الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي – تبسة –

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

القـــــارئ والتلـــــقي في نقـــد ما بعد البنيوية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي
تخصص نقد ومناهج

إعداد الطالبة:
زيدان صونية

إشراف:
أ.د عمر عيلان

لجنـــــة المناقشـــــة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	لزهر فارس	أستاذ	جامعة العربي التبسي -تبسة-	رئيسا
02	عمر عيلان	أستاذ	جامعة عباس لغرور-خنشلة-	مشرفا ومقررا
03	هاشمي قاسمية	أستاذ محاضر -أ-	جامعة العربي التبسي -تبسة-	مناقشا
04	بوجمعة بوحفص	أستاذ محاضر -أ-	جامعة العربي التبسي -تبسة-	مناقشا
05	حاتم كعب	أستاذ محاضر -أ-	جامعة العربي بن مهيدي -أم البواقي-	مناقشا
06	علي كرباع	أستاذ محاضر -أ-	جامعة الشهيد حمه لخضر-الوادي-	مناقشا

السنة الجامعية
2021-2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

المقدمة

يعد النقد معيار تقويم ومراجعة لأي مسار معرفي، لذا يحتاج كل عمل أدبي إلى النقد الأدبي باعتباره نشاطا فكريا هاما لا يمكن الاستغناء عليه بأي حال من الأحوال ليس في مجال الأدب فحسب بل في جميع مجالات الحياة. ويقصد بالنقد الأدبي كل الدراسات التي تهتم بتصنيف الأدب، تفسيره وتقييمه. وتخضع معايير الحكم والتقييم في النقد تبعا لاختلاف الأذواق والقواعد على مر العصور، كما أن النقد وحده هو المسؤول عن الكشف عن ملامح النضج الفني في النتاج الأدبي، ويتولى مهمة إيجاد السمات المميزة للنضج عبر عملية التحليل، ليأتي بعد ذلك الحكم بجمالية النصوص الأدبية.

شهدت النظرية الأدبية المعاصرة انعطافات كبرى وحاسمة أحدثت ضجة نقدية كبيرة؛ فقد انشغلت في بادئ الأمر بالمؤلف، وأعلت من سلطته لما اعتبرته المالك الوحيد للنص منتصرة لقطب الخارج في عملية التأسيس لجمالية النصوص الأدبية، لتركز بعد ذلك اهتمامها بالنص داعية إلى الفصل بين النص وكاتبه، الأمر الذي مكن النص من أن يثبت وجوده وتحتكر المعاني فيه بعيدا عن كل السياقات والمرجعيات، ومهمة الناقد هنا تكمن في تحليل النص بتشكيلاته اللغوية، وبيان عناصره الجمالية. وظهرت حلقه جديدة كانت مهملة في النظريات النقدية المعاصرة وهي القارئ، فقد تم الإعلان عن قيام زمن جديد في الدراسات الأدبية هو زمن القارئ الذي كان مجرد مستهلك سلبي؛ فالنص لا يتحقق إلا بالقراءة لذا فمن الأجدر النظر إلى الأدب من زاوية جمالية التلقي.

إن اتجاهات ما بعد البنيوية هي التي أعلنت عن أفول زمن المناهج التقليدية تاريخية، اجتماعية ونفسية لأنها ركزت اهتمامها في مقاربة جمالية النصوص على المحيط الخارجي لعالم النص الأدبي، مفسرة النص بناء على الظروف والملابسات المتعلقة بشخصية المؤلف، كما انتقدت اتجاهات ما بعد البنيوية المناهج النسقية (النصانية) التي اتجهت إلى داخل النص، وركزت على العلاقات الداخلية للوحدات والمكونات، لذا كان

الانتقال من البنيوية إلى ما بعدها تحولا من مسار احتكار البنية إلى مسار ترويضها؛ فقد أعلن نقاد ما بعد البنيوية موت المؤلف بمجرد انتهاء عملية الكتابة، وأعطيت كل السيادة للمتلقي في إنتاج النص وإعادة صياغته من جديد مما فتح المجال للانهائية الدلالة أمام ما يسمى بالعمل المفتوح، الأمر الذي قوض وفكك منظومات معرفية كثيرة تمثل مركزية معرفية بسلطان العقل والمنطق ؛ وبهذا لا يتحقق النص إلا بالقراءة.

ترجع أهمية موضوع "القارئ والتلقي في نقد ما بعد البنيوية"، في مقدرته على إظهار مختلف تمظهرات وتموقعات القارئ في الخطاب النقدي الغربي في مرحلة ما بعد البنيوية؛ فالدراسات النقدية المعاصرة أظهرت اللااستقرار بين مناهج تقليدية وأخرى نصانية، وهذا بسبب تغير الأهداف والغايات، ومستوى النضج الذي بلغه النقد المقارب للنصوص الأدبية.

ونريد من خلال هذا البحث أن نضيء الدرب لدراسات أخرى لأن موضوع القارئ والقراءة لا يزال يحتاج إلى الإثراء وهذا لتعدد النظريات، النقاد، المرجعيات والأدوات الإجرائية؛ كما يظهر هذا البحث مكانة الفلسفة في النقد الغربي المعاصر الذي يعد أرضية صلبة لكل ممارسة نقدية. وبهذا يعتبر نقد ما بعد البنيوية ممارسة فلسفية تم فيها استبدال سلطة المؤلف بسلطة النص والمعنى المتعدد.

يحاول هذا البحث الإجابة على إشكالية كبرى هي: كيف نظرت كل من التأويلية، نظرية القراءة والتفكيكية إلى مسألة القارئ والقراءة؟، والتي يمكن أن تتوزع عبر مجموعة من الأسئلة:

- ما موقع القارئ في نقد ما بعد البنيوية؟
- كيف يتحقق تعدد المعنى؟
- هل المعنى ثابت أو متعدد؟

– هل المعنى موجود داخل النص؟ أم أن القارئ هو من يجعل النص مفتوحا على التعدد الدلالي، الذي يتأتى من خلال معطيات نصية؟

– هل تدخل القارئ ضروري لتحقيق النص وتحديد موضوعه الجمالي؟

– هل يشترط مشاركة الذات المنتجة للنص في بناء المعنى؟

– ما هي حدود التأويل؟

– هل يمكن أن نعتبر المعنى نتاج فعاليات القارئ؟

– إلى أي مدى يمكن للقارئ أن يشارك في بناء المعنى؟

– يجتمع نقاد ما بعد البنيوية في اهتمامهم بمسألة القارئ والقراءة، فما وجه الاختلاف بينهم؟

يرجع سبب اختيار موضوع البحث "القارئ والتلقي في نقد ما بعد البنيوية" إلى أنه:

– يعرض مختلف التيارات والنظريات النقدية التي أولت مسألة القارئ والقراءة عناية بالغة، بل وجعلت منهما موضوعا لها؛ فبعد أن كانت النظرية الأدبية تهتم بالعلاقة بين النص والمؤلف، تحول إلى البحث في العلاقة بين النص والقارئ.

– يزود المخزون المعرفي للناقد بمختلف تموقعات القارئ في المناهج النقدية المعاصرة.

– يمكننا من الاطلاع على مختلف النتاجات الفكرية الغربية التي أولت لمسألة القارئ والقراءة أهمية في الدراسة الأدبية.

وإضافة إلى الأسباب السابقة الذكر فإن موضوع "القارئ والتلقي في نقد ما بعد البنيوية" يستحق البحث، فرغم توفر الدراسات إلا أن هذا البحث يتخذ لنفسه مسارا مختلفا من خلال المناهج المقدمة بنقادها، ومصطلحاتها وأدواتها الإجرائية المتعلقة بمسألة القارئ والقراءة.

يتميز البحث بطريقته الخاصة في التحليل والتفسير، وعرض الأفكار ومقارنتها معتمدين فيه على الوعي المعمق، ولا يقول البحث كل شيء لأننا اجتنبنا فيه الإطناب والإطالة؛ فقد كنا حريصين فيه على الإيجاز تجنبا للملل والرتابة وتضخم المادة المعرفية. كما لا يدعي البحث الشمولية، فهو لا يطرح كل الإشكاليات المتعلقة بالقارئ والقراءة، ولا يتعرض لكل التيارات الفكرية والنظريات الغربية الحديثة والمعاصرة، ولا يتناول كل النقاد، لذا فهو بحاجة إلى تظافر العديد من الجهود.

تقوم خطة البحث على مدخل وثلاثة فصول تخضع لطبيعة الموضوع وتدرجه المعرفي، تناولنا في المدخل مسألة نهاية البنيوية وتحول الدلالة، أما الفصل الأول فكان بعنوان "القارئ والتلقي في التأويلية" قدمنا فيه القارئ والتلقي لدى كل من **هانز جورج غادامير** و**بول ريكور** و**أمبرتو إيكو**، في حين تعرضنا في الفصل الثاني "للقارئ والتلقي في نظرية القراءة" وفيه تناولنا نظرية التلقي الألمانية في كل من مدرسة كونستنس بقطبيها **فولفجانج آيزر** و**هانس روبرت ياوس**، ومدرسة برلين الشرقية من خلال ممثلها **مانفرد ناومان**، إضافة إلى نظرية استجابة القارئ في أمريكا ومدرسة جنيف ممثلة **بجورج بوليه** وكان الفصل الثالث بعنوان "القارئ والتلقي في التفكيكية"، ناقشنا فيه قضية التفكيك في فرنسا عند كل من **جاك دريدا** و **رولان بارت**، وأيضا التفكيك في أمريكا مع كل من **بول دي مان**، **هارلود بلوم**، **جيفري هارتمان** و **ج. هيليز ميللر**، وأتممنا البحث بخاتمة توصلنا من خلالها إلى جملة من الاستنتاجات ، واقترحنا فيها آفاقا جديدة للبحث.

ودعمنا هذه الخطة بمجموعة من المراجع العربية والمترجمة مثل: "نقد النص في ما بعد البنيوية" **لمحمد سالم سعد الله**، "مدارات القراءة" **لمحمد مريني**، "فلسفة التأويل" **لهانز جورج غادامير** ترجمة **محمد شوقي الزين**، "س/ز" **لرولان بارت** ترجمة **محمد بن الرافه البكري**، "القراءة" **لفانسون جوف** ترجمة **محمد ايت لعميم ونصر الدين شكير**، "**بول ريكور**" **لجان غروندان** ترجمة **جورج زيناتي**.

واعتمدنا منهج الاستقراء المناسب لجمع مختلف المعلومات التي تتعلق بالمناهج النقدية وروادها؛ ومن ثمة الوصول إلى النتائج المختلفة، وكذا المنهج الوصفي التحليلي لشرح وتحليل المقولات والآراء النقدية، إضافة إلى المنهج المقارن الذي تم به عقد مجموعة من المقارنات بين آراء النقاد.

لم يكن لنا فضل السبق في موضوع بحثنا رغم تناولنا له من زوايا مختلفة؛ فهناك مجموعة من الدراسات قد سبقته من بينها ما قدمه **عبد الكريم شرفي** في كتابه "من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة"، وأيضا ما ورد في كتابي **محمد سالم سعد الله** "الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية" و"نقد النص فيما بعد البنيوية" ، وكذا كتاب "المرايا المحدبة"، من البنيوية إلى التفكيك **لعبد العزيز حمودة** ، إضافة إلى كتاب "إشكاليات القراءة وآليات التأويل" **لنصر حامد أبو زيد**، رسالة ماجستير بعنوان "البنيوية وما بعدها"، بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي، إعداد الطالبة **وردة عبد العظيم عطا الله قنديل**.

وقد واجهتنا تحديات تتعلق بغموض المادة النقدية، وصعوبتها على الفهم والتحليل باعتبارنا في مواجهة فكر فلسفي معقد وأفكار تتسم بالتجريد، إضافة إلى أن الحقل المعرفي الذي نبحث فيه حقل واسع يصعب الإلمام به (متشعب). كما ترجع الصعوبة في بعض الكتب إلى غموض المادة المترجمة، مثل كتاب "فعل القراءة" **لفولفجانج آيزر** ترجمة **عبد الوهاب علوب**، إضافة إلى بعض التعارضات خاصة فيما يتعلق بنسب اتجاه ما بعد البنيوية؛ فهناك من الكتب من حصر نقد ما بعد البنيوية بأطروحات التفكيكية مثل كتاب "البنيوية وما بعدها" **لسامر فاضل الأسدي**.

ويقتضي الوفاء أن أتقدم بخالص شكري وامتناني إلى الأستاذ الدكتور المشرف **عمر عيلان**، على تفانيه في العمل وعلى صبره، فلم يدخر جهدا في توفير مادة البحث؛ فقد كان رافدا وزادا معرفيا وثقافيا بنصائحه وتوجيهاته. كما أتقدم بخالص الشكر إلى الأساتذة بكلية

الآداب واللغات جامعة العربي التبسي، هذه الجامعة التي فتحت لنا المجال للبحث والعلم والمعرفة.

المدخل

ميلاد القارئ في نقد ما بعد البنيوية

1. النص والدلالة
2. نهاية البنيوية
3. التأويلية
4. التلقي والقراءة
5. التفكيكية
6. تحول وانتقال الدلالة

1. النص والدلالة

إن التوغل داخل العمل الأدبي ودراسته يحتاج إلى منهج يعتمد على أسس فكرية وأبعاد فلسفية كي تسهل طريقة التعامل معه، و"المنهج خطة يلتزمها الباحث أو الناقد لتحديد مساره، وضبط أفكاره، لكي يمضي بحثه إلى هدف واضح محدد، وهو ثمرة من ثمرات انضباط الفكر ومنطقيته، وعمقه ودقته، ولم يعد اليوم مقبولا – في عصر العلم، وما أحرزه من تقدم هائل قائم على التركيز والضبط – أن يمضي أي باحث في أي درس مهما كان نوعه من غير منهاج يرسم له خطوات سيره، ويرسم أمام المتلقي كذلك هذه الخطوات"[1].

ارتبط تطور الأدب والدرس الأدبي بتطور العلم، فكان ازدهار المناهج النقدية مع ازدهار الحركة العلمية والفكرية، "ولقد بدأ اتجاه البحث الأدبي إلى العلم والاستفادة من إنجازاته منذ القرن الثامن عشر، حيث بدأ عصر العلم، وراحت مكتشفاته وبحوثه العجيبة تروع النفوس والعقول، فكان لابد للأدب – وهو أيضا جزء من النهضة والتطور – أن ينفتح على هذه العلوم المختلفة، وأن يستفيد منها، كما انفتحت عليه كذلك بعض العلوم واستفادت منه"[2].

وكان الوصول إلى المعنى، وفك مغالق النص أساس استحداث المناهج النقدية المرتبطة بتطور العلوم الإنسانية المختلفة؛ فنجد اهتمام المناهج السياقية من نفسية، تاريخية واجتماعية بمؤثرات النص الخارجية المتعلقة بالمبدع، وهنا تتعلق الدلالة بالسياق الخارجي فحسب؛ ومن ثمة أهملت جمالية الأدب، ويعد المنهج التاريخي من أقدم المناهج، وفيه يصب الناقد اهتمامه على كل ما يخص حياة المبدع (أدبه، ثقافته، بيئته، الأحداث السياسية والاجتماعية)، في الوقت الذي يستبعد النص ومعناه من الدراسة. ويصبح وثيقة تاريخية، و"كانت الدراسات التاريخية، والمكتشفات الأثرية تتقدم وتتطور، فاستفاد منها النقد الأدبي، فطور وعمق ملحوظاته التاريخية القديمة، وراح يتجه إلى درس تاريخي مؤصل

---

[1] وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، دار الفكر، ط2، دمشق، سوريا، 2009، ص 17.

[2] المرجع نفسه، ص 18.

للأدب، يقوم على منهج علمي واضح الأسس والملامح، منضبط القواعد والإجراءات بعد أن كان ملاحظات عامة متناثرة هنا وهنا بشكل عشوائي غير مركز"[1]. وإن الأحداث التاريخية وشخصية الأديب من العوامل التي تساعد على تحليل النص الأدبي وتفسيره، وهنا يكون التاريخ خادما للنص.

ويذهب المنهج التاريخي في النقد إلى التركيز على ما هو خارج النص ومعرفة سياقاته، أين تم الاستعانة بقيم الواقع التاريخي في تأويل النص وتحديد دلالاته. وفي الوقت ذاته "كانت الدراسات الاجتماعية والنفسية تحرز تقدما هائلا، وتنفذ إلى عوالم من النفس الإنسانية، لم تكن معروفة من قبل، كالشعور واللاشعور، وعقد النفس، ومكبوتات الحس، واللاشعور الفردي، واللاشعور الجماعي، وأثر الأساطير، وعوامل الوراثة، وتطور المجتمعات وحركتها، وحركات الصراع المختلفة فيها، ودور السياسة والاقتصاد في إثارتها وتوجيهها، وما شاكل ذلك من القضايا والمسائل الكثيرة التي سترصدها المناهج عند التوقف عندها بالدراسة"[2].

وهكذا اهتمت المناهج السياقية في مقاربتها للنص الأدبي بكل ما هو خارج عنه، – سيرة المؤلف، صراعات المجتمع، الأمراض النفسية للمبدع –، وفسرت النص الأدبي تبعا لذلك، أين أهمل النص الأدبي من الداخل كبنية داخلية تستحق الدراسة والتحليل.

لقد أثبتت المناهج السياقية عجزها وتقصيرها في مجال المقاربة النصية؛ فكان الأدب يفسر تفسيرا عاما ولا ينظر إلى داخل الأدب ليكشف أسباب جماله وتأثيره، وجاءت بعد ذلك البنيوية أو البنائية كـ "تيار فكري يهدف إلى الكشف عن بنية الفكر الذي يشكل أساس ثقافة الماضي والحاضر، وإلى تقعيد الظواهر، وتحديد مستويات وتحليلها للكشف عن العلاقات التي تتشكل منها. وهي رد على وضع فكري كان يتحدث عن تشظي المعرفة، وتفرعها إلى تخصصات دقيقة منعزلة، ولذلك دعت البنيوية إلى النظام الكلي المتكامل والمتناسق الذي

---

[1] وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 18.

[2] المرجع نفسه، ص 18.

يوحد ويربط العلوم بعضها ببعض، بعيد عن التجزئة التي أحدثها الاتجاه إلى التخصصات الدقيقة التي سببت عزلة الإنسان وضياعه"[1].

تتوجه البنيوية بهذا الطرح نحو نظام كلي متناسق يفسر كل الظواهر الإنسانية بما فيها الإنسان، ذلك أن "الظواهر الاجتماعية والثقافية ليس لها كيان صلب يمكن تعريفه في ذاته، بل يمكن تعريفها من زاويتين الأولى هي أبنيتها الداخلية، والثانية المكان الذي تشغله في كل ما تنتمي إليه من نظم اجتماعية وثقافية، وهنا نجد التركيز على التركيب أي البناء سواء فيما يتعلق بالظاهرة، أو فيما يتعلق بالنظم الشاملة التي تندرج فيها الظاهرة"[2].

لقد ركزت البنيوية على البنية ومكوناتها، والعلاقات التي تنشأ داخل البنية؛ فهي لا تبحث في الأشياء في فرديتها، بل في الواقع بما فيه من أشكال بغية الوصول إلى قوانين تتحكم في مختلف استخدامات اللغة. "وقد أرجعت البنيوية جميع أنواع الثقافة – في جوانبها كافة – إلى اللغة، إذ ادعت أن اللغة هي النموذج المهيمن على جميع أنشطة الإنسان، وهي وراء إدراكه للأشياء على نحو معين، حتى ذهب **دو سوسير** إلى أن طرق استجابتنا للواقع وإدراكنا له تمليها بنية اللغة التي نتحدث بها. وإن جميع أنواع الثقافات المختلفة تتكون من منظومات ذات بنية مشابهة لبنية اللغة، ولذلك فإن البنيوي يحاول رسم خارطة للأعراف والقواعد والنظم التي تحكم جوانب السلوك الاجتماعي كلها"[3].

وامتدت البنيوية لتشمل مجالات معرفية متعددة بالإضافة للأدب والنقد، فاعتمد عليها الباحثون في دراستهم للأساطير، العقليات البدائية كالأنثربولوجيا البنيوية لدى **كلود ليفي شتراوس Claude lévi-Strauss**. والبنيوية في النقد الأدبي أشكال منها: البنيوية اللغوية، البنيوية الأدبية الشكلية والبنيوية الأدبية الماركسية أو التكوينية.

---

[1] وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 118.

[2] صالح زامل: مناهج النقد الأدبي، دراسة لمكونات الفكر النقدي في العراق من 1980-2005، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2014، ص 91.

[3] وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 120.

2. نهاية البنيوية

عانت البنيوية في فترة ما بين الحربين العالميتين من أزمات متعددة، ما جعل النقاد يحسون بأنهم وصلوا إلى طرق مسدودة، وأن تعاملهم مع النصوص لا يعدو أن يكون ممارسة لبعض الحيل، وأن أساليبهم في الدعاية تقدم صورة مشوهة تحتاج إلى جهود مضنية لإعادة بريقها، وخلاصة ما حصل أن البنيوية أدت وظيفتها النقدية واصطدمت بحاجز معرفي تمثل في طروحات ما بعد البنيوية[1].

لقد أقصت البنيوية المؤلف والمرجع والسياق وركزت على النص باعتباره مجموعة من البنيات الداخلية المغلقة فحدث أن "انقلب الرهان البنيوي (المبالغ) على مفهوم "البنية*" ومشتقاته اللسانية من أنساق محايثة ونظام مركزي منضبط ... إلى انقلاب معرفي وصم البنيوية بالتجريد والاختزال والانغلاق، والموت غير المعلن"[2].

أثبتت البنيوية عجزها وقصورها في مجال الدراسات النقدية، مما جعل التحول إلى مسار معرفي جديد – تيار ما بعد البنيوية Post-structuralisme – ضرورة ملحة، وقد تظافرت جملة من العوامل استدعت ظهوره.

"1. وصول المسار الأول إلى مرحلة (الشيخوخة)، وبروز نقاط ضعفه، قياسا إلى قوة المسار المعرفي الثاني وهذا سمة من سمات تطور الفكر البشري.

2. التغير الحاصل في البنية الاجتماعية، والاقتصادية في المجتمع، التي تفعل – بدورها –البنية النفسية للأفراد، وهذا التغير بحاجة إلى فكر جديد متقد يحتويه.

---

(1) ينظر: محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، الأسس الفلسفية، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2017، ص 48.

* **البنية:** "structure" نظام تحويلي يشتمل على قوانين ويغتني عبر لعبة تحولاته نفسها، دون أن تتجاوز هذه التحولات حدوده أو تلتجئ إلى عناصر خارجية. ينظر: سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، لبنان، 1985، ص52.

(2) يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور، ط3، الجزائر، 2010، ص 168.

3. انغماس الإنسان الحديث –وتحديدا في أوربا في فترة ما بين الحربين – في المنهج العلمي التجريبي، الذي كان له الأثر الفاعل في تهشيم البناء الماركسي.

وقد وصل العالم في هذه المرحلة الزمنية إلى تمزق معرفي وفكري، بين طرح ماركسي ووعود اشتراكية اقتصادية جامحة في الخيال، وبين طرح رأسمالي يؤسس العالم بوصفه مشاريع استثمارية متاحة أمام الجميع، كل ذلك قاد إلى تأزم معاناة البنيوية، التي أصبحت مدعاة للشك والنقد والرفض"[1].

عظمت البنيوية اللغة، واعتبرت النص الأساس في الدراسة بل وبالغت في ذلك مستبعدة كل ما هو خارجي ومرجعي في تحليل النصوص الأدبية، ويمكن إجمال مسلحات البنيوية محل النقد فيما يلي:

"أولا، انغلاق الكون اللغوي وعدم إحالته على أي مرجع ومن ثم انقطاعه التام عن الواقع. ثانيا، انفصال أنساق الأدلة عن الذات، أي عدم ارتباطها بعاملي إنتاج المعنى وتلقيه. ثالثا، إضفاء قيمة أونطولوجية* على مفهوم البنية، ومن ثم تشييئه وتجريده من كل وظيفة اجتماعية. رابعا، اختزال وظائف التواصل الذرائعية إلى لعبة المنطق الصوري التركيبية"[2]. إن نهاية البنيوية كان إشارة لكل العلوم لتعيد النظر في مسلماتها اعتمادا على النقد المقدم والبديل المقترح؛ فقد ثبتت عدم جدوى آراء ومناقشات البنيوية.

ويذكر **ميشان أوتن** في كتاب "نظريات القراءة" أن "التحولات العميقة التي مست مفهوم النص على يد كتاب القطيعة **(مالارمي** و**نيتشه)** هي التي طرحت في الأخير، بوضوح، مشكلة تعدد التأويلات، وطرحت تبعا لذلك مشكلة دور القارئ وأهميته.

---

[1] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 48–49.

* **الأنطولوجيا**: ontologie مبحث وجود دراسة الكائن في ذاته مستقلا عن الظواهر. ينظر: سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 41.

[2] هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر، رشيد بنحدو، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2016، ص 114.

وقد كان **فاليري** قبيل الحرب، قد قدم اقتراحات مثيرة، وجاءت أبحاث **بلانشو** و**بارت** و**دريدا** لتعقبها وتوسعها"[1].

جاءت ما بعد البنيوية بمفاهيم أعادت بها الاعتبار لكل ما لم تفكر به البنيوية، وتجاوزت مسألة المبالغة في الاهتمام باللغة والنص."فقد أعادت النظرية الأدبية للقارئ السامع والمشاهد. (أي"المتلقي") كامل حقوقهم، وشرعت اللسانيات في استبدال الجملة بالنص وفي تطوير تداولية "أحداث اللغة" والمقامات التواصلية، واقتربت السيميائيات من صياغة تصور للشفرات أو حتى للنصوص الثقافية، وجددت الأنثربولوجيا الاجتماعية النظر إلى مسألة الذات والأدوار والمؤسسات الاجتماعية، وانتعشت السوسيولوجيا الظاهراتية لتأخذ على عاتقها مسألة تشكل المعنى، وتم أخيرا تجاوز المنطق الصوري بواسطة منطق تعليمي إعدادي يقوم فيه الاستدلال على مبدإ الحوار"[2].

إن الحديث عن القراءة والقارئ مسألة قديمة؛ فقد اهتم النقد الأدبي بها وإن لم تكن بالصورة التي كانت في اتجاهات ما بعد البنيوية– نقد ما بعد الحداثة– أين فتح آفاق جديدة، وعمق النظر في القضية "مسقطا من حسبانه جميع الجوانب الأخرى التي كانت تتحدث عنها النظريات السابقة، من حداثية وما قبلها، أسقط المؤلف، والملابسات الخارجية المختلفة، بل أسقط النص نفسه كما عرفت عند الكلام على التفكيكية، وركز على القارئ وحده، فأبرز دوره، وتحدث عن أنواع للقراء، وعن أشكال وأنماط متعددة للقراءة، فانتقل الصيد الذي كان عند البنيوية في جوف النص ليصبح عند أصحاب نظرية القراءة في جوف القارئ وحده. وإذا كانت البنيوية قد أنشأت "علم النص" فإن التلقي ينشئ "علم القراءة" أو "التلقي" "[3].

---

[1] رولان بارت وآخرون: نظريات القراءة، من البنيوية إلى جمالية التلقي، تر، عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، ط1، اللاذقية، سوريا، 2003، ص 109–110.

[2] هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي، ص 114–115.

[3] وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 216.

ويجد **نبيل سليمان** في كتابه "سيرة القراءة" أن "الأثر الفني – أولا وأخيرا – هو ملك تلك الدائرة الواسعة من البشر، تقرأ أو تسمع أو تشاهد، فهل نستكثر عليها أن تقول قولتها، مهما يكن من أمر؟"[1] وهنا يرى الكاتب أن النص هو ملك للقارئ، الذي يمتلك الحق في مقاربته وكشف خباياه وأسراره، فهو نص مفتوح على التعدد الدلالي ذلك أن "التعابير اللغوية قابلة لتأويلات عديدة لا حصر لها. ومن ممثلي هذا التيار التفكيكية، وتعددية القراءات، والتشييدية من نظرية التلقي"[2].

ويؤكد **رولان بارت** في كتابه "النقد البنيوي للحكاية"، "أن معنى عمل أدبي (أو نص) لا يمكن أن يتكون وحيدا. فالمؤلف لا ينشئ أبدا إلا افتراضات معنى، أو أشكالا، يعود فيملأها العالم"[3]. فالنص يبقى ناقصا لأنه يكتفي بالإشارة في انتظار القارئ الذي يحققه ويبني معناه. "فإذا كان دور استجابة الذات المتلقية للنص أمرا مرغوبا فيه وملحا عليه في دراسات متعددة، فإن ذلك الدور يجب أن توضع له قيود"[4]. ولهذا نجد لكل ممارسة نقدية تعنى بالقارئ مصطلحات ومفاهيم ومنطلقات تعتمد عليها.

3. التأويلية

لا يمكن الحديث عن نص جاهز أو حقيقة ثابتة غير متغيرة، بل ما هو موجود حقيقة هو النص الذي فرض نفسه بفعل القراءة والتأويل؛ فالنص موات والقراءة والتأويل هي ما يبعث فيه الحياة، وتعيد خلقه من جديد من خلال إخراجه من الوجود بالقوة إلى الوجود الفعلي، وهذه القراءة لا تستنزف النص الأدبي إلا بقدر ما يتيحه لها النص من خلال شقوقه وفجواته[5].

---

(1) نبيل سليمان: سيرة القارئ، دار الحوار، ط1، اللاذقية، سوريا، 1996، ص 34.

(2) محمد مفتاح: التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1994، ص 143.

(3) رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، تر، أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، ط1، بيروت، لبنان، 1988، ص 8.

(4) محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، لبنان، 1990، ص 42.

(5) ينظر: عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013، ص 22.

يغدو النص مع هذا التأويل والقراءة نصوصا متعددة، تفترض قراءات متعددة الأمر الذي ينفي صفة الموضوعية في مثل هذه الدراسة. "وهنا يبرز التأويل منهجا متجاوزا الثنائية التقليدية التي أرساها الفكر البنيوي؛ التحليل/التركيب، إذ إنه يعمل على إحداث علاقات جديدة بين المتناقضين فيغدو كل تحليل تركيبيا، وكل تركيب تحليليا، أي إن مأرب أية قراءة أو تأويل لا يكون دوما تحليلا من أجل إعادة التركيب، فهو كذلك إلى حين، إلى أن يأتي تحليل تركيبي يخلق تركيبا تحليليا إلى مالا نهاية. فالثنائيات الضدية غدت مع فلاسفة التفكيك/الاختلاف، في الفكر الغربي، وهما أو أثرا بعد عين، لأنها أظهرت إفلاسها على مستوى الممارسة والإجراء"[1]؛ فهي لا تساهم في الوصول إلى الحقيقة الكامنة في النص، أين تكثر المعاني وتنتشر.

4. التلقي والقراءة

ظهرت تجليات نظرية التلقي والقراءة في كل من جامعتي كونستنس وبرلين الشرقية؛ فقد برز دور القارئ كعنصر فعال في عملية التحليل، الإدراك والتأويل، وكان من المفروض أن تكشف هذه النظرية عن إبدال جديد وتواصل الاهتمام بالدراسات الأدبية. و"قد ترتبت عنها نتائج غير متوقعة، فلأنها كانت حلقة في سلسلة انقلاب أعم فرض نفسه في تاريخ العلوم الإنسانية في منتصف الستينات. فقد عاصر ظهور جمالية التلقي تحولا أعاد النظر في إبدال مهيمن آنذاك، ألا وهو البنيوية ذات الاتجاه اللاتاريخي، واستدرج علوم اللغة والسيمياء والاجتماع وغيرها إلى صياغة تصورات متقاربة مرصودة إلى نوع من التلاقي في مشروع بناء نظرية شاملة للتواصل الإنساني"[2]. إذن بفضل مبادئ هذه النظرية وافتراضاتها ظهر نوع من العناية بالمتلقي مع البنيويين، السيميائيين، علماء الاجتماع...

---

[1] المرجع السابق، ص 22.

[2] هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي، ص 114.

ونجد اشتراك جمالية التلقي مع نظريات ما بعد البنيوية التي طورها النقد الأدبي في فرنسا منذ 1968 في العديد من القضايا من بينها مفهوم العمل المفتوح، رفض مركزية العلم، رد الاعتبار للذات، وكذا إعادة تقييم النص الأدبي من خلال وظيفته كعامل تغيير اجتماعي. وما يميز نظريات التلقي الألمانية عن نظريات الكتابة في فرنسا في أن الأولى تفسر التشكل الدائم للمعنى بالتفاعل والتبادل بين نشاط الإنتاج والتلقي، أما الثانية فالمعنى فيها ينشأ من الإنتاجية العاكسة التي تمثلها لديها الكتابة[1].

ينبغي إضافة خطوة منهجية ثانية كنظريات الكتابة في فرنسا "يتم بها الانتقال من الذات التي تكتب إلى الذات التي تقرأ وتحكم، مادام الأمر يتعلق باعتبار الأدب في آن واحد سيرورة تواصل وإبداع لمعايير اجتماعية؟ لابد إذن من تصور التواصل الأدبي كمجال للتذاوت، فلن يمكنه أداء وظيفته الاجتماعية إلا إذا تم الإقرار بالعلاقة الحوارية بين النص ومتلقيه وكذا بين هؤلاء المتلقين أنفسهم، وإلا إذا تم العدول عن اعتبار التجربة الجمالية التذاوتية مجرد "متعة نصية" أحادية الجانب يستشعرها القارئ، حسب تعبير /**رولان بارث**/ في "جنة منعزلة من الكلمات" "[2]. وإجمالا فإن الاهتمام بالقارئ جاء كرد فعل على إهمال السياق الخارجي، والمبالغة في التركيز على النص.

ويرى **نادر كاظم** في كتابه "المقامات والتلقي"، أن مفاهيم وتصورات كل من نظرية التلقي ونقد استجابة القارئ لا تعتبر تجاوزا جذريا لتصورات النقد الجديد والشكلانية، "فدراسة النص بوصفه شيئا موضوعيا يفترض إمكانية وصفه بصورة محايثة، وبوفاء تام دونما تدخل من ذات القارئ أو المؤول، حيث لا يتم الوفاء التام للنص إلا على حساب إمحاء القارئ بصورة تامة، فأي تهاون في الوفاء للنص إنما يقود حتما إلى محذور شدد عليه النقاد الجدد بوصفه خطأ في التقويم والتأويل، وهو ما عرف بـ"المغالطة التأثيرية" Affective Fallacy، أي الخلط بين ما هو للنص وما هو من نتائجه وتأثيراته في القارئ، وهي التأثيرات التي

---

[1] ينظر: هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي، ص 115.

[2] المرجع نفسه، ص 115.

كانت نظرية التلقي تجادل بأن فهم النص غير ممكن بمعزل عن هذه التأثيرات"[1]. تشير المغالطة التأثيرية إلى القارئ؛ فالتأثير يمارس على من يقرأ القصيدة. ويرتبط التأثير بالحالة النفسية؛ فالخلط بين النص وما يحدثه من نتائج وآثار على نفسية المتلقي يجب على الناقد الموضوعي تجاوزه.

5. التفكيكية

تعد التفكيكية أحد أهم الحركات في النقد الأدبي، حيث ظهرت بوادرها في منتصف الستينات من القرن العشرين، "بعدما شاعت شكوك حول الكفاية المنهجية للبنيوية في شتى حقولها المعرفية، وسرعان ما تحولت هذه الشكوك إلى تيار نقدي يحاول نقد الوصفية البنيوية المجردة، التي أحلت النموذج اللغوي بوصفه قوة جبرية محل العقل، مما أدى إلى قهر ذات المبدع والمتلقي على حد سواء، وقد ترتب على ذلك أن سادت الأوساط النقدية حالة من الجمود، وتوقع الجديد، المغاير والمختلف لمجموعة المعطيات التي خلفتها البنيوية، والفكر الغربي بشكل عام"[2].

وتعتبر فرنسا المهد الأول للتفكيك قبل انتقاله إلى أمريكا، وقد رفض التفكيك قوى التجانس، التوحد والمحافظة المميزة للمزاج الثقافي الفرنسي آنذاك، الأمر الذي هيأ لظهور التفكيك في فرنسا دون غيرها؛ وقد تحول المسار النقدي تبعا لذلك من البنيوية إلى ما بعد البنيوية (التفكيك) وهو الاسم المتداول في فرنسا[3]. ومن أشهر ممثليها **جاك دريدا، جيل دولوز، جاك لاكان** و**ميشال فوكو**، إلا أن التفكيكية ترتبط باسم **دريدا**.

---

[1] نادر كاظم: المقامات والتلقي، مملكة البحرين وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني والمؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، ط1، البحرين، 2003، ص 25.

[2] سامر فضل الأسدي: البنيوية وما بعدها، النشأة والتقبل، دار المنهجية، ط1، عمان، الأردن، 2015، ص 247.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 247-248.

وكون النص مع التفكيكية لا قيمة له من غير القارئ المحدد لدلالته، فـ"إن التفكيك نظرية في القراءة، وهو لذلك يعد اتجاها من اتجاهات نظريات التلقي أو القراءة، التي تعطي السلطات للقارئ. ومفهوم التلقي ودور القارئ قديم قدم النقد الأدبي عند جميع الأمم، ولكنه في الاتجاهات التي تسمى "ما بعد البنيوية" أو "ما بعد الحداثة" قد تطور تطورا هائلا"[1]. فقد اهتمت التفكيكية بالكتابة التي تتميز بصفة البقاء رغم غياب المؤلف بدل الاهتمام بالكلام.

إن القراءة التفكيكية تقول النص ما لم يقله، وتبنى على الغياب وتعطي كل السلطة للقارئ داعية إلى تشتت المعنى وتجاوز أحادية الدلالة، لذا فهي ترتبط بقراءة النصوص وكيفية إنتاج المعنى. ومن هنا "فالتفكيك – بالمعنى الدقيق – مقاربة فلسفية للنصوص أكثر منه مقاربة أدبية، إنه منهج في القراءة، أبدعه **جاك دريدا**، وهو لذلك يعد اتجاها من اتجاهات نظريات التلقي والقراءة، وإذا كان مفهوم التلقي ودور القارئ شيئا قديما قدم النقد الأدبي فإنه يشهد في النقد الحديث تطورا هائلا، إذ تتسع آفاقه، وتتشعب دروبه، ويشكل اتجاها مستقلا كاسحا"[2].

ونجد هناك من الباحثين من ينظر إلى التفكيك والتلقي كشيء واحد حيث يقول **عبد العزيز حمودة:** "إن أهم محاور التفكيك يرتكز على الأهمية الجديدة التي يكتسبها القارئ، والدور الأساسي الذي يلعبه في تفسير النص. وقد بلغ التداخل بين استراتيجية التفكيك ونظرية التلقي التي سبقت التفكيك ومهدت له وتزامنت معه درجة تدفع بعض نقاد النقد أو مؤرخيه إلى الحديث عن الاثنين في نفس واحد"[3].

ويمكننا أن نجمل المسلمات التي تتفق حولها نظريات التأويل المعاصرة حسب ما ورد في كتاب "نظريات القراءة" **لرولان بارت** وآخرون:

---

[1] وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 188.

[2] المرجع نفسه، ص 186-187.

[3] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دط، الكويت، 1998، ص 314.

"أ-تأويل نص ما يبد أحين الشروع في قراءته: ويعني هذا بوضوح أنه من الوهم الظن (كما لا زالت تنصح بذلك النظريات المعاصرة) أننا نقوم في البداية بملاحظة ظواهر موضوعية ("الوقائع") في النص قبل تأويله. وقد كان **نيتشه** قد أعلن عن هذا الاعتقاد الوضعي: "فلا وجود" "لواقعة في حد ذاتها "كما يذكر، ولكي يمكن أن تتحقق هذه الواقعة لابد من التدخل المسبق للمعنى".

ب- إن التأويل يقع بشكل مباشر على المعنى العام للنص الذي نشرع في قراءته: وقد يبدو للملاحظ السطحي أننا نقوم بفك رموز النص جملة بعد جملة، لكننا في الحقيقة نؤول معنى هذه الجمل في أفق تحقق فهم شامل للنص. وبتعبير آخر، فأن نقرأ لا يعني أننا نقرأ الكلمات (كما لا نزال نقول بذلك أحيانا) ولا الجمل حتى، ولكن يعني على الفور أننا نقرأ في اتجاه النص كله"[1]. إننا نبدأ في عملية التأويل عندما ندخل إلى عالم النص ونشرع في فك أسراره وخباياه، ولا يعتقد أن عملية التأويل تكون منصبة على معطيات النص الجزئية، بل نحن نمارس التأويل على فهمنا العام للنص.

6. تحول وانتقال الدلالة

إن التحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية يعني إلغاء التمركز حول البنية إلى البنية المهشمة، وتعرف ما بعد البنيوية بأنها "مجموعة من الأشتات الفكرية والاتجاهات المنهجية والأطياف النظرية يجمعها نعت المعلقين – معجبين أو ساخطين – لها بما بعد البنيوية"[2].

---

[1] رولان بارت وآخرون: نظريات القراءة، ص 110-111.

[2] علي عبود المحمداوي وآخرون: خطابات الـ "ما بعد"، في استنفاد أو تعديل المشروعات الفلسفية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013، ص 61.

وتركز ما بعد البنيوية على البنيوية نقدا وتفكيكا. "وبقدر ما شكلت ما بعد البنيوية، عملية تطوير لتصورات متضمنة في البنيوية، فإنها كانت أيضا معارضة ساخرة لبعض أسسها الفلسفية والإبستمولوجية*"[1].

وقد خلفت المعارضة بين البنيوية وما بعد البنيوية نتائج حاسمة على اشتغال مفهوم النص والدلالة نجملها في النقاط الآتية:

1- يختلف مفهوم البنية مع البنيوية وما بعد البنيوية، بل ونجد انتقال من البنية إلى البنينة "فبينما يسبغ البنيويون على البنية حضورا موضوعيا في النص الذي يتعاملون معه – بهدف أن يكتشفها كل من يدرسها بدقة – فإن لمثل هذه البنية عند **دريدا** تنظيما ينفذه القارئ الذي يوقف مؤقتا الجريان اللانهائي للمعاني التي يولدها النص. إن النص بالنسبة إلى **دريدا** ليس بنية، بل سلسلة بنى تولد المعنى، من غير تميز لأي منها. إن ما قاله بعض البنيويين من أن البنى النصية قد تكشف بشكل ما الطريقة التي تعمل بها عقولنا غير مقبول لدى البعد يبنيويين"[2].

لقد سقط وهم الكمال والثبات الذي أقرته البنيوية، في مقابل مفهوم الغموض، الانغلاق والانزلاق لما بعد البنيوية، ومن ثمة "لم تعد غاية التحليل إظهار بنية Structure موحدة للنص، تعتبر تجليا لبنية مجردة، في إطار نحو النص، ولكن إنتاج بنينة للنص Stracturation، تعين تعدده وانفلاته من أي شكل (بنية) نهائي ومكتمل. أصبح المحلل ينظر إلى النص كممارسة إنتاجية، و"استبدلت الصورة السكونية المغلقة عن النص الأدبي

* **الإبستمولوجيا**: épistémologie نظرية إنتاج خصوصية المفاهيم وتكون نظريات كل علم ومعرفة، وهي تستهدف تنظيم وسير المقاربات العلمية وتقدير قيمتها، بحيث لا يقع لبس بينها وبين المنهجية، ونظرية المعرفة. ينظر: سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 27.

[1] محمد بوعزة: استراتيجية التأويل، من النصية إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2011، ص 27.

[2] مجيد الماشطة وأمجد كاظم الركابي: مدارس النقد الأدبي الغربي، دار المنهجية، ط1، عمان، الأردن،2016، ص 112-113.

التي ترافق مفهوم البنية، بصورة ديناميكية مفتوحة معبر عنها بمفاهيم مثل الحركة Play والممارسة". "[1].

لقد تخطى ما بعد البنيويين النموذج اللغوي البنيوي؛ لأنه نموذج منقوص ينظر إلى كل موضوع من مواضيع المعرفة بصفته وحدة قابلة للتجزيء إلى وحدات صغرى تربط بينها علاقات مثل العلاقات اللغوية الرابطة بين عناصر الجملة، ذلك لأن اللغة تعمل داخل التركيب النحوي وخارجه، فكل من الصمت، السياق، والسياق المحيط بالكلام هو جزء من اللغة. وقد اهتمت السميائيات بالبعد الغائب عن اللغة، وقدرة اللغة على الإشارة إلى العناصر الغائبة عن بنية الجملة وامتلاكها لطاقة حضور كبرى[2].

2- النص ممارسة إنتاجية، لذا لا ينظر إلى الدلالة Signification بصفتها معنى كامنا في النص، ومهمة المحلل هي العثور عليه، وإنما كسيروارت دلالات وعمليات تعيد توزيع الأنساق، في لعبة من الإحالات والترابطات غير المتناهية. والمقصود بالدلالية Signifiance التمييز والتنضيد والمواجهة الذي يمارس في اللغة، ويطرح على خط الذات المتكلمة سلسلة دالة تواصلية ومبنينة نحويا. وتكمن مهمة الدلائلية Sémanalyse في دراستها للدلالية وأنماطها في النص، اختزال الدال، الذات والدليل وكذا التنظيم النحوي للخطاب بغية الوصول إلى منطقة تجمع بذور هذا الشيء الذي يمارس الدلالة في حضور اللسان[3].

إن استبعاد فكرة المعنى المخبوء في النص الذي ينتظر من الناقد والمحلل اكتشاف سره وسحره، يعد انتقالا من الدلالة إلى الدلالية.

3- تعتبر ما بعد البنيوية أوسع حلقة من البنيوية؛ بسبب تفكيكها اللغة، فإذا كانت الفلسفة الغربية مثلا تمجد العقل والذي له تعرف العالم بالاستعانة باللغة؛ فإن ما بعد البنيوية

---

[1] محمد بوعزة: استراتيجية التأويل، ص 33.

[2] ينظر: علي عبود المحمداوي وآخرون: خطابات الـ "ما بعد "، ص 69.

[3] ينظر: محمد بوعزة: استراتيجية التأويل، ص 34.

لا تجد أن اللغة مطواعة ولا يمكن السيطرة عليها، كما تجد زيفا في ادعاءات الفلسفة الغربية حول إمكانية معرفة العالم[1].

لقد قوضت ما بعد البنيوية كل ما اعتمدته الحضارة الغربية من ثنائيات، كما عملت على كشف زيف تسلسلاتها الهرمية؛ فهي تركيز للتجزئة والاختلاف.

تتميز البنى في ما بعد البنيوية بعدم استقرارها، إضافة إلى أن ترتيبها المؤقت ضمن سلاسل للترميز لا متناهية هو الترتيب المؤقت الوحيد، كما أن مقاطعته مؤقتة لجريان المعنى، وهذا يثبت لا استقرارية الفرد شأنه شأن اللغة بلا مركز وحتى وإن أبدى الفرد استقرارا فهو ظاهري فحسب، كما أن "للبعد يبنيوية تبعات مهمة للطريقة التي نرى فيها أنفسنا. إننا نفترض عادة أنه لا علاقة للعقل ولا للطريقة التي نكون فيها "حاضرين" أمام أنفسنا باللغة، ذلك أن العقل والحضور واجهتان لـ "أنـا" الذي يستخدم اللغة وسيلة. لقد رفض البنيويون ذلك الـ "أنا": إن أردنا التعبير عن أنفسنا يجب أن نستعمل دائما بنية لغوية موجودة أصلا قبل أن تصل إلى المشهد، وإننا نعبر عن أنفسنا باستمرار ضمن سياق البنى الحضارية الموجودة أصلا في أماكنها. ويقر البعد يبنيويون أن الفرد نتاج تلك البنى إلى حد كبير"[2].

4- لا يؤدي تفسير النصوص الأدبية إلى نتيجة محددة ونهائية، وهذا مثل البنى ذلك أن التفسيرات ليست إلا إطارات تجميد في مجرى الترميز، إضافة إلى أن النقاش حول الفرق بين الأدب والصيغ الأخرى للكتابة اختفى مع **إليوت** و**رتشاردز** و**ليفز** والنقاد الجدد، فالنص يحمل دلالات تتجاوز الزمن، والأدب يشير إلى قيم وحقائق ثابتة خلافا للاستعمالات الأخرى للغة، والملاحظ أن وجهة النظر هذه بعيدة عن الطرح مابعد البنيوي فليس بمقدور الأدب أن يفعل هذا[3].

---

[1] ينظر: مجيد الماشطة وأمجد كاظم الركابي: مدارس النقد الأدبي، ص 113.

[2] المرجع نفسه، ص 113.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 114.

وقد تحدثت ما بعد البنيوية عن صنف من النصوص العاجزة عن تأسيس ختامها، فهذه النصوص في نظرهم "أكثر تشويقا من النصوص التي تحاول أن تخفي عجزها مثل النصوص الفلسفية والروايات الواقعية التي تدعي تمثيلا حقيقيا للعالم"[1].

5- يرتبط النص بالمجتمع والتاريخ في ما بعد البنيوية، أين حدث انتقال من النصية إلى عبر النصية "بسقوط وهم البنية المكتفية بذاتها، لم يعد الباحث ينظر إلى النص، كبنية محايثة، وإنما كفضاء ونسيج لتفاعل أنساق متعددة تحيل على أسنن مختلفة. أصبح النص علامة عبر نصية من خلال ارتباطه المتبادل مع داخله أو خارجه. فكل نسق في النص يحيل على نسق آخر في النص، أو على نسق آخر في النص الثقافي العام"[2].

6- لقد قوضت النظرة إلى النص بصفته خلق من عدم بل أصبح النص نسيجا من نصوص سابقة يقوم بامتصاصها وتحويلها في صورة وخلق جديد "لذلك سيتركز الاهتمام على البحث في درجات التعالقات والتحويلات ووظيفتها، خاصة على صعيد إنتاج الدلالة. ويشكل التناص عنصرا حاسما في تشييد دينامية الدلالية، لأنه يفتح فضاء النص على شبكة أسنن وأنساق متعددة، حيث تتكسر وحدة النص من خلال اشتغال صيغ الاقتباسات والإحالات. لقد فرض مفهوم التناص استراتيجيات جديدة، أعادت رسم مستقبل الدراسة الأدبية، إذ انفتحت على مناطق بحث واستكشاف جديدة، ظلت مستبعدة من المشروع البنيوي"[3].

لا يسعنا القول إلا أن هذه التحولات المعرفية والتغييرات والانتقالات النظرية إشارة لميلاد تصور دينامي للنص باعتباره ظاهرة إنتاجية Productivité.

7- وقد اشتغلت ما بعد البنيوية على أفكار أخرى من بينها "عودة الذات إلى شيء من التلاعب بالموضوع بعدما عمل القرن التاسع عشر وبداية القرن 20 على تحييدها بتلك

---

[1] المرجع السابق، ص 114.

[2] محمد بوعزة: استراتيجية التأويل، ص 34.

[3] المرجع نفسه، ص 35.

الحجة التي صاغها "**ليفي شتراوس** "قائلا بأنها مثل الطفل المدلل للفلسفة وذلك في أعقاب ظهور النزعة العلمية والمادية والكليانية التي كانت تحلم بمنظومة ترانساندنتالية تحيط بالمعرفة والكون والإنسان، وتصل إلى صياغة منظومات للوعي والفهم لتفكيك ميكانيزمات التاريخ والكون والاجتماع والاستطان أيضا"[1].

كما عملت ما بعد البنيوية على تأخير اليقينية الكليانية، وفي مقابل ذلك اشتغلت على الريبية والاختلاف والجزئية والتشتيت والمراجعة والمساءلة والإرجاء وغيرها، وكل ما عملت عليه البنيوية قريب إلى جوهر الإنسان الذي احتل المكانة المركزية في الفلسفة والفكر، فمدار بحث الإنسان هو الإنسان ذاته وليس ما يحيط به[2]. لن تكون ما بعد البنيوية بهذا الطرح إلا ثورة على كل المفاهيم الغربية القديمة، وتفكيك لكل القيم والمفاهيم التي عدت جوهر الفكر الإنساني.

8- وتولدت فكرة أخرى عن تيار ما بعد البنيوية هي تمجيد مبدأ اللذة*، حيث أصبح ينظر إليها "كطاقة فعالة لإخراج مكنونات العقل التي غالبا ما تكبحها ميكانيزمات الأداء العقلي الواعي؛ أي الأخلاقي (وفق أخلاقيات المجتمع التي تخرج من دائرة التوافق إلى دائرة السلطة المرتكزة على التراكم التاريخي)... إن لهذا النمط من تمجيد اللذة تمظهرات ثقافية معاصرة كثيرة"[3]. فنجدها في الفلسفة، وسائل الإعلام، نظريات الاتصال وغيرها من المجالات.

إن الانتقال من البنيوية إلى ما بعد البنيوية هو"انتقال من "العمل" إلى "النص" إنه انتقال من رؤية القصيدة أو الرواية ككيان مغلق، تشغله معان محددة، ومهمة الناقد أن يفك

---

(1) علي عبود المحمداوي وآخرون: خطابات الـ "ما بعد "، ص 77.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 77.

* **اللذة:** plaisir مقابلة الألم: وهما من الكيفيات النفسانية الأولية، تذكر خواصهما وشروطهما، وأسبابهما دفعا للالتباس اللفظي. ينظر: جميل صليبا: المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، ج2، دار الكتاب اللبناني، دط، لبنان، 1982، ص 282.

(3) المرجع نفسه، ص 73-74.

مغاليقها إلى رؤيتها بوصفها تعددية على نحو لا يقبل الاختزال، وبوصفها لعبا للدالات لا يمكن أن ينتهي، ولا يمكن تسميره في النهاية إلى مركز، أو جوهر، أو معنى وحيد"[1]. إن اتجاهات ما بعد البنيوية تفتح المجال أمام القارئ من أجل إعادة إنتاج النص، والانفتاح على لا نهائية الدلالة؛ لأن النص يمتلك خاصية اللعب بالمعاني.

ونخرج باستنتاج مما سبق، ورد في كتاب "نظرية الأدب" **لكاللر**: "ليست ما بعد البنيوية كشفا لنقائص وأخطاء البنيوية فحسب بل هي أكثر من ذلك، عزوف عن مشروع محاولة فهم الظواهر الثقافية وتركيز عوض ذلك على نقد المعرفة والشمولية والذات، ويعامل كل من هذه كإشكالية. فبنيات الأنظمة الدلالية، كمواضيع للمعرفة، ليس لها وجود مستقل عن الذات، بل هي بنيات لذوات متشابكة مع القوى التي تنتج تلك البنيات"[2]. ولا يزال الجدل قائما بين البنيوية وما بعد البنيوية، فرغم سيطرة الثانية إلا أن هناك من يعتبر مجهوداتها ليست سوى مراجعة وإعادة صياغة للأولى.

---

[1] وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 191.

[2] جونثن كاللر: نظرية الأدب، تر، خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، دط، قسنطينة، الجزائر، 2007، ص 116.

الفصل الأول

القارئ والتلقي في التأويلية

I.هانز جورج غادامير

1. الفهم
2. التطبيق
3. التأويل والتراث
4. القراءة
5. الأدب
6. الكتابة
7. أسس الممارسة التأويلية لدى غادامير

II. بول ريكور

1. التماسف
2. المباعدة والملاءمة
3. الكتابة والقراءة
4. الأفعال الكلامية
5. الفهم والتفسير

III.أمبرتو إيكو

1. النص المفتوح والنص المغلق
2. السجال النقدي

تمهيد

ظهرت التأويلية "الهرمينوطيقا* "كنتيجة للتطورات التي حصلت في التيارات الفكرية والنقدية؛ فقد جاءت لتبدل ما هو سائد في العلوم الإنسانية من استعمال المناهج العلمية لفهم أكثر للذات، إلا أن عدم شمولية المنهج العلمي في المعرفة لم يضف شيئا لفهم هذه الذات؛ وارتبطت الهرمينوطيقا قديما بالجانب الديني إلا أنه واعتبارا من القرن التاسع عشر أصبحت نظرية تأويل لكل النصوص وتشمل بذلك كل جوانب العلوم الإنسانية. "إن الإطار الفلسفي التأويلي في فلسفة **هيدغر** مثل بداية أو منعرجا جديدا للتأويلية من خلال تحويلها من الابستومولوجيا إلى الأنطولوجيا التي سار على منوالها كل فلاسفة التأويل متأثرين بها كل من **غادامير**، و**ريكور**، والتي أخضعوها لتعديلات أدت إلى أن تتشكل الفلسفة التأويلية المعاصرة"[1].

I.هانز جورج غادامير Hans-George Gadammar (1900-2002)

لقد سار **غادامير** على نهج **مارتن هيدغر** في الفهم التاريخي للوجود – الفهم هو أساس الفلسفة وجوهر الوجود – معتمدا في منهجه على التراث والتاريخ الذين أسس عليهما أفكاره؛ فهو يريد بأنطولوجيته الجديدة تجاوز فهم الوجود إلى فهم الفهم.

---

* **الهرمينوطيقا:** Herméneutique تأتي كلمة هرمنيوطيقا من الفعل اليوناني "Hermeneuein" ويعني "يفسر"، والاسم "Hermeneia" ويعني "تفسير"، ويبدو أن كليهما يتعلق لغويا بالإله هرمس "herms" رسول آلهة الأولمب الرشيق الخطو الذي كان بحكم وظيفته يتقن لغة الآلهة ويفهم ما يجول بخاطر هذه الكائنات الخالدة. ويؤكد عادل مصطفى بأن الصلة بين خصائص الهرمنيوطيقا وخصائص الإله هرمس هي صواب مؤكد ويقين لا شك فيه، فالهرمنيوطيقيا هرمسية قلبا وقالبا من حيث هي فن الفهم وتأويل النصوص، ورغم أن مفهومها قد اتسع في القرن الثامن عشر والقرن العشرين ليشمل مناهج فهم النصوص الدينية والدنيوية على حد سواء، فإن اللفظة قد بقيت توحي بمعنى التفسير الذي يضطلع بكشف شيء ما خفي ومستور وسري، شيء مضمر باطن في قلب النص. ينظر: عادل مصطفى: فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، مصر 2007، ص 24-26.

[1] محمود خليف خضير الحياني: ما ورائية التأويل الغربي، الأصول، المناهج، المفاهيم، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013، ص 147.

أراد **غادامير** أن يؤسس مشروعا تأويليا ويبني جهازا مفاهيميا أنطولوجيا يتمكن خلاله من قراءة الفلسفات التأويلية السابقة، هذه القراءة تعتمد على النفي أو التقويض والهدف هو إعادة السؤال إلى التراث، وفي كتابه "الحقيقة المنهج" 1960 أكد على إجرائين ضروريين هما فصل النص عن ذهنية المؤلف، والبحث عما يحدث بالفعل في عملية الفهم، بغية تخليص عملية الفهم من الطابع النفسي الذي وسمت بها تأويلية كل من **شلايرماخر** و**دلتاي**[1].

ويجد **غادامير** أن الهرمينوطيقيا هي " "الأورغانون الجديد"، الهيرمينوطيقا لعبة الاختفاء للكائن، خطاب حول خطاب وتجديد له"[2]. فالهرمينوطيقا التي يريدها تشك في إمكانية وصول المنهج إلى الحقيقة، فهي تسعى إلى وصف كيفية إنجاز الفهم التأويلي؛ فإخضاع الفهم لقواعد منهجية كفيل بضمان الوصول للحقيقة.

إن الأنطولوجيا الجديدة **لغادامير** هي تجاوز ما ذهب إليه كل من **دلتاي** و**شلايرماخر**، وإدراج الهرمينوطيقا في قلب الجدل الفلسفي، لذا فهو يركز "بشكل أساسي على معضلة الفهم باعتبارها معضلة وجودية. يبدأ جادامر في كتابه "الحقيقة والمنهج" Truth and method بطرح تاريخي نقدي للهرمينوطيقا منذ **شليرماخر** وحتى عصره مرورا **بديلثي**. ويرى أن تركيز **شليرماخر** كان على وضع القواعد والقوانين التي تعصمنا من سوء الفهم الذي نكون أقرب إلى الوقوع فيه، خاصة إذا تباعد النص عنا في الزمان، وصارت لغته غامضة بالنسبة لنا"[3].

يحاول **غادامير** إعادة الاعتبار للفهم في مشروعه التأويلي متجاوزا ما أقره كل من **شلايرماخر** و**دلتاي** في تأويلهما الرومانسي، فلم يهتما بالفهم ووظيفته التأويلية ودوره الفعال

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 147-148.

[2] بومدين بوزيد: الفهم والنص، دراسة في المنهج التأويلي عند شليرماخر ودلتاي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص 62.

[3] نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط9، الدار البيضاء، المغرب، 2012، ص 37.

في العلوم الإنسانية، الاجتماعية والتاريخية. بل ركزا على المقاصد الأصلية لمؤلف النص وأن الفكرة الداخلية كامنة خلف تلك المقاصد، وفهم النص يستوجب تحرير الإنسان من عصره التاريخي. وبهذا حرر **غادامير** بعمله التأويل من الغموض وربطه بشروط تاريخية لا تفصل بين النص وذاته والشروط التاريخية للمؤول أو لواضع النص.

لقد تغير اتجاه الهرمينوطيقا مع كل من **هيدغر*** و**غادامير** اللذان جعلا منها فعلا فلسفيا وهما ينظران إلى الفهم، "حيث أعاد **هيدجر** تركيز مشروع التفسير والفهم على طبيعة الفهم التاريخية والأنطولوجية المتأسسة على "الدزاين" أو الوجود في العالم والتي طورها **غادامير** من بعده باعتباره الفهم ليس فقط حدثا أنطولوجيا، إنما لغويا كذلك، إذ يعتبر أن الوجود الجدير بالفهم هو اللغة والكشف عن العالم والحقيقة بوساطتها لأن اللغة هي أصل الوجود الإنساني"[1]. ومن هذا المنطلق لا يمكننا اعتبار الفهم مجرد نشاط ذاتي يقدمه إنسان اتجاه موضوع ما، وإنما الأمر يتعلق بالصورة التي يوجد بها هذا الإنسان في هذا الوجود.

وتظهر عالمية التجربة التأويلية "عند **غادامير** في "الفهم، والتفاهم، والحوار كعلاقة جدلية منتجة وخلاقة بين النحن والتراث، وبين الأنا والآخر قوامها السؤال والجواب ودليلها المسائلة والتجارب، والاستقصاء لا إقصاء، والحوار لا التحوير وانطلاقا من الحوار الذي نحن عليه نحاول الاقتراب من عتمة اللغة".[2] لقد رسخ بذلك **غادامير** هرمينوطيقا تقوم على الحوار والفهم ومنطق السؤال والجواب كفلسفة تأويلية عالمية تنشر الحوار بين الثقافات والحضارات من خلال الفهم.

---

* **مارتن هيدجر**: "Martin Heidegger" (1889–1976) المؤسس الحقيقي للوجودية؛ فكل فلسفته تدور حول الوجود ومهمة الفيلسوف في نظره هي إيضاح معنى الوجود، والمنهج الذي يستخدمه هيدجر هو الإشارة لأن الوجود لا يقبل البرهان للتدليل عليه؛ فالوجود عنده يتمثل في وجود الموجودات التي تستمد كلها منه وجودها الخاص بها. ينظر: عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، لبنان، 1984، ص 599–600.

[1] غنيمة كولوقلي: نظرية التلقي، خلفياتها الإبستمولوجية وعلاقتها بنظريات الاتصال، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2013، ص 50.

[2] محمود خليف خضير الحياني: ماورائية التأويل الغربي، ص 144.

ويشمل موضوع التأويل عند **غادامير** ثلاثة حقول تتمثل في الفن، العلوم الإنسانية (علوم الروح) واللغة، فهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بتجربة المعرفة والحقيقة، بالإضافة إلى تحققها في الممارسة الإنسانية ونقصد بذلك خبرة الإنسان مع محيطه، وحقائق هذه العلوم هي حقائق التكون التي تكوننا بجميع المعاني، فمن خلالها نتحول ونتعلم، لذا فالتكون مبدأ مركزي في كل الموروث الإنساني[1].

كان لإسهامات **غادامير** تأثير كبير في نظرية القراءة في كتابه "الحقيقة والمنهج"؛ إلا أنه قد نحا "منحى عدم الاتفاق فيما ذهب إليه العديد من منظري الاستقبال، فهو يريد منهجا لا للدراسة وتحليل الأدب فحسب ولكن للوصول إلى الحقيقة بخصوص النص"[2]. يريد **غادامير** لتأويليته أن تتخذ صبغة عالمية، فقد خلصها من التفسيرات وسيكولوجية الفهم **(شلايرماخر*)**، والمنهجية في العلوم الإنسانية **(دلتاي)**.

وقدمت هرمينوطيقا **غادامير** جملة من المقولات هي أساس فلسفته التأويلية فيها من الجدة والأصالة ما يجعلها فتحا معرفيا في النظرية النقدية المعاصرة، ومن هذه المقولات ذات الصلة بعملية القراءة التي تعتمد على الفهم الذي يقوم بإسقاط أحكام مسبقة على النص، ثم بعد ذلك تأتي مرحلة التأويل التي يتم فيها مواجهة الأحكام المسبقة لمعطيات النص، وفي آخر مرحلة وهي التطبيق يتم التقابل بين قراءات تأويلية مختلفة، وسيتم التفصيل في هذه المقولات فيما يأتي:

---

(1) ينظر: سعيد بنكراد: سيرورات التأويل، من الهرموسية إلى السميائيات، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2012، ص 126-127.

(2) روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، تر، رعد عبد الجليل رعد، دار الحوار، ط1، اللاذقية، سوريا، 1992، ص 52.

* **فريدريش شلايرماخر**: "Friedrich Schleimacher" (1768-1834) بحث **شلايرماخر** عن مصدر فن التأويل فوجده في سوء الفهم la mécompréhension الذي يثير الحاجة إلى الفهم، وتلك الحاجة تتحول إلى فن إذا استطعنا أن نتزود بشروط الفهم. وأكد على أهمية قيام هرمينوطيقا عامة (نظرية عامة للتأويل)، والمؤول عنده يضطر للقيام بمهمتين: يسمى المهمة الأولى التأويل النحوي أو الفقهي اللغوي، والمهمة الثانية التأويل التقني السيكولوجي. ينظر: نبيهة قارة: الفلسفة والتأويل، دار الطليعة، ط1، بيروت، لبنان، 1998، ص 44-45-46.

1.الفهم

إن الحقيقة الإنسانية مرتبطة بالفهم، لذا فهو "ليس مجموعة من المعارف أو الأفكار التي نبلورها في علاقتنا "بآخر" مفصول عنا، بل هو جوهر كينونتنا، إننا نتعلم كيفية الحضور في العالم من خلال الفهم ذاته. وهي صيغة مشتقة من بنية الدازين dasein الذي ينطلق منه **غادامير** من أجل تحديد تصوراته الفلسفية للهرموسية التي يبشر بها"[1].

وناقش **غادامير** فكرة الوجود الإنساني وسر اختلافها عن وجود بقية الكائنات، "وبما أن الطريقة التي يحضر من خلالها الإنسان في العالم هي ما يشكل كينونة الدازين، فإن هذا الأخير سيكون دالا في جوهره على مضافات الفكر والدلالة، فبدون هذه الأشكال الرمزية سيكون الوجود الإنساني عرضيا، ولن يختلف حينها في شيء عن وجود كل الكائنات التي تحيط به. ذلك أن الوجود الإنساني ليس "عفويا"، كما هو وجود الأشياء والكائنات غير العاقلة، إنه على العكس من ذلك، بناء وتكون وسيرورة تكشف عن نفسها من خلال ما يخلفه الإنسان وراءه من منتجات ثقافية متنوعة ومتغيرة باستمرار"[2].

ويميز **غادامير** بين نوعين من الفهم، فهم جوهري يتضمن فهم محتوى الحقيقة التي تتكشف بقراءة النص، وفهم قصدي يتعلق بفهم مقاصد وأهداف المؤلف، ويعتبر الفهم القصدي استراتيجية يستعان بها في اللحظة التي يحقق فيها الفهم الجوهري في إدراك الحقيقة، وهنا يطرح السؤال: ماذا كان يقصد هذا الفرد بالذات؟[3].

يتعلق الفهم القصدي بالمؤلف وما يعنيه، والفهم الجوهري بالحقيقة، ولتوضيح أكثر للفهمين "يلجأ **غادامير** إلى تجربة الفن كتجربة تتجلى فيها حقيقة الفهم في فهم حقيقة الآثار الفنية على ضوء المقاصد والأطر الفردية والاجتماعية والتاريخية الداخلة في تشكيلها كجملة

---

[1] سعيد بنكراد: سيرورات التأويل، ص 129.

[2] المرجع نفسه، ص 129.

[3] ينظر: محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر الغربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2015، ص 39-40.

شروط معقدة ومتعددة الأبعاد. فالأثر الفني يدخل في سياقه الاهتمامات الخاصة للأفراد ليحتويها بحذافرها مثله مثل استراتيجية اللعبة التي تستغرق المهتمين بها وتنسج حولهم عالما جديدا: بمعزل عن انشغالاتهم اليومية في حياتهم الخاصة، بحيث تصبح اللعبة أو التجربة الفنية كحلم يجتث الأفراد من واقعهم وتجاربهم المعاشة ويدخلهم في متاهات عالم استغرابي"[1].

يصبح العمل الفني من هذا المنظور تقييما وإعادة تأسيس لحياة الفرد، وهذا ينفي عنه الوهم والخداع، ذلك أن فعل التواصل بين عالم الآثار الفنية والعالم المعاش يسكب أنماطا جديدة من الرؤية والتدبير. ومن جهة أخرى عندما يستغرق الأفراد في الأثر الفني ينتفي عنهم موقف المتفرج والمنفعل ذلك أن وجودهم الفعلي أمام الأثر الفني يكسب هذا الأخير حقيقة وجوده وسلطته المعيارية[2].

لقد تجاوز **غادامير** الفهم القصدي، فما يهم في الأثر الفني ليس مقاصد المؤلف، وإنما يجب أن نضع في مركز الاهتمام قدرة الأثر على تحفيز الأفراد على إبداع أنماط حياتية جديدة، " لكن بنية الفهم التي يحللها **غادامير** بإسهاب لا يمكن أن تغفل "ما قبل" الفهم أو الإطار النظري والعملي الذي يتموقع فيه "الافتراض المسبق" Vorurteil. بينما كان هذا الأخير عنصرا مبهما يعيق البداهة والوضوح في عصر الأنوار Aufklarung، يرتد في الفكر التأويلي الغادامير، عنصرا فعالا في الفهم التأويلي. قبل أي تأويل أو رصد للمعنى يحتمله النص أو الأثر تتشكل هندسة قبلية تضع هذا النص أو الأثر في سياق خاص أو ضمن منظور معين، تعبر عن السيلان أو التدفق Flux اللانهائي للمعاني التي تتجه من الوعي إلى الموضوع (النص أو الأثر) والافتراض المسبق يدل على انخراط الوعي في سياق تاريخي ولغوي خاص. فكل فهم أو تأويل يتجه من القارئ إلى المقروء يؤطره عامل اللغة والتاريخ ليس كعائق إبستمولوجي للفهم وإنما كتوجيه منهجي ينير السبيل الذي يسلكه الوعي

---

[1] محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات، ص 40.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 40.

في رصد موضوعاته"[1]. نستنتج أن الفهم عملية وجودية تسمح بالحوار بين المتلقي، والعمل الفني وتوسع من أفق العالم الذي حولنا وفهمنا لأنفسنا.

2.التطبيق

يتحدث **غادامير** عن الفهم التاريخي الذي أعاد الاعتبار له في العلوم الإنسانية، ذلك أن النص يظهر لنا فهمه بطريقة مختلفة، وهو في بحثه في الفهم التاريخي ركز على أهم عناصر التجربة التأويلية التي لا يتحقق الفهم إلا بها: التفسير، التطبيق، وأهمية الذات المؤولة في التجربة، بل وإن التطبيق يعد جزءا مهما في الممارسة التأويلية؛ ففهم النص هو تطبيقه، والتطبيق هو نتاج التفاعل بين النص والمؤول وانصهار أفقيهما معا، وفي هذا الصدد أوردت **غنيمة كولوقلي** في كتابها "نظرية التلقي" ماهية التطبيق عند **غادامير** في قولها: "إن فهم نص ما هو أساسا، تطبيقه على أنفسنا ومعرفة أن نصا كهذا حتى لو وجب دائما فهمه بشكل مغاير يبقى مع ذلك هو النص نفسه الذي يظهر لنا في كل مرة بطريقة مختلفة"[2].

يتحقق انصهار أفق النص والمؤول عن طريق التطبيق، الأمر الذي يقود للوصول إلى توازن تجربة المعنى؛ ففي كل ممارسة تأويلية هناك تطبيق، "هناك من جهة تطبيق لأفكارنا ومعاييرنا على النص ومن وجهة أخرى هناك تطبيق لمقولات النص ومعاييره الخاصة على معاييرنا نحن بمعنى آخر، نؤول النص ونطبقه في حياتنا اليومية والواقعية وهذا يبعدنا عن ذاتيتنا ويوجهنا إلى النص لنتفاعل معه وندمج آفاقنا بأفق النص"[3].

يؤسس التطبيق لكل فهم ممكن ويسعى من خلاله **غادامير** إلى تحقيق البعد التاريخي، إذ يمثل التطبيق "الوضعية الملموسة التي تربط بين النص والحاضر والتي تسمح

---

[1] المرجع السابق، ص 41.

[2] غنيمة كولوقلي: نظرية التلقي، ص 49.

[3] المرجع نفسه، ص 49.

لنا بفهم تاريخ تفسيرات نص معين باعتباره التداخل المستمر بين آفاق الماضي والحاضر[1]" ونخلص إلى أن الهرمينوطيقا ليست فقط فهم وتفسير، وإنما تطبيق يتم فيه ربط النص بالحاضر.

3.التأويل والتراث

لقد اهتم **غادامير** بالافتراض المسبق اهتماما بالغا في فكره التأويلي، فقبل كل عملية بحث عن المعنى الذي يمكن أن يحتمله النص تتشكل هندسة قبلية تضع هذا النص أو الأثر في سياق خاص وضمن منظور معين، كما أن الفهم لا يتحقق إلا إذا استعمل المؤول افتراضاته المسبقة. و"يعتبر منطق الافتراض المسبق أن "قبل" النص هناك نص آخر "نص قبلي" و"قبل" الفهم هناك فهم آخر "فهم قبلي" و"قبل التأويل" هناك تأويل آخر "تأويل قبلي". تعتبر هذه التأسيسات القبلية أن المواضيع التي يقصدها الوعي وأن النصوص التي يقرؤها المؤول ليست مواضيع أو نصوص مستقلة ومعطيات مطلقة وإنما هي "آفاق منصهرة" من تأويلات وقراءات آنية تشكلت في الحاضر هنا والآن وأخرى تأسست في الماضي. وعليه ينخرط التراث Tradition بكل إمكانياته وكموناته الدلالية والرمزية والتأويلية والتاريخية في آنية الحاضر. تصبح كل قراءة لنص أو أثر فني أو أدبي أو فلسفي هي قراءة وتأويل للتراث مادام هذا النص أو هذا الأثر هو نسيج علاقات تأويلية وخطابية مثبتة تشكلت في التاريخ. فهو تأويل لتأويلات أخرى عملت على فهم بنية التراث واستقصاء وظيفته وصلاحيته. يتخذ النص أو الأثر بذلك صورة وعاء يحتوي على تأويلات وتصورات وخطابات ومناهج سابقة ليحتوي أيضا على افتراضاتنا الخاصة وتأويلاتنا وقراءتنا الراهنة"[2]. ويقصد بعلاقة التراث بالتأويل قراءة التراث من أجل تشكيل وعي تأويلي تاريخي يتم الكشف به عن حقائق التراث بالنسبة للحظة الراهنة، فقراءتنا لنص ما وتأويله هو قراءة وتأويل للتراث.

---

[1] المرجع السابق، ص 49.

[2] محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات، ص 42.

ويقر **غادامير** بدور التاريخ والمسافة الزمنية في العملية الهرمينوطيقية، وعلاقتهما بالتراث والمرجعية، و"من هنا يتضح لنا أن الهرمينوطيقا تعتبر التاريخ جزء لا يتجزأ من مشروعها بخلاف الظاهراتية* التي تتغافل عنه في مقاربتها لمشكلات المعنى النصي. ففي الوقت الذي يرى فيه **شلايرماخر** و**دلتاي** أن الزمن فجوة لابد من ردمها بالتأويل، نجد **غادامير** يقر بأن المسافة الزمنية أساس لدعم العملية الهرمينوطيقية أي الأساس الذي يستوعب التراث والمرجعية. يقول **غادامير** هذا الكلام لأنه يعتقد أن فن التأويل يسعى حيثما طبق "إلى الرجوع إلى المصادر الأصلية والبدايات الأولى قصد الحصول على فهم جديد للمعنى الذي ظل محل تحريف وإفساد سببه الاعوجاجات والتشويهات والاستعمالات السيئة وغير الوجيهة...لا يهدف النشاط الجديد لفن التأويل فقط إلى الفهم الدقيق، وإنما يسعى خصوصا إلى الكشف عن قاعدة نموذجية... "[1].

تحدث **غادامير** عن مفهوم التوتر واختلافه عن التوتر النفسي لكل من **دلتاي** و**شلايرماخر**؛ فهو يؤسس "نشاط التأويل على التوتر الكائن بين "الألفة" والخاصية" الأجنبية "للتعاليم والدروس التي ينقلها إلينا التراث. لكن هذا التوتر لا يرتبط بما تحدث عنه **دلتاي** أو **شلايرماخر** عندما تحدث التوتر النفسي، فهو بالأحرى "دلالة وبنية التاريخية التأويلية" فالأمر لا يتعلق بحالة نفسية وإنما بـ "الشيء نفسه" المسلم من طرف التراث. باعتباره موضوع التساؤل التأويلي، فيما يتعلق بالخاصية "المألوفة" و"الأجنبية" للدروس التاريخية، فإن فن

* **الظاهراتية:** "Phénomologie" أطلق في بداية القرن العشرين على مذهب في الفلسفة أسسه **هسرل** "Husserl" (1859-1938)، وكان من أنصاره **ماكس شيلر** في ألمانيا، وجان بول سارتر في فرنسا وتأثر به **مارتن هيدجر** والوجودية بعامة. والفكرة العامة التي يقوم عليها مذهب الظاهراتية هي الرجوع إلى الأشياء نفسها؛ أي الرجوع إلى الوقائع المحضة دون التأثر بالأحكام السابقة المتعلقة بها. ينظر: عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، ج2، ص 61.

[1] عبد العزيز بوالشعير: غادامير، من فهم الوجود إلى فهم الفهم، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2011، ص 42-43.

التأويل يلتمس "وضعية الوسيط"، بتنازع المؤول انتماؤه إلى التراث والمسافة الكائنة بينه وبين الموضوعات باعتبارها مبحثا لأبحاثه واستقصاءاته"[1].

إن ما يضمن الحوار الدائم للتقليد في واقعنا الراهن هو الاندماج الحاصل بين أفق الماضي والحاضر، ومن هذا المنطلق تصبح أفكارنا المسبقة نفسها ومفاهيمنا القبلية نابعة من التقليد ذاته أو من التراث، ويتوسط التراث عملية التأويل ويبقى حيا دائما، لأن التراث لم يعد يتكلم عبر الماضي وأعمال الماضي (موضوع التأويل)، وعبر المؤول ذاته (فعل التأويل) أيضا، لتصبح بذلك الأفكار المسبقة من تقليد، سلطة وتاريخ هي المسؤولة عن الفهم. وبصيغة أخرى إن التراث هو المؤسس لفعل الفهم فكل عصر يفهم بكيفية مختلفة لكن كل واحد منهما يخلق المفاهمة مع الماضي والتقليد بفضل قوة الفكرة المسبقة، وهذا ما ينفي صفة وحدة الجانب عن الفهم، غير أن الحوار لا يرجع إلى مبادرتنا إلا بكيفية جزئية إنه يحدث أو يتم، والتقليد هو الذي يضمن الفهم رغم الزمن الذي يمر[2].

إن التاريخ هو الذي يؤطر عملية الفهم أو التأويل الذي يتجه من القارئ إلى المقروء فيلعب دور الموجه المنهجي، وينير السبيل الذي يسلكه الوعي في رصد موضوعاته. إن النص يحتوي على تأويلات وتفكيكات وافتراضات خاصة بنا.

بناء على ما سبق نصل إلى مجموعة من الاستنتاجات: "

1- انفتاح النص على الوجود التاريخي أو الاجتماعي أو المعرفي.

2- العلاقة بالنص تؤول إلى الالتقاء بالتراث.

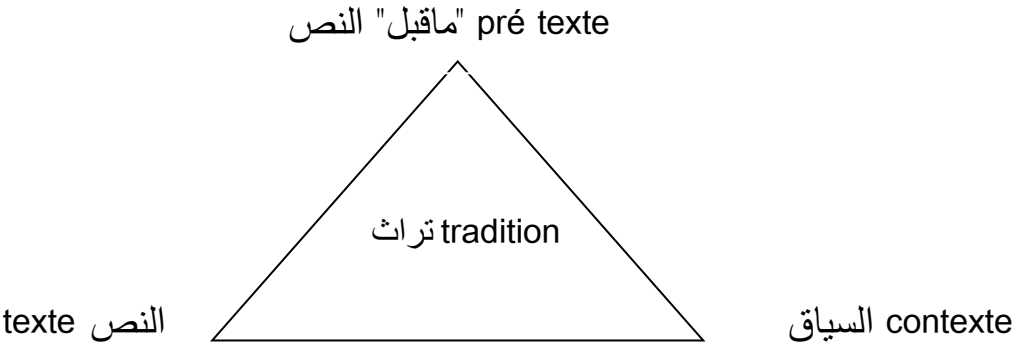
3- "ما قبل" التأويل أو الفهم أو القراءة والقراءة أو الفهم أو التأويل "الراهن" هي "آفاق منصهرة" أو عوالم متداخلة.

---

[1] عبد العزيز بوالشعير: غادامير، ص 43.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 43-44.

4 –"ماقبل" النص (والمتضمن أيضا في النص) ينصهر مع النص في "أفق" (= سياق) متبدل و متغير "[1].



إن علاقتنا بالتراث يجب أن تكون وطيدة ومتينة فهو يتواجد داخلنا وجزء منا، وقد "عمل **غادامير** على وضع قواعد أسس ليس فقط إلا تطبيق أورغانون منهجي وإبستيمولوجي في قراءة التراث الإنساني، وإنما أيضا تشكيل "وعي تأويلي" قوامه الحس التاريخي والنقدي في تناول موضوعات التراث وعقلانية متميزة في فحص أصوله واكتناه تركيبه، وهو ما يسميه **غادامير** بالوظيفة الفعلية للتاريخ... فالوعي التأويلي يعكس ظهور التراث ولإظهار آفاق الماضي والحاضر في حقيقة الفهم"[2]. وبهذا فنحن مجبرون على إعادة النظر في التراث مما يسمح بنقل أفق الماضي إلى الحاضر وفهمه ضمن المعطى الراهن.

ويقر **غادامير** بأن الذات هي أساس الفهم، وإذا كان التاريخ تجربة تعانيها، فإن فهم التاريخ لا يكون إلا بفهم هذه المعاناة، لذا ففهم تأثيرات الماضي يبدأ من الذات التي تكون أفكارا حول الماضي، والتجربة التاريخية تقتضي أن الإنسان لا يمكن أن ينفصل عن التاريخ لأنه تاريخه الخاص "ولذلك فإن **غادامير**" يتصور التفسير على أنه عملية يواصل بها الماضي ممارسة تأثيره، وهو يربط التفسير على هذا النحو بالماضي ربطا وثيقا"، ومن خلال هذا التصور لعلاقتنا بالتاريخ، فإن تصورنا للتراث بوصفه جزءا من التاريخ – يتم من خلال

---

[1] محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات، ص 42.

[2] عبد العزيز بوالشعير: غادامير، ص 46.

عملية "يتكيف فيها كل من الماضي والحاضر نفسه باستمرار، وفي هذا الفهم تكون فعلا جزءا من التاريخ وموضوعا لاستمراره الذي يكشف عن نفسه بمزيد من الوضوح لأعيننا من خلال النشاط التأويلي". "[1]. ومن هنا تنتج تأويلية **غادامير** من اندماج الماضي مع الأفق الحاضر للمؤول، وموضوعية الفهم ليست إلا عملية إسقاط لافتراضاتنا المتأتية من التراث على النص.

