نظرية العلامات وأثرها في خبرتَي الإبداع والتلقي عند أمبرتو إيكو(*)

د . غادة محمد محمود الإمام
أستاذ مساعد قسم الفلفسفة
كلية الآداب – جامعة القاهرة

ملخص

اهتم الفيلسوف والروائي والناقد الأدبي الإيطالي أمبرتو إيكو Umberto Eco (١٩٣٢-٢٠١٦) بوصف النصوص الأدبية- بل الأعمال الفنية على العموم – باعتبارها نسيجًا مترابطًا من العلامات المنفتحة سواء كانت العلامات اللفظية أو غير اللفظية، وهذه العلامات- بدورها- ليست مجرد حفظ للمعاني؛ وإنما هي حضور لها.

لم يكن هدف إيكو – إذن- إثبات المعنى الوحيد النهائي للنص؛ بل كان بحثه منصبًّا على إثبات أن النص متعدد المعاني خاضع لكافة التأويلات المتباينة. ومن ناحية أخرى، ستغدو قراءة النص المنفتح بمنزلة عمل إبداعي يحيا فيه القارئ خبرة الانفتاح على هذا العالم الذي تركه له الكاتب، بل اكتشاف معانيه المتعددة، مما يحقق ما يطلق عليه إيكو اسم الشراكة النصية بين الكاتب والقارئ. ومِن ثَمَّ، قد كان لأطروحته عن انفتاح العمل صداها الواسع على مفهومي الإبداع والتلقي على حد سواء.

تهدف الدراسة إلى استكشاف الآثار التي تركتها نظريته عن العلامات على خبرتَي الإبداع والتلقي، ورؤيتهما بوصفهما استراتيجيات نصية، مع بيان الكيفية التي تعد بها الرواية نمطًا من أنماط السيرة الذاتية، كما تناقش الدراسة ما يميز الكتابة الإبداعية عن كل من الكتابة الفلسفية من جهة، والكتابة العلمية من جهة أخرى.

وبذلك، فإن هذه الدراسة تحاول الإجابة عن التساؤلات التالية: هل النص عالم من

(*) **مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد (٨١)، العدد (٣)، أبريل ٢٠٢١.**

العلامات التي يمكن تأويلها، أو أنه عالم بلا معنى؟ وهل المعنى – بدوره– هو ذلك المعنى الجاهز الكامن في باطن العمل الفني، أو أنه ينجم من تفاعل المتلقي مع العمل؟ بتعبير آخر، هل يتطابق المعنى مع قصد مؤلف النص، أو أنه ما يؤسسه القارئ؟ وإن كان العمل الفني عالمًا من العلامات، فما طبيعة العلاقة بين العلامات والنصوص؟

من أجل الإجابة عن تلك الأسئلة السابقة، فإن الدراسة سعت إلى استخدام المنهج التحليلي النقدي، الذي يهدف إلى تحليل المفاهيم والمشكلات المتضمنة في قضية البحث، وقراءة النصوص قراءة نقدية لا تكتفي بعرض الأفكار؛ وإنما تحاول فهمهما وتحليلها، ومِن ثَمَّ تقييمها.

الكلمات الدالة:

العمل الأدبي– النص– التناص– جماليات التلقي– الكتابة الإبداعية– سيميوطيقا الانفتاح– العلامات.

Theory of Signs and its Effect on the Creation and Response Experiences in Umberto Eco's Opinion

Abstract:

Umberto Eco (1932-2016) is an Italian philosopher, novelist and literary critic; he was interested in describing the literary texts, and artworks in general, as a connected texture of open signs; whether these signs are verbal or non-verbal; in turn, these signs are not only considered to be a keeping of meaning, but also they are considered to be a presence of these meanings.

Therefore, the aim of Eco was not to prove that the text has one and final meaning, his research concentrated on proving that the text is multi-meaning and it is subject to all different interpretations. On the other hand, reading the open text would be as a creative work in which the reader enlivens the experience of openness to the world that is left to him by the writer; furthermore, the reader can discover its several meanings. This is named by Eco as the "textual partnership" between the writer and the reader; accordingly, his thesis about the openness of the text deeply and equally influenced the concepts of creativity and reception.

The study aims at discovering the effects of Eco's theory about signs on the two experiences of creativity and reception, and viewing

these experiences as textual experiences, in addition to expressing how the novel is considered to be a style of biography. Moreover, the study discusses what distinguishes the creative writing from the philosophical writing on one hand, and the scientific writing on the other hand.

Therefore, this study attempts to answer the following questions: Is the text a world of signs that can be interpreted, or it is a meaningless world? In turn, is the meaning considered to be this prepared meaning lurking in the artwork; or is it created by the interaction between the recipient and the piece of artwork? In other words, is the meaning the same as the intention of the author of work, or the meaning is created by the reader? And if the artwork is a world of signs, then what is the nature of relationship between signs and texts?

For answering these previous questions, the study sought to use the critical analytical method that aims at analyzing the concepts and problems included in the research theme, and reading the texts using the critical reading that does not only express the ideas, but also tries to understand and analyze them, then assessing them.

Key Words:

Literary work – text – intertextuality – aesthetics of reception – creative writing – openness semiotics - signs

١- تمهيد في سيميوطيقا النص الأدبي: العلامات بوصفها نصوصًا، والنصوص بوصفها علامات:

حينما سئل أمبرتو إيكو- في ثنايا حواره مع الكاتبة الصحفية ليلا أزام زانغانية Lila Azam Zanganeh- عن سبب اهتمامه بالدراسات اللغوية في بدايات دراسته الأكاديمية؟ أعرب عن مدى انشغاله بالسؤال عن العوامل التي تنتج العمل الفني، وعن كيفية تواصل العمل الفني معنا. ويقص لها إيكو في هذا الصدد أنه: "مع أول بث تليفزيوني في إيطاليا عام ١٩٥٤ بدأت أتساءل، هل أعاني من انفصام غريب في شخصيتي؟ فمن جهة، أراني مهتمًّا بالفن والأدب التجريبي، ومن جهة أخرى، لديَّ ذلك الشغف بالتلفاز، والقصص

المصورة، وروايات المحققين والجريمة. وبطبيعة الحال، تساءلت، هل هناك احتمال أن تكون اهتماماتي مرتبطة ببعضها وليست متنافرة؟ ومن هذا المنطلق اتجهت لدراسة السيميوطيقا؛ لأنني كنت أريد توحيد كافة مستويات الثقافة المختلفة"[١].

نخلص من عبارة إيكو السالفة رؤيته عن اللغة؛ حيث يسير فيها كل شيء جنبًا إلى جنب: سرد حكاية خيالية، وتخيل عوالم جديدة، مع ارتكاب الأخطاء، وكذلك الكذب، فكل ما سبق ينصهر في بوتقة اللغة أو بالأحرى في العلامات. ومنذ ذلك الحين، شرع إيكو في الاهتمام بسيميوطيقا النص الأدبي من خلال دراسة الأبنية العامة للنصوص الأدبية بوجه خاص، والأعمال الفنية بوجه عام، بوصفها نسيجًا من العلامات منفتحًا على شتى المعاني والتأويلات المتباينة، التي تتطلب فك شفرتها.

من هذا المنطلق، أرسى إيكو دعائم نظريته عن السيميوطيقا أو علم العلامات على نحو يتجاوز فيه سيميولوجيا سوسير Saussure، التي جعلت من النظام اللغوي نمطًا متسيدًا على كافة الظواهر والأنماط المعرفية الأخرى؛ متأثرًا بسيميوطيقا بيرس Pierce التي أفسحت الطريق أمام أنظمة علاماتية أخرى مستقلة عن النظام اللغوي، بمعنى أنها تمارس دورها بطريقة لا لغوية. بتعبير آخر، لقد اهتم إيكو بدراسة كافة دلالات العلامات اللفظية وغير اللفظية؛ بل انشغل بوجه خاص بالعلامات غير اللفظية، أو بالأحرى الصور التي تشمل (الرسوم، والنقوش، والنحت، والصور الفوتوغرافية، والصور السينمائية وغيرها) باعتبارها علامات ثرية بالمعاني والدلالات، بحيث يهدف في النهاية إلى التوصل إلى القواعد العامة التي تحكم العلاقات بين العلامات وجنسها ورموزها ودلالاتها[٢].

والجدير بالذكر أننا لكي نقترب أكثر من فهم سيميوطيقا النص الأدبي ينبغي إلقاء الضوء على تصنيف إيكو للسيميوطيقا (Semiotics)؛ إذ صنف نظريتها إلى مستويين: نظرية الرموز، ونظرية إنتاج العلامة. وقد بين لنا إيكو

ارتباط نظرية الرموز بشكل رئيس بسيميوطيقا الدلالة، في حين ترتبط نظرية إنتاج العلامة بشكل جوهري بسيميوطيقا الاتصال والتواصل(٣).

ومِن ثَمَّ، يرى إيكو أن العلامة – بمعناها الدارج – توجد كلما استخدم المرءُ شيئًا ما محل شيء آخر؛ يُشكل أفراد المجتمع الواحد سننه وشفراته الخاصة مما يُتيح لهم عملية التواصل فيما بينهم؛ بل تبادل الدلالات واستهلاكها كذلك(٤).

ولذلك، يرفض إيكو التعريف الدارج للعلامة على أنها: "شيء يقوم مقام شيء آخر؛ على أساس أنه تعريف ضيق يحصر العلامة في مدلول الشيء الذي تشير إليه، وكأن العلامات تبدو للوهلة الأولى أحادية المعنى، في حين أنها ثرية بالمعاني وقابلة لشتى التأويلات(٥). من هذا المنطلق لا يهدف إيكو أبدًا إلى إثبات المعنى الواحد الثابت للعلامة؛ بل هو في الأصل يحاول إثبات تعدد معانيها وانفتاحها على مختلف التأويلات.

يُفهم من ذلك، أن العلامة هي الأداة أو الشكل الرمزي الذي يلعب دور الوسيط بين الإنسان وعالمه الخارجي، أو بتعبير آخر، العلامة هي التي تفتح للإنسان آفاق عالم الثقافة الرحب مما يفجر لديه طاقات تعبيرية هائلة.

ولهذا، فإن إيكو لم يحاول الاقتراب من العلامات بوصفها إشارات لتوصيل معلومات أو معانٍ محددة سلفًا، حيث إن العلامات لا تكشف عن ماهيتها في كل هذا؛ إذ لا يمكن أن تكون وظيفة العلامات هي أن تُظهر لنا عالمًا متجردًا من كل دلالة أو بالأحرى، عالمًا وحيد المعنى. ومِن ثَمَّ، يتجاوز إيكو الأسلوب التقليدي في النظر إلى العلامات بوصفها مجرد أداة للتعبير عن معنى واحد ووحيد للشيء، أو وسيلة للاتصال المجرد بالواقع. ويحاول بدلاً من ذلك أن يسند إلى العلامة مصيرًا جديدًا تصبح فيه معبرة عن معانٍ عديدة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن إيكو قد وظف هذا المفهوم الثري للعلامة في مستهل روايته المعنونة باسم ***اسم الوردة*** (*) عام ١٩٨١م، حيث يؤول المحقق "غوليا لمودا باسكار فيل" مجموعة من العلامات المختلفة ليستدل من خلالها

على حادثة هروب جواد رئيس الدّير "برونيلو". وفي هذا الصدد، يميز بين نمطين من العلامات: علامات مثقلة بمعان عديدة، وذلك حينما تكون حاضرة في خبرات المرء السابقة، أو ترتكن على دراية الشخص الموسوعية، وبين علامة ما قد تكون عديمة المعنى أو فقيرة إذا كانت منعزلة عن شبكة العلامات المحيطة بها، وكأن لها دلالتها بمفردها، ويبين لنا في هذا السياق أنه بمجرد أن يتم ربط العلامة في علاقة مع علامات أخرى بحيث تستمد كل علامة دلالتها من كونها جزءًا من سلسلة من العلامات الأخرى تتلامس حلقاتها بعضها مع بعض؛ بل تتداخل بعضها في بعض، فإنها سرعان ما تصبح ثرية بالمعاني ويمكن تأويلها. فلقد انتبه غوليا لمودا لوجود علامات وآثار على الثلج والغصن المكسور ووضعها – بحكم خبرته– في علاقاتها المتبادلة ليستدل منها على مرور جواد؛ بل على سمات ذلك الجواد من لون وقامة ورشاقة، ثم تكهن بمالكه (وهو رئيس الدير) وباسمه وبالوجهة التي اتخذها من خلال علامات أخرى توافق العلامات الأولى. ومِن ثَمَّ، كلما اتسعت درايته الموسوعية، ازداد ثراء عالمه بعلامات مثقلة بمعانٍ(٦).

ونحن عندئذ ندرك أنه ليست شخصية المحقق في رواية ***اسم الوردة*** وحدها يمكن أن تُدرك الحوادث المحيطة بها من خلال العلامات فحسب؛ وإنما كل فرد في مجال حياته اليومية كذلك يُدرك نفسه والعالم المحيط به وينظمه من خلال العلامات؛ بل يعبر عنهما من خلال علامات أخرى يستنبطها لتحقيق عملية التواصل، وقد عبَّر إيكو عن هذا المعنى بقوله: "إننا لا نتعرف إلى أنفسنا إلا باعتبارنا سيميائية في حركة وأنظمة من مدلولات وعمليات تواصل. والخارطة السيميائية وحدها هي التي تقول لنا من نكون وكيف (أو فيمَ) نفكر"(٧).

وبناءً على ما تقدم يتبين لنا أن العلامة يُنظر إليها بوصفها علاقة بين الدال Signifiant والمدلول Signifié، وفي حين أن الدال هو الكلمة أو التعبير، يعد المدلول هو المعنى أو المضمون، ومعنى الدال – بدوره– لا ينحصر في

المعنى الواحد الثابت؛ وإنما الدالّ متعدد المعاني والدلالات.

فالعلامة –إذن– تمثل علاقة بين مستويين: مستوى التعبير expression- plane، ومستوى المضمون content-plane، وهذه العلاقة تعبر – في المقام الأول– عن التنوع والاختلاف، أو بالأحرى يحكمها جدل الحضور والغياب لمعانيها ودلالاتها. فما السلسلة السيميوطيقية سوى مجرد "سلسلة من الدوال a chain of signifiers"(٩).

