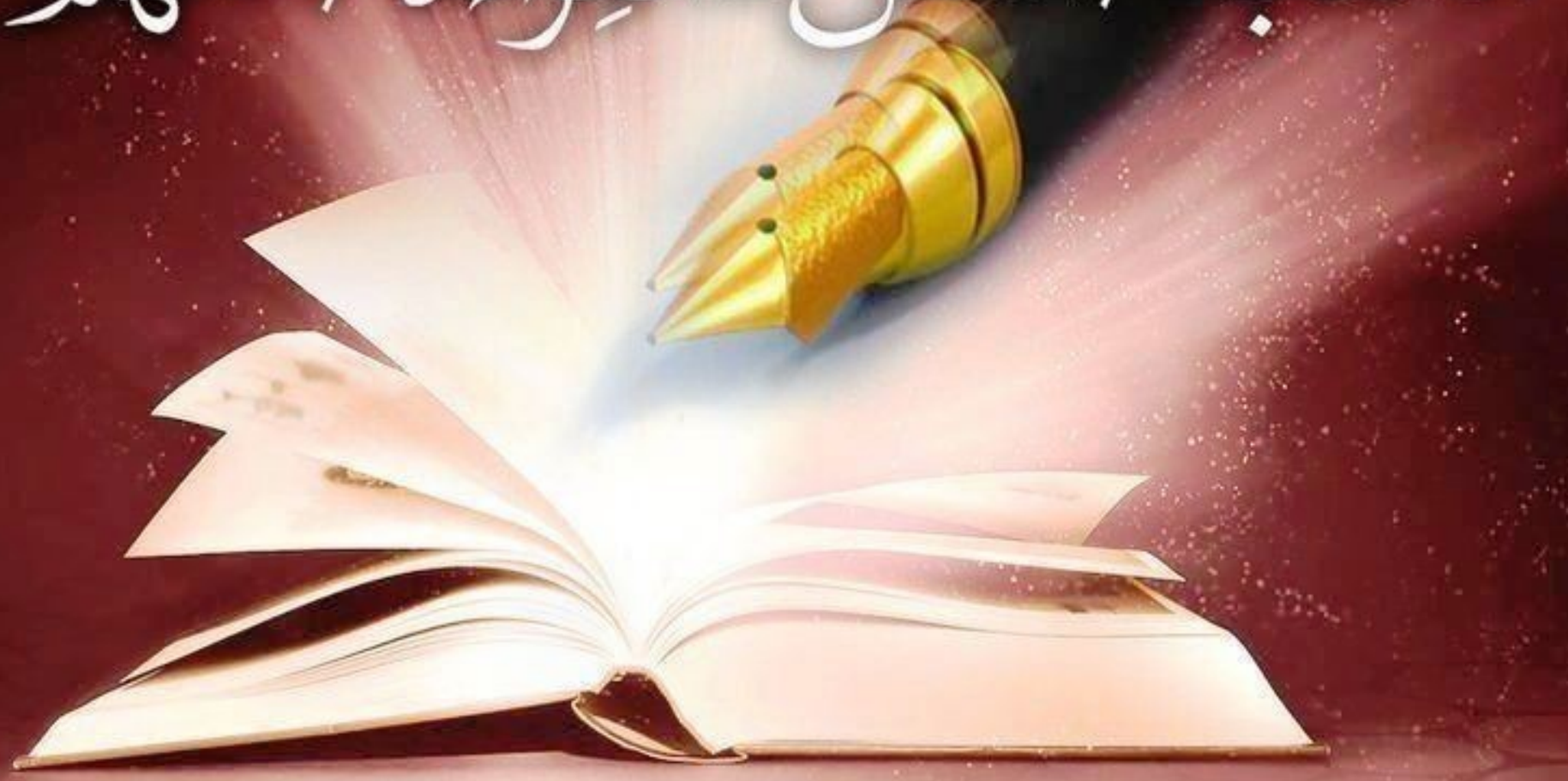
أسامة غانم

جديد التأويلية

الكتابة / النصّ - القراءة / الفهم



الحكمة
طباعة - نشر - توزيع

I am Sorry !!!!!

أسامة غالم

جدل التأويلية

الكتابة/ النصّ- القراءة/ الفهم

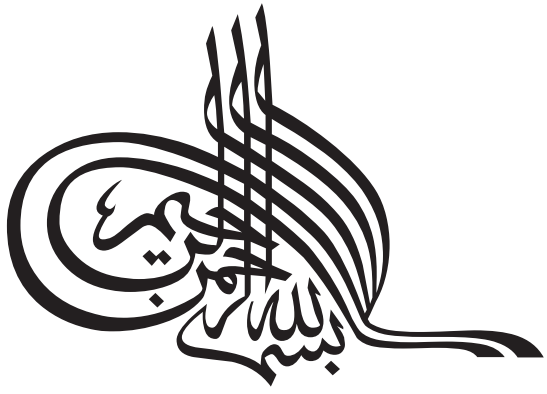
الطبعة الأولى
١٤٤٣هـ/ ٢٠٢٢م

دار الحكمة
طباعة - نشر - توزيع
للطباعة والنشر والتوزيع
١١ ش عبد الحى حجازى- مدينة نصر
تليفون: ٢٢٧٤٦٢٧٧ - ٠١٠٠٠١٣٥٤٠٦
www.dar-elhekma.com
info@dar-elhekma.com

٨٠٩,٩ أسامة غانم
أ س ش ع جدل التأويلية (الكتابة/ النص - القراءة/ الفهم)/ أسامة غانم.- القاهرة: دار الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٢م.
١١٤، ٢٤سم.
تدمك: ٧-٣٦٨-٧٢٨-٩٧٧-٩٧٨

١- أدب - نقد. أ- العنوان

رقم الإيداع	2021/13567
I.S.B.N	978-977-728-368-7


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى أمّي

سعاد اسماعيل صالح البرزنجي

أسامة غانم

ما من شيء في العالم

إلا وهو خاضع للجدل والتأويل

تأويلية الكتابة

الكتابة في حقيقتها تمثل اللغة في مستوياتها المتعددة بما في ذلك الجمل والكلمات المختلفة، كما تشكل تمثيلًا مباشرًا للفكر حيث إن لها مجموعة من الوظائف السوسيو-ثقافية، كما يمكن تعريف الكتابة بنظام يتكون من الرموز المرسومة والتي يمكن استخدامها للتعبير عن المعنى وتداوله. أي بمعنى أن في اللغة وظيفة رمزية. وليس ذلك فحسب، فالكتابة «هي العقل الفعال، و(المبدأ الذكر) للغة، وهي وحدها التي تملك الحقيقة»[1].

كذلك الكتابة تُمثّل وسيلة تواصل بشري تمثل لغةً ما عن طريق علامات ورموز معينة. يمكن للرموز المكتوبة أن تمثل اللغة المنطوقة عن طريق إنشاء نسخة من الكلام والتي يمكن حفظها للرجوع إليها مستقبلًا أو إرسالها لأماكن أخرى. بمعنى آخر فالكتابة ليست لغة، ولكنها أداة تستخدم لجعل اللغات قابلة للقراءة. تعتمد الكتابة على نفس ألفاظ الكلام الموجودة في اللغة مثل المفردات والقواعد والنطق، مع الاعتماد الإضافي على نظام معين من العلامات والرموز. إن الكتابة بالحروف ليست الشكل الوحيد للكتابة، بل هي فقط أحد أشكالها المتعددة. تسمى النتيجة النهائية لنشاط الكتابة بالنص، والذي يقوم بترجمة النص وفهمه بالقارئ.

إن الكتابة والكلام يمثلان الأنواع الأساسية للتخاطب. وكل كلام يمتلك جانبًا خارجيًّا (الصوت)، وجانبًا داخليًّا (المدلول)، فالخطاب الكتابي يتضمن كلا الجانبين، ولكن العلاقة بينهما أكثر تعقيدًا[2].

وما دام فعل القراءة يشكل نظيرًا لفعل الكتابة، الذي يشكل جوهر بنية الخطاب، يولد جدلًا ملازمًا له في القراءة بين الفهم أو الاستيعاب والتفسير. ودون محاولة فرض مطابقة آلية بين البنية الداخلية للنصّ بوصفه خطاب الكاتب، وعملية التأويل بوصفها خطاب القارئ، لذلك تتطابق البنية الجدليّة للقراءة مع البنية الجدليّة للخطاب[3].

(١) ميشيل فوكو – الكلماتُ والأشياء، ترجمة: فريق الترجمة، مركز الإنماء القومي، بيروت / لبنان، ١٩٩٠، ص ٥٥.

(٢) يوهانس فريدريش – تاريخ الكتابة، ترجمة: د. سليمان أحمد الظاهر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق / سوريا، ٢٠١٣م. ص ٣٣.

(٣) بول ريكور – نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ٢٠٠٣م، ص ١١٧ –١١٨.

إن مجمل ما تقدم، يتيح إمكانية ارتباط النص بمقولة الكتابة، فهذه العملية تجعل النص يتأسس وفق معطيات إنتاجه، وتأطيره وفقًا للتأويلية التي منحت للنص شكلًا من خلال البحث عن المقصد السيكولوجي للمؤلف الذي يجثم وراء النص. ومن ثم يتم تأطيره وفق العلاقة الحوارية بين المتكلم والمستمع، وكأن الهدف المعلن من طرف المتحاورين هو أن يفهم الواحد منهم الآخر. وانطلاقًا من هذا الهدف يكون رهان القارئ هو فهم مقصد المؤلف. وهذا ما حذر منه ريكور، إذ لا ينبغي أن ننظر إلى النص من هذا المنظور، فالنص يحقق استقلالية بواسطة الكتابة، ومن هنا يتضح أن هناك صلة حميمية بين الكلام والكتابة، فهذه الأخيرة هي التي تحور الكلام كتابة، والكلام لا يصير نصًّا إلا بفضلها، إن ما تحققه الكتابة، أنها الخبرة التي تكشف عن استقلال النص الفعلي عن المقصد الذي نواه المؤلف. وعندما «يعود المؤلف إلى النص، فإنه يعود إليه ضيفًا. فالنص متعدّد، ومعانيه المتعدّدة غير متمركزة ولا مغلقة»[1].

ولذلك يمكن القول، إن ما تعلمه المؤلف هو أنه تخلى عن ارتباطه بالنص بفضل الكتابة، فعالم النص يتعالى على شروط إنتاجه بواسطتها، وينفتح على عوالم ممكنة ترتبط بقراء جدد ضمن سياق سوسيو- ثقافي مختلف، ولا ينبغي أن نندهش هنا مما قاله ريكور عن هذه العلاقة الجديدة بين النص ومؤلفه، انطلاقًا من براديغم الكتابة، الكتابة، هنا هي التي تجعل المؤلف يتساوى بالقارئ الذي يتلقى النص، إلا أن الفرق بينهما يكمن في كون من يقرأ النص أولًا هو «الكاتب»، وكتابته تجعله يكتسب استقلالية معناه الموضوعي. ولذلك أمكن القول مع ريكور: «لم تعد علاقة الكتابة – القراءة حالة خاصة من حالات علاقة التكلم – الاستماع»[2].

فالنص يحقق استقلالية بواسطة الكتابة، ومن هنا يتضح أن هناك صلة حميمية بين الكلام والكتابة، فهذه الأخيرة هي التي تحور الكلام كتابة، والكلام لا يصير نصًّا إلا

(١) ج. هيو. سلفرمان – نصيّات: بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، ترجمة: علي حاكم صالح وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ٢٠٠٢م. ص ٥٦.
(٢) بول ريكور – نظرية التأويل، ص ٦٠.

بفضلها، إن ما تحققه الكتابة، أنها الخبرة التي تكشف عن استقلال النص الفعلي عن المقصد الذي أراده المؤلف، كذلك هي استقلالية تجاه الشروط السوسيولوجية والثقافية التي تهيمن على إنتاجية النص، وهي الاستقلالية تجاه المتلقي، مما يجعل الاستقلال الدلالي للنص «ينشأ عن فصل القصد الذهني للمؤلف عن المعنى اللفظي للنص، وفصل ما كان يعنيه المؤلف عما يعنيه النص. ويصير ما يعنيه النص الآن مهمًّا أكثر مما كان يعنيه المؤلف حين كتبه»[1]. بمعنى أن العملية الكتابية أصبحت محصورة بين النص والمؤول، أي أن حصول التواصل تم كما بين شخصين، لأن النص كما يقول غادامير «يعبرُ عن شيء، لكن هذا الفعل في النهاية هو إنجاز المؤول. كلاهما يشتركان في هذا الشيء»[2]. وهذا ما يُكتشف من خلال جدلية الكتابة / المؤلف – النص والقراءة / القارئ – الفهم.

وتعتبر الكتابة الجزء الأساسي في عملية الإبداع الأدبي، بل الجزء الأهم، لأنه إذا لم تكن هناك كتابة، فلن تكن هناك قراءة ولا قارئ، فالقراءة مرتبطة بالكتابة، أي لا قراءة بدون كتابة، فالكتابة «تجعل النص مستقلًّا عن صاحبه. فمعنى النص (المكتوب) لا يطابق تمامًا ما أراد الكاتب قوله. إن المعنى المنطوق، أي المعنى النصي، والمعنى الذهني، أي المعنى السيكولوجي، يتوجهان نحو مصيرين مختلفين»[3]، فالكتابة – النص هي التي تدعم وتسمى القارئ، لأنه لا يوجد قارئ حيثما تكون الكتابة – النص غير موجودة، لأن عالم الكتابة يمنح نمطًا للوجود الإنساني يلقيه أمام القارئ، وبالتالي فهو يحمل في دواخله طابعًا أنطولوجيًّا يتمثل في دلالة النص بالنسبة لقارئه، وهو في الأساس يحيل إلى مرجع جديد هو الدلالة التي يمنحها عدد لا نهائي من القراء انطلاقًا من حالته الجديدة. بل عمل ريكور على أنّ «يوحي بأن النص مكتوب لأنه، على وجه الضبط، غير مقول. فليس هناك حوار بين

(١) المصدر السابق – ص ٦١.

(٢) هانز جورج غادامير – اللغة كوسيط للخبرة الهرمينوطيقية، ترجمة: جورج تامر، مجلة فكر وفن (محور العدد: الفيلسوف الألماني غادامير وفلسفة التأويل) العدد ٧٥ في ١/ ١ / ٢٠٠٢ م، كولونيا / ألمانيا، ص ٤٢– ٦٩.

(٣) عائشة عويسات – التأويلية في النصوص الأدبية – التموقع والمرجعيات والتطبيق، جامعة قصدي مرباح – ورقلة، الملتقى الوطني الأول في الاتجاهات الحديثة في دراسة اللغة والأدب يوم ٢٦– ٢٧/ ١٠ / ٢٠١١.

الكاتب والقارئ. إن هذا الانعتاق للنص من الحالة الشفاهية بقطع العلاقات القائمة بين اللغة والعالم. فاللغة لا تستطيع أن تحيل على العالم باسم النصّ. وبالنسبة لغادامير، قد تكون اللغة وأفق معناها طريقة أكثر معقولية لفهم النص من مساواته، أو استبداله، بالعمل»[1]. وهذا جاء متوافقًا مع ما يسعى إليه التأويل، لأنه هذا بالأساس هو غاية التأويل، من حيث إن التأويل «هو محاولة للإجابة على السؤال الذي يطرحه علينا النص. وفهم النص هو فهم للسؤال، وهذا لا يتحقق إلا بفهم أفق المعنى. أو أفق التساؤل الذي يمكن من خلاله تحديد المعنى»[2]. فهنا تحققت لدينا معادلة جدلية في غاية الأهمية مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالكتابة: التأويل – النص والفهم – المعنى، وهذه العمليات الجدلية التأويلية كلها تحدث تحت غطاء المسمى الكتابة.

وبما أن «الكتابة في حقيقتها تمثل اللغة»، فيمكننا من منظور إيكو أن نميّز بين حقيقة السبب الملغز الدافع إلى الكتابة. التي تأتي من «القاع المظلم والغامض» على حدّ تعبير يوسا، وبين العملية الكتابية كإجراء عملي، كإجراء يعمل على البحث عن حلول تقنية بنّية للوصول إلى إشاعة سلطة التأثير، «إن المؤلف يكذب عندما يقول لنا إنه يشتغل تحت تأثير إلهام ما، إذ لا يشكل الإلهام سوى ٢٠ في المئة، في حين يشكل المجهود ٨٠ في المئة»[3]. ورغم إصراره، على انفتاح النصّ وتعدّد معانيه، وإمكانات تأويله اللا نهائية، إلا أنه يقع في إشكالية نتيجة تمسكه بعدم وجود معنى حقيقي للنص.

بينما تكون الكتابة عند ميرلوبونتي «ليست كيانًا، ولا نتاجًا، ولا محصلة»[4]. فالكتابة عنده أسلوب تعبيري، بينما عند دريدا «فالكتابة اختلاف: إنها ليست كلامًا، ولا أثرًا كتابيًّا للكلام»[5]. فالكتابة لديه نقش للإمضاء. أما مفهوم الكتابة عند بارت كما يطرح ذلك وليم

(١) ج. هيو. سلفرمان – نصيّات: بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، ص ٥٣ – ٥٤.
(٢) عادل مصطفى – فهم الفهم: مدخل إلى الهرمينوطيقا، دار النهضة العربية، بيروت / لبنان، ٢٠٠٣م، ص ٢٣٨.
(٣) امبرتو إيكو – آليات الكتابة السردية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحور للنشر والتوزيع، اللاذقية / سوريا، ٢٠٠٩ م، ص ٢٥.
(٤) ج. هيو. سلفرمان – نصيات، ص ٢٦٥.
(٥) المصدر السابق – ص ٢٦٥.

رأي في كتابه «المعنى الأدبي»، هو «التوفيق بين حرية وذاكرة»[1]. فهي تلك الحرية المرتبطة بالذاكرة التي تنحصر حريتها في إشارة الاختيار وليس في استمرارية ذلك الاختيار. ويزعم بارت في مقالته موت المؤلف أن «الكتابة هدمُ لكلّ صوت، ولكلّ أصل. فالكتابة هي الحياد، وهذا المركب، وهذا الانحراف الذي تهرب فيه ذواتنا، الكتابة، هي السواد والبياض، الذي تتيه فيه كل هوية، بدءًا بهوية الجسد الذي يكتب»[2]. وأن اللغة بالنسبة إلى المؤلف وبالنسبة إلى الآخرين هي التي تتكلم، وليس المؤلف. وفي كتابه S/ Z، يعمل على تقسيم النصوص نوعين على أساس الكتابة والقراءة «إن هناك نوعين أساسيين من النصوص: النصوص القابلة على القراءة. والنصوص القابلة على الكتابة. فإن النص القابل على القراءة هو النص الذي تُعاد كتابته على وفق شفراته، وأنظمة علاماته، وبناه»[3]. وفي كتابه لذّة النصّ، فإن النصّ تحدث فيه المتعة، أي يقوم بدمج لذّة النص (القابل على القراءة) والمتعة.

عليه يكون كل تأويل وكل علاقة بالعالم مرتبطة باللغة، كما أن الفهم ومحتواه هو لغوي بالضرورة، ويرتكز سياق الجدل هذا على الصلة بين اللغة والفهم، لذا فإن الفهم الهرمينوطيقي يرتبط بالكينونة، فالفهم هنا نشاط أنطولوجي وليس نشاطًا ذهنيًّا، بمعنى كما يقول غادامير «أن الكينونة التي يمكن فهمها هي في حقيقتها لغة»[4]، وتكون الحقيقة بوصفها كشفًا، ممكنة في اللغة ومن خلالها. إذ إن خبرتنا للعالم تؤديها اللغة دائمًا، أي أنها تكون مؤولة سلفًا، إن اللغة المؤولة هي التي تفتح الكينونة المشتركة، إنها الوسيط الذي يخترق كل شيء، وكل شيء ينكشف من خلال اللغة. وهذا يقودنا إلى أن نتعرف على العلاقة العميقة بين الفهم والتأويل، لأن التأويل لا يتم إلا داخل اللغة وباللغة، إذن التأويل هو فعالية الفهم التي تحقق المعنى، فالمعنى هنا يصبح ممارسة، وفعالية أيضًا. وأن التأويل هو شكل الفهم

(١) وليم راي – المعنى الأدبي: من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: د يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد / العراق، ١٩٨٧م، ص ١٩٢.

(٢) رولان بارت – نقد وحقيقة – موت المؤلف وأزمة التعليق، ترجمة: د. منذر عياشي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق / سوريا، ٢٠١٩م، ص ١٣.

(٣) ج. هيو. سلفرمان – نصيات، ص ٥٥.

(٤) جون غروندان – ملامح كونيّة الهرمينوطيقا، ترجمة: مصطفى العارف، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط / المغرب، ٢٠١٥م. ص٨.

الصريح، أن غادامير، بدلًا من التوسط الكلي للتاريخ الشمولي، طور نظرية شمولية اللغة، وعمل على تحول الهرمينوطيقا الأنطولوجي تحت توجيه اللغة بعد أن كان فينومينولوجي، لذا لم تعد «الفلسفة الهرمينوطيقية الآن محض نظرية بل هي وسيلة التأويل ذاته، وأن مركز نشاطها لا يتضح في ضوء فهم الوجود بل في ضوء فهم اللغة، أو بدلًا من ذلك، أن يفهم الوجود ذاته في ضوء اللغة التي تخاطبنا من داخل هذا الوجود، وبالتالي لا ينبغي فحص النص حسب قصد المؤلف بل حسب الموضوع المتضمن في النص والذي يخاطبه ذاته إلينا ونستجيب نحن إليه بكلماتنا»[١].

يطرح بارت فكرة اقتران الكتابة الأدبية بالنص، بل يجعل مفهوم النص مساويًا للكتابة، حيث تكون «الكتابة. وأقصد أساسًا النص، وأعني نسيج الدلائل والعلامات التي تشكل العمل الأدبي، ما دام النص هو ثمرة اللغة،وما دامت اللغة ينبغي أن تحارب داخل اللغة، لا عن طريق التبليغ التي تشكل هي أداة له، وإنما بفعل الدور الذي تقوم به الكلمات»[٢]. ويذهب إلى جعل العلاقة بين الكتابة والتاريخ علاقة ضرورة وحرية، باعتبار أن الكتابة هي لحظة تاريخية متحررة، واستنادًا على أن «الكتابة حرية، فإنها ليست سوى لحظة، لكن هذه اللحظة هي من بين أكثر لحظات التاريخ وضوحًا، ما دام التاريخ هو، دائمًا وقبل كل شيء، اختيار وحدود بهذا الاختيار»[٣]. ويبقى جدل الحوار (= حديث) الهرمينوطيقي قائمًا بين المؤول والنص، لأن فهم النص ذاته. يعني أن الرؤية الذاتية للمؤول الخاصة تعمل دائمًا في انكشاف واكتشاف مضمون النصّ، وهذا نتيجة «إننا ندين للرومانسية الألمانية بمعرفتنا، بأن الكيان اللغوي للحديث هو العامل الحاسم في الفهم، فهي علّمتنا أن الفهم والتأويل هما في نهاية المطاف أمر واحد»[٤]. بل إنّ الرومانسية اعتبرت أن التثقيف الإنساني يتعلق بالتشكيل الجمالي والشِعْريّة.

---

(١) خالدة حامد – عصر الهرمنيوطيقا: أبحاث في التأويل، منشورات الجمل بغداد – بيروت، ٢٠١٤م، ص ١٩٦.

(٢) رولان بارت – السلطة واللغة، ترجمة: عبد السلام بن عبد العال، مجلة فكر وفن، العدد ٦ في فبراير/ ١٩٩٨ م.

(٣) رولان بارت – ما هي الكتابة، ترجمة: محمد برادة، مدونة الحداثة وما بعد الحداثة.

(٤) هانز جورج غادامير – اللغة كوسيط للخبرة الهرمينوطيقية.

الكتابة. إنها نظام لغوي يجعل الأشياء والموجودات تنتقل من عوالمها إلى عالم اللغة، فتكتسب بهذا الانتقال معاني ودلالات جديدة لم تكن تستطيع الحصول عليها. وهذا ما نراه يتحقق عند غادامير، فالكتابة لديه، هي العملية التي بواسطتها «تكتسب اللغة ملكة الانفصال عن فعل تشكّلها»[1]، بهذا هنا يتعزز مبدأ أن الكتابة مسار لغوي أنطولوجي يظهر (يحقق) وجود الإنسان كحقيقة لغوية تقتضي تجسيدًا في الخطاب الذي يعبر عن الأحاسيس والأفكار التي لابد من تحويلها إلى نصوص. واللغة. هنا تؤول إلى العلامة، ولأنه لا يمكن الفهم إلا في اللغة وبها، فإن وجود الخطاب مرتبط باللغة، إلا أنه يتميز عنها بسبب ارتباطه بالجملة، ولئن كانت معرفية اللغة والخطاب داخل الحقل الفلسفي لا تضيف جديدًا، إلا إذا تم تحديد معالم الجدل الموجود بين اللغة والخطاب، وبهذا يكون لكل خطاب أدبي خصوصيات معنوية حسب مجالات الكتابة، لأن اللغة تتشكّل أشكالًا متعددة ويتداخل بعضها ببعض، وبما أن الخطاب بوصفه واقعة أو لحظة كلامية بإمكانه أن يتجاوز النظام المغلق للغة، وهنا يتأسس فعليًّا جدل الواقعة والمعنى، وقد دقق ريكور نسقية هذا الجدل من خلال أنه: «إذا تحقق الخطاب كله بوصفه واقعة، فُهم الخطاب كله بوصفه معنى»[2]. فالواقعة هي «شخص ما يتكلم»[3]. نستخلص من ذلك، أنّ التأويل فنًّا لإيجاد معنى الخطاب اعتمادًا على اللغة المتداولة.

رغم إن المعنى له مرجعياته: السوسيولوجية – الاقتصادية – التاريخية – الثقافية، لكن بعض المدارس النقدية الحديثة لا تكترث بالأسباب الوارد ذكرها، وبما أن «اللغة بوصفها أساس المعنى لا هي جوهر مادي (حضور) ولا قصد حاصل (فعالية معرفية) بل مجموعة من الأعراف والتقاليد التي تؤلف الشفرات، وهذه الشفرات يمتلكها أعضاء ثقافة أو لمجتمع معين»[4].

---

(١) هانز جورج غادامير – اللغة كوسيط للتجربة التأويلية، ترجمة: أمال أبي سليمان، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد٣ / ١٩٨٨.

(٢) بول ريكور – نظرية التأويل، ص ٣٨.

(٣) المصدر السابق – ص ٣٩.

(٤) وليم راي – المعنى الأدبي، ص ١٢٥.

إن تسأل يعني أن تؤول السؤال تأويلًا، لأن جدلية السؤال والجواب تهدف في الاستمرار في التساؤل، لذا يتقدم الجدل عبر السؤال والجواب، لأسبقية السؤال في الخطاب، حيث يتوجب علينا «أن نتأمل في ماهية السؤال بعمق أكبر إن أردنا توضيح طبيعة التجربة التأويلية. أن ماهية السؤال هي أن يكون له معنى»[1]. وعليه تعتبر اللغة في مهمة التأويلية هي: الوسيلة، الواسطة، الأساس، الوسط، الذي يحدث الحوار / الجدل فيه ومن خلاله، وهذا ما أكده غادامير عند تفسيره للخبرة الهرمينوطيقية بأنها حوارية عوضًا من ديالكتيكية، ويمكن أن نعد الحوار نظيرًا لتأويل النص، لأن مهمة «المؤول الأساسية هي إيجاد السؤال الذي يقدم له النص جواب، أي أن فهم النص يعني فهم السؤال. وفي الوقت نفسه لا يصبح النص سوى موضوع تأويل من خلال تقديم السؤال للمؤول. ويتحول النص، ضمن منطق السؤال والجواب هذا، إلى حدث يصبح فيه واقعًا في الفهم، وضمن هذا الفهم الحواري تتم استعادة المفاهيم التي استعملها الآخر، سواء كان هذا الآخر.. النص أو أنت، لأنها موجودة في إدراك المؤول»[2].

(١) هانز جورج غادامير – الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة: د. حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس / ليبيا، ٢٠٠٧م، ص ٤٨٣.

(٢) خالدة حامد – عصر الهرمنيوطيقا، ص ١٩٥.

تأويلية القراءة النقدية

يمكن البعض يتسأل، لماذا وقع اختيارنا على عنوان «تأويلية القراءة» النقدية؟ وما الغاية المتحققة من تأويلية القراءة؟. تساؤلات كثيرة سوف تتوضح في الأسطر القادمة، عند تناولنا لمسألة القراءة والتأويل والنقد من كافة الجوانب.

