مجلة فصلية محكمة العدد 29

تعنى بالتراث، الثقافة، اللغات

مجلة وادي درعة

2017

منشورات
مركز النخيل للتوثيق
جمعية النخيل للثقافة
والفن والتربية بكلميم

مجلة وادي درعة

مجلة دورية محكمة تعنى بالتراث والثقافة واللغات، والفنون

الخطاب الثقافي وأنساقه الدلالية

العدد (29)، 2017،
بدعم من وزارة الثقافة والاتصال، المغرب

مجلة وادي درعة
بدعم من وزارة الثقافة والاتصال، المغرب
- **مدير النشر والتحرير:** مولاي علي أطويف
- **العدد:** 2017/29
- **رقم ملف الصحافة:** 04/125
- **رقم الإيداع القانوني:** 05/0140 **: Dépôt Légal**
- **ردمد:** 9035-1114 **:ISSN**
الناشر: مركز النخيل للتوثيق، جمعية النخيل للثقافة والفن والتربية كلميم المغرب.
- **العنوان:** رقم 23 زنقة 1 بلوكA حي الفلاحة كلميم
- **البريد الإليكتروني:** daraa.revue70@gmail.com
- **قم الهاتف:** 662-020883 212+
- **مطبعة:** شمس برنت CHAM'S PRINT s.a.r.l
- **-العنوان :** 1869، قطاع واو حي الرحمة - سلا، المغرب
- **Adresse :** 1869, Lot. Secteur E 335 Hay Rahma - Salé, Maroc
- **الهاتف:** 41 13 87 37 2125+
- **-البريد الإليكتروني :** chamsprint@gmail.com

مجلة وادي درعة

مجلة دورية محكمة تعنى بالتراث والثقافة واللغات، والفنون

العدد (29)، 2017

مدير النشر والتحرير:

مولاي علي أطويف

هيئة التحرير:

الاسم	التخصص
الصديق الصادقي العماري	علم الاجتماع
خديجة أطويف	علوم التربية
عمر أبولاه	الدراسات الإسلامية

اللجنة العلمية:

الاسم	التخصص
مولاي عبد الكريم القنبعي	علم الاجتماع
محمد الصافي	التاريخ
الصديق الصادقي العماري	علم الاجتماع
عبد الحكيم بوغدا	الأدب العربي
خديجة أطويف	علوم التربية
الحسين حديدي	التاريخ

إصدار مركز النخيل للتوثيق

جمعية النخيل للثقافة والفن والتربية كلميم، المغرب

العنوان: مركز النخيل للتوثيق رقم 23 شارع واد سوس حي الموحدين1

كلميم-المملكة المغربية

الهاتف: 06.17.01.28.09/06.62.02.08.83

البريد الالكتروني:daraarevue@gmail.com

جماليات التلقي من أجل تأويل النص الأدبي

الصديق الصادقي العماري
المسرح وفنون الفرجة

تقديم

في أواسط القرن الماضي ظهرت عدة نظريات نقدية تهتم بدراسة النص الأدبي؛ ومنها المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي...؛ التي تسلط الضوء على الكاتب وظروفه؛ كما ظهرت مناهج أخرى اهتمت بسلطة النص، وأكدت على دراسته دراسة داخلية؛ كما عند الشكلانيين الروس؛ وعند «رولان بارت»، الذي حث على دراسة النص ولا شيء غير النص؛ وأكد على موت المؤلف من أجل حياة النص، من خلال تفاعلاته البنيوية الداخلية. وكان لذلك الجدل والصراع القائم بين هذه المناهج النقدية والنظريات المعرفية المتباينة الأثر الواضح في ميلاد جمالية التلقي في النقد المعاصر (الهيرمنيوتيكا) مع ‹مدرسة كوستانس› الألمانية بقيادة «هانز روبرت ياوس» و «فولفجانج إيزر».

وقد اعتمدت هذه النظرية على المتلقي ودوره في تمام النص الأدبي؛ على اعتبار أن هذا الأخير يكتب بثلاث أياد؛ يد الكاتب ويد النص ويد القارئ؛ والنص يبقى جامدا إن لم يكن القارئ شريكا في إنتاجه؛ بل أن النص الأدبي أنشئ من أجل القارئ؛ وأنه أثر مفتوح يحيا ويستمر في الوجود من خلال تعدد القراءات.

لقد أحدثت نظرية جمالية التلقي والتأويل ثورة عارمة في مجال الدراسات الأدبية والنقدية وفي تاريخ الأدب الحديث، بوصفها نمطا جديدا في الدرس الأدبي. وقد "كان أرسطو في تاريخ الحركة النقدية من أبرز رواد الفكر اليوناني اهتماما بفلسفة التلقي، أو مفهوم الجمال في استقبال النص، ففي رصيده الفكري والنقدي يتمثل لنا اهتمامه، بهذه المسألة، وكأنها محور هام يستقطب تفكيره ويستجمع فلسفته في الحديث عن أجناس الأدب"[1] إذ يعد كتابه "فن الشعر" باشتماله على فكرة التطهير، بوصفها مقولة أساسية من مقولات التجربة الجمالية، والتي تقوم وتنهض على استجابة المتلقين وردود أفعالهم تجاه الأثر

[1] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، 1996، ص45.

الأدبي، أقدم تصوير لنظرية تقوم فيها استجابة الجمهور المتلقي بدور أساسي. بمعنى أن تاريخ نظرية التلقي والتأويل يعود إلى (نظرية المحاكاة) عند أرسطو.

حقيقة الأمر أن الإنسان كان يمارس التلقي ويؤول ما يسمع منذ بداية حياته، ولكن كان ذلك بشكل مبسط وسهل، ثم أخذ يتدرج شيئا فشيئا، إلى أن أصبحت لنظرية التلقي والتأويل القواعد والنظريات التي تخصها. فكل قراءة للنص الأدبي هي إعادة تأويل له في ضوء معطيات تاريخية أو آنية، إذ يخضع في تشكيلته المتميزة إلى عملية تفاعل بين خصائص داخلية وخصائص خارجية، هي تحولات السياق المنتج في ظلاله العمل الأدبي، لذلك ظهرت عدة مناهج امتثلت لتلك المعطيات وحاولت مقاربة النص مقاربة موضوعية والكشف عن مكمن الجمالية وكيفية تشكيله، على أساس أن العملية الإبداعية هي عملية معقدة. فهي تسعى في مجمل أهدافها إلى إشراك واسع وفعلي للمتلقي بغية تطوير ذوقه الجمالي من خلال التواصل الحثيث مع النصوص الفنية، حيث أن حضوره أضحى نافذا منذ وضع اللبنات الأولى لكتابة الرواية، فانتقل من دور المستهلك إلى مرتبة الشريك المحاور الذي يملأ الفراغات بل يلزم الكاتب بتركها، كما استطاع أن يرغم الكاتب يوما بعد يوم على إسقاط الأقنعة اللغوية والبلاغية التي طالما تدثر بها. فما هي الأصول المعرفية لنظرية التلقي؟ وما موقع النص بين التلقي والتأويل؟ وما علاقة القارئ بالنص الإبداعي؟ و ما هو القارئ النموذجي؟

1. الأصول المعرفية لنظرية التلقي

جمالية التلقي كغيرها من النظريات النقدية، تقوم على مجموعة من الأسس والمرتكزات التي تشكل مرجعيتها الفكرية والفلسفية، ذلك "أن معظم المذاهب النقدية تنهض في أصلها على خلفيات فلسفية، على حين أننا لا نكاد نظفر بمذهب نقدي واحد يقوم على أصل نفسه، وينطلق من صميم ذاته الأدبية، وما ذلك إلا لأن الأدب ليس معرفة علمية مؤسسة، تنهض على المنطق الصارم والبرهنة العلمية، ولكنه معرفة أدبية جمالية أساسها الخيال والإنشاء قبل أي شيء آخر"[1].

ترجع أصول جمالية التلقي إلى فلسفتين عرفتا في ألمانيا، وهما الظاهراتية والهرمينوطيقا، حيث أن إشكالات الفهم والتأويل والإدراك، وكذا إشكالية الذاتية والموضوعية، كانت المسألة الأساسية في الهرمينوطيقا والفنومنولوجيا على حد

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة، الجزائر، 2002، ص79.

سواء، و لأن هذين الاتجاهين كانا يشكلان من جهة أخرى، الخلفية المعرفية التي تأسست عليها نظرية التلقي[1]. فالمفاهيم التي جاءت بها هاتان الفلسفتان، قد تحولت إلى أسس نظرية تؤطر ترسانة من المفاهيم والأدوات الإجرائية التي صاغتها ‹مدرسة كوستانس› الألمانية بزعامة هانز روبيرت ياوس و فولفغانغ إيزر.

