وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة يحيى فارس -المدية-

كليـــــة الآداب و اللغـــات

قسم اللغة والأدب العربي

إشكـالية بنـــاء المعنى عند المؤولين الغرب المعاصرين

دراسة تحليلية مقارنة لمجموعة من الاتجاهات النقدية الغربية المعاصرة

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه ل. م. د. تخصص نظريات الإيقاع وتحليل الخطاب

من إعداد الطـــالبة:

إيمان اسكندر

إشراف الأستاذ:

ناجي شنوف

اللجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الصفة	الجامعة
أ.د-النذير بولمعالي	أستاذ	رئيسا	المدية
أ.د- ناجي شنوف	أستاذ	مشرفا ومقررا	المدية
أ.د- نعيمة بوزيدي	أستاذة	عضوا مناقشا	البليدة٢
د- مسعود ناهلية	أستاذ محاضر أ	عضوا مناقشا	المدية
د- سعيد تومي	أستاذ محاضر أ	عضوا مناقشا	البليدة٢
د- خليفاتي محمد	أستاذ محاضر أ	عضوا مناقشا	المدية

السنة الجامعية

2018-2017


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر

نشكر الله عز وجلّ الذي رزقنا من العلم ما لم نكن نعلم، ووفقنا لإتمام هذا العمل ... ومن تمام شكره تعالى أن نشكر لأهل الفضل فضلهم كما يقول نبينا الحبيب صلى الله عليه وسلم: "من لم يشكر الناس لم يشكر الله، ومن أسدى إليكم معروفا فكافئوه فإن لم تستطيعوا فادعوا له"

نتوجّه بالشكر الجزيل والثناء الخالص إلى أستاذنا الكريم المشرف على عملنا هذا "**ناجي شنوف**" الذي قاسمنا مشقة هذا البحث، فجزاه الله عنا كل خير.

كما لا ننسى كل الأساتذة الأفاضل والزملاء الذين ساعدونا على إتمام هذا العمل من قريب أو من بعيد.

إهـــداء

أهدي عملي هذا وثمرة جهدي إلى:

- مربيتي وأمي الثانية التي أقف عاجزة أمام عطائها "**عمتيسعاد**".
- أبي سندي في هذه الدنيا... فيا رب عن كل قطرة عرق نزلت من جبينه سعيا لتربيتنا ارفع بها درجته في الجنة.
- أمي ينبوع الحنان...فاجعلهايا رب سعيدة الدارين قريرة العينين.
- زوجي ورفيق دربي الذي تحمّل معي صعوبة هذا البحث، وكل عائلته الفاضلة.
- أختي منال التي تكبلت معي مشقة هذا العمل.
- إلى ابنتي ياسمين.
- إلى أخي وأخواتي وكل عائلتي الكريمة.
- إلى حمزة اسكندر الذي رسمها معي خطوة خطوة.
- إلى كل من شجعني على إتمام هذا العمل ولو بكلمة طيبة.

تصنف إشكالية بناء المعنى من ضمن أهم الإشكاليات التي عالجتها التأويلية الغربية المعاصرة نظرا للدور الكبير الذي تلعبه قضية المعنى منذ القدم إلى يومنا هذا، على اعتبار أن جل الممارسات التأويلية التي تتعامل مع النصوص تقوم على هدف رئيسي فحواه الوصول إلى معنى النص الأدبي، ومن هذا المنطلق تعددت المناهج والدراسات التأويلية التي تهتم بهذه القضية على مر العصور، إلا أن هذه المناهج المتباينة اختلفت تارة واتفقت أخرى في بعض القضايا، وهذا التمايز راجع إلى اختلاف الأرضية المعرفية التي قام عليها كل منهج... فمنها ما يربط المعنى بالمؤلف وهذا على خلاف المناهج التي ترى بأن المعنى موجود في النص بحد ذاته، أو تلك التي تؤمن بأن المعنى موجود في باطن القارئ، ولهذا ركّز كل منهج على قطب من هذه الأقطاب الثلاثة، وفي ظل هذا الصراع برزت مجموعة كبيرة من المؤولين الذين تناولوا هذا الموضوع من زوايا نظر مختلفة ركز فيها كل واحد على قضية بناء المعنى بالاعتماد على الاتجاه الذي ينتمي إليه.

ومما هو متعارف عليه أن النص لا يتحدد معناه إلا إذا احتك بمؤوّله الذي يمارس عليه فعل القراءة والتأويل لتدب فيه الحياة من جديد، لأن النصوص في معظم الحالات كتبت لتقرأ وهذه الممارسة ستسمح للنص بأن يخاطب عددا لا نهائيا من القراء على مرّ الأجيال ومن هنا ستحيط بهذا النص منظومة لا نهائية من المعاني التي لا تعد ولا تحصى قد تفوق عدد القرّاء الذين استقبلوه... على اعتبار أن القارئ الواحد قد يعطي للنص مجموعة من المعاني المختلفة لأن عملية بناء المعنى ستتغير بتغير سياقات الفهم...

ولأن مستوى هؤلاء القرّاء مختلف وآلياتهم الإجرائية متباينة، ستنتج لنا حتما معاني كثيرة وغير منتهية تقترب أو تبتعد من النص، وهذا الأخير يعتبر اللبنة الأساسية التي ينطلق منها المؤوّل ليبلور فهمه الذي يشكل به المعنى، أي أن النص سيوّجه القارئ إلى المسالك التي توصله إلى بناء الفهم من خلال البنية اللغوية التي تحمل جانبا مهما من المعنى، ناهيك عن السياقات الخارجية التي ظهر فيها النص والتي تساهم هي الأخرى في تكوين المعنى لأن النتائج التي نتوصل إليها حينما نقرأ النص ضمن سياقاته التي ظهر فيها لا تعادل النتائج التي نتوصل إليها بعيدا عن سياقات النص، كما نشير إلى ذلك الاختلاف في مستوى القراء الذي يشكل هو الآخر مجموعة من الفروقات في عملية تشكيل المعنى على اعتبار أن القارئ الحصيف والمطلع والمثقف الذي يتحكم في تلك الأدوات الإجرائية التي استقاها من المناهج التي تزخر بها الساحة النقدية، سيختلف حتما عن القارئ غير المثقف والذي يحصر نفسه في منهج واحد يقارب به النصوص لأن القارئ الذي يغوص في غمار النصوص بقوة سيتمكن من ولوج عالم النص أكثر من القارئ الذي يكتفي بالسباحة على سطح المعاني.

فهذا النص إذن محاط بعدة عوامل ستساهم حتما في تشكيل وبناء معناه، وقد ركز كل منهج على عامل من عوامل تكوين هذا النص، ومن هنا تمحورت إشكالية هذا الموضوع في محاولة رصد قضية المعنى من منظور بعض المؤوّلين الغربيين فجاء عنوان الموضوع بهذه الصيغة "**إشكالية بناء المعنى عند المؤولين الغرب المعاصرين**"، وهي دراسة تحليلية تلجأ إلى لمقارنة بين مجموعة من الرواد في محطات كثيرة؛ بداية بالمدرسة الأمريكية التي ركزنا فيها على **إ.د هيرش وستانلي فيش**

والجهة التي انتقداها أي قصدية **بيردسلي** و**ويمزات**، ثم انتقلنا إلى المدرسة الألمانية (مدرسة كونستانس) وطرحنا فيها نظرة كل من **هانز روبرت ياوس وفولف غانغ إيزر**، وفي المرحلة الأخيرة حاولنا إبراز هذه الإشكالية عند أصحاب الاتجاه الفلسفي التأويلي الفرنسي الذي يضم طروحات كل من **ميشال فوكو** و**جون بول سارتر**.

وعن هؤلاء الرواد كان موضوع البحث الذي هو ثمرة الإجابة عن هاته الإشكالية الرئيسية التي تشعبت هي الأخرى إلى مجموعة من الإشكاليات الفرعية؛ **فكيف نظر رواد التأويلية الغربية المعاصرة إلى إشكالية بناء المعنى؟ وبما أن هناك أقطابا هامة تساهم في عملية بناء المعنى فعلى أي قطب ركز كل رائد من هؤلاء؟ وما هي مبررات هذا التركيز؟**

وللإجابة عن هذه الإشكالية اقترحنا الخطة التالية والتي خضعت لعدة تعديلات لتخرج في الأخير بالترتيب التالي الذي يقوم على ثلاثة فصول؛ بداية بمقدمة وفصل تمهيدي يضم لمحة عن نظرة الغرب للمعنى منذ الفلسفة اليونانية القديمة إلى الممارسة التأويلية الحديثة، وخاتمة تضم نتائج البحث ككل، فالفصلان الأول والثاني يسلطان الضوء على الممارسة التأويلية النقدية ونظرتها لعملية بناء المعنى، أما الفصل الثالث فقد ركزنا فيه على قضية بناء المعنى من منظور الفلسفة التأويلية.

ولهذا عنونا الفصل الأول **بإشكالية بناء المعنى في المدرسة الأمريكية** وهو يضم ثلاثة مباحث؛ أما **المبحث الأول** فهو يركز على قصدية المؤلف التي تعتبر أساسا لبناء المعنى عند **إيريك دونالد هيرش** كونه يجزم بأن التأويل الصحيح هو التأويل الذي ينطلق من فهم مقاصد المؤلف، وقد

حاولنا أن نبين طرحه الذي سعى به إلى إقامة نظرية موضوعية في التفسير ليواصل بها تلك التقاليد الهرمينوطيقية المنهجية التي تسعى إلى وضع تأويلات موضوعية للنصوص...

أما **المبحث الثاني** فجاء تحت عنوان **القرّاء صناع المعاني عند ستانلي فيش** وقد بينا في هذا المبحث إهمال ستانلي فيش لقصد المؤلف على اعتبار أنه لا يؤمن بالتأويل التاريخي، فالقارئ عنده لا يرتبط بالمؤلف، بل يرتبط **بالجماعة المفسرة Interpretive Community** التي ينتمي إليها، وهذا هو الضابط الذي يحمي القارئ من الوقوع في الفوضى خلال عملية بنائه للمعنى، كما حاولنا إبراز منظور فيش للمعنى الذي يتأسس على الموضوعية والذاتية في الوقت ذاته.

وفيما يخص **المبحث الثالث** فهو تحت عنوان **ارتباط المعنى بقصد النص عند بيردسلي وويمسات** وفيه حاولنا أن نبين منظورهم للمعنى الذي يرتبط بالنص فقط وكل تأويل ينطلق من خارج النص يعتبر مغالطة قصدية.

أما **الفصل الثاني** فقد جاء بالصيغة التالية: **بناء المعنى عند روّاد مدرسة كونستانس (المدرسة الألمانية)** وهو يشتمل على ثلاثة مباحث: أما **المبحث الأول** خصصناه للحديث عن فكرة المعنى الذي يتكون نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ عند **فولفغانغ إيزر**؛ وفيه ركزنا على نظرية التجاوب عنده، وفكرة القارئ الضمني **Le lecteur implicite** وعوامل التفاعل بين النص والقارئ، وفيما يخص **المبحث الثاني** فقد ناقشنا فيه فكرة بناء المعنى من خلال أفق الانتظار عند

هانز روبرت ياوس وهنا سلطنا الضوء على فكرة بناء المعنى من جانب تاريخية القارئ ،كما طرحنا منظوره للقارئ الذي أعطاه قيمة كبيرة على أساس أنه هو صانع المعاني باندماج أفقه مع أفق النص.

وفي الأخير عرضنا **الفصل الثالث** المعنون **بنظرة الفلسفة التأويلية الفرنسية لقضية المعنى** وهو بدوره يشتمل على مبحثين: أما **المبحث الأول** فيركز على **التأسيس التأويلي للمعنى من خلال الحرية والوجودية عند جون بول سارتر** وفيه يؤكد على أن القارئ يقوم بعملية الخلق حينما يشترك مع المؤلف في إنتاج المعنى النصي، كما أشرنا لفكرة رفض سارتر قراءة المؤلف لنفسه، كما أنه يربط المعنى بفكرة اللاّمحدودية في التأويل لأنها تنبع من حرية القارئ، وفيما يخص **المبحث الثاني** فقد خصصناه للحديث عن **النزعة الارتدادية في قضية بناء المعنى عند ميشال فوكو** على اعتبار أن منظور ميشال فوكو لقضية المعنى قد تغير بتغير المراحل الفكرية التي مر بها، فقد انتقد ورفض النزعة الإنسانية ثم نادى بموت الإنسان في مرحلته الثانية، ثم عاد في مرحلة الأخيرة إلى الإنسان ليعطيه قيمة، كما أشرنا إلى الفكر البنوي ثم التفكيكي الذي انطلق منه في تأسيسه لقضية المعنى.

وتتمثل أهمية هذا الموضوع في قضية المعنى في حد ذاتها والتي تعتبر هدف كل ممارسة تأويلية، على اعتبار أن هدف كل قارئ هو الولوج إلى النص بهدف كشف وبناء معناه، إلا أن الآليات والممارسات مختلفة من تيار إلى آخر وهذا ما شكّل تلك الفروقات بين المؤولين الذين سلطنا عليهم الضوء في دراستنا هذه، فآراء هؤلاء الرواد فيما يخص قضية المعنى تكاد تختلف تماما بالرغم من انتمائهم إلى بيئة زمكانية واحدة وهذا هو المهم هنا؛ أي أن هذا الاختلاف يجعل الساحة التأويلية

الغربية تزخر بطروحات جادة تقوم على صراع وسجال كبير بين الرواد بالرغم من تأثرهم ببعضهم البعض.

وبما أن هذه الدراسة قد سلّطت الضوء على منظور مجموعة من المؤوّلين لقضية المعنى، لزم أن يكون المنهج المتبع فيها ملائما لطبيعة الدراسة، ومن هنا اعتمدنا على المنهجين **الوصفي التحليلي والمقارن**، على اعتبار أننا ركزنا على تحليل فكرة المعنى عند كل واحد من هؤلاء المؤولين كما لجأنا في مرات كثيرة إلى المقارنة بين طروحاتهم وخاصة في خاتمة كل فصل.

واعترضت هذه الدراسة عدة صعوبات وهذه الأخيرة لا تتمثل في **قلة المراجع فقط**، وإنما تتجسد في **صعوبة طروحات هؤلاء الروّاد من ناحية اللغة التي يكتبون بها** كونها تميل إلى الجانب الفلسفي الذي طغى على جميع الطروحات تقريبا، وهنا بالتحديد واجهتنا صعوبة كبيرة في **ترجمة معظم المقولات التي وجدناها بلغتها الأصلية**، ناهيك عن **تشعب أفكار هؤلاء** فمعظمهم لا ينتمون إلى ممارسة نقدية واحدة، وإنما يصنفون ضمن اتجاهات كثيرة نظرا لموسوعيتهم وقلقهم المعرفي الذي جعلهم ينتقلون عبر محطات كثيرة، كما لا ننسى **عامل الوقت** الذي لم يكن في صالحنا على اعتبار أن الخطة كانت أوسع وأعمق ونظرا لضيق الوقت اكتفينا بمجموعة من الروّاد فقط.

وترجع أسباب اختيار هذا الموضوع إلى:

- دراستي السابقة إذ تبلورت هذه الفكرة تحديدا من المذكرة التي قدمتها في الماستر، والتي كانت عن أحد أقطاب العملية التواصلية، ألا وهو **قطب الذات المدركة أو القارئة أو الواعية** وكيفية

نظرتها للمواضيع وكيفية بنائها وفهمها للمعنى وهذا من منظور مجموعة من النقاد الذين يندرجون ضمن أربع مدارس، وهذا البحث هو الذي فتح لي آفاقا بحثية جديدة لأركز على قضية بناء المعنى ككل بالانطلاق من الأقطاب الثلاثة: مؤلف، نص، قارئ.

- كما يرجع إلى ميولي للقضايا التأويلية على اعتبار أن جل مطالعاتي تصب في هذا المجال ومن هنا تشكّل عندي هذا المنظور لقضية المعنى والذي عرضته في بحثي هذا.

وقد حاولت أن أحصر موضوعي في هذا المجال لأبين منظور هؤلاء الرواد لقضية بناء المعنى من أجل فتح نافذة بحثية للطروحات القادمة لأن هذه المواضيع التأويلية الغربية وبالرغم من قيمتها المعرفية وطروحاتها الفكرية الواسعة والعميقة إلا انها منطوية وبشكل كبير على صراعات وانكسارات تكشف لنا خبايا المنظومة الغربية التي تقوم على أرضية شائكة وغير مستقرة، ومن هذا المنطلق حاولت أن أعرج على أفكار هؤلاء الرواد.

وجدير بالذكر أن هناك مجموعة من الدراسات تناولت موضوع المعنى من زوايا متعددة نذكر منها:

- **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية لوليم راي** وهو عبارة عن دراسة لمنظور مجموعة من الرواد لقضية المعنى الأدبي وقد خدم هذا الكتاب بحثي بصفة مباشرة.

- **تحليل المعنى مقاربات في علم الدلالة** للدكتور **صابر الحباشة** وفيه يحاول دراسة إشكالية بناء المعنى في اللسانيات، كما يركز على وجوه أحادية المعنى وتعدده، وقد حصر جل معطياته في الدراسات العربية كالاستعارة والمشترك اللفظي...

- **المعنى خارج النص: أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب** وهو كتاب **لفاطمة الشيدي** وهي دراسة تركز على السياقات التي يكتب فيها النص الأدبي؛ بداية بماهيته وأنواعه، وأثرة في تحديد دلالات الخطاب.

- **بناء المعنى السميائي في النصوص والخطابات** للدكتور **جميل حمداوي** وهو عبارة عن مجموع مقالات ودراسات سميائية نظرية وتطبيقية، قد حاول فيه توضيح جوانب مهمة من المعنى بطريقة سميائية.

- **"فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى" من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد** للدكتور **حبيب مونسي** وهو كتاب من أربعة فصول حاول فيه الكاتب تسليط الضوء على: الكليانية والإنشطار في الفكر الغربي، ثم عرّج على أصول التفكير النقدي من معيار وتاريخ ونقد، كما أبرز فكرة التلقي والحدث القرائي من خلال البناء والبنية والقراءة وهنا حاول تعريف القارئ بالعناصر البنائية للنص والتي تتمثل في المادة والشكل والمعنى.

- **نظرية المعنى في الدلالة التأويلية**، للأستاذ **عبد القادر البار** وهي مقالة نشرت في مجلة الآداب واللغات، وفيها ركز الكاتب على إبراز مجموعة من الأفكار كالتعريف بالدلالة التأويلية ودلالة الأطر والفهم الموّحد... وهذا ذكرا لا حصرا.

إن النص الأدبي إبداع إنساني ينبع من مرجعيات فكرية وثقافية تكونت عند صاحب هذا النص فكل من نفسيته ومجتمعه وتاريخه ... هي عوامل حاضرة في هذا النص، وفي مقابل هذا نجد القارئ الذي يحمل هو الآخر مرجعيات وإسقاطات حاله حال مؤلف النص وبالتالي سيتعامل مع النص دون أن ينقطع عن بيئته وتاريخه ونفسيته، فالنص الأدبي هذا ليس مجرد تسلسل كلمات وإنما هو مزيج من لغة اكتسبها صاحبه وتجربة عاشها وهو عبارة عن زخم من العلاقات والأفكار التي تكونت نتيجة عوامل عاشها الأديب، وهذه الأخيرة هي التي تشكل أبعاد النص الاجتماعية النفسية والتاريخية والجمالية، السياسية ...وحينما يتلقى القارئ النص يحاول بناء معناه انطلاقا من خلفياته والمهارات التي اكتسبها من خلال تعاملاته مع النصوص فهو الآخر يحمل أبعادا مثلة مثل المؤلف، وبالتالي سيختلفان باختلاف هذه الأبعاد والعكس صحيح، فالقارئ يقترب من مؤلف النص وقد يبتعد عنه وهذا انطلاقا من خلفية كل واحد منها ويبقى القارئ الناضج والمستوعب والواعي والمطلع والمتفوّق هو الذي يستطيع أن يقترب من معنى النص، فالأعمال الأدبية تستمد وجودها حينما تكون موضوعا يدركه القارئ.

فعملية بناء المعنى إذن تتم بالاعتماد على طرف واحد وإنما تكون باتحاد كل الأطراف، فالقارئ لم يعد ذلك المستهلك السلبي بل أصبح منتجا وبانيا لمعاني النصوص ويمنح للنص وجوده الفعلي، فالنص لا يتحقق إلا بوجود هذا المتلقي لأن كل مؤلف يهدف إلى وصول عمله إلى فعل القراءة، فالمؤلف يحاول قدر الإمكان أن يوّجه القارئ إلى مقصده وحينما يكتب نصه فهو يستحضر بالتأكيد قارئه إلا أن هنالك من المؤلفين من لا يأبه بوصول القارئ إلى المعنى الذي قصده لأنه يتعمد

جعل جل معاني نصه في الخفاء وتحت السطور، وهذا ما يؤكد لنا فكرة نسبية المعنى لأن القارئ يقترب من المعنى ولا يمكن له أن يمسك به، كذلك هو الحال مع مؤلف النص فهو لا يستطيع أن يمتلك معنى النص، فالمعنى نسبي والاختلاف وارد وموجود ومشروع، ولأن طبيعة النص تفرض هذا فهو متعدد المداخل وكل قارئ يدخله من أينما أراد، فالمعنى إذن ليس بالشيء المطلق، ولهذا أعطت المناهج الحديثة سلطة للقارئ مكنته من الولوج إلى عالم النص واستنطاقه ومن هنا تعددت المعاني بتعدد القراء وأصبح القارئ هو المهيمن وصاحب السلطة مع ظهور البنوية وما بعدها من المناهج التي نزعت عن المؤلف تلك القدسية التي أعطيت له لسنين عديدة، ففكرة النص المفتوح بعدما كان النص منغلقا على ذاته يستقي معناه من مؤلفه والظروف المحيطة به، فالانفتاح هذا هو انفتاح على القارئ الذي يفك شفرات النص بهدف بناء معناه فيصبح كاتبا جديدا لهذا النص ومن هذا المنطلق يكشف القارئ عن الدلالات الخفية والباطنية في النص، ويبني المعنى عن طريق آلية التأويل التي تستلزم إحاطة شاملة ومعرفة كلية لجميع جوانب النص وهذا حتى يتسنى له استنطاق البنية اللغوية للنص والتي تنطوي على معاني باطنية عدة، لأن المعنى المباشر والظاهر هو معنى معطى لجميع القرّاء ولا يحتاج إلى عناء البحث والغوص في غمار النص كما هو الحال مع المعاني الغير مباشرة التي تترك القارئ في حيرة من أمره لأنه يفهمها فهما قد يناقض فهم القراء الآخرين أو حتى فهمه السابق للنص نفسه فيصبح النص حاملا لمعان غير محدودة.

إن المستوى المعرفي والثقافي للقارئ هو الذي يتحكم في عملية بنائه للمعنى لأن القارئ العادي يكتفي بالسباحة في معنى النص المباشر والظاهر خلافا للقارئ المثقف الذي يغوص في المعاني

الباطنية، فكل قارئ يتعامل مع النص انطلاقا من ذاته التي يسقطها عليه، ولهذا فمعنى النص الواحد يختلف ويتعدد باختلاف القراء وثقافاتهم ومناهجهم وحتى العصر الذي عاشوا فيه...

وختاما نشكر الله على نعمه التي لا تعد ولا تحصى ومنها توفيقه لنا في إتمام هذا البحث، كما نتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى أستاذنا المشرف **ناجي شنوف** الذي لم يبخل عليّ بالتوجيهات والنصائح وقاسمنا مشقة هذا البحث فكان لنا نعم المشرف والموجه، فجزاه الله خير جزاء، ونشكر كل من قدم لنا يد العون لإتمام هذا البحث.

فصل تمهيدي

المبحث الأول: لمحة عن الهرمينوطيقا أو التأويلية الغربية

المطلب الأول: المرحلة الأولى: التأويلية الكلاسيكية

المطلب الثاني: المرحلة الثانية: التأويلية الرومانسية

المطلب الثالث: المرحلة الثالثة: الهرمنيوطيقا الفلسفية

المبحث الثاني: المدارس التأويلية

المطلب الأول: الاتجاه المحافظ: (الاتجاه التقليدي أوالرومانسي)

المطلب الثاني: الاتجاه المعتدل

المطلب الثالث: الاتجاه المتطرف

المطلب الرابع: الاتجاه النقدي

تمهيد:

لقد شغل البحث في قضية المعنى حيّزا كبيرا في شتى الاتجاهات التي تتعامل مع النصوص، فصار بمثابة المحور الأساسي لأي منهج نقدي، وتعد هذه القضية من بين أقدم القضايا التي التفت إليها الفكر الغربي.

فمنذ بزوغ الدراسات الفلسفية الأولى ظهر الاهتمام بها خاصة مع ذلك التحول الذي أحدثته **السفسطائية**[1]، لأن السيطرة في السابق كانت للسلطة الدينية القائمة على أساس ميثولوجي فتعددت الآلهات، ليرتبط الأدب بهذه الميثولوجيات ومن هنا أصبح الإلهام الإلهي المقدس هو مصدر الفن (أبولو مثلا إله الشعر هو الذي يوحي الشعر إلى الإنسان)، أما الإنسان فلم يحظ بقيمة كبيرة في ذلك الوقت لأن قدرته على تكوين اعتقاداته الحرة قد استبعدت وهمشت، ومن هذا المنطلق حاول السفسطائيون إعطاء مركزية للإنسان ليصبح مقياس جميع الأشياء في نظر **بروتاغوراس**[2] (487 ق.م – 420 ق.م) ، وهذا تأسيس مبكر لقضية الذات التي أصبحت طرفا مهما في إنتاج المعنى[3]، وقد شددت نظرية بروتاغوراس على الدور المهم الذي تؤديه الذات، وهذا المنطلق يستند على أسس ثلاثة:

[1] وهو مذهب فلسفي فكري نشأ في اليونان مع نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس ق.م.

[2] هو زعيم الفكر السفسطائي في القرن الخامس قبل الميلاد، وتُعتبر أفكاره أساس الفكر السفسطائي لأنه يعتقد بأن الإنسان هو مقياس كل شيء.

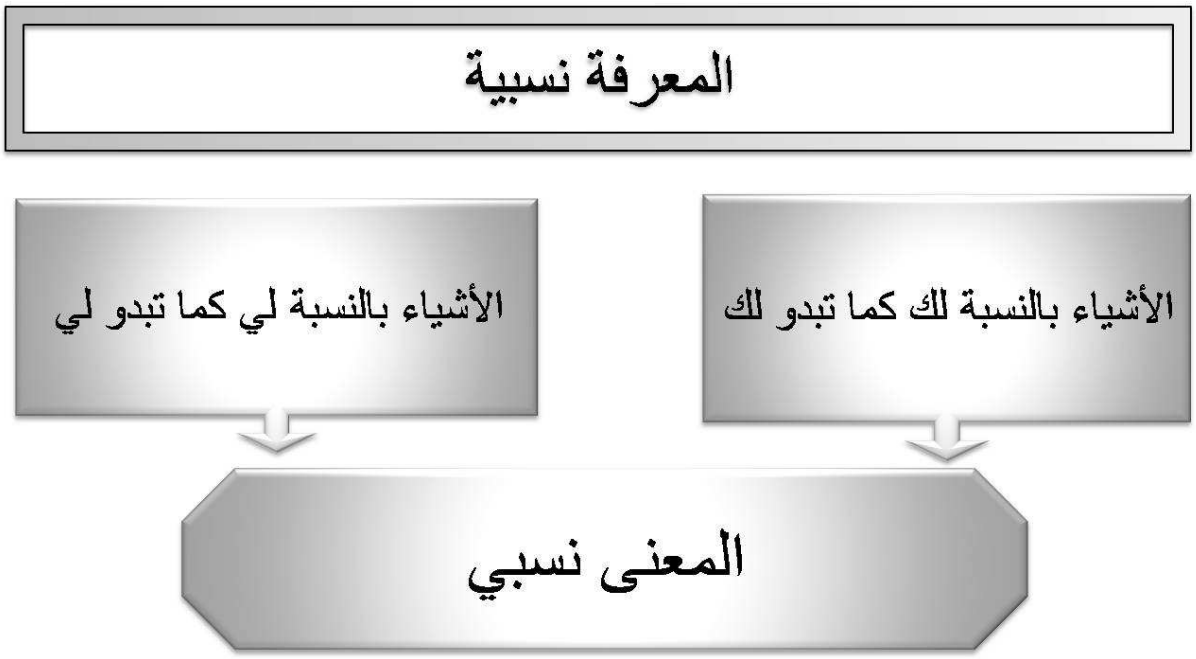
[3] ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص 24.

1- إن الإحساسات صادقة وهي المعيار الصادق للحقيقة.

2- الإنسان يصل إلى الحقيقة من خلال الإحساس، والمعنى مرتبط بالإحساس.

3- الوجود متوقف على الإنسان المدرك لأن الإنسان مقياس الأشياء جميعا[1].

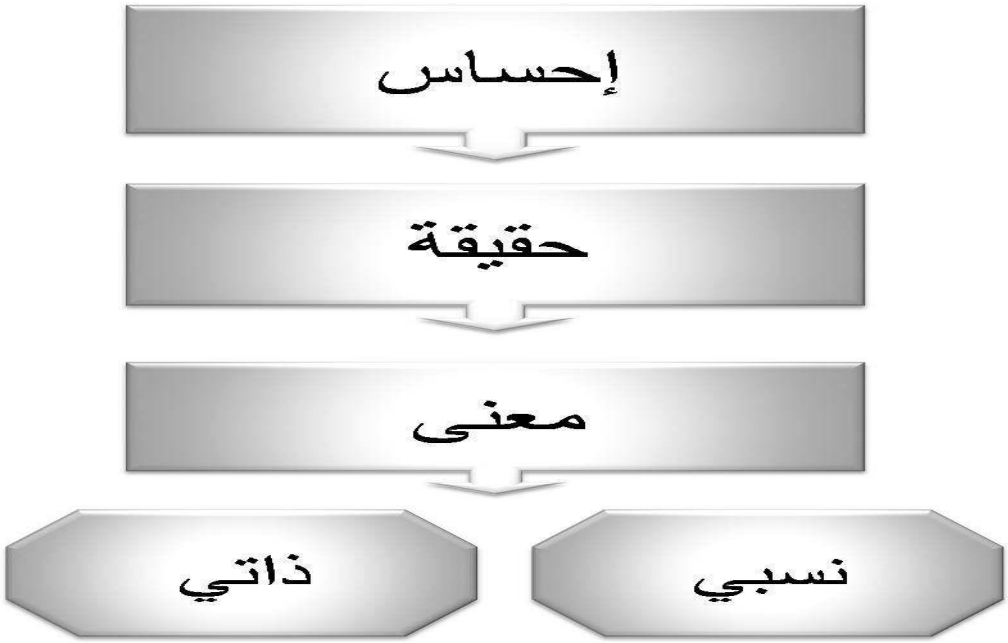
فتصبح المعرفة نسبية حسب **بروتاغوراس** لأنها مرتبطة بهذا الإنسان الذي يدرك الحقيقة بإحساسه، **فمعنى** الموجودات يتوصل إليه من خلال الإدراك الإنساني الذي يرتبط بالحواس.



فالسفسطائيون لفتوا الانتباه إلى الإنسان الذي أصبح يدرك الأشياء كلها من خلال منظوره الذاتي الذي يشكل به معاني الأشياء، وهذا المنظور نسبي ومتغير، لأنه يعتمد على الحواس[2].

[1] ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي** مرجع سابق، ص 24.

[2] المرجع نفسه، ص 25.



وهذه التفاتة جد مبكرة لقضية المعنى الذي ارتبط بالإنسان المدرك، ليرتبط المعنى من هذا المنطلق بالحقيقة التي تعتمد على الإحساس، فالإدراك الإنساني نسبي وذاتي.

وقد طبق السفسطائيون مفهومهم هذا على **فن الخطابة** الذي عكس تصوراتهم المعرفية، فنّظروا له من خلال مجموعة من المقاييس، وكان المستمع هو الغاية الأساسية للخطابة، فإقناع المستمع هو الهدف الذي يتأسس عليه هذا الفن الخطابي الذي يعرّفونه على أنه "**فن القول الذي غايته الإقناع، ويعني ذلك أن الخطابة مؤسسة على بنيات ذات أشكال مؤثرة في المستمع لأن غايتها إقناعه ببنيات مصنوعة قصدا لتحصيل الاستجابة**"[1] أي أن الخطابة تحمل جانبا من البنيات الإقناعية التي تؤثر في المتلقي أو المستمع لتنبنيّ على قصديات واضحة.

[1] ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، مرجع سابق، ص 25.

فالسفسطائيون هم السبّاقون في وضع أول محاولة لفهم المعنى على أساس نسبي، فالفهم يتأسس بتضافر الذات والموضوع، وقد اعتمدوا في التأثير على اللغة في حد ذاتها، أي أن المهمة الجوهرية عندهم هي خلق اعتقاد عند الآخر من خلال الاستعمال الحر لأشكال اللغة، فبقدرة الكلام استطاعوا أن يظهروا الأشياء الصغيرة كبيرة، ويجعلوا الأشياء الكبيرة صغيرة[1]... "فقدرة الكلام هي قدرة شكلية ذات بناء مؤثر يقوم الشكل فيها بوظيفة تحقق الاعتقاد، حيث يؤوّل المتلقي مقتضيات الشكل بالكيفية التي وصلته وكونت اعتقاده بموضوع الخطاب"[2]، أي أن المحسنات اللغوية تأسر ذهن المتلقي لتغيّر حقيقة الأشياء في ذهن هذا القارئ.

أما الفيلسوف **أرسطو** فقد انتبه هو الآخر إلى قيمة المتلقي الذي يمثل عاملا مهما في العملية التواصلية؟ ولهذا يقول: حتى "نستطيع تقدير ما إذا كان عمل أو كلام شخص ما رديئا أو جيدا يجب علينا أن لا نفحص هذا انطلاقا من الفعل أو القول نفسه لنكتشف ما إذا كان نبيلا أو منحطا، بل يجب علينا أن ننظر إلى هذا الشخص الذي يفعل أو يتكلم ولمن يرسل كلامه أو أفعاله، ولأجل من، ولأي هدف؟"[3]، أي أنه ركّز على كل أقطاب العملية التواصلية (المبدع والعمل والمؤوّل) في وقت مبكر، وهذه الفكرة تعتبر من بين الإرهاصات الأولى لنظرية التلقي.

فاهتمام **أرسطو** بالجمهور المتلقي جاء نتيجة لتأثره بأفكار أستاذه **أفلاطون** الذي تأثر به من جهة، وخالفه من جهة أخرى، فالاختلاف كان في تصورهما لقضية الفن في حد ذاته؛ وعلى

[1] ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، مرجع سابق، ص 28 .

[2] المرجع نفسه، ص 29.

[3] أرسطو طاليس، **فن الشعر**، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1973.

سبيل المثال فإن **أفلاطون** يرى بأن **التراجيديا** تضعف المتلقي وتضفي عليه السلبية بسبب الخوف والشفقة الذي يشعر به، أما أرسطو فعلى العكس من هذا لأنه يعتبر التراجيديا أرقى وأسمى الأشكال والفنون التعبيرية كونها تسمح للمتلقي بأن يتخلص من تلك المكبوتات عن طريق **التطهير Catharsis**، ويتفقان في قضية الجمهور المتلقي الذي يتأثر بالفن[1]، وهذه إشارة إلى اهتمام هؤلاء باستجابة المتلقي الذي يتأثر بالفنون الموّجهة إليه، وهذا يصب في صميم قضية بناء المعنى.

فقضية المعنى إذن كانت ولاتزال من بين أهم الإشكالات التي شغلت الفكر الغربي، وهي الركيزة الأساسية في كل الممارسات النقدية بداية **بالنقد الكلاسيكي**: حيث كان ينظر إلى النص في تلك الفترة على أساس أنه انعكاس وليس بنية أي أنه انعكاس طبيعي للعالم الذي يصوّره، أو التعبير التلقائي عن ذاتية المؤلف، ومن بين الدراسات التي اعتمدت هذه الفكرة الدراسات الوضعية والنظرية التعبيرية (الأدب تعبير عن مؤلفه).

وفي مرحلة لاحقة سارت الممارسة النقدية في اتجاه آخر لا يعطي أهمية للسياق الخارجي ويكتفي فقط **بالنص** الذي صار مكتفيا بذاته، فأقصي المؤلف حينما ظهرت هذه الآراء التي تدعو إلى استقلالية النص الأدبي ووحدته، وفي الحالة التي يكون فيها الأثر الأدبي على درجة كبيرة من النضج والاكتمال، لا يكون بحاجة إلى حضور المؤلف أو البحث عن قصديته وهذه المرحلة تزامنت

[1] محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، 1973، ص 82.

مع بداية القرن التاسع عشر، وهذا راجع إلى التطور الذي عرفته الدراسات اللغوية على يد فردينان دو سوسور**Ferdinand de Saussure**[1] .

ثم انقلبت الموازين وأصبح التركيز على **القارئ** الذي أهمل في العملية الإبداعية لفترة طويلة من الزمن، وقد ظهرت الأهمية الكبيرة لهذا القارئ نتيجة لطروحات نظرية التلقي والتي بزغت في نهاية الستينيات على يد هانز روبرت ياوس وفولف غانغ إيزر، وقد أحدثت هذه النظرية تحولا بارزا وضجة عارمة في الساحة النقدية.

ومن هذه المنطلقات الثلاثة نستنتج أن المعنى الأدبي هو محور اهتمام جل الاتجاهات النقدية التي تنير وتركز على قطب محدد من أقطاب العملية الإبداعية، وهنا سنحاول عرض مجموعة من المحطات التي تبلورت فكرة بناء المعنى من خلالها.

إن المناهج الكلاسيكية التي شاعت لمدة طويلة قد أصبحت في منظور الحداثيين عبارة عن مناهج قديمة وقد ظهرت هذه المناهج تماشيا مع ظروف العصر فبازدهار الحركة العلمية وتشعب المعارف والعلوم سارت الدراسات الأدبية في الاتجاه العلمي فاستفادت من النتائج المتوصل إليها وانفتحت على الدراسات التاريخية ولهذا أصبحت المعرفة بالتاريخ السياسي والاجتماعي للآداب مهمة جدا، فلا يمكن الاستغناء عنها في الممارسة التأويلية لأن عملية بناء معنى النص بالنسبة إليهم تستلزم الوقوف والاستعانة بالظروف التاريخية التي ظهر فيها النص ومن هذا المنطلق تأسست مجموعة

[1] ولد في 26 نوفمبر 1857 وتوفي في 22 فبراير 1913، عالم لغوي سويسري شهير. وهو أب اللسانيات ورائد المدرسة البنيوية، وقد اعتبره الكثير من الباحثين مؤسس علم اللغة الحديث، اهتم بدراسة اللغة الهندية، والأوروبية...

من الإجراءات التحليلية التي اعتمد عليها روّاد هذا المنهج؛ ومن بين هذه الإجراءات نذكر أهمية معرفة سيرة المؤلف من جميع الجوانب لأن تتبع حياته والظروف المعيشية المحيطة به أو التي أثرت فيه سيعطي لهم جانبا مهما من المعنى، ومن بين روّاده المشهورين نذكر:

سانت بيف Sainte-Beuve والذي يعد من بين أكبر مؤسسي هذا المنهج فقد اهتم بدراسة المؤلف من جميع جوانبه الشخصية والأسرية ووضعيته الاجتماعية والثقافية والاقتصادية فهو يحاول أن يتتبع كل جزئية من حياته وحتى النواحي الجسمية والخلقية والصحية، وهذا ليتمكن من الوصول إلى المعنى انطلاقا من هذه المرتكزات[1] ولهذا فهو يصوّر مذهبه النقدي قائلا "ليس الأديب منفصلا في نظري عن الإنسان وباستطاعتي أن أتذوق عملا أدبيا ولكن من الصعب أن أحكم عليه دون معرفة بالكاتب، وذلك كما تكون الشجرة تكون الثمرة، هكذا تقودني دراسة الأدب إلى دراسة الأديب"[2] فالمعنى يرتبط بمؤلفه فقط، والذي يعد المفتاح الأساسي للولوج إلى عالم النص فلولاه لما فهم القارئ النص.

وقد اشتهرت في هذا العصر كذلك أعمال الناقد الشهير **هيبوليت تين Hippolyte Taine** الذي اقترح مجموعة من العوامل التاريخية الجبرية: **العصر، البيئة، الجنس**؛ ويصبح الأديب حسب رأيه ملزوما بهذه العوامل الحتمية التي تعتبر سببا في تكوينه، فالملاحظ هنا أن هيبوليت تين لم

[1] وليد قصاب، **مناهج النقد الأدبي الحديث: رؤية إسلامية**، دار الفكر، دمشق، 2008، ص 18.
[2] المرجع نفسه، ص 25-26.

يقتصر دراسته على الأديب فقط بل حاول دراسة هذه العوامل المؤثرة والتي تشكل جانبا مهما من المعنى فالقارئ يفهم النص ويبني معناه من خلال تتبع هذه العوامل التاريخية الجبرية:

الجنس: ويقصد به الصفات الوراثية التي يحملها الأديب من شعبه وقد اكتسبها منهم.

البيئة: وهي الرقعة الجغرافية التي يعيش فيها المؤلف والتي يتأثر بها وبمناخها لأن كل ما يحيط بالإنسان سيؤثر فيه.

العصر: ويقصد به الزمن التاريخي الذي عاش فيه الأديب وهو يضم الأحداث الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وكل ما حمله من ظروف وعوامل[1].

أما **غوستاف لانسون Gustave Lanson** فقد اقترح فكرة شرح النص الأدبي وهذا لضرورته فهي خطوة عملية أساسية يستند عليها المحلل، وقد أشار إلى المعنى الحرفي للنص والمعنى الأدبي كذلك؛ فالأول يقصد به شرح المفردات والصيغ والتراكيب وتحليل البناء اللغوي للنص حسب المعنى الذي ذهب إليه المؤلف. أما الثاني فقد قصد به تحليل النص تحليلا أدبيا بالاعتماد على الذوق الذي يحاول الكشف عن قيمته الفنية والعاطفية والعقلية التي سنحاول بالتأكيد رؤيتها بإحساسنا[2]

[1] وليد قصاب، مرجع سابق، ص28.

[2] عبد الرحمان عبد الحميد علي، **النقد الادبي بين الحداثة والتقليد**، دار الكتاب الحديث، 2005، ص140.

وهذا هو الحال مع الاتجاه الاجتماعي الذي يصنف من ضمن الاتجاهات التي تركز على مؤلف النص وليس النص في حد ذاته والمقياس هنا هو مدى قرب أو ابتعاد هذا النص من الواقع والمجتمع، وكأن هذا النص يرتبط بالمجتمع على أساس علاقة حتمية.

وهذا الاتجاه يبين تلك الصلة القائمة بين المؤلف والمجتمع لأن هذا الكاتب هو لسان مجتمعه وهو الذي يصور هذا المجتمع أحسن تصوير من خلال نصه، فالمؤلف يرتبط بمجتمعه على أساس علاقة تقوم على التأثير والتأثر فهو ينتج انطلاقا من ظروف هذا المجتمع الذي ينتمي إليه ويؤثر في هذا المجتمع من خلال الأدب الذي ينتجه لأن الأدب سلاح الأديب[1]، ويؤكد **ديفيد ديتش David ditches** على أهمية الاعتماد على هذا الاتجاه قائلا "كثيرا ما نحتاج في الواقع إلى عون المؤرخ الاجتماعي ليفسر لنا ما هو الأثر الأدبي في حقيقته، وقبل أن نقوم شيئا لابد من أن يعرفه على حقيقته وإن كان الغرض الأول للناقد الأدبي أن يرى الأثر الأدبي على حقيقته فإن عالم الاجتماع كالمؤرخ، يستطيع أن يقدم له عونا في الغالب، ومن هذا التفسير الذي يقدمه المنهج الاجتماعي أنه يعين على معرفة لما اختار هذا الأديب أسلوبا معينا؟ وما هي دوافع ذلك؟ وما أسبابه؟"[2]؛ ومن هنا نستنتج بأن النص الأدبي يحمل في طياته مجموعة من الجوانب الاجتماعية التي تشكل جانبا مهما من المعنى...

[1] إبراهيم محمود خليل، **النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك**، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط3، 2010، ص 64.
[2] المرجع نفسه، ص 64.

وبالإضافة إلى هذا نجد الاتجاه النفسي الذي ينطلق فيه المحلل من حياة المؤلف النفسية على اعتبار أن شخصية الأديب تنعكس في العمل الأدبي وقد كان **سيغموند فرويد Sigmund Freud** رائد هذا المنهج بلا منازع وهنا فقد يرتكز التحليل على ربط المعنى بنفسية الأديب وليس بالنص الذي ينتجه هذا الأديب...

ناهيك عن مجموعة من الاتجاهات التي ربطت المعنى النصي بالعوامل الخارجية للنص...وقد تعرضت هذه المناهج لحملة واسعة من الانتقادات وفي هذا الصدد انتقدت **سوزان سونتاج Susan Sontag** هذه المناهج التقليدية التي تفسر الأعمال الأدبية وعنها تقول: "إنّ الأسلوب القديم في التأويل –رغم احترامه النّص– كان يضيف معنى آخر للمعنى الحرفي للنص، أما الأسلوب الحديث للتأويل فإنه يحفر... وأثناء الحفر يحطّم، يحفر هذا التأويل وراء النّص ليصل إلى النص التحتي (**Subtext**) الذي هو النّص الحقيقي... فللفهم لا بد من إعادة شرح الظاهرة للعثور على مقابل لها.. وهكذا فإنّ التأويل ليس قيمة مطلقة كما يعتقد كثير من الناس، ولا بادرة ذهنية تنتمي إلى مملكة القدرات الخالدة، بل يجب تقييم التأويل في إطار نظرة تاريخية للوعي البشري"(31)[1].

ثم جاءت مناهج نسقية تركز على النص وتنادي بفكرة موت المؤلف وهي عبارة عن ردة فعل على سيطرة التيارات التقليدية التي أعطت السلطة التامة وربطت عملية بناء المعنى بالمؤلف ومن هذا المنطلق ظهرت هذه المناهج لتعطي قيمة للنص الأدبي الذي أهمل ردحا من الزمن، فكانت جل

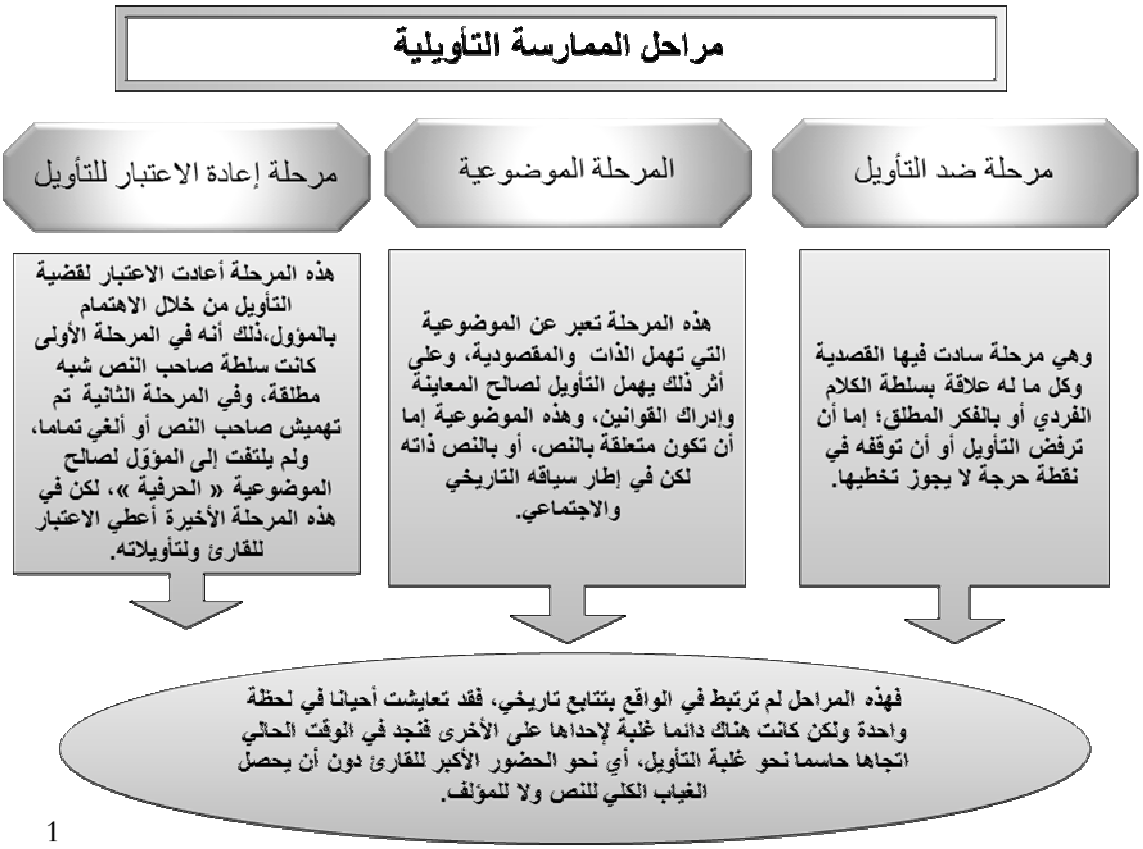
[1] مونسي حبيب، **القراءة و الحداثة، مقاربة الكائن و الممكن في القراءة العربية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.

المناهج النصية قائمة على رفع قيمة العمل الأدبي، مركزة على النص في حد ذاته من دون الرجوع إلى مؤلفه أو السياقات التي ظهر فيها.

وأوّل ظهور لهذه الاتجاهات النصية نلمسه في طروحات الشكلانيين الروس، وتيار النقد الجديد فالمبادئ بينهما تكاد تتفق...

وفي الستينيات ظهرت ثورة عارمة على هذه الأفكار فقد جاءت نظرية التأويل والتلقي والتي سلّطت الضوء على "القارئ"، وهذه الطروحات ظهرت في الساحة الالمانية، ثم انتشرت بمرور الوقت في أماكن كثيرة وهذا لا يعني أنّ التلقي محصور في ألمانيا فقط دون البلدان الأخرى، إلا أن الجانب الفلسفي والنظري الذي عرفته نظرية التلقي هو الذي جعلها تفرض نفسها على الساحة النقدية المعاصرة وهذا على يد **هانز روبرت ياوس وفولف غانغ إيزر** ...

يصنف حميد لحمداني هذه المراحل كالتالي:



[1].

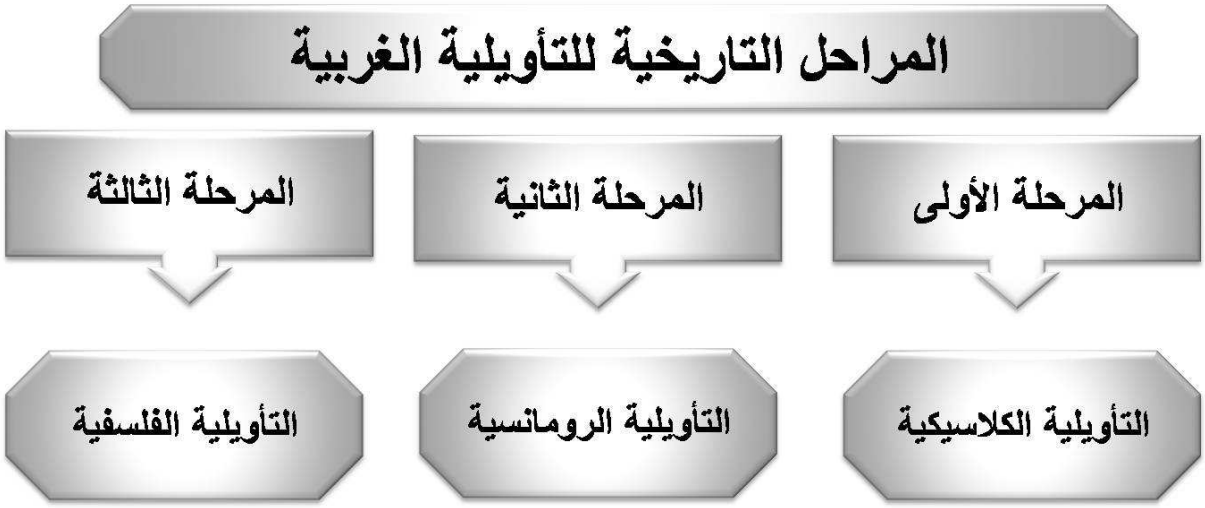
المبحث الأول: لمحة عن الهرمينوطيقا أو التأويلية الغربية

ومن الدراسات التي ركزت بشكل واضح على إشكالية المعنى نذكر **التأويلية الغربية** أو **الهرمينوطيقا**[2] –وتتضمن كلمة **Herméneutique** (**بالإغريقية herméneutikè**)في اشتقاقها اللغوي على كلمة"**tekhnè**" التي تحيل إلى الفن بمعنى الاستعمال التقني لآليات ووسائل لغوية

[1] حميد لحمداني، **الخطاب الأدبي : التأويل والتلقي**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 36، 1995، ص 9-10.

[2] ترجم هذا المصطلح إلى **الإنجليزية** (**Hermeneunitics**) **والفرنسية** (**herméneutique**) وقد عرف هذا المصطلح تعريفات مختلفة باختلاف الاتجاهات والمراحل التي مرّ بها هذا العلم، نذكر منها: علم تفسير الكتاب المقدس، العلم بقواعد فهم النصوص، منهج المنع من سوء الفهم، علم تفسير النصوص، البحث عن حقيقة الفهم، منهج المعرفة في العلوم الإنسانية، وجل التعريفات تقريبا ترتبط بالجانب اللغوي.

ومنطقية وتصويرية ورمزية واستعارية[1]– والتي جعلت المعنى هدفها الأسمى، وهذه الدراسات متجذّرة في المنظومة الغربية منذ القدم، وقد مرّت التأويلية الغربية بمراحل مختلفة ومتعددة، وكل مرحلة تميزت عن المراحل الأخرى بمجموعة من الخصائص، وهذا التقسيم سيوضح لنا السيرورة التاريخية التي مرّ بها الفكر التأويلي الغربي[2].



[1] محمد شوقي الزين، **كلافيس هيرمينوطيقا** : مفتاح التأويل في حل أقفال التراث ، عدد 433. ص 3.

