المحاضرة السابعة

نظرية القراءة وجماليات التلقي

تفاوتت النظريات الأدبية في تعاملها مع النص الأدبي بين الاعتماد على السياق الخارجي الذي كُتب في ظله النص (المحاكاة، التعبير والانعكاس) وبين الاعتماد على داخل النص وماهية (نظرية الخلق)

حيث في النص الثاني من القرن العشرين اتجاها جديدا يسعى إلى قبضة الحكم حول بنية الأدب منخل الذاتية المتلقي وقد سبق هذه النظرية مجموعة من المحاولات التي مهدت لوجود نظرية التلقي بما فيها (التفكيك والسيميولوجيا والتأويل) حيث كان الاهتمام بفعل القراءة الشغل الشاغل لها، غير أن نظرية التلقي ركزت على نوع جديد من القراء، إنها للقارئ الواعي المتفاعل مع النص.

إن النظريات السابقة تأثرت بالفلسفات الوضعية والتجريبية والمناهج العلمية والموضوعية، في حين نظرية التلقي ارتكزت على الفلسفة الظاهرتية (هوسرل) ( وهي فلسفة ذاتية ترى بأن هي المنطلق لتحديد وفهم الموضوع، ولا سبيل إلى الإدراك والتصور الموضوع خارج الذات المدركة، فالمعنى الموضوعي ينشأ بعد ان تكون الظاهرة معنى محضا في الشعور، أي أن يكون الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الصرف) .

حاولت نظرية التلقي أن تجمع بين اركانا لظاهرة الأدبية (الأديب، النص، المتلقي) فرفضت حصر المعنى في النصف قط كما كان شأن نظرية الخلق، ولم تجعل دور القارئ محورا في الكشف عن المعنى بل في إعادة بنائه وإنتاجه من جديد وفقا لمرجعيات ذاتية قائمة على الفهم من قبل القارئ.

تكاملت نظرية التلقي في سبعينيات القرن العشرين لتنبذ كلم عرفة محددة مسبقا في ذهن القارئ وتحول العلاقة بين النص القارئ وتحول العلاقة بين النص القارئ إلى علاقة حوارية ينتج عنها فهم النص على حسب مرجعيات هذا الأخير.

يعد ياوس من أبرز أعلام نظرية التلقي ذلك من خلال طرحه لمفهوم أفق التوقع (ويقصد بأفق التوقع أفق انتظار القارئ وهو الفضاء الذي يتم من خلاله بناء المعنى ويكمن دور القارئ هنا من خلال التأويل الأدبي من باعتبار النص هو الوسيط الذي يتم تلقيه(

قام مفهوم أفقا لانتظار عند ياوس على ثلاثة عوامل رئيسة:

- " التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص، مثلا: الشعر أو النثر

- تشكيل الأعمال السابقة وموضوعاتها التي يختزلها القارئ في ذهنه

- التعارض بين اللغة الأدبية واللغة العادية أي التعارض بين العالم التخييلي والواقعي.

نبه ياوس إلى مفهوم (تغير الأفق) وبناء الأفق الجديد خلال اكتساب وعي جديد أي المسافة بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد حيث تتم عملية بناء المعنى وانتاجه داخل مفهوم أفق الانتظار بتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية عند المتلقي"

لقد أسهم ياوس في سياقة مبادئ نظرية التلقي حيث ركز على نقطة هامة ألا وهي اشراك المتلقي في بناء المعنى من خلال الوعي والادراك أي القصدية حيث إن القراءة لديه هي نشاط ذاتي نتاجه المعنى ووقد نتج عن ذلك ما اسماه القارئ الضمني عوضا عن القارئ الحقيقي.

