الأستاذ/ علي بخوش
قسم الأدب العربي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية واللغات
جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر

مداخلة ضمن محور: استقبال المقاربات النقدية الغربية
تأثير جمالية التلقي (الألمانية) في النقد العربي

تسعى هذه المداخلة إلى استقراء تأثير جمالية التلقي (الألمانية) في حركة النقد العربي الحديث، وذلك بفضل النقلة التي أحدثتها من خلال اهتمامها بقطب القارئ، وهو ما جعل كثيرا من النقاد العرب يعودون إلى التراث درسا و تأملا من زاويا مختلفة؛ فمنهم من بحث عن مفهوم التأويل وتتبع قوانينه ومبادئه عندهم، ومنهم من سعى لتبيان مكانة المتلقي ودوره في العمل الأدبي،وقد حاولت جاهدا أن ألخص بعض هذه الدراسات في هذه المداخلة البسيطة.

تمهيد:

ظهرت نظرية جمالية التلقي في ألمانيا، بعد ظهور عدة نظريات نقدية سعت إلى وصف ومقاربة النص الأدبي من زوايا عدة ثائرة على المقاربات السابقة؛ إذ كان النقد القديم يدرس النص الأدبي من خلال كاتبه، فقد ركز الاتجاه الواقعي والنفسي مثلا على المؤلف في نقده للأعمال[1] الأدبية، ونظلت يحيل إليه عند دراسة النص والبحث عن مدلولاته؛ حيث يركز النقاد على دراسة « المؤلف من حيث علاقته بجنسه وعقله ووطنه وعصره وأسرته وثقافته وبيئته الأولى وأصحابه الأدنين ونجاحه الأول وأول

لحظة بدأ عندها يتحطم، وخصائص جسمه وعقله وبخاصة نواحي ضعفه»[2]. وقد ساد هذا الاتجاه زمنا في أوروبا في الدراسات الأدبية على يد نقاد من أمثال "هيبوليت تين Hippolyte Taine" و"برانديز Brands" و"سانت بوف Sainte Beuve " و"برونتيار Brunetiére"، حتى القرن العشرين مع ظهور المناهج النقدية الحديثة كالشكلانية[3] والبنيوية[4] والتفكيكية[5] وغيرها.

كان لظهور المقاربات النقدية الحديثة كالشكلانية والبنوية والتفكيكية وغيرها الأثر البالغ في نشأة جماليات التلقي؛ إذ عارضت بعض الأفكار وطورت أفكارا أخرى وكان أهم نقلة قامت بها هي التحول من قطب المؤلف . النص إلى قطب النص القارئ.

ولابد أن يتعرض المتابع لهذه النظرية إلى الأصول المعرفية لها؛ لأن كل نظرية هي نتاج الفلسفة والفكر السائد في بيئتها.

أ . الأصول المعرفية لنظرية التلقي:

ترجع أصول جمالية التلقي إلى فلسفتين عرفتا في ألمانيا خاصة؛ وهي الظاهراتية والهيرمونيطيقا.

1 . الظاهراتية :

ترتبط " جمالية التلقي[6] Esthétiques de la reception " ارتباطا وثيقا؛ لأن أغلب المفاهيم التي جاءت بها هذه الفلسفة الذاتية عن طريق أعلامها وأبرزهم "هوسرل"* و"انغاردن"** ، قد تحولت إلى أسس نظرية ومفاهيم ومحاور إجرائية[7] . وأبرز المفاهيم الظاهراتية المؤثرة في اتجاه جمالية التلقي مفهوم المتعالي والقصدية.

فالأفكار التي صاغها "هوسرل" حول تلقي الأشياء من خلال الفهم الذاتي أو التلقي الذاتي بدأت تتحول إلى حقائق ملموسة تحاول أن تستند إلى

المكونات الأساسية (الماهوية) للشيء[8]. ويعد إنغاردن أول من عدل في مفهوم المتعالي "Transcendental" عند أستاذه "هوسرل"، والذي يرى (" إنغاردن") أن المعنى الموضوعي أي الخالي من المعطيات المسبقة، ينشأ بعد أن تُكَوِّن الظاهرة معنى مخصصا في الشعور؛ أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص[9].

وهذا يشير إلى أن المعنى ـ معنى أي ظاهرة خارجية في الوجود ـ هو خلاصة الفهم الفردي الخالص، وهذه العملية تسمى بالمتعالي، حيث يرى «أن الظاهرة ـ وهو يطبق ذلك على العمل الأدبي ـ تنطوي باستمرار على بنيتين؛ بنية ثابتة (يسميها نمطية)، وهي أساس الفهم، وأخرى متغيرة (يسميها مادية) وهي تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي، حيث إن معنى أية ظاهرة لا يقتصر على البنية النمطية (الثابتة) للظاهرة، بل إن المعنى هو حصيلة نهائية للتفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم»[10]. وتعد هذه الفكرة التي طرحها " إنغاردن" مرتكزا أساسيا لكل الاتجاهات التي تنضوي تحت رداء "هوسرل" (مثل "هيدغر" "سارتر" "غادامير"..) ومرتكزا هاما لعدد من الاتجاهات النقدية كاتجاه جمالية التلقي؛ ذلك أن فينومينولوجية "إنغاردن" جعلت من المتلقي ركنا أساسيا في إدراك العمل الأدبي، وأعطت لهذا الإدراك أساسا موضوعيا ومادياً؛ فالمتلقي يملأ فراغات النص الأدبي الموجودة فيه ، لأن إدراك الظاهرة الأدبية لا تتحقق عيانيا إلا بوجوده. وبالتالي ساهمت جهود الفينومينولوجيين من أمثال "هوسرل" و"إنغاردن" وغيرهم في تأصيل ونشوء نظرية التلقي كما ظهرت عند نقاد مدرسة "كونستانس" الألمانية.

2 ـ الهيرمونيطيقا (التأويلية):

عضد رواد أصحاب جمالية التلقي "ياوس" بخاصة . افتراضاتهم في شرعية إسهام الذات المتلقية في بناء المعنى من خلال آراء الفيلسوف "هانس جورج غادامير"* في مفهوم التأويل. وقد ارتبط أصل التأويل عنده . مع الاهتمام باكتشاف المعنى الصحيح للنصوص (خاصة النصوص المقدسة)؛ حيث كان يرى بأن« التأويلية تطالب بالكشف، بتقنيات خاصة، عن المعنى الأصلي في كلا التقليدين: الأدب الإنساني والتوراة»[11].

استفاد أصحاب نظرية التلقي من الفيلسوف "هانس جورج غادامير" في نظرته إلى التأويل وعمل الفهم وإعادة الاعتبار إلى التاريخ . في إعادة إنتاج المعنى وبنائه. ويعد "دلتاي"* . وهو أحد مصادر فلسفة "غادامير". أحد المهتمين بدراسة الفهم والتأويل دراسة علمية؛ ويعني الفهم لديه النظر في عمل العقل البشري أو إعادة اكتشاف "الأنا" في "الأنت"، فالعملية الأساسية التي من خلالها يتوقف إدراكنا كله للذوات هي إسقاط حياتنا الباطنية الخاصة بنا على موضوعات من حولنا كي نشعر بانعكاس التجربة فينا[12].

مما يعني أن "غادامير" يركز على الذات (القارئ) كقوة فاعلة في عملية الفهم والتأويل، ويحاول أن يجعل من هذه العملية عملية موضوعية بحتة، وهذا ما يتضح أيضا في فهمه للتأريخ (الماضي)؛ فهو يُخضع تأثيرات الماضي لفهم الذات.

ب . جمالية التلقي الألمانية (مدرسة كونستانس) :

أحدثت" جمالية التلقي Rezeptionastehetik* "ثورة في الدراسات الأدبية؛ تمثل ذلك في إعلانها عن تغيير النموذج في علوم الأدب، وكان محرك ذلك التغيير هو التحول في الاهتمام الجذري من دراسة ثنائية الكاتب . النص إلى تحليل العلاقة النص. القارئ. فقد كان التلقي قبل هذه النظرية ضيق المفهوم، منغمسا في التيار السيكولوجي (الأنغلو أمريكي)،

فجاء أصحاب هذه النظرية فوسعوا المفهوم،وأقاموه على دعائم موضوعية ومعرفية وفلسفية، واعتمدوا على مفهوم التجربة الجمالية بأبعادها الثلاثة :البعد الاستقبالي والبعد التطهيري والبعد التواصلي[13].

والحديث عن " جمالية التلقي" يستدعي الحديث عن البدايات الأولى؛ التي يمكن أن تلخيصها في تلك المجموعة من المقترحات التي صاغها الناقد الألماني "هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauiss" في الستينات، والتي عدت الأساس لنظرية جديدة في فهم الأدب وتفسيره، والوقوف على أهم إشكالياته التي خلفتها النظريات التي تعاقبت على فهمه وتحليله. وصيغت هذه المقترحات في محاضرة عام 1967 في جامعة "كونستانس" تحت عنوان" لم تتم دراسة تاريخ الأدب"، وقد تضمنت مقالة شهيرة عام 1970 بعنوان" تاريخ الأدب بوصفه تحديا لنظرية الأدب literary History as a challenge "، وإلى جانب مقترحات "ياوس" قدم "فولفغانغ آيزر" مجموعة من الافتراضات التي تصب في الاتجاه نفسه[14].

ومن ثمة، فإن دراسة جمالية التلقي ستنصب على جهود كل من "هانز روبرت ياوس" و"فولفغانغ آيزر"؛ وسيتم تناول افتراضات الأول من خلال فهم التطور الأدبي بناء على أفق الانتظار، في حين سيتم تناول جهود الثاني من خلال إجراءات المتلقي في بناء المعنى الأدبي.

1 . جهود هانز روبرت ياوس:

صاغ "ياوس" نظريته (جمالية التلقي أو نظرية الاستقبال**) انطلاقا من النظريات التي تتعلق بالمعنى، والعمل الأدبي، ووظيفته ، وموقف المتلقي من العمل، وصلته به والمبادئ التي تنظم هذه الصلة[15]، وقد خصص اهتمامه للتلقي المنبثق من العلاقة بين الأدب والتاريخ. وقبل ذلك يعرض عيوب التاريخ الأدبي الوضعي والماركسية والشكلانية، ورغم أنه يثني على

الماركسية(التي يمثلها لوكاش وغولدمان) لاعتمادهما على السياق الاجتماعي للأدب، إلا أنه يعيب عليها المغالاة في الاعتماد على" نظرية الانعكاس reflection". أما الشكلانية فتحظى بقبول لديه مادامت تتقصى قضية الإدراك الجمالي، إلا أنها تخفق في وضع الأعمال الأدبية في سياقها السوسيوتاريخي[16].

وقد اقترح - بناء على انتقاداته للنظريات النقدية السابقة - دراسة العمل الأدبي عبر تاريخ للتلقي؛ لأن الخلاصة التاريخية للعمل الفني - حسبه - لا يمكن توضيحها بتفحص المنتوج (الأعمال الأدبية) أو وصفه ببساطة، بل يجب معاملة الأدب كإجراءات جدلية للإنتاج والاستقبال[17]. حيث إن الأدب والفن «يحويان فقط تاريخا يتضمن شخصية الإجراءات حين يتم تأمل الأعمال المتوارثة ليس فقط من خلال الموضوع المنتج، ولكن من خلال الموضوع المستهلك عبر تفاعل الكاتب والجمهور»[18].

وهذا يعني، أنه ينبغي دراسة الأعمال الأدبية من خلال تاريخ تلقيها من طرف الجمهور، ومن ثمة يتشكل تاريخ أدبي لاستقبال الأعمال الفنية يسمح بتوضيح ورسم التغيرات في الخبرة الجمالية للقراء، وكذلك ردود أفعالهم على الأعمال التي تمت قراءتها.

لهذا طرح مجموعة من المفاهيم الإجرائية البديلة للمفاهيم البنيوية التي انتقدها بشدة بسبب استبعادها للذات الفاعلة (المنتجة للأدب)، والذات المتلقية. فحرص على تأكيد أهمية الذات المتلقية - من خلال فعل الإدراك - في بناء المعنى؛ ذلك أن المتلقي يؤول العمل الأدبي وفق رؤية جمالية ذاتية، فيتولد عن ذلك معنى يتخذ شكلين محتملين : إما أن يدون هذا المعنى كتابيا، وإما أن يستقر في ذهن المتلقي[19].

