورتق الفجوات التي توجد فيه سواء عن قصد أو دون قصد وذلك بقوله: " المقصد الذي يوصله نشاطه التعاوني إلى أن يستخرج من النص ما لا يقوله النص، وإنما يفترض، ويعدنا به، ينطوي عليه أو يتضمنه، وكذا إلى ملء الفضاءات الفارغة، وربط ما يوجد في النص بغيره مما يتناص معه، حيث يتولد من هذا التناص ويذوب فيه"51.

- **القارئ النموذجي أو القارئ الأعلى:**

لعل أهم ما يميز هذا القارئ هو ضرورة تمكنه وامتلاكه للمؤهلات اللازمة لخوض غمار التجربة القرائية، بكل ما تحمله من مطبات غامضة تقتضي النباهة والتركيز والإلمام بأكبر قدر ممكن من المعارف، ولذلك كان القارئ النموذجي "مفهوم استخدمه "ميكاييل ريفاتير" ليحدد في ضوئه مظاهر القراءة الأسلوبية التي تقتضي الشخص المتمرس إلى أبعد حد ممكن بنظام لغة الشعر، وبأنواع الاختلاف بين هذه اللغة وبين اللغة اليومية"52.

كما ذهب "أمبرتو إيكو" في نفس الاتجاه عندما حاول تحديد القارئ النموذجي، وقال "بأنه مجموع شروط النجاح أو مجموع عناصر التوفيق التي تنشأ نصيا والتي لا بد أن تحقق كي ينتقل النص ونعني هيئة المتلقي النشيط الفعال والذي تفترض وجوده عملية فك رموز الحكاية على أحسن ما يكون. وبمعنى آخر. فإن القارئ النموذجي هو إذن القارئ الذي يستجيب استجابة حسنة (أي استجابة تطابق رغبات الكاتب) على كل ما يتطلب النص سيان كان ذلك طلبا صريحا خالصا أو طلبا مضمرا مبطنا"53.

- **القارئ المقصود:**

إن القارئ المقصـود يشـترك مع المؤلف في بعض الجوانب التاريخية والاجتماعية، فقد يكون عاش إلى جانب الكاتب نفس الظروف، وبالتالي فحينما يكتب المؤلف نصـا يعبر فيه عن أوضـاع عاشـها، فهو يكتب لذلك القارئ المقصـود الذي عاش بدوره نفس الظروف، مما يجعله قارئا مقصودا من طرف المؤلف، وهو ما يؤكده إدريس بلمليح بقوله:

"القارئ المقصـود: هو الذات الجماعية التي عاشـت الأوضـاع التاريخية للمبدع، فتوجه إليها النص حين ظهوره المبدئي، ثم الذات القادرة على أن تعيد بناء تصـورات المقصـد المباشـر لهذا النص، في إطار نوع من التكامل بينها وبين هذا المقصـد. أي أنها استمرار له، وتقمص جديد لفعله"54.

كما يذهب توجه آخر وهو توجه "إيزر" إلى اعتبار القارئ المقصود يوجد داخل النص ككائن تخييلي يوظفه المؤلف بغرض حمل تقاليد وملامح الجمهور، وبالتالي "فالقارئ المقصود باعتباره قاطنا تخييليا في النص لا يمكن أن يجسد فحسب مفاهيم وتقاليد الجمهور المعاصـر، بل أيضـا رغبة المؤلف سـواء في الارتباط بهذه المفاهيم أو الاشـتغال عليها، أحيانا يصـفها فقط وأحيانا يعمل وفقها"55.

يجد القارئ المقصود نفسه في أحايين كثيرة وجها لوجه مع خطاب المؤلف، حين يخاطبه بضمير المتكلم، كما هو الشأن في بعض الروايات التي تحاول التواصـل مع القارئ من خلال إيهامه بالتحاور معه، وهذا أيضـا وجه من أوجه القارئ المقصـود الذي تحدث عنه إيزر بقوله: "يتخذ القارئ المقصود بعض المواقع والمواقف في النص، ولكنها لا تكون بعد مطابقة لدور القارئ لأن كثيرا من هذه المواقع يتم تصورها بطريقة ساخرة"56.

- **القارئ المخبر أو الخبير:**

يحضـــى هذا القارئ بأعلى مكان في هرم القراء الذين ســـبق الحديث عنهم لما يتوفر عليه من إمكانات تؤهله لحمل لواء التكامل المعرفي والبحث في خبايا النصـوص وتوسـيع مجالاتها، وهو ما عبر عنه إدريس بلمليح بقوله: "القارئ الخبير: ويتلخص فعله في أنه يسعى باستمرار إلى إخصاب مضامين النصوص، وتوسيع دائرة المعلومات التي تنطوي عليها، هادفا إلى اعتبار النص وثيقة للأفكار والأحاسيس التي تنقلها اللغة، وتمررها عبر مسالكها الوعرة ومسارها الضيقة"57.