إن القارئ الضمني من أهم المصطلحات في نظرية التلقي (فقد حاول إيزر أن يمنح القارئ القدرة على اكساب السمة التوافق والانسجام فقال أن التوافق ليس موجودا في النص وإنما هو نتاج لفعل القارئ فهمه، فالقارئ هو الذي يبني انسجام النص، لقد افترض إيزر أنفي النص فجوات تتطلب من القارئ ملأها لسد الثغرات وخلق توافق النص وانسجامه من جديد)

إن القارئ الذي تهتم به هذه النظرية ليس قارئا عاديا يتلقى النص الأدبي بطريقة سلبية وفق المبدأ التسليم له وإنما القارئ المقصود هنا هو ذلك القارئ المثقف الذي ينطلق في تفسيره للنص من وعيه بأفقه وأفق الآخرين، فالنص الأدبي يحتوي على كم هائل من الدلالات يتقيد بها تأويله ويتحدد بها فهمه وكل ذلك مخلا للغة النص والعلاقات المتشابكة التي يتكون منها.

كل نص لغوي يحمل دلالة ثقافية وحضارية عن مجتمع ما ويلتزم بقدر من الموضوعية، فيأتي **النب** غموض هو فراغاته التي سطرها الكاتب منتظرا من القارئ أن يملأها ليكون التعامل مع النص جماليا، فاللغة وبناء النتلزم القارئ بقدر من الوفاء لمقاصد الكاتب وطبيعة العصر الذي كتب فيه النص.

لقد أحدثت نظرية جمالية التلقي والتأويل ثورة عارمة في مجال الدراسات الأدبية والنقدية وفي تاريخ الأدب الحديث، بوصفها نمطا جديدا في الدرس الأدبي. وقد ″كان أرسطو في تاريخ الحركة النقدية من أبرز رواد الفكر اليوناني اهتماما بفلسـفة التلقي، أو مفهوم الجمال في استقبال النص، ففي رصيده الفكري والنقدي يتمثل لنا اهتمامه، بهذه المسألة، وكأنهـا محور هام يستقطب تفكيره ويستجمع فلسفته في الحديث عن أجناس الأدب‟[[1]](#footnote-1)،إذ يعد كتابه(فن الشعر) باشتماله على فكرة التطهير، بوصفها مقولة أساسية من مقولات التجربة الجمالية، والتي تقوم وتنهض على استجابة المتلقين وردود أفعالهم تجاه الأثر الأدبي، أقدم تصوير لنظرية تقوم فيها استجابة الجمهور المتلقي بدور أساسي.

بمعنى أن تاريخ نظرية التلقي والتأوي ليعود إلى (نظرية المحاكاة) عند أرسطو.

إن العملية الإبداعية هي عملية معقدة. فهي تسعى في مجمل أهدافها إلى إشراك واسع وفعلي للمتلقي بغية تطوير ذوقه الجمالي من خلال التواصل الحثيث مع النصوص الفنية، حيث أن حضوره أضحى نافذا منذ وضع اللبنات الأولى لكتابة الرواية، فانتقل من دور المستهلك إلى مرتبة الشريك المحاور الذي يملأ الفراغات بل يلزم الكاتب بتركها، كما استطاع أن يرغم الكاتب يوما بعد يوم على إسقاط الأقنعة اللغوية والبلاغية التي طالما تدثر بها. فما هي الأصول المعرفية لنظرية التلقي؟ وما موقع النص بين التلقي والتأويل؟ وما علاقة القارئ بالنص الإبداعي؟

وما هو القارئ النموذجي؟

1. **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**

جمالية التلقي كغيرها من النظريات النقدية، تقوم على مجموعة من الأسس والمرتكزات التي تشكل مرجعيتها الفكرية والفلسفية، ذلك ”أن معظم المذاهب النقدية تنهض في أصلها على خلفيات فلسفية، على حين أنا لا نكاد نظفر بمذهب نقدي واحد يقوم على أصل نفسه، وينطلق من صميم ذاتها لأدبية، وما ذلك إلا لأن الأدب ليس معرفة علمية مؤسسة، تنهض على المنطق الصارم والبرهنة العلمية، ولكنه معرفة أدبية جمالية أساسها الخيال والإنشاء قبل أي شيء آخر‟[[2]](#footnote-2)

