المتلقي وآليات التأويل في رواية نجمة ومسرحية كاتب ياسين

le cercle des représailles

أ.كريمة بلخامسة

جامعة بجاية

1- الأثر المفتوح : إن العمل الإبداعي كيان غامض، وإنه مثلما يقول "ديكرو Ducrot" نسيج من المسكوت عنه وإن مفهوم "الأثر المفتوح" الذي وضعه امبرطو إيكو[1] جاء ليسدّ فراغا كبيرا، كانت تعاني منه الدراسات النقدية، إذ بظهور هذا المفهوم تغيّر الفكر التقليدي السائد، الذي اعتاد التفسير الأحادي والضيق. كما فتح المجال أمام الأعمال الأدبية للتأويل بجميع إشكاله. وقد تجاوز المتلقي للعمل الأدبي عتبات التحليل التفسيري والشروحات ليرتقي بالعملية النقدية إلى مستوى آخر بحيث يتوجب عليه أن يحمل كل ما يختزنه النص في طياته.

يتأكد هذا مع "امبرطو يكو" بقوله: "الأثر الفني حتى وإن كان مكتملا ومغلقا من خلال اكتمال بنيته المضبوطة بدقة، هو أثر مفتوح على الأقل من خلال كونه يؤول بطرق مختلفة دون أن تتأثر خصوصيته التي لا يمكن أن تختزل".

نفهم من هنا أن الانفتاح حسب هذا الأخير هو مبدأ إبداع [2]، ويعترف "بروست" أن الأعمال الأدبية في القرن التاسع عشر للميلاد، هي أعمال غير مفتوحة وغير كاملة [3]. وفي هذا نظر، حيث إن الإشكال ليس في أعمال هذه الفترة، لكن في طبيعة العملية النقدية لتلك الفترة وتوجهاتها، التي لم تتمكن من إظهار البنية العميقة الإبداعية لهذه الأعمال، بدليل أنها لا تزال إلى الآن تقرأ، فكلما كان العمل الأدبي مفتوحا جاءت ضرورة حضور القارئ ومشاركته الفاعلة تخلق المعنى المسكوت عنه في النص.

تخلص الناقدة "Nathalie Piegay Gros" في دراستها عن الأثر المفتوح إلى نتيجة مفادها، أن العمل الإبداعي الحقيقي هو الذي يكون دائما خاضعا للقراءة واستمراريته في

الوجود مرتبطة بهذا المعنى المتذبذب (sens tremblé) الذي يميزه وبالتالي بمدى انفتاحه، بحيث يصبح هذا العمل الإبداعي مجموعة من الأسئلة والقراءة تحاول الإجابة عنها . لكن لا شيء يجبر القارئ عل امتلاك الدلالة الحقة لكل جملة ولكل كلمة. وعندما يوجد بين جميع المعاني المفترضة معنى يبدو مقنعا. فقوة النص تكمن بالتحديد في هذا الغموض الدائم، وفي هذا الرنين المتواصل لعدد كبير من المعاني التي تسمح كلها بالانتقاء دون أن تكون تحت سيطرتها [4]. هكذا فالعمل الإبداعي يحمل سر وجوده ويضمن استمراريته من خلال هذه الإبداعية التي تميزه.

1- التأويل : احتل مصطلح التأويل مساحة كبيرة في الأبحاث الفلسفية والأدبية النقدية الحديثة. فهو المحرك المحوري لها. وارتبط في الثقافة الغربية بمصطلح الهرمنيوطيقا[*]. وكانت لأبحاث الفيلسوف "هانس غادامير" أهمية كبيرة، وقد اتخّذ الاهتمام بالتأويل مساحة واسعة ضمن مشروعة الفلسفي [5]. ونشاط التأويل كما يراه "غادامير" يتجلى في التفاهم والحوار كعلاقة جدلية منتجة وفعالة بين النحن والتراث وبين "الأنا والآخر" وتقوم على السؤال والجواب والاستقصاء، لا الإقصاء والحوار لا التحوير: بحيث من الحوار نحاول الاقتراب من عتمة اللغة. وأن لا يسقط التأويل في قبضة "أي لا يختزل اللغة إلى مجرد لعبة العبارات وسحرية المنطوقات. واللغة تكتمل معقوليتها وتتكشف قوتها وطاقتها وتتجلى حكمتها في بلاغة الحوار". [6] إن "غادامير" لا يركز على الوجود اللغوي وإنما يعطي أهمية بالغة للوجود التاريخي دون أن يسقط في التاريخانية الساذجة، لأن التأويل الذي نمارسه إزاء التراث يرتبط دوما بالسؤال الذي نطرحه، وإمكانية أن يقدم النص المقروء إجابة عنه.