بداية يمكن اعتبار النص هو الأساس في عملية التأويل، لأن هنالك عملية شرط أن تتوفر قبل كل شيء، ما بين النص والتأويل، عملية تكون متوسطة بينهما، التي وهي القراءة. أي أن القراءة تقع ما بين النص والقارئ، أما الكتابة فتقع ما بين النص والقارئ أيضًا، ولكن الكاتب غائب عن القراءة، والقارئ غائب عن الكتابة، فيكون النص هو الوسيط بينهما على هذا الشكل:

الكتابة / النص، القراءة / النص.

الكتابة النص القراءة.

لقد جاء مصطلح القراءة بمفهوم التأويل في النقد العربي الحديث على اعتبار أن: «نتيجة القراءة هي مضمون التأويل»[1]، وأن أي فصل بينهما، أي بين التأويل والقراءة يلغي خصوصية الترابط المستند على المفاهيم بينهما، فلا فائدة من قراءة لا تستطيع من إنتاج معنى، كذلك لا يصدر أي تأويل ما لم تسبقه قراءة، فنتيجة القراءة هي مضمون التأويل، أي أن القراءة عملية سابقة لكل عملية تأويلية، حيث أخذ هذا الطرح من الناقد أيزر، الذي تعامل معه على أنه مسألة مُسلمة منتهية «هناك شيء واحد واضح هو أن القراءة هي شرط مسبق ضروري لجميع عمليات التأويل الأدبي»[2]، أي أن القراءة تسبق التأويل الذي يخضع لمعطيات القراءة الذاتية التي تعتمد على اختيار مقاطع معينة من النص استنادًا على عمق ثقافة الناقد / القارئ، وتعدد مرجعياته وقراءته، وشمولية رؤيته، ومدى انفتاحه على العالم، أثناء مزاولة العملية القرائية النقدية، لاختيار وحداته الدلالية، واستبعاد أخرى،

(١) حميد لحمداني – القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / المغرب، بيروت / لبنان، ٢٠٠٣، ص ٢٦٢.

(٢) فولفغانغ أيزر – فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب، ترجمة وتقديم: حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس / المغرب، ١٩٩٥، ص ١١.

من أجل إكمال عالمه الدلالي على معنى يختاره هو. بمعنى أن تعدد القراءات يقود إلى تعدد التأويلات الذي يفضي إلى تعدد المعاني أيضًا، من خلال القراءة العميقة الناقدة للنص.

أمّا القراءة عند بارت فتغدو فعلًا إنتاجيًّا من قبل القارئ أثناء عملية القراءة فهو «ينزع بها نحو الإبداعية، فيمثلها إبداعًا آخرًا يكتب من حول إبداع آخر»[١].

يُعرّف الجرجاني، التأويل في كتابه «التعريفات»، بقوله: «التأويل في الأصل: الترجيع. وفي الشرع: صرفُ اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله، إذا كان المحتمل»[٢].

أما في المعاجم الحديثة، فنجد «التأويل في أدق معانيه هو تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي من خلال التحليل وإعادة صياغة المفردات والتركيب ومن خلال التعليق على النص»[٣].

وعليه ومن خلال ما طرحناه، تتعزز قناعتنا، بأن هنالك عمق كبير في التفاعل والتداخل ما بين التأويل والقراءة، حيث تعمل مفردة قراءة في المعاجم الغربية على تزاوج المعاني اللغوية والمعاني الاصطلاحية، ويرد مصطلح القراءة فيها بعدة معان أهمها «تأويل النص: وهي القراءات المتعددة التي تنجز على نص أدبي، والقراءة هنا تأتي بمفهوم التأويل، حيث يبدو هذا المصطلح أحيانًا مرادفًا للتفسير الذي هو فهم ظاهر المعنى، وأحيانًا أخرى يأتي بمفهوم التأويل الذي يعبر عن معنى المعنى»[٤]، هنا يجعل القارئ يشعر بأن القراءة أصبحت جزءًا من النص، فهي منطبعة فيه محفورة عليه، تشتغل على إعادة كتابته، وهذا ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني من أن «المعنى ومعنى المعنى تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر

(١) عبد المالك مرتاض – القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي، مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران العدد ٤ / ١٩٩٦، ص ١٤.

(٢) علي بن محمد الجرجاني – كتاب التعريفات، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت / لبنان، ٢٠٠٧، ص ٥١.

(٣) د. ميجان الرويلي ود. سعد البازعي – دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / المغرب، بيروت / لبنان، ط٣، ٢٠٠٢، ص ٨٨.

(٤) العيد جلولي وخليف عد القادر – القراءة والتأويل من منظور اصطلاحي، مجلة الأثر، العدد ٢٨ / جوان ٢٠١٧، ورقلة / الجزائر.ص ٧٦.

اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنىً ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[1]. إن القراءة هنا تؤسس عوالم، وإذا كانت تبحث عن فهم النصوص بالتحايل على الموانع الموضوعة في الطريق، أو بتأويلها من خلال منحها دلالاتٍ جديدةٍ، فإن هدف القارئ لا يتغير أبدًا: أن يعرض نفسه داخل عالمٍ آخر من أجل أن يتبين من خلاله صورةً عن ذاته. ولقد اعتبر بول ريكور عملية القراءة في حدِّ ذاتها ممارسة للتأويل، وهي الفكرة نفسها التي يقف عندها غادامير، حين يعتبر فهم الفهم مرادفًا «للتطبيق» بالمعنى التأويلي للكلمة.

من هذا المنطلق يمكننا أن نقول بأن هناك علاقة جدلية – تكاملية قوية ومتينة بين التأويل (بوصفه عنصرًا تفسيريًّا) والقراءة (باعتبارها وسيلة تواصلية)، حيث يشكل هذا «وشائج قربى بين المعاني اللغوية والمعاني الاصطلاحية داخل كل مصطلح، إذ إنه من شروط المصطلح وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة بين مدلوله الجديد ومدلوله اللغوي، وإن كانت هذه الوشائج في المعاجم الغربية، حيث يندرج مفهوم القراءة من معنى الأداء بوصفه مهارة لغوية، إلى تعلم القراءة، إلى فهم المحتوى المكتوب، فإلى طريقة منهجية للفهم وأخيرًا يصل إلى التأويل الذي هو تجاوز التعامل السطحي مع النص، إلى سبر أغواره، وكشف خباياه»[2].

استنادًا على هذا الخطاب، يتشكل لدينا سؤال، هل ينبغي لنا أن نفهم لكي نؤول ما نقرأ؟ إن علامة الفهم خاضعة لمقاييس الناقد / القارئ وثقافته وإبستمولوجيته، أمّا علامة التأويل فهي مقذوفة نحو دلالاتٍ جديدةٍ. وينتج من خلال ذلك أن هذه التأويلات المستمدة من عمل التأويل تعود لتغذي فهمنا لتعددية المعنى التي كان النص خاليًا منها قبل القراءة المُعمّقة، وعليه نؤكد أنهما الفهم – التأويل يشتغلان سويًّا، ويتشارك كلُ واحدٍ منهما في العلامات التي ينتجها الآخر، وهنا ستحقق قراءة مثمرة ومنتجة. وهكذا، يستكشف

(١) عبد القاهر الجرجاني – دلائل الإعجاز: في علم المعاني، علق عليه: محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت / لبنان، ٢٠٠١، ص ١٧٧.
(٢) مجلة الأثر – ص ٧٧.

الناقد / القارئ ممكنات علامات النص من أجل أن يعود إلى إغناء فهمه بواسطة دلالاتٍ هو نفسه من صنعها «أي أوجدها» ومنحها التخويل من باطن النص. لأن «التأويل هو عمل الفكر الذي يتكون من فك المعنى المختبئ في المعنى الظاهر، ويقوم على نشر مستويات المعنى المنضوية في المعنى الحرفي، وإني إذ أقول هذا، فإني أحتفظ بالمرجع البدئي للتفسير، أي لتأويل المعاني المحتجبة. وهكذا يصبح الرمز والتأويل متصورين متعالقين. إذ ثمة تأويل، هنا حيث يوجد معنى متعدد. ذلك لأن تعددية المعنى تصبح بادية في التأويل»[1].

إن طبيعة الفهم المسبقة تعني أنه عندما نفهم، فإننا نشارك في حوار يشمل فهمنا الذاتي وفهمنا للمسألة المطروحة. في حوار تفهمنا تظهر الأحكام المسبقة في المقدمة. لأنها تلعب دورًا حاسمًا في إظهار ما يجب فهمه، وبقدر ما تصبح واضحة في تلك العملية، فإن كل «قارئ، خاصة إذا كان ناقدًا، يمتلك أفقًا فكريًّا وجماليًّا كذلك يشترط تلقيه للنص الأدبي وتعبئته بالمعنى وتأويله لبنيته الشكلية. وحين تتحرك آلية القراءة، ينشأ حوار خاص بين الأفقين، حوار يُحتمل أن يتمخض عن تماهي أفق النص مع أفق توقّع القارئ»[2].

بقدر ما يحدث الفهم دائمًا على خلفية مشاركتنا السابقة، لذلك دائمًا ما يحدث على أساس تاريخنا. فهم، بالنسبة إلى غادامير، هو دائمًا تأثير للتاريخ، في حين أن الوعي التأويلي هو نفسه أسلوب الوجود الواعي لتأثره التاريخي. ولذا رأى بأن القراءة تعتمد على الفهم الذي يقوم بإسقاط مفاهيم سياقية تاريخية وأحكام مسبقة على النص.

أراد ريكور أن يقول إن على المرء أن يشرح أكثر ليفهم أفضل. خصوصًا عندما تتعقد عملية الفهم. مع التقنيات التأويلية التي تلعب دورًا أيضًا، وهذا يظهر لنا اتفاق ريكور مع نظرية غادامير في الهرمينوطيقا / التأويلية والتي تنطوي على أن التأويل نوع من الاستيعاب/ الاستملاك، رأى ريكور ذلك باعتباره موجه للممارسة في الحاضر أكثر مما كان غادامير

(١) بول ريكور – صراع التأويلات: دراسات هيرمينوطيقية، ترجمة: د. منذر عياشي، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس / ليبيا، ٢٠٠٥، ص ٤٤.

(٢) هانس روبيرت ياوس – جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الاعلى للثقافة، ٢٠٠٤، ص ١١ مقدمة المترجم.

يسميه استيعاب التراث / استملاك التراث، إذ يظل للتراث دور في الحاضر حتى حين رفضه أو انتقاده. واتفق مع غادامير كذلك أن هدف التأويل هو أن نتمكن من إضفاء معنى على وجودنا المتجسد مع آخرين، وأخيرًا إن التأويل عند ريكور هو الانتقال من فهم أولي إلى فهم أعمق على أساس التأمل النقدي واستثارة الخيال واستقراء تقنيات وإجراءات الشرح متى تعسر الفهم، واستيعاب معنى الخطاب في العالم الذي يعكسه باعتباره عالما يمكننا أن نسكنه. وأخيرًا مزيدًا من فهم الذات. ومع ذلك «يتكشف من وراء ذلك بعدٌ أوسع، متجذرٌ في الوجود اللغوي الأساسي أو القرابة اللغوية. ففي كلّ إدراك للعالم وتوجه في العالم يشتغل عنصر الفهم، ومن خلال ذلك يقام الدليل على شمولية التأويل»[1].

إن القراءة التأويلية النقدية تجعلنا أكثر فهمًا لوعينا الذاتي، إن أيزر يرى أن القارئ الحقيقي هو الذي يرتكن إلى القراءة التأويلية النقدية التي تستكشف الرموز بشكل جيد وواع، وبطريقة عميقة: فالقراءات متعددة ومتنوعة، ولكن القراءة الصحيحة هي التي تتوافق مع معنى النص. ولقراءة وفهم النص يجب علينا أن نكون بالفعل على دراية بالرموز التي تستخدمها هذه القراءة. وهنا فهم النص «يعني أن تحاوره في حدود مسندات السياق، عن الدلالات التي تميز العالم **welt** عن البيئة **Umwelt**. وهذا التوسع لأفق وجودنا في العالم، هو الذي يسمح لنا أن نتحدث عن الإحالات التي يفتحها النص»[2]. فالعالم هو هنا مجموع الإحالات التي تفتحها كل النصوص المختلفة. لقد ذهب أيزر إلى أن إنتاج معنى العمل الأدبي لا يكون إلا من خلال المتلقي، وفي حالة غيابه يفقد النص معناه، فالمعنى ينتج من التفاعل الحاصل بين البنية اللغوية للنص، وفعل الفهم لدي المتلقي، أي في نقطة التفاعل بينهما، ويربط أيزر إنتاج المعنى بمفهومات هي: القارئ الضمني، ومفهوم الذخيرة، والاستراتيجية النصية، إضافة إلى مفهومي وجهة النظر الجوالة، ومفهوم الفراغات.

---

(١) هانز جورج غادامير – التلمذة الفلسفية: سيرة ذاتية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت / لبنان، ٢٠١٣، ص ٣٠٢.

(٢) بول ريكور – نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان، ٢٠٠٣، ص ٧١.

نحتاج في قراءة درستنا إلى تفكيك العنوان الذي يتألف من: التأويل، والقراءة، والناقد، وعلينا هنا التركيز على التأويلية النقدية، وخاصة إذا عرفنا أن «النقد قراءة عميقة. وإن «المعنى» الذي يعطيه النقد للعمل، وله الحق في ذلك، ليس في نهاية الأمر سوى ازدهار للرموز التي تصنع العمل، ونقول، لمرة إضافية، إنه إذا كان في العمل معنى «خفي» و«موضوعي»، فإن الرمز ليس إلا تورية، والأدب ليس إلا قناعًا تنكريًّا، والنقد ليس إلا فقهًا للغة»[1]. ولكن يبقى هنالك عائق أمام الناقد كما يصوره بارت والذي يطلق عليه تسمية وهمٌ يجب التخلص منه: «إن الناقد لا يستطيع، في أي شيء من الأشياء، أن ينصب نفسه بديلًا عن القارئ. لماذا؟ إننا إذا عرفنا الناقد بأنه قارئ يكتب، فهذا يعني أن هذا القارئ سيلتقي بوسيط خطير: هو الكتابة»[2]. باعتبار الكتابة النقدية التي تستمد آلياتها ورؤيتها وأساليب اشتغالها على ضوء «القراءة التأويلية النقدية»، فهي تعمل بشكل ما، أو أن وظيفة الكتابة النقدية العمل على تفكيكها للنص وإعادة تشكيله، وأن هذا الوسيط الخطير الذي هو الكتابة سيعمل على الحفر بين النقد والقراءة جرفًا، وبما أن «القراءة، وحدها تحب العمل. ولذا، فهي تقيم معه علاقة أساسها الرغبة. فالقراءة، هي رغبة العمل، والرغبة هي أن يكون المرء هو العمل»[3]. حتى الذهاب من القراءة إلى كتابة النقد يعتبر تغيير الرغبة أو رغبة بديلة. فالنقد ما هو إلا كتابة حقيقية. فالناقد لا يكون ناقدًا إلا بجمع الصفتين القراءة – الكتابة. تحت خيمة واحدة مع مدخل واحد من أجل التفاعل والتداخل لهذه الثنائية المحمولة شرطًا من قبل المسمى ناقدًا، أي هو متلقي ومنتج في الوقت نفسه. حيث تكونا جمالية التلقي وجمالية الإنتاج متكاملتين، لذا فإن كل قارئ، خاصة إذا كان ناقدًا «يمتلك أفقًا فكريًّا وجماليًّا كذلك يشترط تلقيه للنص الأدبي وتعبئته بالمعنى وتأويله لبنيته الشكلية. ويتألف هذا الأفق المدعو بأفق التوقع من خبرته المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المقروء، ومن وعيه المسبق بالعلاقة التناصية التي تربطه بنصوص أخرى،

(١) رولان بارت – نقد وحقيقة، ترجمة وتحرير: د. منذر عيّاشي، تقديم: د. عبد الله الغذامي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق / سوريا، ٢٠١٩، ص ٨٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ٩٥.

وحين تتحرك آلية القراءة، ينشأ حوار خاص بين الأفقين قد يتسم بالتوتر والتجاذب، حوار يُحتمل أن يتمخض عن تماهي أفق النص مع أفق توقّع القارئ. وفي نوعية استجابة النص لأفق القارئ، تكمن قيمته الفنية»[1]. وسوف يشكل أفق التوقع هذا عند تلقي عمل ما، بوصفه استجابة ووساطة بين الحاضر والماضي، أو بتعبير أفضل «بين أفق التوقع النابع من الماضي وأفق التوقع الذي ينتمي للحاضر. ويكمن الهم الموضوعي (الثيمي) لتاريخ الأدب في هذه الوساطة التاريخية»[2]. وأن أفق التوقع يمتلك خواص منها مهمة جدًّا تبرز على خلفيته تلقَ جديد غير متوافق في الصميم معه من ناحية المقابلة الثقافية «بين اللغة الشعرية واللغة العملية، والعالم المتخيل والواقع الاجتماعي»[3].

باستطاعتنا الآن أن نُعْرّف «القراءة النقدية»، ببضع كلمات بسيطة ولكنها عميقة جامعة لكل العمليات التي تجري ما بين النص والقارئ/ الناقد، بهذه الكلمات التعريفية المهمة والبليغة يفتتح الناقد وليم راي كتابه الموسوم «المعنى الأدبي» على أنها: «دمج وعينا بمجرى النص»[4]، أي دمج وعي الناقد بقصد النص، أي أن القراءة هنا تشتغل على التفاعل بين الوعي الذاتي وموضوع النص الإبداعي، هذا التماهي بينهما لا يكتمل ولا يعطي نتائجه الإيجابية إلا بقراءة مخلصة متفانية من قبل الناقد للنص، حتى يتسنى له إضاءة مكامنه والوقوف على خباياه، جماليًّا ودلاليًّا وتأويليًّا، وعليه فإن معنى أي نص يقرأ، هو في الواقع المعنى المقصود لذلك النص، حيث يؤكد موريس بلانشو ذلك حينما يقول «القراءة إذن لا تعني كتابة الكتاب من جديد، بل تجعل الكتاب يكتب نفسه أو يُكتب – في هذه المرة دون وساطة المؤلف. دون وجود شخص يكتبه»[5]. فيصبح الكتاب من خلال القراءة نتاجًا متحررًا من مؤلفه. ويصبح كيانًا مستقلًّا متميزًا مختلف عن الواقع الذي نعيشه. إما القراءة عند سارتر فتكون واقعة ما بين الخيال

(١) هانس روبيرت ياوس – جمالية التلقي، ص ١١ مقدمة المترجم.
(٢) بول ريكور – الزمان والسرد: الزمان المروي، ج٣، ترجمة: سعيد الغانمي، راجعه عن الفرنسية: د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس / ليبيا، ٢٠٠٦، ص ٢٥٨.
(٣) المصدر نفسه – ص ٢٥٩.
(٤) وليم راي – المعنى الادبي: من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد / العراق، ١٩٨٧، ص ١٧.
(٥) المصدر نفسه – ص ٢٠.

والعمل على حل شفرات الرموز، إذ يقول سارتر: «إن الكلمات تؤدي إلى الصور الذهنية حين نحلم بها أحلام اليقظة، ولكن حين أقرأ لا أحلم أحلام اليقظة، بل أحل الرموز»[١]. وما يقوله سارتر قد تردد في القرن الثامن عشر على لسان لورانس ستورن حول مشاركة القارئ، حينما يكتب في روايته تريسترام شاندي «من جانبي فأنا سأقدم للقارئ دائمًا كل ثناء من هذا النوع، وسأفعل كل ما في جهدي لأجعل خياله يشتغل مثلما يشتغل خيالي»[٢]، وهكذا فليس أمام المؤلف والقارئ/ الناقد إلا أن يشتركا في لعبة الخيال.

يشير أيزر إلى الاشارة على أنه يجب من القارئ/ الناقد، ألا يتجاهل التأويل طبيعة النص بوصفه حدثًا وتجربة للقارئ[٣]، لأن « النص بنية في ذاتها ولذاتها، وأن القراءة تحدث للنص بوصفها حدثًا خارجيًّا وعرضيًّا»[٤].

وبما أن الأدب لا يتحقق إلا بوجود المؤلف، أصبح الأدب اليوم كذلك لا يتحقق إلا بوجود القارئ، وعليه يجب أن ننظر إلى الأدب اليوم من زاوية جمالية التلقي، أي من الزاوية التي تبين لنا مدى تفاعل القارئ مع النص، ونتيجة لِتَغيُّر الزاوية هذه «تصبح تاريخية الأدب مرتهنة بالعلاقة الحوارية بين النص والمتلقي»[٥]، وهذا ما أشار إليه ريكور حينما اعتبر أن هذا المتلقي يكون عنصرًا أساسيًّا في صناعة التاريخ: «إن معنى العمل الأدبي يعتمد على العلاقة الحوارية الراسخة بين العمل وجمهوره في كل عصر»[٦]، وأشار كذلك إلى أن جمالية التلقي عند ياوس هدفها هو تجديد تاريخانية الأدب ولم «يكن الهدف من جمالية التلقي عند ياوس، أن تكمل نظرية ظاهراتية عن القراءة بل كانت تريد تجديد تاريخ الأدب»[٧]. من أجل تشكيل جمالية تأويلية أدبية محكومة بأفق التوقع، حيث يحدد ياوس خصائص العملية التأويلية بثلاث خصائص:

(١) المصدر نفسه – ص ٢٩.
(٢) فولفغانغ أيزر – فعل القراءة، ص ٥٦.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٤.
(٤) بول ريكور – الزمان والسرد: الزمان المروي، ج٣، ص ٢٤٦.
(٥) هانس روبيرت ياوس – جمالية التلقي، ص ١١ مقدمة المترجم.
(٦) بول ريكور – الزمان والسرد: الزمان المروي، ج٣، ص ٢٥٦.
(٧) المصدر نفسه – ص ٢٥٦.

١-الصنعة الفنية.

٢- التذوق الجمالي.

٣- التطهير.[١]

ونتيجة هذه العملية التأويلية، هو تلاحم بنية النص وتجربة القارئ، ويتم تحرير النص من قصدية المؤلف ومرجعياته المختلفة والحاقه بأفق القارئ وعالم القراءة، لتصبح القراءة تحققًا ضمنيًّا لإمكانيات النص الدلالية عن طريق عملية التأويل التي تعيد تشكيله من جديد. حالما يصبح النص خارج دائرة المؤلف يبدأ في البحث عمن يعطيه الديمومة والحيوية ألا وهو القارئ / الناقد، المؤول للنص، لذلك لا يكون في استطاعتنا تحصيل المعنى دون فعل القراءة، لأن القارئ بالأساس هو شريك في إنتاج الفهم، وكذلك التأويلية التي تعتبر من شروطها هو البحث في إمكان الفهم، فأن تقرأ يعني أن تنتج نصًّا جديدًا، وكذلك يجب أن تكون مهمة المؤول «هي توضيح المعاني الكامنة في النص، وألا يقتصر على معنى واحد فقط، فمن الواضح أن المعنى الكامن الكلي لا يمكن أبدًا إنجازه من خلال عملية القراءة ولكنّ هذا الأمر ذاته هو ما يجعله أكثر جوهرية إلى حد أن المرء يجب عليه أن يتصور المعنى كشيء يَحْدُثُ، وهي النقطة التي تفْتَرِقُ عندها مختلف تقنيات التأويل»[٢]. تدلّ التأويلية على البحث عن المعنى في مجال الإبستمولوجية، باعتبار أن كل كلمة هي فتحُ على دلالات لا متناهية بالقوة. فالتأويلية إذا هي التي تعطي الفهم المشروعية، وهذا يعني أنّ تأويل نص ما لا يكون إلا بموجب تصور مسبق يحمله المؤول / الناقد، فالتصور المسبق هو المعرفة الموظَّفة في الفهم، لأن الفهم يحدّد التأويل، أي ينتجه. أي «إن الفهم تأويل دائمًا، ومن هنا، فإن التأويل هو الفهمُ بشكله الصريح»[٣].

أمّا الفهم عند غادامير، هو حدث لغوي جدلي تاريخي، يقول غادامير في ذلك: «المؤول لا يرمي إلى أكثر من أن يفهم هذه الشيء الكلي العام، النص، أي أن يفهم ما يقوله

(١) المصدر نفسه – ص ٢٦٦.

(٢) فولفغانغ أيزر – فعل القراءة، ص ١٤.

(٣) هانس جورج غادامير – الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس / ليبيا، ٢٠٠٧، ص ٤١٨.

النص، وما يشكل معنى النص ودلالته، ولكي يفهم ذلك يتعين عليه ألا يتغافل نفسه ويتغافل موقفه الهرمينوطيقي الخاص، بل يجب أن يطبق النص على هذا الموقف إذ شاء أن يظفر بأي فهمٍ على الإطلاق»[1].

وبناء على ما ذكرناه آنفًا، يجب أن تكون تأويلية القراءة النقدية متسمة بالحوار الجدلي بين النص والقارئ، لأن بينهما علاقة التمثيل والنيابة، رغم أن التكوين الجدلي للقراءة ليس بغريب عن جدل المطابق والآخر والمثيل، وأخيرًا أن تقارب الكتابة والقراءة يميل إلى الاستقرار بين التوقعات التي يخلقها النص، والتوقعات التي تسهم فيها القراءة، وهذه علاقة تمثيل، لا تخلو من مشابهة مع علاقة النيابة – عن التي يبلغ فيها الماضي التاريخي أوجه[2].

(١) عادل مصطفى – فهم الفهم: مدخل إلى الهرمينوطيقا، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ٣٦٥.

(٢) بول ريكور – الزمان والسرد: الزمان المروي، ج٣، ص ٢٦٦.

جدلية تأويلية الفهم

لا تأويل بدون فهم. اشتراط ليس من الممكن تجاوزه، فعملية الفهم تسبق عملية التأويل، أي العملية التأويلية تأتي بعد استيعاب / استملاك الفهم. وهذا ما أكد عليه شلاير ماخر «١٧٦٨- ١٨٣٤» حينما يقول «وحده الفهم هو مهمة التأويلية»[١]. وليس ذلك فحسب بل جعل هذه المهمّة، مهمّة «الفهم مهمّة لا متناهية»[٢]، وهذا ما ذهب إليه عبدالقاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) في كتابه «دلائل الإعجاز» قبله منذ مئات السنوات.

لقد شهدت البلاد العربية في القرن الثالث الهجري، ظهور الاتجاه الباطني، الذي كان يؤمن بأن لكل ظاهر باطنًا، ولكل تنزيل تأويلًا. وأن النصوص الشرعية لها معانٍ باطنية خفية مختلفة عن المعاني الظاهرة. وقد تعددت طوائف الباطنية من حيث الأسماء والألقاب التي أطلقت عليها، ومنها: الإسماعيلية – القرامطة – النصيرية – الدروز – والسبعية – والخرمية[٣]، يقول إخوان الصفا في تأكيد المعنى الباطني للكتب المقدسة والنصوص الشرعية: «أعلم أنّ للكتب الإلهية تنزيلات ظاهرة، وهي الألفاظ المقروءة والمسموعة، ولها تأويلات باطنة، وهي المعاني المفهومة المعقولة»[٤].

لذا حاول بعض الكتّاب العرب إلصاق تهمة الباطنية قسرًا بالتأويلية الغربية، مع مهاجمة الحداثة، وذلك من خلال مغالطات مفضوحة، والعمل على مقارنتها بالباطنية والغنوصية، وجعلها قرينة لهما، بل الأدهى من ذلك، عندما حاولوا بكل استماتة أن يجعلوا طروحات وآليات وأصول ومفاهيم ومرجعيات الفلسفة التأويلية الغربية، مشابهة للباطنية

---

(١) فتحي المسكيني – كيف صارت التأويلية فلسفة، موقع الحوار المتمدن، العدد ٣٦٨٦ في ٢/ ٤/ ٢٠١٢.
اتفق ريكور أيضًا مع نظرية غادامير في الهرمينوطيقا / التأويلية والتي تنطوي على أن التأويل نوع من الاستيعاب / الاستملاك. راى ريكور ذلك باعتباره موجه للممارسة في الحاضر أكثر مما كان غادامير يسميه «استيعاب التراث / استملاك التراث». إذ يظل للتراث دور في الحاضر إذا رفض أو انتقد من قبل الآخر.

(٢) المصدر السابق.

(٣) أبو حامد الغزالي – فضائح الباطنية، حققه وقدم له: د. عبد الرحمن بدوي، مؤسسة دار الكتب الثقافية، الكويت، ص ١١– ١٧. عبد القاهر البغدادي – الفرق بين الفرق، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط٤، بيروت / لبنان، ٢٠٠٨، ص ٢٥٠ – ٢٧٥.

(٤) رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا – تراث العرب، بيروت / لبنان، ١٩٥٧، ٤ / ١٣٨.

