المادة: مقاربات نقدية معاصرة السنة الثانية لسانيات مج 2

الأستاذة: بلخامسة

المحاور الأساسية للمادة

المقاربة الشكلية

المقاربة البنيوية

المقاربة السردية

المقاربة السيميائية

مقاربة نظرية القراءة وجمالية التلقي

المصادر والمراجع:

1 – الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية الرباط، 1982.

2- برنار توسان، ما هي السيميولوجيا، ترجمة: محمد نظيف، إفيرقيا الشرق، الطبعة الأولى، 1994،

3 – تودوروف تيزيفطان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوتي، ورجا سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب. الطبعة الثانية 1990.

4 – ريكاردو (جان)، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1977.

5 – المرزوقي (سمير)، شاكر (جميل)، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الحجامعية، الجزائر، الدار التونسية، الطبعة الأولى. د ت.

6 – المقداد (قاسم)، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دار السؤال للطباعة، دمشق، الطبعة الأولى 1984.
7 – لحمداني (حميد)، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1991.
8 – قاسم (سيزا)، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، تالهيئة المصرية للكتاب، الطبعة الأولى 1984.
9 – سويرتي (محمد)، النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1991. د ط.
10 - بوتور ميشال، بحوث في الرواية الجديدة: ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، الطبعة الأولى 1071.
11 - بحراوي (حسن)، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى 1990.
12– أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت لبنان، الطبعة الثانية 1973.
13 – وارين (أوستين)، ويليك (رينيه)، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، الطبعة الرابعة 1972.
14 – يقطين سعيد، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى 1989.
15 - يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثاني 1993.
16 – مجلة آفاق، اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، العدد 9/8. 1988.
مجلة فصول، زمن الرواية، ج1، ج2. العدد الأول والثاني.
17 – بيرسي لوبوك. صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد 1981.
18 – جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى 2000.

المراجع بالفرنسية:

1 - Genette, figure III, ed Seuil 1972.
2 – Todorov. Et Ducrot, dictionnire encuclopédique des sciences du langage, ed Seuil 1972.
3 – Adam (Jean Michel), le texte narratif, ed Nathan, 1994.
4 - Todorov. Poétique de la prose, ed Seuil 1971- 1978.
5 – Weinrich (Harald), le temps, le récit et le commentaire, ed Seuil 1973.
6 – J. Pouillon, temps et roman, ed : Gallimard 1946.
7 – P. Ricoeur, temps et récit, ed : seuil T1(1983) T2(1984)

المقاربة الشكلية

نشأة المدرسة الشكلانية

* **تقديم:** لقد ظلت المناهج النقدية بعيدة عن الظاهرة الأدبية في حدّ ذاتها، وبعيدة عن المفهوم الحقيقي للأدب، وهي تنطلق من معطيات خارجية لتصل إلى عمق النص الأدبي. فمنذ القديم وفي العهد اليوناني كانت النظرة إلى الأدب على أنه محاكاة للواقع، وهذا ما ذهب إليه أرسطو وأفلاطون، ثم جاء المنهج النفسي الذي ربط نفسية المؤلف بالعمل الأدبي، ثم جاء المنهج الاجتماعي، ونظر إلى النص كوثيقة تاريخية اجتماعية، فهو انعكاس للواقع الاجتماعي، والناقد ينطلق من الواقع لفهم النص. وسارت الدراسات الأدبية في هذا الاتجاه إلى غاية ظهور اتجاه يرفض كل هذه الدراسات الخارج نصيّة، وهذا مع المدرسة الشكلانية.

***تعريف الشكلانية**

تألفت جماعة الشكلانيين الروس من مجموعة شباب باحثين، كانوا طلبة في الدراسات العليا بجامعة موسكو، ألّفوا معا حلقة موسكو اللغوية عام 1915، لتأسيس شكل آخر من الدراسة الأدبية. وكان على رأس الجماعة رومان ياكوبسون. وفي العام التالي، تكوّن جناح آخر للشكلانيين بتأسيس عدد آخر من علماء اللغة ونقاد الأدب لجماعة أخرى عُرفت باسم الـ أوبوياز (opoyaz)، والكلمة تمثل الحروف الأولى من الاسم الذي اختاروه لأنفسهم:"جمعية دراسة اللغة الشعرية".

وكانت هذه الجماعة (الشكلانيين) تتألف من تآلف مجموعتين مختلفتين؛ المجموعة الأولى تهتم بالدراسة اللغوية، وتهتم الأخرى بالبحث في نظرية الأدب، من خلال الاستعانة بالمناهج الحديثة لدراسة اللغة. وضمّت الجماعة فيكتور شكلوفسكي، بوريس إيخنباوم، باختين، توماسفسكي، جاكوبسون... وهناك من الباحثين من كانت أبحاثهم في ثلب الشكلانية لكنهم لم يكونوا من أعضاء الجماعة، مثل: فلاديمير بروب، وجيروهونسكي.

لقد أطلق خصوم هذه المدرسة اسم الشكلانية على هؤلاء الباحثين، فهي تسمية أطلقها خصومهم عليهم ممن كانوا لا ينظرون إلى العمل الأدبي إلا في ضوء الإيديولوجيا الماركسية، وهذا للتقليل من شأنهم، ومن قيمة عملهم. وكان الشكلانيون يعبّرون عن موقفهم بأنهم "تمييزيون" أو "مورفولوجيون". ولكن

شيئاً فشيئاً، قَبِل الشكلانيون التسمية كنوع من المواجهة مع تقديمهم مفهوماً للشكل يختلف عن ذاك الذي يحطّ الآخرون من شأنه.

*** الشكلانيون وعلم الأدب:**

لقد نادى الشكلانيون الروس بضرورة ميلاد علم جديد للأدب هو البيوطيقا (poétique) الشعرية؛ وموضوع هذا العلم سوف يكون الأدب كمفهوم عائم، ولكن أدبية الأدب؛ وأنها أول مدرسة نادت بأدبية النص الأدبي، وأنه استعمال خاص للغة، وفقاً لخصوصية كل جنس أدبي. يقول جاكوبسن في هذا الصدد:« إنّ علم الأدب ليس هو الأدب، وإنما الأدبية (littérarité) أي ما يجعل من عمل ما أدباً »[1].

ويكتب "إيخناباوم" في هذا الصدد ويقول:« لقد اعتبرنا ولا نزال نعتبر كشرط أساسي أن موضوع العلم الأدبي يحب أن يكون دراسة الخصصات النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى »[2].

– دينامية الشكل ومفهوم القيمة المهيمنة:

يرى الشكلانيون أنّ العلاقة القائمة بين مكوّنات العمل الفني؛ كالأصوات بالنسبة للكلمات في العمل الأدبي، والكلمات بالنسبة للجمل، هي علاقة تقوم على (الإدماج) لا مجرد التجاور. فعناصر العمل الفني، أو مكوّناته لا ترتبط فيما بينها – كما يقول تنيانوف – بعلامة تساوٍ أو إضافة، وإنما ترتبط فيما بينها بعلامة الترابط والتكامل والدينامية. وتنتج دينامية الشكل لا من اجتماع مكوّنات العمل أو اندماجها، ولكن نتيجة تفاعلها.[3]

كان مفهوم القيمة المهيمنة من أكثر المفاهيم الجوهرية في قلب نظرية الشكلانيين، ومن أكثرها إحكاماً وابعدها أثراً. وينظر رومان ياكوبسون إلى القيمة المهيمنة بوصفها عنصراً يقع من العمل الأدبي موقع البؤرة؛ بمعنى أنه يحكم العناصر الأخرى، ويحددها ويغيرها أيضاً.

---

[1] - الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية الرباط، 1982، ص 10.

[2] - المرجع نفسه، ص 35.

[3] - يوري تنيانوف، مفهوم البناء: كتاب نصوص الشكلانيين الروس. تر: إبراهيم الخطيب، ص 77.

إنّ قيم العمل الفني، أو عوامل بنائه تتراكب معاً في نُظُم هرمية، ويحدث أن تتقدم إحدى هذه القيم لتترأس القيم الأخرى لتسيطر وتحكم بشكل من الأشكال سائر القيم الأخرى، الأمر الذي يكسب العمل خصائصه النوعية الفارقة له عن غيره من الأنواع الخرى.

والتغيّرات المتواصلة في نظام القيم الفنية يُحدِث – كما يقول ياكوبسون – تغيّرات في تقييم الظواهر المؤسسة للفن؛ فما كان يُعتبر من زاوية النظام القديم ضئيل القيمة، أو ناقصاً، أو مرادفاً للخطأ، أو ما كان يعتبر بدعة أو انحطاطاً، يمكن أن يظهر أو يتم تبنيه في أفق نظام جديد، بوصفه قيمة إيجابية.

وعلى هذا النحو لا يرى الشكلانيون التطور الأدبي باعتباره خطاً مستقيماً، تتوالد فيه المدارس والاتجاهات، والأشكال الأدبية بحيث يفضي اتجاه أو مذهب إلى آخر بشكل متسلسل، وإنما يسير التطور الأدبي – كما يرى شلوفسكي – في خطوط متقطعة؛ إذ لا يحتوي أيّ عصر على مدرسة واحدة، أو اتجاه وحيد، وإنما يكون على الدوام عدد من المدارس والاتجاهات التي تعيش معها.

*** الإحساس بالشكل ومفهوم "التغريب":**

لقد جعل الشكلانيون مفهوم التغريب أحد الوسائل التي تعيد إحساسنا بالشكل. ويقوم مفهوم التغريب – من الغرابة المولّدة للإدهاش – على كسر مألوفية الأشياء التي اعتدناها؛ فبكرة اعتيادنا الشيء نألفه ونعتاده بصورة آلية، ومن ثَمّ يخفت إحساسنا به.

ولهذا فالتغريب يصف الئيء بما يغيّر شكله، دون تغيير طبيعته، ومن ثَمّ يحررنا من الضغط القاسي للعادة والرتابة التي قضت على إحساسنا به. هكذا، فالفن يأتي لينقذ الأشياء من آلية الإدراك، أو أوتوماتيكيته، فيعيد إحساسنا بها. ومن هنا يقول شكلوفسكي إنّ الصورة ليست غايتها أن تجعلنا ندرك المعنى، ولكن غايتها هي أن تخلق إدراكاً خاصاً للشيء. وهنا لا بد أن نشير إلى أنّ الشعرية لا تختص بدراسة الشعر فقط، كما يوهم الاشتقاق اللفظي بذلك، ولكنها اصطلاح يشير إلى العلم الذي يبحث في قوانين إنتاج الأدب بعامة، كما عند الشكلانيين، أو قوانين إنتاج العمل الفني على وجه العموم، خاصة في المراحل اللاحقة في الفكر النقدي الحديث، حتى أصبحنا نقرأ عن شعرية الصورة وشعرية الموسيقى.

*** القضايا الأساسية في المدرسة الشكلانية**

*** من الشكل والمحتوى إلى المادة والأداة:**

تصدى الشكلانيون بقوة لهذا الفصل الشائع بين شكل العمل الفني ومحتواه، أو بين الموضوع المعبّر عنه ووسائل التعبير، فهي مصطلحات تخرج عاى تصوراتهم حول العمل الفني، ومن هنا أكّدوا على الدوام على هذه الوحدة الحميمية بينهما، بما لا يمكن معهالفصل بينهما مطلقاً.

فالمحتوى أو الموضوع لا يتكشف إلاّ عبر الشكل، ولا يدرك خارجه. فموضوعات مثل الحب والألم والصراع الداخلي، وحتى الفكرة الفلسفية، لا توجد في الشعر كما يقول جرمونسكي، إلاّ في شكل ملموس.لقد استبدل الشكلانيون – وذلك منعاً للبس وتفادياً للخلط – ثنائية الشكل والمحتوى (الموضوع) بثنائية المادة والأداة. ويراه الشكلانيون أكثر دينامية ومنهجية في التعبير عن وجهة نظرهم من هذه الثنائية الساكنة (شكل ومحتوى). إذ يقتضي مصطلحاً (المادة – الأداة) مرحلتين متقابلتين؛ مرحلة قبل جمالية حيث المادة تمثل الخام بالنسبة للأدب والذي يتحوّل في المرحلة الأخرى عبر وساطة الأداة إلى تشكيل جمالي.

وليس هناك اتفاق بينهم في هذه المسألة، فبعضهم اعتبر المادة هي المجال الواقعي، أو هي العالم الخارجي الذي يتم تضمينه في الأدب، والبعض الآخر اعتبر اللغة هي ذلك المجال، والأدب يستخدم اللغة (مادة) كما يستخدم الرسام الألوان.

الشكلانية ومصطلح الخطاب

لقد ظلت المناهج النقدية بعيدة عن الظاهرة الأدبية في حدّ ذاتها، وبعيدة عن المفهوم الحقيقي للأدب، وهي تنطلق من معطيات خارجية لتصل إلى عمق النص الأدبي. فمنذ القديم وفي العهد اليوناني كانت النظرة إلى الأدب على أنه محاكاة للواقع، وهذا ما ذهب إليه أرسطو وأفلاطون. ثم جاء المنهج النفسي الذي ربط نفسية المؤلف وفهم عمقه ليتسنى له فما بعد فهم العمل الأدبي، ثم جاء المنهج الاجتماعي، ونظر إلى النص كوثيقة تاريخية اجتماعية، فهو انعكاس للواقع الاجتماعي، والناقد ينطلق من الواقع لفهم النص. وسارت الدراسات الأدبية في هذا الاتجاه إلى غاية ظهور اتجاه يرفض كل هذه الدراسات الخارج نصيّة، وهذا مع المدرسة الشكلانية، أو المنهج الشكلي.

وقد نشأت الشكلانية الروسية من جهود تجمعين هما؛ حلقة موسكو اللسانية التي تكوّنت سنة 1915، وحلقة سان بترسبورغ اللسانية. فـ« إنّ الشكلانيين ومن جاء بعدهم من النقاد الذين ساروا على نهجهم رأوا بأنّ الأدب قد ضاع وتوارى في دروب العلوم الإنسانية الأخرى، بحيث صار النقاد لا يمارسون الأدب، بل يمارسون الفلسفة أو علم الاجتماع، أو التاريخ، أو علم النفس، ومن خلال الأدب، كانوا يفسّرونه من خلال مادة مضمونه، ولا أدل على ذلك من الإسقاطات التي كان النص أو الأثر الأدبي مسرحاً لها، فكان همُّ الناقد البحث عن آثار المواقف، بل المواقف ذاتها، التي عاشها صاحب النص، وآثار مجتمعه أو بيئته، ومميزات الحقبة التي ظهر فيها، إلى غير ذلك من المعلومات التي يكون قد تزوّد بها قبل قراءته للأثر المزمع نقدهز مع أنّ المفروض حسب وجهة النظر الحديثة – البنيوية – أن تُفسَّر هذه الظواهر بالأثر، لا أنْ تُفسِّره، إذ أنّ النص يشكل عالماً قائماً بذاته، يحمل في طياته ما يفسّره، ويحمل العناصر المكوّنة لمعناه، وفي ذلك ما يُغني الباحث عن الاستعانة بعناصر خارجة عنه ». إبراهيم صحراوي/ تحليل الخطاب الأدبي.

