



النَّوَاطِلُ الأدَبِيَّةُ

مجلة نصف سنوية محكمة ومفهرسة

تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة

تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن
جامعة باجي مختار / عنابة (الجزائر)

الرقم التسلسلي: 15 / جوان 2020

رقم المجلد: 09 / رقم العدد: 02

رتم د: ISSN: 1112-7597 / رتم د: EISSN 2588-2333

رقم الإيداع: 2007-4999 Dépôt légal

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باجي مختار - عنابة -
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية



التواصل الأدبي

مجلة نصف سنوية محكمة ومفهرسة
تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة
تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن

إدارة المجلة: أ.د / عبد المجيد حنون
رئيسة التحرير: أ.د / سامية عليوي

أمانة التحرير:

- أ.د / سامية عليوي allioui.samia620@gmail.com
- د / خضرة حمراوي hamraouikhadra86@gmail.com
- أ / سليم لسود la.salimhoho@gmail.com

رقم المجلد: 09 / رقم العدد: 02 الرقم التسلسلي: 15 / جوان 2020

منشورات مخبر الأدب العام والمقارن

رتم د: ISSN: 1112-7597 / رتم د: EISSN 2588-2333

رقم الإيداع: 2007-4999 Dépôt légal



العنوان: مختبر الأدب العام والمقارن

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

جامعة باجي مختار / عنابة

ص.ب. 12 عنابة - 23000 / الجزائر

الموقع الإلكتروني: [llgc.univ-annaba.dz](http://lgc.univ-annaba.dz)

البريد الإلكتروني: ettawassol.eladabi@gmail.com

التّرقيم الدولي الموحد للمجالات: ISSN 1112-7597

ر. ت. م. د.إ: EISSN 2588-2333

رقم الإيداع القانوني: 2007-4999 Dépôt légal



الهيئة الفخرية:

- 1/ أ.د. مختار نوبوات (جامعة باجي مختار - عنابة-) / الجزائر
- 2/ أ.د. بيار برونال (جامعة الصوريون) / باريس
- 3/ أ.د. حسام الخطيب (جامعة قطر) / قطر
- 4/ أ.د. يوسف بكار (جامعة اليرموك) / الأردن
- 5/ أ.د. عز الدين المناصرة (جامعة فيلادلفيا) / الأردن

لجنة العدد العلمية:

- 1- أ.د. عبد المجيد حنون (ج. عنابة) / الجزائر
- 2- أ.د. محمد إبراهيم حور (الجامعة الهاشمية) / الأردن
- 3- أ.د. رشيد شعلال (ج. عنابة) / الجزائر
- 4- د. محمود عبد الغفار غيضان (ج. القاهرة) / مصر
- 5- أ.د. صالح ولعة (ج. عنابة) / الجزائر
- 6- أ.د. عبد الحليم حسين الهروط (ج. العلوم الإسلامية العالمية) / الأردن
- 7- أ.د. عبد الرحمن تيرماسين (ج. بسكرة) / الجزائر
- 8- د. عباس يداللهي فارساني (ج. تشمران-الأهواز) / إيران
- 9- أ.د. صالح بورقي (ج. عنابة) / الجزائر
- 10- أ.د. نادية هناوي سعدون (ج. المستنصرية) / العراق
- 11- أ.د. مليكة بن بوزة (ج. الجزائر 2) / الجزائر
- 12- أ.د. هالة بن مبارك (ج. تونس) / تونس
- 13- أ.د. نصر الدين بن غنيسة (ج. بسكرة) / الجزائر
- 14- أ.د. أحمد يحيى علي (ج. عين شمس-القاهرة) / مصر
- 15- أ.د. بشير إيرير (ج. عنابة) / الجزائر
- 16- أ.د. بينيديكت لوتولي (ج. لارنيون) / فرنسا
- 17- د. حميد بوحبيب (ج. الجزائر 2) / الجزائر
- 18- د. ن. شمسناد (جامعة كيرالا) / الهند
- 19- أ.د. وحيد بن بوغزيز (ج. الجزائر 2) / الجزائر
- 20- أ.د. محمود علي حسينات (ج. اليرموك) / الأردن
- 21- أ.د. رشيد قريبع (ج. قسنطينة) / الجزائر
- 22- د. حافظ عبد القدير (ج. بنجاب- لاهور) / باكستان
- 23- أ.د. حفيظ ملواني (ج. البلدة) / الجزائر
- 24- أ.د. محمد القرعان (ج. اليرموك) / الأردن
- 25- د. سميرة صويلح (ج. عنابة) / الجزائر
- 26- أ.د. حيدر غيلان (جامعة صنعاء) / اليمن
- 27- أ.د. عباس بن يحيى (ج. المسيلة) / الجزائر
- 28- د. جلال خشاب (ج. سوق أهراس) / الجزائر
- 29- أ.د. إدريس اعبيزة (ج. محمد الخامس/أكسال) / الرباط/المملكة المغربية
- 30- أ.د. مصطفى كبحل (ج. عنابة) / الجزائر
- 31- د. مدحية عتيق (ج. سوق أهراس) / الجزائر
- 32- د. فلة بن عابد (ج. عنابة) / الجزائر
- 33- د. آمنة بن منصور (ج. عين تيموشنت) / الجزائر
- 34- أ.د. محمد بكادي (ج. م. تامنغست) / الجزائر
- 35- أ.د. سامية عليوي (ج. عنابة) / الجزائر

شروط النشر في المجلة

الشروط الشكلية:

1. يُكتب البحث وفق النموذج* المعدّ سلفاً، بعد تحميله من صفحة المجلة على البوابة الإلكترونية للمجلات العلمية (ASJP) من خلال النقر على خانة "تعليمات للمؤلف".
2. يُكتب البحث في نسخة إلكترونية بصيغة word في صفحة مقاسها (24×16 سم)، مع أطراف هامشية للصفحة على الشكل التالي: 2.5 سم من أعلى الصفحة، و2 سم من أسفل الصفحة ومن يمينها وشمالها.
3. لا يجب أن يتجاوز حجم المقال 25 صفحة و لا يقلّ عن 15 صفحة.
4. تكتب البحوث العربية بخط (Traditional Arabic) حجم 16، والهوامش 14، أمّا البحوث الأجنبية، فتكتب بخط (Times New Roman) مقاس 14، والهوامش 12.
5. تكون الهوامش آليّة وفي آخر المقال، ويوضع رقم الهامش في المتن بين قوسين مرتفعاً عن سطر الكتابة، أما في الحاشية فيكون رقم الهامش من غير قوسين وفي مستوى سطر الكتابة.
6. تكون المسافة بين الأسطر في المقالات المكتوبة بالعربية 1 سم، أمّا البحوث المكتوبة باللغتين الفرنسية أو الإنجليزية فتكون المسافة 1.15 سم.
7. يُرفق البحث بملخص باللغتين العربية والإنجليزية، (لا يقل عن خمسة أسطر ولا يزيد عن العشرة)؛ تحدّد فيه الإشكالية وأهمّ العناصر والنتائج؛ ويُرفق بكلمات مفتاحية (باللغتين) لا تقلّ عن خمس كلمات ولا تتجاوز العشرة.
8. تُخصّص الصفحة الأولى من المقال لكتابة العنوان بالبنط العريض (بحجم 20 إن كان بالعربية و18 إن كان غيرها) وسط السطر، ويكون تحته من جهة اليسار اسم

المؤلف (اسم ثلاثي على الأكثر)، ثم تحته اسم المؤسسة أو الجامعة التي ينتمي إليها الباحث، و يليه البريد الإلكتروني.

9. باقي الصفحة الأولى يخصص لكتابة الملخص باللغتين جنباً إلى جنب (كما هو موضح في النموذج المرفق)* بحجم خط 12 بالعربية و 11 بالإنجليزية، ثم الكلمات المفتاحية.

10. تكتب العناوين الرئيسية في المقال بحجم 16 (غليظ Gras) من أول السطر، أما العناوين الفرعية فتزاح عن أول السطر بمسافة 1 سم، وتكتب بحجم 14 (غليظ Gras).

11. إن كان المقال يحتوي على أشكال وجداول فالأولى أن تكون في شكل صورة لتفادي وقوع أي خلل، وإلا فتوضع في آخر المقال مع وضع علامة للإحالة عليها.

12. لا يترك فراغ قبل الفاصلة والنقطة وعلامات التعجب والاستفهام، ويكون الفراغ بعدها وجوباً، كما لا يترك فاصل بين الواو وما بعدها.

13. يكون رأس الصفحة آلياً ومتمايزاً بين صفحة فردية وزوجية كما هو مبين في النموذج المرفق*. يكتب في رأس الصفحة الأولى اسم المجلة ورقم المجلد والعدد وسنة الإصدار... وفي التالية يكتب اسم صاحب المقال (اسم ثلاثي على الأكثر) وعنوان البحث (مختصراً).

الشروط الموضوعية:

1. تنشر المجلة البحوث والدراستات العلمية الأصيلة التي تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة، شريطة ألا تكون منشورة بأية صيغة كانت، أو مقدمة للنشر.

2. يُرفق المقال بتعهد موقع من طرف المؤلف يؤكد عدم نشر المقال، أو تقديمه للنشر في أية جهة أخرى.

3. تنشر المجلة البحوث باللغة العربية أساساً، وباللغتين: الفرنسية أو الإنجليزية.

4. تُنشر المقالات المترجمة شرط أن ترفق بالنص الأصلي.
5. يتحمّل الباحث مسؤولية تصحيح بحثه وسلامته من الأخطاء.
6. تخضع كلّ البحوث للتحكيم العلمي، ويخطر الباحث بالتّأج.

إجراءات النشر:

1. لا تعبّر المقالات بالضرورة عن رأي المجلّة.
 2. يخضع ترتيب الموضوعات لاعتبارات فنية لا غير.
 3. لا يشترك في المقال الواحد أكثر من مؤلّفين اثنين (02).
 4. لا تُعاد البحوث إلى أصحابها نُشرت أم لم تُنشر.
 5. يُشترط لنشر المقال أن يُدرج الباحث قائمة المصادر والمراجع (ببليوغرافيا المقال) منفصلةً عبر حسابه على البوّابة.
 6. لا يحقّ للباحث الذي نُشر مقالته بالمجلّة أن يُعيد نشره مرّة أخرى بأيّ صيغة كانت، إلّا بإذن كتابي من رئيس التحرير.
 7. حقوق النشر والطّبع محفوظة لمجلّة "التّواصل الأدبي" ولجامعة باجي مختار/عناّبة.
- * ترسل البحوث على عنوان المجلّة عبر البوّابة الجزائيّة للمجلات العلمية (ASJP) بصفة حصريّة، عبر هذا الرّابط:

<http://www.asjpcerist.dz/en.PresentationRevue/82>

* للاستفسار الرّجاء التّواصل عبر البريد الإلكتروني للمجلّة:

ettawassol.eladabi@gmail.com

تقييم المقالات:

1. تُعرض المقالات على للتحكيم السّري عبر البوّابة الجزائيّة للمجلات العلميّة حصراً.
2. كلّ مقال لا يحترم الشّروط الشّكليّة في كتابته يتمّ رفضه تلقائياً ولا يحال على التّحكيم.

3. في حال استيفاء المقال لشروط النشر، تقوم هيئة التحرير باختيار محكمين اثنين، وقد تستعين بثالث لترجيح أحد الرأيين إن كان بينهما اختلاف في قرار القبول أو الرفض.
4. تكون ملاحظات المحكمين إما بالقبول، أو بالقبول مع تعديل كبير أو بسيط، أو بالرفض.
5. لهيئة التحرير صلاحية قبول أو رفض أي مقال أو بحث دون إبداء الأسباب، وذلك وفق ما تقتضيه الموضوعية العلمية.

