Volume (25), No. (2A) - (June)/(2025)

Wolfgang Iser's Theory of Reception An Applied Study on Two Literary Texts

نظريّة التّلقّي عند فولفغانغ آيزر: دراسة تطبيقية على نموذجين أدبيين

Rabi` Rabi
جامعة جرش
rymoon1984@yahoo.com

*(Corresponding author) e-mail: rymoon1984@yahoo.com

الملخّص

سعى هذا البحث إلى تطبيق نظرية التلقّي -كما تبلّورت عند فولفغانغ آيزر- على نصّين أدبيين من النّصوص الحديثة التي كُتبت في القرن العشرين. وتستند نظرية آيزر على فكرتين رئيستين: الأولى أنّ النّص لا يولّد المعنى بل عملية القراءة هي التي تُنتج المعنى، أمّا الثانية فتكمن في أنّ القارئ ينتج المعنى من خلال تعبئة الفراغات وملء الفجوات التي يتركها النّص.
وقد وقع الاختيار على قصّة قصيرة للكاتب المصريّ يوسف إدريس بعنوان "الخدعة"، وقصيدة للشاعر الفلسطيني محمود درويش بعنوان "قافية من أجل المعلّقات". وذلك لما يتيحه هذان النّصان من فراغات وفجوات يمكن ملؤها، وبما يتناسب مع الأفكار التي طرحها آيزر في نظريته، مما يجعل منها مثالاً مناسباً يشرح أفكاره. ولما تتيحه لنا طريقة آيزر من فهم مختلف للقصة يساعدنا على إعادة إنتاج المعنى فيها.

ABSTRACT

This research aimed to apply the theory of reception, as developed by Wolfgang Iser, to two modern literary texts written in the twentieth century. Eiser's theory is based on two main ideas: The first is that the text does not create meaning, but the reading process does, and the second is that the reader creates meaning by filling the gaps left by the text.
We selected a short story by the Egyptian writer Youssef Idris entitled "Al-Khuda'h" (The Deceit) and a poem by the Palestinian poet Mahmoud Darwish entitled "Qafiyah min ajl almu'llaqāt" (A Rhyme for the mu'llaqāt). This is because these two texts provide gaps that can be filled, in line with the ideas put forward by Iser in his theory, making them a good example to explain his ideas. Eiser's method provides us with a different understanding of the story that helps us to remake the meaning in it.
Keywords: Iser, reception, reading, Darwish, Idris.

Article history:

Submission Date: 24/02/2025

Reviewing Date: 25/03/2025

Revision Date: 25/05/2025

Acceptance Date: 12/05/2025

Publishing Date: 01/06/2025

DOI:

Keywords:

Funding:

This research received no specific grant from any funding agency in the public, commercial, or not-for-profit sectors.

Competing interest:

No competing interests exist.

Cite as:

Rabi, R. (2025) Wolfgang Iser's Theory of Reception An Applied Study on Two Literary Texts. Jersah for Research and Studies 25 (2A)..

© The authors (2025). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY NC), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited. For commercial re-use, please contact admin@jpu.edu.jo.

نظريّة التّلقّي عند فولفغانغ آيزر:

دراسة تطبيقية على نموذجين أدبيين

د. ربيع محمود ربيع

أستاذ مساعد / قسم اللّغة العربيّة وآدابها – جامعة جرش

ملخّص

سعى هذا البحث إلى تطبيق نظرية التلقّي -كما تبلّورت عند فولفغانغ آيزر- على نصّين أدبيين من النّصوص الحديثة التي كُتبت في القرن العشرين. وتستند نظرية آيزر على فكرتين رئيستين: الأولى أنّ النّص لا يولِّد المعنى بل عملية القراءة هي التي تُنتج المعنى، أمّا الثانية فتكمن في أنّ القارئ ينتج المعنى من خلال تعبئة الفراغات وملء الفجوات التي يتركها النّص.

وقد وقع الاختيار على قصّة قصيرة للكاتب المصريّ يوسف إدريس بعنوان "الخدعة"، وقصيدة للشاعر الفلسطيني محمود درويش بعنوان "قافية من أجل المعلّقات". وذلك لما يتيحه هذان النّصان من فراغات وفجوات يمكن ملؤها، وبما يتناسب مع الأفكار التي أثارها آيزر في نظريته، مما يجعل منها مثالاً مناسبًا يشرح أفكاره. ولما تتيحه لنا طريقة آيزر من فهم مختلف للقصة يساعدنا على إعادة إنتاج المعنى فيها.

الكلمات المفتاحيّة: آيزر – التّلقّي – القراءة – درويش – إدريس – النظرية النقدية الحديثة

Wolfgang Iser's Theory of Reception

An Applied Study on Two Literary Texts

Dr. Rabie Mahmoud Rabie

Assistant Professor / Department of Arabic and Literature - Jerash University.

Abstract.

This research aimeds to apply the theory of reception, as developed by Wolfgang Iser, to two modern literary texts written in the twentieth century. Eiser's theory is based on two main ideas: The first is that the text does not

create meaning, but the reading process does, and the second is that the reader creates meaning by filling the gaps left by the text.

We selected a short story by the Egyptian writer Youssef Idris entitled "**Al-Khuda'h** " (The Deceit) and a poem by the Palestinian poet Mahmoud Darwish entitled " **Qāfiyah min ajl almu'llaqāt**" (A Rhyme for the mu'llaqāt). This is because these two texts provide gaps that can be filled, in line with the ideas put forward by Iser in his theory, making them a good example to explain his ideas. Eiser's method provides us with a different understanding of the story that helps us to remake the meaning in it.

Keywords: Iser, reception, reading, Darwish, Idris, Modern Critical Theory.

مقدمة

لقد سعت نظرية التّلقي إلى إعادة الاعتبار للقارئ على افتراض أن النّص لا وجود له دون قارئ، وعلى الرغم من تعدّد مدارس هذه النّظرية واتجّاهاتها فإنّ مرجعيتها ارتبطت وأفادت من الفينومنيولوجيا وتجربة جلب النّص إلى وعي القارئ، مثلما سنوضّح لاحقا. كما أنّ هذه النّظرية تُخلخل -إذا لم تكن تهدم- الكثير من مسلمات مناهج النقد الحديث والمعاصر، سواء تلك التي سعت إلى تطبيق مناهج علمية وحتمية صارمة أم التي قدّمت المؤلِّف واهتمّت بظروف حياته وأحواله النّفسيّة أم التي اعتنت بالنّص وحده، وذلك لأنّها أعادت بناء النّظرية النّقديّة وفق أسس جديدة قوامها التّفاعل بين القارئ والنّص.