لقد نادى الشكلانيون الروس، إذن، بضرورة ميلاد علم جديد للأدب هو البويطيقا (poétique)؛ ولن يكون موضوع هذا العلم هو الأدب كمفهوم عائم، ولكن موضوعه هو أدبية الأدب. وإنها أول مدرسة نادت بأدبية النص الأدبي، وأنه استعمال خاص للغة وفقاً لخصوصية كل جنس أدبي. يقول جاكوبسون في هذا الصدد:« إنّ علم الأدب ليس هو الأدب، وإنما الأدبية (littérarité) أي ما يجعل من عما ما أدبياً »[4].وإذا حاولنا النظر في أهم القضايا التي تناولها هؤلاء بالدراسة، نجد (إيخنباوم) قد أوجزها في أربعة نقاط هي كالتالي:

1 – إقامة التقابل بين اللغة اليومية، واللغة الشعرية.

2 – انطلاقاً من المفهوم العام للشكل بمعناه الجديد، ثم التوصل إلى مفهوم النسق، ومفهوم الوظيفة.

3 – انطلاقاً من التقابل بين الإيقاع الشعري والوزن، ثم التوصل إلى إدراك الشعر كشكل متميّز للخطاب، يتوفر على خصائصه اللسانية المتميّزة (نظم، معجم، دلالة).

4 – من تحديد مفهوم النسق والوظيفة، تَمّ الانتقال إلى إقامة تصور جديد لتطور الأشكال تاريخياً.

[4] - الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية الرباط، 1982، ص 10.

هكذا، إذن، فقد أخذ الشكل مفهوما آخر يخالف المفهوم التقليدي الذي يفرقه عن المعنى فهو، إذن، وحدة. كذلك نجد من الشكلانيين الروس "توماشوفسكي"، الذي ميّز في العمل الدبي بين ما يسمى بالمبنى الحكائي (sujet) والمتن الحكائي (fable) حيث يقول:« إننا نسمي متناً حكائياً مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها من خلال العمل... وفي مقابل المتن الحاكئي يوجد المبنى الحكائي ال>ي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظان ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيّنا لنا »[5]. وكان لهذا التمييز الدور البارز في إعطاء الدراسة الأدبية بُعداً جديداً، لأن كل الذين سيطوّرون أعمال الشكلانيين الروس، سيحددون المبنى الحكائي موضوعاً، وليس المبنى الحكائي إلا "الخطاب" كما سيظهر ذلك مع تودوروف. «فالخطاب" حسب الشكلانيين الروس يتمظهر في مصطلح الأدبية أو "البوطيقا" »(poétique).

المراجع:

- الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي. تر: إبراهيم الخطيب. الشركة المغربية، الرباط 1982، (د ط).
- مجلة آفاق، اتحاد كُتّاب المغرب. ع/9/8.
- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي.
- سعيد يقطين، القراءة والتجربة.
- حسن بحراوي، الشكل والخطاب.
- تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية. دراسة في نقد النقد. محمد عزام.

نص للتطبيق.

« إنّ الشكلانيين – ومن جاء بعهدم من النقاد الذين ساروا على نهجهم– رأوا بأنّ قد ضاع وتوارى في دروب العلوم الإنسانية الأخرى، بحيث صار النقاد لا يمارسون الأدب، بل يمارسون الفسلفة، أو علم الاجتماع، أو التاريخ، أو علم النفس، ومن خلال الأدب، فكانوا يفسرونه من خلال مادة مضمونه، ولا أدل على ذلك من الإسقاطات التي كان النص أو الأثر الأدبي مسرحاً لها، فكان همّ الناقد البحث عن آثار المواقف، بل المواقف ذاتها، التي عاشها صاحب النص، وآثار مجتمعه، أو بيئته، ومميزات الحقبة التي

[5] ـ توماشوفسكي: نظرية الأغراض (نصوص الشكلانيين الروس)، ص 180.

ظهر فيها، إلى غير ذلك من المعلومات التي يكون قد تزوّد بها قبل قراءته للأثر المزمع نقده. مع أنّ المفروض، حسب وجهة النظر الحديثة – البنيوية – أن تفسر هذه الظواهر بالأثر، لا أن تفسره، إذ أنّ النص يشكل عالما قائما بذاته، يحمل في طيّاته ما يفسره ويحمل العناصر المكوِّنة لمعناه، وفي ذلك ما يُغني الباحث عن الاستعانة بعناصر خارجة عنه ».

تحليل الخطاب الأدبي/ دراسة تطبيقية، إبراهيم صحراوي. ص 17

المقاربة البنيوية

*** تعريف مصطلح البنية:**

لقد ظهر هذا المصطلح في البداية مع الدراسات اللسانية الحديثة، وعرّف يمسليف (Yelmslev) اللسانيات البنيوية بقوله:« نعني مجموعة من البحوث التي تصف اللغة باعتبارها كياناً مستقلاً من العلاقات الداخلية أو قلّ في كلمة إنها بنية..». وهي تحدد الظاهرة اللغوية، أنها لا تكمن في واقعها الفيزيائي، وإنما تكمن في الدور الذي يقوم داخل النظام اللغوي، وذلك ما يسمى بالسمة التمييزية.

فالبنية نسق (النسق في اللغة هو ما كان على نظام واحد من كل شيء، والنسق عند البنيويين نظام ينطوي على استقلال ذاتي) من العلاقات الباطنية، له قوانينه الخاصة المنبثقة عن كونه نسقاً يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي.

يقدّم جان بياجيه تعريفاً للبنية ويضع لها خصائص ثلاث يراها متوفرة في معظم ما يمكن أن نطلق عليه بنية بالمعنى الاصطلاحي الدقيق. فالبنية عنده نسق من التحوّلات، له (قوانينه الخاصة) باعتباره نسقاً. هذا النسق يظل قائماً ويزداد ثراء بفضل هذه التحوّلات نفسها التي لا تخرج عن حدود النسق، ولا تستعين بعناصر خارجة عنه. وإنّ البنية تكتفي بذاتها ولا تتطلب لإدراكها اللجوء إلى أيّ العناصر الغريبة عن طبيعتها.

تتميّز البنية بخصائص ثلاث هي:

أ – **الكلية أو الشمول:** وتعني هذه السمة خضوع العناصر التي تشكّل البنية لقوانين تميّز المجموعة كمجموعة أو الكل ككل واحد.

ب – **التحوّل:** وتعني أنّ "الكل البنائي" ينطوي على دينامية ذاتية أو حركية ذاتية، وهذه الدينامية تتألف من سلسلة من التغيّرات الباطنة بمعنى أنها تغيّرات تحدث داخل النسق أو النظام، وتنبع منه. وهذه السمة تعبّر عن حقيقة هامة في البنيوية، وهي أنّ البنية لا يمكن لها أن تظلّ في حالة سكون مطلق، بل هي دائماً تقبل من التغيّرات ما يتفق مع الحاجات المحددة من قِبَل علاقات النسق أو تعارضاته.

ج – **التنظيم الذاتي:** ويعني التنظيم الذاتي أنّ البنية في وسعها تنظيم نفسها بنفسها، فهي التي تضبط نفسها بنفسها، لأمر الذي يحفظ عليها وحدتها، ويكفل لها المحافظة على بقائها. ورغم أنّ البنية منغلقة على ذاتها، إلاّ أنّ هذا الانغلاق لا يمنع البنية من أن تندرج ضمن بنية أخرى أوسع منها، دون أن تفقد خواصها الذاتية، إنّ البنية على الدوام تحاول أن تضمن لنفسها من الخواص ما يحافظ على ذاتيتها، ويضمن لها ضرباً من الاستمرار.

*** مبادئ الفكر البنيوي وبعدها اللساني:**

لقد قدمت اللسانيات أسساً ومعايير ونموذجا للمنهج البنيوي في حقل الدراسات الأدبية. ومن هنا لا يمكن الإحاطة بجوهر البنيوية دون فهم عميق لأسسها ومرجعياتها التي تعود فيها إلى أسس اللسانيات.

أ – معنى عنصر ما لا يتحدد إلاّ في ضوء قواعد النظام الذي ينتمي إليه هذا العنصر. فالعنصر أو الفعل أو الظاهرة لا تحمل معنى في ذاتها، وإنما تحمل معنى في ظل النظام الرمزي الذي تنتمي إليه، إنّ المعنى لا يعرف إلاّ في ظل نظام من القواعد المعترف بها من قبل الجماعة. وعلى هذا لا يبدو معنى وحدة ما في النص إلاّ في إطار النظام الذي توضع فيه.

ب – معنى عنصر ما لا يتحدد إلاّ بعلاقته الخلافية أو التعارضية (opposition) مع بقية عناصر النظام. ترى البنيوية أنّ العناصر أو أجزاء النظام ليست كينونات مستقلة، لها ماهيتها ومعناها في ذاتها، وإنها العناصر أو أجزاء النظام في ضوء البنيوية هي كيانات لا تكتسب هويته إلاّ من خلال اختلافها عن سائر عناصر النظام. فالحرف (س) لا يكتسب هويته إلاّ من خلال اختلافه عن (ش).

ج – الاهتمام بالاعتبارات الآنية بالقياس إلى الاعتبارات التاريخية. أخذت البنيوية بالمبدأ اللساني الذي يقوم على الدراسة الآنية في دراستها للغة في مقابل صفة التاريخية. ومن هنا نُظِر إلى الأدب كظاهرة آنية تُنتَج تؤلف وتستقبل في لحظة بعينها، وفي سياق بعينه. إنّ الهام هو دراسة النظام أو النسق من حيث مكوّناته وعلاقاته.

7/البنيوية ومصطلح الخطاب

ما معنى البنيوية ؟

ومن خصائص الدراسة البنيوية أن يُعتمد على التحليل المحايث، و"المحايثة" « وهي من أهم سمات البنيوية ومعناها في عُرْف المدارس البنيوية أنّ النص – أو الملفوظ – لا يحلل إلاّ انطلاقاً من خواصه الداحلية، فهذه الخواص هي التي تمكّن من تحديد الملفوظ باعتباره بنية مغلقة من شأنها أن توصف من حيث هي، بقطع النظر عن كل سيرورة تاريخية.

ومعنى ذلك، أنّ الملفوظ، أو النص لا يمكن وصفه انطلاقاً من الدوافع النفسية، أو الاجتماعية، أو السياسية التي دفعت بالمتكلم إلى إنتاج هذا الملفوظ، ولا انطلاقاً من الظروف والسياقات التي أحاطت به ».

ويقول "جان بياجيه":« إن البنية تكتفي بذاتها ولا تتطلب لإدراكها اللجوء إلى أيّ العناصر الغريبة عن طبيعتها ».

*** البنيوية وتعريف الخطاب:**

*** جيرار جينيت:** وفي تعريفه للبنيوية أو البويطيقا(poétique)، يؤكد على أنها هي:« النظرية العامة للأشكال الأدبية ». والشكل الأدبي، هنا، ليس إلا الخصائص النوعية للأدب، وهذه الخصائص لا يمكن البحث عنها إلا من خلال **الخطاب** ».

* **تودوروف:** يقول:« ليس العمل الأدبي في ذاته هو موضوع البويطيقا (البنيوية)، إذ ما تبحث عنه البويطيقا هو خصائص هذا الكتاب الخاص الذي هو الخطاب الأدبي »(أُنظر كتاب الشعرية poétique ص 26 – 27).

وفي دراسته الهامة« مقولات السرد الأدبي » في العدد الثامن من تواصلات، ينطلق تودوروف من تمييز توماشفسكي بين المتن والمبنى، فيؤكد بدءاً أنّ لكل حكي أدبي مظهرين متكاملين، إنه في آن واحد قصة وخطاب.

* إنّ "**القصة**" (histoire): تعني الأحداث في ترابطها وتسلسلها، وفي علاقاتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها.

* و"**الخطاب**" (discours): يظهر لنا من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة. وما يهمنا ليس القصة بل الطريقة التي بواسطتها يجعلنا السارد نتعرّف على تلك الأحداث (الخطاب).

ويقول تودوروف في هذا الشأن:« للعمل الأدبي في مستواه الأعم مظهران؛ فهو قصة وخطاب في الوقت نفسه، بمعنى أنه يثير في الذهن واقعاً ما وأحداثاً قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية (...) غير أنّ العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي القصة أمامه يوجد قارئ يدركها. وعلى هذا المستوى ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهمّ، إنما الكيفية التي بها أطلعنا الاسرد على تلك الأحداث. وقد دخل مفهوماَ القصة والخطاب دراسات اللغة بكيفية نهائية بعد صياغتهما صياغة حاسمة من طرف بنفنيست ».

مجلة آفاق/ مقولات السرد الأدبي، ص 31.

نص للتطبيق.

« فلسفة موت المؤلف »

يقول بارت« بصراحة أنّ المؤلف لا وظيفة له في العملية الإبداعية، وأنّ دوره أصبح اليوم متجاوزاً، بعد أنم تمكّنت اللسانيات من تقويضه، وذلك عندما بيّنتْ أنّ عملية القول وإصدار العبارات

عملية فارغة في مجموعها. فهي لا تسند إلى شخص بذاته، وإنما هي نتاج متعدد المنابع والأصول، ساهمت فيها أياد ومنابع ثقافية متنوعة انحدرت منها دفعة واحدة أو بطريقة معقدة. وهذا يعني أن النص يولد هكذا وأنه أشبه بلغة ميتة تسربت فيها مجموعة من الاقتباسات لتكون في الأخير نسيجاً من العلامات الصمّاء التي لا تحمل أهواءً ولا مزاجاً ذاتياً ولا رؤية أو معتقداً ما دامت عبارة عن كتابة آلية، كتبها ناسخ حلّ محلّ المؤلف الذي مات ». درس السيميولوجيا. رولان بارت ترجمة: بنعبد العالي. ص 82- 86.

المقاربة السردية

التحليل البنيوي للخطاب السردي

1/الصوت السردي

وهو أهم عنصر في تشكيل البنية السردية في العمل الحكائي، وهو ما أسماه جنيت بالصوت السردي (voix narratifs). وهنا نبحث عن من يتكلم في السرد ؟ ومن هو السارد ؟ وما علاقته بالقصة ؟ وما موقعه في إرساله لها ؟ فهل السارد مشارك في أحداثها كشخصية حكائية داخل السرد ؟ ويستعمل ضمير المتكلم، ويسميه "جنيت" بـ(narrateur homodiégétique) أي (متضمن حكائي)، أو العكس هو غريب عنها وخارج عن نظاق القصة وبالتالي فهو سارد (متباين حكائي) أي (narrateur hétérodiétique)، ويستعمل ضمير الغائب.

كما نبحث أيضاً في درجة السرد، وهذا من خلال دراسة المستوى السردي للسارد، بتحديد موقعه وموضعه من القصة، لنعرف هل هو سارد من الدرجة الأولى (extradiégétique)، أي خارج حكائي، أو هو من الدرجة الثانية (intradiégétique)، أي داخل حكائي.

ويلخص كل هذا جيرار جنيت من خلال هذا الجدول.

