ISSN : 2543-3938 - EISSN : 2602-7771

جمالية انفتاح الخطاب على الدلالات المتعددة في النقد المعاصر

The aesthetic openness of discourse to multiple connotations in contemporary criticism

د. مويلح سمية

جامعة الجيلالي ليابس سيدي بلعباس (الجزائر)، soumiamouilah@gmail.com

تاريخ الإستلام: 15/ 01/ 2022 **تاريخ القبول**: 01/ 06/ 2022 **تاريخ النشر**: 14/ 06/ 2022

ملخص:

يتجه الأثر المفتوح نحو القارئ ليعيد بناء الجوانب الخفية في النص، وليملأ فراغاته ويسد فجواته ويرتب عوالمه.

انفتاح النص يجعله ينفلت من المرجع وفقا لطبيعته الاحتمالية، ويعطيه فرصة الخروج عن المألوف وفقا لطبيعته الاختراقية، متجاوزا (النص) المعنى الأحادي إلى تعددية التأويل.

الكلمات المفتاحية:الأثر؛المفتوح؛النص؛ القارئ؛التأويل؛الخطاب.

***

Abstract:

The open effect is directed towards the reader to reconstruct the hidden aspects of the text. To fill its voids, fill its gaps, and arrange its worlds. The openness of the text makes it escape the reference according to its probabilistic nature and gives it the opportunity to break out of the ordinary according to its penetrating nature, transcending the singular meaning to the plurality of interpretation.

Keywords:*discourse; effect;interpretation; open; reader; text.*

I. مقدمة:

لقد كانت مرحلة ما بعد البنيوية أرضا خصبة لميلاد مفهوم الانفتاح، على أساس التطورات والتحولات التي طالت الوعي الكتابي والقرائي، فأصبحت الكتابة تنبني على الصمت والفراغ وتحلت القراءة بالجرأة وبدأت تحيا كل منهما في فضاء الإمكانات والاختيارات، فتخلت القراءة النقدية على صرامة معياريتها جاعلة النص الأدبي مفتوحا على الدلالات المتعددة، مستندة في ذلك على القراءة والتأويل، فكيف كانت بدايات الإيمان بانفتاح النص، ومن هم النقاد الذين حملوا لواء هذا الطرح؟

وهذا ما سنسعى إلى الإجابة عنه مع جملة من الفرضيات:

- استطاع إمبرتو إيكو التأسيس لانفتاح النص بكتابه الأثر المفتوح الذي نعتبره لبنة أساسية للوصول إلى تعددية المعنى.
- توصل إيكو إلى أنّ العلامات تحمل دلالات غير منتهية.
- يعد الغموض إحدى السبل للتأكيد على انفتاح الأثر.

أهداف الدراسة: تهدف الدراسة إلى:

- التأكيد على أن هذا الطرح لم يتوقف عند إيكو، وإنما تناوله جملة من النقاد.
- الوصول إلى تحقيق أثر مفتوح يتأسس على جملة من الإجراءات.
- اتفق النقاد على ضرورة تأكيد انفتاح الأثر إلا أنه لكل واحد منهم رؤيته للوصول إلى ذلك.
- ومن أهداف الدراسة التأكيد على أنّ انفتاح النص وأفق التوقع والمسافة الجمالية، وشعرية الفجوة كلها إجراءات تسير في طريق متواز.

أولا: الانفتاح المفهوم والنشأة.

امتلك الانفتاح صفة المصطلح مع الناقد الإيطالي إمبرتو إيكو في مؤلفه الأثر المفتوح سنة 1958، والذي تمت ترجمته إلى اللغة الفرنسية سنة 1962 ليكون أولى الإضاءات للقراءة الجريئة التي تفلت المدلولات من دوالها.

ويعتبر كتاب «كتاب الأثر المفتوح»« OUVRE OUVERTEL» في بدايته كما يقرر المترجم أنه كان عبارة عن مقال في المداخلة التي قدمها في «المؤتمر العلمي الثامن للفلسفة عام 1959 والتي كانت حول مشكلة الأثر المفتوح وقد كانت هذه المداخلة بمثابة البذرة التي تشكل كتاب الأثر المفتوح» (إيكو إ.، الأثر المفتوح، 2001، صفحة 17)، جاعلا من روايات جيمس جويس مجالا لعمله، ثم انتقل بمفهوم الانفتاح إلى الموسيقى والفنون التشكيلية والتلفزيون والأزياء.

ولعل أن أول ما يمكننا قوله أن الأثر المفتوح يتجه نحو القارئ ليعيد بناء الجوانب الخفية في النص، وليملأ فراغاته ويسد فجواته ويرتب عوالمه.

وانفتاح النص يجعله ينفلت من المرجع وفقا لطبيعته الاحتمالية، ويعطيه فرصة الخروج عن المألوف وفقا لطبيعته الاختراقية،مما يعطي النص تعددية التأويل متجاوزا المعنى الأحادي،فيكون بذلك فسحة «لتحرر الأدب من الآلية وتحرير الإنسان من الانغلاق النمطي، وتمكين الفن من الترجمة الجمالية المبدعة لكل متغيرات الوعي بالحياة» (فضل، أشكال التخييل، 1996، صفحة 112) فيكون انفتاح النص مؤشرا لانفتاح الوعي الإنساني.

لذلك سنحاول رصد مفهوم الانفتاح لدى نخبة من النقاد، وتجدر الإشارة هنا أن هذا الطرح قد تجاذبه قطبان الأول يؤسس للانفتاح على مقصدية النص، يمثله كل من إيكو، وريفاتير، وياوس، وإيزر، ومن سار على دربهم ، أما الثاني فمنطلقه في تعدد الدلالة سيرورة التدليل ويمثله :بارث، وكريستيفا، وبيرس، ودريدا، وقد كان هذا التجاذب نابع من الرؤية المختلفة لكل من التيارين لمفهوم الانفتاح والتي سنكشف عنها في الصفحات الموالية.

ثانيا: الانفتاح والمقصدية.

1. إمبرتو إيكو:

لقد كانت بداية إيكو في مقاربته من العوالم الممكنة في كونها علامات تحمل معاني لامتناهية ذلك أنها «تحاول أن تفسر العالم كأنه كتاب وتفسر الكتب كأنها عوالم»(ECO, 1992, p. 125).

ويقدم إيكو لكتابه «الأثر المفتوح» بمقدمة محكمة ومعقدة في آن تشرح مفهوم الأثر المفتوح، ومن ثم شعرية الانفتاح، والتي تعمل على إعطاء «أهمية لأفعال الحرية الواعية عند المؤول وأن تجعل منه المركز الفعال لشبكة لا تنتهي من العلاقات» (إيكو إ.، الأثر المفتوح، 2001، صفحة 17)ليبعد المعنى الأصلي متجها نحو التعدد اللانهائي للقراءة، ذلك أن النص بهذا المفهوم مليء بالفراغات التي يعنى المتلقي بسدها، فيغدو «مفهوم الانفتاح له علاقة بالمؤول الذي يستهلك الأثر أو النص أو الخطاب» (إيكو إ.، الأثر المفتوح، 2001، صفحة 08)،ليدخل النص في حالة من الحركية اللامتناهية لذلك «فإن النص الأدبي المفتوح يمنح متلقيه نفس القدر من الحرية أو أقل منه قليلا لتتمكن من التموقع في وسط شبكة من العلاقات النصية» (إيكو إ.، الأثر المفتوح، 2001، صفحة 09)، متجاوزا ثنائية المؤلف/النص التي تنتهي به إلى معنى أحادي، إلى ثنائية نص/قارئ والتي تفتح أمامه آفاق التأويل بدءا من الأنساق الاجتماعية الثقافية الكامنة في النص، مما يفضي إلى أن إيكو يجمع بين معطيات النص وكفاءات القارئ انطلاقا من تصوره القائل بأن «أي فعل للقراءة هو تفاعل مركب بين أهلية القارئ وبين الأهلية التي يستدعيها النص» (إيكو ا.، التأويل بين السيميائيةوالتفكيكة، 2000، صفحة 86)، فالانفتاح الذي عني به إيكو هنا هو ذلك الذي يراعي نسيج النص، ولا ينفلت عن مقصديته.