[2] باحث معاصر، التأويلية (الهرمينوطيقا)، الموقع:

.www.aldhiaa.com/.../alharmnotigia.../alhermonetekaya/alhermonet

المطلب الأول: المرحلة الأولى: التأويلية الكلاسيكية

ارتبطت هذه المرحلة بعصر النهضة، حينما انتشر الفكر البروتستاني، وشاع الإصلاح الديني في القرن السادس عشر الميلادي, فانقطعت علاقة المسيحيين البروتستانت بالكنيسة في روما، وتم القضاء على مرجعية الكنيسة في تفسير الكتاب المقدس، ومن هنا ظهرت الحاجة إلى قواعد ومنهجية محددة لتفسير الكتاب المقدس، فظهرت **الهرمينوطيقا** لتحمل مهمة هذا الاتجاه، وقد تأثرت المرحلة الكلاسيكية بالاتجاه العقلي الذي عرف في عصر النهضة، حيث شاعت الفكرة التي تؤكد على إمكانية الوصول إلى الحقيقة في كل المجالات، بشرط أن يمتلك الباحث الأدوات المنطقية والمنهج الذي يتلاءم مع مجال البحث، فالعلوم الطبيعية تتناسب مع التجربة الحسية أما الفلسفة فتحتاج للمنطق، و"بالنسبة لهذا الاتجاه فإن الوصول إلى قصد المؤلف وفهم النص فهماً موضوعياً، حالة عادية وطبيعية ولا يوجد أي مانع من الوصول إليه، إلا وجود بعض الغموض والإجمال في بعض النصوص، ممّا يعرقل عملية الفهم، ولكن يمكن إزالة الغموض عنها من خلال الاعتماد على بعض القواعد والأصول التي ترسم المنهج الصحيح في فهم النص"[1]، فتعريف التأويلية مرتبط بهذا المنظور ليكون كالتالي: هو العلم الذي يبين لنا منهج الفهم الصحيح للنص، ومنطق إزالة الغموض فتتلخص مهمة المؤوّل في إزالة غموض النص وكشف القناع عن قصد المؤلف.[2]

[1] باحث معاصر، التأويلية (الهرمينوطيقا)، الموقع: **www.aldhiaa.com**/.../**alharmnotigia**.../**alhermonetekaya**/**alhermonet**. المرجع نفسه.

[2] المرجع نفسه.

المطلب الثاني: المرحلة الثانية: التأويلية الرومانسية

ظهرت مع ديلثاي وشلاير ماخر وهي تحاول اكتشاف العالم الداخلي للفنان ومشاعره، ولكنها في الوقت نفسه تؤكد على دور القارئ وانطباعاته تجاه العمل الفني وتفاعله مع مشاعر الفنان والعمل الأدبي أو الفني.

وبهذا يكون شلايرماخر قد فرض توجها مزدوجا على الهرمينوطيقا :

التوجه الأول:هو توجه نحو اللغة (التأويل اللغوي أو النحوي) **L'interprétation grammaticale**

التوجه الثاني: هو توجه نحو المؤلف (**التأويل النفسي**): **l'interprétation psychologique**

أو كما يسميه شلايرماخر بالتأويل التقني **l'interprétation technique** ولا يمكن أن يتم الفهم إلا بتداخلهما[1].

أما **Wilhem Dilthey** [2] **(1833-1911)** فقد سعى جاهدا إلى إعادة الهرمينوطيقا إلى أسسها الأولى لأنها ابتعدت عنها حينما اتبعت الموضوعية الخاطئة ومن هنا فهو يؤكد على أن العمل الأدبي تعبير عن تجربة الحياة الحية.

فالمعنى عنده إذن سيتأسس انطلاقا من مجموعة من العلاقات لأن القارئ حينما يتعامل مع عمل أدبي ما سينطلق من تجربته الذاتية في لحظة تاريخية معينة وهذه الأخيرة هي التي تحدد له المعنى

[1] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات إلى نظريات القراءة**، مرجع سابق، ص 27.

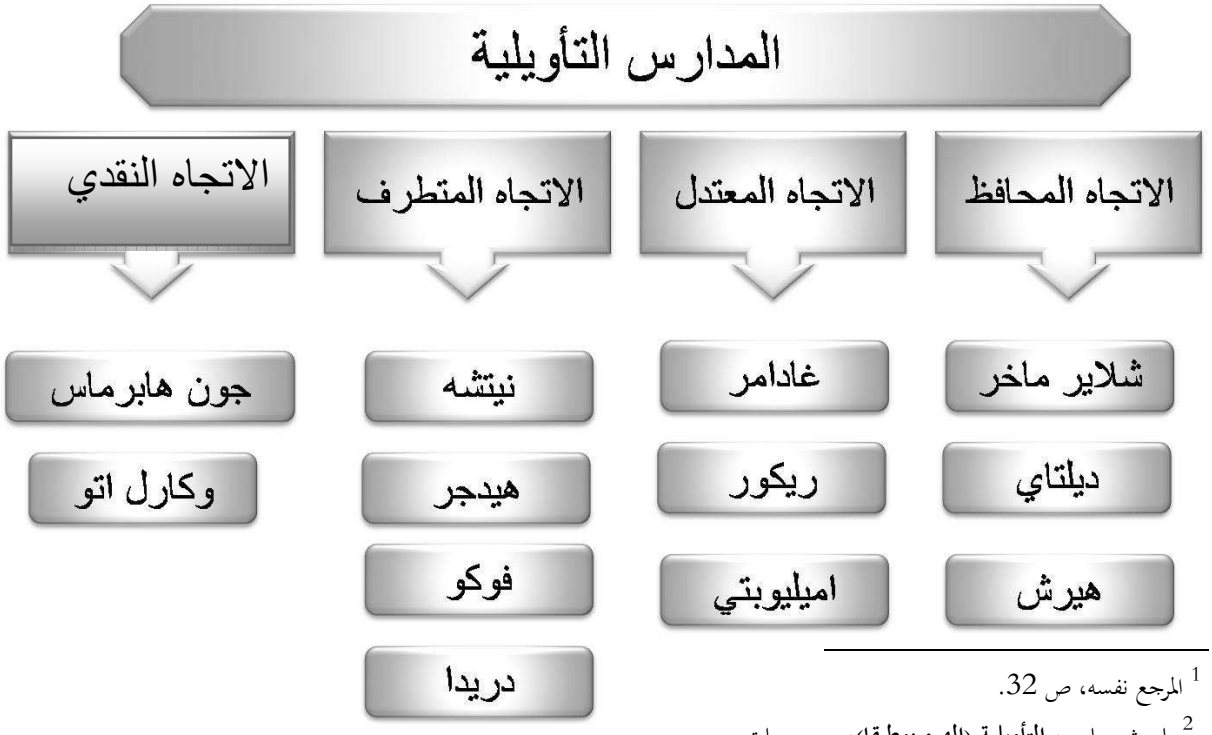
[2]. فيلسوف وطبيب نفساني ألماني يعتبر الممثل الرئيسي للفلسفة في النصف الثاني من القرن 19 وقد ارتبط بالحركة التاريخية أو بفلسفة التاريخ التي اعتبرها فلسفة للفهم التي هي أداة للكشف عن الحياة.

الذي يفهمه في تلك اللحظة، إلا أن هذه التجربة قد تتغير انطلاقا من الآفاق الجديدة التي يفتحها النص أمام العمل ومن ثم سيتغير فهم القارئ للعمل[1]... وسنتطرق لهذا لاحقا.

المطلب الثالث: المرحلة الثالثة: الهرمنيوطيقا الفلسفية

نشأت في القرن العشرين، وبدأت مع مارتن هيدجر (1889-1976)، وأعماله الفلسفية ولكنها طورت وطرحت كنظرية علمية لتفسير النص من قبل تلميذه (غادامر)، وقد أحدثت تحولاً رئيسياً وجدياً في اتجاه التأويلية وأهدافها ووظائفها، وكان لها النفوذ الأكبر في أذهان الباحثين، لذلك نتحدث عن آراء هيدجر وغادامر"[2].

كما نلاحظ الاختلاف في تقسيمات المدارس التي تمثل التأويلية الغربية ومن بين هذه التقسيمات نذكر:



[1] المرجع نفسه، ص 32.

[2] باحث معاصر، **التأويلية (الهرمينوطيقا)**، مرجع سابق.

المبحث الثاني: المدارس التأويلية

قد ذكر بعض الباحثين تقسيمات مختلفة للاتجاهات الهرمنيوطيقية ومن أهم هذه التقسيمات ما يلي:

المطلب الأول: الاتجاه المحافظ: (الاتجاه التقليدي أوالرومانسي)

يركز هذا الاتجاه على مقصدية المؤلف لأن المؤوّل يستطيع الوصول إلى حقيقة النص الموضوعية من خلال المنهج الصحيح ويمثله كل من **فرديريك شلايرماخر** و**ديلتاي** و**إ.د هيرش**[1].

المطلب الثاني: الاتجاه المعتدل: يركز هذا الاتجاه على ذلك الحوار الجدلي القائم بين المؤوّل والنص والمؤلف، فالمعنى غير موضوعي لأنه تفاعل وامتزاج لأفق المؤوّل مع أفق النص ويمثله غادامر وريكور[2] واميليوبتي[3].

وقد أشار محمد شوقي الزين إلى تركيز إميليو بيتي على صرامة المنهج وهذا في سبيل تأويل موضوعي لحقائق النص. وهو يؤكد على أن "علاقة الإدراك بين الذات العارفة وموضوع المعرفة تحددها الأشكال التمثيلية، فما تتمثله الذات ليس المعنى الذي تشكله حول الموضوع، وإنما المعنى الذي يمنحه

[1] باحث معاصر،**التأويلية (الهرمينوطيقا)**، مرجع سابق.

[2] سنتناوله لاحقا في الفصل الثالث.

[3] باحث معاصر،**التأويلية (الهرمينوطيقا)**، مرجع سابق.

إياها هذا الموضوع "1، القواعد الأربعة في الممارسة التأويلية التي اقترحها بيتي لتجنيب المؤوّل من الوقوع في شبحية الذاتية، وهي كالتالي :

1- استقلالية الموضوع : الذي يتوخى المؤول إدراكه، وينبغي له إدراك المعنى وتمثله انطلاقا من النص في ذاته دون الرجوع إلى خارج النص أي دون قسر أو إملاء خارجي.

2- مبدأ الإنسجام : على المؤول أن يؤول الموضوع بإدراك أجزائه التي تضمن وحدة وانسجام هذا الموضوع .

3- راهنية التأويل : ويعني بها إعادة بناء موضوعات التراث في اللحظة الراهنة كتجربة تأويلية خلاقة يعبر من خلالها المؤوّل عن نوعية إدراكه للموضوع التاريخي وكذا التراثي.

4- وحدة الفهم :أي ربط الراهنية الحيوية التي يحياها المؤوّل مع الرسالة التي يحملها موضوع التراث[2].

ومن هنا وضع هذه القوانين التأويلية:

القانون الأوّل: يؤكد فيه بأن الحديث عن الموضوعية الخالية من ذاتية المؤول هو حديث باطل لأن ذاتية المؤوّل يجب أن تنفذ إلى غيرية الموضوع وآخريته، ولولا هذا الاعتبار لما نجح المؤوّل إلا في إسقاط ذاتيته على موضوع التأويل.

---

[1] محمد شوقي الزين، **كلافيس هيرمينوطيقا : مفتاح التأويل في حل أقفال التراث** ، عدد 433.

[2] محمد شوقي الزين، **تأويلات وتفكيكات : فصول في الفكر العربي المعاصر**، المركز الثقافي العربي، لبنان / المغرب، ط1 ، 2002 ، ص 36 – 37.

القانون الثاني: (سياق المعنى) أو بعبارة أخرى هو الذي يتعلق بالكل الذيُ تؤّول الأجزاء المفردة في داخله، ويفترض أن النص يقتضي ترابطا داخليا بين أجزائه وهذا الترابط يضفيه ذلك المعنى الكلي على الأجزاء المفردة.

القانون الثالث (محلية المعنى **topicolity of meaning**) وهذا يدل على الارتباط بموقف المؤوّل، واهتماماته التي تدخل في كل تأويلاته الآنية[1].

فالذات حين تقوم بتفسير نص كُتب في الماضي، فلا حيلة لها إلا أن تفسر هذا النص أو الحدث وفقا لخبرتها الداخلية فلا تستطيع الابتعاد عن أسلوبها الخاص في الفهم. ولا عن مخزونها الخاص من الخبرة. فمن خلال هذا يظهر بأن الفهم عند بيتي يعني عملية إعادة تشييد وبناء تتضمن خبرة الذات المؤولة[2].

فبيتي يتفق في هذا الطرح مع هانز جورج غادامير (**Hans-Georg Gadamer**)الذي يميز بين نوعين من الفهم:

1 . الفهم الجوهري وهو فهم محتوى الحقيقة (التي تنكشف بقراءة النص).

2 . الفهم القصدي وهو فهم مقاصد وأهداف المؤلف:

"هذا التمييز يفصل بين فهم أن الكميتين المساويتين لكمية ثالثة متساويتان وبين فهم الدوافع والأسباب التي تدفع الفرد إلى التعبير عن خاصية التساوي هذه. فالفهم هو إدراك المعطيات النفسية

[1] عادل مصطفى، **فهم الفهم : مدخل إلى الهرمنيوطيقا** : نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر دار النهضة العربية،بيروت، ط1، 2003 ، ص 279 – 280.

[2] عادل مصطفى، **فهم الفهم**، مرجع سابق، ص 276.

والفردية والتاريخية التي ينطوي عليها التصريح بقضية معينة مقابل فهم ماهية هذا التصريح أو الفعل أو السلوك في حد ذاته. فما نفهمه ليس هو حقيقة أو دلالة التصريح وإنما الحيثيات والملابسات (ربما المعقدة والمتشعبة) التي سمحت في ظرف خاص وضمن سياق معطى للفرد أن يصرح عن أمر معين. فالفهم القصدي هو وسيلة استراتيجية يستعان بها في اللحظة التي يخفق فيها الفهم الجوهري في إدراك حقيقة ما"[1].

المطلب الثالث: الاتجاه المتطرف: يؤكد هذا الاتجاه على أن كل التأويلات والمعاني التي تقدم للنص هي قراءات احتمالية ونسبية، بالرغم من أن الانتصار هنا للقارئ الذي يفسّر بطريقة إبداعية وحرة إلا أن الشك في هذه القراءات هو المبدأ الأساسي لهذا الاتجاه، فالمؤوّل لا يستطيع التوصل إلى المعنى النهائي والحقيقي للنصوص، ويمثله **نيتشه وهيدجر وفوكو ودريدا**[2].

المطلب الرابع: الاتجاه النقدي: يؤكد هذا الاتجاه على أن المؤوّل ملزم بالحاسة النقدية التي تعطيه الوعي اللاّزم حتى يستطيع الابتعاد عن تلك التراكمات الإيديولوجية والثقافية والاجتماعية، التي احتك بها من دون التحرر التام منها ويمثله كل من **جون هابرماس Jürgen Habermas**[3] **وكارل آتو. Karl–Otto Apel** .

فإشكالية بناء المعنى تفاقمت بشكل كبير وتعقدت مع ظهور هذا الزخم الكبير للمناهج الذي شهدته الساحة النقدية الغربية فجل المناهج الجديدة التي تعاملت مع النص الأدبي هي مناهج

[1] محمد شوقي الزين، **تأويلات وتفكيكات : فصول في الفكر العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص 38.

[2] سنشير إليهم لاحقا...

[3] وهو فيلسوف وعالم اجتماع الماني يعد من أهم منظري مدرسة فرانكفورت النقدية له ازيد من خمسين مؤلفا: الخطاب الفلسفي للحداثة ، المحافظية الجديدة .

تتصف بالدقة والتعقيد ولهذا فالآليات الإجرائية التي اقترحتها المناهج المعاصرة تختلف عن الآليات التي تتعامل بها المناهج التقليدية.

فكل آلية نظرت إلى المعنى وبنائه بطريقة مختلفة عن الآليات الأخرى، وهذا راجع لاختلاف القناعات والخلفيات التي تنبني عليها تصورات كل منهج، فالبيئة الزمانية والمكانية وحتى الظروف المعيشية: السياسية الاقتصادية الاجتماعية النفسية التاريخية الثقافية... ستشكل لدى القارئ منظورات جديدة وهذا ما حدث مع الشكلانيين الروس والبنويين والتفكيكيين... لأن المجتمع حينما يرفض أنظمة ما، سينعكس هذا على أبنيته الفكرية، ومن هنا ستأتي الثورة على تلك الطروحات لتحل محلها مقاربات أخرى تناسب المحيط الفكري السائد هناك، وفيما يلي سنسلط الضوء على مجموعة من روّاد التأويلية الغربية المعاصرة وكيفية بلورتهم لقضية المعنى.

الفصل الأول: إشكالية بناء المعنى في المدرسة الأمريكية:

المبحث الأول: قصدية المؤلف كأساس لبناء المعنى عند إ.دهيرش.

المطلب الأول: التمييز بين مصطلحي الفهم و التفسير عند هيرش

المطلب الثاني: التمييز بين المعنى MeaningوالدلالةSignificance

المطلب الثالث: التمييز بين النقد critiqueوالتأويلinterpretation

المطلب الرابع: تحديد المعنى عند إريك دونالد هيرش

المبحث الثاني: القراء صنّاع المعاني عند ستانلي فيش

المطلب الأول: بناء المعنى انطلاقا من الجماعة المفسرة

المطلب الثاني: التأسيس لمفهوم المعنى كحدث meaning as event

المطلب الثالث: القارئ الخبير عند ستانلي فيش the informedreader

المبحث الثالث: ارتباط المعنى بقصد النص عند بيردسليوويمسات

المطلب الأول: البراهين المقدمة للناقد عند بيردسلي وويمسات

المطلب الثاني: البراهين الثلاثة ضد قصدية المؤلف

تمهيد:

تزخر الساحة النقدية الأمريكية بكثير من القضايا التأويلية وتعدّ إشكالية بناء المعنى من بين أهم الإشكاليات التي ناقشها رواد المدرسة الأمريكية وهذا في مختلف الاتجاهات النقدية (البنوية، نقد استجابة القارئ، التأويل، التفكيك، السمياء، النقد النسوي...) فهذه الساحة تعج بأسماء لامعة ركّزت على هذه القضية وقضايا أخرى لا تقل أهمية عن هذه الأخيرة، فنلاحظ أن النقد الأمريكي قد اتجه في حقبته الأولى إلى التركيز على سياق النص أو على النص ذاته، ومع أواخر الخمسينيات ظهر تركيزهم بشكل واضح على المتلقي وعملية التلقي ومن بين هؤلاء الرواد نذكر:

بول دي مان، كلينث بروكس، جون كرو رانسون، جيرالد برينس، بالمروماري لويزبرات، ألان برنس، ويليام سبانوس[1]... إلا أن جل هؤلاء ارتبطوا بمدارس أخرى كالتفكيكية والنسوية والتأويلية... وابتعدوا عن المدرسة الأمريكية التي تمثل تيار نقد استجابة القارئ فصار هذا التيار يضم مجموعة من الأسماء المحددة أمثال **فيش** و**هولاند** و**بليخ**...

وتجدر الإشارة إلى أن روّاد نقد استجابة القارئ منذ الستينات إلى غاية الثمانينات قد ركّزوا دراساتهم على نقد المناهج التي تركز على النص والانتصار للقارئ الذي يبني معاني النصوص.

ومن رواد نقد استجابة القارئ نجد:

[1] Paul de Man, Cleanth Brooks, John Crowe Ransom, Gérald Joseph Prince, Mary Louise Pratt, Alan Prince,William Spanos.

نورمان هولاند[1] **Norman Holland** الذي ارتبطت معظم طروحاته بالتحليل النفسي والتجربة التي ينتجها الأدب، ولهذا فالنص عنده عبارة عن تسلسل هرمي من طبقات المعنى، وهذا المعنى بدوره يتكون مما تعنيه الكلمات من جهة ومما يضفيه القارئ على النص من جهة أخرى[2].

فنلاحظ من خلال هذا الطرح بأن هولاند قد ركّز على طبيعة استجابة القرّاء من ناحية التحليل النفسي، أي أنه يسلط النظر على تعاملات القرّاء والنصوص بالانطلاق من نتائج علم النفس، كما نجد **دفيد بلايش** **David Bleich**[3] الذي ألّف كتاب **النقد الذاتي subjective critism** في سنة 1978م وفيه أكد بأن الأدب نابع من استجابة القارئ النفسية، وبهذا يكون قد أسس لفكرة أن المعنى الأدبي لا يمكن أن ينسب إلى النص لأنه منسوب إلى قارئه[4]، ناهيك عن طروحات ميشال ريفاتير **2004-1924 Michal Riffaterre**[5] الذي ربط المعنى باستجابة القارئ ورفض فكرة استقلال المعنى عن قارئه فوجود النص لا يتحقق إلا بقراءة القارئ، كما ركّز بشكل كبير على سيمائية القراءة التي تركز على المتلقي الخبير الذي يعيد بناء النص...[6]

[1] ولد في نيويورك عام 1927، وهو ناقد أدبي أمريكي ارتكزت دراساته على التحليل النفسي وتطبيقاته على الدراسات الأدبية من أهم أعماله: قراءة خمسة قراء ، نقد استجابة القارئ...

[2] فولفغانغ إيزر، **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، تر: حميد لحميداني، جيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، دط، 1995، ص 36.

[3] ولد في 24 أوت 1936 بنيويورك، وهو طبيب، وناقد أدبي، من أشهر مؤلفاته: النقد الذاتي.

[4] ك. م . نيوتن، **نظرية الأدب في القرن العشرين**، مرجع سابق، ص 244 .

[5] كرس حياته للدراسات الأدبية ، شغل منصب أستاذ في جامعة أكسفورد ومدير لمدرسة النقد، من أهم أعماله: سميوطيقا الشعر، إنتاج النص، مقالات في الأسلوبية البنوية.

[6] ديفيد كارتز، **النظرية الأدبية**، تر: باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، ط1، 2010، ص 94

وسنحاول التركيز على ثلاث اتجاهات فيما يخص عملية بناء المعنى في المدرسة الأمريكية وكل اتجاه يمثله رائد من الرواد بداية ببناء المعنى انطلاقا من قصد المؤلف (إ.د. هيرش)، ثم بالاعتماد على قصد القارئ (ستانلي فيش)، وأخيرا قصد النص (بيردسلي وويمزات).

المبحث الأول: قصدية المؤلف كأساس لبناء المعنى عند إيريك دونالد هيرش.

يعدّ إيريك دونالد هيرش **Eric Donald Hirsch** من ضمن أكبر المفكرين السيكولوجيين أمثال شلايرماخر، وديلثاي كونه سار خطاهم فقد دافع بقوة عن مفهوم إعادة البناء السيكولوجي للتجربة الشعورية للمؤلف كهدف أساسي وغاية لعملية التأويل، ومن ثم فقد تجلت النغمة الرومانسية بوضوح عنده، وهذا الموقف اتخذه ليرد الاعتبار لذاتية المؤلف وكذا الجانب السيكولوجي للمؤلف الذي حاول أنصار النقد الجديد أن يغفلوه، وانطلاقا من هذا يعتبر قصد المؤلف قضية جوهرية في مسار هيرش النقدي، وقد دافع عنها في جميع مؤلفاته خاصة في كتابه المعنون بالمصداقية في التأويل **Validity in interpretation**[1*]، وفيه يقول:

"To banish the original author as the determiner of meaning was to reject the only compelling normative principle that could lend validity to an interpretation…meaning is an affair of consciousness not of words[2]"

[1] لقد ترجم عنوان هذا الكتاب إلى عدة ترجمات من بينها: صحة التفسير، الصحيح في التأويل، المشروعية في التأويل...

[2] E.D.Hirsch, JR; **Validity in interpretation**; ed. New Haeven and London, Yale University Press;1967;p 5.

إن إقصاء المؤلف الأصلي على أنه محدد للمعنى، سيكون رفضا للمبدأ الطبيعي الوحيد الذي يمكنه أن يؤدي إلى المصداقية في التأويل... المعنى هو مهمة الوعي وليس مهمة الكلمات، فلا يوجد معنى خارج وعي الإنسان إذن...

فالمؤلف في رأيه هو الذي يعتمد عليه في تأويل النصوص، فهو يحث القارئ على ضرورة البحث في حياة المؤلف وظروف إنتاج عمله، وأي تأويل صحيح حسبه، يجب أن يكون مبنيا على إدراك القارئ لما يقصده المؤلف[1]، فهو يدافع عن قصد المؤلف ويرفض المناهج التي تنادي بعزل النص عن مؤلفه وفي هذا الصدد يقول "عندما نفى النقاد عن عمد المؤلف الأصلي، فإنهم أنفسهم اغتصبوا مكانه، الأمر الذي أدى بالتأكيد إلى بعض إرباكاتنا النظرية الراهنة وقبل ذلك حيث لم يكن إلا مؤلف واحد، ظهر الآن عدد وافر منهم، وكل منهم يحمل مقدارا من السلطة كالذي يليه... وإذا رغب منظر ما في أن يحافظ على المؤلف أيضا وستكون مهمته الأولى في السياق الحالي أن يبين أن المجادلات السائدة ضد المؤلف مشكوك فيها "[2]، فقصد المؤلف إذن هو المعيار الأساس الذي تقاس به صحة أي تأويل، وهذا عن طريق شرح وتبيان المعنى اللفظي للفقرة "هذا المقصد هو كيان محدد

[1] الجيلالي الكدية ، **تأويل النص الأدبي: نظريات ومناقشة**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 36، 1995، ص37.

[2] روبرت كروسمان، **هل يكون القراء المعنى ؟ ضمن كتاب : القارئ في النص**، مقالات في الجمهور والتأويل، تحرير سوزان روبين سليمان، إنجي كروسمان، تر :حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ط 1، 2007، ص 185 – 186.

يمكن أن تحشد له بنية موضوعية، وبالإمكان حين تتوافر هذه البنية تحديد المعنى وسوف يكون هذا المعنى مقبولا على نحو عمومي شامل، وسوف يدركه الجميع على أنه معنى صحيح"[1].

يرى هيرش بأن النقاد أهملوا قصدية المؤلف بسبب ذلك التصور الذي يرى بأن "معنى العمل الأدبي يختلف من ناقد لناقد ومن عصر لعصر بل يختلف عن المؤلف نفسه من مرحلة لأخرى"[2]، ففي مقال له بعنوان **أبعاد ثلاثة لعلم التأويل** يرى بأن النص "لا يمتلك أي معنى سوى المعنى الذي يرغب المفسر أن يوجده، ونحن وليس نصوصنا صناع المعاني التي نفهمها، وما النص إلا مناسبة للمعنى"[3] الذي يسقطه المتلقي عليه، وبدفاع هيرش عن قصد المؤلف يكون قد استدعى هذا القصد ليكون مفتاحا لدلالة النص أولا، وليكون وسيلة تساعد على الحيلولة دون فساد التأويل أو المغالاة أو المبالغة فيه ثانيا.

أي أنه يفترض بأن المؤلف يملك قدرة تفوق قدرة القارئ على تحديد معنى النص، ذلك أن إنجازه مساو لما كان ينوي أن ينجزه والعبء يقع على عاتق القارئ الذي ينبغي له أن يسترجع نية المؤلف وقصده.[4]

[1] عادل مصطفى، **فهم الفهم: مدخل إلى الهرمنيوطيقا (نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر)**، دار النهضة العربية، ط 1، بيروت، 2003،ص279.

[2] نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، المركز الثقافي العربي، ط6، المغرب، 2001، ص 48.

[3] عبد الرحمان محمد القعود، **الإبهام في شعر الحداثة**: العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، عدد 279، الكويت، 2002، ص 326.

[4] سامح الرواشدة، **إشكالية التلقي والتأويل**، جمعية عمال المطابع التعاونية، ط1، 2001، ص 14 .

ومنه نستنتج أن هيرش وباستعانته بقصد المؤلف أراد أن يبلور أفق النص و هذا بإقصاء كل ما لا يتناسب مع هذا الأفق، وبهذا يبعد القارئ عن خطر الوقوع في متاهة الفوضى التأويلية.

"It is true that a text can only communicate meaning by means of its words. But it does not have its meaning independently of its author's intention. And in general, words don't have a meaning independent of their use by speakers of a language. That is, they depend on intention for their meaning1".

صحيح أن النص يستطيع فقط أن يوصل المعنى من خلال كلماته، ولكن المعنى لا يكون مستقلا عن نية الكاتب، وعلى العموم ليس للكلمات معنى مستقل عن استعمالها من قبل المتحدثين ومن ثم فهي تعتمد على نية لمعناها.

وتجدر الإشارة إلى أن هيرش يوافق الرأي الذي يرى بأن الكاتب قد يعني أكثر مما يعي فهذا صحيح لأن نية اللاوعي هي نية، والشيء الذي تعنيه بدون وعي هو شيء تعنيه في كل الأحوال.

[1] Validity in Interpretation, Reading Guide to the selection from. E. D. Hirsch's book. P 10.

"though it might be Kant having a better understanding of the topic in question than Plato had" [1]

لقد انتصر هيرش وبقوة لتلك الفكرة الشائعة عن إعادة البناء السيكولوجي للتجربة الشعورية للمؤلف على أساس أنها هدف وغاية العملية التأويلية ومن هنا فهو يرفض مسلمات النقد الجديد وطروحاتهم حول القصدية، كتلك الدراسة المشهورة **لبريدزلي وومسات** والتي يطلق عليها اسم المغالطة القصدية **Fallacy Intentional.**

وقد دار موضوع هذه المقالة حول العمل الأدبي وشكله واعتباره هدفا وأساسا للنقد الأدبي وهذا بصرف النظر عن تأثير النص في القراء، وأصل التجربة الشخصية ويعرفانها على أساس أنها الخلط بين القصيدة وبين أصولها أو جذورها الجينية وتعرف عند الفلاسفة بالمغالطة الجينية، أما في الأدب فهي تبدأ مع محاولة استخلاص معايير النقد من الأسباب النفسية للقصيدة، وتنتهي إلى ترجمة سيرة المؤلف وإلى الأمور النفسية[2]، كما توضح بأن قصد المؤلف لا يؤخذ كمعيار لتحديد معنى النص، وهذا خلافا لهيرش الذي يصر على أن قصد المؤلف يعد محددا للمعنى.

فقصد المؤلف إذن يعدّ محّددا من محددات المعنى عند هيرش فالتحقق من "نص ما يعني ببساطة الإقرار بأن المؤلف ربما قصد ما نظن أنه هو معنى النص لا غيره"[3].

---

[1] Validity in Interpretation, Reading Guide to the selection from. E. D. Hirsch's book, P2-3.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازعي، **دليل النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء / بيروت ، ط3، 2002، ص 239.

[3] معين الطائي، القصدية والقراءة عند هوسرل **الموقع** :

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=17823

يسلك هيرش نفس المسار الذي سلكه الألماني **ويلهام ديلثاي Wilhem Dilthey** والذي ينص على أن القارئ يستطيع أن يحقق تأويلا موضوعيا لذلك المعنى الذي عبر عنه المؤلف؛ أي أن النص حسبه يعني ما قصده مؤلفه وهذا المعنى هو"معنى لفظي قصد إليه المؤلف، ولذلك هو بالنهاية معنى قابل للتحديد من حيث المبدأ ويبقى ثابتا عبر الزمان"[1] يستطيع استرجاعه كل متلق موسوم بالكفاءة، فالقصد اللفظي للمؤلف إذن "ليس هو كامل الوضع العقلي للمؤلف في لحظة الكتابة، وإنما هو فقط أحد مظاهر هذا الوضع خرج للوجود من خلال التعبير اعتمادا على إمكانات اللغة واحتمالاتها وأعرافها وتقاليدها"[2]،فالمعنى هذا مشترك بين القراء الذين يمتلكون تلك القدرة على معرفة وتطبيق نفس الأعراف و التقاليد والممارسات التأويلية.

المطلب الأول: التمييز بين مصطلحي الفهم و التفسير عند هيرش

لقد ميز هيرش بين مصطلحي الفهم و التفسير:

الفهم: يطلق على المهارة الفنية؛ فعملية الفهم حسبه تتجسد في علاقة القارئ بالنص بحيث يستعمل القارئ كلمات النص نفسها في الفهم.

التفسير: يطلق على المهارة التوضيحية، وهذه المرحلة تلي الفهم وهنا يبدأ القارئ في توضيح ما فهمه من النص للآخرين بلغتهم حتى لو اضطر أن يستخدم مصطلحات لا وجود لها في النص.

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي، **دليل النقد الأدبي**، مرجع سابق، ص 90.
[2] المرجع نفسه، ص 90.

وانطلاقا من هذه الفكرة يبرر هيرش تعدد القراءات بالنسبة للنص الواحد والذي يعود حسب منظوره إلى الاختلاف في المهارة التوضيحية على اعتبار أن القراء لا يلتزمون بمصطلحات النص،لكن فهم معنى النص هو واحد عند كل هؤلاء القراء وهذا لأنهم سيتوصلون إلى إدراك واحد فيما يخص نية المؤلف،ولهذا فإن تأويلات النص تتناقض رغم اختلافها؛ لأنها تصدر عن افتراض واحد وهو الفهم المشترك للنص، "فالقراءات المتعددة للنص الواحد حسب هيرش تعود إلى الاختلاف في المهارة التوضيحية لأن المفسرين لا يلتزمون بمصطلحات النص،لكن فهم معنى النص هو واحد عند الجميع،لأنهم يتوصلون إلى إدراك واحد إزاء نية المؤلف والمعنى النهائي للنص لذلك فتفاسير النص لا تتناقض رغم اختلافها لأنها تصدر عن افتراض واحد، وهو الفهم المشترك للنص"[1]. وهذا يعني بأن القراء كلهم يفهمون قصد المؤلف والاختلاف يكمن في اختلاف وسائلهم التوضيحية.

فعملية تفسير النص بهدف الوصول إلى المعنى تتم حسب هيرش بإتباع خاصيتين:

***إمكانية التوالد:**

وهي خاصية في معنى اللفظ تجعل عملية التفسير ممكنة...ومن دونها تصبح عملية الفهم والتفسير مستحيلة...

***إمكانية التعيين:**

[1] فاطمة الزهراء الناصري، **الخلفية الهرمينوطيقية للقراءة المعاصرة للآيات القرآنية**، ضمن مؤتمر دولي تحت عنوان "القراءات المعاصرة للقرآن الكريم" أيام 19 – 20 – 21 / 4 2011، جامعة شعيب الدكالي، مختبر الدراسات والأفعال الحضرية الجديدة، 2013/10/20، قراءات 3142، ص20 .

وهي صفة أساسية وضرورية لأي نوع من أنواع المعنى المشترك لأنه في حال عدم وجودها تصبح عملية الاشتراك غير ممكنة، فالمعنى غير المعين ليست له حدود ولا هوية ثابتة، وبالتالي لا يمكن أن يتطابق مع المعنى الموجود في ذهن شخص آخر[1] .

المطلب الثاني: التمييز بين المعنى Meaning والدلالة Significance:

ينطلق هيرش في تمييزه بين المعنى والدلالة، من ذلك الرفض الذي يبديه المؤلف تجاه عمله فيتغير فهم المؤلف لعمله وتتغير استجابته وقد يكتشف أنه أخطأ في عمله ولم يفكر بطريقة صحيحة فيعود ويفكر بطريقة صحيحة ليصحح خطأه، وقد ينسى ما عناه أصلا، أو قد يفسر نصه بشكل مغاير تماما عن تفسيره الأول ... فالمفسرون غير أكفاء لمعانيهم مثلما قال أفلاطون، لذا قد تكون استجابة المؤلف الأخيرة ليست كاستجابته حينما كتب نصه فليس معنى العمل هو الذي تغير وإنما دلالته بالنسبة لمؤلفه هي التي تغيرت وانطلاقا من هذا يعرف المعنى والدلالة بهذا التعريف:

"It is not the meaning of the text which changes The meaning is that which is represented by a text ; it is what the author meant by his use of a particular sign sequence ؛it is what the signs represent Significance, on the other hand names a relationship between that

[1] فاطمة الزهراء الناصري، **الخلفية الهرمينوطيقية للقراءة المعاصرة للآيات القرآنية**، مرجع سابق، ص 22 .

meaning and the person, or a conception or a situation, or indeed anything imaginable" 1.

المعنى هو الذي يمثل من قبل النص، هو ما يعنيه المؤلف باستعماله كتوال خاص للعلامات هو ما تمثله العلامات أما الدلالة من جهة أخرى هي التي تسمي العلاقة بين المعنى والشخص أو المفهوم أو الوضعية أو بالأحرى شيء خيالي.

لقد ميّز هيرش بين المعنى والدلالة؛ فالمعنى بالنسبة إليه ثابت لا يتغير وهو ما أراد المؤلف قوله من خلال نصه، أما الدلالة فهي متغيرة لأنها مرتبطة بتلقي النص ضمن سياقات مختلفة، فهي التي تضع المعنى في علاقة مع وضعيات مختلفة، أي أن المعنى بالنسبة إليه موجود عند المؤلف وهو الذي يعتبر أساسا لمصداقية التأويل، فمعنى العمل شيء والدلالة التي ينتجها العمل شيء آخر.

فالكتّاب وبمرور الوقت سيستقبلون نصوصهم في سياقات مختلفة فالذي يتغير بالنسبة إليهم ليس هو معنى النص وإنما علاقتهم بهذا النص وحينما يكون العمل في سياق استقباله نكون في الدلالة.

" It is thought that meaning changes, either from time to time, depending on historical circumstances, or from reader to reader, depending on individual psychology .But this is just wrong.

[1] E.D.Hirsch, JR; **Validity in interpretation**; p8 .

The meaning of the text does not change, for the author; what may change is the author's reaction to the text"[1]

يعتقد هيرش بأن المعنى متغير سواء من وقت لآخر تبعا للظروف التاريخية، أو من قارئ لآخر تبعا لنفسية الفرد، لكن هذا مجرد خطأ، فمعنى النص لا يتغير بالنسبة للمؤلف ما قد يتغير هو رد فعل المؤلف تجاه النص.

يؤكد جابر عصفور في أطروحته حول هيرش على أن كتاب **صلاحيات التأويل** قد جاء وبالتأكيد لمواجهة تلك الاندفاعية التأويلية التي تسلم برأيه إلى شيء من غياب المعنى وانعدام التحديد ولهذا وجه عنايته إلى البحث عن الكيفية التي يمكن من خلالها استعادة المعنى الذي قصده المؤلف،هذا التوجه يحد من تفاقم التأويلات وانفتاحها المطلق فالمعنى عبارة عن حدث تاريخي ثابت لا يمكن له أن يتغير مع الزمن، حاله حال التاريخ حينما يكتب فلا يمكن إعادة كتابته، أما الدلالة فهي متغيرة ومن خلال هذا فإن هيرش يميز مثلما قلنا بين المعنى الأصلي الذي قصده الكاتب، وبين الدلالة التي يمكن أن يكتسبها النص لاحقا حينما يتلقاه القارئ، وعلى هذا الأساس يتقرر أن يبقى المعنى ثابتا في مقابل تغير الدلالة. فمسعى هيرش إذن هو التقليص من أفعال القراءة والتأويلات اللاّمتناهية التي يؤديها القارئ من جهة، ومن جهة أخرى فهو يفصح عن قناعته باستحالة الوصول

[1] Validity in Interpretation, Reading Guide to the selection from. E. D. Hirsch's book. P 03.

إلى المعنى الأصلي[1]، وهذا الأخير هو المعنى اللفظي الذي لا يتغير والذي يعتبر معيارا لمصداقية التأويل.

فالقارئ حسب هيرش يستطيع توليد قصد المؤلف وهذا من خلال قابلية توليد المعنى وتعتمد هذه القابلية على إعادة توليد المعنى اللفظي والقدرة على المشاركة فيه.

ومن هذا التمييز بين المعنى والدلالة يتمخض تمييز آخر ألا وهو التمييز بين **التأويل والنقد**.

المطلب الثالث: التمييز بين النقد critique والتأويل interpretation:

بما أن المعنى ثابت والدلالة متغيرة ستصبح مهمة **التأويل** حسب هيرش مرتبطة بإحياء مفهوم قصد المؤلف (المعنى) بوصفه الهدف الرئيس للفهم التأويلي بينما حصر مهمة **النقد** في البحث عن الدلالة، وفي هذه النقطة بالذات انتقد هيرش ديلثاي وغادامير في أنهما أخلطا بين مجال الهيرمينوطيقا (نظرية التفسير) وبين مجال النقد الأدبي[2]، وهنا بالتحديد يتفق هيرش مع **بيتي** في ضرورة أن تركز الهيرمينوطيقا مجال دراستها على معنى النص وصولا إلى تفسير موضوعي لا يتدخل فيه القارئ ليعرض رؤيته على النص[3]، أي أن الهرمينوطيقا هي " ذلك الجهد الفيلولوجي المتواضع الذي يرمي إلى الوقوف على المعنى الذي عناه المؤلف وقصد إليه"[4]، فالتأويل يتعلق بالمعنى، والنقد بالدلالة.

[1] رفيق سليطن، **المعنى و الدلالة نقد أطروحة: هيرش عند جابر عصفور** ، يومية الوحدة ,رقم العدد7150، الاثنين 2009/10/19.

[2] نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، مرجع سابق، ص48.

[3] عبد القادر الرباعي، **تحولات النقد الثقافي**، دار جرير، ط 1، عمان، 2007، ص98.

[4] عادل مصطفى، **فهم الفهم**، مرجع سابق، ص181- 182.

لقد سعى هيرش جاهدا إلى إقامة نظرية موضوعية في التفسير حاله حال **شلايرماخر Schleirmacher و إيميليو بتي Emilio Betti** و**بول ريكور Paul Ricoeur** وهذا على عكس **هانز جورج غادامير Hans-Georg Gadamer** الذي نادى بعدم الموضوعية في التفسير، فهيرش يواصل في كتابه تلك التقاليد الهرمينوطيقية، المنهجية التي تصبو إلى وضع تأويلات موضوعية للنصوص، فهو ينطلق من تأويلية **غادامير** و**مارتن هايدغر Martin Heidegger** ويعتبر أن إلحاحهم على فكرة "أن المعنى تاريخي دوما يفتح الباب على نسبية **Relativisme** كاملة"[1]، أي إن العمل الأدبي قد يعني اليوم معنى وغدا معنى آخر... وهذه النسبية هي التي تخيف هيرش وتزعزع ثقته، وحتى يحد من المخلفات السلبية لهذه النسبية نجده يعود دائما إلى **هوسرل** ويحاول أن يبين بأن "المعنى ثابت لا يقبل التغير لأنه الفعل القصدي لفرد ما عند لحظة محددة من الزمن"[2].

فمعنى اللغة إذن هو شأن اجتماعي لأن اللغة قبل أن تنتمي إليّ فهي في الواقع تنتمي إلى مجتمعي، وهذه الفكرة هي التي أسس لها هايدغر ودعا إليها غادامير في كتابه الحقيقة والمنهج، فالمعنى الأدبي لا تستنفده قطعا مقاصد مؤلفه بالنسبة إلى غادامير وكلما انتقل النص الأدبي من سياق تاريخي أو ثقافي إلى آخر أصبح بالإمكان أن تغربل منه معاني متعددة وجديدة لم تخطر على بال مؤلف النص أو حتى قراءه المعاصرين... وهذه الفكرة يعترف بها هيرش بشكل ما غير أنه يقصيها إلى ميدان **الدلالة**، وعدم الثبات هذا هو بالنسبة لغادامير جزء لا يتجزأ "من الطابع الحقيقي للعمل ذاته، فكل

[1] تيري إيغلتون، **نظرية الأدب**، تر:ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ص 126.

[2] تيري إيغلتون، **نظرية الأدب**، مرجع سابق، ص126.

تأويل مرتبط بوضعية ما وتشكله وتحده المعايير النسبية تاريخيا في ثقافة محددة، فلا مجال لمعرفة النص الأدبي ((كما هو))، وهذه ((الشكية)) هي التي تستفز هيرش وتثير أعصابه في التأويلية الهايدغرية والتي يشن ضدها معركته الدفاعية"[1] ومن ثم فإن هيرش يصنف ضمن مناصري مفهوم **التحيز** "الذي مفاده أن كل نص أدبي هو كل متكامل، وأن من المنطقي أن يكون كذلك: فوحدة العمل تكمن في قصد المؤلف الذي يعم العمل برمته"[2].

"**Banishing the author**: Hirsch says it's common sense that a text means what the author means by it. It's common sense, but lots of people don't believe it anymore. He's referring to writers like T.S. Eliot and Ezra Pound, to Heidegger and Jung, and to the American philosophers Beardsley and Wimsatt.

Hirsch proposes not to banish the author. Rather, the author is the authority on what the text means, You don't need to banish the author in order to pay close attention to his or her text .In fact, by banishing the author theorists have introduced the critic; somebody must be the final authority on what a text means. If you want the text to have a determinate meaning, it will have to be the meaning that the author intended." [3]

[1] تيري إيغلتون، **نظرية الأدب**، مرجع سابق، ص126.

[2] المرجع نفسه، ص131 .

[3] Validity in Interpretation, Reading Guide to the selection from. E. D. Hirsch's book. pp 2-3.

مما هو متفق عليه حسب قول هيرش بأن النص يعني ما يعنيه المؤلف ولكن الكثير من الناس لا يعتقدون ذلك بعد الآن وهو يشير إلى مجموعة من الكتاب أمثال ت. س. إليوت وإيزرا بوند وصولا إلى هيدغر ويونغ والفيلسوفين الأمريكيين بيردسلي وومسات، فهيرش لا يقتنع بفكرة إبعاد المؤلف بل المؤلف هو صاحب السلطة على ما يعنيه النص، فأنت لا تحتاج إلى إبعاد المؤلف من أجل إلقاء الضوء على نصه وفي الحقيقة من خلال إبعاد الكاتب قد قدم المنظرون الناقد، فيجب أن يكون لشخص ما السلطة النهائية على ما يعنيه النص، إذا كنت ترغب أن يكون للنص معنى محدد فيجب عليه أن يكون ما قصده مؤلفه.

وعليه يمكن القول بأن هيرش قد اعتبر قصد المؤلف معيارا لمصداقية التأويل بالرغم من صعوبة تحديده، فالمعنى يوجد عند المؤلف وقد جاء بهذه الفكرة ليحدّ من كثرة المعاني المتدفقة، فالمؤلف حينما أبعدته الممارسة النقدية الأخرى في عملية بناء المعنى كانت بهذا قد نفت المصداقية في التأويل.

يهدف هيرش من خلال أعماله إلى تطوير نموذج للمعنى يحاول أن يجمع فيه بين الفعل الخاص والبنية العامة بحيث لا يمكن الفصل بينهما، والهدف من هذا هو إعادة تثبيت معنى المؤلف على أساس أنه مبدأ معياري يستند عليه الجهد الجماعي للتأويل ويصل هيرش إلى ذلك الهدف عن طريق إعادة تحديد المعنى الفردي، ومن بعده المعنى التجريبي وهذا على أساس أنه أمر مشترك بين الذوات، وقد سعى هيرش من خلال هذا الطرح إلى تصحيح الذاتية التي انتشرت نتيجة للنظريات التي تعتمد على علم النفس، وبالتالي عاد إلى القصدية ليجد فيها حجته فهو يرى بأن "تسلسل

الكلمات لا يعني شيئا إلا إذا أراد الشخص أن يعني بها شيئا أو يفهم منها شيئا (...) وأفضل معيار منطقي هو الفعل الأصل الذي أراد به المؤلف معنى محددا، فيصبح هدف هيرش الإيضاح أن البنية المشتركة المرتبطة بذلك الفعل يمكن استعادتها عن طريق برنامج تفسيري، وتتطلب الخطوة الضرورية الأولى البرهنة على أن الفعل التاريخي الفريد يمكن أن يكون له نظيره البنيوي وهو معنى ثابت مطابق للذات يمكن استنساخه"[1].

إن لجوهر المعنى حسب هيرش سمة بين الذوات ولهذا فإن المعاني المحددة التي يقصدها المؤلف تعتبر أصنافا مشتركة وتأخذ هذه المعاني سمتها الخاصة الثابتة من فعل ذلك المؤلف الذي ولدها، ولهذا فمقولة المعنى المشترك على أنه الإمكانيات نفسها تعتبر أساس ولب حديث هيرش وأصوب تمثيل لها هي فكرة النمط، وفكرة النمط هذه تقوم بوظيفة حلقة الوصل بين المعنى الحاضر والمعنى الماضي والمعنى عند المؤوّل والمعنى عند المؤلف وبالتالي فهي "مجموعة عليا من إمكانيات المعنى تكسب عن طريق التعلم ويشترك فيها أعضاء ثقافة معينة ولها حدود تبين ما يعود إليها وما يقع خارجها"[2].

فالقول بصحة تأويل معين يتطلب أن نقرر هل أن المعنى الذي يقصده المرء يمكن اعتباره تضمنا لمعنى المؤلف فعلاقة "المعنى بتضمنه (أو علاقة النمط بصفاته) علاقة متبادلة بين الطرفين بحيث يمكن إعادة توليد الكل من الأجزاء ... وسمة المعنى الكامل أنه يحتفظ بتكامله وكليته حتى إن لم ينطق بجميع تضمناته ...فإذا أخذنا المثلث القائم الزاوية مثالا للنمط، فإن نظرية فيثاغورس تكون جزءا من

[1] وليم راي، **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، تر:يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، ط1، بغداد، 1987، ص 104 .
[2] المرجع نفسه، ص 105 .

المعنى عندنا من حيث أن بقية الناس يشاركون في المعرفة التي عندنا لأنها تصح على جميع المثلثات القائمة الزاوية وكما أن معرفتنا أن المثلث يلائم نظرية فيثاغورس تسمح لنا باستنتاج بقية مميزات نمط المثلث القائم الزاوية"[1] فالمعنى الكامل إذن ليس مجموعة من الأجزاء فقط، وإنما هو مبدأ لتوليد الأجزاء أيضا، ومن ثم فإذا تعلم قارئ ما، صفات النمط سيستطيع وبالتأكيد أن يولد الخصائص والمميزات من دون أن تقدم له علنا وصراحة فيكفي إذن أن يعطى دليلا حاسما لهذا القارئ يشير إلى النمط الذي يراد توليده.

المطلب الرابع: تحديد المعنى عند إريك دونالد هيرش

"How can we know what an author meant? Especially if it's someone from many years ago. The thoughts of the author aren't available to us.

Hirsch responds: of course we can't know for certain what the author meant. But we can very often make a well educated guess; and that is almost always good enough. In any case, as with most human affairs, it's the best we can do" [2].

[1] وليم راي، **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، مرجع سابق، ص 106.

[2] Validity in Interpretation, Reading Guide to the selection from. E. D. Hirsch's book .P 7 .

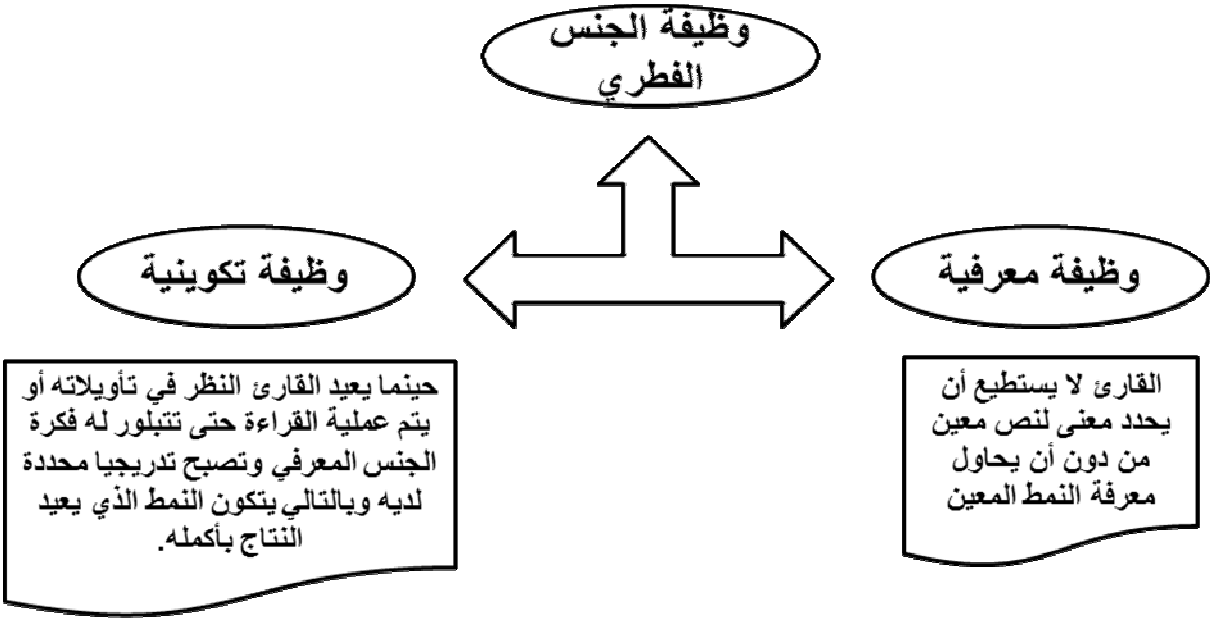
كيف يمكن أن نعرف ما يعني المؤلف؟ خصوصا إن كان المؤلف من الماضي، فأفكار الكاتب لا تتوفر لنا.

يجيب هيرش: طبعا لا يمكننا أن نعرف على وجه اليقين ما يعنيه المؤلف، لكن يمكننا في كثير من الأحيان تقديم تخمين علمي وهذا في معظم الأحيان جيد بما فيه الكفاية، وهذا أفضل ما يمكننا فعله كما هو الحال مع معظم الشؤون الإنسانية.

يعتمد في عملية تحديد المعنى على الخبرة السابقة التي يكتسبها ويتعلمها القارئ، وكذلك الجنس الفطري للنتاج أي المبدأ "الذي يساعدنا في توليد النمط من سمة من سماته والمعنى الكلي من المعنى الجزئي ينظم إعادة معرفتنا للمعنى الشامل للمؤلف"[1] أي أن كل نتاج له جنس فطري خاص به. وبعد الانتهاء من النتاج سيحل المعنى الخاص لهذا النتاج محل الجنس الفطري الذي دلّنا طيلة فترة القراءة، ويتجلى المعنى الخاص هذا حينما تتحقق تلك التوقعات العامة بشكل معين وبتعاقب وتتابع خاص للكلمات، ولهذا يرى هيرش بأننا يمكن أن نركب المعنى الإجمالي من خلال إعادة تركيب المعاني الجزئية التي يحدد لنا شكلها.

[1] وليم راي، **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، مرجع سابق، ص 106.

وهذا المخطط يوضح لنا ذلك:



فهيرش يحاول أن يؤكد لنا بأن القارئ الخبير هو الذي يمتلك الحظ في استرجاع معنى المؤلف وهذا على عكس القارئ المبتدئ الذي سيبتعد بالتأكيد عن المعنى.

وفي الأخير يمكننا أن نقول بأن النص بالنسبة لهيرش موضوع قصدي لا يكون إلا بوجود فاعل يمتلك هذا القصد وهذا الأخير هو مؤلفه، فمعنى النص مرتبط بمعرفة قصد مؤلف هذا النص لأنه هو الفاعل الأساس ويوضع القارئ هنا جانبا لأن المعنى عند هيرش مرتبط بذاتية المؤلف وفرديته الخاصة وليس بذاتية القارئ، وهذا لأن النص يجسد الحياة مثلما تتمظهر في ذهن المؤلف وبالتالي سيتمركز المعنى في النص إلى الأبد لأنه تجسيد للصورة التي يحملها المؤلف في ذهنه وقت كتابة النص فمصداقية التأويل عنده مرتبطة بالبحث عما قصده المؤلف.

