الجمهوريــة الجزائريــة الديمقراطيــة الشعبيــة
وزارة التعليم العــالي والبحــث العلمي
جامعة مصطفى اسطمبولي معسكر

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

أمــالي/محاضرات مقياس:

جماليـــة التلــقي

إعداد: د.بوسكين مجاهد

2021-2020

مقدمـــــة

مقدمـــــة:

ظل درس النقد الأدبي –باستثناء النقد العربي القديم– لردح طويل من الزمن يستقرئ النص الأدبي في حيّز علاقة مضمونه بشخصية مؤلفه، والسياق المرجعي الذي أنتج فيه، بعيدا عن مستقبله، الطرف الثابت في المعادلة الأدبية الذي يُنتج النص أصلا لأجله، ألا وهو المتلقي/القارئ، وهو المنطق الذي ظلّ بموجبه المتلقي مغيبا والتلقي نسيا منسيا، وحتى لا نغالي لا يتجاوز في أنصع صوره إطار الأثر النفسي أو صدى ردود الأفعال وأشياء من هذا القبيل، تطالعنا بها الدراسات الكلاسيكية والحديثة التي سارت في فلكها.

وبمعنى عكسي لم يحضَ المتلقي بشكل خاص، والتلقي بشكل عام بمكانتهما في النظرية النقدية، أو بتعبير أوفى لم يصدر في حقهما الاعتراف بالمواطنة الأدبية –إن استقام التعبير– أي الاعتراف بأن المتلقي/القارئ فاعل أساسي، وشريك ملازم للنص الأدبي في إنتاج المعنى وصياغته، إلا في رؤى ومناهج نقدية جديدة، من قبيل: البنيوية، والتفكيكية، وسوسيولوجيا التلقي، ونظرية التلقي، وسواها من النظريات الأدبية التي نقلت مثار الاهتمام من علاقة النص بمؤلفه، إلى علاقته بالجوانب الإنسانية والجمالية العميقة، ونخص بالذكر هنا نظريات التلقي/القراءة باعتبارها أعادت الاعتبار للمتلقي/القارئ، ومحيط التلقي، ونعني بذلك قضايا ومسائل التلقي، التأويل، الفهم، التفسير، التقبّل، المشاركة...إلخ، الشأن الذي جعل الإبداع الأدبي لا يحيا حياة واحدة وإنما حيوات متجددة ومختلفة، كونه اغتدى –في تقدير نظريات التلقي– إنتاجا أدبيا يهجس بكفايات تأويلية وينطوي على معان عميقة متنوعة ومتعددة، ينتجها المتقبل/القارئ، أي تتحقق أثناء فعل التلقي.

ولقد تبنى هذا الطرح أول الأمر جملة من النظريات والمناهج النقدية، خصصت حيزا لمسألة التلقي والمتلقي، أو بالأحرى هامشا في دراساتها، مثل ما هو الأمر لـ"سوسيولوجيا التلقي" و"سيكولوجيا التلقي"، ثم اكتملت معالمه والتأمت صوراه لاحقا مع جمالية التلقي في مدرسة "كونستانس" الألمانية، التي لم تجعل منه فرعا في نظريتها القراءاتية، وإنما أصلا من أصولها.

وبهذا الشكل صرف النقد المعاصر النظر عن "سلطة المؤلف"، أو بالأحرى قاعدة "علاقة النص بمنتجه" التي قضت ردحا من الزمن تعتبر الكاتب دون سواه المفتاح الرئيس للصنيع الأدبي، وانتقل إلى تجاذب علاقة النص بقارئه، عاكسا الأسلوب السابق رأسا على عقب، انطلاقا من قناعات فكرية وتصورات نظرية مؤدّاها أن انتاج المعنى الأدبي مرتبط أشد الارتباط بعلاقة التجاوب والتفاعل التي تتم ما بين النص والقارئ، وهذه العلاقة المتفق عليها من حيث المبدأ تأخذ اتجاهات مختلفة من حيث التوظيف، لعل أبرزها:

اتجاه مدرسة "كونستانس" الألمانية الذي يتمفصل إلى اتجاهين اثنين:

أولا: أتجاه "إيزر": الذي يبحث في طبيعة التفاعل بين الأثر الأدبي ومتلقيه، ويموضع في هذا الإطار اصطلاح "القارئ الضمني".

ثانيا: اتجاه "ياوس": الذي يعتبر أن النص لا ينفصل عن تاريخ تلقيه، وهو اتجاه يستهدف البحث في التاريخ الموثق لعمليات التلقي عن طريق دراسة تلقي الأعمال الإبداعية لأنه يرى بأن تاريخ التلقي ينفلت من اعتقادات النزعة الفردية الذاتية، ويتشكل من أفق جماعي عام، وأشهر ما تمخض عن هذا الاتجاه، موضعته لاصطلاح إجرائي هو "أفق الانتظار".

اتجاه الإيطالي "إيكو": الذي يعتبر النص إيوالية كسولة اقتصادية وشحيحة، يبنين معطى غير تام أو ناقص، لتضمنه بياضات واحتوائه على مناطق غير محددة، مما يجعله بحاجة ماسة إلى القارئ المناسب الذي ينهض بملئها وتوجيهها وجهة تأويلية، وهذا القارئ هو "القارئ النموذجي" بزعم "إيكو".

وبناءً على هذه المعطيات الإشكالية التي تجلي بشكل صريح بأن أرضية نظرية التلقي الجوهرية لا تخرج عن نطاق البحث في إشكالية العلاقة بين النص والقارئ، أو بتعبير أشمل العلاقة بين الذات والموضوع التي تجاذبتها نظريات مختلفة، صبت اهتمامها على فعل التلقي (القراءة) من زوايا رؤيوية متعددة كـ"سوسيولوجيا القراءة، والقراءة السيميائية المساهمة" .. وسوى ذلك، ارتأيت أن أتحدث عن جمالية التلقي ككل متكامل في أصولها الحضارية وتفصلاتها الفكرية والفلسفية لأبلور صورة شاملة عن نتائجها وأغراضها، وذلك بتسليط دائرة الضوء على أهم النظريات التي تدارست وتفاعلت مع فعل التلقي في جانبه المتعلق بالمتلقي، طالما أنّ جميعها من حيث المبدأ يتقاطع في الفكرة المفصلية والمحورية التي مفادها أن التلقي إعادة إنتاج وخلق للصنيع الأدبي من جديد، وبأن النص لا يرى الحياة والتحقق إلا عندما يقرأ، وفي ذات السياق لا يمكن بأي حال من الأحوال التعامل معه بمعزل عن أنماط التلقي التي تتجاذبه أو تتشكل حوله، أي يستحيل تصور النص في وجوده المتعين إلا من خلال المتلقي/القارئ، والقارئ لا يحقق وجوده إلا من خلال القراءة، وتعتبر الإمساك بالنص يعني الإمساك بالكيفية التي يتم تلقيه بها في مرحلة بعينها، ثم كيفيات تلقيه على مراحل متعاقبة.

وبشكل عام حاولت أن أسلط الضوء في خضم أوراق هذه المحاضرات/أمالي الموسومة: "جمالية التلقي"، على ماهية التلقي في شكلها العام والخاص، الخارجي والداخلي، وديناميات التلقي، وأنواع المتلقي، فضلا عن أهم الصور والأنماط والتوجهات الفكرية والفلسفية والأدبية التي تجاذبت الاثنين بما في ذلك الأعلام وأبرز المصطلحات.

ووفق هذا المسار عرضت لأهم المحطات والنظريات التي تجاذبت مسألة التلقي بالترتيب على النحو التالي:

أولا: "الهرمنيوطيقا"

وعرجت في مضمارها على:

المحور الأوّل:

-الهرمنيوطيقا"مقاربة إيبستيمولوجية"

-الهرمنيو طيقا وتنظيرات هانس جورج جادامير (hans Gorg Gadamer)

المحور الثاني:

-جادامير وفرضية "الأفق التاريخي"

-الهرمنيوطيقا بين النظرية والإجراء:

ثانيا: نظرية التلقي أو الاستقبال(Théorie de la Reception)

وعرضت في هذا المحور أول الأمر للأرضيات الأولى لمشروع التلقي، أو بالأحرى المخاضات الأولى التي تبلور فيها "مفهوم التلقي" مع المفكرين الأوائل في أبرز اتجاهين فكريين فلسفيين ألا وهما:

-الاتجاه الفينومينولوجي (الظواهري).

-الاتجاه الهرمونيوطيقي (التأويلي).

في الأول تحدثت عن تنظيرات "رومان انجاردن" بشأن التلقي وأهم الفلاسفة الذين أخذ عنهم في هذا النطاق.

وفي الثاني أعطيت الحيّز الأوفر لتنظيرات "هانز جورج جادامير"، ولكن مع الإشارة إلى أفكار كلّ من "فريديريك شليرماخر" و"فيلهليم ديلتاي"، وانتهيت إلى هذا المبحث باستنتاج شامل وعام.

ثم تناولت في المرحلة الثانية "ماهية التلقي"(Reception) (حدود المفهوم)، التي تطرقت في كنفها إلى مفهوم ودلالة مصطلح التلقي في ثقافة المنشأ الغربي، وما يقابله في الثقافة العربية، وكذا أهم التوظيفات والصور التي تتجاذبه، بما في ذلك المرادفات الأخرى للمصطلح في الثقافتين وعلى الأخص منها العربية.

وبعد هذا انتقلت إلى تحديد نظرية التلقي أو الاستقبال(Théorie de la Reception) من حيث المفهوم والماهية في منبتها عند الغرب (المدرسة الألمانية)، كاشفا بين ثنايا ذلك عن الأثر والانطباعات التي تركتها في الأدب الغربي الحديث، أو بالأوضح الأفصح الثورة التي أحدثتها في هذا الأدب.

بينما في المرحلة الثالثة، موضعت في البداية ورقة ممهدة تجلي الفروقات الكامنة ما بين "نظرية التلقي" و"نقد استجابة القارئ"، ثم عرجت على أهم عنصر ألا وهو نظرية التلقي في شكلها ومفهومها الحداثيين في مدرسة "كونستانس" الألمانية. ومجملا لقد وقفت في هذا الحيّز على المحاور الهامة التالية:

أولا: تنظيرات "هانس روبيرت ياوس" (Hans Robert Jauss) (مفاهيم وأفكار عامة).

الاصطلاح الإجرائي "أفق التوقعات"

ثانيا: تنظيرات "فولفغانغ إيزر" (Wolfgang Iser) (مفاهيم وأفكار عامة)

الأدوات الإجرائية عند إيزر: (سجل النص، استراتيجية النص، مواقع اللاتحديد، وجهة النظر الجوالة وكيفية التفاعل بين النص والقارئ)

مفهوم القارئ الضمني

ثالثا: "سيميولوجيا التلقي/القراءة السيميائية"

وأدرت الحديث في خضمها حول "التلقي/القراءة" من المنظور السيميائي، ولكن وفق خطوات العنصرين السابقين، أي باقتفاء أثر مسألة التلقي في هذا الاتجاه القراءاتي، وعرض أهم التسميات والمصطلحات التي تمظهرت في برنامجه، فضلا عن الحديث عن المفهوم والماهية والوظيفة التي يؤديها كل اصطلاح منها، وكذا نوعه وعلاقته بباقي المصطلحات الأخرى في النظرية ككل، ولقد جاء ترتيب العناصر في هذا الإطار على الشكل التالي:

-أمبرتو إيكو (Umberto Eco)والتلقي/القراءة تحت مظلة السيميائيات (تمهيد عام مفصل.

سيميائية القراءة.

-النص والقارئ النموذجي عند إيكو (Le Lecteur Model)

-استراتيجية النص وفرضية التوقعات.

-إيكو وفرضية النصوص المفتوحة والنصوص المغلقة.

ولأن البحث في مسألة التلقي وطريقة توظيف أدواتها ومبادئها النظرية على مستوى الإجراء لا يزال عندنا ضعيفا، قياسا بما كتب في الدرس النقدي العربي عن المبدع أو النص، كان ميدان هذا البحث بالدرجة الأساس هو الأعمال التي قام بترجمتها نقادنا وباحثونا العرب، بالإضافة إلى بعض المصادر الأجنبية التي عثرت عليها في مكتباتنا، أو قمت باقتنائها بطريقة أو بأخرى عبر تحميلها من مواقع المكتبات الإلكترونية وما شابه ذلك، مما اضطرني في كثير الحالات إلى الاستعانة بالزملاء الأساتذة في اللغات الأجنبية للتأكد من سلامة الترجمة، أو لترجمة بعض المصطلحات.

وأفدت في هذا الشأن من مجموعة من المصادر الهامة التي تعتبر الأصول في "نقد التلقي" ككتاب "جمالية التلقي" لـ"هانس روبرت ياوس"، وكتاب "فعل القراءة" لـ"إيزر" وكتاب "نظرية التلقي" لـ"روبرت هولب"، وكتاب "القارئ في الحكاية" لـ"أمبرتو إيكو"، وكتاب "نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي" لـ"عبد الناصر حسن محمد" ...ومؤلفات أخرى.

➢ "الهيرمنيوطيقا" (Herméneutique)

تمهيد:

لا يختلف اثنان أن الخلل الذي تعيشه الثقافة العربية بعامة، والدرس النقدي بخاصة منذ اعتماد مفاهيم الحداثة الرنانة التي تمخضت عن الانفتاح الشامل على الآخر، يتمثل في إشكال الزوبعة المعرفية التي تثيرها المصطلحات الأجنبية في ثقافتنا واشتغالاتنا النقدية، حيث نجد تارة مدلولات متنوعة للمصطلح الأجنبي الواحد، وتارة ترجمة حرفية للمصطلح، وتارة أخرى يستخدم نفس المصطلح في أغراض شتى، ولقد تفاقم الأمر مع استمرار وتزايد وتيرة استقبال المصطلحات والانعطاف إلى توظيفها بشكل ملفت للانتباه في المقالات والمجلات والكتب وسوى ذلك. وهكذا اغتدت أزمة المصطلح في تصعيد مستمر في الساحة الثقافية العربية، مكرسة فوضى اصطلاحية من جهة، ومنتجة واقعا مرضيا من جهة ثانية، باعتبار أن هذا الواقع أمسى ظاهرة تكرس التهجين الخطابي والخلط المعرفي على مستوى الدرس النقدي العربي وكذا على مستوى القراء، ونخص بالذكر هنا (القراء) الذين لا يستنكفون في ممارساتهم القراءاتية عن ترديد المصطلحات ترديدا آليا خاليا من الوعي، الذي يستكنه أغوار المنبت ويستقرأ الأبعاد والمرامي وما إلى ذلك.

ومن المفاهيم التي تطرح العديد من الأسئلة في هذا المضمارمصطلح "الهرمنيوطيقا"، نلفى جانبا منها يتعلق بالمصطلح في حد ذاته في ثقافة المصدر، وجانبا أخر يتعلق بتوظيفه الذي يأخذ مفاهيم متنوعة من حقل معرفي إلى أخر، حيث يوظفه البعض مقابل التأويل، ويموضعه البعض مقابل التفسير، ويرى آخرون بأنه مجموع قواعد التأويل أو التفسير وليس المدلولان بعينهما، كما نجد كذلك من يعتبره نظرية الفهم أو الإدراك .. الخ.

وأمام هذا الزخم المفاهيمي ارتأينا أن نخصص ورقة نتناول فيها بالدراسة والتحليل "الاصطلاح الهيرمنيوطيقي" في حيز دائرته المعرفية، ونفرد له–ولو في عجالة– هامشا عن الأصل والإرهاصات الأولى، ورقة لاتروم الإحاطة بالأسئلة الجوهرية التي يطرحها المفهوم الهرمنيوطيقي بين القديم و الحديث، ولا التفصيل في المخاضات النظرية التي اعترته، بقدر ما تهدف إلى محاولة رصد المصطلح في كنف الأرضية التي انطلق منها أول الأمر، وكذا المناخان الفلسفي والفكري اللذين ترعرع في أحضانهما، بغية الوقوف في البداية على ماهيته في الأصل مع المستخدمين الأوائل، ثم معرفة كيف اكتسب هذا المصطلح لاحقا حق المواطنة في الحقل الأدبي من زاوية؟ وأهم الأطر المرجعية التي جعلت منه مفهوما رنانا يوظف في المجال النقدي بترجمته الحرفية من زاوية أخرى؟؟

1-الهيرمنيوطيقا، المفهوم والماهية:

إن مصطلح "الهرمنيوطيقا" الذي شاع وذاع في بحوث ودراسات المهتمين بمجالات التلقي بصفة عامة، والباحثين في نظرية التلقي والتأويل المفتوح بصفة خاصة، هو مصطلح قديم، تمت ترجمته كغيره من كثير المصطلحات الأجنبية ترجمة حرفية، أو بالأحرى هو مصطلح معرب، يعني في مفهومه –الذي تبلور منذ العام 1654- علم التأويل أو فن التأويل، ويرى الكثير من الباحثين أن له جذورا ضاربة في الأعماق تمتد إلى التأويلات الرمزية (**allégorie**) التي خضعت لها أشعار "هومر" في القرن السادس قبل الميلاد، ولكن مع ذلك يظل الثابت أن أول استعمال للمصطلح كان في البيت اللاهوتي، من طرف المهتمين بتأويل النصوص الدينية –الكتب المقدسة- الإنجيل والتوراة، للإشارة إلى الآليات والطرائق القراءاتية المشروعة في دراسة النص المقدس، التي ينبغي أن يلتزم بها كل مؤول في هذا النطاق. وبمعنى من المعاني انطلاقا من الوسط اللاهوتي تأسس اصطلاح الهرمنيوطيقا، بنية الاضطلاع "بتكوين القواعد التي تحكم القراءة المشروعة للنص المقدس، وكذلك حواشي وتفسيرات المعاني (**exégèses**)، أي شروحات وتفسيرات المعاني الموجودة في النص وتحديد وجوه تطبيقها عمليا في الحياة"(**1**) من حيث الجانبين الواقعي والروحي.

ولدى العودة إلى مباحث النقاد والمفكرين الغربيين الذين تدارسوا المفهوم الهرمنيوطيقي، نكاد لا نجد اختلاف بينهم حول منبت ومنشأ المصطلح، حيث يتفق جميعهم على المشار إليه، بيد أن ما لا اتفاق حوله يكمن في توظيف المصطلح من حيث الماهية، ويكمن أيضا في زخم وتباين الرؤى النظرية التي تناولته.

فعلى المستوى الأول –في تقدير حامد أبو زيد- الهرمنيوطيقا انطلاقا من مدلول المنشأ "تختلف عن التفسير الذي يشير إليه المصطلح (**exégèses**)، على اعتبار أن هذا الأخير يشير إلى التفسير نفسه في تفاصيله التطبيقية، بينما يشير المصطلح الأول إلى نظرية التفسير"(**2**)، ويعد هذا من الإشكالات التي تطرح على صعيد الإجراء في النقدين الغربي والعربي لمفردة الهرمنيوطيقا.

أما على المستوى الثاني، فإننا نلفى زخما من الرؤى والتنظيرات المتباينة حول مسألة الهرمنيوطيقا.

-فلقد عرفها "شيلر ماخر" بأنها: "فن امتلاك الشروط الضرورية للفهم"(**3**)

-وذهب "جورج غوسدروف" إلى اعتبارها: "ذات أصول دينية أملتها الحاجة إلى تأويل النصوص الدينية"

1-ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء،المغرب، ط3، 2002، ص89-90.

2-نصر حامدأبوزيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، 1991، ص13.

3- f, Shleiermacher, d.e :the hermeneutics, outline ofthe.1819.lecturess, trans by j. wojeik in the hermeneutic tradition from ast. to ricour ,ed by goyle, lormiston and Alan a. Shrift,new York, 1990,p,92.

-وبرؤية أخرى قدم "فيلهيلم ديلتاي" الهرمنيوطيقا: "على أنها منحى معرفي ينهض بتحليل وتأويل أشكال الكتابة في العلوم الإنسانية"، معتبرا أن "الهرمنيوطيقا تهدف إلى تأسيس نظرية عامة للإدراك والفهم"(4)

-بينما اعتبرها "هانز جورج غادمير": (وإن طور مفهومه لاحقا) بأنها "تنهض بعملية الكشف وبتقنيات خاصة عن المعنى الأصلي في كلا التقليدين: الأدب الإنساني والتوراة"(5)

وإذا كان هذا الفريق من الباحثين ربط الهرمنيوطيقا بالتفسير أو التأويل أو الفهم، فإننا نعثر على فريق آخر حاول وصلها بجوانب أخرى، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر، أننا نلفى "مارتن هيدغر" "يقيم الهرمنيوطيقا على أساس فلسفي، أو يقيم الفلسفة على أساس هرمنيوطيقي"(6) وحسب حامد أبو زيد كلا العبارتين صحيح طالما أن الفلسفة هي فهم الوجود، وأن الفهم هو أساس الفلسفة وجوهر الوجود في نفس الوقت.

وعموما ليست هذه المفاهيم التي رصدناها إلا غيض من فيض الأوجه والآراء المتشعبة، التي تدارست سؤال الهرمنيوطيقا، وطبعا لا المقام ولا حيز الورقة يسعانا للحديث عن جميعهم، ولذلك سنكتفي بتسليط الضوء على أبرز الأعلام الأوائل الذين تجاذبوا المفهوم على مراحل متلاحقة، لنتعرف في آخر المطاف على أطوار المخاض الهرمنيوطيقي وما انتهى إليه.

2-الهرمنيوطيقا"مقاربة إيبستيمولوجية":

يذهب الغالب الأعم من المترجمين والنقاد إلى أن الهرمنيوطيقا هي "علم التأويل "أو التأويلية، أو نظرية التأويل، وأن المنبت الأول للمصطلح يوناني خالص، كان يعبر عنه بـ (**Hermeneuein**) الذي معناه الترجمة، أو نقل دلالة أو تفسير شيء من لغة إلى أخرى في سياق تشفيري معين، بغاية الفهم والاستيضاح والاستبيان.

ومن هذا المنطلق أصبح -فيما بعد- اصطلاح (**Herméneutique**) وبصفة شاملة "يشير إلى تفسير الإشارات النصية، باعتبارها عناصر رمزية معبرة عن النص وعن الحضارة التي نشأ أو ظهر فيها "(7)، وشاع بهذا المفهوم في مباحث ودراسات الفلاسفة ورواد النقد، الذين اشتغلوا في حقل القراءة والتلقي الأدبي.

ولدى الارتداد إلى أصل المفردة (الهرمنيوطيقا)، نلفى الأساطير اليونانية تكشف أن (**Hermes**) أي (الإله) هو إله تفسير رسائل الآلهة للبشر، ويجري الاعتقاد أنه نظير هذه العلاقة، ارتبط المنشأ الأول للهرمنيوطيقا كحقل معرفي بتأويل الكتب المقدسة، ومن ثم تخندق في مضمار فقه اللغة. وتشير الدراسات الغربية في هذا المضمار، أن الصورة الأولى التي تمظهرت عليها الهرمنيوطيقا كنشاط يضطلع بتفسير النصوص وشرحها كان مع الرواقية، وكان ينهض بما

4-Dilthey.w, meaning in history,ed truss and intro, by Rickman, h.p .london,1961, p67.

5-روبيرت سي هولب، نظرية الاستقبال تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، 1992، ص55.

6-نصر حامدأبوزيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص30.

7-سمير حجازي، المتقن: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، (فرنسي عربي، عربي فرنسي) دار الراتب الجامعية، بيروت لبنان، 1993، ط1، ص96.

يعرف بالقراءة المجازية التي وجهت اهتماماتها في هذه المرحلة المتقدمة من التاريخ إلى فهم المعنى المستتير في الأساطير الهوميرسية (جهود اليونانين في فهم الملاحم الهوميرية)، متقصدة البحث عن النية المبيتة للمؤلفين والمقاصد التي يضمرونها في ثنايا ابدعاتهم غير مكترثة بالجانبين القواعدي والبلاغي في النصوص(8).

