Sultan Qaboos University
Journal of Arts & Social Sciences

جامعة السلطان قابوس
مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية

من استقبال المعنى إلى بنائه:
دراسة تاريخية تحليلية لتأثير القارئ في العمل الأدبي

مصطفى محمد تقي الله بن مايابا

أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية وآدابها
جامعة الملك عبد العزيز
جدة، المملكة العربية السعودية
mmayaba@kau.edu.sa

تاريخ الاستلام: ٢٠١٨/٠٤/٢٧
تاريخ القبول للنشر: ٢٠١٩/٠٦/٠٦

من استقبال المعنى إلى بنائه:
دراسة تاريخية تحليلية لتأثير القارئ في العمل الأدبي

مصطفى محمد تقي الله بن مايابا

الملخص

تطورت علاقة القارئ بالمعنى في النص الأدبي على مر العصور، واختلف النقاد حول طبيعة تلك العلاقة والدور الذي يقوم به القارئ في تعامله مع النص. وفي هذا السياق، ترصد الدراسة تطور هذه العلاقة لتقف عند الآتي: (١) الدور الذي قامت به مدرسة كونستانس الألمانية في تطوير دور قارئ النص الأدبي في علاقته بالمعنى ليصبح قارئاً مشاركاً في بنائه، وتسلط الضوء على الإجراءات التي اتبعها روّاد تلك المدرسة لتسهيل فهم ذلك التحول. (٢) الطريقة التي اتبعها الناقد مراد مبروك في نظريته حول "الاتصال الأدبي" في نقل مفاهيم مدرسة كونستانس حول دور القارئ في إنتاج المعنى لتفتح أفقاً جديداً لدراسة معنى النص الأدبي. وتخلص الدراسة -من خلال استخدامها للمنهج التاريخي التحليلي- إلى الآتي: (١) أنَّ التطور التاريخي لآلية تفسير المعنى في النص الأدبي يقوم على فكرة التحول في التفاعل مع المعنى في النص الأدبي من التفاعل السلبي الذي يكون فيه المعنى عنصراً ثابتاً يحاول القارئ أن يكتشفه إلى التفاعل الإيجابي الذي يكون فيه المعنى عنصراً متغيِّراً يَنتُج عن التفاعل بين النص والمؤلف والقارئ. (٢) أنَّ الأهم في هذا التفاعل بين النص والمؤلف والقارئ هو أن تكون القراءة منتجة لا تقف عند حدود معنى النص بل تضيف إليه أبعاداً جديدة.

الكلمات المفتاحية: المعنى، نظرية التلقي، القارئ، مدرسة كونستانس، الاتصال الأدبي.

From Receiving Meaning To Constructing Meaning:
An Analytical Historical of the Reader's Role in the Literary Work

Noor Issa Mohammad Al-Hendi

Abstract:

The study of the connection between the reader and the meaning of the literary text developed throughout the ages, and critics went in different directions in their analysis of the nature of that connection as well as the reader's role on the literary text. In this context, the proposed study traces this relationship's development to analyze the following: (1) the role played by the German Constance School in transforming the reader's role from being a consumer reader to become a participant in the construction of meaning, and to highlight the procedures used by the founders of this school to facilitate understanding the reader's new role. (2) the study sheds light on the way in which the critic Murād Mabrūk in his theory about "the literary communication" conveyed the concepts of the Constance School about the reader's role in producing meaning to open up a new horizon for studying the meaning of the literary text. The study concludes, through its use of the historical analytic method, that: (1) the historical development of the mechanism of interpretation of meaning is based on the idea of the shift in interaction with meaning from the negative interaction in which the meaning is a constant element discovered by the reader to the positive interaction in which the meaning is a variable element resulting from the interaction between the text, Author, and reader.

(2) the most important point in the last interaction is to be a productive interaction that does not stand within the surface meaning of the text, but it adds new dimensions to that meaning.

Keywords: Meaning; Reception Theory; The Reader; Constance School; The Literary Communication.

المقدمة

أهمية الدراسة:

ترصد الدراسة التطور التاريخي لعنصر "المعنى" في النص الأدبي، فقضية "المعنى" من أهم القضايا التي شغلت البلاغيين والنقاد وعلماء السيمانتيك وذهبوا في تحديدهم لطبيعة المعنى مذاهب شتى، وظهرت من رحم هذه القضية عدد من القضايا، من أبرزها قضية "المعنى في النص الأدبي" وطبيعة تفسيره، وتطوَّرَ الجدل حول هذه القضية قديماً وحديثاً ولكنه بقي يدور -في الغالب- حول ارتباط المعنى بالمؤلف والنص، حتى جاء أتباع مدرسة كونستانس الألمانية وعلى رأسهم هنز روبرت ياوس Hans Rabert Jauss ومن بعده فولفجانج إيزر Wolfgang Iser الذين اتجهوا اتجاهاً مخالفاً لأسلافهم وركَّزوا على علاقة المعنى بالقارئ، وعلى الدور الفعَّال للقارئ في بناء المعنى، وهي الفكرة التي قامت عليها نظرية التلقي Reception Theory.

مشكلة الدراسة:

تسلط الدراسة الضوء على عنصر المعنى بعيداً عن علاقته بغيره من عناصر النص من مثل اللفظ والسياق ... إلخ. وترصد الدراسة أهم المنعطفات التاريخية المرتبطة بقضية تفسير المعنى لتُفرق بين اتجاهين أساسيين: اتجاه يتفاعل مع المعنى بوصفه عنصراً ثابتاً يتم اكتشافه، واتجاه يتفاعل مع المعنى بوصفه عنصراً متغيراً لا يمكن تحديده.

الدراسات السابقة:

تحدث عدد من النقاد عن اتجاهات التلقي الحديثة من مثل عبد الناصر حسن في كتابه (نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي) (١٩٩٩)، وبشرى موسى صالح في كتابها (نظرية التلقي: أصول وتطبيقات) (٢٠٠١)، ومحمد حسن غانم في كتابه (الإبداع وسيكولوجية التلقي: دراسة ميدانية) (٢٠٠٤)، وناظم خضر في كتابه (الأصول المعرفية لنظرية التلقي) (١٩٩٧)، وعلي جعفر العلاق في كتابه (الشعر والتلقي: دراسة نقدية) (٢٠٠٢)، ولعل أهم تلك المؤلفات هو كتاب روبرت هولب الموسوم بـ (نظرية التلقي) (١٩٩٤). وما تتميز به هذه الدراسة عن ساباقاتها هو أنها تركز على عنصر المعنى دون غيره من العناصر، وتمزج بين الجانبين التاريخي والتحليلي في دراسة ذلك العنصر.

هدف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى التركيز على التطور التاريخي في طريقة التفاعل مع عنصر المعنى في النص الأدبي، وتسلط الضوء على تطور العلاقة بين عنصري المعنى والقارئ قديماً، وحديثاً في مدرسة كونستانس ونظرية الاتصال الأدبي التي تأثرت بما قدمه نقاد مدرسة كونستانس من جهة أخرى. وقد اختيرت نظرية الاتصال الأدبي لتكون مثالاً لطريقة التفاعل المنتج مع نظرية التلقي لأنها قدمت أنموذجاً لدراسة النص الأدبي يعتمد في جوهره على ما قدمه نقاد مدرسة كونستانس ويضيف أبعاداً ومفاهيم جديدة تؤسس لتفسير المعنى من خلال ثلاثية المؤلف، والنص، والقارئ. واختيرت قراءة الناقدة سوزان ستيتكفيتش لدلالة القالب الثلاثي في القصيدة الجاهلية لتكون مثالاً يمكن من خلال تحليله في ضوء المفاهيم التي اقترحها نقاد نظرية التلقي فهمُ الكيفية التي تتفاعل فيها عناصر المؤلف والنص والقارئ لتنتج قراءة منتجة للنص الأدبي لا تقف عند حدود النص وإنما تضيف إليه. والتساؤل الأهم حول القراءة أو الجدلية التي يقدمها القارئ حول المعنى في النص الأدبي لا يتعلق بصوابها أو خطئها، وإنما يتعلق بمدى منطقيتها وإقناعها، فقد تكون القراءة المقترحة حول معنى النص الأدبي منتجة تستند إلى أدلة منطقية وعلمية وقد تسير في اتجاه مغاير.

وتسعى الدراسة للوصول إلى هدفها من خلال خمسة مباحث: الأول عن "القارئ المستهلِك للمعنى عند القدماء"، والثاني عن "القارئ المشارك في إنتاج المعنى عند ياوس"، والثالث عن "القارئ المشارك في بناء المعنى عند آيزر"، والرابع عن " القارئ المشارك في الاتصال الأدبي عند مراد مبروك"، والخامس عن "قراءة سوزان ستيتكفيتش لدلالة القالب الثلاثي في القصيدة الجاهلية-مثالاً للقراءة المنتجة".

المبحث الأول

القارئ المستهلِك للمعنى عند القدماء

تحدث النقاد على مر العصور عن طبيعة الأدب الذي يعجب القرَّاء، وقدموا نصائحهم وتوجيهاتهم اللغوية والبلاغية والفنية للأديب لينال عمله إعجاب قرائه، بل يمكن القول إنَّ الحقول المرتبطة بالأدب مثل البلاغة والنقد ... إلخ هدفت إلى أن يكون العمل الأدبي مناسباً لمتلقيه. ولكن المعنى -في الدراسات النقدية التقليدية- بقي "في بطن الشاعر"، وكان الشاعر أو المؤلف صاحب الحق في تحديد معنى النص الأدبي، وبقي دور المتلقي في بناء المعنى مغيباً باستثناء إشارات خفية عند بعض نقاد اليونان وفي مقدمتهم أفلاطون، وأرسطو، وهوراس، وما كتبه بعض النقاد والبلاغيين العرب.

