

فه التأويل الأديبالأصل الألماني والنسخ العربية

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

الدراسة:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

"الحق أنه، أيضاً لجمالية الاستيعاب، يبقى النص الأصلي هو المرجعية الأخيرة للمعنى الجرب. يجب أن يتخلى عن التوقعات التي لم يطابقها، أو الأسئلة التي ليس لديه عليها إجابة حاضرة"⁽²⁹⁾.

/2

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

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

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

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

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

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

”وهو مسار ينقسم إلى ثلاثة أزمان متتالية ومتمايزة:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

فالأغف، لا جديد تحت الشمس

مات البحر

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

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

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

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

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جرّاهم ويختصم

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

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

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

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

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

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

الإحالات:

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

(2) انظر:

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

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

(4) انظر:

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

(5) انظر:

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

(6) باختصار انظر:

- Gadamer, Hans Georg: Wahrheit und Methode- Ergänzungen Register, Gesammelte Werke, B. 2, Tübingen, 1993, S. 220
- (7) أتبنى هذه الترجمة تساوفا مع مرجعية المصطلح ومدلوله في سياق فلسفة جادامر التأويلية، إذ يعبر به عن فكرة مؤداها استحالة عزل آفاقنا أو تمييزها إلا على نحو تعسفي، وهو المعنى الملائم للانصهار الذي تتمحي معه الإمارات، وتغدو به العناصر لتمازجها أبعد شيء عن سيرتها الأولى، وتأسيسا على ذلك فإن ترجمته إلى «توحيد الآفاق» كما صنع بنحدو أو إلى «اندماج الآفاق» كما صنع مساعدي- ترجمات لا تنتج في نقل المفهوم. انظر: ياكوس (هانس روبرت): جمالية التلقي؛ من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، ص52، 53؛ وياكوس (هانس روبرت): نحو جمالية للتلقي؛ تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، ترجمة: محمد مساعدي، ص78، 79. وبالإمكان تعضيد ما ذهبت إليه بالإشارة إلى إخفاق المصطلحين في الإحالة على مكون جديد مغاير، إذ يقوم التوحيد على الإلغاء أو إبقاء العناصر دون تغيير، ويقوم الاندماج على إمكانية الحل والتركيب، وأكتفي فيما يخص الدلالة الأولى بقوله تعالى: (أَجْعَلْ آلِهَةً لَهَا وَاجِدًا) [سورة ص: 5]، ويقولنا: توحيد الأقطار؛ وأنه فيما يخص الدلالة الأخرى بما جاء في المعاجم من عبارات مثل: دمجت الماشطة الشعر دمجا. وأدمجته أي: ضفرته. ورجل مدمج ومندمج: مداخل كالحبل المحكم الفتل، ونسوة مدمجات الخلق ودُمج: كالحبل المدمج، وكل ما قتل فقد أدمج. الدُموج: دخول الشيء في الشيء. دمج الرجل في بيته والظبي في كناسه. انظر: ابن منظور: لسان العرب، ص1419. وأختتم أخيرا بالإشارة إلى ما يحيل عليه الفعل الألماني (schmelzen) من دلالات: الإذابة والصره والتسييح، فنقول: درجة الانصهار (Schmelzgrad) وبوتقة الانصهار (Schmelztiegel). وإذا كانت بعض المعاجم قد ترجمت (Verschmelzung) إلى: اندماج، فمن الضروري التنبيه على تأطيرها الفعل في سياق الاستحالة إلى شكل جديد (in neue Gestalt übergehen)، والتنبيه أيضا على أن القول الأخير في هذا الصدد ينبغي أن يكون للسياق الفلسفي عند جادامر. انظر: شراجله (جوتس) بالتعاون مع آخرين: قاموس ألماني عربي، مكتبة لبنان- مكدونالد وايفانس ليمتد، بيروت- لندن، 1977م، ص1020، 1021، 1325. وانظر أيضا:
- Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, Hirzel, Leipzig, 1971, B. 25, S. 1123.
- (8) ريكور (بول): مهمة الهرمنيوطيقا، ترجمة: خالدة حامد، مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي، العدد 22، جدة، ديسمبر 2002م، ص83.
- (9) انظر:
- Gadamer, Hans Georg: Wahrheit und Methode- Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, B.1, Mohr Siebeck, Tübingen, 2010, S. 311, 375, 379 .
- (10) انظر:
- Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation, S. 183.
- (11) انظر:
- Gadamer, Hans Georg: Wahrheit und Methode, B.1, S. 305 .
- (12) انظر:
- Gadamer, Hans Georg: Wahrheit und Methode, B.1, S. 295.
- (13) انظر:
- Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation, S. 186- 189.
- (14) انظر:
- Warning, Rainer: Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik, in: Rainer Warning [Hg.]: Rezeptionsästhetik- Theorie und Praxis, Wilhelm Fink, München, 1975, S. 23.
- (15) المقصود هنا الكتاب الأخير الصادر في حياة ياكوس، بالنظر إلى أن له كتابا آخر صدر بعد وفاته، تحت عنوان: "مشكلات الفهم مقالات منتخبة"، مشتملا على ست دراسات تطبيقية كان قد نشرها ما بين عامي 1995م و1997م، وهي تهتم بموضوعات شتى: التاريخ والعدو والصديق والذات والآخر والفرديانية والمنافق، إلى غيرها من موضوعات، في ضوء «فن التأويل» و«منطق السؤال والجواب» و«انصهار الآفاق». جمعت مادة الكتاب بمعرفة بعض تلامذته وكتب خاتمته راينر فارننج. للمزيد حول المقالات ينظر صفحات مختلفة من:

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

(16) انظر:

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

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

(18) انظر:

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

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

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

(20) باختصار انظر:

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

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

(22) انظر:

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

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

(24) باختصار انظر:

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

(25) انظر:

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

(26) انظر:

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

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

(27) انظر:

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

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

(29) انظر:

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

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

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

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

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

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

(35) إدريس بللمليح: قراءة القصيدة التقليدية، دار القرويين، الدار البيضاء، 1999م، ص78 صفحة.

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

(37) المقصود هنا كتابا يابوس:

Pour une esthétique de la réception, 1978.

Pour une herméneutique littéraire, 1988.

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

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

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

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

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

(42) كذا في نص بللمليح بين معقوفين.

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

(44) يقول بللمليح أثناء شرح بعض أفكار إيزر: "النص الفني لا يمكن أن يوجد إلا عن طريق الوعي الذي يتلقاه".

انظر: إدريس بللمليح: استعارة الباث واستعارة المتلقي، ص109.

(45) انظر:

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

(46) انظر:

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

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

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

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

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

القرنين التاسع عشر والعشرين، الكويت، النسخة الإلكترونية؛ وأيضاً عن فاطمة بوهراكة: الموسوعة الكبرى للشعراء العرب (1956-2006م)، 2009م، النسخة الإلكترونية. ينظر حول ذلك على الترتيب:

http://www.almoajam.org/poet_details.php?id=5759

<http://www.saddana.com/mawsou3a/poets.php?maa=ViewPoet&id=715>

- (51) انظر: إدريس بلمليح: استعارة الباث واستعارة المتلقي، ص114- 116.
- (52) انظر: إدريس بلمليح: استعارة الباث واستعارة المتلقي، ص116- 119.
- (53) انظر: إدريس بلمليح: استعارة الباث واستعارة المتلقي، ص119، 120.
- (54) انظر: إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال، الدار البيضاء، 2000م، ص7، 8.
- (55) انظر: إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، ص9، 10.
- (56) للمزيد؛ انظر: سعد البازعي: أبواب القصيدة قراءات باتجاه الشعر، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 2004م، ص126، 127. على أن البازعي لا يهتم هنا بعرض المفهوم الغربي، ويكتفي بالإلماح إلى التباين بين السامع الذي ربما يستدعيه البيت والقارئ الذي تتوجه إليه النظريات النقدية الحديثة. وإلى هذا فإن البازعي نفسه يخلف في موطن آخر تصوراً غير دقيق عن مفهوم إيزر، بدءاً من الاصطلاح عليه بـ«القارئ المضمّر»، ومروراً بتقدمه على أنه مقترح لمدرسة كونستانس بدلاً من «القارئ التاريخي»، وانتهاء بتضييع ما يميزه عن «القارئ الحقيقي» أو «المثالي»؛ انظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط3، 2002م، 285- 288.
- (57) انظر:

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

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

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

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

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

- (58) إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، ص12.
- (59) إدريس بلمليح: استعارة الباث واستعارة المتلقي، ص111.
- (60) انظر: إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، ص41.
- (61) إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، ص30.
- (62) إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، ص33.