المستوى السردي (niveau narrative) العلاقة (relation)	Extradiégétique خارج حكائي	Intradiégétique داخل حكائي
متباين حكائي		

السارد غريب عن القصة (hétérodiétique)		
السارد مشارك في أحداث القصة. (homodiégétique). مضمن حكائي		

2/ **الصيغة** (Mode)

* **التعريف بالمصطلح:** الصيغة مقولة من مقولات الخطاب السردي، وتتعلق بالطريقة أو الكيفية التي يعرض بها السارد القصة، ويقدّمها لنا بها...[6]. وبتعبير آخر، كيف قيلت القصة ؟ فهل تأتي الأحداث مع الشخصيات أم يصنعها السرد ؟

* **أصل المصطلح:** لقد طرحت هذه المسألة في العمل الأدبي مع الشكلانيين الروس، خاصة عندما وصلوا إلى التمييز في العمل الأدبي بشكل عام بين القصة (المتن الحكائي)، وتتعلق بالأحداث، وبين الخطاب (المبنى الحكائي)، ويتعلق بالطريقة التي بواسطتها يتم إيصال القصة والتعبير عنها. فكان هذا التمييز المنطلق الرئيسي لاهتمام الدراسات بعنصر الصيغة كمكوّن أساسي في العملية السردية.

وعندما نبحث في أعمال الشكلانيين الروس نجد "إيخنباوم" في كتابه:« حول نظريو النثر» يميّز حسب وظيفة السرد بين شكلين ونمطين للسرد:« فالسرد بالمعنى الحرفي (الراوي)، والسرد المشهدي (الحوار بين الشخصيات) »[7]. فكانت أبحاثهم، إذن، الأرضية التي انطلقت منها الدراسات فيما بعد، إذ شكلت "الصيغة" موضوعاً للكثير من الباحثين.

* **الدراسات الحديثة:**

1. **تودوروف** (Todorov)**:** وفي دراسته المهمة التي بعنوان "مقولات السرد الأدبي" يتحدث عن صيغ السرد (modes du récit) ويقول:« أنّ هناك نمطين رئيسيين من أنماط السرد: التمثيل أو العرض (représentation)، والسرد (narration). ويرى أن هاتين الصيغتين تعودان في أوصلهما إلى القصة

[6] ـ راجع تودوروف تيزيفطان، مقولات السرد الأدبي، مجلة آفاق، اتحاد كتّاب المغرب.
[7] ـ راجع: الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي، ص 107.

التأريخية (la chronique) والدراما (le drame) »[8]، إذ في القصة التأريخية يكون السارد مجرد شاهد ينقل ويقدّم الأحداث، والشخصية الروائية هنا لا تتكلم، فهو (حكي) سرد خالص. أما في الدراما، فإنّ أحداث القصة ليست مسرودة، ولكنها تأتي على لسان الشخصيات واقوالها، وتجري أمام أعيننا، وكأننا نشاهد مسرحية.

ويتضح من هذا أنه يمكن التمييز بين كلام الشخصيات (الأسلوب المباشر– style direct) وبين كلام السارد (الأسلوب غير المباشر – style indirect). لكن تودوروف يرى أن تعيين هذه الحدود بين السرد والعرض فيه نقص، وهو أمر تبسيطي، ويقول إنه« إذا توقفنا عند هذا الحد من التعيين لاسْتتبع ذلك أن الدراما لا تعرف السرد (الحكي)، والسرد الحواري والعرض...»[9].

ويفسر هذا الأمر برواية «العلاقات الخطيرة» (لكلو)،« فإن تكن معظم الرسائل تعرض أفعالاً تنتمي إلى التمثيل أو العرض، فإن رسائل أخرى تقوم بمجرد الإخبار بأحداث جرت في ماكن آخر..»[10].

ولقد توصل تودوروف، إذن، إلى أساس أعمق، نميّز به بين السرد (الحكي) والعرض، وهذا الأساس يمكن في التعارض بين المظاهر الذاتية والموضوعية للغة« إنّ كل كلام ملفوظ فهو ينتسب إلى ذات الملفوظ، ومن ثم يبقى موضوعياً، وينتسب من حيث هو تلفظ إلى ذات التلفظ، فيحتفظ بمظهر ذاتي لأنه يمثَّل..». من هنا يصل هذا الناقد (تودوروف) إلى نمطين من الخطاب الخبري (التقريري) والموضوعي (discuors constatif)، والخطاب الإنشائي (الإنجازي) (discours performatif).

كما نجد أعمال جيرار جنيت في هذا المجال، إذ في العدد الثامن من تواصلات (communication n°8) وفي مقال بعنوان:« حدود السرد » يبيّن بدوره صيغتيْ الخطاب (السرد والعرض)، وعلاقة هذا التقسيم بالتمييز الكلاسيكي بين المحاكاة (Mimesis) والسرد التام (diégésis)، واتجاه أرسطو في تصنيفه بين الخطاب الدرامي والسردي، إلاّ أن الخطاب الدراميأكثر اكتمالاً من حيث المحاكاة.

[8] - تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ص 47.
[9] - تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ص 48.
[10] - المرجع نفسه، ص 48.

ويرى جيرار جنيت في هذا توهّماً كبيراً، إذ استعمال العرض كمحاكاة هو مجرد وهم، وعلى العكس من ذلك، فإنّ العرض المسرحي لا يمكن لأيّ خطاب حكائي أن يعرض ويحاكي القصة التي يحكيها، بحيث لا يمكن السرد بطريقة تفصيلية تدقيقية، وبصورة حيّة، لهذا فالمحاكاة هي وهم كبير.

وهذا ما يؤكده جيرار جنيت في كتابه (Figures III) فيقول حرفياً:

«... contrairement à la représentation dramatique, aucun récit ne peut « monter » ou « imiter »l'histoire qu'il raconte, il ne peut que la raconter de façon detaillée, précise, vivante et donner par là plus uo moins l'élusion de mimésis...». p 185.

يميز جيرار جنيت، إذن، بين "سرد الأحداث" (récit d'évenement)، وسرد الأقوال (récit de paroles)، وبهذا، يميز بين ثلاثة أنواع من الخطابات هي:

– الخطاب المسرود: (le discours narrativisé): ويتعلق بخطاب السارد، وعندما يتصل بذات السارد فيسميه بالخطاب المسرود الذاتي (discours intérieur narrativisé)، ويبيّن ذلك بمثال فيقول:« أخبرتُ أمي عن الزواج من ألبرتين.

– الخطاب المنقول المباشر (discours rapporté de type dramatique)

ويقول جيرار جنيت أنه:« le narrateur feint de céder littéralement la parole a son personnage ». أي أنّ السارد هنا، يترك الكلمة للشخصية، ويعطي مثالاً على ذلك: قلت لأمي: يجب مطلقاً أن أتزوج من ألبرتين.

– خطاب الأسلوب غير المباشر (le discours transposé)، ومثاله على ذلك:« أقول لأمي بأنني حتماً سأتزوج من ألبريتين ».

– وخطاب العرض، ويسميه جنيت بـ (discours immédiat)، وهو الخطاب الذي يقوم فيه السارد بإثبات أقوال الشخصيات، أو خطاباتها دون أيّ تدخل من السارد.

* **المراجع:** يمكنكم العودة إلى:

- جيرار جنيت، حدود السرد الأدبي، مجلة آفاق، ع8/9.

- كتاب الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي.

- تودوروف، مقولات السرد الأدبي.

- Genette, figure III, chap (Mode)

3/ **البنية الزمنية:**

ويمكننا الحديث عن الدراسة التي قام بها الباحث جيرار جنيت في كتابه figure III فيقول: « إن النص السردي شأنه شأن أي نص، لا زمنية له إلا التي يستعيرها مجازاً من خلال قراءته الخاصة... لذلك يمكننا اعتبار هذا الزمن الأخير زمناً زائفاً (pseudo-temps)»[11]. ولقد قام جنيت بدراسة تطبيقية لرواية مارسيل بروست« في البحث عن الزمن الضائع »، ومنها استطاع أن يؤسس منهجاً لدراسة البنية الزمنية تعتمده أغلب البحوث والدراسات في موضوع الزمن، إذ بحث في نوعية العلاقة بين زمن القصة (histoire ou diégese) وزمن الحكي (الخطاب) بين التماثل والاختلاف من خلال ثلاث مستويات وهي: الترتيب (l'ordre) الديمومة (durée)، والتواتر (التكرار) (fréquence).

إذن، يميّز جيرار جنيت في كتابه (figure III) بين ثلاثة عناصر يمكن من خلالها الوصول إلى تفكيك البنية الزمنية لأي عمل أدبي وهي:"التريتب الزمني"، "الديمومة"، و"التواتر".

I - **الترتيب الزمني** (l'ordre temporel):

تقوم دراسة الترتيب الزمني للنص على المقارنة بين ترتيب الأحداث في الخطاب السردي الذي ندرسه (الرواية مثلاً)، ومقارنته بتنظيم الأحداث نفسها في المادة الحكائية أو القصة (زمن الحكاية أو القصة). ومن هنا يمكن تمييز نوعين من التنافر الزمني، فقد يتابع السارد تسلسل الأحداث طبق ترتيبها في القصة، ثم يتوقف راجعاً إلى الماضي ليتذكر أحداثاً سابقة للنقطة التي بلغها في سرده، كما يمكن كذلك أن تطابق هذا التوقف نظرة مستقبلية ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد. وهذا ما يولّد حسب "جنيت" مفارقات سردية(Anachronies narratives). ونجد الشكلانيين الروس يستعملون لفظ

[11] - Genette, figure III, p 87.

التشويهات الزمنية (les déformations temporelles) للدلالة على التغيرات الزمنية التي تحدث بين زمن المتن الحكائي وهو القصة وزمن المبنى الحكائي وهو الخطاب.

ويحدد "جيرار جنيت" هذه المفارقة فيقول:« إن مفارقة ما يمكنها أن تعود إلى الماضي أو المستقبل، وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة الحاضر أي لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفسح المكان لتلك المفارقة..». وهذا ما يؤكده حرفياً بقوله:

« une anachronie peut se porter dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment present c'est – a dire du moment de l'histoire ou le récit s'est interrompu pour lui faire place...»

فلدراسة هذه المفارقة، إذن، يجب علينا الاعتماد على تقنيتيْ اللواحق (الاسترجاع، الاستذكار)، وتقنية السوابق (الاستباق).

1 – **اللواحق** (analepse):

وتتمثل في إيقاف السارد لمجرى تطور الأحداث لبعود لاستحضار ولاسترجاع أحداث ماضية، فهي رجعات فيها تنامي السرد صعوداً من الحاضر نحو المستقبل ليعود إلى الوراء لا يراد أحداث ماضية وسابقة للنقطة الزمنية التي بلغها السرد.

2 – **السوابق** (prolepses):

وهو حكي شيء قبل وقوعه، فيذهب السارد للإشارة لأحداث سابقة عن أوانها، ولم يصل إليها السرد بعد، فيتجسد هذا في النص السردي بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث.

وهذه اللواحق والسوابق لا تتحدد في الخطاب إلا بتحديد لحظة الحاضر، فالمحكي الول يسميه "جيرار جنيت" هو« المستوى الزمني الذي على ضوئه يتحدد كل تعريف زمني بوصفه تحريفاً »، إذ بمعرفة الحاضر "زمن الدرجة صفر" يمكننا تحديد ما يسمى باللاحاضر سواء قبلا أو بعدا.

وهاتان الصيغتان تشكلان، في علاقتهما بالحكي الذي تدخلان ضمنه، حكياً زمنياً ثانياً. وعندما لا يخرج كل منهما عن الحكي الأول، فيسمى بالإرجاع أو الاستباق الداخلي (interne). وعكس ذلك يسمى بالخارجي (externe) أي الأحداث المسترجعة أو المستبقة خارج النطاق الزمني للمحكي الأول.

كذلك عمد جيرار جنيت إلى دراسة هذه المسافة الزمنية التي تستغرقها هذه المفارقة، وسماها بمدى المفارقة (amplutide)، كما يمكن قياس اتساع المفارقة (la portée de l'anachronie). ويقول حسن بحراوي في كتابه "بنية الشكل الروائي" في هذا المجال:« فإذا كان مدى الاستذكار يقاس بالسنوات والشهور والأيام، فإنّ سعته سوف تقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاستذكار في زمن السرد ».(الخطاب).

*** وظائف السوابق واللواحق:**

أ – **وظائف اللواحق:** تتمثل في ما يلي:

- إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (القصة) (شخصية مثلاً).
- سد ثغرة حصلت في النص السردي، أي استدراك متأخر لحذف سابق مؤقت، ويسمى هذا الصنف باللواحق التكميلية (المتممة). (analepses complétives).
- التذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فميا سبق من السرد، أي عودة السارد بصفة صريحة أو ضمنية إلى نقطة زمنية وردت من قبل، ويسمى هذا الصنف باللواحق المكررة، أو (analepses répététives). ولهذه اللواحق وظيفة جدّ هامة، رغم كونها مقاطع نصية لا تساعد على تقدّم سير الأحداث، إذ هي تبرز القيمة الدلالية الخاصة لبعض عناصر الحكاية.

وقد يساعد هذا الصنف من اللواحق على القيام بمقارنة بين وضعيتين، كأنْ سقارن السارد بين وضعية الشخصية الحالية ووضعيته في بداية الحكاية، سواء أكان ذلك لإبراز تشابه الوضعيتين أم لاختلافهما.

ب – **وظائف السوابق:** يمكننا أن نميّز أيضاً نوعين من السوابق هما: سوابق تكميلية، وترد لسد مسبق ثغرة (حذف) لاحقة، وكذا سوابق مكررة، وتلعب هذه الأخيرة دور إنباء (annoce)، ويرد

غالباً في العبارة المألوفة« سنرى فيما بعد...». ووظيفته في نظام الأحداث تتمثل في خلق حالة انتظا عند القارئ.

II- **الديمومة**(la durée):

ولدراسة "الديمومة" أو "الاستغراق الزمني" كما ترجمه حميد لحمداني في كتابه "بينة النص السردي" يتطلب منا النظر في وتيرة الأحداث في النص الروائي التي تتراوح بين السرعة المفرطة والبطء المتناهي، أو التوقف الزمني شبه التام.

وهذا، لن نحققه إلا إذا عدنا إلى زمن القصة، فيتسنى لنا بعدها معرفة مدى توافق طول سرد الحدث في النص، مع المدة الزمنية التي استغرقها في الزمن الطبيعي. ويتسنى لنا ذلك بمقابلة زمن القصة بزمن الخطاب، وأنّ سرعة المحكي (الخطاب) ستُحدَّد بالعلاقة بين ديمومة القصة مقاسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، وطول النص مقاساً بالأسطر والصفحات والفقرات والجُمل...[12]. ولهذا يقترح (Genette) أن يُدرس الإيقاع الزمني من خلال التقنيات الحكائية، وهي على التوالي:

« الخلاصة »(sommaire)، والحذف (l'éllipse)، والمشهد(scéne)، والتوقف(pause). ويعتبرها هذا الأخير أنها الأشكال الأساسية للحركة السردية.