ويحدد "إيزر" طبيعة القارئ الخبير في ثلاث خصائص وهي أنه:

- الشخص الذي يكون متكلما كفءا باللغة التي يبنى بها النص.
- ويكون متمكنا من " المعرفة الدلالية كتلك التي يستحضرها المستمع الناضج عند مهمة الفهم"
- تكون له كفاءة أدبية..."58.

كما ينبغي على هذا القارئ أن يقوم بإعادة النظر في ردود أفعاله حول نص معين، حتى يقوم بإصـلاح ما يمكن إصـلاحه في حالة الخطأ، وبالتالي فهذا القارئ دائم التنقيح والترميم، وهو ما جعله يحضـى بصـفة الخبير، حيث "إن هذا الصـنف من القراء إذن لا يجب عليه فقط أن يمتلك الكفاءة الضـرورية، بل يجب عليه أيضـا أن يراقب ردود أفعاله الخاصـة خلال عملية التحيين لكي يتحكم فيها"59.

ومن هنا يبدو أن نوعية القراء الذين استهدف "إيزر" الحديث عنهم لا ينتمون إلى ثقافة قليلة القراءة، وإنما ينتمون إلى ثقافة متنوعة القراءة، ومتعددة المشارب والروافد التي تأخذ منها لبناء ذاكرة متماسكة قادرة على فك أحلك الرموز وأصعبها. وهو ما يجعلنا نتساءل حول مدى نجاعة هذا النموذج في الثقافة العربية وفي الأدب العربي الذي سأحاول في المبحث الموالي أن نكتشف كيفية تعامله مع نظرية التلقي، وهل كان هناك عبر تاريخ الأدب العربي بعض الإشارات التي اهتمت بالمتلقي؟

المبحث الثالث: ملامح التلقي في الأدب العربي بين الإثبات والنفي

عرف الأدب العربي ومنذ نشأته مراحل من التجاذب والتنافر بين أشكاله وأنواعه، كما مر بمراحل ساد فيها الازدهار، وأخرى عم فيها الانحطاط والتخلف، وبين هذه الضفة وتلك تتداخل مجموعة من العوامل والحيثيات التي كانت سببا في الوضعية المعاشة، سواء في فترة الازدهار أو فترة الانحطاط، وحين كان الأدب يضم داخل جلبابه الكثير من الأجناس، فإنه من الطبيعي أن يكون هناك نوع من التواصل والتفاعل بين جنس وآخر، ولعل أكثر شكل يتفاعل مع بقية الأشكال هو النقد، ذلك أنه الميزان الذي تمر فيه كل السلع الأدبية، ومن خلاله يتم الوقوف على مكمن الجودة والضعف في الأعمال الأدبية، ولما كانت هذه الأخيرة دائمة التطور والتحول عبر مختلف الأزمان، كان لزاما على النقد أن يساير هذا التحول، ليبقى لصيق الإبداع أين ما حل وارتحل حتى يعمل على تصفيته وتصويبه وتنقيته من كل الشوائب التي من شأنها أن تشوه صورة هذا الإبداع.

وإذا كان الأدب العربي القديم قد استطاع أن يوازن بين الإبداع والنقد في كثير من الأحيان، فإن الأدب العربي الحديث فشل إلى حد كبير في تحقيق هذا التوازن، حيث ترك الباب مفتوحا على مصراعيه لرياح النقد الغربي، ليعيث فسادا في حقول الثقافة العربية ويزرع فيها شتلاته المبللة بماء ملوث بالفلسفة الغربية التي لا تتماشى مع الفكر العربي، ما جعل النقاد العرب يفشلون في محاولات عدة حاولوا فيها استنبات النماذج الغربية، إلا أن ذلك لم يمنع تدفق الاتجاهات الغربية بسلبياتها وإيجابياتها نحو الثقافة العربية، في ظل هشاشة البنية النقدية وضعف الإنتاج الإبداعي، ما سيجعل النقاد العرب يصبحون تلاميذ نجباء للنقد الغربي، منفتحين على مساراته بنوع من الدهشة والانبهار، دون الأخذ بعين الاعتبار الوضعية الثقافية العربية وما تعيشه من كساد وركود، وهو ما يؤكده عبد العزيز حمودة بقوله: "فما بالنا بالنسخة العربية التي نقلت النتائج الأخيرة للفكر الغربي دون أن تكون لها مقدماته المنطقية، واستخدمت مصطلحا نقديا يجمع بين غرابة النحت وغربة النقل إلى لغة جديدة"60.