فطروحات هيرش تقوم على أساس موضوعي هدفها التفريق بين التأويلات الصحيحة والتأويلات السيئة، فكلما اقترب القارئ من مقاصد المؤلف وتقاطع معه كان التأويل أكثر صحة وكلما ابتعد عنه كان خاطئا أي أن عملية بناء المعنى قائمة على فهم قصد المؤلف.

- دافع هيرش بقوة عن مفهوم إعادة البناء السيكولوجي للتجربة الشعورية للمؤلف وقد اعتبر هذا الهدف الأساسي في العملية التأويلية، فهو يدافع عن قصد المؤلف، ويرفض المناهج التي تنادي بعزل النص عن مؤلفه.

- لقد استعان هيرش بقصد المؤلف بهدف بلورة أفق النص عن طريق إقصاء كل ما لا يتلاءم مع هذا الأفق، وهنا تتضح لنا محاولة هيرش في إبعاد القارئ عن خطر الوقوع في سوء التأويل.

- اقترح هيرش خاصيتين يتمكن القارئ من خلالها الوصول إلى المعنى النصي؛ **إمكانية التوالد وإمكانية التعيين**.

- لقد ميّز هيرش بين المعنى والدلالة؛ **فالمعنى** ثابت لا يتغير وهو ما أراد المؤلف قوله، أما **الدلالة** فمتغيرة لأنها مرتبطة بفعل القراءة الذي يتم في سياقات مختلفة، ومن هذا التمييز جاء تمييز آخر يفصل بين **التأويل والنقد**؛ فالتأويل يتعلق بالمعنى، والنقد بالدلالة.

- يصنف هيرش ضمن مناصري مفهوم **التحيز** الذي ينص على أن النص الأدبي هو كل متكامل، وأنه من المنطقي أن يكون كذلك على اعتبار أن وحدة العمل تكمن في قصد المؤلف الذي يشمل كل النص.

- لقد حاول هيرش في طرحه هذا أن يقيم نظرية موضوعية في التفسير، فهو يواصل في كتابه تلك التقاليد الهرمينوطيقية المنهجية التي تسعى إلى وضع تأويلات موضوعية للنصوص.

- يقر هيرش بإمكانية تركيب المعنى الإجمالي من خلال إعادة تركيب المعاني الجزئية التي يحدد لنا شكلها.

المبحث الثاني: القراء صنّاع المعاني عند ستانلي فيش Stanley Fish

يعتبر **ستانلي فيش** من بين أهم أقطاب المدرسة الأمريكية، وتنصب جل جهوده تقريبا في محور واحد مع مدرسة النقد الجديد التي تهمل قصد المؤلف ولا تؤمن بالتأويل التاريخي، فليس من الضروري توفر السياق الأصلي من أجل امتلاك المعنى وحيازته، أي إنه يؤمن بانعزال القارئ عن عوالم ثقافات الماضي لأنه منفصل عن هذا العالم تماما، فالقارئ يرتبط بعالم مختلف عن عالم المؤلف، ألا وهو عالم الجماعة المفسرة التي ينتمي إليها.

لقد مر فكر **ستانلي فيش** بمرحلتين أساسيتين:

***المرحلة الأولى:** جسدت اهتمامه بتجربة القارئ مع النص، أي بكيفية قراءته للنص.

***المرحلة الثانية:** تحول فيها إلى التركيز على السياق الذي يقرأ فيه القارئ النص[1].

وكان في هذه الأخيرة أكثر نضجا فقد وضع ضابطا مهما يحمي القارئ من الوقوع في الفوضى خلال عملية بناءه للمعنى وبالتالي فهو يبعده عن فوضى القراءة وهذا الضابط يسمى حسب فيش **بالجماعة المفسرة Interpretive Community**

المطلب الأول: بناء المعنى انطلاقا من الجماعة المفسرة

إن القارئ الذي كتب عنه فيش هو الذي "يقرأ النص ويعيد كتابته في ضوء إستراتيجية القراءة التي يجيء بها إلى النص"[2] وهذه الإستراتيجية ليست فردية بل هي جماعية أي هي الجماعة المفسرة التي ينتمي إليها هذا القارئ ومن خلالها يفسر النصوص، ويمكن للقارئ الواحد أن ينتمي إلى أكثر من جماعة مفسرة في شتى مراحل حياته، إلا أنه في لحظة بنائه لمعنى نص ما، سيعتمد على إستراتيجية الجماعة التي ينتمي إليها في تلك اللحظة ولهذا يمكن أن تتغير قراءته لهذا النص بتغير انتماءاته للجماعات المفسرة، فبناء المعنى يتم انطلاقا من ذلك الانتماء وهذا هو سبب تغير معنى النص الواحد بالنسبة للقارئ، فهذا التغير في تفسير معاني النصوص هو تغير محكوم بضوابط أي إن

[1] عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية**، "عالم المعرفة"، العدد 232، ص 287.
[2] المرجع نفسه، ص 288.

القارئ ليس حرا "طليق اليد تماما في استخدام أي إستراتيجية قراءة تحلو له فالقارئ ينتمي إلى جماعة تفسير معينة تقرأ له النصوص"[1] أي أنها توفر للقارئ أدوات القراءة والتفسير والتحليل حتى تمكنه من الوصول إلى بناء معنى النص وهذا ما يفسر وصول "عدد من القراء الذين ينتمون إلى نفس جماعة التفسير ويشتركون في نفس الحقائق ونفس العادات"[2] إلى نفس المعنى فهم يقبلون إلى النص بنفس الأفق، فالقارئ حسب فيش مضبوط بقواعد تحددها له جماعة التفسير كونها تحدد له أفقه.

وفي هذا الصدد يطرح فيش مجموعة من الأسئلة تقودنا إلى مفهومه عن الجماعة المفسرة وفيها يقول:

- لم ينبغي أن يتفق قارئان أو أكثر دائما ؟

- لم ينبغي أن تحدث دائما اختلافات منتظمة (مألوفة) في سيرة قارئ واحد؟

- ما تفسير ثبات التفسير (على الأقل بين مجموعات محددة في أوقات محددة) ؟

- ما تفسير تنوع التفسير إن لم يكن ثبات النصوص وتغيرها؟ [3]

ثم يرد على هذه التساؤلات بفكرة متضمنة في مناقشته حول فكرة الجماعات التفسيرية وفيها يرى بأن الجماعات التفسيرية تنشأ "من أولئك الذين يشتركون في استراتيجيات تفسيرية لا للقراءة

[1] عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية**، مرجع سابق، ص 288.

[2] المرجع نفسه، ص 288 .

[3] ك.م.نيوتن، **نظرية الأدب في القرن العشرين**، تر :عيسى علي العاكوب، عين للدراسات و البحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1 ، 1996، ص 250 .

(بالمعنى الاصطلاحي) بل لكتابة النصوص لإنشاء خاصياتها وتحديد مقاصدها"[1] والاستراتيجيات هذه توجد قبل عملية القراءة فإذا كان تفسير النص الواحد ثابتا عند مجموعة من القراء يمكننا أن نقول حسب فيش أن هؤلاء القراء ينتمون إلى جماعة تفسيرية واحدة كما أن اختلاف تفسيراتهم لنص واحد يقودنا حسب رأيه إلى الجزم بأن هؤلاء القرّاء ينتمون إلى جماعات تفسيرية مختلفة.

إن الثبات في التفسيرات إذن لا يعني الثبات في النصوص، بل يعني الثبات في بنية الجماعات التفسيرية و"طبيعي أن هذا الثبات يكون دائما مؤقتا (خلافا لثبات النص الطويل الأمد والسرمدي) وتنمو الجماعات التفسيرية سريعا ثم تذبل، وينتقل الأفراد من واحدة إلى أخرى"[2] أي أن القارئ ينتقل في حياته من مجموعة تفسيرية إلى أخرى ويظهر هذا من خلال تغير تفسيراته للنص الواحد.

ونستأنس هنا بعبد العزيز حمودة الذي يبيّن لنا شرح فيش لكيفية تعامل جماعات التفسير قائلا: "إن المفسرين يقيدهم وعيهم بما يمكن لهم عمله وما لا يمكن، وما يعقل قوله وما لا يعقل، وما يمكن سماعه وما لا يمكن كشهادة في مشروع معين، وفي حدود تلك القيود فقط يستطيعون ويدفعون الآخرين لاستطاعة رؤية شكل الوثائق التي يلتزمون بتفسيرها"[3]، فالإطار المرجعي للجماعة التي ينتمي إليها المتلقي هو الذي يحدد له ما يمكن أن يقوله أو لا يقوله في تأويل النصوص.

[1] المرجع نفسه، ص 250.

[2] ك.م.نيوتن، **نظرية الأدب في القرن العشرين**، مرجع سابق، ص 250 .

[3] عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة**، مرجع سابق، ص 288 .

فالقارئ إذن مضبوط بالجماعة التي ينتمي إليها، وهذه الجماعة المفسرة هي التي تقرأ له النصوص فتوفر له أدوات التفسير والقراءة والتحليل...

إن القارئ حسب **فيش** لا يبدأ القراءة وهو صفحة بيضاء وإنما سيقرأ النص وهو منطو على قبليات قرائية، يسميها **فيش** (استراتيجيات التأويل) وهذه الاستراتيجيات لا توضع موضع التنفيذ بعد القراءة، بل هي هيكل القراءة وهي تمنح النصوص أشكالها وتصنيفها أكثر من كونها تنشأ عنها كما هو مفترض غالبا، ونستنتج من هذا أن النص ينتج في سياق محدد وبقصدية معينة إلا أنه حسب فيش يهاجر ليتفاعل مع سياقات أخرى أي مع قراء مختلفين فيؤوّل كل واحد منهم هذا النص بحسب مقاصده وغاياته وعالمه التاريخي الخاص الذي لا ينفك عن الجماعة المفسرة التي ينتمي إليها. ولهذا فهو يرى بأن" الأقوال ينبغي أن تعد أمثلة للسلوك الهادف عند الإنسان، أي إنها لا تشير إلى حالات العالم الواقعي بل إلى الالتزامات ومواقف أولئك الذين ينتجون هذه الأقوال في سياق ظروف معينة، وبعبارة أخرى أن المعنى إذا انعدم الدافع السياقي له أصبح انحرافا نظريا، إذ أن النصوص لا صفات لها، بل تأخذ هذه الصفات من اللذين يستخدمونها"[1].

يمكن للقارئ إذن أن ينتمي إلى أكثر من جماعة مفسرة واحدة في مراحل حياته المختلفة وهذا لأنه يرى بأن القارئ يؤوّل النص في لحظة محددة من خلال إستراتيجية الجماعة المفسرة التي ينتمي إليها في لحظة التأويل.

[1] وليم راي، **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، مرجع سابق، ص 181.

يحاول فيش أن يبرهن في مقاله المعنون **بالأدب في القارئ: الأسلوبية الانفعالية** – والذي نشره سنة1970– على أن الانقسام الثنائي إلى ذات Sujet وموضوع objet ينحل حتما لأنه ليس هناك ذوات صرفة، ولا موضوعات صرفة، فالموضوع (النص الأدبي) هو دائما بناء تقوم به الذات (القارئ) أو بعبارة أخرى مجموعة من الذوات أو كما يسميه فيش **الجماعة المفسرة**.[1]، فالمعنى انطلاقا من هذا الاعتبار لا يمكن أن يكون موضوعيا لأنه حصيلة وجهة نظر معينة ولا يمكن أن يكون ذاتيا لأن وجهة النظر هذه إنما هي دائما اجتماعية أو تقليدية، بل يستطيع القارئ القول بناء على المنطق نفسه أن المعنى ذاتي وموضوعي في الوقت نفسه فهو ذاتي لأنه يلازم وجهة نظر معينة وهو بذلك ليس عاما وهذا المعنى موضوعي لأن وجهة النظر التي يولدها عامة وتقليدية وليست فردية.[2]

وقد أكد بصورة واضحة على عدم موضوعية النص لأنها وهم خطير يجب أن لا نأخذ به على اعتبار أن هذه "الموضوعية مقنعة على المستوى المادي وهذا الوهم هو أحد أوهام الكفاية الذاتية والاكتمال"[3] أي أن النص لا يكتفي بذاته بل يحتاج إلى قارئ يستجيب له، وهذا ينفي تلك

[1] ك.م نيوتن، **نظرية الأدب في القرن العشرين**، مرجع سابق، ص 556 .

[2] وليم راي، **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، مرجع سابق، ص 186-187.

[3] ستانلي فيش، **الأدب في القارئ: الاسلوبية العاطفية**، ضمن كتاب: **نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنوية**، تحرير: جين ب. تومبكنز، تر: حسن ناظم، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط.، د.ب.، 1999، ص 160.

الموضوعية النصية التي آمن بها رواد النقد الجديد وكل من نادى بانعزال النص عن العوالم الأخرى وحصره للمعنى.

لقد تطور موقف فيش تطورا كبيرا في مقاله هذا **– الأدب في القارئ: الأسلوبية الانفعالية –** لأنه ركز فيه على الطبيعة الزمنية لعملية القراءة وأكد على أن معنى النص الأدبي لا يمكن أن يفصل عن تجربة القارئ، فمعنى النص الأدبي خاضع لتجربة القارئ، فيكون توقع القارئ للمعنى مكيفا على نحو متواصل فينتج المعنى من مسح كلي للقراءة وهو باقتراحه الأسلوبية الانفعالية يقرّر حقيقة النص وتفسيره من طرف القارئ الذي يعطي للنص قراءات مفتوحة ومتعدّدة الدلالات عبر عملية توليدية للمعنى، ومن ثم فالقارئ هو المصدر المهم الأساسي والنهائي للمعنى والتاريخ الأدبي، بحيث تتكون لدى القارئ تجربة معرفة دلالية ولسانية صرفة وتركيبة يتعرف بفضلها إلى تأليف المعاني وانسجامها داخل النص الأدبي[1]، وانطلاقا من هذا فهو يرفض تلك الفكرة التي طغت على الساحة النقدية والتي تنص على أن عملية بناء المعنى تتم بالعودة إلى المؤلف وظروف إنتاج النص ولهذا انتقد الأمريكي **إريك دونالد هيرش** كثيرا في هذا المقال وحاول توضيح فكرته التي يرى فيها بأن الاعتماد على قصد المؤلف شيء ناقص حيث يتجاهل جانبا مهما من التأويل، ومن هنا فإن النص لا يضيف شيئا لعملية التأويل حسب فيش، أي أنه يعتمد على ما يجلبه القارئ إليه فهو ينقل مسؤولية التفسير مباشرة إلى القارئ ويؤكد بأنه ليست هنالك إشارات نصية أو بنيات ذاتية مشتركة خارج نطاق

[1] ك.م.نيوتن، **نظرية الأدب في القرن العشرين**، مرجع سابق، ص 553-354.

الأعراف التي سبق أن اتفقت بشأنها الجماعة المفسرة ففيش يمثل أفضل تصوير للاتجاه النظري المضاد للنصية[1].

ولهذا فهو ينفي تلك العلاقة الموجودة بين معنى نص ما وما تعنيه كلماته لأن "المعلومات التي ينقلها القول _ أي رسالته_ هي مكون للمعنى ولكن بالتأكيد يجب أن لا يعد معادلا له، فتجربة قول ما- التجربة بأسرها وليس ما يمكن أن يقال عنها بما في ذلك ما يمكن أن أقوله أنا- هي معنى هذا القول"[2]، فالمعنى لا ينحصر في بنية النص، لأنه مقترن بالقراء الذين يستجيبون له، ومن هذا المنطلق أكد فيش وبإسرار على أن مكان المعنى "هو ذهن القارئ وليس الصفحة المطبوعة أو الفضاء القائم بين دفتي الكتاب"[3] وهذا ينفي فكرة ارتباط المعنى بالمؤلف الذي يكتب النص، أو حتى بالنص في حد ذاته.

وفي هذه النقطة بالذات انتقد فيش نظرية إيزر وخاصة في مقاله (لماذا لا يخاف أي أحد من فولفكانك إيزر؟ 1981 مع أنه يعترف بالأثر الكبير الذي تركه إيزر في الساحة النقدية الحديثة ويختلف معه في أن إيزر يعتقد بأن شيئا محددا يعطى في النص، بينما يجزم الثاني بعدم وجود أي شيء محدد في النص لأن القارئ هي الذي يزود النص بكل شيء[4].

---

[1] روبرت هوليب، **نظرية التلقي مقدمة نقدية**، مرجع سابق، ص 330.

[2] ستانلي فيش، **الأدب في القارئ: الاسلوبية العاطفية**، ضمن كتاب: **نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنوية**، تحرير: جين ب. تومبكنز، تر: حسن ناظم، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط.، د.ب.، 1999، ص 152.

[3] ستانلي فيش، **الأدب في القارئ: الاسلوبية العاطفية**، ضمن كتاب: **نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنوية**، تحرير: جين ب. تومبكنز، تر: حسن ناظم، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط.، د.ب.، 1999، ص 158.

[4] الجيلالي الكدية، **تأويل النص الأدبي :نظريات ومناقشة**، مرجع سابق، ص 38-39.

المطلب الثاني: التأسيس لمفهوم المعنى كحدث meaning as event:

يرى فيش بأن القارئ يتأثر ويتجاوب مع مكونات النص، وهذا التجاوب يحدث تغييرا وتأثيرا داخل ذهن هذا القارئ، ولهذا فهو يصف فعل القراءة بالحدث أو بما يسميه المعنى كحدث **meaning as event** وهذه الخاصية في نظرية فيش هي الأكثر إثارة للجدل لأنه يرى بأن المعنى يخضع لمبدأ المحايثة لكن ليس في النص بل في القارئ أو الجماعة المفسرة[1]، وانطلاقا من هذا نجده من معارضين آراء النقاد الذين يؤمنون باستقلالية النص عن كل الظروف المحيطة به لأنهم يرون بأن النص وحده كاف للوصول بنا إلى بناء معناه ومن هؤلاء نجد الناقدين **بيردزلي وومسات،** وقد انتقد موقفهما اتجاه دور القارئ في مقالهما المغالطة القصدية مؤكدا على أن موضوعية النص الأدبي ما هي إلا وهم وهذا الوهم "خطير لأنه مقنع بصفته شيئا ماديا، إنه وهم الاكتفاء بالذات والكمال"[2] وكبديل لهذا يقترح فيش تحويل المعنى من دائرة النص إلى دائرة القارئ وتجربته، فالقارئ حسب فيش يتأثر ويتجاوب مع مكونات النص وهذا التجاوب يحدث تغييرا داخل ذهنه أي أن "الميزة الكبيرة للفن الحركي تمكن في كونها ترغمك على إدراكه كشيء يتغير وبالتالي فهو ليس شيئا تماما كما يرغمك أيضا على إدراك نفسك تتغير بالمقابل، لا يسمح الفن الحركي لنفسه بتأويل جامد لأنه لا يقبل الجمود كما أنه لا يسمح لك بأن تبقى جامدا أنت كذلك."[3]

---

[1] كريس لانغ، **استجابة القارئ لستانلي فيش**، تر: معين جعفر محمد، "الحوار المتمدن"، العدد 3738-2012 .

[2] الجيلالي الكدية، **من قضايا التلقي والتأويل** ، مرجع سابق، ص 38 .

[3] المرجع نفسه، ص38-39.

فالنص الذي اعتبره النقاد الجدد نسقا مستقلا بذاته أصبح حدثا أو شيئا يحدث للقارئ وبمساهمة القارئ.وهذه الفكرة اعتمدها فيش في طرحه النقدي.. ولهذا فالجملة صارت لا تعني أي شيء على الإطلاق، ولا تعني الشيء نفسه دائما وإنما أصبحت مرتبطة بالمعنى الذي يضفيه عليها السياق والظرف الذي نطقت فيه.[1]

المطلب الثالث: القارئ الخبير عند ستانلي فيش [2] the informed reader :

هو ذلك القارئ الذي لا يهتم بالمتوسط الإحصائي لردود فعل القراء أكثر مما يهتم بوصف معالجة النص من طرف القارئ، "هو ليس شيئا مجردا، ولا قارئا حقيقيا حيا، لكنه هجين، أي أنه قارئ حقيقي (أنا) الذي يعمل كل ما في استطاعته ليجعل نفسه مخبرا"[3] ويشترط فيش في هذا القارئ مجموعة من الشروط الضرورية وهي:

– **الكفاءة اللغوية:** أن يكون متكلما كفء باللغة التي كتب بها نصه.

– **المعرفة:** أن يكون متمكنا من المعرفة الدلالية كتلك المعرفة التي يستحضرها المستمع الناضج عند مهمة الفهم وهذا يحوي المعرفة أي الخبرة بوصفها شيئا منتجا ومفهما معا لتلك الأوضاع المعجمية واللهجات الفرعية المهيمنة.

[1] وليم راي، **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، مرجع سابق، ص184.

[2] لقد ترجم هذا المصطلح بعدة ترجمات منها **القارئ المطلع** عند عبد الكريم شرفي، **والقارئ العليم** عند صبحي حديدي،و **القارئ المخبر** عند عبد العزيز طليمات...

[3] فولفغانغ ايزر، **فعل القراءة :نظرية التجاوب**، تر : حميد لحمداني الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس،1987، ص 25-26.

- **المعرفة الدلالية:** أن يتوفر على المعرفة الدلالية التي تجعل مستمعا ما يتوصل إلى النضج قادرا على الفهم.

- **الكفاءة الأدبية:** توفر الكفاءة الأدبية فالدور الذي يؤديه هذا القارئ من خلال استعراض كفاءته للوصول إلى النواة اللسانية هو دور يختزل الفهم إلى عملية تحويلات البنية السطحية كعودة ثانية إلى البنية العميقة.[1]

هذا هو القارئ الذي يستطيع بناء معنى النص ففيش يفترض وجود قارئ خبير يمتلك كفاءة أدبية، وبالتالي فهو يؤكد على ذلك القارئ الفعّال والنشيط.

تنتقد إليزابيث فروند ستانلي فيش انطلاقا من تحليلاتها لأفكاره إذ ترى بأن نظريته قائمة على درجة كبيرة من التناقض وهذا لأن نظريته " مبنية على ادعاءين مختلفين ومتعارضين؛ من جهة تفترض نظرية فيش وجود قارئ ذي فكر واع وقادر ومسؤول وهو العامل الأساسي في إنتاج المعنى ومن جهة أخرى، فإن هذا القارئ نفسه هو نتيجة معايير محددة لها وجود سابق وهكذا فالقارئ لا ينتج إلا تلك المعاني التي هو مبرمج لإنتاجها حسب كفاءته أو كما يملأها مؤلف النص"[2].

وكحوصلة لما سبق يمكننا أن نقول بأن فيش يؤمن بتغير القراءات بالنسبة للنص الواحد، وهذا تماشيا مع تغير الجماعات المفسرة التي ينتمي إليها القارئ الواحد، فالمعنى حسب فيش قابل للتغير

[1] ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، دار الشروق والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص 187. و **فعل القراءة**، مرجع سابق، ص 25-26.

[2] الجيلالي الكدية، **من قضايا التلقي والتأويل** ، مرجع سابق، ص 38-39 .

وهذا الطرح يجعلنا نجزم بأن فيش يقود القارئ نحو نوع من الموضوعية من خلال هذا الضابط الذي يجعل عملية بناء المعنى تبتعد عن الذاتية على اعتبار أن القارئ الذي يقوم بعملية هذا البناء لا ينطلق أبدا من الفردانية وإنما سينطلق حتما من الجماعة المفسرة التي ينتمي إليها، فتأويل النصوص إذن مرتبط بهذا الضابط، وبالتالي فالقارئ لا يملك الحرية التامة في استخدام الاستراتيجيات التي يريد، وإنما هو ملزم بالجماعات التفسيرية التي ينتمي إليها، وهذه الأخيرة هي التي تملي عليه الآليات المناسبة لقراءة النصوص، ففكرة المعنى وارتباطه بمقاصد المؤلف هي فكرة مرفوضة تماما عند ستانلي فيش، لأن المعنى عنده مرتبط بالقارئ ولهذا فهو من أكبر رواد نقد استجابَة القارئ، فالمعنى موجود عند القارئ الذي يستند على السياق الذي يحيط به والذي يشكل الجماعة التفسيرية التي تبني واقع النص، فالمعاني نسبية وغير نهائية كونها تصدر عن جماعات تفسيرية مختلفة.

- تصب جهود **ستانلي فيش** في محور واحد مع مدرسة النقد الجديد التي تهمل قصد المؤلف ولا تؤمن بالتأويل التاريخي فالقارئ عنده لا يرتبط بالمؤلف، بل يرتبط بالجماعة المفسرة التي ينتمي إليها.

- لقد وضع فيش ضابطا مهما يحمي القارئ من الوقوع في الفوضى خلال عملية بنائه للمعنى وهذا الضابط يسمى **بالجماعة المفسرة Interpretive Community**.

- يتم بناء المعنى انطلاقا من انتماءات القارئ **للجماعات المفسرة** وهذا هو سبب تغير معنى النص الواحد بالنسبة للقارئ الواحد؛ فهذا التغير محكوم بتغير انتماءات القارئ، على اعتبار أن الجماعة المفسرة هي التي توفر للقارئ أدوات القراءة والتفسير والتحليل حتى تمكنه من الوصول إلى

بناء معنى النص ومن هذا المنطلق يفسر فيش سبب وصول مجموعة من القراء إلى نفس المعنى كونهم ينتمون إلى جماعة تفسيرية واحدة .

- إن الثبات في التفسيرات حسب فيش لا يعني الثبات في النصوص، بل يعني الثبات في بنية الجماعات المفسرة، وقد ينتقل القارئ في حياته من مجموعة تفسيرية إلى أخرى فيظهر هذا من خلال تغير تفسيراته للنص الواحد.

- إن المعنى من منظور فيش لا يمكن أن يكون موضوعيا لأنه حصيلة وجهة نظر معينة ولا يمكن أن يكون ذاتيا لأن وجهة النظر هذه إنما هي دائما اجتماعية أو تقليدية، فهو ذاتي وموضوعي في الوقت نفسه؛ فموضوعي لأنه ينطلق من وجهة نظر عامة وليست فردية، وذاتي لأنه ينطلق من وجهة نظر معينة.

- لا يكتفي النص بذاته بل يحتاج إلى قارئ يستجيب له، فمعنى النص الأدبي خاضع لتجربة القارئ.

- يرفض فيش الرأي الذي ينص بأن عملية بناء المعنى تتم بالعودة إلى المؤلف وظروف إنتاج أن النص ومن هذا المنطلق انتقد الأمريكي **إريك دونالد هيرش** ورأى بأن اعتماده على قصد المؤلف شيء ناقص حيث تجاهل جانبا مهما من التأويل، فالاعتماد يكون على استجابة القارئ فقط.

- يصف فيش فعل القراءة بالحدث أو المعنى كحدث **meaning as event** فالقارئ حسب فيش يتأثر ويتجاوب مع مكونات النص وهذا التجاوب يحدث تغييرا ذهنيا لديه، فلم يعد النص عبارة عن نسق أو عالم مستقل بذاته بل أصبح ذلك الحدث الذي يحدث للقارئ وبمساهمة القارئ.

- يفترض فيش قارئا خبيرا يمتلك كفاءة أدبية ولغوية ومعرفة دلالية حتى يستطيع بناء المعنى النصي.

المبحث الثالث: ارتباط المعنى بقصد النص عند بيردسلي وويمسات:

يرى بيردسلي **Monroe C.Beardsley** وويمسات **W.K.Wimsatt** بأن النص هو أهم عنصر في العملية التأويلية، وقد لخصا معظم أفكارهما في مقالين بعنوان "المغالطة القصدية" و"المغالطة العاطفية"[1]؛ يركز المقال الأول على معنى العمل الأدبي في حد ذاته وهذا بغض النظر عن تجربة المؤلف أو تأثير هذا العمل على القراء، أي أن قصد المؤلف غير موجود في العمل الأدبي ولا يمكن أن نعتبره أساسا للحكم على فشل هذا العمل أو نجاحه ومن ثم فالمغالطة القصدية هي ذلك الخلط بين القصيدة وأصولها.أما المقال الثاني فيركز على **المغالطة العاطفية** أي ذلك التأثير السيكولوجي للقصيدة والذي يؤدي إلى النسبية والانطباعية، وهذا يعني الوقوع في شرك الخلط بين القصيدة وتأثيرها.[2]

[1] (المغالطة القصدية **Intentional Fallacy**) نشرت سنة 1946 أما (المغالطة العاطفية **Affective Fallacy**) فنشرت سنة1949 .

[2] الجيلالي الكدية، **من قضايا التلقي والتأويل** ، مرجع سابق، ص38.

وقد نشروا هذا في كتابهما **الأيقونة اللفظية** الذي ظهر في خضم حركة النقد الجديد وأثار جدلا كبيرا بمساهمته في تطور النظرية النقدية الحديثة، سنة 1954، فهما يؤكدان على ضرورة استقلال العمل الأدبي عن مقاصد المؤلف لأن المؤلف لا يوصلنا إلى المعنى الصحيح حسب تصورهما، فنية المؤلف ليس لها علاقة بعملية بناء المعنى لأنها موجودة خارج النص، ولهذا فالمغالطة القصدية هي ذلك الخطأ في الحكم على النص الأدبي من خلال إتباع قصد المؤلف عوض التركيز على النص في حد ذاته.

"intentional fallacy: The error of criticizing and judging a work of literature by attempting to assess what the writer's intention was and whether or not he has fulfilled it rather than concentrating on the work itself "[1].

فمنذ سنة 1920 اعتمد النقد الحديث على المنظور الذي يرى بأن العمل الأدبي هو المهم وكل شيء من دونه لا أهمية له وهذا يجسد ما أتى به فرديناند دي سوسور حول مهمة اللسانيات التي تتجسد في دراسة اللغة كغاية في حد ذاتها وليس كوسيلة لغايات أخرى ووجهة النظر هذه (باعتماد العمل الأدبي في حد ذاته) وجدت عند كل من ريشاردز وت.س إليوت، وعرفت في النقد الأمريكي الجديد بين سنتي 1940- 1950، فأصبحت القصيدة بالنسبة إليهم ليست ملكا للناقد

[1] A dictionary of Literary Terms and Literary Theory , FIFTH EDITION J. A. CUDDON; Revised by M. A. R. Habib Associate Editors Matthew Birchwood, Vedrana Velickovic, Martin Dines and Shanyn Fiske,p p 363-364.

وليست ملكا للمؤلف أيضاً (إنها مرسلة من المؤلف منذ الولادة وتتجول حول العالم خارج طاقته علي التخطيط لها والسيطرة عليها)، فالقصيدة إذن ملك للجمهور إنها تتجسد في اللغة وفي امتلاك الجمهور لها كما أنها تدور حول إنسان أو شيء يعرفه الجمهور، إن ما قيل عن القصيدة خاضع لذات التأمل، شأنه في ذلك شأن أي قول يدخل في علم اللغة أو في علم النفس العام[1]، فقد انتقدا التيارات التي تستند على قصد المؤلف وصرحا بأن قصد المؤلف ليس له علاقة بالنقد الأدبي وهذه القصدية هي مغالطة رومانسية لأن النقاد الذين يؤمنون بقصد المؤلف يجزمون بأن الأدب يعكس التجربة على عكس بيردسلي وويمزات وكذا رواد النقد الجديد الذين يرون بأن القصيدة يمتلكها جمهورها. فيعترف كل واحد منهما بأن النص يحفل بالمعاني وقد يفيض مع كل عملية قراءة وأن النص ملك للجمهور لا للمؤلف وهذا اعتراف بأهمية القارئ ودعوة لإشراكه في عملية بناء المعنى، وفي هذه النقطة بالذات يختلفان عن رواد البنوية الذين ينادون بعزل النص عن سياقه الخارجي بما في ذلك قارئه، وبالتالي فدراستهما لا تصنف ضمن طروحات البنوية لأنها تختلف عنها مثلما قلنا سابقا.

"We argued that the design or intention of the author is neither available nor desirable as a standard for judging the success of a work of literary art (…) In order to judge the poet's performance, we must know what he intended" [2].

[1] Ibid . p364 .

[2] W.K.Wimsatt.Monroe C.Beardsley,**The Verbal Icon**, study in themeaning of poetry ,ed, the university Press of Kentucky, 1954, P 3-4.

يتفق بيردزلي وويمزات على أن قصد المؤلف غير مرغوب فيه ولا يمكن أن نستفيد منه كأساس للحكم على نجاح العمل الأدبي الفني ... وحتى نحكم على أداء الشاعر يجب أن نعرف ما قصده.

وقد اقترحا في مناقشتهما لفكرة المغالطة القصدية مجموعة من الإقتراحات نذكر منها:

- عدم تواجد القصيدة صدفة: فالقصيدة لم تأت صدفة، لأن كلمات القصيدة تنبع من الرأس وليس من القبعة فالنية والقصد متوفران عند الشاعر قبل أن يكتب قصيدته أو وقت كتابة قصيدته لكن الحكم على الأداء لا يكون من هذا القصد ولا يعتبر كأساس ومعيار للحكم على كفاءة الشاعر وآدائه، أو على القصيدة.
- البحث عن القصد من خلال القصيدة: وهنا يجب أن نتساءل عن النقد، فكيف للنقد أن يستخرج ما الذي يحاول أن يقوم به الشاعر؟ فهذا الأمر جد صعب حسبهما.
- الحكم على القصيدة هو مثل الحكم على الآلة: فالقصيدة حسب رأيهما لايجب أن تعني بل يجب أن تكون فكينونتها مرتبطة بمعناها، فهي موجودة من خلال الكلمات التي تعتبر واسطة لها ولهذا فالشعر يختلف عن الرسائل العلمية لأن هذه الأخيرة ناجحة إذا أحلنا لقصدها وهذا لأنها مجردة أكثر منه.

- يمكن أن تكون القصيدة حاملة لمعنى شخصي خاصة إذا كانت هذه القصيدة معبرة عن حالة نفسية أو روحية فهي حالة مختلفة عن المواضيع الفيزيائية، وبالتالي سيصعب الوصول إلى هذا المعنى الشخصي[1].

يرى بيردسلي وويمسات بأن المغالطة القصدية هي مغالطة رومانسية مثلما قلنا وهذا لأن المؤلف هو المسؤول عن قيمة وعظمة عمله، وهذا راجع لقوة ترابطه مع شخصياته وبالتالي سيصعب إبعاده عنها فيستوجب علينا أن ندرس العمل الفني انطلاقا من قصدية مؤلفه والاشارة هنا إلى أسئلة غوته (**Goethe**) حول النقد التكويني(**Constructive criticisme**) والتي تعتبر أكبر دليل على أن الحركة الرومانسية مرتبطة بقصد المؤلف، فتجربة هذا المؤلف وقت كتابة النص هي التي تسيّر منحى النص وتحدد له معناه وأثره... وتتلخص في ثلاث أسئلة يستوجب على الناقد أن يسألها:

- ما الشيء الذي أراد المؤلف القيام به؟
- هل تخطيط هذا المؤلف معقول وحساس؟
- إلى أي مدى نجح في إظهاره؟

فالناقد ملزوم بفهم وتحديد المعنى الذي أراده المؤلف وهذا استنادا على القصد الحقيقي الذي سعى إلى كتابته، ثم يحاول هذا الناقد المقارنة بين ما أراد المؤلف قوله وبين ما وجده في النص وهنا يتم الحكم على المؤلف فيما إذا نجح أو لا وبالتالي إذا قمنا بإقصاء السؤال الثاني سنتوصل إلى أمثل تعبير

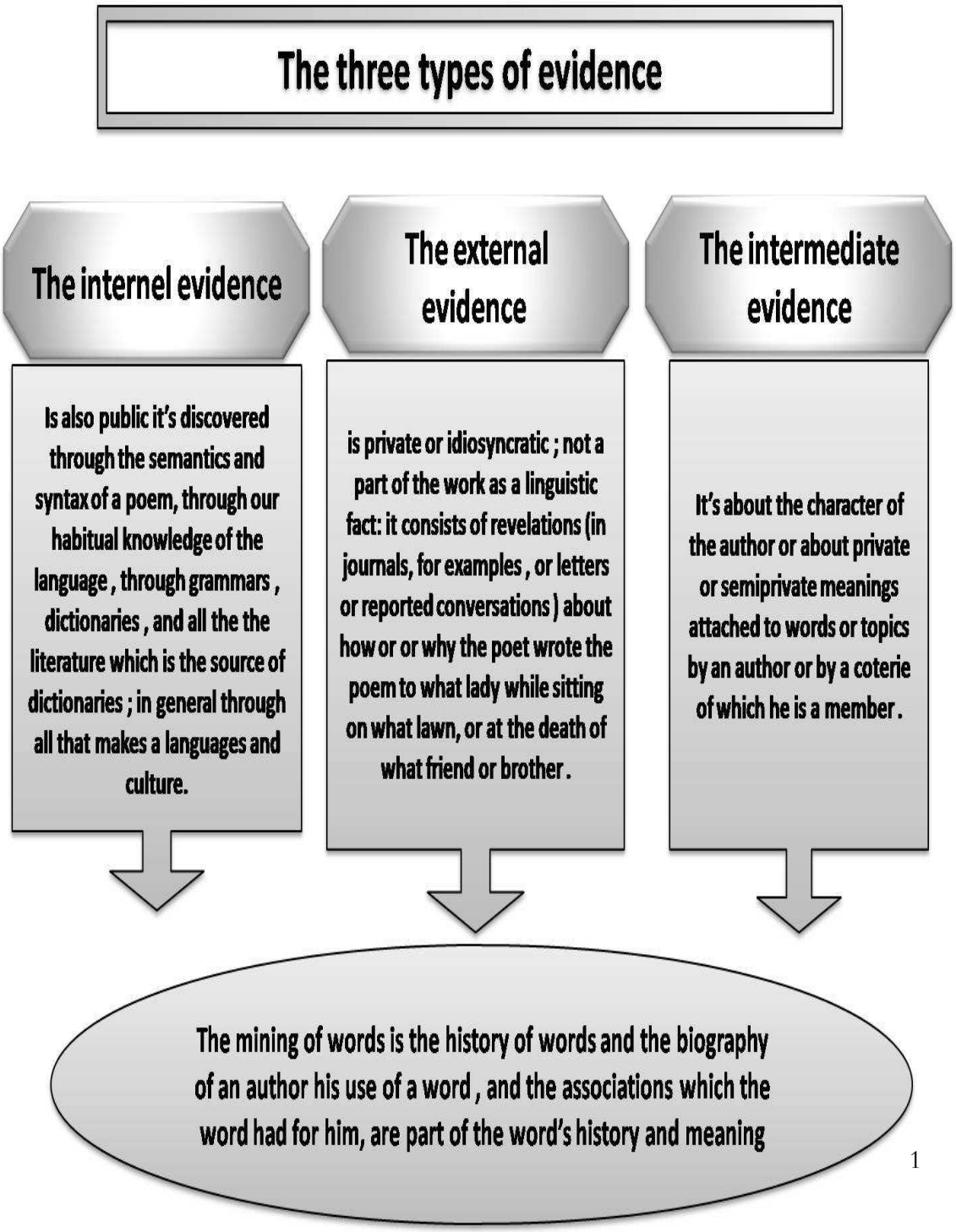
[1] The Verbal Icon, Ibid, pp 4-5.

فلسفي للرومانسية على اعتبار أن الجميل هو ذلك التعبير الحدسي الناجح أما القبيح فهو على العكس تماما ويبقى الجزء الوسيط كالبيئة والجمهور المتلقي بعيدا كل البعد عن عن الجمالية.[1]

اقترح بيردسلي وويمسات براهينا ثلاثة يمكن للناقد أن يستعملها في تأويل النصوص وبالتالي ستقودنا لعملية بناء المعنى، وهذا الشكل يبين هذه التقسيمات بالتفصيل:

[1] Ibid, p6.

المطلب الأول: البراهين المقدمة للناقد عند بيردسلي وويمسات:



[1]

[1] Ibid, p10

- **البرهان الداخلي:**

ويشمل هذا البرهان كل ما هو عام، ويتم الوصول إليه من خلال المستوى الدلالي والتركيبي للقصيدة أي من خلال النحو والمعاجم... أي كل ما يصنع اللغة والثقافة...

- **البرهان الخارجي:**

ويشمل هذا البرهان كل ما هو خصوصي، ولا يمكن اعتباره جزءا من القصيدة، لأنه يشمل كل ما كتب عن القصيدة أو قيل عنها كتلك التوضيحات التي تصدر في المجلات عن مناسبة النص مثلا (حول من كتب هذا النص، متى كتب هذا النص...).

- **البرهان المتداخل:**

ويشمل هذا البرهان المعاني المرتبطة بأعمال الفنان الأخرى أي ما صدر عن المؤلف من أعمال في مؤلفات أخرى.

ثم يعقب بيردزلي على هذا الموضوع في مؤلف آخر له بعنوان **Aesthetics** وفيه يرى بأن البرهان الداخلي يتم عن طريق المراقبة المباشرة للعمل الأدبي، أما البرهان الخارجي فيكون عن طريق البيئة الاجتماعية والنفسية التي ظهر فيها الموضوع أي تلك الخلفية التي ينطلق منها بهدف استقراء شيء ما فيما يخص الموضوع.[1]

[1] Beardsley C.Monroe, Aesthetics, Hackett, 1984, p20.

فإذا رسم رسام ما، مجموعة من اللوحات وعرضها في معرض ثم عقب عليها كقوله: هذه اللوحات دقيقة ومعقدة، ونذهب نحن ونتأكد من الموضوع فإذا وجدنا بأن رسوماته حقيقة هي كما قال عنها، سيصبح البرهان الداخلي متفقا مع البرهان الخارجي، أما إذا تعارض قوله مع ما رأينا سيتعارض هنا البرهان الداخلي مع الخارجي ومن ثم سنكون أمام حلين:

***الأول**: ربما يتحدث الفنان عن اللوحة كما رسمها في ذهنه، أي كما فهمها هو وبالتالي لم يتعارض قصده مع العمل فيصبح: **الموضوع = القصد**.

***الثاني**: إذا انطلقنا من العين المجردة سنصل للسؤال التالي هل مارأيناه نحن يتطابق مع ما قاله الرسام؟ والاجابة ستكون لا، ومن هنا سيتعارض البرهان الداخلي مع الخارجي.**الموضوع ≠ القصد**

وهذه الممارسة نسقطها على الأعمال الأدبية:

***ما الذي قصده المؤلف؟**

***ما الذي عناه النص؟**

فالشيء الذي عناه النص لا يعني بالضرورة ما يعنيه المؤلف وإنما هو المعنى الذي يتفق عليه القراء، وهذا هو الذي يخلف توترات بين الأفراد في الحياة اليومية، بحيث أن المستمع لا يفهم المتحدث، فيحاول المتحدث أن يوضح له سوء الفهم ويخبره عما قصده لأن الجملة الأولى لم توصل المعنى وهذا هو الحال مع القصائد، فالشاعر يريد أن يوصل معنى من خلال قصيدته حاله حال

الرسام الذي يريد أن يوصل معنى من وراء رسوماته، لكن ما أراده كل من الشاعر والرسام ليس بالضرورة أن يتجسد بالفعل في النص ويصل إلى القارئ فقد لا تتجسد هذه المعاني في الكلمات أو الألوان، فمن الممكن أن توحي بمعان أخرى قد تبتعد تماما عما أراده الشاعر أو الرسام ومن هنا فالقصد هو قصد القصيدة والمعنى هو معنى القصيدة وليس معنى المؤلف[1].

المطلب الثاني: البراهين الثلاثة ضد قصدية المؤلف

ومن خلال هذه المناقشة يصل بيردسلي وويمزات إلى الاعتراف بوجود قصد من وراء كل عمل فني إلا أن البحث عن هذا القصد بهدف الحكم على هذا العمل يعتبر مغالطة خاصة وأن القصد يصاحب أو يسبق عملية الابداع وعليه فالوصول إلى هذا القصد أمر صعب المنال، فعملية بناء المعنى حسبهما لاتتم بالرجوع إلى قصد المؤلف وقد قدما حججا ضد قصدية المؤلف نذكر منها مايلي:

[1]Ibid, P25.



1

وانطلاقا من هذا الطرح نستنتج أن المسار الذي اتبعاه هو مسار النقاد الجدد كونهم رفضوا تلك السيطرة والتربع الذي تربعه المؤلف على عرش الدراسات النقدية واعتباره المعيار الأساسي للحكم على النصوص، ولهذا أكد كل واحد منهما على أن الرجوع إلى قصد المؤلف مغالطة لأن المؤلف حينما يؤلف نصه قد يريد إيصال شيء ما من ورائه وهذا من خلال الكلمات التي يكتبها، وقد لا يتجسد بالضرورة ما أراده المؤلف فيصل القارئ إلى معان مغايرة تماما يمكن أن تبتعد كثيرا عما قصده المؤلف.

[1] Beardsley Monroe C.; Aesthetics Problem in the philosophy of criticism ;2ed.p 25-26-27.

فالقصيدة هي التي تتكلم وليس المؤلف أي أن بيردسلي وويمزات يقران بضرورة بناء المعنى انطلاقا من النص في حد ذاته وهذا الموقف الذي اتخذاه يعبر عن الموضوعية المطلقة التي تبناها كل واحد منهما وهذا تماشيا مع الممارسة النقدية التي شاعت في تلك الحقبة، فالذي رفضاه هو وضع قصدية المؤلف كمعيار للحكم على القصيدة وبالتالي يجب أن تعمل هذه القصائد في معزل واستقلال عن قصدية مؤلفها.

- يؤكد كل واحد منهما على ضرورة استقلال العمل الأدبي عن مقاصد المؤلف لأن المؤلف لا يوصلنا إلى المعنى الصحيح، فنية المؤلف ليس لها علاقة بعملية بناء المعنى لأنها متواجدة خارج النص.

- يتفق بيردسلي وويمزات مع رواد النقد الجديد الذين يرون بأن القصيدة يمتلكها جمهورها، فيقر كل واحد منهما بأن النص يحفل بالمعاني وقد يفيض مع كل عملية قراءة وأن النص يمتلكه الجمهور وليس مؤلفه وهذا اعتراف ضمني بأهمية القارئ ودوره ودعوة لإشراكه في عملية بناء المعنى، وهنا يختلفان عن الطرح البنوي الذي ينادي بعزل النص عن سياقه الخارجي بما في ذلك قارئه، فمقولات بيردسلي وويمزات لا تصنف ضمن التيار البنوي.

- كما يعترفان بوجود قصد من وراء كل نص إلا أن البحث عن هذا القصد بهدف الحكم على هذا العمل يعتبر مغالطة قصدية لأن هذا القصد يصاحب أو يسبق عملية الابداع فيكون الوصول إلى قصد المؤلف أمرا صعب المنال.

- اقترح بيردسلي وويمسات للناقد براهين ثلاثة يستطيع أن يستخدمها في تأويل النصوص بهدف بناء معانى النصوص.

وكخلاصة لكل ماطرحناه في هذا الفصل يمكننا أن نقول بأنه وبالرغم من البيئة الموّحدة التي نشأ فيها كل واحد من هؤلاء، إلا أنهم اختلفوا اختلافا جذريا فيما يخص قضية بناء المعنى بداية بإ.د.هيرش الذي يعتمد على قصد المؤلف وبالتالي يقر بضرورة البحث في ظروف انتاج العمل وسياقه، وهذا على عكس ستانلي فيش الذي يعطي أهمية كبيرة للقارئ الذي يمتلك القدرة على بناء معنى النص من دون الرجوع إلى قصد مؤلفه وهو بطرحه هذا ينتقد هيرش انتقادا لاذعا، ناهيك عن انتقاده لبيردزلي وويمسات فيما يخص طروحاتهما حول المغالطة القصدية التي أثارت ضجة في التأويلية الغربية، وهذه المغالطة تعرضت هي الأخرى للانتقاد من طرف هيرش الذي رفضها رفضا مطلقا كونهم ربطوا المعنى بالنص فقط.

إن النص بالنسبة **لهيرش** موضوع قصدي لا يكون إلا بوجود فاعل يمتلك هذا القصد وهذا الفاعل هو مؤلفه، ومن ثم فمعنى هذا النص ملزوم بمعرفة قصد مؤلف لأنه الفاعل والموّجه الأساسي لبناء المعنى أما القارئ فيستبعد هنا لأن المعنى عنده مرتبط بذاتية المؤلف وفرديته فقط وليس بذاتية القارئ، ومن هذا المنطلق يصبح النص عبارة عن تجسيد للحياة مثلما تتكون في ذهن مؤلفه فمصداقية التأويل ترتبط بالبحث عن قصد المؤلف، ومن هنا نستنتج أن **هيرش** يبني أفكاره على أساس موضوعي لأنه يفرّق بين التأويلات الصحيحة والتأويلات المغلوطة، وهذا هو المعيار الذي

يحكم به على صحة التأويلات من خطئها فكلما اقترب التأويل أكثر من مقاصد المؤلف وتقاطع معه كان أكثر صحة وكلما ابتعد عنه كان خاطئا، ومن هذا المنطلق انتصر هيرش لإعادة بناء التجربة الشعورية للمؤلف؛ ولهذا فهو يرفض دراسة **بيردسلي وويمسات** حول المغالطة القصدية والتي تركز على العمل الأدبي وشكله باعتباره هدف وأساس الممارسة النقدية من دون النظر إلى القارئ أو المؤلف.

كما نلاحظ أن **ستانلي فيش** ينتقد أفكار **هيرش** فيما يخص فكرته حول عملية بناء المعنى التي تتم بالعودة إلى المؤلف وظروف إنتاج النص ولهذا فقد حاول توضيح فكرته التي يرى فيها بأن الاعتماد على قصد المؤلف شيء ناقص حيث يتجاهل جانبا مهما من التأويل لأن النص لا يضيف شيئا لعملية التأويل في رأي فيش، ومن هنا ينتقد آراء **بيردسلي وويمسات** لأنهما ربطا المعنى بالنص في حد ذاته واعتبرا ما دون ذلك مغالطة قصدية.

أما **فيش** فنلاحظ أنه يؤمن بتغيّر القراءات بالنسبة للنص الواحد، انطلاقا من تغير الجماعات المفسرة التي ينتمي إليها القارئ الواحد، ولهذا فالمعنى حسبه يقبل التغيير فتأويل النصوص يرتبط بهذا الضابط، الذي يتحكّم في القارئ الذي لا يملك الحرية التامة في استخدام الاستراتيجيات التي تحلو له، على اعتبار أنه ملزوم بالجماعات التفسيرية التي ينتمي إليها فهي التي تملي عليه الآليات المناسبة لقراءة النصوص، ولهذا فأفكاره معاكسة تماما لأفكار **إ.د. هيرش** الذي يرى يأنّ المعنى مرتبط بمقاصد المؤلف، هذا من جهة وهي تخالف أفكار **بيردسلي وويمسات** لأنهما ربطا المعنى

بقصد النص؛ وأكدا على أن قصد المؤلف مغالطة على اعتبار أنّ المؤلف حينما يريد تبليغ شيء ما قد لا يتجسد هذا فيصل القارئ إلى معان مغايرة تماما ستخالف ما قصده المؤلف، فالقصيدة هي التي تتكلم وليس المؤلف أي **أن بيردسلي وويمزات** يقران بضرورة بناء المعنى انطلاقا من النص في حد ذاته وهذا الموقف الذي اتخذاه يدل على الموضوعية المطلقة التي يهدفان إليها في بناء المعنى.

فنلاحظ من هذا التحليل أن هؤلاء الرواد وبالرغم من أنهم من ساحة نقدية واحدة (الساحة الأمريكية) إلا أنهم اختلفوا في طروحاتهم اختلافا جذريا فيما يخص قضية بناء المعنى، **فإ.د.هيرش** يعتمد على قصدية المؤلف لأنه يقر بضرورة البحث في ظروف انتاج العمل وسياقه على خلاف **ستانلي فيش** الذي يؤمن بأهمية القارئ الكبيرة كونه يمتلك القدرة على بناء معنى النص دون الرجوع إلى قصد مؤلفه ومن هذا المنطلق ينتقد **هيرش** ويخالفه من جهة، وينتقد **بيردسلي وويمسات** فيما يخص طروحاتهم حول المغالطة القصدية من جهة أخرى لأنهما ينتميان إلى تيار النقد الجديد.

وهذا الجدول يبين الاختلافات بين روّاد المدرسة الأمريكية:

المدرسة الأمريكية:

الروّاد / قضية المعنى	دونالد هيرش	ستانلي فيش	بيردسلي وويمسات
المسؤول عن بناء المعنى	قصد المؤلف: لأن المعنى سيتمركز في النص إلى الأبد لأنه تجسيد للصورة التي يحملها المؤلف في ذهنه وقت كتابة النص	قصد القارئ: (الجماعة المفسرة) لأن القارئ ملزوم بالجماعات التفسيرية التي ينتمي إليها فهي التي تملي عليه الآليات المناسبة لقراءة النصوص.	قصد النص: لأن النص هو الذي يتكلم وليس المؤلف
المعنى من حيث الذاتية أو الموضوعية	موضوعي (مؤلف)	موضوعي/ ذاتي القارئ/الجماعة المفسرة	موضوعي مطلق النص

الفصل الثاني: بناء المعنى عند روّاد مدرسة كونستانس (المدرسة الألمانية).

المبحث الأول: المعنى كنتاج للتفاعل بين النص والقارئ عند فولفغانغ إيزر

المطلب الأول: نظرية التجاوب عند فولفغانغ إيزرwolfgangIser

المطلب الثاني: القارئ الضمني Le lecteur implicite

المطلب الثالث: بناء المعنى عند إيزر

المبحث الثاني: بناء المعنى من خلال أفق الانتظار عند ياوس.

المطلب الأول: بناء المعنى عند هانز روبرت ياوس

المطلب الثاني: أفق الانتظار Horizon D'Attente

المطلب الثالث: العلاقة بين الأدب والقارئ عند ياوس

تمهيد:

تعد المدرسة الألمانية من بين أهم المدارس التي ركّزت على المعنى الأدبي منذ بداياتها الفلسفية الأولى ولهذا سنحاول أن نبيّن أهم الأفكار التي طرحها هؤلاء المنظرين الأوائل فيما يخص الممارسة التأويلية التي ينتج عنها المعنى والتي تمثل الأرضية المعرفية للمدرسة الألمانية الحديثة.

يعد فريدريك أورنست دانيال شلايرماخر **Friedrich Schleiermacher**[1] **(1768 - 1834)** أبرز هؤلاء باعتباره أب الهرمينوطيقا الحديثة الذي انطلق من السؤال التالي: "كيف يتم على وجه الدقة فهم أي عبارة أو أي قول سواء أكان قولا منطوقا أو مكتوبا؟"[2]، ليجيب عنه بأن موقف الفهم يقوم على علاقة حوارية تستند على طرفين.

1- الطرف المتحدث: وهو المسؤول عن بناء جملة يعبر فيها عما يريد.

2- الطرف المستمع: وهو الذي يتلقى سلسلة مكونة من مجرد كلمات فقط إلا أنه ومن خلال عملية باطنية وسرية وفجأة يتمكن هذا المتلقي من اكتشاف معانيها[3].