ومن ثم فإن المصطلح وإن ظهر أول الأمر باليونان فإنه تلقى الرعاية والاحتضان بالكنيسة، ذلك أن الجدل الذي احتدم بين الكاثوليك والبروتستانت حول تفسير الكتاب المقدس، وما نتج عنه من نقاش مستفيض خلص بكل طرف إلى وضع معايير وطرائق نظرية إجرائية بغية ضبط إواليات الفهم والتأويل، وشكل هذا العمل في حقيقة الأمر اللبنات الأولى التي انطلقت منها الهرمنيوطيقا(9). وباتساع رقعة البحث عن تأويل ناجع للكتب المقدسة، انبرى أنموذجان اثنان للقيام بهذا الأمر هما (الهرمنيوطيقا اللاهوتية لآباء الكنيسة) و(هرمنيوطيقا عهد الإصلاح)، اللذان أفضى تعاطيهما مع الكتاب المقدس في تاريخ الثقافة الأوربية إلى بلورة رؤيا للتأويل –الهرمنيوطيقا– ولكن ظلت مرتبطة بفكرة الكتاب، التي تفترض مفهوما لاهوتيا، مؤداه أن العمل تسيطر عليه سلطة مبدعه، الذي يتضمن وحده معناه، ولقد كان لهذا المفهوم طابع نفسي للتأويل عنى أيما عناية (بواقعة الكلمة)، التي تحضى لديها الواقعة بشرف الواقعة الكلامية بامتياز، وهذه الواقعة الكلامية –باعتقاد اللاهوتيين– هي الرسالة المبلغة، التي هي بشارة الرسل، ويتحقق معنى الواقعة الأصيلة أمام ذاته في الواقعة الحاضرة التي نمارسها على أنفسنا في فعل الإيمان (10).

ولكن هذه الجهود –حسب غادامير–" لم تكن لتفضي إلى نتيجة، لأنها لم تعد أسلوبا يرشد ممارسة الناقد أو اللاهوتي، ومن ثم كان لابد من نقل المصطلح من دائرة الاستخدام اللاهوتي ليكون "علما" أو فنا لعملية الفهم وشروطها في تحليل النصوص، ويعود إلى فريدريش شيلر ماخر (**friedrich Schleiermacher**) الأولوية في هذا" (11).

وعلى هذا النحو من نافل القول أن الهرمنيوطيقا لم تتضح معالمها من زوايا الماهية والخصوصية، إلا بعد خروجها من فضاء اللاهوت إلى فضاء التأويل، وبالضبط في الفترة التي تجاذبها من حيث المفهوم، فلاسفة ومفكرين، أدلى كلا منهم بدلوه وساهم كل واحد بقسطه في بلورة مجال اشتغالها برؤيته الخاصة.

3–الهرمنيو طيقا وتنظيرات هانس جورج جادامير (**hans Gorg Gadamer**) (1900–2002):

يعد المفكر والناقد "هانز جورج جادامير"(**hansgorggadamer**)، من أبرز أعلام الاتجاه الهرمنيوطيقي الذي عنى أفراده بقضايا التأويل، والفهم، وتدارس الكيفيات التي تتعامل بها النصوص، وطرائق إعادة إنتاج المعنى وبناءه،

8-فيرناند هالين، فرانك شوير فيجن، ميشال أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز النماء الحضاري، حلب ط1، 1998، ص13.

9-أنطوني كيربي، الهرمنيوطيقا، تر: سامح فكري، مراجعة صلاح قنصوه، مجلة الفن المعاصر، أكادمية الفنون، ع1، القاهرة، 2000، ص227.

10-بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2006، المغرب، ص 129.

11-سامي إسماعيل، جمالية التلقي، (دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبيرت ياوس وفولفغانغ ايزر)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص 76.

وتفرد "جادامير "عمن سواه، لأنه سعى منذ البدء إلى تدارك نقائص سابقيه من خلال مراجعة الفجوات التي تركوها، فقدم أعمالا مثيرة فتحت نافذة على عوالم التأويل لم تغلق إلى يومنا هذا، أفاد منها الكثير وعلى الأخص منهم رواد جمالية التلقي. ولقد ساعده على ذلك استفادته من قطبين هامين من أقطاب الفكر القراءاتي، الذي انصبت اهتماماته على الظاهرة الأدبية.

أحدهما يحسب على الاتجاه الهرمنيوطيقي هو "ديلتاي" والآخر يحسب على الاتجاه الفينومينولوجي وهو أستاذه "هيدجر"، فالأول شكل أحد مصادر فلسفته الذي استلهم منه الكثير، ولذا نعثر عليه يتقاطع معه في نظريته المركزية، وبالتحديد في مسألة، "معرفة الأنا في الأنت" التي تنص على أن فهم الآخر يتعين تبعا لفهمنا(12)، أي بإسقاط الإنسان لذاته داخل وعي الآخر المبدع، ومن ثم الشعور بانعكاس التجربة.

والثاني تتلمذ على يده "جادامير"، فتأثر بطروحاته بالغ الأثر، وخاصة فيما يتعلق بالتعديلات التي كان أجراها (هيدجر) على أفكار أستاذه "هوسرل"، تلك التعديلات التي طرحت مسألة القارئ والتأويل، على طاولة النقاش الفلسفي، وتجسدت في فكرتين أساسيتين، وجد فيهما "جادامير" ضالته ومبتغاة فقام بأجرأتهما على العمل الأدبي.

تتمثل الفكرة الأولى في إشكالية الموضوعية التي كانت تعني مع "هوسرل"، أن المنوط بموضوع البحث الفلسفي هو الإحاطة بما يوجد بداخل الوعي لا المحسوسات الخارجية المادية، كون دلالة الموضوع تتشكل حال ما تصبح الظاهرة دلالة خالصة في الوعي، أي أن ما يتراءى أمام الوعي هو الحقيقة بعينها. وهذا المفهوم تجاوزه هيدجر بعد أن وجده لا يستقيم إجرائيا، وأسس مكانه قاعدة بديلة مؤداها، أن التفكير الإنساني لا يخلو البتة من موقف لأنه "تفكير تاريخي داخلي –أي بالمعنى الشخصي– لا التاريخ الخارجي "(13).

أما الفكرة الثانية التي وجدت لها صدى عند جادامير، "فترتبط بتحليل الطبيعة التاريخية لعمليات الفهم الأدبي، حيث يرى هيدجر أن الفهم هو الطابع الأصيل لوجود الحياة الإنسانية ذاتها، وأن الإنسان في إطار إعادته التفكير في مسألة الوجود استطاع أن ينتقد احتكار العلم لمعرفة الحقيقة "(14).

وشكلت هذه الأفكار والمعارف، حجر الأساس الذي انطلق منه جادامير، باعثا نفسا جديدا في الهرمنيوطيقا الفلسفية (**philosophies hermeneutique**)، إذ زيادة على إواليتي التأويل والفهم، أضاف عامل الحوار، لتصبح العملية الهرمنيوطيقية تعتمد على ثلاثة عناصر أساسية، تتعالق مع بعضها البعض تعالقا جدليا وثيقا هي: (التفسير والفهم والحوار).

12-روبيرت هولب ، نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الثقافي الأدبي ، جدة، ط1، 1994، ص 113.

13-أنطوني كيربي، الهرمنيوطيقا، ص231.

14-عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص45.

وكشف في هذا المقام بأن كل عنصر من المجموعة، يستلزم الآخر دياليكتيكيا كيف ما كانت الأحوال، فإذا مثلت الهرمنيوطيقا منهجا يتوخى التأويل، فإن هذا الأخير أيضا لا سبيل له إلى المبتغى إلا عن طريق الفهم والحوار. ذلك أن التفسير "هو محاولة من الاغتراب نستشعرها إزاء موضوع ما لكونه غير مفهوم بالنسبة لنا، وبالتالي لا نشعر بنوع من الألفة والتواصل معه .. وهذا يعني أن التفسير يتطلب دائما الفهم وينطوي عليه بالضرورة، ولكن الفهم بدوره لا يمكن أن يكون فهما حقا إلا من خلال الحوار، فالفهم لا يمكن أن يتحقق من خلال نزعة منهجية تحاول فيها الذات الاستحواذ على الموضوع وإخضاعه لقواعد منهجية"(**15**)، وإنما عبر مساءلة الموضوع أو الأنا من قبل الذات، بدينامية حوارية تتوسم الوصول إلى اتفاق، أي إلى شيء مشترك نشعر معه بالألفة(**16**).

وتطالعنا هذه المرامي بأن جادامير لم يخرج عن التصورات المعرفية لأستاذه هيدجر، وعلى الأقل في المبدأ الهرمنيوطيقي الذي يرجح كفة العمل الأدبي على القصدية المنوطة بمنتجه في باب الاهتمامات التفسيرية، ودليل ذلك أن النظرية التي يعتمدها تنطلق من مواطن اغتراب شعورية لتنتهي عند مواطن تواءم أو توافق شعورية.

أما عن الكيفية الإجرائية، أو السبيل إلى تأويل عمل تراثي ينتمي إلى سياق سوسيو ثقافي معين وآخر تاريخي، بمنطق حداثي يتيح أطر لتلقيه والتواصل بمعيته –وينسحب هذا على باقي الموروثات الفنية، وأشكال التثاقف– فيجيب مهندس التأويل الأول: بأن بحث الفعل الهرمنيوطيقي ليس من اهتماماته تصيد معنى (عن عمل ما) لجمهوره الأول، الذي عايش فترة خروجه أو لمنتجه، بل ينصب على كشف مضامينه وملابساته للجمهور المعاصر، وهذا لأن طبيعة الفهم الذي تتبناه الهرمنيوطيقا هو في حقيقته ثمرة حوار فعال يتم بين طرفين أساسيين هما الراهن الآني، والعهد الماضي لحظة انصهار الأفاق (**fusion des horizons**) بينهما(**17**)، أي أنه يستحيل أن يحدث "تحقق (للفهم) وبالتالي (التأويل) خارج زمانية الكائن التي تسمح باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي، فتعطي للحاضر بعدا يتجاوز المباشرة الآنية ويصلها بالماضي، وتمنح الماضي قيمة حضورية راهنة تجعلها قابلة للفهم"(**18**).

وبالتالي فنتاج انصهار الأفاق هو الفهم الهرمنيوطيقي المتوخى، الذي يجسد "فعل فهم الذات"، باعتباره يقدم خلاصة عن تاريخنا المعاصر، وفي نفس الوقت خلاصة عن ما يستلهمه من الماضي العتيق.

إن "العمل الأدبي لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة منجزة مكتملة التصنيف بمعنى، فالمعنى يعتمد على الموقف التاريخي لمن يقوم بتفسير هذا العمل .. كما أن كل تفسير لأدب الماضي ينبع من حوار بين الماضي والحاضر، وأن

15-أنطوني كيربي، الهرمنيوطيقا، ص231.

16-حيث كان جادامير يشكك في ماهية سيطرة العلم على مجمل المعرفة والحقيقة.

17-hansgorgGadamer ,verite et Methode ,(les Grondes lignes duneHermeneutique philosophique), trad :pierre fruchon/jean Grondin/Gilbert Merlioedit: seuil , paris,1996.P32

18-بونير، الفلسفة الألمانية الحديثة، تر: فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص85-86.

محاولاتنا لفهم عمل من الأعمال الأدبية، إنما تعتمد على الأسئلة التي يسمح لنا مناخنا الثقافي الخاص بتوجيهها"(19)، وعلى ما يمكن بطريقة عكسية أن تستنطقه من أسئلة أخرى كان النص إياه يريد الإجابة عنها في حواره المميز بمعية التاريخ.

وإذا فإن الواجب أمام هذه القضايا التي يثيرها فعل التأويل –بمنطق جادامر– هو إخضاع الزمن الغابر لمعايير الفهم الخاصة بالذات، مادامت هذه الذات وراهنها لا يقطعان حبل الصلة بالماضي، ومادام أيضا فهم الماضي هو الآخر لا يتحقق إلا في ضوء الحقائق الجزئية الموجودة في الحاضر الآني.

وبمنظور جادامير، فإن الرهان معقود على النظرية الهرمنيوطيقة في هذا الصدد، حتى وإن بدت إشكالية إدراك الماضي أو إحراز فكرة ذات صلة بالتاريخ من الناحية الإجرائية على درجة من التعقيد والصعوبة بما كان، ومرد ذلك –بتقديره– أن الهرمنيوطيقا تطرح مسألة الفهم، في نقطة تقاطع اندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي، وهو الاندماج أو الانصهار الذي يمنح للحاضر مساحة للتحرك، تتخطى القصدية الراهنية وتربط التواصل مع الماضي، فاسحة لهذا الأخير مكانة للتواجد في الحاضر يتلقفها الفهم للتو ويمسك بها(20).

4– جادامير وفرضية "الأفق التاريخي":

توج جادامير فرضياته حول أبجديات التأويل بصفة عامة، وتفسير الأعمال الأدبية بصفة خاصة في كتابه "الحقيقة والمنهج"، (**vérité et Méthode**) بطرح اصطلاح إجرائي تمثل في "الأفق التاريخي"، واعترف في هذا الشأن، بأن لهذا الاصطلاح جذور في الفلسفة الألمانية وبالذات عند كل من "هوسلر" و"هيدجر"، ولكن بمعيته أصبح له مفهوما آخر فحواه، "مساحة الرؤية التي تتضمن كل ما يمكن النظر إليه من موقع ما"(21)، وبرنامج اشتغاله تفسير التاريخ بغية تحقيق الفهم، عن طريق تجسير الهوة بين الزمن الغابر والعهد الآني، وكذا مقاربة المعاني ووجهات النظر، عملا بالقاعدة الثابتة، من أن القارئ يستحيل أن ينتزع ذاته من المعارف الجاهزة والحقائق المستقرة في محيطه الثقافي.

ولقد فتح جادامير بهذا المصطلح النظري –القديم الجديد– نافذة التأويل على سجّلات التاريخ، بما تنطوي عليه من أفكار سابقة وإدراكات وخبرات، التي برأيه لامناص من الأخذ بها إذا ما توخينا فهما شاملا وكاملا، وذلك لأنه لا يمكن أن تقرأ النصوص القديمة إلا في سياق الأفق الذي تتكون فيه رؤيتنا، وأيضا الأفق الموازي التاريخي الذي أنتجت في حقبه الزمنية هذه الأعمال واحتضن قراءتها.

19-سامي إسماعيل، جمالية التلقي، ص85.

20-عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات القاهرة، ط1، 1999، ص84.

21-بونير، الفلسفة الألمانية الحديثة، ص86.

وهكذا اقتفى جادامير خطى أستاذه هيدجر، بتوجهه عكس المنهجية العلمية، وربطه فعل الفهم بالمواقف المنصرمة والمنجز التاريخي(22)، والتمايزات المستقرة في الحقل الثقافي وما إلى ذلك، وهي القيم التي تلغي إجرائيا ثبات التفسيرات الأولى للنصوص أو كمالها أو نهائيتها، باعتبار أن هذه النصوص، أثناء عمليات التداول التأويلية المختلفة التي تطرقها على مر العصور، تكتسب تاريخا من المعاني، مما يجعل إمكانات الفهم –باعتقاد جادامير– تلتصق التصاقا وثيقا "بالتراث ذاته الذي يتجسد بشكل أساسي في الأعمال الفنية والمؤسسات واللغة على نحو خاص"(23)، ووفق هذا فإنه في حال تجاوز النص الذي نتقصد تأويله التراث الذي يؤسس أعمالنا وخبراتنا، "فإن مشاكل خطيرة تبرز فيما يتعلق بفهم العمل على نحو أصيل إذ يبقى غريبا عنا، ويقترن هذا الفهم الأصيل شرطيا بتمثلنا للتراث والثقافة اللذين يكتنفاننا (واللذين نتمثل) الكثير منهما على نحو سلبي"(24).

وعلى هذا الأساس، فإن الفعل الذي ينبغي أن تنهض به القراءة في ظل الهرمنيوطيقا هو مهمة تجسير الفجوة بين الأصالة والمعاصرة، ووصل التراث بالحداثة، حتى يتسنى الوقوف على معاني الأعمال الأدبية وكيفيات تحولها عبر التاريخ، وبالمقابل الإمساك بالمعايير التأويلية وطرائق اشتغالها، ومن ثم موضعة قابلية للفهم.

ولما كان هذا الفعل فعلا إجرائيا بالدرجة الأولى، يخضع في افتراضات جادامير الأساسية لثلاث وحدات متلازمة هي "الفهم والتفسير والتطبيق"، أقر بهذا الخصوص بأن العلامة وفي معظم الأحوال تظل منعزلة، لا تستطيع أن تفي بغرض المعنى، ولذلك يتطلب الأمر فعالية الذات المدركة أو العقل الواعي بإيحاءات وإحالات العلامة، لأن هذه الأخيرة في تفاصيلها الدقيقة مجرد أداة تحيل على مرجعية معينة يشتغل عليها العقل، بمسعى إدراكها واستلهامها.

وتأسيا بهذا، وكون اللغة تحتل مرتبة الريادة في تمثل التراث، وكونها كذلك تحيل على الكينونة، فإنها –بمنطقه– تعد الخيط المؤثث لنسيج الفهم، والميكانيزم الموجه لعمليات الإدراك.

وبشكل عام فإنه وبالرغم من الأشواط الجبارة، التي قطعتها أطروحات جادامير في صياغة أبعاد نظرية للعملية التأويلية، إلا أنها اعتبرت من قبل البعض ناقصة، نظرا لاقتصارها على الإعادة والإثراء وعدم إتيانها بالجديد، ولقد لخص ذلك "روبرت هولب" في قوله:

بأنها افتراضات "طرحت الهرمنيوطيقا لا من أجل تقديم منهج جديد أفضل، بل من أجل المنهجية وعلاقتها بالحقيقة"(25)، أي انبرت كاتجاه معرفي تقويمي يضطلع بترقيع المسائل النظرية، أو بعبارة أشمل يدخل في نطاق نقد النقد، ويعمل على خرق الحدود المنهجية التي تصطنعها النظريات التي تدعي القطعية والنهائية والحقيقة الموضوعية

22-هانز جورج جادامير، تجلي الجميل، تحرير روبرت برنا سكوني، تر: سعيد توفيق، المشروع القومي للترجمة، العدد 23، 1997، ص11.

23-هانز جورج جادامير، تجلي الجميل، ص11.

24-عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص83.

25-عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص84.

واحتكار المعرفة، وهذا الاتجاه بوصف هولب : "محاولة للوصل بين الفلسفة والعلم عن طريق [تجاوز] أفق الاهتمام المحدود للمنهجية العلمية النظرية"(26).

ولكن مع هذا وذاك لا يسعنا إلا القول بأن جادامير هو من رسم وحدد –وبما لا يختلف عليه اثنان– المعالم الأرضية للفكر الهرمنيوطيقي، التي انطلقت منها فيما بعد مدرسة (كونستانس) الألمانية وعلى الأخص "هانس روبيرت ياوس".

5–الهرمنيوطيقا بين النظرية والإجراء:

لعل أهم تصور يطالعنا به مفهوم الهرمنيوطيقا في شكله العام، أنه مفهوم زئبقي –إن استقام التعبير– يتمدد ويتقلص حسب التوظيف والاستخدام، ويعود هذا في الأساس للتجاذبات التي طالته على مراحل متتابعة من طرف عديد الفلاسفة والمفكرين، والتي كان نتاجها حقيقة جوهرية، هي"واحدية المصطلح وتعدد المفاهيم"، وبأكثر توضيح يمكن إيجاز مخاضات المفهوم الهرمنيوطيقي في النقاط الأساسية التالية:

أولا: إن الهرمنيوطيقا نبتت في أحضان اللاهوت وسط دائرة مغلقة، ولقد كان اهتمامها مقتصرا على تفسير النص المقدس، ولكن انتقلت بعد ذلك إلى فضاءات أرحب وأكثر اتساعا شملت مختلف الحقول المعرفية للعلوم الإنسانية كالتاريخ، وعلم الاجتماع ، والأنتربولوجيا، وفلسفة الجمال، والنقد الأدبي، والفلكلور .. وما إلى ذلك.

ثانيا: إن غاية الهرمنيوطيقا وفق الرؤى الغربية الحديثة، تتجه صوب إحراز إمكانية لفهم الذات لذاتها بماهي عليه في الوجود، ولذلك اعتبر بول ريكور تأويل الرمزية بأنه لايستقيم هرمنيوطيقيا إلا بموضعته كجزء لايتجزأ من فهم الذات لذاتها، ومن فهم الوجود، أي أنه لايعني شيئا بعيدا عن العمل الذي يتوخى امتلاك المعنى.

ثالثا: إذا كان مصطلح الهرمنيوطيقا هو باختصار نظرية التأويل وممارسته، فانه لاحدود تؤطر هذا المصطلح سوى البحث عن المعنى والحاجة إلى توضيحه وتفسيره، كما لا تقتصر الهرمنيوطيقا على التأويل الأدبي، ولا توجد مدرسة هرمنيوطيقية معينة، ولا يوجد ما يمكن أن يطلق عليه صفة الهرمنيوطيقا، ولاهي كذلك منهج تأويلي له صفاته وقواعده الخاصة، أو نظرية منضمة.

رابعا: تأتي الهرمنيوطيقا في المخاضات الفلسفية الاجتماعية مرادفة للتخصص، "الذي يعنى بتقصي السلوك والأقوال والمؤسسات الإنسانية وتأويلها على أنها أمور غائبة بالضرورة، ومن هنا أخذت الهرمنيوطيقا منحى البحث عن غاية الوجود الإنساني في الفلسفة الوجودية (الانطولوجية/هيدغر).

26-محمود سيد أحمد، ديلتاي وفلسفة الحياة، ص33-34.

ومن الملاحظات كذلك التي تواجهنا بها، محطات تشكل المفهوم الهرمنيوطيقي، هي ذلك الاحتفال البالغ بفعل الفهم وميكانيزمات هذا الأخير، والبحث المستمر عن أفق من شأنه أن يتشاكل كفرع علمي ليحتضن الفكر والإبداعات بنفس الطريقة التي تحتضن بها المعارف العلمية الأخرى الإنسان، وأن يتحرى هذا الفرع قدر الإمكان الموضوعية في استقراءاته وتفسيراته.

ولهذا نجد أنه وبالرغم من أن الهدف المنشود كان نفسه، تعددت الرؤى وتفرعت بين الباحثين والرواد الأوائل . – فذهب "شيلر ماخر" إلى اعتبار ماهية الهرمنيوطيقا بأنها: "فن تفادي السقوط في متاهات الفهم "، ولتجاوز هذه المتاهات ألح على ضرورة نقل الاهتمام إلى القطب المركزي المعرفي لعملية التأويل نفسه، وأقر أيضا بأن الفهم وظيفة لا متناهية للتأويل.

بينما ديلتاي وإن لم يبتعد كثيرا عن سابقه، فقدر أن الفهم (**comprehension**) تقنية منهجية، ينبغي أن تستثمر في حقول العلوم الإنسانية برمتها كآلية تواصل بين الذات والآخر، وهذا بمقصدية إطلاع كل طرف على فحوى الآخر.

في حين نجد مفكر آخر هو "فيلهم فون همبولت" لم يتوان كثيرا في أطروحاته، وتوجه مباشرة إلى بيت القصيد بإقحام اللغة وإشكالاتها المتعددة في عوالم الفكر الهرمنيوطيقي، وأكد في السياق إياه بأن للغة دور أساسي وفعال في رسم وبلورة رؤيا الإنسان للعالم إزاء ما يحوطه.

وبين هذا وذاك، ولدى الوقوف وقفة تمعن على ما جاشت به قريحة هؤلاء بخصوص القضايا الجدلية للفهم والتفسير، نجد أن الهرمنيوطيقا في نهاية القرن التاسع عشر، وباعتراف عديد النقاد وعلى رأسهم "أنتوني كيربي"، حازت على مكانه هامة في ألمانيا كنظرية فلسفية تضطلع بالأعمال الأدبية التراثية، وكذا العلوم الإنسانية برمتها، واستمر الوضع على هذه الحال لفترة طويلة، ولكن في مطلع القرن العشرين بدأ التململ يتسرب إلى المشروع بسبب جملة من الشوائب، يأتي في مقدمتها مقالات ديلتاي بشأن مزاعم اكتشاف ذات المؤلف، والتي أدرجها بعض المنظرين في خانة النزعة السيكولوجية، أو الرومنسية المفرطة، إذ عقدت هذه المزاعم بشكل ما مساعي المشروع ودفعت اللاحقين فيما بعد ممن جنحوا إلى مواصلة البحث في مسار النهج الهرمنيوطيقي إلى تركيز مباحثهم على النص وفعالية القراءة، وتحجيم سلطة المؤلف وإشكالية المقصدية المتوخاة من قبله، وذلك بإفساح الحيز الأوفر لخبرات القارئ الذاتية بدلا من ذاتية المؤلف، ولكن هم الآخرين سقطوا في مبالغة ما بعدها مبالغة زاعمين أن إمكانية تلقي الإبداع الأدبي وتأويله، تتأتى حتى في حالات جهل صاحبه.