أحكام ختامية:

1. العضوية في إدارة المجلة طوعية.
2. النشر في المجلة مجاني.
3. لا يُدفع للباحث مكافأة عن نشر بحثه في المجلة.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
الافتتاحية	10-13
أ.د / سامية عليوي	
1. د / جلال خشاب	14-43
الأدب الهامشي رؤية في المفاهيم والأبعاد	
2. أ.د / حفيظ ملواني	44-73
جدلية الحقيقة والمنهج "قراءة في تأويلية جادامير"	
3. أ.د / نادية هناوي	74-111
سرديات الاحتواء:	
تموضعاتها وتمثيلاتها في الرواية النسوية العراقية	
4. أ.د / نصر الدين بن غنيصة وأ / إيمان بن غنيصة	112-131
إشكالية الأمومة في الخطاب النسوي الغربي	
5. أ.د / محمود يوسف حسينات	132-147
المودة المفقودة بين الأنا والآخر: سكان البلقان في عيون الأدب الألماني	
الكاتب الألماني كارل ماي أنموذجاً	
6. أ.د / بشير إبرير	148-167
هستيريا الدم لعز الدين جلاوجي	
قراءة في دقاتر الذاكرة المجروحة: الكتابة النصية للتاريخ	

7. أ.م.د / إشراق سامي الربيعي 168 - 187
الشعرية في مجموعة "لا تقصصي القصص يوم الأربعاء"
لدني غالي
8. د / يحي أحمد رمضان غبن 188 - 209
التراث التاريخي وتفاعلاته الأجناسية
في رواية "تجليات الزوج" لمحمد نصار
9. د / محمد صلاح بوشتلة 210 - 229
بورخيس صانع المتاهات
في متاهة ترجمة "الأعمى حارس المكتبات" إلى العربية

الكلمة الافتتاحية

رُوي عن أنس بن مالك (رضي الله عنه) قول الرسول (ﷺ): "إذا قامت الساعة، وبید أحدكم فسيلة، فإن استطاع ألا تقوم حتى يغرسها فليغرسها". فطوبى لجميع من غرسوا فسائلهم في زمن الكورونا.

نضع بين أيدي قرائنا عددنا الخامس عشر الذي كان فيه طاقم المجلة (وأخصّ اللّجنة العلمية) شموعا احترقت لتضيء وجه مقالات العدد، وتقدمها لقرائها بيضاء من غير سوء.

يضمّ هذا العدد تسع مقالات تنوّعت بين مقالات نظرية وأخرى تطبيقية.

أول مقال في العدد، يُجلي مفهوم الأدب الهامشي، تحت عنوان: "الأدب الهامشي رؤية في المفاهيم والأبعاد"، يقدّم فيه الباحث مقاربة لمفهوم الأدب الهامشي وترجمات المصطلح من الإنجليزية والفرنسية، وخلفيات تصنيفه، كما يثير مسألة أدبيّته وانفتاحه على المنظومات الأدبية والثّقافات الأخرى.

أمّا باقي المقالات الأخرى، فذات طابع تطبيقي، تناولت الدّراسات التأويلية، والنّسوية، والأنا والآخر، والشّعريّة، وغيرها..

نستهلها بمقال بعنوان: "جدلية الحقيقة والمنهج -قراءة في تأويلية جادامير-" الذي يُجلي فيه الباحث تأويلية جادامير، ويقدّم صورة عامّة عن مشروعه في التأويل لفهم الحقيقة وفق ما هو متاح؛ ويحاول الإجابة عن سؤال: هل حقيقة العلوم الطّبيعية تماثل ما هو في صميم العلوم الإنسانية وبالأخصّ النّموذج الفنّي الأدبي؟. ثمّ يقدّم قراءات للممارسات التأويلية التّطبيقية من خلال مجموعة من النّصوص التي جمعت بين التّراثي والحداثي، العربي والغربي.

ثاني مقال يحمل عنوان: "سرديات الاحتواء: تموضعاتها وتمثيلاتها في الرواية النسوية العراقية"؛ ويجب المقال عن تساؤلات كثيرة منها: مفهوم النسوية، السرد النسوي، الرواية النسوية (البدايات، الرواية النسوية في العراق)، الاحتواء (الأمومي، الاحتواء الأنثوي، الاحتواء التكويني..)؛ ويخلص المقال إلى أنّ سرديات الاحتواء في الرواية النسوية العراقية تقوم على استمالة النسوية للذكورية من دون تحارب ولا نزاع، وخصوصية السرد النسوي واختلافه عن السرد الذكوري السائد، وتأکید فاعلية المشروع النسوي العراقي في الكتابة الإبداعية.

ثالث مقال تطبيقي، لا يتعد كثيرا عن الخطاب النسوي، وعن المرأة وقضاياها، إذ يتناول "إشكالية الأمومة في الخطاب النسوي الغربي"، ويركّز على قيمة الأمومة التي تتنازعها رؤيتان متناقضتان، إحداهما تدين اختزال هوية المرأة في خاصيتها البيولوجية (مثلة في الإنجاب)، والأخرى تراهن على الانتصار لقيمة الأمومة كسلطة مضادة؛ ليخلص المقال في النهاية إلى أنّ قيمة الأمومة ارتبطت بقضية حقوق المرأة (تنازعه الحركات النسوية: بين جعلها مكسبا أو مرتبة لا يبلغها الرجال، وبين جعلها معادلا للعبودية).

أمّا رابع مقال، فقد طرح فكرة الأنا والآخر، الأنا الألماني والآخر المسلم، وحمل عنوان "المودة المفقودة بين الأنا والآخر - سكان البلقان في عيون الأدب الألماني-"; وقد طرح المقال كتابات كارل ماي في ميزان النقد، حيث كان الشّيق الإسلامي وبلاد البلقان من المواضيع الأساسية التي أخذت حيّزا كبيرا من أعمال كارل ماي الذي خصّ بلاد البلقان بثلاث روايات وقف صاحب المقال على أهمّ القضايا التي وردت فيها، وأقام بحثه على إشكالية: هل كانت الصورة التي أعطاها كارل ماي لسكان البلقان سلبية أم إيجابية؟، وهل أسهمت كتاباته في رآب الصّدع أم أنّها هدمت الجسور وعمّقت الخلافات الثقافية، وفي المقال إجابة عن هذه التساؤلات.

خامس مقال تطبيقيّ، "هستيريا الدّم لعزّ الدّين جلاوجي - قراءة في دفاتر الذاكرة المجرّحة: الكتابة النصّية للتّاريخ"، اهتمّ بالأدب الجزائري، ويقدم قراءة في رواية "هستيريا الدّم" لعزّ الدّين جلاوجي، من خلال عنصرين أساسيين: قراءة العنوان بوصفه نصّاً موازيا؛ وقراءة العلاقة بين الأدب والتّاريخ وعلاقة التّخيلي بالتّاريخي في هذه الرواية. ليخلص الباحث في نهاية المقال إلى أنّ الرواية عالجت موضوعاً مهمّاً يبحث في العلاقة بين الأدب والتّاريخ؛ ثمّ كيف يتحوّل التّاريخ والتّخيل إلى مقولتين تاريخيتين من خلال التّيش في جروح الذاكرة وذلك عبر الدفاتر التسعة المكوّنة للذاكرة.

سادس مقال اتخذ المجموعة القصصية "لا تقصصي القصص يوم الأربعاء لدني غالب" مدوّنة تطبيقية، للوقوف عند الشّعيرية في هذه المجموعة القصصية، من خلال التّركيز على جملة من الإجراءات الفنّية، مثل: تكثيف اللّغة، ورمزية الحدث أو الشّخصية. ليخلص البحث في النّهاية إلى أنّ هذه المجموعة القصصية تستعصي على التّصنيف الأجناسي، وتحدّد القواعد التّقليدية السّردية، إذ تتحرّر بعض القصص من الأساليب السّردية المعتادة لتقترب من القصيدة التّثريّة، في حين تحتفظ أخرى بالتوصيفات القصصية الواضحة كالفكرة والشّخصيات والفضاء.

سابع مقال، يحمل عنوان: "التّراث التّاريخي وتفاعلاته الأجناسية في رواية تجلّيات الرّوح لمحمّد نصّيار". ويسعى هذا البحث إلى استجلاء الاستدعاءات التّراثية التّاريخية ودورها في رواية تجلّيات الرّوح؛ كما يسعى إلى استقراء الشّعيرية من خلال دراسة حدود المتخيّل التّراثي والتّخيل الإبداعي، من خلال تقنية التّناس، ورصد أشكال التّفاعل والتّداخل بين النّصوص الأدبية والتّراثية: كالتّفاعل مع السّيرة، والأسطورة والرواية والمسرح.

ونختتم هذا العدد بمقال عن كتاب "بورخيس صانع المتهاتات" الذي يقدم فيه الباحث قراءة في كتاب جمع المترجم "مُجد آيت لعميم" بين دفتيه مجموعة من مقالات بورخيس التي ترجمها آيت لعميم، وأخرى عن ردود فعل قراء بورخيس عبر العالم، ومن ثقافات ولغات مختلفة؛ لذلك كان من الصّعب تصنيف هذا الكتاب، هل هو كتاب نقدي أم هو عمل عن أثر بورخيس في الكتاب النّاشئين؟ أم هو عن نظرية الترجمة عند بورخيس؟ وكيف لا يكون الكتاب إشكاليا مادام مؤلفا في الكاتب الأرجنتيني "بورخيس" ويجيب عن سرّ إعجاب بورخيس بكتاب ألف ليلة وليلة، وبقصائد الهايكو اليابانية، إنّه درس الدهشة الأدبية (الأرجنتينية / اللّاتينية) الممزوجة بالدهشة اليابانية والإغريقية، عن كاتب يقول: "رأيت الأرض فوق الألف".

وعموما، فالمقال عبارة عن قراءة راقية مشوّقة في كتاب "بورخيس صانع المتهاتات" للمترجم المغربي مُجد آيت لعميم.

يخضع ترتيب المقالات لاعتبارات تقنية لا غير.

ختاما، نتمنّى أن يجد قراءنا في عددنا هذا ما يشفي فضولهم المعرفي، ويثري تطلّعاتهم الثقافيّة. كما نهيّب بمن زرعوا فسائلهم في زمن الوباء، وينتظرون أن تطلع سيقانها باسقة في السّماء، تمدّ القراء بالهواء والغذاء. كما لا ننسى الباحثين الذين نشكر لهم ثقتهم في المجلّة، ولو لا تلك الثّقة ما كان العدد ليصدر، وما كانت المجلّة لتستمر.

فشكراً لمن غرس، وشكراً لمن سقى، وشكراً لمن تعهّد بالرّعاية، وفائدة نرجوها لمن يتغذّى بالثمر "التّواصل الأدبي".

رئيسة التحرير

أ.د/ سامية عليوي

جدلية الحقيقة والمنهج "قراءة في تأويلية جادامير"

أ.د. / حفيظ ملواني

تاريخ الإرسال: 2020/02/21

جامعة البليدة 2 / الجزائر

تاريخ القبول: 2020/06/01

melouani.hafid@yahoo.com

Abstract:

الملخص:

The objective of this scientific study is to prevail the general idea of the gadamerian project from the perspective of applied interpretation; what he means probably to adhere to a selective vision of panorama of texts coming from the literary or modern tradition, Arab or other horizons, so that the student researcher can assimilate of his own free will, what the process of the interpretation is willing to realize it in the image of a relevant textual dialogue, whose understanding of the concept of truth under the auspices of the human sciences differs from scientific truth, there is more truth but truths which defect all methodical vision called absolute or unique to its kind, this is why the ego or rather the assertion of the self has a preponderant role in asserting oneself, nothing can therefore deny the specificity of the so-called human phenomenon which can be endowed with "a preconceived literary dress and even to look after by eclectic fields calling to cross and even to be confused; which are art in its creativity, the story which demonstrates the successiveness of interpretation and the language which holds the strength to construct all discourse.

