فن التأويل الأدبيالأصل الألماني والنسخ العربية

أ.د/ أحمد سمير العاقور
قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن
كلية دار العلوم- جامعة الفيوم/ مصر

الدراسة:

تشهد الساحة النقدية الغربية والعربية، منذ ستينيات القرن المنصرم، دعوات متلاحقة لتجديد الدرس الأدبي، أملا في الخروج من الإشكالات التي خلفتها المناهج التقليدية. كانت نظرية (Rezeptionsästhetik) التي دشنها الناقد الألماني هانز روبرت ياوس (Hans Robert Jauß/ 1921 -1997م) في طليعة هذه النظريات الطامحة إلى ذلك الإبدال، عن طريق الاستمساك بمبادئ "فن التأويل" (Hermeneutik) ورد الاعتبار للقارئ الذي يصنع، في رأيها، التاريخ ويمنح النص الأدبي الحياة، داعية إلى تبدل النموذج (Paradigmawechsel) المنتسب إلى التاريخانية والشكلانية وسيسيولوجيا الأدب. وبعد عقدين من الزمن، تقريبا، أخذ المستقبل العربي في تعرف النظرية، وكثرت الدراسات العربية المعنية بها تنظيرا وتطبيقا، وأحسب أنه قد بات من الضروري الانشغال بالسير على الخط الموازي، وأقصد الخط المعني بالمقارنة وتقييم هذه التجارب، للإسهام في إنتاج خطاب واع لم يطل علينا أثناء هجرة النظرية إلا نادرا، ربما بسبب لواذ معظم الدارسين في دروب المثاقفة إلى المرجعية الوسيطة، الفرنسية والإنجليزية، فضلا عن تسمرهم غالبا أمام مشهد النظرية الافتتاحي المثير، وعدم التنبه إلى قصورها البادي في مراحلها الأولى، ومن ثم إعراضهم عن تطوير نسختهم، أو الانفتاح المثمر على المستجدات المعرفية. تطمح الدراسة الراهنة إلى فحص قنوات هذا الاستقبال، وإلى تلمس بعض العثرات التي رافقت نقل المفهومات وتشغيلها، وإلى تقصي الإجراءات المنبثقة عن المبادئ التأويلية واختبار نسقيتها، يسعفنا في ذلك الاعتماد المباشر على كتابات ياوس في اللغة الألمانية والالتجاء إلى منهج مقارن لا يكتفي بالتوصيف. تجيء الدراسة في مبحثين: يعنى الأول بفن التأويل الأدبي ومبدأ تاريخ التأثير ومنطق السؤال والجواب ولحظات الوعي الثلاثة: الفهم والتفسير والممارسة،، ويتتبع الثاني بفن التأويل داخل أفق الممارسة العربية ومحاكمة الإجراءات المقترحة في دراسة الشعر العربي تحديدا.

المنارة للاستشارات

1/على سبع فرضيات متراتبة يوزع ياوس أفكاره وأدلته ويمارس حجاجه، ومن المستحسن هنا، إلى جوار تمثيلها مرتكزا لعرض النظرية، أن تحظى بحضور متعالق على نحو من الأنحاء ببقية نتاجه، بالمعنى الذي يمنحنا حرية الحركة في تضاعيفه، ويسمح ببث الرؤية المستخلصة من التحليل وإعادة التركيب. تبدأ الفرضيات بتأكيد أن العلاقة بين «الإنتاج» و«الاستيعاب» علاقة حوارية جدلية (dialogisch)، وأن هذه العلاقة تشكل مسلمة رئيسة لتاريخ الأدب السالك سبيل التجديد، الذي يقتضي تحجيم تحيزات النزعة التاريخية الموضوعية، وتعزيز الجمالية التقليدية للإنتاج والتصوير بدمجها ضمن جمالية للاستيعاب والتأثير، بما أن تاريخية الأدب تستند لا إلى ترابط مولَّد بعديا بين «الوقائع الأدبية» (literarischer Fakten)، وإنما إلى التجربة السابقة للأعمال الأدبية بوساطة قرائها، ولذا يتحتم على مؤرخ الأدب، قبل فهم العمل الأدبي أو تصنيفه، أن يبيت قارئا، ليتمكن من البرهنة على أحكامه الخاصة بوعيه بموقعه الراهن في السلسلة التاريخية للقارئين. وبهذا يتجلى العمل الأدبي لا بوصفه موضوعا موجودا في ذاته، بالمعنى الذي يصيّره مجرد أثر تذكاري، وإنما يتجلى أقرب ما يكون إلى نوتة موسيقية[1] تخلف عند كل قراءة على الدوام صدى جديدا، يخلص النص من مادية الكلمات ويستدعيه إلى كينونته المعاصرة. لكن ماذا عن الأعمال الأدبية التي تعالج التاريخ وتؤسس على استثمار حوادثه؟ إنها في منظور «جمالية الاستيعاب» ليست «حقائق» (Tatsachen) قابلة للتفسير العِلّي، إذ إنها لا تبيت حدثا أدبيا إلا بعد مصادفتها جماعة القراء، ولذا يفرق ياوس بين «الحدث» داخل ميدان السياسة وداخل ميدان الأدب، من حيث إنه يظل بموقعه الأخير في تبعية لا مفر منها للمعاصرين أو اللاحقين من النقاد والمؤلفين والقراء، فبهم يكتسب تأثيره المستمر، وضمن أفق توقعات تجاربهم الأدبية يعطى ما يسميه «الترابط الحدثي» (Ereigniszusammenhang)[2].

القابلية النوعية للجمهور (spezifische Disposition des Publikums) إحدى العبارات التي تمنحنا بعدا جديدا لأفق التوقعات، من حيث إحالتها على المزاج العام الذي يشيع في لحظة تاريخية ما عند جمهور محدد، ويشمل ذلك التطلعات والتصرفات الخاصة التي يتلبس بها إزاء كل عمل أدبي على حدة. ويستكمل ياوس تعميق المفهوم وتعضيده بمفهوم آخر، يشير إليه بمصطلح «المسافة الجمالية» (ästhetische Distanz)، وسوف يبدأ توظيفه منذ الفرضية الثالثة، ليعبر عن التباعد بين العمل الأدبي الجديد وأفق توقع جمهوره الأول، حيث يمكن دائما لهذا العمل أن يوافي (einlöst)[3] هذه التوقعات أو يتجاوزها (übertrifft) أو يخيبها (enttäuscht) أو

المنارة للاستشارات

يدحضها (widerlegt)، أي أن تحديد هذه المسافة يستند إلى رصد فعل الجمهور، ويظهر أن ياوس يريد لها أن تبيت مقياسا جماليا؛ إذ يذهب إلى الزعم بتوقف قيمة العمل الفني على مقدارها، فكلما كانت المسافة قريبة خاصم العمل سبيل الأدب، ليسلك سبيل كتب فن الطبخ (Kulinarischen) أو الوصفات الجاهزة والتسلية، هذه الكتب التي تكتفي بالتطابق مع توجهات الذوق السائد والمصادقة على رغبات الجمهور، ومن هنا تنفتح كوة أمام ياوس ليلج منها إلى الأعمال الكلاسيكية، التي تتطلب جهدا خاصا في قراءتها، بسبب شكلها الجمالي الواضح بداهة ومعانيها الباقية التي لم تعد تثير أي جدل حولها، ومن هنا أيضا، في آن، تتولد معارضته لعلم اجتماع الأدب الذي يعتقد أن مقياس نجاح العمل يرجع إلى تعبيره الصادق عن المجتمع[4]، ويبرهن ياوس على موقفه بوقائع الأعمال الأدبية التي ظفرت بنجاحات تدريجية أو مؤجلة، بما يعني أنها لم تكن ترقب ساعة ظهورها الأول جمهورا محددا، ووقائع لأعمال أدبية أخرى ظفرت بنجاح منقطع النظير، بيد أنه تبخر في عصور لاحقة تاركا إياها في عداد الكتب الصفراء، وهو يعود هنا إلى أحداث عام 1857م حتى يمثل للأولى برواية مدام بوفاري (Madame Bovary) للفرنسي جوستاف فلوبير (Gustave Flaubert/ ت: 1880م) ويمثل للثانية برواية فاني (Fanny) للفرنسي فيدو (Ernest-Aimé Feydeau./ ت: 1873م)[5].

يسوقنا مفهوم «المسافة الجمالية»، بصورة ما، إلى حديث الفيلسوف الألماني هانس جيورج جادامَر (Hans Georg Gadamer/ ت: 2002م) عن تجربة «الوعي الجمالي» بوصفها تجربة «للاغتراب» أو «الاستلاب» (Entfremdungserfahrung)، الذي ينشأ بالأساس بسبب التباعد بين الحقيقة الكامنة داخل العمل وخاصيته الجمالية، إذ تأسرنا الحقيقة ولا تدع لنا مجالا لقبولها أو رفضها، على نحو يمنع صيرورة العمل موضوعا للحكم الجمالي إلا حالة فقدانه لهذه السلطة[6]. وحتى الآن، ربما لا تظهر العلاقة بسهولة بين الرجلين، لكننا على أية حال لن نذيع سرا أو نكشف خبئا عندما نتلمس الصلات بينهما، فياوس نفسه سيعترف في إطار الإبانة عن مرجعيات «جمالية الاستيعاب» باعتماده على بعض الأفكار والمبادئ التي أرستها تأويلية جادامر: أستاذه في جامعة هايدلبرج (Heidelberg)، ويعنينا هنا، في أثناء السعي لتقصي المصطلحات المتاخمة لأفق التوقعات، اشتغال ياوس في نظريته بمصطلح «انصهار الآفاق»[7] (Horizontverschmelzung)، الذي ينتمي بالأصالة إلى الجهاز المفهومي لفلسفة جادامر، وفي هذا المعنى يقول الفيلسوف الفرنسي بول ريكور (Paul Ricœur/ ت: 2005م): ”ونحن

المنارة للاستشارات

مدينون لغادامير بفكرته هذه عن الاتصال عن بعد بين وعيين متموقفين على نحو مختلف وذلك عن طريق انصهار آفاقهما... ويدل هذا المفهوم على أننا نعيش لا داخل آفاق مغلقة ولا داخل أفق واحد متفرد"[8]. يرى جادامر أن الموقف التأويلي يتحدد بالأحكام السابقة الممثلة لأفق الحاضر، وأن هذا الأفق يظل في حالة تشكل مستمر تفرضه مواجهتنا لأفق الماضي، ومن هنا ينشأ «الفهم» بما هو انصهار لتلك الآفاق التي نتوهم وجودها مستقلة بذاتها، ويضيف أنه إذا كانت الظاهرة التأويلية تتكامل مع أصالة الحوار وبنية «السؤال والجواب» (Frage und Antwort)، فإن هذا يعني أن «السؤال» (Frage) الذي يجيب عنه النص تختلط عملية إعادة بنائه، التي نلجأ إليها لنفهم معناه، بعملية «استجواب» (Fragend) النص ذاته[9]. وتأسيسا على هذه الأفكار يزعم ياوس أن عملية إعادة بناء أفق التوقعات الذي رافق عملا أدبيا في الماضي بمقدورها تزويدنا بالأسئلة التي يجيب عليها هذا العمل، وأنه عن طريق هذه الأسئلة نستنتج كيف تمكن قارئ هذه الحقبة من النظر إليه وفهمه، وبهذا الإجراء ننأى بأنفسنا عن الالتزام بالرجوع في هيئة دائرية إلى «الروح العامة للعصر» (allgemeinen Geist der Epoche)، ونتمكن من صياغة تاريخ استيعابه[10].