ومن الإشكاليات الأخرى أيضا التي أوخذ عليها رواد هرمنيوطيقا القرن التاسع عشر، إشكالية النزوع التاريخي المفرط وإشكالية تبني القواعد الذاتية.

فأما الأولى (**Historicism**) فمفادها أن القارئ في اشتغالاته التأويلية يفتقر إلى الموضوعية، نتيجة خضوعه للمواقف التاريخية.

وأما الثانية فهي عمله تحت وطأة القواعد العلمية الخاصة والتوجيهات الذاتية، وهذه الأشياء وأخرى من النقاط التي شكلت مطبات عثور للمشروع الفلسفي أول الأمر، وجعلت البعض يرى في الفكر الفينومينولوجي المنهج الأقرب إلى التأويل، وعلى الأخص في مسألة الموضوعية، حيث تتركز مساعي هذا المنهج على المعطى ووعي الظاهرة مباشرة.

➢ نظرية التلقي (théorie du réception):

تمهيد:

لا يمكن –مثلما أشرنا إليه مع مفهوم الهرمنيوطيقا– فهم المصطلح فهما صحيحا، أو إدراك أهميته والمقصدية المتوخاة منه إلا إذا وضع هذا المصطلح موضعه من ناحية، ومتى تمت مقاربته من مختلف الجوانب والإحالات ذات الصلة به من قريب أو بعيد من ناحية ثانية، من خلال الإشارة إلى معناه في اللغة المصدر، ثم الترجمة التي يأخذها في اللغة الهدف، بالإضافة إلى استعمالاته في الأسيقة الثقافية للغتين عينهما، وهو المنحى الذي سنحاول أن نلتزم به مع مصطلح التلقي في الديباجة التالية.

1–التلقي لغة:

تعني مفردة التلقي في اللغة العربية الاستقبال كما أورد ذلك "الأزهري" ونعثر عليه في لسان العرب، فيقال تلقاه أي استقبله، والتلقي بمعنى الاستقبال، وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله(**27**). وفي اللغة الفرنسية نلفى دلالة المصطلح تكاد لا تحيد –كثيرا– عن المتداول في اللغة العربية، إذ نجد (Réception) تعني الاستقبال أو التلقي و(Récepteur) هو المتلقي(**28**).

والشأن إياه نلفاه في الإنجليزية، حيث نعثر على كلمة (Réception) توظف بمعنى الاستقبال أو التلقي ويقال: (Réceptionniste) أي متلقية ومستقبلة للسواح و(Réceptive) متلق أو مستقبل(**29**).

---

[27]-ابن منظور جمال الدين، لسان العرب، (مادة لقا)، دار المعارف، القاهرة، 1979.
[28]-سمير حجازي، المتقن: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، ص: 286.
[29]-المورد إنجليزي عربي، ط 1992، ص: 764.

سوى أن "التمايز في الدلالة بين مفهوم الاستقبال، ومفهوم التلقي يكمن في طبيعة الاستعمال عند العرب، وفي مجرى الإلف والعادة بالنسبة للأذن الأجنبية، فالكثير الغالب في الاستعمالات العربية هو استخدام مادة "التلقي" بمشتقاتها مضافة إلى النص سواء أكان النص خبرا أو حديثا أو خطابا، أو شعرا"(30).

ولعل ما يعزز هذه المرامي أو بالأحرى يؤسس لها، كلام الله عز وجل (القرآن الكريم)، الذي نجده يلح في أكثر من موضع على ارتباط مفردة التلقي بالنص أو الخطاب، ولم يوظف قط كلمة استقبال في مثل هذه الأسيقية.

يقول عز من قائل: "**فَتَلَقَّى آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ** "(31).

ويقول تعالى: "**فَإِنَّكَ لَتُلَقَّى اَلْقُرْآنَ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ**"(32).

ويقول تعالى: "**إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتُلَقِيَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ قَعِيدْ** "(33).

ويقول تعالى: "**اِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ**"(34).

وورود لفظة التلقي مرتبطة بمعية النص في القرآن الكريم لئن دلّت على أشياء أخرى، فإنها قد تحيل فيما تحيل إليه في جملة ما تنطوي عليه ثناياها من إحالات دلالية وإيحاءات إشارية، إلى ذلك التفاعل النصي الذي قوامه "الملْقي والمتلقي"، والذي ينهض في الواقع على تفاعل نفسي وكذا ذهني إدراكي إزاء النص. تفاعل يتوخى تحيين النص وتحقيق فعله، ولو أنه في هذا الموضع شتان بين المقارنة بين قدرة الملقي للنص ومتلقيه، ولكن مع ذلك ربما يستقيم المفهوم من باب الإشارة إلى درجة الفهم والتأويل "حيث ترد لفظة "التلقي" مرادفة أحيانا لمعنى الفهم والفطنة، وهي مسألة لم تغب عن بعض المفسرين في الإلماح إليها، ولم تغب كذلك عن أدباءنا ورواد التراث النقدي، وهم يميزون في استعمالاتهم –و إن لم يصرحوا علانية– بين إلقاء النص أو إرساله، وتلقيه أو استقباله، فآثروا الإلقاء والتلقي وجعلوهما فنا وخاصة في مجال النص الخطابي..."(35)، إيثارا لا يبدو أبدا عفويا وإنما يحمل في مضانه أن للنص سلطة(36)، تخوله مرتبة التلقي بخلاف سواها ،لأن هذا التلقي سيسعى إلى تحديد المرجعية التي يستمد منها النص سلطته ، ومن ثم تأويل لغته أو بالأحرى تحقيق فعل الفهم للرسالة التي ينطوي عليها (النص).

إن علاقة التلقي بالخطاب هي التي جعلت الكثير من علماء اللغة والنقد، يقرون بأن النص يفقد قيمته الجمالية خارج إطار التلقي الملموس له، ويستدلون على ذلك بأنه من جملة الشوائب التي ألمت بالشعر العربي، يوم تم "التحول

30-د/ عباس محمود عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي، ص: 13.
31-سورة البقرة، الآية: 36.
32-سورة النمل، الآية: 6.
33-سورة ق، الآية: 17.
34-سورة النور، الآية: 15.
35-د. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي، ص: 14.
36-لكلمة التلقي طبعا.

به من فن مروي مسموع إلى فن كتابي مقروء، لأن التفاعل مع النص لا يتم من جانب واحد، بل يتم في إطار تتواصل فيه اهتمامات الملقي بمشاعر المتلقي ولهذا يعبر عن فقدان التفاعل مع النص في هذه العملية بقولهم (فلان لا يلقي بالا لما يقال) .."(37).

وبمعنى أدق إن متلقي الخطاب في حالة السماع يستحضر الذوق ويعرض صفحة قلبه ليتلقى المسموع، لأن "الإلقاء مرتبط بإحضار القلب... ومن باب أولى يكون التلقي"(38)، ومنه يكون موقف الذات من النص موقفا حدسيا (attitude intuitive) وعيانيا مباشرا، وهذا الموقف هو الذي عبر عنه الجرجاني بـ"الإحساس الروحاني" لدى قوله: "إن المعول في فهم النص على الذوق والإحساس الروحاني وما يعرض في نفس السامع من الأريحية"(39)، وهو الأمر عينه الذي جعل الجاحظ يركز على مكانة الجمهور المتلقي، ولقد أكد على ذلك في أكثر من موضع لعل أهمها قوله: "فإن أردت أن تتكلف هذه الصناعة، وتنسب إلى هذا الأدب، فقرضت قصيدة، وحبّرت خطبة أو ألفت رسالة، فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك، أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدعيه، ولكن أعرضه على العلماء في عرض رسائل أو أشعار أو خطب، فإن رأيت الأسماع تصغي له والعيون تحدق إليه ورأيت من يطلبه ويستحسنه فانتحله (...) فإذا عاودت الأمثال ذلك مرارا، فوجدت الأسماع عنه منصرفة والقلوب لاهية فخذ في غير هذه الصناعة، واجعل رائدك الذي لا يكذبك حرصهم عليه أو زهدهم فيه .."(40)، وواضح من كلام الجاحظ أنه يتقصد العلاقة العضوية وطبيعة هذه العلاقة الكامنة ما بين النص والتلقي، أو ما بين النص والمتلقي.

وعلى العكس من ذلك تماما فإن استعمال مصطلح التلقي في اللغات الأجنبية، وكما سبقت الإشارة إليه له علاقة بالإلف والعادة، حتى وإن كان هذا الإلف وكانت العادة يكلفان الخروج عن قواعد وضوابط اللغة، بدليل أننا نلفى "مصطلح الاستقبال –الذي تمخض عن نظرية التلقي ظل في البداية– غريبا عن آذان الناطقين بالإنجليزية .. لأنهم ألفوا استخدامه في موضع آخر"(41). ولقد كان هذا من الأسباب التي أدت إلى فتح نقاش مستفيض بين المدارس الغربية حول المصطلح، يتوخى إبراز دلالته ومراميه، نقاشا حرصوا في غماره أيما حرص على ضرورة التمييز بين دلالة "الاستقبال" و"الاستجابة" تجنبا للالتباس أو التداخل ما بين المفهومين، لأن ما كان يساورهم هو "أن المصطلح الجديد قد يجرد القارئ في علاقته بالنص من معنى الاستجابة أو يجرد النص من معنى التأثير في القارئ"(42). ولو أن هذا في واقع الأمر لم يكن إلا الشجرة التي تغطي الغابة، ذلك أن الإشكال الحقيقي كان يكمن في عدم

37-د/ محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي، ص: 14.
38-نفس المرجع، ص: 14.
39-بدري عثمان، النقد اللغوي الحديث، جريدة المجاهد، عدد 834، أوت 1976، الجزائر، ص: 18.
40-الجاحظ عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، لجنة التأليف والنشر، مصر، 1948 ج2، ص: 2031.
41-د/ محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي، ص: 14.
42-نفس المرجع السابق، ص: 15.

وجود إجماع حول مفهوم الاستقبال في حد ذاته ما بين المفكرين والمنظرين فترة ظهور المفهوم في الساحة الغربية، باعتباره –المصطلح– قد جاء كرد فعل على ما كان موجودا وسائدا، فما يطالعنا به محتوى نظرية التلقي بالإضافة إلى "الأجواء العقلية والسياسية التي صاحبت ظهورها أن أساس المشكلة بين المتناظرين ليس فقط فقدان التأثير المتبادل، بل مصدرها الخلافات المذهبية الحادة بين أطراف الحوار من رواد الرمزية والبنيوية، والجمالية الماركسية والشكلية الروسية، [أي أن النظرية جاءت] تمردا على تلك المذاهب المنتشرة في ألمانيا آنذاك، و لعل اختيار مصطلح الاستقبال بالذات كان يمثل لدى أصحابه معنى من معاني التمرد على النقد الماركسي "(43).

ولكن مع مرور الوقت استتب الأمر للمصطلح واغتدت الخلفيات التي صاحبت ظهوره من الماضي، خاصة بعد أن أضحى متداولا ما بين الباحثين في الأوساط الجامعية، وقد كانت أول دراسة ظهر فيها مصطلح الاستقبال [تحمل] عنوان "المشكلات التاريخية والاجتماعية لاستقبال الأدب"، دراسة أكاديمية أشرت بوضوح على حقيقة الإشكال الذي كان يساور النقد الغربي، ورصدت طبيعة الصراع ومهدت الطريق لبحوث أخرى في ما بعد تناولت استقبال الأدب بصفة عامة والنص بصفة خاصة(44).

وبهذا الشكل ارتبط مصطلح التلقي في اللغات الأجنبية، تارة باستقبال النص، وتارة بأمور أخرى حسب ما ألفته واعتادت عليه الأذن، بينما في اللغة العربية ظل مرتبطا أشد الارتباط بطبيعة الممارسة والاستخدام لدى اصطناع الاستقبال مكان التلقي أو العكس.

2–نظرية التلقي أو (الاستقبال) حدود المفهوم والماهية: (théorie du réception)

من دون العودة إلى الجذور والإرهاصات الأولى التي ساهمت أو بالأحرى مهدت الطريق من قريب أو بعيد لميلاد نظرية "التلقي"، والتي يمكن إجمالها في الآتي:

الشكلانية الروسية.

بنيوية براغ (Bragg).

ظواهرية رومان إنجاردين (roman ingardin).

هرمنيوطيقا جادامير (gadamir).

سيسيولوجيا الأدب.

---

[43]-نفس المرجع السابق، ص: 15.

[44]-روبيرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ص: 20.

اللسانيات التداولية، وقبلهم جميعا أرسطو وفكرة التطهير وكذا البلاغة والتراث العربي(45).

تعتبر نظرية التلقي في مفهومها الشامل والدقيق النظرية التي تعنى فيما تعنى به، بمجموع "القواعد والمبادئ التي تعالج المعنى والبناء في العمل الأدبي، باعتبارهما ناتجين من التفاعل ما بين النص والقارئ، هذا الأخير الذي يجيء إلى العمل بتوقعات مستمدة من معرفته لوظائف وأهداف وعمليات الأدب باعتباره المبدع المشارك لا للنص ولكن لمعناه وقيمته وأهميته، بوساطة ثقافته اللغوية وإيحاءاته النفسية والاجتماعية"(46). وبخلاف النظريات السابقة التي اشتغلت على النص الأدبي سواء تلك التي عنيت بالمكونات البنيوية للخطاب الأدبي وما يتصل بلغته وأسلوبه، أو تلك التي قاربت العمل من خلال السياق التاريخي والاجتماعي، أو نظرت إليه على أساس إيديولوجي، أو تلك التي حاولت دراسته سيميائيا وعلاماتيا... وسواها، نحت نظرية التلقي منحى آخر، إذ من ناحية حملت على عاتقها العمل على إعادة الاعتبار للقارئ، مسقطة ضوءها على دوره وكذا مركزيته في إدارة وصناعة العملية الإبداعية وتلقي النصوص، متجاوزة اهتمامات النظريات السالفة و"من ناحية أخرى (مثلت) زاوية عكسية في مسيرة الحركات النقدية التي أعلنت الحرب على لغة النص ومعطياته التعبيرية، واستبدلت بها لغة الأسطورة أو لغة التجارب الهاربة بأصحابها إلى اللاوعي الإنساني ودفائنه التي لا تمثل في تاريخ البشر قيمة"(47). فهذه النظرية تعد حركة تصحيحية لمسار النقد الغربي، لأنها انبرت منذ لحظة التأسيس "لتصحيح زوايا انحراف الفكر النقدي لتعود به إلى قيمة النص، وأهمية القارئ، بعد أن تهدمت الجسور الممتدة بينهما بفعل الرمزية والماركسية، ومن ثم كان التركيز في مفهوم الاستقبال لدى أصحاب هذه النظرية على محورين فقط هما، القارئ والنص..."(48).

واللافت للانتباه والمثير في آن واحد في هذه النظرية —التلقي– أن احتفالها بعالم المتلقي، وإن بالغت في الاهتمام به كثيرا، لا ينطوي في ثناياه على نزعة أو على خلفيات مسبقة أو مضمرة، فهي تعترف بالعلاقة العضوية لهذا المتلقي بمعية النص، بعيدا عن أي ملابسات خارجية، إنها تنظر إليها على أنها "ليست علاقة جبرية موظفة لخدمة نظام أو طبقة كما في الماركسية، وليست علاقة سلبية كما هي في المذهب الرمزي، وإنما هي علاقة حرة غير مقيدة"(49)، وفي الوقت ذاته "تشتمل (هذه العلاقة) على دلالة جمالية وتاريخية، (فأما) الدلالة الجمالية تعتمد أول ما تعتمد على أنه بعد المرة الأولى من القراءة، يقارن القارئ قيم العمل الجمالية مع أعمال أدبية مقروءة من قبل،

45-يجمع علماء اللغة العربية على تعريف البلاغة بأنها "مطابقة الكلام لمقتضى الحال" وفي هذا الدلالة الشافية الوافية على الاهتمام بعنصر المتلقي في إدارة الخطاب أو صياغته، هذا بالإضافة إلى ما جاء به أبو بكر الباقلاني في أسرار إعجاز القرآن الكريم " أو ما يعرف بنظرية التمكين.

46-سمير حجازي، المتقن، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، ص:227.

47-د/ عباس محمود عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي، ص: 17.

48-نفس المرجع السابق، ص: 17.

49-نفس المرجع السابق، ص: 18.

أما الدلالة التاريخية فتبدو كما لو كانت مفهومة ومدركة حيث تصبح قاسما مشتركا للقارئ الأول، ويمكن أن تكون هذه العلاقة عملا خلاقا مستمرا أو ثريا في سلسلة من حالات القبول المتتالية"(50)، أي أن الاستقبال الجمالي يحقق القيمة الجمالية للعمل الأدبي و لتاريخ الأدب.

إن نظرية الاستقبال تؤكد وللمرة الألف أن النص لا تسد رمقه قراءة واحدة، ولا يشفي غليله إن صح التعبير كشف ما يختزل بداخله من قيم فنية جمالية، وإنما عديد القراءات إلى أن يستقر به المقام على القراءة التي تسبر أغواره وتفكك شفراته وتملأ فراغاته وفجواته، وبذلك هي تعترض على القيم التي لطالما زكتها النظريات السابقة واكتفت بها، مدعية أن النص قائم بذاته ومكتمل بما يوجد في ثناياه من مكونات، وأن القارئ لا يعدو أن يكون في الحركية الإبداعية برمتها سوى مجرد مستهلك، سيجد للتو في النص الحاجة التي يبحث عنها ويحقق غايته، متجاهلة أن العمل بما يحمل في طياته وبصحبة مؤلفه هو في "حاجة مباشرة إلى تعاون من القارئ المدرك للإبداع، [و أن النص يحتوي] دائما على فراغات لا يملؤها إلا القارئ"(51)، ومتناسية "أن النص ليس في وسعه أن يمتلك المعنى إلا عندما يكون قد قرئ"(52)، وأنه لا ترجى له ومنه قيمة إلا في حالة القراءة.

ولكن ليس أي قراءة وليس أي قارئ، فالنظرية الجديدة لا تعترف بالمتلقي المستهلك، لأن أعرافها ومبادئها لا تؤمن به، فهي تقتضي قارئا آخر يعرف بالقارئ المشارك، مرتبته من مرتبة المبدع في النص، يأتي في تقديرها "مشاركا في صنع النص، تسجل استجابته للنص نسيج الموقف النقدي برمته...لأن عمليات التلقي المستمر تشكل وجدان المبدع والقارئ معا، وتنمي إحساسهما بأبعاد النص العميقة التي تظل تعطي دلالات لانهائية، تسمح بالتأويل في دائرة لا ينغلق فيها النص بل يتجدد مع كل قراءة جديدة"، وهكذا يستمر النص مفتوحا إذ مع كل قراءة جديدة تتمظهر سلطة جديدة تحاول أن تترك بصاماتها وتفرض منطقها، خاصة وأن من يقف خلف هذه السلط يتقدمون إلى النص دائما بإدراك مسبق مفاده، أن النص ناقص لا محالة، وأنه لا مناص من إتمامه من خلال تلقيه، وبهذا المنظور تغتدي كل قراءة تنطوي على "تفاعل خلاق ومشاركة حقيقية بين النص والقارئ [كونها تعتبر أن] العمل الأدبي يحتاج تعريفا، وبسبب طبيعته وبنيته إلى مساهمة الموجه إليه الإيجابية، فالعالم الذي ينشئه النص لا يمكن له إلا أن يكون ناقصا .."(53)، ولذلك يعد مشروطا أو مرتبطا بمن يكمله أو يتممه، آلا وهو القارئ الذي غالبا أو

---

[50]-د/ عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص: 108.

[51]-نفس المرجع السابق، ص: 93.

[52]-فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب، ت: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات علامات، 1999 ،ص: 11.

[53]-د/ حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 ،ص: 63.

في معظم الحالات "يكمل النص في أربعة ميادين أساسية، هي ميدان الاحتمال أو مشابهة الواقع، وميدان تلاحق الأحداث وتتابعها، وميدان المنطق الرمزي، وأخيرا ميدان مغزى النص العام"(54).

وإذا كان هذا فيما يتعلق بطبيعة القارئ، فإن "نظرية التلقي" في ذات النطاق وهي تتغيّا استنطاق العمل الأدبي لا تضع في حساباتها المنتج، أي لا تعير اهتماما لمنتج النص/الكاتب، سواء أكان شاعرا أم ناثرا، وبمعنى أدق هي تعتبر الإحاطة بأحواله النفسية والتاريخية لا تجدي نفعا ولا تدخل في صميم العملية الإبداعية، وأبعد من ذلك هي بالنسبة لها "ليست أمرا ضروريا يعتمد عليه المتلقي في تعامله مع النص. فالنظرية تشير في مجموعها إلى تحول هام ... من صاحب النتاج إلى النص والقارئ"(55)، أو بالأحرى تتبنى هذه الرؤية النقدية القارئ وتستغني عن المؤلف، حيث يستبعد روادها "دراسة النص على أساس منهج يهتم بحياة الكاتب أو المؤلف، لأن النص في ذاته أو في ارتباطه بصاحبه لا يمثل –حسبهم– فنا ما لم يخضع لعملية الإدراك"(56)، إذ يضعون في اعتباراتهم أن التجربة القراءاتية تنهض على "الإدراك و ليس الخلق .. الاستقبال وليس الإنتاج –ومرجعهم في ذلك– أن الاستقبال هو العنصر المنشئ للفن"(57).

ووفق هذا التصور يختزلون المسافة والتكاليف ويصطنعون طريقا بلا منعرجات ولا انعطافات، يمر مباشرة من الإنتاج إلى المنتج إليه، من الناقص إلى المتمم، من العمل إلى المشتغل عليه، صاحب الاختيار والذوق، وذلك ضمن وتيرة إجرائية تحاول مواكبة الإبداعات وهي على صوراها الأخرى التفاعلية بمعية قرائها، خارج حيز السياقات الخارجية المختلفة، وبعيدا عن مبدعيها.

ولأن دينامية عمل هذه الوتيرة تترصد القراءات القديمة كما الجديدة، تنخرط نظرية التلقي بطريقة غير مباشرة في تاريخ الأدب، حيث يتداخل في مضمار العملية الإجرائية فعل التلقي مع تاريخ الأدب، كونها وهي تتغيّا الاطلاع على استجابات القراء، تنهض بجرد وتتبع آثار القراءات السالفة للإبداعات الأدبية التي ساقها القراء الأوائل، بغية تشكيل فضاء مرجعي يتأتى وإياه، معرفة الحقب الزمنية المتشعبة والأجيال التي عاشت في زمنها هذه النصوص، وكيف تم تلقيها في تلك الأزمنة من طرف مستقبليها على اختلاف قراءاتهم وأذواقهم.

ففي تقدير "جمالية التلقي" الأعمال الإبداعية تنفتح على متعدد من التأويلات لا حصر لها، له علاقة بتاريخها أكثر منه بشعريتها أو جنسها، مما يجعل –بمنظورها– إدراك تاريخ الأدب مرتبطا أشد الارتباط بالوقوف على ذوق مستقبلي ذلك الأدب وطريقة استقباله، لأنهما يجسدان في الواقع المرآة العاكسة لفلسفة المجتمع، المبرزة لروح العصر،

---

[54]-نفس المرجع السابق، ص: 65.
[55]-د. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي، ص: 18.
[56]-نفس لمرجع السابق، ص: 19.
[57]-روبيرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ص: 32.

وعليه فإن "ما يقرأ خلال فترة معينة من قبل مختلف طبقات المجتمع، ولماذا يقرأ، ينبغي أن يكون السؤال الرئيسي للتاريخ الأدبي .."(58).

ولكن لا يعني هذا أن يستهدف البحث "القراءات السياقية"، التي اتخذت من المجتمع وظواهره معيارا للقراءة (59)، وإنما القوى المساهمة في تكوين الذائقة وتطوير حساسيتها، لأن المنوط بالاستقصاء ههنا هو دور وفاعلية القارئ في استقراء الدلالة وإنتاجها، وليس الملابسات الأخرى.