وقد افترض أصحاب جمالية التلقي أن"العمل الأدبي" يتميز عن "النص" في أنه يحتل وجودا لا مرئيا بين المتلقي والنص[20]، فحين نشرع في قراءة

قصيدة لأحمد مطر مثلا . فإن هذه القصيدة لا تأخذ تحققها الجمالي إلا حين يتواصل معها المتلقي ويلتحم بها من خلال القراءة، فالنص لا يتحقق إلا أثناء القراءة والاتصال.

يتم بناء المعنى عند "ياوس" من خلال تأويل العمل الأدبي، مستندا في ذلك إلى افتراضات "غادامير" في العملية التأويلية؛ حيث تخضع إلى ثلاث وحدات متلازمة:هي الفهم والتفسير والتطبيق. وقد وجد "ياوس" وفق نظرة "غادامير" أن جمالية التلقي نجحت في معرفة فكرة أن «الفهم يتضمن دائما بداية التفسير وأن التفسير، بالتالي، هو الشكل الظاهر للفهم»[21]. بمعنى أن الإدراك الأدبي يرسم الطريقة التي يُفسر الأدب بها، وإن عملية التفسير،أي صياغة المعنى تدمج الإدراك أيضا[22]؛ وهذا يعني أن النص(أي نص فني) ليس له معنى خالص يكونه لوحده، إنما المعنى يتشكل بصورة حتمية مع الإدراك.

ومن ثمة كان التأويل الأدبي الذي تمارسه جمالية التلقي يُعنى بالتعرف على السؤال الذي يقدم النص جوابا عنه، « وبالتالي إعادة بناء أفق الأسئلة والتوقعات الذي عاشه العصر الذي فيه دخل العمل الأدبي إلى متلقيه الأوائل»[23].

يبين هذا الأمر وجود اختلاف في فهم "المعنى الأدبي" بين أصحاب نظرية التلقي والبنيويين؛ ففي حين يعتقد البنيويون أن النص يتضمن معناه في داخله، باعتبار أن شكله اللساني (بنيته اللغوية) يتضمن بنفسه ذلك المعنى ويحتويه، ينطلق أصحاب نظرية التلقي من منطلق آخر، يجعل عملية الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه، ليصير الفهم عملية بناء المعنى وإنتاجه وليس الكشف عنه والانتهاء إليه، وبذلك « يعد المحمول اللساني مؤثرا واحدا من مؤثرات الفهم لا بد من تغذيته بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم من لدن المتلقي»[24].

أي إن الاستراتيجية الجديدة التي تبنتها جمالية التلقي في القراءة قائمة على استخدام فعل الفهم في قراءة النص؛ حيث ترى أنه لا يستقيم فهم العمل الأدبي إلا إذا شارك المتلقي في بناء وإنجاز المعنى مشاركة فعالة وقوية تجعله طرفا في تأويله وتفسيره مستخدما في ذلك خبرته الجمالية ومرجعياته الثقافية والإيديولوجية.

وقد سعى "ياوس" لتجاوز الهوة بين التاريخ والأدب، أو بين المعرفة التاريخية والمعرفة الأدبية، وكان يهدف من خلال ذلك إلى تحسين القواعد المؤسسة للفهم التاريخي للأدب[25]؛ لهذا طرح مفهوما إجرائيا جديدا أطلق عليه "أفق انتظار القارئ Reference of the reader's expectations ". قاصدا به الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى، عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة لديه[26].

حيث بنى مفهوم أفق الانتظار من خلال مفهوم الأفق التاريخي عند "غادامير"؛ إذ أخذ مفهوم" الأفق Reference" منه، وركب مفهومه "أفق الانتظار" ، وأخذ مفهوم "خيبة الانتظار" من "كارل بوبر* Karl. R. Popper".

ويعني مفهوم الأفق عند "غادامير" أنه « لا يمكن فهم أي حقيقة دون أن تأخذ بعين الاعتبار العواقب التي ترتبت عليها، إذ لا يمكن حقيقة الفصل بين فهمنا لتلك الحقيقة، وبين الآثار التي ترتبت عليها، لأن تاريخ التفسيرات والتأشيرات الخاصة بحدث أو عمل ما هي التي تمكننا - بعد أن اكتمل هذا العمل وأصبح ماضيا - من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية المعاني، وبصورة مغايرة لتلك التي فهمها معاصروه بها»[28].

وبناء على هذا، فقد حرص "غادامير" على فهم تاريخي، وعلى وعي تاريخي، بوصف ذلك شرطا أساسيا في أي ممارسة تأويلية، وهذا يعني «أن

السياق التاريخي الذي خُلق فيه الأثر يتحد مع أفكار المفسر الشخصي، حيث يكون رأي الأخير حاسما في إعادة إحياء معنى النص، ويسمى "غادامير" ذلك بأنه "انصهار آفاق"، أي أفق النص وأفق المؤول (المتلقي)»[29].

أما استفادة "ياوس" من مفهوم "خيبة الانتظار" عند "كارل بوبر" فيتجلى في أن المتلقي حين يتحقق من خطأ فرضياته، يباشر اتصاله بالواقع الفعلي، لذلك يتحرر القارئ من ضغوط الحياة الواقعية ومن أحكامها المسبقة. وعلى الرغم أنه يعترف بتأثير كلا من "غادامير" و"كارل بوبر" في تشييد مفهومه "أفق الانتظار"، إلا أنه يحرص على تأكيد افتراق مفهومه وخصوصيته في مجال الأدب عن مفهوميهما.

اعتمد "ياوس" على بديهية القارئ لفهم اصطلاحه الرئيسي "مفهوم أفق التوقع"؛ حيث إن الاصطلاح وُجد في مجموعة كلمات ومقاطع مركبة: "أفق التوقع"، "أفق خبرة الحياة"، "أفق البناء"، "التغير الأفقي"، "الأفق المادي للحالات"[30]، ويقصد بأفق التوقعات لديه نظام التبادل الذاتي أو بناء التوقعات، باعتباره نظاما مرجعيا أو نظاما ذهنيا ، حيث تكون افتراضات المتلقي صحيحة في أي نص أدبي؛ بمعنى أن المتلقي يبني معنى لنص أدبي، لأن ذلك العمل يثير أفق توقعه، ومن ثمة فإن الأفق الأدبي يتشيأ، لأن العمل ذاته يجعله هدفا مدرَكا من قبل القارئ[31].

بمعنى آخر، أنه في رصده للتاريخ الاصطلاحي لمفهوم الأفق، وفي رصده كذلك لجمالية التلقي، يهتم بالتاريخ الأدبي باعتباره يتأسس على تجارب القراء السابقة في التعامل مع العمل الأدبي، فتأثير النصوص مشروط باستمرار قراءتها والاستجابة لها، وهذا يبين أن النصوص الأدبية يتم تلقيها حتما من خلال أفق توقعات القراء، ومن ثمة فإن تأسيس تاريخ أدبي ما يستوجب رصد وتحديد أفق توقعات القراء[32].

وهو يشير إلى أن مفهومه - أفق التوقع - يتضمن ثلاثة مبادئ أساسية:

1 . التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص

2 . شكل الأعمال السابقة وموضوعاته (تيماته) التي يُفترض معرفتها.

3 . التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية (اليومية)، أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي[33].

بناء على ما تقدم، يتضح أن التطور الذي يمس النوع الأدبي يتم من خلال فهم سابق للمقومات الأساسية للنوع في شكله وموضوعاته (تيماته) وأسلوب لغته؛ بمعنى أن «الأعمال المؤسسة إنما تطور في نوعها من خلال تراكم الفهم والقراءات المتعددة، حيث يكون النوع عرضة لتفسيرات شتى بعضها من داخل الأدب نفسه وبعضها الآخر من العلوم المجاورة»[34]. وتعمل هذه التفسيرات للأعمال الأدبية . وهي تحمل طابعا شخصيا (ذاتيا) للفهم . على جعل النوع الأدبي مستعدا للتطور، كما تطورت الملحمة إلى الرواية*.

ويتضح أيضا من المبادئ التي حددها في أفق الانتظار، أن مقياس تطور النوع يكمن في طرف المتلقي؛ لأن مجموعة المعايير التي يحملها، من خلال تجاربه السابقة في قراءة الأعمال، هي التي ترسم ذلك التطور في اللحظة التي تتعرض فيها (أي تلك المعايير) إلى تجاوزات في الشكل والموضوع واللغة، وهذه اللحظة هي لحظة "الخيبة"، حيث يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السابقة مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد[35].

ويمكن أن أمثل ذلك بالمقدمة الطللية في القصيدة العربية القديمة؛ إذ اعتاد الجمهور المستمع (المتلقي) على نظام خاص في مقدمة القصيدة، كالبكاء على الطلل ووصفه وتذكر الحبيبة، فإذا ما جاء العصر العباسي أصيب هذا الجمهور المستمع بالخيبة (خيبة الانتظار)؛ ذلك أن معاييره في الموضوع قد انتهكت، فلم تعد القصيدة تبتدأ بالطلل ولا بذكر الحبيبة

(شعر أبي نواس مثلا)، فيتضح حينها أن هنالك تطور في النوع الأدبي، وتجاوز لنظام سابق. وكلما شملت الخيبة الشكل والموضوع واللغة زادت حدة التطور في النوع الأدبي، وزادت من خيبة الانتظار لدى المتلقي.

يتم - إذن- بناء المعنى وإنتاجه داخل مفهوم أفق الانتظار، حيث يتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية مع فعل الفهم عند المتلقي. ونتيجة لتراكم التأويلات (أبنية المعاني) عبر التاريخ يتحدد لدينا سلسلة تاريخية خاصة بالتلقي، تقوم بقياس تطورات النوع الأدبي، وتؤدي لحظات "الخيبة" دورا مهما في هذا التأسيس التاريخي؛ حيث تعد - اللحظات التي تتمثل في تجاوزات أفق النص للمعايير السابقة التي يحملها أفق الانتظار لدى المتلقي (بمعنى انتهاك أفق انتظار المتلقي). لحظات تأسيس لأفق جديد، وهكذا يتم التطور في الفن الأدبي عبر استبعاد الآفاق المتجاوزة وتأسيس آفاق جديدة[36]. بمعنى أن يكون وراء كل استبعاد لأفق انتظار، إنشاء أفق انتظار جديد، وتبدو هذه الفكرة وليدة الفكر الشكلاني بشكل بارز وذلك في مفهوم التغريب أو كسر التوقع. بيد أن مفهوم خيبة الانتظار يفترق عن مفهوم كسر التوقع (التغريب) الذي أحدثه الشكلانيون؛ لأن التغريب يخص الانزياحات الأسلوبية، ولذا فهو رهينة الملفوظ اللساني وبنية الأدب، أما مفهوم خيبة الانتظار فهو مفهوم - كما أشرت سابقا - يشيده المتلقي« لقياس التغيرات أو التبدلات التي تطرأ على بنية التلقي عبر التاريخ»[37].

يتضح مما سبق، أن أفق الانتظار عنده، يتجسم في تلك العلامات والدعوات والإشارات التي تفترض استعدادا مسبقا لدى الجمهور لتلقي الأثر، وأفق الانتظار على هذا التحديد «يحيا في ذهن الأديب أثناء الكتابة ويؤثر في إنشائه أيما تأثير، وقد يختار الكاتب بعمله أن يرضي انتظار القراء فيسايرهم في ما ينتظرون، مثلما يختار جعل أفق الانتظار يخيب»[38].

وهذا ما يتجلى في تواريخ الآداب التي تزخر بكثير من الآثار التي خيب فيها أصحابها انتظار القراء بعد أن منوها بالمجارات، وهذه الآثار هي التي خلقت منعرجات في مسيرة الإنشاء الأدبي التاريخية، ويمكن الاستشهاد في هذا الموطن برواية "دون كيشوت لسيرفانتيس". ومن ثمة كان الأثر الذي يخيب انتظار الجمهور، فيخرج على المعايير الأدبية السائدة . هو الذي يطور من قيم التعبير والتقويم ويخلق حاجات جديدة وانتظارا جديدا، فيخلق بالتالي مؤلفات جديدة[39].

اعتمد "ياوس" على الشكلانية في مجال هام، وهو تأسيس نوع جديد من التاريخ الأدبي؛ ذلك أن تاريخ الأدب الشكلاني جمع الدلالات التاريخية والفنية للأعمال، وكان المعيار المتبع في هذا الجمع هو العمل (الفني) كشكل جديد في التسلسل الأدبي، وليس إعادة إنتاج الأشكال الأدبية ذاتيا[40].