Key words:

Gadamer. Science of interpretation. Hermeneutic Truth. Method

المهدف من هذه الدراسة العلمية ، هو تقديم فكرة عامة عن المشروع التأويلي الذي اعتمده جادامير ضمن محاولات تطبيقية؛ أي النظر في الممارسات التأويلية العينية التي تم اختيارها واستهدافها عن قصد، وهي تجمع بين النصوص التراثية والحداثية، بما في ذلك المنجز العربي والتطويع الأجنبي، بهدف تمثيل المدارس المؤول الآلية التي تبتغيها العملية التأويلية إنجازها وهي تحاور النصوص، في نطاق فهم يتجاوز مدلول الحقيقة التي يُلَبَّح عليها العلم بصرامته وخصوصيته التجريبية تحت سلطة المنهج، كي يتم الوصول في نهاية الدراسة إلى اعتبارات جديدة تحوّل الحقيقة إلى حقائق تصنعها الذات المؤولة دون اعتبار لترسيمات المنهج المتعارف عليه، والسند في ذلك يعود بشكل غالب إلى خصوصية الظاهرة الإنسانية ضمن حلتها الأدبية، وهي تتوزع بين الفن ليحقق إبداعيتها، والتاريخ من أجل تطور مدلولها، واللغة في سبيل إحكام الخطاب الذي ينتجها .

الكلمات المفتاحية:

جادامير . التأويلية . الهرمينوطيقا . الحقيقة . المنهج

المقدمة :

تقوم إشكالية البحث على معالجة مُعضلة فهم الحقيقة وفق ما هو مُتاح، تبعًا لسياق التضارب الحاصل بين أولويات العلوم الطبيعية مُقارنةً بالعلوم الإنسانية، وهذا ما قد يدعو إلى طرح مجموعة من التساؤلات على النحو التالي:

هل تُساعد أطروحة جادامير في توصيف جوهر الحقيقة؟، وهل فرضية المنهج هي الكفيلة لأن تصل إليها؟، وما دخل الاعتبار التأويلي في ذلك؟، وهل حقيقة العلوم الطبيعية تُماثل ما هو في صميم العلوم الإنسانية؛ وبالأخص النموذج الفني الأدبي وهل مدلول التجربة يبقى واحداً بين التطبيقات الوضعية والأشكال الفنية المبتدعة؟.

قد يهتدي الباحث، عند مسعى قراءة المشروع التأويلي لدى هانس جورج جادامير (Hans George Gadamer)^(*) - في مُجمّله - إلى الأخذ بالمسلكين التاليين:

المسلك الأول: يتمثل في الحرص على فهم الهرمينوطيقا (L'herméneutique) من زاوية التعميم في إطار الكونية (l'universalité) التي تُبشّر بها التأويلية الحديثة، بعدما وسّعت مساحة اهتمامها من قضايا التأويل الديني إلى مختلف المجالات المعرفية، إذ لم تعد هناك هرمينوطيقا لاهوتية خالصة وأخرى قانونية أو أدبية، وقس على ذلك.

المسلك الثاني: يدعو إلى التأمل في التصوّر الإبستيمولوجي الذي تشتغل في سياقه الهرمينوطيقا ذاتها من أجل الوصول إلى معرفة جديرة بالمنحى العلمي، دون السقوط في فتح الفلسفة الوضعية (le positivisme) عبر تحويل أطروحة فيلهلم دلتاي (Wilhelm Dilthey) من السياق المنهجي الخاص بالعلوم الإنسانية إلى فكرة الحقيقة عبر النظرة المعرفية الهيدجرية للوجود، وعلى أساس علاقة الفرد بهذا

الوجود، فإن أدركت معناه فقد وقفت على سر وجوده، ومن ثم حقيقة وجودك أنت فذاتيتك موضوعة بما يحيطك من حولك، وهذا مبرر واضح في نظر ريكور (Paul Ricœur) لجعل محتوى عنوان كتاب جادامير يتغير من صيغة "الحقيقة والمنهج" [vérité et méthode] إلى "الحقيقة أو المنهج"⁽¹⁾، والملفت للانتباه أن قراءة جادامير للمنظومة التأويلية الحداثية لم تنطلق من العدم، وإنما من حيث وصل هيدجر ضمن الأثر الوجودي للعالم والإنسان في الوقت نفسه، حتى تصبو هذه الرؤية الجديدة إلى مخاطبة الوضع الإبستمولوجي لدى دلتاي فتنقده وتُجري عليه التحويلات الجديدة بالمعالجة في نظره، وهذا ما يستدعي النظر في الاعتبارات التي يجري الإفصاح عنها لاحقاً.

1- الحقيقة الفنية وفرضية نظام اللعبة:

الحقيقة ضمن إطارها الفلسفي العام، تكاد تجزم حصول التطابق بين الشيء وموضوعه، أو ما يقع في الأذهان توافقا مع الأعيان، وهو بمثابة الحكم الذي يتعذر تغييره، لكن سرعان ما أخذت فكرة الحقيقة تتبدد شيئا فشيئا لعامل النسبية، وفرضية انكشاف الوجود "فالحقيقة عند هيدجر هي ترك الأشياء توجد وتعبر عن ذاتها وتكشف نفسها. ومن ثمة فإن جوهر الحقيقة هو الحرية، والمقصود بالحرية هنا هو ترك الأشياء تكشف عن نفسها دون إكراه أو إلزام. الحرية هنا هي الترك والعرض والوجود المنفتح للأشياء"⁽²⁾ كل ذلك يؤدي إلى عدم السيطرة على الحقيقة حيث تستمد قوتها في تعددها، فتفقد حينها معنى اليقين والثبات، والحقيقة بهذه الصورة هي وليدة الذات التي تفرضها من رؤيتها الخاصة، بخلاف الحقيقة العلمية التي تُدرج الممارسة التجريبية كأداة اختبارية حتى تُلتَمَس مقولة الحقيقة في ثوب العلم، الحقيقة التي يؤسسها أو بالأحرى يمجتها جادامير، هي التي ترى في المنهج الوسيلة المثلى الوحيدة قصد الوصول إلى الحقيقة المنتهية كما يبررها الواقع التجريبي في العلوم الصرفة،

فالحقيقة المطروقة ضمن العلوم الإنسانية لا تحتاج لأن تُقاسم تجاربها مع مقولة العلم، إنها تجربة لها حقيقتها على وقع ما يُعتد به في الفلسفة وكذا في الفن، ولذلك فإن الحقيقة الفنية تتمظهر لحظة تجلي العنصر الجمالي فيها، فيقع التحول حينها من جمالية الطبيعة الخلّاقة إلى جمالية التعبير، بالكيفية التي توقظ هذه المحاسن في نفسية المتلقين قدرًا من البهجة والمسيرة واللذة التي لا تستطيع الذات الإنسانية بفطرتها الاستغناء عنها، فيها إبداعية وخصوصية ومفارقة، كلها تجتمع في جسم واحد أو قالب خاص يُعبّر عنه بالفن، فما يُستخلص من هذا المنظور، أنه لا يصح تناول الحقيقة بقياس المنطق أو ما يفرضه العلم.

يوضح ويعلل جادامير فكرته باستثماره الواسع لمصطلح "مفهوم اللعبة" (*Le concept du jeu*) أو النظر في خاصيتها، ودور مشهدياتها على ضوء صلة اللاعب إزاء ما يلعبه، في نطاق نظام يجوز تسميته بقواعد اللعبة، وفي الوقت ذاته يُبيّن لمتلقيه -قارئ مشروع جادامير- حقيقة الدور الذي يؤديه هذا اللاعب ومدى استجابته لقوانينها في مقابل المناورات التي قد تكون في حوزته، فالعملية هي ذاتية محضة، فهناك من يراها عملاً مُسلياً قد يدعو إلى السخرية، فيما يعتبرها آخر مسألة جدية مصيرية في غاية الأهمية، وهو أمرٌ قد ينطبق على أي فرد يعشّق هذه اللعبة ويتعلق بها، سواء كان مُمارسًا لها كهواٍ أو محترف أو في وضعية المتفرج الشغوف، فكل هذه السمات ستجعل من اللعبة أولوية، لا يمكن التنازل عنها بأي حال من الأحوال⁽³⁾ ضِف إلى ذلك، في كون هذه اللعبة ذاتها في ظاهرها، ستحتفظ بشكلها ومواصفاتها أما في جوهرها، فهي لا تقتن بأي ثابت يجعلها تستقر على حال، فمحلّ هذه الظاهرة هو الوضع الذي يتفق بشكل غالب مع الظاهرة الفنية التي سرعان ما تُعبّر من طبيعتها الجوهرية فتتلون بلون الذات التي صنعتها، وبسبب هذه العلّة لا تأخذ الظاهرة الفنية صورة واحدة مُثلى في نظر الذات التي تُعانيها، فمن

حقّ الدارس أن ينظر إليها من الزاوية التي يختارها أو الفهم الذي يؤسّسه في شأنها، فبمنطق أفلاطون الظاهرة الفنية ستستجيب لفرضية محاكاة المحاكاة، وقد تحقّق جدواها أيضا مع أرسطو، فثُدرك الظاهرة الفنية من قطب المتلقي، حتى يتكرّس في سياق ذلك البعد الجمالي، وقد يُدرك الفنّ من مقام تمثيل الواقع، وإن تمّ الحرص على استقلاليتها، فيتحوّل الفنّ في ذاته إلى عالم مستقل منفصل عن هذا الواقع المدّعى أنه ناقلٌ عنه، سواء اتضح ذلك على شاكلة مسرحية أو قطعة موسيقية، فما يمكن استخلاصه من هذا الاعتبار؛ أن حال اللّعبة والفنّ يتفقان في الأثر لا في صورة التجسيد، ولعل تكرار اللّعبة مع الالتزام بقواعدها لا يعني بالضرورة حصول التطابق بين وضعية وأخرى، حتى وإن كانت الممارسة تتعلق باللّعبة ذاتها، ولعل تباين مستوياتها واختلاف النتائج التي تسجلها، لأكبر دليلٍ على ذلك، مما يُفضي إلى شكل من المفارقة التي لا يمكن تجاوزها، وفق مبدأ يتمثل في احتفاظ العمل الفني بأصوله التكوينية في مقابل كونه لا يستطيع أن يُكرّر نفسه مع كل حالة إبداعية، فتُكتشّف حينئذ الحقيقة الفنية بتخطيها مبدأ التعميم، حيث تنفرد كل حقيقة مع جنسها الفني الذي تعتمده، فيكون لفنّ الرواية حقيقة، وفنّ الرسم حقيقة مغايرة وهكذا دواليك مع بقية الأشكال الفنية الأخرى، وهو ما يجعل مَشاهد اللّعبة في كثير من أحوالها تلتقي مع المشهد الفني، بحيث ترى الفنان ينساق مع دور اللاعب ولعل هذه الخصوصية تتأكد بأداء كل فنان دوره التمثيلي المنوط به.⁽⁴⁾

2- نظام الأدب وقراءته:

خاصية الأدب هو أنه ينتظم في تشكّله على أساس لغوي، ويتحقق كيانه الفيزيائي لحظة أداء فعل القراءة، فيعلو محتواه إلى عنصر التمثيل، وذاك هو مبعثه الجمالي الفني الخالص، لم يعد الخطاب الأدبي المسمى بالكلاسيكي حسب جادامير ناقلا لثقافة سابقة مرتبطة بعصر منشئها متمسكة بمعاييريتها فقط، والدليل على