انطلاقا من هذا الطرح الفلسفي نصل إلى تحديد مهمة الهرمنيوطيقا في "البحث داخل النص نفسه عن الدينامكية الداخلية الكامنة وراء تَبَنِّين العمل الأدبي ومن البحث عن قدرة هذا العمل على أن يقذف نفسه خارج ذاته، ويولد عالما، يكون فيه فعلا، هو شيء النص اللامحدود" [7].

وللمعنى مظهران عند "ريكور" : المعنى الذي يرد نقله قائل الخطاب، والمعنى الذي ينقله الخطاب فعلا. ويمكننا من هنا أن نربط إشكالية التأويل مع إشكالية الترجمة

حيت تعدّ هذه الأخيرة إحدى النماذج والقواعد الهامة في التأويل، لأن الترجمة تجبرنا، ليس فقط، على إيجاد اللفظ المناسب وإنما أيضا إعادة بناء وتشكيل المعنى الأولي للنص داخل أفق لغوي جديد.

يبقى التأويل هو اللبنة المحورية التي تتحرك من خلالها كل الدراسات والمناهج النقدية الأدبية. وما دامت الكتابة مرتبطة بالقراءة والقارئ، فعملية التأويل تصبح ضرورة قائمة.

2- نظرية القراءة: تعدّ مدرسة "كونستانس" الألمانية المنبع الأول لنظرية التلقي، فقد أعادت هذه المدرسة من خلال "أيزر وياوس" بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكوينها عبر التاريخ وأولت مفهوم القارئ وعلاقته بالنص عناية بالغة. وكانت لأبحاث "آيرز" أهمية كبيرة في هذا المجال، ولعب دورا فاعلاً إلى جانب "هانس روبرت ياوس" في وضع ركائز جمالية التلقي، وعدت مقترحاتهما في نهاية الستينات تأسيسا لنظرية جديدة في فهم الأدب.

أ- **هانس روبرت ياوس :** عمل "ياوس" في بداية عمله على إظهار سلبيات الاتجاهات النقدية السائدة فانتقد مفهوم الانعكاس عند الماركسيين، وكذا الشكلانيين الروس لتعلقهم بجماليات الفن للفن، وعدم قدرتهم على الربط بين التطور الأدبي والتطورات التاريخية. وقدّم "جمالية التلقي" على أنها بديل منهجي لتجديد التاريخ الأدبي والقول بالتاريخية.

تأثر "ياوس" بالهرمينوطيقا الفلسفية وبخاصة إسهامات أستاذه "هانز جورج غادامير" ويقول: "جمالية التلقي تمتهن عقيدة هرمنيوطيقية"[8]. ويستعين بآليات الهرمنيوطيقا: الفهم، التفسير والتأويل. ويرى هذا الأخير: "أنه لا يمكن ادعاء دراسة تلقي الأعمال إلا إذا اعترفنا وسلمنا بأن المعني إنما يتشكل بالحوار، ذلك أن استمرار أعمال الماضي في التأثير رهين بإثارة اهتمام الأجيال اللاحقة التي تُواظب على تلقيها دون انقطاع أو تستأنف تلقّيها لها بعد توقف سابق، سواء كان هذا الاهتمام مضمرا أو معلنا[9]". فهذه الحوارية بين المؤلف والعمل والمتلقي، تظهر دور هذا الأخير على أنه طاقة محركة للتاريخ والحياة التاريخية للعمل الأدبي.