بإمكان «جمالية الاستيعاب» الآن أن تروج لفكرة من أهم أفكارها، وهي أن تأثير العمل الفني متوقف على الأداء الفعال لسلسلة القراء المتعاقبين، سيفيد ياوس هنا أيضا من جادامر الذي يقترح مبدأ «تاريخ التأثير» (Wirkungsgeschichte)، بوصفه تطبيقا لمنطق «السؤال والجواب» على التقليد التاريخي[11]، على أن ياوس سينفلت منه في بعض الطريق، إذ يبدي امتعاضه من التصور الضيق الذي ينطلق منه جادامر عن الأعمال الكلاسيكية. لقد ذهب جادامر إلى أن العمل الكلاسيكي لا يحتاج إلى تجاوز المسافة التاريخية، نظرا لأنه بذاته يتجاوز في توسطه الدائم هذه المسافة، فهو دال في ذاته كما يؤول ذاته[12]، ويعلل ياوس رفضه هذا التصور بأنه يتسبب في قلب العلاقة التاريخية بين «السؤال والجواب»، ومناقضة مبدأ «تاريخ التأثير» نفسه، الذي يتأسس على أن عملية الفهم ليست مجالا للتكرار، بل أيضا للإنتاج. إن رؤية جادامر تعني، بحسب ياوس، عدم إدراك أن «الكلاسيكي» لم يكتسب هذا النعت لحظة إنتاجه، وتعني أيضا التكريس لمنظور «التقليد المؤقنم» (hypostasierte Tradition)، مع أن الكلاسيكي بالأحرى يفتح طرقا جديدة للرؤية ويفترض تجارب جديدة، تشي عن «المسافة التاريخية»، ولذا يشدد ياوس على أن الوعي المستوعِب للعمل الكلاسيكي ليس معفيا من الكشف عن علاقات التوتر بين النص ووقتنا الحالي، وأن الأثر

المنارة للاستشارات

الذي تحدثه الروائع الأدبية المنتمية للماضي لا يشبه حدث توسط من تلقاء ذاته، ولا كذلك انبثاقا ما؛ لأن التقليد يترجم دائما حوارا بين الماضي والحاضر، ولأن عمل الماضي لا يتمكن من منحنا إجابات وقول شيء ما إلا في حالة إذا واجهناه بالأسئلة التي تسترد عزلته[13]. إن «الفهم» في هذا الإطار الجديد، كما يقول راينر فارننج (Rainer Warning/ ولد: 1936م): "لم يعد انخراطا في حدوث التقليد، بل استحواذا نشطا لعمل ما، بوساطة استحواذات ماثلة من قبل، يسمى هذا تاريخ استيعابه"[14].

وبرغم تنقلات ياوس المتتابعة فإن تيار التأويل ظل فاعلا من بداية رحلته إلى نهايتها، وتكفي هنا إضافة أنه يبدو في أعماله الأخيرة المنشورة مسكونا بالهاجس التأويلي الخالص، ويتجلى ذلك حين نتأمل كتابه الأخير: "مسالك الفهم، 1994م" (Wege des Verstehen)[15]، يضم هذا الكتاب دراسات ومقالات منشورة بين عامي 1985م و1993م، ويحرضنا التأمل في الكتاب على أن نلج إليه من ظهره لا من بابه؛ أي من مقالته الأخيرة: "نموذجية العلوم الإنسانية في حوار التخصصات" (Die Paradigmatik der Geisteswissenschaften im Dialog der Disziplinen)، إذ يحثنا ياوس في هذه المقالة، التي نشرت للمرة الأولى في عام 1991م، على التشبث بالسمات الرئيسة للعلوم الإنسانية، من حيث كونها وظائف بمقدورها تجديد نموذجيتها ورفع قدراتها على مواجهة إشكاليات العصر، وهو يحدد بوساطة تفحص تاريخ تشكل تخصصاتها وتناميها ثلاث وظائف رئيسة؛ هي كونها: «متخطية للحدود» (grenzüberschreitend) في موضوعها، و«متكاملة» (integrativ)، و«حوارية» أو «جدلية» (dialogisch)، وبهذا يمكن النظر إلى الكتاب نفسه، في معالجته معارف تبدو لدى بعض القارئين غير متواشجة، بصفته استجابة عملية لفكرة صاحبه عن «حوار التخصصات». على أن ياوس لا يعني هنا بالحوار مجرد التجاور أو التلاقح، قد يكون هذا معنى من المعاني، في حين يؤكد هو أن حوارية التخصصات تتجلى في أن «التأويل» يشخص بوصفه مبدأها المنهجي المشترك ومذهبا للفهم والتفسير والممارسة، قدم خدماته لمعنى النصوص الكنسية، بمثل ما أتاح عن طريق وساطته بين «التقليد» و«التطبيق» (Applikation) قيام الحوار بين النص والمفسر، وبين الماضي والحاضر. ويشترط ياوس حتى تظل الحوارية حاضرة أن تتضمن هذه العلوم الفهم الذاتي، ذلك الذي من الممكن أن يغدو واضحا حالة مواجهته الغريب، أو بالأحرى حالة صيرورته تفاهما (Sich- Verstehen) مع الآخر، يسري هذا على فهم خطاب مشاركين في محادثة، تماما كما يسري على فهم التقليد والثقافة[16].

المنارة للاستشارات

يعتمد ياوس في هذه الرؤى على ما قرره حول قضايا «الفهم» و«الغريب» و«الغيرية» في الفصول الأولى من الكتاب، وسوف أستحضرها في هذا الحيز الآن بقدر ما تسهم في تحديد موقعية «فن التأويل» (Hermeneutik) الذي يجنح إليه. إن أول ما يستوقفنا هو العنوان المختر: "دفاع محدود عن.." (Kleine Apologie...)، الذي يشاكل لفظيا عنوان دراسة سابقة عنيت بالتجربة الجمالية، لينبهنا على تيار تنسلك فيه أعمال أخرى أيضا اختصت حينا بالدفاع عن تاريخ الأدب وحينا بالدفاع عن أدب العصور الوسطى. الدفاع في الجزء الأول من الكتاب الحالي عن فن التأويل الأدبي إزاء جملة من انتقادات خصومه، ونظرا لقناعته بأنه يستدعي لا درسا باطنيا منغلقا وإنما نظرية للتطبيق، فإنه يرغب عن النقاش النظري أثناء تفنيد الانتقادات، إلى فن تأويل الخطاب الذي يطبقه على تاريخ مفهوم «الفهم»، متتبعا استعمالاته المتباينة التي تمكننا من الإمساك بالوظائف التي أداها، ومن ثم تلك التي باستطاعته أن يؤديها، فيمضي في قراءة تأثيلية للمصطلح (Intelligere) في اللغة اللاتينية و(Verstehen) في الألمانية، وسوف يكرر في موطن لاحق هذا الصنيع داخل اللغة الفرنسية، التي تحوي فعلين للتعبير عن الفهم (comprendre) و(entendre)[17]، ليتوجه الأول إلى إرادة الفهم للمعاني المجهولة، بينما يتوجه الآخر إلى المعاني المألوفة، ويستخلص ياوس أنه يمكن تحديد وظيفتين لكلمة الفهم: حسية وفكرية، وأن هناك تمايزا بين فهم الشيء والتفاهم بين الأشخاص، بما أن هذا الأخير يقتضي محاولة التحقق من صحة ما يقول الآخر، وهو أمر يقودنا إلى المشاركة في الحس الجماعي، الذي لا يسبب أي انكماش أو تقلص في ذاتية هذا الآخر[18]، وحيث نتصل بذلك يتجسد هدف كل عملية للفهم أو للتفاهم، كما تشير بعض كتابات جادامر، التي يتعقبها ياوس بالإضافة والتوضيح قائلا:

''يُنَحَّى في الخلفية أثناء ذلك شيء آخر له أهمية مماثلة: فهم الآخر في فرديته، وكذلك فهم ذاته في الآخر، [بمعنى] فهم الخاص (Eigenen) في الغريب (Fremden)، حيث يوجد بصفة خاصة فن التأويل الأدبي... ما تفتحه لنا التجربة الجمالية ليس حدسا بذوات غريبة، على نحو ما تدَّعي التجربة الصوفية، وإنما أفقا مواجها لعالم الآخر، الذي يسمح بفهم غرابته بوصفها إمكانية لمقدرة الآخرية[19] (Anderssein-Können)''[20].

