

مقاصد النظرية التأويلية في الأدب

د: حفيظ ملواني

جامعة البليدة 2

Résumé :

Cet article compte étudier la lecture de la théorie littéraire du point de vue de la philosophie de l'interprétation pratiquée aux phénomènes littéraires en tant que prose ou poésie, afin de déterminer la notion de l'interprétation littéraire ainsi que ces objectifs sur la base du rôle attribué au lecteur dans l'espace de sa mobilité et la possibilité d'un entendement de la vérité artistique et littéraire.

الملخص باللغة العربية :

تستجيب هذه الدراسة إلى قراءة النظرية الأدبية ضمن فلسفة التأويل الذي تمارسه على الظاهرة الأدبية في شكلها الشعري أو النثري حتى ندرك مقام التأويل الأدبي و أغراضه؛ على أساس دور القارئ في فضاء تحركاته مع إمكاناته لفهم الحقيقة الفنية و منه الأدبية.

تمهيد

فضاء الأدب الواسع و غموضه الكثيف في فلسفته و نظام تكوينه؛ وبصرف النظر عما يشيّد من مسلمات و أطروحات نظرية؛ فهو معرض للتأويل؛ هذا التأويل الذي يمنح له فرصة الوجود و التجدد و عليه فإن أردت الكشف عن حقيقته الإبداعية فلا يكون إلا من خلال سبيل تلقيه و من ثمة تأويله، و هذا تحديدا ما يتضح من المقاصد النظرية التي خاضت في نظام التأويل دون أن تحسم الأمر بشكل نهائي

1- الفينومينولوجيا

لقد تبين لدى إدموند هوسيرل (Edmund Husserl) كيف انهارت الأبعاد الأيديولوجية؛ إبان الحرب العالمية الأولى ، حيث وصلت أوروبا إلى حافة الدمار؛ فصارت الفلسفة ضحية بين الوضعية العقيمة و الذاتية المفرطة ؛ فراح يؤسس مشروعه الذي يراه منقذا لأزمة التفكير لدى الأوروبي المتمثل في "تأسيس العلم الفلسفي بحيث تصبح الفلسفة علما بالمعنى المطلق للكلمة " ¹ انطلاقا من فكرة مفادها؛ لا ينبغي أن نقيس تصرف الإنسان

باعتباره كيانا منفصلا عن الأشياء التي تحيط به و المعرفة التي في حوزتنا في شأنها هي كاملة و كافية و ذات مصداقية يمكن التسليم بها دون أي إشكال؛ إذا نحن بصدد "تجاوز مبدأ القسمة الثنائية إلى ذات و موضوع يريد كل منهما يستحوذ عل الآخر و أن يلغي وجوده " ² فتكون القصدية (*L'intentionnalité*) هو كل ما من شأنه أن يؤدي إلى توجّه الذات إلى موضوعها من خلال التفكير فيه باعتباره معنى يشغل الوعي ³ فهي تعد بمثابة العلاج الفعال لأية معرفة تتخذ لنفسها بديلا لصرف الذات عن موضوعها ، و عليه يستوجب أن ندرك كيف يمكن هذه الأشكال في صورتها المادية بل حتى الأمور المعنوية أن تتمظهر في وعينا بشكل واضح لا يدعو إلى الالتباس؛ إن هذا الأمر يحتاج أن نقيس هذا الوعي في حدّ ذاته و كيف يحقق وظيفته بالطريقة المثلى؛ و منه لا يكون الوعي إلا من خلال الوعي بشيء ما ، و لذلك فإن فعل التفكير و موضوعه لا ينفصلان البتة ؛ فالمسار يحتاج إلى تعليق ما يحيط بنا و التركيز على ما نقصده عبر مقوّم الاختزال (*Réduction*) ⁴ معنى ذلك أننا نصرف عما هو دخیل بالنظر إلى اهتمامنا و مركز عنايتنا ؛ إذ أن جميع الموجودات هي عبارة عن ظواهر بأتم معنى الكلمة ؛ بما في ذلك العالم الذي نعيش في وسطه ؛ بحيث لا يخلو من أن يكون بدوره ظاهرة ضمن الظواهر الأخرى التي تدخل في تعداد تكوينه ؛ فيصير التفكير في محض ما يتجلى على مستوى الذهن بصورة مباشرة فيدرك هوسيرل هذه الوصفة العلمية التي تتفوق على العلوم المادية الطبيعية من منطلق أنها علم بالظواهر الصرفة (*la phénoménologie est la science du phénomène pur*) إنه يعتقد أن أصل الظاهرة في ثباتها بحسب إقرار الوعي ذاته ؛ و منه فهو ليس ما يتوهمه المرء على العكس من ذلك ؛ إنه يتجلى في صورة يقينية و تلك هي المعرفة الحقة بالظواهر ؛ و بالتالي فإنها تشكل النظام العام السائد لماهيتها في كل الأحوال؛ إنها العودة إلى الملموس ففي نظر هوسيرل لقد اقتصرّت الفلسفة على الأمور المجردة و ابتعدت عن الجوانب الحسية المجسدة ؛ إنه تصرّف يفيد بأن المسألة لا تعتد مستوى العلم بالأشياء بقدر ما تعتد بشروط الوصول إلى هذا العلم أو هذا المستوى من المعرفة ؛ إنه نوع من التعالي (*transcendence*) ⁵ الذي يتجاوز علاقة الذات بالموضوع إلى مصف أن تكون هذه العلاقة قيد الدراسة؛ من قبيل أن تعي الذات و تقوّم بنفسها علاقتها مع الموضوع المستهدف تتحول من فضاء الإدراك إلى فضاء إدراك الإدراك ؛ إن من شأن ما يحقق وجود الظاهرة حسب هوسيرل في جوهرها و ماهيتها هو ما يستطيع الوعي أن يقف عنده ؛ و من ثمة ما تصل إليه المخيلة ؛ و بالتالي ما يجعل الوقوف عند الثابت منها فيتضح أصلها