وهذا يدل على أنه قد أخذ فكرة الأشكال الأدبية وتطورها من الشكلانية الروسية، لكن بفهم مختلف يتلخص في أن العمل الأدبي الجديد يأخذ طريقه إلى الظهور حين يمنحه المتلقي ذلك من خلال فعل الفهم، وبالتالي فإن الذي يقرر تطور الأشكال وتغيرها هو أفق انتظار القراء عبر الزمن.

ولهذا، طور مفهوم الزمنية للتاريخ الأدبي؛ مقترحا بأن يعمد «مؤرخو الأدب بفحص المقتطفات النموذجية المختارة من الحياة الأدبية للتحقق من أي الأعمال وفي أي فترة زمنية محددة تقع خارج الأفق، وأي الأعمال تبقى غير متميزة»[41]. وهذا الإجراء حسبه يسمح بإنتاج بنى متنوعة تكون فاعلة في لحظات تاريخية معينة، ومن خلال مقارنة المقتطفات النموذجية الآنية بالبنى السابقة أو اللاحقة يمكننا من معرفة كيفية التغير الأدبي في بناء المعنى[42].

وقد جعل العلاقة بين الأدب والقارئ (المتلقي) مشتملة على دلالة جمالية وتاريخية؛ فالدلالة الجمالية تعتمد على مقارنة القارئ قيم العمل الجمالية بعد المرة الأولى للقراءة مع أعمال أدبية مقروءة من قبل.أما الدلالة التاريخية فتتلخص في« أن تتخذ حالة القبول شكلا مقبولا تاليا، بالإضافة إلى عملية الاستيعاب المتجدد لعمل الماضي الذي يطرح الوساطة بين فن الماضي والحاضر، أي قيم الأدب القائم على تمثيل التراث واقتصاصه ونوعيته المعاصرة»[43].

حيث يذهب . في رسمه للعلاقة بين الأدب والقارئ . إلى أن الأثر الأدبي يتجه إلى قارئ مدرك تعود على التعامل مع الآثار الجمالية، وتكيف مع التقاليد التعبيرية فيها[44]. وهذا يعني أن القارئ عنده ليس أي قارئ، إنما هو قارئ يملك رصيدا من الكفاءة والاحتراف.

وهذه النظرة تُعظم من شأن المتلقي، وتزيد من خطورة مهمته في تأسيس التاريخ الأدبي المنشود؛ فمن خلال قراءة المتلقي للأعمال الأدبية (العملية التأويلية بمراحلها الثلاثة) يمكنه تحديد البنى الفاعلة في هذه الأعمال، ومن خلال أفق الانتظار الذي يملكه (الذي هو عبارة عن معايير وأعراف تنشأ من خبرته الجمالية ومرجعياته الثقافية وتذوقه للعمل الفني)، يمكنه تحديد ما إذا كان هذا العمل الجديد ينسجم مع أفق الانتظار لديه، أم أنه بصدد أفق انتظار مستحدث، وبالتالي يتمكن دارس الأدب من فهم تطور وتغير الأنواع الأدبية عبر التاريخ.

بيد أن سؤالا يُطرح في هذا الموضع، وهو أن الأعمال الأدبية ليست كلها أعمالا متميزة ورفيعة الشأن، وليست كلها على درجة واحدة من الجودة، فكيف يتم تصنيفها في هذا التاريخ الأدبي الذي يقترحه ؟

يرى "ياوس" أن« أي عمل من سقط المتاع، أو من الأدب الاعتيادي في ذلك العصر يمكن تصنيفه استنادا إلى درجة "عدم

التعاصر"، بينما تلك الأعمال المعاصرة تعتبر مرتبطة بأفق التوقعات»[45]. ومن ثم فإن الأعمال الجليلة الماضية والأعمال الجليلة الحاضرة والأعمال الجليلة المستقبلية، والتي يحددها جميعا فعل الفهم لدى المتلقي من خلال أفق الانتظار لديه، تدخل ضمن تطور التاريخ الأدبي. أما الأعمال الأخرى فلا يصح إدخالها في مجال التصنيف.

يمكن القول إن "ياوس" كما سبق الذكر يدرج التطور الأدبي ضمن تاريخ تلق للأعمال؛ فتاريخية الأدب لا تقوم على تواجد الحقائق الأدبية، ولكن على تعرف القارئ المبكر للعمل الأدبي لأهميته التاريخية في تاريخ الأدب. ولهذا يحرص على تحديد وظيفة مؤرخ الأدب بالقدرة على القيام بالتجديد الواعي لمكانة العمل الجمالية، ووضعيته في التواصل التاريخي لقرائه[46].

يتضح مما تقدم، أن "ياوس" كان يسعى إلى جعل المعرفة التاريخية المرافقة للأعمال الأدبية عبر تلقيها المختلف ذات حضور إيجابي بالنسبة لتطور النوع، ولإعادة بناء معنى العمل الأدبي[47]. فكيف يتم ذلك؟

يمكن تمثيل ذلك بقراءة نص لأبي نواس مثلا . فإن معناه لا يتنصل كليا لتاريخ التفسيرات والجدالات التي دارت حول شعره، وأي قراءة لهذا الشعر تستبعد هذه التفسيرات تعد قراءة قاصرة[48]؛ حيث إننا حين نقرأ في حاضرنا نص أبي نواس إنما ندمج فيها آفاقا مختلفة تتعلق ببنية العمل، وبتاريخ تلقيه، والخصائص الجديدة لنوع كتابته، ولا نكتفي - كما تفعل البنيوية - بالبنية الداخلية له. فالنص لا يتطور تطورا داخليا محضا (كما ترى البنيوية)، وإنما هو واقع تحت مؤثرات شتى[49] داخلية وخارجية، يقوم المتلقي بفهم بنيته وإدراك جماليته.

وهذا يفرض على المتلقي أثناء قراءة الأعمال الأدبية الإحاطة بجل المؤثرات الداخلية والخارجية التي يمكن أن تساعده في فهم النص وتأويله،

حيث يتمكن بخبرته الجمالية وبهذه التفسيرات السابقة من بناء معنى النص الأدبي. وكلما استبعد أفق الانتظار لديه في نص من النصوص كان ذلك استبعادا للمعايير الجمالية المتراصة تاريخيا، ومن ثمة يولد أفق انتظار جديد ينتج عنه تطور في النوع الأدبي. فتطور الأنواع الأدبية تتم باستمرار من خلال استبعاد أفق الانتظار، وتأسيس أفق آخر، وإذا علمنا أن هذا التأسيس لا يتم دون مسبقات لتاريخ تلقي النوع، فإن قضية الاستبعاد والتأسيس تكون قد وقعت بفعل المتلقي[50].

إن اختيار المقتطفات النموذجية (من الأعمال الأدبية في حقبة معينة) لغرض التفحص توفر وسائل لقراءة التاريخ الأدبي، وتتجاوز في ذلك العلاقات الإحصائية المتبادلة، وتتجنب النزوات الشخصية (حين ينطلق المتلقي بذاتية مفرطة)، وتسمح بالمقابل بتأسيس تاريخ فعال يعد دليلا فاصلا لمؤرخي الأدب[51].

حاول "هانز روبرت ياوس" أن يهذب نظريته تهذيبا حسنا، فدعمها بمفهوم آخر، هو مفهوم" المسافة الجمالية – Distance Esthétique . Aesthetic Distance" .ويعني بها البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، ويمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القراء على الأثر، أي من خلال تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها[52]. وهذا ما يجعلها محددة للسمة الفنية للعمل الأدبي حسب جمالية التلقي، فكلما زادت درجة انخفاض هذه المسافة . مع مراعاة عدم التحول نحو أفق الخبرات المجهولة من قبل الوعي المتلقي. زاد اقتراب العمل من محيط الفن "المطبوخ" أو" الترفيهي[53] Culinary"

فالعمل "الترفيهي" المتولد يتميز بجماليات تلق غير مستعدة لتغيير في آفاق توقعاتها؛ لأنها مشبعة بآفاق توقعات مفروضة من معيار سائد ومألوف، بحيث تمنع المتلقي. في ظل هذه الظروف . من السعي إلى إعادة إنتاج

جمالي لما هو مألوف، أو بناء معنى لنص لا يحتوي على أفق انتظار مخالف وجديد لما عنده، فيركن إلى القراءة غير المنتجة (القراءة الاستهلاكية الترفيهية)[54].

وهذا يعني بوضوح، أن الآثار الأدبية التي ترضي وتلبي آفاق انتظار الجمهور، وتتفق مع رغبات قرائها المعاصرين هي آثار عادية جدا حسبه تكتفي باستعمال النماذج الحاصلة في البناء والتعبير، وهي نماذج تعود عليها القراء. وهذا النوع من الآثار المنتجة للاستهلاك السريع سرعان ما تخضع للانحصار والجمود.

أما الآثار الأدبية الجيدة عنده فهي التي تخيب آفاق الانتظار لدى جمهورها وتغيظه ، ومن ثمة فهي تطوره وتطور وسائل التقويم والحاجة من الفن، وحتى إن رُفضت . بسبب انتهاكها لأفق الانتظار لدى جمهورها المعاصر لها . فإنها سوف تخلق جمهورها خلقا[55].

ويرى "ياوس" أن تاريخ الأدب لا بد أن يُدرس تعاقبيا في سياق تلقي الأعمال، وتزامنيا في نظام علاقات الأدب المعاصر وفي نتاج هذه الأنظمة، وفي علاقة التطورات الأدبية الملازمة للسير العام للتاريخ، وعلى هذا الأساس وضع عددا من المبادئ التي تلخص نظريته في التلقي، والتي أجملها ناظم عودة في هذه النقاط[56] :

1 . ليست للعمل الأدبي في حد ذاته أي أهمية، إنما تكمن أهميته في اللحظة التي يلتقي فيها بالجمهور، فتتحقق وظيفته ويخرج إلى الوجود بفعل القراءة، حيث يقوم المتلقي بدور فاعل ينسجه لعلاقات مختلفة مع النص كجدلية السؤال والجواب، ولا يكتفي بالقراءة البسيطة الاستهلاكية. وعلى مؤرخ الأدب أن يلاحظ الأحكام التي أصدرت بفعل التلقي، والتي تدل على وعي محدد تاريخيا، وهذا يعني أهمية المبدأ التعاقبي في عملية تأريخ الأدب.

2. لا يأتي العمل من فراغ، بل إنه يستند إلى مجموعة من المرجعيات المضمرة والخصوصيات التي تعتبر مألوفة، ولما كان المتلقي مالكا لمجموعة من المعايير الخاصة المكتسبة عبر تجاربه السابقة مع النصوص، فإنه يكون في حالة من التفاعل مع النص من خلال أفق انتظار الذي يتغير حسب ما يقدمه النص المعطى، فإما أن يكون النص مختلفا مع هذا الأفق، وإما أن يكون مطابقا له، فإذا استبعد أفق الانتظار فهذا يعني أننا إزاء تطور في النوع الأدبي. ومن ثمة تبرز أهمية أفق الانتظار في تحديد التطور الأدبي في الأشكال والمضامين.

3. تشخيص الإجابات التي يقدمها العمل الأدبي لأسئلة القراء عبر فترات تاريخية متفاوتة، بمعنى أن العمل الجديد يضمن دائما رغبات المتلقي في تعديل شروط الاستجابة والتواصل.

4. تحديد وضعية العمل الأدبي من خلال السلسلة الأدبية التي ينتظم فيها، فجمالية التلقي تفترض أن كل أثر* أدبي يندرج داخل السلسلة الأدبية التي يمثل جزءا منها، وذلك حتى يتم التمكن من تحديد وضعيته التاريخية وأهميته أو دوره داخل السياق العام للتجربة الأدبية.

5 . الاستفادة من الدراسة التزامنية للخطاب القائمة على التحليل اللساني؛ وذلك من خلال التشديد على أهمية المرجعيات التاريخية (مرجعيات الفهم) ويتم ذلك بدمج التحليل التزامني والتحليل التعاقبي في عملية تحليلية واحدة، بمعنى أن أفق الانتظار قائم بشكل أساسي على تعديلات تجري على شكل ومضمون العمل نفسه.

6 . دراسة تاريخ الأدب من خلال وضعه في علاقة مع التاريخ العام، بحيث يشكل الأدب جانبا من تاريخ الوقائع الاجتماعية، بالإضافة إلى الجوانب الأخرى، وهو ما يسمح بتحديد دور الأدب وأهميته وإسهاماته في هذا التاريخ.

