فاعلية الذات وحركة حضورها النصي (بسط معرفي)

أ.م.د ايمان محمد ابراهيم العبيدي
كلية التربية – ابن رشد للعلوم الانسانية / جامعة بغداد

تعددت زوايا النظر الى النص الادبي وتنوعت دراسته تبعا للمناهج التي حددت زوايا النظر بما يتناسب وطروحاتها الفكرية واسسها الجمالية، فكل منهج له خصوصيته القرائية التي تبنّاها ليغاير بها المناهج الاخرى، اذ غالبا مايظهر المنهج على اعتاب مناهج اخرى مغايرة لوجهته ، الامر الذي جعل وظيفة النقد الأدبي ترتهن بالقدرة على إنتاج المعرفة – معرفة بالنص الأدبي –، وهذا يعني أن النقد الأدبي هو نص ثانٍ، لكنه يختلف عن النص الأدبي المدروس في كونهِ يحاول أو يؤسس لعناصر المعرفة في هذا النص[1] .

تصنف المناهج النقدية الحديثة وفقا لرؤاها وعوامل صيرورتها و ديمومتها على ثلاثة : (المناهج الخارجية ، المناهج الداخلية، نظرية القراءة والتلقي)

ظلت المناهج الخارجية مسيطرة على ذهن الناقد ردحا من الزمن ، صب النقاد اهتمامهم فيها على خارج النص فنالت الظروف الاجتماعية والسياسية والنفسية جل اهتمامهم ، الامر الذي غيَّب فيها الوقوف على جمالية النص ، او البحث في خصوصيته اللغوية والمتعة التي تمنحها لقارئه ، فأتت المناهج الداخلية ثورة على المناهج الخارجية ، لتعطي للنص سلطة الحضور والتميز ، فصبت اهتمامها على النص وطبيعة تكوينه ، الامر الذي جعلها تطلق رصاصة الرحمة على كل اهتمام خارجه ، فاعلنت موت المؤلف مثلما قوضت سلطة الخارج النصي ، او كل ما يخص نشأت النص وظروف تشكيله السياسية والاجتماعية ..فاتُهمت بالتعالي على الذات الانسانية ، لانها لم تهتم بالمنتج الاول (المؤلف) والمنتج الاخر المتنوع (المتلقي) .

وهذا ما اعطى فرصة لتأجيج ثورة على تلك المناهج التي اهملت (الذات مبدعا ومتلقيا) فجاءت المناهج التي تهتم بالذات ، فوجهت اهتمامها صوب المتلقي وطبيعة فهمه للنص فجاءت

نظرية القراءة والتلقي لتعيد التوازن الى المحاور الثلاثية في عملية الاتصال (المرسل ، الرسالة ، المرسل اليه) ، حين اعادت الاهتمام بالمتلقي بوصف المبدع متلقيا ايضا تأثر بنص اخر او صورة من صور الحياة فتحول تأثيره هذا الى نص اخر – هذا ماسنبسطه فيما يأتي–

[illegible]

لاشك ان المعنى يرتبط بالوجود إذ يُفسَّر بحسب الذات ورؤيتها المدارية له وفيه، فيشكل النص انعكاسا لمعنى من معاني الحياة على مرآة الذات، مما يعني اننا بازاء فهم ذاتي للموجودات الكونية التي تتبلور في مجموعة المعاني التي تصنعها اللغة، ولان النص يسعى ليختط لنفسه موقعا في ذلك الوجود فان عملية فهمه وتمثل معانيه يرتهن بالذات وعلاقتها بمحيطها، وذلك ما اشارت اليه نظرية القراءة .

تسعى نظرية القراءة إلى أن يكون موقف القارئ اتجاه النص موقفا جمالياً يتيح له امتلاك سلطة تقرير المعنى بعد أن عملت البنيوية على أن يمتلك النص هذه السلطة، فقد اهتمت هذه النظرية بالتفاعل بين القارئ والنص وأدخلتهما في علاقة جدلية مستمرة[2] ، وجعلت هذا التفاعل حيوياً في إنتاج المعنى الذي لا يكوِّنه النص وحده بل يدخل في قوامه ما يضيفه القارئ للنص .

[illegible]

[illegible]

تبدأ علاقة القاريء بالنص بعد ان تنتهي علاقة الكاتب به ، فتنشأ بين المتلقي والنص علاقة تكاملية قائمة في الاضافة والتجدد ، تتم من خلالها اضفاء وتسخير بعض العناصر الذاتية للنص، فيتحول المعنى الذي ربما اراده الكاتب محددا الى معاني غير محددة – بحسب علاقة الذات الاخرى الداخلة بوصفها متلقيا – لانها تفصح عن حركة الذات – المتلقي – في الوجود وطبيعة تفكيرها – ايدلوجيتها– عاكسة ومبطنة بعض من تركيبتها الفزيولوجية ودواخلها النفسية ، لذلك تشكل كل قراءة خصوصية متلقيها .

تفرز طبيعة العلاقة بين المتلقي والنص مجموعة من العلاقات ، تمثل خلاصة تجارب الذات القارئة بالنص المقروء ، يمكن ان تُجمل هذه العلاقات بما يأتي :

1- علاقة الذات بالذات (الانا بالانا نفسها)
2- علاقة الذات بالنحن (علاقة الانا بالاخر)
3- علاقة الذات بالمحيط (الكون – الطبيعة بتفاصيلها -)
4- علاقة الذات بالماورائيات .

فعملية صناعة الموضوع من قبل الذات (مبدع او متلقٍ) تحدد طبيعة العلاقة التي تربط هذه الذات بذلك الموضوع ، فتسقط عليه ردود افعالها ، انفعالها وتفاعلها ...من هنا قد تطفو علاقة او علاقتين من تلك العلائق الواردة سابقا على سطح النص ، ولكن لاتظهر كلها للعيان اذ تخفي لغة النص بعض العلائق تحت سطحها ، فتختزنها في اعماقها لتكون اشارات لذات اخرى تقيم عليها موضوعا اخر واسلوبا اخر (لغة تحمل اسلوب الذات الاخرى) وهكذا، فطالما ان اللغة هي التي تصنع المعاني لانها تفتح افاقا رحبة امام متلقيها ليستقبل ما هو معلن وماهو مخفٍ، فيقيم عليه معاني اخرى بلغة منتقاة او اسلوب معين من اللغة نفسها ، وهكذا تتحول اللغة الى عوالم غير محددة من الموضوعات ، الامر الذي يعيد الى ذاكرتنا قول الجاحظ " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي وانما الشأن في اقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك ..."[3]

تسعى الذات الى تفسير تلك العلائق الكونية عن طريق اللغة ، لذا تبدو اللغة الوعاء الجامع لما يظهر من تلك العلائق وبنسب متفاوتة ، تحددها قوة المؤثر على الذات او درجة الاعلان عنها لحظة تكوين النص – وذلك يعتمد على قوة سيطرة تلك العلاقة على الذات المعالجة للموضوع -، فتبدو اللغة – الشكل الذي يوضع فيه الموضوع – اكبر من الموضوع نفسه ، لانه يحتوي ماتريد الذات الاعلان عنه وما لاتريد، فاللغة تبسط المعلن وتخفي الاخر ، ليبدو النص فسيفساء او منظومة معقدة من الافكار والانظمة التي تتنفس بطرائق مرئية وبقدرة غير منظورة تخرج عن سلطة الذات لحظة بسط الاثر ، او تعجز الذات عن الالمام بكيفية ظهورها وتحولاتها ساعة الكتابة ، لذا

يمكن ان نقف في لغة النص العميقة على عوالم الذات الخفية (الفكرية والنفسية فضلا عن عما تتيحه لغة النص من المقدرة الجمالية التي تستقطب اهتمام المتلقي وتشد اهتمامه)،

يتركز عمل المبدع في كونه يربط في عملية الخلق بين التلامس الروحي والفكري جاعلا من التأثير في الآخر اساس عمله ليحقق الوظيفة الشعرية تلك التي تقوم على الخرق اللغوي ([4]) ، وهذا ما يرتبط بالتواصل لانه ينبع من عملية قائمة على ايصال مايدور في خلده وفكره الى الآخر والتأثير به عن طريق اللغة نفسها التي يتكلم بها ويعرفها، لذا تعلو اللغة حين تجعل من نفسها الوسيلة والغاية التي تتماز بإيصال الصور والانفعالات والرؤى الفكرية بألفاظ مشحونة بالدلالات والإيحاء ، لتصنع لنفسها التفاتات لاتنتهي وتأويلات لاتعرف القرار ، الامر الذي يجعل من النص الادبي دائم التحول الى الاخر المؤوِل (المتلقي) الذي يدير نتاج النص ومعناه بحسب فهمه له – مما يجعل انتاجية المعنى لاتتوقف –، فتتدخل في العملية الانتاجية هذه عناصر كثيرة نستطيع ان نحددها بالبيئة والزمان والمكان والجنس لتنفتح على عناصر اخرى تسهم في إفراز نوعية القراءة والتأويل او طريقة الفهم بحسب تركيبته الفيزيولوجية وطبيعته النفسية ، وايديولوجيته ، فضلا عن البيئة واثرها في طريقة الفهم ونوعية الانتاج المعنوي .

تستثمراللغة الشعرية سمتها التأثيرية فتبدو مكتنزة بشتى الرموز التي تستطيع أدوات الناقد ان تقف عليها لانها تجعل النص يبدو منظومة من الايحاءات لتحقق اللغة بذلك غناها واستشفاف كنوزها المعرفية من جهة وتمنح القاريء القدرة على اقامة علاقات جديدة بينه وبين النص من جهة اخرى ، ليقرأه بحسب فهمه او بحسب نقطة التوتر التي شكلت العلاقة بينه وبين لغة النص فدخلت حسه وفكره، وهذا ما يكتب للنص الديمومة والحياة الابدية .