✓ **الشكلانيون الروس**

بحث الشكلانيون الروس في آليات النص الأدبي وتقنياته، بغية الوصول إلى الخصائص الجوهرية التي تتشكل منها مادة البناء الدبي، لأن الأساس في الأدب ليس ما يقوله، أو الفكرة التي يتضمنها، و إنما الطريقة التي تم بها تقديم الفكرة، فالأفكار مطروحة في الطريق، والذي يجب أن يثير الاهتمام هو الشكل اللغوي الموظف توظيفا خاصا، حيث تكون اللغة هي المادة الأساسية التي يتعامل معها القارئ وفق نظرته الأولوية و إدراكه الشعري، حيث "يعد الإدراك الشعري ضربا من ضروب اختيار الشكل والإحساس به، ويتضح من هذه التصورات ومن مفهوم الأدبية التي صارت ركيزة أساسية للشعرية المعاصرة....قاعدة متينة لنظرية التلقي"[2].

وكان اهتمامهم أيضا بالأداة الفنية التي تساعد على إدراك الصورة الشعرية، التي بدورها تسهم في خلق إدراك متميز للشيء، أي أنها تخلق رؤيا ولا تقدم معرفة، لأن ما يهم المتلقي ليس ما كان عليه الشيء، و إنما اختيار ما سيكون عليه[3]. كل هذه الأدوات الفنية ساهمت إلى حد ما في تقريب النص من المتلقي انطلاقا من بنائه الخارجي إلى محتواه الداخلي الذي يتمثل في الإدراك الجمالي للصورة الشعرية. "وما هو مهم في ألمانيا ليس التركيز المكثف على العمل الدبي أو الجذور اللغوية والتشعبات ولكن التحول في نقطة الأفضلية إلى العلاقة بين القارئ-النص بتوسيع مفهوم الشكل، ليشمل الإدراك الجمالي، بتحديد عمل الفن ووسائله بتوجيه الاهتمام إلى إجراءات التفسير ذاتها[4].

---

[1]عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2007، ص 14.

[2]روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية القاهرة، ط1، 2000، ص48.

[3]أحمد يوسف، القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص 94.

[4]روبرت هولب، نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية)، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط 1، دت، ص 30.

وقد رفض الشكلانيون كل المقاربات التي كانت سائدة بغض النظر عن طبيعتها الفلسفية أو الاجتماعية أو النفسية... مادامت تنطلق من خارج النص، إذ يقول «بوريس إيخنباوم» في هذا الصدد: "إن الشكلانيين في اعتراضهم على المناهج أنكروا ولا يزالون ينكرون، ليس تلك المناهج في حد ذاتها، وإنما الخلط اللامسؤول فيها بين علوم مختلفة... لقد اعتبرنا ولا نزال نعتبر كشرط أساسي، أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصيصات النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن مادة أخرى....."[1].

إن مهمة علم الأب أو الشعرية، عند الشكلانيين، تتلخص في تتبع الخصوصيات الأصيلة التي تميز الفن الأدبي عن غيره من المجالات الفنية والعلمية التي قد يدخل معها في حوار مفتوح من خلال شبكة من العلاقات، تسعى الدراسة النقدية إلى كشف خيوطها وإبراز مظاهرها التفاعلية، من خلال الدراسة العلمية للأسلوب الأدبي باعتباره عدولا عن الأنماط اللغوية المعتادة، إذ يقول إيخنباوم: "من أجل تدعيم مبدأ النوعية...دون الرجوع إلى علم جمال أدبي، كان من الضروري مقابلة المتوالية الأدبية بمتوالية أخرى من الواقع يتم اختيارها من بين عدد كبير من المتواليات الموجودة نظرا لتداخلها بالمتوالية الأدبية مع قيامها بوظيفة مختلفة"[2].

ارتبطت الشكلانية الروسية ارتباطا وثيقا بالشعر المستقبلي الذي كان ينزع منزعا شكلانيا ورمزيا بامتياز. لذا، فقد كان الهدف هو دراسة الوقائع الأدبية دراسة علمية موضوعية وعينية، بعيدا عن التصورات السيكولوجية والاجتماعية والتاريخية والجمالية والفلسفية والثقافية. ومن ثم، فقد أصبحت النزعة العلمية الموضوعية من أهم المبادئ التي ارتكزت عليها الشكلانية الروسية لعلمنة الأدب وشكلنته . كما تعد الأدبية مبدأ ثانيا للشكلانية الروسية، فليس المهم هو مضمون الأدب، بل المهم هو دراسة شكل المضمون بطريقة علمية موضوعية سانكرونية.

ترفض الشكلانية الروسية النقد التقليدي الذي كان يدرس الأدب بعلوم بعيدة عن الأدب، مثل: علم الجمال، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم التاريخ، وعلم الثقافة، والفلسفة...ومن ثم، فهي تستبدله بعلم مستقل للأدب، يدرس خصائص

---

[1]نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة عبد الكريم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط1، 1982م، ص 10.

[2]نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ص 36.

الإبداع وسماته ومكوناته الفنية والجمالية، في ضوء مقاربة شكلانية موضوعية. ومن هذا المنطلق، يدرس الأدبية بمفهوم رومان جاكبسون (R.Jakobson) ، الذي يقول بأن "موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، وإنما الأدبية (Littérarité)أي: ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا. ومع ذلك، وحتى الآن، فإننا نستطيع أن نشبه مؤرخي الأدب بالشرطة التي تفكر في اعتقال شخص، فتصادر، على سبيل الحظ، كل ما وجدت في حجرته، وحتى الناس الذين يعبرون الطريق القريبة منها. وهكذا، فإن مؤرخي الأدب يأخذون أطرافا من كل شيء: من الحياة الشخصية، من علم النفس، من السياسة، من الفلسفة. إنهم يركبون جمعا من الأبحاث التقليدية، بدلا من علم أدبي، كما لو كانوا ينسون أن كل موضوع من الموضوعات المذكورة. إنما ينتمي، بالضرورة، إلى علم معين: تاريخ الفلسفة، وتأريخ الثقافة، وعلم النفس، إلخ، وإن هذه الموضوعات يمكن لها بالطبع أن تستعمل الوقائع الأدبية كوقائع ناقصة، ومن الدرجة الثانية"[1].

✓ **مدرسة براغ البنيوية**

لا يمكن إغفال مساهمة هذه المدرسة خاصة في مجال القراءة والتلقي الجمالي للنص الأدبي. ويظهر ذلك جليا في أعمال المنظرين الكبار للمدرسة، أمثال موكاروفسكي. "لقد كانت أعمال موكارفسكي-أحد أهم منظري مدرسة براغ البنيوية- من أكثر المصادر النظرية سيادة في ألمانيا، وخصوصا خلال السنوات الأخيرة من الستينات والسنوات الأولى من العقد السبعين، حيث ظهرت ترجمات ألمانية لعدد كبير من كتاباته، وحيثما كانت تذكر نظرية التلقي أو البنيوية في ألمانيا كانت إشارة إلى موكاروفسكي[2]. وهذا راجع بالأساس إلى قرب الطرح المنهجي والنقدي للناقد مع الأهداف العامة التي تدعو إليها نظرية التلقي، حيث "يتضح إيحاء موكارفسكي بنظرية التلقي أكثر ما يتضح عندما يحدد الإطار العام للفن عنده بوصفه نظاما حيويا دالا، ووفقا لهذا المفهوم، يصبح كل عمل فني مفرد ببنيته، ولكنها بنية لها مرجعيات غير مستقلة عن

---

[1]بوريس إيخانباوم، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 36-35.

[2]عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، دط، 1999م، ص 76.

التاريخ، ولكنها تشكل وتتحد من خلال أنساق متعاقبة في الزمن"[1]. فهو لم يفصل العمل الأدبي بما هو بنية عن النسق التاريخي، بل يرى أنه لا بد من فهم العمل على أنه رسالة، إلى جانب كونه موضوعا جماليا، وبهذا يتوجه إلى متلق هو نتاج العلاقات الاجتماعية، لذلك يصبح العمل الفني يحتل مكانا في السياق الملائم لفحص الاستجابة الجمالية.

