# المرتكزات الرئيسة لنظرية التلقي في النقد المسرحي المعاصر

**م.د ثائر بهاء كاظم**
جامعة بغداد /كلية الفنون الجميلة
**م.د بلقيس علي شيرين**
جامعة صلاح الدين/ كلية الفنون الجميلة

## مشكلة البحث والحاجة اليه:-

شكلت نظرية التلقي في النقد المسرحي ؛عبر مرتكزاتها الرئيسة إسهاما فاعلا في تطور المحاضن الاجرائية –التطبيقية للفعل النقدي الراهن وتأسيساته المعرفية والفلسفية ،لا سيما في الانفتاح والتركيز على الدور الحيوي الذي يلعبه المتلقي في انتاج المعنى واستقصاء تعدديته عبر ممارسة الاحتمال التأويلي لفعل التلقي ، وما ينتج عنها من امكانات ذاتية في قراءة المنجز الفني لـ(النص – العرض) المسرحي ، وأما الحاجة إليه فإنها تتمثل في معرفة النظريات النقدية ومرجعياتها واصولها التطبيقية في المسرح. ان مشكلة البحث تتمثل من خلال طرح السؤال الاتي :- ما المرتكزات الرئيسة لنظرية التلقي في المسرح النقدي المعاصر ، وعلية اختار الباحث موضوع بحثة وحدده بعنوان (المرتكزات الرئيسة لنظرية التلقي في النقد المسرحي المعاصر ) .

## اهمية البحث :-

تتجلى اهمية البحث في كونه يفيد كليات الفنون الجميلة وخاصه (فرع النقد المسرحي ) كونه يلقي الضوء على أهم النظريات الرئيسة للنقد المسرحي المعاصر .

## هدف البحث :-

تعرف المرتكزات الرئيسة (الفلسفية–الاجرائية) لنظرية التلقي في النقد المسرحي المعاصر .

## حدود البحث :-

يتحدد هذا البحث في موضوع المرتكزات الرئيسة لنظرية التلقي في النقد المسرحي المعاصر من خلال مرتكزين.. الفلسفي – الاجرائي لتحقيق هدف البحث .

## المبحث الاول

## المرتكزات الفلسفية لنظرية التلقي

استمدت نظرية التلقي المعاصرة مفهوماتها واليات اشتغالها في تشكيل خطاباتها النقدية للنصوص الادبية والفنية من عمق المنجز الفلسفي، لاسيما الظاهراتي منه والتي ترجع اصوله الى الفيلسوف الالماني (ادموند هوسرل)* الذي اعلن بان المهمة التي يتوخاها الفيلسوف- هدفه الحيوي بصفته فيلسوف- هي بلوغ علم شامل للعالم، معرفة شاملة، نهائية، مجموع خصائص قائمة بذاتها عن العالم، وتتخذ فلسفته نقطة ارتكازها من صورة العالم، في وعي الانسان، ومن ثم فهي تنفي امكانية النظر الى ذلك العالم بوصفه كيانا مستقلا عن الوعي، وتسعى للوصول الى الواقع العياني المجسد من خلال الخبرة به.

على وفق تلك التصورات يصبح المجال الفلسفي للظاهراتية هو الاقتراب من عملية الفهم من خلال التركيز على محتويات ومضامين الشعور، في مقابل الابتعاد عن كل تلك الحقائق المفصولة عن التجربة المباشرة للذات، فالحدود الموضوعية الخاصة بالظاهراتية هي ليست الموضوعات الخارجة عن الذات وانما "بتحليل الوعي وقد استبطن الاشياء. فتحولت الى ظواهر (فينومينا) (phonomena)، ذلك ان الوعي لا يكون مستقلا وانما هو دائما وعي بشيء ما"[1]، انه من الضروري بحسب التاسيسات الانفة، "تجربة الوعي من أي تصورات قبلية، سواء كانت فلسفية ام حسية"[2]، فالقاعدة الاساسية التي ارتكزت عليها عملية الفهم هي (القصدية) بمعنى ان يقصد الوعي الاشياء ذاتها لكي يتلقى منها ما يعرفنا بها، وبالتالي يبتعد اساسا كل حكم سابق، وكل نظرية سبق تصورها عن الواقع [3].