أي قدم على قدم، وليس هنالك أي فرق بينهما، بل عملوا على طمس مفهوم التأويل من اللغة العربية، وابتعدوا عن علم الدلالة الذي يبحث في المعنى ونظرياته مع كيفية جعل المفردات ذات معنى كليًّا، رغم أن «المعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنىً ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[1].

وأطلقوا على الفلسفة التأويلية المعاصرة التي تنتمي إلى الحداثة، أي التأويل بشكل أعم اسم «الباطنية الجديدة الحداثية»: «تتحدد معالم الباطنية الجديدة بشكل ظاهر في المدرسة الحداثية العربية، فقد تبنت هذه المدرسة حقيقة النظرية الباطنية وامتثلت روحها بكل وضوح، فقد جعلت الرؤية الباطنية أصلًا من أصولها ومنطلقًا من منطلقاتها المعرفية، ورتبت عليها النتائج نفسها التي ترتبت على الباطنية القديمة، فلا يكاد القارئ يجد فرقًا بين الشكلين في حقيقة التأويل الباطني»[2].

مقابل هذه الاتهامات والمغالطات، وخلط الأوراق، هنالك بعض الكتّاب العرب من يرفض ذلك، ويبين بأن هذه الاتهامات مزيفة، وبعيدة عن الحقيقة، وليس لها أية صحة من الواقع، كما يقول ذلك د. محمد البو غالي في كتابه «الباطنية بين الفلسفة والتصوف»، عندما يتكلم عن الباطنية وليست عن التأويلية التي تختلف عنها اختلافًا جذريًّا، على شكل تساؤلات عقلانية مع الحرص على الوضوح والتفريق بينهما «لماذا يسعى الكل إلى محاكمتها وإدانتها واتهامها هل لطبيعتها وغموضها وآليات اشتغالها ومنهجها أو لعدم عقلانيتها مما يجعل البعض ينزع عنها وضع المعرفة والعلم والمادة العلمية. لماذا هي مضطهدة ولا يسمح لباطني بالتعبير عن باطنيته؟»[3].

---

(١) عبد القاهر الجرجاني – دلائل الإعجاز: في علم المعاني، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط٣، بيروت / لبنان، ٢٠٠١، ص ١٧٧.

(٢) سلطان العميري – الاتجاه الباطني في تشكله الجديد، مجلة البيان في ٢٠/ ٢/ ٢٠١٢. وموقع طريق الإسلام الإلكتروني في ١٣/ ٣/ ٢٠١٤.

(٣) أحمد الونزاني – قراءة في كتاب الباطنية بين الفلسفة والتصوف للدكتور محمد البو غالي، المدائن بوست.

رغم أنّ هنالك تأكيد بتعدّد معاني القرآن، لأنه الكتاب الوحيد الذي يؤول (يفسّر) نفسه بنفسه هو القرآن، وأصل هذا موجود في كلمة للإمام علي بن أبي طالب في «نهج البلاغة» يقول فيها إنّ القرآن «يشهد بعضُه على بعض، وينطق بعضُه ببعض»[1]. فالتأويل الذي هو نشاط الفهم وفعّاليّته، ليس علاقته بالنصوص فقط، بل علاقته بالعالم نفسه، فالكلمة الدالة هي تأويل.

الهرمينوطيقا كلمة تعود أصولها إلى الفعل اليوناني **hermeneuein** بمعنى: أوّل / فسّر، والاسم: **hermeneia** بمعنى: تأويل / تفسير.

وعلى هذا الأساس اعتبرت الهرمينوطيقا فن تأويل وترجمة الكتاب المقدس فالتأويل هو العلم الديني بالأصالة والذي يكون جوهر فلسفة الدين ويقوم عادة بمهمتين متمايزتين:

- البحث عن الصحة التاريخية للنص المقدس عن طريق النقد التاريخي.

- فهم معنى النص عن طريق المبادئ اللغوية.

ويعتبر أول من وضع معالم التجربة التأويلية أرسطو حسب ما أكده غادامير، ولكن حصل تطور كبير للمصطلح مع تطور مراحل التفكير البشري. في البداية كان يقصد بالهرمينوطيقا منهج تفسير للكتاب المقدس وأصوله وأحكامه، لحين مجيء شلايرماخر الذي أخرج الهرمينوطيقا من استعمالها الديني، وتوسع بها حيث اعتبر أن النصوص على اختلاف اشتغالاتها تتفق في كونها ذات بنية لغوية قابلة للفهم والتفسير، وجعلها منهج بحث سيتضح تأثيرها بعد أكثر من قرن، حين يصبح التأويل أحد أهم مناهج العلوم الإنسانية في القرن العشرين، يقول غادامير: «تدل الهرمينوطيقا في علم اللاهوت «الثيولوجيا» على فن تأويل وترجمة الكتاب المقدس «الأسفار المقدسة» بدقة فهو في الواقع مشروع قديم أنشأه وأداره آباء الكنيسة بوعي منهجي ثم اتسع نطاقها للتحول إلى تصور فلسفي يتجاوز النصوص الدينية»[2].

---

(١) د. حسن ناظم - تأويلية الفهم، مجلة الحياة الطيبة العدد ٣٦ شتاء - ربيع ٢٠١٧، ص ١٤٣ - ١٦٠.

(٢) هانز جورج غادامير - فلسفة التأويل: الأصول. المبادئ. الأهداف. ترجمة: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف/ الجزائر، المركز الثقافي العربي/ الدار البيضاء - بيروت، ط٢، ٢٠٠٦م، ص ٦٣.

وعلينا منذ البداية أن نعلم أن في تعريف المعنى النظري لمفهوم التأويلية ثلاث نقاط أتفق عليها كل من اشتغل بالتأويل من شلاير ماخر إلى ريكور، متواجدة في مفهوم التأويلية:

١ - أنّ التأويلية «فنّ في الفهم».

٢ - أنّ الفهم لا يتمّ من غير وظيفة «التأويل».

٣- أنّ موضوع التأويلية هو «اللغة» بعامة.[١]

وحقيقة الأمر، أنّ هناك الكثير من التساؤلات التي تظهر في تناولنا لموضوع كهذا، أليس التأويل نوعًا من الفهم؟ وما جدلية العلاقة بين النص والمؤول؟ وما جدلية العلاقة بين النص والواقع؟ وما جدلية العلاقة بين المؤلف والمؤول؟ يكون الوسيط الشامل لهذه الجدلية هو التساؤل، هذا جعل ريكور يعتقد بأنه لا يوجد فهم ذاتي دون وساطة، مما أدى إلى مزيد من المنهج الجدلي في عمله. وهو توجه سعى من خلاله إلى إيجاد أرض حياد تجمع بين متناقضين وتسمح بالتحرك بينهما ذهابًا وإيابًا، وتحديد أرض كتلك يؤدي إلى فهم مضاعف والذي يأتي دائمًا من التأويل ولكنه منفتح على النقد أيضًا.

التأويلية هي فن أن نفهم، وأن نجعل أنفسنا مفهومين، إن الفهم هو الفعل التأويلي المتكوّن من ضم أشياء محددة مثل: الكلمات - الإشارات - والأحداث لشيء كامل ذا معنى. لذا إن التأويلية (الهرمينوطيقا) منهج للغوص للبحث عن المعاني والدلالات الخفية، والكشف عن الرموز والإشارات بما يجعله منهجًا قد يتجاوز الداخلية للنص المبحوث. عليه تكون علاقة المؤول بالنص هي علاقة فهم وإدراك المعنى بينهما، يطلق عليها غادامير اسم الحوار «أي المشاركة»، وكما يقول غادامير في نصه «في حلقة الفهم» (١٩٥٩): «يتجلى نشاط فن التأويل في إيضاح الفهم ليس كتواصل سري وعجيب بين النفوس، وإنما كمشاركة في بلورة معنى مشترك»[٢]، إن الفهم والإدراك مسألة تاريخية في حدّ ذاته،

(١) فتحي المسكيني - كيف صارت التأويلية فلسفة.

(٢) هانز جورج غادامير - مدخل إلى أسس فن التأويل والتفكيك وفن التأويل، ترجمة وتقديم: محمد شوقي الزين، مجلة فكر ونقد، العدد١٦، فبراير/ ١٩٩٩، المغرب، ص ٨٥- ١٠٦.

وأن التجربة الهرمينوطيقية والفهم يشكلان أمرًا جدليًّا وتابعًا لمنطق السؤال والجواب، من خلال امتزاج الأفقين التاريخيين: أفق الإنسان وأفق النص، ليكون الفهم هو الحصيلة. ففي « تفكير غادامير إنّما نرى الأشياء في التاريخ ومن طريق التاريخ، وليس من خارج التاريخ، وإنّ التاريخ واللغة لا يشكّلان سدًّا وحائلًا دون الفهم، بل هما وسيلة للفهم والمعرفة»[1]. فالتأويل عنده عملية فهم، وذلك بربط وعينا الحاضر بالتاريخ، ورأى أنّ الفهم هو فعلُ تأويل دائمٍ.

لم يقدم ريكور نظرية عامة للتأويل، بل اعتبرت تأملاته في الهرمينوطيقيات نفسها مثالًا على الممارسة الفلسفية في التأويل والمؤدية إلى تصور حول ما يجري في النهاية وراء فعل كهذا: الحاجة إلى التأويل لإضفاء معنى على الحياة الإنسانية، والانتقال من فهم أولي إلى أعمق على أساس التأمل النقدي واستثارة الخيال، واستقراء تقنيات وإجراءات الشرح متى تعسر الفهم، واستيعاب معنى الخطاب في العالم الذي يعكسه باعتباره عالمًا يمكننا أن نسكنه. وأخيرًا مزيدًا من فهم الذات التي تعتبر حجر الأساس في تأويلية بول ريكور.

يرى شلاير ماخر ودلتاي، أن موضوعية الفهم والتأويل تحتم على المؤول ألا يحكم على النص التراثي المنتمي لحقبة تاريخية ما بأحكام يستلهمها من زمنه التاريخي الحالي، لأن ذلك حسب وجهه نظره يُعد نوع من الإجحاف بحق الماضي الذي ينبغي فهمه حسب معطياته وحسب سياقه التاريخي، لا حسب سياق المؤول، لأن المهمّة الملقاة على عاتق الهرمينوطيقا وينبغي عليها القيام بها إنما تتمثل في بذل الجهد التأويلي من أجل استعادة المعنى الأصلي الأول عبر إعادة بناء موضوعية للحظة التاريخية التي شهدت إنتاج النص، الأمر الذي اعترضت عليه بشدة الاتجاهات الهرمينوطيقية التي وحسب منظورها ترى أن الفهم والتأويل لا بد من أن يكون منطلقًا من الحاضر التاريخي الراهن الذي يمثل ويشكّل أفق الموقف التأويلي للمؤول نفسه، وسخرت من المبدأ القائل بإمكانية استعادة الماضي كما هو، ورأت أن ذلك مستحيل، ويتنافى مع التاريخية نفسها، فالماضي قد ولى ومضى وليس من

(١) محمد عرب صالحي – الهرمينوطيقا الفلسفية عند غادامير: الإنسان ليس تاريخًا محضًا، تعريب: حسن علي مطر، مجلة الاستغراب، العدد ١٩ ربيع / ٢٠٢٠، بيروت / لبنان، ص ٥٠-٧٥.

المنطق والواقع القول بعودته في الزمن الحاضر. «فعالمية التجربة التأويلية ترتبط بكل تأكيد مع تحديد حقيقي لكل تجربة إنسانية ومع الحدود المفروضة على تواصلنا اللغوي ومع إمكانية التعبيد»[1]. حيث يدعي غادامير أن اللغة هي الأفق العالمي للتجربة التأويلية، وكذلك يزعم أيضًا أن التجربة التأويلية هي بحد ذاتها عالمية. هذا ليس فقط بمعنى أن تجربة الفهم مألوفة أو منتشرة في كل مكان. تنبعث عالمية علم التأويل من الادعاء الوجودي بالتفسير التأويلي الذي تقدم به مارتن هيدجر في عشرينيات القرن العشرين، وأن غادامير قد قام بطرح فكرة مبنية على أن التأويل هو الأسلوب الأساسي في وجودنا في العالم، وبالتالي فإن الفهم هو الظاهرة الأساسية في وجودنا. «ففي كلّ إدراك للعالم وتوجه في العالم يشتغل عنصر الفهم، ومن خلال ذلك يقام الدليل على شمولية التأويلية»[2]، هكذا يتضح أن التأويل هو عالمي، ليس فقط فيما يتعلق بالمعرفة، سواء في العلوم الإنسانية أو في أي علم آخر، هنا يتبين لنا بأن الفهم هو جزء من الفلسفة نفسها، والفلسفة في جوهرها هي التأويل. وهكذا «تصبح الفلسفة تأويلًا للتأويلات»[3].

إن مفهوم غادامير عن الفهم على أنه غير قابل للاختزال في الأسلوب أو التقنية، إلى جانب إصراره على أن الفهم هو عملية جدلية مستمرة ليس لها إنجاز نهائي، لذلك يقول غادامير ما معناه، أن كل فهم ينطوي على شيء من هذا القبيل هو لغة مشتركة، وإن كانت اللغة المشتركة التي هي في حد ذاتها تشكّلت في عملية فهم نفسه. وبهذا المعنى، فإن كل الفهم، وفقًا لغادامير، تفسيري، ولكنه يعود ليعطي للغة والمفاهيم الأولوية في التجربة التأويلية، فاللغة بالنسبة له، ليس مجرد أداة، يمكننا بواسطتها التفاعل مع العالم، ولكنها هي الوسيط ذاته لهذه المشاركة. على اعتبار أن اللغة هي التي يمكن فهم أي شيء يمكن فهمه، كما أننا نواجه أنفسنا والآخرين. في هذا الصدد، تُفهم اللغة نفسها على أنها حوار أو محادثة

(١) هانز جورج غادامير- مدخل إلى أسس فن التأويل والتفكيك وفن التأويل.

(٢) هانز جورج غادامير – التلمذة الفلسفية: سيرة ذاتية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس / ليبيا، ٢٠١٣، ص ٣٠٢.

(٣) بول ريكور – صراع التأويلات: دراسات هيرمينوطيقية، ترجمة: د. منذر عياشي، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس / ليبيا، ٢٠٠٥، ص ٤٣.

بشكل أساسي، عليه «يتعيّن علينا، فيما يخصّ تراثنا الفلسفي، أن نتوصل إلى المهمة التأويلية نفسها. فالتفلسف لا يبدأ من نقطة الصفر، بل يجب أن نفكر ونتكلم باللغة التي بحوزتنا سلفًا. وهذا يعني اليوم، كما كان يعني أيام السوفسطائيين القدامى، قيادة اللغة»[1].

يرى ريكور أن هنالك علاقة جدلية وثيقة وقوية ما بين الشرح والفهم أكثر مما كان يعتقد سابقًا. يأتي ذلك عبر ما أسماه «العملية الجغرافية التاريخية» والتي تشكل مجمل التوثيق والبحث على الكتابة التاريخية مما يدفع للتساؤل عما إذا كان التاريخ يعاد تقديمه كصورة تعتمد على السرد والخطابية. لذا يقدم ريكور التاريخ كمكتوب «يرمز» للماضي باعتباره «كان». على هذا الأساس، يمكنه أن يتسأل مجددًا عن الوجود الإنساني كوجود تاريخي، بكونه داخل الزمان والاستثنائي في نهاية المطاف. بينما يتحقق الفهم التاريخي عند غادامير بالعمل الكلي «للبحث التاريخي نفسه. فما يصدق على المصادر التاريخية، بأن تُفهم كل جملة منها على أساس سياقها فقط، يصدق على مضمونها أيضًا. فسياق تاريخ العالم هو نفسه كلٌّ يجب أن يُفهم بمقتضاه معنى كل جزئية فهمًا كاملًا، وهو نفسه يجب أن يُفهم، في الحقيقة، بموجب هذه الجزئيات. إن العالم التاريخي هو، إن جاز التعبير، الكتاب الغامض العظيم، والعمل الكليّ للروح الإنسانية، المكتوب بلغات الماضي. ومهمتنا فهم نصوصه»[2].

يرى غادامير أن المؤلف حالما ينتهي من كتابة الأثر، أو أية كتابة ما، ينفصل النص عن المؤلف، لذلك فإن معناه الحقيقي لا يرتبط بسياقه التاريخي. بل من خلال فهم جديد يتم في أفق الآنية / الحاضر. ففي هذه الحالة يصبح الماضي متوازيًا مع الحاضر دائمًا. بل متداخلين فيما بينهما في وضع المعاصرة. فهذه المعاصرة تفسح مجالًا لرؤى المؤول ومفاهيمه المسبقة. التي يعتبرها غادامير أساس وجودنا ونقطة انطلاق الراهن لفهم الماضي والحاضر معًا. لأن مهمة الهرمينوطيقا تنحصر أساسًا في فهم النص وليس المؤلف. أي أنّ النص يصبح معاصرًا. فالفهم هو مشاركة في تيار التراث / الماضي الذي يمتزج فيه الماضي والحاضر.

(١) هانز جورج غادامير – التلمذة الفلسفية: سيرة ذاتية، ص ٣٠٥.

(٢) هانز جورج غادامير – الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة: د حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس / ليبيا، ٢٠٠٧، ص ٢٦٢.

وهذا ما يؤكد عليه غادامير في نظريته للتأويل، فلا ذاتية المؤلف ولا ذاتية القارئ هي النقطة المرجعية، بل هي المعنى التاريخي نفسه بالنسبة للزمن الحاضر. يرى غادامير أنّ التأويلية تدين للوعي التاريخي لبقائها في قلب (مركز) العلوم الإنسانية. إن الوعي التاريخي بالنسبة للتأويل عند غادامير هو من أهم المفاهيم ولذلك سماها «التأويلية التاريخية». فإن «الفهم تأويل دائمًا، ومن هنا، فإن التأويل هو الفهمُ بشكله الصريح»[1]. هذا نتيجة أن جدلية عملية الفهم في التأويل، مثلًا، هي نتيجة حوار المؤول مع النص، أو اندمج أفقهما كما يقول غادامير. وعليه يتخذ ريكور من تاريخ الفلسفة فضاء لاكتشاف هذه الإمكانية للتواصل والحوار والفهم، ومن ثم فضاء لاكتشاف الحقيقة التاريخية من حيث هي تجربة تأويلية بامتياز[2]. هنا يستخدم الفهم التاريخي كل المفارقات التاريخانية: «كيف يمكن لكائن تاريخي أن يفهم التاريخ تاريخيًّا؟ كيف يمكن للحياة وهي تعبر عن نفسها أن تجعل من نفسها موضوعية؟ وكيف يمكن لها إذ تجعل من نفسها موضوعية أن تضيء معاني جديرة بأن يأخذها ويفهمها كائن تاريخي آخر يتجاوز وضعه التاريخي الخاص»[3].

هذا مما يجعل بول ريكور يركز على العلاقات الجدلية بين مختلف التأويلات: الوجودية – البنيوية – التحليل النفسي – الظاهراتية، «سنحافظ دائمًا على العلاقة مع الأنظمة التي تبحث لممارسة التأويل بطريقة منهجية»[4]. ولكن تبقى أمامه مشكلة فلسفية أعم وأخطر هي تحديدًا «مشكلة وحدة الخطاب الإنساني»، فإن هذه المذاهب المختلفة المتباينة. قد بينت تفكك الخطاب، وذلك لأن وحدة اللغة الإنسانية، تشكل معضلة: «فما نحن اليوم سوى هؤلاء البشر الذين يمتلكون منطقًا رمزيًّا، وعلمًا تفسيريًّا، وأنثروبولوجيًّا، وتحليلًا نفسيًّا، والذين هم، للمرة الأولى ربما، قادرون أن يتناولوا مسألة إجمال الخطاب الإنساني بوصفها

(١) المصدر السابق – ص ٤١٨.
كذلك فإن مفهوم التأويل عند ريكور هو: «عمل الفكر الذي يتكون من فك المعنى المختبئ في المعنى الظاهر ويقوم على نشر مستويات المعنى المنضوية في المعنى الحرفي – صراع التأويلات ص ٤٤».
(٢) د. بلعاليه دومه ميلود – تأويلية التاريخ وسؤال التواصل عند بول ريكور، مجلة المعيار العدد ١٧ جوان / ٢٠١٧، الجزائر.
(٣) بول ريكور – صراع التأويلات: دراسات هيرمينوطيقية، ص ٣٥.
(٤) المصدر السابق – ص ٤٢.

مسألة وحيدة»[1]. تتميز هرمينوطيقا بول ريكور، بأنها شمولية في انفتاحها، وامتلاكها على معطيات متعددة وغنية لمسار طويل. بدأ مع الفينولوجيا والوجودية والوعي التاريخي والأنثروبولوجيا والتحليل النفسي والبنيوية والفلسفة التأملية والتحليلية، ومحاورات أرسطو وأفلاطون، والمرور على ماركس ونيتشه وغادامير، لينتهي به المطاف إلى هرمينوطيقا فلسفية تتجمع فيها كل المسارات الفلسفية المتعددة، من خلال جدلية الفهم، التي تشكل محور تأويلها وأساس متانتها وقوتها.

يسمي ريكور الطريق الذي يتم من خلاله تفعيل التراث / الماضي باسم التكرار السردي في كتابه «الزمان والسرد: الزمن المروي، ج٣»، «المهمة الأساسية لمفهوم التكرار هي إعادة تأسيس التوازن بين فكرة التراث المتداول»[2] وبين السرد الأدبي، رغم أنّ الزمان يشكل مقومًا من مقومات السرد التاريخي مع الرمز والخيال، إذ يقول «ومن هذه التبدلات الحميمية بين إضفاء الصفة التاريخية على السرد القصصي وإضفاء الصفة الخيالية على السرد التاريخي، يتولد ما نسميه بالزمان الإنساني»[3]، استنادًا على الزمانية «للكائن» الإنساني الممتدة لما بين الميلاد والموت التي يعتبرها ريكور امتدادًا للآنية لتاريخية الإنسان «وأي شيء أكثر إغراءً من أن نماهي هذا الامتداد بفاصل قابل للقياس بين «آن» البداية و«آن» النهاية؟»[4]، حيث يصبح الميلاد، إذًا، حدثًا من الماضي، ويصبح الموت، حدثًا مستقبليًّا، وما بينهما آنية الإنسان، التي تشكل بامتدادها وجودها الحقيقي. هذه الآنية التي تبقى تبحث عن سبب وجودها طوال بقاءها بالوجود، متسائلة مثلما تسأل هيدجر: ما الوجود؟[5]، من خلال جدلية فهم غامضة حول الوجود، لا نعثر فيها إلا على تاريخية الكائن ذاته فقط. وليرجع السؤال المسؤول بوصفه سؤالًا. وهذه الجدلية بين الفهم / التأويل، وبين الذات / النص، والكائن / التاريخ، هي التي تشكّل التأويلية وجودًا.

---

(١) المصدر السابق – ص ٤٧.

(٢) بول ريكور – الزمان والسرد: الزمان المروي ج٣، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس / ليبيا، ٢٠٠٦، ص ١١٣.

(٣) المصدر السابق – ص ١٤٩.

(٤) المصدر السابق – ١٠٧.

(٥) هانز جورج غادامير – التلمذة الفلسفية: سيرة ذاتية، ص ٣١٣.

فإنّ الفهم يدخل في صلب ما هو جوهريّ وشخصيّ. إنه التمتّع بالقوّة على إدراك إمكانات المرء الخاصّة في أنّ يوجد ضمن سياق عالم الحياة الذي يوجَد فيه. إنّه ليس القدرة على مشاركة الآخر مشاعره، ولا ملكة إدراك معنى من أنواع التعبير عن الحياة على مستوًى أعمق، بل الفهمُ هو شيء نحوزُه بوصفه نمطًا للوجود في أساسُ كلّ تأويل، وحاضرُ في كلّ فعلٍ للتأويل، واصلٌ مشتركٌ في تواجد الإنسان[1].

(١) د حسن ناظم – تأويلية الفهم.

تأويلية النص الأدبي

النص المكتوب، هو نص مفتوح ما بعد حداثي، يختلف جوهريًّا عن النص الكلاسيكي، فقد كتب حتى يستطيع القارئ في كل قراءة أن يكتبه وينتجه. وهو يقتضي تأويلًا مستمرًّا ومتغيرًا عند كل قراءة. ولهذا يتحول دور القارئ إلى دور إيجابي نشط، دور منتج وبان، حيث يشارك (إن لم يتجاوز) الكاتب في إنتاج النص»[١].

لم تستقر تعريفات النص لحد الآن نهائيًّا، لأنها ارتبطت بالتوجهات المعرفية – الثقافية – السوسيولوجية، والنظرية، للباحثين العرب والأجانب واختلاف رؤيتهم تجاه العالم والواقع والأيديولوجية. حيث إن مسألة «وجود تعريف جامع مانع للنص مسألة غير منطقية من جهة التصور اللغوي. ويؤكد ذلك الاختلاف بين علماء اللغة الذين ينتمون إلى مدارس لغوية مختلفة حول حدود المصطلحات التي ترتكز عليها بحوثهم»[٢]، إن مصطلح النص في اللغة العربية يختلف اختلافًا جوهريًّا عن المصطلح باللغة الأجنبية، ولقد جاء مفهوم النص أو تعريفه في اللغات الأجنبية مشتق من الاستخدام الاستعاري في اللاتينية لمعاني الحياكة والنسيج، وبالذات اللغة الفرنسية أن مصطلح «Texte» يرتبط بالنسيج أو الأسياخ المظفرة، فالنص «نسجًا من الكلمات»[٣]، ويقول محمد عزام عن النص الأدبي أنه: وحدات لغوية، ذات وظيفة تواصلية – دلالية، تحكمها مبادئ أدبية، وتنتجها ذات فردية أو جماعية[٤]، بينما يرى محمد مفتاح أن النص «وحدات لغوية طبيعية منضدة متسقة منسجمة»[٥].

---

(١) د. ميجان الرويلي ود. سعد البازعي – دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / المغرب، ط٣، ٢٠٠٢، ص ٢٧٤.

(٢) سعيد حسن بحيري – علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧، ص ١٠٧.

(٣) محمد مفتاح – المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / المغرب، ١٩٩٩، ص ١٦.

(٤) محمد عزام – النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق / سوريا، ٢٠٠١، ص ١٦.

(٥) محمد مفتاح – التشابة والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / المغرب، ١٩٩٣، ص ١٤.

وعند تودوروف، يكون «النصّ إنتاج لغوي مغلق على ذاته، ومستقل بدلالاته، وقد يكون جملة أو كتابًا بأكمله»[1]، يكرّس هذا التعريف مفهوم الانغلاق الذي جاءت به البنيوية، فالنص مُكتفٍ بذاته مُستقلُ بخصائصه وعناصره، وأيضًا بقوانينه الباطنية. ويكون مفهوم النص عند بارت تعدّدي (تناص) يظهر من خلال اللغة والمنهج فقط، وهو مستملك من قبل القارئ، يقرأه قراءة إنتاجية مقتربة من الكتابة، يعيد فيها بناء معانٍ جديدة للنص، فيكتب من خلال قراءته نصًّا جديدًا فوق النص «قراءة إنتاجية، تقرب القراءة من الكتابة، حيث يصبح القارئ كاتبًا لنص جديد»[2]، بينما يرى بول ريكور أن النص هو خطاب ثُبِّتَ بالكتابة، حيث يقول «لنسمّ نصًّا كل خطاب تَثّبْته الكتابة. تبعًا لهذا التعريف، يكون التثبيت بالكتابة مؤسسًا للنص نفسه»[3]، وبما أنّ النص، باعتباره يحوّل الكلام إلى نص بفعل الكتابة «ينتظر ويستدعي قراءة مّا، وإذا كانت القراءة محتملة، فذلك لأن النص غير منغلق على نفسه، بل منفتح على شيء آخر، والقراءة تعني، في كل فرضية، ربط خطاب جديد بخطاب النص. هذا الربط لخطاب بخطاب، يشي في صياغة النص ذاتها. بقدرة أصيلة على الاستئناف، التي هي ميسمه المفتوح»[4]، فالقراءة هنا، هي الخطاب الجديد المتكوّن من خلال خطاب النص، أي أنها القراءة النقدية الموازية للنص، أي يبقى النص يستدعي التأويل ويستدعي إمكانية إنتاج خطاب جديد مرتبط بالنص ومختلف عنه في آن. وعند جوفري هرتمان أن النص هو أي «قطعة ما ذات دلالة وذات وظيفة، وبالتالي هي قطعة مثمرة من الكلام»[5]، إن وجود الوظيفة وبالذات الوظيفة الاتصالية التي يدل عليها الكلام يومي بأن هرتمان يعطي للنص بعدًا تداوليًّا، ومن ثم فهو لا يختلف عن الخطاب. هنا يعتبر ريكور أن النص هو خطاب، وكذلك عند هرتمان النص لا يختلف عن الخطاب وهذا ما ذهبت إليه جوليا كويستيفا أيضًا، عندما اعتبرت النص الأدبي خطابًا، «فالنص الأدبي خطاب يخترق حاليًّا وجْه العلم

(١) محمد عزام – النص الغائب، ص ١٤.
(٢) المصدر نفسه – ص ١٩.
(٣) بول ريكور – من النص إلى الفعل: أبحاث التأويل، ترجمة: محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١٠٥.
(٤) المصدر السابق – ص ١١٧.
(٥) سعيد حسن بحيري – علم لغة النص، ص ١٠١.