اعتبر أفلاطون في كتابه (الجمهورية) الشعرَ مثيراً للعواطف، ضاراً بالمجتمع، فطرد الشعراء خوفاً على المتلقي من تأثيرهم، ولم يقبل في جمهوريته الفاضلة إلا نوعاً من الشعر الملتزم بالأخلاق كمدائح الفرسان، وقصص أبطال أثينا، فهي -في رأيه- تؤثر إيجابياً على الجمهور والمتلقي (أفلاطون، ١٩٨٠، ٦٦). وأشار أرسطو كذلك إلى أهمية مناسبة النص للمتلقي في حديثه عن وظيفة الشعر والمتمثلة في التطهير التي اعتبرها أساساً من الأسس الجمالية في النص الشعري. كما تحدث أرسطو في كتابه (الخطابة) عن متلقي النص الخطابي، وأوصى الخطيبَ أن يراعي طبيعة المتلقي الذي يتوجه إليه (أرسطو، ١٩٥٠، ١١٢).

وفي ذات الاتجاه الأفلاطوني سار هوراس في كتابه (فن الشعر) الذي يتحدث في مواضع عدة منه عن التأثير المتبادل بين الجمهور والكاتب، وعن جمهور الكوميديا والتراجيديا، وعن دور السامع في قبول القصيدة، وقد أسهب في قضية المتلقي الرقيب، ونبه

الشاعر إلى أهمية توقعات المتلقي قائلاً "أصغ إلى ما أتوقعه ويتوقعه الناس معي لو شئت أن تظفر بجمهور يحييك، وينتظر حتى ينسدل الستار، ويعطي العازف الإشارة بالتصفيق، ينبغي عليك أن تلم بخصائص كل مرحلة من مراحل العمر، فترد إليها الطبائع التي تختلف باختلاف السنين" (هوراس، ٢٠٠١، ٧٨).

كما أشار النقاد والبلاغيون العرب إلى أهمية المتلقي عندما عرَّفوا البلاغة بأنها (مطابقة الكلام لمقتضى الحال) أي مراعاة الكلام لحال المتلقي (البابرتي، ١٩٨٣، ١٤٦). ويجعل عبد القاهر الجرجاني في نظريته عن النظم مقتضى الحال والأغراض التي يصاغ لها الكلام ركيزة من ركائز النظم، وبمعنى آخر يجعل الجرجاني المتلقي عاملاً من العوامل التي تؤثر في بناء النص (الجرجاني، ١٩٧٨، ٦٣). كما نقل ابن قتيبة الدينوري عن بعض أهل الأدب تفسيراً للقالب الثلاثي للقصيدة الجاهلية التي تبدأ بالوقوف على الطلل، ثم الرحيل، ثم الموضوع الرئيس يَعتمدُ على تهيئة السامع أو المتلقي لاستقبال الموضوع الرئيس في القصيدة، حيث يقول: "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار [...] ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها [...] ثم وصل ذلك بالنسيب [...] ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه" (الدينوري، ٢٠٠٠، ٢٠). وفي هذا التفسير لبنية القصيدة الجاهلية إشارة مبكرة إلى أهمية عنصر المتلقي لحظة كتابة الشاعر لقصيدته.

وعلى الرغم من حديث القدماء عن المتلقي إلا أنهم كانوا يتحدثون عن متلقٍ سلبي وغائب لا وجود له لحظة إنتاج النص. والحديث عن غياب المتلقي لا يعني غيابه عن ذهن المؤلف لحظة كتابة النص، فكل نص أدبياً كان أو علمياً مكتوب -في الغالب- ليقرأه المتلقي، كما أن الأدب منذ نشأته مرتبط بأغراض لا تنفك عن المتلقي، فالمديح كتب لممدوح والهجاء كتب لمهجو... وهلم جرا، وإنما الغياب المقصود يتمثل في تجاهل الناقد لدور المستقبِل وتأثير هذا المستقبل على بناء المعنى داخل النص الأدبي، وهنا يتجلى الإنجاز النقدي الذي قدمه آيزر، ومن قبله هانز روبرت ياوس وزملاؤهما في جامعة كونستانس مثل جوريج ستر يدتير وفولفغانغ بريز يناز، ومانفريد فوهرمان، وكان لهينز ستيرل، ورينية ورنينغ وغيرهم (ستاروبينسكي، ٢٠٠٠، ١٧).

المبحث الثاني
القارئ المشارك في إنتاج المعنى عند ياوس

ما يميز أطروحات ياوس ومن بعده آيزر هو تأسيسهما لما يمكن وصفه بـ (القارئ المشارك)، فجُل النظريات التي سبقت كونستانس من الماركسية والشكلانية إلى البنيوية تؤمن بدور للقارئ ولكن خارج النص، فهو -في ممارستهم النقدية- قارئ مستهلِك له الحق في قبول النص أو رفضه، كما له الحق في أن يلبي النصُ ميولَه ورغباته. أما نظرية التلقي فقد جعلت المتلقي مشاركاً في بناء العمل الأدبي وإنتاج المعنى فيه، وله من الصلاحيات ما يتجاوز القبول والرفض، وعلى حد تعبير هولب فـ"سواء تفكر المرء في ظهور نظرية التلقي بوصفه تغيراً في النموذج، أو ـ على نحو أكثر تواضعاً ـ بوصفه نقلة في مجال الاهتمام فليس في وسع أحد اليوم أن ينكر جادًّا الأثر الهائل الذي أحدثته نظرية التلقي في مجال تفسير الأدب والفن" (هولب، ١٩٩٤، ٥٠). ويُعد تفسير المعنى في الأدب والفن أحدَ أهم العوامل التي دفعت ياوس إلى وضْعِ رؤيته حول تلقي العمل الأدبي وارتباطه بتاريخ الأدب.

وجد ياوس في المقاربات النقدية السابقة كالبنيوية وما قبلها حرماناً للأدب من بعد مهم يعد ملازماً لطبيعته بوصفه ظاهرة جمالية لها وظيفة اجتماعية، ذلكم "هو الأثر الذي يحدثه في المتلقين، والمعنى الذي يمنحه إياهم" (قطوس، ٢٠٠٤، ١٦٥). ويعتقد ياوس أن "النص لا يملك معنى موضوعياً، ولكنه يحتوي فقط على بعض الخصائص التي يمكن وصفها بصورة موضوعية" (قطوس، ٢٠٠٤، ١٦٥). وقد دفعت هذه النظرةُ الناقدة للمقاربات السابقة كالبنيوية وغيرها من نظريات ما قبل البنيوية التي تركز على المؤلف وعملية إنشاء العمل الأدبي مؤرخَ الأدب ياوس إلى تقديم مجموعة من المحاضرات والمقالات في ستينيات القرن العشرين، كانت نواة لمدرسة عرفت فيما بعد بـ (مدرسة كونستانس).

كان هدف ياوس من صياغة رؤيته -التي أصبحت نواة لما عُرف فيما بعد بنظرية التلقي- هو "تجديد التاريخ الأدبي وتفعليه، ونقل مركز الاهتمام من مبدع العمل الفني ومن عملية إنشائه إلى التلقي" (ستاروبينسكي، ٢٠٠٠، ١١٢). وتكمن أهمية مشروع ياوس المتعلق بتاريخ الأدب في أنه جعل المتلقي -وليس المؤلف كما جرت عادة مؤرخي الأدب- المرجعيةَ الأولى لتأريخ الأدب، أي أنه جعل حقل "تاريخ الأدب" يهتم بتاريخ المتلقين أكثر من اهتمامه بتاريخ المؤلفين، فللقراء في كل حقبة تاريخية أساليب في تلقي النص تميزهم عن القراء في الحقب السابقة واللاحقة، ووظيفة مؤرخ الأدب أن يرصد هذه الحقب ويميِّز بينها.

وليعالج ياوس المأزق الذي عاشته تاريخية الأدب وضع مفهوم "أفق التوقعات أو أفق الانتظار"، وجعل المهمة الأولى لجمالية التلقي -كما يقول فرانك شويرويجن- "تتأسس على إعادة تشكيل أفق انتظار أول جمهور" (بارت، ٢٠٠٣، ١٤٠). وقد أقر ياوس بعودته إلى مفهوم "خيبة الانتظار" عند كارل بوبر، وذلك أننا "حين نتحقق من خطأ فرضياتنا نباشر اتصالنا بالواقع الفعلي [...] لذا يتحرر القارئ من ضغوط الحياة الواقعة، ومن أحكامها المسبقة" (خضر، ١٩٩٧، ١٣٨)، كما استفاد ياوس من مفهوم "الأفق" عند غادامير الذي يعني أنه "لا يمكن فهم أي حقيقة دون أن نأخذ بعين الاعتبار العواقب التي ترتبت عليها" (خضر، ١٩٩٧، ١٣٩)، ومن مفهومي "الأفق وخيبة الانتظار" جاء مفهوم "أفق الانتظار" (خضر، ١٩٩٧، ١٣٩). ولمفهوم "أفق التوقع أو الانتظار" -كما يقول ناظم عودة- صلة وارتباط مع مفهوم "الأفق التاريخي" عند غادامير (خضر، ١٩٩٧، ص ١٤٠)، وإذا كان المفهوم الأخير -كما يلاحظ قطوس- يعني "أن ثمة مدونة تضم المعايير السابقة المتغيرة عبر التاريخ، فإن أفق التوقعات لدى ياوس يعني أن ثمة مدونة تضم معايير تذوق العمل الأدبي"

