النّص الأدبي بين الإنتاجية الذاتية و إنتاجية القارئ

أ- ڤاسي صبيرة
معهد اللغات والأدب العربي
المركز الجامعي بالبويرة

أثار الإبداع الأدبي جدلاً بين النقاد في فترات مختلفة حول ماهية النّص، مما دفعهم إلى ممارسة إجراءات مختلفة للكشف عن كنهه ضمن المنهجيات والنظريات المختلفة،و من بينها "جماليات التلقي" التي اعتبرت «أحدث تطورات التأويل في ألمانيا» [1]، و هذه المنهجيات هي التي تؤسس تاريخ نظرية الأدب الحديثة التي قسّمها الدارسون إلى ثلاث مراحل: المرحلة الأولى التي كان فيها الإنشغال بالمؤلف كالاتجاه الرومانسي في القرن التاسع عشر، ثم مرحلة الاهتمام بالنّص عند أصحاب النقد الجديد، ثم بعدها تحوّل الاهتمام إلى القارئ في مرحلة ثالثة، و قد كان القارئ أقل أطراف هذا الثلاثي حظا.[2]

نشأت نظريات التلقي والقراءة والتأويل استكمالاً للجوانب التي أهملتها النبوية باعتمادها على المحايدة النّصية وتجاهلها للظروف الاجتماعية والتاريخية عن حدود النّص. فهدفها الأسمى وضع « العملية الأدبية في دائرة التواصل الإنساني بالنظر إلى طبيعتها و بنقل مركز الثقل من استراتيجية التحليل من جانب المؤلف ــ النّص إلى جانب النّص- القارئ»[3].

لقد نشأ تيار " جماليات التلقي " موازيًا للبنيوية لا منبثقًا عنها، فقد كان مقال الناقد الألماني الشهير " ياوس "، في نهاية السّتينات المعنون بـــ « التغيّر في نموذج الثقافـــة الأدبيـــة»، المنطلق الحقيقي لتوجّه هذا التيار الجديد.[1]

إنّ نظرية التلقي ليست الوحيدة التي اهتمت بالقراءة و القارئ، فثمة دراسات مختلفة لها نفس الاهتمام، كالدراسات المبكرة لفرجينيا وولف عـــن القـــارئ العـــادي،و الدراســـات المنضوية تحت ما يسمى "نقد استجابة القارئ "و كذلك دراسات بعض نقاد الاتجاه البنيوي في اهتمامهم بالقارئ، كما عند تودروف و رولان بـــارت و أيـــضًا دراســـات عمالقـــة السيميولوجيا كإمبرتو إيكو و غيره.[2] وردًّا على بعـــض نقـــائص هـــذه الاتجاهـــات و خصوصًا البنيوية جاءت نظرية التلقي لتحدّ من الاهتمام بالنّص فقط دون المؤلف و إهمال حركة التاريخ و كذلك لتقضي على ما يسمى بالانغلاق النصّي.[6] أما نظرية "نقد استجابة القارئ" فتعود إلى أعلامها الأمريكيين و جهودهم الفردية المستندة إلى المهارات الذاتية ، بيد انتهت بالفشل بسبب كثرة الإختلافات و ظهور التشتت بين أفرادها، على عكس نظرية التلقي التي تعبّر عن تماسك و وعي جماعي، وقد كانت ردّ فعل للتطـــورات العقليـــة و الأدبية في ألمانيا الغربية خلال الستينات، و انبثقت من مـــشاركين فـــي الاجتماعـــات و المؤتمرات التي كانت تقام بجامعة "كونستانس" و التي طبعت بعـــدها ضـــمن سلـــسلات عنوانها« الشعرية و التأويل».[7]

المفاهيم الظاهراتية المؤثرة في جمالية التلقي:

