مجلة جامعة طرطوس للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (٩) العدد (٣) ٢٠٢٥
Tartous University Journal for Research and Scientific Studies –Arts and Humanities Series Vol. (9) No. (3) 2025

التأويل الشعري – قراءة نقدية في الإشكاليات والمعايير
قصيدة (لو أن للأفكار نافذة) لحسن بعيتي أنموذجاً

د.محمد إبراهيم علي*

(تاريخ الإيداع ١/٣٠ /٢٠٢٥. قُبِل للنشر في ٤/٢٣ /٢٠٢٥)

□ ملخّص □

يحاول هذا البحث مقاربة التأويل الشعري من منطلق فلسفي معرفي، فيقف على تطور مفهوم التأويل، ويرصد المعطيات النقدية التي حاولت الإفادة منه. كما يحاول تحديد أهم الإشكاليات التي تعترض طريق التأويل، كقصد المؤلِّف، وتعدد القرّاء، وماهية القارئ، وتباين المرجعيات. ويقترح مجموعة من المعايير التي يمكن أن تسهم في الحد من عشوائية التأويل، كخبرات القارئ، والانسجام الداخلي للنص، والفهم المسبق، وأفق التوقع، مستفيداً من التراكم المعرفي الذي اعتنى بآليات التأويل الشعري ونظرية التلقي. واختبر البحث هذه المعايير على نص شعري حديث للشاعر (حسن بعيتي)، محاولاً الوصول إلى رؤية نقدية تتوخى الفهم الجمالي للشعر الحديث عبر تفعيل التأويل، وربطه بالبنى السطحية والعميقة للنص الشعري.

الكلمات المفتاحية: التأويل الشعري، إشكاليات التأويل، معايير التأويل، حسن بعيتي.

* مدرّس – قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة طرطوس – طرطوس – سورية.

مجلة جامعة طرطوس للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (٩) العدد (٣) ٢٠٢٥
Tartous University Journal for Research and Scientific Studies –Arts and Humanities Series Vol. (9) No. (3) 2025

Poetic Interpretation - A Critical Reading of Problems and Standards
The Poem (If Ideas Had a Penetration) by Hassan Baiti as a Model

Mohammad Ibrahim Ali*

(Received 30/1 /2025. 23 /4/2025)

□ABSTRACT□

This research attempts to approach poetic interpretation from a philosophical and cognitive perspective, examining the development of interpretation throughout the ages and monitoring the critical data that have attempted to benefit from it. It also attempts to identify the most important problems that stand in the way of interpretation, such as the author's intent, the multiplicity of readers, the nature of the reader, and the diversity of references. It proposes a set of criteria that can contribute to reducing the randomness of interpretation, such as the reader's experiences, the internal harmony of the text, prior understanding, and the horizon of expectation, benefiting from the cognitive accumulation that has taken care of the mechanisms of poetic interpretation and the theory of reception. The research tested these criteria on a modern poetic text by the poet (Hassan Baiti), attempting to reach a critical vision that seeks to understand the aesthetics of modern poetry by activating interpretation and linking it to the surface and deep structures of the poetic text.

Keywords: Poetic interpretation, problems of interpretation, standards of interpretation, Hassan Baiti.

* Professor , Department of Arabic , Faculty of Arts and Humanities , Tartous University , Tartous , Syria .

مقدمة:

شغل التأويل الشعري حيزاً واسعاً في قديم الجهود النقدية الأدبية وجديدها، وقد أكّدت هذه الجهود دور القارئ في تشكيل معنى النص الشعري استناداً إلى قدراته التأويلية، وانطلاقاً من التفاعل الدلالي والنفسي والجمالي بين القارئ والنص، وبذلك يكون القارئ شريكاً أساسياً في إنتاج المعنى. ومع تعدد القرّاء؛ تنشأ جملة من الإشكاليات المتعلقة بالتأويل الشعري، وتبرز الحاجة إلى معايير منضبطة تحدّ من عشوائيته.

