تلقي الفيلم السينمائي: بين النص المفتوح وحدود التأويل

Receiving the Cinematic Film: Between Open text and the limits of interpretation

وداد نمس[1]*، فيصل صاحبي[2]

[1] كلية العلوم الانسانية والعلوم الاسلامية جامعة وهران1، الجزائر، widadnems@hotmail.com

[2] كلية العلوم الانسانية والعلوم الاسلامية جامعة وهران 1، الجزائر Faisal.sahbi@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2023/04/21	تاريخ القبول: 2023/08/19	تاريخ النشر: 2024/01/25

ملخص:

شكلت التيارات التأويلية في النصف الثاني من القرن العشرين منعطفا فلسفيا بارزا في مسيرة النقد الفني الحديث، لنقلها مركز الاهتمام من المقاربة المحايثة النسقية التي تنظر للنص كبنية منغلقة على ذاتها، إلى مقاربة تأويلية سياقية تحتفي بدور الذات المتلقية في توليد دلالة النص كخطاب مفتوح، وقد نتج عن هذه الفلسفة الهرمينوطيقية خاصة مع غادامير، دلتاي، وغيرهم انبثاق عدة توجهات نقدية، بدءًا بنظرية التلقي الألمانية مع كل من ياوس وإيزر، وصولا إلى تيارات ما بعد البنيوية الأكثر جذرية كتفكيكية دريدا، وريتشارد رورتي، فالنص وفقا لهؤلاء فضاء حر للتعدد الدلالي والإحالات اللامتناهية، وحضور الدال في النص الدريدي يقابله غياب مستمر للدلالة، بل أن كل تأويل هو عبارة عن إساءة تأويل. وهو ما دفع أمبرتو إيكو إلى أن يضع سقفا للمتاهة التأويلية دفاعا عن حقوق النص، فالنصوص وفقا لإيكو أدبية كانت أو سينمائية ورغم انفتاحها الدلالي، مرهونة ب "حدود التأويل" التي تضبط أفق التلقي.

ذلك ما سيشكل موضوع هذه الورقة البحثية في إثراءها النقاش حول مشروع أمبرتو إيكو التأويلي، وإسقاط مفاهيمه على تأويل الفيلم السينمائي انطلاقا من الإشكالية التالية: هل قدرة النص السينمائي على التدليل لا نهائية لدى المشاهد، أم أنها تخضع لحدود وضوابط تأويلية؟

كلمات مفتاحية: النص السينمائي، التأويل اللامتناهي، حدود التأويل، السميوز، أمبرتو إيكو.

Abstract:

Hermeneutic currents in the second half of the twentieth century constituted a prominent philosophical turning point in the modern art criticism's march, as it moved the center of attention from the systemic approach that views the text as a closed structure, to a contextual interpretive approach that celebrates the role of the recipient in generating the significance of the text as an open discourse, and this hermeneutic philosophy, especially with Gadamer, Dilthey, and others, resulted in the emergence of several critical trends, starting with the German theory of reception with both Jauss and Iser, to post-structuralist currents the most radical are the

deconstructions of Derrida and Richard Rorty, for whom the text is a free space for semantic multiplicity and infinite references and the presence of the signifier in the druidian text is matched by a constant absence of semantics, but that every interpretation is a misinterpretation

This prompted Umberto Eco to put a limit on the hermeneutical labyrinth in defense of the rights of the text, since the texts according to Eco, whether literary or cinematic, despite their semantic openness, are subject to the "limits of interpretation" that control the horizon of reception.

This is what will the subject of this research paper in enriching the discussion of Umberto Eco's hermeneutic project, and projecting its concepts on the interpretation of the cinematic film based on the problematic: is the cinematic text able to give an infinite significance to the viewer? Or is it subject to hermeneutical limits?

Keywords: Cinematic text; Infinite interpretation; limits of interpretation; Semiosis; Umberto Eco.

✶ نمس وداد widadnems@hotmail.com

مقدمـة:

لقد عرف تاريخ الدراسات النقدية التي اهتمت بالأعمال الفنية، ثلاث لحظات مفصلية تبنت كل منها رؤية منهجية مغايرة لكيان النص الفني، وموقعه ضمن ثالوث العملية التواصلية (المؤلف، النص، المتلقي)، ففي مرحلة أولى شكلت نفسية المؤلف ومكانته محور التحليل لدى النقاد، باعتبار النص مرآة تعكس روح مبدعها، ووثيقة تفسر مقاصده، فكأنه امتداد لسيرته البيوغرافية ذاتها، تبع ذلك ظهور باراديغم ثانٍ مع ستينات القرن العشرين، متمثلا في التيار البنيوي الذي رسم قطيعة مع المناهج السياقية الأولى، ليُعنى بالنص في ذاته بمعزل عن مبدعه، كنسق من العلامات التي تحتمل التحليل انطلاقا من نظامها وتكوينها الداخلي، لتحجب البنيوية بذلك قدسية منتج الرسالة، وتُخضع النصوص الفنية للتمحيص والنقد بمقاربة محايثة موضوعية، فالنص كنسق بنيوي ينطق عن ذاته لا عن أهواء مؤلفه، إذ عرف فوكو النسق "كمجموعة من العلاقات تستمر وتتجول في استقلال تام عن الأشياء التي تربط فيما بينها،...فالنسق فكر قاهر وقسري...بدون ذات ومعقل للهوية" (لسود، 2022)

وفي حين أعلن بارت "موت المؤلف"، فقد شكلت هذه اللحظة المنهجية تمهيدا لانبثاق توجه ثالث عبر ميلاد المتلقي، الذي بقي غائبا مغيبا عن اهتمام الدارسين، ليكشف هذا التوجه عن عيوب كلا التيارين السابقين محررا مؤول النص من موقعه الهامشي ضمن عملية اتصالية خطية، كما حرر النص الفني ذاته من القيود البنيوية له كنسق من العلامات ذات المعاني القارة والثابتة، وقد مثل هذا الاتجاه ما أطلق عليه بالتيارات التأويلية مستأنسة بهرمينوطيقية غادامير H.G.Gadamer، بدءا بنظرية التلقي مع مدرسة كونستانس الألمانية وروادها (هانز روبرت ياوس) H.R.Jauss و (فولفغانغ إيزر) W. Iser حيث أصبح ينظر إلى النص كبنية مأهولة بالفجوات التي تنتظر ذات واعية لتملأها، وصولا إلى تيارات ما بعد البنيوية التي يأتي على رأسها الاتجاه التفكيكي، مع جاك دريدا Jacques Derrida، الذي يبوأ المتلقي سلطة مطلقة في تأويل النص كما يشاء، ويُكسب النص من ناحية أخرى قدرة لا متناهية على التدليل والإحالة.