والأيديولوجيا والسياسة ويتنطع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها. ومن حيث هو خطاب متعدد ومتعدد اللسان أحيانًا ومتعدد الأصوات غالبًا»[1]. وعليه استعمل مصطلح خطاب في أغلب الأحيان كمرادف للنص عند الكثير من الباحثين العرب والأجانب، ما دام النص نتاجًا لغويًّا أو ملفوظًا ماديًّا قابلًا للدراسة والتحليل، وهنالك البعض من الباحثين يميّز ويفرق بين النص والخطاب، فكل ما هو شفوي منطوق، يعتبر خطابًا، وكل ما كان مكتوبًا، يعد نصًّا. بمعنى كل منطوق = خطاب، وكل مكتوب = نص، ولكن هذا التحليل يكون واهنًا عند البعض من المفكرين، باعتبار أن النص ملفوظًا يتقابل مع الخطاب، كون التعبير إذا كان كتابيًّا أو صوتيًّا فهو يستعمل لأجل إبراز الفعل اللساني، أي أن كل منطوق – مكتوب = خطاب – نص، بذلك يمكن لكلّ نص أن يكون خطابًا، وبالعكس، ففي النتيجة النهائية لا يوجد تمييزًا واضحًا بينهما. ويذهب بعض النقاد إلى ارتباط مفهوم (النص) بالشكل الكتابي، بينما يرتبط مفهوم (الخطاب) على الشكل الشفوي.

أمّا نظرية باختين فتتلخص عن النص في تحديد هويته ومنهج البحث فيه (التأويل) وفهمه الذي يعتمد الاستجابة. ويرى أن النص، سواء أكان مكتوبًا أم شفهيًّا هو أساس جميع حقول دراسته (اللسانيات، فقه اللغة، الدراسات الأدبية) وللعلوم الإنسانية عامة أيضًا، فهو الواقع المباشر، حيث يستطيع الفكر في هذه الحقول جميعًا أن يكون نفسه حصرًا، فحيث لا يوجد نص لا يوجد موضوع للاستعلام والمساءلة ولا يوجد فكر.

إن فهم النص أو تأويله يعتمد على إدراك العالم الذي يحيل إليه النص. فالنص هو الذي يحقق المعنى من خلال قوانينه وتقاليده، فإن القراءة التأويلية، تقتحم عالم النص، بقصد تفسيره وتأويله، تأويلًا يتماشى مع شمولية القراءة التي يشكلها واقع النص. والتأويل في اللغة اليونانية كانت تعني فنًّا بمعنى فن التأويل أو كشف المحتجّب من المعنى. لذا يتوجه غادامير في كتاب «الحقيقة والمنهج» إلى استخدام وتوظيف عبارة «فن» تأكيدًا على فنية التأويل، أو لنقل التأويل في أبعاده الفنية، فيتأكد أفق التأويل بالجانب اللغوي للتأويل، فالنص يكون هنا هو من يتكلم من خلال التأويل، حيث تنحصر مهمة التأويل بالدرجة الأولى في فهم النص،

(١) جوليا كريستيفا – علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط٣، ٢٠١٤، ص ١٣.

لا في فهم المؤلف، فلا ذاتية المؤلف ولا ذاتية القارئ هي النقطة المرجعية وإنما المعنى التاريخي نفسه بالنسبة إلينا في الزمن الحاضر، وهكذا يكون ربط النص بالوقت الحاضر، وهذا ما كانت قد أهملته سابقًا التأويلية التاريخية والأدبية، لأن كوّن التأويل كفن للفهم، يقوم على أداة تحليلية تسمى الدائرة الهرمينوطيقية، وتعني حسب شلايرماخر، اجتماع الأجزاء مع الكل، واجتماع الكل مع الأجزاء في النص، وبيان ذلك أنه ينبغي لفهم النص، أن نفهم كل أجزائه التي لا يمكن فهمها إلا بالاعتماد على الكل أو المجموع، في حين أن غادامير يعتبر أن التأويل مهمًا وضروريًّا عندما يصبح الفهم متعسرًا في فهم دلالة النص «نتحدث عن التأويل عندما لا يمكن فهم دلالة النص، فالتأويل في هذه الحالة ضروريًّا، كي ينبغي صياغة تفكير واضح حول الشروط التي تجعل من النص يتخذ هذه الدلالة أو تلك»[1]، إذ إن النص ليس تعبيرًا عن ذاتية المؤلف بل إن النص يظهر إلى حيز الوجود الحقيقي في حوار المؤول / الناقد/ القارئ الذكي مع النص ويكون موقع المؤول شرطًا مهمًّا لفهم النص. كذلك هي الكيفية التي يحدد بها المؤول قصد النص، بينما في نظر غادامير المؤول لا يستطيع أن يخرج من وجهة نظره الذاتية والتي تشكل أفق تأويليته وهذا الأفق يضيق ويتسع وتكشف أن الذات وأن المعرفة المطلقة غير ممكنة.

إن التأويل الحديث يكون نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، وأن القارئ هنا قد أصبح طرفًا مهمًّا في إنتاج المعنى من خلال التأويل «فعلاقة المفسر (القارئ) بالنص هي نقطة البدء والقضية الملحة عند فلاسفة الهرمينوطيقا»[2]، وتبعًا لذلك فإن عملية القراءة تقترن بالعملية التأويلية، والتأويل عملية تقوم على النصوص باعتبارها خطابات منفتحة باستمرار على قراءات متعددة. ذلك لأن استمرارية النص وقيمته الفنية الإبداعية تكمنان في انفتاحه على كل قراءة مختلفة من حيث الزمنية، والخلفية الثقافية، الأثر الذي يجعل من التراث خطابًا

(١) هنز جورج غادامير – فلسفة التأويل: الأصول – المبادئ – الأهداف، ترجمة: محمد شوقي الزين، المركز الثقافي العربي، بيروت / لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة / الجزائر، ط٢، ٢٠٠٦، ص ١٤٩.

(٢) نصر حامد أبو زيد – إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / المغرب، ١٩٩٩، ص ١٣.

متفاعلًا متداخلًا مع الحاضر. وهنا تتميز القراءة النقدية، بأنها قراءة جادة. محاولة بكل ما تملكه من خلفية فكرية ولغوية وثقافية، أن تعطي للنص فعله الأدبي والفلسفي والبلاغي، مما تستدعيه السياقات النقدية القائمة في فعل القراءة، لأن «مفهوم القراءة بمعناها النشط، هو نقد ينتج معرفة النص، وأن النقد بمعناه المنتج، هو قراءة تمكّن من يمارسها، من أن يكون له حضوره الفاعل في النتاج الثقافي في المجتمع، وأن يكون معنيًّا بالحياة التي تنمو وتتغير حوله، فيسهم من موقعه في المجتمع من تطويرها»[1]. هذا يتم عندما يكون بمقدور القارئ أن يفهم النص ويفككه ويعيد تشكيله. حيث يعتبر مارتن هيدجر الفهم أساسًا لكل تفسير، وبحسب كتابه «الكينونة والزمان» فإن التأويل يعني الفهم الذي يقوم بفهم ذاته، ولتكون القراءة النقدية متماهية مع النص المقروء باستنطاقه واستجوابه، وليظل السؤال التاريخي الحقيقي: ماذا قال النص؟ تحت هيمنة وسيطرة السؤال التأويلي المناسب، ماذا يقول النص لي وماذا أقول للنص؟[2]. ويرى ريكور أن النص هو محل انبعاث المعنى، فالنص إذا لم يكن في علاقة مع القارئ فليس بنص، فـ «من دون قارئ يتملك عالم النص لا وجود لعالم يمتد أمام النص»[3]، وهكذا فالشرط الأساسي لمعنى أن يكون النص نصًّا: هو أن يقدم عالم، أي يفتح إمكان عالم من الفهم، ولهذا السبب وجد. وليست هذه الإمكانية في وجود عالم من الفهم الذي يقترحه النص. إلا مشاركة القارئ للعالم الذي يقترحه ويختزنه. ففي التأويل هو أن القراءة ليست فقط فهمًا للنص، بل للذات المؤولة في العلاقة بالنص، أي أن الذات تتأمل ذاتها عبر وساطة الرموز، العلامات، والآثار الثقافية بما فيه تفسير النصوص الذي سيكون غير ذي فائدة إذا لم تتم من خلاله عملية فهم الذات لذاتها، ضمن ما يسمى بالتفكير الهرمينوطيقي للذات. إذ التأسيس الفلسفي للذات لا ينفصل عن التأسيس الفلسفي للمعنى. ولقد أكد غادامير أنه دائمًا ما نقترب من النص عن طريق إعادة صياغته بالقراءة المتعمقة للموضوع.

---

(١) يمنى العيد – الراوي: الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت / لبنان، ١٩٨٦، ص ١٣.

(٢) بول ريكور – الزمان والسرد: الزمان المروي، ج٣، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس / ليبيا، ٢٠٠٦، ص ٢٦٣.

(٣) المصدر نفسه – ص ٢٤٦.

يحاول كوزريو أن يقدّم إجابة سؤال طرحه، وهو: لماذا نحتاج إلى علم لغة يدرس النص؟ ويجيب عنه قائلًا: علم لغة النص – في رأيه – ليس في الحقيقة شيئًا غير المقدرة التأويلية، ونظرية علم لغة النص ليست شيئًا غير نظرية علم التأويل (التفسير)»[1].

يشير بارت بأنه ليس هنالك نص نقي أو أصلي، إنما النص هو تلاقٍ وتلاقح بين النصوص، وكل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر. فالنصوص هي التي تفسّر بعضها بعضًا. فالنص عند بارت «مصنوع من كتابات مضاعفة، وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها بعضها مع بعض في حوار، ومحاكاة ساخرة، وتعارض، ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية. وهذا المكان، ليس الكاتب، كما قيل إلى الوقت الحاضر، أنه القارئ»[2]. فتحت جماليات التلقي آفاقًا جديدة في النقد الحديث، بحيث حاولت أن تقلل من مركزية النص وهيمنته التي أشار إليها بارت وأكد عليها، ومن بعده التفكيكيين، لتؤكد أن عملية القراءة تسير في اتجاهين متعادلين متساوين: من القارئ إلى النص، ومن النص إلى القارئ.

ودليلنا على أن النص (Texte) هو النسيج (Tissu). من خلال عملية الكتابة النقدية، أي كتابة الناقد على النص المنقود التي هي أيضًا كتابة، فالناقد هنا يقدّم نصًّا موازيًا للنص موضوع القراءة، لا نقد بدون قراءة، والقراء يعرفون «أن النقد يعتمد النص موضوعًا له، فالنقد نصّ لكنه يشتغل على نص آخر. والشغل على نص آخر يعني أولًا وقبل كل شيء قراءة هذا النص ومعرفته، ليس من نص نقدي بدون نص مقروء»[3]. وعملية القراءة لا تهدف إلى مجرّد تقديم تفسير للعمل أو بحث عن الآليات التي تعمل علاماته وفقًا لها، بل تقديم نص مواز للنص المقروء يصبح بدوره نصًّا مقروءًا. ليس ثمة جوهر واحد للنص ينبغي على القارئ اقتناصه ليزعم بعد ذلك أنه يمتلك الحقيقة والمعنى، بل ثمة معانٍ مختلفة ومنظورات متعدّدة لا تتعامل مع النص على أنه وحدة منغلقة لها معنى واحد ووحيد، بل تتعامل معه بوصفه عملًا مفتوحًا على تعبير إيكو، مفتوحًا على عوالم مختلفة متعددة وغير

(١) سعيد حسن بحيري – علم لغة النص، ص ٣٣.
(٢) رولان بارت – نقد وحقيقة، ترجمة: د. منذر عياشي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق/ سوريا، ٢٠١٩، ص ٢١.
(٣) يمنى العيد – الراوي: الموقع والشكل، ص ١٤.

متوقعة تمنح القارئ لذّة الاكتشاف والدلالة والتأويل، عليه «النص يثير باستمرار وجهات نظر متغيرة لدى القارئ، وأنه من خلال هذه الوجهات يبدأ اللا تماثل في فسح الطريق لبلوغ الأرضية المشتركة لوضعية ما، ولكنه من خلال تعقيد البينة النصية»[1]. وبما أن التأويل هو الصلة التي بين القارئ والناقد، عليه فإن الناقد – المؤول يجب عليه أن يقوم ببيان أكبر عدد من وجوه التأويل، كما قال جان غروندان في تعريفه للتأويلية: «إنها حمالة عدة وجوه»[2]، هنا تكون وظيفة التأويلية هي إزاحة ذلك الغموض المتواجد في نص ما ما دام هذا النصُّ، يبدي أدنى حالة من الغموض، أو على الأقل، جعله قابلًا للأدراك. وبعبارة أخرى، «فإن وظيفة جزء من النص محدّد تحديدًا مفرطًا هو جعل الأشياء واضحة للقارئ العزيز الذي يشعر بوصفه قارئًا يفتقر إلى الروح النقدية **hypo- critical**، في حين تكون وظيفة الجزء المحدد تحديدًا أقل هي الغموض، وإخفاء الشيء (وقد تكون إخفاءً كبيرًا في نص معقّد) حتى لا نهين ذكاء القارئ العزيز لدرجة تنفيره من النص»[3].

يُميزُ بول ريكور بين مقاربتين كبيرتين للتأويلية، تتأسسان على المنحى الذي تتخذه الذات المُؤولة:

– هيرمينوطيقا الشك.

– هيرمينوطيقا الثقة.

إذا كانت هذه الأخيرة «هيرمينوطيقا الثقة» تستمد المعنى كما هو معْطى، ترى فيه تعْبيرية عن إرادة أو ذكاء يهب التفكير، فإن الأخرى محترسة / مُحتاطة من هذا العطاء الأول للمعنى، مُشكلة بأنه يكون على الدوام متجدّدًا بواسطة (أيديولوجيا)

(١) فولفغانغ أيزر – فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب، ترجمة: د. حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، الدار البيضاء / المغرب، ١٩٩٥، ص ٩٩.

(٢) جان غروندان – ماهي التأويلية، ترجمة: بلقناديل عبد القادر، مجلة مخبر الفينولوجيا وتطبيقاتها، العدد الخامس والسادس.

(٣) كرستين بروك– روز – قارئية الإنسان، ضمن كتاب، القارئ في النص، تحرير: سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان، ترجمة: د. حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس/ ليبيا، ٢٠٠٧، ص ١٥٧.

معينة بواسطة مصالح باطنية، أين يتمثل دور الهيرمينوطيقا الشكية في تسليط الضوء عليها[1].

جمع غادامير كونية التأويلية بالمصير اللغوي لكل مفهومية، إذ اللغة هي الوسط الذي تجري فيه عملية الفهم، لأن من آليات التأويل عنده هي الدائرة اللغوية (تتعلق بالدلالات والمعاني) بجانب الدائرة الجمالي (تتعلق بالأعمال الفنية) والدائرة التاريخية (تتمثل في كل ما له صلة بالماضي)، لأن فعل التأويل إنما يوجد على الدوام داخلًا في لغة للمعنى، لذا كل ما في مقدورنا فهمه هو لغة، إلا أن التأويلية اليوم، غالبًا ما يجري فهمها، انطلاقًا من اللغة، فاللغة هي الحافظة لتأويلية بكاملها عن الْعالَم، وهي تشكل مُولدة لكافة التأويليات. أنّ الفكرة ما بعد الحداثة تتميّز «بِعَدِّ المعنى مُحاطًا بإطار تأويلي شامل، ناجم أحيانًا عن تاريخ الماورائيات (دريدا) وأحيانًا عن المعرفة العامة لعصر ما (فوكو) وأحيانًا عن التقليد أو الإرث (فاتيمو) أو عن إطار المنفعة العامة التي تُحدّد ثقافتنا (رورتي). هنا لا نجد تطابقًا، وسط نظام مُعين، بل محوًا لكلّ معيار خارج اللغة، بما يجعل قبول تعدّدية التأويلات مُمكنًا. إذًا، إذا كانت التأويلية شاملة بحقّ، فذلك لأننا كائنات تعيش كلّيًّا في عنصر المعنى الذي لا يُمكن تجاوزه، المعنى الذي نجهد لفهمه والذي نفترضه ضرورة. والمعنى هذا هو معنى الأشياء بالذات، ما تُريد قوله، المعنى الذي يتجاوز تأويلاتنا الفقيرة بالأُفق المحدود. ولكن نشكر الله على أن المعنى يمتدّ بامتداد لُغتنا»[2]. وهنا من حقنا أن نتساءل كما تساءل بول ريكور عن نوع الإحالة للغة التي تكون إحالة استعارية رمزية: لو لم تكن اللغة تحيل بعمق إلى الخارج، فهل كانت ستكون ذات معنى؟[3].

عندما نحاول أن نقرأ نصًّا سرديًّا، فإننا نستطيع أن نتأمله، طبقًا لما دعاه بارت بشفرة الألغاز أو الشفرة التأويلية، لأن فعالية القراءة تعتمد على الطريقة التي يستخدم فيها القارئ

(١) جان غروندان – ما هي التأويلية.

(٢) جان غروندان – التأويلية، ترجمة: د. جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس / ليبيا، ٢٠١٧، ص ١٢٩.

(٣) بول ريكور – نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / المغرب، بيروت / لبنان، ٢٠٠٣، ص ٥١– ٥٢.

الشفرات الثقافية المتنوعة التي يُزود بها للفتح، وتأويل النص، أن القارئ يجب أن يشترك في إبداع العمل، وذلك بأن يستكمل ذلك الجزء غير المكتوب من العمل، فإن الجزء غير المكتوب هو الذي يتيح لنا فرصة تكوين صورة مُتخيلة، ولكنه جزء موجود في العمل وجودًا ضمنيًّا فقط: «يقول أيزر (نحن نعرّي بوساطة القراءة الجزء غير المصوغ) للعمل الأدبي، وأن ناتج هذه التعرية «يمثل قصد النّص». وقد تكون مقاصد النّص مُتعددة، بل حتى لا متناهية، ولكنها ماثلة دائمًا بشكل جنيني في العمل ذاته، ومتضمنة فيه، ومخطّطة من طرفه، وأخيرًا مستشفة منه»[1].

ولكي نفهم الكيفية التي يتم بها تأويلية النص الأدبي؟، علينا استحضار النص إلى تأويل ينبغي لنا فهمه، لأنه «لا بد من فحص الفهم الذي اشترط التأويل، إذ إن فهم النص ذاتي أيضًا. إلا أن مثل هذا الفهم الذاتي يكون تأويليًّا دائمًا طالما كان الشخص القادر على إخضاع نفسه بموضوعية غير موجود. وينتج عن ذلك، أولًا، أن الفهم هو فهم ذاتي، وأن من الضروري أن يتضمن النقد نقدًا ذاتيًّا أيضًا. إذ يشتمل نقد التأويل الآخر على تأويل، طالما أن هذا التأويل يكون تأويليًّا بحد ذاته»[2].

(١) جين ب. تومبكنز – نقد استجابة القارئ: من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس / ليبيا، ٢٠١٦، ص ٢٧.

(٢) ديفيد كوزنز هوي – الحلقة النقدية: الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية، ترجمة: خالدة حامد، منشورات الجمل، كولونيا / المانيا – بغداد / العراق، ٢٠٠٧، ص ٢٣٦.

تأويلية دلالة المعنى الأدبي

شغل مفهوم «المعنى» اهتمامًا كبيرًا من قبل المفكرين والفلاسفة واللغويين والنقاد، وتعددت المفاهيم، وتباينت، وأخذت تدور حول ثلاث مكونات هي: اللغة – الآخر – العالم. وقد كانت النظرية التأويلية استنباطًا لمعنى النص أو لمعنى اللغة، وبمثابة الجسر الذي يربط بين البنيات التركيبية والتأويلات الدلالية. وشكلت موضوع بحث بالغ الأهمية ليس في حقل علم اللسانيات وحسب بل في جميع العلوم الإنسانية الأخرى. ويعود هذا الاختلاف بالدرجة الأولى إلى أن مفهوم المعنى نفسه إشكالي من ناحية، ومن ناحية أخرى ارتباط مفهوم المعنى بمفاهيم أخرى متداخلة معه مثل مفهوم الدلالة ومفهوم الفهم ومفهوم القصدية. ورغم ذلك تحظى مسألة المعنى باهتمام كبير في الدراسات النقدية والتأويلية الفلسفية.

دراسة المعنى، أو كما يقال أيضا، عُرّف علم الدلالة بأنه العلم الذي يدرس المعنى ونظرياته مع كيفيّة جعل المفردات ذات معنى، وهو فرع من فروع العلوم اللغويّة الذي يبحث في معاني الكلمات والجمل أي في معنى اللغة أو الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توفرها في الرمز حتى يكون قادرًا على حمل المعنى. ومن التعريف المار نستنتج أن موضوع علم الدلالة هو العلم الذي يقوم بدور المعنى أو الرمز، كما يسمى علم الدلالة في بعض الأحيان بعلم المعنى، إذن فهو علم تكون مادته الألفاظ اللغوية والرموز اللغوية وكل ما يلزم فيها من النظام التركيبي اللغوي سواء للمفردة أو السياق. ويذكر دي سوسير، أن كل رمز لغوي (على اعتبار الرمز دلالة) يتكون من عنصرين، الدال والمدلول، فالدال هو اللفظ والمدلول هو المعنى. بل ترى نظرية المعنى بأن المتلقّي يفهم المجاز المرسل بأبعاده المختلفة استنادًا إلى الدلالة. رغم أنّ المعاني أساسًا هي «الصورة الذهنية من حيث إنه وُضع بإزائها الألفاظ والصور الحاصلة في العقل، فمن حيث إنها تقْصَد باللفظ سُمّيتْ معنى، ومن حيث إنها تحصل من اللفظ في العقل سُمّيتْ مفهومًا، ومن حيث إنه مقول في جواب (ما هو) سميت ماهيّة، ومن حيث ثبوته في الخارج سُمّيتْ حقيقة، ومن حيث امتيازه عن الأغيار سُمّيتْ هُويّة»[1]. هنا يكون هذا الترادف الثنائي قد شكل دلالات المعنى هكذا: اللفظ/

(١) علي بن محمد الجرجاني – كتاب التعريفات، تحقيق: عادل أنور خضر، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت / لبنان، ٢٠٠٧ م، ص ١٩٩.

المعنى، العقل / المفهوم، الجواب / ماهية، العالم / حقيقة، الآخر / هُويّة. عليه لكي يفهم المتلقي المعنى، عليه معرفة الألفاظ بكلّ أبعادها: الدلالية – السياقية – الأسلوبية – الثقافية، وعدم الاكتفاء بما هو ظاهر، وهذه العملية يطلق عليها بول ريكور «إبستمولوجيا الأنطولوجيا الجديدة للفهم»[1]، لأنه «لا يوجد فهم للذات بدون أن يكون موسطًا بعلامات أو رموز أو نصوص»[2].

هل يوجد نص ولا معنى له؟ المعنى يستخرج من النص، ويتم إنتاجه من خلال تفاعل جهات عديدة وسياقات مختلفة، فكل قراءة تنتج فيه معاني جديدة، أي يكون النص متعدد المعاني بتعدد قرائه، فلا معنى بدون نص، ولا فهم بدون معنى، فالمعنى هو أساس الفهم، لأن المعنى متقدم على الفهم فيكون الفهم مبني على أصل المعنى لا العكس، ولأن الفهم عملية لاحقة لمرحلة التمكن من النص والإحاطة بمعانيه، فيه يقول هيجل «المعنى هو هذه الكلمة العجيبة التي نستعملها بطريقتين متعارضتين في الظاهر، ففي الحالة الأولى تدل على إعطاء الإدراك الحسي، وفي الحالة الأخرى نسمي «المعنى» بالدلالة، والفكر والمظهر العام للشيء»[3]. وتبقى اللغة الطريق الذي به يمكن الإمساك على المعنى وتحصيله باللفظ، وعلى هذا يكون «المجال اللساني للغة شرط في الإمكانية التي تحمل التأويل إلى اللغة وتهيئ استقبال المعنى الذي يتأسس وجودًا عندما تتعاين ألفاظه في السياق اللساني لخطاب ما»[4]. أي يأخذ المعنى شكل ناتج العملية التأويلية وهي المرحلة التي تكشف عن آلية المعنى الناتج عن تعدد القراءات وثراء المادة الدلالية.

تستند النظرية التأويلية في دلالة المعنى على مبدأ الاشتغال على اللغة / النص، حيث يكون التأويل فيها «هو تفكيك للرموز اللغوية.. وتعيين معنى غير مباشر من خلال معنى

---

(١) بول ريكور – من النص إلى الفعل: أبحاث التأويل، ترجمة: محمد برادة وحسان، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ٢٢.

(٢) المصدر السابق – ص ٢٢.

(٣) أحمد بو حسن – نظرية الأدب: القراءة – الفهم – التأويل، دار الأمان، الرباط / المغرب، ٢٠٠٤م، ص ١١٢.

(٤) رجاء عيد – ما وراء النص، مجلة علامات، السعودية، المجلد الثامن ع ٣٠ ديسمبر / ١٩٩٩م.

حرفي مباشر»[1] كما يقول ريكور. وبفضل المنهج التأويلي وآلياته وإجراءاته من جهة وبفضل انفتاحه على حقول معرفية متنوعة من جهة أخرى، جعلته يتخلّى عن مفهوم المعنى المطلق ويتبنّى مشروع تعدّد المعنى «العمل المفتوح». يقول «أمبرتو إيكو»: «ما من وجود لعمل منغلق على الإطلاق. ذلك أنّ كلّ عمل فني يعبّر في حقيقة الأمر عن سلسلة غير منتهية من القراءات»[2]. وهذا يعني أنّ النّص معين لا ينضب من الاحتمالات والإمكانات المفتوحة على كلّ التأويلات والمعاني. وحسب رؤية إيكو في كتابه «دور القارئ»، فإن النصوص المفتوحة تتطلب مشاركة القارئ في إنتاج المعنى، ومن يفرض التأويل نفسه أداة لقراءة الخطاب الأدبي المعاصر على أساس أن التأويل هو الرجوع إلى الأصل مكانه صرف الظاهر إلى ما تحمله النصوص من المعاني الباطنية، وهذا ما جعل التأويل يمتلك منحى تأصيلي وهو ما ينطبق على القراءة الصوفية التي تتجسد من خلال صرف الظاهر واعتماد الباطن لفهم النصوص وفق دلالتها الأصلية.

تتشكّل دلالات النص ومعانيه من خلال التفاعل والمشاركة بين المؤلف والقارئ، وهذا يعني أن المؤلف قد حمّل النص ثقافته ومرجعياته وذاتيته، لكي يقرأه قارئ مفترض سوف يعمل على تفكيك النص حسب ثقافته ومرجعياته وذاتيته أيضًا، ويعيده لاستنباط المعنى المتشكّل بالانفتاح على الاختلاف والتعدد: «إن المعنى اللفظي للمؤلف يتقيد بالإمكانيات اللغوية، ولكنه يتحدد عن طريق تحقيق المؤلف وتحديده بعض هذه الإمكانيات. كما أن المعنى اللفظي الذي يوضحه المفسر يتحدد عن طريق فعل الارادة عنده ويتقيد بهذه الإمكانيات نفسها»[3]. حيث تكون هذه «الإمكانيات نفسها» حلقة الوصل بين معنى المؤلف ومعنى القارئ / المؤول، فإن فكرة المعنى المشترك هذه تعد جوهر طروحات الناقد

(١) د. محمد الخضراوي – جدلية التفسير والتأويل، مجلة الحياة الطبية، العدد ٣٧ صيف ٢٠١٧م، ص ١٧٣ – ٢٠٨.

(٢) الميلود حاجي – تشكّل المعنى بين دلالات النص وتأويل القارئ عند أمبرتو إيكو، مجلة جيل العدد ٣٣ / ٢٠١٧ م.

(٣) وليم راي – المعنى الأدبي: من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: د يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد / العراق، ١٩٨٧م، ص ١٠٥.