يشكل علم الدلالة الرافد الاساس لعلم اللغة ، فالنص يقوم على انظمة معقدة من الرموز والاشارت ، وهذا ما يجعل علم الدلالة الرافد الاساس لعلم اللغة ، بحكم ان مفردات اللغة هي دوال رامزة الى دلالاتها عبر المدلول ، وعليه تنقلنا العلامة السيميائية من المعنى المسند الى الاشارات والدلالة المسندة الى النص . اي ان مفردات اللغة تتحول داخل السياق النصي الى رموز لدلالات غير ثابتة ، ليكون للنص المقروء القدرة على التخفي بحكم البنى الدلالية المتحولة ، وهكذا يصبح مظهرا دلاليا يتم من خلاله انتاج المعنى فهو " جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان عن

طريقه بالكلام التواصلي راميا بذلك الى الاخبار المباشر مع مختلف انماط الملفوظات السابقة "[5] ، ويدخل ضمن هذه العملية المبدع نفسه اذ نفهم من العلائق الكلامية وحضور الاثر والتأثير بان المبدع متلق اخر وقع تحت تأثير نص اخر فانتج نصه، وهكذا تقام العلاقات وتبنى النصوص بحسب مبدأ التداخل النصي الذي أقرته كريستفيا .

ان تسخير اللسانيات في التحليل لايجعل التحليل عاجزا عن استنطاق ما يخبئه النص في العمق فهو قادر على تحريك كوامنه الدلالية عن طريق البوح الذي تبسطه العلائق تارة وسبر اعماق اللغة الباطنيةوالوقوف طبيعة توظيف علاماته التي تسهم في انفتاح التأويل فيها تارة اخرى. لذا يبدو النص "عدسة مقعرة لمعان و دلالات متغايرة و متباينة و معقدة ضمن أنظمة اجتماعية و دينية و سياسية سائدة " [6]مثلما تقول كريستيفا معلنة بان المسألة ليست في الاخبار وانما في طريقة الايصال– شكلا– لذا تبدو مجموعة علائقه التي تربط بعضها ببعض اوتارا تحسسية مفتوحة على العلاقة النفسية والاجتماعية بين مستخدمي الدال, لتصبح العلامة الدالة مثير يستدعي رد فعل او انفعال ينشط الذهن باتجاه المثيرات الأخرى ، **الامر الذي يؤكد بأن الفعالية النقدية– مثلما يقول تودوروف– تضيف شيئاً إلى النص، ولهذا فهي لا تعبر عن النص تعبيراً أميناً اذ يمكن للناقد ان " يقول شيئاً لا يقوله الأثر المدروس، ولو ادّعى أنه يقول الشيء ذاته. وبما أن الناقد ينشئ كتاباً جديداً فإنه يحذف الكتاب الذي يتحدث عنه"[7] بهذه الطريقة يتشكل نصا ابداعيا من نص آخر ،** بمعنى **ان خاصية النص الجديد المتولد بالقراءة لايحمل في ذاته دلالة جاهزة نهائية ، فهو فضاء دلالي وشكل اخر للتأويل ، اي انه بنية دلالية تقع ضمن بنية من فرضيات التأويل .**

تظهر القيمة الجمالية المتوخاة من فعل القراءة في قدرة توحيد متعة المتلقي بمتعة المؤلف عبر الوسيط اللساني ،وعليه فالمتلقي مبدع آخر ومانح النص دلالات جديدة، فالنص لا قيمة له دون قارئ [(8)] يقوم بتنظيم البنية اللسانية للأدب لأن اللغة لا تحمل المعنى فحسب ، وإنما تنتجه إذ هي تفرض نظامها على الشكل اللساني للكتابة وهذا الشكل هو الذي ينتج المعنى وليس العكس،. **فالتّأصيل في اللُّغة إشكالي الوجود, لأن اللُّغة كفاءةً وأداءً تحتمل الشكّ, بل هي تطلبه وتسعى إليه حثيثًا[(9)] , وعلى هذا الاساس صار النّصّ الأدبي يحمل من الرّموز والإشارات التي تدخل ضمن الإطار الدّاخلي للّغة الأصليّة للنّصّ, ان الاستعمال غير المألوف للغة يخلق مايسمى بالانحراف ، لعل من أهم**

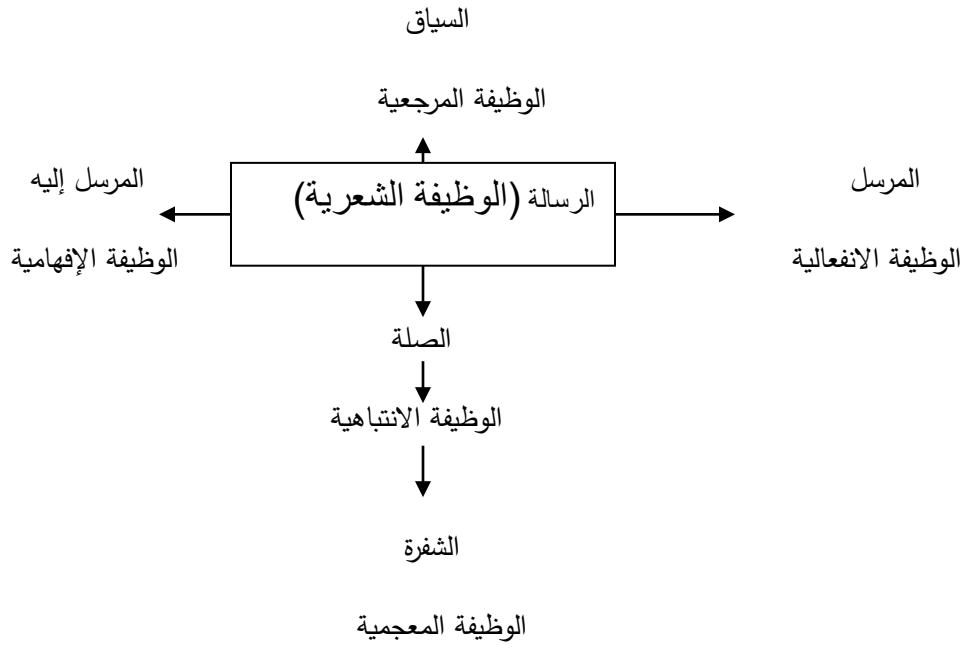
العناصر التي تشكل شعرية النص وتعدد دلالاته هي خروج اللفظة عن مسارها المعجمي الخاص لتمتح النص صورا يتناسج فيها الواقع بالخيال راسمة طريقا لايخلو من الغموض بشفافيته التي يترقب المتلقي حضورها وحلولها لاسيما اذا ما اسهمت في إحياء جانب اللذة من خلال خلق سيرورة الاندهاش والمفاجأة ، لذا تسعى الشعرية الى اقامة علاقة جدلية –فكرية ونفسية –بين اللغة الشكلية التي تطفو على سطح المفردات المعجمية في عملية التوصيل الاولية – بهدف استقطاب المتلقي بانواعه – اي مهمتها في اقامة علاقة بين المبدع والمتلقي بطرح لغة أولية مشتركة مفادها اقامة جسور فكرية وسايكولوجية بطريقة اللغة المشتركة بغية الافهام بالنظام او المشروع المبسوط في ذلك النسق ، واللغة الانفعالية في العمل الادبي ، ففي الوقت الذي تبسط فيه صور العمل فانها تُضمر تحت انساق المفردات المعجمية الواضحة مفاهيم اخرى تبسطها عملية الفهم عند المتلقي بعد ان يقيم علاقات مع انساقها المختفية ،عندئذٍ تنشأ لغة جديدة ، متكونة من نداءات تبدو هادئة في ظاهرها ،ومتفاعلة ومنفعلة في باطنها ، وذلك لايحصل الا عن طريق تبني موقف فكري وفني قائم على إقامة علاقة جدلية بين المعنى الخارجي للبناء النصي اي ماتطرحه اللغة معجميا ، والمعنى المجازي الرمزي المنبني على الدلالات المعمقة المتداخلة بتلك المفردات المعجمية ، بذلك التداخل تتشكل الدلالات.

وهكذا ينفتح النص على دلالات عدة حتى صار البحث في الدلالة وطريقة فهمها وتأويلها سمة خلود الاثر، فالدلالة هي الناتج الجمالي للعلاقة الجدلية بين الدال والمدلول ، وبذا تكون الدلالة طاقة جمالية نتوصل اليها بالطاقات التي تحملها الدوال ومدلولاتها ، معنى ذلك ان علاقة الاثر بالفهم ترتهن بطريقة ايصال المعلومة الى المتلقي وفي مجموع مستوياتها التركيبية والاشارية والصوتية ، والايقاعية ... ومدى تركيزها ورسوخها في نفسه وذهنه ، فعلى الرغم من "كل الأهمية التي يكتسبها كل مستوى موضح في النص الفني، في تشكيل البنية الكلية للعمل، فإن الكلمة تبقى الوحدة الأساس للبناء الفني اللغوي ، فكل الطبقات البنيوية ما تحت الكلمة (التنظيم على مستوى أجزاء الكلمة)، وما فوق الكلمة (التنظيم على مستوى المتواليات) لا تكتسب دلالتها إلا من خلال علاقتها بالمستوى المشكل من قبل الكلمات"[10]. وعلى هذا الأساس يقف المعجم عاجزا عن تحديد البنيات الدلالية الأساسية في النص فهو غير قادر على تحديد ما للأصوات والمستويات غير اللغوية من قدرة إيحائية، ، فالبنيات العميقة لايمكن ان تحدد او يلم بها المعجم وان كانت له الاهمية في الكشف عن

الحقول الدلالية او تحديد مسارها داخل النص بوصفها مفتاح الولوج الى البنيات العميقة ،ذلك ان انسقة الابنية –هذا من ناحية –وطريقة الفهم وعناصر اشتغالها –من ناحية اخرى– متغيرة ، الامر الذي يجدد دلالات النص او قراءاته وفقا للتصورات التي تمنحها دلالة المفردات واشاراتها في السياق العام له ، لذا تصبح فكرة التعامل مع موت المؤلف فكرة لاتخلو من الصواب من ناحية الاحياء القرائي إذ يتعامل مع النص وكأنه نص جديد مبني على اساس البناء الشخصي بفهم جديد وفقا للدلالة المرسومة او المؤشر الذي تمنحه تلك الصورة وذلك الفهم

طبيعة الإتجاهة خكذ مسكة

تتحدد الوظيفة الشعرية في العمل الأدبي عن طريق الوظيفة اللغوية ، فتتحول أية رسالة بوساطة الوظيفة الشعرية إلى أثر فني مثلما حددها جاكبسن بمخططه الشهير :



فإذا كانت هذه الوظائف لا تسود بدرجة واحدة في كل خطاب – فمثلاً تسود الوظيفة الإفهامية الخطاب اليومي– فإن الوظيفة الشعرية (بوصفها الاساس الذي تبحث فيه المناهج النصية

اي مبتغى الدرس النقدي النصي اللغوي) تتمركز حول الرسالة بوصفها نقطة تواصل بين المرسل والمرسل إليه فضلاً عن كونها الوظيفة التي تميز لغة الأدب من غيره ، فعلى الرغم من ظهور هذه الوظائف بدرجات متباينة في هذا الخطاب فأنه لا يختص بمضمون محدد لأنه خلاصة ((لكل الموضوعات والمضامين التي تشكلها العوالم المعنوية للغة)) [11] إذ يمكن أن تكون مادة لمضمونه .