وهذا يدل على اهتمامه بالمتلقي لأنه سلط الضوء على عملية الفهم التي تتم في ذهنه من جهة، وعلى الشروط التي تعصمه من سوء الفهم من جهة أخرى، فقد خطا شلايرماخر خطوة حاسمة في تاريخ الهرمينوطيقا، وتعتبر هذه الخطوة النقطة الفاصلة بين الهرمينوطيقا القديمة والهرمينوطيقا

[1] فيلسوف لاهوتي بروتستانتي مناهض للكاثوليكية، وهو الذي أدخل الهيرمينوطيقا إلى مرحلة جديدة تجاوزت الحالة التقليدية المختصة بالكتاب المقدس، نقل المصطلح من دائرة الاستخدام اللاهوتي ليكون علما أو فنا لعملية الفهم وشروطها في تحليل النصوص.

[2] عادل مصطفى، **فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا** :، دار النهضة العربية، لبنان، ط1، 2003، ص 66.

[3] المرجع نفسه، ص 67.

الجديدة، على اعتبار أنه تجاوز تفسير النصوص والبحث عن معناها إلى تسليط الضوء على عملية الفهم في حد ذاتها بالإضافة إلى الشروط الضرورية لمقاربة النصوص فيكون بهذا قد وصل بالهرمينوطيقا إلى أن تكون علما مستقلا بذاته مهمته الاهتمام بوضع المعايير والقوانين التي تضمن فهما مناسبا للنصوص، فقد عارض بشدة القاعدة التي قامت عليها الهرمينوطيقا التقليدية والتي مفادها (أنني أفهم كل شيء إلى أن أصل إلى مقطع معين لا أفهمه أو يتعارض مع ما فهمته)، ويطرح قاعدة أخرى على عكس القاعدة الأولى (إنني لا أفهم أي شيء ما دمت لم أمسك بمعناه أو لم أدرك أهميته بعد)[1]، فالنص بالنسبة إليه يشير إلى جانبين الجانب اللغوي الذي يمثل اللغة بكاملها، والجانب النفسي الذي يشير إلى فكر المبدع الذاتي ونفسيته وكذا تجربته الذاتية، فالجانب الموضوعي يشير إلى اللغة وهو الذي يجعل عملية الفهم ممكنة، أما الجانب الذاتي فيمثل فكر المؤلف، أي في استخدامه الخاص للغة فهو يطالب المؤوّل بأن يساوي نفسه بالمؤلف وأن يحل محله، وهذا عن طريق إعادة البناء الذاتي والموضوعي لتجربة المؤلف من خلال النص[2] ، فهو يقصي تجربة القارئ الراهنة التي تعتبر منطلق عملية الفهم وهذا لصالح تجربة المؤلف[3].

ومن هذا نلاحظ أن شلايرماخر يركز على المؤلف في عملية بناء المعنى لأنه ينتمي إلى الاتجاه الرومانسي.

[1] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة** ، منشورات الاختلاف، الجزائر،2007، ص 25، 26.

[2] نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط6، 2001، ص 21، 23.

[3] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، مرجع سابق، ص 31.

أما فلهالم ديلثاي **Wilhem Dilthey** [1] **(1833-1911)** فقد سعى جاهدا إلى إن يعيد الهرمينوطيقا إلى أسسها على اعتبار أنها ابتعدت عنها حينما أخضعوها إلى الموضوعية الخاطئة[2] فهو يؤكد على أن العمل الأدبي تعبير عن تجربة الحياة الحية فالمعنى عنده يتأسس بالانطلاق من مجموعة علاقات لأن القارئ حينما يتعامل مع عمل أدبي ما سينطلق من تجربته الذاتية في لحظة تاريخية معينة وهذه الأخيرة هي التي تحدد له المعنى الذي يفهمه في تلك اللحظة، إلا أن هذه التجربة قد تتغير انطلاقا من الآفاق الجديدة التي يفتحها النص أمام العمل، ومن ثم سيتغير فهم القارئ للعمل[3] ومن هذا المنطلق تهدف الهرمينوطيقا بالنسبة **لديلثاي** "إلى إعادة إنتاج التجربة الحية كما عاشها الآخر وعانى من وقع تأثيراتها.إن ما يريده الفهم في نظر **ديلثاي** هو تحقيق تطابق مع ما باطن المؤلف والتوافق معه وإعادة إنتاج العملية المبدعة التي ولدت النتاج أو الأثر الإبداعي"[4]؛ أي أن نفهم المؤلف أكثر مما فهم نفسه حتى نستطيع بناء معنى النص. وقد أثر **ديلثاي** في من أتوا من بعده أمثال ، هانز جورج غادامير ومارتن هيدغر...

وقد انتشرت أفكار **هانز جورج غادامير**[5] **Hans-Georg Gadamer** (**1900–2002**) وأثارت ضجة كبيرة في الساحة النقدية الألمانية نظرا للأهمية الكبيرة التي اتصفت بها، وهذا لأنه انتقد

[1]. فيلسوف وطبيب نفساني ألماني يعتبر الممثل الرئيسي للفلسفة في النصف الثاني من القرن 19 وقد ارتبط بالحركة التاريخية أو بفلسفة التاريخ التي اعتبرها فلسفة للفهم التي هي أداة للكشف عن الحياة.

[2] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، مرجع سابق، ص 32.

[3] نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، ص 28- 29.

[4] عبد الكريم شرفي، المرجع نفسه، ص33.

[5] ولد في ماربورغ بألمانيا، نشأ وترعرع ودرس الفلسفة في بريسولا وعند ريشاردز، اشتهر بعمله الشهير: الحقيقة والمنهج 1960، حصل على الدكتوراه عام 1922 بعمل قدمه عن أفلاطون .

الأفكار التي سبقته بداية برفضه تحديد المعنى بالانطلاق من مقاصد المؤلف وعليه فقد رفض أفكار شلايرماخر الذي يؤسس لفكرة تحديد معنى النص بإرجاعه إلى مؤلفه، فمعنى العمل الأدبي بالنسبة إلى غادامير "لا تستنفده أبدا مقاصد مؤلفه، وكلما عبّر العمل من سياق ثقافي أو تاريخي إلى آخر، يمكن أن تغربل منه معان جديدة ربما لم يتوقعها أبدا مؤلف العمل أو جمهور معاصريه"[1]، فمن خلال هذا الطرح نستنتج أن غادامير استطاع أن يحرر النص من مقاصد المؤلف الأصلية ومنه أصبحت عملية الفهم حسب رأيه عبارة سيرورة من التفاعل والحوار المنتج بين الأفق الماضي للنص وبين الأفق الحاضر للقارئ أي أنه يبعد ذلك الوهم الموضوعي المدعى في التفسيرات السابقة بالرغم من الدقة والموضوعية التي تتحلّى بها التفسيرات على اعتبار أن عمل الماضي يستطيع أن يعمق فهمنا الذاتي للحاضر[2]، فيظهر دور القارئ وأفقه كشرط أساسي في عملية بناء المعنى عند غادامير.

أما **إيدموند هوسرل**[3] **Eudmund Husserl** فالأشياء عنده لا توجد كأشياء في ذاتها مستقلة عنا، وإنما كأشياء يقصدها الوعي أو يفترضها، فالموضوعات والظواهر إذن "لا يمكنها أن تكون موجودة إلا بفعل الوعي الذي يحملها أو يفكر فيها أو يشير إليها أو يقصدها أو يعنيها أو يشعر بها... إلخ، ومن هنا كان وجود أشياء العالم فعلا قصديا يقوم به الوعي المفكر أو المدرك"[4]، فلا يمكن أن يوجد إذن أي موضوع بدون ذات تفكر به وتقصده، فقد استطاع أن يلفت النظر

[1] تيري إيغلتون، **نظرية الأدب**، تر : ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، 1995، ص 126.

[2] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، مرجع سابق، 49.

[3] وهو فيلسوف ألماني من أصل يهودي، مؤسس المدرسة الفينومينولوجية ولد في 8 أفريل 1859 وتوفي في 26 أفريل 1938، من أهم مؤلفاته: فلسفة علم الحساب 1891، بحوث منطقية 1901، الفلسفة علما دقيقا 1911، مقدمة عامة لفلسفة ظاهرية خاصة 1913.

[4] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، مرجع سابق، ص 91.

للدور الكبير والفعال الذي تؤديه الذات الواعية التي تدرك الظواهر وتمنحها وجودها المادي الملموس، فلا يمكن أن يكون أي موضوع بدون ذات تفكر به وتقصده أي أن الموضوعات حسبه تتعلق بالوعي، والأشياء لا تعبر عن ذاتها إلا كما يعبر عنها الوعي، وهذه الفكرة تبلورت من خلال طروحاته حول القصدية؛ فالنص الأدبي يحركه قصد مبدعه" لأننا حينما نتكلم نمارس باستمرار قصدا داخليا يظهر في الكلمات وينشطها... ونتيجة هذا التنشيط أن الخطاب كله يجسد... القصد في دواخله ويحمله فيه في شكل معنى"[1].

ومن هذا الطرح نستنتج أن هوسرل طوّر وعدّل في النظرية المعرفية لأنه تجاوز الطروحات الفلسفية التجريبية والوضعية والعقلانية فيما يخص الموضوعية المحضة التي ينادون بها فأصبحت الموضوعية بالنسبة إليه متجسدة في المعنى الذي لا يتكوّن في القيّم أو المعطيات والتجارب السابقة بل الذي يكون مرتبطا بلحظة وجودية متجسدة في الخلق الآني، فتصبح الظاهرة مرتبطة بذلك الشعور القصدي تجاهها فيصبح الفهم الذاتي هو أساس بناء المعاني عند هوسرل، وقد شكلت هذه الأفكار أهمية كبيرة فيما يخص قضية المعنى الذي صار مرتبطا بعملية الفهم الفردي الخالص[2]، وقد تأثر به في هذا الشأن مجموعة كبيرة من المؤوّلين الألمان وغيرهم أمثال (هيدغر وغادامير وسارتر ...).

ومن هذا نستنتج أن هوسرل مجّد مركزية وقيمة الذات الواعية وهذا في تعاملاتها مع الأشياء من جهة والعمل الأدبي من جهة أخرى، وقد وضع مجموعة من الشروط تجنبها العشوائية، على اعتبار أنه ربط فهم المعنى بفهم المؤلف لذا فالمؤوّل ملزم بإعادة بناء التجربة الشعورية الخاصة بالمبدع.

[1] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، مرجع سابق، ص 104.

[2] ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص 75، 76.

وقد عاكس **مارتن هايدغر** [1] **Martin Heidegger** (**1889– 1976**)أستاذه إيدموند هوسرل في تكريسه لمركزية الذات الإنسانية، أي أن هايدغر يرفض الفلسفة الغربية التي تعتبر الإنسان محور للوجود والعنصر الأساسي في المعرفة فيصبح الوجود ثانويا يخضع للذات الإنسانية[2]، ومن هذا المنطلق يقوم تأسيس هيدغر في بنائه للمعنى على ترك الأشياء تظهر كما هي من دون أن نفرض عليها منظوراتنا أو آراءنا لأن هذه الأشياء تكشف لنا عن نفسها بنفسها، فحينما نستسلم لقوة الأشياء ستكشف لنا عن نفسها وهذا هو الأصل الحقيقي للفهم الصحيح [3]، ومن هذا المنطلق تتبلور نظرة هايدغر إلى لفن عموما والعمل الأدبي خصوصا، فيصبح النص الأدبي عبارة عن وسيط يحمل الحقيقة الوجودية ويعبر عنها وبالتالي سيصبح الشكل الأدبي عبارة عن شكل منتظم وثابت يتجلى من خلاله العالم لذا فالعمل الأدبي ينفصل عن مؤلفه بالنسبة إليه[4].

وهذه أهم المحطّات في الممارسة التأويلية الألمانية والتي مهّدت الطريق لظهور مدرسة كونستانس الألمانية والتي قادها كل من **هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر** بالإضافة إلى مجموعة مهمة من الرواد نذكر منهم :**هارلد فاينريش، راينر وارنينن، كارلهايتر تيرل، وولف–ديتر ستامبل، هانز إرليخ كومبرخت، ...**

[1] فيلسوف ألماني، أثر على الكثير من فلسفات القرن العشرين مثل الوجودية، التفكيكية، ما بعد الحداثة، الوجود والزمان، دروب مُوصَدة ، ما الذي يُسمَّى فكراً ، ما هي الفلسفة ؟ المفاهيم الأساسية في الميتافيزيقا.

[2] عبد الكريم شرفي، مرجع سابق، ص 108.

[3] نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، مرجع سابق، ص 31-32.

[4] عبد الكريم شرفي، مرجع سابق، ص 111، 113.

وفي فصلنا هذا سنحاول التركيز على هانس روبرت ياوس **Hans Robert Jauss**، وفولفغانغ إيزر **Wolfgang Iser** باعتبارهما أهم أقطاب المدرسة الألمانية (**مدرسة كونستانس**).

المبحث الأول: المعنى كنتاج للتفاعل بين النص والقارئ عند فولفغانغ إيزر

المطلب الأول: نظرية التجاوب عند فولفغانغ إيزر wolfgang Iser :

ركز إيزر وبصورة واضحة على الكيفية التي يتفاعل بها النص مع قرائه، وكذا على التأثير الذي يمارسه النص عليهم وهذا على عكس التأويل الكلاسيكي الذي اكتفى بتبليغ معنى النص إلى قرائه الممكنين فيصبح البعد المعيش أثناء تمثل المعنى وكذا تجربة القارئ التي يثيرها هذا البعد الحدثي مطموسين فالمقاربة التأويلية الكلاسيكية اختزلت كل من التأثيرات الجمالية المعيشية وظروف بناء المعنى وشروط بنائه كذلك[1]. وانطلاقا من هذا فقد أكد إيزر على سيرورة بناء المعنى التي يجب أن ينظر إليها، فهي التي تستحق أن تلفت انتباهنا، ومن هذا المنطلق يرى إيزر بأن نظرية التجاوب لا تنظر إلى النصوص على أنها أبنية جاهزة تقدم المعنى جاهزا للقارئ، وإنما تقترح أبنية تقوم بتوليد المعاني المحتملة وهذه الأبنية هي بدورها مكيفة لتدمج القارئ ليعيد بناءها من جديد بالاعتماد على فعالياته الذهنية الخاصة به وعليه لا تتجزأ البنية الذهنية للقارئ عن بنية النص نفسه أثناء فعل القراءة، وهذا يقودنا إلى نتيجة مفادها أن كل معنى ينتج عن هذا التفاعل التجاوبي ما هو إلا نتاج جديد غير

[1] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 179، 180.

مطابق للنص ولا للقارئ، وإنما هو حوصلة الاندماج بين المعطيات التي تقدمها البنية الذهنية وتفاعلاتها مع بنية النص، ولهذا يؤكد إيزر على أن عملية بناء القراءة ما هي إلا شرط مسبق وضروري لكل عمليات التأويل الأدبي، فالنص لا يمتلك معنى إلا حينما يقرأ، أي أنّ الأمر الأساسي في قراءة أي عمل أدبي هو ذلك التفاعل بين بنيته ومتلقية ولهذا أكدت النظرية الفينومينولوجيا على الاهتمام ليس فقط بدراسة النصوص الفعلية وإنما بدراسة الأفعال المرتبطة بالتجاوب مع هذه النصوص لأن النص لا يقدم لنا سوى المظاهر الخطاطية التي تنتج الموضوع الجمالي للنص، أما النتاج الفعلي فيحدث من خلال فعل التحقق[1] وانطلاقا من هذه الفكرة نستخلص بأن للعمل الأدبي قطبين:

القطب الفني: يشير هذا القطب إلى النص الذي كتبه المؤلف قبل أن يتلقاه القارئ (النص قبل قراءته).

القطب الجمالي: وهو التحقق الذي يقوم القارئ بإنجازه ويشير هذا القطب إلى عملية التحقق العياني التي يقوم بها القارئ حينما يملأ فراغات النص.

والعمل الأدبي يقع في منطقة وسطى بين الاثنين أي بين النص وتحققه العياني وهذا لأن العمل يضم و يحوي أشياء أكثر من النص، فلا يمكن إذن أن يتطابق بصورة كاملة مع النص أو مع تحققه العياني فالنص لا تسري فيه دماء الحياة إلا عندما يتحقق عيانا[2] أي أن الإنتاج الأدبي لا

[1] فولفغانغ ايزر، **فعل القراءة :نظرية التجاوب**، تر : حميد لحميداني- الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، ص 6،11، 12.

[2] حامد أبو أحمد، **الخطاب والقارئ**، مرجع سابق، ص 111.

يتطابق مع النص الأصلي ولا مع القراءة، بل هو الذي يحدث نتيجة تفاعل النص مع المتلقي وبالتالي فالعمل الأدبي قبل أن يتلقاه القارئ ليس هو نفسه بعدما يتلقاه.

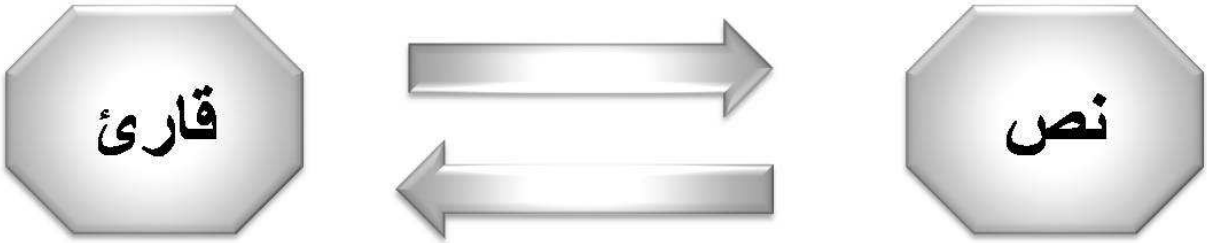
فالقارئ حينما يمر عبر محطات وجهات النظر المختلفة التي يقدمها له النص سيربط بالتأكيد بين تلك الآراء والنماذج، وبالتالي سيجعل العمل هذا يتحرك كما سيجعل نفسه هو كذلك يتحرك، فتحقق العمل ما هو إلا نتيجة للتفاعل بين **النص** و**القارئ**، ولهذا فالتركيز على طرف واحد (المؤلف أو النص أو القارئ) لا يفي بالغرض بالرغم من الأهمية الحيوية لكل قطب من الأقطاب وإذا تجاوزنا أو أهملنا هذه العلاقة سنكون وبالتأكيد قد تجاوزنا العمل الفعلي وهذا يدل على أن العلاقة بين القارئ والنص تسير في اتجاهين مختلفين[1]، فالعلاقة بين النص والقارئ حسب إيزر لا تسير في اتجاه واحد: نص ⟵ قارئ كما رأى رواد البنوية والسميائية، لأن القراءة عنده ليست تذويتا مباشرا على اعتبار أنها ليست مسارا أحادي الاتجاه[2]، وإنما تتم في اتجاهين متبادلين: الأول يكون من النص إلى القارئ والثاني يكون من القارئ إلى النص.

وبقدر ما يقدمه النص للقارئ بقدر ما يضفي القارئ على النص أبعادا جديدة ولأجل هذا سميت نظرية إيزر بنظرية التأثر والاتصال ولم تسم بنظرية الاستقبال و هذه النظرية –نظرية التأثير –

[1] فولفغانغ ايزر، **فعل القراءة :نظرية التجاوب**، مرجع سابق، ص 12.

[2] المرجع نفسه، ص 55.

" تلغي الثنائية بين الذات والموضوع ليحل محلها التأثير الجمالي الذي ينجم عن التداخل بل الالتحام بينهما"[1]، ومن ثم فإن عملية اقتناص المعنى حسبه تعد لا محالة من طبيعة تفاعلية.[2]



إن المعنى بحسب إيزر ليس هو المعنى الكامن في النص و إنما هو الذي ينشأ نتيجة للتفاعل بين النص و القارئ الذي أصبح مشاركا في تكوين هذا المعنى.

وينطوي هذا المعنى حسب منظوره على خاصيتين:

1- نسبيته :فهذا المعنى ليس مطلقا لأن معنى العمل هو مجموع تلك المعاني المعدّة من قبل القرّاء في عمليات القراءة.

2- تكوّن هذا المعنى نتيجة للتفاعل بين النص و القارئ[3].

فالنص لا يشكل المعنى بنفسه لأن هذا المعنى يُدرّك كصورة تمثيلية تملأ فضاءات هذا النص، وتجسد ما لم يعط فيه و ما لم يقل في صفحاته المكتوبة فالمعنى ذو طبيعة صورية حسب إيزر وعن هذه الطبيعة الصورية للمعنى تنجم نتيجتان:

---

[1] عبد الرحمان محمد القعود، **الإبهام في الشعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل**، عالم المعرفة، الكويت، عدد 279، 2002، ص 335.

[2] وحيد بن بوعزيز، **حدود التأويل: قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2008، ص55.

[3] حامد أبو أحمد، **الخطاب والقارئ**، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط2، 2003، ص101.

الأولى: إن هذا المعنى بحاجة إلى قارئ يتصوره أو يتمثله وبالتالي فهو حتما نتيجة للتفاعل بين النص و القارئ.

الثانية: إن هذا المعنى عبارة عن حدث أو تجربة معيشة لأنه ينتج عن تأثير معيش يمارسه النص على القارئ وليس مجرد فكرة يتم استخراجها من النص، وهنا بالتحديد تكمن طبيعته الجمالية[1].

لقد خالف إيزر الطرح الكلاسيكي الذي يكتفي بتبليغ معنى النص إلى القرّاء، هذا الطرح الذي ينظر إلى المعنى باعتباره حقيقة أو موضوعا خفيا في النص يجب الكشف عنه واستخراجه قصد إيصاله إلى الآخرين فيصبح البعد المعيش أثناء تمثل المعنى وتجربة القارئ التي يثيرها هذا البعد مطموسين، ومن ثم فالطرح التأويلي الكلاسيكي اختزل التأثيرات الجمالية المعيشية وكذا ظروف وشروط بناء المعنى[2]، وبهذا فإن عملية القراءة تكون قد أدت دورها على اعتبار أن النص قد أثر في القارئ و تأثر به على حد سواء[3]، أي أن إيزر قد خالفهم بالتركيز على سيرورة بناء المعنى والتي يجب أن ينظر إليها لأنها تستحق أن تلفت انتباهنا.

من خلال هذا الطرح نلاحظ الأهمية الكبيرة التي أولاها إيزر للقارئ الذي يتفاعل مع النص بهدف بناء المعنى.

---

[1] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، مرجع سابق، ص179، 180.

[2] المرجع نفسه، ص179-180.

[3] نبيلة إبراهيم، **القارئ في النص:نظرية التأثير والاتصال**، مجلة فصول، عدد 1، 1984، ص 101.

وهذا القارئ يهدف إلى تحقيق غرضين متكاملين:

- تحقيق النص و بناء معناه أو أحد معانيه.

- تحقيق الذات و بناء لكيانها .

إن بناء المعنى في نظر إيزر ينتج عن تدخل القارئ والذي يعتبر بنية تجريدية موجودة في النص أصلا ولا يتم هذا التدخل إلا من خلال تشغيل بعض الميكانيزمات النصية، ولهذا فهو يرى بأن البنية النصية يجب أن تكون على درجة من التعقيد حتى تستطيع التأثير في القارئ وهي التي تشغل له عنصر التخييل، فيجب أن تحتوي على وجه لفظي ووجه تأثيري، وعليه فمهمة المؤوّل هي توضيح معاني النصوص الكامنة فهو ملزم بأن لا يقتصر على معنى واحد فقط، فالنص لا يتجاوز ذاته إلا من خلال القارئ وهذا الأخير يؤسس "وهما ما انطلاقا من اشتغاله على البنيات الأساسية للمنظور الجملي باعتبارها معطيات نصية"[1]ويحدث هذا من خلال وجهة نظر القارئ الجوّالة التي تجعله في موقع تقاطع وتلاقي بين الترقب و التذكر **Protension, Retention**

- **الترقب**: يشير إلى لحظة تحرر القارئ من النص.
- **التذكر**: هو المسؤول عن اندماج القارئ في النص.

[1] فولفغانغ ايزر، **فعل القراءة**، مرجع سابق، ص 5

وتتكرر هذه العملية عدة مرات أثناء فعل القراءة وبالتالي هي الصورة التي تظهر كيفية تجريب القارئ النص باعتباره حدثا حيا.[1]

المطلب الثاني: القارئ الضمني Le lecteur implicite:

حدد إيزر مفهوم القارئ الضمني باعتباره أداة إجرائية اعتمد عليها في تحديد طبيعة التفاعل بين النص والقارئ لأنه الآلية الإجرائية التي تظهر لنا كيفية ارتباط القارئ بعالم النص وكيف يمارس هذا الأخير سلطته عليه من خلال موّجهاته وتأثيراته وهذا ليقوم القارئ بتحديد معنى هذا النص لاحقا فهو أساس مهم في بنية النص وضروري لتشكيل وبناء معناه وانطلاقا من هذا يتفاعل القارئ مع النص ويتوقع له معنى من المعاني القائمة على توجيهات من النص ذاته، ويختلف القارئ الضمني تماما عن بقية أصناف القراء التي أوضح إيزر عجزها فيما يخص وصف علاقة التفاعل بين النص والقارئ لأنها ذات أساس إما تجريبي أو نظري استكشافي وهذا على عكس القارئ الضمني الذي تمتد جذوره في بنية النص الأدبي، فقد وجد إيزر في مفهومه حول القارئ الضمني الذي أسس له الأداة الإجرائية الملائمة لوصف ذلك التفاعل الحاصل بين النص والقارئ[2]، وعليه يمكن تعريفه على أنه "بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة ... وهكذا يعين مفهوم القارئ الضمني شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوبا يلزم القارئ فهم النص"[3]، فهو ليس بالقارئ ذا الوجود المادي وإنما هو منشأ ينشئه النص، وبما أن النص هو الذي ينشئ قارئه نستنتج أن خصائص النص ذاته تحدد

[1] فولفغانغ ايزر، **فعل القراءة**، مرجع سابق، ص 5، 6.

[2] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، مرجع سابق ص 185.

[3] فولفغانغ ايزر، **فعل القراءة :نظرية التجاوب**، تر : حميد لحمداني، الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، ص 30.

مسبقا طريقة قراءته[1]؛ أي أن القارئ الضمني يتجسد في عملية تكوين النص لمجموع المعاني المحتملة، وتحقيق هذه المعاني من خلال عملية القراءة[2].

ومن هذا المنطلق سيتخذ القارئ في عملية التأويل منحى في الفهم من المناحي التي أسسها له القارئ الضمني عن طريق تلك الشبكة من البنيات وبالتالي سيصبح فهم هذا القارئ مشروطا بما أتاحه النص من توجيهات من ناحية، وكل الظروف المحيطة بالقارئ من ناحية أخرى. فهو يجسد مجموع توجهات النص الداخلية حتى تتسنى قراءته أي أن هذا القارئ موجود في النص ذاته ويرجع وجوده إلى البنية النصية للتلقي المحايث ومعه يتشارك القارئ الفعلي لإنتاج معنى النص وهنا يتحقق فعل القراءة المرتبط ببنية النص فالقارئ الضمني لا يملك وجودا حقيقيا، على اعتبار أنه يجسد مجموع التوّجهات الأولية التي يقترحها نص تخيلي على قرائه الممكنين أي شروط تلقيه فهو متجذر داخل بنية النصوص نفسها[3].

وهذا يؤدي إلى كثرة التأويلات وتعددها بالنسبة للنص الواحد، وتصبح عملية الإنجاز انتقائية حسب إيزر لأن دور القارئ يمكن أن ينجز بطرق متعددة ومختلفة نتيجة الظروف المحيطة به (الظروف الاقتصادية، السياسية، الاجتماعية ، وكذا النفسية...) وهذا أكبر دليل على أن بنية النص تسمح بالإنجاز وبطرق مختلفة[4].

---

[1] عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة : من البنوية إلى التفكيكية** ، عالم المعرفة، عدد 232، ص 289.

[2] حامد أبو أحمد، **الخطاب والقارئ**، مرجع سابق، ص117.

[3] حبيب مونسي، **القراءة والحداثة**، مقاربة الكائن و الممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص 164.

[4] فولفغانغ إيزير، **فعل القراءة : نظرية التجاوب** ،مرجع سابق، ص 34.

وبما أن جذور القارئ الضمني مغروسة في النص، سيصبح القارئ وبالتأكيد مرتبطا بهذا القارئ الضمني لأنه يمارس عليها تأثيراته وتوجيهاته وقت بنائه لمعنى النص، وسيمنعه بالتأكيد من الاعتباطية في تحديد المعنى الذي يصبو إليه. فمعنى النص لا يصل إليه القارئ من عدم، وإنما يرتبط بالقارئ الضمني الذي يوجه له فهمه، وهذا التوجيه النصي يبعد عملية بناء المعنى من الوقوع في شرك ذاتية، وبالتالي فعملية القراءة ليست بالتذويت المباشر لأنها لا تسير في مسار أحادي الاتجاه، وإنما تقوم على أساس التفاعل الذي يكون في اتجاهين.

المطلب الثالث: بناء المعنى عند إيزر

يركز إيزر في طروحاته على معنى النص الذي يكون بمشاركة القارئ فاهتمام إيزر لا يتمركز حول المعنى وإنما يتمركز حول ما يتولد عن هذا المعنى أي ما ينجم عن عملية التفاعل من أثر ووقع جمالي، **و** يقترب مفهوم المعنى عند إيزر إلى مفهوم الامتلاك عند **بول ريكور** فهذا المعنى يمتلك من قبل القارئ فهو عبارة عن طاقة كامنة لا يستنفدها القارئ فهو على خلاف المعنى عند الرومانسيين أي أن يتوحد القارئ مع روح الكاتب، فالمعنى هذا يبنى بمساهمة القارئ عن طريق فعل القراءة[1].

يعتبر النموذج القصصي المعنون بـ"الصورة في السجادة "**Le Motif dans le tapis** للروائي هينري جيمس [2] **Henry James** الذي اعتمده إيزر لكي يوضح مسألة بناء المعنى، من

[1] عبد العزيز طليمات، **النص الأدبي بين التلقي وإعادة الإنتاج : من أجل بيداغوجيا تفاعلية للقراءة والكتابة، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 24، 1993، ص153 .

[2] (1843 - 1916) : مؤلف بريطاني من أصل أمريكي.،هو مؤسس وقائد مدرسة الواقعية في الأدب الخيالي، أعماله البديعة قادت العديد من الأكاديميين إلى اعتباره أعظم أساتذة النمط القصصي، قضى معظم حياته في إنجلترا وأصبحت أعماله حديثاً للرأي العام قبل وفاته بقليل..

بين أكبر الأمثلة التي تُشكل نموذجا جديدا لكسر التأويل القديم للأدب بهدف الوصول إلى المعنى الجوهري، فإيزر يعتبر نفسه أحد المتلقين لهذه القصة، لأنه يؤمن بأن الهدف الحقيقي من التأويل هو الوصول إلى السر الخفي، وهذه هي النتائج التي وصل إليها:

- أنّ القارئ أو الناقد ومجرد وصوله إلى السر الخفي يحس بلذة فوزه على النص.
- أنّ القارئ إذا تمكن من الوصول إلى المعنى النهائي ستنتهي، وبالتأكيد قيمة العمل الأدبي وسيصبح هذا العمل مبتذلا ومستهلكا وهذا يعتبر خسارة عند جميع الكتاب، لأن أي كاتب يسعى لأن يعيش نصه لأطول فترة ممكنة[1].

وقد استند إيزر في بنائه للمعنى النصي على ثلاثة أبعاد هي :

* المظاهر التخطيطية على حد تعبير انجاردن.

*الإجراءات التي يُحدثها النص في عملية التلقي.

*البناء المخصوص للأدب وفق شروط تحقق وظيفة التواصلية، وتحكم تفاعل القارئ به[2].

1- منطلقات إيزر في بناء المعنى:

*الأساس الظاهراتي:

ينطلق إيزر من المبدأ الظاهراتي عند هوسرل وإنغاردن فهو يوجه أغلب آرائه إلى فعل القراءة ويتمثل هذا المبدأ في فعل التحقيق الذي يدخله في دائرة تواصلية وتفاعلية فلا يمكن أن نحدد هوية

[1] ناضم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص150.

[2] بشرى موسى صالح، **نظرية التلقي... أصول وتطبيقات**، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص 49، 50 .

العمل ببناء معناه إلا انطلاقا من التحقيق، ويرتبط مفهوم التحقيق بمبدأ القصدية و مبدأ المعنى في ارتباطه بالوعي ومن هذا نجد:

– أن النص ليس هو المعنى، بل هو ذلك الوسيط الضروري الذي بواسطته تتمكن الذات من وعي ذاتها.

– أن المعنى إذن ليس سابقا على التحقيق، أي على تدخل القارئ.

– أن التحقيق يخرج المعنى حالة الكمون إلى حالة التجسيد.

– وعلى هذا الأساس يمكن فهم حديث إيزر عن معنى يبنى بمشاركة القارئ ولا يهمنا هنا بالطبع حقيقة موقف القارئ؛ هل هو ناتج عن تماه أو عن تعارض.

– إن بداية خلق المعنى وتأسسه إذن هي تلك النقطة التي يلتقي عندها النص بالقارئ، أو ما يسميه إيزر بالموقع الافتراضي"[1].

*** تجاوز ثنائية الفهم/التفسير:**

ومنطلق هذا هو تلك الخلفية التأويلية الحديثة كتجاوز بول ريكور لذلك التعارض بين ثنائية الفهم/التفسير لأن العلاقة المتمثلة في سبب/نتيجة تؤول للانتفاء، فهو يحطم الحدود بين النظام الذهني للفهم والنظام المادي للتفسير.[2]

[1] طليمات عبد العزيز، **فعل القراءة : بناء المعنى وبناء الذات، قراءة قي بعض طروحات ولفغانج إيزر**، ضمن : نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، ص 153.

[2] عبد العزيز طليمات، **فعل القراءة : بناء المعنى وبناء الذات (قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر)**، مرجع سابق، ص153.

2 –مرجعية النص وعلاقتها ببناء المعنى:

ففيما يتعلق بقضية بناء المعنى يستخدم إيزر مجموعة من المفاهيم المحددة حتى يضبط هذه المرجعية ومن أهمها:

_ سجل النص le répertoire du texte:

والمقصود بالسجل كل ما هو سابق على النص ولكي يستطيع النص تبليغ معناه أو حتى موقفه عليه أن يلجأ إلى مجموعة من الاتفاقات والمعايير السابقة له والتي يعرفها القرّاء وبفضلها يستطيعون خلق وضعيات سياقية مشتركة بين النص والقارئ، وهذه الاتفاقات والتواضعات هي التي تحيل على السجل النصي الذي يعرّف على أنه تلك "المنطقة المألوفة التي يلتقي فيها النص والقارئ من أجل الشروع في التواصل"[1].

2 – استراتيجيات النص:

تمثل الاستراتيجيات نسيج النص كشكل مادي وكمعنى فالاستراتيجيات هي التي ترسم معالم النص ولا يمكن أن يتكون معنى النص إلا من خلال استراتيجيات مجددة وهذا حينما تلتقي بسجل ما[2].

[1] روبرت هوليب، **نظرية التلقي، مقدمة نقدية**، تر : عز الدين إسماعيل، النادي الثقافي ، رقم السلسلة 97، ط1، جدة، 1994 ، ص 208.
[2] طليمات عبد العزيز، **فعل القراءة : بناء المعنى وبناء الذات، قراءة في بعض طروحات ولفغانج إيزر**، مرجع سابق، ص 155- 156.

3- بناء المعنى انطلاقا من مبدأ اللاتماثل بين النص والقارئ:

يعتبر مبدأ اللاتماثل أساس التفاعل بين النص والقارئ وهو شرط من شروط التفاعل وقد كان منطلق إيزر هنا علم النفس الاجتماعي لأن "التفاعل بين شخصين في الحقل الاجتماعي مثلا، لا يحدث بشكل أقوى إلا عندما يجهل كل واحد منهما هوية الآخر لأنهما حينئذ يكوّنان عن بعضهما البعض تصورا غير مطابق للحقيقة، ويتصرفان على أساس هذه الصورة المفترضة عن بعضهما البعض"[1] وعليه فالعلاقات البين شخصية تبنى على أساس(اللاشيء) أي أنها تبنى انطلاقا من ملء فراغ مركزي في تجارب القراء وهذا الملء يكون بالاعتماد على التأويل في علاقاتنا مع بعضنا البعض، أما في الحالات المتطرفة فسيتحول التأويل إلى بناء الأوهام وهنا يكمن الفرق بين العلاقات الاجتماعية للأشخاص والعلاقة بين القارئ والنص هذا الفرق الذي يتلخص في غياب أرضية للمقارنة بالنسبة لعلاقة القارئ مع النص، وبغياب هذه الأرضية التي نحتكم إليها يتأجج التفاعل وتزيد درجة الوهم والتأويل ومن ثم ستظهر مصطلحات تفرض نفسها: كاللاّتحديد، الفراغ، البياض، اللاّتماثل... وهذه الشروط هي التي تكيف وتراقب العملية التفاعلية بين القارئ والنص[2].

وتجدر الإشارة إلى أن إيزر لا يلغي مشاركة القارئ بتجربته الذاتية في عملية بناء المعنى وإنما يؤكد على خلاف ذلك بأن كل العمليات الفعلية لتحقيق المعنى تبقى مرتبطة ومشروطة بتلك الاستعدادات الفطرية الخاصة بالقارئ والشفرة السوسيوثقافية التي تتحكم فيه، وكل هذه العوامل توجه

[1] فولفغانغ ايزر، **فعل القراءة**، مرجع سابق، ص6.

[2] المرجع نفسه، ص6.

عملية الانتقاء التي يقوم بها القارئ والتي تعطي للمعنى شكله المتجانس، لكن هذا التدخل لا يوحي بالذاتية ولا بالاعتباطية لأن النص هو الذي يتحكم في كل التفاعلات والتداخلات وسيرورات القراءة الممكنة[1].

وقد انتقد **ستانلي فيش Stanley Fish** طروحات إيزر في مقاله: «لماذا لا يخاف أي أحد من ڤولفكانك إيزر» بالرغم من أنه يثني على الأثر الذي تركه إيزر في الساحة النقدية إلا أنه لا يثير جدلا كبيرا حوله وعن هذا يقول:"في الوقت الذي يختار كل واحد اتجاها ما، يبدو أن إيزر لا ينتمي إلى أي اتجاه تماما أو أنه ينتمي إلى جميع الاتجاهات في آن واحد (مما يؤدي إلى نفس الشيء)"[2] فهو يرى بأن نظرية إيزر تحاول أن تضع نفسها بين الموضوعية والذاتية إلا أنها تنهار حسب رأيه بسبب التمييز الذي يعتمد عليه وهو تمييز بين ما هو محدد وما هو غير محدد.

المطلب الرابع: عوامل التفاعل بين النص والقارئ:

وضع إيزر مجموعة من الشروط والعوامل التي من الممكن أن تتحكم في التفاعل بين النص والقارئ:

[1] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، مرجع سابق، ص 183.

[2] الجيلالي الكدية، **تأويل النص الأدبي:نظريات ومناقشة**، مرجع سابق، ص 42.

- **العرضية La contingence:**

- وقد أخذ هذا العامل من علم النفس الاجتماعي ويكون هذا كلما كانت سيرورة التواصل غير متوقعة وعرضية بسبب الاختلاف في الاستعدادات و خبرات طرفي التواصل[1].

- **البياض Le blanc:**

يرى إيزر بأن هذه البياضات تتواجد بين الخطاطات أو المنظورات النصية وهي التي تجبر القارئ على ضرورة الجمع والتوليف بينها بهدف بناء الموضوع الجمالي أي أنها تتجسد في "مجموع التفككات التي تفصل بين أجزاء المنظورات النصية ووجودها داخل النص يشير إلى سكوت النص عن ارتباطات أو علاقات دلالية معينة يمكن أن تقوم بين مختلف أجزائه وخطاطاته ويجب على القارئ أن يتمثلها"[2] وكلما زادت هذه البياضات كلما كانت العملية التركيبية والتوليفية بين مختلف أجزاء النص معقدة و ستزيد إنتاجية وحيوية النشاط التخييلي والتمثيلي عند القارئ، وبالتالي فلهذه البياضات دور أساسي في بناء التشكيلات الدلالية عند القارئ إلا أن البياضات اللاحقة وخلال سيرورة القراءة يمكنها أن تغير وتقلب التشكيلات السابقة والأولى فيكون القارئ مجبورا على بناء وتركيب تشكيلات أخرى تكون قادرة بالطبع على دمج هذه الأجزاء النصية الجديدة وهذا يحث القارئ على إعادة مراجعة الكيفيات والطرق التي ملأ بها البياضات السابقة فالبياضات اللاحقة ترّد على البياضات السابقة وتؤدي إلى ازدواجية في الوظيفة (التوليف والتحفيز وإثارة أفعال البناء عند القارئ، والتحكم في هذه الأفعال ومراقبتها)، ومن ثم فهذا البياض يؤدي وظيفة مهمة ألا وهي

[1] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، مرجع سابق، ص 224.

[2] المرجع نفسه، ص 225.

الوظيفة التوجيهية فهو الذي يتحكم في أفعال الفهم ويراقبها وخلال سيرورة القراءة سيتغير ملء القارئ للبياضات[1]، وهذا "بسبب التأثير التراجعي الذي تمارسه عليه المعطيات النصية والآفاق الجديدة التي تسمح له برؤية الأبعاد الدلالية التي لم يكن يراها في الأجزاء النصية خلال لحظات القراءة السابقة"[2]، وهذه التحوّلات هي التي تعطي للعلاقة التواصلية بين النص والقارئ خاصيتها التفاعلية على اعتبار أن مساهمة القارئ تتحقق انطلاقا من التأثير الذي يمارسه على الوضعيات المقدمة له، فهذا التأثير إذن مراقب ومشروط يبعد وجهة نظر القارئ عن الاعتباطية، على اعتبار أن عملية الفهم تثير البياضات من جهة وتراقب هذه البياضات من جهة أخرى[3].

- **الطرائق الغائبة أو الناقصة Procédés-moins:**

تشير هذه البياضات إلى غياب تلك الطرائق المنتظرة وبالتالي ستثير نشاطا تركيبيا مكثفا لدى القارئ فهي التي تجرده من التوجيهات التي عهدها فتجبره على أن يقوم بعملية التنسيق بين وجهات النظر المقدمة له، ولهذا يضطر القارئ إلى أن يغير أو حتى يتخلى عن التشكيلات الدلالية التي بناها خلال سيرورة القراءة وهذا حينما يكتشف ذلك العجز أو النقص فيها الذي تسببت فيه المعطيات النصية اللاّحقة[4]. وهكذا يبني القرّاء معاني النصوص أي بالاعتماد على عملية الفهم التي تقود سيرورة القراءة من خلال ملء البياضات وتغييرها في حالة وجود بياضات لاحقة تحطم التشكيلات الدلالية

[1] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، مرجع سابق، ص 225، 226، 228.
[2] المرجع نفسه، ص 228.
[3] المرجع نفسه، ص 228.
[4] المرجع نفسه، ص 230.

الأولى التي وضعها القارئ ومن ثم ستجبره البياضات اللاحقة على أن يتخلى عن الملء الأول حتى يستطيع بناء تشكيلات دلالية جديدة إلى أن تنتهي عملية القراءة.

- **السلبية La négativété**:

تعتبر السلبية شرطا أساسيا لقيام التواصل الأدبي فهي تتميز بثلاث سمات متمايزة؛ الميزة الأولى من حيث:

* **الشكل**: تظهر هذه السلبية باعتبارها "العلاقة ممكنة بين مختلف الوضعيات النصية، فتسمح بفهمها، وتكشف عن المعنى الخفي الذي لم يكن معطى في أي واحدة من هذه الوضعيات المعزولة عن بعضها بعض والذي يتشكل من خلال شبكة العلاقات الممتدة بينها"[1]، أي أن السلبية هي ذلك اللاشيء المتواجد بين وضعيات النص.

***المحتوى**: فهي تظهر على أنها "السبب المحدد لتشويه العناصر النصية وباعتبارها العلاج المناسب لهذا التشويه أيضا"[2]، أي أن السلبية هي بمثابة البنية الأساسية للنص الأدبي ويتم التواصل الأدبي على أساسها وهذا لأن المعنى النصي يتلاءم مع تجربة النص غير المصاغة ودائما يظهر على أنه "الوجه المعكوس لما صوره النص وهذا الأخير ليس في نهاية المطاف سوى سلبية النص الأدبي"[3].

[1] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، مرجع سابق، ص 233، 234.
[2] المرجع نفسه، ص 234.
[3] المرجع نفسه، ص 234-235 .

*** القدرة على توصيل التجارب الجديدة وغير المعهودة:**

فالأدب في نظر إيزر لا يكون تواصليا إلا إذا انطوى على شيء محدد غير متواجد في تجربة العالم المستقرة[1].

فنلاحظ من كل هذا بأن هذه العوامل تسمح للقارئ ببناء المعنى الأدبي الذي يكون نتيجة للتفاعل بين بنية النص ومتلقيه و كيفما كانت قرارات هذا القارئ فيما يخص فهمه للنص سيكون مشروطا ببنية هذا النص المسؤولة عن مراقبته وتوجيهه.

ومنه فنظرية المعنى عند إيزر تقوم على ثلاثة أقطاب أساسية هي : النص والقارئ والتفاعل بينهما، وانطلاقا من هذا نستنتج أن:

*المعنى هو ذلك الأثر الناتج عن الفعل المتبادل بين النص والقارئ.

*المعنى الذي تم الوصول إليه هو ذلك المعنى المشترك بين جميع القرّاء الذين تلقوا النص الأدبي من خلال عمليات القراءة.

*إن القارئ ليس بالمتلقي السلبي لمعنى مكتمل في النص الأدبي، بل هو مُشارك في صنع هذا المعنى، نظرا لضرورة تدخله في المادة النصيّة حتى يتم إنتاج المعنى النسبي.

*التفاعل بين النص والقارئ لإنتاج المعنى ليس حالة فردية بحتة، بل هو حالة تركيبية جدلية لأنّ القراءة هي إعادة تركيب مستمر لتجاربنا كقرّاء، و هذا التفاعل المستمر يسمح بالاتصال بالنص

[1] المرجع نفسه، ص 235.

الذي يعيد كل قارئ تركيب أجزائه وفق منظوره الخاص وهذا لا يعني أن النص يختفي عند قراءته في عالم القرّاء بقدر ما يسعى القارئ إلى تنفيذ الشروط التي وضعت في بنية النص[1].

وفي الأخير يمكن القول بأن سر نظرية إيزر يكمن في أنه حاول التوفيق بين نظريات مختلفة بهدف الوصول إلى نظرية قرائية شمولية تجمع وتضم كل أقطاب التواصل (مؤلف، نص، قارئ، العالم، عملية التلقي...) فكل هذه العناصر تندمج في نموذج واحد يمثل نموذج جمالية التجاوب، فالمعنى هو نقطة الالتقاء بين كل هذه العناصر لأنه غير مرتبط بالمؤلف وحده ولا بالقارئ[2].

وعليه ستعتبر إسهامات إيزر في مجال نظرية التلقي من بين أكبر الإسهامات التي أظهرت دور القارئ في إنتاج المعنى فإيزر يهدف لأن يجعل المعنى نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ وهذا على خلاف التأويل التقليدي الذي يسعى إلى توضيح المعنى الخفي في النص على اعتبار أنه يسعى إلى أن يقرّب ويمازج بين الذات الموضوع أي بين القارئ والنص، وهذا القارئ حر ومقيد في نفس الوقت؛ فهو حر في مشاركته في النص بملء فراغات النص ومقيد لأن حريته مشروطة ومقيدة بالنماذج الموجودة في النص ومن ثم فالمعنى ليس بالشيء الذي يجب تحديده وإنما هو أثر ينبغي تجربته، ومن هذا المنطلق يمكن القول بأن إيزر أعطى للقارئ مكانة مقدسة في طروحاته كونه المسؤول عن عملية بناء المعنى التي تتم من خلال تفاعله مع النص، وبالتالي سيصبح إنتاجه للمعنى وكذا فهمه للنص ليس بالفعل الذاتي وإنما هو إنتاج قائم على أرضية موضوعية مضبوطة بتوجيهات من النص.

[1] حامد أبو أحمد، **الخطاب والقارئ**، مرجع سابق، ص103.

[2] الجيلالي الكدية، **تأويل النص الأدبي:نظريات ومناقشة**، مرجع سابق، ص 40، 41، 43.

المبحث الثاني: بناء المعنى من خلال أفق الانتظار عند هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauiss

يعتبر هانز روبرت ياوس من الرواد الأوائل لنظرية التلقي على اعتبار أنه صاغ البدايات الأولى لها في الستينات من خلال أعماله التي تعتبر حجر الأساس في هذه النظرية وأهم هذه الأعمال كانت عبارة عن محاضرة ألقاها في جامعة كونستانس سنة 1967 تحت عنوان: لم تتم دراسة تاريخ الأدب؟ ومن هنا كانت مقالته المشهورة التي أصدرها سنة 1970 والمعنونة بـ (تاريخ الأدب بوصفه تحديا لنظرية الأدب) **literary history as challenge** [1] وقد اقترح دراسة الأعمال الأدبية عبر تاريخ تلقيها من طرف القرّاء وانطلاقا من هذا سيتشكل ويتبلور تاريخ أدبي لاستقبال الأعمال الأدبية يساهم في رسم وتوضيح التغيرات التي تطرأ على الخبرة الجمالية لدى القرّاء ناهيك عن ردود أفعالهم تجاه الأعمال التي تمت قراءتها وقد طرح مجموعة من المفاهيم الإجرائية كبديل عن المفاهيم التي طرحتها البنوية على اعتبار أنه انتقدها بشدة فيما يخص استبعادها للقارئ الذي يملك درجة كبيرة من الأهمية كونه هو المسؤول عن فعل الادراك، فهو الذي يقوم بعملية بناء المعنى لأنه يؤوّل العمل الأدبي من خلال رؤية جمالية ذاتية، وعليه سيتولد عن هذا معنى شكلان محتملان :

*إما أن يدوّن هذا المعنى كتابيا.

*إما أن يستقر في ذهن القارئ[2].

[1] سامي إسماعيل، **جماليات التلقي**، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2002، ص 86.

[2] علي بخوش، **تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي**، بحث مقدم ضمن ندوة عقدتها جامعة محمد خيضر، بسكرة ، الجزائر ، سنة 2008،ص 5.

المطلب الأول: بناء المعنى عند هانز روبرت ياوس

يرى ياوس بأنّ عملية بناء المعنى تتم من خلال تأويل العمل الأدبي وقد استند في هذا إلى افتراضات هانز جورج غادامير في العملية التأويلية؛ بحيث أنّ هذه الأخيرة تخضع إلى ثلاث وحدات متلازمة هي:



ولهذا يؤمن ياوس _انطلاقا من نظرة غادامير_ بأن جمالية التلقي قد نجحت في معرفة أن الفهم هو بداية التفسير دائما وبالتالي فالتفسير هو الشكل الظاهر للفهم؛ أي أنّ الإدراك الأدبي هو الذي يرسم الطريقة التي يفسر بها الأدب ناهيك عن عملية التفسير التي تدمج الإدراك هي كذلك، أي أنّ النص لا يكوّن معناه الخالص وحده بل يتشكل معنى هذا النص بصورة حتمية مع الإدراك[1]، فقد اهتم بجانب التلقي وتجديد التاريخ الأدبي بهدف إعادة الاعتبار للمتلقي[2].

وهنا نلاحظ الفرق الشاسع بين أصحاب جمالية التلقي وبين البنويين حول قضية فهم وبناء المعنى الأدبي؛ فالبنويون يرون بأن معنى النص متضمن في داخله وهذا لأن بنيته اللغوية هي التي تحتوي هذا المعنى وتتضمنه، أما أصحاب نظرية التلقي فيجعلون عملية الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي وبالتالي صارت جمالية التلقي معتمدة كل الاعتماد على استخدام فعل الفهم في قراءة العمل بهدف

[1] علي بخوش، **تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي**، مرجع سابق، ص 6.

[2] **H .R . Jauss, pour une esthétique de la reception, tard, Claude, Maillard, ed, Gallimard, Paris, nouvelle édition, 1996, p 48 .**

بناء المعنى، ولا يمكن أن يتم ويستقيم فعل الفهم إلا إذا تدخّل القارئ في بناء وإنجاز هذا المعنى تدخلا قويا وفعّالا مستخدما في تأويلاته مرجعياته الإيديولوجية والثقافية وخبرته الجمالية، وانطلاقا من هذا الطرح سعى ياوس جاهدا لتجاوز تلك الهوة بين الأدب والتاريخ _أي بين المعرفة الأدبية والمعرفة التاريخية _ بهدف تحسين القواعد المؤسسة للفهم التاريخي للأدب، وتجاوزا لأفكار الشكلانيين والبنويين الذين تجاهلوا كل الشروط التاريخية التي كانت وراء نشأة عمل أدبي ما[1].

وقد أوجد مفهوما إجرائيا أطلق عليه اسم: أفق انتظار القارئ **Reference of the reader's expectations**

المطلب الثاني: أفق الانتظار Horizon D'Attente

يعتبر مفهوم أفق الانتظار عند ياوس الركيزة الأساسية في نظريته الجمالية فهو" الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعني، ودور القارئ في إنتاجه عن طريق التأويل "[2] أي إنه "لحظة رابطة بين تجربتين لدى القارئ : تجربة متحققة تتجلى في تمرسه الجمالي بأعمال أدبية مألوفة عنده وتجربة مرتقبة تتمثل في تطلعه إلى اختيار أعمال أدبية جديدة ممكنة تنزاح عمَّا اعتاده، وتتسم بالغرابة والبعد عن متناول إدراكه"[3].

[1] H .R . Jauss, **pour une esthétique de la reception**, p 44.

[2] بشرى موسى صالح، **نظرية التلقي... أصول وتطبيقات**، مرجع سابق، ص45.