وإن كنا قد ارتأينا توطئة كهذه للحديث عن طروحات أمبرتو إيكو، فذلك لكونه إحدى أبرز رواد سيميائية التأويل الذي أعاد النظر في مسلمات بعض التوجهات التأويلية، خاصة التفكيكية منها، مع دريدا وريتشارد رورتي، دون أن ينأى عن براغماتية النص، أي مدافعًا عن مقصدية النص، غير منكرا طابعه الانفتاحي من جهة أخرى، وداعيا إلى "حدود التأويل"، دون أن يسلب المؤول حريته، وهو ما يستلزم استجلاء موقفه من خلال هذه الورقة البحثية، فأين تموضع أمبرتو إيكو بين الأطروحات النقدية السابقة؟ وما الذي تعبر عنه المفاهيم الإيكوية ل

"قصد النص" و "حدود التأويل"؟ وكيف يمكن أن تتجسد دلالات النص الفني بشكل مجمل والسينمائي على وجه الخصوص لدى مؤولها ضمن حدود التأويل؟

1. مدخل مفاهيمي:

1.1 مفهوم التأويل:

تشتق هذه الكلمة في اللغة العربية من الأَوْل أي الرجوع، "آل الشيء يؤول ومآلا، رجع وأوّل إليه الشيء رجعه...إن المعنى الجامع الأصلي للتأويل هو الرد والرجوع إلى الأصل" (دندوقة، 2009)، فتأويل خطاب ما لفظيا كان أو بصريا، هو رده إلى معانيه، وإلى الغاية المرادة منه.

ويتضمن كل عمل فني مستويين من المعاني، معنى ظاهر مباشر يمكن تملكه عبر "عملية الفهم" فهو مشاع لدى مستقبليه، ومعنى ثانٍ ضمني/متوارٍ يستلزم الغوص في مستويات أبعد من النص عبر ميكانيزمات "التأويل"، فالتأويل يستند إلى الفهم، إلا أنه يتجاوزه بتجاوز ظاهر العلامة أو الرمز، لاستجلاء غوامضها وأبعادها الضمنية، وفي هذا يرى **Bordon** أن "التأويل يتجاوز فهم المعنى التقريري **sens dénoté** فهو مجال لبناء المعنى الإيحائي **sens connoté** والفجوات، وهو ما لا يحتويه النص بالضرورة بشكل صريح، وإنما يتم تفعيله وبنائه من طرف القارئ"**(Nal, 2017)**

"إن الفن عموما صورة ومادة في وقت واحد، ظاهر وباطن في اللحظة نفسها، وعليه أن يستعين بالاستراتيجيات النصية، أي أن يستعين الأديب في نقل عواطفه إلى المتلقي بالرموز الفنية التي تحتويها اللغة، والتي تتعدى الدلالة الظاهرة للنص إلى فهم دلالته العميقة المتوخاة من وراء فعل التأويل" (حيمر، 2013)

ويعرف ميشيل فوكو التأويل بأنه: "بأنه مجموع المعارف والتقنيات التي تسمح للإشارات أن تتكلم وأن تكشف معانيها، أن تعرف أن تؤول: أن تذهب من العلامة المرئية إلى ما يقال عبرها، ويبقى بدونها كلمة خرساء نائمة داخل الأشياء" (بوكروح، 2011)

ويحدد باتريس بافيس التأويل بأنه "منهج لتفسير النص وهذا التفسير يقترح معنى، يأخذ في اعتباره موقف المتلقي من الإفصاح عن رأيه وتقييم العمل الفني" (شاوي، 2022)، فالتأويل كعملية معرفية ذاتية، وثيق الصلة بتصورات الذات المؤولة لدلالة النص، مما يعيدنا إلى الفلسفة الظاهراتية مع هوسرل، حيث المواضيع والأشياء لاتعبر عن ذواتها بشكل مستقل عن وعينا، فالأشياء انعكاس لفعل الادراك وقصدية الوعي، فقد "أفرزت معطيات الفلسفة الظاهراتية رؤى نقدية اتجاه النص بوصفه مشروعا دلاليا وجماليا لا يأتي كاملا من مؤلفه، ويكتمل بالقراءة الواعية النشطة التي تملأ الفجوات وتسد الفراغات في النظام النصي" (سعدالله، 2015)

وتعد الظاهراتية خلفية فلسفية مهدت لظهور "التأويلية" Herméneutique، والتي تشير إلى "فن التأويل" تمييزا لها عن "التأويل" Interprétation، حيث فضلت الثقافة الغربية الاستناد إلى التراث الاغريقي، في استخدامها Herméneutike اللاتيني والذي جاء من هرمس، وهو رسول الآلهة عند الاغريق، "الذي يفسر لهم ويشرح المرمز ويفك الطلاسم...والمعنى باق هو الوساطة وفهم معنى الرمز" (تيرس، 2015)، حيث كان لهذا المفهوم دور في تفسير النصوص الدينية قبل أن يتجاوز في العصر الحديث التأويل التيولوجي إلى التأويل الفيلولوجي للموروث الانساني، على يد فريديريك شلايرماخر (1768-1834)، إن عملية التأويل عند هذا الأخير "تصبح نظرية تنظر لعلاقة تبادل المعارف والمعاني...بين النص والمتلقي الذي يحاول استكناه معانيه، وذلك ما حدده شلايرماخر بعلاقة "الأنا ب "الأنت"، الأنا المؤول، ب الأنت المبدع" (بن عودة، 2018)

وإن كان المنطلق الأول لنظرية التلقي والتأويل منطلقا أدبيا، فإنه لم ينحصر بعد ذلك في دراسة النصوص الأدبية، إذ شمل مختلف الأعمال الفنية، ومنها تأويل الفيلم السينمائي، الذي سيشكل مدار اهتمامنا، فأين تكمن خصوصية الخطاب السينمائي بالنظر إلى الخطابات الفنية الأخرى؟

1.2 مفهوم الفيلم السينمائي:

يمثل الفيلم السينمائي نصًا جماليا فنيا، يستند نظامه اللغوي بشكل ركيز على العلامات الأيقونية، وهو ما يميزه عن الأدب، إذ يحدد ك، ميتز **Christian Metz**، الاختلاف بينهما في كون التقرير **La dénotation**، في النص الأدبي الملفوظ يعتمد على اعتباطية العلامة اللسانية، بينما السينما _على الأقل في بعدها الفوتوغرافي_ تعتمد على التماثل **L'analogie (Lefebvre, 2012)**

فما تمثله الدوال في صورة سينمائية يتماثل بشكل مباشر مع مدلولها الذي تحيل عليه، أما ما يميز الفلم السينمائي عن الفن الفوتوغرافي فهو حركية الصورة، "ذلك أن التحريك هو السينما في أنقى أشكالها، ويرجع هذا إلى أن الصور المتحركة الحرة تتجاوز اللقطات المنتجة فوتوغرافيا والتي يحد من حريتها قيد المكان والزمان الاعتياديين" (دادلي، 2017)

ويبقى أن الفيلم السينمائي يلتقي مع العمل الأدبي في كون كلاهما نصوص جمالية فنية تقارب مواضيعها من خلال الإيحاءات الفنية، وهو ما دفع **Metz**، إلى أن يستخلص أن السينما مثلها مثل الأدب هي فن الإيحاء **L'art de la connotation**، أي أنها شكلا فنيا يُبنى تعبيرها الجمالي انطلاقا مما تمثله من خلال المشابهة، إنما بتجاوز هذا المحتوى"**(Chateau & Lefevbre, 2013)** ، في إشارة إلى تجاوز بعدها التعييني المحض، نحو خطاب زاخر بالإيحاءات.