ثمة اذن تواشج متاصل بين الوعي وموضوعه ويتاسس احدهما على الاخر، "فالشعور ليس مجرد تسجيل سلبي للعالم، ولكنه تصوير له"[4]، وذلك لا يتم بحسب (هوسرل) الا عن طريق تصغير العالم الخارجي بحجم مضامين الشعور وحده، وهذا ما يدعى بـ(التصغير الظاهراتي) وهو اول خطوات (هوسرل) في تحديد عملية الفهم الجوهري بصورة كاملة، فالعالم هو بالذات ذلك الذي نتصوره ونحلل الاشياء الى جوهرها العام لا كمحتوى فكره، انما كما يرى ويعاش ثمة "تجربة الحقيقة" تؤكد الانفتاح على العالم، ان الممكن بتاسيس على الواقع، والجوهر يتاسس على واقع ان "العالم موجود"[5]، ومما لاشك فيه ان هناك مبدان تتضمنها الكيفية التي تتم بها تلك المعرفة هما: السلبي والايجابي، يتالف الاول من رفض كل ما ليس ثابتا للبرهان، أي

مبرهنا عليه بحيث من المحال تصور نقيضه، ويتلخص الثاني في الرجوع الى الحدس المباشر في ادراك الاشياء، بوصفه المنبع الاول لكل يقين.[6]

لقد طورت الفلسفة الظاهراتية موضوع التلقي،اذ فعل على ايدي الفلاسفة اللاحقين لـ(هوسرل) لاسيما عند الفرنسي (موريس ميرلوبونتي)** والالماني (مارتن هيدغر)*** ففي مؤلفه الظاهراتية الرؤية يستعرض (ميرلوبونتي) اهم الموضوعات الظاهراتية لدى (هوسرل) (علم الجواهر، التحليل، الغائية، العقلانية) ويؤسس في كتابه الفلسفي الانتقال من فلسفته وضعية الى فلسفة وجودية، "تعيد وضع الجواهر في الوجود" كما كانت سابقا لدى (هوسرل) بصورة متفاوتة في الضمنية، من خلال التعريف بالمفهومات الظاهراتية ومعانيها كـ(التصغير الفينومينولوجي والقصدية).

فاهم المكاسب التي حققتها الظاهراتية بوصفها موضوعا للقراءة على حد تعبير (ميرلوبونتي) الى انها "ضمنت اقصى الذاتية واقصى الموضوعية في مفهومها عن العالم، او عن العقلانية"[7]، والمعنى الذي يتصل من هذا الفهم انما يتاتى من تداخل تجارب الذات مع تجارب الاخر، فعالم الظاهراتية ليس عالم الكائن الخالص، انما "المعنى الذي يشف من خلال تقاطع تجاربي بتجارب الاخرين، بتشابل الواحدة بالاخرى، انه اذن لا ينفصل عن الذاتية والذاتية المتداخلة التي تتحدان باستعارة تجاربي الماضية بتجاربي الحاضرة وتجربة الغير بتجربتي"[8].

ان (ميرلوبونتي) يصور حقيقة العالم الذي تبنيه الظاهراتية بوصفه عالم راهن وتاسيس للكائن بقوله "ان العالم الظاهراتية ليس اظهار كائن مسبق، انما تاسيس الكائن، والفلسفة ليست انعكاس حقيقة مسبقة، انما مثل الفن تحقيق حقيقته"[9].