وفي هذا الشأن يضع ياوس "Hans robert Jauss" اتجاهين لرصد تاريخ التلقي الأدبي:

اتجاه يقف على معالم التحولات الثقافية الكبرى التي تجلي بوضوح اللحظات الحاسمة في تحول الأذواق والذهنيات الجمالية والأدبية، واتجاه آخر يضطلع بالبحث في التاريخ الموثق لعمليات التلقي، عن طريق دراسة تلقي الأعمال الإبداعية والمؤلفين.

ولبلوغ مجموع هذه الأهداف موضعت نظرية الاستقبال جملة من المصطلحات تبلور رؤيتها النقدية النظرية والإجرائية، كالاستيعاب، الاستقبال، الاستجابة، التقبل، أفق التوقع .. وسوى ذلك، كلها مجتمعة تؤشر على نفس المفهوم، آلا وهو الحضور المستميت لعامل التلقي في فهم وتأويل الإبداع من منظور جمالي وتاريخي، وتصب في ذات البوتقة آلا وهي أن حياة النص وثرائه لا يتأتيان إلا في نطاق ذلك التواصل المؤجل إلى حين، باعتباره خاصية تسم النص المكتوب، يحيا عليها ويتغذى منها في الآن ذاته. وبمفهوم آخر لكون "تلقي العمل الأدبي يحدث خارج إطاره الأصلي [تعتبر جمالية التلقي أن النص] ينفتح على أكثر من تأويل ويقبل أكثر من تفسير، [ومنطلقها في ذلك أن كل] قارئ جديد يحمل معه تجربته الخاصة وثقافته الفردية وقيم عصره وهمومه وينظر إلى النص من خلالها"(60).

وبهذا الشكل تتوجه نظرية التلقي مباشرة إلى بيت القصيد بإثارتها للعلاقة الجدلية الكامنة ما بين عنصري: أفق التوقع (مضمون النص)، وأفق التجربة (افتراضات المتلقي)، فاسحة المجال للحوار بين الماضي والحاضر، وهي تقحم "التفسير الجديد ضمن السلسلة التاريخية لتفعيلات المعنى"(61)، في مضمار مشروع يشتغل على غلق الفجوة أو بالأحرى اكتساح الهوة الفاصلة ما بين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية، التي كانت موجودة عند الشكلانيين والماركسيين، وبالموازاة وذلك يرد الاعتبار والمكانة للنزعة الإنسانية التي تم اغتيالها وإخراجها من الحقل الإبداعي من طرف البنيويين ..

---

[58]-صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القصد والقصيد، ط1، دار الآداب، القاهرة، 1999، ص: 263.

[59]-أي تفسير النصوص من خلال الإسقاطات الاجتماعية وفلسفتها الإيديولوجية.

[60]-د/ حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص: 28.

[61]-هانس روبيرت ياوس، جماليات التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، عدد: 484، ط1، 2004، ص: 103.

وفضلا عن هذا يزعزع ويخلخل من زاوية القاعدة التأويلية الثابتة للنص، التي كانت عرفا أو تقليدا يعتد به لا يتجاوزه أيّا كان، ومن زاوية أخرى يخرج من دائرة أدواته الإجرائية المفاهيم القطعية أو المطلقة التي لطالما تغنى بها النقد الكلاسيكي.

3-ما بين نظرية التلقي ونظرية نقد استجابة القارئ:

لعل أهم ما تطالعنا به عوالم التلقي، أن ثمة تباعدا وفرقا ما بين "جماليات التلقي" ونظرية "استجابة القارئ"، إذ الأولى تنهض تنظيراتها على قاعدة مفادها، المشاركة والتفاعل ما بين الصنيع الأدبي والمتلقي على النحو التالي:

-من النص إلى القارئ.

-ومن القارئ إلى النص.

وتأخذ المعادلة الشكل التالي:

القارئ ⇐ بينهما ⇒ النص

التفاعل

بينما الثانية، تنهض تنظيراتها على التعامل مع الجمهور كمستهلك، وتأخذ مسارا واحدا هو من الكاتب إلى الجمهور.

الكاتب ⟸ الجمهور.

ويعني هذا أن ثنائية (القارئ/ الجمهور) هي أحد نقاط الاختلاف ما بين النظريتين، وطبعا وحدها كفيلة بأن تجلي مدى البون الشاسع ما بين النظريتين، ذلك أن "الجمهور لا يشير إلا إلى حالة عامة من التلقي، إلى أفق عام من التكوين النفسي والذوق والمعرفة، كتلة يحركها الشبه لا الاختلاف في الروح العامة أو الخصائص الفردية"(62) أي أن تلقي الجمهور هو تلقي الدوافع المشتركة لأنه يلغي من حيزه الاستجابة الفردية، كما يحمل في طياته الشعور الجماعي الذي يكتسح الأفراد والجماعات في الغالب الأعم من خلال عدوى الإشهار أو الافتتان بالشيء، بينما على الطرف النقيض لا يعتبر القراء "كتلة أو شريحة أو مناخا، إنهم عينات منعزلة عن بعضها البعض أو هم تجسيد لفردية التلقي وخصوصيته يلامسون (النص) لا باعتبارهم محيطا عاما متجانسا بل بكونهم أفرادا يستعين كل منهم بعزلته الجسدية والروحية على استدراج القصيدة إليه واستيعاب تفاصيلها، ولكل منهم آلياته الخاصة في القراءة أو

[62]-علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق، مطبعة عمان، 1997، ص: 63.

التلقي .. وفي الوقت الذي يقف الجمهور في نهاية الطريق لا يقبل العودة، فإنّ القارئ ليس علامة على طريق مغلق، بل هو مفصل حيوي يصب فيه الطريق القادم من النص ليتولد عنه طريق آخر يعود إلى النص"(63). وعموما لا يحتاج الفرق الكامن ما بين الجمهور والقراء الى كبير تبرير، فقد لخص هذا "أدونيس" بقوله: "ليس لي جمهور .. الخلاقون لهم قراء"(64).

أما نقطة الاختلاف الأخرى فتتمثل في أن جماليات التلقي لا تتحرى عن تفكير القارئ المحسوس وإنما تتصور قارئا يتموقع على أفق الانتظار، فيما نظرية "استجابة القارئ" تقتضي التحري المقارن عن المتلقي المحسوس.

ولقد أوجز هذا الاختلاف –رائد نظرية "استجابة القارئ"– "جاك لينهارت" بقوله: "أنا لا أستخدم مصطلحات مدرسة ياوس مدرسة كونستانس أو المدرسة الألمانية، ضمن مقياسي المسائل مختلفة، فنظرية الاستقبال التي بلوروها هي نظرية تشكل القارئ المثالي انطلاقا من النص، بمعنى أنهم يحاولون أن يروا كيف أن الجوانب الأسلوبية والبلاغية للنص يمكن أن تفترض قارئا معينا أو ضمنيا؛ أي قارئا يقع على أفق الانتظار، إن اهتمام هذه المدرسة يتركز على أفق تاريخي للانتظار بمعنى أنهم يتوقعون وجود إرادة محتملة لدى الجمهور القارئ من خلال قراءة النص، ولكنهم لا يذهبون أبدا للبحث عنها من جهة هذا القارئ المحسوس بالذات "(65)، وبأكثر تدليل أو بالأحرى حتى يثبت "لينهارت" براءة اختراعه وتميز "استجابة القارئ" عن تنظيرات "ياوس" و"إيزر" يشير صراحة إلى أن منهجه يقوم على عمليات ميدانية تنهض على صبر الآراء والاستطلاعات المختلفة التي يجريها مختصين.

يقول بهذا الخصوص: "أما أنا فقد انخرطت منذ حوالي العشرين سنة في بحوث ميدانية حول القراءة، هدفت من ورائها إلى معرفة كيف يتعرض النص الأدبي للتحوير والتغيير نتيجة ممارسات القراءة وبالطبع لكي أتوصل إلى هذه الممارسات كان ينبغي علي القيام بتحريات معقدة، فالتحري الأول الذي قمت به مع فريق بحث متكامل كان تحريا مقارنا شمل فرنسا وهنغاريا وقد أردناه كذلك من أجل أن نعرف كيف تعالج ثقافتان مختلفتان نفس النص وبشكل مختلف"(66).

ولكي يعطي انطباع أوفى لم يكتف "جاك لينهارت" بهذا القدر، بل قام بدارسة أخرى موسعة مع فريق بحث آخر استطلعت (ألمانيا وفرنسا وإسبانيا) بخصوص رواية "لاغوتا كريستوف"، هادفا التوصل إلى نتيجة عن طبيعة القراء والقراءة ما بين البلدان الثلاث، انتهت به إلى تقديم تصور شامل عن صيرورة سير منهجه وطبيعته، اختزله في

63-نفس المرجع، ص: 64.
64-حسين قبيسي، حوار مع أدونيس، مجلة الشروق، القاهرة، العدد 11، 1992.
65-هاشم صالح، قراءة في الفكر الأوربي الحديث، مطبعة كتاب الرياض، جويلية 1994، ص: 148.
66-نفس المرجع السابق، ص: 148.

قوله: "إذا أردنا أن نفهم ماذا يعني الأدب كصيرورة إنتاجية وقرائية حية في مجتمع ما فإنه ينبغي علينا أن نطور منظورا سوسيولوجيا يشمل مجمل مراحل هذه الصيرورة، من وجهة نظر مستهلكيه أي القراء"(67).

ويعني هذا في جملة يعنيه أن منهج "لينهارت" يحاول أن يكون امتدادا –بطريقة أو بأخرى–لنظرية سوسيولوجيا القراءة التي اعتمدها "لوسيان جولدمان"، وهذا أكبر دليل على أن الاختلاف ما بين المدرسة الألمانية و"نظرية استجابة القارئ" لا تشوبه شائبة. فالأولى تعطي حيزا سلطويا للقارئ لا غبار عليه، بينما الثانية تستقرئ الكيفية التي يستجيب بها القارئ للنص، وتموضع نظاما خاصا حول الفهم والتقييم ما بين القراء.

4–تنظيرات "هانس روبرت ياوس" (Hans Robert Jauss):

يأتي "ياوس" في مقدمة وأبرز أفراد مدرسة كونستانس، التي اشتهرت بهذه التسمية كونها كانت تضم فريقا من الأساتذة الجامعيين الباحثين في مجال الدراسات الأدبية بجامعة "كونستانس" في الجنوب الألماني، الذين صبوا جامّ اهتمامهم على إعادة قراءة الأدب الألماني من منظور جديد، لأنهم شككوا في فعالية القواعد الأدبية الألمانية الكلاسيكية، خصوصا "بعد ما لم تعد هذه القوانين مقبولة (..) ووصول النقد إلى أزمة حقيقية بشكل لا يمكن قبوله أو استمراره، وكذا بداية الثورة على المنهج البنيوي الوصفي"(68). فانطلاقا من هذا الواقع أو بالأحرى بغرض إيجاد البديل لحالة الاختناق، انبرت جماعة كونستانس للبحث عن سبل قراءاتية جديدة في شكل "وحدة فكرية تعبر عن اهتمامات منهجية واحدة سمحت بقدر من التنوع والاختلاف"(69)، كان من ثمارها البيان الذي أذاعه "ياوس" (Jauss) العام 1969 تحت عنوان "التغيير في نموذج الثقافة الأدبية"، تضمن أهم النقاط الأساسية التي كانت وراء ظهور "نظرية التلقي"، يأتي في صدارتها:

–سيادة الفوضى والتداخل والخلط في نظريات الأدب المعاصرة.

–تبلور فكرة في مجمل الكتابات المعاصرة تضع في مقدمة أولوياتها العناية والاهتمام بالقارئ، "العنصر المهمل في الثالوث الشهير (المبدع، العمل، المتلقي)"*(70).

وبالمقابل كشف هذا البيان (مقال ياوس) عن المحاور الهامة "لتاريخ المناهج الأدبية والنقدية، وانتهى إلى أن هناك بداية لثورة فعلية في الدراسات الأدبية المعاصرة [تنهض] على فكرتي النموذج والثورة العلمية، اللتين استمدهما [ياوس] من كتابات (توماس مان) في بنية الثورات العلمية بوصفها إنجازا شبيها بإجراءات العلوم الطبيعية "(71)،

67-نفس المرجع السابق، ص: 149.
68-عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص: 99.
69-نفس المرجع السابق، ص: 99.
*- وقد ظهر هذا التوجه في ألمانيا بالموازات مع ظهور نظرية التلقي تقريبا.
70-نفس المرجع السابق، ص: 99.
71-د/ صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية، ط1، القاهرة ،1997، ص: 140.

وذلك بغرض الإشارة إلى مفهوم الطبيعة (paradigm) الذي يحدد "الإطار العلمي للتصورات أو الفرديات الفاعلة من عصر إلى عصر، (ضمن منطلق مؤداه) أن العلم يظل يقوم بعمله التجريبي حيث يفترض حدوث استقبال، بل إن النماذج الكلاسيكية لا تكون حاضرة إلا بقدر ما تكون متلقاة وهذا ما سيتضح [مع] فهم تاريخية الأدب من منظور التلقي التي تفرد بها "ياوس" عن غيره من مؤرخي الأدب وكذلك على تأثره بنظرية دانتو (Danto) عن الطابع المؤقت للمعرفة العلمية، والتوسع الذي أدخله عليها (كارل جورج فابر) في نظريته عن النمو الكمي الذي يتبعه تغير كيفي"(72).

وهكذا استعار "ياوس" الأفكار من منظرين آخرين من شتى المجالات، ليؤسس لفكرة "تلقي الأدب"، ويضفي صبغة الشرعية المعرفية عليها، بعيدا عن فكرتي "المادية الماركسية" و"الشكلانية الروسية"، اللتان كانتا تفرضان منطقهما على الأدب الألماني، فخلص في نهاية المطاف إلى رؤية نظرية إجرائية تموضع القارئ في حيزه المناسب من العمل الأدبي، هي الرؤية التي دعاها بـ"**جماليات التلقي** ".

لقد كان "ياوس" يؤمن أيما إيمان بعلاقة الأدب بالتاريخ، ويعارض بشدة المزاعم التي تجعل الأجيال اللاحقة أقرب دائما إلى معرفة ماهية الأدب، أو أكثر خبرة في تصحيح فهم الفرد للإبداعات الأدبية، ولذلك أشار في مباحثه بأن "دراسة الأدب ليست عملية تنطوي على تراكم تدريجي للحقائق والشواهد التي يقررها كل جيل من الأجيال المتعاقبة للمعرفة، فحقيقة الأدب أن التطور تشخصه قفزات نوعية ومراحل من القطيعة ومنطلقات جديدة"(73)، وفي رده على النظرة المعادية لعلاقة الإبداع بالتاريخ ذهب "ياوس": إلى "أن النماذج التي سبق لها أن أفادت البحث الأدبي في مجال الاستقبال أهملت عندما ثبت عدم قدرتها على القيام بوظائفها في شرح الأعمال القديمة .. وتقديمها للحاضر"(74)، أي بعد عجزها عن الالتزام إجرائيا بتنظيراتها والإجابة عن التساؤلات التي تطرحها الظروف الآنية حيال الإبداعات السابقة.

ومن هنا واستكمالا لأفكار التوجه القراءاتي الجديد، دعا "ياوس" إلى التوحد بين الأدب والتاريخ وفي نفس الوقت المقاربة بين تاريخ النص وجمالياته، لأنه بمنظوره "التعامل مع النص إنما يتم بمعيارين لا غنى لأحدهما عن الآخر، هما: معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقي ومعيار الخبرات الماضية التي يتم استدعاؤها في لحظات التلقي، ذلك أن الخبرات الجمالية التي كشف عنها التعامل مع النص بواسطة القراء في عصور سابقة هي بمثابة دليل يساند، ويغني

[72]-د/ حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، كتاب الرياض، عدد30، يونيو 1996، ص: 79.
[73]-عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص: 101.
[74]-روبيرت سي هولب، نظرية الإستقبال، ص: 13.

سلسلة الاستقبالات من جيل إلى جيل"(75)، وبمعنى آخر يقف "ياوس" ضد التيار الذي يحاول استقبال النص معزولا عن المواقف والخبرات الجمالية الماضية، وضد المناهج الحداثية التي قطعت الصلة مع كل ما هو قديم وأعلنت الحرب على الموروث، مدعية أن النماذج القراءاتية الحديثة هي نماذج كاملة وتمثل خلاصة الفكر الأدبي. وبانعطافه هذا نحى نحوا مغايرا لزملائه الباحثين في ذات المجال الذين ذهبت اهتمامات معظمهم إلى الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع في التنظير لماهية التلقي، حيث اتجه بمنهجه إلى التاريخ، مقيما علاقة تعاقد –إن استقام التعبير– بمعيته، تنهض بعملية استرجاع الخبرات والمواقف السابقة، ثم تقوم بترجمتها إلى المراحل الآنية الحالية. (فترة القيام بفعل التلقي).

وبهذا الشكل اغتدى توجه "ياوس" النقدي يحتفل بالقراءات السابقة، أو بتعبيره نموذجا "يجعل (من زاوية) الخبرة المحفوظة في فنون الماضي سهلة المنال ثانية .. (ومن زاوية ثانية) يطرح الأسئلة الموقوفة من جديد من قبل كل جيل ..."(76)، لأنه –بزعمه– وفق هذه الصيرورة يصبح الماضي بوسعه الإفادة من جديد والإجابة على عديد الأسئلة مرة ثانية ولما لا ثالثة ورابعة.. قياسا بعمليات التلقي والاستنطاق والاستدعاء.

ويكشف هذا أن الفكرة الجوهرية التي تتأسس عليها الرؤية النظرية لـ "جماليات التلقي" عند "ياوس"، هي البحث في إشكالية التلقي في إطار العلاقة الديالكتيكية ما بين الظاهرة الأدبية وتاريخها، التي أرجع "ياوس" سبب الخوض فيها إلى عديد المعطيات يأتي في طليعتها –بتقديره– أن: "النص الذي نقرؤه لا يمكن فصله عن تاريخ استقباله، وأن الأفق الذي يبدو فيه أولا [قد يكون] مختلفا عن أفقنا أو جزءا منه... فالنص وسيط بين الآفاق وحيث أن أفقنا الحاضر يتغير فإن طبيعة اندماج الآفاق تتعدل كذلك"(77)، ولكي يعزز مذهبه بحجج دامغة ويموضع الجمهور القارئ في دائرة ضوء المشروع القراءاتي الجديد على أكمل وجه، أوجز "ياوس" برنامجه القراءاتي في جملة من المحاور، دعا إلى الالتزام بها إجرائيا في ظل نموذج الاستقبال أبرزها:

1–أن انعقاد الصلة بين التحليل الجمالي الشكلي والتحليل المتعلق بالتلقي التاريخي، شأنها شأن الصلة بين الفن والتاريخ والواقع الاجتماعي.

2–الربط بين المناهج البنائية والمناهج التفسيرية.

---

[75]-د/ محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي، ص: 28.
[76]-روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، رؤية نقدية، ص: 15.
[77]-نفس المرجع السابق، ص: 174.

3-اختيار جماليات للتأثر (الفاعلية) لا تكون مقصورة على الوصف فقط بل على بلاغة جديدة، تستطيع أن تحسِن شرح أدب "الطبقة العليا"، بالقدر نفسه الذي تحسن به شرح الأدب الشعبي والظواهر الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيري(78).

والجدير بالذكر ههنا، أن اهتمامات "ياوس" بتاريخية الأدب من منظور التلقي كان دافعها الأساس، هو شساعة رقعة الهوة ما بين الماركسية في تمثلها للتاريخ والشكلانية ممثلة لعلم الجمال، التي حاول أن يقوم بتجسيرها من خلال التقريب بين النزعتين، وحل إشكال التعارض الكامن ما بين الفكرتين.

5-"ياوس" وبرنامج أفق التوقعات (Previsions horizon):

الحري بالذكر أن مصطلح أفق التوقعات بمدلوله الفضفاض ارتبط ظهوره بالفلسفة الألمانية، وبالتحديد بالزمن الذي أينعت فيه هذه الفلسفة، بيد أن براءة تركيبه تعود إلى "ياوس" في الأساس، ذلك أنه أول ما ظهر لم يظهر بهذا الشكل، فقد استمد رائد "جامعة كونستانس" مدلول "الأفق" من جادامير "Gadamer" ومفردة "الانتظار" من "خيبة الانتظار" كما جاءت عند "كارل بوبر" (Karl r. Popper)، ثم قام بتركيب الكلمتين في مصطلح جامع -هو أفق التوقعات- لأنه وجد ضالته فيه (الجمع بين المفهومين) لتوطين تنظيراته في إثبات و تحقيق مساعي نظرية الإستقبال في فهم الأدب، وكذا التأريخ لمسارات التلقي على ما أشرنا سابقا.

فبالعودة إلى جذور المصطلح نجد "جادامير" يضع في أولويات الممارسة التأويلية فهم التاريخ ووعيه، حيث يعود له السبق في تصور أن "تاريخ التفسيرات والتأثيرات الخاصة بحدث أو عمل ما، هي التي (تمكن) من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية للمعاني وبصورة مغايرة لتلك التي فهمها معاصروه بها"(79).

وهذا بشكل أو آخر يأتي موافقا لفرضيات "ياوس"، وعلى الأقل في شقها المتعلق بالتاريخ الذي مؤداه، أن السياق التاريخي الحاضن للإبداع يتكتل ويتظافر بمعية أفكار صاحب فعل التأويل أو المفسر، وبموجب التكتل إياه يقوم المفسر بفعل التأويل، ومن ثم يبعث الدلالة الكامنة في الأثر من جديد، وهو ما لا يتعارض مع أفكار "غادامير" باعتبارها تعد التقاطع الذي يحدث بين المؤول والنص لحظة إدراك مغزى الأخير "انصهارا للآفاق"، أي هي الأخرى تعتبر أن التأويل الحقيقي لا يتأتى إلا من خلال انصهار أفق العمل الأدبي مع أفق المفسر (المستقبل).

أما "كارل بوبر" فيربط مصطلحه "الانتظار" بلحظات العجز التي تساور الافتراضات المسبقة، ومنطلقه في ذلك أن القارئ أناء لحظات الخيبة العرضية التي تعترض سبيله يحاول التواصل مباشرة مع الواقع، وعندها -بنظره- يتخلص من ضغوطات المحيط الواقعي، ويتجاوز جملة أحكامه المسبقة. وهذه الفكرة بدورها وجدها "ياوس" لا تقل

78-عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص: 102.
79-د/ صبري حافظ، الشعر والتحدي، إشكالية المنهج، مجلة الفكر المعاصر، ع 38، ص: 80.

شأنا عن سابقتها، فاعتبرها جزءا لا يتجزأ من المفهوم الإجرائي المتوخى في إطار مشروعه للتلقي آلا وهو (مفهوم أفق التوقعات).

ولكن لا يعني هذا أن المصطلح (طبعا في شقيه) تناوله فقط "بوبر" و"جادامير"، وإنما العكس هو الصحيح، حيث نلفى له جذورا في مواطن أخرى، تجاذبه في مضمارها مفكرين آخرين، منها على سبيل المثال لا الحصر الفلسفة الظواهرية وتاريخ الفن، إلا أنه بالرغم من هذا ليس من المبالغة في شيء القول أن المنحى الذي نحاه بمعية "ياوس" يعد مغايرا ومتميزا في نفس الوقت، وربما لهذا السبب لم يستقر على تعريف محدد بشأنه، يحدده بصورة واضحة المعالم، تفي بالغرض في جانب المقصدية المتوخاة منه، كما أنه فضلا عن ذلك عزله عن أفكار السابقين عليه، وأدمجه في تشكيلات لفظية مركبة، تجدنا بمعيتها أمام زخم مصطلحاتي من قبيل "أفق التجربة" و"أفق تجربة الحياة" و"بنية الأفق" و"التغير في الأفق" و"الأفق المادي للمعطيات".. إلخ. ولقد "ظلت العلاقة بين هذه الاستخدامات المختلفة تعاني من الإبهام ما تعانيه مقولة الأفق ذاتها"(**80**)، ولسيّما أن هذا الإبهام والغموض ساهما في تشظي مفاهيم المصطلح وتشظي استعمالاته، سواء مع من قام بتركيبه أو مع سواه، من أهل الاهتمام بشؤون التأويل وجماليات الاستقبال.