1 - **الخلاصة**(sommair):

وهي تعني تلخيص حوادث عدة أيام أو شهور أو سنوات في مقاطع أو فقرات معدودات، واختزالها في صفحات قليلة أو اسطر أو كلمات قليلة، دون ذكر تفاصيل الأفعال والأقوال. يقول تودوروف:« هي وحدة من زمن الحكاية (القصة) تقابلها وحدة أقل من زمن الخطاب (الكتابة)». [زخ < زق].

2 - **الحذف** (l'éllipse):

[12] Genette, figure III, p 123.

والحذف يعنى إسقاط أو إضمار فترة زمنية طويلة كانت أو قصيرة من زمن القصة، فيتخطى« الخطاب حكائية بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها وكأنها ليست من المتن الحكائي ».

ويعرّفه تودوروف بـ(l'escamotage) وهو الإخفاء على أنه:« وحدة من زمن الحكاية لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة..»، أي نجد جزءاً من القصة مسكوتاً عنه في السرد كلياً. [زخ = 0 ، زح = س]

3 – **المشهد** (scéne):

فالسرد المشهدي كما يسميه "جنيت" هو عكس التلخيص، فهو عبارة عن تركيز وتفصيل للأحداث بكل دقائقها. ونجد المؤلف يترك الأحداث تتحدث عن نفسها دون تدخل منه، مما يكسب المقاطع طابعاً مسرحياً مقابل الطابع السردي، ويسميه تودوروف بالأسلوب المباشر (style direct). و"المشهد" يحقق تقابلاً بين وحدة من زمن القصة، ووحدة مشابهة من زمن الخطاب (الكتابة).

4 – **التوقف**(scéne):

وهي تقنية سردية على النقيض من الحذف، إذ تقوم على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث، لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي، مُفسحاً المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية على مدى صفحات، فيكون السارد هنا أمام "الوصف"، وينتج عنه مقطع من النص تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية (القصة). [زخ = س، زح = 0].

III – **التواتر**(fréquence):

ونعني بالتواتر مجموع علاقات التكرار بين الخطاب والقصة، إذ تتكرر بعض الأحداث في المتن الحكائي على مستوى السرد. وقد وضع جيرار جنيت أربع حالات أساسية هي:

1 – وهي الحالة العادية التي يكون عليها الخطاب، إذ يُروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة. ويسميه (جنيت) بالمحكي الفردي (le récit singulatif).

2 – مع الحالة الثانية نجد الصيغة الإفرادية أيضاً، لكن فيها يسرد أو يحكي السارد أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة.

3 – في الحالة الثالثة نجد خطابات عديدة تحكي حدثاً واحداً، أي يُروى الحدث الواحد بتغيّر الأسلوب. وغالباً باستعمال وجهات نظر مختلفة، أو حتى باستبدال السارد الأول للحدث بغيره من الشخصيات. ويسمّى هذا الشكل عند "جنيت" بالنص المكرر (le récit répétitif) ويرمز له بـ: س خطاب = حكاية. [س: هو عدد غير محدود، مجهول].

4 – في الحالة الرابعة، يُحكى فيها مرة واحدة ما وقع عدة مرات. (1 خطاب = س حكاية).

فمن خلال الخطاب الواحد يسرد أحداثاً عديدة متشابهة، أو متماثلة. ويسميه (جنيت) بـ: السرد المؤلّف (le récit itératif). وتظهر من خلال هذه العبارات مثل« كل يوم »، « كل أسبوع »... إلخ.

المراجع:

1 – G. Genette, figure III , Ed Seuil

2 – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي.

3 – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي.

4 – حميد لحمداني، بنية النص السردي.

المقاربة السيميائية1

الأصول التاريخية للمصطلح يعود تاريخ كلمة "**سيميولوجيا**" إلى الأصل اليوناني(sémeion)، وتعني العلامة. وكلمة(logos) التي تعني الخطاب، أي التفكير والحجة في موضوع معيّن، لتصبح الكلمة بمعنى العلم و(sémeion/ logos)، بمعنى علم العلامة[13].

ونجد مصطلح (Sémiotica) في اللغة الأفلاطونية مندمجة مع الفلسفة، أو فن التفكير. وللعمل، فإنّ السيميوطيقا اليوناني لم يكن هدفها إلاّ تصنيف علامات الفكر لتوجيهها في منطق فلسفي شامل.

ويقول أمبرتو إيكو:« إن الرواقيين[14](stoiciens) هم أول من قال بأن للعلامة دالاً ومدلولاً. ولقد ارتطزت السيميائيات المعاصرة على اكتشافاتهم الأولى. وعندما أقول بدراسة العلامة – يقول إيكو – فإنني أقصد كل أنواع العلامات وكل أنواع السيميائيات، اي ليت العلامة اللغوية فقط. وإنما أيضاً العلامات النتشرة في شتى مناحي الحياة الاجتماعية. فاللباس ونظام الأزياء أو المودة السائدة» في مجتمع ما، تشكل علامات وأنظمة علامات تختلف من مجتمع إلى إلى آخر، مثل آداب التحية في اليابان، علاقات الزواج وتقاليده، نظام المطبخ، وإشارات المرور كل هذا يشكل علامات وإشارات دالالات.

وهؤلاء، إذن، (الرواقيون) – حسب إيكو دائماً – اكتشفوا أنّ الاختلاف في أصوات اللغات وحروفها، أي شكلها الخارجي الذي يدعى بالدال ويصل إلى أن هؤلاء البرابرة (أي الذين لا يتكلمون اليونانية كلغة أم) قد سبقوا دي سيوسير في اكتشاف الفرق بين الدال والمدلول.

كما تظهر أصول هذا المصطلح مع القدسي "أوغسطين" – قديس جزائري – حسب "إيكو" فهو أول من طرح السؤال التالي: ماذا يعني أن نفسر ونؤول؟ وهكذا راح يشكل نظرية التأويل النصي (تأويل النصوص المقدسة). وتكمن أهمية هذا القديس (354 – 430) في تأكيده على إطار الاتصال والتواصل والتوصيل عند كعالجته لموضوع العلامة.

ويختفي المصطلح لمدة طويلة، ولا نجد إلا في دراسة للفيلسوف الإنجليزي "جون لوك" (Johon Locke) 1704/1632، في القرن السابع عشر في كتابه بعنوان"مقال حول الفهم البشري" وحسب

---

[13] - برنار توسان، ما هي السيميولوجيا، ترجمة: محمد نظيف، إفيرقيا الشرق، الطبعة الأولى، 1994، ص 9.

[14] - الرواقيون، هم أصلاً من العمّال الأجانب في أثينا، فأصلهم الحقيقي يعود إلى الكنعانيين الفنيقيين القادمين من تخوم صيدا إلى غزة فالبحر الميت إلى شمال إفريقيا.

[حنون مبارك] فمصطلح سيميوطيقا (sémiotiké) عنده يعني به العلم الذي يهتم بدراسة الطرق والوسائط التي يحصل من خلالها على معرفة نظام الفلسفة والأخلاق وتوصيل معرفتهما. ويكمن هدف هذا العلم في الاهتمام بطبيعة الدلائل التي يستعملها العقل بغية فهم الأشياء، أو نقل معرفته إلى الآخرين. وبالتالي فهو يحمل دلالة مشابهة لتلك التي قدمتها الفلسفة اليونانية الأفلاطونية.

*** تحديد مفهوم السيميولوجيا عند سوسير:**

لقد ارتبط ظهور هذا العلم في بداية القرن العشرين بمنبعين اثنين هما: العالم اللساني السويسري فردينان دي سوسير(Saussure)(1913/1857) الذي يعتبر الأصل في تسمية هذا العلم بالسيميولوجيا، والفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرس بورس(Charles sanders peirce) (1914/1838) الذي يعتبر الأصل أيضاً في تسمية هذا العلم بالسيميوطيقا الذيسبق الحديث عنه.

*** دي سوسير:** لقد أشار سوسير في كتابه "دروس في اللسانيات العامة" – وهو تجميع للمحاضرات التي كان يسجلها طلبته في الجامعة – إلى ولادة علم جديد يدرس العلامات. وقال بهذا الصدد:« اللغة نظام من العلات التي تعبّر عن الأفكار ويمكن تشبيه هذا النظام بنظام الكتابة وأبجدية الصم البكم، والطقوس الرمزية وصيغ المجاملة والتأدب، والإشارات العسكرية وغيرها من الأنظمة. ولكنه أهمها جميعاً... ويمكننا أن نتصور علماً يدرس حياة العلامات في داخل الحياة الاجتماعية؛ علماً قد يشكل فرعاً من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي فرعاً من علم النفس العام. وسوف نسمي هذا العلم بالسيميولوجيا(sémiologie) وهي لفظة مشتقة من الكلمة الإغريقية (sémeion) بمعنى العلامة.

والسيميولوجيا أو علم العلامات ربما يوضح لنا ماهية العلامات والقواعد التي تحكمها، ولأن هذا العلم لم يكن بعد، فلا أحد منا قادر على أن يتوقع ما سيكون عليه. ولكنه علم له الحق في الوجود. ولقد وُضِعت لبن من لبناته.

وعلم اللغة ليس إلا قسماً من علم العلامات العام، وسوف تنطبق القوانين التي يكتشفها على علم اللغة، وهذا العلم الأخير: علم العلامت سوف يُحَدَّد مجاله تحديداً جيداً في إطار مجموع الظواهر إنسانية وسيكون من مهام علم النفس تحديد المكان الصحيح لعلم العلامات.

من مهان علم النفس تحديد المكان الصحيح لعلامات، أما مهمة اللغوي فهي اكتشاف ما يجعل من اللغة نظاماً خاصاً متميزاً بين مجموع الظواهر السيميولوجية – وهذه المقولة سوف نتعرض لها فيما

بعد – وهنا أوجّه الانتباه إلى أمر واحد: إذا ما كنتُ قد نجحت في وضع علم اللغة بين العلوم فهذا عائد إلى أنني ألحقته بعلم العلامات...»[15].

ويخلص "سوسير" إلى القول:« إن قضية اكتشافنا للطبيعة الحقيقية للغة، علينا أن نعرف الجوانب المشتركة بين كل الأنظمة العلاماتية، ومن ثَمّ فإنّ العناصر التي قد تبدو هامة – لأول وهلة – مثل (دور أعضاء النطق) سوف تحظى باهتمام ثانوي إذا ما أدت إلى عزل اللغة عن الأنظمة الأخرى. وهذا الإجراء يقوم بدور أكبر من مجرد توضيح القضية اللغوية، فبدراسة الطقوس والعادات كعلامات سوف تلقى ضوءاً جديداً – فيما أعتقد – على تلك الظواهر ونبرز الحاجة إلى إدخالها في مجال علم العلامات ونفسرها بقوانينه »[16].

*** تعريف العلامة عند سوسير:**

يُعدّ "سوسير" العلامة اللغوية كياناً ثنائي المبنى يتكوّن من وجهين يشبهان وجهي (العملة النقدية) أو صفحة من الورق، ولا يمكن الفصل بينهما. فالأول: هو **الدال**(signifiant)؛ أي الصورة الصوتية (image acoustique) التي تُحدثها في دماغ المستمع سلسلة الأصوات التي تلتقطها أذنه وتستدعي إلى ذهن هذا المستمع صورة ذهنية أو فكرة أو مفهوماً(أكثر تجريداً من الصورة الصوتية).

والثاني: هو **المدلول**(signifié) وهو التصور الذهني أو ما يسمى بالمفهوم(concept). فالعلامة هي وحدة النظام، وهي العنصر اللساني الذي يتكون من صورة سمعية ومفهوم؛ أي الفكرة تقترن بالصورة السمعية. فمثلاً كلمة(امرأة) هي علامة لسانية مكوّنة من صورة سمعية، وهو الإدراك النفسي لتتابع الأصوات (ا،م،ر،أ،ة)، ومن مفهوم، هو مجموع السمات الدلالية (حي، ناطق، عاقل، إنسان، أنثى، راشد...). فالعلامة اللغوية، إذن، تتمثل في العلاقة بين "المفهوم" والصورة السمعية (الصوتية)، وهي علاقة تستبعد الجانب المادي بشقيه.

ولقد أوضح "دي سوسير" أن الصورة السمعية لا يعني بها المادة الصوتية الخالصة، بل الأثر السيكولوجي للصوت؛ أي الانطباع الذي يثيره في الذهن، كما أنه يعني بالمفهوم الصورة الذهنية للشيء المتحدث عنه، لا الشيء ذاته.

---

[15] - سوسير، رائد علم اللغة الحديث، تر: محمد محسن عبد العزيز، دار الفكر العربي، القاهرة 1990، ص 66.
[16] - المرجع نفسه، ص 67.

وللعلامة اللغوية حسب تعريف سوسير صفة جوهرية هي الطبيعة الاعتباطية (arbitraire du signe) فالعلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية عرفية، فمدلول "**قلم**" مثلاً ليس بينه وبين لفظه أية علاقة ضرورية مباشرة، فليس ثمة سبب جوهري يفسر لنا لما أُختير هذا الدال بعينه، ولم يختر دال آخر ليشير إلى الشيء نفسه. فليس هناك صلة طبيعية بين اللفظة والمفهوم، إذ المتكلمون بالعربية مثلاً يمكنهم استبدال هذا اللفظ (**قلم**) بلفظ آخر متى تعارفوا عليه واجتمعوا على ذلك.

- **بعض المراجع:**

- برنار توسان، ما هي السيميولوجيا، ترجمة محمد نظيف.

- سوسير، رائد علم اللغة الحديث، تر: محمد محسن عبد العزيز.

الموضوع: التأسيس لعلم السيميولوجيا

لقد كان للفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرس بورس(Charles sanders peirce)* الفضل الكبير في إبراز هذا العلم الجددي، دون أن تكون له معرفة بما قد أُنجز في هذا المجال، وهو الأصل في تسميته بعلم **السيميوطيقا**(sémiotique).

*** التعريف بعلم السيمويطيقا:**

يحدد موضوع هذا العلم في دراسة جميع المعارف الإنسانية ويقول:« إنه لم يكن في استطاعتي أن أدرس أي كان الرياضيات، الأخلاق، الميتافريزيقا، علم الأحياء، الجاذبية والبصريات، الكيمياء، التشريح، الفلك، علم الفلك، علم الأرصاد الجوية... إلاّ كموضوعات للسيميوطيقا ».

وينطلق (بورس) في هذا الصدد من سؤال ضمني هو: هل بإمكاننا ن نفكّر بدون علامات؟ وبالتالي فإن ميدان الإحساس والإدراك والاستدلال حسب تصوره ينتمي إلى المجال

السيميوطيقي، حيث تصبح سيميوطيقا بورس مطابقة لعلم المنطق ويقول:« إنّ المنطق في معناه العام وأعتقد أنني برهنت على ذلك، ليس إلاّ مرادفاً لكلمة السيميوطيقا»[17].