يمكن القول تلخيصا لما سبق إن موضوع الدراسة الأدبية عند "ياوس" ليس تحليل النصوص تحليلا هيكلانيا مضمنا بها، وليس هو أيضا استعراض المعارف المتعلقة بالكاتب والأثر، وإنما هو التخاطب الأدبي من خلال ما تتسم به الأوضاع التاريخية والاجتماعية والثقافية من خصائص، أي أن موضوع الدراسة الأدبية عنده وبشكل مجمل هو معرفة كيفية إجابة الأثر الأدبي على ما لم تجب عليه الآثار السابقة من قضايا، وكيف اتصل بقرائه أو خلقهم خلقا[57].

2 – جمور فولفغانغ آيزر:

تتمثل نقطة البدء في نظرية "آيزر" الجمالية في تلك العلاقة الديالكتيكية (الجدلية) التي تربط بين النص والقارئ. وتقوم على جدلية التفاعل بينهما في ضوء استراتيجيات عدة[58]، وانطلق من البداية نفسها التي كان ينطلق منها "ياوس" وهي الاعتراض على مبادئ المقاربة البنيوية، والاهتمام بدور المتلقي في قضيتين أساسيتين: هما تطور النوع الأدبي وبناء المعنى[59].

كان الاهتمام الرئيسي له منذ البداية سؤال يلخص الإطار العام لافتراضاته وهو:« كيف وتحت أي ظروف يُكون النص معنى بالنسبة للقارئ»[60]؛ ذلك أن النقد السابق لجمالية التلقي لم يعر الاهتمام للطرف المتلقي إلا باعتبار ذلك مسألة مسلمة، بيد أن "آيزر" يجد أنه من الغريب « أننا لا نعرف إلا القليل عن ما هو ذلك الشيء الذي نعتبره مسألة مسلمة»[61].

وهذا يعني أنه يتجه إلى قطب المتلقي. وهو الذي يخاطبه النص آخر الأمر. لأن النقد السابق استحوذت عليه فكرة المؤلف . النص، فكان من الصعب لهذا النقد رؤية أن النص ليس في وسعه أن يمتلك المعنى إلا عندما

يكون قد قرئ[62] . ولهذا كان النقد السابق لجمالية التلقي يجد الحديث عن فكرة التلقي فكرة مضحكة أو بديهية.

ولا يغيب مثل هذا التصور عن أصحاب هذه النظرية، إذ يقول "آيزر" على لسان "والتر سلاتوف W. Slatoff" قائلا : « يشعر المرء بأنه سيكون مضحكا قليلا إذا كان عليه أن يبدأ بالإلحاح على أن الأعمال الأدبية توجد في جانب منها على الأقل لكي تكون مقروءة، وبأننا نقوم بالفعل بقراءتها، وأن من المفيد أن نفكر في ما سيحدث عندما نفعل ذلك؟ ولنقل هذا بكل صراحة(...) ليس هناك أحد ينكر مباشرة بأن للقراء والقراءة وجودا فعليا؛ فحتى أولئك الذين ألحوا كثيرا على استقلالية الأعمال الأدبية وعلى عدم أهمية تجاوبات القراء، فإنهم أنفسهم يقرؤون الكتب ويتجاوبون معها»[63].

وهو بهذا يرد على أصحاب النظرة البنيوية التي ترى بأن للنص وجودا مستقلا ومكتفيا بذاته، في حين أن النص لا يكون نصا إلا إذا قام القارئ بتحقيقه وجعله كذلك، وهو يرد أيضا على الذين أهملوا قطب المتلقي في الدراسة الأدبية، مبرزا أن هذه الدراسات النقدية السابقة نفسها ما كانت لتتحقق لولا وجود طرف المتلقي وجودا ماديا.

ينطلق "آيزر" في تأسيس افتراضاته من مرجعيات معرفية وفلسفية متنوعة؛ فقد اعتمد على مفاهيم الظاهراتية وعلى علم النفس واللسانيات والأنثروبولوجية وأفاد بشكل رئيسي من أعمال "رومان إنغاردن"[64]؛ إذ تعود الأصول الفلسفية لافتراضاته إلى نظرية النسبية وإلى الفلسفة الظاهراتية (الفينومينولوجيا) التي كانت رد فعل على الفلسفة العقلية الكلاسيكية. وقد استثمر نظرية النسبية التي تقول بنسبية الحقيقة، وبرفض أي منهج يفترض مسبقا حقائق نهائية لتكريس الثبات وتعطيل الحركة ذات الاتجاهات المتعددة، وعلى هذا النحو رأى أنه لا وجود حقيقي للعمل الأدبي إلا حين يتواصل القارئ مع النص[65].

ولهذا فقد اهتم بشكل رئيسي بالنص الفردي وعلاقة القراء به، ووجد أن تلك العلاقة تبنى انطلاقا من مفهوم النسبية لفهم الظواهر (ومنها الأعمال الأدبية)، وانطلاقا من الاتجاه الظاهراتي الذي يحرص على دور الذات في بناء فعل الفهم والإدراك وبالتالي إنتاج معنى النص أثناء التواصل معه.

وهو يرى أن إنتاج المعنى يتم كنتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، ومن ثمة فإن العمل الأدبي ليس نصا بالكامل كما أنه ليس ذاتية القارئ، إنما هو تركيب أو التحام بين الاثنين[66]. بمعنى أن النص نفسه ليس هو العمل الأدبي من جهة، وذاتية المتلقي لا يمكن أن تحقق لوحدها معنى العمل الأدبي من جهة ثانية، بيد أن التفاعل بينهما هو ما يحقق النص ويمكن أن يطرح سؤال في هذا الشأن: كيف يتم هذا الأمر؟

يجيب "آيزر" بأن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه؛ ذلك أن النص لا يقدم إلا "مظاهر تخطاطية"* يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص، بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق[67]. لتكون خاتمة هذا التفاعل هو إنتاج معنى العمل الأدبي.

حيث ينبغي أن يتجرد - هذا المعنى - من كل مرجعية مسبقة مفروضة؛ ذلك أنه لم يعد موضوعا يستوجب التعريف به إنما أصبح أثرا يعاش[68]؛ وبذلك يسعى إلى تقويض النظرة الكلاسيكية للمعنى، الذي تعتبره كامنا في ثنايا النص يبحث عمن يخرجه إلى الوجود، وحين يتمكن القارئ من اكتشافه في النص يكون كمن حل لغز العمل الأدبي، ولم يعد له من دور مع النص وبالتالي تصبح مهمة المتلقي في كل قراءة لعمل ما هي إيجاد هذا المعنى الخفي. فيصير العمل الأدبي مبتذلا حين يكتشفه، وكلما كشف المتلقي معنى المؤلف كان ذلك خسارة للمبدع والمتلقي، وهذا لا يقضي على النص فحسب إنما يقضي على النقد الأدبي أيضا[69].

وبدلا من ذلك، يرى أن المعنى الحقيقي إنما ينتج من خلال فعل فهم المتلقي؛ وذلك عن طريق العلاقة التفاعلية بين النص وذات القارئ، فالنص يحتوي على مرجعيات خاصة به، لكنها ليست مرجعيات نهائية، فالمتلقي يسهم في بنائها عبر تمثله للمعنى[70].

وهذه المرجعيات (التي يرفض "آيزر" أن تكون محددة سلفا قبل القراءة كما في النقد الكلاسيكي) ليست ذات منحى واقعي أو تاريخي، إنما هي مرجعيات يخلقها النص أثناء عملية القراءة[71]. حيث يضبط مجموعة المفاهيم التي تحدد هذه المرجعية في[72]:

1 السجل: وهو يعني تلك الإحالات الضرورية كالنصوص السابقة والسياقات الخارجية المختلفة (الأوضاع الثقافية والاجتماعية ...الخ) التي يحتاجها النص في لحظة القراءة لكي يتحقق المعنى.

2 الاستراتيجية : ويجب ألا تفهم على أنها تنظيم تام ونهائي (كقواعد الرياضيات مثلا)،ففي هذه الحالة فإن القارئ لن يعود له دور تنظيمي وفعال إنما يجب أن تعد كبناء كامن تحت تقنيات مصطنعة والذي . أي البناء . يسمح لتلك التقنيات أن يكون لها تأثير واضعين في الاعتبار الوظيفة النهائية للاستراتيجية بكونها تغرب المألوف[73]. بمعنى آخر أنها مجموع القواعد التي يجب أن ترافق تواصل المرسل والمرسل إليه كي يتم ذلك التواصل بنجاح، والاستراتيجية من جهة أخرى تقوم بالربط بين عناصر السجل (الذي هو مجموع المرجعيات المختلفة كما أشرت سابقا) وتقييم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقي. أي أن الاستراتيجية تقوم برسم معالم موضوع النص ومعناه، بالإضافة إلى ما يتصل بشروط التواصل[74].

3 مستويات المعنى: يرى "آيزر" أن النص لا يُظهر المعنى في نمط معين من العناصر، وإنما يتأسس وفق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجمالي؛ حيث يعتقد بوجود مستويين تتم وفقهما عملية متواصلة

لبناء المعنى، تحتل خلالها العناصر التي تسهم في ذلك البناء مواقعها بالانتقال من المستوى الخلفي إلى المستوى الأمامي، بمعنى انفصال كل عنصر من عمقه الأصلي ليطفو على سطح المستوى الأمامي، وهذا الانفصال يعتبر شرطا أساسيا لعملية التلقي والإدراك والعلاقة بين المستويين الأمامي والخلفي (في العمل الأدبي) تخلق توترا تخف حدته بتدرج عبر تسلسل التفاعلات إلى أن يصب أخيرا في إنتاج الموضوع الجمالي[75].

4 مواقع اللاتحديد: وقد أخذ مفهوم اللاتحديد من "إنغاردن"، ويعني لديه أن كل موضوع ممثل أو واقعي ليس شيئا محددا وقائما بذاته، ويتضح بشكل دقيق بالنظر إلى محتواه، إنما هو فقط تشكيل خطاطي (مظاهر خطاطية) مصحوب بمواقع اللاتحديد من أنواع مختلفة، وكذلك بعدد لا نهائي من التحديدات. ويمكن أثناء قراءة العمل أن تنشأ مواقع جديدة من اللاتحديد ثم تملأ باستمرار، ولهذا فكل عمل أدبي غير تام من حيث المبدأ ويحتاج لمن يملأ مواقع التحديد فيه باستمرار في كل قراءة[76].

و مواقع اللاتحديد هي ذاتها الفراغات التي يمتلأ بها النص، وملأ هذه الفراغات يسمح بتجسيد فعل التحقق في العمل، ويسمح كذلك بتكوين خصائص مناسبة للنص، مما يمنح العمل طابعا جماليا حقيقيا. ومثال ذلك تلك البياضات التي يتركها الشاعر عمدا، فهي تجعل المتلقي متوترا، فيعمد إلى ملئها حتى يُكون علاقة منطقية أو معنى موضوعيا فينتقل من اللاتحديد إلى التحديد.

يُستخلص مما سبق « أن للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما: القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ»[77]. ويحتاج هذان القطبان إلى تفاعل بينهما يسمح بإنشاء وتحقيق العمل الأدبي.

فالنص يعد قطبا فنيا قبل أن تتم قراءته، لأن النماذج النصية لا تعين إلا مظهرا واحدا من العملية التواصلية. فالاستراتيجيات النصية لا تقدم سوى إطار يجب على القارئ أن يركب موضوعا جماليا له، ونجاح أي نص يعتمد على مدى قدرته على تنشيط ملكات القارئ الفردية في الإدراك والمعالجة[78].

والنص حسب "آيزر". لا يمكن أن يُدرك جملة واحدة، إذ لا يمكن تخيل موضوع النص إلا من خلال المراحل المختلفة والمتتابعة للقراءة، ولما كان الأمر كذلك فهناك وجهة نظر تتحرك داخل العمل الأدبي أثناء مراحل القراءة، هذه الوجهة يسميها "وجهة النظر الجوالة"[79].

ووجهة نظر القارئ الجوالة «تتعثر في الموضع الذي تحاول فهمه، فيتجاوزها في نفس الوقت بالذات. ولا يمكن للإدراك المترابط أن يحدث إلا على مراحل، وكل مرحلة على حدة تحتوي على مظاهر الموضوع الذي ينبغي تشكيله، لكن لا يمكن لأي منها أن تدعي بأنها تمثله. وبالتالي، لا يمكن للموضوع الجمالي أن يكون مطابقا مع أي واحد من تمظهراته أثناء مدة القراءة. ويستلزم النقص الموجود في كل تمظهر على حدة، وجود بعض التراكيب التي تعمل بدورها على نقل النص إلى وعي القارئ. ومع ذلك، فإن عملية التركيب ليست متقطعة، بل تتواصل خلال كل مرحلة من مراحل رحلة وجهة النظر الجوالة»[80].