وكيانها الجوهرى ؛بصرف النظر إن كانت أمرا ماديا أو حتى مغنويا فكل ظاهرة تشكل بنفسها معطى عاما كونيا؛ أي ما يمكن أن يدركه أي إنسان و ليس من محض الزاوية التي يركز عليها فرد دون آخر؛ كأن تتصور مثلا أنك ما تعينه باعتباره شجرة يبقى على حاله في تشكل الوعي به عند كل فرد على قدر اختلافهم و تعددهم و أنت في الوقت ذاته تدرك بأن هذه الشجرة تتمظهر بحسب الموقع الذي يتخذه كل مشاهد إزاءها و من ثمة تظهر كل كينونة تبعا لعلاقة الذات بالموضوع :فلا فكر دون وجود و العكس صحيح؛ فالعالم يصير مقتصرًا على ما تشاهده من خلاله في حدود وعيك به و ؛ لعل الإشكالية الهرمينوطيقية التي يتعرض إليها هوسيرل هي تشتغل في سبيل "تأويل بعض الظواهر أو الأخذ في الحسبان بعض التغيرات التأويلاتية للأشياء فلأجل أن نصل إلى ماهياتها بشكل أفضل " ⁶ إن المسألة الهرمينوطيقية بالمنظور الهوسيرلي هي عبارة عن مطية لإدراك ماهية الظاهرة ؛ فأنت لا تدرك حقيقة الشعر انطلاقًا من الفكرة النظرية الواصفة له؛ بل عبر قراءته باعتبارها وسيلة فهمه ما يؤمن تحقيق ماهيته؛ على سبيل التعليل ما أفردته الناقد الألماني فولفغانغ كايزر (Wolfgang Kayser) في قراءته لمقطع نصي من إبداع الشاعر الألماني كريستيان غونتر (Christiane Günter) و هو يعبر عن شدة لوعته بمعشوقته فيقول :

«Ein grünes Feld
Dient meinem Schilde
Zum Wappenbilde ,
Bei dem ein Palmenbaum zwei Anker halt »

«مرج أخضر

يتخذه درعي

صورة لشعاري

عند نخلة تمسك برسائين ⁷ » ⁸

فالقارئ المعاصر بحسب تصوّر كايزر تتناوب نوع من الحيرة و الدهشة؛ لماذا شاعر ألماني على ما هو حال كريستيان غونتر (1695 - 1723) ابن القرن 17 أن يستخدم كلمة النخلة و هي خارجة عن محيطه الثقافي و الطبيعي على حد سواء "حقا إن فن الرمز هو الذي يجيب عن هذا السؤال ...إن النخلة رمز الوفاء و لذلك اختارها غونتر صورة لشعاره ..و هناك أشياء دقيقة جدا في الأشعار و منها الأشعار المتأخرة أيضا لا نفهمها إلا عندما يكون لدينا اطلاع كاف على مدلول هذه الرموز " ⁹ كل ذلك من شأنه أن يحقق

كيان الشعر و هو يتمظهر في صورة غير مألوفة مفارقة للغة اليومية مستخدما الأداة الرمزية التي تحقق خصوصية هذا الفعل الإبداعي

2- مضمار التنظير في الأدب

كيف لنا أن يتصور الباحث بأن هذه المعطيات الفلسفية الفينومينولوجية يكون لها الوقع المباشر على مسألة التنظير في مجال الأدب و منه معرفة خصوصيته ؟بمنطلق ما يشكل كحقيقة أدبية فنية في الاعتبار الأول يكون مستمدا في الغالب ما هو مدرك؛ إذا ستصير المسألة مسألة هرمينوطيقية خاصة بالظاهرة الأدبية ،يشير في هذا السياق تيري إيجلتن (Terry Eagleton) إلى تصور يقرّ بأن للفينومينولوجيا تأثيرا مباشرا على فحوى التنظير الأدبي لدى الشكلانيين الروس بذريعة أن ما يجري تعليقه و من ثمة وضعه بين قوسين حتى يكون محل الاهتمام و العناية وفق المنظور الفينومينولوجي؛ سيكون بدوره محل التركيز على مستوى الظاهرة الأدبية ؛ما يفسّر عزل النص الأدبي عن مؤثراته الخارجية فتصير عملية إدراكه بوصفه أدبا متوقفا على الطريقة المنتهجة التي تحقق هذا المبتغى ¹⁰ مؤدى هذا المنطق في التحليل هو الاعتماد على مبدأ القراءة المحايثة للنص؛ بحيث بمقدور هذا النص في ذاته و بنيته أن يستوعب فكر مؤلفه فيصيران شيئا واحداً ، إذا ستتحقق المقولة الفينومينولوجية التي ستوحّد على قيد الضرورة بين الذات وموضوعها؛ فكلاهما يشكلان أمرا واحدا لا انفصام فيه ، و لذلك ترى تيري إيجلتن يتمسك بهذه الفكرة من قبيل أن المظاهر الأسلوبية و الدلالية التي تشكل النص لا تنفصل عن معطى فكر صاحبه فتحيل إليه بصورة آلية ¹¹ و من ثمة يمكن الاستغناء عن سيرته الذاتية و بيئته و كل سياق خارج عن الإطار الأدبي لأن التعامل مع النص هو تعامل مع البنى العميقة التي تحقق حضور وعي المؤلف في نصه بجداره ما يعني ذلك هو كون العالم الأدبي الذي يشكله المؤلف عبر إبداعه ما هو إلا ذات المؤلف بعينه بل بوعيه و العالم المادي الذي يعيش بين أحضانه؛ فنتصور في نصه عالما من صنف خاص هو عالم النص الأدبي فنكتشف أن ما تقوله الفينومينولوجيا نظريا يحققه الإبداع الأدبي على مستوى النص و تعلله الوظيفة النقدية و هي تستبعد كل حكم مسبق و ما يبقى أمامها إلا بنية الخطاب المستهدف في لغته ؛لا ينبغي أن نعتبر اللغة المسلك الذي هو في ذاته غاية بل هو وسيلة حتى يستطيع هذا الناقد أن يخترق طبقات المعنى بل المعنى هو سابق للغة هذا هو أصل نظام التعبير ؛ و على ضوء وجود اللغة الأدبية و هي حقيقة فعلية ملموسة أفصح عنها الأدب بنصوصه المكتوبة و المحكية بجميع لغات العالم ؛ باعتبارها نتاج المخيال الأدبي تدلنا على مدى تطور الأدب و منه تطور أشكاله التعبيرية على مرّ

العصور^{1 2} ؛و لنا أن نتحدث في سياق ذلك عن الدلالة الأدبية بشرط أن يكون مصدر إنتاجها من زاوية تلقيها.