– **أفق التوقع** : هو اللبنة الأساسية للنظرية الجمالية عند "ياوس". يهتم بالتاريخ الأدبي من حيث كونه يتأسس على تجارب القراء السابقة في التعامل مع العمل الأدبي، أي أن النصوص الأدبية يتم تلقيها حتما من خلال أفق توقعات القراء، ومن ثم فتأسيس تاريخ ما يتطلب رصده وتحديد أفق التوقعات هذا. وعملية التلقي ليست اعتباطية كما أنها ليست ذاتية أو انطباعية تماما، إنما كما يراه "ياوس" عملية إدراك موجهة يمكن فهمها من خلال فهم البواعث التي تكمن خلفها، الإشارات التي تحركها.

ب– ولفغانغ «آيرز» : ركز «آيرز» في كتابه "فعل القراءة" على ثلاثة عناصر أساسية هي: النص، القارئ والتفاعل الذي يحدث بينهما. واهتم اهتماما كبيرا بقضية بناء المعنى وطرائق تفسير النص، من خلال اعتقاده أن النص ينطوي على عدد من الفجوات والدلالات، تتفتح على إمكانيات لا نهائية من التأويل. وكان للفلسفة الظواهرية (الفينومينولوجية) تأثير كبير فيما وصل إليه هذا الباحث في نظريته [10].

تتحدد أهم أسس نظرية القراءة فيما يلي:

*– **القراءة:** يعسر كثيرا الاتفاق على تعريف واحد موحد للقراءة في النظرية النقدية المعاصرة، وهي إشكالية رافقت ظهور حركة الإبداع منذ القديم. إنها نشاط يمارسه القارئ في أثناء قراءته للنص. وهي كما وصفها «آيرز» تلك العملية الجدلية التي يتم من خلالها الاتصال بين القارئ والنص، أي أن "القراءة بوصفها نشاطا موجها من قبل النص، تثير إجراء تشكل النص عند القارئ"[11]. وهذه العلاقة تسير في الاتجاهين معا: فمن النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص.

يناقش سارتر هذا المفهوم ويؤكد أن "عملية القراءة هي التي يتحقق بها وجود العمل الأدبي، والكاتب لا يقرأ ما يكتبه لأنه في قراءته لعمله لا يكتشف جديداً وفي القراءة تتحقق موضوعية القارئ وهو الذي يضفي على العمل الأدبي صفة الوجود المطلق بإنتاجه إياه عن طريق القراءة" [12]. فالقراءة هي هذه العلاقة التفاعلية التي تجمع النص والمؤلف بالقارئ.

***القارئ:** كانت النظرة النقدية ولزمن طويل ترى المؤلف مركز العملية الإبداعية. والقارئ ليس إلا مستقبلا لما يقدمه المؤلف، ويقتصر دوره على الانفعال والتأثر لما يقرأ.

وتتغير الفكرة حديثا، لينظر إلى المتلقي كمشارك استراتيجي في بناء العمل. والمؤلف مطالب بوضع إستراتيجية نفسية تأخذ في اعتبارها توقعات حركة الآخر[13].

ويستعرض «آيرز» أنواع القراءة على أن هناك قسمين: فالأول هو القارئ الحقيقي المعروف لنا بردود أفعاله الموثقة، والقسم الآخر هو القارئ الضمني الذي قد يتم إسقاط كل تفعيلات النص عليه .

***القارئ الضمني:** هو بنية نصية تتوقع وجود متلق دون أن تحدده بالضرورة، وهو مفهوم يبني الدور الذي يتخذه كل متلق مسبقا[14].

إذ يطرح "امبرطو إيكو" هذه الفكرة بوضعه لمفهوم معادل هو "القارئ الأنموذجي"، والنص الأدبي يجسد رؤية للعالم يضعها المؤلف –قد لا تكون رؤيته الخاصة– وبالتالي، فلا نظن دائما أنه مجرد نسخة من العالم المفترض، إذ هو يبني عالما خاصا به وتعدّ الرواية أحسن مثال على تجسيد ذلك. فهي نسق من الرؤى وهي أربع: رؤى السارد، والشخصيات والحبكة، والقارئ الضمني. ونقطة التقاء كل هذه الرؤى هو النص.