ولقد اختار الباحث أن يتناول نظرية التّلقي عند فولفغانغ آيزر، وأن يحاول تطبيقها على نصين أدبيين: النّص الأوّل قصة قصيرة للكاتب المصري يوسف إدريس بعنوان "الخدعة"، والنّص الثّاني قصيدة للشّاعر الفلسطينيّ محمود درويش بعنوان "قافية من أجل المعلّقات"[1]. وذلك لما يتيحه هذان النّصان من فراغات وفجوات يمكن ملؤها، وبما يتناسب مع الأفكار التي طرحها آيزر، مما يجعل منها مثالاً مناسبًا يشرح أفكاره. ولما تتيحه لنا طريقة آيزر من فهم مختلف للقصة يساعدنا على إعادة إنتاج المعنى فيها.

ينقسم هذا البحث إلى مقدمة وثلاثة محاور وخاتمة: تستعرض المقدِّمة الهدف من البحث وغايته ومنهجيته، أمّا المحور الأوّل فيبسط الإطار النّظري والأسس الإجرائية التي سيتبعها الباحث أثناء التطبيق على النّصين المذكورين. في حين، سيذهب المحوران الثّاني والثّالث إلى محاولة تطبيق هذه الأسس على النّصين المذكورين كلّاً على حدة. وتأتي الخاتمة لتلخّص النتائج التي توصّل إليها الباحث في بحثه.

المحور الأول: الإطار النّظري

تعد نظرية التّلقّي بمثابة المرحلة الثالثة من بين المراحل التي شكّلت النظرية الأدبية المعاصرة؛ التي بدأت بالانشغال التّام بالمؤلِّف في ظل انتشار الرومانسيّة وتأثيرها على المناهج التي ظهرت بعدها، ثم انتقلت إلى الاهتمام الخالص بالنّص على يد مدرسة النّقد الجديد والشكلانيّة الروسيّة والمدارس الأسلوبيّة، وأخيرا ما قامت به نظرية التّلقي من تحوّل ملحوظ تجلّى بالاهتمام بالقارئ في علاقته وتفاعله مع النص في مقابل إهمال شبه كامل للمؤلّف[2]. بل أصبح النّص الأدبي حسب رومان انكاردن غير موجود "في ذاته إلا كخطاطات وتعليمات عامة على القارئ أن يجعلها واقعًا ملموسًا"[3].

وإن كان بحثنا سيتناول مساهمة فولفغانغ آيزر في نظرية التّلقّي، فإنه ينبغي لنا أن نشير إلى ناقد آخر ساهم في بلورة هذه النظرية هو هانز روبرت ياوس، علما أن كليهما –آيزر وياوس- ينتمي إلى مدرسة كونستانس التي ارتبط اسمها بنظرية التّلقّي وبدعوتها إلى إهمال المناهج التّقليديّة والتّركيز بدلا من ذلك على عمليات قراءة النّصوص الأدبيّة وتلقّيها[4]. وقد وضّح روبرت هولب وجهي الشبه والاختلاف بين هذين الناقدين: "فقد اهتم كلاهما بإعادة تشييد النظريّة الأدبيّة عن طريق لفت الانتباه بعيدا عن النّص والمؤلِّف، والتّركيز بدلا من ذلك على العلاقة بين القارئ والنّص، غير أن منهج كلٍّ منهما في مقاربة هذه النّقلة اختلف عن الآخر اختلافا حادا. إن ياوس، المتخصّص في اللاتينيّات، كان حافزه الأساسي نحو نظرية التّلقّي نابعًا من اهتمامه بتاريخ الأدب، على حين أن آيزر، المتخصّص في الأدب الانجليزي، تأتي اهتماماته من الاتجاه التّأويليّ في مدرسة النّقد الجديد، ومن نظريّة السّرد"[5].

وقد عُرف آيزر باتجاهه هذا من خلال مقالته "بنية الجاذبيّة في النّصوص" الذي طرح فيه فكرتين جوهريّتين؛ الأولى تتعلّق بالنّص والمعنى إذ يزعم "أولا بأن النّص لا يحتوي على المعنى بل يتولّد المعنى خلال عملية القراءة. فالمعنى ليس نصًا خالصا، كما أنه ليس ذاتيًا محضًا (بمعنى أن ذات القارئ وحدها هي التي تنتجه)، بل هو حاصل التّفاعل بينهما"[6]. أما الفكرة الثانية، فيذهب آيزر إلى أن طبيعة بناء النّصوص الأدبيّة تسمح بقدر من الحريّة والتّعدّد في الفهم والإدراك، حيث إنّ القارئ يشارك في إنتاج المعنى ويكمل العمل الأدبي حينما "يزيل ما في البنية من مناطق لا حسم أو حين يملأ فجواتها"[7].

سيخفف آيزر من حدة أفكاره في كتابه "فعل القراءة: نظريّة جماليّة التّجاوب في الأدب"، غير أنّ الأطروحة الرئيسة، عن العلاقة بين القارئ والنّص وكذلك فكرة اللاحسم، ستبقى حاضرة، وإن كان قد أجرى عليها تعديلات وتطويرات بحيث غدت تظهر بوصفها اتجاهًا مكتملا. وسنعمل –فيما يلي- على عرض أفكار آيزر بطريقة متسلسلة –قدر الإمكان- كي تكون مدخلا لفهمه وتطبيقه:

يحدد آيزر قطبين للعمل الأدبي: الأوّل القطب الفنيّ الذي يتمثّـل في نص المؤلِّف، والثّاني القطب الجمـاليّ الّـذي يتمثّـل في تحقّـق العمـل الـذي ينجـزه القارئ؛ فالعمل يقـع بين القـارئ والنّص وتحقيقـه يكـون من خلال التّفاعـل بين الاثنين[8]. ويرفض أن تكون مهمـة النّاقـد هي شـرح النّص بـل تكمن في "شـرح الآثـار الـتي يخلقهـا النّص في القـارئ، فالنّصـوص بطبيعتهـا تـتيح سلسـلة من القراءات الممكنة"[9]، ويتّفـق مـع الفينومنيولوجيـا الـتي تـرى أن دراسـة العمـل الأدبي يجب ألا تقتصـر على الاهتمـام بـالنّص الفعلي، بـل أيضـا يجب أن تهتم بالقدر نفسه بالأفعال المتعلّقـة بالتّجـاوب مـع ذلـك النّص وتتلقـاه[10]. وإذ كـانت عملية التأويل وملاءمته من اختصاص النّاقد، فإنّ النّاقد في المحصلة هـو قـارئ أيضًا وحكمه مبني على قراءته، ودليـل ذلـك أنـه قـد يسـتخدم ناقـدان المعـايير نفسها في الحكم على نص واحد "لكنهما يستنتجان خلاصات مختلفـة تمامـا عن تلك المعايير"[11].