وإدراكا منه لشساعة حجم مدلول الأفق وكذا زئبقيته، أشار "ياوس" إلى مصطلح آخر هو "المسافة الجمالية"، بغية بلورة المفهوم وتوضيح ماهيته الإجرائية، حددها بأنها "الفرق بين التوقعات وبين الشكل المحدد لعمل جديد، [ويتم الوقوف على هذه المسافة على صوراها الحية بزعمه] ما بين الجمهور والنقد"(**81**)، ولكن مع هذا ظل المفهوم غامضا وحتى من حاولوا توضيحه لاحقا لم يخرجوا عن ما جادت به قريحة مصطنعه الأول –ياوس– مثلما هو الشأن لـ"جارثيا بيريو"، الذي كشف بأن "أفق التوقعات" لا يخرج في معناه من الناحية الوظيفية عن حيز "العوامل المشكلة للسياق"، بيد أنه لم يوضح بنية هذه العوامل أو ملابساتها على سبيل التحديد، وترك انطباعا مفتوحا على جميع الأصعدة والاحتمالات. ولذا يبقى المفهوم الأوضح للمصطلح نسبيا هو المستمد من الثقافة الغربية الكلاسيكية التي كانت تموضع أفقا للتوقعات، يحمل في طياته أن القارئ يتوجه إلى النص بأفق من التوقعات هو الذي يجعله ينهض بملء الفجوات النصية وإتمامها، وفي تقديراتها أن قياس درجة الأصالة والقيمة الأدبية في كل نص جديد، تحتكم إلى مقدار انحراف النص عن هذا الأفق، ووفق هذه الوتيرة يتم تقدير المسافة الجمالية.

وعموما فضلا عن الغموض الذي يكتنف المصطلح، تموضعنا مفاهيم "ياوس" التي تحدده في دوامة من التناقض الصارخ، تطرح مشاكل جمة على مستوى الإجراء، إذ نلفاها تصله تارة بالاتجاه الاجتماعي وتارة أخرى بالجنس

---

[80]-روبيرت هولب، نظرية التلقي، ص: 155/ 156.

[81]-د/ حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، ص: 87.

الأدبي، كما أن مسألة "انزياح النص عن الأفق"، نجدها "تختزل مفهوم الأفق عند "ياوس" بجعله مفهوما أسلوبيا ضيقا، وفي ذلك تجاهل للطابع الإشكالي الذي أنضج هذا المفهوم، حيث كان "ياوس" يضمّن مفهومه هذا اعتراضه على الفهم الأسلوبي والبنيوي للأعمال الأدبية"(82). وعلى ما يبدو هذه التناقضات السافرة بمعية الإشكالات الإجرائية هي التي جعلت "هولب "(Hulpe)، يتأرجح في تعريفه للأفق بين مجموعة من الافتراضات لا تتسم باليقين، مثلما يطالعنا بذلك قوله: "ربما ظهر (أفق التوقعات) لكي يشير إلى نظام ذاتي مشترك أو بنية من التوقعات، إلى نظام من العلاقات أو جهاز عقلي يستطيع فرض افتراض أن يواجه به أي نص"(83). و هو المفهوم الذي لا يترك أي مجال للشك من أن "هولب" لا يستقيم على رأي محدد، بدليل أننا نعثر عليه في موضع آخر يقدم تحديدا مغايرا يحاول في مضماره أن يوازن بين افتراضاته، مما جاء فيه قوله: بأنه باعتبار "ياوس" يقر بالوظيفة التكوينية للأدب من الناحية الاجتماعية فإن أفق التوقعات –حسبه– "يكتسب في هذا السياق مغزى جديدا فهو يشتمل [كونه بنية تصورية اجتماعية] لا على المعايير والقيم الأدبية فحسب، بل على الرغبات والمطالب والطموحات أيضا ومن ثم فإن العمل الأدبي يستقبل ويقوم في ضوء خلفية من الأشكال الفنية الأخرى، وفي ضوء خلفية من تجربة الحياة اليومية كذلك"(84).

وهكذا ظلت معضم التحديدات التي حاولت أن تستوعب فكرة ياوس، إما شمولية باهتة، وإما ضبابية، وفيما يبدو أن ياوس نفسه إدراكا منه للإشكال الذي يطرحه مفهوم الأفق –مثلما أشرنا سابقا– حاول في المرحلة الثانية تحجيم مصطلحه المركب أو بالأحرى اختزال مفهومه، من خلال إقامة علاقة بين "أفق الانتظار" و"نظرية الأجناس الأدبية"، مفادها أن المتلقي/القارئ في مضمار الرصيد الفني والجمالي الذي يلاقي به النص، يعتمد فيما يعتمد عليه على المعايير الأجناسية وقواعد الأجناس، والأنواع الأدبية، وكل ما يدخل تحت قبعة عمليات المشابهة النصية التي تشكل مخزونه وعتاده، بحكم أنها مرت عليه وانطبعت بذهنه. فبمنظور ياوس: "أفق الانتظار .. يتكون عند القارئ من خلال تراث أو سلسلة من الأعمال المعروفة السابقة، وبالحال الخاصة التي يكون عليها الذهن وتنشأ مع بروز الأثر الجديد عن قوانين جنسه وقواعد لعبته .. إن كل أثر أدبي ينتمي إلى جنس [وإذن] كل أثر يفترض أفق انتظار، بمعنى مجموعة من القواعد السابقة الوجود توجه فهم القارئ (الجمهور) وتمكنه من تلقي العمل بشكل تقييمي"(85)، والمقصود هنا أن للجنس الأدبي روابط ووسائط تصله بسنن وقواعد سابقة، تنتظم في شكل وسائل متعارف عليها وتقاليد سائدة في الأوساط الثقافية، تبني وتصطنع لدى القارئ أفقا للتوقعات يخوله إصدار الأحكام على النصوص،

82-عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص: 112.
83-روبيرت هولب، نظرية التلقي، ص: 156.
84-نفس المرجع، ص: 173.
85- Jauss, to ward an aesthetic of reception, genres and medieval literature, p79.

بناء على ما يقيمه في مسار العلاقة الجدلية المتوترة بين تذكر ما فات وتوقع ما سيأتي، حيث يقارن العمل محل القراءة مع النماذج القديمة ويرصد آنئذ عناصر المشابهة والقرابة، ونقاط الالتقاء أو نقاط الاختلاف والانحراف والانزياح .. وبهذا تتبلور لدى المتلقي أدوات للحكم، يميز بها قيمة الأثر الأدبي ومدى أصالته وانتمائه إلى جنسه العام، أو انحرافه وبالتالي بنائه لشكل جديد لا ينسجم مع القواعد الأجناسية المتعارف عليها.

إن أفق التوقعات عند ياوس "أداة أو معيار يستخدمه المتلقي لتسجيل رؤيته القرائية التي تنسب إليه في المقام الأول، بوصفه مستقبلا لهذا العمل أو ذاك"(86)، وبمعية هذا المفهوم يكون التلقي هو نتاج وثمرة دينامية المد والجزر العلائقية ما بين مضمون النص (أفق التوقع) وما يفترضه المتلقي (أفق التجربة)، التي تتم في شكل حوار بين الماضي والحاضر، يضع التأويل الجديد الآني في صيرورة الزخم التاريخي الراصد للمعنى والدلالة.

يقول "ياوس": "إن علاقة النص الفردي بسلسلة النصوص المشكلة للجنس الأدبي، تظهر بمثابة مسلك إبداع وتحرير مستمر لأفق ما، إن النص الجديد يستدعي إلى ذهن القارئ أفق انتظار وقواعد يعرفها بفضل النصوص السابقة، وقواعد تكون عرضة لتغيرات وتعديلات وتحويرات أو أنها ببساطة يعاد إنتاجها كما هي، إن التنويع والتعديل يحددان المجال، بينما يحدد التحوير وإعادة الإنتاج حدود بنية الجنس"(87).

ومعنى هذا أن النص يبرمج أسلوب قراءته، عندما يقترح على المتلقي جملة من القيم والأسس والتقاليد المتفق عليها، أي أن هذه القيم هي التي تحدد على وجه العموم طريقة تأويله، فالنص ينتمي إلى جنس أدبي معين، أو يندمج تحت ظل نوع مميز له ميزاته وخصوصيته، ومن ثم "يحيل القارئ إلى مجموعة من القواعد التي تواضع النقاد على أنها تميز هذا النوع عن غيره فيثير هذا عند [المتلقي] توقعا معينا، و يجعله في حالة نفسية خاصة"(88)، ولكن لأن هذا الأمر يظل نسبيا يطرح ياوس فكرتي "الانزياح" و"المسافة الجمالية"، وبمفهوم آخر إذا كان هناك نصوص ينطلي عليها البرنامج السابق كالرواية الكلاسيكية التي تراعي انتظار القارئ الذي ألف أسلوبها وبناءها من زوايا الآليات والمعايير التجنيسية والتحليلية المتعود عليها، أو الرواية الخيالية بما تطرحه في سياق الخيال، أو الحكاية الشعبية في إرهاصاتها الهلامية، فإنه على النقيض من ذلك هناك أعمال أدبية حداثية تخيب انتظار المتلقي، كونها تقطع الصلة مع المتعارف عليه نتيجة الصياغة الفنية الجديدة التي تنهض عليها، والبناء المعماري الذي تعتمده، مما يجعلها تنحرف عن المألوف في نطاق مفاهيم القراءة التقليدية، وتنزاح عن أعراف اللمسات الجمالية السائدة، كما هو الشأن لما تبرمجه النصوص المتعددة الخواص أو الرواية الجديدة، وكذا قصيدة الشعر الحر...

86- د/ حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، ص: 89.

87- Jauss, genres and medieval literature, p88.

88- د/ حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص: 69.

وما يقال عن هذا الأمر يقال عن مسألة الأنواع الأدبية، ففي أحايين كثيرة تجدنا أمام نصوص موغلة في الغموض والضبابية، ما يجعل شأن تصنيفها في رفوف الأجناس الأدبية أمرا مستحيلا، نتاج ما تثيره من حيرة وقلق وعدم تقيد بالأعراف والقواعد المنظمة لشكل التلقي. ولذلك يطرح "ياوس" مسألة المسافة الجمالية، معتبرا أن ما ينتاب القارئ أو يشعر به حيال هذا النمط من النصوص، يعد مسافة تحول وتوقعاته وانتظاراته أو تخيب مسعاه، لأن "المتلقى" (بفتح التاء) يستميت في الخرق الفني والجمالي الذي ينأى به عن المتعارف عليه، وبالتالي ينحرف عن سبل التلقي السائد، مباعدا ما بينه وخبرات القارئ (رصيده المعرفي).

وبأكثر وضوح إن المسافة الجمالية تتأسس في نطاق "البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، (بمعنى) أنه لا يمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القراء على الأثر، أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه، [وفي هذا النطاق] يؤكد "ياوس" على أن الآثار الأدبية الجيدة هي تلك التي تنمي انتظار الجمهور بالخيبة، إذ الآثار الأخرى التي ترضي آفاق انتظارها وتلبي رغبات قرائها المعاصرين هي آثار عادية جدا"(**89**)، لأنها تحاكي المألوف من النماذج نسقا وصياغة وتعبيرا، كما أنها بمفهوم "ياوس" "آثارا للاستهلاك السريع، سرعان ما يأتي عليها البلى، أما الآثار التي تخيب آفاق انتظار (قرائها) وتغيظ جمهورها المعاصر لها، فإنها آثار تطوّر الجمهور وتطوّر وسائل التقويم والحاجة من الفن، أو هي أثار ترفض إلى حين حتى تخلق جمهورها خلقا"(**90**).

وحسب رائد "مدرسة كونستانس" لا يتوقف أمر "المسافة الجمالية" عند النصوص التي تخيب أفق التوقعات فقط، بل يتعداه إلى نمط آخر من النصوص يغير أفق التوقعات كليا، ومع هذا النمط يضطر المتلقي إلى استدعاء الذكاء وتحري الفطنة، للوقوف على عناصره الجديدة ومن ثم التكيف وإياه، من خلال تغيير أدوات القراءة وأعراف التأويل والفهم لتحقيق الانسجام مع خروقاته الفنية والجمالية الجديدة.

وهذه الاعتبارات وأخرى، وشساعة فضاء الأفق وزئبقية مفهومه، جعلت "ياوس" يعيد النظر فيه ويقلص من الحجم الذي بناه له، أو بالأحرى يكبح جماحه شيئا ما، خاصة بعد سنة "1977" على إثر صدور كتابه "الخبرة الجمالية والهرمنيوطيقا"، إذ أصبح يميل إلى التركيز على الذوق والمتعة الجمالية، تحت إسقاطات ثلاثة عناصر، رأى بأنها تخصخص وتحدد دينامية المتعة:

الأولى: فعل الإبداع: وقصد به المتعة التي يستلهمها القارئ أناء استعماله لقدراته ومواهبه الإبداعية الخاصة به، فتصطنع لديه نوعا من النزوع الجمالي يشعره بالطمأنينة ويبعث لديه السكينة –محل البحث– وسط عوالم

89-د/ حسن الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة الغرب، ط2، 1985، ص: 79/ 80.
90-د/ حسن الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، ص: 80.

النصوص، وهو بصدد رصد التطورات الطارئة على القطع الأدبية على مر التاريخ، وتتأتى المتعة بمزاعم "ياوس" بناء على مسلمة "الفن لا ينبني بإرادة المؤلف وحسب، بل يخضع لإرادة المتلقي أيضا".

الثانية: خاصية الحس الجمالي: وتعرف هذه الخاصية أيضا "بالإدراكية "(Aisthésis): وتعني المساهمات التي يقدمها الفن في مسار تجديد إدراك الأشياء وتفعيل المعرفة الحدسية.

الثالثة: التطهير: (**catharsis**): وتتجسد هذه الخاصية في الخبرات الفنية الاتصالية، المنتجة للذة العواطف المثارة بواسطة البلاغة أو الشعر، القادران على تعديل قناعات المتلقي وحركته(**91**). وهي بتحديد آخر (خاصية التطهير) التي يعتبرها ياوس حلقة وصل بين الفن والمستقبل، تنهض بدورها ضمن صيرورة التماهي الجمالي، الذي يعطي دفعا للتحرر من سلطة المعتاد، والتخلص من قيد الواقع وضغوطات الحياة اليومية، عبر التوحد مع الفن ونماذجه السامية، الشأن الذي لا يجعل تلقي الجمهور سلبيا باعتقاد ياوس، لأن "التوحد الجمالي ... (حسبه) شأنه شأن كل عمليات الاتصال حركة متراوحة بين المراقب المحرر جماليا وموضوعه غير الواقعي، بحيث تستطيع فيها الذات من خلال متعتها الجمالية أن تلم بنطاق كامل من المواقف"(**92**).

وبهذا توج "ياوس" معالم تنظيراته في التلقي، من خلال دمج فرضية الأفق وإعادة بنائه بوصفها المحور الرئيس للنظرية –التي تقوم بقياس أثر النصوص أو وقعها انطلاقا من الاستثمار في الأفق النصوصي– في نطاق أشمل وأعم، يتمثل في مفهوم المتعة الجمالية.

ومع هذا التتويج موضع "ياوس" خمسة أنماط علائقية، افترض أنه تحت مظلتها يتم التفاعل بين الإبداع الأدبي وأشكال استقباله، هي علاقات:

"التداعي"، "الإعجاب"، "التعاطف"، "التطهير"، "الإحساس بالمفارقة".

6–تنظيرات "فولفغانغ إيزر" (Wolfgang Isère):

يعد "إيزر"(Isère) الرجل الثاني في المدرسة الألمانية، الذي تقاسم مع زميله "ياوس" مهام إصلاح البرامج والمناهج الأدبية في ألمانيا، التي بدأت في شكل ندوات وملتقيات وبحوث ومحاضرات، كللت في آخر المطاف بـ"نظرية التلقي".

ولقد تأثر "إيزر" بـ"رومان إنجاردين"(Roman Ingarden) وبزميله في الإصلاح "هانس روبرت ياوس" Hans (Robert Jauss)، مثلما يتمظهر ذلك جليا في إصداره الأول (العام 1978)، الذي جاء تحت عنوان "سلوكيات القراءة"، ولهذا يعتبر امتدادا لفكر "ياوس" في إقامة مشروع النظرية القراءاتية.

---

[91]-أحمد أبو حامد، الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، ص: 102.
[92]-روبيرت هولب، نظرية التلقي، نقلا عن حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، ص: 194.

ولكن لا يعني هذا الامتداد الصريح، فمع أن المفكرين يلتقيان في التأسيس لفكرة التلقي، أو بالأوفى الأفصح إقامة الدعائم العامة "لنظرية التلقي"، ويشتركان أيضا في التوجه صوب "القارئ" بعيدا عن النص والمؤلف، فإنهما يفترقان أيما افتراق في الطريقة والمنهج الموجهين نحو قراءة العمل الأدبي، فبينما عنى "ياوس" بإدماج تاريخ الأدب وخاصة مفهوم التطور الأدبي في معالجة الظاهرة الأدبية، وبتوظيف ما خلص إليه "جادامير"(Gadamer) في "علم التأويل"، نلفى "إيزر" –وقد كان يشتغل على الأدب الإنجليزي– يولي الاهتمام بالاتجاهات التأويلية للنقد الجديد وبالنظريات السردية، كما نجد قراءاته مشدودة كل الانشداد إلى تصورات "إنجاردين" القراءاتية.

ولقد وصف "هولب" هذه الإشكالية بقوله: "إذا اعتبرنا أن ياوس يتناول العالم الكبير للتلقي، فإن إيزر يهتم بالعالم الصغير للتجاوب"(**93**)، وهو ما يفسر أن الرجلين وإن تقاطعا في الفكرة الجوهرية، فإنه لكل منهما نهجه وتصوره، حيث كان "ياوس" يضطلع بدراسة الأعمال الأدبية في كنف علاقاتها بالأبعاد التاريخية والاجتماعية، بينما كان "إيزر" يشتغل على العمل الأدبي في ضوء علاقته بالمتلقي.

فالقضية "التي أثارت اهتمام [إيزر] منذ البداية هي إجراءات القراءة، وأهمية الدور الذي يضطلع به القارئ لدى تفاعله مع النص، حتى كان التساؤل (الإشكالي) الذي ألح [عليه] وهو بصدد عرض نظرية التحول من "النص والكاتب" إلى "النص والقارئ"، هو: "كيف يكون للنص معنى بالنسبة للقارئ؟"(**94**).

وانطلاقا من هذه الإشكالية، اعتبر "إيزر" أن الإبداع الأدبي "تركيب والتحام وتوحد وتكامل"، يقوم بين طرفين أساسين هما النص والقارئ، وأنه بموجب ذلك لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون العزف منفردا إن صح التعبير، بمعنى النص مستقل عن القارئ، أو العكس القارئ مستقل عن النص.

وتبعا لهذا الاعتبار تجاوز "إيزر" ثنائية (الذات والموضوع) المعتمدة في مجال القراءة (وقت القراءة)، وراح يؤسس لثنائية (الذات، القارئ)، حيث رأى أن عملية القراءة تفرز بين ثناياها تمفصلا ذاتيا، أو بالأحرى تميط اللثام عن انقسام وتشكل في الذات نفسها، ولا تعكس انقساما بين الذات والموضوع، لأنها بتصوره: "تحدث في الواقع تصاعدا في الإدراك الذاتي الذي يتطور خلال عملية القراءة .. وهكذا تصبح القراءة وسيلة يحقق الوعي ذاته من خلالها .."(**95**).

---

[93]-روبيرت هولب، نظرية التلقي، ص: 77.
[94]-د/ محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي بين المناهج الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، ص: 43.
[95]-روبيرت هولب، نظرية التلقي، ص: 84.

ويعني هذا أن "إيزر" يخرج من دائرة تنظيراته الموجود المتشكل، ويسلط الضوء على الممكن التشكل، أي تحقق معنى النص في وعي القارئ عن طريق لمسة هذا الأخير الاستقبالية، وهي الفرضية التي جعلت "إيزر" يموضع قطبين للعمل الأدبي:

-أولهما: القطب الفني: وهو حسب "إيزر" يمثل النص على صوراه أو حقيقته الأولى كما ألفه المؤلف.

-ثانيهما: القطب الجمالي: وقصد به الدلالة التي تتبلور في ذهن القارئ أثناء تفاعله بمعية النص، أو بترجمة "هولب" "الصورة الذهنية التي تمثل الهدف الجمالي المتماسك"(**96**).

يقول "إيزر": "النص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية، يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص، بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق، ومن هنا نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين قد نسميهما، القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ"(**97**).

وبتقدير "إيزر" القطب الجمالي أو (فعل التحقق)، لا يقتصر على المضمون فقط بل هو كل متكامل لعلاقة الترابط الكامنة ما بين الشكل والمضمون، ومن ثم بنظره: "يجب أن يفهم النص على أنه رد فعل لفكرة النظم التي تم اختيارها والتحمت في ذخيرتها "(**98**)، طالما أن القارئ يتعامل مع النص في إطار السياق العام كوحدة كاملة ومتكاملة، ولا يتعامل مع البناء الشكلي على حدى، ومع المضمون على حدى، فالنظم بمفهوم "إيزر" شبيه بالسور باعتباره يجمع بين "البناء الملازم للنص وسلوكيات الإدراك التي تنبه القارئ"(**99**).

وبهذا الشكل أصاب "إيزر" عصفورين بحجر واحد، إذ من زاوية أفصح عن رؤيته بشكل صريح، من أنه يسعى إلى ترسيخ حتمية مركزية القارئ، والدور الذي ينهض به بوصفه مشاركا فعالا في بناء النص، ومن زاوية ثانية كشف بأن التحام البناء بالمضمون هو تحصيل حاصل لتقنيات القراءة، لا لصاحب العمل أو المؤلف، وأن الاهتمام كل الاهتمام في عملية القراءة ينبغي أن يقع على دينامية التفاعل بين بنية النص وقارئه، أي أنه لا طائل يرتجى من البنية بمفردها، والسبب في ذلك برأيه هو أنها "لا تستوفي وظيفتها إلا إذا كان لها تأثير على القارئ"(**100**).

إن إشكالية تحديد المعنى هي مرمى تهديف "النظرية الإيزرية"، ولهذا السبب استثمر صاحبها في عنصر الذات القارئة بدل العناصر الأخرى، لكي يثبت من خلال تأكيده عليها على أن العمل الأدبي يقدم معاني مختلفة، وبأن

---

[96]-روبيرت هولب، نظرية الاستقبال، ص: 86.
[97]-فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، تر: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، مطبعة النجاح الجديدة، 1995، ص: 100.
[98]-روبيرت هولب، نظرية الاستقبال، ص: 72.
[99]-نفس المرجع السابق، ص: 78.
[100]-فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ص 13.

القادر على الاضطلاع بمهام تفسير تلك المعاني هو القارئ وحده دون سواه، كونه يعتمد على جملة من القرائن النصية، تفسح المجال أمامه للإمساك بدلالات النص.

ووفق هذا التوجه تقدم "النظرية" رؤية تتعارض مع التأويل التقليدي، الذي كان يركز على النزعة الموضوعية المقرة بواحدية المعنى وثباتها في النص، معتبرا أن المعنى لا يخرج عن مقصدية الكاتب، إنها رؤية تبحث في علاقة التعالق الكامنة ما بين الذات والموضوع، أو بالأوضح الأفصح بين النص ومتلقيه، انطلاقا من مبدأ مؤداه أن البحث عن المعنى المخبوء في النص يعد ضرب من الخيال، ومن ثم فإن المنهجية الناجعة والمنتجة في الآن ذاته، ينبغي أن تتوجه صوب استنطاق ما يعتمل في نفس وذهن القارئ، طالما أنه هو من ينهض بفعل البحث عن المعنى.

أما بخصوص الكيفية الإجرائية إلى ذلك، التي تيسر عملية التفاعل ما بين طرفي النزاع –النص والمتلقي– مفضية إلى تطويق المعنى عبر فعل التلقي/القراءة، يكشف "إيزر" بأن النصوص بصفة عامة والسردية منها بصفة خاصة، بطبيعتها تبنينها أجزاء متجاورة وبنى متقاربة، ولكن هذه الأجزاء والبنى تفتقد إلى الاتصال والتماسك والاتساق فيما بينها، وبالتالي فإنها تظل ناقصة تبحث عن من يلملم شتاتها المتشرذي آلا وهو المتلقي/القارئ، الذي ينبغي أن ينهض بعملية ربط الاتصال والاتساق بين مجموعها لموضعتها في قالب واحد مشترك يفي بالغرض. ويصطلح "إيزر" على عدم الترابط بين أجزاء النص بالبياض أو الفراغ، ويقول عنه: إنه "شاغر في النظام الإجمالي في النص، يؤدي ملؤه إلى تفاعل بنى النص"(**101**)، ويصف هذا الشغور بأنه متعمد في العمل الأدبي، لأنه في الأصل مساحات يتركها هذا الأخير، تشي بنوع من عدم التجانس بين الإبداع والقارئ، هو في واقع الأمر الذي يثير بطريقة أو أخرى حفيظة القارئ، ومن ثم يؤدي إلى وصل خيوط الاتصال ما بينه والنص أناء عملية القراءة، باعتباره يحدد "الطريق من أجل قراءة النص .. وفي نفس الوقت [يُلزم] القارئ بإتمام البنية، وبذلك يتم إنتاج الموضوع الجمالي"(**102**).