من هنا نسجل أنه من الصعب أن نفهم دراسته للعلامة، لأنها وردت في سياق منطقي دقيق، يعتمد كثرة التفريعات والتقسيمات التي تخرج بنا عن غرضنا. لهذا ينبغي التطرق والبحث في الخلفية والأساس الفلسفي الذي ارتكز عليه (بورس) في وضعه لهذه النظرية؟

*** الخلفية الفلسفية لنظرية بيرس:**

ترتبط نظرية بيرس بالمذهب الظاهراتي، ويعني دراسة الظواهر (phénoménes)، أي مجموع ما يظهر. يقول "بيرس" في هذا الصدد:« الظاهراتية (phanéroscopie) هي وصف الظاهرة، وأعني بالظاهرة الكلية الجماعية لكل ما هو حاضر في الذهن بطريقة ما، أب بأي معنى، دون اعتبار ما غذا كان هذا مناسباً لشيء واقعي أم لا، وإذا سألتم متى حضر وفي ذهن من؟ أجيب بأنني أترك هذين السؤالين دون جواب، دون أن ينتابني شك ابداً في أن سمات الظاهرة التي وجدتها في ذهني حاضرة في كل زمان وفي كل الأذهان ».

ومن هنا يقول بيرس أيضاً:« إن على الباحث أن يجتهد بتجنب التأثر بالتقليد والسلطة والأساب التي تقوده إلى افتراض ما يجب أن تكون عليه الوقائع... وعليه يكتفي بالملاحظة الأمينة والمستمرة للمظاهر...».

انطلاقاً من هذا يخلص إلى وضع مقولات تخص صيغ الوجود (les modes d'etre) ويقول:« رأيي أنّ هناك ثلاث صيغ للوجود وأجزم أنه بإمكاننا رؤيتها مباشرة في عناصر كل ما هو حاضر في الذهن في أي وقت بطريقة أو بأخرى ». وهذه المقولات هي:

*** مقولات الوجود:**

1- الأولانية(préméité): وهي وجود الشيء كما هو موجود دون أية علاقة مهما كان نوعها مع أي شيء آخر. إنها أقرب إلى الخصائص الحسية مثل رائحة رحيث الزهر. إن الأول يكتفي بذاته فهو لا يحتاج إلى ثانٍ ولا إلى ثالث لكي يوجد.

[17] - C.S. Peirce : Ecrits sur le signe, éd Seuil, 1978, p 120.

* فيلسوف أمريكي عاش في الفترة الممتدة من 1839 إلى 1914. وهو عالم لغة وعالم رياضيات.

2 (**الثانيانية** (la secondéité):« فهي وجود الشيء في ذاته وفي علاقته مع شيء ثان دون الأخذ بعين الاعتبار لشيء ثالث مهما كان ». لأن كل شيء لا يمكن إدراكه إلا في علاقته مع شيء يقابله. فالقول بوجود مائدة، يعني القول بأنها صلبة ثقيلة إلخ. وبعبارة أخرى هو الوجود الواقعي المتجسد يرتبط بعالم الموجودات (الوجود المتعلق بما قبله) مادة الخشب. بتعبير آخر« إن الثاني يفترض أولاً، ولكنه لا يحتاج إلى ثالث لكي يكون ».

3 – **الثالثانية:** إنها تقابل "نظرية التوسط" إنها تقوم على إيجاد العلاقة المتبادلة بين الأولانية والثانيانية، أو بعبارة أخرى هي نمط الوجود المتوقع بناء على كون الحدث أو الشيء المتوقع الوجود محكوماً بقانون يضبطه. والقول بالقانون يعني إمكانية التعميم، من هنا يرى (بورس) أن الوجود الذي يقوم على واقع كون الثانيانية ستأخذ طابعاً عاما محدداً هو المقابل الثالثانية.

وهكذا، فانطلاقاً من مقولات الوجود الظاهراتية السالفة الذكر، يبني (بورس) نظريته السيميوطيقية. والسيميوطيقا بالنسبة إلى (بورس) مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بعمليات الإدراك التي تقود الكائن البشري إلى الخروج من ذاته لينتشي بها داخل عالم مصنوع من ماديات يجهل عنها كل شيء. وفي هذا المجال يقترح بورس رؤية فينومينولوجية[18] للإدراك ترى في كل الأفعال الصادرة عن الإنسان سيرورة بالغة التركيب والتداخل. فكل ما يفعله الإنسان وكل ما يجربه وكل ما يحيط به يمكن النظر إليه باعتباره تداخلاً لمستويات ثلاثة. فالعالم أمامنا يمثل على شكل أحاسيس ونوعيات مفصولة عن أي سياق زماني أو مكاني، وهذا يشكل الأولانية فالساعادة مثلاً قبل أن يكون هناك إنسان سعيد، لم تكن سوى حالة شعورية محتملةز ويمثل في مرحلة ثانية باعتباره وجوداً فعلياً يأخذ على عاتقه تجسيد الأحاسيس والنوعيات في وقائع مخصوصة وهو ما يشكل الثانيانية، وتشير هذه المقولة إلى التحقق الفعلي (رجل سعيد مثلا). ثم يمثل أمامنا في مرحلة ثالثة باعتباره قانوناً أي باعتباره مفاهيم تجرد المعطى من بعده المحسوس لكي تكسوه بغطاء مفهومي وفي هذه الحالة نكون أمام القانون، وهو ما يتطابق مع مقولة الثالثانية، وهي التي تجعلنا نؤول سلوكاً ما باعتباره دالاً على السعادة ى التعاسة »[19].

يظهر لنا جياً أن رؤية بورس مصدرها فلسفي محض، إذ يرى التجربة افنسانية كلها كياناً منظماً من خلال المقولات الثلاث، وهي أصل ومنطلق إدراك الكون وإدراك الذات وإنتاج المعرفة وتداولها.

---

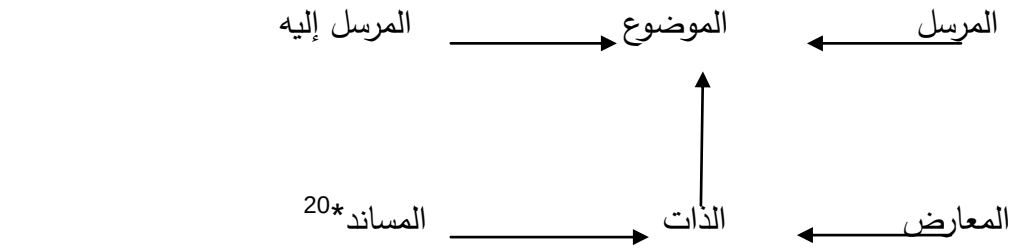
[18] - الفينومينولوجيا: نظرية المعرفة.

[19] - سعيد بن كراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، 2003، الرباط، ص 59.

الموضوع: السيميائيات السردية

1 - النموذج العاملي

إنّ السرد ينبني على التراوح بين الاستقرار والحركة والثبات والتحوّل في آن واحد. فمضمون الأفعال يتغير باستمرار، والقائمون بالفعل يتغيّرون كذلك، لكن الملفوظ يظل ثابتاً، إذ أنّ الاستمرار يضمنه توزيع الأدوار في الحكاية. والنموذج العاملي هو أساس تشكل النص كأحداث، أو هو بعبارة أرى شكل قانوني لتنظيم النشاط الإنساني، أو هو النشاط الإنساني مكثفاً في خطاطة ثابتة ويحددها (النموذج العاملي) قريماس كالتالي:



إن "قريماس" كان يريد لنموذجه أن يكون عاماً وشاملاً قادراً على احتواء مختلف أشكال النشاط الإنساني، بدءاً من النصوص الأدبية، وانتهاءً بأبسط شكل من أشكال السلوك الإنساني.

وسنحاول فيما يلي أن نقدم تعريفاً لحدود هذا النموذج من خلال تحديد الروابط الممكنة بين عناصره، وذلك من خلال تحديد هذه الحدود في محاور هي:

- محور الرغبة: وهو المحور الذي يربط بين الذات والموضوع.
- محور الإبلاغ: وهو عنصر الربط بين المرسل والمرسل إليه.
- محور الصراع: وهو ما يجمع بين المساند والمعارض.

1 - ذات/ موضوع(sujet/ objet):

* - محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي (نظرية قريماس) الدار العربية للكتاب، 1993..

تُعدّ العلاقة بين الذات(الفاعل) والموضوع بؤرة النموذج العاملي، مثلما يقول سعيد بنكراد « العمود الفقري داخل النموذج العاملي إنها مصدر الفعل ونهاية له، إنها تعد مصدراً للفعل لأنها تشكل في واقع الأمر نقطة الإرسال الأولى لمحفل بتوق إلى إلغاء حالة أو إثباتها أو خلق حالة جديدة »[21].

وداخل هذه العلاقة لا تتحدد الذات إلا من خلال دخولها في علاقة مع موضوع ما. ففي غيال غاية ما لا يمكن عن ذات فاعلة، كما أن الموضوع لا يمكن أن يتحدد إلا في علاقته بالذات. وبما أن الرغبة تتحدد من خلال نفي حالة من أجل إثبات أخرى، فإنها تعدّ تحقيقاً لحالتين متقابلتين: (اتصال (م) موضوع (انفصال).

فنكون إمّا أمام ملفوظ انفصالي ذ م، أو أمام ملفوظ اتصالي ذ م.

2 - **المرسل/ المرسل إليه** (destinateur/destinataire):

أي الباعث على الفعل (المرسل) والمستفيد منه (المرسل إليه). وهنا يتعلق الأمر بجانبين يقعان على المستوى الذهني للفعل،« ولا يتحددان إلا من خلال موقعهما من حالتي البدء والنهاية كجزأين سرديين مؤطرين لمجموع التحولات المسجلة داخل النص السردي. وإذا كانت هذه الثنائية تتحدد من خلال علاقتها بالذات لأنه الدافع على الفعل، وباعتبار الذات منفذة له« فإن هذه العلاقة رغم طابعها المباشر (في الظاهر على الأقل) تتوسطها حلقة أخرى هي الرهان الأساس في أي إبلاغ الموضوع باعتباره رحلة للبحث ومستودعاً للقيم وغاية إبلاغية ». ص 81 - 82.

ويمكن صياغة هذه العلاقة الثلاثية الرابطة بين المرسل والموضوع والذات على الشكل الآتي: يقوم المرسل بإلقاء موضوع للتداول، وتقوم الذات بتبني هذا الموضوع والاقتناع به لتبدأ رحلة البحث. وبعبارة أخرى نحن أمام مسار يقودنا من الإقناع إلى القبول إلى الفعل.

3 - **المساعد/ المعارض**(adjuvant/opposant):

[21] - السيميائيات السردية، ص 78.

تنتظم هاتان الوحدتان العاملتان في سياق العلاقة بين الفاعل والموضوع تتحدد وظيفة المساعد في تقديم العون للفاعل بغية تحقيق مشروعه، وتحقيق الموضوع، فيما يقوم المعارض حائلاً وعائقاً دون تحقيق الذات (الفاعل) للموضوع وعائقاً في طريقه.

ولما كانت هاتان الوظيفتان موصولتين بمكيّفات الملفوظ السردي والكفاءة، فينبغي تحديدها.

*** المكيّفات** (modalités):

ينبغي الاهتمام هنا بمسألة "مكيفات الفعل" وذلك بدراسة كفاءة القائم به ومحاولة تبين هل هذا القائم بالفعل فاعلاً بإرادته، أم بقدرته، أم بمعرفته، أم بهذه المقومات جميعاً. وقد حددها "ڤريماص"، إذن، في ثلاثة أمور رئيسية، وأضاف إليها أتباعه واحدة، جاعلين إياها أربعة وهي: الشعور بوجوب الفعل، والرغبة في الفعل، والقدرة على الفعل، والمعرفة بالفعل. ومن الواضح أن التطابق بين الرغبة في الفعل، أو الشعور بوجوب الفعل من ناحية، والقدرة على الفعل أو المعرفة به، من ناحية أخرى غير آلي. إذ يجوز أن يكون الفاعل راغباً في الفعل، وليس قادراً عليه، أو عارفاً بالقيام به، كما يجوز أن يكون قادراً لكنه غير راغب.

الموضوع: سيميائية الشخصية

– تقديم (إظهار الخلط بين الشخصية والشخص في الواقع) الفكرة التقليدية.

* فيليب هامون (Hamon) في كتابه: pour un statut sémiologique du personnage

نحو قانون سيميولوجي للشخصيات الروائية. ترجمة سعيد بنكراد.

وضع الأسس النظرية لهذه الدراسة وحدها في أربعة محاور أساسية هي:

1 - أنواع الشخصيات:

- الشخصيات المرجعية.

1 - التاريخية – يوغورطة

2 - الأسطورية – دون خوان، زوس

- الشخصيات الاجتماعية (الفلاّح، العامل)

- الشخصيات المجازية
- الحب
- العدالة
- الفراغ

2 - الشخصيات كدال (الاسم واللقب)

3 - الشخصيات كمدلول (البطاقة الدلالة)

4 - مستويات وصف الشخصية.

الشخصية كعامل

الترسيمة العاملية

نظرية القراءة وجمالية التلقي

تقديم لقد أهملت الدراسات النقدية الأدبية لمدة طويلة عنصر القارئ وأهميته في قيام الفعل التواصلي قبل طهور نظرية التلقي. وقد تركز الاهتمام على النص ومرسله، وهُمِّش المرسل إليه، وأهمل طويلاً إذ إن « علامات السارد تبدو لأول وهلة أكثر قابلية للرؤية وأكثر عدداًمن علامات القارئ (إن السرد يستعمل في الغالب ضمير المتكلم أكثر مما يستعمل ضمير المخاطب) كما أن علامات القارئ في الواقع هي أكثر مخادعة من علامات السارد...»[22].

وقد عرفنا مع هذه الدراسات القليلة التي أولت الاهتمام بهذا العنصر، الالتباس والخلط في توظيف وتحديد مصطلح القارئ، حيث تداخلت المفاهيم واختلطت الرؤية بين الباحثين، ولم توضع الحدود الفاصلة بين مفهوم المسرود له•والقارئ والمخاطب والمستمع والقارئ المجرد.

---

[22] - رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي وآخرون، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع: 9/8، المغرب 1988، ص 21,

• لقد أنجز الباحث " علي عبيد " دراسة تحت عنوان " المروي له في الرواية العربية "، وقد أشار إلى إشكالية الخلط والتداخل في المصطلحات، وكذا عدم الاهتمام بهذا العنصر الهام في الإرسالية البشرية بحيث يقول:" لم يحظ المروي له في السرديات بالعناية التي لقيتها سائر أعوان السرد، فما تسنى لنا العثور عليهمن معلومات عند هذا العون قليل جدا لا يزيد عن بعض مقالات تعريفية في الغالب أو إشارات اقتضاها الحديث عن الراوي..."(يراجع علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، دار محمد علي، الطبعة الأولى، تونس 2003، ص 9).

ويتبيّن هذا عند رولان بارت الذي يرى أنه " لا يمكن أن يوجد سرد بدون سارد وبدون مستمع أو قارئ "[23]. يتضح أن المستمع أو القارئ يلعبان دور المسرود له في العملية السردية. وتظهر صورة القارئ الخيالي كلما ظهرت صورة السارد، وكلاهما تلازم الأخرى. لكن ذهب " جيرالد برانس " من خلال دراسته غلى تحديد مفهوم المسرود له، وتفريقه عن القارئ حيث يقول:" إن قارئ النص التخيلي، سواء اكان نثراً أم شعراً، ينبغي ألا يُظَن هو المروي عليه. فالأول حقيقي والآخر تخيلي. وإذا ما ظهر أن قارئاً يحمل شبهاً مدهشاً بالمروي عليه، فإن هذا استثناء وليس قاعدة "[24].

