العمل الفني كتواصل جمالي ومفهوم الشعرية عند أمبرتو إيكو

الطالب/ الطيب رحـال
إشراف: أ.د/ هواري بلقاسم
جامعة وهران1 ـ الجزائر (الجزائر)

ملخص باللغة الفرنسية:

l'œuvre d'art comme communication esthétique et le concept de la poétique chez Umberto Eco.

L'œuvre du sémioticien italien Umberto Eco couvre une variété de domaines outre que ce qui est liées à la critique ou à l'esthétique dans la littérature l'art qui est au cœur de sa compétence, il a exercé une analyse minutieuse sur plusieurs systèmes signifiants avec un long souffle de recherche et une haute sensibilité multi disciplinaire avec lesquels Eco est connu. le lecteur d'Eco ne manquera pas de noter des digression ramifiées et ouvertes sur toutes les disciplines liées a ces recherches de près ou de loin dans tous les sujets dont il a rapprochés, ça a inclus à la foi les textes littéraires, la langue, la publicité, l'image, la musique, le cinéma, la mode, le folklore, les voyages et la philosophie.

Cet article vise pour but de révéler les repères de la poétique d'ouverture à travers un examen de ce que notre critique a discuté avant 1962 dans des études séparées recueillies plus tard dans son célèbre livre ;(l'œuvre ouvert), cet ouvrage qu'a voulu Umberto Eco comme somme synthétique basée sur des propositions visant la notion de l'ouverture dans l'art en général et la littérature en particulier selon les catégories de la forme et de l'indétermination dans les poétiques contemporaine; Poétique du lecteur(récepteur) par excellence, la théorie d'Eco a été inspiré par des œuvres musicales contemporaines; au début, puis appliqués sur des textes à travers les textes notamment de Mallarmé et Narval et a finalement achevé sa construction avec l'auteur de(Ulysse) et (Finnegans Wake)le romancier irlandais célèbre et controversé James Joyce. Ce travail terminera Eco plus tard par son engagement et sa contribution fertile au mouvement de la critique orienté vers le lecteur (Reader oriented).

مقدمة :

كان همُّ أمبرتو إيكو منذ بواكير إنتاجه النظري -باعتباره مؤرخا للجمالية و سيميائيا- هو محاولة صياغة وتطوير اقتراح حول جمالية للتأويل ذات قاعدة لسانية دلالية ومرمى سيموطيقي أساسا وليس هيرمينوطيقا، ستقدم- إذن- نفسها بكونها أنجزت تركيبا مابين الدراسة البنيوية وذلك الانفتاح القرائي المتعدد، ويعرف الفيلسوف الفرنسي بول ريكور بوصفه أول من أنجز ذلك التركيب بينهما من منظور فلسفي.

ففي كتابه "العمل المفتوح" انبرى إيكو لمعالجة قضية تعدد الفرضيات التأويلية الشرعية حول أي عمل فني، وبعدها انكبت دراساته على تحليل العلامات وأنظمة الدلالة المحددة بالسيموطيقا، وذلك باعتماده على أبحاث الفيلسوف الأمريكي ش. س. بيرس واتجاهات متنوعة من الدلاليات العالمية، ثم تتالت أعماله التحليلية المعمقة في كل من 'البنية الغائبة' و 'محاولات في السيموطيقاالعامة'و 'القارئ في الحكاية' عكف فيها على إكمال وتوسيع وإضاءة التأسيسات النظرية لنظرية الانفتاح، تلك التي سبق له دراستها —حسب إفادته- بأدوات كانت ماتزال بدائية في نهاية الخمسينات. لقد انصب جل اهتمامه حينها على استثمار ديناميكية التأويل وفك التشفير المنحرف Décodage abérrant في مجال التواصل أين كان —حسبه- من الواضح أن الأهمية لم تكن مرتكزة إلى حد ما على المواضيع النصية أكثر من الاستعمال الذي يعتمده المجتمع، فقد حاول أن يركز في تلك الدارسات على طبيعة التعاقدات السيميوطيقية وعلى بنية الشفرات.

أولا: العمل الفني كتواصل جمالي و مفهوم الشعرية عند أمبرتو إيكو.

لقد تولى إيكو مبادرة أصيلة لوصف نموذج خاص بدراسة التواصل الأدبي، بحيث صاغه وفق تأكيد أصبح يلقى إجماعا لدى الجميع مفاده أن "الفصل بين التواصل والدلالة والتداول ليس له من تبرير نظري"[1] واعتمادا على نظرية الإعلام وفروع مختلفة من اللسانيات متمثلة بصفة خاصة في الأبحاث الدلالية المطورة والتداوليات، كان ذلك في سياق التنظير لمقاربتين تداوليتين مختلفتين سيعرفهما بتداولية الدلالة وتداولية التواصل.

باعتماده على الخطاطة الشهيرة التي أشاعها ياكوبسون لفعل التواصل وأقطابه حيث "ميّز بين العناصر الحاضرة في أي فعل تواصلي ألا وهي: المرسل، السياق، الرسالة، الاتصال، الشفرة،

المرسل إليه"[2] بادر إيكو بصياغة التساؤلات الآتية: كيف يسعنا أن نشرح التجربة الجمالية بمصطلح سيميوطيقي اعتمادا على مفاهيم (الدال، المدلول، الشفرة، الرسالة، التقرير، الإيحاء)؟ من أجل ذلك سوف يقوم بتحليل كل واحد من هذه الكيانات السيميوطيقية من جديد مدمجا في صيرورة التواصل ثم يعكف بعد ذلك على تحديد مفهومها التطبيقي، وكذا الطريقة التي ينبغي للسيميوطيقا أن توظفها بها في عملية التواصل.

شرح إيكو هذه الفكرة بالتفصيل في كتابه 'البنية الغائبة'، أين عالج قضية "المرجع" ووضعيته التي وجد أنها مثلت أهم العقبات التي اعترضت السيميوطيقا منذ البداية، إذ أن ربط المدلول بالمرجع يفضي إلى مواجهة مشاكل يكون البحث السيميوطيقي في غنى عنها (إلزام تحديد المرجع، قيمة الحقيقة)، ويستشهد في ذلك بوجهات نظر مختلفة لمناطقة و دلاليين أبرزهم: كارناب، كواين بالإضافة إلى بارهيلال. هذا الأخير الذي سيطور لاحقا منظوره الذي مقتضاه أن: "اللساني بإمكانه بناء نظرية للمدلول تتجاهل المرجع"[3] بحيث لا يقصي إيكو المرجع كليا من الدرس السيميوطيقي إنما سيعيده إليه في هيئة جديدة يكون فيها ذا طبيعة مُسَمطَقَّةsémiotisé إن جاز التعبير.

يلتفت إيكو في نفس المجال إلى بناء تعريف للمؤول ودوره المؤسس في تحديد المدلول – حيث يستعير هذا المنظور من شنايدر– بمثابة وحدة ثقافية ضمن سيرورة السيموزيس، فسيصبح من الضروري بالتالي "الاعتراف بحضور هذه الوحدات الثقافية (التي تعتبر من جهة أخرى المدلولات التي تعلقها الشفرة بنظام الدوال) ما يعني فهم اللغة بمثابة ظاهرة اجتماعية"[4]، حيث تجدر الإشارة في هذا المنظور إلى الطابع الاجتماعي للغة عند كل من سوسير[5] وبيرس في تحديدهما للعلامة، إذ لا مناص في الدرس السوسيري أن الأمر يتعلق على الدوام بأفكار خاصة بمرسل يوصلها إلى مرسل إليه، بينما يثير التحديد الثلاثي المعروف للعلامة لدى بيرس أيضا طابعا "تعاقديا". إن المؤول بكونه يمثل سلسلة التعليقات التي تحيط بحركة لانهائية الوحدات الثقافية لمجتمع ما (هذه الأخيرة تبدو دائما في شكل دوال تقريرية) هي ما يشكل تاليا سلسلة المؤولات بتعبير بيرس.
يسوق ايكو مجمل الجهود التي رصدتها مختلف الدلاليات و بالخصوص الأعمال الأكثر حداثة للدلالية البنيوية بغية تحوير نظام عام لشكل المضمون (الذي يكون نتيجة تواصل من خلال

علامات) بكونه عالما تبنينه الثقافة وذلك ضمن أنظمة ثانوية أو محاور وحقول دلالية مبنينة (يذكر غريماس، تودوروف، أولمان، العمل الرائد لفتغنشتاين، تريتTriet).