إن هذه التوجهات تصل بنا إلى كون النقد العربي صورة مطابقة لنظيره الغربي، مع بعض الضبابية التي تظهر على صورة النقد العربي، وإذا كان لا يهمنا النقد بشكل عام في هذا الموضع وما يهمنا هو الجزء وهو نظرية التلقي، فإن هذا الجزء ينصهر ضمن الكل والذي تنطبق عليه هذه التوجهات. وحتى أبسط المسألة أكثر سأحاول الحديث عن التلقي في الأدب العربي قديمه وحديثه حتى أثبت أن هذا الأدب كان يحضى بالريادة، وأن سوء الحفاظ عليه واستمرار إنجازاته هو ما دفع الأدب العربي الحديث إلى الركون في زوايا الجمود والتقليد.

وحتى إذا اعتبرنا أن التطور والتقدم لا يمكنه أن يتحقق إلا بالانفتاح على الثقافات والحضارات الأخرى، فإن هذا الانفتاح ينبغي أن يتسم بوعي وتأن وانسجام، حتى لا نسقط في فخ التبعية العمياء، والانصياع المبالغ فيه لأوامر الغرب، وهو ما يؤدي بنا إلى تضييع الهوية العربية، وطمس معالم التراث الثقافي والأدبي الذي يمنحنا خصوصيتنا، ويبعث في نفوسنا الارتياح على كوننا لم نأت من العدم، وبالتالي ينبغي " التفتح بوعي وعمق وحرية على تراث الغرب وما يجدّ في شتى سوحه ومختلف ميادينه ليس لمجرد اتباعه والبقاء في مؤخر الركب لاهثين خلفه، ولكن لاكتساب المقومات التي أهلته للتقدم وامتلاك المفاتيح التي لا يبقى مسدودا أي

باب في وجهه يريد دخوله وارتياده. وبدون هذا الامتلاك وذاك الاكتساب سوف يكون مستحيلا علينا أن نساهم في إبداع الثقافة والحضارة وسوف نظل مجرد مستهلكين لما يتبقى من فتات يلفظه الغير"61.

من هنا يتضح كون المزاوجة بين الانفتاح على الغير والعودة إلى التراث هما السبيلين الكفيلين بتحقيق التقدم، وهو ما سأحاول القيام به أثناء حديثي عن نظرية التلقي في الأدب العربي، ذلك أنني سأقتفي آثار هذه النظرية وما يرتبط بها من قريب أو بعيد من خلال العودة إلى التراث العربي القديم، وهل كان هناك بوادر وإرهاصات وسمات تدل على اهتمام العرب بالتلقي؟ ثم الانتقال إلى الأدب العربي الحديث، وكيف تمكن من نقل هذه النظرية الغربية وحيثياتها إلى الساحة العربية؟

المطلب الأول: طبيعة التلقي في الأدب العربي القديم

يصعب القول إن نظرية التلقي التي وجدت في ألمانيا، لها جذور عربية، لكن القول إن العرب تحدثوا عن المتلقي قبل عدة قرون من الآن يبدوا منطقيا بالنظر لما حظيت به الساحة العربية من سبق في كثير من مراحل الازدهار التي مر منها الأدب العربي. وأثناء تنقيبي في دواليب المكتبة العربية سيتأكد لي هذا الطرح حين سأعثر على عديد المواقع التي تناولت المتلقي وأخضعته للدراسة والتحليل. وهو ما سأحاول الوقوف عنده في بعض النماذج التي وقف أصحابها بشكل واضح وصريح على خصوصية المتلقي، والتي ستظهر مرة أخرى عند رواد مدرسة "كونستانس" بعد زمن طويل. ومن أهم هؤلاء نجد القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني في كتابه "الوساطة بين المتنبي وخصومه" ونجد الآمدي في كتابه "الموازنة بين أبي تمام والبحتري"، ثم عبد القاهر الجرجاني في كتابيه "دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة" ناهيك عن بعض الإشارات التي ظهرت هنا وهناك عبر حقب زمنية مختلفة، ورغم أن هذه النماذج لم تتطرق للمتلقي بشكل صريح إلا أنها تناولته ضمنيا أثناء الحديث عن النصوص الإبداعية وما اعتراها من ظواهر وحيثيات.

وبالعودة إلى الشعر الجاهلي مثلا، نرى كيف كان الشعراء يجتمعون في سوق عكاظ ليتنافسوا أمام الجمهور أيهم أشعر، ونرى كيف كانوا ينقحون ويهتمون بشعرهم ليبلغ أسماع الآخرين ويترك في نفوسهم صدى جيدا من خلال ما سمي "بالحوليات" والتي يعتبر زهير بن أبي سلمى من أهم أسمائها، وهذا دليل على وجود المتلقي وعلى اهتمام المبدع بمكانته في عمليته الإبداعية التي لا تكتمل إلا بوجود الطرف الآخر الذي هو المتلقي.