وتتحدد هذه المفاهيم، ويضع " جاب لنتفلت " الفروق الدقيقة بينها. ويتبين لنا أن المؤلف الواقعي والقارئ الواقعي يتواجدان خارج النص، بينما ينتمي المؤلف المجرد والقارئ المجرد إلى العمل الأدبي، لكن دون أن يكونا مشخصين فيه مباشرة، لأنهما يعبران عن نفسيهما أبداً بشكل مباشر أو صريح. ويمثل المؤلف المجرد المعنى العميق للعمل الأدبي، أي دلالته الإجمالية، في حين يعمل القارئ المجرد كصورة للمرسل إليه المفترض في العمل الأدبي. ومن جهة ثانية كصورة للمتلقي المثالي القادر على تحقيق المعنى ضمن قراءة فعلية[25].

هكذا إذن، فقد شكل موضوع " القارئ " تناقضات كثيرة، ووجهات نظر مختلفة بين الباحثين حول مسألة تحديده وتبيان وظيفته في العملية التواصلية. وهذا ما حاول أيزر توضيحه من خلال تحديده للقارئ الضمني.

- **القارئ الضمني:**

يدرس " أيزر " مفهوم القارئ الضمني• (lecteur implicite)، ويعتبره أهم الأسس الإجرائية لوصف العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ، وهو " بنية نصية تتوقع وجود متلق دون أن تحدده بالضرورة، وهو مفهوم يبني الدور الذي يتخذه كل متلق مسبقاً، وهو ما يصدق حتى حين تعمد النصوص إلى تجاهل متلقيها المحتملأو إقصائه. لذا فالقارئ الضمني شبكة من البنى المثيرة للاستجابة، مما يدفع

---

[23] ـ رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ص 21.

[24] ـ جيرالد برانس، مقدمة لدراسة المروي عليه، ضمن نقد استجابة القارئ، تر: حسن ناظم، علي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص 54.

[25]- Voir : JaapLintvelt, Essai de Typologie Narrative « le point de vue », Librairie José – corti, Paris 1981, pp : 17 - 27

• يخصص " أيزر " كتاب يحمل نفس الاسم " القارئ الضمني "(theimpliedReader). ويضم مقالاته عن فن القص النثري.

القارئ لفهم النص"[26]. يُفهَم من هذا أن القارئ الضمني•لا يتجسد خارج النص، بل تترسخ جذوره داخل النص، وهو معنى لا يمكن مطابقته تماماً مع القارئ الحقيقي الذي يستحضر أساساً في دراسات تاريخ الاستجابة الجمالية، أي عندما يركز الاهتمام على الطريقة التي يتلقى بها جمهور معيّن من القراء العمل الأدبي. ومهما كانت الأحلام التي قد تصدر على العمل، فإنها ستعكس مختلف توجهات ومواقف ذلك الجمهور ومعاييره، إذ يمكن القول بأن الأدب يعكس القوانين والسَّنن التي توجّه هذه الأحكام. ويتحدد هذا خاصة مع القراء باختلاف فتراتهم التاريخية•، وحقبهم الزمنية، حيث تكون أحكامهم عبارة عن ترجمة مباشرة للمواقف والأذواق التي سادت في مجتمعاتهم[27].

ويضع " أيزر" بالإضافة إلى القارئ المعاصر . وهو الحقيقي والتاريخي مستخلص من الوثائق الموجودة . ما يسميه بالقارئ الافتراضي والمتمثل في القارئ المثالي• الذي هو تخييل محض، وعلى خلا ف القارئ المعاصر فهو كائن تخييلي بحت، فليس له أساس في الواقع[28].

ويمثل وضعية تواصلية مستحيلة، لأن القارئ أياً كان، وحتى المؤلف نفسه كقارئ لنصه الخاص، لن يتمكن أبداً من استنفاذ كل الإمكانات الدلالية التي ينطوي عليها النص، وأيضاً لأن معاني النص ودلالاته العميقة لا يمكن أن تتجلى دفعة واحدة، بل تظهر بكيفية انتقائية حسب الأفق التاريخي الذي يحكم تلقي النص وعمليات بناء معناه الكامن في كل مرة، وبالتالي فوصول القارئ إلى التحكم في كل معاني النص الممكنة أقرب إلى المثالية منه إلى الواقع[29]. وبهذا فإن مثالية هذا المفهوم تجعله عاجزاً

---

[26] ـ فولفجانج أيسر، فعل القراءة، ص 40.

● يشير روبرت هولب إلى أن " أيزر" قد استعار، ونسخ هذا المفهوم عن " واين بوث " في مفهومه للمؤلف الضمني على نحو ما عرضه بتوسع في كتابه " بلاغة الفن القصصي ".(يراجع: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 136).
ويستنتج " واين بوث " (Waune Booth) بأن:" المؤلف الضمني مختلف دوماً عن الإنسان الحقيقي ـ مهما تكن الصورة التي يمكننا تكوينها عن هذا الأخير ـ لأن الإنسان الحقيقي حين يخلق عمله يخلق ترجمة سامية لشخصه. فكل رواية جديدة تقنعنا بوجود " مؤلف " نؤوله كنوع من " الأنا الثانية " وغالبا ما تكون هذه الأنا الثانية ترجمة خالصة في منتهى الصفاء والجودة، ترجمة لحياة لا يسع أي إنسان أن يحياها. ويتشكل المؤلف الضمني في حين تكوّن عمله الإبداعي، وهو لا يتدخل بطريقة مباشرة وصريحة في عمله كذات متلفظة، بل يمكنه فقط أن يختفي وراء الخطاب الإيديولوجي للسارد الخيالي، ولا يكون المؤلف الضمني في هذه الحالة هو، من يتكلم بل السارد، بالإضافةإلى ذلك يجب أن ندرك أن الموقف الإيديولوجي للمؤلف الضمني حتى في حالة تحدث السارد بلسانه لا يعكسه إلا جزئياً الخطاب الصريح للسارد، مما يعني ضرورة تفادي المطابقة بين هذين المستويين المختلفين في العمل الأدبي " (Voir : Wayne Booth, Distance et point de vue, in poétique du récit, ed du Seuil, 1977, pp 92 - 94).

• يوافق " أيزر" ما ذهب إليه " ياوس " في جماليات التلقي، ويتبيّن ذلك معنا في الفصل الثالث من البحث.

1- يراجع فولفجانج أيسر، فعل القراءة، ص 34.

● يضع أمبرطو إيكو مفهوم " القارئ النموذجي " ويرى أن النص يفترض قارئه كشرط حتمي لتحقيق فعله، وتنشيطه. وبالتالي فهو استراتيجية نصية للمؤلف.(يراجع أمبرطو إيكو، القارئ النموذجي، تر: أحمد بوحسن، مجلة آفاق، ص 141)

[28] ـ فولغانغإيزر، فعل القراءة، ص 34.

[29] - Voir, W. Iser, l’acte de lecture, pp 62 – 64.لاة

عن توفير المعطيات الضرورية التي تسمح لنا بفهم الآليات التي تتحقق بها عملية بناء المعنى باعتبارها عملية موضوعية وملموسة تتم بين النص الأدبي والقارئ.

ويبقى أن نتساءل، هنا، عن جدوى إشارة إيزر إلى هذا النوع من القارئ المثالي، وهو متيقن بعدم وجوده من الناحية الموضوعية. كما تفتقد هذه المعطيات التنظيرية إلى التجسيد على مستوى النصوص الأدبية، مما يصعّب الأمور ويعقدها أكثر على الباحث.

أسس جمالية التلقي عند ياوس

لقد طرح هانس روبرت ياوس فكرة الحوارية بين العمل الأدبي والمتلقي وعلاقتها بتاريخية الأدب. وقد بيّن هذا التراجع الكبير للدراسات التاريخية، وتحوّل البحث الأدبي نحو المناهج اللاسياقية المتميزة بصرامتها ودقتها، كالبنيوية والسيميائية والتداولية واللسانيات. وضمن هذا المناخ تهمشت الدراسات التاريخية وتراجعت أهميتها، بحيث أصبح تاريخ الأدب في شكله الموروث، يعيش بصعوبة على هامش النشاط الفكري الراهن. فماذا يمكن استفادته من دراسة تاريخية للأدب لا يسعها إلا أن تقدم« "للإنسان المتأمل" معلومات قليلة، وأن تسعف "الإنسان النشيط" بنموذج باهت يقتدى به، وأن تقدم "للإنسان المتفلسف" عبراً تافهة، وأن تتيح للقارئ مجرد إمكانية متعة جد نبيلة »[30].

عمد "ياوس" إلى استعراض المناهج والنظريات التي عالجت تاريخ الأدب، وناقشت جوانب النقص فيها بدءاً من التاريخ الأدبي في شكله التقليدي البدائي إلى الشكلانية والماركسية، ووصل إلى أنها تتميز إما بفصل الجمالي عن التاريخي، بحيث لا يهتم التاريخ الأدبي الخالص بعلاقة الظاهرة الأدبية بالأحداث التاريخية الأخرى دون أن يهتم بها في جماليتها الخاصة. أو تتميز بفصل الماضي عن الحاضر، أو تتجاوز السمة التاريخية للظاهرة الأدبية أصلاً، وتتناولها باعتبارها مجموعة من "الجواهر" والكليات

● أجرت الباحثة نبيلة إبراهيم حواراً تسأل فيه إيزر وتقول: من ذا الذي يحكم على النص بصفة عامة ؟ يجيب:" إن الإجابة عن هذا السؤال لا يختلف فيها اثنان، فالذي يقوّم النص هو القارئ المستوعب له. وهذا يعني أن القارئ شريك للمؤلف في تشكيل المعنى. وهو شريك مشروع، لأن النص لم يكتب إلا من أجله "(يراجع نبيلة إبراهيم، فن القص، ص 52).

[30] ـ هانس رربرت ياوس: جمالية التلقي ـ من أجل تأويل جديد للنص الأدبي. تر: رشيد بنجدو، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة 2004، ص 23.

المتعالية عن الزمن والتاريخ[31]. وتلتقي هذه المقاربات التاريخية المختلفة في نقطة واحدة وهي إهمالها للمتلقي والتلقيات المتتالية للظاهرة الأدبية، إذ لا تعير اهتماماً للقارئ، ولا لتاريخ القراءة.

ويذهب إلى أن التنظير الماركسي للأدب وقع في مفارقة مثيرة، كونه يعترض أن يكون للفن، ولسائر أشكال الوعي الأخرى (الأخلاق، والدين، والميتافيزيقا) تاريخ خاص، بحيث لا يمكن أن يتجلى الأدب أو الفن كصيرورة إلا في تعلّقه بالممارسة التاريخية للإنسان، وفي إطار وظيفته الاجتماعية. إذن، فالجمالية الماركسية أسست هويتها وعلة وجودها على نظرية المحاكاة، لكنها استبدلت محاكاة الطبيعة بمحاكاة الواقع، وهو النموذج الكامل الذي ينبغي احتذاؤه. وهذا ما يسمى بالانعكاس، و« إن العلاقة الجدلية بين إنتاج الجديد وتكرار القديم لا يمكن لنظرية الانعكاس تصورها إلا إذا عدّلت عن المصادرة على تجانس المتزامن وأقرّت بوجود تفاوت زمني في التطابق بين سلسلة الأحوال الاجتماعية وسلسلة الظواهر الأدبية التي تعكسها »[32]. ويرى أنه إذا كانت بعض الأعمال مجرد انعكاس لإحدى مراحل التطور الاجتماعي القديمة والتي انتهت، مما يجعلها من اختصاص المؤرخ وحده، فلماذا تستمر في إمدادنا بمتعة جمالية إلى الآن ؟ وكيف نفسر ظاهرة خلود فن الماضي وصموده أمام تدهور بنيته الاقتصادية والاجتماعية التحتية ؟

وإذا كنا مرغمين مع لوكاش على رفض استقلال الأشكال الفنية، وبالتالي العجز عن تفسير استمرار العمل الفني القديم في التأثير بما هو أحد عوامل إنتاج التاريخ، فهذه أحد التناقضات التي تطرحها قضية الانعكاس. ومن هنا يقول ياوس:« كيف يمكن للأدب والفن، باعتبارهما بنيتين فوقيتين أن يتخذا فعلياً موقفاً إزاء أساسهما الاجتماعي إذا كان محسوباً في الآن نفسه. وضمن إوالية التأثير المتبادل هذه، أن الحاجة الاقتصادية تفرض قانوناً في نهاية الأمر، وتحدد أساليب تغيير وتطوير الواقع الاجتماعي »[33]. وإن اعتبار الفن مجرد انعكاس هو بمثابة تقليص للأثر الذي يحدثه ويتحول إلى مجرد تعريف بأشياء سبقت معرفتها. والتوقف عند هذه النظرة يعني، أيضاً، حرمان الجمالية الماركسية من إمكانية إدراك الخاصية الثورية للفن، ومن قدرتها على تحرير الإنسان من الآراء المسبقة والتصورات الجاهزة المرتبطة بوضعه التاريخي، وفتحه على آفاق جديدة للعالم، واستشراف واقع مختلف.

---

[31] ـ يراجع: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 151.
[32] ـ هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ص 32.
[33] ـ المرجع نفسه، ص 33.

وتأتي المدرسة الشكلانية، وتركز اهتمامها على السمة الجمالية للأدب، وتحصر مفهوم العمل الأدبي في الوظيفة الشكلية باعتباره « مجموع الطرائق الفنية التي تم استخدامها فيه »[34] متجاهلة بذلك كل الشروط التاريخية التي يمكن أن تكون وراء نشأة العمل الأدبي وتلقيه. ورغم تركيز الشكلانية على الشكل المميز للعمل الأدبي في حد ذاته، إلا أنها وجدت نفسها قد واجهتها من جديد مسألة تاريخية الأدب التي سبق لها أن أنكرتها، وأقصتها كلية أول الأمر. وقد أدركت . وهي تطور منهجها الخاص . أن الأدبية التي تميز الأدب عن غير الأدب لا يتحدد سانكرونياً فقط، أي بالتعارض بين اللغة الشعرية واللغة العادية، بل دياكرونياً (تعاقبياً) أيضاً، بواسطة التعارضات الشكلية المتحددة باستمرار بين الأعمال الأدبية الجديدة من جهة، وبين أعمال سبقتها في السلسلة الأدبية، وكذلك من خلال تعارضها مع المعيار السائد ضمن جنسها الخاص[35].

هكذا إذن، سجلت المدرسة الشكلانية حركة عودتها إلى التاريخ، وتبيّن أنن الشكل الأدبي عندما يسود ويبلغ درجة المعيار، فإنه« يبدأ في الانهيار والتدهور ويتحول إلى مجرد آليات متكررة، مؤديا بذلك إلى تكوين أشكال جديدة تتطور تدريجياً لتحل محل الأولى وتنتهي في ألخير إلى أن تُهَمَّش بدورها بفعل أشكال جديدة أخرى. وبهذا يُستَبدَل مفهوم التقليد الكلاسيكي بمبدأ ديناميكي جديد يتمثل في مفهوم "التطور الأدبي" الذي لا يعتبر« صيرورة وحيدة الخط. إنه طريق متعرج مليء بالالتواءات. كل اتجاه أدبي يمثل تقاطعاً وتعالقاً معقداً، بين عناصر التراث والتجديد »[36].