إنّ النّص الأدبي هو عبارة عن منظومة من التخطيطات أو التوجيهات العامة، التي يجب أن يحققها القارئ على حدّ قول المنظّر رومان إنجاردن[8]« و بدون القارئ لا تكون هناك نصوص أدبية على الإطلاق »[9] فالمتلقي بهذا الشكل عنصر فعّال فـــي إنتاجيـــة هـــذه المنظومة، التي و إن كان لها مميّزات ذاتية فهي تتكشف وتظهر إلـــى الوجـــود بفـــضل

القارئ. إنّ العلاقة بين النّص و القارئ علاقة جدلية يحكمها الغموض الفلسفي الذي يتوارى عن الظهور، فكلما تعمّقنا في السؤال كلما سعينا وراء الجديد الذي تكشفه نظرية التلقي لتفحصها دور القارئ في الأدب و كشفها عن تجربته ضمن النقد الظاهراتي[10] الذي يجعل دور المتلقي مركزيا في تحديد المعنى لأنّ « المعنى في النّص لا يصوغ ذاته أبدًا، بل إنّ على القارئ أن يحضر في المادة النصّية لكي ينتج المعنى »[11] و هذا الدور الذي يلعبه القارئ ينمّ عن دنوّ هذا الأخير من شعور المؤلف و فهمه و ترجمته، و من ثمّ تحليل نصّه و إعادة بنائه. و بذلك يشاركه في إنتاجه، و هذه هي حدود "الظاهراتية" أو "الفينومينولوجيا" التي « تبيّن لنا الطبيعة الباطنية لكل من الشعور الإنساني والظواهر» [12] وهي تقوم على الفلسفة التي جعلت الفرد عاملاً أساسيًا فيعملية الفهم والإدراك.

و ما محاولة الذات المتلقية ممارسة فعل الفهم إلاّ لأنّ النّص مبني على تكثيف المعنى الذي يدخل القارئ في غموض و متاهات تدفعه إلى التأويلات المتعدّدة، و هذا بالضبط ما يعطي النّص استمراريته و خلوده « بفعل الحوارية المستمرة بين بنية النّص وبنية التلقي»[13].

إنّ القراءة الظاهرتية هي « القدرة على مزاولة النشاط الإدراكي القادر على استيعاب هذه الطبقات [طبقة صوتيات الكلمة، طبقة وحدات المعنى، طبقة الموضوعات المتمثلة، وطبقة المظاهر التخطيطية] في وعي المتلقي »[14] و من هنا يتبيّن أنّ عمل القارئ يقوم بتأثير من النّص، فكلاهما يؤثر في الآخر حتى تتكشف الدلالات وتتضح كل الطبقات التي تكوّن النّص، لأجل ذلك صاغ الناقد "هوسرل" مفهومين مؤسسين للنظرية الجمالية، وطوّرهما بعده الناقد "إنغاردن" هما:

1- مفهوم التعالي:

و يقصد به "هوسرل" أنّ المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضًا في الشعور، أي أنّ إدراك معنى الظاهرة قائم على الفهم و نابع من الطاقة الذاتية و التفسير الفردي الخالص. أمّا "إنغاردن" فيمنح مفهوم التعالي بعدًا إجرائيًا بتطبيقه على الأدب، و

يعتبره ظاهرة تقوم على بنيتين: بنية ثابتة نمطية و هي بنية الفهم ،و أخرى متغيّرة مادية و هي بنية النّص و الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي، و بهذا الشكل يتحدّد المعنى بنتيجة التفاعل ما بين بنية النص و فعل الفهم.[15]

2- مفهوم القصدية:

إنّ المعنى، حسب هذا المفهوم، لا يتشكل من التجربة و المعطيات السابقة، و لا من معايير التفكير الحتمي بل يتشكل من خلال الفهم الذاتي و الشعور القصدي الآني.