ونجد أيضا كيف احتكم "علقمة الفحل" و "امرئ القيس" إلى زوجة هذا الأخير "أم جندب" لتحكم بينهما أيهما أشعر في إحدى أشهر قصص الشعر الجاهلي، حيث حكمت لـ "علقمة" وتناست ما يربطها بـ "امرئ القيس"، وهو ما يمكن اعتباره سبق واضح لما سمي حديثا بموت المؤلف، إذ أن أم جندب تعاملت مع كل بيت شعري على سجيته وانفصاله عن قائله، ولم تتعامل بنوع من الانحياز لهذا الطرف أو ذاك لصلة تجمعها به.

كما يتضح أيضا تغيير رأي النابغة الذبياني، الذي قدِم المدينة ليلقي شعرا فإذا بالمستمعين يكتشفون أن به إقواء مبالغ فيه، فعابوا على النابغة هذا الشعر، فاستاء هذا الأخير فما كان منهم إلا أن أسمعوه إياه وأبانوا له عن مكمن الخلل فيه، فقال: «قدمت الحجاز وفي شعري صنعة، ورحلت عنها وأنا أشعر الناس».

ومن هنا يتضح جليا كيف كان للمتلقي دورا بارزا في الشعر الجاهلي، وهو ما سيتكرر عبر حقب زمنية مختلفة، بل سيصبح أكثر جلاء في بعض الحقب كما هو الشأن في القرن الرابع الهجري مع ازدهار التدوين والكتابة، حيث نجد الجرجاني مثلا في كتابه "أسرار البلاغة" يشير إلى بعض المواصفات التي ينبغي أن تتوفر في القارئ أو المتلقي حتى يتمكن من فك شفرات البنية البلاغية

ويؤولها تأويلا صحيحا، وذلك حين يقول: "ثم إن ما طريقه التأول يتفاوت تفاوتا شديدا، فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه، ويعطى المقَادَة طوعا، حتى إنه يكاد يداخل الضرب الأول الذي ليس من التأول في شيء، وهو ما ذكرته لك ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأمل، ومنه ما يدق ويغمُض حتى يُحتاج في استخراجه إلى فضل رويَّةٍ ولطف فكرة"62.

كما يوضح أن استخراج المعنى من المتن يتطلب الإلمام بالمعرفة، والدراية الواسعة بما يتم الخوض فيه، وهو ما يمكن اعتباره القارئ الخبير في النظرية الحديثة، والذي ينقب عن المعنى ويقوم باستخراجه من النص من خلال الكد والجد والبحث المتواصل، وهو ما يؤكده الجرجاني حين يقول: "فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه. ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة"63.

كما ذهب القاضي الجرجاني إلى اعتبار المتلقي يتأثر بالكلام ويتفاعل معه شريطة ما يتوفر عليه هذا المتلقي من نفس مهذبة، وذهنية مثقفة، وما له من مقدرة على اكتشاف مواطن الجمال؛ "فمواقع الكلام عنده أمر تُستخبر به النفوس المهذبة وتستشهد عليه الأذهان المثقفة، وإنما الكلام أصوات محلُّها من الأسماع محلُّ النواظر من الأبصار. وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كل مذهب، وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة، أدنى إلى القبول، وأعلق بالنفس، وأسرع ممازجة للقلب"64.

وفي نفس الاتجاه نجد "الآمدي" في كتابه "الموازنة"، حيث وقف عند أبي تمام وما أحاط بشعره من غموض صعَّب على القراء فهمه واستكناه جوهره، يقول: " فقد عرفنا لكم، أن أبا تمام أتى في شعره بمعان فلسفية وألفاظ غريبة، فإذا سمع بعض شعره الأعرابي لم يفهمه، فإذا فسر له فهمه واستحسنه"65.

ولعل الحوار الذي دار بين أبي تمام وقراء شعره حينما سُئِل، " لماذا تكتب ما لا يفهم؟" وأجاب؛ " لماذا لا تفهمون ما يكتب" خير دليل على كون أبي تمام قد تجاوز أفق انتظار قرائه الذين اعتادوا على نمط شعري معين، ومخالفة أبي تمام لهذا النمط جعلهم لا يفقهون شيئا في شعره الذي تميز بأبعاده الفلسفية، التي جعلت من هذا الشعر يشكل مدرسة متفردة قائمة بذاتها، لها خصوصياتها وسماتها المائزة.