(قطوس، ٢٠٠٤، ص ١٦٣). وتبدأ معايير تذوق العمل الأدبي من عنصر المعنى في النص الأدبي والاختلاف في تذوقه بين الأجيال.
وعندما يظهر العمل الأدبي تأتي "المسافة الجمالية" لتقيس مدى التباين بين العمل من جهة والتوقعات التي أسسها القارئ من جهة أخرى، ويتميز النص بقدر مخالفته لتوقعات القارئ. والمخالفة المقصودة تختلف عن الجدة فـ"التجديد وحده ليس هو المعيار الوحيد على أدبية الأدب -كما يقول ياوس- لأن النصوص تطرح وجوهاً مختلفة في أزمنة مختلفة لمجموعات مختلفة من القراء" (الغذامي، ١٩٩٤، ١٦٣). كما أنَّ "أي تغيير في أفق التوقع يحدث معه تغيير في التفسير، على الرغم من ثبات النص" (الغذامي، ١٩٩٤، ١٦٤)، بمعنى أن انتظار القارئ للمعنى في النص الشعري يختلف من مستقبل لآخر على الرغم من ثبات الألفاظ في النص نفسه، فالمعوَّل عليه هو القارئ وليس النص، ولكن التساؤل الأهم في هذا السياق يتعلق بعلاقة أفق التوقعات بتاريخ الأدب الذي هو المجال الأول لاهتمامات ياوس.
مع تعدد "خيبة الانتظار" يتشكل لدى الجمهور "أفق جديد" يكون نواة لأفق سائد فيما بعد، ونتيجة للصراع بين الأفقين الجديد والقديم يتطور الفن الأدبي فينتقل من طور إلى طور، ومن مرحلة إلى مرحلة، وهذا التطور مرتبط بتطور مرجعية القارئ وتغيُّرها، تلك المرجعية المستمدة من الواقع الذي يعيشه القارئ. لذا فإن أي تغير في الواقع ينتج عنه تغير في بناء أفق التوقع، ويستتبع ذلك التغير في بناء أفق التوقع تغيراً في النص الأدبي، والتغير الأخير هو مادة مؤرخ الأدب التي يسعى لرصدها. ففي مطلع العصر الحديث -على سبيل المثال- كان القارئ العربي يتوقع من القصيدة أن تكون ملتزمة بالأوزان والقوافي التقليدية، وعندما بدأت الطليعة الأولى من شعراء العصر الحديث في التمرد على الأوزان الخليلية والاستخدام المكثف للرمز بما يحمله من دلالات متعددة كسرت قصائدُهم توقعاتَ المتلقين، وقد أسس تكرار هذا التمرد على القصيدة التقليدية "أفقاً جديداً" أصبح نواة لأفق سائد فيما بعد عُرف باسم "الشعر الحر" ونتيجة للصراع بين الأفقين الجديد (الشعر الحر) والقديم (الشعر على الأوزان الخليلية) تطورت القصيدة العربية وانتقلت من طور إلى طور.
ووظيفة مؤرخ الأدب في رؤية ياوس هو رصد طبيعة استقبال القراء لهذا التغير والتطور في الأجناس والظواهر الأدبية. وعلى الرغم ممَّا سبق فإنَّ من النقاد من فهمَ أفقَ التوقعات عند ياوس فهماً مغايراً يتعلق بـ "المعنى" وحده، فقد ذهب ناظم خضر إلى أن أفق التوقعات "تُشير إلى عملية الفهم الذي يُنجز تجاه الأعمال في تطور الأنواع الأدبية" (خضر، ١٩٩٧، ١٤٠)، ومع أن مفهوم "أفق التوقعات" هو صلب جمالية التلقي عند ياوس إلا أن روبرت هولب نظر إليه على أنه ثغرة جرَّت ياوس إلى عدد من المواقف الحرجة خاصة لحظة "خيبة التوقعات"، فـ"لو أن الإنسان وجد المقياس الذي يقيس به (خيبة الانتظار) لتعين عليه أن يلحق بهذا الفرض الخاص بـ"القيمة بوصفها فرقاً" فكرة عن التشابه الذي يسمح بالتعرف، فإذا أخذت الكتابة العشوائية لحيوان الشمبانزي على الآلة الكاتبة ونشرت على أنها رواية مثلاً فالمؤكد أنها ستبتعد عن توقعات جمهور القراء، ولكن بالنسبة إلى جمهور معاصر أو إلى أي ناقد فإنه لن يتناول هذه القطعة من الأدب بوصفها عملاً جادًّا، لا بد لها من أن تستجيب عن قرب لبعض المعايير الأدبية المعروفة، وبعبارة أخرى فإن المسافة الواقعة بين الأفق والعمل تعد معياراً غير كاف لتحديد القيمة الأدبية" (هولب، ١٩٩٤، ١٦٢). كما وجه إيف شيفريل انتقاداً إلى ياوس في جعله "الجنس" أحد عوامل تشكيل الأفق باعتبار أن "الجنس أصبح أقل ملاءمة في القرن العشرين، لقد اندمجت القصص، والحكايات، والروايات، والقصص القصيرة.. إلخ إلى حد مَّا ضمن مجموعات مثل (المسرودات) أو(النصوص)" (ستاروبينسكي، ٢٠٠٠، ٥٩). وهو مأخذ يتعلق بالمصطلح أكثر من تعلقه بالمفهوم، ويمكن أن يوجه إلى كثير من الدراسات النقدية في ستينيات القرن الماضي، كما أنه انتقاد يمكن جبره بجعل ثنائية "السرد والشعر" مكان "الجنس"، وتصبح التجربة المسبقة التي يمتلكها الجمهور عن ثنائية (السرد والشعر) أحد العوامل التي تشكل أفق توقعات القراء وطريقة تفسيرهم للمعنى داخل النص الأدبي.
وإذا كان روبرت ياوس في طليعة من نادوا بأهمية عنصر القارئ في نظرية التلقي ودوره في تفسير المعنى فإن الدور الذي قام به زميله في جامعة كونستانس آيزر قد يتجاوز دور ياوس في بناء هرم النظرية، خاصة إذا تذكرنا أن آيزر -أستاذ الأدب الإنجليزي- انطلق من دوافع أدبية بحتة، خلافاً لزميله ياوس الذي جمعت دوافعه بين التاريخ والسسيولوجيا والأدب.

المبحث الثالث

القارئ المشارك في بناء المعنى عند آيزر

"كيف يكون للنص معنى لدى القارئ؟ وفي أي ظروف؟" هذا هو التساؤل الذي حفز آيزر للدخول في معترك التلقي، ودفعه إلى البحث في إشكالية المعنى والتأويل، وعلى العكس من التفسير الكلاسيكي الذي يجعل المعنى مختبئاً في النص فقد رأى آيزر أن المعنى تفاعلي يشترك في تكوينه النص والقارئ، لذا فهو أثر يمكن ممارسته وليس موضوعاً يمكن تحديده. وقد اختار آيزر قصة "الصورة في السجادة" للروائي الأمريكي هنري جيمس ليعتمد عليها في مناقشته لقضية المعنى. ومضمون القصة "أن شاباً ناقداً كُلّف بكتابة تقرير عن رواية ألفها فيريكر الذي كان محل إعجاب هذا الناقد، وبعد فترة التقى الناقد الشاب والكاتب، فقال له الكاتب إن نقده لطيف إلا أنه كبا كما فعل الآخرون جميعاً في النقطة الرئيسية، هذه النقطة التي يعمى عنها البصر؛ لأنها بدهية، إن الخدعة هي مفتاح لروايته كلها، وعندئذ قرر الناقد أن يبحث عن هذه الخدعة مع صديقه المفضل كورفيك، وخطيبة الأخير غويندولن، ومرت الأشهر دون تحقيق نجاح في هذا المضمار، فسافر كورفيك إلى الهند في عمل، ومن هناك أرسل برقية إلى غويندولن تقول: وجدتها عظيم وصرح بأنه سوف يكشف السر بعد الزواج، وإذا بحادث سيارة يحصل له فيموت، فيسأل الناقد خطيبته التي ترفض البوح له بالسر، ثم تتزوج هذه الخطيبة فيما بعد، ثم تموت وهي تضع ابنها الثاني، ويسأل الناقد زوجها

الأرمل عن السر، فيكشف أنها لم تجد أنه من المناسب إطلاعه عليه، وإذ ماتت هذه المرأة، وإذ مات مِن قبلها فيريكر أيضاً فإن واحداً لم يعد بوسعه أن يعرف السر" (حسن، ١٩٩٩، ١٢٥). لقد أراد آيزر من خلال هذا المثال أن يقول إن المعنى ليس حكراً على الكاتب كما تقول الكلاسيكيات النقدية القديمة، فالناقد ببحثه عن المعنى الخفي حوَّل النص إلى لغز يحمل إجابة واحدة ينتهي عمل الناقد لحظة العثور عليها، ونتيجة لذلك يفقد النص بريقه وجاذبيته.

كما تَبيَّن لآيزر أثناء تحليله للقصةَ السابقة أنه إذا انحصرت وظيفة التأويل في إخراج المعنى الخفي من النص الأدبي فهذا يعني احتياطات وإجراءات يقوم بها الكاتب ليُخفي معنى النص، حيث يقول: "فإذا كان كشف الناقد للمعنى خسارة للكاتب فإن المعنى إذن شيء يمكن استخراجه من العمل الأدبي، وإذا كان من الممكن استخراج المعنى -وهو جوهر العمل الأدبي- من النص فإن النص يصبح مبتذلاً، ويتحول إلى مادة للاستهلاك، وهذا لا يقضي على النص فحسب وإنما يقضي على النقد الأدبي" (حسن، ١٩٩٩، ١٢٧). لذا رفض آيزر تعبير الكشف عن المعنى، واستعاض عنه ببناء المعنى مع ما يتضمنه تعبير بناء من مشاركة طرفين هما: النص والقارئ.