–"**نجمة**" و"**الجثة المحاصرة**" **[نماذج تطبيقية]:** انطلاقا من هاته الإشارة المختصرة لأهم مفاهيم القراءة نعمل من خلال نصي كاتب ياسين رواية "نجمة" ومسرحية "الجثة المحاصرة" (Le cadavre encerclé) على معرفة كيفية تمظهر بنية القارئ في طيات هاذين النصين، وكيفية انبناء هذه العلاقة التفاعلية بين مؤلف النص في ضوء دراسة:

أ–**العلامات الناطقة:** يتحدد القارئ من خلال هذه العلامات بصفة مباشرة وتتبين من خلال هذه الملفوظات التي يتوجه بها السارد مباشرة إلى المتلقي عبر كلمات من قبيل القارئ أو المستمع أو صديقي. أما الصنف الثاني من العلامات؛ وهي علامات غير مباشرة. هي مضمرة لا تتضمن أية إحالة عليه تميّزه من المرسل إليه من الدرجة صفر. وهي تتجلى في تلك الضمائر المبثوثة في النص من جنس ضمير المتكلم الجمع (نحن) الدال بصفة ضمنية على المتلقي. وتظهر أيضا في التعابير اللاشخصية والضمائر غير المحددة (مثل المبني للمجهول وصيغ التعميم).

يتمظهر عنصر المتلقي في نص نجمة في أغلبه كعلامات ناطقة غير مباشرة. يحضر القارئ مثلا وراء شخصية الكاتب الصحفي والنيابة عنه في النص من مقابلته لرشيد واستفساره عن أمور كثيرة في حياته، وهو في الفندق. مثال ذلك ما يقوله الكاتب الصحفي لرشيد : "حدثني عن الجريمة الأخرى" سؤاله أيضا: "لكن ما شأن مراد" [15]. ونتبينه بشكل ضمني من قول رشيد، مخاطبا الكاتب الصحفي: "يكفي ما قلته من الحديث اليوم... لا أستطيع أن أرجع إلى الأسباب إن حياتي يتخللها أموات كثيرون[16]". بحيث نفهم أن كل ما قاله رشيد هو جواب عن تساؤلات الكاتب الصحفي وخطابه كله كان موجها إليه كمتلق.

تنوب إذن شخصية الصحفي عن القارئ لكونه يطرح كل التساؤلات المحتمل طرحها من أي متلق كان. وهذه إحدى الطرق التي يضمن فيها الكاتب مشاركة القارئ في خلقه للنص ويبقى أمر اكتشاف حضوره، لا يمكن الوصول إليه إلا بتفكيك البنية العميقة لكل النص.

يحضر القارئ مثلا وراء شخصية "مراد" الذي يصبح متلقيا، وهو يسمع قصة رشيد الذي يحكي أحزانه، فيتقمص دور المتلقي بطرح تساؤلاته واستفساراته مثلما يبدو في هذه الجمل بصرت مراد: "واصل حديثك من كان العنابي[17]". وقوله أيضا: "أتفهم ما أقول" أي أتفهم "أنت" مراد كمتلق، وكذا تكرار كاف المخاطبة في كلام رشيد لتؤكد وجود شخصية المرسل إليه (المتلقي مراد) مثلا: "إن رجالا من طينة أبيك إنهم آباؤنا". أي أنا وأنت، هنا إذن يتمظهر لنا في طيات هذا الخطاب صوت المتلقي. وكل قارئ له ينطبق عليه الضمير أنت.

في نص المسرحية "الجثة المحاصرة" وهي تحكي قصة لخضر وهو يقاوم في سبيل انتزاع حق الحرية، يتمظهر في المتن الحكائي وهو جثة تتلفظ أنفاسها الأخيرة محاصرة من كل الجهات وهو يسترجع من خلال الذاكرة هذه الأحداث النضالية.

