

تحوّلات النص في ضوء سلطة القارئ

Transformations of the text in the light of the reader's authority

نوال ماضي^{*1}

¹ جامعة محمد الصديق بن يحيى - جيجل (الجزائر)

الملخص:

تدعو نظرية التلقّي - في جانبها المتّصل بآليات بناء المعنى وإنتاجه - إلى نبذ كل معرفة سابقة بالنص تعويضها بعلاقة حوارية تهدف إلى استثمار قدرة القارئ في بلوغ المعنى أو جزء منه، عبر ميكانيزمات التلقّي. فالمعرفة السابقة لا محالة ستقضي على إنتاجية العمل الأدبي خاصة. وتطرح النظرية بديل التلقّي، الذي يجب أن يكون سلبيا، يقتضي السؤال والجواب في شكل حوار ناقد بناء يضيف على العمل الأدبي جماليات جديدة تحقق استمرارية النص. وبالتالي يتجلى بوضوح الانتماء الحقيقي لنظرية التلقّي، فقد تضامنت مع اتجاهات ما بعد البنيوية في نبذ الشكل الواحد وتقويض المركزة العقلية. كما تعالقت النظرية بطرحها هذا مع كثير من الاتجاهات المنفتحة على تعددية القراءات، واستفادت معظم هذه الاتجاهات من النتائج النظرية والمفاهيم الإجرائية التي أنتجتها... وذاك ما تعزوه كل نظرية ناجحة.

الكلمات المفتاحية: تحوّلات النص، سلطة القارئ، نظرية التلقّي.

Abstract:

The theory of reception, in its aspect related to the mechanisms of constructing and producing meaning, calls for the rejection of all previous knowledge of the text, replacing it with a tacit relationship aimed at investing the reader's ability to reach the meaning or part of it, through the mechanics of receiving. The foregoing knowledge will inevitably destroy the productivity of literary work, especially. The theory puts forward the alternative of receiving, which should be negative, which requires a question and answer in the form of a constructive critical dialogue that imparts to the literary work new aesthetics that achieve the continuity of the text. The true affiliation of the receiving theory is thus clearly manifested, it has come into solidarity with poststructuralist trends in the rejection of the one-form and the undermining of mental concentricity. The theory also dealt with many trends that are open to multiple readings, and most of these trends benefited from the theoretical results and procedural concepts that they produced... That's what every successful theory attributes.

Keywords: The transformations of the text, the authority of the reader, the theory of reception.

*نوال ماضي.

مقدمة:

انحصرت محاولات دراسة النص الأدبي في تنوعات مختلفة على منهج دراسة النص الإبداعي انطلاقاً من الذات المبدعة من زوايا نقدية متشعبة، فحاول الناقد تفسير التفكير الفني من خلال جوانب للمؤلف: اجتماعية، تاريخية، معرفية، نفسية ومعرفية. غير أن التطورات المعرفية أحدثت، بإعطائها أولوية لعنصري القراءة والتلقي، تحولاً فارقاً في الطرح المنهجي المعاصر. إذ مثلت العلاقة بين النص والقراءة على اختلاف مستوياتهما موضوعاً وإثراء معرفياً للدرس النقدي.

هذا التحول في الدراسة وآلياته، التي تحولت إلى استراتيجيات يمارسها القارئ/المتلقي، يأتي في إطار طرح بديل للتصور الكلاسيكي لطبيعة العمل الأدبي وكيفية تأويله. هذا التصور الذي نشأ مع المنظومة الكلاسيكية لمفهوم الأدب والدور الذي يفرضه المؤلف في تحديد وظيفته في المجتمع، تقتصر فيه مهمة القارئ على إفراغ النص المقروء من حملته الدلالية وتبليغ أفكار المؤلف والإبقاء على الشكل كوعاء لمضمونه. وهو - في اعتقاد رواد نظرية التلقي - فهم قاصر للظاهرة الأدبية وتشويه للحقيقة الكلية. ورغم أن التأشير لسؤال حضور القارئ في تحيين معنى النص هو قديم قدم أرسطو وفلاسفة التأويل القدامى، إلا أن التنظير المنهجي الذي جعل القارئ وتلقيه للنص محورياً لمفاهيم إجرائية أعادت الاعتبار لثالث عمود في العملية الإبداعية (القارئ)، قام بشكل فعلي على يد رواد مدرسة كونستانس الألمانية*.

1. النص ودرس التلقي في التنظير الغربي القديم:

يخبر تاريخ النقد الأدبي أن الفلسفة القديمة قد أدركت البعد الخطير والمكانة الحقيقية للمتلقي في الظاهرة الأدبية، فالنص الأدبي يحتاج، لكي يحقق وجوده ويؤتي أثره، إلى مبدع قادر على توظيف إمكانات اللغة والبلاغة، ومتلقي بارع وقادر على فك شفراته وتحسس مواطن القوة والضعف فيه، لتحقيق العلاقة التكاملية بين المؤلف والمتلقي، وتصبح عملية التواصل الأدبي مرهونة بمستوى ودرجة العلاقة بين طرفي المعادلة، المنتج والمتلقي. فالتأمل في بدايات الفكر النقدي في نظريات فلاسفة اليونان، التي انطوت تأثيراتها في الدراسات الحديثة، سيحيل إلى أن أهم مقارنة لمفهوم التلقي تجلت فيفكر أفلاطون وأرسطو، وتنطلق من فكرة الإبداع القائمة على المحاكاة، غير أنها متغايرة بين الفيلسوفين، في آلياته ومؤثراته. فانطلاقاً من نظرية المثل* عند أفلاطون، التي هي انعكاس للانعكاس، وطرحه الموسوم بالكهف والظلال*، يتجلى منظوره في التلقي بشكل واضح؛ إذ يقرن فعل التلقي بصورة الحقيقة، التي يرى أنها بعيدة عنه (المتلقي) بمقدار ما يبتعد المنتج عن عالم المثل. فتلقي المفاهيم الأدبية والفنية والفلسفية، يشكّل في ذهن المتلقي تصورات لا حقيقة عن تلك المفاهيم، إذ⁽¹⁾ ' فالعلاقة بين المتلقي والمعرفة الحقّة بالمعنى تكتنفها القطيعة، لأن عالم المثل والحقائق عالم إلهي بعيد عن البشر، وهذا ما يؤدي إلى آثار سيئة في نفس المتلقي، في اعتقاد أفلاطون، ويؤدي إلى إفساد البشر، لا سيما القادة منهم،

فالشعراء، مثلاً، مضرون ومفسدون في مدينة أفلاطون المثالية، كما هو معروف. ومنه يجب أن يحتكم تلقي الأعمال الفنية إلى الوعي، والعمليات الذهنية. ويكون المعنى بذلك صورة ذهنية للحقيقة .