وقد عرفت الدراسات السينمائية كذلك عدة توجهات نقدية في مقاربتها النص السينمائي، مقاربة شكلية، نسقية، أو سياقية، فعُني التيار السيميولوجي بداية بالتحليل المحايث **L'analyse immanente** للفيلم السينمائي، فكان "السيميائي وباسم الصرامة المنهجية يمتنع عن أي إشارة لبيوغرافيا المؤلف: فكل شيء حاضر في النص، ومن غير المجدي أن نبحث خارجه"**(Boillet, 2017)**

فإقصاء ماهو خارج–نصي **extra–textuel**، شمل كذلك الأبعاد التداولية لاستقبال الفيلم السينمائي، إلى أن اقترح **Roger Odin**، **Emannuel Ethis**، وغيرهم مقاربة سيميو–براغماتية **Sémio–pragmatique**، "كنموذج يقترح أنه لا يوجد أبدا نقل للنص من مرسل إلى متلقي، إنما هي عملية مزدوجة للإنتاج النصي: واحدة في فضاء الإخراج، وأخرى في فضاء التلقي" **(Odin & Péquignot, 2017)** ، ليُعنى بأنماط إنتاج المعنى انطلاقا من موقع المشاهد في نهله من سياقات خارج–نصية، اجتماعية، ثقافية، سياسية، يؤول من خلالها معنى النصوص السينمائية، "ففي المجالات الفنية، سواء كان العمل (رواية، فلما، لوحة، أو قطعة مسرحية)، لا تعزى عبقرية هذا العمل بشكل كامل إلى إبداع مؤلفه، إنها ترتبط كذلك بسلطة المتلقي...إن الأعمال مقروءة كانت أو مرئية، حين تتاح لقارئ أو مشاهد، تصبح ملكيته...فهو يصنع أو لا يصنع مجد هذا العمل الفني"**(Merad, 2012)** .

وقد برزت في حقل الدراسات الفنية بشكل مجمل، عدة طروحات نقدية ضمن باراديغم التلقي، تباينت معطياتها المنهجية، وإن كانت تنتمي جميعها إلى التيار التأويلي، في انكبابها على دراسة المتلقي، فاختار جاك دريدا موقفا أكثر راديكالية، باعتبار النص لا يحمل معانٍ غير تلك التي يضفيها القارئ أو المشاهد، فهناك عدد من الدلالات في الفيلم السينمائي مثلا بقدر عدد المشاهدين، مما يمنح العلامة القدرة على تفجير إمكانات لا متناهية للتأويل، وهو الطرح الذي سيشكل موضوع المحور الثاني.

2. سلطة الذات المؤولة والنص الدريدي المفتوح:

لقد استبدل دريدا من خلال استراتيجية التفكيك، المعنى الأحادي الذي ارتبط بمقصدية المؤلف في المناهج السياقية لما قبل البنيوية، بمقاصد المتلقي، وستتبوّأ هذه الأخيرة سلطة مطلقة في لعبة الانزياحات الدلالية وتعدد المعنى، "فلقد أفقد جاك دريدا العلامة انغلاقها ونهائيتها وشرعيتها، وقدرتها على الدلالة...وذهب إلى حد رفض القراءات المعتمدة، معتبرا أن كل قراءة هي إساءة قراءة، وتفكيك للقراءات السابقة، وتدمير للقراءات التقليدية، بمعنى أن القراءة الحالية سوف تفكك نفسها، وسوف يقوم آخرون بتفكيكها، وبالتالي فلا قراءة موثوقة ومعتمدة" (بوكروح، 2011)

ومن ثم فإن مفهوم إساءة تأويل النص الذي يتبناه دريدا لا يعني التأويل الخاطئ للنص، بل أن كل تأويل يحمل في ذاته معنى غير ثابت، وغير مستقر، إلا بشكل مؤقت، أي إلى غاية تفكيك النص وقراءاته السابقة عبر قراءة جديدة ستفكك ذاتها فيما بعد، فلا يوجد مركز قار للمعنى، لأنه يبقى مرجّأ دائما، ضمن مفهوم نظام الاختلاف La différance الذي أحله محل La différence، لتحمل معنى المؤجل Différé، ويقصد به أن "النص يقوم بتوليد مستمر ومتدفق للدلالة...كلعبة متواصلة لانهائية تقوم على الاختلاف، من دون إتاحة مدلول ما أن يفرض حضوره، أي أن يتعالى، وهكذا فلا مجال لإقامة حدود تحصر المعنى،...أن كل دال Signifiant، ما هو إلا استعارة لتعويم المدلول Signifié، الذي يتحول بدوره إلى دال، يقوم هو بدوره هو الآخر بإنتاج جديد من الدلالات" (معرف ، 2021)

فالمدلولات تبعا لذلك لا تحضر إلا من خلال لغة مجازية، وعبر ثنائية الحضور والغياب الدريدية، كإحدى استراتيجيات تفكيك النص، أي عبر حضور الدال، مقابل تغييب المدلول الذي يبقى غير محددا ولا نهائيا، "لقد انطلق دريدا من هدم ما بنته ميتافيزيقيا الحضور للفلسفة الغربية وتراثها، كثنائيات دوسوسير في اللغة (الدال والمدلول)،... وسلطة مركزية العقل، والحقيقة الثابتة، ليؤسس رؤيته الجديدة على القراءة المتعددة والاختلاف" (عوف، 2018)

وترتبط فكرة انتشار المعنى وانفلاته والنص الواحد المتعدد، بمفهوم "التناص" L'intertextualité ، الذي تبناه دريدا، بعد كل من جوليا كريستيفا، ورولان بارت، ليقصد به تداخل النصوص مع النص باعتباره يتأثر بنصوص أخرى سابقة في توظيف اللغة، وهو ما يفتح أفق الدلالات إلى ما لانهاية، "فالنص ترحال للنصوص، وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين، تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى، إذ لم يعد مع فلسفة التأويل نسقا مغلقا من الرموز...باعتبار النص فسيفاء مستقاة مكوناتها من نصوص أخرى" (معرف ، 2021)

ومادامت النصوص عبارة عن سلسلة لامتناهية من الإحالات والإيهامات، بوصف مدلولاتها مؤجلة مغيبة باستمرار، فإن المتلقي يملك بذلك حرية غير مشروطة في تأويل النص من أي زاوية يشاء، ضمن دائرة المعاني اللامتناهية، ذلك أن العلاقة بين دال ومدلول غير ثابتة، وبالتالي ف "المفهوم" لا يسكن الدال ذاته، بل تولّده الذوات المتلقية للنص، والذي تضفي عليه ما تشاء من معانٍ.

"لقد قام فكر جاك دريدا على أرضية قوامها الشك المطلق في كل شيء، وهذا لزعزعة تلك المراكز المقدسة ...التي كانت نتاج المركزية الغربية...وما شاع معها من فكرة الثنائيات التي طغت على الفكر، وحصرته في حدود معينة، ...كثنائية الشرق والغرب، الأنا والآخر، الدال والمدلول، فدريدا يؤسس لفكرة غياب المركز الثابت للنصوص ومن خلال هذا يغيب المعنى الحقيقي للنصوص" (اسكندر، 2017).

وأمام تشظي المعنى، والتأويل المفتوح للخطاب، كبحث دائم عن "المحتمل"، و"الممكن"، أسفرت فلسفة الشك والغياب الدريدية عن عدة انتقادات من طرف اتجاهات تأويلية أخرى، يأتي على رأسها، طروحات أمبرتو إيكو، في محاولتها تحديد سقف للتأويل اللامتناهي، واقتراح رؤية نسبية جديدة لثنائية النص–المتلقي، وهو ما سيشكل موضوع المحور الموالي.