الأمريكي هيرش. ولكنه يستحيل أن يتطابق المؤول والمؤلف، أو أن يحلّ المؤول محل المؤلف، وهو أمر مستحيل وحسب رؤية معرفيًّا، فيتجرد من تجربته الخاصة ووضعيته التاريخية[1]. نعم، هنالك قراءات متعددة ومتنوعة، ولكن القراءة الصحيحة هي التي تتوافق مع معنى النص، المتماسك والمتسق والمنسجم، بعيدًا عن الإسقاطات الخارجية، والتأويلات التي تُقول النص ما لم يقله لا من بعيد ولا من قريب إطلاقًا، لذا يبقى المعنى الْموصّل إليه هو ما يجمع النص والمؤول (المرسل إليه – المتلقي – الناقد) في الجغرافية – التاريخية. رغم أن النص أو الخطاب يزخر بالمعاني التي يبحث المؤول عنها من خلال القراءة التأويلية، وكذلك من خلال الصلة بالسياق والمرجع والإحالة والمقصد.

إن العلاقة القائمة بين المؤلف والنص في عرض المعنى وبين المؤول والنص في البحث عن المعنى، تكون من خلال الرؤية التأويلية المبنية عن طريق الاستيعاب والفهم، أي فهم المعنى من خلال العلاقة الجدلية التي تنشأ حالما تبدأ القراءة من قبل المؤول للنص، لأن المعنى ليس شيئًا معطى يستخرج من نص، بل يتم تجميعه من الرموز والإيحاءات، فالمعنى يُبْنى بواسطة إستراتيجيات القراءة التأويلية، باعتبار ذلك ضرورة للكشف عن المعنى، بقدر ما هو فعل لإنتاج الدلالات[2].

بينما أيزر لا يلغي مشاركة التجربة الذاتية لدي المؤول في بناء المعنى، بل يؤكد على العكس من ذلك أن كل عملية تحقيق فعلية للمعنى «تبقى مشروطة بالاستعدادات الفردية لدي القارئ والشفرة السوسيو- ثقافية التي يخضع لها، وهذه العوامل هي التي توجه في كل مرة عملية الانتقاء التي يقوم بها القارئ والتي تمنح المعنى شكله المتجانس»[3]. ومنها الانطلاق إلى درجة كبيرة من المنظور الفلسفي الظاهراتي الذي يركز على الفعل الذاتي للمتلقي. ويعد الألمانيان أيزر وياوس أبرز منظري اتجاهات القراءة والتلقي. وبشكل عام

(١) عبد الكريم شرفي – من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة / الجزائر، ٢٠٠٧ م، ص ٣١.

(٢) أسامة غانم – الشِعْرِيّةُ التأويلية في اللحظة الشعرية، الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢١م، ص ١٨– ١٩.

(٣) عبد الكريم شرفي – من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص ١٨٣.

تؤمن هذه الاتجاهات بأن القارئ هو المنتج الحقيقي للمعنى.

بينما يرى سارتر، على غرار إنغاردن، أن المعنى هو وحدة عضوية كاملة، أي أن المعنى لا تحتويه الكلمات، وإنما هو الذي يعطي الكلمات مغزاها، حيث يقول سارتر «يمكن قراءة المائة ألف كلمة، المتراصفة في كتاب، الواحدة تلو الأخرى، دون أن ينبثق منها معنى العمل. ذلك أن المعنى ليس مجموع الكلمات، بل هو كليتها العضوية»[1].

أما المعنى عند جوناثان كلر، فيكون معقد ومراوغ، يستخلص من النص على ضوء تجربة القارئ، كما يطلق عليها كلر، فالمعنى ينتج من جدلية النص – القارئ، أي أن ذاتية القارئ، فإنها من صنُع القراءة والنّص[2]، فيقول في ذلك «إن المعنى لعمل ما ليس ما انشغل به الكاتب في فترة ما، وليس ما يكون، ببساطة، خاصية ما للنص أو التجربة لقارئ ما. إن المعنى هو فكرة لا مفر منها، لأنه لا يكون شيئًا ما بسيطًا أو محددًا بطريقة بسيطة، فالمعنى هو تجربة ما لذات ما، وفي الوقت نفسه خصوصية ما لنص ما، إنه الأمرين معًا، ما نفهمه، ونحاول أن نفهمه في النص»[3]. بل ويذهب كلر أبعد من ذلك عندما يجعل وظيفة القارئ هي استخلاص المعنى «إن وظيفة القارئ باختصار أن يستخلص المعاني التي تمتلكها النماذج الشكلية من البداية بصرف النظر عن جهود هذا القارئ. وفي رأيي أن هذه الجهود نفسها هي مكونات في بنية من الاهتمامات السابقة بالضرورة على أي فحص للنماذج ذات المعنى»[4].

إن ما يميز تأويلية غادامير هي أنها ترتبط بالأفق الحاضر للمؤول وبالتالي تتجاوز الموضوعية التي حاولت المناهج السابقة الوصول إليها من خلال تجاوز ذاتية المؤول. فما هو الفهم الموضوعي عند غادامير؟. الموضوعية كما يقترحها هو تتمثل في فهم ناتج من عملية دمج لسياقي النص والمؤول. أي أن عملية التأويل لا تتجاوز شروط التجربة الراهنة، وفي

(١) المصدر السابق – ص ١٣٩.
(٢) بول ريكور – من النص إلى الفعل، ص ٢٤.
(٣) جوناثان كلر – مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة: مصطفى بيومي عبد السلام، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص ٩٢.
(٤) جوناثان كلر – مطاردة العلامات: علم العلامات، والأدب، والتفكيك، ترجمة: خيري دومة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٨م، ص ١٦٣.

نفس الوقت لا تغفل عن دلالات معنى النص. فالمعنى الجديد يتشكل تبعًا لعملية حوارية – تأويلية منفتحة بين المؤول والنص وكذلك بها يحدد المؤول قصد النص. أو اندماج الآفاق كما يقول غادامير. ولكن وبما أنه يركز على ذاتية المؤول ودلالية النص وفي المقابل يهمش المؤلف. فيمكننا القول إن عملية الفهم سلبية –كما هي عند هايدجر– أما عملية الإبداع فليست كذلك؟. أي أن السلبية، تبعًا لهايدجر، يجب أن تكون في حالة الإبداع وفي حالة الفهم على السواء: فكما العمل الإبداعي يعبر عن تجربة وجودية للمبدع، فكذلك عملية الفهم يجب أن تكون كذلك، أي تجربة وجودية للمؤول مستقلة عن نزعاته. ومع ذلك «يتكشف من وراء ذلك بعدٌ أوسع، متجذرٌ في الوجود اللغوي الأساسي أو القرابة اللغوية. ففي كلّ إدراك للعالم وتوجه في العالم يشتغل عنصر الفهم، ومن خلال ذلك يقام الدليل على شمولية التأويلية»[1].

أما هرمينوطيقا بول ريكور، فكانت مثيرة من خلال تعريفها، واحتوائها على مفهوم الرمز بوصفه مزدوج المعنى، فيقول في ذلك أن الهرمينوطيقا هي «طريقة لفك الرموز التي هي تعبيرات ذات معنى مزدوج، يقود فيها المعنى الحرفي، المعنى الثاني الذي رامه الرمز عبر المعنى الأول»[2]. وليس ذلك فحسب بل إنه يعتبر أن «معنى النص مفتوح على كل من يعرف القراءة»[3]. هذا يجعلنا أن نتوقف قليلًا للتأمل في هذه الجملة، كل من يعرف القراءة فمعنى النص في متناول يده، هكذا بكل سهولة، ظاهريا نعم، ولكن هذا الشيء يحتاج إلى تركيز وشحذ همة للوصول إلى المعنى «ويصير ما يعنيه النص الآن مهمًّا أكثر مما كان يعنيه المؤلف حين كتبه»[4]. هكذا تفلت وظيفة النص من الأفق المحدود الذي يعيشه مؤلفه، رغم أن الاستقلالية الدلالية للنص متساوية في جهة القارئ وجهة النص، ولكن ذات القارئ

(١) هانز جورج غادامير – التلمذة الفلسفية: سيرة ذاتية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي / ليبيا، ٢٠١٣م، ص ٣٠٢.

(٢) بول ريكور – بعد طول تأمل: السيرة الذاتية – الفكرية، ترجمة: فؤاد مليت، مراجعة وتقديم: د. عمر مهيبل، المركز الثقافي العرَبي، بيروت – الدار البيضاء، ٢٠٠٦م، ص ٥٠.

(٣) بول ريكور – نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ٢٠٠٣م، ص ١٤٦.

(٤) المصدر السابق – ص ٦١.

ليست هي الأولى بالتحكم في معنى النص من ذات المؤلف لكن يجب أن يستخلص القارئ معنى النص المقروء لأن قصد المؤلف بعيد عن أيدينا، ومما يعزز ذلك أن من طبيعة «معنى النص أن ينفتح على عدد لا حصر له من القراء، وبالتالي من التأويلات. وإمكانية انفتاح النص على قراءات متعددة هو النظير الجدلي للاستقلال الدلالي للنص»[١]. حيث يكون هنا الاستقلال الدلالي للنص المعادل المتكافي لكل الجهات: مؤلف وقراء. بالإضافة إلى فهم النص وفهم العالم، تلك هي التي تُعتبر «القوة المرجعية الأصيلة للنص»[٢].

أما عند أمبرتو إيكو فليس باستطاعة القارئ التمكن من الإمساك بالمعنى أو العثور عليه، ويطلب إيكو من القارئ أن يدرك أن المعنى لا نهائي، وأنه يتبدل بتبدل القراء، وتباين التأويلات واختلاف زمن القراءة، يقول في ذلك «لا بد للقارئ من الظن بأن كل سطر في النص يخفي معنى سريًّا آخر، كلمات، بدلًا من التصريح، تخفي ما لم يقال، ومجد القارئ يكون باكتشاف أنه يمكن للنصوص أن تقول كل شيء عدا ما يريد مؤلفوها أن تعنيه. وبمجرد أن يدعي اكتشاف المعنى المزعوم، نكون على يقين من أنه ليس المعنى الحقيقي، حيث يكون ذلك الأخير هو الأبعد»[٣].

في كتاب «من العمل إلى النص» للناقد رولان بارت، يفرق فيه بين مفهومي العمل الأدبي والنص الأدبي، فالأول: شيء محدد مادي يُحمل باليد، يرتبط بالأجناس والأنواع ويخضع للتصنيف، أحادي، ملك للمؤلف، بينما الثاني: تحمله اللغة وله وجود منهجي فقط، يتجاوز الأجناس والأنواع ولا يخضع للتصنيف، تعددي (التناص)، ملك للقارئ، يقرأه قراءة إنتاجية تقترب من الكتابة يعيد فيها بناء معانٍ جديدة للنص، لا كما أراد مؤلفه، بل «قراءة إنتاجية، تقترب القراءة من الكتابة، حيث يصبح القارئ كاتبًا لنصّ جديد»[٤].

---

(١) المصدر السابق – ص ٦٤.

(٢) المصدر السابق – ص ١٤٥.

(٣) محمد الديهاجي – سيميولوجيا أمبرتو إيكو والنظرية الأدبية التأويلية، جريدة القدس العربي اللندنية، ١٠ – نوفمبر – ٢٠٢٠.

(٤) محمد عزام – النص الغائب: تجليات النص في الشعر العربي، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق/ سوريا، ٢٠٠١م، ص ١٩.

ويؤكد بارت أيضًا «أن سياق المعنى يأتي من الناقد لا من النص.. ويؤكد أنه لا وجود لتأويل «بريء» لأن الناقد هو الشخص الذي يضع النص في سياق ما»[1]. لقد حاول ريكور جاهدًا على استقلالية المعنى داخل النص، وتعدد مستوياته، والعمل على إظهار علاقة النص مع مبدعه، واعتبر التفسير هو الذي ينفذ إلى مستويات المعنى في زوايا النص عن طريق أساليب تحليل اللغة، وقد انطلق من خلال رد فعله على السيمائيات بأن رفض البنية واشتغال على المعنى الذي «حاول فيه أن يؤسس نظرية لتفسير النص، تركز اهتمامها على المعنى بدلًا من البنية»[2]. بينما كلر استخدم في نظرية القراءة فكرة القدرة اللغوية لسياق المعنى، يقول كلر إن «السياق الذي يحدد معنى الجملة لا ينحصر في جمل النص الأخرى: بل إنه تركيب معقد من المعرفة والتأملات بدرجات مختلفة من التحديد، وهو بمثابة نوع من القدرة التأويلية»[3]. وبما أن السياق يشتغل على اللغة، يقول كلر بأن «المعنى محدد عن طريق السياق **context**، لأن السياق يشتمل على قواعد اللغة، وموقف الكاتب والقارئ، وأي شيء آخر قد يكون متصلًا بهذا الموضوع بطريقة يمكن تصورها أو إدراكها، إن المعنى هو سياق محدد، ولكن السياق غير محدد»[4].

وربما يمثل إ. دي. هيرش أحد أبرز النقاد الحداثيين المدافعين عن حق حيازة المعنى من قبل المؤلف، أن هيرش يهدف إلى «إعادة تثبيت معنى المؤلف على أنه مبدأ معياري يعتمد عليه الجهد الجماعي للتأويل. وأن أفضل معيار يمكن اعتماده هو الفعل الأصلي الذي أراد به المؤلف معنى محددًا»[5]. بل إنه يذهب إلى الاعتقاد أن اللغوي (اللفظي) يعتمد على فعل الفرد، وبالإمكان مشاركة المعنى بين المؤلف والقارئ معًا «إن المعنى اللفظي للمؤلف يتقيد بالإمكانيات اللغوية، ولكنه يتحدد عن طريق تحقيق المؤلف وتحديده بعض هذه

(١) ديفيد كوزنز هوي – الحلقة النقدية: الأدب والتاريخ والهرمينوطيقا الفلسفية، ترجمة: خالدة حامد، منشورات الجمل، كولونيا – بغداد، ٢٠٠٧م، ص ٢٠٣.
(٢) نصر حامد ابو زيد – إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط٦، ٢٠٠١م، ص ٤٨.
(٣) وليم راي – المعنى الأدبي، ص ١٢٩.
(٤) جوناثان كلر – مدخل إلى النظرية الأدبية – ص ٩٢.
(٥) المصدر السابق – ص ١٠٣ – ١٠٤.

الإمكانيات. كما أن المعنى اللفظي الذي يوضحه المفسر يتحدد عن طريق فعل الإرادة عنده ويتقيد بهذه الإمكانيات نفسها»[1].

وللخروج من أزمة التنازع حول ملكية المعنى بين المؤلف والقارئ والنص، فقد اقترح الناقد العراقي فاضل ثامر في ورقة نقدية تحت عنوان «من سلطة النص إلى سلطة القراءة» ألقاها في إحدى دورات مهرجان المربد، ونشرت حينها في مجلة الأقلام العراقية في نهاية الثمانينات من القرن الماضي إلى تقديم قراءة نقدية شاملة للنص، وليست أحادية الجانب، قراءة توازن بين سلطة المؤلف وسلطة القارئ وسلطة النص فضلًا عن اعتماد شبكة العلاقات السياقية المقترنة بالنص بوصفه ظاهرة اجتماعية وتاريخية مشروطة. لكن علينا الاستدراك إلى أن الركون إلى أن تحقيق ذلك مرهون من خلال تحقيق مزاوجة خلاقة لأدوات التحليل النصي الداخلي، وآليات التحليل السياقي الخارجي، للوصول إلى قراءة شاملة للنص الأدبي أو للظاهرة الثقافية[2].

ولكني أقول بأن فهمنا لهذه النظرية الحديثة طبق في الواقع على نصوص التأويل والبلاغة والأدب التقليدي القائم على نظرية المعنى التي كانت تسود قبل القطيعة المعرفية المنهجية التي أحدثتها التأويلية. ولئن تمكنَ العقل الغربي من تجاوز المجال المعرفي الأصولي (episteme) لبنية المعنى فإنَّ الثقافة العربية لا تزال ترزح تحت وطأته بسبب غياب الأدوات والآليات المنهجية للعلوم الإنسانية الحديثة في مجالات التأويل والتفسير لا سيما في الجامعات اللاهوتية وكليَّات الشريعة. لقد استمر الاعتقاد في سلطة النصوص وقداستها وتعاليها فترسخَّت تبعًا لذلك آلية تأويلية خاصَّة أطلقوا عليها تأويلية المعنى.

وعليه لكي نتجاوز ذلك علينا أن نؤمن بالفقرات المدرجة أدناه، وأن نعمل بها، وننطلق منها، لتأسيس تأويلية شمولية متداخلة ومتفاعلة مع الآخر والوجود:

---

(١) وليم راي – المعنى الأدبي، ص ١٠٥.

(٢) فاضل ثامر – اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح، في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ١٩٩٤م، ص٤١ – ٦٣.

١- مغادرة المركزيات لا سيما مركزية النص التي تعمل على ترسيخ الحقائق المطلقة والاعتقاد بقدسية النصوص والانغلاق عليها رغم أنها تنبثق من المعنى الواحد.

٢- مغادرة المعنى الواحد إلى المعنى المتعدد. أي المعنى المتعدد سوف يفضي بنا إلى تأويلية الفهم. لكن دون الغاء المعنى أو مصادرته على حساب الفهم.

٣- الاستعانة بالأدوات والآليات المنهجية للعلوم الإنسانية الحديثة، للوصول إلى تأويليّة الفهم.

٤- يجب أن نعلم أن أي نص ما يؤول من أجل الوصول إلى معناه أو إلى معنى فيه.

تأويليّة السَرْد:

المتخيّل - التّاريخ - المتلقي

هل هنالك إشكالية عندما يستعين، أو يستعير، أو يستلهم، الروائي من التاريخ الأحداث والشخصيات؟ نعم أعتقد ذلك، لأنه يحاول بقدر الممكن أن يطابق هذه الاستعارة بالواقع اليومي، عن طريق الرمز، والفنتازيا، ومزامنة الحدث مع الآني، وذلك بالاشتغال على المتخيل في تداخله مع التاريخ والتلقي، ولا نقوم بتأسيس المتخيل أي «لا نعني بتأسيس المتخيل انطلاقًا من الواقع،أننا نعيد إنتاج هذا الواقع كما هو، بل نعني أننا نستفيد منه لإنتاج عوالم جديدة ترفضه وتنفصل عنه، فالمتخيل يقترح علينا القدرة على رفض الواقع»[1]، وأن السبب في لجوء الروائي إلى التاريخ، هو الابتعاد كليًّا عن الحاضر (وذلك بدمج الماضي بالحاضر)، والابتعاد عن المباشرة في السرد، وذلك بأسطرة الواقع، لذا يذهب الروائي إلى الترميز والاستعارة والإحالة في سرد الأحداث، عندئذ تتأسس علاقة جدلية بين المتخيل والتاريخ في النصِّ الأدبي، مطروحة بحوارية أمام المتلقي الواعي بدوره كمساهم في العثور على أي معنى من النص – الروائي، بمعنى أن النصَّ أصبح محكومًا بالمثلث: المتخيل – التاريخ – المتلقي، لأن مؤلف «الميتا رواية يرفض إمكان النظر إلى الماضي والكتابة عنه كما كأن حقيقة، وإنما يضطلع بدلًا من ذلك بدور فعَّال، إنه ينتج الماضي، مشاركًا، ومسائلًا، ومستجوبًا»[2]، لكن، هنا، يبرز لنا سؤال إشكالي عن مدى الحدود التي تفصل بين مكونات المثلث، وعن مدى تداخلها واستيعابها للآخر، وعن كيفية اشتغال كل واحد منهم، وتفاعله، مع الواقع المسرد عنه، من خلال العلاقة ما بين مكونات السرد الروائي: الخيال – التاريخ – الواقع، وذلك للكشف عن عمق التفاعل بين هذه المكونات والمتلقي، فالخيال «يعيد تشكيل تجربة القارئ بواسطة وسائل لا واقعيته وحدها، وأما التاريخ فينجزها بفضل إعادة بناء الماضي على أساس الآثار التي أبقاها»[3].

(١) ليلى إحمياني – صورة المتخيل في السرد العربي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٦، ص ٤٣.

(٢) برندا مارشال – تعليم ما بعد الحداثة / المتخيل والنظرية، ترجمة وتقديم: السيد أمام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٠، ص ١٩٥.

(٣) بول ريكور – بعد طول تأمُّل، ترجمة: فؤاد مليت، مراجعة وتقديم: د. عمر مهيبل، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار العربية للعلوم – ناشرون، بيروت والدار البيضاء والجزائر العاصمة، ٢٠٠٦، ص ١٠٣.

السؤال الذي تطرحه جميع روايات الكتاب، وهي محسوبة على الميتا – قص التاريخي، بالرغم أن العلاقة الما بعد حداثية بين «الرواية والتاريخ أكثر تعقيدًا من مجرد التفاعل والتضمينات المتبادلة. ويعمل ما وراء القص التاريخي من أجل أن يموضع نفسه ضمن الخطاب التاريخي دون التنازل عن استقلاليته بوصفه رواية»[1]، أي لا يتعلق بما هو التاريخ الفعلي، وإنما بمعنى أصح، كيفية تقديم الحدث التاريخي أو الشخصية التاريخية؟ وكيفية الاستفادة منهما في رسم الحدث أو الشخصية بمنظور الحاضر؟ ومدى عمق التفاعل بين الحاضر والماضي؟ ومن الذي سيطلع عليه أو يؤوله؟ «إننا لا نرى الراوي – المؤلف يكتب فقط، وإنما نكون أيضًا على وعي بأن الكاتب يكتب بوعي تام لنا. إن الراوي – المؤلف يطالب القارئ بالمشاركة في خلق الصورة، وعلى القارئ أن يمتثل لهذا المطلب وأن يكن عبر فهمه للنص»[2]. أي أننا نبحث في الماضي من أجل أن نفهم الحاضر، وكأن الروائي على وعي من أنه يؤسس علاقة بين الماضي الذي يكتب عنه والحاضر الذي يمارس الكتابة به، أي يجب على المتلقي أن يشترك في عملية التأويل التي وضعه فيها المؤلف، وبالذات الشخصية التاريخية التي يتناولها، ولماذا هذه الشخصية بالذات؟ وكم عمق تصويرها للحاضر؟ وكم تفاعلها مع الحاضر؟ رغم أن بعض الكتّاب يطلقون أسماء على شخصياتهم والبعض الآخر لا يفعل، ولكن تبقى الشخصيتين تستمدان حضورهما من الماضي، هنا يكون حضور المتلقي واسع جدًّا، وساحته التأويلية كبيرة جدًّا، ومن الجائز أن تتوافق رؤية المؤلف مع المتلقي أو لا تتوافق، فالنصُّ يعطي الحرية الكاملة للمؤلف وللمتلقي.

من هذا تتشكل أبعاد مديات توظيف التاريخ سرديًّا في «الاشتغال عليه بوصفه مفهومًا اصطناعيًّا يستدعي الذاكرتين الفردية والجمعية، لتغدو وظيفة التاريخ الجديدة إعادة تداول التاريخ بناء على المشاهدة والمعاينة التي تتطلب التسريد والتخييل والتخريف

(١) ليندا هتشيون – ما وراء القص التاريخي: السخرية والتناص مع التاريخ، ترجمة: أماني أبو رحمة، المجلة الثقافية الجزائرية ٦/ ٢٠١١.
المقال فصل من كتاب جماليات ما وراء القص: دراسات في رواية ما بعد الحداثة، مجموعة مؤلفين. ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق – سوريا، ٢٠١٠.

(٢) تعليم ما بعد الحداثة – ص ١٩٧.

والتحريف، وليس مجرد التوثيق. وبذلك يتم تجريد الحدث التاريخي من قيود الزمان والمكان، والتعامل معه من خلال رؤية حاضرة تستشرف المستقبل»[1]، فالذاكرة مرتبطة بالماضي متداخلة بالحاضرِ الذي سيصبح تاريخًا بينما المتخيّل فهو ينتمي إلى حاضرٍ متصلٍ بالمستقبل، وفيه يقول بول ريكور «إن للخيال أنموذجًا غير واقعي في المتخيّل، إن طموح الصدق لدي الذاكرة يملك صفات تستحقُ أن تعترفَ بها قبل الأخذ بعين الاعتبار أي نوعٍ من القصور المَرَضيّ أو ضعف للذاكرةِ»[2].

وكما يقول رولان بارت هنالك تأويلات متعددة ورؤى مختلفة للنصّ الواحد، بمعنى أن الشخصية والحدث يفسر ويحلل حسب الزمن الذي يقرأ فيه النصّ، وحسب عمق المتخيلة التي يمتلكها المتلقي، فليس كل القراء يمتلكون مخيلة واحدة، أبدًا، إنما مخيلات مختلفة، متغايرة، غير متشابهة، وفي هذا يبين أن انحراف «الكاتب (إن لذته في الكتابة لا وظيفة لها) ليضاعف مرتين أو ثلاثًا وإلى ما لانهاية انحراف الناقد وقارئه»[3]. بمعنى أن المتلقي كلما يعيد قراءة النص، تكون قراءة ذات رؤية تأويلية متجددة مختلفة عن السابقة، وذلك لأن نظرية القراءة تنتمي للشعرية.

ومن الكتب التراثية التي تتفجر فيها المخيلة، على شكل خرافة، أو أسطورة، ووقوعها بالأساس بعيدًا عن الوقائع التاريخية، هي حكايات «ألف ليلة وليلة» إذا تنشر كل «تجربة زمانية قصصية عالمها الخاص، وكل عالم من هذه العوالم فريد في ذاته ومفرد ولا يقارن بسواه»[4]، فهي أمثلة على كيفية تحويل الصور الحقيقية إلى صور أسطورية أو صور خرافية عبر مزاوجتها في سياقات تخيلية موحدة، وهكذا، فإن الواقع المرسوم

(١) نادية هناوي – رواية التاريخ وسرد المتخيل، القدس العربي، ٣/ يونيو / ٢٠١٧.
(٢) بول ريكور – الذاكرة. التاريخ. النسيان، ترجمة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت – لبنان، ط١ ٢٠٠٩، ص ٥٦.
(٣) رولان بارت – لذة النصْ – ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط ٢، ٢٠٠٢، ص ٤٣.
(٤) بول ريكور – الزمان والسرد «الزمان المروي» ج٣، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت – لبنان، ٢٠٠٦، ص ١٨٩.

في النص المتخيل ما هو إلا عبارة عن نص يستوحي المتخيل المرسوم في الواقع (الرخ – أسماك ملونة مسحورة – حيوانات مسحورة – الجن – العفاريت – السحر الأسود – البساط الطائر)، عليه إن شخصية شهريار تمثل قارئًا يتحول النص المتخيل بالنسبة إليه، إلى واقع، «لأنه فقد الوعي بالنص بحدّ ذاته، إن حقيقة أن (النص المفقود) يحوّل الواقع نفسه إلى نص هي نتيجة ساخرة، لقوة التلقي المتّجهة خارج النص.. على الرغم من أن دراسة تاريخ التلقي تُعدُّ دراسة مهمة بالنسبة للتأويل الفعلي لنص ما، وبالنسبة لموقعه بين النصوص الأخرى، فإنها لا تستطيع معالجة تعقيد المعنى الذي يؤسسه النص نفسه، وهذا هو سبب حاجتنا إلى نظرية شكلية متممة للقراءة التي تستمد معاييرها الخاصة بتلقي النصوص التخييلية من مفهوم سمة التخييل نفسه»[1]، وبهذا ليس من الضروري أن تتوافق القراءة الحاصلة في أي زمان ومكان، مع السياقات المهيمنة في النص ذاته، لأن اللغة تحيل على مرجع خارج ذاتها. بالإضافة إلى أن النص التخييلي «يتميّز بكونه تأليفًا لا مرجعيًّا رغم احتمالية إشارته إلى الواقع»[2]، وليس من الممكن أبدًا أن تتوافق مخيلة المؤلف مع مخيلة المتلقي، رغم أن الخيال التاريخي هو الذي يتوسط بينهما، وكذلك شهرزاد تعتبر هنا حَكَايَا من الطراز الأول، في سرد الحكايات، وإلا قتلت، فهنالك لعبة غير مرئية ما بين شهرزاد/ السرد وشهريار/ الإصغاء، هي القدرة على الاستمرارية على الحكي، مع شد الانتباه إلى الحكايات من قبل شهرزاد، وجعل شهريار في ترقب دائم وانتظار، لما سوف يحدث غدًا، وهذا يعتمد أيضًا على مزاج شهريار / المروي له، ومدى انجذابه إلى الإصغاء، لأنه حينما يتوقف الإصغاء، تموت شهرزاد ويموت السرد، ولكن هنا تركّز وعي شهريار على الحكي وليس على النصّ، وهذه اللعبة جعلت السرد لا ينتهي، شهرزاد تحكي، وشهريار يصغي، ففي الحكي المُتخيّل في «ألف ليلة وليلة»، اختفى الموت، وغادر النص، وبقت الحكاية.