وقد أفاد إيكو في تناوله لمفهوم الأثر من مفهوم الغموض، جاعلا الانطلاقة من تساؤل يطرحه: «هل حقا يملك المؤلف قصدية رمزية وميلا نحو الغموض» (إيكو إ.، الأثر المفتوح، 2001، صفحة 23) ليستحضر طرح تيندال للنثر الأدبي، الذي يرى بأنه: «جهاز يستطيع كل شخص منا أن يستخدمه كما يحلو له إن هذا النمط من النقد يرى أن النثر الأدبي يشكل تتابعا ممكنا من الانفتاحات، وفي نفس الاتجاه تسير الأعمال التي تدور حول بنية الاستعارة وحول أنواع الغموض المختلفة التي يمنحها الخطاب الشعري» (إيكو إ.، الأثر المفتوح، 2001، صفحة 24)، فيبقى الأثر متجها نحو القارئ مانحا إياه أفقا جديدا ليرسم من خلاله نقاط التحول في الأثر بدءا من استنطاق بنى النص وعملا على تأويل العلامات الرمزية التي تنتج في فلك النص من جهة والمنفتحة على مقصد المؤلف وعلى العالم من جهة ثانية.

ونجد إيكو يستعمل مصطلح «الانتقاء السياقي» على اعتبار أن الأثر الأدبي يكتنفه الغموض من جهة وأثر السياق من جهة أخرى، لذلك كان «لا بد من عملية انتقاء سياقي تعين على تنظيم مسار التأويل بما يتلاءم مع المعطى النصي، وينسجم مع نسيجه، ويقتضي هذا الانتقاء السياقي اعتماد ممكنات تأويلية مخصوصة واستبعاد أخرى في الآن نفسه بحثا عما يتوافق مع مبتغيات النص الأصلية» (الحنصالي، 2005، صفحة 142)، لي بقى انفتاح النص محكوما بمقصدية الكاتب التي توفر للأثر الأدبي تميزه وتمنح للقارئ فرصة المشاركة في إنتاجه، انطلاقا من قول إيكو: «فأن نقرأ معناه نستنبط وأن نخمن وأن نستنتج انطلاقا من النص سياقا ممكنا يجب على القراءة المتواصلة إما أن تؤكده أو تصححه» (إيكو إ.، الأثر المفتوح، 2001، صفحة 09)، إنه انفتاح يقبل التعدد ويرفض التمرد، يعطي إمكانية التأويل شريطة أن تكون ملازمة لبنية النص وتجانسه وقصد المؤلف.

2. ميخائيل ريفاتير واللانحوية:

يصنف ريفاتير مع الأسلوبية البنيوية، وهو من حملة شعار أن الأدب شكل راق من أشكال الإيصال وأن النص الإبداعي ما أن يتم خلقا ويكتمل نصا حتى ينقطع عن مرسله لتبقى العلاقة بين الرسالة والمتلقي زمنا لا ينتهي.

وهو من المجددين في التنظير الأسلوبي بمقالاته التي نشرها في بداية الستينيات ثم جمعت واستكملت في أوائل السبعينيات من القرن الماضي في كتابه مقالات في الأسلوبية البنيوية (Essais de Stylistique Structurale).

وينظر ريفاتير إلى الأسلوب على أنه كل شكل مكتوب فردي ذي قصد أدبي أي أسلوب مؤلف ما أو بالأحرى أسلوب عمل أدبي محدد يمكن أن نطلق عليه الشعر أو النص أو حتى أسلوب مشهد واحد.

لتكون بداية رؤية علاقة التفاعل بين القارئ والنص،بالتفاتة واعية منه إلى دور القارئ الذي لا غنى عنه في بناء الظاهرة الأدبية (لحميداني، 2003، صفحة 71)، مما يفتح مجال التعدد في فتح مستغلق النص،وهو _الانفتاح_ لدى ريفاتير مثله لدى إيكو يستند على مقصدية النص التي تتميز بأسلوبيتها بدءا من عمل ريفاتير الذي يظل موصولا بالتحليل الأسلوبي.

وتنوع القراءة في أثناء مكاشفة النص لدى ريفاتير محكومة بتنوع ردة فعل القارئ للملامح الأسلوبية الكامنة في النص، لتكون أرضا خصبة للمقاربة الأسلوبية التي تعمل على جعل «الخطاب الفني مزدوج الوظيفة والغاية، يؤدي ما يؤديه الكلام عادة، وهو إبلاغ الرسالة الدلالية، ويسلط مع ذلك على المتقبل تأثيرا ضاغطا، به ينفعل للرسالة المبلغة انفعالا ما» (المسدي، 1982، صفحة 36)، وذلك بدسه للمثيرات في النص الأدبي لأجل لفت انتباه المتلقي.

بناء على ما سبق يعرف الأسلوب بأنه «إبراز يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية» (ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، 1993، صفحة 05)، ليتموقع الأسلوب في عملية التفاعل بين القارئ والنص.

إن أهمية دور المتلقي ليست مفروضة من خارج بقدر ما هي اختيار استراتيجي للمرسل الذي يريد فرض طريقة معينة لتفكيك رسالته من خلال القارئ، ولذا الرسالة في الجزء الأهم مرتبطة بالوهم المتولد لدى القارئ وهو يلتقط المؤشرات الأسلوبية التي سنن المرسل بها رسالته، وبهذا الاعتبار يستبعد ريفاتير التحليل اللساني الذي لن يفرق في عمله بين المؤشر الأسلوبي والواقعة اللسانية البحتة، زيادة على أن المعيار اللساني غير قار ومتباين من مدرسة إلى أخرى ومن حقبة إلى أخرى، مما جعله يقترح السياق(الداخلي)قاعدة يتم الانزياح بالنسبة إليها.

توفر السلسة التواصلية: مرسل_ رسالة_ متلقي _ أرضية يبني عليها ريفاتير نظرته إلى خصوصية الرسالة الأدبية، إذ لكل عنصر منها مهمته :فالمرسل يلجأ إلى توظيف إجراءات أسلوبية يتابعها في أثناء رحلتها لتصل إلى المتلقي الذي يتولى الكشف عن دلالات النص بدءا بها.

يرتكز ريفاتير في طرحه على فرضية القارئ النموذجي،مع أنه يرفض أي فرضية قبلية، وينتظر أن تفرض عليه الدلائل المجتمعة تأويلا يأخذها جميعا بعين الاعتبار، والقارئ النموذجي عنده ليس قارئا واحدا ولكنه مجموع قراءات، وردود أفعال القراءة محكومة بإجراءات موضوعية توجد في النص، ويعتبرها ريفاتير منبهات تفصح عن وجود مؤشرات انزاح فيها التعبير عن العادة.