وعلى عكس أفلاطون الذي يطرح رؤية مثالية، فإن أرسطو يرى أن المحاكاة تنطوي على الإبداع في حالات الخلق الفني، إذ يقوم الفن بتصوير الحياة البشرية الأرضية، ويؤدي إلى التأثير المباشر في المتلقي، لأنه ينطلق من حياتهم ومفاهيمهم ولعل أهم وظيفة للفن، تتأتى من الاستجابة التي تحدث عند المتلقين، وهي الوظيفة التطهيرية للفن، وهذه الوظيفة تتجلى أثراً منعكساً عند المتلقين، ونمط الاستجابة هذا، نفسي، يحرر البشر من الانفعالات السلبية ويسمو بوظيفة الفن. ويدلّل أرسطو على ذلك بالتراجيديا، «فالتراجيديا هي محاكاة فعل جليل، كامل ... محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد القصص، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيراً مثل هذه الانفعالات.»⁽²⁾ ويلاحظ أن أرسطو يؤكد على أهمية المحاكاة لأنها تقوم على مشابقتها للحقيقة، فتكتسب قدرة الفعل على التأثير، وعلى نحوٍ غريب وبعيد عما يتوقعه المشاهد؛ وهذا يقترب من فرضية أفق التوقع والمسافة الجمالية (مفهومان مهمّان في نظرية التلقي موضوع البحث في شقّه الموالي) عند يابوس «فالمحاكاة ليست لعملٍ كاملٍ فحسب، بل لأمرٍ تحدث الخوف والشفقة، وأحسن ما يكون ذلك حين تأتي هذه الأمور على غير ما توقع، وتكون مع ذلك مسببة بعضها عن بعض، فإنها تحدث -على هذا الوجه- روعة أعظم مما تحدثه لو وقعت من تلقاء نفسها أو بمحض الاتفاق»⁽³⁾.

ويسجل التاريخ الفكري اليوناني كذلك موقفا لا يقل أهمية عن سابقه، فقد أعطى السفسطائيون* أهمية كبرى للسامع، إذ اعتمدوا الجدل ومنطق الحوار والخطابة، أعطوا المؤثر في المتلقي، ليشد انتباهه أولاً، وليقنعه ثانياً. ويرجح السفسطائيون طريق الظن الذي قال به بارمنيدس* الذي أيقن أن للمعرفة طريقين: طريق الظن ووسيلتها الحواس، وطريق اليقين ووسيلتها العقل. فجعلوا الظن مدخلاً أساسياً لتحقيق غرضهم في جعل (المحتمل) حقيقةً عن طريق الإقناع، وهذا مفهوم يقترب كثيراً من التأويل. وتجلت آراءهم الفكرية في فن الخطابة، فوضعوا المستمع/المتلقي في الطرف الغائي منها، فقد كانت غاية الخطابة في المقام الأول هي إقناع المستمع، وكشفوا بذلك عن أول أصلٍ من أصول الاستجابة بقولهم إن المعنى ناجم عن اشتراك الذات مع الماهية أو الموضوع.⁽⁴⁾ وطبقا لما سبق يمكن القول أن السفسطائيين قد أبرزوا المنظور الذاتي في تشكيل معنى الأشياء، فافترضوا أولاً أن الأشياء متغيرة، وأن إدراك هذا التغير هو إدراك نسبي، لأنه مرتبط بحواس الإنسان، الذي هو مقياس الأشياء جميعاً، وقد طبقوا تلك التصورات العقلية في ميدان الخطابة باعتبارها حقلاً تجريبياً يمنح التصوّر المعرفي طابعاً ملموساً.

وقد تطورت هذه الآراء في التلقي، على يد لوجنوس وأستاذه هوراس، وإن كان يستقيا عن الفلسفة؛ ويدلّ على ذلك تنظير هوراس للقيمة المرافقة للمبدأ المصطلح عليه اللياقة (وهو ما يُدعى عند العرب، موافقة الكلام لمقتضى

الحال)، ومصطلح السّمُو عند لونغنوس للدلالة على أثر يتركه الأدب في المتلقي، لامتلاكه المقدرة على خلق الاستجابة (5). وهذا من سمات الاهتمام بمستويات التلقي التي أسست لها نظريات نقدية في حقب لاحقة.

لقد عرف مبدأ التلقي حضوراً في مراحل أدبية، وإن لم يكن له تأصيل منهجي، فإن استعراضاً تاريخياً وجهداً موصولاً في تيار الفكر والبحث يضعه في إطاره الفكري العام، سيتصل حتماً بالجهود الفلسفية المتعلقة بنظريات تذوق الجمال وإدراك المتعة الجمالية، وينتهي إلى ما تعلق بمقاربة فعل القراءة المتصل بالمتلقي، كتلك التي أسس لها فلاسفة الاختلاف، وروا البنيوية المتأخرة التي أُعلن معها عن موت المؤلف وولادة القارئ. إضافة إلى ما قدّمته المعارف السيكلوجية والفلسفات التأويلية المعاصرة. من هنا تستقي نظرية التلقي روافد تغذي بها طروحاتها التي استُجِعت في كنف المدرسة الألمانية على يد هانس روبير يابوس*، وفولفغانغ آيزر*.