نحن – إذن– أمام رؤية للعلامة تبتعد عن المعنى المباشر الجاهز، كما أنها لا تقوم على إظهار المعنى الوحيد؛ وإنما رؤية لتوليد المعاني والدلالات. مما يدفعنا إلى التساؤل: هل مرآة الصورة علامة؟ وهل المرآة ظاهرة سيميوطيقية؟ أو بتعبير آخر، هل الصورة المنعكسة من خلال سطح المرآة علامة؟

ويُجيبنا إيكو بقوله: "إن الصورة المنعكسة في المرآة تكون حاضرة في حضور الموضوع المُشار إليه، الذي – بطبيعة الحال– لا يمكن أن يكون غائبًا؛ فالعلاقة – إذن– بين الموضوع والصورة هي علاقة وثيقة بين حاضرين، بلا أي وسائط ممكنة. ومِن ثَمَّ، فالصورة تنتج عن طريق موضوع حاضر، ولا يمكن أن تُنتج في غياب الموضوع ذاته"(١٠).

ومِن ثَمَّ، إذا تأملنا الأمر بتأنٍّ؛ لتبين لنا أنه بينما العلاقة بين الموضوع والصورة المنعكسة في المرآة هي علاقة بين حاضرين؛ بمعنى أنه ينبغي حضور الموضوع الواقعي أمام المرآة كي توجد صورته المرآوية، نجد أن العلاقة بين الدال والمدلول – بخلاف ذلك – علاقة يحكمها جدل الحضور والغياب؛ ما دام المدلول الأخير أو المعنى النهائي يكون دومًا غائبًا. فإننا نخلص من ذلك بأن صور المرآة ليست علامات، والعلامات ليست صور المرآة.

ونلاحظ هنا أن إيكو يرى أن العلامات – من حيث ماهيتها– متعددة المعاني، وتخضع لسلسلة من التأويلات المتباينة، حتى الكلمات المألوفة

والكلمات الأكثر شيوعًا تكتسي بمعان جديدة وفقًا للسياق الذي ربما قد يجعلها تتناقض مع نفسها. وذلك ما يتجلي بوضوح، على سبيل المثال، في الحوار بين هاملت Hamlet وبولونيوس Polonius ، حينما سأل هاملت وهو بصدد القراءة: ماذا تقرأ، يا سيدي؟ وأجابه هاملت: "الكلمات، الكلمات، الكلمات"، ثم يواصل بولونيوس حواره بطرح سؤال آخر عليه: "ماذا يحدث، يا سيدي؟" وأجابه هاملت: "لمن؟" فأجابه بولونيوس بدوره: "أقصد عما يحدث في الكتاب، يا سيدي". إن دل هذا الحوار على شيء؛ فإنما يدل على أن التباين هنا – بخلاف ما يبدو للوهلة الأولى– ليس بين شخص يفهم وشخص لا يفهم؛ وإنما هو تباين بين شخصين لا يفهمان الشيء نفسه. فإن هاملت هنا يلعب على الدال والمدلول، فبينما يتساءل بولونيوس عن الموضوع الذي يقرأه هاملت، يعتقد هاملت – بدوره– أن تساؤل بولونيوس موجه إليه هو نفسه وليس بصدد ما يقرأه. وهذه التناقضات نلمحها بشكل واضح في مجال حياتنا اليومية. وكل هذا يؤكد لنا ما أراد كلٌّ من تشارلز بيرس وأمبرتو إيكو تأكيده من أنه ليس هناك علامة جاهزة مباشرة بمعنى واحد ثابت؛ بل من الصعب أن تقرر قبل أن تعرف كيف يتم فهمها(١١).

وتجدر الإشارة إلى وجود مستويين يتعلقان بالعلامة: المستوى الوجودي، الذي مهد له بيرس، وهو ما يعتد بماهية العلامة ومقوماتها، والمستوى التداولي، الذي اهتم به سوسير، وهو ما يركز على توظيف العلامة في عملية التواصل ونقل المعلومات، أي دراسة فاعلية العلامة وتوظيفها في الحياة العملية.

أما المستوى الوجودي، فله ثلاثة أبعاد، يكمِّل بعضها بعضًا: أولها البعد السياقي أو التركيبي، الذي ينصب على تحليل البنية الداخلية للوجه الدال للعلامة بغض النظر عن المدلول، أو بالأحرى الاهتمام ببنية العلامة دون تفسيرها. وثانيها البعد الدلالي، الذي يريد أن يخطو خطوة أبعد من ذلك، بحيث لا يتوقف عند مرحلة الكشف عن بنية العلامة؛ وإنما يمتد إلى إدراك علاقة الدال بمدلولاته بمنأى عمن يتداولها. أما ثالثها، فيتمثل في البعد التداولي، الذي

تتحدد من خلاله وظيفة العلامة والآثار التي تُحدثها لدى من يتداولها[١٢].

ويُفهم من ذلك أن العلامة هي وحدة لا تنفصم من دال ومدلول، أو بالأحرى الدال والمدلول هما وجهان لعملة واحدة، ألا وهي العلامة. ولكن، ينبغي التنويه هنا إلى أن إيكو قد استمد رؤيته عن العلامة بوصفها ارتباطًا بين الدال والمدلول، أو بين التعبير والمضمون من مفهوم "السميوزيس Semiosis"، الذي طرحه بيرس، والذي يعد بالنسبة إليه فعلًا أو تأثيرًا، بمعنى أنه عملية متراكبة من ثلاثة أبعاد: علامة وموضوعها وتفسيرها، أو بتعبير آخر، هو العملية التي تنشئها علاقة الاحتمال المتبادلة ما بين شكل التعبير وشكل المضمون، أو – بتعبير سوسير– ما بين الدال والمدلول المسؤول عن إنتاج العلامات[١٣]. وتعد العلامات – بدورها– تعبيرًا أصليًّا عن التنوع والاختلاف منفتحة على مختلف التأويلات اللامحدودة، أو بالأحرى، إنها بناء الإمكانات والاحتمالات المتعددة.

من هذا المنطلق يتناول إيكو علاقة التأويل اللامحدودة بالهرمسية[*] التي ترى أن جميع الكتب تنطوي على شيء ما من الحقيقة، وأن السير على درب الحقيقة يكشف لنا أن جميع الكتب تقول الحقيقة، حتى إذا أدَّى ذلك إلى تناقضها[١٤]. والكلمات – في الأساس– هي سلسلة من الإيحاءات والمجازات التي تقول أكثر بكثير مما يقصده معناها الظاهر المُعلن.

وبناءً على ذلك، لا ينحصر معنى العلامات في إطار محدد، وكأنها نسق منغلق على ذاته، تحيا خلف الأبواب المغلقة التي لا تنفتح فيها على آفاق أرحب من المعاني والدلالات؛ وإنما – بخلاف ذلك– معناها ليس ثابتًا أو مطلقًا.

ومِن ثَمَّ، فالتأويل – كما يؤكد إيكو في كتابه ***التأويل بين السيميائيات والتفكيكية***[١٥]– ليس فعلا مطلقًا؛ بل هو رسم لخارطة تتحكم فيها الفرضيات الخاصة بالقراءة، التي تتخذ نقطة انطلاقها من معطيات النص ذاته، أي إنها مسيرات تأويلية تخطوها الذات المتلقية، على نحو ما سيأتي بيانه تفصيلًا فيما

بعد.

وفي المقابل، الحالة التي يدخل فيها التأويل متاهات لا تحكمها أية غاية، بحيث يغدو النص مجرد نسيج من الإحالات اللامتناهية والمرجعيات المتداخلة فيما بينها بلا رقيب ولا شروط . فهذه المتاهة تفتح أمام التأويل كل الدروب الدلالية الممكنة، وتدرجه ضمن كافة السياقات التي يتيحها العالم الإنساني باعتباره يشكل كلا متصلًا بلا فواصل وحدود. وهكذا، تكون غاية التأويل الوحيدة هي فحسب الإحالات بحيث لا يتوقف النص عن الإحالات، وألا ينتهي عند دلالة بعينها. فهو يحيل على أي مدلول؛ وما دام مدلول كلمة أو شيء ليس سوى كلمة أخرى أو شيء آخر؛ فإن أي شيء ليس سوى إحالة مبهمة على شيء آخر؛ ولذا، فإن مدلول نص ما قضية لا أهمية لها، والمدلول النهائي سر يتعذر إدراكه(١٦). وهذا ما يرفضه إيكو بشدة.

ويعني ذلك، أن التأويل يكون لامتناهيًا؛ ما دامت كل الأفكار صحيحة حتى لو تناقضت فيما بينها، وكل الإحالات ممكنة حتى لو نجم عنها إنتاج مدلولات عبثية. ولكن، القول بلانهائية النص، لا يعني أن كل تأويل هو بالضرورة تأويل جيد. أما بالنسبة إلى إيكو، فإن التأويل يمثل لديه صياغات جديدة لقضايا فلسفية معرفية قديمة جدًّا، فضلًا عن أن الاعتدال في التأويل أو التطرف لا يتم تفسيرهما على أساس ما يقوله النص، أو حوله؛ إذ يجب البحث فيما هو أعم وأشمل عبر العودة إلى وقائع لها علاقة بموقف الإنسان من العالم والله والحقيقة والمعرفة وتاريخ الحضارات والثقافات(١٧).

ونخلص مما سبق أن إيكو لا يهدف أبدًا عند القيام بجهد تأويلي لإثبات أُحادية معنى النص؛ وإنما يهدف إلى تأكيد أن النص عالم من العلامات التي تتفجر بالمعاني والدلالات المتعددة. ولكن، إذا كان النص متعددَ الدلالات ومنفتحًا على مختلف التأويلات، فكيف استطاع إيكو أن يتجاوز في الوقت نفسه النظر لمعاني الدوال على أنها متحررة من كل ما يقيدها، وقابلة لكل الاحتمالات الممكنة؟ أو بتعبير آخر، كيف استطاع ألا ينسحب للقول ببلوغ

معنى النص إلى الدرجة صفر، أي درجة اللامعنى؟ وفضلًا عن ذلك، هل هناك بالفعل الدرجة صفر؟ وهل بالإمكان، تبعًا لذلك، رسم حدود فاصلة بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي؟ ومِن ثَمَّ، هل يمكن عزل العلامات عن السياق الكلي الذي ظهرت فيه؟ هذا ما سوف يتكشف لنا خلال الصفحات التالية.

٢- الكتابة الإبداعية: صيرورة التفكير بالأصابع:

أ- جدل الكاتب والنص:

في العام ١٩٥٨، يطرح إيكو مصطلح الانفتاح في ثنايا الكلمة التي ألقاها في المؤتمر العلمي الثامن عشر للفلسفة، والتي كانت تدور حول "مشكلة العمل المفتوح"، وقد كانت هذه الكلمة بمنزلة أول خطوة في طريق تشكل كتابه المعنون باسم ***العمل المفتوح The open work*** عام ١٩٦٢. ومنذ ذلك الحين، سارت أفكاره في طريق يقودنا إلى رؤية النص بوصفه نصًّا مفتوحًا لأجل تأويله وفك شفراته. ولكن، إذا كان النص – كما رأينا من قبل- فضاءً منظمًا من العلامات، تتكون – بدورها- من الدال والمدلول، فهل هناك مدلول ثابت، أو هناك مدلولات متعددة، أو – على العكس من ذلك- لا وجود لأي مدلول على الإطلاق؟

والآن يبدو مفتونًا كليًا بفكرة انفتاح العمل الفني على عوالم عديدة يصعب حصرها أو حتى توقعها، فليس ثمة معنى واحد ولا معانى مؤسسة جاهزة؛ وإنما هناك نشدان لأبدية معانيه ودلالاته. ولهذا، فإن إيكو لم يحاول الاقتراب من النص بوصفه مجرد علامات – بالمعنى التقليدي للكلمة- أو إشارات لتوصيل معلومات أو معانٍ محددة سلفًا. ويحاول بدلاً من ذلك تأكيد تعدد أصواته ونغماته ومعانيه.

ومِن ثَمَّ، فمع النص تحدث لنا خبرة الانفتاح على عوالم متعددة. إنه يتنحى عن معناه الواحد الثابت، وعندئذ يتخذ دلالات عديدة. وإن دلّ ما سبق على شيء؛ فإنما يدلَّ على أن الطابع الخاص للعلامات والعمل المميز لها

يتجلي من خلال النص الأدبي بوجه خاص، والأعمال الفنية بمختلف أنماطها بوجه عام، الذي لم يكن مجرد أسلوب للتعبير؛ وإنما هو – بخلاف ذلك– إنتاج المعاني والدلالات الأبدية؛ وذلك من منطلق أن: "العمل الفني هو – في الأساس– رسالة غامضة Un message fondamentalement ambigu، متعددة الدلالات تتشارك معًا في رسالة واحدة"(١٨). وفي المعنى نفسه يصرح إيكو – على لسان دي سان سافان في ثنايا حواره مع روبارتو– في روايته ***جزيرة اليوم السابق*** عام ١٩٩٤ قائلاً: "إن الرواية ينبغي أن تقوم دائمًا على لبس، إما في شخص، أو في فعل، أو مكان، أو زمان، أو ظرف، ومن هذه الالتباسات الأساسية تتولد التباسات عرضية، وتطورات، وانقلابات، وفي النهاية تعرُّفات غير منتظرة وشيقة"(١٩).

ويعني ذلك أن الأسلوب الفني لا يقدم معاني جاهزة محددة سلفًا؛ بل يعمد إلى الالتباس والغموض والإيحاء والتلميح بالمعنى دون تصريحه ولا تحديده. ومِن ثَمَّ، لا ينصب اهتمام إيكو هنا كثيرًا على قدرة العلامات على حفظ المعنى؛ وإنما يهتم بقدرة العلامات على حضور المعاني والدلالات. فلا يعد النص– إذن– مجرد جسر يسمح بعبور المعاني، والمجاز الذي يقوم بنقلها. وهي أداة لتبليغ المعاني وتمثيلها ومناسبة لحضور المعنى ومثوله، ولكن – بخلاف ذلك– يرى النص كنسق يفيض بالمعاني والدلالات، وليس مجرد كلمة ولفظ. واللفظ – بدوره– هو الحد الذي يحصر المعنى ويحدده. أو بإيجاز، لا ينحصر النص في المعنى الأحادي الذي يعطينا ماهية الأشياء وحقيقتها.