وقد أصبحت هذه المدرسة جديرة بتحديث الفهم التاريخي للأدب من حيث نشوء أجناسه. فلقد« علمتنا كيف نرى بعين جديدة العمل الفني في بعده التاريخي وكيف نموقعه ضمن سيرورة التحول الدائمة للأشكال والأجناس الأدبية ممهدة بذلك السبيل لاكتشاف حقيقة ستوظفها اللسانيات لصالحها، وهي أن السانكرونية الصرف "وهم" مادام أن كل نسق يتبدى حتماً في هيئة تطور وأن التطور ينطوي بالضرورة على خاصيات النسق ».[37]

---

[34] -Hans Robert Jauss, pour une esthétique de réception, pour une nouvelle interprétation du texte littéraire, éd Gallimard 1996, p :44

[35]- Voir : H.R. Jauss, pour une esthétique de la réception, p :45

[36] ـ فكتور ايرليخ، الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء 2000، ص: 139.

[37] ـ روبرت ياوس، جمالية التلقي، ص: 37.

⋆ يذهب جين ب تومبكنز إلى أن « الشكلانية قد لفظت أنفاسها وقد كشفت استجابات القراء الأفراد الموضوع الحقيقي للدراسة الأدبية، وباختصار فقد حدد نقاد "استجابة القارئ" عملهم بوصفه خروجاً جذرياً على مبادئ النقد الجديد، غير

ويرى ياوس إنه من الضروري الربط والتركيب بين المدرستين الماركسية والشكلانية*، وهو المسعى المناسب لبناء تاريخ أدبي جديد يكون بإمكانه أن يربط بين الأدب والتاريخ العام، وهذا لا يعني جعل الأدب مجرد انعكاس للواقع الاجتماعي والاقتصادي، أو تجريده من خصوصياته الجمالية وإمكانية مشاركته في بناء الواقع التاريخي ذاته.

لكن هذا الجمع بين المقاربة الجمالية والمقاربة التاريخية للظاهرة الأدبية، لا يزال يعتريه بعض النقص، وهو إهمال المتلقي، وأبعاد فعل التلقي إذ« إن القارئ والسامع والمشاهد، والجمهور، من حيث كونه عنصراً نوعياً لا يؤدي في كلتا النظريتين سوى دور في غاية المحدودية. فالجمالية الماركسية في حال عدم تجاهلها للقارئ بدون قيد أو شرط ، تعامِلُه كما تُعامِل المؤلف، حيث تستخبر عن وضعه الاجتماعي أو تسعى إلى تحديد موقعه في النظام التراتبي للمجتمع الذي تصوره الأعمال الأدبية. أما المدرسة الشكلانية فلا تحتاج إلى القارئ إلا باعتباره ذاتاً للإدراك يتعين عليها تبعاً لتحفيزات نصية »[38].

وليس القارئ أو الجمهور المتلقي مجرد عنصر سلبي يتوقف دوره على الانفعال بالأدب، بل يتعداه إلى تنمية طاقة تساهم في صنع التاريخ، ولذلك لا نستطيع أبداً أن يحيا العمل الأدبي في التاريخ دون علاقاته بالمتلقين* والإسهام الفعلي للذين يُتوجَّه إليهم، ومساهمتهم الفعالة التي تمنحه أبعاداً وإضاءات جديدة، ويُدخِل العمل ضمن الاستمرار المتحرك للتجربة الأدبية. ومن هنا يدعو ياوس إلى ضرورة فتح هذه الحلقة المغلقة التي تشكلها جمالية الإنتاج والتصوير، والتي ظلت منهجية الدرس الأدبي إلى الآن محصورة فيها، حتى ننفتح على جمالية التلقي والأثر المنتج، وذلك لنتمكن . على نحو جيد . من إدراك كيفية انتظام تتابع الأعمال ضمن تاريخ أدبي متماسك.

من هذا الأساس يحاول هذا الباحث التأسيس لتاريخ أدبي جديد، لن يكون سوى "تاريخ للتلقي"، أو بالأحرى تاريخ للجدل القائم بين الإنتاج والتلقي، أو للعلاقة الحوارية القائمة بين العمل الأدبي وبين أجيال القراء المتلاحقة. وهذا ما يحدد الأهمية التاريخية والجمالية للعمل الأدبي، كما يسمح أيضاً بإحياء العلاقة

أنني أعتقد بأن نظرة فاحصة لنظرية هؤلاء وممارستهم سوف تبيّن لنا أنهم لم يثوّروا نظرية أدبية، وإنما حوّلوا مبادئ الشكلانية إلى أسلوب جديد حسب.».

يراجع: جين ب تومبكنز ، القارئ في التاريخ " تغيّر شكل الاستجابة الأدبية " ضمن كتاب نقد استجابة القارئ، تر: حسن ناظم، علي حاكم، ص: 338..

[38] - ياوس، جمالية التلقي، ص: 39

* ينبغي أن نشير هنا إلى ضرورة العودة إلى المقال الذي قدمه الباحث عبد القادر بوزيدة الذي شرح فيه الأسس الإجرائية لجمالية التلقي عند ياوس (يراجع: بوزيدة عبد القادر، جمالية الاستقبال (أو التلقي) عند هانس روبرت ياوس، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع:10، ديسمبر 1996).

التي قطعتها الممارسات التاريخية الأخرى بين أعمال الماضي وبين التجربة الأدبية المعاصرة، وذلك من خلال الاستمرارية التي يخلقها الحوار بين العمل الأدبي والجمهور المتلقي.

أفق الانتظار (L'horizon d'attente)

يعتبر مفهوم "أفق الانتظار"* إستراتيجية تقوم عليها جمالية التلقي التي تعيد الاعتبار للقارئ أو المتلقي سواء أكان ذلك من خلال تصور جديد للتاريخ الأدبي، بحيث يدمج المتلقي في الدائرة التي كانت لا تتسع إلا للعمل والكاتب، وبهذا ترفع القارئ إلى رتبة وسيط بين الحاضر والماضي، بين العمل وفعله، أم من خلال اتخاذ تجربة القارئ مَعْبَراً لفهم وتأويل الأعمال الماضية.

وينطلق ياوس في تحديده لهذا المفهوم من نقطة مفادها أن النص الأدبي لا ينبثق من فراغ، ولا يؤول إلى فراغ، إذ« حتى في لحظة صدوره لا يكون ذا جدة مطلقة تظهر فجأة في فضاء... فبواسطة مجموعة من القرائن والإشارات المعلنة أو المضمرة، ومن الإحالات الضمنية والخاصيات التي أصبحت مألوفة، يكون جمهوره مهيّأ سلفاً لتلقيه على نحو معيّن. فكل عمل يذكِّر القارئ بأعمال أخرى سبق له أن قرأها، ويكيّف استجابته العاطفية له، ويخلق منذ بدايته توقعاً ما لتتمة الحكاية ووسطها ونهايتها »[39]. ويرى في قصة "برسڤال" (Perceval) لمؤلفها (Chrétien de Troyes) أنها لا تصبح حدثاً أدبياً إلا بالنسبة لمتلقيها الذي يقرأها بتذكر نصوص "كريتيان" السابقة، والذي يدرك خصوصيتها بمقارنتها مع هذه النصوص ومع نصوص أخرى سبق له أن قرأها.

نفهم من هنا أن أفق الانتظار* هو النسق المرجعي الذي يحيط بالعمل الأدبي لحظة ظهوره إلى الوجود، أي نسق المعايير والقيم المتزامنة مع ظهور العمل الأدبي والتي تشكل التجربة الأدبية والتاريخية المتعلقة بالحياة ككل لدى قرائه الأولين. وهكذا، فتجربة التلقي لا تتحقق إلا من خلال هذا الحوار المتبادل

---

* وقد ترجم هذا المصطلح (Erwartungshorizont) من الألمانية أيضاً "بأفق التوقع".
ـ ومصطلح " لأفق" كان مألوفاً للغاية في الدوائر الفلسفية الألمانية، وهو يرجع في أصله إلى فينومينولوجيا هورسل. وقد كان يستعمل مفهوم "الأفق " لتحديد التجربة الآنية أو الزمنية أي الفينومينولوجية ".
يراجع: فتحي إنقزو، هورسل ومعاصروه ـ من فينومينولوجيا اللغة إلى تأويل الفهم ـ المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، المغرب 2006، ص 29.
ـ وقد استخدمه جادامير ليشير به إلى "مدى الرؤية الذي يشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقع بعينه مناسب". يراجع: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 104
1 ـ ياوس، جمالية التلقي، ص: 45
* إن توظيف مصطلح الأفق مركباً مع عبارة "الانتظار" لم يكن جديداً كل الجدة، بحيث قد تبنى فيلسوف العلوم كارل بوبر (Karl.R. Popper) هذا المصطلح قبل ياوس بزمن طويل. (يراجع: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 104).

بين النص والمتلقي، بين الأسئلة التي يثيرها المتلقي والأجوبة التي يقدمها النص في أفق تاريخي محدد. ومن هذا المنطلق حاول ياوس أن يتجاوز الأزمة المنهجية التي فجرتها الدراسات الماركسية والشكلانية، وسعى لتجاوز الهوة بين التاريخ والأدب[40].

وإن إعادة تشكيل أفق انتظار الجمهور الأول . بغرض وصف تلقي العمل والأثر الذي يُحدثه . « كفيلة بتخليص التجربة الأدبية للقارئ من النزعة النفسانية التي تهدده ونقصد بأفق التوقع نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي، الذي ينتج، وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، عن ثلاثة عوامل أساسية: تمرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفترض في العمل، وأخيراً التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية بين العالم الخيالي والعالم اليومي »[41]. فرواية "دون كيشوط"* تستثير في قرائها جميع التوقعات المتعلقة بخصوصية روايات الفروسية التي كانت تعجب الجمهور والتي ستحاكيها بسخرية وبمنتهى العمق مغامرات آخر الفرسان.

هكذا يتأسس مفهوم أفق الانتظار* في فضاء تتقاطع داخله عناصر نصية بحتة، وأخرى خارج نصية ترتبط بالقارئ. وما بين تنظيمات خطابية (استراتيجيات) يحملها النص معه ويقيّد بها القراءة أو على الأقل يقترح بواسطتها صيغة معيّنة للقراءة، ويبني حياة من خلالها دلالته، وبين نشاط القارئ وإسهامه في إنتاج المعنى.

وقد اهتم ياوس كثيراً بضرورة البحث عن السؤال الذي كان النص، في زمنه الحقيقي، يمثل إجابة عنه. كما بحث فيما يمكن أن يقدّمه النص من إجابات مخالفة عن أسئلة جمهور العصور الموالية حتى

---

40 ـ سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص 86.

41 ـ ياوس، جمالية التلقي، ص 44

* رواية "دون كيشوط" للكاتب الإسباني سرفانيس، وقد كتبت في نهاية القرن السادس عشر الميلادي بهدف السخرية من كتب الفرسان التي كانت منتشرة بين الناس بصورة خطيرة. وقد ظل بطل الرواية "دون كيشوط" يقرأ هذه الكتب وينفعل مع أبطالها حتى أدى ذلك إلى فقدان صحته العقلية، فتصور نفسه واحداً من هؤلاء الفرسان الجوالين، يضرب في الأرض بحصانه الهزيل روثينانتي وتابعه القروي "سانشو" ليقيم ميزان العدالة، فيساعد الضعفاء، ويقضي على المتجبرين، في حين أنه كان عارياً عن أي قوة جسدية أو عقلية تساعده في تحقيق هذه المهمة الخطيرة.

* تجدر الإشارة هنا إلى النقد الذي وُجّه إلى ياوس في تحديده لهذا المفهوم وأنه "عرّفه تعريفاً غامضاً للغاية، إلى درجة أنه قد يتضمن، أو يستبعد، أي معنى سابق للكلمة. والواقع أن ياوس لم يحدد على وجه الدقة في أي موضع ما يعنيه هذا المصطلح عنده . يضاف إلى هذا أن المصطلح يظهر ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركبة، فياوس يشير إلى "أفق التجربة" وأفق تجربة الحياة"، و"بنية الأفق"، و"التعبير في الأفق". وقد ظلت العلاقة بين هذه الاستخدامات المختلفة تعاني من الإبهام ما تعانيه مقولة " الأفق " ذاتها ".(يراجع: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 105).
ونلاحظ أن هولب يقدم تعريف "أفق الانتظار" بهاجس التشكيك وإظهار إبهام هذا المفهوم خاصة عندما ننتقل إلى مستوى التطبيق.

العصر الحالي،« ويجب أن يتضمن تأويل النص الأدبي باعتباره جواباً، شيئين اثنين: إجابته من جهة على انتظارات شكلية كانت مقررة من قبل التقليد الأدبي السابق على وجود النص، وإجابته من جهة أخرى على أسئلة المعنى مثل تلك التي يمكن أن يضعها القراء الأوائل في نطاق عالمهم الخاص المعيش تاريخياً. ولن تكون إعادة بناء أفق الانتظار الأول إلا عودة إلى النزعة التاريخية إذا لم ينتقل التأويل التاريخي بدوره من طرح السؤال: ما الذي كان قد قاله النص في السابق؟ إلى السؤال: ماذا يقول لي النص ؟ وما الذي أقوله أنا بصدد النص ؟»[42]. ونتبيّن إذن أن نظرة ياوس إلى الأدب قائمة على أذواق المتلقين وعلى ردود أفعالهم التي يتحكم فيها أفق الانتظار بشقيه:

. **أفق الانتظار الأدبي:** وهو أفق انتظار العمل الذي يحيل على بنية القراءة داخل النص.

. **أفق الانتظار الاجتماعي:** الذي يمس الاستعداد الذهني أو السنن الجمالي للقراء، ويحدد شروط التلقي، وبالتالي يشكل الشبكة التي على مؤرخ القراءة أن يحاول بناءها انطلاقاً من عناصر ثقافية حية.

وهكذا، فإذا أردنا أن نصف الكيفية التي تم تلقي العمل الأدبي بها، والتأثير الذي مارسه هذا العمل على جمهوره الأول، ومجموع الأجيال اللاحقة، ينبغي إعادة بناء وأفق الانتظار الخاص بكل جمهور، وبالتالي فالقول إن تاريخ الأدب هو سيرورة من التلقي، يعني لدى ياوس أن الأعمال الأدبية ليست جواهر أو حقائق متعالية على الزمن، بحيث تمنح المظهر نفسه لكل المتلقين وفي كل العصور، بل إنها تتمظهر وتتجلى من خلال سلسلة التلقيات المتتالية التي تعرفها عبر التاريخ.

وبفضل هذا المفهوم يمكننا إذن« أن نفهم التجربة الجمالية والتاريخية التي تحكم الفهم والتلقي، ونستوعب طبيعة العلاقة التي تقيمها مختلف الأعمال الأدبية مع آفاق الانتظار المستقرة، بحيث تكون مجرد إعادة إنتاج لها أو تعدّلها أو تنحو إلى خلق آفاق انتظار أخرى جديدة تماماً. وبالفعل نفسه نمسك بتاريخية الأدب باعتبارها تطوراً مستمراً، أو مراوحة في الإنتاج والتلقي على حد سواء »[43].