المطلب الثاني: نظرية التلقي في الأدب العربي الحديث

إن الحديث عن نظرية التلقي في الأدب العربي الحديث لا يترك مجالا للشك حول وجود هذه النظرية في هذا الأدب، إلا أنها لم توجد إلا في آواخر القرن العشرين عن طريق الترجمة، ومع ذلك سأحاول الحديث عن ملامح التلقي قبل وصول هذه النظرية إلى المجال العربي، وكيف كان يتعامل القراء والنقاد مع التحولات والتقاطعات الكبرى التي حدثت في تاريخ الأدب العربي الحديث، ولعل أهم هذه التحولات هي انبعاث الأدب العربي من ركوده الذي استمر لقرون من الزمن، وذلك بانفتاحه على التراث القديم ومحاولة تقليده، وهو ما حدث عندما أقبل الشعراء على الشعر القديم يقرأونه ويحفظونه ليكتبوا مثله، فظهرت مجموعة من القصائد الجديدة زمنا والقديمة شكلا ومضمونا، وهو ما يمكن اعتباره إرضاء لأفق انتظار القراء الذين تعودوا هذا النمط من الكتابة، إلا أن هذا النموذج لن يصمد طويلا وستظهر إلى الساحة الثقافية بعض الأقلام التي تدعوا إلى تجاوز هذا القديم ومحاولة صياغة نموذج جديد يتماشى مع متطلبات العصر، فانتقل التوجه من الاحتذاء بالقدماء إلى كتابة نمط جديد سيغير أفق انتظار القراء، وسيجعلهم

يقفون مشدوهين أمام هذا النمط لفترة طويلة من الزمن، وذلك لغرابته وجدته وثورته على القديم بمختلف أشكاله وتشكلاته. وإذا كانت هذه الوضعية هي السمة البارزة تقريبا في مختلف البقاع العربية مشرقا ومغربا، فإنني سأحاول التركيز على النموذج المغربي، خصوصا وأن هذا الأخير كان له فضلا كبيرا في إرساء دعائم نظرية التلقي في البيئة العربية.

لم يختلف الوضع الثقافي والأدبي المغربي عن نظيره المشرقي، ذلك أن نفس التحولات التي كانت تقع هناك – أي في المشرق– كانت تقع في المغرب ولو بتأخير نسبي، ولعل ما حدث إبان سنوات الاستعمار خير دليل على ما أقول، حيث تم تخييب أفق انتظار القراء المغاربة من خلال الانفتاح على شكل جديد، لم يتعود عليه الناقد والدارس للشعر خلال أزمنة سابقة، حيث "قدمت نصوص كل من أحمد المجاطي، ومحمد الخمار الكنوني، ومحمد السرغيني، وعبد الكريم الطبال، وأحمد الجوماري، ومحمد الميموني، ومحمد بنيس، وعبد الله راجع... أجوبة فنية لبعض تساؤلات المرحلة، إذ أنها كشعرية جديدة، شوشت على أفق انتظار جمهور القراء، وجعلتهم ينظرون إلى مقاييس الجمال المعطاة سلفا بعين الشك والريبة"66.

هذه الوضعية ستضطر القارئ إلى اتخاذ مواقف حاسمة لمواكبة هذه المرحلة الانتقالية في تاريخ الشعر المغربي، وذلك من تغيير أفق انتظاره، الذي أصابته الخيبات وتطاولت عليه المستجدات. لتكون هذه المرحلة بداية القطيعة مع الذوق السائد، وبداية الانفتاح على ذوق جديد يتطلب الكثير من الاستئناس والانسجام، "والحقيقة إن هذه المرحلة كانت مرحلة تغيير وتخييب، بالنسبة للقراءة، في الوقت نفسه. مرحلة تغيير لأنها أسهمت في تطوير ذوق القراء، وكذا في تغيير أفق انتظارهم الجمالي من خلال سعي البويطيقا الجديدة الدؤوب إلى تقويض كل ميتافيزيقا شعرية، ومرحلة تخييب لأنها شكلت صدمة كبيرة بالنسبة لبوليس وعسس الشعرية التقليدية المصابين بفوبيا الجدة والمغايرة، صدمة سوف تؤجل الحوار إلى فترة لاحقة"67.

وإذا كان بعض القراء تقبلوا هذه التغييرات وحاولوا التعامل معها والانسجام مع تفاصيلها المختلفة، فإن البعض الآخر رفض وامتنع عن الانصياع لهذه الأصوات التي تنادي بالتغيير، مفضلين الاستمرار على النهج القديم الذي تغلغل في وجدانهم إلى درجةٍ استحال فيها شيء اسمه التخلي عن تلك المقدسات التي مثلت لزمن طويل المصدر والمورد لكل كتابة شعرية جديدة. وهو ما أدى إلى حدوث انقسام داخل الطائفة الثقافية إلى طائفتين، إحداها تقبل وتوافق على التغيير وأخرى ترفضه وتمتنع عن قبوله مدعية أنه غامض ومعقد، "فبخصوص ظاهرة الغموض، التي أثارت، أكثر من علامة استفهام، يمكن القول، إن آراء مجموعة من النقاد، نذكر، من بينهم، حسن الطريبق، ومحمد زفزاف، وعبد الكريم غلاب، قد تعاملت، مع هذه اللغة الجديدة، بنوع من الامتعاض، بسبب الانغلاق، والانبهام الدلاليين الناجمين عنها. إلا أنه بالمقابل، نجد بعض الدارسين، نذكر منهم، محمد بنيس، ونجيب العوفي، وعزيز الحسين، يشيدون بهذا الملمح الفني الجديد، لكن باختزاله، في اللغة، والإيقاع، دون الصورة والرمز، واللذين نعتبرهما، السبيل الأنجع لمقاربة أي ملمح جمالي– فني، لأية تجربة شعرية"68.