ارتبطت الوظيفة الشعرية باللسانيات وصارت تطلق بالشعرية لتأخذ مدى رؤيوي بعيد ،فيذكر تودروف ليس الأثر الأدبي بذاته هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب المتفرد الذي هو الخطاب الأدبي[12] ، يتطلب الخطاب الأدبي رسالة ومرسل إليه ، لذا يدمج رولان بارت بين فعلي التواصل الأدبي والاستجابة للرسالة أو النصوص الأدبية بمصطلح اللذة الذي لا يخلو من كونه يحمل بين طياته أبعاداً نفسية تنفتح على الطرفين ، الأمر الذي يفتح باباً أمام الناقد أن يخوض غمار وحدات النص اللسانية ويربطها بالحالة الشعورية عند الطرفين (المرسل والمرسل إليه) لاسيما حين تكون الكتابة ((علم متع اللغة)) [13] فإن اللذة تتحقق بـ((الانقطاعات التي تحصل في جسد النص)[14] لذا يستطيع القارئ أن يلاحظ (خلسة لذة الآخر)) [15] أي تفتح اللغة باباً للقارئ بأن يميز عن طريقها هيأة الآخر وشعوره بمتعة الكتابة ، وهو يستفرغ ما يريد أن يبثه في تجربته الشعورية، فضلاً عن استثمار اللذة عند الطرف الآخر (المرسل إليه) حين يلتمس في التجربة انفتاحاً موضوعياً أو طرحاً آخر لتجربته أو لتجربة قريبة إليه ، فاللغة تجسيد حي لعالم باطني واستشراف لحلول برؤية خاصة عن طريق الاستفراغ وفي التعبير عنه تحصل اللذة، أما مهمة الناقد فتتجسد في وقوفه على ما خفي من إبداع في ذلك الاستفراغ .

يظهر الانفعال العنصر الاول المسبب للذة الحالة الاولى التي يفرضها الأدب –الأثر– فتبقى تسيطر على الأحاسيس أو مخاطبة الشعور ليصبح العامل النفسي المتمثل بعنصر الانفعال مسيطرا على جدلية الصراع الباطني والظاهري في الإبداع عند الطرفين الأثر والتأثير مثلما يظهر في المخطط الآتي:

فالشعرية ⟵ سبب ونتيجة

والشعور ⟵أثر + تأثير مما يعني (سبب + نتيجة)، الانفعال سبب لحدوث الأثر ونتيجة لتوليد اثر اخر بعد التأثير في متلقٍ اخر .

فالشعرية أثر مشفوع بمؤثر يعتمد قصدية التأثير، لذا فان كلا الطرفين يستثمر الخلاصة فيتحول السبب إلى نتيجة عند الطرف الآخر، فبسبب الإشعار – الذي يحصل عند الطرف الآخر أو المتلقي– تنتج الشعرية (بوصفها اثرا يسبب التأثير) .

ترتبط الشعرية بالتأثير الذي يأتي سببا لانفعال ومسببا لانفعال اخر عند متلق اخر، اي ان الانفعال بوصفه العنصر الاول للتأثير هو السبب الاول لحصول اللذة عند الطرفين المرسل والمرسل اليه .

وتحصل اللذة ايضا عند استفراغ الأحاسيس بأنواعها ⟵⟶ التماس الآخر لهذه الاحاسيس .

ظاهرة الانزياح – جمالية الانزياح –

لقد أفادت نظرية القراءة – كونها موضوعاً نقدياً حديثاً – من العلوم المجاورة ولاسيما الفلسفة وعلم النفس ، فقد تأثر ياوس بغادامير وكان التأويل الفلسفي عند غادامير أرضية استند إليها نقاد القراءة وبنوا عليها أفكارهم كما استمدت منهجياتهم الخاصة بالتأويل الأدبي أصولها من شلايرماخر وهيدغر وكانت ظاهراتية هوسرل (1858–1938) الأساس الفلسفي لأفكار منظريها فتموضعت نظرية القراءة في إطار المنهج الظاهراتي وتداخلت مفاهيمها بمفاهيم الظاهراتية [16] .

ارتبط معنى الظاهرة عند هوسرل بعمليات الفهم الفردي الخالص حتى عُد الفهم الذاتي المحض هو أساس العمل المعرفي " والمعنى عنده خلق آني مرتبط بلحظة وجودية وهذا يعني اننا لانعرف الشيء (الظاهرة) من خلال ما يعطينا إياه من قيم وأحكام ومعان سابقة وإنما من خلال شعورنا القصدي اتجاهه " [17] فأكد بذلك موضوعية المعنى الذي يعتمد الشعور الخالص مثلما ركز

على الذات الفاعلة في عملية الفهم المعرفي، على الرغم من نسبية الفهم في خلق المعنى فإشكالية المعنى ناتجة عن إشكاليات الفهم لدا حصر هوسرل مهمة الظاهراتية (La Phenomenology)(*) " بدراسة الشعور الخالص وأفعاله القصدية باعتباره مبدأ كل معرفة " [18] وعليه فان إدراك معنى الظاهرة قائم على الفهم ، أما القصدية عند هوسرل فتشير إلى العلاقة الانسجامية بين المدرك وفعل الإدراك في لحظة شعورية ينتج من خلالها معنى قصدي، أي أن مصطلحات هوسرل في فلسفته (التعالي، القصدية ، الآنية) ارتبطت بالشعور المحض في لحظة زمنية تشكل أساس الاستجابة الناتجة عن استئناس وانسجام حاسة الفهم لدى الذات المدركة مع الظواهر أو الأشياء التي تدرك، فعملية التفاعل هذه عدتها نظرية القراءة فيما بعد احد المفاهيم الإجرائية المهمة فضلاً عن أن أية عملية تتعلق بالفهم لاتصل إلى الهدف المنشود من دون حصول الاستجابة أو التفاعل أولا .

لقد ادخل انغاردن – تلميذ هوسرل – التأريخانية إلى الظاهرة وهذا ما يتنافى مع الآنية التي اعتمدها هوسرل في فلسفته لذا فالتأويل عند انغاردن لايتصف بكونه خاليا من الاستيعابات المسبقة للعمل المدرك بل يرتكز على مانعرفه في فهمنا المسبق [19] وبذلك أعطى فرصة استثمار المخزون المعرفي في حالة الإدراك، وميز العمل الفني بوصفه عملاً تخيلياً إبداعيا – لايعتمد الموضوع وحده – إنما إبداع الفنان وخياله يؤدي دوراً بارزاً فيه ولهذا حاول انغاردن أن يؤسس علما حول معرفة العمل الأدبي والإحاطة به من حيث بنيته وأسلوب وجوده ومعرفة الأساس الجمالي له من خلال الخبرة الجمالية وعمليات الإدراك التي يقوم بها المتلقي فينتج عنها نشاط ذو دلالة لان عمليات الإدراك غير منفصلة عن العمل المدرك وهذا ما أفادت منه نظرية القراءة لان التلازم بين فعل الإدراك والمعنى المدرك يؤدي إلى بناء معنى العمل الأدبي ، أي ان الموقف التفاعلي أساس إنتاج المعنى والذي يسهم في ملء الفجوات تلك التي يعتقد انها منتشرة في كل عمل فني فـ " العمل ينطوي في باطنه على فجوات مميزة له في تعريفه، أي مواضع اللا تحدد ... فان كل تحديداته ومكوناته أو كيفياته تكون في حالة تحقق فعلي ولكن بعضا منها تكون كامنة فقط ويترتب على هذا أن العمل الفني يتطلب عاملا آخر يوجد خارج ذاته وهو الشخص الملاحظ (المتلقي) كي يجعله عيانياً أي متحققاً"[20]. وهذا يعني أن الذات المدركة للعمل الأدبي تسهم من خلال بعض أبنية العمل تلك التي تعد ذبذبات (فجوات) بولوج فهم المتلقي الذي يبني من خلالها دلالات جديدة هي أساس إنتاج المتلقي – فأسس جماليته من خلال تجارب القارئ الجمالية وعمليات إدراكه وفهمه ، فأصبح هذا التركيز

مرتكزاً أساسيا لأغلب الاتجاهات التي تنطوي تحت رداء هوسرل أي هيدغروسارتر [21] ، ولقد وقفت نظرية القراءة اتجاه النص الأدبي الموقف التفاعلي ذاته إذ أصبح لعمليات إدراك العمل الأدبي معنى لايمكن تجاهله ،وعليه فان التلازم بين فعل الإدراك والعمل المدرك " ينتج معنى مضافا كان العمل الأدبي يفتقر إليه " [22] .