ومن هنا، تتجلى أهمية هذا البحث في محاولة الوقوف على أهم الإشكاليات التي تعترض سبيل التأويل الشعري، ومناقشتها، وتحليلها، بهدف الوصول إلى معايير محددة تسهم في كشف المعنى الخفي الكامن في عمق النص الشعري، والأثر الناتج عن هذا الكشف، كما يهدف البحث إلى اختبار هذه المعايير على نص شعري حديث للشاعر حسن بعيتي.

وسيعتمد البحث رؤية نقدية تنهض على المنهج الوصفي الذي يقف عند الظاهرة الشعرية مبيّناً خصائصها الفنية، ثم الغوص في عمقها لاكتناه العلاقة بين هذه الخصائص والأثر الجمالي الناتج عنها، وصولاً إلى قراءة نقدية تسبر هذا العمق، وتُقدّم اقتراحات تأويلية تتخذ من القرائن النصية مرجعيةً لها.

- التأويل الشعري (الهرمنيوطيقا) – تكثيف تاريخي فلسفي نقدي

الهرمنيوطيقا Hermeneutics أو التأويل مفهوم نقدي غربي نشأ في أوساط المشتغلين باللاهوت قبل أن يعمل نقاد القرن التاسع عشر على توسيع دلالته، وكان العرب القدماء من الفقهاء والمفسرين قد استخدموا لفظة (التأويل) بمعنى التفسير الذي يبحث في المعنى الباطن للنص القرآني، وقد جاء في كتاب التعريفات للشريف الجرجاني أن التأويل "في الأصل: الترجيع، وفي الشرع: صَرْف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله" [1]، أما في الغرب فقد تطور هذا المفهوم على يد مجموعة من المفكرين، من شلايرماخر إلى دلتاي وهيدجر وصولاً إلى جادامير [2]، وهذا ما جعل من الهرمنيوطيقا ساحة للتجاذبات النقدية والفكرية.

يبني شلايرماخر نظريته التأويلية على أساس العلاقة بين المؤلِّف والقارئ، ويُشكّل النص ساحةً للحوار بينهما، فالهرمنيوطيقا عنده هي (فن الفهم)، والنص هو الوسيط الذي يستطيع القارئ من خلاله فهم المؤلِّف، إذ إن الفهم عند شلايرماخر هو إعادة معايشة العمليات الذهنية لمؤلِّف النص، وبذلك يتكوّن التأويل من لحظتين متفاعلتين: اللحظة اللغوية واللحظة السيكولوجية [3]، وعليه فإن (دائرة التأويل) التي يقترحها شلايرماخر تنطلق من الخطاب اللغوي للمؤلِّف، ليعاين القارئ الدلالات الجزئية والكليّة للنص في حركة حوارية تفاعلية تتوخّى فهم الدوافع النفسية للمؤلِّف، "فلكل نص

---

[1] الشريف الجرجاني، علي بن محمد: التعريفات، اعتنى به: مصطفى أبو يعقوب، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٦ م، ص ٣٤.

[2] للتوسع في نظريات التأويل الغربية انظر: عبد المطلب، د.فؤاد: التأويل في الغرب: النشأة والمفهوم، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٤٤٠، كانون الأول، ٢٠٠٧ م، ص ٣٢.

[3] انظر: مصطفى، عادل: فهم الفهم – مدخل إلى الهرمنيوطيقا: نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠١٨ م، ص ٥٦.

جانبان: جانب موضوعي يشير إلى اللغة، وهو المشترَك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة، وجانب ذاتي يشير إلى فكر المؤلِّف، ويتجلّى في استخدامه الخاص للغة. وهذان الجانبان يشيران إلى تجربة المؤلِّف التي يسعى القارئ إلى إعادة بنائها، بغية فهم المؤلِّف أو فهم تجربته" [١].