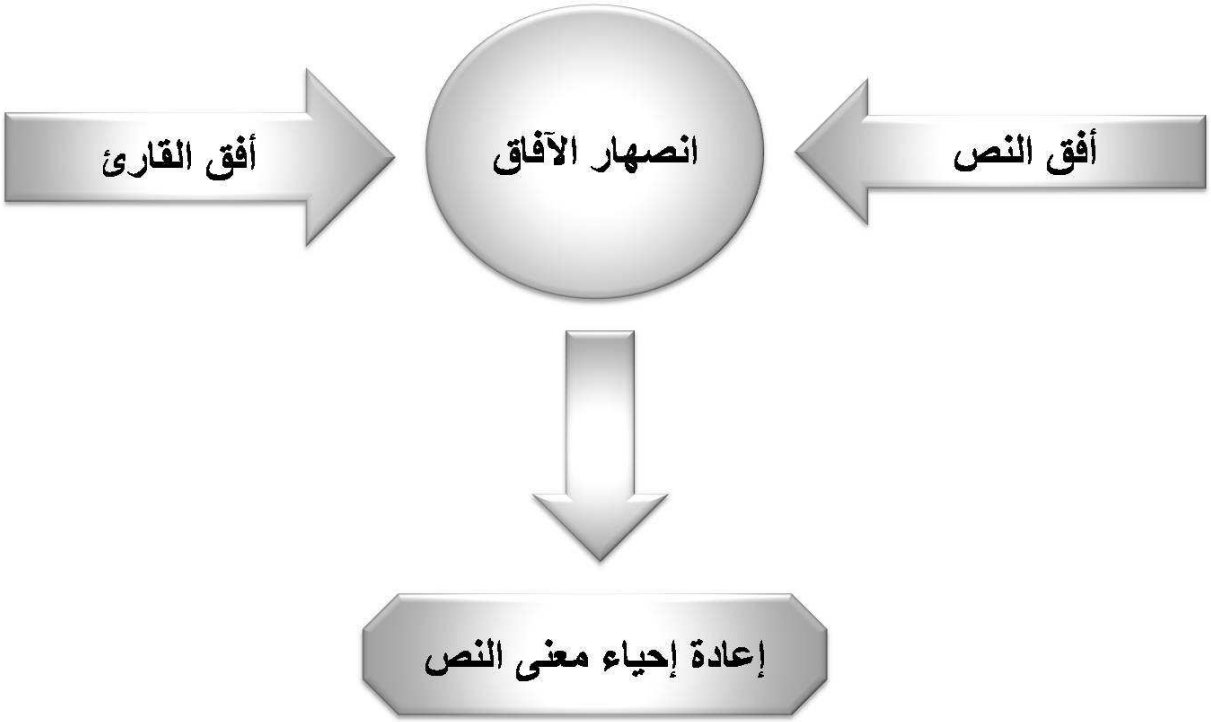
[3] حميد لحميداني، "القوام الإبستيمولوجي لجمالية التلقي"، **مجلة علامات**، ع50، شوال 1424، ديسمبر 2003، ص67.

- **استفادة ياوس من هانز جورج غادامير:**

وقد بنى ياوس أفق الانتظار متأثرا بمفهوم الأفق التاريخي عند غادامير الذي يرى بأن أي حقيقة لا يمكن فهمها من "دون أن نأخذ بعين الاعتبار العواقب التي ترتبت عليها، إذ لا يمكن حقيقة الفصل بين فهمنا لتلك الحقيقة؛ وبين الآثار التي ترتبت عليها، لأن تاريخ التفسيرات والتأشيرات الخاصة بحدث أو عمل ما هي التي تمكننا _بعد أن اكتمل العمل وأصبح ماضيا_ من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية المعاني وبصورة مغايرة لتلك التي فهمها معاصروه بها"[1].

وبالتالي فالسياق التاريخي الذي أنتج فيه الأثر سيتحد مع أفكار المتلقي ليكونا الرأي النهائي والحاسم الذي يعيد إحياء معنى النص، وهذا يسمى عند غادامير بانصهار الآفاق **Fusion of horizons.**

[1] علي بخوش، **تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي**، مرجع سابق، ص 7.



لذا فغادامير يؤكد على أننا لا نستطيع أن نفهم إلا من خلال مشروطيتنا التاريخية والثقافية وعليه لا يمكننا أن ننزعها عنا أو نبعدها، فنصوص الماضي إذن لا يمكن أن نتعامل معها إلا من خلال ذلك الأفق الذي تتشكل فيه رؤيتنا والأفق الثاني الذي يمثل الفترة التاريخية التي طرح فيها النص ومن ثم فلا يوجد معنى نهائي لنص ما فكل عمل يخلق لنفسه تاريخا من المعاني في حالة ما إذا تم تأويله بشكل مختلف في عصور مختلفة ومن هنا انطلق ياوس فقد حاول جاهدا أن يتجاوز تلك الهوة بين الأدب والتاريخ؛ أي بين المعرفة الأدبية والمعرفة التاريخية وبهذا تجاوز الأزمة المنهجية التي أثارتها الشكلانية والبنيوية والماركسية ... وهو يهدف إلى تحسين وتطوير المعايير والقواعد المؤسسة للفهم

التاريخي للأدب ومن هنا كان اهتمام ياوس بالتاريخ الأدبي لأنه يتأسس على تجارب القراء السابقة في التعامل مع العمل الأدبي[1].

- **استفادة ياوس من كارل بوبر Karl Popper:**

تتمثل هذه الاستفادة في مفهوم خيبة الانتظار بحيث أن المتلقي حين يكتشف خطأ فرضياته سيحاول أن يباشر في الاتصال بالواقع الفعلي وعليه سيتحرر القارئ من تلك الضغوط التي تمارسها عليه الحياة الواقعية ومن تلك الأحكام المسبقة.[2]

وقد أخذ ياوس المصطلح عن الفيلسوف **كارل بوبر** وعالم الاجتماع **كارل مانهايم Karl Mannheim**، على اعتبار أن العامل الأساسي لتحقيق أي مشروع هو تخييب أفق الانتظار **Déception De L'Attente** فحينما يخيب أفق انتظار القارئ ويعلم أنه على خطأ تتزايد درجة احتكاكه بالواقع أكثر، ولهذا فإن الخلفية المعرفية للقارئ حسب تصور ياوس تساعد على تحقيق وظيفة الأدب داخل الحياة الاجتماعية وهذا لأن العمل الأدبي لا يخيِّب أفق انتظار القارئ من ناحية شكله فقط، بل يتجاوزه إلى ما يمس المجتمع في كل المناحي (الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية، الدينية...) ولهذا فقد يغير العمل أدبي في معتقدات قارئ ما، قد كان متمسكا بها بكل قوة، وهنا تكمن وظيفة الأدب التحريرية **Fonction Libératrice** والمتجسدة في قدرة الأدب على كسر أفق انتظار القراء سواء على مستوى تجاربهم الأدبية، أو على مستوى معتقداتهم الاجتماعية ولهذا نجد

[1] سامي إسماعيل، **جماليات التلقي**، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2002، ص87.

[2] المرجع نفسه، ص87.

جانب التخييب **Déception** وجانب الاستجابة **Confirmation** فيما يخص هذا الأفق[1]، لأن أفق الانتظار يتكون نتيجة اطلاع القارئ على تلك الأعمال السابقة المعروفة، أو على التراث من جهة، وبالحالة الذهنية للقارئ من جهة أخرى، فحتى نفهم اللغة لا نستطيع أن نفصل بينها وبين سياقها المشروط وهذا هو الحال مع الأثر الأدبي الذي لا يمكن أن يُوجد من فراغ، ومن ثم فإن كل أثر ينتمي إلى جنس محدد، وكل جنس له معيار معين يفترض أو يحدد أفق توقع معين للقارئ، على اعتبار أن لكل جنس قواعد سابقة تقوم بتوجيه القارئ و تحدد مدى إدراكه وعمق وعيه بالنص ومدى تقبله له كذلك[2].

فالخلفية الثقافية للمتلقي ستسمح له باستكمال وملء تلك الفجوات الموجودة، وبالتالي فكلما خرق النص هذا الأفق كلما أتيحت الفرصة للقارئ حتى يستطيع تحديد أصالة النص وقيمته الأدبية[3].

إن الأفق الأصلي من التوقعات سيخبرنا ويبين لنا الكيفية التي تم بها تقييم العمل الأدبي وتفسيره وقت ظهوره فقط، دون أن يعطي أي معنى محدد لأن طروحات نظرية التلقي تؤكد على نسبية المعنى فلا يوجد إذن معنى فريد وواحد للنص، بل هنالك زخم من المعاني يحددها جمهور القراء[4]. فالنص ما هو إلا موجه نحو أفق انتظار القارئ وتوقعاته.

---

[1] سامي إسماعيل، **جماليات التلقي**، مرجع سابق، ص 32-33.

[2] حامد أبو أحمد، **الخطاب والقارئ**، مرجع سابق، ص81.

[3] المرجع نفسه، ص80.

[4] المرجع نفسه، ص78.

ومن هذا المنطلق فخيبة الانتظار تجدد التجربة وتعطيها شكلا جديدا يساهم في تقدم العلم وتطور تجربة الواقع اليومية[1]. فهذه الخيبة والسلبية لها جانب إيجابي يساهم في إعطاء وجهة نظر جديدة لموضوع التجربة، بحيث سيظهر لنا المتلقي بكيفية مختلفة، بالإضافة إلى أنّ هذه الخيبة ستوجه القارئ لملاحظة نفسه ليعي بذلك ما كان مُسلما عندها وأصبح الآن مزعزعا، لأنه وضع في خضم تجربة وفي جملة من المساءلات حول مسلمات لم يفكر في مراجعتها على الإطلاق.

وتجدر الإشارة إلى أنّ ياوس وبالرغم من اعترافه بهذا التأثير _تأثير غادامير وبوبر _ إلا أنه يسعى جاهدا إلى التأكيد على الاختلاف في مفهومه للأفق عن مفهوميهما؛ فهو يرى بأن أفق التوقعات "لديه نظام التبادل الذاتي أو بناء التوقعات لديه نظام التبادل الذاتي أو بناء التوقعات باعتباره نظاما مرجعيا أو نظاما ذهنيا، حيث تكون افتراضات المتلقي صحيحة في أي نص أدبي؛ بمعنى أن المتلقي يبني معنى لنص أدبي لأن ذلك العمل يثير أفق توقعه، ومن ثم فإن الأفق الأدبي يتشيّأ لأن العمل ذاته يجعل هدفه مدركا من قبل القارئ"[2].

فنلاحظ من خلال هذا الطرح بأن ياوس يهتم بالتاريخ الأدبي على اعتبار أنه يتأسس على تلك التجارب السابقة للقراء في تعاملهم مع العمل الأدبي؛ أي أن النص الأدبي يؤثر حينما يقرأ باستمرار وتتم الاستجابة له، فتلقي النص الأدبي يكون من خلال أفق توقعات القراء وبالتالي فتأسيس التاريخ الأدبي يستلزم تعقب ورصد أفق توقعات المتلقين.

[1] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، مرجع سابق، ص164 163.

[2] علي بخوش، **تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي**، مرجع سابق، ص 8.

ويضم هذا الأفق ثلاثة مبادئ رئيسية:

1- التجربة المسبقة المكتسبة من قبل الجمهور حول الجنس الذي ينتمي إليه النص.

2- شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها المفترض معرفتها.

3- التصادم بين اللغة العملية واللغة الشعرية أي التعارض بين الواقع اليومي والعالم التخيلي[1].

وبالتالي فأفق النص ينقسم إلى نوعين:

أ- **أفق انتظار النص يفند أفق انتظار القارئ:**

ويكون بواسطة تلك الأعمال التي تحاول أن تثير أفق انتظار جمهورها ثم تقاطعه تدريجيا إلى أن تبطله نهائيا ويكون هذا من خلال أساليب وتقنيات عدة مثل المحاكاة الساخرة أو التغريب أو إسقاط عناصر واستبدالها بعناصر أخرى كما هو الحال مع رواية الدونكيشوط لسرفانتس وجاك القدري لديدرو، والأوهام للنبرفال.

ب- **أفق انتظار النص يؤكد أفق انتظار القارئ:**

وهذا يكون في النصوص التي ترضي أفق انتظار قرائها وتؤكده، أي وفقا للعوامل الثلاثة التي ذكرناها سابقا[2].

[1] سعيد عمري، **الرواية من منظور نظرية التلقي، مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ**، منشورات البحث النقدي و الترجمة، فاس، ط1، 2009، ص32.

[2] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، مرجع سابق، ص 165.



ومن هذا نستنتج أن التطور الذي يطرأ على النوع الأدبي يكون انطلاقا من ذلك الفهم السابق لتلك المقومات الأساسية لهذا النوع في أسلوب لغته وشكله وموضوعاته، فالأعمال إذن تتطور في نوعها على أساس تراكم الفهم وتعدد القراءات ومن هنا سيتعرض النوع لتفسيرات مختلفة يكون بعضها من الأدب والبعض من العلوم الأخرى المجاورة للأدب وتسعى هذه التفسيرات (ذات الطابع الشخصي) على ترك النوع الأدبي على درجة من القابلية للتطور وهذا مثلما تطورت الملحمة إلى الرواية.[1]

إن مقياس تطور النوع يتجسد في القارئ على اعتبار المعايير التي اكتسبها انطلاقا من تجاربه السابقة في قراءة الأعمال وهذه التجارب هي التي سترسم له ذلك التطور في اللحظة التي يطرأ على المعايير تجاوزات في الموضوع والشكل واللغة وهذه تسمى لحظة الخيبة وبالتالي يخيب ظن هذا المتلقي حين يطابق معاييره السابقة مع المعايير الأخرى التي جاء بها العمل الجديد.

فتحديد التاريخ الأدبي يتطلب دائما إبعاد الأحكام المسبقة وهذا يسمى عند أصحاب جماليات التلقي والتأثير بالموضوعية التاريخية وتأسيس علم الجمال الكلاسيكي للإنتاج والتمثيل

[1] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، مرجع سابق، ص 165.

وتستند التاريخية الأدبية على الخبرة السابقة للقراء بالأعمال الأدبية ولا تعتمد على التنظيم للحقائق الأدبية الموضوعة مسبقا فالأعمال الأدبية ليست موضوعا منفردا بذاته يعطي نفس الرؤيا لكل متلق في كل فترة من الزمن، فهو ليس بالأثر التاريخي الذي يظهر جوهره اللاّزمني بشكل فردي وبالتالي فهو يحرر العمل الأدبي من مادية الكلمات ويجلبه إلى الوجود المعاصر، فعلى الكلمات أن تخلق متلقي يفهمها حينما تحادثه. فتاريخ الأدب بالنسبة لياوس هو عملية للتلقي والإنتاج الجمالي كذلك وتتم هذه العملية من خلال الإدراك الذي يكون من قبل القارئ الناقد والمتفتح والمتأمل، وكذا المؤلف غزير الإنتاج وانطلاقا من هذا يؤكد ياوس بأن الأعمال الأدبية ستدرك كحدث أدبي وليس كحدث تاريخي فالسياق التاريخي الذي يظهر فيه عمل أدبي ما لا يعتبر منظومة من الحقائق المستقلة بذاتها أو مجموعة من الأحداث تبتعد عن الملاحظة، وبالتالي فالذي يدرك سيكون بالتأكيد حدثا أدبيا بالنسبة لقارئه فقط، وتجدر الإشارة إلى أن الحدث الأدبي سيؤثر في من سيأتي بعده في حالة ما إذا كانوا مستجيبين له وإن كان هنالك قراء يحاولون الاستفادة من الأعمال الأدبية الماضية أو حتى المؤلفين الذين يرغبون في معارضتهم أو تقليدهم[1].

فنلاحظ أن ياوس يركز في طروحاته على علاقة الأعمال الأدبية والأدب بعلم النفس والتفسيرات النفسية التي يقوم بها النقاد فينتقدهم في هذه النقطة بالذات، لذا فهو يرى بأن تحليل الخبرة الأدبية للقارئ سيجنبنا السقوط في علم النفس، فالعمل الأدبي حينما يكون جديدا لا يقدم نفسه على أنه شيء جديد تماما وإنما يحضّر جمهوره لنمط خاص ومتميز من التلقي وهذا عن طريق

[1] سامي إسماعيل، **جماليات التلقي**، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2002، ص 79، 80.

الإرشادات الظاهرة والمستترة والإعلانات والسمات المألوفة أو الإرشادات الضمنية أي أنه ينعش ذكريات ما قرئ فعلا فينعش توقعات القارئ أولا ثم يحطه في موقع انفعالي محدد فيحط القارئ في موقع انفعالي خاص ومحدد ثم ينعش توقعات هذا القارئ مع بداية هذا الموقف الانفعالي[1]، وفي الوسط ثم النهاية تتغير التوقعات أو تبقى كما هي أو قد يعاد توجيهها أو قد يضاف إليها أثناء مسار القراءة وهذا وفقا للمعايير الخاصة بنوع النص (جنسه)، وأما العملية النفسية في تلقي النص ستكون "داخل الخبرة الجمالية بكل المقاييس مجرد سلسلة تعسفية مكونة من انطباعات فردية بيد أنها تنفيذ لتعليمات خاصة لعملية إدراك موّجه والذي يمكن تحقيقه وفقا لدوافعه التكوينية وإرشاداته المبدئية"[2]، فياوس يحاول من خلال هذا أن يضع حدودا لتأثير التفسيرات النفسية على الأعمال الأدبية.

ومن خلال هذا الطرح نستنتج أن عملية إنتاج المعنى وبنائه ستتم داخل مفهوم أفق الانتظار بحيث أن تاريخ الأدب والخبرة الجمالية سيتفاعلان مع فعل الفهم عند القارئ وذلك التراكم في التأويلات (في أبنية المعاني) الذي يكون عبر التاريخ سيكوّن لنا سلسلة تاريخية خاصة بالقارئ، وتلك اللحظات التي يتم فيها انتهاك أفق انتظار المتلقي تكون لحظات تأسيسية لأفق جديد وعلى هذا الأساس يكون التطور في الفن الأدبي؛ أي باستبعاد تلك الآفاق القديمة المتجاوزة وتأسيس مجموعة من الآفاق الجديدة، ووراء كل أفق متجاوز أفق انتظار جديد، وللمؤلف دور كبير في رسم وكسر هذا الأفق لأن هذا الأخير "يحيا في ذهن الأديب أثناء الكتابة ويؤثر في إنشائه أيما تأثير، وقد يختار

[1] سامي إسماعيل، **جماليات التلقي**، مرجع سابق، ص 91.
[2] المرجع نفسه، ص 92.

الكاتب بعمله أن يرضي انتظار القراء فيسايرهم في ما ينتظرون، مثلما يختار جعل أفق الانتظار يخيب"[1] ويتجسد هذا في مواطن كثيرة في تاريخ الأدب حيث خيب فيها المؤلفون أفق انتظار القراء بعدما كانوا مسايرين لقرائهم وهذه الآثار هي التي تخلق المنعرجات في مسيرة التاريخ الأدبي وبالتالي سيخرج الأثر الذي يخيب أفق انتظار القرّاء عن المعايير الأدبية المعروفة ويطور من تلك القيم التعبيرية والتقويمية فيخلق آفاقا جديدة وحاجات جديدة تؤدي إلى ظهور مؤلفات جديدة[2].

وفي هذه الفكرة تأثر ياوس بالشكلانية فيما يخص التأسيس لنوع جديد من التاريخ الأدبي لأن الشكلانية هي التي طرحت فكرة الأشكال الأدبية وتطورها إلا أن فهمه كان مختلفا على اعتبار أن العمل الأدبي يبدأ في الظهور حينما يمنحه المتلقي ذلك انطلاقا من فعل الفهم، وبالتالي فالذي يقرر تغير هذه الأشكال وتطورها هو أفق انتظار القراء عبر التاريخ[3].

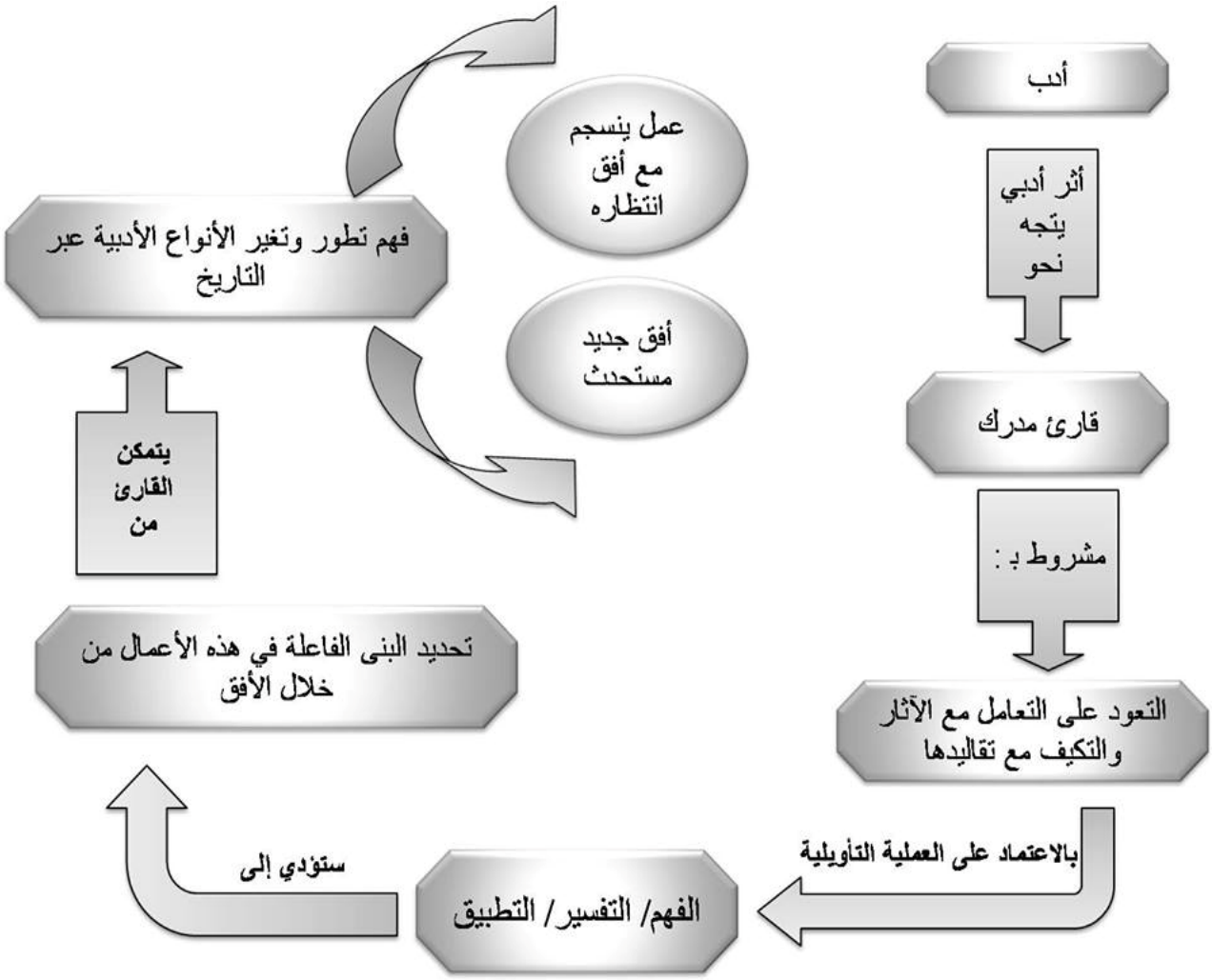
المطلب الثالث: العلاقة بين الأدب والقارئ عند ياوس

يرى ياوس بأن العلاقة بين الأدب والقارئ تكون حينما يتجه العمل الأدبي إلى ذلك القارئ المدرك المتعوّد على الاحتكاك والتعامل مع الآثار الأدبية والمتكيف مع تقاليدها التعبيرية، فالقارئ الذي يتحدث عنه ياوس هو القارئ المتمرس الذي يكتسب رصيدا من الاحتراف والكفاءة وهنا تظهر لنا المكانة الكبيرة التي أعطاها ياوس للقارئ في عملية بنائه للمعنى فهو الذي يؤسس للتاريخ الأدبي؛ أي أن المتلقي أثناء فعل القراءة يفترض عليه أن يحيط بكل المؤثرات الداخلية والخارجية التي

[1] علي بخوش، **تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي**، مرجع سابق، 9-10.
[2] المرجع نفسه، ص 10.
[3] المرجع نفسه، ص 10.

تساهم في عملية فهمه وبنائه لمعنى النص وهذا بالاعتماد على الخبرة الجمالية والتفسيرات السابقة، فالأنواع الأدبية تتطور باستمرار ويحصل هذا حينما يتم استبعاد أفق انتظار ما بهدف تأسيس أفق انتظار جديد[1].

وهذا المخطط يوضح هذه العلاقة بين الأدب والقارئ:



[1] علي بخوش، **تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي**، مرجع سابق، ص 12.

- **المسافة الجمالية Distance Esthétique**

ويضيف ياوس مفهوم المسافة الجمالية إلى مفهومه للأفق ويقصد بها ذلك البعد بين ظهور الأثر الأدبي وبين أفق انتظاره ويمكن لنا أن نحصل على هذه المسافة بالاعتماد على استقراء ردود أفعال القراء تجاه الأثر الأدبي وهذا بالانطلاق من الأحكام النقدية التي يطلقها القراء، فكلما قلّت درجة المسافة، كلما اقترب العمل من المحيط الفني الترفيهي أو المطبوخ لأن العمل الترفيهي يتميز بكون جماليات تلقيه غير مهيّأة لتغيير آفاق توقعاتها على اعتبار أنها مشبعة بآفاق مفروضة من قبل معايير مألوفة وسائدة تحجز على القارئ إمكانية السعي إلى إنتاج جمالي لكل ما هو مألوف، ومن ثم فالقارئ عند بناء معنى النص لا يمكن له أن يلجأ إلى أفق انتظار جديد ومخالف للأفق الذي عنده، لذا سيلجأ إلى اعتماد القراءة الاستهلاكية الترفيهية غير المنتجة، وانطلاقا من هذا الاعتبار يؤكد ياوس على أن الأعمال الأدبية التي تساير وتلبي أفق انتظار قرائها المعاصرين هي أعمال جد عادية وهذا لأنها تستخدم الأساليب والنماذج والطرق المعروفة والمتداولة التي تعوّد عليها الجمهور، ومثل هذه الأعمال سينتهي بها الحال إلى الركود والجمود على عكس الأعمال الجديدة التي تخيب آفاق انتظار القراء وعليه ستطورهم وتطور وسائلهم النقدية بالرغم من رفضهم لها وسخطهم عليها لأنها كسرت أفقهم إلا أنها ستخلق قرّاء وجمهورا لها بالتأكيد[1].

[1] علي بخوش، **تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي**، مرجع سابق، ص 13، 14.

- **التطور الأدبي Le Développement Littéraire**

لقد ربط ياوس التطور التاريخي للأدب بالتلقي وهذا بالانطلاق من مفهوم أفق الانتظار، ورأى بأن قيمة أفق الانتظار تتحدد من خلال دراسة تطور النوع الأدبي، أي أن هذا التطور مرتبط بتاريخ الأدب على اعتبار أن عملية الفهم الواحدة للعمل الأدبي في لحظة تاريخية معينة ما هي إلا تراكمات كثيرة لعمليات الفهم عند مجموعة من القراء عبر التاريخ فتسمح للنوع الأدبي بالتطوّر[1].

وقد لخص ناظم عوده خضر نظرية ياوس في هذه المبادئ:

1– العمل الأدبي لا يمكن له أن يكتسب قيمته إلا إذا كان في سياق تلق ما، من قبل قرّاء فاعلين.

2– كل عمل جديد ينطلق من مرجعيات يقوم عليها أي أنه لا ينطلق من عدم ، ولا يمكن فصله عنها، فالقارئ يدخل غمّار النص من خلال ما يتسلح به من إمكانات ومعارف ، فهو يحمل معه أفقا محددا، وقد يتغيّر هذا الأفق حسب معطيات النص، ومن هذا المنطلق فهو جد مهم في تحديد التطور الأدبي شكلا ومضمونا.

3– يجب أن تحدد الإجابات عن الأسئلة التي يطرحها النص وهذا عبر فترات تاريخية متفاوتة، أي أن التواصل والتفاعل في عملية مستمرة بين النص والقرّاء.

4– كل الأعمال الأدبية تنتمي إلى جنس معين، وهذا حتى يتسنى لنا أن نحدد وضعيتها التاريخية وأهميتها ودورها داخل التجربة الأدبية.

[1] ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرة التلقي**، مرجع سابق، ص138، 140.

5– تقوم الدراسة التاريخية لتطور أي عمل أدبي على خلفية لسانية تستند على الفهم وهذا بدمج فكرة التحليل التزامني والتحليل التعاقبي؛ فيقوم أفق الانتظار على شكل ومضمون العمل الأدبي.

6– دراسة تاريخ الأدب من خلال ربطه بالتاريخ العام والأحداث الاجتماعية التي لا تنفصل عن الأدب.[1]

وهنا تتضح لنا رؤية ياوس التي تجاوز فيها تلك النظرة الأحادية للعملية التواصلية لأنه يركز على فعل القراءة الذي يقوم على الجدل والتحاور بين النص والقارئ؛ أي بين النص وعملية التلقي التي يحركها وتحركه بالتأثير والتأثر؛ فيصبح النص الأدبي بنية تقديرية لأنه يحتاج إلى دينامية لاحقة تنقله من حالة الإمكان إلى حالة الإنجاز ومن حالة الكمون إلى حالة التحقق؛ وهذا رفض مطلق لفكرة تواجد المعنى الجاهز أو النهائي في النص، لأن المعنى سينتج عن فعل القراءة الذي يتم بين بنية النص الأصلية وبين خبرات القارئ أو أفق انتظاره" [2]، وهذا يدل على أن ياوس قد نقل الاهتمام من ثنائية: مؤلف/نص، إلى حوارية: نص/قارئ.

ومن هذا الطرح نستنتج أن عملية إنتاج المعنى وبنائه بالنسبة إلى ياوس ستتم داخل مفهوم أفق الانتظار، بحيث أن تاريخ الأدب والخبرة الجمالية سيتفاعلان مع فعل الفهم عند القارئ وهذا التراكم في أبنية المعاني الذي يكون عبر التاريخ سيكوّن لنا سلسلة تاريخية خاصة بالقارئ، ومن هنا فالإستراتيجية التي تبناها ياوس قائمة على فعل الفهم الذي يتم من قبل القارئ الذي صار عنصرا

[1] ناظم عودة خضر،**الأصول المعرفية لنظرة التلقي**، مرجع سابق، ص 144، 145.

[2] محمد خرماش ، فعل القراءة وإشكالية التلقي ، بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي السابع ، جامعة اليرموك ، إربد ، الأردن 20-22 /07 / 1998 .

فعّلا في عملية التلقي، فهو الذي يقوم بعملية بناء المعنى منطلقا في ذلك من مرجعياته وخبراته وثقافته التي تسمح له بأن يكون مشاركا بقوة في عملية إنجاز المعنى.

وكخلاصة لهذا الفصل يمكننا أن نقول بأن **إيزر** و**ياوس** يتفقان في رفضهما أو بالأحرى نقدهما للبنوية التي تجعل المعنى حصرًا في بنية النص إلّا أنّهما يختلفان في الآليات الإجرائية لتحديد هذا المعنى، فبالرغم من الإطار العام الذي ينتميان إليه إلا أن طروحات **ياوس** تقوم على أساس تاريخي أي تاريخ الأدب وعلاقاته مع التاريخ العام، لأنه يضع التلقي في إطار تاريخي فهو يحكم على جمالية الأعمال الأدبية من خلال تاريخ التلقي المتعاقب وعليه فهو يركز على المظهر التاريخي والجمالي، وهذا على خلاف طروحات **إيزر** التي تبني على أساس النص والقارئ وتفاعلهما.

فكل واحد منهما قد أعطى دورا مهما وفعّالا للقارئ في عملية بناء المعنى **فياوس** يرى بأن القارئ هو المصدر الأساسي الذي ينتج المعنى، والتاريخ الأدبي ناهيك عن إيزر الذي يرى بأن القارئ هو الذي ينتج المعنى من خلال تفاعله مع البنية النصية، فكل واحد منهما يسعى للوصول إلى معنى النص الذي يحدث أثرا في المتلقي بالاعتماد على عملية التأويل الذي يستند إلى ضوابط وأسس تحمي القارئ من الاعتباطية؛ لذا فهما يركزان على ذلك القارئ المدرك المثقف والواعي والموسوعي الذي يلج عالم النص وينتج معناه، انطلاقا من فعل القراءة الذي يعتبر نشاطا ذاتيا يتم عن طريق فعل الفهم والإدراك الذي يؤدي في الأخير إلى إنتاج معنى النص، الذي يتسم بالنسبة إليهما بدينامية وحركية تنشأ بين القارئ والنص لحظة قراءته له.

- إن للعمل الأدبي قطبين؛ **القطب الفني** الذي يشير إلى النص الذي كتبه المؤلف قبل أن يتلقاه القارئ و**القطب الجمالي** الذي يشير إلى عملية التحقق العياني التي يقوم بها القارئ حينما يملأ فراغات النص. فالإنتاج الأدبي إذن لا يتطابق مع النص ولا مع القارئ بل يتم نتيجة لتفاعل النص مع القارئ.
- يؤكد إيزر على أن العلاقة بين النص والقارئ تتم في اتجاهين متبادلين: **الأول** يكون من النص إلى القارئ و **الثاني** يكون من القارئ إلى النص، فالمعنى يتكون نتيجة لتفاعل النص مع قرائه.
- تتم عملية إنتاج المعنى حسب ياوس داخل مفهوم أفق الانتظار بحيث يتفاعل **تاريخ الأدب والخبرة الجمالية** مع **فعل الفهم** عند القارئ وهذا عن طريق التراكم في التأويلات الذي يؤدي إلى التراكم في أبنية المعاني الذي يكون عبر التاريخ فيكوّن لنا سلسلة تاريخية خاصة بالقارئ.
- يكون التطور في الفن الأدبي عن طريق تلك اللحظات التي يتم فيها انتهاك أفق انتظار المتلقي فتتكون لنا على هذا الأساس لحظات تأسيسية لأفق جديد.
- يشير ياوس للدور الكبير الذي يؤديه المؤلف في رسم وكسر الأفق لأنه يستطيع أثناء كتابة نصه أن يرضي أفق انتظار القراء فيسايرهم ويتماشى معهم فيما يتوقعون، كما يستطيع أن يخيّب أفق انتظارهم.
- يفترض ياوس تواجد متلق يحيط بكل المؤثرات الداخلية والخارجية التي تساهم في عملية فهمه وبنائه للمعنى النصي.

وهذا الجدول يبين الفرق بينهما:

الروّاد / قضية المعنى	فولف غانغ إيزر	هانز روبرت ياوس
المسؤول عن بناء المعنى	قصد القارئ: القارئ هو الذي ينتج المعنى من خلال تفاعله مع البنية النصية	قصد القارئ: بناء المعنى يكون داخل مفهوم أفق الانتظار، بحيث أن تاريخ الأدب والخبرة الجمالية يتفاعلان مع فعل الفهم عند القارئ وهذا التراكم في أبنية المعاني هو يشكل لنا عبر التاريخ سلسلة تاريخية خاصة بالقارئ.
المعنى من حيث الذاتية أو الموضوعية	موضوعي(نص)/ ذاتي(قارئ)	موضوعي (تاريخ الأدب والخبرة الجمالية) / ذاتي (قارئ)

الفصل الثالث: نظرة الفلسفة التأويلية الفرنسية لقضية المعنى.

المبحث الأول: التأسيس التأويلي للحرية والوجودية عند جون بول سارتر.

المطلب الأول: التميز بين مصطلحي الفهم و التفسير عند هيرش

المطلب الثاني: التميز بين المعنى MeaningوالدلالةSignificance

المطلب الثالث: التميز بين النقد critiqueوالتأويلinterpretation:

المطلب الرابع: تحديد المعنى عند إريك دونالد هيرش

المبحث الثاني: النزعة الارتدادية في قضية بناء المعنى عند ميشال فوكو

المطلب الأول: بناء المعنى انطلاقا من الجماعة المفسرة

المطلب الثاني: التأسيس لمفهوم المعنى كحدث meaning as event

المطلب الثالث: القارئ الخبير عند ستانلي فيشthe informedreader

المبحث الثالث: ارتباط المعنى بقصد النص عند بيردسليوويمسات

المطلب الأول: البراهين المقدمة للناقد عند بيردسلي وويمسات

المطلب الثاني: البراهين الثلاثة ضد قصدية المؤلف

تمهيد:

عرفت الساحة الفكرية الفرنسية اتجاهات نقدية متنوعة ومتباينة ارتبطت بكثرة الأحداث والتطورات التي شهدتها فرنسا في هذه العصور، ومن بين هذه الاتجاهات نجد الفلسفة التأويلية التي تصنف كحقل خاص ينتمي إلى مجال النقد والفلسفة في الوقت ذاته ولهذا فقد ألّف رواد هذا الاتجاه في مجال التأويل من المنظور الفلسفي ومن أشهر هؤلاء الرواد نذكر: كلود ليفي ستراوس **Claude Lévi-Strauss** ،وسيمون دي بوفوار **Simone de Beauvoir** ، ميشال فوكو **Michel Foucault** ، جون بول سارتر **Jean-Paul Sartre** ، بول ريكور **Paul Ricœur**، جاك دريدا **Jacques Derrida** ، بيير بورديو **Pierre Bourdieu...** وكل علم من هؤلاء الأعلام خطّ له منهجا مختلفا عن الاتجاهات الأخرى في دراسته وتشخيصه وتحليله للمسائل الفكرية ومطابقتها للواقع المعيش.

ومن أعظم التحولات التي مست المنظومة الفكرية الفرنسية تلك الحركة التي ظهرت في الخمسينيات أي البنيوية **Structuralisme** التي بزغت أولى لبناتها مع أبحاث **فردينان دوسوسور Ferdinand de Saussure** وعالم الأجناس(الأنثروبولوجي) **كلود ليفي شتراوس** فانتقلت البنوية من النقد إلى الفلسفة.

يصنف العالم اللغوي الشهير وأب اللسانيات الحديثة **فردينان دوسوسور** من أهم الروّاد الذين أحدثوا ثورة عارمة في الساحة الفرنسية، وهذا حينما أعلن على تلك العلاقة بين الدال والمدلول وتصريحه بأن اللسانيات **Linguistique** هي الدراسة العلمية والموضوعية للّسان البشري، فالجهود التي قام بها أثّرت بشكل كبير على المناهج التي عاصرته وحتى التي أتت من بعده، وتتمحور هذه الجهود في تلك الأفكار التي طرحها في محاضراته التي ألقاها في مابين 1906-1911 للطلبة في الجامعة[1]، وهذه الأفكار تؤسس لقضية اللغة بمنظور جديد يخالف المنظور التقليدي الذي يكتفي الباحث اللغوي فيه بالتتبع التاريخي لمجموعة من المظاهر اللغوية في اللغات القديمة بهدف المقارنة بينها...

فدوسوسور زعزع تلك الأفكار المتفق عليها فيما يخص مفهوم الدال والمدلول، لأنه حطم العلاقة الحتمية التي كانت تربط الأسماء بالمسميات ومن هنا صارت الدوال لا ترتبط بعلاقة لغوية مباشرة مع المدلولات؛ لأنها تقوم على العلاقة الاعتباطية للدليل اللغوي **le signe linguistique** الذي يتكون من الدال **Le Signifiant** والمدلول **Le signifié** (صورة سمعية تستدعي صورة ذهنية)، أما **المرجع la référence** فلا يرتبط بالدليل اللغوي لأنه خالف المقولات القديمة لأنه دال يقوم على علاقات خلافية مع دوال أخرى، فيتحدد معناه بحسب موقعه من النص والمتحكم هنا: هو الطبيعة العلائقية المتواجدة في هذا النسق اللغوي

[1] نشرت محاضراته سنة 1916من قبل تلاميذه.

الذي يستند على المحور التركيبي والمحور الدلالي، وهذه العلاقات تثري لنا الجانب التأويلي للنص لأن اللغة أصبحت جد واسعة وهذا يقتضي إمكانيات تأويلية هائلة على عكس الدراسات التقليدية التي كانت تنادي بالمعنى الأحادي الذي يقتضي اسم ومسمى ومرجع ثابت[1]...

ومن هنا يتضح لنا الجهد الكبير الذي حققه سوسور فيما يخص الدراسات اللغوية الجديدة التي نظّر لها من منطلق اللسانيات وهذه الدراسات أثّرت على الاتجاهات النقدية والممارسات التأويلية التي كانت تطبق على النصوص وهذه التفاتة جديدة نبّه إليها تقوم على آليات إجرائية علمية وموضوعية بطريقة منهجية، فارتبط المعنى ببنية النص فقط لأن نظريته عامة تمس اللغة ككل والنص الأدبي نظام لغوي ومن هنا يصبح معنى العمل الأدبي موجودا داخل بنية النص من دون الرجوع إلى الغائية الخارجية من مؤلف النص وظروف إنتاج النص وحتى المتلقي الذي يقرأ النص.

أما **كلود ليفي ستراوس** فقد ركز على البحث في أنساق الأساطير عن طريق دراسة الأنظمة اللاواعية للعقل كما ركز على دمج ومزج اللغة والكلام الفردي من ناحية وبين الصورة الصوتية (الدال) والمفهوم (المدلول) من جهة أخرى، فتتشكل الجملة التي تحمل في طياتها إمكانية تحولها وقواعد نظمها وتتشكل لها وظيفتها وهذه هي الخطوة التي استحدثها ستراوس

[1] Ferdinand de Saussure: **cours de linguistique générale**, éd Payot, France, 1983, p 98.

كتتمة لما طرحه سوسور[1] الذي أثّر في الكثير من الرواد الفرنسيين خاصة في فكرة النسق وانحصار المعنى داخل النص ومن هؤلاء نذكر:

تيزفيتان تودوروف[2] 1939-2017 وفلسفته التأويلية التي بدأت في مرحلته الجامعية حينما التحق بجامعة صوفيا في سنة 1956م – وقد ذكر هذا في كتابه المعنون بالأدب في خطر- وكانت حينئذ بلغاريا من ضمن الكتلة الشيوعية التي تنادي بضرورة دراسة الآداب من منطلق الإيديولوجيات الرسمية، ولهذا ارتبطت معظم الدروس الجامعية "بالأعمال الأدبية الماضية أو الحاضرة التي تقاس بمقاييس التوافق مع العقيدة الماركسية اللينينية "[3] وبما أنه لا يساند هذه الأفكار يقول" ... لأنني لا أشارك الإيمان الشيوعي ولا تحركني مع ذلك روح التمرد، لجأت إلى موقف كان يتبناه كثير من مواطني في العلن..."[4]، أي اللجوء إلى التحليلات النحوية والتي لا ينتهك بها المحرمات الإيديولوجية للحزب...، وبمجرد ذهاب تودوروف إلى باريس عن طريق منحة قدمت له لمدة سنة، اتسعت له السبل في تعلم عناصر الأعمال الأدبية منفصلة عن إيديولوجياتها والتي لا تزال مهمشة في موطنه البلغاري لأنها لا تخدم القضية الشيوعية ...

[1] عبد الله محمد الغذامي، **الخطيئة والتكفير:من البنوية إلى التشريحية**، المركز الثقافي العربي ، ط 6 ، بيروت / الدار البيضاء ، 2006، ص 36.

[2] وهو فيلسوف فرنسي – بلغاري ،كتب عن النظرية الأدبية، ونظرية الأدب، من أهم مؤلفاته: الأدب في خطر، شعرية النثر، نقد النقد...

[3] تيزفيتان تودوروف، **الأدب في خطر**، تر: عبد الكبير شرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007، ص 6.

[4] المرجع نفسه، ص 6.

ثم تابع دراساته باهتمام خاصة بعد لقائه **بجيرار جونيت** [1]**Gérard Genette**، **ورولان بارت** [2]**Roland Barthes 1915–1980** ...، وقد ارتبطت حياته المهنية بهذين اللقائين ولهذا قرر البقاء لإكمال دراسته في فرنسا بعدما سجل نفسه عند الأستاذ **رولان بارت** لينجز أول دكتوراه له[3].

وفي ظل هذه الظروف تظهر الوجهة الحقيقية التي سلكها تودوروف والتي صرح بها قائلا " ... من ثم، ما عاد عشقي للأدب يجد نفسه محدودا بالتربية التي تلقيتها في بلدي الكليّاني، فكان لابد لي من اكتساب أدوات جديدة للعمل؛ أحسست بالحاجة إلى الاستئناس بمعطيات ومفاهيم علم النفس، والأنثروبولوجيا، والتاريخ. وبما أن أفكار المؤلفين قد استعادت كل قوتها، فقد رغبت من أجل فهم أفضل لهم، الغوص في تاريخ الفكر المتصل بالإنسان ومجتمعاته في الفلسفة الأخلاقية والسياسة"[4].

[1] وهو ناقد أدبي، من أهم أعلام البنوية ولد في 1930 في فرنسا من أهم أعماله: خطاب الحكاية، نظرية السرد من وجهة نظر التبئير، من البنوية إلى الشعرية...

[2] ناقد وكاتب فرنسي ولد في شيربورج بفرنسا وتوفي في باريس، اشتهر بدراساته البنوية والسيمائية وترك أثرا واسعا على الدراسات النقدية الأدبية ' ترك بارت العديد من المؤلفات والمقالات وأشهرها: الكتابة في درجة الصفر: مقالات نقدية (1964)، موت المؤلف، هسهسة اللغة، الغرفة المظلمة...

[3] تيزفيتان تودوروف، **الأدب في خطر**، مرجع سابق، ص 6، 7، 8.

[4] المرجع نفسه، ص 9.

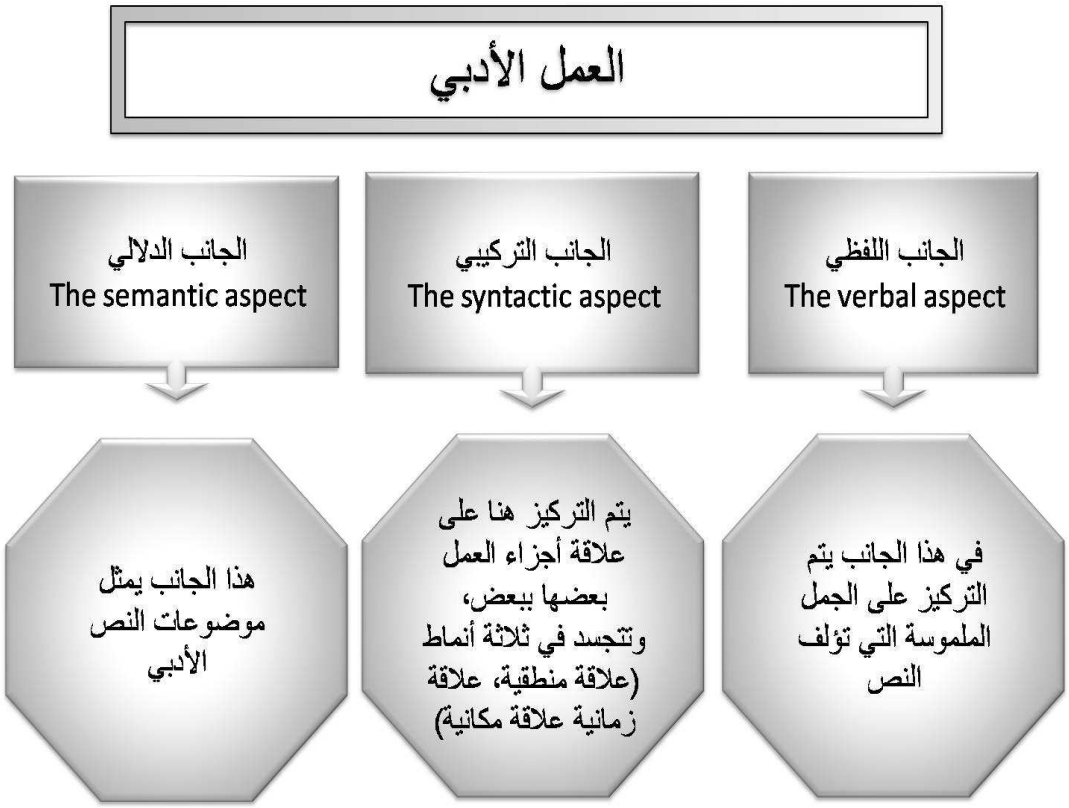
وهذا دليل على أن النظرة البنوية المؤسسة على الانعزال والانغلاق التي انطلق منها وأسس لها **تودوروف** قد بدأت تتلاشى لأنه انفتح على آفاق قرائية جديدة مكنته من اكتساب آليات تحليلية مغايرة.

يرتكز مجال البحث عند تودوروف على العموم في الخصائص الأدبية وهذا حتى يستطيع تجسيد مفهوم للشعرية **La poétique** الذي يعنى بها التنقيب والبحث في المميزات التي تخص الخطاب الأدبي على اعتبار أنه بنية عامة ومجردة ومن ثم فهي لا تركز على العمل الأدبي فقط.[1] وقد سعى جاهدا في وضع أدوات إجرائية لدراسة النص السردي بهدف الوصول إلى بنيته الأدبية التي توضح لنا المعنى من هذا المنطلق يقترح تودوروف مجموعة من الجوانب يراها جد مناسبة للوصول إلى معنى النص الأدبي.

[1] Tzveten Todorov**; Poétique**, éditions du seuil, France, 1968 ,p19.

جوانب العمل الأدبي من منظور تودوروف:

يحدد تودوروف الجوانب التي تشكل العمل الأدبي ويجملها فيما يلي:



وهذه الجوانب الثلاثة لا تنفصل عن بعضها بعض إلا في التحليل لأنها تقوم على علاقة معقدة ومتبادلة[1]، وباتحاد هذه الجوانب سيتشكل لنا المعنى، وقد ذكرت الكاتبة "**يمنى العيد**" تمييز **تودوروف** بين المعنى والتأويل من خلال الآتي:

[1] تيزفيتان تودوروف، **الأنواع الأدبية**، ضمن كتاب: نظرية الانواع الأدبية، تر: خيري دومة، ط1، القاهرة، 1997، ص 52 .

- **المعنى**:أن يكون للشيء معنى هو في نظر تودوروف أن يكون له دور، فلا يكون وجود هذا الشيء وجودا مجانيا أو زائدا، إن المعنى للشيء هو وظيفته، و الوظيفة تعني دخول العنصر في علاقة مع عنصر آخر، أو مع عناصر أخرى ضمن البنية الواحدة التي هي بنية النص الأدبي، ولهذا فالشخصية يكون لها معنى داخل بنية العمل الأدبي حينما تمتلك وظيفة علائقية تمارسها مع عناصر مقابلة لها كشخصيات أخرى في هذا العمل أو مجموعة من الأحداث داخل بنية هذا العمل الأدبي... ومن هذا المنطلق يمكننا أن نقول بأن الوظيفة لا تتقبل التأويل لأنها تحتاج إلى مجموعة من التحديدات التي يقدمها التحليل الذي ينطلق من وظائف تلك العناصر المتواجدة في بنية العمل الأدبي[1].

- **التأويل**: يرى تودوروف بأن التأويل مرتبط باختلاف النظرة للشيء الواحد، فالنقاد يختلفون في تأويلهم للنص الواحد وهذا راجع للاختلاف في الوضعية الإيديولوجية لكل ناقد.. أي أن التأويل من منظور تودوروف يتجسد في "اختلاف القراءة حسب الأزمنة أو العصور، فمع التأويل يندرج العمل الأدبي في نظام يرتبط بالقارئ، وبعلاقة تقيمها القراءة بين العمل الأدبي وصاحبه، أو بين العمل الأدبي وزمنه في حين يبقى التحليل المهتم بدراسة الوظائف في العمل الأدبي مقتصرا على العلاقات الداخلية في هذا العمل. وقد يقدم التأويل أدلته وبراهينه

[1] يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، لبنان، ط3، 2010، ص 36.

المقنعة على ما يقول، وقد يكون التأويل نوعا من قراءة نفسية أو اجتماعية أو غير ذلك"[1] ومن هذا التحديد يستنتج تودوروف بأن "التأويل هو إدخال العمل الأدبي في علاقة مع القراءة"[2] فلا وجود للقراءة خارج التأويل لأن النظر في النص من دون تأويله يعني أنه لم يقرأ، ومن هنا نستخلص بأن القارئ الذي يترك التأويل سيتعامل مع بنية النص وهيكله فقط لأنه سيعزل النص عن كل الظروف الخارجية ليسلط النظر على البنية النصية .

ومن هنا يتضح لنا توّجه تودوروف الذي يزاوج فيه بين التحليل البنوي والفلسفة التأويلية التي تركز على معنى النص الأدبي لأن النظرة البنوية التي انطلق منها والتي أسس لها من خلال الانعزال والانغلاق قد بدأت تتلاشى لأنه انفتح على آليات تحليلية جديدة مكنته من اكتساب آليات تحليلية مغايرة، ولهذا اتسعت ممارساته وطروحاته التي تؤسس للمعنى.

أما **جاك دريدا** فقد ارتكزت إستراتيجيته التفكيكية **Déconstruction** على نقد الاتجاهات النسقية كمقولات البنوية التي تنادي بانحصار المعنى داخل البنية النصية على اعتبار أن الدوال ترتبط بمدلولات محددة ونهائية، وهذا الطرح يغفل القارئ الذي يستقبل النص، لأن هذا الأخير مجرد مكتشف للمعنى الذي ينحصر في بنية النص على أساس مجموعة من

[1] يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، مرجع سابق، ص 36.
[2] المرجع نفسه، ص 37.

العلاقات المنتظمة، ومن هنا تمخضت مجموعة من الثوابت التي آمن بها العقل الغربي تحت مسمى المركزية الغربية.

وقد طرحت هذه المركزية مجموعة من الثنائيات أصبحت بمثابة المسلمات التي يتداولها الطرح الغربي، فارتكزت دراساته على تفكيك تلك الثنائيات التي نتجت عن التمركز الغربي الذي ربط المعنى بالعقل (اللوجوس)، لأن المعنى ارتبط بسلطة العقل الذي أفرز مجموعة من المعاني الثابتة والمبرهنة عقليا، ومن هذا المنطلق ثار دريدا على الثوابت التي سعى جاهدا إلى تفكيكها، لأن التمركز المطلق حول العقل **Logoscenteris** يؤدي إلى سقوط القارئ في وهم المعنى لأن العقل لا يؤدي إلى الحقيقة حسب تصور دريدا ورواد التفكيك [1].

كما رفضوا الفكرة الشائعة حول ميتافيزيقيا الحضور **Metaphysics of Presence** التي تؤسس لحضور المعنى كثابتة مسلم بها في الطرح الغربي وتعويضها بفكرة غياب المعنى وتعدده واختلافه[2].

وقد أكد دريدا على "أن كل تأويل وكل قراءة وكل معنى هو ترتيب مؤقت، ونجاح مؤقت في إيقاف تدفق المعاني اللاّمنتهي الذي يولّده النص. وبينما يكون المعنى الخالص

[1] Jonathan Culler, **On Deconstruction**: **theory and criticism after structuralism Cornell**, University press, New-York, 1982, p89, 90.

[2] Jonathan Culler, **On Deconstruction**, **p 94**.

والمستقر، في نظر البنيويين، كامنا ينتظر أن يُكتشف إما في – أو خلف، أو تحت – البنيات التي يدرسونها، يرى التفكيكيون أن النص والقارئ يتفاعلان لإنتاج لحظات من المعنى، تكون دائما مختلفة وعابرة"[1]، ولهذا فقد سعى دريدا جاهدا إلى زعزعة ذلك المعنى الثابت والمتماسك للنص المقروء لأنه يؤسس لفلسفة نقدية تفكيكية ثائرة على تلك القراءة الأحادية والمركزية التي شاعت في المرحلة البنوية بهدف إبراز تصدعات النص وتشققاته[2] فلا يمكن لنا أن نجد ذلك المعنى المحدد للنص لأن البؤرة المركزية التي يتمحور حولها معنى النص قد غابت وخلفها ذلك اللعب الحر بالمدلولات الذي يتجاوز تلك الانسجامات الداخلية للنص ليستحضر كل التأويلات المتاحة والممكنة[3].