3. من التأويل اللامتناهي إلى حدود التأويل

يمثل أمبرتو إيكو Umberto Eco أحد أبرز المدافعين عن ديمقراطية سيميائية رمزية، تعيد الاعتبار لأنموذج تداولي لمعنى النص، ردًا على الأنموذج البنيوي، كما دافع عن أفق تأويلي مفتوح في بدايات مسيرته الفكرية، عبر عمله المنشور عام 1962، تحت عنوان "العمل المفتوح" L'œuvre ouverte، لتأكيد دور المؤول في إنتاج معنى العمل الفني، كان ذلك قبل أن يعود في مرحلة لاحقة من حياته بمؤلفات عدة، يرفض من خلالها لامحدودية العلامة، مقترحا حدودا للحرية الهرمسية الغير مشروطة، إذ تجلى ذلك خاصة عبر عمله المنشور في عام 1990 تحت عنوان "حدود التأويل"، Les limites de l'interprétation.

فإذا كان أ.إيكو يلتقي مع ج.دريدا، في اعتبارهما المؤول طرفًا فاعلًا ضمن العملية التواصلية الفنية، فقد كان لإيكو مآخذ على مطلقية هذه الحرية التأويلية التي يتبناها دريدا، حيث استأنس في تصميم مشروعه التأويلي بالمعطيات النظرية لشارل ساندرس بيرس Charles Sanders Peirce (1839–1914). ومفهومه للسميوز Sémiosis.

السميوز البورسي: خلفية معرفية لطروحات إيكو

تشتغل العلامة لدى ش.س.بورس وفقا لعلاقة ثلاثية، فالماثول Représentamen، والذي هو نظير الدال، يحيل على موضوع Objet من خلال وسيط هو المؤول Interprétant، والذي لا يشار به إلى الذات المتلقية المؤولة، بل كعنصر ضمن نسيج السميوز يتيح للماثول الإحالة على موضوع ما وفق شروط معينة، فلا يمكن للأول أن يحيل على الثاني إلا من خلال "الثالثانية" كعنصر توسطي إلزامي يربط بينهما، وهذا الأخير هو ما يجعل من إدراك الواقع إدراكا رمزيا، فكل ما يحيط بالانسان عبارة عن نسق علاماتي لا يدرك إلا من خلال أشكال إدراكية رمزية تتوسط بين الإنسان ومحيطه، وهذه الخطاطة الثلاثية التي أشرنا إليها هي ما يُطلق عليها بورس بالسميوز Sémiose كسيرورة تنتج الدلالة انطلاقا من مبدأ الإحالة اللامتناهية، فالماثول يحيل على موضوع عبر مؤول، وهذا المؤول ذاته، بإمكانه أن يشكل من جديد علامة تحيل على موضوع عبر مؤول آخر، وهكذا دواليك.

ذلك أن خاصية السميوز الجوهرية هي في كونها سيرورة تدليلية لا محدودة، فالفكر ذاته عند بورس غير محدود وناقص، وكل فكر هو إحالة على فكر آخر.

وعلى الرغم من ذلك فإن سيرورة التأويل لدى بورس ليست عبارة عن لهاث لانهائي خلف المعنى، فالسميوز من الناحية النظرية والاحتمالية سيرورة لامتناهية، ولكنها في الوجود الواقعي، أي كممارسة يومية تجد نقطة إرساء دلالية نهائية، وما يفرض عليها طابعا نهائيا وفقا لبورس هو "العادة"، حيث يقول في هذا الصدد "إن السميوز في هروبها اللامتناهي من علامة إلى علامة، ومن توسط إلى آخر، تتوقف لحظة انصهارها في العادة، لحظتها تبدأ الحياة ويبدأ الفعل" (بنكراد، 2005)

فعادة تأويلنا لشيء ما بطريقة محددة، تجعل من إدراكنا اليومي يتبع منطقًا سياقيا Logiques contextuelles، ومؤسسا في الممارسة التأويلية، أي بتعبير آخر إن تعودنا على سماع كلمة "شجرة" كأصوات، هو ما يجعلنا نكبح مباشرة السميوز اللانهائي إثر ترجمة ذلك اللفظ"(Treleani, 2011)

وبالتالي فالعادة تتيح لنا تصور الوجود الحقيقي ل "الشجرة" ضمن سياق مألوف لدينا، والسياق يدفعنا إلى انتقاء مسار تأويلي محدد، بدل الإبحار في متاهة تأويلية.

ولكي يحدد بورس مستويات التدليل النهائية واللانهائية للسميوز، يميز بين ثلاثة أشكال من المؤول، مؤول مباشر، مؤول ديناميكي، ومؤول نهائي، فال**مؤول المباشر** هو ما تتيح العلامة إدراكه بشكل مباشر، ويمكن القول أنه نظير "البعد التقريري" Dénotation كما عبر عن مفهومه رولان بارت، أما ال**مؤول الديناميكي** فيستحضر ما هو ضمني في الدلالة، وينهل مما هو ثقافي، إيديولوجي، أسطوري، في رصيد الذات المؤولة، فهو بذلك نظير الإيحاء La connotation، وهذا المستوى الثاني من الدلالة هو ما يجعل من السميوز حركة لانهائية من الإحالات التي لا تتوقف عند حد معين، بينما تتمثل وظيفة ال**مؤول النهائي** في إرساء قاعدة للسميوز واقتراح شكل نهائي للدلالة، وكبح جماح مسارات التأويل الديناميكية، والتقليص من إمكاناتها اللامحدودة للتدليل، كي تستقر على مسار تأويلي محدد تنتقيه انطلاقا من العادة، والأشكال الثقافية، والقيم والتقاليد، "إن السيرورة السيميائية في الممارسة محددة ونهائية، إنها تختصر داخل العادة، العادة التي نملكها في إسناد هذه الدلالة إلى تلك العلامة داخل سياق مألوف لدينا، وبناءا عليه، فإن وظيفة المؤول النهائي، هي إيقاف حركية هذه السيرورة في أفق تحديد دلالة ما، داخل نسق معين" (بنكراد، 2005)

إن هذه المراوحة لدى السميوز البورسي، بين حركة لانهائية للمعنى عبر مؤول ديناميكي، وبين كابح دلالي لهاته الإحالات اللانهائية، ضمن الحاجات الانسانية النفعية، هي ما يفسر المفارقة بين تفسيرات المنظرين لتصور بورس عن التأويل والدلالة، إذ اعتبر البعض طرح بورس دعوة أولى إلى التفكيكية، وتبنى ريتشارد رورتي

الفرضية التي تجيز القول بأن المتاهة اللانهائية التي تتحدث عنها تفكيكية دريدا هي من أشكال السيموز اللامتناهية عند بورس، لذلك نجد أن رورتي لا يتردد في تصنيف التفكيكية ضمن حدود البراغماتية Pragmatisme" (معرف ، 2021)

بينما يُغفل هذا الطرح أن التأويل اللامتناهي لدى التفكيكيين، يختلف بشكل كبير عن السميوز اللامتناهية، فهذه الأخيرة تثري عبر مسارها التأويلي نقطة الانطلاق الأولى "المؤول المباشر"، بينما أن الإحالات في المتاهة التأويلية لدى دريدا تنفي أي صلة بالعلامة السابقة، "ففي المتاهة التأويلية تنبعث العلامة كسيرورة بلا رادع ولا ضفاف ولا حدود، فما نحصل عليه بعد أن يستنفد الفعل التأويلي طاقاته، لا علاقة له باالنقطة التي شكلت بداية التأويل، بينما الإحالات المتتالية للسميوز لا تقطع صلة اللاحق بالسابق، كما أنها لا تلغي الروابط بين عناصر الشبكة التأويلية الواحدة" (بنكراد، 2005)

وقد اعتبر إيكو هذا التصور البورسي تأكيدا لمبدأ التعددية، لا لانسياب دلالي غير محدود، فانطلق من تصور بورس في صياغته مفهوم "حدود التأويل" ومفاهيم إجرائية أخرى سنتناولها في المطلب الموالي.