وقد وضع آيزر مجموعة من القوانين والإجراءات التي تحوِّل علاقة القارئ بالنص من علاقة أحادية الاتجاه -كما يرى إنجاردن (هولب، ١٩٩٤، ٨٨) - إلى علاقة تفاعلية تسير في اتجاهين من النص إلى القارئ وبالعكس، فبقدر ما يقدم القارئ للنص يضيف النص للقارئ أبعاداً ومعاني جديدة. ورسم آيزر ثلاثة ميادين لإنتاج المعنى، يشتمل أولها على النص بوصفه موجوداً بالقوة للسماح بإنتاج المعنى، وفي الميدان الثاني يفحص آيزر عملية معالجة النص في القراءة، وهنا تلعب الصورة العقلية التي تتشكل أثناء القراءة أهمية قصوى، أما في الميدان الثالث فيلتفت إلى بنية الأدب الإبلاغية لكي يتفحص الشروط التي تسمح بقيام التفاعل بين النص والقارئ (هولب، ١٩٩٤، ٢٠٣). وقبل البحث في مفاهيم النظام الآيزري لا بد من التساؤل عن طبيعة النص الذي يريده آيزر والقارئ الذي يقصده.

يخضع النص لشروط آيزرية صارمة لا تترك مساحة للنص المغلق أو الأدب التعليمي، فأمارة النص الناجح ألا يكون واضحاً غاية الوضوح في طريقة عرضه، وأن يتضمن بعض المناطق المألوفة لتقودنا إلى اللامألوف، وأن توجد به بعض نقاط الإبهام ليملأها القارئ، وأن يساعد القارئ في إنتاج المعنى، وأن يتيح المجال لوجهة نظر جوالة للقارئ، وأن يكون قادراً على التوجيهات النصية للقارئ (هولب، ١٩٩٤، ٢٠١، ٢٠٨، ٢١٥). أمَّا عن طبيعة القارئ الذي يتوجه إليه آيزر فلنا أن نتساءل هل هو القارئ المستهلك؟ أم القارئ البسيط الذي يقرأ من أجل القراءة، أم القارئ المفسِّر الذي يعمل على حل شفرات النص. لم يشغل آيزر نفسه بالتحديد النظري، وعلى الناقد أن يستنبط من القوانين والإجراءات التي وضعها آيزر أنه يستهدف متلقياً خاصاً يعرف طريقه للتفاعل مع النص "فالكاتب -ودائماً على غرار آيزر- يتوقع قارئاً نموذجيًّا قادراً على المشاركة في التعيين النصي بالطريقة التي اعتقدها المؤلف" (بارت، ٢٠٠٣، ١٥٦). ولكي يؤسس آيزر لتفاعل أدبي ناجح قدَّم مصطلحَ "القارئ الضمني" ليجعله أساساً لنظريته، وهو مفهوم يقترب من مفهوم "الكاتب الضمني"، الذي يمكن تحديده بوصفه صورة المؤلف المختلفة عن السارد التي يقوم القارئ ببيانها انطلاقاً من النص.

وعند البحث عن الجذور التاريخية لفكرة "القارئ الضمني" يُعثر على ما يشابهها في آراء أرسطو حول المسرحية، فقد نصح أرسطو المبدعين "أن يقفوا موقف المتذوقين أثناء قيامهم بالتأليف الفني، لكي يقفوا على حقيقة المشاعر والانفعالات والأفكار والقيم والاتجاهات التي سيتركونها في الجمهور المتلقي" (غانم، ٢٠٠٤، ٦٠). فهو يريد من كاتب المسرحية أن يتوقع قارئاً يشبه القارئ الضمني عند آيزر ويحاول أن يحقق من خلال نصه طموح ذلك القارئ ورغباته. وقد أشار سارتر إلى مضمون فكرة القارئ الضمني عندما اعتبر أن تردد الكاتب وهو يمارس الكتابة ناتج عن "علم بأن المستقبل لم يُخلق بعد، وأن عليه هو أن يصنعه [...] فالمستقبل أمامه صفحة بيضاء" (سارتر، (د.ت)، ٤٨). فالقارئ الضمني هو قارئ مفترض ولكنه بنية كما يؤكد آيزر "تحيل إلى بنية قرينة بالمتلقي، إنها شكل يحتاج إلى التجسيد حتى ولو أن النص بوساطة القارئ لا يبدو مهتماً بالمرسل إليه، أو حتى إذا طبق استراتيجيات تهدف إلى إبعاد كل جمهور محتمل" (خضر، ١٩٩٧، ١٦٣).

وفي نظرته للمصطلحات المجاورة لمصطلح "القارئ الضمني" كـ "القارئ، المثالي، والقارئ المعاصر، والقارئ الجامع، القارئ المخبر، والقارئ المستهدف" وجد آيزر أنها وقعت في فخ التنظير ولا تعبر إلا عن وظائف جزئية فالقارئ الضمني يختلف عن القرّاء السابقين في أنه "ليس له أي وجود حقيقي، فهو يجسِّد مجموع التوجيهات الداخلية لنص التخيل، لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى. وتبعاً لذلك فإن القارئ الضمني ليس معروفاً في جوهر اختباري ما، بل هو مسجل في النص بذاته، لا يصبح النص حقيقة إلا إذا قرئ في شروط استحداثية عليه أن يقدمها بنفسه" (خضر، ١٩٩٧، ١٦٣). وفي موضع آخر يحدد آيزر القارئ الضمني بأنه "بنية نصية تتطلع إلى حضور متلق مَّا دون أن تحدده بالضرورة" (هولب، ١٩٩٤، ٢٠٥). إذاً فهو يريد من وضعه لمفهوم "القارئ الضمني" أن يؤكد على وجود قارئ وإن لم يحدد ملامح هذا القارئ، فهو أقرب للخيال منه للحقيقة -وبعبارة هولب- فإنه يبحث عن "نموذج متعال يمكن أن يُسمَّى كذلك القارئ الظواهري، وهو ذلك الذي يجسد كل تلك الاستعدادات اللازمة لكي يمارس العمل الأدبي تأثيره" (هولب، ١٩٩٤، ٢٠٤).

ولأن الهدف النهائي من رؤية آيزر حول عملية التلقي هو التفاعل، فليتم هذا التفاعل لا بد من مرجعية يسهم في بنائها القارئ، وهي ليست مرجعية معرفية أو تاريخية تجلب من خارج النص، وإنما مرجعية داخلية تختلف عن المرجعيات النصية البنيوية في أن الأخيرة تبحث عن العلاقات المرجعية من خلال لسان النص في حين أن "جمالية التلقي تبحث عن العلاقات المرجعية من خلال العلاقات

الضمنية التي ينطوي عليها الخطاب في بناء تصوراته المتجهة نحو حدوث التواصل" (حسن، ١٩٩٩، ١٢٩). ولتحديد هذه المرجعية اقترح آيزر جملة من المفاهيم المتعلقة ببناء المعنى يمكن اعتبارها مفاتيح النظام الآيزري على رأسها "السجل، والاستراتيجية، والبياض والنفي".

مفاتيح النظام الآيزري:

أ-السجل: عرَّف فرانك شويرويجن السجل بأنه "مجموعة من الشروط المشتركة بين المتكلم والمتلقي" (بارت، ٢٠٠٣، ١٤٤). ويعقب بقوله: "يظهر أن آيزر قد أشرك السجل مع ما نسميه في الاصطلاحات التقليدية بمضمون العمل الأدبي، أي كل ما هو خارج النص ويعود إليه، أي مجموع العلاقات التناصية بطبيعة الحال، لكن أيضاً وبالأخص الضوابط الاجتماعية، والتاريخية، والسياق السوسيو -ثقافي بمعناه الواسع الذي ينشأ فيه النص" (بارت، ٢٠٠٣، ١٤٥). واعتبار السجل شريكاً أو مرادفاً لما يعرف بـ "مضمون النص" فيه تبسيط للمفهوم، فالأمر أبعد من ثنائية الشكل والمضمون، وإنما تكوُّن سجل النص ـ كما يرى آيزر- "يتم عبر عملية طويلة معقدة حيث يتم انتخاب عناصر دلالية معينة على حساب أخرى، ثم إقصاؤها" (حسن، ١٩٩٩، ١٢٩). فـ(السجل) يعني أن عملية القراءة وتفسير المعنى تتطلب مجموعة من الإحالات إلى كل ما هو سابق على النص كالنصوص الأدبية السابقة، وكل ما هو خارج عنه كالسياقات الاجتماعية والثقافية التي أُنتج فيها النص.

ب-الاستراتيجية: الاستراتيجية هي مجموعة من الشروط التي تحكم التواصل الأدبي بين النص والقارئ، أو هي -بعبارة شويرويجن- "مجموعة من الإجراءات المعترف بها من لدن المشتركين في التواصل اللغوي" (بارت، ٢٠٠٣، ١٤٤)، فالوظيفة الأولية للاستراتيجيات أنها ترسم شروط تلقي النص، وتنظم عناصر النص الأدبي ليتم التواصل بين القارئ والنص. أمَّا وظيفتها النهائية فأنها تجعل المألوف غريباً من خلال نفي وجود مسلمات داخل النص، فكل عنصر داخل النص قابل للتأويل والتحليل. ولتحقيق وظيفة الاستراتيجيات كما يريدها آيزر قدم مفهومين: أولهما "الصدارة والخلفية"، والآخر "الموضوع والأفق".