وفي هذا إلغاء للافتراضات المولّدة لعملية الفهم و بناء لنظام معرفي لإدراك الظواهر قوامه "الذات".[16] ويقتصر دور القارئ، إضافة إلى تهيئته الذاتية الآنية لكشف عناصر العمل الأدبي، على جلب « قناعات مسبقة أو خلق سياق به سلسلة من المعتقدات و التوقعات التي يتم من خلالها تقييم مختلف سمات العمل»[17]

لقد حوّل إنغاردن كذلك مفهوم القصدية من طابعه المثالي المجرّد إلى حقيقة مادية تتحدّد إجرائيًا من خلال العناصر التي يتشكل منها النّص الأدبي، كما جعل عملية الفهم تتأسس ضمن بنية النّص الأدبي، و إدراك النّص بقصدية إنغاردن قائم على عامل يوجد في ذاته و آخر يوجد خارجه و هو المتلقي.[18]

من خلال هذين المفهومين يتبيّن لنا أنّ النّص ظاهرة معقدة لا يسهل الكشف عنها،و أنّ القراءة « ليست حركة مستقيمة إلى الأمام، و ليست مجرّد مسألة تراكمية، إذا إنّ تخميناتنا الأوّلية تولّد إطارًا مرجعيًا لتفسير ما يتلوها.»[19]

جماليات التلقي عند هانز روبرت ياوس.

لقد التفت بعض الدارسين،كما أسلفنا، إلى أهمية القارئ و دوره في تحليل بنية النّص، مثل "رولان بارت" الذي أشار إلى أنّ لذّة القارئ عامل مساهم في الكشف عن العلاقة الضمنية

القائمة على الإحساس بلذة الآخر، وريفاتير الذي يرى أنّ صلة القارئ بالنّص تكمن في التنبيه إلى بنيته الأسلوبية.[20] و هكذا وجد البنيويون أنفسهم محاصرين « بالمنظور الذاتي الذي ينطلق من الذات القارئة لتحديد المعنى»[21] إلاّ أن ياوس أدخل في نظريته القائمة على جماليات التلقي الأساس التاريخي الذي تتبني و فقه الدلالات إلى حدّ القول أنّ جوهر العمل الفنّي يقوم على أساس تاريخانياته، أي على أساس الأثر الناتج عن حواره مع الجمهور [22]، و بهذا الشكل وضع ياوس « التطور خارج البنية في السلسلة التاريخية للتلقي »[23] على عكس البنيويين الذين يعتبرون تاريخ الأدب هو « تاريخ التطور الداخلي للبنية »[24]، فبيْن هؤلاء و أولئك فارق هو بمثابة التكامل ما بين النّص و ما ينتجه و ما بين القارئ و ما يتلقاه و ما بين التاريخ الذي يؤسس بهما، لأنّ الأدب لا خاصية له خارج السياق الذي لا يتحقق إلاّ من خلال تعاقب الأعمال الأخرى، ليس عبر الذات المنتجة فقط بل من خلال الذات المستهلكة أيضًا و من ثم يتحقق التفاعل بين المؤلف و بين المتلقي.[25]

و هذا ما تسعى إليه نظرية التلقي عند ياوس الذي يرى مع بعض النقاد أنّ النّص في ذاته لا قيمة له،فهو أحد أطراف التواصل الأدبي فقط ، وعلينا ،في هذا المقام، استخدام النص أو ما يدعى "عمليه النّص" التي تتضمن الإنتاج و التلقي معًا.[26] وذلك من أجل تحقيق الدلالة الجمالية الضمنية التي يكتشفها القارئ عن طريق فعل آخر هو اختبار قيمة النص الجمالية مقارنة بالأعمال التي قرئت من قبل[27] . وهذا الفعل يثبته التاريخ عندما يسجل أن فهم القارئ الأول سيطوَّر إلى سلسلة من عمليات التلقي من جيل لآخر, ويتم إيضاح الدلالة الجمالية من خلال ذلك, وهذا ما ذهب إليه ياوس بهدف إبراز أهمية التاريخ في قراءة النص وتأويله[28].