إن منطق هذه الرؤية الفينومينولوجية سيحوّل المرء من الناحية الواقعية السوسولوجية إلى نظرة تأملية محضة بالرغم من أن هوسيرل يحرص على جعل المعنى الأدبي يتجاوز الذات و موضوعها ؛ إذ أنه ليس من محض الذات و لا هو من صنيع النص بعينه ؛ بقدر ما هو ثمرة صلة بينهما ؛ لتؤكد حسب تيري إنجلتن^{1 3} فرضية أن المعنى واحد و أشكاله متعددة هذه الأحادية تتفق تمام الاتفاق مع قصدية المؤلف المبدع أي أن ما يدلي به الخطاب الأدبي هو ما يعتمد المبدع توصيله على أساس الإقرار أو ما يراد الوصول إليه ؛ لكن في ظل احتمال كون "ليس ثمّة قراءة بريئة أو قراءة تبدأ من درجة الصفر و ليس هناك قراءة مكتملة البناء تامة الوفاء بل هنالك قراءات بعضها أوفى من بعضها الآخر و أن الاختلاف بين هذه القراءات أو التأويلات هو خلاف في الدرجة لا في الصفة " ^{1 4} و قد لا نبالغ في كون هذا المعطى الذي يكبل القراءة على مسلك معنى مستهدف و مقصود لذاته لم يحقق ما ينتظر منه ؛ بسبب أنه يتوقع أن يصل إلى حقيقة لا تماثلها حقيقة ؛ بل هي أدق من حقيقة التجربة العلمية و في هذا مطلب قد يصيبه الاستحالة للوصول إليه و لذلك يأتي مشروع هيدجر (Martin Heidegger) كي يسد الثغرة .

3- حدود فلسفة هيدجر في المقاربة الأدبية

يقترح هيدجر في تصوره أن معقل الدلالة في حقيقة الأمر هو بعد تاريخي في المقام الأول يؤسس ذلك فهم المرء للوجود و للكائن في حد ذاته ؛ باعتباره أداة فاعلة في هذا الوجود بمنطق أن المسار الذي يقطعه في أحضانه هو مسار زمني أيضا ؛ ليصير الوجود في نهاية المطاف غير منفصل عن التاريخ ؛ إذ يتحقق الفهم على ضوء هذه الحقيقة التاريخية في صيرورتها و من ثمّة تطورها^{1 5} فلم تعد المسألة عملا تأمليا بقدر ما هي معاشة لهذا الوجود ؛ فندرك أن عالم الإنسان هو عالم من الذوات يتحقق فيما بينها الارتباط عبر هذا العالم المادي الذي نعيش في وسطه "العالم ليس هو جمع الأشياء الموجودة المعدودة و غير المعدودة . المعروفة و غير المعروفة و لكن العالم ليس أيضا مجرد إطار مصور أضيف إلى مجموع المعروض العالم يقيم لنفسه عالما و هو موجود بوصفه ما يمكن لمسه و سماعه ، نتصور أنفسنا مواطنين فيه .العالم لا يكون أبدا شيئا يقوم أماننا و نتمكن من مشاهدته .العالم هو دائما لا شيء الذي نخضع له" ^{1 6} إذا الفكرة لا تقتصر على مبدأ أن الإنسان منفصل عن هذا العالم و أن الصلة الرابطة بينهما لا تكتفي بالعنصر التأملي بل لا عالم للإنسان دون أن يتحقق الوعي بالوجود و منه بالموجود دون أي

إشكال؛ فالذات تلتحم بموضوعها و على قدر هذا التلاحم تتحقق الدلالة و تتجدد و ما يعلل هذا التلاحم هو أن يجد المرء نفسه يسير بنظام الحكم المسبق و هو يعاين الأشياء و الموضوعات التي تحيط به ، و لذلك الأفكار التي يتوصل إليها الإنسان ما هي إلا عملية التجريد لما كان في أصله محسوسا مدركا في نطاق هذا العالم الذي نعيش في وسطه و"إن محاولة الوصول إلى تأويل مبرأ من أي تحيز أو فرض مسبق هي محاولة عابثة لأنها تمضي في حقيقة الأمر ضد الطريقة التي يتم بها الفهم"¹⁷ وعليه فإن الفهم مرجعه من هذا الوجود الذي يفصله و بواسطته نستطيع أن نتحدث عن إمكانية الفهم لأن ما يجري استيعابه هو في جوهره ما أنتجه هذا الوجود وفق ما أقره وعي الإنسان؛ وتبعا لذلك تصير الآلية الإسقاطية تشتغل من موضع استشراف؛ بحيث أن ما فهمته يمهّد لإمكانات فهم جديدة يتحقق على إثره ما يمكن للمرء أن يفهمه مستقبلا ؛ إنه سير دائم نحو الأمام؛ إنه تجاوز مستمر لذاتي و أن أتطلع إلى هذا العالم ، ما يلخص أن وجود هو الذي يفسر لذاتك فهمها لما يحيط بها و يشكلها في معترك الزمن ؛ و قبل أن نتوقع أثرا للفهم فينبغي أن يسبقه أثر الوجود، فكلما زاد ارتباطك بهذا الوجود أي بالعالم الذي أنت جزء منه فتتحقق فرضية الفهم؛ مما يسمح للمرء عن طريق الإسقاط أن يصل إليه بطريقة مستمرة متوالية بشرط وجود لغة و لذلك قد نجد أنفسنا أما ثنائية متكاملة لا تستغني إحداها عن الأخرى اللغة و الوجود ، انطلاقا من كون وظيفة اشتغال الفهم مشروطة بتحقيق الوجود في وعي الإنسان عبر مضمار اللغة لتكون بدورها صورة من صور هذا الوجود لتؤكد و تحسم في طبيعته، و لعل الدليل الذي يستقر عليه هيدجر هو لا يمكن أن تكون اللغة مجرد وعاء لحمل الأفكار و نقلها للغير هي لا تؤدي وظيفة تواصلية فحسب بل نكتشف بأن الكيان الإنساني برمته يتوقف على كيان اللغة؛ إن اللغة بالتصور الهيدجري لها كيان مستقل عن الذات الإنسانية؛ إذ أن هذه الذات هي التي تتوجه إليها حتى تستخدمها و لا يمكن أن تكون رهينة لما تريده هذه الذات أن تقوله "إنها (اللغة) لا تنقل الظاهر والمستور بوصفه شيئا مقصودا في الكلمات و الجمل فحسب ، و إنما هي تحمل قبل كل شيء الموجود بوصفه موجودا إلى المنفتح فحيث لا توجد اللغة مثلما هو الأمر في الحجر و النبات و الحيوان ، لا يوجد هنا كذلك انفتاح الموجود و تبعا لذلك انفتاح لما هو غير موجود و لما هو فارغ"¹⁸ ما يعلل ذلك هو أن اللغة لها صفة موضوعية و ليست ذاتية ما يؤهلها أن تكون حاملة للحقيقة؛ و منه فكل أشكال المعرفة ينبغي أن تكون تحت سلطة الاستخدام ؛ و هذا يعد بمثابة حريا واضحة في توجهات هيدجر على الميتافيزيقا على نحو قولنا بأن للقلم كينونة و أثر في هذا الواقع