في حين ينطلق (هيدغر) في تاسيساته الظاهراتية للتلقي من رفض نظرة (هوسرل) الموضوعية، فاهم ما يميز الوجود الانساني هو الانية، ذلك ان شعورنا يتصور اشياء العالم الخارجي، وفي الوقت نفسه يتعرض للعالم بسبب من طبيعة الوجود في العالم نفسها"[10]، فالعالم بحسب تصورات (هيدغر) "ليس شيئا يمكن اذابته وتحويله بطريقة (هوسرل) الى طريقة ذهنية لانه ذو كيان شرس متمرد ويقاوم مشاريعنا ووجود الانسان جزء منه، انه حوار ووجوده يفترض حوارا مع العالم"[11]، ولذلك بلور (هيدغر) في فلسفته الظاهراتية ما يسمى (ما قبل الفهم) الذي لعب دورا فاعلا في نظرية التلقي المعاصرة، والذي يعني مجموع الافتراضات الفنية التي يكتسبها الوعي من خلال ارتباطه بالعالم[12]، فالمعرفة او الفهم انما يتحصل في

عملية تواشج فعل الوعي بموضوعه العياني الظاهر، لان الوجود يحقق ذلك الترابط كنظام منضبط، ويؤسس كحقيقة عملية "فنحن تتعرف على العالم لا عن طريق التامل، بل كنظام لاشياء مترابطة ببعضها وهي كالمطرقة بالنسبة اليه، عناصر ضمن مشروع عملي، اذ ترتبط المعرفة ارتباطا وثيقا بالعمل"[13] وهذا يعني بشكل او باخر استحالة الفهم بمعزل عن طبيعة حركية الوجود، فاذا كان (هوسرل) ينظر الى حركية الوجود بوصفها منحه من سر حركية الوعي، فان (هيدغر) ينظر ضمن انطولوجيا اساسية تتماشى وبعد حركية الواقع المتجدد والمتغير.

تحيلنا تحليلات (هيدغر) لدقتها وراهنيتها الى التفسير الادبي وطرائق فهم نصوصه المتنوعة، والتي لا تعتمد بالنسبة اليه على النشاط الانساني، اذ انه "ليس شيئا تقوم بعمله، بل انه شيء يجب ان ندعه يحدث، وان نفتح سلبيا تجاه النص ونستسلم الى كينونته الغامضة التي لا تنضب"[14] ان هذا يعني ان حركية الوجود، المطلق لا تتاسس على مضامين المعرفة فحسب، بل هي علاقة مستندة على حركية الجانب التاويلي.الذي يعد من ابرز سمات نظرية التلقي في النقد المعاصر.

## المبحث الثاني

## المرتكزات الاجرائية لنظرية التلقي في النقد المسرحي المعاصر

تتأسس نظرية التلقي في النقد المسرحي المعاصر على مجموعة المرتكزات الاجرائية التي اجترحها نقادها الاوائل. ، اذ يعد (رومان انغاردن) اول من قدم خطابه النقدي في التلقي وجاء تحت عنوان (العمل الادبي والفني literary work and art) عام 1931 معتمدا على مفهومات الفلسفة (الظاهراتية عند هوسرل)* ،اذ ترتكز نظرية التلقي عند (انغاردن) على "اطار شكلي يقدمه للقاري ويحتوي نقاط او مواضع فراغ او ابهام يقوم القاري بملئها ويسمي الناقد الالماني تلك المناطق الفارغة، تجسيدات conrelizations وهي تمثل جوهر الخلاف بين بنية النص وما يضفيه القاريء اليه بتجسيداته"[15].

وتمثل اراء (جورج غاديمير) دورا فاعلا في نظرية التلقي، ولاسيما في نظرته الى التاويل وعمل الفهم واعادة الاعتبار للتاريخ في اعادة انتاج المعنى وبنائه وفي استخدامه مفهوم (الافق التاريخي) في تفسير التاريخ اذ اكد انه "لا يكون ثمة تحقيق خارج زمانية الكائن التي تسمح باندماج الافق الحاضر بالافق الماضي فتعطي للحاضر بعدا يتجاوز المباشرة الانية ويصلها بالماضي، ويمنح الماضي فيه حضورية راهنة تجعلها قابلة للفهم"[16] وهذا الافق