وهكذا، يرى شلايرماخر أن المهمة الأساسية للهرمنيوطيقا "هي فهم المؤلِّف وليس فهم النص، أو بالأحرى فهم النص باعتباره تعبيراً عن تجربة المؤلف الحية وعن فهمه للعالم واللغة والأشكال الأدبية" [٢]، ولا بد لهذه العملية التأويلية من أن ترتكز على قدرات القارئ التحليلية والحدسية، إذ يضطلع المستوى التحليلي بمهمة تحديد المعنى وفقاً لقوانين اللغة وتداعياتها في النص، بينما يؤدي المستوى الحدسي دوراً فاعلاً في فهم الجانب السيكولوجي الذي يحيل على ما هو ذاتي، وهذا يتطلب اندماجاً وجدانياً بفكر المؤلِّف وتجربته، ليغدو هدف التأويل، كما يراه شلايرماخر، هو إعادة بناء الخبرة الذهنية لمؤلِّف النص عبر استبصار لغوي يضيء بنية النص، وينفذ إلى نفسية المؤلِّف من خلال أسلوبه [٣].

تصطدم هذه الرؤية عند تطبيقها على الشعر بأكثر من عائق يحول دون وصولها إلى الغاية المرجوّة، فالشاعر يُخاتل قارئه بإمكانات لغوية تتيح له إضمار المعنى، كالانزياح البعيد والتكثيف العميق وسواهما من تقنيات لغوية تجعل المعنى قابلاً للتموضع في غير اتجاه، كما أنّ الفاعلية الحدسية للقارئ قد تذهب بدلالات النص إلى ما يُناقض قصد الشاعر، فهو يحدس تلكم الدلالات استناداً إلى خبرته الحياتية واللغوية، وهي خبرة تتباين إلى حد ما عن خبرة الشاعر، وبذلك تبدو عملية التأويل مجرد اقتراح من القارئ لفهم الشاعر، وهو اقتراح يتسم بالقسرية التأويلية التي تُخضع النص لمفهومات ومعايير قبْلية يحملها القارئ معه أثناء عملية القراءة، إذ تُشكّل هذه المفهومات والمعايير مرجعية تأويلية تتحكم بمسارات التأويل تبعاً للمؤوِّل، ويمكننا أن نضيف إلى ذلك تعدد القراء إزاء فردانية الشاعر، وما يمكن أن تسببه هذه التعددية من مقاربات مختلفة للنص تبعاً لاختلاف المرجعية التي أشرنا إليها آنفاً لدى القراء.

وهكذا، تفتقر هذه الرؤية إلى مقومات الصمود أمام التطبيق الفعلي للتأويل على النصوص الأدبية نظراً لصعوبتها الإجرائية، فالتطابق مع باطن المؤلف والتوافق معه في سبيل عملية الفهم يكاد يكون مستحيلاً على المستوى النفسي؛ بسبب الفروقات الزمانية والمكانية والاجتماعية التي تفصل بين القارئ والمؤلف من جهة، وتباين التجربة والإحساس بالواقع بينهما من جهة أخرى.

لقد حاول دلتاي حل إشكالية التأويل لدى شلايرماخر من خلال تحييد المؤلِّف، والتركيز على النص بوصفه خطاباً يحاكي تجربة مماثلة لدى القارئ، فاقترح مفهوم (تجربة الحياة) في سياق بناء نظريته التأويلية، فعملية الفهم عنده تتم من خلال معايشة التجربة الموضوعية التي يعبّر عنها النص، فينتج عن ذلك مجموعة من الأحاسيس والأفكار والمواقف التي تلتقي مع تجربة القارئ الذاتية، مما يؤدي إلى توسيع أفق التجربة لدى القارئ، ورفدها بمعطيات تغنيها [٤]. وبذلك فإن مهمة الهرمنيوطيقا، كما يرى دلتاي، تهدف إلى "إعادة إنتاج التجربة الحية كما عاشها الآخر وعانى من وقع تأثيراتها" [٥].