<u>ياوس وأفق الانتظار</u>:

إن "أفق انتظار القارئ "هو مفهوم إجرائي قدّمه ياوس و يعني « الفضاء التي تتم من خلاله عملية بناء المعنى، ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي» [29] وهذا يشبه تماما الأفق التاريخي لدى " غادامر ".وهذا ما يثبت أنّ نظرية التلقي أعادت بناء كثير من المفاهيم في مجال الأدب، وقد

استعملت في المجال التاريخي وقد أعطى بذلك ياوس بعدًا تارخيًا للنقد الموجّه للقارئ ووفّق إلى حدّ ما بين الشكلانيين الذين تجاهلوا التاريخ وبين النظريات الاجتماعية التي تجاهلت النّص.[30]

إنّ الترجمة الحرفية لأفق الانتظار عند ياوس هي " أفق التوقعات " و قد استخدم هذا المصطلح « لوصف المعايير و المقاييس التي يستعملها القرّاء للحكم على النصوص الأدبية في أية حقبة معيّنة »[31]

و يقترح ياوس ثلاثة أشكال من المقاربة لإنشاء هذا الأفق و هي[32]:

1. يتأسس الأفق من خلال المعايير المعهودة أو جماليات الجنس الأدبي الذائعة.
2. من خلال علاقاته الضمنية بالأعمال التي تتناول البيئة التاريخية الأدبية.
3. من خلال التفاوض بين الخيالي و الواقعي أي بين الوظيفة الجمالية للغة و وظيفتها العملية.

إنّ هذه المقاربة التي تتحقق من خلال هذه المبادئ تعطيينا سمات أفق التوقعات الأصلي الذي، وحده، « يخبرنا كيف كان العمل يقيّم و يؤوّل حين ظهر، لكنّه لا يؤسس معناه في الآخر، و في رأي ياوس فإنّ من الخطأ... القول بأنّ العمل الكلي شامل، و إنّ معناه ثابت أبدا و منفتح على كل القراء في أية حقبة ».[33]

هذه التوقعات هي التي تجعل العمل الأدبي في مواجهة حقيقية مع هدفه و هو القارئ، و من ثمّ فلابد من النّص أن ينحرف « عن هيكل هذه التوقعات »[34] لكي « يسمح بقياس مدى قيمته الأدبية »[35]

<u>ياوس و مفهوم التماهي:</u>

تندرج هذه الفكرة ضمن النظرية التي سعى إلى تحقيقها ياوس في العمل الأدبي، و كان لها أثر بالغ في جمالية التلقي، و لقد جعلها في خمسة مستويات[36]:

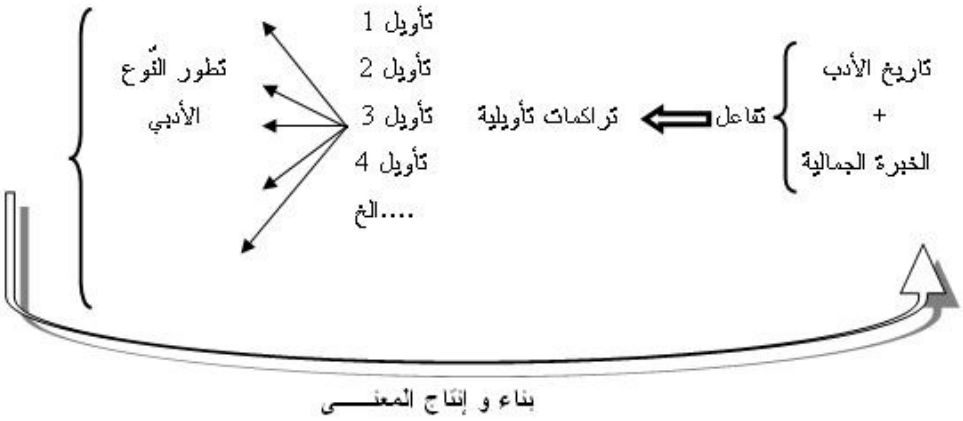
1. **التداعي:** يعتمد على علاقة النّص و الصراع و شبع بشكل إيجابي متعة الوجود الحرّ.
2. **الإعجاب:** يقوم على علاقة البطل الشامل، سواء كان قديسًا أو حكيمًا و يشبع إيجابيًا متعة المنافسة وسلبيًا التقليد و رغبة الهروب.
3. **الجاذبية:** هي خاصية البطل الناقص و تثير الاهتمام الأخلاقي و التضامن، و تقع سلبيًا في العاطفة والرغبة في العذاب.
4. **التطهير:** مع البطل المضطهد أو المعذّب و يثير الاهتمام، يؤدي سلبيًا إلى الفضول و الهزء.
5. **السّخرية:** تحدث مع البطل المضاد و تشبع حسّ الإبداع و تنمية الإدراك الحسّي و التأمل النقدي وتجنح إلى المثالية الفلسفية، و هذه هي مستويات التماهي مع البطل لدى المتلقي أثناء كشف الستار عن النّص و التغلغل في كنهه و فهمه و إعادة تركيبه و إنتاجه، و هنا يكون مجهود القارئ أكثر تعقيدًا بينه و بين النّص المنغلق على المؤلف و المفتوح على القارئ.