---

(١) تحرير: سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان – القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة: د. حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت – لبنان ٢٠٠٧، ص ١١٠، ١١١.

(٢) م. ن، ص ١٠٥.

وهنالك توجد ملاحم تاريخية – أنثروبولوجية أقدم من ألف ليلة وليلة بآلاف السنين، مثل «ملحمة جلجامش» التي نُسجتْ فيها المخيلة على شكل أسطورة ولكنها واقعة قريبًا من الحفريات التاريخية، وهي اليوم تعتبر من أطول الأعمال الأدبية وأغناها التي كتبت بالآكدية – المسمارية، وتتسم الملحمة بالغموض، وذلك لأنّها مكتوبة بلغة يتداخل فيها الواقعي بالخيال بحيث تجعل منها قصصًا دنيوية زاخرة بالأحداث، ومن جهة أخرى هناك الكثير من الأحداث الخيالية وفوق الواقعية فيها، حيث يجعلنا هذا، في موقف لا يمكننا فيه «التوصل لصياغة كلية للتجربة الزمانية القصصية»[1]، ويبقى رغم كل شيء السؤال الأبدي قائمًا: هل جلجامش شخصية تاريخية أم خيالية؟!، إذا أخذنا النظرية التاريخية بنظر الاعتبار، سنقرأ نصًّا من فترة أور الثالثة، يُدعى بالوثيقة السّومرية المعروفة بوثيقة «ثبت ملوك سومر» والتي تدون العديد من أسماء ملوك السلالات الأولى التي حكمت بعد الطوفان، الذين ثبت وجودهم تاريخيًّا. وهذه الوثيقة تجعل جلجامش الملك الخامس في أسرة ملوك أوروك الأولى التي حكمت بعد الطوفان، أما عن جلجامش الأسطوري والفرق والتداخل بين الشخصيّتين وحول جدلية واقعية أسطورة جلجامش أو عدم واقعيتها، نلجأ إلى إزالة الحدود الفاصلة كما فعل هايدن وايت بين القصص والتاريخ، أو كما عبر بدقة عن ذلك قائلًا: «لا نستطيع أن نعرف الفعلي إلا من خلال معارضته أو مقارنته بالمتخيّل»[2]. عليه سوف تبقى شخصية جلجامش شخصية حقيقة متخيلة أسطورية.

فمنذ القدم كان التخيل متواجدًا في عقل الإنسان (الثور المجنح – بروميثيوس – كعب أخيل – القنطور – السيرينيات)، لأن الإنسان كائن متخيل، بالأساس، لدرجة يقول سارتر أن الخيال هو «ظهور المتخيل أمام الوعي»[3]، وعند بول ريكور يكون جوهر الخيال، له وظيفة إنتاجية لغوية، والأدب الذي يكتب بمخيلة كهذه عالية وعميقة، ومهما امتدت وتوسعت جذورها التاريخية «الأوديسا – حي ابن يقظان – كليلة ودمنة – روبنسون

(١) بول ريكور – الزمان والسرد، ج٣، ص ١٨٩.
(٢) م. ن. ص ٢٣٠.
(٣) د. شاكر عبد الحميد – الخيال: من الكهف إلى الواقع الافتراضي، سلسلة عالم المعرفة العدد ٣٦٠، الكويت ٢٠٠٩، ص ٨١.

كروزو – دون كيشوت – مائة عام من العزلة – الخيميائي – أولاد حارتنا»، يضعنا (أي الأدب) على حافة الوجود كما تقول جوليا كريستيفا، حيث يصاب المتلقي بهذه المشاهد المتخيلة، بالدهشة، والانبهار، والسفر بين عوالم افتراضية.

وإن أدق من يمثل المخيلة، هو الممثل حينما يكون على خشبة المسرح، في تجسيده لشخصية خيالية مغايرة له، هنا يمارس الممثل تحولًا متخيلًا من قبل ذاته الحقيقية إلى الذات الأخرى التي يجسدها، كأنه انفصل عن عالمه الواقعي – اليومي ليصبح في العالم الافتراضي للشخصية التي يجسدها.

أما عندما يريد الروائي أن يستلهم التاريخ، فتكون الكتابة عنه غير التي يكتبها المؤرخ، فالروائي لا يعتبر مؤرخًا، وإنما يعتبر قارئًا لمرحلة تاريخية بمنظور شخصي، لأن رؤيته التاريخية ستكون وفق اشتراطات العمل الروائي، ووفق المخيلة التي يشتغل عليها، رغم أنه يعلم بأن الرؤية التاريخية «لا يراد بها أداء وظيفة التاريخ، إنما استثمار المناخ التاريخي، وتوظيفه كخلفية للوقائع»[1]، اليومية التي يعيشها، في استعارة الحدث أو الشخصية، بل يتعدى ذلك إلى الاستعارة من الموروث الديني أو الموروث الأسطوري وحتى الخرافي، في تعزيز النصّ، وهنا يتقاسم المتخيل السردي والمتخيل التاريخي النصّ، في الانفتاح اللا محدود وفي عدم التقيد بأي شيء، عليه يتطلب منا أن ننظر للتاريخ كخطاب، وكشيء بالاستطاعة التلاعب به، من قبل الراوي ومن قبل المتلقي.

يجب علينا أن نستوعب ماذا يريد النص التخييلي من حيث المعنى الذي يقع وراء النص؟ وهذا لا يتحقق إلا إذا استوعبنا العلاقة القائمة بين النص والمتلقي، وأن هذه العلاقة تنشأ من التفاعل بين النص وذهنية المتلقي عبر تراكماته المعرفية وتجربته الشخصية وقراءاته الذاتية ووعيه السوسيو– ثقافي، عندئذ تتكشف المُمكنات الدلالية المتعددة للنص التي تقود المتلقي إلى التأويل، لاستخلاص المعنى من خلال اشتراك المتلقي والمُؤلف في لعبة التخيُّل، ويمكن أن ندعو «نتاج هذه الفعالية الإبداعية البُعْدَ الفعلي للنَصِّ، الذي

(١) عبد الله إبراهيم – موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥، ص ٤٣٥.

يمنح النص واقعيته، وهذا البُعْد هو ليس النَص نفسه ولا تخيُّل القارئ: إنه نتيجة النَص والتخيُّل معًا»[1].

يجب أن لا يفوتنا بأن هنالك علاقة متبادلة قوية بين المتخيل والتأويل، وينسحب ذلك على التاريخ والمتلقي أيضًا، ولكن بنسب متفاوتة، وتظهر عند الناقد / المتلقي دائمًا، لأنه يمثل فعالية القراءة الجادة والعميقة، وفي بناء المعنى، والاستجابة لما يقرأه، عن طريق الفهم، وفي القراءة تكتمل التأويلية الكاشفة للمعنى، وهذا ما يوكد عليه بول ريكور عندما يقول «إن تحليل النصّ يكتمل بتحليل ذات الفاعل الذي سيفهم نفسه بشكل أفضل، أو بشكل مُختلف، أو سيبدأ بتفهّم نفسه»[2]، وعليه يجب أن يُنظر إلى «التأويل على أنه شيء يُجري على التخييل، بل بالأحرى على أنه شيء يُجري في التخييل، يصبح، عندئذ، موقف مناهضة التأويل موقفا يتعذر الدفاع عنه، لأنه مساوٍ لرفض شكل مهم من أشكال التخييل (الحديث) الذي يعني بالتأويل: أي أنه يعني بمدياته وحدوده، وضرورته وقصوره»[3]، ومعنى ذلك أن التأويل مرادف للمتخيل، في اشتغاله واتصاله مع السياقات: التاريخية – السياسية – السوسيولوجية.

فالتأويل قد يتخذ من المتخيل الخاتل في ذاكرة الفرد أو الذاكرة المجتمعية مادة انطلاق في تناول نص ما أو خطاب ما، وفي اللحظة ذاتها يكون فعل التخيل فعلًا تأويليًّا في جوهره، لأن المتخيل يكون هنا قابلًا لاحتواء مفاهيم جديدة، كما أنه يكون متواصلًا مع الطروحات المختلفة والمتغيرة، فهو كما تقول عنه إيفلين بتلجيون أي المتخيل «يتكون من جملة التمثلات التي تتجاوز الحدود المرسومة لشروط التجربة»[4]، مشترك مع المتلقي الذي تكون مهمته

(١) جين ب. تومبكنز – نقد استجابة القارئ: من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت – لبنان، ط ٢، ٢٠١٦، ص ١١٣.

(٢) جان غروندان – التأويلية، ترجمة: د. جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت – لبنان، ٢٠١٧، ص ٩١.

(٣) القارئ في النص – ١٩٨، ١٩٩.

(٤) أسماء سعدي – المتخيل السردي في رواية «همس الجنون» لمحمد مفلاح، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي – جامعة بسكرة / الجزائر، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٥، ص٨.

بالأساس مهمة تأويلية بالدرجة الأولى أيضًا، رغم خضوعها للمتخيل القرائي، إن إشكالية التأويل مشروطة بنية المعنى المتخيل والتي لا تتحدد الأ من خلال مسألة القراءة، فالتأويل للنص لا يمكن أن ينشأ الا خلال عملية قرائية ملتزمة بالخطوات الثلاث: الفهم – التفسير – التطبيق، عندئذ يتحدد المعنى للنص المصاحب للمتخيل.

وعلى مجمل ما استعرضناه آنفًا، مع ملاحظة نقطةْ التصور الأساسي في تأويليَّة غادامير والتي تقوم على فكرة تأثير التاريخ، بهذا «المعنى نستطيع أن نُشير إلى التمييز بين عمل سرفنتس ومستقبله وإلى الثورة الفرنسية في تأثيرها في التاريخ»[1]، من هنا فإن الوعي الذي تكوّن في تأويلية غادامير سيحتوي بالتالي على وعي تاريخي، رغم حضور المتخيّل في مجال الكتابة التّاريخية.

إذن فالمتخيل هو إثارة قصدية للمتلقي تستدعي منه استنهاض جميع المتراكم المخزون لديه لكي يتجانس ويتماثل مع ملامح الصورة المتخيلة، وبهذا يتم الربط بين المتراكم والصورة ليشكلا لنا في النهاية المتخيل متجاوزًا حدود الواقع. إنّ مجال المتخيّل لا متناه، فهو يوجد في كل مجالات الإبداع الإنسانيّ.

والمشترك في هذه اللعبة، لعبة المتخيَل، هما المؤلف والمتلقي، ولكن لكل منهما دوره في اللعبة، فالمؤلف يقدم نصًّا غامضًا ملغزًا، والمتلقي عليه كشف الغموض وحل اللغز، وتحقيق أدبية النص وجماليته، عندئذ تكون القراءة مُمتعة لأنها ستكون فعّالة وإبداعية، وعليه فإن «فعل تكوين صورة مُتخيَلة عن الجبل يفترض سلفًا غياب الجبل. والشيء نفسه يحدث مع النَص الأدبي، فنحن نستطيع أن نكوّن صور أشياء غير موجودة، ولكن، في حين يُقدَم لنا الجزء المكتوب من النَّص المعرفة، فإن الجزء غير المكتوب هو الذي يُتيح لنا فُرصة تكوين صورة مُتخيّلة»[2]. إذًا يتعين على المتلقي أن يستخدم خياله في النص لتركيب المعلومات المُقدمة إليه.

---

(١) جان غروندان – التأويلية، ص٦٣.

(٢) نقد استجابة القارئ: من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية. ص ١١٧.

بل ويذهب المفكر الدكتور عبد الله ابراهيم في كتابه «التخيل التاريخي: السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية» إلى أن التخيل التاريخي ما هو إلا «المادة التاريخية المتشكلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها التوثيقية والوصفية، وأصبحت تؤدي وظيفة جمالية ورمزية»[1]، إن التخيل التاريخي لا يحيل على حقائق الماضي، إنما يستوحيها بوصفها ركائز مفسّرة لأحداثه، وهو من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السّرد المُعزّز بالخيال والتاريخ المُدعّم بالوقائع، وقام بإحلال مصطلح «التخيل التاريخي» محل مصطلح «الرواية التاريخية» لأن هذا سوف يدفع بالكتابة السردية إلى تخطي مشكلة الأنواع الأدبية وحدودها ووظائفها، حسب رأيه. ورأى أن ذلك الإحلال يفكّك ثنائية الرواية والتاريخ، ويعيد دمجهما في هوية سردية مختلفة جديدة.

وهنالك نص يجتمع فيه: المتخيّل. التاريخ. المتلقي. كما تبين لنا الناقدة الكندية ليندا هتشيون في صورة نادرة، قلما نعثر عليها، في الانسجام والتلاحم والتداخل لهذا الثلاثي، مما يمنح المتلقي مساحة لا متناهية من التساؤلات والريبة والاندهاش:

«إن ماركو بولو في (مدن غير مرئية) لايتالو كالفينو ليس ماركو بولو التاريخي. كما أنه هو في الوقت ذاته. كيف لنا أن نعرف اليوم المستكشف الايطالي؟»[2].

فالرواية تقوم على الواقعي – التاريخي وعلى المتخيّل الروائي، وما من شك أن كل رواية تستعير من التاريخ فيها تاريخ وفيها متخيّل، ويجب أن يجتمع التاريخ والمتخيل معًا، لأن بدون الشخصية التاريخية، لا تصبح رواية ما وراء القص – التاريخي.

---

(١) د. عبدالله ابراهيم – التخيل التاريخي: السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ٢٠١١، ص ٥.

(٢) ليند هتشيون – ما وراء القص التاريخي.
نشرت في مجلة الأديب العراقي – العدد ١٨ / ربيع ٢٠١٨ بغداد. تحت عنوان «السرد الروائي بين المتخيل والتاريخ».

الشِعْريَةُ التأويلية في اللحظة الشعّرية

الشعر هو لحظة وجودية – ذاتية خالصة، يجب أن يعطي في قصيدة، رؤية صورية تعتمد على المتخيل والواقعي للعالم وللإنسان، من خلال البحث عن اللحظة، ليس في حاجة إلا للحَظة ذاتية ملتهبة، متوهجة، اللحظة التي تصنع الفارق. لذا فهو يخلق اللحظة السحرية الإيحائية، ليكوّن المعنى، فالواقع الحقيقي للزمن يكمن في زمنية اللحظة ولا يوجد خارج اللحظة إلا العدم، عليه فاللحظة الشعرية هي إذن «بالضرورة مُركّبة: إنها تُحرّك الشعور، تبرهن، تدعو، تؤاسي، إنها مذهلة واعتيادية، وللإمساك بهذه اللحظة المُرسَخة، بزمن ارتجاعي يأتي ليُنجز لحظات تامة. إننا، والحالة هذه، نحيا متأخرين، اللحظات التي كان سيتحتم علينا أن نحياها»[1]، ولأنها لحظة وعي يعتمد على رؤية باطنية متتابعة، تتوقف حين تتكامل القصيدة، ولأن كل ما ينفي التاريخ الخاص، كل ما ينقض قيمة الماضي والمستقبل في آن واحد، يوحد في اللحظة الشعرية، لأن ذاتنا «لا تعي نفسها إلا في اللحظة الحاضرة فكيف لا نلاحظ أن اللحظة الحاضرة هي المجال الوحيد الذي يُدرك فيه الواقع، ذلك أنه ينبغي لنا أن ننطلق من أنفسنا لإثبات الوجود حتى ولو أدى بنا ذلك فيما بعد إلى التخلص من ذاتنا»[2]. ويرى أدونيس أن الشعر رؤيا تحاول التشكل ولن تتشكل، تحاول الاكتمال ولن تكتمل، لأنها تظل مشروعًا مستقبليًّا غير منجز، وأن وعي «الشاعر لذاته لا يبدأ من التاريخ، أو من الماضي، بل يبدأ من ذاته نفسها – وذاته في يقظة دائمة، ففي كل لحظة. يعيش ويفكر ويخلق كأنما للمرة الأولى. فهو لا يؤرخ بل يستبق»[3].

إن الشِّعْريَّة هي نظرية لدراسة الأنساق الحاكمة في بناء النص الأدبي، وأنماط الخطاب الأدبي الفاعلة فيه. لهذا نجد تودوروف يحدد في إطار الشِّعْريَّة، مجموعة مظاهر ومستويات لدراسة النصوص، حيث يعتقد بثباتها واستقرارها في الخطاب الأدبي، ويقسمها إلى ثلاثة محاور: اللفظي – التركيبي – الدلالي، ولو علمنا أن الشِّعْريَّةُ تشدد على وظيفة الأدب التي

(١) غاستون باشلار – اللَحظة الشِّعْريةُ واللَّحظة الميتافيزيائية، ترجمة سلام ميخائيل عيد، موقع معبر الإلكتروني، maaber @scs- net.org.

(٢) غاستون باشلار – حدس اللحظة، ترجمة: رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية «آفاق عربية»، بغداد / العراق، ١٩٨٦، ص ٢٠.

(٣) أدونيس – الأعمال الشعرية الكاملة. المجلد الأول، دار العودة، بيروت / لبنان، ط٤، ١٩٨٥، ص٥.

تتأسس على الوظيفة الجمالية، أي بمعنى أن الأدب يتميز بالوظيفة الجمالية أو الشعرية، التي تقوم على إسقاط المحور الدلالي على المحور التركيبي، على اعتبار العمل الفني «شيئًا اصطناعيًّا، أو إبداعًا إنسانيًّا له وظيفة جمالية»[1]، وليس هذا فحسب بل يعتبر رومان ياكوبسون (١٨٩٦- ١٩٨٢) الوظيفة الشعرية «عنصر فريد. عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكيًّا إلى عناصر أخرى. هذه العنصر ينبغي تعريته والكشف عن استقلاله»[2]، وبالذات استقلالية العنصر الجمالي. وهي تبحث في العناصر المحققة للجمالية لا في الشعر فحسب بل بالأجناس الأدبية كلها مع احتفاظ كل نوع بقوانينه الخاصة التي تحقق له هذا التمايز الجمالي. هنا الطرح يفرض علينا أن نتسأل: كيف تتجلى الشِّعْريَّة؟ إنها تتجلى في «كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجّرد بديل عن الشيء المسمّى ولا كانبثاق للانفعال. وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي مجرد أمارات مختلفة عن الواقع. بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة»[3]، ويرى ياكوبسون أن الشِّعْريّة فرع من اللسانيات، ولا مفتاح لقراءة الأثر الفني إلا باللسانيات، رغم أن هدف الدراسة المنهجية للأدب لديه ليس الأدب بل الشِّعْريّة.

أما مفهوم الشِّعْريَة عند جيرار جينيت فيختلف تعريفه عن كل الدارسين له، حيث يقول «ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامعُ النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كلُ نصٍ على حدةٍ. ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية»[4].

---

(١) جيرار جينيت، من النص إلى العمل، كتاب رولان بارت وجيرار جينيت – من البنيوية إلى الشعرية، ترجمة: د. غسان السيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق / سوريا، ٢٠٠١، ص ٩٠.

(٢) رومان ياكبسون – قضايا الشعرية، ترجمة: محمد ولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص ١٩.

(٣) م. ن، ص ١٩.

(٤) جيرار جينيت – مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، دار توبقال للنشر، مشروع النشر المشترك، بغداد / العراق، بلا سنة طبع، ص ٥.

تعتبر اللغة الشعرية ركنًا أساسيًّا مهمًّا من الشِّعْريَّة، لذا تكون اللغة الشعرية محورًا سائدًا في الشِّعْريَّة على اعتبار أن الشعر أعلى النصوص الأدبية شاعرية لأنه: «الفضاء الذي تختمر فيه عوالم الجمال والإثارة والمجاز والتخيل وما يكتنفها من أجواء ضبابية تأسر وجدان المتلقي»[1]، إن اللغة الشّعرية في أثناء اشتغالها على اللغة وبناء الصورة الشعرية تعمل على هدم المنطق وتفكيك بنية الكلام وبنية النص الشعري، لتؤسس منطقها الخاص بها، وآليات وتقنيات اشتغالها أيضًا، وبذلك تنقل اللغة من الوظيفة التفاعلية القائمة على الوضوح إلى الوظيفة الشعرية القائمة على الإبهام والتضليل الدلالي، أي أن اللغة الشعّرية تعمل على نسف وهدم الوظيفة التفاعلية للغة كوسيلة نقل معرفية، وليس هذا فحسب، بل إنّ من إنجازات الشِّعْريَّة المهمة جدًّا، هي انفتاح النصوص الأدبية على التأويل مع المحافظة على خصوصية كل منهم والتمتع بجماليته والتركيز على أوجه الاختلاف فيهم، وبما أن اللغة بنظر التأويل هي دائمًا موضع تساؤل، وخاصة اللغة الشعرية التي لا تفصح عن نفسها إلا من خلال الرموز والمجازات والاستعارة، مما يفتح المجال للتساؤل والتواصل، وهذه مهمة عملية التأويل، غم أنها «تهتم الشِّعْريَّة بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة. وإنما تهتم بها أيضًا خارج الشعر»[2]، فموضوع الشعرية ليس الشعر وإنما الوظيفة الشعرية وخصائصها، ولذا تبقى الشعرية نتاج التأويل، والتأويل يؤدي إلى الشعرية، رغم أن النص الشعري ينهض على التأويل، بالتوازي مع شعريته، مع استثماره لهذه الطاقات الشعرية كلما أراد أن يتعمق في النص. بالرغم من أن المدلول الشعري يتميز بأنه «يحيل ولا يحيل، معًا، إلى مرجع مُعّين، إنه موجود وغيرُ موجود. فهو في الآن نفسه كائن ولا كائن. يبدو أن اللغة الشعرية في لحظة أولى تَعيّنُ ما هو كائن، أي ما يعيّنه الكلام (المنطق) كموجود، إلا أن هذه المدلولات التي «تدّعي» الإحالة إلى مراجع محدّدة، تُدمج في داخلها فجأة أطرافًا يعيّنها الكلام (المنطق) كأطراف غير موجودة»[3].

(١) د. يوسف وغليسي – إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٨، ص ٣٢٩.

(٢) قضايا الشعرية – ص ٣٥.

(٣) جوليا كريستيفا – علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء / المغرب، ط ٣، ٢٠١٤، ص ٧٦.

وهذا ما نجده في لغة الصور الشعرية الواقعية المخيفة لموفق محمد، عندما قام بأسطرة هذا الواقع بإضافة فانتازيا سينمائية محالة إلى ما وراء الواقع في تشكيلها له، ليعطي معنى خاصّ به يتشكل في ذهن المتلقي من خلال التأويل:

في براد الموتى

وبعيون مرعوبة

ميز وجه أخيه في جبهته المثقوبة

فرأى أمًّا معطوبة

وغرابًا ينقر في عين أبيه.

إن العملية التأويلية تعيد بناء النص وفق رؤية المؤوّل، وهذا معناه أن هنالك رؤيتين، رؤية المؤلف – الشاعر / النص. ورؤية المؤوّل – الناقد / النص، فتكون نقطة التقاهما إذا في النص، وفي هذه الحالة يكون المؤلف قد غادر النص بينما المؤول / الناقد قد بدأ يتعامل مع النص، ولتحقيق رؤية المؤول تكون من خلال قراءة على قراءة وهذا ما يسعى إلى تحقيقه النقد الثقافي إذ يبحث عن كل ما هو مستتر ومخفي، لذا تعد شِعْريَّة التأويل من الموجهات الإبستمولوجية في الحفر والتنقيب للنص الذي يعتمد في تحقيق نجاح تأويله على عملية قرائية تمتلك اليات ثقافية فاعلة ورصينة تسعى إلى فك شفرات النص وسبر أغواره وكشف الغموض الذي يكتنف مضامين النص، من هنا يفرض التأويل نفسه أداة لقراءة الشعر المعاصر بالانفتاح على الآخر.

وبالاستناد إلى النقد الثقافي نستطيع دمج الشِّعْريَّة التي تشتغل بفاعلية على دراسة الأنساق والخطابات المتواجدة في النص، بالعملية التأويلية التي تعمل على إعادة بناء النص، عندئذ من خلال هذا الدمج تتحقق لنا إمكانية العبور إلى اللحظة الشعرية، ومعرفة المنابع التي تستند عليها اللحظة التي هي: المعرفية والجمالية، والعمل على تحرير الطاقة الشعرية المختبئة لتفتح لنا آفاقها نحو التعدد الدلالي وتعدد المعاني واختلاف التأويلات وتباين

الرؤى، من هذا المنظور، يُعَدّ التأويل كما يقول ريكور «عمل الفكر الذي يقوم على تفكيك المعنى الكامن في المعنى الظاهر، على نشر مُستويات الدلالة الكامنة في الدلالة الأدبية»[1]. وذلك بالاعتماد على عملية الفهم التي تناولها غادامير بشكل مُوسع باعتبارها ركنًا أساسيًّا، فالفهم عنده يبدو حَدَث يرتبط بفعل التاريخ كما يقول في كتابه الحقيقة والمنهج: «علينا أن نفكّر في الفهم بحدّ ذاته لا بوصفه فعل الذاتية، بقدْر ما هو إدراج في حَدَث تراث، حيث يُصار إلى توسيط الماضي والحاضر بشكل مُستمرّ هذا ما يجب أن نعترف به في النظرية التأويلية التي تُسيطر عليها أفكار الإجراء والمنهج»[2]، فالفهم يعني استيعاب المعنى. يعني رؤية الصورة بشكلها الحقيقي، يعني الإلمام الشامل بكل الجزئيات للخروج برؤية مكثفة عميقة ذات فهمًا أفضل وأعمق.

فمثلًا، شعر سليم بركات يحتاج إلى مُتَلَقٍ مُضَعَّف، عميق الثقافة، متأني في قراءته، يبحث عن المعنى الخاتل / المختفي في ما وراء المعنى الظاهر، لأن الشاعر سليم بركات، يستخدم لغة خاصة به، تمتلك صفات لا يشاركه بها أحد: التميز، التفرد، الاختلاف، الخصوصية، الدهشة، نستطيع العثور فيها (أي الصورة الشعرية) من خلال المخيلة المكثفة على الكثير من الدلالات – الرمزية، المتجاوزة للعادي إلى الإيحاء والإشارة، تكون اللغة فيها هي الوسيلة والغاية، لأن اللغة عنده تتجاوز ذاتها، وذلك عندما تؤسس وطن في اللغة، فمن خلال الواقعية تنبثق الفانتازيا السحرية:

اغفري يا صباحاتٌ، فقد رأينا النساءَ يدلفْنَ من

الليل إلى الليل، والنهارُ ملقىً بين خلاخيلهُنَّ على

المُنْعَطف. رأينا النساء هادئاتٍ يجمعنَ أرحامهنَّ

–كما يَجْمَعْنَ الكَمَا – في السِّلال، وسمعنا رنينَ الدم

(١) جان غروندان – التأويلية، ترجمة: جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت / لبنان، ٢٠١٧، ص ٨٤.

(٢) م. ن. ص ٦٥.

في الفِلْز، وصعودَ الأرض دونما صخبٍ إلى حيث

ينسى الهواءُ الهواءَ، ويكسرُ الموجُ دوارقهُ تحت جُزَةِ

الذبيحةِ. اغفري يا صباحاتُ، واخْتصرْ أيها

الترجمانُ:

كلُ آتٍ دمُ،

كلُ آتٍ دمُ.[1]

هذا ما عبر عنه غاستون باشلار في إدراك دَلالة الكلمة الشعرية، أي فينومينولوجيا الخيال، لأن القصيدة عنده هي التي تَلد الصُورة الشعرية، عندما «تتحول إلى وُجُود جديد لِلُغَتِنَا، وتعبّرُ عنَا وهي تُحوَلُنا إلى ما تُعبر عنه، وبكلمات أخرى، إنها في الآن نفسه عمل التعبير وعمل وُجودنا، العبارة تخلق وُجودًا.. إننا عاجزون عن التفكير في فضاءٍ ما قد يكون سابقًا عن لُغتنا الخاصة»[2]. وبذلك يتحقق عمل المؤوَل المُضَعف كما أسلفنا في اكتشاف المعنى المضمر لأنه المعنى الحقيقي. وبهذا يكون المتلقي مطالبًا برفع مستوى قدرته على اكتشاف فضاءات اللغة وتأويلها، وذلك لأنه لم يعد خارج العمل الشعري بل يصبح محورًا مهمًّا في تشكيل الرؤية الشاملة للعمل.