وهذا يشير بوضوح إلى أن وجهة النظر الجوالة، التي تنشأ في ذات المتلقي أثناء القراءة، تكون ذات علاقة وثيقة مع تمظهرات النص المختلفة من جهة، وعلى علاقة أيضا بالخبرة الجمالية والأعراف والمعايير التي يمتلكها المتلقي من جهة أخرى، فتكون وجهة النظر هذه ذات طبيعة دينامية حركية، تتجول في ثنايا النص في سير متنوع دون تقطع.

بناء على ما تقدم، فإن النظرة إلى قطبية العمل الأدبي (الفنية والجمالية) تبين أن هذا العمل نفسه لا يمكن أن يتطابق مع النص أو تحققه بل إنه يقع - كما سبق ذكره - في مكان ما بين القطبين من خلال تفاعل المتلقي مع تأثيرات بنيات النص ولذا نجد أن العمل الأدبي في حركية دائمة؛ هي حركية بنية النص وحركية ذات المتلقي في الوقت نفسه.

ومن هذا التفاعل بين بنية النص والقارئ، يتضح أن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون مطابقا للنص (الذي هو أثر ما دام لم يقرأ) ولا يكون مطابقا لذات القارئ ، بل هو واقع في مكان ما بينهما.

وهذا لا يعني الاستغناء عن قطب المؤلف أو قطب المتلقي بحال من الأحوال؛ فرغم أن التركيز على تقنية الكاتب وحدها أو على نفسية القارئ وحدها لا تفيد كثيرا في عملية القراءة، إلا أن هذا « لا ينفي الأهمية الحيوية لكل من القطبين، بل كل ما في الأمر أننا إذا أهملنا العلاقة بينهما سنكون قد أهملنا العمل الفعلي كذلك»[81].

مما سبق، يُستخلص أمر غاية في الأهمية تقوم عليه افتراضات "آيزر"؛ حيث إن جميع اقتراحاته تجعل من الذات المتلقية طرفا أساسيا لفهم وبناء وتفسير العمل الأدبي، وبناء على هذا الاهتمام أفرد مفهوما خاصا للمتلقي أسماه" القارئ الضمني The Implied Reader*". وهو قبل ذلك يقسم القراء - كل القراء - إلى فئتين رئيستين، «فهناك في المقام الأول القارئ الحقيقي الذي نعرفه من خلال ردود أفعاله الموثقة، وهناك في المقام الثاني القارئ الافتراضي وهو الذي يمكن أن تسقط عليه كل تحيينات النص الممكنة»[82].

وهو يبني مفهوم القارئ الضمني من خلال مفهوم "وين بوث Wayane Booth" حول "المؤلف الضمني"، وكذلك من مناقشته لأنواع القراء الذين تم تناولهم قبله؛ فهناك" القارئ المتميز*Super Reader" عند

"ميشال ريفاتير Michael Riffaterre"، و"القارئ العارف Informed Reader"*** و"القارئ غير الرسمي" عند "ستانلي فيش Stanley Fish"، و"القارئ المقصود Intented Reader"**** عند "إروين وولف Erwin Wolff"[84]، و"القارئ الأنموذجي Model – Reader"***** عند "امبرتو ايكو Umberto Eco".

بالإضافة إلى بعض أنواع القراء الافتراضيين كالقارئ النصي* و"القارئ المدرب"** و"القارئ المثالي"*** و"القارئ المعارض"**** والقارئ المقاوم***** والقارئ الحقيقي******.

والقارئ المتميز (الأعظم أو الأعلى) عند "ريفاتير" هو" مجموعة العارفين Group of informants" الذين يصلون دائما إلى نقطة معقدة في النص الأدبي، وبالتالي يؤسسون خلال تفاعلهم المعتاد " حقيقة أسلوبية stylistic Fact"، ويشبه القارئ المتميز عصا مقدسة تكتشف كثافة المعنى المحتملة والمشفرة داخل النص والحقيقة الأسلوبية . عند ه . يمكن تمييزها فقط عبر فرد مدرك[85].

أما القارئ المخبر (أو العارف) عند "فيش" هو الذي لا يهتم بإحصاء ردود أفعال القراء أكثر مما يهتم بوصف معالجة النص من طرف القارئ، ولهذا يسن له بعض الشروط[86]:

1 . يجب أن يكون القارئ العارف ملما بكفاءة باللغة التي يُبنى بها النص

2 . يجب أن يكون متمكنا من المعرفة الدلالية كتلك التي يستحضرها المستمع الناضج عند مهمة الفهم، وهذا يشتمل على المعرفة (أي الخبرة بالأنظمة النحوية ومعاني المصطلحات وفهم اللهجات...إلخ).

3 . يجب أن يحوز على كفاءة أدبية فعالة.

إذن فالقارئ المخبر الذي يتحدث عنه "ريفاتير" ليس قارئا مجردا، ولا قارئا حقيقيا حيا، لكنه هجين، بمعنى أنه قارئ حقيقي (أنا) الذي يعمل ما باستطاعته ليجعل نفسه مخبرا[87].

ثم ينتقل "آيزر" للحديث عن مفهوم قارئ آخر طرحه "إريين وولف"، وهو القارئ المقصود؛ ويعني به القارئ الذي يضعه المؤلف في ذهنه ويقصده، ويمكن أخذ صورة عامة عن القارئ المقصود حسب النص الذي نتعامل معه، ولذلك فهو يعده" الكائن القصصي في النص Fictional Inhabitant of the text"[88]. ويمكن أن يمثل هذا القارئ مفاهيم وعادات الجمهور المعاصر ورغبة المؤلف في الالتحام بهذه المفاهيم والعمل عليها وبها.

ليصل بعد كل هذا إلى مفهوم القارئ الضمني عنده؛ فهو يعتقد أنه من البديهي أن أي نظرية تهتم بالنصوص الأدبية لا يمكنها أن تتقدم إلى الأمام بدون إدراج قطب المتلقي الذي « بدا الآن وقد ترقى إلى مستوى الإطار المرجعي الجديد كلما وقعت إمكانية النص السيميائية والتداولية تحت الفحص الدقيق»[89]. ومن ثمة يسأل آيزر سؤاله الملح : أي نوع من القراء يمكن الاعتماد عليه؟

ليجيب بأن المفاهيم المختلفة للقراء (كما سبق الإشارة إلى بعضهم) الحقيقيين والافتراضيين تترتب عنها قيود تقوض حتما قابلية تطبيق النظريات العامة لها، وإذا أردنا أن نحاول فهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية والاستجابات التي تثيرها، يجب التسليم بحضور القارئ دون تحديد مسبق بطبيعته، أو وضعيته التاريخية[90].

ووظيفة القارئ الضمني وظيفة حيوية؛ فهو الذي يقدم الرابط بين كل القراءات المختلفة للنص، ويقارن بينها ويخضعها للتحليل، وبالتالي فحقيقة «

أن دور القارئ يمكن إشباعه بعدة طرق مختلفة حسب الظروف التاريخية والفردية تعتبر مؤشرا على أن بنية النص تسمح بطرق مختلفة للإشباع »[91].

والقارئ الضمني أيضا يجسد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره، وهي مسبقة (أي الاستعدادات) وغير مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي، بل من طرف النص ذاته، فالقارئ الضمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص، لأنه تركيب لا يمكن مطابقته مع أي قارئ حقيقي[92].

وهذا يعني أن القارئ الضمني« ليس له وجود حقيقي، فهو يجسد مجموع التوجهات الداخلية لنص التخيل، لكي يتيم لهذا الأخير أن يُتلقى، وتبعا لذلك، فإن القارئ الضمني ليس معروفا في جوهر اختباري ما، بل هو مسجل في النص بذاته»[93].

من خلال ما سبق، أصل إلى أن مفهوم القارئ الضمني مفهوم افتراضي، ومع ذلك فهو ليس شخصا خياليا في النص، بل هو دور يتحقق في كل نص، ويستطيع كل قارئ أن يتحمله، حيث يصبح نقطة الارتكاز لبناء استجابة العمل الأدبي، وبناء المعنى من خلال فعل الفهم.

يمكن القول كخلاصة إن التلقي عند "آيزر" ينبني على افتراضات "رومان إنغاردن" في مسألة البياضات ومواقع اللاتحديد، وتقوم نظريته على مفهوم القارئ الضمني الذي هو نموذج يقوم على إمكانية وصف آثار النصوص الأدبية من خلال متلقيها. وهو يمنح المتلقي دورا بالغ الأهمية في بناء المعنى، لأن العمل الأدبي عنده لا يأخذ تجسيده الحقيقي إلا حين يتواصل معه القارئ. حيث يجعله في مكان ما بين الأثر وذات المتلقي، هذا الأخير الذي يملأ مواقع التحديد (الفراغات) حتى يتم له بناء المعنى تاما وكاملا.

ج - تأثير جمالية التلقي في الفكر النقدي العربي الحديث

يبدو تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي تأثيرا قويا وشديدا، ولعل جوانب هذا التأثير كثيرة، وسأتعرض في هذه المداخلة - إلى ذلك التأثير الذي أحدثته عند الباحثين والمتمثل في رجوعهم إلى التراث يستنطقونه ويبحثون فيه عن آراء المفكرين العرب القدامى حول القارئ (المتلقي) وملابساته، ومن أهم أسباب هذا التأثير ضجر كثير من النقاد من المقاربات البنوية الصارمة التي أضرت بالنصوص الأدبية ومن المناهج الغربية التي تتسم بكثير من العلمية في الطرح، وهو ربما ما لا يوافق النص الأدبي المنطلق والمتحرر.

كان اهتمام النقاد العرب بهذه النظرية بالغا خاصة بعد تواصلهم معها واطلاعهم على كثير من خصائصها، وقد ترجمت هذه النظرية ترجمات عدة (نظرية الاستقبال لروبرت هوليب ترجمة عبد الجليل جواد. ط1. دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذقية.سورية. 1992. وترجمة الكتاب نفسه لعز الدين إسماعيل) وقد ظهر الاهتمام خاصة في بلدان المغرب (المغرب الأقصى على وجه الخصوص) ومن رواد هذه النظرية في العالم العربي نجد مجموعة من النقاد منهم: عبد الفتاح كيليطو في كتابيه :الحكاية والتأويل والأدب والغرابة وحميد لحمداني في كتابه: القراءة وتوليد الدلالة (وهو أيضا من مترجمي كتاب فعل القراءة لآيزر). ومحمد مفتاح في كتابه: التلقي والتأويل، وأيضا حبيب مونسي (القراءة والحداثة)وغيرهم كثير.[94] [95]
وسأسعى إلى تقديم بعض النماذج على التأثير الإيجابي الذي لم يقف عند حدود الاطلاع والانبهار بل تعداه إلى الاستثمار والتطوير إن صحت العبارة.

أ - الدكتور محمد مفتاح

سعى الدكتور محمد مفتاح - في كتابه التلقي والتأويل - إلى استقراء مفهوم التأويل متأثرا بنظرية التلقي؛ وقد قسم كتابه إلى ثلاثة أبواب:

تناول في الباب الأول مبادئ التأويل المعتمدة على آليات منطقية وطبيعية؛ فالآليات المنطقية هي العلائق بين القضايا والتناسب والتصنيف المقولي، والآليات الطبيعية هي التشبيهات والاستعارات والكنايات والتمثيلات[96].

وفي الباب الثاني كشف عن قوانين التأويل المستقاة من العلائق الرياضية وقياس الشمول ومن قوانين التأويل العربي أيضا. وفي الباب الثالث تناول الناقد أسس استراتيجية التمثيل ومقاصدها من خلال ضرب المثل بالسلوك الإنساني وبالسلوك الحيواني.