2. نظرية القراءة والتلقي:

1.2. المناخ الفكري:

أرست جمالية التلقي قواعدها الأساسية بإعادة النظر في البداهة الخاطئة التي تجعل العمل الأدبي كياناً قائماً بذاته ومتضمناً حقائق في ذاته، لتجعله (العمل الأدبي) مقروناً بذات مدركة، هي ذات القارئ في إطار علاقة دينامية تفاعلية. فالعمل الأدبي يمتلك قطبين يمكن تسميتهما بالقطب الفني، والقطب الجمالي. ويعني الأول النص كما أبدعه المؤلف، أما الثاني فهو تحقيق القارئ له(..). ومن التقاء النص بالقارئ يولد العمل الأدبي. (6)

هكذا تحرص جمالية التلقي من خلال مقولة التفاعل (Interaction) التي تستند إليها، على تذويب المسافة بين توجهات الأفق الماضي وتشكلات الأفق الحاضر من خلال العثور على حلول للأسئلة والإشكالات التي ظلت عالقة بالعمل الأدبي القديم. الشيء الذي يجعل من تلقي النص كينونة ووجوداً متجددين في سياقات مختلفة وأزمنة متنوعة ومن قبل متلقين متعددين.

مثل هذا الطرح نتاجاً وإفرازاً لتراكم نظري، علمي ومنهجي، وتركيباً لاتجاهات وتيارات مختلفة بل ومتعارضة، وهو الشيء الذي يعكسه غنى الخلفية المعرفية التي تستند إليها جمالية التلقي (المادية التاريخية، علم الاجتماع والتحليل النفسي)، مبادئ النظرية التواصلية وقواعد السيميوطيقا واللسانيات، هذا بالإضافة إلى الموجه والناظم لكل ذلك والمتمثل في الفلسفة الظاهراتية والتأويلية الحديثة. وتعكس هذه الخلفية الظرف التاريخي المحيط بألمانيا آنذاك، فجمالية التلقي، كما يؤكد على ذلك المؤرخون - نشأت في بلد خرج منهزماً من الحرب العالمية الثانية، وأصبح من مهامها السعي تسعى لإرجاع القيم الإنسانية المفقودة بعد الحرب العالمية الثانية (وخصوصاً القيم الأوروبية) من بينها: قيم الحرية الفردية من الإبداع، وتجاوز الصعوبات والمشاكل الفردية.

وهذا ما يؤكد **روبرت هولب** بقوله: «في هذا المناخ من الاضطراب والتمرد المنهجي [الاضطراب الاقتصادي، التحالف الإمبريالي، ظهور الحركة الطلابية، بلوغ جيل ما بعد العهد النازي (ما بعد الحرب) مرحلة النضج..] يصبح من السهل، لا مجرد فهم السبب، في أن نظرية التلقي جذبت إليها ذلك الحشد القوي من الأتباع فحسب، بل فهم السبب كذلك في أن الإعلان عن ثورة علمية كان أداة مناسبة لزمناها، وملائمة للمناداة بموقف معارض للوضع الراهن»⁽⁷⁾. بناءً على هذا يمكن القول بأن الوضعية السياسية هي التي أدت إلى مقارنة للأدب جديدة ومعارضة، لأن تحدي فرضيات سياسية موجودة استلزم أيضاً تحدياً لمعايير نقدية موجودة، ولهذا انتقل التركيز على إبدالات الواقع والتلقي.

2.2. التأسيس التاريخي:

ظهرت هذه النظرية في ألمانيا في أواسط الستينيات (1966م) في إطار مدرسة كونستانس وبرلين الشرقية على يد **وولفغانغ إيزر** Wolfgang Iser، و**هانز روبرت ياورس** Hans Robert Jauss. ويتمثل منظور هذه النظرية في الثورة على المناهج الخارجية التي ركزت كثيراً على المرجع الواقعي كالنظرية الماركسية أو الواقعية الجدلية أو المناهج البيوغرافية التي اهتمت كثيراً بالمبدع وحياته وظروفه التاريخية، والمناهج النقدية التقليدية التي كان ينصب اهتمامها على المعنى وتصيده من النص باعتباره جزءاً من المعرفة والحقيقة المطلقة، والمناهج البنيوية التي انطوت على النص المغلق وأهملت عنصراً فعالاً في عملية التواصل الأدبي هو القارئ.

لقد وضع **ياورس** و**آيزر** هيكلاً نظرياً لما يسمى **بجماليت التلقي**. وهي نظرية توفيقية تجمع بين جمالية النص وجمالية تلقيه، استناداً إلى تجاوب المتلقي وردود فعله باعتباره عنصراً فعالاً وحيّاً، يقوم بينه وبين النص الجمالي تواصل وتفاعل فينتج عنهما تأثير نفسي ودهشة انفعالية، ثم تفسير وتأويل، فحكم جمالي استناداً إلى موضوع جمالي ذي علاقة بالوعي الجمعي. يعني أن القيمة الجمالية ليست وقفاً على العمل الفني منعزلاً، كما هناك أيضاً تفاعل المتلقي وردود فعله إزاء الرسالة، حين يتأملها ويشرحها ثم يحقق قيمها الجمالية في شكل موضوع جمالي، يكون متجذراً في الوعي الجماعي أكثر من الوعي الذاتي.

يستند الأساس النظري لجماليت التلقي إلى مرجعية ذات مصادر معرفية متنوعة، كما سبق الذكر، مما يجعل منها منهجاً منفتحاً غير مغلق ولا نهائي، تتعدد فيه الأصوات وتتجاوز على الرغم من اختلاف مشاربها. ويتجلى انفتاحه ومرونته في قدرته على المزج والتركيب بين تيارات ومتباينة تأتي في مقدمتها الاستطيقا التقليدية ممثلة في فلسفة **كانط** و**هيجل**، **فينومينولوجيا هوسرل** و**انغاردن** و**بول ريكور**، وأهمها على الإطلاق فلسفة **هايدغر** وامتداداتها الهرمينوطيقية كما تتلها **غادامير**.

إذا كان **ياورس** و**آيزر** يجمعهما أساس نظري مركزي، ويشتركان في مفاهيم كثيرة بحكم توحد مصادرهما وغايتيهما،

فإنهما أيضاً يختلفان في طريقة تحليلهما للعمل الأدبي؛ وفي الفرضيات التي انطلق منها كل واحد. وتبعاً لذلك، وللفادة المنهجية، تطلّب المقام أن يتعرّض البحث - نظراً لكثرة هذه الطروحات الإجرائية- إلى ما يخدم الهدف الأول لهذه الورقة البحثية وهو مقارنة التفاعل الحاصل بين النص والقارئ لتحصيل المعنى ورصد تحولاته عند كلّ منظر، وبالتالي سيستغني عن ضرورة التفصيل في كل الأبعاد المتشعبة التي تحتكم إليها النظرية. ويجدر التطرّق أولاً إلى أهم المفاهيم التي حدّدت مسار النظرية، والتي تعود إلى فلسفات التأويل .