التاريخي قد لعب دورا مركزيا له اهميته في خطاب التلقي، فقد تطور عند (هانز روبرت ياوس) والذي اطلق عليه (افق التوقع) الذي يعني به استحالة فصل النص الذي يقرا عن تاريخ تلقيه والافق الادبي الذي ظهر فيه وانتمى اليه اول امره ،فالنص وسيط بين افق الناقد والافق الذي يمثله وعن طريق التداخل بين الافقين تتولد لدى مستقبل النص القدرة على توقع بعض الدلالات والمعاني ولكن لا يتبع بالضرورة تطابق المعاني التي مع تلك التي تحدث عنها القدماء، وهذا ما يسمى كسر حاجز التوقع،الذي هو في نظر جماليات التلقي شيء يكشف عن ان القراءة المنتجة تضيف للنص شيئا جديدا"[17] فالنص وفق (ياوس) "لا يملك معنى موضوعيا لكنه يحتوي على بعض الخصائص التي يمكن وضعها بصورة موضوعية، واستجابة القاريء التي تشكل بالنسبة له المعنى والخصائص الجمالية للنص هي النتاج المشترك لـ(افقه) الخاص من التوقعات اللغوية والجمالية"[18].

وفي هذا السياق عدت اكاديمية (كونستانس) الالمانية اول تجمع نقدي يلتفت الى القاري عوضا عن النص، واطلق (ياوس) على هذا النقد اسم (جماليات التلقي) وفي ضوء ذلك اصبح البحث في ضروب الاستجابة العاطفية للادب والفنون دليلا عمليا يؤيد الافتراضات حول تحكم القوانين الكونية بنشاط العقل البشري، أي ان عملية التلقي اصبحت موضوعا object خاضعا للتحليل العلمي الاكاديمي.

ويقاسم (وولفجانج ايزر) خطاب التلقي عند(ياوس) الا انه يعتمد افكار (انغاردن) (الظاهراتية) في اجرائه النقدي، اذ يؤكد بانه "عند التفكير في العمل الادبي والفني تركز النظرية الظاهراتية (الفينومينولوجية) تركيزا تاما على الفكرة التي تقول ان على القارئ الناقد الا يدخل في اعتبار النص الفعلي فحسب، بل كذلك وبنفس القدر يهتم بالافعال المتضمنة في الاستجابة للنص"[19].

ويستنتج (ايرز) بان هناك سيطرة جزئية للنص الادبي والفني على القارئ، الا ان النص يحتوي على فجوات معينة تتطلب من القارئ ان يملاها، اذ يقرر "يسيطر النص الادبي جزئيا بوصفه نتاجا لافعال الكاتب القصدية على استجابات القارئ ولكنه يحتوي دائما على عدد من الفجوات او العناصر غير المحددة ويجب على القارئ (...) ان يملا هذه ذاتيا بطريق المشاركة الخلاقة مع ما هو معطى في النص"[20].

كذلك قام (ايزر) بعمل تمييز بين قطبين فني ويشير الى العمل الذي ابدعه الفنان والاخر (استطيقي) جمالي يشير الى العمل الادبي الذي يتم اكتشافه بواسطة القاريء (المتلقي) ويبسط

ذلك بقوله "ان للعمل الفني قطبين هما ما ينبغي ان نسميها الفني artistic والاستطيقي aesthetic الفني يشير الى النص الذي يبدعه المؤلف، والاستطيقي الى التحقق الجمالي الذي ينجزه القاريء"[21] وينتج عن ذلك الاستقطاب كما يذهب الى ذلك (ايزر) "ان العمل الادبي والفني لا يتطابق مع النص وانما هو يقع في وسط القطبين(...) ذلك ان النص لا تدب فيه الحياة الا عندما يكون موضوعا للادراك"[22].

وبمعنى اخر لا يكون للاعمال الادبية والفنية وجودا فعليا الا متى ما كانت موضوعا لادراك القاريء (المتلقي)، فالنصوص حقيقية افتراضية او كامنة وهي لا تتحقق الا متى ما قام القاريء او جمهور او متلقي بقراءة او سماع ذلك النص.