وهو يستخدم في التعبير عن هذا الخرق الأسلوبي _المميز للغة بدرجة خاصة_ مصطلح «اللانحوية» وهي _على حد قوله_ إنما «تنشأ من كون العبارة تتولد عن كلمة كان من المفروض أن تستبعدها» (ريفاتير، سيميوطيقا الشعر، 1986، صفحة 218)، مما يحيل إلى أنها انحراف عن السائد من أنساق الخطاب، يرجع إلى كون الشعر ينزع إلى الأساليب غير المألوفة في التعبير، بعيدا عما يسميه ريفاتير بالمحاكاة التي تستند إلى اللغة، أي المحاكاة بين الكلمات وما تحيل إليه في الواقع (ريفاتير، سيميوطيقا الشعر، 1986، صفحة 214).

تقوم نظرة ريفاتير إلى الانزياح باعتباره إبرازا (Mise en relief) على ثلاثة معايير، وقد تناول إحداها في معرض المقارنة بين منهجه ومنهج سبيزر، وهو معيار القارئ النموذجي، والمعياران الباقيان هما السياق والتضافر الأسلوبي، وتمارس هذه المعايير رقابة متبادلة فيصحح بعضها بعضا، إذ إن معيار القارئ النموذجي مهما سعى إلى الموضوعية فهو محكوم بالوعي اللساني لكل قارئ، زيادة على تنوعهم واختلاف اتجاهاتهم وميلهم إلى التدقيق في الملاحظة، ولذلك فإنه غالبا ما ترتكب أخطاء بالإضافة إلى الحذف، ولمراقبة هذه الثغرات طرح ريفاتير معيار السياق حتى يكون كل ملمح أسلوبي يلاحظه القارئ مرتبطا بخلفية دائمة، كما يتم تفادي خطأ الإضافة أو الحذف (ريفاتير، سيميوطيقا الشعر، 1986، صفحة 214).

وبهذا تبرز فكرة السياق كمعيار مثمر، إذ إنه يقدم الإجابة الوافية عما طرح من إشكالات، فيفهم لماذا يكون إجراء أسلوبيا تارة وغير ذلك تارة أخرى، ولماذا يستعيد إجراء مستهلك قيمته الأسلوبية، كما ينسجم هذا المعيار مع الطبيعة الحركية للسنن اللساني واختلاف مرجعيات القراء، وخلال القراءة يتحدد السياق الراهن بالقراءة السابقة، فهو يلاحق القارئ، ويظهر دورا مزدوجا، فهو من ناحية ينتج الإجراء الأسلوبي بالنسبة إليه، وباتحادهما قد يكونان سياقا لإجراء جديد.

وقد طرح ريفاتير المعيار الثالث وهو التضافر تفعيلا لتراكم الإجراءات الأسلوبية الذي ينتج انتباها أقصى ويكون بإجراءات متعددة، كل منها معبر بذاته وبمفرده في نقطة واحدة معطاة، وبسبب هذا التجميع يكون التضافر هو الحد الأدنى، لإدراك الإجراء الأسلوبي باعتباره إجراء واعيا في استعمال اللغة لا يحتاج إلى وجود تناقض مع سياقه.

ومن أهم النقاط التي دار حولها مشروع ريفاتير:

- رفض ثنائية المعيار/الانزياح لأنها نتيجة لنظرة سكونية للغة (السياق يعطيها حركيتها) ونتيجة عجز عن إدراك التعارضات دون الرجوع إلى نموذج فضائي ذي مستويين.

- طرح الوظيفة الأسلوبية بديلا عن الوظيفة الشعرية حتى تستوعب وظائف اللغة كلها.

أما بخصوص المرجعية وتعالقها مع الانزياح عند ريفاتير، فإن الوظيفة الأسلوبية تتغلب باستمرار على الوظيفة المرجعية وحين تكون الرسالة محايدة (غير مشحونة) تتعطل معرفة المرسل إليه (ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، 1993، صفحة 79).

وفي سياق تناوله لمسألة الخروج عن المألوف، يذهب ريفاتير إلى أن اللانحوية تعمل على «انتقال العلامات من مستوى معين من الحديث إلى مستوى آخر، أي تصعيدها من دلالة مركبة في مستوى أولي من قراءة النص إلى وحدة نصية تنتمي إلى منظومة أكثر تطورا»، لتكون بذلك النحوية مؤشر للعلامة لا مناص منه.

وإن الوصول إلى مستوى الدلالة هو هدف القارئ الذي تؤطره اللانحوية، وليس من سبيل إلى ذلك إلا عبر مستويين من القراءة المستوى الأول تمثله القراءة الاستكشافية الأولية التي تقف على المعنى في اللقاء الأول بالنص، أما المستوى الثاني فتمثله القراءة التأويلية الاسترجاعية التي تراود النص ليفصح عما في أعماقه كاشفة بذلك عن الدلالة (ريفاتير، سيميوطيقا الشعر، 1986، الصفحات 217-218).

مما تقدم نخلص إلى أن ريفاتير تأسست رؤيته للانفتاح على جملة من المقولات قامت أساسا على أن القارئ لا يستجيب فعليا إلا للبنية التي تؤثر فيه وأن كل نسق لا يستفزه هو مبعد عن الدراسة، والقارئ ليست له الحرية المطلقة في التعامل مع النص، وإنما هو رهين مقصدية النص الأسلوبية، ذلك أن «القصيدة لا تحقق معيارا بل بنى أسلوبية والقارئ ليس حرا في تفسيره، إذ ينبغي عليه العثور على الأشكال والرموز المكرسة من خلال تشوش فضاء النص» (إيف تاديه، 1993، صفحة 385)، لتكون القراءة فعل منبثق من لدن النص عامل على رصد الانزياحات الأسلوبية الكامنة في نسيجه، لتصبح بذلك دراسة البنية النحوية دراسة أسلوبية صحيحة تقتضي بالضرورة وضع مجمل التراكيب النحوية في سياق عام، تحدده مجمل الاختيارات أو الانحرافات المستعملة، والتي من شأنها أن تشكل ظاهرة أسلوبية متفردة.

3. ياوس وأفق التوقع:

لقد تميز طرح ياوس عن نظرائه من رواد نظرية التلقي بعنايته البالغة بربط دراسة الأدب بالتاريخ، والتوفيق بين الجانبين الجمالي والتاريخي في نقد النصوص الأدبية، وهذا هو سبب انتقاداته للماركسية والشكلانية، ذلك أن الأولى اهتمت بالعوامل الاجتماعية المحيطة بالإنتاج الأدبي مخضعة النص لقهر المجتمع، فكان أن نادت بأن الأدب انعكاس للمجتمع، مبتعدة عن النص بوصفه تشكيل فني لغوي في حين تمحور اهتمام الثانية في حرصها على بنيات النص ولغته، فأصبح النص كائنا منعزلا عن محيطه (عباس عبد الواحد، 1996، صفحة 27).