وفي تتبعنا للنص المسرحي، نتفطن لهذه المقطوعات السردية، التي تتخلل المقاطع الحوارية وهي موجهة من المرسل بطريقة واضحة مباشرة إلى الجمهور الحاضر للعرض المسرحي في القاعة فمثلا في قوله: " تغادر نجمة ركح المسرح. ويدخل العمال

والفلاحين والمحامي إلى الوسط ومصطفى يأخذ مكانا جانبيا"[18]. وفي قوله كذلك: "خمسة أضواء على ركح الخشبة، فالأول موجه في وجه لخضر الذي تنظر إليه "مارقريت" تظهر إعجابها به والثالث يظهر غيرة نجمة والرابع يعكس النظرة الثنائية لمصطفى اتجاه نجمة ولخضر والخامس ينطفئ..." [19].

يتبين لنا إذن من خلال هذه الأمثلة أن الكلام موجه مباشرة إلى المتلقي للنص، بحيث عمل السارد على وضع هذا القارئ لنص المسرحية في صورة المتفرج لها، وهي تُلعب على ركح المسرح، لهذا يتدخل بين المشاهد الحوارية لمختلف الشخصيات ويحدث انقطاعا في الأحداث ليقدم لما سوف يحدث أو يعلق أو ينقل خصوصيات المشهد المسرحي، وهو على الخشبة ودور الديكور والأضواء وما تحمله من إضافات للحدث المسرحي.

كما يتمظهر لنا القارئ أيضا –وبصفة غالبة– من خلال تركيز الحكي على صيغة الجمع "نحن" و"أنتم" مثلما يظهر في هذه المقاطع يقول لخضر: "نحن كلنا في هذه المدينة التي لا تطاق، لم نطرد يوما دخيلا جاء ليطعننا، بل نحن نتعلم لغته ويعيش بيننا"[20]. ويضيف أيضا: " نحن متنا، نحن متنا جملة غريبة نحن متنا قتلونا. الشرطة ستحض الآن لتجمع جثثنا ... نحن متنا انقرضنا..." [21].

نلاحظ هذا التوظيف الغالب لصيغة ضمير المتكلم الجمع (نحن)، الذي هو جمع ضمائر ثلاثة : فهو يتضمن بدءا (أنا + أنتم) ويتضمن أيضا (أنا + هم)، فينخرط المفرد في الجمع والمتكلم في المخاطب والغائب. وعندما نتمعن في هذه المقاطع نتبين أن صيغة الجمع تظهر خاصة عندما يتوقف الأسلوب الحواري بين الشخصيات وتتولى شخصية "لخضر" السرد، خاصة وأن هذه الخطابات تتجاوز حدود المتن الحكائي الضيق، لتصبح عبارة عن رسائل تحريضية موجهة إلى كل قارئ أو كل إنسان يعاني الذل والاحتلال، وعلى مدى الزمن، فعليه أن يثور ويقاوم ويأخذ حريته.

ب– العلامات الصامتة : هي الفراغات النصية. والصمت والفراغ شكل جمالي يقصد به استدعاء المتلقي بغية المشاركة المنتجة. وعلى الرغم من كونها علامات

صامتة تتوافر على معنى شيء غير ناجز في الفعل التلفظي، فإن هذه الفضاءات البيضاء هي علامات خصبة موظفة للتواصل مع المتلقي.

شغلت بنية الفراغ أو الفجوات والبياضات موقعا هاما في نظرية «آيرز» حيث قام بتحديد هذه الأخيرة معتمدا على تعريف "انجاردن" لمواضع اللاتحديد من حيث هي العامل المحفز والمستفز للقارئ من أجل ضمان مشاركته في إنتاج النص. وهذه الفراغات النصية، هي التي تسمح بقيام عملية التواصل.