إنه كنتيجة لمحدودية التحليل الصرفي للمعنى *componentiel* –حسب ايكو- ظهرت محاولات في هذا المجال أبرزها شجرة K&F لتلميذي شومسكي كل من كاتز و فودور عني فيها الدلاليان بوصف بنية نظرية دلالية نالت كثيرا من النقد بسبب قصورها إذ فهم أن تأويل المكونات الدلالية في إطارها كان مستقلا عن وضعية أو ظروف التلفظ، لقد عدّلت هذه الخطاطة وأثريت من قبل فاينريش بعد ذلك، إذ أكدت الآراء الأكثر جدة على أن المعنى لا يخلو من أن يكون خيارا منجزا من قبل المرسل إليه، أو المرسل ذاته إذ تقصد تأويلا معينا. يؤكد إيكو في هذا الصدد أنه "من أجل أن تنوع سيميوطيقا عامة شروط اختيار معنى للكسيم (وتبعا لذلك لملفوظ) يتوجب أن تتعاضد مع نظرية نحوية للجملة نظرية الشروط settings أو نظرية ظروف التواصل"[6] الأمر الذي دعاه إلى التنويه بنموذج "كيليانQ" حيث رأى في تعقيده نموذجا يرتكز على سيرورة سيموزية لا متناهية.

ينطلق إيكو من مسلمة مفادها أن كل ظاهرة ثقافية هي ظاهرة تواصل، وبالتالي يمكن دراستها وتحليلها اعتمادا على الخطاطات التي تحكم أي فعل تواصلي. قبل ذلك توجب عليه تحديد البنية الأولية للتواصل حين يكون مختزلا في مرور معلومة بين آلتين أي مجرد إشارة، وبعد عزله لهذا النموذج قام بتطويره وتعقيده ليصبح قادرا على الاشتغال حتى مع المستويات الأكثر تعقيدا مثل ظواهر التواصل الجمالية، فعندما أسقط في مرحلة تالية كلا من المرسل والمرسل على كائنات إنسانية بدلا من الآلات حصل تحول من عالم الإشارة إلى عالم "المعنى"، هذا الكيان الغريب الذي طالما استأثرت به الدلالية غدا ميدانا للسيميوطيقا التي أصبح يتوجب عليها دراسته وتحليل الإجراءات التي تسمح بتداوله، ففي هذا السبيل كانت نظرية القارئ النموذجي باعتباره الصورة الحاملة للمعنى العميق للنص باعتباره كفعل تواصل وليس فقط مجرد عمل لمؤلف.

أ/ الشفرة: إن كل إجراء تواصلي عند ايكو هو مغمور بالحضور القوي لشفرات محددة اجتماعيا، لذلك فإن أهم مقولة يعتمد عليها تصور إيكو في هذا النموذج ظلت مركزية مفهوم الشفرة (السنن) بكونها "مجموع القوانين الرمزية التي تحكم الرسالة"[7]. في هذا المنظور تصبح الشفرة من جهة الشرط الأساسي للعملية التواصلية، وفي نفس الوقت الضمان الشرعي لصيرورة العملية

ونجاحها. يؤكد إيكو " أن وراء كل رسالة شفرة لا يشكل تعبيرا استعار يا أو كنائيا، من دون شك من أجل تعديل إنتاج وتأويل رسالة ما هناك أنظمة من القواعد ولكنها معقدة إلى حد لا نجد الآن حلا آخر سوى تسميتها جميعا شفرة"[8] وهذا ما جعلها مفهوما ضروريا في السيميوطيقا، وسيتسنى لنا التعرف على ازدواجية اشتغالها في التحليل الأدبي بحيث تشمل جانبا شكليا من جهة، ومن جهة ثانية جانبا أيديولوجيا يشير إلى المفاهيم الاجتماعية للدلالات الأدبية.

ب/ الرسالة الجمالية: يعول إيكو على تمييز ياكوبسن لوظائف اللغة[9] حيث يغدوفي نموذجه التواصلي عبارة عن وظائف للرسالة ليتساءل عن مقومات الرسالة الجمالية[10] ويتمكن من الإجابة على السؤال: متى يمكننا التعرف تجريبيا على الوظيفة الجمالية (الشعرية)؟

في تحديده لخصائص الرسالة الجمالية يبدو أن إيكو يقتبس أهم شرط أو مقوم لتأسيسها ألا وهو (الغموض) من ياكوبسن. هذا الأخير الذي اقتبسه بدوره من الناقد الإنجليزي "أمبسون" صاحب مؤلف" سبعة أنماط من الغموض". سيعرفه إيكو من وجهة نظر سيميوطيقية قائلا: "الرسالة ذات الوظيفة الجمالية هي أولا وقبل كل شيء مبنية بطريقة غامضة، وهي بالتالي تجلب انتباه المرسل إليه أساسا نحو شكلها و إزاء نظام الانتظارات الذي هو الشفرة"[11]. وفي هذه الحالة سيصبح غموضها مصدرا غنيا بالمعلومات المرسلة ، فيتيح بالتالي خيارات عديدة للمرسل إليه ويثير انتباهه ويدفعه إلى بذل جهد تأويلي يسمح باكتشاف اتجاهات عديدة لفك تشفير الرسالة والتساؤل عن كيفية تشكلها وعما تود هذه الأخيرة البوح به.

و بمثابه خلاصة لما قيل –وبواسطة مفاهيم نظرية الإعلام– عندما يتعلق الأمر برسالة جمالية يمكننا عزل مستويات الإعلام التالية[12]:

1. مستوى الحوامل الفيزيائية، ففي اللغة الفعلية تمثل هذه الأخيرة الأصوات، الإحالات الصوتية، والإرسالات الصوتية. إن هذا المستوى يمثل "جوهر المضمون" (بالمفهوم الهيالمسلافي) الذي يحوز في هذه المناسبة على"شكل".
2. مستوى العناصر الخلافية على المحور الاستبدالي: الفونيمات، المساواة، عدم المساواة، الإيقاعات، البحور، القوافي، علاقات التموضع.
3. مستوى العلاقات التركيبية: ،نُحو(جمع نحو)، علاقات التناسب، منظورات.

4. مستوى الانتظارات الأيديولوجية.