تشير ثنائية "الصدارة والخلفية" أو "المستوى الخلفي والمستوى الأمامي" إلى أن القارئ لحظة تفاعله مع النص ومعانيه يصبح جزءٌ من النص تحت نظره يحتل موقع الصدارة ويشكل واجهة أمامية للنص، في حين تبقى أجزاءٌ أخر متوارية وراء الخلفية، والتفاعل بين المستويين الأمامي والخلفي أو بين الصدارة والخلفية ينتج عنه -في رأي آيزر- "توتر تخف حدته بتدرج عبر تسلسل التفاعلات، إلى أن يصب أخيراً في إنتاج الموضوع الجمالي" (خضر، ١٩٩٧، ١٥٤). أما ثنائية "الموضوع والأفق" فتعني أن القارئ وهو يواجه النص تتجلى أمامه منظورات متعددة، واحتمالات مختلفة للمعنى، ينتخب أحدها وفقاً للأفق الذي هيَّأه الموضوع.

ج- ثنائية البياض والنفي: اقترح آيزر ثنائية "البياض والنفي" ليشرح عملية فهم المعنى والتفاعل معه، ومرادُه من البياض أو "مواقع اللاتحديد" المكان الفارغ أو الفجوات التي توقف انسجام النص، وتدفع القارئ إلى إعادة بناء الانسجام النصي من جديد، أما "النفي" فيعني إلغاء العناصر المألوفة والآتية من خارج النص، وعملية النفي والاسترجاع التي يقوم بها القارئ تصنع توتراً يسهم في تحريك عجلة التفاعل الأدبي.

وفي سياق الحديث عن دور القارئ في بناء المعنى، اقترح آيزر مصطلح "الفجوات"، وهو مصطلح وثيق الصلة بمفهوم "المناظر التخطيطية" عند إنجاردن، فالعمل الأدبي -في رأي الأخير- "لا يُعنى بالتحديدات الدقيقة، بل يلجأ دائماً إلى أسلوب التعويض، أي أنه يعوض التفاصيل بإشارات دالة في صياغاته اللغوية وطرائق تمثل موضوعاته، ويأتي دور القارئ بوساطة فعل الإدراك وآلية الفهم ليقوم بعمليات الرد والتعليق والتعويض وملء الفجوات" (صالح، ٢٠٠١، ٣٨)، على أن آيزر يختلف مع إنجاردن في أن الأخير يرى أن عملية الاسترجاع لملء الفجوات يجب أن تتم بكل تلقائية من النص إلى القارئ، في حين يستبعد آيزر هذه الأحادية ويدرج تلك العملية في إطار تفاعلي. ولمعرفة الفجوات في النص فقد اقترح الناقد الألماني رولف كلوبفر على القارئ المشارك في بناء المعنى خمسَ وسائل للكشف عن الثغرات أو البياض في النص وهي: "(١) شكل الالتباس غير المحقق المطابق لما لا يشير إليه النص بسبب نقص في الملاءمة [...] (٢) كل مكان أو نقطة في النص يحس القارئ فيهما بنقص لسبب من الأسباب، (٣) كل مكان أو نقطة في النص تعمدنا فيها إسكات شيء مَّا لتفعيل مشاركة القارئ، (٤) كل مكان أو نقطة في النص يخفق القارئ في تحديد دلالاتها المتعارضة، وأخيراً (٥) كل مكان أو نقطة في النص تندرج في أفق مرجعي أكثر تكثيفاً لا يمكن للقارئ أن يعطيه دلالة واحدة" (بارت، ٢٠٠٣، ١٥١).

ولكي يتعمق آيزر في تطبيقاته المتعلقة بمشاركة القارئ في إنتاج المعنى فقد طور بعض مصطلحات الفلسفة الظواهرية، ووظفها توظيفاً مغايراً يكمل به الرصيد والاستراتيجيات التي تكوُّن النموذج الوظيفي للأدب، وفي مقدمة هذه المصطلحات "وجهة النظر الجوالة" التي تعني حدوث شيء غير منتظر ومتوقع يزعزع ثقة القارئ في توقعاته السابقة، ويدفعه إلى إعادة تشكيل توقعاته بطريقة تناسب هذا النص ليؤلف بين أجزائه، وتساهم هذه العملية في بث الانسجام والتآلف النصي، وينتهي دور "وجهة النظر الجوالة" بانتهاء التلقي، فـ"عملية تعديل الأفق تستمر منذ بداية القراءة وحتى الانتهاء منها؛ لأن القارئ معرض في كل لحظة إلى أن يعيد النظر في معانيه" (ستاروبينسكي، ٢٠٠٠، ١١٧). كما يضع آيزر في هذا الإطار مصطلح "التركيب السلبي" الذي يختص بنشاط القارئ في صنع الصورة وتأليف المعنى، فعندما نقرأ لا بد أن نبني صوراً ذهنية، "وينبغي تمييز هذه الصور -أي الصور الذهنية- عن المدركات الحسية التي نحصّلها عندما نواجه حقيقة تجريبية إمبيريقية واقعة؛ لأن الصورة تعلو على الحسي [...] ويتم في معظم الأعمال غير المبتذلة إنتاج الصورة ثم تراجعها مرة أخرى، حيث إنها تُعدَّل ويعاد تشكيلها في عملية

زمنية مركبة، وهكذا يتألف المعنى بوصفه النتيجة النهائية لهذه العملية" (هولب، ١٩٩٤، ٢١٧).

وعند حديثه عن الاتصال الأدبي قسم آيزر الأدب -وإن لم يَنُص علـى هذا التقسيم- إلى أدب خيالي يقابل الأدب الواقعي، فتوقَّفَ عند البنية الاتصالية للأدب الخيالي، وتجاهلَ البنية الاتصالية للأدب الواقعي الذي يخلو من الخيال فيسجل الواقع كما هو، باعتبار أن النوع الأخير -إن جاز وصفه بالأدبية- لا يفيد النظرية، فهو لن يكسر توقعات القارئ لأنه يستمد وجوده من الواقع، ولا يستدعي وجهة النظر الجوالة؛ لأنها تُستحضر عند مخالفة النص لما ينتظره القارئ. أما في الأدب الخيالي فإن القارئ لحظة استقباله واتصاله مع النص إمَّا أن تتوافق توقعاتـه مع ما يـقدمه النـص -ومن النـادر أن يتحقق هذا التوافق- فيكون الاتصال متناظراً أو متعادلاً، وإمَّا أن يخالف النص هذه التـوقعـات -أياً كان السبب- فيكون الاتصال منحرفاً. وعلى الرغم من كل ما قدمه آيزر إلا أنه لم يَسْلَم كزميله ياوس من بعض الانتقادات المنهجية التي تستهدف منهجه من جهة، والمفاهيم التي وضعها من جهة أخرى، ولعل أكثر الانتقادات إثارة ومنهجية تلك التي وجهها روبرت هولب.

ينظر هولب إلى مفهوم "القارئ الضمني" الذي هو صلب نظرية آيزر على أنه جانب من جوانب الخلل في هذه النظرية، ويقول: "وأحرى بمفهوم القارئ الضمني أن يكون شاهداً على قصور في الدقة منه شاهداً على وفرة في الحذق" (هولب، ١٩٩٤، ٢٠٦). فإذا كان مفهوم "القارئ الضمني" وهو مفهوم خيالي يتعلق بالكاتب ووجوده النصي الصرف فإن "تسميته (القارئ) على الإطلاق ستكون لغواً إن لم تكن مضللة بكل ما للكلمة من معنى[...] كما أنه يمكن لمعارضيه في كل يسر أن يشيروا إلى النتائج الناشئة عن ضبابية هذا التعريف، ذلك بأن تحديده للمصطلح بهذه الطريقة يسمح له بالحركة جيئة وذهاباً من النص إلى القارئ، دون أن يوضح قط تكوين أي من طرفي هذه الشركة أو إسهامه" (هولب، ١٩٩٤، ٢٠٥).

كما وجه هولب سهامه إلى الهدف الأساسي من نظرية آيزر وهو "المعنى"، ففي الوقت الذي ينادي فيه آيزر بحرية القارئ في إنتاج المعنى يرى هولب أن آيزر "ترك للقارئ أن يحدد ما إذا كان توم جونز أخف وزناً برطل أو رطلين، أو أطول ببوصة أو بوصتين]... [ففي هذه المواطن يسمح لنا بمزاولة نوع من الحرية في ملء الفراغات، ولكن عندما يتعلق الأمر بالمعنى في أجزاء الرواية أو العمل في جملته فإن آيزر لا يسمح بالانحراف عن الرسالة" (هولب، ١٩٩٤، ٢٤٥). وعلى الرغم من وجاهة هذا الانتقاد الأخير إلا أن آيزر يدرك أهمية التزام القارئ بالإطار العام للنص الأدبي، وانحراف القارئ عن الرسالة أو الإطار العام للنص قد يؤدي إلى فشل عملية القراءة والتلقي.

لقد رفض آيزر النظرة البنيوية للمعنى التي تحصره في لسان النص، كما يرفض الآراء النقدية التي تدعو إلى حرية مطلقة للقارئ في إنتاج المعنى التي بلغت ذروتها على يد الفيلسوف دريدا، لذا كان من المنطقي أن يضع حدوداً لدور القارئ كما وضع حدوداً وشروطاً للنص القابل للتلقي؛ كي لا تنحرف القراءة وتتحول إلى قراءة تفكيكية. وإذا كان جهد آيزر في نظريته يسير في اتجاهين: أحدهما تطويري حيث طور المفاهيم التي قدمها كل من هوسرل وإنجاردن وياوس، والآخر ابتكاري يتمثل في وضع مفاهيم جديدة، فإن ما قدمه مراد عبد الرحمن مبروك يعد تطويراً لعددٍ من المفاهيم الآيزرية التي تشكل جوهر رؤيته حول تلقي النص وتأويل معانيه.