3.2. التنظير الفلسفي:

أ. الفلسفة الظاهرية* :

تتصل نظرية التلقي بالظاهراتية اتصالاً وثيقاً، حيث إن أغلب المفاهيم التي جاءت بها هذه الفلسفة الذاتية عن طريق أعلامها **هوسرل** و**انغاردن**، وقد تحولت أهم مفاهيمها الإجرائية إلى أسس نظرية في كثير من الحقول المعرفية. ومن بين هذه المفاهيم التي استفادت منها النظرية موضوع البحث: **التعالي**، الذي يقصد به أن فهم الظاهرة خاضع للطاقة الذاتية أو الشعور الفردي الخالص، حيث ينبع من داخل الفرد المؤول ولا يخضع لمعطيات خارجية، فهي . أي الفهم . عملية ذاتية يتشكل من خلالها المعنى بعيداً عن أي اعتبارات أخرى. عدل انغاردن تلميذ هوسرل من مفهوم التعالي بتطبيقه على العمل الأدبي، إذ رأى أن الأخير هو نتاج تفاعل بين بنية النص وفعل الفهم. أما **القصدية** أو الشعور القصدية الآني فينصرف مفهومه إلى أن المعنى يتشكل من خلال الفهم الذاتي الفردي والشعور القصدية الآني إزاء هذا العمل، من ثمة فالمعنى خاضع للفهم ونتاج له. « فالواقع أن الظاهراتيين يرمون إلى معالجة المشكلات الفلسفية من خلال وصف كبريات أنواع التجارب الإنسانية. والفكرة الأساس التي تقوم عليها الظاهراتية هي أن لكل تجربة من تجاربنا شكلاً خاصاً تقتضيه طبيعة الشيء الذي هي بصدد تناوله، بحيث يكون في وسعي وأنا أحلّل بنية تجربة معينة الوصول إلى خطاب قابل لأن يجيب عن التساؤلات المطروحة حول الشيء المذكور»⁽⁸⁾.

يفضي هذا القول إلى أنّ المفهوم الظاهراتي يؤكد على أهمية (عملية القراءة) أو ما يمكن أن يطلق عليه **المجالات أو الآفاق غير المحدودة**. وفي ذلك يرى **انغاردن** دوراً للمعرفة المتزايدة لما يبثه النص وذلك عبر فعل القراءة الفردي وهو ما يمكن القارئ من ملء الفراغات داخل النص، ونظرية التجسيد كما بلورها **انغاردن** تركز على أهمية وجود معرفة بما تشير إليه العلاقة، وهذا ما يعرفه بارت بـ (القراءة المفتوحة) المثمرة ...

ويرى **انغاردن** أن العمل الأدبي أو الفني يقوم على أفعال قصدية من قبل مؤلفه تجعل من الممكن للقارئ أن يعايشه بوعيه كقارئ، أو تعني المعاشية. وهنا نوع من التداخل عبر التجربة القرائية بين المؤلف والقارئ.. لعلّ هذا الطرح

يحيل إلى التساؤل التالي: ما علاقة القراءة بظاهراتية **انغاردن**؟

إن القراءة نشاط مكثف وفعل متحرك، وتوليد يحاول معه القارئ استكشاف وسبر أغوار النص. وهي تسير في اتجاهين: من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص، وبقدر ما يقدم النص للقارئ يضيفي القارئ على النص أبعاداً جديدة، قد لا يكون لها وجود في النص، وعندما تنتهي العملية بإحساس القارئ بالإشباع النفسي والنصي وبتلاقي وجهات النظر بين القارئ والنص، عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها لا من حيث (إنّ النص قد استُقبل)، و(أثر في القارئ وتأثر به) على حد سواء.⁽⁹⁾

ب. الهرمينوطيقا* (التأويلية):

جاء في مفاهيم الهرمينوطيقا أن القراءة ليست مجرد البحث عن المعاني، في النصوص، بل هي أيضاً أنحاء التأثير الذي تتركه النصوص في القارئ، سواء كان شعوراً بغضب أو تأمل أو غيرهما، فتأثير الكتابة يتجاوز مجرد فهمها. وهذا ما نسميه أحياناً نموذج الأدب. كفعالية تعتبر النصوص أيضاً أداء وفعالية. قدرة النصوص على جعلنا نقوم بأشياء، هي نفس القدرة التي تجعلنا نفهم المعنى الكامن فيها. وسيتضح. بأن الهرمينوطيقا لم تكن أبداً سكونية، إذ أن الكيفية التي نقرأ بها النصوص ونفهمها، هي متغيرة باستمرار تماماً كما يتغير فهمنا لأنفسنا.⁽¹⁰⁾

لقد عضد رواد جمالية التلقي (ياوس بخاصة) افتراضاتهم في شرعية إسهام الذات المتلقية في بناء المعنى من خلال آراء الفيلسوف هانس جورج غادامير في مفهوم التأويل. وقد ارتبط أصل التأويل عنده بالاهتمام باكتشاف المعنى الصحيح للنصوص (خاصة النصوص المقدسة). وركز غادامير على الذات (القارئ) كقوة فاعلة في عملية الفهم والتأويل، ويحاول أن يجعل هذه العملية موضوعية بحتة، وهذا ما يتضح أيضاً في فهمه للتاريخ (الماضي)، فهو يُخضع تأثيرات الماضي لفهم الذات.

4.2. استراتيجية القراءة وبناء المعنى :

في نهاية الستينات قدم الناقد الألماني ياوس مقترحات جديدة في فهم الأدب وتفسيره، وذلك في محاضراته التي ألقاها عام 1967 بجامعة كونستانس تحت عنوان (لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب) حيث بين 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»⁽¹¹⁾. إن تحديد استراتيجية اشتغال القراءة وآلية بنائها للنص عند ياوس مرتبط بطريقة فهم النص الأدبي وبطريقة تحديد معناه أو معانيه المختلفة. وفي هذا السياق لم يجد ياوس بداً من العودة إلى آراء أستاذه غادامير، وخاصة حديثه عن مراحل فهم العمل الأدبي باعتباره سيورة هيرمينوطيقية.