ت/ اللغة الفردية للعمل: بتكثيف المستويات السابقة داخل الرسالة الجمالية أو العمل الفني يتأسس "نظام علاقات بنيوية كما لو أن كل هذه المستويات قابلة للتحديد –وهي كذلك– على قاعدة شفرة واحدة عامة تقوم ببنينتها جميعا"[13] وهذه الشفرة هي ما يطلق عليه في النقد الأسلوبي بـ "خرق المعيار" ؛هذه البنية الغامضة المشفرة ينعتها إيكو –مقتبسا المفهوم من علم الاجتماع– بـ "اللغة الفردية للعمل" *idiolect*، وفي مواضع أخرى ينعتها بـ "الأسلوب الشخصي للمؤلف"، ويحدده رولان بارث بكونه "ذلك المعطى الفيزيقي الملتصق بذاتية الكاتب وبصميميته.... إنه لغة الأحشاء، الدقيقة والغريزية المنبثقة من ميثولوجيا الأنا ومن أحلامها، وعقدها وذكرياتها، لذلك فإن الأسلوب هو ما يكشف روعة الكاتب وطقوسيته"[14]، فإن كان العمل الأدبي شكلا فإن الأسلوب هو نظام تشكيل هذا العمل، وهو حتما لن يقتصر على طبيعته المعجمية أو تركيبه كما هو الشأن عند الأسلوبيين إنما يتعلق الأمر باستراتيجية[15]سيموزية تمتد على طول سطح هذا العمل وأيضا داخل بنيته العميقة وعبر كامل نتوءاته.

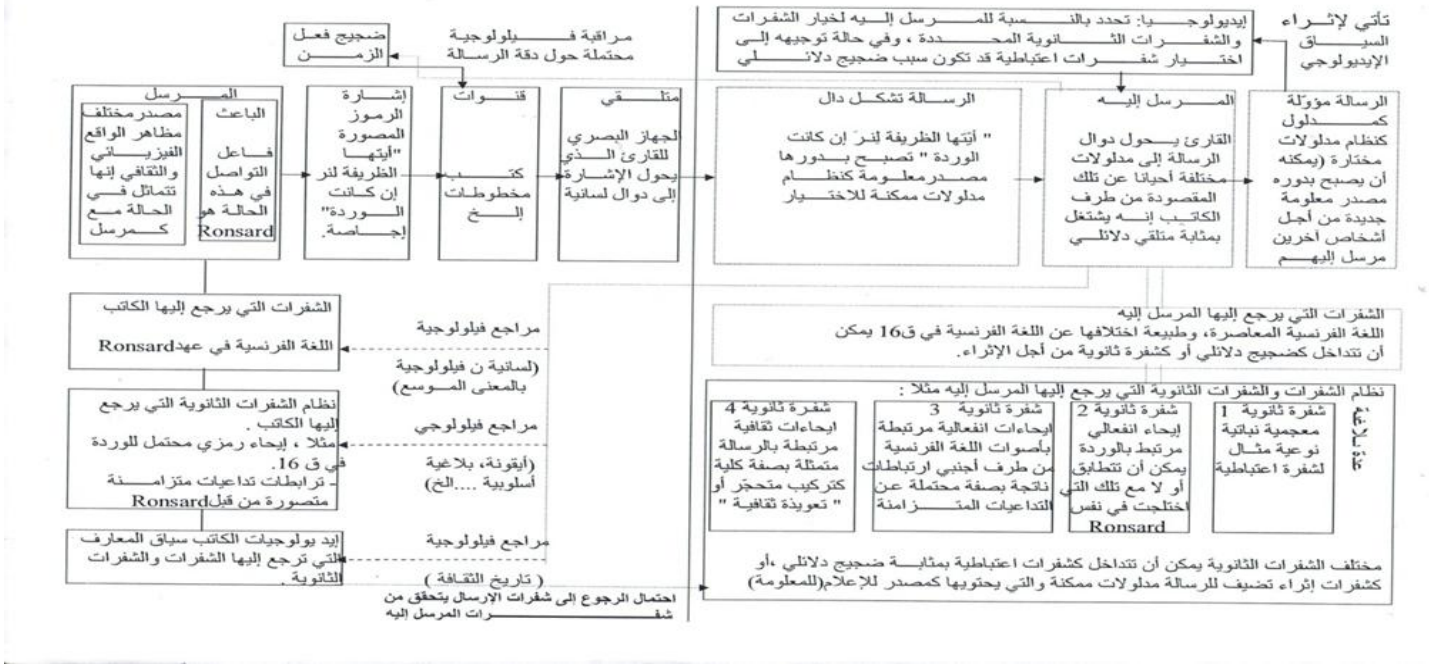
حول هذا المفهوم يحدد إيكو للناقد الحاذق الموسوعي (الذي يكون جديرا بذلك المقام الرفيع الذي نمذجه إيكو في صورة القارئ النموذجي) العمل الذي يناط به ألا وهو "إيجاد القوانين التي تحكم عملا ما ولغته الفردية، هذه الخطاطة البنيوية التي تحكم كل أجزاءه"[16]، وفي إطار السيميوطيقا، فإن هذه الأخيرة يجب أن لا تنحصر في الدراسة السانكرونية البحتة بطبيعة الحال، إنما " عملها على اكتشاف اللغة الفردية للعمل يسمح بوجود بحث حول انتقال وتحول هذه اللغة (إذن ميلاد تاريخ للأشكال والأساليب) وأيضا بحث حول تشكيل اللغة الفردية وبالتالي عودة الدراسة التكوينية للعمل عن طريق البنيوية"[17] . أما النقد الأدبي فينيط به إيكو إكمال هذه المهمة عبر سرد تجربة قراءة هذا العمل. إن هذا التآلف بين ما يدعوه إيكو بعلم جمال ذي استلهام سيميوطيقي مع النقد الأدبي لا يختلف عما يصطلح عليه في المدارس السيميو–بنيوية بالشعرية.

يحيلنا هذا الكلام على موضوع العلاقة الجدلية التي تطرح بين السيميوطيقا حين تتناول الأدب والنقد الأدبي والشعرية، وتعريف كل واحد من هذه الميادين وتحديد اختصاصه وعتباته و

حدوده أيضا. إننا نلمس جيدا كيف أن للطرف الثاني في عملية التواصل ألا وهو المرسل إليه – في منظور إيكو- دورا في إقامة صرح الرسالة الجمالية، فالخصائص الأسلوبية المستقرة الكامنة في النص تدعوه باستمرار إلى إعادة بنائها وتشكيلها والكشف عنها كأسلوب متفرد خلال عملية التلقي، الأمر الذي يتوقف بطبيعة الحال على كفاءته وتجربته وتوقعاته وخبرته في القراءة من خلال إطلاعه على "المنظومة الوصفية والثيمات الأدبية وأساطير المجتمع وخصوصا معرفته للنصوص الأخرى"[18]. إن هذا الأمر لا يتسنى بمجرد قراءة ساذجة بتعبير إيكو- إنما يتعلق الأمر بقراءة ثانية تطرح سؤالا مهما عن طبيعتها وطبيعة ممارستها على طول تفكير إمبرتو إيكو الذي مارسه حول نظرية القارئ النموذجي.

إن هذا الدور المنتظر من المرسل إليه في خضم عملية التواصل الأدبي، أو تلقي القارئ للرسالة الجمالية يفسح المجال عند الكاتب لجدلية –يصفها بمصطلحات الإعلام- بين قبول ورفض الشفرات؛ بين الوفاء والحرية التأويلية، فمن جهة هو يتوخى قطف دعوات الغموض الخاصة بالرسالة، ويملأ شكلها غير الأكيد بشفراته الخاصة، ومن جهة أخرى هو محكوم بالعلاقات السياقية الخاصة بإنتاج الرسالة، وكذا ثقل الظرف الخاص بالتواصل؛ بكونه مجموع الشروط المادية والاقتصادية والبيولوجية الفيزيائية التي نقوم بالتواصل في إطارها، ويأخذ هذا العنصر في نموذج إيكو صورة حقيقية تشترط اختيار الشفرات والشفرات الثانوية وتربطها في حضرتها بعملية فك التشفير.