والواضح أن دراسات ياوس استندت إلى الجانب التاريخي في أثناء إقراره بمبدأ «أفق الانتظار» والذي يعرف بأنه «تلك العلامات والدعوات والإشارات التي تفترض استعدادا مسبقا لدى الجمهور لتلقي الأثر» (الواد، 1985، صفحة 77)، فالأعمال الأدبية لدى ياوس من زاوية أفق التوقعات تتباين من ناحية القيمة التي قرنها ياوس فأفق التوقعات فأصبح أفق التغيرات مرهون بالتطورات والتغيرات بحسب درجة انحراف الإبداع الأدبي عما يتوقعه جمهور المتلقين، وأفق التوقعات بهذا المفهوم «ليس إطارا ثابتا بشكل جاهز يتم عرض النصوص عليه، بل هو فضاء متحرك تسهم هذه النصوص ذاتها في بنائه بطريقة ديناميكية مستمرة» (فضل، شفرات النص، 1999، صفحة 16)، لذلك ذهب آن موريل إلى أن النصوص في تغير دائم لكن العمل الأدبي «ليس خارجا عن الزمن، ولا هو معطى دفعة واحدة لحظة إبداعه، بل يبنى في غضون التاريخ من خلال التجربة المختلفة التي يؤسسها القراء المتعاقبون على النص نفسه، فلا بد للتاريخ الأدبي الحقيقي أن يقوم بتاريخ التلقيات المتعاقبة» (موريل، 2005)، مما يثري القراءات ويضمن تعددها تبعا لتباين آفاق توقعات القراء.

ولعل هذا الانفتاح في أفق التوقعات لدى القراء هو الذي يكفل تعدد القراءات مما يضمن انفتاح النص، إلا أن القارئ لا يملك السلطة التامة في قراءة النص واستنطاقه، بل إنه مقيد بضابط هو معيار لتحديد مشروعية الأسئلة المفترضة التي يطرحها القراء، وليس هذا المعيار إلا النص ذاته ممثلا في الاستراتيجية التي تشكل نسيجه (لحميداني، 2003، صفحة 76).

والنص بتعدد قراءاته عبر التاريخ يضيف إليه ياوس مبدأ آخر وهو «المسافة الجمالية» التي تعرف بأنها «ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، وإنه يمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القراء على الأثر، أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه» (الواد، 1985، صفحة 77)، أي أن البعد بين أفق الانتظار الأول وما يطاله من تغير بفعل العمل الجيد، هو الذي يُفَعِّلُ ردود أفعال القراء، ويجعلها عاملا فعالا في انفتاح النص.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن ياوس أفاد من الفيلسوف جورج جادامير من خلال إعادة الاعتبار للتاريخ في التأويل والفهم وإنتاج المعنى، ذلك أن الفهم لديه هو «النظر في عمل العقل البشري أو إعادة اكتشاف الأنا في الأنت فالعملية الأساسية التي بناء عليها تتوقف معرفتنا كلها للذوات هي إسقاط حياتنا الباطنية الخاصة بناء على موضوعات حولنا كي نشعر بانعكاس التجربة فينا» (موسى صالح، 2001، صفحة 39)، فللتاريخ الدور الفعال في عملية الفهم بوصفه جامع الخبرات والإدراكات السابقة، وهو ما يطلق عليه جادامير تسمية «الأفق التاريخي» الذي تطور فيما بعد لدى ياوس بما يسمى أفق التوقع.

وأفق التوقع لدى ياوس يتشكل من ثلاثة عوامل هي:

- الخبرة السابقة التي يملكها (الجمهور القارئ) عن النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص المقروء.
- التشكيلات الموضوعية التي يفترض النص معرفته بها، أو ما يسمى بـ(كفاءة التناص).
- مدى المعرفة أو التمييز بين اللغة الشعرية أو الجمالية واللغة العلمية العادية، أي بين العالم التخييلي و العالم اليومي.

وفي ضوء ذلك يتعامل القارئ مع النص الأدبي على أساس أن القراءة تجربة تفتح النص أمام التفسير الذي يرى ياوس أنه حوار بين القارئ والنص، أو بين الأسئلة التي يثيرها القارئ والأجوبة التي يقدمها النص، وبين الإجابات التي لا يقدمها النص والأسئلة التي يثيرها المؤلف الجديد للنص وهو القارئ في محاولة كتابة نص جديد.

ويولي ياوس عملية التلقي أهمية بالغة لاقترانها بتاريخ الأدب، ذلك أن «الأدب ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي، فالأدب والفن لا يصبح لهما تاريخ، له خاصية السياق إلا عندما يتحقق تعاقب الأعمال لا من

خلال الذات المنتجة بل من خلال الذات المستهلكة كذلك، أي من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور» (فضل، مناهج النقد المعاصر، 1997، صفحة 145)، ليصبح النص منفتحا على قابلية القراءات المتعددة.

وانفتاح النص محكوم لديه بخيبة الانتظار الناتجة عن التباين بين المعايير السابقة للعمل الأدبي وهو ماثل في ذهن المتلقي وبين معايير العمل الجديد التي تنزاح عن المألوف لـ«تتم عملية بناء المعنى وإنتاجه داخل مفهوم أفق الانتظار حيث يتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي، ونتيجة لتراكم التأويلات عبر التاريخ نحصل على السلسلة التاريخية للتلقي» (موسى صالح، 2001، صفحة 47)، التي تعمل على رصد تطورات النوع الأدبي، على اعتبار أن التطور في الأدب وفي الفن عموما يتوقف على الأفق الجديد الذي يتأسس على أنقاد الأفق السابق.

4. إيزر والتفاعل:

لقد أصبحت القراءة موازية للكتابة في إنتاج النص وتفعيله، وقد تفوقها في أحيان كثيرة وذلك في الكشف عن مرامي النص وتحقيق أبعاده عبر الأزمنة المتعاقبة والثقافات المتباينة، لأنها تشرك معرفة القارئ بمعرفة الكاتب، وتسقط خبرات الأول على تجارب الثاني، لتوجد إبداعا جديدا فتتجاوز القراءة ما يجود به المكتوب موسعة إياه، ومنزاحة عن حَرْفِيَتِهِ، سابرة أعماقه.

إن النص والقارئ مرتبطان معا، يندمج أحدهما في الآخر، ومن ثم بمعنى النص الأدبي الذي لا يتحقق إلا في ذات القارئ، وبالتالي فإن مشكلة تملك معنى النص تصبح أمرا لا يقل مفارقه عند التأليف، فيتداخل حق القارئ بحق النص في نزاع يولد حركة التأويل برمتها (ريكو، 2006، صفحة 46)، وبما أن القارئ يمر عبر آفاق متعددة يقدمها النص ويربط بين وجهات نظر مختلفة ومتعددة، فإنه سيفتح الباب أما العمل كما يفتحه لنفسه وبذلك يحرر العمل ويجعله ينطلق كما سيحرر نفسه ويجعلها تنطلق أيضا (بوحسن، صفحة 36).

ينطلق إيزر من كون التجربة النصية، والتجربة الجمالية عموما، «متعالية» بالنسبة لمجموع تجارب القارئ والمترسبة وأفكاره المسبقة، ولذا فإن عملية بناء المعنى يجب أن تكون مشروطة بالنص وليس بأفكار القارئ الموجهة (ISER, 1985, pp. 241-242-276)، فتصبح رؤى القارئ مجرد عنصر مشارك في فهم وإدراك العمل الأدبي، مما يحيل إلى أن العمل الأدبي ينبني أساسا على قطبين: النص المتأسس على المعنى، المعبر عن تجربة الكاتب، والقارئ الذي يتأثر لهذه التجربة واقعية كانت أو خيالية.