✓ **ظواهرية رومان انجاردن (الفينومينولوجيا)**

لقد نظر هذا الاتجاه إلى عملية التلقي من خلال العلاقة القائمة بين النص والقارئ، و أكد على دور المتلقي في تحيين المعنى وجعله جزءا من مكتسباته القبلية والبعدية، "لأن النص عند الظاراتيين لا يوجد إلا حينما يتحقق أو يصبح راهنا، ولهذا ينبغي تبني وجهة نظر المؤول مرتبطة بنصه هو، وبتدخلاته المحكومة بمكوناته الثقافية والمعرفية الخاصة"[2].

وتلعب الظاهراتية دورا مهما في صياغة أهم المفاهيم التي دعا إليها أعلام نظرية التلقي، حيث "دعا نقاء القراءة وجمالية التلقي في منتصف العقد السابع من هذا القرن إلى تفاعل القارئ والنص إعادة لثنائية الذات والموضوع الظاهراتية. فقد تأثر رواد هذه النظرية(ولاسيما آيزر و ياوس) بالفكر الظاهراتي من «هوسرل» و«غادمير» حتى «هيدجر»، واشتقوا مصطلحاتهم الخاصة ومفاهيمهم مثل(أفق الانتظار) و(المسافة الجمالية) و(فراغات النص) و(الواقع الجمالي)، التي أعانتهم على وضع قواعد لتقبل النصوص وتأويلها"[3].

وأبرز المفاهيم الظاهراتية المؤثرة في نظرية التلقي مفهوم التعالي والقصدية ودورهما في تنمية العلاقة بين الذات المتلقية والبنية النصية. "ويبدو مفهوم التعالي هو النواة المهيمنة في الفكر الظاهراتي، وقصد به «هوسرل» أن المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضا في الشعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص"[4]. ومعنى هذا أن عملية البحث عن المعنى تكون في العوامل الداخلية

---

[1]روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص 71.

[2]ضياء خضير، ثنائيات مقارنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2004م، ص 15.

[3]حاتم الصكر، ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998م، ص 103.

[4]بشرى موسى الصالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2001م، ص 34.

للذات الإنسانية، وذلك من أجل تكوين خلاصة شعورية قائمة على الفهم العميق ونابعة من التأمل الدقيق للظواهر المادية الخارجية.

✓ **الهرمنوطيقا/التأويلية**

الهرمنوطيقا مشتقة من الكلمة اليونانية "Hermeneia" أي فن التأويل[1]، وهي تشير إلى الجهود التأويلية التي مارسها الإنسان لتفسير النصوص وفهمها، والبحث عن المعاني المضمرة في باطن النص برده إلى بداياته الأولى ومصادره، وهي الدلالة التي تتفق مع تعريف ابن منظور للتأويل: "التأويل المرجع والمصير، مأخوذ من آل يؤول إلى كذا أي صار إليه"[2].

ويرجع الفضل في نقل الهرمنوطيقا من الحالة التقليدية اللاهوتية إلى حالة جديدة أكثر فاعلية تجعلها حاضرة في كل النصوص، إلى الباحث "فريديريك شلاير ماخر"، واعتبر هذا إيذانا لمرحلة أصبحت فيها الهرمنوطيقا علما له خصوصيته الساعية إلى توفير فهم صحيح لكل قول مهما كان نوعه، وبالتالي "يعود إليه الفضل في أنه نقل المصطلح من دائرة الاستخدام اللاهوتي ليكون علما أو فنا، لعملية الفهم وشروطها في تحليل النصوص. وهكذا تباعد "شلاير ماخر" بالتأويلية بشكل نهائي عن أن تكون في خدمة علم خاص، ووصل بها إلى تكون علما بذاتها يؤسس عملية الفهم، وبالتالي عملية التفسير"[3]. ومن ثم نقل الممارسة التأويلية من وضع الاحتكار الكنيسي اللاهوتي، إلى وضع أداتي مشاع، عبر الارتقاء بها إلى درجة علم يؤسس لعملية الفهم، في محاولة لإيجاد تأصيل منهجي لعملية تأويل النصوص، عبر الانتقال من وضع التأويل للنصوص بكل تمظهراتها و أنواعها إلى معنى الفهم.

الهرمنوطيقا عند "شلاير ماخر" تشكل مفارقة جديدة للنمط التقليدي السائد، وتتضح هذه المفارقة بملاحظة الدافع نحو تأسيس منهج للفهم. ف «شلاير ماخر» "يبدأ بالبحث عن مصدر فن التأويل فيجده في ظاهرة سوء الفهم، من حيث أنها تثير الحاجة إلى الفهم. وتلك الحاجة تتحول إلى فن إذا استطعنا أن نتزود بشروط الفهم"[4]. ما يجعل من الضروري إيجاد منهج تأويل يعصمنا من سوء الفهم، وهذا خلاف النمط التقليدي الذي ينطلق من إمكانية الفهم لكل شيء.

---

[1] نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1998م، ص 5.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 3، مج 11، مادة أول، 1994م، ص 33.

[3] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 5، 2005م، ص 20.

[4] نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، ص 44.

أما الكيفية التي يقترحها «شلاير ماخر» للفهم فتعتمد على تحليل الحالة الإبداعية التي ترتبط بالحياة الداخلية والخارجية للمبدع، ما يجعل من الضروري لفهم الإبداع استصحاب كلا الحالتين في عملية الفهم. وهو اعتراف واضح بالذات المبدعة وعدم إهمالها، وهو في الواقع اعتراف بالقصد المستبطن في النص، ومن هنا يكتسب النص تصورا جديدا عند «شلاير ماخر» يصبح فيه تجليا لحياة المبدع. "وإذا كان الأمر كذلك فإن المهم في الممارسة الهرمنيوطيقية ليس تفسير المقاطع النصية فحسب، بل وإدراك النص في أصله ومنبعه، وفي بزوغه من الحياة الفردية لمؤلفه"[1].

وتتجاوز وظيفة الهرمنوطيقي حينها تفسير النص لتصل إلى اكتشاف التجربة الحياتية للمبدع، لأن النص ليس مجرد وصف أو تصوير يستمد وجوده من الخارج فحسب، وإنما أيضا مفعم بحياة الآخر عندما يعكس التجربة الداخلية للمبدع، وتكون اللغة وقتها وسيطا لنقل تلك التجربة. ومن هذا البعد نتعرف عن الحالة الرومانسية التي وصفت بها هرمنوطيقا «شلاير ماخر» لأنها تؤكد دور المبدع على حساب الواقع، وتعتبر النص تعبيرا لعالمه الداخلي أو موازيا له.

وتندرج محاولات «دلثاي فلهلم» البحثية في إطار الجهود الرامية إلى تشييد صرح منهجي للعلوم الإنسانية والاجتماعية مستقل عن المناهج المعتمدة في العلوم الطبيعية. وقد رأى أن المقاربة المنهجية لهذين المجالين العلميين (الطبيعي والإنساني)، ينبغي أن تختلف بينهما نظرا للاختلاف والتباين بين طبيعة كل منها، "فالفارق بين العلوم الاجتماعية والطبيعية يكمن، عنده، في أن مادة العلوم الاجتماعية، وهي العقول البشرية، مادة معطاة، وليس مشتقة من أي شيء خارجها مثل مادة العلوم الطبيعية التي هي مشتقة من الطبيعة"[2]. وبهذا رفض النظرة الفيزيقية التي نادى بها «إمانويل كانت» في كتابه "نقد العقل الخالص" وشرع عن قصد في كتابة "نقد العقل التاريخي" لكي يضع الأسس الابستمولوجية للدراسات الإنسانية"[3]، بهدف فك الارتباط المنهجي مع النموذج الميكانيكي القائم على المقاربة السببية والكمية لموضوعاتها المغايرة لموضوع

---

[1] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، مرجع سابق، ص 26.

[2] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 24.

[3] عادل مصطفى، فهم الفهم (مدخل إلى الهرمنيوطيقا)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2007م، ص 118.

العلوم الإنسانية، الذي هو الحياة الإنسانية المركبة من الشعور والمعرفة والإرادة.

ويرى «دلثاي فلهلم» أن المقاربة المنهجية في العلوم الإنسانية يجب أن لا ترتكز على التفسير، لأن التفسير مقولة مجردة وسكونية وليست من الحياة، بل يجب أن ترتكز على مقولة الفهم المستمدة من الحياة نفسها، "إن الذات العارفة التي شيدها « لوك» و «هيوم» و «كانت» لا يجري في عروقها دم حقيقي، ذلك أن هؤلاء يضيقون نطاق المعرفة ويقصرونها على ملكة الإدراك بانفصال عن الشعور والإرادة"[1]. الفهم عند «دلثاي فلهلم» هو فهم تأويلي، ذلك أنه يشتغل على العلامات داخل المجتمع، أي أنه هو سيميولوجيا تتبع المسار التوليدي لإنتاج المعنى، و كيفية التوصل إليه، وذلك من قوله "إننا نسمي فهما، المسار الذي ندرك من خلاله ما هو باطني استنادا إلى علامات خارجية"[2].