المبحث الرابع
القارئ المشارك في الاتصال الأدبي عند مراد مبروك

أخذ مراد مبروك على آيزر إغفاله لعنصر ومقوم مهم من مقومات التلقي الأدبي وهو "المؤلف"؛ لأن النظرية الآيزرية -في رأيه- لم تخرج عن ثنائية (نص-قارئ)، كما لم تعط أي دور لمنتج النص، وفي بحثه عن البديل وضع تصوراً خاصاً أطلق عليه اسم "نظرية الاتصال الأدبي" (مبروك، ٢٠١٥) استعاد فيه دور المؤلف واستبدل ثلاثية المؤلف، والنص، والقارئ بالثنائية الآيزرية "قارئ-نص" انطلاقاً من التأثير الذي يلعبه المؤلف لحظة تلقي النص، فهي -أي نظرية الاتصال الأدبي- "تعتمد على الرؤية الشمولية، فهي لا تُعنى بالمؤلف فحسب مثلما عنيت به المناهج التقليدية لا سيما المنهج الاجتماعي، كما أنها لا تعنى بالنص فحسب كما عني به أصحاب المنهج الشكلاني، ولا تعنى بالمتلقي فقط مثلما عني به أصحاب نظرية التلقي، لكنها تعنى بالأضلاع الثلاث للمثلث النقدي" (مبروك، ٢٠٠٦).

ومن الجدير بالذكر أن التخطيط الهيكلي لرؤية مراد مبروك والمعتمد على العناصر الاتصالية الثلاث "المرسل والمستقبِل والرسالة" قد أشار إليه نقادٌ سابقون في مقدمتهم جاكبسون (الغزالي، ٢٠٠٣، ٢٣)، كما أشار إليها من النقاد العرب المحدثين عبد السلام المسدي عندما اعتبر أن العناصر الاتصالية الثلاث تكوِّن ما يسمى بـ "المفتاح" في دراسة الأدب وخطاب النقد، حيث يقول: "ويعود بين أيدينا المفتاح الذي هو نواة الآلية الفكرية، والذي يتشكل في المثلث التواصلي الذي تقوم قاعدته على السؤال الذي نصه: ماذا يقول المتحدث؟ أمَّا ضلعاه فمدار الأول منهما: من المتحدث؟ ومدار الثاني إلى من يتحدث المتحدث؟ وكثيراً ما يكون الضلعان [...] أكثر بلاغة وأبعد إفصاحاً من سؤال القاعدة" (المسدي، ٢٠٠٤، ٦٠). إلاَّ أن رؤية مراد مبروك قد ذهبت بأضلاع هذا المثلث إلى مسافات أبعد، فصاغت مفاهيم نقدية كما استـعارت مفاهيم أخرى، ونقلت مفاهيم الاتصال من طبيعتها اللغوية إلى الحقل الأدبي.

يؤكد مراد مبروك بأن هناك خمسة مقومات تؤسس للتلقي التفاعلي بين القارئ والنص وهي "المؤلف، والنص، ووسيلة الاتصال، والقارئ، والارتداد العكسي". فالقارئ عن طريق معرفة "الرؤية التكوينية" للمؤلف، وعن طريق ما سمّاه مراد مبروك "الذات والموضوع والوعي الكتابـي" -وهي الموضوعات التي تشكلت من خلال تفاعل الذات مع الواقع- يستعد استعداداً خاصاً لتلقي النص، بمعنى أن استعداد القارئ لقراءة قصيدة غزلية

لنزار قباني -على سبيل المثال- يختلف عن استعداده لتلقي قصيدة من عذريات كثير عزة، وهو اختلاف سببه معرفة القارئ بـ "الرؤية التكوينية" لكلا الشاعرين، من هنا فإن المؤلف يمكن أن يكون عاملاً رابعاً من عوامل تشكيل أفق التوقعات التي حددها ياوس.

وقد فرَّع مراد مبروك من الرؤية التكوينية عدة رؤى في مقدمتها الرؤى "النفسية، والاجتماعية، والثقافية، والدينية، والحضارية". ويمكن التسليم بهذه الرؤى إن كان المراد هو التغليب لا الحصر، على اعتبار أن الرؤى تتعدد بتعدد المتلقين والقراء، فهي تختلف عن المناهج في أنها يستحيل حصرها، وتتباين الرؤى كلما اقترب النص من حاجز الغموض، وابتعد في المقابل عن السطحية ومباشرة المعنى. ولعل مراد مبروك استخدم مصطلح "الرؤية" بدلاً من "المنهج" لأن "الرؤية" أقرب للدراسات الأدبية، فالمناهج تتسم بالثبات بينما تتسم دراسة الأدب -في الغالب- بالمرونة والتعددية، كما أن المناهج محددة بينما لا يمكن تحديد الرؤى أو حصرها فهي تتعدد بتعدد القراء، فإذا تضمن النص ما أطلق عليه ميشال أوتن "مواضع الشك" "كالنقط الضبابية والإبهامات، والرموز المظلمة، والأفكار الملغزة، والتلميحات الضمنية، والبياضات "الحذف، انعدام التتابع، الانقطاعات" والمفارقات، والتعارضات، وغيرها" (بارت، ٢٠٠٣، ١١٨)، فلا بد أن تتعدد فيه آراء المتلقين وتأويلاتهم ورؤاهم، ويستعصي وقتها الحديث عن منهج واحد في القراءة.

والرؤية التي يخرج بها الناقد أو القارئ في نظرته للنص هي نتيجة مكونات نفسية وثقافية واجتماعية ... إلخ تطورت في شخصيته حتى دفعته لترشيح رؤية دون أخرى إن كان هذا الترشيح بصورة واعية أم غير واعية، فعالم الاجتماع -في الغالب- ينظر إلى النص من زاوية سوسيولوجية نتيجة لتكوينه الثقافي، بينما ينظر عالم النفس إلى النص من زاوية مغايرة كلٌ حسب مكوناته المعرفية. وباختصار فإن لكل متلق -غالباً- مكونات شخصية تعمل عملها الظاهر والخفي في رؤيته وتفاعله مع النص يُمكن تسميتها بـ"التكوين"، ويؤثر هذا التكوين في النتيجة النهائية للتلقي.

ويفرق مراد مبروك بين استراتيجيتين في اتصال القارئ بالنص ومشاركته في إنتاج المعنى هما: "الاتصال المتعادل" وفيه "تكون رؤية القارئ متوافقة ورؤية النص، أي يكون القارئ في تفسيره متوافقاً مع الأبعاد التي يطرحها النص" (مبروك، ٢٠٠٦). أمَّا في الاستراتيجية الأخرى وهي استراتيجية "الاتصال المنحرف" فـ"تكون رؤية القارئ أو المتلقي مخالفة للرؤية المباشرة في النص، وغالباً ينتج هذا الانحراف نتيجة أمرين، هما: عدم إدراك القارئ لفهم النص، أو انعدام السياق الضابط بين النص والقارئ، وهناك سبب ثالث يتمثل في تعدد دلالات النص" (مبروك، ٢٠٠٦). وهذا التمييز الذي قدمه مراد مبروك بين نوعي الاتصال المتعادل والمنحرف يشبه إلى حد كبير ثنائية آيزر حول الاتصال المتناظر الذي تتوافق فيه توقعات القارئ مع ما يقدمه النص والاتصال المنحرف الذي يخالف فيه النص توقعات القارئ. إلاَّ أن مراد مبروك نقل المصطلحين إلى سياق مختلف يتعلق بثلاثية "المؤلف والقارئ والنص" بدلاً من ثنائية "القارئ والنص" عند آيزر، ونظر إلى طريقة تفاعل القارئ مع ظاهر المعنى في النص. ومن الملاحظات المهمة على ثنائية الاتصال المتعادل والاتصال المنحرف في نظرية الاتصال الأدبي أن القراءة قد تكون متعادلة مع أجزاء من النص ومنحرفة مع أجزاء أخرى.

وقد أكَّد مراد مبروك على استمرارية عملية مشاركة القارئ في إنتاج المعنى بواسطة ما أطلق عليه "الارتداد العكسي" الذي يعني "التأثير + رد الفعل"، فـ"تأثير النص وانعكاسه على المتلقي الذي ينتج بدوره نصاً جديداً من خلال انعكاس النص الأول عليه، أي يكون هناك نصان الأول هو الذي أنتجه الكاتب، والآخر هو الذي أنتجه القارئ أو المتلقي للنص الأول" (مبروك، ٢٠٠٦). وفي هذا السياق، ينبغي أن نتذكَّر أنَّ آيزر لم يستبعد الأثر الذي يحدثه النص في القارئ من اهتمامه، وما حديثه عن "البنية الإبلاغية" إلا شاهد على ذلك، فهو ـ كما يقول هولب ـ "يريد أن يوضح لا كيف يتم إنتاج المعنى فحسب بل الآثار التي يحدثها الأدب كذلك في القارئ" (هولب، ١٩٩٤، ٢٠٣). إلاَّ أن إحدى أهم الإضافات التي قدمها مراد مبروك من خلال مفهوم "الارتداد العكسي" ما أشار إليه من خلال مصطلح "رد الفعل" والذي يعني أن القارئ فاعل ومنتج للمعنى، وليس مجرد مستقبِل. وهذا المفهوم يختلف عن مفهوم التأثير؛ لأن التأثير يكون في اتجاه واحد من النص إلى القارئ أما رد الفعل فيكون في اتجاهين بين النص والقارئ، وقد يكون رد الفعل مباشراً فتتولد عنه بنية سطحية، أو غير مباشر فتتولد بنية عميقة، وينتج عن البنيتين البعد الفعلي للنص الذي يتكوَّن من "النص وتخيل القارئ".