تغيير الأفق

قد يتغير أفق القارئ عندما لا يستجيب العمل الأدبي الجديد لأفق انتظاره المألوف، وهذا يخلق ما يسميه ياوس "الانزياح الجمالي" (écart esthétique)، وبالتالي ترتبط القيمة الجمالية للنص الجديد

[42] - Haus Robert Jauss, pour une herméneutique littéraire, tra : Maurice Jacob, Gallimard, 1988, p 11.
[43] - عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص: 166.

بدرجة انزياحه، وبمدى تعطيله للتجربة السابقة، وتحرير الوعي من الفكر السائد، وزعزعة المعايير، وفتح المجال لرؤى جديدة. وكلما استجاب العمل للمألوف، وتضاءلت هذه "المسافة الجمالية"،« كان العمل أقرب من مجال كتب الطبخ أو التسلية منه إلى مجال فن الأدب»[44].

لكن هذا الانزياح الجمالي الذي يشعر به القارئ الأول خاصة، يبقى مصدراً للحيرة والاندهاش يتضاءل تدريجياً لدى الأجيال اللاحقة من القراء، كلما تحوّل هذا العمل الأدبي إلى شيء مألوف، وتندمج آلياته وعناصره في أفق التجربة الجمالية اللاحقة. و« حين يفرض التوقع الجديد نفسه من بعد على نطاق واسع، فإن قوة المعيار الجمالي المعدّل بهذا الشكل تظهر بجلاء حين يغيّر الجمهور رأيه في الأعمال التي حظيت إلى حينئذ برضاه، معتبراً إياها بالية لاغية، فيكفّ عن ارتضائها. لذلك فإن مراعاة تحولات الأفق هذه لكفيلة وجدها بجعل تحليل الأثر الأدبي يكتسي أهمية تأريخ أدبي للقارئ، ويجعل المنحنيات الإحصائية المتعلقة بالكتب ذات الرواج الكبير تكتسي قيمة المعرفة التاريخية »[45].

ويشير إلى رواية مدام بوفاري (madame Bovary) لفلوبير التي لقيت اعتراض الجميع في بدايتها، بحيث انبنت على مبدأ السرد الموضوعي الذي يُعدّ تقنية جديدة في مجال الكتابة الروائية. وقد هوجمت هذه الطريقة كثيراً في البداية، إذ إن هذا المبدأ البارد . بتعبير ياوس . كان ضرورياً أن يصدم نفس الجمهور الذي خاطبته رواية فاني (Fanny) لـ" فييدو"(Feydeau) بمضمونها المبهج المعروض في شكل سلس وبأسلوب يتميز به أدب الاعترافات، وفوق ذلك فإن هذا الجمهور وجد في أوصاف هذا الروائي أثراً لمعايير الحياة، وللأعراف المنظمة للسلوك الاجتماعي.

ويتحول أفق الانتظار ويتغير الوضع، وتصبح "مدام بوفاري" لاحقاً رواية ذات شهرة عالمية، ولا تزال إلى وقتنا الحاضر، بعد أن هوجمت، ولم يفهمها في البداية سوى عدد قليل من العارفين. وتم الاعتراف بها بكونها منعطفاً في تاريخ الرواية، وحَكَم القارئ الذي اندمج مع المعيار الجمالي الجديد على رواية "فييدو" وأسلوبه المزخرف وخدعه المستحبة وقتئذ، والإكليشيهات الغنائية، وأصبحت غير محتملة وبأن يطويها النسيان بعد أن لقيت رواجاً واسعاً من قبل.

ويرى ياوس أن النص الأدبي الجديد لا يُتلَقى ويُحكَم عليه فقط بتعارضه مع خلفية أشكال فنية أخرى، ولكن باختلافه عن خلفية تجربة الحياة اليومية. وهذا ما يفرض على جمالية التلقي أن تدرس أيضاً

[44] - H.R. Jauss, pour une esthétique de la réception, p 58

[45] - ياوس، جمالية التلقي، ص: 49

البعد الأخلاقي لوظيفة الأدب الاجتماعية، كما يظهر في السياق التاريخي تبعاً للأفق الذي يندرج فيه أثره.

ويتساءل الباحث: كيف يمكن لشكل جمالي جديد أن يؤدي كذلك إلى نتائج في المستوى الأخلاقي ؟ وتعتبر رواية "مدام بوفاري" والدعوة التي رُفِعَت على مؤلفها فلوبير بعد صدورها في مجلة (1857 Revue de Paris) أحسن مثال لمناقشة هذه المسألة،« فالشكل الأدبي الجديد الذي فرض على قرائها حينئذ أن يدركوا بكيفية غير معهودة موضوعها المبتذل (وهو الخيانة الزوجية) هو مبدأ السرد الموضوعي (أو المحايد) بالقياس إلى تقنية أسلوب الخطاب غير المباشر الحر التي كان فلوبير يستعملها بحذق وتناسب تامّين »[46].

ويستشهد بالمقطع الوصفي الذي اعتبر المدّعي العام بينار(Pinard) في مرافعته أن الرواية جريمة أخلاقية، ويتعلق الأمر بالبطلة "إيما"(Emma) بحيث يصفها السارد وهي تتأمل نفسها امرأة بعد الخيانة حيث تقول:" حين رأت صورتها في المرآة، أذهلها منظر وجهها. لم يحدث أبداً أن كانت عيناها« كبيرتين وسوداوين وغائرتين بهذا الشكل. شيء ما غامض يغشى بشرتها كان يغيّر هيئتها. كانت تردد: أصبح عندي عشيق. نعم، عشيق. فتتلذذ بهذه الفكرة وكأنها استعادت فجأة مراهقتها. كانت إذن ستنعم أخيراً بملذات الحب هذه، بحمى السعادة هذه التي يئست منها. كانت تتغلغل في شيء ما عجيب كل ما فيه شهوة ونشوة وهذيان...»، وقد ثار المدعي العام غيظاً من هذه الجمل التي تمجد الخيانة واعتبره فسوقاً وخطراً.

ويعلّق ياوس ويشرح رد الفعل غير المتوقع من الرواية بقوله:« ما هو هذا المحفل القانوني المؤهّل لاحتضان محاكمة هذه الرواية إذا كانت المعايير الاجتماعية السائدة آنذاك . وهي الرأي العام والشعور الديني والأخلاق العامة والآداب الفاضلة . قد فقدت صلاحية الحكم عليها ؟ إن هذه الأسئلة الصريحة أو المضمرة لا تنم إطلاقاً عن افتقار المدعي العام للحس الجمالي وعن أخلاقيته الظلامية بل تعبّر بالأحرى عن الأثر غير المتوقع الذي أحدثه شكل فني جديد والذي استطاع بسبب فرضه طريقة مختلفة لإدراك الأشياء، أن يحرر القارئ من بدائه أحكامه الأخلاقية المألوفة وأن يعيد فتح قضية تعتقد الأخلاق العامة امتلاك حلّ جاهز لها »[47]. وإن توظيف الكاتب لتقنية السرد الموضوعي الذي لم يفتح أيّ مجال لإدانة

[46]- ياوس، جمالية التلقي، ص: 67
[47]- ياوس، جمالية التلقي، ص: 68

إباحية الرواية، فإن ذلك يعتبر نوعاً من الفضيحة، لذلك فإن الدعوى القضائية كانت منطقية حين تمت تبرئة فلوبير وإدانة المدرسة الأدبية المفروضة تمثيله لها، مما جعل هذه تصبح معياراً أدبياً جديداً لم يكن معهوداً من قبل.

هكذا يرتبط التاريخ الأدبي الخاص بالتاريخ العام، على أساس الوظيفة الاجتماعية التي يؤديها. وتؤدي الأعمال الأدبية دوراً تحررياً، وتعرض رؤية أخلاقية، وبالتالي تعرض معايير وقيماً جديدة مختلفة، تحرر القارئ من الروابط التي كانت تفرضها عليه الطبيعة والدين والمجتمع. وعندئذ فقط يمكن إلغاء القطيعة بين الأدب والتاريخ، وبين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية.

نستنتج إذن، أن« ما يعدّ في فترة معينة ناقصاً أو تافهاً أو بارداً أو شاذاً، سيتم اعتباره في لحظة أخرى كاملاً أو رفيعاً، وستكون له قيمة إيجابية »[48]. فالقيمة السالبة للعمل الجديد لا تستمر بل تنمحي تدريجياً كلما استأنس القراء بالعمل وأصبح موضوعاً لانتظار جديد. ومن ثم فإن هذا العمل يدفع القراء إلى مراجعة معتقداته الاجتماعية، أو تصوره للأشياء. وهنا يمكن الحديث عن الوظيفة التحريرية (fonction libératrice) للأدب، بمعنى أن الأدب الجديد يسعى إلى تحرير قرائه الأوائل من العلاقات التي تربطهم بالنصوص السابقة والمعتقدات الاجتماعية المألوفة.

انصهار الآفاق: (Fusion d'horizons)

يوظف ياوس هذا المفهوم لوصف هذه العلاقة الحوارية بين أفق الانتظار التاريخي الراهن، وبين الأفق الماضي للعمل الأدبي والعملية التفاعلية بينهما، بحيث يتم فهم نص أدبي ينتمي إلى الماضي عبر إعادة بناء علاقاته بقرائه المتعاقبين، وسيرورة التلقيات المتتالية، انطلاقاً من الحاضر. وهنا يلجأ ياوس إلى ما يسميه "غادامير" "باندماج الآفاق"* والذي يحدده: «بأن أفق الحاضر في تشكل دائم لأنه من واجبنا باستمرار أن نختبر أحكامنا المسبقة، من مثل هذا التجريب يأتي اللقاء مع الماضي، وفهم الموروث الذي ننتمي إليه. لا يستطيع أفق الحاضر أبداً إذن أن يتشكل دون الماضي. إضافة إلى ذلك، لا يوجد

---

[48] ـ نادر كاظم، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، الطبعة الأولى، مملكة البحرين 2003، ص 90. ويصل الباحث في دراسته لموضوع المقامات والتلقي، إلى أن « التلقي المعجب بمقامات البديع، إلى التلقي المعرض عنها والرافض يعبّر بوضوح عن حجم التحول الذي طرأ على بنية المعايير والأذواق في تاريخ التلقي العربي للنصوص الأدبية غير أن أنماط التلقي ـ مهما ترسخت ـ لا تدوم، ولا تؤسس للنص قيمة نهائية إطلاقاً، بل تبقى عرضة للتغيير الذي يعلي من معايير معيّنة، ويقصي أخرى. أما النص فيبقى ينتقل من أفق لآخر بالغاً الذروة حيناً وهابطاً في الدرك الأسفل حيناً آخر. وهكذا يتحرك تاريخ التلقي للنصوص بمعية تاريخ تحولات الأذواق وتقلبات المعايير الأدبية والجمالية..». يراجع: المرجع نفسه، ص 91.

أفق للحاضر يمكنه أن يوجد إذا لم يكن يوجد آفاق تاريخية نتواصل معها »[49]. وبالتالي فإعادة بناء ووصف الأفق الماضي كما كان يكون مشروطاً بالضرورة بالأفق الراهن، أو بالتوتر الذي يحدث بين الأفقين التاريخيين*. من ذلك فتاريخ التلقي لن يكون سوى سيرورة من الفهم المتنامي والمتطور الذي يعرفه العمل الأدبي عبر التاريخ، من خلال جدلية السؤال والجواب. فالسؤال الذي أجاب عنه العمل عند ظهوره، وبين الأجوبة التي قد تؤخذ منه لاحقاً بتفاعله مع قرائه المتأخرين زمنياً.

- **منطق السؤال والجواب:**

يستعير "ياوس" هذا المفهوم من "غادامير" الذي يرى أن فهم العمل الأدبي، هو بمثابة الفهم للسؤال الذي يطرحه هذا العمل للقارئ باعتباره جواباً، لأن النص عندما يكون بين يدي القارئ، يصبح موضوعاً للتأويل منتظراً جواباً ما عن سؤاله[50]. ويمكن أن تنقلب هذه العلاقة بين النص والقارئ، ويصبح القارئ بدوره هو صاحب سؤال ينتظر من النص جواباً ما. وهكذا تخضع العلاقة بين الطرفين لمنطق السؤال والجواب وفق لعبة حوارية دائرية تدعى الدائرة الهرمينوطيقية.

ويرى أن النص الأدبي هو جواب عن سؤال القارئ، كما تبيّن له أن فهم نص أدبي ينتمي إلى الماضي يتطلب إعادة استكشاف السؤال الذي قدّم له جواباً في الأصل، أي إعادة بناء أفق الأسئلة أو أفق انتظار القراء الأوائل. فالقراءة التاريخية تقتضي إعادة تشكيل أفق الانتظار الأول للعمل الأدبي، وذلك بالبحث عن الأسئلة الضمنية التي كان النص في عصره إجابة عنها.

إن تأويل نص أدبي كجواب يستلزم أن يتضمن: من جهة جوابه عن انتظارات شكلية يحددها التقليد الأدبي الذي يسبقه، ومن جهة ثانية جوابه عن أسئلة المعنى كما يحتمل أن يكون قراؤه الأولون قد طرحوها داخل عالمهم التاريخي المعيش. فعبر هذه الأسئلة نتجاوز مجرد إعادة تشييد الماضي إلى إظهار

---

* يضع سعيد عمري مصطلح " اندماج الآفاق" عوض انصهار الآفاق". يراجع: سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، كلية الآداب ظهر المهراز، الطبعة الأولى، فاس 2009، ص: 35.

[49] - جان ستاروبنسكي، مقدمة كتاب ياوس من أجل جمالية التلقي، تر: غسان السد، ضمن كتاب في نظرية التلقي، دار الغد، الطبعة الأولى، سوريا 2000، ص ص: 20 - 21.

* تجدر الإشارة إلى أن تعريف الباحث أحمد بوحسن للمصطلح غير دقيق، بحيث يرى أن هناك علاقة تجاوب بين الأفقين. يراجع أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي الحديث، ضمن مجلة نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط رقم 24، الدار البيضاء 1993، ص 30.

[50] - H. G. Gadamer, vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, Ed Seuil, Paris 1976, p : 217

البعد الزمني الذي تسكت عنه القراءة الجمالية، والقراءة التأويلية، والكشف عن كيفية توسُّع معنى النص تاريخياً، بواسطة التفاعل المستمر بين الوقع والتلقي، دون إغفال الاختلاف بين الأفق الماضي للفهم وبين الأفق الحاضر.

وهذا ما سيحمل القارئ التاريخي إلى الاستفادة من العلاقة بين السؤال والجواب، للوصول إلى السؤال الأصلي الذي قدّم له النص جواباً ضمن أفقه التاريخي الماضي، ثم الوقوف بعد ذلك على الأسئلة والأجوبة التي تعاقبت عبر تاريخ قراءة النص وتأويله. وينتهي في الأخير إلى الأسئلة الحاضرة التي يدفعه تأويله الخاص إلى طرحها.