فعل التلقي كتعاضد تأويلي

لقد رفض أمبرتو إيكو الانحدار اللامتناه للعلامة وتشظي المعنى، ضمن المتاهة الدريدية، ليتحفظ بذلك عن سلطة مطلقة للمتلقي، تنصهر في ذاتيته وتذوب بنية النص ككائن غيري، وهو ما يقود في اعتباره إلى عبثية تأويلية يسبح المعنى في فضاءها اللامحدود دون ضابط أو رقيب، فالتسليم بحرية مطلقة للذات المؤولة في إنتاج ما شاءت من معانٍ نصية، يعني "انتقال المؤول من عملية التأويل إلى عملية التقويل، أي تقويل النص ما لا يقول، وربما ما لا يريد أن يقول" (السيد أحمد، 2012)

ومن ثم فقد استبدل التيار التفكيكي وفقا للطرح الإيكوي سلطوية المؤلف فيما قبل البنيوية، بسلطوية المتلقي فيما بعدها، مقصيا حقوق النص وغيريته كوسيط ضمن سيرورة التأويل، بينما اختار إيكو أن "يجعل من فعل التأويل قراءة لها غاية معرفية بالدرجة الأولى يريد المؤول أن يصل إليها، ليس بمنطق ما تريده الذات لنفسها، ولا بمنظور أنها الحقيقة الكاملة الثابتة، وإنما وفق ما يتيحه النص في نطاق صلب تكوينه المعرفي، وفي حدود نسيج اللغة التي تشكل كينونته، ويتحدث بها في الوقت نفسه" (ملواني، 2015)

تبعا لذلك، فرّق إيكو بين "تأويل النصوص"، وبين "استعمال النصوص"، رافضا إقرار دريدا بأن كل التأويلات مقبولة ومشروعة، حيث يحيل استعمال النص إلى ما أطلق عليه ب "التأويل المفرط Surinterprétaions أي تحميل النص ما لا يطيق من إحالات لا تجد لها مرجعا في معطيات النص ذاته، حيث يقول في هذا الصدد

"إن القول بأن النص غير متناهٍ لا يعني أن كل فعل تأويلي سيقود إلى نهاية سعيدة، أن التفكيكي الأكثر راديكالية سيقبل فكرة أن هناك تأويلات غير مقبولة بشكل صارخ، وهذا يعني أن النص المؤول يفرض تقييدات على مؤوليه، بحيث تلتقي حدود التأويل مع حقوق النص دون أن تلتقي مع حقوق المؤلف" (Eco, 1992)

ومن ثم فإن التأويل عنده يرتبط بقصدية النص Intentio operis بوصفه منطلق التدليل، بمعزل عن قصدية المؤلف Intentio auctoris، أو بقصدية القارئ وحدها Intentio lectoris

فنأى بذلك عن التأويل المغلق L'interprétation close الذي ينسب معنى واحدا أحاديا ومشروعا للنص هو ماقصده مصممه، إذ يسمي إيكو قصدية المؤلف ب "المغالطة القصدية"، كما رفض من ناحية أخرى التأويل المضاعف الذي يغرق النص في ذاتية مؤوله، فالتأويل عنده إشراك نصي تواصلي، إنما كيف يتأسس الفعل التأويلي لدى إيكو كتوليد حر لمعاني النص، دون أن يقصي النص ذاته من عملية التواص الفنية؟

لقد تبنى إيكو تعددية المعاني في الرسالة الفنية باعتبارها عملا مفتوحا وباعتبار مؤولها طرفا فاعلا "فالنص آلة كسولة تتطلب من القارئ جهدا تعاضديا لكي يملأ فراغات لبثت بيضاء، حول "ما لم يُقل" و "ما قيل"، ذلك ما يحيل النص حقا إلى آلة مسلماتية ليس إلا" (إيكو، 1996)

غير أن اعتراضه على إقصاء المتلقي من طرف البنيويين، لن تحول دون تصديه لإقصاء النص لدى التفكيكيين كذلك، حيث اقترح إيكو ضابطًا تأويليا وشروطا تنظيمية تعصم المؤول من "استعمال النصوص" ومن التأويلات الخاطئة Misinterprétations عبر "قوانين التأويل"، أو ما أطلق عليه ب "معايير الاقتصاد" Les critères d'économie

معايير الاقتصاد:

المعنى الحرفي:

يعبر المعنى الحرفي عن المستوى الأول من مستويات الدلالة في العلامة المؤولة، فهو المعنى التقريري التعييني الذي يعبر عنه بورس ب "المؤول المباشر"، وهو "مايُفهم من الرسالة دون بذل أي جهد تأويلي، وهو نفسه المعنى المعجمي الذي يصرح به رجل الشارع عندما نطلب منه معنى محددا لكلمة ما...والمعنى الحرفي خالٍ من الإيحاء والتراكم، ومحدد الدلالة، غير قابل للإشراك والترادف، تراكيبه غير مكررة، ولا تعيد نفسها، نمو المعنى فيها واسترساله في تشاكل وحيد" (ضربان و مختاري، 2020)

فمجمل الإيحاءات التي تنتج عن النشاط التأويلي العارم تأتي بعد أن يحدد المؤول معنى حرفيا وليس قبله، ولا يمكن استخراج معانٍ مضافة تبعا لذلك، إلا بعد استيعاب المعنى المعجمي الأول كنقطة انطلاق تغنيها سيرورة السميوز فيما بعد، فالدلالة الموالية لا تعتبر تفكيكا للدلالات التي قبلها، بل إثراءًا لها نحو مستوى أعمق.

التشاكل الدلالي:

ويُنظر للعمل الفني من خلال هذا المعيار كوحدة دلالية عضوية تترابط وتنسجم عناصره، بحيث أننا لا نفهم عنصرا إلا في ضوء ترابطه وانسجامه بالعناصر الأخرى، إننا ننطلق في تأويلنا من مكوناته المادية، التي تتيح إمكانات تأويلية متعددة، غير أنها تشكل في الآن ذاته ضابطا يحد من اعتباطية الإحالة، ومن التأويلات العشوائية، إن هناك مدلولا كليا ينتج عن ترابط العناصر النصية، وبالتالي "فالمؤول سيقصي العلاقات الأخرى غير المناسبة ويحتفظ بالعلاقات التي تؤكد التوحد الدلالي بين الأجزاء النصية، وهذه العملية تبقي القارئ لصيقا بعالم النص، بدل أن ينفصل عنه ليعيش في أوهام تخيلاته التي لا تحكمها حدود" (اسكندر، 2017)