شبه سارتر العمل الأدبي بخذروف دوار بين المؤلف والمتلقي ورأى أن المتلقي يكشف ويخلق في الوقت نفسه ليصبح العمل الأدبي معيناً لاينضب يُقرأ وتُعاد قراءته دون أن يمسك بالمقروء بشكل نهائي، ويبقى العمل دون القراءة مجرد علامات على الورق [23] ، أي ان عملية الخلق الفني هي عملية غير نهائية وان قراءته لاتستنفد المعنى لان موضوع إنتاجها في تغير مستمر تبعاً لإدراك المؤلف للمادة الخام التي يستقي منها موضوعه وبصمات إبداعه وتبعاً لإدراك القارئ للموضوع المتمثل في العمل الأدبي ، وهذا يقترب من انغاردن الذي يرى في العمل الأدبي فراغات أو فجوات يملؤها المتلقي ، أما المعنى فهو ذو طابع عضوي فليس المعنى هو مجموع الكلمات ولكنه في مجموعها الكلي ، وهذه هي الافتراضات المهمة عند هوسرل ونظرية الجشتالت [24] . وهذا ما أخذته نظرية القراءة إذ اتفقت النظريات الثلاث على أن البنية التي يجري عليها الفهم والإدراك هي بنية كلية غير مجزأة لذا جاء تأكيد نظرية القراءة – التي استمدت مدخلها النظري من النظريتين السابقتين – على ان الأثر الأدبي كل متكامل " لايحمل كل جزء من أجزاء النص سمة التحديد في ذاته بل يحصل عليها في علاقته بالأجزاء الأخرى، فلا يملئ الموضوع بالخبرة السابقة للمتلقي فحسب ، بل يبلغ معناه بفضل وضعه إلى جانب المواضيع الأخرى " [25] .

وتلتقي فلسفة دلتاي وغادامير وأصحاب نظرية القراءة في تشخيص وتعيين فهم الآخر من خلال فهمنا أي من خلال الذات فقد كان دلتاي – وهو احد مصادر فلسفة غادامير – يهتم بدراسة الفهم دراسة علمية فهو يشدد على إيجاد أساس الفهم في التجربة الحية ووصفها باكتشاف "الأنا في الأنت " [26] ويعني إسقاط شعورنا وتجاربنا المعيشة على الموضوعات من حولنا فلكي نفهم الآخرين لابد أن نعكس تجاربهم علينا إذ علينا ان نشعر بانعكاس تجاربهم فينا وأن نعيد تأليفها بصورة خيالية أو أن نعايشها وهذه العملية هي عملية تحليل ابستيمولوجي [27] (معرفي) إذ إن التجربة تبدأ من الأنا لتغوص في الانت فتوسع تجربتنا الذاتية التي تثرى بمعايشة تجربة النص لا بالمعنى السايكولوجي بل

بالمعنى العام للتجربة المعيشة فيفهم الإنسان نفسه من خلال التاريخ بوصفه عملية مستمرة من الفهم والتأويل، وهكذا تتم معايشة النص على أساس البدء المشترك بين تجربتنا وتجربة النص والمشترك بين الماضي والحاضر فللماضي وجود مستمر في الحاضر والحاضر يدرك الماضي من خلال تجربتنا الذاتية [28] .

جعل غادامير اللغة أساس الفهم لأنه ينتقل بوساطتها ، فوحد بينه وبين التفسير والتطبيق فنحن بقراءة نص مايمتزج فهمنا – أو مانحمل من استعدادات ذهنية ومواقف فردية – بالتفسير – أي تفسير البنيات والصيغ الأساسية للعمل – ويمتزج هذا بالتطبيق كونه نهاية المطاف لعملية تجسيد الفهم عبر الوسيط اللغوي – لهذا جعل الفهم مرتبطا باللغة ووضعها في مقدمة ممارسته التأويلية [29] ، ولأن "تجربة التاريخ تنطوي دائماً على تجربة ان المرء لايستطيع ان ينتزع نفسه من هذا التاريخ " [30] ، فقد تصور غادامير التفسير " على انه عملية يواصل بها الماضي ممارسة تأثيره وهو يربط التفسير على هذا النحو بالماضي ربطا وثيقاً"[31] لهذا فان مفهوم الأفق التأريخي إجراء اتخذه ليفسر التأريخ بطريقة تسمح باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي فتعطي للحاضر بعداً يتجاوز المباشرة الآنية ويصلها بالماضي وتمنح الماضي حضورية راهنة تجعلها قابلة للفهم " [32] فابتعد بهذا الإجراء عن فلسفة هوسرل لأنه أعطى للحاضر بعدا يتجاوز الآنية أي أكد الأحكام المسبقة التي تؤثر في إنتاج المعنى المدرك ليتيح للمتلقي فرصة استثمار المدركات السابقة تعزيزا لغاية جديدة في فهم وإنتاج المعنى المؤول . وإذا كان الفهم عند غادامير فن الاستمرار في طرح الأسئلة فان العلامة عنده تخضع لأنماط التفكير الذي يتعدى حدودها بوصفها علامة مكتفية بذاتها فيصفها في إطار ابستيمولوجي، إذ أن التراث لاتفهم نصوصه من خلال ماتعنيه فقط بل من خلال جعله ذا منطوق معرفي [33] . فالمعنى لايكمن في العلامة وحدها وانما يتعلق بالفعل الذي يتعدى " حدود هذه الإشارة لان الإشارة والكلمة هنا لاتملك الحقيقة في ذاتها مما يجعل الإشارة تضم دلالة أي محتوى قابلاً للفهم هو العقل نفسه ... فالعلامات وسائل تحيل إلى مرجعيات يشتغل عليها الوعي حتى يعقلها أو يفهمها"[34] ولما كان العقل هو الذي يتيح دلالة الإشارة لذا فهي لاتأتي بلا وعي وعليه ربط الفن بالوعي من ناحية وبالمعرفة من ناحية اخرى، فالفن عنده معرفة وتجربة العمل الفني تشارك في هذه المعرفة (وهذا مانجده عند هيدغر) [35] .

وهكذا انفتحت العملية التأويلية في الفن على الدلالة التي يستنبطها العقل عن طريق الفهم فضلاً عن ذلك لايوجد إبداع عند غادامير وهيدغر من غير وعي لان الإبداع الفني يعتمد العلامة أو الإشارة طريقاً له وهذه لايمكن لها ان تكون ولاتنتج من غير العقل الواعي . دعا غادامير إلى "فهم تاريخي ووعي تأريخي"[36] عند إعادة إحياء بناء النص عن طريق اتحاد أفكار المفسر الشخصية مع السياق التأريخي الذي خُلق فيه الأثر، لنضرب مثلاً على ذلك ،ان الشعر الجاهلي بعدما بعدت بيننا وبينه المسافة الزمنية لايمكن الإحاطة الفعلية بظروفه واستقرار مفاهيمه بوصفه سجل الحوادث او ديوان العرب وعليه يتم التوصل المرضي والمقنع لتلك المفاهيم عن طريق اختراق المفسر لتلك النصوص مع ما استمد من ظروف وأحوال المعيشة ومن أخبار فضلاً عما يتراءى له من دلالات في العلامات أو الإشارات في تلك النصوص هكذا يستطيع ان يحيط بتلك الحقبة الزمنية . فالشعر الجاهلي " لايفهم من خلال ما يعنيه فقط بل كونه وسيطا معرفيا لطبيعة العقل الجاهلي وأنماط وعيه لظواهر الأشياء التي تحيط به ولذلك فان غادامير لايرى المعنى يكمن في العلامة وحدها وإنما يتعلق بالعقل الذي يتعدى حدودها " [37] .

أفادت نظرية القراءة من المفاهيم السابقة لتأسيس مفاهيمها الإجرائية فقد اوجد ياوس مستفيداً من مفهوم الأفق التاريخي لغادامير مفهوم خيبة الانتظار لكارل بوبر مفهوم أفق توقع القارئ ليبين من خلاله أهمية تجربة المتلقي في تطوير الأدب وفهم وظيفته وتشكيل معناه يتضمن أفق التوقع ثلاثة مبادئ تتجسد في قوله " يتطور إطار الأفق هذا بالنسبة لكل عمل في اللحظة التاريخية لظهوره من الفهم السابق للنوع ومن شكل وثيمات الأعمال المعروفة ومن التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية " [38] فحدد ياوس ، تطور النوع أو الجنس الأدبي بارتباطه بتلقيه ارتباطا مباشرا إذ يجسد عمليات فهم المقومات الأساسية للنوع في شكله وثيماته وأسلوبه فضلاً عن القراءات المتعددة المسهمة في ذلك التطور وجعل هذه المقومات أساسا لهذا التطور وعليه يمكن أن نستشف المبادئ التي حددها ياوس في مفهومه هذا :

أولا: إن تطور النوع الأدبي أو الصنف لايأتي فجأة إنما يسبق بتمهيدات فيأتي عن طريق تراكمات في فهم المتلقي وفي استخلاص تفسيراته الأدبية عبر مراحل زمنية وأعقاب تأريخية ، فمثلا إن اقتباس أو استعارة وسائل التوصيل الفنية من الأنواع الأدبية (الملحمي ، الغنائي،

المسرحي) خدمة لإغراضها وتلبية لحاجة متلقيها أدت إلى تطور هذه الأنواع فقد اقتبست الرواية التي تنتمي إلى الشعر الملحمي اللغة الشعرية من النوع الغنائي واقتبست لغة الحوار من النوع المسرحي حتى أننا لانكاد نجد رواية خالية منه – ومثلها الشعر الغنائي الذي اقتبس الدراما والحوار من النوع المسرحي فضلاً عن تصوير المشاهد والمواقف الحكائية المقتبسة من (الملحمي) ، فإذا كان اقتباس أدوات التوصيل الفنية قد أغنى الأنواع الأدبية وطورها فان العمل الأدبي لايتطور بإرادة المؤلف وحده بل يخضع لمؤثر كبير هو المتلقي الذي يطرح باستمرار اسئلة متجددة تطالب باستثمار تلك الأنواع فكلمة المتلقي لو كان المؤلف قد فعل هذا – أي إضافة خطوة من ابتداع المؤلف للعمل الفني تخلق بمرور الزمن تحولاً في القدرة والمفاهيم لذا فان ظهور عمل جديد لايعني جدته المطلقة ولايعزي ابتكاره إلى مؤلفه وحده وهذا يعني أن المبدأ العام في نشأة الأنواع الأدبية وتطورها فضلاً عن الأصناف والأشكال مرتبط بتطور المجتمعات نفسها إذ ان كل مرحلة من مراحل تطوره تجسد علاقاتها الجمالية بالعالم عن طريق إدراكها الجمالي لعالمها الطبيعي والاجتماعي ولهذا السبب انقرضت الملحمة لتحل محلها الرواية التي ابتدعت لتلائم حاجة المتلقي ومثلها ظهور الشعر الحر الذي انسلخت تفعيلاته من الأوزان العربية الأصيلة تلبية لحاجة المتلقي في دلك الوقت، وهذا مايدخل في إطار الوعي التاريخي الذي دعا اليه ياوس أو اتحاد الحاضر مع الماضي عن طريق التفكير – إذ أن أي تغيير يطرأ على النوع هو تطور من أصل منشئه لحاجة ألمت بمجتمعه.