---

[١] عزام، محمد: اتجاهات التأويل النقدي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٨ م، ص ٨٢.

[٢] شرفي، عبد الكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم – ناشرون، بيروت ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط ١، ٢٠٠٧ م، ص ٢٩.

[٣] انظر: مصطفى، عادل: فهم الفهم، ص ٥٩ – ٦٠.

[٤] انظر: عزام، محمد: اتجاهات التأويل النقدي، ص ٨٥.

[٥] شرفي، عبد الكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص ٣٣.

وهكذا، يقتفي دلتاي أثر شلايرماخر في التركيز على فهم الخبرة الداخلية للمؤلِّف، ولكن من دون أن يكون الاهتمام منصباً على المؤلِّف نفسه، وإنما على النص وما يثيره من أفكار وأحاسيس لدى القارئ، وبذلك فإن الصيغة التأويلية الناجعة عنده لا بد أن ترتكز على أسس ثلاثة: الخبرة، والتعبير، والفهم. ولئن كانت الخبرة هي التجربة المشتركة بين المؤلِّف والقارئ، فإن التعبير هو الوسيط اللغوي الذي ينقل هذه الخبرة، أما الفهم فهو النتيجة التأويلية التي يُعيد فيها القارئ اكتشاف نفسه من خلال قراءة نتاج مؤلِّف ما، وما تثيره هذه القراءة من إعادة التفكير بأبعاد التجربة الذاتية للقارئ .[١]

لقد تنكّر دلتاي لذاتية المؤلِّف في محاولة منه للتركيز على التجربة الإنسانية، لكنّ صيغته التأويلية لا تخلو من إشكالات في مجال التأويل الشعري، فهي تقرن التواصل النفسي بين الشاعر والقارئ بالخبرة أو التجربة المشتركة، مما يعني انتفاء التواصل بانتفاء التجربة المشتركة، كما أن التواصل ذاته محكومٌ بتقنيات لغوية تعبيرية لا تسلّم النصَّ للقارئ بسهولة، فيكون الوسيط التعبيري ملتبساً في بعض الأحيان، وهذا ما يؤدي إلى سوء الفهم لدى بعض القراء، ليغدو التأويل مشروطاً بقارئ محدد يمتلك الخبرة والتجربة التي يحاول النص التعبير عنها، كما يمتلك القدرة التحليلية لآليات التعبير اللغوية، ليصل في نهاية القراءة إلى إعادة فهم ذاته من خلال النص.

وقد دخلت الفلسفة الظاهراتية (الفينومينولوجيا Phenomenology) ميدان التأويل مع تنظيرات هوسرل الذي أكّد محورية النص في عملية التأويل، إذ يرى أن هدف الفينومينولوجيا "هو أن تقبض على حقيقة النص كما هي، من دون أي تلوين من الذات أو إسقاط من القارئ، فالتأويل من الوجهة الفينومينولوجية ليس شيئاً (يفعله) القارئ، بل هو شيء (يحدث له)" ، وهذا ما أكّده هيدجر حين اقترح[٢] مفهوم (التجربة الوجودية)، فالفن عنده مثل اللغة، ينبغي ألا ننظر إليه بوصفه تعبيراً عن ذات فردية؛ لأن الذات ليست سوى المكان أو الوسط الذي تُعبّر فيه حقيقة العلم عن ذاتها، وهذه الحقيقة هي ما ينبغي الإنصات إليه من خلال قراءة القصيدة، وهكذا فإن مهمة الفهم هي السعي إلى كشف (الخفي أو المستتر) من خلال (الظاهر)، واكتشاف ما لم يقله النص من خلال ما يقوله .[٣]