إن «دلثاي فلهلم» يدعو إلى الاشتغال على التجارب الداخلية المتجلية في أشكال التعبير المختلفة التي يعتمدها البشر في تحقيق كينونتهم لفهم الحياة. وأهم الأشكال التعبيرية المعبرة عن تجربة الحياة، هي تلك التي تتخذ من اللغة أداة لها، ذلك أن تجربة المبدع تتجاوز إطار ذاتيتها لتتحول إلى تجربة حياة، كونها تجسدت فيما هو مشترك ومشاع بين الجميع من البشر، و "تعتبر التعبيرات الأدبية، التي تتخذ من اللغة أداة لها، أعظم قدرة من التعبيرات الفنية الأخرى على الإفصاح عن الحياة الداخلية للإنسان"[3].

أما هرمنوطيقا «هايدغر مارتن» لا يمكن استيعابها إلا ضمن فلسفته الوجودية، لولا أن تلك الفلسفة قائمة في الأساس على الهرمنيوطيقا أو على ماهية الفهم عنده، ما يجعل الأمر أكثر تعقيد. فهل تكمن البداية في معرفة الهرمنيوطيقا ومن ثم معرفة فلسفته الوجودية أم العكس؟

هذه الجدلية أوجدها «هايدغر مارتن» عندما أقام فلسفته على أساس الهرمنيوطيقا، في الوقت الذي أقام فيه الهرمنيوطيقا على فلسفته الوجودية، ما يجعل الجدلية في صورتها الظاهرية أشبه بالدور المنطقي، إلا أن ذلك التناقض لا يتصور إلا في دائرة النسق المعرفي الذي يقوم على الاستنتاجات العقلية. إن اختيار «هايدغر مارتن» المنهج الظاهري لا يحدد فقط مساره المعرفي، في

---

[1] عادل مصطفى، المرجع نفسه، ص 122-121.

[2] نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، ص 51.

[3] عادل مصطفى، مرجع سابق، ص 124.

مقابل المسار الفلسفي العام. بل يحدد أي نمط من أنماط الفهم والوعي الذي يبحث عنها «هايدغر مارتن»، إنه الفهم والوعي الذي يلامس الحقيقة في ذاتها وليس ذلك الفهم الذي تتوسطه المفاهيم والصور والمقولات الذهنية "مثل هذه الظاهرية هرمنيوطيقية، بمعنى أنها تتضمن أن الفهم لا يقوم على أساس المقولات والوعي الإنسانيين، ولكنه ينبع من تجلي الشيء الذي نواجهه، من الحقيقة التي ندركها"[1].

إن هذه التفرقة المنهجية تؤسس لمفارقة جوهرية في نظرية المعرفة، إذ أن نظرية المعرفة التقليدية تصور الإنسان على أساس كونه ذاتا عارفة تؤسس رابطا مفهوميا بينها وبين الموجود الآخر، وهي النقطة التي بدأ منها الجدل بين الذاتي والموضوعي في المعرفة، طالما تصورنا وجود فارق جوهري بين وجود الإنسان الذاتي و الآخر الموضوعي.

أما في منهج هايدغر لا نتصور تلك الثنائية، لأن الإنسان ليس وجودا منفصلا، وإنما وجود الإنسان وكينونته هي في وجوده مع الآخر، "فكذلك الأمر بالنسبة للوجود الإنساني، إنه يشوه ويزيف عندما يفسر بوصفه ذاتا جوهرية. إن الإنسان ليس بالذات الابستمولوجية(العارفة)، المنعزلة، التي تدرك وجودها أولا، ثم تحاول بعد ذلك البرهنة على وجود العالم(كما فعل ديكارت)، بل إن الإنسان يدرك العالم إدراكا أوليا بخبرته واهتمامه المباشر، فالعالم بهذا المعنى مكون لوجود الإنسان، ونتيجة لذلك قضى «هايدغر» على ثنائية الذات والموضوع التي سادت-بتأثير ديكارت-حتى الوقت الحاضر"[2].

وعلى الرغم من أن محاولة «هايدغر» في المحافظة على المسافة بين الذات والموضوع، فإننا نجد أنه يذهب في نهاية الأمر إلى الاعتراف بأن الذات والوجود هما نفس الشيء[3]. و«هايدغر» لا ينكر وجود الآخر و إلا اتهم بالمثالية، وبهذا القدر يحافظ على المسافة بين الإنسان والآخر. ولقد أصبح الإنسان على يد الفلاسفة الوجوديين، يمثل ذلك الكائن البشري الموجود في العالم، وسط الأشياء، ولم يعد مجرد ذات عارفة. فلابد أن يترتب على ذلك أن يصبح معاشرا للأشياء وليس عارفا لها. ولهذا نجد «هايدغر» يقول: "إن

---

[1]نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 32.

[2]إبراهيم أحمد، إشكالية الوجود والتقنية عند هايدغر، الدار العربية للعلوم، بيروت-لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2006م، ص 82.

[3]إبراهيم أحمد، إشكالية الوجود والتقنية عند هايدغر، ص 83.

الفيلسوف الحق هو الذي يحب معاشرة الأشياء، ويطيل الإقامة بينها، ووسطها، ويستمع إلى همسها في تعاطف ودي"[1].

يقول «هايدغر»: الآنية ليست هي أصغر جزء من الحاضر، إنها اللحظة، وهي تفتح الحاضر أو تصدعه"[2]، أي أن الإنسان هو الذي يجد ذاته باستمرار، وكلا الأمرين قد يؤسسان للنسبية، وهنا «هايدغر» لا يرى الفردية التي تجعل المعرفة ذاتية و إلا تناقض مع نفسه، فهو لا يمنع من التواصل الوجودي الذي يتجلى عبر اللغة المعبرة عن هذا الوجود، "لعل اللغة كما يعتبرها "هايدغر" من أهم العناصر في الوجود الإنساني، فهي أساسية له، ... اللغة هي أيضا أداة اتصالنا مع العالم ومع الآخرين"[3]. ولا يكون للاتصال أي مسوغ إذا لم يكن هناك تلاق في المعنى والإدراك والفهم.

2. بين النص والنص الأدبي

تمنح الكتابة للنص معنى؛ فهو نسق من العلامات الدالة المرتبة وفق نظام داخلي مما ينتج سيرورة دلالية. ومن ثم، يعتبر نصا كل خطاب يحيل على ممارسة تدليلية لكونه يؤسس منظومة مرجعية، ويبني أكوانا دلالية لارتباطه الوثيق بكل مكونات العالم الواقعي، مما يعقد فهم إرسالية النص المكتوب، وفك شفراته أمام القطب الجمالي للنص. ومن هذه الزاوية، يمكن طرح سؤالين مركزيين: ألا يستدعي النص المكتوب قارئا أو قراء وإشكالية القراءة بكل تشعباتها؟ هل يمكن أن نتحدث عن نص مكتوب واحد أم عن نصوص مكتوبة؟ وما وظيفة كل نص نوعي مكتوب؟ وهل كتب بالكيفية التي تلائم صياغة المقروء؟ وهل ثمة طريقة تلائم كل وظيفة من وظائف المكتوب؟

إن سلطة النص الأدبي، تتجلى أساسا في كونه يقيم علاقة خاصة مع اللغة المعجمية أو القاموسية، فيزيحها من سياقها التداولي الأصلي، ليمنحها بناءا تركيبا ودلاليا جديدا مستمدا من قاعدة أن الإبداع لعب باللغة، ومن أجل اللغة. وعلى هذا الأساس، تبرز حرية المبدع والحضور المنظم لأدوات الكتابة من خلال استحضار العناصر الجمالية الأساس، من جهة، واختيار قواعد وظيفية لنقل الأشياء والموجودات والاستيهامات من جهة أخرى. وبذلك، يتحدد المتخيل الذي يتخذ شكلا محددا. وعلى هذا الأساس، فالمبدع الحقيقي ليس لديه ما يقوله،

---

[1] إبراهيم أحمد، المرجع السابق، ص 76.

[2] إبراهيم أحمد، المرجع نفسه، ص 78.

[3] إبراهيم أحمد، نفسه، ص 86.