و على ضوءه تتحقق دلالاته لكن ما إن تمّ زوال خبره فيستغنى عنه ؛فيفقد ألفته لدى مستخدمه؛ فلن يصير له دلالة فعبارة الدلالة متوقفة على ظاهرة الاستخدام و هو شكل من أشكال تحقيق و تجسيد صلة الذات بموضوعها.

لكن كيف يقرأ هيدجر الأدب ؟ ولعل الإجابة عن هذا السؤال تعيدنا إلى فكرة تحقق الحقيقة الفنية لدى المتلقي بطريقة تنفي عنه أداء أي فعل أو نشاط يصدر منه بقدر ما يستجيب أكثر لما يحدثه النص الأدبي في متلقيه ؛ بشرط أن يتصف بقدرته على الاستسلام و الاستلاب ؛ و لذلك ففي كثير من الأحيان يلزم الأدب مقولة الفن ليكون جوهر الفن هو الشعر ذاته؛ فتصير الحقيقة الفنية ماثلة فيه بحيث يقع انكشافها لدى المتلقي بنفس الصورة التي يحصل فيها انفتاح العالم " فالفن ليس فكرة خارج العمل الفني بل هو ماثل في كل عمل فني و لكنه ماثل أو حاضر حضورا متخفيا و غير مباشر و لذلك فإن الكشف عنه يتطلب عملية تفسير هرمينوطيقي يبدأ من وصف ذلك الحاضر و ذلك المعطى المباشر " ¹⁹ ما يؤهل ذلك أن تتجه عناية المتلقي بالشكل الذي يتمظهر من خلاله العمل الأدبي بصورة تلقائية حدسية؛ ما يعني أن حقيقة الفن ما هي إلا فهم أسلوب العمل الفني و على تلك الشاكلة يدرك المتلقي أنه أمام قصيدة شعرية أو رواية ؛بشرط ألا يفصل الشكل عن المحتوى؛ كي يصير الوعي الجمالي بما في ذلك الوعي بجمالية الأدب قائما أيضا على منطق موضوعه ؛ ومن ثمة الوقوف عند الغاية التي يؤديها بغرض تصحيح الاعتقاد السائد الذي يجعل الفن مجرد صورة تعبيرية خالية من كل دلالة و عليه فالإبداع الفني الأدبي "يفهم بوصفه تعبيراً عن رؤية لها مضمون" ²⁰ فالإبداع الفني بما في ذلك الأدب يبقى هو عبارة عن إضافة إلى ما يشكل العالم و منه ما يشكل الوجود في ظل الإنسان و جميع الموجودات الأخرى ، إذا دور المتلقي للأدب استبعاد ذاتيته و خبرته بمجال الإبداع الأدبي حتى يستطيع أن ينظر إليه في صورة غير مألوفة ؛ما يساهم ذلك في الحفاظ على ذلك الإبداع طالما أنه يختلف عما ألفه في حياته اليومية "إن العمل الفني بعد إنجازه ؛يبقى هناك ليحفظ بواسطة شخص آخر يندهش عندما يشاهد اللامألوف في المألوف أي عندما يشاهد حدوث الحقيقة في العمل الفني ،فيتخلص من روتين الحياة و النظرة الاعتيادية للأشياء ،و يغوص في الانفتاح الذي يتخلل العمل الفني .إنه يمكث في الانفتاح أو الحقيقة التي تحدث في العمل الأدبي ؛ و في هذا المكث فإن العمل يظهر طبيعته و حفظ العمل الفني لا يعني شيئاً آخر سوى هذا " ²¹ بمعنى حصول نوع من الخضوع يشبه التخدير الذي يمارسه ذلك النص الأدبي على هذا المتلقي ؛بما يسمح بطريقة أو بأخرى انتقال التجربة على نسق التلقي ضمن الحلقة التاريخية التواصلية بين