يعدُ أدونيس من أهم الشعراء العرب في العصر الحديث وأكثرهم إثارةً للجدل، كونه شاعرًا حداثيًّا متمردًا على المنظومة الشعرية العربية، حيث يعدُ التأويل والرمز من صميم تجربة أدونيس كونه شاعرًا تأويليًّا بلا جدل، وتعد الصور التأويلية – الرمزية في شعره من أهم العناصر في القصيدة لديه، فهو يتخذ في معظم أعماله الشعرية التأويلية – الرمزية أبعادًا متعددة تؤدي إلى تعدد المعاني، لأن الكلمة عنده مصاغة أساسًا لتكون متعددة

(١) سليم بركات – المجموعات الخمس، منشورات فلسطين المحتلة، بيروت / لبنان، ١٩٨١، ص ١٩٣.

(٢) بول ريكور – الاستعارة الحية، ترجمة: د. محمد الولي، مراجعة وتقديم: د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت / لبنان، ٢٠١٦، ص ٣٤٤.

المعاني، وهذا ما يجعل القصيدة مملوءة بالرؤية التأويلية التي تتشظى عند القراءة، كما يقوم التأويل عند أدونيس على الرمزية والغموض، فالمفردات الشعرية الغامضة المبطنة بالتأويل تحتاج إلى ناقد يعمل فيها على قراءة تأويلية مُعْمقة تبحث عن المضمر والخاتل والمستور أيضًا، بهدف الوصول إلى دلالات عميقة، للالتقاء عند المعنى الحقيقي فهو يعمل من خلال هذه الصور أن يجسّد الفكرة التي يطرحها ويبثها في القصيدة، فهو ينطلق من الواقع إلى الحلم، حلم القصيدة ذاتها، كما قال: «أنا من الحلم، أريدُ أن تكون القصيدة حلمًا»، ليس ذلك فحسب، فهو يقوم بتحميل القصيدة وظيفة إضافية ثقيلة عندما يدفعها للمحاولة على تغيير الواقع وليس تفسيره فقط، كما اشتغال على ذلك في قصيدة «فصل الصعود إلى أبراج الموت»، صورة شعرية مثقلة بالدلالات – الرمزية، فكل كلمة فيها قصيدة، وكل بيت يحتاج إلى مرجعيات: تاريخية – سياسية – ثقافية – سوسيولوجية، ففيها يتجسد الواقع العربي المظلم، منذ الردة الأولى، ووأد الحلم في العقيدة، وضياع الأمل في النبوة:

أسمعُ صوتًا يجرُّ على الرّمل أيامه الثقيلةْ

أسمع أحلامه القتيلة

كل حُلمٍ قبيلة

والخيامُ حناجرُ مشدودةُ الحبال صلاةُ:

– عَلّقينا هنالك، بالنخل بالعشُب

حيث الحياة

واربطينا إلى الماءِ...

– «لا ماءَ، لا عاصمُ، والنبيون ماتوا»[1].

لنعد الآن إلى العلاقة بين الشِّعْريَّة والتأويل واللحظة.

(١) أدونيس – هذا هو اسمي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق / سوريا، ١٩٩٦، ص ١٠٥.

إن العلاقة بين الشِّعْريَّة والتأويل هي بامتياز علاقة تكامل. إن التأويل يسبق الشعرية ويليها في الآن نفسه، فمفاهيم تم نحتُها حسب متطلبات التحليل الملموس، ولا يستطيع التحليل بدوره أن يتقدم خطوة واحدة إلا باستعمال الأدوات التي يصُطنعُهَا المذهب»[1]. وهذا لا يمنع من أن نقوم بالتمييز بين أهداف الشعرية وأهداف التأويل تمييزًا دقيقًا.

وكذلك علاقة الشِّعْريَّة باللحظة هي بامتياز علاقة تداخل وتفاعل. لأن اللحظة الشعرية تُحْسب على اللحظة التاريخية الكتابية بينما الشِّعْريَّة تُحْسب على اللحظة التاريخية القرائية، ولا تتم عملية التفاعل إلا من خلال جدلية قرائية - متحركة / كتابية - ساكنة، فلحظة الكتابة تسبق دائمًا لحظة القراءة، لذا إن الناقد «يقول شيئًا آخر لا يقوله العمل المدروس عندما تنضاف الكتابة إلى القراءة المجرّدة، حتى وإن ادّعى قول الشيء نفسه»[2]. وهذا من نتائج جماليات لحظة القراءة المؤدية إلى الكتابة النقدية (أي الكتابة الشِّعْريَّة).

إذًا، العلاقة بين الصورة الشعرية واللحظة، علاقة قائمة على كثافة الرموز والدلالات والإيحاءات، المتعددة، المفتوحة على كافة الخطابات، والتي يعتمد عليها الشاعر، ويعبر أدونيس عن ذلك حينما يقول «إن مسألة التعبير الشعري مسألة انفعال وحساسية وتوتر ورؤيا، لا مسألة نحو وقواعد، ويعود جمال اللغة في الشعر إلى نظام المفردات وعلاقاتها، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو، بل الانفعال أو التجربة»[3]. وعلى هذا الأساس تصبح التجربة الشعرية قائمة على اختزال الزمن وتكثيفه، فالأساليب الشعرية تقوم بتقديم المراحل الزمنية الثلاث برؤية واحدة، مع الاعتماد على الذاكرة أيضًا، فالشعر يرتبط بالزمن ارتباطًا عميقًا، يصل إلى حد التماهي بين الشاعر والعالم والآخر.

---

(١) تزفيتان تودوروف - الشِّعْريَّةُ، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء / المغرب، ط٢، ١٩٩٠، ص ٢٤.

(٢) م. ن. ص ٢١.

(٣) أدونيس - زمن الشعر، دار الساقي، بيروت / لبنان، ط٦، ٢٠٠٥، ص ١٧٦.

أمّا ما العلاقة الجدلية بين الخيال والصورة الشعّرية؟

لقد بدأ ظهور مصطلح الصورة الشعرية أواخر القرن التاسع عشر، وانتشر بمسمّيات عدة: الصورة الفنيّة – التصوير في الشعر – الصورة الأدبيّة. والصورة الشعريّة هي «عملية تفاعل متبادل بين الشاعر والمُتلقّي للأفكار والحواس، من خلال قدرة الشاعر على التعبير عن هذا التفاعل بلغة شعريّة تستند مثلًا إلى المجاز، والاستعارة والتشبيه يهدف استثارة إحساس المُتلقّي واستجابته»[1].

هنا يحتاج المُتلقّي إلى أكثر من هذا الشرح للصورة الشعرية المقتضب، للاطلاع والإلمام على كافة جوانب الصورة الشعرية وعلى أساليب بناءها، فالصورة الشعريّة هي «تركيب لغوي يقوم الشاعر عن طريقها بتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيل لوجود علاقة بين شيئين. وتعتبر الصورة العنصر الجوهري في لغة الشعر، فهي أداة الشاعر للتصوير والتخييل، وتكون إما حسية مدركة بالحواس مباشرة وإما ذهنيّة من صنع الخيال وإما مجرد شكل من أشكال التزيين البياني. تبنى الصورة الشعرية بأساليب متعددة من أهمها: المشابهة والتجسيد والتشخيص والتجريد»[2].

تبين لنا أن طبيعة العلاقة بين الخيال والصورة الشعريّة هي طبيعة الانتماء والتحقق والإنجاز رغم أن الصورة تنتمي بالضرورة إلى ملكّة الخيال، ونعني بذلك أن الخيال لا يمكن أن يشتغل ويتحقق إلا بواسطة الصورة، بل الأكثر من هذا «فالتخيل نوعان، تخيل استرجاعي يقوم على استعادة صور ماضية تمثل مدركات سبقت معرفتها، وتخيل إبداعي يقوم على إنشاء صور جديدة، وتتجلى فاعلية الإنسان حين يتجاوز واقعه، ويتطلع إلى مستقبله. وهذا التخيل المبدع لا ينشأ من عدم وإنما يستمد عناصره من معطيات الواقع»[3].

---

(١) أ.د. علي الخرابشة – وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، مجلة الآداب العدد ١١٠، ٢٠١٤، ص٩٧.

(٢) www.kezakoo.com منصة إلكترونية مغربية، الصورة الشعرية ومكوناتها.

(٣) محمد عزام – بنية الشعر الجديد، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء / المغرب، ١٩٧٦، ص ٥١.

إن الخيال يقوم من خلال الصورة الشعريّة بعملية الإمحاء / المسح، فعند إعادة التشكيل، يكون قد قام بإلغاء السائد والمألوف وشكل المفترض والممكن والمختلف، «وإذا كان الخيال يبدع الصورة ويؤلفها عند إنجاز هندسة خاصة للعوالم المتخيلة، فإن الصورة الشعرية بالمقابل هي التي تخرج هذه العوالم من حالة الإمكان إلى حالة التحقق والوجود. فالصورة الشعرية يمكننا أن نبني عالمًا متخيلًا جديدًا لا يخضع إطلاقًا لمنطق الكائن والمعيش وإنما يرشحْ بكائنات الدهشة والغرابة وسحر الكهنة»[1].

وفي الحداثة تلعب الصورة دورًا مركزيًّا أساسيًّا، وخاصة في قصيدة النثر، ففي ديوان أدونيس «هذا هو اسمي» يستند على الصور المتشظية التي تمنح المُتلقّي تأويلات متعددة لفهمها من خلال جمعها بطرق مختلفة، وكذلك في قصائد ديوان سليم بركات «طيش الياقوت»، نرى التجاوز الذي يعتمد بشكل رئيس في بناء الأفكار على الصورة أيضًا، بلغة مكثفة متميزة، وهو يذهب إلى التعايش بين المتناقضات، مما يتيح تأويلات متعددة لفهم الصورة عنده، المشبعة «أي الصور» بالإيحاء الرمزي مع تماسكها في الباطن ولكنها مشتتة غير مترابطة في الظاهر:

تشيخُ طويلًا أيها الموت فتنسى أنك موتٌ ينساه الموتى.

ومجازاتُك من صوفٍ أغبر أو من قطن مبلول، أيها الموت.

مجرّاتُك منكوبةٌ. اسمُك منكوبٌ. وحِبرُك الليليّ، الذي تدوَّن به

فراديس الأكيدِ، يفتحُ الممرّات – في السطور – لشموس الموتى.

يا للحروب تطرق عليك الباب في خجلٍ، أيها الموت،

لتشغِلَكَ كأنثى بحديثِ الذّكر، يا لهباتِك التي لا تقدمها

مرتين، يا لدوي السّطر المحمول على يديك وهو يمزقُ الكتابة![2].

(١) محمد الديهاجي – التخييل والشعرية العربية، مجلة الكلمة اللندنية، العدد ٧٣ / مايو، ٢٠١٣.
(٢) سليم بركات – طيش الياقوت، دار النهار للنشر، بيروت / لبنان، ص ٣٢.

إن إشكالية العلاقة القائمة بين الشاعر والنص في عرض المعنى وبين المؤول والنص في البحث عن هذا المعنى، تكون من خلال الرؤية التأويلية المبنية عن طريق الاستيعاب والفهم، أي فهم المعنى، من خلال العلاقة الجدلية التي تنشأ حالما تبدأ القراءة من قبل المؤول للنص، لأن المعنى ليس شيئًا معطى يستخرج من نص، بل يتم تجميعه من الرموز والإيحاءات، فالمعنى يُبْنى بواسطة إستراتيجيات القراءة التأويلية، باعتبار ذلك ضرورة للكشف عن المعنى، بقدر ما هو فعل لإنتاج الدلالات الممكنة من الصور الشعرية، والتأويل هنا، يعني متابعة طريق المعنى نحو المرجع، بمعنى نحو الأشياء والعالم، «تلك هي القوة المرجعية الأصيلة للنص»[1]، وبحيث تكون أيضًا الوظيفة المرجعية في نظرية القراءة.

لذا يفرض على المتلقي أن يساهم كما الشاعر، في صناعة المعنى، وهذا يجعل من المتلقي أن يكون أكثر حضورًا في إنتاج الدلالة وليس في الكشف عنها فحسب، وكذلك يحول القراءة إلى عملٍ يتقصد إنتاج الدلالة الشعرية بإبعادها الإيحائية الكثيفة، ولما كانت اللغة التي في قصيدة الشعر خطابًا أدبيًّا، بما يجعل النص ضاجًّا بالمعاني والدلالات، وخاصة عندما يكون النص يمتلك «مستويين، الأول: هو النص كإمكانية لمعانٍ محتملة، أي كبؤرة للدلالات، والثاني: هو النص كمجموعة من المعاني التي كونتها القراءات المختلفة، الناقد، القارئ، هو في هذا المستوى، شريك في معنى النص»[2]. وخاصة إذا عرفنا بأن الناقد «قارئ يكتب، فهذا يعني أن هذا القارئ سيلتقي بوسيط خطير: هو الكتابة. فإن الكتابة، بشكل ما، تهشيم للعالم (الكتاب) وإعادة لخلقه»[3].

لذا فإن الكتابة تلعب دورًا خطيرًا في ممارسة تطبيق المقولات وعملها وتقنيتها، وخاصة إذا عرفنا أن خطاب المؤلف هو البنية الداخلية للنصّ، وخطاب المتلقي يكون البنية التأويلية، ولكي يتم مطابقة بنية الخطاب للمؤلف مع بنية القراءة التأويلية، يحصل ذلك

(١) بول ريكور – نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / المغرب، ٢٠٠٣، ص ١٤٥.

(٢) أدونيس– سياسة الشعر، دار الأداب، بيروت / لبنان، ١٩٨٥، ص ١٢.

(٣) رولان بارت – نقد وحقيقة، ترجمة: د منذر عياشي، تقديم: د. عبدالله الغذامي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق / سوريا، ٢٠١٩، ص ٩٣.

عن طريق العملية الجدلية التي تتم بينهما في تحقيق المطابقة، وفي هذا تكون «من طبيعة معنى النص أن ينفتح على عدد لا حصر له من القراء، وبالتالي من التأويلات. وإمكانية انفتاح النص على قراءات متعددة هو النظير الجدلي للاستقلال الدلالي للنص. ينتج عن ذلك أن مشكلة تملك معنى النص تصبح أمرًا لا يقل مفارقة عن التأليف. فيتداخل حق القارئ بحق النص في نزاع يولد حركية التأويل برمتها. إذ تبدأ التأويلية حيث ينتهي الحوار»[1].

(١) بول ريكور – نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ص ٦٤.

تنويه

لقد قمت بوضع ملحقين إكمالًا للفائدة، على شكل نص قصصي ودراسة نقدية للنص ذاته، وذلك لاحتوى النص على مجمل ما تعرضنا له في دراساتنا عن التأويلية، وسوف يلمس القارئ المتمكن ذلك حالما انتهائه من القراءة، ولكن ما تميز به النص «قلعة المجانين»، هو سمة التأويلية الرمزية – السياسية، حيث ظلت بقية السمات المتواجدة أصلًا موازية للسمة الأولى، وباستطاعة القارئ أن يحدّد هذه السمات والإمساك بها، سمات يحملنا نص «قلعة المجانين» من خلاله على القيام بقراءات خاصة التي هي التأويل. وهذا ما فعلناه في دراستنا ملحق ٢، بالإضافة إلى بقية الدراسات السابقة، وقد بينا أن كل فهم بين المؤول/ الناقد والنص يجب أن يتوفر على علاقة: منسجمة – متداخلة – متفاعلة – حية.

ملحق ١

نص

قلعة المجانين

زهير غانم

جلس الراوي في مكانه الذي اعتاد أن يجلس فيه كل يوم، وفي نفس الوقت.. ولم يستغرب أن وجد الناس قد توافدوا إليه على غير عادتهم، إذ سبق وأن وعدهم أنه سيحكي عليهم قصة لم يحكها أحدٌ من قبل.. وأنها حكاية غريبة.

كان هناك بعض الهرج والمرج، إلا أن صمتًا رهيبًا حل عندما قال لهم:

(أيها الناس.. أرجو أن تكونوا أذانًا صاغية... وعقولًا متفتحة، وألسنًا صامتة...)

لاحظ الراوي أن من بين الجالسين، بعض من رجال الشرطة، فلم يعر لهم أية أهمية ... وواصل القول:

(القصة.. عن المجانين؟...)

ولم تتح له فرصة إكمال قوله، واقتيد في اللحظة مكبل اليدين معصوب العينين، بعض الجالسين لم يفهموا ما حدث.

البعض الآخر ... فهم الموضوع ولاذ بالصمت.. لأن ما حدث قد حدث..

.....

.....

في اليوم التالي صاح المنادي في شوارع المدينة وهو يعلم الناس أن الراوي قد قطع لسانه – الذي وصفه بالملعون – بأمر خاص من الوالي... وقد علّق فوق باب المدينة الرئيس

على عمود طويل.. ورجا الناس أن يذهبوا ليروا مصير من تجرأ وأطال لسانه وتحدث عن المجانين ...

استغرب الناس من مشهد اللسان الذي طال وكبر وأصبح بقامة الإنسان... وازدادت.. دهشتهم عندما بدأ هذا اللسان بالكلام:

«أيها الناس: أرجو أن تستمعوا لما سوف أقوله بكل جوارحكم، فالأمر يدور عن هؤلاء الناس الذين اعتادت العامة والخاصة أن تسميهم بالمجانين.. الذين اتخذوا من القلعة والبيت والغاية والأمل ملاذًا لهم...

يقال إنهم قطاع طرق وأصحاب بدع وهلوسات وأفكار شاذة وغريبة...

يقال إنهم تجمعوا منذ دهور طويلة، وقد كثر عددهم وأصبحوا ذوي قوة بأس، وها هو بناؤهم الشاهق الشاخص ظاهر وعالٍ.. حيث إن القلعة اتسع عمرانها.. بشكل يخلب الأنظار...

أيها الناس:

لم يعرف أي اسم لها سوى قلعة المجانين.. وقد ظلت الألسن تردد هذا الاسم، ولم يذكر غيره.. أما الشيء المثير للدهشة فهو أن أهل القلعة لا حيلة لهم بأحد، فهم مجتمع مغلق لا يعرف عنه أي شيء، ولكم أن تتخيلوا سبب انقطاعهم عن العالم، فهم يريدون الحفاظ على سر حياتهم...

وقد لا تصدقون إن قلت لكم بأني لا أدري كيف وصل لساني هذا الذي يتحدث معكم إلى هذا المكان؟.. فهو لم يعد لساني لأنه خرج من فمي وأصبح الحقيقة.. التي تريد إبلاغكم الرسالة من خلاله، وقبل أن أخبركم بالمزيد، فإن مواصلتي بقص الحكاية التي قلت لكم بأنها لم تحدث... ولن تحدث.. بل..و ...و... قد ...

أيها الناس:

لا تفزعوا أو تفروا من الحقيقة وإن بدت بعيدة عن متناول العقل أو المنطق أو الشعور العميق، فهؤلاء الناس لا يريدون الشر بأحد كما يشاع أو ويقال، ولا يريدون سرقة أرضكم

أو أموالكم أو هتك أعراضكم، كما يريد الوالي أن يقول لكم.. بأن هؤلاء أشرار وحاقدون.. وبصراحة فهذه فبركة.. خيالية شيطانية.. وللأسف قد حرضكم الوالي على معاداتهم -بدون جدوى- وبأية وسيلة كانت، حتى ولو بالتضليل والافتراء والتشنيع، وبصراحة قد نجح بذلك هو ومن كان قبله، إذ أثار فيكم هواجس الحيرة والقلق من الحاضر، وصوّر المستقبل أمامكم بصورة وحش يتربص بكم.

.....

.....

قبل زمان.. قبل أن نولد، جمع أحد الولاة جيشًا من كل الأرجاء!! لغرض اقتحام القلعة.. وهدمها وإبادة من فيها.. حيث هيأ الأسلحة الأكثر دمارًا... حتى إنه جلب معه الفيلة وزيت النار...

لكن المشكلة التي واجهته أن القلعة قائمة فوق جبل وعر وصعب المسالك، ضيق المنحدرات، ولا يوجد هناك أي منفذ أو مجال للمناورة أو التقدم أو التراجع، ومن ثم فإن أغلب الجنود لا حول لهم ولا قوة على مهمة تسلق الجبل.

اجتمع قادة العسكر، وبعد جدل ونقاش وضعوا العديد من الخطط، إلا أنهم لم يتفقوا على خطة معينة، وبقيت القلعة شاخصة كالطود، رغم حمى القتل والحث عليه.. فإن المجانين الذين يسمون هكذا... كانت أغانيهم وموسيقاهم تصدح ويمتد الصدى بعيدًا إلى آفاق شاسعة واستمر الحال فترة طويلة... وظل الجبابرة يتحينون أية فرصة... إلى أن جاء اليوم الموعود.

.....

.....

كعودة الطائر المهاجر إلى عشه في موسم جديد.. إذ هبت ريح عاتية.. فتكت بالجند وألحق بهم المرض ثم الموت، ودمرت المعدات... ومن قرر الرحيل سحب نفسه بعد أن أدركه الضعف والوهن والذل واللا جدوى.

.....

قرر الوالي اللجوء إلى الحيلة، فاختار اثنتا عشرة امرأة من الحسناوات -الجواري- ممن يسلبن العقل والفؤاد.. يتوهجن بحسنهن في العيون ولا مثيل لجمالهن وفتنتهن، وقوامهن...

وأمر شيخ التجار -الشابندر- بأخذهن وتقديمهن هدية إلى زعيم قلعة المجانين.

وصلوا إلى باب القلعة الحصين ونادى الشيخ -الشابندر- وهو يرفع راية بيضاء «نريد السلام معكم، كما نتذرع لأن يكون شعبنا وشعبكم على وفاق.. فأنتم لم تعتدوا على أحد، أو تسرقوا قوت أحد. وها هو والينا يرسل إليكم أحسن فاتناتنا هدية لزعيمكم..».

رد عليه الصدى بنقاء وهدوء:

«... لا زعيم علينا ولا قائد لنا.. كلنا قادة.. وكلنا بسلاء. كلنا نتشارك في أمورنا... واعلم يا هذا.. فإن حياتنا سائرة على ما يرام بصورة لا مثيل لها فوق الأرض، ومن ثم فهديتكم مرفوضة لأن لدينا من النساء ما هن أجمل وأفضل وأروع من نسائكم. إضافة إلى أن أعرافنا تمنع دخول الغرباء.. مهما كانوا.. ومن أين جاءوا...».

فاحتج الشيخ:

«هل نرسل إليكم المجانين؟»

فلم يرد عليه أحد!..

وقفل عائدًا. وهكذا فاتت الفرصة على الوالي الذي أراد من مكيدته هذه إحداث الاختراق.. ومن ثم تهيئة الأجواء لفتح باب القلعة لتسهيل ظنه: الخبيث.

وتحدث الوالي عند لقائه مع قادة الجند، والوجهاء والأغنياء والبارعين قائلًا لهم بالحرف الواحد:

«لابد لنا من إيجاد وسيلة ما.. لإزالة القلعة من الوجود».

فردوا عليه.

- لم يصبنا منهم أي أذى، ولا شأن لهم بنا.

- هم غاضبون... ولا نعرف عنهم شيئًا..

-كيف يعيشون؟...

- إنهم نسل مجانين!.. اجتمعوا وتكاثروا، ولابد أن نأخذ الحذر منهم..

- لنعطهم الفرصة، ونغويهم بالمال والجواهر والذهب.. وكل ما هو نفيس، فالثروة نقطة ضعف البشر.. وبديهي أن ذلك سيؤدي إلى حدوث فتنة وصراع واختلاف.

عقب الوالي مقاطعًا:

- الرأي الأخير أصوب، وحتى لو قلنا.. فهناك أكثر من وسيلة... وعلى من يعنيه الأمر تهيئة مجموعة من الثروة المتنوعة.. من مال الديوان... أو أموال الأغنياء... ومن لا يوافق فليعلن عن ذلك.

قال الجميع بصوت واحد:

«موافقون على كل ما تقول.. وهكذا تم إعداد (قافلة المال).. وهي تزخر بكل غال ونادر ونفيس.

ووصل رسول الوالي إلى باب القلعة المنيع. وهو يصرخ:

«يا أهل القلعة الكرام.. جئتكم بالمال والثروة.. بما يكفي لأن تعيشوا في بحبوحة وهناء وسعادة.. ويكون الفقر بعيدًا عنكم.

وهذه الهدايا تعبير صادق على صدق مشاعرنا نحوكم!!.. لذا نرجو ألا تخيبوا أملنا وأن تتقبلوا ما نقدمه لكم.. من أجل أن نفتح صفحة جديدة... فنحن جيران نعيش بعضنا مع بعض..».

رد الصدى:

«لن نقول إننا نرفض الهدايا، ولكننا لا نقبلها.. فهي تحمل في معانيها الرغبة بل التخطيط كالدموي لتصفيتنا... ونحن بصراحة لسنا بحاجة إلى المال لأننا لا نتعامل به، فهو بذرة الطمع، ونبع الفساد، ومكمن الشر، وهو الانجراف.. انصرفوا وخذوا معكم ما حملتموه إلينا..».

وعاد الرسول كما أتى.. وعندما أخبر الوالي بما جرى، قام بنتف لحيته الحمراء -المصبوغة بالحناء- وهو يولول كالعجائز النادبات موتاهن..

.....

.....

ومرت سنوات، وجاء والي آخر، في زمن آخر.. وقرر أن تكون مسألة إزالة. القلعة من الوجود هدفًا رئيسيًّا له، وأول ما فعله أن التقى بالحكيم.

- تعرف أن قلعة المجانين.. أصبحت الكابوس الأزلي لنا.. أقصد نحن الولاة.

- تقصد أنها مصدر إزعاج لكم!

- لا أملك المنطق الذي لديك، ولا أتمكن من الوصل بالحديث إلى مستواك، ولكن كل الذي أوده، وأحلم به... أن أستيقظ ذات صباح لأجد الجبل بدون قلعة.

- القلعة والجبل... شيئين متماثلان ومتلازمان.. هما كما يقال صنوان لا يفترقان...

- لابد من انفصالهما... جد لي طريقة بعد أن فشلت كل الأساليب الأخرى.

- لست ساحرًا!..

- هل تريد أن الجأ إلى السحرة، الذين يديرون كل الأمور، ويعرفون الصغيرة والكبيرة، و.... يتحكمون في الحاضر ... ويعرفون الغد.

- بل أقصد أن نخاطبهم بالأسلوب الذي يقنعهم

- لا أفهم؟

- سل السحرة.. كيف ندخل إلى عالمهم المغلق.. لنعرف كيف يعيشون؟ وماذا يريدون؟

- إنها أمور صعبة!... والسحرة لا علاقة لهم بالتفكير والنوايا..

- جرّب.. حضرة الوالي... جرّب.

.....

بعد ساعات كان كبار السحرة في مجلس الوالي:

-لابد أنكم تعرفون الغرض الذي لأجله اجتمعت معكم..

كلهم بصوت واحد:

- قلعة المجانين... وليس سواها!...

- إذًا.. ما السبيل لإبعادها عن أبصارنا.. وعقولنا..

تدخل الحكيم:

- ارسلوا إليهم مخطوطاتنا المدونة والتي تضم نواميسنا وعقائدنا وأفكارنا وقوانينا وآدابنا وحكاياتنا.. والأمر المؤكد أنهم هو كمعزولون أن يتأثروا بنا. وبالتالي سيتقدمون نحونا، ومن ثم سنخرجهم عن عزلتهم، وخطوة خطوة، يستطيعون التفاهم معنا ويصبحوا جزءًا منا.. بعد جيل أو جيلين، وبغض النظر عن مدته سواء طالت أم قصرت.

الوالي:

- فكرة معقولة ومنطقية.

وفي اليوم التالي جمعوا الكثير الكثير من المخطوطات في شتى الحقول والميادين، وأرسلوها مع حاجب الوالي ليقدموها هدية إلى قلعة المجانين. وبعد أن صاح الحاجب:

«لن نقدم لكم المال أو النساء هذه المرة بل سنهبكم الحكمة والبيان والحجة والمعرفة والقصص والمآثر والبطولات ونصوص العدل.. وهذا أمر أعمق وأغلى وأنفس من كل ما يقدر أو يثمن بثروة.. من أجل أن نكون أصدقاء..».

أجاب الصدى:

«لغتنا تختلف عن لغتكم، رغم أننا نعرف أسرار لغتكم فنحن نراقب، ونستمع، ونتابع كل صغيرة وكبيرة في حياتكم، ونود أن نعلمكم أننا على النقيض منكم، وإذا قبلنا ما تعرضونه علينا... نكون على قد نزعنا أدمغتنا، ووضعنا عنها أدمغتكم، وهذا ما نرفضه، لأننا في هذه الأحوال نكون غير الذي نكونه.. وسنخسر كل شيء»

وعاد الحاجب خالي الوفاض، وأخبر الوالي بما جرى. حيث صرخ وأزبد وأرعد.

- ماذا يريد هؤلاء المجانين؟.. ماذا يريدون؟

.....

.....