ويُفهم من ذلك أن العمل الفني – بالنسبة إلى إيكو– رسالة غامضة ومفتوحة على تأويلات لانهائية. ومِن ثَمَّ، لا يكون للنص موضوع نهائي، بل له موضوع مفتوح. فالرسالة أشبه بشكل فارغ، ينطوي على معانٍ ودلالات متعددة يتعذر توقعها وحصرها أو تحديدها.

وفي هذا الصدد يميز إيكو بين نمطين من الرسائل في العمل المفتوح: رسالة أحادية البؤرة univocal message أو المعنى، ورسالة متعددة المعاني أو

الحلقات plurivocal message، ويتم فك شفرة هذين النمطين من الرسائل، فكلاهما يعدان رسائل مفتوحة؛ لأنه حتى إذا ركز الفنان على معنى واحد بعينه؛ فإن الأساليب الفنية قد تتعدد لتوصيل هذا المعنى الخفي. ففي العمل المفتوح يحجب الفنان الغموض بأساليب مختلفة مما يجعل المعنى أعمق يتطور باستمرار[٢٠]؛ ولذا، يتعدى العمل الفني – بوصفه عالمًا من العلامات– كونه مجرد وسيلة لحفظ المعاني، إلى كونه عالمًا لتوليد المعاني وإنتاجها. وربما هذا ما دفع إيكو إلى القول بإن: "الكتب لم توجد لكي نؤمن بها؛ ولكن لتجعلنا نفكر، عندما يُقرأ كتاب يجب علينا ألا نسأل أنفسنا عما يقوله؛ ولكن عما يعينه"[٢١].

فهنا يوجه إيكو انتباهنا إلى أن الكتب أو النصوص ينبعث منها أصوات عديدة، متعددة المعاني، والنغمات، منفتحة دائمًا؛ إذ إن لديها دائمًا الكثير مما يمكن أن تعنيه. فالعلامات تدل على علامات أخرى، ولكن ليس ثمة معنى نهائي يمكن فك شفرته.

ومِن ثَمَّ، الكتب أو النصوص مصنوعة من العلامات لا تنطوي على معنى محدد نهائي. وهذا يوضح تغيير كلمة "مؤلف author" بكل ما تتضمنها من عواطفه وانفعالاته ومشاعره إلى كلمة "كاتب writer" يمارس نشاطه الإبداعي في إنتاج عالم من العلامات منفتحة المعاني والدلالات، وعلى هذا الأساس يرى إيكو أن: "الكتاب الجيد أكثر ذكاءً من مؤلفه، يمكنه أن يقول أشياء لم يكن مؤلفها مدركًا لها"[٢٢].

يمكننا إذن القول: إن العمل الفني عالم من العلامات منفتحة المعاني والدلالات، والفن – بدوره– يقدم العالم عن طريق بنيته التشكيلية الخاصة. فالفن يقدم العالم، أو بتعبير أدق، خبرتنا بالعالم خلال الأسلوب الفني الذي ينظم عناصره الرئيسة. فالإمكانات التي تجعل انفتاح العمل متاحًا دائمًا تعمل داخل مجال معطى من العلاقات المنظمة. ومِن ثَمَّ، فإن نظرية العمل المفتوح ليست سوى شاعرية الفكر التسلسلي a poetics of serial thought. فالفكر

التسلسلي يهدف إلى إنتاج بنية سرعان ما تصبح مفتوحة ومتعددة معًا، وفي الوقت نفسه في جميع الفنون بمختلف أنماطها: في الموسيقى مثلما في التصوير، وفي الرواية مثلما في الشعر والمسرح. أو بإيجاز، برغم أن العمل الفني بنية مفتوحة open structure؛ فإنه فضاء منظم من الاحتمالات. ولبيان ذلك يتتبع إيكو خطوات الكتابة الإبداعية بدءًا من الصورة البذرية حتى مرحلة التنفيذ أو التحقق للنص الأدبي. وما دمنا وصلنا إلى هذه النقطة، فإنه يَحْسُن الحديث عن رحلة الإبداع الفني عند إيكو.

ب- على دروب الكتابة الإبداعية:

قبل أن نشرع في الحديث عن رحلة الإبداع الفني بكافة خطواتها كما طرحها إيكو، لا بد أولاً أن نؤكد أن تلك الرحلة الخيالية أو رحلة الخيال الإبداعي تجتاز المسافة التي تفصل بين الخيالي والواقعي. فتلك الرحلة الخيالية تكون في ذاتها أكثر الرحلات واقعية، حيث تتخذ من الموضوعات الواقعية نقطة انطلاقها، كما أكد ذلك إيكو بقوله: "في معظم رواياتي استخدمت الكثير من الحقائق التي اعتقدوا أنها من تأليفي! فالواقع أكثر سحرًا من الخيال لأنه أكثر إبداعًا"(٢٤). وفي المعنى نفسه يقول في كتابه ***اعترافات روائي ناشئ***: "إن العالم التخييلي ليس عالمًا ممكنًا فحسب؛ بل هو عالم صغير أيضًا: أقصد بذلك تسلسلًا قصيرًا نسبيًّا من الأحداث المحلية المودعة في ركن العالم الواقعي"(٢٥).

ويتضح من ذلك أن العالم التخييلي الممكن هو عالم تتشابه جميع أشيائه مع أشياء عالمنا الواقعي، ما عدا المتغيرات التي تُدرج في النص. فما يُبدعه الخيال ليس مجرد مشاهد متخيلة أو خارقة للواقع، ولا هو في الوقت نفسه مترجم ولا ناقل للواقع أو العالم الخارجي؛ بل – بخلاف ذلك- الخيال يضعنا في مواجهة الواقع من خلال باب ضيق، ألا وهو النص الأدبي- أو العمل الفني بوجه عام- بحيث يجلبنا وجهًا لوجه أمامه ونراه في انفتاحه. ولهذا، فإن رواياته ليست عفوية بل هي صنع محكم دقيق، فكتابة النصوص لكي تكون

مكتملة وجيدة البناء، ينبغي للكاتب أن يُشكل ويحدد مشاريعه مقدمًا.

وهنا تلتقي أفكار إيكو بأفكار الفيلسوف الفرنسي جاستون باشلار Gaston Bachelard (١٨٨٤-١٩٦٢) عن الرسم التخطيطي un Diagramme؛ إذ يُطالب باشلار كل شاعر بأن: "يقدم رسمًا تخطيطيًّا من شأنه تحديد معنى مكوناته المجازية وتوازنها، تمامًا كما يحدد المسقط الزهري لزهرة معنى تأثيرها وتوازنها"(٢٦). فلا توجد زهرة حقيقية بدون هذا التوافق الهندسي، مثلما لا يوجد ازدهار شعري بدون تركيب معين للصور الشعرية poetiques images.

وعلى ضوء ما سبق، يتبين لنا أن إيكو قد أكد بفكرته عن "انغلاق العمل الفني" أنه أفق مُحكم الصنع، أو نظام مترابط من العلامات، ولقد عبَّر عن تلك الفكرة بشكل مباشر في إجابته التالية- حينما سُئل عن كيفية استخدامه البحث في كتابة رواية ما- وهي إجابة تستحق الاقتباس، لما لها من صلة برحلة الكتابة الإبداعية: "في رواية اسم الوردة، كنت وقتها مهتمًّا بالعصور الوسطى، فكان لدي مئات البحوث، فأخذت مني الرواية فقط سنتين لأكتبها. بينما بندول فوكو أخذت مني ثمانيَ سنين من البحث والكتابة! وبما أني متكتمٌّ عادةً حول ما أفعله، بت أحيا وحدي في عالمي لعشر سنوات. أخرج إلى الشارع، أرى سيارة، أرى شجرة، وأقول لنفسي: ممَّ هذا قد يكون له صلة بروايتي؟ كانت القصة تنمو يومًا بعد يوم، فكل شيء كنت أقوم به، أو أي شيء تافه بالحياة، أو محادثة، كان بالإمكان أن يلهمني بفكرة. ثم قمت بزيارة الأماكن الحقيقية التي كنت أكتب عنها – كل المواقع في فرنسا والبرتغال حيث فرسان المعبد كانوا يعيشون. وتحول الأمر كلعبة فيديو بالنسبة إليَّ؛ إذ بدت مثل شخصية محارب سيدخل في مملكة سحرية، إلا أنه في لعبة الفيديو كل شيء يبدو مملًّا، أما أثناء الكتابة، فيبدو الأمر أكثر حيوية وإثارة، حيث بلحظة ما، تضطر أن تقفز من عربة قطار سريع، فقط لتقفز عائدًا إليها صباح اليوم التالي"(٢٧).

إن كلام إيكو هنا كلام راوٍ عليم يُطلعنا على خطوات الكتابة الإبداعية،

أو بتعبيره صيرورة التكوُّن والبناء وصيرورة التفكير بالأصابع. ولهذا، قد طرح إيكو في كتابه ***اعترافات روائي ناشئ*** السؤال: كيف تكتب؟ وهو يُجيب بقوله: لقد تعلمت أشياء كثيرة وأنا أكتب روايتي الأولى: منها أن الإلهام كلمة سيئة، وعادةً ما يستخدمها بعض الكتّاب اعتباطًا لكي يلبسوا لبوس الفنانين المحترمين، وكما يقول المثل القديم: إن العبقرية لا تغطي سوى عشرة في المائة من الإلهام، أما التسعون في المائة المتبقية فمصدرها الجهد الفردي. يُقال إن لامارتين وصف الظروف التي كتب فيها إحدى أجمل قصائده دفعة واحدة، في ما يشبه الإشراق، في ليلة كان فيها تائهًا وسط غابة، وعندما مات عثروا في متاعه على عدد هائل من صيغ هذه القصيدة التي تدل على أنه كتبها، ثم أعاد كتابتها على مدى سنوات طويلة(٢٨).

ومِن ثَمَّ، استطاع إيكو – شأنه شأن العديد من الفلاسفة المعاصرين– تخليص الاستطيقا من بعض المفاهيم والفروض الخاطئة، وربما من أهمها تحرير التفكير الجمالي من التأملات التقليدية العقيمة للإبداع التي كانت تدور حول عبقرية الفنان والإلهام.

وانطلاقًا من هذه الرؤية يفتح أمامنا منظورًا خصبًا للغاية لصيرورة الإبداع، التي تبدأ بما يطلق عليه إيكو اسم "الصورة البذرية"، التي تعد بمنزلة الشرارة الأولى لتوليد النص؛ حيث إن كل رواية كانت نتاج فكرة بدأت في شكل بذرة تولد منها كافة الصور الأدبية. ويسوق لنا في هذا الصدد أمثلة عديدة من روايته، فكما ذكر في حاشية ***اسم الوردة*** أنه: " كان منجذبًا نحو صورة راهب تسمَّم وهو يقرأ كتابًا... فقد تولدت هذه الصورة البذرية أثناء زيارتي لكنيسة تعود لطائفة البنديكت، وتصفحي لكتاب ضخم تحت ضوء خافت، نقول تولدت هذه الصورة، أما الباقي فجاء بعد ذلك شيئًا فشيئًا، وأنا أحاول أن أعطي هذه الصورة معنى"(٢٩).

وتتركنا هذه العبارة مع خطوات بناء عالم الرواية، وفي هذا الصدد يقص لنا أنه في لحظات التنفيذ يكون مهتمًا بجمع الوثائق وزيارة الأماكن ورسم

الخرائط، وتدوين تصاميم البنايات، بل قام بتصميم البواخر، كما حدث ذلك في رواية ***جزيرة اليوم السابق عام*** ١٩٩٤م، والتحديق في وجوه الشخصيات كذلك؛ وذلك على أساس أن الشخصيات في التخيل ليست مجرد كيانات فارغة من كل تحديد؛ بل – بخلاف ذلك– يكون لها تأثيرها الملحوظ على القراء. فقد يغير المؤرخ من إثباتاته إذا استدعى البحث ذلك، ولكن لا أحد يمكنه تغيير ما يُبدعه التخييل السردي. فحقائق الأدب مغايرة تمامًا لحقائق التاريخ؛ ولذلك فالشخصية التخييلية أطول عمرًا من موجودات الحياة الواقعية. فإنها تظل وتبقي في وجدان الناس لا في أرشيف البلديات(٣٠).

ثم يواصل حديثه عن رحلة إبداعه لرواياته(٣١) قائلاً: أما بالنسبة إلى ***اسم الوردة***، فقد قمت بإنجاز بورتريهات لكل راهب من الرهبان الذين كتبت عنهم... كنت مهتمًّا بالتقاط فكرة أو صور أو كلمات تخص قصتي. فإذا رأيت، وأنا أكتب عن القرون الوسطي، سيارة تمر في الشارع ويُحدث لونها تأثيرًا فيَّ؛ فإنني أدوّن هذه التجربة في كراستي أو فقط في ذهني، وسيلعب هذا اللون بعد ذلك دورًا في وصف منمنمة مثلاً... وفي الفترة التي كنت أحضِّر فيها لكتابة روايتي ***بندول فوكو عام*** ١٩٨٩م، قضيت لياليَ بأكملها أتجول في ردهات معهد الفنون والحِرف في باريس، حيث تدور بعض أحداث القصة، إلى أن يغلق أبوابه. ومن أجل وصف تجوال كاسوبون ليلاً في باريس من المعهد إلى ساحة ليفوج، ثم إلى برج إيفل، قضيت لياليَ كثيرة أتجول في المدينة بين الثانية والثالثة صباحًا أهمس في مسجل، مدونًا ملاحظاتي حول ما أرى، ولكي لا أخطئ في أسماء الأزقة والمدارات.

ومن أجل التحضير لكتابة ***جزيرة اليوم السابق***، قمت بطبيعة الحال بزيارة بحار الجنوب، في المكان الذي تدور فيه أحداث الكتاب، من أجل مراقبة لون البحر والسماء على مدار ساعات النهار والليل، وأتأمل ألوان الأسماك والمرجان. ولكني أيضًا خصصت سنتين أو ثلاثًا في دراسة الرسوم ونماذج البواخر التي كانت تستخدم في تلك الفترة من أجل معرفة أبعاد حجرة القبطان،

وكيف يمكن أن يتحرك داخلها شخص ما.