ويميّز –بشكل أساسي- بين نوعين من القرّاء: القـارئ الضـمني والقـارئ الفعلي؛ الأوّل هـو الـذي يكـون في ذهن المؤلِّف سـاعة الكتابـة، ولأن المؤلـف مطرود من جنة آيزر سـنعتمد تعريـف سـلدن لهـذا القـارئ: "هـو القـارئ الـذي يخلقـه النّص لنفسـه، ويعـادل شـبكة من أبنيـة اسـتجابة، تغرينـا على القـراءة بطرائق معينة"[12]. أما الثّاني "فهو الذي يستقبل صورًا ذهنيةً بعينها أثنـاء عمليـة القراءة. ولكن هذه الصور لا بد أن تتلوّن حتما بلـون مخـزون التّجربـة الموجـود عند هذا القارئ، فإذا كان القارئ ملحدًا فـإنّ تـأثّره بقصـيدة وردزورث لا بـد أن يختلف عن تأثره إذا كـان مسـيحيًا، بـالمعنى الـذي تختلـف معـه تجربـة القـراءة باختلاف التّجارب الماضيّة"[13].

إنّ الأفكار تتشكّل في ذهن القـارئ وحـده بسـبب الطّبيعـة غـير المنجـزة للنّص، لذلك فإن طريقـة آيـزر تقـوم على سـد الفراغـات الـتي يتركهـا النّص أو نفيهـا؛ فـالقرّاء يأخـذون النّص إلى وعيهم كتجربـة خاصـة بهم على طريقـة الفينومنيولوجيا، بما يقومون به من التوفيق بين تناقضات وجهات النظر المتباينة من ناحيـة، وبمـا يقومـون بـه –بطرائـق متباينـة- من ملء للثّغـرات[14]. وعمليـة القراءة وسد الثغرات هنا ليست اعتباطيّة، فالتواصل بين القـارئ والنّص حسـب آيزر "يبدأ كلما قام القارئ بملء الفجوات. وتؤدّي الفجوات وظيفة المحور الذي تدور حوله علاقة النّص بالقارئ. ومن هنا، تحرّض فراغات النّص المنبنية القـارئَ على ممارسة عملية التّخييل ضمن الشّروط التي يحدّدها النّص. ومع ذلك فهناك مكان آخر في النّظام النّصي يتقارب فيه النّص والقارئ، وهذا مـا تحـدّده نمـاذج النفي المختلفة الـتي تنشـأ خلال القـراءة... وبكلمـات أخـرى، فهي (الفراغـات) تدفع القارئ إلى إنجاز عمليـات أساسـيّة داخـل النّص. وتستحضـر نمـاذج النّفي المتعدّدة عناصرَ محدّدة ومألوفة، أو معرفة مـا، ثم تلغيهـا بعـد ذلـك. ومـع ذلـك يبقى الشيء المُلغى تحت أنظارنا محدثا بذلك تعديلات في موقف القـارئ تجـاه ما هو مألوف وحاسـم- وبكلمـات أخـرى يتم إرشـاده لتبـني موقـع بالنسـبة إلى

النّص"[15]. إذ إن طبيعة البنية النّصيّة طبيعة معقدة لها وجهان: وجه لفظيّ ووجه تأثيريّ؛ فإن المظهر اللّفظيّ يوجّـه رد الفعـل ويحميـه من الاعتباطيّـة، في حين يكون المظهر التّأثيريّ استكمالاً لما تمّت بنينته بواسـطة لغـة النّص، وبنـاء على ذلك لا بد لأيّ تفاعـل بين الـوجهين من أن يجسِّـد بنيـة التّـأثيرات (النّص) وبنيـة التّجاوب (القارئ)[16].

بقي أن نشـير إلى فكـرة أساسـيّة تبناهـا آيـزر –اعتمـادا على رومـان انكاردن- تتيح له هذه الحريـة في التعامـل مـع الفراغـات، ومفادهـا أن كـلّ نص يحتوي على قدر من اللاحسم، وتكمن مهمة القـارئ في سـد النّقص النّـاتج عن اللاحسم، كما أنّ النص الذي يميل إلى الحسم يحد من انفتاحية العمل، والرواية التي تغلّب الحسم تميل إلى الرتابة أو تقترب من السطحية، بيد أنّ أدب القـرن العشـرين –حسـب آيـزر- يقـترب من اللاحسـم ويعطي مثـالاً على ذلـك روايـة (عوليس) لجيمس جويس[17]. ويضيف آيزر: "إن عناصر اللاتحديـد(اللاحسـم) هي التي تمكّن النّص من التّواصل مع القارئ؛ بمعنى أنهـا تحثّـه على المشـاركة في الإنتاج وفهم قصد العمل معا"[18].

تُشكّل الفراغات نقاط ارتباط النّص اللامرئيّة، فهي تشير إلى وجوب ربط أجـزاء النّص ونماذجـه المختلفـة، وإن كـان النّص لا يصـرِّح بـذلك[19]. وإذا كـانت وظيفة الفـراغ في أبسـط مسـتوياتها تقتصـر "على مجـرّد الرّبـط بين مكونـات النّص؛ إذ تتشتت الحبكة النّصـيّة عنـد موضـع مـا من النّص ثم تعـود لتتضـام في وقت لاحق، وعلى القارئ أن يملأ الفراغات بأن يسـتكمل المعلومـات المفتقـدة بخصوص ما يحدث في الفواصل الزمنيّة"[20]، فإن آيزر يرسم دورًا أكـبر للفـراغ وأكثر تعقيدًا؛ "وحسبما يـرى فـإن القـارئ حين يصـل مـا بين العناصـر المكوِّنـة للنّص، فإن تلك العملية تشكّل له مجالاً للرؤية. هـذا المجـال المـرجعي يتضـمن العناصر المكوّنة للنّص التي لها قيمة متعادلـة بنيويًـا، وينتج التّقابـل تـوترًا ينحـل عن طريق تصوّر القارئ. ويصير عنصـر منهـا العنصـر المهيمن، في حين تتقلّص العناصر المكوّنة الأخرى من حيث الأهمية مؤقتا. ويمكن تصوّر عملية الحلّ هـذه من حيث هي ملء للفراغات أو تخلّص منهـا"[21]. وخلال ذلـك تكـون وجهـة نظـر القارئ جوّالة تتحرّك بين موقع فارغ إلى آخر لتشكيل الرّؤية وتعديلها بمـا يتفـق مع المستجدات التي تفرضها المنظورات النّصيّة، الأمر الذي يسـمح بـالتغيّر في البؤرة، مما يتيح للفراغ والنفي رسمَ مسار التّفاعل عن طريـق تنظيم مشـاركة القارئ في إنتاج المعـنى أو خلقه[22]. و"الأدب الجيـد –كمـا يلمح إلى ذلـك آيـزر- ينّصف بنفي عناصـر معينـة ومـا ينتج عنهـا من بحث عن معـنى لم تتم صـياغته، على الرغم من أنـه مقصـود إليـه في النّص. وحين يكـون النّفي داخـل توقعـات القارئ، فإن آيـزر يعتقـد أن الجـودة الأدبيـة تنخفض. وحـدها التوقعـات الخائبـة (وهـذا مصـطلح يـاوس) أو نفي الجـودة العاليـة (تصـنيف آيـزر) ينتج الأدب الرائع"[23].