هكذا يطل علينا في وضوح «فن التأويل» عند ياوس بوصفه فن تأويل الغيرية (Alterität)، كما هو شأنه منذ القرن التاسع عشر الميلادي، وتحديدا منذ فريدريش شلايرماخر (Friedrich Schleiermacher/ ت: 1834م) الذي أوقف هذا الفن أمام مشكلة فهم الغرابة، المتعلقة بنص

المنارة للاستشارات

ما أو بشخص ما، وداخل هذا الإطار بإمكاننا ضم جهود ياوس المتراسلة والمتنامية؛ إذ تكاد تتمركز حول إعادة اكتشاف جدلية «علاقة الأنا– الأنت» (Ich- Du- Beziehung)، واختبار تمرس الذات بالموضوع، وتشريح فعل الفهم بوصفه معبرا إلى معرفة الذات بالذات ومعرفتها بالآخر وجسرا بين «الخاص» و«الغريب»، تبعا لتصور جادامر عن تداخل لحظات الوعي الثلاثة: «الفهم» (Verstehen) و«التفسير» (Auslegen) و«الممارسة» (Anwenden)[21]، الذي يؤكد أن من يفهم ليس بمكنته إلا أن يكون في الوقت نفسه مفسرا، وأنه لا سبيل إلى ذلك دون الممارسة المؤطرة بظروفنا الخاصة[22]، وهو ما يعيدنا إلى سياق كتابه "التجربة الجمالية" في طبعته المزيدة؛ حيث الدراسة المشتغلة بقصيدة سأم أو كآبة (Spleen) للفرنسي شارل بودلير (Charles Baudelaire/ ت: 1867م)، إذ يؤسسها على هذه اللحظات الثلاثة التي يوزع عليها قراءات السابقين المتعاقبة، فنلقى آفاق: «القراءة المدركة» للشكل الجمالي، و«القراءة المفسرة» على نحو استرجاعي، وأخيرا «القراءة التاريخية» التي ترتبط بالاستيعابات السابقة للعمل، يقول ياوس:

''هنالك في مسار التأويل يصهر على الفور فهم نص أدبي ما وتأويله، وأيضا تلقيه المباشر وتفسيره التأملي، ولذا ينبغي هنا أن تُبرَز[23] آفاق القراءات بعضها عن بعض، أفق قراءة أولى مدرِكة جماليا، عن أفق قراءة ثانية مفسِّرة استرجاعيا. وفي عقب ذلك ينبغي أن تنتظم قراءة ثالثة تاريخية تنبعث عند إعادة بناء أفق التوقعات... إن الخطوات الثلاثة المرتسمة لتأويلي ليست تحديدا منهجيا. ذلك أنها تبرهن، داخل النظرية، أن العملية التأويلية تُتصور بوصفها وحدة لثلاثة اللحظات: الفهم والتفسير والممارسة... أثناء تفكيك العملية التأويلية في هذه الخطوات من الضروري أن يفترض انفصال القراءات الثلاثة إلى درجة ما. كان ذلك ممكنا فقط للإبانة من منظور تأويلي عن أي من لحظات فهم النص أو تفسيره أو ممارسته بدا أنه مميِّز للطوابع الجمالية''[24].

إن الاستحواذات (Aneignungen) التي تكوِّن تاريخ استيعاب النص تحتل مكانة مهمة عند ياوس؛ لأنه يرى أن الفهم، حتى إن كان ناجحا، ليس يؤول إلا إلى إتاحة الفرصة لفهم آخر لاحق، أو على حد تعبيره: ''كل فهم متميز بأنه يخلف بقية لعدم الفهم (Nicht-Verstehen)''[25]، وهو متميز أيضا بأنه لا يمكن أن يبيت قسريا أو مقررا أو حتى معروضا للمقايضة، ما يعني اشتراط القصد، ويبرز هذا في التفاهم، بمثل ما يبرز في إمكانية سوء الفهم (Mißverstehen) التي تتضمنها عملية الفهم، لأن ''من يسئ الفهم كان يروم قبل أي شيء أن يفهم''[26]، ومن هنا ينشأ تنزيهه لفن التأويل الأدبي عن أن يكون عقديا أو منغلقا أو غير نقدي أو مرسخا لسلطة

المنارة للاستشارات

التقليد على اللحظة الراهنة. لا يؤمن ياوس إذن بما يسميه خرافة الإخوة الأعداء، ويقصد ما أشيع عن العداء بين «الإنتاج» و«الاستيعاب»، كما لا يؤمن بواحدية المعنى، الذي يعنيه المؤلف أو الذي يتضمنه النص، بل هو من المعتقدين في أن ''فعل الإبداع يعني، من الآن فصاعدا، عملية يغدو المستوعِبُ فيها المبدِعَ المشارِكَ (Mitschöpfer) للعمل الأدبي''[27]، على النحو الذي يقتضي انفتاح العمل الأدبي، وتعددية معانيه الممكنة بحسب عدد قرائه.

لكن تنبغي في هذا السياق ملاحظة أن القارئ، حسب ياوس، ليس حرا في إضفاء ما شاء من الدلالات على النص الأدبي، ولا منفلتا من كل إطار أثناء انخراطه في عملية التواصل، إذ برغم مجابهته المناهج المعتقدة في اكتناز النص معنى محددا بصورة حصرية؛ فإنه لم يستجب إلى دعوات التأويل المفرط أو المضاعف، ولا استعمال النصوص وإساءة القراءة. وربما أمكن التأكد من ذلك مبدئيا بالتنبيه على ما يتولد عن التجائه إلى التوقعات أو التجربة الجمالية أو معايير السلوك من تسييج لسيرورة العمل؛ نظرا لأنه يضعنا أمام عملية اتصال ترتهن بأفق تاريخي راهن وسياق مجتمعي خاص. ويمكن التأكد أيضا بالكشف عن الحيز الجوهري الذي يشغله كل من المؤلف والنص في تصوره، ويبرز هذا في ضغطه على مصطلح الثالوث المشتمل على عناصر: «المؤلف» و«العمل» و«القارئ»، بمعنى يرسخ تلاحم أدوارهم، ولعله يشير إلى ذلك وصفه العمل الأدبي بأنه مرجعية أو سلطة (Instanz) أخيرة، وهو الوصف الذي كان قد ألصقه سابقا في بعض مقالاته بالقارئ أيضا[28]؛ يقول ياوس مفتتح مناقشته التي يناقش فيها المصادرين على تعددية المعنى:

''الحق أنه، أيضا لجمالية الاستيعاب، يبقى النص الأصلي هو المرجعية الأخيرة للمعنى المجرَّب. يجب أن يُتخلى عن التوقعات التي لم يطابقها، أو الأسئلة التي ليس لديه عليها إجابة حاضرة''[29].

/2

في عام 1993م سنقابل اسم إدريس بلمليح ضمن المشاركين في واحد من أوائل الكتب العربية التي تعرف النظرية وتحتذيها، وأعني كتاب: "نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات"، الذي يمثل سجلا لأعمال المائدة المستديرة الأولى المنعقدة في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط في نوفمبر عام 1991م. كما سنقابل اسمه مرة أخرى في عام 1995م ضمن المشاركين في كتاب: "من قضايا التلقي والتأويل"، الذي يضم أعمال المائدة المستديرة الثانية المنعقدة في نوفمبر عام 1992م في الكلية نفسها. جاءت مداخلة بلمليح الأولى تحت عنوان: "استعارة الباث واستعارة المتلقي"[30]، وجاءت مداخلته الثانية تحت عنوان: "من التركيب البلاغي إلى المجال التصوري عند عبد الله

المنارة للاستشارات

راجع"[31]. تُبرز هذه الاشتغالات واحدا من الذين صرفوا همتهم في مرحلة مبكرة صوب النظرية، وتتعمق لدينا هذه الصورة حين يقدم لنا بلمليح في عام 1995م كتابا مستقلا بعنوان: "المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب"، ويخبرنا فيه أنه كان في الأصل رسالة أكاديمية حصل بها على دكتوراه الدولة في عام 1992م[32]. وإذن فقد يبدو طبعيا أن يوجه إليه ذات مرة من أحد محاوريه هذا السؤال: ''درستم الأدب القديم، وفق منهجين متباينين، هما البنيوية التكوينية ونظرية التلقي. ما هو مسوغ اختيار منهج معين في دراسة هذا الأدب؟''، ومع براءة السؤال وبساطته، وكونه يتكئ فيما يظهر على معرفة باهتمامات الناقد البحثية السالفة؛ فإن الإجابة تحاول التفلت من إطار هذه الصورة المبرزة للتَّماس، إلى تدشين صورة أخرى، قوامها التجاوز المبني على الانتقاء والتركيب[33]. يعود هذا الحوار إلى عام 2009م؛ أي بعد تسعة أعوام من نشر كتابه: "القراءة التفاعلية؛ دراسات لنصوص شعرية حديثة"، ولئن كان من حق الناقد أن يقرأ ما كتب، وأن تنقل إلينا مرآته الذاتية صورة أعماله كما انعكست فوق سطحها؛ فإن ذلك يبرر مزاولة الحق ذاته للقارئ، أي قارئ، شريطة أن يظل حاضرا هنا القصد إلى تحسس ما أسماه «نظرية التواصل التفاعلي»؛ لنعرف أي شيء تكون؟ وما الحد الفاصل بينها وبين نظرية ياوس؟ يتوزع كتاب "القراءة التفاعلية" على ستة فصول، يعيد بلمليح في الفصل الثاني والخامس نشر مداخلتيه اللتين مر ذكرهما آنفا، دون تغيير في العنوان أو المحتوى، أما أكبر فصول الكتاب فهو الفصل الأول: ''قراءة القصيدة التقليدية''، وهو في الأصل بحث ألقي في أكتوبر عام 1998م، أثناء دورة الأخطل الصغير التي عقدتها مؤسسة البابطين للإبداع الشعري في بيروت، ونشر من ثم في إصدار حوى وقائع هذه الندوة في 2000م[34]، كما سبق إلى نشره بلمليح نفسه عام 1999م في كتيب مستقل[35]. وبهذا يتبقى ثلاثة فصول[36] هي الفصل الثالث: ''التعلق التخيلي في شعر محمد بنيس''، والفصل الرابع: ''بلاغة المطلق عند سيف الرحبي''، والفصل السادس الأخير: ''التفاعل التصوري عند سليم بركات''، ولعلنا نفهم عن طريق تأمل أسماء شعرائها السبب في اكتساب الكتاب عنوانه الفرعي.