ولهذا فقد صارت فكرة النسق التي أسست لها البنوية تدل على " أن هناك مركزاً في مكان ما، وذاك المركز هو المفهوم المركزي الذي من الممكن اكتشافه بوصفه مفهوم الكينونة أو السلطة المتعالية"[4]، والنسق من المنظور البنوي يعني أن النص سيفهم على أتم وجه ، لأن النسق يبعد القارئ عن الوقوع في سوء الفهم... ، وهذا الطرح رفضه دريدا باعتباره مجرد وهم

---

[1] عبد الكريم شرفي، **خطيئة الغذامي من يكفر عنها ؟ أو المسافة البعيدة بين تشريحية الغذامي وتفكيكية ديريدا** ، رابطة أدباء الشام ، **الموقع** : **www.odabasham.net / show .php ?sid = 45609**

[2] يوسف وغليسي، **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص 343.

[3] عبد الله بريمي، **بين بورس ودريدا : السيميوزيس اللامتناهية والسيميوزيس التفكيكية**، ضمن كتاب **جاك دريدا (ما الآن؟ ماذا عن غد؟ الحدث التفكيك الخطاب)**، إشراف : محمد شوقي الزين، **منشورات الاختلاف**، لبنان، / الجزائر، ط 1، دار الفارابي، 2011، ص 186.

[4] س . رافيندران، **جاك دريدا ، ونظرية التفكيك**، تر: خالدة حامد،21-10-2010، الموقع:
http://www.hurriyatsudan.com/?p=1329

لأن هذه الحقيقة أو الكينونة التي وضعها البنويون ماهي إلا فبركة . تدل على "الفشل في بحثنا عن المعنى، وهذا يعني في مرحلة ما من مراحل تاريخ البحث عن المعنى أن الباحثين أعلنوا لسبب أو لآخر أنهم وصلوا إلى آخر نقطة ممكنة من بحثهم وأنه لا ينبغي القيام بأي بحث آخر يتجاوز هذه النقطة ، ولغرض حماية ما أسموه " النقطة النهائية " من الإهانة التي يمكن أن تنسبها إليهم البحوث المستقبلية، عزوا لتلك النقطة نوعاً من القدسية وأسموها **الحقيقة truth** أو **الكينونة being** وهذا المفهوم المقدس هو الذي أدى إلى انخداع القارئ في فهمه للغة[1].

ومن هذا الطرح نستنتج أن جاك دريدا –شأنه شأن رواد التفكيك– سعى إلى زعزعة معاني النصوص الثابتة والمتماسكة التي نادت بها الاتجاهات النسقية، وقد ثار على المعاني المركزية التي أصبحت بمثابة المسلمات في الساحة الغربية فحطم الثنائيات التي تقابل بين المركز والهامش، ونادى بضرورة البحث عن المعاني الباطنية والعميقة من دون المعاني السطحية والمبتذلة لأن التفكيك يبحث عن المسكوت عنه.

أما **بول ريكور** فقد احتل مكانة كبيرة في الساحة التأويلية الفرنسية، وقد قام مشروعه التأويلي على ركيزتين أساسيتين تتمثلان في **المعنى والوجود،** فالفلسفة التي يتبناها هي فلسفة وجودية ركّز فيها على الوجود الإنساني، أما اهتمامه بالمعنى فيرجع إلى ذلك الفكر الفنومنولوجي

[1] س. رافيندران، **جاك دريدا ، ونظرية التفكيك**، مرجع سابق.

التأويلي الذي يعتمد فيه منهج تفسير وحل وفك العلامات التي يستخدمها الأفراد حينما يعبرون عن منظوراتهم وتصوراتهم[1]، وقد أسس لفكرة المعنى من خلال السيميولوجيا التي اعتبرها أداة لغوية تحاول الكشف عن المعنى بالانطلاق من النص وحده وبعيدا عن مؤلف هذا النص"[2] ومن هنا سيكون تأسيس **ريكور** التأويلي تأسيسا رافضا للمؤلف مؤيدا للمؤول والنص، ويؤمن بول ريكور بتواجد تأويلات متعددة للنص الواحد، وهذا التعدد يعود إلى الاختلاف في الخلفيات التي عاش فيها كل قارئ.

ويشير نصر حامد أبو زيد إلى الهرمينوطيقا التي تحدث عنها ريكور وهي هرمينوطيقا الارتياب وفيها يقترح ريكور للمؤولين طريقة يتعاملون بها مع الرموز حتى يتوصّلوا إلى المعنى الحقيقي؛ ولهذا فالرموز عبارة عن حقائق زائفة لا يحبذ الوثوق بها بل يجب علينا أن نزيلها لنصل إلى المعنى المستتر وراء معناه الظاهر لنا الذي يعتبر معنى مزيفا[3].

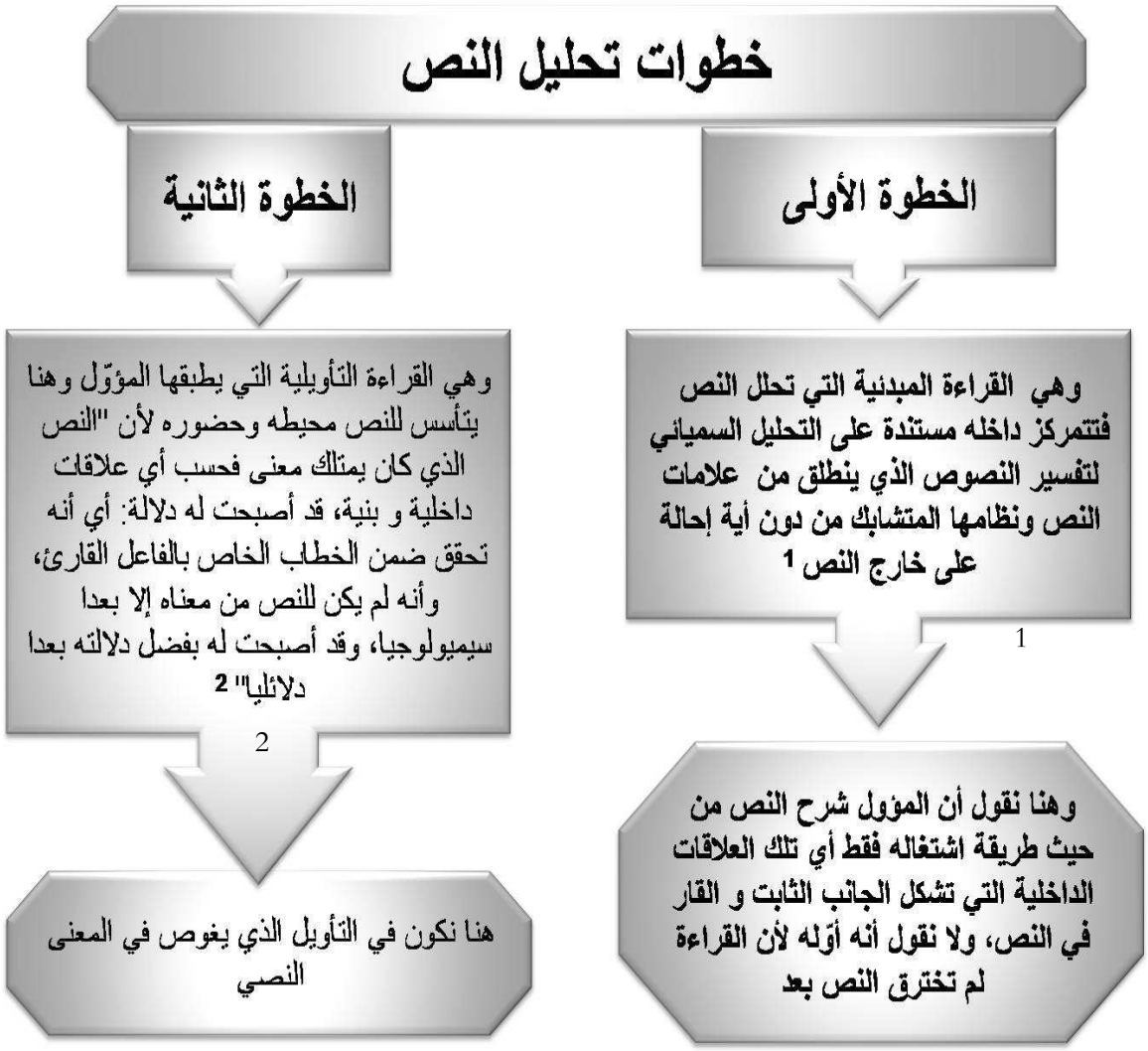
وقد ركز ريكور على قضية المعنى كذلك حينما أوجد طريقة يحلل بها النصوص هادفا بها الوصول إلى كيفية بناء المعنى، وتستند هذه الطريقة على خطوتين مهمتين:

---

[1] عامر عبد زيد، **قراءة في مشروع بول ريكور التأويلي**، الحوار المتمدن، العدد 2709، 16-07-2009، الموقع: **http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=178238&r=0** ص**2** .

[2] عادل مصطفى **فهم الفهم : مدخل إلى الهرمنيوطيقا (نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر)**، دار النهضة العربية،بيروت، ط1، 2003 ،ص46.

[3] نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط6، 2002، ص 44.



[1] عامرعبد زيد، قراءة في مشروع بول ريكور التأويلي مرجع سابق، ص 3.

[2] المرجع نفسه، ص 3.

وعليه نستنتج أن القراءة الأولى تحصر المؤول في الشرح والتفسير فقط لأنها تستخلص البنية من حيث علاقاتها الداخلية، أما الخطوة الثانية فهي التي يمارس فيها القارئ التأويل وهنا سيغوص في خبايا النصوص ليحاور معانيها.

فالفكر الفلسفي التأويلي عند ريكور هو فكر يزاوج بين البنية النصية التي تعتمد على النص وعلاقاته وبين القارئ الذي يتحاور مع النص انطلاقا من آليات التأويل، وهذا يؤسس للموضوعية والذاتية في آن واحد لأن التحليل السميائي للنص موضوعي والتأويل ذاتي وكأنه يؤسس للذاتية داخل الموضوعية، وهذا التأسيس يحمي المؤول من الوقوع في شرك الذاتية المطلقة التي تؤدي إلى الاعتباطية...

أما الفيلسوف **بيير بورديو Pierre Bourdieu**[1] (1930-2002) فقد اتخذ موقفا وسطا في قضية بناء المعنى على اعتبار أنه يرفض بناء المعنى انطلاقا من بنية النص الداخلية التي تنعزل عن الظروف الخارجية، كما أنه يتجاوز فكرة الوصول إلى المعنى من خلال التنقيب عن المؤلف وحياته النفسية والاجتماعية ولهذا فهو يعتمد على تأسيس مهم وهو أن الإنتاج الأدبي ينتجه المؤلف بالانطلاق من القيم الثقافية السائدة في وقته لأن المؤلف لا يبدع

[1] **هو عالم اجتماع فرنسي وأحد الفاعلين الأساسيين في الحياة الثقافية والفكرية بفرنسا، وأحد أبرز المراجع العالمية في علم الاجتماع المعاصر، من أهم مؤلفاته نجد: في اجتماعيات الأشكال الرمزية بالألمانية ،إعادة الإنتاج .أصول نظرية في نظام التعليم.**

من عدم ولا يمكنه أن يبتكر أسلوبا ما من تلقاء نفسه على اعتبار أن ابتكار الفنان يرتبط بما هو متواجد من أساليب وأنماط فنية، فالمؤلف إما سيختار أسلوبا ما ينحت على أساسه، أو سيطور في أسلوب متواجد وسائد بالنسبة له فلا مكان للابتكار والإبداع من عدم حسب رأي **بورديو**، ومنه يصبح الإنتاج الفني عبارة عن صراع قائم وثورة من التمردات على الأسس والأساليب الفنية، وحتى يتمكن القارئ من فهم هذه الصراعات والثورات على الأساليب يستوجب عليه فهم البيئة الثقافية التي ظهر فيها هذا العمل المرتبط بمجموعة من الظروف السياسية والتاريخية والاجتماعية والنفسية التي تؤثر على الإنتاج الفني من دون وعي الفنان أو المؤلف بها فلا دخل له بهذه التأثيرات لأنها تأتي كمؤثر حتمي[1].

فالساحة التأويلية الفرنسية تعج بأسماء كثيرة ناقشت قضية المعنى من وجهات نظر كثيرة، فمن خلال هذه المقدمة التمهيدية لمفاهيم المعنى في المدرسة الفرنسية، مع عرض أشهر روادها الذين تباينت مفاهيمهم حول قضية فهم معنى النص الأدبي، فإن هذا الفصل سيقوم بتحليل مفاهيم المعنى لدى رائدين من رواد هذه المدرسة وهما: **جون بول سارتر** و**ميشال فوكو** باعتبارهما من بين أهم رواد الفلسفة التأويلية الفرنسية.

[1] Pierre Bourdieu, **the rules of arts**: Genesis and structure in literary field ,tr. Susan Emanuel, cambbridge: pouty press, 1996, p. 239.

المبحث الأول: التأسيس التأويلي للحرية والوجودية عند جون بول سارتر

تمهيد:

يعد جون بول سارتر **Jean-Paul Sartre** من أكبر الفلاسفة الوجوديين الذين نادوا بحرية الذات الإنسانية وضرورة تحريرها من كل القيود، فالإنسان بالنسبة إليه "يستمتع بوجوده كل الاستمتاع ويطلق لحريته العنان، فيحقق لنفسه أكبر نصيب من المتع والملذات باعتباره إله نفسه وسيد كيانه"[1] وهو يوافق **فرويد** بطرحه هذا الذي نادى فيه بتحرر الذات من المكبوتات... وقد كان وجوديا كذلك في مسيرته التأويلية التي نظّر فيها لكيفية قراءة العمل الأدبي الذي يحتاج دائما إلى قارئ يتصوره فأصبحت القراءة بالنسبة إليه عملية خلق من طرف القارئ بتوجيه من المؤلف، فتصبح الكتابة دعوة موجهة من المؤلف نحو حرية القارئ لتكون عونا للمؤلف حتى يستطيع إنتاج عمله [2]، إن الفلسفة التأويلية عند جون بول سارتر تركز على القارئ الحر الذي يلج عالم النص ليفهم معناه لأن وجود النص مرهون بوجوده، ولهذا فقيمة ومركزية القارئ عنده توازي قيمة النص من حيث الأهمية وسنحاول في هذا الطرح أن نبين مجموعة من المحطات التي أسس سارتر للمعنى من خلالها...

[1] محمد عباس عبد الواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996، ص 58.

[2] جون بول سارتر، **ما الأدب**، تر: محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1990، ص 48-49.

المطلب الأوّل: الفرق بين المعنى الأدبي، والمعنى في الفنون الأخرى عند سارتر

يرى سارتر بأن الفرق بين الأدب و الموسيقى أو بين الأدب والرسم لا يكون في الشكل فقط وإنما هو فرق في المادة كذلك؛ لأن العمل الذي يقوم على أساس الألوان أو الأصوات ليس كالعمل الذي مادته الكلمات؛ على اعتبار أن الأشكال والألوان والأنغام ليست علامات ذات مدلول، لأننا لا نحيل بها إلى شيء آخر خارج عنها، ويمثّل هنا بالدراسة التي قام بها **مرلوبونتي**[1] **M.Ponti** حول ظاهرة الإدراك **Phénoménologie de la Perception** وفيها يقول "ألا وجود لصفة أو إحساس مجردين تجريدا يخليهما من أي معنى ولكن ما يفهم منها من معنى ضئيل غامض- كطرب خفيف أو حزن غير عميق – يظل يلازمهما ويحوم حولهما كضباب القيظ، وهذا المعنى الضئيل هو اللون أو الصوت"[2] كما يمكن أن تعد هذه الأشياء رموزا لمعان أخرى؛ كلغة الأزهار مثلا لأن الذي يرى باقة من الأزهار البيضاء ويربطها بمعنى الوفاء لا يكون قد عدّها أزهارا وإنما اخترقها راميا من ورائها معناها التجريدي، أي انه ابتعد عن المسلك الذي يأخذه الفنان لأن هذا الفنان "يعد اللون وطاقة الزهر ورنين الملعقة في الصحون أشياء في ذاتها وفي أعلى درجات وجودها. ويتأمل في صفات اللون أو الشكل، ويطيل فيها التأمل مبهورا بجمالها وينقل على لوحته ذلك اللون الموضوعي نفسه وكل ما يعتريه

[1] وهو فيلسوف فرنسي وجودي ولد عام 1908، تأثر بفينومينولوجيا هوسرل بالنظرية القشتالتية، أصدر عام 1945مع جون بول سارتر مجلة الأزمنة الحديثة.

[2] جون بول سارتر، **ما الأدب؟**، مرجع سابق، ص 10.

من تغير هو أنه جعل منه موضوعا خياليا فالفنان إذن أبعد ما يكون عن عدّ الألوان والأصوات لغة من اللغات"[1]، وهذا ينطوي على مزج الألوان كذلك؛ ففي حالة اختيار الفنان لمجموعة من الألوان دون أخرى أو حتى مزجه لألوان محددة ليعبر بها عما يجول في خاطره على أساس مقصود أو غير مقصود؛ فهذه الممارسة بالنسبة لسارتر هي ممارسة منطوية وبالتأكيد على ميولات ودواع خفية يحملها الفنان، إلا أن هذه الألوان لا يمكنها أن تؤدي نفس الوظيفة التعبيرية التي تؤديها الكلمات؛ لأن هذه الألوان غير معبرة عن غضب هذا الفنان أو حتى عن ضيق صدره مثلما تعبر عليه كلماته أو تعابير وجهه[2] "على الرغم من أنها مغمورة بتلك المشاعر وتختلط على الأفهام مشاعر الفنان ويغمض معناها حين تصب في قوالب من الأصباغ التي كان لها من قبل ما يشبه المعنى فلا يستطيع إنسان أن يتعرّفها حق التعرف"[3] ومن هنا نستنتج أن اللغة تعبر أكثر من الرموز الفنية والمعنى يتواجد في اللغة فقط التي توصل ما يريد قوله الفنان.

وهذا هو الحال مع **الألحان** التي لا يمكنها أن تؤدي وظيفة التعبير الدقيق عن صاحبها "فهي في هذا مغايرة للأفكار التي يستطيع الإعراب عنها بطرق كثيرة على سواء. سم هذه الألحان إذا شئت مرحة أو حزينة، ولكنها ستبقى فوق ودون كل ما تستطيع أن تقوله عنها.

[1] جون بول سارتر، **ما الأدب**، مرجع سابق، ص 10.
[2] المرجع نفسه، ص 10،11.
[3] المرجع نفسه، ص 11.

وليس ذلك لأن عواطف الفنان أغنى وأخصب من الألحان، بل لأن تلك العواطف التي ربما كانت أصلا لما اخترع من موضوع، حين ظهرت في صورة ألحان اعتراها تغير في جوهرها وتبدل في قيمتها"[1] وهذا التفصيل يبين لنا أن المتلقي لهذه الفنون لا يمكن له أن يمسك بالمعنى الذي أرسله الفنان المبدع على أتم وجه لأن طبيعة هذه الرموز الفنية تفتقر لهذه الوظيفة التعبيرية فيتشوّه هذا المعنى بشكل أو بآخر سواء بالزيادة أو بالنقصان.

ومن هذا المنطلق يصف سارتر الرسام بالأبكم لأنه لا يعبر عن لوحاته ويترك حرية التأويل للقارئ، على عكس المؤلف الذي يوصلنا إلى المعنى المقصود الذي يريد تبليغه فإذا رسم الرسام كوخا سيجعله كوخا فقط ويترك التأويل والتعليق للمتلقي، أما الكاتب فيفصّل فيه بتعبيره الذي يجعلك تبني صورة هذا الكوخ الذي يدل على طبقة اجتماعية[2] أو جانب معيشي معين، فيتوهج إحساس القارئ ويتأثر بهذا التعبير والتوصيف...

وهنا يتضح جليا الفرق الشاسع بين ما تؤديه اللغة وما تعجز الأنظمة التعبيرية الأخرى عن إنجازه؛ أي أن المتلقي حينما يقف أمام إبداع فني سيجد نوعا من الصعوبة في فهم معنى هذا الإبداع (لحن موسيقي أو لوحة...) على خلاف النص الذي يعطي للمتلقي الفرصة الكاملة لفهم معناه...

[1] جون بول سارتر، **ما الأدب**، مرجع سابق، ص 11.
[2] المرجع نفسه، ص 11، 12.

غير أن سارتر لا يعمم هذا الحكم على جميع النصوص الإبداعية لأنه يفرّق بين الشعر والنثر ويؤكد على أن المعاني متواجدة في النثر على خلاف الشعر وقد عزّز لهذه الفكرة قائلا: إن "ميدان المعاني إنما هو النثر، فالشعر يعد من باب الرسم والنحت والموسيقى(...) فالشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية وحيث إن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بواسطة اللغة واستخدامها أداة، فليس لنا إذن أن نتصوّر أن هدف الشعراء هو استطلاع الحقائق أو عرضها، فهم لا يفكرون كذلك في الدلالة على العالم وما فيه ومن ثم لا يرمون إلى تسمية المعاني بالألفاظ لأن التسمية تتطلب تضحية تامة بالاسم في سبيل المسمى"[1] وهذا الطرح يقود سارتر إلى الجزم بأن الشاعر لا يعتبر اللغة وسيلة وأداة لأن الشعر فرض عليه هذا التوّجه الذي جعله يرى بأن الكلمات ليست دوالا لمدلولات محددة وإنما هي أشياء في ذاتها وتدل على نفسها فقط؛ لأن اللغة بالنسبة لهذا الشاعر مخلوق مستقل بذاته وهو بعيد عنها وخارج عن عالمها[2] كونه "يرى الكلمات من جانبها المعكوس كأنه من غير عالم الناس وكأنما – وقد حلّ بعالمهم- قد وجد الكلام حاجزا بينه وبين هذا العالم فيبدو كأنه لم يتعرف الأشياء أولا بأسمائها بل تعرفها تعرفا صامتا"[3] فتركيز الشاعر يكون على اللغة من جانبها المجازي وهذا يعيق القارئ من

[1] جون بول سارتر، **ما الادب**، مرجع سابق، ص 12-13.
[2] المرجع نفسه، ص 14.
[3] المرجع نفسه، ص 14.

الوصول إلى المعنى لأن هذا الشاعر لا يهمه وصول القارئ إلى المعنى كون الهدف الذي يقوم عليه عمله هو هدف جمالي.

وقد انتقدت **إيريس موروخ Iris Murdoch** استنتاج سارتر بخصوص الأنواع التعبيرية الأخرى حيث تقول: "إن المرء يستطيع أن يظن بأن الفرق بين الشعر والنثر كان ببساطة بين شيء استدلالي ولا استدلالي بين موصل ولا موصل في استعمالات اللغة ومع ذلك فإن هذا في ذاته ليس اختلافا كبيرا، فمن الممكن أن يكون الشعر في كثير من الحالات موصلا واستدلاليا (مثل الشعر الإنجليزي في القرن الثامن عشر)"[1] فلغة الشعر قد تكون واضحة وشفافة في أحيان كثيرة، كما يمكن أن تكون لغة النثر معقدة ومبهمة.

ومن هذا الطرح نستنتج الفرق بين وظيفة اللغة وما تعجز الأنظمة التعبيرية الأخرى عن تأديته؛ لأن القارئ حينما يقف أمام إبداع فني سيتعرقل حتما في فهم معنى هذا الإبداع (لحن موسيقي أو لوحة...) على خلاف النص الذي يعطي للمتلقي الفرصة الكاملة لفهم معناه من خلال اللغة...إلا أن النصوص تختلف من حيث القدرة التبليغية؛ فالنثر حسب مفهوم سارتر يوصلنا إلى حقيقة المعنى على خلاف النظم الذي يركز على غايته الجمالية فقط؛ لأن الشاعر لا يهمه الجانب النفعي من اللغة بقدر ما يهمه الجانب الفني الجمالي .

[1] إيريس موروخ، **سارتر المفكر العقلي الرومانسي**، تر: شاكر النابلسي، دار المفكر، د.ط، القاهرة، 1963، ص 125- 126.

المطلب الثاني: حرية القارئ والخلق الفني عند جون بول سارتر

تتميز الطبيعة الإنسانية بالنسبة لجون بول سارتر بأنها طبيعة كاشفة **Dévoilante** فيصبح الإنسان من هذا المنطلق عبارة عن وسيلة تتجلى بواسطتها الأشياء، وإذا كان هذا الإنسان هو الذي يكتشف الأشياء فلا يعني هذا أنه هو الصانع أو المنتج لها[1] أي أن " أشياء العالم مستقلة عنا في وجودها، وأننا إذا كنا ضروريين للكشف عنها أو عن وجودها، فإننا لسنا ضروريين أبدا لوجودها: إن غيابنا عن منظر من المناظر يجعله قابعا في ظلام المجهول دون أي شاهد يذكر، ولكنه سوف يظل موجودا رغم ذلك، أي أنه لن يبلغ الجنون بأحد أن يعتقد أن المنظر سيؤول إلى العدم، بل نحن الذين سنؤول إلى العدم وسوف تظل الأرض نائمة في ظلامها حتى يأتي وعي آخر يوقظها. وهكذا يضاف إلى يقيننا بكوننا "كاشفين"، يقين آخر يتمثل في كوننا غير أساسيين أو غير ضروريين بالنسبة إلى الشيء الذي نكشف عنه"[2] وهذا خلافا للجانب الأدبي والفني لأن الذات بالنسبة للموضوع هنا جد مهمة وضرورية باعتبارها العامل المبدع والمنتج والمؤسس لهذا الإبداع الذي لا يستطيع أن يفرض نفسه على المؤلف؛ لأن هذا الأخير سيستطيع تغيير هذا الإبداع بالحذف أو الإضافة إلى أن يكمله ويخرجه تاما للقرّاء، وهنا تأتي مهمة **القارئ** بالنسبة لسارتر فهو الذي يخلق المعنى وينتجه ولولا هذا القارئ ما كان هذا

[1] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، مرجع سابق، ص 129.
[2] المرجع نفسه، ص 129.

الإبداع لِيُكتب، على اعتبار أن المؤلف وحده لا يستطيع أن يتوصل إلى معنى نصه لأنه سيفلت منه حتما لأن المؤلف الذي يبدع ويخلق لا يستطيع أن يكون هو القارئ والمكتشف للمعنى[1] في الوقت ذاته والمؤلف لا يستطيع أن يرى في النص إلا المعاني التي وضعها وقصدها هو فلن يجد سوى ذاته داخل موضوعه؛ وبالتالي سيغرق في ذاتيته المحضة التي تؤدي به إلى الفشل لأنه سيقرأ ذاته التي لا تمكنه من الوصول إلى موضوعية الموضوع.

وعليه فإن المؤلف يقوم بنشاط واضح يحاول فيه تلبية رغبات القارئ في الحرية من جهة ونكران الذات لتحقيق الحرية للبشرية[2]، فستصبح قراءة المؤلف لنفسه ممارسة غير مجدية لأنها محصورة في ذاتيته التي تعجز عن الوصول إلى الحقيقة النصية التي تحمل المعنى.

فالنص يحتاج إلى قطب آخر يمارس عليه تأثيراته من دون مبدعه لأنّ " فعل الخلق ليس إلاّ لحظة مجّردة وغير كاملة من عملية إنتاج العمل الفنّي.ولو كان المؤلّف موجودا بمفرده، فبإمكانه أن يكتب متى أراد ذلك، غير أنّ العمل الإبداعي "كموضوع" لن يرى النور أبدا، وسوف يتحتم على المؤلف أن يضع القلم أو يختفي. ولكن عملية الكتابة تستلزم عملية القراءة باعتبارها عملية متعلقة بها جدليا، وهذان الفعلان المترابطان يستلزمان فاعلين متمايزين، إن المجهود المشترك بين المؤلف والقارئ هو الذي سيظهر الموضوع الملموس والمتخيل الذي هو نتاج

[1] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، مرجع سابق، ص 131، 130.
[2] إيريس موروخ، **سارتر المفكر العقلي الرومانسي**، مرجع سابق ، ص 127.

الفكر. فلا وجود لفن إلا من أجل الآخرين وبواسطتهم"[1]، وهنا نلاحظ أن الممارسة التأويلية عند جون بول سارتر تحتاج إلى القارئ الذي يحتك بالنص ليفهم معناه، فلولا وجود هذا القارئ لما وجد النص أبدا، أي أن قيمة ومركزية القارئ عند سارتر تضاهي قيمة النص من حيث الأهمية لأن القارئ ومن خلال الآليات التي يمتلكها سيلج عالم النص من دون معرفة قبلية على خلاف مؤلف النص.

وقد وصف **سارتر** العمل الأدبي بأنه عبارة عن دوامة لا تتواجد إلا في الحركة؛ وحتى تنطلق هذه الدوّامة بالدوران يجب أن يتوفر لها الفعل الملموس **للقراءة**، ويدوم هذا العمل بدوام طول المدة التي تستغرقها **القراءة**[2]، أي أنّ النص يحيا حينما يُقرأ لأن فعل القراءة هو الذي يضمن الحياة للنص من خلال القارئ الذي يقوم بهذا الفعل، وتقوم هذه الممارسة على نوع من الحرية حسب طروحات **سارتر** "إذ يستطيع القارئ دائما أن يذهب أبعد في قراءته ويبدع على نطاق أوسع، وبهذه الطريقة يبدو العمل له كأنه معين لا ينضب وغير شفاف كالأشياء (الواقعية) ولا يأتي هذا الإبداع أو الخلق اللامحدود من العمل... بل من المؤلف الذي يستعين

[1] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، مرجع سابق، ص 131.
[2] وليام راي، **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، مرجع سابق، ص 20.

بحرية القارئ لتساعده"[1]فتصبح حرية القارئ هي المؤثر الذي يحفز المؤلف على الإنتاج، ومن هنا سيستعين المؤلف بحرية القارئ حتى يكون مشاركا في الإنتاجية التي تصدر عن فعل القراءة،

"لذا يبدو أن جميع المعاني التي يقصدها القارئ تشير إلى عالمه بل إن الوظيفة النهائية للأدب عند سارتر **إنما هي تحديد العالم الذي نعرفه وبيان في الوقت نفسه أن هذا العالم يستند إلى حرية البشرية،** فالسلطة المشتركة والمطلقة للقارئ والمؤلف هي التي تجعل ذلك أمرا ممكنا"[2]، فالقارئ هو الذي ينتج المعنى انطلاقا من عالمه ومفهومه وتصوراته على اعتبار الممارسة الحرة فهو حر في قراءته، وهذه الحرية يستند إليها المؤلف في الكتابة لأن كل مؤلف يكتب إلى قراء محددين.

وستتشكل من هذه العلاقة سلطة مطلقة ومشتركة بين القارئ والمؤلف، وهذا تأسيس للحرية البشرية التي يستند عليها العالم، فالمعنى لا تحتويه الكلمات لأنه هو الذي يعطي للكلمات مغزاها ومن هنا يرتبط المعنى بحرية القارئ التي تؤسس لحرية المؤلف[3].

وهذا يؤكد لنا بأن النص الأدبي يحمل في طياته مسكوتات وخبايا لا تبدي نفسها إلا للقارئ الذي يرفع نفسه إلى مستواها ومن هنا نستنتج أن الموضوع الجمالي من منظور سارتر

[1] وليام راي، **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، مرجع سابق، ص 22.
[2] المرجع نفسه، ص 22-23.
[3] المرجع نفسه، ص23 26.

مهما كان يتحقق من خلال "اللغة، فإنه ليس معطى أبدا داخل اللغة. بل إنه على العكس من ذلك وبطبيعته صمت ومعارضة للكلام. وبإمكاننا قراءة المائة ألف كلمة المتراصفة في النص واحدة واحدة، ولكن دون أن يبزغ معنى العمل الأدبي منها. إن المعنى ليس مجموع الكلمات، بل هو كليتها العضوية. ولن ينجم أي شيء إذا لم يضع القارئ ذاته في مستوى هذا الصمت... ولو قيل لي كان الأحرى أن تسمي هذه العملية إعادة إبداع أو اكتشاف، لكنت سأجيب أن مثل إعادة الإبداع هذه هي فعل يساوي في جدته وأصالته فعل الإبداع الأول، خصوصا إذا كان الموضوع لم يوجد من قبل أبدا، فلن يتعلق الأمر لا بإعادة إبداعه

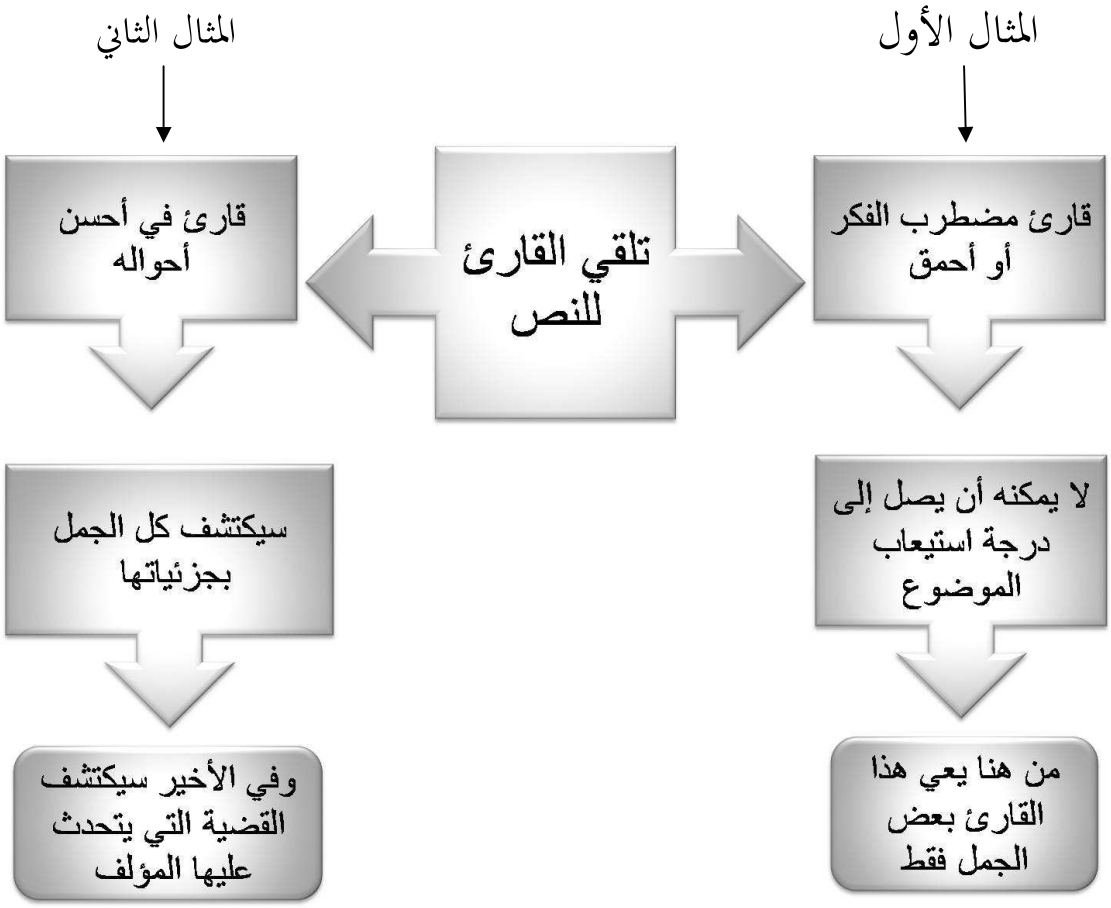
ولا باكتشافه"[1]، فالمعنى النصي من هذا المفهوم ليس بالشيء المعطى الذي يتوصل إليه القارئ من دون عناء، وإنما هو الكل الذي يتشكل من خلال الأجزاء؛ فتصبح هذه المهمة التي يقوم بها القارئ حينما ينتج النص موازية للمهمة التي قام بها المؤلف وقت كتابته للنص.

لكن من هو القارئ الذي يكتب عنه سارتر ويراه أنه هو القارئ المناسب الذي يصل إلى معنى النص؟

[1] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، مرجع سابق، ص 132.

المطلب الثالث: القارئ والنص من منظور سارتر:

إن القارئ الذي يتلقى النص حسب مفهوم سارتر لا يمكننا أن نعتبره متلقيا سلبيا للنص لأنه لا يتلقى النص بطريقة آلية لأن عملية القراءة ليست بالعملية الآلية التي يتأثر فيها القارئ بالكلمات المكتوبة مثلما تتأثر لوحة التصوير الفوتوغرافية بالضوء الذي ينعكس عليها[1] ويمثل سارتر هنا بمثالين:



[1] جون بول سارتر، **ما الأدب**، مرجع سابق، ص 46.

فالقارئ الحصيف هو الذي يحيط بالمعنى، وهذا ينفي لنا فكرة اكتفاء النص بذاته، لأن النص لا يحتوي على المعنى في بنيته منفصل على مؤلفه وقارئه، ويجب على المؤلف حسب سارتر أن يترك فجوات ليملأها القارئ، لأن النص يحمل صفة **الإيحاء** حتى يشرك القارئ في إنتاج المعنى وهنا ينتقد المذهب الرومنتيكي الذي يستعمل الأسلوب الخطابي في المسرحيات والقصص[1]، كون هذا الأسلوب مباشر يعطي للمتلقي النص من دون إيحاءات أو فجوات، وهذا الصمت الذي يتركه المؤلف " يكون في الأجزاء التي أغفل المؤلف تفصيلها عن عمد... هذه الأغراض هي أساس تركيز الموضوع، وهي التي تكسبه مظهره الخاص به... ولذا لا يصادفها المرء في لحظة محددة من قراءته فهي في كل مكان ولا مكان لها"[2] فالمؤلف ملزم بترك هذه المسكوتات أو الفراغات التي تميز نصه، لأن النص يرتكز عليها وترتبط قوته بهذه الفراغات لأن النص الذي تختفي معانيه لا يموت بسرعة ويستطيع مخاطبة قراء من عصره ومن دون عصره، على عكس النص الذي يعطي معانيه للقراء بسهولة سيندثر بسهولة كون المعاني المعطاة فيه مبتذلة إلى حد ما.

يؤكد سارتر على أن وجود العمل الأدبي سيتحقق "على قدر المستوى الدقيق لطاقة القارئ، وحين يقرأ فيخلق ما يقرؤه يظل على علم بأنه يستطيع دائما أن يذهب إلى أبعد من

[1] جون بول سارتر، **ما الأدب**، مرجع سابق، ص47.
[2] المرجع نفسه، ص 47.

ذلك في قراءته، ممعنا في تعمقه قراءة وخلقا، وإنتاج القارئ لصفات ما يقرأ – على هذا النحو المطلق الذي يصدر عن ذاتيتنا فلا يلبث أن يتضح أمام أعيننا في شكل «موضوعي»– هو إنتاج منيع"[1] وهذه المناعة التي يتصف بها المنتوج القرائي الذي قدمه المتلقي نابعة من الدقة الكبيرة التي يمارسها هذا القارئ، على اعتبار أن هذه القراءات غير محدودة وغير مقيدة خلافا للقارئ المقيد الذي يكتفي بالسباحة على سطح المعاني، ومن هنا يتضح لنا أن حرية القارئ هي التي تفتح له المجال أمام الإمكانيات الهائلة التي ينطوي عليها النص والتي تضم جانبا مستترا يتخفى وراء السطور.

يؤمن سارتر بأن الموضوع يفوق دائما وعي الذات لأنه "يمتلك دائما وجوها أخرى احتياطية لا محدودة ويمد شبكة هائلة وغير محدودة من العلاقات الممكنة التي تربط بين عناصره الداخلية نفسها أو تربطه مع موضوعات العالم الأخرى يمكن أن تكون غير منتهية هي الأخرى، وهذه العلاقات اللامحدودة هي التي تؤلف جوهر الشيء... فالموجود في كل لحظة يفوق على نحو لا محدود ما نستطيع رؤيته"[2] ومن هنا تتضح لنا الميزة التي يتحلى بها النص والتي تجعله منطويا على احتمالات ومنظورات عديدة لا يمكن للقارئ أن يصل إليها، فعليه أن يوسع

[1] جون بول سارتر، **ما الأدب**، مرجع سابق، ص 48.

[2] عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، مرجع سابق، ص 133.

وجهات نظره إذن ليحصل على أكبر قدر ممكن من معطيات النص فتنمو الحرية بطريقة متزايدة.

إن الفلسفة الوجودية التي أسس لها سارتر تتجلى بصورة واضحة في أعماله النقدية والأدبية، فالروايات والمسرحيات التي كتبها تصب جلها في هذه البوتقة الوجودية التي تنادي بالحرية، ومن هذا المنطلق يؤمن سارتر بمشاركة المؤلف "في مجتمعه حيث يرى أن الرواية فعل action والروائي ليس له الحق مطلقا أن يتخلى عن ساحة القتال ويستقر آمنا فوق جبل ويكون مجرد متفرج، إنّ الفن إن هو إلاّ نتاج للناس وقد كتب لهم."[1] وهذا يؤكد لنا قناعة سارتر بالوظيفة التي يؤديها الأدب فالمؤلف إذن لم يعد ذلك الكاتب البسيط الذي يصور لنا الواقع لينقل لنا الحقيقة وإنما أصبح ذلك العامل الذي يؤثر في الجمهور وهذا اعتراف بقيمة المؤلف في منظومة سارتر التأويلية فهو لا ينفي المؤلف في عملية بناء المعنى.

ومن خلال هذا العرض نستنتج:

- أن جون بول سارتر يؤسس لفكرة ازدحام النصوص بالمعاني وعدم نفاذها بالرغم من كثرة قراءها فالقارئ يخلق المعنى حينما يشترك مع المؤلف في إنتاج هذا المعنى النصي، وهو يبتعد بهذا عن الذاتية المفرطة لأن الموضوع أكبر من الوعي دائما.

[1] جون بول سارتر، **جلسة سرية**، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار النشر المصرية، القاهرة، 1957، ص 19.

- تأكيد سارتر على ذلك الفرق بين ما تؤديه اللّغة وما تعجز الأنظمة التعبيرية الأخرى عن تأديته كالرسم والموسيقى... ؛ على اعتبار تلك الصعوبات التي يجدها المتلقي حينما يقف أمام إبداع فني ما فيعجز عن فهم معناه بشكل صحيح على خلاف لغة النص التي تفسح المجال أمام المتلقي لفهم معنى النص.
- اختلاف النصوص حسب سارتر من حيث القدرة على تبليغ المعنى لأن النثر حسب مفهوم سارتر يوصلنا إلى حقيقة المعنى خلافا للنظم الذي يسلط الضوء على الجانب الفني والجمالي.
- القارئ حر من منظور سارتر وهذه الحرية هي التي تثري النص وتجعله على قدر كبير من الإنتاجية فالنص من منظور سارتر يحتاج دائما إلى قارئ يتصوره.
- تأكيد سارتر على أن قراءة المؤلف لنفسه ممارسة غير مجدية لأنها محصورة في ذاتيته التي تعجز عن الوصول إلى الحقيقة النصية التي تمثل المعنى؛ ولهذا فالنص يحتاج إلى قطب آخر يمارس عليه تأثيراته.
- أن القارئ ينتج المعنى انطلاقا من عالمه ومفهومه وتصوراته اعتمادا على الممارسة الحرة لأنه حر في تأويلاته، وهذه الحرية يستند إليها المؤلف في الكتابة لأن كل مؤلف يكتب إلى قراء محددين.

- أن سارتر يشير إلى فكرة اللاّمحدودية في التأويل التي تنتج عن حرية القارئ، لأن هذا القارئ سيتعامل مع النص انطلاقا من فهمه الذي ينبع نوعا ما من ذاتيته التي تتسم بالحرية التي تبعد القارئ عن كل القيود والروابط.
- أنه يجب على المؤلف حسب سارتر أن يترك فجوات ليملأها القارئ، لأن النص يحمل صفة **الإيحاء** حتى يشرك القارئ في إنتاج المعنى ويؤكد سارتر على عدم اكتفاء النص بذاته، لأن النص لا يستقل بالمعنى في بنيته فقط معزولا على مؤلفه وقارئه.
- أنّ سارتر يلتقي في طروحاته مع روّاد النظريات التي تؤسس لقطب القارئ فيما يخص إشراكه مع المؤلف في إنتاج معنى النص.

المبحث الثاني: النزعة الارتدادية في قضية بناء المعنى عند ميشال فوكو Michel Foucault

تمهيد:

سعى ميشال **فوكو** في مسيرته التأويلية إلى الكشف عن خبايا الخطاب من خلال تعريته والغوص في مسكوتاته التي تمثل الجوانب الأساسية من الحقيقة، وفي مقابل هذا ستتجلى المعاني المغمورة، على خلاف الممارسات السائدة في ذلك الحين والتي تتعامل وتحلل الخطابات بطريقة عقلانية وموضوعية ممنهجة تقود إلى الحقيقة التي تتضمن المعنى؛ لأن الوصول إلى المعرفة عن طريق العقل خلّف عدة هفوات حيث نزعت الثقة في الساحة النقدية والفلسفية والفكرية... وبالأخص تلك التمركزات التي مارستها المعطيات المهيمنة الشائعة على الجهات المهمّشة، وهذا هو الأساس الذي اعتمده **فوكو** لتعرية مركزية العقل الذي تعامل معه بآليات إجرائية استقاها من إستراتيجية التفكيك التي حاربت المراكز المقدسة في مقابل الانتصار للهوامش المستبعدة... وقد صنف فكر ميشال فوكو ضمن التيار الفلسفي الذي ينادي بموت الإنسان ومن هذا المنطلق استفاد ميشال فوكو من طروحات البنوية خاصة مقولة **موت المؤلف ومبدأ المحايثة** الذي فصل النص عن غائيته **Téléologie** الخارجية وكل ما يحيط به وبمؤلفه وسنحاول فيما يلي عرض بعض القضايا التي ناقشها ميشال فوكو فيما يخص إشكاليات بناء المعنى.

المطلب الأول: فلسفة موت الإنسان وعلاقتها ببناء المعنى عند ميشال فوكو

تقوم الفلسفة التأويلية عند ميشال فوكو على تجاوز النزعة الإنسانية وقد تأثر في هذا بكل من مارتن هيدغر ***Martin* Heidegger** وكلود ليفي ستراوس **Claude Lévi-Strauss** وفريديريك نيتشه **Friedrich *Nietzsche***، على اعتبار أنه يرى بأن هذه الإنسانية هي التي خلقت الأساطير والأوهام لدى الإنسان الذي أصبح مجرد انعطاف في معرفتنا؛ فهذا الإنسان ما هو إلا اختراع حديث وصورة لا يمكن أن يتجاوز عمرها المئتي عام، والأكيد أنه سيختفي حينما تتخذ هذه المعرفة شكلا جديدا، فيكون هذا الإعلان المفاجئ عن موت الإنسان عبارة عن تصريح بنهاية عهد النزعة الإنسانية التي كان فيها الإنسان محور تفكير وصاحب قيمة عليا[1] فهو "الواعي والمسؤول، والمالك لزمام أمره، والفاعل في تاريخه بفعل تضافر إرادته والإمكانيات التي توفرها علومه؛ إنسان الطموح والحقوق والواجبات"[2]، هذا الإنسان الذي أصبح في نظر فوكو مجرد مخلوق غريب حديث العهد في الثقافة الغربية التي لا يملك ماض فيها ولا في غيرها ولن يكون له فيها مستقبل أو خلف وفي القريب سيختفي وتسقط مع اختفائه قلاع النزعة الإنسانية من تاريخ وأحلام تحرر وفكر جدلي[3]...

[1] عبد الرزاق الداوي، **موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر**، دار الطليعة، بيروت، 1992، ص 128.
[2] المرجع نفسه، ص 128.
[3] المرجع نفسه، ص 128.

لقد كانت فلسفة موت الإنسان المرحلة الأولى في المشروع الفكري عند فوكو والذي يعتبر تكملة لما بدأته **البنوية Structuralisme** من قبل في تهديم دعائم النزعة الإنسانية والجديد في مشروع فوكو هو سعيه لتحقيق غايته في ميدان جديد كانت قد أغفلته البنوية وهو ميدان نشأة العلوم والمعارف وتاريخ الأفكار، والملاحظ أن فوكو قد وظف مجموعة من الأدوات والمفاهيم التي استعار مضامينها من البنوية فطارد بها آثار الإنسان من "مظاهر الوعي والإرادة والقدرات الإبداعية والذات والتاريخ كسيرورة ومعرفة، والمثل الأعلى « الإبستملوجي » الذي كان يطمح إليه هو إثبات أن « ... المعرفة كمجال تاريخي تظهر فيه العلوم متحررة من كل فعالية مؤسسة؛ ومن كل إحالة إلى أصل أو إلى نزعة تاريخية متعالية..."[1]، وبالتالي فإن فوكو يتوجه بنقده مباشرة إلى مفهوم الإنسان بهدف استئصال جذوره من الثقافة والمعرفة ليعلن بأن ساعة اختفائه قد حانت، وهذا الكلام أكده في مؤلفه المعنون **بالكلمات والأشياء** Les mots et Les choses الذي ذكر فيه عبارته المشهورة ".

L'homme n'est qu'une invention récente, une figure qui n'a pas deux siècles, un simple pli dans notre savoir, et qu'il disparaître dés que celui-ci aura trouvé une forme nouvelle" [2]

[1] عبد الوهاب جعفر، **البنوية بين العلم والفلسفة عند ميشال فوكو**، ص 129 .

[2] Michel Foucaul ; **Les mots et Les choses**, Paris, Gallimard, 1966, p.15.

أي أن الإنسان اختراع حديث العهد، صورة لا يتجاوز عمرها المئتي سنة؛ فهو مجرد انعطاف في معرفتنا، وسيختفي عندما تتخذ المعرفة شكلا جديدا...، وهنا يقزم فوكو صورة الإنسان الذي اكتسب قيمة عليا في العصور السابقة من خلال نزعته العقلية التي وضعته على عرش السلطة لتحل محله مجموعة من الأفكار منها فكرة النسق الذي يدل على أن حقيقة اللغة محصورة في نسقها.

وهذه الفكرة التي أسس لها فوكو قادته إلى تأليف مقاله المشهور **ما المؤلف؟** **"Qu’est-ce qu’un auteur"** الذي زعزع به قضية نقدية باتت من بين المسلمات التي ينطلق منها التحليل؛ وهي سلطة المؤلف الذي تربّع على عرش الدراسات وارتبط المعنى به هو وبالظروف المحيطة به...

وقبل أن نخوض في التفاصيل سنحاول أن نضع فوكو في أرضيته المعرفية التي استقى منها أفكاره؛ وهي خلفية فلسفية زاوج فيها بين اختصاصات وتيارات وعلوم شتى انطلق فيها من قناعة مؤسسة على فكرة **النسق le système**.

المطلب الثاني: النسق كأساس لبناء المعنى عند ميشال فوكو

لقد أجريت عدة مقابلات واستجوابات مع ميشال فوكو طلب منه فيها توضيح الفكر والتوجه الفلسفي الذي يعبر عنه في كتابه **الكلمات والأشياء** وهنا تحدث باستفاضة " عن سأم جيله من المفكرين، ونفوره من موضوعات الفلسفة التقليدية التي تحيل كلها في تكرار ممل، إلى الوجود والحياة والسياسة، والحرية والمعنى والنضال والالتزام وإنّ جيله لم يعد قادرا على التنفس داخل هذا المناخ الفكري الخانق، وأصبح يتطلع إلى آفاق فلسفية أخرى بديلة".[1] و قد تحققت أحلام فوكو وجيله حينما جاءت اللحظة التي آنت فيها القطيعة مع الفلسفة القديمة أو التقليدية وعن هذه اللحظة يقول: "... قد تحددت في اليوم الذي أظهر لنا فيه **ليفي ستروس** بالنسبة للمجتمعات، و**لاكان** بالنسبة للّاشعور، بأن من المحتمل ألا يكون «المعنى» سوى أثر على السطح، سوى بريق وطفاوة، وأن ما يخترقنا في العمق، وما يوجد قبلنا ويسندنا في الزمان والمكان... هو النسق **systéme**"[2].

وهنا ركز عن فكرته حول النسق الذي يعني به مجموعة من العلاقات التي تتحول وتستمر في استقلال عن تلك الأشياء التي تربط فيما بينها أي إنه فكر قاهر بلا ذات وبدون

[1] عبد الرزاق الداوي، **موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر**، مرجع سابق، ص 131.
[2] المرجع نفسه، ص 132.

هوية، وهو موجود قبل الفكر والوجود البشري فيصبح عبارة عن **بنية نظرية كبرى** تسيطر وتهيمن في كل حقبة وفي كل عصر على الطريقة التي يعيش ويفكر بها البشر.[1]

فالذي يتحدث في النص ليس الإله لأن فوكو يتبنى فلسفة نيتشه _موت الإله– وليس الإنسان على اعتبار أن هذا الإنسان ما هو إلا وهم وأسطورة _ موت الإنسان _ وإنما الذي يتحدث في النص هو لغة هذا النص ولهذا فمن خلال وبواسطة اللغة يدرك النسق نفسه بنفسه ومن هنا أعلن فكرة موت الإنسان وكل ما يتعلق بالنزعة الإنسانية[2]، وبالتالي فاللغة لم تعد "من منظور النسق، مجالا يعبر الإنسان فيه ومن خلاله وبواسطته عن أفكاره وعن هواجسه ومشاعره المرتبطة بالعالم أحيائه وأشيائه، لقد ألغيت فيه الإحالة إلى العالم وإلى المواقف المعيشة لفائدة إرادة الكشف عن البنيات الداخلية، ولكي لا يبقى هناك إلا نسق وحده، ذلك النسق الذي لم يعد يعرف _ ومنذ أن أعلن ذلك ذلك دوسوسور _ إلا نظامه الخاص"[3].

فيصبح المناخ الفكري وما أعطته اللسانيات البنوية للّغة مؤثرا قويا على مفكري الفلسفة الفرنسية ومنهم فوكو الذي تأثر كثيرا بطروحات هذا المنهج وبالأخص في مؤلفه **ميلاد العيادة** الذي تبنى فيه وجهة نظر بنوية شاملة وهذا لأنه يرى بأن كل الممارسات ما هي إلا تجليات

[1] عبد الرزاق الداوي، **موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر**، مرجع سابق، ص 132.
[2] المرجع نفسه، ص 132.
[3] المرجع نفسه، ص 134.

لبنية نظرية مهيمنة ومسيطرة في حقبة تاريخية محددة، ولهذا فهو يقوم بدراسة بنوية ينتقد فيها المنهج التقليدي الذي يعتمد عليه في "ميدان تاريخ الأفكار، ذلك المنهج الذي يعتمد أساسا، حسب رأيه على التأويل والشرح والتعليق؛ ويفترض في النصوص كنزا لا ينفد من المعاني المتخفية والعميقة... التي لا تنتظر من الشارح سوى الكشف والإفصاح عنها، بحيث يقاس ذلك الغنى المفترض للنصوص بمدى اتساع معارف الشارح وغزارة ثقافته!"[1].