ويعترف الكاتب أن ما أنجز في هذا الكتاب لم يخلق من عدم؛ فهو قد استوحى من مناهج عدة. ويشهد لهذا الكتاب اهتمامه البالغ بجهود المفكرين العرب القدامى، كابن عميرة مثلا، والتي كانت ركيزة مهمة استند إليها الناقد في كثير من رؤاه ونظرياته وبل وأكد الباحث بطريق منطقي دقيق أن بعض القضايا القديمة لا تزال حديث الساعة . ليصل في نهاية عمله الجليل إلى جملة من النتائج القيمة التي تبين بجلاء جهود المفكرين العرب في مجال التأويل وحدوده وقوانينه. والتي تعكس انشغال المسلمون قديما بإشكالية التأويل[97] لأهميتها وحاجتهم إلى توضيح زواياها، وعكست مجهوداتهم المستوى الفكري الذي بلغوه في ذلك الوقت، مما يجعل الجيل الجديد - على الأقل- من الباحثين يغير شيئا من الصورة النمطية لفكر القدامى، بل وقد يندهش لدقة اصطلاحاتهم وقوة التجريد عندهم. هذه الجهود مكنتهم من وضع جملة من مبادئ التأويل، وكان دافعهم بالأساس وضع حد لفوضى التأويل التي أدت إلى إثارة الفتنة والعداوة بين الناس، فكانت قوانين التأويل عندهم متأثرة بالمنطق والقياس، ومع ذلك فهم لم ينكروا الاختلاف؛ ذلك أنه " ثبت عند النظار أن النظريات لا يمكن

الاتفاق فيها " و" ثبت أن الظنيات عريقة في إمكانات الاختلاف فيها، لكن في الفروع دون الأصول" على حد تعبير القدامى أنفسهم[98].

وفي ضوء كل هذا، يخلص الباحث إلى أنه يمكن أن ينظر إلى المشروع التأويلي القديم من زاويتين، و وكلتا الزاويتين - كما يرى مفتاح - تجعل منه معاصرا لنفسه ومعاصرا لنا؛ فأما معاصرته لنفسه فهذا واضح جلي، أما معاصرته لنا فيمكن أن ينظر إليها من ناحيتين؛ ناحية أيديولوجية سعت إلى التوفيق بين فئات المجتمع دون إلغاء أي فئة؛ وهذا ما يجده القارئ عند ابن رشد وابن طفيل والشاطبي متجليا في طروحاتهم الفلسفية والتأويلية كالاعتراف بتعدد الطرق المؤدية إلى المعرفة وعدم التقابل بين المذاهب والاتجاهات والتركيز على الحد الأوسط والطرف المحايد، وهذا ما يعثر عليه لدى البلاغيين في التوفيق بين أصول الثقافة الإنسانية الكونية والثقافة العربية الإسلامية الأصيلة، وهذا ما يصادف لدى العزفي في التوفيق بين الفقه والحديث والتصوف، وعند ابن الخطيب في الجمع بين الهرمسية والأرسطية والعقلانية والإسلامية.

وأما الزاوية الثانية فهي علمية تتجلى فيما وظفه من مبادئ منطقية ورياضية وبلاغية ولسانية، وهي مبادئ ما زالت تحتل الساحة إلى الآن رغم الثورات العلمية الحاصلة[99].

يبدو جليا أن الاهتمام بالمتلقي ودوره في التأويل الذي جاءت به جمالية التلقي قد ساهم في توجيه حركة النقد عند المحدثين، لكنها مساهمة إيجابية ومثمرة؛ إيجابية لأنها لم تكتف بالنقل والإسقاط المباشر، ومثمرة لأنها أبرزت جهود القدامى وحفظت نظرياتهم من الضياع.

ب - الدكتور حميد لحمداني

يتجلى تأثير جمالية التلقي عند الناقد لحمداني في كثير من مؤلفاته؛ ونشير هنا إلى كتابه القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص

الأدبي[100]) الذي ألفه الباحث بهدف " محاولة إعادة النظر في علاقاتنا بالنصوص الأدبية، وخاصة تلك الفكرة التي تتعامل مع النص الأدبي باعتباره حاضنا لمضمون محدد وثابت عبر العصور. هذه الموقف يسوي من حيث لا يدري بين الخطاب الأدبي من جهة والخطاب اليومي أو العلمي باعتبارهما يتميزان بالقصدية المباشرة، في حين أن الخطاب الأدبي يميل على الدوام إلى خلق أبعاد تتجاوز المظهر التعبيري للإيحاء بدلالات أخرى نحس بوجودها على وجه الاحتمال لا على وجه التصريح"[101] .

وقد سعى الناقد جاهدا للتأكيد على أن فكرة الدلالة الثابتة التي سادت طويلا في الثقافة العربية ينبغي أن تزول لتحل محلها قضية التأويل، فبدل أن يسعى القارئ بكل ما أوتي من جهد لفهم النص الأدبي عليه أن يسعى لتأويله؛ لأن الفهم يقتضي دلالة واحدة ثابتة، أما التأويل فيقتضي تعدد الدلالات. وبالتالي تحويل علاقة القارئ . النص من الفهم إلى التأويل.

ومن خلال جل محاور الكتاب نلمح رغبة الناقد في إيجاد علاقة جديدة تربط النصوص العربية بالقارئ (الذي صار يشكل قطبا مهما في نظرة هؤلاء النقاد) وهذه العلاقة هي خلاصة تأملات في واقع الأدب العربي خلال السنوات العشر الأخيرة، وهو عرض لبعض الظواهر التي هيمنت على النتاج الأدبي وعلاقته مع القارئ.

ففي الفصل الأول يهتم الباحث بالتناص وإنتاجية المعنى، والقراءة بين التواصل والتفاعل، ثم النص الأدبي في ضوء نظرية التلقي؛ الذي يخصصه لمناقشة جملة من الآراء النظرية خاصة ما تعلق بآراء رواد جمالية التلقي.

وقد منح الكاتب تميزا لكتابه من خلال دعمه للمقاربات النظرية بنماذج تطبيقية وهو ما ينقص كثيرا من الدراسات في هذا الجانب؛ ففي الفصل الثالث الموسوم بـ" مستويات القراءة " وفي عنوانه الفرعي" اختلاف

التأويلات (في قراءة ثلاثية نجيب محفوظ) يقدم لنا الباحث خمس قراءات . مستندا إلى مقاربات الألمان تبين اختلاف مستويات القراءة وتنوعها[102]:

فالقراءة الأولى:

تعني أن الثلاثية تقدم إجابة على سؤال اليسارية الماركسية(د .غالي شكري 1964.

القراءة الثانية: وتعني أن الثلاثية تقدم إجابة عن سؤال ضرورة الإيمان بمبدأ إيديولوجي أو عقائدي ولا يهم بعد ذلك ما إذا كان هذا الانتماء متعلقا باليسار أم باليمين (د.علي الراعي 1964).

القراءة الثالثة:

وتعني أن الثلاثية تقدم إجابة عن السؤال المتعلق بصراع الأجيال وبدورة الموت والميلاد (نبيل راغب 1967).

القراءة الرابعة:

وتعني أن الثلاثية تقدم إجابة عن السؤال الديني والأخلاقي، كما تقدم انتقادا لما تدعوه السلوك السياسي المنحرف ماركسيا كان أم وفديا (د. شفيع السيد 1978).

القراءة الخامسة:

تعني أن الثلاثية تقدم حاليا إجابة عن سؤال الدرس الأول في الحوار الديموقراطي، وتعلم حسن الإنصات لمختلف الأصوات المتعارضة والحفاظ على كل القيم الإيجابية (قراءة الناقد 1996).

ومع هذه القراءات يعترف لحمداني أن الثلاثية ما تزال نصوصا قابلة لقراءات أخرى ممكنة من زاوية نظرية التلقي شرط أن تعتمد على معطيات نصية وليست على القريحة الخاصة وحدها[103].

نلمس جليا من مجهودات كثير من الباحثين المتأثرين بجمالية التلقي الألمانية عدم ركونهم إلى التلقي السلبي للنظرية بل قاموا باستثمار كثير

من الأفكار والمقاربات التي حوتها النظرية مع إضافات متينة وإبداعات لا تنكر؛ فهناك من النقاد من اعترف بضرورة الاستفادة بما جاءت به النظرية دون أن نفقد خصوصيتنا الثقافية والفكرية؛ فالباحث الدكتور عبد القادر عميش[104] يؤكد على ضرورة الانفتاح على فكر" الآخر" لأن هذا يدخل في إطار المثاقفة، بيد أنه يضع شروطا لذلك منها: مراعاة الخصائص الثقافية التكوينية للمتلقي، وخلفيات مجتمعه : الثقافية والعقيدية.

وبعض النقاد بحثوا في التراث عن بعض الاصطلاحات التي ظهرت في نظريات القراءة (خاصة جمالية التلقي) محاولين توضيح جهود المفكرين القدامى في هذا الصدد، وفي هذه الأسطر سأسعى لتقديم ملخصات بعض هذه الجهود، خاصة ما تعلق بالمتلقي (القارئ) وظروف تلقيه للنص الأدبي.

1. **مصطلح التلقي لدى حازم القرطاجني**

الدكتور محمد بنلحسن

حيث يوضح الدكتور بنلحسن أن مصطلح التلقي وإن كان من نتاج جمالية التلقي كان حاضرا عند القدامى ومنهم حازم القرطاجني؛ حيث إن أبرز ما يسترعي انتباه قارئ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، إصرار حازم القرطاجني البين، على استعمال ألفاظ ومصطلحات خاصة بأثر الكلام في نفس المتلقي[105].

ففي كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" يتناول القرطاجني ألفاظ الخطاب النقدي ومصطلحاته عند حازم، وهي منطلق لكشف ظلال التلقي في ذلك الخطاب، حيث إن اللغة هي وسيلة النقاد والشعراء المثلى للتعبير عن أغراضهم، وهذا ما فطن له عدد من الباحثين، يقول الباحث شكري المبخوت: "إن دراسة دقيقة للمصطلح الخاص بأثر الكلام في النفس تساعد لا محالة على فهم المظهر الجمالي من المتقبل.. نذكر على سبيل التمثيل.. مصطلحات من قبيل السرور والطربة والبهجة والأريحية والاستطراف

والارتياح والمسرة والتعجب والروعة والشغف والروح والإيناس والبهجة. كما نجد عند حازم القرطاجني في هذا الباب الإيناس والاستجمام والاستلذاذ والتأنيس والابتهاج"[106]

وإذا كانت ألفاظ التلقي ومصطلحاته غزيرة في منهاج البلغاء، فإنها مع ذلك تتميز بعدة خصائص، مثل التنوع والتفاوت والكثرة والقلة.

فبعض تلك الألفاظ والمصطلحات هيمن على المصنف وتكرر وروده بشكل لافت للنظر، ينم عن إصرار الناقد على الإكثار منه لصلاته الوثيقة بالتلقي، وبعضها الآخر، وإن قل وروده أو تراوح بين الكثرة والقلة، فإن مجيئه على تلك الصيغة لم يخل من دلالات التلقي، لا صيما عند اقترانه بسياقات خاصة، أكسبته قوة الانتساب إلى موضوع البحث. كما أن بعض تلك الألفاظ والمصطلحات يدل صراحة على التلقي باستعمال مادة لقي ومشتقاتها، وبالانتقال من المجرد نحو المزيد، وما يترتب عن ذلك من تعدد في المعاني، وتوسيع في الدلالات. ومن هذه المادة ذات الأصل الثلاثي نجد حازما القرطاجني يتحدث عن الإلقاء والتلقي بصيغة المفرد والجمع. وفي أحيان أخرى نرى حازما ينتقل من استعمال اللفظ أو المصطلح إلى توظيف مرادفه، أو أحد معانيه الاصطلاحية المأخوذة من المعنى اللغوي.

وفي مناسبات أخرى يجنح الناقد إلى استعمال ألفاظ ومصطلحات هي مظاهر للتلقي أو نتيجة من نتائجه. وعموما، يكتشف قارئ نقد حازم في المنهاج، أن الرجل قد ركز على أثر الكلام أو القول في المتلقي، وجعل النفس هي المستقبل الأول لهذا الأثر والمعبرة عن هذا الانفعال والحركة. لقد اعتبر حازم القرطاجني الكلام الجيد صادرا من نفس المبدع مرسلا لنفس المتلقي، من أجل خدمة غرض أساسي، ألا وهو إحداث الأثر في تلك النفس، ودفعها للتفاعل مع مضمون ذلك الكلام/القول والانقياد لمقتضاه.