ولأن أساس قراءة العمل الأدبي هو التفاعل بين القطبين _النص ومتلقيه_ فإنه يجب التركيز في الوقت نفسه على آليات الكاتب وعلى الأفعال * المرتبطة بالتجاوب مع النص أيضا الذي يستمد حيويته من القراءة الفاعلة المتجاوزة للسلسة الكلامية إلى ما يحيل إليه وإلى ما ينتج عنها، وهو ما يدعو إلى رصد الفروق بين طبيعة الشكل وطبيعة الإدراك؛ فالشكل بنية منفتحة على السياق لكن لحظة الإدراك منغلقة على معنى يحدده القارئ، وهو معنى متماسك وقابل للإدراك (خرماش، 1998، صفحة 59)، بمعنى ارتباط القراءة المنفتحة بالإدراك الفردي.

إن ارتباط المعنى بسلطة القارئ وبأفق توقعاته، يجعل فعل القراءة لا ينفلت من انجازات القارئ ويُبْقِي المعنى تابعا للقارئ، ويضطره إلى الابتعاد عن مقصدية النص، ذلك أن «القارئ يقرأ النص انطلاقا من اهتمامات تخصه أو تخص الجماعة التي ينتمي إليها » (كيليطو، 1993، صفحة 19)، فالقارئ في سعي دائم إلى تحقيق غايات من جملة القراءات التي يمارسها.

ولعل هذا ما جعل إيزر يلح على ضرورة مشاركة القارئ في العملية الإبداعية، ذلك أن «النص في حقيقة الأمر لا يمثل سوى مجرد افتتاحية لإنتاج المعنى، وحالات الكفاءة الفردية للقراء هي التي تؤدي إلى تجهيز العمل الأدبي» (فضل، شفرات النص، 1999، صفحة 160)، فالنص بفجواته وبياضاته ينتج تساؤلات لدى القارئ يتأسس عليها فعل القراءة الذي يبقى ملازما لفعل الكتابة، مما يجعل القراءة «لا تنظر إلى التواصل على أنه علاقة ذات اتجاه واحد من النص إلى القارئ، مما يجعل الذات القارئة ذات فاعلة ومدركة لعملية القراءة.

نخلص مما سبق أن للعمل الأدبي قطبين «قد نسميهما: القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ، وفي ضوء هذا التقاطب يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقا لا للنص ولا لتحققه، بل لا بد أن يكون واقعا في مكان ما بينهما» (إيزر، د.ت، صفحة 12)، هذا التقطيب الذي اعتمده إيزر يؤكد أن العمل الأدبي لا يمكن حصره في حقيقة النص ولا في ذاتية القارئ، بل هو كامن في حيز بينهما، مما يجعله افتراضي الطابع، والطابع هذا يجعله يمنح العمل حركية وحرية ينطلق

بفضلهما لتأسيس آفاق متجددة ولعل هذا ما يعود بنا إلى تصريح سارتر بأن «عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لازما منطقيا لها، وهاتان العمليتان تستلزمان عاملين متميزين، الكاتب والقارئ، فتعاون المؤلف والقارئ في مجهودهما هو الذي يخرج إلى الوجود هذا الأثر الفكري، وهو النتاج الأدبي المحسوس الخيالي في وقت معا، فلا وجود لفن إلا بواسطة الآخرين ومن أجلهم» (سارتر، 1971، صفحة 49) فالعمل الفني مشترك بين الكاتب والقارئ.

ثالثا: الانفتاح وسيرورة التدليل.

1. بارث ولذة النص:

يكتسب النص انفتاحا وفق عملية توليدية عبر التاريخ يخلق فيها النص خلقا من بعد خلق كائنا متجددا، ولقد أعطى رولان بارث عناية بالغة للمتلقي متجاوزا تلك الدراسات التي حصرت اهتماما في المؤلف، فأصبحت العلاقة التي يبحث فيها بارث هي علاقة المتلقي بالنص.

والكتابة لدى بارث لم تبق مجرد وسيلة اتصال ولا هي تنفيس عن خلجات نفس الكاتب بل هي نمط خاص في توظيف اللغة ينبني على الإيحاء والغموض والخيال والتلذذ والهلوسة، وكثيرا ما يتدخل اللاوعي مع الوعي في عملية الكتابة ويذهب بارث إلى أن لذة الكاتب تتمثل في بحثه عن القارئ وفي إيجاده لفضاء المتعة، ذلك أنه «في الفضاء إمكان لجدل الرغبة وإمكان أيضا لفجاءة المتعة» (بارث، 1992، صفحة 25)، منتقلا بعد ذلك من الاهتمام بنص اللذة-غير مهمل له- إلى العناية بلذة النص، معرفا الكتابة بأنها «علم متعة الكلام» (بارث، 1992، صفحة 29) و إن كان قد أقر بصعوبة دراسة لذة النص بشكل موضوعي بل هي عنده هشة وعابرة وليست أكيدة، ولا دائمة ولا متكررة.

ويرى بارث أن النص لم يعد سطرا من الكلمات ينتج معنى أحادي، ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصليا، لأن النص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة.

والواقع أن القارئ هو مفتاح الأثر الأدبي الخالد الذي لا يستمر خلوده إلا لأنه يظل قادرا على إحداث ردود أفعال واقتراح تأويلات للقراء، والآثار الأدبية لا يضمن استمراريتها إلا تأثيرها في القراء، ما جعل رولان بارث يرى بأن الأثر الأدبي لا يحظى بالخلود لأنه يفرض على القراء العديدين معنى واحد وإنما لأنه يقترح على القارئ الواحد معاني عديدة، وإن عدد القراء ليس محدودا.

ورؤى بارث تنبعث من أساس ارتبط اسم بارث به، وهو شعار "موت المؤلف"مؤيدا بذلك ما ذهب إليه مالارميه من أن اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف (بارث، درس السيميولوجيا، 1978، صفحة 82)، معلنا موت المؤلف الذي اعتبره إيذانا لانغلاق المعنى.

فنص الكتابة هو نص متحرر تمددي ينبني على التجاوز والإيحاء والخروج عن المألوف وهو ما يجعل «النص دوما بدعة وخروج عن حدود الآراء السائدة» (بارث، درس السيميولوجيا، 1978، صفحة 61)، لأن المؤلف يقدم للقارئ أثرا يجعله منفتحا من خلال الغموض والفراغ والصمت (مونسي، 2000- 2001، صفحة 322)، ولكن إذا سلمنا بموت المؤلف وانبعاث القارئ فإن النص سيتحول إلى نصوص متعددة لا تحدها قراءة، وهو ما أكده شون بورك في قوله: «إن الانفصال مع المؤلف سبب في انقطاع النص عن واجبات إحالته المفترضة، وجعل اللغة نقطة الانطلاق الأولى وعودتها لأجل التحليل النصي وفهمه لم يعد النص محصورا في نظام تطابقي أحادي مع العالم، لم يعد محصورا في رسالة واحدة، أصبح النص مفتوحا لتأويلات متنوعة غير محدودة، أصبح النص لاختصار غير مسؤول» (Burke, 1992, p. 43)، ولعل النص هذا يطرح عدة تساؤلات

أهمها: إن لم يكن موت المؤلف مهما فهل يستطيع العمل الأدبي أن يعتمد على نفسه؟،أسيقوده النص بعيدا عن المعنى أو سيرده إليه؟.