ذلك فلتنظر إلى ما تُمثِّله الروائع الأدبية الخالدة في نفوس المتلقين من بني عصرنا، إذ باستطاعتها أن تُشكِّل أدبًا يملك صفة الريادة والعالمية، وقد نسميه ضمن لغة البيولوجيا بالطفرة النوعية، على نحو ما أفصح عنه "طه حسين" في شأن حكايات "ألف ليلة وليلة" عبر التقديم الذي عرضه في مؤلَّف سُهَير القلماوي الموسوم هو الآخر بـ "ألف ليلة وليلة" بقوله: «هذا الكتاب الذي خلب عقول الأجيال في الشرق والغرب قرونا طوالا والذي نظر الشرق إليه على أنه متعة وتسلية، ونظر الغرب إليه على أنه كذلك متعة وهُوَ وتسلية، ولكن على أنه بعد ذلك خليق أن يكون موضوعا صالحا للبحث المنتج والدرس الخصب»⁽⁵⁾، فالقراءات على هذه الشاكلة متعدِّدة المصادر والأجيال، وهي بذلك تعمل على تحيينه وفق حركية الوعي التاريخي، فالفارئ المعاصر بهذه الوثيرة سيُخرج هذا النموذج التراثي من حيز كلاسيكيته إلى رهانات جديدة⁽⁶⁾ إذ تتأكد صحة هذا المنحى بفضل ما تتيحه اللغة لدى متلقيها من إمكانات وثوقية النص وثباته على أقل تقدير، فتلك الصياغة التعبيرية هي التي تمنح فرصة التفاعل معها (الروائع الأدبية) أحيانا بشكل ذوقي، وأحيانا أخرى ما يصل بهذا المتلقي إلى مبلغ النفاذ إلى المعنى ضمن أوسع السبل الممكنة، فلهذا الغرض يحرص جادامير لأن تكون قراءتنا للأدب -بما في ذلك المنحى التراثي الذي يشكله- متجاوزة المعطى الشكلائي الضيق فلا يكتفي المرء بشرطية الأسلوب الأدبي، بل عليه أن يتعمق فيه على نسق مجرى التأويل، تبعا لخصوصية الأدب وطبيعته، وهو من صميم فعالية الكتابة في نسج الروح الأدبية التي تُكتشَف بفضل القراءة؛ معنى ذلك لا قراءة دون كتابة، ولا توجد إمكانية التطلُّع الأدبي ما لم تكن الكتابة هي في ذاتها كتابة أدبية، وحيث تصير الفنية حينها مغلِّبا جامعا بين منحى الكتابة والقراءة، فالقراءة ستحوِّل المكتوب إلى منطوق لتتكرَّس صياغة الكيان الأدبي لحظة تلقيه، فيُدرج حينئذ باعتباره فنا أدبيا خالصا يلتقي مع الفعل التأويلي لينتج عن ذلك الوقع ما يصطلح عليه أيضا بالفهم الأدبي؛ ما يعني الاستثمار الدائم

في إنتاج المعنى المتولّد عنه حتى وإن تبَيَّن من حيث المبدأ أن نشاط فهم النص هو حركية مُنتجة بغض النظر عن طبيعة النص ذاته "ففي القراءة الأولى للنص نفهم من العبارات المعنى الذي يؤديه إلينا ارتباطنا السابق بالكلمات، ولكننا إذا أخذنا نشك في هذا الارتباط السابق بدأننا نلتمس معنى آخر نراه وثيق الارتباط ببناء النص لذلك يكون النص إلى حد ما هو الذي هدانا إلى طريق معناه"⁽⁷⁾ كما تأتي الهرمينوطيقا - في ظل هذه الاعتبارات التأويلية- لتتجاوز عوائق الفهم بفرضية أنها تمكّن من الوصول إلى المعنى المناسب، أو على الأقل المرتقب، من منطلق الوعي المسائل للتاريخ انطلاقا من متغيراته، في سبيل تحلي المعنى في صورته الزمانية التطورية، ولذلك قد توقظ لدى الباحث إشكالية مفادها: ماذا يمكن أن تقدمه الهرمينوطيقا على ضوء تاريخها في إنتاج المعرفة الأدبية، ضمن سياق نشاط الفهم الملازم للأدب؟.

قد تجد أرضية الإجابة مع أطروحة شلايرماخر (**Friedrich Daniel Ernest Schleiermacher**) الذي يرى بأن العائق المحوري الذي يناعز فهم الفن ومنه النص الأدبي هو انتزاعه من السياق الذي أنتجه، ووضعه في سياق آخر يحو أثر إنتاجه في بيئته لحظة منشئه⁽⁸⁾ والحلّ في نظره يكمن في إعادة البناء التاريخي (**la reconstitution historique**) عبر استرجاع عالم التكويني الأصلي للنص الأدبي، ومن ثمّ استعادة حالة المبدع وهو بصدد إنجاز نصّه، مما يُمكن الوقوف عند معناه الذي قصده صاحبه دون أية شائبة، فمن شأن المعرفة التاريخية أن تُحقّق هذا المطلوب، بحيث يتمّ تجاوز المسافة الزمانية الفاصلة بين زمن إنتاجه وهو من رحم الماضي وزمن تلقيه وهو في ضفاف الراهن الحاضر، بالمقابل لا يتفق جادامير تماما مع هذه الرؤية التاريخية تحت وطأة المذهب التاريخاني (**l'historicisme**) الذي يجعل المفاهيم سجيّة عصر منشئها، فيؤدي ذلك إلى إلغاء سُنّة تطوّر الأفهام عبر تجدّد العصور، وخصوصا عندما يتعلق الأمر بالاعتبار الأدبي على منحى التجربة الفنية، فكل قراءة تتمسك بالعنصر التاريخاني ستصير عقيمة في مُبتغائها، لأنها تجعل

القارئ دوما يعيش في ثبات عصر المنشأ، بالرغم من كون السيرورة التاريخية ذاتها لا تنقطع ولا تتوقف، بل تتجدد على الدوام، وبالتالي عملية الاستعادة كما تُحْدِثُها التاريخية ستصير شبه مستحيلة، فأَيُّ قراءةٍ لا يمكن أن تكون سوى قراءة جديدة ترهينية قادرة لأن تُوصَفَ بالإبداعية قصد الخروج من المعضلة التاريخية⁽⁹⁾، يُطْلَعُ جادامير بهذا الصدد متلقيه حول ما ورد في أطروحة هيدجر -دون أن يُسلِّمَ بها من جميع جوانبها- انطلاقا من مسألة الوجود وفعالية الحكم المسبق في خدمة مسار الفهم، يتأسس المنطلق الأولي على مبدأ؛ أن ما يحمله القارئ من معرفة قبلية سَتُسَاعِدُهُ بشكل فعَّال في عملية الفهم، بحيث توفُّعه هو الذي يُوصِلُهُ إلى المعنى بشكل تطوُّري مرحلي متتابع، حتى يتجنب الاعتباطية في استرسال الأفكار دون ضابط، وعليه يمكن رسم ملامح هذا التوقُّع في شكل مشروع ينطلق منه القارئ ذاته، فالمعنى الذي يظفر به من أول لحظة على مستوى ما يشكل الجزء يكون بمثابة السند الذي يحركه في بناء معنى يراعي قاعدة الكل وهكذا دواليك إذ تتم الحركية الدورانية بين الكل والجزء حيث تخضع التفسيرات أو التأويلات المتعددة إلى التصحيح المناسب لها بشكل متواتر، إلى أن يتم الوصول إلى حدود فهم النص بكامله، فيحصلُ الاستقرار على المعنى الذي يكون ثمرة هذا الفهم ومنتوج القراءة المعلنة على ضوء العملية الاختبارية المصاحبة لها⁽¹⁰⁾ ما يراه جادامير في هذا الرأي، قد يثير قدرا مشروعا من التحقُّظ، لأن ما يقوله النص في كل الأحوال لا يتماشى مع توقُّعات وافتراضات القارئ المسبقة؛ بسبب وجود تفاوتٍ إن لم نقل تضاربا بين ما يعرفه هذا القارئ وما يقدِّمه النص، وهذا في حدِّ ذاته يُعدُّ عاملا مُعْرِقًا في عملية الفهم فالأولى بالنص المستهدف أن يكون قُطبا مُجَاوِرا أكثر من كونه مستودعا لأفكار نعرفها أو سبق لنا أن اطلعنا عليها، ولذلك فإن جادامير يقترح نوعا من التلقي الذي يجعل القارئ يستسيغ لما يقوله النص ضمن مسلك التلقي الانفعالي السلبي، دون أن يعني في ذلك ذوبان ذاتية القارئ وانحلال موقفه أمام

النص، فهو أقرب لأن يكون شكلاً من أشكال الملاءمة (appropriation) والمهادنة التي توجّه خيارات القارئ إزاء ما يعرفه في مقابل ما يعلن عنه النص، فيُباشر القارئ حينئذ في التفصيل والإثراء، ولعل الرؤية الفينومينولوجية للظاهرة المستهدفة في قراءتها ووصفها تكون دوماً تملك قابلية إعادة النظر حتى يُخالفها التوفيق في وصفها وتقدير أحقية فهمها، ولعل هذا ما عبّر عنه هيدجر تماشياً مع تطلّعات جادامير، فما نملكه هو ما يكون نُصب أعيننا وهو ذاته ما يشكل بالنسبة إلينا معرفة مُسبقة نطلق منها لنصل إلى ما يليها⁽¹¹⁾ كل هذه الاعتبارات ستُسقط الأبعاد الميتافيزيقية فيصير المعنى مُرسّخاً في هذا الوجود مُحدّداً في الشيء الذي نستهدفه فنتحرّاه بأعيننا وعقولنا؛ فنذكر بأن النص تُشكّله ترسّبات تاريخية، إذا هناك مفاهيم مُسترسلة باعتبارها طبقات من المعنى والأفهام التي تكرّست على مرّ الأزمنة بحيث يصعب تجاوزها أو كأنها لم تحصل.

عندما تعاین هذا النموذج الروائي الموسوم بـ: "امرأة النسيان" للكاتب مُجدّ برادة ستدرك بقوة، كيف يمكن لمعرفتك القبلية أن تخدم فهمك لهذا النص الروائي، فمن حيث المبدأ، أنت تواجه نصاً عربي اللسان ينتمي إلى جنس الرواية، وهو أمر يصدر من كاتب يملك الخبرة لصناعة رواية حديثة وفق محافلها السردية المُتجدّدة، تماشياً مع اسم الكاتب الذي له من الشهرة والعرفان، حيث يكون مُنزّهاً عن أي طعن يחדش في شرعية إبداعه في نظر الناقد والقارئ على حد سواء، لاسيما أن الأمر يتعلق بالكاتب المغربي "مُجدّ برادة". إضافة إلى هذا الاعتبار المقامي، فالتأمل في عنوان الرواية الحرفي يُظهر مفردتين بسيطتين وهما "المرأة" باعتبارها إنساناً لطيفاً عطوفاً رقيق الحس أنشوا في تكوينه البيولوجي والثقافي، فهي الأم والأخت والبنات والزوجة والزميلة وأشكال أخرى تتمظهر بها على الصعيد الاجتماعي العام، ثم هناك مفردة "النسيان" التي تشير على قدر بساطة الفهم إلى دلالة ما يمكن أن تفقده

الذاكرة أو بعبارة أخرى ما يعجز الذهن عن استحضاره، وحيث تجتمع الكلمتان في تركيب العنوان بالنظر إلى المعرفة القبلية أو بحسب صيغة الفهم المسبق القبلي، ستتضح فكرة أن المرأة وفق العُرف الاجتماعي العربي التقليدي المحافظ هو الذي يضعها في طي النسيان، ومنه تأتي وجاهة هذا السؤال: هل هذه الاعتبارات القبلية يؤيدها متن الرواية أو على الأقل ضمن جزئياته التفصيلية، مبدئياً يمكن القول أن قيمة النسيان هي الرافد الذي اتكأت عليه سردية مُجدّ برادة وهو يقول على لسان السارد: «في أول وهلة لم أفهم الموضوع، ثم أخذت، تدريجاً، أستوعب كلامها، فهمت أنها صديقة حميمة لـ (ف،ب)، إحدى الشخصيات النسائية الواردة في رواية "لعبة النسيان" وأن (ف،ب) طلبت منها أن تقنعني بأن أزورها في محبسها العائلي، لأنها تريد أن تناقشني في بعض التفاصيل التي أوردتها على لسانها»⁽¹²⁾ ولعل في ترتيبات هذا المقطع قد يُعد استظهارها لما يعيشه المرء من أزمت وقضايا اجتماعية وسياسية تجعله ينسى أو يتناسى هذه الهموم، ولك على سبيل التعليل تفاصيل الواقعة التي أوردتها الرواية انطلاقاً من هذا التساؤل الاستنكاري "لماذا تريد أن تتقهقر إلى الوراء؟ افتح عينك على ما يجري الآن لتدرك حجم العنف الذي هو عنصر جوهري في الحفاظ على توازن مجتمعكم الذي تُصدِّعُنا الخطبُ ووسائل الإعلام بأنه ينعم بالأصالة والاعتدال وإسعاف المحتاجين، ألم تسمع عن تلك الحادثة التي وقعت منذ سنة قُرب سوق مرجان الكبير بين الرباط وسلا؟ تلك المرأة العصرية التي أوقفت سيارتها تحت الأشجار ودخلت للتبضع، وعندما عادت وجدت أن دولاب سيارتها مغشوش وشاب أنيق يتحدث الفرنسية ينتظرها ويعرض عليها أن يغير الدولاب وعندما انتهى التمس منها أن توصله إلى وسط المدينة، فابتسمت مُرحبة وعلى الطريق أخرج سكينه الحاد وأرغمها على تحويل الاتجاه نحو غابة مغمورة حيث اغتصبها ثم فحاً عينها حتى لا تتعرف عليه"⁽¹³⁾ فتوقعاتك كقارئ لهذه الرواية، قد لا تُخرجك عن نطاق هذه الوضعية السردية التي تبيح حضور العنف بكافة أشكاله وهو أمر يُمارَس أيضاً على المرأة في مجتمعاتنا العربية، فبمنطق سردية مُجدّ برادة نحن على وعي بهذه الحقيقة الأليمة، لكننا نريد أن نتجاوزها بالنسيان درءاً لعواقبها