أي أن فوكو يؤكد على أن الذات مقصاة في الاتجاه اللغوي وهذا من بين السمات التي تميّز الثقافة المعاصرة، لأن فكرة النسق هي الأساس عنده وصار المنهج اللساني هو الأساس لتحليل وفك وقراءة رموز مختلف الظواهر الاجتماعية والثقافية والسياسية... فالأشياء من خلال البعد اللساني لا ترتقي إلى مرتبة الوجود إلا إذا شكلت وبلورت مجموعة من العناصر في نسق دال، فالحقيقة تقال بواسطة اللغة[2]، ولا مكان للإحالة أو الظروف المحيطة أو حتى المؤلف والقارئ لأن المعنى تحمله اللغة في نسقها.

وهذا الموقف تبناه فوكو لأنه يرفض في هذه المرحلة فكرة ارتباط الإنتاجية بالإنسان (المؤلف) فهي مرتبطة بالعمل فقط (النص) ، على اعتبار أن هذا العمل سيتجسد في ذلك النتاج المعرفي والفكري والثقافي الذي يولد وينشأ بعيدا وخارجا عن سياقه الإنساني والتاريخي،

[1] عبد الرزاق الداوي، **موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر**، مرجع سابق، ص 135.
[2] المرجع نفسه، ص135.

ومن هنا تتأسس فكرة اللاوعي الذي ينتج الأبنية المعرفية، ومن ثم فالإنسان يكتب انطلاقا من اللاوعي حسب منظور فوكو، والمعنى سيرتبط بالنسق، ومن هذا المنطلق يمكننا أن نقول بأن المعنى عند فوكو لا يرتبط بالإنسان لأن العبرة بالنسق الذي يضم تلك العلاقات المتشابكة وكل من مؤلف النص وظروف حياته وكذا قارئ النص بالنسبة لفوكو لا يكوّنان المعنى ولا يضفيّان على النص شيئا لأن النسق في غنى عن أي غائية خارجية.

وحتى تتضح لنا جليا المنظومة المفاهمية الفوكوية كان جديرا بنا تتبع المراحل الفكرية التي أسس لها في طرحه التأويلي؛ وقد أجملها **فادي عاصلة** في ثلاث مراحل:

المطلب الثالث: المراحل الفكرية الفوكوية

1- مرحلة التقويض:

وهذه المرحلة تمثل البدايات الأولى لتحطيم وزعزعة وتقويض موقع هذا الإنسان الذي تسلط وتربع على عرش الحداثة كونه المصدر الوحيد للوعي والمعرفة وظهر هذا تحديدا في كتاباته الأولى خاصة في كتابه **تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي Histoire de la folie à l'âge classique (1961)** [1] وهو يمثل أبرز مرحلة في مشروع ميشيل فوكو الفلسفي كونه

[1] فادي عاصلة، **موت الإنسان في فلسفة ميشيل فوكو**، 2011، الموقع:
post_14.html.http://fadyasleh.blogspot.com/2011/06/blog-،2011

يجسد الانطلاقة الفعلية الناضجة لفلسفته وقد امتد موضوع هذا الكتاب على ما يقارب ربع قرن، واعتمد أساسا على مادة الخبرة الإنسانية وبالتحديد في لحظات إبداعها لأشكال التعسف المتنوعة وتعديها على حدود العقلاني والمعقول والمستقيم... وهذا لتصبح الذات منتشية داخل عالم اللاّعقل والتي لا تعترف بأية حدود، ولهذا فهو يهتم كما يجب أن يكون كل تاريخ[1] "بأهواء النفس البشرية في حالاتها المتنوعة، بمعرفة علمية تخص الجنون والعقل واللّاعقل والاختلال النفسي وكل السلوكات الغريبة والشاذة وكذا الاندفاع نحو حدود لا تتوقف عن التوغل في المجهول، لذلك فهو يتحدث عن «الطب العقلي» و«السيكولوجيا» و«التحليل النفسي» وكل الأشكال العلاجية التي أعقبت العصر الكلاسيكي معلنة عن ميلاد المجنون المريض الذي سيخلف المجنون «الدرويش» و«الوحش» ... ويتحدث كذلك عن ممارسات السحر والشعوذة والطقوس الاستئناسية... وهذا هو الأساس عن العوالم الرمزية وكل الصور المخيالية التي أنتجتها المخيلة الإنسانية من أجل رسم حدود عالم غريب هو عالم الجنون والمجنون المليء بالصور والاستيهامات والمليء أيضا بأشكال النبذ والإقصاء... فكل شيء يتحدد ضمن هذه العوالم... وهي عوالم تسللت إلى كافة أشكال التعبير الإنساني: الأدب والفن والفلسفة والأحكام الاجتماعية وكذا مجمل التصورات التي يعيش فيها المجنون داخل اللغة وداخل

[1] ميشال فوكو، **تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي** .تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص 11.

خطاطات السلوك الاجتماعي وعوالم التقديس والتدنيس على حد سواء"[1] وهذا ما جعل المؤلف على درجة كبيرة من التميز والفرادة على اعتبار أنه جمع بين (التاريخ العجيب، والخبرة الإنسانية، الطب الوضعي، الأدب، الفن، المسرح، الفلسفة، الشعوذة، الممارسات السحرية، تاريخ مؤسسات الدولة كالبرلمان، الجيش، الشرطة، المستشفيات، السجون...).

فالملاحظ هنا أن طروحات فوكو جاءت لتحطيم ذلك التهميش والانفصال الذي ساد في العصر الكلاسيكي بين الجنون والعقل وقد انتشرت هذه الفكرة مع نهاية **الجذام (وهو المرض الذي ظهر في أروبا في القرون الوسطى)** وحلت ظاهرة الجنون محل ظاهرة الجذام "ففي نهاية القرون الوسطى اختفى الجذام من العالم الغربي وامتدت على أطراف المدن والتجمعات السكنية ما يشبه السواحل التي كف المرض عن تهديدها، ولكنه حوّلها إلى كيانات عقيمة وغير مأهولة ولقد ظلت هذه المساحات لعدة قرون خارج مدار الوجود الإنساني فمنذ القرن 14 حتى القرن 17 راحت تنتظر وتتوسل بواسطة ممارسات سحرية غريبة انبعاثا جديدا للشر ووجها جديدا للخوف وطقوسا متجددة للتطهر والإقصاء... اختفى الجذام وتوارى المصاب به أو كاد من الذاكرة إلا أن بنياته ستستمر فستشهد الأماكن ذاتها نفس لعبة إقصاء قرنين أو ثلاثة بعد ذلك فقد حلّ المشردون والخاضعون للإصلاح والمرضى عقليا محل المصاب

[1] ميشال فوكو، **تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي** ، مرجع سابق، ص 11، 12.

بالجذام "[1]، وهنا بدأت رحلة جديدة تركز اهتمامها على الفئة المهمشة التي احتلت مكان المرضى، فطوال دراسة فوكو **لتاريخ الجنون**، تظهر لنا تلك "النتائج المفزعة للمركز على اعتبار أن المجنون يكشف عن الحقيقة الأولية للإنسان كما يكشف التناقض بين الحقيقة الأخلاقية والحقيقة الاجتماعية للإنسان، ولكن الصفعة الحقيقية التي يوجهها فوكو من خلال النتائج : أن الجنون يكشف عن الحقيقة النهائية للإنسان إنه يبين إلى أي حد قذفت به أهواؤه وحياة المجتمع وكل ما يبعده عن طبيعة بدائية لا تعرف الجنون وبالتالي فالجنون هو شيخوخة العالم"[2]،ولهذا أكد ميشال فوكو على أن الجنون هو الحضور المسبق للموت لأن التيمة التي اشتهرت في السابق هي تيمة الموت وهذا يتضح من خلال تسلسل مجموعة من الكتابات الأدبية في القرن الخامس عشر؛ فمع بداية هذا القرن نجد " رقصة موتى مقبرة الأبرياء" ثم يليها في سنة 1460م "كرسي الله"، و"الرقص الجنائزي" في سنة 1485، وهنا تتبين لنا تلك الصورة الساخرة التي ربطها الطرح الغربي بالموت، فهذه الصورة هيمنت بشكل واضح على النصف الأول من القرن الخامس عشر ثم ظهرت صورة أخرى في الساحة الأدبية الغربية وهي صورة ساخرة كذلك ترتبط بالمجنون.[3]

[1] ميشال فوكو، **تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي**، مرجع سابق، ص 23.

[2] فادي عاصلة، **موت الإنسان في فلسفة ميشيل فوكو**، مرجع سابق.

[3] ميشال فوكو، **تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي**، مرجع سابق، ص 36.

لقد كان تركيز فوكو على الهوامش الاجتماعية كالمجانين والمتسولين والمرضى والشواذ والأيتام والمساجين... حافزا له حتى يستطيع قلب المسلمات التي اتفق عليها المجتمع الغربي فصار المركز مكان الهامش وانسحب الهامش ليحتل صدارة المركز، فالمجنون مثلا لم يعد ذلك المنبوذ المهمش لأن ظاهرة الجنون أصبحت ظاهرة حضارية تفصل بين منطقة العقل واللاّعقل وتبدأ حينما ينصدم الإنسان بالواقع فتسوء العلاقة بينه وبين هذا الواقع فيضطر إلى مغادرة هذا الواقع من الفيزيقي إلى الميتافيزيقي.

يؤكد فوكو على أن النتائج التي توصل إليها **فرويد** قد أزاحت ذلك الفهم الأوروبي الخاطئ لقضية الجنون كونه اعتبره مجرد كلام ممنوع أو لغة مستبعدة خلافا لفرويد الذي لم يصنف هذا الكلام الممنوع أو الأخطاء على أساس أنه فلتات لسان أو تصريحات بالكفر لأنه يعتبرها **كلاما متقوقعا حول ذاته qui s'enveloppe sur elle-même** وهذا الكلام حسب مفهومه سيدل على معنى آخر غير المعنى الخارجي الظاهر لنا، فيصبح هذا الكلام وكأنه **لغة خفية ésotérique** تغلفها هذه المعاني الظاهرة التي تبرز لأوّل وهلة لنا؛ أي أن الغلاف الكلامي الظاهر نابع من هذه اللغة الخفية التي تحتويه وتتضمنه؛ فالجنون حسب هذا الطرح لم يعد يصنف ضمن الألغاز المحيرة التي يختفي معناها بل صار تجسيدا لنمط مؤجل لأي معنى[1]، ومن هنا يتضح لنا منظور فوكو للمعنى الذي يصدر عن لغة المجنون، وهو منظور يستند دائما

[1] عبد الوهاب جعفر، **البنوية بين العلم والفلسفة عند ميشال فوكو**، مرجع سابق، ص 196.

على الحفر والتنقيب بهدف البحث عن المخبوءات والمسكوتات، ومن هنا ستظهر طروحات جديدة تحمل آراء مخالفة ومغايرة تماما لتلك الطروحات السابقة التي صارت بمثابة المسلمات في المجتمع الغربي، ومن هنا صار المجنون يحتل مكانا في التأليف.

2- مرحلة النعي:

وهذه المرحلة الثانية هي تكملة للمرحلة الأولى ولنفس المشروع المتماسك الذي أسس له فوكو، وتعد هذه المرحلة مثلما عبّر عليها **فادي عاصلة** أوج التمزق الإنساني[1]، بالنسبة لمسيرة فوكو وقد نظّر لها في كتابه " **الكلمات والأشياء**"، الذي يضم عصارة المسيرة الفلسفية الفوكوية، لأنه أخطر وثيقة تدل على الأركيولوجيا الغربية، كونه يشمل مجموعة من الحقائق المهمة والخطيرة التي تكشف بنية الفكر الغربي[2]، مثلما عبّر عنه مترجم هذا الكتاب **مطاع الصفدي**، وهذان الكتابان مترابطان ولا يمكن فهم الثاني إلا بفهم الأول وهذا الترابط يمس مؤلفه الثالث وعن هذه المؤلفات يقول "إن أياً من هذه الكتب الثلاثة ليس كافياً أو مستقلاً بذاته، فكل واحد منها يعتمد على الاثنين الآخرين ولا يفهم بدونهما، خصوصاً وأن الدراسة في كل منهما تختص بكشف جزئي لمنطقة محددة" [3]، أي أن هذه الكتب مترابطة فيما بينها

[1] فادي عاصلة، **موت الإنسان في فلسفة ميشيل فوكو**، مرجع سابق.

[2] ميشيل فوكو، **الكلمات والأشياء**، تر: مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1989- 1990، ص5.

[3] عبد الوهاب جعفر، **البنوية بين العلم والفلسفة عند ميشال فوكو**، مرجع سابق ، ص27.

وتضم نظرة فوكو الشمولية والتي لا يمكن أن يفهمها الدارس إلا عن طريق تتبع طروحاته في هذه الكتب...

وقد جاء ترتيب هذه الكتب كالتالي: "تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، والذي صدر عام 1961، وقام بترجمته إلى اللغة العربية المفكر المغربي سعيد بن كَّراد، ثم مولد العيادة الصادر عام 1963 الكلمات والأشياء 1966، والذي ترجمه إلى العربية المفكر الفلسطيني – السوري مطاع الصفدي"[1].

ما يؤكده **فوكو** في كتابه **"الكلمات والأشياء"** أنه " لم يكن هناك وجود للإنسان قبل نهاية القرن الثامن عشر ولا لزخم الحياة أو خصوبة العمل أو كثافة اللغة التاريخية إنه مجرد مخلوق حديث ... فقد تمفصلت الإبستسمية الكلاسيكية وفق خطوط لا تسمح بأي شكل من الأشكال بعزل مجال نوعي خاص بالإنسان"[2]، يمكن الاعتراف بشيء هو أنّ " العلوم الطبيعية درست الانسان كنوع أو جنس، يشهد على ذلك الجدل الذي قام في القرن الثامن عشر حول الأعراق البشرية. وقد لجأ النحو والاقتصاد، من ناحية أخرى، إلى مفاهيم مثل الحاجة

[1] فادي عاصلة، **موت الإنسان في فلسفة ميشيل فوكو**، مرجع سابق.
[2] المرجع نفسه.

أو الرغبة، الذاكرة أو المخيّلة. بيد أنه لم يكن هناك وعي معرفي [إبستيمولوجي] للإنسان كإنسان، فالمعارف الكلاسيكية لم تكن تخصّص للإنسان أي مساحة للبروز"[1].

وقد أعلن فوكو فلسفته المتعلقة **بموت الإنسان** في الفقرات الأخيرة من كتابه الكلمات والأشياء **Les mots et Les choses** قائلا " ألا يجدر بالأحرى التخلي عن التفكير بالإنسان أو بصورة أدق التفكير عن كثب بموت الإنسان هذا؟... ألا يجب التسليم أنه يتوجب على الإنسان... أن يعود هو إلى ذاك العدم الهادئ الذي حجرته فيه في الماضي وحدة الخطاب المتسلطة؟... في كل حال أمر واحد مؤكد: هو أن الإنسان ليس أقدم ولا أثبت إشكالية طرحت ذاتها على المعرفة الإنسانية فإن اعتمدنا تعاقبا ضيقا نسبيا في التاريخ يمكننا التأكد أن الإنسان اختراع حديث فيها فالمعرفة لم تحم طويلا في الظلمة حوله وحول أسراره... فالإنسان اختراع يظهر أركيولوجيا... حداثة عهده وربما نهايته القريبة"[2]، وبهذا يكون ميشال فوكو قد أعلن عن موت الإنسان وبداية مرحلة جديدة مغايرة تماما للحقبة السابقة التي اعتمدت الإنسان وجعلته المحور الأساسي الذي تنبني عليه كل العلوم والمعارف.

[1] فادي عاصلة، **موت الإنسان في فلسفة ميشيل فوكو**، مرجع سابق.
[2] المرجع نفسه، ص313.

3- مرحلة الارتداد:

في هذه المرحلة سعى فوكو جاهدا للعودة إلى الذات؛ إذ أعطاها قيمة عالية وهيّأ لها فضاء واسعا من خلال أبحاثه التي تسلط الضوء على خباياها وعمقها النظري وممارساتها العملية فأصبحت الذات الإنسانية محل اهتمامه على خلاف المراحل الأولى التي مر بها التأسيس التأويلي لديه والذي ناهض فيه النزعة الإنسانية، وقد تبنى فوكو هذه القناعة الجديدة التي تؤسس للذات وأوضحها في مؤلفاته الأخيرة خاصة في كتابه المعنون **بتاريخ الجنسانية** وتلك الدروس التي ألقاها في الكوليج دي فرانس: **الذاتية والحقيقة** (**1981**)، **تأويلية الذات** (**1982**) .

يركز فوكو في درسه المعنون **بالذاتية والحقيقة** (**1981**) على الذات الإنسانية في حد ذاتها، حيث استفتح درسه هذا بمجموعة من التساؤلات حولها قائلا " كيف قامت الذات في لحظات مختلفة وفي سياقات مؤسساتية مختلفة كموضوع ممكن للمعرفة، مرغوب فيه، بل وضروري؟ كيف وقع تنظيم التجربة التي يمكن أن تكون للمرء مع نفسه والمعرفة التي يمكن أن تكون له حول نفسه والمعرفة التي يكونها لنفسه عبر ترسيمات معينة؟ كيف وقع تحديد هذه الترسيمات وتقويمها...؟ إن ما يكون الخيط الرئيسي الذي يبدو صالحا أكثر من غيره هو ما قد

يمكن تسميته بـ"تقنيات الذات"... إن الأمر يتعلق... بضرورة معرفة الذات"[1] فهذا الطرح يجعلنا نجزم بأن ميشال فوكو قد غير وجهته الفكرية المؤسسة على إلغاء الإنسان بتوجه جديد قائم على التأسيس والانتصار للذات الإنسانية وحقائقها.

أما في درسه الثاني حول الذات – والذي كان في سنة1981 -1982م- فنجده قد ركز فيه على تشكل **موضوعة الذات** فهو لا يدرسها من جانبها النظري فقط، وإنما يسعى إلى تحليل علاقات هذه الذات مع تلك الممارسات التي حظيت بأهمية بالغة في العصور الكلاسيكية القديمة أو الحديثة، وقد رأى بأن الاهتمام بالذات ممارسة قديمة شاعت حتى في الفلسفة اليونانية القديمة، أي منذ عهد سقراط الذي علّم الناس كيفية الاهتمام بذاتهم[2]...ولهذا فإن الاهتمام بالذات فكرة لابد منها حسب رأيه وهي قديمة ومتجذرة في الفلسفة اليونانية، فالأصح إذن أن نهتم بالذات لأنها تحمل الحقيقة على عكس ما كان متداولا سابقا، وهذا التراجع الملحوظ في آراء فوكو يدل على تبنيه لقناعات جديدة مخالفة تماما للصبغة البنوية التي تميزت بها جل طروحاته السابقة تقريبا.

وهذه المراحل تتجلى من خلال مؤلفات فوكو من الستينات إلى الثمانينات عبر هذه المسيرة التي تقارب الربع قرن من العمر الفلسفي الصارم كان فوكو قد عبر من تقويض

[1] ميشال فوكو، **الذاتية والحقيقة**، ضمن دروس ميشال فوكو، تر: محمد الميلاد، دار توبقال، ط1، 1994، المغرب، ص 69.

[2] ميشال فوكو، **تأويلية الذات** ، ضمن دروس ميشال فوكو، تر: محمد الميلاد، دار توبقال، ط1، 1994، المغرب، ص 75.

الإنسان إلى رده"[1]، فقد قزّم الإنسان في كتابه "تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي"، ثم قتله في "الكلمات والأشياء" وقرر رده في مؤلفاته الأخيرة.

منظور فوكو لقضية المعنى من خلال مقاله ما المؤلف؟:

يعد مقال **ما المؤلف؟** الذي نشره ميشال فوكو سنة 1969م من المؤلفات الهامة التي أثارت ضجة في الأوساط النقدية؛ على اعتبار أنه سُبق بمقال **موت المؤلف** لرولان بارت الذي نشره سنة 1968م، وقد انتشرت هذه الأفكار بسرعة فائقة وأحدثت انقلابا في موازين الأفكار، كون المعنى ارتبط ولسنين عديدة بالمؤلف الذي يعد منبعا ومفتاحا لفهم ودخول أغوار النص ولولاه لما استطاع القارئ الاحتكاك بعالم النص، فكانت جل النظريات في ذلك الحين تمجد قصد المؤلف وتحصر وتربط عملية بناء المعنى بظروف حياته وبيئته الاجتماعية وتاريخه وحياته النفسية، فذهب المؤلف الذي كان أساسا في النظريات التقليدية وأصبح إبعاده

هو الأساس في النظريات اللاحقة.

وهو يقر بأن فكرة موت المؤلف واختفائه لا تعد فكرة جديدة؛ وهذا كون الفلاسفة والنقاد قد لاحظوها منذ زمن بعيد إلا أن نتائجهم لم تجد اهتماما واسعا وشرحا كافيا فلم يظهر معناها بوضوح.

[1] فادي عاصلة، **موت الإنسان في فلسفة ميشيل فوكو**، مرجع سابق.

وقد عنون فوكو مقاله **بما هو المؤلف؟** وليس **من هو المؤلف؟**؛ لكي يظهر اللاّمبالاة التي تعتبر مبدأ من المبادئ الأخلاقية الأساسية وسمة أساسية تبنتها الكتابة الغربية المعاصرة بشكل غير كامل[1]، لأن "ما" لغير العاقل وكأنه يُشيّء هذا المؤلف... لينزع منه تلك القيمة التي حظي بها لسنين عديدة.

[1] ميشال فوكو، **ما المؤلف**، ص 201، 202.

وقد أوضح فوكو مفهومه للكتابة من خلال **تيمتين**[1] شهيرتين:



[1] المرجع نفسه، ص 201، 202.

وعلى وفق هذا يتجلى لنا رأي فوكو من هذه المواقف لأن الثقافة التي يؤمن بها تمسخ وترفض فكرة الابتعاد عن الموت وتفاديه " فتصبح الكتابة متصلة بالقربان، بل بقربان الحياة. إنها الآن امحّاء اختياري لا يحتاج أن يكون ممثلا في كتب، لأننا نستحضرها في الوجود الخاص للكاتب، إن العمل الذي كان له يوما مهمة منح الخلود، يملك الآن حق أن يقتل، أن يكون قاتل مؤلفه كما في حالة فلوبير وبروست وكافكا"[1]، فالمؤلف يجب أن يلعب دور الإنسان الميت في كتابته حسب طروحات فوكو، إلا أنه يشير في مقاله هذا إلى اسم المؤلف الذي لا يعتبره مجرد عنصر في الخطاب فقط على اعتبار أن هذا الاسم سيحتل تلك المكانة المناسبة التي تؤدي دورا هاما في الخطاب السردي؛ ومن هنا سيؤكد ويحدد **وظيفته التصنيفية** التي تجعل القارئ قادرا على تصنيف مجموعة من النصوص لمؤلف واحد من خلال بصمات هذا المؤلف في النص، فيميّز هذا القارئ نصوص المؤلف هذا عن باقي النصوص الأخرى[2]، فاسم المؤلف إذن سيفيد في "تشخيص صيغة معينة لوجود الخطاب: إن حقيقة أن الخطاب له مؤلف بالاسم وأن شخصا ما يمكن أن يقول «هذا كتبه فلان وفلان...» أو «فلان وفلان مؤلفاه» هذه الحقيقة تثبت أن هذا الخطاب ليس من كلام الحياة المعتاد الذي يأتي ويذهب إنه ليس شيئا قابلا للاستهلاك السريع، بل على العكس هو كلام لابد أن نتلقاه بطريقة معينة ولابد –في ثقافة

[1] ميشال فوكو، **ما المؤلف؟**، مرجع سابق، ص 202.
[2] مرجع سابق،، ص 204-205.

معينة– أن يحتل مكانة معينة"[1]، أي أن فوكو لا يغفل دور المؤلف ومكانته في النص فهو يبرز هذه الأهمية من خلال وظيفة المؤلف **Auther- function** التي تعني "رسم صيغة الوجود، والتداول، والقيام بوظائف خطابات معينة في مجتمع ما"[2] فمن خلال أسلوب هذا المؤلف يمكننا أن نصنف أعماله من دون أن نعرف أن هذه الأعمال هو الذي كتبها في الحقيقة؛ وهذا لأننا اعتدنا طريقته التي تشكل بصمات هذا المؤلف في النص، ومن هنا تتضح لنا رؤية **فوكو** للأعمال الأدبية التي يركز على طريقة استقبالها، كون هذه النصوص ليست بالكلام العادي المتداول بيننا لأنها أنساق تؤدي مجموعة من الوظائف.

ويختم مقاله بنتيجة مهمة مفادها أن الخطابات بجميع أنواعها يمكنها أن تتطور من دون أن نتساءل عن مؤلفها وهل هو الذي كتبها؟ وماذا أراد أن يقول من خلالها؛ ولهذا اقترح فوكو أسئلة بديلة للأسئلة القديمة المطروحة والتي تتلخص معظمها فيما يلي: " من الذي يتكلم حقيقة؟ هل هو هو فعلا أم شخص آخر؟ بأية أصالة وأي أساس؟ وبأي جزء من ذاته العميقة يعبر في خطابه؟... بدلا من هذا ستكون هناك أسئلة من قبيل: ما صيغ وجود هذا الخطاب؟ أين تستخدم، كيف يمكن تداولها، ومن الذي يمكنه أن يختص بها نفسه؟ وحين تكون هناك غرفة للذوات المحتملة، ففي أي الأماكن منها؟ ومن الذي يمكنه أن يأخذ تلك الوظائف–الذاتية

[1] ميشال فوكو، **ما المؤلف؟**، مرجع سابق، ص 205.
[2] المرجع نفسه، ص 205.

المختلفة؟" ومن هذه الطروحات يتضح لنا موقف فوكو من المؤلف الذي لم يعامله نفس المعاملة التي عاملوه بها في النقد التقليدي لأن النصوص تتطور وتدرس من دون مؤلفها بشكل عادي، فهو بالتفاتته هذه يؤسس للذات التي أغفلها في كتاباته الأولى فنجده في هذا المقال مساندا للبنوية من جهة كونه عزل النص عن مؤلفه، ومناهضا لها من جهة أخرى على اعتبار أنه أسس للذات وأشار إليها في خاتمة هذا المقال، وهنا سيبدأ طرح جديد مغاير تماما لطرحه الأول الذي استبعد فيه النزعة الإنسانية؛ أي أنه بشر بشكل غير مباشر بأهمية القارئ لأنه هو الذات التي تستقبل، والمعنى مرتبط بتداوليته وبالذات التي تتلقاه أما المؤلف فهو مستبعد في عملية بناء المعنى.

إن المؤلف منتج إيديولوجي على حد تعبير فوكو لأن الطرح التقليدي اعتاد على اعطاء المؤلف وظيفة تعاكس الوظيفة الحقيقية فهو المبدع والمبتكر للمعاني المتدفقة حسبهم وهذا يعاكس الحقيقة التي تتمثل في الوظيفة التاريخية التي يؤديها[1] ومن هنا يسقط القارئ في الفخ الإيديولوجي لأن المؤول الذي يتتبع حياة المؤلف سيتخذ منحا متذبذب في الفهم يبتعد في أحيان كثيرة عن المعنى النصي، ويقترب من خلفية المؤلف التي ستلزمه ايديولوجية ما .

[1] ميشال فوكو، **ما المؤلف؟**، مرجع سابق، ص 212 .

يبرر فوكو موقفه هذا الذي ناهض فيه المؤلف برؤيته الرافضة والمناهضة للطرح التقليدي لأن هذا المؤلف حسب منظوره يهدد ويقلص من الإمكانيات الهائلة للمعاني غير منتهية المتواجدة في النص، ولهذا فالمؤلف يشكل خطرا بالنسبة للنص من منظور فوكو لأنه "يسمح لنا بتحجيم التكاثر السرطاني الخطر للدلالات في عالم يكون فيه المرء مزدهرا، لا بثرواته وغناه فحسب بل أيضا بخطاباته ودلالاتها، إن المؤلف هو مبدأ الاقتصاد في تكاثر **المعنى**... لقد اعتدنا -كما رأينا من قبل- أن نقول إن المؤلف خالق عبقري لعمل يودع فيه بصحة وسخاء لا حد لها- عالما من الدلالات لا ينضب وتعودنا أن نعتقد أن المؤلف رجل مختلف تماما عن كل الرجال رجل بالغ التميز لأن المعنى في كل اللغات -حالما يتكلم هو- يبدأ في التكاثر... التكاثر إلى ما لا نهاية"[1].

فالتوجه التفكيكي ظاهر لدى فوكو لأن التفكيكية هي التي تنادي بالتدفق اللاّمتناهي للمعاني وهذه المعاني الكثيرة سيخبرنا بها النص في حد ذاته ومن دون الرجوع إلى المؤلف الذي يحد الخيال ويقلص من حجم الحرية التي تسمح للقارئ بإنتاج أكبر عدد ممكن من المعاني وهنا نلاحظ الصبغة البنوية التي تنادي باستخلاص المعنى من البنية، فيكون في مقاله هذا حاملا للواء البنوية تارة وللواء التفكيكية تارة اخرى، وهذا لأن فوكو تبنى عدة مناهج واتجاهات

[1] ميشال فوكو، **ما المؤلف؟**، مرجع سابق، ص 212.

في مسيرته.

وهذا التحليل يجعلنا نجزم أن نظرة فوكو للمؤلف جاءت كنتيجة لموقفه تجاه النزعة الإنسانية هذا الموقف الذي كان فيه بنويا فرفض فكرة بناء المعنى انطلاقا من سياق النص الذي يحيط بمؤلفه اعتبر هذه الممارسة التي تعتمد على غائية النص ممارسة غير مجدية لأنها ستسقط القارئ حتما في إيديولوجيات المؤلف فيبتعد المعنى عن الصبغة الموضوعية، وهذا تأسيس واضح لطروحات **النقد الجديد** الذي يبتعد كل البعد عن سياق النص ومؤلفه ليفسح المجال أمام نسق النص الذي ينطوي على مجموعة من العلاقات والدلالات.

1- العلاقة بين مقال"ما المؤلف" لميشال فوكو" و"موت المؤلف" لرولان بارت

نشر رولان بارت مقاله المعنون **بموت المؤلف la mort de l'auteur**[1] سنة 1968 ليعلن بداية اتجاه نقدي حديث مخالف تماما للطرح النقدي السابق، فهو في مقاله هذا يثور على معطيات المناهج السياقية في تأويل النصوص والتي تنظر إلى المؤلف على أساس أنه العامل الأساسي للوصول إلى معنى النص.

[1] رولان بارت، **موت المؤلف، ضمن الأعمال الكاملة (هسهسة اللغة)**، تر: منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، ط 1، دمشق، ص 79.

وقد أكد رولان بارت على فكرة إبعاد المؤلف قائلا "إن النص ليصنع من الآن فصاعدا ويقرأ بطريقة تجعل المؤلف عنه غائبا على كل المستويات"[1]، فنسبة "النص إلى مؤلفه معناها إيقاف النص وحصره وإعطاؤه مدلولا نهائيا، إنها إغلاق الكتابة[2]".أي أن رولان بارت يبحث عن آفاق قرائية جديدة تفتح المجال أمام النص ليكون حافلا بالمعاني.

ومن هنا ستصبح الكتابة تدميرا لكل صوت وكل أصل، فكل كلمة مكتوبة ستنفصل عن مالكها[3]. لأن العلاقة عنده بين الكتابة والقراءة ليست إرسالا واستقبالا، أو علاقة إنتاج واستهلاك، وإنما هي علاقة تشاكلات وفق منطق السنن النصي الذي لا يلزم القراءة باتخاذ وجهة معينة، وإنما يبني ملابسات دلالية تعطيها حق المبادرة والمثابرة وتسمح لها باقتحام منطقة الإنتاج بإعادة ترتيب أنظمة الكتابة وتشغيلها لصنع معنى النص أو أحد معانيه"[4] وبالتالي فقد أعاد رولان بارت المؤلف" إلى مجرد ضيف على نصه بمجرد فراغه من فعل الكتابة، لأنه ليس أكثر من ناسخ ينهل من مخزون معجمي موروث، ويتحرك في فضاء ثقافي مشاع، تحكمه لغة سابقة على وجوده أصلا"[5].

---

[1] المرجع نفسه، ص 79.

[2] رولان بارت، **نقد وحقيقة**، تر: منذر عياشي، دار الأرض، ط 1، الرياض، 1995، ص 25 .

[3] رولان بارت، **موت المؤلف**، مرجع سابق، ص 75.

[4] محمد خرماش، **فعل القراءة وإشكالية التلقي**، كلية الآداب، فاس، ظهر المهراز، الموقع : **WWW.PDFFACTORY.COM**.

[5] عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة : من البنوية إلى التفكيكية** ، مرجع سابق، ص 295.

ويشير رولان بارت إلى أن **مالارميه** [1] **Stéphane Mallarmé** (**1842-1898**) أول من تنبأ في فرنسا بضرورة وضع اللغة نفسها مكان ذلك الذي اعتبر في هذا الوقت مالكا لها فاللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف"[2]**"le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur**

وهو يتفق معه في هذا، كما أشار إلى بول فاليري الذي وضع المؤلف موضع سخرية ورأى بأن اللجوء إلى دواخل المؤلف خرافة فلابد أن نركز على بنية اللغة من دون مؤلفها[3].

فقبل إبعاد بارت وفوكو للمؤلف قام كل من **ستيفان مالارميه Stéphane Mallarmé ومارسيل بروست Marcel Proust**[4] بإبعاد المؤلف،ومن ثم ففكرة إقصاء المؤلف التي تبناها بارت وفوكو هي فكرة قديمة قد أشير إليها فيما مضى.

فموت المؤلف هي صورة من صور موت الإنسان عند ميشال فوكو، ومن هنا نستنتج أن كل واحد منهما قد نادى بضرورة التركيز على بنية النص من دون مؤلفها الذي أخذ حصة الأسد في الدراسات التقليدية السابقة.

---

[1] هو شاعر فرنسي، وُلد في باريس،.و ينتمي إلى تيار الرمزية ويعد واحدًا من روادها ، من أهم أعماله نجد:
Divagations, Poésies, Les Mots anglais Les Dieux antiques

2 Roland Barthes, S/Z. Essais, Éditions du Seuil, Paris, 1970, p 64

[3] Ibid, p 64.

[4]. **هو روائي فرنسي ولد في باريس، كان ناقداً ومترجماً، ومن أبرز أعماله سلسلة روايات البحث عن الزمن المفقود) بالفرنسية À la recherche du temps perdu) ، والتي تتألف من سبعة أجزاء نشرت بين عامي 1913 و1927، وهي اليوم من أشهر الأعمال الأدبية الفرنسية.، وتستعرض كتاباته تأثير الماضي على الحاضر.**

2- مقولة العمل عند ميشال فوكو

يرى فوكو بأن مهمة النقد لا تتجسد في إظهار علاقة العمل بالمؤلف وليست محاولة لفهم تجربته الخاصة أو أفكاره خلال النص بل هي مهمة تحليلية لهذا العمل بالانطلاق من بنيته وشكله ومعماره الداخلي فهي عبارة عن لعبة علاقات داخلية و تتعلق بهذا العمل مشكلة أفرزت التساؤلات التالية: "ما العمل؟ ما هذه الوحدة الغريبة التي نسميها «عمل»؟ من أي عناصر تتكون؟ أليست هي ما كتبه المؤلف؟» كل هذه الصعوبات تظهر على الفور. وهل يمكننا إذا لم يكن فرد ما مؤلفا. أن نقول إن ما كتبه أو قاله، أو ما خلفه في أوراقه أو ما جمعه من ملاحظات، يمكن تسميته «عمل»؟ فهل كل شيء قاله أو كتبه هو جزء من العمل؟ وهنا يمثل ميشال فوكو بأعمال **نيتشه** المطبوعة قائلا "أين ينبغي للمرء أن يتوقف؟ من المؤكد عند كل شيء تم نشره، لكن ما معنى كل شيء؟ بالتأكيد كل شيء نشره نيتشه بنفسه بوضوح أكثر: ماذا عن مسودات أعماله؟ أجل، ماذا عن مخططاته لأقواله المأثورة؟ أجل – وماذا عن الصفحات المشطوبة والملاحظات في أسفل الصفحة؟ وماذا إذا وجد المرء، داخل دفتر مليء بالحكم، إشارة ما، ملاحظة خاصة بمقابلة أو عنوان أو قائمة ملابس معدة للغسيل... هل هذا عمل أم لا؟ ولم لا؟ ... وما إلا ذلك من إعلانات لا نهاية لها. كيف يمكن للمرء أن يحدد عملا ما وسط ملايين من الخطوط تركها شخص ما بعد موته؟ لم توجد نظرية خاصة بالعمل،

والمهمة **الإمبيريقية** لأولئك الذين يعملون – بسذاجة – في تحرير الأعمال، هي مهمة غالبا ما تواجه معاناة، في ظل غياب مثل هذه النظرية"[1] فمفهوم العمل غير واضح بالنسبة لفوكو لأنه يواجه صعوبة في تحديد ما ينتمي لهذا العمل وما لا ينتمي حينما نرده إلى مؤلفه فأين العمل وسط ما تركه المؤلف من مذكرات ومسودات وهوامش على حواف نصوصه وكلامه المشطوب... وهنا يزعزع فوكو فكرة المؤلف وعلاقته بالعمل بشكل واضح، فالأصح في رأيه هو تركيز الممارسة النقدية على معمار النص الداخلي وشكله والعلاقات الداخلية فيه وليس الجانب الخارجي الذي يسلط الضوء على علاقة النص بمؤلفه وبالظروف الخارجية، وهذه الفكرة تدل على التوجه البنوي الذي خطاه ميشال فوكو في أولى مراحل حياته.

وقد أشار في مقاله إلى فكرة موت أو اختفاء المؤلف وأكد على أن هذه الفكرة متجذرة وقديمة لأن النقاد والفلاسفة لاحظوها منذ زمن إلا أن اكتشافاهم لها لم يحظ بالشرح الكافي ولم يتجل معناها بصورة واضحة فيصبح العمل الأدبي "الذي كان له يوما مهمة منح الخلود، يملك الآن حق أن يقتل، أن يكون قاتل مؤلفه كما في حالة فلوبير وبروست وكافكا"[2].

[1] ميشال فوكو، **ما المؤلف؟**، مرجع سابق، ص 202-203.

[2] ميشال فوكو، **ما المؤلف؟**، مرجع سابق، ص 202.

وهذا التوجه الفكري الذي يطغى على طروحات فوكو مرده إلى تلك النزعة التي زعزعت الذات الإنسانية حينما أقرّ بأن الإنسان المجنون يكشف عن حقيقة الإنسان وتناقضاته.

ففلسفة موت المؤلف هي مظهر من مظاهر موت الانسان عند فوكو، فنلاحظ أن فلسفة فوكو تعاكس الفلسفة التي انتشرت في الأوساط الغربية آنذاك والتي تمجد المعرفة والفكر الإنساني لأنه يقر بأن المعارف الجديدة التي ظهرت في القرن 19م هي التي ستأخذ الإنسان إلى الهاوية.

المطلب الخامس: تحرر أركيولوجيا المعرفة من سيطرة النزعة الإنسانية عند فوكو

يستخدم ميشال فوكو مصطلح أركيولوجيا للدلالة على منهجه، وقد جعل منها قاسما مشتركا لتسمية مؤلفاته: «أركيولوجيا النظرة الطبية، أركيولوجيا العلوم الإنسانية، أركيولوجيا المعرفة» و نعني بها علم الآثار، ويعود أصل الكلمة إلى اللفظ اليوناني **arché** أركيه، أو **arkhaios** أرخايوس الذي يعني القديم على اعتبار أن دراسة الآثار القديمة يقتضي حفريات في خبايا الأرض التي توصلنا إلى آثار الماضي الذي يعطي لنا فكرة عن تاريخ الحضارات القديمة بهدف إعادة تركيبها [1]... وعليه فالمشترك بين فوكو وعالم الآثار هو " أن كليهما ينظر إلى

[1] عبد الوهاب جعفر، **البنوية بين العلم والفلسفة عند ميشال فوكو**، مرجع سابق، ص 71 .

الواقعة الملاحظة على أنها عنصر في سياق، وكلاهما لا يعترف بدور للذوات **sujets** إلا باعتبارها جزءا من السياق أو عنصرا ضمن بقية العناصر"[1] .

فهو يلح بأن تحليلاته وأبحاثه ليس لها أدنى علاقة بعلم الآثار ولا بالتاريخ لأنه لا يبحث عن الآثار الغابرة والقديمة ليعيد تركيب وبناء ماضي المعرفة البشرية بهدف الوصول إلى حاضرها، وإنما موضوع تحليلاته هو "خطاب المعارف في «حاضرها»، بعيدا عن أي ارتباط بماض لها أو مستقبل؛ «يحفر» في الخطاب المعرفي لفترة تاريخية معينة بحثا عما سيسميه مجموع القواعد التي يعتبرها كشروط إمكان، تجعل تلك المعارف تظهر وتنشأ في تلك الفترة بالذات ثم تختفي بعد ذلك"[2]، أي البحث عن المعنى في وقته وحاضره.

ويلتقي التحليل البنوي مع التحليل الأركيولوجي في أن كلايهما يستبعد دور الذات ويقلص من أهميتها إلى درجة الصفر وبالتالي فاللجوء إلى الوعي والقصد شيء لا فائدة منه بالنسبة لهما، فكل من البنوية والأركيولوجيا يقصيان الحقيقة والذات وهنا يظهر تأثر فوكو الكبير بالمنهج البنوي[3].

[1] المرجع نفسه، ص 73.

[2] عبد الرزاق الداوي، **موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر**، مرجع سابق، ص 140.

[3] المرجع نفسه، ص 153.

لقد سعى فوكو جاهدا إلى تسليط الضوء على الجوانب التي هُمّشت في المنظومة الغربية، وخاصة تلك التي تتعلق بالذات الإنسانية وخطاباتها كتلك الهفوات الإنسانية والممارسات الشاذة التي تناقض القوانين والمبادئ المتعارف عليها والتي سيستعملها فوكو في نقد المؤسسات السلطوية والتوجهات الإيديولوجية السائدة من خلال ترتيب وتنظيم الأفكار عن طريق تشييد وبناء تسلسل وتتابع تاريخي[1].

ومن هنا سيظهر التوّجه التفكيكي لميشال فوكو لأن هذه الحفريات تنطلق من نقد الذات على الخصوص ناهيك عن تلك الخطابات التي تصدرها، وهنا يأتي التفكيك ليكشف عن الأخطاء والممارسات والخطابات الشاذة التي تمارسها الذات.

فالهدف الحقيقي لفوكو هو الحفر والتنقيب عن معاني أخرى متخفية تحت المعاني الشائعة والسطحية المتعارف عليها وكل هذا ينتمي إلى المشروع التفكيكي الذي جاء لزعزعة المركزية الغربية التي احتلت الصدارة لعصور طويلة، وهنا سنحاول توضيح نظرة فوكو للتأويل من خلال مقاله المعنون بـ:

" **Nietzsche, Freud, Marx" in Nietzsche, Colloque de Royaumont**

[1] Michel Foucaul; **Language**, **Counter**, **Memory**, **practice**, Tran : Donald Bouchard & Sherry Simon, Cornell University Press, New York :p 199.

المطلب السادس: المنظور الجديد للتأويل عند ميشال فوكو

يوضح ميشال فوكو نظرته للتأويل الذي تغير مفهومه بظهور مجموعة من الطروحات الفكرية التي أسس لها كل من ماركس وفرويد ونيتشه، وهذا لأن التأويل في السابق كانت العلامات فيه والدلائل متوزعة بكيفية متجانسة وفي مكان متجانس، ومع بداية القرن التاسع عشر تغيرت الدلائل والعلامات فأصبحت تتدرج في أماكن خارجية عميقة تتميز بتفاوت الأجزاء وكان هذا التحول على يد مجموعة من الرواد الذين أحدثوا تغييرات هامة في ميدان التأويل ومن هؤلاء نذكر فرويد وماركس ونيتشه[1]، وقد تمخضت عن طروحاتهم فكرة جد مهمة حول التأويل الذي أصبح بالنسبة إليهم مهمة لا نهاية لها "والحق أنه كان كذلك حتى خلال القرن السادس عشر، ولكن العلامات كانت تحيل إلى بعضها بعض لسبب بسيط وهو أن التشابه لا يمكن أن يكون إلا محدودا، وابتداء من القرن التاسع عشر أصبحت الدلائل تترابط فيما بينها لتشكل سلسلة لا نهاية لها، ولا يؤتى على نهايتها لا لكونها تقوم على تشابه عديم الحدود بل لأن هناك انفتاحا وفوهة لا يمكن أن تنغلق"[2] .

---

[1] ميشال فوكو، **خصائص التأويل المعاصر**، تر: عبد السلام بن عبد العالي، مقال مترجم من الصفحة 183إلى الصفحة200 فقط من دون ترقيم الصفحات ، الموقع : http://www.aljabriabed.net/n16_12abdelali.htm

Michel Foucaul , **Nietzsche**, **Freud**, **Marx**, in Nietzsche, Cahiers de **Royaumont**, t. VI, **Paris**, Éd. de **Minuit**, ،1967, pp. 183 - 200 .

[2] Ibid .

فالتأويل غير منتهي لأن المعاني التي يعطيها القراء للنصوص هي معان تحتمل التصحيح دائما فهي معان متعددة بتعدد القراء؛ وهذا يدل على أن التأويل ينطلق من الذات التي تنادي بالمعاني المطلقة وهنا نلاحظ الصبغة التفكيكية التي تنادي بلا نهائية المعاني وهي إستراتيجية أسس لها فوكو من خلال طروحاته.

إن التأويل على حد تعبير فوكو سيجد نفسه دائما مرغما على أن يقوم بتأويل ذاته إلى ما لا نهاية، ولهذا فالمؤول لا يؤول النص وإنما يؤول ذاته التي تقرأ النص " فنحن لا نؤوّل المعنى الذي يوجد في المدلول وإنما نؤوّل هذا الذي قام بالتأويل. فليس مبدأ التأويل إلا المؤوّل"[1]، وهذا يدل على الذاتية المطلقة التي يتعامل بها القارئ مع النصوص فذات المؤول هي التي تنعكس في قراءاته ... هذا من جهة ومن جهة أخرى يوضح أن التأويل ملزم دائما بأن" يؤوّل ذاته وهو لا يملك بدا من أن يؤوّل ذاته على الدوام، فمقابل زمن العلامات الذي هو زمن الأجل المحدود، ومقابل زمن الجدل الذي هو بالرغم من كل شيء زمن خطي، لدينا زمن التأويل هو زمن دائري. فهذا الزمن مرغم على أن يمر من الموقع نفسه الذي مر به من قبل"[2]، ومن هذا المنطلق يؤمن فوكو بأن الهرمينوطيقا (علم التأويل) والسيميولوجيا (علم العلامات) "عدوان لدودان، فإذا كان تأويل ما يرد نفسه إلى السيميولوجيا فإنه سيكون مضطرا لأن يؤمن بوجود العلامات

[1] Ibid.

[2] Ibid.

والدلائل وجودا مطلقا. وحينئذ سيتخلى عن العنف وعدم الاكتمال ولا نهائية التأويل كي يدع المجال شاغرا لرعب الإشارات"[1] وهنا يتضح لنا الفرق بين السيميولوجيا التي تهتم بالعلامات وتدرسها من منطلق موضوعي، وبين التأويل الذي يؤمن به فوكو ونيتشه وفرويد... والذي يتحرر من القيود التي نادت بها الاتجاهات النصية حينما عزلت النص عن مؤلفه وظروفه الخارجية.

إن الطرح التأويلي هذا هو طرح مؤسس على صبغة تفكيكية واضحة لأن ميشال فوكو لفت الانتباه في طروحاته الأخيرة إلى أهمية الذات وقيمتها، ومن هذه النظرة للتأويل نلاحظ أن فوكو ينادي بلا نهائية المعنى ويرفض القيود التي تحد من الاحتمالات النصية للتأويل لأن النص يحتمل مجوعة هائلة من المعاني على قدر قرائه، وحتى بالنسبة للقارئ الواحد الذي يمكن له أن يتجاوز ويعدّل المعنى الأول إلى معنى آخر يراه مناسبا للنص، وهذا بناء وتنظير للذات التي تبني المعنى لأن المؤوّل ينطلق من ذاته ليبني لنا معان نسبية.

إن النسبية التي تتصف بها التأويلات ترجع إلى رفض فوكو للمعنى المطلق الذي يصل إليه المؤوّل من أساس موضوعي ليحصر النص في معان ثابتة ومحددة، فهو لا يثق في النتائج النهائية التي تعطينا إياها المناهج النصية، كما أنه لا يثق في التأويلات التي تعطيها الذوات لأن

[1] Ibid.

المؤول يؤول نفسة فقط، وهذا يدل على أن المعاني دائما مؤجلة وهي فكرة أساسية نادت بها التفكيكية.

إن الأرضية التي انطلق منها فوكو ترفض المركزية الغربية ومسلماتها ولهذا اقترح ممارسات جديدة في التأويل تحفر وتنقب في النصوص لتكشف عن خباياها ليصل المؤول إلى معانى مؤقتة وغير منتهية تقبل التعديل دائما.

وقد تم رصد انتقالات فوكو وتحولاته في خطابه بداية بمؤلفاته الأولى تاريخ الجنون، الكلمات والأشياء، أركيولوجيا المعرفة... إلى غاية تاريخ الجنس الذي يعتبر آخر مؤلف منشور له على اعتبار أنه تبنى موقفا جديدا يمثل مرحلة جديدة ومتميزة يبتعد فيها عن طروحاته السابقة التي ناهض فيها الذات والنزعة الإنسانية فوكو انضم إلى تيار الذي ينادي بضرورة الرجوع إلى الذات [1].

ومن هذا الطرح نستخلص أن:

- ميشال فوكو قد انطلق انطلاقة بنوية مع كتابه **الكلمات والأشياء**، ، وقد بحث عن المعنى وتتبعه في العديد من خطابات المجتمعات والفئات المهمشة كالمرضى والمجانين...، ناهيك عن الخطابات المختلفة والمؤسسات السلطوية التي تؤثر على أفراد المجتمع، وركز من جهة أخرى

[1] عبد الرزاق الداوي، **موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر**، مرجع سابق، ص 131.

على المستشفيات والسجون والملاجئ والدير والخطابات التي تصدرها والتأثيرات والضغوطات التي تمارسها على الماكثين فيها... ثم أنكر هذه البنوية حينما تبنى موقفا جديدا يرجع فيه إلى الذات الإنسانية، فهو فيلسوف ثائر يتجاوز دائما الهفوات التي تقع فيها الفلسفة وحتى الهفوات التي يقع فيها هو، وهذا القلق المعرفي جعل فوكو يؤسس لفكرة ويُنظّر لها بشكل عميق ثم يثور على نفسه وينتقدها ليطرح فكرة أخرى يتجاوز بها فكرته الأولى، وهذه الفوضى المعرفية إن صح التعبير تميز البحث الغربي المعاصر لأن الظروف التي عاشتها المنظومة الغربية من ثورات وتغيرات وتطورات أثّرت بشكل مباشر على الطرح الفلسفي التأويلي، فعدم الاستقرار في الفكر ينتج من عدم الاستقرار في الظروف المعيشية، وهنا نلاحظ القلق الكبير الذي تميز به الرواد على اعتبار أنهم يُنظِّرُون لفكرة ثم ينتقدونها وهذا يدل على عدم الاستقرار في المنظومة الغربية.

- والملاحظ هنا أن مؤوّلا واحدا أسس لقطبين مهمين في العملية التواصلية:

النص و**الذات** وكأنه مرّ على جميع المراحل التي خطاها النقد وفي مرحلة زمنية قصيرة، فهو يؤسس لفكرة ثم يتراجع عنها وهذا دليل على توهج فكره فهو لا يرضى بالركود المعرفي والاستقرار على فكرة واحدة؛ كونه ينتمي إلى التفكيكيين ونقاد ما بعد الحداثة الذين يرفضون الثبات على فكرة واحدة، كما أسسوا في مراحل كثيرة لفكرة اللاّمعنى التي تقتضي دائما البحث عن المعاني المؤجلة والمسكوت عنها والتي تختفي وراء المعاني الظاهرة والسطحية التي لا تقود

القارئ إلى فهم الحقيقة، وهذا كله ينطوي تحت فكرة تعرية الخطابات التي شاعت في المرحلة المابعد حداثية.

- تفرقت اهتمامات فوكو وتشتت بين التأويل والنقد والسياسة وعلم النفس وعلم الاجتماع والطب والتاريخ والأدب... فطرحه الفكري واسع لا ينتمي إلى حقل مفاهيمي واحد وهذا الاتساع هو الذي يصعب التعامل مع دراساته.
- لقد شرع فوكو بتحطيم النزعة الإنسانية انطلاقا من طروحات البنيوية ومن مبدأ **المحايثة** الذي ينادي بعزل النص عن ظروفه الخارجية، ومبدأ **موت المؤلف** الذي ينص على ضرورة إبعاد المؤلف من الممارسة التحليلية حتى يتسنى للقارئ فهم المعنى من نسقه وبنيته ومن دون تأثيرات خارجية. فمن البنوية بدأ مسيرته، وعنها تراجع في مرحلته الأخيرة التي أسس فيها للذات الإنسانية، وهذا لأنه تجاوز مقولاتها تجاوزا جعله منتقدا لاذعا لها.
- ينتمي فوكو إلى نقاد ما بعد الحداثة الذين يرفضون الاستقرار على موقف واحد فهم يمجدون اللاّثبات في الموافق، فالكشف الذي يقوم به فوكو عن خبايا الخطابات والمؤسسات وكل ما هو معتاد في العصر الكلاسيكي يدل على رفضه لكل المعاني المسلم بها والتي صارت من ضمن المسلمات، فكل المراكز مثلا شكلت في الثقافة الغربية معنى وفهما معينا وهذا شيء مرفوض بالنسبة إليه؛ ولهذا نادى بمعان أخرى وبمدلولات أخرى فالدال لا يعني تلك المدلولات التي اعتاد عليها الطرح الكلاسيكي بل اكتسبت الدوال مدلولات جديدة ومتنوعة بقدر تنوع

قرّائها الذين يستندون على أسس منهجية تعتمد على الحفر والتنقيب في أصول الأشياء وخباياها.

وأهم ما يمكن استنتاجه من خلال هذا الفصل ما يلي:

1- يتضح الفرق الشاسع بين فوكو وسارتر في قضية بناء المعنى؛ ففوكو وخاصة في المرحلة الأولى والثانية من مسيرته ينادي بفكرة النسق ويؤمن بأن المعنى موجود في بنية النص، مهملا المؤلف، كما أنه لم يعط قيمة كبيرة للقارئ، على عكس **سارتر** الذي لم يلغ المؤلف؛ فالاختلاف بينهما اختلاف جذري لأن فوكو فيلسوف ينادي بموت الإنسان ويرفض النزعة الإنسانية التي تقود إلى الخطأ، خلافا لسارتر الذي ينادي بالفكر الوجودي ويعطي للإنسان الحرية في قراءة النصوص. .

2- يلتقي **سارتر** مع **إيزر** في قضية المسكوتات، فكل واحد منها يؤكد على الفراغات التي يتركها المؤلف ليعطي فرصة للقارئ حتى يركز على لغة النص التي تحمل جانبا إيحائيا بهدف فهمها والوصول إلى معناها.