إنّ دور القارئ في كشف بنية النّص لا ينتهي، فعليه دائمًا محاولة القضاء على أفق توقعاته و تحطيمه والعمل على تغييره من مرحلة إلى أخرى، و السعي وراء بناء أفق جديد عن طريق وعي جديد للقارئ، و هذا ما يدعوه ياوس بالمسافة الجمالية.[37] و يكون مسار هذه العملية كالتالي:

	المسافـــــة	
أفق الإنتظار الموجود سلفًا	⟵	الأفق الجديد
(القارئ العادي)	الجماليـــة	(القارئ بوعي جديد).

و يحدث هذا التّحوّل عن طريق خيبة ظن المتلقي في مطابقته للمعايير السابقة مع المعايير الجديدة و في ضوء ذلك تتحرّك الانزياحات.[38] و يعود القارئ للبحث عن تأويل ذلك فيملأ الفجوات التي تتخلل النّص ،ومن ثمّ يكتسب أفق توقعات القارئ مغزى جديدًا حينما يصبح بنية تصورية اجتماعية، لا تعتمد على المعايير و القيم الأدبية فقط، بل على

الرغبات و الطموحات، فيصبح النّص قائمًا في ضوء خلفية من تجربة الحياة اليومية.[39] وتتكامل العلاقة بين النّص و القارئ و يسجّل ذلك التاريخ الأدبي، و يصبح لهذا الأخير دور مع النصوص الأخرى و يتفاعل مع « الخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي، و نتيجة لتراكم التأويلات عبر التاريخ يحصل على السلسلة التاريخية للتلقي تقيس تطورات النوع الأدبي »[40] بالشكل التالي:



جماليات التلقي عند ڤلڤجانج آيزر:

إنّ نظرية آيزر تنطلق من وعيه بالبعد الاجتماعي للنّص و للقراءة، و لكنه اختار أن يركزّ على الجوانب الجمالية لهذه القراءة على عكس ياوس الذي سعى « بطريقة غادامرية إلى تحديد موقع العمل الأدبي ضمن أفقه التاريخي، أي سياق المعاني الثقافية التي أنتج العمل في إطارها »[41] و من ثمّ يعطي آيزر النّصَّ شروطًا لكي يصبح ذا فعالية لا تتحقق إلاّ إذا كان العمل الأدبي « يدفع القارئ إلى وعي نقدي جديد بشفراته و توقعاته المألوفة »[42]

و من جهة أخرى يضع شروطًا للقارئ لكي يحقق فعل القراءة الذي يتحقق عن طريق التناغم بين النّص وهذا القارئ، فيرى آيزر « أنّ نماذج النّص لا تحيط إلاّ بطرف واحد