احتراما للتسلسل التاريخي وتعويلا على دوره في سلك الأفكار؛ سأضطر إلى مخالفة ترتيب المقالات داخل الكتاب، لتبدأ الجولة بمقالة: "استعارة الباث واستعارة المتلقي"، في صورتها المنشورة عام 1993م. وهي مقالة يلقانا فيها تصريح بلمليح باستناده إلى «نظرية التلقي» في دراسة أشكال التفاعل الممكنة للاستعارة، وتشرع من ثم، تحت عنوان جانبي هو: ''التواصل الآلي والتواصل الفاعلي''، في مناقشة النماذج المقترحة للتواصل عند ياكوبسن ويوري لوتمان (Yuri Lotman/

المنارة للاستشارات

ت: 1993م)، وتستعرض جهود إيزر وياوس في تحديد دور قارئ النصوص الأدبية. ويستوقفنا أن حضور ياوس هنا أحيانا يكون ظاهرا، عندما تنسب المقالة أفكاره إليه وتحيلنا في الهامش على كتبه؛ وهما كتابان مترجمان إلى الفرنسية سيستمر الاعتماد عليهما في دراسات بلمليح القادمة كلها[37]، وأحيانا أخرى يكون حضورا مضمرا، عندما تسوق المقالة بعض الأفكار التي تستدعي تلقائيا أفكاره وآراءه دون أن تصرح باسمه. وفق النمط الأول ترد الإشارة إلى تاريخ «التلقي» وإلى «التلقي المنتج» وإلى «أفق الانتظار» وإلى «الانزياح»، وهو يشرح هذه الأفكار والمفاهيم ليبين أن رد فعل القارئ ليس سلبيا يتوقف عند العملية التي يحدثها لدينا «وقع جمالي» معين، بفهم النص والاستجابة له، وإنما يتعدى ذلك إلى خلق طاقة تفاعلية متطورة تكرس قيمة العمل الفني، كما تبلور أجهزة تفسره وتؤوله، وفي هذه السيرورة التعاقبية يغتني النص ويتطور، وتنعكس قيمة الأثر ومكانته[38]. ووفق النمط الآخر يجيء تقسيمه لرد الفعل إزاء الأفعال الكامنة في النص إلى نوعين متميزين؛ يتحدد أولهما في «التلقي» الأولي للقارئ الخاضع للوقع الجمالي الكامن في النص، ويتمثل الثاني في بلورة تلقٍّ تاريخي ممتد عبر الزمن، يوازيه إنتاج نقدي متكامل معه، ولذا لابد، في رأي بلمليح، أن يسير توصيف التفاعل في توجهين متقابلين: توجه يدرس فعل النص ووقعه، وتوجه يهتم بأنظمة رد الفعل التي تنعكس خلال فعل «القراءة»؛ وهو تقسيم يتأسس، لو تأملنا، على التفريق الإجرائي بين «التأثير» و«الاستيعاب»، هذا الذي أسهم ياوس بأطروحاته في إثارة الجدل حوله، مهما كنا نلحظ بلورة بلمليح تصورا عن نظرية «التواصل» الياوسية لا يتجلى فيه «التبادل» بين أطراف العملية الإبداعية، وإنما يبرز فيه مسير أحادي، أي من القارئ للمؤلف وللنص[39].

إلى هذا النمط الآخر، الذي تشخص فيه أفكار ياوس دون التصريح باسمه، ينتمي أيضا حديث بلمليح عن «مسار التلقي» وأزمنته. ينقسم هذا المسار بحسب بلمليح إلى ثلاثة أزمنة هي: أولا: زمن «التلقي الجمالي» المقترن إلى «الدهشة الفنية»، وثانيا: زمن «التأويل الاستعادي»، وثالثا: زمن «التلقي التاريخي»، ولسبب ما، ربما يعرفه بلمليح وحده، سيقت الفقرة المخصصة لهذه الفكرة في مقالته دون الإحالة على مرجع أفاد منه، وصحيح أنه قد يظهر ارتباطها بفقرة تسبقها ضمت نصا مترجما لياوس، لكنها تظل بهيئتها الحالية مشعرة، على الأقل فيما يخص قارئا غير متخصص، بانتسابها الأصيل إلى بلمليح، في حين أن قليلا من التأمل فيها يدفعنا مباشرة إلى استحضار الدراسة التطبيقية التي أجراها ياوس على قراءات قصيدة بودلير (Spleen II)؛ إذ ميز فيها بين ثلاث قراءات هي: «القراءة المدركة» التي تشتغل على المستوى الجمالي، و«القراءة المفسرة» التي تعمل

المنارة للاستشارات

على نحو استرجاعي، و«القراءة التاريخية» التي تتطلب بناء «أفق التوقعات». يقول بلمليح عن «مسار التلقي»:

"وهو مسار ينقسم إلى ثلاثة أزمان متتالية ومتمايزة:

1- زمن التلقي الجمالي المقترن إلى الدهشة الفنية التي يحسها كل قارئ يطلع على الأثر اطلاعا مبدئيا، فيخضع لوقعه ويتفاعل معه في معزل عن العملية الإدراكية التي قد تؤول هذه الدهشة.

2- زمن التأويل الاستعادي Interpretation rétrospective ويتحقق بتبرير الدهشة وفق قراءة استعادية للأثر، يطمح المتلقي عن طريقها إلى بناء فهم وتأويل يعكس عبرهما تفاعلا لابد من أن يكشف عن الأفعال الكامنة في النص

3- زمن التلقي التاريخي، ويتم عن طريق تأويل النص اعتمادا على المعاناة التي أبداها القراء السابقون من خلال تفاعلهم الإيجابي مع الأثر، ويدخل ضمن هذا الزمن كل تأويل جديد يجيب عن الأسئلة التي قد تظل عالقة، بحكم أن النص الفني يتضمن فعالية لم يستوعب القراء السابقون مجمل مكوناتها عبر ردود فعلهم المختلفة"(40).

ما يعنينا في إطار المقارنة ليس التَّماس وحده وإنما الانفراج كذلك، ومن أجل هذا سقت نص بلمليح كاملا؛ لأتمكن عن طريق تأمل الصياغة في كلا السياقين من نثر بعض الملاحظات الخاصة بهذا الصدد: أول الملاحظات: أن الأزمنة هنا بدت منقطعة عن الرافد التأويلي؛ نظرا لتغييب بلمليح مرجعيته، باستثناء إشارة إلى الأسئلة العالقة ربما تشي عن «منطق السؤال والجواب»، في حين حرص ياوس طوال دراسته على شبك تمييزه بين القراءات بالتمييز الفلسفي بين اللحظات التأويلية الثلاثة: «الفهم» و«التفسير» و«الممارسة». الملاحظة الثانية: أن أزمنة بلمليح فيما يشير تتراءى متتالية ومتمايزة، وربما يمكن أن نلمح شيئا من هذا أثناء تطبيقات ياوس، لكن ينبغي ألا ننسى أنه يحترز من التمييز الحقيقي بين القراءات، ويطلب إلينا أن نعمل الخيال والتوهم لإدراك هذا الفصل الافتراضي، بما أنه في الأخير يصدر عن لحظات تأويلية لا توجد متفاصلة، وإنما تتصور بوصفها «وحدة» (Einheit). تتعلق الملاحظة الثالثة بتصور الزمن الأول؛ إذ تمهد عبارات بلمليح إلى تكوين حكم منحاز ضده، فهو متاح لكل قارئ وفي كل اطلاع مبدئي، كما يخضع القارئ فيه لوقع النص وينعزل عن العملية الإدراكية التي تؤوِّل دهشته، وهو وضع لا يتطابق تماما مع القراءة الأولى عند ياوس؛ إذ يتمتع قارئها بأفق متدرج أو متصاعد (progressiv) للإدراك الجمالي، ولئن كان قد تحدث عن «القراءة المدركة» بصفتها على المستوى الجمالي تجربة من البداهة (Evidenz)

المنارة للاستشارات

الإلزامية المتنامية؛ فإنه أيضا جعل منها أفقا معطى مسبقا (vorgegebener) للقراءة الثانية المفسرة، يفتتح نطاق «التحققات» (Konkretisationen) الممكنة للنص كما يضيقها في آن، ولذا فإن القارئ لا يتجاوز القراءة الأولى إلا بإدراك الشكل المكتمل وشيء من الدلالة؛ لينعطف بهذا الإدراك مرتدا من الكلي إلى الجزئي أثناء القراءة الثانية[41].

لو اتفقنا أن بلمليح كان ينقل أفكار ياوس أو على أقل تقدير يستلهمها؛ فإن الأمر سيتراءى مرتبطا في بعض جوانبه بالفعل الترجمي؛ لأن ياوس يحدثنا كما هو ظاهر عن «الإدراك» (Wahrnehmung)، بصرف النظر عن كونه مفسحا للبداهة أو مختصا بالشكل، في حين يحدثنا بلمليح عن «التلقي» و«الدهشة الجمالية». ما نلمحه هنا بكد وخرص، يمكن أن نرصده في وضوح داخل النص الذي صرح بترجمته لياوس، وكذلك أيضا في الفقرة المعنية باستخلاص أفكاره؛ إذ يمكن أن نرصد فيهما آثار تصرف الناقد العربي في بلورة الفكرة التي يتبناها هو لا النظرية الأصلية، يقول بلمليح:

"فلعل النتيجة التي من الممكن أن نستخلصها من هذا التوتر الذي يحصل لدى القارئ بين أفق انتظاره وبين انزياح العمل عن مكونات توقعه، هي أن القيمة لعمل ما ترجع إلى مدى الكمون الفني الذي ينزاح باستمرار عن أي أفق للتوقع. يقول ياوس:

إن دراسة الكيفية التي يمنحنا بها النص الشعري ما نتلقاه منه ونحاول فهمه، لا يجب أن ينطلق من التساؤل عن دلالة شكل قد تحقق بطريقة تامة [ونهائية][42]، وإنما من التساؤل حول دلالة تظل منفتحة ضمن مسار التلقي الذي يواجه به القارئ هذا النص"[43].

في الشق الأول من هذه الفقرة، يجري الحديث حول النص الأدبي، وتحديدا عن «الكمون الفني» فيه، وقد مرت بنا أثناء شرح بلمليح للزمن الثالث إشارة إلى الفعالية التي يتضمنها النص، وبهذا الإلحاح على الأدب أو الرسالة في مقابل الإلحاح على القارئ أو المرسل إليه تبرز الشارة الرئيسة، في نظري، لما يسميه «نظرية التواصل التفاعلي»، فلئن كان التركيز داخل «جمالية الاستيعاب» على الأفق المتغير لجماعة القراء، الذي به يتحدد ترابطه الحدثي، وكذلك نجاحه وإخفاقه؛ فإن بلمليح يستخلص، حتى أثناء انشغاله بالإبانة عن «أفق التوقعات» و«الانزياح» المسبب للمتعة الجمالية، أن قيمة العمل الأدبي ترجع إلى مدى «الكمون الفني» الذي ينزاح باستمرار عن أي أفق للتوقع. من الضروري التذكير بأن نظرية ياوس لم تغفل النص بالكلية، كما قد يشعرنا حديث بلمليح في غير موطن، خاصة في حواره المتقدم، لكن يظل الصنيع هنا متمايزا من حيث إنه يعكس المسار

المنارة للاستشارات

ليبدأ من النص ذاته، ولعله لذلك يبدو مربكا بالقدر نفسه، في سياق نظريته التي يؤكد فيها أن النص لا يستقل عن الوعي الذي يتلقاه[44].