في الحقيقة أن إيكو يوجز لنا من خلال وصفه وعبارته السالفة رؤيته عن الكاتب؛ إذ يُقدم لنا صورة أكثر واقعية للكاتب المبدع، لا باعتباره ذلك العبقري المتوحد الذي يعيش في برج عاجي؛ وإنما باعتباره شخصًا يبدع عالمًا محكم البنيان. ويستشهد هنا بحواره مع السيناريست ماركوفير برى، الذي اقترح عليه تحويل روايته ***اسم الوردة*** لعمل سينمائي، حيث قال له: "يبدو أن كتابك صمِّم لكي نستخرج منه سيناريو، ذلك أن الحوارات متناسقة بشكل جيد مع المسافات"(٣٢).

وفي هذا الصدد تذكر بأنه قبل أن يشرع في كتابة الرواية قد رسم مئات المتاهات وتصاميم لأديرة، حيث كان يتحرى الدقة في كافة التفاصيل لدرجة أنه كان يعرف الوقت الذي تستغرقه شخصيتان لكي ينتقلا من مكان لآخر، وهما يتبادلان الحديث.

ومفاد القول هنا إن النص الأدبي هو عالم من الرموز والشفرات يُحكم الكاتبُ بناءه وينظمه، وفي الوقت نفسه هو عالم يكتنفه ويحيط به هالة من الغموض والالتباس مما يضفي عليه العديد من الاحتمالات والإمكانات، وهذا ما أكده بقوله: "كلما كان الرمز غامضًا ومبهمًا، ازدادت أهميته وقوته... ما دام السر يبقى فارغًا من معنى ودلالة، فبالإمكان أن نملأه بكل الاحتمالات والتخمينات، ومنها يكتسي هذه الهالة من الغموض"(٣٣).

ومِن ثَمَّ، تمنى إيكو أن نبلغ معرفة: "كيف يصبح الغموض اليوم نهاية واضحة للعمل الأدبي، ويعد قيمة ينبغي تحقيقها؛ بل تفضيلها على أي شيء آخر... ما دام العمل المفتوح بمنزلة مشروع لرسالة تتسم بمجموعة واسعة من الإمكانات التفسيرية"(٣٤).

وهذا يُفسر لنا لِمَ يُعرب إيكو مرارًا وتكرارًا في رواياته، وبوجه خاص في رواية ***جزيرة اليوم السابق***، عن أمنيته بأن يلتقط القارئ أفكارًا غامضة، كما هي حالة البطل الذي لم يستطع تبيُّن طريقه داخل متاهة الباخرة، ولم يكن قادرًا

على استكشافه إلا بعد أن يحتسي الكثير من الكحول. كان عليه إذن أن يشوِّش على القارئ، أما بالنسبة إلى إيكو نفسه فيجب أن يحتفظ بأفكار واضحة ما أمكن، وهو يتحدث عن أماكن وفضاءات محسوبة بدقة فائقة(٣٥).

ويستدل إيكو من ذلك على أن رواية ما تعد أكثر من كونها مجرد ظاهرة لغوية، على نحو تتمايز فيه عن الشعر: فإن كان من الصعب ترجمة الكلمات في الشعر، فالأساس فيه هو الصوت الذي تُحدثه، وكذا التعدُّد القصدي لمعانيها، بحيث إن اختيار الكلمات هو الذي يحدِّد المضمون. أما في السرد، فإن الأمر على العكس من ذلك، الأساس فيه هو الكون الذي يقوم الكاتب ببنائه، وما يدور فيه من أحداث هو الذي يحدد الإيقاع والأسلوب، بل هو الذي يتحكم في اختيار الكلمات. إن السرد محكوم بالقاعدة اللاتينية التي تقول: "حدد موضوعك بدقة، وستنقاد لك الكلمات"، أما في الشعر، فيجب قلب الحكمة والقول: "تمسك بالكلمات، وسيأتي الموضوع بعد ذلك"(٣٦).

ونلاحظ هنا أن إيكو يرى أن الكلمة الشعرية تستدعي ما يكون هناك في العالم الخارجي؛ لكي يكون قريبًا منا حاضرًا في الكلمات، بمعنى أن الصورة الشعرية تُقال بالكلمات، فما هي إلا نتاج الفعل المباشر للخيال على اللغة نلتمس فيها حضور الموجودات والأشياء. أما الكاتب – بخلاف ذلك– يتخذ نقطة انطلاقه من موضوعه أو التيمة الرئيسة لعمله الأدبي، والتي يُشكلها داخل اللغة، وفي هذا المعنى يصرح إيكو قائلاً: "عندما يرسم الروائي حدود عالمه الروائي الخاص تأتي الكلمات من تلقاء ذاتها، وهي الكلمات التي يتطلبها هذا العالم الخاص"(٣٧).

وقبل أن ننهي حديثنا عن طبيعة الإبداع الفني، ينبغي أن نشير إلى أن إيكو يعتبر أن الرواية هي شكل من أشكال السيرة الذاتية، وهذا ما أكده في ثنايا حواره مع الكاتبة ليلا أزام حينما سئل: إلى أي مدى تعتبر رواياتك هي سيرتك الذاتية؟ أجابها بقوله إنه: "بطريقة ما، أعتبر كل رواية هي سيرة ذاتية. حينما نبتكر شخصية روائية، فنحن بشكل ما نسبغ عليها بعضًا من حياتنا الخاصة.

فنعطي هذه الشخصية جزءًا منا، ونعطي تلك جزءًا آخر منا. بهذا لا أراني أكتب سيرتي الذاتية بشكل مباشر، لكن سيرتي الذاتية تصبح متضمنة في الرواية. فعلى سبيل المثال، شخصية مثل بيلبو في رواية ***بندول فوكو*** الذي يعزف الترومبيت، هذا المشهد بالتحديد جزء من سيرتي الذاتية، حيث ترتبط هذه الآلة بذكريات طفولتي حتى إنني حينما أنظر للترومبيت أشعر بعالم من الإثارة يتدفق في دمي"(٣٨).

ولكن، إذا كان إيكو قد أكد أن العمل الأدبي بوجه خاص – بل العمل الفني بوجه عام– أفق منظم من المعاني والدلالات المفتوحة يعمد إلى الالتباس والغموض والإيحاء والتلميح بالمعنى دون تصريحه، فبِمَ تتميز – إذن– الكتابة الإبداعية عن كل من الكتابة الفلسفية والكتابة العلمية؟

وفي هذا السياق يمكن متابعة رؤية إيكو عن طبيعة الكتابة الإبداعية، بل تمييزه بين نمطين من الكتَّاب: أحدهما الذي يُبدع، والآخر الذي يُدون ويسجل، وسرعان ما يجد نفسه أمام التساؤل التالي: لماذا ينظر الناس إلى هوميروس باعتباره كاتبًا مبدعًا، في حين لا يصنفون أفلاطون ضمن المبدعين؟!

ويُجيب عن التساؤل السابق بالقول بإن: اللغة الفرنسية تُتيح التمييز بين كلمة " الكاتب L'ecrivain"، ذلك الذي يُنتج نصوصًا إبداعية، كما هو شأن الشاعر أو الروائي، و"الكاتب L'ecrivant"، ذلك الشخص الذي يدون الوقائع، على نحو ما يقوم بذلك موظف في بنك، أو شرطي وهو يحرر محضرًا. ولكن، أين يصنف الفيلسوف ضمن هذا التمييز؟ فقد يكون كاتبًا محترفًا، ونصوصه – بدورها– قابلة للتلخيص، أو قابلة للصياغة بأساليب مختلفة دون أن تفقد معناها، في حين أن نصوص المبدعين يتعذر إعادة صياغتها كليًّا، كما لا يمكن شرحها(٣٩).

ويشير إيكو أن غايات الكُتاب غير الإبداعيين من قبيل ليني Linné أو داروين Darwin، هي توصيل معلومات حقيقية حول الحوت أو القرود، في حين لم يقم هيرمان ميلفيل Herman Melville وهو يكتب عن الحوت الأبيض،

أو ويليام بوروغ William S.Burroughs، وهو يصور لنا طرزان بصحبة القردة، سوى بإيهامنا أنهما يقدمان لنا حقائق، في حين كانا في واقع الأمر يختلقان حيتانًا وقرودًا لا وجود لها، ولم يكونا يهتمان بالحقيقة منها. ومع ذلك، كما يتساءل إيكو: هل يمكن إنكار أن ميلفيل، وهو يحدثنا عن حوت لا وجود له، لم يكن في نيته تبليغنا حقائق خاصة بالموت والحياة وبالزهو الإنساني والإصرار؟(٤٠)

ولكن، لا ينبغي أن يُفهم مما سبق أن إيكو يقصد أن من اليسير أن نصنف كاتبًا ما بأنه مبدع وحسب؛ لأنه يحدثنا عن حقائق تتناقض مع الوقائع. فإن موطن الاختلاف يعود إلى الاستجابات المتباينة للمؤلفين تجاه التأويلات التي تُقدم لكتاباتهم، كما أكد ذلك إيكو بنفسه بقوله: "عندما أنشر نصًّا في السيميائيات، أكرس وقتي بعدها إما للاعتراف بأنني أخطأت، وإما للبرهنة على أن الذين لم يفهموا نصي على حقيقته لم يقرأوه بشكل جيد. أما عندما أنشر رواية، فإن الأمر سيكون بخلاف ذلك، أشعر بأنني لا أملك الحق في التصدي للتأويلات التي تكون موضوعًا لها، وفضلًا عن ذلك لا أشجع أيًّا منها"(٤١).

ما يجب ذكره أنه إذا كانت غاية أي فيلسوف بلوغ صياغات شبه رياضية تنشد الوضوح والتميز، تخاطب العقل وتسعي لتحديد المعنى؛ يبرهن من خلالها على أطروحة خاصة، أو إيجاد حل لمشكلة ما، أو الإجابة عن تساؤل فلسفي؛ فإنه في النص الأدبي أو القصيدة، يطمح الأديب أو الشاعر إلى تمثل الحياة في كامل هشاشتها، والتعبير عن سلسلة من التناقضات وإحاطتها بهالة من الغموض والالتباس، لا يقدم معانيَ جاهزة محددة سلفًا. ومِن ثَمَّ، فالروائي يمكن أن يقول أشياء قد يعجز الفيلسوف عن وصفها(٤٢).

ونخلص من ذلك أنه ما دام الأديب – أو الفنان بوجه عام– يعمد إلى الالتباس والغموض، ولا يقدم المعاني الجاهزة المباشرة؛ فإنه – بذلك– يوجه النص الأدبي إلى القارئ بملكته التأويلية وقدراته النقدية، وقد عبر إيكو عن ذلك بقوله: "لا أنتمي إلى زمرة الكتَّاب الرديئين الذين يزعمون أنهم لا يكتبون

إلا لأنفسهم. فما يكتبه كاتب لنفسه هو فقط لائحة المشتريات التي يلقي بها أرضًا بعد شراء أغراضه. أما ما يبقي، بما في ذلك لائحة الملابس المُعدة للغسيل، فهي رسائل موجهة إلى شخص آخر. فلا يتعلق الأمر بمونولوجات، بل بحوار"(٤٣).

ويُفهم من ذلك، أن الأديب يدعو القارئ كي ينفتح على هذا العالم من العلامات متعددة المعاني والدلالات ليستفز قدراته التأويلية. وهنا تنبثق تساؤلات على درجة كبيرة من الأهمية، ألا وهي: ما طبيعة العلاقة بين الكاتب والقارئ؟ وكيف يُصبح النص الذي أبدعه الكاتب ملكًا للقارئ؟ أو بتعبير آخر، كيف تُنتج النصوص– إذن– عن طريق قراءتها؟ ومِن ثَمَّ، هل تكون الخبرة بالعمل الأدبي بوجه خاص – والعمل الفني بوجه عام– خبرة اللاشيء؟

٣– جماليات التلقي: متاهة القارئ الجمالية:

أ– سيميائيات القراءة:

لقد بات من المستقر الآن أن الكتابة الإبداعية عند إيكو لا تتم دفعة واحدة؛ وإنما تتم عبر مستويات متعددة: بدءًا من الصورة البذرية أو التيمة الرئيسة للنص الأدبي التي تعد بمنزلة نقطة الانطلاق للرواية بأكملها مرورًا باتصال الكاتب بعالمه الواقعي من شخصيات وأماكن وأحداث بل ذكريات طفولته، وصولاً إلى مرحلة تنفيذ العمل الأدبي.

وفي ظل هذه الرحلة الإبداعية التي تتجلَّى فيها بوضوح علاقة الكاتب الوثيقة بالواقع؛ على أساس أن الواقع – بتعبير إيكو– أكثر سحرًا من الخيال لأنه أكثر إبداعًا، يولِّد العمل الأدبي. هذا العمل الأدبي الذي يهدف – بدوره– إلى تغيير القارئ، وهذا ما عبَّر عنه إيكو بقوله: "أعتقد أنه ينبغي على المؤلف أن يكتب ما لا يتوقعه القارئ. ليس عليك أن تبحث عما يريده القارئ؛ وإنما عليك أن تتحداه. عليك أن تُشكل القارئ الذي تريده لكل قصة تكتبها..... فالناس شعرت بالملل والضجر من الأشياء البسيطة، إنهم يريدون من يتحداهم.... فأنني لا أقوم بكل هذا الجهد في الكتابة لمجرد أني أكدس معرفتي

على القارئ. فكل ما أعرفه يوجد تحت تفاصيل البناء الروائي القصصي. والأمر يعود للقارئ في أن يراها أو لا يراها. ودائمًا أعتقد أن الكتاب الجيد أكثر تأثيرًا من مؤلفه، فبإمكان كتاب أن يخبر القارئ بأشياء لم تخطر على بال المؤلف نفسه"(٤٤). ويؤكد إيكو في أكثر من رواية من رواياته على هذا المعنى نفسه؛ فإن كان قد صرح في ***اسم الوردة*** يصرح على لسان بطل الرواية الراهب ويليام قائلًا: "أنا أحاول أن أعلمك كيف تلتقط الدلالات التي يلقيها إليك العالم... فالعالم كتاب مفتوح ويجب أن تقرأه"(٤٥)؛ فنجد روايته ***بندول فوكو*** برغم كونها رواية معقدة ومركبة؛ فإنه يترك فيها إشارات وتلميحات تُعين القارئ على تتبع الحبكة الدرامية وتشابك الأحداث. وربما هذا ما دفع إيكو أن يصرح في كتابه ***العمل المفتوح*** أنه: "من الواجب أن نتجنب فرض التأويل الوحيد على القارئ، فالفضاء الأبيض واللعب الطباعي والتنظيم الخاص للنص الشعري كلها تشترك في خلق هالة من الغموض حول الكلمة وفي ملئها بالإيحاءات المختلفة"(٤٦).