وبما ان المسرح هو فن الرؤية والمشاهدة باعتبار ان دينامية العرض المسرحي تكمن في اشتراك جميع المشاركين من مؤدين للاحداث ومتلقين منتجين للمعنى وهنا تكمن فعالية التلقي المسرحي بمعناه الواسع، ذلك ان كل الخطابات النقدية للتلقي باختلافاتهم المتعددة يجمعهم اهتمام واحد، هو الدور الذي يلعبه المتلقي–المؤول في النسيج المعقد للفن بوصفه علامة تواصلية.

اذ يقرر (باتريس بافيس) الحاجة الى نظرية للتلقي في المسرح وذلك بقوله "لا يوجد شك في انه لا يمكننا فهم نص العرض وعملية الاخراج الدرامي (التي تعد نصا شارحا metatext) الا في ضوء الاليات المختلفة للتلقي سواء اكانت، ادراكية او عاطفية، او ايديولوجية"[23]، ويدعم رايه هذا من خلال اساسيات التلقي كما هي عند (ياوس) وخصوصا (افق التوقع) كعنصر من عناصر عملية تلقي الموضوع الادبي الذي يختلف عما هو في المسرح بسبب مواجهة المتلقي تعددية نصية معقدة (نص المؤلف، والنص الشارح للمخرج، والنص الذي ينتجه المتلقي) ولذلك يعدل(افق التوقع) في المسرح بطريقة تحاول القاء الضوء على مجموعة العوامل التي تدخل في عملية الابداع والتلقي المسرحيين اذ : "توجد افاق خاصة بالنص مرتبطة بلحظة ابداعه الخاصة وافاق خاصة بالقاريء، تتعدل هذه الافاق وتتحول في عمليات متبادلة وبتتابع تاريخي ودينامي"[24].

ويتجه خطاب التلقي في المسرح الى معاينة تداخل وامتزاج الافاق المتعددة والتي تتضمن معايير ومعرفة معينة في الحياة والفن ويؤدي هذا المزج والتداخل تغييرا وتعديلا في معايير القاريء الاجتماعية والجمالية والتي تنتج بدورها عدم ثبات نص العرض، فعند النظر الى العرض المسرحي في اطار مجاله المرئي(...) بما في ذلك الانماط (الادائية والسلوكية

والاجتماعية) فانه يدرك بشكل متسلسل له دلالته، فالعرض وفق اطار هذه النظرة يتسم بالدينامية والحركة المستمرة في الزمن بما في ذلك المتلقي ذاته[25] فخصوصية الحدث المسرحي تتسم بتعدديته النصية وهو ما يجعله يتجاوز مجموعة العناصر المتزامنة التي ترتبط به مثل، شكل الموسم المسرحي، والمجال الاعلامي القائم والسياق الثقافي الاجتماعي والتدريبات المسرحية ان هذه العناصر "تتداخل في حالة وجود نصوص مكتوبة) مع تاريخ النص المكتوب وتاريخ الادوار والمؤدين، وكذلك التاريخ الاخراجي للنص،هذا فضلا عن تاريخ المؤسسة المسرحية معاييرها وتقاليدها، في مواجهة معايير وتقاليد الخطاب النقدي سواء كانت هذه المعايير تتلاقى مع المعايير المجتمعية ام تصطدم بها.