أ. المفهوم الإجرائي عند ياوس:

صاغ ياكوس مجموعة من المقترحات المنهجية في تلك المحاضرات، حيث طرح مفهوم أفق الانتظار الذي يمثل «نظاماً من المرجعيات المشكّلة بصفة موضوعية. وهو مع كل عمل في اللحظة التاريخية التي يظهر فيها. ينشأ من ثلاثة عوامل : التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور حول الجنس الذي ينتمي إليه النص، شكل وموضوعاتية الأعمال السابقة التي يُفترض معرفتها والتعارض الحاصل بين أسلوب اللغة الشعرية وأسلوب اللغة العلمية (العالم الخيالي والعالم الواقعي)»⁽¹²⁾. يبيّن هذا القول حجم الأثر الذي تتركه القراءة أثناء تفاعلها، بفعل المستويات الثقافية والمعرفية والجمالية/التذوقية التي يكون عليها المتلقي أثناء استجابته (للعمل الأدبي)، حين يبدأ فعل القراءة، ما فإنه يتوقع منه أن يستجيب لأفق انتظاره، ويتناغم مع الثقافة المعرفية والخبرة الجمالية التي اكتسبها فيما سبق، وتُشكّل له في الوقت نفسه تصوّراً للظاهرة الأدبية. ولذلك يمكن القول أن العلاقة بين القارئ والعمل الأدبي تفاعلية في منطقة التقاء أفق توقع النص بأفق توقع القارئ، حيث يحتكم التفاعل إلى منطق السؤال والجواب الذي يدفع بالمتلقي إلى استدعاء خبرات متعددة لإقامة فهم جديد. ويظهر تأثير ياكوس بما قدّمه هانز جورج جادامر Hans-George Gadamar في دراسته (الحقيقة والمنهج) Truth and Method التي يؤكّد في كثير من مواضعها على أهمية الأفق في تحديد استقبال القارئ للنص أو حدوث المعنى، بل إنه يتجاوز ذلك إلى القول بأنّ معنى النص يُحدّد الأفق بصورة مسبقة.

ب. المعنى وسيرورة التأويل:

إن القارئ يحاول أن يقتحم عالم النص انطلاقاً من رؤيته المحكومة بالعناصر السالفة، في حين يسعى كاتب النص إلى خلخلة هذه الرؤية، والتشويش على القارئ، فينتج عن هذا التوتر بين العمل الأدبي وأفق الانتظار ما يسمى بـ"المسافة الجمالية" التي تتحدد بواسطتها ردود فعل القارئ إزاء النص والتي لا تخرج في عموميتها عن ثلاث استجابات/ردود ممكنة: الارتياح، الخيبة، والتغيير. داخل فلك هذه المحددات، غير أن كل كتابة تنزاح عن كل التوقعات والقوانين الجمالية المشكّلة لأفق انتظار القارئ. وبناء على هذا المعيار يمكن القول إن معنى النص وأدبيته لا تتحقق إلا بانزياح النص عن أفق انتظار القارئ، مع اعتبار أن الانزياح في حد ذاته هو تشكيلة سيرورة تاريخية للمعاني المترسبة. إن ياكوس واستناداً إلى المعايير السابقة يميز بين أصناف من القراء أو المتلقين: القارئ العادي، القارئ الناقد، الكاتب الناقد. ومن ثمة فكل قارئ يتناول العمل الأدبي من منطلقات خاصة، وهذا ما يجعل من القراءة فعلاً مختلفاً ونشاطاً متجدداً بتجدد القراء، بل بتجدد القارئ نفسه، ويمنحها مفهوماً خاصاً في ظل نظرية التلقي. فهي «نشاط فكري/لغوي مولد للتباين، منتج للاختلاف، فهي تتباين، بطبيعتها، عما تريد بيانه، وتختلف، بذاتها، عما تريد قراءته. وشرطها، بل علة وجودها وتحقيقها أن تكون كذلك، أي مختلفة عما تريد أن تقرأ فيه، لكن فاعلة في الوقت نفسه ومنتجة باختلافها، ولاختلافها بالذات وفي هذا دحض للقراءات التي تسعى إلى تقييد النص.»⁽¹³⁾.

سعى **ياوس** إلى تأسيس تاريخ جديد للأدب عن طريق تبئير الدرس الأدبي على الذات المتلقية للعمل الأدبي، تاريخ يقوم بالدرجة الأولى على رصد ردود أفعال جمهور المتلقين الأول، واستقراء تلك الردود تبعاً جيلًا بعد جيل. وهو ما أطلق عليه **تاريخ التلقيات**. وهذه العملية تتيح إمكانية تحديد القيمة الجمالية لأي نص أدبي، حيث «أن أول استقبال منا لقارئ لعمل ما، يشتمل على اختيار لقيمه الجمالية مقارنًا بالأعمال التي قُرئت من قبل. والدلالة التاريخية الواضحة لهذا هي أن فهم القارئ الأول سيؤخذ به، وسيُبنى في سلسلة من عمليات التلقي من جيل إلى جيل، وبهذه الطريقة سوف تتقرر القيمة التاريخية للعمل، ويتم إيضاح قيمته الجمالية» (14).