المحور الثاني: قراءة في قصة "الخدعة" ليوسف إدريس

تدور أحداث القصّة[24] حول رأس جمل بلا جسد يظهر للبطل الذي يسرد قصّته بصوت الأنا دون أن نعرف له اسمًا أو صفاتٍ واضحةً محدّدةً باستثناء تلك التي يتركها لنا عن أنّه يستخدم الأتوبيس وهو موظف له مكتب وزملاء دون أن يحدد وظيفته، ولديه زوجة أو حبيبة يلتقيها في غرفة نوم، ويقرأ الجريدة. يبدأ الحدث الرئيس في القصّة عندما يحاول الرّاوي/ البطل أن يشرب حفنة ماء من نبع صاف في ليلة مقمرة يمتزج فيها القمر مع النّبع، غير أن ظهور رأس غريب على صفحة الماء يمنعه من مواصلة الشّرب: "رأس طويل ممتد إلى الأمام وكأنما امتدت يد جذبت ملامحه كلّها بعنف إلى خارج وجهه، رأس طويل ينتهي بشق عرضي واسع سعة لا حد لها، وكأنما لا يكفي هذا فأيضًا شق بالطول.. رأس جمل لا بد"[25]. ثم يعود الجمل للظهور في البيت في ركن المنظر الأيمن وفي برواز صغير مربع، يظهر متحركًا، وكأنّه مشهد في التّلفاز، ومسحوبًا من قبل صاحبه ويسيران سوية حتى سقط الصاحب قتيلاً بلا معركة أو فاعل ويتحوّل المشهد إلى بركة دم، ولا يتّخذ الجمل موقفا بل يبقى لا مباليًا بنظرته من عَلٍ إلى الأمام.

يعاود رأس الجمل الظهور له صباحا أثناء الاستحمام، ثم يظهر له أثناء قراءة الجريدة، وفي الأتوبيس. غير أن الغريب في الأمر –وهذا ما لاحظه البطل- أنّ أيّاً من الرّكاب لم يحفل بظهوره: "كان مشهدًا كفيلاً بإثارة الذّعر أو على الأقل التّطلّع. ولكن الغريب أن النّادر من الركاب هو الذي انتبه، وحتى لم يطل انتباهه، إنما هي نظرة ألقاها كأنما تعود أن يلقيها ثم عاد إلى معركة المحافظة على ذاته.. الأغلب الأعم لم يحفل حتى بمجرد الانتباه"[26]. وسيتكرّر ظهوره في غرفة النّوم المغلقة أثناء ممارسة الحب، وحينما أخبر زملاءه في المكتب وأصدقاءه اكتشف أنهم لم يندهشوا، بل سيكتشف أن رأس الجمل يظهر للجميع، ثم يتطوّر الأمر ليراه في داخله وطفولته بل في مستقبله أيضًا. وتنتهي القصّة ورأس الجمل يواصل ظهوره دون أن يتم الإفصاح عن سبب ظهوره أو الإشارة إلى ما يمثله هذا الظهور.

إن النّص/القصة يترك لنا الكثير من الفراغات والفجوات التي تحتاج إلى ملء، ويحفل بالكثير من اللاحسم؛ إذ يبقيك النّص مشتتًا غير قادر على تحديد المعاني فيه، بل إنّ القارئ يجد نفسه يذهب إلى الزّعم بعدم وجود معنى للقصّة. غير أنّ القراءة المتمعِّنة للنّص تقودك إلى ملء الفراغات وتدفع إلى تحقيق التّفاعل بين القارئ والنّص؛ الأمر الذي يمكّن القارئ من إنتاج المعنى وتركيبه. لذلك سنضع ثلاثة احتمالات متوقّعة للمعنى الذي يقدِّمه النّص ومن ثَمّ نختبرها في ضوء ما يقدمه النّص من فراغات وفجوات، وسنفحص هذه المعاني في ضوء قدرتها على سد الفراغات وملء الفجوات، وسنقوم بنفي الفراغات الأقل صمودًا. وهذه المعاني/ الفرضيات هي:

أولاً: حمولة الماضي من التّراث السلبيّ والتخلّف.

فالإنسان المصري مثقل بماضيه وتراثه، لا يستطيع بسببهما مواكبة عجلة التّقدم والقضاء على التّخلّف، وهنا يأتي رأس الجمل رمزًا للتّراث القديم الرّابض على قلب الحداثة، فهو يشير إلى الصحراء حيث الزمن يتكرّر بطريقة دائريّة وبرتابة مملّة. فالبطل قبل ظهور الرّأس كان يصف لنا الأجواء التي يعيشها: "وهناك قمر ينشر سلامًا فضيا، والنبع صافٍ يتدفّق ماؤه على مهل وبخرير حنون ولا تملك حين ترى الماء وقد ذاب فيه القمر ذوبانًا طازجًا يحدث أمامك، وفي الحال إلّا أن تظمأ وتحاول أن تشرب أو على الأقل تتذوق ..."[27]. لكنه لا يكاد يستّمتع بلذّة التّذوّق الأوّل حتى يظهر له رأس الجمل، فتتحوّل الصورة وتختفي الصورة الفردوسيّة: "كان قد ذهب القمر واختفى النّبع والخرير ولا فضّة"[28]، وتبدو كلمة "فضّة" المقترنة بلا النّافية للجنس في الاقتباس الأخير غير مرتبطة بالفضّة في الاقتباس الذي قبله والمرتبة بلون ضوء القمر، بل إنه يوحي بانتفاء جنس الفضّة الّذي ترافق مع حضور رأس الجمل الذي يرمز إلى الصّحراء والعرب.

وإذ إن القارئ لا يستطيع فصل أفكاره وتصوّراته المسبّقة بل إنه يحملها معه أثناء قراءة النّص، فإنّ ذهن القارئ/ الباحث يستحضر النّزعة التمصيرية التي تحاول الاستناد إلى الإرث الفرعوني، وترفض فكرة عروبة مصر، كما تربط سبب تخلّف مصر بإصرار قادتها على ربط أنفسهم بالعرب والعروبة. لذلك نجد صاحب الجمل -وهو الأعرابي بطبيعة الحال- يسقط قتيلا "دون فاعل"، ولنلاحظ أن النّص يختار ألفاظًا دون غيرها؛ فقد قال "دون فاعل" ولم يقل "دون قاتل"؛ أي أنّ عملية مقتل العروبة –صاحب الجمل- جاءت ذاتية من داخله. كما أنّ اختفاء الفضّة فيه إشارة سلبية تتعلّق بدخول العرب لمصر فاتحين كما جرت الصورة المعتادة وغزاة سالبين إذا صدّقنا دلالة اختفاء الفضّة.