ثانياً: إن كل تطور أدبي إنما يتم باستبعاد الأفق السائد وتأسيس أفق جديد [39] ، وهذا يعتمد على العلاقة مابين الأدب والمتلقي فهذه " تشتمل على دلالة جمالية وتاريخية وهذه الدلالة الجمالية تعتمد أول ماتعتمد على انه بعد المرة الأولى من القراءة يقارن القارئ قيم العمل الجمالية مع أعمال أدبية مقروءة من قبل " [40] وهكذا يتم كسر الأفق المتوقع أو مجموعة المعايير الجمالية والتاريخية التي يتبناها القارئ عن النوع الأدبي المقروء من شكل وثيمة متمثلة بتجارب – قراءاته المتعددة فضلاً عن الخبرة المكتسبة منها فيعمد العمل الأدبي إلى استثارة متلقيه بما يحمل من إبداع فيجعله في تفاعل مستمر واضعا إياه موضع انتظار حاملاً مجموعة من التوقعات هي بمثابة انتظارات تتغير هذه التوقعات في اللحظة التي

تتعرض فيها هذه المعايير إلى تجاوزات في الشكل والثيمات واللغة لتشكل لحظة الخيبة هذه – عندما يخيب ظن المتلقي في اللحظة التي لاتتطابق فيها اكتشافاته الجديدة مع المعايير السابقة – نقطة تحول وتحديث في النوع الأدبي إذ يخلق أفقا جديداً وهذا ما اكده ياوس حين أشار إلى دراسة تاريخ الأدب من خلال مفهوم الأفق" ولان النص وسيط بين الأفق الذي ظهر فيه وآفاقنا الراهنة المتغيرة وهو لذلك غير مستقر " [41] فلا بد أن يحمل هذا الوسيط شيئاً من سمات عصره ليفتح لنا آفاقا معرفية عن ذلك المجتمع لذلك حدد ياوس سمة التطور من خلال أفق الانتظار أو أفق توقع القارئ – وهذا ماينطبق على أبيات المعاني عند أبي تمام والمتنبي وكذلك البديع وماتجلت فيه مظاهر العدول عن المألوف وما استوصد من أفق انتظار – فأوكل مهام دارسي التاريخ الأدبي إلى التحقق من تطور الأنواع الأدبية من خلال مفهوم الأفق، فأدرج التطور الأدبي ضمن تاريخ تلقي الأعمال وأكد تاريخانية الفهم " فهذا الفهم يتطلب أن نضطلع بمهمة تحقيق التوافق بين الماضي والحاضر" [42] لتحقيق التمازج بين الوحدات التأويلية الثلاث (الفهم ،والتفسير، والتطبيق) فيصبح مفهوم الأفق فئة أساسية في "علم التأويل الفلسفي والأدبي والتاريخي" [43] وهكذا تبرز مجموعة التفسيرات التي ترافق الأعمال وتراكمات الفهم التي ينجزها المتلقي عبر التأريخ الأساس في تطور النوع الأدبي " فالمعنى الأدبي لايتصل لتاريخ التفسيرات والجدالات التي دارت حوله فإننا حين نقرأ في حاضرنا هذا نصاً لأبي نواس ندرك أن الصياغة اللسانية أو الظواهر الأسلوبية كأنهما يختزنان تلك التفسيرات في بنية النص وعلى ذلك فان القراءة الحاضرة لنص ابي نواس إنما هي إعادة دمج الآفاق مختلفة تتعلق ببنية العمل وبتاريخ تلقيه، والخصائص الجديدة لنوع كتابته، إن نص أبي نواس لايتطور تطوراً داخلياً محضا ، لأنه واقع تحت مؤثرات شتى " [44] وعليه فان لحظة استبعاد الطلل عند أبي نواس قد استندت إلى فهم لمتطلبات جديدة في الاستجابة والتواصل مما اثر في شكل الإنتاج ومضمونه قبل أن يتعدى إلى التأثير في المتلقي أي أن عملية الفهم قائمة في الإنتاج والتأثير لذا وجد ياوس ضرورة تغير مناهج تاريخ الأدب بما يتناسب واستثمار تجربة الفهم فلكي نحدد معنى أدبي ما أو نشخص مقدار تطوره في حدود نوعه لابد من تحديد أفق الانتظار لأنه الحد الفاصل في تطور الأعمال والمضامين [45] وتدخل اللغة بوصفها المبدأ

الثالث لأفق الانتظار حيث شدد عليها ياوس حين ميز اللغة الأدبية من اللغة العملية أو اليومية فالإبداع الحي يجد طريقه في شكل اللغة الحية المتجددة بما توحي من صور تعبيرية يستحضـــرها

الشاعر إلى ذهن المتلقي بأبسط الكلمات فلا يعتمد على الصور لجاهزة فيها فميز بذلك مابين الأسلوب الأدبي . الذي ينبع من الخيال ويثير الخيال وغير الأدبي من الأعمال التي تتخذ اللغة فيها وسيلة لنقل أفكارها إلى عقل القارئ فوجد أن الإبداع الحي هو ابتداع صور متجددة قابلة على إحياء صور أخرى في ذهن القارئ وبذلك فان هذه اللغة تسهم في كسر أفق توقع القارئ، فضلاً عن ابتداع صور من اللغة نفسها يسهم في إحياء اللغة من جهة ويثير المتلقي ليحيي ويجدد النص من جهة أخرى لذا فان القيمة الفنية تبرز في اختراق جوهر اللغة عن طريق استعمال ألفاظ إيحائية ليتيح للمتلقي أن يبحث عما وراء الألفاظ لذا كان الاختلاف واضحا بين القراء وهم ينتهون من قراءة عمل أدبي حتى يصل أحياناً إلى التناقض الصرف – بينما لانجد ذلك عند قراءة الآثار العلمية التي تطفو معانيها على السطوح – وهذا يعني إننا " لانختلف في التفسير إلا لأن طرائقنا في القراءة مختلفة ولان القارئ هو الذي يطبق الشفرة التي كتبت بها الرسالة فيحقق معناها"(46) .

على الرغم من إن الأفق يصنعه المتلقي بمجموعة المعايير التي يحتكم إليها من قراءاته ومن تراكمات عملية الفهم لديه فان عملية كسر توقعات القارئ ليخلق افقاً جديدا لاتعتمد على المتلقي وحده بل يسهم فيها العمل الأدبي الذي صب فيه الأديب جذوة إبداعه فيأتي المتلقي بما جذبه من ذلك الإبداع سواء كان صورة ام تركيباً أم اسلوباً لتطويع الحدث والفكر ليأتي دور الفهم عند المتلقي فيجعل مما صيره المؤلف خلقا جديدا يصل إلى الخلود وعليه فان " التوقع يسطح القراءة وينتهك هيبتها في حين يستدعي عدم التوقع الانتباه وبذل الجهد والمراقبة وتوجيه القراءة وهذا ما تمتاز به الكتابة الأدبية عن الكتابة العادية " (47) وإذا كانت اللغة الأدبية تسهم في كسر الأفق فان عدم التوقع قد يحصل في أي زمان ومكان ولأي نص مهما بعُد زمانه مما يعني انه يسهم في خلود الأعمال الأدبية إذ أن النص " يبقى رغم طابعه القار من الناحية الشكلية والفيزيائية هو نص متحرك وغير قار من الناحية الأسلوبية لان ما كان فيه مثيراً لانتباه القارئ المعاصر ليس من الضروري أن يحافظ على قوة تأثيره عند تحيين النص إلى قارئ يأتي في زمن لاحق فيصير أسلوب النص متحركاً على الدوام ولعل هذا

ما يجعل النصوص الأدبية تحافظ على استمراريتها وتجددها في الزمن تبعاً للتغير المستمر لسياقات القراءة ولشروط فك التسنين " [48] وعليه فان مستوى العلاقة الجدلية بين النص والقارئ يميزها ريفاتير في مرحلتين ، المرحلة الأولى هي القراءة الاستكشافية التي لاتتجاوز حدود المحاكاة حيث يتم فهم المعنى، وتعتمد هذه القراءة على الكفاءة اللغوية والكفاءة الأدبية [49] والمرحلة الثانية هي القراءة الاسترجاعية أي قراءة تأويلية والقارئ هنا يقارن ويجمع العبارات المتتالية والمختلفة والعاثر النهائي لهذه القراءة هو اجتلاء وحدة الدلالة الكامنة في النص . ويعني ذلك ان القراءة الأولى مفتاح القراءة الثانية – بيد ان حرية القارئ مثلما يرى ريفاتير في التأويل محدودة بسبب تشبع القصيدة بالمقومات الدلالية والشكلية بمنشئها ، أي " إن التواصل الكلي والانسجام يشيران إلى أن الوحدة السيميوطيقية تكمن في النص ذاته . وكذلك التزامن بين الاستعمال المنحرف للكلمات .، يؤثر في العملية التأويلية بجعل القراءة – في الحال – مقيدة ولا مستقره " [50] – ولعل ذلك ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني من خلال تأكيده على ضرورة اختراقات المبدع للغة " ان هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لايبرز لك إلا أن تشقه عنه وكالعزيز المحتجب لايريك وجهه حتى تستأذن عليه ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه " [51] فقسم العملية الإبداعية مابين المبدع الذي يحاول ان يخفي المعاني عن طريق اختراقاته وبين المتلقي الذي يفرض رؤيته الخاصة على ذلك العمل ليفرز نوعين من القراءات ظاهرة تقرأ ما فوق السطور وباطنية تغوص في أعماق النص لتقرأ الرموز المخفية – .