ومن الثنائيات التي تعلقت باسم بارث إلى جانب ثنائية «نص القراءة» و «نص الكتابة» نجد ثنائية اللذة والمتعة، ويذهب بارث في أثناء حديثه عنهما إلى أنه «ثمة ترجح اصطلاحي، وإني لأزل به، وأتشوش وسيبقى، على كل حال، ثمة شيء من الحيرة على الدوام، ولن يكون التمييز مصدرا من مصادر التصنيفات الأكيدة، وإن محور الاختيار سيعلو صريره، وسيكون المعنى عارضا، ومنطويا الشخصي المباشر للذات، وعن انفتاح المعنى الكتابي الملتبس بالنص والمنتشر فيه في الوقت نفسه» (البنا عز الدين، 2003، صفحة 86)، فألقى بارث مسؤولية تقويض النص على عاتق المتلقي مانحا إياه فرصة إعادة إنتاج النص.

لقد أحدث رولان بارث فروقا بين النص المقروء والنص المكتوب، ذلك أن النص المقروء لديه هو نص مألوف «كتب بقصد توصيل رسالة محددة ودقيقة ونقلها، كما انه يفترض وجود قارئ سلبي تقتصر مهمته على استقبال وإدراك الرسالة، فهذا القارئ مستهلك فقط، يؤكد نفسه من خلال تتبعه أنماط المعنى الثابتة وبنيته، وهو في عملية استهلاكه هذه جاد جامد عقيم» (الرويلي و البازعي، 2000، صفحة 182)، أي أن النص المقروء نص واضح لا يحمل القارئ عناء البحث في أعماقه أما النص المكتوب فهو عند بارث الذي «يستطيع القارئ في كل قراءة أن يكتبه وينتجه، وهو يقتضي تأويلا مستمرا ومتغيرا عند القراءة، ولهذا يتحول دور القارئ إلى دور إيجابي نشط، دور منتج وبان، حيث يشارك-إن لم يتجاوز-الكاتب في إنتاج النص» (الرويلي و البازعي، 2000، صفحة 182)، مما يضمن تحرره وانفتاحه على الدلالات المتعددة.

وقد عبر عبد الله الغدامي عن النص المكتوب إنه يصل إلى «درجة الصفر، درجة اللامعنى، أي درجة كل الاحتمالات الممكنة...فالكلمة حرة مطلقة من كل ما يقيدها ، وبهذا فهي لا تعني شيئا، وهي إشارة حرة، ولهذا فهي قادرة على أن تعني كل شيء، وبهذا تكون الكلمات أقدر على الحركة من المعاني، لأن الكلمة تستطيع قابلية على نقضه، ومعكوسا، كما سيكون الخطاب ناقصا، إذ كنت أقرأ هذه الجملة بلذة...هل الكتابة ضمن اللذة، تضمن لي -أنا الكاتب-لذة قارئي؟» (بارث، لذة النص، 1992، الصفحات 24- 25)، ففي هذا الإطار ترتبط اللذة بالنص الذي يؤدي مبادئ التلقي المألوفة، أما المتعة فهي ترتبط بالنص الذي يخيب ظن المتلقي، بإنتاجه آفاقا جديدة النص الذي يستفز القارئ ويربكه، ليكون غير مسؤول عن تسمية الأشياء وإنما هو يعمل على خلقها من جديد.

2. كريسيفا والتناص:

إن ظهور هذا المصطلح في أشكاله الأولى سبق من الناحية التاريخية كريستيفا، إذ برزت مقولات عديدة أكدت على انفتاح الدال على آخره منذ سوسير ونظريته اللغوية، وكان الفيلسوف فردريك نيتشه قد سبق بالتشكيك في موضوعية أي نص، لكن الظهور الأول لمفهوم التناص ارتبط بالشكلاني الروسي شلكوفسكي الذي كان أول من أشار إليه ثم تحققت النقلة الهامة لهذا المفهوم على يد الناقد الروسي ميخائيل باختين، الذي استخدم مصطلح الحوارية في كتابه (شعرية ديستوفسكي) ليصبح هذا المفهوم بعد ذلك مرتكزا من مرتكزات المقاربة الشعرية للنصوص الأدبية (الأحمد، 2000، صفحة 34).

لقد جاء ظهور مصطلح التناص كجزء من الأسس النظرية لنظرية النص عند جوليا كريستيفا وأصبح المنطلق الأساسي لأي دراسة سيميائة للشعر، ذلك أنه ينتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية ويعتبر مفهوما تفكيكيا. وفي هذه المرحلة يطرح السؤال: كيف للتناص أن يحقق الانفتاح للنص ويجعله متعدد الدلالات؟

لقد عرفت كريستيفا النص استنادا إلى التناص ذلك أن النص من منظورها هو «امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى» (كريسيفا، 1991، صفحة 78) ، لتستمر النصوص بأسلوب إنتاجي، متعالقة

فيما بينها، يمتص الأخير من الأول ويحول منه لينتج ذاته، ليستمر النص الأدبي «ضمن بنية نصية كبرى، تتعدد فيه النصوص وتتقاطع، وتتداخل وتتعارض وعلاقة النص بهذه البنية النصية الكبرى هي علاقة صراعية، أو لنقل جدلية، تقوم على أساس التفاعل الذي يأخذ طابع الهدم والبناء» (يقطين، 1989، صفحة 32)، ليصبح النص كتابة وقراءة متمثلا في عملتي التقويض والإنتاج، ليتمكن من استيعاب وتمثل نصوص سابقة عليه زمنيا وتحويلها إلى مكون ضمني ي بنيته النصية وقد أفادت جوليا كريستيفا من حوارية باختين في صياغة مصطلحها «التناص» متأثرة في الدراسة نفسها بالنظرية التحويلية اللسانية لتشومسكي، لذلك جاءت مقاربتها للنص ذات بعد تحويلي، فأصبح النص الماثل يعمل على تحويل وإخضاع النصوص الغائبة التي وفدت إليه، ليعيد قراءتها وفق ما يحتاجه (لحميداني، 2003، الصفحات 24-25).

فالنص بهذا الطرح هو فعل تحويلي نشيط، يمتص النصوص الغائبة، مستفيدا منها ليؤسس لنفسه نسيجا جديدا، مبتعدا عن كونه مجرد تجمع لنصوص متعددة داخل بناء واحد، ولا يتحقق له هذا التحويل المتفرد إلا بفضل إعادة توزيع نظام اللغة، ذلك أن النص لدى كريستيفا«ظاهرة عبر لغوية بمنعى أنها مكونة بفضل اللغة، لكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها» (فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، 1992، صفحة 211)، يرجع هذا إلى البعد الماركسي الذي أفادت منه كريستيفا في محاورتها للنص ونظرتها إليه على أنه إنتاجية أساسها اللغة.

وإن القول بالسياقات الجديدة يحيل إلى مسألة التقبل لدى القراء لأن النص وفق التناص هو «مسرح الإنتاج الذي يتلاقى فيه منتج النص بقارئه» (أوكان، 1994، صفحة 54)، ليبتعد عن كونه مجرد إنتاج.