4. القراءة

يرى **هيدغر** أن الإنسان كائن موجود في العالم يتواجد ضمن الوجود المادي لأشياء العالم إلا أن وجوده يختلف عن هذه الأشياء، ورغم اهتمام **غادامير** بفكرة الواحد إلا أنه ركز على "الحقيقة الوجودية التي يتمثلها الفنان في عمله الفني. ويقودنا **غادامير** هنا إلى مسألة مهمة إلى تشكل فعل الكتابة من كونه فعل مستقل حينما يتشكل بالتدوين ويصبح مستقلا عن التبعات النفسانية، يخرج من ذاتية الكاتب أو المؤلف ليصبح هو في حد ذاته مشحونا بحقيقته وتجربته وهذا ما يجعل **غادامير** يقول: "ففي الكتابة تكتسب اللغة خاصيتها الفكرية لأن وعي الفهم يواجه تقليدا مكتوبا يكتسب سيادته التامة، حيث لا يعتمد وجوده على أي شيء، وهكذا فإن وعي القراءة يمتلك تاريخا على نحو كامن". "[2].

يستقل العمل الفني عن ذاتية الكاتب، ويأخذ خصائص جديدة اكتسبها بفضل الكتابة، لذا يرى **غادامير** "أن فعل الكتابة هو الوسط الذي تتلاشى بل تنمحي منه رائحة الأصل بمعنى أن النص لا يربطه علاقة بالذاتية المبتذلة، وهو بالتالي يخرج النص إلى مجال الامتداد فهو يعمل على تضييع أفقه في عملية القراءة وهو يتشكل تاريخيا بحسب

---

[1] ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، ط1، عمان، الأردن، ص 100-101.

[2] اليامين بن تومي: مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011، ص 135.

المعطى الثقافي الذي يعيد تجربة النص الوجودية وهي لحظة تحيين الماضي لا في ماضيته وإنما في راهنيته"[1].

ويواصل **غادامير** مناقشة مسألة حقيقة وجود الفنان في العمل الفني، هذا الوجود المتغير الذي يفتح آفاقا لتعدد القراءات، "الحقيقة في الفن تتجلى من خلال وسيط له استقلاله الذاتي، هذا الوسيط هو الشكل الذي يستطيع الفنان من خلاله أن يحول تجربته الوجودية إلى معطى ثابت. هذا التثبيت للتجربة الوجودية للفنان – من خلال الشكل – يجعل تلقي هذه التجربة مفتوحا للأجيال القادمة، ويجعله عملية متكررة. إن مادة الفن – في عملية تشكيل التجربة وتثبيتها– تتغير وتتحول تحول تحولا حقيقيا. إن ما كان موجود من قبل لم يعد له وجود ولم يبق إلا ما هو موجود الآن بشكل ثابت. إن **جادامر** – على عكس **هيدجر** – لا يعني بمادة الفن الأنغام والحجارة والألوان ولكنه يعني بها الحقيقة الوجودية التي يشكلها الفنان في العمل الفني. هذه الحقيقة تتغير وتتحول تحولا كاملا وتتصهر في الشكل وتصبح معطى جديدا ثابتا قابلا للمشاركة"[2].

تصبح عملية التلقي مشاركة وجودية تقوم على الجدل بين المتلقي والعمل، وليس متعة جمالية تنصب على الشكل، ويفتح بذلك التلقي عالما جديدا ويوسع أفق عالمنا وفهمنا لأنفسنا في نفس الوقت. إن كل ما ألفناه سابقا من أشياء معروفة في عالمنا تظهر بضوء جديد في العمل الفني، وهذا يعني أن العمل الفني ليس عالما منفصلا عن عالمنا الذاتي ومختلفا عنه، ففي تلقي العمل لا نواجه عالما جديدا غريبا ننفصل فيه عن أنفسنا خارج الزمن، أو ننفصل فيه عن غير الاستطيقي[3].

يجب على النظرية التأويلية عند **غادامير** أن تهتم بالعلاقة بين الأعمال الفنية والمتلقين، والفنان يريد من خلال إبداعه أن يشكل الحقيقة الوجودية المتغيرة في داخل

---

[1] المرجع السابق، ص 135.

[2] نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 39.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 39-40.

المتلقين عندما يفهمون العمل الفني. "إننا حين نفهم عملا فنيا عظيما نستحضر ما سبق أن جربناه في حياتنا، ويتوازن – من ثم – فهمنا لأنفسنا. إن عملية الجدل في فهم العمل الفني تقوم على أساس من السؤال الذي يطرحه علينا العمل نفسه، السؤال الذي كان سبب وجوده. هذا السؤال يفتح عالم تجربتنا الوجودية لتلقي العمل، وتنصهر التجربتان في ناتج جديد هي المعرفة التي يثيرها فنيا العمل. وهذه المعرفة ليست كامنة في العمل نفسه، أو في تجربتنا وحدها. ولكنها مركب جديد ناتج عن التفاعل بين تجربتنا والحقيقة التي يجسدها العمل. هذه المعرفة لم تكن ممكنة لولا تجسد تجربة المبدع الوجودية في وسيط ثابت هو الشكل وهو الذي يجعل عملية المشاركة ممكنة"[1]. ليس الهدف من وجود العمل الفني هو المتعة الجمالية فحسب، بل إن هذا الوجود وسيط المعرفة التي تتحقق أثناء الاستجابة من المتلقين للعمل الفني.

ويضيف **غادامير** إلى أن أهمية ودور الفن لا يمكن التشكيك به بأي حال من الأحوال، "ذلك أن الفن قادر على قهر المسافات الزمنية ومجاوزتها بفضل استخدامه للدلالات توظيفه للصور الإبداعية التي تخترق محدودية المكان ولا نهائية الزمان، بهذا المعنى مزدوج الدلالة يصبح الفن وسيلة أساسية للفهم ومن ثمة يصبح أيضا مجالا لإنتاج الحقيقة. ومع أن الفن ليس موضوعا بسيطا للشعور التاريخي إلا أن فهمه يختزن بمعنى من المعاني نوعا من الوساطة التاريخية"[2]. وبهذا فالفن يمكننا من الفهم الجيد للهرمينوطيقا، ويحاول تجاوز حالة الاغتراب وتقديم نموذج خصب للحقيقة.

4. الأدب

حاول **غادامير** تطبيق تأويليته على العلوم الإنسانية معتبرا الفهم أصل كل المناهج، فقد أراد تحليل المنهجيات الجمالية في الفن و"بعد أن فرغ من الفنون الأدائية والتشكيلية، يأتي **غادامير** إلى النوع الثالث من الفنون وهو الأدب، الذي يتناوله في "الحقيقة والمنهج" ولكن

---

[1] المرجع السابق، ص 40.

[2] عمر مهيبل: من النسق إلى الذات، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007، ص 160.

بكيفية جد سريعة ومقتضبة. ويبدو أنه يواجه منذ البداية صعوبات كبرى في اختبار إمكانية توسيع ذلك المنظور الأنطولوجي على نمط وجود الأدب. ففي الواقع الأدبي نحن أمام نماذج لا تنطوي في ذاتها على أي تمثيل ذي مضمون أنطولوجي خاص. لقد بات هذا الأمر واضحا؛ إذ إن فعل القراءة عملية داخلية خالصة ليس بها أي تمثيل، وتستبعد كل "مناسبة" "Occassion" ملازمة للقراءة العلنية أو الأداء"[1].

وقد تعامل **غادامير** مع النص الأدبي مثلما تعامل مع المسرح والفنون التشكيلية لما أدخله إلى اللعب عبر الربط بين الفهم والتمثيل من خلال التعرض إلى ثلاث نقاط ارتباط رئيسية:

"1- تتعلق الأولى بمحو كل الفوارق بين القراءة الصامتة والإلقاء، إذ ليس ثمة أي حدود ثابتة تفصل بينهما. لأن القراءة المصحوبة بالفهم تظهر دائما كنوع من إعادة الإنتاج والتأويل والأداء، فالنبر والتنظيم الإيقاعي للنطق تجد له مكانا في القراءة الصامتة.

2- أما الثانية فتتعلق بنموذج أدبي هو الرواية، الذي يعكس الوجود الأصلي للأدب بوصفه شيئا مقروءا. فقراءة رواية ما عملية مماثلة للاستماع إلى الملحمة التي يتجلى وجودها الأصلي في إلقائها من طرف الراوي، وكذا الصورة التي تتجلى في نظر من يتأملها.

3- أما الثالثة فنجد أن **غادامير** يؤكد على القراءة بوصفها حدثا يجلب مضمون الكتاب المقروء إلى التمثيل: لأن قراءة النصوص الأدبية تظهر درجة قصوى من الاستقلالية والحركية، ذلك أنه ليس من الضروري قراءة كتاب في جلسة واحدة"[2].

إن علاقة الفرد بالأثر الفني هي علاقة مشاركة، فقد يستقل الأثر عن الأفراد ليثبت وجوده الخاص بمعزل عنهم، ولكنه يغدو مجرد لوحة أو تمثال أو معمار مادي لأنه يفقد عنصر الإثارة والتأثير في الآخر؛ فالكتاب كما يقول **غادامير** وجد للقراءة كما وجدت القطعة

---

[1] هشام معافة: التأويلية والفن، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010، ص 215-216.

[2] المرجع نفسه، ص 216.

الموسيقية للسماع. فالعلة الغائية شرط لتحقق الوجود الفعلي للأثر الفني الذي يتمثله الأفراد الأمر الذي ينشئ حلقة شرطية تمنح للأفراد سلطة إشراك الأفراد ضمن حقيقته المعيارية وكشفه عن حقيقة يعيها الأفراد[1].

ليس الفهم عملية نقل نفساني (السياقات المحيطة بالمؤلف)، كما لا يمكن لأفق معنى الفهم أن يحدد لا بما يقصده المؤلف، ولا بأفق المرسل إليه الذي كتب النص من أجله، و"يتبين لنا بوضوح كيف أن **غادامير** يعارض إقرار الممارسة التأويلية لمقولتي الحياة الذاتية للمؤلف والقارئ الأصلي، مؤكدا في مقابل ذاته أن فعل الكتابة يفصل النص عن عريضة أصله ومبدعه. معتبرا أن الإحالة إلى القارئ الأصلي تماما كما الإحالة إلى المعنى الذي يقصده المؤلف، ليست إلا قاعدة تأويلية وتاريخية بدائية جدا"[2].

ولقد أضاف **غادامير** أن المعنى لا ينتمي إلى الماضي المطلق وأنه مستقل عن وضعيتنا التاريخية الراهنة بكل معاييرها مفاهيمها المسبقة الخاصة، بل كل تأويل مرتبط بوضعية ما تتحكم فيها معايير تاريخية في ثقافة محددة، "إن المؤول لا يمكنه أبدا أن يضع ذاته جانبا وهو يحاول فهم النص وتأويله، وهذه الاستحالة هي ما يجعل المعنى ناتجا لمشاركة المؤول وتدخله الخاص في عملية الفهم، إن النص المكتوب على وجه العموم يجعل الماضي معاصرا دائما للحاضر، أما فهمه فلا يعني العودة إلى الحياة الماضية أو تكرار شيء مضى، بل يعني المشاركة في معنى الحاضر، وهو المشاركة التي تكشف عن الصلة القائمة بين النص والمجموع، الأهداف والغايات التي تتحرك ضمنها ومجموع المعايير والمفاهيم المسبقة التي توجه فهمنا"[3].

---

[1] ينظر: محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات، ص 40.

[2] عبد العزيز بوالشعير: غادامير، ص 28.

[3] المرجع نفسه، ص 29.

وما يوضح حقيقة ذلك أن القراءة مرتبطة بوحدة النص. فما يميز عملية القراءة هو تمثيلها وعرضها لمعنى النص الأمر الذي يجعل الفهم مساويا لخبرة العمل الفني؛ فالنص الأدبي هو من يستحضر الصورة التي يلتحم فيها التلقي والفهم.

لقد تأثر **غادامير** بالتطور الذي عرفته الدراسات الأدبية المعاصرة؛ فقد حاول في كتاباته المتأخرة أن يوسع فكرة القراءة لتشمل جميع أنواع الفن بما في ذلك الأدب، الموسيقى، النحت، والعمارة لأن العمل الفني لا يتحقق إلا بالقراءة، الأمر الذي يسهم في حدث معنى النص. ونجد أن العرض الملازم لكل عمل فني أثناء مواجهتنا لذواتنا يدفعنا إلى ممارسة القراءة والانتباه، وبهذا المعنى فإن كل أنواع الفن هي في الحقيقة فنون أدائية تمثيلية[1].

ويربط **غادامير** مفهوم الأدب بالقراءة ومن يتلقى العمل الأدبي "فلا يشير الأدب إلى وجود مغترب متزامن مع واقعه المعيش، بل هو فاعلية لحفظ الوجود ونقله عقليا يجلب معه في كل عصر تاريخه الخاص. إلا أن الأدب بلغ في عصرنا شكلا معينا من التزامن، يتوافق مع ما نسميه الأدب العالمي، ومنذ تأسيس آثار الأدب الكلاسيكي، أصبح نسخ هذه الآثار وحفظها تقليدا ثقافيا حيا، لا يقف عند مجرد حفظ الوثائق الموجودة، بل يتخذها كنماذج ويحولها إلى أمثلة يحتدى بها"[2].

لقد وصل **غادامير** إلى نقطة مهمة في مساره التأويلي؛ فقد أشار إلى المعنى الضيق والمعنى الواسع للعمل الأدبي، وأوضح أنه لا يفهم النص الأدبي بالمعنى الضيق الذي يقتصر على العمل الفني الأدبي بل بمعناه الواسع، وقد علل ذلك من منظور أن النصوص الأدبية بتنوع أشكالها وبوصفها نصوصا لغوية تشترك في خاصية أنها تضمر معنى وتقول لنا شيئا آخر من خلال المضمون، يتحول بهذا النص إلى أسلوب لمعرفة العالم والناس والأشياء؛ أي أسلوب في كشف الحقيقة والوجود[3].

---

[1] ينظر: هشام معافة: التأويلية والفن، ص 217-218.

[2] المرجع نفسه، ص 218.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 220.

أراد **غادامير** أن يشكل الوظيفة الوجودية فعرف الظاهرة الجمالية انطلاقا من الوظيفة الوجودية التي تربط بين الفن والعالم، وقد لاحظ "قصور وجهة نظر الوعي الجمالي التي تولي اهتمامها بالدرجة الأولى إلى تحقق الشكل الذي ينتمي إليه النص باعتباره عملا فنيا، وتغض النظر عن دلالة مضمانيه. إنه وجه مفارق وغريب، فحتى الأعمال العلمية تكتسب – بناء على نوعيتها الأدبية – الحق في أن تكون أو تعد كأعمال فن أدبي، وجزءا من الأدب العالمي. لذا فنحن نسيء فهم الحقيقة الجوهرية للعمل الأدبي طالما أننا نتبنى معيار الوعي الجمالي. لكن يبدو أن الفن الأدبي لديه – وهي حقيقة مشتركة مع النصوص الأخرى – مضمونا ما يتحدث إلينا عبره، وفهمنا له يتوجه خصوصا لا نحو النجاحات الشكلية الخاصة بالعمل الفني بل نحو ما يقوله لنا"[1].

وفي حديثه عن الشعر والنثر "لا ينفي وجود اختلافات بين لغة الشعر ولغة النثر، وأيضا بين لغة النثر الشعري ولغة النثر العلمي، ولكنها اختلافات عرضية ثانوية يمكن تثبيتها من وجهة نظر الشكل الأدبي. أما الاختلافات الجوهرية بينهما فتكمن في التمييز بين الحقيقة التي تدعيها كل لغة. ومع ذلك، فإن كل الأعمال الأدبية تشترك في وحدة عميقة؛ فالشكل اللغوي هو ما يسمح لدلالة المضمون أن تكون ذات معنى ومفهومة"[2].

6. الكتابة

يحمل النص ملفوظات مثبتة بواسطة الكتابة لا تحمل معنى ظاهرا لانفصالها عن سياقاتها، فلا يبقى أمامنا في التأويل إلا العلامات النصية وما يقوله النص، ويلخص **غادامير** الكتابة في أنها "الاغتراب الذاتي تحتاج علاماتها إلى أن تحول إلى كلام ومعنى، لأن المعنى قد أصبح مغتربا عندما صار مكتوبا. لذا تقدم النصوص المكتوبة مهمة تأويلية حقيقية والتغلب عليها؛ بمعنى قراءتها، يعد من المهام السامية للفهم. على خلاف

---

[1] هشام معافة: التأويلية والفن، ص 220–221.

[2] المرجع نفسه، ص 221.

الكلمة المنطوقة التي تنطوي على قدرة هائلة على تأويل نفسها دون الحاجة إلى تأويل الكلمة المكتوبة، عبر طريقة الكلام ونبرة الصوت والظروف التي قيلت فيها. فلا وجود لشيء غريب ويتطلب الفهم أكثر من الكتابة، حتى أننا لا يمكن أن نقارن هذه الغرابة بمقابلة مع أشخاص يتحدثون لغات أجنبية، لأن لغة الحركات ونغمة الصوت هي دائما عوامل للفهم المباشر"[1]. لقد جرد **غادامير** معنى النص من حياة المؤلف وعواطفه وركز بالمقابل على ما يمنحه النص من معطيات وإمكانات.

تصبح بهذا الكلمة المنطوقة أكثر وضوحا وقابلية للتأويل لارتباطها بظروف مادية، في حين أن النصوص المكتوبة تحتاج إلى جهد أكبر أثناء محاولة فهم علاماتها، كما أن "اللغة المكتوبة وعلى خلاف بقايا الحياة الماضية، كالبنايات والأدوات ومحتويات القبور، تتميز بقدرتها على حفظ التراث واستمراره. فكل تراث لغوي هو شيء ينتقل عبر الأجيال، وما يصلنا عبره ليس مجرد شيء يحفظ ليتم بحثه وتأويله بوصفه بقايا لحياة ماضية بل هو شيء معطى لنا. ذلك أن التراث المكتوب وبمجرد أن تفك رموزه يصبح روحا خالصة يتوجه إلينا كما لو كان حاضرا، ومن ثم يكون التراث كله معاصرا. إن التراث المكتوب ليس جزءا من عالم الماضي بل يتسامى إلى ما ورائه، إلى عالم معنى ما يعبر عنه. وهذه الحالة المثالية التي تبلغها اللغة هي التي تصون كل شيء يأتينا من الماضي وتحفظه من الزوال والتناهي اللذان يطبعان البقايا الماضية الأخرى. لذا، فكل مواجهة لتراث مكتوب تجعل خاصية إنسانية ما مرتبطة بالماضي حاضرة معنا في علاقتها بالعالم"[2]. إن عملية فهم المكتوب بمثابة إحياء للتراث وجعله معاصرا، وإلغاء لكل الحواجز الزمانية والمكانية؛ فقراءة التراث المكتوب بمثابة حضور فعلي للماضي.

ينظر **غادامير** إلى الكتابة باعتبارها "المثالية المجردة للغة"، وهو هنا يستبعد انبعاث السياق النفساني الأصلي لصياغتها، الأمر الذي يجعل الكتابة تتكرر مع الأجيال اللاحقة

---

[1] هشام معافة: التأويلية والفن، ص 222-223.

[2] المرجع نفسه، ص 223.

بكيفيات مختلفة وانطلاقا من هذا التصور يصبح النص حاملا لحقيقته وتجربته المعرفية التي يفصح عنها من خلال شكله الموضوعي الثابت[1].

7. أسس ممارسة التأويلية

لقد قدم **غادامير** جملة من المقولات اعتبرت أساسا لفلسفته التأويلية، فيها من الجدة والأصالة ما يجعلها فتحا معرفيا في النظرية النقدية المعاصرة ومن هذه المقولات ذات الصلة بالقارئ والقراءة:

1.7. اللعب

وجد **غادامير** أثناء تناوله للعمل الفني بأن الحقيقة قد طمست وشوهت فلا سبيل لاسترجاعها إلا عن طريق تجاوز الاغتراب في الوعي الجمالي؛ فهو يريد إعادة بناء حقيقة وعينا بجماليات العمل الفني، ولا ينحصر عمله " في جعل الفن المعاصر فنا مفهوما بالنسبة إلينا ومندمجا في عالمنا، بل يعني أيضا أن يصبح فن الماضي، عندما نفهم دوره التاريخي الذي كان يؤديه، مفهوما بالنسبة إلينا ومندمجا في عالمنا، ويعبر عن تراثنا وتاريخنا الخاص. وعلى هذا الأساس فإن تجاوز الوعي الجمالي هو نوع من تجاوز اغتراب الوعي التاريخي. والواقع، أن كل الجهد الذي بذله **غادامير**، سواء على مدار كتابه "الحقيقة والمنهج"، أو كل المقالات الواردة في كتاب "تجلي الجميل"، يسعى إلى رد الارتباط العضوي بين فن الحداثة وفن الماضي، عبر استعراض مرونة الأفكار التي يلج إليها، كالمحاكاة والمشاركة واللعب والرمز والاحتفال، وإمكانية انطباقها على شكلي الفن الحديث والتقليدي"[2].

وقد استعان **غادامير** بمفهوم اللعب في تفسيره الأنطولوجي للفن، وهو في استعانته به يهدف إلى التخلص من النزعة التي تميل إلى ربطه بنشاط الذات، وفهمه من خلال وعي

---

[1] ينظر: عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007، ص 38.

[2] هشام معافة: التأويلية والفن، ص 180.

المشاهد والمبدع، وفي هذا تأكيد منه على أن الفن يفهم من خلال طبيعته والعمل الفني ذاته؛ أي من جهة الحقيقة التي تحدث منه والسؤال المطروح هنا ما هو اللعب؟ وكيف يمكن بفعل اللعب أن نلقي الضوء على طبيعة العمل الفني، ونكشف عن نمط وجوده؟[1]

وكان غرض **غادامير** من إدراج اللعب ضمن مقولاته الفلسفية هو البحث عن وجودية العمل الفني. "لذا فإن التحليل الذي يقدمه عن خبرة الفن، لا يستند إلى النزعة الذاتية التي تربط العمل الفني بوعي الذات بل إلى تحليل فينومينولوجي لظاهرة اللعب؛ لأن مثل هذا التحليل وحده هو الذي يسمح لنا بفهم العمل الفني. فقد بين **غادامير** بالقدر الكافي أن اللعب ليس مجرد متعة تلقاها الذات، وتجعلها منفصلة عن وجودها وعالمها، ومجرد فاعلية للتسلية تفتقر إلى الجدية، لأن الأهداف والمشاريع المألوفة في وجودنا قد وضعت جانبا، بل يجاهر بالأحرى أن اللاعب عليه في الوقت نفسه أن يأخذ اللعب على محمل الجد، لأن اللعبة لا تحقق أهدافها إلا عندما يفقد اللاعب ذاته ويتناساها في اللعبة،"[2] بل إن المشاهد لا يندمج ولا يستمتع باللعبة إلا إذا أحس بقصديتها وجديتها.

وبتعبير آخر "اللعبة، الذات الحقيقية الفاعلة، فهي تحدث عبرنا وفينا، "فهي من يتكلم بدلا عن الممارسين لها، لأنها بمجرد أن تبدأ يكف اللاعبون عن أن يكونوا ذواتهم، وإن حققوا شيئا من المتعة الخاصة فذلك من سحرها، أو قل هي المتعة ذاتها، وإلا لما قيل هذا مجرد لعب. وجمال هذا السحر وكماله في أن اللعبة لا تكون إلا ذاتها؛ إذ هي تستنفر كل هذا الحشد من اللاعبين والمتفرجين لتبلغ غايتها وتحقق كينونتها، أي تنتهي لعبة كما بدأت"[3].

إن للعبة قواعد وقوانين تحد من حرية الأفراد بغية حماية ذاتها ونظامها، فعلى الرغم من المخاطر التي تحيط باللاعبين داخل عالم اللعبة إلا أنهم ينجذبون ويندفعون إلى هذا العالم

---

[1] ينظر: هشام معافة: التأويلية والفن، ص 143.

[2] المرجع نفسه، ص 143.

[3] عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص 288.

معتقدين أنهم حققوا رغباتهم التي تذوب في رغبة اللعبة ذاتها التي مالها حدود ليصبح بهذا اللاعب جزءا من هذا النظام الذي يعد أساس قيام اللعبة وتمثيلها لوجودها. ولعل هذا ما يجعل المهتمين متخصصين ومتابعين ينشغلون بما يجعل اللعبة منطلقا وهدفا وليس اللاعبين وفي بعض الأحيان يستغنى عن الجمهور خدمة لنظام اللعبة؛ لأن الانفتاح على الجمهور يؤدي إلى إغلاق اللعبة نفسها. لكن إذا تعلق الأمر بالأعمال الفنية لاسيما التي لا تتم دون عرض أو تمثيل نقصد بذلك المسرحية فهل يعقل أن تمثل أو تلعب لذاتها؟[1]

إن اللعب الإنساني بوصفه تمثيلا يمكن أن يتأسس على التمثيل الذاتي فتقام من خلالنا وفينا، "لكن إذا ما تعلق الأمر بـ "اللعب الشعائري" le jeu cultuel، واللعب المسرحي منه، فإن الحكم يختلف، لأن المسرحية، بما هي فن يمثل/يلعب، لا تقدم بالمعنى نفسه كما هو الحال في لعب الطفل. فنحن جمهور المسرحية، لا نملك أن نكون إلا كذلك، وليس مشاركين كما يظن، فالممثلون/اللاعبون في المسرحية لا يتوقف جهدهم فيما يمثلون، ولكن يتجاوزون أنفسهم إلى من لهم حق المشاهدة كجمهور، فاللعب هنا ليس مجرد تمثيل ذاتي بسيط لحركة منظمة، ولا مجرد لعب/تمثيل بسيط فيه ينسى الطفل الذي يلعب نفسه، فهو "تمثيل من أجل". لذلك فإنه لما كان فعل اللعب، دائما، هو تمثيل فإنه بإمكان اللعب الإنساني أن يجد في التمثيل نفسه نشاط اللعب"[2]. يختلف اللعب الإنساني من حيث كونه تمثيلا ذاتيا بسيطا، أما اللعب المسرحي والشعائري فهو تمثيل من أجل الجمهور الذي يعتبر دوره أساسيا في عملية اللعب.

ويرى **غادامير** أن العرض المسرحي يبقى مجرد لعبة على الرغم من أن له عالمه الخاص الذي يجعله تمثيلا/عرضا يقدم من أجل الجمهور، وبصيغة أخرى يمثل العرض المسرحي بنية اللعب لأنه عالم مغلق على ذاته، وقد سبق وأشار **غادامير** إلى أن للعبة وجودها الخاص الذي يجعلها لا تقيم لا في وعي اللاعبين ولا في أفعالهم وإنما تجذبهم

---

[1] ينظر: عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص 288.

[2] المرجع نفسه، ص 289.

وتشحنهم بروحها؛ فالشخص الذي يلعب يحس بأن اللعبة تتجاوزه وتسيطر عليه، وهذه حقيقة لا ريب فيها، تتجلى بوضوح عندما يكون هذا الواقع نفسه واقعا مقصودا، وهو الحال حين يبدو اللعب بوصفه تمثيلا يقدم للمشاهد، أي بما هو "عرض" spectacle[1].

ويعطي **غادامير** المشاهد دورا لا يقل عن الدور الذي يؤديه الممثل المسرحي، لأن تقديم العرض يرتبط بحضوره، لذا فإن "اكتمال معنى هذا العمل وبلوغه تماما متوقف على المشاهد، دون أن يعني ذلك أن التمثيل/اللعب يتنازل عن سلطته، فهو حين يفضي إلى التمثيل فذلك جزء من استراتيجيته في ممارسة سيادته وبلوغ كماله. فهي، أي اللعبة، في النهاية، ذلك الكل المكون من اللاعبين والمشاهدين"[2].

ويذهب **غادامير** بعيدا بدور المشاهد في اللعبة؛ فهو يعطيه قيمة وحضورا أكبر "وكأن الممثل/اللاعب، حينئذ، لا يقتصر دوره على التأدية البسيطة التي قد يقوم بها في أية لعبة، كما رأينا، حيث يشارك في اللعب لأجل أن يفقد السيطرة على ذاته ويضيع تماما في فجوات اللعب، بل، على العكس من ذلك، إن دورهم يكمن في جعل المشاهدين أنفسهم، وهم في غمرة الاستمتاع بالعرض، يتيهون. هذا ما يجعل المشاهد يأخذ مكان اللاعب ويتحول من دور المشاهدة إلى فعل المشاركة، ومن ثم توكل إليه مهمة متابعة وضع الذي يلعب"[3].

يصبح دور الممثل/اللاعب ثانويا بالقياس إلى دور المشاهد من منظور **غادامير**؛ فالممثل ينجز دوره كعرض موجه نحو جمهور، وهذا ما يكشف عن تغيير كلي في وجهة اللعب عندما تتحول اللعبة إلى عرض يأخذ فيها المشاهد مكان اللاعب؛ أي أن من يستغرق في اللعب هو المشاهد لا اللاعب أو الممثل، فالمشاهد هو الذي تلعب فيه اللعبة[4].

---

[1] ينظر: عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص 289.

[2] المرجع نفسه، ص 290.

[3] المرجع نفسه، ص 290.

[4] ينظر: هشام معافة: التأويلية والفن، ص 152.

ويسبق المشاهد منهجيا اللاعب لارتباط اللعبة في الأساس بالجمهور دون إلغاء لدور اللاعب/الممثل الذي "يبدأ بتشكيل تجربته الوجودية من خلال العرض الذي يؤديه، لتصبح تجربة مستقلة عن سلوك اللاعب، وتتحول إلى وسيط له قوانينه الخاصة يجعل عملية التلقي ممكنة. وهنا تكمن أسبقية المشاهد على اللاعب. فالعمل المسرحي أو اللعبة تنطوي على رسالة يسعى الممثل من خلال الدور الذي يؤديه إلى تبليغها للمشاهد الذي يفهم معناها بمعزل عن سلوك اللاعب"[1]. ومن هنا نستنتج أن العمل الفني لا يكتمل إلا بالاستقبال من المشاهد/القارئ.

إن سبب ربط **غادامير** مفهوم اللعب بأنطولوجيا العمل الفني هو تأسيس رؤية هرمينوطيقية تقوم على جدلية السؤال والجواب، وأيضا أنه "كان جد مفتون بفكرة "مأخذ الذاتية" "prise de la subjectivité"، التي يطبقها بامتياز في مجال الفن. ومع ذلك فهي لا تخلو من بعض مظاهر الالتباس. تقتضي كل خبرة فنية وجود عاملين متناقضين تنظر إليهما الهرمينوطيقيا كعاملين أساسيين في تشكيل الخبرة الجمالية، وتسعى جاهدة إلى التوفيق بينها من خلال اللعب: فنحن إزاء خبرة واقعية مستقلة تتجاوزنا، ومع ذلك، وهنا تكمن المفارقة، نبقى معنيين بها مباشرة. هكذا فإن الفن هو من جهة تجربة موضوعية، لأنه قائم هناك في العمل الفني الذي يبسط سلطته علينا من عل، من أعلى عظمته. ومن جهة ثانية، يشير إلى تجربة ذاتية، لأن هناك دائما نداء خفيا يدعونا، ويضعنا في اللعبة"[2].

إن الفن تجسيد لحقيقة الوجود التي تصل إلينا عن طريق الفهم المضموني لا الشكلي، لذا، "يكون توجه المؤول إلى الأشياء ذاتها مقصودة، بما هي حقيقية موجودة، ولا نملك، نحن المؤولين، إزاء هذه الفاشية إلا نستمد تجربتنا من هذا الوجود حتى يكتمل فهمنا، أو بالأحرى تحقيق إمكانية الفهم بوصفه أعلى درجات التأويل التي يرجى تحققها. فالأثر الفني "ليس مجرد موضوع المتعة؛ إنه عرض، تم نقله إلى صورة، لحقيقة

---

[1] هشام معافة: التأويلية والفن، ص 152.

[2] المرجع نفسه، ص 152-153.

الوجود بوصفه حدثا. لم يحدث قط أن فهم أحد قصيدة في حقيقتها الجوهرية من خلال معيار الوعي الاستطيقي. وإنما وجه الأمر أن القصيدة، شأنها شأن كل النصوص الأدبية، تخاطبنا بمعناها ومحتواها. إننا لا نبدأ أبدا بالسؤال عن الشكل في القصيدة، ولا الشكل هو ما يجعل القصيدة قصيدة. إننا نسأل: ماذا تقول القصيدة؟ ونخبر المعنى في الشكل ومن خلال الشكل، أو بتعبير آخر، في حدث لعبة الالتقاء بالشكل. فالشكل حين نقابله هو حدث. ونحن أسرى القصيدة: تأسرنا روح القصيدة وتغلبنا على أمرنا"[1].

لا يكتمل وجود الأثر الفني ومعه اللعب/اللعبة إلا بالاستقبال/التلقي الذي يحققه المشاهد/القارئ له، والأمر البديهي لا نص بلا تأويل، ومن ثمة لا تأويل دون فهم ذلك أن النصوص ليست إلا وسائط بين المؤولين وإمكاناتهم التأويلية؛ فالنص لا يهب نفسه إلا وهو وسيط يتنازل عن حياده لصالح العلاقة/الحوار مع القارئ/المؤول، ليكون بذلك طريقا مفتوحا على تراثه المضمر في شقوقه، وإن الفهم أول خطوة نحو حركة التأويل لأنه لا يبلغ درجة الكمال، ولا يكون غاية في ذاته، فهو ينفتح على الآخر المتلقي، كما أن حركة التأويل تبقى حوارا جدليا قوامه المساءلة يتقلب فيها الفهم بين التفسير/الشرح والتأويل، وهذا ما تضمنه مفهوم اللعب/اللعبة عند **غادامير**[2].

لا يمكن للعب أن يوجد لو انغلق على ذاته واستقل عن الآخر، الأمر نفسه مع الآثار الفنية الأدبية التي يتحقق وجودها بالقراءة، وهنا يريد **غادامير** أن يوجه "أنظارنا إلى أنه لا يمكن استعادة إنسانية الإنسان المسلوبة إلا بتغيير وعينا الجمالي في علاقتنا بالأثر الفني، وهو بهذه الرؤية المتفردة يخرج الإنسان المعاصر من حالة الاغتراب التي ألحقتها به النظرية الشكلية المحضة، التي تنظر إلى الآثار الفنية على أنها صور/أشكال خيالية من المعنى/الحقيقة، ولا مكان فيها لسؤال الذات لذاتها، أو تاريخها/تراثها. ومن ثم تقوم الرؤية اللاتاريخية، كما هو سائد، داعية إما لنسف نصوص التراث وحرقها، أو إخضاعها لسلطان

---

[1] عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص 290-291.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 292.

الذات المتعالية كما لو أنها نصوص من إنتاجها، ويتحول الإنسان إلى كائن لا تاريخي، أو قل متمرد على تاريخه منكر لأصالة التراث/الآخر، وأحقيته في الوجود كذات له حق التعبير عن كينونته، وتثبيت شهادته على العصر الذي لفظه"[1].

كان غرض **غادامير** من إدراج اللعب ضمن مقولاته الفلسفية هو البحث عن وجودية العمل الفني في حد ذاته دون وضع اعتبار لا للذات المبدعة، ولا للذات المستعملة، وكذا ما تشعر به أثناء انغماسها في اللعب، "فاللعب يحقق غرضه فقط إذا ما فقد اللاعب نفسه في اللعب، فالجدية ليست مجرد شيء يدعونا إلى الابتعاد عن اللعب، إنما الجدية، في الحقيقة أمر ضروري للعب لجعله لعبا شموليا. والشخص الذي لا يحمل اللعبة على محمل الجد يفسد لعبة الآخرين"[2]. إن الغرض من اللعبة هو الدعوة إلى دخول عالم النص والاندماج فيه من أجل الوصول إلى الحقيقة.

ويشترط **غادامير** في العمل الفني كي يحقق وجوده أن يحدث تغيير في الذات المتلقية والمجربة له، وهذه الذات هي العمل نفسه الشيء الذي يجعل اللعب ذا دلالة، "لذا فالعمل الفني ليس موضوعا يقف بمواجهة ذات قائمة في ذاتها بل إن العمل الفني يحقق وجوده الحقيقي متى أصبح تجربة تحدث تغييرا في الشخص الذي يجربه. إن "الذات" هي تجربة الفن – الذات الباقية والثابتة – ليست ذاتية الشخص الذي يجرب الفن، وإنما هي العمل نفسه. وهذه النقطة التي يصبح فيها نمط وجود اللعب وجودا ذا دلالة فللعب ماهيته الخاصة، والمستقلة عن وعي الذي يمارس اللعب"[3].

---

[1] المرجع السابق، ص 293.

[2] هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، تر، حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا، ط1، ليبيا، 2007، ص 172.

[3] المرجع نفسه، ص 173.

2.7. المسافة الزمنيـة

لقد رفض **غادامير** مفهوم الحكم المسبق في عصر التنوير أين اتخذ معنى سلبيا، ودعا إلى ضرورة مراجعة موقفنا تجاهه؛ فالحكم المسبق ليس دائما حكما خاطئا ولكنه جزء من فكرة تحتوي قيمة إيجابية أو سلبية، وعلى المرء أن يتعلم كيفية استخلاص أمور مرئية في ضوء تأثير سلطة الحكم المسبق، فلا ينبغي أن نقطع كل صلتنا بالآراء المسبقة التي توجه فهمنا المسبق شريطة أن نستخدمها إلى أن نتخلى عنها أو تؤكدها الأشياء[1].

يؤكد **غادامير** أن الأحكام المسبقة مهمة في عملية التأويل، فهي وحدها التي تمكننا من فهم التاريخ "وفي سياق تحليله لمبدأ عصر التنوير عن الحكم المسبق، يعمل **غادامير** على رد الاعتبار للتراث والسلطة، مبينا أن هذا الاتجاه الذي اصطبغ به عصر التنوير، والمتمثل في استبعاد جميع الأحكام المسبقة، هو في حد ذاته حكم مسبق ضد الحكم المسبق ذاته، يحرم التراث من قوته، وتجاوزه يتيح لنا إمكانية فهم حقيقي للتناهي الذي لا يسود فقط إنسانيتنا، بل أيضا وعينا التاريخي"[2].

نخرج مما سبق أن الأحكام المسبقة ضرورية، إلا أننا نجد أنفسنا أمام معضلة التمييز بين الأحكام المسبقة المشروعة وغير المشروعة، وقد حاول **غادامير** أن يجد حلا لهذه المشكلة من خلال مفهوم المسافة الزمنية ودلالتها بالنسبة للفهم.

وقبل التعرف على مفهوم المسافة الزمنية عند **غادامير** لابد من الإشارة إلى مهمة الهرمينوطيقا بالنسبة إليه، "إنها التمييز بين الأحكام المسبقة المشروعة وغير المشروعة. لأن الأحكام المسبقة المشروعة النابعة من داخل الوضع التاريخي للمفسر تمهد الطريق لنشاط

---

[1] ينظر: هشام معافة: التأويلية والفن، ص 87.

[2] المرجع نفسه، ص 87.

الهيرمينوطيقي، ولا تحطم الموضوعية وإنما تجعلها ممكنة. تأتي مهمة النشاط الهرمينوطيقي الذي يكفل لنا نوعا من المشروعية للأحكام المسبقة من خلال عملية الحوار"[1].

يأتي المؤول إلى النص وهو محمل بأحكام مسبقة توجه فهمه للنص، هذه الأحكام هي شرط عملية التفسير والتأويل وإن "المسافة الزمنية تنتج المراقبة والفحص وهي ليست ذات سمو محدد وإنما تتطور وفق حركة متصلة للعالم والتشميل. فالعالمية المطهرة بالزمن هي الخاصية الثانية للزمانية، فتحفة هذه الأخيرة هي الكشف عن جديد من "الأحكام المسبقة". يتعلق الأمر بأحكام مسبقة غير جزئية ولا خاصة. وإنما بأحكام تؤسس الأفكار الموجهة والمؤسسة للفهم الحقيقي. يعتقد **غادامير** أنه يتحدد من جديد نشاط فن التأويل "فبفضل ظاهرة "المسافة الزمنية" وتوضيح مفهومها يمكننا اكتساب النشاط النقدي لفن التأويل"، النشاط النقدي الذي يميز بين الأحكام المسبقة المضللة والأخرى الموضحة وبين الأحكام المسبقة الخاطئة والأخرى الصحيحة. وعليه ينبغي رفع الأحكام المسبقة عن الفهم الذي تقوده والتي تسمح "للمقاصد الأخرى" للتراث للتخلص منها والذي يضمن إمكانية فهم الشيء كشيء آخر"[2]. ومن هنا تمكننا المسافة الزمنية من الفهم الموضوعي للعمل الفني ووضعه في سياقه التاريخي الذي يعتبر من مهام التأويل الأساسية.

وقد صرح **غادامير** في كتابه "الحقيقة والمنهج" أن "بوسع المسافة الزمنية غالبا حل مسألة النقد في التأويلية أعني مسألة تمييز الأحكام المسبقة الصادقة، التي بواسطتها نفهم، من تلك الأحكام المسبقة الزائفة التي بواسطتها نسيء الفهم"[3]. كما أن المسافة الزمنية بإمكانها أن تأتي بتلك الأحكام المسبقة التي تؤدي إلى الفهم الصحيح.

---

[1] عبد العزيز بوالشعير: غادامير، ص 50.

[2] المرجع نفسه، ص 50.

[3] هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، ص 408.

3.7. السؤال والجواب

لقد تحدث **غادامير** عن منطق السؤال/الجواب وأعطاه مكانة وأهمية في مشروعه التأويلي، ذلك أن معرفة وفهم نصوص الماضي "لا تطلب منهجيا بل جدليا، لأن الجدلية هي فن المساءلة l'art de questionner، ليس بما هي إمساك للحقيقة إجابة، وإنما هي فن المساءلة المستديمة التي لا تكل. إذا، لا يتردد **غادامير** في القول بأن فن التفكير هو فن الجدل لأنه الفن الذي يثمر حوارا حقيقيا"[1].

يرتبط السؤال/الجواب بالحوار، ويفتح الجدل بين الحاضر والماضي، و"تكمن أصالة الحوار، في صورته الجدلية بين الماضي والحاضر، السؤال والجواب في إشاعة ثقافة الإنصات كمنحى هرمينوطيقي يروم الانفتاح على نصوص الماضي، والسماح لها بمساءلة همومنا في الحاضر، كما أن دور هذه النصوص سيعتمد بالدرجة الأولى على نوعية السؤال الذي سنطرحه عليها، انطلاقا من أفقنا التاريخي، ويعتمد، أيضا، على مدى استعدادنا لإعادة صياغة السؤال الذي يشكل الأثر إجابة عنه. وهذا يعضد، في الحقيقة، رؤية **غادامير** لنشاط التاريخ، والآليات التي بها يتم تفعيله في الحاضر. فالتميز الجديد الذي تكتسبه النصوص داخل الفهم يجعلها تندمج في وجود أصيل. ومن ثم فكل ترهين/تفعيل داخل الفهم يمكن تفسيره كإمكانية تاريخية لما تم فهمه. ولعل هذا ما يجعل التناهي التاريخي لوجودنا – في– العالم Dasein يقتضي الوعي بأن هناك من سيأتي بعدنا من الناس، وسيكون فهمهم دائما بشكل مغاير"[2]. نصل إلى أن الفهم مرتبط بالإجابة على سؤال ما، في حين نجد أن جمالية التلقي تهتم بالتعرف على السؤال الذي يقدم النص جوابا عنه، ومن ثمة إعادة بناء أفق الأسئلة والتوقعات.

يمكننا القول بأن الهرمينوطيقا هي فن المساءلة، أين يقف النص موقف المحاور الذي يتبادل الأسئلة مع المتلقي، ومن هنا فإن "نشاط التأويل كما يبتغيه ويرتضيه **غادامير** هو

---

[1] عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص 312.

[2] المرجع نفسه، ص 312-313.

تلك العتبة التأويلية التي تنفلت من العتمة اللغوية، فهو لا يختزل اللغة إلى مجرد لعبة العبارات وسحرية المنطوقات، اللغة تكتمل معقوليتها وتنكشف قوتها وطاقتها وتتجلى حكمتها في بلاغة الحوار، كل منطوق معبر وعقل مفكر وفعل مدبر إنما يتقيد بالسياق (الحوار) والاستعمال (التطبيق). إننا نفهم ونتفاهم ونتحاور لأن "أشياء" النص أو شيئية الكتابة تنادينا من أعماق وأفاق التراث الذي ننتمي إليه ونسكن فيه بقدر ما يسكن فينا ويتأصل في حفريات ذاكرتنا وأغشية وعينا"[1].

كما سبق وأشرنا أن منطق السؤال/الجواب يفتح جدلا واسعا بين الماضي والحاضر (أفق النص وأفق المؤول)، وكل نص يأتينا من الماضي، يأتي محملا بسؤال يطرحه على المؤول، ولن يتم فهم النص إلا بفهم هذا السؤال، كما أن انصهار الآفاق يحدث بالحضور المزدوج لكل من النحن والتراث في اللحظة الراهنة، وأن هذا الحضور يجب أن يقوم على مبدأ المشاركة الفعالة والإيجابية التي تساهم في تشكيل المعنى والتوصل إلى الحقيقة النسبية لأن الفهم نسبي يتغير من جيل إلى جيل حسب آفاق التلقي.

ويتم إدراك السؤال بواسطة حالة اللاتحديد l'indétermination ذلك أن طبيعة السؤال تتمثل في كونه يفتح أفق الممكن ويبقيه مفتوحا، "لكن ليس على المطلق الذي يدخل إلى جو الفوضى أو العبثية، وإنما هو دائما سؤال نحو جهة ما؛ إذ لا يعقل أن يطلق السؤال، ولو تخيلا، بعيدا عن مسؤول هو المعني به، يبقى أن الإجابة لا تعرف، وإن تم تحديدها سلفا فهي تتغير في لحظة الحوار، حيث يقف المؤول والنص، كل يسال ويتوقع ولا ينال إلا ما شاء منطق السؤال/الجواب. فالنص، وقد أصبح موضوعا للتأويل، يطرح على المؤول أسئلة يحاول الإجابة عنها داخل بنية هذه المساءلة حوارا وتأويلا. وكما أشرنا، فإن أصالة الفهم/التأويل تكمن في أن يرتبط بالسؤال الذي وضعه النص، ليكون الفهم هو فهم لسؤال

[1] عبد العزيز بوالشعير: غادامير، ص 52.

النص"[1]. ومن ثمة فإن منطق السؤال والجواب يجعل من النص إمكانية افتراضية تحتاج إلى المؤول لكي ينجزها ويحققها ليبقى المعنى دائما مفتوحا غير محسوم.

يقودنا منطق السؤال/الجواب إلى أن الفهم في العلوم الإنسانية هو معرفتنا لطرح الأسئلة لا الوصول إلى نتائج نهائية لأن ذلك لم يعد مهما، لذا يستلزم تعلم طريقة طرح الأسئلة الحقيقية مع ترك بعضها مفتوحا؛ لأن الانفتاح على نتائج وإجابات ممكنة يمثل جزءا من خصوبة الأفق الذي يمكن أن تشكله العلوم الإنسانية، يصبح بذلك منطق العلوم الإنسانية عند **غادامير** هو منطق السؤال[2].

4.7. انصهار/ اندماج الآفاق

شكل مصطلح انصهار/اندماج الآفاق أطروحة مهمة ومركزية عند **غادامير** في حديثه عن الفهم والحقيقة، فقد وظفه كـ "رد على من يدعون، مثل "**دلتاي**"، بأن مهمة الفهم تتلخص في التحرر من أفق الحاضر قصد "الانتقال" "Transposer" "Sichverstzen" إلى أفق الماضي"[3]. وبهذا يرتبط مفهوم الأفق بالفهم، وقد استفادت منه نظرية التلقي كثيرا، إلا أنه يتميز بالنمو والتشكل المستمر عند **غادامير**، "فالفهم، إذا، هو حوار بين الماضي والحاضر، أو بالأحرى، يحدث جدل السؤال والجواب انصهارا بين أفقين؛ أفق المؤول حاملا لفروضه المسبقة في المقام التأويلي الراهن، وأفق الماضي الذي يحضر، من خلال النصوص التراثية، في صورة أسئلة متوجهة إلى من يروم فهمها/تأويلها. هذا ما يفضل **غادامير** تسميته، كما رأينا من قبل، انصهار/اندماج الآفاق (Fusion des horizons Horizontverschmelzung/) على اعتبار أن الفهم المنجز في أفق الحاضر لا يعدو أن

---

[1] عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص 313-314.

[2] ينظر: هشام معافة: التأويلية والفن، ص 92-93.

[3] هشام معافة: هرمينوطيقا انصهار الآفاق عند "هانس جورج غادامير"، مجلة دراسات فلسفية، العدد 7، الجزائر، 2016، ص 86.

يكون استمرارا لأفق الماضي المرسل نصوصا وأفعالا"[1]. فلا يتشكل أفق الحاضر بدون أفق الماضي لنصوص التراث.

يقودنا مفهوم الأفق وانصهاره واندماجه إلى اتحاد بين القديم والجديد دون أن تمنح الصدارة لأي طرف؛ فتجرد المؤلف من الأفق التاريخي لنصوص التراث يوقع في سوء فهم الدلالات والمضامين، وهذا يؤكد أن "عملية التأويل هي مناسبة لحدوث تفاعل وشد وجذب بين الزمن الماضي الذي ينتسب إليه العمل الأدبي وبين حاضر القارئ. وعليه فإن تحقق فعل الفهم لا يتأتى إلا عندما "يندمج" "أفقنا" الخاص المشكل من المعاني التاريخية والمسلمات بـ "الأفق" الذي يوضع داخل العمل. آنذاك لا نلج العالم الغريب للنص فحسب، ولكننا نضمه إلى مجالنا الخاص، لنصل بذلك إلى فهم لذواتنا يكون أكثر عمقا وشمولية"[2].

لا يمكن لأفق الحاضر أن يوجد ويتشكل إلا بأفق الماضي، وتحقق الفهم يرتبط بانصهار هذه الآفاق داخل اللغة، "ويرى **غادامير** بأن لقاء الأفقين يكون ممكنا مادام أنه متحقق في الوجود. فهذا الانصهار يعمل، في الواقع، على إضاءة الأفق الخاص بالمؤول ليؤسس فهمه الذاتي وكشفه الأنطولوجي، بما هو أساس تشكل كينونة الإنسان في هذا الوجود، فكأن هذا اللقاء بين الأفقين هو لحظة كشف الكائن لذاته أنطولوجيا. يبقى أن هذا الحدث العظيم، كما يقول **غادامير**، لا يكون إلا داخل اللغة، بوصفها بيت الوجود الذي يسكن فيه الكائن، ومن ثم الوسيط médiateur الذي يحمل إلينا تراث الماضي، لأن علاقتنا بالوجود والعالم، هي أولا وقبل كل شيء، علاقة ذات طابع لغوي، بل يجب الإقرار بعد هذا الوصف، حسب **غادامير**، بأن البعد اللغوي لعملية الحوار التي تؤسس فعل السؤال، هي مظهر للتأويل"[3].

---

[1] عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص 314.

[2] فؤاد عفاني: نظرية التلقي، رحلة الهجرة، دار نينوى، دط، دمشق، سوريا، 2011، ص 88.

[3] عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص 315.

يعكس الوعي التأويلي ظهور التراث وانصهار آفاق الماضي والحاضر، و"صحيح أن المسافة الضرورية بين العصور والثقافات والطبقات والعرقيات وحتى الأشخاص هي عنصر عابر للذوات، ينعش الفهم ويمنحه القوة والجهد الفكري ويمكننا أيضا وصف هذه الظاهرة بقولنا إن المؤول والنص يمتلك كل واحد منهما "أفقه" الخاص وإن الفهم يمثل انصهار هذه الآفاق"[1].

وينبغي الإشارة إلى أن **غادامير** لم يتحدث صراحة عن انصهار الآفاق في كتابه "الحقيقة والمنهج" بل استحضرها في موضعين بطريقة فيها من الإخفاء والسرية، إلا أن "أطروحته الأساسية كانت: إن فهم أي عمل فني يقتضي انصهارا للآفاق؛ أي أن نكون جزءا من المعنى الذي يكملنا، يملؤنا ويغيرنا. والمثال النموذجي والأكثر دراماتيكية هو التراجيديا؛ فمن المستحيل أن نشهد عملا تراجيديا دون أن نتعرف عبره إلى أنفسنا، ودون أن نكون جزءا مما يلعب وما يقال لنا، فنحن جزء من لعب العمل ذاته. وهذا ما يتيح لنا الحديث وإن كان **غادامير** لا يشير إلى ذلك صراحة –عن "انصهار فني" " fusion artistique" "[2].

5.7. اللغة

تأخذ اللغة مكانة بارزة في كل الدراسات الفلسفية المعاصرة لأنها أداة للتعبير عن الذات ووسيلة لتنمية ملكة الفهم، فهي ما يميز التجربة الإنسانية في العالم، و"إن **غادامير**، وهو يتعقب تحولات نصوص التراث عبر الصيرورة التاريخية وصولا إلى الزمن الراهن، حيث يتم الفهم/التأويل في مقام تأويلي مخصوص، تأكيدا على جدلية السؤال–الجواب، وانصهار الآفاق، لم يجد غير اللغة، بما هي جوهر التفكير الفلسفي عند أستاذه **هيدغر**، والأساس

---

[1] هانس غيورغ غادامير: فلسفة التأويل، تر، الأصول، المبادئ، الأهداف، محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، ط3، الجزائر، 2017، ص 91.

[2] هشام معافة: التأويلية والفن، ص 94.

الذي يقوم عليه مشروعه الهرمينوطيقي، بما هو مشروع أنطولوجي بالدرجة الأولى، يسعى، فيما يسعى إليه، إلى جعل اللغة وسيطا بين الإنسان والوجود"[1].

وقد أعطى **غادامير** اللغة مكانة مركزية في فلسفته التأويلية؛ فهي وسيط تأويلي للبشر وتجعل الفهم ممكنا، كما أنها "الوسط الذي يتحقق داخله الوفاق بين الشركاء ويتم فيه التوافق على الأشياء"، وهي بذلك وثيقة الصلة بالفهم كما يمكن أن يختبر ذلك أي متكلم عندما يوجد أمام كتاب أو فقط في حوار عرضي حول قضايا الحياة. فبما أن هذا الفهم هو شكل من أشكال الحضور في العالم، وبما أنه لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال اللغة، فإن الكلمات وحدها تعد المدخل الرئيسي نحو عالم لا يمكن أن يوجد إلا ضمن تفاصيلها. فنحن نمتلك العالم في الكلمات لا في حضوره الفعلي"[2].

تساهم اللغة في تشكيل العالم الخارجي وتشخيصه من خلال تقديم ما هو موجود في العالم الذي نعيش فيه، وبها نتعرف على أنفسنا وعلى الآخرين، ويكتمل وجودنا في العالم؛ فاللغة تحيلنا إلى النص والنص يحيلنا إلى القارئ.

وإذا كان **غادامير** يركز على ذاتية المؤول ودلالية النص ويهمش المؤلف، فإنه يرفض "مثل **هيدغر** – الوظيفة الدلالية للغة التي لا تشير إلى الأشياء، بل الأشياء هي التي تفصح عن نفسها من خلال النص الأدبي الذي يعد شكله الفني وسيطا ثابتا بين المبدع والمتلقي، وعملية الفهم – وبالتالي عملية التفسير – متغيرة طبقا لتغير الآفاق والرؤى والتجارب ووجهات النظر. ولكن بعد ثبات النص كشكل فني متميز ومتعارف عليه – في الوقت نفسه – هو العامل الأساسي الذي يجعل عملية الفهم ثم التفسير ممكنة"[3].

ولقد تبنى **غادامير** رؤية جديدة في مشروعه الفلسفي المتميز لما طرح مفهوم اللغة وإحالتها على الفهم، ولقد ذهب بعيدا لما أعلن "عن أسبقية اللغة على الإنسان. فهو

---

[1] عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص 318.

[2] سعيد بنكراد: سيرورات التأويل، ص 155.

[3] نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، دار نوبار، ط1، القاهرة، مصر، 2003، ص 222.

لا يختارها كما يختار ملابسه وأثاثه، إنها شبيهة بالعائلة، فلا أحد يختار أقاربه. "لذلك صح القول إننا نستدرج إلى حديث ما أو نتورط فيه، عوض القول إننا ندخل في حديث مع شخص ما، والدليل على ذلك أنه لا أحد يستطيع توقع ما سيؤول إليه هذا الحديث". بالتأكيد لا يمكن مقارنة حالة الحديث الثنائي مع الحالات التي يعرض لها نص ممتد طولا وعرضا؛ فالنص في واقع الأمر "هو تجليات لحياة تم تثبيتها لكي تدوم"، ومع ذلك هناك نوع من التشابه بينهما. إن النص ذاته يضع للتداول عوالم تبنى داخل لغة لا نستطيع دائما رسم حدودها بدقة في استقلال عن كل الإحالات الدلالية التي قد لا تستوعبها الوضعيات الموصوفة في النص"[1]، فيصبح كل فهم تأويل وكل تأويل متعلق باللغة.

لقد حاول **غادامير** إعادة الاعتبار للغة بوصفها طاقة إبداعية تحيط بالإنسان وأشياء الوجود تشكيلا وفهما، لا مجرد أشكال وقوالب رمزية ليس لها القدرة على إبراز كينونتها كوجود مستقل له خصوصيته، وإذا كانت اللسانيات الحديثة و فلسفة اللغة قد نظرت إلى اللغة كوعي وكشكل منفصل عن كل مضمون، ومستقل بطبيعته الرمزية عن عالم الأشياء؛ فإن **غادامير** اعتبر هذا التصور وإن حرر اللغة من وظيفتها الأداتية (كونها مجرد حروف أو ألفاظ تعمل على تثبيت الحقيقة، التي أقرها اللوغوس كسلطة حضور/أصوات، كتابة)، ولكنه لم يستطع أن يؤسس للغة بما هي أكبر من مجرد شكل رمزي أو قالب تنحبس فيه الكلمة فلا حياة لها ولا وجود، أو بوصفها كتابة أصيلة مستقلة عن صاحبها ومؤولها[2].

واللغة "لا تعكس أشياء العالم الخارجي، أو هي مجرد أداة في يد الإنسان يعجنها كما يشاء، وإنما بحكم أنها صور، سواء أكانت نفسية على مستوى الدال أم ذهنية على مستوى المدلول، فهي تعبر عن غائب لا عن حاضر، وعن متعدد لا عن أحادي، وعن دلالات

---

[1] سعيد بنكراد: سيرورات التأويل، ص 156.

[2] ينظر: عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص 324.

بوصفها تتعدد وظائف لا تنقضي، لا عن معنى ثابت يجعلها مرتبطة بصاحبها، أو سلطة ايديولوجية تقتل طابع الإبداع فيها، أو تستنزف معانيها"[1].

إن الأشياء الموضوعة للتداول البلاغي لا تعبر عن حقيقة اللغة، وإنما "هناك إحالاتها الدلالية المضافة التي تختلف من ذات إلى أخرى. وهذا ما أكده **غادامير** في حديثه عن الهرموسية الرومنسية التي آمنت بقدرة المؤول على تقمص ذات المؤلف من خلال اللغة التي يشتركان في استعمالها. إن الفهم عند **غادامير**، على العكس من ذلك، "لا يقوم بوضع ذات داخل ذات أخرى، ذلك أي خلق مشاركة مباشرة بين هذه الذات وتلك، إن فهم ما يقوله الآخر شبيه في تصوره بالاتفاق على فحوى ما هو موضوع للتداول، وليس الالتحام معه وعيش ماعاشه، إن المعنى الذي يتحقق بهذه الطريقة في الفهم يستدعي دائما ممارسة تطبيقية (...)، وفي جميع الحالات، فإن هذه السيرورة هي في كليتها سيرورة لغوية"[2]. إن **غادامير** يريد تأسيس علاقة حوارية بين الأنا والأنت، وأن تكتشف هذه الأنا في الأنت، فالعمل الفني ليس منفصلا عن عالمنا الذاتي، بل يزيدنا فهما لذاتنا عند انعكاس تجربة العمل فينا.

يتحقق الحوار والتفاهم مع الآخر بفضل اللغة، وبدل أن يصبح الإنسان محصورا في بيئة لغوية مغلقة على نفسها يخرج إلى هذا العالم الذي صنعته اللغة ليفهم أخاه الإنسان، وهو ما ألح عليه **غادامير** في حديثه عن الترجمة. "فهي تشير إلى إمكانية التمثيل لعالم يتطور بشكل مختلف من خلال لغتين لا رابط بينهما. إن حضوره في هذه اللغة لا يشبه بالضرورة حضوره في تلك. ويتخذ هذا الاختلاف في التمثيل كامل أبعاده الإشكالية في عملية الترجمة، ذلك أن "مهمة المترجم هي نقل معنى يجب أن يكون مفهوما ضمن سياق الذي يتلقى النص المترجم، وهو أمر يجب ألا يقود المترجم إلى خيانة المعنى الأصل رغبة في الحفاظ على سلامة السياق المنقول إليه؛ إن الحفاظ على المعنى الأصل تقتضيه

---

[1] المرجع السابق، ص 324-325.

[2] سعيد بنكراد: سيرورات التأويل، ص 158.

الترجمة ذاتها، وبما أن هذا المعنى يجب أن يفهم ضمن قوانين اللغة الهدف، كان من اللازم صياغته بطريقة جديدة، وهذا ما يجعل كل ترجمة تأويلا، في نهاية الأمر". "[1]. إن المعنى لا يمكن فصله عن نمط صياغته، والأمر نفسه مع الحوار الذي يصدق على اللغة نفسها، ونحن لا نستطيع تجنب سوء الفهم بين أطراف التواصل، فهناك تياران بين الذوات في طريقة استيعاب معطيات العالم.

ولا يمكن النظر إلى الترجمة على أنها عملية بسيطة، بل إنها تتضمن تأويلين الأول أثناء قراءة النص في لغته الأصلية والثاني في نقله إلى لغة أخرى، فهي "في الأصل انتقال من حقل ثقافي له تقطيعه المفهومي الخاص إلى آخر لا يملك التقطيع ذاته بالضرورة. وهو ما يتأكد في الانتقال الدائم من لغة إلى أخرى. هناك تفاوت بين اللغات، وهو تفاوت حضاري في الغالب من الحالات. فبالإضافة إلى أن كل لغة تعبر عن هذا العالم وفق ممكناتها في التصريف الزمني والتركيب والتسميات أيضا، هناك إيقاع النمو والتطور الذاتي لكل لغة. لذلك فالتفاوت المقصود هنا لا يتعلق بالمنجز المادي (العلمي والصناعي)، بل يعود إلى ما تقتضيه التغطية اللغوية المرافقة له. وهو ما يعني التوسيع الدائم لدائرة التحديدات المضافة سواء في التسمية، (الأشياء المستحدثة) أو في اكتشاف مناطق جديدة في الطبيعة والذات الإنسانية على حد سواء. وجزء كبير من سوء الفهم في عمليات الترجمة ناتج أصلا من وجود هذا التفاوت. هناك فاصل بين اللغة الأصل واللغة الهدف، وهو فاصل لا يمكن أبدا تجاوزه إلا في حالات نادرة، لا نستطيع تحديده بدقة، ذلك أن كل لغة تتعاطى مع العالم وفق تقطيعاتها الخاصة، لا وفق ما يؤثثه من الأشياء"[2]. نستنتج أن التفاوت اللغوي بين اللغة الأصل واللغة الهدف يمكنه أن يؤدي إلى سوء الفهم، ومن ثمة ترجمة سيئة وهذا يتطلب من المترجم أن يكون ملما باللغة الأصل (الأشياء المستحدثة فيها)، واكتشاف أكثر للذات الإنسانية.

---

[1] سعيد بنكراد: سيرورات التأويل، ص 159.

[2] المرجع نفسه، ص 159-160.

إننا نحتاج إلى الفهم في جميع الحالات بمفهومه البسيط والهرموسي، ذلك أن الحوار باعتباره سيرورة تتكون من شرح وتفاهم فهو يقتضي التفاعل مع ما يقوله الآخر، وما يجب علينا فعله هو الاهتمام بوجهة نظره دون أن نضع أنفسنا مكانه، ذلك أن ما نريد الوصول إليه هو ما يود قوله لا ما تحيل عليه شخصيته، ومن خلال عملية الفهم لا نقوم بربط ما يقوله الآخر بأفكاره هو، بل ندرجها ضمن ما نفكر نحن فيه؛ فالتبادل لا يتم إلا من خلال أرضية مشتركة للتفاهم[1].

إن التأويل الذي نرومه يبحث فيما يريد الآخر قوله، لا البحث في السياقات التي تحيط بهذا الآخر. "فكيفما كانت درجة معرفة المترجم بحياة المؤلف، فإن ترجمة النص لا يمكن اختصارها في بعث السيرورة السيكولوجية التي كانت وراء كتابته. إن الأمر يتعلق باستعادة يتحكم فيها فهم ما يقوله. ولا أحد يشكك هنا في أن الأمر يتعلق بتأويل، لا بعملية مشتركة بين مترجم ومؤلف"، وبعبارة أخرى، "تقوم الترجمة، كما يقوم بذلك التأويل أيضا، بالإتيان بمزيد من التوضيح". إن التأويل ممكن فقط عندما تتخلص اللغة، النص المكتوب في حالتنا، من مرجعياتها المباشرة، لتنفتح على ممكنات الثقافة. حينها تمتد بين التمثيل المباشر والحالات التي تستوعب ضمن ما يأتي به التباعد الزمني والتباعد الثقافي، هوة على التأويل ردمها لكي يستعيد ما غيبته زمنية لا تتوقف. وفي هذه الحالة، تنفصل اللغة عن مرجعياتها لتصبح دالة ضمن ما يمكن أن يبنيه النص ومؤوله. إن الكلمات في هذا السياق تصبح "كلمات لذاتها" لا في علاقتها بمرجع مباشر، كما يقول **ريكور**"[2]. ومن ثمة يتم التأويل فقط إذا تخلص النص من مرجعياته، وأصبح في مواجهة مباشرة مع المؤول.

لا يمارس المؤول أية وصاية على النص؛ فهو يتحول إلى كائن يستجوب في إطار جدل المساءلة، "فلا سلطة، إذا، إلا للغة التي تجعل المؤول في التجربة التأويلية ينصت إلى تلك الأصوات القادمة من بعيد، نصوصا وأفعالا، فيشرع، إذ ذاك، في حوارها

---

[1] ينظر: سعيد بنكراد: سيرورات التأويل، ص 160.

[2] المرجع نفسه، ص 161.

ومخاطبتها، وعرض فهمه وأحكامه المسبقة التي لا يبقى منها إلا ما ارتضاه النص وأذن بتبنيه فهما/تأويلا له، فيبقى المؤول على هذه الحال إلى أن ينقضي زمن التأويل ويبلغ منتهاه، بما هي تجربة هرمينوطيقية تفتحها اللغة أمام المؤول لتأسيس حدث الفهم/التأويل كمعرفة عملية ترتبط بالزمن الراهن، أليس على المؤول أن يفهم النص في حدود مقامه التأويلي، من ثم فكل تأويل يغدو بالضرورة ممارسة يطل من خلالها الحاضر على الماضي، انفتاحا وحوارا وتفاهما، فينشأ فهم/تأويل/نص/أفق جديد نابع من مقام التجربة التأويلية ذاتها التي تكون، عبر الطابع اللغوي"[1].

6.7. زمانية العمل الفني

لقد دافع **غادامير** عن فكرة التجلي المتواصل للفن، وأكد على حقيقة العمل الفني والدور التاريخي الذي نفى انقطاعه؛ فالقديم يتم الاستعانة به وحفظه في كل جديد يحل محله، وهذا خلاف **هيدغر** الذي يرى بأن التراث يظهر في شكل شذرات منفصلة ومتقطعة عن بعضها البعض، ومن ثمة ففهم الزمان عند **غادامير** يقتضي إدراك هذا التواصل حتى وإن كان مرتبطا بزمانية العمل[2].

إن الأعمال الفنية التي تأتينا من الماضي لا يمكن أن تختزل كمجرد موضوعات للوعي الجمالي أو التاريخي؛ لأنها أعمال معاصرة لكل عصر، ذلك أن العمل الفني يظل هو نفسه يحافظ على وحدته وهويته التي تظهر بعدة أشكال عبر مختلف العصور، وهذه التمظهرات المختلفة للعمل الفني تنتمي إليه وتكون معاصرة له. وهذا ما يدفعنا إلى التساؤل ما نوع هذه "المعاصرة" "contemporanéité"؟ وما نوع هذه "الزمانية" "Temporalité" التي ينتمي إليها العمل الفني؟[3]

---

[1] عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص 331-332.

[2] ينظر: هشام معافة: التأويلية والفن، ص 168.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 168-169.

وقد ميز **غادامير** بين نوعين من الزمانية:

"أولا- زمانية تاريخية: تشير إلى تصورنا للزمان العادي، الذي ينحل إلى لحظات زمانية متقطعة، ماض وحاضر ومستقبل. ويظهر العمل الفني كزمانية تاريخية، من حيث قابليته للتكرار، والأوجه المختلفة التي يتخذها أثناء عرضه. إلا أن هذه العلاقات التاريخية تظل ثانوية بالنسبة للعمل الفني، لأنه يبقى كما هو على الرغم مما يطرأ عليه من تغيير.

ثانيا- زمانية فوق تاريخية (مقدسة): لا يكون فيها الحاضر لحظة عابرة، بل يمثل اكتمال الزمان. وهذا النوع من الزمان يصدق على العمل الفني على نحو خاص؛ أي بوصفه زمانا مقدسا، يتم فيه التعليق التام للزمان الجاري"[1]. يصبح الفن بذلك وسيلة للفهم والوصول للحقيقة، وهو ليس موضوع شك وتساؤل؛ لأن مقدرة الفن كبيرة على تجاوز المسافة الزمنية لاستخدامه الدلالات وتوظيفه للصور الإبداعية.

يخلص **غادامير** إلى أن وجود العمل الفني لا ينفصل عن عرضه؛ فهو حوار ونداء، ومعاصر بالنسبة إلينا، وإن تأكيد **غادامير** على مفهوم التعاصر وزمانية العمل، رغبة منه في إجهاض تلك المسافة الجمالية والتاريخية التي تطبق على الأعمال الفنية، وتميل إلى تصنيفها بالاستعانة بمقولات العصور؛ عصر الباروك، العصر الكلاسيكي، والعصر الانطباعي...إلخ. فهل يكفي أن نتأمل لوحة ما حتى نحكم عليها بأنها تنتمي إلى عصر الباروك أو الانطباعية؟ وهل يمكن القول بأن **بودلير** هو مجرد تجل للرومانسية؟[2]

إن **غادامير** عندما فتح باب الجدل يكون قد أعطى مكانة لإطيقا التفاهم بين الناس من خلال دعوته إلى هرمينوطيقا كوكبية عبر وسيط هو اللغة، والعالم المقصود هو المؤنس لا المعولم أو المرقمن الذي تدعو إليه الحداثة اليوم في الثقافة الغربية، أين شاع حديث النهايات كبديل معرفي ينذر بحلول عالم أخروي monde eschatologique تنتهي معه

---

[1] هشام معافة: التأويلية والفن، ص 169-170.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 170.

مشاريع العقل الغربي، ويرحل فيه مشروع الحداثة البعدية postmodernité، ليفسح المجال أمام مشروع الحداثة الفائقة التي يتشكل فيها مجتمع جديد لا مكان فيه للإنسان إلا أن يكون مستنسخا أو عابرا أو أثيريا مفترضا[1].

ويمكننا تلخيص إسهام **غادامير** في التلقي بما أورده **جميل حمداوي** في كتابه "نظريات القراءة في النقد الأدبي"، فهو يرى بأن **غادامير** سعى إلى دراسة الكيفية التي يتم بها التعامل مع النصوص، واستنتاج المعنى المراد ظاهرا أ كان أم خفيا وكل هذا عن طريق الفهم الذي يساعد على الانتقال من المعنى إلى الدلالة وصولا إلى التأويل والتفسير الجمالي والفني. ويختلف هذا التأويل بحسب السياق التاريخي[2]، ويضيف **جميل حمداوي** أن القراءة التي يريدها **غادامير** تعتمد على الفهم "الذي يقوم بإسقاط مفاهيم تاريخية وأحكام مسبقة على النص، لتأتي مرحلة التأويل التي تواجه تلك الأحكام المسبقة بمعطيات النص، فيتم التقابل بين قراءات تأويلية مختلفة"[3].

إن ما تحدث عنه **غادامير** حول إشكالية المنهج كان رافدا قويا عزز الطريق للوصول إلى الحقيقة المتعلقة بالنص؛ هذه الحقيقة التي كانت محط اهتمام رواد نظرية التلقي، كما لا ننسى أن نشير إلى المفاهيم المهمة التي قدمها **غادامير** لنظرية التلقي كالتأويل، الفهم، أفق التوقع...

II- بول ريكور **Paul Ricoeur** (1913-2005)

يعد **ريكور** من أشهر منظري الفلسفة التأويلية (الهرمينوطيقا)، فلم يترك فرعا معرفيا أو علميا معاصرا إلا وعقد معه حوارا فكريا كالبنيوية، الوجودية، التأويلية، الماركسية، نظرية الثقافة، التفكيك، التحليل اللغوي، نظريات اللغة وأنثروبولوجيا الدين؛ فالحديث عنه

---

(1) ينظر: عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص 334.

(2) ينظر: جميل حمداوي: نظريات القراءة في النقد الأدبي، مكتبة المثقف، ط1، المغرب، 2015، ص 36.

(3) المرجع نفسه، ص 18.

"في الحقيقة، حديث عن مشروع في الفلسفة التأويلية الحديثة لا يسع المرء إلا أن يصفه بالجسر الواصل بين مختلف التيارات في العلوم الإنسانية، فقد كان بمثابة المتنقل بين حقول المعرفة بحثا عن خيط خفي يصل به ما تنازع عليه الفلاسفة وتصارعوا، اختلافا ومغايرة لا تطابقا ومماثلة، ولعل هذا ما جعله ينظر من خلال أبرز كتبه: صراع التأويلات إلى أن النص لا يتكلم إلا من خلال صراع تأويلاته وتنافر دلالاته، بل إن صراع التأويلات، بما هو مفهوم وجودي يعم كل شيء، يتجاوز النصوص المكتوبة إلى ما يقف وراءها من مؤسسات تأويلية توجه التأويل"[1].

وقد اشتغل **ريكور** على التقليد الهرمينوطيقي العظيم الذي كان في القرن التاسع عشر، و"في كتاب مبكر له بعنوان "رمزية الشر" (1960) (The symbolism of evil) بين **ريكور**، أن الشر لا يمكن إدراكه مباشرة، بل يدرك من خلال تعبيراته وتأثيراته. هذا يعني أن فكرة "الشر" تتطلب عملية تفسير وتأويل لكي نعرفها. ومع ذلك، وعلى الرغم من أن التفسير ضرورة كونية في ظل غياب المعنى المباشر للشر، فإن هنالك جانبا آخر من الشر يبدو **لريكور**، تلخصه عبارة مشهورة له في نهاية كتابه: "من خلف صحراء النقد نتمنى أن ننادى من جديد" "[2]. فقد حاول **ريكور** أن يفك شفرة الرموز التي تحملها الأساطير من منظور أن الهرمينوطيقا تفترض معنيين أحدهما ظاهر والآخر معنى باطني، ومهمة المؤول هي الوصول إلى المعنى الثاني لأنه حقيقي ومقصود.

أما عن موقفه من النص الفلسفي والنص الشعري، فقد "كان **ريكور**، في كل أعماله، يحترم النص الفلسفي مع صرامته، ويحترم النص الشعري أيضا مع كل أنغامه وإيقاعه وحدسه. إنهما يقفان منفصلان، ويتكلمان إلى بعضهما البعض من خلال اختلافاتهما فقط. حين نعبر الصحراء، مع المشقة التي يتطلبها هذا العبور، يمكننا الدخول

---

[1] عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص 345-346.

[2] دايفيد جاسبر: مقدمة في الهرمينوطيقا، تر، وجيه قانصو، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007، ص 152.

فيما يسميه **ريكور** "بالسذاجة الثانية"، وهي بساطة الفهم المتولدة من الحكمة والعمل الشاق"[1].

وكان لفهم الذات المؤولة لذاتها مركز اهتمام **بول ريكور**؛ لأن الهرمينوطيقا ليست فقط أداة لتفسير النصوص (والحياة والعالم والكينونة) وفهمها، بل ولفهم الذات المؤولة لذاتها، "وهو التصور الذي كشف به عن زيف مقولة "الكوجيطو*" الديكارتية (أنا أفكر إذن أنا موجود)، وفند به أيضا تصور **هوسرل** الفنومنولوجي الذي يبقى ديكارتيا إلى حد كبير بتأكيده على قرب الذات من ذاتها. إن الفهم في نظر **ريكور**، لا يعكس كيفية وجودنا في العالم، بقدر ما يكشف لنا عن إمكانات أخرى لوجودنا في العالم لم نكن نعرفها أو نعيها قبل الشروع في عملية الفهم والتأويل. وهكذا يغدو الفهم "صيرورة وعي" un devenir conscient، بدل أن يكون حضورا كليا للذات الواعية"[2]. إن الهرمينوطيقا التي يريدها **ريكور** هي طريقة لفهم الإنسان لذاته، بل ودليل على وجود هذه الذات.

تهتم الهرمينوطيقا بالذات، الهوية، الوجود والتاريخ، ويساعد التأويل على فهم الذات، و"يقتضي إعادة تأسيس الذات أنثروبولوجيا وضع منهج تأويلي (هرمنطيقي) جديد من شأنه أن يفتح الذات على العالم. لهذا يعتبر **ريكور** أن التأويل الجديد للذات يجب أن يأخذ في الحسبان انفتاح موضوع التأويل على التجربة والتاريخ الحي. التأويل ليس فقط نوع من الفهم الذي يراد به استنطاق باطن النص من ظاهره (...)، بل الذهاب بالنص المؤول إلى الفعل أي إلى التجربة التاريخية وفتح آفاقه على الراهن والوجود"[3].

---

[1] المرجع السابق، ص 152.

* **الكوجيتو**: "cogito" هو لفظ لاتيني معناه (أفكر) يشار به إلى قول ديكارت، والذي معناه إثبات وجود النفس من حيث هو موجود مفكر، والاستدلال على وجودها بفعلها الذي هو الفكر. ينظر: جميل صليبا: المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، ج2، ص 249.

[2] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 50.

[3] مصطفى بن تمسك: الذات المتعددة لدى بول ريكور، مجلة الباب، العدد 6، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط، المغرب، 2015، ص 119.

يتجاوز **ريكور** نظرة **دلتاي** لما حصر الهرمينوطيقا في الفهم فحسب، كما وجد بأن فلاسفة الكوجيتو لم يفتحوا نوافذ الأنا على الغيرية والبينذاتية "واكتفوا بهرمنطيقا صورية/تأملية حكمت على الخطاب الفلسفي المثالي بالتموقع خارج الصيرورة التاريخية أي خارج الفعل. يجب أن نمر دائما من هرمنطيقا النص إلى مقتضيات الفعل"[1].

وقد انفرد **ريكور** بتفكير خاص وبطريقة عمل خاصة مختلفا بذلك على أعلام الهيرمينوطيقا والديكارتيين؛ "فإن اهتمام **ريكور** الهرمينوطيقي كان قائما على هذين التساؤلين:

"1-...ماهي هذه العتمة أو تلك الكثافة المعتمة للذات مع ذاتها؟ ولماذا لا تستطيع أن تفهم نفسها إلا عن طريق تأويل الحكايات الثقافية الكبرى؟

2- بالمقابل، ما هي مكانة العملية المؤولة أو التأويلية التي تقوم بدور الوسيط بين الذات وذاتها في هذا العمل التأويلي الفكري ؟" "[2].

وعن مشكلة تعددية التأويلات وصراعاتها، "يؤكد **ريكور** أن العامل الأساس الذي قاده إلى طرح مشكلة تعددية التأويلات وصراعاتها، أي إمكانية وجود قراءات أخرى للنص تكون مختلفة تماما،" يكمن في "الجدل الدائم بين الثقة وعدم الثقة في النص" وهو الارتياب الذي يعود إلى جذور نيتشوية (نسبة إلى **نيتشه*** Nietzsche) وفرويدية وماركسية"[3]. ومن هذا المنطلق فما قاد **ريكور** إلى هرمينوطيقا الارتياب والشك هو الحذر الدائم من المعنى الذي يقدم نفسه، فنجد أن **فرويد** رفض أن يكون المعنى كما يتبدى

---

[1] المرجع السابق، ص 119.

[2] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 50.

* **نيتشه:** "Friedrich Nietzsche" (1844 – 1900)، فيلسوف ألماني، مؤسس فلسفة القوة، ومن أعظم الفلاسفة تأثيرا في القرن العشرين، عمل على تحطيم القيم السائدة في الأخلاق والفلسفة وقدم شرعة القيم الجديدة التي يؤمن بها فذهب إلى القول بوجود عالم الحقائق في مقابل عالم الظواهر. ينظر: عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، ج2، ص 508-514.

[3] المرجع نفسه، ص 51.

للوعي، أما **ماركس** فيعيد كل ظاهر وعي إلى وعي للطبقة الاجتماعية وينظر إلى كل عمل إرادي على أنه إرادة للقوة.

ينفي **ريكور** أن تخضع تأويلية المفهوم لتأويل واحد "بل تحاول أن تضبط مسار هذه التأويلات المتعددة لتنزهها عن الفوضى والاعتباطية، وتضعها في مجراها المنهجي والدلالي السليم، وبهذا نجد **بول ريكور** يتجه أكثر نحو ضبط المفاهيم ضبطا يقيم من خلاله حواصل نظرية وإجرائية، مترفعا عن المسوغات التي تطرحها منهجيات التأويل الأوحد والتي عادة ما تمارس سلطة مركزية في ضبط حدود الفهم لمعاني الأشياء"[1].إن حضور سلسلة التأويلات يعمل على إزالة الرؤية الأحادية، وتتقلص الحقيقة المطلقة فتتكشف؛ فالمفهوم عند **ريكور** يحمل في ثناياه معاني متعددة.

وركز **ريكور** اهتمامه على تفسير الرموز، وفرق بين طريقتين للتعامل مع الرمز هما: "الأولى هي التعامل مع الرمز باعتباره نافذة نطل منها على عالم من المعنى، والرمز في هذه الحالة وسيط شفاف ينم عما وراءه. هذه الطريقة يمثلها **بولتمان** Bultman في تحطيمه للأسطورة الدينية في العهد القديم والكشف عن المعاني العقلية التي تكشف عنها هذه الأساطير، وهذه الطريقة يطلق عليها **ريكور** Dymythologizing. والطريقة الثانية يمثلها كل من **فرويد** و**ماركس** و**نيتشه**، وهي التعامل مع الرمز باعتباره حقيقة زائفة لا يجب الوثوق بها، بل يجب إزالتها وصولا إلى المعنى المختبئ وراءها Dymystification"[2]. ومن ثمة لا يكشف الرمز عن المعنى الحقيقي، ليأتي دور التفسير في إزالة المعنى الزائف السطحي للوصول إلى المعنى الباطني الصحيح، "لقد شككنا فرويد في الوعي باعتباره مستوى سطحيا يخفي وراءه اللاوعي. وفسر كل من **ماركس** و**نيشته** الحقيقة الظاهرة باعتبارها زائفة ووضعا نسقا من الفكر يقضي عليها ويكشف عن زيفها"[3]، وهذا يساعد

---

[1] نابي بوعلي وآخرون: بول ريكور والفلسفة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2014، ص 36.

[2] نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 44.

[3] المرجع نفسه، ص 44-45.

الوعي على أن يفهم نفسه بنفسه حين يتحرر من الأوهام، خاصة ما تعلق بالاستقلالية والذاتية.

ترجع كل تجربة إنسانية إلى تجربة لسانية، "وإذا كان تفسير الرموز عند **بولتمان** أو **فرويد** و**نيتشه** و**ماركس** ينصب على الرموز بمعناها العام اللغوي والاجتماعي، فإن تعريف **ريكور** للرمز يشترط أن يكون الرمز معبرا عنه باللغة، ومن ثم ينصب التفسير عنده على تفسير الرموز في النصوص اللغوية، وهذه هي غاية الهرمينوطيقا"[1]. ومن هنا فوظيفة الرمز عنده يتمثل في فتح عالم النص على التأويلات المتعددة بغية التوصل إلى فهم النص بطريقة أفضل، بل وحتى فهم الذات لذاتها بصورة لم تعرفها من قبل.

1. التماسف

لقد اشترط **ريكور** في الرمز أن يكون معبرا عنه باللغة، مما جعل التفسير عنده ينصب على تفسير الرموز والأساطير في الرموز اللغوية، "وأن هذا التأويل الذي وجده في الرمز بوصفه مركز الثقل والتكثيف كتعبير مزدوج المعنى هذا التصور للتأويل هو الذي أخضعه **ريكور** للاختبار البنيوي، إذ نظر **ريكور** إلى التحليل البنيوي على أساس العلاقات التي تكون بين عناصر الكلمة والجملة، وأن سلبية البحث البنيوي حسب **ريكور** قائما على الكيفية وتفسير العلاقات، وليس على تأويل المعنى الباطني أو المضمون الخفي، ولذلك عد التفسير البنيوي مرحلة أولى منهجية توصلنا إلى التأويل النصي، رابطا لحظة التأويل بعلم الدلالة، والسيميائية البنيوية في كون السيميائية علما تدرس العلامة على شكل علم شكلي صوري يعتمد على تجزئة اللغة إلى أجزائها المكونة لها، أما علم الدلالة فهو علم الجملة التي يعنى مباشرة بمفهوم المعنى في مغزى أو محتوى النص، والتي تحيلنا إلى فكرة

[1] المرجع السابق، ص 45.