ومن هنا يجد الباحث أن لفظ النفس ينتشر بشكل لافت في المنهاج، ويغطي على سائر الألفاظ والمصطلحات الأخرى. ولا يخفى ما لهذا اللفظ من قوة انتساب لحقل التلقي، إن لفظ النفس لا ينتشر في المنهاج بكثافة وحسب . كما يؤكد الباحث ، بل إنه يدخل مع سائر ألفاظ التلقي ومصطلحاته التي أحصاها الدكتور في علاقات قوية، حيث يختبر دلالة اللفظ والمصطلح على التلقي من خلال صدوره عن النفس أو مدى تأثيره فيها، وإجمالا، لا يحصر اللفظ أو المصطلح بالانتماء إلى الحقل الدلالي للتلقي إلا إذا كان من النفس أو متوجها نحوها، أو مرتبطا مع قواها بسبب.

وقد عزز إحصاء ألفاظ التلقي ومصطلحاته في المنهاج هذا الرأي، فألفاظ ومصطلحات مثل الأثر، الألم، الإلف، البسط، الإبداع، البلاغة، الحسن، التخييل، التحريك، المحاكاة، الارتياح، الإذعان، التزيين، السرور، الطبع، القبض، القبح، العذوبة، التعجيب، الافتنان، الفصاحة، الميل، الاكتراث، الكراهية، اللطافة، الهزة.. إلخ. كما نرى، لا يمكن أن تكون إلا أفعالا للنفس وأوصافا لها، أو ردودا منها عند التلقي فالأثر مثلا، شيء في النفس والتحريك فعل يشملها، والميل كذلك من ردود فعلها، وقس على ذلك ما سرد أعلاه من سلوكات تنتاب هذه النفس زمن استقبالها الكلام الجيد والقول الجميل.

ويصل الباحث إلى نتيجة مفادها أن حازم القرطاجني قد شرح بوعي وفهم مصطلحات التلقي وملابساته، مما يبرز مستوى الفكر الذي كان سائدا في تلك الفترة.

المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني

د. ماجد بن محمد الماجد[107]

ينطلق الباحث ماجد بن محمد الماجد من دراسة عبد القاهر الجرجاني للبلاغة؛ حيث يرى إنه في اللحظة التي نظر فيها عبد القاهر الجرجاني إلى مصطلحات مثل البلاغة والفصاحة وهو ينبه إلى الطبيعة المخصوصة للتلقي، فيراه تعاملاً مع المستتر وترويضاً للعصي الدفين، وذلك من أسس مفهومه للمتلقي الذي يكشف الستر، ويطلب المخبوء، مستدلاً بالإشارة والإيماءة، إنه متلقٍ فوق الوضوح أو الشروح[108]، ويقول الجرجاني في هذا الصدد : " ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة وفي بيان المغزى من هذه العبارات وتفسير المراد بها فأجد بعض ذلك كالرمز والإيماء والإشارة في خفاء، وبعضه كالتنبيه على مكان الخبيء ليطلب، وموضع الدفين؛ ليبحث عنه فيخرج"[109].

ووفق هذا المفهوم يصبح النص عند عبد القاهر "شفرة" بين المبدع والمتلقي، كلما أوغل الأول في تعميتها، كان الآخر أمكن في فكها وفهمها حين يوظف خصيصة التلقي لديه، فالبلاغة لا تحصل، ولا تتسنى معرفتها حتى تفصّل القول وتحصّل، وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم، وتعدها واحدة واحدة، وتسميها شيئاً شيئاً، وتكون معرفتك معرفة الصنع الحاذق الذي يعلم علم كل خيط من الإبريسم الذي في الديباج على حد تعبير الجرجاني.

والدراسة - إذن - هي بحث مستفيض في آراء عبد القاهر النقدية؛ خاصة ما تعلق منها بالمتلقي والتلقين وهي تبين بوضوح وجلاء أن القدامى لم يهملوا قط طرف القارئ باعتباره جزءا مهما من عملية التواصل اللغوي والأدبي.

هذا بالإضافة إلى دراسات كثيرة ومتنوعة في هذا المجال، نذكر منها على سبيل التمثيل دراسة الباحث سمير حميد الموسومة بـ " النص وتفاعل المتلقي "[110]؛ حيث سعى فيها الناقد إلى مقاربة أعمال أبي العلاء المعري من خلال نظرية التلقي، حيث سعى إلى إضاءة نصوص المعري الشعرية من خلال

تركيزه على أصناف المتلقي الثلاثة: الخبير والانفعالي والضمني، الكامنة في خطاب أبي العلاء المعري الأدبي، فالمتلقي ليس مفهوما مجردا ولا مصطلحا نظريا أملته جمالية التلقي بل هو محور رئيس ومقوم من مقومات العملية الإبداعية لدى الشاعر.

وهذا ما يضفي، حسب بعض النقاد[111] ، على دراسة الباحث سمير الجدة والطابع الأكاديمي الجديد الذي يساير فكر المعري المتجدد والأصيل.

ولا يمكن لأي باحث أن يغفل عن كثير من الدراسات في المشرق والمغرب[112] لا يسع المجال لذكرها في هذا الصدد، ويجمعها رابط قوي هو انطلاقها من أسس نظرية التلقي والرغبة في إحياء وتوضيح جهود القدامى وآرائهم القيمة في قضايا مثل التأويل والتلقي والمتلقي وغير ذلك.

ويمكن القول إجمالا إن نظرية التلقي قد أحدثت نقلة مهمة في اتجاه حركة النقد العربي الحديث؛ وهذه النقلة لم تكن فقط ترجمة وإسقاطا مباشرا لأسس ومبادئ هذه النظرية على المشهد الأدبي العربي وإنما تجاوزه أحيانا إلى استثمار بعض هذه الأسس للخروج بملامح نقدية عربية خالصة، بدل التأثر التام الذي حدث مع المناهج السابقة.

المراجع:

---

[1] مصطلحا: النص الأدبي والعمل الأدبي يتوحدان أحيانا ويفترقان أحيانا أخرى.

[2] عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي. الدار العربية للنشر والتوزيع. 2001. ص 42.

[3] نسبة إلى الشكلانيين الروس (les formalistes russes) والتسمية أطلقت عليهم أول الأمر انتقاصا من افكارهم. ظهرت هذه الجماعة عندما نشر " فكتور شكلوفسكي Shklovski victor " مقالته عن الشعر المستقبلي عام 1914 تحت عنوان " انبعاث الكلمة ". أما الانبثاق الفعلي لهذه الحركة فقد جاء نتيجة للاجتماعات والنقاشات ومنشورات جماعتين من الطلاب؛ الجماعة الأولى أطلق عليها " حلقة موسكو اللغوية Moscow Linguisti Circle "، تأسست عام 1915، وكانت اهتماماتها بالأساس لغوية، حيث وسعت نطاق اللسانيات لتشمل اللغة الشعرية، ويعد" رومان جاكبسون Roman Jakobson" أبرز منظري هذه الحلقة[3].

أما الجماعة الثانية فقد أطلقت على نفسها اسم " جمعية دراسة اللغة الشعرية* " التي ظهرت عام 1916 ببطرسبورغ، وكانت تتكون من طلبة يهتمون بالأدب، وكان يُوحدهم الضجر من أشكال الدراسة الأدبية السائدة، بالإضافة إلى اهتمامهم بحركة الشعراء المستقبليين**، ويعد "فيكتور شكلوفسكي" و"بوريس ايخنباوم" أهم منظري هذه الحلقة.

[4] البنوية : structuralisme ظهر المنهج البنيوي في الخمسينات من القرن العشرين؛ وقد ساهمت دراسات الأنثروبولوجي الفرنسي "كلود ليفي ستروس* Claude Lévi-Strauss " لظواهر مثل الأساطير والطقوس وعلاقات القرابة وتقاليد الطعام، في شيوع هذا المنهج وشهرته. وتعد البنيوية امتدادا متطورا للدراسات الشكلية

التي أولت اهتماما مركزا لقطب النص، وأبعدت كل ما هو خارج عن النص من سياقات ثقافية واجتماعية ونفسية وإيديولوجية وغيرها.

[5] التفكيكية : Déconstruction: المنظر لهذا النهج في التأويل الأدبي هو الفيلسوف الفرنسي "جاك ديريدا* Dérrida.Jaques" ، اعتماداً على الألسنية البنيوية وخصوصاً على علم الأصواتِ فيها.

[6] تترجم نظرية التلقي الألمانية ترجمات عدة منها : جمالية التلقي، جمالية التأثير، جمالية الاستقبال، نظرية القراءة ...

* Husserl Edmund (1859 - 1938) فيلسوف ألماني درس علم الفلك، الفيزياء والرياضيات. تخصص بالفلسفة الظاهراتية ابتداء من بحثه "الفلسفة كعلم دقيق". نشر عدة مؤلفات اهتمت في مجملها بالفلسفة الظاهراتية منها: المنطق الصوري والمتعالي.

** Roman Ingarden (1893 - 1970) درس الفلسفة والرياضيات على يد هوسرل، وعلى الرغم من اختلافه مع أستاذه فإنه كان يحظى لديه بتقدير كبير.حصل على رسالة دكتوراه من جامعة فريبورج Freiburg سنة 1918 عن الحدس والعقل عند هنري برجسن وحصل على الأستاذية في الفلسفة سنة 1933. وكان بعد زعيم الفلسفة البولندية، وواحد من أعظم علماء الجمال في هذا العصر.

[7] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي (أصول وتطبيقات) . المركز الثقافي العربي، المغرب، ص34

[8] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، ص75.

[9] المرجع نفسه، ص75.

[10] المرجع نفسه، ص75.

* Hans Gorg Gadamer فيلسوف ألماني ولد سنة 1900 بماربورغ (Marbourg) درس الفلسفة في مناطق متعددة. تأثر بالكانتية الجديدة (Néokantisme) وبالفلسفة الفينومينولوجية.درس بعمق الفكر الفلسفي الإغريقي وجعل منه نموذجا للفكر المتجذر في التاريخ . أحدث تقاربا كبيرا بين آرائه في الفينومينولوجية وآراء هيدجر، فكلاهما يرى أن المنهج التأويلي الذي يعتمد على قراءة الطرف الآخر ، هو موقف ذاتي يرتبط بلحظة زمنية محددة وبتفاعل جدلي خاص. من أبرز مؤلفاته "الحقيقة والمنهج" (1960)، «فن الفهم"، "الهيرمينوطيقا الفلسفية"، و"مشكل الهيرمونيطيقا".

[11] نظرية الاستقبال، ص55.

* Delthey (1833 - 1911) تركزت مجهوداته حول التفرقة بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية من خلال محاولته الرد على الوضعيين الذين وحدوا بينهما من حيث المنهج.وذلك لأن الفارق بين العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية يكمن في أن مادة الأول مادة معطاة وليست مشتقة من أي شيء خارجها مثل مادة العلوم الطبيعية التي هي مشتقة من الطبيعة. ولذلك وجب أن يكون المنهج مختلفا.

[12] نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص39.

*المصطلح مكتوب باللغة الألمانية وهي اللغة الأم، وسبق أن قدمت ترجمته باللغة الفرنسية والإنجليزية .

[13] تلقي "رولان بارت" في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي (كتابه لذة النص نموذجا):د/محمد خير البقاعي، مجلة عالم الفكر، المجلد 27،العدد 1، يوليو /سبتمبر1998، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص26.

[14] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص133.

** يشير مفهوم (الاستقبال) إلى إشكال في ثلاث لغات أوروبية هي : الألمانية والفرنسية والإنجليزية، على النحو الذي أشار إليه ياوس، حين وجد أن المصطلح في الفرنسية والإنجليزية يتضمن معنى الاستقبال الفندقي ، في حين أنه يتفرد بإشارة جمالية في اللغة الألمانية. وقد أسهمت اللغة العربية باقتراح مصطلح جديد هو مصطلح التقبل. ويتبنى هذا الاقتراح الدكتور شكري المبخوت في كتابه "جمالية الألفة "، ويتابعه في ذلك بعض النقاد، بيد أن مصطلح التقبل يعني إنتاج موقف قيمي وذوقي، فهو لا يتحوط بشكل كاف من إسقاطات الأحكام الذاتية، في حين أن نظرية ياوس وآيزر لا تنح هذا النحو. أما مصطلح الجمالية فهو يختلط بالعناصر الفنية المكونة للعمل الفني . وعلى هذا الأساس فإن المصطلح الأقرب إلى روح الأدب هو مفهوم جمالية التلقي، وذلك لإشارة هذه الجمالية إلى هوسرل وانغاردن في دعوتهما إلى إنتاج المعنى من خلال الذات الفاهمة للظواهر، ولاشتمال التلقي على العموم أولا، وعلى الحيادية التي تتطور باتجاه إعادة بناء المعنى من خلال الخبرة والإدراك ثانيا.