ومن خلال هذه الصراعات وجد القارئ نفسه تائها بين القديم والجديد، خصوصا وأن هذا الجديد ورغم ما لقيه من استحسان عرف تحولا جوهريا تزعزعت معه البنية العميقة للشعر، ما جعل القارئ يقف مشدوها أمام هذا النموذج الظاهرة، الذي يتطلب الانسجام معه الاستئناس به أولا، وهو ما لم يتحقق مع مغالاة بعض الشعراء في ممارسة الكتابة الشعرية الغامضة.

كل هذه المعطيات تؤكد المكانة التي حضي بها المتلقي في الأدب العربي حديثه وقديمه، وكيف تم تناوله ضمنيا، قبل أن تأتي نظرية التلقي لتخضعه للدراسة والتحليل، والإشكال المطروح هنا هو كون هذه النظرية بنت نموذجها من خلال وسط ثقافي غني، يهتم بالقراءة، وهو ما لا يتوفر في الثقافة المغربية، إذن كيف تعامل النقاد المغاربة مع هذه الوضعية؟

إن الجواب على الطرح السابق يقتضي الإلمام بكل الحيثيات المتعلقة بمستوى القراءة في المغرب، وهو ما يستحيل تحقيقه في ظل الغموض الذي يحوم حول هذا المجال، إلا أنه لا يمكن إغفال الدور الذي لعبه المغاربة في زرع نبتة النظرية الألمانية في التربة العربية، ورغم أن القراءة في المغرب مرتبطة بشكل كبير بالجانب الأكاديمي، إلا أنه ومن خلال هذا الجانب يمكننا استنباط الطبيعة التي وجدت بها نظرية التلقي في الأدب العربي والمغربي بشكل خاص، حيث كان لانفتاح المغاربة على الجامعات الغربية والدراسة داخل حجراتها دورا فعالا في مواكبتهم لتطور مناهج النقد الأدبي، وهو ما جعلهم وحتى بعد عودتهم إلى أرض الوطن يحققون استمرارية تواصلهم مع أهم المستجدات التي تحدث في الساحة الثقافية الغربية.

وإذا كان ظهور نظرية التلقي في المغرب قد جاء بعد عقدين من ظهورها في موطنها، فإنه أمر طبيعي بالنظر للظروف التي كان يمر منها المغرب في محاولة بناء نموذجه وإرساء خصوصيته الثقافية على اعتبار حصوله المتأخر على الاستقلال.

كان للترجمة دور أساس في نقل نظرية التلقي إلى الساحة المغربية، حيث صالت وجالت الأعمال المترجمة لكل من "ياوس" و"إيزر" في مختلف البقاع العربية، وكان لزيارة "ياوس" كذلك لمدينة فاس تأثيرا إيجابيا على ازدهار هذه النظرية، خصوصا وأنه تعاقد مع "رشـــيد بنحدو" على أن يقوم هذا الأخير بترجمة جانب من أعماله حول هذه النظرية، وهو ما تجلى فعليا حين قام "بنحدو" بترجمة كتاب "جمالية التلقي".

ومع تعدد الترجمات وبداية تطور هذه النظرية ستظهر بعض الأقلام التي ستدلي بدلوها داخل إطار هذه النظرية، بل ستبزغ بعض الأسماء التي ستحضى بشهرة واسعة في مجال هذه النظرية، كما هو الحال بالنسبة لـ "محمد مفتاح"، "حميد الحميداني"، "عبد الفتاح كيليطو"، هذه الأسماء وأخرى تناولت نظرية التلقي تنظيرا وتطبيقا في مختلف المجالات الأدبية (شعرا- نثرا).

وبالوقوف على بعض النماذج التي اهتمت بنظرية التلقي نجد حميد لحميداني في كتابه "الفكر النقدي الأدبي المعاصر" عرف هذه النظرية بقوله: إنها "نظرية محكمة الصياغة تجعل التفسير التاريخي للأعمال الأدبية مرتبطا بالقراء بقدر أساسي لا يقل عن ارتباطه بالكتاب وأعمالهم الأدبية وظروفهم التاريخية... وهي إذن توجه الاهتمام إلى موضوع تم إغفاله سابقا في النقد الأدبي هو موضوع العلاقة الجدلية بين الإنتاج الأدبي والمتلقي"69.