أما آيزر فانطلق من المنطلق الذي انطلق منه ياوس في تأكيده على دور المتلقي في عملية صياغة المعنى وانتاجه معتمداً التصور الظاهراتي في كون الخبرة مقياسا للجمالية وهي عنده " معرفة مايعانيه القارئ حين يشغل نصاً تخيلياً بقراءته" [52] فاهتم بالتفاعل بين المتلقي والنص " ورأى أنهما في علاقة جدلية مستمرة" [53] جاعلاً هذا التفاعل حيوياً خدمة لإنتاج النص إذ ليس المعنى ذاك الذي يضمه النص وحده بل مايضيفه المتلقي للنص وعلى الضد من التفسير التقليدي " الذي يوضح معنى مخفيا في النص، فقد أراد أن يرى المعنى نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ " [54] فلم يعط القارئ سلطة مطلقة أمام سلطة النص بل حاول الجمع بين النص واستجابة القارئ لان العمل الأدبي ليس نصا بالكامل كما انه ليس ذاتية القارئ ولكنه تركيب والتحام بين الاثنين " [55] . خطا آيزر

خطوات أكثر إيغالا في إشراك الذات المتلقية في بناء المعنى بوساطة فعل الادارك لأنها" غاية جمالية في ذاتها ولابد من إطالة أمدها " [56] وكانت هذه فكرة هوسرل في قصديته.

لقد نظر آيزر لعملية بناء المعنى رؤية مختلفة مفادها ان الشروط الأساسية لعملية التداخل بين بنية النص وقارئه تكمن في بنيات النص فابتدع مفهوم اللاتماثل وعزا شرط التفاعل بين النص والقارئ إليه ، أي أن أساس العلاقة يبنى " على ملء فراغ مركزي في تجاربنا وملء الفراغ ليس شيئاً آخر سوى اعتماد التأويل في علاقاتنا مع غيرنا" [57] . وقد استمد مفهوم الفجوات هذا من انغاردن فالفجوات " مسؤولة عن التفاعل ومجسدة لمظهر الاحتمالية المتولدة بدورها عن اللاتماثل بين النص والقارئ "[58] وتتحقق عملية التواصل عن طريق التفاعل " بين المعنى الواضح والمعنى الضمني، بين الكشف والخفاء. وان الشيء الخفي يحرض القارئ على الفعل، ويكون هذا الفعل مضبوطا بما هو ظاهر ويتغير الظاهر بدوره عندما يخرج المعنى الضمني إلى الوجود وكلما سد القارئ الثغرات بدا التواصل"[59] فالفجوات عنده تمثل حلقة الوصل بين النص وقارئه إذ أن لكل نص نوعا خاصاً من الفراغات تميزه من غيره وهذه تنتظر من القارئ ملؤها ، لذا تصور آيزر انها موجودة في النص عنوة لتحث القارئ على سدها لذلك سماها (الفراغ الباني) [60] .

إن مهمة هذه الفجوات هي استدعاء مخيلة القارئ واستثارة انطباعاته ليسهم في ردمها لذا فهي أساس عملية التفاعل وهي الدافع إلى التأويل والباعث عليه لأن النص يبنى على مزيج من التحديد واللاتحدد لذا فهي " وسائل مهمة وموجهة لبناء الموضوع الجمالي لأنها تتحكم في وجهة نظر القارئ " [61] وعليه فان نظرية آيزر ترى ان العمل الأدبي " مليء بأشياء غير محددة وعناصر يعتمد تفسيرها على القارئ والتي يمكن تأويلها بصيغ مختلفة أو متناقضة " [62] لذا فالعمل الأدبي " ليس له وجود إلا عندما يتحقق وهو لايتحقق إلا من خلال القارئ ومن ثم تكون عملية القراءة في التشكيل الجديد لواقع مشكل من قبل العمل الأدبي " [63] .

لقد اقتنع آيزر بضرورة فهم المعنى في إطار مرجعي وآمن بضرورة التعرف على المعنى في صورة متخيلة لان المعنى ناتج عن التفاعل الحاصل بين العلامات النصية وفعل الفهم عند القارئ لذلك فان " المعنى لم يعد موضوعا يستوجب التعريف به وإنما أصبح أثرا يعاش " [64] ولوصف عملية التفاعل هذه طرح آيزر مفهوما أساسيا لنظريته هو (القارئ الضمني) الذي حدد مفهومه بان "

فكرة القارئ تحيل إلى بنية قرينة بالمتلقي أنها شكل يحتاج إلى التجسيد حتى ولو أن النص بوساطة تخيل القارئ لايبدو مهتما بالمرسل إليه أو حتى إذا طبق استراتيجيات تهدف إلى إبعاد كل جمهور محتمل، إن القارئ الضمني هو تصور يضع القارئ في مواجهة النص في موقع نصي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلاً" [65] فينسب مفهوم القارئ الضمني لنفسه وظيفة في فهم الأدب بعد أن يتخلص من الدلالات المثالية الصرف أو الواقعية الصرف فيسعى للامساك بالتصورات العامة التي تجعل من ملفوظ مايحقق استجابات مستمرة لتجربته ويضعه في دائرة التواصل.

وانطلاقا من الخلفية الظاهراتية ينفي آيزر أن يكون للنص واقع أو مدلول ثابت ورآه يتحرك من خلال قدرته على إدخال القارئ في عالمه وتأثيره فيه ثم يأخذ هويته الحقيقية في القراءة المفردة لذا فشكله ليس ثابتا وإنما نسبي [66] .

ح شم نظ صنكى ى هقدكن غى ظ صد سم ش ك خع دا ب

كل ما ورد يؤكد أن المتلقي لابد أن يكون حاضرا في النص مثلما كان حاضرا في ذهن مبدعه – غير أننا لابد أن نشير اولاً إلى أن مصطلح القارئ – الذي احتل مساحة كبيرة في الأدب المكتوب – لايتناسب وطبيعة الأدب الشفاهي الذي احتل فيه السامع القدرة على الامتصاص والتقبل والنقد مايجعله متلقيا يملك بعض قدرات القارئ ولاسيما بعد اختزان الأدب في الذهن والعودة إليه عند الحاجة ، لذا ارتأينا أن نستعيض عنه بمصطلح المتلقي الذي هو " اشد دلالة على الحال السماعية للشعر من مصطلحات أخرى كمصطلح القارئ أو السامع بوصفه مصطلحا شاملاً ينضوي تحت أنماط التلقي الشفاهية أو السماعية فضلاً عن القرائية " [67] .

لقد التزم الشعراء في بنائهم الشعري فكرة حضور المتلقي بوصفه بنية يرتكز إليها عملهم الإبداعي أو أداة فنية يحرصون على تشكيلها – حضورا أو افتراضا – لتستقبل نوازعهم وتسهم في تقريب صورهم إلى متلقيهم الحقيقي – الخارجي – معنى ذلك أننا نلتمس نوعين من المتلقين – في النصوص الشعرية القديمة لاسيما الجاهلية منها ، متلق داخلي أو هو الأداة التي يحرص الشاعر على حضورها في نصه صوتاً وصورة أوقد يكتفي بالإشارة إليه، فهذا النوع من التلقي ينقسم على قسمين ، فعال وغير فعال فإذا حرص الشاعر على إعطائه دوراً في الأحداث أو أوكل إليه مهاما في

تشكيل فكرته أو أسهم في تسيير انفعاله كان متلقيا فعالا وميزته انه يسهم في تطور الأحداث مثلما يشكل الدافع النفسي الذي يسبب ولادة النص ، فلولاه لما كان هناك نص ، مثال ذلك (هرم والحارث) في معلقة زهير :

تـــداركتما عبســـاً وذبيـــان بعـــدما تفـــانوا ودقـــوا بيـــنهم عطـــر منشـــم (68)

فالأمر العظيم الذي قام به المتلقيان الداخليان أسهم في ولادة النص بعدما أثار في نفس الشاعر حدثا عظيما ونازعا قوياً ، فتوجيه الخطاب الشعري اليهما كان بسبب مكانتهما عند الشاعر أو ما سبباه في نفسه من نازع جعل لهما القدرة على إدارة دفة الأحداث فضلاً عن انفعال الشاعر . أما المتلقي الآخر فهو غير الفعال، أو هو من لايسهم في تطوير الأحداث ولكنه يسهم في عمليات امتصاص فكرة الشاعر، فهو يستقبل ما يوضع فيه من أفكار، من ذلك اتخاذ الشعراء متلقين لإيصال فكرتهم فيتحول هذا المتلقي إلى أداة فنية أو وسيلة لإيضاح الأمر وقد يتعمد حضوره ليوهم المتلقي الخارجي بكونه الوساطة الأساس لنقل فكرته من ذلك اتخاذ زهير المخاطبة – المتلقية غير الفعالة – ليحملها فكرته :

هـــلا ســـألت بنـــي الصـــيداء كلهـــم بـــأي حبـــل جـــوار كنـــت امتســـك (69)

أما المتلقي الآخر فهو المتلقي الحقيقي الذي ينفعل ببنى النص ويستجيب لمؤثراته فضلاً عن شكله الآخر – اعني الناقد الذي يصرف عنايته إلى إدراك تعقد النص – فهو متلق خارجي يتوقع المبدع وصول إبداعه إليه لذا يحاول أن يلفت انتباهه بطرق عدة تدخل اللغة الشعرية إحدى الأساسيات التي يعتمدها في ذلك البناء من حيث الخرق والاعتدال.