ثانيًا: ضياع الحق والعجز عن الثأر.

وينبغي لنا أن نشير هنا إلى أنّ نظريّة التّلقّي وفعل القراءة عند آيزر تحتمل الفراغات المتناقضة، ومن ثم يعمل القارئ على مقارنة الفراغات ويأخذ في نفي الفراغات الأبعد عن وجهة النظر التي يتبناها. وهنا سنطرح طرحًا مناقضًا للمعنى السابق، وسنفترض تعلّق النّص بعروبته وتاريخه وماضيه العريق، بل إنّه يشكّل مرثية لها الماضي؛ فرأس الجمل لا تفتأ تذكّر النّاس بثأرهم وحقوقهم المسلوبة. ويتضح ذلك في مشهد مقتل الرجل صاحب الجمل: "رأيت ذلك الجمل مسحوبًا وساحبه صاحبه، وعلى وقع متئد وكأنما كل خطوة حدث وتاريخ بمضيان. ثم بلا مقدمات، بلا معركة بلا فاعل أو طلقة أو سلاح، بلا شيء على الإطلاق يسقط الرجل ذو الجلباب الأبيض والعمامة. سقط الصاحب، سقط قتيلاً فحول رأسه المطروح فوق الأرض ورغم ظلام المشهد كانت بركة دم"[29].

يبدو الفراغ الذي يتركه النّص واضح الرّمزيّة، وإذا تأملنا الكلمات التي تحتها خط وجدنا أننا أمام التّاريخ وجهًا لوجه، أمام كلّ الهزائم التي حصلت دون أن يكون لها مبرر مقنع؛ إنها هزيمة من الدّاخل وليست هزيمة من عدو خارجي. وسيظهر رأس الجمل لجميع النّاس ليذكّرهم بالثّأر والتّاريخ اللذين يستحضرهما الرّجل ذو الجلباب الأبيض والعمامة. غير أن ظهور الرّأس لا يحرّك ساكنًا في عقول النّاس وأذهانهم؛ فحينما يظهر في الأتوبيس لا يلفت انتباه إلا القليل النّادر من الرّكاب، وحتى هذا القليل لا يلبث أن يعود إلى الانشغال بهمومه وكأن شيئا لم يكن: "ثم عاد إلى معركة المحافظة على ذاته"[30].

ولن يكف الرّأس/العار الثّقيل عن الظّهور، بل إنّه سيظهر في داخله، وفي ماضيه، بل في مستقبله: "وأنا أرنو إلى المستقبل، ومن خلال أكوام المشاريع والخطط، بأذنيه الصغيرتين الغريبتين تزيحان الأكوام جانبا ليظهر الرّأس ويعلو، ويبدأ بأخذ وضعه التقليدي"[31].

ثالثا: تعبّر عن أزمة وجودية.

إن ارتباط العقل العربي بالسياسة قويّ إلى حد يجعله يعلّق أي نص أو حادثة على مشجب السياسة، فهو يعيد ترتيب الأشياء وفق رؤية سياسيّة بحتة. وإعادة التّرتيب هذه، تريحه وتجعله يشعر أنّه مهم ومستهدَف وهو محور دائم لمؤامرة لا تنفك تحاك ضده، ونفترض ـن هذا ما حصل للقارئ أثناء ذهابه إلى المعنيين السابقين في قراءة النّص. لذلك فإن القارئ يستبعد المعنيين السّابقين، ويحاول أن يقرأ النّص ويتفاعل مع بنيته بعيدًا عن أي إسقاط سياسي. وهو يرى أن النّص يعبّر عن أزمة وجودية تتمثّل في زوال الدّهشة في زمن طحنته الحداثة وضجيج المدن والمصانع، فأصبح كلّ إنسان مشغولاً بمعركة المحافظة على ذاته. ولم يعد شيء قادر على إثارة الدهشة في نفس هذا الإنسان: "ذلك الرأس، ولا جسد، والأغرب أني لا أعجب ولا أتساءل كيف يمكن لرقبة أن تنبع من لا جسد"[32].

إن موت الدّهشة يقتل في الإنسان القدرةَ على الإحساس بالزّمن: "في الصباح –أي صباح- فلا زمن"[33]. ويحاول النّص أن يقدّم إجابة تشير إلى ما صنعته الحداثة، إذ دفعت إلى قتل الدّهشة فينا: "ربما التطوّر.. أجل التطوّر قد وصل بنا إلى مرحلة الإنسان الذي لا بد أن يظهر له رأس الجمل، بحيث تكون الكارثة لا أن يظهر، وإنما أن تستيقظ ذات صباح فتجده لا يظهر"[34]. ويشير فشل البطل في ممارسة الجنس بسبب ظهور الرّأس إلى عجز الإنسان الحديث وقلّة حيلته في مواجهة الحياة الطاحنة. والنّص يشير إلى افتقاد الإنسان الحديث إلى الدّهشة وحنينه إليها في زمن الآلة والسّرعة والتقنيات: "ربما لو اندهشنا، فقط اندهشنا، كلنا اندهشنا كلما ظهر، لما ظهر"[35].

المحور الثالث: قراءة في قصيدة "قافية من أجل المعلّقات"

ذهبَ الباحثُ في المحور الثّاني إلى تجريب تقديم قراءات مختلفة -منها ما هو متناقض-لنص واحد، فتعبئة الفراغات وملء الفجوات تؤدّي إلى قراءات مختلفة باختلاف القارئ وبما يسمح به النّص، والهدف من ذلك بيان قدرة النّص على التفاعل مع عدد كبير من القراءات والقرّاء. بيدَ أنّ الباحث في المحور الثّالث سيذهب إلى تعبئة الفراغات وملء الفجوات بناءً على قراءة قارئ واحد، وهو هنا الباحث نفسه:

يبدأ النّص/ القصيدة بالنّفي (ما دلني أحدٌ) وغياب الدّليل يبرّره المستدَل إليه أي جهة الدّلالة وهو (عليَّ). ثم يلي ذلك جملة إثباتية (أنا الدّليلُ) يكرّرها ثم يحدّد الجهة (أنا الدّليلُ إليَّ)؛ إنه يبحث عن هُوية لا عن مكان أو أشخاص. هُوية مُتاحة بين البحر والصّحراء، هُوية تتشكّل من رحم اللّغة أكثر من ارتباطها بالمكان (من لغتيّ ولدتُ): كيف تكون الولادة من اللّغة؟ وماذا ستنجب اللّغة؟