وادعاءاتها، وكأن الأمر لم يحدث وكل شيء على ما يرام، وأي تأؤل لمسار الأحداث سيتجه بالقارئ من المآسي الاجتماعية إلى الخنذلان السياسي، والشاهد في ذلك ما جاء في هذا المشهد الحوارى "لا تقل هذا عنف مستورد من الأفلام والمسلسلات الأمريكية، بل هو عنفٌ نابت من هذه التربة التي تعيش فوقها، تسقيه قسمة ضيزى فرضها الحكام وتَشَبَّثَ بها المستفيدون.. والآن تدعون إلى الأخلاق والتخليق لمواجهة عواقب العنف التي بدأت تفوق تلك التي خلفها العنف السياسي، أستم تبعون القرد وتضحكون على من اشتراه؟! "⁽¹⁴⁾، كما يمكن بمنطق أفق التوقُّع استشعار هذه الحالة السردية تطبيقاً لآلية الفهم عند القارئ، بحسب ما أفصح عنه الباحث إدريس جنداري وهو يمثل ثوب القارئ الفعلي لهذا النص الروائى بقوله الصريح "هكذا توهمنا (امرأة النسيان) بأنها سرد استحضاري؛ استيعادي؛ يعمل من خلال الذاكرة؛ بينما تخفي ارتباطها بالراهن؛ وتعبيرها عنه؛ من خلال ارتباط السارد في الرواية بمجموع الشخصيات المؤثرة لفضاء السرد. فتتحول بذلك كتابة الراهن في رواية (امرأة النسيان)؛ إلى كتابة للذاكرة؛ محولة بذلك أحداثاً حقيقية عاشتها الذات الكاتبة إلى خداع وأوهام للتاريخ. ولم يتحقق لها ذلك إلا عبر توثيق صلتها بالنسيان؛ كإستراتيجية للإخفاء؛ وإعادة الكشف في صور مختلفة عن النموذج المخفي. ولتحقيق هذا الرهان نجد السرد في (امرأة النسيان) يتأرجح بين الواقعي الجذاب؛ وبين الأفق الممكن؛ الذي تؤشر عليه الرؤية التنبئية ل: (ف ب)؛ المتمردة على إطار التخيل؛ الذي وضعها الكاتب داخله".⁽¹⁵⁾ فالقارئ الفعلي عبر هذا النموذج يكون قد صَحَّ توقُّعه عندما اكتشف أن المسار الحرقي التعبيري للنص الحكائي لا يفي بالمراد ما لم يتحرك القارئ، ويتصدى بأكثر فعالية إلى مساحة الغموض النصي والكشف عما يخفيه، وهذا الوضع قد يستدعي التحوُّل من حيِّز المسألة الحياتية المعتادة إلى جوهر إشكال التلاعب السياسى المتسَرِّ على أخطائه باستخدام لغة دوغماتية، دون فحص لجرى التجسيد في ظل مطلب الواقعية في الطرح والمعالجة، ولعل تحريك القارئ لمخياله الأدبي (L'imaginaire) هو فسحة

مواتية للنظر في الصورة الأدبية الممهدة لهذه الحالة النفسية والذهنية في آن واحد بالنظر إلى ما هو آت.

3- الصورة الأدبية بين التشكيل والتشظي :

من يريد أن يختبر قاعدة فهم النص الأدبي كمحصلة تجريبية خاصة حميمة تُؤكِّد معه، فيمكن له أن ينظر إلى الصورة التي يتسبب في وجودها الملمَّح الأدبي، فمن حيث ندرك حقيقة الصورة في فهمها الأنطولوجي، فنكاد نُجمع أنها تؤدي وظيفة تمثيلية استجابة لما يقرُّه ذهن المتلقي، مقارنة بالأمر الذي يجري تصويره، وهنا الأمر لا يقتصر على مستوى المظهر الطبيعي فحسب، بل يتجاوزه إلى المظهر التشخيصي الذي يتمظهر من خلالها الفرد كحالة التباهي بالذات⁽¹⁶⁾ وهو شبيه بالرجسية، فقد يتجلى هذا الوضع بالنظر إلى الصورة التي يُنشئها الذهن حول الذات الإنسانية؛ أسريا سنتفقد صورة الأب أو الأم، اجتماعيا صورة المرأة، ثقافة صورة الآخر، فنيا صورة شاعر أو كاتب، بالمقابل التركيز على الاعتبار الفني الخالص تحت مسمى العمل الأدبي في حقيقته، لا يتجاوز أن يكون عبارة عن تعبير لغوي يصل إلى تكوين صورة لا تنطبق مع الواقع، بالرغم من كونها تحاول أن تحاكيه دون أن تكون جزءا منه بالضرورة، فتضمن بذلك تشكيل الكيان الفني بالقدر الذي يَحَقِّق هذا التشكيل المخصوص ذاته بذاته، ولك أن تنظر في طريقة تشخيص الصورة ضمن القلب الشعري المرموز، والعلّة في ذلك تعود إلى وظيفة الشعر الفنية، من قبيل أن سرَّ فنيته مستمدٌّ من غموضه "فبالصورة يصبح الشاعر بمثابة رجل صعد إلى مكان مرتفع فأصبح الشاعر يشاهد من حوله أفقا أوسع فيه تتقرر بين الأشياء علاقات جديدة لا تتحدد بالمنطق أو بقانون العلية، بل بارتبط منسجم لتكوين معنى"⁽¹⁷⁾ فأبي دلالة مُنبعثَة من هذه الصورة الشعرية لا يمكن إلا أن تكون صدى لفعل التلقي الأدبي، فيترتب نتيجة ذلك من القارئ -وهو في هيئة الناقد- الإقدام على تفسير

أو حتى تأويل هذه الصورة إن اقتضى الأمر بحسب مُرادِهِ، والأمر كله يتوقف في نهاية المطاف على علة الغاية التي يُسَطَّرُها هذا القارئ، فالتفسير يقود العودة إلى المرجّح وهو مصدر الصورة من واقعها أما التأويل بالنظر إلى الغاية الفنية، فيمكن تجاوزه بالقدر الذي تُتيحهُ مخيلةُ القارئ⁽¹⁸⁾ وعليه فإن مقوّم التمثيل هو الفاعل الرئيسي في إعطاء اللمسة الفنية ماهيتها، فبمقدور هذا التمثيل أن يحيل إلى الواقع وفي الوقت ذاته يُمكن الانفصال عنه بحسب إمكانيات البعد الدلالي الإضافي، فعندما يواجهك نص مثل قول الشاعر:

«أحِبُّكَ .. لا أدري حـدودَ محبـتي
طـبـاعـي أعاصـيرُ .. وعـطـافـتي سـبـيلُ
وأعـرفُ أني مُتـعـبٌ .. بـِـ يا صـديقي
وأعـرفُ أني أهـوجُ .. أنـي طفـلُ
أحـبُّ بأعـصـابي ، أحـبُّ بـريشـتي
أحـبُّ بـكـلِّـي .. لا اعتـدالُ ، ولا عـقلُ
أنا الحـبُّ عـنـدي جـدة وتطـرفُ
وتكسـيرُ أبـعدُ .. ونارٌ هـا أكـرُّ
وتحـطـيمُ أسـوارِ الثـواني بـلمـحـةٍ
وفـتـحُ سـماءٍ كـلُّها أعـين شـهـلُ
وتخـطـيطُ أكوانٍ ، وتعميرُ أنـجمٍ

ورسمُ زمانٍ .. ماله .. ماله شكلُ»⁽¹⁹⁾

سترى المتلقي إن تفاعل مع أشعار نزار قباني بحق -وفق النموذج أعلاه- فإن كان كذلك، سيصدر منه أول ردّ فعل تلقائي عفوي؛ ما يعني أنه سيُقاسمه على وجه الضرورة التجربة الشاعرية والعاطفية، وقد لا يتوانى في مُشاطرة أفكاره، مواقفه، فلسفته في الحبّ، فبالضرورة على هذا المنوال سيستدعي هذا المتلقي مخياليه حتى تتشكل الصورة لديه بطريقة استرسالية متتالية، قابلة للتعدد والتفرع والتبرير، كما

ستحتل ضمن هذا المغزى صورة الذات الصادرة في هذه الواقعة عبر لغة "الأنا" التي تختلف عن المنطق العقلاني الديكارتي، ولك نتيجة ذلك أن تجمع بين التركيبية النفسية وصورتها الطبيعية الرمزية بناء على هذه التعبيرات الشعرية السجّية: ماذا يحدث في الأعاصير؟ وما يترتب عن السيل الجارف؟ سيدرك القارئ حينها الصورة المعنوية للألم بذريعة التعب والطيش كطفل لا يُسكّته إلا ما تبتغيه نفسه، دون النظر في العواقب، الحبُّ في محتواه سيمتلك الدال المعبر عنه بانفلات الأعصاب -أحب بأعصابي-، الحبُّ هو الكلّ لا يقبل التجزيء أو المرحلية في التعامل، سيرفض حتما التروّي والانتظار والاعتدال، يقبل الأضداد ويُسلّم بالمتناقضات، فيه جَدُّ وهزلٌ، فضاء لا يحده قيدٌ فيزيائي أو زمني، إنه غير قابل للقياس، ويستحيل أن تجد أداة قياس أو وحدة دالة عليه، باستطاعة القارئ عندما يتقمص شاعرية هذا النص الشعري النموذجي -المقطع الاستهلاكي لقصيدة أحبك- وينغمس في تفاصيل موضوعاته أن يُشخّص محبوبته بكل حرية، فمن المرأة إلى الوطن إلى أي أمر يستحق معنى الحُبِّ، وربما قد يصل به إلى درجة الصوفية العالية هكذا يتحوّل الوضع من حدود العاطفية الحرفية إلى عمق عوالم التأويل، وقد لا يُبالغ أيُّ دارسٍ أن يتساءل لم هذا الشجون وهذا النزوع؟ هل توجد طريقة مُعلنة تتخذ لنفسها صفة المنهج الذي يمكن الاهتداء إليه، من أجل امتلاك الفهم العقلاني للظاهرة الأدبية في عمومها والشعرية على وجه التحديد، أم أن هناك أمرا آخر لا يخضع إلى قاعدة الحساب والمنطق بتاتا.