إن طرح جوليا كريستيفا للتناص بهذا الأسلوب يجعله قوة قادرة على جمع /امتصاص النصوص وتحويلها لتصبح بناء جديدا ضمن نسيج النص ودعت إلى تجاوز لغة التواصل إلى لغة تستفز المتلقي وتدفعه للتساؤل مما يحقق للنص الانفتاح على الدلالات المتعددة.

3. بيرس السيميوزيس - السيرورة التأويلية للعلامة اللغوية:

لقد كانت بداية شارل بيرس في مشروعه السيميائي من العلامة ذلك أن «إن العلامة، أو الماثول، هي شيء يُعَوِّضُ بالنسبة لشخص ما شيئا ما بأية صفة وبأية طريقة، إنه يتوجه إلى شخص ما، أي يخلق في ذهن هذا الشخص علامة موازية أو ربما علامة أكثر تطورا، وهذه العلامة التي يخلقها أسميها مؤوِّلا للعلامة الأولى ،وهذه العلامة تحل محل شيء ما: موضوعها، إنها لا تحل محل هذا الموضوع تحت أية علاقة كيفما كانت بل عبر الإحالة على فكرة أطلقت عليها أحيانا عماد الماثول» (PEIRCE , 1978, p. 147)، ولعل هذه الديمومة في الحركة _ماثول يحيل على موضوع عبر مؤول أي سلسلة الإحالات_ هي ما يشكل في سيميائيات بيرس ما يطلق عليه السيميوزيس، أي السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالات وتداولها، وهي المسؤولة عن العلاقة السيميائية التي تربط الماثول بالموضوع عبر الأشكال التوسطية التي يقوم بها المؤول، لنحصل في هذا الطريق التأويلي على بداية لأفق تنتجه العلامة، ذلك أن كل مؤول جديد يشرح الموضوع السابق انطلاقا من معارف وتصورات جديدة، وهي تصورات تجعل من السيميوزيس بؤرة للتوالد الدلالي اللامتناهي، هذا اللاتناهي يبقي على أواشج العلاقة بين العلامة وهويتها النابعة من أصلها الأول.

يقتضي التأويل الانطلاق من معطى مباشر قابل للوصف اعتمادا على العناصر المرئية للعلامة للانتقال إلى معنى ثان(دلالة ثانوية) لإعادة تنظيم العمل استنادا إلى علاقات جديدة مبنية وفق ما يستدعيه الاستعمال الاستعاري للكائنات والأشياء، وذلك من أجل الوصول إلى تحديد المضمون الأصلي للعمل الفني، أي لتشكل الدلالة الجوهرية مبتغى وغاية كل تأويل، إنها في واقع الأمر المضمون النهائي الذي يجب أن يهتدي إليه المؤول وتتوقف عنده كل الإحالات.

إن مهمة التأويل تسعى إلى الكينونة في بعدها الإنساني بغية الفهم ذلك أن «فهم نص ما هو أن نكون مستعدين لتركه يقول شيئا ما، لأن الوعي المشكل في التأويل يجب أن يكون مفتوحا بسهولة على تغاير النص وتعدده(...)، يعني أن نضع في اعتبارنا أننا مسبوقين بكون النص ذاته يعرض في تغايره، ويمتلك كذلك إمكانية معارضة حقيقته العميقة» (Gadamer, 1996, p. 290)، ذلك أن للغة علاقة وطيدة بالعالم لتصبح مقاربة العالم تبدأ من مقاربة اللغة التي تعبر عنه وتفتحه.

والتأويل بعد هذا الطرح يعمل على صياغة الواقع الذي يعيش فيه المبدع وكذلك الذي يسعى أن يحياه لأنه يحول العالم من حالته القارة إلى أشكال مختلفة بدءا من تعدد الدلالات.

لقد تجاوز بيرس التصنيف الثنائي للعلامة(دال ومدلول)فأصبحت العلامة تضع للتداول ثلاثة عناصر هي: «ما يقوم بالتمثيل «ماثول»، وما يشكل موضوع التمثيل «موضوع»، وما يشتغل كمفهمة تقود إلى الامتلاك الفكري للتجربة الصافية (مؤول) » (إيكو ا.، 2000، صفحة 138)مضيفا بذلك عنصرا ثالثا وهو «المؤول»، والملاحظ أنه «ليس المؤول فقط الدليل الذي يترجم دليلا آخر، بل إنه دائما وفي كل الحالات تمديد للدليل وزيادة معرفية مستقرأة بواسطة الدليل الأصلي، هذه الطبيعة تظهر بوضوح حين يبرز المؤول من خلال أصناف التحديد الاستدلالي والتحليل المقوماتي لكل المعاني الممكنة للوحدة الدلالية، وتخصيص الوحدة الدلالية انطلاقا من الانتقادات السياقية والشرطية وإذن انطلاقا من الاستعمالات الممكنة للدليل» (الحنصالي، 2005، صفحة 102)، فالعلامة عنده _بيرس_ لا تنتج دلالة أحادية مكتفية بذاتها ولا يمكن أن تطرح وتعزل بعيدا عن تحققاتها، إنها تولد عددا من التمثيلات المتسلسلة بوصفها سيرورة تدليلية منتجة.

4. النص ودلالة الغياب في تفكيكية جاك دريدا:

لقد كانت غاية "دريدا" تأسيس دراسة تأويلية تعمل على تفكيك النصوص التي تبدو وكأنها مرتبطة بحقيقة واضحة ونهائية، ساعيا إلى البرهنة على أن اللغة تمتلك سلطة تتجلى في قدرتها على أن تقول أكثر مما تدل عليه ألفاظها مباشرة، وقد اعتمد المنهج التفكيكي مبتعدا عن وضع أهداف اكتشاف أثر حقيقة معينة بالأسلوب الذي انتهجته البنيوية بإيمانها أن النص يهدف لمعنى ما، بل إن النص من منظور دريدا هو متوالية لانهائية من الاختلافات التي تؤسسها العلامات الخطية «فالاختلاف هو الطريقة أو الأسلوب الذي يتم فيه إطلاق طاقة النص على صنع المعنى» (حافظ، 1986، صفحة 79)، ذلك لأن عمله يقوم على تقويض طاقة الدال والعلامة الخطية وتفجيرهما، موجها اهتمامه إلى النص، باعتباره فضاء منفتح مبتعدا عن الطرح الوصفي التبسيطي.

يرتبط عمل التفكيك لدى دريدا أساسا بالقدرة على استنطاق النص وبدءا من تفكيك سلطة المعنى وتوكيل العمل إلى التأويل حيث «انتقل مؤولوا النص من البحث عن الحقيقة وعن المعنى القار الوحيد إلى البحث عن المحتمل والممكن وعن المعاني المتعددة»(Barthes , 1973, p. 100) متجاوزا الدلالة الأحادية للمفردة.

يبتعد دريدا عن الانغلاق ضمن النص الأدبي، منوها بالقارئ ودوره الفاعل، جاعلا قيمة النص مرتهنة بأثر فعل القراءة، معتمدا في ذلك على إلغاء كل حضور مقصدي أو مرجعي، نافيا حضور الذات في الكتابة إلى وجود وعي كتابي فقط يحضر في «المساحة المنفسحة بين الذات والكتابة لتصبح الذات مطبوعة في اللغة، ومجرد وظيفة من وظائفها» (البنا عز الدين، 2003، صفحة 88)، والعمل على تغييب الدلالة هو الذي يجعل للكتابة قيمة نذلك أن العمل التفكيكي لدى دريدا يعمل على إثبات عدم وجود معاني في النص بل إنه يعمل على تأسيس قوة التشظي في فضاء النص من أجل تفجير وتعرية بنياته المختفية لأن النص «تشكل لغوي ينم عن غير ما يقول، ويبطن أكثر مما يظهر» (الغذامي، 1985، صفحة 60)، فالنص يقوم بتوليد مستمر ومتدفق للدلالة.