الأفراد بحيث لا يتعلق الأمر بما حدث كفعل تاريخي؛ وإنما ما يحقق كيانها التاريخي لدى المتلقي و هو يعيش هذا الظرف؛ فيصير التاريخ هو من قبيل ما تستشعره الذات المتلقية من تجارب سابقة ينسخها التاريخ العادي و لكن تحققها المعيشة التي يرتضيها هيدجر ،فأي تفسير للنص الأدبي يجب أن يتجاوز ما تصبو إليه الذات القارئة و الموضوع العيني للأدب بطريقة ما يجعل اللغة الإبداعية توحد بين الذات و الموضوع و في هذا السياق تتلاقح الفلسفة مع الشعر فتدرسه بمنظار لغته ^{2 2} و هو ما يمثل "إحياء جديدا لتقليد العقلية الألمانية (و خاصة مع شوبنهاور و نيتشه و هردر و لسنج) في التقريب بين الشاعر و الفيلسوف حيث تتماوه الحدود بين الشعر و الفلسفة ،و يصبح من العسير أن نعرف أين تنتهي الفلسفة و أين يبدأ الشعر " ^{2 3} و هذه المقولة التاريخانية إن صح التعبير التي أفصح عنها هيدجر ستجد أثرها في أطروحات جادامير (Hans George Gadamer) بقدر من التعديل و التطوير

4- فضاء الخطاب الأدبي في منطق جادامير

إن المقاربة التي تحقق إمكانية فهم النص الأدبي تقوم أيضا على الاعتبار التاريخي عند جادامير على شاكلة المحاوراة القائمة بين الماضي و الحاضر من منطلق أن بناء السؤال يستجيب إلى رهان الحاضر بحسب المتغيرات الحاصلة فيه و القضايا المتصلة به؛ فيصير المعنى المترتب عنه مدعاة للإجابة المرسومة في فضاء النص تناسبا مع النقطة الزمانية التي يقف عندها المؤلّ القارئ في ظل صياغة أفق انتظار يكون مستمدا من الراهن و موصولا بشكل تكاملي مع الآفاق السابقة؛ بحسب التفسيرات و التأويلات التي راجت و تربعت على عرش الماضي ^{2 4} ، ما يعلل هذا المنحى هو كون ما من قارئ إلا و يفهم انطلاقا مما فهمه القراء السابقون عنه مع تحقيق مقوّم التجديد الذي يشكله توقعه ومن ثمة الثقافة التي كوّنته؛ فأصبح يقرأ الماضي بعيون الحاضر و منه تتأكد فرضية أن فهم الحاضر هو من وليد الماضي؛ إذا هناك استمرارية و تطورية في آن واحد بقدر يؤمّن التغير في مسار إنتاج المعنى ؛ فعلى هذه الوتيرة يصير النص الأدبي الذي يخاطب قارئه المعاصر بمنحى التاريخ الذي صدر فيه وفق سلسلة المتلقين الذين بادروا باستقباله على مرّ الأزمنة و في الوقت ذاته من موقع التأمل الذاتي الراهن لهذا القارئ بعينه؛ سيتحقق درب معناه في صورته التجديدية ، فكل تفسير لاحق قد يصحح مسار التفسير الذي سبقه ؛ فأى حكم مسبق سيساهم في تحيين حركية المعنى ومنه يصير معطى إيجابيا يخوّل للقارئ فرصة المناورة الأدبية التي يرتضيها ؛ ما يوحي بأن قدرة دمج الآفاق ستحقق بفرضية الإحاطة بالفهم المتواتر السابق عبر سلسلة من المتلقين تكاملا مع فهم راهن

يتوق إلى التجديد؛ و لا مانع أن نقف عند قراءات بعض النقاد للمنظور الشعري العربي باعتباره وليد التاريخ الإبداعي الطويل لنتقرب ما قد يصدر منه من تحويل يستجيب لمطلب اهتمامات هذا الوضع الراهن تماشياً مع آفاق الهرمينوطيقا الأدبية العربية ؛ فندرك حينئذ أن الفهم المتجدد أمر لا مناص منه، يقول في سياق ذلك مصطفى ناصف في كتابه "دراسة الأدب": «و في الشعر العربي نماذج كثيرة أرضت معاصريها و ما تزال ترضينا و لكن ذلك لا يعني أننا جميعاً ، في القديم و الحديث نفهمها فهما واحداً و هنالك أيضاً نماذج أخرى أرضت أذواقاً كثيرة في عصور سابقة و لكنها لم تستطع أن تجد في نفوسنا نحن قبولاً و من هذه النماذج التي لم تعد تترك في نفوسنا أثراً بيت ابن المعتز ...

فأمطرت لؤلؤاً من نرجس ، و سقت ❖ ورداً و عضت على العناب بالبرد
وقد استحسنوا قوم كثيرون هذه الصور المجتمعة في بيت مفرد ²⁵ « كل ذلك يجعل البنية التي يملكها المتلقي العربي عرضة للتغيير دون أن نحكم عليها بالسلبية أو الإيجاب؛ بل هي ظاهرة صحية تتطلع إلى رؤية إبداعية جديدة على قدر تفاوتها عند كل متلق على حدى؛ بصرف النظر عن التأثير النقدي الملازم لها ؛ ما يفيد أن تبعات النص لا يستطيع صاحبها أن يتحكم فيها و دليل ذلك ما صدر من حميد سعيد صاحب كتاب "الكشف عن أسرار القصيدة" يقوله : «و مهما حرص الشاعر على خصوصية نصه فإن مؤثرات اللغة و الثقافة التاريخية و الأفق الثقافي و عصر النص و المحيط تحتل موقعا لها على الورقة البيضاء و تفعل فعلها في حركة أصابع الشاعر .إن النص الإبداعي بقدر ما يتأثر يؤثر و بقدر ما يتجاوز و يحرك فهو يجمد و يسكن ، و بهذا الجدل تستمر الحياة في النص » ²⁶ إن مسألة التباين على مرمى التلقي لا يقتصر على الشعر فقط بل يمكن أن نجده أيضاً في منحى الإبداع الروائي و العربي تحديداً بحيث قد تكون هوة شاسعة الأمد في زمن التلقي الآني اعتباراً بين ما تقوله الرواية و بين الوعي الذي يستقبلها ، فالرواية إن قدمتها باعتبارها إنجازاً حدثياً "في مجتمع لم يحقق معنى الحداثة" ²⁷ على حد تعبير فيصل دراج سيصيب هذه الرواية شبح الهامش لأنها ببساطة حتى و إن قرأت فإنها تقرأ على سبيل ما هو منبؤ خارج سلم القيم ؛ و لعل هذا ما يبرر فكرة فيصل دراج كون الرواية العربية لم تلتق "في أزمنة ولادتها ، و لا في الأزمنة اللاحقة ، ربما ، بزمن اجتماعي يحتفل بحوارية المعارف المتعددة ، فولدت كجنس أدبي مرزول ، وتطورت من دون أن تغادر هامشيتها ، ماعدا حالات قليلة .كأن الزمن الهجين ، الذي استولدها ، قد خلف وراءه وليداً معوقاً يتحرك في فضاء اجتماعي ينكر المتعدد ولا يعرف حوارية

المعارف المختلفة المستقلة بذاتها. " 28 كل ذلك يؤدي بنا إلى مسعى تتبع الآلية الجمالية على ضوء منحى التلقي .