إذن يتعلق الأمر بجدلية بين الشكل والانفتاح على مستوى الرسالة، وبين الوفاء والمبادرة التأويلية على مستوى المرسل إليه يسمح لنا بأن نحيل على هذه الخطاطة التي وضعها إيكو حول فك تشفير الرسالة الجمالية[19]وهي مطبقة على مثال بسيط وهو جملة مقتطعة من نص للشاعر الفرنسي (RONSARD) مفادها باللغة الفرنسية كالآتي (MIGNON NE, ALLONS VOIR SI LA ROSE..) وترجمتها بالعربية (أيتها الظريفة، لنر إن كانت الوردة...).


تأتي لإثراء السياق الإيديولوجي
إيديولوجيا: تحدد بالنسبة للمرسل إليه لخيار الشفرات والشفرات الثانوية المحددة ، وفي حالة توجيهه إلى اختيار شفرات اعتباطية قد تكون سبب ضجيج دلالي
مراقبة فيلولوجية محتملة حول دقة الرسالة
ضجيج فعل الزمن
الرسالة مؤوّلة كمدلول كنظام مدلولات مختارة (يمكنه أن يصبح بدوره مصدر معلومة جديدة من أجل أشخاص آخرين مرسل إليهم
المرسل إليه
القارئ يحول دوال الرسالة إلى مدلولات مختلفة أحيانا عن تلك المقصودة من طرف الكاتب إنه يشتغل بمثابة متلقي دلالي
الرسالة تشكل دال
" أيّتها الظريفة لنرَ إن كانت الوردة " تصبح بدورها مصدر معلومة كنظام مدلولات ممكنة للاختيار
متلقي
الجهاز البصري للقارئ الذي يحول الإشارة إلى دوال لسانية
قنوات
كتب مخطوطات إلخ
إشارة الرموز المصورة "أيتها الظريفة لنر إن كانت الوردة" إحاصة.
المرسل
الباعث
فاعل التواصل في هذه الحالة هو Ronsard
مصدر مختلف مظاهر الواقع الفيزيائي والثقافي إنها تتماثل في الحالة مع كمرسل
الشفرات التي يرجع إليها المرسل إليه
اللغة الفرنسية المعاصرة، وطبيعة اختلافها عن اللغة الفرنسية في ق16 يمكن أن تتداخل كضجيج دلالي أو كشفرة ثانوية من أجل الإثراء.
نظام الشفرات والشفرات الثانوية التي يرجع إليها المرسل إليه مثلا :
شفرة ثانوية 1 معجمية نباتية نوعية مثال لشفرة اعتباطية
شفرة ثانوية 2 إيحاء انفعالي مرتبط بالوردة يمكن أن تتطابق أو لا مع تلك التي اختلجت في نفس Ronsard
شفرة ثانوية 3 إيحاءات انفعالية مرتبطة بأصوات اللغة الفرنسية من طرف أجنبي ارتباطات ناتجة بصفة محتملة عن التداعيات المتزامنة
شفرة ثانوية 4 إيحاءات ثقافية مرتبطة بالرسالة متمثلة بصفة كلية كتركيب متحجّر أو " تعويذة ثقافية "
مختلف الشفرات الثانوية يمكن أن تتداخل كشفرات اعتباطية بمثابة ضجيج دلالي ،أو كشفرات إثراء تضيف للرسالة مدلولات ممكنة والتي يحتويها كمصدر للإعلام(للمعلومة)
الشفرات التي يرجع إليها الكاتب
اللغة الفرنسية في عهدRonsard
مراجع فيلولوجية
(لسانية ن فيلولوجية بالمعنى الموسع)
نظام الشفرات الثانوية التي يرجع إليها الكاتب .
مثلا ، إيحاء رمزي محتمل للوردة في ق 16.
- ترابطات تداعيات متزامنة متصورة من قبلRonsard
مراجع فيلولوجية
(أيقونة، بلاغية أسلوبية ....الخ)
إيد يولوجيات الكاتب سياق المعارف التي ترجع إليها الشفرات والشفرات الثانوية .
مراجع فيلولوجية
(تاريخ الثقافة)
احتمال الرجوع إلى شفرات الإرسال يتحقق من شفرات المرسل إليه

ثانيا: شعرية أمبرتو إيكو

تهتم الشعرية بإحدى وظائف اللغة الستة التي حددها ياكوبسن وبهذا المعنى هي موضوع النقد الأدبي، وقد ردّ إيكو أغلب الاتجاهات النقدية والتيارات الحديثة التي اشتغلت بتحليل الخطاب الأدبي إلى شعرية أرسطو، سواء أكان ذلك بالأخذ المباشر أو الاستلهام منها ولم يستثن في ذلك أعرق الأعمال النقدية الأمريكية (مؤلف ريشاردز، مبادئ النقد الأدبي عام 1924) ولا (نظرية الأدب، لكل من وران ووليلك عام 1942) المؤلف الذي مثل أساسا للنقد الأنجلوساكسوني برمته، و لا يستثني ايضا بنيوية براغ ومؤلف نورثراب فراي (تشريح النقد، في 1957) وحتى النقد الجويسي (نسبة إلى جويس) . ففي رؤيته تعد شعرية أرسطو أصل الشعريات وربما مثل عمل الشكلانيين الروس برمته مجرد محاولة لبعثها في ثوب جديد.

فهي كما تظهر في كتابات ياكوبسن تعني علم الأدب وموضوعه الذي "ليس الأدب ولكن الأدبية أي ما يجعل من أثر ما أدبيا"[20] وبالتالي ستغدو عند رواد مدرسة براغ المذهب الذي يشرح أدبية الأدب. فحينما تهيمن الوظيفة الشعرية على الخطاب فإنها تحول الرسالة لحسابها الخاص، بينما تتراجع الوظائف الأخرى وعلى الخصوص الإفهامية والمرجعية التي تكاد تغيب تماما ما دامت الوظيفة الشعرية تحيل على نفسها، مكتفية بعناصرها المكونة دون أية مرجعية ، الأمر الذي سيطبع الرسالة بطابع الغموض.

رغم أن ياكوبسن أقر بشمولية الوظيفة الشعرية لكل الأجناس الأدبية في تأكيده بأنه "على الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية أن تتجاوز حدود الشعر"[21] وبالتالي تتعداه إلى اللغة عموما إلا أنهم أخذوا عليه أن أغلبية دراساته انحصرت في الشعر فقط ما جعل الاعتقاد بأهمية الوظيفة الشعرية تتركز فيه، بينما يرى تودوروف أن الشعرية تتعلق بالأدب كله سواء أكان شعرا أم نثرا، بل قد تكون على الخصوص متعلقة بأعمال نثرية.

يؤكد ياكوبسن على أن موضوع الشعرية هو أولا وقبل كل شيء الإجابة عن السؤال: ما الذي يجعل من رسالة لغوية عملا فنيا؟ فالشعرية إذن تتعلق بمشكلة بنيات لسانية، وهو يرى علاوة على ذلك أن عدة "ملامح شعرية تبدو ليس فقط من علم اللغة ولكن من مجموع نظرية العلامات أي السيميولوجيا العامة"[22]. وفي هذا الإطار يرى إيكو أن الشعرية التي صدرت عن الدراسات الأدبية للشكلانيين الروس ومدرسة براغ البنيوية باعتبارها جزءا مكملا للسانيات يمكنها

أن تشكل نظام بحث لكل نظام علامات يتماهى مع ما يتوخاه البحث السيميوطيقي للرسالة الجمالية "الذي يتوجب عليه أن يؤول إلى تحديد أنظمة تعاقدية تقوم بتنظيم معالجة مختلف المستويات، ومن جهة أخرى يتوجب عليه أن ينهض بتحليل انبثاق المعلومة، والمعالجات الأصلية للتعاقدات عند الانطلاق عند كل مستوى من مستويات الرسالة، ويتوجب عليه أيضا تثبيت وظيفتها الجمالية عبر تطبيق هذا التشخيص الإجمالي الممثل من خلال اللغة الفردية الجمالية. بحث من هذا القبيل يلقي الضوء على أنظمة التحديد في علاقاتها مع ظواهر الابداع من خلال مظهره المزدوج في دراسة الشفرات ودراسة الرسائل يسمى هذا البحث الايوم من قبل المدرس السيميو-بنيوية بالشعرية.