أما محمد مفتاح فاعتبر أن النظرية تحاول التوفيق بين مجموعة من الخصوصيات الموجودة والمتناثرة في متون مناهج ونظريات أخرى، وبالتالي فهي: "محاولة توفيقية بين بعض المفاهيم الموجودة بين النظريات الأخرى فقد انتقت حياة شروط إمكان إنتاج النص، وحياة النص، وحياة تداوله لتجعل منها الثالوث المؤسس للظاهرة الأدبية، وألحت على أن تلقي النص يجعل منه كينونة ووجودا متجددين"70.

من هنا يبدوا أن نظرية التلقي امتلكت إواليات الأدب المغربي وأصبح بإمكانها أن تتناول بالدرس والتحليل نماذج مغربية بكثير من الثقة والاطمئنان، ولعل القبول المبدئي الذي حظيت به هذه النظرية في وسط جديد ومختلف عن ذاك الذي نشأت فيه، خول لها أن تواصل كينونتها لثلاثة عقود تقريبا، وإلى اليوم فهذه النظرية قطعت أشواطا داخل الفضاء الأدبي المغربي، بل استطاعت أن تراكم الكثير من التجارب الإبداعية التي أثبتت نجاعة هذه النظرية في الأدب المغربي والعربي، ونحن بدورنا سنحاول أن نكتشف عن قرب آليات هذه النظرية وما تحفل به من طرائق خاصة للتعامل مع الإبداع، حيث إنني في الفصل الموالي سأقف على قراء تلقوا عملا شعريا في زمن واحد، وكيف تفاوتت واختلفت قراءاتهم وتأويلاتهم رغم أنهم درسوا نفس النص، ونفس القصائد، ونفس الحروف والكلمات، وذلك لمجموعة من العوامل سنكتشفها وفق السياق والظرفية التي تقتضي ذلك من خلال الفصل التالي.

خلاصة:

- ✓ قيام نظرية التلقي على أسس فلسفية ونقدية.
- ✓ اعتماد هذه النظرية على ظواهرية رومان إنجاردن، وهيرمينوطيقا جورج جادامر، ثم سوسيولوجيا الأدب، كأهم الأسس الفلسفية لبناء نموذجها.
- ✓ التفاعل مع الشكلانية الروسية وبنيوية براغ كاتجاهات نقدية اعتمدتها نظرية التلقي أو انبثقت من رمادها.
- ✓ ظهور نظرية التلقي في ألمانيا دون غيرها له عدة دلالات.
- ✓ كان لمدرسة كونستانس الألمانية بقيادة "ياوس" و"إيزر" الفضل في تشييد نظرية التلقي.
- ✓ اهتمام "ياوس" بالجانب التاريخي للأعمال، واهتمامه بأفق الانتظار وما يصاحب هذا الأفق من إرضاء وتخييب حسب طبيعة العمل.
- ✓ اهتمام إيزر بالقارئ وما يتوفر عليه من خلفيات معرفية.
- ✓ انتشار نظرية التلقي في مختلف الساحات النقدية في أوربا وخارجها.
- ✓ انفتاح النقد العربي على نظيره الغربي، واكتشاف نظرية التلقي من خلال الترجمة.
- ✓ انسجام نظرية التلقي الألمانية مع الثقافة العربية.
- ✓ اهتمام العرب القدامى بالمتلقي، دون أن يكون هناك جسر تواصل بين هذا الاهتمام، وبين ما توصلت إليه النظرية الألمانية.

هوامش:

1- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط1، 2014، ص14.

2- روبرت هولاب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة عزالدين إسماعيل، المكبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000م، ص48.

3-مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، عدد خاص حول جمالية التلقي، العدد 6، خريف/شتاء1992، ص 7-8.

4- عبدو عبود، الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن والعشرون، العدد الاول، يوليو/ شتنبر، 1999، ص292.

5-روبرت هولاب، نظرية التلقي، م س، ص77 .

6-هانز جورج جادامر، فلسفة التأويل: الأصول، المبادئ، الأهداف، ترجمة محمد شوقي الزين، المركز الثقافي العربي، ط2، 2006م، ص13.

7- نفسه، ص87.

8- روبرت هولاب، نظرية التلقي، م س، ص85.

9- روبرت هولاب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، م س، ص87.

10- مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 6، (ص8)، نقلا عن روبرت ماجليولا "التناول الظاهري للأدب" ترجمة عبد الفتاح الديدي، فصول عدد 3، 1981، ص183.

11- روبرت هولاب، نظرية التلقي، م س، ص61.