5- المنحى الجمالي للتلقي الأدبي

يظهر بشكل جلي أن ما أقره صاحب كتاب "من أجل نظرية التلقي" (*Pour une esthétique de la réception*) هانس روبرت ياوس (Hans robert Jauss) في أطروحاته لا يتنافى مع الأصول الهيدجرية في إثبات دور التاريخ في تكريس سلطته على مستوى المعنى و إقرار بفرضية جادامير وفق مبدأ الدمج الحاصل بين آفاق الانتظار مما يشكل صدقاً لاستقرار المعنى و هو يستجيب أكثر إلى الحاضر و ما يستشرفه المستقبل؛ و لذلك ما يمكن أن تقدمه هذه النظرية هو فتح باب إمكانية استيعاب العمل الأدبي في شكله و مضمونه على حد سواء ضمن السياق التصنيفي التاريخي؛ كي يتحدد موقعه الزمني بل الفني ضمن السلسلة الأدبية التي ينتمي إليها، فتدرك حيثيات التجربة الأدبية (*l'expérience littéraire*) عن كثب²⁹؛ و منه ستتضح الميزة النوعية التي يظفر بها هذا التصوّر عبر الحرص على دور القارئ باعتباره طرفاً لا يمكن تجاهله و الاكتفاء بالإشادة بالمبدع و مواصفات النص في حد ذاته؛ مما يستدعي على وجه الضرورة إقحام القارئ بصورة فعالة، يتأكد ذلك مع جهود ياوس عندما زواج بين المدرسة الماركسية ضمن الاعتبارات التاريخية و المدرسة الشكلانية الروسية ضمن الوصفة الفنية و الأدبية المطلوبة³⁰ كي تمنح للقارئ فرصة الأخذ بالاعتبار الجمالي في نطاق البعد الزمني بقدر كبير من الفعالية المرجوة؛ فتصير إمكانية لقاء قارئ معاصر و هو يحمل تجربة جمالية جديدة و نص قديم بمعايير كلاسيكية فنية أمراً جدياً ممكناً و في الوجهة نفسها تأتي تطمينات إيزر (Wolfgang Iser) على قدر الاختلاف الحاصل على مستوى الطرح مع ياوس دون الغاية؛ عندما جعل التواصل النفسي التفاعلي الأدبي قائماً على مستوى التلقي بصرف النظر عن حركية التاريخ إذ يعدّ نافذة حيوية وفق موقع القارئ الضمني (*Lecteur implicite*) من خلال الإضمارات و الفراغات و التساؤلات التي يثيرها النص و هو يستهدف قارئه بصورة مباشرة و غير مباشرة على حد سواء؛ فأى إشكالية طارئة سيكون مصدر حلها من أداء فعل القراءة على وجه الممارسة تحديداً؛ و لذلك ففعل القراءة هو فعل حيوي مرّن و يكتنفه شيء من التعقيد و لذلك يتطلب من القارئ إسهاماً؛ بناء على الإستراتيجية النصية وفق ما يملكه القارئ من أعراف و ثقافة و معرفة سابقة بعالم الأدب مع مجرى توقعاتها؛ فيجري ارتسام النص عبر ذهنية القارئ في فضاء يثري المعنى و يبني الشكل في صورته المتجددة³¹ يرى إيجلتن بأن نظرية إيزر

تمنح قدرا من الانفتاح لدى القارئ فتكسبه الحرية وفق أيديولوجية ليبرالية محضة³² فالقارئ الذي يتوفر على إمكانيات التحرر هو باستطاعته أن يملك ثقافة نظرية كفيلة لأن تدعم نفوذه و تكرس سلطته على المقروء حتى لا يعيش تحت صدى المقروء بطريقة منفصلة و إنما بأكثر فاعلية، فقراءتك متوقفة أكثر على معرفتك بجنس النص الذي تقرأه و سياقه التاريخي و الفني الذي يظهر من خلاله، و لعل التطرق لهذه الأمثلة كفيلة بتحقيق هذا المسعى بما يثبت استحالة نفاد الطاقة الدلالية للنص الأدبي؛ فلا نستطيع أن نجزم بأن هناك طريقة واحدة في التأويل يمكن تطبيقها على حساب طرق أخرى باعتبارها الأفضل، كما لا يمكن حسم نتيجة المعنى؛ و كأننا أنجزنا عملية رياضية ووصلنا إثرها إلى نتيجة حتمية لا يمكن المساس بها بأي حال من الأحوال؛ و قد نلمس من هذه الزاوية تحديداً أطروحة إحسان عباس و هو يمارس شيئاً من التأويل الأدبي في أحضان الشعر العربي المعاصر إذ يلجأ في البداية بتقديم البنية الشعرية الراهنة باعتبارها بنية منفتحة للفهم مما يتجاوز فكرة حدود الكشف عن المعنى المتضمن فيها، تتسبب في وجودها تلقائية الشاعر نفسه "لأن مهمة الشاعر الأولى هي إخراج اللفظة من الحيز العقلي حتى تصبح الكلمة قادرة على أن تعبر لا عن فعاليات الروح و حاجاتها أي تصبح ثورة و تصبح الكلمات بما فيها من إحياءات صوتية أهم بكثير من قيمتها السمانتية (الدلالية) و لذلك يتسم جانب كبير من الشعر الحديث بالغموض لأن الشعر لا يخضع للمواصفات العقلية أي لا يقصد فيه التوصليل المباشر بين الشاعر و الجمهور و إنما يكون هذا التوصليل بمقدار ما تتمتع به لغة الشاعر من نزعة ثورية بل إن هذا التوصليل غير وارد إذا لم يكن هنالك جمهور يستطيع ذلك لأن هذا الجمهور سيتكون مع الزمن"³³ مآل ذلك كون لغة الشعر هي لغة تمرد و عصيان عن المعاني الجاهزة و القوالب المسبوكة، فلا تستطيع أيها القارئ أن تفي بقصدية الشاعر و لا قصدية النص ذاته بشكل أوفى، و هذا ما دفع إيزر إلى محاربة فكرة النقد أو التأويل كأسس معيارية³⁴ من قبيل الخوض في فهم النص هو بالضرورة يعني الوقوف عند السبب القطعي الذي يتخذ لنفسه صفة التعليل الوحيدة و لا يوجد سواها في استجلاء المعنى المحتكم إليه؛ و كأن التأويل و منه التفسير هو استخراج المعنى من النص مما لا يدع حاجة أخرى لإعادة قراءته فنحكم على النص الأدبي و منه الشعر حينئذ بالموت المحتوم. يبقى التساؤل قائماً أين يكمن مدار الاختلاف في التأويل على أنقاض الشعر؟ لنا في ذلك النموذج النقدي التحليلي الذي أقدم عليه الناقد محمد حسن عبد الله في مؤلفه الموسوم بـ "الصورة و البناء الشعري" حيث يقول: «قد يحدث أن تقرأ بيتاً أو قصيدة، فلا تشعر بأي قلق يبدو