3- يؤسس **سارتر** لذلك القارئ الواعي الذي يدقق في النصوص ليغوص في معانيها حاله حال روّاد التلقي والتفكيك الذين يمجدون القارئ الواعي، كما يتفق مع الأمريكي **ستانلي**

فيش فيما يخص القارئ المخبر؛ لأن القراء المثقفين هم الذين يحاورون النصوص في مداها البعيد.

4- "موت المؤلف" و"ما هو المؤلف" تصبان في بوتقة واحدة وهي التقزيم من قيمة المؤلف وإنزاله من عرشه الذي تربع عليه لسنين عديدة، والتبشير بعهد جديد وسلطة أخرى يتولاها طرف آخر نال هو الآخر حظا وافرا من السلطة في العصر الحديث وهو **القارئ** أو **المتلقي** فيكون ميلاد طرف جديد في المعادلة النقدية.

فبالرغم من الانتماء الموحد لهما إلا أنهما يختلفان اختلافا جذريا في تأسيسهما لفكرة المعنى **ففوكو** ينادي بإقصاء الذات والتركيز على النص ثم ينادي بالتركيز على الذات فيصبح المعنى متذبذبا بين البنوية والتفكيكية والذاتية عنده، أما **سارتر** فينادي بحرية القارئ الذي يبني المعنى من الفكر الوجودي ولهذا فالمعنى عنده منتوج ينتجه القارئ انطلاقا من حريته التي ألّف على أساسها المؤلف فالإنتاج بين المؤلف والقارئ مشترك.

وهذا الجدول يبين الفرق بينهما:

الروّاد / قضية المعنى	جون بول سارتر	ميشال فوكو
المسؤول عن بناء المعنى	قصدية القارئ الحرة بمشاركة المؤلف: ينتج القارئ المعنى انطلاقا من عالمه ومفهومه وتصوراته اعتمادا على الممارسة الحرة لأنه حر في تأويلاته، وهذه الحرية يستند إليها المؤلف في الكتابة لأن كل مؤلف يكتب إلى قراء محددين.	– مرحلة التقويض:قصد النص. –مرحلة النعي: قصد النص (ينادي هنا بفكرة النسق ويؤمن بأن المعنى موجود في بنية النص) –مرحلة الارتداد: قصد الذات (المعنى عند الذات)
المعنى من حيث الذاتية أو الموضوعية	موضوعي(قارئ) /ذاتي(مؤلف)	موضوعي (نص) / موضوعي مطلق (نص)/ذاتي(ذات)

خاتمة

وفي الأخير وبحمد الله عزّ وجل وفضل ونعمة منه نكون قد أتممنا هذه الأطروحة التي تضمّنت ثلاثة فصول،وقد اكتسى موضوع إشكالية المعنى أهمية بالغة في الساحة التأويلية الغربية ليفرز اتجاهات متنوعة بل ومتباينة في مسألة التعامل مع النص، مما أنتج منظومة من الأفكار التي كان لها الأثر البالغ في صناعة المحتوى، ومن أهم ما يمكن استنتاجه من خلال هذه الحقول الفكرية ما يلي:

1- يمكننا تصنيف آراء هؤلاء المؤوّلينإلى:

- **الرأي الأول**:التركيز الكبير على القارئ الذي يندمج أو يتفاعل مع النص أو مؤلف النص، وهذا الرأي يتبناه كل من: **إيزر، ياوس، سارتر، فيش**وهذا يدل على قناعتهم بتفاعل الذات مع الموضوع الذي يحد ويقلص من الذاتية المطلقة أو من الموضوعية المطلقة لأن المعنى حينما يكون في نقطة تقاطع بين النص و القارئ والمؤلف سيتجه إلى نوع من المصداقية والصحة لأنه يراعي الأقطاب المهمة في عملية التواصل.
- **الرأي الثاني**:اعتماد الرواد على فكرة النص في حد ذاته كما هو الحال عند **ويمزاتوبيردسلي** و**ميشال فوكو** في مراحله الأولى حينما كان بنويا، فهؤلاء ربطوا المعنى بما يقوله النص ولا يمكن أن نصل إلى المعنى من خلال أقطاب أخرى فويمزاتوبيردسلي انطلقا من خلفيتهم التي ترتكز على مقولات النقد الجديد، أما فوكو فقد انطلق من البنوية مركزا على فكرة النسق...
- **الرأي الثالث**: ارتباط المعنى بالمؤلف، وهو رأي **إيريكدونالد هيرش** الذي يجزم بأن التأويل الصحيح هو التأويل الذي ينطلق من فهم مقاصد المؤلف.

- **الرأي الرابع**: ارتباط المعنى بالقارئ أو المؤوّل كطروحات **ستانلي فيش** التي يلتقي فيها برواد نظرية التلقي ولهذا فإن أفكاره تتناسب مع أفكار **إيزروياوس** فيما يخص انتصارهما لفكرة القارئ الذي يستطيع بناء معنى النص، كما نجد جانبا من الاتفاق بين هذه الأفكار وأفكار **جون بول سارتر** الذي أسس للقارئ أيضا من خلال تلك الحرية التي منحه إياها من منطلقات وجودية، فبالرغم من الاختلافات بينهما إلا أنهم اشتركوا في منظورهم الذي يؤسس للقارئ.
- **الرأي الخامس**:كما لاحظنا وجهة نظر أخرى تبناها **فوكو** في مراحله الأخيرة حينما كان تفكيكيا فقد نادى بلانهائية المعاني وأعطى للذات الحق في اللعب بالمدلولات مثلما تشاء فالمعاني دائما مؤجلة، وهذه الصبغة التفكيكية تشكك في كل المعاني المقدمة من جهة، وتقبل كل المعاني التي يقدمها القراء من جهة أخرى.
- **الرأي السادس**: وهنا نشير إلى اتفاق كل من **ياوسايزر سارتر فوكو وفيش** في فكرة تعدد المعاني بتعدد القراء، فالنص لا تنتهي معانيه ما دام هناك قراء جدد يغوصون في خباياه، وكل واحد من هؤلاء يرى بأن النص يحتاج إلى قارئ موسوعي جاد وواع يمكن أن يصل إلى المسالك التي تؤدي إلى المعاني المقبولة.

2- كما لاحظنا الاختلاف في نظرتهم للمعنى من حيث الذاتية أو الموضوعية وهذا التصنيف يبين التباين في وجهات النظر:

- **فهيرش** يرى بأن المعنى موضوعي لأنه يرتبط بمؤلف النص، فهو ينفي نسبية المعنى لأن المؤلف يملك المعنى الموضوعي الصحيح المطلق وليس النسبي، ولهذا ربط هيرش مصداقية التأويل بالمؤلف:**المعنى عند هيرش= (موضوعي/مطلق)**.

- أما **ستانلي فيش** فيربط المعنى بالقارئ الذي يستجيب للنص وهذا القارئ ينطلق في تأويله من الجماعة المفسرة التي ينتمي إليها، ففيش يؤسس للذاتية التي تنطلق من الموضوعية لأن القارئ يستجيب للنص انطلاقا من ذاتيته لكنه مقيد بالجماعة المفسرة التي ينتمي إليها وهذا نوع من الموضوعية ومن هنا سيصبح المعنى نسبيا عند ستانلي فيش: **المعنى عند ستانلي فيش= (ذاتي، موضوعي/ نسبي)**.

- وفيما يخص **بيردسليوويمزات** فالمعنى عندهما مرتبط بالنص، فقط وكل تأويل ينطلق من خارج النص يعتبر مغالطة قصدية أي أن القارئ سيكتشف المعنى المتواجد في النص من دون حدوث أي تفاعل يذكر، كما هو الحال مع المؤلف الذي أقصي تماما هنا، فيصبح المعنى هنا موضوعيا لأنه متواجد داخل النص بعيدا عن المؤلف أو القارئ وهنا يكون المعنى حسب تصورهما مطلقا لأنهما يبتعدان عن النسبية: **المعنى عند بيردسليوويمزات= (موضوعي/ مطلق)**.

- أما **إيزر** فقد نادى بفكرة مهمة تنتصر للقارئ، وهي التفاعل بين النص والقارئ، وقد أسس للقارئ في دراساته مسلطا الضوء على جوانب مهمة في نظرية القراءة، وقد حاول إيزر أن يجمع بين القارئ والنص ليتم إنتاج المعنى عن طريق تفاعلهما، وهنا يتأسس المعنى الذاتي الذي ينطلق من

توجيهات النص الموضوعية فيكون المعنى نسبيا لأنه ينطلق من القارئ وتلقيه لنص: **المعنى عند إيزر= (ذاتي، موضوعي/نسبي)**.

- وهذا هو الحال مع أفكار **ياوس** التي أسس بها هو الآخر للقارئ حينما أعطاه قيمة عليا على أساس أنه هو صانع المعاني باندماج أفقه مع أفق النص كما أنه أسس للمعنى من جانب تاريخية القارئ، فيصبح المعنى ذاتيا/موضوعيا لأن القارئ هو المسؤول عن بناء المعنى حينما يندمج مع أفق النص الذي يمثل الجانب الموضوعي، وهنا يكون المعنى نسبيا لأنه مرتبط بذاتية القارئ. **المعنى عند ياوس= (ذاتي، موضوعي/نسبي)**.

- وقد تغير منظور **ميشال فوكو** لفكرة المعنى وهذا تماشيا مع المراحل الفكرية التي مر بها فقد انتقد النزعة الإنسانية في المرحلة الأولى، ثم تبنى فلسفة موت الإنسان في مرحلته الثانية، ثم عاد في المرحلة الثالثة إلى الإنسان وأعطى قيمة للذات الإنسانية وقد تميز فكره بالصبغة التفكيكية التي تعطي للقارئ الحق كل الحق في تأويل النص كما يشاء وأصبحت المعاني غير منتهية وغير محدودة وصارت المعاني المبتذلة التي رفضت في السابق على درجة كبيرة من الأهمية كالمعاني التي تصدر من المجانين أو الفئات المهمّشة ومن بين الأفكار التي تبناها فوكو تلك المقولة التي تنادي بالمعنى المؤجل، فالمعاني التي تظهر للقارئ ليست هي المعاني التي يقبلها فوكو باعتباره واحدا من التفكيكين فالمعاني موجودة تحت السطور وفي خبايا النصوص فيصبح المسكوت عنه هو المعنى المبتغى عند فوكو: **المعنى عند فوكو= (موضوعي، موضوعي مطلق، ذاتي،/ مطلق، مطلق، نسبي)** .

- أما **جون بول سارتر** فقد أكد على أن القارئ يقوم بعملية الخلق حينما يشترك مع المؤلف في إنتاج المعنى النصي، وهنا سيبتعد القارئ عن الذاتية المفرطة بالرغم من أنهذا القارئ حر، وهذه الحرية هي التي تثري النص الذي يحتاج دائما إلى قارئ يتصوره، ولهذا فقد رفض سارتر قراءة المؤلف لنفسه لأنها ممارسة غير مجدية ستحصره في ذاتيته التي تعجز عن الوصول إلى الحقيقة النصية التي تمثل المعنى، فالمعنى عند سارتر يرتبط بفكرة اللاّمحدودية في التأويل التي تنتج عن حرية القارئ التي تبعد عن القيود والروابط، ومن هذا نستنتج أن المعنى ذاتي عند سارتر ينطلق من موضوعية النص فينتجه القارئ انطلاقا من حريته وهذه الحرية يستند إليها المؤلف في الكتابة لأن كل مؤلف يكتب إلى قراء محددين، ولهذا فالمعنى نسبي: **المعنى عند سارتر= (ذاتي، موضوعي/نسبي)**.

3- نستنتج أن جل هؤلاء الرواد يبحثون عن قارئ متميز يتمكن من سبر أغوار النص، وهذا يدل على أن المعنى بالنسبة إليهم ليس بالشيء المعطى والسطحي الذي نتمكن من القبض عليه بسهولة لأنه يختبئ في ثغرات وفجوات النص.

4- أن الطرح التأويلي الغربيلقضية بناء المعنى قائم على صراع وتناقض واختلاف وتضارب في الأفكار فهو مبني على الاختلاف أكثر من الاتفاق بالرغم من أن البيئة التي عاش فيها رواد المدرسة الواحدة هي نفسها في كثير من الأحيان، وهذا يدل على القلق المعرفي الذي يميز الساحة النقدية الغربية التي تعرضت لعدة صراعات كانت نتيجة للظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية... فتبلورت منظومة مفاهيمية واسعة جدا تحمل اتجاهات مختلفة ومتعددة يمثلها مجموعة من الرواد، إلا أن هذا التضارب والسجال في أفكار هؤلاء**له ما له، وعليه ما عليه** فصحيح أن

الاختلاف في المفاهيم يوّلد لنا ثراء معرفيا واسعا، ويدل على اللاّثبات الذي ينتج عن الاشتغال الذهني _لأن الفكر الراكد لا ينتج ثراء معرفيا، فهناك من يتراجع عن أفكاره وينتقدها ويتجاوزها مثلما فعل الكثير من المؤولين الغرب (مثل **ميشال فوكو ورولان بارت**...) وهذا حتى يصل إلى درجة من السمو والرقي الفكري فهو دائما في حالة تبني، وكأنه يتبنى منهجا ما ويؤلف فيه ويدافع عنه بشدة وينتقد من يخالفه، ثم وبمرور الوقت يعطي لفكره متسعا من النظر ليراقب الساحة والواقع الذي يحيط به فيضطر للتنازل عن تلك الأفكار ليتبنى لاحقا أفكارا أخرى قد تناقض أفكاره الأولى تماما_ غير أن هذا الصراع قد نزع للقارئ الثقة في الفكر النقدي الغربي إن صح التعبير لأن القارئ حينما يتلقى مثلا طروحات رائد ما، بحججها ودلائلها فينساق نحو ذلك الطرح، ثم يتراجع هذا الناقد عن طرحه السابق فهذا التجاوز حتما سيصدم المتلقي الذي انساق مع تلك الأفكار الأولى، كما أن المتلقي على العموم في طبعة يميل إلى الثبات والاستقرار والذي سحبه أمثال هؤلاء النقاد...

5- يمكن تصنيف أهم النتائج التي توصلنا اليها فيما يلي:

❖ **أولا المدرسة الأمريكية:**

➢ إن النص بالنسبة **لهيرش** موضوع قصدي لا يكون إلا بوجود فاعل يمتلك هذا القصد وهذا الأخير هو مؤلفه، ومن هنا يصبح معنى النص مرتبطا بمعرفة قصد المؤلففمصداقية التأويل عنده مرتبطة بالبحث عن هذا القصد، أي أن طروحاته مبنية على أساس موضوعي لأنها تفرق بين التأويلات الصحيحة والتأويلات السيئة، فكلما اقترب القارئ من مقاصد المؤلف وتقاطع معه كان التأويل أكثر صحة وكلما ابتعد عنه كان خاطئا.

- يوضع القارئ جانبا لأن المعنى عند هيرش مرتبط بذاتية المؤلف، وفرديته الخاصة وليس بذاتية القارئ،فهو يدافع عن قصد المؤلف ويرفض المناهج التي تنادي بعزل النص عن مؤلفه.
- لقد ميّز هيرش بين المعنى والدلالة؛ **فالمعنى** ثابت لا يتغير وهو ما أراد المؤلف قوله، أما **الدلالة** فمتغيرة لأنها مرتبطة بفعل القراءة الذي يتم في سياقات مختلفة، ومن هذا التمييز جاء تمييز آخر يفصل بين **التأويل والنقد**؛ فالتأويل يتعلق بالمعنى والنقد بالدلالة.
- يقرهيرش بإمكانيةتركيب المعنى الإجمالي من خلال إعادة تركيب المعاني الجزئية التي يحدد لنا شكلها.
- أما **فيش** فإن القارئ حسبه لا يبدأ القراءة وهو صفحة بيضاء وإنما سيقرأ النص وهو منطوعلى قبليات قرائية، تسمى استراتيجيات التأويل، وقد وضعضابطا مهما يحمي القارئ من الوقوع في الفوضى خلال عملية بناءه للمعنى وأطلق عليه اسم"**الجماعة المفسرة Interpretive Community**."، ويتم بناء المعنى انطلاقا من انتماءاتالقارئ لهذه**الجماعات**وهذا هو سبب تغير معنى النص الواحد بالنسبة للقارئ الواحد.
- يكمن الاختلاف بين إيزر وفيشفي أن الأوّل يعتقد بأن شيئا محددا يعطى في النص، بينما يؤمن فيش بعدم وجود أي شيء محدد في النص وهذا لأن القارئ هو الذي يزود النص بكل شيء.

- يرفض فيش الرأي الذي ينص على أن عملية بناء المعنى تتم بالعودة إلى المؤلف وظروف إنتاج النص ولهذا انتقد**هيرش**ورأى بأن اعتماده على قصد المؤلف شيء ناقص حيث تجاهل جانبا مهما من التأويل، فالاعتماد يكون على استجابة القارئ فقط.

- يجب أن تعمل القصائد بالنسبة **لبيردسلي وويمزات** في معزل واستقلال عن قصدية مؤلفها.لأنهما يؤكدانعلى وجود قصد من وراء كل عمل فني إلا أن البحث عن هذا القصد بهدف الحكم على هذا العمل سيعتبر حتما مغالطة،فالقصيدة هي التي تتكلم وليس المؤلف، وهذا يجسد الموضوعية المطلقة.

فنلاحظ من خلال هذه النتائج بأنه وبالرغم من البيئة الموّحدة الأمريكية التي نشؤوا فيها إلا أنهم اختلفوا في قضية بناء المعنى اختلافا كبيرا والمتمثل في النقاط التالية:

إ.د.هيرش يعتمد على قصد المؤلف وهذا يقر بضرورة البحث في ظروف انتاج العمل وسياقه، أما **ستانلي فيش**فيعطي أهمية كبيرة للقارئ الذي يمتلك القدرة على بناء معنى النص وهذا من دون الرجوع إلى قصد المؤلف، على خلاف **بيردزلي وويمسات،** فكل واحد منهما يؤكد على أن القصيدة هي التي تتكلم وليس المؤلف فبناء المعنى يكون انطلاقا من النص في حد ذاته،ففيش ينتقد هيرش من جهة وينتقد بيردزلي وويمسات من جهة أخرى فيما يخص المغالطة القصدية، وهيرش ينتقد ويرفض المغالطة رفضا تاما لأنها تربط المعنى بالنص فقط.

6- ثانيا: المدرسة الالمانية

أما المدرسة الألمانية فسنجمل نتائجها في النقاط التالية:

- يؤكدإيزرعلى أن العلاقة بين النص والقارئ تتم في اتجاهين متبادلين: **الأول** يكون من النص إلى القارئ و **الثاني** يكون من القارئ إلى النص، فالمعنى يتكون نتيجة لتفاعل النص مع قرائه.
- تتم عملية إنتاج المعنى حسب ياوسداخل مفهوم أفق الانتظار بحيث يتفاعل **تاريخ الأدبوالخبرة الجمالية** مع **فعل الفهم** عند القارئ وهذا عن طريق التراكم في التأويلات الذي يؤدي إلى التراكم في أبنية المعانيالذي يكون عبر التاريخ فيكوّن لنا سلسلة تاريخية خاصة بالقارئ.
- يشير ياوس للدور الكبير الذي يلعبه المؤلففي رسم وكسر الأفق لأنه يستطيع أثناء كتابة نصه أن يرضي أفق انتظار القراء فيسايرهم ويتماشى معهم فيما يتوقعون، كما يستطيع أن يخيّب أفق انتظارهم، كما يفترض تواجد متلق يحيط بكل المؤثرات الداخلية والخارجية التي تساهم في عملية فهمه وبنائه للمعنى النصي.
- يتفقإيزروياوسفي رفضالبنوية التي تجعل المعنى حصرًا في بنية النص إلّا أنّهما يختلفان في الآليات الإجرائية لتحديد هذا المعنى، فكل واحد منهما أعطى دورا مهما وفعّالا للقارئ في عملية بناء المعنى **فياوس** يرى بأن القارئ هو المصدر الأساسي الذي ينتج المعنى والتاريخ الأدبي أما إيزرفقد أكدعلى أن القارئ هو الذي ينتج المعنى من خلال تفاعله مع البنية النصية، فتركيزهما كانعلى القارئ المدرك والمثقف.

وأهم ما لمسناه من خلال هذه النتائج الاختلاف في طروحات كل واحد منهما بالرغم من المبدأ الموّحد الذي يؤمنان به وقضية القارئ التي تبناها كل واحد منهما إلا أن طريقة التناول تختلف وهذا بسبب التكوين والأرضية الفكرية التي انطلق منها كل واحد منهما، كما لاحظنا انتقاد فيش لآراء إيزر بالرغم من الاحتكاك الكبير والتأثير الذي أثره إيزر في الاتجاه الأمريكي.

7- ثالثا: المدرسة الفرنسية

وفيما يخص المدرسة الفرنسية فتتلخص معظم نتائجها فيما يلي:

- يخلق القارئ المعنى بالنسبة لسارتر حينما يشترك مع المؤلف في إنتاج هذا المعنى النصي، وهو يبتعد بهذا عن الذاتية المفرطة لأن الموضوع أكبر من الوعي دائما،فالقارئ حر وهذه الحرية هي التي تثري النص وتجعله على قدر كبير من الإنتاجية فالنص من منظور سارتر يحتاج دائما إلى قارئ يتصورهأي أنه يلتقي في طروحاته مع روّاد النظريات التي تؤسس لقطب القارئ فيما يخص إشراكه مع المؤلف في إنتاج معنى النص.
- يظهر الفرق الشاسع بين فوكو وسارتر في قضية بناء المعنى؛ ففوكو وخاصة في المرحلة الأولى والثانية من مسيرته ينادي بفكرة النسق ويؤمن بأن المعنى موجود في بنية النص، مهملا المؤلف كما أنه لم يعط قيمة كبيرة للقارئ، على عكس **سارتر** الذي لم يلغ المؤلف؛ فالاختلاف بينهما اختلاف جذري لأن فوكو فيلسوف ينادي بموت الإنسان ويرفض النزعة الإنسانية التي تقود إلى الخطأ خلافا لسارتر الذي ينادي بالفكر الوجودي ويعطي للإنسان الحرية في قراءة النصوص. .

ومن هذا التصنيف نستنتج أنه وبالرغم من الانتماء الموحد لهما إلا أنهما يختلفان اختلافا جذريا في تأسيسهما لفكرة المعنى **ففوكو** ينادي بإقصاء الذات والتركيز على النص ثم ينادي بالتركيز على الذات فيصبح المعنى متذبذبا بين البنوية والتفكيكية والذاتية عنده، أما **سارتر** فينادي بحرية القارئ الذي يبني المعنى من الفكر الوجودي ولهذا فالمعنى عنده منتوج ينتجه القارئ انطلاقا من حريته التي ألف على أساسها المؤلف فالإنتاج بين المؤلف والقارئ مشترك.

وفي الأخير بعد أن قدمنا اليسير في هذا المجال الواسع وهو عمل لا ندّعي فيه الكمال ولكن عذرنا أننا بذلنا فيه قصارى جهدنا، ومثلما قال **عماد الاصفهاني**:

رأيت أنه لايكتب إنسان كتابا في يومه إلا قال في غده لو غيّر هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يستحسن، ولو قدّم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر... وصل اللهم وسلم على سيدنا وحبيبنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم...

قائمة المصادر والمراجع

1- قائمة المصادر والمراجع باللغة العربية:

أ- قائمة المصادر

***- قائمة الكتب:**

1- أرسطو طاليس، **فن الشعر**، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973

2- تيزفيتان تودوروف، **الأدب في خطر**، تر: عبد الكبير شرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007.

3- تيزفيتان تودوروف، **الأنواع الأدبية**، ضمن كتاب: نظرية الانواع الأدبية، تر: خيري دومة، ط1، القاهرة، 1997،

4- جون بول سارتر، **جلسة سرية**، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار النشر المصرية، القاهرة، 1957.

5- جون بول سارتر، **ما الأدب؟** تر: محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1990.

6- رولان بارت، **موت المؤلف**، ضمن الأعمال الكاملة (هسهسة اللغة)، تر: منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، ط 1، دمشق.

7- رولان بارت، **نقد وحقيقة**، تر: منذر عياشي، دار الأرض، ط 1، الرياض، 1995

8- ستانلي فيش، **الأدب في القارئ: الاسلوبية العاطفية**، ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنوية، تحرير: جين ب. تومبكنز، تر: حسن ناظم، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط.، د.ب.، 1999.

9- فولفغانغ ايزر، **فعل القراءة :نظرية التجاوب**، تر : حميد لحمداني الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس،1987.

10- ميشال فوكو، **الذاتية والحقيقة،** ضمن دروس ميشال فوكو، تر: محمد الميلاد، دار توبقال، ط1، 1994، المغرب.

11- ميشال فوكو، **تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي،** تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2006.

12- ميشال فوكو، **تأويلية الذات،** ضمن دروس ميشال فوكو، تر: محمد الميلاد، دار توبقال، ط1، 1994، المغرب.

13- ميشيل فوكو، **الكلمات والأشياء،** تر: مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1989- 1990..

***- قائمة المقالات:**

1- ميشال فوكو، **خصائص التأويل المعاصر،** تر: عبد السلام بن عبد العالي، مقال مترجم من الصفحة 183إلى الصفحة200 ، الموقع:

http://www.aljabriabed.net/n16_12abdelali.htm

ب- قائمة المراجع:

***- قائمة الكتب:**

1. إبراهيم محمود خليل، **النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك،** دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط3، 2010.

2. إيريس موروخ، **سارتر المفكر العقلي الرومانسي**، تر: شاكر النابلسي، دار المفكر، د.ط، القاهرة، 1963 .

3. بشرى موسى صالح، **نظرية التلقي... أصول وتطبيقات**، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

4. تيري إيغلتون، **نظرية الأدب**، تر : ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، 1995.

5. الجيلالي الكدية، **تأويل النص الأدبي: نظريات ومناقشة**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 36، 1995.

6. حامد أبو أحمد، **الخطاب والقارئ**، مركز الحضارة العربية، ط2، القاهرة، 2003.

7. حميد لحميداني، "**القوام الإبستيمولوجي لجمالية التلقي**"، مجلة علامات، ع50، شوال 1424، ديسمبر 2003.

8. حميد لحميداني، **الخطاب الأدبي**: التأويل والتلقي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 36، 1995.

9. ديفيد كارتز، **النظرية الأدبية**، تر: باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، ط1، 2010

10. روبرت كروسمان، **هل يكون القراء المعنى ؟** ضمن كتاب : القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، تحرير سوزان روبين سليمان، إنجي كروسمان، تر :حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ط 1، 2007.

11. روبرت هوليب، **نظرية التلقي**، مقدمة نقدية، تر : عز الدين إسماعيل، النادي الثقافي ، رقم السلسلة 97، ط1، جدة، 1994.

12. سامح الرواشدة، **إشكالية التلقي والتأويل**، جمعية عمال المطابع التعاونية، ط1، 2001.

13. سامي إسماعيل، **جماليات التلقي**، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2002.

14. سعيد عمري، **الرواية من منظور نظرية التلقي**، مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، منشورات البحث النقدي و الترجمة، فاس، ط1، 2009.

15. عادل مصطفى، **فهم الفهم: مدخل إلى الهرمنيوطيقا (نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر)**، دار النهضة العربية، ط 1، بيروت، 2003.

16. عبد الرحمان عبد الحميد علي، **النقد الادبي بين الحداثة والتقليد**، دار الكتاب الحديث، 2005.

17. عبد الرحمان محمد القعود، **الإبهام في الشعر الحداثة**: العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، عدد 279، الكويت، 2002.

18. عبد الرزاق الداوي، **موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر**، دار الطليعة، بيروت، 1992.

19. عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية**، "عالم المعرفة"، العدد 232.

20. عبد العزيز طليمات، **النص الأدبي بين التلقي وإعادة الإنتاج** : من أجل بيداغوجيا تفاعلية للقراءة والكتابة، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 24، 1993 .

21. عبد العزيز طليمات، **فعل القراءة : بناء المعنى وبناء الذات**، قراءة قي بعض طروحات ولفغانج إيزر، ضمن: **نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات**، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، ط1 ، 1996.

22. عبد القادر الرباعي، **تحولات النقد الثقافي**، دار جرير، ط 1، عمان، 2007.

23. عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، منشورات الاختلاف، الجزائر،2007.

24. عبد الله بريمي، **بين بورس ودريدا: السيميوزيس اللامتناهية والسيميوزيس التفكيكية**، ضمن كتاب جاك دريدا (ما الآن؟ ماذا عن غد؟ الحدث التفكيك الخطاب)، إشراف: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، لبنان، / الجزائر، ط 1، دار الفارابي، 2011.

25. عبد الله محمد الغذامي، **الخطيئة والتكفير: من البنوية إلى التشريحية**، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء ، ط 6 ،2006.

26. عبد الوهاب جعفر، **البنوية بين العلم والفلسفة عند ميشال فوكو**، دار المعارف ودار نور الفجر ، مصر، 1979.

27. ك.م.نيوتن، **نظرية الأدب في القرن العشرين**، تر :عيسى علي العاكوب، عين للدراسات
28. محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات: فصول في الفكر العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، لبنان / المغرب، ط1 ، 2002.
29. محمد عباس عبد الواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996.
30. محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، 1973.
31. مونسي حبيب، القراءة والحداثة، مقاربة الكائن و الممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.
32. ميجان الرويلي، سعد البازعي، **دليل النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء / بيروت ، ط3، 2002.
33. ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997.
34. نبيلة إبراهيم، **القارئ في النص**: نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، عدد 1، 1984.
35. نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، المركز الثقافي العربي، ط6، المغرب، 2001.
36. وحيد بن بوعزيز، **حدود التأويل: قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2008.
37. وليد قصاب، **مناهج النقد الأدبي الحديث**، رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، 2008.
38. وليم راي، **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التف**كيكية، تر:يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، ط1، بغداد، 1987.
39. يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، لبنان، ط3، 2010.
40. يوسف وغليسي، **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

***– قائمة المقالات:**

1. باحث معاصر، التأويلية (الهرمينوطيقا)، الموقع:

www.aldhiaa.com/…/alharmnotigia…/alhermonetekaya/alherm

.onet

2. رفيق سليطن، **المعنى و الدلالة نقد أطروحة:** هيرش عند جابر عصفور ، يومية الوحدة ,رقم العدد7150، الاثنين 2009/10/19.

3. س.رافيندران، **جاك دريدا، ونظرية التفكيك**، تر: خالدة حامد،21-10-2010، الموقع:

.http://www.hurriyatsudan.com/?p=1329

4. عامر عبد زيد، **قراءة في مشروع بول ريكور التأويلي**، الحوار المتمدن، العدد 2709، 16-07-2009، الموقع:

.http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=178238&r=0

5. عبد الكريم شرفي، **خطيئة الغذامي من يكفر عنها ؟ أو المسافة البعيدة بين تشريحية الغذامي وتفكيكية ديريدا** ، رابطة أدباء الشام ، *الموقع : www.odabasham.net / show .php ?sid = 45609.*

6. علي بخوش، تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي، بحث مقدم ضمن ندوة عقدتها جامعة محمد خيضر، بسكرة ، الجزائر ، سنة 2008.

7. فادي عاصلة، **موت الإنسان في فلسفة ميشيل فوكو**، 2011، الموقع:
http://fadyasleh.blogspot.com/2011/06/blog-،2011
.post_14.html

8. فاطمة الزهراء الناصري، **الخلفية الهرمينوطيقية للقراءة المعاصرة للآيات القرآنية**، ضمن مؤتمر دولي تحت عنوان "القراءات المعاصرة للقرآن الكريم" أيام 19 – 20 – 21 / 4 2011، جامعة شعيب الدكالي، مختبر الدراسات والأفعال الحضرية الجديدة، 2013/10/20، قراءات .3142

9. كريس لانغ، **استجابة القارئ لستانلي فيش**، تر: معين جعفر محمد، "الحوار المتمدن"، العدد3738-2012،
.http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=309012

10. كعوان محمد، **سلطة الرمز بين رغبة المؤول وممكنات النص**، جامعة قسنطينة، ضمن الملتقى الدولي الخامس "السمياء والنص الأدبي".

11. محمد خرماش، **فعل القراءة وإشكالية التلقي**، كلية الآداب، فاس، ظهر المهراز، الموقع: .WWW.PDFFACTORY.COM

12. محمد شوقي الزين، كلافيس هيرمينوطيقا : مفتاح التأويل في حل أقفال التراث، عدد .433

13. معين الطائي، **القصدية والقراءة عند هوسرل** : *// AlmolthaqqafhHp* الموقع، *http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=178238*.

2- قائمة المصادر والمراجع باللغة الأجنبية:

أ- قائمة المصادر:

1. Beardsley C.Monroe, Aesthetics, Hackett, 1984, p20.
2. E.D.Hirsch, JR; **Validity in interpretation**; ed. New Haeven and London, Yale University Press; 1967.
3. H .R . Jauss, **pour une esthétique de la reception**, tard, Claude, Maillard, ed, Gallimard, Paris, nouvelle édition, 1996.
4. Jonathan Culler, **On Deconstruction**: **theory and criticism after structuralism Cornell**, University press, New-York, 1982.
5. Michel Foucaul , **Nietzsche**, **Freud**, **Marx**, in Nietzsche, Cahiers de **Royaumont**, t. VI, **Paris**, Éd. de **Minuit**, 1967.
6. Michel Foucaul ; Les mots et Les choses, Paris, Gallimard, 1966.

7. Michel Foucaul; **Language** ,**Counter**, **Memory**, **practice**, Tran : Donald Bouchard & Sherry Simon, Cornell University Press, New York.

8. Roland Barthes, **S**/**Z**. **Essais**, Éditions du Seuil, Paris, 1970,

9. Tzveten Todorov**; Poétique**, éditions du seuil,1968.

10. W.K.Wimsatt.Monroe C.Beardsley,**The Verbal Icon**, study in themeaning of poetry ,ed, the university Press of Kentucky, 1954.

ب- قائمة المراجع:

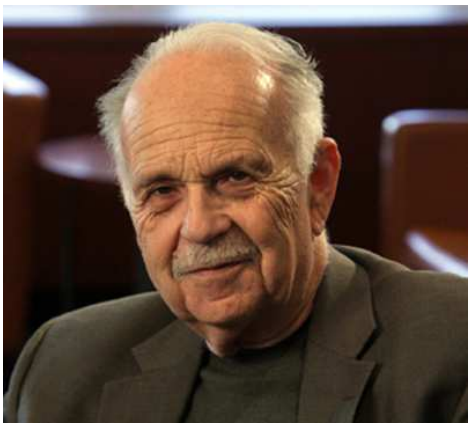
Validity in Interpretation, Reading Guide to the selection from. E. D. Hirsch's book.

ج- قائمة المعاجم باللغة الفرنسية.

1. A dictionary of Literary Terms and Literary Theory , FIFTH EDITION J. A. CUDDON; Revised by M. A. R. Habib Associate Editors Matthew Birchwood, Vedrana Velickovic, Martin Dines and Shanyn Fiske.

ملحق الأعلام

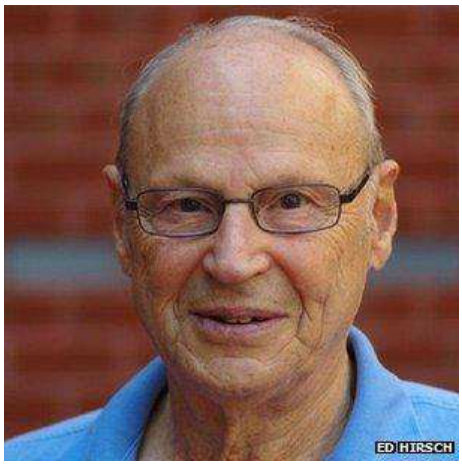
ملحق الأعلام:



ستانلي فيش: STANLEY FISH

ولد في 19 أفريل 1938 في بروفيدانس، وهو المنظر الأدبي الأمريكي والباحث القانوني، وأستاذ العلوم الإنسانية، لقد كان فيش رئيسا لقسم الأدب الأنجليزي في جامعة دوك من 1986 إلى1992 ، كما كان عميدا لكلية الآداب والعلوم في جامعة إلينوي إلى سنة 1998. درّس في سنة 2005 في جامعة فلوريدا الدولية في كلية القانون، من بين مؤلفاته نذكر: مراقبة الحسن السليم: البلاغة والتفسير والنقد الأدبي، عندما تتم القراءة: سلطة المجتمعات التفسيرية، مفاجأة بسبب الخطيئة: القارئ في الجنة المفقودة، لماذا لا نتفاهم؟ ...

****



إيريك دونالد هيرش: ERIC DONALD HIRCH

ولد في الولايات المتحدة الأمريكية، في 22 مارس 1928م وهو ناقد أدبي وأكاديمي وقد كان بروفيسورا في جامعة فرجينيا، كما ساهم في محو الأمية، من بين مؤلفاته:

- **Validity in interpretation, Words worth and scelling , Innocence and experienc , The aims of interpretation**
- **Cultural litero cy: what every american needs to know?...**



مونرو كورتيس بيردسلي: Monroe C.Beardsley

ولد في 10 ديسمبر 1915 وتوفي في 18 سبتمبر 1985 وهو فيلسوف أمريكي، ينتسب إلى تيار علم الجمال التحليلي، ولد ونشأ في بريدجبورت، كونيتيكت، ودرس في جامعة ييل (دكتوراه 1939)، حيث حصل على جائزة جون أديسون بورتر، وقد درّس في عدد من الكليات والجامعات، بما في ذلك كلية جبل هوليوك وجامعة ييل، قضى معظم حياته المهنية في كلية سوارثمور وجامعة معبد، انتخب رئيسا لجمعية الجمال الأمريكية عام 1956، عرف في النقد الأدبي بمقالتين مشهورتين كتبهما بالتعاون مع ويمسات وهما "المغالطة القصدية" و"المغالطة التأثرية" واللذان يعتبران نصان مفتاحان للنقد الجديد، وقد شارك في كتاب "الأيقونة اللفظية"، من مؤلفاته أيضا نجد: المنطق التطبيقي، الجمالية: قصة قصيرة...

****

وليام كورتز ويمزات W.K.Wimsatt

ولد في 17 نوفمبر في واشنطن 1907 وتوفي في 17 ديسمبر 1975، وقد كان أستاذا للغة الإنجليزية، وناقدا ومنظرا أدبيا، غالبا ما يرتبط ويمسات بمفهوم المغالطة، التي طوّرها مع مونرو بيردسلي من أجل مناقشة أهمية نوايا المؤلف لخلق عمل فني، انضم ويمسات إلى قسم اللغة الإنجليزية في ييل، حيث درّس حتى وفاته في عام 1975 حصل على الدكتوراه في عام 1939.

من بين أعماله نذكر الأيقونة اللفظية، دراسات في معنى الشعر، النقد الأدبي: تاريخ قصير...

هانس روبرت ياوس: Hans Robertt Jass



ولد هانس روبرت ياوس سنة 1921 في كونستانس وتوفي سنة 1997 هو عالم أدب ألماني، ومنظر ورائد في الدراسات الرومانية، اهتم بموضوع الأدب الفرنسي للقرون الوسطى والمعاصر، بدأ دراسته في براغ سنة 1942 بجامعة الرايخ الألمانية، ثم شغل سنة 1959 منصب مدير لقسم الدراسات الرومانية الفرنسية بمونستر، وأسس مع فولفغانغ إيزر وآخرين مجموعة بحث بعنوان "الشعر والهرمينوطيقا" سنة 1963، ثم انتقل ليدرّس في جامعة كونستانس، حيث ألقى محاضرته الافتتاحية سنة 1967 بعنوان "تاريخ الأدب كتحد لعلم الأدب" وقدم فيها الخطوط العريضة لنظريته "جمالية التلقي وهذا الطرح هو الذي مهّد الطريق لظهور مدرسة كونستانس، من أهم مؤلفاته: أبحاث في شعر الحيوان بالقرون الوسطى، الزمن والتذكر في "البحث عن الزمن الضائع"، "مسالك الفهم"، "مشاكل الفهم"...

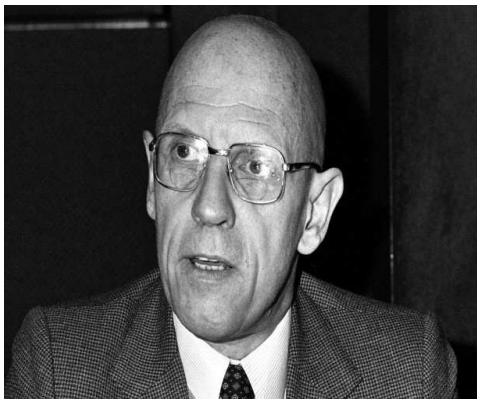
****

فولفغانغ إيزر: wolfgang Iser



ولد إيزر في سنة 1926 بألمانيا، وهو مؤسس لجنة وحدة البحث "الشعرية والهيرمينوطيقا"، وهو عضو بأكادمية هيدلبورغ للفنون والعلوم بالجمعية الإنجليزية للأدب المقارن بالآكادمية الأمريكية للفنون و العلوم كما أنه عضو بالأكاديمية الأوروبية،درّس إيزر اللغة الانجليزية والفلسفة واللغة الألمانية، كما درّس في عدة جامعات: جامعة هيدلبورغ، جامعة فورزبورغ، جامعة كولوني، جامعة كلاسيكو، جامعة كاليفورنيا، من أهم مؤلفاته:القارئ الضمني، فعل القراءة، التخييلي والخيالي.

ميشال فوكو: Michel Foucault



ولد في **15 أكتوبر 1926**، وتوفي في **25 يونيو 1984**

وهو الفيلسوف الفرنسي الذي عرف بدراساته الناقدة والدقيقة لمجموعة من المؤسسات الاجتماعية، تنتمي أعماله إلى "ما بعد الحداثة" أو "ما بعد البنيوية"، إلا أن اسمه ارتبط في الستينيات بالبنيوية، وبالرغم من سعادته بهذا الوصف إلا أنه أكد فيما بعد بُعده عن البنيوية أو الاتجاه البنيوي في التفكير، وقد كان لكتاباته أثر بالغ على المجال الثقافي، وتجاوز أثره ذلك حتى دخل ميادين العلوم الإنسانية والاجتماعية ومجالات مختلفة للبحث العلمي، من أهم مؤلفاته نذكر:

تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، الكلمات والأشياء، حفريات المعرفة، نظام الخطاب، المراقبة والمعاقبة، تاريخ الجنسانية في 3 أجزاء، إرادة المعرفة، استعمال المتعة، هوس الذات...

****

جون بول سارتر: Jean-Paul Sartre



ولد **في 21 يونيو 1905** في باريس وتوفي في **15 أفريل 1980**

هو فيلسوف وناقد أدبي وروائي وكاتب مسرحي وناشط سياسي، درّس الفلسفة في ألمانيا خلال الحرب العالمية الثانية حين احتلت ألمانيا النازية فرنسا، انخرط سارتر في صفوف المقاومة الفرنسية السرية...

من أهم أعماله: الوجود والعدم، أو نقد العقل الجدلي ، الحائط، الغثيان، وثلاثيته: طرق الحرية، الذباب، والغرفة المغلقة، ومساجين ألتونا...

قائمة المصطلحات

قائمة المصطلحات الواردة في البحث:

المصطلح	المقابل بالأجنبي
فعل الفهم	Acte de compréhension
فعل الادراك	Acte de perception
التأثير	Action
الفهم	Appréhension
اعتباطي	Arbitraire
المؤلف الضمني	Auteur implicite
التطهير	Catharsis
الجماعة	Communauté
الاستجابة	Confirmation
التخييب	Déception
خيبة الانتظار	Déception d’attente
التفكيكية	Déconstruction
المسافة الجمالية	Distance Esthétique
الفهم	Entendement
التفسير	épéxégèse
جمالية التلقي	Esthétique de la réception
التطور الأدبي	évolution littéraire

المغالطة القصدية	Fallacy Intentional
انصهار الآفاق	Fusion des horizons
الجنس الأدب	Genre littéraire
الهرمنوطيقا	Herméneutique
التاريخ العام	Histoire générale
التاريخ الأدبي	Histoire littéraire
أفق الانتظار	Horizon d’attente
المحايثة	Immanence
القصد، العني	Intention
قصد المؤلف	Intention auctoris
قصد القارئ	Intention lectoris
الجماعة المفسرة	**Interpretive Community**
التأويل	Interprétation
العرضية	La contingence
موت المؤلف	la mort de l’auteur
السلبية	La négativé
الشعرية	La poétique

المرجع	la référence
البياض	Le blanc
القارئ المعاصر	Lecteur contemporain
القارئ الضمني	Lecteur implicite
التطور الأدبي	Le Développement Littéraire
الدليل اللغوي	le signe linguistique
المدلول	Le signifié
النسق	le système
التأويل اللغوي أو النحوي	L’interprétation grammaticale
التأويل النفسي	l’interprétation psychologique
التأويل التقني	l’interprétation technique
أماكن اللاتحديد	Lieux d’indétermination
الفراغات	Lieux vides
اللسانيات	Linguistique
الأدبية	Littérarité
التمركز حول العقل	Logoscenteris
المعنى كحدث	meaning as event
ميتافيزيقيا الحضور	Metaphysics of Presence
المحاكاة	Mimesis

النفي، السلب	Négation
الانتفاءات	Négations
السلبية	Négativité
موضوعي	Objectif
الموضوعية	Objectivité
الأثر الأدبي، العمل الأدبي	œuvre littéraire
الأنطولوجيا	Ontologie
الفنومنولوجيا	Phénoménologie
ظاهرة الإدراك	Phénoménologie de la Perception
القراءة المتعددة	Plurilecture
وجهة النظر	Point de vue mobil
قدرات النفي	Potentielles de négations
السيرورة التاريخية	Processus historique
الطرائق الغائبة أو الناقصة	Procédés-moins
الترقب	Protension
التذكر	Retention
السجل الادبي	Répertoire littéraire
سجل النص، السجل النصي	Répertoire textuel
شبكة العلاقات	Réseau du relation
جمالية التلقي	Rezeptionsasthetique

لغة خفية	sotériqueé
البنيوية	Structuralisme
ذاتي	Subjectif
الذاتية	Subjectivité
النص التحتي	Subtext
الذات، الفاعل، الذات الفاعلة	Sujet
القارئ الخبير	the informed reader
نظرية التلقي	Théorie de la réception
محلية المعنى	topicolity of meaning
المصداقية في التأويل	Validity in interpretation

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

بسملة

شكر

إهداء

مقدمة.....**أ–ك**

الفصل التمهيدي.....**17–37**

المبحث الأول: لمحة عن الهرمينوطيقا أو التأويلية الغربية.....**28**

المطلب الأول: المرحلة الأولى: التأويلية الكلاسيكية.....**30**

المطلب الثاني: المرحلة الثانية: التأويلية الرومانسية.....**31**

المطلب الثالث: المرحلة الثالثة: الهرمنيوطيقا الفلسفية.....**32**

المبحث الثاني: المدارس التأويلية.....**33**

المطلب الأول: الاتجاه المحافظ: (الاتجاه التقليدي أوالرومانسي).....**33**

المطلب الثاني: الاتجاه المعتدل.....**33**

المطلب الثالث: الاتجاه المتطرف.....**36**

المطلب الرابع: الاتجاه النقدي.....36

الفصل الأول: إشكالية بناء المعنى في المدرسة الأمريكية.....39

تمهيد.....39

المبحث الأول: قصدية المؤلف كأساس لبناء المعنى عند إيريك دونالد هيرش.....41

المطلب الأول: التمييز بين مصطلحي الفهم و التفسير عند هيرش.....46

المطلب الثاني: التمييز بين المعنى MeaningوالدلالةSignificance.....48

المطلب الثالث: التمييز بين النقد critiqueوالتأويلinterpretation 51

المطلب الرابع: تحديد المعنى عند إريك دونالد هيرش.....56

المبحث الثاني: القراء صنّاع المعاني عند ستانلي فيش.....60

المطلب الأول: بناء المعنى انطلاقا من الجماعة المفسرة.....61

المطلب الثاني: التأسيس لمفهوم المعنى كحدث meaning as event.....68

المطلب الثالث: القارئ الخبير عند ستانلي فيش.....69

المبحث الثالث: ارتباط المعنى بقصد النص عند بيردسلي وويمسات.....73

المطلب الأول: البراهين المقدمة للناقد عند بيردسلي وويمسات.....79

المطلب الثاني: البراهين الثلاثة ضد قصدية المؤلف.....82

الفصل الثاني: بناء المعنى عند روّاد مدرسة كونستانس (المدرسة الألمانية).....90

تمهيد.....91

المبحث الأول: المعنى كنتاج للتفاعل بين النص والقارئ عند فولفغانغ إيزر.....96

المطلب الأول: نظرية التجاوب عند فولفغانغ إيزرwolfgangIser.....96

المطلب الثاني: القارئ الضمني Le lecteurimplicite.....102

المطلب الثالث: بناء المعنى عند إيزر.....104

1 – منطلقات إيزر في بناء المعنى.....105

***الأساس الظاهراتي.....105**

*** تجاوز ثنائية الفهم/التفسير.....106**

2–مرجعية النص وعلاقتها ببناء المعنى.....107

3– بناء المعنى انطلاقا من مبدأ اللاتماثل بين النص والقارئ.....108

المطلب الرابع: عوامل التفاعل بين النص والقارئ.....109

المبحث الثاني: بناء المعنى من خلال أفق الانتظار عند هانز روبرت ياوس.....115

المطلب الأول: بناء المعنى عند هانز روبرت ياوس.....116

المطلب الثاني: أفق الانتظار Horizon D'Attente.....116

1- استفادة ياوس من هانز جورج غادامير.....118

2- استفادة ياوس من كارل بوبر KarlPopper.....120

المطلب الثالث: العلاقة بين الأدب والقارئ عند ياوس.....127

المسافة الجمالية DistanceEsthétique.....129

التطور الأدبي Le DéveloppementLittéraire.....130

الفصل الثالث: نظرة الفلسفة التأويلية الفرنسية لقضية المعنى.....136

تمهيد.....136

جوانب العمل الأدبي من منظور تودوروف.....142

المبحث الأول: التأسيس التأويلي للحرية والوجودية عند جون بول سارتر.....152

المطلب الأوّل: الفرق بين المعنى الأدبي والمعنى في الفنون الأخرى عند سارتر.....153

المطلب الثاني: حرية القارئ والخلق الفني عند جون بول سارتر.....158

المطلب الثالث: القارئ والنص من منظور سارتر.....163

المبحث الثاني: النزعة الارتدادية في قضية بناء المعنى عند ميشال فوكو.....169

تمهيد.....166

المطلب الأول: فلسفة موت الإنسان وعلاقتها ببناء المعنى عند ميشال فوكو.....170

المطلب الثاني: النسق كأساس لبناء المعنى عند ميشال فوكو.....173

المطلب الثالث: المراحل الفكرية الفوكوية.....176

1- مرحلة التقويض.....176

2- مرحلة النعي.....181

3- مرحلةالارتداد.....184

المطلب الرابع: منظور فوكو لقضية المعنى من خلال مقاله ما المؤلف؟.....186

1-العلاقة بين مقال"ما المؤلف" لميشال فوكو" و"موت المؤلف"لرولان بارت.....193

2-مقولة العمل عند ميشال فوكو.....196

المطلب الخامس: تحرر أركيولوجيا المعرفة من سيطرة النزعة الإنسانية عند فوكو.....198

المطلب السادس: المنظور الجديد للتأويل عند ميشال فوكو.....201

الخاتمة.....211

قائمة المصادر والمراجع.....223

ملحق الأعلام.....233

قائمة المصطلحات.....238

فهرس المحتويات.....243

الملخص باللغة الأجنبية.....251

الملخص باللغة الأجنبية

Summary:

The research conducted in the issue of meaning a large space in all areas that deal with texts, thus becoming the main focus of any literary approach. This is one of the oldest issues that Western thought has established. All the interpretative practices are based on a main goal of attaining the meaning of the literary text.

From this point, there are many approaches and interpretative studies that have dealt with this issue since ages. This difference is due to the diversity in the cognitive framework of each approach.

Some of them link the meaning of the author, unlike the curriculums that see the meaning is in the text or those that believe that the meaning exists with the reader, and therefore each approach focused on one of these three views and hence emerged a large group of interpreters who dealt with this subject in different ways, each focused on the issue of the meaning depending on his own view.

The text is surrounded by many reasons that contribute in shaping its meaning, and every approach focused on one of the reasons of this meaning. From here the problematic of this issue was raised which is attempting to catch the issue of meaning from the view of some western interpreters, which is how the title of this subject came up. “The problematic of building the meaning with the modern interpreters of the west” and it is an analytic study that compares between a group of interpreters over many times. Starting with the American school in which I focused on **ERIC DONALD HIRCH** and **STANLEY FISH** and the view they criticized (**W.K.Wimsatt** and **Monroe C.Beardsley).**

Then I moved on to the German school and I highlighted the view of **wolfgang Iser** and **Hans Robertt Jass.**

Finally I tackled this issue with the French movement of interpretation that includes the ideas of **Jean-Paul Sartre** and **Michel Foucault.**

These interpreters' views can be as the following :

- **The first view**:

The focus on the reader who interacts with the text, and this view is adopted by **Jean-Paul Sartre, Fish, wolfgang Iser, Hans Robertt Jass** and this shows their belief in the interaction of subject with the object, because when the meaning is on the cross point of the text, the reader and the author, it will lead to credibility because it takes into account the three important elements.

- **The second view:**

They depend on the text itself as it is with **W.K.Wimsatt** and **Monroe C.Beardsley** and **Michel Foucault** in his first period when he belonged to Structualism. These linked the meaning with what the text says and not through other elements.

- **The third view**:

The meaning linked to the author, which is the view of E.d. Hirsh who sees that the right interpretation is the one that comes from understanding the author's intentions

- **The fourth view**:

The meaning linked to the reader, like the views of **Stanely Fish** that meet the views of **wolfgang Iser** and **Hans Robertt Jass** concerning their belief that the reader is the one to build the text meaning, and this goes with Sarter's ideas that said of the reader's freedom.

- **The fifth view**:

Represented in the view of **Michel Foucault** in his last period when he belonged to Deconstruction, for he adapted the idea of infinity of meaning and gave the total freedom to the reader to play with meaning like he wants for the meanings are always delayed, because the deconstruction doubts all meanings that readers give and in the same time it accepts them all.

- **The sixth view**:

And it represents the view of **Michel Foucault, Jean-Paul Sartre, wolfgang Iser, Hans Robertt Jass, Stanely Fish** which is the idea of multiple meanings by the readers' multitude, for the meanings of text are endless as long as there are new readers, and they agree that the text always needs a cultured reader who can reach the ways of comprehension.

To sum up, constructing meaning is done with the presence of many factors (the context, the reader, the text, the author) and the reader has become the producer of text meaning and he is no longer that passive receiver, and the text has become open after it was self closed and it is an openness to the reader who constructs the text meaning, and the reader's intellectual level is what manages the construction of the meaning because the regular reader reaches only the surface of meanings unlike the intellectual reader who goes deeper in them.