ولكي يأخذ هذا البرنامج القراءاتي مجراه الإجرائي، ويتأتى بالموازاة وذلك صياغة مشروع بناء المعنى في علاقته بالمتلقي على أكمل وجه من الناحية الإبستيميولوجية، اختزل "إيزر" مشروعه القراءاتي في جملة من الإيواليات النصية، هي في الحقيقة خطوات أو أدوات إجرائية، عبرها ومن خلالها يتسنى تفكيك النصوص وتجسيد مبتغى التلقي المنشود، بوسعنا إجمالها في التالي:

أ–سجل النص:

ويراد به خزين النص الثقافي والمعرفي العام الذي يضم في طياته المعارف والخبرات المستلهمة من الأعمال الأدبية القديمة، وكذا رصيد الأعراف والقيم الثقافية والاجتماعية، وهو باصطلاح إيزر "السياق السوسيوثقافي العام" الذي

[101]-نفس المرجع السابق، ص: 82.
[102]-روبيرت هولب، نظرية التلقي، ص: 86.

يقف خلف النص، كونه يتضمن "كل ما هو من خارج النص ويرجع إلى النص [عبر مجال] تناصي طبعا، [إنه] السياق الاجتماعي الثقافي بأكثر المعاني اتساعا ..[و لذلك بمفهوم إيزر يعد] النص نسيجا"(**103**) من الأنساق والمواد والاتفاقات الخاصة، أو بعبارة أشمل نسيج من الأبنية التي لا تجعله يتفرد وحسب، بل وتسمو به كذلك عن سواه من الأعمال والانتاجات الأخرى، باعتبارها تمنح النص طاقة لاستيعاب البراني، تحتويه ثم تجعله جزءا لا يتجزأ منه، يتصف بصفاته ويحمل دلالاته وإيحاءاته.

ب–استراتيجية النص:

وهي خيوط الربط وحلقات الوصل التي تمتثل في شكل توجيهات عملياتية، تضع أمام القارئ سبلا من الإجراءات التأليفية يستند عليها أناء مزاولته فعل القراءة، ويعتبرها "إيزر" جملة الإمكانات التي تهيئ محيط التلقي، لأنها تنهض بربط أسلاك الوصل بين مختلف الأسيقة المرجعية والمتلقي، لتمكنه من ترتيب ولملمة شتات البنى المتشظية أو المنفصلة عن بعضها البعض.

فبنظره النص "نتيجةً لضرورة استناده إلى سجل يتمثل في ما انتفى من اتساق في ضوء العلاقة مع المحيط الاجتماعي والثقافي، ينظم نوعا من الاستراتيجية، وظيفتها أنها تصل بين عناصر السجل، وتقيم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقي، إنها تقوم برسم معا لم موضوع النص ومعناه، وكذلك ما يتصل بشروطه"(**104**) وفي تصوره أنه يمكن أن نقف على حدود الاستراتيجية النصية، في الوقت الذي نهم بمحاكاة نص ما أو محاولة تلخيصه، لأنه وفق –ذات التصور– أن ما يفقده النص أثناء عملية التلخيص، هو ذاته "التنظيم الاستراتيجي للخطاب التحليلي، والتركيب الوصلي الذي يربط بين عناصر المخزون"(**105**)، ويخضع في جميع الحالات لأسلوب التلقي، أي أن عمل الاستراتيجية يتحدد على ضوء الطابع المميز للقراءة.

جـ–مواقع اللا تحديد:

استلهم "إيزر" هذا المصطلح من "إنجاردين"، الذي أقر في دراساته بأن النص يموضع مواقع افتراضية معينة أو يتركها شاغرة، لكي يأتي القارئ إلى تحديدها وملئها بصورة عفوية وتلقائية، لأن فعل القراءة يدلل عليها أو بالأحرى يشعره بوجودها.

ولكن "إيزر" عندما استلهم الفكرة وافق عليها من حيث الأساس فقط، بينما قام بتعديلها من حيث النمط، إذ استبعد فرضية التلقائية التي أقر بها "إنجاردين" واعترض عليها، كونها لا تستقيم بمعية برنامجه القراءاتي، وبمعنى من

---

[103]-فرناند هالين، فرانك شوير فيجن، ميشيل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، ص: 40.
[104]-عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص: 130.
[105]-فرناند هالين، فرانك شوير فيجن، ميشيل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، ص: 40.

المعاني، "في الوقت الذي كان فيه إنجاردين يؤمن بأن مساهمة المتلقي في ملء هذه المواقع وتحديدها يجب أن تتم بكل تلقائية إذ يتوهم القارئ تحديدا للعمل، فإن "إيزر" يستبعد تلك النمطية ويرى أن تلك العملية تجعل المعنى يسير بصورة أفقية من النص إلى المتلقي [و لهذا اعترض عليها]، وأدرج العملية في إطار تفاعلي، [لأنه باعتقاده] في الوقت الذي يستبعد فيه المتلقي بعض العناصر .. يقوم بنشاط تعويضي"(**106**)، يتمثل في المعنى الذي يضفيه على النص بعد تفعيل الإجراءات التي تمكنه من استظهار النقائص البنيوية، وبالتالي إعادة المبعد إلى طبيعته النصية وتحقيق التواصل بمعية النص.

وهي المرامي التي تطالعنا بأن عمليتي الاستبعاد والإعادة تصطنع حركة تتضمن "وظيفتين: الأولى تحقيق تواصل النص، والثانية تفسير أهمية الاستبعاد الذي تقصده النص، ومن ثم تشيد المعنى الذي هو خلاصة هذه الإجراءات. إن العناصر المستبعدة في هذا النص هي مواقع اللاتحديد (الفراغات)، أي المواقع التي تؤجل مؤقتا عملية التواصل"(**107**).

وبشكل عام يتصور "إيزر" أن "مواقع اللاتحديد"، تتمثل في البياضات والفجوات وكذا الانقطاعات التي تنوجد في العمل الأدبي عن قصد، لتفسح مجال التدخل أمام المتلقي ليقوم بملئها ولكن في مضمار تفاعلي بمعية النص، تخضع بموجبه العملية ككل لجملة من الخطوات المعقدة، يستحضر فيها القارئ السياق السوسيوثقافي (سجل النص)، وخبرات وعي وإدراك هذا السجل، بغية تكوين علاقة منطقية أو معنى موضوعيا، ينتقل في مضماره من اللاتحديد إلى التحديد.

د–بناء الإطار المرجعي:

إن النص الأدبي –مثلما سبق الإشارة إليه– ينكر شيئا ما المعايير والقيم والأعراف التي يلحقها به، ويمتصها مفرغا عناصر "السجل" من تداوليتها، ومُصادرا بحركاته النافية الإطار المرجعي المشترك ما بين العمل الأدبي والمتلقي، وفي هذا الخضم يجد القارئ نفسه يواجه ما يبرمجه النص من دون إطار مرجعي، مما يجعله يبدأ رحلة البحث عنه (الإطار) أمام الحاجة الملحة إليه كطاقة كامنة، تساهم في تحيين المقامات التداولية، وبالتالي الانخراط مع المؤلف في تشييد المدلول وبناء الموضوع الجمالي الند للند.

هـ–القارئ الضمني:

توج "إيزر" برنامجه القراءاتي بفرضية مؤداها، أن إجراء تلقي الأعمال الأدبية ينبغي أن يتم في إطار تفاعلي، يبدأ بتواتر القراءات التي في مضمارها يستثمر القارئ التمظهرات النصية لكل قراءة بوتيرة مستمرة لا تخضع للتقطيع في

---

[106]-عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص: 130/ 131.
[107]-ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص: 155.

وعيه، ثم ينتهي بآثار الوقع والإدراك المفضي للتحقق التام. ولكي يستقيم هذا الإطار التفاعلي إجرائيا وتتبلور فكرته عمليا، طرح "إيزر" ماهية أساسية في نظريته هي "القارئ الضمني"، زاعما أن هذا الأخير يعد طرفا ملازما للنص، يتبادل معه علاقة التأثير والتأثر وتقوم عليه رؤية الوقع الجمالي، التي لا تتأتى خارج فعل القراءة. إن هذا القارئ يحضر في النص دون تحديد مسبق لشخصيته أو لموقفه التاريخي، وهو يجسد كل الميول المنتجة للتلقي في أي عمل أدبي حتى يمارس تأثيره، و-حسب ذات المزاعم- هذه الميول لا يفرضها واقع تجريبي خارجي بل يفرضها النص، لأن القارئ الضمني له جذورا راسخة في بنية النص، فهو في الأساس بنية نصية تتوقع وجود متلق دون أن تحدده بالضرورة.

يقول "رامان سلدن"(Raman Selden) في هذا الشأن: "النصوص تتيح سلسلة من القراءات الممكنة ويمكن تقسيم مصطلح قارئ إلى (قارئ مضمر) و(قارئ فعلي)، الأول هو القارئ الذي يخلقه النص لنفسه، ويعادل شبكة من أبنية الاستجابة، تغرينا على القراءة بطرائق معينة أما (القارئ الفعلي) فهو الذي يستقبل صورا ذهنية بعينها أثناء عملية القراءة، ولكن هذه الصور لابد أن تتلون حتما بلون "مخزون التجربة الموجود عند هذا القارئ"(**108**).

ومفاد هذا أن القارئ الضمني الإيزري يتبلور على ضوء الفضاء النصي، من خلال ما يتيحه سجله واستراتيجيته من إرهاصات لإنتاج المعنى، فيكون بذلك شريكا للمؤلف، يتقاسم وإياه إنتاج المعنى، فهذا القارئ في افتراض "إيزر" هو "موجود قبل بناء المعنى الضمني في النص، وقبل إحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة"(**109**)، أي أنه في الحقيقة لا وجود ملموس له وإنما تجسده التوجيهات الداخلية للنص، فهو مثبت في ثنايا النص أو بالأحرى "يرجع وجوده إلى البنية النصية للتلقي المحايث"(**110**)، ما يجعل كل قارئ باستطاعته أن يتحمله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية، ومن خلاله وبمساهمته يشيد (القارئ الحقيقي) دلالة النص، لأنه بحضوره المشارك يتأسس فعل القراءة، باعتبار أن بنيتي القراءة والنص مترابطتان في شكل علاقة عضوية.

وحتى لا يسقط "إيزر" في التباس تجاور القارئَين معا في نفس الوقت من جهة، وبالموازاة وذلك يجعل نمطه يتفرد عن مفاهيم أنماط القراء الآخرين من جهة ثانية، على شاكلة (القارئ المثالي، والقارئ المعاصر، والقارئ الخبير والقارئ المستهدف والقارئ الجامع وما إلى ذلك ..)*، أكد أن القارئ الضمني لا يصرف القارئ الفعلي ولا ينفيه، كما لا

---

[108]-رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: د/ جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1991 ،ص: 189.

[109]-هولب، نظرية الإستقبال، ص: 103.

[110]-عبد العزيز طليمات، الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند إيزر، ص: 06.

*- القارئ الجامع المتميز عند "ميشيل ريفاتير": ويعني جماعة القراء العارفين (Group of informants) الذين تنتهي قراءتهم إلى نقطة معقدة في العمل الأدبي، تؤسس في حيز التفاعل حقيقة أسلوبية. وهذا النمط من القراء يرتفع إلى مرتبة القداسة، لأنه يحيط بكثافة الدلالة النصية ويفكك شفرات الترميز في مضمار الحقيقة الأسلوبية التي لا تتأتى إلا لقارئ مدرك. (إن هذا القارئ متصور لمجتمع القراء).

يغيبه، لأنه وفق رؤياه "يجسد مجموع التوجيهات الأولية التي يقترحها نص تخييلي على قراءه الممكنين، والتي هي شروط تلقيه، ونتيجة لذلك فإن القارئ الضمني ليس منغرسا في جوهر تجريبي، بل متجذر داخل بنية النصوص نفسها "(**111**).

وتقصد "إيزر" بطرحه لهذه الفكرة، أن يجعل قارئه المقترح ينماز عن طبيعة القراء الآخرين المشار إليهم آنفا، وبخاصة عن "قارئ" "واين بوث"(Wayane Booth) الذي استمد منه –إيزر– الفكرة في الأساس حسب "هولب"، وقام بتحويرها وتعديلها جملة وتفصيلا، كونه اعترض على طرح "بوث" المقر بأن "البناء السردي للرواية يتضمن –أحيانا– توجها مباشرا إلى القارئ من خلال كلمات الرواية نفسها"(**112**)، وذهب إلى أن "النص لا ينطوي على

-القارئ المخبر: أو العارف عند "فيش": وهذا القارئ لا يعير اهتماما لقراءات القراء الآخرين، ويصب جام اهتمامه على ما يستنبطه بنفسه من بنى النص. ولهذا يحيطه "فيش" بمجموعة من القدرات الخارقة، التي تمتثل كشروط ينبغي توفرها في هذا النوع من القارئ هي:
أ-الإلمام الكبير بلغة النص التي ينهض عليها بناء النص.
ب-التمكن من معرفة الدلالة وامتداداتها إلى (الخبرة بالأنساق النحوية ومعاني المصطلحات، وتأويل اللهجات).
جـ-الكفاءة الأدبية الفعالة.
وعليه هذا القارئ لا هو مجردا ولا هو حقيقي ولكنه هجين يتشاكل على صورة (أنا) حقيقي يستحضر كل قدراته وخبراته ليكون مخبرا.
-القارئ المقصود عند "وولف": وهو القارئ الذي يقصده المؤلف، ويتمظهر هذا القارئ من خلال بنى وطبيعة النص المتعامل معه. وهو بمفهوم آخر الكائن القصصي في النص. ويتقمص هذا النمط مفاهيم وعادات الجمهور المعاصر، ورغبات صاحب الإبداع، في الالتحام بهذه المفاهيم والعمل عليها وبها.
-القارئ النموذجي: واقترحه "امبرتو إيكو " للدلالة على ذلك القارئ الذي يتخيله المؤلف ذهنيا، كما يتخيل مجمل احتمالات ردود أفعاله، أثناء عملية الكتابة. فيستثمر المؤلف هذه الردود كاستراتيجيات تأويل معيارية يتركها في النص لتجسيد التواصل الإيجابي. وطبعا القارئ الأنموذجي الذي يتخيله المؤلف في كتابة نص معين يختلف قطعا عن القارئ النموذجي الذي يتم تخيله في كتابات أخرى لنفس المبدع.
-القارئ النص: يستثمر هذا النمط من القراء المقاطع النصية أي ما يجده بالنص من ألفاظ، وعبارات وتراكيب ومعانٍ لتحقيق الفحوى والدلالة الكامنة بالنص، بعيدا عن الأسيقة الخارجية ذات الصلة بسيرة المؤلف، وطبيعة كتابته وسوى ذلك أي أن هذا القارئ تقع إسقاطاته فقط على ما يقدمه النص في إطار اللغة والجماليات الفنية والبنى الإيقاعية والخصائص الأسلوبية.
-القارئ المدرب: تم استعارته من عالم اللسانيات الأمريكي " تشومسكي" ومفاده، قارئ له القدرة على الولوج إلى داخل عوالم النص لاستكناه اللب الأدبي من خلال إدراك العلاقات الداخلية (الدلالية والصرفية والبلاغية). وأنساق النص العميقة، وطبيعته التجنيسية (شعر، قصة، مقالة)، وما يترتب عن كل جنس في مضمار الأعراف التأويلية، لكأن هذا القارئ آلة مبرمجة لفعل القراءة.
-القارئ المثالي: وهو محض تخيل وافتراض، يمتلك قدرة خارقة على استنفاذ معنى التخيل النصي وفك ألغازه، اتكاء على الخبرات المعرفية الواسعة، وكذا ناصية التذوق ورصيد التجارب القراءاتية المختلفة.
-القارئ المعارض: وهو نقيض القارئ النموذجي، سواء تخيله المؤلف أم انوجد في مسار فعل القراءة، ويتبدى معارضا لمعاني النص.
-القارئ المقاوم: ويأتي تكملة للقارئ العليم، العارف، ويوسم بالمقاومة لأنه يقاوم السائد من الأعراف والقيم المحددة لطرائق تداول الآثار الفنية، ويمارس الخروج عليها حين تجسد رؤية النص في ثناياها ما لا تؤشر عليه القيمة السائدة.
-القارئ الحقيقي: عرض جاء متأخرا نوعا ما، قدمه "ميشيل بيكار" الفرنسي، ليصرف النظر عن مجمل القراء الافتراضيين أو المجردين إلى القارئ الملموس، الواقعي الذي يأتي إلى النص بغرض تأويله.
-القارئ المعاصر: ودوره الإحاطة بالأحكام النقدية الصادرة تجاه الآثار الأدبية في حقب معينة، والضوابط السائدة بين الجمهور المعاصر مما يوفر علاقة بين تاريخ الذوق والشروط الاجتماعية لجمهور القراء، تساعده على تشكيل رصيد خبراتي يتلقى به ومن خلاله النص.

[111]-إلورد إيش، التلقي الأدبي، تر: محمد برادة، مجلة دراسات سيميائية أدبية، ع6، 1992، ص: 13.

[112]-إ يميل اشتايجر، حاضر النقد الأدبي، مقال، الزمن والخيال الشعري، تر: محمود الربيعي، القاهرة، ط2، 1977، ص: 45.

مؤلف ضمني، وإنما هو نوع من التوجه الضمني، الذي يتوجه به العمل الأدبي إلى المتلقي، وهو توجه لا يخلو منه أي عمل، وهو أساسي في عملية التواصل عبر التفاعل "(113).

وبشكل عام لم يقتصر اعتراض "إيزر" على "بوث" فقط، بل شمل ماهية أنماط القراء الآخرين كما وردت مع مقترحيهم (ريفاتير، فيش، وولف ..)، إذ ناقش وتيرة انوجادهم في العمل الأدبي، وخلص إلى أن ماهية معظمهم تطرح مشاكل على مستوى العملية الإجرائية، وبناء على ذلك اعترض على هذه النماذج وطرح نموذجه كبديل، زاعما أنه في حالة توخي فهم التأثيرات التي تتركها النصوص، والاستجابات التي تثيرها أيضا، ينبغي الإقرار بمسلمة القارئ دون تحديد مسبق لطبيعته أو وضعيته التاريخية(114)، لأن وظيفة هذا النمط وظيفة حيوية، تمتثل في شكل حلقة وصل تصل بين مختلف القراءات المتواترة على النص وتقاربها وتحللها، كما أن هذا القارئ –الضمني- يجسد التأهب القبلي للعمل الأدبي، الذي يعد حتمية في العمل لممارسة غاية التأثير، أي أن هذا التأهب يأتي في شكل استعدادات قبلية، لا صلة لها بأي جهة خارجية أو تجريبية، وإنما يرسمها النص ذاته.

إن هذا النمط من القارئ "يظهر بوصفه نظاما مرجعيا وهو يجسد مجموع التوجهات الداخلية لنص التخيل لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى، وتبعا لذلك فان القارئ الضمني ليس معروفا في جوهر اختباري ما بل هو مسجل في النص بذاته، لا يصبح النص حقيقة إلا إذا قرئ في شروط استحداثية، عليه أن يقدمها بنفسه (حتى يتسنى) إعادة بناء المعنى من طرف الآخرين "(115).

ومعنى ذلك أنه لا يمكن أن تكون هناك قيمة أو حقيقة للنص، إلا إذا تم تلقيه وفق الأطر التي يؤججها القارئ الضمني، أطر ينهض المتلقي في مضمارها باستقراء ما فيه من دلالات ومعان وحقائق، بدينامية يقتفي فيها التوجهات الضمنية التي يبنينها النص ليخلص إلى المعنى النهائي، وهذه الأطر بافتراض "إيزر" هي صالحة حتى في الحالات التي لا يؤشر فيها النص على توجه بعينه، فعلى حد تعبيره: "إن فكرة القارئ الضمني تحيل إلى بنية قرينة بالمتلقي، إنها شكل يحتاج إلى التجسيد حتى ولو أن النص بوساطة تخيل القارئ لا يبدو مهتما بالمرسل إليه أو حتى إذا طبق استراتيجيات تهدف إلى إبعاد كل جمهور محتمل، إن القارئ الضمني هو تصور يضع القارئ في مواجهة النص في صيغ موقع نصي، يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا"(116).

113-عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص: 133.
114-إيزر، فعل القراءة، ص: 29.
115-عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص: 137.
116-المرجع السابق، ص: 137.

وهكذا لا يترك أي مجال للشك، من أن نمطه كمفهوم هو متجذر ومتأصل في نسيج النص، على شاكلة تركيب لا يطابق ولا يوازي الذاة القارئة (الحقيقية)، ولكنه بالمقابل يشتمل على مجمل الإرشادات الموجهة للتلقي في الإبداع الأدبي، التي ترشد وتساعد الذاة القارئة.

➢ "سميائية التلقي/القراءة"

تمهيـــــد:

نتناول في هذا المحور المعنون: **"سميائية التلقي/القراءة"**، مفهومي التلقي والتأويل اللذين يقترحهما "أمبرتو إيكو" لمعالجة النصوص الأدبية في إطار مشروعه القراءاتي، الذي نظر له مطولا تحت مظلة السميائيات أو ما يعرف بالقراءة السميائية المساهمة، وكذا تحت مظلة التلقي/التأويل، ونخص بالذكر هنا النهج الذي تبناه في "عملية القراءة" و"الدور المنوط بالقارئ"، ودعا إليه في أعماله الرائدة التي يأتي في طليعتها "حدود التأويل" (les limites de l'interprétation) و"القارئ في الحكاية" (Lector in fabula) و"الأثر المفتوح" (L'œuvre ouverte) .. و هي الأعمال التي استقطبت ولا زالت تستقطب الكثير من المفكرين والنقاد.

وبشكل عام لانسعى في خضم هذا العنصر استكناه التفاصيل الدقيقة لما جادت به قريحة "إيكو" في مضمار مشروعه في القراءة والتلقي أو البحث في تمفصلاته ومخاضاته، وإنما نسعى إلى استقراء أبعاده ومراميه على صعيدي المفهوم والإجراء، والوقوف على المرجعية التي يمتح منها، وبالمختصر المفيد فإن هذه الدراسة تطمح إلى تحديد ملابسات التأويل عند "إيكو" من خلال إضاءة محاور أساسية هي: (التلقي/النص، المتلقي/القارئ، التأويل المتناهي و التأويل اللامتناهي).

1-أمبرتو إيكو (Umberto Eco) والتلقي تحت مظلة السميائيات:

يقترح الإيطالي "أمبرتو إيكو" (Umberto Eco) خارطة طريق للولوج إلى عوالم الأبنية النصية، تتراءى من حيث العناصر الشكلية جديدة، ولكنها من حيث الجوهر تكاد لا تنأى كثيرا عن "الأنموذج الإيزري"، نتبين هذا من خطتها التي تعتمد على برامج قراءاتية، تضاهي وإلى حد بعيد الخطوات الإجرائية لـ "إيزر"، كما هو الشأن لبرنامجي.

⟵ التحليل الدلالي.

⟵ والتعاضد التأويلي.

العنصران اللذان نلفى بمعيتهما "إيكو" يموضع تحليلا يكنيه بالقراءة "المتعاونة" أو "المستجيبة"، محورها البحثي هو تدارس الكيفيات التي يبرمج بها النص سبل تلقيه من زاوية، وتدارس الدور المنوط بالقارئ الذكي وشكل تجسيده، حتى يستجيب إيجابيا لتطلعات العوالم النصية من زاوية ثانية.