كل شيء مفهوما لك بشكل جيد ، و لكنك قد تطالع تحليلا من وجهة ما يكشف عن مشكلة ، و إذا بالاحتمالات تتفتح أمامك ، و حتى لو سلمت بالمشكلة المثارة فإنك تجد نفسك مدعوا من التزامك بمنهج ثقافي معين لأن تبحث عن حل آخر لها و تتراجع مضطرا عن زعمك القديم بأن كل شيء كان مفهوما لك بشكل جيد حدث هذا حين قرأت بيت ذي الرمة ؟

نغار إذا ما الروح أبدى عن البرى ❖ و نقرى عبيط الشحم و الماء جامس و ظننت ألا مشكلة فيه و لكن الأصمعي عاب هذا البيت و لم يقبل منه إبراهيم أنيس حجة في عيبه و من ثم بحثت عن حل آخر (لا) يرضي الطرفين!! أما اعتراض الأصمعي فينصب على استعمال الشاعر كلمة "جامس" فيقول إنما يقال للجامد من السمن و ما أشبهه جامس !! و هذا يعني في نظر الأصمعي أن الشاعر انحرف بدلالة الكلمة و خالف المعنى المعجمي الذي حدده اطراد الاستعمال و لكن إبراهيم أنيس رحمه الله يبحث في حل المشكلة بأن يجعلها بين الأصمعي و الكلمة و ليس بين الشاعر و المعجم أصلا فيقول :فمدلول كلمة جامس في ذهن الأصمعي مقصورا على الدهن و ما شاكله و الماء المتجمد لا يقال له جامس . فكيف تمت هذه الصورة في ذهن الأصمعي إلا عن طريق تجاربه مع نصوص أخرى تصادف أن سمعها و تأثر بها و تصادف أن استعملت فيها هذه الكلمة مع السمن و الدهن و نحوهما من السوائل و لكن ذا الرمة الشاعر العربي قد تعود مع نفس الكلمة غير ما تعود مع الأصمعي و لعله عرفها في نصوص أخرى و قد استعملت مع الماء أو لعله خلع عليها من الدلالة الهامشية ما سمح لها بمثل هذا الاستعمال . فكل من الرجلين تجاربه الخاصة و مزاجه الخاص ، و لا يشتركان إلا في الدلالة المركزية و هي تجمد السائل متخذا هذا التجمد في ذهن كل منهما صورة معينة»^{3 5} نكتشف قصيدة الشاعر و هي مفارقة مع قصيدة الناقد بنحو مائة عامي بين ذي الرمة (توفي 117هـ) و الأصمعي (توفي 216 هـ) و في ذلك يؤكد محمد حسن عبد الله "الآن يمكننا قراءة البيت مرة أخرى ، و ننتذكر كيف تتمازج خطوط الألوان عند نقط الالتقاء في لوحة رسمت بألوان مائية . إن اللون الأقوى يزحف بظلاله على مساحة من اللون المجاور و يصنع منطقة مشتركة . و هنا لا يحق لنا أن نتحدث عن تجربة الرسام مع الألوان ، لقد تم الامتزاج بين اللونين بقوة الألوان ، أو بقوة أحد اللونين عل التحديد ، و دون إرادة منه؛ و حين نقرأ البيت سنجد في مقدمه ما يطعم الكريم قصاده "عبيط الشحم" و كان يمكن أن يكون عبيط اللحم و لكنه أراد مادة أكثر دسما حرصا على الدفء و حينئذ كان لا مفر من تعدي دلالة الشحم و آثاره و صفاته إلى الماء الذي لم