التماسف التي عارض بها **ريكور** **شلايرماخر** و**دلثاي*** و**غادامير** في جدلية الانتماء والمباعدة"[1].

وأولى **ريكور** للحظة التماسف distanciation الملازمة للتحليل البنيوي أهمية كبيرة، والذي "يعني باختصار أننا نستطيع في الوقت عينه أن نظل أمينين لانتمائنا إلى حضارة معينة وانغماسنا في تاريخ معين، ويمكن في أن نضع في الوقت عينه مسافة بيننا وبين هذا الانتماء من دون أن نصل إلى الاستيلاب أو إلى تشويه الحقيقة، وبإمكانية الجمع بينهما عن طريق وضع المسافة التي لا تجعلنا غرباء بالنسبة إلى أنفسنا وماضينا، لذا فالتماسف يشكل اللحظة النقدية التي تبقينا داخل عالم سبقنا أي تبقينا في انتمائنا، ولكنها تسمح بالتواصل مع الآخرين عبر المسافة وبفضلها"[2]. ومن ثمة يبرز الآخر الذي يسمح للذات بأن تتعرف على نفسها أكثر؛ فمواجهة الذات نفسها بنفسها لا يفتح أي قراءة لهذه الذات.

تسمح لحظة التماسف النظر للنص وهو مستقل عن قصد مؤلفه، لأن **ريكور** لا يولي أي أهمية للمؤلف، "وهذا التقليل من المواهب العقلية للمؤلف يجعله يوافق مرة أخرى **غادامير** الذي قال أن مهمة التأويل فهم "الشيء" الذي يتكلم عليه النص لا المؤلف نفسه"[3].

كما نجده يوافق أيضا فكرة موت المؤلف التي قالت بها اتجاهات ما بعد البنيوية، "وقد اقتبس **ريكور** من هذا القول فكرة أن المرحلة الأولى لتأويل متشدد يجب أن تكون مرحلة

---

* **ويليام دلتاي**: "Wilhelm Dilthey" (1833-1911)، فيلسوف تاريخ وحضارة، ومؤرخ للفلسفة، ألماني، سعى إلى إيجاد ثورة "كوبرنيكية" في علم الروح؛ ما يسمى الآن العلوم الإنسانية، وذلك بتأسيس علم تجريبي بالظواهر الروحية. ينظر: عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، لبنان، 1984، ص 375.

[1] محمود خليف خضير الحياني: ما ورائية التأويل الغربي، ص 160-161.

[2] المرجع نفسه، ص 161.

[3] جان غروندان: بول ريكور، تر، جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، ص 119.

تفسير النص، انطلاقا من بنيته الداخلية. وفي هذا الصدد غالبا ما قال **ريكور**: إن المزيد من التفسير هو فهم أفضل"[1].

غير أن الاكتفاء بحصر المعنى في البنيات الداخلية غير كافي، فيجب الاعتماد على المعنى الذي تنتجه القراءة فتحدث بذلك انصهار تأويل النص في تأويل الذات. "فالمعنى لا يوجد إذن خلف النص ولا في فكر مؤلفه ولكن في ما يسميه **ريكور** "توجيه (شرق orient) النص"، أي عالم النص الذي ينهض lève بالتأويل"[2].

2. المباعدة والملاءمة

يعتبر **ريكور** النص نموذج المباعدة في التواصل، والذات لا تفهم عنده إلا بواسطة المباعدة، التي تتأسس على الاستقلال الذاتي للنص في علاقته بالمؤلف، "ونظرية النص، في تصوره تنتظم حول إشكالية المباعدة حول خمس تيمات: "1- إنجاز الكلام كخطاب، 2- إنجاز الخطاب كأثر مبين، 3- علاقة الكلام بالكتابة في الخطاب وفي آثار الخطاب، 4- أثر الخطاب كانعكاس لعالم ما، 5- الخطاب وأثر الخطاب كوسيط لفهم الذات؛ كل هذه السمات مجتمعة تشكل المعايير النصية". يحدد **ريكور** أن أول مباعدة تتم على مستوى الشفوي هي مباعدة القول فيما يقال. وانتقالا على الكتابة يرى **ريكور** أنها لا تعبر سوى عن عالم خارجي مادي يتم بالتثبيت الذي يجعل حدث الخطاب منأى عن الدمار، وبفضل الكتابة كما يقول يمكن "لعالم النص أن يشظى عالم الكاتب" "[3]. ومن هنا لا يمكن فهم الذات بصورة مباشرة دون تملك العالم الذي يقترحه النص، وبهذا فالمباعدة شرط التملك، ومن ثمة فإن الذات لا تهتم بالمعنى الموجود في النص بل تحاول أن تعمق فهمها لنفسها.

---

[1] جان غروندان: بول ريكور، ص 119.

[2] المرجع نفسه، ص 120.

[3] اليامين بن تومي: مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد، ص 137-138.

ويجد **ريكور** في كتابه "من النص إلى الفعل" أن تأويلنا لنص ما هو محاولة لوضع اقتراحات للعالم الذي نعيش فيه، وهذا ما يسميه "عالم النص، العالم الخاص بهذا النص الفريد. العالم الذي نتكلم عنه إذن ليس هو الكلام اليومي؛ بهذا المعنى، يشكل نوعا جديدا من المباعدة التي يمكن أن نقول بأنها مباعدة بين الواقع وبين نفسه. إنها المباعدة التي يقحمها الخيال في إدراكنا للواقع"[1].

إن التيمات السابقة التي ذكرناها تعمل على كيفية فهم الإنسان لذاته، أما الأثر الأدبي فاختصره **بول ريكور** في مسألة ملاءمة أو مطابقة النص لحالة القارئ الراهنة، ومن ثمة فالملاءمة مرتبطة جدليا بالمباعدة للكتابة، وهي تعني فهم ناتج عن البعد؛ فهم من بعيد. "والنص في ذاته مجموعة من الرموز يمثل فيما يرى مرجعية وعلامات النص تفتح على بعضها البعض وتمد فيما بينها شبكة هائلة من العلاقات الدلالية، وهذا ما يجعل عملية التأويل داخلية ومحايثة للنص ويجعل ممارسة التأويل هذه التي يدعمها النص، ومادام الأمر على هذه الحال فإن التأويل سيغدو عملية تطابق فعل النص ذاته"، وعليه تنتهي إلى أن **ريكور** قد ركز على استقلالية المعنى في النص وتعدد مستوياته "فيمكن القول بأن السلسلة المفتوحة للمؤولات التي تساوي السلسلة تنضاف إلى العلاقة بين الرمز وبين الموضع، تولد علاقة ثلاثية بين كل من الموضوع والرمز اللغوي والمؤول، وداخل هذه السلسلة تشكل المؤولات الأولى تقليدا أو تراثا مكتوبا بالنسبة للمؤولات اللاحقة التي هي التأويل بالمعنى الدقيق للكلمة"[2].

ويجد **ريكور** أن مسألة الملاءمة معروفة في أقدم الهرمينوطيقيات، فهي مرتبطة جدليا بالمباعدة للكتابة، والتي بفضلها "لم تعد للملاءمة أية خاصية من خصائص التقارب العاطفي مع نية كاتب ما. الملاءمة هي عكس المعاصرة والعبقرية تماما؛ إنها فهم ناتج عن

---

[1] بول ريكور: من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل، تر، حسن برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، الاسكندرية، مصر، 2001، ص 88.

[2] اليامين بن تومي: مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد، ص 138.

البعد، فهم من بعيد. ثم إن الملاءمة مرتبطة جدليا بالإسقاط المميز للأثر الأدبي؛ فهي تمر من كل إسقاطات النص التركيبية؛ وفي الوقت الذي لا توصل فيه إلى الكاتب، توصل إلى المعنى؛ في هذا المستوى، ربما كان الوسيط المصنوع بالنص، يسمح بفهمه أكثر. ويجب أن نقول إننا، خلافا لتقليد الكوجيتو وزعم الذات معرفة نفسها بالحدس المباشر، لا نفهم أنفسنا إلا بخفايا علامات البشرية المبثوثة في الآثار الثقافية"[1]. إن كثيرا من المشاعر والانفعالات تعرفنا عليها ونحن نطالع كتب الأدب، وبهذه الرؤية يصبح النص وسيطا يسمح لنا بفهم أنفسنا.

إن الملاءمة التي يريدها **ريكور** هي عالم الأثر الأدبي، والفهم الذي يريد أن يصل إليه هو فهم الذات أمام النص، فهناك شبه مخاطرة بالنفس أمام النص واستقبال ذات أخرى أرحب من خلاله، لتكون بذلك الذات مشكلة من طرف "شيء" النص "غير المحدود". كما أن عالم النص لا يكون حقيقيا إلا في النطاق الذي يكون خياليا والذات (القارئ) لا تبلغ ذاتها إلا في الحد الذي تعلق فيه؛ بمعنى أنه إذا كان الخيال بعدا أصليا من مرجعية النص، فإنه لا يقل عن كونه بعدا أصليا في ذاتية القارئ، وهنا تدخلنا القراءة في تغيرات الأنا الواسعة الخيال. وتبعا للعبة، يكون تحول العالم، هو التحول اللعبي للأنا أيضا[2].

3. الكتابة والقراءة

يشير **ريكور** إلى حقيقة معرفية متعلقة بماهية النص حين يربطه بواقع الخطاب والكتابة، فهو يرى بأن "النص خطاب أثبتته الكتابة. ما أثبت بالكتابة إذن خطاب كان بإمكاننا أن نقوله، بالتأكيد، لكننا نكتبه بالضبط لأننا لا نقوله. التثبيت بالكتابة يحل محل الكلام، أي حيثما كان بإمكان الكلام أن يولد. يمكن لنا إذن أن نتساءل إن لم يكن النص نصا حقا عندما لا ينحصر في تسجيل كلام سابق بل عندما يدون مباشرة بالحروف ما يريد

---

[1] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص 89.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 90.

الخطاب قوله"[1]. ومن ثمة نستخلص أن النص خطاب يمكن كتابته لأننا لا نستطيع قوله، لذا فالإثبات من خلال الكتابة يحدث في وسط الحدث الكلامي.

وقد تحدث **ريكور** عن علاقة الكتابة والقراءة بمفهوم التأويل؛ فإذا كانت الكتابة تستدعي القراءة فهذا الأمر يسمح بإدخال مفهوم التأويل، وإن "القارئ يأخذ مكان المخاطب، كما تأخذ الكتابة، بالتوازي، مكان التعبير والمتكلم. وعلاقة كتابة – قراءة ليست، فعلا، حالة خاصة لعلاقة كلام – جواب ليست علاقة تخاطب؛ وليست حالة حوار. فقول إن القراءة حوار مع الكاتب من خلال مؤلفه، غير كاف؛ يجب قول إن علاقة القارئ بالكتاب علاقة من طبيعة أخرى "الحوار تبادل أسئلة وأجوبة؛ وتبادل من هذا النوع غير موجود بين الكاتب والقارئ؛ الكاتب لا يجيب القارئ؛ الكتاب بالأحرى يفرق بين منحدري فعل الكتابة وفعل القراءة اللذين لا يتواصلان؛ القارئ غائب من الكتابة والكاتب غائب من القراءة. وهكذا ينتج النص احتجابا مزدوجا للقارئ والكاتب؛ وبهذه الطريقة يحل في علاقة الحوار التي تربط مباشرة صوت الواحد بسماع الآخر"[2]. نستنتج أن فعل الكتابة وفعل القراءة لا يمكن أن يتواصلا بأي حال من الأحوال؛ فهناك حجب مزدوج للقارئ والكاتب، وبهذا يختلف النص عن الخطاب تماما، وتستدعي الكتابة قراءة تسمح بتشكيل معنى التأويل.

وتحل القراءة حيث لا مكان للحوار، فيحدث أن نلتقي بكاتب ما ونتكلم معه حول كتاب ما من مؤلفاته، الأمر الذي يحدث تشويشا عميقا لتلك العلاقة مع المؤلف وأثره الأدبي، لذا فيجب النظر إلى المؤلف وكأنه قد مات فيتحول بذلك الكتاب إلى عمل بعدي، وتصبح العلاقة تامة وثابتة بشكل ما عندما يموت الكاتب فلا يمكن محاورته أبدا، وما يبقى هو قراءة عمله فحسب[3].

---

[1] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص 106.

[2] المرجع نفسه، ص 106.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 106.

لقد أراد **ريكور** للعلاقة بين الفهم والتفسير أن تكون جدلية، "وعليه إذا كان المعنى الموضوعي (signification objective) يختلف جملة وتفصيلا عما يمكن تسميته بالمعنى الذاتي أو الذاتوي (signification subjective) للمؤلف؛ فإنه يمكن لهذا المعنى أن يتجسد بطرائق عدة. إن إشكال الفهم الصحيح لا يمكن أن يعالج عن طريق اللجوء ببساطة إلى مقصود المؤلف"[1]. وبهذا نصل إلى أن الفهم الصحيح والموضوعي يكون متى تجرد فهمنا من مقاصد المؤلف.

ونجد أن **ريكور** لم يفرق بين التفسير والتأويل باعتبارهما شيء واحد، فلا يختلفان إلا من حيث الاستعمال أو الوظيفة أين يقول: "فإما أن ننزوي باعتبارنا قراء داخل انغلاق النص وأن يعامله كنص مستقل بدون عالم ولا مؤلف والحالة هذه نجدنا نفسره بواسطة دراسة علاقاته الداخلية أي بواسطة بنيته الخاصة. وإما نرفع انغلاق النص ذلك وأن نكمل النص في شكل كلام وأن نعيده إلى قلب التواصل الحي وفي هذه الحالة تجدنا نؤوله"[2]. وهنا يتعلق كل من التأويل والتفسير بعالم القارئ والكاتب.

يريد **ريكور** بتأويليته أن يشكل عالم النص وعالم الذات ورؤية جديدة بواسطة النص، وإن النص "باعتباره كتابة، ينتظر ويستدعي قراءة ما؛ وإذا كانت القراءة محتملة، فذلك لأن النص غير منغلق على نفسه، بل منفتح على شيء آخر، والقراءة تعني، في كل فرضية، ربط خطاب جديد بخطاب النص. هذا الربط لخطاب بخطاب، يشي في صياغة النص ذاتها، بقدرة أصلية على الاستئناف، التي هي ميسمه المفتوح. والتأويل هو النتيجة الملموسة لهذا التسلسل والاستئناف"[3].

ومن المهم أن يستقل النص عن ظروف إنتاجه النفسية والاجتماعية، وينفتح على سلسلة لا محدودة من القراءات المقيمة بدورها في سياقات سوسيو ثقافية مختلفة على

---

[1] نابي بوعلي وآخرون: بول ريكور والفلسفة، ص 115.

[2] المرجع نفسه، ص 117.

[3] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص 117.

النص، إذ يعمل النص على إزالة السياق ما يسمح بإعادته في حلة جديدة، وهذا ما يقوم به فعل القراءة. وتحرر الكتابة الشيء المكتوب من الشرط الحواري للخطاب الأمر الذي لا يجعل العلاقة بين الكتابة والقراءة حالة خاصة للعلاقة بين المتكلم والإصغاء. ومع الكتابة تبدأ الأشياء في التغير، فليس هناك وضع مشترك بين الكاتب والقارئ وتنتفي العلاقات الملموسة لفعل الإبراز وهو ما يبطل كل مرجعية[1].

تؤسس الكتابة للنص، وفيها تنتفي صفة القصدية عن التطابق بين الكاتب والنص، "وبذلك التباين في دلالة النص الشفوية والقصد الذهني يشكل الرهان الحقيقي لتدوين الخطاب. لا يعني هذا أن بوسعنا تصور نص بدون مؤلف؛ فالعلاقة بين المتكلم والخطاب غير ملغاة، لكنها ممطتة ومعقدة. إن التفريق بين الدلالة وبين القصد تظل مغامرة من مغامرات إحالة الخطاب على مؤلفه. غير أن طريق النص ينفلت من الأفق المحدود الذي عاشه الكاتب. ما يقوله النص يهم أكثر مما أراد الكاتب قوله؛ منذ ذلك الحين، كل تفسير يبسط إجراءاته وسط دائرة الدلالة التي قطعت مع نفسية كاتبها"[2].

وفهم النص يرتبط بفهم الذات، وهذا معناه "أن ندس ضمن محمولات حالتنا كل الدلالات التي تجعل من محيطنا عالما ما. وتوسيع المحيط هذا، ليشمل أبعاد العالم، هو ما يخول لنا الكلام عن المرجعيات التي فتحها النص؛ وقد يكون من الأحسن أن نقول بأن هذه المرجعيات تفتح العالم. مرة أخرى تتجلى روحية الخطاب بالكتابة، وهي تحررنا من مرئية ومن حدية الحالات، وهي تفتح لنا عالما ما، بما في ذلك أبعاد عالمنا المعيش الجديدة"[3].

إن الخطاب هو الذي يتوجه إلى شخص ما وليس اللغة وهنا يكمن أساس التواصل، ذلك أن التواصل يعتمد على الخطاب، "لكن، أن يكون الخطاب موجها إلى مخاطب حاضر بدوره في حالة الخطاب شيء، وأن يوجه كما جرت العادة في حالة كل ظاهرة من ظواهر

---

[1] ينظر: بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص 85-86-87.

[2] المرجع نفسه، ص 144.

[3] المرجع نفسه، ص 145.

الكتابة، إلى من يعرف القراءة، شيء آخر. فعوض أن يتوجه إليك وحدك، كشخصية ثانية، يتوجه ما كتب إلى قراء يخلقهم هو. هذا بدوره يسم روحية الكتابة، على الطرف المخالف للمادية وللاستلاب الذي يفرضه على الخطاب. فمقابل المكتوب يعادل كل من يقدر على القراءة. وحضور الذوات المشترك في الخطاب يكف عن أن يظل هو نموذج كل "فهم". كذلك تكف علاقة الكتابة والقراءة عن أن تبقى هي الحالة الفريدة لعلاقة التكلم والإصغاء"[1]، وبهذا يتحرر الخطاب من نية الكاتب ومقصده، ومن كل المرجعيات ليبقى في مواجهة هذا القارئ المجهول الذي أتى عفويا دون اختيار مسبق له.

إن ما تسعى إليه هرمينوطيقا **ريكور** ليس أن الذات تسبق النص، بل إن فهم الذات لا يتم إلا اتجاه النص وفي مواجهته، والنص وحده من يبني شروطا تسمح ببناء ذات مخالفة للذات القارئة، "وفهم الذات ينمي حتما امتداد الفهم من خلال تفسير النص وتعديله الدائم، وثمة أسلوب جذري في عد النص بمثابة محورا تأويليا في النطاق الذي يمسي فيه النص ما مستقلا عن قصدية مؤلفه الذاتية، إذ أن البحث عن القصدية لا تكون وراء النص بل في بسط أمام النص العالم الذي يفتحه ويكتشفه، وبذلك تكون مهمة التأويلية الكشف عن شيء النص غير المحدد لا عن نفسية وذاتية المؤلف، ويمكن القول إن النص الخيالي أو الشعري لا يقتصر على جعل المعنى على مبعدة عن نية المؤلف لكنه يجعله فوق ذلك مرجعية النص على مبعدة من العالم المبين والواضح بالكلام اليومي"[2].إن ما تريد نظريات النص الوصول إليه هو البحث عن شيء النص غير المحدد؛ فكل عملية تأويل هي بالضرورة عملية فهم للذات.

لا يتأتى فهم النص إلا بفهم رموزه (الاستعارة، الرمز والمجاز)، ومقاربة الدلالة الاستعارية حسب **ريكور** تكمن في أن الاستعارة تهتم بعلم دلالة الجملة، لذا لا يمكن أن نتحدث عن استعمال استعاري لكلمة معينة بل عن قول استعاري كامل، وهكذا فالاستعارة

---

[1] المرجع السابق، ص 146.

[2] محمود خليف خضير الحياني: ما ورائية التأويل الغربي، ص 161-162.

لا توجد في ذاتها بل في التأويل ومن خلاله، ومن هذا الوصف فإن التوتر بين الألفاظ في الاستعارة الحية أو بعبارة أدق بين التأويلين أحدهما حرفي والآخر مجازي يشير إلى مستوى الجملة كاملة، ويساعد على خلق حقيقي للمعنى، وهذا ما يجعل الاستعارة خلقا تلقائيا وابتكاريا دلاليا[1].

ويكشف البحث عن الاستعارة الحية عن بنية معقدة تبدأ من البلاغة القديمة لتنتقل إلى علم الدلالة ثم إلى الهرمينوطيقا، وفي كل مرة نعالج وحدات لسانية مختلفة الكلمة ثم الجملة ثم الخطاب، وإن الاستعارة الحية تخلق معناها وتخبرنا بالواقع وتجدداته، كما أنها قابلة للترجمة. "فالاستعارة ليست سوى أجراء لغويا أي شكل غريب من أشكال الإسناد يختزل في داخله قوة رمزية، ويظل الرمز ظاهرة ذات بعدين بحيث يشير الوجه الدلالي إلى الوجه اللادلالي الواقع والحياة، وبذلك ففي عملية تفسير وتأويل الرموز والاستعارات تساعد على فهم الذات لذاتها، ويختبر **ريكور** كونية أو كينونية التأويل ذاته في مجال آخر، والذي يتم تطبيقه في استعمال اللغات الطبيعية في حالة التحدث، فإن استعمال اللغات الطبيعية يقوم على قيمة تعددية معاني الكلمات إذ تحتوي كلمات اللغات الطبيعية في مناطقها الدلالية على طاقة معنوية (نسبة إلى المعنى) لم يستنفذها أي استعمال حالي لكنها تنذر بأنها مخرقة ومتجاوزة على الدوام، ومحددة بالسياق التداولي وبوظيفة المعنى الانتخابية والانتقائي الذي يوحد التفسير بالمعنى الأكثر بساطة لهذه الكلمة"[2]. وهكذا فإن الاستعارة التي يريدها **ريكور** تتضمن مرجعية ترينا واقعا جديدا أوجدته لغة النص.

ويميز **ريكور** بين الاستعارة الحية والاستعارة الميتة، فيرى أن الأولى "هي الاستعارة الراقدة في الدلالة المستعملة للكلمات، لأنها تنعش اللغة من طريق تجديدها الدلالي الذي

---

[1] ينظر: محمود خليف خضير الحياني: ما ورائية التأويل الغربي، ص 162-163.

[2] المرجع نفسه، ص 163-164.

يجعلنا نرى الشبيه من خلال المختلف، ونكشف مرة أخرى بهذه الطريقة حقيقة الواقع، ومن ثم "نفكر أكثر" "[1].

لقد اهتم **ريكور** بالاستعارة وبنى عليها مشروعه التأويلي نظرا لأنها تفتح عوالم جديدة أمام الذات، هذه العوالم هي عالم العمل الذي يتشكل من مرجعيات تحمل أبعاد رمزية محتملة لوجودنا في العالم، ومن ثمة فمهمة التأويل "هي بالتحديد أن يظهر هذه الإمكانات للوجود والدخول إلى لعبة الاستعارة الحية. وهكذا، فإن القارئ يصبح أكثر فأكثر جزءا من المعنى موضوع الفهم"[2].

تصبح مهمة الهرمينوطيقا حسب **ريكور** في البحث داخل النص ذاته عن الدينامية الداخلية المندسة خلف هيكلة الأثر الأدبي، والبحث عن قدرة النص على أن يولد عالما يكون هو "شيء" النص من خلال إلقاء نفسه خارج ذاته، فعملية الإلقاء والدينامية وهو ما يمكن تسميته بنشاط النص، ومهمة الهيرمينوطيقا هي إعادة بناء هذا النشاط المزدوج للنص[3].

لقد دعا **ريكور** إلى إنشاء هرمينوطيقا نشاط النصوص وهي لا تختلف عن مفهوم نشاط التاريخ عند **غادامير**، أو تناهي الكائن بما هو كائن تاريخي عند **هيدغر**، فحسب ما يقول أنه ينتسب إلى التاريخ قبل أن ينتسب إلى نفسه، وهنا إقرار بأسبقية التاريخ، "فالتأويل هو الصيرورة الجدلية التي يحدد بها المتحدثون في لعبة السؤال والجواب – على نحو مشترك – القيم السياقية التي تبين وتوضح حديثهم، وأن التحدث أي العلاقة الحوارية توجد في حدود المقابلة التي تعني وجها لوجه والمرتبطة بالسياق التاريخي، فالعلاقة البينذاتية القصيرة تجد نفسها متناسقة داخل الترابط التاريخي تثقلها مؤسسات متعددة الأدوار الاجتماعية مثل (الجماعية الفرعية والطبقات الاجتماعية، والأمم، الأعراف الثقافية) وما يضمن طرفي هذه

---

[1] جان غروندان: بول ريكور، ص 116.

[2] المرجع نفسه، ص 116.

[3] ينظر: عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص 353-354.

العلاقات هو نقل أو تقليد تاريخي ما لا يمثل فيه الحوار إلا الجزء ومن هنا يمتد التبيين والتفسير إلى ما هو أبعد من الحوار ليتكافأ مع الترابط التاريخي الأكثر اتساعا"[1].

وينظر كل من **ريكور** و**غادامير** إلى الهرمينوطيقا على أنها فن خاص بتأويل النصوص المكتوبة، ووجدا بأن الخطاب الشفاهي يحيل إلى العالم المحيط، أما ما تحيل إليه الكتابة فهو عالم ليس موجودا بين المتخاطبين وهذا العالم هو النص "والذي مع ذلك ليس في النص، "فشيء النص" هو إذن موضوع الهرمينوطيقا، ليس وراء النص ككاتب افتراضي، ولا في النص كبنية ولكنه مبسوط أمامه "قواعد الكشف عن "شيء النص" عبر علاماته ودلالاته، عبر لغته، وإذا كانت الكتابة هي الشكل الأقوى لتثبيت هذا الشيء، فإنها تفترض تمفصلا منهجيا، فهناك نحو يحرك العبارة وينهي الحوار الدائر بين الكلمات والأشياء داخل نسق الكتابة في هيئة معنى"[2].

تنفصل دلالة النص عن مقاصد المؤلف، وترتبط دلالته بما يحيل إليه من مرجعيات غير معينة، هذه المرجعيات هي العالم الذي تفتحه دلالات النص، "والعالم الذي يفتحه النص، "شيء النص" غير المحال إليه بصورة مباشرة، هو ما يحتاج تأويلا ليس لأن شيء النص غير موجود والمهمة إيجاده والإحالة إليه ولكن الهرمينوطيقا تفهم مستوى الفتح في النص والذي يتجه بالمقابل إلى فتح الذات"[3]. يسمح عالم النص بفهم الذات مقابل النص وتطويرها بالتخيل والانجذاب، الأمر الذي يمكن من إظهار كل إمكانات الذات.

---

[1] محمود خليف خضير الحياني: ما ورائية التأويل الغربي، ص 164.

[2] عمارة ناصر: اللغة والتأويل، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007، ص 78.

[3] المرجع نفسه، ص 78.

4. الأفعال الكلامية

نقل ريكور التأويل من النص إلى الفعل نظرا لأهمية ذلك بالنسبة لأنثروبولوجيا* فلسفية ما، فهناك علاقة بين النص والكلام، لذلك فهو يرى بأن "نظرية النص من ناحية، نموذج جيد بخصوص الفعل البشري، ومن أخرى أن الفعل مرجع جيد بالنسبة لصنف كامل من النصوص. فيما يتعلق بالنقطة الأولى، الفعل البشري شبيه بالنص من مناحي عدة. فهو يجسد بطريقة قابلة للمقارنة مع التثبيت الخاص بالكتابة. بالانفصال عن الفاعل، يبلغ الفعل استقلالا مضارعا لاستقلال النص الدلالي؛ فهو يترك أثرا ما، علامة معينة؛ يثبت في مجرى الأشياء ويغدو أرشيفا ووثيقة. وكأي نص ينتزع دلالته من ظروف إنتاجه الأولية، يكون للفعل البشري وزنا لا يختزل، على أهميته، في ظروف ظهوره الأول، بل يسمح بإعادة تسجيل معناه في سياقات مختلفة. كما يعتبر الفعل أخيرا، شأن النص، أثرا مفتوحا، موجها لسلسة لا متناهية من الـ "قراء" المحتملين. والحكام ليسوا هم المعاصرون، بل التاريخ اللاحق"[1].

وتحتل نظرية الفعل منزلة الوسيط بين نظرية النص ونظرية التاريخ؛ فالعلاقة وثيقة بين القول والفعل أو بين النص والممارسة "وترتبط نظرية النص ونظرية الفعل بنظرية التاريخ إذ يطرح التاريخ القضايا نفسها، والجدال نفسه الذي تطرحها نظرية النص ونظرية الفعل، لأن التاريخ نوعا من أنواع المحكي لكنه محكي حقيقي مقارنة مع المحكي المتخيل في الروايات والمسرحيات يحيل إلى أفعال ناس في الماضي، أما المثل الذي يقدمه **ريكور** فهو الفعل الحصيف المنظور إليه بوصفه نصا، وذلك من خلال تثبيت الكلام أو الفعل في الكتابة مما يسمح للفعل بتناوله بوصفه نصا مثبتا هو محتوى الفكري للقول باعتباره قيل"[2].

---

* **الأنثروبولوجيا**: " Anthropologie " تعني هذه الكلمة في كتب آباء الكنيسة وكثير من اللاهوتيين في العصر الحديث تشبيه الله بالإنسان، ولكن ما بين القرن السادس عشر والثامن عشر تبلور معناها إلى "علم النفس الإنسانية" psycologia، ثم جاء **كنت** فعرف الأنثروبولوجيا بأنها "مذهب في معرفة الإنسان مؤلف بشكل تنظيمي"، والأنثروبولوجيا يمكن النظر إليها من الناحية الفيسيولوجية ومن الناحية العملية pragmatisch ، وتوالت بعد ذلك الرؤى المختلفة لها، لتنتهي عند **هيدغر** الذي وجد أنه بالإمكان وضع أنثروبولوجيا فلسفية موضوعها هو النظرة في ماهية الإنسان وتمييز وجوده عن وجود النبات والحيوان وسائر مناطق الوجود . ينظر: عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، ج1، ص 230-231-232.

[1] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص 134.

[2] محمود خليف خضير الحياني: ما ورائية التأويل الغربي، ص 165.

وقد تحدث **ريكور** عن ارتباط الفعل بالبعد الاجتماعي، فإذا كان بإمكان النص أن ينفصل عن مؤلفه، فالفعل أيضا يستطيع أن ينفصل عن فاعله؛ فاستقلالية الفعل البشري "يمثل البعد الاجتماعي للفعل. الفعل ظاهرة اجتماعية، ليس فقط لأنها نتاج فاعلين شتى بحيث أن دور كل واحد منهم يمكن أن يميز عن دور الآخرين، بل كذلك لأن أفعالنا تنفلت منا ولأن لها تأثيرات ما لم نقصدها. وهنا تظهر واحدة من دلالات مفهوم الـ "تدوين" فنوع المسافة التي اكتشفنا بين نية المتكلم ودلالة النص الشفوية تحصل كذلك بين الفاعل وفعله"[1].

إن الاستقلال الدلالي للفعل جعله يشكل مرجعية وظروف جديدة متجاوزا بذلك ظروف الإنتاج، وفي هذا يقول بول **ريكور**: "بوسعنا أن نقول بأن فعلا مهما ما، يطور الدلالات التي يمكن لها أن تصبح راهنية أو أن تتم في حالات أخرى غير الحالة التي وقع فيها الفعل. وحتى نقول الشيء نفسه بطريقة مغايرة، نشير إلى أن دلالة حدث مهم تفوق، تتجاوز وتعلو على الظروف الاجتماعية لإنتاجها وأن بإمكانها أن تتحقق ثانية في سياقات اجتماعية جديدة. فأهميتها تكمن في موافقتها الدائمة، وفي حالات معينة، في موافقتها التي تعلو عن الزمن"[2].

قد يخرج الفعل البشري عن دلالته على المعنى الصحيح إلى الدلالة على المعنى الإضافي الخفي الذي يتطلب التأويل، لذا فدلالته تتوجه "إلى سلسة لا متناهية من الـ "قراء" المحتملين. والحكام ليسوا هم المعاصرون، إنما هو التاريخ نفسه، كما قال **هيغل** بعد **شيلر**: Weltgeschichte ist weltgericht (تاريخ العالم هو محكمة العالم). بتعبير آخر، الفعل البشري، كنص ما، أثر مفتوح، دلالته "معلقة". ولأنه "يفتح" مرجعيات جديدة ويستمد منها موافقة جديدة، كذلك الأفعال البشرية، بانتظار تأويلات جديدة ثبت في دلالتها. كل الأحداث وكل الأفعال الدالة مفتوحة، بهذا النحو، على هذا الضرب من التأويل التطبيقي من طرف

---

[1] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص 149.

[2] المرجع نفسه، ص 151.

الممارسة الحاضرة. الفعل البشري، بدوره، مفتوح لكل من يعرف القراءة "[1]. إن ما يمنح المعنى للحدث هو التأويلات التي ستأتي لاحقا.

طرح **ريكور** مشكلا يعيق عملية التأويل، وتحدث عن الدلالات الفردية للجمل، والدلالة الكلية للنص وعلاقتها بتعدد المعاني، ومن ثمة تعدد القراءات، وفي هذا الصدد يقول: "يوجد مشكل تأويل ليس بسبب لا تواصلية التجربة النفسية للكاتب، بل بسبب طبيعة قصدية النص الشفوية ذاتها. وهذه القصدية تعني شيئا آخر غير جملة الدلالات الفردية للجمل الفردية. النص أكبر من متوالية متعاقبة من الجمل. إنه سيرورة تراكمية وكلية. ولا يمكن لبنية النص النوعية هذه، أن تشتق من بنية الجملة. لذا كان تعدد المعاني الملازم للنصوص باعتبارها نصوصا، شيئا آخر غير تعدد دلالات الكلمات المفردة وغموض الجمل الفردية في الكلام العادي. وتعدد المعاني هذا نموذج خاص بالنص المنظور إليه ككلية؛ فهو (أي التعدد) يفتح تعدد القراءة والبناء"[2]. نستنتج أن التأويلية تهتم بالنص باعتباره خطابا كليا وليس متوالية من الجمل كما تفعل اللسانيات، البنيوية السردية وسيمياء غريماس، لذا فالتأويلية تنطلق من الخطاب المتسق والمنسجم.

إن الوصول إلى الدلالة العميقة لا تكمن في ما أراد الكاتب قوله والتصريح به، بل يجب البحث عما يقوم عليه النص، وذلك يشمل الإحالات غير المعلنة التي هي نوع العالم الذي تفتحها دلالته العميقة، وهذا يقودنا إلى فهم الشيء المعروض أمامنا لا الشيء المتخفي وراء النص، وتضعف بذلك صلة الفهم بالمؤلف فما يقدمه النص للفهم ليس حالة الخطاب الأولية وإنما ينزع إلى عالم ممكن وجديد، وربما عوالم مفترضة تفتحها إحالات النص. ويصبح فهم النص باتباع حركته من المعنى إلى الإحالة، مما يقول إلى ما يتكلم عنه[3].

---

[1] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص 152.

[2] المرجع نفسه، ص 155.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 160.

إن مشروع **ريكور** التأويلي يريد إقامة علم لتفسير النصوص، "وقد وجد **ريكور** في علم الدلالة، وعلم اللسانيات، وفقه اللغة والتحليل اللغوي عموما، والابستمولوجيا، والتحليل البنيوي ككل شريطة أن لا يبقى حبيس انغلاق النص ورهينة في الكيفية المتعالية عن ذاتية المؤول، وعن قصدية المؤلف في الوقت نفسه، ولكن لحظة التماسف والانتماء والمباعدة وضعت مشروع **ريكور** أمام فرضيات النص وليس القارئ مما أدى إلى أن يكون النص رموز تنفتح على بعضها البعض داخل النص، فارضا **ريكور** سلطة على المؤول يسير باتجاه ما يشير إليه النص أو فرضيات النص، وبذلك ينفتح النص أمام تأويلات مفرطة ويتمتع بإمكانيات تأويلية هائلة قد تصل إلى التعارض، والتناقض باسم المنهجية وفهم الذات"[1]. إن النصوص التي يريدها **ريكور** منفتحة وليست مغلقة، مشحونة بالدلالات والإحاءات، كما أن قارئه يجب أن يكون موسوعة كي يسهل عليه تأويل وفهم النص.

ويشير **ريكور** إلى نقطة مهمة تتمثل في التحذير من الفصل بين مستويين متكاملين هما: الخطة التفسيرية (التحليل السيميولوجي)، والمرحلة التأويلية التي تمكن الذات من الوصول إلى معنى النص والسيطرة عليه "وهو ما يسمح بإعطاء النص ليس فقط معنى (sens) ولكن أيضا مغزى (signification). ويسمح التلافي بين المقاربة السيميولوجية والمقاربة التأويلية، باستعادة مختلف مركبات الخطاب التي يقدمها **ريكور**"[2]، وهي المتكلم، والمخاطب، المعنى، والاستدلال وهو ما يتحدث عنه وهذا ما يسمح بالتفتح على الذات، وأنطولوجيا الفعل القائمة على علاقة ثلاثية بين النفس والآخر والأساس المؤسساتي.

---

[1] محمود خليف خضير الحياني: ما ورائية التأويل الغربي، ص 167-168.

[2] بوبكر بوخريسة: مذاهب الفكر الأساسية في العلوم الإنسانية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013، ص 54.

5. الفهم والتفسير

شكلت جدلية الفهم والتفسير قضية التأويل الأولى، وأكبر تحديات الهرمينوطيقا، خاصة مسألة التفسير التي تعد "أكثر وظائف النقد إلحاحا وتكرارا"[1]؛ فقد طابقت نظريات الرومانسية في التأويل بين الفهم والتأويل، وأولت عناية بالغة لمقاصد المؤلف، في حين نجد **ريكور** ناقش إشكالية التفسير والتأويل، وتوسع فيها، "فلم يكتف بالرصيد المفهومي الذي منحته إياه فينومينولوجيا **هسرل** أو أنطولوجيا **هيدغر** فضلا عن الفلسفة التأملية **(لاشوليي، ميرلوبونتي)**، بل انكب على دراسة المناهج الابستيمولوجية التي تتيحها العلوم قصد معالجة إشكالية التفسير والفهم في حقل العلوم الإنسانية تماما كما فعل **غادامير**"[2]. وستصبح المسألة عند **ريكور** ليس فقط بين التفسير والتأويل، وإنما أيضا بين التفسير والفهم.

يتجاوز **ريكور** التأويلية التي تنظر في التجربة النفسية للمؤلف وتهتم بسيرته؛ فالفهم بعيد عن كل ما هو نفسي ومرتبط بالمعنى اللفظي للنص. وقبل التفصيل في رؤية **ريكور** للتفسير والفهم، يجب النظر إلى الدراسات التي سبقته ونقصد بذلك **دلتاي** الذي ربطهما بحقول علوم الطبيعة والعلوم الروحية؛ فالأولى تذهب إلى تفسير الظواهر وتتصف بالموضوعية والثانية ترمي إلى فهم الدواخل من خلال تعابيرها وهي تتميز بالذاتية. **فدلتاي** "يبحث عن معايير جديدة تتأسس وفقها الهرموسية باعتبارها علما للذات الإنسانية، في الفصل بين التفسير والفهم. فالتفسير في تصوره خاص بعلوم الطبيعة، فهو يقوم على مبدأ مركزي يحاور الظواهر ويبحث فيها استنادا إلى مبدأ "الكيف" (كيف حدث ما حدث، ووفق أية قوانين؟)؛ يعتمد الكيف فرضيات، أي الاستعانة بأدوات منهجية ترد الظواهر إلى أسبابها المباشرة وغير المباشرة. ولذلك فإنه يقتضي انفصال الذات المؤولة عن موضوع تأويلها، أي

---

[1] غراهام هو: مقالة في النقد، تر، محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دط، سوريا، 1973، ص 83.

[2] محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات، ص 73.

خلق مسافة بين الظاهرة الموضوعة للتفسير وبين الذات التي تقوم بالتحليل. وهو ما يتطلب أيضا، من زاوية أخرى، عدم الاكتراث للسياق الذي يعد مركزيا في علوم الإنسان"[1].

يرتبط التفسير بالعلوم الطبيعية (آلية علمية) وقد استعارته المناهج الوضعية لتوظيفه في حقل العلوم التاريخية، "وفي المقابل، فإن الفهم في تصوره يحتكم إلى إبدالات من طبيعة مغايرة. فهو مرتبط بالعلوم الإنسانية ويبحث في ما تنتجه الذات من موضوعات رمزية تودع في نصوص تحتاج إلى تأويل لكي تسلم دلالاتها كليا أو جزئيا. لذلك فإن المؤول لا يكترث "للكيف"، فالكيف لا قيمة له قياسا إلى مبدأ التساؤل ذاته، أي "لماذا" (لماذا حدث ما حدث). وبناء عليه، فإن يستدعي انخراط الذات المؤولة في موضوعها، فلا يمكن لذات لا تعرف أي شيء عن موضوعها أن تقدم فهما مناسبا له"[2]. إن العلامات في الفهم تحتاج إلى السياق لأنه مصدر الدلالات المختلفة.

إن اعتبار التفسير آلية علمية والفهم خاصية نفسية لدى **دلتاي** جعل الجهود النظرية في القرن التاسع الرامية إلى تأسيس طابع علمي بحت لعلوم الإنسان أمرا عقيما، الأمر الذي جعل **ريكور** يأخذ هذه الثنائية في طابعها الجدلي وفق قاعدة "نفسر لكي نفهم ونفهم لكي نفسر" وهذا التكامل بين التفسير والفهم من شأنه يحل ما تركه **دلتاي** من معضلات وأسئلة مفتوحة، ويصبح التأويل بذلك عند **ريكور** كشف عن العلاقات الضمنية بين التفسير والفهم[3].

ويعتبر الفهم أساس الدراسات الإنسانية لارتباطه بفهم تعبيرات الحياة، في حين أن العلوم المادية تقوم على التفسير، وتحدث عملية الفهم عند **دلتاي** من خلال الدائرة التأويلية؛ ففهم الكل يتوقف على فهم الجزء، وإن التفسير عنده "هو شرط إمكان الفهم، لأن الذات تستظهر مكبوتاتها في الخطاب أو العلامة أو الرمز أو التحفة أو النبرة فإن أفضل طريق لإدراك

---

[1] سعيد بنكراد: سيرورات التأويل، ص 214.

[2] المرجع نفسه، ص 215.

[3] ينظر: محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات، ص 73-74.

مقاصد الذات هو "تفسير" هذه الآثار البارزة؛ يعي **ريكور** الأولوية والصدارة للفهم ليصبح التفسير مجرد تنسيق أو وسيط. لكن لا ينسى **ريكور** الوعد الفلسفي في جعل هذه الثنائية "جدلية" إفلاتا من وهم يسعى لتقويضه ومجاوزة لحدود رسمتها الهيرمينوطيقا الكلاسيكية مع **شلايرماخر** و**دلتاي** وظلت سجينة هذه الحدود والقيود. والوعد الفلسفي في إضفاء الطابع "الجدلي" على إشكالية التفسير والفهم هو طرح البديل الأنطولوجي، لتصبح قراءة النص ليس مجرد لعبة لغوية في نطاق الرمز والعلامة أو تكهنا عبقريا في سبيل إدراك المقاصد الخفية للمؤلف"[1]. إن ما يريده **ريكور** هو قدرة التأويل على تشكيل عالم النص، وعالم الذات بواسطة النص المنعزل عن المؤلف والقارئ معا.

كما يجد **ريكور** أن التفسير والفهم لحظتان متكاملتان لقوس الهرمينوطيقا "إذ تتألف اللحظة الأولى من الفهم الساذج للنص، قراءة الدرجة الأولى التي تقرأ النص بما هو تجل لنفسانية غريبة. هذه المقاربة العفوية يجب أن ترتبط بتفسير يماثله **ريكور** بالتحليل البنيوي للنص"[2]. فإذا كان النص عبارة عن خطاب أثبت بالكتابة فهو يتحرر من قصد المؤلف، ليتركز التأويل على ممكنات النص وداخليته المغلقة على كل ما هو خارجي.

وقد تجاوز **ريكور** ثنائية التفسير والفهم وراح يجيب **دلتاي** القائل "غاية الهيرمينوطيقا هي فهم المؤلف أفضل من فهمه لذاته"، مبديا اعتراضه على هذا النزوع الذاتي، فليس التأويل أن نفهم النص أكثر من صاحبه أو نتجاوز ماذا أراد صاحبه، وإنما يجب متابعة النشاط الداخلي والخارجي للنص عبر تقصي علاماته المنتظمة في عالمه، وقدرته على تشكيل فضاء يجد فيه القارئ أشكال تنقيبه عن المعنى، مما يتيح فهم النص وإعادة تفسيره وتنظيم دلالاته[3].

---

[1] محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات، ص 75.

[2] جان غروندان: بول ريكور، ص 118.

[3] ينظر: محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات، ص 77.

تقع تأويلية **ريكور** بين البنيوية المرتكزة على النص والضرورية عنده لكل فهم هرمينوطيقي، وذلك لارتباط المعنى بدلالات قبلية تجعله ممكنا، وهرمينوطيقا القارئ التي تمنح مجالا واسعا لذاتية المؤول، وقد "حاول **ريكور**، من خلال تصوره للتأويل، إقامة نوع من التكامل بين التفسير كآلية تصف الظاهر البنيوي، إن جاز التعبير، وبين تأويل يدرج العناصر الموصوفة في ما هو أوسع من النص، أي التعامل معه من زاوية الممكنات الدلالية التي لا يمكن أبدا تحديد عددها وامتداداتها. "فهذا الربط بين المقاربتين هو الذي يكشف عن الطبيعة الحقيقية للإثارة التي تنصب على حركة النص وهو يسير نحو الدلالة. فالقراءة ممكنة لأن النص ليس منغلقا على نفسه، إنه مفتوح على شيء آخر. إنها، في كل الفرضيات، محاولة ربط خطاب جديد بخطاب النص، وهذا الربط بين الخطابين يكشف، ضمن تكون النص نفسه، عن قدرة كبيرة على الاستعادة، وهو ما يشكل الطابع المفتوح للنص"[1]. إن للنص كيانه الخاص الذي يجب علينا مراعاته دون إقصاء للذات التي فتح النص أمامها سعيا إلى تحقيق الالتحام بالعالم، وبين ما يوضع أمامها.

وتناول **ريكور** كل من البلاغة والشعرية والتأويلية وفرق بين وظائفها "فالبلاغة تظل فنا للحجاج يهدف إلى إقناع الجمهور بأفضلية رأي ما على آخر منافس له. وتظل البويطيقا (أو الشعرية) فنا لبناء الحبكات بهدف توسيع المتخيل الفردي والجماعي، في حين تظل الهيرمينوطيقا فنا لتأويل النصوص في سياق مخالف لسياق مؤلفها وجمهورها الأولي بهدف اكتشاف أبعاد جديدة للواقع"[2].

وإذا كان **ليفي شتراوس** في تأويله للأسطورة وتحديد معنى لها لا يعتمد على العناصر المنعزلة المكونة لها، بل على الكيفية التي تنتظم بها العناصر المكونة لها، وبهذه الطريقة فقط يصل إلى التأويل النهائي والأخير، فإن الأسطورة في رأي **ريكور** عبارة عن نص لغوي يحمل معنى وإحالة، و"لا تشتمل عملية تقسيم الأسطورة إلى الوحدات المكونة إلا على تفسير

---

[1] سعيد بنكراد: سيرورات التأويل، ص 233.

[2] محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات، ص 92.

مرحلي، لا على تأويل لها. لأن للأساطير أيضا، من حيث هي نصوص لغوية، مغزى وإحالة، أي أنها تتحدث عن طريقة بنائها الداخلي، الذي هو مدار التحليل البنيوي، وطريقة وجود كاتبيها أو مؤلفيها في العالم"[1]. وكان هدف **ريكور** من التصدي لهذه الرؤية القاصرة للأساطير أن يبين أن البنيوية لا توضح المعنى الخفي الذي يوجد وراء الأساطير، والهرمينوطيقا وحدها من تستطيع الكشف عن المعنى الكامن وراء الأساطير.

كما أن **ريكور** وجد أن البنيوية نفسها أهملت المؤلف/الكاتب وصادرت أهميته الفعالة في مقاربة النصوص، ومن ثمة شدد على أهميته البالغة، ذلك أن "الحضور الزمني الدائم للمعنى المسطور في ثنايا النص ينقل للقارئ تجربة وجود كاتبه وشكل تفاعله مع العالم. لكن القارئ لا يتلقى هذا المعنى خلوا من أية سابقة دلالية، بل يتلقاه مزودا بالأعراف والتقاليد القرائية والتقافية التي يوفرها له مجتمعه. هكذا يتقابل أفقان لفهم النص: أفق النص، الذي أودع فيه ذاكرته الوجودية عن الماضي، وأفق القارئ الذي يريد فتحه على المستقبل. وينصهر هذا الأفقان ليولدا عملية القراءة في تملك النص وفهمه"[2]. ومن ثمة فالنص يريد نقل تجربة ما للقارئ فيتم تقابل كل من النص والقارئ على شكل حوار بين الماضي والحاضر.

وينظر **ريكور** إلى الترجمة باعتبارها مسألة تأويلية بامتياز، ويخلص إلى أن "الترجمة التي تتمكن من أن تتمثل روح النص واللامعبر عنه، هي التي تقترب من تحقيق أهدافها، ومن هنا تكتسي الترجمة أهميتها وفعاليتها وتحقق إنجازها وأهدافها، وأما الترجمة التي لم يحالفها الحظ السعيد فإنها تكون ترجمة مؤجلة تنتظر مترجمين جدد لإعادة النظر فيها من جديد، فالنصوص تستقبل دائما قراء جدد، وتبقى أروقة الترجمة تزخر بالكثير من

---

[1] بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر، سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص 16.

[2] المرجع نفسه، ص 17.

علامات الاستفهام"[1]. فالمترجم الحقيقي عند **ريكور** هو مؤول حقيقي عبر عن المسكوت عنه وكشف ما بين السطور، ووقف على خبايا النص.

إن مشروع **ريكور** التأويلي يبحث بكينونة الفهم الذي يجعل الذات تنفتح على نفسها وعلى الوجود؛ ولأن الفهم والتفسير من أكبر القضايا التأويلية فإن انفتاح النص لا يكون إلا بتوسط من الرمز الذي تعمل القراءة على فكه. تقوم الكتابة بتثبيت العالم عن طريق الرموز لتأتي القراءة وتدخل هذا العالم عن طريق تأويل الرموز الأمر الذي يسمح بانفتاح الذات على نفسها.

III. أمبرتو إيكو Umberto Eco (1932-2016)

يعد الناقد الإيطالي **إيكو** من الباحثين الذين اهتموا بمسألة التأويل في مشروعه السيميائي، ويرجع تميزه النقدي بعرضه لمفهوم الانفتاح ومحاولته لوضع قواعد لإرساء هذا المفهوم، وهذا "من خلال المداخلة التي قدمها في المؤتمر العلمي الثامن عشر للفلسفة عام 1958، والتي كانت حول "مشكلة الأثر المفتوح"، وقد كانت هذه المداخلة بمثابة البذرة التي ستشكل كتابه "Opera Aperta" "الأثر المفتوح" "[2].

ولم يحصر إيكو مجال تطبيق هذا المفهوم على العمل الأدبي فحسب، بل طبقه على عدة مجالات كالموسيقي، الرسم، النحت...وكل ما له علاقة بالحياة الاجتماعية المعاصرة، ومن ثمة نجده يخرج بنتيجة في كتابه "الأثر المفتوح" مفادها "أن جزءا ضخما من الإنتاج الأدبي المعاصر- بل ومن الإنتاج الإنساني- يكون مفتوحا بدون قصد على التفاعل الحر للقارئ، ولأنه يقوم على أساس الرمز فهو مفتوح على التفاعلات والتأويلات"[3]. وأما في كتابه "القارئ في الحكاية" فقد ركز مجال الاهتمام على النص الأدبي فحسب.

---

[1] نابي بوعلي وآخرون: بول ريكور والفلسفة، ص 201.

[2] أمبرطو إيكو: الأثر المفتوح، تر، عبد الرحمان بوعلي دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط2 ،2001، ص 7.

[3] المرجع نفسه، ص 9.

لقد أشار **إيكو** إلى فكرة مهمة في ممارسته التأويلية تتجلى في أهمية الرمز في الانفتاح على التأويلات المتعددة، وبهذا لا يكون العمل الفني عنده إلا "رسالة Message يكتنفها الغموض أصلا؛ أي بمعنى آخر، يمكن أن نفهم العمل الأدبي على أنه كثافة من المدلولات المتواجدة في دال واحد، خاصة وأن الحساسيات الجديدة من الكتابات المعاصرة جعلت من هذا الغموض غاية وقيمة لابد من تجسيدها"[1]. ومن ثمة بحث **إيكو** في هذه الحساسيات وبالخصوص العلاقة الجدلية القائمة بين الانفتاح والشكل؛ فالعمل الفني عند إيكو من جهة موضوع "يمكن أن نجد شكله الأصيل كما تصوره المؤلف، وذلك من خلال مظهر الآثار التي يحدثها على عقل المستهلك وإحساسه، وهكذا يخلق المؤلف شكلا مكتملا بهدف تذوقه وفهمه مثلما أراد هو"[2]. وهنا نجد المؤلف متحكم في العلاقة التي تربط المؤلف/المستهلك (القارئ)، ومتصور لها.

وهذا لا يعني أنه ينظر إلى العمل الفني على أنه مغلق تتم دراسته انطلاقا من نظامه الداخلي، أما الجهة الأخرى التي ينظر بها إلى العمل الفني، فهي أن "كل مستهلك وهو يتفاعل مع مجموع المثيرات، وهو يحاول أن يرى وأن يفهم علاقاتها، يمارس إحساسا شخصيا وثقافة معينة وأذواقا واتجاهات وأحكاما قبلية، توجه متعته في إطار منظور خاص به"[3].

تقود هذه النظرة إلى قارئ/مستهلك إيجابي يصل إلى اللذة والمتعة المتوخاة من العمل الأدبي انطلاقا من مرجعياته وخلفياته وأحكامه المسبقة، فهو "لا يرى في أعمال الأديب أو الفنان الذي ينتج آثار جمالية إلا مشروعا يرام من خلاله بنينة رسالة عن طريق موضوع يتعالق مع غاية وحيدة لا تخرج من إدارة التوصيل، فهما لا يستطيعان تجاهل أمر مهم

---

(1) وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر،2008، ص 23.

(2) أمبرطو إيكو: الأثر المفتوح، ص 11.

(3) المرجع نفسه، ص 8.

جدا؛ يكمن في أن المرمى المرتجى من العمل يكمن في إقناع المتلقي بلذة الأثر ومتعته"[1]. وهكذا يأخذ التأويل مكانته مع **إيكو** خاصة ما يتعلق بسيرورة التأويل في دورة الخطاب؛ فمفهوم الانفتاح يقود إلى ما يعرف بجمالية التلقي، بل وأسبقيته عليه خاصة عندما نستظهر ما قام به في "كتابات **جيمس جويس**"، فقد بحث عن المعاني الخفية وحاول عرضها بطريقة تكشف عن تفجر دلالي كبير.

1. النص المفتوح والنص المغلق

لقد طرح **إيكو** مفهومي النص المفتوح والنص المغلق ليؤكد عل أهمية القراءة، ودور القارئ في الوصول إلى الدلالات والمعاني عن طريق استنطاق النصوص وكشف مغالقها. "فالنص المغلق عند **إيكو** هو النص الذي ينفتح على كل احتمالات التفسير، أي أنه النص، كما يقول، الذي "يقبل كل تأويل محتمل". ونموذج **إيكو** لمثل هذا النص هي روايات **إيان فليمنج** الذي اختلق شخصية (جيمس بوند). ويرى **إيكو** أن مثل هذه النصوص "المغلقة" التي تنفتح عل كل قراءة محتملة "تسعى جاهدة لإثارة استجابة محددة من القارئ الحقيقي" "[2]. ويكشف هذا التصور عن عملية استجابة غير مقننة وموجهة مسبقا، فالنصوص المنغلقة "تعد لقارئ نموذجي محدد بدقة، وذلك بقصد توجيه تعاضده بصورة قمعية"[3]. وبهذا تقف مثل هذه النصوص أمام حرية القارئ في تحديد الدلالات المختلفة؛ فالتأويل مع النصوص المنغلقة نهائي وقارئها سلبي لا يضيف شيئا وهذا ما تقول به البنيوية.

أما النص المفتوح عند **إيكو** فهو على علاقة وطيدة ببناء النص لأن المؤلف قد تصور دوره مسبقا وربطه بالنص، ومن ثمة "فهو نص يبيح التأويل والتفسير ضمن حدود نصية

---

[1] وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل، ص 24.

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل النقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ط4، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص 273.

[3] أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر، أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص 74.

معينة ومفروضة، والتأويلات التي يتعرض إليها هذا النوع من النصوص مجرد أصداء لبعضها البعض"[1]. إن النص المفتوح يخالف النص المغلق، فكما سبق وأشرنا إلى أن النص المغلق يحاول إثارة استجابة محددة من القارئ الحقيقي، في حين أن النص المفتوح تكون السيطرة فيه من النص لا القارئ في الوصول إلى المعنى لأنه لا يقبل أي تأويل. و"إن انفتاح النص يجعل القارئ قيد دور محدد لا يستطيع تجاوزه، "فالنص المفتوح يحدد مشروعا مغلقا لقارئه المثالي"[2]. رغم تأكيد **إيكو** على أن النص المفتوح يحتمل قراءات متعددة، فإنه لا يقبل بأي تأويل وهنا إشارة إلى وجود أفضلية تأويل على آخر.

إن النص المفتوح هو مجال لتأويلات محتملة لا نهائية متجددة بشكل مستمر، والمؤول وهو يدخل إلى عالم النص يعلم أن ما يصل إليه من تأويلات سيتم تجاوزها بعد حين، فما يهم هنا هو توسيع مداركه وتحقيق ذاته عبر تجربة التأويل[3]. إن التأويل الذي يريده **إيكو** غير محدود، لهذا فهو يرى بأن "محاولة الوصول إلى دلالة نهائية ومنيعة سيؤدي إلى فتح متاهات وانزلاقات دلالية لا حصر لها"[4].

راهن **إيكو** على ما ينتجه النص من إمكانات تمكن القارئ من تأويله، فهذا النص ما هو إلا مساحات بيضاء تحتاج لمن يقف عندها ويتمثل معانيها؛ فالمؤلف يترك هذه البياضات لأنه يعتقد بأن "النص يمثل آلية كسولة (أو مقتصدة) تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يكون المتلقي قد أدخلها (إلى النص)"[5].

وإذا كان **إيكو** يصر على الإمكانات النصية، فإنه يصر أيضا على تعاضد القارئ بما في ذلك الأحكام المسبقة ودورها في عملية التأويل، وهذا لا يعني التركيز على السياقات

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل النقد الأدبي، ص 273.

[2] المرجع نفسه، ص 273.

[3] ينظر: عبد الغني بارة: الهرمنيوطيقا والفلسفة، ص 371.

[4] أومبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكة، تر، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004، ص 33.

[5] أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، ص 63.

الخارجية التي تحيط بالمؤلف من نفسية، تاريخية واجتماعية، ومن هنا فلا "يتم إنتاج نص ما لكي يقرأه قارئ بعينه، بل لكي يتداوله مجموعة كبيرة من القراء، فإن المؤلف يدرك أن هذا النص لن يؤول وفق رغباته هو، بل وفق استراتيجية معقدة من التفاعلات التي تستوعب داخلها القراء"[1].

لقد تجاوز **إيكو** قصدية المؤلف بل وتجاهلها، لأنها ليست مهمة في العملية التأويلية، فما يهم هو الجدلية القائمة بين القارئ وقصدية النص، وفي هذا يقول في كتابه: "التأويل بين السيميائيات والتفكيكية": "هل يحق لنا التساؤل عن فحوى القصدية "الحقيقية" **لوورد زورث** عندما كتب lucy poems؟ إن تصوري لتأويل النصوص، باعتبار هذا التأويل يشكل الكشف عن استراتيجية الغاية منها إنتاج قارئ نموذجي، يعتبر هو الآخر البديل المثالي للكاتب النموذجي (باعتباره استراتيجية نصية فحسب)، يجعل من مقولة قصدية كاتب فعلي أمر لا أهمية له"[2].

وأصر **إيكو** على عدم أهمية المؤلف في الممارسة التأويلية، إلا أنه عاد واعتبر الأمر فضيعا خاصة في وقت النظر إليه بأنه "لا موقع له داخل تاريخ التأويل. فهناك حالات، داخل سيرورة الإبلاغ، يصبح التعرف فيها على نوايا المتكلم أمرا في غاية الأهمية كما هو الحال في التواصل اليومي"[3].

عمد **بيرس*** إلى إضفاء طابع انفتاحي لا منتهي للسيميوزيس، وهذا المنظور كان محل مناقشة من **إيكو**، فحسبه "لا يعني الطابع الانفتاحي الذي ينتاب السيميوزيس بأن عملية

---

(1) أومبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكة، ص 85.

(2) المرجع نفسه، ص 79-80.

(3) المرجع نفسه، ص 80.

* **تشارلس ساندرز بيرس** "Charles Sanders Peirce" (1839-1914) فيلسوف وعالم منطق أمريكي، صاغ في سنة 1878 قاعدته البرجماتية الشهيرة "تدبر الآثار التي يجوز أن يكون لها نتائج فعلية على الموضوع الذي نفكر فيه وعندئذ تكون فكرتنا عن هذه الآثار هي فكرتنا عن الموضوع"، كما أنه وضع تصنيفا لأوجه الحقيقة الرئيسية من خلال نظرية في المقولات. ينظر: جوناثان ري و ج. أو. أرمسون: الموسوعة الفلسفية المختصرة، تر، فؤاد كامل وآخرون، المركز القومي للترجمة، ط1، مصر، 2013، ص 103-104-105.

التأويل الدلالي في النصوص تكون من طبيعة حرة مطلقة، لأن الأمر مرهون بحدود يتوقف عندها يدرجها **إيكو** فيما يسميه عالم الخطاب l'univers du discours : "هناك حدود منطقية للموسوعة، فلا يمكن الاعتقاد أنها طبيعية انفتاحية (مطلقة)، إذ يمكننا فهم هذه الحدود ضمن مفهوم عالم الخطاب" "[1]. ومن هنا فعالم الخطاب يحد من الانفتاح الموسوعي، وإن قراءة نص معين وفهمه وتأويله معناه أن نعتمد على التخمينات والاستنتاجات والتوقعات، و"استثمر **إيكو** مفهوما من المنطق الجهوي، حاول من خلاله إضاءة الكيفية التي يتوقع بها القارئ النص أثناء سيرورة القراءة؛ هذا المفهوم هو العوالم الممكنة"[2]. وما يميزها هو كونها عوالم مؤثثة لا فارغة قد تكون متخيلة أم واقعية (الموسوعة).

ينظر **إيكو** إلى القارئ والمؤلف النموذجيين كاستراتيجية نصية، ويعرف القارئ النموذجي بكونه مجموعة شروط ناجحة تنشأ عن طريق النص وهي محل توافق، وهذا ما يمنح النصوص تحيينات كاملة في مضامينها، وتتخذ عملية التحيين شكل قصدية متواجدة افتراضيا في المضمون[3].

وإن الحديث عن الموسوعة عند **إيكو** يقودنا إلى الحديث عن الخلفية الإيديولوجية للقارئ النموذجي، فقد أدرج البنى الإيديولوجية ضمن اهتمامه بالبنى العاملية، وهو يعتقد "بأن البنى الإيديولوجية كي تكون نافعة في عملية التعاضد التأويلي لابد أن تفهم على أنها محفزات قابعة في كنف النص وليست كوابح توقف عملية وسيرورة الفهم"[4]. ومن هنا نكتشف الاهتمام البالغ **لإيكو** بالاستراتيجيات النصية ودورها الإيجابي في التعاضد التأويلي، كما لا يجب التركيز بصورة كبيرة على البنى الإيديولوجية الخاصة بالقارئ النموذجي

---

[1] وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل، ص 34.

[2] المرجع نفسه، ص 36.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 35-36.

[4] المرجع نفسه، ص 39.

كي لا نبتعد كثيرا عما يطرحه النص من إيحاءات وتلميحات تخلق شبكة كبيرة من الغموض المحتاج إلى القارئ.

ويصل **إيكو** في كتابه "حدود التأويل" إلى أن المؤول النموذجي هو من يكتفي بالبنى السردية الصغرى المتواجدة في النص، أما القارئ الذي يريد أن يستغل العوالم الممكنة استغلالا موسعا فإنه سيدخل في متاهات لا نهاية لها، وبهذا لا يمكن اعتباره من النمط النموذجي لأن النوع السردي يعيش فقط باللعب على العوالم الصغرى[1]. فكلما أراد القارئ التوسع وتجاوز حدود النص كلما فقد اللذة والمتعة.

2. السجال النقدي

أراد **إيكو** أن يضع القارئ في قلب العملية التأويلية، وأعطاه دورا إيجابيا في تفعيل النصوص وإنتاجها، ووضع لذلك مصطلحات واستراتيجيات تحكم هذه العملية، كما تحدث عن النص المفتوح. و"لاحظ بأن الكثير من المهتمين بالتأويل المنفتح والقراءة الحرة، تركوا العنان لهذا النشاط الطليق، دون رد الاعتبار لمقولات النص واستراتيجياته، مما جعل الكثير من القراءات ذهانية ومنحرفة ومرضية. يطلق **إيكو** على هذا التأويل المنحرف مصطلح التأويل المضاعف la surinterprétation في مقابل التأويل بصفة عامة"[2]. يريد **إيكو** أن يخلص العملية التأويلية من الإفراط من خلال وضع شروط تمكن المؤول/القارئ من التمييز بين التأويلات/القراءات المناسبة وغير المناسبة. ونضيف إلى أن ما يقترحه "إنما يأتي ردا على دعاوى اللامعنى/اللاحقيقة التي تقول بها استراتيجية التفكيك، وبعض آراء البراغماتية ذات المنحى التفكيكي، والتي تمنح بدورها الحرية المطلقة للمؤول في أن يدخل النص من أي زاوية يشاء، خدمة لأغراضه ومقاصده، وعليه، فلا وجود للتفاضل بين تأويل وآخر، فكل التأويلات تساوى المناسب منها والخاطئ، بل إن كل تأويل هو إساءة تأويل"[3].

---

[1] ينظر: وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل، ص 40.

[2] المرجع نفسه، ص 119.

[3] عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص 372.

ونجد البرغماتي الأمريكي **ريشار رورتي Richard Rorty** لا يهتم في عمله التأويلي لا بالنص ولا بالمؤلف، فهو يتجاوز قصديتهما، ويستعمل النص مطابقا إياه مع أغراضه الخاصة، وينظر إلى القراءة كإساءة قراءة، وقد رفض التمييز بين تأويل واستعمال النصوص التي يصر عليها **إيكو**[1]. والذي يرى بأن النص يؤول ولا يستعمل، لأن استعمال النصوص يجعلها مفتوحة على سلسلة تأويلات غير منتهية وهذا ما يستدعي تدخل عالم الخطاب ليحد من هذا الإفراط الموسوعي، **فإيكو** يريد أن يؤول النص ومن ثمة يجعل له حدودا تحكمه. "وإن حصر **رورتي** فعل التأويل في الاستعمالات المختلفة للمؤولين يلغي كل الحدود أو الفواصل التي يجتهد **إيكو** لرسمها بين التأويل والاستعمال"[2].

وكما سبق وأشرنا إلى أن **رورتي** – برغماتي – وجد بأن أهم النظريات قد تناست البعد الاستعمالي النفعي للتأويل، ويقصد بذلك المناهج النصانية "التي تركز على ما هو عارض (اشتغال النصوص) وتنسى ما هو مهم (الغاية النفعية)"[3]. لذا بحث **رورتي** في سر تقسيم **إيكو** للقصدية إلى ثلاثة وهي قصدية القارئ، قصدية النص وقصدية المؤلف.

إن موقف البراغماتيين من فكرة الجوهر والحقيقة قادت **رورتي** إلى رفض فكرة الانسجام **لإيكو** "القاضية بأن التأويل يسير نحو تحقيق انسجام coherence النص وإبراز قدرة نظامه الداخلي على توجيه عملية التأويل"[4]. وهنا يكون بإمكان المؤول/القارئ أن يصل عناصر النص ببعضها البعض، ويكشف ما تعبر عنه في حينها. وإن فكرة الانسجام تظهر صرامة منهجية كبيرة من **إيكو** بغية التحكم في عملية التأويل، "إذ يستحيل في تصور **رورتي** العثور على جواهر أو ماهيات أثناء تفحص الطريقة التي يشتغل بها النص وكأنها غاية نروم بلوغها، فليست هذه القراءات، أي قراءة **إيكو** وغيره ممن يبحثون عن جوهر النص، إلا قراءات إضافية تمنحنا ببساطة سياقا إضافيا يمكن للنص أن يتواجد داخله، لذا، فإنه لا يوجد

---

(1) ينظر: عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص 372-373.

(2) المرجع نفسه، ص 374.

(3) وحيد بن بوعزيز :حدود التأويل، ص 120-121.

(4) عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص 373.

أي نموذج من المعرفة التي لا تقول لنا شيئا عن طبيعة النصوص أو عن طبيعة القراءة، لأنه لا النصوص ولا القراءة تملك طبيعة. وعليه، فإن قراءة النصوص، حسب **رورتي**، هي قراءتها على ضوء نصوص أخرى، لأشخاص، لتصورات قسرية، أو بقايا معلومات، أو ما شاهدته أو تشاهده بعدئذ يحدث"[1]. نستنتج أن **رورتي** يرى أنه لا يمكن للقراءة أن تصل إلى الجوهر أو المعرفة، فما يمكن أن تقدمه لنا لا يتعدى أن يكون شيئا إضافيا للنص؛ فالقراءة عنده يمكن تصورها فقط من خلال شيء آخر ومن هذا المنطلق كان رفضه التمييز بين الاستعمال والتأويل.

عارض **رورتي** العديد من أفكار **إيكو** إلا أننا نجده يتفق معه في النقد الذي وجهه للتفكيكيين وعلى وجه الخصوص **لدريدا**، فما يقوم به التفكيكيون "لا يخرج من إرادة، تروم إثبات أفكار قبلية، أي عملية إسقاط، ليس الغرض منها تأويل وتفكيك النصوص، ولكن تدليل على القوة التي تمتاز بها اللغة في إنتاج قدر لا منته من السيميوزيسات"[2].

ويدافع الناقد الأمريكي **جوناتان كوللر culler Jonathan** عن التأويل المضاعف/المفرط surinterprétation، الفائض "فالتأويل لا يكون مثيرا إلا عندما يبلغ درجة من الإفراط. أما التأويل المعتدل l'interprétation modérée، والذي يعبر عن إجماع، ومع ما يمكن أن يحوزه من قيمة في بعض الحالات، فإنه قليل الفائدة"[3]. فلا يجب أن نقلل من أهمية الإفراط في التأويل وشبهه بالإفراط في الأكل الذي لا يكون دائما ضارا، فبإمكان هذا التأويل أن يقدم إضافات كثيرة للإنسانية، "بل إن **إيكو** نفسه، حسب كوللر، مقتنع في داخله بأن التأويل المضاعف/المفرط أكثر إقناعا وتقديرا من التأويل المعتدل"[4]، خاصة لما حث طلبته على دراسة "وردة الصليب" **لدانتي** لما وجده فيها من تأويل مفرط يجلب المتعة والمزيد من الإغراء للدارس. أما فيما يخص موقفه من التفكيكية

---

[1] المرجع السابق، ص 374.

[2] وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل، ص 123.

[3] عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص 376.

[4] المرجع نفسه، ص 376.

"فإنه يخالف مبدأ جوهريا في التفكيكية، يتجسد في نبذ الثنائيات مهما كانت، لأنها نتاج الفكر الميتافيزيقي"[1]. غير أن هذا الموقف لا يكشف عن الاتجاه التفكيكي الخالص **لكوللر** ولا عن موقفه من انتقادات **رورتي** و**إيكو** للتفكيك ليرفض فيما بعد النقد الذي وجهه **رورتي** للتفكيكية، "مبينا بأن التفكيكية تبرز في ممارساتها التشريحية للنصوص، وأن الدلالة مرتبطة بالسياق، لأنها نتاج علاقات من طبيعة نصيه جوانية وتناصية، كذلك. والمهم في كل هذا أن السياق نفسه غير محدد، فهنالك دائما إمكانيات سياقية رهيبة لا منتهية وغير محدودة، أي لا يمكن رسم حدود لهذه الطاقة التوليدية مهما حاولنا"[2]. يريد **كوللر** أن يبين بأن التفكيكية تنظر إلى الدلالة مرتبطة بالسياق ومتصلة به، وما يميز هذا السياق هو انفتاحه غير المحدود. في حين نجد أن **إيكو** يرى بأن النصوص تفتح أمام القارئ لينتج المعاني كيفما يشاء ولكن ضمن حدود التأويل وضوابطه.

ويربط **إيكو** العملية التأويلية بقصدية النص الذي "لا ينظر إليه إلا في هذه الكلية التي تجعل المؤلف استراتيجية نصية يسكن داخله القارئ النموذجي، وليس مجرد تخمينات أو ظنون يقبل بها القارئ التجريبي على النص فيقوله بما ليس فيه. إن النص، بوصفه بناء داخليا متماسكا، يعد بمثابة الرقيب على مسارات القارئ وتخميناته، التي يجب أن تختبر صحتها داخل هذا الانسجام"[3]. يتجه بذلك النص إلى إنتاج قارئ نموذجي خاص به، ويمارس سلطته من خلال دور الرقيب على تخمينات وتوقعات القارئ وهذا ما يقف في وجه ادعاءات البراغماتية التي لا تعرف إلا سلطة ورأي القارئ.

إن النص هو من يصنع شروط تأويله ويرسم حدودا له، من خلال تماسك عناصره الداخلية، رغبة منه في "أن ينظم عملية التأويل ويقلل من هواجس القراء وتخميناتهم، وهو، إذ ذاك، لا يحمي نفسه بما هو غاية المؤول بقدر ما يحفظ فعل التأويل

---

[1] وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل، ص 124.

[2] المرجع نفسه، ص 125.

[3] عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص 379.

ذاته بوصفه تجربة هرمينوطيقية يخضع لها النص والقارئ والمؤلف، ولما كان التأويل باستمرار هو تجربة جمالية يقوم بها القارئ عبر وسيط اللغة، فإنه لا مناص من أن يخرج النص، وهو عالم تشكله اللغة، من داخله، إجراءات تكون بمثابة شروط تنظيمية لعملية التأويل"[1].

إن هذه الحدود تصبح بمثابة عوائق تحول دون تحقيق غاية التأويل – حسب رأي **عبد الغني بارة** – خاصة عند الإقرار بأسبقية مقصدية النص على عملية التأويل والفهم، فليس هناك مقصدية واحدة للنص بل تتعدد المقاصد بتعدد الممارسات التأويلية، وهذا لا ينفي أهمية ضبط الممارسة التأويلية ومنح النص حق الدفاع عن ذاته بوصفه وجودا مستقلا عن المبدع والمتلقي، وهنا فقط يمكن الحديث عن شيء النص اللامحدود وإمكاناته التأويلية غير المنتهية[2].

ونلخص النقاط الأساسية الواردة في هذا الفصل كما يلي:

– إن التأويلية بمنظرها **هانز جورج غادامير** اتخذت مسارا هرمينوطيقيا فلسفيا جديدا نحو تجاوز فهم الوجود إلى فهم الفهم، فقد عمل على إخضاع هذا الفهم إلى قواعد منهجية توصل إلى الحقيقة بخصوص النص، وإن عملية التلقي عنده مشاركة وجودية تقوم على الجدل بين المتلقي والعمل الفني؛ فالتلقي يفتح عالما جديدا ويوسع أفق عالمنا وفهمنا لأنفسنا، كما وصل إلى نتيجة مفادها أن النصوص تقوم على خاصية الإضمار ما يجعلها طريقة لكشف الوجود والحقيقة.

– أما **بول ريكور** فذهب بتأويليته مذهب الفينولوجيا حين أراد أن يصل بالفهم إلى فهم الذات أمام النص فحسب، إضافة إلى أنه كشف أن مشكلة تعددية التأويلات وصراعاتها يعود إلى

---

[1] عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، ص 380.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 384.

تعدد القراءات وتباينها مع كل قراءة، ويستقل النص عنده عن قصد مؤلفه فما يهم هو ما يتكلم عليه النص.

– ويتعرض **أمبرتو إيكو** في مشروعه السيميائي لمسألة التأويل الذي ركز فيه على مفهوم الانفتاح الذي يقود إلى جماليات التلقي، ويرتبط النص المفتوح عنده ببناء النص وتعاضد القارئ إلا أن هذا الانفتاح لا يعني أن التأويل مطلق وحر، وإنما هناك حدود تحكمه تسمى بعالم الخطاب، كما يطرح **إيكو** أهمية البنى الإيديولوجية للقارئ النموذجي مع تركيز أكبر على إيحاءات وتلميحات النص، فما يريد **إيكو** الوصول إليه هو تأويل النص، ومن ثمة وضع حدود تحكمه.

الفصل الثاني

القارئ والتلقي في نظرية القراءة

I. نظرية التلقي الألمانية

أولا: مدرسة كونستنس

1. فولفجانج آيـزر
2. هانس روبرت ياوس

ثانيا: مدرسة برلين الشرقية

مانفرد ناومان

ثالثا: الصراع بين الألمانيتين

II. نظرية استجابة القارئ في أمريكا

الموضوعة الهوية

III. مدرسة جنيف

جورج بوليه

تمهيد

ظلت النظرية الأدبية في تاريخها الطويل تولي عناية للنص الأدبي في علاقته بالمؤلف والسياق التاريخي، النفسي والاجتماعي، وإن محاولة الدخول إلى ذهن المؤلف "أدى إلى أبحاث لا تحصى في نفسية المؤلف، مع نتائج قد لا تكون في أحسن الحالات سوى تخمين محض"[1]. وإن تفسير العمل الأدبي على أنه انعكاس لنفسية المؤلف، أو ظروفه الاجتماعية والتاريخية يبعدنا على التعدد الدلالي للنص، ويهمل حلقة مهمة في تحقيق المعنى وإنتاجه وهي القارئ.

لقد تمت مقاربة النص بحثا عن تجليات المعنى اللانهائية، وتناوبت المناهج النقدية على اكتساح دائرة قراءة النص الأدبي، "فما وقعت فيه المناهج السياقية من إمعان النظر في خارج النص جاءت المناهج الداخلية لاسيما البنيوية لتصححه في مقاربة (للنص) تقصي الخارج بضروبه المتنوعة نابذة للمؤلف، ومتلقي النص، ومن ثم حدثت المناقلة الأوسع التي حاولت إحكام الطوق حول بنية الأدب بذاتية (المتلقي) الذي تولى مهمة استكناه معاني النص، وليفك المعنى من أسر البنيوية التي ربطته بالتراكيب اللغوية"[2]. كان ظهور نظرية القراءة استجابة لضرورة هي وصول الدراسات النقدية إلى حواجز معرفية أعاقت إنتاج الدلالة في مقاربة النصوص، كما أن الظروف السياسية، الاقتصادية والاجتماعية التي عاشها المجتمع الألماني بعد الحرب العالمية الثانية نتج عنها وعي فكري، أسهم في ثورة شملت حقل اللغة والأدب، "إن ما أصاب العقلية الألمانية من تغير في أواخر الستينيات – وكل ذلك كان باعثا على إعادة النظر في الذهنيات السابقة"[3].

---

(1) أحمد بوحسن: نظرية الأدب، القراءة – الفهم – التأويل، مكتبة دار الأمان، ط1، الرباط، المغرب، 2004، ص 76.

(2) فؤاد عفاني: نظرية التلقي، ص 34.

(3) روبرت هولب: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر، عزالدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، 2000، ص 10.

يعد القارئ أحد المكونات الأساسية في عملية الإبداع الأدبي، ولم يأخذ مكانته كفاعل ومشارك في صناعة المعنى إلا مع اتجاهات ما بعد البنيوية وخاصة مع أقطاب نظرية القراءة، ويفترض من هذا القارئ "أن يكون مستيقظ الحواس، مركزا ذهنه فيما يقرأ من غير أن يتأثر بالمؤثرات المحيطة به، فلا يستجيب إلا للصفحة التي أمامه، يوجه إليها كل اهتمامه، ويسبح معها كيفما شاءت في رحلة الفكر والخيال"[1].

وترتبط نظرية التلقي بنظرية أكثر شمولا هي نظرية الاتصال "التي بدأت ملامحها تتبلور منذ منتصف القرن العشرين في ألمانيا، مستفيدة من البحث الفلسفي الذي اهتم بقضية الاتصال التي تعد وسيلة التفاعل الأساسية بين الأفراد والجماعات، للتحكم بالأنظمة المادية والرمزية التي تتعامل فيها بينها من خلالها"[2]. وبهذا يفترض التلقي وجود جمهور وقارئ يستقبل نصا معينا، فتتم بذلك عملية الاتصال.

I. نظرية التلقي الألمانية

ميز **روبرت هولب** في مقدمة كتابه "نظرية التلقي" بين نقد استجابة القارئ الأمريكية وبين نظرية الاستجابة **لآيزر** ومدرسة كونستنس عامة، "فنظرية التلقي هي ثمرة جهد جماعي كان صدى للتطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية في ألمانيا الغربية خلال الستينيات المتأخرة، في حين كان النقاد المتجهون إلى القارئ/ الاستجابة أحادا لا رابط بينهم، بل تتباين نظرياتهم وتختلف مناهجهم وفقا لاختلاف أسلافهم"[3].

لقد رسمت مدرسة كونستنس مسارا جديدا في مجال تفسير الأدب والفن، فهي "تحاول أن تبني نفسها وتراقب عملها من أجل إنتاج فرضياتها ومحاولة إنجاز تطبيقات لها من أجل اختبار قدرتها وصلاحيتها. لقد كان لهذه المدرسة برنامج محدد، وجمع أصحابها أعمالهم

---

(1) عز الدين فراج: فن القراءة، لماذا نقرأ؟ وماذا نقرأ؟ وكيف نقرأ؟، دار التراث العربي، دط، مصر، دت، ص 69.

(2) صبحة أحمد علقم: جمالية التلقي في مسرحية "المحب والمحبوب، مدونة عشق ديك الجن "لـ "آمنة الربيع"، مجلة اللغة والأدب، العدد 30، الجزائر، 2017، ص 321.

(3) روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 9.

ونقاشاتهم في مجلدات خاصة سجلت فيها صعوبات وتطورات أعمالهم، حتى أصبحت بذلك مرجعا هاما للباحث الذي يريد الاطلاع على مراحل هذه المدرسة وهذه النظرية. وكيف كانت هذه الجماعة تشيد نظريتها من خلال مختلف التطبيقات التي صقلت فرضياتها وبينت أهميتها من جهة وحدودها أيضا من جانب آخر"[1].

ولعل الشيء المميز لنظرية التلقي الألمانية "هو أنها تطورت في إطار استراتيجي جماعي، بحيث كانت هناك قاعدة موحدة تجمع الباحثين الذين يشتغلون في دائرتها وعلى رأسهم **هانس روبرت ياوس Hans Robert Jauss**، و**فولفجانج إيزر Wolfgang Iser**. كان يجمعهم إذا هم علمي واحد، فكانوا يلتقون بانتظام لتبادل الرأي والنقاش. وهذا ما لاحظه جل الباحثين الذين تتبعوا ودرسوا أعمال هذه المدرسة، مثل **R.Holub** و**وليام راي W.Ray**، و**إليزابيت فروند E.Freund** و**جونانتن كالر J.Caller** و**جورج بولي J.Paulet** و**سوزان سليمان S.Suleiman**"[2].

ويمكن أن نميز في هذه المدرسة الألمانية بين اتجاهين كبيرين متباينين هما: جماعة كونستنس وما يتولد عنها، واتجاه جماعة برلين (ألمانيا الديمقراطية سابقا).

ولا ننسى أن نشير قبل التعرض إلى مدرسة كونستنس بقطبيها إلى أن أصول دراساتها وأبحاثها تعود إلى خلفية مرجعية مستمدة مفاهيمها وآلياتها من المقاربة الظاهراتية، فقد "تأسس هذا الاتجاه على فلسفة الألماني **إدموند هوسرل** الذي طرح في أوائل هذا القرن نظريته القائلة إن المعرفة الحقيقية للعالم لا تتأتى بمحاولة تحليل الأشياء كما هي خارج الذات (نومينا Noumena) وإنما بتحليل الذات نفسها وهي تقوم بالتعرف على العالم"[3]. إن الظاهراتية تؤكد على الذات، وأنه لا وجود للأشياء في العالم الخارجي، وإنما هي موجودة

---

[1] أحمد بوحسن: نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 24، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ص 19.