من الموقف التواصلي فبنية النّص و بنية فعل التلقي يمثلان استكمال موقف التواصل [43]. »

يجدر بالقارئ أن يكون واعيًا بشفرات النّص الذي بدوره يجب أن يكون قيّمًا « ينتهك أو يتخطى... الطرق المعيارية للرؤية »[44] و بذلك يعلم القارئ شفرات جديدة للفهم وتدفع به إلى التساؤل خلال فعل القراءة، و كلّما تعمّق التساؤل عند الذات القارئة، تعمّق البحث و التفسير للأعمال الأدبية، كانت له مقدرة على ملء الفجوات في النّص، و التي « تتطلب من القارئ ملأها بالقيام بالعديد من الإجراءات التي تستند لا إلى مرجعيات خارجية، وإنّما إلى مقاربة التفاعل بين بنية النّص و بنية الفهم عند القارئ».[45]

آيزر و القارئ الضمني:

اهتم آيزر بالقارئ ومنحه حرّية أكبر من خلال نظريته و جعله و كأنّه « منخرط في منازلة النّص قدر انخراطه في تفسيره، يجاهد في تثبيت إمكاناته الفوضوية (متعدّدة الدلالة) ضمن إطار يمكن التحكّم فيه »[46] إذ تقترن حرية القارئ بذلك الإطار الذي لا يخرجه عن مدلولات النّص و أبعاده، و علاقته بالنّص تقف عند الحدود التي تعطي له القدرة على منح هذا النّص سمّة التوافق التي تعتبر « بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها القارئ »[47] إضافة إلى ضرورة الاعتماد على الإجراءات التي « لا تستند إلى مرجعيات خارجية و إنّما إلى مقاربة التفاعل بين بنية النّص و بنية الفهم عند القارئ [48] »

ميّز آيزر قارئه الخاص، و جعله هو العامل المميّز لنظريته و سماه "القارئ الضمني" الذي يعتبره تصورًا، ليس له وجود حقيقي، يضع القارئ الحقيقي في مواجهة النّص، و يعتبره أيضًا مفهومًا إجرائيًا ينّم عن تحوّل التلقي إلى بنية نصّية ناتجة عن علاقة حوار بين النّص و المتلقي.[49]

و في مواطن أخرى نجد أنّ القارئ الضمني عند آيزر هو ذلك العنصر « الــذي يخلقــه النّص وحده، و هو يساوي شبكة البنى التي تغري بالاستجابة، و تستهوينا للقراءة بطــرق معيّنة »[50]

و قد لجأ أيضًا كلّ من ياوس و غادامر إلــى القــارئ الــضمني عنــدما اعترضــتهما الصعوبات التي تحول دون العثور على وثائق تاريخيــة موضــوعية تــضيء عمليــات التلقي.[51] و كأنّ هذا القارئ المميّز له صفة المنقذ الوحيد أمام عقبات القــارئ الفعلــي للعمل الأدبي الذي يكون في موقف المؤشر لما ينبغي انجازه و إتمام إنتاجه، وعليه فكلّما «أشار النّص إلى الوقائع المعطاة التي ينتمي إليها عالم الــسلوك الاجتمــاعي للمتلقــين المحتملين، كان قادرًا على إنتاج الأفعال التي تقود إلى تأويله، و إذا كان الــنص هكــذا يكتمل بتشكيل معناه الذي يصل إلى مداه بفضل القارئ »[52].