إنه لا يمتلك في نهاية المطاف سوى طريقة للقول. ومن ثم، تغدو مجمل محمولات الخطاب الأدبي مجرد أحلام، وكوابيس، وأوهام، مجرد كائنات زئبقية تابعة "لأنا" المبدع من خلال إعادة اكتشاف قيمة الخلق الأسطوري.

وعلى ضوء ذلك، تجسد الجملة المكتوبة نوعا من النفي لامتدادات المعيش ولو عبر الديمومة التي تشاركه في الجوهر، مما يفتح مجالات خصبة أمام حركة الكتابة وفعل الخيال: أي أن دينامكية نقل الوقائع، من منظور تخييلي جمالي، هو نوع من التفكيك وإعادة التركيب لتلك الوقائع من خلال جدلية الهدم والبناء: هدم ما هو كائن وبناء ما ينبغي أن يكون. وبذلك، فإن المبدع يعقد-رغم إرغامات اللغة وإيحاءاتها- صلة غرابة مع الواقع في أفق دفع القارئ إلى المشاركة الفاعلة والمنتجة في لعبة الكتابة التي لا تتحقق إلا من خلال تعرية بطلان الإيهام المرجعي، والتدليل على استيهامات المبدع وأيديولوجيته في كل مكان. لذلك فان" الكتابة رهان على إنشاء عالم قد تحضر في ثناياه صورة الكاتب، ولكنها تنتهي في المحدود[1]. ومن هنا، تتشكل لعبة الصراعات الجدلية والحوارية لرهانات الكتابة، في حين أن "رهان الكاتب هو التفاعل مع الواقع بتحولاته والارتواء من معين المتخيل"[2]. وبالتالي، تتحدد "بياضات الذاكرة وفجواتها أو مناطق لاتحد يدها لأنها تعمل على تحريك الذكريات الراكدة لتبتكر الحياة من جديد"[3].

وبهذه الابتكارات اللغوية التي يحدثها النص الأدبي، ينشغل المتلقي عما قبله وعما بعده، مما يكسب النص بعدا ترميزيا أو مغلقا يحتاج من الجهد، والوسع، والقدرة، على مساءلة صمت المعنى الكامن في النص، باعتباره نصا زئبقيا منفلتا يصعب القبض على دلالاته الهاربة بكل سهولة. بمعنى أن الخطاب الأدبي، هو بالأساس، خطاب لساني إيحائي ومكثف يخرق القواعد المعيارية السيمانطيقية، فيشغل القارئ بذاته قبل أن يشغله برسالته. وجدير ذكره، أن كل إنتاج نصي عليه أن يقيم في تصور كل متلق صورة دلالية جامعة بين الدال والمدلول، مما يحقق الفهم والإدراك شريطة تحديد مرجعية خاصة، وذلك بمعرفة حقيقة الأشياء والبنية العميقة للخطاب. ورغم تعدد مستويات النص الأدبي، فان حقائقه تظل معلقة، ومؤجلة في انتظار قارئ خبير متمرس

---

[1]محمد عز الدين التازي، الكاتب الخفي والكتابة المقنعة (دراسة أدبية ونقدية)، سلسلة شراع المغرب، ع72، 1998، ص3.

[2]محمد عز الدين التازي، مرجع سابق، ص4.

[3]محمد عز الدين التازي، نفسه، ص7.

بجماليات النصوص التخييلية من أجل فك شفراته ودلالاته، علما أن القيمة المرجعية للخطاب تبقى حاسمة في تحديد وتوجيه مساراته وسياقاته. ومع ذلك، فليس من شأن النص أن يصرح دائما بكل مرجعياته، وان كان يقدم إيحاءات وإشارات دالة مساعدة على ذلك. وفي هذا المقام، تطرح علاقة المعنى بالمرجع، وبالسياق، وباللغة، وبالواقع، و بالتناص (تداخل النصوص، وتدمير المرجعيات، فتطفو على مستوى الخطاب إشكالية العلاقة بين الواقعية النصية والواقعية الرمزية).

3. النص الأدبي بين التلقي والتأويل

يثير سؤال التأويل إشكالات نظرية ومنهجية. وفي هذا السياق، طرح ياوس الأسئلة التالية: أين تبدأ استقلالية التأويل الأدبي؟ كيف كان يعمل؟ وكيف يعمل اليوم للكشف عن الخصائص الجمالية للنصوص؟ ويضيف في نفس السياق: "لم تهتم الشاعرية اللسانية، أو السيميائية، التي أتت بعد ذلك، ولا النظريات الأشد حداثة في الكتابة، واللعبة النصية، والتناص لم تهتم كلها بالمضامين التأويلية للمنهجيات الوصفية الحديثة اللهم إلا في حال اتخذت جهارا موقفا مضادا للتأويلية باسم الموضوعية العلمية الشكلانية"[1].

وإذا كان «هايدغر» قد قسم التأويل الأدبي إلى ثلاث مراحل (الفهم، التفسير، والتطبيق)، فإنه قد طبق هذه المراحل الثلاث في مجالي التأويل اللاهوتي والقانوني بشكل يوحد بينها. ومن هنا، يمكننا "في الواقع تحديد الإسهام المعرفي للأنظمة التأويلية خلال تاريخها انطلاقا من كيفية تعرفها على وحدة اللحظات الثلاث، وتطبيقها في ممارستها العلمية، أو من طريقة نسيانها لهذه الوحدة بفضل تفضيل لحظة من هذه اللحظات في أبحاثها على حساب اللحظات الأخرى"[2]. الإشارة ذاتها ذكرتها نظرية الأدب بحيث يتطلب التأويل "أن يبحث المؤول في مقاربته الذاتية، معترفا بالأفق المحدود لوضعيته التاريخية، ويؤسس هذا التأويل هيرمينوطيقية تفتح حوارا بين الحاضر والماضي، وتدخل التأويل الجديد في السلسلة التاريخية لتجسد المعنى"[3].

---

[1]GAUSS HR, POUR UNE HERMENEUTIQUE LITTERAIRE, TRADUIT DE L ALLEMOND PAR MAURHCE JACOB ED GALLIMARD, 1988, P 54.

[2]GAUSS, HR ;IBID, P 55.

[3]هانز روبرت ياوس، نظرية التلقي والتواصل الأدبي، ترجمة سعيد علوش، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 38، 1986م، ص 107.

إن تحقيق هذه الرهانات رهين، بالاستناد إلى مفهوم الأفق أو المعيار الجمالي، بوصفه يضبط تأويل نص معين من خلال التأثير الذي يحدثه في القارئ، والذي يدخل معه في لعبة السؤال والجواب. بالإضافة إلى التحولات التي يخضع لها أفق التوقع تاريخيا من خلال دراسة سانكرونية، أو دياكرونية لتاريخ الأدب الجديد: أي تاريخ تلقي الأدب. لهذا، فلا يمكن تصور تأويل علمي ،عند ياوس، دون دراسة الأفق بوصفه: "حدا تاريخيا، وفي الوقت ذاته شرطا لكل تجربة محتملة، ومن حيث هو عنصر مكون للمعنى في الفعل البشري والفهم الأولي للنظام"[1].

وعليه، فمواجهة مشاكل نظرية مع النص، لا تتأتى إلا من خلال نافذة القراءة باعتبارها نشاطا ذهنيا وإبداعيا يقوم به القارئ الذي يحول النص من نطاق الكمون إلى نطاق التحقق. يقول ج سارتر: "إن الفعل الإبداعي لحظة غير مكتملة في العمل الأدبي، لأن عملية الكتابة تفترض عملية القراءة كتلازم جدلي، وهذان الفعلان المرتبطان هما: المؤلف والقارئ"[2]. وهذا معناه أن الكتابة و القراءة وجهان لعملة واحدة، أو فعلان متلازمان، فليس هناك من معطى لفصل أحدهما عن الآخر، فالأثر لا يخرج للوجود إلا موصولا بعملية القراءة مادام النص نداءا وما على القراءة إلا أن تلبي هذا النداء.

والأدهى من ذلك، فإن التعاقب التاريخي للقراءات للعمل الأدبي الواحد تولد إنتاجية نصية، بفعل اندماج أفق النص بآفاق القراء، فيتم تجاوز منطوق النص إلى المسكوت عنه أو اللامقول باعتباره خزانا أو منجما ولودا من الدلالات. ومن ثم، يتمثل دور القارئ في تنشيط الحوار الخلاق مع النص من أجل تطوير فن القراءة وفن الكتابة معا. والقارئ الإيجابي، أو القارئ الفعال، مشروط طبعا بشروط ثقافية ومعرفية تسمح له بتحريك آليات النص وتجاوز إكراها ته.