[2] المرجع نفسه، ص 19-20.

[3] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 321.

فقط من خلال الوعي بها؛ فعملية تكوين المعاني في وعي المتلقي ناتجة عن تفاعل داخل وعي المتلقي بين الذات والعالم الخارجي، وهنا يتم الربط بين الذات والموضوع، ومن هذه النقطة ينطلق أصحاب نظرية التلقي.

وكما سبق وقلنا في الفصل الأول أن أصحاب نظرية القراءة قد استفادوا من الفيلسوف **هانز جورج غادامير** في رؤيته الخاصة إلى التأويل والفهم، ودور التاريخ في بناء المعنى وإنتاجه، وإذا كان **دلتاي** أحد مصادر فلسفة **غادامير**، فإن الصلة بينهما "وأصحاب نظرية جمالية التلقي هي أن نشخص ونعين فهم الآخر (المؤلف) من خلال فهمنا"[1]، ومن هذا المنطلق قدمت كل من الظاهراتية والهرمينوطيقا لنظرية التلقي ركائز انطلقت منها في التأكيد الدائم على الدور الفعال للقارئ في البحث عن المعاني، والدلالات المختلفة التي تحملها النصوص واقفة بذلك في وجه أحادية المعنى.

أولا: مدرسة كونستنس

تحاول مدرسة كونستنس بقطبيها **آيزر** و**ياوس** الاهتمام بكل من القارئ والقراءة ذلك أن كل المقاربات النقدية السابقة همشت هذه الثنائية المهمة في الدراسة النقدية والأدبية، فما "قامت به من أبحاث، والفرضيات النظرية التي وضعتها في نظرية التلقي، المرجع الأساس في جمالية التلقي التي ستعيد للقارئ أو لقطب القارئ اعتباره. بل أدخلته في العملية الإبداعية، ولتؤصل الثالوث المعروف: المؤلف – النص – القارئ. ولم تتحدث عن المجتمع كعنصر مستقل كما فعلت جماعة برلين، لأنها ترى شأن المنظرين الآخرين أن المجتمع يوجد في النص وفي القارئ"[2].

وقد وصفت هذه المدرسة بأوصاف كثيرة، "فقيل مرة أنها ثورة في تاريخ الأدب الحديث، وأخرى بأنها وضعت نمط استبدال جديد وحولت مجرى الدراسات الأدبية والنقدية

---

[1] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أصول...وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب،2001، ص 39.

[2] أحمد بوحسن: نظرية التلقي، ص 26.

شأن ما قام به الشكلانيون الروس في بدايات القرن العشرين، أو ما قامت به مدرسة براغ، أو ما جاء به **دوسوسير** أو **تشومسكي**، وغيرهما من الأسماء المعروفة في تاريخ علم الأدب الحديث. واللسانيات والسيميائيات والأنثربوبوجيا..."[1].

إن ما قامت به مدرسة كونستنس يتمثل في أنها أعادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكونها عبر الزمن – التاريخ –، وطرق اشتغال القراءة ودور القارئ في إنتاج المعنى، وهذه الفرضية بما تحمله من جمالية التلقي التي تتكون عبر صيرورة القراءة، هي من أعطت هذه النظرية ميزتها وجدتها وبعدها[2].

لم يعد من الممكن مع تصورات مدرسة كونسنتس الفصل بين النص والقارئ، فالعلاقة بينهما حوار وتداخل وتفاعل، ومن ثمة "فإن المعنى لم يعد موضوعا يستوجب التعريف به، وإنما أصبح أثرا يعاش"، وناتجا عن التفاعل الحاصل بين النص والقارئ. فلو أن النصوص لا تحمل سوى المعنى المختبئ الذي يكشف عنه التأويل لما تبقى "أمام القارئ الكثير ليفعله، ولن يكون عليه حينئذ سوى قبول التأويل أو رفضه، الأخذ به أو تركه"؛ ولهذا ينبغي علينا، من هذا المنظور، أن نسلم بأن المعاني نتاج تفاعل نشط بين النص والقارئ، وليست موضوعات مختبئه في النص" [3].

وإذا بحثنا عن مصادر ومرجعيات هذه النظرية سواء عند **ياوس** أو **آيزر**، نجد بأنها اعتمدت على الإرث التاريخي والفلسفي والعلمي الألماني، بالإضافة إلى ما أنجز في مجال الدراسات اللسانية والنفسية والإبستمولوجية والفنية في الفكر الإنساني، أما فيما يخص المفاهيم التي أعادت بناءها في مجال الأدب وتاريخه وتلقيه؛ فقد استعملت من قبل سواء في المجال التاريخي أو الفلسفي أو النفسي أو في الدراسات الأدبية[4].

---

[1] المرجع السابق، ص 26.

[2] ينظر: أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2004، ص 35.

[3] نادر كاظم: المقامات والتلقي، ص 23-24.

[4] ينظر: أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة، ص 35.

وساهمت هذه المدرسة في استثمار مفاهيم غير أدبية في المجال الأدبي، وتأسيس فرضيات لقراءة النص وتاريخ الأدب. "وما ترتب عن ذلك من تخصيص القراءة بموضوعها المستقل، حيث استلزم تأطير ذلك الموضوع – جمالية التلقي – بكل المفاهيم والمصطلحات والفرضيات التي تساعد على إنجاز ذلك، وبذلك خلقت هذه المسافة العلمية بين موضوع جمالية التلقي، والتصورات السابقة التي كانت تتحدث عن نفس الموضوع ولكن في تعالق مع مجالات أخرى فلسفية، أو نفسية أو تاريخية أحيانا"[1]. فما قامت به هذه المدرسة يعد عملا كبيرا لتجديد دراسة النصوص انطلاقا من عملية القراءة.

مثلت آراء كل من **ياوس** و**آيزر** فتحا جديدا في الممارسة النقدية لأنهما سمحا للقارئ بالمشاركة في تشكيل المعنى، فعلى الرغم من أنهما ساهما في "إعادة إنشاء نظرية الأدب بشد الانتباه بعيدا عن الكاتب والنص وإعادة التركيز على علاقة النص بالقارئ، فإن منهجهما في معالجة هذا التحول قد تشعب إلى حد كبير. فإذا كان **ياوس** قد ركز في استقباله على أهمية التاريخ الأدبي فإن **آيزر** قد اعتمد في رؤيته على جانب التفسير"[2]. ومن هنا يركز **آيزر** على فعل القراءة في حد ذاته، أما **ياوس** فقد اهتم بتاريخ سلسلة التلقيات وتاريخ الأدب، ويلتقيان في الثورة على مبادئ البنيوية ويشددان على أهمية التاريخ.

لقد حولت مدرسة كونستنس مجال اهتمام المقاربات النقدية، واهتمت بعلاقة النص بالقارئ متجاوزة بذلك العلاقة بين النص والمؤلف، واضطلعت بمهمة إصلاح الدراسات الأدبية وانتهت إلى فكرة النظرية الجديدة وانقسمت إلى اتجاهين مختلفين هما: نظرية القارئ الضمني **لآيزر** وجمالية التلقي **لياوس**.

---

[1] المرجع السابق، ص 35.

[2] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، مصر، 1996، ص 34.

1. فولفجانج آيزر Wolfgang Iser (1926-2007)

يعد **آيزر** أحد أقطاب مدرسة كونستنس البارزين، فقد ساهمت آراؤه في وضع أسس نظرية التلقي وتطويرها، فلم "يكن منحاه تاريخيا كما هو واضح عند **ياوس**. لقد حاول أن يعتمد على مرجعيات متنوعة غذت فرضياته، وسيركز على مفاهيم الظاهراتية التي ستظهر عنده بشكل أوضح ويعتمد على علم النفس واللسانيات والأنثربولوجية. وبالنظر إلى عمل **إيزر** فإننا نجده قد تأثر كثيرا بالفيلسوف البولندي، "**رومان انجاردن Ingarden Roman**" الذي حاول أن ينظر من قبل للعمل الأدبي في كتابه الهام "العمل الأدبي الفني" "[1]. إن تعدد مرجعيات **آيزر** هو ما جعل آراءه تتميز عن غيره من رواد نظرية التلقي.

وقد طور **آيزر** أعمال كل من **انغاردن** وأستاذه في علم النفس **لانج Lang** واستفاد منها، إضافة إلى أعمال بعض اللسانيين، وسيطور أعمال هذه الفعاليات المختلفة ويبني بها فرضياته لتعزيز جانب آخر في جمالية التلقي هو فعل القراءة وصيرورتها[2].

استفاد **آيزر** بشكل كبير من أعمال **انغاردن** إذ تعود الأصول الفلسفية لافتراضاته إلى الفلسفة الظاهراتية، وينبغي أن نشير أن **انغاردن** "لم يقتصر تأثيره على جمالية التلقي وإنما مس أيضا المنهج البنيوي قبلها. حيث كان له تأثير جلي على تفكير **رونيه ويليك/ René Wellek** في مصنفه "نظرية الأدب". "وما يربط عمل **إنكاردن**، بوليك وبالتالي حركة النقد الجديد الأنجلو أمريكي برمتها، ليس هو مسألة الواقعية –المثالية بقدر ماهو تأكيد **إنغاردن** على تحليل الأدب من الداخل"، وبالتالي تركيز البحث في العمل بحد ذاته"[3].

لقد كان محور اهتمام **انغاردن** هو الأثر الأدبي لذاته دون النظر لأبعاده الخارجية، فيجب مقاربة النصوص اعتمادا على النسق الداخلي من خلال دراسة المستويات النصية، وهذا ما جذب إليه البنيويين. كما أن تصوراته للعلاقة بين القارئ والنص "هي سبب

---

[1] أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة، ص 41.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 41.

[3] فؤاد عفاني: نظرية التلقي، ص 64.

استقطاب أصحاب جمالية التلقي لأبحاثه. ويفسر **هولاب** سبب هذا الإقبال الثنائي على تصورات **إنكاردن** بأن اختلاف الموقف كان سبب اختلاف العمل المتلقى ف "في الوقت الذي استقى فيه **روني ويليك** والنقاد الجدد معرفتهم من العمل الأدبي للفن، فإن نشر كتاب معرفية العمل الأدبي للفن سنة 1968 بألمانيا قد سمح لمنظري التلقي المرتقبين بأن يدركوا بشكل أكثر وضوحا اهتمام **إنكاردن** بالعلاقة بين القارئ أو النص"[1].

يحصل في صلتنا بأي عمل فني شكلين متميزين للإدراك هما:

"**الأول:** قراءة عمل أدبي محدد، أو إدراك العمل الذي يحدث خلال هذه القراءة.

الثاني: هو ذلك الموقف الإدراكي الذي يؤدي إلى استيعاب البنية الأساسية الخاصة لعمل الفن الأدبي بحد ذاته "فالأول هو "قراءة فردية لعمل فردي في حين أن الثاني يفوق "التحديدات الفردية لأي عمل فني معين فهو نشاط إدراكي للتمكن من "استيعاب العوامل التكوينية الشكلية والمادية، للعناصر التي تتكون منها طبقات العمل الأدبي إذ إن هناك أربع طبقات تتكون منها البنية الأساسية لأي عمل أدبي:"[2]

1-طبقة صوتيات الكلمات والصياغات الصوتية ذات الرتبة الأعلى.

2-طبقة وحدات المعنى.

3-طبقة الموضوعات المتمثلة.

4-طبقة المظاهر التخطيطية.

وقد فرق **انغاردن** من خلال الطبقة الأولى بين ثنائية الكلمات والأصوات؛ فالأولى عبارة عن بنية ثابتة لا يمكن للمتكلم التدخل فيها، أما الثانية فهي مادية وبنية متغيرة. إن البنية الثابتة هي صوت الكلمة الثابت أو الصورة الصوتية، في حين أن البنية المادية تتعلق بالمادة الصوتية المتغيرة التي تنطق من خلال الكلمة بمستويات مختلفة.

---

[1] المرجع السابق، ص 64.

[2] ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 83-84.

ويميز **انغاردن** في حديثه عن طبقات المعنى بين نوعين من وحدات المعنى: الموضوعات القصدية الخالصة بالأصالة، الموضوعات القصدية الخالصة المستمدة. وتتعلق الأولى بالقصد الأصلي للمؤلف "تستمد وجودها وماهيتها بشكل مباشر وأولي من خلال أفعاله الواعية العيانية أما الثانية فتتعلق بالمتلقي إذ "لا تكون محددة وممتلئة بشكل تام في الصياغة اللغوية للنص الأدبي، والتي تكون دائما صياغة تخطيطية للموضوعات القصدية، تتحد وتمتلئ من خلال قصدية القارئ أو المستمع الذي يوهب المعنى والدلالة لتلك الجوانب التخطيطية في الصياغة اللغوية في بنية العمل الأدبي ولكن لما كانت هذه الصياغات اللغوية ترتد إلى أفعال الكاتب الأصلية، فإن **انغاردن** يسلم بأن الموضوعات القصدية الخالصة المستمدة تتخذ مصدرها النهائي في هذه الأفعال"[1].

وحدد **انغاردن** وظيفة هذه الطبقة واعتبرها مسؤولة عن الطابع العقلاني المميز للعمل الفني الأدبي، فنحن نفهم العمل الأدبي وهذا الفهم يتطلب بل ويتوقف على فهم وحدات المعنى فيه، ومن خلال هذا الطابع يتم الانتقال إلى الطابع الخاص بإدراك المعنى، والمرتبط بخبرة التلقي وطريقته في فهم العمل وتأويله. وإشارة **انغاردن** إلى هذه الثنائيات هو تصريح بأن العمل ينطوي على مواضع اللاتحدد والفجوات التي تنشأ عبر هذه الثنائيات، ولا تملأ إلا بالنشاط الإدراكي للمتلقي[2].

يحتاج القارئ إلى المعرفة بطبقات العمل الأدبي الأساسية من أجل بلوغ الموضوع الجمالي، فهذه الطبقات موجهة للقارئ بغية تحقيق المعنى؛ فالأولى تضم المواد الأولية للأدب والثانية فيها جميع وحدات المعنى. "أما في الطبقة الثالثة **فإنكاردن** يقف عند العالم الرمزي المشكل للعالم الأدبي من أشخاص ومكان وزمان وأحداث...وينفرد العالم الرمزي عن العالم الواقعي بكونه غنيا بمواضع اللاتحدد التي تظهر في نوعين اثنين؛ "نوع يمكن إزالته من خلال إسقاطات النص التي قد تطرح حشدا من الاحتمالات التي بها يمكن ملء مواضيع

---

[1] ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 87.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 88.

اللاتحدد، ونوع آخر يكون النص صامتا إزاءه"، فيبقى ملؤه ملقى على عاتق القارئ لإتمام المعنى. لأنه مهما كانت سلطة المؤلف ومهما كان حدقا في توظيف ملكاته الإبداعية، من أجل كتابة نص متكامل البناء والصور فلابد أن يترك مساحات بيضاء. "لأنه، فقط، عن طريق تنشيط خيال القارئ يمكن للمؤلف أن يأمل في توريط قارئه، وفي جعله مدركا لمقاصد نصه"[1]. إن العالم الرمزي الذي يشكل العمل الأدبي يكون غنيا بمواقع اللاتحديد فمنها نوع يوفر للقارئ علامات وإشارات تسمح بفك مغالق النص، وأخرى صامتة تدفع القارئ إلى إعمال ذهنه وخياله.

وسمى **انغاردن** الطبقة الرابعة بالمظاهر التخطيطية وهي خاصة بتمثل الموضوعات، ذلك أن العمل الأدبي لا يقدم كل التفاصيل عامها وخاصها، إنما يكتفي في مقاطع كثيرة بالإشارة وأسلوب التعويض؛ أي أنه يعوض التفاصيل بإشارات دالة في صياغتها اللغوية، وطرائق تمثل موضوعاته، وفي هذا الأمر تفعيل لدور القارئ وتأكيد لإنتاجيته.[2] إن عملية القراءة عند **انغاردن** هي إعادة صياغة تجربة العمل الأدبي في وعي المتلقي، وهذا حصيلة التفاعل بين العمل الفني وفهم المتلقي. ففي الطبقة الرابعة يكون القارئ مجبرا على التفاعل مع النص ويضع في حسبانه أن النص لا يقدم كل شيء – فهو يعتمد أسلوب التعويض بالإشارات – فعليه أن يبحث هو عن المعنى والدلالة.

وإذا كان **انغاردن** يرى أن الفاعلية القرائية ذات اتجاه واحد تبدأ من النص وتتجه إلى القارئ؛ فإن **آيزر** طور هذا المفهوم فهو "يرى أن القراءة هي عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين: من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ، وتعمل هذه الجدلية دائما على محوري الزمان والمكان. فكل قراءة تعمل على إيجاد وتأسيس ما تدفع به إلى الواجهة مما

---

[1] فؤاد عفاني: نظرية التلقي، ص 66.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 66.

ينجم عنه بالتالي ما يندفع بالاتجاه المضاد: إلى الخلفية"[1]. وبذلك تعمل نظرية التلقي على تنظيم العلاقة بين النص والقارئ الذي يعتبر حضوره ضروريا لسد فجوات النص.

1.1. اللاتحديد

وصف **انغاردن** الأعمال الأدبية والفنية بصفة اللاتحديد، لذا فالعمل الأدبي يلجأ إلى تحقيق موضوعه أو معناه الذي قصده دون أن يحدده بصفة كاملة ونهائية، "وتحقيق العمل يتم كل مرة مع كل قارئ لقراءة جديدة. ومن هنا كشف **انجاردن** عن تلك الإمكانات التي يتيحها العمل كل مرة مع كل قراءة، ومع كل قراءة يتحقق العمل. وسيعتمد **إيزر** على مفهوم عدم التحديد الذي يتصف به العمل الأدبي. ودور القارئ في إنجاز عدم التحديد باستمرار هو الذي سيدفع **بإيزر** إلى القول بمفهوم صيرورة القراءة Reading Process"[2].

وصفت الطبقة الثالثة والرابعة العمل الأدبي بسمة اللاتحديد، وهي ميزة العمل الأدبي القابل للزيادة والتشكل؛ إن اللاتحديد هو الأسئلة الكثيرة التي يطرحها العمل الأدبي، والغائبة عن سياق الجملة.

انتقد **آيزر** نظرة **انغاردن** لأماكن اللاتحديد فوجد بأنه اختزل هذه الأماكن، "صحيح أن أماكن اللاتحديد إيحائية في نظر **انغاردن**، ولكن الأمر يتعلق لديه بإيحاءات لا تؤدي أية وظيفة. وهكذا فإن تصور **انغاردن** لكيفية ملء أماكن اللاتحديد يجعل دور القارئ مقتصرا على استكمال التفاصيل التي تركها النص معلقة، ويجعل من عملية التحقيق مجرد عملية آلية وبسيطة للغاية"[3]. يقصر **آيزر** عمل **انغاردن** على ملأ أماكن اللاتحديد بصورة تلقائية بسيطة وسهلة.

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 285.

[2] أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة، ص 42.

[3] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 224.

إن هذه البساطة التي ينظر إليها **انغاردن** لعملية ملأ أماكن اللاتحديد من شأنها أن تفقد القارئ حيويته ونشاطه، فهو "يجرد مفهومي التحقيق وأماكن اللاتحديد، التواصليين في الأصل، من كل سمة تواصلية. لأن القارئ يملأ أماكن اللاتحديد بكيفية "آلية" وانطلاقا من تجربته المكتسبة التي يستدعيها النص بكيفية آلية هو الآخر، وهكذا ينتفي أي تفاعل ممكن بين النص والقارئ. ومن الجهة الأخرى فإن سيرورة التحقيق، أي عملية ملء أماكن اللاتحديد، تتم في نظر **انغاردن**، بكيفية "أفقية" و"ستاتيكية" دون أن تسمح للقارئ بإقامة أدنى علاقة تفاعل أو تداخل بين مختلف الخطاطات والمنظورات النصية"[1]، بمعنى يصبح التفاعل شبه منعدم.

يحد **انغاردن** من فعالية القارئ ويختزله، فلا تتعدى مهمته سوى ملأ مواقع اللاتحديد في النص، في حين أن **آيزر** "يمنح القارئ درجة أكبر من المشاركة في الأرباح مع النص: فللقراء المختلفين حرية تحقيق actualize العمل بطرائق مختلفة، وليس ثمة تأويل صائب وحيد يمكنه أن يستنفذ إمكانية العمل الدلالية. إلا أن تعليمات صارمة تحد من هذا السخاء: فعلى القارئ أن يبني النص بحيث يجعله متماسكا داخليا. ونموذج القراءة الآيزري هو نموذج وظيفي functionalist أساسا: حيث يجب تكييف الأجزاء مع الكل على نحو متماسك"[2].

كما تحدث **آيزر** عن وجود فراغات تختلف عن أماكن اللاتحديد التي تحدث عنها **انغاردن**، والتي "تتوزع على الخطاطات وأجزاء المنظورات النصية المتداخلة فيما بينها، وتشير إلى سمات أو جوانب الموضوع القصدي التي لم يحددها النص، وتثير لدى القارئ عمليات الإكمال أو الملء الضرورية لتحقيق الموضوع الجمالي، فإن هذه الفراغات التي يقول **آيزر** بوجودها تتموقع بالضبط، "بين" الخطاطات أو المنظورات النصية، وتحث القارئ على ضرورة التركيب والتوليف بينها من أجل بناء الموضوع الجمالي. إن هذه الفراغات التي يسميها **إيزر** "البياضات النصية" les blancs textuels تتمثل بالضبط في مجموع

---

[1] المرجع السابق، ص 224-225.

[2] تيري ايغلتون: نظرية الأدب، تر، ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دط، دمشق، سوريا، 1995، ص 142.

"التفككات" التي تفصل بين أجزاء المنظورات النصية، ووجودها داخل النص يشير إلى سكوت النص عن ارتباطات أو علاقات دلالية معينة يمكن أن تقوم بين مختلف أجزائه وخطاطاته ويجب على القارئ أن يتمثلها"[1]. وبهذا يجب على القارئ أن يملأ الفراغات الموجودة داخل النص، ويربط بين الأجزاء النصية غير المترابطة، وإن هذه العملية كفيلة بتحفيز القارئ على بذل مزيد من الجهد للكشف عن مختلف الدلالات والعلاقات الممكنة. فلا يكتمل النص ولا يتحدد "إلا بمشاركة فعالة من قارئ مطلع على نوع المعلومات الصحيحة"[2].

يجب على القارئ ملء الفراغات والبياضات من خلال الربط بين الخطاطات والأجزاء النصية غير المترابطة، وكلما كثرت هذه البياضات كلما تعقدت مهمة الربط بين أجزاء النص، وزادت بالمقابل حيوية القارئ ونشاطه التخييلي، وبهذا فهي تأخذ "دورا أساسيا في بناء التشكيلات الدلالية لدى القارئ. وخلال سيرورة القراءة فإن البياضات اللاحقة يمكنها أن تقلب التشكيلات الأولى وتحث القارئ على إعادة بناء تشكيلات أخرى تكون قادرة على إدماج الأجزاء النصية الجديدة، وبالفعل نفسه يدفع القارئ إلى مراجعة الكيفية التي ملأ بها البياضات السابقة. وهكذا "تثير البياضات ظهور تشكيلات دلالية من الدرجة الأولى ومن الدرجة الثانية، بحيث تمثل هذه الأخيرة تلك التشكيلات التي نرد بها على الأولى"، فتضمن بذلك أداء وظيفة مزدوجة، تحفيز وإثارة أفعال البناء والتوليف لدى القارئ، ومراقبة هذه الأفعال والتحكم فيها، مادامت تدفعه إلى انتقاء نتاجاته الخاصة والتخلي عنها لبناء تشكيلات أخرى تكون أكثر ملاءمة"[3]. تسمح البياضات للقارئ بتعديل آرائه وأحكامه حول النص، ومن ثمة يصبح أكثر خبرة وتجربة لأن الفراغات تزيد في معارفه عن طريق الكشف والخفاء.

---

[1] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 225.

[2] إدوارد سابير وآخرون: اللغة والخطاب الأدبي، تر، سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1993، ص 94.

[3] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 225-226.

إن تحقق العمل يكون بحدث الالتقاء بين النص والقارئ، فكلما قرئ النص إلا وأصبحنا أمام تحقق من نوع خاص ذلك أن المتلقي أثناء مكاشفته للنص يطلق العنان لمواهبه ويفسح المجال لخياله، وهذا من شأنه أن يملأ مناطق اللاتحديد، وفي نظر **آيزر** بما أن هذه التحققات مرتبطة بالقراء الفرديين، فإنها متغيرة تتحكم فيها الخبرات الشخصية والأمزجة والاحتمالات وتؤثر فيها، وهذا ما يمنح النص تنوعا وتجددا[1].

أشار **آيزر** إلى النصوص الأدبية وكيف تنشط ملكاتنا الخاصة وتمكننا من إعادة خلق العالم بالصورة التي قدمها إلينا، "ويمكن أن ندعو نتاج هذه الفعالية الإبداعية البعد الفعلي virtual dimension، الذي يمنح النص واقعيته. وهذا البعد هو ليس النص نفسه ولا تخيل القارئ: إنه نتيجة النص والتخيل معا". عنصران تلحمهما بالدرجة الأولى الثغرات الموزعة على جسد النص، فالثغرات بمثابة تصدعات تعيق الانسياب العادي لدلالات النصوص وتثير مشاعر السخط والغضب في نفس القارئ لأنها تحبط توقعاته السابقة. إن "الفجوات لها تأثير مختلف على عملية الاستباق والاسترجاع، ومن ثم على "الصيغة الكلية gestalt" للبعد الفعلي، لأن هذه الفجوات ربما تملأ بطرائق مختلفة. ولهذا السبب فإن للنص الواحد قابلية كامنة لبضعة تحققات مختلفة، وليس ثمة قراءة يمكن أن تستنفد، أبدا كل الإمكان الكامن فيه"[2]. إن القراءة التي نتوصل إليها هي نتاج ما يقدمه النص أي ما هو ظاهر، ونتاج خيال الشاعر المسكوت عنه؛ فيتم إلغاء الظاهر والذي يبقى حاضرا واستحضار الغائب المسكوت عنه.

2.1. فرضيات وأطروحات آيزر

قدم **آيزر** فرضيات وأطروحات اعتبرت ركائز لرؤيته لمسألة القارئ والقراءة وأهمها ما سماه "بصيرورة القراءة من كتابه حول القارئ الضمني ومرورا بكتابه المركز حول "فعل القراءة" وما تبع ذلك من مقالات بين فيها بشكل أوضح بعض آرائه حتى كتاباته الأخيرة عن

---

[1] ينظر: فؤاد عفاني: نظرية التلقي، ص 70-71.

[2] المرجع نفسه، ص 71.

الأنثربولوجية الأدبية. ويمكن أن نحدد الفرضيات الأساسية التي تقوم عليها نظرية **آيزر** في جمالية التلقي في المفاهيم الأساسية التي تتمحور حول التفاعل بين النص ومتلقيه. وما يفترض ذلك من إمكانية بنائه وتحقيقه من خلال صيرورة القراءة"[1].

وقبل أن نشرع في هذه الفرضيات لابد أن نشير إلى مفهوم كل من التأثر والتلقي، وهل يمكن أن نجمع بينهما؟ ذلك أن **آيزر** يخصص مفهوم التلقي لنظرية التلقي أو الاتجاه الذي يهتم بالتلقي، ويقابله بمفهوم جمالية التأثير الذي يخصصه للاتجاه الذي يهتم بالتأثير، "فإن جل منظري مدرسة كونستانس يؤكدون على التداخل والتعالق القائم بين التلقي والتأثير. إن وضع تصورات معينة بشأن التلقيات المتنوعة والمتتالية للنص يتطلب تحليل بنيات النص التأثيرية التي تستدعي استجابة معينة. وهذا مطلب أساسي وضروري لأي تاريخ للتلقي، لأنه يسمح لنا بمعرفة المقدار الذي اختاره المتلقي الفعلي من مجموع الإمكانات المحايثة للنص، وبالتالي يسمح لنا بتقييم هذه التلقيات التاريخية المختلفة ومقارنتها ببعضها البعض على ضوء بنيات التأثير النصية"[2].

ونميز في جمالية التلقي اتجاهين: "اتجاه التأثير يدرس فعل النص أو تأثيره ويهتم بالتفاعل الجمالي المباشر الذي يعكس التأثير المبدئي الذي يحدثه النص في كل قارئ. أما اتجاه التلقي فيحاول أن يستوعب هذا التأثير ويبرره من خلال ردود الأفعال التي تظهر لدى المتلقي، ثم يعمل بعد ذلك على بلورة تلق تاريخي ممتد عبر الزمن يكون كفيلا بالكشف عن تأثيرات النص الكاملة التي ظلت مجهولة أو غامضة بالنسبة للقراء السابقين"[3].

إن جمالية التلقي تركز اهتمامها على العلاقة الجدلية بين التأثير والتلقي، أو بين النص والمتلقي دون اختزال العلاقة؛ فهناك علاقة تحاورية ومتبادلة بين النص والتلقي الذي يمارسه المتلقي، **فآيزر** ركز على شرح عملية القراءة بإبراز آلياتها (تأثير)، في حين أن **ياوس** اهتم

---

(1) أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة، ص 43.

(2) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 144.

(3) المرجع نفسه، ص 144-145.

بتاريخ الأدب وعلاقته بالتاريخ العام، "ولكن هذا التعالق والتداخل بين التأثير والتلقي لم يكن ليمنع من إمكانية الفصل الإجرائي بينهما وتمييزها عن بعضها البعض كطرفين مختلفين ومتفاعلين في الوقت نفسه. ومن هنا ظهرت نظرية التلقي ونظرية التأثير اللتان أسسهما على الترتيب كل من "**ياوس**" و"**إيزر**". ويؤكد **إيزر** أنه يعرض في كتابه "فعل القراءة" نظرية للتأثير الجمالي وليس نظرية للتلقي"[1].

على الرغم من انتماء كل من **آيزر** و**ياوس** إلى نفس المدرسة وتأسيسهما لنظرية التلقي، ويرجع الفضل إليهما في صرف الانتباه عن النص والمؤلف والتركيز على العلاقة بين النص والقارئ، إلا أن "**ياوس** يهتم بالتلقي بمفهومه التاريخي الخالص، أي سلسلة التلقيات الفعلية الحاصلة خلال التاريخ، فإن **إيزر** سيبني فرضياته "لتعزيز جانب آخر في جمالية التلقي، وسيتوجه.. بالأساس إلى فعل القراءة والنظر لصيرورة القراءة". وقد ركز اهتماماته بصورة خاصة على كيفية "تفاعل" النص مع قرائه الممكنين وعلى "التأثير" الذي يمارسه عليهم. وهذا التباين في التوجه والانشغال هو الذي جعل **ياوس** ينظر "للتلقي" في حين ظهرت نظرية **إيزر** كنظرية "للتأثير" الجمالي"[2]. لقد أراد **آيزر** من الدراسات والنظريات النقدية التقليدية أن تبحث عن الأثر الذي تحدثه النصوص لا المعاني التي تقولها، والأثر الذي يحدثه القراء على النصوص.

1.2.1. النــص

ركز التأويل الكلاسيكي على توصيل معنى النص إلى القراء دون الاهتمام بالبعد المعيشي أثناء تمثل المعنى، أو بشروط بناء المعنى، والتأثيرات الجمالية المعاشة (الاهتمام بالمعنى النهائي فحسب) إلا أن "**آيزر** يرى أن النص "لا يشكل أو يصوغ معناه بنفسه"، ويدرك المعنى "كصورة تمثيلية" تملأ فضاءات النص وتجسد ما لم يعط في هذا النص وما لم يقل في صفحاته المكتوبة وينجم عن هذه الطبيعة "الصورية" للمعنى نتيجتان:

---

[1] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 145.

[2] المرجع نفسه، ص 179.

الأولى أن هذا المعنى بحاجة إلى ذات تتصوره أو تتمثله، ومن ثم فهو حتما "نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ". أما الثانية فإن المعنى يكون "حدثا" أو "تجربة معيشة" لأنه ينجم عن تأثير معيش يمارس النص على القارئ وليس مجرد فكرة يتم استخراجها من النص، وهنا بالضبط تكمن طبيعته "الجمالية"[1]. ومن هنا فليس المعنى موجودا داخل النص ولا عند القارئ، بل هو ناتج عن تفاعلهما الشيء الذي يمنح العمل الأدبي وجوده.

وقد بنى **آيزر** فرضياته وعززها انطلاقا من نموذج **انغاردن** حول العمل الفني "مع تركيز على وصف دقيق للممتلكات النصية، وهكذا يفترض في النص وجود بنيات داخلية تسمح بتحديده، تتمثل في المكونات اللغوية والسميائية والتركيبية. كما يتوفر النص أيضا على إمكانيات عدم تحديده، وهي التي تسمح أو تمتلك القدرة على إنتاج المعنى، وتكمن هذه الإمكانية المفتوحة في القراءة وفي صيرورتها"[2].

حاول **انغاردن** في نموذجه الفنومنولوجي أن يميز بين النص في وضعه الأنطولوجي (المظاهر الخطاطية)، وبين أفعال التحقيق (أنشطة معرفية)؛ فالعمل الأدبي هو حصيلة التقاء النص بالقارئ والتفاعل بينهما من خلال سيرورة القراءة، ولهذا اهتمت نظرية التأثير بالتفاعل بين النص والقارئ، وميزت بين ما يعود للنص وما يعود لأفعال التحقيق الخاصة بالقارئ؛ "أي بين النص كبنية تأثير أو مجموعة من التوجيهات والتعليمات وبين ما ينجم عنه من معان أو موضوعات جمالية إن الخلط بين النص ونتائجه لا يمكن أن يحدث، في نظر **إيزر**، إذا عرفنا أن النص "يبني" نتائجه" مسبقا، على الأقل بكيفية كمونية، بحيث يستطيع القارئ تجسيدها في مرحلة التحقيق...وهكذا فإن النص يرسم تحقق معناه، وتكمن سمة الجمالية في "بنية التحقيق" هذه التي لا يمكن أن تتطابق مع ما ينتج عنها لأن مشاركة القارئ وحدها هي التي تؤدي إلى بناء المعنى. وبالتالي فإن السمة المميزة للنص الأدبي

---

[1] المرجع السابق، ص 179-180.

[2] أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة، ص 43.

تتمثل في قدرته على إنتاج شيء آخر يختلف عنه"[1]. إن المعنى الذي سيتوصل إليه القارئ ليس مجرد فكرة تستخرج من النص، بل يتوصل إليه من خلال أفعال التحقيق إلى إنتاج موضوع جمالي.

2.2.1. سيرورة القراءة

لا يكتسب العمل الأدبي سمة السيرورة إلا أثناء القراءة، لذا يجب الاهتمام بفعل القراءة؛ بالنص والقارئ، ذلك أن القراءة نشاط عملي يحدث تفاعلا بين النص والقارئ وينتهي ببناء المعنى في وعي القارئ، هذا المعنى هو أصل كل التحقيقات رغم اختلاف المعنى المبني من قارئ لآخر، ويريد **آيزر** أن يحتفظ دائما بالقارئ داخل النص "لأن الميزة الأساسية للموضوع الجمالي الأدبي أنه "يتم إدراكه من "الداخل". ولأن سيرورة القراءة، بسبب طبيعة النص الأدبي ذاته الذي لا يمكن إدراكه في كليته دفعة واحدة، لا تضع القارئ في مواجهة النص، بل تقحمه داخل عالم النص، لأنها تفرض عليه الانتقال عبر وجهات النظر والمستويات الدلالية المختلفة التي تمنحها إياه الأجزاء النصية المتتالية باستمرار أثناء القراءة، وتدفعه إلى تنسيقها في تشكيل دلالي متناغم ومتماسك. وإذا كان هذا النشاط التركيبي اليقظ والفعال يبقي القارئ دائما داخل النص ويمنعه من الانزواء في توهيماته وتداعياته الشخصية الخاصة، فإنه يسمح بالفعل نفسه للبنية النصية أن تملي شروطها على القارئ أثناء بنائه للمعنى النصي"[2].

يبقي **آيزر** قارئه داخل النص يقظا فعالا وخاضعا لشروط تمليها عليه البنية النصية، ومن هنا فصفة هذه القراءة هو الحركية الدائمة أثناء تفاعل النص مع القارئ (فعل القراءة)، "بمعنى أن القراءة نشاط مكثف يختلف باختلاف القراءة في لملمة المعنى من النص، إن قارئ **إيزر** قارئ لا يتوقف يمشي باستمرار وأثناء المشي يبني فعل القراءة مما وضع صعوبات في معرفة حدود هذه القراءة. ولعل خير وصف وصف به قارئ **إيزر** هو

---

[1] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 181-182.

[2] المرجع نفسه، ص 182-183.

الذي وصفته به **E.Freund** حين دعته "بالقارئ المشاء peripatetic reader"، وهو مصطلح مناسب لقارئ **إيزر** وصيرورة قراءته، بحيث ستتفرع عنه مفاهيم التحديد وعدم التحديد التي ستجعل قراءته أكثر ليبرالية ولا يمكن ضبطها كما رأى في ذلك كثير من النقاد الأمريكيين"[1].

يشترط **آيزر**التجربة الذاتية لدى القارئ في بناء المعنى، بما في ذلك الاستعدادات الفردية لدى كل قارئ والشفرة السوسيوثقافية التي تخضع لها، إلا أن "النص هو الذي يتحكم في كل سيرورات القراءة، وكل التداخلات والتفاعلات الممكنة مهما كانت تجربة القارئ المسبقة. وهذا يعني في الأخير قول نظرية التأثير بأن "القراءة موجودة وحاضرة بين شقوق النص وشروخه"، ليس كمحتويات محددة مسبقا، بل كسيرورة تمتلك بنية محددة وثابتة يمكن الإمساك بها بغض النظر عن تلوينات ومحتوياتها في كل مرة"[2].

وكما سبق وأشرنا بأن النص يبني نتائجه مسبقا ويرسم تحقق معناه، لذا فإن سيرورة القراءة ستكون تعطيلا لعادات القارئ في الفهم والإدراك لأنها أثبتت نقصها وعجزها، "إنها لا تسمح له فقط بإدراك المعايير التي تتحكم في تجربة العالم لديه، فيدرك من ثم "شيئا من ذاته" لم يكن على وعي به من قبل، بل وتمنحه الفرصة لتجاوزها أيضا في اتجاه تجربة جديدة لم يكن بإمكانه أن يحياها لو ظلت أفكاره المسبقة هي التي توجه فهمه. وهكذا فإن النص في نظر **إيزر** لا يمنح للذات مرآة تنعكس فيها صورتها، بقدر ما "يهيئ شروط بناء ذات مخالفة للذات القارئة" وهكذا فإن عملية بناء المعنى النصي أو الموضوع الجمالي تصاحبها عملية موازية أو ملازمة هي إعادة بناء الذات القارئة في حد ذاتها، وهنا يكمن شعورنا بأننا تغيرنا أو أصبحنا آخرين بمجرد قراءتنا لنص أدبي معين"[3]. نستنتج أن ما جاء

---

[1] أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة، ص 43.

[2] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 183.

[3] المرجع نفسه، ص 184.

به **آيزر** لا يسعى إلى كيفية إنتاج المعنى فحسب، ولكنه يعنى أيضا بالأثر الذي يحدثه العمل الفني في القارئ وما ينتج عن ذلك.

3.2.1. الأدوات الإجرائية

لجأ **آيزر** إلى مجموعة من الأدوات الإجرائية لوصف التفاعل بين النص والقارئ وكيف يتم الوصول إلى المعنى وهي:

أ. القارئ الضمني

إن القارئ الضمني عند **آيزر** ليس له وجود فعلي وحقيقي وإنما النص هو من يقوم بخلقه، وهو محور عملية القراءة يشغل وظيفة حيوية بينه وبين النص من أجل تحقيق استجابات فنية، و"يرجع ظهور "نظرية القارئ الضمني" عند **آيزر** إلى سنة 1976، ففي الوقت الذي اهتم فيه "**ياوس**" بالبعد التاريخي للتلقي، عني **آيزر** بأثر النص على القارئ العادي، ويتجلى مبدأ **آيزر**، في أن القارئ هو مفترض النص. فالأثر يتعلق إذن، بإظهار الكيفية التي ينظم بها العمل الأدبي ويوجه القراءة من جهة، ومن جهة أخرى، يتعلق بالطريقة التي من خلالها ينفعل الفرد/القارئ على المستوى المعرفي"[1].

وقد أخذ **آيزر** مفهوم القارئ الضمني من كتاب "البلاغة والتخيل" **لواين سي بوث Wayne C.Booth** لما عرض لما يسمى بالمؤلف الضمني implied author، في حين نجد أن **آيزر** "يطور ما يشكل التتمة المنطقية لمثل هذا المفهوم"[2]، لأنه يعتبره أنا ثانية للمؤلف التي تنفصل عن أناه المقيدة بالواقع إلى أنا متمركزة في العالم التخييلي.

---

[1] فانسون جوف: القراءة، تر، محمد ايت لعميم ونصر الدين شكير، المطبعة والوراقة الوطنية، ط1، مراكش، المغرب، 2013، ص 18.

[2] فيرناند هالين وآخرون: بحوث في القراءة والتلقي، تر، محمد خير البقا، مركز النماء الحضاري، ط1، حلب، سوريا، 1998، ص 37.

ويقصد بوث بالمؤلف الضمني: "بناء نصي textual construct يخلقه المؤلف الحقيقي ليصبح صورته (...) وأن آراءه ووجهة نظره بوصفه ساردا ربما تتزامن أو لا تتزامن مع آراء ووجهة نظر المؤلف"[1].

يحوي كل نص قصصي مؤلفا ضمنيا مختبئا في ثناياه "يوزع صوته على شخصيات الرواية، لينطق ايهام بأن وجهة نظره تتوفر على أساس "موضوعي" فكأنها لا تطرح من الخارج، بل من فعل الشخصيات نفسها"[2]. إذن يعمل المؤلف الضمني على خلق الاستجابة لوجهة النظر بوصفه صيغة من صياغات العمل الأدبي، فهو قادر على تحقيق موضوعية العمل الأدبي، ومخاطبة القارئ.

إن النصوص الأدبية تتخذ صفة الواقعية عند قراءتها "وهذا بدوره معناه أن النصوص لابد أن تحتوي بالفعل على ظروف محددة لإضفاء سمات الحقيقة بما يسمح بتجميع معانيها في ذهن المتلقي واستجابته. من ثم فمفهوم القارئ الضمني هو بنية نصية تتوقع وجود متلق دون أن تحدده بالضرورة؛ وهو مفهوم يبني الدور الذي يتخذه كل متلق مسبقا، وهو ما يصدق حتى حين تعمد النصوص إلى تجاهل متلقيها المحتمل أو إقصائه. لذا فمفهوم القارئ الضمني يخلق شبكة من البنى المثيرة للاستجابة، مما يدفع القارئ لفهم النص"[3].

لقد وجد **آيزر** في مفهوم القارئ الضمني الأداة الإجرائية لوصف التفاعل الحاصل بين النص والقارئ وبين من خلاله كيف يمكن للقارئ أن يرتبط بعالم النص، بل وكيف يمارس تعليماته وتوجيهاته وتأثيراته التي تتحكم في بناء القارئ للمعنى النصي، لذا فهو مرتبط عضويا ببنية النص وبناء معناه، وإجرائية هذا القارئ تتمثل في قدرته على وصف الكيفية التي يتوقع بها النص مشاركة القارئ والكيفية التي يوجه بها هذه المشاركة ويمنعها من

---

(1) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 113.

(2) المرجع نفسه، ص 113.

(3) فولفجانج إيسر: فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، تر، عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 2000، ص 40.

الاعتباطية في تحديد المعنى. وتحدث **آيزر** عن أصناف القراء وعجزهم عن وصف العلاقة بين المتلقي والعمل الأدبي في النظرية الأدبية، ليخرج إلى نتيجة مفادها أن القارئ الضمني له جذوره المغروسة في بنية النص[1].

إن أصناف القراء الذين تحدث عنهم **آيزر** وأثبت عجزهم وجزئيتهم: القارئ الفذ **(ريفاتير)**، القارئ المطلع **(ستانلي فيش)**، القارئ المقصود **(لارفين فولف)**، القارئ المعاصر، القارئ المثالي، وقد عمد **آيزر** إلى تجاوز هذه المفاهيم والتركيز على مفهوم واحد يخص القارئ ودوره في بناء المعنى ووصف البنية النصية ، وهو مفهوم " "القارئ الضمني" الذي يتناسب تماما مع توجهات نظرية التأثير التي أسس لها **إيزر** والتي تفترض أن البنيات النصية هي التي توجه عملية القراءة أيا كان الطابع الفردي والخصوصي لهذه الأخيرة، ويتناسب أيضا مع توجهات **إيزر** الفنومنولوجية التي تفترض أن "الأمر لا يمكن أن يتعلق بقارئ ملموس، تاريخي أو معاصر، بل إن القارئ الذي نقصده هنا هو بالضرورة تجريد تبنى خصائصه قبليا باستقلال عن كل وجود حقيقي". وليس "القارئ الضمني" سوى "دور القارئ" المسجل أو المكتوب داخل النص، وبعبارة أخرى فإنه "عملية التنسيق" بين منظورات العرض النصية المختلفة (منظور السرد ومنظور الشخصيات، ومنظور العقدة أو الحدث، ومنظور القارئ المتخيل). ومهما كانت الطبيعة الملموسة لكل عمليات التنسيق الممكنة، فإن هذه الأخيرة تبقى مشروطة دائما بما تمنحه منظورات النص وبالتوجيهات والتأثيرات التي تمارسها على القارئ أثناء سيرورة بناء المعنى، وبالتالي فإنها مبنية مسبقا داخل النص"[2].

إن القارئ الضمني تشييد لا يمكن أن يشخص مع أي قارئ واقعي، وله مظهران: مظهر نصي ومظهر تجريبي، ويقوم **آيزر** بعمليتي الفصل والتمييز، وفي نفس الوقت بالربط والجمع عندما يتحدث عن دور القارئ كبنية نصية ودوره كفعل مبنين، وبهذا لا يمكن للقارئ أن يبني النص إلا عن طريق الصيرورة التي تعتمد على القراءة المقطعية التي يؤدي فيها

---

[1] ينظر: عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 185.

[2] المرجع نفسه، ص 188-189.

المقطع الآخر، وهنا تظهر النظرة الجشتالتية القائمة على الصورة الذهنية، ثم يصل **آيزر** إلى وصف دور قارئه بالمسافر الذي يبني مشاهداته ليكون صورة عن يومه[1].

وفي سياق حديثنا عن القراءة المقطعية والصورة الذهنية يمكننا القول أن القارئ يصل إلى المعنى بتوجيه من رؤى النص، وهذا المعنى لا يوجد خارج النص ولا في عالم القارئ المقصود، وإنما هو "في بعض الحالات ما ينبغي لذهن القارئ أن يتصوره. ولا يمكن لواقع ليس له وجود في حد ذاته أن يصبح له وجود إلا عن طريق التصور؛ وبالتالي فإن بنية النص توجد سلسلة من الصور الذهنية التي تؤدي إلى ترجمة النص لنفسه إلى وعي القارئ. والمضمون الفعلي لهذه الصور الذهنية يتلون برصيد التجارب الموجود بالفعل لدى القارئ والذي هو بمثابة خلفية مرجعية يمكن من خلالها إدراك غير المألوف وتشغيله. ويتيح مفهوم القارئ الضمني أداة لوصف العملية التي تتحول بها البنى النصية إلى تجارب شخصية من خلال بعض الأنشطة التخيلية"[2].

القارئ الضمني بنية نصية، والنص هو الذي يفرض شروط تلقيه وبناء معناه، "وبتحديد **إيزر** للقارئ الضمني بهذه الصيغة، يكون قد جعل منه "نموذجا متعاليا يستطيع أن يبين "حضور القارئ دون أن يكون في حاجة إلى أن يعرض لقراء حقيقيين أو فعليين". ولذلك يمكننا تسميته أيضا "بالقارئ الفنومنولوجي" "[3]. إذن فالنصوص تولي اهتماما بقرائها المحتملين وتوجههم وفق اتجاهات مختلفة ولكنها تحافظ على قدر من النظام المرجعي كي تتم عملية التواصل، فنجد أن القارئ يمسك بإحدى البنى النصية التي تمكنه من وجهة نظر معينة في النص.

يأخذ القارئ الضمني وظيفة المرجع الذي يمكننا من أن نرد إليه مختلف التحقيقات الفردية التاريخية للنص، فكل تحقيق هو استثمار لبنية القارئ الضمني، الذي "لم يعد" حالة

---

(1) ينظر: أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة، ص 44-45.

(2) فولفجانج إيسر: فعل القراءة، ص 43.

(3) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 189-190.

نصية" صرفا، بل و"فعل تحقيق" أو "تنسيق" يمارسه القارئ وينتهي إلى بناء المعنى، لأن الدور الضمني الذي يحدده النص للقارئ لا يمكن أن يأخذ سمته الفعلية إلا أثناء القراءة، ومن هنا يكتسب مفهوم القارئ الضمني ازدواجيته الوظيفية: إنه "يدمج كلا من عملية تشييد النص للمعنى المحتمل، وتحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة". وبالفعل نفسه فإنه يغدو وسيطا بين بنية النص وعملية القراءة، بحيث يظهر عمليات التحقيق الفعلية كتجسيد لإمكانات البناء والتنسيق الممكنة التي كانت مبنية سلفا داخل النص. وهكذا يبين لنا **إيزر** بفضل مفهوم القارئ الضمني، كيف "تترابط بنية النص وبنية فعل القراءة بشكل وثيق"[1]، إن مفهوم القارئ الضمني هو ما يكشف عن كيفية ترابط بنية النص وبنية فعل القراءة.

ونخرج من مقولة القارئ الضمني بما ورد في كتاب **ناظم عودة خضر** "الأصول المعرفية لنظرية التلقي"، من "أن مفهوم القارئ "الضمني" يشبه تماما مفهوم "اللغة" عند "**سوسور**" فهو تجريد يوجه العمل الأدبي – بصورة مقصودة أو غير مقصودة – وجهة تحقق وظيفته التواصلية، ولذلك فإن هذا الافتراض الأساسي كان يدفع **آيزر** ليقوم بعدد من الإجراءات التي تكشف عن الأشكال التي يتجسد فيها القارئ الضمني في العمل الأدبي، فبحث في أنماط الاستجابة وفي "الفجوات" التي يعتقد أنها مبثوثة في كل نص أدبي، وبحث في "المعنى" من خلال "التفاعل" الذي يحصل بين بنية العمل وفعل الإدراك"[2]. لقد درس **آيزر** الأعمال الأدبية ووجد بأنها تحوي في بنيتها الأساسية قارئ قد افترضه المؤلف بصورة لا شعورية، هذا القارئ متضمن في النص في شكله وتوجهاته وأسلوبه.

---

[1] المرجع السابق، ص 190.

[2] ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 148.

ب. السجل النصي والاستراتيجيات النصية

بين **آيزر** كيفية اشتغال النصوص الأدبية من خلال بنائه لنموذج وظيفي تاريخي، وأسسه على مفهومين مركزيين قادرين على الكشف عن الإجراءات التي يفرضها النص على عملية القراءة، ونقصد بذلك الآليات والكيفيات التي يراقب بها النص عملية بناء معناه، ويتحكم بها في التفاعل بينه وبين القارئ. إن هذين المفهومين هما: "السجل النصي"، و"الاستراتيجيات النصية"[1].

لقد أخذ **آيزر** هذين المصطلحين "عن نظرية الأنساق العامة ونظرية الأشكال (الجيشتالت). النظرية الأولى تطبق على علاقة النص بالسياق، والأخيرة تطبق على علاقة النص بالقارئ". فلكي يتمكن النص من توجيه القارئ أثناء بنائه لرد فعل هذا النص على واقعه الخاص، فعليه أولا أن يمنحه "الوضعية السياقية" التي تسمح له باستيعاب الواقع الخارجي الذي يتموقف النص منه، ويتحقق له ذلك بواسطة "السجل النصي". وعليه بعد ذلك أن يخطط "لاستراتيجية" معينة توجه القارئ أثناء بنائه للمعنى النصي باعتباره فهما لموقف النص من محيطه الخارجي"[2].

ب.1. السجل النصي

لجأ **آيزر** إلى مجموعة من المعايير والمواضعات والاتفاقات التي تكون سابقة على النص ومعروفة لدى جمهور المتلقين لكي يستطيع النص توصيل معناه أو موقفه من محيطه الخارجي، والتي يستطيع بفضلها خلق وضعية مشتركة بينه وبين القارئ، أين يتمكن هذا الأخير من فهم ما لم يصرح به النص، إن هذه المواضعات والاتفاقات الضرورية لإقامة وضعية تواصلية معينة هي ما يسميه **آيزر** "بالسجل النصي le repertoire du texte"[3]. ينطلق النص في بناء هيكله من مرجعيات ثقافية وحمولات معرفية تتعلق بنصوص سابقة

---

(1) ينظر: عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 191.

(2) المرجع نفسه، ص 193.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 193.

تداخلت مع النص موضوع الدراسة؛ فالسجل كل ما هو سابق للنص في صورة معنى جديد (موسوعة القارئ).

ويعد السجل من بين المفاهيم التي استخدمها **آيزر** ليضبط بها العلاقة الضمنية التي ينطوي عليها الخطاب في تصوراته المتجهة نحو حصول التواصل، لذا فـ "هو مجموعة الاتفاقات الضرورية لقيام وضعية ما. أي أن النص في لحظة قراءته، ولكي يتحقق المعنى، يتطلب إحالات ضرورية لحصول ذلك التحقق، وتكون الإحالات إلى كل ما هو سابق على النص، كالنصوص الأخرى، وكل ما خارج عنه كأوضاع وقيم وأعراف اجتماعية وثقافية، فالنص الصوفي– مثلا – ينطوي على توجه ضمني يفترض أن وضعية الإنتاج في صورته المنجزة، تحقق وضعية تواصلية، وفي حقيقة الأمر، أن التواصل ينعدم إلا في ظل تلك الإحالات التي تتعرى اللغة من طابعها الرمزي أولا ثم تجعل المعنى في سياقه العام ثانيا ويؤدي انكشاف هذه الأوضاع إلى معرفة القيمة الحقيقية لنص يندرج في إطار نصوص التخيل(...). إن تكون سجل النص يتم عبر عملية طويلة ومعقدة حيث يتم انتخاب عناصر دلالية معينة على حساب أخرى يتم إقصاؤها"[1]. ومن ثمة فإن استحضار السجل أثناء عملية القراءة للوصول إلى المعنى، هو بمثابة إحالات ومرجعيات لكل ما هو خارج النص (الأصوات، الأعراف والقيم)، يتم اختيارها حسب درجة تميزها وتطورها الدلالي.

يقوم النص باختزال المعايير والتقاليد، ودمجها في سياق نصي جديد، مما يجعلها تكتسب أبعادا دلالية جديدة لم تمتلكها في سياقاتها الأولى، "ولكنها تستمر مع ذلك في إثارة الواجهة الخلفية التي جاءت منها والتي تسمح لنا بفهم دلالاتها الجديدة. ومن هنا تتجلى لنا وظيفة عناصر السجل النصي: "إنها تشكل الواجهة الخلفية التي نجمت عنها، ونجدها، في السياق الجديد، وقد تحررت قدراتها العلاقية، في حين كانت في سياقها الأول مربوطة بوظيفتها الخاصة. إن عناصر السجل ليست مطابقة لما كانت عليه في الأصل، ولا لما

[1] ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 153.

كانت تستعمل من أجله". وبهذه الكيفية بالضبط يستطيع النص أن يقول للقارئ شيئا ما عن الواقع"[1].

يعكس السجل الواقع فيجعل النص من الإمكانات الدلالية السائدة افتراضية أو ينفيها والإمكانات الافتراضية والمنفية يجعلها سائدة، ذلك أن النسق يعطي أولوية لقيم ويقصي أخرى لاتخاذه موقف من الواقع الأمر الذي يسبب نقص أو عجز في استيعاب تجربة الواقع، فما يريد النص قوله تعطله الأنساق، لذا يرى **آيزر** "أن النص لا يتموقع بالنسبة إلى واقعه الخارجي الخام، بل يتموقع بالنسبة إلى الأنساق الدلالية السائدة في عصره باعتبارها نماذج فكرية لفهم وتأويل هذا الواقع. وكل نسق دلالي، باعتباره تفسيرا اختزاليا وانتقائيا لتجربة العالم، يعرف مجموعة محددة ومستقرة من المعايير ومن عادات الإدراك وكيفيات التأويل، وسلما خاصا من القيم، وأنواعا معينة من الانتظارات ...إلخ، وسوف تظهر في كل نسق مجموعة من الإمكانات الدلالية السائدة في مقابل مجموع الإمكانات الدلالية الأخرى الممكنة لفهم العالم والتي يقصيها هذا النسق وينفيها"[2].

يفتح السجل النصي المجال للتحاور بين النص والقارئ، كما يمكن القارئ من إعادة بناء الوضعية التاريخية التي يحيل إليها النص، "ويجب أن نفهم دائما أن رد فعل النص على محيطه الخاص مسجل بكيفية "سلبية" أو "فارغة" داخل السجل، وأن "الترهينات المتتالية للنص هي التي تحدد رد فعل النص وكذلك الخلفية التي يرد عليها النص". إن النص الأدبي لا يحدد بنفسه أفقه التاريخي، ولا يشكل رد فعله الخاص عليه، أي أنه لا يصوغ بنفسه المسألة أو المشكلة المترسبة عن تفسير الأنساق الدلالية والأدبية لتجربة العالم، ولا يحدد بنفسه نقائص هذه الأنساق ولا رد فعله الخاص عليها، بل يكتفي بتعطيل المعايير وتشويه الإشارات المنتقاة في سجله، بحيث ترتسم معالم النقائص التي تميز الأنساق وكذلك معالم الحلول التي يقترحها النص، ولكن دون أن تتحدد بكيفية نهائية، وسوف يتحتم على القارئ

---

[1] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 194.

[2] المرجع نفسه، ص 194.

أن يبني ويشكل كل ذلك باعتباره معنى النص، وذلك بفضل الوضعية السياقية المشتركة التي يثيرها النص بواسطة عناصر سجله الخاص"[1]. إذن يقوم النص في علاقته بالواقع على الانتقاء لأنه لا يقوم بنقل الواقع حرفيا، فهو يختار حدثا أو معيارا أو قيمة تخدمه بصورة مضمرة، كما يقوم على التشويه في نقله لتلك المعايير الواقعية بعيدا عن السلبية، لأنه يبقي على الأحداث والوقائع في شكل دلالات جديدة؛ لذا فالتشوية يقوم على أنساق دلالية واقعية بمفهوم جديد ومعاني متعددة.

ب.2. الاستراتيجيات النصية

يضفي السجل سمات الواقع على العمل الأدبي، وبعد ذلك تأتي الاستراتيجيات النصية لتنظم هذه العملية في محاولة لإيجاد نقاط التقاء بين السجل والقارئ. وهي "تتكون من الإجراءات المقبولة، وهي مجموع القواعد التي يجب أن ترافق تواصل المرسل والمرسل إليه كي يتم ذلك التواصل بنجاح، أي أن النص بحكم ما سبق أن رأينا من ضرورة استناده إلى سجل يتمثل في ما انتقى من أنساق في ضوء العلاقة مع المحيط الاجتماعي والثقافي، ولذلك فإن النص، كما يرى **آيزر**– ينظم نوعا من الاستراتيجية فوظيفتها هي أنها تصل فيما بين عناصر السجل وتقييم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقي. فهي – إذن تقوم برسم معالم موضوع النص ومعناه، وكذلك ما يتصل بشروط التواصل"[2]. ويصل بذلك **ناظم عود خضر** إلى أن الاستراتيجية تقوم على قواعد تسمح بالتواصل الناجح بين المرسل والمرسل إليه، وهذا لأن النص يجب أن يستند إلى سجل فيه إحالات إلى كل ما هو خارج عن النص وسابق عليه.

تعمل الاستراتيجيات النصية على تنظيم عناصر السجل النصي بكل ما تثيره من إحالات مرجعية، بالإضافة إلى تنظيم شروط التلقي أو التواصل، وتكتفي هذه الاستراتيجيات بتقديم بعض الإمكانات التوليفية للقارئ، لأن مهمة التوليف والتنسيق بين العناصر النصية

---

[1] المرجع السابق، ص 199.

[2] ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 154.

قد تركت للقارئ، الأمر الذي لا يسمح للاستراتيجيات بتنظيم السياق المرجعي للسجل ولا شروط تلقي النص بصورة كلية وكاملة، لأنه لو سمح لها بتحديد كل شيء لقامت بشل خيال القارئ، ومن هنا فهي لا تشكل المعنى بنفسها بل هذه مهمة القارئ، أما عملها فيتمثل في توجيه القارئ أثناء بنائه لمعنى النص بتشكيل حماية من التأثيرات والتعليمات النصية الضرورية، ويمكننا الآن أن نتساءل عن البنية والبنيات الأساسية لهذه الاستراتيجيات وعن كيفية توجيهها للقارئ[1].

والبنيات التي حددها **آيزر** لهذه الاستراتيجيات هي: بنية الواجهة الأمامية والواجهة الخلفية Structure de l'avant et l'arrière-plan، وبنية الموضوع والأفق Structure du thème et de l'horizon.

ب.1.2. بنية الواجهة الأمامية/الواجهة الخلفية

إن العنصر المنتقى ضمن السجل النصي يثير السياق المرجعي أو الواجهة الخلفية التي جاء منها هذا العنصر، غير أن هذا الانتقال إلى السياق النصي الجديد أو الواجهة الأمامية يفقده دلالته ووظائفه التي كان يؤديها في سياقه الأصلي، وتمنح له دلالات ووظائف جديدة داخل السياق؛ فتبني علاقة جديدة بين الواجهتين فلا يمكن فهم العنصر المنتقى ودلالته الجديدة إلا بالرجوع إلى الواجهة الخلفية التي انفصل عنها.

يثبت العنصر المنتقى ويأخذ مكانته في الصورة الأمامية، أما مكانه الأصلي فيكمن في الخلفية التي لا يمكن الاستغناء عنها بأي حال من الأحوال؛ فمن دونها تنتفي الدلالة الجديدة، "ولمعايير الواقع الاجتماعي معنى محدد في سياقها العملي الخاص، ولكن حين تنتزع من ذلك السياق فإن المعاني التي ظلت حتى الآن غير معطلة لابد أن تثبت وجودها. وينطبق ذلك على الإحاءات الأدبية؛ ففي المحاكاة مثلا يؤدي تغير السياق إلى قلب تام للمعنى الأصلي. وهكذا فبمجرد انتزاع المعيار من سياقه الأصلي وزرعه في النص الأدبي

[1] ينظر: عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 201.

تطفو على السطح معاني جديدة، لكنها في الوقت نفسه تجر سياقها الأصلي في أعقابها إن جاز التعبير، لأنها لا تتخذ شكلها الجديد إلا أمام خلفية ذلك السياق. وستظل عمليات الانتقاء الكامنة في كل نص أدبي تخلق هذه العلاقة بين الصورة الأمامية والخلفية. والعنصر المنتقى يثير الأوضاع المحيطة الأصلية، ولكن عليها أن تتخذ وظيفة جديدة وغير معروفة بعد. ومن خلال هذه العلاقة بين الصورة الأمامية والخلفية يستعين مبدأ الانتقاء بشرط أساسي لكل أنماط الفهم والتجربة، فالمعنى غير المعروف بعد يظل غير مفهوم لولا ألفة الخلفية التي يوضع أمامها"[1]. ومن هنا تتم عملية الانتقاء من المعايير والقيم الموجودة في السجل وتدمج في النص وتمثل الصورة الأمامية، بينما يمثل السياق الأصلي للعنصر المنتقى الصورة الخلفية، وإن انتقاء المعايير يساعد على تكوين الخلفية والعلاقة بين الصورتين وإدراك القارئ لمغزى العناصر المنتقاة، ولا يكون بإمكاننا فهم العنصر المنتقى (الواجهة الأمامية) إلا من خلال الواجهة الخلفية التي انفصل عنها وهذا الانفصال هو ما يسمح بعملية التلقي.

إن العلاقة بين الواجهة الأمامية والخلفية لا يمكن أن تكون ستاتيكية بل علاقة جدلية، وبتقدم القراءة وتطورها يمكن للواجهتين معا أن تتحولا، لأن الواجهة الخلفية افتراضية، ذلك أن النص لا يحددها بكيفية نهائية وإنما الأمر يتعلق بالكفاءة المعرفية لدى القارئ. أما عن الواجهة الأمامية فهي التي تثير الخلفية لدى القارئ، وعلى ضوء هذه الأخيرة تتحد القيمة الدلالية والوظيفية الجديدة التي اكتسبتها العناصر المنتقاة في السياق الجديد. ويفرض النص على القارئ بفضل استراتيجياته الخاصة أن يغير باستمرار شكل الواجهتين والعلاقة الدلالية بينهما إلى أن ينتهي إلى آخر السيرورة، أي إلى بناء الموضوع الجمالي[2].

---

[1] فولفجانج إيسر: فعل القراءة، ص 101-102.

[2] ينظر: عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 203.

ب.2.2. بنية الموضوع/الأفق

إن العمل الأدبي لا يعبر عن رؤية الأديب للعالم، بل هو تجميع لرؤى مختلفة ومتباينة، ولكي يوضح **آيزر** الطريقة التي تسمح بالتنسيق بين مختلف وجهات النظر، فقد أخذ من **ألفرد شوتس Alfred Schutz** مفهومي "الموضوع والأفق".

إن القارئ لا يمكن أن يوجد في كل منظورات العرض في الوقت نفسه، بل ينتقل خلال القراءة من منظور إلى آخر، وهذا ما يجعلنا ندرك أن الموضوع الجمالي لا يرى دفعة واحدة، بل يتشكل تدريجيا في وعي القارئ ؛ "فعندما يهتم القارئ بمنظور معين ويجعل منه "موضوعا" فإن فهمه له يبقى مشروطا بـ "الأفق" الذي يتشكل، خلال القراءة، من المنظورات الأخرى، "فإذا اتخذ القارئ مثلا من وجهة نظر البطل موضوع اهتمامه، فإن موقفه سوف يكون مشروطا بالأفق الذي تشكله حول البطل وجهات نظر الشخصيات الثانوية، ووجهة نظر السارد، وما يمنحه منظور الفعل أو الحدث المتعلق بالبطل، وكذلك ما يمنحه منظور القارئ "المتخيل". وهكذا تضع العلاقة بين الموضوع والأفق القارئ دائما في إطار التداخل بين منظورات العرض وتفرض عليه أن يركب بينها بكيفية تحقق التوافق بين وجهات النظر التي تمنحها هذه المنظورات. وما دام التنسيق بين منظورات النص منظما بهذه الكيفية، فإن القارئ "لم يعد يمتلك الحرية الكاملة في أن يتمثل "أي شيء"، وبذلك تكون العرضية في فهم النص قد اختزلت تماما"[1]. إن الرؤى يعتريها التحول المستمر أثناء القراءة، وهذا لأن القارئ يأخذ وجهة النظر الأولى غير أنه لا يبني عليها المعنى حتى تتبدى له الرؤى الأخرى ومواقفها، وهكذا تمثل بنية الموضوع والأفق حلقة الوصل الحيوية بين النص والقارئ.

لقد مثلت التطبيقات المختلفة للموضوع والأفق استراتيجيات نصية تفرض على إدراك القارئ مواد السجل، وتساعد على إنتاج هدف جمالي مناسب. "لهذا يتسنى لبنية الموضوعة والأفق تنظيم الفضاء التفاعلي المرتبط بوجهات النظر النصية، وتشريط الإنتاج (الجمالي)

[1] المرجع السابق، ص 204-205.

بواسطة القارئ لكل المجموع المرجعي... ترمي جدلية الموضوعة والأفق إلى التحكم في التوليف الرئيس الخاص بوجهات النظر التمثيلية، فهي تسمح بالفهم التواصلي المستهدف بالنصوص الأدبية"[1]. وبهذا عندما يصبح القارئ معنيا بوجهات نظر متعددة في النص فإنه يكون محكوما بأفق تشكل من قراءات لنصوص سابقة أو وجهات نظر تضمنها النص، الأمر الذي يؤدي للوصول إلى المعنى.

ب.3.2. وجهة النظر الجوال

استخدم **آيزر** مصطلحا آخر مهما هو وجهة النظر المتحركة le point de vue mobile كأداة إجرائية في تحليله الفنومولوجي لسيرورة القراءة، فقد وجد أن الموضوع الجمالي لا يرى ولا يدرك دفعة واحدة، وإنما يتشكل في وعي القارئ تدريجيا خلال عملية القراءة ، وبهذا "فإن وجهة نظر القارئ الجوالة أو الطوافة "لا تتوقف عن التنقل ضمن فضاء يتشكل من مجموعة من المراحل التي تكشف عن جوانب معينة من الموضوع الجمالي ولكن دون أن يكون بإمكان أي واحدة منها أن تمثل لوحدها هذا الموضوع الجمالي في كليته، لأنه لا يمكن اختزاله في أي من الأشكال الدلالية التي يتخذها في وعي القارئ في كل لحظة من لحظات القراءة. وبعبارة أخرى فإن الموضوع الجمالي لا يتوافق مع أي من تجلياته المؤقتة، ولذلك فمن غير الممكن إنتاجه في كليته إلا بالتركيب أو التوليف la synthèse ... وهكذا ينبني موضوع النص ويرتبط بالوعي الذي يبنيه بواسطة سلسلة من التركيبات المتتالية " "[2]. إذن لا يتم إدراك الموضوع الجمالي دفعة واحدة وإنما يتأتى ذلك بقراءات جزئية مؤقتة، وبعد قراءة النص في كليته واستيفاء وجهة نظر القارئ لوقتها في التنقل في النص.

تفيد وجهة النظر الجوال أن تأويل وتمثل النصوص لا يتم بطريقة خطية أي من البداية إلى النهاية كما هو الشأن في الدراسات اللغوية، أين يكون هناك تأثير للعناصر النصية السابقة دائما في اللاحقة، بل إن **آيزر** يلح على أن الاطلاع على العناصر النصية اللاحقة

---

[1] وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل، ص 97.

[2] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 206-207.

يمكن القراء من إعادة النظر في عناصر النص التي تم الاطلاع عليها سابقا، فنجد أن القارئ يتمثل مؤقتا الأجزاء التي قرأها من النص ليبقي كثيرا من الجوانب معلقة لحين الاستمرار في الاطلاع على ما سيأتي من الخطاب، وهذا ما يعدل التمثل في ضوء المعطيات النصية الجديدة ، والحقيقة أن القارئ يعيد النظر في كل سطر أو كلمة يقرؤها من النص إلى أن تنتهي القراءة بشكل عام[1].

تتميز وجهة النظر الجوال بالتغير والتحول المستمر تبعا لأجزاء جديدة في النص تم إدراكها من القارئ الذي يقوم بتغيير وتعديل ما أدركه في القراءة السابقة، وهكذا حتى ينتهي من عملية القراءة ويصل إلى وجهة النظر النهائية حول النص. "ويتجاذب وجهة النظر الجوالة في مسار القراءة قطبان أساسيان هما التوقع prévision والتذكر remémorisation، فالتوقع هو ترقب ما سيحدث من تغيرات في مسار تمثل النص، والتذكر هو العودة إلى تلك العناصر المنسية التي لم يتم الانتباه الكافي إليها أو أنها لم تؤخذ بعين الاعتبار في الإدراك السابق لما قد قرئ من النص. وهذا يؤدي إلى تغييرات متعاقبة في كل لحظة من لحظات القراءة تعاد فيها هيكلة كل ما سبق تمثله بصورة جديدة إلى أن يستقر التمثل في شكله النهائي عند إتمام عملية القراءة"[2]. فإذا تم الوصول إلى وجهة نظر معينة أثناء لحظة قراءة يتم استدعاء وجهة النظر السابقة بغية التعديل، وهكذا تظل القراءة الماضية خلفية للقراءة الحاضرة وتؤثر عليها.

ونخلص في حديثنا عن **آيزر** إلى فكرته حول قطبي النص: قطب فني ويقصد به نص المؤلف، وقطب جمالي هو الإنجاز المحقق من طرف القارئ، وانطلاقا من هذين القطبين لا يمكن للعمل أن يتطابق والنص أو التحقيق. "ولكنه يحب أن يكون في مكان ما بين الاثنين. وبذلك يجب أن يكون بالضرورة خاصية افتراضية كما أنه لا يمكن أن يختصر إلى

---

[1] ينظر: حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، أنفو– يرانت، ط3، فاس، المغرب، 2014، ص 170.

[2] المرجع نفسه، ص 171.

حقيقة النص أو إلى ذاتية القارئ. ومن هذه الافتراضية تشتق الدينامية. وبما أن القارئ يمر عبر آفاق متعددة يقدمها النص ويربط بين وجهات نظر مختلفة ومتنوعة فإنه سيفتح الباب أمام العمل كما يفتحه لنفسه، وبذلك سيحرر العمل ويجعله ينطلق، كما سيحرر نفسه ويجعل نفسه تنطلق"[1].

يريد **آيزر** من القراءة أن تكون متنوعة ومتعددة تتوافق مع معنى النص بعيدا عن كل ماهو خارج النص والتأويلات الخاطئة، و"يظهر مما تقدم أن لنظرية **إيزر** جاذبية خاصة في محاولته الجمع والمضاربة النظرية ما أمكن ليدخل فيها جماع نظرية القراءة ويحاكم كل عناصر التواصل: المؤلف، النص، القارئ، العالم. صيرورة التلقي، ظاهراتية الإدراك والقراءة، والطبيعة الدينامية للفهم. ويظهر أن كل هذه العناصر قد أخذت مجموعة وأدمجت في "النموذج الواحد للاستجابة الجمالية" "[2]. وبهذا تحولت القراءة عنده إلى نشاط ذاتي ينتج عنه المعنى عن طريق التفاعل بين النص والقارئ بعد إلغاء كل مرجعية خارجية، وصفة هذا المعنى أنه لا نهائي لأنه متعلق بفجوات النص الكثيرة التي تتطلب من القارئ ملأها.

2. هانس روبرت ياوس Hans Robert Jauss (1921-1997)

يعتبر **ياوس** ثاني قطب من مدرسة كونستنس الألمانية في التلقي، وكما أوضحنا سابقا أنه يعود الفضل لهذه المدرسة في تحويل مجال الدراسة الأدبية بين المؤلف ونصه إلى العلاقة بين القارئ والنص.

وقد عرض **ياوس** آراء كثيرة تتعلق بجمالية التلقي، فوجد بأن جل الدراسات الأدبية في ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية لم تهتم بالقارئ ولا بتاريخ القراءة، كما أن العملية الإبداعية لم تقم أي حواجز بين المؤلف والنص، "وهكذا قدم أطروحته الأساسية التي اعتبرها "تحديا" من أجل كتابة تاريخ جديد يعتمد على مفاهيم أساسية يعتقد أنها هي التي ستمكننا من تاريخ

---

[1] أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة، ص 44.

[2] المرجع نفسه، ص 45.

أدبي – يكاد يكون مثاليا – يجمع إليه كل ما يعتري النصوص الأدبية عبر أزمنة قراءتها. وستكون لآرائه ردود فعل كثيرة وتترجم كتاباته إلى جل اللغات العالمية، وتكون كذلك محط اهتمام ونقاش في آن واحد؛ ستغنيها من جهة وتضع لها حدودها من جهة ثانية. بل وسيظهر ذلك الأثر في كتاباته اللاحقة لأبحاثه الأولى التي جمعت في كتابه "من أجل جمالية التلقي الأدبي" والتي ظهرت في مؤلفه الآخر: "من أجل فن تأويل أدبي" "[1].

لاحظ **ياوس** أن هناك من الدراسات الأدبية من اهتم بالبنى الأدبية وأفادت بذلك البحث الشكلي، غير أنها أهملت الدلالات التاريخية والاجتماعية للأدب وحصرت الدراسة فيما يسمى بنظرية الفن للفن، أما عن بعض الدراسات النقدية فقد اهتمت بالجوانب الفلسفية والسيكولوجية، وشغلت مجال تفكيرها بالمؤلفين وأفكارهم أو مشاكلهم الذاتية[2].

عمل **ياوس** على تجاوز المقاربات السوسيولوجية والسيكولوجية والبنيوية لأنها ركزت على النص، السياق، والمؤلف وأهملت القارئ والأثر الذي يتركه العمل الأدبي في المتلقي، وما يمنحه له هذا المتلقي من دلالات، ومن ثمة فإن أطروحته "ستقوم على نقد الوضعية التي يوجد فيها الأدب وتاريخه في ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية وحدود النظرة التلازمية. والتحليل اللغوي الذي لم يقو على تقديم تصورات جديدة للماضي الأدبي وبالتالي اختزال العملية الإبداعية. ولهذا كان عليه أن ينتقد الاتجاهات الوضعية التي حكمت القرن التاسع معتمدا في ذلك على تكوينه الفلسفي والتاريخي الذي سيوجه فرضياته النظرية بل وسنجده قد اعتمد على إنجازات الشكلانيين الروس وخاصة في مجال تاريخ الأدب، ولعل المقدمة التي كتبها **ستاروبنسكي** للترجمة الفرنسية لكتابه "من أجل جمالية التلقي"، تفيد في معرفة مصادره المعرفية التي سيبني بها أطروحته"[3].

---

[1] المرجع السابق، ص 36.

[2] ينظر: حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص 165.

[3] أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة، ص 36.

لقد تبين **لياوس** أن تقويم الأدب من قبل القراء يعد المؤشر الرئيسي على الدور التاريخي الذي يقوم به في الواقع العملي لحياة المجتمعات المتعاقبة، لذا فضل توجيه اهتمامه إلى موضوع أغفل في النقد الأدبي هو العلاقة الجدلية بين الإنتاج الأدبي والتلقي، وقد اشترط **ياوس** حصول الأدب والفن على تاريخ له خاصية مسار ما، توسط لسلسلة متوالية من الأعمال ليس من الذات المنتجة فقط بل من خلال تفاعل المؤلف والجمهور[1].

ولنستكشف مكونات أطروحة **ياوس** لابد أن نشير "إلى أن الأساس الابستمولوجي الذي سيبني عليه فرضياته سيكون كما ذكرنا من قبل مستندا إلى المفهوم الظاهراتي للفن والأدب. ولذلك أعاد النظر في ثنائية الذات/الموضوع. فميز بين ما للموضوع وما للذات وكشف عن العلاقة بينهما، حينما ميز بين الفن والجميل"[2].

إن قدرات النص تتمثل في ممتلكاته "وهي مرتبطة به باستمرار ولازمة له. غير أن الجمال يوجد في الذات المتلقية للنص الفني والعلاقة بين ما تملكه الذات القارئة من رؤى جمالية تكشف عنها كل مرة عبر الزمن. وما تسمح به ممتلكات النص الفنية من الاستجابة لذلك الكشف الجمالي، هو الذي يدعوه بجمالية التلقي. ولذلك سنجد في أطروحته عمق هذا التصور المفهومي الذي سيوجه أعماله. وهكذا يمكن أن نميز في نظريته بين مظاهر ثلاثة:"[3]

1-المظهر التواقتي أو التعاقبي (Diachronie) من حيث تلقي الأعمال الأدبية عبر الزمن.

2-المظهر التزامني Synchronie من حيث تلقي الأعمال الذي يخضع إلى أنظمة الأعمال الأدبية في لحظة معينة من الزمن.

---

[1] ينظر: حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص 165-166.

[2] أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة، ص 36.

[3] المرجع نفسه، ص 36-37.

3-العلاقة بين التطور الداخلي الخاص بالأدب وتطور التاريخ بشكل عام.

لقد وجد **ياوس** أن ما يميز مناهج التأريخ للأدب وتحليله هو ما يسمى بالتعاقب أين تتناول النصوص من منظور دياكروني؛ فحاول استدراك قصور التأريخ التقليدي بإضافة ما يسمى بالمقاربة الساكرونية.

لقد تعرض **ياوس** في مساره النقدي إلى أسئلة كثيرة، أهمها كان كيف يمكن التمييز بين تلقي الأعمال الأدبية في زمن ظهورها، وتلقيها في الزمن المعاصر؟ الأمر الذي دفعه إلى وضع سلسلة من المفاهيم الأساسية التي أقام بها دعائم نظريته، ومن أهم تلك المفاهيم، مفهوم "أفق الإنتظار" وما ترتب عنه من مفاهيم أخرى[1].

1.2. المفاهيم الإجرائية

إن كل مصطلحات **ياوس** التي دعم بها ركائز نظريته في التلقي من أفق الانتظار، المسافة الجمالية...هي عبارة عن مفاهيم إجرائية.

1.1.2. أفق الانتظار

يعود هذا المفهوم في ظهوره إلى مفهوم انصهار الآفاق (fusion des horizon) الذي وظفه **هانز جورج غادامير**، ويقصد به التفاعل بين أفق الراهن للمؤول القائم على التوقع المسبق وبين أفق الماضي الذي تحفل به النصوص المقروءة، "ف" أفق الحاضر لا يمكن له مطلقا أن يتشكل بدون الماضي. فكما أنه لا يمكن أن يوجد أفق للحاضر منعزلا ومنفصلا، فإنه لا توجد كذلك آفاق تاريخية يمكن فتحها و"غزوها". إن الفهم يتحقق بالمقابل في هذا المسار من انصهار هذه الآفاق التي ندعي عزلها وفصلها عن بعضها البعض" "[2]. إن هرمينوطيقا **غادامير** لا تحصر نفسها في آفاق الماضي، بل هي ناتجة عن حوار آفاق المؤول الحاضر وآفاق الماضي للنص.

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 37.

[2] فؤاد عفاني: نظرية التلقي، ص 95.

ويترتب عن المفهوم السابق أن المعنى "لا ينبثق إلا عبر هذا الالتقاء بين الأفقين الذي يتم داخل أسوار اللغة التي تعد الوسيط الرئيس في عملية التأويل. والاكتفاء أثناء عملية الفهم، بأحد الأفقين فيه إخلال بصيرورة العملية. فـ "من يظن أن باستطاعته الوصول إلى الأفق الآخر، أفق الماضي، دون أن يعتد بأفقه الخاص، إنما ينقل حتما في إعادة بناء الماضي بزعم إنها موضوعية، معايير ذاتية في الاختيار، والمنظور والتقدير". ولذلك فإن **ياوس** يؤكد على ضرورة تحقيق التوافق بين أفقي الحاضر والماضي التي تقود إلى تحقيق الثلاثية التأويلية المتجلية في الفهم والتفسير والتطبيق"[1]. ويظهر بذلك أفق التوقع الحاجة الضرورية إلى تاريخ أدبي يستثمر الأفكار المطروحة حول تلقي الأعمال الأدبية.

يقصد بأفق التوقع "أن بعض النتاجات الأدبية ذات القيمة تستطيع أن تثير أفق توقعات القراء، لأنها تجعل القيم الأدبية التقليدية مثلا من ضمن الموضوعات المفكر فيها في النص الأدبي، وهذا يضع القارئ على مسافة ما من تلك القيم التي كانت تشكل ذوقه وقناعاته الخاصة في السابق، وهذه الوضعية تجعله قادرا على تجاوز ذوقه القديم والتطلع إلى القيم الفنية والدلالية الجديدة التي تحملها مثل هذه النصوص أو تنبه إلى الإحساس بها، مما يؤدي إلى إحداث تغيير في أفق التوقع نفسه"[2]. إذن يتشكل أفق التوقع من الخبرة السابقة بالجنس الأدبي للنص، ومن إدراك القارئ لعلاقة النص بغيره من النصوص السابقة عليه (التناص).

يفترض **ياوس** في القارئ أن يكون ذا حظ كبير أو معقول من المعرفة المكتسبة من جراء معاشرته للنصوص، كما أن تجربته المسبقة عن الجنس الذي ينتمي إليه النص جعلته يتبنى سننا فنية تميز جنسا أدبيا عن آخر. بالإضافة إلى إدراك القارئ لتوالي النصوص في الزمان، الأمر الذي يؤدي به إلى النفاذ ببصيرته في النصوص التي تأتي باختلالات

---

[1] المرجع السابق، ص 95

[2] حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص 166.

أو تشويشات جديدة على التقاليد الفنية القديمة، ثم يعمل على التقاط كل ما هو جديد قادر على طرح تساؤلات جديدة على الانتظارات التقليدية والمعهودة[1].