السّؤال الثّاني يُجيب عنه الشّاعر (أنا لغتيّ)، وهي الإجابة التي تحيلنا إلى السّؤال حول الأنا في هذه الإجابة: هل هي أنا خاصة بالشّاعر أو هي أنا عربية تخص الهُوية الجمعيّة؟ وهو سؤال يجيب عنه النّص:

ما دلّني أحدٌ عليَّ. أنا الدليلُ، أنا الدليلُ

إليَّ بين البحر والصحراء. من لغتي ولدتُ

على طريق الهند بين قبيلتين صغيرتين عليهما

قمرُ الديانات القديمة، والسلامُ المستحيلُ

وعليهما أن تحفظا فَلَك الجوارِ الفارسي

وهاجسَ الرومِ الكبيرَ، ليهبطَ الزمن الثقيلُ

عن خيمة العربي أكثرَ...[36]

قد يبدو اختيار الشّاعر التّعريفَ الجاهليّ للجغرافية العربيّة انسجامًا مع انحصار حال العربيّ الجاهليّ بين قوّتين عظميين، وهي حال العربيّ في القرن العشرين بين ميزان القوى. غير أن السياسة ليست شاغل الشّاعر في النّص، بل إنّ النّص يسعى إلى الاشتباك مع البنى الثابتة في هُوية العربيّ التي هي هوية لغويّة. وهذا ما وضّحه محمد عابد الجابري في كتابه (**تكوين العقل العربي**)؛ فحينما بدأ عصر التدوين وأخذ العرب في تدوين تراثهم وأدبهم وشرعوا في جمع اللّغة في المعاجم، ولأنهم خافوا على سلامة لغتهم من العجمة، فقد أوقفوا جمع اللّغة على لغة الأعراب واشترطوا ألا يكون الأعرابيّ الذي تؤخذ منه اللّغة قد اختلط بالحضر أو عرف سكنى المدن. وهكذا تم تجميد اللّغة العربيّة الفصيحة وربطها بالصّحراء مما جعل الصّحراء بنية ثابتة ظلّت حاضرة في لغتنا حتى العصر الحديث[37]. فأيّ نص إبداعي كُتب ويكتب وسيُكتب

هو محكوم بهذه البنية الثابتة، وهذا الأمر يجيب عن السّـؤال الأوّل (كيـف تكـون الولادة من اللّغة؟). وهي الفكرة التي يبني عليها الشاعر نصّه، يقول:

..... أنا لغتي أنا،

وأنا معلّقةٌ ... معلّقتان... عشرٌ، هذه لغتي

أنا لغتي. أنا ما قالت الكلماتُ:

كن

جسدي، فكنتُ لنبرها جسدًا. أنا ما

قلتُ للكلمات: كوني ملتقى جسدي مع

الأبدية الصحراء. كوني كي أكون كما أقولُ![38]

إنّها هُوية كامنـة في اللّغـة نابعـة من الأصـل الأوّل لهـا في المعلّقـات؛ إنّ المعلّقة هي جسد الهُوية/ اللّغة التي تتمظهر في قانون الصّحراء. فابن الصّحراء يتنقّـل راحلاً فيهـا، لا يعـرف الانتمـاء إلى المكـان الثـابت، بـل إنّ انتمـاءه إلى الصّحراء بشمولها. إنّ وطنه من كلمات (أنا لغتي) وخلـوده مرتبـط باللّغـة أكـثر من ارتباطه بالآثار التي يتركها بعد رحيله. فالعربيّ جسد الكلمات وهذا الجسد لا تدبُّ فيه الحياة إلا بالالتقاء مع الصّحراء، وهكذا ولدت المعلّقات.

والهُوية/اللّغة في النّص تتشكّل بناءً على فكرة الصّراع اعتمـادًا على ثلاث زوايا، سنناقشها على التوالي:

أولاً: الصراع بين قافية الأعراب ونثر الرسول.

إنّ استحضار المعلّقات في النّص لا يقتصـر على كونهـا النّصـوص الأشـهر في ذاكرة الهُوية العربيّة فحسب، بل إنّ لها ارتباطًا عقديًا يشكّل هـذه الـذّاكرة. وهذا ما يشير إليه محمد نجيب البهبيـتي في كتابـه "**المعلّقة الأولى أو عنـد جذور التاريخ**" إذ إنـه أشـار إلى القيمـة الدينيّـة للمعلّقـات وارتباطهـا بعقائـد العرب القدماء؛ فقد كانوا يعلّقون هـذه القصـائد احترامًـا لقداسـتها. وهي عـادة توارثهـا العـرب عن أجـدادهم في الصّـحراء الـذين كـانوا يعلّقـون نصوصـهم المقدّسة، ومن هنا جاءت التّسمية (المعلّقات)[39].

إنّ هـذه النقطـة حاضـرة بقـوة في نص محمـود درويش، بيـد أن النّص ينشغل بالفوارق الجوهريـة بين قداسـة المعلّقـات (القافيـة) في الصّـحراء وبين قداسة النّصوص السّماوية (نثر الرّسول). يقول:

أنا المسافرُ والسبيلُ

يُطلُّ آلهةٌ عليَّ ويذهبون، ولا نطيلُ

حديثنا عما سيأتي[40]

الآلهة في الصحراء لا يطيلون الحديث مع الإنسان الصّحراوي، لأنها تعرف انشغالاته وسعيه الدّؤوب كي يبقى على قيد الحياة. في مقابل رسل الكتب السماوية الذين يسعون إلى إخراج هذا الإنسان من حياته وإخضاعه للقوانين السّماوية:

لا بد من نثرٍ إذًا،

لا بدَّ من نثرٍ إلهيٍّ لينتصرَ الرسولُ...[41]

إنّ النّثر قد يوحي لنا بأنه أكثر تحررًا من الشّعر إذا اعتبرنا أنّ الشّعر يخضع للقوانين أكثر من النّثر، بيد أنّ الأمر على النّقيض من ذلك؛ فقوانين الشّعر تنبع من ذاته ومن تناسقه مع البيئة التي ولد فيها. أمّا النثر فإنه يتحرّر من القوانين الدّاخليّة كي يكون قادرًا على استيعاب القوانين الخارجيّة، والتّعاليم والأوامر التي تحفل بها الكتب المقدّسة خير مثال على ذلك. وهذا يتضح في النّص، يقول النّص في وصف اللغة:

ومقدَّسُ العربيِّ في الصحراءِ،

يعبدُ ما يسيلُ

من القوافي كالنجومِ على عباءته،

ويعبدُ ما يقولُ[42]