ومِن ثَمَّ، كان أسلوب إيكو في الكتابة بالغ الغموض والتعقيد والاعتماد على الرموز، بحيث تكون الرواية حاضرة بوصفها بناء الغموض. وقراءة رواية ما وعد بحدوث خبرة بهذا الغموض، بتلك الصور المتراكبة وبالتفسيرات المتعددة المتباينة.

وعلى الرغم من أن إيكو لم يخصص مبحثًا مستقلاً يناقش فيه جماليات التلقي؛ فإننا نستطيع – من خلال آرائه المتناثرة عبر مؤلفاته ورواياته– أن نكوّن رؤية واضحة عن فكرة التلقي الجمالي عنده. ففي كتاباته يوضح لنا أن النص هو فضاء من الدوال لمدلولات متعددة ومنفتحة باستمرار، لا يمكن للقارئ أن يتلقاها باستكانة؛ وإنما ينبغي له أن يبذل طاقته التأويلية، وربما هذا ما دفع إيكو لدعوة القارئ في كتابه ***القارئ في الحكاية*** عام ١٩٧٩م إلى التعاون مع النص؛ ما دام ليس بإمكان النص وحده أن يقول كل شيء. والنبرة نفسها هي ما يُرددها في كتابه ***ست نزهات في غابة السرد***، حيث أثار قضية

بنية النص الأدبي، وكيفية إنتاجه وتأويله وتلقيه. وفي هذا الصدد ركز بوجه خاص على دور القارئ الذي يعتبره أحد مكونات النص؛ ما دام الكاتب – وهو يبني عالمه– ليس بإمكانه أن يقول كل شيء. إنه فحسب يُلمح، وعلى القارئ أن يقوم بملء فضاء النص وفراغاته. ومن ثَمَّ، لم يعتد القارئ عما إذا كانت الصفحة فارغة؛ وإنما عما يدل عليه الفراغ ذاته. فإننا نحن القراء لا نواجه اللاشيء؛ ما دامت الكلمة حاضرة في النص، لا يمكن حدوث خبرة اللاشيء The experience of Nothing، فهذه اللحظة يتعذر تصورها. فالرسالة تبدو شكلًا فارغًا، وقد يعزى إلى مجموعة متنوعة من المعاني. فالعمل الفني في حالة دينامية بلا أي استنتاج لنهاية محددة أو معنى ثابت. فالعمل الفني يكون مفتوحًا، وفي حالة تدفق مستمر بسبب استمرارية ودوام التأويلات المختلفة اللانهائية واللامحدودة(٤٧). ولذا، فهناك نمطان من النصوص الأدبية: نمط يبحث فيه القارئ عن النهاية المباشرة والمعنى المحدد، ونمط آخر يسير فيه القارئ في دروب متاهاته الجمالية(٤٨).

ومِن ثَمَّ، فكل قارئ عند قراءته لعمل أدبي ما؛ فإنه ينفتح على عالم النص على النحو الذي يشارك فيه الكاتب في إظهار المعاني والدلالات المتعددة المنفتحة في النص. ولكن، مَنْ هو القارئ القادر على تحقيق مثل هذا الانفتاح والتلقي؟

ولعل القارئ لإيكو يلاحظ أنه يميز بين نمطين من القراء، حيث إن: "كل نص – كما يقول إيكو– يفترض وجود نمطين من القراء، الأول يتعامل مع العمل الأدبي باعتباره جهازًا دلاليًّا Un dispositive sémantique، أما الآخر فهو القارئ النموذجي Lecteur Modèle، الذي يعتبر العمل الأدبي منتجًا جماليًّا، ويشحذ قدراته ومهاراته التأويلية"(٤٩).

ويُفهم من ذلك، أن إيكو كان دائم الإشارة إلى وجود القارئ التجريبي، وهو ذلك القارئ الذي يتعامل مع النص بأسلوب عملي، بمعنى أنه قد يتحرى البحث، مثلاً، عن المكان الذي وصفه الكاتب في روايته، أو قد يكون معجبًا

بشخصية من شخصيات الرواية، أو يحاول البحث عنها مستعينًا بسيرة الكاتب الذاتية. إنه بإيجاز، يتعامل مع النص كموضوع بعيد عنه، يقرأه من خارجه، بحيث لا يسمح لنفسه بأن ينفتح على عالم المعاني والدلالات المتعددة في النص، ولا يشارك فيه. فهو قارئ لا يساهم في عملية إظهار دلالات العمل. وهذا لا يتحقق إلا من خلال النمط الثاني من القراء، أي القارئ النموذجي.

هذا القارئ النموذجي، الذي لديه القدرة على ملء بياضات النص، يصنع المختلف بقراءته، يكشف عن اللامقول أو المسكوت عنه، يبحث عن المعاني والدلالات الخفية المختلفة عما هو ظاهر في النص. فهناك – إذن– تجلٍّ وانبثاق للمعاني المتعددة في النص، توليد لها في القراءة، كما في الكتابة.

وينبغي التنويه إلى أن بياضات النص هي إطار لغياب، وتعبير عن الاحتمالية أو الإمكانية الأدبية literary potential، بمعنى أن انفتاح عمل فني ما يدل على فائض معنى محتمل a plenitude of potential meaning[٥٠].

ويعني ذلك، أن كل روائي يتصور عالمًا ممكنًا، وتكون كل أفكارنا حول الصحيح والخطأ متصلة بهذا العالم التخييلي، الذي يدور – بطبيعة الحال– حول أحداث وموجودات وشخصيات تخييلية، حتى إن كانت مستمدة من الواقع؛ إلا أنها تمنح القارئ قدرًا مما هو غير متوقع، أو بالأحرى، تمنحه شيئًا ما مغايرًا تمامًا للواقع المحسوس، وهذا ما يُعرف باسم "التصديق الشرطي vericonditionnel"[٥١].

وهذا تأكيد لأن الاحتمال أو الإمكان عنصر رئيس في طبيعة انفتاحنا على عالم النص الأدبي؛ ما دام لا يقدم لنا معنًى مطلقًا؛ بل يعطينا احتمالًا. فإنه لا يقدم لنا خطأ واقعيًّا ولا صدقًا واقعيًّا. ومِن ثَمَّ، لا تكون معاني النص ودلالاته احتمالية مباشرة ولا ممتلئة أبدًا. وبناءً عليه، مع العمل الأدبي نغدو أمام ميلاد شيء جديد.

ومِن ثَمَّ، فالأحكام الجمالية عند إيكو احتمالية ومفتوحة، ترفض تمامًا فكرة المعنى الأحادي الثابت. فالعلامة الجمالية لم تعد ثابتة المعنى والدلالة؛ بل

مثقلة بالعديد من المعاني والدلالات المفتوحة. ومع مرور الوقت، من الممكن أن تكتسب دلالات جمالية جديدة، ويتوقف ذلك على الخلفيات الثقافية للقراء. والتأويل – بدوره بالنسبة إلى إيكو– هو إعادة بناء قصدية النص.

والجدير بالذكر أن هذه القراءة النموذجية تجعل القارئ في حالة من التوقع والترقب؛ حيث يتوقع القارئ مجرى أحداث القصة التي يقرأها، كما يكون لديه – كما يرى إيكو– معتقدات، ورغبات، وأمنيات، وآمال، وأفكار إزاء النحو الذي ستسير عليه الأشياء في هذا الفضاء المنظم من الاحتمالات والإمكانات الأدبية. فنشاط القارئ – إذن– يرتبط بما يسمى "عالم السرد الممكن أو المحتمل The narrative possible world"(٥٢).

وهكذا، يحيا النص بين عالمين: العالم السردي، والعالم المحتمل الذي وضعته تنبؤات القارئ. ومِن ثَمَّ، فإن أي فعل للقراءة هو تفاعل مركب بين العالم الذي يتحرك داخله القارئ ويعرفه، وبين العالم المنظم الذي يستدعيه النص لكي يُقرأ قراءة محددة مرتبطة بسياق ما تعمق من فهمه، ومن المتعة التي يمنحنا إياها(٥٣).

ومفاد القول إن الأعمال المفتوحة تعبر عن جدلية جديدة بين العمل ومؤوله أو متلقيه، أو تُوَلِّد حالة مما يطلق عليها إيكو – في كتابه ***القارئ في الحكاية*** – اسم "سيميائيات القراءة"، تلك المنهجية في القراءة، التي تبحث عن دينامية البناء الدلالي للنص المتجدد والمنفتح، والتي ترتكن إلى المتلقي، والتي تتعدى موقفه السلبي تجاه العمل الأدبي، لتسلط الضوء منذ البداية على فاعلية القارئ؛ ما دامت السيميائيات لا تبحث في النص عن بنية دلالية كلية وثابتة، ولا تبحث عن معنى معطى ومكتفٍ بذاته، إنها – على العكس من ذلك– تحاول الكشف عن الصيرورات الممكنة داخل النص(٥٤)، فمعنى أن نقرأ هو أن نستنبط ونسنتج ونتوقع ونخمن انطلاقًا من النص ذاته وفقًا لسياق ممكن ومفتوح يمنح القارئ قدرًا كبيرًا من الحرية في التعامل مع شبكة العلاقات النصية، ويأتي تأويل القارئ للنص كشكل من أشكال إعادة بناء النص ووفقًا

لعلامات النص الصامتة، بمعنى أن القارئ يتخذ من علامات النص نموذجه الإرشادي لإظهار معاني ودلالات النص. ومع ذلك، يؤكد إيكو أن بعض التفسيرات قد تكون خاطئة، أو ما يسميه "زيف التفسيرات Falsifiability of interpretation"، بمعنى أن المرء قد يتعذر عليه التمييز دومًا بين أفضل التفسيرات لنص ما، ولكنه في إطار البنية السيميوطيقية للنص، يمكنه قطعًا أن يقرر أن تفسيرًا ما سيئ، انطلاقًا من القاعدة التي تنص على أنه: "يجب أن يُعتد بالتماسك الداخلي للنص وبنيته الدلالية عاملًا لتفسيراته"(٥٥).

وهذا بخلاف حالات التأويل المغالي أو المفرط، في حالات ما قبل القراءة، التي تحدث حينما يحمل القارئ قصدًا معينًا، يظل محتفظًا به ومقتنعًا بأنه تأويل سليم(٥٦)، أي إنه ينطلق عند قراءته لنص ما مثقلٍ بمجموعة من الفروض المسبقة. فانفتاح القراء على النص – إذن– أشبه ببناء متعدد الأبواب يمكن دخوله من جميع الجهات(٥٧).

ب–الكاتب والقارئ بوصفهما استراتيجيات نصية:

لاغرو أن إيكو يحث القارئ بأن يحيا في الحياة المزدوجة على حدود الواقعي والمتخيَّل، على نحو ما يدعوه – كذلك– إلى ضرورة المشاركة مع النص لتأويل ما تركه الكاتب مفتوحًا، ويعبر إيكو عن هذا المعنى بقوله: "مع العمل المفتوح، يُدْعى المفسر أو القارئ أو المستمع أو المشاهد إلى ابتكار تفسيرات جديدة، وفقًا لرؤية كل منهم للعالم"(٥٨). ومِن ثَمَّ، إذا كان الكاتب المبدع يفتح حقل الدلالة؛ فإننا بقراءتنا– المصحوبة بتأويلنا– نصنع المختلف، أي إننا نقرأ على النحو الذي نُعيد فيه تأويل النص وتجديد معناه.

فليس مجانبة للصواب – كما يرى إيكو– القول بإن أسس التعاون التأويلي(فيما بين الكاتب منتج الدلالة، والقارئ المشارك في انفتاح النص) تنأى عن الإقرار بقدرة النص على أن يستولي على القارئ ويكتنفه، وأن يُبدع حالات عاطفية حقيقية. فالقارئ النموذجي والكاتب النموذجي أنفسهما، ما هما إلا أبطال الأحداث السردية. فمن المؤكد – كما يؤكد إيكو– أن الاعتقاد، والأمل،

والخوف، أي تلك القصة التي يقرأونها أو تحدث لهم خبرة بها سيتطور معناها بطريقة أو بأخرى(٥٩).

في العام ١٩٥٧م، أصدر كاستيه Castier كتابًا بعنوان ***زمن القارئ***، كتب إيكو بعدها بخمس سنوات ***العمل المفتوح***، الذي دافع فيه عن الدور الفعال للمؤول في عملية قراءة النصوص الأدبية قراءة مفتوحة، قد يكون التأويل معها لامتناهيًا. فضلًا عن طرح الجدلية القائمة بين حقوق النص وحقوق المؤولين.

وينبغي ألا يُفهم من ذلك أن إيكو يدعي غياب أي موضوع للتأويل، ولكن – بخلاف ذلك– القول بلانهائية النص لا يعني أن كل تأويل هو بالضرورة تأويل جيد. فالوجود الوحيد للنصوص – إذن– يكمن في سلسلة الأجوبة التي تثيرها. فالنص – كما يشير إلى ذلك تودوروف– هو نزهة يقوم فيها المؤلف بوضع الكلمات ليأتي القراء بالمعنى. فالكلمات التي يأتي بها المؤلف– كما يرى إيكو– تشكل ترسانة ثقيلة من المعطيات المادية التي لا يمكن للقارئ أن يتجاهلها(٦٠).

وعلى ضوء ما تقدم يتبين لنا أن الشراكة النصية (بين المؤلف والقارئ) تجعل من القارئ جزءًا رئيسًا وفعالاً في إدراك مركب الدلالة وملء فضاءات النص، وهذا ما عبر عنه إيكو بقوله: "النص آلة كسول تفرض على القارئ مشاركته المتأنية المنهكة لملء فضاءات المسكوت عنه أو ذلك الذي قيل في شكل بياضات"(٦١).