إن القيمة المنهجية لأفق الانتظار تظهر أثناء عملية القراءة؛ ففي الوقت الذي يأتي فيه القارئ محملا بتوقعات يسعى لتحقيقها، يقف له النص بالضد فيخالف تلك التوقعات لأنه تجسيد لأبعاد جمالية، "فنحن دائما، قبل التعامل مع نص، نؤسس تصورا مسبقا عنه يحدد طبيعة استجابتنا العاطفية، ومدى رغبتنا في الإقبال أو الإعراض عن هذا النص. إلا أن هذا التوقع المسبق يبقى رهين التحول والتعديل، وهكذا يظل "النص الجديد يستدعي بالنسبة للقارئ (أو السامع) مجموعة كاملة من التوقعات والتدبيرات التي عودته عليها النصوص السابقة والتي يمكنها، في سياق القراءة، أن تعدل وتصحح، أو تغير أو تكرر. ويندرج التعديل والتصحيح ضمن الحقل الذي يتطور فيه الجنس. بينما يرسم التغيير والتكرار حدود ذلك"[2]. وتتحدد القيمة الأدبية للأدب بمقدار تأثيره بالقراء، فكلما غير هذا التأثير وعدل في أفق توقع القارئ كلما كان العمل الفني أكثر قيمة وجمالا.

ولا يفوتنا في هذا المقام أن نورد أن مفهوم أفق الانتظار يتفق مع مفهوم الوظيفة **لميكاروفسكي*** والتي تقوم على "تأكيد اختلاف التأويلات التي تعطى للعمل الفني، بحسب تغير الخلفية الثقافية والاجتماعية وذلك انطلاقا مما يسميه "مفهوم الوظيفة"؛ إذ الوظيفة الجمالية لنص ما ليست ملازمة له، ولا مختصة به. بل على العكس من ذلك، إن هذا الاختصاص لا يظهر إلا في بعض الظروف وضمن سياق اجتماعي محدد؛ إذ نجد أن ظاهرة كانت تحمل في فترة وظيفة جمالية معينة، يمكن في فترة ثانية أو ببلاد أخرى، أن

---

[1] ينظر: أحمد بوحسن: نظرية التلقي، ص 29.

[2] فؤاد عفاني: نظرية التلقي، ص 97.

* ناقد شكلاني وضع الأسس التصورية العامة لنظرية التلقي في ألمانيا.

تصبح غير ملاءمة لتلك الوظيفة"[1]. وبذلك تختلف الوظيفة الجمالية للعمل الأدبي باختلاف القراء، الزمان والمكان.

وكما سبق وقلنا أنه في حال غير وعدل النص من أفق توقعنا كان النص نصا فنيا جماليا، في حين إذا لم يغير أفق التوقع من المعايير والأفكار كان النص أقل قيمة وجمالا، "وتسمح هذه الحالات المختلفة بالتمييز بين ثلاثة ردود أفعال تجاه الأعمال والنصوص الأدبية:" [2]

- تجاوب أفق انتظار القراء مع أفق انتظار العمل.
- خيبة أفق انتظار القراء.
- تغيير أفق انتظار القراء.

إن هذه الردود هي من يفتح باب الحوار بين النص الأدبي والمتلقي، ومن ثمة تتحدد القيمة الجمالية للعمل الأدبي، والذي تتحقق أدبيته وجماليته كلما انزاح عن المعايير الجمالية التي تشكل أفق انتظار القراء؛ فالمسافة بين أفق النص وأفق المتلقي هي خير ما يمكن الاحتكام إليه لتحديد جمالية الأدب.

2.1.2. المسافة الجمالية (الانزياح الجمالي)

إن مفهوم الانزياح الجمالي له أهمية كبيرة في جمالية التلقي، فهو الذي يمنح قيمة جمالية للعمل الأدبي بالإضافة إلى اعتباره مقياسا مهما للقيمة الأدبية، ويقصد بها **ياوس** "ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، وأنه لا يمكن الحصول على هذه المسافة من استقرار ردود أفعال القراء على الأثر، ومن تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه أي كلما زادت درجة انخفاض هذه المسافة، زاد اقتراب العمل من محيط الفن

---

[1] محمد مريني: مدارات القراءة، تفسير القراءة من مداخل العلوم الإنسانية، دار كنوز المعرفة، ط1، عمان، الأردن، 2015، ص 114.

[2] حسن ببزاري: سؤال التلقي، التلقي الجمالي للمعلقات، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2014، ص 41.

المطبوخ أو الترفيهي والذي في نظرية جمالية التلقي يتحدد بدقة باعتباره لا يتطلب أي تغيير في الأفق وإنما يرضي جيدا الانتظار الذي يحدثه الذوق السائد"، فدور القارئ – عند **ياوس**– في الكشف عن بنية النص لا ينتهي، فهو يحاول دائما القضاء على أفق توقعاته وتحطيمه والعمل إلى تغييره من مرحلة إلى أخرى والسعي وراء بناء أفق جديد عن طريق وعي جديد للقارئ وهذا ما يدعوه **ياوس** بالمسافة الجمالية. ويحدث هذا التحول عن طريق خيبة ظن المتلقي في مطابقته للمعايير السابقة مع المعايير الجديدة وفي ضوء ذلك تتحرك الانزياحات بتشكيل أفق جديد"[1]. إن المسافة الجمالية تقوم بين ما يحمله القارئ من مرجعيات سابقة وبين العمل الجديد الدي يساهم في تغيير أفق التوقع ويشكل خيبة بالنسبة للقارئ.

ولتوضيح أكثر لمفهوم المسافة الجمالية نذكر ما قدمه **محمد مريني** في كتابه "مدارات القراءة،" إن مفهوم "المسافة الجمالية" Distance esthétique؛ مفاده أن القيمة الجمالية للعمل الأدبي تتحدد من خلال انزياحه عن المعايير السائدة. إن إعادة تشكيل أفق انتظار عمل ما يسعف في تحديد طبيعة ونوعية الأثر الذي يحدثه هذا العمل في الجمهور. إذا سمينا "الانزياح الجمالي" l'écart esthétique المسافة بين أفق الانتظار وبين العمل الجديد، الذي يمكن لتلقيه أن يؤدي إلى تحول الأفق changement d'horizon، فإن هذا الانزياح يصبح مقياسا للتحليل التاريخي"[2]. فكلما اتسعت المسافة بين أفق الانتظار والعمل الأدبي كلما زادت قيمة العمل وأهميته والعكس، فتعبر بذلك المسافة الجمالية عن مدى أدبية وجمالية العمل الأدبي.

وقد سبق **لميكاروفسكي** "أن قدم مفهوما جديدا لـ "القيمة" في العمل الأدبي. ففي مقابل مفهوم للقيمة مطلق ومحايد؛ أي مندرج ضمن العمل الأدبي. يقدم **ميكاروفسكي** مفهوما علائقيا يحدده بـ "قدرة شيء ما على خدمة هدف محدد" كما يذهب **ميكاروفسكي** إلى

---

[1] غنيمة كولوقلي: نظرية التلقي، ص 111.

[2] محمد مريني: مدارات القراءة، ص 114.

أن القيمة الجمالية تكون أكثر ارتفاعا حيث ينقلب العمل الفني ضد المعيار الثقافي السائد"[1]. إذن نحكم بجمالية العمل الأدبي بقدر انزياحه عن المعيار وما هو سائد، ومن ثمة تتسع المسافة الجمالية.

ويجد **أنطوان كومبانيون A-Compagnon** أن **ياوس** يتفق مع **برونتيير Brunetière** "في أن الخاصية الأدبية للعمل الفني تكمن في الانزياح الذي يفصله في لحظة ظهوره وأفق الجمهور الأول، والذي يلي أن هذا الانزياح يحمل رؤية جديدة، يعتبر مصدر اللذة أو الدهشة والحيرة يمكن أن تزول بالنسبة للقراء اللاحقين، وذلك بتحول الأثر من سلبيته إلى شيء بديهي معروف بالنسبة للانتظار وبالتالي يندمج بدوره في أفق التجربة الجمالية الراهنة. ويرى **برونتيير** أن العمل الأدبي يفسر انطلاقا من أعمال أدبية سبقته وأحسن مثال على ذلك مقارنته بين **فلوبير** و**بلزاك**"[2]. وبذلك يتم استقراء هذه الجمالية من خلال ردود أفعال القراء على الأثر الأدبي المنزاح عن المعهود والمغير للقيم والمعايير.

إن المسافة الجمالية عند **ياوس** حسب **كومبانيون** هي الفرق بين التوقعات والشكل المحدد لعمل جديد، ويمكن ملاحظة هذه المسافة في العلاقة التي تربط بين الجمهور والنقد؛ وهو يرى بأن الأعمال التي تلبي آفاق انتظار الجمهور وتتفق ورغبات القراء المعاصرين آثار عادية تكتفي باستعمال نماذج (البناء والتعبير) تعود عليها القراء، وطبيعة هذه الأعمال أنها معدة للاستهلاك مما يجعلها سريعة الانحصار والجمود، ويعطينا **ياوس** مثال بالعمل الترفيهي الحامل لأفق توقعات مفروضة من معيار سائد ومألوف، لذا تمنع المتلقي من إعادة إنتاج جمالي أو بناء معنى لنص لا يحتوي على أفق انتظار مخالف وجديد، وعندها يلجأ المتلقي إلى القراءة غير المنتجة والاستهلاكية[3].

---

[1] المرجع السابق، ص 114.

[2] غنيمة كولوقلي: نظرية التلقي، ص 112-113.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 113.

ويضيف **ياوس** أن الأثر الجيد والذي يحدث تخييبا في أفق التوقع، هو من يسمح بخلق جمهور جديد "أو كما يقول **بوردا Eric Bordas:** "العمل الأدبي هو إنتاج مزدوج الحركة، الناتج عن إبداع مؤلف معين، والذي ينشأ في لحظة القراءة أو بمعنى آخر النص يحتاج لمن يساعده على تشغيله أي القارئ وفعل القراءة معا. يضيف **بوردا** أن: "كل تلق لأثر أدبي معين، يخلق أثرا جديدا لأن العمل الأدبي بدوره يتحول ويتغير بتعدد وتغير قراءاته المتتابعة، والمعنى يبقى بدوره مفتوحا دائما ولا متناهيا"[1].

نصل في الأخير أنه يمكن للمسافة الجمالية بين أفق التوقع وعمل أدبي أن تصبح معيارا مناسبا للتحليل التاريخي، الشيء الذي جعل **ياوس** يقترح فرضياته المنهجية لدراسة تاريخ الأدب. ومما يلاحظ في مسألة المسافة الجمالية أن **ياوس** قد ركز على تأثير النص على القراء، ولم يهتم بتأثير القارئ في النص من مبدأ التفاعل الذي يحصل في نظرية التلقي بين النص والقارئ.

3.1.2. اندماج الأفق

تحدث **ياوس** عن مفهوم اندماج الأفق ووصف به العلاقة القائمة بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة التي قد يحصل معها نوع من التجاوب، ونجد **غادامير** قد سمى هذا المفهوم في كتابه "الحقيقة والمنهج" بمنطق السؤال والجواب الذي يحدث بين النص والقارئ عبر مختلف الأزمان. وسيكون لهذا المفهوم تأثير كبير على الدراسات النصية والتأويلية المعاصرة، الأمر الذي أدى للبحث عن سؤال النص والأجوبة المقدمة، وكذلك ما يعرف بسؤال القارئ وعلاقته بأسئلة النص اختلافا واتفاقا[2].

يظهر مفهوم اندماج الآفاق محاولة **ياوس** الجمع والتوفيق بين التحليل الدياكروني والسانكروني والتركيز على العمل الأدبي، وإن هذا المفهوم سيعينه "في بناء تاريخ قراءة

---

[1] المرجع السابق، ص 113.

[2] ينظر: أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة، ص 39.

الأعمال الأدبية. فاندماج الأفق يعطي للنص حداثته أو بالأحرى يعبر عن الاستجابة التي تتم بين النص والقارئ. وحين يقع التعارض بين الآفاق فإن الاستجابة تتم بشكل آخر عن طريق ما أشار إليه من تغيير الأفق. وكلا المفهومين لهما قيمتهما الإجرائية في تشييد جمالية التلقي، كما بين ذلك من خلال بعض التطبيقات التي أسعفته أحيانا"[1].

واستعمل **ياوس** مفهوم اندماج الآفاق لتفسير ظاهرة تراكم الفهم، وكذا الاختلافات الهرمينوطيقية التي يعرفها العمل الأدبي خلال سيرورة التلقيات المتتالية والتي تستخدم كأساس لفهم التاريخ الجديد "إن تلقي العمل الأدبي ليس عملية سلبية تماما أو موضوعية خالصة، بل يتم في كل مرة على أساس من التحاور والتفاعل بين الأفق التاريخي والجمالي الراهن لدى المؤول وأفق العمل الأدبي الذي أصبح ينتمي إلى الماضي الآن، وهذه المشاركة التاريخية للوعي المتلقي التي لا يمكن تجاوزها بأي حال من الأحوال، واستحالة تجرده من أفقه الراهن خلال استيعابه لأفق الماضي، تفندان مقولة "المعاني اللازمنية" التي تتكشف كلية وبكيفية مباشرة أيا كان العصر الذي يتلقى فيه العمل الأدبي وأيا كان المتلقي، وجعلتا **غادامر** يدرك أن "الفهم يعني دائما اندماج هذه الآفاق التي يدعى أنها مستقلة عن بعضها البعض". أما **ياوس** فقد استخلص من ذلك أن تاريخ التلقي لن يكون سوى سيرورة من "الفهم المتنامي"، والخلاق والمتطور الذي يعرفه العمل الأدبي عبر التاريخ"[2].

يظهر التلقي باعتباره تملكا فعالا ومتناميا يغير من قيمة النصوص الأدبية، ومعناها من جيل إلى جيل عند الحديث عن الفهم، ومفاد هذا القول أن في التأريخ للتلقي نحاول إعادة بناء علاقات العمل الأدبي بمستقبليه المتتالين انطلاقا من حاضرنا الخاص، ويفرض علينا هذا التوجه أن نؤمن بأن تشكل الأفق مرهون بأفقنا الراهن؛ أي بالتواتر الحاصل بين الأفقين التاريخيين، لا كما تزعم التاريخانية بقدرتها على إعادة بناء أفق الماضي كما كان بالفعل، ليلجأ **ياوس** مرة أخرى إلى مفهوم اندماج الآفاق **لغادامير**، ويبين أن أفق الحاضر

---

[1] المرجع السابق، ص 39.

[2] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص167-168.

في تشكل مستمر، لأننا يجب أن نراجع مسلماتنا باستمرار وفيه نلتقي بالماضي. يقف **ياوس** بهذا التوجه في طريق كتابة التاريخ الأدبي؛ فإذا كان الماضي لا نتعرف عليه إلا من خلال الأفق الراهن الذي يتغير بصورة دائمة، فإن عمله لا يؤسس لشيء إلا أسرع التواريخ الأدبية للزوال[1].

4.1.2. تغيير الأفق

يحدث الفهم باندماج أفق الماضي مع الحاضر، لذا فمفهوم اندماج الأفق استعمله **ياوس** ليفسر تعدد المعاني وتراكمات الفهم التي تنتج عن الأسئلة والأجوبة التي يحملها العمل الأدبي، كما يمكن لاندماج الآفاق أن يأخذ منحى آخر، إذ يمكن للقارئ أن يدمج الخبرة الأدبية الجديدة إلى أفق تجربته الخاصة، أو يرفضها وهذا ما يسميه **ياوس** بتغيير الأفق، و"يقوم هذا المفهوم الذي يسعف على بناء تاريخ الأدب في نظرية **ياوس** على التعارض الذي يحصل للقارئ أثناء مباشرته للنص الأدبي بمجموعة من المحمولات – الموسوعة – الفنية الثقافية وبين عدم استجابة النص لتلك الانتظارات والتوقعات، فيقف القارئ هنا ليبني أفقا جديدا عن طريق اكتساب وعي جديد قد يكون مقياسا أو محطة يعتمد عليه في التأريخ للأدب"[2].

ويزيد **ياوس** في توضيح هذا المفهوم لما تحدث عن المسافة الجمالية التي تفصل بين الانتظار الموجود من قبل والعمل الجديد، الأمر الذي يمكن التلقي من أن يؤدي إلى تغيير الأفق وتعارضه مع التجارب المعهودة[3]، إن هذه المسافة الجمالية المتأتية من رد فعل الجمهور أو النقاد بإمكانها أن تصبح مقياسا للتحليل التاريخي.

أثناء قراءة القارئ للنص الأدبي، قد لا يستجيب النص مع معاييره، الأمر الذي يجعل هذا القارئ يبني أفقا جديدا يعتمد عليه في التحليل التاريخي وتطور العلاقة بين الإنتاج

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 168-169.

[2] أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة، ص 38.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 38.

والتلقي وراء هذا التغير في الآفاق، إن العمل الأدبي الجديد يغير فهمنا للعمل السابق الذي تمت إعادة إنتاجه في الحاضر، ومن ثمة، فإنه يمكن لتاريخ الفن أن يجدد وبشكل مستمر خطابه الذي يستند على إعادة دمجه في عملية التلقي الحاضرة. وإن دراسة تغير الآفاق في سلسلة التطور الأدبي تحتاج إلى متابعة هذا التغيير تزامنيا وتعاقبيا[1].

5.1.2. مفهوم المنعطف التاريخي

اهتم **ياوس** بالتأريخ للقراءة فاستعار مفهوم المنعطف التاريخي من **هانس بلومبرج Hans Blumbergue** الذي وظفه للتأريخ للفلسفة، وقد اعتمد عليه **ياوس** لبناء تاريخ القراءة؛ "فالمنعطفات التاريخية الكبرى التي تحدث في تاريخ الحضارات الإنسانية من شأنها أن تساعد على تكوين قراءة جديدة، أو أن الأعمال الجديدة تكون مرتبطة بهذه المنعطفات أو التحولات الكبرى التي تقدم رواية مغايرة للآفاق والانتظارات السابقة بحكم ما تحمله تلك التحولات من تصورات جديدة للعالم، وظهور أسئلة جديدة أو تعارض الأسئلة القديمة مع الأجوبة الحديثة المتطلبة. ولهذا رأى **ياوس** أن يعتمد أيضا على هذا المفهوم نتيجة ما قدمه لتاريخ الفلسفة من تصور جديد. ويعترف بذلك قائلا: "ولهذا يمكن أن نضع لتاريخ الأدب مثل ما اقترح **بلومبرج** لتاريخ الفلسفة، الذي بناه بأخذ أمثلة من المنعطفات التاريخية الذي أسسه على منطق السؤال والجواب"[2]. وبهذا كان للمنعطف التاريخي دور في إثراء الرؤية النقدية **لياوس**، نظرا للدور الكبير الذي مارسه هذا المفهوم في تاريخ الفلسفة عند **بلوميرج**.

2.2. تعلق السيرورة التاريخية للأدب بالتلقي

لقد عرف التاريخ الأدبي ترديا مستمرا طيلة المائة والخمسين سنة الأخيرة، مما أثر سلبا على سمعته وأفقده فعاليته، الأمر الذي أدى إلى إهمال طبيعة الأدب التاريخية، وتحول البحث العلمي الأدبي نحو المناهج اللاتاريخية والتي تتميز بالصرامة والدقة في التناول

---

[1] ينظر: غنيمة كولوقلي: نظرية التلقي، ص 101-102.

[2] أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة، ص 39-40.

والدرس كالبنيوية، السميائية، التحليل النفساني، السوسيولوجيا، الجشطالتية*، التداولية، اللسانيات وعلم الجمال...[1]

إن الظروف السابقة التي عرفها التاريخ الأدبي جعلت **ياوس** يحاول "أن يلفت الانتباه إلى أن السمة المميزة للظاهرة الأدبية، إنما تكمن في بعدها التاريخي، وكان يعمل كذلك على تحويل اهتمام التاريخ الأدبي إلى موضوعات وقضايا جديدة، وهدفه يكمن في تحدي النظرية الأدبية ذاتها بأن تأخذ على عاتقها حل معضلات وإشكالات أدبية لم تتصد لها حتى الآن، وتتمثل في مسألة التلقي الأدبي وعلاقته بالتاريخ، إذ يرى أن الوسيلة الوحيدة لإدخال دراسة التلقي ضمن مواضيع تاريخ الأدب هي أن نكشف النقاب عن التأويل الذي ساد بين القراء في العصر الذي نشر فيه النص للمرة الأولى"[2]. وقد خلص بذلك **ياوس** النقد الأدبي من الانسداد الذي لحقه مع الماركسية والشكلانية، فوظيفة التاريخ عنده تتمثل في تتبع سلسلة التطورات التي تطرأ على تلقي العمل الأدبي، وبهذا لم تعد مهمة التاريخ الأدبي البحث في تاريخ المؤلفين.

لم تهتم النظرية الأدبية بالتاريخ الأدبي، لأنها اعتبرته شكل من أشكال التاريخ، وكما نعلم بأن كل المقاربات التاريخية تهمل المتلقي، وكذا التلقيات المتتالية للظاهرة الأدبية (لا يوجد هناك اهتمام لا بالقارئ ولا بتاريخ القراءة)، مما استدعى الحاجة لتاريخ أدبي جديد. و"يصر **ياوس** على ضرورة إعادة التاريخ إلى مركز الدراسات الأدبية يجعل المعرفة التاريخية مرافقة للأعمال الأدبية عن طريق التلقي الذي يشكل بؤرة اهتمامه، وأن معظم الدراسات الأدبية اختزلت البعد التاريخي والدور الفعال الذي يلعبه في إعادة بناء المعنى

---

* **الجشطالطية:** "Gestalisme" نظرية نفسية تذهب إلى أن الظواهر النفسية وحدات كلية منظمة تتميز بخصائص لا يمكن استنتاجها من مجموع خصائص الأجزاء؛ ومعنى ذلك أن إدراك الكل متقدم على إدراك العناصر والأجزاء وإن خصائص كل جزء متوقفة على خصائص الكل. ينظر: جميل صليبا: المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، ج1، دار الكتاب اللبناني، د ط، لبنان، 1982، ص 403.

[1] ينظر: عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 150.

[2] غنيمة كولوقلي: نظرية التلقي، ص 70.

وتشييد النصوص الأدبية، وأن تلقي الأعمال يستدعي اندماج الحاضر والماضي لمعرفة دراسة تعاقب الأعمال الأدبية عبر التاريخ"[1].

حاول **ياوس** أن يؤسس لتاريخ أدبي جديد، تاريخ للتلقي، أو بصيغة أخرى تاريخ للجدل القائم بين الإنتاج والتلقي، أو العلاقة الحوارية القائمة بين العمل الأدبي وأجيال القراء المتلاحقة. وتتحدد الأهمية التاريخية والجمالية للعمل الأدبي من خلال تاريخ التلقيات المتتالية، كما أن هذه الأخيرة تقوم بإحياء العلاقة بين أعمال الماضي والتجربة الأدبية المعاصرة والتي قطعتها التاريخية الأخرى، وذلك بالحوار المستمر بين العمل الأدبي والجمهور المتلقي[2].

تسمح سلسلة التلقيات المتتالية باكتشاف التطور الحاصل في النظرية الأدبية، فكل مرة نتفحص معايير أدبية موروثة عن الماضي، وننتج معايير فنية جديدة. ولم يأخذ **ياوس** السياقات الخارجية للتلقي بعين الاعتبار، وإنما ركز في دراسته للأعمال الأدبية على البعدين التاريخي والجمالي في العملية الإبداعية. وبذلك انتهى "إلى وضع التطور الأدبي ضمن السلسلة التاريخية للتلقي، وربط فهم هذا التطور في بعديه الجمالي والتاريخي بفهم وموضعة سيرورة التلقي المستمرة باعتبارها تاريخا للأدب، ولذلك كانت إعادة كتابة التاريخ الأدبي تعني بالنسبة إلى **ياوس** الإمساك بهذه السيرورة بالضبط"[3].

ويسهم تاريخ الأدب والفن في فهم العلاقة بين الجدلية وبين صحيح الفن والمجتمع، "ويطرح **ياوس** في هذا الصدد ثلاث إشكاليات لفهم العلاقة بين تاريخ الفن والمجتمع وهي:"[4]

---

[1] المرجع السابق، ص 71.

[2] ينظر: عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 161.

[3] المرجع نفسه، ص 162.

[4] غنيمة كولوقلي: نظرية التلقي، ص 79.

1-التلقي والفعل أو الأثر المنتج من طرف العمل الأدبي الذي يحيلنا إلى المشكل الهرمينوطيقي المتعلق بمعرفة أي دور تلعبه ثنائية سؤال/جواب.

2-التقليد والانتقاء والتي تتعلق بكيفية تمفصل الترتيب الثقافي اللاواعي والاكتساب الناتج عن اختيار واع حسب أفق الانتظار الذي يمكننا من تحليل تجربة جمالية معينة.

3-أفق الانتظار والوظيفة التواصلية، والتي حسب **كلود تراجر Claud Trager**، كيف يمكن أن نعتبر الأدب في وضعيته الراهنة كإحدى القوى الصانعة للتاريخ؟

يتميز العمل الأدبي بالحركة والدينامية، ولا يفهم إلا من خلال تحققه لأن الأثر يتحدد بواسطة النص، أما التلقي يتحدد بواسطة المتلقي، والمعنى يتشكل بتعدد القراءات وتداخل الذوات فيما بينها عن طريق الحوار والجدل القائم بينها، وهنا تتجلى الدراسة الحقيقية لتلقي الأعمال الأدبية والتي تتجه من القارئ نحو النص، وإن الجدلية الدائمة بين الإنتاج والتلقي هي التي توفر إمكانية القراءة والتأويل للأعمال الأدبية.

3.2. القارئ والجمهور

لقد وجد **ياوس** بأن الأدب يدرس في إطار العلاقة الجدلية بين الإنتاج والتلقي والذي من خلاله يتم التفاعل بين المؤلف والقارئ (الجمهور)، و"إن جمالية التلقي لا تنظر إلى الأدب باعتباره صورة سلبية للوجود الاجتماعي، بل باعتباره طاقة إبداعية "تساهم في تشكيل صورة المجتمع"، وفي تكوين التجربة الإنسانية"[1].

ويذهب **ياوس** إلى ضرورة الأخذ بعين الاعتبار العنصرين المكونين لتحقيق المعنى وهما: الأثر الناتج عن العمل، والتلقي الذي يحدد من طرف متلقي العمل، أثناء تحليل التجربة الجمالية لقارئ أو مجموعة من القراء في الماضي أو الحاضر. كما يجب أن نفهم العلاقة بين النص والقارئ كقضية تحدث علاقة بين أفقين اثنين أو تعمل على

[1] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 177.

دمجهما، والقارئ يبدأ في فهم العمل الجديد عندما يضبط المفترضات التي وجهت لفهمه ويعيد تشكيلها[1].

لكل عمل أدبي تاريخيته الخاصة التي ترتبط بالعصر الذي أبدعت فيه، والأمر نفسه بالنسبة للجمهور المتلقي الذي ينتمي لسياق تاريخي معين أو مرجعيات تاريخية سابقة تخص القارئ وتلعب دورا هاما في العملية الإبداعية. "فالجمهور من منظور جمالية التلقي هو قوة تاريخية مشاركة في الإبداع تمد العمل بطابعها الديناميكي، وأن الفكرة الرئيسية عندها تتمثل في فكرة التوقعات، والتي وفقا لها، لا تشكل القراءة عملية محايدة وإنما هي على العكس، فالقارئ يجمع آراء سابقة ومعايير تعميمية وأشكال من الأعمال السابقة حتى يصب توقعات معينة نحو معنى محدد، وهذا الأفق ليس ثابتا وإنما متغيرا"[2].

إن علاقة المرء بالقراءة علاقة ترتبط بالعادات الثقافية، وأيضا بالنماذج الثقافية التي تقترحها البيئة الاجتماعية التي ينشأ فيها القارئ، "فكل قارئ يمتلك أفقا فكريا وجماليا يشترط تلقيه للنص وتعبئته بالمعنى وتأويله لأفق انتظاره والذي يحمل خبرته ومعرفته بالجنس الذي ينتمي إليه النص المقروء، لكن عندما يوضع العمل الأدبي في إطار الخلفيات الموضوعية لانتظارات القارئ، من واجب هذا الأخير أن يتخلص من النزعة الذاتية التي تهدده في عملية التلقي، إذ لا يحق للمتلقي أن يخلط بين انفعالاته الذاتية وبين الانفعالات التي تصدر عن العمل نفسه"[3].

يجب ربط التاريخ الأدبي الخاص بالتاريخ العام، من منطلق الوظيفة الاجتماعية التي يؤديها كتأثير مستمر يمارسه الأدب على المجتمع بواسطة المتلقي، وهذه الوظيفة لا تبرز في كل إمكاناتها إلا بتدخل التجربة الأدبية للقارئ في أفق تجربته اليومية، الأمر الذي يعدل ويوجد رؤيته للعالم، مما يؤثر في سلوكه الاجتماعي؛ أي أن تلقي الأعمال الأدبية يتسبب

---

[1] ينظر: غنيمة كولوقلي: نظرية التلقي، ص 104.

[2] المرجع نفسه، ص 104.

[3] المرجع نفسه، ص 104-105.

في انهيار الطابوهات الأخلاقية السائدة، وتعرض هذه الأعمال رؤية أخلاقية واجتماعية، ومن ثمة، معايير وقيم جديدة تحرر المتلقي من روابط الطبيعة والدين والمجتمع، وهنا تحدث القطيعة بين الأدب والتاريخ[1].

وجد **ياوس** بأن العلاقة بين الأدب والقارئ تشمل دلالة جمالية وتاريخية، "وهذه الدلالة تعتمد أولا على أنه المرة الأولى من القراءة يقارن القارئ قيم العمل الجمالية مع أعمال أدبية مقروءة من قبل. أما الدلالة التاريخية، فتتجسد في أن تتخذ حالة القبول شكلا مقبولا تاليا بالإضافة إلى عملية الاستيعاب المتجدد لعمل الماضي الذي يطرح الوساطة بين فن الماضي والحاضر، ما بين قيم الأدب القائم على تمثيل التراث وامتصاصه ونوعيته المعاصرة"[2]. وإن العمل الأدبي لا يجد لنفسه موضعا داخل التاريخ دون إشراك للقارئ، بل وتتحدد الأهمية التاريخية والجمالية للعمل الأدبي باستمرار الحوار بين النص والمتلقي.

تعد جمالية التلقي عند **ياوس** نظرية في التواصل الأدبي؛ فهي متعددة الوظائف، تخدم التاريخ، الجمال، التأثير والمجتمع، إلا أنها حملت قصورا اعترف به صاحبها، مما جعلها عرضة لانتقادات أصحاب جمالية التلقي في ألمانيا الشرقية كمدرسة برلين –**ناومن مانفريد**–، كما تلقت انتقادات من النظريات الاجتماعية، كسوسيولوجيا الأدب، وسوسيولوجيا القراءة [3]. ومن هنا فنظرية التلقي بالرغم من أنها أحدثت انقلابا جذريا في المسار النقدي إلا أنها لم تستطع أن تكون بديلا منهجيا.

ثانيا: مدرسة برلين الشرقية

لقد اهتمت مدرسة كونستنس بالقارئ، واعتبرت أن أهم شيء في عملية الأدب هو تلك المشاركة الفعالة بين النص والقارئ؛ ففهم النص يتوقف على إعادة الاعتبار للقارئ وإلغاء أبوة النصوص، والأمر نفسه مع مدرسة برلين الشرقية التي تضم "كل من، **ناومن مانفريد**

---

[1] ينظر: عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 178.

[2] غنيمة كولوقلي: نظرية التلقي، ص 107.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 80–81.

Manfred Nauman أبرز ممثليها إلى جانب كل من، **روبرت فايمان Robert Weimann**، و**كلاوس ترايجر Claus Trager**، إذ تقوم فرضيتهم على قاعدة فلسفية مستمدة من النظرية الماركسية في فهمها لطبيعة العملية الإبداعية ولصيرورة التواصل الفني الذي يقوم على عناصر أربعة: المؤلف – النص – المتلقي والمجتمع"[1].

لقد نظرت هذه المدرسة إلى التلقي على أنه عملية فنية واجتماعية في نفس الوقت؛ فالبحث في عملية التواصل بين النص والقارئ وعلاقتهما ببعضهما البعض ليس كافيا، وإنما يجب النظر إلى العناصر خارج–نصية والتي لها دور كبير كدور النشر، الطباعة، المؤسسات العلمية والثقافية، وغيرها مما يسهم في نشر الكتاب والقراءة، وتلتقي هذه المدرسة باتجاهات اجتماعية في التلقي مثل سوسيولوجيا القراءة **(اسكاربيت** و**لينهاردت)**[2]. ومن هنا تصبح عملية الإبداع استجابة للمتطلبات الجديدة للمجتمع، لأن الكاتب لحظة الكتابة يستحضر جمهورا معينا.

تشترك كل من مدرسة كونستنس ومدرسة برلين الشرقية في إعادة الاعتبار للقارئ، إلا أن مدرسة برلين جاءت "كرد فعل على ما أنجزه رواد مدرسة كونستانس، والقصور الذي واجهته باختزالها عملية القراءة والتلقي في الأبعاد التاريخية، النصية والجمالية وإغفالها الوظيفة الاجتماعية التي تؤديها عملية تلقي الأعمال الأدبية، فالعلاقة بين الأدب والقارئ حسب هذا الاتجاه هي، أن الأدب يلعب دورا فعالا ووظيفة في تصوير المحيط الذي ينتمي إليه القارئ ومن هنا تنشأ العلاقة بين العمل الأدبي والقارئ كإنتاج فعال يساهم فيه المؤلف والقارئ والعمل الأدبي نفسه"[3].

---

[1] غنيمة كولوقلي: نظرية التلقي، ص 152–153.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 153.

[3] المرجع نفسه، ص 153.

لقد انتقدت جماعة برلين رواد مدرسة كونستنس وأعابت عليهم الفصل بين الإنتاج والتلقي، في الوقت الذي "كانت تعتمد التوجه الماركسي* في مقاربتها للنص الأدبي، فأدخلت القراءة والقارئ والمستهلك ضمن وسائل الإنتاج الأدبي وتعاملت مع القارئ في مستواه الاجتماعي والطبقي"[1].

وسنفصل القول حول آراء هذه المدرسة، ودورها في عملية التلقي من خلال أحد أقطابها **مانفرد ناومان**.

*** مانفرد ناومان Manfred Nauman** (1925-2014)

يسلم **ناومان** باعتباره أحد أقطاب جماعة برلين، "بوجود قارئ ضمني محايث لكل كتابة، "ففي عملية الكتابة نفسها هناك جمهور ضمني...يمكن أن يتخذ أشكالا مختلفة بالنسبة للمؤلفين: شعب بأكمله، أمة، الإنسانية، الأجيال القادمة أو طبقة أو فئة اجتماعية..." ولكنه يميز في المقابل بين هذا "القارئ المتخيل" باعتباره الصورة التي يكونها المؤلف، بكيفية واعية أو غير واعية، عن قرائه المستقبلين، والتي تؤثر بالضرورة في الكيفية التي سيكتب بها النص الأدبي، وتنعكس في بنياته الداخلية، وبين القارئ الحقيقي" أو "التاريخي" باعتباره ذلك الشخص الذي يلتقي فعلا بالنص ويقرأه، ولذلك يفضل تسميته الأول "بالمرسل إليه" والثاني "بالقارئ" "[2]. وبذلك يكتب المؤلف لجمهور يحدده مسبقا في وعيه ولا وعيه، ويفترض ذلك أن يستجيب النص للطبقة التي يكتب من أجلها.

ويجد **ناومان** أن لا وجود لقارئ "مجرد" ولا تاريخي"، بل إن القارئ الفعلي عنده هو من يمتلك طبيعة اجتماعية وتاريخية محددة، ممثل لطبقة وفئات اجتماعية مختلفة؛ مجموعات ذات مصالح واحتياجات ومستويات ثقافية وأذواق أدبية وإيديولوجيات مختلفة، وهذه النظرية

---

* **الماركسية:** "marxisme" مذهب اقتصادي سياسي أديولوجي تعاون على تأسيسه كل من **ماركس** و**أنجلز**. ينظر: عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، ج2، 418.

[1] أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة، ص 79.

[2] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 247.

تخالف نظريات الاستقبال التي ترد تعدد واختلاف القراءات إلى ظاهرة التعدد الدلالي التي تميز النص. والسؤال الذي شغل **ناومان** وكل السوسيولوجيين، لماذا يستحضر في كل مرة أحد المعاني الممكنة دون غيرها؟ ولذلك فإن ما تصل إليه القراءة من نتائج لا يمكن تفسيرها إلا بالاستناد إلى الخلفية التاريخية، الاجتماعية والثقافية لدى القارئ والتي توجه عملية القراءة، وتنتج المرآة التي يرى بواسطتها الأثر الذي يقرؤه[1].

يفسر **ناومان** تعدد القراءات بتغير الطبقة والفئة الاجتماعية التي يمثلها القارئ وهو يخالف نظريات الاستقبال التي تربط تعدد القراءات بتعدد الدلالة، و"إن القول بوجود مرسل إليه أو "قارئ ضمني" في كل نص أدبي، لا يعني بأي حال من الأحوال التحديد المسبق للكيفية التي سيقرأ بها النص الأدبي "حقيقة"، بل إن هذه الكيفية تبقى محددة في كل مرة بالشروط السوسيو–ثقافية لكل قارئ"[2]. ومن هنا فالتسليم بوجود قارئ ضمني لا يعني أن نعرف ونحدد مسبقا كيف سيقرأ هذا النص.

ولابد من الإشارة إلى العلاقة بين الإنتاج والاستهلاك التي فصل فيها **ماركس** القول في كتابه "مقدمة لنقد الاقتصاد السياسي"، و"بموجب ذلك فإن نموذج **ماركس** المقابل لنظرية الاستقبال البرجوازية، قد تم الالتزام بها من قبل **نومان** الذي يبين وجهة نظره قائلا: إن الإنتاجية والافتراضات ترتبطان بعلاقة جدلية برأي **ماركس**، حيث يمكن القول إن كلا منهما تنتج الأخرى. فالإنتاج يولد الافتراضات بثلاث طرق: بتحديد هدف الافتراضات، وتقرير الطريقة التي تطبق فيها، وبخلق الحاجة للافتراض لدى الفرد"[3].

يربط **ناومان** بين الافتراضات والإنتاجية، فكل منهما يولد الآخر ويكمله دون أن يعادله. "وبموجب ذلك فإن الإنتاجية لا تولد فقط هدفا الموضوع، ولكن موضوعا للهدف" وبدوره فإن الافتراض يحدد الإنتاجية من خلال موقعين: إنه يكمل دورة الإنتاجية وبهذا المعنى يخلق

---

(1) ينظر: عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 247–248.

(2) المرجع نفسه، ص 248.

(3) روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، ص 148–149.

الإنتاجية، ويوفر الآلية للإنتاجية الجديدة ضمن بنائية حاجة الفرد. ورغم أن هاتين الفعاليتين تنتج كل منهما الأخرى فلا يجب أن تكونا متعادلتين. واستنادا لرأي **ماركس**، فإن الإنتاجية هي "نقطة البدء في الإدراك" وهي "العامل المهيمن" في إجمالي العمليات. وبالنسبة للافتراضات فقد فهمت على أنها "عامل داخلي للفعالية الإنتاجية" وهكذا فإنها مساعدة للعمل حيث جميع الإجراءات تقرر نفسها في النهاية. والآن فإن متطلبات هذا المشروع للفن أو للأدب يجب الالتزام بها بحذر كبير. إذ أن التماثل السطحي الحتمي بين الإنتاج العام والإنتاج الثقافي ينجم عنه تحريف"[1]. لأن الاختلاف واضح بينهما فالإنتاج الثقافي يرتبط بكل ما هو فني، والإنتاج العام يرتبط بما هو مادي.

وميز **ناومان** بين إنتاج الفن والإنتاج الفني في إطار وعيه بمخاطر بيع الجملة من الاقتصاد إلى الفن، فالأول يرجع إلى نشاط الفنان كمنتج لمنتجات مادية – هناك بضاعة يجب بيعها وشراؤها في السوق –، أما الثاني فيصنف الفعالية الخاصة للفنان في خلق عمل فني ويتضمن إسهاما غير مادي لهذا النوع من عمليات الإنتاج، ولا ينبغي أن يفهم من هذا التمييز أنه يكرس أشكال إنتاج لا علاقة لها بالآخر، وإنما القصد أن هذين النوعين عناصر متشابكة لعملية واحدة، وتفصل تجريديا فقط. النوعية الفنية يصرح عنها في هدف الفن، في حين أن خلق الفن للأسواق الرأسمالية يؤثر وبشكل حتمي على شكل ومضمون الفن، وما هو مهم في هذين الوجهين هو الفعالية الفنية رغم أن الإنتاجية مهيمنة. وحتى على المستوى غير المادي فإن **ناومان** أشار إلى ملاحظة هامة **لماركس** تتجلى في أن الهدف الفني يخلق جمهورا متذوقا للفن وقادرا على الوصول إلى المتعة الجمالية، وفي هذا النموذج فإن تأثير واستقبال الفن رغم أهميتهما وتأثيرهما غير النهائيين يؤثران على الإنتاج ولكنها يقومان وبشكل واضح بأدوار ثانوية[2]. ونخلص إلى أن الممارسة النقدية الاشتراكية

---

[1] روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، ص 149.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 149-150.

تحول النص إلى وثيقة اجتماعية أو اقتصادية وتجرده من أدبيته، كما أن النص يتحول بعد إنتاجه إلى السوق ويخضع لتقاليد السوق في زمان ومكان محدد.

ثالثا: الصراع بين الألمانيتين

وقد لاحظ **ياوس** أن "القوى المكثفة والمهيمنة والكامنة وراء نظرية ألمانيا الشرقية، والكاشفة عن "عدم الثقة المؤكدة إن كان القارئ الاشتراكي ناضجا بما فيه الكفاية". إن الاستقبال من وجهة نظره يقتضي الغموض وبذلك يجبر القارئ على فهم النص "بشكل صحيح". ورغم أن **نومان** سمح أحيانا "بطرق مختلفة تماما "لفهم العناصر "السابقة" للاستقبال، فإن القارئ فعال إلى الحد الذي يصل فيه إلى التفسير "الاشتراكي" "[1]. ومن ثمة يحكم **ياوس** بعدم فاعلية ونضج القارئ الاشتراكي، في حين أن فاعليته عند **ناومان** تتحقق بوصوله إلى التفسير.

لا يرغب كل من **ياوس** و**آيزر** وجميع منظري الاستقبال في ألمانيا الغربية الاستغناء عن جميع الكوابح التي تنتج المعنى من جانب النص. أما نقاد ألمانيا الشرقية فإنهم يدافعون علنا عن مبادئ الهيمنة في نظريتهم من حيث الدرجة أكثر من النوعية، وحسب رأيهم ومعالجتهم لتضمين معايير القارئ الاشتراكي أو الآراء المادية للتاريخ فإن ذلك يريحهم من المعضلة المركزية التي يواجهها الغربيون[2].

نخلص إلى أن ألمانيا الشرقية في التلقي اعتمدت التوجه الماركسي في مقاربتها للنص الأدبي، أين تعاملت مع القارئ في مستواه الطبقي والاجتماعي، وأدخلت القراءة والقارئ والمستهلك ضمن وسائل الإنتاج الأدبي[3].

---

[1] روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، ص 156.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 157.

[3] ينظر: محمد مريني، مدارات القراءة، ص 147.

II. نظرية استجابة القارئ في أمريكا

استبدل في الولايات المتحدة مصطلح "نظرية التلقي" بمصطلح "استجابة القارئ"، وظهر لها ممثلون كثر من أبرزهم: **هيرش، ستانلي فيش،** و**هولاند** وغيرهم...[1] وترتبط نظرية التلقي في النقد الأمريكي بما صار يعرف بالنقد المتعلق بالقارئ والاستجابة.

وقد ارتأينا التعرض للناقد **نورمان هولاند Norman Holland** (1927-2017) في مقال له بعنوان "الوحدة – الهوية – النص- الذات" في كتاب "نقد استجابة القارئ" **لجين ب تومبكنز** يقول: "لعنوان مقالتي كلمات كبيرة، بيد أن هذه المقالة تتوخى الفراغات البيض القائمة بين تلك الكلمات. توحي لي تلك الفراغات بالانفتاحات على الأدب وتلقيه السريين. يمكن لأنواع مختلفة من الناس، ينتمون لعصور وثقافات مختلفة، أن ينجزوا ويعيدوا، بطريقة أو بأخرى، إنجاز عمل أدبي مفرد مستكملين إياه بإضافات، متنوعة بصورة لا متناهية، من الذاتي على الموضوعي. وبغية استكشاف هذه الفراغات، يبدو أننا بحاجة، أولا، إلى أن نحددها، أي أن نعرف الكلمات الأربع الكبيرة. وحينئذ سوف تعنى الفراغات بنفسها كثيرا أو قليلا"[2].

وقد بحث **هولاند** عن مصطلحات عامة وشاملة ليصف بها الاستجابة الأدبية، وإن النظرية الأدبية في اهتمامها بالاستجابة يجب أن تشرح لنا استجابتنا بالكيفية التي نستجيب بها، ثم عملية الربط لهذه الظاهرة بمبادئ أعم وأشمل، والمبادئ التي تحدث عنها **هولاند** وجدها في علم النفس الذي يهتم بدراسة الشخصية والسلوك دراسة شمولية، وبذلك فهو يضفي صبغة التحليل النفسي على ما احتفظ به من مكونات البنية عند الشكلانيين، فوجد أن لكل مكون من مكونات البنية وظيفة نفسية. إن المعنى هو عملية معقدة من التحولات

---

[1] ينظر: وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 215.

[2] جين ب. تومبكنز: نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر، حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 1999، ص 213.

المتعددة المستويات تعمل على قمع وتطوير مادة الرغبة الموجودة في النص وعند القارئ – إشباع الرغبة –، وليس مجرد حكم فكري أصدره النقد الأدبي[1].

كما بين **هولاند** العلاقة بين المصطلحات الأربعة، "فالهوية تشبه الوحدة تماما، بحيث إننا نستطيع، حالما يتم تحديد الوحدة، والهوية والنص، والذات، أن نملأ الفراغات البيض القائمة بينها بالشكل الآتي: الوحدة/الهوية = النص/الذات. والآن، يقرأ عنوان مقالتي بالشكل الآتي: "إن الوحدة بالنسبة إلى الهوية هي كالنص بالنسبة إلى الذات"، أو يمكن أن نقول من خلال تحويل جبري مألوف: "إن الوحدة بالنسبة إلى النص هي كالهوية بالنسبة إلى الذات". أو يمكنك القول: "إن الهوية هي الوحدة التي أجدها في ذات إذا ما نظرت إليها كما لو كانت نصا" "[2].

إن النص والذات معطيات، والوحدة والهوية تراكيب تم استنتاجها من هذه المعطيات؛ لذا فالنص والذات متغيران، أما الوحدة والهوية فهما ثابتتان. ويضيف **هولاند:** "إن قراءتي لعمل أدبي معين ستختلف عن قراءتك أو قراءته أو قراءتها. وكوننا قراء سيقدم كل واحد منا أنواعا مختلفة من المعلومات الخارجية. وسينشد كل واحد منا موضوعات خاصة تهمه. وسيكون لكل منا طرائق مختلفة في وضع النص في تجربة تستوفي الاتساق والدلالة"[3].

يتلقى القارئ النص؛ فتصبح قراءته للنص هي قراءة لهويته لذا، فـ "إن استحواذ النص علينا لا يمكن شرحه أو فهمه إلا من خلال نوعية المعنى العميق الذي يعمل على مستوى الوعي واللاوعي في القارئ. فالنص يحتوي ويجسد "رغبة نواة" يدركها القارئ على الرغم من أنها حرفت حتى تكون هي معنى القصة الظاهر. لكن هذا المعنى الظاهر يتأثر بشكل العمل الذي يقوم بتفعيل عمليات دفاعية تستخدمها "الأنا" حتى تتحكم برغباتها ونزواتها. والنتيجة هي تفاعل معقد بين القارئ والنص، ومن خلال هذا التفاعل يتم تحويل المخاوف

---

[1] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 288–289.

[2] جين ب. تومبكنز: نقد استجابة القارئ، ص 219.

[3] المرجع نفسه، ص 221.

والرغبات الأولى إلى دلالات وتناسق متكافئ مما ينجم عنه "متعة" القارئ"[1]. يجد القارئ هويته وهو يقرأ النص؛ فيرى تجسيدا لرغباته اللاواعية في النص في شكل معاني ودلالات الأمر الذي ينفس عن القارئ، ويشعره بالمتعة أثناء القراءة.

ومن هذا المنطلق يجد **هولاند** أننا عندما نقوم بفعل القراءة فنحن نستخدم العمل الأدبي لنرمز لأنفسنا، فما نقوم به هو تنفيذ نماذجنا الخاصة في الرغبة والتكيف من خلال النص، والتفاعل مع العمل بجعله جزءا من تنظيمنا النفسي الخاص، ونحن جزء من العمل الأدبي الذي نؤوله، ذلك أن المبدأ القائل أن الهوية تجدد نفسها هو المبدأ المهيمن[2].

يأتي القارئ إلى النص وهو محمل باستراتيجيات خاصة به يكيف العمل وفقها في عملية استيعابه وإدراكه للنص فهما وتفسيرا، ويأخذ من العمل أوهاما تمنحه اللذة، "وفي ملاحظاتنا عن القراء، ينبغي أن يكون انسجام دفاعاتهم دقيقا جدا، ولكنهم يمكن أن يكيفوا، بحرية تامة، الأعمال الأدبية لتمنحهم مسرات الوهم. والأوهام تتحرك بنفس "اتجاه" حركة دوافعنا نحو المسرة نتيجة الضغط المستمر المسلط عليها، بينما يتعين على الدفاعات والتكيفات أن تعارض تلك الضغوط وتعيد توجيهها. ولذلك، لابد للانسجام الأول – أي التلاؤم مع الاستراتيجيات المكيفة – من أن يكون محكما تماما، بينما يمكن أن يكون الانسجام الآخر مهلهلا جدا؛ لأن المضمون الوهمي الذي تموضعه، مواضعاتيا، في العمل الأدبي إنما هو مضمون يخلقه القارئ حقيقة من العمل الأدبي ليعبر عن دوافعه الخاصة"[3]. وبهذا يستطيع القارئ أن يكيف العمل الأدبي ليمنحه المتعة والمسرة والوهم المرجو جراء الضغط المستمر منها، فلقد كان من المفروض أن تسيطر الدفاعات على تلك الضغوط وتعيد توجيهها، فما يخلقه القارئ من مضامين وهو يقرأ النص ليس إلا تعبيرا عن دوافعه.

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 289.

[2] ينظر: جين ب. تومبكنز: نقد استجابة القارئ، ص 224.

[3] المرجع نفسه، ص 226-227.

وأشار **هولاند** إلى كل من اللذة التي يصل إليها القراء من الوهم وفي هذا يقول أن: "القراء المختلفين يمكنهم جميعا أن يحصلوا على اللذة من الوهم نفسه، ويمكن لقارئ واحد أن يحصل على اللذة من أوهام عديدة ومختلفة؛ لأن جميع القراء يخلقون من الوهم البادي أوهاما تلائم طبيعة شخصياتهم، وبهذا "يجدد كل قارئ العمل بموجب موضوعة هويته الخاصة. أولا ليقوم القارئ بتشكيل العمل ليمرره بذلك من خلال شبكة استراتيجياته الدفاعية والمكيفة للتعامل مع العالم. ثانيا يجدد القارئ من العمل نوعا معينا من الوهم والمسرة يستجيب له. وفي نهاية المطاف، يستكمل شكل ثالث تجديد الفرد هويته أو أسلوب حياته من خلال العمل الأدبي. إن الأوهام التي تمثل، بوضوح، رغبات الشخص البالغ، أو التخيلات الأكثر غرابة بالنسبة للطفل، ستثير بديهيا الشعور بالإثم والقلق. وهكذا نشعر عادة بالحاجة إلى تحويل الوهم الخام إلى تجربة كلية جمالية وأخلاقية وعقلية، أو إلى اتساق ودلالة اجتماعيين"[1]. إن تحديد العمل يرتبط بموضوع هوية القارئ، هذه الهوية التي تجعله يحس بالإثم والقلق فيحاول تحويل هذا الوهم إلى تجربة كلية.

تنحدر التجربة الأدبية عندما يتمثلها المرء إلى مستويات اللاوعي "العميقة" – شأنها شأن الأحلام التي تتشكل من مخلفات النهار – أين تتحول إلى رغبة لا واعية مرتبطة بموضوعة هوية المرء، وأخيرا تصبح وهما يستحدث المسرة، ويشق طريقه باتجاه الدلالة والاتساق[2].

وتدور نشاطات وتحليلات **هولاند** على ثنائية الوعي واللاوعي، النص والنفس؛ فتصبح القراءة تجسيدا وتحليلا للذات الذي يهيأ لأعماق نص الذات أن تطفو مقنعة فقط بالسرد الأدبي، وهذا القناع يجعل الذات موضوعا أو مادة للتأمل الذي تمارسه وظائف الأنا نفسها، إن القارئ وهو ينغمس في العمل يرى رغباته ومخاوفه اللاواعية في صورة نافعة

---

[1] جين ب. تومبكنز: نقد استجابة القارئ، ص 227–228.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 228.

وحميدة في تجارب الآخرين، لذا فالغاية من القراءة هي فتح المسار الاتصالي بين الوعي واللاوعي مما يحقق الوظيفة العلاجية[1].

إن القراءة التي يقترحها **هولاند** تتجاوز المعرفة بالنص وآلياته، ونية المؤلف ومقصديته، وتحول مجال الاهتمام من النص إلى القارئ. "وقد طور **هولاند** مقولاته هذه حتى تنسحب على النقد الأدبي بشكل فعال. فهو يرى أن النص ليس محتوى متجانسا أو ذا هوية مستقلة، وإنما هو فرصة لشخص للقيام بـ "عمل". هذا "العمل" ما هو إلا إعادة الشخص لتكوين هويته الذاتية إذ إننا نستخدم العمل الأدبي حتى نرمز لأنفسنا ولكي نقوم باستنساخها وإعادة بنائها. نحن نستولي على النص ونجعله جزءا تابعا ومحكوما باقتصاد البنية النفسية الخاصة بكل منا"[2]. ومن هنا لا يعدو أن يكون العمل من وجهة نظر **هولاند** كشفا لأنفسنا، ومحاولة لإعادة البناء والتجديد.

*** الموضوعة الهوية**

يسمي **هولاند** الهوية وهي تعيد بناء نفسها باستمرار في كل أفعالها وأقوالها "بالموضوعة الهوية" التي تعمل كأنموذج شخصي متميز، بل يمكن اعتبارها بنية عميقة للشخصية من خلال تجلياتها في الأفكار، الأفعال والإدراك. وما يميز هذه الموضوعة هو قدرتها على التفاعل والاستجابة مع كل التجارب سواء أكانت واقعية أم أدبية، وفي كل هذا تعيد بناء نفسها كما هو شأن التكوينات الجشتالتية عند **آيزر**. وتحل الموضوعة محل النص وتصبح مجال الدرس الأدبي لأنها النظام الوحيد الباقي المستمر الذي يجد ما يمثله ويشابهه في كل ما يعرض له[3].

وقد لحق هذا الأنموذج من التعقيدات إلا أنه ظل متمسكا بمنهجيته؛ "فالموضوعة الهوية عند ذات معينة (القراء الخمسة الذين درس ردودهم **هولاند** مثلا) لا تتغير عن موضوعة

---

(1) ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 289.

(2) المرجع نفسه، ص 289-290.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 290.

الهوية عند الناقد الذي يصفها. القارئ المدروس مثلا يعبر بل يجسد موضوعة الهوية الخاصة به في كل ما يقرؤه، فماذا يصنع الناقد أو المحلل النفسي الذي يقرأ ردودا مدروسة؟ لا شك أنه سيرى فقط هويته الذاتية (هوية الناقد أو المحلل نفسه) خاصة إذا كانت الموضوعة الهوية هي السمة الثابتة التي تملي على المرء كيف يتعامل مع الكون بأسره"[1]. وبذلك لا تتحقق للناقد معرفة موضوعية كلية تخرج بنتائج ثابتة، وتحقق رؤية يمكن صياغتها في قانون عام للقراءة.

ونخلص مما سبق بمقولة **لهولاند** وردت في كتاب "فعل القراءة" **لآيزر** يقول فيها: "إن العلمية الذهنية المتجسدة في العمل الأدبي تتحول بصورة ما إلى عملية تجري في نفوس جمهوره فما يحدث في "الخارج" أي في العمل الأدبي يبدو وكأنه يحدث "في الداخل" أي في ذهنك أو ذهني"[2]. إن العمل الأدبي ما هو إلا انعكاس لما هو في ذهن القارئ وتجسيد لرغباته وحاجاته وأوهامه، بل إن ما يسجله النص من أحداث يتوافق مع داخلية القارئ.

III. مدرسة جنيف

أثرت الظاهراتية في عدة اتجاهات ومدارس نقدية من بينها مدرسة جنيف التي تضم كل من "**مارسيل ريمون** و**جان روسيه** و**جان بيير ريشار** و**جورج بوليه**. وكان من المنطلقات الأساسية لهذه المدرسة أن العمل الأدبي عالم خيالي خارج من العالم المعاش (Lebenswelt)، عالم يجسد وعي الكاتب في تشكيل فريد من نوعه، وفي هذا تعارض واضح مع المدرسة الشكلانية التي تعامل النص كعالم مستقل عن ذات كاتبه. فالعمل الأدبي بالنسبة للظاهراتيين إنتاج ذاتي في المقام الأول، أي أنهم يشكلون استمرارا للاتجاه الرومانطيقي الذي يقرأ النص كتعبير عن ذات كاتبه. أو كما يقول **بوليه**: "كل كلمة من الأدب محملة بذهن الذي كتبها" "[3]. إن فكرة **هوسرل** حول وعي المؤلف المبدع كان لها

---

[1] المرجع السابق، ص 290.

[2] فولفجانج إيسر: فعل القراءة، ص 47.

[3] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 321-322.

تأثير كبير في نظرية التلقي مع مسألة الربط الفلسفي بين الذات والموضوع لكونها تشتمل على ثنائية القارئ والنص.

* جورج بوليه J.Poulet (1903-1942)

لعل أشهر أعلام مدرسة جنيف كان **بوليه** بمقاله المعروف بـ "ظاهراتية القراءة" phenomenology of reading، وقد عمل فيه على عرض ما أنتجه النقاد الظاهراتيون؛ فقد كان يركز على نقاط التشابه والاختلاف فيما بينهم باحثا عن العلاقة بين العمل المقروء والناقد، "على نحو يذكرنا بالنقد الانطباعي وإن خلا من الانقطاع المعرفي بين الذات والعالم أو انغلاق الذات على نفسها فيما يعرف بالأنانة (Solipsism) التي تسم النقد الانطباعي عند **أناتول فرانس** مثلا. هنا تنعقد الصلة بين ذات الناقد وذات الكاتب التي "تسكن" النص وذلك عندما يفتح الناقد كتابا "فيتصرف وعيه كما لو كان وعي شخص آخر". ومع أن ذلك يذكرنا بلحظات التماهي في بعض تجارب الوجد الصوفي، فإن **بوليه** ما يفتأ يتذكر ويذكر قارئه بأن النص أو الكتاب يظل مختلفا أو غريبا، أي أن التواصل الشعوري أو الوجداني الذي يحدث تواصل واع ومدرك لاختلافه. ولذا يعرف **بوليه** القراءة بأنها: "طريقة للاستسلام لا لحشد من الكلمات والصور والأفكار فحسب، وإنما هي أيضا استسلام للعنصر الغريب نفسه الذي يتلفظها ويحميها" "[1]. وبهذا تلغى كل الحواجز التي يمكن أن تخلق بين النص والقارئ، ويحدث تفاعل متبادل بينهما.

ولقد أراد **بوليه** الوصول إلى وعي هؤلاء المؤلفين، وأن يفكر بتفكير الآخر كأنه تفكيره بالذات، لتصبح القراءة بهذا العمل "فعلا استحواذيا:" لقد أعرت نفسي إلى شخص آخر. وهذا الشخص الآخر يفكر، ويشعر، ويتألم ويتصرف في داخلي بالذات" "[2].

---

[1] المرجع السابق، ص 322-323.

[2] جان ايق تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، سوريا، 1994، ص 26.

كما أن القراءة تصبح عملية إبداعية أين تمتزج لغة النص بلغة القارئ وفي هذا "يؤكد **بوليه** على التغيير الذي يمر منه المرء أثناء فعل القراءة، فيرى أن وعي القراءة بمجرد ما ينغمس في الإنتاج الأدبي ويتحرر من قيود الواقع الملموس حتى ينتابه العجب لأنه يجد نفسه مليئا بأشياء تعتمد على هذ الوعي؛ أي أنها ناتجة عن القصد الخاص بها، وهي في الأصل أفكار لشخص آخر "فأنا فاعل لأفكار غير أفكاري أنا". إن الإنسان تتملكه أفكار غيره، ويتحرر من إحساسه الاعتيادي ويؤدي ذلك إلى نوع من الانفصام الغريب في الهوية، ويعرف أن المواضيع التي تملأ عقله، إنما هي ملك لفاعل آخر وهو يشعر بها كأنها ملك له"[1].

لا يهتم **بوليه** بالعوامل الخارجية المتعلقة بالمؤلف سواء أكانت نفسية، اجتماعية وتاريخية، وإنما كل ما يهمه هو لحظة القراءة التي نعيشها من الداخل في نوع من الاندماج بالعمل، وبالعمل وحده. ولا يختزل عمل القارئ في بنية ملموسة أو مثالية، لأن وجود هذا العمل يعتمد كليا على تحفيز قصد القارئ. وانطلاقا من هذا المعنى يصبح العمل الأدبي كائنا بشريا عاقلا يعي ذاته بصفته فاعلا للمواضيع الخاصة به[2].

يرى **بوليه** أنه يجب أن يفصل العمل الأدبي عن النص والكتاب، "فهو قصد يتحقق داخل القصد الفعال للقارئ، بل يدخل ضمنه، إذ تحدث له شبه غيبوبة – أي للقارئ – الذي ينغمس في العمل الأدبي، فيمحو فيها القصد الفعال للمعنى الهوية الشخصية أكثر مما يحققها. إن ما يسميه هنا **بوليه** بالقصد الفعال أو الغيبوبة والاندماج في النص أثناء عملية القراءة لا يتوقف عندها"[3].

إن هذا التصور يجعل النص يكتسب وجودا جديدا وهو ذاتنا العميقة، ويتخلى بذلك عن واقعه المادي، أين تتخلى الدلالات عن وجودها الحقيقي إلى وجود ذهني. وهذا تحول هام

---

[1] أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة، ص 30.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 30.

[3] المرجع نفسه، ص 30.

حدث أثناء فعل القراءة وله علاقة وطيدة بوعي الخاص، وفي مقال **لبوليه** يقول: "ومع ذلك، فإن الألفة نفسها التي أعيش فيها الآن مع موضوعاتي تقدم لي مشكلات جديدة، وأكثر هذه المشكلات لفتا للنظر هي المشكلة الآتية: أنا شخص حدث أن كانت هناك موضوعات في تفكيره الخاص، أفكار هي جزء من كتاب أقرأه، ومن ثم فهي أفكار شخص آخر. ولن تكون ثمة دهشة، بطبيعة الحال، إذا ما كنت أفكر فيها كونها أفكار شخص آخر، بيد أنني أفكر فيها بوصفها أفكاري الخاصة. وفي المعتاد، ثمة أنا يفكر، يتعرف على ذاته (عندما تتحدد ملامحها) في الأفكار التي تأتي من مكان آخر، ولكن ذاتي تحمل على عاتقها هذه الأفكار وكأنها أفكارها الخاصة في اللحظة التي تفكر فيها"[1].

يشير هذا المنطلق **لبوليه** إلى أن أفكارنا ليست خاصة بنا، بل هي أفكار تأتي من كل مكان؛ فنحن عندما نكون أمام العمل الأدبي في الحقيقة لا نقرأ أفكار الكاتب، بل نتعرف على أنفسنا وعلى ذواتنا فيه، وهذا ما يقودنا إلى التعرض لمقولة **ديدرو Diderot** الذي يقول: "أفكاري هن خليلاتي "بمعنى أنها تنام مع أي شخص آخر من دون أن تكف عن الانتماء إلى مؤلفها. والآن، فإن الأشياء، في الحالة الراهنة، مختلفة تماما. وبسبب الانتهاك الغريب لشخصي من أفكار شخص آخر، فأنا ذات تسلم بتجربة التفكير في أفكار غريبة عنها. إذن، أنا ذات لأفكار غير أفكاري الخاصة ويتصرف وعيي كما لو كان وعيا لآخر"[2].

أدرك **بوليه** أن الأفكار لا تخص أحدا، فهي تنتقل من يد إلى يد كما تنتقل العملات من يد إلى يد، ويؤكد أن من يحاول تعريف الوعي من خلال الأفكار التي ينطق بها هذا الوعي أو يضمرها سيظل ويتوه حتما. ومهما كانت قوة الرباط الذي يربط الأفكار بمصدرها، ومهما تكن إقامتها المؤقتة بذهني وبقدر ما تضمر، فإن الذات تؤكد نفسها على هذه الأفكار، إضافة إلى ذلك فليس من الحكمة تصور المبدأ الذاتي بوصفه محمولا أي شيئا

---

[1] جين ب. تومبكنز: نقد استجابة القارئ، ص 104-105.

[2] المرجع نفسه، ص 104-105.

يناقش ويشار إليه، إن الأنا هي التي تفكر، تشارك، تتأمل، باختصار ليس هناك هو، وإنما ما يوجد فقط هو أنـا[1].

يحدث أن يفكر القارئ في شيء وهو جزء من عالمه الذهني، إلا أن هذه الأفكار تنتمي لعالم ذهني آخر، يقول **بوليه:** "يحدث وكأن القراءة كانت فعالية تخضع بوساطتها فكرة ما لتستعمل نفسها في من خلال ذات هي ليست ذاتي. وحين أقرأ، فأنا أتلفظ ذهنيا أنا، ومع ذلك فإن الأنا التي أتلفظها ليست ذاتي"[2].

تتحول الأنا وتعار إلى آخر يفكر ويشعر من خلالي في القراءة التي يتحدث عنها **بوليه،** وإن "هذا الاستحواذ لذات أخرى على ذاتي لا يحدث فقط على مستوى التفكير الموضوعي، الذي يتعلق بالصور والإحساسات والأفكار التي تقدمها لي القراءة، بل يحدث أيضا على مستوى ذاتيتي نفسها. وعندما استغرق في القراءة، فإن ذاتا ثانية تسود، ذاتا تفكر وتشعر عوضا عني"[3].

ويعتبر **بوليه** الكتاب وسيلة فعلية يصون بها المؤلف أفكاره، مشاعره، أشكال حلمه وحياته، وهو أيضا وسيلة لإنقاذ هويته من الموت. ولا يمكن اعتبار هذا التأويل للقراءة تأويلا خاطئا بل إنه يصوغ التفسير السيري للنصوص الأدبية، وهذا الأخير ليس هو ما يفسر العمل، بل إن العمل هو ما يمكننا من فهم السيرة، غير أن التأويل السيري خاطئ ومضلل. أما عن كلمة الأدب فالذهن الذي كتبها هو من يخصبها، وكما يجعلنا نقرؤه، فهو يوقظ فينا شيئا يماثل ما نفكر فيه أو نشعر به، ولكي نفهم عملا أدبيا يجب أن نترك الفرد الذي كتبه يكشف نفسه لنا فينا[4].

---

[1] ينظر: جين ب. تومبكنز: نقد استجابة القارئ، ص 105.

[2] المرجع نفسه، ص 105.

[3] المرجع نفسه، ص 106-107.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 107.

وليس هناك شيء غير مهم لفهم العمل في نظر **بوليه**، ويدخل في ذلك المعلومات السيرية والبيبليوغرافية والنصية والنقدية العامة. ومع ذلك لا يوجد تطابق بين هذه المعرفة والمعرفة الداخلية الموجودة في العمل، فمهما كان مجموع المعلومات التي يمكن أن نحصل عليها عن **بودلير** أو **راسين**، فيجب أن نعي أن هذه المساهمة في معناها الداخلي غير كافية لتوضيح العمل المعين **لبودلير** أو **راسين** الذي تستغرقني قراءته الآن. ومن المهم هو أن تحيا الذات من الداخل في وحدة معينة مع العمل وحده[1].

يضيف **بوليه**: "أنا نفسي، على الرغم من وعيي بأي شيء أعيه، ألعب دورا متواضعا جدا، دورا يقنع بتسجيل، على نحو سلبي، كل ما يعتمل في. ثمة تباطؤ يحدث، أي نوعا من التمييز الفصامي بين ما أشعر به وما يشعر به الآخر، ثمة وعي مضطرب بهذا التباطؤ؛ لذلك يبدو العمل، أولا، أنه يفكر من خلال ذاته، ومن ثم يطلعني على ما فكر فيه. وهكذا، فأنا غالبا ما يكون لدي، في أثناء القراءة، انطباع بمعاينة بسيطة لفعل يهمني، ومع ذلك في الوقت نفسه، لا يهمني. وهذا يثير في الإحساس بالدهشة، فأنا وعي مأخوذ بوجود هو ليس وجودي أنا، ولكنني أجربه وكأنه وجودي أنا"[2]. فيصبح بذلك العمل والقارئ شيئا واحدا، يحققان وجودا يصعب تمييزه.

ووجد **بوليه** وصفا لنشاط الذات أثناء القراءة عند عدد من النقاد الفرنسيين، وعند هؤلاء **جاك ريفير**، **شارل دي بوس**، **رامون فيرناندز**، **مارسيل بروست** و**تيبوديه**، ووجد أن الاقتداء بحركة الكاتب الذي نقرأه هو أكثر من التقرب منه، لذا فمفهوم القراءة عندهم هو إعادة خلق في الذات لما قد يشعر به، وبناء على هذه العلاقة بين الذات والمقروء حاول **بوليه** أن يجد أساسا عاما لكل قراءة من خلال دعوته إلى البحث عن دراسة كاتب ما، نقطة انطلاقه وعن تجربة ينتظم عمله كله منها وفي مركزها وحولها، وتختلف نوعية نقاط الانطلاق من كاتب

---

[1] ينظر: جين ب. تومبكنز: نقد استجابة القارئ، ص 108.

[2] المرجع نفسه، 109-110.

لآخر، وتحدده في فرديته، وأهمية هذه النقاط تكمن في قدرتها أن تكون بصورة مؤثرة، مبدأ منظما بجميع كتاباته مهما كانت الحقبة التي ينتمي إليها والجنس الذي يكتب فيه[1].

يؤكد **بوليه** أنه "لا يستحق أن يسمى "عملا" إلا ذلك المتن الكتابي الذي يمكن الإمساك به وتنظيمه تماما، وتفيد نقطة الانطلاق بكونها المبدأ الجامع لمتن واحد، بينما تساعد على التمييز بين الكتاب، أو حتى بين حقب التاريخ الأدبي وتنشأ جملة عقبات في طريق تحديد وتعيين نقطة الانطلاق هذه بوصفها مبدأ منظما لجميع كتابات المؤلف أو بوصفها مبدأ مميزا أي مبدأ قيميا على مستوى تاريخ الأدب"[2].

ويمكننا إجمال الرؤية النقدية **لبوليه** حسب ما ورد في كتاب "اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر" **لنهاد التكرلي**، فالناقد عنده "هو الشخص الذي يبدأ بأن يكون شخصا آخر والذي يقبل أن يعيش عقليا حياة مختلفة عن حياته الخاصة، أي أنه يحقق عملية مماثلة لتلك التي يدعو إليها "**باشلار**" بأن "نحلم جيدا" مع الأشياء بدلا من أن نراها. والقراءة لا تنقلنا إلى عالم جديد فحسب بل تنقلنا إلى كائن جديد وعندئذ تصبح عملية النقد تحولا يندمج فيه الوجود بالمعرفة بحيث يكونان كلا لا يتجزأ. وهي تلغي التمييز بين الخارج والداخل، بين الشيء المتأمل والذات المتأملة وبهذا المنظور يصبح كل شيء باطنيا"[3]. وبهذا يكتسب النص وجودا جديدا يختلف عن وجوده الأصلي، إنه وجود ذهني باطني مرتبط بالمعرفة، فهناك ذات تستولي على ذات أخرى وتوجه تفكيرها وإحساسها؛ فيصبح وعيها كما لو كان وعيا لإنسان آخر من مبدأ أن الأفكار لا تخص أحدا فهي تنتقل من وعي لآخر.

ويجد **أحمد بوحسن** في كتابه في "المناهج النقدية المعاصرة" أن في استعراض بعض آراء **موريس بلانشو Maurice Blanchot** ما يقربنا ويوضح لنا مفهوم القراءة عند مدرسة جنيف، وذلك في كتابه "الفضاء الأدبي" L'espace littéraire. "يؤكد **بلانشو** على

---

(1) ينظر: ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 107.

(2) المرجع نفسه، ص 107.

(3) نهاد التكرلي: اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي، منشورات وزاة الثقافة والفنون، دط، العراق، 1979، ص 83-84.

أسبقية نص القراءة في العمل الأدبي، ويصر على قدرة القصد على خلق كيان كامل وليس بناء وعي تدريجي. فالقراءة لا تبني العمل من خلال إدراكها إياه تدريجيا، بل تكشف عن وجوده في الحال. القراءة لا تعني إذا كتابة الكتاب من جديد، بل تجعل الكتاب يكتب نفسه أو يكتب، وفي هذه المرة بدون وسيط المؤلف، ودون وجود شخص يكتبه. وقد يؤدي هذا إلى دور القارئ والقراءة في النص، وهكذا يرى **بلانشو** أن العمل يعزز استقلاله عن القارئ الذي يساعد على وجوده، ويتفتح ككل وعي ولكنه يظل منفصلا عن كل فرد فاعل. ولهذا السبب لا يجد **بلانشو** القراءة عملية فعالة مثمرة. فالقراءة لا تخلق شيئا ولا تضيف شيئا، بل إنها تسمح – للتعبير– عما هو موجود، إنها الحرية، ولكنها ليست الحرية التي تخلق الكيان أو تدركه، ولكنها الحرية التي توافق أي التي تقول نعم [1]". يحكم **بلانشو** بعدم فاعلية القراءة فهي عملية إفصاح عما هو موجود في النص فحسب دون أن تضيف دلالات ومعاني جديدة، ويعد هذا ممارسة للحرية من قبل القارئ.

ولعل الحديث عن مفهوم الحرية عند **بلانشو** يدعونا إلى الحديث عن مفهوم الحرية عند **جان بول سارتر** في كتابه "ما الأدب؟"، وبذلك فإن "الغاية الأولى من الكتابة إذن في نظر **سارتر** هي أن يستثير الكاتب بعمله فعل الحرية لدى القراء، أي أن يجعلهم مهيئين أكثر من أي لحظة أخرى لأن يختاروا بمحض إرادتهم ما كان قد صعب عليهم اختياره أثناء ممارسة حياتهم العادية. وهكذا اعتبر **سارتر** أن الخاصية الجوهرية للكتابة هي أنها مجرد اقتراحات وأن القراء هم الذين يقررون أثناء ممارسة حرياتهم عند القراءة ماهي المشاغل والمقترحات التي حازت على رضاهم"[2]. وتتمثل الوظيفة الاجتماعية **لسارتر*** في أن تحمل الحرية معنى (حرية ملتزمة)، في حين أن الحرية الفارغة من أي معنى هي حرية تؤدي إلى العزلة.

---

[1] أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة، ص 31.

[2] حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص 122–123.

* **جان بول سارتر**: "Jean Paul Sartre" (1905–1980) هو فيلسوف، وأديب فرنسي ينتسب إلى المذهب الوجودي يمكن تقسيم تطوره الفلسفي إلى ثلاثة مراحل: أ–المرحلة النفسانية ب–المرحلة الأنطولوجية ج–المرحلة الديالكتيكية. ينظر: عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، ج1، ص 563 إلى 566.

لقد وجد **بلانشو** بأن عملية القراءة تنطوي على الحرية التي يمارسها القارئ للتعبير عن العمل الأدبي، وإن مفهوم الحرية في القراءة عنده وعند **سارتر** يرتبط بمفهومي التحديد واللاتحديد الذي تحدثت عنه مدرسة كونستنس". وقد ترتب عن ذلك إثارة مفهوم "التحرر" الذي أدى إلى التمييز بين النص الأدبي والنص غير الأدبي واختلاف قراءتهما، ودور القراءة في تحقيق وجود هذا النص أو ذاك"[1].

لا يمثل النص الأدبي الواقع المعروف أو الملموس عند **بلانشو**؛ لأن الإنتاج الأدبي الذي تأتي به إلى الوجود عن طريق القراءة ليس استمرارية مع العالم المادي، "فبين الكتاب الموجود هناك والعمل الذي لا وجود له هناك سلفا، وبين الكتاب الذي يتنكر داخله العمل، والعمل الذي لا يستطيع أن يثبت كيانه إلا في إطار غير شفاف يظهر من خلال هذا التنكر، وبين هذين الأمرين هوة سحيقة تجسم الانتقال من عالم يكاد يكون كل شيء فيه له معنى، حيث نجد فيه الظلام والنور، إلى عالم ليس لأي شيء فيه معنى، حتى تلك اللحظة – لحظة القراءة – ومع ذلك فإن جذور كل شيء لها معنى تمتد نحوه، كأنها تمتد إلى أصلها"[2].

أشار بهذا **بلانشو** إلى القراءة التي تنقلنا إلى عالم من المعنى الأول الذي يرفض الخضوع للواقع. كما بين الدور الذي تلعبه القراءة في إخضاع النص للواقع وعلاقة ذلك بمفهوم الحرية والتحرر الذي يختلف فيه **سارتر** عن **بلانشو**، وقد اعتمدت نظرية التلقي الألمانية وخاصة عند **آيزر** على مفهوم التحرر المرتبط بالإمكانيات التي تنتجها الممتلكات النصية التي لم يتحدث عنها **بلانشو**[3].

يبني قارئ **سارتر** عالما جديدا من صنعه دون إلغاء لحريات الآخرين، إن الحرية التي ينشدها تكون إنسانية بعيدة عن كل ذاتية، أو ميول، أو أهواء. ويجد **سارتر** أنه "في خلال

---

[1] أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة، ص 31.

[2] المرجع نفسه، ص 31.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 32.

عملية القراءة يتحقق "وجود" الخلق الفني فالقارئ ساعة. قيامه بالقراءة يقوم بعملية إدراك يوجد بها هذا المنتج أي العامل الفني. وجهد الكاتب والدور الذي يقوم به إنما يكون هو التوجيه والإرشاد بدون تدخل وبدون تسيطر، فهو يضع ثقته المطلقة في حرية القارئ لذلك فإن هدف الفن هو تجديد نظام العالم وأنه لا حيدية في الفن مع البعد عن أية محاولة لاستبعاد القراء"[1]. يرد بذلك **سارتر** السلطة للقارئ ويمنحه حرية التأويل، وقد كان لآرائه دور كبير في إثراء نظرية التلقي.

كما يرى **جورج بوليه** "أن القراءة حالة تشبه نوعا ما الغيبوبة التي تصهر النفس بوعي الآخر وتندمج فيه، فتحصل للقارئ إشراقة صوفية خاصة يتحاصر فيها القارئ والنص. ولا يمكن وصف أواليات عملية القراءة هاته. وكذلك نجد **بلانشو** يعطي للحظة القراءة فعلها الخاص في خلق النص من غير ارتباط بوجود مسبق ولا ارتباط بأي واقع إلا واقع اللحظة. وهي قراءة لا يمكن إخضاعها للاختبار أيضا ووضع مسافة بين الذات القارئة وموضوع القراءة، وهي بالتالي تمتاز بمفهوم الاندماج والتوحد الذي أشار إليه **بوليه**"[2]. إذن يلتقي كل من **بلانشو** و**بوليه** مع ما أتى به **سارتر** في حديثه عن حرية القارئ، وهذه النظرة المثالية والوجودية للقراءة عملت نظرية التلقي الألمانية على تجاوزها.

ونخلص إلى أن **بوليه** قد اتخذ منحنى آخر في نظرته لعملية القراءة؛ فهي ليست عملية وعي بالظواهر اللغوية والأسلوبية، وإنما عملية انغماس في طريقة المؤلف في اختيار العالم، وتتحول بذلك العلاقة من النص والقارئ إلى المؤلف والقارئ. ومن واجب القارئ نسيان نفسه وذاته وأن يعيش النص باعتباره خبرة رجل آخر[3].

---

[1] رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، بين النظرية والتطبيق، الاسكندرية، مصر، 1988، ص 197.

[2] أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة، ص 32.

[3] ينظر: يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، ط1، القاهرة، مصر، 1994، ص 60.

ونلخص النقاط الأساسية الواردة في هذا الفصل كما يلي:

– يأخذ القارئ مكانته بصورة فعالة مع نظرية التلقي في ألمانيا بشتى فروعها واتجاهاتها، فنجد أن مدرسة كونستنس أعادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية وطرق اشتغال القراءة ودور القارئ في إنتاج المعنى، ويظهر دور هذه المدرسة جليا مع كل من **فولفجانج آيزر** و**هانس روبرت ياوس**، وإذا كان الأول قد ركز على التفاعل بين النص والقارئ (فعل القراءة)، فإن الثاني يتناول الظاهرة الأدبية في بعدها التاريخي بغية تأسيس تاريخ للتلقي، في حين اتخذت مدرسة برلين الشرقية مسارا آخر مخالفا لما نظرت إلى التلقي على أنه عملية فنية اجتماعية، وهذا ما جعل **مانفرد ناومان** يفسر تعدد القراءات بتغير الطبقة والفئة الاجتماعية التي يمثلها القارئ.

– يقر **نورمان هولاند** – أحد أعلام نظرية استجابة القارئ – بتعدد القراءات واختلافها من قارئ لآخر، والعمل الأدبي عنده ما هو إلا تجسيد لرغبات وحاجات وأوهام في ذهن القارئ، الأمر الذي يشعره بالمتعة.

– وتجعل مدرسة جنيف من عالم العمل الأدبي عالما خياليا يجسد وعي الكاتب، وينظر **جورج بوليه** – أشهر أعلامها – إلى القراءة بوصفها فعلا استحواذيا محولا العلاقة من النص والقارئ إلى المؤلف والقارئ.

الفصل الثالث

القارئ والتلقي في التفكيكية

I. التفكيك في فرنسا وعلاقته بالقراءة

أولا: جاك دريدا

1. الاخ (ت) لاف
2. نقد التمركز
3. نظرية اللعب
4. علم الكتابة
5. الحضور والغياب
6. تناسل المعنى

ثـــانيا: رولان بارت

المعطيات النقدية البارتية

1. موت المؤلف
2. لذة النص
3. النـــص
4. الكتابة
5. التقويم النقدي
6. القارئ والقراءة
7. اللعـــب
8. البينصية

II . التفكيك في الولايات المتحدة الأمريكية وعلاقته بالقراءة

1- بول دي مان.
2- هارلود بلوم.
3- جيفري هارتمان.
4- ج.هيليز ميللر.

تمهيد

بعد الحرب العالمية الثانية ومع طلائع الستينات بدأت الحركة النقدية تعيد النظر في التراث الفكري والفلسفي الغربي بثوابته (كالعقل، الهوية، الأصل، اللغة والصوت)، وتنتقد المقولات المركزية الموروثة، و"اتسمت بالثورة والتمرد على كل ما هو مألوف من تقاليد فكرية سابقة، وقد تمثلت هذه الحركة في مشروع قراءة جديدة تنظر للنص بوصفه كتلة صماء، لابد من تفجيرها من الداخل من أجل الكشف عن جوهرها، قراءة مؤجلة يستطيع القارئ بموجبها شحن اللغة بما لا نهاية من المعاني والدلالات. قراءة حفرية وقل إن شئت قراءة سيئة تعمل على النبش في الخطابات بهدف خلخلتها، إنها استراتيجية التفكيك"[1].

إن القراءة التي يستهدفها المشروع التفكيكي قراءة تؤجل المعاني وتفتحها على لا نهائية الدلالة، إضافة إلى أن هذه القراءة تعتمد نقض وتقويض النصوص، ومن ثمة فهي تمثل التمرد على كل ما هو حداثي وبنيوي، وتقوم التفكيكية على جملة من المبادئ أهمها:

"1. عدم قصدية المؤلف في المعنى. وهذا ما يفتح الباب أكثر لتعدد القراءات، أو يسمى بلانهائية الدلالة، فاسحا المجال أمام التأويل، والهدم وإعادة البناء.

2. كما اعتمد أيضا على نسف الحدود القائمة بين النصوص، أو ما يعرف بالبينصية (Intertextualité).

3. التشكيك في القيم والثوابت؛ إذ زعزعت النصوص بالشك ورفضت التقاليد والقراءات المعتمدة"[2].

إن عدم اعتماد التفكيكية على المؤلف جعل النص ينفتح على تعدد القراءات والدلالات، كما أن حديثها عن تأثر النصوص بعضها ببعض (التناص)، وإقرارها مبدأ الشك في كل القيم والأفكار والمبادئ فتح المجال أمام مشروع جديد في قراءة النصوص وتأويلها.