يعد ماء رمزا للبرودة و لكنه قسمة بين هذه الدلالة و كونه يحاور الشحم فتلقه آثاره بقوة القصور الذاتي للكلمة بقوة نفوذ الشحم على الماء و محاولة إخراجها من عزلته دلالة إلى دلالة يمكن أن تكون مساوقة لما قبله " 3 6 فالعملية التأويلية التي أخضعها محمد حسن عبد الله إلى الاختبار من حيث المبدأ هو لم يقرّ بالخطأ الذي ينسب لأحد الطرفين الشاعر أو الناقد و لم يهتد إلى حقيقة قطعية على سبيل أن من يكرم يغدق العطاء لضيفه دون حساب و في أحسن حال؛ و لعل الشعور بالبرودة هو الذي جعل الطعام في حلتة السائلة يعرف الجمود؛ فلو كان الأمر مقتصرًا على اللحم لكانت ظاهرة الجمود تمرّ بأسرع حال فتعكر ذوق الآكل فلا توفر له حسا من الدفء؛ لكن توظيفه للشحم هو مناعة أمام هذا الجمود الحاصل من شدة البرودة؛ و في الوضعين الجمود يكون قد حصل بالفعل و هي دلالة مركزية لم يختلف حولها لا الناقد القديم الأصمعي و لا الناقد المعاصر إبراهيم أنيس؛ لكن الفكرة أبدت في اختلاف شكل الجامد بين حالة الغذاء السائل من دهن و تأثيره على الماء؛ ما يعلل أن أية منظومة تأويلية تخضع لعرف و ثقافة هي التي ستترجم معنى على حساب معنى آخر و هذا ما يعتبره أيزر صانعا لمعنى جديد في قالب نص ذهني جديد؛ يخضع لما خطّط له النص الورقي و لكنه في الغالب لا ينجو من سيطرة الثقافة القبلية التي تحرك فهم القارئ و توجه مراميه 3 7 ، ما يؤكد أن أية إستراتيجية تأويلية قابلة لأن تشتغل في الحيز الأدبي بقوة بالنظر إلى طبيعة النص؛ سياق ظهوره و سياق بنائه و سياق تلقيه كلها تجتمع لتنتج تأويلا الذي لا يرضى بالفراغ لكنه يهتدي على عنصر الترميز و تكثيف الغموض في مستوى الفكرة و الصورة أيضا فوحدة المعنى هي تشكيل لصورة بأي ظرف بحسب نظام الواقع و ما يدفع به نظام التعبير في توسيع مخيال الإبداع مع سعة مخيال التلقي .

الهوامش:

¹ - إدموند تر نازلي إسماعيل حسين تأملات ديكراتية . دار المعارف القاهرة ط 1978 ص 69

² - سعيد توفيق . الخبرة الجمالية : دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية . المؤسسة الجامعة للدراسات و النشر و التوزيع بيروت ط 1 1992 ص 48 .

³ - Stanislas Breton . conscience et intentionnalité . Emmanuel Vitte Editeur Paris 1956

p 57.

⁴ - Pierre Thévénaz . De Husserl a Merleau-Ponty. Ed De la braconnière-Neuchâtel 1966 p 46.

⁵ - Edmund Husserl . Trd : Jean English . problèmes fondamentaux de la phénoménologie puf 1991 . p162.

⁶ - جان غراندان تر: عمر مهيب . المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا منشورا الاختلاف ط 2007 ص 44 .

- 7 - قام بترجمة هذه الأشعار من الألمانية إلى العربية أ د أبو العيد دودو . رحمه الله .
- 8 - فولفغانغ كايزر تر: أبو العيد دودو . العمل الفني اللغوي بمدخل إلى علم الأدب . الجزء 1 دار الحكمة . الجزائر . ط فيفري 2000 م ص 118 .
- 9 - المرجع نفسه ص 119 .
- 10 - Terry Eagleton. Trd : Maryse Souchard . Critique et théorie littéraire Ed PUF 1994 . p59 .
- 11 - Ibid. p 59 - 60 .
- 12 - Gilles Philipe – julien plat . La langue littéraire . Ed Fayard Paris 2010 . p7 .
- 13 - Terry Eagleton. Critique et théorie littéraire. p67
- 14 - وهبة أحمد رومية . شعرنا القديم والنقد الجديد سلسلة عالم المعرفة ع 207 مارس 1996 المجلس الوطني للثقافة و الآداب الكويت ص 22 .
- 15 - Martin Heidegger . Trd : Rudolf Boehm- alphonse DE Waelhens . l'être et le temps . Ed Gallimard p36 .
- 16 - مارتن هيدجر تر: أبو العيد دودو . أصل العمل الفني منشورات الاختلاف . الجزائر ط 1 2001 ص 63 .
- 17 - عادل مصطفى . فهم الفهم : مدخل إلى الهرمنيوطيقا دار النهضة العربية ط بيروت ط 1 2003 ص 163 .
- 18 - مارتن هيدجر . أصل العمل الفني ص 97 .
- 19 - سعيد توفيق . الخبرة الجمالية ص 90 .
- 20 - المرجع نفسه ص 111 .
- 21 - المرجع نفسه ص 115 .
- 22 - René schérer-Arion Lothar Kelkel . Heidegger ou l'expérience de la pensée . Ed Seghers Paris 1973 p 146 .
- 23 - سعيد توفيق . الخبرة الجمالية ص 119 .
- 24 - Hans George Gadamer . Vérité et méthode . Ed seuil Paris 1976 . p145 .
- 25 - مصطفى ناصف دراسة الأدب العربي . دار الأندلس ط 2 1981 ص 23 - 24 .
- 26 - حميد سعيد . الكشف عن أسرار القصيدة . الهيئة العامة المصرية للكتاب القاهرة ط 2 1994 ص 5 .
- 27 - فيصل دراج نظرية الرواية و الرواية العربية . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء ط 1 1999 ص 59 .
- 28 - المرجع نفسه ص 148 .
- 29 - Hans robert Jauss . trd : Claude Maillard . Pour une esthétique de la réception . Ed Gallimard . Paris . 1978 . p 63 .
- 30 - Ibid p 31 .
- 31 - Wolfgang Iser . l'acte de lecture Ed pierre Mardaga Bruxelles 1976 . p196-199 .
- 32 - Terry Eagleton. Critique et théorie littéraire. p79 .
- 33 - إحسان عباس . اتجاهات الشعر العربي المعاصر . سلسلة عالم المعرفة ع 2 سنة 1978 المجلس الوطني للثقافة و الآداب الكويت . ص 7 - 8
- 34 - Wolfgang Iser. L'acte de lecture. p 22-23
- 35 - محمد حسن عبد الله . الصورة و البناء الشعري دار المعارف القاهرة ط 1981 ص 69 .
- 36 - المرجع نفسه ص 70 .
- 37 - Wolfgang Iser. L'acte de lecture . p 146-147 .