أن تأويله لعلامة ما، تؤكد مصداقيته ومشروعيته مدى انسجامه مع مدلول العلامات النصية الأخرى، حيث كتب إيكو في هذا السياق، أن "ما يعد تأويلا مناسبا في لحظة ما من النص، لن يكون مقبولا إلا إذا تم تأكيده –أو على الأقل إذا لم يتم تفنيده– من قِبل علامات نصية أخرى، وذلك ما أعنيه بقصدية النص" (Eco, 1992)

الجماعة:

يحيل مفهوم إيكو عن جماعة الخبراء Les communautés d'experts إلى تصورات اجتماعية مشتركة يتبناها المتلقي ضمن حقل سوسيوثقافي محدد، كمعارف قبلية توجه مسار تأويله للعمل الفني، ليقارب هذا المقياس مفاهيم أخرى لعدة منظرين، على غرار مفهوم "الجماعة التأويلية" لستانلي فيش، غير أنه يقترب أكثر من مفهوم "العادة" لبورس، بوصفها معيارا ضابطا لعملية التأويل، ومبدأ متعالٍ يتجاوز مقاصد المؤول الفردية، "إنها عادة ينطلق منها كل فهم وتأويل ولكي يتم اكتشافها، بما هي قانون يتطلب شيئا ما أكثر قربا من سلطة متعالية، أي منظومة تكون بمثابة الضامن لمفهوم ما بين الذوات عن الحقيقة، غير حدسي، ولا ببساطة واقعي، بل بالأحرى تخميني، فهي، أي هذه الجماعة، تشكل الخلفية المعرفية التي يتكئ عليها المؤول،...تساعده على تأويل النصوص وفق مرجعياتها الفكرية" (بارة، 2009)

بناءًا على ما تقدم، فقد شكلت هذه المعايير حدودًا للتأويل المضاعف، انطلاقا من شروط اجتماعية، وأخرى نصية موضوعية، ممثلة في الانسجام الداخلي للنص، "فالنص إذًا بما هو واضع شروط التأويل...لا يحمي نفسه بما هو غاية المؤول، بقدر ما يحفظ فعل التأويل ذاته، بوصفه تجربة هيرمينوطيقية يخضع لها النص والمتلقي والمؤلف" (بارة، 2009)

كما اقترح أمبرتو إيكو استراتيجية ترتبط بالذات في تلقيها العمل الفني، وهو ما يسميه "فرضية التخمين"، conjecture، إنها ليست توسطا نصيا، بل ذاتيا، كتصورات أولية يقارب من خلالها المؤول، المعنى وفق

الخطاطة الثقافية التي يتبناها، حيث يعرف إيكو التخمين "أنه فرضية مرتبة بالقارئ الذي يقوم بصياغتها بطريقة بسيطة على شكل أسئلة من نوع "ماذا يريد النص قوله؟" لتترجم في أجوبة من نوع "ربما يتعلق الأمر بالقضية الفلانية؟" ويعد من هذه الزاوية أداة سابقة على النص" (بنكراد، 2005).

وتقود فرضية التخمين نحو "انتقاء سياقي" لترسم مسارا محددا للسميوز من جهة، ولتبرهن من جهة أخرى على رؤية إيكو لفعل التلقي كتعاضد تأويلي، وتواصل ذاتي–نصي لا يقصي أحدهما الآخر.

تأويل التأويل في فيلم ما بعد الحياة After life 1998.

نحاول من خلال هذا المحور الأخير الإجابة عن تساؤلنا الرئيسي: هل قدرة النص السينمائي على التدليل لا نهائية لدى المشاهد، أم أنها تخضع لحدود وضوابط تأويلية؟ وذلك انطلاقا من المعطيات النظرية السابقة، فضلا عن عرض لتأويلات مجموعة من مشاهدي فيلم ما بعد الحياة، والتي نشرت في شكل تعليقات وتقييمات للفيلم باللغتين الفرنسية والانجليزية، في كل من موقع Allociné، و Amazon

ملصقة الفيلم

من تصميم Erik Skillman ، من موقع The criterion collection.

نبذة عن الفيلم:

هو فيلم ياباني درامي من إخراج وسيناريو Hirokazu kore-eda، تروي أحداثه في 118 دقيقة، قصة مجموعة من الأشخاص الذين فارقوا الحياة، ليجدوا أنفسهم في مكان غامض بين السماء والأرض (بناية قديمة ذات ديكور رتيب وكئيب)، حيث يُطلب منهم من طرف موظفين إداريين في البناية أن يختاروا لحظة واحدة سعيدة من لحظات حياتهم، ليقوم فريق الموظفين باسترجاع هذه اللحظة سينمائيا وتصويرها لتُعرض عليهم في قاعة سينما للمرة الأخيرة، كل ذلك في مهلة أسبوع، وستبقى هذه الذكرى التي يختارها الموتى من حياتهم الماضية الشيء الوحيد الباق في ذاكرتهم لما بعد الحياة.

وإن كانت فكرة الفيلم ذاتها جزء من الفانتازيا اليابانية، في زخمها المخيالي، فإن أسلوب تصوير الفيلم ذاته أقرب إلى الفيلم الوثائقي، حيث يتم تصوير جزء واسع منه في شكل مقابلات مع الشخصيات الموتى، من أعمار متباينة، ليستمع المشاهد في شكل شهادات مباشرة إلى اللحظات والذكريات التي شكلت جزءا من ماضيهم الحياتي، وحاضرهم الغائب.

عبّرت تأويلات الفيلم عن رؤى متباينة لمفاهيمية الموت وذاكرة الحياة كما يترجمها النص السينمائي، إذ تمثل القراءة الفيلمية الأولى_ التي ستتكرر عبر قراءات أخرى_ رؤية للشخصيات الموتى، ليس كمُستجوَبين من طرف الشخصيات الفلمية الأخرى، بل كذوات تحاور وتساءل المشاهد ذاته: "الفيلم لا يجيب على الأسئلة التي يطرحها، ولا أعتقد أنه يجب أن يفعل، إنه فحص للروح البشرية، ويهدف فقط إلى جعل مشاهديه يفكرون في أهم الأسئلة المطروحة، وتحفيزنا على إلقاء نظرة طويلة وعميقة وفاحصة على حياتنا القصيرة جدا، والتفكير في أكثر لحظاتنا العزيزة" (Amazon)

"تحمل الشخصيات نظرة جديدة لأشياء بسيطة في الحياة، أشياء لا نقدّر نحن الأحياء جمالها، وأهميتها لحظة نعيشها" تعليق من موقع (Allociné) . فالنص بذلك، لم يعد أداة تنقب في ذاكرة شخصياته الفلمية، إنما يحرك ذاكرة المشاهد كذلك، ويغذي تصوراته الوجدانية عن ماضيه ذاته.