وترجع أصول جمالية التلقي إلى فلسفتين عرفتا في ألمانيا، وهما الظاهراتية والهرمينوطيقا، حيث أن إشكالات الفهم والتأويل والإدراك، وكذا إشكالية الذاتية والموضوعية أو علاقة الذات بالموضوع، كانت المسألة الأساسية في الهرمينوطيقا والفن ومنولوجيا على حد السواء، ولأن هذين الاتجاهين كانا يشكلان من الجهة الأخرى، الخلفية المعرفية التي تأسست عليها نظرية التلقي[[3]](#footnote-3). فالمفاهيم التي جاءت بها هاتان الفلسفتان، قد تحولت إلى أسس نظرية تؤطر ترسانة من المفاهيم والأدوات الإجرائية التي صاغتها ‹مدرسة كوستانس› الألمانية بزعامة ”هانس روبيرت ياوس‟و ”فولف غانغآيزر‟.

**الشكلانيون الروس**

بحث الشكلانيون الروس في آليات النص الأدبي وتقنياته، بغية الوصول إلى الخصائص الجوهرية التي تتشكل منها مادة البناء الدبي، لأن الأساس في الأدب ليس ما يقوله، أو الفكرة التي يتضمنها، وإنما الطريقة التي تم بها تقديم الفكرة، فالأفكار مطروحة في الطريق، والذي يجب أن يثير الاهتمام هو الشكل اللغوي الموظف توظيفا خاصا، حيث تكون اللغة هي المادة الأساسية التي يتعامل معها القارئ وفق نظرته الأولوية وإدراكه الشعري، حيث ”يعد الإدراك الشعري ضربا من ضروب اختيار الشكل والإحساس به، ويتضح من هذه التصورات ومن مفهوم الأدبية التي صارت ركيزة أساسية للشعرية المعاصرة….قاعدة متينة لنظرية التلقي‟[[4]](#footnote-4)

وكان اهتمامهم أيضا بالأداة الفنية التي تساعد على إدراك الصورة الشعرية، التي بدورها تسهم في خلق إدراك متميز للشيء، أي أنها تخلق رؤيا ولا تقدم معرفة، لأن ما يهم المتلقي ليس ما كان عليه الشيء، وإنما اختيار ما سيكون عليه[[5]](#footnote-5). كل هذه الأدوات الفنية ساهمت إلى حد ما في تقريب النص من المتلقي انطلاقا من بنائه الخارجي إلى محتواه الداخلي الذي يتمثل في الإدراك الجمالي للصورة الشعرية. ”وما هو مهم في ألمانيا ليس التركيز المكثف على العمل الأدبي أو الجذور اللغوية والتشعبات ولكن التحول في نقطة الأفضلية إلى العلاقة بين القارئ–النص بتوسيع مفهوم الشكل، ليشمل الإدراك الجمالي، بتحديد عمل الفن ووسائله بتوجيه الاهتمام إلى إجراءات التفسير ذاتها[[6]](#footnote-6)

وقد رفض الشكلانيون كل المقاربات التي كانت سائدة بغض النظر عن طبيعتها الفلسفية أو الاجتماعية أو النفسية…مادامت تنطلق من خارج النص، يقول ﺇيخنباوم : ”ﺇن الشكلانيين في اعتراضهم على المناهج أنكروا ولا يزالون ينكرون، ليس تلك المناهج في حد ذاتها، وإنما الخلط اللامسؤول فيها بين علوم مختلفة…لقد اعتبرنا ولا نزال نعتبر كشرط أساسي، أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصوصيات النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن مادة أخرى…..‟[[7]](#footnote-7)