فقوافي العربيّ تطيعه وتتسق مع طبيعة حياته في الصّحراء، وهي تخلق قوانينه الخاصّة به التي تتفق مع طموحاته وحاجاته في الصّحراء؛ فهي (القوانين/ القوافي) تسيل كالنجوم على عباءته، وذلك دلالة على المطاوعة والانصياع. فهي قوانين نابعة من ذاته (يعبدُ ما يقولُ) ويرفض كلّ قانون يحد من حركته وحريته. فالعربيّ في الصّحراء متخفف من وطأة القوانين السماوية:

وأفرغني الرحيلُ

من المعابد. للسماءِ شعوبها وحروبها

أمّا أنا، فلي الغزالةُ زوجةً، ولي النخيلُ

معلّقات في كتاب الرّمل.[43]

إنه يتحرّر من حروب السّماء ويرفض الانتماء إلى شعوبها، ويلجأ إلى الاستعارة، والعربيّ يستعير مصطلحاته من بيئته ولا حاجة به إلى استعارات السّماء. فالمرأة المحبوبة مقترنة بالغزالة، أمّا النخيل فهو رمز الحياة في الصّحراء، وإن كنّا ذكرنا علاقة المعلّقة بالمعتقدات الدينيّة عند ساكني الصّحراء فإنّ تشبيه النّخيل بالمعلّقات المكتوبة في كتاب الرّمل رمزٌ وإشارةٌ واضحان إلى ارتباط معتقدات العربيّ بمقومات حياته التي ينطلق منها لصياغة قوانين الصّحراء، وهذا ما يؤكده النّص: (ورؤاي/ لا تنأى عن الصّحراء،/ من ريحٍ ومن رملٍ خطاي)[44].

ثانيًا: الصّراع مع الزّمن.

يوجد لدينا نوعان من الزّمن: الزّمن الدّائريّ والزّمن المستقيم؛ الأوّل هو زمن الصّحراء والثّاني زمن المدينة والحضارة. في الصحراء يسعى الإنسان إلى تكرار حياة آبائه وأجداده، إنّ أقصى طموحاته أن يحاكي نموذج الأب ويحقّقه في ذاته وأن ينجب أبناءً قادرين على تكرار هذا النّسق. لذلك يكون هذا الإنسان كما وصفه النّص (المسافر والسّبيل). أي أنه الإنسان الذي يقطع الطّريق وهو السّبيل الذي سيمر ابنه فيه. لذلك لا ينشغل هذا الإنسان بالمستقبل لأنه سيكون تكرارًا للماضي والحاضر:

أنا المسافرُ والسبيلُ

يُطلُّ آلهةٌ عليَّ ويذهبون، ولا نُطيل

حديثنا عمّا سيأتي. لا غدٌ في

هذه الصحراء إلا ما رأينا أمس،[45]

لذلك يمتلك الشّاعر رغبةً في كسر هذا الزّمن والتّمرّد عليه في سبيل خلق زمن جميل يحمل لمن يعيشه جديدًا خارج منظومة تكرار النّسق. هي رغبة قتل الأب وعيش النموذج الخاص:

فلأرفعْ مُعلّقتي لينكسرَ الزمانُ الدائريُ

ويولدُ الوقتُ الجميلُ!

ما أكثرَ الماضي يجيء غدًا

تركتُ لنفسها نفسي التي امتلأت بحاضرها[46]

إن الأشياء الجميلة محكومة في هذا الزمن بالفقد، فيلجأ العربي إلى استحضار الأحبة بالوقوف على الأطلال:

... هذه لغتي قلائد من نجومٍ حول أعناقِ

الأحبّة: هاجروا

أخذوا المكانَ وهاجروا

أخذوا الزمان وهاجروا

أخذوا روائحهم عن الفخّارِ

والكلأ الشحيحِ، وهاجروا

أخذوا الكلامَ وهاجرَ القلب القتيلُ

معهم.[47]

إنّ الوقوف على الطّلل حجر أساس في المعلّقات ذات الأهمية الدّينيّة عند عربيّ الصحراء، والمعلّقات بدورها مولِّد جوهري من مولّدات اللّغة ذات البنية الثّابتة. فيكون آلية عمل نظام الصّحراء كالتالي:

هجرة الأحبة (قدر القبائل في الصّحراء) ← الوقوف على الأطلال (محاولة لإعادة خلق الماضي) ← إنتاج المعلّقة (أو ترديد معلّقة منتجة) ← الانتشار (الدخول في مرحلة المقدّس) ← التّكرار (البقاء تحت وطأة الزّمن الدّائريّ).

ثالثًا: صراع الأنا والآخر.

على الرّغم من أنّ النّص يجيب عن سؤال الهُويّة (أنا لغتيّ) و(من لغتيّ ولدتُ) فإنّ الصّراع بين الأنا والآخرين على هُويّة الأنا يبقى متواجدًا في المساحة الشّفافة بين النّص والتّوتّرات التي يخلقها:

..... من أنا؟ هذا

سؤال الآخرين ولا جواب له. أنا لغتي أنا،

وأنا معلّقةٌ ... معلّقتان... عشرٌ، هذه لغتي

أنا لغتي[48]

وإذا كان النّص استهلَّ بنفي وجود الدّليل إلى الأنا (ما دلني أحدٌ عليَّ)، كما ذكرنا في بداية هذا المحور من هذه الدراسة، فإنّ الإثبات (أنا الدّليل) وتكراره التّوكيديّ يشيران إلى طبيعة العلاقة مع الآخرين. فهؤلاء الآخرون –كما يتضح- لا تخلو جعبتهم من محاولة الإجابة عن السّؤال، لذلك يكرّر الشّاعر رفضه لهذه الإجابات ويؤكّد أنّ هذا السّؤال لا جوابَ له؛ لأنّه سؤال تشكيكيّ من الآخرين.

ومن ثم يقدِّم الشّاعر إجاباته التي تعرضنا لها فيما سبق، بيـد أنّ الشّـاعر يدخل في صراع على الهُويّة مع الذات الجمعيّة فيما عبّرنا عنه بالرّغبة في قتـل الأب. إنه يحاول أن يحرّر لغته من تبعية الزّمان الدائري وتكرار نسق الأب:

..... فلتنتصرْ

لغتي على الدهر العدوِّ، على سُلالاتي،

عليَّ، على أبي، على زوالٍ لا يزول

هذه لغتي ومعجزتي[49]

وهو يعرف صعوبة الانتصار في هذا الصّراع، لأنّ هذا الإرث (زوال لا يـزول) كمـا يصفه.