أ. شعرية العمل المفتوح.

اقترح إيكو مفهوم شعرية العمل المفتوح لـ" يتلاءم مع كافة أنواع النصوص" في مقال يحمل العنوان ذاته عام 1959[23]،دراسة الأعمال الفنية عموما من حيث العلاقة التي يمكن أن يقيمها المتلقي أو القارئ مع العمل انطلاقا من محفل الغموض، فالعمل الفني هو بالدرجة الأولى : "رسالة غامضة و المقصود أنها عدد من المدلولات تجمعت في دال واحد"[24]، فالحساسيات الجديدة في الكتابات المعاصرة جعلت هذا الغموض غاية وقيمة يتوجب تجسيدها بحيث شوهد نزوع الكثير من الكتاب المعاصرين إلى اللاشكلي والفوضى والطارئ، و لا مناص و الحال هذه إنهم باستهدافهم لهذه الغاية سيتمكنون من إقصاء كل قراءة استهلاكية أو سلبية، فالفنان الذي ينتج عملا معينا-في هذا المنظور- صار يعي بأنه يبنين رسالة عبر موضوعه لمتلق ما.

منذ بداية القرن العشرين ظهرت أعمال فنية تمتاز بتنظيمات متعددة من بينها أعمال موسيقية تعرف عليها غداة معايشته لأعمال مختبر الفونولوجيا الموسيقية في ميلان ابتداء من عام 1958[25] أعمال تشكيلية متحركة، هندسة معمارية وأعمال أدبية عكف إيكو على تحليلها في جو ما قبل سيموطيقي بكونها أنظمة من "العلامات" القابلة للترجمة، وذلك من أجل وصف هذا النمط الجديد من الأعمال بمواجهته مع مجموع الثقافة الأوروبية المعاصرة ومع العلوم التي تمنح اعتبارا أكبر للطارئ le hasard . ففي مقالة ظهرت باسمه بعنوان (شعريات العمل المفتوح) تطرق للموسيقى الحديثة ممثلة في ستوكهاوزن و بيريو و بوليه، و الكتابة الحديثة لدى كل من مالارميه و جويس، و كذا الفن الحديث ممثلا في كالدير و الفرنسي بوسار " و كيف أن هذه جميعا من

حيث علاقتها بالعلم الحديث (إينشتاين، بوهلر، وودهايزنبرغ)تقوم الآن بإنتاج (أعمال في حالة حركة) و(أعمال مفتوحة) "[26] و كما يتضمن تأصيله هذا اهتماما بنظرية الإعلام فإيكو يتساءل انطلاقا منها كيف يمكن لعمل ما وإلى أي حد يمكنه أن ينفتح دون أن يكف عن كونه تواصلا؟

في سبيل إضاءة هذا المفهوم توجه إيكو إلى الموسيقى ليستعير منها ما يعضد رؤيته، فقد اختار نماذج لأعمال معاصرة[27] بالنسبة لتلك الحقبة بدت و كأنها تترك حرية أكبر لمن يقوم بتنفيذها (العازف أو المؤول)، إذ أنها جميعا تتعارض مع التقليد الشائع والمألوف للتواصل الموسيقي؛ إنها باصطلاح إيكو أعمال مفتوحة ، إذ أن المؤول في هذه الحال ينجز العمل في نفس الوقت الذي يتحمل فيه الوساطة بين العمل والمؤلف الذي بدوره تعمد أن يترك له الحرية الواسعة في اختيار أطوار المقاطع (النوتات) وتتابع الأصوات في عمل ارتجالي، فالقطعة الموسيقية ليست جامدة بل تبقى بالنسبة للعازف حقلا من الاحتمالات يقوم باستثماره حسب حساسيته. إن المؤول يقوم في هذا النمط من الأعمال بالمشاركة في إنجاز العمل بصورة فعالة مع المؤلف، ويميز الكاتب بالتقابل مع هذا النمط نمطا آخر تكون حدود احتمالاته مرسومة مسبقا من قبل المؤلف ولا تترك هامشا كبيرا من الحرية أمام المؤول (يمكن التكهن ضمنيا أنها مغلقة).

يشير إيكو إلى أن العمل الفني يمكن أن يكون له ابتداء الشكل الأصلي الذي تصوره مؤلفه، أي الشكل المكتمل النهائي للعمل، ومن جهة أخرى يتاح للمستهلك أو المتلقي ممارسة كامل حساسيته الشخصية، ثقافته، أذواقه، اتجاهاته وأحكامه المسبقة التي تنهض جميعا بتوجيه متعته في منظور خاص، فالعمل الفني الخالص –بالنسبة لإيكو- لا يمكن أن يدخل دائرة" الجمالي" إلا إذا كان يسمح لنا بتصور فهمه من خلال منظورات متعددة، أين يتبدى في مظاهر متنوعة دون أن يكف أن يكون هو ذاته، يوضح إيكو بأن "كل عمل أدبي حين يكون له شكل مكتمل ومغلق، في كمال هيئته المضبوطة بدقة فإنه عمل مفتوح، بكونه على الأقل قابلا للتفسير بطرق مختلفة دون أن يؤثر ذلك على تفرده الغير قابل للاختزال"[28]. فحسب الموسيقي بوسارPousseur تسمح شعرية العمل المفتوح بترسيخ أفعال حرية واعية لدى المؤول هذا الأخير بدوره سيحور ويصوغ "شكله" الخاص في استقلال عن الشكل الأصلي للعمل المعني، لذلك يبدو أن هذه الشعرية تمنح أهمية كبيرة للعالم الذاتي في التذوق والمتعة الجمالية المتمثلة في شخصية المتلقي.

في عودة إلى تاريخ الفن لاحظ إيكو أن العصر الوسيط في تبنيه لنظرية المجاز التي بمقتضاها

يشتغل التأويل وفق أربعة اتجاهات مختلفة هي[29]": المعنى الحرفي أو التاريخيLittéral، المعنى الرمزي أو الروحي Allégorique والمعنى الإنساني أو الخلقي Moral والمعنى الروحاني Anagogique، يتكشف عن مقدار من الانفتاح لكنه انفتاح نسبيٌ، لأن المتلقي لهذا النوع من الأعمال كان في متناوله مجموعة من الاحتمالات المحددة بعناية، إذ أن رد فعله لن يفلت أبدا من مراقبة المؤلف وبالتالي من "قواعد التأويل وحيدة الجانب التي كانت تقوم أساسا على عالم منظم ومتدرج وترتبط به انطلاقا من اللوغوس المبدع"[30]، والأمر نفسه بالنسبة للفن الهندسي المعماري الباروكي، هذا الأخير يرى إيكو أنه يقبع إلى حد ما على نوع من الانفتاح إلا أنه لم يكن مقصودا من قبل المبدع، إذ أن الفنانين في تلك الحقبة لم يكونوا على وعي بهذا الهدف رغم أنهم ربما قدموا في النهاية نماذج لأعمال مفتوحة[31].