فالكاتب والقارئ شريكان أساسيان واعيان بآليات مهنة صناعة الإبداع، ومنهجية النفاذ إلى عوالمه الداخلية. فإذا كان الكاتب قد شكل أو كون النص، فان القارئ هو الذي يؤوله، ويمنحه معنى بوصفه حصيلة اندماج ظرفي بين النص و القارئ في لحظة تاريخية ونفسية محددة. فالمعول عليه في استقبال النص هو استحسان السامع، أو الانصراف عنه، وعلى الأديب أن يحرص على

---

[1] هانز روبرت ياوس، علم التأويل الأدبي حدوده ومهامه، ترجمة د. بسام بركة، العرب والفكر العالمي، عدد 3، 1988م، ص59.

[2] رشيد بنحدو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم الفكر، المجلد 23، الكويت، 1994م، ص474.

إرضاء ذوق الجمهور إذا أراد أن يكون أديبا أصيلا. فالقراءة، إذن، تنشيط لإنتاجية النص، وقدح لزناده الإبداعي، وتحقيق لتداو ليته من خلال انخراط القارئ في فعل القراءة ،وملامسته لمستويات النص اللغوية والأسلوبية وتجاوز اكراهاته البنائية، وفك سننه ومعرفة سياقاته.

4. علاقة القارئ بالنص الإبداعي

لقد اتجهت البحوث النقدية المعاصرة إلى خلق معادلة أدبية جديدة تمثلت في علاقة القارئ بالنص الإبداعي، هذا القارئ الذي لم يكن له دور فعال في النظريات الأدبية التقليدية، فكان التركيز معظمه منصبا على النص كأساس لكل التحليلات الأدبية، فالدلالة والجمالية موجودة بالنص، وما على القارئ إلا أن يضع يده على هذه الأمور، ومن لم يستطع فإن ثقافته النقدية غير صحيحة أو غير مؤهلة ... بل توصف قراءته النقدية بالخاطئة.

ومن الباحثين الذين كان لهم باع كبير الباحث الألماني « فولفغانغ إيزر» في كتابه "فعل القراءة، نظرية الأثر الجمالي"، وكان دفاعه عن القارئ بطريقة جادة وبتحليلات فائقة، حيث جعله شريكا أساسيا في العملية الأدبية باعتبار القراءة شرط رئيسي وضروري في تفسير وتأويل النص. وقد لخص «فولفغانغ إيزر» رؤيته للقارئ والنص فيما يلي: "نستطيع القول أن العمل الأدبي له قطبين: القطب الفني يتعلق بالنص الذي أنتجه الكاتب، بينما القطب الجمالي يتعلق بالتحقق على مستوى القارئ... إن موقع العمل الأدبي هو النقطة التي يلتقي فيها النص والقارئ"[1]، ويؤكد «فولفغانغ إيزر» أن القراءة هي التي عبرها يحدث التفاعل الأساسي لكل عملية أدبية، إذ يقول: "إنه أثناء القراءة يحدث التفاعل الأساسي لكل عمل أدبي بين بنائه والمرسل إليه"[2].

ينطلق «فولفغانغ إيزر» من أن المعنى ليس موجودا في النص وليس سابقا على وجود القارئ له، وهذا التحقيق هو الذي يقوم بإخراج المعنى إلى حالة التجسيد، فالمعنى يبنى بمشاركة القارئ بغض النظر عن موقفه أكان بالقبول أو الرفض، وبداية وجود المعنى هي نقطة الالتقاء بين النص والقارئ ويسميها

[1]WOLFGANG ISER : L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique, traduit de l'allemand, par evelyne SZNYCER , éditeur pierre M. Bruxelles .P 48.

[2]WOLFGANG ISER: L'acte de lecture . P 48.

أيزر بالموقع الافتراضي[1]. و في نفس السياق يرى الباحث «حميد لحمداني» في تحليله لهذه العلاقة التفاعلية، أن «فولفغانغ إيزر» ينطلق من أن النص لا يقوم على مبدأ الامتلاك بالمعاني، وإنما من مبدأ الفراغ لأن النص إذا كان ممتلئا بالمعاني فما على القارئ أن يسلم بذلك. ولهذا فالتواصل هو أن يتعامل القارئ مع النص بفكره ورصيده المعرفي، ويقوم بملأ الفراغات الكثيرة[2].

ومن المصطلحات التي تعرض لها «فولفغانغ إيزر» "سجل النص"، وهذا السجل تكون فيه الإحالة إلى النصوص السابقة، تاريخية واجتماعية وثقافية، ويتم في هذه الحالة انتخاب عناصر دلالية معينة على حساب عناصر أخرى تتعرض للإقصاء، وهكذا يتضح "أن علاقة النص بمرجعيته تتأسس عبر صيرورة معقدة، وأن المعنى لا يتقدم جاهزا، وإنما يتحدد من خلال تلك الصيرورة التي تلعب فيها القراءة دورا أساسيا"[3].

5. القارئ النموذجي عند "أمبرتو إيكو"

يعد الباحث الإيطالي "أمبرتو إيكو" من الذين أسهموا إسهاما كبيرا في تأسيس نظرية التلقي، ومعالجته لمفهوم القراءة تختلف عن الباحث الألماني فولفغانغ إيزر، حيث بقي يعتقد "أن النص الأدبي له قوته وسلطته في تحديد دور القارئ الذي يمتلك رد فعل تجاه البنية والمحتوى"[4].

يؤكد "أمبرتو إيكو" في كتابه "القارئ في الحكاية" على أن القارئ الذي يريده ليس قارئا على طريقة "أيزر" يكتشف معانيه من تفاعله مع النص، وإنما هو "قارئ جيد نموذجي لديه كفاءات ومهارات في تعامله مع النص تتمثل في الكفاءات الموسوعية، الكفاءات المعجمية والأسلوبية والكفاءات اللغوية، كما أن المؤلف ينبغي له أن يمتلك مجموعة من الكفاءات تتماشى مع كفاءات القارئ، وحينئذ يحدث ما يسميه التعاضد أو التعاون بين القارئ النموذجي والنص"[5]، لأن القارئ إذا لم يكن يمتلك هذه الكفاءات المعرفية والموسوعية والأسلوبية

---

[1]عبد العزيز طليمات، فعل القراءة: بناء المعنى وبناء الذات، قراءة في بعض أطروحات فولفغانغ إيزر (نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات)، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، منشورات كلية الآداب، الرباط، ص 153.

[2]حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، المركز الثقافي العربي، المغرب. ط 1، 2003، ص 70.

[3]عبد العزيز طليمات، المرجع السابق، ص155.

[4]حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، ص 72.

[5]أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي-المغرب، ط 1، 1996، ص 68.

سوف لن يكون في مستوى معرفة ما يقصده الكاتب من خلال النص، لذلك يرى إيكو: "أن القارئ المصاب بقصور موسوعي يجد نفسه على قاب قوسين أو أدنى مما يعوزه"[1].

والنص لا يصرح بكل شيء، ولا يكشف عن المضمون للقارئ، ولهذا "أمبرتو إيكو" يستخدم عبارة "ما لا يقال"، ويقصد بها "فكرة مهمة لم يقلها النص وعلى القارئ أن يقوم بتفعيل المضمون، وهنا يقوم القارئ بحركات تعاضدية لمعرفة هذا المضمون، ثم يستخدم مفهوم ملأ الفراغات، وهو المفهوم نفسه عند فولفغانغ إيزر، يقول: "فالنص إن هو إلا نسيج فضاءات بيضاء وفرجات ينبغي ملؤها، ومن يبثه يتكهن بأنها فرجات سوف تملأ، فيتركها بيضاء"[2]. فالقارئ المتمكن هو الذي يمتلك القدرة على محو البياض والفراغات التي تركها الكاتب من أجل بعث الروح في النص واستنطاق معانيه ودلالات أنساقه. وفي علاقة المؤلف بالقارئ النموذجي، يرى أمبرتو إيكو "أن المؤلف يصوغ فرضية حول القارئ النموذجي من خلال عبارات استراتيجية، و بالمقابل فإن القارئ ينبغي له أن يرسم فرضية المؤلف مستخرجا ذلك من خلال النص بصورة مضبوطة[3]".