ويعني ذلك أن القارئ أو المرسل إليه الذي ينبغي عليه ممارسة حكي سيميائي لأجل فهم معاني النص ودلالاته، خاصة أننا بصدد نص منغلق يلمح ولا يُصرح، يعبر بأسلوب غير مباشر. ومِن ثَمَّ، فلا يمكن أن تختزل العملية القصدية في قصدية المؤلف، الذي ينتج نصًّا مُثقلًا بالمعاني والدلالات التي قد تأتي تأويلاته مغايرة لتوقع المؤلف، وليس المقصود –كذلك– قصدية القارئ الذي قد يُخضع النص لأغراضه الخاصة وأذواقه وخياراته؛ وإنما المقصود تركيز النظر على قصدية النص للانفتاح على الأنظمة الدلالية فيه، وما له من

آليات داخلية تسمح بقولها. وهكذا، إن كانت الرواية آلة مولدة للتأويل، فإن التأويل – بدوره– ليس من شأن المبدع، وهذا ما أكده إيكو بقوله: "فيما بين قصدية الكاتب صعبة الإدراك، وبين قصدية القارئ، هناك القصدية الشفافة للنص التي تدحض كل تأويل هش"(٦٢). وهذا ما يتردد صداه بشكل واضح في اختيار إيكو لروايته عنوان ***اسم الوردة***؛ إذ تعد الوردة صورة رمزية ثرية بالمعاني والإشارات والإيحاءات. فلها من الدلالات – على حد تعبيره– ما يجعلها فاقدة لأي معنى. وأمام هذا السيل المتدفق من القراءات والتأويلات ليس على الكاتب سوى الصمت(٦٣).

في الواقع، إن معنى أي تفسير هو دائمًا تفسير آخر، الذي – بدوره– يشير إلى تفسير آخر وهكذا، مما يشكل سلسلة من التفسيرات اللامحدودة أو اللانهائية(٦٤). وهذا ما أكده إيكو في كتابه ***العمل المفتوح*** بقوله: "إن كل عمل فني، حتى إن كان مكتملاً ومغلقًا من خلال اكتمال بنيته المحكمة بدقة، هو عمل مفتوح على الأقل من خلال كونه يؤول بطرق مختلفة دون تأثر خصوصيته التي لا يمكن أن تختزل"(٦٥). ويصرح في موضع آخر بالمعنى نفسه قائلاً: "كل كلمة واحدة تظهر في شكل شبكة من الدلالات، كل واحدة منها يمكن أن تفضي إلى مراكز إيحائية أخرى أو أن تحيل عليها، وهي أيضًا – بدورها– مفتوحة على عوالم وتأويلات جديدة"(٦٦). وينبغي أن يُفهم من ذلك أنه إذا كان بإمكان القارئ أن يستنتج من النص ما لم يقله بشكل صريح، ولكنه لا يستطيع أن يجعل النص يقول نقيض ما يقوله(٦٧).

وفي هذا المعنى نفسه يؤكد الناقد الأدبي الكندي نورثروب فراي N. Fry (١٩١٢– ١٩٩١) في كتابه ***تشريح النقد*** أن الممارسة التي تجعل من الكشف عن نوايا النص هدفًا للدراسات الأدبية، تجعل العمل الأدبي أشبه بالكعكة التي يحشوها المؤلف بعدد من التأثيرات والجماليات، ويقوم الناقد – كما يفعل جاك هورنر Jack Horner– باستخراجها بمتعة قائلًا لذاته: "ما أحسنني من ولد". ويعلق فراي على هذه الفكرة بدعابة قائلًا: "إنها إحدى سمات الجهل البذيء

الناتج عن النقد السيئ"[٦٨]. ومِن ثَمَّ، ليس مطلوبًا من القارئ إعادة بناء دلالة معدة سلفًا للنص، بقدر ما هو استكشاف البنيات التي من خلالها تتشكل هذه الأعمال الفنية.

وبناءً على ذلك، فإن هذه النصوص لا يمكن أن تكون تطفلًا من المبدع على عالم التأويل، وليست – كذلك– توجيهًا للقارئ من أجل إنتاج قراءة بعينها؛ بل هي سرد لصيرورة فعل إبداعي. فالنص كالغابة[٦٩] بوصفها فضاءً مفتوحًا ومغلقًا، ساحرًا ومخيفًا، ثرية بعوالمها الممكنة ومعانيها المحتملة، تختزل بؤرتها المركزية في العلاقة بين المؤلف والقارئ. فمثلما يُثير التجول في الغابة متعة ولذة ونوعًا من المغامرة والخروج عن المألوف، يسري الأمر نفسه على التجوُّل في العوالم السردية، التي تُخلص القارئ من إكراهات الواقعي وقوانينه الصارمة.

فالنص السردي غابة، وله ما للغابة من المزايا والخصائص والأسرار، فهو يسحرنا ويرهبنا ويستهوينا، يقدم لنا العالم أحيانًا رقيقًا جميلًا واضح المعالم والدروب، وأحيانًا أخرى يقدمه لنا معقدًا ومركبًا نضل طريقنا في متاهاته. وذلك ما يحدد طبيعة القراءة ودورها في إطلاق المضمر واستنطاق المسكوت عنه أو اللامقول وكشف الغامض. وكل هذا يتم في إطار تلك الشراكة ما بين التحديد الدلالي المسبق لذلك النص، وبين ذلك العالم المغلق الذي ينظمه مؤلف نموذجي يُعد استراتيجية سردية يفيض بها النص، ويسترشد بها القارئ النموذجي عند ولوج دروب الغابة.

ولكن، لا يعني ذلك أن مهمة القارئ تنحصر في مجرد البحث عن معنى حاضر في النص فحسب؛ وإنما – بخلاف ذلك– يُبنى المعنى انطلاقًا من تجميع للوحدات الدلالية والكشف عن سياقاتها الجديدة وتفاعلاتها مع الذات القارئة[٧٠].

فمع روايات ***اسم الوردة***، و***بندول فوكو***، وأخيرًا ***جزيرة اليوم السابق***، يجد القارئ نفسه أمام ثلاث روايات ضخمة، ثلاثة عوالم لامتناهية، ماذا يربط بينها: كل شيء ولا شيء. فهذه الروايات تبقى أعمالًا مفتوحة قابلة لشتى القراءات

ولأبعد التأويلات(٧١).

وبطبيعة الحال، لا يستطيع المؤلف وهو يبني عالمًا مليئًا بالشخصيات والأحداث، أن يقول كل شيء عن هذا العالم. فالمؤلف يُلمح والقارئ يقوم بملء الفضاءات البيضاء(٧٢).

ولاشك أن هناك محاولات عديدة لتحديد معنى النص، حيث كانت – ولاتزال– مثار خلاف بين الباحثين، فمنهم من يختزل المعنى في قصد المؤلف الأصلي لنصٍّ ما. وعلى النقيض من ذلك هناك من يقترح أن المعنى يتجلَّى في فعل قراءة النص. ولكن، الحقيقة أن كلا الموقفين لم يجانبهما الصواب في فهم معنى النص، ولكن بين هذا الموقف وذاك نجد – بذلك– سيميوطيقا إيكو، التي بقدر ما تتخذ بجدية قصديات المؤلف، تتخذ بجدية دور مجتمع القراء. وقد ترتب على كل هذا أن ظل مفهوم معنى النص على الدوام مثيرًا للعديد من التساؤلات: ما المعنى؟ وكيف يكون هناك تعريف واحد "للمعنى"؟ وهل يتطابق مع قصد المؤلف؟ أم هو ما يؤسسه القارئ؟ هل للكلمات معنى؟

برغم أن المؤلفين قد وضعوا مقاصدهم فيما يقولونه أو يكتبونه فإن معنى ما يقولونه لا يكون دومًا موافقًا ما يقصدونه؛ لذلك ينبغي للمؤلفين الخضوع للوحدات الثقافية للعلامات والقواعد النحوية إذا كانوا يبغون التواصل على نحو ذي مغزى ومعنى، وهذا ما عبر عنه دال مارتن Dale Martin بقوله إن: "النصوص لا تعني، بل إن الناس يعنون بالنصوص"(٧٣).

ومن هذا المنطلق، فإن المؤلف بمجرد أن يكتب نصًّا ما سرعان ما يفقد السيطرة عليه وعلى تفسيره. في حين أنه عندما يقرأ شخص ما نصًا؛ فإنه يجلب كل خلفيته الثقافية في الانفتاح على العلامات المنطوقة أو المقولة في النص. وما يترتب على ذلك هو أن معنى نص ما ليس معنًى ثابتًا، ولكنه معنى متغير دومًا. ولا يعني ذلك أن النصوص تعني ما يريد قارئ ما أن يجعلها تعنيه؛ وإنما يعني ذلك أن الثقافات المختلفة تجدد ما يعنيه نص ما. فالقارئ ليس لديه رفاهية سؤال المؤلف عما قد يعنيه بكلمات أو عبارات معينة

حاضرة في النص، ولا يعني ذلك في الوقت نفسه القول إن مؤلف نص ما هو المتحكم الوحيد في معنى نص ما. فالنص برغم كونه خطابًا مؤسسًا، إلا أن المؤلف – بدوره– لا يُثبت وجهًا واحدًا من المعنى داخل نص ما، ولكن القراء يؤدون أيضًا دورًا في إظهار المعنى(٧٤).

ونخلص من ذلك، أن معنى النص لا يمكن أن يتحدد فحسب من قِبل المؤلفين، على نحو ما يتعذر تحديده فقط من قِبل القراء. ولكن يلعب كل من المؤلفين واتصال القراء وتواصلهم دورًا في تشكل معنى نص ما. ووفقًا لرؤية إيكو السيميوطيقية، المعنى يمكن أن يعد بمنزلة "وحدة ثقافية a cultural Unit"، أو بتعبير آخر، معنى مصطلح هو ما تعنيه ثقافة ما له. ولكن، كيف تتمايز النصوص بعضها عن بعض؟

إن هذا السؤال يجد الجواب عنه في تمييز إيكو بين "الدال denotation" و"المدلول connotation": فقصد المؤلف هو دال النص، بينما الدلالة التي يُظهرها القارئ هي مدلول النص. فكل من الدال والمدلول يكونان حاضِرَيْن في معنى علامة ما أو نص ما، فكلاهما يُعدان جزءًا من وحدة ثقافية. فقد يُفهم المعنى بوصفه نمو شجرة The growth of a tree، يُعد فيه قصد المؤلف أو الدال بمنزلة البذرة الأولى للشجرة أو جذورها، في حين تعد فروعها هي المدلول، الذي يتولد في فعل القراءة. وبرغم اختلاف الجذور عن الفروع فإنهما يعدان جزءًا من الشجرة ككل(٧٥).

وبعد، ينبغي أن نلاحظ أن النص هو الذي يخبرنا نوع القارئ الذي يفترضه. فإذا كان هناك "متعة النص"– بتعبير رولان بارت Roland Barthes (١٩١٥–١٩٨٠)– فلا يمكن أن تحدث إلا عن طريق إنتاج نص ما لكافة السبل لقراءاته الجيدة. ومِن ثَمَّ، يعد كلا من المؤلف والقارئ "استراتيجيات نصية textual strategies"؛ ما دامت العملية التواصلية تتضمن المرسل (المؤلف)، والرسالة (النص)، والمرسل إليه (القارئ)، ويظهر كل من المرسل والمرسل إليه عن طريق الرسالة ذاتها، وأي تأويل يتضمن – بدوره– تفاعلًا بين

المرسل إليه والعمل الفني الذي ينظر إليه بوصفه حقل الإمكانات field of possibilities المنفتحة على العديد من المعاني التي تعمل داخل مجال معطى من العلاقات(٧٦). سواء كانت هذه العلاقات بين العلامات، أو كانت بين نصوص مختلفة تنصهر جميعًا في بوتقة نص أدبي ما، بحيث يجد القارئ نفسه أمام ثراء السياقات ولانهائية المعاني والدلالات.

ويعني ذلك أن إيكو يؤكد فكرة التناص intertextualité؛ إذ يغدو العمل الأدبي تجميعًا وتداخلًا مع نصوص أخرى سابقة عليه ويؤثر في نصوص لاحقة، بل مزيج لثقافات مختلفة، وهذا ما عبر عنه إيكو بقوله: "كل الكتب تتحدث عن كتب أخرى، وكل قصة تخبرنا قصة كانت قد قيلت من قبل... فنحن نعيش من أجل الكتب"(٧٧)، وفي هذا المعنى نفسه يصرح قائلاً: "نحن نكتب الكتب فحسب عن كتب أخرى أو حول كتب أخرى"(٧٨)، على نحو ما يتجلَّى ذلك بوضوح في رواية إيكو نفسه ***اسم الوردة***، التي تمثل فضاء تلتقي فيه نصوص مختلفة لتكوِّن نصًّا جديدًا، وهذا ما أكده إيكو حينما تحدث عما دفعه لكتابة رواية ***اسم الوردة*** بقوله: "أردت أن يستمتع القارئ؛ ما دام الجمهور يحب القصص المثيرة، فقد حرصت على إعداد قصة قادرة على إبقائه في حالة من التشويق حتى النهاية"(٧٩) وقد كانت هذه الهندسة التناصية البارعة أول أسباب نجاح الرواية لدى القراء؛ إذ وجدوا فيها صدى لقراءاتهم جعلتهم يشعرون بأنفسهم مشاركين لإيكو في درايته الموسوعية أو حفزتهم للقيام برحلة في الغابة السردية مقتفين أثر المؤلف من خلال مختلف العلامات والتلميحات والإشارات التي نثرها هنا وهناك في متاهات غابة الرواية التي تختلط فيها النصوص التاريخية بالنصوص الخيالية(٨٠).

خاتمة:

ويمكن الآن أن نختتم مجمل بحثنا عن موضوع نظرية العلامات عند إيكو بأن النص الأدبي يومض فيه ضوء سائر النصوص الأخرى التي يتغذى منها. وهذه النصوص تولد قراءات مختلفة وتأويلات، تكاد تكون لامتناهية. فالنص –

إذن– ليس مجرد أداة تواصل؛ بل أداة تضع الأنظمة الدلالية الموجودة قبلها محل نقاش، وغالبًا ما تجدِّدها، وأحيانًا تدمرها. ورغم ذلك، فإن ثمة مجموعة من الملاحظات العامة حول رؤية إيكو عن خبرة الإبداع وجماليات التلقي، يمكن تلخيصها فيما يلي:

١– في الواقع، استطاع إيكو أن يقدم لنا – كما ناقشنا ذلك من قبل– صورة أكثر واقعية للفنان المبدع، حيث لا تتشكل رؤيته عن طريق انعزاله عن الواقع الخارجي؛ وإنما تتشكل من خلال وجوده في العالم واطلاعه على مختلف النصوص الأدبية وسياقه الاجتماعي والتاريخي وخلفيته الثقافية.