يسمح الطرح السابق باستخلاص جزئي لرؤية **ياوس** البنائية والنقدية. فتأويليته تشكّل بناءً جديدًا لعملية القراءة والتأويل عند رواد نظرية التلقي يساهم في تصور مغاير لمفهوم تاريخية الأدب، ورسم الحدود بين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية، فتاريخية الأدب حسب **ياوس** لا تنهض على علاقة التماسك القائمة بين الظواهر الأدبية، وإنما تقوم على تمسّس القراء أولاً بالأعمال الأدبية، وبذلك يتحول مؤرخ الأدب نفسه إلى قارئ قبل أن يتمكن من فهم طبيعة العمل وتحديد تاريخها، ووضع حكمه ضمن السلسلة التاريخية للقراء المتعاقبين. ما يعني أن تاريخ الأدب عبارة عن عملية جدلية بين الإنتاج والتلقي. والنصوص بذلك تمثل، على اختلاف أنماطها، طرفاً (أو قطباً) واحداً من أطراف العلاقة التي تنعقد أثناء عملية التواصل. فالذخائر (المعطيات) والاستراتيجيات تكتفي من النص برسم خطوطه العامة وإقامة هيكل قواه الكامنة. والقارئ هو وحده الذي يستطيع تحقيق كوامن النص وتحيينها في وقائع، ولذلك فإن بنية النص وعملية القراءة يتكاملان في تحقيق التواصل؛ شرط أن ترتبط هذه النصوص بوعي القارئ. ويلجّص مُجدّ خرماش منظور **ياوس** وسيرورة القراءة وتأويل المعنى عنده كما يلي: «دافع **ياوس** عن تجاوز النظرة الأحادية في تقويم الأدب، وطالب بفهم القراءة على أنها فعل تحاور وجدل بين النص ومتلقيه أو بين النص وعملية التلقي التي يحركها وتحركه؛ إذ النص الأدبي بنية تقديرية ولذلك فهو يحتاج إلى دينامية لاحقة تنقله من حالة الإمكان إلى حالة الإنجاز ومن حالة الكمون إلى حالة التحقق؛ بمعنى أنه لا يجوز القول بوجود المعنى الجاهز أو النهائي في النص، وإنما معناه المرتقب ناتج عن فعل القراءة وفعاليتها التي هي عبارة عما سيتولد بين النص وقارئه، بين البنية الأصلية أو السنن الأول وبين خبرات القارئ أو "أفق انتظاره".¹⁵

ج. التوليدية النصوصية عند آيزر:

أما آيزر فيركّز على سيرورة بناء المعنى من منطلق أن العمل الأدبي لا يتضمّن معنى نهائياً متحقّق بذاته. وتكمن الغاية من مقارنته في إعطاء جزء من هذا المعنى. يقول آيزر لا يمكن تخيل موضوع النص إلا من خلال المراحل المختلفة والمتتابعة للقراءة. إننا دائماً نقف خارج الموضوع المعطى في حين أننا نحتل موقعا داخل النص الأدبي؛ وبالتالي فالعلاقة بين النص والقارئ تختلف تماماً عن العلاقة بين الموضوع والملاحظ: فبدل علاقة بين الذات

والموضوع، هناك وجهة نظر متحركة تتجول داخل ذلك الذي ينبغي أن تدركه هذه الوجهة. وهذه الطريقة لفهم موضوع ما تكون خاصة بالأدب» (16).

استطاع آيزر -انطلاقاً من فاعلية التواصل المستمر- أن يحدد النص في قطبين متلازمين تقوم عليها حقيقة النص كوجود: قطب فني وقطب جمالي: «الأول هو نص المؤلف، والثاني هو الإدراك الذي يحققه القارئ. وعلى ضوء هذه القطبية، يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقاً للنص ولا لتحقيقه، بل لا بد وأن يكون واقعاً في مكان ما بينهما» (17) ما يعني أن هناك ثلاثة نصوص تتمظهر من خلال عملية التواصل الجمالي، يمثل فيها نص المؤلف العلامة الدالة، ونص القارئ التحقيق الجمالي لها. أما نص العمل الأدبي قيمة فيتموقع بينهما ما دام العمل ذاته، هو نتيجة تحقيق التفاعل بين النصين، فلا يمكن اختزاله في واقع النص، ولا في ذاتية القارئ. ولهذا يؤكد آيزر على أن: «التركيز على تقنيات الكاتب وحدها أو على نفسية القارئ وحدها لن يفيدنا الشيء الكثير في عملية القراءة، وهذا لا ينفي الأهمية الحيوية لكل من القطبين، إنما إذا أهملنا العلاقة بينهما، سنكون قد أهملنا العمل الحقيقي كذلك» (18).

إنّ استعراض آيزر لحقيقة العمل الأدبي على هذا النحو، يضعه أمام تعدّد النص، قبل تعدّد القراءة، كما يحيل إلى مفهوم الفراغات التي تعمل - في نظر آيزر- على خلق جمالية النص الأول بإعطائه حرية الحركة في فضاءات دلالية أخرى. فالتصور التقليدي لمعنى النص يقوم على الاستناد إلى مرجعية يتولى العرف ضبط كفاءاتها وإحالاتها، يحقق تطابقاً يُفقد النص الأدبي التواصل الجمالي والإطار المنظم لعلاقات التفاعل، بين النص والقارئ، ويحيل إلى تماس لا يحركه، ولا ينظمه قانون، بقدر ما يكون تبادلاً بين معنى واضح وآخر ضمني أو بين كشف وخفاء.

لقد اعتبرت جمالية التلقي تقنية "الفراغات" بنية ديناميكية في النص لأنها المجال الخصب الذي تتولى القراءة إثراءه في ضوء لعبة الحاضر والغائب التي يثيرها النص، واعتماده الكشف والخفاء، التصريح والسكوت، والإشارة والإهمال، لأن الشيء المفقود: «في النص، والثغرات التي تبرز من الحوارات هو ما يحث القارئ على ملء الفراغات بالانعكاسات. يُجذّب القارئ داخل الأحداث ويضطر إلى إضافة ما يفهم مما لم يذكر، وما يذكر لا يكون له معنى إلا كمرجع لما لم يذكر. إن المعاني الضمنية، وليست ما يعبر عنه، بوضوح هي التي تعطي شكلاً ووزناً للمعنى» (19). تثير الفراغات التخيل لدى القارئ، فتحفّز فيه الرغبة في ملئها بحث تغدو نتائج هذه الرغبة في النص مجرد حالات مصاحبة لعملية القراءة وليست محدّدات للمعنى. وتكمن أهميتها في تحقيق تفاعل القارئ وانفعاله بما ينتجه أثناءها (20).

إنّ ما يمكن استنتاجه -إثراء لما سبق- أن بناء وتحيين المعنى في مفهوم آيزر يتم عبر خاصية توليدية في مستوى النص. وهذه الفرضية تتقاطع في طرح جوليا كريستيفا فيما تعلق بـ التناص. فالنص يُولّد محدّداته بنفسه، وعلى هذا المستوى فإنه لا يجب الخلط بين النص وتحقيقه، أي بين النص كتجسيد مادي وبين ناتجه. إنّ النص في نظر آيزر يرسم

تحقق معناه ويكمن طابعه الجمالي بالضبط في بنية التحقق هذه. هذه البنية التي لا يمكن أن تكون بمثابة للنص، ولا يجب أن تختلط به لسبب وحيد، هو أنّ القارئ يشارك في بنائها.