---

[1] بشير تاوريريت وسامية راجح: فلسفة النقد التفكيكي، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2009، ص 9.

[2] محمد شوقي الزين: جاك دريدا، ما الآن؟ ماذا عن غد؟ الحدث، التفكيك، الخطاب، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2011، ص 21-22.

I.التفكيك في فرنسا وعلاقته بالقراءة

أولا: جاك دريدا Jacque Derrida (1930-2004)

تقترن التفكيكية بالكاتب الفرنسي **جاك دريدا**؛ "فهو فيلسوف وقارئ نصوص من التراث الفلسفي الغربي. وصاحب نظرية معروفة باسم مركزية الكلمة Logo-centrism أو ميتافيزيقيا الحضورMetaphisics of présence. وهو قارئ مفسر لكثير من أعمال **روسو وسوسير** و**فرويد** و**أفلاطون** و**جان جينيه** و**هيغل** و**مالارميه** و**هوسيرل** و**أوستن** و**كانط**. وقد أظهر في تفسيره لهاتيك النصوص أنها نسجت من خيوط مختلفة ولا يمكن لأي نص منها أن ينتهي إلى بناء متكامل، بل يزحزح الواحد منها الآخر ويقصيه. وهذا النمط من القراءة يفرض نفسه في مجال النقد الأدبي على نحو خاص"[1].

لا تصل النصوص التي درسها **دريدا** إلى نهاية محددة، وإنما يفكك ويقوض كل نص الآخر ويقصيه. ويعتبر **دريدا** من أهم فلاسفة القرن العشرين، وقد ألف ما يزيد عن الأربعين كتابا إضافة إلى مئات المقالات التي تنشر في دورية tel quel، ويعد كتابه "في الكتابة" أقدم مؤلف له، أما الكتاب الثاني فهو "الكتابة والاختلاف"، وفيه تحدث عن **ليفي شتراوس** وأعماله حول الأسطورة و"أكد وجود نظريتين للتفسير متقابلتين الأولى تنظر إلى الوراء فتبني تصورا عن معنى أصلي أما الثانية فتنظر إلى الأمام وترحب بانعدام المعنى"[2]. ويظهر **دريدا** عجزه عن اختيار أحد هذين التصورين، ولكن يبدو أنه مع التصور الثاني الذي يقر بانعدام المعنى وعدم ثبوته، وهو أحد مبادئ التفكيكية كما سبق وأشرنا.

---

[1] إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، ط2، عمان، الأردن، 2007، ص 110.

[2] المرجع نفسه، ص 110.

وغلب على كتابه الثالث "الكلام والظواهر" الطابع الفلسفي، أما كتبه الأخرى "حواشي الفلسفة" و"الانتشار" و"مواقف"، فتبدو شخصية **دريدا** محيرة فقد يراه بعض النقاد بنيويا، ويراه البعض الآخر منتقدا ومقوضا للبنيوية، ولعل كتابه "الانتشار" هو أقرب كتبه إلى الأدب[1].

ورغم أن التفكيكية بدأت في بيئة فرنسية إلا أن انتشارها في أمريكا كان أكثر من غيرها، وذلك لأن "التفكيكية فتحت الطريق أمام النقاد لاكتشاف الإمكانات التي يستطيع الناقد القيام بها دون الاهتمام بالتمييز بين كتابة نقدية إبداعية وأخرى نقدية فقط. فكل عمل أدبي يتضمن أصولا وهذه الأصول تخدع الناقد أما الذي يأبى الخديعة فما عليه إلا اقتحام النصوص متحررا من عقدة النقص بادئا في خوض تجربة جديدة تقوم على قلب المعاني"[2].

لقد كانت أمريكا تربة خصبة لاحتضان آراء **دريدا** وخاصة مع نقاد ييل، ويرى **هشام الدركاوي** في كتابه "التفكيكية" أن التفكيكية "الخطاب النقدي الوحيد الذي تمكن من خرق ذلك التمركز النقدي حول الأقاليم الثلاثة المؤثثة لعملية الإبداع الأدبي والتي من خلالها انبثقت المناهج والنظريات النقدية، وذلك بتقديم شرط رابع أساس يتسم بالشمولية والمرونة وهو "فعل القراءة" "[3].

إن فعل القراءة يحضر في كل عنصر من عناصر العملية الإبداعية، إذ يمكن أن يقوم به النص أو المبدع أو القارئ، أو أن يحدث تفاعل بين جميع هذه العناصر ويشتركوا فيما بينهم. فبإمكان النص أن يفكك نفسه بنفسه، أو بإمكان المبدع أن يقرأ نصه بنفسه. لذا فإن التفكيكية تعتبر هي الأخرى نظرية في القراءة لاهتمامها بتفاصيل عملية القراءة، فكل معطى من معطيات التفكيكية عند **دريدا** نجد فيه حديثا عن المعنى اللانهائي، ودور القارئ في ذلك. وإن الحديث عن مشروع **دريدا** النقدي يقتضي التعرض للمعطيات النقدية الآتية:[4]

---

[1] ينظر: إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث، ص 110-111.

[2] المرجع نفسه، ص 113.

[3] هشام الدركاوي: التفكيكية، التأسيس والمراس، دار الحوار، ط1، اللاذقية، سوريا، 2011، ص 16.

[4] ينظر: محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 141-142.

1. الاختلاف
2. نقد التمركز
3. نظرية اللعب
4. علم الكتابة
5. الحضور والغياب

إن اجتماع هذه العناصر يؤكد أن كل شيء في المشروع التفكيكي مؤقت، ومرد ذلك أن التفكيكية مبنية على عدم الثبات وعدم الثقة بالحقيقة المطلقة، إضافة إلى التراكيب والبنى التي هي في حالة مستمرة لا نهائية، وأما النموذج الإنساني فقد انحط أمام النص، وأنكرت التقاليد الإبداعية لولادة النتاج البشري[1].

يستحيل مع التفكيكية الوصول إلى الحقيقة؛ فالقراءات تتعدد دون أن تصل إلى المعنى النهائي، فكل نتيجة وحقيقة هي نسبية، "ودور التحليل في هذا المشروع هو تحريك تفسيرات متعددة في قراءة نص معين، ووفقا لذلك لا تمثل اللغة انعكاسا طبيعيا للعالم، لأن بنية النص هي التي تنظم ترجمتنا الفورية للعالم، وهي التي تخلق مجموعة تجاذبات تسهم في فهم الحقيقة التي تتصف في المشروع التفكيكي بأنها نسبية"[2].

ويضيف **دريدا** أيضا مسألة الثنائيات المتعارضة التي ينبني ويستند عليها الفكر الغربي، أين "يشكل الطرف الثاني نقدا، وجانبا سلبيا للطرف الأول، ولا يستثنى **دريدا** أي نص من احتوائه على ميراث تلك الثنائيات المتعارضة، وتسهم تلك الثنائيات – حسب **دريدا** – بإطالة أمد بلوغ المرحلة النهائية للترجمة الفورية للنص، بهدف كسب المعنى"[3]. يحوي كل نص هذه الثنائيات المتعارضة والتي تلعب دورا في عدم الوصول إلى الحقيقة النهائية للنص، أين تكثر المعاني وتنتشر بسرعة.

---

[1] ينظر: محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 142.

[2] المرجع نفسه، ص 142.

[3] المرجع نفسه، ص 142.

وكما أن لكل نظرية أو منهج نقدي مفاهيم ومصطلحات وأدوات إجرائية؛ فإن التفكيكية هي الأخرى تتشكل من أدوات إجرائية تتمكن خلالها من مقاربة النصوص والنفاذ إليها، وقد وضع **دريدا** "مجموعة من المصطلحات هي بمثابة مقولات أساسية تنهض عليها وتنظم استراتيجيتها في القراءة والتأويل على وفقها، وذلك خروجا على ما أرسته المنهجيات السابقة من تقاليد بحث ومعاينة"[1].

ويرى **كريستوفر نوريس** في كتابه "التفكيكية" أن استراتيجية **دريدا** في التفكيك تتفق مع كل من **هارتمان** و**هيليز** أكثر من اتفاقها مع المفكك **دي مان** "وهذه الاستراتيجية ما هي إلا تطبيق للتذوق الفني للكتابة يأخذ على عاتقه جميع الحريات النصوصية التي يحصل عليها من السياق ناقص التحديد أو الغامض بصورة جوهرية. والترجمة شأنها شأن النقد يمكن أن تصل إلى نقطة يتعين عليها أن تتخلى عن بلاغة "تعدد المعنى" (أو المعنى المتعدد Meaning Multiple) أو إن شئت فقل (الأسلوب النقدي New Critical Style) لتعانق "التلاعب الحر" للانتثار النصوصي"[2]. يتجاوز **دريدا** من هذا المنطلق كل المرتكزات المحورية للفلسفة قبل التفكيكية، ويبحث عن فائض المعنى الذي تخلفه اللغة على إثر تعدد القراءات. يصل التفكيك إلى كل شيء، بل إن التفكيك نفسه يطاله التفكيك إلى ما لا نهاية.

1. الاختلاف:Différ«a»nce/الإرجاء/التأجيل

تأخذ مقولة الاختلاف في استراتيجية التفكيك مكانة كبيرة فهو أحد المرتكزات الأساسية لمنهجية التفكيك، بل لا يذكر التفكيك عند **دريدا** إلا وكان الاختلاف الأساس في الحديث، وينحت "هذه المقولة الاخ(ت)لاف (Différ«a»nce) من كلمتين اثنين هما الاختلاف والإرجاء محولا حرف "e" في المفردة السابقة Différence إلى حرف «a» لتصبح الكلمة على الشكل الآتي Différ«a»nce مفيدا في هذا التحويل من منطق الفرنسية

---

[1] هشام الدركاوي: التفكيكية، ص 87.

[2] كريستوفر نوريس: التفكيكية، النظرية والممارسة، تر، صبري محمد حسن، دار المريخ، دط، الرياض، السعودية، 1989، ص 242-243.

نفسه الذي يمنح اللاحقة اللغوية "ance" معنى الفعل وطاقته، أي ما يقابل "المصدر" في العربية"[1].

تكتسب مقولة الاختلاف معنيين مختلفين أحدهما مكاني والآخر زماني؛ فالأول يتعلق بكلمة الاختلاف وما تدل عليه من مغايرة ومفارقة وتشتيت وتشابه، وإن اللفظة لا تأخذ معناها في ذاتها إنما نبحث عنها في الاختلافات التي تشكلها (إذ في اختلاف اللفظ وتضاده مع غيره يحيلنا على نفسه)، أما المعنى الثاني فيرتبط بمقولتي الإرجاء والتأجيل والتي تنظر إلى اللفظ في اختلافه مع غيره من الألفاظ لا يكتسب معنى في ذاته ثابت ومستقر، وإنما يدخل في حلقة من الإرجاء والتأجيل[2].

يتعلق المعنى المكاني للاختلاف بلفظة الاختلاف ودلالتها على المغايرة؛ فمعنى الكلمة يتحدد بالبحث في الاختلافات التي تشكلها فبضدها تعرف الأشياء، أما المعنى الزماني يرتبط بالإرجاء والتأجيل فدلالة اللفظة ترجئ مع كل قراءة وبذلك لا يمكن الوصول إلى الدلالة. "إن الإخلاف يوضح لنا علاقة اللغة بالعالم والمرجع الذي يحيل إليه من حيث كون اللغة حضورا برسم الإرجاء، الذي هو "عكس الحضور، أي أننا حين نعجز عن الاتيان بشيء أو بفكرة، فنحن نشير إليها بكلمة، ومن ثم فنحن نستخدم العلامات مؤقتا ريثما نتمكن من الوصول إلى الشيء أو الفكرة، وعلى هذا فإن اللغة حضور مرجأ للأشياء والمعاني، ولا يمكن إذن افتراض حضورها في وجود اللغة"[3].

تمثل اللغة في التفكيكية حضورا يختلف عن المعنى الذي نعرفه للحضور، وسمة هذا الحضور هو أنه مرجأ للمعاني والدلالات، فعندما تحضر اللغة بدلالات معينة، فهذه الدلالة مؤقتة، والمعاني مرجأة إلى حين، ومسألة الاختلاف، التأجيل، الإرجاء "عملية عقلانية قصدية تهدف إلى إعلان انتصار البنى في احتكارها للمعنى، وسحب البساط من النشاط

---

[1] هشام الدركاوي: التفكيكية، ص 89.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 89-90.

[3] سامر فاضل الأسدي: البنيوية وما بعدها، ص 357.

الإنساني الذي كان مسلطا عليها في يوم من الأيام، وتهديم الثنائية التضايفية التي حكمت انتقال المعنى بين النص والقارئ، بمعنى: استسلام نهائية المعنى الثابت أمام تغاير المعنى المتعدد اللانهائي، فضلا عن اتساع النسيج المفاهيمي الحامل لدلالات متغايرة، ودور عملية الاتساع هذه في تقديم المعنى بصورته اللانهائية المؤجلة بصورة دائمة"[1].

يحقق الاختلاف والتأجيل انتصارا للمعنى المتعدد واللانهائي والمؤجل أمام المعنى الثابت والنهائي، "ويبين (الاختلاف) منزلة النصية (Textuality) في إمكانيتها تزويد القارئ بسيل من الاحتمالات، وهذا الأمر يدفع القارئ إلى العيش داخل النص، والقيام بجولات مستمرة لتصيد موضوعية المعنى الغائبة، وترويج المعنى – حسب **دريدا** – يخضع دائما للاختلاف، والمعنى خلال الاختلاف يخلق تعادلات مهمة بين صياغات الدوال والاطمئنان النسبي إلى اقتناص الدلالة"[2].

يحمل النص معاني متعددة لا حصر لها، الأمر الذي يجعل القارئ لا يستغني عن النص في جولاته للبحث عن المعنى الغائب، وحتى وإن اقتنص القارئ المعنى والدلالة فهذا الاقتناص مبني للدلالة في انتظار سلسلة الدلالات المرجأة.

وإن الاختلاف عند **دريدا** "يحيل الأصل إلى لاحقيه دائما، والهوية إلى آخرها الذي يؤسسها هي نفسها بوصفها هوية، مما يدخلنا في لعبة دوال من دون معنى أو أصل، فيحدث الإرجاء الذي يتمثل في إرجاء تحقيق الهوية، والإرجاء يشكل مع الاختلاف مصطلح (الاختلاف المرجأ) الذي يقدمه **(دريدا)** دليلا على عدم قابلية الحسم"[3].

إن لعبة الدوال المقترحة من **دريدا** لا تصل إلى أي معنى أو أصل، مما يجعل المعنى في حالة إرجاء، واجتماع الاختلاف بالإرجاء يشكل مصطلح الاختلاف المرجأ الذي يشير "إلى اختلاف كامن يعد الشرط الأساس في عملية الدلالة، كما يشير في الآن نفسه إلى فعل

---

[1] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 143.

[2] المرجع نفسه، ص 142-143.

[3] سامر فاضل الأسدي: البنيوية وما بعدها، ص 361.

الاختلاف الذي ينتج الاختلافات. وأحيانا يستعمل **(دريدا)** المصطلح الفرنسي الموازي (Espacement)، إلا إن مصطلح الاختلاف المرجأ (Differance) هو الأكثر قوة وملائمة"[1].

لقد عدل **دريدا** مصطلح الاختلاف ليشير إلى التباين والإرجاء في نفس الوقت، و"يعبر عنه بالفرنسية بكلمة مركبة هي (Differance) التي تجمع بين كلمتين فرنسيتين مختلفتين، هما: (differ) يختلف، و(defer) يرجئ، اللتين تؤكدان المسافة بين الدال والمدلول من ناحية، والإرجاء الدائم للدلالة من ناحية أخرى؛ لأن من خصائص الدلالة اللغوية الإرجاء، أو ربط المعنى بمعنى آخر غائب، أو أثر يحيل هو نفسه إلى معنى أو أثر آخر، وهكذا إلى مالا نهاية"[2].

ويمكن تنمية المعاني من خلال خاصية الاختلاف والتأجيل المستمر، وأيضا يمكن تشكيلها من العلامات المتغايرة التي تؤكد باستمرار تأزم العلاقة بين الدال والمدلول، وهذا بسبب أن الدال بإمكانه الإحالة على نفسه، وتعمد الدال لتغييب المدلول والذي أكد عليه **دريدا** في حديثه عن التلاعب الكتابي لمصطلح (Difference)[3].

إن المعنى الذي يتحدث عنه **دريدا** هو معنى مؤجل دائما لا يمكن الوصول إليه؛ فالدال يحيل إلى دال آخر دون الوصول إلى معنى نهائي ومحدد "وتغدو عملية التوالد للمعاني مستمرة انطلاقا من اختلافاتها المتواصلة، التي تبقى مؤجلة ضمن نظام الاختلاف، وتظل محكومة بحركة حرة لا تعرف الثبات والاستقرار، وكل هذا يشحن الدوال ببدائل لا نهائية من المدلولات، وهذا يكشف أن هناك بناء وهدما متواصلين من أجل بلوغ عتبة المعنى"[4].

---

[1] سامر فاضل الأسدي: البنيوية وما بعدها، ص 361.

[2] المرجع نفسه، ص 361.

[3] ينظر: محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 144.

[4] المرجع نفسه: ص 144.

يجعل **دريدا** سبب توالد المعاني هو اختلافها المتواصل، الذي يجعلها في حالة مؤجلة بصورة لا تعرف الثبات والاستقرار مما يشحن الدوال ببدائل لا نهائية من المدلولات. فينبني معنى ليهدمه معنى آخر وهكذا إلى نهاية الوصول إلى عتبة المعنى، لا المعنى النهائي. ويهدف بذلك **دريدا** إلى نقل المعنى من حالة التحديد إلى المعنى المغيب المتميز باللااستقرار. "ويرى **(دريدا)** أن الفكر الغربي يمارس كبتا على الاختلاف بين الدال والمدلول كما على إرجاء الدلالة أو (لا نهائيتها) تغليبا للحضور أو المباشرة؛ لأن "هذه الظاهرة، هذا الكبت المفترض للاختلاف، هذا الإنقاص المعاش لضبابية الدال هو أصل ما نسميه الحضور"؛ ولعل ذلك يعود إلى طبيعة الفكر الذي يقوم على مركزية الصوت الذي يلغي الإرجاء، ويشدد على حضور الكلمة المنطوقة بذاتها"[1].

تمرد **دريدا** على مركزية الصوت، ميتافيزيقيا الحضور، مركزية اللغة، وأتى بمفاهيم جديدة بنى عليها مساره التفكيكي، أين لا يمكن اختزال المعنى أو إمساكه، فسعي **دريدا** هو إنتاج التناقض، وقد تحدث كتاب "نقد النص فيما بعد البنيوية" **لمحمد سالم سعد الله** عن سمتين للاختلاف هما: "

1. إنه يقوم على اختلاف الدوال، وينتج عنه اختلاف المدلول، وتقديم لغة الكتابة على لغة الحديث أو تقديم المكتوب على المنطوق.

2. يتخذ الاختلاف – عادة – شكل الثنائيات المتقابلة أو المتضادة: (الخير – الشر – الطبيعة – الحضارة، الإنسان – البنية،...إلخ)، والعلاقة بين الدال والمدلول في هذه الثنائيات المتضادة تقليدية وليست منطقية، وتختلف باختلاف السياق الواردة فيه، ويترتب على ذلك أن المعنى الأدبي لا يمكن أن يكون واحدا أو محددا أو واضحا، حيث تعرض لنوع من التخالف لا التوافق، والتفكيك لا التجميع"[2]. يصبح الاختلاف عملية استراتيجية

---

[1] سامر فاضل الأسدي: البنيوية وما بعدها، ص 361-362.

[2] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 145.

غير قابلة للترجمة لأنه ليس مفهوما ولا تصورا؛ فهو يمثل أفقا جديدا للممارسة الفلسفية التي تولي اهتماما للانفتاح على النصوص، كما تعد تجاوزا للمفاهيم القديمة.

2. نقد التمركز

لقد اطلع **دريدا** على الفلسفة الغربية فوجدها تقوم على المركزية في كل شيء؛ فهي فلسفة تعلي من العقل، الصوت، الكتاب والوجود، الأمر الذي جعله يقوض ويفكك هذه المراكز. فلقد صمم **دريدا** على تفكيك فلسفة الحضور الغربية فتفكيكيته نوع من الثورة على اليقينية المطلقة في الفكر الغربي، وثورة على سكونيته المتمثلة في هيمنة القياس المنطقي المتمثل في التمركز العقلي أو اللوغوسي*، وهذا ما جعل حقله الدلالي ومصطلحاته الأساسية المقوضة للوغوس تتصف بالتشعب؛ فمفاهيمه تمتاز بازدواج القيمة أو بالقيمة غير القابلة للتحديد[1].

دمر **دريدا** كل الدلالات الآتية من اللوغوس بهدمه للتمركز، ويكمن هدفه في كشف سيطرة المنطوق على المكتوب في الفلسفة الغربية، لذا يقوم بعكس هذه الهرميات وتذويبها، "وهكذا فإنه، إذ يستوحي نظرية **(سوسير)** في العلامة، يحتج قائلا إن الهوية الذاتية المستقرة التي نعزوها إلى الكلام بوصفه المصدر الصادق للمعنى وهمية؛ وذلك لأن اللغة تعمل بوصفها نظاما مقفلا على ذاته من الاختلافات الداخلية أكثر مما هي مصطلحات إيجابية أو حضورات، وبذلك ندرك أن التفكيكية لا تنطوي على ما يفهمه بعضهم من إعادة بناء، إذ يضطرها مثل ذلك لا محالة إلى الاتسام بسمات الميتافيزيقا. بل إن مسيرتها قرائية مزدوجة تثبت المعاني الصريحة للنص، ثم تسعى إلى تفكيك ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة تعتمد على ما يحجبه النص، أو ما يسكت عنه أو ما يتناقض

* **اللوغوس:** اصطلاح يوناني يعني: الكلام/الخطاب/العقل، وقد أخذت بهذه المعاني الفلسفة الكلاسكية. ويعضد **(هايدغر)** في مقاله عن (اللوغوس) وجود قيمتين مهيمنتين لهذه الكلمة عند الإغريق هما: أ-المعنى المعروف ب "القول" ب-معنى آخر هو "الامتداد" وبهذا يثير (اللوغوس)، الإحساس بامتلاك الحقيقة. ينظر: سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 200.

[1] ينظر: سامر فاضل الأسدي: البنيوية وما بعدها، ص 377.

معه"[1]. يؤكد التفكيك على التعدد والاختلاف وبذلك يقوض نماذج الحضارة الغربية، ويسمح ببروز البديل الذي يقلب ما هو سائد ومتعارف عليه ويتحدى ميتافيزيقا المدلول النهائي.

يجعل **دريدا** للتفكيكية في الفكر الفلسفي المعاصر مهمة مزدوجة هي الهدم والبناء؛ فهي تهدم المعاني الصريحة للنص بعد أن قامت بتثبيتها في قراءة عكسية معتمدة على ما يخفيه النص. "ويصر **دريدا** على أن لكل تركيب مركزا سواء كان تركيبا لسانيا أم غير لساني، فلسفيا أم غير فلسفي، وحمل التراكيب لمراكز محددة يعطي أهمية لحركة الدوال، لأن المركز – حسب **دريدا** – هو الجزء الحاسم من التركيب، إنه النقطة التي لا يمكن استبدالها بأي شيء آخر"[2].

يصبح المركز شيئا ضروريا وإيجابيا لحركة الدلالة والمعنى، وهذا الأمر يقودنا للبحث في الفرق بينه وبين التمركز، ونقد التمركز كما حدده **دريدا**، فنجد أن التمركز عنده "شيء مفتعل يضفي المركزية على من هو ليس بمركز، ويقود ذلك إلى احتكار التكثيف (Decondence)، واستبداد النموذج (Exemplarity) بمعنى قيام بنية مركزية تدعي لوحداتها النموذج المتعالي الذي يصح تطبيقه على كل نص، في زمان غير مقيد، وتوجه **دريدا** في هذا الإطار كان منصبا على نقد التمركز بوصفه دلالة سلبية، ومدح المركز بوصفه العنصر المشع للدلالة، والنقطة التي ينبثق منها اختلاف المعنى"[3].

إن المركز إيجابي لحركة الدلالة والمعنى، أما التمركز فهو مفتعل، وهناك فرق آخر بين سلطة وتسلط أورده "كتاب نقد النص فيما بعد البنيوية": "إن الجدلية القائمة بين المركز (Center) والتمركز (Centricity) هي جدلية بين فعل السلطة والتسلط، أي أن المركز يمارس سياسته في تنشيط (Activation) حركة الدلالة، وترتيب الأنساق، ويتيح خلق بدائل مستمرة في أنظمة مختلفة، أما التمركز فيمارس تسلطه ونفوذه (Influence) في الإطاحة

---

[1] المرجع السابق، ص 378.

[2] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 146.

[3] المرجع نفسه، ص 146.

ببعض مصادر إنتاج المعنى وتفعيله كالعقل، والكتابة، والصوت، والوجود،...إلخ، ويقود إلى تمحور الخطاب حول نموذج معين، وهذا بالتحديد ما سعى **دريدا** إلى تقويضه، وتفتيته، وإزالة مقوماته، وبيان مواطن الخلل والزلل في بنيته"[1].

وسعي **دريدا** لتقويض التمركز قاده لتحطيم كل المراكز بدأ بالإله الذي هو مركز كل شيء؛ فهو سبب مركزي لكل الأحداث مرورا بمركز الحقيقة، وانتهاء بمركز العقلانية. يقود مبدأ **دريدا** إلى اعتبار العلامات في حركة مستمرة لا نهائية ومتحررة عن مراكزها[2].

لقد فكك **دريدا** كل المراكز باعتبار الفلسفة الغربية نظاما مركزيا، وهو الأمر الذي جعله يفكر في لا نهائية الدلالات والمعاني، كما رفض أيضا فكرة التمركز العقلي، ولذا فهو يمقت "أسطورة الأصل، كأن ندافع – مثلا – عن الرجل الأبيض ضد الرجل الأسود، أو نرجح كفة العرق الغربي أو العرق الآري على حساب الأعراق الأخرى"[3].

إن فكرة التبجح بالأصل أو العرق أمر مرفوض عند **دريدا**، ويجب تقويضه وتفكيكه؛ فالتفكيكية محاربة لكل فكر عرقي، كما يعتبر أن مهمة الاستراتيجية تتمثل في "تفادي تسكين المتعارضات الثنائية الميتافيزيقية، فمن خلال اختلافها يتولد المعنى، وقد مثلت هذه المهمة الخطوة الأولى في نقد التمركز، لأن ولادة المعنى كانت محكومة سلطة اللوجوس، والدلالات المتأتية من خلال هذه السلطة هي دلالات ذات صفة منطقية وعقلية، وقد مثل تفكيك **دريدا** لهذا التمركز تقويضا للأصل الثابت وتصميما في مسار ملكية المعنى وانتقاله"[4].

يرى **دريدا** أن قيام التفكيكية على الاختلاف هو ما سمح بتوليد المعاني، وإذا كانت الحقيقة مرتبطة باللوغوس أو العقل فإنه يسعى إلى تفكيكها، وإن كان العقل يدرك الأشياء

---

[1] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 146.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 146.

[3] عبد الله خضر حمد: مناهج النقد الأدبي، السياقية والنسقية، دار القلم، دط، بيروت، لبنان، دت، ص 365.

[4] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 148.

ثنائيا فإن **دريدا** سعى إلى تفكيك هذه الثنائية؛ لأن في طرفي هذه الثنائية "تعطى المركزية الأولية لطرف على الآخر، أما ما يريده **دريدا** هو أن هذه الثنائية تمثل بعضها البعض. "إن إعلان **دريدا** عن هدم التمركز، هو إعلان عن تدمير جميع الدلالات التي تجد مصدرها في دلالة اللوجوس، وتفكيكها، وتذويب رواسبها المتعاقبة، إن جميع التحديدات الميتافيزيقية الحقيقية – حسبما يقدر **دريدا** – هي غير قابلة للفصل عن هيئة اللوجوس الذي يحط من قيمة الكتابة المنظور إليها بوصفها وساطة لتحقيق القصد، ويقود من ثم إلى السقوط في برانية المعنى أو خارجيته"[1].

وتختلط مركزية الصوت في الفكر الميتافيزيقي الغربي بالتحديد التاريخي للوجود بوصفه حضورا؛ ذلك أن مركزية اللوغوس تنظر إلى وجود الموجود كحضور، وإن هذه الرؤية تقود إلى تهميش الكتابة وإدراجها في منزلة سفلى واعتبارها بعيدة عن المعنى وخارجة عليه[2]. فالصوت هو الأصل لأنه يحمل المعنى والكتابة تابعة له فحسب، ومن هنا أراد **دريدا** إعادة قراءة المفاهيم التي تأسس عليها الخطاب الميتافيزيقي.

يدمر **دريدا** كل أصل للمعنى ويفككه، ويعمل على تذويبه، ويعيد للكتابة قدرها الذي فقدته مع اللوغوس الذي يتمركز حول الصوت. وهو يرى أن "الممارسة الفكرية الغربية حول اللوجوس انتجت مركزا عقليا أقصى كل ممارسة فكرية لا تتمثل شروطه، لأنه ربط بينه وبين الحقيقة، وأنتج نظاما مغلقا من التفكير، وقد تواكبت فكرة الحضور مع فكرة اللوجوس، لذلك اتجه التحليل التفكيكي إلى نقضهما معا، أي نقض التمركز حول العقل، ونقض فكرة الحضور التي أطلق عليها **دريدا:** ميتافيزيقيا الحضور (Metaphysics of Presence)"[3].

---

[1] المرجع السابق، ص 148.

[2] Jacques Derrida: Of Grammatology, tr, Gayatri Chakravorty Spivak, Jhon Hopkins University Press, Maryland, USA, 1997, pp 12-13.

[3] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 149.

وإن مركزية العقل الغربي وسيطرته على كل مشروع جديد جعل من هدم هذه المركزية نفسها أمرا صعبا، لذا فإن **دريدا** "وهو يقوض مركزية هذا العقل أقر بصعوبة التحرر من ميتافيزيقا هذه المركزية التي جعلت العقل، بوصفه "أنا أفكر" ينكفئ على ذاته وينغلق على أنظمته المعرفية، ومن ثم إزاحة كل دعاوى الاختلاف والغيرية"[1].

يقوم اللوغوس على إقصاء كل ممارسة فكرية لا تخضع لنظامه ولا تتمثل شروطه، وترتبط فكرة الحضور بفكرة اللوغوس، ذلك أن الحقيقة في نظر الفلسفة الغربية قائمة على سلطة الحضور التي لن تتوفر إلا إذا كان الخطاب يعتمد اللوغوس ويخضع له. ولقد "كان الفكر الغربي – قبل ولادة التيارات الحداثية وما بعدها – يؤمن بفكرة "الحضور" أي إن الفكر لا يعترف إلا بما يحضر في الوعي لديه، فيتخذ شكل الدلالة والمعنى، وكل ما هو واقعي لا يمكن إلا أن يكون عقلانيا، أي لابد أن يحضر في الوعي وتتمثله المفاهيم العقلية، ولكن الفكر الغربي الجامح المتغير باستمرار أصابه انقلاب، فأصبح يقول بالنقيض، أي بفكرة "الغياب" التي تعني أن في الذات جانبا خفيا وسريا لا يحضر في الوعي، ولا يمكن للفكر أن يتمثله ويعكسه، فيبقى دائما غائبا"[2].

هيمنت فكرة الحضور على الفكر الغربي وهي تعني أن الفكر يثبت فقط ما هو موجود في الوعي وبه تتحدد الدلالة والمعنى، ولكن مع التفكيكية أصبح هناك فكرة الغياب التي تقوض فكرة الحضور والتي تعني أن هناك في الفكر دائما خبايا وأسرار لا تحصر في الوعي فتبقى غائبة.

وللبحث في تجليات القراءة من خلال فكرة الغياب نجد **وليد قصاب** في كتابه "مناهج النقد الأدبي الحديث" يشير لفهم فاعلية القراءة مع البنيوية والتفكيكية؛ ففي البنيوية "لابد من فهم طبيعة العلاقة الجدلية القائمة بين "الدال" وهو الصورة الصوتية أو الكتابية للفظ، وبين

---

[1] عبد الغني بارة: الضيافة اللغوية وقلق الهوية "حوار الخطيبي ودريدا" مقاربة تفهمية، مجلة اللغة والأدب، العدد 30، 2017، ص 361.

[2] وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 197.

المدلول – وهو المتصور الذهني للدال – فالدال يمثل حالة "الحضور" ولكن المدلول يمثل حالة "الغياب" ويكون دور القارئ عندئذ استدعاء هذا الغائب، أي استدعاء هذا المتصور الذهني الغائب، أو البحث عنه، واستكمال النقص فيه. وذلك كله من منطق العلاقة الحتمية الموجودة بين الدال والمدلول، حيث يكون المدلول دائما مرهونا بالدال، محكوما به لا ينفك عنه، ولا يكتسب مفهومه إلا من خلاله وحده"[1].

وإن العلاقة بين الدال والمدلول غير واضحة مع التفكيكية، بل إن الدال يعمد إلى تغيب المدلول والشك فيه، وقد ظهر الشك في فكرة الحضور "أي حضور المعنى من خلال الدال، وأصبح هذا المعنى في حالة "غياب" دائمة. ولا يمكن لأي قراءة أن تدعي أنها قبضت على المعنى، أو "مركزية" المعنى على الأقل، أو قل "الفكرة العامة" للنص، قراءة غير يقينية، وهي دوما للإنتاج انطلاقا من فراغات الكتابة ومن المساحات البيضاء التي تولدها هذه الفراغات"[2].

يصور النظام المتمركز حول الصوت أو اللوغوس العلامة على أنها تتألف من الدال والمدلول، أما التفكيكية تعمد على قتل الدلالة الأحادية وتدعو إلى تشتت المعنى، لذا يصعب تحديد العلاقة بين الدال والمدلول فيها.

3. نظرية اللعب

لا يعتبر **محمد شوقي الزين** في كتابه "جاك دريدا" التفكيكية منهجا في قراءة النصوص، ولا يمكن أن تتحول إلى منهج وإنما هي استراتيجية للعب مع الدلالات، ويمكن أن نضيف كلمة حر لتصبح التفكيكية عبارة عن اللعب الحر بالدلالات[3].

---

[1] وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 198.

[2] المرجع نفسه، ص 198.

[3] ينظر: محمد شوقي الزين: جاك دريدا، ص 51-52.

لا يمكن اعتبار التفكيكية منهجا لاستحالة تحديد إجراءاتها النقدية فهي في حالة صيرورة دائمة، لذا فهي قريبة إلى اللعب بالمدلولات، أين تتعدد التفسيرات في قراءة نص معين، كما أن الحقيقة التي يمكن أن تصل إليها هذه التفسيرات هي نسبية. وتشير نظرية اللعب إلى "تمجيد التفكيكية لصيغة (اللعب الحر) اللامتناهي لكتابة ليست منقطعة تماما عن الإكراهات المغيبة للحقيقة، وتأكيد المعطى الثقافي للفكر والإدراك، وغياب المعرفة السطحية المباشرة، واستلهام أفق واسع من المرجعيات الفكرية المماثلة، والفلسفة المعقدة، والنظم المخبوءة، وطرائق التحليل الخاصة، وتتبنى التفكيكية في هذا السياق وبشكل واضح تطبيق استراتيجيات نصية وخطابية للقراءة تقلل من أهمية أية إحالة واثقة على منظومات (الابستيمولوجيا، والأخلاق، والحكم الجمالي)"[1].

وبتمجيد التفكيكية للعب الحر فهي لا يمكن أن تكون إلا عددا لا متناه من الدوال، والكتابة التي يتم تفكيكها هي كتابة تغيب الحقيقة، وتثير الشك، أما عن نظرية اللعب عند **دريدا** فهي تقتضي أن يحيل الدال إلى دال آخر مع تغييب متعمد للمدلول، ويتحكم في ذلك المؤلف والقارئ، وهي "لا تنفصل من نقد التمركز، لأن حركة الدوال في داخل أي مركز يسميها **دريدا** بـ (اللعب play)، وعند تفكيك المراكز تتمتع الدوال بحركة أكبر في عملية اللعب، مخترقة قانون صيانة اللعبة الأساس القاضي بإحالة الدوال إلى مدلول، وصيانته بشكل جديد يقضي بإحالة الدال إلى دال آخر في متاهة ينتج عنها تغييب المعنى، والإحالة إلى دلالات مستمرة لا نهائية"[2].

وإن النص مثله مثل الدليل (signe) لا ينتج نفسه إلا من خلال لعبة الإحالات؛ فالنص عبارة عن نسيج من الأنساق والمرجعيات ينتج نفسه من خلال تفاعله مع النصوص الأخرى، فهو يمتص نصوصا أخرى ويحولها، وهذه السلسلة اللامتناهية من الإحالات شرط وجود النص، وهذا التصور الدلالي للنص يتفق مع مفهوم "السيميوزيس اللامتناهي" عند

---

[1] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 149.

[2] المرجع نفسه، ص 150.

بورس la sémiosis illimitée، ويشير مفهوم السيميوزيس أن بإمكان أي دليل أن يتحول إلى دليل آخر في سيرورة سيميوزيسية غير منتهية من الإحالات[1].

يتشكل النص من خلال إحالته على نصوص أخرى وتفاعله معها، وهذه الإحالات غير المنتهية تعتبر شرطا لوجود النص (لعبة الإحالات)، والأمر نفسه ينطبق على الدليل فلا يمكن أن يوجد إلا بإحالته إلى دلائل أخرى، وبل يعتبر **دريدا** أن "دليلا فرديا خالصا، يوجد مرة واحدة لا يمكن أن يعتبر دليلا. تفسر هذه السلسلة من الترابطات المعقدة، الطابع التكراري للدلائل. وينتج ذلك عما يسميه "**دريدا**" بأثر (Trace) الدلائل الأخرى، حيث يفضي كل دليل إلى دليل آخر في سيرة لا متناهية من الإحالات"[2].

إن وجود الكتابة عند **دريدا** هو ما افترض وجود اللعب، فالكتابة هي الدافع للبحث عن الدلالات اللامتناهية التي تخضع للعب الحر، فكل مدلول يحيل إلى آخر حتى لو استرد نفسه، و"لا نحتاج نظريا إلى أن نوقف سيرورة الإحالات المفتوحة على اللامتناهي، لأن أي مدلول يشتغل دائما، ومن قبل كدال، وبالتالي لا يوجد شيء مما نسميه فلسفة الحضور بالمدلول المتعالي: معنى خارج اللغة. فالسيميوزيس يعني ضياع كل أشكال "الواحدية" (Uniqueness) و"المباشرية" (Immediacy)"[3].

ويجد **محمد سالم سعد الله** في كتابه "نقد النص فيما بعد البنيوية" أن مصطلح المراوغة Indeterminacy يرتبط باللعب، "الذي يقتضي مراوغة المدلول للدال بحيث تتحول العلامة اللغوية إلى علامة عائمة (Floating) يحاول القارئ تثبتها للوصول إلى المعنى"[4].

وكما سبق وقلنا إن نظرية اللعب لا تنفصل عن نقد التمركز، لأن بتفكيك المراكز تتمتع الدوال بحركة أكبر في عملية اللعب؛ فإنها لا تنفصل كذلك عن ثنائية الحضور

---

[1] ينظر: محمد شوقي الزين: جاك دريدا، ص 212-213.

[2] المرجع نفسه، ص 213.

[3] المرجع نفسه، ص 213-214.

[4] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 151.

والغياب، "ويبرز دور ثنائية الحضور والغياب في قراءة الاستراتيجية التفكيكية الخصوصية، التي تستند إلى قراءة الفجوات والهوامش في الخبرة البديهية للحقيقة وللنصوص، فضلا عن تنشيط حركة التفكيك في تفعيل دلالة التناقضات والإزاحات المتوارية في النص"[1]. إن تكريس التفكيكية للغياب جعلها تبحث في الخبايا والأسرار والهوامش، بل وتركز على الهامش لأنها لا تؤمن بفكرة الأصل، وهذا من شأنه أن يساهم في تنشيط التفكيكية في مسارها المفتوح على اللانهائية.

وسمحت الإمكانات الهائلة لنظرية اللعب بتقديم تفسيرات متعددة واحتمالات مستفيضة، والوقوف في وجه اختزال الكتابة وتقزيم الدال، وهذا الموقف تأتى من قصدية **دريدا** في تعامله مع النص بوصفه موضوعا غير متجانس فيه قوى تعمل على تفكيكه باستمرار، ففي النص توترات وتناقضات تجعل النص يقرأ ويفكك نفسه بنفسه، فالبنى الداخلية المتنافرة تساهم في تقويض النص وتجزئته[2].

إن انبناء النص على بنى متنافرة هو ما سمح بتقويضه وتجزئته في نظر **دريدا** الذي وقف في وجه تقزيم دور الدال في الوصول إلى الإحالات اللامتناهية، إضافة إلى تركيزه على أهمية الكتابة ليس عنده فحسب بل عند كل نقاد التفكيكية. "ويبين **دريدا** أن النص لا يكون نصا إذا لم يخف قانون تأليفه، وقاعدة لعبته، ولا شك في أن تخفيض نسبة الحضور في سياسة البناء النصية تزيد من فعالية القراءة وحضور الملتقي، لأنه هو المعني بثقافة الغياب التي يقصدها النص، وهو المدرك لعملية تحول الاختلاف، وتصعيد التغاير"[3]. إن القراءة التي تريد التفكيكية الوصول إليها هي قراءة مضادة تثبت معنى لتنقضه، لتعيد مرة أخرى بناء معنى جديد، وفي كل عملية هدم وبناء يتغير مركز النص الذي يتحكم القارئ في مفاهيمه ومعناه.

---

[1] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 151.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 151.

[3] المرجع نفسه، ص 151.

4. علم الكتابة

همشت الفلسفة الغربية التقليدية الكتابة ونبذتها، واهتمت بالمقابل بالصوت (الحضور)، وتحدثت البنيوية بشكل واضح عن اللسان والكلام، لذا نجد **دريدا** يقف في وجه كل هذه التقاليد ويسعى إلى تفكيكها من خلال معطيات تفكيكية، "حيث أعاد تثمين فكرة الكتابة وحرص على إبراز أهميتها، وعارض البنيويين القائلين باختزال الكتابة وتهميشها على حساب الصوت/المركز. يشكك **دريدا** في أسبقية الكلام وإيلائه كل هذا الاهتمام، إذ لا يمكن إظهار بعض الظواهر التواصلية من خلال الكلام ولا تتخذ شكلا ظاهريا (une forme phénomnale) إلا من خلال الكتابة (أي مجسمة ومرئية) مثل الفواصل والنقط والفراغات والسكنات الكلامية وغيرها"[1].

يعد الفلاسفة الغربيون التقليديون الكتابة تشويها للحقائق لاعتمادها على الرموز التي تشوه الحقيقة في نظرهم، فمجدوا بذلك المدلول (المعنى) وغيبوا الدال. "وهذا ما يتنافى مع الكتابة لأن الكاتب يصب أفكاره على الورقة فاصلا إياها عن نفسه، ومحولا إياها إلى شيء قابل لأن يقرأ، ويتناقل بين قارئ وآخر"[2].

وأطلق **دريدا** على الكتابة مصطلح الغراماتولوجيا، ويقصد بها علم الكتابة وهو عنوان أحد كتبه، وفيه توصل **دريدا** "أنه إذا كان الكلام إطار للحضور والهوية والوحدة والبداهة، فإن الكتابة إطار الغياب والاختلاف. والتعدد والتباين، وفي ذلك نقض لمركزية الصوت"[3].

إن الكلام يتجه نحو الذات، أما الكتابة فهي تتحرك نحو الخارج، فللكتابة قوة كبيرة من خلال تأثيرها في الآخر بما تحمله من إيحاءات ورموز، "وفي الواقع يكمن الخوف من الكتابة، بوصفها أداة إجرائية تتماز بصفة استغنائها عن حضور المتكلم، ومنحها السلطة

---

[1] محمد شوقي الزين: جاك دريدا، ص 135.

[2] المرجع نفسه، ص 33.

[3] بشير تاوريريت وسامية راجح: فلسفة النقد التفكيكي، ص 82.

للقارئ في تفكيك الخطاب أو النص المكتوب، وجعل أفكار المؤلف تحت المجهر النقدي، مما تشخص عيوب الكاتب ذاته، إذ تكشف القراءة عن مكبوته، والمسكوت عنه وعن (لا شعوره)، وآلية عمل الفكر لديه. ومن هنا، سعى(**دريدا**) لتشغل الكتابة المكانة اللائقة بها"[1].

فإذا كان الفلاسفة لا يدونون أفكارهم بواسطة الكتابة خوفا من تدميرها للمقولات الفلسفية الكبرى التي يؤمنون بها ويقدسونها؛ فإن الخوف من الكتابة عند **دريدا** يكمن في كشفها للخبايا والأسرار، والسماح للقارئ بالدخول في لعبة المعنى. وفي نظره هناك نوعان من الكتابة؛ "الأول الكتابة التي تتكئ على التمركز حول العقل، وهي التي تسمي الكلمة بوصفها أداة صوتية/أبجدية خطية، وغايتها توصيل الكلمة المنطوقة. والثاني: الكتابة المعتمدة على النحوية أو كتابة ما بعد البنيوية، وهي ما يؤسس العملية الأولية التي تنتج اللغة"[2]. وتسبق الكتابة اللغة، بل وتصبح اللغة تولدا ينتج عن النص. ومن ثمة يجب علينا أن نفكر بالكتابة انطلاقا من المنظور التقليدي العقلي.

وسبق وقلنا أن **دريدا** عمل على نقد فلسفة الحضور، وبين أن نزعة العقل المركزي مرتبطة بالوجود باعتباره حضورا، "ومن هنا، فنزعة العقل المركزية هي نزعة الصوت المركزية، فهنا تقارب تام بين الصوت ومعنى الوجود، بين الصوت ومثالية المعنى. ولهذا فإن امتياز الحضور لديه بوصفه وعيا لا يتأسس إلا بوساطة الصوت، إذ إن من خصائص الصوت أن الإنسان عندما يتكلم يسمع صوت نفسه، في الوقت الذي يتكلم فيه، فهناك الكلام، وفي الوقت ذاته الإنصات للذات ولو حدث تراخ زمني بينهما، فإن الكلام لن يتم التلفظ به إلا إذا كان الإنسان قد أصبح فجأة أصم لا يسمع صوت ذاته"[3].

---

[1] سامر فاضل الأسدي: البنيوية وما بعدها، ص 393.

[2] المرجع نفسه، ص 393.

[3] المرجع نفسه، ص 393-394.

ترتبط مركزية الصوت بمركزية العقل الذي يعد الوجود حضورا، والحضور لا يقوم إلا مع الصوت؛ ولذا فإن **دريدا** قد نقد كل هذه المركزيات وأعطى للكتابة ثلاث خصائص هي:

"1. الإشارة المكتوبة هي علامة يمكن تكرارها ليس بغياب الذات التي تطلقها في سياق معين وحسب، بل أيضا لمتلق معين.

2. الإشارة المكتوبة يمكن أن تخترق "سياقها الواقعي" وأن تقرأ في سياق مختلف بغض النظر عما نواه كاتبها منها. ويمكن لخطاب في سياق آخر أن "يطعم" بسلسة من الإشارات. كما هو الأمر في حالة التضمين.

3. الإشارة المكتوبة عرضة للانزواء بمعنيين: الأول أنها منفصلة عن بقية الإشارات في سلسلة معينة، والثاني، أنها منفصلة عن "الإحالة الحاضرة" أي أنها تشير إلى شيء ولا يمكن أن يكون حاضرا فيها واقعيا"[1].

إن هذه الخصائص تلغي الفكرة الغربية التي تمجد الصوت على الكتابة أو الحضور على الغياب؛ فالكتابة هي الأصل وعلم قائم بذاته، ولا يتأتى لنا فهم الكتابة إلا بمتابعة مصطلحات: الأثر، الانتشار، التكرارية وتفاعلهم داخل النص.

1.4. الأثـر

لقد وقف **دريدا** في وجه الفلسفة الغربية التي تعلي من قيمة الصوت وتهمش الكتابة، وبالمقابل أقر بالدور الذي تلعبه الكتابة في الوصول إلى الدلالات اللامتناهية، كما يمكن أن نعتبر علم الكتابة الذي أقره نقد لثنائية (الدال والمدلول)، ودور العلامة في بناء النص، "فالدال عند **سوسير** هو تشكل سمعي وبصري، وصورة لحمل الصوت، وقد عد **دريدا** ذلك تمركزا حول الصوت، وصورة واهمة لحمل المعنى، وقد اقترح **دريدا** استبدال (العلامة) بمفهوم الأثر (trace) بوصفه الحامل لسمات الكتابة، ولنشاط الدال، وقد تحولت اللغة وفقا لذلك من نظام للعلامات – كما هي عند **سوسير** – إلى نظام للآثار – كما هي

[1] محمد شوقي الزين: جاك دريدا، ص 121.

عند **دريدا** – وتعين تلك الآثار على ترسيخ مفهوم الكتابة، وتوسيع اختلافات المعنى المتحصل من نشاط دوالها، لذلك عد **دريدا** علم الكتابة بأنه علم للاختلافات"[1].

يستبدل **دريدا** العلامة بمفهوم الأثر، أين تصبح اللغة نظاما للآثار تساهم في ترسيخ الكتابة من جهة، وتوسيع الاختلافات بين المعاني من خلال نشاط دوالها التي تدخل في صيرورة غير منتهية و"يشكل مصدر القوة في الكتابة ومصدر تشكيلها في آن واحد. عدا عن كونه يشكل الحركة الثانية، أو الفعل التفكيكي الثاني الذي يعقب حركية الاختلاف والإرجاء"[2].

يأخذ الأثر أهمية في التفكيكية بل يعتبر ثاني معطى مهم بعد الاختلاف والإرجاء اللذان يؤديان "إلى تحول الأصل إلى أثر لأصل يتضح أنه هو الآخر أثر لأصل. وهذا دليل على انتفاء وجود أثر نقي وخالص، وإنما الأثر النقي هو الاختلاف"[3]. يمثل الاختلاف الأثر النقي في التفكيكية، فلا وجود للأصل؛ فالنص يجد نفسه في حالة تفاعل مع نصوص سابقة عليه، ومن ثمة ينفي **دريدا** الأصل والحضور الذي يقوضه ويطرح بديلا له هو الأثر.

ويشير النص باعتباره نسيجا من الآثار بصورة لا نهائية إلى أشياء غير نفسها، بل إلى آثار اختلافات أخرى؛ ومن ثمة فالأثر لا يستمد طبيعته من ذاته بل يستمدها من علاقته المؤسسة مع أثر آخر (أي من بنيته الاختلافية داخل النسق). وإن هذا الأثر المبحوث عنه معلوم الوجود، مجهول الماهية؛ فالقارئ في بحثه عن الأثر داخل النص لا يعي ماهيته (الأثر)؛ لأن هذا الأخير في حركة دائمة من الجلاء والخفاء، فما يظهر إلا ليختفي مجددا[4].

---

(1) محمد سالم سعد الله، نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 152.

(2) هشام الدركاوي: التفكيكية، ص 96.

(3) المرجع نفسه، ص 96.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص 97.

يرتبط الأثر بالاختلاف، أين يتم التلاعب بين ضدي المعنى ضمن حقل الاختلاف "فالكلمات المتسمة بالنشاط الدلالي لا تظهر أبدا بذاتها دون الاختلاف والتضاد، ودون بنية العلامة التي تمنح كل مفردة شكلها وهويتها"[1].

وقد سعى التحليل التفكيكي إلى التخلص من سيطرة الكلام والصوت، وتهميش الكتابة، ومن ثمة قلب المعادلة الميتافيزيقية بإعطاء الكتابة الأساس في المقاربة التفكيكية، لذا يمكن النظر إلى الأثر وكما سبق وأوردنا بأنه "البديل للعلامة، والاختلاف المتواصل للدوال، والعملية المستمرة لتعدد المعاني، ولذلك صرح **(كيلر)** بأن الكتابة عند **دريدا** تعود إلى مزيد من الكتابة المتواصلة من دون حد معين لمعانيها، إنها بمثابة المقطوعة الموسيقية ذات المواضيع المختلفة التي يطلق عليها (Fugue)"[2].

إن الأثر حسب ما يصرح به **عبد السلام المسدي** في كتابه "قضية البنيوية" يمثل "القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص ويتصيدها كل قراء الأدب"[3].

2.4. الانتشار أو التشتيت

قدم **دريدا** مصطلحا آخر ليدعم به ممارسته التفكيكية، ويصف به تناسل المعنى وانتشاره في النص هو الانتشار أو التشتيت، "وبوقفة مع ضبط لهذا المصطلح، يذهب **محمد عناني** في معجمه إلى "الانتشار، النشر، التناثر (Dissémination) مصطلح مستمد من كتابات **دريدا**، ويعني مقدرة المعاني على الانتشار إلى ما لا نهاية،... فهو بذور معان تتوالد إلى الأبد" "[4].

إن تأسيس **دريدا** لهذا المصطلح هو تأسيس لصرح لا متناه من المعاني، والدلالات، "هذا التكاثر المتناثر ليس شيئا يستطيع المرء إمساكه والسيطرة عليه، وإنما يوحي بـ "اللعب

---

[1] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 153.

[2] المرجع نفسه، ص 153.

[3] عبد السلام المسدي: قضية البنيوية، دراسة ونماذج، دار أمية، دط، تونس، دت، ص 192.

[4] محمد شوقي الزين: جاك دريدا، ص 50.

الحر" (free play) الذي لا يتصف بقواعد تحد هذه الحرية، بل هو حركة مستمرة تبعث المتعة وتثير عدم الاستقرار والثبات ويتسم بالزيادة المفرطة"[1].

تتطلب التفكيكية تعدد المعنى، ويتم إنتاج هذا التعدد من إنتاج اللعب الحر الذي يسمح بتكثير المعنى وتفجيره بصورة غير قابلة للتصور، ويعتمد الأمر على الاختلاف بين قارئ وآخر، فبين كل قراءة وقراءة يختلف المعنى ويتشتت، فعندما يظهر الدال ويختفي يسمح بتعدد المعاني والقراءات. "وقد أسس **دريدا** لهذا الطرح في كتاب وسمه "بالانتشار" ويتكون من مقدمة، وثلاثة مقالات:

1. المقال الاول: تطرق فيه **أفلاطون** وعنوانه صيدلية أفلاطون حيث تطرق إلى الفارماكون (Pharmakom) وانتشار معناه المزدوج إلى الكلمات التي تنتسب إلى الأصل نفسه مثل: العقار، ترياق الحب، العلاج، السم، طرائق الطبخ ومكوناته. وبهذا ينتشر المعنى بينها مما يجعل تحديد معناه أمرا صعبا؛ لأنه يحدث علاقة نسب بين مفردات هذه العائلة.

2. المقال الثاني: المقامة المزدوجة ويعالج فيها **دريدا** قضية المحاكاة والنقد الأدبي وانفصاله أو اتصاله بالفلسفة.

3. المقالة الثالثة: عنونها بـ "التشتيت" إذ تحدث عن قضية المؤلف، وكيف ينتشر اسمه في نصه ليصبح نتيجة نصوصية. وبهذا يتبين مع طرح **دريدا** كيفية ممارسة الانتشار السلالي"[2]. ويظهر النص في المقالة الأخيرة كنتيجة نصوصية وليس أصلا فاعلا للنص.

3.4. التكرارية

وضع **دريدا** مصطلحا تفكيكيا آخر دعم به استراتيجيته في التفكيك هو قابلية التكرار؛ أي قابلية الدال للتكرار، وقد وضعه **دريدا** "ضد فلاسفة اللغة الذين يأخذون بمفهوم "القول الفعل" (Speech act) خاصة **جون سيرل** و**أوستن**. وكان الحوار حول "الإشارة"

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 119-120.

[2] محمد شوقي الزين: جاك دريدا، ص 51.

والدلالة، فقام **دريدا** بإثبات أن اللغة تقوم في أساسها على قابلية التكرار لا على معنى "القول الفعل" وتفريعاته. فالإشارة التي لا تقبل التكرار ليست إشارة حتى لو لم يفهمها أو ينطق بها سوى متكلم واحد، وبذلك يسقط **دريدا** شرط الحوار بين اثنين لدى أصحاب نظرية "القول الفعل" "[1].

يلغي **دريدا** وجود حدود بين نص وآخر (تداخل النصوص) من خلال مصطلح التكرارية، لذا فهي "ترتبط بتكرارية الأصل، مثل اعتماد الأثر على (الأثر الأصل)، واعتماد الاختلاف على (الاختلاف الأصل)، وتعد التكرارية أصل لكل ما يقبل الوجود، وهي شرط إمكانية إعادة الإنتاج والتمثيل والاقتباس، فضلا عن أن احتمالية التكرار هي أساس احتمالية الغياب، وتعدد المعنى، وتغييب المدلول"[2].

فما يميز الأشياء عن بعضها هو خاصية التكرار الموجود بداخلها الذي بفضله بإمكاننا أن نعيد بناء معنى جديد مع كل قراءة، كما أن التكرار هو أساس الغياب مما يسمح بتعدد المعاني، ووصولها إلى دلالات نهائية يغيب معها المدلول، كما أن التكرار هو أساس الهوية "حتى قيل: أن الهوية القابلة للتكرار هي الهوية المثالية، وبدون تكرار لا وجود للحقيقة حسب الرؤية التفكيكية"[3].

لقد أحالت مصطلحات الأثر، التكرارية والانتشار فضاءات للتشكل الدلالي لقيمة الكتابة من جهة ولتعدد المعنى واختلافه من جهة أخرى. وأثبت علم الكتابة عند **دريدا** أن الخصائص الشكلية النحوية تقبل البناء والتقويض، وقادرة على خلخلة البنية الدلالية نفسها؛ بل وأصبح النحو معادلا حقيقيا لمفهوم الكتابة في علم الكتابة. كما يمكننا القول أن

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 120.

[2] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 154.

[3] المرجع نفسه، ص 154.

علم الكتابة الذي يقدمه **دريدا** يفترض عدم وجود شيء قبل اللغة أو بعدها؛ فكل المفاهيم الميتافيزيقية المدعية لأسبقيتها على اللغة هي مجاز واستعارة[1].

5. الحضور والغياب

لقد شككت الفلسفة الغربية الحديثة في كل المقولات والأسس والمرتكزات التي قامت عليها الفلسفة الغربية التقليدية، ووصلت إلى أنه للقضاء على الميتافيزيقيا يجب وضع حد لوعي الإنسان، هذا الوعي الذي يجعل من نفسه مركزا للكون، ويرى التفكيكيون أن الفلسفة الغربية التقليدية هي فلسفة حضور ابتداء من **أفلاطون** إلى **هيغل**، وبذلك سعى **دريدا** إلى تبديد هذا الحضور[2].

واهتم **دريدا** بفكرة الحضور اهتماما كبيرا وعمل على تقويضها، فهو يرى "أنه ليس ثمة شيء يكون حاضرا ببساطة، وكل ما نعتبره حاضرا معطى يعتمد لتجديد هويته على اختلافات وعلاقات لا يمكن أن تكون حاضرة. لأن الشيء لا يحضر إلا بالاعتماد على الاختلافات والعلاقات الخارجية بوسائط مرجعية أخرى، ولما كانت هذه الاختلافات غير حاضرة، فإن هناك معنى غائب دائما"[3].

لا يمكن أن يكون الشيء حاضرا بكل بساطة؛ فحضوره مبني على اختلافات وعلاقات، وهذه الاختلافات لا يمكن أن تكون حاضرة فهي تتضمن معنى غائب. "وهذا ما لاحظه **دريدا** على الكتابات الأدبية والخطابات الفلسفية، فالنص فني ولو حضر كوجود، متكون من وحدات لغوية وكلمات وتراكيب توحي للوهلة الأولى بالمعنى العادي الذي يتشكل لدى أي قارئ من خلال القراءة الأولى له، يبقى يحتمل أكثر من هذا المعنى وأكثر من هذا التأويل الذي قد يصل إليه قارئ واحد"[4]. فإذا كانت الكتابة تحمل معنى حاضرا

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 154-155.

[2] ينظر: بشير تاوريريت وسامية راجح: فلسفة النقد التفكيكي، ص 41-42.

[3] المرجع نفسه، ص 43-44.

[4] المرجع نفسه، ص 44.

يستشفه القارئ لأول وهلة من القراءة الأولى، فإنها تحتمل عددا لا نهائيا من المعاني الغائبة.

ويكون **دريدا** بنقده لسلطة الحضور في الفكر الغربي، "قد أزال ذلك الحاجز الذي عمل لمدة طويلة على كبت المعنى والحد من انطلاقه وتعدده، فهو بمقولة الغياب التي دعا إليها، جعل من معنى النص المكتوب أو الخطاب اللغوي دائما مؤجلا غائبا، مختلفا متنوعا حسب شخصيته وثقافة كل قارئ وكل متلق، في حين قصرت ميتافيزيقا الحضور معنى الأشياء وللكتابات وحقائقها في وجودها وحضورها كشيء متجل وواضح أمام الدارس أو المتلقي"[1].

إن مقولة الغياب هي التي تفتح النص المكتوب على معاني مؤجلة، معاني لا نهائية، تتعدد بتعدد القراء وتنوع ثقافتهم. ولذا فإن ثنائية الغياب والحضور تعتبر جد مهمة في الممارسة التفكيكية لاعتمادها على حضور الدال وغياب المدلول، كما أن كل معطيات التفكيكية ترتبط بهذه الثنائية. "وتنشأ مشكلة ثنائية الحضور والغياب من اختلاف دلالة التيقن وعدمه في مفردة الاختلاف، فتعارض الدلالات التي يقوم عليها الاختلاف، وحضور الدال وتعدد مدلولاته، وغياب أو تغييب بعضها، والمتوالية المؤجلة من سلسلة العلامات اللانهائية، كل ذلك يؤكد أنه ليس هناك حضور مادي للعلامة، هناك لعبة اختلافات حسب، وهناك سعي وراء المغيب في اللغة، والمعاني المؤجلة بشكل لا نهائي، وهذا يدفع إلى الحد من هيمنة فكرة الحضور"[2].

وهناك مصطلحات ترتبط بثنائية الحضور والغياب منها المتاهة والزيادة – الإضافة، "وتسهم هذه المصطلحات حسب **إيكلتون** في تفعيل تكتيك النقد التفكيكي الذي يقوم على إظهار أن النصوص تضع أنظمتها في مطبات عديدة، ويظهر مسار هذا النقد أعراض تأزم النصوص (symptomatic)، وبنائها القائم على المتاهات (aporias)، ومأزق تصيد

[1] المرجع السابق، ص 44.

[2] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 157

المعاني، ويؤدي هذا التوجه إلى اضطراب النصوص واهتزازها، وممارسة مناقضة ذاتها بشكل مستمر "[1].

1.5. الإضافة، المكمل، الملحق

كما سبق وأشرنا أن ثنائية الحضور والغياب تأخذ أهمية كبيرة في الطرح التفكيك، بل إن كل معطيات التفكيكية تتحدث بصورة أو أخرى عن هذه الثنائية كالاختلاف والإرجاء..."إذ بواسطتها قرأ **دريدا** اعترافات **جون جاك روسوا** من خلال المفهوم الذي لجأ إليه ليعبر عن العلاقة بين الكتابة والكلام وهو ما اشتقه من (ملحق) تكملة Supplément حيث يقول إن الفعل Supplier يشير أيضا في اللغة الفرنسية إلى الإكمال والاستبدال، ومعنى ذلك أن الكتابة تكمل الكلام وهي في الوقت نفسه تحل محله"[2]. اعتمد **دريدا** مصطلح تكملة ليعبر عن العلاقة بين الكتابة والكلام فوجد أن الكتابة تكمل الكلام، وتحل محله في نفس الوقت.

أما عن مصطلح الزيادة/الإضافة فهو يتعلق بتمييز ما هو أصلي أولي عما أضيف إليه، فهذا المصطلح "سمة أساسية في هوية الأصل، والوسيلة الوحيدة التي من خلالها يتأتى للأصل أن يتحدد ويتميز عن غيره، وهذه الرؤية كانت تشكل – قبل معطيات **دريدا** – خطرا معرفيا انطلاقا من وصف حضور الكتابة على أنه تهديد مستقر داخل حضور اللفظ، بوصف الكتابة حضورا لاختلافات المعنى"[3].

بفضل هذا المصطلح يكون في الإمكان تحديد ما هو أصلي وتمييزه، الأمر الذي يجعل من حضور الكتابة حضورا لاختلافات المعنى وتعددها وهذا خطر معرفي، "وعلى هذا لابد أن تشبه الزيادة أو تختلف في آن عما يلحق بها أو عليها، ولابد أن تستدعيها حالة نقص جوهري فيما أضيف إليه، ويكون – فضلا عن ذلك – إضافة على الأصل الأولي، واعتمادا على أسبقية الاختلاف يذوب امتياز هذا الأصل الأولي وفوقيته أمام هذه الزيادة

---

[1] المرجع السابق، ص 157

[2] بشير تاوريريت وسامية راجح: فلسفة النقد التفكيكي، ص 84.

[3] محمد سالم سعد الله، نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 157.

الحاضرة"[1]. وإن الاختلاف هو ما يجعل هذه الزيادة التي أضيفت مع الأصل الأولي تذوب معه، ويفقد بذلك تعاليه وفوقيته.

2.5. المتاهة

تقوم المتاهة على شرح القراءة المزدوجة "فالتفكيك لا يسعى إلى الوصول إلى حقيقة معينة في معرض نقده للتمركز الغربي، أو أنه لا يسعى إلى تقديم بديل عن تناقضات هذا التمركز، إنما يمارس قراءة وكتابة نقدية مزدوجة تهدف للوصول إلى منطقة مغلقة تضفي التناقض على المعاني وتصبح غير قابلة للتحديد، وتكون الحقيقة الوحيدة التي يستطيع التفكيك تقديمها هي: تموضع المتاهات في ثنايا النصوص وأنظمتها الدلالية"[2]. تكشف القراءة المزدوجة أن التفكيكية لا تسعى لكشف الحقائق ولا تقديم البدائل، وإنما تريد الوصول إلى مناطق مغلقة، وأماكن تموضع المتاهات في النص.

6. تناسل المعنى

رفضت التفكيكية مقولة وجود اللغة، وأي مرجع يقول بحضور المعنى ووجوده، فهي عملت على تغييب المعنى وإرجائه وجعله نسبيا، الأمر الذي سمح للقارئ بالدخول في لعبة الدلالات اللامتناهية؛ أين يتحرر وينطلق في عملية التأويل، كما نظرت التفكيكية إلى الكتابة باعتبارها تمثل نصوصا وكتابات أخرى متناصة تجتمع فيها مختلف الثقافات والآراء والأفكار والأساليب، ومن ثمة تحتمل هذه الكتابة أكثر من دلالة وأكثر من معنى[3].

وإذا كانت الكتابة تجمع بين مختلف الثقافات والآراء، فلابد أن هذه الكتابة تمثل الانفراد والاختلاف والتميز من كاتب لآخر، "وكذلك من قارئ لآخر، وإذا كان هذا الخطاب واحدا في صيغته أو شكله فإنه متعدد في قراءاته وتفسيره، وبالتالي يكون متعددا في معناه"[4].

---

[1] محمد سالم سعد الله، نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 157.

[2] المرجع نفسه، ص 157.

[3] ينظر: بشير تاوريريت وسامية راجح: فلسفة النقد التفكيكي، ص 59.

[4] المرجع نفسه، ص 59.

وتسعى التفكيكية إلى إعادة قراءة النصوص والخطابات وتفكيك أجزائها، وهذه القراءة تكشف عن ما هو خفي وغائب في النص، ومن ثمة تعيد "هندسة معاني النص وتشكيلها تشكيلا جديدا، إنها قراءة تحولت إلى كتابة على أنقاض كتابة أخرى وهي صورة إبداعية جديدة وفق رؤية مغايرة تستهدف الكشف عن المعاني الغائبة، المعاني التي تعطي للخطاب الأدبي شرعيته في ضوء الأنساق المعرفية الأخرى"[1].

وإذا كان **سارتر** قد طرح فكرة الالتزام والحرية في عملية القراءة وفي هذا يقول: "الكتابة طريق من طرق إرادة الحرية، فمتى شرعت فيها – إن طوعا أو كرها – فأنت ملتزم. وقد يتساءل قوم: وبم نلتزم؟ إذن، ما أوجز القصد!! أو يراد بذلك أن يقيم الكاتب من نفسه حارسا للقيم المثالية كما كان عليه الكاتب"[2]. يصبح القارئ ذا حرية متى لجأ الكاتب إلى القارئ لإخراج عمله، وإذا مارس القارئ حريته فهو ينخرط في العمل ويلتزم به، ويتحمل مسؤوليته. فإن **دريدا** قد تأثر بفكرة الحرية عند **سارتر** وربطها بسلطة القارئ الذي يدخل عالم النص ويكشف عن أسراره "دون أن يقف في وجهه سلطان المؤلف وبنات أفكاره. هكذا نلاحظ أثر الفلسفة الوجودية في أطروحات التفكيكيين، يتمثل في حرية القارئ ودور الذات في إنتاج المعنى وتعدده. يضاف إلى ذلك مسألة القول بالقراءة التفاعلية أو الحوارية"[3].

وكما نعلم أن القارئ يختلف عن غيره من القراء، ويتحكم في هذا الاختلاف الثقافة وطريقة التفكير والنظر إلى الحياة وتفسيرها، وفي بعض الأحيان القارئ نفسه يناقض نفسه فإذا قرأ نصا وأعطاه تفسيرات، وأعاد قراءته مرة أخرى نجده يقرؤه بصورة مغايرة ومختلفة، الأمر الذي يفسر تعدد الدلالات والتفسيرات "هذه الدلالات سرعان ما تظهر مع الدوال، لتغيب مرة أخرى داعية القارئ إلى البحث عن غيرها. وهكذا يستمر غياب المعنى

---

[1] المرجع السابق، ص 11.

[2] جان بول سارتر: ما الأدب؟، تر، محمد غنيمي هلال، دار العودة، دط، بيروت، لبنان، 1984، ص 76.

[3] بشير تاوريريت وسامية راجح: فلسفة النقد التفكيكي، ص 24.

في النص الحاضر، ويستمر إرجاء الدوال في مدلولاتها، ليستمر القارئ بدوره في هدم النص وإنتاجه مع كل قراءة جديدة"[1].

لا يمكن القبض على المعنى في التفكيكية فهو يمثل الغياب المستمر، فما يظهر دال حتى يغيب مرة أخرى، ويبقى القارئ مستمرا في عملية البحث عن المعنى الذي يستحيل أن يصل إليه، فصيرورة البحث عن المعاني لا تتوقف والحقيقة نسبية. "والتفكيكيون بهذا الدأب عملوا على تحطيم المعنى الذي ينتج عن القراءة الأولى للنص الأدبي، وطالبوا القارئ بقراءات لا نهائية، فقد انهارت سلطة المؤلف وفتح الباب للقراءة فقط لتكون هي الأخرى إنتاجا قابلا بدوره للقراءة والمطاردة"[2].

وعقد كاتبا "فلسفة النقد التفكيكي" مقارنة بين موقع القارئ في ظل المقولات المركزية الغربية التي مجدت الصوت، العقل والحضور، وموقعه مع الفلسفة الغربية الحديثة مع التفكيكية (**دريدا** خاصة)، فقد كان "مجرد مستهلك للكتابة، يسيطر عليه المعنى الحاضر فيها: بمعنى أن قراءته هي مجرد بحث بسيط وواضح على مدلول محدد، بمجرد ما يصل إليه، ويكون مجرد معنى ابتدائي يكون دوره قد انتهى، بينما **دريدا** وغيره من التفكيكيين قد حاولوا تحويل النص الأدبي إلى سيل من الدوال لتتحول مدلولاتها كذلك إلى سيل من التأويلات اللانهائية، حيث يكون توالد المعنى مستمرا، وتتحول بذلك الكلمة الحاضرة والمجسدة بفعل الكتابة في النص، إلى أخرى غائبة عنه، وهذا ما يجعل المعاني غير ثابتة وغير مستقرة، معان مؤجلة ضمن نظام الاختلاف"[3]. القارئ في النقد الغربي القديم مجرد مستهلك يبحث عن معنى محدد حاضر وبسيط وهنا ينتهي عمله، أما القارئ الحديث فعمله لا ينتهي، وقراءاته تخضع لسلسلة غير منتهية من الدوال والمدلولات.

---

[1] بشير تاوريريت وسامية راجح: فلسفة النقد التفكيكي، ص 62.

[2] المرجع نفسه، ص 64.

[3] المرجع نفسه، ص 64-65.

يصر **دريدا** أن قراءته التقويضية عملية إيجابية ولا ترتبط بالهدمية والعدمية؛ فهي قراءة مزدوجة، قراءة أولى تقليدية تكشف عن المعاني الصريحة والبسيطة الحاضرة الواردة في النص، وقراءة تقوض ما وصلت إليه القراءة الأولى من معاني، والهدف من هذه القراءة المزدوجة هو إيجاد وشرح بين ما يقوله النص وما يخفيه (الاختلاف)[1].

وبذلك تعتمد التفكيكية خطوتين إجرائيتين هما: "التفكيك التشريحي القائم على رصد الاختلافات والمتناقضات والمعاني المتعددة اللامتناهية، وإعادة تركيبها ليس في ثوابت مقولاتية أو في شكل قواعد صورية أو بنيات مجردة كما تفعل البنيوية السردية والسيميوطيقا، بل تتم إعادة البناء عن تقويض كل الدلالات وتشتيتها تفكيكا وتأجيلا"[2]. إذن تجمع التفكيكية في تشريحها للنص كل التناقضات، الاختلافات، الدلالات والمعاني اللامتناهية، لا للوصول إلى ثوابت وإنما لإعادة تشتيت ما وصلت إليه، ليبقى المعنى مؤجلا مرة أخرى، ومن هذه النظرة لا يمكن للدال أن يندمج مع المدلول، ولذا فالمعنى غير مستقر وثابت.

يستبعد **دريدا** كل ما هو خارج عن النص، ولا يعترف إلا بحقيقة وحيدة هي الكتابة، فما ينتج المعنى هو الكتابة الخافية للوجود. و"من أبرز محددات القراءة التفكيكية للنص، سواء كان نصا أدبيا أو فلسفيا، استبعاد عناصر الحياة الواقعية بدء من المؤلف وسيرته مرورا بالإطار التاريخي والمرجعي، فلا شيء خارج النص، العبارة المشهورة **لدريدا** " Nothing is outside of the text "[3].

والنص المكتوب عند **دريدا** لا يعدو أن يكون علامات سوداء على ورقة بيضاء، و"طالما لا توجد غير العلامات السوداء في النص فإننا قد حرمنا الرجوع إلى الذات

---

[1] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 108.

[2] عبد الله خضر حمد: مناهج النقد الأدبي، ص 376.

[3] عبد المنعم عجب الفيا: في نقد التفكيك، نصوص مختارة مع مقدمة نقدية شاملة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2015، ص 55.

المتحدثة أو الذات الكاتبة أو الرجوع للوعي وإلى أي وسيط ممكن لتعيين قصد أن نعني شيئا. فكل هذه الوسائط تمت إحالتها إلى أوهام أنتجتها اللغة وهي لذلك عرضة للذوبان في التحليل التفكيكي"[1]. إن المعنى الذي يريده **دريدا** لا يوجد قبل الفعل ولا بعده، ما نبدأ في كتابته قد قرأ من قبل، ما نبدأ في قوله هو أصلا إجابة[2].

لا يعترف **دريدا** إلا بالنص في حد ذاته دون النظر إلى كاتبه، أو السياق الذي كتب فيه سواء أكان نفسيا، اجتماعيا أو تاريخيا، وقد حول **دريدا** المؤلف "إلى علامة سوداء من العلامات الأخرى توضع في أعلى أو أسفل النص أو مجموعة من النصوص "كمجسمات عمل معرف" بالتوقيع المناسب، بل حتى التراكيب أي تنظيم الكلمات في جملة دالة لا تلعب أي دور في تحديد معاني الكلمات المكونة لها إذ أنه وفقا لنموذج التمركز الكتابي graphocentrism عندما ننظر في الصفحة لا نرى سوى سلسلة من العلامات وتتابعا من الإشارات المفردة"[3].

لقد أراد **دريدا** من التفكيكية أن تحرر وتفجر طاقات الدال، ولا يتأتى ذلك إلا بالانفتاح على النص بعيدا عما ينوي قوله كاتب النص؛ فقد تجاوز **دريدا** تلك النظرة السابقة التي تعتبر النص بنية مغلقة ذات معنى تام، واتجه إلى أن النص لا أصل له فهو مجموعة نصوص متداخلة مع بعضها البعض.

نصل إلى أن ما طرحه **دريدا** يعتبر استرجاعا لمكانة القارئ المعني بثقافة الغياب التي يطرحها النص التفكيكي؛ فلقد أراد **دريدا** التأسيس للمعنى اللانهائي الذي لا يمكن السيطرة عليه أو إمساكه. إن القارئ مع كل قراءة يهدم النص ليعيد إنتاجه، وهنا يبعد **دريدا** كل ما هو خارج النص بداية بالمؤلف الذي يعتبره علامة سوداء تحتويها الورقة.

---

[1] المرجع السابق، ص 239.

[2] Jacques Derrida: l'écriture et la différence, Edition du Seuil, Paris, France, 1967, p22.

[3] عبد المنعم عجب الفيا: في نقد التفكيك، ص 239.

ثانيا: رولان بارت Roland Barth (1915-1980)

لقد رأينا في دراستنا للممارسة النقدية **لدريدا** كيف اهتم بمسألة القارئ والقراءة، بل إن الإضافة التي قدمها لنظرية التلقي تستحق الذكر، ولا يفوتنا أن نذكر ناقدا فرنسيا آخر كان له إسهامات في مجال القراءة والتلقي، ونقصد **رولان بارت** الذي شغلت دراساته النقد العالمي الحديث والمعاصر، الغربي والعربي، وشملت أعماله حقولا فكرية عديدة بين بنيوية وما بعد البنيوية. وإن "أطروحات **بارت** النقدية تمثل معطيات حرجة وغير مستقرة، لأنها خضعت لمزاج نقدي (متقلب)، فهي لا تعكس المتتالية النقدية المنتظمة له، بقدر ما توحي بالتلون الفكري والنقدي، واستخدام المقاربات الخطابية لبيان عدم قدرة النص على البوح بكل المعطيات اللامعلنة"[1].

ووجد صاحب كتاب "نقد النص فيما بعد البنيوية" أن المعطيات النقدية البارتية تقسم إلى ثلاث مراحل انطلاقا من أعماله[2].

- مرحلة ما قبل البنيوية
- مرحلة البنيوية السميائية
- مرحلة ما بعد البنيوية

حددت أعمال **بارت** ثلاث توجهات نقدية، غير أن التوجه الأخير والمتمثل فيما بعد البنيوية كان أهم مرحلة له، أين برزت آراؤه بشكل واضح، وهذا ما ظهر جليا في كتابه "س/ز*"، فقد "شكلت المرحلة الثالثة التفعيل المنهجي لمسيرة **بارت** النقدية، وفيها تحددت

---

[1] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 117.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 117.

* **سراسين** "Sarrasine" هي عنوان قصة للكاتب الفرنسي **أونوريه دي بلزاك** "Honoré de Balzac" (1799-1850)، تتجه القصة إلى تقديم سيرة عن حياة فنان نحات اسمه سراسين، وتطرح بنية كاملة من التقابل بين الذكر والأنثى، تنشأ علاقة بين بطل القصة وزمبينلا التي تمثل خصاءه هو. ومن هنا أخذ **بارت** عنوان أهم عمل نقدي له S/Z، فالسين من سراسين والزاي من زمبينلا، وهذه العلامة المائلة بينهما والمواجهة لكليهما (/) هي أولا بمثابة الأثر الذي يتركه السوط على البدن، وعلى المستوى النفسي سوط السخرية والازدراء، وثانيا سطح المرآة الذي يعكس أحدهما للآخر. ينظر: السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء، دط، مصر، 1998، ص 251.

آراؤه، وشهدت لها مواقع حيوية في الطرح الفكري والنقدي لما بعد البنيوية بسبب تبنيها لفكرة إزالة المركز، وتغيب المعنى، وإعادة صنع المفاهيم، واللعب المستمر في ممارسة تأويل الدوال واستلاب المدلول، وعد (النص جسدا) يتحمل اللذة والألم، والرغبة في استثمار الدليل في ميادين لا متجانسة. ويؤكد **بارت** على أن الانتقال النقدي المنهجي من البنيوية إلى ما بعد البنيوية هو باختصار انتقال من (العمل) إلى (النص)، ويمكن للقارئ أن يفصل بين مرحلة **بارت** البنيوية ومرحلته لما بعد البنيوية من خلال الفصل بين كتابيه: (مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد) وكتاب (س/ز)، وقد اتسمت هذه المرحلة الأخيرة بالتحليل النصي(Textal analysis)"[1].

إن انتقال **بارت** من البنيوية إلى ما بعد البنيوية هو انتقال من المعنى المحدد والمغلق والنهائي إلى المعنى اللامحدد، والمفتوح على عدد لا نهائي من القراءات والدلالات والمعاني.

*** المعطيات النقدية البارتية**

شكلت آراء **بارت** في الساحة النقدية إضافة في نقد ما بعد البنيوية لاسيما مسألة القارئ والقراءة، بل وإسهامه الفعال في إثراء التلقي ودوره الفعال في المقاربة النصية، وفي الحركة الفكرية بصفة عامة.

1. موت المؤلف

إن المؤلف هو الشخص المبدع الذي كتب وأخرج العمل للوجود، فما نقرأه من كتب تاريخية، أدبية، نفسية، اجتماعية هي نتاج عبقريته ورؤيته للوجود والحياة، ويرى **بارت** في كتابه "درس السيمولوجيا" حداثة نشأة شخصية المؤلف في المجتمع الغربي، وإن النزعة الوضعية "هي التي أولت أهمية قصوى لـ "شخص" المؤلف. ومازال المؤلف يسود مطولات

[1] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 120-121.

تاريخ الأدب، وترجمات الكتاب، واستجوابات المجلات، بل وحتى في وعي الأدباء الذين يحرصون على ربط أشخاصهم بأعمالهم عن طريق مذكراتهم الشخصية"[1].

لقد أولى المجتمع الغربي لشخص المؤلف أهمية قصوى، خاصة مع النزعة الوضعية التي سادت مجال الأدب؛ فقد سيطرت سيرة المؤلف وحياته على الساحة الأدبية والنقدية الغربية، ذلك أن "صورة الأدب التي يمكن أن نلفيها في الثقافة المتداولة تتمركز أساسا حول المؤلف وشخصه وتاريخه وأذواقه وأهوائه، ومازال النقد يردد، في معظم الأحوال، بأن أعمال **بودلير** وليدة فشل الإنسان **بودلير**، وأن أعمال **فان غوغ** وليدة جنونه، وأعمال **تشايكوفسكي** وليدة نقائصه: وهكذا يبحث دوما عن تفسير للعمل جهة من أنتجه"[2].

فسرت الأعمال الأدبية الغربية اعتمادا على المؤلف، تاريخه، نفسيته وما يحيط بها من أهواء وأذواق وعقد، وكذا المجتمع الذي يعيش فيه، وتأثير المؤلف فيه وتأثره به. وقد كانت هناك عدة محاولات لخلخلة مملكة المؤلف رغم الزعامة التي لقيها، فإذا تصفحنا الفكر الغربي الحديث نجد محاولات ظهرت قبل المناهج النصية تدعو إلى إقصاء المؤلف، وتجاهل دوره في المقاربة النصية، "الأمر الذي جعل **(مالارميه)** يعمل على إزاحة سلطة المؤلف لفائدة الكتابة، وجعل اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف. وتبعه **(بول فاليري)** مشككا بمفهوم (المؤلف) وسخر منه، وشدد على الطبيعة اللسانية (اللغوية) لعمل المؤلف، نافيا بذلك أن تكون له قصدية في النص. وأزال **(بروست)** عن المؤلف سلطته العظيمة على الرغم من الطابع النفسي الظاهر في تحليلاته، إذ أدخل تشويشا وإرباكا على العلاقة القائمة بين الكاتب وشخصياته في السرد"[3].

ومن هنا نجد أن هناك رؤية سادت ما قبل المناهج النصانية سعت إلى إزاحة المؤلف، مثل **بول فاليري** الذي يشكك بمفهوم المؤلف ودوره في الوقت الذي يؤكد على

---

[1] رولان بارط: درس السيميولوجيا، تر، ع بنعبد العالي، دار توبقال، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 1993، ص 82.

[2] المرجع نفسه، ص 82.

[3] سامر فاضل الأسدي: البنيوية وما بعدها، ص 113.

الطبيعة اللفظية للأدب، وكل محاولة للولوج لكوامن المؤلف مجرد أمر يدعو للسخرية، أما **مالارميه** دعا إلى إحلال اللغة محل المؤلف، والأمر نفسه مع **بروست** الذي ألغى المكانة العظيمة للمؤلف.