يقرر إيكو أنه لم تتبلور نزعة مقصودة من أجل السعي نحو تحقيق الانفتاح في الفن خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر مع ظهور الرمزية، فقد كان مالارميه يردد أن "تسمية موضوع تعني إقصاء ثلاثة أرباع لذة الشعر المنجزة من سعادة التوقع"[32]، أما بول فاليري فإنه قالها بلا مواربة بأنه "لا يوجد معنى حقيقي للنص"، و خلال القرن العشرين فقد قامت الرمزية على انفتاح الإدراك الجمالي من خلال استعمال الرمز للتعبير عن اللاتحديداباعتباره مفتوحا على تأويلات جديدة باستمرار، كما هو الشأن في أدب كافكا، فقد تمكن هذا الأخير من كتابة أعمال تكون فيها "المعاني التحتية متعددة بحيث أنها ليست مضمونة من قبل أية موسوعة، ولا ترتكز على أي نظام للعالم، فالتأويلات السريرية والسيكولوجية للرموز الكافكاوية لا تفصح إلا عن جانب واحد من الإمكانات الدلالية للعمل الذي يظل مليئا بالمعاني ومفتوحا لأنه غامض"[33]وقد سار النقد الأدبي في نفس النهج عندما أصبح يتصور العمل الأدبي كاحتمال مستمر الانفتاح، أو كاحتياط لا ينفذ من الدلالات. من ذلك الأعمال المتعلقة بالاستعارة وتلك التي تعرضت لمختلف أنماط الغموض (أمبسون، ياكوبسن).

لقد غدا العمل المفتوح دعوة واضحة من أجل إنجاز العمل مع المؤلف، بحيث أصبح يتعلق الأمر بأعمال رغم كونها منجزة ومكتملة ماديا إلا إنها تبقى على الدوام مفتوحة في تولد مستمر للعلاقات الداخلية "عبر تفاعل نشيط بين المحفز الجمالي وعالم المتلقي"، وبالتالي تبقى مفتوحة على سلسة افتراضية غير منتهية من القراءات الممكنة التي تقوم كل واحدة منها بتجديد وإحياء

العمل حسب منظور وذوق وإنجاز شخصي، يستشهد إيكو بكلام لأستاذه باريسون مفاده أن: "العمل الفني هو شكل أي هو حركة وصلت إلى نهاتيها بطريقة ما، هو شيء لا نهائي متضمن في شيء نهائي، كليته ناتجة عن خلاصته بحيث لا يتوجب اعتبارها بمثابة واقع إحصائي وغير متحرك بقدر ما هو انفتاح لا نهائي تجمع في شكل"[34]. هذا يمكننا من أن نخلص إلى أنه مع العمل المفتوح تكرس:

1. نمط جديد من العلاقات بين الفنان وجمهوره.
2. اشتغال جديد للإدراك الجمالي.
3. مكانة جديدة للإبداع الفني في المجتمع.
4. علاقة متجددة بين التأمل وبين استعمال العمل.

ب– تحليل اللغة الشعرية.

بغية فهم الطبيعة الشعرية للعمل أو ما يجعل منه عملا مفتوحا أي الإجابة على التساؤل: كيف يتأتى هذا الانفتاح الذي أصبح يتوخاه الفن والأدب المعاصر؟ يقدم أيكو تحليلا لثلاثة أمثلة يشرح من خلالها كيف يتحقق الفن وكيف يمكننا أن نصادف في تجربة ما ذكرى التجارب السابقة، وهو أمر جعله يطرح مشكلة الشروط السيكولوجية للمعرفة من خلال مناقشة وامتحان سيرورة التسوية التي تتأسس بين العمل المدرك والمحفز الجمالي:

1. المرجع: يورد إيكو بمثابة مثال الجملة الآتية (هذا الرجل جاء من ميلان) يقول الكاتب أن كل واحد من هذه الحدود أو الكلمات يرجع إلى وقائع محددة (ميلان مدينة إيطالية معرفة، رجل...) يتعلق الأمر هنا بتقريب تعاقدي لكلمات بحيث إن المتلقي يتوجب عليه أن يتدخل من خلال تجاربه المعاشة وكذا تجاربه السابقة من أجل إضاءة هذه التجربة، وتبعا لذلك يضفي عليها لونا خاصا، فقد يختلف ذلك من شخص لآخر حسب نوع الذكريات التي تثيرها لديه. أما بالنسبة لمن لا يعرف هذه المدينة ففي هذه الحالة لا تحقق عملية التواصل غايتها، فمن جهة تداولية يمكننا على أية حال منح هذا النمط من الجمل معنى محدد غير قابل للتأويلات المتعددة وقد نستطيع في مجال الذكاء

الاصطناعي صنع آلة بإمكانها فهم هذا النوع من الجمل من خلال برمجتها بالمعطيات الدلالية اللازمة.

2. الاقتراح: أما في المثال الثاني والذي يتمثل في قول القائل : (هذا الرجل جاء من "البصرة") فإن شخصا عراقيا يمكن أن يتعامل معها بنفس الطريقة التي بدرت من الإيطالي بمدينة ميلان، وبالنسبة لإنسان أمي فإنها قد لا يكون لها اثر ذو بال، أما بالنسبة لرجل مثقف يعرف جغرافيتها فإن الأمر سيختلف تماما إذ يمكنها ساعتها أن توحي له بالكثير عبر حكايات (ألف ليلة وليلة) فهي ستوحي بمكان خيالي بكل ما يتضمنه من غرائب (علي بابا، الحشيش، البساط الطائر، الجواري، التوابل، العقاقير، نغمات الموسيقى الشرقية، بغداد، التجار الشرقيون....) ، فالتجربة هنا لم تعد مجرد محفز يحيل على مرجع أو واقع معين، لا بل غدت حقلا لسانيا أو بؤرة ترابطية من الذكريات والمشاعر، فعدم دقة الكلمات وإبهامها هنا يتعدى إلى باقي الكلمات فيضفي على هذه الجملة اقتراحا ما أي مظهرا شعريا يقع فيه دور كبير على عاتق المتلقي الذي كلما كانت ثقافته وخياله واسعا كلما كان اللاتحديد والتفاعل كذلك، كما يكون للمتكلم (المتلفظ) أيضا دور في توجيه المتلقي، فمثل الجملة السابقة قد لا توحي بنفس الاقتراحات بالنسبة لمدير شركة بترولية، هذا الأمر يدخل على أية حال في حقل آخر هو شروط المحادثات وبالتالي من صميم البحث التداولي.

3. الاقتراح الموجه: أما في قول القائل (هذا الرجل جاء من البصرة مارّا بمدينة "بيشا" فـ "مدينةدمشق"، فـ "مدينة شيبام" فـ"طريب"، فـ"هفوف"، فـ"عنيزة"، فـ"بريدة"، فـ"المدينة"، فـ"خيبر"، واجتاز نهر الفرات إلى غاية "الألب") فإن المتخيل هنا مجسد من خلال السمع وهذه الحيل السمعية تسمح بالحديث عن تواصل ذي طبيعة جمالية. إن أسماء المدن والحواضر هنا تثير في المتلقي "الشرق الساحر" بكل ما يحويه ويحيل عليه، أو يوحي به. فلم تعد هذه الجملة جملة مرجعية بل أصبحت تستحث تخيلنا، وغدا الانتقال إلى ما هو جمالي ممثلا من خلال الإرادة الموسومة بربط معطى مادي بمعطى

مفهومي —حسب تعبير إيكو- أي بربط الصوت بالحقيقة التي نود الدلالة عليها. فمن خلال الآلية الجمالية "التي جعلها المؤلف تتحرك والتي لن تتجاهل بدورها ردود الفعل الشخصية الخاصة بالمتلقين، على العكس من ذلك فهي تجعلهم يتدخلون، بل ترى في ذلك شرط اشتغالها ونجاحها، ولكنها في نفس الوقت توجههم وتسيطر عليهم"[35] سيقوم المؤلف لهذا النوع من الأعمال ببث الاقتراحات وإثارتها في عمله بصفة مقصودة.