4- إشكالية المنهج في مواجهة التراث:

الأمر يمكن أن ينطبق على الظاهرة الأدبية -المشار أعلاه- سيتكرر بقوة الفعل والتاريخ أيضا عندما يريد الدارس أن يُمَوِّع صلتَه بماضيه الدفين على أساس ثقافي معرفي وسلوك حضاري، فقد يجد المرء نفسه مُرغمًا أن يلازم تراثه؛ بمعنى يُقَدِّم

على ملازمته أو بالأحرى قراءته، ولعل السؤال المحوري هو النظر في الآلية التي تحقق هذا المبتغى؟؛ ما يعني محاولة إحياء التراث وفي الوقت ذاته اللجوء إلى تفعيل جملة من المفاهيم؛ قد تكون جديدة وجديدة، رهينة بهذا المسار الزمني الطويل مُراعية التحوّلات المعرفية التي قد تطأه وتُساهم في استمرارية كيانه، ولمزيد من الاستيضاح نختدي إلى ما يقوله في هذا الصدد مُجدّ عابد الجابري: «إن هذا يعني أن مفهوم التراث كما نتداوله اليوم، إنما يجد إطاره المرجعي داخل الفكر العربي المعاصر ومفاهيمه الخاصة وليس خارجهما فإلى هذا الإطار، وإليه وحده، يجب أن نتجه باهتمامنا الآن»⁽²⁰⁾ وهذا ليس ببعيد عما يقرّه جابر عصفور ضمن الآلية النقدية التي تشتغل وفق أطروحات الحاضر تحت مظلة الحداثة "الخلاف بين أنماط القراءة أو مجموعة القارئ، ليس خلافاً مصدره الماضي وحده أو التراث في ذاته، وإنما هو خلاف مصدره - إلى جانب الماضي أو التراث - الحاضر القارئ، بشروطه الخاصة في إنتاج المعرفة وعلاقات أنساقها ومستويات خطابها"⁽²¹⁾ ما يعني أن هذا القارئ سيشرع في استدراك ما يمكن أن يفقده على مستوى انفصاله الزمني عن الحدث التاريخي المغلف بمسمة النص التراثي بواسطة الأدوات المعرفية الراهنة التي تجعله أكثر فُيْرًا منه، وهذا تحديداً ما يمكن أن يُؤوِّره مختلف العلوم الإنسانية - تاريخ وفلسفة وعلم اجتماع الخ - وهي تعاین الظاهرة الإنسانية، فالمعانية ليست هي مجرد آلية منهجية جاهزة مُعطاة شبيهة بالظاهرة الطبيعية المحضة يستقيم عليها الدارسون أو المتخصّصون لأجل الوصول إلى حلول قطعية، فلو كان الأمر كذلك فأنت بحاجة إلى تشريحها كما هو الحال في مقطع نباتي كي تصل إلى ضبط مكوناته وإدراك وظائف نموه الطبيعي، بخلاف الظاهرة الإنسانية فأنت في مقامها بحاجة إلى استعادة حركيتها الزمانية، كي تدرك بأن فهمك لها الآن ليس هو بالضرورة ما سبق معرفته في نقطة ماضية، إذا هناك دواعي راهنة سليمة الحاضر هي التي تُعجِّل في تغيير هذه المفاهيم، فيصير الأمر ممكناً

ولافتا، ولكن كيف يمكن للمرء أن يحيط بهذه الحركية، وهو يستقر على نقطة زمانية في الحاضر ومن ثمة يتعذر العودة إلى الماضي بهذه البساطة ؟.

إن المحاولات التي تجعل الدارس أن يخوض في مثل هذا التساؤل المشروع، لا يكون إلا من أجل تفحص إجابة يرتضيها لنفسه، وهي في عمقها تلتزم بالدائرة الهرمينوطيقية (*Le cercle herméneutique*) التي تنصّ على وجوب الفهم ضمن علاقة الجزء بالكل، وفق تعليمات أعلام رواد التأويلية مثل شلايرماخر وفردريش آست (*Georg Anton Friedriche Ast*)، ما يجعل الاعتراف بفكرة الانتماء (*L'appartenance*) هو ارتباط الذات المؤولة بالمجموعة البشرية التي تُقاسمه هذه الصلة، بمعنى أنه يشترك معها في جميع ملاساتها الحياتية ضمن مقوم الثقافة والدين والتاريخ والعادات والقيم الحضارية الراسخة بطريقة ستجعل استيعاب هذا القارئ المعاصر لتراثه عبر سلسلة، المفاهيم المتواترة في ظل القراءات السابقة والمواقف السائدة التي صنعتها تلك الأجيال المشكلة للرابطة البشرية التي ينتمي إليها، حتى يتم تحيينها في سياق جديد يؤسّس للفهم مصداقيته، وهكذا يتم تغطية الفترات الزمانية التي يعجز القارئ المعاصر أن يحيط بها، وبذلك تساهم الهرمينوطيقا -حسب جادامير- بشكل مباشر في إرساء الفهم، أو على الأقل تعمل على وضع الشروط والإمكانات المواتية لتحقيق هذا المبتغى دون بلوغ عدة المنهج المتعارف عليه⁽²²⁾، لأن العملية في جوهرها تبقى مناورة تأويلية تحتفظ في طياتها بأحكامها المسبقة، مع ضرورة حسن الانتقاء لها وتوظيفها، بشكل يخدم مسار الفهم ضمن الوجهة الصحيحة، فعند اشتغال الاعتبار التاريخي يجعل المؤول ينظر بوعيه إلى الفاصل الزمني بين التراث الذي يستهدفه والنقطة الزمانية الآنية التي ينتمي إليها، فحينئذ سيُقبل على إنتاج دلالة تحيط بهذه الفروقات، مع اعتقاده أن فهمه الراهن هو أفضل مما تمّ فهمه حتى يتحرّر من الفكر التاريخاني^(**) بشرط أن نترك

النصوص - تحت مسمى التراث - تُحدِّثنا من موقع نشأتها وفي الوقت نفسه نمارس عليها صيغة السؤال والجواب لمعرفة هذه الحقيقة التي نبتغي رصدها في تعاملنا معها، ضمن فكرة أفق الانتظار التي يعتبرها جادامير منطقة اشتغال الوضعية الهرمينوطيقية (*la situation herméneutique*) بوصفها المنفذ الوحيد لإمكانات الفهم، وفق ما قد يحقّق السّعة والشمولية والبعد في الرؤية، فأَي فهم يقتضي -على هذه الشاكلة- الأخذ بفرضية الدمج بين آفاق الانتظار التي ارتبطت على محور زمني تعاقبي معتمد، مع إمكانية الإثراء في ظل التكامل أوفي وقع التضاد⁽²³⁾ ولعل الشاهد الذي يمكن رصده في هذا المقام هو النظر في التحوّل الذي طرأ على مفهوم الجمال من الصفة القطعية في القرون الوسطى إلى النسبية تماشيا مع عصر التنوير، فقد "كان الاعتقاد السائد في القرن السابع عشر هو الجمال المطلق المستقل عن الزمان والمكان وأكدوا (الكلاسيكيون)^(***) على وضع مقاييس ثابتة للجمال تُستخلص من مفهوم (اللياقة العامة) أي من المفاهيم العامة في الجمال للطبقة الأرستقراطية. أما فلاسفة القرن الثامن عشر فقد رأوا أن الجمال يعتمد على ذوق الفرد، ومن المعروف أن هذا الذوق قد يختلف اختلافا كبيرا بين الأفراد في زمان ومكان مُعينين وهو من باب أولى أن يختلف باختلاف الزمان والمكان"⁽²⁴⁾ ما يعني بالضرورة أن طبيعة البيئة الاجتماعية والثقافية وحتى السياسية في القرن 17 تختلف عن أحوال القرن الموالي (القرن 18)، لقد عرف هذا القرن سيطرة الطبقة الأرستقراطية على زمام الأمور، فهي التي تشكّل فئة خاصة مُتَحَكِّمة في دواليب السلطة متحالفة مع رجال الدين، إنها تفتخر بانتسابها إلى ما تعتبره أشراف القوم ترث وتورّث بين أفرادها ألقاب الجاه والسمو، ففي نظرها هي الوحيدة التي تملك الحق في السلطة وما تقرّه يكون من سبيل الإلزام وهو الأفضل بالضرورة، فعندما تضع هذه الفئة للجمال ثوابت، فتصير بالقوة هي نفسها معايير الجمال القطعية المعتمدة التي لا نقاش فيها، تتمثل على وجه التقدير في الصفات العينية التي تستحسنها هذه الفئة، إضافة إلى الدمج بين الخير والمفيد والمتخلّق ليصير في

نهایة المطاف الاعتبار الجمالي جزءا من الحكم الأخلاقي ولعل "هذا الارتباط بين الجميل سواء كان في الطبيعة أو الفن يظهر فيما نطلقه من صفات أخلاقية علة موضوعات الحكم بالجميل فنصف الأشجار أو المباني بأنها سامية ومحترمة أو نصف الحقول بأنها ضاحكة باسمية أو مَرِحَة، بل حتى الألوان نسميها نقية طاهرة رقيقة، لأنها تثير مشاعر مماثلة لتلك المشاعر التي تثيرها الأحكام الأخلاقية"⁽²⁵⁾ وهذه الأمور في عمومها انتسبت إلى الأطروحة الكانطية أو على الأقل كانت عاملا محوريا في توليدها بامتياز لدى الفيلسوف الفذ إيمانويل كانط(****).

فالكتابة الجيدة بالمفهوم الجمالي الأرسطراطي تعادل مقولة "كانوا يعتقدون أن خيالا مواتيا وخصبا وشعورا رقيقا أو طاغيا، وتعبيرا سهلا وبعض الموهبة في حسن السبك كانت تكفي لنيل الرضى والاستحسان"⁽²⁶⁾ بالمقابل عندما حلت الطبقة البورجوازية وأقرت لنفسها حرية الفرد وفق نهضتها الصناعية والاقتصادية والفنية في ظل ثمار الثورة الفرنسية (1789) لتكتسب الذات مكانة، وينال الذوق حضورا فاعلا في إعطاء للجمال معنى، وهو ما تحقق بالفعل في القرن 18 وتأكد في القرن 19، وهكذا التبس التصور الجمالي بعناصر جديدة أقرتها مختلف الأعمال الإبداعية الحرة، وهي تراعي شرط الزمن والمكان، وخصوصية الفرد ومتغيراته فالطبيعة البشرية ليست واحدة حينئذ أمكننا الحديث عن الطفرة الشكسبيرية(****).

5- فضاء اللغة في الممارسة التأويلية "قصيدة البحيرة" للامارتين:

إن أي نشاط إنساني للفهم لا يمكن أن يتحقق إلا بواسطة اللغة، على أنقاض ما يمكن أن يقدمه التعبير الحوارى بين متخاطبين يتحدثان باللغة نفسها، على شاكلة المحادثة (conversation) ضمن الحد الأدنى، مع الاحتكام إلى التوافق القصدى بينهما⁽²⁷⁾ وأي تعثر في مسار الفهم ضمن هذا المقام الحوارى لا يعود إلى اللغة في حد ذاتها غالبا، بقدر ما يتوقف على طبيعة الوضعية التواصلية الحاصلة بين

طرفي التخاطب، حتى لا تُحمِل اللغة بما لا تُطيق، ولمزيد من الاستيضاح والتعليل يمكن الانطلاق من الفرضية التالية:

اشتغال التأويل على لغة واحدة هو أهون من مخلفات ترجمة موصوفة بناجحة؛ بمعنى اختصار علة الفهم على لغة واحدة سيُجنَّب أيّ تعثّر محتمل قد يقع فيه المترجم، ربما قد يعود سبب ذلك إلى تحوُّل الفهم عبر منجزه إلى تأويل مُضاعف وفق صيغة تأويل التأويل، بدلا أن يبقى في حدود التأويل، ما يعني انتقال المعنى من لغة أ (نص أ) ضمن سياق (أ) - سياق إنتاج النص - إلى لغة (ب)، (نص ب) تحت وطأة سياق (ب) - سياق تلقي النص - فمهما كان هذا المبتغى قائما، ستظل خصوصية اللغة المستهدفة المترجم إليها في نطاق بنيتها التركيبية هي الفاعل الرئيسي في منتجات العملية التعبيرية الناجمة عنها، وأيُّ حلٍّ توفيقى لهذه المعضلة، يُبيِّن أن تكون اللغة الثانية (ب) أوضح من اللغة الأولى (أ)⁽²⁸⁾ ما يجعل المترجم مُؤوِّلا بالقوة، ما دام أنه يُمارس وظيفة التأويل بواسطة اللغة التي يستخدمها، فيُدرك الدارس وفق هذه الوتيرة أن التأويل ما هو إلا عملية إجرائية تُجسِّد أمرا مُجردا يتمثل في الفهم، وأيُّ تفوُّق يلحق بترجمة النص الأصلي ليس بقادر أن يمنح لقارئه فرصة إدراك حقيقة العملية التواصلية وهي مفعمة بالمشاعر والأحاسيس؛ خصوصا في نموذج النص الأدبي، بل في كثير من الأحيان يستدعي من المؤوِّل أن يتحوَّل من عمق لغة النص الذي يقرأه إلى لغته التي يصنعها منطقها وثقافتها وفهمها الخاص؛ فممارسة التأويل على أنقاض اللغة هي جديرة لأن تعكس تعبير المؤوِّل وليس تعبير النص المقصود بالضرورة⁽²⁹⁾ وحتى يأخذ الموضوع شيئا من الملموس النصي فلنقارن بين المقطع الشعري الأصلي المنتسب إلى الشاعر الفرنسي "لامارتين" (Alphonse de Lamartine) (*****)⁽³⁰⁾ ضمن قصيدة عنوانها "البحيرة" (Le lac) والمقطع الذي ترجمه الشاعر السوري إلياس ندّور إلى اللغة العربية على النحو التالي:

«Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,

وهكذا، مدفوعين دوما نحو شطآن جديدة،

Dans la nuit éternelle emporté sans retour,

في الليل الأبدى، محمولين دون رجعة،

Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges Jeter l'ancre un seul jour ?