فليس الكاتب – والفنان على وجه العموم– مجرد ذلك العبقري المتوحد الذي يعيش في برج عاجيٍّ؛ وإنما هو شخص لا ينفصل عن المحيط الاجتماعي والثقافي السائد في المجتمع. وبرغم أن إيكو يرى العمل الأدبي بوصفه نسيجًا مترابطًا منظمًا من العلامات – كما نوهت من قبل– التي تقتضي فك شفرتها – فإنه لا يحيل العمل الأدبي، والفني على وجه العموم، إلى ذاته أو إلى ذلك البناء اللغوي أو الدلالات اللغوية فحسب؛ بل يغدو العمل الأدبي عملًا مفتوحًا يحفظ له قراءات غير محدودة، بل مستويات متعددة من التأويل. فكل نص، وفقًا للتصور الذي سعى إيكو إلى تأصيله، هو أفق مفتوح لجميع التأويلات على نحو تتماهى فيه الحدود بين كينونة النص والنَّاص أو الكاتب، والمؤوَّل والمؤوِّل؛ لأن التأويلات تتعدّد بتعدد المؤولين، بل تتغير بتغير المؤول الواحد(٨١). أو بتعبير آخر، القارئ يسترشد على معاني النص ودلالاته من خلال العلامات التي يجلبها الكاتب إلى النص، والتي تتغير من وقت لآخر ومن قارئ لآخر؛ ما دام كل عمل فني – كما يرى إيكو– هو أساس لغوي لذاته، يقدم مفتاحًا لقراءته الخاصة. بمعنى أننا عندما نقرأ نصًّا ما؛ فإننا نجلب ثقافته كلها التي تعلمها، وكذلك محاولة فك شفرة العلامات التي يتضمنها النص(٨٢). فالنص كالباب المفتوح على شتى المعاني والتأويلات. فحقًّا، تحدث هذه العلاقة التبادلية من النص والقارئ

والعكس بالعكس، أو يحدث الاتصال بينهما إلى الحد الذي يتم فيه محاولة فك شفرة تلك الرسالة بين كل من المرسل والمرسل إليه(٨٣). فلا تشكل الأعمال الأدبية، والأعمال الفنية على وجه العموم، رسائل مكتملة ومحددة؛ بل – بخلاف ذلك– إنها رسالة متعددة الأبعاد تتيح تأسيس مجال منفتح من إمكانيات التفسير(٨٤).

٢- وأما عن جماليات التلقي، فقد ركز إيكو على كل عمليات تفاعل القارئ بالنص، كما تجاوز سلبية المواقف التأملية عند المتلقي؛ وذلك حينما أكد أن القارئ يكون مشاركًا في إبداع النص الأدبي من جديد. أو بتعبير آخر، إن خبرة القارئ بالعمل الأدبي المفتوح أكثر من مجرد إنصات وتلقٍّ سلبي لما يُملى عليه؛ ولكنه – بخلاف ذلك– يُشارك الكاتب في إنجاز ما تركه مفتوحًا؛ ما دام المعنى ليس مجرد معنى جاهز ومتأصل في العمل الأدبي؛ بل هو ينجم من العلاقة التفاعلية بين القارئ والنص أو بوتقة العلامات التي تنصهر فيها المعاني اللامحدودة والتداخلات بين النصوص. ومِن ثَمَّ، فقد أكد إيكو وجود تمايز بين الخبرة الإبداعية وخبرة القارئ.

٣- وبخصوص تأكيد إيكو استخدام الفيلسوف فقط – في سياق تمييزه الكتابة الإبداعية عن الكتابة الفلسفية– لصياغات دقيقة وواضحة تعد أشبه بالصياغات الرياضية، نجد أن هذا الرأي لا يسري عليه هو نفسه؛ إذ كان يحيا بالتناوب بين الفلسفة والأدب، فحياته تتراوح بينهما. فهناك مجالان في حياة إيكو وفكره لا تنفصمان، ألا وهما: الفلسفة والأدب. ومِن ثَمَّ، فإن فكر إيكو يسير وفق إيقاع ثنائي يتعاقب فيه الفلسفة والأدب. فحقًّا، إن الفاعلتين متساوقتان في حياته بل مختلطتان، الأمر أشبه بالرياضيات، فلم يتقيد هو نفسه باللغة التي تمتاز بالرمزية، والتي يتحد فيها الممكن بالواقع فحسب؛ بل كان– شأنه شأن العديد من الفلاسفة– نموذجًا للفيلسوف الذي يكتب نصًّا فلسفيًّا بأسلوب أدبي.

٤- وبرغم دراسة إيكو السيميوطيقية للنص الأدبي من خلال دراسة بنيته الدلالية؛ فإنه لم يحصر نفسه منذ البداية في اعتباره نسقًا من العلامات مغلقًا على نفسه ولا يشير إلى شيء خارجه، سواء كان الواقع الاجتماعي

أو السياق الثقافي. كما لم يختزل النص الأدبي داخل النسق الرمزي فحسب؛ وإنما يرى النص – كما ناقشنا من قبل– بوصفه فضاء منظمًا من العلامات المنفتحة على المعاني اللانهائية وشتى التأويلات؛ ما دام القارئ يجد بين يديه نصًّا أشبه بالوعاء يحوي نصوصًا أدبية سابقة عليه، ويُلمح فيه شيء من الواقع ويُشم فيه رائحة الأماكن والأشخاص الواقعية. فالنص – إذن– ينطوي على شيء من العالم الواقعي الممزوج بالعوالم الممكنة. وربما هذا ما دفع إيكو لطرح العديد من التساؤلات الاستنكارية في كتابه ***تأملات في السرد الروائي***: إذا كانت العوالم السردية تمنحنا راحة كبرى، فلِمَ لا نحاول قراءة العالم الواقعي باعتباره رواية؟ وإذا كانت عوالم التخييل السردي بالغة الضيق وتمدنا براحة وهمية، فلِمَ لا نحاول بناء عوالم سردية تكون بالغة التعقيد ومتناقضة ومستفزة، شبيهة في ذلك بالعالم الواقعي؟[٨٥] وهكذا، يحيا النص بالتناوب بين الانغلاق (أي تنظيم بنيته) والانفتاح (أي حرية تأويله). ولذا، يمكننا القول لا شيء أكثر انفتاحًا من النص المغلق، أي النص محكم البنيان، ومع ذلك يتمتع القارئ بحرية نسبية مشروطة بمتطلبات النص نفسه[٨٦].

ومِن ثَمَّ، يمكننا القول: "أنت تموت، ولكن كل ما أنجزته في حياتك لن يُفقد. فأنت تترك (لنا نحن القراء) رسالة في زجاجة"[٨٧]. وهكذا ننهي حديثنا بالعبارة التي كتبتها جريدة لاريبوبليكا الإيطالية تنعي بها إيكو قائلة: "رحل الرجل الذي يعرف كل شيء"[٨٨]، حتى إن كان هو نفسه يرى أنه بقدر ما يعرف الإنسان بقدر ما توجد كتب في مكتبته لم تُقرأ بعد. ويذكرنا هذا بما قاله بول جينستيه Paul Ginestier عن أوديب؛ إذ: "هو ذلك الذي يعرف أنه لا يتألم كثيرًا؛ وإنما هو ذلك الذي يتألم ألا يعرف أكثر"[٨٩]. ومِن ثَمَّ، لم يجانب ألبرتو ريبيتو Alberto Repeato الصواب حينما قال بإنك: "إذا صادفت إيكو يلبس قبعته، فلا تقرأها كدليل على أنه يقول وداعًا؛ بل اقرأها كعلامة على أنه سيصل دومًا"[٩٠].

هوامش الدراسة:

(١) ليلا أزام زانغانية،" إمبرتو إيكو: كل رواية هي سيرة ذاتية"، ترجمة رءوف علوان، بحث منشور على الإنترنت، موقع

(سنة ٢٠١٧)، ص ٢. www.Laghoo.com

(٢) انظر إلى ذلك بالتفصيل: سعيد توفيق، ***في ماهية اللغة وفلسفة التأويل*** (بيروت– لبنان: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٢م)، ص ١١٦.

وأيضًا، بدر الدين مصطفى،" الثقافة البصرية بوصفها مجالاً معرفيًّا بينيًّا"، في ***مجلة ديوجين (مصباح الفكر)*** (المجلد الرابع– العدد الثاني، يونية ٢٠١٧م)، ص ٥٢.

(3) Andrew Hollingsworth, B.A., Th.M., "Ecos" of meaning: Umberto Eco's semiotics theory for theological Hermeneutics", in ***Global Journal of classical Theology*** (June 2018), ***pp***.1-3.

(٤) أومبرتو إيكو، ***العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه***، ترجمة سعيد بنكراد، راجعه سعيد الغانمي (بيروت– لبنان: المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، سنة ٢٠١٠)، ص٩.

(٥) أمبرتو إيكو، ***السيميائية وفلسفة اللغة***، ترجمة أحمد الصمعي (الحمراء– بيروت: المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، نوفمبر ٢٠٠٥م)، ص ص ١٣–١٤.

(*) اسم الوردة: رواية تاريخية بوليسية تدور أحداثها في إطار صراعات بين الكنيسة والسياسة في دير للرهبان البندكتيين يعود إلى القرون الوسطى تحدث فيه جرائم قتل متلاحقة.

انظر إلى ذلك بالتفصيل، هبة عبد الستار،" خلف تراثًا في الأدب والنقد والعلوم الإنسانية... إمبرتو إيكو"، بحث منشور على الإنترنت، موقع، hebaabdelsattar. wordpress.com (العدد ٤٧٢٠٠١، ٢٨ فبراير ٢٠١٦)، ص ١.

(٦) أمبرتو إيكو، ***السيميائية وفلسفة اللغة***، ص ص ١٤–١٦.

(٧) المصدر السابق، ص ١٦.

(8) Umberto Eco, ***Semiotics and the Philosophy of Language*** (Indiana University press Bloomington, 1986), ***pp***.23-24.

(9) Ibid., ***pp***.215-216.

(10) F. Jacquesson," Les mots et leur sens: deux, trois, ou quatre partenaires?" (29Novembre,2017), ***p***.6.

بحث منشور على الإنترنت، موقع، www.academia.edu

(١١) انظر إلى ذلك بالتفصيل: أمبرتو إيكو، ***العلامة***، ص ٥٦.

وأيضًا، سعدية موسى عمر البشير، ***السيميائية: أصولها ومناهجها ومصطلحاتها*** (السودان: جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، سنة ٢٠١٩)، ص ١٧.

(*) الهرمسية، والغنوصية كذلك وغيرهما من المدارس التأويلية، التي راجت في القرون الأولى للميلاد، هما مدرستان قديمتان اللتان شكلتا لحظة انحلال العقلانية اليونانية القديمة، واللتين راجتا في الإسكندرية وحران وأنطاكية، في القرنين الأول والثاني للميلاد.

انظر في ذلك بالتفصيل، حسن ولد المختار،" كيف ينظر أمبرتو إيكو إلى فلسفات التأويل"، في ***مجلة إيلاف*** (العدد ٢٦٠٤، ٤ سبتمبر ٢٠٠٧)، ص١.

(12) Umberto Eco, ***Semiotics and the Philosophy of Language***, ***p***.1.

وأيضًا، نادية بو شفرة،" الشراكة النصية عند إمبرتو إيكو: مقاربة معرفية لدراسة الاستراتيجية النصية"، في ***مجلة الأثر*** (العدد ٢١، ديسمبر ٢٠١٤)، ص ٢.

(١٣) عيد بلبع،" التداولية: البعد الثالث في سيميوطيقا موريس"، في ***مجلة فصول*** (القاهرة، ربيع ٢٠٠٥م)، ص ٢٢.

(١٤) أمبرتو إيكو، ***التأويل بين السيميائيات والتفكيكية***، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، سنة ٢٠٠٤م)، ص ص ١١-١٢، ١٤، ٢١.

(١٥) نفسه، ص ١١٩.

(١٦) مفيد نجم،" التأويل بين السيميائيات والتفكيكية"، في ***مجلة المدى*** (فبراير ٢٠١٦)، ص ١.

(17) Bülent ça Glakpinar, ***Umberto Eco- L'Oeuvre ouverte*** (France: Editions de Seuil, 2012), ***p***. 71.

وانظر أيضًا، أمبرتو إيكو، ***الأثر المفتوح***، ترجمة عبد الرحمن بو على (اللاذقية- سورية: دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، سنة ٢٠٠١م)، ص ٧.

(١٨) أمبرتو إيكو، ***جزيرة اليوم السابق***، ترجمة أحمد الصمعي (طرابلس – ليبيا: دار أويا للنشر، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٠م)، ص ٨٩.

(19) Prayer Elmo Raj," Text and Meaning in Umberto Eco's the open work", in ***Ouarterly Journal of Language, Literary and Cultural studies*** (Vol.2, Issue 3, July 2015), p. 329.

وأيضًا،

Alexander Fedorov, "Media Education (Media obra Zovanie)", in ***Academic publishing House Research*** (Vol.59, Issue1, 2019), ***p***.

245.

(٢٠) رانيا منير،" أمبرتو إيكو يتحدى قراءه!"، في ***مجلة رفيّ*** (العدد ١٦، المجلد الرابع، فبراير ٢٠١٦م)، ص ١.

(21) Erikschilling, "Umberto Eco between Postmodernism and narrative: Il Nome della rose, Il pendolo di Foucault, and La Misteriosa Fiamma della regina Loana Sagepub", in ***Co.uk Journals permissions*** (Nav., 2015), ***p***.3.

وانظر أيضًا، رانيا منير،" أمبرتو إيكو يتحدى قراءه!"، ص ٣.