أما الشق الثاني من هذه الفقرة، الذي تمثله ترجمة متصرف فيها بصورة ما، فمن الصعب أن يحدد المرء هل أسلم هذا التصور إليها، أو أنها هي التي كانت سببا في إنتاجه، ومهما يكن فهي تضعنا أمام ترجمة لواحد من نصوص ياوس، التي توظف لتقول شيئا غير الذي كانت تقوله هناك في سياقها الأول، ذلك أن النص يندرج في الأصل داخل إطار الإبانة عن «الطابع الجمالي» (ästhetische Charakter) للنصوص الأدبية، هذا الذي يمهد الطريق أمام القراءات المتعددة وتكاثر الدلالات الممكنة، شريطة أن يعدل التحليل الأدبي من مساره، فلا يبدأ بشكل مكتمل للكل ليبحث عن دلالة الجزء فيه، وإنما من الدلالة المفتوحة التي تبرز أثناء «عملية الإدراك». لقد حافظت هنا، في مقام سرد الأفكار، على كلمات ياوس ومصطلحاته؛ لأنه سيعود لاستخدامها مرات عديدة في شرحه لطريقة عمل القراءات الثلاثة وتنقل القارئ فيما بينها[45]، الأمر الذي يؤذن بخطورة التصرف في نقلها بالمعنى أو بالاختصار، كما صنع بلمليح، الذي يغيب عن نصه تماما فكرة «الكل» (Ganze) و«الجزء» (Einzeln)، وأيضا فكرة «الطابع الجمالي»، وإن كان يمكن التساؤل عن علاقة هذه الفكرة بما أسماه «الكمون الفني». ويستبدل بلمليح من جانب آخر بمصطلح «عملية الإدراك» مصطلحَ «مسار التلقي»، وهو تصرف موهم إلى الغاية؛ إذ درج القارئ العربي المعني بالنظرية على إحالة هذا المسار على تلقيات النص المتعاقبة، وهو معنى غير وارد هنا؛ لأنه يقسم هذا المسار على ثلاثة أزمنة، كما مر بنا. وتُفهمنا الترجمة فوق ذلك أن القارئ سيواجه بهذا المسار النص الأدبي، وهو معنى يتسق مع شروحات بلمليح للنظرية، كما يتسق بدرجة كبيرة مع بعض نصوص في كتابات ياوس، لكنه مع هذا غير موجود في النص الأصلي الراهن، لا منتسبا لـ«عملية الإدراك»، ولا لـ«مسار التلقي» بالتأكيد. وعليه فقد يبدو أخيرا من المهم أن أفرج عن ترجمتي هذا النص حتى تتجلي هذه الفروقات، يقول ياوس:

"لمعرفة كيف يتيح لنا النص الشعري سلفا، بفضل طابعه الجمالي، إدراك شيء ما وفهمه، ينبغي ألا ينبعث التحليل من السؤال عن دلالة للجزء في الشكل المكتمل للكل، وإنما يجب أن يقتفي التحليل دلالة لم تزل مفتوحة داخل عملية الإدراك؛ دلالة خَطَّها النصُّ، بما هو «نوتة موسيقية»، أمام القارئ"[46]

المنارة للاستشارات

على هذا النحو يتعرف بلمليح النظرية، ويشيّد بتصرفه نسخته الخاصة منها، ليستثمرها هنا في اقترابه من الاستعارة، وفي سبيل استعراض هذه التجربة علينا أن نعود القهقرى لتبدأ تأملاتنا من حيث الافتتاحية. يفتتح بلمليح هذه المقالة بالتوقف عند تعريف الاستعارة لدى القدماء، ويسوقه على النحو الآتي: ''استعمال اللفظ في غير ما وضع له في أصل اللغة لعلاقة المشابهة''[47]؛ ليستخلص منه ثلاثة مجالات للتفاعل؛ الأول: تفاعل بين الباث واللغة من جهة وبين الباث وعالمه من جهة أخرى، ويستند بلمليح هنا إلى مفردة ''استعمال'' الواردة في التعريف، ليفهم منها أن «الاستعارة» إنجاز مبدع في كل تحقق فعلي لنظام لغوي معين، ومن هنا تفترق عن الاستعمال اللغوي العادي، الذي يتم في مستوى اللغة الطبيعية، في حين أن الاستعارة بحسبه إنجاز لما لم يكن موجودا من قبل. المجال الثاني هو: تفاعل بين الباث والمتلقي، ويتأسس ذلك في رأيه على أن الاستعارة وفق هذا التعريف لا تنتمي إلى مستوى القدرة الذي يرتبط بنظام التركيب في اللغة الطبيعية، ولا إلى هذه اللغة باعتبارها خزانا نستحضره في كل عملية تواصلية مرتبطة بحياتنا اليومية، بما أنها إنجاز لم يقع في أصل اللغة، ويشرح ذلك أن الوحدات المعجمية تتخذ وضعا تركيبيا ودلاليا جديدين عند استعمالها في وضع استعاري جديد، فيخضع المتلقي للفعالية التي يهدف الباث إلى إثارتها فيه. أما المجال الثالث فهو: تفاعل للباث بالعالم يمتد عبر اللغة ليشمل المتلقي، وينطلق هنا بلمليح من أن المشابهة في الاستعارة حادثة بين مظاهر العالم وجزئياته، وأننا حين نوجد ما لم يكن موجودا يكون أصل تصورنا منتميا للوجود أولا، ثم إلى اللغة التي قد تمثل هذا الوجود ثانيا، بما يتضمن في رأيه تفاعل الكائن بما يحيط به وإرادته أن يشاركه غيره هذا التفاعل[48].

واضح أن بلمليح، أثناء ملاقاته النص التراثي، لم ينفصل عن رؤيته التي كونها حديثا عن العلاقة بين المبدع والقارئ، وأيضا عن مفهوم «الاستعارة»، للحد الذي يتراءى به هذا النص أحيانا مجرد ذريعة لبث أفكار تتجاوزه، ولما كانت هذه الأفكار هي المسئولة عن العرض الذي ستنهض به مقالته؛ فقد يبدو من الضروري هنا أن نشتبك معها على النحو الذي يمتهد الطريق به أمام تقييمه، في عدة نقاط؛ الأولى: أن مجالات التفاعل المذكورة غير مميزة بقدر كاف، ولا أقصد هنا إلى تداخلها المتفهم، وإنما أقصد إلى أن تأملها يكشف التكرار الذي يعوق التراتب، وربما نتصل بهذه الصورة في وضوح عند معاينة المجال الثالث، إذ يبدو أنه لا يقول شيئا جديدا، فيعمد إلى اجترار ما مضى في المجالين السابقين، ليذكرنا بتفاعل الباث مع العالم ومع اللغة وبتفاعل الباث مع المتلقي الذي سينجز حتما عن طريق اللغة. الثانية: أن تعاملها مع الاستعارة بصفتها إنجازا مبدعا حرمها حتى نهاية المقال من

المنارة للاستشارات

استكمال التدقيق في العلاقة «التواصلية التفاعلية» التي ترنو إليها، ويشرح ذلك أن الاستعارة وفق هذا المنظور ينبغي أن ترتبط بوظيفة جَسْر المسافة بين الأديب والقارئ، وهو ما ينسحب على الاستعارة التي يفتضها أديب ما، سواء أبقيت له خالصة أم تناوب عليها أدباء لاحقون، لكن بلمليح انشغل بها من حيث كونها إيجادا لما لم يكن موجودا، برغم أن توظيفه مصطلح «الباث»، بديلا عن «المبدع»، ربما يشي عن وعي خليق بتوجيهه إلى هذه الوجهة المغيبة هنا، الثالثة: أن تركيزها على خرق الاستعارة للمواضعات والقواعد المطردة ترك السؤال عن الاستعارات المألوفة معلقا، تلك التي باتت في تداولها وأثرها أقرب إلى الحقيقة، بل يصح القول المعاكس؛ إذ تزاول بعض الحقائق الدور الذي ناطه بالاستعارة، من تفاعل مع العالم واللغة يكون طرفاه الباث والمتلقي، وربما لهذا كانت أولى بالدرس.

أما الرابعة والأخيرة فينبغي الاعتراف منذ البداية أنها تهدف إلى خلخلة الأساس الذي قام عليه تمييز الاستعارة في مقالة بلمليح، وهو ما يعني اتخاذ زاوية مغايرة في التأمل. لقد استندت المقالة أثناء تمييز الاستعارة على ما تسميه «اللغة اليومية» أو «اللغة الطبيعية» أو «المستوى اللغوي العادي»، ما أدى إلى إبراز الاستعارة بصفتها شيئا واقعا خارج هذه الدوائر، وليس المشكل هنا في الاستناد إلى السلب فحسب، وإنما في افتقارنا إلى ما يحدد هذا الذي يقع داخلها أصلا. صحيح أن بلمليح سينتقد اللغويين القدماء والبنيويين المحدثين في تقسيم الوحدات المعجمية إلى معان أولى حرفية ومعان ثانية مصاحبة، ليؤكد أن المعنيين يندمجان عند «الباث»، إلى الحد الذي لا نستطيع معه تمييزهما إلا باصطناع تدرج لغوي لا يمكن فرضه على المرسل الذي يتفاعل مع لغته تفاعلا مباشرا[49]، لكن هذا لم ينته به إلى حل المشكل الذي أشرت إليه؛ كونه يبدو مصرا أثناء قراءة بعض الاستعارات على الفصم بين لغتين، ويمكن أن أسوق هنا على سبيل التمثيل صنيعه مع ما استعارة محمد الخمار[50]:

فلأغف، لا جديد تحت الشمس

مات البحر

يصطحب بلمليح استعارة ''مات البحر'' في وقفاته الثلاثة المتبقية؛ فتحت عنوان: ''نظام الفعل الاستعاري'' يسلط عليها الضوء من ناحية المرسل، وتجيء هنا إشارة إلى «الدهشة الجمالية» التي تمثل أولى درجات ردود الفعل؛ إذ تثير في أذهاننا متعة فنية تخضع بشكل سلبي للفعل الاستعاري، وإلى أنه قد يترتب على الوقع الكامن في الاستعارة أن ينتقل المشترك بين «الباث» و«المتلقي» من

المنارة للاستشارات

«المعاني الأولى» إلى «المعاني الثواني»؛ أي من المعرفة التجريبية والتواصل اليومي إلى المعرفة التصورية والتواصل الفني[51]. ويشدد في وقفته الثانية ''نظام رد الفعل''، مرة أخرى، على أن القارئ حين يقرأ الاستعارة يصاب بدهشة جمالية، إذ تبتعد ردود فعله الأولية عن الإدراك والوضوح، وتتغير علاقات الوحدات المعتمدة في تواصله اليومي بشكل جذري، إلى الحد الذي يتوقف معه هذا التواصل، فيجرد من أناه الواقعية أنا جديرة بهذا التفاعل[52]. أما الوقفة الثالثة الأخيرة: ''الاستعارة وأفق الانتظار''، فتبدأ بالإشارة إلى الأفق اللغوي الجاهز المتصلب الذي تنزاح عنه هذه الاستعارة؛ لأنها في نظر بلمليح تفصلنا بشكل جذري عن الآلية التي يتم بها التواصل اليومي[53].