إن الوقوف عند الحد الذي تقترحه الفلسفة الظاهراتية عند هيدجر يؤدي إلى تحييد النص نسبياً عن الأبعاد الميتافيزيقية والأيديولوجية للشاعر والقارئ على حد سواء، وهذا اقتراح يحتمل المراجعة، فالنص، بما هو تعبير عن تجربة وجودية، يكتسب حيويته من كاتبه الذي يبث الحياة في هذه التجربة، ويجعلها ماثلة لعيان القارئ عبر اللغة، كما أن القارئ يجترح حيوات أخرى للنص من خلال القراءات المتعددة، وهكذا فإن التجربة الوجودية ليست كائناً مستقلاً، والشاعر أو القارئ ليس وسيطاً سلبياً لنقلها من حيز التجريد إلى مجال الإحساس، بل هي نتاج تفاعل حي بين عناصر الإبداع كافة، ولا يمكنها أن تكتسب مشروعيتها الوجودية من دون مرجعية تحيل عليها، وتبقى الإشكالية الحقيقية في تعدد المرجعيات وتباينها.

وقد أدرك جادامير أهمية السياق الخاص (التاريخي واللغوي) للنص في عملية التأويل، إذ يرى أن هذا السياق هو الذي يضيء مجاهل النص ويوجّه مسارات التأويل، ويمثّل تحديد السياق الخاص للنص مرحلة أولى للفهم، ثم تأتي

---

[١] للتوسع في صيغة دلتاي التأويلية (الخبرة، التعبير، الفهم) انظر: مصطفى، عادل: فهم الفهم، ص ٧٤ – ٨٢.

[٢] نفسه، ص ١٢٠.

[٣] انظر: عزام، محمد: اتجاهات التأويل النقدي، ص ٨٩ – ٩٠.

عملية التلقي بوصفها عملية مشاركة وجودية تقوم على الجدل بين المتلقي والنص ، وهكذا تصل الهرمنيوطيقا مع[1] جادامير إلى هدفها الأساسي، وهو فهم النص لا فهم المؤلِّف ، وقد أثّر جادامير بياوس وآيزر[2] اللذين أسسا نظرية التلقي، فتوسّعت الظاهراتية التأويلية لتشتمل على عناصر ثلاثة: الاهتمام بما هو قبل تشكّل النص (التاريخية – المؤلِّف)، والاهتمام بتشكّل النص (الخصائص الشكلية للنص)، والاهتمام بإعادة تشكيل النص من قبل المتلقي (عملية القراءة)، وهذه المحاور الثلاثة هي أساس التأويل الظاهراتي الفينومينولوجي .[3]

ارتبط نشوء نظرية التلقي في العصر الحديث بجامعة كونستانس الألمانية التي كانت تضم مجموعة من النقاد، على رأسهم: ياوس وآيزر، ويحدد ياوس في مقالة بعنوان (التغير في نموذج الثقافة الأدبية) نشرها عام(١٩٦٩ م) عوامل ظهور نظرية التلقي، ومن أهم هذه العوامل :[4]

١– عموم الاستجابة لأوضاع جديدة فرضت تغيراً في النموذج، مما جعل جميع الاتجاهات – على تباينها – تستجيب للتحدي.

٢– السخط العام تجاه قوانين الأدب ومناهجه التقليدية السائدة والإحساس بتهالكها.

٣– حالة الفوضى والاضطراب السائد في نظريات الأدب المعاصرة.

٤– وصول أزمة الأدبية خلال فترة المد البنيوي إلى حد لا يمكن قبوله واستمراره، وكذا الثورة المتنامية ضد الجوهر الوصفي للبنيوية.

٥– ميول وتوجّه عام في كتابات كثيرة نحو القارئ بوصفه العنصر المهمل في الثالوث الشهير (المبدع/العمل/المتلقي).