خاتمة

أعادت نظرية التّلقي -كمـا أوضـحنا- الاعتبـار للقـارئ، فـالنّص لا وجـود لـه دون قـارئ، كمـا خلخلت هـذه النّظريـة الكثـير من مسـلمات منـاهج النقـد الحـديث والمعاصر، سواء تلك التي سعت إلى تطـبيق منـاهج علميّـة وحتميّـة صـارمة أم التي قـدّمت المؤلِّف واهتمّت بظـروف حياتـه وأحوالـه النّفسـيّة أم الـتي اعتنت بالنّص وحده، وذلك لأنّها أعادت بناء النّظرية النّقديّة وفق أسس جديـدة قوامهـا التّفاعل بين القارئ والنّص.

وهذا ما سعى الباحث إلى بيانه وتوضيحه في هذا البحث من خلال التطبيق على نصّين أدبيين؛ فذهبَ الباحث إلى في قراءته للنّص الأوّل (قصّة الخدعة ليوسـف إدريس) إلى بيان إمكانية تعـدّد القـراءات وحريّـة التأويـل، فقـدّم ثلاث قـراءات مختلفة مرجِحًا القراءة الأخيرة على القراءتين السابقتين. أمّا في قراءتــه للنّصّ الثّاني (قصيدة قافية من أجل المعلّقـات لمحمـود درويش) فـذهب البـاحث إلى تقديم قراءة تفاعلية مع فهمه للظروف التاريخية والاجتماعية الـتي يتنقّـل بينهـا النّص، في محاولة منه تفكيك شيفرات النّص ورسائله ورموزه.

[1] - يوسف إدريس، **بيت من لحم**، القاهرة: شركة نهضة مصر، ط2، 2010م. ومحمود درويش: **لماذا تركت الحصان وحيدًا**، بيروت: رياض الريس للنشر والتوزيع.
[2] - انظر: تيري إيجلتون، "الفينومنيولوجيا، الهرمنيوطيقا، ونظرية التلقي"، ترجمة: توفيق سخان، **مجلة نوافذ**، العدد26، ديسمبر 2003، ص130.

[3] - المرجع نفسه، ص136.
[4]- روبرت هولب، نظرية التلقي: مدرسة كونستانس؛ ضمن: **موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي**، تحرير: رامان سلدن، القاهرة: المشروع القومي للترجمة، ص 479.
[5] - المرجع نفسه، ص489.
[6] - المرجع نفسه، ص489-490.
[7] - المرجع نفسه، 491.
[8] - فولفغانغ آيزر، **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، ترجمة: حميد لحميداني والجلالي الكدية، فاس: مكتبة المناهل، ص12.
[9] - رامان سلدن، **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة: جابر عصفور، القاهرة: دار قباء، 1998م، ص171.
[10] - فولفغانغ آيزر، **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، ص12.
[11] - انظر: المصدر نفسه، ص15-18
[12] - رامان سلدن، **النظرية الأدبية المعاصرة**، ص171.
[13] - المصدر نفسه، ص171-172.
[14] - المصدر نفسه، ص172-173.
[15] - ولفغانغ أيزر، التفاعل بين النّص والقارئ، ترجمة: مالك سلمان، **مجلة علامات**، السعودية: النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج 7، ج25، ص220.
[16] - ولفغانغ أيزر، **فعل القراءة** ، ص13.
[17] - روبرت هولب، نظرية التلقي: مدرسة كونستانس؛ ضمن: **موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي**، ص490-491.
[18] - فولفغانغ آيزر، **فعل القراءة**، ص16.
[19] - ولفغانغ أيزر، التفاعل بين النّص والقارئ، ص220-221.

[20] - روبرت هولب، نظرية التلقي: مدرسة كونستانس؛ ضمن: **موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي**، ص496.
[21] - المرجع نفسه، ص496.
[22] - المرجع نفسه، 496.
[23] - المرجع نفسه، ص496-497.
[24] - يوسف إدريس، **بيت من لحم**، ص85-90.
[25] - **المصدر نفسه**، ص85.
[26] - المصدر نفسه، ص87.
[27] - المصدر نفسه، ص85.
[28] - المصدر نفسه، ص85.
[29] - المصدر نفسه، ص86.
[30] - المصدر نفسه، ص87.
[31] - المصدر نفسه، ص89.
[32] - المصدر نفسه، ص86.
[33] - المصدر نفسه، ص87.
[34] - المصدر نفسه، ص90.
[35] - المصدر نفسه، ص90.
[36] - محمود درويش: **لماذا تركت الحصان وحيدًا**، ص115.
[37] - محمد عابد الجابري، **تكوين العقل العربي**، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2002، ط8، ص 78 – 90.
[38] - محمود درويش: **لماذا تركت الحصان وحيدًا**، ص116.
[39] - محمد نجيب البهبيتي، **المعلّقة العربيّة الأولى أو عند جذور التاريخ**، الدار البيضاء: دار الثقافة، 1981، ج1، ص 29 -30.
[40] - محمود درويش: **لماذا تركت الحصان وحيدًا**، ص 117.
[41] - المصدر نفسه، ص118.
[42] - المصدر نفسه، ص118.
[43] - المصدر نفسه، ص118.
[44] - المصدر نفسه، ص117.
[45] - المصدر نفسه، ص117.
[46] - المصدر نفسه، ص117.
[47] - المصدر نفسه، ص 116.
[48] - المصدر نفسه، ص116.
[49] - المصدر نفسه، ص118.

المصادر والمراجع:

- تيري إيجلتون، "الفينومنيولوجيا، الهرمنيوطيقا، ونظرية التلقي"، ترجمة: توفيق سخان، **مجلة نوافذ**، العدد26، ديسمبر 2003.
- رامان سلدن، **النظرية الأدبية المعاصرة،** ترجمة: جابر عصفور، القاهرة: دار قباء، 1998م.
- روبرت هولب، نظرية التلقي: مدرسة كونستانس؛ ضمن: **موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي**، تحرير: رامان سلدن، القاهرة: المشروع القومي للترجمة.
- فولفغانغ آيزر، **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، ترجمة: حميد لحميداني والجلالي الكدية، فاس: مكتبة المناهل.
- محمد عابد الجابري، **تكوين العقل العربي**، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2002، ط8.
- محمد نجيب البهبيتي، **المعلّقة العربيّة الأولى أو عند جذور التاريخ**،، الدار البيضاء: دار الثقافة، 1981، ج1.
- محمود درويش: **لماذا تركت الحصان وحيدًا**، بيروت: رياض الريس للنشر والتوزيع.
- ولفغانغ أيزر، التفاعل بين النّص والقارئ، ترجمة: مالك سلمان، **مجلة علامات**، السعودية: النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج 7، ج25.
- يوسف إدريس، **بيت من لحم،** القاهرة: شركة نهضة مصر، ط2، 2010م.