إن المتأمل في حديث بلمليح عن استعارة: ''مات البحر'' يتوسمها متجافية عن لغة الخطاب اليومي، غير أنه يؤوب ولما يعرف بعدُ لماذا لا يكاد يتحرك ساكنه حين يستمع إلى هذه العبارة: ''البحر الميت''؟ أي شيء يصدفه عن تجربة جمالية تنعقد معها؟ أحسب أن التعليل في ضوء هذه الأطروحة لن يتعدى القول بانخراط هذا المجاز في لغة التواصل اليومي، بما أن هذه العبارة تستخدم للإحالة على بحيرة ملحية على الحدود بين الأردن وفلسطين، فحري إذن ألا يعبأ بها. لقد يظهر بادي الرأي أنني أروج بهذا أطروحة بلمليح التي كنت أناقشها لتوي، والعكسُ الذي نتبلغه عندما نتخذ هذه الكلمات مقدمة هو الصحيحُ، إذ بمجرد الاعتراف أن المجازات تفقد بهاءها بتداولها سيقع الناقد في شَرك نصبته آراؤه؛ مؤداه الاعتراف المماثل بأن استعارات الشاعر تفقد جمالها بتنقلاتها المختلفة على ألسنة الشعراء والجمهور؛ وهو شيء يصادم استجاباتنا لاستعارات متداولة منذ مئات السنين، نلتذ بها ونتوكفها فيما ننشد من أشعار، بل يصطدم كذلك مع تحريضنا بصورة ضمنية من طرف بلمليح على أن نستجيب لبيت شاعره، إلا أن يكون المقصد هو الاستجابة الوقتية المرهونة بانغلاق آفاقنا على لغة منبتة كلية عن لغة الشعر. من الطريف حقا أن يكون بإمكاننا تبلغ الحافة المتعاندة مع بلمليح بالسير على منواله في تفسير جمالية الاستعارة، إنه يحدثنا عن «الدهشة الجمالية» التي تولدها «المعاني الثواني» في نفس القارئ، لكن ماذا عن القارئ الذي وطن نفسه عليها؟ فمنذ اللحظة الأولى لقيام علاقته بقصيدة ما وهو يتوقع أن يلقى استعارة أو مجازا، وإذ ذاك فربما يبيت الشيء البارز الذي يمكن أن ينزاح عن لغته اليومية مخلفا «دهشة جمالية» إنما هو هذه اللغة اليومية ذاتها، ما دامت تلقانا داخل نسق شعري ألفنا لغته المجاوزة. إن هذا الرأي لا يسعى للمطلق، وإنما سيق لبيان أن المبدأ يسلم إليه كما قد يسلم إلى ما يعانده.

المنارة للاستشارات

ما يستبقيه بلمليح في دراسته: "قراءة القصيدة التقليدية" هو هذا القالب ذو الشعب الثلاثة الخاصة بأزمنة القراءة: زمن «الدهشة الجمالية»، وزمن «القراءة الاستعادية»، وزمن «القراءة التاريخية»، وهو يتخذ هذه المرة من قراءات النقاد السابقين وتجاربهم مادته وموضوعه، فنلتقي كلا من: المصري طه حسين (ت: 1973م) الذي يسوقه ممثلا الزمن الأول، والمصري زكي مبارك (ت: 1952م) الذي يسوقه بجوار طه حسين مجدَّدًا ليمثلا الزمن الثاني، والتونسي محمد الهادي الطرابلسي والمغربي محمد بنيس اللذين يمثلان الزمن الثالث. يبدأ بلمليح الدراسة بالإشارة إلى أنواع القراء: «القارئ النموذجي» المتمرس بنظام لغة الشعر عند الفرنسي مايكل ريفاتير، و«القارئ الخبير» الذي يعد النص وثيقة للأفكار والأحاسيس المنقولة باللغة، و«القارئ المقصود» الذي يتوجه إليه النص، و«القارئ الضمني»[54]؛ ويقف بلمليح لدى هذا القارئ الأخير وقفة أكثر تفصيلا من سابقيه، فيتعقبه عند أومبرتو إيكو ودومينيك مانجينو (Maingueneau Dominique) وفولفجانج إيزر، وإن كنا نلحظ أن عرض المفهوم لم يسلم من التسطيح؛ بسبب إقحام بيت المتنبي القائل:

أنامُ ملءَ جفوني عن شوارِدِها ويسهر الخلق جرَّاها ويختصم

يحدثنا بلمليح عن «القارئ الضمني» الذي يحضر في قوله: ''يسهر ويختصم''، وأنه قد يكون سيف الدولة أو ابن جني أو أبا فراس، ولذا فإن سماته فيما يرى الناقد شبه واضحة ومهيأة للاستيعاب من طرف الباحث عن طريق رصد رد فعلها إزاء النص[55]. وهو حديث يقفز من فوق الشروحات القديمة للبيت؛ تلك التي تلفتنا عن استدعاء جماعة القراء، وتسوقنا إلى جو تنافسي يشيعه المتنبي وأقرانه من الشعراء، وقد ولج بعض الدارسين إلى مناقشة الناقد من هذه الزاوية[56]. وإذا جربنا نحن هنا مجاراة بلمليح في هذا الصنيع، تحت دعوى انفتاح بيت المتنبي على القراءات المتعددة؛ فماذا عن مفهوم «القارئ الضمني» الذي غابت مكوناته حتى لكأن العرض معني بصورة مضادة له؟ لقد يظهر أنها صورة تتشكل بالاعتماد على التداعيات المباشرة للفظة ''ضمني'' في اللغة العربية، دونما سعي إلى الإحاطة بهذا المفهوم الغربي الوافد وإشكالاته؛ وأكتفي في سبيل الإبانة عن ذلك بالإشارة إلى إيزر الذي بدا متحرجا من توظيف هذا المصطلح: «القارئ الضمني» (Der implizite Leser)، لكنه برر التجاءه إليه بكونه أقدر المصطلحات في الإحالة على مفهوم يعني به طابعا لفعل القراءة مرسما سلفا في النص، ويتحدث إيزر عنه بصفته «بنية التأثير للنصوص» (Wirkungsstruktur der Texte)، كما ينفي أن يكون تجريدا لـ«قارئ حقيقي» (real) أو

المنارة للاستشارات

صورة لـ«قارئ محتمل» (möglich)[57]؛ وبهذا تظهر الشُّقة بين المفهوم الوافد والقارئ الذي يستدعيه بيت المتنبي، إن كان ثم قارئ.

لقد شرحت آنفا فكرة ياوس عن الوحدة التي تجمع بين آفاق القراءة الثلاثة كما الشأن في اللحظات التأويلية الثلاثة، وبينت العدول عن هذه الفكرة في دراسة بلمليح الأولى، ولذا فإنه يستوقف المتأمل في دراسته الأخيرة تنبهه إلى تداخل هذه الأزمنة الثلاثة، ويظهر ذلك مبكرا منذ قوله: ''القارئ يعيش ثلاثة أزمنة متداخلة''[58]، مقارنة بقوله هناك عن مسار التلقي في الدراسة الأولى: ''مسار ينقسم إلى ثلاثة أزمان متتالية ومتمايزة''[59]. وسوف يستمر التنبه إلى هذا التداخل في غير موطن من هذه الدراسة الأخيرة، وعلى سبيل التمثيل نلفى «القراءة الاستعادية» وهي لا تزال متعثرة في زمن «الدهشة»، ونرقب «القراءة التاريخية» وهي تشرك «القراءة الاستعادية» في التبرير، وإن بصورة متباينة، كما نرقب «التاريخية» أيضا وهي تتحول إلى زمن «للدهشة»[60]. لكن من الضروري ملاحظة أن هذا وحده لم يكن كافيا لتجنيب الدراسة إشكالات توظيف هذا القالب، وسوف أدلل على ذلك بتأمل النماذج المسوقة وطريقة معالجتها، إذ تنتمي إلى لحظات تاريخية متفاصلة، ويتوزع هذه اللحظات قراء مختلفون، عمل بلمليح على توسيع المسافات بينهم، ليس على نحو إجرائي يمهد لتسجيل الفروقات المتمنعة على النظرة الإجمالية، وإنما بصورة تبرز جمودا في توصيف المادة، وربما يحسن أن أنطلق في الإبانة عن ذلك من قوله عن زكي مبارك:

''حين عمد إلى الموازنة بين شوقي ومن عارضهم، محاولا تبين موقعه بينهم، كان مضطرا هو أيضا إلى القيام بعملية التفكيك، وذلك بحكم انتمائه إلى مرحلة تاريخية لم يكن بإمكانها أن تقرأ شوقي إلا قراءة استعادية متداخلة مع زمن الدهشة''[61].

يحمل هذا المقتبس افتئاتا على ممارسات النقاد، فيحبسهم داخل مواقع تحددها لا طبيعة نتاجهم وطرائقهم في الدرس وإنما مراحلهم التاريخية التي ينتمون إليها، لنجد أنفسنا أمام تراتب حتمي مسدود المدى، يبدأ دائما بـ«الدهشة» ويمر بـ«الاستعادة» لينتهي أخيرا بـ«تحقق تاريخي» أو لنقل بـ«القارئ التجريدي»، وهو ما يزهدنا في العناية بخصوصية الحالة ما دام موقعها مقررا سلفا، كما يفوت علينا إدراك أن هذه الأزمنة يمر بها القارئ الفرد، الذي ليس هناك ما يمنع من أن يكون قارئا تاريخيا، تنتشر في تضاعيف قراءته شيات القراءتين؛ الأولى والثانية، وإذا كان في بعض كلمات بلمليح ما يمكن أن يعد وعيا بهذا، خاصة أثناء الحديث عن محمد بنيس؛ فإنه سيق مشحونا بأحكام قيمة تضعنا إزاء تعارض فج، ففي الوقت الذي ينطلق من الاعتقاد بتداخل القراءات، وهو ما يستلزم

المنارة للاستشارات

بناء اللاحق منها على السابق واجترار بعض سماته أو كلها؛ نجد بلمليح وهو يقترح شروطا للقراءة التاريخية تشعرنا بتفاديها آفات القراءات السابقة، فيقول على سبيل التمثيل عن الصرامة العلمية: "وهو رد فعل واضح وصريح ضد تناقضات قراءة الدهشة وانطباعاتها المتسرعة وكذا أحكامها الجاهزة والحاسمة، ولذلك فإن أهم ما يدفع إليه هذا الشرط هو أنه يحث القارئ التاريخي للبحث عن منهج علمي يقرأ في ضوئه الأثر ويتناوله وفق أدوات إجرائية ومفاهيم، تتصف بالصلابة، وتقدر على أن تكون ناجعة ومنتجة"[62]، وهو قول يخاصم الاعتقاد في تداخل القراءات؛ وفوق هذا يجنح إلى التمييز بينها على أساس احتياز المنهج العلمي؛ فيما يزري بقراءتين تفتقران إليه بحسب هذه الدعوى. وليس هذا يعني الاعتراض على شرطي: الصرامة العلمية والبحث عن النسق من حيث هما، ولكن من حيث كونهما ينطويان على ترسيخ لفوقية «القراءة التاريخية» وتعاندها مع القراءتين السابقتين، على خلاف مع منطلقات الناقد ومرجعيته.