ان المحصلة النهائية لخطاب التلقي في المسرح هي (خصوصيته) التي تتمثل في اكتشاف ابداع المتلقي– الناقد ونسبية قراءاته للعرض، فمحور اهتمام ذلك الخطاب هو تعدد القراءات لـ(الدينامية) الفاعلة التي يتسم بها العرض، يقودنا هذا التصور للعرض في قراءاته المختلفة الى تصورات متعددة المعنى (المعاني) التي يمكن القبض عليها، ولا يمكن في هذا الصدد اغفال الدور المهم الذي لعبه (هارولد بلوم) (harlod bloom) في نظريته (قلق التاثير) اذ يحاول خطابه النقدي ان يزاوج بين خطاب التلقي والتفكيك، وانطلاقة (بلوم) في نظريته القرائية بالاعتماد "افكار التحليل النفسي وبالتحديد تلك الافكار المتعلقة بـ(وسائل الدفاع) لدى القاريء، ضد التاثير فيه من قبل الشاعر الذي يقرا نصه"[26] فالقاريء لا يمكن ان يصل الى معان محددة وصحيحة للنص فكل "قراءة هي قراءة خاطئة والفرق الوحيد هو بين قراءة خاطئة (قوية) (لانها مثيرة للاهتمام) وقراءة خاطئة ضعيفة"[27].

ويذهب (بلوم) الى ابعد من ذلك فيفترض ان علاقات أي نص بالنصوص الاخرى ذات طبيعة (اوديبية) وان هناك في عمق من اعماق النص علاقة اوديبية اساسية بنص رئيسي هو بمثابة الاب بالنسبة اليه، نص يريد ان يدمره ويحل محله ويستولي على جمهوره (متلقيه).

ويرجع (بلوم) هذه العلاقة الى ما يعانيه الكتاب والفنانون في عملية الابداع، مثل ضغوط الخلق او الخوف من عدم القدرة على الابتكار الجديد فهو يرى، ان الادباء والفنانون يعانون من انهم جائوا متاخرين في الزمن ويخشون نتيجة لذلك من ان يكون اباؤهم (الادباء والفنانين)

قد استنفذوا كل الهام متاح، فيعانون كرها اوديبيا للاب، او رغبة يائسة في انكار الابوة، ويؤدي كبت مشاعرهم العدوانية الى ستراتيجيات دفاعية متباينة(...) ولذا فان الاديب المتاخر في الزمن لابد له من الدخول في معركة نفسية قاسية لخلق مساحة تخيلية ممكنة من الابداع

والكتابة اللاحقة، وتتضمن تلك القراءة اساءة قراءة للادباء من اجل تفسير جديد[28]، اذ ان الاديب او الفنان لو لم يقم بهذا التشويه العدواني لمعاني نصوص اسلافه، لحنقت التقاليد كل ابداع جديد عنده، نتيجة لما يسميه (بلوم) قلق التاثير، ووفق هذا التصور،فان التلقي في النقد المسرحي يعمل على تطوير ممكنات جديدة في الكتابة المسرحية على مستوى النص المسرحي، ومرتكزا رئيسا في تشكيل محاور بكر لجماليات تلقي تباطن الاخراج المسرحي.

## نتائج البحث

1-تعتمد نظرية التلقي في النقد المسرحي المعاصر على المجال الفلسفي للظاهراتية في الاقتراب من عملية الفهم والتركيز على مضامين ومحتويات الشعور،والابتعاد عن كل الحقائق المفصولة عن التجربة المباشرة للذات.

2-تعد (القصدية- التصغير الظاهراتي- ما قبل الفهم) من أهم المرتكزات الفلسفية الفاعلة لنظرية التلقي في النقد المسرحي المعاصر.

3-يمثل (افق التوقع) مرتكزا إجرائيا لنظرية التلقي في النقد المسرحي من خلال تعددية نصية معقدة (نص المؤلف، النص الشارح للمخرج، النص الذي ينتجه المتلقي).

4-ينقسم العمل الفني المسرحي وفق نظرية التلقي، سواء كان نصا او عرضا مسرحيا الى قطبين: الأول (فني) ويشير الى العمل الذي ابدعه الكاتب او الفنان، والثاني (استطيقي) جمالي، يشير الى العمل الفني الذي يتم اكتشافه بواسطة القارئ (المتلقي).

5-يتسم الحدث المسرحي اجرائيا بتعدديته النصية وهو مايجعله يتجاوز- وفق نظرية التلقي- العناصر المتزامنة التي ترتبط به مثل(شكل الموسم المسرحي،المجال الاعلامي القائم، والسياق الثقافي الاجتماعي، والتدريبات المسرحية).