[15] المرجع نفسه، ص133.

[16] التأويل والحقيقة والتاريخ.

[17] نظرية الاستقبال، ص 75.

[18] المرجع نفسه، ص75.

[19]الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص135.
[20]المرجع نفسه، ص135.
[21]المرجع نفسه، ص 136.
[22]المرجع نفسه، ص136.
[23]المرجع نفسه، ص136.
[24]نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص43.
[25]جماليات التلقي، ص86.
[26]نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص45.
* كارل بوبر Popper, sir Karl Raimund 1902-1990 فيلسوف بريطاني من أصل نمساوي، مشهور بنظريته في المنهجية العلمية ، والتاريخ.
[28]الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص138.
[29]المرجع نفسه، ص139.
[30]نظرية الاستقبال، ص77.
[31]المرجع نفسه، ص77.
[32]جماليات التلقي، ص87.
[33]نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص46.
[34]الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص139.
*يرى ناظم عودة أنه ربما بفضل تراكم الفهم للنوع الأدبي، جعل الملحمة تتطور إلى الرواية ، حيث وجد لوكاتش أن الرواية هي ملحمة العصر. وقد فسر هنري فيلدينغ طريقته بكتابة الرواية في استيحاء شكل الملحمة بأنه أراد أن يوفر لروايته أساسا من الإقناع في عصر كان الجنس النثري في بداية نهوضه.
[35]المرجع نفسه، ص140.
[36]نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص47.
[37]المرجع نفسه، ص47.
[38]من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، ص77.
[39]المرجع نفسه، ص77.
[40]نظرية الاستقبال، ص82.
[41]المرجع نفسه، ص83.
[42]المرجع نفسه، ص83
[43]الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص142.
[44]من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل: حسين الواد، ص77.
[45]نظرية الاستقبال، ص83.
[46]الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص142.
[47]المرجع نفسه ، ص143.
[48]المرجع نفسه، ص143.
[49]المرجع نفسه، ص143.
[50]المرجع نفسه، ص143.
[51]نظرية الاستقبال، ص 84.
[52]من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، ص77.
[53]جماليات التلقي، ص95.
[54]المرجع نفسه، 95.
[55]من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، ص78.
[56]الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 144، 145.وهذه النقاط تلخص بشكل جيد معظم آراء وافتراضات ياوس الأساسية.
*يطلق مصطلح الأثر على العمل الأدبي قبل أن يتواصل معه المتلقي حسب جمالية التلقي.
[57]من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، ص78.
[58]جماليات التلقي، ص111.
[59]الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص147.
[60]نظرية الاستقبال، ص102.

[61] فولفغانغ آيزر :فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب) :. تر/ د.حميد لحمداني ود.الجلالي الكدية.منشورات مكتبة المناهل، ص 11.
[62]المرجع نفسه، ص11.
[63]المرجع نفسه، ص11.
[64]نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص48.
[65]نموذج القراءة ص336.
[66]نظرية الاستقبال، ص102.
* Shematic Formations وهي تعني تلك المواضيع المتمثلة في العمل الأدبي (كالأشخاص والأحداث، والأشياء) بطريقة تجعل مضمونها المادي يشبه الموضوع المادي للموضوعات الواقعية، بينما يختلف عنه في أنه لا يكون محددا بشكل تام، إذ يشتمل على فراغات أو فجوات أو مواضع من اللاتحدد التي يجب ملؤها.
[67]فعل القراءة، ص12
[68]الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص151.
[69]المرجع نفسه، ص150.
[70]المرجع نفسه، ص153.
[71]المرجع نفسه، ص153.
[72]المرجع نفسه، ص153.
[73]نظرية الاستقبال، ص107.
[74]الأصول المعرفية لنظرية القراءة، ص154.
[75]الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص154.
[76]فعل القراءة، ص102.
[77]المرجع نفسه، ص12.
[78]المرجع نفسه، ص55.
[79]المرجع نفسه، ص57.
[80]المرجع نفسه، ص58.
[81]المرجع نفسه، ص12.
* القارئ المضمر أو الضمني : حسب طائفة من نقاد استجابة القارئ، هو ذلك القارئ الافتراضي الذي أضمره المؤلف (بوعي أو بدونه) حين كتب نصه ، حيث يصنع في النص صورة عن نفسه وصورة أخرى عن قارئه وهو يصنع قارئه تماما كما يصنع نفسه الثانية.
[82]المرجع نفسه، ص20.
** القارئ الأعظم : وهو المصطلح الذي نحته الناقد الفرنسي الأمريكي ميكائيل ريفاتير Riffaterre لوصف القارئ الذي جمع خصال القارئ المدرب والمثالي والمضمر والأنموذجي، وضم إليه حصيلة ردود أفعال قراء آخرين وصاغ قراءته النهائية على ضوء ذلك كله، وإذا لم يكن هذا القارئ نسخة عن ريفاتير نفسه فإنه دون ريب مثال ذلك النوع الحصيف والنزيه والجاد من النقاد المشتغلين بدراسة الأدب.
*** القارئ العليم : وهو حسب ستانلي فيش نمط ثان من القارئ المثالي الذي لا يمتلك النضج الكافي لاستيعاب لغة النص فحسب، بل يمتلك أيضا معرفة كافية بأعراف التراث الأدبي الذي ينتمي إليه النص، وقدرة على صياغة وإطلاق الأحكام حول خفايا النص على مختلف المستويات وهو بمعنى ما ، يظل افتراضيا بدوره. والفوارق بينه وبين القراء الآخرين من طرازه (المدرب والمثالي والمضمر) أنه عليم بما فعله مؤلف ما في نصوص أخرى غير النص الذي يقرأه.
**** القارئ المقصود : ويعني به وولف أنه ذلك القارئ الذي يضعه المؤلف في ذهنه ويقصده، ويمكن أخذ صورة عامة عن القارئ المقصود حسب النص الذي نتعامل معه، ولذلك فإن القارئ المقصود عند وولف هو الكائن القصصي في النص Fictional Inhabitant of the text. ويمكن أن يمثل هذا القارئ مفاهيم وعادات الجمهور المعاصر ورغبة المؤلف في الالتحام بهذه المفاهيم والعمل عليها وبها.
جماليات التلقي، ص128. [84]
***** القارئ الأنموذجي : وهو الذي ابتدعه عالم الدلالة والروائي الايطالي امبرتو ايكو، لكي يصف ذلك القارئ الذي يحتاج المؤلف إلى تخيل ردود أفعاله التأويلية عند كتابة النص، فيفترض (أي المؤلف) أن ردود الأفعال تلك يمكن أن تصلح كاستراتيجيات تأويل معيارية يحتاج النص إلى توفرها من أجل حسن الايصال. وبذلك فإن القارئ الأنموذجي الذي فكر فيه المؤلف حين كتب نصا معينا لا يشبه أبدا القارئ الأنموذجي الذي فكر فيه حين كتب النصوص الأخرى.

* القارئ النصي : هو الذي يركز على ما تتابعه عيناه على الورق من كلمات وسطور ومعان، ويسعى ما أمكن إلى استبعاد السياقات الخارجة على النص؛ مثل المعلومات البيبليوغرافية عن المؤلف (موطنه ، مواقفه السياسية ، أجناس الكتابة التي يُعرف بها...) والقارئ النصي سوف يقرأ ما يوفره النص ذاته من لغة وجماليات فنية ومعان وخصائص أسلوبية. وقد تعجبه البنية الإيقاعية في النص أكثر من بنيته الدلالية.

** القارئ المدرب: وهو تعبير مستعار من الألسني الأمريكي نعوم تشومسكي ويراد منه ذلك القارئ القادر على استخراج معنى النص وإدراك علاقاته الداخلية (الدلالية والصرفية والبلاغية) ونظامه العميق وأعرافه الكتابية (شعر، قصة، مقالة) وما ترتبه بالتالي من أعراف تأويلية. فهذا القارئ هو قارئ قياسي إذ أنه أقرب إلى آلة تحليلية مبرمجة منه إلى كيان إنساني ذي أهواء ومواقف وانحيازات.

*** القارئ المثالي : هو تكملة القارئ المدرب وصورته الأعلى، ولكنه يوجد في صيغة افتراضية فقط. ذلك أنه مجهز على أحسن وجه لفك ألغاز النصوص، وعدته تتراوح بين المعرفة الواسعة، والقدرة على التذوق، وتوفر الحساسيات والانحيازات، والخبرة الطويلة في استراتيجيات القراءة.

**** القارئ المعارض : وهو ذاك الذي يقف على نقيض القارئ الأنموذجي، سواء ولد في ضمير المؤلف نفسه أثناء سيرورة التأليف، أو ولد في فعل القراءة ذاته وهو يعارض معاني النص.

***** القارئ المقاوم : وهو ليس تكملة القارئ المعارض بل تكملة القارئ العليم، لأنه يمارس المقاومة ضد هيمنة الأعراف السائدة التي تحدد أنماط التعامل مع الأثر الفني، ويمارس الانشقاق عليها حين يرى النص ما لا تراه الحكمة الشائعة.

****** القارئ الحقيقي : ظهرت طريقة جديدة لدراسة عملية القراءة تأخذ بعين الاعتبار القارئ الحقيقي. وقد عرض الفرنسي ميشيل بيكار هذا المنهج في كتابين نشر أولاهما عام 1986 بعنوان" القراءة كلعبة" وظهر ثانيهما بعد ثلاث سنوات بعنوان" قراءة الوقت Lire le temps". ويأخذ بيكار على المهتمين بدراسة القراءة أنهم يحللون في واقع الأمر قراءات نظرية ومجردة يقوم بها قراء نظريون ومجردون. وهو يرى أن الوقت قد أزف لنطرح جانباً تلك القراءات الموهومة والتي لم توجد قط ولندرس القراءة الوحيدة الصائبة وهي القراءة الملموسة المحددة التي يقوم بها القارئ الملموس المحدد.ولقد اقترح الفرنسي فينسان جوف منهجا في التحليل قريب من منهج بيكار، ولكنه أكثر اعتمادا على التحليل النفسي، وذلك في كتابه "الشخصية الروائية بصفتها أثرا في الرواية L'Effet-personnage dans le roman " (1992).

[85] المرجع السابق.

[86] Wolfgang Iser, from *The Act of Reading* www. social.chass.ncsu.edu/wyrick/debclass/iser.htm

[87] المرجع نفسه، ص27.

[88] جماليات التلقي، ص131.

[89] فعل القراءة، ص29.

[90] المرجع نفسه، ص29.

[91] جمالية التلقي، ص134.

[92] المرجع نفسه، ص30.

[93] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص163.

[94] نذكر منهم : آمنة الربيع، مصطفىحسن سحلول، آمنة بلعلى..الخ.

[95] الأسماء المذكورة على سبيل التمثيل لا الحصر، وثمة أسماء أخرى في الوطن العربي لم تذكرها هذه المداخلة البسيطة.

[96] التلقي والتأويل : د / محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي ص9.

[97] ينظر الصفحة 217 فما فوق، المرجع نفسه.

[98] المرجع نفسه، ص222.

[99] المرجع نفسه، ص222.

[100] المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003

[101] حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، ص7.

[102] المرجع نفسه، ص279.

[103] المرجع نفسه، ص279.

[104] باحث جزائري ، أستاذ بجامعة الشلف، الجزائر في مقالته : اشتغال الرمز ضمن إسلامية النص حوليات التراث مجلة دورية تصدرها جامعة مستغانم ، العدد 2، 2004.

[105] الوعي المصطلحي في النقد العربي مصطلح التلقي لدى حازم القرطاجني أنموذجا بقلم الدكتور محمد بنلحسن الخميس ١٥ شباط (فبراير) ٢٠٠٧

[106] المرجع نفسه.
[107] جامعة الملك سعود
[108] المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني: د/ ماجد بن محمد الماجد، جامعة الملك سعود، ص1.
[109] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 1 1412هـ-1991م ص34.

[110] النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري: حميد سيمر، اتحاد كتاب العرب على شبكة الإنترنت، دمشق 2005.
[111] منهم إدريس نقوري في تقديمه لهذه الدراسة، أنظر المرجع نفسه، ص9.
[112] نذكر على سبيل المثال : المتلقي ومظاهر الاهتمام به في الشعرية العربية القديمة، أحمد طايعي وغيرها.