إن مهمة علم الأدب أو الشعرية، عند الشكلانيين، تتلخص في تتبع الخصوصيات الأصيلة التي تميز الفن الأدبي عن غيره من المجالات الفنية والعلمية التي قد يدخل معها في حوار مفتوح من خلال شبكة من العلاقات، تسعى الدراسة النقدية إلى كشف خيوطها وإبراز مظاهرها التفاعلية، وهذا ما حاول الشكلانيون تجسيده من خلال الدراسة العلمية والوصفية للأسلوب الأدبي باعتباره عُدولا عن الأنماط اللغوية المعتادة، يقول ﺇخنباوم: ”من أجل تدعيم مبدأ النوعية…دون الرجوع إلى علم جمال أدبي، كان من الضروري مقابلة المتوالية الأدبية بمتوالية أخرى من الواقع يتم اختيارها من بين عدد كبير من المتواليات الموجودة نظرا لتداخلها بالمتوالية الأدبية مع قيامها بوظيفة مختلفة‟[[8]](#footnote-8)

**مدرسة براغ البنيوية**

إن مساهمة حلقة براغ لا يمكن إغفالها، خاصة في مجال القراءة والتلقي الجمالي للنص الأدبي. ويظهر ذلك جليا في أعمال المنظرين الكبار للمدرسة، أمثال موكارفسكي. ”لقد كانت أعمال موكارفسكي–أحد أهم منظر يمدرسة براغ البنيوية من أكثر المصادر النظرية سيادة في ألمانيا، وخصوصا خلال السنوات الأخيرة من الستينات والسنوات الأولى من العقد السبعين، حيث ظهرت ترجمات ألمانية لعدد كبير من كتاباته، وحيثما كانت تذكر نظرية التلقي أو البنيوية في ألمانيا كانت إشارة إلى موكاروفسكي[[9]](#footnote-9). وهذا راجع بالأساس إلى قرب الطرح المنهجي والنقدي للناقد مع الأهداف العامة التي تدعو إليها نظرية التلقي، حيث ”يتضح إيحاء موكار فسكي بنظرية التلقي أكثر ما يتضح عندما يحدد الإطار العام للفن عنده بوصفه نظاما حيويا دالا، ووفقا لهذا المفهوم، يصبح كل عمل فني مفرد ببنيته، ولكنها بنية لها مرجعيات غير مستقلة عن التاريخ، ولكنها تشكل وتتحد من خلال أنساق متعاقبة في الزمن‟[[10]](#footnote-10)

فهو لم يفصل العمل الأدبي بما هو بنية عن النسق التاريخي، بل يرى أنه لا بد من فهم العمل على أنه رسالة، إلى جانب كونه موضوعا جماليا، وبهذا يتوجه إلى متلق هو نتاج العلاقات الاجتماعية، لذلك يصبح العمل الفني يحتل مكانا في السياق الملائم لفحص الاستجابة الجمالية.

**ظواهرية رومان انجاردن (الفينومينولوجيا):**

لقد نظر هذا الاتجاه إلى عملية التلقي من خلال العلاقة القائمة بين النص والقارئ، وأكد على دور المتلقي في تحيين المعنى وجعله جزءا من مكتسباته القبلية والبعدية، ”لأن النص عند الظاهراتيين لا يوجد إلا حين ما يتحقق أو يصبح راهنا، ولهذا ينبغي تبني وجهة نظر المؤول مرتبطة بنصه هو، وبتدخلاته المحكومة بمكوناته الثقافية والمعرفية الخاصة‟[[11]](#footnote-11).