لقطة من فيلم after life

صورة مأخوذة من موقع (EastAsia.fr, 2022)

وفي مقابل هذا التصور للفيلم كمحفز لتساؤلات وجودية عن خياراتنا في الحياة ، تحضر دلالة أخرى هي رؤية لقصة الفيلم كتعبير رمزي عن السينما ووظائفها الجمالية في حياتنا، فاللحظة التي تستعاد وتجسَد بوساطة السينما، ستخلّد في ذاكرتهم إلى الأبد، "يمكن النظر إلى هذه القصة كاستعارة رمزية للسينما، إن طاقم الموظفين يعمل كفريق تصوير لإعادة الذكريات إلى الحياة، السينما كإعادة تجسيد وخلود للماضي، إنها سحر "الزائف" في تفجيره انفعالات حقيقية، أم خالق للسعادة؟" (Allociné)

ويتخذ مُشاهد آخر من حياة المخرج خلفية لتفسير ثيمة الفيلم "الذاكرة والنسيان"، "إن سحر أنواع القصص التي تتكشف أمام أعيننا بقوة، حاضرة في أعماله الفلمية الأخرى، وينطبق الأمر نفسه على الذاكرة، وهي مستوحاة بالفعل من التدهور المرتبط بمرض الزهايمر عند جده" (Amazon)

ورغم أن المكان الذي يجتمع فيه المتوفون هو فضاء غير محدد بين السماء والأرض، وأن وجهة الموتى بعد الاستجواب غير معروفة في الفيلم، فإن ذلك فتح إمكانات متعددة للتأويل، إذ جعل البعض من "الذكرى البهيجة" التي يتوجب اختيارها، إشارة إلى وجهتهم اللاحقة "الجنة"، وإن كانت دلالة كهذه تنطق عما لا يفصح عنه النص بشكل صريح، فإنها تستند رغم ذلك إلى مؤشر نصي كمؤول مباشر بتعبير بورس، هو "الذكرى المستعادة"، إلا أن مسار تأويلها الإيحائي، والخارج–نصي، يستند إلى "أفق توقع" المتلقي، مما يؤسس لفعل التلقي كتعاضد تأويلي بمفهوم إيكو، انطلاقا من "بياضات النص"، و"فجواته"، لتملأ عبر سياقات التأويل.

وفي المقابل فقد رفض البعض أي تأويل ثيولوجي لوجهة الموتى بعد الحياة، حيث كُتب في إحدى القراءات المنشورة "إنه فيلم يجب مشاهدته والتعامل معه بجدية، بصرف النظر عن المعتقدات اللاهوتية والأخروية، التي قد تكون لدى المشاهد، لم يكن هذا الفيلم، أو المقصود منه أن يكون فيلما دينيا، ...إذا دفع المشاهد إلى التفكير بشكل أعمق في أيديولوجيته الدينية أو التأمل في الأمور الروحية فهذا ليس بالضرورة سيئا...لكن الفيلم يتناول بوضوح شيء آخر تماما"(Amazon)

فالفيلم وفقا لهم، "لا يدور في الحقيقة، حول ما يحدث بعد الموت، إنه يتعلق باللحظات التي نشعر فيها بأننا حقا على قيد الحياة" (Amazon)، مستشهدين بذلك بالعنوان الأصلي للفيلم في لغته اليابانية "حياة رائعة.

ومن ناحية أخرى شكل حضور الموظفين الإداريين الذين يقومون باستجواب الشخصيات المتوفاة، موضوعا لتأويلات متباينة كذلك، حيث يتمثل البعض أدوارهم الجادة، كتعبير إيجابي عن قيمة العمل لدى اليابانيين، "إنهم مجتهدون ومهتمون بالتفاصيل، والمؤتمرات المسائية التي يعقدونها مع ناكامورا تُظهر أخلاقيات العمل اليابانية العظيمة، والتمكين الذي يتمتع به الموظفون، وقيم المجاملة والصبر لديهم" (Amazon)

وفي حين يستند هذا التأويل على المعارف والمدركات السابقة للمشاهد عن صرامة وتقدير العمل في المجتمع الياباني، يفضل مؤول آخر صياغة رؤيته لهم انطلاقا من مقاربة جندرية، "إن مأخذي الوحيد هو أنه لم يكن من بين الموظفين غير امرأة موظفة واحدة فقط، (وهي فوق ذلك دائما من يقدم الشاي)، في حين أن هذا قد يثير قليلا غضب المشاهد النسوي" (Amazon)

ويضيف ذات المتحدث في شكل أسئلة تخمينية، "ربما تم التعبير عن ذلك عمدًا للحفاظ على شعور واقعي بالبيروقراطية اليابانية"، وهو ما يحيلنا إلى مفهوم النص لدى إيكو كفرضية تأويلية، "إن التخمين الذي يقترحه إيكو، لا ينهض صمام أمان على مصداقية القراءات وصحتها، وإنما يشير إلى الطابع المنظم للفعل التأويلي، أي تنظيم الدلالة في مسارات تأويلية" (بنكراد، 2005)

وفي مقابل كل من "الصورة الإيجابية" للعاملين في المبنى، "والقراءة النسوية" الناقدة لأدوارهم الجندرية من ناحية أخرى، تحضر رؤية مغايرة لهم في إحدى تقييمات المشاهدين "كمجموعة من الإداريين الذين يستقبلون الشخصيات المتوفاة، ليفرضون عليهم دكتاتورية الذكرى" (Amazon)

وقد وجد هذا التصور مبررا نصيا، حين ترفض إحدى الشخصيات الفيلمية أن تختار الذكرى، بالنظر إلى ماضيها الكئيب، مصرة على أن تختار حلما بدل ذلك، رغم محاولات إقناعه.

إلا أن الطابع البهيج للذكرى التي يُطلب انتقاءها، واللطف البالغ الذي يعامل الموظفون من خلاله مستضيفهم، تجعل من "الدكتاتورية المفروضة" تأويلا مضاعفا بتعبير إيكو، ذلك أن ما ظهر مقبولا في لحظة مشهدية ما من

النص السينمائي، ستنفيه علامات نصية أخرى، بحيث يعد الأخذ بهذا التفسير إخلالا بانسجام النص، وتشاكله الدلالي، "إن كل تأويل يُعطى لجزئية نصية ما، يجب أن يثبته جزء آخر من النص نفسه، وإلا فإن هذا التأويل لا قيمة له، وبهذا المعنى فإن الانسجام الداخلي للنص، هو الرقيب على مسيرات القارئ" (إيكو، 2000). وبناءًا على ما تقدم، يعبر تعدد زوايا تأويل الفيلم عن الثراء الدلالي الذي يحتويه النص الفيلمي، في احتماله عدة قراءات، بحيث تنتج كثافة الدلالة أساسا عن تعدد السياقات التي يُنظر من خلالها إلى هذه العلامة أو تلك، أو عبر ما يسميه إيكو ب "الانتقاء السياقي" كمفهوم يحد من التأويل عبر إدراجه في شروط خاصة.

خاتمة:

في ضوء ما تقدم، فقد تجلى لنا من خلال مقاربة تداولية، أن النص السينمائي متعدد المعاني، ويعتمد تفعيل دلالاته على الفعل التأويلي للمشاهد، إلا أن هذا الأخير لا ينطلق في تأويله للنص من العدم، إنه يؤول النص ضمن دائرة ثقافية، وخلفية معرفية وإيديولوجية، وهذا "السنن الثقافي" هو ما يوجه مسار تأويله، فضلا عن الوحدة العضوية للنص كمحدد تنظيمي لمشروعية التأويل، وانسجامه مع التجليات المادية للنص السينمائي، مما يجعل من هذا الأخير خطابًا مفتوحا، ولكنه ليس غير نهائي الدلالة.

ذلك ما شكل الملامح الفكرية لمشروع أمبرتو إيكو الهيرمينوطيقي، عبر تأسيسه فضاء وسطي بين العوالم النصية، والذات المتلقية، دفاعا عن النص من التصور النسقي البنيوي له كخطاب مغلق من جهة، ومن التصور التفكيكي له كخطاب لانهائي الدلالة من جهة أخرى، فهو يؤسس رهانه التأويلي على "حدود تأويلية" موضوعية، تتخذ من النص الفني ذاته ومن نظامه الداخلي معيارا لحماية المؤول من التأويلات المفرطة.