إن المفاهيم والمصطلحات التي قدمها الناقدان ياوس وآيزر واستفاد منها الناقد مراد مبروك في مشروعه النقدي الذي أطلق عليه "نظرية الاتصال الأدبي" تعمل كآلية يمكن من خلالها تحليل النص النقدي ومعرفة استراجية القراءة التي اتبعها الناقد في تفاعله مع النص الأدبي. فالقراءات النقدية للنص الأدبي تتعدد بتعدد القراء؛ لأن كل ناقد يتفاعل مع النص من زاوية مختلفة، وهذا الاختلاف يَنتُج عن الاختلاف في استراتيجيات القراءة، فقد تناول كثير من النقاد القصيدة الجاهلية -على سبيل المثال- بالتفسير والتحليل، وأنتجت قراءاتهم رؤى مختلفة ومتعددة، وتكمن أهمية هذه المصطلحات والمفاهيم التي قدمها نقاد نظرية التلقي في أنها تساعد على تحليل تلك الرؤى المتعددة للنقاد حول القصيدة الجاهلية كما قد نلاحظ في ما يلي من قراءة مختصرة لتفسير الناقدة الأمريكية سوزان ستيتكفيتش لدلالة القالب الثلاثي في القصيدة العربية القديمة.

المبحث الخامس

"قراءة سوزان ستيتكفيتش لدلالة القالب الثلاثي في القصيدة الجاهلية" مثالاً للقراءة المنتجة

يمكن اختيار القصيدة الجاهلية لتكون مثالاً يساعد على تتبع التطور التاريخي في تفسير معنى النص الأدبي، فقد تفاعل النقاد

العرب قديماً مع بنية القصيدة الجاهلية من خلال عنصري المؤلف والنص، فتحدثوا عن حياة المؤلف وتاريخه والغرض من تأليف قصيدته. وتوقفوا -في الغالب- عند ظاهر النص ليبحثوا في شرح المعنى وتفسير غريب اللغة كي يسهل فهم المتلقي للنص الشعري. ولكن أكثر النقاد القدماء الذين شرحوا القصيدة الجاهلية لم يتوقفوا عند تفسير دلالة بناء القصيدة، ولم يفسروا دلالة ظاهرة القالب الثلاثي للقصائد المطولات في الجاهلية التي تبدأ بالوقوف على الطلل، ثم الرحيل، ثم الموضوع الرئيس في القصيدة باستثناء النزر اليسير من مثل ما نقله ابن قتيبة الدينوري عن بعض أهل الأدب من ربط للقالب الثلاثي بتهيئة المتلقي للموضوع الرئيس في القصيدة (الدينوري، ٢٠٠٠، ٢٠). وتُعد قراءة ستيتكفيتش الطقوسية لتفسير ظاهرة القالب الثلاثي في القصيدة الجاهلية مثالاً للقراءة المنتجة التي لا تقف عند حدود النص بل تضيف إليه أبعاداً جديدة.

تفاعلت ستيتكفيتش مع القالب الثلاثي للقصيدة الجاهلية بوصفه ظاهرة ذات دلالة، وحاولت أن تفسِّر هذه الدلالة من خلال قراءة تنظر إلى المؤلف (الشاعر الجاهلي) والنص (القصيدة الجاهلية الطويلة)، وتوظف اطلاعها على عدد من نظريات الإنثروبولوجيا الحديثة لتفسير هذه الظاهرة. كما أرادت ستيتكفيتش أن تثبت أن "قالب القصيدة ليس قيداً شكلياً يقيد الخيال الشعري، بل هو أساس نمطي يسمح للشاعر بأن يعبر عن تجربته الشخصية من خلال شكل ذي أبعاد نفسية وقبلية وطقسية وأسطورية" (ستيتكفيتش، ١٩٨٥، ٥٨). وقد فسَّرت ستيتكفيتش ظاهرة البناء الثلاثي للقصيدة الجاهلية في ضوء نظرية "طقوس العبور" التي صاغها عالم الأنثروبولوجيا فن جنب، وهي طقوس تعبر عن عبور الفرد أو المجموعة من حالة اجتماعية إلى حالة اجتماعية أخرى، وتتضمن هذه الطقوس ثلاث مراحل:

(١) مرحلة الفراق: وفيها ينفصل العابر عن حالة اجتماعية سابقة.

(٢) مرحلة الهامشية: وهي مرحلة يمر بها الخارج على الجماعة فينفرط عقده معها، ويكون فيها العابر على هامش المجتمع. وفي هذه المرحلة التي تقع بين مرحلتين تكون "الرموز المسيطرة على هذا الجزء من الطقس تعبر عن الغموض وعدم الاستقرار كما تشير إلى سلوك غير اجتماعي أو ضد المجتمع، على سبيل المثال: القفر والصحراء، الليل والظلام، الحيوانات الوحشية" (ستيتكفيتش، ١٩٨٥، ٥٩).

(٣) مرحلة إعادة الاندماج: وفي هذه المرحلة يرجع العابر مرة أخرى إلى الجماعة، لكن وقد اكتسب مكانة جديدة بما فيها من حقوق وواجبات (ستيتكفيتش، ٢٠١٠، ٨٤).

ولكل مرحلة من هذه المراحل رموز وطقوس تعكس حالة العابر في تلك المرحلة.

قرأت ستيتكفيتش القالب الثلاثي لعدد من القصائد العربية القديمة في ضوء نظرية طقوس العبور لتستنتج أن الجزء الأول من القصيدة الجاهلية "الوقوف على الطلل" بما يتضمنه من إشارات إلى انقطاع الشاعر عن مرحلة سابقة وهي مرحلة حياته مع الأحبة في الديار يشبه طقس الفراق في المرحلة الأولى من طقوس العبور، وتُفصِّل ستيتكفيتش في ذلك فتقول: "ولصورة الأطلال في القصيدة العربية، بالإضافة إلى ما يشير إلى طرد من جنة الطفولة والبراءة والطبيعة أبعاد أخرى تشير هي أيضاً إلى الماضي المفقود. فهناك البعد الاجتماعي المناخي البدوي، أي ضرورة الانتقال من مكان إلى مكان بحثاً عن الماء والمرعى حسب دورة فصول السنة. وهناك أيضاً البعد الحضاري التاريخي، وذلك أن العرب في العصر الجاهلي كانوا يعيشون في بقايا حضارات عريقة منهارة وآثارها" (ستيتكفيتش، ١٩٨٥، ٦٤).

وتُشبِّه ستيتكفيتش الجزءَ الثاني من القصيدة "الرحيل" -بما يعكسه من جوع وخوف وصراع- بالمرحلة الثانية من مراحل طقوس العبور وهي مرحلة الهامشية، حيث تقول: "إن الرحلة في القصيدة، كمرحلة هامشية في طقس العبور، هي طور انتقال بين مرحلتين. فالشاعر في هذا الجزء من القصيدة، كالعابر في مرحلة هامشية، ليس في مكان ثابت وإنما هو على العكس من ذلك، يقطع قفراً موحشاً تهدده فيه أخطار ومتاعب" (ستيتكفيتش، ١٩٨٥، ٦٤). أما الجزء الثالث من القصيدة -الذي قد يكون فخراً أو مدحاً يحتفل فيه الشاعر بحياته الاجتماعية مع القبيلة- فيشبه المرحلة الأخيرة من مراحل طقوس العبور وهي مرحلة إعادة الاندماج التي يرجع فيها العابر مرة أخرى إلى الجماعة.

إن القراءة التي قدمتها ستيتكفيتش للقصيدة الجاهلية قد تخالف توقعات كثير من المتلقين الذين ينتظرون قراءة تقليدية تشرح نص القصيدة الجاهلية وتعتمد على ما قاله القدماء عن تلك القصائد، كما قد تُخالف توقعات ذلك الصنف من القراء الذين يبحثون عن المعنى الخفي، ويحولون النص إلى لغز يحمل إجابة واحدة ومعنى واحد. فنصوص القصائد الجاهلية الطويلة من مثل المعلقات هي نصوص مفتوحة دلالياً وتتحقق فيها شروط النص الناجح في رؤية آيزر حيث إنها غير واضحة، وتتضمن بعض نقاط الإبهام ليملأها القارئ، وتساعد القارئ في إنتاج أكثر من معنى للنص. وهذا النص الناجح المليء بالفجوات يتطلب قراءة تتجاوز ظاهر النص وتخلق توتراً يسهم في تحريك عجلة التفاعل الأدبي بين -ما أطلق عليه آيزر- مناطق البياض أو "مواقع اللاتحديد" التي توقف انسجام النص وتدفع القارئ إلى إعادة بناء الانسجام النصي من جديد، ومناطق "النفي" التي يتم فيها إلغاء العناصر المألوفة والآتية من خارج النص.