مما سبق نخلص إلى أن هذا الطرح الذي انتهى إليه جاك دريدا في مقارنته للنص أعطى حرية قراءة وتأويل النص فأصبح وفقه في تمام الانفتاح، بدءا من علاماته الخطية التي تمارس إرجاء مدلولاتها، وكذلك تعالقه مع النصوص الأخرى، وإناطة القراءة للمتلقي الذي يعمل على تقويض المعاني.

II. الخاتمة:

إن انفتاح النص على الدلالات المتعددة التي قد تلتزم بمقصدية النص أو قد تنحرف عنه وفق ما يكتنف عملية تلقيه، وهذا ما توصلنا إليه بعد دراسة انفتاح الخطاب في النقد الأدبي الحديث، وهو ما سنلخصه في النقاط الآتية:

- يتأسس انفتاح النص على القراءات المتعددة الناتجة عن خيبات التوقع لدى القراء، مع الإشارة إلى أنه يربط هذه التوقعات بمقصدية النص، يرجع مفهوم تغير الأفق إلى المسافة الجمالية.
- والقارئ الذي هو أساس الأثر الأدبي الخالد عندما يستقبل النص فإنه يتلقاه حسب معجمه هو، وقد يمده هذا المعجم بتاريخ للكلمات، مختلف عن تلك التي وعاها الكاتب حين أبدع نصا، ومن هنا تتنوع الدلالة، ليصبح النص نتاجا لفعل ولعملية إنتاج من جهة، وأساسا لعمليات تلق داخل نظام من التفاعل والتواصل، وهذا التواصل الأدبي يقع في سياق تداولي ومعرفي وسوسيوثقافي يحدد الممارسة النصية، ويكون السياق بحسب المتلقي ودوره وثقافته.
- النص غير مكتمل وغير منجز، فالنص مفتوح لا نهاية له، نسيج من ملصقات كثيرة، يخفي النص الظاهر وراءه نصا مكبوتا، في شكل لانهائي من النصوص التي تم امتصاصها ثم إذابتها لإنتاج نص جديد متمنع غير متاح ليزداد انبهار القارئ بالنص.
- القراءة التأويلية هي التي تتكفل بانفتاح النص وتتجاوز التعليق الذي يمس إحالة النص على عالمه الخارجي، هذه الإمكانية هي التي تؤسس للوجود الفعلي لفعل القراءة، ذلك أن ما يفصح عنه النص لا يتجلى من خلال قراءة وصفية لا تتجاوز حدود السطح بل بفضل القراءة العميقة التي تنشد سبر أغوار النص وفتح المستغلق منه.

المراجع:

المراجع باللغة العربية:

1. أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث ضمن نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، (الرباط: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية) سلسلة ندوات ومحاضرات، رقم24.
2. إمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ط 2، تر:عبد الرحمن بوعلي، (دمشق، سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع، 2001).
3. امبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيةوالتفكيكة، ط 1، تر: سعيد بنكراد، (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000).
4. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي-أصول وتطبيقات، ط1، (المغرب: المركز الثقافي العربي، 2001).
5. بول ريكو، نظرية التأويل والخطاب وفائض المعنى، ط 2، تر: سعيد الغانمي، (المركز الثقافي العربي، 2006).
6. جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم المقداد، (دمشق: وزارة الثقافة، 1993).
7. جوليا كريسيفا، علم النص، ط1، تر: فريد الزاهي، (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1991).
8. حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، (وهران: دار الغرب للنشر والتوزيع، 2001/2000).
9. حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، ط1، (الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2003).

10. حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، (تونس: سراس للنشر، 1985).
11. حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، ط1، (الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2003).
12. رولان بارث، درس السيميولوجيا، ط1، تر: عبد السلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كليطو، (المغرب: دار توبقال للنشر، 1978).
13. رولان بارث، لذة النص، تر: منذر عياشي، (مركز الإنماء الحضاري، 1992).
14. رولان بارث، لذة النص، ط1، تر: منذر عياش، (باريس: دار لوسوي، 1992).
15. سارتر، ما الأدب، تر:غنيمي هلال، (مصر: مكتبة الأنجلو المصرية، 1971).
16. سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ط 1، (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2005).
17. سعيد يقطين، انفتاح النص الرؤائي، ط1، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1989).
18. صلاح فضل، أشكال التخييل، ط 1، (القاهرة، مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع-لونجمان، 1996).
19. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، (الكويت: عالم المعرفة، 1992).
20. صلاح فضل، شفرات النص، ط1، (بيروت: دار الآداب، 1999).
21. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ط1، (القاهرة: دار الآفاق العربية، 1997).
22. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط2، (تونس: الدار العربية للكتاب، 1982).
23. عبد الفتاح كيليطو، مسألة القراءة ضمن كتاب «المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية»، ط 2، (المغرب: دار توبقال، الدار البيضاء، 1993).
24. عمر أوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة، ط2، (الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 1994).
25. عيد الله محمد الغذامي، الخطيئة و التفكير من البنيوية إلى التشريحية، ط 1، (جدة: النادي الأدبي الثقافي، 1985).
26. فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، تر: حميد الحميداني والجيلالي الكدية، (، فاس، المغرب: مكتبة المناهل، د.ت).
27. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ط1، (القاهرة: دار الفكر العربي، 1996).
28. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط1، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2000).
29. ميخائيل ريفاتير، سيميوطيقا الشعر، تر:فريال جبوري غزول، ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف:سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، (القاهرة، 1986).
30. ميخائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ط1، تر:حميد الحميداني، (منشورات دار سال، 1993).

المراجع باللغة الأجنبية:

1. Barthes , Roland ; plaisir du texte ,(seuil ,1973).
2. Gadamer(Hans_Geoge) :Vérité ET Méthode les grands lignes d'une herméneutique : philosophique ,Trad : Pierre Fruchon Edit , (Paris: seuil, 1996).
3. ISERWolfgang, l'acte de lecture, théorie d'effet esthétique, trad par Evelyne Sznycer,(ed Pierre Mardoga,1985).
4. PEIRCE (Charles Sanders) :Ecrit sur le signe , et commentes par Gerard ressembles traduits Deledalles , (Paris: ED.Seuil ,Collection ;L'ordre philosophique, 1978).

5. Sean Burke , the Death and Return of the Author, (burgh University press ,1992).
6. UMBERTO ECO ;les limites de l'interprétation;(édition trasset, 1992).

المقالات:

1. آن موريل، النقد من منظور القارئ، تر: إبراهيم أولحيان، مجلة نزوى، عمان، العدد43، 2005.
2. صبري حافظ، الشعر والتحدي وإشكالية المنهج، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد 38، 1986، ص79.
3. محمد خرماش، فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، ع10، 1998، ص59.
4. نهلة الأحمد، التفاعل النصي/ التناصية النظرية والمنهج، كتاب الرياض، العدد 104، يوليو 2000، ص34.