وهو طرح لم يسلم من النقد من طرف بعض التيارات البراغماتية، حيث كتب جاناتان كالر في مقاله المعنون ب "دفاعا عن التأويل المضاعف"، "إن التأويل في ذاته لا يثير اهتمامنا إلا حين يبلغ حدوده القصوى...وتكون له القدرة على الكشف عن العلاقات التي لم يُكشف عنها من قبل، إنها ترابطات لم يكن من الممكن الحصول عليها لو بقي التأويل في حدوده الدنيا والمعتدلة" (إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، 2000)

وفي حين ذهب البعض إلى حد اعتبار قصدية النص مساسا بالحرية التأويلية، كتب إيكو "إن دفاعي عن مبدأ التأويل انطلاقا من قصدية النص لا يعني مع ذلك إقصاء تشاركية المتلقي، إن اعتمادي على بناء الموضوع النصي كفرضية لدى المؤول يبرهن إلى أي مدى قصدية العمل الفني وقصدية القارئ متعاضدان" (Eco, 1992)

الإحالات وقائمة المراجع:

• *المؤلفات*

أمبرتو إيكو. (1996). *القارئ في الحكاية* (الإصدار 1). (أنطوان أبو زيد، المترجمون) المغرب: المركز الثقافي العربي.

أمبرتو إيكو. (2000). *التأويل بين السيميائيات والتفكيكية*. (سعيد بنكراد، المترجمون) الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

أمينة بن عودة. (2018). *الفلسفة التأويلية ومشروع إحياء الإنسان قراءة تحليلية في علاقة الأنا بالآخرعند هانس جورج غادامير وايمانويل ليفيناس*. الجزائر: النشر الجامعي الجديد.

أندرو دادلي. (2017). *ما هي السينما من منظور أندريه بازان*. (زياد ابراهيم، المترجمون) المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي سي أي سي

سعيد بنكراد. (2005). *السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش.س.بورس*. المغرب: المركز الثقافي العربي.

مخلوف بوكروح. (2011). *التلقي في الثقافة والاعلام* (الإصدار 1). الجزائر: مقامات للنشر والتوزيع.

•*المقالات:*

إيمان اسكندر. (01 06, 2017). التأويل المتناهي واللامتناهي بين أمبرتو إيكو وجاك دريدا. *مجلة التواصلية، 03*(1)، الصفحات 9-35.

تيرس هشام. (6 جوان, 2015). الهيرمينوطيقا المصطلح والمفاهيم. *مجلة الآداب والعلوم الانسانية، 11*(1)، الصفحات 11-15.

حفيظ ملواني. (1 6, 2015). قراءة في حدود التأويل "منظور أمبرتو إيكو". *مجلة الآداب واللغات، 3*(11)، الصفحات 133-149.

عبد الغني بارة. (1 6, 2009). استعمال النصوص وحدود التأويل- في نقد الممارسة التأويلية عند إيكو. *مجلة قراءات، 1*(1)، الصفحات 167-183.

عزت السيد أحمد. (2012). حدود التأويل. *مجلة جامعة دمشق، 28*(1)، الصفحات 513-541.

فريد عوف. (20 ماي, 2018). تفكيكية جاك دريدا وسياق التأويل. *مجلة اللغة العربية وآدابها، 06*(01)، الصفحات 445-464.

فوزية دندوقة. (15 جانفي, 2009). التأويل وتعدد المعنى. *مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، 2*(4)، الصفحات 111-124.

شاوي ليليا. (31 مارس, 2022). مرتكزات فعل التأويل بين بناء المعاني وأفق التوقع. *المجلة الدولية للاتصال الاجتماعي، 9*(1)، الصفحات 149-163.

محمد بن مبروك لسود. (30 06, 2022). ميشال فوكو. مسيرة فلسفة: من النقد إلى التأويل. *مجلة التكامل في بحوث العلوم الاجتماعية والرياضية، المجلد 6*(العدد 1)، الصفحات 194-212.

سعد الله محمد سالم. (30 جوان, 2015). من الظاهراتية إلى التأويلية قراءة في المرجعيات والمفاهيم. *فتوحات، 1*(2)، الصفحات 31-48.

مريم ضربان، و فاتح مختاري. (جوان, 2020). تشظي المعنى في عصر التقانة: من "حدود التأويل" إلى "التأويل السائل" مقايسة المرجعيات النقدية عند أمبرتو إيكو. *مجلة الرسالة للدراسات الاعلامية، 4*(2)، الصفحات 46-69.

مصطفى معرف . (01 ديسمبر, 2021). النص والتأويلية الجذرية في فلسفة جاك دريدا. *مجلة متون، 14*(4)، الصفحات 159-173.

مليكة حيمر. (1 مارس, 2013). النص وفلسفة التأويل في هرمينوطيقا غادامير. *مدارات في اللغة والأدب، 1*(2)، الصفحات 245-264.

• **المؤلفات باللغات الأجنبية:**

Eco, U. (1992). *Les limites de l'interprétaion.* paris: Grasset.

• **المقالات باللغات الأجنبية:**

- Chateau, D., & Lefevbre, M. (2013). Christian Metz et la phénoménologie. *revue 1895. mille huit cent quatre-vingt-quinze*, pp. 82-119.
- Lefebvre, M. (2012). Christian Metz: entre sémiologie et esthéique. *Recherches sémiotiques, 32*, pp. 247-272.
- Merad, S. (2012). Le cinéma, "horizon d'attente" de la littératre ? *Synergies Algérie*(16), pp. 135-144.
- Nal, E. (2017, Décembre 29). Distinguer compréhension et interprétation du texte : le sujet-lecteur, entre découverte de soi et apprentissage d'une posture. *Qeustions vives*(28).
- Odin, R., & Péquignot, J. (2017). De la sémiologie à la sémio-pragmatique, du texte aux espaces mentaux de communication, Entretien avec Roger Odin, réalisé par Julien Péquignot. *Revue de communication sociale et publique*, pp. 120-140.
- Treleani, M. (2011, janvier 14). *L'objectivité dans la théorie de Umberto Eco. Rencontres doctorales.* Consulté le 04 7, 2023, sur Hal open science: HAL Id:halshs-00555636

• **مواقع الانترنيت:**

- Allociné. (s.d.). *after life-film 1998*. Consulté le 10, 04, 2023, sur https://www.allocine.fr/film/fichefilm-21105/critiques/spectateurs/
- Amazon. (s.d.). *After life*. Consulté le 10 04, 2023, sur amazon: https://www.amazon.com/After-Erika-Susumu-Terajima-Arata/dp/B00004U1F9
- EastAsia.fr. (2022, 02 10). *France Tv - After life de Kore-Eda Hirokazu*. Consulté le 04 10, 2023, sur Eastasia Cinéma & culture asiatique : https://eastasia.fr/2022/02/10/france-tv-after-life-de-kore-eda-hirokazu/
- Boillet, E. (2017, 7 17). *cours: le rôle du lecteur d'aprés Umberto Eco.* Consulté le 23 12, 2019, sur Hal Open science : https://hal.science/cel-02164036