قد تأثر رواد هذه النظرية( ولا سيما آيزروياوس) بالفكر الظاهراتي من «هوسرل»و «غادمير» حتى «هيدجر»، واشتقوا مصطلحاتهم الخاصة ومفاهيمهم مثل (أفق الانتظار) و (المسافة الجمالية) و (فراغات النص) و (الواقع الجمالي)، التي أعانتهم على وضع قواعد لتقبل النص وصوت أويلها‟[[12]](#footnote-12)

وأبرز المفاهيم الظاهراتية المؤثرة في نظرية التلقي مفهوم التعالي والقصدية ودورهما في تنمية العلاقة بين الذات المتلقية والبنية النصية. ”ويبدو مفهوم التعالي هو النواة المهيمنة في الفكر الظاهراتي، وقصد به «هوسرل»أن المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضا في الشعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص‟[[13]](#footnote-13)

ومعنى هذا أن عملية البحث عن المعنى تكون في العوامل الداخلية للذات الإنسانية، وذلك من أجل تكوين خلاصة شعورية قائمة على الفهم العميق ونابعة من التأمل الدقيق للظواهر المادية الخارجية.

**الهرمنوطيقا/التأويلية**

الهرمنوطيقا مشتقة من الكلمة اليونانية ”Hermeneia‟ أي فن التأويل[[14]](#footnote-14)وهي تشير إلى الجهود التأويلية التي مارسها الإنسان لتفسير النصوص وفهمها، والبحث عن المعاني المضمرة في باطن النص برده إلى بداياته الأولى ومصادره، وهي الدلالة التي تتفق مع تعريف ابن منظور للتأويل: ”التأويل المرجع والمصير، مأخوذ من آل يؤول إلى كذا أي صار إليه‟[[15]](#footnote-15)

ويرجع الفضل في نقل الهرمنوطيقا من الحالة التقليدية اللاهوتية إلى حالة جديدة أكثر فاعلية تجعلها حاضرة في كل النصوص، إلى الباحث ”فريديريك شلايرماخر‟، واعتبر هذا إيذانا لمرحلة أصبحت فيها الهرمنوطيقا علما له خصوصيته الساعية إلى توفير فهم صحيح لكل قول مهما كان نوعه، وبالتالي ”يعود إليه الفضل في أنه نقل المصطلح من دائرة الاستخدام اللاهوتي ليكون علما أو فنا، لعملية الفهم وشروطها في تحليل النصوص. وهكذا تباعد ”شلايرماخر‟بالتأويلية بشكل نهائي عن أن تكون في خدمة علم خاص، ووصل بها إلى تكون علما بذاتها يؤسس عملية الفهم، وبالتالي عملية التفسير‟[[16]](#footnote-16)

ومن ثم نقل الممارسة التأويلية من وضع الاحتكار الكنيسي اللاهوتي، إلى وضع أداتي مشاع، عبر الارتقاء بها إلى درجة علم يؤسس لعملية الفهم، في محاولة لإيجاد تأصيل من هجيل عملية تأويل النصوص،عبر الانتقال من وضع التأويل للنصوص بكل تمظهراتها وأنواعها إلى معنى الفهم.

الهرمنوطيقا عند ”شلايرماخر‟ تشكل مفارقة جديدة للنمط التقليدي السائد، وتتضح هذه المفارقة بملاحظة الدافع نحو تأسيس منهج للفهم. ف «شلايرماخر» ”يبدأ بالبحث عن مصدر فن التأويل في جده في ظاهرة سوء الفهم، من حيث أنها تثير الحاجة إلى الفهم. وتلك الحاجة تتحول إلى فن إذا استطعنا أن نتزود بشروط الفهم‟[[17]](#footnote-17).

ما يجعل من الضروري إيجاد منهج تأويل يعصمنا من سوء الفهم، وهذا خلاف النمط التقليدي الذي ينطلق من إمكانية الفهم لك لشيء.

أما الكيفية التي يقترحها «شلايرماخر» للفهم فتعتمد على تحليل الحالة الإبداعية التي ترتبط بالحياة الداخلية والخارجية للمبدع، ما يجعل من الضروري لفهم الإبداع استصحاب كلا الحالتين في عملية الفهم. وهو اعتراف واضح بالذات المبدعة وعدم إهمالها، وهو في الواقع اعتراف بالقصد المستبطن في النص، ومن هنا يكتسب النص تصورا جديدا عند «شلايرماخر» يصبح فيه تجليا لحياة المبدع. ” وإذا كان الأمر كذلك فإن المهم في الممارسة الهرمنيوطيقية ليست فسير المقاطع النصية فحسب، بل وإدراك النص في أصله ومنبعه، وفي بزوغه من الحياة الفردية لمؤلفه‟[[18]](#footnote-18).