لقد اكتسبت نظرية التلقي أهميتها انطلاقاً من استيعابها للجهود النقدية السابقة، ثم تجاوزِها، فلئن كانت هذه الجهود قد تباينت في التركيز على أحد أطراف العملية الإبداعية (المؤلِّف، النص، المتلقي)، فإن نظرية التلقي تستوعب هذه الأطراف جميعها، من دون أن تعتمد مقولات من مثل (موت المؤلِّف) و(ولادة النص)، حتى إنها لا تمركز دور القارئ إلا بوصفه طرفاً أساسياً في عملية القراءة، والحق أن النظريات النقدية السابقة قد انتبهت إلى دور القارئ، لكنها لم تعطه المكانة التي أعطتها للمؤلِّف أو النص.

تتبّع روبرت هولب في كتابه (نظرية التلقي) جهود النظريات النقدية السابقة، وإفادة النظرية الجديدة من معطياتها النقدية، واستنتج أن هناك مجموعة من المؤثرات والإرهاصات التي مهّدت السبيل لنشوء نظرية التلقي، وقد حددها بالآتي: "الشكلانية الروسية، وبنيوية براغ، وظواهرية رومان إنجاردن، وهرمنيوطيقا هانز–جورج جادامر، و(سوسيولوجيا الأدب)" . وسنقف قليلاً عند الشكلانية الرّوسية وبنيوية براغ، إذ سبق لنا الحديث عن تأثير جادامير، وسيأتي الحديث لاحقاً عن إنجاردن.

---

[1] انظر: نفسه، ص ٩٢ – ٩٣.

[2] انظر: مصطفى، عادل: فهم الفهم، ص ١٧٩.

[3] انظر: عزام، محمد: اتجاهات التأويل النقدي، ص ١٠٥.

[4] محمد، د.عبد الناصر حسن: نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، دار النهضة العربية، القاهرة، ٢٠٠٢ م، ص ٤ – ٥.

[5] هولب، روبرت: نظرية التلقي – مقدمة نقدية، ترجمة: د.عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ٢٠٠٠ م، ص ٤٨.

على الرغم من اهتمام الشكلانيين الروس بالتحليل النصّي استناداً إلى الملامح اللغوية للنصوص، غير أنهم أسهموا إلى حد ما في الانتباه إلى دور القارئ في مقاربة النصوص، وقد تمثّل ذلك في توسيعهم مفهوم الشكل بحيث يندرج فيه الإدراك الجمالي، إذ يرى شكلوفسكي أن الصورة ليست العنصر المكوّن للأدب، لأنها في ذاتها ليست سوى أداة لخلق أقوى انطباع ممكن، فهي واحدة من أدوات شعرية كثيرة تُستخدم للوصول بالتأثير إلى ذروته، فوظيفة الفن هي أن يُجرّد إدراكنا من عاديته، وأن يعيد الشيء إلى الحياة مرة أخرى، ومن هنا يصبح دور المتلقي بالغ الأهمية، فهو مَن يقرر الخاصية الفنية للعمل الأدبي عبر إدراكه الجمالي له، وعلى هذا الأساس يُصبح الإدراك وليس الإبداع، ويصبح التلقي وليس الإنتاج، هما العنصران المكوّنان للفن، ولذلك يقرر جاكبسون أن موضوع البحث الأدبي ليس هو الأدب بل الأدبية .[١]

ويتضح إيحاء موكارفسكي بنظرية التلقي – وهو واحد من أعضاء مدرسة براغ البنيوية – عندما يُحدد الإطار العام للفن بوصفه نظاماً حيوياً دالاً، ووفقاً لهذا المفهوم يصبح كل عمل فني مفرد بنية، ولكنها بنية لها مرجعيات فيما سبقها، وعلى هذا الأساس يُعرّف العمل الفني بأنه علامة مركّبة تتوسط بين الفنان والمتلقي، وبذلك فهو يرفض على السواء النظريات التي تحيل على علم النفس، فتوحّد بين الفن والحالة العقلية للفنان أو المتلقي، والنظريات التي تتعامل مع الفن بوصفه مجرد انعكاس للواقع الاجتماعي، فالمتلقّي عنده هو نتاج للعلاقات الاجتماعية، وهو يؤطر المعيار الجمالي للتلقي اجتماعياً، وهذا ما يُرهص لسوسيولوجيا الأدب من وجهة نظر تفاعلية .[٢]