6-يمثل استيعاب الاليات المختلفة للتلقي (الادراكية- العاطفية- الايدلوجية) مرتكزا رئيسا لفهم نص العرض وعملية الاخراج المسرحي.

7- تمثل نظرية التلقي في النقد المسرحي المعاصر من خلال مرتكزاتها الفلسفية والاجرائية، مدخلا فاعلا في تطوير ممكنات جديدة في كتابة النص المسرحي،وفي اجتراح محاور مغايرة في جماليات التلقي للاخراج المسرحي المعاصر.

**الهوامش:**

* م.هـ. ابرامز، المدارس النقدية الحديثة في معجم المصطلحات الادبية، مصدر سابق، ص47.

**ادموند هوسرل (1859–1938): فيلسوف مثالي ومؤسس المدرسة المعروفة باسم الظاهراتية (الفينومينولوجيا) اشتغل بالتدريس في جامعة (هال)، من ابرز مؤلفاته الرئيسة هي: "فلسفة الحساب" 1819، " ابحاث منطقية" 1900–1901، واساس علم الظواهر و "افكار لعلم ظواهر خالص" . ينظر: خلف الجراد، معجم الفلاسفة المختصر، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2007، ص 259–260.

(1) ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الادبي اضاءة لاكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000، ص 214.

(2) المصدر نفسه، ص 214.

(3) محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، الفلسفة الحديثة نصوص مختارة، ط1، دار الامان، الرباط، 1991، ص 62.

(4) تيري ايجلتون، مقدمة في النظرية الادبية، تر: ابراهيم جاسم العلي، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة المائة كتاب الثانية، بغداد، 1992، ص 64.

(5) ينظر: غاتيان بيكون، تطور الفكر الفلسفي عبر العصور افاق الفكر المعاصر، مؤسسة فرانكلين،بيروت،(د.ت)، ص 95.

(6) محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، الفلسفة الحديثة نصوص مختارة، المصدر السابق، ص 62.

*** موريس ميرلوبونتي (1908–1960): فيلسوف وجودي وظاهراتي فرنسي، واستاذ في "الكولاج دي فرانس" مؤلفاته الرئيسة هي: (بنية السلوك) 1942، "فينومينولوجيا الادراك"، و "ظاهراتية الرؤية" 1945، "مغامرات الجدلية" 1955. ينظر: خلف الجراد، معجم الفلاسفة المختصر، المصدر السابق، ص 240.

**** مارتن هيدغر( 1889–1976) : فيلسوف الماني تاثر بافكار استاذه (هوسرل) لاسيما في كتاب (الوجود والزمن) وشغل منصب مدير جامعة (فرايبورغ) ينظر: المصدر السابق نفسه.

(7) موريس ميرلوبونتي، ظاهراتية الرؤية، ضمن كتاب تطور الفكر الفلسفي عبر العصور، افاق الفكر المعاصر، المصدر السابق، ص 98.

(8) المصدر نفسه، ص 99.

(9) نفسه، ص 99.

(10) رامان سلدن، النظرية الادبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص 163.

(11) تيري ايجلتون، مقدمة في النظرية الادبية المعاصرة، المصدر السابق، ص 70.

***** لعل ابرز المفهومات الظاهراتية المؤثرة في جمالية التلقي عند (انغاردن) هو مفهوم التعالي كما هو عند (هوسرل) وقد عدل (انغاردن) من دلالة التعالي ومنحه بعدا اجرائيا بتطبيقه على العمل الفني والادبي، ويعني لديه ان الظاهرة تنطوي على بنيتين: ثابتة ويسميها نمطية وهي اساس الفهم واخرى متغيرة ويسميها (مادية) وهي تشكل الاساس الاسلوبي للعمل الادبي، فالمعنى هو حصيلة التفاعل بين العمل الادبي وفعل

الفهم، وهذا التعديل الذي اوجده (انغادون) اصبح مرتكزا اساسيا لاغلب الاتجاهات التي تنطوي تحت رداء (هوسرل ، هيدغر، سارتر، غاديمير) وثاني المفهومات هو مفهوم (القصدية) او (الشعور القصدي) او الانية الذي عرف فيما بعد المفهوم (المركزي لما يعرف بـ(التفاعل الادبي) في اتجاه جمالية التلقي، ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي– اصول وتطبيقات، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد , 1999، ص 24–25.