غير أنه مع هذا، يكمن تفرد مشروع "إيكو" في كونه يمثل مشروعا سيميائيا خالصا، جاء نتاج الاشتغالات الطويلة والاستثمار الدؤوب في حقل السميائيات، مثلما تجلي ذلك بشكل صريح المحطات التي قطعتها تجربته القراءاتية.

ولعل أهم المرجعيات النظرية التي كان لها تأثير في توجيه مباحث "إيكو" في ميدان القراءة، هي سيميوطيقا "بورس" التأويلية وبخاصة منها مفهومي (المؤول والسميوزيس) اللذين اشتغل "إيكو" على تطويرهما فشكلا في نظريته مرجعا سميائيا للتأويل، ويتضح هذا جليا من خطته القراءاتية التي تبنت في أعماله الأولى حول السيميولوجيا ودور القارئ نهجين متمايزين، يتمم أحدهما الآخر ويكمله(**117**).

إذ يتناول المؤَلف الأول بالدراسة جميع أنظمة الإشارة وعمليات الاتصال، ولا يركز الاهتمام على الأدب فقط، بينما نجد المؤَلف الثاني (دور القارئ) تنحصر اهتماماته بدائرة السيميائيات، وإملاءاتها على القراءة وآليات الأجرأة المفترضة.

وبهذا الشكل ارتبطت جل اشتغالات "إيكو" حول القارئ و القراءة بمشروعه السيميائي العام، موجهة التنظير تحت لوائه ومظلته، وعلى الأخص تحت فرضية أن أي "نظرية للمعنى، لها شقان نظريان، الأول منهما خاص بالعمليات، والآخر بالبنى، وعلى هذا فالسميولوجيا ترتكز على بعدين يؤكد أحدهما الاستدلال وهو يستوجب نظرية للشفرات، والآخر الاتصال وهو يستوجب نظرية لإنتاج الإشارات"(**118**). ولقد خلص "إيكو" الى هذه القاعدة بناء على افتراض سميائي، مؤداه أنه "إذا وجدت إمكانية في العرف الاجتماعي لتوليد وظائف الإشارات، وجد معها نظام للاستدلال (ومن ثم الشفرة)، وهناك على النقيض من ذلك عملية للاتصال إذا استغلت الإمكانيات التي يوفرها نظام الاستدلال (أنتجت) تعابير مادية لأغراض تطبيقية عديدة"(**119**).

ويرجح "إيكو" في هذا النطاق مرتبة الريادة للاستدلال على الاتصال، لأنه بتقديره أي حركة اتصالية تجري بين الأفراد، تحتكم قبليا إلى نظام استدلالي، ومن ثم يعد الاستدلال شرطا أساسيا في كل عمليات التواصل بين بني البشر.

ولقد قاد هذا الترجيح "إيكو" أول الأمر إلى اعتبار الأعمال الأدبية "أنظمة شفرة، وليست معاني معينة"(**120**)، بيد أنه لم يلبث أن تراجع عن ذلك، موجها اهتماماته صوب اصطلاح جديد أقل تزمتا، دعاه "الإشارة اللامحدودة"

117- وليم راي، المعنى الأدبي، من الظاهراتية الى التفكيكية تر: لوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للنشر، ط01، بغداد، 1987.ص: 140.

118- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات القاهرة ،1999، ص: 139.

119- أمبرتو إيكو، عن عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل، ص: 139.

120- أولوية الاستدلال على الاتصال، واعتبار النصوص أنظمة شفرة وليست معاني معينة، قد يحيل فيما يحيل عليه على البنائية ومراميها المقرة بأن المعنى على مستوى جوهري أكبر من أن يختز له الفهم الفردي.

أو "وظيفة الإشارة"، ماهيته أن المعنى يتشاكل في شكل "علاقة متبادلة بين وحدة تعبير ووحدة محتوى، لا يمكن معرفة قيمته إلا عن طريق وحدة أخرى، والوحدة الأخيرة نفسها علاقة متبادلة شبيهة بالأولى، تعتمد على وحدة أخرى وهكذا دواليك"(121)، وتحتكم هذه الصيرورة –بنظر إيكو– إلى عامل ظرفي، أو تختزلها الظروف العملية للإشارة، ذلك أن وظيفة "الإشارات في هذا المفهوم نتيجة مؤقتة لوضع القوانين في شفرة، فهي تقيم علاقات عابرة بين العناصر، يمكن لكل عنصر من هذه العناصر –في ظروف خاصة متصلة بالشفرة– أن يدخل في علاقات متبادلة مع غيره، ويؤلف بذلك إشارة جديدة، وبأكثر دقة يعني هذا أن كل وحدة معنوية(122) باستطاعتها الارتباط بوحدات أخرى للمعنى مشكلة امتدادا لا نهائيا من التأويل.

وبشكل عام لعل أقصى ما يمكن أن يقف عليه المتتبع لخطوات "القراءة السيميائية المساهمة" في هذا المضمار، هو أن العمل الإبداعي يتشكل من عنصرين مركزيين، قوامهما التراسل القائم ما بينهما بطريقة جدلية، يأخذ طابع تركيب الرسالة وتفكيك تشفيرها.

– أولهما: النص الذي قوامه الملفوظ اللغوي التشفيري.

– وثانيهما: القارئ المتلقي لأثر النص، الذي قوامه النشاط الاستدلالي وما يأتي تحت ظلال هذا النشاط من استنباط وتكهن واستنتاج.

2–النص والقارئ النموذجي عند "إيكو" (Le Lecteur Modèle)

1)–النص:

يذهب "إيكو" في كتابه "القارئ في الحكاية" (Lector in fabula) إلى أنه بحكم أن النص الأدبي في تجليه اللساني، يبنين سلسلة متراصة من الحيل التعبيرية، هي التي يتعامل معها المتلقي/القارئ، أو بمعنى آخر يتوجب عليه إدراكها، فإن "النص" تبعا لذلك يعد ناقصا.

ويعود نقصانه –بنظره– لسببين أساسيين:

أولهما: أن العمل الأدبي، أو أي رسالة بما في ذلك الجمل والعبارات المنفردة، الجميع في المقام الأول يظل جافا ومجردا وبلا معنى (flactus vacis) ما لم يرتبط بسنن، معطاة بحمولتها الضمنية أو الاصطلاحية المتعارف عليها.

وثانيهما: أن النص بحاجة ماسة إلى القارئ كشرط حتمي لتحيينه، باعتبار أن دور هذا القارئ في استلهام المعنى يأتي كعامل فاعل (مشتغل).

121- وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، ص141.

122- نفس المرجع، ص: 141.

ويعتبر "إيكو" في هذا المضمار أن الكلمة غير تامة بذاتها حتى في الحالات التي يضمن لها القاموس الحد الأدنى من المرادفات والدلالة، ومن ذلك حسبه أن القاموس قد يقول لنا "أن السفينة الشراعية زورق، غير أنه يترك للزورق مجال الإيحاء بخاصيات دلالية أخرى، (وهكذا) تكشف هذه المسألة من جهة عن لا نهائية التأويل، كما هو في النظرية البرسية (peircien)، ومن جهة أخرى تحيل على الموضوعاتية للمتضمن، وعلى العلاقة بين الخاصيات الضرورية والأساسية والافتراضية"(**123**).

وفضلا عن هذا –بوجهة نظره دائما– تعطي هذه القضية الانطباع بأن النص مقارنة بأشكال التعبير الأخر، يتسم بقدر من التعقيد لا غبار عليه، ومرد ذلك أنه بنية من اللا مصرح به، أو المتروك بلا تصريح خطي (non-dit) على رأي "ديكرو" (Ducrot)؛ أي بنية لا تتمظهر خطيا على مستوى التراكيب والعبارات، وهي محل الطلب، أو التي ينبغي تحقيقها بالضبط تماشيا مع تحقيق المضمون من طرف القارئ.

ولهذا يعد النص ناقصا، أو بمعنى مغاير غير تام، يتطلع دائما إلى الارتباط بقارئه ليصبح بنقيض صوراه الأولى، أكثر تمظهرا من أية رسالة أخرى، لأنه آنئذ يكتسب حركات تعاضدية حية وواعية وفاعلة من جانب قارئه.

وبناء على هذه الحقيقة خلص "إيكو" إلى أن "النص نسيج من الفضاءات البيضاء، والفجوات التي يجب ملؤها، وأن الذي أنتجه (أرسله)، كان ينتظر دائما بأنها ستملأ"(**124**)، وأبقى عليها شاغرة لعلتين أساسيتين:

تتجسد العلة الأولى في كون "النص إيوالية (Mécanisme) بطيئة أو اقتصادية تعيش على فائض قيمة المعنى الذي يدخله فيه المتلقي..."(**125**).

وتمتثل الثانية في دينامية انتقال النص من الوظيفة التعليمية إلى الوظيفة الجمالية، وهي الدينامية التي تقتضي ترك هامش المبادرة التأويلية للقارئ.

2)–القارئ: يوصف "إيكو" النص بأنه "آلة كسولة تتطلب من القارئ القيام بعمل مشترك دؤوب لملء البياضات غير المقولة أو الأشياء التي قيلت، لكنها ظلت بيضاء"(**126**)، أي أنه يستوجب قارئه كشرط حتمي لينخرط في كينونته، ويغطي فراغاته بطاقاته التواصلية الملموسة والمتميزة في الآن ذاته، المستمدة من كفاياته المعرفية وخبراته الموسوعية، وهو بمفهومه يستوجب ذلك حتى في تلك الحالات التي يصطنع فيها (النص) مساحة من الإحالات المساعدة، أو المتواطئة للحفاظ على نفس المعنى في تشاكلاته المتباينة.

123- أمبرتو إيكو، نقلا عن أحمد بوحسن، نظرية الأدب (القراءة، الفهم، التأويل)، نصوص مترجمة، دار الأمان، الرباط، 2005، ص: 30.

124- نفس المرجع السابق، ص: 31.

9- نفس المرجع السابق ص: 31.

126- Umberto Eco, Lector in fabula Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs (traduction Par Myriam Bouzaher, Editions Grasset Paris, p27

ففي افتراض "إيكو" الأعمال الأدبية تنوجد مسبقا لطرف يمتلك ناصية تحيينها، وهذا ما يجعل من تفسيرها المتوخى يحوز صفة العضوية في برامجها التكوينية أو هو جزء لا يتجزأ منه. ويعني ذلك في جملة ما يعنيه، أنه إذا كان تعاون القارئ مع النص حتمية لا مناص منها لكي يتسنى انتشال النص من حال الجمود إلى حال الحركة، فان الأمر هنا حسب "إيكو" لا ينسحب على أي قارئ، وإنما هو منوط بالقارئ النموذجي الذي يتجسد دوره كمهندس تفكيك وتأويل لما تبرمجه العوالم النصية، مهندس يحدد الوجه المقابل لوثيقة النص في تعالقاتها تداخلاتها وفي تمظهراتها وتواريها، إنه الزاوية العاكسة لمهندس التشكيل البنائي (المؤلف) والمرادف الوفي له في خلق الفضاءات الممكنة للنصوص، باعتباره يأخذ طابعا جدليا تبنينه استراتيجية لها ميكانيزماتها وحيثياتها.

3-استراتيجية النص وفرضية التوقعات: (النص كاستراتجية، وفرضية التوقعات):

بدءا يتساءل "إيكو": "كيف يمكن أن يتوقع النص القارئ"؟ ثم يعمل على مقاربة هذه الإشكالية، انطلاقا من تخوم السائد في نظرية الاتصال، معتبرا أن قاعدة الاتصال (مرسل، رسالة، مرسل إليه)، المسطرة من قبل المنظرين الأوائل محدودة، وأن سيرورتها المبتذلة المعتمدة على معيار "الرسالة يتم تفكيكها وتأويلها بناء على سنن ما"، هي الأخرى ناقصة أو هشة، والسبب في ذلك حسب "إيكو" يعود إلى طبيعة "السنن" ذاتها، التي أناء وضعية الإرسال من طرف المرسل يمكن أن تتجاوز "سنن" المتلقي، إما كلا أو بعضا، كون السنن أو بعبارة أوضح الأرموزة ليست كيانا بسيطا، بقدر ما هي في الغالب الأعم بناء معقد من الأنساق والقواعد.

ومن ثم بتقديره، "لفهم رسالة كتابية لابد من (توافر) قدرة ظرفية متنوعة علاوة على القدرة اللسانية، قدرة تستطيع توقع الافتراضات وردع الأمزجة وهكذا"(127)، مادام أن "الرسالة الكتابية" مقارنة "بالاتصال الشفوي"، تبقى أقل حظا من حيث فرص التأويل، ففي التواصل الشفوي تتآزر مجموعة من العناصر الأخرى، إما تأويلية فوق لسانية (إشارية، ظاهرة)، وإما أنظمة متنوعة (حشو، إرجاع ..الخ)، تسهم بتظافرها في عمليتي الفهم والتأويل، وهو ما يعني وفق هذا المنطق "أنه لا وجود لتواصل لساني بالمعنى الدقيق للكلمة، ولكن هناك نشاط سيميائي بالمعنى الواسع، حيث تكمل عدة أنظمة من العلامات بعضها البعض"(128).

وتبعا لهذه الحقائق يعود إيكو" إلى التساؤل مرة أخرى:

"أين نحن من نص مكتوب يولده المؤلف ويتركه عرضة لعدة أفعال من التأويل، وكأننا نلقي بزجاجة في البحر؟"(129)، ثم إلى أي مدى يمكن أن يكون هناك تعاون نصوصي في ظل شح إمكاناتها التأويلية؟

127- أحمد بوحسن، نظرية الأدب، ص: 32.

128- نفس المرجع السابق، ص: 33.

129- نفس المرجع السابق، ص: 33.

ويخلص بموجب هذه الأسئلة –التي يُثيرها مسلسل التواصل في شقه الكتابي– إلى فكرة مفادها أن النصوص أبنية استراتيجيات، تتأسس على فكرة "التوقعات المفترضة"، أو بمفهوم أدق الكيفيات المزمع أن يتوقع بها النص القارئ.

فعلى حد تعبيره: "النص هو إنتاج يجب أن يكون مصير تأويله جزء من إيواليته (Son mécanisme) التوليدية الخاصة، إن توليد النص هو تحريك استراتيجية تشترك فيها توقعات أفعال الآخر، كما هو الشأن في كل استراتيجية، في الاستراتيجية العسكرية و في استراتيجية الشطرنج و لنقل في كل استراتيجية اللعب"(**130**).

فالمؤلف شأنه شأن الآخرين في باقي الاستراتيجيات يشتغل على ترتيب استراتيجية خاصة، يجسدها في المتن الأدبي من خلال بناء خاص، يشعره لحظة الإعداد/التوليد بأن جملة القدرات (يضع إيكو القدرات في موضع السنن(**131**) التي استعان بها لتطريس عمله وتسييجه، كي يمنح تراكيبه وعباراته الحياة ويجعلها مفعمة بالدلالة والمعاني، هي نفسها التي بإمكان قارئه أن يعود إليها ويعتمدها "كقدرات" وهو في موضع التلقي/التفكيك، وبهذه الدينامية يتصور قارئا أنموذجا "جديرا بالتعاضد من أجل التأويل النصي، بالطريقة التي يراها المؤلف ملائمة وقمينة بأن تؤثر تأويليا، بمقدار ما يكون فعله (المؤلف) تكوينيا"(**132**).

وهكذا تغتدي استراتيجية "إيكو" النصية تستضمر استراتيجيتين بداخلها، الأولى تحيل على ما يبنينه النص من افتراضات وتوقعات وحيل تعبيرية قبلية، والثانية تحيل على دور القارئ والطريقة التي يتقدم بها إلى النص في مضمار الاستراتيجية نفسها، وفي هذا الإطار يفترض في القارئ حيازة مجموعة من الوسائط للتحرك تأويليا بنفس الصيرورة التي تحرك بها المنتج توليديا، وهذه الوسائط أو الوسائل هي مشتركة بين الخصمين اللدودين "المؤلف والمتلقي" إن استقام التعبير.

ولكن إذا كان هذا نظريا أو في ما يتعلق بالجانب النظري، ما محل التأويل إجرائيا؟ أو بتحوير آخر للسؤال هل تستقيم كل هذه التنظيرات إجرائيا؟، وقبل ذلك ماهو مفهوم "إيكو" للتأويل ؟؟؟؟

وهي النقاط التي سنحاول الإجابة عنها في الورقة التالية:

4–التأويل ومرجعيته عند أمبرتو إيكو:

على كبر حجم المشروع القراءاتي "لأمبرتو إيكو"، (Umberto-Eco) وعلى غزارة إنتاجه النقدي، لا يقف القارئ المتبصر، المتتبع لأعمال الناقد النظرية على تعريف محدد للتأويل، وربما المفهوم الوحيد الذي يكاد يكون

130- أحمد بوحسن، نظرية الأدب، ص: 33.

131- القدرات أو الكفايات مجموع ما يستثمر فيه المؤلف في بناء التراكيب والعبارات، وقد وضع هذا المصطلح إيكو كبديل للسنن أو الأرموزة.

132- أمبرتو إيكو، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، 1996، ص: 68.

جامعا، لشتات الرؤى الموغلة في التعقيد، هو ذاك الذي نلفاه في ملخص المحاضرات التي ألقاها بجامعة "يال الأمريكية"، وهي محاضرات خاض فيها في مسائل التأويل، والعلاقة بين المؤلف والنص، والتأويل المضاعف .. إلخ(133).

جاء فيها أن التأويل "هو تفاعل مع نص العالم، أو تفاعل مع عالم النص عبر إنتاج نصوص أخرى"(134).

وبتقدير "إيكو" هذا فإن تفسير كيفية عمل النظام الشمسي وفق نظرية نيوتن هو ضرب من ضروب التأويل، والكلام نفسه ينطلي على جملة الفرضيات التي يقدمها قارئ ما على فحوى نص من النصوص، ولكن غاية المسألة –حسبه– أضحت أكبر من هذا، لأن مركز الاهتمام لا ينبغي أن يقع على الإشكال الإعتيادي: "هل العالم نص قابل للتأويل أم لا؟؟ بل ينبغي أن يقع على الإشكال الجوهري المطروح بقوة وهو: "هل تثمر كل قراءة تفسير ثابت، أم هناك تفسيرات مختلفة ومتعددة، أم لا هذا ولا ذاك، أي لا وجود لأي تفسير بالمرة ؟ على حد تعبير "فاليري" الشهير "ليس من معنى حقيقي للنص".

وفي هذه النقطة يشير "إيكو": أن الحقل الإبستيمولوجي للقراءة، وبالاحتكام إلى ما مورس (بضم الميم) ويمارس على النصوص بين القديم والحديث، يجعلنا أمام خيارين اثنين للتأويل، هما من أبرز أشكاله سواء من حيث العمق أو التفرد أو المردودية.

الخيار الأول: يتمثل في النهج المتناهي، وهو تأويل تحكمه جملة من الضوابط والقوانين والحدود المرجعيات والأحكام الذاتية، يتناول الظاهرة الأدبية بطريقة تأخذ شكل الحلقات المتتابعة بدون انقطاع، حيث كل علامة تقدم المؤول إلى علامة أخرى .. ولكن إلى أجل مسمى، تحدده الغاية القصوى المتوخاة، وبتعبير آخر فإن هذا النمط ينماز بكونه محكوم بغاية، فما يحيل العلامة على الاستمرارية والتواصل المطلق في كنفه، هو نفسه ما يكبح جماحها، و من ثم يوقف زحفه كتأويل، ويخضعه لإرجاعات تموضعه في مجال محدود متناهي.

و هذا الشكل من التأويل، –بمفهوم إيكو– يخضع لاعتبارات حضارية، بما فيها من منطق وسياسة وتاريخ ومعارف وسوى ذلك، فبناء المدينة وتشييد الإمبراطورية، وإقامة العاصمة، كل هذا يرتسم داخل حدود جغرافية وإقليمية، لا تحدد المنطقة فحسب وإنما الهوية والكيان أيضا، بحيث إذا اختُرقت هذه الحدود أو سقطت، سقط معها الكيان القائم للدولة والإمبراطورية، وعلى هذه الشاكلة يكون المتناهي، والكون المتناهي، بمعنى يتوقف عند وضعية بعينها ويستقر على حدود، هي في جوهرها غاية المبلغ والمقصد. وشأنه في ذلك شأن باقي التصورات، التأويل (المتناهي)، لا يحيد عن هذا المنطق أي نهايته في غايته.

133 - صدرت في كتاب من المركز الثقافي العربي، تر: سعيد بنكراد بعنوان (التأويل بين السيمائية و التفكيكية). ط01، الرياض، 2000.

134 - نفس المرجع السابق، ص13.

أما الخيار الثاني: فيختص به التأويل اللامتناهي، وهو تأويل لا تحكمه غاية، يتعامل مع النص على أنه كيان تؤثثه مرجعيات مختلفة، تتعالق فيما بينها وتتداخل كيفما اتفق، وفق السلطة التي تقيمها وتكرس بها منطقها الخاص.

ولهذا السبب، يشتغل هذا التأويل وكأنه ليس في حل من أمره، إذ لكونه يساير المنطق السلطوي للنص، يدخل في حالة انفلات قرائي، تقحمه في مسارات ومتاهات دلالية ممكنة، كل إحالة فيها تسلمه للتالية، ضمن سياقات لا تضبطها الفواصل والحدود إلى المالانهاية.

وبصورة إجمالية، فإن هذا التأويل لا يتطلع إلى مقصدية محددة، بل يمتثل كمغامرة مفتوحة على مصراعيها، غاية اشتغالها الإحالة وفقط وليس بلوغ نتيجة ملموسة بشأن النص المقروء، تخول هذا الأخير التحيين والتفسير، ومن ثم الركون إلى دلالات مرجعية وأبعاد ثقافية وأدبية، تجسد في حيثياتها عوالمه المرجعية القاعدية وتيمته الأصلية.

إن متصور هذا الخيار ينهض على اعتقاد، أن اللذة كل اللذة أن لا يتوقف النص عن الإحالة، وأن لا ينتهي عند دلالة بعينها، وحسبه في ذلك أن النص توليف لمجموعة طويلة وعريضة من الأرموزات، ولذلك فمن العسير بمكان إنوجاد طريقة بوسعها تطويق إنشطار شظايا التأويلات المتعددة.

وعليه –بمقتضى هذا التأويل– التماس عمق تأويلي يشكل وحدة كلية، تنتهي إليها كل الدلالات، سيظل حلما جميلا من أجله ستستمر مغامرة التأويل، حتى وإن كان الوصول إلى هذه الوحدة أمرا مستحيلا(**135**).

ووفق هذا فإن اللانهائية، تنشد المدى البعيد في النص وأداتها في ذلك استنزاف العلامة، على أن يكون هذا بوتيرة متواصلة ما دامت العلامة تبيح الإحالة، ولكن ما يطرح على هذا المستوى هو: كيف يستقيم هذا الإجراء؟ طالما أن فرص الإمساك بالدلالة النهائية شحيحة، أو قد تكون منعدمة، وفضلا عن هذا تواجه المؤول مآزق بالجملة. فأن يكون التأويل لامتناهيا، يعني هذا أن كل الأفكار صحيحة ولو كان بينها بونا شاسعا، وأن مجمل الإحالات ممكنة ولو أنتجت معاني فوضوية.

يرى "إيكو" أن هذا النموذج له امتدادات في المدارس الباطنية (الهرمسية و الغنوصية)(**136**)، وبالضبط في أطروحاتها الخاصة بمقاربة النصوص، ويمكن استظهار ذلك (حسبه) من المفاهيم القيمية لكل منها.

فالهرمسية: تشير إلى أن النصوص آفاق مفتوحة على جميع التأويلات على نحو، يجعل الحدود تتماهى بين كل كينونة للنص وأخرى من زاوية، ويطالع المؤول بسلسلة من الروابط اللانهائية من زاوية ثانية.

---

135 - الحسن المختار، أمبرتو إيكو، التأويل اللانهائي، مج البيان الإمارتية، ع64، أفريل، 2001، ص: 6.

136 - المدرستين (الهرمسية و الغنوصية) مدرستين باطنيتين قديمتين، ظهرتا في القرون الأولى للميلاد، الأولى تعتبر النص عالما مشرعا و أفقا لا نهائيا، و الثانية تتعاطى مع مسألة التأويل من منظور التفاعل بين المؤوّل والمؤوّل.