وليس ببعيد عن **فاليري، مالارميه، وبروست** نجد المذهب السريالي هو الآخر عمد نحو إلغاء المؤلف وإزاحته من الساحة النقدية، وفي المقابل نجد تشديدا على أهمية الكتابة الآلية ودورها بعيدا عن المؤلف، وفي هذا يقول **بارت** في كتابه "درس السيميولوجيا" "لنذكر في الأخير الحركة السريالية التي لم يكن في استطاعتها من دون شك، أن تعطي للغة مكان السيادة، من حيث إن اللغة، منظومة ومن حيث إن ما كانت تهدف إليه تلك الحركة هو خلخلة مباشرة للقواعد (...) لكن، لما كانت السريالية تنصح بلا هوادة بالخروج المباغت عن المعاني المتوقعة (وهذا ما كان يدعى "الهزة" السريالية)، ولما كانت تترك لليد العناية بأن تخط بأسرع ما يمكن ما لم يحظر حتى بالرأس ذاته (وهذا ما كان يدعى الكتابة الآلية)، لما كانت تقول بمبدأ الكتابة، المتعددة المؤلفين، فإنها ساهمت في نزع الطابع القدسي الذي كانت تتخذه صورة المؤلف"[1].

وبعيدا عن مجال الأدب الذي خلخلت فيه مكانة المؤلف وألغي دوره في صناعة المعنى، نجد أن اللسانيات هي الأخرى عملت على إلغاء المؤلف، فلقد "مكنت عملية تقويض المؤلف من أداة تحليلية ثمينة، وذلك عندما بينت أن عملية القول وبإصدار العبارات عملية فارغة في مجموعها، وأنها يمكن أن تؤدي دورها على أكمل وجه، دون أن تكون هناك ضرورة لإسنادها إلى أشخاص المتحدثين: فمن الناحية اللسانية، ليس المؤلف إلا ذلك الذي يكتب، مثلما أن الأنا ليس إلا ذلك الذي يقول أنا: إن اللغة تعرف "الفاعل" ولا شأن لها بـ "الشخص"؛ وهذا الفاعل، الذي يظل فارغا خارج عملية القول التي تحدده، يكفي كي "تقوم

[1] رولان بارط: درس السيميولوجيا: ص 83-84.

اللغة" أي "تستنفذه"[1]. اعتبرت اللسانيات هي الأخرى وجود المؤلف أمر فارغ، فلا يهم إسناد قول أو عبارة إلى شخص، فما هو ضروري هو اللغة فحسب.

ويذهب **سامر فاضل الأسدي** في كتابه "البنيوية وما بعدها" أن مقولة المؤلف تمتد إلى رواد الفلسفة، والمعرفة العلمية في الغرب، "التي بدأت مع العلم التجريبي بزعامة **(غاليلو)** الذي يرى "أن الإنسان هو خادم للطبيعة ومفسر لها وخاضع لنظامها، وخدمة الإنسان للطبيعة هي التي تؤدي إلى إدراك قوانينها وسيادة الإنسان عليها فيما بعد" "[2].

كما ربط كتاب "البنيوية وما بعدها" بين موت الإله في فلسفة **نيتشه** وموت المؤلف في المنظور البنيوي مع **بارت**، وفي هذا يقول **سامر فاضل الأسدي:** "وقد عبر **(نيتشه)** من خلال دعوته إلى (موت الإله) عن بداية النهاية للميتافيزيقا الغربية، وإعلانه هذا كان تمهيدا لإعلان (موت المؤلف) في المنظور البنيوي، إذ لاقت هذه الفكرة ترحيبا شديدا في الأوساط الفكرية؛ لأنها كانت تعبيرا عن اللحظة التاريخية التي يمر بها الفكر الغربي في ذلك الحين. وقد أفاد في هذا المجال مما أسماه (إرادة قوة). ثم انتقلت مقولة (موت الإله) إلى الحقل النقدي"[3]. لقد سعت فكرة موت الإله إلى صنع إنسان جديد، ورفض ميتافيزيقا تكرس التشابه، ذلك أن الطبيعة مبنية على الاختلاف، لذا فمن واجب الإنسان أن يسعى لتطوير حياته لأن الإله مات مع كل قيمه المكرسة. "وقد استثمر بارت هذه الفرضية ليحولها إلى دينامية دلالية تطال فرضية النص واستئناف فاعليته، وإعادة هيكلته (Restructuring) عن طريق فصله عن الناص والحكم عليه بالزوال"[4].

يعد **بارت** أهم ناقد تناول مسألة القارئ والقراءة في أبعادها البنيوية، ويعود اهتمامه بها "إلى بداية الستينات في سياق السجال، الذي كان على أشده بينه وبين **ريمون بيكار**

---

[1] المرجع السابق، ص 84.

[2] سامر فاضل الأسدي: البنيوية وما بعدها، ص 115.

[3] المرجع نفسه، ص 115.

[4] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 126.

R Pikar، بعد نشر **بارت** لكتابه "عن راسين" 1963: ومن المناسب الإشارة هنا إلى ذلك المقال الذي كتبه "**رولان بارت**" تحت عنوان "تاريخ أم أدب"، وقد ألحق – فيما بعد – بكتابه "عن راسين". وفيه يدعو إلى ضرورة زحزحة المؤلف عن ذلك الوضع المركزي الذي كان يحتله في الدراسات النقدية والأدبية؛ "إذ لم تعد المسألة الجوهرية الآن هي مسالة الكاتب وأعماله بقدر ما هي مسألة القراءة والكتابة". "[1].

وفي إطار الحديث عن تحول الإنسان/الناص إلى حقيقة لسانية متجسدة داخل النص، أين يتم إفراغ محتوى النص في أنظمة النص يتم "ميلاد القارئ على حساب المبدع وكفاية النص لذاته، وأن بإمكان عملية القراءة الإمساك بجوانب النص وتأويلها من دون اللجوء إلى إرشادات الناص أو خبرته أو تدخلاته التي تضع حدودا وضوابط لنشاط التلقي، لقد أصبحت فرضية موت المؤلف صيحة الحرب النقدية الجديدة التي يمكن للنقد الحديث إطلاقا الآن بكل ثقة –على حد تعبير **إكلتن**–"[2]. ومن هنا يتم ميلاد القارئ بتحول الإنسان/الناص إلى حقيقة لسانية، مما يفتح حرية التأويل والتفسير دون حاجة لهذا الناص الذي يعتبر قيدا للعملية النقدية التي تسعى للوصول إلى المعنى.

إن مسألة انسحاب المؤلف تكشف عن تغير النص الحديث تغيرا كليا، ذلك أن المؤلف يغيب على جميع المستويات، والتغير الذي نتحدث عنه هو أن الزمان لم يعد على ما كان عليه؛ فعند الإقرار بوجود المؤلف فهذا اعتراف بأنه هو ماضي كتابه، أين يضع الكتاب والمؤلف نفسيهما على خط واحد ويوزعان كسابق ولاحق[3].

إن حرية القارئ في تلقي النص تفترض أن ينعزل بشكل نهائي عن سياقات إنتاج النص وعن هيمنة المؤلف عليه، فاللغة هي من تتكلم وأي استراتيجية للقراءة ستعني استنطاق لغة النص، "وهذا مبدأ مهم في ما بعد البنيوية، لأنه جعل لغة النص هي الدليل المادي الوحيد

---

[1] محمد مريني: مدارات القراءة، ص 75.

[2] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 126.

[3] ينظر: رولان بارط: درس السيميولوجيا، ص 84.

لسبر أغوار النص، والولوج والتحليل، وبتنحية المؤلف أضحى النص هو المستند والقارئ هو الحكم من خلال تلقيه، وعندما يسبر القارئ أغوار النص في ضوء ذائقته، فإن المؤلف/الميت، سيحضر في النهاية بوصفه شاهدا متخيلا على تلك العلاقة الدافئة الفاعلة المقامة بين النص والقارئ، التي ستتكرر في كل قراءة"[1]. لقد تم التخلص من المؤلف حتى لا يقع القارئ تحت هيمنته وسيطرته، ونقصد بذلك الاسم، الشخصية والفكرة...ليعيد القارئ استدعاء المؤلف مرة أخرى ليبدي رأيه في نصه بعد تلك القراءة.

يعد الاعتراف بالمؤلف اعترافا بأنه ماضي كتابه؛ فهناك تقدم من المؤلف على الكتاب الأمر الذي يفرض على المؤلف أن يعيش من أجل هذا الكتاب، "أما الناسخ الحديث فهو، على العكس من ذلك، يواكب النص في ميلاده وهو لا يتمتع مطلقا بوجود من شأنه أن يتقدم كتابته أو يلحقها، إنه ليس موضوعا يحمل عليه الكتاب وصفة يوصف بها؛ فلا زمان إلا ذلك الذي تتم عنده الكتابة، وكل نص يكتب أبدا الآن وهنا"[2].

تصبح الكتابة من منظور **بارت** إنجازا وليس كما يزعم أتباع المذهب الكلاسيكي أنها عملية تسجيل وتقرير وتمثيل ورسم، أما بالنسبة للناسخ الحديث الذي دفن المؤلف فيجب عليه عدم الاعتقاد بأن يده لا تطاوع فكره وهواه ولا تلاحقهما، وأن يزيد من التأخير الذي يتقن به كتابته اتقانا لا متناهيا، وإنما العكس من ذلك فعليه أن يدرك أن يده منفصلة عن كل صوت وإن ما يحركها هو فعل الكتابة والنسخ، إن هذه اليد ترسم مجالا لا أصل له غير اللغة ذاتها[3].

يذهب **بارت** إلى أسبقية الكتابة وانفصالها كليا عن الصوت الممثل للمؤلف الذي زال ولم يعد لوجوده دور. إن "غياب أو زوال (الناص) يقود إلى لا نهائية الدال بمعنى التوليد الدائم المستمر داخل مجال النص وفقا لحركة تسلسلية للتداخل والتغيير، للتداعي والتجاوز، وأن

---

(1) محمد بكاي وآخرون: أهواء بارت ومغامرات البارتية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007، ص 80.

(2) رولان بارط: درس السيميولوجيا، ص 84.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 85-86.

النص يوصف بأنه تصد وانتقال مستمر بين الدوال وهو لا يتصف بذلك إن لم يحكم على المؤلف بالزوال، فالنص لا ينشأ عن رصف كلمات تولد معنى وحيدا، ومعنى لاهوتيا طبقا لرسالة المؤلف (الإله) وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض"[1]. النص الذي يتحدث عنه **بارت** هو نص تتمازج فيه العديد من الكتابات المأخوذة من منابع ثقافية متعددة، ليكون عمل الكاتب هو النقل مما سبق دون أن يكون ما أخذه هو الأصل.

واعتبر **بارت** الكتابة تجاوزا للصوت أثناء القراءة، بل إن القارئ نفسه يتجاوز ذاته، "وعبر التجاوز يتعرف الإنسان على حدوده وعلى رغباته، ويصبح النص إثارة عنيفة لآثار تحتفظ بها ذاكرة القارئ، فالنص يبقى رغم غياب صاحبه أو منتجه الحقيقي، ففيه تكتب الذات موتها، وتقع أسيرة عشقها، وهذا الأسر يحط لغة الجسد ويكسرها ليحرر اللغة من قبضتها. فالسكن في النص هو سكن ووجود في العالم وإنصات لنداء الوجود وما يقوله النص"[2]. يكتسب النص وجوده وبقاءه رغم غياب مؤلفه، ويصبح أهم شيء هو النص بما فيه من معاني وخبايا.

وفي الأخير ما يمكن قوله أن مقولة موت المؤلف جاءت من فرضية موت الإنسان الفلسفية التي نادت بها البحوث الفلسفية الحديثة المتأثرة بفرضية **نيتشه** عن موت الإله. "والنقد الذي يتبنى مقولة (موت المؤلف/الإنسان) يرد كل واقع إلى البنية من دون أن يرجع أبدا من البنية إلى الواقع الإنساني المولد لها، ولقد دعا ماركس – مثلا – إلى كون الفرد هو جملة علاقاته الاجتماعية، بمعنى تحول الفرد عند ماركس إلى علاقات البنى الاجتماعية مع بعضها البعض"[3].

---

[1] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 126.

[2] محمد بكاي وآخرون: أهواء بارت ومغامرات البارتية، ص 137-138.

[3] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 126.

2. لذة النص

أشار **بارت** إلى ضرورة تغيير طريقة التعامل مع النصوص الأدبية في المقاربات الطبيعية والوضعية والموضوعية والتجريبية، مركزا على ما يسمى باللذة والمتعة، وقد أورد **محمد مريني** في كتابه "مدارات القراءة" قولا **لرولان بارت** يوضح فيه سبب لجوئه لاستعمال مفهوم اللذة: "استعملت مفهوم اللذة بطريقة تكتيكية شيئا ما، في الظرف الذي تأكدت فيه من التقدم الكبير الذي عرفته الدراسات والأفكار والنظريات المقدمة عن الفعل الأدبي، على المستوى النظري. ولكن إدراك النص، صار بعد هذا التقدم الموسوم بالنمط النظري. تجريديا، وباردا شيئا ما لقيم ضمنية للسيطرة. ذلك ما يسمى في التحليل النفسي بالأنا العلى"[1].

وبذلك يعارض **بارت** المنحى البارد في التعامل مع النص من خلال مفهومي المتعة la jouissance واللذة le plaisir وهذان المفهومان يمثلان طرق الاستجابة للنص، ويعتبر **بارت** اللذة "قيمة انتقلت من الوصف الاجتماعي إلى مرتبة الدال. وقد ربط بين تولد الدلالة وبين إنتاج اللذة المتحصلة من النص، ولهذا الأخير صوت محدد يطلق عليه **بارت** (هسهسة Bruissement) وتقوم هذه الهسهسة على تخيل (الشبقية Erotic) الحاصلة والكائنة في معطيات النص، إذ تتحول القراءة إلى عملية جنسية يلتحم فيها الطرفان (القارئ والنص)، فالنص يمارس دوره في إعطاء اللذة، والقارئ يمارس دوره أيضا في تلقي تلك اللذة وتحليل علاماتها إلى أدلة، وقد اتجه **بارت** إلى وصف الهسهسة بـ (اليوتوبيا Utopian) لأنها تساعد في عملية التلقي على تخيل انسياب المعنى والفوز بتحصيله، ولذلك فالنص الموصوف بـ(التلذذ)- حسب **بارت** – هو النص الذي يرضي فيملأ، فيهب المتعة، إنه النص المنحدر ثقافيا واجتماعيا، ويرتبط بممارسة مريحة للقارئ عند عملية القراءة"[2].

---

[1] محمد مريني: مدارات القراءة، ص 78.

[2] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 124.

إن مفتاح لذة النص عند **بارت** هو فضاء المتعة الذي يتخلق من النص ليصنع جدلا بين القارئ والنص، فيجب على الكاتب أن يقدم نصا يسمح بمزيد من المتعة واللذة والجدل للقارئ، إن **بارت** "ينظر إلى لب عمل الكاتب وهو صناعة اللذة لقارئه، والتي تعني مزيدا من العلاقة المشوقة والجدلية بين النص والقارئ، في ضوء أن القارئ غير معلوم الشكل أو التوجهات أو المستوى لدى الكاتب، ولكن الكاتب القديم يستطيع أن يكون نصا فيه متعة الجذب ولذة القراءة"[1].

تساهم اللذة في تحقيق التفاعل بين القارئ والنص أين يتم الوصول إلى الدلالة في عملية تبادلية تكاملية بينهما، وفي حديثنا عن اللذة نجد استعمالا لمصطلح آخر بجانبها هو المتعة، وهو ما يقودنا إلى ضرورة التفريق بينهما حسب ما ورد في كتاب "لذة النص" **لبارت**. "نص اللذة: إنه ذلك الذي يرضي، يفعم، يغبط، ذلك الذي يأتي من صلب الثقافة، ولا يقطع صلته بها – هذا النص مرتبط بممارسة مريحة للقراءة. أما نص المتعة: ذلك الذي يضعك في حالة ضياع، ذلك الذي يتعب (أو ربما إلى حد نوع من الملل)، فإنه يجعل القاعدة التاريخية والثقافية والسيكولوجية للقارئ تترنح، ويزعزع كذلك ثبات أذواقه، وقيمته وذكرياته، ويؤزم علاقته باللغة"[2]. تعطينا اللذة الراحة والطمأنينة أثناء القراءة، أما المتعة فتجعلنا نعيش في حالة ضياع؛ أين لا يستقر القارئ على حال فكل ما يحيط به في حالة لا استقرار ولا ثبات.

ويزيد **جون ستروك** في الفرق بين المتعة واللذة عند **بارت**، وفي هذا يقول: "المتعة شعور عادي تماما، لا بل قد نقول إنه شعور بورجوازي يناسب الجلوس بجانب المدفأة والكتابة القابلة للقراءة lisible؛ أما اللذة فمتطرفة تثير القلق وتناسب الكتابة التي تستكتب. وهي تجربة لا توصف؛ والمتعة يمكن التحدث عنها، أما اللذة فلا، (...)، ثم إن اللذة "تضعنا في وضع الخسران، ولا تريحنا (لا بل قد تؤدي إلى إشعارنا بقدر من الضجر).

---

[1] محمد بكاي وآخرون: أهواء بارت ومغامرات البارتية، ص 81.

[2] رولان بارط: لذة النص، تر، فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص 22.

وتهز أسس القارئ التاريخية والثقافية والنفسية مثلما تهز أنساق أذواقه وقيمه وذكرياته؛ إنها تثير أزمة في علاقاته مع اللغة"[1]. نستنتج أن المتعة تمثل الكتابة القابلة للقراءة لأنها تتعلق بالكاتب، أما اللذة فإنها تناسب الكتابة التي تستكتب لأنها تتعلق بالقارئ وهي المطلوبة.

وزاد **بارت** في بحثه في الفرق بين اللذة والمتعة، وطرح عدة فرضيات حولهما. فلو اعتبر أن الفرق الوحيد بينهما في الدرجة فذلك يستلزم أن يكون التاريخ في سلم وطمأنينة، أما إذا اعتبر اللذة والمتعة قوتان متوازيتان لا تلتقيان؛ فيجب عليه الاعتقاد حينئذ بأن التاريخ ليس هادئا ولا عاقلا. وإذا نظرنا إلى الفرق من وجهة التحليل النفسي فنجد أن اللذة قابلة لأن تقال والمتعة غير قابلة للقول، إنها تقال في الداخل وممنوع أن تقال بيننا[2].

يمكننا القول انطلاقا مما أورده **بارت** عن الفرق بين اللذة والمتعة، بأنهما لا يلتقيان إلا وجعلتا التاريخ في حال لا سلم ولا طمأنينة، أما من جهة التحليل النفسي فاللذة مشروعة، أما المتعة غير مشروعة، ويواصل **بارت** في البحث عن الفرق بين اللذة والمتعة، "يتقبل كاتب اللذة (وقارئه) الحرف، وهو إذ يتخلى عن المتعة، يملكك الحق في قول اللذة والقدرة عليه: الحرف لذته وهاجسه، شأن من يحبون اللغة (لا الكلام) هواة اللغة – كتابا وكتاب الرسائل، لسانيين: إن النقد ينصب دائما على نصوص اللذة ولا يتناول أبدا نصوص المتعة"[3].

وكأن **بارت** في اتجاهه هذا المنحنى يذهب نحو إلغاء المتعة، وأن أي متعة للنص باطلة في مجال النقد، فما يجذب قارئ نصوص اللذة هو حبه لهذه اللغة لا حبه للكلام الذي يمثل المتعة، وعن قارئ وكاتب المتعة يقول: "مع كاتب المتعة (وقارئه) يبتدئ النص الذي لا يطاق، النص المستحيل. هذا النص يقع خارج اللذة، خارج النقد، إلا إذا اعتراه نص متعة

---

[1] جون ستروك: البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، تر، محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط1، الكويت، 1996، ص 101.

[2] ينظر: رولان بارط: لذة النص، ص 27-28.

[3] المرجع نفسه، ص 28-29.

آخر: لا يمكنكم أن تتكلموا "عن" مثل ذلك النص، ما في استطاعتكم هو أن تتكلموا "فيه" فحسب، على طريقته، أن تنخرطوا في سرقة أدبية ولهانة، أن تؤكدوا على نحو هستيري خواء المتعة"[1].

يعتبر **بارت** النص موضوعا للذة التي يربطها برسالته الفكرية، أما المتعة فهي حال من أحوال اللذة التي تكون مرتبطة بسعادة الإنسان، أما المتعة فهي تمثل الشقاء والضياع. وعن سبب تفريق **بارت** بين اللذة والمتعة هو "بيان أهمية النشاط الجنسي في قراءة النص، فضلا عن ايقاف أو تقليل عملية استلاب المعنى المرتبطة جوهريا – حسب **بارت** – بالاستلاب الجنسي الحاصل في الواقع اليومي، والخاضع بشكل كبير إلى لغة انتهاكية قد لا تقف عند حدود فاصلة بين الرغبة الجامحة وبين الفعل المغتصب، ولذلك ربط **بارت** بين الشفرات الجنسية وبين لغة العنف، لأن الثانية هي من نتاج الأولى"[2]. إن اللذة التي يريدها **بارت** هي التي تحيل إلى النشاط الجنسي، بل يمكن اعتبارها عنصر من عناصر الإشباع الجنسي.

ويجد **محمد مريني** في كتابه "مدارات القراءة" أن **بارت** قد ركز على علاقة الاشتهاء المتبادل بين النص والقارئ، ذلك أن القراءة تعشق العمل الأدبي وتقيم معه علاقة شهوة، فأن نقرأ العمل الأدبي ونصل إلى معناه هو أن نشتهي العمل الأدبي، ويصل **محمد مريني** إلى فكرة مفادها استفادة **بارت** في كتابه "لذة النص" و"هسهسة اللغة" من مقولات التحليل النفسي مثل: رغبة، اشتهاء، متعة، كبت...[3]

---

[1] المرجع السابق، ص 29.

[2] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 125.

[3] ينظر: محمد مريني: مدارات القراءة، ص 78-79.

تتشبع كل قراءة برغبة أو نفور عند **بارت** مما يصعب عملية القراءة، بل ويجعلها مستعجلة في بعض الأحيان، ويجد أنه لا يمكن للرغبة أن تسمى أو تقال، وفي كل قراءة شيء من الايروسية، واجتماع الرغبة مع موضوعها في القراءة ذلك هو الايروسية[1].

إن النص عند **رولان بارت** شأنه شأن الجسد يتمتع بالطابع الايروسي الذي يجذب القارئ إليه، وكون النص جسدا هو ما يعطيه صبغة مادية ووجودا يجعل القارئ يتلمسه ويدركه ويتذوقه بعباراته وألفاظه، وتجتمع في القراءة سمات عدة لها علاقة بالايروسية هي "الانزواء، السرية، انفعالات الجسد المختلطة والمتشابكة...إلخ. يقيم **بارت** نمذجة لأشكال وأساليب "الرغبة" في القراءة، هناك – في نظره – ثلاثة سبل يمكن لصورة القراءة، من خلالها امتلاك الذات القارئة:

– في الصيغة الأولى يقيم القارئ علاقة بالنص المقروء؛ يتلذذ ببعض الكلمات أو الصفحات أو المقاطع.

– في الصيغة الثانية، يكون القارئ منجذبا بالقوة إلى الأمام، ومن خلال هذا الاستهلاك المتلهف والحاد تتحقق اللذة.

– تتمثل الصيغة الثالثة في ما يسميه **بارت** "مغامرة الكتابة، القراءة هنا ناقلة للذة الكتابة"."[2].

وضع بذلك **بارت** مخططا لكيفية امتلاك النص للذات القارئة وكيف يحدث الاشتهاء المتبادل، وكيف يصل القارئ إلى مغامرة الكتابة القراءة وبذلك تتحقق اللذة.

وعمل **بارت** على ربط مذهب اللذة بالألم "لإثارة القراءة، وتحفيز أسسه الثقافية وتفعيل علاقته مع اللغة، وإيجاد حالة من التوازن في عملية التلقي بين نزعة الموافقة الثقافية مع الشكل النصي، وبين الميل إلى تحطيم الأشكال اللغوية، لذلك كان مبدأ اللذة النصية حالة

---

[1] ينظر: محمد مريني: مدارات القراءة، ص 79.

[2] المرجع نفسه، ص 79.

من الاتساق تقتضي تحويل النص أو عملية الكتابة إلى جسد (Body) يتم ممارسة فعل التلذذ مع أجزائه، وتوصف عملية القراءة بأنها حركة الجسد المتموج قياسا إلى الفعل الجنسي، وقد أطلق على عملية القراءة هذه، وتخيل النص بوصفه جسدا، وإزاحة المعاني وتحصيلها عن طريق اللذة بـ(التحرر الجنسي الفانتازي)"[1]. إن تشبيه النص بالجسد يدل على أن النص بإمكانه أن يكون دالا، مثل أن بإمكان الجسد أن يصبح دالا حاملا لرموز ودلالات، فإذا استطعنا أن نكشف خبايا النص ونهتك أسراره، فبإمكاننا أيضا أن نبحث عما في الجسد من دلالات ومعاني.

وكما سبق وتحدثنا عن علاقة لذة النص بالتحليل النفسي، نجد تأكيدا لهذه الرؤية مع **إديث كيروزيل Edith Kurzweil** التي تجد تقاربا بين آراء **بارت** و**جاك لاكان Jacques Lacan** في قولها "والحق أن مسعى **بارت** كله لا يمكن فهمه إلا بعون من التحليل النفسي الذي ينظر بعين الاعتبار إلى التداعيات الصوتية والسياقية والرمزية الآنية. صحيح أن **رولان بارت** لا يقوم بتحليل نفسي للأفراد أنفسهم بل بتحليل نفسي لنصوصهم فحسب، ولكن يلح على تداعيات غريبة كل الغرابة، وعلى نحو يبدو وكأنه يؤثر على التداعيات الفاضحة"[2].

ينظر **بارت** إلى النصوص كمحلل نفسي، فيدرس مختلف التداعيات من صوتية، سياقية ورمزية، أما عن حديثه عن لغة اللاوعي فحسب ما أوردته **إديث كيروزيل**، فإن **بارت** "يتابع ما فعله "**جاك لاكان**" الذي يتبنى –بدوره– مدخلا نصيا بارتيا (نسبة إلى **بارت**) جديدا، خصوصا في حلقته الدراسية الشهيرة عن "الرسالة المسروقة". إن كليها – على أي حال – يقرأ نصوص المجتمع المعاصر، عن طريق الإعلاء من فكرة الدال، فيما يقول كلها. ولكن إذا كان **جاك لاكان** يتجه إلى الكشف عن اللاوعي، فإن **رولان بارت** يوحد، ويعيد اكتشاف مقولاته اللاوعية أولا، ليلح على استخراج كل علاقة ممكنة تصل هذا النص

---

[1] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 125.

[2] محمد مريني: مدارات القراءة، ص 80.

بقارئه؛ فتلك هي الطريقة التي يثور بها **بارت** العلامة sign والمدلول signifier فيما يقول" "[1]. يتفق كل من **بارت** و**لاكان** في دراستهما لنصوص معاصرة واتجاههما للكشف عن اللاوعي، ويضيف إليها **بارت** البحث عن كل علاقة بإمكانها أن تصل النص بالقارئ.

وقد تحدث **فانسان جوف** في كتابه "الأدب عند رولان بارت" عن نوع آخر من اللذة، وهو اللذة الفيتشية الأكثر حسية، والمقصود بها لذة الكلمة والبريق والتفصيل يقول: "إن الفيتشية البارتية ترتبط أولا بتذوق استيهامي خاص للشيء، فالشيء المجسد والمرجعي والحسي يلون بشهوانية الكتابة التي فضلا عن ذلك مجردة وثقافية، فهو مثله مثل الجزء العاري الذي تكشف عنه الملابس حسيا، يتم نقله إلى النص بكثافة قوية"[2]. نلاحظ اهتماما مطلقا **لبارت** بما هو حسي ومجسد وملموس، وهنا تظهر أهمية القارئ في الظهور بين الحين والآخر في ثنايا النص.

ويحكم **فانسان جوف** على أن القراءة الحقيقية هي القراءة التي تقيم علاقة شهوانية مع العمل الأدبي؛ فالقراءة بالنسبة له هي فاعلية تبنين وأساسها هو الجيد، والمقصود بذلك ما يحدد القارئ بوصفه ذاتا فردية خاصة وأصلية. ويستشهد بمقتطف من كتاب **بارت** "رولان بارت بقلمه" أين يذهب إلى أن الجسد مبني على الاختلاف ولا يمكن اختزاله، وهو أيضا مبدأ كل تبنين[3].

وتختلف القراءة وتتأسس وفق اختلاف الذات التي تتصل بالنص في كل مرة؛ ففهم حمولة النص تكون انطلاقا من حمولة القارئ الثقافية ورغبته، "فالقراءة وهي تتأسس كل مرة على ذات مختلفة هي دائما وحيدة. وهكذا نفهم لماذا ينبغي أن نبحث عن اللذة النصية رغم العلاقة الأكيدة التي تقيمها مع الثقافة في الجيد الخاص لكل ذات أولا. فالحمولة الثقافية

---

[1] المرجع السابق، ص 79-80.

[2] فانسان جوف: الأدب عند رولان بارت، تر، عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، ط1، اللاذقية، سوريا، 2004، ص 153.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 157.

للنص تصل إلى القارئ وفق خصوصية رغبته، ونحن ننتقل عبر سلسلة من التوسيطات الفردية والذاتية. وهكذا فتقبل التشكيل الدال الذي يثير الإيحاء يرتكز على حركات الجيد (الآسرة أو المنفردة) أكثر مما يرتكز على الثقافة التي تشكلنا"[1]. إن ما نبحث عنه في كل عمل أدبي هو ما يؤثر فينا، ويصل إلى أعماقنا.

يزيد **بارت** من أهمية القارئ من خلال مراهنته على أن القارئ يرقص على أنغامه الخاصة لا على أنغام النص، فهو يسهم في إبداع سياقات قد تكون متفقة أو مختلفة؛ أين تصبح كل قراءة تحد لذاكرة القارئ، ويغدو النص داخليا أكثر من كونه نهائيا أو محددا. ولذا نجد ترابطا دلاليا كبيرا بين توجه **بارت** وتوجهات ما بعد البنيوية التي ترى استحالة الحياة الدلالية خارج نص لانهائي[2]. النص اللانهائي هو محط دراسة **بارت**، وبه يستطيع القارئ أن يبدع ويصل إلى قراءات متعددة انطلاقا من سياقات يكونها قد تكون متفقة أو مختلفة.

تقابل الرغبة اللذة عند **بارت**، ودور الكتابة هو ما يمنح الدليل للقارئ بأن النص ملكه ويرغب فيه، "وعلاقة الكتابة باللذة التي تنتج عن الرغبة لا تخص نصوص المتعة فقط، بل تتعلق بالكتابة عموما ولهذا يتحول **بارت** من نص اللذة إلى لذة النص. إن مقاربة الكتابة في علاقتها مع اللذة تطرح اهتماما واسعا، وهذا ما جعل **بارت** يهتم بالكتابة الأدبية أو ما أسماها الدرجة الصفر للكتابة"[3]. لقد أهمل بذلك **بارت** نص اللذة، واهتم بلذة النص وبنوع خاص من الكتابة هو الكتابة الأدبية التي ميز فيها بين الكاتب الذي يريد أن يجعل لما يكتبه معنى، والمؤلف الذي يقف اهتمامه على اللغة والكلمات.

3. النص

انهارت البنيوية لتحل محلها ما اصطلح عليه بما بعد البنيوية، وكما سبق وقلنا بأن **بارت** كان أهم فلاسفتها؛ فقد تحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، أين تم الاستغناء عن

---

[1] المرجع السابق، ص 157.

[2] ينظر: محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 125.

[3] محمد بكاي وآخرون: أهواء بارت ومغامرات البارتية، ص 139.

الكاتب بمعاييره وبناه الجاهزة إلى القارئ الذي أعطي له دور جديد في توليد المعاني، و"إن نقلة "س/ز" بالمقارنة مع التحليل البنيوي هي اكتشاف مفهوم "النص" فما هو النص؟ إنه كمية دينامية لا محدودة من الشفرات التي عن طريقها ينتج مقدارا من اللغة مقدار على تعدد المعاني. ومن المستحسن أن نذكر بأن قدرات اللغة هي أوسع مما قد يقدره الاستعمال النفعي لها. إن اللغة بالفعل لا يمكن اختزالها في الوظيفة التواصلية أو التمثيلية. فالتوليفات الشكلية واللعب بالمعاني هي أشياء، بسبب طبيعتها نفسها غير محدودة"[1].

إن حركية النص تجعله مفتوحا على عدد لا محدود من المعاني، كما أن إمكانيات اللغة لا يمكن حصرها في وظيفة معينة، و"العمل النصي بامتياز هو العمل الذي يختار استغلال كل الإمكانيات اللغوية إلى الحد الأقصى. وهكذا، يظهر الأدب إذن كحقل مميز للإنجاز النصي، لأنه يلجأ وبشكل أساسي إلى موارد اللغة المجمدة عادة بسبب الوظيفة التواصلية لها. وبعيدا أن يكون محصورا في الهدف المرجعي، فإنه يستعمل بالفعل كل إمكانيات الشيء الكلامي كي ينفتح على تعدد المعاني. ولهذا فمن المستحيل النظر إلى العمل الأدبي كبنية منغلقة على نفسها، بل من الحق أن يعرف كنقطة التقاء العديد من المركبات الدلالية التي ينتج عن تأويلها التعدد في المعاني"[2].

ينفتح النص على العديد من المركبات الدلالية ويستغل كل إمكانياته اللغوية، وهذا ما يسمح بالتعدد في الدلالات والمعاني، إن مثل هذا التحليل النصي هو ما سيطر على نقد ما بعد البنيوية، فلم تعد تحده حدود ولا تقيده قيود شأنه شأن النقد التقليدي، ففي هذا المستوى من التحليل يتم التلاعب بالمعاني، والوصول إلى مكامن النصوص وأغوارها. و"لقد اتجه **بارت** في خطته لتقديم تحليل نصي ذي نكهة حداثية، إلى عد النقد ممارسة فوق اللغة، بمعنى أن مهمة النقد لا تتحدد باكتشاف الحقائق بل الإقرار بأهليتها، أو جوازها، وأن اللغة هي نفسها ليست صادقة، أو غير صادقة، بل أن حدها يتمثل بجوازها أو عدم

---

[1] فانسان جوف: الأدب عند رولان بارت، ص 57.

[2] المرجع نفسه، ص 57-58.

جوازها، وحد جوازها هو أن تؤلف نظاما منسجما متسقا من العلامات في النص، وأكد أيضا على أن التحليل النصي يعمل على الكشف عن المعنى المجسد للقيم – سواء كانت إيجابية أم سلبية – وهو يقترح ذلك المعنى ولكن لا يحدده لأن المعنى مفتوح حسب تلقيه، والنص – كما قرر **بارت** – يتكلم وفقا لرغبات القارئ ولذلك فإن مهمة التحليل النصي ليست إعادة بناء رسالة النص بل بناء نظامه حسب"[1].

التحليل النصي الحداثي الذي يقترحه **بارت** ينظر إلى اللغة وهي تؤلف نظاما من العلامات في النص، ووظيفة هذا التحليل هو الكشف عن المعنى لا تحديده لأن المعنى مفتوح على متلقيه، فالنص يتحدث وفقا لرغبات القارئ، ويجد **عمر عيلان** في كتابه "في مناهج تحليل الخطاب السردي" أن "التحليل النصي يختص أساسا بالنصوص المكتوبة فقط، ويعمل على البحث في التشظيات والانشطارات الممكنة للنص، والتحليل النصي لا يبحث عن معنى النص أو في إعطاء معنى له، بل غايته بناء تصور متخيل لتعددية النص، وانفتاح مفترض لإدلاله signifiance"[2].

وفي سياق الحديث عن النص عند **بارت** والتحليل النصي الذي يقترحه، وجب الإشارة إلى كتاب "س/ز" الذي يعتبر أهم كتبه النقدية التي تتناول مسألة السرد فقد "اعتمد فيه أسلوبا مغايرا؛ رأى فيه النقاد أنه الخط الفاصل بين مرحلتين ميزتا حياة **رولان بارت:** إذ يمكن للمرء أن يفصل بين المرحلة البنيوية وما بعد البنيوية في أعمال **بارت** من خلال عملين لا تفصل بينهما سوى أعوام أربعة، وهذان العملان هما:

- "مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد؛" 1960.
- وكتابه الأكثر شهرة "س/ز سارازين" عام 1970.

---

[1] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 128.

[2] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، سوريا، 2008، ص 80.

ويستند الكتاب الثاني أساسا إلى الحلقات الدراسية التي كان **بارت** قد أقامها بين عامي 1968-1969، وتناول فيها بحثا مسهبا لقصة الكاتب **بلزاك** (Blazac)، عنوانها سارازين "Sarrasinne"[1].

يعتمد **بارت** في "س/ز" مقاربة جديدة غير نمطية، فلكل نص خصائصه وبنياته التي تجعله يختلف عن غيره من النصوص، والتحليل السردي الذي يقترحه لا يتعامل "مع بنية النص الكلية، بل علينا القيام بتجزئته، وتقسيمه إلى وحدات قرائية lexies؛ فالنص الدال حين يجتزئ إلى وحدات ومقاطع قصيرة، تتحطم قوة تماسكه السطحية وامتداده، مما يجعل التحليل صعبا وهذا ما يمكننا من البحث في بنيته العميقة، والكشف عن الاستراتيجية التي تمت الصيغة وفقها. فالقارئ مطالب بتحطيم شبكة النص، وإتاحة المجال لتفكيك وحداته التي تمكنه بعد ذلك من الانطلاق في القراءة بصورة تعارض الطريقة الكلاسيكية المدرسية؛ فالنص يعبر باستمرار، وبطرق شتى، عن لانهائية القراءة"[2].

إن تحليل النص في نظر **بارت** لا ينبغي أن ينظر إليه في صورته الكلية، وإنما ينبغي تقسيمه وتجزئته، ومهمة القارئ هو تفكيك النص للوصول إلى المعنى وقد طبق منهجه على قصة "س/ز" أين قسمها "إلى 561 وحدة قرائية متتالية، تتباين في طولها بين مقطع بأكمله، أو كلمة واحدة، ثم قام بتحليل هذه الوحدات القرائية في ضوء شيفرات النص الخمس التي حددها كمايلي:"[3]

1- الشيفرة الحديثة التعاقبية للأفعال المؤلفة للسرد (الأحداث) ورمز لها بـ ACT؟

2- الشيفرة التأويلية ورمز لها بـ HER.

3- الشيفرة الرمزية ورمز لها بـ SYM.

4- الشيفرة الدلالية والتي تمثل فيها الدوال (sémes) فقد رمز لها بـ SEM.

---

[1] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 71-72.

[2] المرجع نفسه، ص 73-74.

[3] المرجع نفسه، ص 74.

5- الشيفرة المرجعية وهي تشير إلى شيفرات متداولة ثقافيا، ورمز لها بـ REF.

إن هذه الشيفرات الخمس تشكل موضعا يمر من خلاله النص، وقد وجد **بارت** نفسه في حاجة ضرورية لإضافة شفرة سادسة "لقراءة نص كلاسيكي كنص سارازين، ويتعلق الأمر "بشفرة الاعتماد" C. d'accréditement التي تمكن المؤلف من تقديم سرده كسرد حقيقي. فعندما تحكي شخصية ما قصة مثلا تجد نفسها في نفس الوقت مبعدة عنها، ذلك لأنها هي مؤلفها، فتصبح حقيقية"[1].

تبنى الكتابة الأدبية بتعدد الشفرات، وهذا التعدد هو ما يكسب النص معاني متعددة وتأويلات كثيرة. كما أشار **بارت** إلى مسألة خيانة اللغة، وكيف للتحليل النصي أن يخون اللغة ويراوغها. إن "هذه الخيانة تسمح بإدراك اللغة خارج سيطرتها في ثورة دائمة، وهذه هي وظيفة النص المتشكل من نسيج الدلائل والعلامات، وقد أراد **بارت** من هذا التوجه الانفلات من فاشية اللسان وتسلط اللغة التي عدها سلطة تشريعية اللسان قانونها، وقد نسي **بارت** أنه وقع في فاشية من نوع جديد تتمثل في الاعتداء على ملكية اللغة الأزلية التي تقتضي اشتغال وحدات العلامات بعيدا عن طرق التلاعب بها وتحويل مسارها الدلالي، وما أراده هو تقديم المعنى البعيد والتلاعب بحقيقة النص وفقا لرغبات فعل المراوغة"[2].

يراوغ **بارت** اللغة ليتخلص من سيطرتها وقيودها، ويحول المسار الدلالي للغة وفقا لرغبته، وهذا ما اعتبره صاحب كتاب نقد النص فيما بعد البنيوية تعديا صارخا على اللغة التي يفترض أن تشتغل وحدات علاماتها بنظام أزلي معروف.

وقد حكم صاحب كتاب "نقد النص فيما بعد البنيوية" بأن التحليل النصي البارتي تحليل رافض لكل ما أتت به البنيوية من مقولات ومفاهيم؛ فهو تحليل تفكيكي بامتياز ويظهر التحول الفكري البارتي، "ويمكن تحديد خطوات التحليل النصي عند **بارت** بما يأتي:

---

[1] فانسان جوف: الأدب عند رولان بارت، ص 58-59.

[2] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 128-129.

1. الكشف عن الأصوات المتعددة داخل النص.

2. تصنيف المادة الدلالية في النص بالاعتماد على مكونات ثلاثة (اللسانيات، التحليل النفسي، المفاهيم الماركسية).

3. بناء نظام النص من خلال تفكيك الرموز بالاعتماد على أسس معرفية ذات منهج له أدواته في تفكيك النص"[1].

لقد طبق **بارت** الخطوات السابقة في معالجته لرواية **بلزاك** "ساراسين" ووجد بأنها ترتكز على أركان ثلاث هي اللغة، الاقتصاد والجنس. في محاولة لكشف الأقنعة الايديولوجية البورجوازية وتعريتها، وشكلت هذه الأركان تأويلا لمستوى الرمز في الرواية. إن هذه الرؤية البارتية محاولة منه لإظهار فكرة مراوغة النص، اختلافه، وتعدده؛ فهو يريد أن يبين العلاقة بين السيمائية والإيديولوجية، ويساهم في تكسير وتفكيك الرمزية الغربية وخطابها[2].

أظهر كتاب "س/ز" **لبارت** رؤية جديدة في النظر إلى النص وطريقة تحليله، لذا كان محط اهتمام النقاد، واعتبر من بين الكتابات المميزة له؛ فهو يقترح نقدا مبتكرا للمادة الدلالية والسردية دون إغفال للنص والقارئ (نقصد به عملية التلقي المرسل والمرسل إليه)، كما أن كتابه نقد صريح للميتافيزيقا الغربية ونسف لمفاهيمها. ويجد **جوناثان كولر** أن "الفكرة القائلة بأن فكر **بارت** شهد في "ص/ز" تغييرا جذريا بانتقاله من البنيوية إلى ما بعد البنيوية هي فكرة ساعد هو نفسه على تعزيزها، بيد أن الاهتمامات التي تضمنها الكتاب كانت حاضرة بوضوح في جميع أعماله السابقة"[3].

---

[1] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 129.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 129.

[3] جوناثان كولر: رولان بارت، مقدمة قصيرة جدا، تر، سامح سمير فرج، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، مصر، 2016، ص 80.

4. الكتابة

تعد الكتابة من أهم مقولات التفكيكية نظرا لأهميتها، والدور الذي حملت به، أين وقفت في وجه الصوت الذي لم يعد كافيا للكشف عن المعاني والدلالات، فالكتابة تسعى "إلى البحث عن معاني أكثر حرية حتى تصل إلى علامات تقاوم كل تقرير وتسعى للانفتاح أكثر فأكثر، فيصبح النقد كتابته على أنقاض كتابة أخرى، وفي هذا السياق يصف **بارت** الكتابة بأنها هدم لكل صوت، ولكل أصل فالكتابة هي هذا الحياد، وهذا المركب، وهذا الانحراف الذي تهرب فيه ذواتنا، الكتابة هي السواد والبياض الذي تتيه فيه كل هوية، بدءا بهوية الجسد الذي يكتب. الكتابة بهذا المعنى هي تعبير عن التفرد والتميز الإنساني من خلال احتوائها على عذابات المبدع، إنها تقيم علاقة حوارية مع القارئ من خلال انفتاحها"[1].

إن فهم الكتابة في التفكيكية يفترض أن تبني النص على الاتفاق والاختلاف، وأن تسعى للمعنى واللامعنى، "فلم تعد مهمة القارئ تقرير أفكار وحقائق جاءت في النص لأن الكاتب الأول سبقه إلى ذلك. ولكن في أن يشتق من الخطاب معنى جديدا، وفي أن يأتي بلغة ثانية تكاد تكون لغة ذلك العمل ولكن تتميز عنه. إنها الحرية في قراءة النص وإعادة كتابته لينموا بعد ذلك بالابتعاد عن كاتبه، والكتابة أكثر من هذا في تصور **رولان بارت** "تهشيم للعالم(الكتاب) وإعادة لخلقه"، إنها استعمال متميز للغة ذاتها لتغرق في الرمزية والغياب المؤجل"[2]. تمنح الكتابة حرية جديدة للقارئ تتمثل في إعادة خلق النص وكتابته من جديد، فالمعنى لم يعد موجودا عند المؤلف، وإنما ينمو مع كل قراءة بصورة مغايرة، فالقارئ يشارك في إنتاج النص مما يحقق وجودا متجددا للنص لا يفنى مع الزمن.

ومصطلح الكتابة عند **بارت** من بين المصطلحات الأكثر تشويشا؛ فهو يشتمل على معنيين متناقضين، ففي كتبه "الدرجة الصفر"، "أساطير" تعني الكتابة الاستعمال الايديولوجي والاجتماعي للغة الأدبية، كما أنها وسيط بين الإبداع والمجتمع، أما في كتبه

---

[1] بشير تاوريريت وسامية راجح: فلسفة النقد التفكيكي، ص 88.

[2] المرجع نفسه، ص 88-89.

بعد عشرين سنة "ساد"، "فوريي" و"لويولا" فإنه ينظر إلى الكتابة على أنها تحريف للخطاب الايديولوجي المهيمن، بل إن الكتابة تعبر أيضا عن تحرر ثقافي[1].

تكشف نظرة **بارت** الثانية للكتابة عن رغبته في تحقيق حرية أكبر تتجاوز بها الكتابة ما هو سائد ومهيمن، والاتجاه نحو صياغة قواعد جديدة للمجتمع أو للإيديولوجيا أو الفلسفة. "لهذا فالكتابة التي كانت في "الدرجة الصفر" مرآة للوعي البورجوازي قد اكتسبت مجدها في "ساد، مورفيي ولويولا"، فأصبحت هي اللغة المفتوحة والمتحررة والمتغيرة"[2]. في كل مرة عندما يكتب الكاتب مفردات نصه فإنه يضع وجود الأدب في حد ذاته موضع تساؤل، هذا ما تعطيه الحداثة للقراءة في تعددية كتاباتها وهو المأزق الخاص بتاريخها[3].

لم تعد الكتابة مجرد كلمات وألفاظ مسبوكة بطريقة جمالية وفنية على الورق، والمعنى موجود في ذهن المؤلف الذي تحكمه معايير وقيم تفرض عليه حدودا لا ينبغي تخطيها، وإنما أصبحت لعبة جديدة يسيرها المتلقي للكشف عن الموجود واللاموجود، ويرى **بارت** في كتابه "س/ز" "أن الكتابة ليست تواصلا برسالة تنطلق من المؤلف لتصل إلى القارئ؛ إنها، تحديدا وخصوصا، صوت القراءة بذاته: المتكلم الوحيد في النص هو القارئ"[4].

إن الكتابة التي يفترضها **بارت** تلغي المؤلف، وتؤسس لطرف جديد هو القارئ بدور رئيسي في تشكيل المعنى وإنتاجه، كما أشار أيضا إلى فكرة مفادها أن "الكتابة فاعلة متعدية؛ لأنها تعمل لصالح القارئ، لا يمارسها مؤلف، وإنما كاتب عمومي، موثق لا تكلفه المؤسسة بتملق أذواق ورغبات الزبون، وإنما بتدوين ما يمليه عليه هذا الزبون من جرد لمصالحه وللعمليات التي يدير بواسطتها، داخل اقتصاد الكشف والشفافية، أمور هذه السلعة:

---

(1) ينظر: فانسان جوف: الأدب عند رولان بارت، ص 62.

(2) المرجع نفسه، ص 63.

(3) Roland Barthes : le degré zéro de l'écriture, Edition du Seuil, Paris, France, 1972, p 45.

(4) رولان بارت: س/ز، تر، محمد بن الرفه البكري، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، 2016، ص 207.

المحكي"[1]. تصبح الكتابة فاعلة غير أنها تتعدى المؤلف إلى القارئ، هذا المؤلف الذي يكتب من أجل القارئ، يكتب للآخر حسب ما يريده وما يتذوقه، وهنا تغيب شخصيته ويلغى دوره.

5. التقويم النقدي

إن تقويم النوعية الأدبية لعمل أدبي يكون انطلاقا من معايير محددة، ويرى **بارت** أنه لا يتم التمييز بين أدب سيء وأدب جيد انطلاقا من معايير بسيطة ونهائية، وهذا الحكم أمر متعود عليه على مر الزمن[2].

والأحكام التي نصدرها على العمل الأدبي تختلف باختلاف طبيعة النص التي قد تكون طبيعية أو ثقافية أو تاريخية أو جمالية، وطرح **بارت** إشكالية القارئ وحكمه على الأعمال الأدبية سواء أكانت معاصرة أو ماضية؛ فالمعاصرة مسؤولية القارئ والذي "لا يمكنه أن يحكم أبدا على أعمال خارج الزمن الذي يعيش فيه، ولكن، وهنا تكمن وضعية ليست سلبية في شيء، إنها ترخص مقاربة جديدة جذريا للنصوص القديمة. وينبغي أن نعرف كيف نقوم أعمال الماضي وفق قاعدة المطلق الجديد. هكذا فكر **بارت** في خلق أداة نقدية أصيلة توافق المنطق الأدبي الجديد لملامسة النصوص المعاصرة، تلك التي جاءت بعد القطيعة الملارمية الكبيرة في القرن الماضي"[3].

يريد **بارت** أن يطبق هذه الأداة النقدية على أعمال الماضي مما يسمح بمقاربة جديدة لهذه النصوص القديمة، و"إن هذه الأداة التحليلية المعاصرة كما هو معلوم هي "النص" المحدد كحقل منهجي وكأداة تصويرية وكمجموعة روحية من القوانين، والمرتكز على العمل والإنتاج la production وليس على المنتوج le produit. وإذن فالتمييز بين القديم والجديد يتم تأسيسه على الأقل فيما يتعلق بالدال: إن كل لغة تصبح قديمة عندما يتم تكرارها(...)

---

[1] المرجع السابق، ص 207.

[2] ينظر: فانسان جوف: الأدب عند رولان بارت، ص 74.

[3] المرجع نفسه، ص 75.

وبالمقابل فالجديد هو الذي يشكل "المتعة". والنتيجة الحتمية للرأي القبلي هذا هي أنه انطلاقات من قراءة الأعمال الموجودة قبلا، يتم استشراف أدب المستقبل"[1].

إن النصوص الماضية هي من تعطينا نظرة استشرافية مستقبلية لأدب المستقبل؛ فأدب الماضي يلغي نفسه ليتحدث عن أدب لم يخلق بعد؛ فما نقراه هو أدب ونص المستقبل يوجهنا بحسب رغبته. و"المعيار الأساسي الذي هو بالنسبة لنا كقراء معاصرين لإنتاجية اللامحدودة للغة القيمة الإيجابية، إنما هو "النص المنسوخ" le texte scriptable الذي يشكل "النص المقروء" le texte lisible قيمته السلبية"[2].

يجب أن يعتمد تقويمنا على تجربة الكتابة، لأنها تمنح للقارئ حرية إنتاج النص، وفي هذا يقول **بارت** في كتابه "س/ز": "ما يمكن اليوم كتابته (إعادة-كتابته) هو القابل – للانكتاب. لماذا كان القابل – للانكتاب قيمتنا؟ لأن رهان العمل الأدبي (الأدب كعمل) أن يجعل من القارئ منتجا للنص وليس مجرد مستهلك فحسب.إن أدبنا متسم بالطلاق البائن والقاسي، الذي تبقي عليه المؤسسة الأدبية بين صانع النص ومستعمله؛ بين مالكه وزبونه، وبين كاتبه وقارئه"[3].

إن النص المكتوب هو نص يستطيع القارئ أن يكتبه وينتجه مع كل قراءة، وهو يتطلب تأويلا مستمرا ومتغيرا، وهنا يعطي للقارئ دورا إيجابيا يفوق دور الكاتب، وتحدث **بارت** أيضا عن النص المقروء الذي يجعل من القارئ إنسانا مستهلكا لا منتجا؛ فهو قارئ غارق في السلبية تتلخص مهمته في استيعاب الرسالة واستقبالها فحسب.

ويأخذ النص المقروء سمات النص الحداثي التي هي نفسها سمات النص الكلاسيكي عند **بارت**، فهذا النوع من النصوص كتب ليوصل رسالة محددة، ويأتي بعد ذلك دور القارئ السلبي الذي تقتصر مهمته على الإدراك والاستقبال، والأمر نفسه مع المؤلف الذي يقتصر

---

[1] فانسان جوف: الأدب عند رولان بارت، ص 75-76.

[2] المرجع نفسه، ص 76.

[3] رولان بارت: س/ز، ص 35-36.

دوره على دور الممثل الذي يقدم ويعرض الوقائع فحسب، أما النص المكتوب هو نص مفتوح ما بعد حداثي، يعاد كتابته وإنتاجه مع كل قراءة، ويتحول القارئ إلى منتج للنص يشارك الكاتب في ذلك[1].

ويضيف كل من **ميجان الرويلي** و**سعد البازعي** في كتابهما "دليل الناقد الأدبي" مجموعة من السمات والخصائص التي نستطيع بها أن نتعرف على ماهية النص المكتوب، وندركه بشكل واضح. "(1) تتم معايشة النص وتجربته على أنه فاعلية أو حيوية ناشطة للغة، فهو عملية إنتاج، وليس مادة قابلة للاستهلاك. (2) وهو نص في صراع ومواجهة مع حدود العرف والمقروئية وحدودهما لأنه يتجاوز الهرمية العرفية للنوع الأدبي. (3) وهو نص يمارس إرجاء المدلولات إرجاء أبديا عن طريق تشبثه بالدال الذي يتسم باللعب الحر، وهي سمة تجعل من المحال إغلاق النص أو انتظامه وقيامه على مركز محدد. (4) ويتألف هذا النص من مقتطفات ومرجعيات وإحالات وصدى أصوات مختلفة ومن لغات ثقافية متباينة (هي ذاتها مجهولة الأصل ولا تدل على نقطة أصل معينة). من هنا يكتسب النص تعددية المعنى التي لا تقبل الاختزال، والنص بذلك لا يسعى إلى إبراز الحقيقة وتمثيلها وإنما يسعى إلى نشر المعنى وتفجيره. (5) يأتي المؤلف إلى هذا النص ليس كأصل يبرر أو يفسر القصد والمعنى، وإنما كضيف قارئ كغيره من القراء. (6) يقوم القارئ بإنتاج هذا النص كلما قرأه وكأن عملية القراءة هي مشاركة من القارئ يقدمها للمؤلف كي ينتجا النص معا. (7) يتجه هذا النص ويفضي إلى طوباوية مغرية وإلى (متعة جنسية)"[2].

ويحكم **بارت** على النصوص المنقرئة والقابلة للقراءة بأنها "منتوجات (وليست إنتاجات)؛ تشكل الغالبية العظمى من أدبنا"[3].

---

[1] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 274.

[2] المرجع نفسه، ص 274-275.

[3] رولان بارت: س/ز، ص 37.

إن هذه النصوص تكون قابلة للقراءة لا للكتابة وهي تمثل القيمة السلبية للنصوص المكتوبة، وحكم **بارت** على النصوص الاتباعية الكلاسيكية بأنها نصوص قابلة للقراءة. أما عن كيفية الفصل بين هذين النصيين يقترح **بارت** عملية جديدة هي التأويل يقول: "ليس القصد من تأويل نص ما إعطاؤه معنى (معقولا إلى حد ما، وحرا إلى حد ما)، إنما معناه، على العكس من ذلك، تثمين وتقدير نوعية التعدد الذي جبله، لنبسط أولا، صورة تعددية ظافرة لا يتسلط علها أي قيد من قيود التمثيل(التقليد) ليفقرها. في هذا النص المثالي تتعدد الشبكات وتلعب فيما بينها، دون أن تستطيع أي واحدة منها أن تترأس الأخريات وتطغى عليها؛ هذا النص مجزة دوال، وليس بنية من المدلولات، فهو لا بداية له، إنه عكوس، قابل للانقلاب، يمكن الولوج إليه من شتى المداخل، دون الادعاء، على وجه اليقين، أن هذا المدخل أو ذاك هو الرئيس"[1].

يتمتع هذا النص بتعدد معانيه التي لا يمكن حصرها لأن المعيار الذي يحكمها هو أن لغته لانهائية؛ فالمعنى مفتوح لا يقيده قيد، ولا يحسمه حاسم. ويضيف **بارت** نوعا ثالثا من النصوص "في "بارت بقلمه" هو نوع "الممكن القبول" le receivable: "فالممكن قبوله هو غير المقروء الذي يدرك، وهو النص الملتهب، وهو الإنتاج الخارج دائما عن كل محتمل والذي وظيفته – التي يضطلع بها ناسخه ظاهريا – هي الاحتجاج على الضغط التجاري للمكتوب" "[2].

6. القراءة والقارئ

ترتبط عملية القراءة عند **بارت** بعملية الكتابة، فهي تتعلق بإعادة إنتاج ما هو مكتوب، فما يهم في عملية القراءة هو الإنتاج لا المنتوج، وفي هذا يقول **فانسان جوف:** "لكي نعيد للكتابة مستقبلها، علينا أن نقلب الأسطورة، فميلاد القارئ ثمنه موت الكاتب". إن هذا التأكيد المقتطف من مقال ظهر سنة 1968 في مجلة "مانتيا" Mantéia، يبين الرهان

[1] المرجع السابق، ص 38.

[2] فانسان جوف: الأدب عند رولان بارت، ص 81.

الحقيقي للجدل النظري الدائر حول مفهوم "المؤلف"، فرفض اعتبار النص كإنتاج محدد نابع من وعي إبداعي، ليس له من هدف سوى تحويل نظام القارئ. ومن هنا، فإن القارئ، إذا لم يكن العمل الأدبي نتاج أية هيئة عليا، هو الذي يملك إنتاج النص في حقيقته الحية"[1].

يريد **بارت** من القراءة أن تكون إنتاجية بمعناها الإيجابي، لا أن تكون سلبية استهلاكية فالقراءة عنده بأبسط أشكالها هي إعادة كتابة النص، ومشاركة الكاتب في عملية الإنتاج، ولعل اهتمام **بارت** بالقراءة هو ما جعله يركز على مفهوم الكتابة "بدلا من التركيز على مفهوم المؤلف؛ لذلك بدأ مقالته بسؤال مقتبس عن **بلزاك:** من يتكلم هنا؟ وقد وجد أنه لا إمكانية للإجابة عن السؤال، لأن الكتابة تدمر كل صوت، وكل أصل، إذ إن الكلمة المكتوبة تنفصل عن مالكها على النقيض من الكلام الذي يرتبط بقائله، ارتباطا وثيقا، وما يتبقى هو الكتابة ذات اللونين الأسود والأبيض"[2]. تعمل المقاربة البارتية على تدمير الصوت لارتباطه بالمتكلم، وتدعم الكتابة لانفصالها عن كاتبها، وانفتاحها على أفق القارئ وقراءاته المتعددة التي لا تحدها حدود.

عمل **بارت** على نفي كل العناصر التي تحيط بالمؤلف، واعتبر أن النص يتألف من كتابات متعددة هي حصيلة تلاقح لثقافات متحاورة فيما بينها، والنقطة التي يجتمع عندها هذا التعدد هي القارئ الذي هو فضاء ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة. ولكي تحقق الكتابة انفتاحها على المستقبل يجب قلب الأسطورة التي تدعمها فميلاد القارئ يقترن بموت المؤلف، ووجد **بارت** دعما لآرائه في اللسانيات التي وجدت أن عملية القول وإصدار العبارات لكي تؤدي دورها لا ضرورة لإسنادها إلى أشخاص متحدثين؛ فمن الناحية اللسانية لا يمثل المؤلف إلا ذاتا تكتب فحسب[3].

---

[1] المرجع السابق، ص 126.

[2] محمد مريني: مدارات القراءة، ص 76.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 76-77.

وأخضع **بارت** آراءه في كل من القراءة والقارئ لمزيد من التدقيق في حديثه عن كل من الناقد والقارئ والمهام المنوطة بهما، والفرق بينهما. وإذا كان النقد يتوسط العلم والقراء فـ "لا يمكن لقارئ أن يدعي "ترجمة" الأثر الأدبي بوضوح أكبر، إذ ليس هناك ما هو أوضح من هذا العمل نفسه. ما يستطيعه القارئ هو توليد معنى معين، يشتقه من شكل هو العمل الأدبي. إن الناقد "يضاعف المعاني ويجعل لغة ثانية تطفو فوق اللغة الأولى للعمل، أي أنه يقيم تلاحما للعلامات (...) يتعلق الأمر بنوع من التزييغ. ما دام من الواضح أن الأثر الأدبي، لا يرتضي مطلقا الخضوع لانعكاس محض (...)هذا من جهة. ومن جهة أخرى إن التزييغ – ذاته – تحول "محروس" خاضع لإرغامات بصرية: إذ عليه أن يحول كل شيء مما يعكسه. وألا يحول إلا وفق بعض القوانين، وأن يكون التحويل دائما في الاتجاه نفسه" "[1]. يخلق الناقد لغة جديدة على غرار اللغة الأولى مما يساهم في مضاعفة المعاني، أما القارئ فهو يولد المعاني انطلاقا من شكل العمل الأدبي.

يجد **بارت** أنه يستحيل على الناقد أن ينصب نفسه بديلا عن القارئ، "وإذا كان ذلك كذلك، فإنه لمن العبث أن يستخلص لنفسه فائدة – أو نطلب منه هذا – حين يعير لقراءة الآخرين صوتا مهما جل جلاله. وكذلك الحال، حين يجعل من نفسه قارئا يسند إليه القراء الآخرون مهمة التعبير عن مشاعرهم الخاصة، بسبب معرفته وحكمه. ولا يغير من هذا الأمر شيئا إذا صور أيضا حقوق الجماعة على العمل. ولكن لماذا؟ إننا إذا عرفنا الناقد بأنه قارئ يكتب، فهذا يعني أن هذا القارئ سيلتقي بوسيط خطير: هو الكتابة"[2].

ومن هذا المنطلق لا يمكن بأي صورة من الصور أن يكون الناقد بديلا عن القارئ، إذ ليس من المفيد أن يسمح الناقد لنفسه بإعطاء صوته لقراءة الآخرين مهما كان صوته مسموعا في الوسط النقدي، وهناك وظائف مرتبطة بالنقد والقراء ظهرت في القرون الوسطى، و"لقد أقام العصر الوسيط حول الكتاب أربع وظائف متميزة: "الناسخ" (وهو الذي

---

[1] المرجع السابق، ص 77.

[2] رولان بارت: نقد وحقيقة، تر، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، مصر، 1994، ص 115.

ينسخ دون إضافة). و"المصنف" (وهو الذي لا يضيف من أشيائه شيئا أبدا). و"الشارح" (وهو الذي لا يتدخل من تلقاء نفسه في النص المنسوخ إلا ليجعله مدركا). وأخيرا، "المؤلف" (وهو الذي يعطي أفكاره الخاصة، معتمدا على سلطات أخرى)"[1].

إن هذا النظام قد وضع لغاية وحيدة وهو الإخلاص للنص القديم، لأنه النص الوحيد المعترف به، ومثل هذا النظام ينتج نظاما قامت الحداثة برفضه. ثم راح **بارت** يؤكد الوظيفة الشارحة للناقد وفي هذا يقول: "والناقد ليس سوى شيئا آخر سوى "الشارح". ولكنه يملأ هذه المهمة تماما (وهذا يكفي لعرضه): فهو، من جهة أولى، مرسل، يقود مجددا مادة مضى العهد بها (وهذه المادة كثير ما احتاج إليها: ألم يكن **راسين**، في نهاية الأمر، مدينا بشيء ما **لجورج بوليه**، و**فرليين لجان بيير ريشار؟**). وهو من جهة ثانية، عامل. فهو يعيد توزيع عناصر العمل مجددا، وبشكل يكسبه نوعا من الذكاء، أي يكسبه نوعا من المسافة"[2].

يظهر الناقد كشارح بدورين فهو يعيد إرسال نص مضى العهد عليه، وإحياؤه بعد إعادة شرحه، أما الدور الثاني فهو العامل الذي يعيد توزيع عناصر العمل مجددا. وتحدث **بارت** عن انفصال آخر بين القارئ والناقد يقول: "فبينما نحن لا نعرف كيف يكلم القارئ كتابا، نجد أن الناقد مضطر أن يتبع "لهجة" معينة. ولا يمكن لهذه اللهجة إلا أن تكون ذات صبغة تأكيدية. وكذلك، فإن الناقد يستطيع أن يشك بنفسه، وأن يتألم بألف شكل وقد ينصب هذا على نقاط غير محسوسة تأتي من مراقبيه الأكثر عداء. وهو لا يستطيع، في النهاية، إلا أن يلتجأ إلى كتابة ممتلئة، أي إلى كتابة تقريرية. وإنه لمن العبث أن يزعم المرء تجنب العمل المؤسساتي الذي يؤسس كل عمل كتابي على اعتراضات من التواضع، والشك، أو الحذر. فنحن نرى هنا إشارات منظمة، كغيرها من الإشارات. وهي لا تستطيع أن تضمن شيئا"[3]

---

[1] رولان بارت: نقد وحقيقة، ص 116.

[2] المرجع نفسه، ص 117.

[3] المرجع نفسه، ص 117.

للقارئ طرقه وأساليبه التي يستعملها في قراءته للنص حيث يعتمد على لهجة تأكيدية، ويؤسس عمله على مبدأ الشك والتواضع والحذر، كما يجد **بارت** أنه من الضروري على الناقد أن يتمظهر بالعديد من الأشكال التي تدرك بصورة غير محسوسة من مراقبيه ويشك بنفسه. بالإضافة إلى تركيز الناقد على الكتابة التقريرية.

ولا يمكن اعتبار القراءة مضيعة للوقت بأي حال من الأحوال، ذلك أنها تعمل على موضوعها، وتقرأ عددا غير محدد من الآثار، وإن القارئ وهو يعيد خلق النص فإنه يخضع لميكانيزمات الكتابة، كما أن بعض مظاهر القراءة تتبع من خصوصيات الخطاب الأدبي وفي المقام الأول من فعل القراءة ذاته[1].

وتحدث **بارت** أيضا عن أهمية القراءة الأدبية التي تساهم في فهم الحكاية وملاحظة العلاقات الضمنية التي تقع بين مختلف مستويات العمل، وفي هذا أورد **فانسان جوف** قولا **بارت** حول القراءة الأدبية: "إن فهم السرد لا يعني فقط تتبع الحكاية، بل يعني أيضا التعرف على طبقات فيها، ويعني إسقاط التسلسلات الأفقية "الخيط" الحكائي على المحور العمودي المضمر. إن قراءة (أو سماع) سرد ما ليست المرور فقط من كلمة إلى أخرى، بل والمرور أيضا من مستوى إلى آخر"[2].

لا يمكننا الوصول إلى المعنى إذا اهتممنا فحسب بالتتابع السردي وتابعنا الخيط الحكائي في بعده السطحي؛ "فالقراءة باعتبارها تجربة لا يمكن أن تنجز تماما إذا اكتفت بالمستوى السطحي"[3].

هناك قراءة في العمق تلك التي توصلنا إلى المعنى وتجعل من تجربة القارئ ذات فاعلية، "إن النص لا يفكر إلا في إعطاء اللذة للقارئ، وهذا هو المطمح الذي يؤسس

---

[1] ينظر: فانسان جوف: الأدب عند رولان بارت، ص 126.

[2] المرجع نفسه، ص 127-128.

[3] المرجع نفسه، ص 128.

تعبيره، وإن صوت الكتابة ليختلط بشكل مطلق مع صوت القراءة"[1].

إن القراءة تقدم لنا العمل خارج الظروف التي أنتج فيها، فيحدث تفاوت زمني بين زمن الكتابة وزمن القراءة، ومن شأن هذا التفاوت أن يعطي كل السلطة للقارئ ويعمد إلى إلغاء المؤلف؛ فالنص في مادية تدوينه يفترض قراءة تؤسسه كإنجاز للحظة التي تحدد كل كلام ومن هذا المنظور يعبر العمل الأدبي وعن طريق القراءة عن ذاتي "أنا" فالكاتب نفسه وهو يقرأ بطرق مختلفة، يبدو وكأنه يضم هدفين مختلفين هنا "ذات الكلام" وهناك "ذات الآخر"، إن ذات الكاتب يبدو وكأنها سجينة خطاب لانهاية له[2].

تشكل القراءة مثلها مثل الكتابة إنتاجا وعملا، فما تقدمه الكتابة من أشكال يعتمد عليها القارئ للوصول إلى المعنى، ويميل العمل الأدبي إلى العمق والغموض وينفر من الوضوح والسطحية، "فالقراءة الواضحة تمنع المتقبل من أي اختراع وتجمد قدراته على الإبداع"[3]. إن البساطة تغلق الأفق أمام القارئ وأمام تعدد المعاني، وتحدد إبداعه بل وتقضي عليه.

ربط **بارت** بين القراءة والتسمية؛ فالقارئ وهو يحلل ويعيد بناء النص أو يسرد يسمي، وهذه التسمية هي جزء من اللغة التي يستعملها القارئ. ويواصل بارت الحديث عن التسمية والمعنى يقول في "س/ز" "ومن الناحية الإجرائية، فإن المعاني التي أعثر عليها لست "أنا" الذي اكتشفها، أو آخرون، وإنما علامتها النظامية: فلا حجة أخرى عن قراءة ما غير نوعية نظاميتها ومكابدته، أو بعبارة أخرى، غير حجية اشتغالها. الواقع، أن القراءة عمل لغة. القراءة عثور على المعاني، والعثور على المعاني تسمية لها؛ لكن هذه المعاني المسماة محمولة نحو أسماء أخرى؛ الأسماء تتنادى، يدعوها بعضها البعض، وتتجمع، وتجمعها يريد من جديد أن يتخذ له اسما: أسمي، أمنح الأسماء وألغيها، وأعيد؛ هكذا يمر النص؛ إنه تسمية في حالة صيرورة، وتخمين (اقتراب) لا يكل، وعمل كنائي"[4]. وبهذا

---

(1) فانسان جوف: الأدب عند رولان بارت ، ص 129.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 129-130.

(3) المرجع نفسه، ص 130.

(4) رولان بارت: س / ز، ص 45.

يعتبر **بارت** العثور على المعاني تسمية لها، وهذه التسميات محمولة نحو تسميات أخرى، ثم تتجمع الأسماء لتأخذ أسماء جديدة وتلغي أخرى وهكذا. وخلص إلى أن النص ما هو إلا تسمية في حالة حركية وعدم توقف.

وتسعى القراءة للخروج بمعاني، هذه المعاني هي تسميات. والقراءة أيضا تحويلات دلالية في جمل النص، تتسم بالتذبذب والتردد؛ فإذا أردنا البحث في معنى معين، تتداعى مجموعة من الكلمات والمدلولات، فتذهب القراءة في هذا الحال نحو التعدد والإيحاء اللامحدود.

وعن العلاقة بين القراءة والعمل والرغبة يرى **بارت** أن القراءة تحب العمل وتقيم معه علاقة أساسها الرغبة؛ "فالقراءة، هي رغبة العمل، والرغبة هي أن يكون المرء هو العمل، ولذا، فهو يرفض أن يتجاوزه إلى أي كلام يقع خارج كلام العمل نفسه: والتعليق الوحيد الذي يستطيع أن ينتجه قارئ محض، والذي قد يبقى له، هو المحاكاة (كما يدل على هذا مثل بروست العاشق للقراءة والمحاكاة). وإن الانتقال من القراءة إلى النقد هو تغيير للرغبة. أو هي رغبة، ليس في العمل، ولكن في لغته الخاصة. ولكن هذا يعيد العمل إلى رغبة الكتابة التي خرج منها"[1].

إن قارئ **بارت** منتج وإيجابي، "ويقترح استغلال طاقات النص ومكوناته بعيدا عن القراءة التأويلية التي تبحث في النص عن شيء منشود قبليا، وعن التصور المسبق "الماسلف" دون أن يخفي صعوبة التعامل مع النص الأدبي لكونه يحمل دلالات متعددة متباعدة أو متقاربة ولكونه فضاءا هائلا لتولد البنى وتفاعل المعاني، ولكونه يتعامل في إطار تشكله مع لغة غير اعتيادية تنبني على الإيحاء والانزياح"[2]. وبهذا يتجاوز **بارت** كل رؤية وتصور مسبق في عملية القراءة، ويركز جل اهتمامه على النص الأدبي الذي يعترف بصعوبة التعامل معه لانفتاحه على التعدد الدلالي.

---

[1] رولان بارت: نقد وحقيقة، ص 118.

[2] إبراهيم الحجري: في التحليل النصي لرولان بارت، مجلة علامات، العدد 75، المجلد 15، جدة، 2005، ص 377.

وأراد **بارت** أن يضع مذهبا للقراءة في مقال له بعنوان "عن القراءة" نشره ضمن كتابه "هسهسة اللغة"، وفيه اعترف بصعوبة وضع قواعد وشروط للقراءة مما دفعه إلى الاستعانة بلسانيات **دو سوسير**، فلقد انطلق من مفهوم الملاءمة التي هي "وجهة النظر التي نختار أن ننظر بواسطاتها"[1]، ووجد بأن الملاءمات القديمة لا تناسب القراءة؛ ففي حقل القراءة لا مكان لملاءمة الأشياء ولا ملاءمة المستويات، "فقد يأتي شيء، بشكل قانوني، يشوش تحليل الأشياء ومستويات القراءة، فيؤدي بهذا ليس فقط إلى فشل كل بحث عن الملاءمة في تحليل القراءة، ولكن ربما أيضا إلى فشل مفهوم الملاءمة نفسه"[2]. كما أشار **بارت** أيضا إلى مفهوم الكبت وعلاقته بإرادة القراءة الناتج عن الضغوطات الاجتماعية أو تصنع المكتبة الذي يصنع فشل الرغبة في القراءة، إضافة إلى أنه تحدث عن الرغبة (شبق القراءة)، وكذا الذات والمقصود بها القارئ الذي "لن يفك الرموز ولكنه سيضاعفها، ولن يحل الشفرات ولكنه سينتج، وسيكدس اللغات"[3]. إن القراءة التي يريدها **بارت** مرتبطة ارتباطا وثيقا بالذات، ولا تتواجد دونها، ف "كل قراءة تصدر عن ذات"[4]، ونجده بهذا المنحى يتجه نحو الإقرار بوجود علم للقراءة أو سيميولوجيا القراءة.

7. اللعب

إن الأدب هدم، وإذا كان الهدم ذا وظيفة نقدية فإن له مظهرا لعبيا، وبذلك فمن حق القارئ معايشة النص باعتباره لعبا، فلا يتضمن الأدب المعارف، وتقنية تمثيل الواقع بل هناك قوة ثالثة له هي السيميوطيقية الحقة والتي تعني اللعب بالعلامات بدل القيام بهدمها، وبالإضافة إلى الفائدة الثقافية من القراءة نجد للقراءة فائدة أخرى هي لذة اللعب الذي

---

[1] رولان بارت: هسهسة اللغة، تر، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، سوريا، 1999، ص 46.

[2] المرجع نفسه، ص 48.

[3] المرجع نفسه، ص 57.

[4] المرجع نفسه، ص 57.

يتمظهر في نمطين: نمط بنائي ينبني على ميكانيزم النص، ونمط خارج، نصي متعلق بالتجربة الشخصية للقارئ[1].

ويظهر المظهر البنائي في تعدد الأصوات وتراكب الشفرات، أما المظهر خارج–نصي فلا يتعلق بالكتابة وإنما بعلاقة القارئ بالعمل الأدبي. يكون النص في حالة خمول وكمون، ويأتي القارئ لينجز هذا النص بمساعدة الكتابة التي تفرض نفسها باعتبارها تعددية مفتوحة. وبهذا فالقارئ هو من يحرك النص ويخرجه من جموده وكمونه، وحسب **بارت** يمكن أن نجرب "خمسة أنماط من المقاربات المختلفة. فبالإمكان قراءة النص "قراءة انتقائية" (أن نسجل العلامة التي تثيرنا شخصيا في الصفحة)، أو "قراءة تذوقية" (القبض على جانب من جوانب الكتاب نتذوقه في كليته)، أو "قراءة حرفية" (قراءة النص قراءة خطية وفق الاستعمال)، أو "قراءة مدققة" (وزن كل كلمة في النص بأقصى دقة وتركيز)، أو "قراءة تاريخية" (قراءة الكتاب بوصفه يندرج في واقع تاريخي). إن القارئ إذن هو القطعة الأساسية في اللعبة النصية التي لا يمكن أن تعمل من دونه"[2].

ويتحقق اللعب الشخصي للقارئ إزاء الكتابة في إعادة قراءة العمل الأدبي (القراءة الثانية)، إن هاته الأخيرة "تضع المعرفة المسبقة بمنافذ القصة خلف شفافية العقدة (التوتر)، وبها يغطي القارئ الأول النص، ذلك القارئ النهم والجاهل؛ هاته القراءة الأخرى– تمنعها، بدون حق، القيود التجارية لمجتمعنا، حين تلزم القارئ بإتلاف الكتاب وإهماله نهائيا، بذريعة أنه فقد بكارته، مستهدفة من وراء ذلك شراء كتاب جديد"[3].إن الهدف من إعادة القراءة هو اللعب الذي يضاعف الدوال دون أن يصل إلى مدلول نهائي.

تشعر الذات باللذة اللعبية من خلال نظرتها الاسترجاعية على النص، وتبدو هذه اللذة هي الأساس لفاعلية إعادة القراءة/الكتابة التي قام **بارت** بتطبيقها في "س/ز". "إن اللعبة التي

---

[1] ينظر: فانسان جوف: الأدب عند رولان بارت، ص 142.

[2] المرجع نفسه، ص 143–144.

[3] رولان بارت: س /ز، ص 222.

يلعبها القارئ مع العمل الأدبي هي هذه الحالة بعيدة عن أن تكون لعبة فارغة. فـ "الأنا" التي تنعكس على النص من خلال حجم الدوال، هي نفسها متعددة الكلام (فالذات ليست إلا المصلحة المعقدة من التأثيرات المتعددة)، وما يحدث داخل لعبة الكتابة/القراءة هو تفاعل الشفرات. والقارئ، وهو يعيد خلق النص يقوم حتما بتشكيل ذاته وبنائها إنه "يتحرك ذاتيا"[1].

ويشتغل اللعب الذي يقوم بين شفرات النص وشفرات الأنا على المستوى اللاوعي، فأن نقرأ كما يقول **بارت** هو أن نجعل جسدنا يشتغل (الجسد في التحليل النفسي يسبق ذاكرتنا ووعينا) استجابة لعلامات النص، ولكل اللغات التي تعتبره. إن القارئ هو هذه الذات المبعثرة والمجزأة التي سبق وكشف عنها التحليل النفسي، وهو في تشكله من شفرات متعددة وتكلمه لغات متعددة لا يستطيع أن يختزلها في خطاب وحيد، كما أن القراءة تعد لعبة المتخيل، فكل قراءة تتأسس على ذات وعند انطلاقها تكون مغمورة بمتخيل وتاريخ هذه الذات؛ فبنية النص ليست إلا دعامة اللقاء بين الأنا وصورتها، وهذا المتخيل يشتغل داخل القراءة كما هو الحال في التجربة المؤسسة لمرحلة المرآة التي قدمها لاكان[2].

إن موقع متخيل القارئ متواجد في العلاقة بين الدال والمدلول، لا في العلاقة بين الدال والمرجع. "وهكذا يتم اللقاء بين تجربة القارئ وتجربة الشيزوفيريني. فالأول يرفض المرجع كما يرفض الثاني الواقع. والتفكيك الذي يقوم به الاشتغال النصي داخل العلامة (وهو تجزيء العلاقات المألوفة بين الدال والمدلول والمرجع) يمكن القارئ من الانفصال عن سطح الواقع لينتقل إلى مستوى آخر، هو مستوى الإنتاجات الاستيهامية. والأدب، لأنه في إمكانية كونه حمقا بالتحديد، هو متعة ولذة انزياح عن القاعدة"[3]. ومن هنا يشهد القارئ على سلوك

---

[1] فانسان جوف: الأدب عند رولان بارت، ص 144-145.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 145-146.

[3] المرجع نفسه، ص 147.

منحرف شبيه بذلك الذي يتحدث عنه التحليل النفسي، وهذا الانحراف هو جدلية الرغبة والانتظار المنشطة لكل رغبة في القراءة.

إن التجربة النفسية التي تنبني عليها كل قراءة هي ما أسماه **فرويد** بانغلاق الأنا التي تعني أن للنفسية موقفين تجاه الواقع الخارجي؛ موقف يأخذ الواقع بعين الاعتبار وآخر يشكك بالواقع ويقوم بتغييره بإنتاج الرغبة، فالقارئ ومع علمه بأن النص يحوي كلمات فحسب ومع ذلك يتأثر بها كما لو أنها تمثل الواقع[1].

إن المظهر الاستيهامي في القراءة أمر محسوم لا يمكن أن نعترض عليه، ويمكنه التحقق عندما تتلبس شخصية القارئ بإحدى شخصيات العمل الأدبي، أو أن يحس القارئ بأنه هو الكاتب نفسه، كما أن القارئ بإمكانه معايشة وقائع النص الأمر الذي يعطي لخيالاتنا وجودا وحقا. "إذن، فالقراءة يمكن أن ينظر إليها كمعادل لعبي للتحليل النفسي. فالإنجاز النصي والعلاج النفسي لهما آثار متشابهة، وقصيدتهما تكمن أقل في تحقيق هدف ما من كمونها في الحركة ذاتها لسيرورتها، حيث تخرج الذات منهما دائما وقد تحولت"[2].

لا ينتهي العمل الأدبي لأنه مرتبط بالناحية الجمالية، كما أن التحليل النفسي لا يمكن أن ينتهي لارتباطه بالذات البشرية، وكل منهما يسعى للوصول إلى حل المشكل وتحويله.

8. البينصية

تعد البينصية من بين المصطلحات البارتية التي لها شأن في الدرس النقدي نظرا لأهميتها خاصة ضمن مسألة القراءة، وقبل ذلك يجب التحدث عن تاريخ التناص فقد "حل محل ما يعرف بـ "تواصل المعارف الذاتية Intersubjectivite"، وحقل تطبيقاته ليس ببعيد عن المجال التقليدي لـ "نقد المصادر"، كما "أثار مصطلح التناص اهتماما كبيرا في الأوساط

---

[1] ينظر: فانسان جوف: الأدب عند رولان بارت، ص 148.

[2] المرجع نفسه، ص 151.

(النقدية) الغربية، ذلك أن الإجراءات التي تضمنها بدت كتعويض منهجي لنظرية التأثير التي قامت عليها أساسا الأبحاث في الأدب المقارن"[1].

أما جذورها فهي تعود إلى الناقد الروسي **ميخائيل باختين** في حديثه عن الحوارية، "واستمد **باختين** أسس نظريته من دراسات في الرواية خاصة ما أنتجه الكاتبان الروسيان "**تولستوي؟**، و"**ديستوفسكي**"، ففي عام 1929 أصدر **باختين** كتابه "شعرية ديستوفسكي"، وفيه بين أن روايات **ديستوفسكي** تتميز بتعدد الأصوات Polyphoniques، والأصوات هذه هي صدى لروايات أخرى تتقاطع في روايات **ديستوفسكي**"[2].

إن الرواية المتعددة الأصوات تسمح للقراء بأن يندمجوا مع السرد ويدلوا بآرائهم وتلغي بذلك الصوت الأحادي الذي يقف في وجه تعددية المعنى، ونجد أن **باختين** لم يستعمل كلمة التناص بل تحدث وباستفاضة عن مصطلح الحوارية، "وهو ما ستقوم **جوليا كريستيفا** بالتقاطه وتطويره وإعطائه اسما جديدا هو التناص L'inter textualité، وكانت إلى حدود كتابها "ثورة اللغة الشعرية" La révolution du langage poétique دائمة الحديث عن هذا المصطلح، وأوجه استعماله" "[3]. وعليه يعود الفضل **لجوليا كريستيفا Julia Kristeva** في تقديمها لمفهوم الحوارية تحت اسمي النصوصية وعبر النصوصية في النقد الغربي المعاصر.