ثم يتجه إيكو بعد ذلك إلى تحليل مفاهيم الإحالة المرجعية والإحالة الانفعالية (الإيحائية)، فمن الطبيعي أن اللغة عموما تتميز بخاصية أن بعض التعابير المرجعية قد تأخذ قيمة انفعالية في مجالات شتى، ثم يلتفت إلى مسألة توصيف (من وجهة جمالية) إجراءات قراءات وفهم نص فني يتسم بالغموض لينبه إلى أن تعدد القراءات في الأدب —رغم كونها نظريا لا حد لها إلا أنها يمكن أن تتوقف حين يتوقف الشكل (تنظيم المحفزات الجمالية في العمل) عن أن يثير المتلقي أي شيء، إذ يغدو حسب تعبير بعض الباحثين "جرما معتما خاليا من كل دفء، وهي استعارة مفيدة تجعل حدا لادعاء الانفتاح النهائي، غير أن إيكو يلتفت إلى القارئ لا إلى النص ويتهم فيه خللا"[36] وذلك لسببين: إما لفتور انتباهه بسبب أن كثرة ملاحظة الرموز واستخداماتها المتكررة يولد في المتلقي نوعا من السكونية في حساسيته بعيدا عن الرمز ذاته، أو أن "الذكريات التي تلتحم بالإدراك لم تعد كما كانت نتاجا فوريا لانفعال الذاكرة"، بل يتأتى مع العادة كرسم جاهز، وذلك ما يكبح اللذة الجمالية فيتحول الشكل على رسم عادي ترتاح فيه حساسياتنا التي أرهقت الانفعالات"[37] وهذا ما يحدث عادة عندما نستمع لقطعة موسيقية سنوات طوال، إذ يأتي يوم لا تعود فيه هذه القطعة بنفس الجمال والألق اللذان كانت عليهما في الأول بسبب العادة في اعتبارها كذلك، فنحن لم نعد نستمع بها إلا من خلال ذكريات الأحاسيس القديمة بحيث لم نعد نحس اتجاهها بأي انفعال، وكأن شكلها بطريقة ما قد استنفد.

يقترح إيكو في هكذا مواقف في سبيل منح حساسيتنا طراوة جديدة أن نبقيها دوما في حالة من الشباب الدائم الذي يوحي به سن الأربعين[38] أو كما تأوَّلها حبيب مونسي في قوله: "يقترح إيكو على أن يكون تجديد اللقاء بالأثر عن طريق إنعاش الإحساس وذلك بعزله مدة طويلة عن الأثر، يستعير لذلك مصطلحا طبياla quarantaine الذي عرفته الملاحة الغربية عندما يعتزل المركب

الموبوء كل هذه المدة كي يسترد عافيته أو يهلك راكبوه، وهي المدة التي يختارها إيكو لتجديد الدهشة أمام اقتراحات الأثر الفني"[39]

يحتفل إيكو في مواطن عديدة من مؤلفته بتجسيد خاصية الانفتاح في الفن المعاصر وعبر كل العصور بشكل أصيل وفريد في كتابين أولهما كتاب (سيلفي) للكاتب الفرنسي جيرار دو نيرفالGérard de Nervalالذي يرى إيكو بصدده بأن "الميكانيزم الأساسي لسيلفيSylvie يتأسس على تناوب مستمر للنظر إلى الوراء والنظر إلى الأمام أي الحركتان السرديتان اللتان يسميهما جيرار جينات بالاستباق والارجاع[40] جعل منه أحد أروع الكتب التي ألفت عبر العصور.

أما الآخر فيتعلق بكتاب المؤلف الايرلندي جيمس جويس الموسوم بـ: "إنه بحق أكثر الأمثلة الأدبية تعبيرا على هذا الاتجاه –يقصد به الانفتاح– في الفن المعاصر"[41] حيث نرى أنه كرس له قسما تطبيقيا كبيرا من كتابه (العمل المفتوح) في تحليله ومناقشته في محاولة لصبر أغوار عوالمه وشعرياته العديدة.

هذا العمل الروائي الشهير لجويس يشاع أنه قضى في تأليفه وهو شبه أعمى سبعة عشر عاما وقد عانى في كتابته آلام المرض والإرهاق والكحول والغربة ، و قد قضى بعد فراغه منه بعامين. إن هذا العمل يتطلب حسب إيكو قارئا نموذجيا ذي موسوعة لا نهائية قد تكون أكبر من تلك التي للكاتب الواقعي للرواية جيمس جويس نفسه. لقد كان جويس يشكل نسيج اللغة وكأنه ينحت قطعة حجر فابتدع من الكلمات والتراكيب والأساليب "آلة هائلة للاقتراحات اللانهائية تتجاوز المقاصد الأولى للكاتب نفسه"[42] ،فقوة هذه الرواية تكمن في غموضها الكبير وذلك الصدى المستمر لعدد كبير من المعاني التي تسمح كلها بالاختيار دون أن يكون هذا الاختيار حصريا، فاللغة هاهنا تعاني من كسر وتغيير في تراكيبها وإعادة تجديد في روابطها البنائية مما يؤدي إلى علاقات لغوية غامضة بالنسبة إلى القارئ الذي كان يريد جويس منه أن يكون "حتى وإن كانت غابة finnganswake لا نهائية إلى درجة انه قد يتيه داخلها فلا يكون أبدا قادرا على الخروج منها في أي وقت للتفكير في غابات أخرى، في الغابة المترامية اللامحدودة للثقافة الإنسانية والتناص"[43]. إن مجرد محاولة تأويل عنوانها تثير عددا من الرؤى والآراء المختلفة دون الإرساء على أي تخريج واحد يكون هو الأصح[44].

والأمر سوف يكون أشد تعقيدا إذا ما تعلق بترجمة هذا العمل، وبالفعل هذا ما حصل، فقد ظلت هذه الرواية حبيسة لغتها الأم طيلة أربعين سنة مما دفع بأحد الروائيين الفرنسيين — وهو جون بلومنت- إلى القول أن: "عمرا كاملا يتوجب لترجمة F&W"[45]وذلك نظرا لما تثيره من معضلات لترجمة أسلوبها الغامض الذي يقوم على "التشويهات البنائية الخفيفة والتوريات الخيالية بضغط المثال والحكمة والإيقاع الشائع، واللحن الأساسين والتمزقات اللفظية المركبة التي تبث شظايا من المعنى الطائر في اتجاهات خمسة أو ستة في التو.. هناك أيضا إضافات غنية من اللغات المختلفة التي يعرفها جويس"[46]. إن هذا العمل يستخلص إيكو- يمثل الجهود التي تبذلها الثقافة الحديثة من أجل قولبة مفهمة جديدة للفن بناء عليها تتأسس ابستيمولوجيا جديدة وتعريف مستحدث للعالم.

خاتمة:

لاحقا و خصوصا في كتبه (القارئ في الحكاية) و (حدود التأويل) و (إنتاج العلامات) وغيرها سوف يعمق إمبرتو إيكو تفكيره من أجل إنارة التأسيسات النظرية لنظرية الانفتاح التي يعترف بأنه درسها في حينها بأدوات كانت ما تزال بدائية آنذاك، إن محاولة استثمار ديناميكية التأويل و فك التشفير المنحرف في مجال التواصل و التركيز على طبيعة التعاقدات السيميوطيقية وبنية الشفرات كان من الواضح أن الأهمية فيها لم تكن منصبة على المواضيع النصية بقدر اهتمامها بالاستعمال الذي يعتمده المجتمع.