خلاصة القول، واستنادا إلى المفاهيم المعروضة بكثير من الاختزال، تدعو نظرية التلقي - في جانبها المتصل بآليات بناء المعنى وإنتاجه - إلى نبذ كل معرفة سابقة بالنص تعويضها بعلاقة حوارية تهدف إلى استثمار قدرة القارئ في بلوغ المعنى أو جزء منه، عبر ميكانيزمات التلقي. فالمعرفة السابقة لا محالة ستقضي على إنتاجية العمل الأدبي خاصة. وتطرح النظرية بديل التلقي، الذي يجب أن يكون سلبيا، يقتضي السؤال والجواب في شكل حوار ناقد بناء يضيفي على العمل الأدبي جماليات جديدة تحقق استمرارية النص. وبالتالي يتجلى بوضوح الانتماء الحقيقي لنظرية التلقي، فقد تضامنت مع اتجاهات ما بعد البنيوية في نبذ الشكل الواحد وتقويض المركزية العقلية. كما تعالقت النظرية بطرحها هذا مع كثير من الاتجاهات المنفتحة على تعددية القراءات، واستفادت معظم هذه الاتجاهات من النتائج النظرية والمفاهيم الإجرائية التي أنتجتها... وذلك ما تعزوه كل نظرية ناجحة.

3. الهوامش والإحالات:

* lécole Constance: سميت كذلك نسبة إلى مدينة كونستانس الواقعة جنوب ألمانيا. أُبست في أواخر الستينات كردة فعل على ثلاثة مدارس كانت سائدة آنذاك في الدراسات النقدية الألمانية: مدرسة التفسير الضمني، المدرسة الماركسية، ومدرسة فرانكفورت (الجدلية السلبية). أهم ما جاء به هو التركيز على دور التلقي وتوسيع مفهومه ليخرج عن المفهوم السيكلوجي (الأنجلو - أمريكي). قامت على مفهوم التجربة الجمالية بأبعادها: التطهيري، الاستقبالي، التواصل.

* . يعود أصل (فكرة المثل) أو نظرية المثل عند أفلاطون إلى عملية التمييز بين الحقيقة والمظاهر أو الشيء الظاهر، وقد بدأ الجدلي في هذا الموضوع في البداية على يد بارماندس ثم فيثاغورس. ويعتقد أفلاطون أن العالم الذي نلمسه، ونختبره من خلال الحواس هو عالم غير حقيقي، بل هو عالم مشابه أو مستنسخ من العالم الحقيقي بصورة غير كاملة. وحسب رأيه ففي هذا العالم تتغير الأشياء، تأتي وتذهب، لذلك هو عالم الأخطاء الكثيرة. لكنه يرى أن هناك عالم حقيقي توجد فيه كل الأشياء الحقيقية التي تتصف بالكمال ولها مثيلا لها المشابهة أو المستنسخة منها في عالمنا المحسوس. ودعى أفلاطون هذا العالم عالم الحقيقة أو الصحيح. هذا العالم مستقل من كل شيء وغير متأثر بالتغيرات التي تحصل للعالم الذي نختبره عن طريق الحواس.

* . أسطورة الكهف تنص على أن هناك كهف مقسم بواسطة جدار منخفض إلى قسمين بمنسوبين مختلفين. في المنسوب السفلي يوجد أشخاص مقيدون بحيث لا يستطيعون إلا النظر إلى الحائط الموجود في عمق الكهف. أما المنسوب العلوي فيوجد فيه ممر يحاذي الجدار المنخفض من جهة ويحاذي منطقة مدخل الكهف. في هذه المنطقة يوجد نار مشتعلة ضوئها يسقط ظلال أشخاص يمررون في الممر. ويسقط أيضا ظلال النماذج التي يحملوها أولئك الأشخاص. المقارنة بين أنواع المعرفة والكهف تكمن في أن المنطقة السفلية تمثل مرحلة الظن والوهم التي يعتبرها المساجين الحقيقة الوحيدة. النماذج تمثل المثل، وما يوجد خارج الكهف يمثل الحقيقة المطلقة أو مثال المثل. فإن استطاع أحد السجناء أن يفك قيده، سيلاحظ الأشخاص من حوله، وهنا سيدرك نفسه بالنسبة للمساجين الآخرين. وعندما يصعد إلى المنطقة العلوية يدرك أن الحقيقة الدنوية ما هي إلا وهم وظلال للحقيقة ثابتة. وفي الحالة التي يستطيع فيها الخروج من الكهف والتعود على ضوء الشمس يصل إلى النور الحقيقي، إلى مثال المثل.

¹ . أفلاطون: الجمهورية، نقلها إلى العربية حنا خباز، الطبعة الأولى، دار القلم، بيروت 1969م. ص 177.

² . أرسطو: فن الشعر، نقله إلى العربية أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية الدكتور شكري محمد عياد، ط، دار الكاتب العربي، القاهرة 1967م. ص 48.

³ . أرسطو: فن الشعر: ص 68.

* . السفسطة عبارة عن محاجة تبدو وكأنها موافقة للمنطق، لكنها تصل في النهاية إلى استنتاج غير مقبول، سواء لتعذره، أو لاستعماله الإرادي المغلوط لقواعد الاستنتاج. وبالتالي فإنه يمكن اعتبارها قولاً موهماً، أو قياساً له شكل صحيح، لكن نتيجه باطلة، والقصد منه تضليل الآخرين – مشيرين هنا إلى أن ابن رشد كان يسمي السفسطة المغالطة والقياس السفسطائي بالقياس المغلوط. يوجد – تقليدياً – فرق يميز بين السفسطة وبين المغالطة وهو الرغبة الإرادية في التضليل (لدى السفسطة)، بينما تبقى المغالطة لإرادية. كما أنه من الممكن أن تُستعمل السفسطة في النقاش بهدف إحداث صدمة لدى المستمع لدفعه إلى التعمق في حججه الفكرية. خاصةً وأن تسمية "سفسطائي" كانت تُستعمل في بداية الأمر للدلالة على صاحب مهنة الكلام، ولم تكن تُستعمل البتة بمفهومها المنتقص الذي أضحى شائعاً فيما بعد – وقد ظلَّ هذا المفهوم شائعاً حتى جاء أفلاطون الذي دمج السفسطائيين بتلك السمعة السيئة التي جعلتهم مجرد مشعوذين، إن لم نقل مجرد سطحيين "أصدقاء للمظاهر"، غير مهتمين كثيراً بالحقيقة؛ الأمر الذي يميّزهم، بحسب أفلاطون، عن الفلاسفة.