ويستخدم إيكو مصطلح "قراءة ما وراء النص"، فهناك القراءة الأولى للنص ثم هناك القراءة الثانية، وهذه الأخيرة هي التي تشكل قراءة ما وراء النص والقارئ فيها نموذجي ناقد يستطيع الوصول إلى حقيقة الحكاية، بينما القراءة الأولى لا تصل إلى حقيقة الحكاية[4]. وقد قام إيكو بتحليل قصة تحمل عنوان "مأساة باريسية حقا" إذ يقول في هذا الصدد: "والحال أن قصة "مأساة ... "كانت قد كتبت لتقرأ مرتين (أقله)، فإذا ما اقتضت القراءة الأولى قارئا بسيطا، عمدت القراءة الثانية إلى اقتضاء قارئ ناقد يكون قادرا على تأويل فشل المبادرة التي قام بها الأول"[5].

وهكذا يصنف إيكو القراءة وينظر إليها نظرة مثالية، فالقارئ العادي عنده لا يستطيع إدراك ما وراء النص، وبالتالي فهو ليس قارئا صحيحا. فعلى كل القراء، حسب أمبرتو إيكو، أن يكونوا نموذجيين، ذوي كفاءات عالية جدا، بل

---

[1] أمبرتو إيكو، المرجع السابق، ص 68.
[2] أمبرتو إيكو، المرجع نفسه، ص 63.
[3] أمبرتو إيكو، المرجع نفسه، ص77.
[4] أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص 259.
[5] أمبرتو إيكو، المرجع السابق، ص 259.

نقادا محترفين، وهذا ما لا يتماشى مع المعطيات الواقعية، فهناك مستويات للقراءة، ويستطيع كل قارئ إدراك نص الحكاية انطلاقا من قدراته الخاصة، ومعارفه الشخصية، أما القول بأن النص الحكائي يقدم حكاية تتضمن حكاية أخرى خفية (حكاية في حكاية) فهذا لا ينطبق على كافة الحكايات والقصص، فهو نص يحتوي على أسطورة وآخر على رمز، وآخر على أفكار فلسفية، فلسنا أمام نص واحد فقط في الإبداع، فهناك أشكال أدبية لا حصر لها في سرد الحكايات .

ويختلف أمبرتو إيكو عن ‹فولفغانغ إيزر› في تحديد المعنى، حيث يرى إيكو وجود المعنى القبلي الذي له علاقة بمقصدية المتكلم، وهذا المعنى القبلي هو منطلق لجميع القراءات الممكنة، كما أنه يقبل بتأويل النص، شريطة ألا يتعارض هذا التأويل مع القراءات النصية، ولكنه في كل الحالات لا يقبل إلا القراءات النقدية المختصة[1].

6. مستويات القراءة عند حميد لحمداني

حاول الباحث حميد لحمداني تحليل مفهوم القراءة أو التلقي على ضوء نظرية الجشطالت في تمييزها للمعرفة، حيث يرى أن نظرية الجشطالت ميزت بين نوعين من المعرفة[2]:

-المعرفة الحدسية.

- المعرفة الذهنية أو الفكرية.

ففي المعرفة الحدسية مثلا: "عندما يحاول شخص ما فهم لوحة تشكيلية، إنه يحيط نظريا بالمنطقة التي يشتمل عليها إطار اللوحة ويدرك المكونات المختلفة لهذه اللوحة من أشكال وألوان وعلاقات مختلفة، هذه المكونات تمارس تأثيراتها الإدراكية على بعضها البعض بطريقة تجعل المتلقي يستقبل الشكل الكلي باعتباره نتيجة للتفاعل بين مكونات اللوحة المختلفة، ونفس الأمر يمكن قوله بالنسبة للأعمال الإبداعية الأخرى كالموسيقى والرواية والقصة القصيرة والمسرح والشعر،.... أما المعرفة الذهنية أو الفكرية فهي تعمل على تفتيت العمل الإبداعي إلى عناصر جزئية.... وهناك معرفة ثالثة غايتها ليست المتعة

[1] حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص 32.

[2] حميد لحمداني، المرجع السابق، ص 214

والتذوق الجمالي بل هي معرفة ذات إيديولوجي أو عقائدي،... أما المعرفة الرابعة فهي إبستمولوجية، تأمل في الكائن الممكن"[1].

وقد حاول حميد لحمداني تصنيف هذه المعارف مع ما يناسبها من مستويات القراءة:[2]

مستويات المعرفة	مستويات القراءة	الوظيفة
المعرفة الحدسية	قراءة حدسية	التذوق، المتعة
المعرفة الإيديولوجية	قراءة إيديولوجية	المنفعة
المعرفة الذهنية أو الفكرية	قراءة معرفية	التحليل
المعرفة الابستمولوجية	قراءة منهجية	التأمل، المقارنة وإدراك الأبعاد

الملفت للاهتمام أن هذه المستويات يمكنها أن تلتقي فيما بينها، كما يمكن أن تهيمن إحداها في تلقي النص الأدبي، ولكنها لا تكاد نفرق هنا بين القراءة المعرفية والقراءة الإيديولوجية، لأن الإيديولوجيا قائمة على الأفكار والفلسفات. وإذا قلنا القراءة المنهجية هل هذا يعني أن القراءة الإيديولوجية ليست منهجية؟

إذن ثمة تشابك بين هذه المستويات ويصعب الفصل بينها، وتكاد تؤدي إلى مفهوم واحد. ومن خلال ملاحظتنا لمختلف القراءات النقدية للنصوص الإبداعية أن منها من يعتمد على الشكل ومنها من يعتمد على المضمون، على الرغم من وجود التشابك الكبير بين الشكل والمضمون، فالشكل يعتمد مثلا على بنية الزمن وشخصية الراوي ولغة السرد، تقنيات السرد وغيرها، أما المضمون فيكون مثلا: قراءة أنثروبولوجية للنص... أو قراءة فلسفية أو قراءة تراثية... أو قراءة تاريخية... وهكذا ... أي توجد مجالات كبيرة في معالجة النص الإبداعي، ويمكن للقارئ الناقد أن يعتمد قراءتين في الوقت نفسه.

7. المبدع المتلقي لعناصر الأسطورة

✓ رواية بيجماليون لتوفيق الحكيم كنموذج

ثمة علاقة حميمية بين الإبداع والأسطورة منذ القديم، فقد كان الشاعر أو الفنان يستلهم الأساطير، واستمرت هذه العلاقة عبر عصور مختلفة إلى يومنا

[1] حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص 215.
[2] حميد لحمداني، المرجع السابق، ص 216.

هذا، وهذا معناه أن الأسطورة لم ترتبط فقط بحياة الإنسان القديمة، وإنما ظلت عنصرا أساسيا في الحياة الإنسانية في كل زمان. وتعرف الأسطورة على أساس: "أنها شكل خاص من القص تم ربطه بتاريخ الآلهة اليونانية القديم. وعلى الرغم من ذلك فإن الأساطير ليست هي تاريخ الآلهة، وإنما هي تاريخ لشخصيات بطولية تتميز عن القصة الخرافية أو القصة الملحمية، بل هي تاريخ القدامى ولكنها تختلف عن النصوص التاريخية وقصص الحيوانات"[1]. والأسطورة ضرورة بالنسبة للإنسان المعاصر فهي زاد للحلم وعنصر في تنظيم العلاقات بين الأشخاص، فوظيفتها عالمية، ولا يمكن أبدا أن نتصور أن حضارتنا بإمكانها الاستغناء عن الأسطورة أو ما يشابهها.

وإذا كانت القصيدة الشعرية ارتبطت بالعناصر الأسطورية فإن الرواية العربية والقصة القصيرة..... استفادت هي الأخرى من هذه العناصر، وذلك بغية تطعيم النص بأبعاد جمالية تزيد من متعة القارئ أو المتلقي، ولا تجعله حبيس الأفكار والصور الواقعية، لكن توظيف الأسطورة في الإبداع لا يتأتى إلا عن طريق تلقي المبدع سواء للنصوص الأسطورية في حد ذاتها، أو تلقيه للنصوص الإبداعية التي وظفت العناصر الأسطورية، ويحدث أحيانا أن يسقط المبدع أشياء أسطورية على شخصية معينة.

يقول توفيق الحكيم في مقدمة الرواية، بيجماليون، أن هذه "القصة تقوم على الأسطورة الإغريقية ويعود تعرفه على هذه الأسطورة من خلال تواجده بمتحف اللوفر حيث رأى لوحة زيتية لبجماليون وجالاليا للفنان "جان رواكس"، كما أنه شاهد مسرحية بجماليون في شريط سينمائي "لبرنادشو"[2].

فمنذ البداية يصرح توفيق الحكيم أن مصادر التلقي في كتابه هذه الرواية هي:

-القصة الأسطورية القديمة.

-اللوحة الزيتية.