الإحالات:

(1) يستخدم ياوس هنا في وصف النص الأدبي الكلمةَ (Partitur) التي تحيل على النوتة الموسيقية، لا بالمعنى المادي الذي يكنزها في مجموعة أوراق، وإنما بمعنى يستحضر وظيفتها في الجمع بين مفردات ووحدات بصورة محددة، تجعل من المفترض دائما عند كل قراءة جديدة أن يحدث في نفس قارئها أو سامعها أثر جديد. ولعل في تأمل المقطع (Part) الذي تنبني عليه الكلمة ما يشير إلى ذلك. وسوف يعود ياوس إلى هذا الوصف في كتاب "التجربة الجمالية"، ليعبر عن معنى الاتصال بالدلالة المفتوحة بدلا من الاتصال بالشكل المتحقق للكل.

(2) انظر:

Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1970.S. 171- 173.

(3) أستخدم هنا هذا الفعل بمعنى يتضمن المماثلة والإتمام دون زيادة أو نقصان، مع الإشعار بشيء من العلاقة الجدلية الضمنية بين طرفين متعاهدين؛ العمل الأدبي والقارئ. وأستند في ذلك إلى بعض سياقات اللغة العربية التي يخبرنا المعجم أن الموافي فيها هو المماثل، وأن الموافاة من قولنا: وافيته حقه أي أتممت له حقه، للمزيد انظر: ابن منظور (محمد بن مكرم بن على): لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة، د. ت، ص4886. الفعل الألماني (einlösen) أيضا يستخدم في سياق تأدية التعهدات والعقود، بينما لا يشير سياقه الراهن إلى حرفية هذا المعنى المباشر، وإنما إلى أن العمل في هذه الحالة يطابق التوقعات دون إحداث أي تغيير، وإذ نصادف في هذه المادة المعجمية العربية (وفى) ما يمكن أن يتحمل هذه الدلالة، فلم يكن من المبرر العدول عنها؛ لاسيما والبديل المقترح في الترجمات السابقة المنجزة عن الفرنسية يبعد بنا كثيرا عن سياق نظرية ياوس؛ إذ يضع المترجمون الكلمة العربية "يستجيب"، وهي ترجمة مربكة بإنشائها علاقات غير موجودة بين توقعات الجمهور وأفق المؤلف، انظر: ياوس (هانس روبيرت): جمالية التلقي؛ من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، ص47؛ وياوس (هانس روبرت): نحو جمالية للتلقي؛ تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، ترجمة: محمد مساعدي، ص69.

(4) انظر:

Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation, S. 178- 180.

(5) انظر:

Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation, S. 180- 183.

(6) باختصار انظر:

المنارة للاستشارات

Gadamer, Hans Georg: Wahrheit und Methode- Ergänzungen Register, Gesamelte Werke, B. 2, Tübingen, 1993, S. 220.

(7) أتبنى هذه الترجمة تساوقا مع مرجعية المصطلح ومدلوله في سياق فلسفة جادامر التأويلية، إذ يعبر به عن فكرة مؤداها استحالة عزل آفاقنا أو تمييزها إلا على نحو تعسفي، وهو المعنى الملائم للانصهار الذي تنمحي معه الأمارات، وتغدو به العناصر لتمازجها أبعد شيء عن سيرتها الأولى، وتأسيسا على ذلك فإن ترجمته إلى «توحيد الآفاق» كما صنع بنحدو أو إلى «اندماج الآفاق» كما صنع مساعدي- ترجمات لا تنجح في نقل المفهوم. انظر: ياوس (هانس روبيرت): جمالية التلقي؛ من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، ص52، 53؛ وياوس (هانس روبرت): نحو جمالية للتلقي؛ تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، ترجمة: محمد مساعدي، ص78، 79. وبالإمكان تعضيد ما ذهبت إليه بالإشارة إلى إخفاق المصطلحين في الإحالة على مكون جديد مغاير، إذ يقوم التوحيد على الإلغاء أو إبقاء العناصر دون تغيير، ويقوم الاندماج على إمكانية الحل والتركيب، وأكتفي فيما يخص الدلالة الأولى بقوله تعالى: (أَجَعَلَ ٱلآلِهَةَ إِلَـٰهًا وَاحِدًا) [سورة ص: 5]، وبقولنا: توحيد الأقطار؛ وأنوه فيما يخص الدلالة الأخرى بما جاء في المعاجم من عبارات مثل: دمجت الماشطة الشعر دمجا. وأدمجته أي: ضفرته. ورجل مدمج ومندمج: مداخَل كالحبل المحكم الفتل، ونسوة مدمجات الخلق ودُمَّج: كالحبل المدمج، وكل ما فتل فقد أدمج. الدُّموج: دخول الشيء في الشيء. دمج الرجل في بيته والظبي في كِناسه. انظر: ابن منظور: لسان العرب، ص1419. وأختتم أخيرا بالإشارة إلى ما يحيل عليه الفعل الألماني (schmelzen) من دلالات: الإذابة والصهر والتسييح، فنقول: درجة الانصهار (Schmelzgrad) وبوتقة الانصهار (Schmelztiegel). وإذا كانت بعض المعاجم قد ترجمت (Verschmelzung) إلى: اندماج، فمن الضروري التنبيه على تأطيرها الفعل في سياق الاستحالة إلى شكل جديد (in neue Gestalt übergehen)، والتنبيه أيضا على أن القول الأخير في هذا الصدد ينبغي أن يكون للسياق الفلسفي عند جادامر. انظر: شراجله (جوتس) بالتعاون مع آخرين: قاموس ألماني عربي، مكتبة لبنان- مكدونالد وايفانس ليمتد، بيروت- لندن، 1977م، ص1020، 1021، 1325. وانظر أيضا:

Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, Hirzel, Leipzig, 1971, B. 25, S. 1123.

(8) ريكور (بول): مهمة الهرمنيوطيقا، ترجمة: خالدة حامد، مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي، العدد 22، جدة، ديسمبر 2002م، ص83.

(9) انظر:

Gadamer, Hans Georg: Wahrheit und Methode- Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, B.1, Mohr Siebeck, Tübingen, 2010, S. 311, 375, 379 .

(10) انظر:

Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation, S. 183.

(11) انظر:

Gadamer, Hans Georg: Wahrheit und Methode, B.1, S. 305 .

(12) انظر:

Gadamer, Hans Georg: Wahrheit und Methode, B.1, S. 295.

(13) انظر:

Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation, S. 186- 189.

(14) انظر:

Warning, Rainer: Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik, in: Rainer Warning [Hg.]: Rezeptionsästhetik- Theorie und Praxis, Wilhelm Fink, München, 1975, S. 23.

(15) المقصود هنا الكتاب الأخير الصادر في حياة ياوس، بالنظر إلى أن له كتابا آخر صدر بعد وفاته، تحت عنوان: "مشكلات الفهم مقالات منتخبة"؛ مشتملا على ست دراسات تطبيقية كان قد نشرها ما بين عامي 1995م و1997م، وهي تهتم بموضوعات شتى: التاريخ والعدو والصديق والذات والآخر والفردانية والمنافق، إلى غيرها من موضوعات، في ضوء «فن التأويل» و«منطق السؤال والجواب» و«انصهار الآفاق». جمعت مادة الكتاب بمعرفة بعض تلامذته وكتب خاتمته راينر فارننج. للمزيد حول المقالات ينظر صفحات مختلفة من:

المنارة للاستشارات

Jauß, Hans Robert: Probleme des Verstehens- ausgewählte Aufsätze, Nachwort: R. Warning, Philipp Reclam jun, Stuttgart, 1999.

(16) انظر:

Jauß, Hans Robert: Wege des Verstehen, S. 403, 404.

(17) يترجم الفعل الفرنسي أيضا إلى "سمع".

(18) انظر:

Jauß, Hans Robert: Wege des Verstehen, S. 19.

كان المغربي أحمد بوحسن قد سبق إلى ترجمة دراسة ياوس، تحت عنوان: "عن العقدية تقريظ صغير لفن التأويل الأدبي"، وبرغم أن بوحسن يذكر أنه يترجم دراسة أعاد ياوس صياغتها بالفرنسية، وبرغم أن ترجمته لهذا السبب تبدو أقرب إلى الدقة قياسا إلى ترجمات أخرى أنجزها بعض المغاربة عن الفرنسية الوسيطة؛ فإنها لم تخل من بعض آفاتها، وربما أمكن أن نلمس ذلك بدءا من العنوان المبتعد عن الدلالة الملائمة لمضمون الدراسة، هذه التي تستهدف رد الحجج المضادة لفن التأويل، لا تعداد محاسنه، وهو ما يستدعي الدفاع لا التقريظ، وإن كانت الكلمة الأولى تنطوي بالضرورة على شيء من الأخيرة. يعنينا أكثر أن ترجمته تقدم الفكرة هنا بصورة معكوسة؛ فتقول: "...وهذا يؤدي بنا إلى المشاركة في الحس المشترك الذي لا يدفع إلى مراعاة ذاتية الآخر"؛ انظر: ياوس (هانس روبرت): عن العقدية؛ تقريظ صغير لفن التأويل الأدبي؛ ضمن: أحمد بوحسن= مترجم: نظرية الأدب القراءة الفهم التأويل، دار الأمان، الرباط، 2004م، ص113، 115؛ وهو معنى مضاد لمراد جادامر وياوس كليهما، لأن الجملة التي ينقلها ياوس عنه في النص الألماني تقول: (... keinen Rückgang auf die subjektivität des anderen motiviert).