أفلا نستطيع إلقاء المرساة ولو يوما واحدا في محيط الأعمار؟

Ô lac ! l'année à peine a fini sa carrière,

أيتها البحيرة ! لم ينه العام دورته بعد،

Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,

وها أنا ؟ قرب الأمواج الحبيبة التي كانت ستسرح فيها الطرف

Regarde ! je viens seul m'asseoir sur cette pierre

أجلس وحيدا إلى هذه الصخرة

Où tu la vis s'asseoir !

حيث رأيتهما جالسة !

Tu mugissais ainsi sous ces roches profondes ;

كنت تهمدين هكذا تحت هذه الصخور العميقة؛

Ainsi tu te brisais sur leurs flancs déchirés ;

هكذا كنت تتكسرين على جوانبها على جوانبها الممزقة،

Ainsi le vent jetait l'écume de tes ondes

هكذا كانت الريح تقذف زبد أمواجك

Sur ses pieds adorés.

على قدميها المعبودتين».

إن الخيارات المتاحة في صناعة النص الأدبي المترجم، قد يقتضي من الدارس النظر في الثقافة التي صنعت النص الأصلي من منظور صاحبه، وأقصد بذلك المهتمين بـ "لامارتين" فبحسبهم إنه يتمتع بروحانية وشاعرية فائقة، ومُتشبع بالقيم الدينية السيمحاء المستوحاة من المسيحية الكاثوليكية، كما لا يتوارى في توليف أفكاره المنعكسة بشكل تلقائي على أحاسيسه، كما لا يجد عناء في الجمع بين

المتناقضات أو بين الأمور غير المتجانسة فيما بينها، فتندمج على هذا الوقع المفاهيم الأفلاطونية بالمسيحية لتمتد إلى عقلانية القرن 18، بما في ذلك التصوّرات الفلسفية الصادرة من جان جاك روسو (Jean-Jacques Rousseau).

يأتي سند هذا المنحى الفلسفي الهجين إلى العنوان الذي اختاره "لامارتين" لديوانه الشعري الموسوم "تأملات شعرية" الصادر سنة 1848، هذا الديوان الذي يضمُّ في طياته القصيدة المستهدفة -البحيرة-، ولعل السمة المهيمنة على شعره، تنحاز إلى التوفيق بين التوجُّه عاطفي رومانسي والعقلانية في ظل الالتزام ديني والوفاء للقيم الأخلاقية التي بثَّها أمه منذ نعومة صِغره⁽³⁰⁾ لقد ورد في إحدى تعليقات "لامارتين" حول قصيدة البحيرة في شأن أثر تلقيها بقوله فيما معناه: «إنها من بين قصائدي التي لقت صدى واسعا في نفوس قُرَّائي، كما نالت هي الأخرى من ذاتي ذلك المفعول بشكل أشد وطأة»⁽³¹⁾، دائما من رؤية المصدر، نتصفح مضامين قراءة لويس أقيتون (Louis Aguetant) لقصيدة -البحيرة- ضمن المقطع الشعري المستهدف من الدراسة، انطلاقا من عرضه لمناسبة النص، المعنية بتلك الزيارة الثانية التي خصَّ بها البحيرة ضمن منطقة ريفية رغداء بتاريخ 29 أوت 1817، بعد زيارة أولى سبقتها ما يفوق السنة ضمن خريف 1816، حيث التقى فيها بعشيقته جولي شارل (Julie charles)، هذه العشيقة التي وفتها المنية بعد مرض عُضال⁽³²⁾، ما جعل تلك البحيرة شبيهة بالأطلال التي يبكيها الشاعر الجاهلي فتذكَّره بكربٍ فراق الحبيبة، إنها الفاجعة التي خطفتها بمرارة واختطفت معها معاني الحب العذري النقي يرى لويس أقيتون أن تأسيس المقطع الشعري -بمنطق التعبير بلغة الأصل الفرنسية- تظهر صيغة المبني للمجهول (impersonnel) بدافع الاستنكار- لما حصل؛ أي وفاة الحبيبة -إنها مقدمة مغلقة على حد تعبيره بصيغة -وهكذا مدفوعين دوما- (Ainsi, toujours poussés) فهي تشير إلى حدث

صنعه فعل التذكّر الوارد بطريقة عفوية من صميم القلب الحزين بطلاقة وغنائية منقطعة النظر، فهو لم يُخاطب البحيرة إلا لكونها واقعة طبيعية حية شاهدة لما حدث في العلاقة الغرامية منذ الموعد الأول، وأيّ توصيف لهذا المشهد الطبيعي ليس من قبيل الإعجاب بالمنظر الخلاب الذي يشكّله بقدر ما هو السبيل الأمثل المعبر عن فيض المشاعر بتلقائية عارمة، كما يظلّ التعبير المعتمد على صيغة المخاطبة المباشرة - خطاباً مُوجهاً للبحيرة وما يحيط بها من مكونات طبيعية أخرى: صخور وأمواج وريح مُسلم - متناغماً مع الأسلوب الشعري السائد في القرن 18، فالشاعر من هذا الموضوع لا يصبو إلى تحقيق روح أفلاطونية خالصة - إن صحّ التعبير - لا يريد استحضار الواقع، وإنما يريد استحضار اللحظة التي ترتّب عنها الموعد الغرامي الأول الذي دام قرابة أربع ساعات، لا يعني في ذلك ما يمتُّ بسلوك الهرولة المراهقة، وإنما الأمر له صلة بالقيم الأخلاقية في إطار غرامٍ فيه قدرٌ من الحصانة والتعقّف⁽³³⁾ عندما نتحول إلى وجهة المستقبل - الرؤية العربية - للثقافة الشعرية الوافدة من الآخر، يمكن تبين الأمر استناداً إلى ما قاله المترجم إلياس ندور وفق الترتيبات التالية:

أولاً: الحديث عن الترجمة ذاتها، وفيها يقول: «نعرض فيما يلي ترجمة شعرية اختارت الوزن الخليلي، لنقل رائعة الشاعر الفرنسي الكبير ألفونس دي لامارتين (1790-1869) وإلى جانبها ترجمة شعرية نثرية أرادت أن تكون وفيّة أمانة للأصل كما طمحت إلى أن لا تفقد النغمة الموسيقية ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً، ونحن نترك هاتين الترجمتين للقارئ وللناقد، فلعل رأياً مفيداً ينبثق من هذه المقارنة»⁽³⁴⁾، مع ضرورة التمسك في نطاق هذه الدراسة بالمقطعين الشعريين المستهدفين من الدراسة دون القصيدة برمتها، وفق صورتها النثرية فقط .

ثانياً: يستعرض مناسبة النص بقوله: «ولا بد لنا رغم شهرة البحيرة من الإشارة إلى أن لامارتين كتبها بينما كانت حبيبته جولي ما تزال على قيد الحياة ولكن مرضها الطويل

أقعدھا عن المجيء إلى الموعد الذي ضرباه على ضفاف بحيرة بورجي (Bourget)»⁽³⁵⁾، فالواقعة تبقى في إطارها الموضوعي .

ثالثا: حالة الشاعر بقوله: « والشاعر يُعبر في هذه القصيدة عن عذابه النفسي العميق، وهو يشاهد فرار الزمن وعن رغبته في تخليد حبه ولو عن طريق الذكرى، وقد استطاع لامارتين أن يخلع على مغامرته العاطفية الشخصية ألوانا وأنغاما إنسانية عميقة وصنفا آسرا، حتى غدت قصيدة القلق الإنساني أمام المصير وأنيسة التطلع الثواب إلى السعادة، والحب العابر الطامح إلى الخلود»⁽³⁶⁾، قد لا يكون هذا الطرح موضوعيا خالصا؛ لأنه فيه شيء من العُرف العربي المتصل بالحب العذري وسماته، وهذا لا يخفى عن المترجم بطبيعة الحال.

ربما توجد مفردات عمل عليها الشاعر حتى يؤسس لترجمته حقلا دلاليا مناسبا، فمن جملة استخداماته الشيطان في مقابل *les rivages*، وربما لو استخدم مفردة الضفاف لكان أفضل في نظري، والمرسة في مقابل *l'ancre*، والصخور في مقابل *ces roches* والحببية في مقابل *chérissés*، والهدير في مقابل *mugir*، وقدميها المعبودتين في مقابل *ses pieds adorés*، في وجود أساليب تعبيرية تُعنى بصيغة : هكذا/هكذا كانت/ هكذا كنت، فاستخدام هكذا على أساس إثارة التنبيه بفضل الهاء وتفعيل التشبيه بواسطة الكاف، وتأكيد الطرف المستهدف على سبيل اللجوء إلى اسم الإشارة وهي ترجمة حرفية لكلمة (ainsi) التي تفيد معنيين: من قبيل الاستنتاج أو من قبيل وصف لهيئة أحوال، ولعل فكرة وصف الحالة هي أقرب للدلالة الشعرية الخادمة لها بحسب النماذج المعروضة التي سنلمح الشروحات الجزئية الموابكة لها :

وهكذا، مدفوعين دوما نحو شُطآن جديدة:

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages

وكأنه وصف حال مغامر الذي ما يلبث أن يتفوّق على أمر إلا واجهه أمرٌ أعسر منه فـ "الإنسان يتمرس على فن المغامرة عندما يواجه الحياة بجرأة وبطولة ... عندما يرفض أن يسعى خلف المناطق الآمنة والواجبات السهلة بدلا من الشجاعة في مصارعة أصعب المشكلات والمعضلات" (37).

كنت تهدين هكذا تحت هذه الصخور العميقة:

Tu mugissais ainsi sous ces roches profondes

صوت البحيرة يفني بحضورها الحيوي في هذا اللقاء العاطفي كشاهد، وكأنها بصوتها الشجي شكلت موقفا مؤيدا له

هكذا كنت تتكسرين على جوانبها الممزقة :

Ainsi tu te brisais sur leurs flancs déchirés

إنها نوع من الدُعاة الحركية اللطيفة التي يقتضيها موقف عاطفي مؤثر صادر من هذه البحيرة عندما تحوّلت من القول إلى الفعل
هكذا كانت الريح تقذف زبد (*****) أمواجك:

Ainsi le vent jetait l'écume de tes ondes

قد تعود استمرارية هذه الحركية إلى الريح الذي يدفع تلاطم الأمواج، فيكون زبدها أثرا ملموسا على قدمي حبيبته جولي وهي جالسة على ضفاف البحيرة الساحرة إن اللجوء إلى استخدام هذه المفردة (هكذا: **Ainsi**) حتى يثبت الوصف، وتؤكد صفة الحركة التفاعلية بين ثلاثة أطراف تتمثل في العاشق صوت الواصف والعشيق صوت الموصوفة، بوجود شريك لا يستهان به؛ إذ يعطي لهذا اللقاء دلالة وموقفا وذكرى في رمز البحيرة .