لذلك ستتبوأ هذه المقاربة السيميوطيقية التأويلية التي تسمح بمعالجة النصوص بصفة عامة و السردية بالخصوص مكانتها بين أخصب المساهمات في ميدان الدراسات الأدبية المعاصرة، سيبلور في مناخ ما بعد بنيوي و في إطار مخضرم و متعدد الاختصاصات مفهومه ذا الإجراءات اللسانية و السيميائية من منظور النقد الموجه نحو القارئ الذي دعاه بنظرية التعاضد التأويلي للقارئ النموذجي، تلفت القارئ أننا قد حاولنا في عمل آخر لنا البحث في هذا الموضوع المهم الذي لازال بعد يحتفظ بكل جدته و راهنيته لما له من صلة بقضايا القراءة و التأويل والهيرمينوطيقا في شتى المجالات أدبية و فلسفية و اجتماعية، لقد عكف إيكو في القارئ في الحكاية على محاولة صياغة اقتراحه حول قراءة نص سردي و ذلك من خلال منظور متكامل طوره بناء على مواجهته بين آراء اعلام الدلالية بلونيها البنيوية عند غريماس و كلود بريمون و الإنجليزية عند كل من فانديك

و كواين و هينتيكا و كاتز و فودور إلى غاية أخصائي الذكاء الاصطناعي و قد دعمه بالجانب المتعلق بشعرية السرد الموروث عن الاتجاه الشكلاني الروسي المعدل من قبل تودوروف و جيرار جينات في فرنسا.

و في الختام ربما يجدر التنويه بأن دراسات إيكو و أعماله الإبداعية ذاتها تقف جنبا إلى جنب معا في صياغة مشروعه هذا إن لم نقل أن أعماله الإبداعية ذاتها كانت بمثابة تطبيقات لأفكاره النظرية ومن ثمة فهي تشكل مادة خام للكثير من التفكر والبحث والتوسيع و بذرة لدراسات مستقبلية.

هوامش البحث:

[1] أحمد يوسف، **سيميائيات التواصل وفعالية الحوار: المفاهيم، والآليات**. وهران: مطبوعات مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب، الطبعة الأولى 2004. ص 111.

[2] *Roman Jacobson, Essai de linguistique générale. Paris: Payot, p 214.*

[3] *Umberto Eco, La structure absente: Introduction à la recherche sémiotique. Traduit par: UccioEsposito-Torrigiabi, Paris: Mercure de France, réédition 2004.p 68*

[4] *Ibid., p64*

[5] *Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale. Paris: Payot, 2003, p 33.*

[6] *Umberto Eco., la structure absente. p 101.*

[7] صلاح فضل، **النظرية البنائية في النقد الأدبي**، بيروت:منشورات دار الآفاق الجديدة، الطبعة الثالثة 1985، ص 415.

[8] *Umberto Eco, la structure absente. p 113.*

[9] *Roman Jacobson, Essai de linguistique générale. P 220.*

[10] يترجم إيكو الوظيفة الشعرية بكلمة جماليةEsthétique .

[11] *Umberto Eco, la structure absente. p125.*

[12] صلاح فضل، المصدر السابق، ص 812.

[13] *Umberto Eco, La structure absente. p127.*

[14] *Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture. Paris: Editions Seuil, 2001. p 217.*

[15] *Umberto Eco, De La Littérature. p 217.*

[16] *Umberto Eco, La structure absente. p130.*

[17] صلاح فضل، المصدر السابق، ص 113.

[18] سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، **مدخل إلى السيميوطيقا**. القاهرة: دار العالم العربي، 1986. ص219.

[19] *Umberto Eco, La structure absente. p142*

[20] *Roman Jacobson, Huit questions de la poétique. Paris: Editions Seuil, 1977. p 16.*
[21]*Roman Jacobson, Essais de linguistique générale: Les fondements du langage. Traduit par: Nicolas Rewet. Paris: Editions Minuit. 2003. p 219.*
[22]*Umberto Eco., La structure absente. p138.*

[23]ورد في مقدمة كتاب:

Umberto Eco, The Role Of The Reader. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
[24]*Umberto Eco, l'œuvre ouverte. Paris : Grasset, 1965, p 9.*
[25] *Umberto Eco, 'italien par Yves Hersant, « De la radio à L'OEuvre ouverte », Critique 2011/10 (n° 773), p775-776.*

[26]جون ليشته، **خمسون مفكرا أساسيا معاصرا : من البنيوية إلى ما بعد الحداثة**. ترجمة فاتن البستاني، مراجعة محمد بدوي. بيروت: المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، 2008، ص265.

[27]هذه الأعمال هي على التوالي:

- *Karlheinz Stockhausen, Klavierstücke I-XI.*
- *Luciano Berio, Sequenza I pour flute seule.*
- *Henri Pousseur, le Scambi.*
- *Pierre Boulez, la troisième sonate pour piano.*

[28]*Umberto Eco, L'œuvre ouverte .p 17.*

[29]من كتاب رولان بارت **التحليل النصي:تطبيقات على نصوص من التوراة و الإنجيل والقصة القصيرة**. ترجمة و تقديم: عبد الكبير الشرقاوي؛ دمشق: دار التكوين 2009.

[30]جان إيف تاديه، **النقد الأدبي في القرن العشرين**. ترجمة، قاسم المقداد. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية. 1993، ص 302.

[31]يذكر إيكو نمطا فرعيا يدخل في نفس الصنف مع الأعمال المفتوحة يسميه بـ "الأعمال المتحركة"Œuvres en mouvement تعمد مؤلفوها صياغتها اعتمادا على بنية دينامية غير مكتملة. يضرب إيكو أمثلة بالأعمال البلاستيكية والرسم الصناعي....الخ، أما في الأدب فيذكر مؤلفا لمالارميه موسوما بـ" الكتاب" هو عبارة عن صفحات وفصول متحركة غير مرتبه على عادة الكتب، تركه الكاتب كمشروع ذي قدرة عالية على الاقتراح.

[32]*Umberto Eco, L'œuvre ouverte. p22.*

[33]جان إيف تاديه، **المرجع نفسه**. ص 302.

[34]*Umberto Eco, L'œuvre ouverte .p.36*
[35]*Umberto Eco, L'œuvre ouverte. p 54.*

[36]حبيب مونسي، **فلسفة القراءة وإشكالية المعنى: من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد**. وهران: دار الغرب للنشر والتوزيع. 2004. ص 313.

[37]*Umberto Eco, L'œuvre ouverte. p.52*

[38]حبيب مونسي، **المرجع نفسه**. ص 75.

[39]**المرجع نفسه**. ص

[40]*Umberto Eco, Six promenades dans les bois du Roman et d'ailleurs. Paris: Grasset, 1996, p 18.*

[41]*Umberto Eco, L'œuvre ouverte. p 29.*

[42]*Ibid., p 268.*

[43]*Umberto Eco, Six promenades dans les bois du Roman et d'ailleurs. p 118.*

[44]اختلفت الآراء حول تأويله فمنهم من يرى أنه يقصد به بطل مقدمة الرواية Time fingous، وقد رأوا علاوة على ذلك أنه لا يحيل بالضرورة على حالة الإضافة في اللغة الإنجليزية التي يرمز لها بـFinnganswake، وقد يكون حسب رأي بعضهم بطل إيرلندا الشهير Finn Mac-cool. إن العمل لا يحيل على تأويل واحد بالضبط إنما يقترح كل هذه التأويلات دون أن يقف عند أحدها أو عندها.

[45]إبراهيم رماني، **أوراق في النقد الأدبي**. باتنة: دار الشهاب، 1985. ص 113.

[46]**المرجع نفسه**، ص 112.