* . فيلسوف يوناني ولد في (القرن الخامس قبل الميلاد) في إيليا وهي مدينة يونانية على الساحل الجنوبي لإيطاليا. ذكر بأنه كان تلميذ كزينوفانيس. ويعتبر أحد أهم الفلاسفة قبل سقراطيين، جادل بارمنيدس بأن طريقة إدراكنا اليومية للواقع في العالم الفيزيائي خاطئة وان واقع العالم كينونة واحدة : غير متغيرة وغير متوالدة وغير قابلة للاختيار ككل.

4 . للاستزادة، ينظر: __ ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي،، الطبعة الأولى، دار الشروق، عمان 1997م :ص37 .

__ ويليام. كومتزا توكلينيثروكس: النقد الأدبي تاريخ موجز، تر حسام الخطيب،، د.ط، مطبعة جامعة دمشق 1993. ص121.

5 . ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي . ص45.

* . هانس روبرت ياوس أستاذ متخصص، أحد ممثلي " مدرسة كونستانس"، التي تدور أعماله حول تلقي العمل الفني أو الأدبي. تأثر في دراسته بأمثال : جورج غادامير، وهابديغار . وبعد التخرج قام بالتدريس بجامعة "مانستار"، ثم بتأخر في الفلسفة لرومانية . كما درس بجامعة "كونستانس" منذ نشأتها سنة 1966 م. من مؤلفاته:

-Expérience esthétique et herméneutique- Pour une esthétique de la réception- Questions et réponses : formes de compréhension dialogique

* . فولفغانغ أيزر (2007/1926) أستاذ اللغة الإنجليزية والفلسفة واللغة الألمانية. اشتغل بالتدريس في عدة جامعات داخل ألمانيا وخارجها، ومنها : جامعة هيدلبورغ، جامعة كونستانس، جامعة كلاسكو . وكان عضواً بأكاديمية " هيدلبورغ" للفنون والعلوم، وبالجمعية الإنجليزية للأدب المقارن، وبالأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم . وله عدة مؤلفات أهمها:

The Implied Reader The Fictive and the Imaginary Prospecting

⁶H.R.Jauss: pour une esthétique de la réception, traduction :claud maillard ,ed Gallimard, Paris 1978.. p212 .

7 . روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1994 . ص57 .

* . الظاهرية أو الفينومينولوجيا هي مدرسة فلسفية تعتمد على الخبرة الحسية للظواهر كنقطة بداية (أي ما تمثله هذه الظاهرة في خبرتنا الواعية) ثم تنطلق من هذه الخبرة لتحليل الظاهرة وأساس معرفتنا بها . غير أنها لا تدعي التوصل لحقيقة مطلقة مجردة سواء في الميتافيزيقا أو في العلم بل تراهن على فهم نط حضور الإنسان في العالم. يمكن أن نرصد بداياتها مع هيغل كما يعتبر مؤسس هذه المدرسة إدوموند هوسرل، تلاه في التأثير عليها عدد من الفلاسفة مثل : هايدغر وسارتر وموريس ميرلو بونتيوريكور . وتقوم هذه المدرسة الفلسفية على العلاقة الديالكتية بين الفكرة والواقع.

8 . فليب هونيمان، إستيل كوليش، ترجمة : حسن الطالب، مجلة علامات العدد 17 ص 108 .

9 . حافظ إسماعيل علوي: مدخل إلى نظرية التلقي، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة – المملكة العربية السعودية، مج 10، ج 34، ص 96 – 97.

* . كلمة hermeneutics (هرمينوطيقا) هي التعبير الأنكليزي للكلمة اليونانية الكلاسيكية hermeneus (هرمس)، وتعني المفسر أو الشارح، وفي موضوع من كتابات الفيلسوف أفلاطون وصف الشعراء بأنهم " مفسري الله " ...تتعلق الهرمينوطيقا بـ " التفسير " وحتى بـ " الترجمة " خاصة في ما له علاقة بتفسير النصوص المقدسة، التي يعتبرها المؤمنون، وحيا إلهيا.

10 . دايفد جاسبر، مقدمة في الهرمينوطيقا، ترجمة وجيه قانصو، منشورات الاختلاف، ص : 21 . 22.

11 . صلاح فضل:مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية.القاهرة/مصر، ط1، 1997، ص145.

- ¹² . المرجع نفسه: ص 146.
- ¹³ . علي حرب: قراءة ما لم يقرأ: نقد القراءة، ضمن مجلة الفكر العربي المعاصر، ع6، س 1989. ص 41-52.
- ¹⁴ . روبرت هولب: نظرية التلقي. مقدمة نقدية. ترجمة د. عز الدين إسماعيل. كتاب النادي الأدبي والثقافي بجدة الطبعة الأولى. 1994. ص 153.
- ¹⁵ . محمد خرماش، فعل القراءة وإشكالية التلقي، بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي السابع، جامعة اليرموك، إربد، الأردن 2220 / 07 / 1998. ص 95.
- ¹⁶ . فولفغانغ آيزر: فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب) ترجمة حميد الحميداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل فاس 1995 ص 57 .
- ¹⁷ . فولفغانغ آيزر.. التفاعل بين النص والقارئ. تر الجيلالي الكدية. مجلة دراسات سيميائية أدبية. ع7. 1992 ص 10.
- ¹⁸ . فولفغانغ آيزر: المرجع السابق. ص 7.
- ¹⁹ . المرجع السابق: ص 10.
- ²⁰ . نفسه: ص ن.