12- روبرت هولاب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، م س، ص62.

13- روبرت هولاب ، نظرية التلقي، م س، ص68.

14- أسامة عميرات، رسالة ماجستير، نظرية التلقي وإجراءاتها التطبيقية في النقد الأدبي المعاصر، (ص40)، نقلا عن ضياء خضير، ثنائيات مقارنة، ط1، ص15.

15- مجلة عالم المعرفة، عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عدد 232، أبريل،1998، ص130.

116- أسامة عميرات، رسالة ماجستير، نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر، (ص40)، نقلا عن حاتم الصكر، ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات ومنهجيات، 1998، ص103.

17- روبرت هولاب، نظرية التلقي، م س، ص96.

18-روبرت هولاب، نظرية التلقي، م س، ص94.

19- روبرت هولاب، نظرية التلقي، م س، ص 88.

20- عبدو عبود، الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن والعشرون، العدد الأول، يوليو/شتنبر،1999، ص291.

21- روبرت هولاب، نظرية التلقي، م س، ص12.

-22 نفسه، ص50.

23- روبرت هولاب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، م س، ص54-55.

24- نفسه، ص57.

25- روبرت هولاب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، م س، ص13.

26- روبرت هولاب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، م س، ص72.

27- نفسه، ص71.

28- محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع- المدارس- الدار البيضاء، ط1 ،1992 ، ص45.

29- مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 6(ص45)، نقلا عن جورج جادامر، الحقيقة والمنهج، ص147.

30- هانس روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي، تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، ترجمة محمد مساعدي، منشورات الكلية، العدد الثاني، جامعة سيدي محمد بن عبد الله – الكلية المتعددة التخصصات، تازة، دط، دت، ص59.

31- روبرت هولاب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ص105.

32- حسين الواد، في مناهج الدراسات الادبية، دار سرّار، تونس، منشورات الجامعة، ط2، 1985م، ص77.

33- هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو، دار الأمان، الرباط، ط1، 2016م، ص145.

34- هانس روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي، تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، ترجمة محمد مساعدي، منشورات الكلية، العدد الثاني، د.ت، ص65.

35- هانس روبر ياوس، نحو جمالية للتلقي، م س، ص72.

36- هانس روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي، م س، ص80.

37- عبد العزيز طليمات، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، عدد6، 1992، عدد خاص حول جمالية التلقي، ص53.

38- نفسه، ص52.

39- عبد العزيز طليمات، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، عدد6، 1992، عدد خاص حول جمالية التلقي، ص67.

40- فولفانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة حميد لحميداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، د.ت، ص88.

41- نفسه، ص57.

42- حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2001م، ص27.

43- فولفانغ إيزر، فعل القراءة، م س، ص61.

44- نفسه، ص66.

45- نفسه، ص69.

46- فولفانغ إيزر، فعل القراءة، م س، ص70.

47- فولفانغ إيزر، فعل القراءة، (ص76)، نقلا عن جان بول سارتر، ما الأدب؟ ص29.

48-فولفانغ إيزر، فعل القراءة، م س، ص30.

49- نفسه، ص30.

50- نفسه، 32-33.

51- إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية: دراسات لنصوص شعرية حديثة،دار توبقال للنشر، ط1، 2000، (ص8)، نقلا عن أمبرتو إيكو، القارئ في النص، ص7.

52- إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، ص7.
53- حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، م س، ص32-37.
54- إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، م س، ص7-8.
55- فولفانغ إيزر، فعل القراءة، م س، ص28.
56- نفسه، ص28.
57- إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، م س، ص7.
58- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، م س، ص25.
59- نفسه، ص26.
60-مجلة عالم المعرفة، عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عدد 232، أبريل، 1998، ص8.
61- عباس الجراري، خطاب المنهج، منشورات السفير، ط1، 1990، ص31.
62- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار المدني، جدة، دت، دط، ص93.
63- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، م س، ص141.
64- محمد الديهاجي، حسن لشقر، مصطفى بوخبزة، تأليف مشترك، التلقي والتأويل، مطبعة أميمة، فاس، ط1،2014، (ص77)، 65- نقلا عن القاضي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص412.
66- الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق محمد محي الدين بن عبد الحميد، القاهرة، 1944ص69.
67- محمد الديهاجي، صدمة تلقي الشعر المغربي المعاصر ومستويات التلقي- مرحلة التأسيس نموذجا، من كتاب التلقي والتأويل، تأليف مشترك، محمد الديهاجي، حسن لشقر، مصطفى بوخبزة، ص146.
68- محمد الديهاجي، التلقي والتأويل، م س، ص159.
69- حميد لحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، فاس،2005، ص165.
70- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001، ص73.