يعتمد الكاتب في رواية نجمة على تقنية الحذف بصفة غالبة وإحداث الفراغ ويستغني السرد عن فترات زمنية كثيرة ويخلق فراغات تجعل القارئ في سؤال مستمر بحيث ينتهي السرد، وتبقى في ذهن القارئ تساؤلات محيرة عن مصير الشخصيات المحورية التي كان من المفترض أن تجيب عنها الرواية، فما مصير نجمة؟ وما ذا حدث لرشيد ومصطفى ومراد ولخضر؟ هذا ما يسميه "آيرز" بالبياضات التي تُنّشط ملكة الربط بين النص والقارئ التي يسهم فيها هذا الأخير بواسطتها في إبداع النص، فيركز على بعض العناصر ويحذف ويلغي بعضها الآخر ثم يغلق روابط جديدة لعناصر أخرى.

تظهر حتمية هذا الحضور للقارئ في توظيفه لعلامات مرجعية تاريخية ورموز أسطورية كثيرة، نلاحظ هذا الحضور لهذا الصنف من العلامات الغامضة التي تتخلل صفحات الرواية مثال شخصية "سلامبو"، شخصية "يوغورطا"، "بيجو" و"بربروس" وغيرها، وظهورها في المتن الحكائي، فهي صامتة لا تتكلم ولا تغير من مجرى أحداث الحكاية، لكنها علامات تحمل شحنات دلالية عميقة تقتضي من القارئ العودة إلى التاريخ والسياق الخارجي للنص للوصول إلى فهم حقيقة استعمالها في هذا الخطاب بتوظيفه لشخصية "يوغرطة"، هذا الرمز التاريخي يعمل الكاتب على إظهار الفشل المتواصل في التاريخ الحضاري للجزائر. ويستمر الماضي في الحاضر: "قسنطينة وعنابة، المدينتان اللتان كانت سلطتهما تمتد على نوميديا القديمة وأضحت اليوم مقاطعة فرنسية لا غير ... كما كان رهان الزمن الماضي الامتحان الوحيد الذي على أبطال اليوم أن يجتازوه، بعد أن تجمّد ذلك الرهان عند لعبة تبدو خاسرة منذ البداية، يكفي أن نبعث الأجداد ثانية، وأن نجعلهم

على رأس المعركة حتى ندرك مرحلة الظفر، فنفوز بمفتاح النصر الذي لم يتمكن منه يوغرطة ..." [22].

تبقى نوميديا التي فشل يوغرطة في تحريرها وتوحيدها، وتظل كذلك اليوم خاضعة للسيطرة الفرنسية، وضاعت نوميديا الأصل، وبقيت قسنطينة تناضل حتى تعود "سيرتا" من جديد. فكأن التاريخ يعيد نفسه والماضي لا ينتهي والخراب والتشقق الحضاري متواصل متوارث.

يمكننا القول إنه بتوظيف هذا النوع من العلامات المرجعية المختلفة أعطى أحداث نجمة دلالة أوسع ومفهوما أعمق، وفتح آفاق التأويل على القارئ لتفسير هذا الغموض، الذي أحدثته هذه الأسماء في متن القصة المتخيّلة، وكذا تحريك قدرات القارئ في البحث عن السياق الثقافي والمحيط الحضاري العالمي والتفكير لكشف العلاقات والوصول إلى الأبعاد الدلالية العميقة لهذه الرموز ومغزى حضورها في النص.

تتخلل صفحات الرواية شخصيات أسطورية من التراث العالمي كجوبيتر والرمز الخرافي "دون جوان" و"السعلاة" لذا يظل القارئ في حالة بحث مستمرة وتفكير كبير ليتسنى له تفكيك كل هذه الرموز والوصول إلى أبعادها وفهم دلالاتها فالقارئ متواطئ مع المؤلف، يشاركه لعبته الخيالية التي تستهدف إحداث المتعة من النص.

نكتفي في نص المسرحية بالتركيز على هذا الصمت الكبير الذي يحيط بشخصيات "الجثة المحاصرة"، فلا نعرف عنها إلا الأسماء. فمن يكون لخضر ومصطفى ونجمة والمحامي وحسن وطاهر ؟ وما سماتهم وأوصافهم ؟ ولا نعرف عنهم إلا أصواتهم من خلال الحوار فهذا الفراغ من شأنه أن يفتح المجال للقارئ أن يسأل ويتخيل لاستكمال هذه الثغرة ورسم صورة لكل شخصية انطلاقا من نص الخطاب.