(22) Umberto Eco, ***The open work***, translated by Anna Cancogni, with an introduction by David Robey (Cambridge, Massachusetts: Harvard University press, 2015), ***pp***. xiv, 19, 218.

(٢٣) رانيا منير،" أمبرتو إيكو يتحدى قراءه!"، ص ٢.

(٢٤) أمبرتو إيكو، ***اعترافات روائي ناشئ***، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد (الدار البيضاء– المغرب: المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١٤م)، ص ٩٢.

(٢٥) انظر في ذلك بالتفصيل: باشلار، ***التحليل النفسي للنار***، ترجمة زينب محمود الخضيري (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٣م)، ص٢١.

(٢٦) سامح الطنطاوي،" تاريخ الجمال عند أمبرتو إيكو"، في ***مجلة أوراق فلسفية*** (العدد ٦٠، سنة ٢٠١٨م)، ص ٢٢٥.

(٢٧) أمبرتو إيكو، ***اعترافات روائي ناشئ***، ص ٢٣.

(٢٨) المصدر السابق، ص ٣١.

(٢٩) نفسه، ص ص ١٢، ٢٦.

(٣٠) نفسه، ص ٢٧.

(٣١) نفسه، ص ص ٢٧–٢٨.

(٣٢) سامح الطنطاوي، "تاريخ الجمال"، ص ٢٢٦.

(33) Bülent ça Glakpinar, ***Umberto Eco- L'Oeuvre ouverte, p.***71.

(٣٤) أمبرتو إيكو، ***اعترافات روائي ناشئ***، ص ٣٠.

(٣٥) نفسه، ص ٢٨.

(٣٦) نفسه، ص ٣٥.

(٣٧) ليلا أزام زانغانية، "أمبرتو إيكو: كل رواية هي سيرة ذاتية"، ص٢.

(٣٨) أمبرتو إيكو، ***اعترافات روائي ناشئ***، ص ١٧.

(٣٩) نفسه، ص ١٨.

(٤٠) نفسه، ص ص ١٩-٢٠.

(٤١) نفسه، ص ٢٠.

وانظر أيضًا، بدر الدين مصطفى، "موت المؤلف: الأبعاد الفلسفية للمفهوم وأثره على الخبرة الجمالية"، في ***مجلة ديوجين (مصباح الفكر)*** (المجلد الثاني- العدد الثاني- يولية ٢٠١٥م)، ص ٣٣٣.

(٤٢) أمبرتو إيكو، ***اعترافات روائي ناشئ***، ص ٤٣.

(٤٣) نفسه، ص ٤٣.

(٤٤) هبة عبد الستار، "خلف تراثًا في الأدب والنقد والعلوم الإنسانية"، ص ٣.

(٤٥) أمبرتو إيكو، ***اعترافات روائي ناشئ***، ص ٢.

(٤٦) أمبرتو إيكو، ***الأثر المفتوح***، ص ٢٢.

(47) Sami Sjöberg," A book about Nothing: The poetics of the Roman Blanc", in ***Literature and Theology*** (Vol.25, No.2, June 20٠1, April), ***pp***. 193-194.

وانظر أيضًا،

Alexander Fedorov, "Media Education", ***p***.245.

(٤٨) نفسه، ص ٣.

(49) Alessandro Leiduan, "Umberto Eco et les paradoxes de

L'esthétique postmoderne",

بحث منشور على الإنترنت، موقع www.academia.edu

(Sep.,11,2014), ***p***. 3.

(50) Sami Sjöberg," A book about Nothing: The poetics of the Roman Blanc", ***pp***. 188-190.

(٥١) أمبرتو إيكو، ***اعترافات روائي ناشئ***، ص ٩١.

(٥٢) مفيد نجم، ***التأويل بين السيميائيات والتفكيكية***، ص ٢٣٨.

(٥٣) نادية بو شفرة، "الشراكة النصية"، ص ٣.

وانظر أيضًا،

Isabela Pezzini," Nothing is more open than a closed text: The case of Oedipus", in ***Semiotic*** (No.206, 2015), ***pp***.71-72.

(٥٤) أمبرتو إيكو، ***اعترافات روائي ناشئ***، ص ٥٦.

(٥٥) أمبرتو إيكو، ***الأثر المفتوح***، ص ٢٣.

(56) Francois Tolmie," Texual constraints according to Umberto Eco", بحث منشور على الإنترنت، موقع، www.academia.edu (Oct 2019) ***p***. 190.

(٥٧) نادية بو شفرة، "الشراكة النصية"، ص ٥.

(٥٨) أمبرتو إيكو، ***الأثر المفتوح***، ص ص ٩-١١.

(59) Bülent ça Glakpinar, ***Umberto Eco- L'Oeuvre ouverte, p.***71.

(60) Isabela Pezzini," Nothing is more open than a closed text", ***p***.67.

(٦١) أمبرتو إيكو، ***التأويل بين السيميائيات والتفكيكية***، ص ص ٢١-٢٢.

(٦٢) نادية بو شفرة، "الشراكة النصية"، ص ٢.

(٦٣) أمبرتو إيكو، ***التأويل بين السيميائيات والتفكيكية***، ص ص ١٠٠-١٠١.

(64) Francois Tolmie, "Texual constraints", ***p***. 187.

(٦٥) أمبرتو إيكو، ***الأثر المفتوح***، ص ١٦.

(٦٦) نفسه، ص ٢٥.

(٦٧) أمبرتو إيكو، ***تأملات في السرد الروائي***، ص ١٤٩.

(٦٨) أمبرتو إيكو، ***التأويل بين السيميائيات والتفكيكية***، ص ١٨٠.

(٦٩) نادية بو شفرة، "الشراكة النصية"، ص ص ٣-٤.

وانظر أيضًا، أمبرتو إيكو، ***التأويل بين السيميائيات والتفكيكية***، ص ١٠٠.

(٧٠) أمبرتو إيكو، ***تأملات في السرد الروائي***، ص ص ٥-١٠.

(٧١) أمبرتو إيكو، ***جزيرة اليوم السابق***، ص ص ٦-٧.

(٧٢) أمبرتو إيكو، ***تأملات في السرد الروائي***، ص ١٩.

(73) Andrew Hollings Worth, B.A., Th.M., "Ecos" of meaning", ***pp***.1, 4-5.

(٧٤) أمبرتو إيكو، ***تأملات في السرد الروائي***، ص ٦.

(٧٥) نفسه، ص ص ١١، ١٤، ٢٣.

(76) Umberto Eco, ***The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts*** **(**Indiana University, press, 1984), ***pp***. 10, 48- 51.

(٧٧) رانيا منير، "أمبرتو إيكو يتحدى قراءه!"، ص ٢.

(78) Alessandro Leiduan, Umberto Eco et les paradoxes de L'esthétique postmodern, ***p***.11.

(79) Ibid., ***p***.7.

(٨٠) أمبرتو إيكو، ***السيميائية وفلسفة اللغة***، ص ص ٢٢-٢٣، ٦٦.

(٨١) حسن ولد المختار،" كيف ينظر إمبرتو إيكو إلى فلسفات التأويل"، ص١.

(82) Umberto Eco, ***The open work***, ***p***. 246.

وانظر أيضًا،

Andrew Hollings Worth, B.A., Th.M., "Ecos" of meaning", ***p***. 5.

(83) Umberto Eco, ***The open work***, ***p***. 219.

(84) Bülent ça Glakpinar, ***Umberto Eco- L'Oeuvre ouverte, p.***72.

(٨٥) أمبرتو إيكو، ***تأملات في السرد الروائي***، ص ١٨٧.

(86) Isabela Pezzini," Nothing is more open than a closed text", ***p***.63.

(٨٧) هبه عبد الستار،"خلف تراثًا ثريًا في الأدب"، ص ١.

(٨٨) نفسه، ص ١.

(89) Paul Ginestier, ***La penseé de Bachelard*** (France: Bordas, 1986), ***p***. 223.

(90) Alberto Repeato," Death of Umberto Eco, never leaving, always arriving", Pixelsurgery.wordpress.com بحث منشور على الإنترنت، موقع، (Feb 20, 2016), ***p***.9.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر باللغة الإنجليزية:

(1) Umberto Eco, ***The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts*** **(**Indiana University, press, 1984).
(2) ……., ***Semiotics and the Philosophy of Language*** (Indiana University press Bloomington, 1986).
(3) ……., ***The open work***, translated by Anna Cancogni, with an introduction by David Robey (Cambridge, Massachusetts: Harvard University press, 2015).

ثانيًا: المصادر باللغة العربية:

(١) أمبرتو إيكو، ***جزيرة اليوم السابق***، ترجمة أحمد الصمعي (طرابلس – ليبيا: دار أويا للنشر، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٠م).

(٢) ……..، ***الأثر المفتوح***، ترجمة عبد الرحمن بو على (اللاذقية– سورية: دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، سنة ٢٠٠١م).

(٣) ……..، ***التأويل بين السيميائيات والتفكيكية***، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، سنة ٢٠٠٤م).

(٤)……..، ***السيميائية وفلسفة اللغة***، ترجمة أحمد الصمعي (الحمراء– بيروت: المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، نوفمبر ٢٠٠٥م).

(٥) أمبرتو إيكو، ***العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه***، ترجمة سعيد بنكراد، راجعه سعيد الغانمي (بيروت– لبنان: المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، سنة ٢٠١٠).

(٦) ……..، ***اعترافات روائي ناشئ***، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد (الدار البيضاء– المغرب: المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، سنة ٢٠١٤م).

ثالثًا: المراجع باللغة الإنجليزية:

(1) Alberto Repeato,'' Death of Umberto Eco, never leaving, always arriving'' Pixelsurgery.wordpress.com، موقع، بحث منشور على الإنترنت (Feb 20, 2016).

(2) Alessandro Leiduan, Umberto Eco et les paradoxes de L'esthétique postmoderne'', بحث منشور على الإنترنت، موقع، www.academia.edu (Sep11,2014).

(3) Alexander Fedorov, "Media Education (Media obra Zovanie)", in ***Academic publishing House Research*** (Vol.59, Issue1, 2019).

(4) Andrew Hollingsworth, B.A., Th.M., "Ecos" of meaning: Umberto Eco's semiotics theory for theological Hermeneutics", in ***Global***

Journal of classical Theology (June 2018).

(5) Bülent ça Glakpinar, ***Umberto Eco- L'Oeuvre ouverte*** (France: Editions de Seuil, 2012).

(6) Erikschilling, "Umberto Eco between Postmodernism and narrative: Il Nome della rose, Il pendolo di Foucault, and La Misteriosa Fiamma della regina Loana Sagepub", in ***Co.uk Journals permissions*** (Nav., 2015).

(7)F. Jacquesson," Les mots et leur sens: deux, trois, ou quatre partenaires?"

بحث منشور على الإنترنت، موقع،

www. academia.edu(Novembre, 2017).

(8) Francois Tolmie," Texual constraints according to Umberto Eco",

www.academia.edu (Oct 2019) بحث منشور على الإنترنت، موقع،

(9) Isabela Pezzini," Nothing is more open than a closed text: The case of Oedipus", in ***Semiotic*** (No. 206, 2015).

(10) Paul Ginestier, ***La penseé de Bachelard*** (France: Bordas, 1986).

(11) Prayer Elmo Raj," Text and Meaning in Umberto Eco's the open work", in ***Ouarterly Journal of Language, Literary and Cultural studies*** (Vol.2, Issue 3, July 2015).

(12) Sami Sjöberg," A book about Nothing: The poetics of the Roman Blanc", in ***Literature and Theology*** (Vol. 25, No.2, June 2001, April).

رابعًا: المراجع باللغة العربية:

(١) باشلار، ***التحليل النفسي للنار***، ترجمة زينب محمود الخضيري (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٣م).

(٢) بدر الدين مصطفى، "موت المؤلف: الأبعاد الفلسفية للمفهوم وأثره على الخبرة الجمالية"، في ***مجلة ديوجين (مصباح الفكر)*** (المجلد الثاني– العدد الثاني– يولية ٢٠١٥م).

(٣).....،"الثقافة البصرية بوصفها مجالاً معرفيًا بينيًا"، في ***مجلة ديوجين (مصباح الفكر)*** (المجلد الرابع– العدد الثاني، يونية ٢٠١٧م).

(٤) حسن ولد المختار،" كيف ينظر إمبرتو إيكو إلى فلسفات التأويل"، في ***مجلة إيلاف*** (العدد ٢٦٠٤، ٤ سبتمبر ٢٠٠٧).

٥) رانيا منير،" أمبرتو إيكو يتحدى قراءه!"، في ***مجلة رفيّ*** (العدد ١٦، المجلد الرابع، فبراير ٢٠١٦م).

(٦) سامح الطنطاوي،" تاريخ الجمال عند أمبرتو إيكو"، في ***مجلة أوراق فلسفية*** (العدد ٦٠، سنة ٢٠١٨م).

(٧) سعدية موسى عمر البشير، ***السيميائية: أصولها ومناهجها ومصطلحاتها*** (جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، سنة ٢٠١٩).

(٨) سعيد توفيق، ***في ماهية اللغة وفلسفة التأويل*** (بيروت– لبنان: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٢م).

(٩) عيد بلبع،" التداولية: البعد الثالث في سيميوطيقا موريس"، في ***مجلة فصول*** (القاهرة، ربيع ٢٠٠٥م).

(١٠) ليلا أزام زانغانية، "إمبرتو إيكو: كل رواية هي سيرة ذاتية"، ترجمة رءوف علوان، بحث منشور على الإنترنت ، موقع،www.Laghoo.com (سنة ٢٠١٧).

(١١) مفيد نجم،"التأويل بين السيميائيات والتفكيكية"، في ***مجلة المدى*** (فبراير ٢٠١٦).

(١٢) نادية بو شفرة،"الشراكة النصية عند أمبرتو إيكو: مقاربة معرفية لدراسة الاستراتيجية النصية"، في ***مجلة الأثر*** (العدد ٢١، ديسمبر ٢٠١٤).

(١٣) هبة عبد الستار،" خلف تراثًا في الأدب والنقد والعلوم الإنسانية... أمبرتو إيكو"، بحث منشور على الإنترنت، موقع، hebaabdelsattar.wordpress.com (العدد ٤٧٢٠٠١، ٢٨ فبراير ٢٠١٦).