يمكن القول أن منهج آيزر في تحليل النّص هو ملء القارئ فجوات بها يقوم بتعديل وجهة نظر، و بها يملأ الفراغ بين مفطعين، فهناك احتمالات لرصد هذه الفجوات في النصوص و التعليق عليها.[53]

يتّفق كل من آيزر و ياوس في أهم ميزة للقارئ، لكي يحقق المعرفة بالعمل القنّي الجديــد المنحرف عن العمل الفنّي التقليدي، و هي "أفق التوقعاتّ التي من خلالها يقــوم القــارئ بملء الفراغات في النّص تتبعًا لاستراتيجيات يسميها آيزر بـــ " هيكل التــضمينات"[54] و التي تطرح فرضية القارئ الضمني التي تساعد على دراسة أبنيــة النــصوص الأدبيــة، لرصد استراتيجيات المرسل كي يلفت انتباه المرسل إليه و بذلك يترك فراغات في نــصّه ليدفع القارئ إلى تنشيط عملية القراءة، و بذلك يلجأ إلى " أفق التوقعات" و يقوم بتحطيمها للكشف عن السمات النوعية للأدب، ما يسمى عند السيميولوجيين بالشفرة الثقافية.[55]

يتضح لنا جليًّا في آخر المطاف أنّ "افق التوقعات" و "القارئ الضمني" عنصران يكمــل كلاهما الآخر لتحقيق تأويل يمنح الأعمال الأدبية حياتها وتجددها.

هوامش:

(1) – تيري إيجلتون، مقدّمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسّان، نوارة للترجمة و النشر، ط2 ، القاهرة 1997، ص67.

(2) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) – صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيـــضاء 2002، ص 116.

(4) – المرجع نفسه، ص ص 116، 117.

(5) – بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول و تطبيقات، المركز الثقافي العربـــي، ط1 ، الدار البيضاء 2001، صفحة 33.

(6) – المرجع نفسه، ص 32.

(7) – المرجع نفسه، ص 42.

(8) – تيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب، ص 69.

(9) – المرجع نفسه، ص 67.

(10) – بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص 18.

(11) – إمان سلون، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر و التوزيع، ط1، عمان 1996، ص 159.

(12) – رامان سلون، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر و التوزيع، ط1، عمان 1996، ص 162.

(13) – بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص 52.

(14) – المرجع نقسه، ص 38.

(15) – ينظر، المرجع نفسه، ص 35.

(16) – ينظر، بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص 35.

(17) – تيري إيجلتون، مقدّمة في نظرية الأدب، ص ص 79، 80.

(18) – ينظر موسى صالح، المرجع السابق، ص 37، نقلا عن: سعيد توفيـــق، الخبـــرة الجمالية، ط1، بيروت 1992، ص 321 و ما بعدها.

(19) – المرجع نفسه، ص 76.

(20) – ينظر، بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص 43.
(21) – ينظر، بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، الصفحة نفسها.
(22) – ينظر، روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 122.
(23) – بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص 45.
(24) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(25) – ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 120.
(26) – ينظر، المرجع نفسه ، ص 121.
(27) – ينظر، المرجع نفسه ، ص ص 120، 121.
(28) – ينظر، روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 103.

(29) – بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص 45.
(30) – ينظر، رامان سلون، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 167.
(31) – رامان سلون، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 167.
(32) – ينظر روبرت هولي، نظرية التلقي، ص 106.
(33) – رامان سلون، المرجع السابق، ص 168.
(34) – صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 124.
(35) – المرجع نفسه، الفصحة نفسها.
(36) – صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ص 124، 125.
(37) – ينظر، بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص 46.
(38) – ينظر، بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص 46.
(39) – ينظر، روبرت هولي، نظرية التلقي، ص 116.
(40) – بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص 47.
(41) – تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ص 74.
(42) – تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ص 71.
(43) – صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، 123.
(44) – تيري إيجلتون، المرجع السابق، ص 71.
(45) – بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص 49.

(46) – تيري إيجلتون، المرجع السابق، ص 73.
(47) – بشرى موسى صالح، المرجع السابق، ص 49.
(48) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(49) – بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص 51.
(50) – رامان سلون، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 164.
(51) – صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 123.
(52) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(53) – ينظر، رامان سلون، المرجع السابق، ص 166.
(54) – صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ص 123، 124.
(55) – صلاح فضل، المرجع السابق، ص 123 .