إذا هناك إحساسٌ بتجربة تنقلها لغة في ثوب فن الشعر، تستجيب للحظة تلقى غير مبرمجة، ولا تتقيد بنقطة زمانية ثابتة، يعبر عنها جادامير بلحظة انكفاء أو ما يشكل إشباعا لتطلّع معرفي يحفظ حدود تمييز الآن عن الماضي، (38) ومن يريد أن

يخوض في تجربة الفهم هذه في صرح هذه المغامرة الشعرية، يُفترض أنه يقبل على تعليق تصوّراته المعدة سلفاً، وكذا كل ما من شأنه أن يُعتبر حُكماً مسبقاً⁽³⁹⁾ حتى يتّسع أفقه بالكيفية التي يمكن أن يستوعب المعنى، دون أن يُجِدّه في مستوى من المستويات فيتحقق بذلك فهم الشعر باعتباره حقيقة أدبية محضة دالة عليها لغته، ضمن ازدواجية القول واللامقول،⁽⁴⁰⁾ إنه مشهدٌ يؤكّد ضرورة تعليق ما أُلْفناه من معاني الألفاظ في اللغة الاعتيادية مع إمكانية التحوّل إلى معاني جديدة مُستوحاة من هندسة النص؛ أي من عمق تعبير الخطاب المستخدم في السياق الشعري، فالأمر هنا يتعلق بتشكيل عالم جديد يؤهّله نظام النص، ويغذيه مضمار الخيال، فنكاد نجزم وفق هذا المنوال أن اللغة في جوهرها ما هي إلا موضع التقاء بين ذات صنعتها وعالم يحيط بها تعيش بين أحضانه، فالعملية في صنع المعنى عبر جدار اللغة هو فعل تخميني يقرب لأن يكون استجابةً لحُدس أو ظنٍّ أكثر من تقرير يسهل الحسم فيه بشكل قطعي، ولعل الوظيفة الإيحائية للغة الأدبية هي أكبر شاهدٍ على ذلك.

خاتمة الدراسة:

المبتغى المحوري الذي تشتغل عليه محصلة منجزات هذا البحث، من منظور جادامير يفيد التخلي عن الاعتقاد الذي يجعل الحقيقة منتهى لمسلك وقع تطبيقه في مسار التأويل الذي يأخذ مسمى المنهج، والحديث عن صفة التجربة التي تختص بزاوية دراستنا هاته، تبقى وطيد الارتباط بتجربة فهم فردية، لا تُقاس بمعياري أو آلية منصوص عليها سلفاً، فالأقطاب التي يُمكن أن تستند هذا التوجّه، قد تُملي النظر في طبيعة المعرفة التي يُسوّقها العمل الفني بطريقة نستطيع القول أيضاً، أنها تملك حقيقة من صنف خاص لا يقلدّها منطق ولا يتحكم فيها أي قانون ضمن المفهوم الإلزامي، لأنها ببساطة هي حقيقةٌ مُعاشة يكتشفها المبدع عبر إنجازه، والمتلقي

بتفاعله، فأَيَّ حضورٍ للتاريخ من شأنه أن يعطي للدارس المهتم فقه الفهم بمنحاه التطوري، منطلقاً من سلوك الفرد إلى سلوك الجماعة المنضوية تحت كنف الثقافة الواحدة، وقد لا يبلغ سيطرة المعنى من هذا المنحى إلا نتيجة التمسُّك بالمرحلة القصدية السائدة المترامية الأطراف، عبر العصور على نسق التقاطعات التي تحصل بين التأويلات، وفق شرطية نفوذ الحكم المسبق مع التعويل على نظام اللغة، من أجل حمل ارتحال المعنى عبر ثنائية السؤال والجواب، ضف على ذلك أن أيَّ تحديد يُسجَّل على مستوى السؤال فقد يصل بالمؤوِّل نفسه إلى مرامي تأويلات جديدة معاصرة، فالمسألة لا تتوقف على نصِّ بعينه، وإنما على إمكانات الذات المؤوِّلة وأي تعرُّف تمنحه القراءة هو تعرُّفٌ على فقه الذات بنفسها .

الهوامش:

* هانس جورج جادامير تلميذ هيدجر من مواليد 11 فيفري 1900 بمدينة ماربورغ (Marbourg) وافته المنية بتاريخ 13 مارس 2002 بمدينة هايدلبرغ (Heidelberg) درَّس بجامعة لايبزيغ (Leipzig) سنة 1939 وفرانكفورت (Frankfort) سنة 1939 ليلتحق في نهاية ترحاله الأكاديمي بجامعة هايدلبرغ سنة 1949، يعد من رواد التنظير في مجال "الهرمينوطيقا الفلسفية" من أشهر مؤلفاته "الحقيقة والمنهج" صدر في لغته الأصلية سنة 1960 لمزيد من التفصيل يُنظر هانس جورج جادامير. التلمذة الفلسفية "سيرة ذاتية" تر: علي حاكم صالح وحسن ناظم. دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت (لبنان)/دار الكتب الوطنية. بنغازي (ليبيا) ط 2013 .

1-Paul Ricœur, du texte a l'action, Ed seuil, 1986 paris. p107

2- مُجَّد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي دفاتر فلسفية، الحقيقة، تمهيد. دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط 2 2005، ص 7.

3-Hans George Gadamer, Vérité et méthode: Les grandes lignes d'une herméneutique. Ed seuil 1976 Paris. p27

4- Ibid. P36.

5- سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، دار المعارف القاهرة، ط 1959، المقدمة، ص خ.

6 - Hans George Gadamer, Vérité et méthode, P91.

7- مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، ط 1981 ص160.

8-Shleimacher, Aesthétique, Ed Rodebrecht, p84 Invérité et méthode p 96.

9 -Ibid p97.

10 -Ibid p104

11- Ibid p107

12- محمد برادة، امرأة النسيان، نشر الفنك، ط 2004، ص 9 .

13- المصدر نفسه، ص 70-71.

14- المصدر نفسه، ص 71 .

15- إدريس جنداري، الانفتاح الروائي كخطة لمساءلة الراهن السياسي المغربي : رواية امرأة النسيان - محمد برادة نموذجاً، موقع الحوار المتمدن، ع2528، سنة 2009 .

16- Hans George Gadamer, Vérité et méthode, P69.

17- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ط 1981 ص10.

18- Hans George Gadamer, Vérité et méthode, P 71-74.

19- نزار قباني، قصيدة "أحبك"، الأعمال الكاملة الشعرية، الجزء 1، منشورات نزار قباني، بيروت د.ت.ط، ص 60-61 .

20- محمد عابد الجابري، التراث ومشكل المنهج، عبد الله العروي وآخرون، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية (مؤلف جماعي)، دار توبقال الدار البيضاء، ط3، 2001، ص 74.

21- جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيال للدراسات والنشر، قبرص، ط1 1991، ص 48.

22- Hans George Gadamer, Vérité et méthode, P134-135

** الذي يوجب على المؤول أن يتمثل الأفكار كما سُمِّقت لحظة بناء النص، بمعنى أن يكون القارئ المعاصر بمثابة آلية يعيد إنتاج فهم كما أراده السابقون عنه فقط، وهذا ليس بالضرورة ما يحثُّ عليه جادامير وإنما هو التأكيد على استمرارية المعاني السابقة وبقائها في ظل رهان الحاضر بفضل الوسيلة التبليغية المتاحة (transmission).

23- Ibid, P 147.

*** لقد ورد في كتاب "المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية" لنيل راغب أن: "أول من استعمل لفظ الكلاسيكية الكاتب اللاتيني أولوس جيلوس في القرن الثاني الميلادي في ليالي أثينا، عندما صك تعبير الكاتب الكلاسيكي كاصطلاح مضاد للكاتب الشعبي، أي أنه كان يقصد به الكاتب الأرستقراطي الذي يكتب من أجل الصفقة المثقفة والموسره " [يُنظر ص 13]، ولعل ما يبدو من هذا الطرح أن عدة الكلاسيكية القديمة استثمرت المنجز اليوناني والروماني فسارت على نهجه في كافة إبداعاتها الفنية، بينما الكلاسيكية الجديدة تظهت في القرن السابع عشر حيث " تبنت الأرستقراطية الفرنسية نفس الاتجاه الذي كان سائدا قبل ذلك في إيطاليا، ولكن الفارق الوحيد أن الفرنسيين قلدوا الأدباء اللاتين بينما سار الإيطاليون على النهج الإغريقي، فقد كان راسين يطمح في أن يصبح مجرد نسخة من الكاتب المسرحي اللاتيني سينيكا وليس نسخة من سوفوكليس الإغريقي " [المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط 2004 القاهرة. ص 17 - 18]

24- عمر الطالب، تطوُّر الكلاسيكية الجديدة، البيان (الكويت) ع1، سبتمبر 1977، ص 27 .

25- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال: أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر، ط 1998، القاهرة، ص 119 .

*** يقول كانط في مؤلفه "نقد ملكة الحكم" « وكل فن يسلم مسبقا بوجود قواعد تضع الأساس الذي يتم من خلاله تمثيل نتاج كأمر ممكن ينبغي أن يسمى نتاجا فنيا، على أن مفهوم الفن الجميل لا يسمح للحكم حول جمال نتاجه أن يتم اشتقاقه من أي نوع من القواعد التي تنطوي على مفهوم عن أساسه المحدد، وبالتالي تنطوي كأساس لها على مفهوم عن كيفية

إمكانه، وهكذا فالفن الجميل لا يستطيع هو نفسه أن يبتكر القاعدة التي ينبغي أن يحقق بمقتضاها وجود نتاجه، مع ذلك، مادام لا يمكن أن يسمى النتاج فنا من دون قاعدة سابقة، فإن الطبيعة في الذات (وعن طريق ميول ملكاتها) لا بد أن تعطي القاعدة للفتن أي أن الفن الجميل لا يكون ممكنا إلا بوصفه نتاجا للعبقريّة» [إيمانويل كانط، تر: سعيد الغانمي، نقد ملكة الحكم، منشورات الجمل، بيروت ط 2009، ص 238].

26- فيليب فان تيغم، تر: فريد أنطونيوس، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، منشورات عويدات، بيروت/باريس ط 3، 1983، ص 10 .

***** إبداعية شكسبير تراهن على "الأحداث والمواقف وتُخضع الخيال الشاعر المنطلق من عبقرية جارفة لا تحفل بالتناسب والقياس ولا تهتم بجمال الأشكال والأوضاع ما دام جوهر الشخصية الإنسانية صادقا وسليما، فشكسبير بعيد عن الحياة المباشرة ولكن الحياة العميقة تنمو فيه" [إبراهيم المصري، راسين وشكسبير أو بين الكمال والقوة، مجلة الأديب (لبنان)، ع10، أكتوبر 1968، ص 3]

27 -Hans George Gadamer, Vérité et méthode , P 229

28 - Ibid, P 232.

29- Ibid, P 243.

***** يعد لامارتين (1790-1869) من رواد الشعر الرومانسي في فرنسا، فهو رجل سياسي تقلد منصب رئيس الحكومة الفرنسية المؤقتة في أعقاب ثورة 1848. من مجمل أعماله تأملات شعرية ((Méditations poétiques (1820) وملاحم شعرية على نحو جوسلين (Jocelyn (1836) وسقوط ملاك (La Chute d'un ange (1838) .

30- Louis Aguezzant, Lectures des meditation spoétiques de Lamartine, Ed L'harmattan, Paris 2010, p142-143.

31- تعليقات لامارتين نقلا عن المرجع نفسه، ص 107 .

32 -Ibid, p 108.

33- Ibid, p 110-113.

34- إلياس ندور، حول الترجمة الشعرية: بحيرة لامارتين بين الشعر الخليلي والنثر الفني، مجلة الآداب الأجنبية، ع 1، جويلية 1994، دمشق، ص 233 .

35- المصدر نفسه 233 .

36- المصدر نفسه 233-234.

37- ويلفير ديترسون، تر: هدى حمدان، فن الحياة في ثلاث وعشرين مقالة، مكتبة العبيكان، الرياض، ط 2007، ص 29 .

***** زيد البحيرة: زيدٌ مالح، يلتصق كأنه الصوف على الحشيش والقصب في موسم الجفاف نقلا عن قاموس المعاني ضمن مادة كلمة زيد.

38 - Hans George Gadamer, Vérité et méthode, P 318 .

39- Ibid, P 319.

40- Ibid, P 324.