(12) عبد العزيز حمودة، المرايا الحدبة من البنيوية الى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب،سلسلة عالم المعرفة،الكويت،1998،ص234.

(13) بسام قطوس: المدخل الى مناهج النقد المعاصر،ط1،دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر،الاسكندرية،2006، ص 163. وينظر ايضا: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي– اصول وتطبيقات، المصدر السابق، ص27.

(14) رشيد بن حدو، القواعد الابستمولوجية لجمالية التلقي، مجلة علامات في النقد، مجلد (9)، ج36، ص386–395.

(15) م.هـ. ابرامز، المدارس النقدية الحديثة في معجم المصطلحات الادبية، تر: عبد الله معتصم الدباغ، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد(3)، دار الشؤون الثقافية العامة، 1998 ، ص 48.

(16) ارثر ايزا برجر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسة، تر: وفاء ابراهيم ورمضان بسطاويسي، ط1، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة 2003،ص 57.

(17) ارثر ايزابرجر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسة، المصدر السابق، ص 58.

(18) المصدر نفسه ونفس الصفحة.

(19) جوليان هلتون، اتجاهات جديدة في المسرح، تر: امين الرياض وسامح فكري، ط2، مطابع المجلس الاعلى للاثار، القاهرة , 1995، ص 31.

(20) المصدر نفسه، ص 32.

(21) ينظر: المصدر نفسه،122

(22) م.هـ. ابرامز، المدارس النقدية الحديثة في معجم المصطلحات الادبية، مصدر سابق، ص47.

(23) المصدر نفسه، ونفس الصفحة.

(24) ينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997 القاهرة ، ص 99–100.

## قائمة المصادر والمراجع

1–ايجلتون، تيري، مقدمة في النظرية الادبية، تر: ابراهيم جاسم العلي، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة المائة كتاب الثانية، بغداد، 1992.

2-ايزا برجر، ارثر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسة، تر: وفاء ابراهيم ورمضان بسطاويسي، ط1، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

3-ابرامز، م، هـ، المدارس النقدية الحديثة في معجم المصطلحات الادبية، تر: عبد الله معتصم الدباغ، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد(3)،دار الشؤون الثقافية العامة،.1998

4- بيكون، غايتان، تطور الفكر الفلسفي عبر العصور افاق الفكر المعاصر،مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر،بيروت،(د.ت).

5- بن عبد العالي، عبد السلام، وسبيلا، محمد، الفلسفة الحديثة نصوص مختارة، ط1، دار الامان، الرباط، 1991.

6- بن حدو، رشيد، القواعد الابستمولوجية لجمالية التلقي، مجلة علامات في النقد، مجلد(9)، ج36 ،1997.

7-الجراد، خلف، معجم الفلاسفة المختصر، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2007.

8-حماد، حسن محمد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.

9-حمودة ،عبد العزيز،المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك،المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998.

10- الرويلي ، ميجان، والبازعي، سعد، دليل الناقد الادبي اضاءة لاكثر من خمسين مصطلحا نقديا معاصرا، ط2، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،.2000

11-سلدن، رامان، النظرية الادبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.

12- صالح، بشرى موسى، نظرية التلقي-اصول وتطبيقات، دار الحرية للطباعة،بغداد،.1999

13- قطوس، بسام، المدخل الى مناهج النقد المعاصر، ط1، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2006.

14- هلتون، جوليان، اتجاهات جديدة في المسرح، تر: امين الرياض وسامح فكري، ط2، مطابع المجلس الاعلى للاثار، القاهرة، 1995.