وهي تقيم هذا المفهوم من منطلق أن التأويل لا حدود له، ويسع معظم القراءات، بما فيها التي تتطابق في الفكرة أو تتباعد، فهذه المدرسة لا تكترث بمبادئ المنطق، كما هو الشأن للهوية واللاتناقض، وأكثر من ذلك تنظر إلى الغموض والتعدد اللغوي، على أنه ثراء تشفيري وحافز، وإلى النص باعتباره الكون الذي تتقاطع فيه كل المتناقضات وتتطابق.

ولقد أورد "إيكو" في مقاربته لهذا التيار الفكري، بأن التأويل الهرمسي هو "المهارة غير المراقبة في الإنزلاق من مدلول إلى مدلول ومن تشابه إلى تشابه ومن ترابط إلى آخر .. إنه نوع من التشيء الورمي الإيجابي الذي ينطلق من علامة محددة، مارا بسلسلة تترابط فيما بينها، إلى أن ينتهي إلى علامة لا علاقة لها البتة مع التي تم الإنطلاق منها"(**137**).

أما المدرسة الغنوصية: التي ذاع صيتها بالموازاة مع انتشار التيار الهرمسي، فتكاد لا تبتعد كثيرا عن الأطروحات إياها، إذ هي الأخرى تتمثل التأويل بوصفه تحصيل حاصل لتفاعل ينهض ما بين المؤول والإبداع الأدبي، يفضي في نهاية المطاف إلى انتشال السر الذي ينطوي عليه هذا الإبداع، وهذا السر بمزاعمها، تتعالى قيمته وأهميته بالقدر الذي يكون امتلاكه هاما وكليا.

وفي تصور الفكر الغنوصي، أن السر المندس في ثنايا الصنيع الأدبي، هو بمثابة الجاذبية المغناطيسية كونه ينقل المؤول من العميق إلى الأعمق، بحركية تعمل على استدراجه ما استطاعت إلى الغوص في باطن الأثر، وبهذه الصفة فالسر الذي يضيء كل ما هو عميق وهام ، ينتج الخطأ القائل بأن كل ما هو غريب وهام هو شيء أساسي(**138**).

وبشكل عام يتضح جليا وبما لا يدع مجالا للشك، أن انعطاف "إيكو" –بهذه الطريقة– إلى الخوض جينيالوجيا في مسألة التأويل، أنه لم يكن بمحض الإشارة إلى ثنائية (التاريخ والتأويل) فقط، وإنما بغرض تحديد الإطار الإبستيمولوجي للإشكالية ككل، من خلال إثبات أن الهرمسية والغنوصية والفلسفات القديمة، تعد الأصول النظرية لمجمل القضايا المطروحة حاليا على الصعيد السيميولوجي، وصعيد التأويل، والتأويل المضاعف والتفكيك، وتبيان كذلك أن هذه المدارس القديمة سبق أن خاضت في مسائل حساسة، تأتي اليوم في صميم الإشكالات المثارة وتعتبر في الفترة الراهنة من المواضيع الأكثر حداثة والأكثر تعقيدا، كما هو الحال للمتناهي واللامتناهي، وبأن "اللغة هي في جوهرها عجز عن الإمساك بأي دلالة ومسرح سوقي وصاخب للمتناقضات"(**139**)، وسواها.

---

137 - الحسن المختار، أمبرتو إيكو و التأويل اللانهائي، ص: 65.

138 - أمبرتو إيكو، التأويل بين السميائية والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، منشورات المركز الثقافي العربي، ط01، الرياض، 2000، ص: 14.

139 - الحسن المختار، أمبرتو إيكو التأويل اللانهائي، مرجع سابق، ص: 66.

لقد تغيا "إيكو" ضمن هذا السياق تأصيل التأويل ضمن أطر معرفية (تحقيقيه وإنتاجية)، بصرف النظر عما يثار حوله من جدال، وذلك بإعادة صياغة مجموعة من الإشكاليات الخاصة بتأويل النص الأدبي، وآلية القراءة، ودور القارئ، ولكن من دون تجريدها من غطائها الفلسفي الذي احتضنها، حتى يكون هناك وعي تام بالأصول والأسس الفلسفية التي تقوم عليها الممارسة التأويلية من جانب، وحتى تكتسي هذه الممارسات قدرا من التماسك والإقناع من جانب آخر.

وبمعنى من المعاني حاول "إيكو" أن يكون حريصا بأن لايتجاوز الأصول الفكرية في بناء تصورات نظرية وعلمية حول التأويل، أو أن يتناول ذلك بعيدا عن الأسس الفلسفية، ويتبدى مليا حرصه في تعاطيه مع العديد من المحاور بهذا الخصوص، كما هو الشأن لتحفظه على سلوك الهرمسيين (Hermétisme) في "قبولهم السهل لكل معايير التشابه حتى وإن كانت متناقضة"(**140**)، وموقفه كذلك من التأويل المطلق والنص المفتوح. حيث ذهب إلى أن النص المفتوح و أيا كان شأنه فإنه بالدرجة الأولى نص، ومن ثم وإن كان يثير قراءات لامتناهية، فإن هذا لا يعني القبول بقراءات لا أساس لها، ذلك أنه لا يمكن البتة الحكم على قراءة من تعداد قراءات تطال نصا ما، بأنها أفضل أو أنجع تأويل لهذا الصنيع، ولكن بمقابل هذا يسع المقام وصف جملة من التأويلات على أنها خاطئة.

فالتأويل هو حوار جدلي بين القارئ والنص وتأرجح متواصل بين قصد القارئ وقصد النص، وتبعا له فإن فسحة الحرية التي يتمتع بها القارئ في تعامله مع النصوص، تتطلب في الوقت إياه، ضرورة التقيد بالمؤشرات التي تتيحها هذه النصوص من جهة، وبالحدود التي تسمح بها من جهة ثانية، لأن النص لا يمكنه أن يعني أي شيء آخر المطاف.

وإذن، فإن "إيكو" يؤيد الحرية المطلقة للمتلقي، وبالموازاة مع ذلك يرفض التأويل المطلق اللانهائي(**141**)، ففي نظره، "ينبغي أن نقيم الحد ما بين استخدام النص استخداما حرا باعتباره منبها من منبهات التخييل، وبين تأويل نصي مفتوح .. وبتعبير أكثر وضوح فإن "إيكو" يرى إما أن نتخذ النص أي نص بوصفه متعة بذاته، أو أن يكون نصا محددا، ينظر إلى تحفيز استخدامه بأكثر الطرق حرية على أنه أساس استراتيجيته الخاصة، وبالتالي تأوله، لكن مفهوم التأويل نفسه يظل مصحوبا بجدل بين استراتيجية المؤلف واستجابة القارئ النموذجي"(**142**)، اللتان هما في اعتبارات إيكو "نموذجين من الاستراتيجية النصية فالقارئ النموذجي، إن هو إلا جماع شروط النجاح أو

---

140 - Umberto-eco, les limites de l'interprétation, ed, Grasset, 1990, p110.

141 - تجدر الإشارة هنا حتى لا يقع الإلتباس، إلى أن إيكو وبعد أن وضع بعض القراء روايتيه (إسم الوردة 1980) و (بندول 1988) موضع تأويل غير صحيح، أعاد النظر في كثير من أرائه المتعلقة بنظرية التلقي و منها على الخصوص أن تراجع عن فكرة التأويل المطلق للنصوص و اقترح التصدي للتأويلات الخاطئة، من خلال موضعة حدود للتلقي مستقاة من حقول معرفية عدة كـ "الذكاء الإصطناعي و علم النفس المعرفي، و الظاهراتية و علم الدلالة" و سواها.

142 - عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص: 148.

السعادة التي وضعت نصيا، والتي ينبغي أن تستوفى في سبيل أن يؤول نص ما إلى تأوله الكامل في مضمونه الكامن"(143).

ومؤدى هذا، أن فعل القراءة يتحقق عبر مسار استراتيجي، فالعمل الأدبي يرسم استراتيجيته الخاصة، والقارئ بدوره يذهب إلى النص مزودا باستراتيجية معينة يواجه بها شفراته، ومن هنا يتسنى القول أن "أمبرتو إيكو" وهو يعالج العلاقة الديالكتيكية التي تجمع ما بين النص والقارئ –في مضمار تدارس الإمكانيات السميوطيقية للنص الأدبي– لم يضع أولوية القارئ على حساب النص، كما لم يرجح الكفة مباشرة للنص أو لمؤلفه، بل أقحم الجميع في سلة واحدة هي الاستراتيجية النصية المزعومة، وأراد بهذا أن يتموضع موضعا وسطا في تعامله إزاء النظريات التي تتجاذب مسألة التلقي، بحيث لم يعارض أي اتجاه حتى المتطرف منها.

بيد أنه وبالرغم هذا فإن مفاهيمه النظرية، التي حملتها مؤلفاته المختلفة(144) نلفاها تطرح أسئلة كثيرة، وتحمل صعوبات جمة على مستوى الإجراء، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر، التناقضات السافرة التي يقوم عليها تصور "القارئ النموذجي"، إذ يربط "إيكو" هذه الفكرة بشفرة النص الفرعية وهو ما فحواه "أن لكل نص قارئا نموذجيا خاصا به .. ومع ذلك يجد المرء لدى "إيكو" فكرة نظرية أخرى توحي بنقيض هذا الأمر، إذ يقسم "إيكو" جميع الأعمال الأدبية مجموعتين، المجموعة التي تقر بفعالية القارئ وتشجعها، وتضعها موضع الصدارة، والمجموعة التي تهدف إلى إثارة استجابة دقيقة من لدن قراء معنيين"(145). والقاعدة التي يستند عليها في هذا الإجراء (إجراء التقسيم) هي "تميز النصوص المفتوحة من المغلقة المشكوك فيه، ثم يربط .. القارئ النموذجي بالمجموعة الأولى من النصوص، وبذلك يخلط بين الصنف النظري والفكرة الاعتيادية المألوفة التي تضع القارئ في موضع الصدارة"(146).

والصعوبة الأخرى التي تكتنف الإجراء، هي كيف يكون هناك تفاعل جدلي بين المتلقي والعمل الأدبي باعتبارهما استراتيجيتين نصيتين، وعماد هذا المتلقي ليس إلا الاقتراحات، أو العوالم التجريبية التي يقيمها ويتقدم بها إلى النص وهو بين بين، أي بين مطابقتها لفرضيات النص أو العكس، والحال هذه "إذا تصور القارئ عالما لا يسمح به النص، فعليه أن يتجاوز عالمه،كي يتأقلم مع المواضعات التي تصطنعها (بنية السرد) ويعني هذا، أن الظروف التي تقيمها بنية السرد، تطغى على كل شيء"(147).

143 - أمبرتو إيكو، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ص: 77.

144 - و بخاصة منها، (القارئ في الحكاية)، (النص المفتوح) (1965) و (التأويل المضاعف) (1996).

145 - وليم راي، المعنى الأدبي، من الظاهرية إلى التفكيكية، تر: لونيل يوسف عزيز، دار المأمون للنشر، ط01، بغداد، 1987، ص: 152.

146 - نفس المرجع السابق، ص: 146.54 - وليم راي، المعنى الأدبي، من الظاهرية إلى التفكيكية، تر: لونيل يوسف عزيز، دار المأمون للنشر، ط01، بغداد، 1987، ص: 152.

147 - نفس المرجع السابق، ص: 54.

وبغض النظر عن هذا، نعثر على أن المفاهيم المتشابكة التي يقدمها صاحب القارئ النموذجي، تحمل في طياتها حدودا صارمة بين المؤول والمؤول، وبين التجريبي والمنهجي، إذ الإشكالية "الموجودة (هي كيف يتم) الاحتفاظ بالقارئ النموذجي والقارئ التجريبي كلا على حدى، وهذين القارئين لهما ميل لأن يتبع أحدهما الآخر، مذكرا أحدهما بالآخر، وفي بعض الأحيان يتطابق أحدهما مع الآخر"(148)، فطالما أن القارئ النموذجي ليس إلا بناء نصيا فإنه "لن يكون باستطاعتنا أن نعرف كنهه باعتباره آلة لإنتاج التفسيرات إلا عبر طريق التجريب، فلكي نصف النموذج ينبغي أن نمر عبر القارئ، القارئ الحقيقي"(149)، وعلى ما يبدو "إيكو" نفسه، وإدراكا منه لهذه المسألة، نجده يلجأ فينات إلى إستعمال "التفسير النقدي" وفينات أخرى إلى إستعمال "التواطؤ التفسيري"(150).

وإذا كان هذا فيما يتعلق بالشروخات الحاصلة ما بين المنهج والتجريب، فإن شطحات "إيكو" النظرية تطالعنا باختلالات أخرى على مستوى الإصطلاح والماهية، من قبيل ما يبادرنا به مفهومي (الاستخدام) و(التأويل)، فاستخدام النص حسب السيميائي الإيطالي هو ممارسة العنف على ذلك النص، ومثال ذلك –بزعمه– أن نقرأ رواية المحاكمة لـ "فرانز كافكا" كرواية بوليسية، بينما (التأويل) في ضوء ما رأينا في السابق هو: "التحيين الدلالي لكل ما يريد النص قوله، باعتباره استراتيجية من خلال اشتراك قارئها النموذجي"(151)، و في هذا للقارئ أن يحكم على مقدار الهوة الشاسعة ما بين المصطلح الأول والثاني.

وعلى هذا الأساس لا يسعنا إلا القول، أن مشروع السيمائي الإيطالي، وإن استقطب الاهتمام الكبير وتمظهر أول الأمر أنه يتضمن في طياته أدوات تطبيقية، وعلى الأخص كونه ينماز بخصوصيات سميائية براغماتية، فإنه يصطدم بحدود صارمة، تحول وسبل أجرأته.

خاتمـــــة:

يتمظهر البرنامج القراءاتي الذي تقترحه جمالية التلقي، يعتمد كل الاعتماد على فعالية القارئ/المتلقي، لأنها تعتبر أن الاستجابة الجمالية للنص منوطة كل الإناطة به، ولكن لا يعني ذلك أن النص يتماهى داخل العالم الخاص للقراءة. ففي مفهوم هذه النظرية النص يظل قابلا للتحليل التفاعلي التبادلي الذاتي، الذي هو مرتبط ارتباطا وثيقا بمدى علاقة النص بالقارئ، علاقة درجة التفاعل ضمنها وحدها هي التي تقود إلى فهم النص وتحديد معناه، وعلى

---

148 - violi patrizia « du cote du lecteur », versus, 31, 32, 1982, p07

149 - د/ محمد خير البقاعي، بحوث في القراءة و التلقي، تر و تحقيق، مركز الإنماء الحضري، ط01، حلب، ص: 53.

150 - Umberto, éco : lector in fabila, le rôle du lecteur ou la coopération itérative dans le texte normatifs traduit de l'itablien par : Myriem bauzaher, ed Bernard Grasset Paris, p243

151- Ibid, p23.

هذا الأساس هي تنظر إلى عملية تحديد معنى النص على أنها ليست فعلا خاصا، فمع أنها تجسد الميول الذاتية للقارئ، إلا أنها تبقى راضخة لنفس العناصر التي تبنين النص، وهنا تكمن أهمية التفاعل في تحديد معنى النص، باعتباره ليس مجرد خاصية نصية، وإنما استراتيجية بناء، من جهة تنتشل القارئ من قيود أعرافه وتقاليده القراءاتية التي تعوّد عليها، ومن جهة ثانية تجعله يندمج بعوالم النص، وتحقق الاستجابة الجمالية لديه.

نقد التلقي شأنه شأن المناهج الأدبية القراءاتية الأخرى، يمتح من أصول وإرهاصات فكرية وفلسفية متنوعة، وعلى الأخص من الأصول التي خاضت في مسائل التلقي والتأويل، ولذلك يعثر الباحث في بعض الحقول المعرفية على مفاهيم تتقاطع والأفكار التي قعّدت لها نظرية التلقي، ولكن مع هذا يظل أبرز وأهم من تعاطى مع مسألة التلقي الأدبي هم: "هانس روبيرت ياوس"، "فولفغانغ إيزر" و"أمبرتو إيكو".

مشروع نقد التلقي مهما تهجى بتفعيل دور المتلقي في العملية الإبداعية، وأبدى اهتماما بإظهار العوامل المؤثرة في ذلك، لا يستطيع أن يقنعنا بأن المتلقي/القارئ لا يتأثر بأحد القراء، أو لا يتأثر بما أحاط بالمؤلف من ملابسات وعوامل في واقعه السوسيوثقافي، أو بالمؤثرات النصية عينها، بما يسيّجها من دوال وزخارف لغوية تشي بحمولات دلالية متنوعة.

إن الدور الفعال للقارئ والذي لا يمكن لأي كان أن يلغيه، لا يعني في جملة ما يعنيه مهما كان الحيز الذي يسعه، أن استنطاق النص منوط به بمفرده، بل هو منوط بكامل عناصر العملية الإبداعية من "كاتب ونص وقارئ"، وبالضبط بدينامية التفاعل الديالكتيكية التي تصل ما بينهم جميعا كعناصر لها حضور ووظيفة، لا يمكن الفصل بينها، كما لا يمكن تفضيل إحداها على حساب الأخرى.

وبهذا الشكل ينبغي التعامل مع التلقي باعتباره مكونا أساسيا في الظاهرة الأدبية، لا يمكن التفريق في نطاقه ما بين المؤلف والقارئ، لأن كليهما لا يمكن الاستغناء عنهما، وأهمية النص بدورها من أهميتهما، فالمتلقي ينهض بفعل التلقي/القراءة للإبداع الأدبي، ولكن بالموازاة وذلك الصنيع الأدبي لا يقدّم تلقي أحادي الوجه، بل يقدم قراءات مفتوحة على كل الأزمنة والأمكنة، تتفاعل مع السياقات الحضارية والمعرفية والمرجعية لهذه الأزمنة والأمكنة.

-قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

-قائمة المصادر والمراجع:

-الجاحظ عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، لجنة التأليف والنشر، مصر، 1948 ج2.

-ابن منظور جمال الدين، لسان العرب، (مادة لقا)، دار المعارف، القاهرة، 1979.

-الرويلي ميجان، البازغي سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء،المغرب، ط3، 2002.

-أنطوني كيربي، الهرمنيوطيقا، تر: سامح فكري، مراجعة صلاح قنصوه، مجلة الفن المعاصر، أكادمية الفنون، ع1، القاهرة، 2000.

-إلورد إبش، التلقي الأدبي، تر: محمد برادة، مجلة دراسات سيميائية أدبية، ع6، 1992.

-إ يميل اشتايجر، حاضر النقد الأدبي، مقال، الزمن والخيال الشعري، تر: محمود الربيعي، القاهرة، ط2، 1977.

-أحمد بوحسن، نظرية الأدب (القراءة، الفهم، التأويل)، نصوص مترجمة، دار الأمان، الرباط، 2005.

-أمبرتو إيكو، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، 1996.

-الحسن المختار، أمبرتو إيكو، التأويل اللانهائي، مج البيان الإمارتية، ع64، أفريل، 2001.

-أمبرتو إيكو، التأويل بين السميائية والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، منشورات المركز الثقافي العربي، ط01، الرياض، 2000.

-بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2006، المغرب.

-بونير، الفلسفة الألمانية الحديثة، تر: فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986.

-بدري عثمان، النقد اللغوي الحديث، جريدة المجاهد، عدد 834، أوت 1976، الجزائر.

-هانز جورج جادامير، تجلي الجميل، تحرير روبرت برنا سكوني، تر: سعيد توفيق، المشروع القومي للترجمة، العدد 23، 1997.

-هانس روبيرت ياوس، جماليات التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، عدد: 484، ط1، 2004.

-هاشم صالح، قراءة في الفكر الأوربي الحديث، مطبعة كتاب الرياض، جويلية 1994.

-وليم راي، المعنى الأدبي، من الظاهراتية الى التفكيكية تر: لوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للنشر، ط01، بغداد، 1987.

-حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

-حسين قبيسي، حوار مع أدونيس، مجلة الشروق، القاهرة، العدد 11، 1992.

-حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، كتاب الرياض، عدد30، يونيو،1996.

-حسن الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة الغرب، ط2، 1985.

-محمود سيد أحمد، ديلتاي وفلسفة الحياة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1991.

-نصر حامد أبوزيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسة كتابات نقدية، القاهرة، 1991.

-عودة خضر ناظم، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، 1997.
-سمير حجازي، المتقن: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، (فرنسي عربي، عربي فرنسي) دار الراتب الجامعية، بيروت لبنان، 1993.
-سامي إسماعيل، جمالية التلقي، (دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبيرت ياوس وفولفغانغ ايزر)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.
-عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات القاهرة، ط1، 1999.
-عباس عبد الواحد محمود، قراءة النص وجماليات التلقي بين مذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة/مصر، ط1، 1996.
-علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق، مطبعة عمان، 1997.
-فيرناند هالين، فرانك شوير فيجن، ميشال أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز النماء الحضاري، حلب ط1، 1998.
-فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب، ت: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات علامات، 1999.
-فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، تر: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، مطبعة النجاح الجديدة، 1995.
-صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القصد والقصيد، ط1، دار الآداب، القاهرة، 1999.
-صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية، ط1، القاهرة ،1997.
-صبري حافظ، الشعر والتحدي، إشكالية المنهج، مجلة الفكر المعاصر، مركز الإنماء القومي ،بيروت، ع38، آذار، 1986.
-روبيرت سي هولب، نظرية الاستقبال تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، 1992.
-روبيرت هولب ، نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الثقافي الأدبي ، جدة، ط1، 1994.
-رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: د/ جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1991.

المراجع الأجنبية:

-f, Shleiermacher, d.e :the hermeneutics, outline ofthe.1819.lecturess, trans by j. wojeik in the hermeneutic tradition from ast. to ricour ,ed by goyle, lormiston and Alan a. Shrift,new York, 1990,p,92.
-Dilthey.w, meaning in history,ed truss and intro, by Rickman, h.p london,1961, p67
-Hans gorg Gadamer ,verite et Methode ,(les Grondes lignes duneHermeneutique philosophique), trad :pierre fruchon/jean Grondin/Gilbert Merlioedit: seuil , paris,1996.P32
-Jauss, to ward an aesthetic of reception, genres and medieval literature, p79.
-Jauss, genres and medieval literature, p88.
-Umberto Eco, Lector in fabula Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs (traduction Par Myriam Bouzaher, Editions Grasset Paris, p27
-Umberto-eco, les limites de l'interprétation, ed, Grasset, 1990, p110.
-violi patrizia « du cote du lecteur », versus, 31, 32, 1982, p07

-Umberto, éco : lector in fabila, le rôle du lecteur ou la coopération itérative dans le texte normatifs traduit de l'itablien par : Myriem bauzaher, ed Bernard Grasset Paris, p243.

فهرس الموضوعات:

عنوان الموضوع:---------- الصفحة

❖ **المحور الأول: الهرمنيوطيقا (Herméneutique).....05**

- **الهرمنيوطيقا (Herméneutique).....05**
- **الهرمنيوطيقا المفهوم والماهية.....06**
- **الهرمنيوطيقا مقاربةإيبستيمولوجية.....07**
- **الهرمنيوطيقا وتنظيرات هانس جورج جادامير (Hans Gorge Gadamer).08**
- **جادامير وفرضية "الأفق التاريخي".....11**
- **الهرمنيوطيقا بين النظرية والإجراء.....13**

❖ **المحور الثاني: نظرية التلقي (théorie du réception).....15**

- **التلقي لغة 15**
- **نظرية التلقي أو (الاستقبال) حدود المفهوم والماهية.....18**
- **ما بين نظرية التلقي ونظرية نقد استجابة القارئ.....23**
- **تنظيرات "هانس روبيرت ياوس" (Hans Robert Jauss).....25**
- **ياوس وبرنامج "أفق التوقعات".....28**
- **تنظيرات "فولفغانغ إيزر" (Wolfgang Iser).....33**
- **سجّل النص.....36**
- **استراتيجية النص.....36**
- **مواقع اللاتحديد.....37**
- **القارئ الضمني.....39**

❖ **المحور الثالث: سميائية التلقي/القراءة 42**

- أمبرتو إيكو (Umberto Eco) والتلقي/القراءة تحت مظلة السميائيات.....42
- السيميولوجيا والقراءة (سيميائية القراءة).....61
- النص والقارئ النموذجي عند إيكو (Le Lecteur Modèle).....44
- استراتيجية النص وفرضية التوقعات.....46
- التأويل ومرجعيته عند أمبرتو إيكو 48

❖ قائمة المصادر و المراجع 54

❖ الفهرس 56