إن نص كاتب ياسين، رواية ومسرحا، هو نسيج من الفضاءات والفجوات واعتماد المؤلف هذه الإستراتيجية في الكتابة يفرض حتمية وجود القارئ وفعل القراءة لاستكمال الفعل الإبداعي وإظهار قيمته الجمالية التي تميزه من سواه.

الهوامش:

(1)– امبرطو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، سوريا، دمشق2001. ص2

(2) – ينظر المرجع نفسه، ص 17.

(3) – ينظر Nathalie Piégay – Gros, Le lecteur, Ed: flammarion, 2002, p241.

(4) – امبرطو إيكو، الأثر المفتوح، ص : 166 .

(*) – الهرمنيوطيقا (Herméneutique) مأخوذة من كلمة هرميس (Hermés) الذي هو في الميثولوجيا اليونانية الوسيط بين الآلهة والبشر. فالهرمنيوطيقا هي علم التأويل.

انظر: عمارة ناصر كتاب "اللغة والتأويل مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية" – منشورات الاختلاف – دار الفارابي، الطبعة 1، الجزائر، 2007.

الهرمنيوطيقا هي فن التأويل. وقد كان التأويل في الأصل مقتصرا على تفسير وترجمة الكتاب المقدس (مشروع قديم أنشأه آباء الكنيسة) ويسعى التأويل إلى الرجوع إلى المصادر الأصلية قصد الحصول على فهم جديد للمعنى الذي ظل محل تحريف كما هو الحال في كتاب الإنجيل.

– وأورد ابن منظور في "لسان العرب" عدة معان يتسع لها مصطلح التأويل، فهو يأتي بمعنى التدبير والتقدير والتفسير.

(5) – عمر مهيبل، هانز جورج غادامير: خطاب التأويل، خطاب الحقيقة – مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي، بيروت ع : 112–113 خريف 99 .2000. – مقالة 2، ص 40.

(6) – هانس غيورغ غادامير، فلسفة التأويل، تر: محمد شوقي الزين . منشورات الاختلاف الجزائر، 2006، ص : 25.

(7) – بول ريكور،" من النص إلى الفعل: أفعال التأويل " تر: محمد برادة، حسان بورقية، عين للدراسات و البحوث الإنسانية والاجتماعية، الهرم (القاهرة)، ص1 ص 25.

(8) – هانز روبرت ياوس: "جمالية التلقي والتواصل الأدبي"، تر: سعيد علوش، مجلة الفكر المعاصر العدد بيروت 1989، ص 107.

(9) – هانس روبرت ياوس، "جمالية التلقي"، تر: رشيد ين حدو، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1 القاهرة 2007، ص 124.

(10) – روبرت هولب، نظرية التلقي، تر": عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، الطبعة الأولى، القاهرة 2000، ص 134.

(11) –Iser Wolfgang , L'acte de lecture, traduit par Evelyne Sznycer Ed : Pierre Marada , Bruxelles, 1985, P289.

(12) – جان بول سارتر، "ما الأدب"، تر: محمد غنيمي هلال، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة، 2005، ص 46.

(13) – ينظر: امبرطو إيكو، القارئ في الحكاية، تر : أنطوان بوزيد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء 1996، ص 67.

(14) – فولفغانغ آيسر، "فعل القراءة"، تر : عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص27.

(15) – كاتب ياسين "رواية نجمة" تر: محمد قبعة، ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر، ص180.

(16) –المصدر نفسه، ص 192.

(17) –المصدر نفسه، ص 140.

(18)–Kateb Yacine , Le cadavre Encerclé Ed : Seuil 1959 P42.

(19) – المصدر نفسه، ص 38.

(20) – المصدر نفسه، ص 28.

(21) – المصدر نفسه، ص 17.

(22) –الرواية، ص 182.