(19) يشير هذا المصطلح إلى قدرة هذا «الآخر» على أن يمثل أمام الذات بصفته تلك.

(20) باختصار انظر:

Jauß, Hans Robert: Wege des Verstehen, S. 17, 18.

(21) أترجم المصطلح الألماني (Anwenden) إلى «الممارسة»، وأدخر مصطلح «التطبيق» للمصطلح الألماني (Applikation)، لأساير كلا من جادامر وياوس.

(22) انظر:

Jauß, Hans Robert: Zur Abgrenzung und Bestimmung einer literarischen Hermeneutik, S. 476.

(23) يستخدم ياوس هنا الفعل (abgehoben) الذي يحيل في صيغة المبني لغير فاعله على دلالة بروز الشيء أمام شيء آخر، ولذا ينبغي إعمال التخييل لتصور إمكانية إبراز الأفق الأول عن الآخر في الوقت الذي نبرز فيه هذا الآخر أيضا عن الأول. وليس يخفى أن الهدف من هذه العملية هي تمييز الآفاق.

(24) باختصار انظر:

Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, 1984, S. 813, 814.

(25) انظر:

Jauß, Hans Robert: Wege des Verstehen, S. 18.

(26) انظر:

Jauß, Hans Robert: Wege des Verstehen, S. 19.

تقدم ترجمة بوحسن هذه الفكرة بصورة غير دقيقة؛ فتقول: "الذي لا يفهم يريد أن يفهم من أول وهلة ويكون مفهوما". انظر: ياوس (هانس روبرت): عن العقدية؛ تقريظ صغير لفن التأويل الأدبي؛ ضمن: أحمد بوحسن= مترجم: نظرية الأدب القراءة الفهم التأويل، ص 115. لكن النص الألماني الأصلي الذي قدمت ترجمة له أعلاه يقول: (wer mißversteht, wollte vorab verstehen)، والفارق التركيبي والدلالي بين الترجمتين جلي؛ ففي ترجمة بوحسن يستخدم النفي لوصف امرئ بأنه "لا يفهم"، وفي النص الأصلي على النقيض من ذلك نفهم أنه يمارس فعل الفهم، وكل ما هنالك أنه أساء في المآل، وتفهمنا ترجمة بوحسن أن ثم رذيلة أدى إليها إرادة الذي لا يفهم أن يفهم من أول وهلة، مخالفا بذلك دفاع ياوس عن "سوء الفهم" بما هو صادر عن شخص لولا أنه كان يريد في لحظة ما أن يفهم لما أساء الفهم!

(27) انظر:

Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, B.1, S. 90.

المنارة للاستشارات

(28) في عام 1975م نشر ياوس مقالة تحت عنوان: "القارئ بوصفه مرجعية لتاريخ جديد للأدب" (Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur)، في العدد السابع من مجلة الشعرية (Poetica). راجع مسرد المؤلفات.

(29) انظر:

Jauß, Hans Robert: Wege des Verstehen, S. 382.

(30) انظر: إدريس بلمليح: استعارة الباث واستعارة المتلقي؛ ضمن مجموعة مؤلفين: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1993م، ص105- 121.

(31) انظر: إدريس بلمليح: من التركيب البلاغي إلى المجال التصوري عند عبد الله راجع؛ ضمن مجموعة مؤلفين: من قضايا التلقي والتأويل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1995م، ص79- 99.

(32) انظر: إدريس بلمليح: المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1995م، ص5.

(33) إدريس بلمليح: [حوار] أجراه: نبيل منصر، جريدة المساء، المغرب، 23 أكتوبر 2009م. وانظر:http://www.maghress.com/almassae/30115

(34) إدريس بلمليح: قراءة القصيدة التقليدية؛ ضمن: مؤسسة جائزة البابطين للإبداع الشعري= الجهة المنظمة للندوة: دورة الأخطل الصغير؛ أبحاث الندوة ووقائعها، ، الكويت، 2000م، ص559.

(35) إدريس بلمليح: قراءة القصيدة التقليدية، دار القرويين، الدار البيضاء، 1999م، 78صفحة.

(36) ينبغي التنبيه على أن البيانات المسوقة هنا نتاج التعقب لدراسات بلمليح؛ الذي لم يعن بتقديم مثل هذا النوع من البيانات في أي من كتاباته؛ وعليه، فلا أستبعد أن يكون لهذه الفصول الثلاثة نشرات سالفة، كما هو شأن قريناتها.

(37) المقصود هنا كتابا ياوس:

Pour une esthétique de la réception, 1978.

Pour une herméneutique littéraire, 1988.

(38) انظر: إدريس بلمليح: استعارة الباث واستعارة المتلقي، ص110.

(39) انظر: إدريس بلمليح: استعارة الباث واستعارة المتلقي، ص108.

(40) إدريس بلمليح: استعارة الباث واستعارة المتلقي، ص111، 112.

(41) مرت ترجمة بعض عبارات من هذا النص في الدراسة الراهنة، ص118. انظر:

Jauss, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, S. 816, 817, 821.

(42) كذا في نص بلمليح بين معقوفين.

(43) إدريس بلمليح: استعارة الباث واستعارة المتلقي، ص111.

(44) يقول بلمليح أثناء شرح بعض أفكار إيزر: "النص الفني لا يمكن أن يوجد إلا عن طريق الوعي الذي يتلقاه". انظر: إدريس بلمليح: استعارة الباث واستعارة المتلقي، ص109.

(45) انظر:

Jauss, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, S. 821, 822.

(46) انظر:

Jauss, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, S. 816.

(47) إدريس بلمليح: استعارة الباث واستعارة المتلقي، ص105.

(48) انظر: إدريس بلمليح: استعارة الباث واستعارة المتلقي، ص105، 106.

(49) انظر: إدريس بلمليح: استعارة الباث واستعارة المتلقي، ص113، 114.

(50) محمد الخمار الكنوني (1941- 1991م) شاعر مغربي ولد في بلدة القصر الكبير التابعة لمدينة فاس وفيها توفي. عاش في المغرب ومصر. عمل محاضرا في كلية الآداب بمدينتي سلا والرباط. كان عضوًا لاتحاد كُتّاب المغرب. ينتمي إبداعه الشعري زمنيا إلى الستينيات والسبعينيات من القرن المنصرم، ويعد فيه من المهتمين بالتجديد على مستويي الشكل والمضمون. صدر له ديوان وحيد هو: "رماد هسبريس" عام 1987م. كما نشرت له بعض القصائد بعد صدور هذا الديوان في مجلتي الموقف المغربية والشعر القاهرية. استقيت هذه البيانات عن: مؤسسة جائزة البابطين للإبداع الشعري: معجم البابطين لشعراء العربية في

المنارة للاستشارات

القرنين التاسع عشر والعشرين، الكويت، النسخة الإلكترونية؛ وأيضا عن فاطمة بوهراكة: الموسوعة الكبرى للشعراء العرب (1956- 2006م)، 2009م، النسخة الإلكترونية. ينظر حول ذلك على الترتيب:
http://www.almoajam.org/poet_details.php?id=5759
http://www.saddana.com/mawsou3a/poets.php?maa=ViewPoet&id=715

(51) انظر: إدريس بلمليح: استعارة الباث واستعارة المتلقي، ص114- 116.

(52) انظر: إدريس بلمليح: استعارة الباث واستعارة المتلقي، ص116- 119.

(53) انظر: إدريس بلمليح: استعارة الباث واستعارة المتلقي، ص119، 120.

(54) انظر: إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال، الدار البيضاء، 2000م، ص7، 8.

(55) انظر: إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، ص9، 10.

(56) للمزيد؛ انظر: سعد البازعي: أبواب القصيدة قراءات باتجاه الشعر، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 2004م، ص126، 127. على أن البازعي لا يهتم هنا بعرض المفهوم الغربي، ويكتفي بالإلماح إلى التغاير بين السامع الذي ربما يستدعيه البيت والقارئ الذي تتوجه إليه النظريات النقدية الحديثة. وإلى هذا فإن البازعي نفسه يخلف في موطن آخر تصورا غير دقيق عن مفهوم إيزر، بدءا من الاصطلاح عليه بـ«القارئ المضمر»، ومرورا بتقديمه على أنه مقترح لمدرسة كونستانس بدلا من «القارئ التاريخي»، وانتهاء بتضييع ما يميزه عن «القارئ الحقيقي» أو «المثالي»؛ انظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط3، 2002م، 285- 288.

(57) انظر:

-Iser, Wolfgang: Der implizite Leser- Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett, Fink, München, 1972, S. 9.

-Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens, S. 60- 67.

لا أبتغي صرف التركيز في المتن إلى مفهوم القارئ الضمني، لكن تمكن الإشارة هنا إلى تشديد بعض الباحثين على هذا المعنى الذي نسبته لإيزر، منهم ماتياس ريشتر (Matthias Richter) في دراسته عن جمالية التأثير، إذ يقول: "ينبغي ألا يفهم مفهوم القارئ الضمني بصفته القارئ المثالي الافتراضي الذي يتخيله المؤلف، ولا كذلك بصفته قارئا مخاطبا في النص. إنه أقرب للفهم في إطار بنية التأثير للنص". ومنهم أيضا فولفجانج كيمب (Wolfgang Kemp/ ولد 1946م) الذي ينقل المفهوم إلى الدراسات المعنية بفن الرسم؛ ليغدو الحديث عن مصطلح المشاهد الضمني(Der implizite Betrachter)، فيقول: "المشاهد الضمني يجسد مجموع التوجهات المسبقة التي يقدمها العمل الفني لمشاهديه المحتملين بصفتها شروطا للاستيعاب. وبناء على ذلك فإن المشاهد الضمني لا يرسو على ركيزة تجريبية وإنما يتأسس في بنية الأعمال نفسها". انظر:

-Richter, Matthias: Wirkungsästhetik, in: Arnold, Heinz Ludwig und Detering, Heinrich [Hg.]: Grundzüge der Literaturwissenschaft, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2003, S. 526.

-Kemp, Wolfgang: Der Anteil des Betrachters- Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, Mäander, München, 1983, S. 32.

(58) إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، ص12.

(59) إدريس بلمليح: استعارة الباث واستعارة المتلقي، ص111.

(60) انظر: إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، ص41.

(61) إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، ص30.

(62) إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، ص33.

المنارة للاستشارات