-مسرحية بجماليون برناردشو.

---

[1] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981م، ص 224.

[2] توفيق الحكيم، بجماليون، دار الكتاب اللبناني، 1974م، ص9.

ومما لاشك أن فيه أن توفيق الحكيم عندما اطلع على هذه المصادر لبجماليون تفاعل معها وتأثر بها، بل قدم جديدا من خلال إبراز الصراع بين روعة الفن وواقع الحياة، وفي النهاية ينتصر للفن.

وملخص الأسطورة هو أن "بجماليون نحات"، كان يتميز بكراهيته للنساء ولذا ألزم نفسه أن يعيش أعزبا، وبالتالي خصص معظم أوقاته لفن النحت. فقد نحت أعمالا فنية عديدة، من بينها تمثال امرأة تدعى "قالاتيا" كانت في غاية الروعة والجمال، ومن ثم فقد نشأت علاقة عشق وغرام بين النحات بجماليون و"قالاتيا"، مما جعله يتوسل للآلهة أن تبعث فيها الروح. وفي النهاية تستجيب الآلهة "أفروديت" ويتحول تمثال "قالاتيا" إلى امرأة حقيقية وتصبح زوجة لبجماليون.

أما ملخص رواية "بجماليون" عند توفيق الحكيم فيتمثل في أنه صنع تمثالا جميلا لقالاتيا، وبعد أن تقدم بطلب إلى الآلهة أن تنفخ فيها الروح، يتم ذلك مع تطور الأحداث فتنشأ الخصومة بين "بجماليون" و "جالاتيا".

بجماليون: لا تبكي يا جالاتيا ... ألم أقل لك إني لست ناقما عليك أنت...!

جالاتنا: بل إنك لناقم علي...

بجماليون: نفترق؟...!

جالاتيا: منذ الآن !...[1]

وكانت من بين أسباب هذه الخصومة أنه كان ينفر منها حين يراها تحمل المكنسة لمزاولة أعمال البيت، فأصبحت تمثل المرأة العادية، وهي بعيدة كل بعد عن المرأة التي تمثل الجمال الرائع في التمثال، فكانت النهاية هي دعاء بجماليون للآلهة أن تعيد "جالاتنا" إلى أصلها الأول أي التمثال. وكانت صرخة بجماليون واضحة حين قال:

"أيتها الآلهة !... لقد أخذتم مني فني، وأعطيتموني زوجة"[2].

وإذا كانت أسطورة "بجماليون" مصدرا للتلقي والتأثير عند توفيق الحكيم فإنها لم تحمل المضمون نفسه، فالأسطورة بالمفهوم الإغريقي أن "بجماليون" حرم نفسه من الزواج وقرر أن يعيش أعزبا مدى الحياة مما جعل الآلهة تعوضه بامرأة أخرى تتحول من التمثال إلى الواقع، أي أن الأسطورة قائمة على فكرة التعويض، فقد كان "ينظر إلى موهبة الشاعر على أنها تعويض، فآلهة الفنون

---

[1] توفيق الحكيم، بجماليون، ص125-124.

[2] توفيق الحكيم، بجماليون، ص 120.

: أخذت البصر من عيني "ديمودوكوس Demodocos" لكنها أعطته موهبة الغناء اللطيفة"[1]. بينما نجد توفيق الحكيم يعطيها بعدا آخر وهو "معارضة الفن للحياة، إيثار الفن على الواقع"[2]. فجالاتيا التمثال أعظم من جالاتيا الزوجة، وبهذه الطريقة فإنه، انطلاقا من تلقي مضمون الأسطورة الإغريقية، استطاع الكاتب أن يبدع أفكارا جديدة ومضمونا جديدا مغايرا للمضمون الأول.

إن تلقي الأسطورة أسهم في إبداع موضوع أدبي جديد وفكرة جديدة وهي أن الفن أجمل من الواقع. وهنا يؤدي التلقي وظيفة التجديد في الإبداع. فالباحث "زكي العشماوي" قام بدراسة مقارنة بين "برنارد شو" و "توفيق الحكيم" حيث شاهد هذا الأخير فيلما سينمائيا عرض في القاهرة عن بجماليون مأخوذا عن مسرحية برنارد شو، وليس من شك في أن "توفيق الحكيم" قد رجع قبل أن يؤلف مسرحيته إلى الموضوع القديم دارسا ومتعمقا إلى روح الأسطورة، كما أنه لا شك قرأ مسرحية "برنارد شو" وتفاعل معها وهذا ما نسميه بالتمثل والتأثر"[3].

خاتمة

إن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي، هو التفاعل بين بنيته النصية ومتلقيه. فالنص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج الفعلي من فعل التحقق الذي ينجزه القارئ.

فجمالية التفاعل لا تظهر إلا من خلال مرور القارئ عبر مختلف وجهات النظر التي يقدمها النص، ويربط الآراء والنماذج المختلفة بعضها ببعض. هذا الفعل الحركي الذي يقوم به القارئ يجعل العمل الأدبي يتحرك، كما يجعل نفسه حركة كذلك. لأن الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ، إذ أن من الواضح أن تحقيق التفاعل هو نتيجة للتفاعل بين الاثنين.

---

[1] رينيه ويلك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1981، ص 83.

[2] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي، ص 204.

[3] محمد زكي العشماوي، نفسه، ص 203.

بيبليوغرافيا

- ✓ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 3، مج 11، مادة أول، 1994.
- ✓ حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، المركز الثقافي العربي، المغرب. ط 1، 2003.
- ✓ محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة)، دار الفكر العربي القاهرة، 1996.
- ✓ عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة، الجزائر، دط، 2002.
- ✓ عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2007.
- ✓ أحمد يوسف، القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2003.
- ✓ توفيق الحكيم، بجماليون، دار الكتاب اللبناني، 1974.
- ✓ حاتم الصكر، ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.
- ✓ روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية القاهرة، ط 1، 2000.
- ✓ عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، دط، 1999.
- ✓ ضياء خضير، ثنائيات مقارنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2004.
- ✓ نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 5، 2005.
- ✓ عادل مصطفى، فهم الفهم (مدخل إلى الهرمنيوطيقا)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2007.
- ✓ إبراهيم أحمد، إشكالية الوجود والتقنية عند هايدغر، الدار العربية للعلوم، بيروت-لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2006.

✓ محمد عز الدين التازي، الكاتب الخفي والكتابة المقنعة(دراسة أدبية ونقدية)، سلسلة شراع المغرب، ع72، 1998.
✓ روبرت هولب، نظرية الاستقبال(مقدمة نقدية)، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط 1، بدون تاريخ.
✓ نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة عبد الكريم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط1، 1982.
✓ بشرى موسى الصالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2001.
✓ نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1998.
✓ رشيد بنحدو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، عالم الفكر، المجلد 23، الكويت، 1994.
✓ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ، بيروت،ط3، 1981.
✓ محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار المعرفة الجامعية، 1993.
✓ هانز روبرت ياوس، نظرية التلقي و التواصل الأدبي، ترجمة سعيد علوش، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 38، 1986.
✓ هانز روبرت ياوس، علم التأويل الأدبي حدوده ومهامه، ترجمة بسام بركة، العرب والفكر العالمي، عدد 3، 1988.
✓ عبد العزيز طليمات، فعل القراءة: بناء المعنى وبناء الذات، قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر (نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات) سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24. منشورات كلية الآداب – الرباط –بدون تاريخ.
✓ أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي-المغرب، ط 1 ، 1996.
✓ رينيه ويلك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1981

✓ GAUSS HR, POUR UNE HERMENEUTIQUE LITTERAIRE, TRADUIT DE L ALLEMOND PAR MAURHCE JACOB ED GALLIMARD, 1988.
✓ WOLFGANG ISER, L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique, traduit de l'allemand, par evelyne SZNYCER , éditeur pierre M. Bruxelles .

مواد العدد

01	**كلمة العدد** ..... الصديق الصادقي العماري....
03	**الإشعاع الاقتصادي والثقافي بمنطقة واد نون وامتداده الإفريقي** .... الحسين حديدي....
22	**قبيلة أولاد بوعشرى في الكتابات الأجنبية خلال القرنين 19 – 20م** .....حسان الشاكر....
54	**جماليات التلقي من أجل تأويل النص الأدبي** ...الصديق الصادقي العماري....
79	**سيميائيات المسرح** ....المختار العسري...
91	**البنية والرمز في الخطاب الدبلوماسي المخزني من خلال الأرشيف الهولندي بلاهاي** ....عبد الغني العمراني....