وتتجاوز وظيفة الهرمنوطيقي حينها تفسير النص لتصل إلى اكتشاف التجربة الحياتية للمبدع، لأن النص ليس مجرد وصف أو تصوير يستمد وجوده من الخارج فحسب، وإنما أيضا مفعم بحياة الآخر عندما يعكس التجربة الداخلية للمبدع، وتكون اللغة وقتها وسيطا لنقل تلك التجربة. ومن هذا البعد نتعرف عن الحالة الرومانسية التي وصفت بها هرمنوطيقا «شلايرماخر» لأنها تؤكد دور المبدع على حساب الواقع، وتعتبر النص تعبيرا لعالمه الداخلي أو موازي اله.

**خاتمة**

إن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي، هو التفاعل بين بنيته النصية ومتلقيه. فالنص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص بين ما يحدث الإنتاج الفعلي من فعل التحقق الذي ينجزه القارئ.

فجمالية التفاعل لا تظهر إلا من خلال مرور القارئ عبر مختلف وجهات النظر التي يقدمها النص، ويربط الآراء والنماذج المختلفة بعضها ببعض. هذا الفعل الحركي الذي يقوم بها لقارئ يجعل العمل الأدبي يتحرك، كما يجعل نفسه حركة كذلك. لأن الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ، إذ أن من الواضح أن تحقيق التفاعل هو نتيجة للتفاعل بين الاثنين.

1. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة),دار الفكر العربي القاهرة،1996م،ص45 [↑](#footnote-ref-1)
2. عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دارهومة، الجزائر،دط، 2002م،ص79. [↑](#footnote-ref-2)
3. عبدالكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط 1، 2007م،ص 14. [↑](#footnote-ref-3)
4. عبد روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية القاهرة، ط 1، 2000م،ص48. [↑](#footnote-ref-4)
5. أحمد يوسف، القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة)،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2003م،ص 94. [↑](#footnote-ref-5)
6. روبرت هولب، نظرية الاستقبال( مقدمةنقدية)، ترجمة رعد عبدالجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا،ط 1،دت،ص 30.

   . [↑](#footnote-ref-6)
7. نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة عبدالكريم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، والشركة المغربية للناشرين المتحدين،الرباط،ط1، 1982م،ص 10. [↑](#footnote-ref-7)
8. نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة عبدالكريم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، والشركة المغربية للناشرين المتحدين،الرباط،ط1، 1982م،ص36. [↑](#footnote-ref-8)
9. عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، دط، 1999م،ص76.. [↑](#footnote-ref-9)
10. روبرت هولب، نظرية التلقي، مرجع سابق، ص 71. [↑](#footnote-ref-10)
11. ضياء خضير، ثنائيات مقارنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،ط 1، 2004م،ص 15. [↑](#footnote-ref-11)
12. حاتم الصكر، ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998م،ص 103. [↑](#footnote-ref-12)
13. بشرى موسى الصالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2001م،ص 34. [↑](#footnote-ref-13)
14. نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، دارا لطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1998م،ص 5. [↑](#footnote-ref-14)
15. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 3،مج 11،مادةأول، 1994م،ص 33 [↑](#footnote-ref-15)
16. نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 5، 2005م،ص 20. [↑](#footnote-ref-16)
17. نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، مرجع سابق،ص 44. [↑](#footnote-ref-17)
18. عبدالكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، مرجع سابق،ص26.

    . [↑](#footnote-ref-18)