إن استراتيجية ستيتكفيتش في تحليل القالب الثلاثي للقصيدة الجاهلية ترتكز -في ضوء مفاهيم نظام آيزر في تحليل النص- على تقديم العناصر المرتبطة بنفسية الشاعر وعلاقته بالمجتمع إلى الأمام وجعلها في "الصدارة" وتأخير العناصر الأخرى التي لا ترتبط برؤيتها حول طقوس العبور في القصيدة وجعلها في "الخلفية". فالقصيدة الجاهلية تقدم موضوعات كثيرة، وقد اختارت ستيتكفيتش من بين هذه الموضوعات ما يرتبط بـ "أفق" القراءة الطقوسية التي تقترحها. فالقالب الثلاثي للقصيدة العربية هو قالب مليء بـ "الفجوات" والمناطق الغامضة من مثل

الحقيقة التاريخية للأطلال، ودلالات رحيل الشاعر في الصحراء، وطبيعة العلاقة التي تربط الشاعر بماضيه مع المحبوبة ... إلخ. وكل هذه النقاط المبهمة في النص تؤسس لفجوات نصية لا يكتمل المعنى الإجمالي دون ملئها. وتنطلق قراءة ستيتكفيتش للقالب الثلاثي من خلال ملء هذه "الفجوات النصية" بمنهجية طقوسية تقوم على المقارنة بين التحول النفسي الذي يعيشه الشاعر داخل القصيدة والتحول النفسي الذي يعيشه الإنسان العابر من مرحلة إلى مرحلة أخرى.

وتُصنَّف عملية الاتصال الأدبي بين قراءة ستيتكفيتش والقصيدة الجاهلية بأنها اتصال "متعادل" من جهة و"منحرف" من جهة أخرى، فهو اتصال متعادل لأن الرؤية التي تقدمها لا تختلف -إلى حد كبير- عن الرؤية التي يقدمها النص، ولكنه اتصال منحرف من جهة تحليله للأبعاد الطقوسية في تحول الشاعر العربي من حالة اجتماعية إلى حالة اجتماعية أخرى داخل القصيدة. لقد أدركت ستيتكفيتش ما يريد أن يقوله الشاعر من خلال استخدام القالب الثلاثي، وقدمت قراءة تستوعب تعدد الدلالات في بنية القصيدة العربية القديمة. والأهم -كما ذُكر سابقاً- هو أن تفاعلها مع معنى القالب الثلاثي للقصيدة هو تفاعل علمي يستخدم نظرية علمية حديثة لقراءة النص بصرف النظر عن ما كان يُفكِّر فيه الشاعر لحظة كتابة قصيدته، كما أنه تفاعل يسير في اتجاهين من النص إلى المتلقي وبالعكس، فبقدر ما يضيف المتلقي (ستيتكفيتش) للنص يقدم النص للمتلقي أبعاداً جديدة.

إن القراءة التي قدمتها ستيتكفيتش للقصيدة الجاهلية تهتم بعنصر المؤلف (الشاعر الجاهلي) حيث تحاول أن تفسر النص بما يتوافق مع الحالة النفسية للشاعر كما يصورها النص، فالشاعر في القصيدة يشبه الشخص العابر الذي هو جوهر نظرية طقوس العبور، وتهتم بعنصر النص (القصيدة الجاهلية) حيث تستمد القراءة أدلتها من النص الشعري ذاته دون أن تتكلف في استدعاء آراء وأقوال المؤرخين والنقاد كي تفسر النص. أما في ما يتعلق بعنصر القارئ فقد استفادت ستيتكفيتش من اطلاعها على الأنثروبولوجيا (علم الإنسان) -الذي يهتم بدراسة الإنسان وسلوك الإنسان في المجتمعات الماضية والحاضرة- لتقرأ النص الشعري القديم بطريقة مختلفة تعكس تكوينها المعرفي. وقد أنتج هذا التفاعل بين المؤلف والنص والقارئ في تفسير ستيتكفيتش للقالب الثلاثي للقصيدة العربية القديمة قراءة منتجة تقدم تفسيراً علمياً للدلالة الاجتماعية والنفسية لاستخدام الشاعر القديم للقالب الثلاثي في قصيدته.

الخاتمة

بعد تتبع للجهد الذي قام به كل من ياوس وآيزر في مجال دراسة المعنى في النص الأدبي وما قام به مراد مبروك من اقتراحات في رؤيته حول "الاتصال الأدبي"، وبعد تحليل مختصر لقراءة ستيتكفيتش للقالب الثلاثي للقصيدة القديمة في ضوء بعض مفاهيم نظرية التلقي، فقد خرجت الدراسة بالآتي:

(١) أن العلاقة بين المتلقي والنص هي علاقة تبادلية تسير في اتجاهين من النص إلى المتلقي وبالعكس، فبقدر ما يضيف المتلقي للنص يقدم النص أبعاداً جديدة لتفسير المعنى.

(٢) أن دور القارئ في رؤيتي ياوس وآيزر تحول من السلبية إلى المشاركة، كما تحول من قارئ مستهلك إلى قارئ منتج وفعال في علاقته بالمعنى داخل النص الأدبي.

(٣) أن المفاهيم والإجراءات التي اقترحها ياوس وآيزر تتَّحِد تحت هدف تنظيم الدور الفعَّال الذي يقوم به القارئ في بناء المعنى.

(٤) أن الرؤية التي قدمها مراد مبروك حول الاتصال الأدبي تحاول أن تعالج إشكالية التركيز على المؤلف في المناهج النقدية الكلاسيكية، والتركيز على النص في المناهج النقدية النصية، والتركيز على القارئ في مناهج القراءة من خلال التركيز على العناصر الثلاث في عملية الاتصال: المؤلف، والنص، والقارئ بوصفهم مشاركين في بناء المعنى في النص الأدبي.

(٥) أن رؤية مراد مبروك تقوم على تطوير مفاهيم مدرسة كونستانس حول دور القارئ في إنتاج المعنى لتفتح أفقاً جديداً لدراسة معنى النص الأدبي من خلال ثلاثية المؤلف، والنص، والقارئ.

(٦) أن الآليات التي اقترحها نقاد نظرية التلقي يمكن تطبيقها على النص الأدبي فتكون ضمن حقل "النقد"، كما يمكن تطبيقها على النص النقدي فتُصنف ضمن حقل "نقد النقد".

(٧) أن وظيفة القارئ لا تتوقف عند تلقي المعنى وإنما تتعدى ذلك إلى المشاركة في ملء الفراغات والفجوات داخل النص الأدبي.

المراجع

أرسطو، (١٩٥٠)، **كتاب الخطابة**، ترجمة: إبراهيم سلامة، ١٩٥٢، القاهرة: المكتبة الأنجلو المصرية.

أفلاطون، (١٩٨٠). **الجمهورية**، ترجمة: حنَّا خباز، (د.ت)، ط٢، بيروت: دار القلم.

البابرتي، أكمل الدين محمد بن أحمد (١٩٨٣). **شرح التلخيص**، تحقيق: محمد صوفيه، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان.

الجرجاني، عبد القاهر (١٩٧٨). **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، تحقيق: محمد محمود الشنقيطي، بيروت: دار المعرفة.

حسن، عبد الناصر (١٩٩٩). **نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي**، القاهرة: المكتب المصري.

خضر، ناظم عودة (١٩٩٧). **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، عمان: دار الشروق.

الدينوري، أبو محمد عبد الله بن قتيبة (٢٠٠٠). **الشعر والشعراء**، تحقيق: مفيد قميحة، ومحمد الضناوي، بيروت: دار الكتب العلمية.

سارتر، جان بول (د.ت)، **ما الأدب؟**، ترجمة: محمد غنيمي هلال،

(د.ت)، القاهرة: دار نهضة مصر.

ستاروبينسكي، جان وآخرون (٢٠٠٠). **في نظرية التلقي**، ترجمة: غسان السيد، دمشق: دار الغد.

ستيتكيفيتش، سوزان، **القصيدة العربية وطقوس العبور: دراسة في البنية النموذجية**، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ٦٠، ١: ٥٥-٨٥.

ستيتكيفيتش، سوزان (٢٠١٠). **القصيدة والسلطة: الأسطورة، الجنوسة، والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية**، ترجمة: حسن البنا عز الدين، القاهرة: المركز القومي للترجمة.

شويرويجن، فرانك (٢٠٠٣)، **نظريات التلقي**، رولان بارت وآخرون، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، ٢٠٠٣، ط ١، ٨-١٤٠، اللاذقية: دار الحوار.

صالح، بشرى موسى (٢٠٠١). **نظرية التلقي: أصول وتطبيقات**، بيروت: المركز الثقافي العربي.

غانم، محمد حسن (٢٠٠٤). **الإبداع وسيكولوجية التلقي**: دراسة ميدانية، الإسكندرية: المكتبة المصرية.

الغذامي، عبد الله (١٩٩٤). **القصيدة والنص المضاد**، بيروت: المركز الثقافي العربي.

الغزالي، عبد القادر (٢٠٠٣). **اللسانيات ونظرية التواصل**، اللاذقية: دار الحوار.

قطوس، بسام (٢٠٠٤). **دليل النظرية النقدية المعاصرة: مناهج وتيارات**، الكويت: دار العروبة.

مبروك، مراد (٢٠٠٦). **النص الأسطوري والاتصال الأدبي عند حمزة شحاتة: قراءة أولى في 'رحلة بلا رفيق'، ندوة قراءة النص**، جدة: النادي الأدبي الثقافي.

مبروك، مراد (٢٠١٥). **النظرية النقدية: نظرية الاتصال الأدبي وتحليل الخطاب**، القاهرة: دار الأدهم للنشر والتوزيع.

المسدي، عبد السلام (٢٠٠٤). **الأدب وخطاب النقد**، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.

هوراس، (٢٠٠١). **فن الشعر**، ترجمة: لويس عوض، ٢٠٠١، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

هولب، روبرت (١٩٩٤). **نظرية التلقي**، ترجمة: عز الدين إسماعيل، ١٩٩٤، جدة: النادي الأدبي الثقافي.