ومثل هذا النوع من التلقي على الرغم من حضوره الدائم في ذهن المبدع وهو ينظم أو يبني خطوات عمله فانه قلما يجد حضورا ملموسا في النص إلا إذا اختط الشاعر لفكرته مسألة الاحتكام

إلى المعايير أو الأعراف العامة عندئذ يتحول هذا المتلقي إلى متلقٍ ضمني يمثل ذوق العصر أو طابعه العام فيبرز مثلاً عند الأعشى ذلك في صفة السامع والناظر للأمور:

إن الـــــذي فيـــــه تماريتمـــــا بـــــين للســـــامع والنـــــاظر (70)

فرؤية هذا المتلقي لاتختلف عن رؤية الشاعر التي يراها منطقية فتوسم في متلقيه الخارجي تلك الرؤية وذلك الحكم الذي لايخضع للنسبية.

وقد يختفي هذا النوع خلف مقاييس العصر وذوقه فيتحول إلى متلقٍ ضمني يحرص الشعراء على إرضائه، بما يتوافروا له من أدوات فنية وأفكار تعبر عن طموحهم وترضي أذواقهم مهما بعدت المسافة بينهم ، أي أنهم يتوقعون أشكال متلقيهم عارفين بمكنونات مايرغبون لذلك يودعون أعمالهم أسرار إبداعهم، ولهذا السبب نجدنا مازلنا حريصين على قراءة دواوين الجاهليين بالرغبة نفسها التي كانت عند النقاد القدامى مع اختلاف القراءات التي تظهر طبيعة العصر وخصوصية الرؤية عند الناقد.

ظهور نظرية القراءة

لم تكن رواسب نظرية القراءة ببعيدة عن النقد العربي القديم فقد وردت إشارات كثيرة بينت اهتمام نقادنا القدامى بتعدد القراءات ودور القارئ في عملية إنتاج النصوص فلكي لانواجه التجربة بعين بريئة مثلما يقول هيرش (71) ، لزم كل قارئ ليسد الفراغ بعناصر مستمدة من مخيلته وتجربته الخاصة وثقافته أو من معرفته لشخصية الشاعر لذلك عني التأويليون بمصطلح القبلية الذي يعني مجموع المعطيات القبلية التي تمكننا من تأويل التجربة مثل الإطارات المعرفية القبلية كالفضاء والزمان والشيء والشخص فمثل هذه المعطيات تؤسس تجربتنا في إنتاجها الجديد ومثل هذه المعطيات رافقت شراح النصوص الذين اخضعوا النص الشعري الواحد لقراءات عدة تتعدد بتعددهم أو انتاجهم دلالات ووجوها للنص الواحد، ومما لاشك فيه ان اختلاف قراءاتهم ناتجة عن اختلاف في الفهم . ومثل ذلك ماينطبق على كتب النقد النصي في تأويلها لبنية النص اللغوية وعناصرها. فعند

الوقوف على اغلب النصوص النقدية نجد أن جذر القراءة والمتلقي كان هدفاً مباشرا وغير مباشر ترمي إليه البنية النقدية القديمة.

فلقد ربط الآمدي بين الفهم – وهو الركيزة الأولى التي تقوم عليها نظرية القراءة – والقراءة بقوله : " إنما اعرض عن شعر أبي تمام من لم يفهمه، لدقة معانيه وقصور فهمه عنه، فهمه العلماء والنقاد في علم الشعر وإذا عرفت هذه الطبقة فضيلته لم يضره طعن من طعن بعدها عليه " [72] وقال : " إن أبا تمام أتى في شعره بمعان فلسفية وألفاظ غريبة فإذا سمع بعض شعره الأعرابي لم يفهمه فإذا فسر له فهمه واستحسنه" [73] فنقف على أمرين الأول : الشعور ببداية التحول في ذوق المتلقي من خلال شعر أبي تمام الذي يفترض انه حقق فيه جزءا من متطلبات العصر فاستوعب العلوم السائدة ولاسيما الفلسفة والمنطق الآمر الذي حتم عليه الخروج على عمود الشعر ، أما الأمر الآخر فهو تشديده على اختلاف ذوق المتلقي – مابين أبي تمام والبحتري – فيوضح النصان السابقان ان الاختلاف كان بسبب الفهم الذي يتعذر عند الأعراب ، أما النص الذي يحتمل القراءات المتعددة فهو الذي يتوافر على أوجه محتملة عدة للمعنى لاتستخرج إلا بطول التأمل والفكر ولاتوجه إلا بعلل ومسوغات تشفع لمخالفته سلطة المثال عند الناقد فهو يورد أبياتا من شعر أبي تمام فيوقع له التأول البعيد ويورد الشبه والتمويه [74] . فيحتج ويعترض على أبياته منطلقاً من سلطة عمود الشعر الموجهة لفكره النقدي.

لقد شدد الآمدي على المتلقي المثال الذي يخترق اللفظ الظاهر إلى المعنى الباطن وهذا مايكلفه " الكد والمطاولة فلا يجد المتأول له مخرجاً منه إلا بالطلب والحيلة والتمحل الشديد " [75] ليفسح إمكانية تعدد المعنى لاختلاف الفهم.

لاشك إن إقرار الآمدي بعمود الشعر ونعته بالمعروف يعد معياراً جماليا للتشكيل الشعري فقد حرص البحتري وهو ينظم قصائده على إقرار القارئ الضمني فيها مراعيا ذوق تلقيه في ذلك العصر فنستطيع بذلك أن نقر من خلال الشاعرين وفي نظرة الآمدي النقدية كسر أفق التوقع عند أبي تمام والقارئ الضمني الذي سوقه البحتري في قصائده التي تميزت فنيا بكونها جاءت مراعية الذوق العام الذي ساد حقبة طويلة من الزمن إذ يعد " عمود الشعر معيارا جمالياً للتشكيل الشعري المقبول والخروج عنه انحراف أو انزياح في التشكيل لايتخذ سمة القبول عند تلقيه " [76] .

وإذا حصل هذان المفهومان (القارئ الضمني وكسر التوقع) عند شاعرين في موازنة الآمدي فان ذلك يحصل لدى شاعر واحد في وساطة القاضي الجرجاني ففي الوقت الذي يحمل شعر المتنبي طبيعة خاصة من حيث التفرد والخصوصية من جهة والانضواء تحت عمود الشعر من جهة أخرى، فطبق في نسيجه النصي موازين القارئ الضمني التي تستجيب لأعراف عمود الشعر فضلاً عما جاء به من مظاهر العدول والانزياح عما هو معروف في ذلك العمود مخيباً ظن قارئه الذي توقعه لينتظر أفقا جديداً.

شدد الجرجاني على مواصلة التحديث على المستويين (الشعراء والقراء) في قوله متحدثا عن البنى الشعرية : " إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر وكد الخاطر والحمل على القريحة فان ظفر به فذلك من بعد العناء والمشقة" [77] فوجد أن الكثير من الشعراء الذين خرجوا عن فكرة العمود جاء شعرهم تلبية لحاجة فرضها التغير الذي طرأ على الإنسان والعصر فان " العادة انتقلت والرسم تغير والسنة انتسخت " [78] .

وقال عند حديثه عن بيت المتنبي :

مـــابقومي شـــرفت بـــل شـــرفوا بـــي وبنفســـــي فخـــــرت لا بجـــــدودي [79]

" القول بأنه لاشرف له بآبائه وهذا هجو صريح وقد رأيت من يعتذر له فيزعم انه أراد ما شرفت فقط بآبائي أي لي مفاخر غير الأبوة وفي مناقب سوى الحسب وباب التأويل واسع والمقاصد مغيبة " [80] فجعل للنص معاني عدة يتحملها بحسب فهم القارئ مادامت مقصدية الشاعر غائبة بانتظار فهم جديد أو قارئ جديد.

إن تصفح النصوص النقدية القديمة يؤكد حرص النقاد على مشاركة المتلقي المبدع في عملية إنتاج النصوص فالإبداع لايتم بمعزل عن المتلقي الذي يكون عنصراً فعالاً في اكتشاف المعاني النادرة وتوليدها وذلك "لايحصل إلا بعد انبعاث في طلبه واجتهاد في نيله " [81] .

ويكاد يكون عبدالقاهر الجرجاني الأفضل من بين نقادنا الذين تحدثوا بإسهاب ووضوح عن شؤون القراءة لاسيما حين رفض ثنائية اللفظ / المعنى واستخدم مصطلحي المعنى ومعنى المعنى وعني بالمعنى مايفهم " من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة " [82] ، وفيه تستوي جميع القراءات لأنها قيدت بدلالة اللفظ وحده " [83] غير أن المعنى الآخر يحتاج إدراكه إلى الغور في أعماقه فهو " أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر " [84] ويتم ذلك بتفعيل دور المتلقي في النص من حيث كد خاطره وإطالة تأمله فيكد لفهم النص واستيعاب دلالاته. فربط تعدد المعاني باجتهاد المتلقي وسبر أغواره النص فضلاً عن انفتاح النص نفسه ليستوعب دلالات متعددة مما يسهم في خلق حالة تواصل بين النص والمتلقي .