وجاء وال آخر، وهذا لم يكن كأسلافه في حقده وغله ورغبته في إزالة القلعة ومسحها من الوجود، بل وجعل ذلك شغله الشاغل... والأهم... وقد شعر بأن الفشل المتواصل من قبل غيره أو من تبعه من الولاة بات أمرًا مخجلًا ومن الصعب قبوله.. وقرر بعد أن توسعت حدود سيطرته أنه من الضروري.. تحقيق هذا الهدف... وكيف لا.. وقد امتلأت خزائن دواوينه بالثروات والنفائس، وازدادت قوة جيوشه قدرة وبأسًا.

لذا قرر اللقاء بكبار القوم من السحرة والتجار وأهل الفكر والقضاة والوجهاء وغيرهم.

قال لهم:

«أمهلكم سبعة أيام لا أكثر ولا أقل، وإن لم تجدوا أي حل أو رأي للقضاء على القلعة بما فيها.. فأني سأعلق رؤوسكم لتكونوا عبرة لمن يعتبر.. لقد طال فشلنا وعار علينا أن ننهزم دائمًا».

فرد عليه قائد الجيش:

- لم ندخل معركة حتى نعلن عن هزيمتنا.

وقال تاجر:

- لا ضير منهم.. بل ولم نتعامل معهم، ولا شأن لنا بهم.

- وأجابه واحد من أهل العقل:

- لأصله منطق أو عقل أو مبدأ بيننا.. وبينهم.

صاح الوالي:

- أنتم تتهربون ولا حول ولا قوة لكم.

عقب آخر من العساكر:

- هم لم يواجهونا، بل لم يحاولوا مجرد محاولة للتعبير عن نواياهم العدوانية حيالنا، ثم إنهم الجزء البارز من الجبل... أي إنهم لا ينافسوننا على أرض أو طريق أو ممر.. بل والمضحك أنهم لم يخرجوا من القلعة... ولا أدري لماذا؟...

الوالي:

- هذا الذي يثير خوفي، إذ كيف لهؤلاء القوم أن يستمروا في الحياة وهم معزولون عن العالم وما فيه.

عقب مفكرًا:

- لابد أنهم قد تمكنوا من التكيف أو تكييف مجريات واقعهم... واستطاعوا من تدبير شؤون حياتهم بطرق تتناسب وظروفهم وامكاناتهم.

تاجر:

- يجب ولا مناص من أن نضع باعتبارنا أنهم مجانين.

الوالي:

- يقال إن أسلافهم مجموعة من المجانين. جاءوا بطريقة ما واستقروا في القلعة.

أحد القادة:

- هذا لا يهمنا بشيء... المهم أنهم لا يشكّلون لنا أي خطر... وبأي شكل كان.

الوالي:

- كلام... كلام... هذيان... هذيان... هذا كل ما تقدرون عليه. أريد منكم الأفعال. فقط الأفعال.. ولا سواها.

تاجر:

- لم ندع أي عالم.. لكي يكون رأينا سديدًا.. وكما تعلمون فالعالم تناقض موحد بجمع الخير بيد، والشر بيد أخرى.

الوالي:

- صدقت... ولا أدري كيف فاتتني هذه الفكرة؟!... وبصراحة أنا لست من الذين يرتاحون لهؤلاء العلماء... رغم أني لا أجد بدًّا من التعامل معهم... مضطرًّا... أو مكرهًا.

.....

بعد مدة قصيرة، تم إحضار أحد العلماء، وبعد أن عرف سبب استدعائه قال:

«من جهتنا فكرنا طويلًا بهذا الأمر، وكانت آخر فكرة... تحويل السيول الجارفة من الجبال بعد تجمعها وتخزينها ... وقد توصلنا إلى نتيجة قاطعة.. وهي أنه في حالة نجاحنا بهدم القلعة، أو جرفها بالمياه... ذات القوة التدميرية الهائلة. فإن مدينتنا بحضارتنا ووجودنا -ستكون في خبر كان-.

المشكلة التي كانت وستظل تواجهنا أن القلعة قائمة فوقنا.. ومصيرنا مرتبط بمصيرها.. يعني أن تضررت بأي شكل، فإن الضرر سيقع مباشرة علينا... وهذا أمر بحثناه بصورة علمية لا تقبل الشك.

- إذًا... فأنت تدعونا لنتركهم وشأنهم.

العالم:

- المشكلة ليست أن ندعهم أو.. لا. المشكلة أننا لسنا قادرين -في الوقت الحاضر أو وفق إمكاناتنا- أن نفعل أي شيء... الموضوع برمته يجب أن يترك للغد.. وأعتقد أن بإصرارنا هذا لابد من التوصل إلى ما نصبوه إليه، وإن كانت في مخيلة البعض بعيدًا عن التسميات، ولكنه متحقق بدون أي شك.

الوالي:

- هذا لا يدهشني، فهم صندوق مغلق... لا نعرف ما في داخله... لأننا غير قادرين على فتحه لمعرف ما فيه... ومرات أسأل نفسي هل هم عقلاء؟ إذًا لا يعقل لمجنون أن يختار هذه الحياة... الخاصة جدًّا، والسرية جدًّا... إنهم لغز محيّر، ولا أخفي عجزي إن قلت... ما العمل...؟ ما النتيجة؟... ما الهدف؟

تاجر:

– لنترك الامر للسحرة والكهنة... فهم الذين يحدقون بعيدًا، ويعرفون أسرار وكنه الحياة ... ولا بد أن يخبرونا عن هؤلاء المجانين.. وما يكونوه...

ساحر:

– لقد تأكد أن هؤلاء الذين اعتدنا تسميتهم بالمجانين.. ليسوا فاقدي العقل كما يشاع، فهم بشر أسوياء... لكن قوانينهم تدور حول طريقة الحياة التي يروها من خلال الابتعاد عن العالم.. لتجنب أنفسهم ويلات الحروب والأطماع... وهذا ما تأكد من خلال رفضهم لا إغراءات الولاة السابقين، فهم يرفضون الاتصال بأحد.

الوالي:

– أرى أنه لا مفر من الانتظار، أي انتظار الوقت المناسب، والفرصة المناسبة.

الساحر:

– الأفضل أن نتركهم وشأنهم... فقدرنا مرتبط بقدرهم.

.....

ملحق ٢

نقد

استراتيجية لعبة الأسطورة المعولمة

أسامة غانم

وهكذا، ففي الاستخدام الأسطوري – الرمزي في قصة «قلعة المجانين» لزهير غانم، أو استعارة الأسطورة لقراءة الواقع الحديث، يستلهم القاص الرمز حيث يجري «تكوين وضعية استثنائية غير ممكنة في الحياة الاعتيادية»[١]، لقد استخدم القاص الإمكانيات الفنية للرمز بكل أشكاله وتنوعاته ففيه يتداخل الناس والأفكار، على مستوى جدلي، فعندما يسود اللا حكي، عندئذ يكون بديله الحكي الممتلئ بالرمز، أي أن يرتدي الواقع أقنعة الأسطورة، لتجسيد الحاضر، تجسيد شكله المدمر وبشاعته، وتصوير براعته، وفي هذه العملية ينشأ حاضر موازٍ له، ولكن خارج النص، بمعنى أنها مسألة إدراكية قرائية، يتفجر من النص لتشكيل ملامحه، فإن تكوين الحاضر هو الأمر المهم والضروري كما يقول بارت في الأسطورة اليوم، وتتم «صياغة الأسطورة بناءً على متطلبات الحاضر، وأن الأسطورة هي الصوت الذي يتحدث به العصر إلى نفسه»[٢]، والاشتغال على الخيال الحر، واللغة المرمزة، وحدة الوعي الذاتي للرؤيا، وتكون غائية القصة من الصعب الإمساك بها، لأول مرة، لأنها تحمل معاني متعددة لا محددة عن قصد، وتهكمية مبطنة بالعنصر السياسي – السوسيولوجي، والبنية السوسيولوجية فيها «بنية انشقاقية لا حوارية»[٣]، والحقيقة التي تمتلكها، حقيقة مطلقة، وما عداها مزيفة، لذلك يغيب الحوار، ويغيب معه الصوت الآخر، وتصل إلى حد التهكمية بالزمن، حيث تكون عند البرجوازية قضية تفتقر إلى المصداقية،

---

(١) م. باختين – قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي. ت: د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد / العراق، ١٩٨٦م، ص٢١٧.

(٢) وليم رايتر – الأسطورة والأدب. ت: صبار سعدون السعدون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٢/ العراق،١٩٩١م، ص ١٥٦.

(٣) أدونيس – النظام والكلام، دار الآداب، بيروت / لبنان، ١٩٩٣م، ص ٤٦.

فلذا لا زمنية القصة تأتي منسجمة ومتلائمة مع البناء الفني للعمل، ومع شمولية التجربة الإنسانية.

إن الذي يثير دهشة المتلقي في «قلعة المجانين» بالدرجة الأساس تلك الشمولية اللامحدودة لهذه القصة والتركيز العميق في تفاصيلها التاريخية ما بين الماضي والحاضر، بالإضافة إلى إيجازه المكثف: الفلسفي – السياسي – السوسيولوجي – الأخلاقي – الإنساني، أي أننا نجد أمامنا قاص «فكرة حقيقيًّا وأصيلًا»[1]، يبرز العناصر الجوهرية للشر التي يستخدمها الولاة – الماضي / الحكام – الحاضر، وكيفية العمل على الها شعوبهم بأساليبهم الشيطانية، فالحدث في «قلعة المجانين» الأول هو قطع لسان الراوي:

«صاح المنادي في شوارع المدينة وهو يُعْلّم الناس أن الراوي قد قطع لسانه – الذي وصفه بالملعون – بأمر خاص من الوالي.. وقد علق اللسان فوق باب المدينة الرئيس على عمود طويل.. استغرب الناس من مشهد اللسان الذي طال وكبر وأصبح بقامة الإنسان.. وازدادت دهشتهم عندما بدأ هذا اللسان بالكلام».

وللنهاية يبقى اللسان يروي الأحداث مع اختفاء الراوي – الجسد، بمعنى أن اللسان الذي كان يتكلم، والذي هو جزءًا مهمًّا من جسد الراوي – الإنسان، صار مقطوعًا ولكنه أصبح بقامة الإنسان، وظل يتكلم، قصدية ذكية، فهو يتكلم في كلتا الحالتين، هنا يكتسب لسان الراوي قيمة رمزية إضافية: قطع، طال وكبر، كلام. وكل واحد منها يكتسب معنى إضافي جديد، فالحدث يقع في هذه النقاط الرمزية المؤسطرة، المتحولة، ذات المعاني الفرعية، ومنها فإن «تأويل المرء يمكن من الناحية النظرية أن يستعيد معنى المؤلف»[2]. وهنا من حقنا أن نتساءل كما تساءل ريكور في كتابه «نظرية التأويل»، ما الذي يجب أن نفهمه فعلًا وما هو الشيء الذي يجب تملكّه في النص؟ يقول في ذلك «ليس قصد المؤلف، الذي يفترض أنه يتخفى وراء النصّ، ليس السياق التاريخي المشترك بين المؤلف وقرائه الأصلاء، ولا

(١) م. باختين – قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ص ٢١٨.

(٢) وليم راي –المعنى الأدبي: من الظاهراتية إلى التفكيكية. ت: د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد / العراق، ١٩٨٧م، ص ١٠٦.

حتى فهمهم هم أنفسهم من هم ظواهر تاريخية ثقافية. ما ينبغي تملكّه هو معنى النص نفسه»[1].

أما الحدث الثاني، موجود وغير موجود، بمعنى وجوده هو كذبة مختلقة، ومواجهة وهم، لعبة قذرة، وغير موجود واقعًا، ليس ذلك فحسب، بل حتى حوار المبعوثين من قبل الوالي مع أهالي القلعة، لا يتحقق، لكونه حوار من جهة واحدة فقط، فالرد، أي كلام الجهة المقابلة يأتي على شكل صدى:

(وصلوا إلى باب القلعة الحصين ونادى الشيخ – الشابندر – وهو يرفع راية بيضاء «نريد السلام معكم»).

(رد عليه الصدى بنقاء وهدوء).

يمكن للمتلقي من خلال القراءة أن يجيب على الأسئلة الجوهرية، وكلها تبدأ بلماذا، التي يثيرها الحدث ذاته. لماذا قطع اللسان؟ لماذا ظل اللسان يتكلم وهو مقطوع؟ لماذا أصبح اللسان بقامة إنسان؟ لماذا لا يوجد رد لأهالي القلعة؟ لماذا الصدى يرد؟ صدى لمن؟.

والأرضية التي تستند عليها القصة، هي أزمة الإنسان العربي المعاصر، مع ذاته ومع العالم، وتسطير الواقع وتوظيفه لتعميق وإثراء الواقع ذاته، عند تسليط الأضواء على الإنسان الذي يولد وهو مكبل بأغلال الحكومات الرجعية القمعية: عسكرية أو دينية، ومصادرته فكرًا وجسدًا، وأحيانًا كثيرة إلغائه عن طريق تغيبه عن الوجود، ويتم ذلك عند قيامهم بصناعة أسطورة الوهم، لتكريسها كحقيقة مطلقة، لينفذوا بها مخططاتهم (بصورة غول يتربص) بهم، وهذا مما يجعل الشخصية في القلعة، تلتقي بالصورة الجماعية دون المساس بجوهر النص، فاللسان المقطوع للراوي في بداية القصة، يتحول بعد عدة أسطر إلى لسان بحجم الإنسان، ويتكلم، ليقص أحداث القصة للنهاية، هنا فانتازيا تخترق الصورة العادية، لإحلال صورة خيالية معها، مظللة بالرمزية، مشحونة بمناخات ألف ليلة وليلة، تعمل

(١) بول ريكور – نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ٢٠٠٣م، ص ١٤٥.

على تغريب النص، في سبيل إعطائه أبعاد إنسانية معاصرة، وكثافة في الرؤية، واستيعاب لتاريخ اللحظة، عبر عالم غرائبي ينقل «الإمكانات الكلية للوضع الإنساني»[1] في قرائية النص.

والشخصية الرئيسة هي القلعة، ولكن يلتبس وجودها من عدمه عند المتلقي العادي، رغم أن النص كله، يدور ضمن دائرتها، ولا يخرج عن نطاقها، ولكن إلى الأخير لا نعرف أي شيء عنها، ولا عن سكانها، ولا عن لغتهم، أو عاداتهم أو ثقافتهم، ويبقى السؤال المهم جدًّا للنهاية في ذهن المتلقي الذكي: هل توجد حياة أم لا في القلعة؟، وبالتدريج تتحول القلعة إلى جحيم لأهل المدن، فبسببها تجبى الأموال، ويجند الناس، وتكون البلد في وضع طارئ دائمًا، وتتحول «الحياة إلى بؤرة لا خروج للفرد منها إلا بالموت»[2]، والقارئ لا يتمكن من الوصول إلى التأويل العام لقلعة المجانين، بدون تثبيت مفارقة المعنى، المتواجدة في النص وهذا يتم عند قيامنا بقراءة النص، قراءتين مختلفتين، لأن القراءة الثانية المختفية تعمل على هدم القراءة الأولى الظاهرة، وبهذا يطفو المعنى الباطني ليغطي المعنى الظاهري، المستمد آلياته منه، وهنا يتكون هدف القراءة، فهو «التعبير الصادق عن الواقع الذي خارج النص»[3]، فالقراءة تعني إيجاد المعاني، تعني حصول القارئ على حريته في القراءة، ومن الممكن قراءتها على مستويين: أحدهما سوسيولوجي والآخر أسطوري، المرتبطان معًا بجدلية المعنى ولا محدوديتها، وفي ذات الوقت تعمل القراءة الثانية على تفكيك جدلية المعنى، لتحدد قصدية النص، لأنها «تكشف عن وجود أجزاء وعقد ارتباط خفية ضمن الإجماليات الوحدوية الظاهرية – بول دي مان»[4]، وعند البحث عن الصراع لا نعثر عليه، فالصراع أساسًا هو صراع وهمي، يختلقه الولاة مع القلعة، رغم أن القلعة مقفلة، مغلقة، لا أحد يعرف عنها أي شيء، والصراع لا ينشأ إلا بوجود طرفين متعارضين:

(١) وليم رايتر– الأسطورة والأدب، ص ٩٢.
(٢) أدونيس – النظام والكلام، ص ٤٦.
(٣) وليم راي – المعنى الأدبي: من الظاهراتية إلى التفكيكية، ص ١٧٧.
(٤) المصدر السابق – ص ٢١٤.

ولكن الصراع مع من؟! هذا هو السؤال المهم في «قلعة الجانين».

فالولاة يصنعون أسطورتهم لتكريس سلطتهم، وإلغاء الحوار، وبث الذعر، بينما القاص زهير غانم يصنع أسطورة مضادة في داخل نصه لكشف الزيف والكذب، ولتحرره خياليًّا، في تفجير الرمز – الدلالي داخل النص لتبين آليات عمل القص فيه، ولتبين كيفية صناعة الأسطورة المرمزة الواقعة ضمن استبطان الذات للفرد واستبطان الذات للآخرين، ويبقى الانتماء إلى العصر، عصرهم، وتتحكم في هذه العلاقة المتداخلة بين المؤلف والنص علاقة جدلية- دلالية، ومهما كان النص الأدبي غامضًا يستطيع المرء أن «يجعله ذا دلالة: بأن يعده أولًا دليلًا لتجربة من ثم يحدد المرء معنى تلك التجربة»[1]،كما يقول الناقد الأمريكي ستانلي فيش.

والمفاجأة غير المتوقعة تأتي في السطر الأخير على لسان اللسان عندما يعلن للناس:

(– هو يريد أن تصدقوا أن في القلعة حياة).

إنه الوالي – الطاغية – الحاكم – الدكتاتور.

هذا ينسف كل توقعاتنا واستنتاجاتنا، وليضع الوالي أمامنا عاريًا، ولإعادة القراءة مرة ثانية، رغم ابتعاد القاص زهير غانم عن أدلجة النص، بل طرح رؤيته على شكل قصة التي هي أساسًا تهكمية، تعبيرية عن القوى الشريرة التي تحكم، مع احتواء النص على الكثير من الاستشرافات والتوقعات، وهو لم يستلهم أسطورة بل قام بأسطرة الواقع المأساوي، لتعميق خطوط المأساة اللا مرئية وإبراز حجمها اللا محدود... وهذا يجعل القارئ والنص أمام مفترق طرق صعبة.

ويلتقي الوالي مع دون كيشوت في طواحينه، عندما يحارب الاثنان عدوًا وهميًّا، ولكنهما يفترقان فيما عدا ذلك، وخاصة في الهدف، والقوة المستمدة منه، فكلما تزداد وحشية الوالي تجاه القلعة، يزداد قمع الناس، فتصبح المسألة طردية، ولا نسمع بقية

(١) المصد السابق – ص ١٧٤.

الأصوات إلا في الحالات التالية: تابعة - خائفة - مرعوبة - ذليلة، فالصوت الوحيد هو صوت الوالي/ القائد العام للجيش، وما يقوله لا يأتيه الباطل، وبقية الشخصيات: الحاجب - القادة - السحرة - العلماء - الحكيم - الشابندر - النخبة -، حتى الهمس ممنوع عليها، رغم أنهم يعرفون أن «كل الأفعال والأعمال القذرة التي تنسب «لقلعة المجانين» هي من فبركة، خيال الوالي / الحاكم الشيطاني»، فاقترنت هنا القلعة بالوالي، وما دامت موجودة فهو موجود، كوجيتو يتغذى على الواقع والوهم، وبالذات عندما يتم تحويل الآخرين إلى دمى، ومهرجين، وببغاوات، وكلما توغلنا في فهمنا للنص، تتكشف لدينا ازدواجية اللعبة، وتأخذ اللعبة مسارين، الأول: لعبة القاص بالنص الغائب، والثاني: لعبة الوالي في النص الحاضر، وما بينهما من خطوط تماس وتداخل، عليه تبقى الإدانة صامتة، غائبة.

وعند محاولتنا للتفتيش عن الأسباب التي تدفع بالولاة إلى محاولة قضم قلعة المجانين، تتوضح عندنا الأساليب، وتتحدد المعنى، وتتسع الرؤية الشمولية، في إلغاء تجربة الآخر بالكامل، في إطار القراءة التحليلية، التي تعمل على تركيب المعاني المفقودة من أجل توصيل الصورة الكاملة إلى القارئ، في رؤية تسلط جبروت القوة على مبادئ وحقوق الإنسان، بمعنى: استغلال الآخرين وخبرتهم لمصلحة «المركز»، إنها أممية بلا أخلاق[1]، وعلينا أن نعلم أن صور القصة رغم ما تحمله من غريب غير مألوف، فإنها تستخدم الرمز والمجاز، لذا وجب أن نتأملها مجتمعة في مجالها التعبيري الخاص وهذا ما نشاهده في استخدام الوسائل المختلفة من: الجنس- المال - المعرفة والتقنية، المرفوضة من الآخر، لاكتفائه الذاتي، ومعرفته التامة بخطورة هذه الوسائل، ولكن المحاولات لا تتوقف في سبيل اقتحام القلعة بإحدى هذه الوسائل:

١ - (ها هو والينا يرسل إليكم أحسن الحسان... هدية لكم).

---

(١) مقولة يطلقها عالم الاجتماع الفرنسي سيرج لاتوش على العولمة.

* زهير غانم - قلعة المجانين - جريدة الزمن البغدادية، العدد١٠ في ١٦/ ٥/ ٢٠٠٠.

* نشرت في مجلة ضفاف، النمسا - فينا، العدد ١١ - ك٢ / ٢٠٠٣.

(لا والي عندنا، أو علينا وحياتنا ماشية على أحسن ما يرام بصورة لا مثيل لها فوق الأرض، ومن ثم فهديتكم مرفوضة لأن لدينا من النساء ما هن أجمل وأفضل وأروع، فضلًا عن أن أعرافنا تمنع إدخال الغرباء..).

٢ - (يا أهل القلعة جئتكم بالذي يسر الحال ويخلق الجاه ويحقق الأماني ويزيل الغم والهم، جئتكم بالمال والثروة).

(لن نقبل الهدايا.. فهي تحمل في باطنها الرغبة الدموية لتصفيتنا، ونحن لسنا بحاجة إلى المال لأننا لا نتعامل به، فهو بذرة الخطيئة، ونسغ الفساد، ومكمن الشر).

٣- (ارسلوا إليهم مخطوطاتنا المدونة فيها نواميسنا وعقائدنا وقوانيننا.. وآدابنا وحكايتنا).

٤- (لغتنا تختلف عن لغتكم... ولا تستغربوا أن تحدثنا معكم بلغتكم، وبالتالي فنحن على النقيض منكم، وإذا قبلنا بما أرسلتموه فإننا قد حكمنا على أنفسنا بالزوال، وذا ما نرفضه... لأن في كل الأحوال... نريد ما يمثلنا).

ولكن لاستحالة الوصول إلى القلعة، لموقعها فوق قمة الجبل، ووعورة المسالك إليها يمنع عنها الغرباء مؤقتًا، ولا أمل للقلعة على ما يبدو من توازن عادل أمام منطق المصلحة والنفوذ والقسر والقهر لأنه هو الذي يحكم منطق العالم.

وتستمر سردية القصة في إطار هذا الخطاب القصصي، الذي رسمه القاص زهير غانم، وهو خطاب خاص له قوانينه وتعابيره الخاصة، وكيانه المترابط الخاص، وليس مجرد صورة لتجربة واقعية، وليس مجرد مجموعة من الإشارات والرموز، فالصور تحمل معناها، ولكنها لا تمثل معنى خارجًا عنها.

تعمل قلعة المجانين على تجاوز البنية التقليدية للسرد، لتكوين صيغة جديدة لآلية القص، تخترق أفق الحداثة القصصية، عندما نجد الأشياء اليومية والعامة تتحول إلى أشياء أسطورية، بأسلوب يمتاز بالغرابة والانحراف ليدعو القاص فيه إلى وضع العمل في إطار

الوعي الإنساني: وقد قطع لسانه الذي وصفه بالملعون بأمر الوالي.. وقد علق فوق باب المدينة الكبير على عامود طويل، ورجا الناس أن يقصدوه ليروا مصير من تجرأ وأطلق للسانه العنان، استغرب المتفرجون من مشهد اللسان الذي طال وكبر وأصبح بحجم الإنسان، وازدادت دهشتهم عندما بدأ هذا اللسان بالكلام.

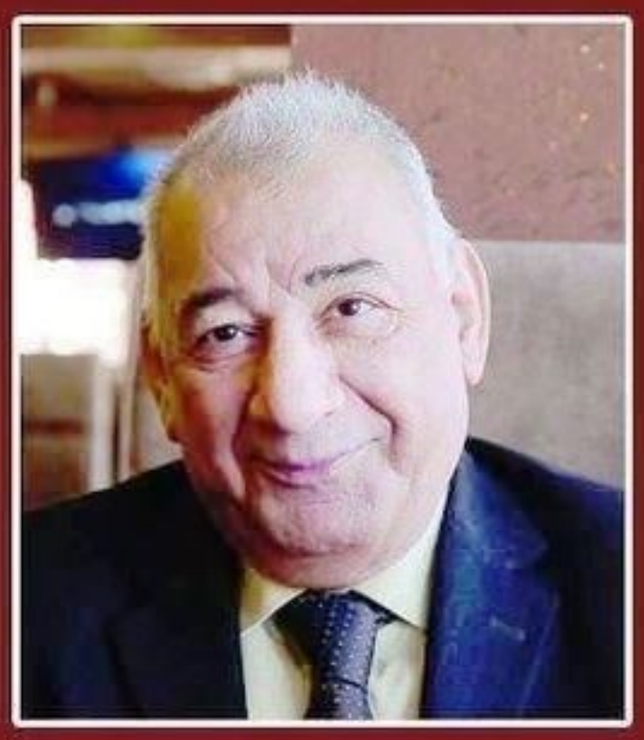
هنا كلمة قطع تعطي بعدًا مهمًّا للنص، فيه الكثير من الدلالات – الرمزية، والدلالات –الإنسانية، مع احتوائه على صور «عمل» الآخر، وبشاعة هذا العمل، وفيها يكمن شعورنا بالاتصال الباطني، ليكون لنا دليلًا في قراءتنا ومفتاحًا لها، عندما يتحول اللسان إلى ذاكرة سردية، وإلى مركز للصراع الدائر الذي هو أحد قطبيه، كرمز وبنية وإنسان.

الفهرس

إهداء	٥
تأويلية الكتابة	٧
تأويلية القراءة النقدية	١٧
جدلية تأويلية الفهم	٢٩
=تأويلية النص الأدبي	٤١
تأويلية دلالة المعنى الأدبي	٥٣
تأويليّة السَرْد: المتخيّل – التّاريخ – المتلقي	٦٥
الشِعْرِيَةُ التأويلية في اللحظة الشعّرية	٧٧
تنويه	٩١
ملحق ١ : نص «قلعة المجانين» – زهير غانم	٩٣
ملحق ٢ : نقد «استراتيجية لعبة الأسطورة المعولمة» – أسامة غانم	١٠٥
الفهرس	١١٣

كل الحقوق محفوظة

أسامة غنم



أن تسـأل يعـني أن تـؤول السـؤال تأويـلاً، لأن جدليـة السـؤال والجـواب تهـدف في الاسـتمرار في التسـاؤل، لـذا يتقـدم الجـدل عـبر السـؤال والجـواب، لأسـبقية السـؤال في الخطـاب، حيـث يتوجـب علينـا أن نتأمـل في ماهيـة السـؤال بعمـق أكـبر إن أردنـا توضيـح طبيعـة التجربـة التأويليـة. إن ماهيـة السـؤال هـي أن يكـون لـه معنـى. وعليـه تعتـبر اللغـة في مهمـة التأويليـة هـي: الوسـيلة، الواسـطة، الأسـاس، الوسـط، الـذي يحـدث الحـوار / الجـدل فيـه ومـن خلالـه، وهـذا مـا أكـده غادامـير عنـد تفسـيره للخـبرة الهرمينوطيقيـة بأنهـا حواريـة عوضًـا مـن ديالكتيكيـة، ويمكـن أن نعـد الحـوار نظـيرًا لتأويـل النـص، أن مهمـة المـؤول الأساسـية هـي إيجـاد السـؤال الـذي يقـدم لـه النـص جـواب، أي أن فهـم النـص يعـني فهـم السـؤال. وفي الوقـت نفسـه لا يصبـح النـص سـوى موضـوع تأويـل مـن خـلال تقديـم السـؤال للمـؤول. ويتحـول النـص، ضمـن منطـق السـؤال والجـواب هـذا، إلى حـدث يصبـح فيـه واقعًـا في الفهـم، وضمـن هـذا الفهـم الحـواري تتـم اسـتعادة المفاهيـم الـتي اسـتعملها الآخـر، سـواء كان هـذا الآخـر.. النص أو أنت، لأنها موجودة في إدراك المؤول.

I am Sorry !!!!!