واعتمدت **كريستيفا** في تقديمها لمصطلح التناص على الرواية القروسطية Jehan de saintre، وهي تعني بالتناص تفاعل نصي يحدث داخل نص واحد، أو تقاطع يحدث داخل النص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى. وقد شاع تعريفها للتناص باعتباره التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة، كما أنها تربط الوظيفة التناصية

---

[1] محصول سامية: إشكالية المصطلح والمفاهيم، مجلة دراسات أدبية، العدد 1، الجزائر، 2008، ص 65.

[2] المرجع نفسه، ص 66.

[3] المرجع نفسه، ص 66.

بإيديولوجية النص فتعطيه مختلف الدلالات سواء أكانت تاريخية أو اجتماعية وتسمح له بالتحرك داخل الثقافة والمجتمع[1].

يتشكل نص جديد قوامه نصوص أخرى سابقة عليه؛ ففكرة التناص من هذا المنطلق تلغي أبوة النص؛ فالكاتب أو المؤلف لا ينطلق في كتابته من العدم، فلابد وأنه في البداية يستخدم لغة متعارفا عليها، إضافة إلى أن الأفكار والعادات والأذواق التي يتحدث عنها هي نتاج تعامله مع المجتمع أو اكتسبها من خلال مطالعته للكتب. وقد تناول **بارت** مصطلح التناص بعد أن تخلت عليه تلميذته **كريستيفا** في مقالته حول "موت المؤلف" وكتابه "س/ز" ففي "سنة 1975 بدأ مفهوم التناص، حيث أصبغ عليه **رولان بارت** الصفة الرسمية في مادة نظرية النص من الموسوعة العامة Encyclopedia univeralis، كمادة تدخل التأليف الموسوعي، ومن هذا التاريخ صار مفهوم التناص أمرا مقبولا، ولكن مع الاحتفاظ دائما، بحق المراجعة" "[2].

يحدث تفاعل بين النص والقارئ، وبين النص واللغة، ويقوم النص بالتأليف بين الكلمات المستمدة من نصوص أخرى من خلال تقنية الهدم والبعثرة وإعادة التوزيع للنصوص السابقة، ويقترح **بارت** كخلاصة لنظرية النص أن كل نص هو مناص؛ أي أن هناك نصوص حاضرة فيه في مستويات مختلفة ضمن أشكال قابلة للتعرف عليها بصورة متزايدة أو متناقصة، وهذه النصوص الحاضرة نصوص من الثقافات السابقة أو الثقافة المحيطة[3].

يصبح النقد نسيجا من صيغ غير معروفة الأصل أو النسب؛ فهو نص ممزوج بثقافات متعددة ومتداخلة فيما بينها "لا يمكن استحضارها إلا بواسطة القارئ ودون حاجة إلى استحضار المؤلف. أو يعني ذلك أن وحدة النص لا تستمد وجودها من أصله بل من النهاية

---

[1] ينظر: محصول سامية: إشكالية المصطلح والمفاهيم، ص 68.

[2] المرجع نفسه، ص 69.

[3] ينظر: ناتالي بيغاي: ما هو التناص ؟، ترٍ، عبد الحميد بورايو، مجلة المعنى، العدد 2، 2009، ص 378.

التي ينتهي إليها وهي القارئ وهذه هي الطريقة الوحيدة بحسب تصور "**بارت**" التي يكون فيها للنص مستقبل وتستوجب بالتالي أن يمرر حكم الإعدام على المؤلف"[1].

إن أصل النص لم يعد مهما، فما يهم هو القارئ الذي بواسطته نكتشف ما حوى النص من تمازج ثقافي، وهنا وجب – كما سبق وذكر **يوسف نور عوض** – أن نحكم بالإعدام على المؤلف. ونجد **عبد العزيز حمودة** في كتابه "المرايا المحدبة" قد تحدث عن التناص عند **بارت** بشكل مستفيض، ولكنه آثر الحديث بداية عن النصية لأنه من خلالها يمكننا فهم البينصية. حيث يرى أن النصية مرتبطة بالبنيوية والنقد الجديد من خلال مفهومه عن الوحدة العضوية، واتفاق هذين الأخيرين حول ضرورة تحليل النص من الداخل، غير أن الأهم بالنسبة إليه أن النصية تعني أن "النص الأدبي منتج مغلق فهو نسق نهائي يمكن تحليله وتفسيره في ضوء علاقته كنسق بالنسق الأكبر أو نظام النوع الذي ينتمي إليه ويحدد قواعد تشكيله"[2].

وفي المقابل يجد أن البينصية نقيض للنصية، "فالنص ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا. ولكنه يحمل آثار traces نصوص سابقة، إنه يحمل رمادا ثقافيا. وحيث إنه غير مغلق ومحمل بآثار نصوص أخرى، من ناحية، وحيث أن القارئ هو الآخر يجيئه بأفق توقع تشكله، في جزء منه على الأقل، النصوص التي قرأها، من ناحية أخرى، فمعنى ذلك في حقيقة الأمر أنه لا يوجد نص. ما يوجد هو "بين نص" قط، ذلك الكائن المتغير والمراوغ الذي ينتجه الحوار بين المنتج الأول والقارئ. وبهذا يصبح التناص الأساس الأول "لانهائية" المعنى في استراتيجية التفكيك"[3].

فلا معنى من دون بينصية عند **بارت**؛ فهذه البينصية تمثل قمة التمرد التفكيكي على المعنى الواحد، ويدور التناص عنده حول محورين، أحدهما يتعلق بالنص والآخر بالتلقي.

---

[1] يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، ص 46.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص 316-317.

[3] المرجع نفسه، ص 316-317.

وفي إطار حديثه عن موت المؤلف، وانتفاء القصدية، وميلاد النص في القراءة، يؤكد أن التناص يتحدد داخل وعي القارئ الذي من دونه فالتناص لا وجود له. فصحيح أن للكاتب معجمه اللغوي الخاص ومخزونه المعرفي، ولكن في الحقيقة أن ما كتبه ليس إلا كتابات مركبة من ثقافات عدة، وبهذا فالنص ليس إلا نسقا من الدوال مأخوذة من المستودع البينصي للغة والقارئ هو مكان هذه التعددية[1].

وتقوم البينصية عند **بارت** على العلاقة بين النص الفردي وما يسميه هو الكتاب الأكبر the book، "وهو الكتاب الذي يضم كل ما كتب بالفعل. أي أن النص الحاضر يحمل في شفراته بقايا وآثار وشذرات من ذلك الكتاب الأكبر، وأنه جزء من كل ما تمت كتابته"[2].

وتمثل هذه الشفرات والآثار والشذرات ما تمت معايشته وتجربته من قبل، "ولما كان النص جزءا من الكتاب الأكبر الذي يضم كل ما تمت كتابته بالفعل في السيرة والتاريخ والميتافيزيقا والفلسفة ...إلخ فإنه يصبح مغلقا – بمعنى يختلف عن إغلاقه البنيوي، تماما – بحيث يمكن القول إننا لا نحتاج إلى شيء خارج النص، لأنه لا يوجد خارج النص في المقام الأول. كل ما هناك هو التناص فقط"[3].

يصبح النص مغلقا عن كل ماهو خارجي؛ لأنه في الأصل لا حاجة لما هو خارجي، فكل شيء موجود في النص على إثر التمازج الثقافي الحاصل فيه، بل نستطيع القول لا شيء خارج النص، فما يجب فعله حقا هنا هو الإيمان بحقيقة التناص الذي يجعل من المستحيل الفصل بين النص والتاريخ الثقافي الذي يحضر بقوة في النص، أو الفصل بين النص وأفق توقع القارئ المبني على معرفة سابقة بهذا التاريخ الثقافي، وبهذا تصبح مهمة القارئ مع التناص أن يجعل كل آثار، وشذرات النصوص السابقة تظهر وتتكشف.

---

[1] ينظر: عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص 323.

[2] المرجع نفسه، ص 324.

[3] المرجع نفسه، ص 324.

لقد أحدث **بارت** نقلة نوعية في الدرس النقدي عندما نادى بموت المؤلف وميلاد القارئ، هذا الأخير الذي غيب لسنوات كعنصر فاعل ومشارك في صناعة المعنى، ومن هنا ارتبط استقبال النص بالقارئ وبعملية القراءة. ويمكننا القول بأن جل ما ذهب إليه **بارت** في توجهه الما بعد بنيوي هو دعوة للإعلاء من القارئ، ودوره في فهم النص وتفسيره وتأويله بعيدا عن السياقات الخارجية، وبعيدا عن المؤلف.

II. التفكيك في الولايات المتحدة الأمريكية وعلاقته بالقراءة

بدأ التفكيك في فرنسا التي تعتبر المهد والميلاد لهذا المنهج النقدي، لينتقل إلى أمريكا بفضل محاضرات **دريدا** التي ألقاها "في جامعة ييل وجونز هوبكنز، هذه الأخيرة التي شهدت ميلاد المؤتمر الأول للتفكيك عام 1966 لتسود بذلك التفكيكية الساحة النقدية الأمريكية في السبعينات، ويتأثر بها العديد من المؤلفين والنقاد لتهيمن بذلك أفكار **دريدا** على الساحة الأدبية وخاصة على النقاد الرومنسيين والناقمين على موجة النقد الجديد ولاسيما أن الدراسات التفكيكية قد أعادت الشك في العملية النقدية لتعود إلى الذات الكانطية عودة نسبية وهذا لا يمنع وجود معارضين مثل التفكيك صدمة لهم"[1].

لقد لقيت أفكار **دريدا** تقبلا في الولايات المتحدة الأمريكية لاسيما مع نقاد الرومانسية، لكون التفكيكية تدعو إلى الشك في كل العملية النقدية السابقة، ومع ذلك يوجد معارضين لم يتقبلوا ما جاء به من أفكار ومفاهيم.

ويرى **بيير زيما** أن "ممثلي التفكيكية الأمريكيين ورثة جامعيين للنقاد الجدد. ذلك أن الهيمنة المؤسسية التي مارستها مدرسة النقد الجديد، بعد الحرب العالمية الثانية، حلت محلها خلال السبعينات والثمانينات هيمنة للتفكيكية التي بدأ اندفاعها في جامعة يال"[2].

---

[1] بشير تاوريريت وسامية راجح: فلسفة النقد التفكيكي، ص 93.

[2] بيير ق. زيما: التفكيكية، دراسة نقدية، تر، أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1996، ص 109.

يحكم **بيير زيما** على نقاد التفكيكية بأنهم كانوا ضمن مدرسة النقد الجديد لهيمنة هذه الأخيرة على الساحة النقدية قبل موجة التفكيكية، ونشير أن كتابات **دريدا** قد أثرت بشكل واسع في الجامعات الأمريكية خاصة مجموعة نقاد ييل "Yale" وهم **بول دي مان، ج هيليز ميلر، جيفري هارتمان،** و**هارولد بلوم.**

إن دور **بول دي مان،** و**هارولد بلوم** في الساحة النقدية الأمريكية كان كبيرا، إضافة إلى اسمين آخرين ساهما في بيان عقبات التحليل التفكيكي ونقده وهما: **جوناثان كلر** و**باربارا جونسون.**

ونجد بعض النقاد المعاصرين ممن اتجه إلى استئصال الطفيليات التي لحقت التفكيكية ولا تنسجم مع الأهداف والغايات التي ولد التفكيك من أجلها، ونتيجة لذلك حصر التفكيك في الجامعات الأمريكية كمؤسسات للنقد الرئيس، والشك الكامل، والرغبة في امتلاك كل نتاجات التفكيكية، وقد أطلق على مثل هذا الاتجاه اللاتفكيك (Anti-deconstruction) وهو نزاع حول امتلاك كل أطياف التفكيك[1].

سبق وذكرنا نقاد جامعة ييل والذي يجمع بينهم هو محاولة إنعاش طروحات **فرويد،** إلا أن كل ناقد من هؤلاء له ميزته الخاصة من خلال ما قدمه للدرس النقدي من إضافات.

"بول دي مان ←——— تحديد جوهر النص من خلال مناطق العمى والبصيرة.

هارولد بلوم ←——— تحكم الغنوصية في عملية القراءة.

جيفري هارتمان ←——— الاهتمام بوعي القارئ، وإنتاج المعنى.

هسلر ميللر ←——— فهم حالة القلق واللااتزان النصي.

جوناثان كيلر ←——— الكشف عن مجمل اللعبة التفكيكية.

[1] ينظر: محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 198.

باربارا جونسون ←——— علاقة التفكيك بالممارسات النقدية القريبة منه في تعامله مع اللغة"[1].

1. بول دي مان Paul De Man (1919-1983)

يعد **دي مان** ناقدا تفكيكيا له وزنه في الساحة النقدية لمزجه بين الأدب والفلسفة شأنه شأن **دريدا** في ذلك، وفي ظل حديثه عن التفكيك "يشير **دي مان** إلى أن النقاد محكومون عند الحديث عن ترجمة التفكيك إلى تفكيك الترجمة، فالتفكيك نفسه يشكل عملية ترجمة لا تنتهي من لعبة الدوال، التي لا تحيل إلى مدلولات مستقرة، والنقد عنده هو إمكانية التخلص من الذات، ونبذ عالم الاختزال الوجودي، ونسيان حضور الذات أمام حضور نوع من الذات المتعالية التي تتحكم في العمل، وإمكانية التحكم هنا تتمثل في عملية السيطرة على تعدد المعاني، ومحاولة تجاوز الدلالة الواحدة تبعا لمبدأ الاختلاف المتحكم في مسار تفسير النص"[2].

يتحدث **دي مان** عن تفكيك الترجمة التي لا تنتهي من لعبة الدوال ولا تصل إلى مدلول نهائي، كما يشير إلى حضور ذات متعالية متحكمة ومسيطرة على تعدد المعاني، ويتقصى أثر **نيتشه** في قوله برجحان البعد البلاغي للمقال على بعده المنطقي والصرفي، "وحين يؤكد في The Resistance to Theory (مقاومة النظرية) أن "الصعوبات لا تظهر إلا حين لا يعود بالإمكان تجاهل الآثار الابستيمولوجية للبعد البلاغي للمقال (...)". إن العنصر البلاغي، الذي سبق أن حلله **نيتشه**، هو الذي يجعل كل مفهمة منهجية مستحيلة والذي يعرض العوائق التي ينبغي أن تواجهها كل نظرية أدبية. لأن النص المسمى أدبيا "ليعطي الأولوية للوظيفة البلاغية على حساب الوظيفتين الصرفية والمنطقية" "[3].

---

[1] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، 199.

[2] المرجع نفسه، ص 199.

[3] بيير زيما: التفكيكية، ص 110-111.

اهتم **دي مان** بالبعد البلاغي للمقال وبتحاور البعد الصرفي والمنطقي، كما أن الاهتمام بالبعد البلاغي من شأنه أن يعرض العوائق التي يمكن أن تعترض النظرية الأدبية بوصفها تمثل علم البلاغة، وبوصفها مقالا تصويرا تحكمه الاستعارة.

إن المكون البلاغي والمجازي في رأي **دي مان** هو ما يجعل اللغة وسيطا لا يمكن الاعتماد عليه في تقرير الحقائق، وهو في هذا المنحنى يتبع **نيتشه** – فالبلاغة تخرب باستمرار الأنظمة المجردة للأجرومية والمنطق–، أين يحاول الأدب أن يتجنب بعض الخطابات التي تحاول كبت البلاغة أو نكرانها كالنقد الأدبي والتاريخ الأدبي[1].

تعتمد البلاغة على كل من إمكانيات الاستعارة والمجاز التي تحيل الحقائق إلى وهم وتحيل الوهم إلى حقيقة، ومن هذا المنطلق تصبح البلاغة تهديدا بما يسمى سوء القراءة؛ لأن كل ما ستصل إليه هو في الحقيقة انحراف لا يصل إلى أي نتيجة، وفي هذا المقام يؤكد **دي مان** "على تعدد القراءات الموجهة لاقتناص دلالات المجاز والاستعارة وتنوعها، فضلا عن اختلاف المستويات القرائية تجاه النصوص، وهنا تنشأ عملية سوء القراءة"[2].

المجاز والاستعارة مفتوحان على قراءات لا نهائية تؤدي كلها إلى سوء القراءة ومن ثمة سوء الفهم، "ويرى أيضا أن دراسة اللغة الأدبية لن تتطور إلا إذا تخلصنا من حالات سوء الفهم التي تعرقل سير المعاني، ولكنه – وعلى خلاف **دريدا** – لا ينسى تحديد العلاقة بين الناص والقارئ، التي أغفلها **دريدا** ولم يعترف بوجودها، ويذكر **ديمان** أن هذه العلاقة هي علاقة درامية تفاعلية (دراما حديثة، نصية ودراما تفاعلية بين القاص والقارئ) وأن الناص هو مستودع المعنى كله، فهو قادر على اللعب بالقارئ، ومسيطر في الوقت نفسه على

---

[1] ينظر: ماهر شفيق فريد: ما وراء النص، اتجاهات النقد الأدبي الغربي في يومنا هذا، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، مصر، 2016، ص 273.

[2] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 199.

المعنى من حيث إخفائه وإظهاره"[1]. يجعل **دي مان** للناص وظيفة كبيرة باعتباره مصدرا أساسيا للمعنى؛ فهو يسيطر على المعنى من خلال إمكانية إخفائه وإظهاره للقارئ.

تهدف التفكيكية إلى تقويض الميتافيزيقا الغربية وميتافيزيقا الحضور ومركزية اللوغوس؛ فقد قوضت الحضور الذي يقصد به حضور الذات والآخر، والمفاهيم والمدلولات...ومن ثمة نسفت التأويل القائم على وجود مدلول نهائي، وكرست بالمقابل مفهوم الغياب وما يحيل إليه من دلالات لا نهائية، ونجد **دي مان** "يدعو أيضا إلى مفهوم السلبية (اللاوجود) بوصفه غيابا – وهو التقليد الذي سيطر على الفكر الغربي كله – ويقتضي هذا المفهوم إمكان تملك أو إعادة تملك الوجود بوصفه حضورا، ولذلك اتجه **دي مان** إلى عد النصوص الأدبية، نصوصا نقدية لكنها محاطة بصفة (العمى)، وتحاول القراءة النقدية أن تفكك هذا العمى، وجعل اللامرئي مرئيا"[2].

وقد قام **دي مان** بقراءة مجموعة من النصوص النقدية والفكرية، وبين من خلال هذه القراءة المفارقة التي يقبل بها هؤلاء الكتاب والنقاد إلى البصيرة بعد حالة العمى الذي كانوا عليه، "فهم يتبنون منهجا أو نظرية تتضارب تماما مع الاستبصارات التي ينتهون إليها"[3].

إن انطلاقة هؤلاء النقاد تختلف عن النهاية التي يصلون إليها؛ فهم ينطلقون وفق منهج أو نظرية تكون مختلفة تماما عما سيصلون إليه من استبصارات، و"لقد وجد **دي مان** وأقرانه في الشعر الرومانتيكي دعوة مفتوحة إلى التفكيك، بل إن الرومانتيكيين يفككون كتابتهم حين يثبتون أن الحضور الذي يرغبون فيه غائب دوما سواء في الماضي أو في المستقبل"[4]. ومن هذا المنطلق اختار **دي مان** كغيره من التفكيكيين الشعر الرومانتيكي لتوافقه مع

---

[1] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 199-200.

[2] المرجع نفسه، ص 199.

[3] ماهر شفيق فريد: ما وراء النص، ص 274.

[4] المرجع نفسه، ص 275.

المنطلقات الفكرية للتفكيكية؛ فالرومانسية دائمة الانشغال بالحضور الذي يأخذ صفة الضياع ماضيا أو مستقبلا.

إن الناقد عند **دي مان** لا يقول فقط ما لا يقوله النص، بل إنه يقول شيئا لا يعنيه أصلا، وهذا من منطلق أن علم دلالة التأويل لا يخضع إلى نظرية معرفية ثابتة لذا لا يمكن اعتبار التأويل علميا، وبغض النظر عن أن ما يقوله الناقد يرتبط جوهريا بالعمل أو أنه مجرد إضافة، ما يهم هو أن هذه العملية التأويلية تعدل فهمنا للعمل لتصبح النظرة الخاطئة نظرة إبداعية[1].

وتظهر أعظم لحظات عمى النقاد وقت يضعون افتراضاتهم واعتقاداتهم عن العمل، هي اللحظات التي يصلون فيها إلى داخلية النص ويحققون أعظم بصائرهم[2]، يريد **دي مان** أن يحدد موقع نقطة العمى في النص (عمى التعبير)، ويستكشف المعنى ويصل إليه (بصيرة).

ويرى الناقد **أورتوين دوغراف Ortwin de Graef** أن هناك نمطين من القراءة يتعايشان لدى **دي مان** الواحد في علاقته بالآخر؛ فهناك النمط الوجودي، والنمط البلاغي، فنجد **دي مان** في المرحلة الأولى يتحدث على النزاع بين القراءات القائمة على مقولات الوجودية، أما المرحلة الثانية فتقوم القراءة عنده على مقولات بلاغية[3].

يتعلق النمط الأول للقراءة بفكرة الوحدة النصية، أما النمط الثاني يكون للبلاغة فيه دور أساسي، و"إن **أورتوين دو غراف** يخلص إلى اعتبار أن أي فصل صارم بين نمطي القراءة هذين ليس ممكنا، لكونهما يتعايشان في تحاليل هجينة تسيطر عليها في الوقت ذاته المقاربة الوجودية وعلم البلاغة"[4]. ومن هنا نستخلص أنه لا يمكن الفصل بين هذين النمطين

---

(1) Paul de Man: Blindness and Insight, Oxford University Press, New York, USA, 1971, p 109.

(2) Ibid, p 109.

(3) ينظر: بيير زيما: التفكيكية، ص 114-115.

(4) المرجع نفسه، ص 115.

(النمط الوجودي والنمط البلاغي)؛ فهما يتعايشان في ظل تحاليل تعتمد المقاربة الوجودية وعلم البلاغة.

2. هارلود بلوم Harold Bloom (1930-2019)

يعد **بلوم** من أهم النقاد التفكيكيين، ودوره لا يقل أهمية عن الدور الذي لعبه **دي مان** في إعادة قراءة الشعر الرومانتيكي، فقد انطلق **بلوم** من فكرة "قلق التأثير" "فعنده أن كل القصائد الجديدة إنما هي استجابة – بالموافقة أو المخالفة – لقصائد سابقة، وما من شاعر يستطيع أن يخلق بمعزل عن تراثه السابق. وإنما الشاعر الشاب مدفوع دائما بغيرة خلاقة من أسلافه ورغبة في مناقشتهم والتفوق عليهم. وهو يشعر دائما بقلق مخامر من ألا يستطيع إضافة الجديد إلى الموروث ومن ثم يعمد قاصدا إلى "إساءة قراءة" قصائد السابقين و"تصويبهم" لكي يخلي مكانا لنفسه على الساحة الشعرية، يزاحم به حضورهم الكثيف الذي أسبغ عليه الزمن حرمة وقداسة"[1].

يريد **بلوم** أن يجعل لكل شاعر علاقة بمن سبقه (سلفه)، مع شعوره الدائم بالتأثر بالموروث والرغبة في إضافة الجديد عليه مع قلق بعدم القدرة على الإضافة الأمر الذي يضطره إلى إساءة قراءة قصائد السابقين وتصويبهم وكأنه وجدهم مخطئين كي يأخذ مكانته بين الشعراء، ويجد **بيير زيما** ضرورة فهم فكرة التأثير وفكرة إساءة القراءة أو إساءة الفهم التي تحدث عنهما **بلوم** الذي يرى "إن الشاعر القوي (strong poet) يكيف نص السابق (الأدب) مع حاجاته الأدبية والجمالية الخاصة به بهدف التخلص من التأثير المشل الذي تمارسه عبقرية الأب. ليست القراءة البلومية ضرورية موضوعيا، أي يمليها النص وفقا لمتطلبات الأخلاق التفكيكوية، بل هي إذا إساءة فهم (إساءة قراءة) لا واعية وإرادية في الوقت ذاته، تمليها حاجات النفس الفردية لدى الشاعر أو القارئ المتوسط. و"إساءة الفهم"

[1] ماهر شفيق فريد: ما وراء النص، ص 276.

هذه ليست مجرد "قراءة مغلوطة"، بل هي تكييف شخصي ومتحيز، يمكن مقارنته بما يسميه **روبير اسكاربيت** "خيانة خلاقة" "[1].

يأخذ الشاعر من قصائد السلف وفقا لحاجات النص الأمر الذي يخلصه من التأثير المشل الذي تمارسه عليه عبقرية نصوص السلف، فهذه القراءة التي يمليها النص وفقا لمتطلباته هي إساءة فهم بل وإساءة قراءة، وتبدو دون وعي الشاعر وإرادية في نفس الوقت فهي خيانة هادفة، فالفهم عند **بلوم** نوع من إساءة الفهم، لذا يؤكد "أن الطريقة الصحيحة لقراءة النص هي السعي إلى إساءة قراءته، وأن القراءة نوعان: القراءة الضعيفة التي تقابل (Reading)، والقراءة القوية التي تقابل Writting وأن القراءة الكفيلة ببيان دلالات التحيز والاختلاف هي القراءة الثانية التي يطلق عليها **(جيرالد كراف)** التأويل السلبي: (Negative Hermeneutic)، ويشارك **بلوم** في هذه القراءة، كل من: **هارتمان، دي مان، وبارت، وميللر**، و**دريدا**"[2].

ويرتبط قلق التأثير بإساءة الفهم – هذا المصطلح الذي ابتدعه **بلوم** لوصف آليات التأثير الشعري –، ولكي نصنع الشعر حسب **بلوم** يجب إساءة قراءة (إساءة فهم) خلاقة للأعمال السابقة. وإن إساءة الفهم التي تقوم جزئيا على رومانس الأسرة عند **فرويد** وتؤكد التناص، تبين النضال الذي يمارسه الشاعر ليتخلص من قلق التأثير والضغط من الأسلاف[3].

يلجأ الشاعر لإساءة الفهم ليتخلص من ضغط موروث الأسلاف عليه، ومن قلق التأثير، وتناص الشاعر مع الأسلاف لا يعني "أن الشعراء يكرر بعضهم بعضا إلى ما لانهاية. وإنما معناه أن القصيدة تستتبع جدلا أساسيا بين الاعتراف بقوة الماضي "والانحراف بعيدا عن طغيانه". ويؤكد **بلوم** أن الشعراء "الفحول" هم وحدهم القادرون على التحرك ضد

---

[1] بيير زيما: التفكيكية، ص 150.

[2] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 201–202.

[3] ينظر: ماهر شفيق فريد: ما وراء النص، ص 277.

ضغط الماضي"[1]. وبهذا يقف الشاعر موقفا وسطا؛ فهو يعترف بوجود هذا الماضي بكل ما فيه من أفكار وقيم وفي نفس الوقت يتحرر من طغيانه وأسره.

3. جيفري هارتمان Geoffery H. Harthman (1929-2016)

فرق **هارتمان** بين الكتابة النقدية الإبداعية والكتابة النقدية في مقال له، حيث يذهب إلى أن النصوص مختلفة وسبب اختلافها هو التقاليد التي تحكمها، ولكي يتخلص الناقد من هذه العقدة عليه بالدخول في قلب لب المعاني[2].

إن ما يحكم النصوص هو الاختلاف الذي توجهه التقاليد سواء أ كانت اجتماعية، ثقافية، أو تاريخية...وفي ظل حديثه عن المعاني وجد بأنها "تتقاطع، وتتضاعف حتى تبدو وكأنها تتشارك في التناقض وفي علاقة تكافلية، حيث يكون النص مع الناقد في علاقة تفاعلية في ظل المستوى البلاغي الذي يحيا به النص، وبظل الإزاحة الدلالية التي تقدمها فنون البلاغة"[3]. يحدث تفاعل بين النص والناقد على المستوى البلاغي مما يسمح بتضاعف وتعدد المعاني حتى تظهر وكأنها متناقضة.

ينتقد **هارتمان** كغيره من التفكيكيين التوجه البنيوي الذي أظهر عجزه أمام مقتضيات ما بعد الحداثة ويعلل **هارتمان** موقفه من هذا التوجه أنه "نشأ أساسا ضد التفسير، ونشأ على فرضية توزيع الدلالة على أجزاء النص، لذلك أدخل النص مختبر علمي صارم، حاول من خلاله تشخيص البيانات الكلية والجزئية المشكلة للنص، وفي هذا الإطار قدم **هارتمان** مصطلحه النقدي الذي رسم مساره التفكيكي وهو مصطلح اللاجزم: (Indeterminacy) الذي يشير إلى تداعيات متشعبة، تبعث صورة الناقد المريض بسبب طبيعة تفكيره، وتتضمن هجوما على الوظيفة التواصلية للأدب"[4].

---

[1] المرجع السابق، ص 277.

[2] ينظر: بشير تاوريريت وسامية راجح: فلسفة النقد التفكيكي، ص 97.

[3] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 202.

[4] المرجع نفسه، ص 202.

ينفي **هارتمان** إمكانية الجزم في الدرس النقدي، فما سنحصل عليه في مقاربة النص هو تداعيات متشعبة ومختلفة عن بعضها البعض تكشف عن عقلية الناقد وتفكيره، "ويتم الكشف عن حالة اللاجزم بوساطة القراءة الحرة المتأنية، وهو أشبه بعلامة مرور تحذر من أية تجاوزات –حسب **هارتمان**– ويتجه هذا الأخير إلى الفصل بين الشكوكية (Scepticism)، والعدمية (Nihilism)، والمساهمة في إنقاذ النص بشكل دائم عن طريق إبقائه في وعي القارئ، لتصبح عملية القراءة أكثر إنتاجية للمعنى"[1]. يصبح القارئ بذلك أكثر فاعلية وإنتاجية في تعامله مع النص الذي رسخ في ذهنه.

4. ج .هيليز ميللر J. Hellis Miller (1928–2021)

ساهم **ميللر** في تقديم الدراسات الأدبية والفلسفة الأوربية إلى المجتمع الأكاديمي الأنجلو–أمريكي معتمدا النقد التفكيكي وما بعد التفكيكي، "وأبرز ما يلفت النظر في عمل ميلر هو إخلاصه الجلي للنصوص الأدبية أو النقدية التي يفحصها في سياق أعمق أسئلة خبرة تلك النصوص. وطوال حياته سعى، بطرق كثيرة، إلى مثل هذه القراءة "الميتافيزيقية" للأدب ولكن مع الاحتفاظ دائما بإحساس وثيق بالنصوص الأدبية ذاتها. وكما كتب في كتابه "القصة والتكرار": "من السهل جدا دحض نظرية أو إنكارها. ولكن القراءة لا يمكن قلبها إلا بخوض المهمة الصعبة: مهمة إعادة قراءة العمل قيد البحث واقتراح قراءة بديلة له" "[2].

يجد **ميللر** أن مسألة القراءة صعبة ومعقدة، فأنت تصبح في مواجهة نص مفتوح على لا نهاية من الدلالات، ومهمتك هي أن تقرأ النص وتقترح له قراءة أخرى، بمعنى تعطيه دلالات جديدة. ويتبع **ميللر** أقرانه في مدرسة ييل في حديثهم في مسألة القراءة المغلقة (Close Reading) أو القراءة المسيئة، وتحويلها إلى آلة تفكيكية مؤثرة، وتنتقد هذه القراءة التماسك الذي يطرحه النقاد بوصفه ميزة النصوص وتسعى إلى تخريبه؛ فما تحمله الجمل

---

[1] المرجع السابق، ص 202.

[2] ماهر شفيق فريد: ما وراء النص، ص 281.

من دلالات عند النقاد يعتبرها **ميللر** مجرد وهم ما ورائي فحضور المعنى لا يمكن تصوره، وكل مشروع ما ورائي هو رهين بالإرجاء الذي تحدث عنه **دريدا**[1].

يثبت **ميللر** أن حضور المعنى أمر لا يمكن تصوره وأن كل مشروع ما ورائي يجب أن يصطدم بالضرورة بالإرجاء (إرجاء المعاني وعدم حضورها)، ويرى **بيير زيما** أن القراءة التي دعا إليها **ميللر** "نمط من القراءة الأخلاقية بمقدار ما يعد القارئ بإبراز البنية التي يفرضها عليه النص. إن نوعا من تعريف هذه القراءة موجود في Victorian subjects، وهو كتاب **لميلر** عن الأدب الانكليزي في القرن التاسع عشر: "إن علم أخلاق القراءة هذا هو سلطة كلمات النص على فكر القارئ وكلماته" "[2].

يضع القارئ في حسبانه – وهو يدخل إلى النص لمقاربته– كلمات النص التي يجب عليه مراعاتها واحترامها. "وقد قاد هذا التوجه **ميللر** إلى الحديث عن احترام النص الذي سيقود إلى القراءة الجيدة (Good Reading) ويشكل أساس التفكيكية. في حين أكد **ميللر** على أن القراءة يجب أن تكون كتابة، على غرار تأكيد **دريدا** على مفهوم الكتابة، وركز على معالجة الشعرية (Poetics) بوصفها نظرية للقراءة، وحاول تقديم قراءات مختلفة لمفاصل التفكيك، وتناولها تناولا غير تقليدي"[3].

القراءة الجيدة عند **ميللر** رهينة بإبراز البنية التي يفرضها النص من خلال السلطة التي يمارسها على فكر القارئ بفرض كلماته، وهذا يقود إلى احترام النص، ومن ثمة يعطينا قراءة جيدة ومقبولة تحصر المعنى. ويدافع **ميللر** في تفسيره للنص عن التأويل الملائم، كما يؤكد ملازمة "لا قابلية القراءة" للنص، وقد أورد **بيير زيما** قولا **لميللر**: "ليس موقع "اللامقروئية" في القارئ بل في النص (...)" "[4].

---

[1] ينظر: محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 202.

[2] بيير زيما: التفكيكية، ص 127-128.

[3] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 202-203.

[4] بيير زيما: التفكيكية، ص 128.

أما عن إسهام كل من **جوناثان كللر** و**باربارا جونسون** Berbara Johnson (1927-2007) في النقد التفكيكي نجملها فيما أورده كتاب "نقد النص فيما بعد البنيوية"، أين "قام **كيلر** بتحليل الكتابة، والتمركز حول العقل، وأسس المعنى، ومفهوم الاعتباطية، وأثر التفكيك في المؤسسات، وانعكاسات التفكيك على الأوساط السياسية والفنية...إلخ. أما **بإربارا جونسون** فقد وجدت أن الحديث عن الممارسات النقدية القريبة من الطرح التفكيكي في تعامله مع اللغة، وترجمتها إلى لغة نقدية، هذا الحديث لا يتعلق بمفهوم الأمانة بقدر تعلقه بمفهوم الخيانة، فضلا عن تعلقه بالانتقال من ترجمة التفكيك إلى تفكيك الترجمة"[1].

وتقصد **باربارا** بالخيانة، خيانة المعاني الموجودة في النص إلى معاني لا نهائية، "بمعنى أن الخطاب النقدي للتفكيك ينبغي أن يتعامل مع النصوص من منطلق خيانة المعاني التي توحي بها، والبحث عن المعاني اللامحدودة التي تخدم مسيرة التفكيكية في تغييب الدلالة، والاستمرار في البحث عن المعنى في متاهة نقدية لا نهائية"[2]. وبذلك تخدم الخيانة مسألة تعدد المعاني، وانتشارها بطريقة مكثفة لا يمكن السيطرة عليها.

لقد كان منطلق نقاد مدرسة ييل الأمريكية طروحات **دريدا** نقدا وتقويما، كبحثهم في لا نهائية المعنى، والقراءة المسيئة أو المغلقة سالكين في ذلك "جدلية تعالي الأنا، وتقزيم الآخر، بمعنى تقديم الطروحات النقدية الداعمة والناقدة للتفكيكية من وجهة نظر متعالية، في حين يتم توجيه النقد للطروحات الأخرى التي لا تنتمي إليها، ومحاولة التقليل من شأنها، كما فعلت مع البنيوية في توجيه النقد إليها"[3].

ولا يمكن بأي حال أن نحصر الخصائص والميزات لهذه المدرسة لتعدد رؤاها النقدية وتشعبها، فنجد **محمد سالم سعد** في كتابه "الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية"، يصل إلى التنظيم المنهجي لهذه المدرسة الذي يرتكز على كل من البلاغة والقراءة، فإذا كان **دريدا**

---

[1] محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، ص 203.

[2] المرجع نفسه، ص 203.

[3] محمد سالم سعد الله: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، دار الحوار، ط1، سوريا، 2007، ص 231.

يؤكد على الكتابة وعلم النحو ومقولة الحضور والغياب للكشف عن المعنى غير المحدد، فإنهم بالمقابل يؤكدون على البلاغة بألاعيبها والتي من خلالها يجزئون النص، فمهمة البلاغة توسيع الدلالة وتغييب هوية المعنى. أما القراءة عندهم فهي تكريس لوعي القارئ وقصدية الناص، ودعوة إلى تقديم التفسيرات غير المحددة الأمر الذي أوقع المعنى في الغموض واللااستقرار[1].

ونلخص النقاط الأساسية الواردة في هذا الفصل كما يلي:

– تحرر التفكيكية هي الأخرى النص من سلطة المؤلف نافية بذلك قصديته في المعنى، وتطرح بالمقابل مشروعا جديدا في القراءة؛ فهي لا تقدم قراءة منتهية إنما قراءة تنتظر قراءات تفكيكية متعاقبة.

– بدأت التفكيكية في بيئة فرنسية على يد **جاك دريدا** بمعطياته النقدية: الاختلاف، الحضور والغياب، نقد التمركز، علم الكتابة... فالمعنى عنده موجود في النص وما على القارئ إلى الاستمرار في التجول داخل النص للوصول إلى الدلالة المؤقتة؛ فالدال يحيل إلى دال أخر دون الوصول إلى المعنى النهائي وسبب توالد المعاني هو اختلافها المتواصل، وهكذا يستمر القارئ في هدم النص وإنتاجه مع كل قراءة جديدة.

– يريد **رولان بارت** بتوجهه التفكيكي أن يطور آليه القراءة وأن يستنطق المعنى الكامن والمتخفي وراء الأشياء التي تحيلنا إلى الوجود الإنساني الذي يحتاج إلى الفهم، وهذا من خلال أفكاره التي أثرت بشكل كبير في النظرية النقدية المعاصرة كفكرة موت المؤلف، أسبقية الكتابة على الصوت، وأن اللذة والمتعة من طرق الاستجابة للنص، تغييب المعنى، اللعب المستمر في ممارسة تأويل الدال وتغييب المدلول.

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 233.

– أثرت مفاهيم وأفكار **دريدا** التفكيكية في نقاد الولايات المتحدة الأمريكية وبشكل خاص في نقاد ييل الذين تحدثوا عن سوء القراءة، سوء الفهم، العمى الذي يصيب النصوص، المدلولات غير المستقرة ولعبة الدوال الأمر الذي ساهم في تطور النقد التفكيكي وانتشاره.

الخاتمة

الخاتمة

نصل في نهاية هذا البحث إلى جملة من الاستنتاجات تظهر طبيعة رؤية مناهج ما بعد البنيوية لمسألة القارئ والتلقي (التأويلية، نظرية القراءة، التفكيكية)، هذه الرؤية مثلت ركيزة النظرية الأدبية الحديثة، ونجمل هذه النتائج فيما يلي:

– تجتمع نظريات التأويل المعاصرة على فكرة أن عملية التأويل لأي نص من النصوص تبدأ عند الشروع في عملية القراءة، وأيضا على فكرة أن التأويل يقع على النص في كليته لا باعتباره جملا منفصلة عن بعضها البعض.

– تراجعت البنيوية بعد أن ظهر عجزها وقصورها في مجال المقاربة النقدية للنصوص مما سمح لنقد ما بعد البنيوية أن يأخذ مكانتها؛ فاتضحت معالمه ليكتسح بذلك الساحة النقدية بمعطيات اعتبرت أساس ما بعد الحداثة. لقد تم تفكيك القيود التي كانت تمارس على المعنى مما سمح بحرية ممارسة الدال والوصول إلى لا نهائيته. يريد نقد ما بعد البنيوية أن يعزل النص عن مؤلفه ومحتواه وأن يحوله إلى يد القارئ ليمارس عليه فعاليته الإدراكية والمعرفية.

– يعد **غادامير** من أكثر المنظرين للتأويلية المعاصرة اهتماما بمسألة الفهم والتفسير، وسار على نهج **هيدغر** في الفهم التاريخي للوجود، وأراد وضع أنطولوجية جديدة تتجاوز فهم الوجود إلى فهم الفهم، واعتمد في منهجه على التراث والتاريخ.

– يشك **غادامير** في إمكانية وصول المنهج إلى الحقيقة، لذا فقد حاول وصف كيفية إنجاز الفهم التأويلي وأخضعه لقواعد منهجية توصله إلى الحقيقة، ومن ثمة فإن كتابه "الحقيقة والمنهج" يجمع كل ما يتعلق بمسألة التأويل والفهم وما يتبعها من شروط: اللغة، التاريخ، التراث، اندماج الآفاق والأحكام المسبقة، إن **غادامير** يريد منهجا لا لدراسة وتحليل الأدب فحسب ولكن للوصول إلى الحقيقة بخصوص النص، وهو بهذا الطرح يخالف ما ذهب إليه منظري الاستقبال.

– إن من أهم عناصر التجربة التأويلية والتي لا يتحقق الفهم إلا بها وهي التفسير والتطبيق وأهمية الذات المؤولة في التجربة، وإن التطبيق هو نتاج التفاعل بين النص والمؤول وانصهار أفقهما معا، الأمر الذي يقود إلى الوصول إلى توازن تجربة المعنى (هناك تطبيق لأفكارنا ومعاييرنا على النص من جهة وتطبيق لمقولات النص ومعاييره الخاصة على معاييرنا نحن).

– يعنى **غادامير** بالحقيقة الوجودية التي يشكلها الفنان في العمل الفني لتصبح عملية التلقي مشاركة وجودية تقوم على الجدل بين المتلقي والعمل، ومن هنا يفتح التلقي عالما جديدا ويوسع أفق عالمنا وفهمنا لأنفسنا في نفس الوقت؛ فنحن عندما نفهم عملا فنيا فإننا نستحضر ما جربناه في حياتنا، ومن ثمة يتوازن فهمنا لأنفسنا.

– وصل **غادامير** إلى نتيجة مفادها أن النصوص الأدبية بتنوع أشكالها تشترك في خاصية أنها تضمر معنى وتقول شيئا آخر من خلال مضمونها، ليتحول بهذا النص إلى أسلوب لمعرفة العالم أي طريقة لكشف الوجود والحقيقة.

– يقر **غادامير** بأن الكتابة تمثل الاغتراب؛ لأن المعنى قد أصبح مغتربا عندما صار مكتوبا، لذا تقدم النصوص المكتوبة مهمة تأويلية حقيقية والتغلب عليها بمعنى قراءتها وهذا من المهام السامية للفهم، ووجد أن أهمية الكتابة ترجع إلى قدرتها على حفظ التراث وضمان استمراره وإعطائه صفة المعاصرة.

– استعان **غادامير** بمفهوم اللعب في تفسيره الأنطولوجي للفن، وكان غرضه من إدراج اللعب ضمن مقولاته الفلسفية هو البحث عن وجودية العمل الفني؛ لذا فلا يكتمل وجود الأثر الفني ومعه اللعب/ اللعبة إلا بالاستقبال/التلقي الذي يحققه المشاهد/القارئ له، ومن هنا فلا نص بلا تأويل، ولا تأويل دون فهم ذلك أن النصوص ليست إلا وسائطا بين المؤولين وإمكاناتهم التأويلية.

– إن مفهوم المسافة الزمنية الذي وضعه **غادامير** أراد به حل مسألة النقد في التأويلية من خلال التمييز بين الأحكام المسبقة المشروعة التي تؤدي إلى الفهم عن الأحكام المسبقة غير المشروعة التي بواسطتها نسيء الفهم.

– يريد **غادامير** بمنطق السؤال/الجواب أن يفتح الجدل بين الماضي والحاضر (أفق النص وأفق المؤول)؛ فنصوص الماضي تأتينا محملة بأسئلة لا يتوصل إلى فهم النص إلا بفهمها، ويحدث انصهار الآفاق بحضور مزدوج لكل من النحن والتراث في اللحظة الراهنة، وسمة هذا الحضور هو المشاركة الفعالة والإيجابية التي تشكل المعنى ويتوصل بها إلى حقيقة نسبية؛ لأن الفهم نسبي يتغير من جيل إلى جيل حسب آفاق التلقي ومن هنا فعملية التأويل عند **غادامير** هي شد وجذب بين الزمن الماضي الذي ينتسب إليه العمل الأدبي وبين حاضر القارئ.

– عد **غادامير** الأحكام المسبقة قاعدة إيجابية للفهم، ذلك أن المتلقي في تأويله للنص يستعين بأفكاره المسبقة الأمر الذي يجعله يعيد بناء معنى النص، لتصبح كل قراءة لأي نص هي قراءة وتأويل للتراث مادام هذا النص أو الأثر هو نسيج علاقات تأويلية وخطابية مثبتة تشكلت في التاريخ.

– لا تعد الهرمينوطيقا عند **ريكور** أداة لتفسير النصوص وفهمها فحسب وإنما لفهم الذات المؤولة لذاتها، إن الفهم وحده هو ما يكشف عن إمكانات أخرى لوجودنا في العالم لم نكن نعرفها قبل البداية في عملية الفهم والتأويل؛ فالفهم الذي يريد **ريكور** أن يصل إليه هو فهم الذات أمام النص.

– يرجع **ريكور** مشكلة تعددية التأويلات وصراعاتها إلى وجود قراءات أخرى للنص تكون مختلفة تماما وهذا بسبب الجدل القائم بين الثقة وعدم الثقة في النص؛ وبهذا فهو ينفي أن تخضع تأويلية المفهوم لتأويل واحد.

– يؤكد **ريكور** أن لحظة التماسف تسمح بالنظر إلى النص وهو مستقل عن قصد مؤلفه، وهنا نجده يتوافق مع **غادامير** في أن مهمة التأويل هو فهم الشيء الذي يتكلم عليه النص لا المؤلف نفسه.

– لا يلتقي فعل الكتابة وفعل القراءة عند **ريكور**؛ لأن هناك حجبا مزدوجا لكل من القارئ والكاتب (القارئ غائب من الكتابة والكاتب غائب من القراءة)، وتحل القراءة حيث لا مكان للحوار، فيجب النظر إلى المؤلف وكأنه قد مات لذا فلا يمكن محاورته وما يبقى هو قراءة عمله فحسب، إن هذا الطرح يقود إلى الاستغناء عن قصد المؤلف والاحتماء بقصد القارئ بصفته مفتاح المضمر والمؤجل والمسكوت عنه.

– لا يستقيم الفهم ولا التأويل عند **ريكور** إلا بفهم رموزه (الاستعارة، الرمز والمجاز)، وقد بنى مشروعه التأويلي على الاستعارة لأنها تفتح عوالم جديدة أمام الذات وهذا من شأنه أن يجعل القارئ جزءا من المعنى موضوع الفهم.

– إن مشروع **ريكور** الهرمينوطيقي يريد من النص أن يكون منفتحا مشحونا بالدلالات والإحاءات وقارئه يجب أن يكون موسوعة كي يسهل عليه تأويل وفهم النص، ولكن لحظة التماسف والانتماء والمباعدة وضعت مشروعه أمام فرضيات النص وليس القارئ الذي كان يتجه مباشرة إلى ما يشير إليه النص.

– اهتم **إيكو** بمسألة التأويل في مشروعه السيميائي، وتعرض لمفهوم الانفتاح الذي طبقه على كل مظاهر الحياة الاجتماعية بما في ذلك العمل الأدبي، كما وقف على الرمز وأهميته في الانفتاح على التأويلات المتعددة من منطلق أن العمل الأدبي ما هو إلا كثافة من المدلولات المتواجدة في دال واحد.

– إن مفهوم الانفتاح عند **إيكو** يقود إلى ما يعرف بجماليات التلقي؛ فالعمل الأدبي وضع ليصل بالقارئ إلى اللذة والمتعة. ويرتبط النص المفتوح ببناء النص لذا فهو يسمح بالتأويل والتفسير ضمن حدود النص فحسب، وهذا ما يقيد دور القارئ، ومن ثمة فالنص المفتوح يحدد مشروعا مغلقا لقارئه المثالي.

– يريد قارئ **إيكو** أن يوسع مداركه ويحقق ذاته، لأنه يعلم أن ما وصل إليه من تأويلات سيتم تجاوزها بعد قراءات متعاقبة ومتتالية.

– وجد **إيكو** أن النص آلية كسولة تحتاج إلى القارئ الذي يتولى ملأ بياضاتها؛ فهو يحيا من المعاني الزائدة والفائضة التي يضيفها القارئ مع كل قراءة جديدة، لذا يصر إيكو على تعاضد القارئ لأن العملية التأويلية ما هي إلا جدل قائم بين القارئ وقصدية النص.

– ناقش **إيكو** مفهوم السيميوزيس البيرسي – الانفتاح اللامنتهي – ووصل إلا أن الانفتاح لا يعني أن التأويل الدلالي في النصوص حر ومطلق، وإنما هناك حدود لذلك أسماها عالم الخطاب.

– يصر **إيكو** على البنى الإيديولوجية الخاصة بالقارئ النموذجي ودورها في عملية التعاضد التأويلي، إلا أنه نبه إلى عدم التركيز عليها كثيرا لكي لا نبتعد عما يطرحه النص من إيحاءات وتلميحات، ويجب على القارئ الاكتفاء بالبنى السردية الصغرى كي لا يفقد لذة الاستمتاع بالنص.

– يريد **إيكو** أن يخلص العملية التأويلية من الإفراط من خلال وضع شروط تمكن المؤول/القارئ من التمييز بين التأويلات والقراءات المناسبة وغير المناسبة، إن **إيكو** يريد أن يؤول النص ومن ثمة يجعل له حدودا تحكمه.

– إن ظهور نظرية التلقي كان استجابة لضرورة هي وصول الدراسات النقدية إلى حواجز معرفية أعاقت إنتاج الدلالة في مقاربة النصوص؛ لأن أهمية العمل الأدبي تبدأ من لحظة التقاء القارئ بالنص، هذا القارئ الذي لم يأخذ مكانته كفاعل ومشارك في صناعة المعنى إلا مع اتجاهات ما بعد البنيوية.

– إن ما قدمته مدرسة كونستنس يعد المرجع الأساس في جمالية التلقي التي أعادت الاعتبار للقارئ وأدخلته في العملية الإبداعية ولتؤصل لثالوث: المؤلف، النص والقارئ، ولم تتحدث عن المجتمع لأنها اعتبرته موجودا في النص وفي القارئ. لقد أعادت هذه المدرسة

بناء تصور جديد لمفهوم العملية الأدبية وطرق اشتغال القراءة ودور القارئ في إنتاج المعنى.

– نجد **آيزر** أحد أقطاب مدرسة كونستنس قد تأثر كثيرا بالفيلسوف البولندي **انغاردن** بسبب تصوراته للعلاقة بين القارئ والنص؛ فهو يرى بأن الفاعلية القرائية ذات اتجاه واحد تبدأ من النص إلى القارئ، أما **آيزر** فقد طور هذا المفهوم لتصبح القراءة عنده هي عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ.

– تحدث **انغاردن** عن ملأ أماكن اللاتحديد بصورة تلقائية بسيطة وسهلة، وهذا ما جعل دور القارئ مقتصرا على استكمال التفاصيل التي تركها النص معلقة الأمر الذي يفقد القارئ حيويته ونشاطه، أما **آيزر** فإنه يمنح القارئ درجة أكبر من المشاركة في الأرباح مع النص لأنه يمنح القارئ حرية تحقيق النص بطرائق مختلفة وليس ثمة تأويل صائب ووحيد يمكنه أن يستنفذ إمكانية العمل الدلالية. كما تحدث **آيزر** على الفراغات التي تختلف عن أماكن اللاتحديد وسماها بالبياضات النصية وعلى القارئ ملأ هذه الفراغات والربط بين الأجزاء النصية غير المترابطة.

– يحتفظ **آيزر** بقارئه داخل النص ويخضعه للبنية النصية، وسمة هذه القراءة هو الحركية الدائمة أثناء تفاعل النص مع القارئ (فعل القراءة)، ويشترط **آيزر** في قارئه التجربة الذاتية بما في ذلك الاستعدادات الفردية لكل قارئ والشفرة السوسيوثقافية.

– وظف **آيزر** مفهوم القارئ الضمني كأداة إجرائية لوصف التفاعل الحاصل بين النص والقارئ وكيف يمكن للقارئ أن يرتبط بعالم النص، وإجرائية هذا القارئ تتمثل في قدرته على وصف الكيفية التي يتوقع بها النص مشاركة القارئ، والكيفية التي يوجه بها هذه المشاركة ويمنعها من الاعتباطية في تحديد المعنى، إن النص هو من يفرض شروط تلقيه وبناء معناه (معنى النص من إنتاج القارئ ولكن بإرشاد من التوجيهات النصية). كما وظف **آيزر** مفهومين للكشف عن الإجراءات التي يفرضها النص على عملية القراءة وهما: السجل النصي والاستراتيجيات النصية.

– لقد وجد **ياوس** بأن الدراسات الأدبية حصرت مجالها فيما يسمى بنظرية الفن للفن وأهملت الدلالات التاريخية والاجتماعية للأدب، وتبين له أن تقويم الأدب من قبل القراء يعد المؤشر الرئيسي على الدور التاريخي الذي يقوم به ووصل إلى نتيجة مفادها أن التعاقب هو ميزة مناهج التأريخ للأدب، واستدراكا لقصور هذه المناهج أضاف ما يسمى بالمقاربة الساكرونية.

– دعم **ياوس** نظريته في التلقي من خلال جملة من المصطلحات هي عبارة عن مفاهيم إجرائية كمفهوم أفق الانتظار الذي يتشكل من الخبرة السابقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المقروء، وكذا من وعيه المسبق بالعلاقة التناصية التي تربطه بغيره من النصوص، إضافة إلى مفهوم المسافة الجمالية بين أفق النص وأفق المتلقي الأمر الذي يحدد جمالية الأدب؛ فبقدر انزياح النص عن معايير القارئ وتعديله لأفق توقعه ، يكون هذا النص ذا قيمة فنية كبيرة.

– لقد طور **ياوس** أفكاره في فلسفة التاريخ ليصل إلى نتيجة مفادها أن العمل الأدبي لا يتطور بإرادة المؤلف فحسب، بل إن المتلقي بطرحه المتجدد للأسئلة على العمل الأدبي يساهم في تطور الأنواع الأدبية.

– إن ما يميز الظاهرة الأدبية عند **ياوس** يتمثل في بعدها التاريخي، فيجب على التاريخ الأدبي أن يوجه اهتمامه إلى موضوعات وقضايا جديدة كمسألة التلقي الأدبي وعلاقته بالتاريخ وذلك بالكشف عن التأويل الذي ساد بين القراء في العصر الذي نشر فيه النص للمرة الأولى. وبذلك أراد **ياوس** أن يؤسس لتاريخ أدبي جديد، تاريخ للتلقي (العلاقة الحوارية القائمة بين العمل الأدبي وأجيال القراء المتلاحقة)، وتسمح سلسلة التلقيات المتتالية باكتشاف التطور الحاصل في النظرية الأدبية.

– تنظر مدرسة برلين الشرقية إلى التلقي على أنه عملية فنية واجتماعية في نفس الوقت؛ فعملية التواصل التي تحدث بين النص والقارئ ليست كافية وإنما يجب العودة إلى

العناصر خارج–نصية كدور النشر، والمؤسسات العلمية والثقافية ... لذا فهي جاءت لتدارك القصور لدى مدرسة كونستنس التي عمدت على تجاوز الوظيفة الاجتماعية التي يؤديها تلقي الأعمال الأدبية. ويعد **ناومان** أحد أقطاب جماعة برلين حيث يرى بأن المؤلف يكتب لجمهور يحدده مسبقا في وعيه ولا وعيه، ويفترض ذلك أن يستجيب النص للطبقة التي يكتب من أجلها.

– يفسر **ناومان** تعدد القراءات بتغير الطبقة والفئة الاجتماعية التي يمثلها القارئ وهو بهذا يخالف أقطاب مدرسة كونستنس الذين يردون تعدد واختلاف القراءات إلى ظاهرة التعدد الدلالي التي تميز النص، وعند **ناومان** لا يعني التسليم بوجود قارئ ضمني تحديد الكيفية التي يقرأ بها النص، وإنما هذه الكيفية مشروطة بشروط سوسيوثقافية لكل قارئ. ومن هنا اعتمدت ألمانيا الشرقية في التلقي التوجه الماركسي وتعاملت مع القارئ في مستواه الطبقي والاجتماعي، وأدخلت القراءة والتلقي والمستهلك ضمن وسائل الإنتاج الأدبي.

– استبدل النقاد في أمريكا مصطلح نظرية التلقي باستجابة القارئ، ومن أبرز ممثليها **هولاند** الذي يقر باختلاف القراءات وتعددها تبعا للطرائق المختلفة المعتمدة من القراء، كما أنه يرى بأن القارئ إذا تلقى النص تصبح قراءته هي قراءة لهويته لأنه يجد تجسيدا لرغباته اللاواعية في النص في شكل معاني ودلالات الأمر الذي يشعر القارئ بالمتعة أثناء القراءة. فنحن نستخدم العمل الأدبي حتى نرمز لأنفسنا ولكي نقوم باستنساخها وإعادة بنائها فما يخلقه القارئ من مضامين وهو يقرأ النص ليس إلا تعبيرا عن دوافعه. إن العمل الأدبي عند **هولاند** ما هو إلا انعكاس لما هو في ذهن القارئ وتجسيد لرغباته وحاجاته وأوهامه، بل إن ما يسجله النص من أحداث يتوافق مع داخلية القارئ.

– ترى مدرسة جنيف أن العمل الأدبي عالم خيالي يجسد وعي الكاتب؛ فهي استمرار للاتجاه الرومانطيقي الذي يقرأ النص كتعبير عن ذات كاتبه، ومن أشهر أعلام هذه المدرسة **جورج بوليه** الذي ينظر إلى القراءة بوصفها فعلا استحواذيا؛ فهو يريد الوصول إلى وعي

المؤلفين، وأن يفكر بتفكير الآخر كأنه تفكيره بالذات، وبذلك فالقراءة عنده عملية انغماس في طريقة المؤلف في اختيار العالم ونسيان القارئ لنفسه وذاته وأن يعيش النص باعتباره خبرة رجل آخر، ومن هنا تتحول العلاقة من النص والقارئ إلى المؤلف والقارئ.

– إن ما جاءت به استراتيجية التفكيك مثل انتقادا حادا للمقولات الفلسفية المركزية الموروثة، وتمردا على كل ما عرف من تقاليد فكرية سابقة. وتتجاوز التفكيكية مسألة قصدية المؤلف في المعنى، وهذا ما يحرر النص من سلطة وسيادة المؤلف في تقرير المعاني وتحقيقها، ونظرت إلى النص باعتباره كتلة صماء تحتاج إلى التفجير من الداخل وهذا ما يمثل مشروعا جديدا في القراءة، كما ألغت كذلك الحدود الفاصلة بين النصوص أين اعتمدت على ما يسمى بالبينصية فكل نص متأثر بنص آخر في سلسلة غير منتهية، ولا تأتي التفكيكية بمفاهيم تابثة ولا نتائج مسبقة؛ فهي لا تقدم قراءة منتهية وإنما قراءة تنتظر قراءات تفكيكية متعاقبة ذات استراتيجيات جديدة قادرة على اكتشاف معاني غابت عن القراءات السابقة.

– يجد **دريدا** أن المعنى المتعدد واللانهائي موجود في النص وهذا ما يجعل من المستحيل الاستغناء عنه؛ فالقارئ يكرر جولاته المستمرة في النص لتصيد الدلالة المؤقتة فالدال يحيل إلى دال آخر دون الوصول إلى المعنى النهائي، وسبب توالد المعاني هو اختلافها المتواصل.

– يتخذ الاختلاف شكل الثنائيات المتقابلة أو المتضادة؛ فالعلاقة بين الدال والمدلول متأزمة وغير منطقية لأن الدال يمكن أن يحيل على نفسه، إضافة إلى تعمد الدال لتغييب المدلول والشك فيه، وبذلك لا يمكن لأي قراءة أن تدعي القبض على المعنى من فراغات الكتابة والمساحات البيضاء التي تولدها هذه الفراغات.

– لقد لاحظ **دريدا** سيطرة فكرة الحضور على الفكر الغربي الذي يثبت فقط ما هو موجود في الوعي وبه تتحدد الدلالة، ولكن مع التفكيكية أصبح هناك فكرة الغياب التي

تقوض فكرة الحضور؛ ففي الفكر خبايا وأسرار لا تحصر في الوعي فتبقى غائبة. إن ثنائية الحضور/الغياب هو ما جعل المدلول يتمتع بكل أساليب المراوغة.

– إن النص عند **دريدا** لا يكون نصا إلا إذا أخفى قانون تأليفه وقاعدة لعبته؛ فتخفيض نسبة الحضور في سياسة البناء النصية هو ما يزيد من فعالية القراءة وحضور الملتقي لأنه هو المعني بثقافة الغياب التي يقصدها النص.

– إن مصطلح التكرارية عند **دريدا** هو أساس الغياب الذي يسمح بتعدد المعاني ووصولها إلى دلالات لا نهائية يغيب معها المدلول، كما يشرح مصطلح المتاهة عنده القراءة المزدوجة التي لا تريد الوصول إلى الحقائق ولا تقديم البدائل وإنما هدفها الوصول إلى مناطق مغلقة وأماكن تموضع المتاهات في النص، وبهذا تريد التفكيكية الجمع بين كل التناقضات والاختلافات والدلالات والمعاني اللامتناهية لإعادة تشتيت ما وصلت إليه ليبقى المعنى مؤجلا مرة أخرى، ومن ثمة يستحيل اندماج الدال مع المدلول.

– لقد حول **دريدا** المؤلف إلى علامة سوداء توضع أسفل الورقة أو أعلاها واستبعد كل ما هو خارج عن النص، كما طرح فكرة غياب المعنى وإرجاء الدوال لمدلولاتها ليستمر القارئ بدوره في هدم النص وإنتاجه مع كل قراءة جديدة (قراءة عكسية معتمدة على ما يخفيه النص).

– برزت آراء **بارت** في التوجه الما بعد بنيوي بشكل واضح في كتابه "س/ز"؛ فكان لأفكاره تأثير كبير في النظرية النقدية المعاصرة (إزالة المركز، تغييب المعنى، إعادة صنع المفاهيم، اللعب المستمر في ممارسة تأويل الدال واستلاب المدلول...).

– لقد مهدت فكرة موت الإله **لنيتشه** لموت المؤلف في الساحة النقدية، ويرى **بارت** بأن ميلاد القارئ يفترض تحول المؤلف أو المبدع إلى حقيقة لسانية؛ فالقارئ هو الحكم، والنص هو المستند، ويحضر المبدع في النهاية ليشهد على العلاقة الفاعلة والمتكررة بين النص والقارئ.

– يقر **بارت** بأسبقية الكتابة على الصوت؛ فالكتابة تقيم علاقة حوارية مع القارئ من خلال انفتاحها. إن الصوت يمثل المؤلف الذي زال وانتهى دوره؛ فالمعنى لم يعد موجودا عنده بل ينمو مع كل قراءة، ومن هنا تغدو الكتابة لعبة جديدة من القارئ للكشف عن الموجود واللاموجود بصورة تأويل مستمر ومتغير عند كل قراءة.

– لا يكتفي **بارت** في القراءة بالمستوى السطحي الذي يغلق الأفق أمام القارئ وأمام تعدد المعاني، فما هو مطلوب هو القراءة العميقة التي تجعل من تجربة القارئ ذات فاعلية.

– تمثل كل من اللذة والمتعة طرق الاستجابة للنص الذي يمارس دوره في إعطاء اللذة، والقارئ يمارس دوره في تلقي اللذة وتحليل علاماتها إلى أدلة، ويتمثل مفتاح اللذة عند **بارت** في فضاء المتعة الذي يتخلق من النص ليصنع جدلا بين القارئ والنص. ومن هذا المنطلق يصبح النص عند "**بارت**" جسدا له خصوصيته وفرديته التي تكشف سر الاختلاف مع النصوص الأخرى.

– يريد **بارت** من التحليل النصي أن يعيد بناء نظام النص من خلال القارئ الذي يقوم بتحطيم شبكة النص وتجزئته، وإتاحة المجال لتفكيك وحداته بغية الانطلاق في القراءة. ومن هنا نستنتج أن التحليل النصي البارتي هو تفكيكي بامتياز ينحو نحو لانهائية القراءة.

– تتمثل لذة اللعب أثناء عملية القراءة عند **بارت** في نمطين: نمط بنائي ينبني على ميكانزيم النص، ونمط خارج–نصي متعلق بالتجربة الشخصية للقارئ، وتبدو هذه اللذة الأساس لفاعلية إعادة القراءة/الكتابة التي قام **بارت** بتحليلها في "س/ز".

– إن النص عند **بارت** ممزوج بثقافات متعددة ومتداخلة فيما بينها – بقايا وآثار شذرات الكتاب الأكبر – تستحضر بواسطة القارئ؛ لأن وحدة النص تستمد من خلالها وهذا لا يتم إلا بالحكم بالإعدام على المؤلف، فما يوجد هو بين نص، وهذه البينصية قمة التمرد التفكيكي على المعنى الواحد.

– إن إسهام **بارت** يتلخص في تطوير آلية القراءة واستنطاق المعنى الكامن وراء الأشياء التي تحيلنا إلى الوجود الإنساني الذي يحتاج إلى الفهم.

– لقد سادت التفكيكية في الولايات المتحدة الأمريكية في السبعينات وأثرت كتابات **دريدا** بشكل خاص في نقاد ييل الدين حاولوا إنعاش طروحات **فرويد**، إلا أن لكل ناقد منهم ميزته الخاصة بما أضافه للدرس النقدي.

– يشكل التفكيك عند **دي مان** ترجمة لا تنتهي من لعبة الدوال التي لا تحيل إلى مدلولات مستقرة، وأولى للبعد البلاغي أهمية كبرى فكل من المجاز والاستعارة مفتوحان على قراءات لا نهائية تؤدي كلها إلى سوء القراءة، ومن ثمة سوء الفهم، ويختلف عن **دريدا** في كونه اعتبر الناص المصدر الأساسي للمعنى من خلال قدرته على اللعب بالقارئ، وتظهر خصوصيه **دي مان** أيضا في حديثه عن العمى الذي يحيط بالنصوص ومحاولة القراءة النقدية فك العمى وجعل اللامرئي مرئيا. ولا ننسى أن **دي مان** قد وظف القراءة الدريدية مما أسهم في تطور النقد التفكيكي وانتشاره بين النقاد.

– لقد أعاد **بلوم** قراءة الشعر الرومانتيكي وانطلق من نقطة قلق التأثير التي تقود إلى فكرة إساءة القراءة وإساءة الفهم، وإن لجوء الشاعر لإساءة الفهم رغبة منه في التخلص من ضغط موروث الأسلاف ، وذلك عن طريق التموقع بين قوة الماضي والانحراف بعيدا عن الأسلاف.

– يجد **هارتمان** أن ما يحكم النص هو الاختلاف المتعلق بالتقاليد، وأن التفاعل بين النص والناقد على المستوى البلاغي يسمح بتعدد المعاني بصورة متناقضة، ويعد مصطلحه اللاجزم دليلا واضحا على توجهه النقدي في مقاربته للنصوص.

– يحصر **ميللر** مهمة القارئ في اقتراح قراءة متعددة للنص لأنه مفتوح على لا نهاية من الدلالات، وهذا ما يجعل من القراءة مسألة صعبة، ويتبع أقرانه في مدرسة ييل في حديثه عن القراءة المغلوطة أو القراءة المسيئة وتحويلها إلى آلة تفكيكية مؤثرة، كما تحدث **ميللر**

عن القراءة الجيدة الموهوبة بإبراز البنية التي يفرضها النص من خلال سلطته على فكر القارئ بفرض كلماته، وهذا يقود إلى احترام النص ومن ثمة يعطينا قراءة جيدة ومقبولة تحصر المعنى.

– يعيد القارئ في تصورات جمالية التلقي إلى النص ما تم إهماله في حالات التحقق من خلال تنشيط ذاكرة النص والدفع به إلى الحركية، وإخراجه من حالة الجمود والكمون التي كان عليها، وهو بهذا يناقض القارئ التفكيكي الذي يعمد على التقويض والهدم المستمر للنص في إطار دلالة مرجأة يحكمها الغياب المتواصل.

– لقد تبين لنا ونحن نتناول في بحثنا "القارئ والتلقي في نقد ما بعد البنيوية" عند كل من نقاد التأويلية ، نظرية القراءة والتفكيكية ، أنه بالإمكان أن تنشأ دراسات عديدة ذات صلة كبيرة بموضوع البحث في رسائل ماجستير أو أطروحات دكتوراه ، هذه الدراسات من شأنها أن تحيط بحضور القارئ في النقد الغربي المعاصر بعامة نذكر : القارئ في النقد البنيوي وما بعد البنيوي ، التلقي في النقد السيميولوجي ، الاتجاهات الاجتماعية في التلقي أو سوسيولوجيا القراءة(**روبير اسكاربيت** و**جاك لينهاردت**)، الذات والموضوع في الفنومنولوجيا وعلاقتهما بالتلقي.

البيبليوغرافيا

أولا: المراجع العربية:

1- إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، ط2، عمان، الأردن، 2007.

2- أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2004.

3- أحمد بوحسن: نظرية الأدب، القراءة – الفهم – التأويل، مكتبة دار الأمان، ط1، الرباط، المغرب، 2004.

4- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أصول...تطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب،2001.

5- بشير تاوريريت وسامية راجح: فلسفة النقد التفكيكي، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2009.

6- بوبكر بوخريسة: مذاهب الفكر الأساسية في العلوم الإنسانية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013.

7- بومدين بوزيد: الفهم والنص، دراسة في المنهج التأويلي عند شليرماخر ودلتاي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008.

8- جميل حمداوي: نظريات القراءة في النقد الأدبي، مكتبة المثقف، ط1، المغرب، 2015.

9- حسن ببزاري: سؤال التلقي، التلقي الجمالي للمعلقات، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2014.

10- حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، أنفو– يرانت، ط3، فاس، المغرب، 2014.

11- رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، بين النظرية والتطبيق، دط. منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، 1988.

12- سامر فضل الأسدي: البنيوية وما بعدها، النشأة والتقبل، دار المنهجية، ط1، عمان، الأردن، 2015.

13- سعيد بنكراد: سيرورات التأويل، من الهرموسية إلى السميائيات، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2012.

14- السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء، دط، مصر، 1998.

15- صالح زامل: مناهج النقد الأدبي، دراسة لمكونات الفكر النقدي في العراق من 1980-2005، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2014.

16- عادل مصطفى: فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، مصر، 2007.

17- عبد السلام المسدي: قضية البنيوية، دراسة ونماذج، دار أمية، دط، تونس، دت.

18- عبد العزيز بوالشعير: غادامير، من فهم الوجود إلى فهم الفهم، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2011.

19- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دط، الكويت، 1998.

20- عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008.

21- عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007.

22- عبد الله خضر حمد: مناهج النقد الأدبي، السياقية والنسقية، دار القلم، دط، بيروت، لبنان، دت.

23- عبد المنعم عجب الفيا: في نقد التفكيك، نصوص مختارة مع مقدمة نقدية شاملة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2015.

24- عز الدين فراج: فن القراءة، لماذا نقرأ؟ وماذا نقرأ؟ وكيف نقرأ؟، دار التراث العربي، دط، مصر، دت.

25- علي عبود المحمداوي وآخرون: خطابات الـ "ما بعد"، في استنفاد أو تعديل المشروعات الفلسفية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013.

26- عمارة ناصر: اللغة والتأويل، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007.

27- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، سوريا، 2008.

28- عمر مهيبل: من النسق إلى الذات، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007.

29- غنيمة كولوقلي: نظرية التلقي، خلفياتها الإبستمولوجية وعلاقتها بنظريات الاتصال، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2013.

30- فؤاد عفاني: نظرية التلقي، رحلة الهجرة، دار نينوى، دط، دمشق، سوريا، 2011.

31- ماهر شفيق فريد: ما وراء النص، اتجاهات النقد الأدبي الغربي في يومنا هذا، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، مصر، 2016.

32- مجيد الماشطة وأمجد كاظم الركابي: مدارس النقد الأدبي الغربي، دار المنهجية، ط1، عمان، الأردن، 2016.

33- محمد بكاي وآخرون: أهواء بارت ومغامرات البارتية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2017.

34- محمد بوعزة: استراتيجية التأويل، من النصية إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2011.

35- محمد سالم سعد الله: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، دار الحوار، ط1، سوريا، 2007.

36- محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية، الأسس الفلسفية، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2017.

37- محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر الغربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2015.

38- محمد شوقي الزين: جاك دريدا، ما الآن؟ ماذا عن غد؟ الحدث، التفكيك، الخطاب، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2011.

39- محمد مريني: مدارات القراءة، تفسير القراءة من مداخل العلوم الإنسانية، دار كنوز المعرفة، ط1، عمان، 2015.

40- محمد مفتاح: التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1994.

41- محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، لبنان، 1990.

42- محمود خليف خضير الحياني: ما ورائية التأويل الغربي، الأصول، المناهج، المفاهيم، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013.

43- محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، مصر، 1996.

44- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل النقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز التقافي العربي، ط4، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

45- نابي بوعلي وآخرون: بول ريكور والفلسفة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2014.

46- نادر كاظم: المقامات والتلقي، مملكة البحرين وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني والمؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، ط1، البحرين، 2003.

47- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، ط1، عمان، الأردن، 1997.

48- نبيل سليمان: سيرة القارئ، دار الحوار، ط1، اللاذقية، سوريا، 1996.

49- نبيهة قارة: الفلسفة والتأويل، دار الطليعة، ط1، بيروت، لبنان، 1998.

50- نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط9، الدار البيضاء، المغرب، 2012.

51- نهاد التكرلي: اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، منشورات وزاة الثقافة والفنون، دط، العراق، 1979.

52- هشام الدركاوي: التفكيكية، التأسيس والمراس، دار الحوار، ط1، اللاذقية، سوريا، 2011.

53- هشام معافة: التأويلية والفن، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010.

54- وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008.

55- وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، دار الفكر، ط2، دمشق، سوريا، 2009.

56- اليامين بن تومي: مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2011.

57- يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، ط1، القاهرة، مصر، 1994.

58- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور، ط3، الجزائر، 2010.

ثانيا: المراجع المترجمة:

59- إدوارد سابير وآخرون: اللغة والخطاب الأدبي، تر، سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1993.

60- أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر، أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

61- أمبرطو إيكو: الأثر المفتوح، تر، عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط2، 2001.

62- أومبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004.

63- بول ريكور: من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل، تر، حسن برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، الاسكندرية، مصر، 2001.

64- بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر، سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2003.

65- بيير ق. زيما: التفكيكية، دراسة نقدية، تر، أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1996.

66- تيري ايغلتون: نظرية الأدب، تر، ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دط، دمشق، سوريا، 1995.

67- جان بول سارتر: ما الأدب؟ تر، محمد غنيمي هلال، دار العودة، دط، بيروت، لبنان، 1984.

68- جان غروندان: بول ريكور، تر، جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، 2018.

69- جان ايق تاديبه: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، سوريا، 1994.

70- جوناثان كولر: رولان بارت، مقدمة قصيرة جدا، تر، سامح سمير فرج، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، مصر، 2016.

71- جونثن كاللر: نظرية الأدب، تر، خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، دط، قسنطينة، الجزائر، 2007.

72- جون ستروك: البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، تر، محمد عصفور، عالم المعرفة، دط، الكويت، 1996.

73- جين ب. تومبكنز: نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر، حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للتقافة، دط، 1999.

74- دايفيد جاسبر: مقدمة في الهرمينوطيقا، تر، وجيه قانصو، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007.

75- روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، تر، رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، ط1، اللاذقية، سوريا، 1992.

76- روبرت هولب: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر، عزالدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط1، القاهرة، مصر، 2000.

77- رولان بارت: س/ز، تر، محمد بن الرفه البكري، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، 2016.

78- رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، تر، أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، ط1، بيروت، لبنان، 1988.

79- رولان بارت: نقد وحقيقة، تر، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، مصر، 1994.

80- رولان بارت وآخرون: نظريات القراءة، من البنيوية إلى جمالية التلقي، تر، عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، ط1، اللاذقية، سوريا، 2003.

81- رولان بارت: هسهسة اللغة، تر، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، سوريا، 1999.

82- رولان بارط: درس السيميولوجيا، تر، ع بنعبد العالي، دار توبقال، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 1993.

83- رولان بارط: لذة النص، تر، فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

84- غراهام هو: مقالة في النقد، تر، محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دط، سوريا، 1973.

85- فانسان جوف: الأدب عند رولان بارت، تر، عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار، ط1، اللاذقية، سوريا، 2004.

86- فانسون جوف: القراءة، تر، محمد ايت لعميم ونصر الدين شكير، المطبعة والوراقة الوطنية، ط1، مراكش، المغرب، 2013.

87- فولفجانج إيسر: فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، تر، عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 2000.

88- فيرناند هالين وآخرون: بحوث في القراءة والتلقي، تر، محمد خير البقا، مركز النماء الحضاري، ط1، حلب، سوريا، 1998.

89- كريستوفر نوريس: التفكيكية، النظرية والممارسة، تر، صبري محمد حسن، دار المريخ، دط، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1989.

90- هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، تر، حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا، ط1، ليبيا، 2007.

91- هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر، رشيد بنحدو، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2016.

92- هانس غيورغ غادامير: فلسفة التأويل، تر، الأصول، المبادئ، الأهداف، محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، ط3، الجزائر، 2017.

ثالثا: المراجع الأجنبية:

93- Jacques Derrida: l'écriture et la différence, Edition du Seuil, Paris, France, 1967 .

94- Jacques Derrida : Of Grammatology, tr , Gayatri Chakravorty Spivak , Jhon Hopkins University Press, Maryland USA ,1997.

95- Paul de Man : Blindness and Insight, Oxford University Press, New York, USA, 1971.

96- Roland Barthes : le degré zéro de l’écriture, Edition du Seuil, Paris, France, 1972.

رابعا: الموسوعات والمعاجم:

97- جميل صليبا : المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، ج1، دار الكتاب اللبناني، د ط، لبنان، 1982.

98- جميل صليبا : المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، ج2، دار الكتاب اللبناني، د ط، لبنان، 1982.

99- جوناثان ري و ج. أو. أرمسون: الموسوعة الفلسفية المختصرة، تر، فؤاد كامل وآخرون، المركز القومي للترجمة، ط1، مصر، 2013.

100- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، لبنان، 1985.

101- عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، لبنان، 1984.

102- عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، لبنان، 1984.

103- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، دار نوبار، ط1، القاهرة، مصر، 2003.

خامسا: المجلات والدوريات:

104- إبراهيم الحجري: في التحليل النصي لرولان بارت، مجلة علامات، العدد 75، المجلد 15، جدة، 2005.

105- أحمد بوحسن: نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 24، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب.

106- صبحة أحمد علقم: جمالية التلقي في مسرحية "المحب والمحبوب، مدونة عشق ديك الجن " لـ "آمنة الربيع"، مجلة اللغة والأدب، العدد 30، الجزائر، 2017.

107- عبد الغني بارة: الضيافة اللغوية وقلق الهوية "حوار الخطيبي ودريدا"، مجلة اللغة والأدب، العدد 30، الجزائر، 2017.

108- محصول سامية: إشكالية المصطلح والمفاهيم، مجلة دراسات أدبية، العدد 1، الجزائر، 2008.

109- مصطفى بن تمسك: الذات المتعددة لدى بول ريكور، مجلة الباب، العدد 6، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط، المغرب، 2015.

110- ناتالي بيغاي: ما هو التناص؟، تر، عبد الحميد بورايو، مجلة المعنى، العدد 2، الجزائر، 2009.

111- هشام معافة: هرمنيوطيقا انصهار الآفاق عند "هانس جورج غادامير"، مجلة دراسات فلسفية، العدد 7، الجزائر، 2016.

الفهرس

المقدمة	أ – و
المدخـــــل: ميلاد القارئ في نقد ما بعد البنيوية	
النص والدلالة	08
نهاية البنيوية	11
التأويلية	14
التلقي والقراءة	15
التفكيكية	17
تحول وانتقال الدلالة	19
الفصل الأول: القارئ والتلقي في التأويلية	
تمهيد	27
I. هانز جوج غادامير	27
الفهم	31
التطبيق	33
التأويل والتراث	34
القراءة	38
الأدب	40
الكتابـــــــة	44
أسس ممارسة التأويلية	46
II. بول ريكور	67
التماسف	72
المباعدة والملاءمة	74
الكتابة والقراءة	76

الأفعال الكلامية	84
الفهم والتفسير	88
III. أمبرتو إيكو	93
النص المفتوح والنص المغلق	95
السجال النقدي	99
الفصل الثاني: القارئ والتلقي في نظرية القراءة	
تمهيد	106
I. نظرية التلقي الألمانية	107
أولا: مدرسة كونستنس	109
فولفجانج آيـزر	112
هانس روبرت ياوس	139
ثانيا: مدرسة برلين الشرقية	156
مانفرد ناومان	158
ثالثا: الصراع بين الألمانيتين	161
II. نظرية استجابة القارئ في أمريكا	162
III. مدرسة جنيف	167
جورج بوليه	168
الفصل الثالث : القارئ والتلقي في التفكيكية	
تمهيد	179
I. التفكيك في فرنسا وعلاقته بالقراءة	180
أولا: جاك دريدا	180
الاخ (ت) لاف	183

نقد التمركز	188
نظرية اللعب	193
علم الكتابة	197
الحضور والغياب	204
تناسل المعنى	207
ثـانيا: رولان بارت	212
المعطيات النقدية البارتية	213
II. التفكيك في الولايات المتحدة الأمريكية وعلاقته بالقراءة	253
بول دي مان	255
هارلود بلوم	259
جيفري هارتمان	261
ج. هيليز ميللر	262
الخاتمة	268
البيبليوغرافيا	282
الفهرس	293

الملخص

تناوبت المناهج النقدية على قراءة النص الأدبي وتفسيره؛ فقد ركزت بداية على المؤلف والسياق، ثم اتجهت إلى النص، لتعطي بعد ذلك للقارئ مهمة استكناه المعاني الكامنة في النصوص، ونجد أن النقد الما بعد بنيوي يجتمع على فكرة مفادها أن تأويل أي نص يعتمد على عملية القراءة، ومن هنا تكون موضوع بحثنا "القارئ والتلقي في نقد ما بعد البنيوية"، والذي حاولنا فيه الإجابة على إشكالية هي: كيف نظرت كل من التأويلية، نظرية القراءة والتفكيكية إلى مسألة القارئ والقراءة؟

ونريد بهذه الدراسة أن نبين مختلف تمظهرات القارئ في النقد الما بعد بنيوي، وأيضا أن نعرض مختلف النتاجات الفكرية الغربية ذات الصلة بالقارئ والقراءة، إضافة إلى إظهار مكانة الفلسفة في النقد الغربي المعاصر.

لا ننكر في نهاية البحث إسهام كل من التأويلية، والتفكيكية التي اعتبرت اتجاها من اتجاهات نظرية القراءة، إلا أن ما قدمته مدرسة كونستنس الألمانية يعتبر المرجع الأساس في جمالية التلقي؛ لأنها أدخلت القارئ في العملية الإبداعية، وأصلت لثالوث المؤلف، النص والقارئ.

الكلمات المفتاحية: القارئ، القراءة، نقد ما بعد البنيوية، النص، التأويل، الانفتاح، الفهم، الدلالة.

Abstract

Literary texts were read and interpreted by numerous critical approaches. Initially; they focused on the author and the context then moved to the text in order provide the reader with the ability of grasping the meanings implied in the texts. The Post-Structural Criticism is built on the concept that the interpretation of any text is based on the reading process. Therefore, the present study spots light on “Reader and Reception in Post-Structural Criticism” in which we tried to solve the problem of: how did hermeneutics, reading theory and deconstruction look at the issue of the reader and reading?

The aim of the present study is to demonstrate the reader’s appearances of post-structural criticism, and also to present the various western thoughts related to the reader and reading, as well as the role of philosophy in contemporary western criticism.

The study took into account the contribution of both hermeneutics, and deconstruction as trend of reading theory. However, what was presented by the German Constance School is the main reference for the aesthetic of reception, because it involved the reader in the creative process, and established the trinity of the author, the text and the reader.

Keywords: reader, reading, post-structural criticism, text, interpretation, openness, understanding, semantic.