ويتعلق مفهوم عبد القاهر النقدي والفكري بقضية النظم فعلق انفتاح النص وتعدد قراءاته على المستوى اللغوي له في سياقاته (السياقية والتركيبية والدلالية) التي تتمثل بالقيم البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية ، فتعدد المعاني يتعلق بالنظم الذي يظهر فعل القارئ فيه من خلال لغة النص لا خارجها والذي يعين القارئ على ذلك الإنتاج هو العلم بالنظم ومعرفة المجاز [85] . فيولي أهمية خاصة لذوق المتلقي الفني وثقافته الكلية فاكتشاف المتعة الجمالية أو حالة التواصل بين النص والمتلقي لايكون " إلا إذا كان المتصفح للكلام حساسا يعرف وحي طبع الشعر وخفي حركته التي هي كالخلس وكمسرى النفس في النفس " [86] فيلفت الانتباه إلى أهمية التذكر ودوره في عمليتي الإبداع والتلقي أو الاستجابة [87] ولاسيما إذا اكتشف المتلقي في الصورة الشعرية دلالات خفية تذكره بتجاربه الحية وهذا لايتهيأ إلا " بعد التأني في استحضار الصور وتذكرها وعرض بعضها على بعض والتقاط النكتة المقصودة منها " [88] فيعرض نوعين لطرق ادارك النصوص احدهما يقوم على إدراكها جملة والآخر تفصيلاً فبعد أن يستشعر الجمالية بذوقه وحسه وطبعه يتبعه المتلقي إلى مواطن الجمال في النص فينم عن رؤيته بان القراءة الأولى – الانطباعية – هي قراءة لاغنى عنها وهي وسيلة جيدة للفهم أو التأويل الذي هو محصلة نهائية لابد منها في القراءة النقدية. وإذا كانت القراءات تتساوى في هذه اللحظة أو الرؤية فإنها تختلف لتظهر صنوف التأويل لتعلق الأمر بباطن الدلالة الثانية التي هي دلالة إبهام لأنها تميل إلى الاتساع لاعتمادها على المجاز حين " لايراد من الألفاظ ظواهر ماوضعت له في اللغة ولكن يشار بمعانيها إلى معان آخر " [89] فالمعنى لايفصح عن نفسه مباشرة بل ينتظر من يستخرجه وهذا يتوقف على خبرة القارئ ودربته وثقافته الشخصية وأدوات القراءة التي يمسك بها .

فمع النصوص السابقة نكون قد وقفنا على مدى أهمية العملية التفاعلية بين إطراف العملية الإبداعية الثلاثة (الكاتب ، والنص ، والقارئ) فوجدنا صراعا جدليا أساسه المعنى وفضاؤه النص يدور بين المنشئ من جهة والقارئ من جهة أخرى .

الهوامش

(1) : ينظر: البحوث اللغويّة والأدبية (الاتجاهات، المناهج، الإجراءات)، هادي نصر، دار الأمل، الأردن، ط1، 2005م، ص 132 .

(2) ينظر :المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية،وليم راي،تر:د. يوئيل يوسف عزيز: 34.

[3] الحيوان : الجاحظ ، 3 / 136

[4] : ينظر : قضايا الشعرية ، جاكبسن : 19 ، و ينظر : بنية اللغة الشعرية : جان كوهين :59

[5] : j. kristeva pour une semanalyse semiotique p.52-81-seuil 1969

[6] 1: حوار مع جوليا كريستيفا : فؤاد منصور ، مجلة الفكر العربي ، عدد 18 / 1982 بيروت ص 122 :

[7] :ماهي البنيوية ،تودروف :100

(8) ينظر: لذة النص، رولان بارت، تر: فؤاد صفا، والحسين سبحان: 15، 25

(9) ينظر: التَّرجَمة وإشكالية التأصيل, منذر عياشي, مجلة ثقافات, 14ع, 2005م: 12.

3 :بنية النص الفني، يوري لتمان: 243.

(11) في مفهوم الخطاب والخطاب الأدبي، إبراهيم صحراوي، الموقف الثقافي ، ع9، 1997م: 13 .

(12) ينظر: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، مجموعة مؤلفين ، تر: إبراهيم الحصيب، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت- لبنان، ط1، 1982: 35 .

(13) لذة النص: 15 .

(14) لذة النص : 25 .

(15) المصدر نفسه .

(16) ينظر: شروح ديوان المتنبي في ضوء نظرية القراءة، توفيق احمد القاهري: 68.

(17) نظرية التلقي – الاتجاهات والأصول، ناظم عودة خضر : 71.

(*) عاد هيدغر إلى الأصل اليوناني لمصطلح الظاهراتية ورأى انه مكون من جزئين (Phenomeno) و (Logos) فيشير الجزء الأول إلى مجموع ماهو معرض لضوء النهار او مايمكن ان يظهر في الضوء لينتهي بان المنهج الظاهراتي يقوم على ترك الأشياء تتجلى دون فرض مقولاتنا عليها. ينظر إشكاليات القراءة وآليات التأويل : 31-32.

(18) الفينومينولوجيا عند هوسرل ، سماح رافع احمد : 134.

(19) ينظر: التأويل والقراءة ايان ماكلين ، ترجمة خالدة حامد : 33.

(20) الخبرة الجمالية : دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتي ، سعيد توفيق : 340.

(21) ينظر : النص والتأويل، بول ريكور ، ترجمة منصف عبد الحق : 41.

(22) نظرية التلقي ، الاتجاهات والأصول : 78.

(23) ينظر : الأدب الملتزم، سارتر ، تر : جورج طرابيشي : 48.

(24) ينظر : الأدب الملتزم: 52.

(25) نظريات في علم النفس، د.كمال بكاش (والكلام منقول عن آيزر) : ص 94.

(26) دلتاي وفلسفة الحياة ، د. محمود سيد احمد : 33-34 .

(27) المصدر نفسه : 34.

(28) إشكالية القراءة وآليات التأويل : 27-29.

(29) ينظر : فن الخطابة وتأويل النص ونقد الايديولوجيا، غادامير، ص 5 ، واستراتيجية التسمية : 224 ، والنص والتأويل: 41.

(30) الفلسفة الألمانية الحديثة بوينر ، ترجمة : فؤاد كامل : 85-86.

(31) المصدر نفسه : 86.

(32) استراتيجيه التسمية : 226.

(33) ينظر: نظرية التلقي، الاتجاهات والأصول : 101.

(34) إستراتيجية التسمية: 236.

(35) ينظر : الفلسفة الألمانية الحديثة : 80 وينظر استراتيجيه التسمية : 224.

(36) ينظر : اللغة كوسيط للتجربة التأويلية ، غادامير (مجلة العرب والفكر العالمي) ع3 ، 1988م.

(37) نظرية التلقي، الاتجاهات والأصول : 101.

(38) علم التأويل الأدبي، حدوده ومهماته: 60.

(39) ينظر نظرية التلقي الاتجاهات والأصول : 142.

(40) تاريخ الأدب باعتباره تحدياً ، ياوس ، ترجمة : محمد هناء متولي، ص 122.

(41) نظرية الاستقبال مقدمة نقدية ، روبرت سي هولب : 44.

(42) علم التأويل ، حدوده ومهماته : 60.

(43) ينظر: المصدر نفسه.

(44) نظرية التلقي اتجاهات وأصول: 142.

(45) ينظر : نظرية التلقي اتجاهات وأصول: 143.

(46) النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدان ، تر : سعيد الغانمي ، ص 166.

(47) الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، د. حمادي صمود : 138.

(48) معايير تحليل الاسلوب : ريفاتير ، تر : د. حميد الحمداني: ص 9.

(49) نقلاً عن اطروحة مفاهيم الشعرية: حسن ناظم : 156 و الكفاءة الأدبية مثلما يراها الباحث هي معرفة الثيمات الادبية وأساطير المجتمع.

(50) مفاهيم الشعرية ، حسن ناظم : 155.

(51) أسرار البلاغة : 128.

(52) فعل القراءة ، نظرية الوقع الجمالي: 26 .

(53) نظريات في علم النفس ، د. كمال بكداش: 94.

(54) نظرية الاستقبال ، مقدمة نقدية ، روبرت سي هول : 102 .

(55) المصدر نفسه .

(56) النظرية الادبية المعاصرة ، رامان سلدن : 29-30.

(57) فعل القراءة ، نظرية جمالية التجاوب : 12.

(58) المصدر نفسه : 6 .

(59) في نظرية التلقي ، التفاعل بين النص والقارئ، آيزر ، ص 10.

(60) فعل القراءة واشكالية التلقي، محمد خرماش : 44.

(61) في نظرية التلقي – التفاعل بين النص والقارئ، آيزر ، تر : د. الجيلالي الكديه (دراسات سيميائية ادبية لسانية) ع7 ، 1992 ، ص 10.

(62) مقدمة في النظرية الادبية : تيري ايغلتن : 84.

(63) القارئ في النص – نظرية التأثير والاتصال : د. نبيلة ابراهيم ، ص 36.

(64) التلقي والتخيل ، بحث كارل هاينز ستيرل، تر : بشير القمري : 75.

(65) فعل القراءة ، نظرية الوقع الجمالي : 31.

(66) ينظر : إشكالية القارئ في النقد الالسني ، د. ابراهيم السعافين :31.

(67) نظرية التلقي ، أصول وتطبيقات : 41.

(68) الديوان : 15.

(69) المصدر نفسه : 179.

(70) المصدر نفسه : 141 ، تماريتما : اختلفتما.

(71) ينظر: سياسات نظرية التأويل، د. مرتضى جواد كاظم (بحث) : 12.

(72) الموازنة : 21/1، وينظر ، ص 23، ص 25.

(73) الموازنة : 27/1.

(74) ينظر : المصدر نفسه : 141/1.

(75) المصدر نفسه : 29/1.

(76) نظرية التلقي اصول وتطبيقات: 49.

(77) الوساطة : 19.

(78) المصدر نفسه : 18.

(79) المصدر نفسه : 374.

(80) المصدر نفسه : 374.

(81) أسرار البلاغة : 133.

(82) دلائل الإعجاز : 258 .

(83) المصدر نفسه : 258.

(84) المصدر نفسه : 260.

(85) أسرار البلاغة : 133.

(86) المصدر نفسه : 283.

(87) ينظر: المصدر نفسه : 126.

(88) المصدر نفسه : 140.

(89) دلائل الإعجاز : 260 .