لا يخلو هذا التكثيف التاريخي الفلسفي للتأويل من قضايا تحتمل النقاش، وقد تمت الإشارة إلى بعضها على سبيل الحوار مع النظريات والأفكار التي أرهصت لفاعلية القراءة في توجيه مسارات التأويل، وصولاً إلى نظرية التلقي التي حاولت أن تُجمل ما سبقها من جهود في إطار اقتراح آليات محددة لفهم النص الأدبي جمالياً، وبناء على كل ما سبق سنحاول تحديد مجموعة من الإشكاليات التي واجهت التأويل، والبحث عن معايير تحد من عشوائيته، قبل الولوج إلى قراءات تطبيقية تأويلية في الشعر العربي الحديث، ليعضد التطبيق التنظير على سبيل اكتمال الرؤية النقدية التي نقترحها.

– إشكاليات التأويل

١– قصد المؤلِّف: يُعدّ المؤلِّف الطرف الأول في تشكيل العمل الأدبي على هيئةٍ تخضع لأدواته ومقاصده، ويرى هيرش أن النص يعني ما عناه المؤلِّف، وأن المعنى هو معنى لفظي قصد إليه المؤلِّف، ومعرفة هذا المعنى تقتضي إلماماً بظروف إنتاج النص الداخلية والخارجية، أي الخلفية الفكرية والنفسية للمؤلّف، وبيئته الثقافية والاجتماعية، وبناء على ذلك يفترض هيرش أن معرفة مقاصد المؤلِّف هي التي تُحدد معنى النص، ومن خلال هذه المعرفة يمكننا الوصول إلى تأويل موضوعي يحدّ من كثرة التأويلات استناداً إلى معيار القصد، وهكذا يؤكد هيرش أنه لا يمكننا أن نتحدث عن تأويل محدد ما لم نفترض سلفاً قصداً للمؤلِّف يوجه ذلك التأويل.

ولا يُنكر هيرش مبدأ الاحتمال في مقاربة القارئ للنص، لكنه يؤكّد أن المعنى ثابت، أما المتغيّر الخاضع للاحتمالات فهو الدلالة، وعليه فإنه يميز بين المعنى والدلالة، فالمعنى عنده هو ما يُمثّله نص ما، وما يعنيه المؤلِّف

[١] انظر: هولب، روبرت: نظرية التلقي، ص ٥٠ – ٥٢.

[٢] انظر: نفسه، ص ٧١ – ٧٣.

باستعماله لمتوالية من الأدلة الخاصة، أما الدلالة فهي العلاقة بين المعنى والشخص أو المفهوم أو الوضع أو أي شيء يمكن تخيّله، ولكنه يُصرّ على مركزية المعنى في الإحالة على الدلالة، وإذ تتعدد الدلالات، ومن ثم التأويلات، فإن هذا التعدد ينبغي أن يتحرك ضمن نظام التوقعات والاحتمالات النمطية التي يتيحها معنى المؤلِّف المقصود [١].

وهذا ما ذهب إليه يوهل، إذ يرى أن مقاصد المؤلِّف هي التي تُرجّح معنى على آخر في حال تعدد المعاني، كما يرى أن علم التأويل مبني على محاولة إعادة بناء القصد الأصلي للمؤلِّف [٢].

لكنّ هذه الرؤية تُعيدنا إلى السؤال القديم (ماذا يقول المؤلِّف؟)، وقد تجاوزت النظريات النقدية الحديثة هذا السؤال الذي ينزع نحو التفسير، واحتفت بسؤال (كيف يقول المؤلِّف؟) في مقاربة نقدية بلاغية وأسلوبية للنصوص، ثم جاءت نظرية التلقي لتتجاوز كلا السؤالين بعد أن استوعبت أبعادهما، فاتجهت إلى البحث في الأثر الجمالي والنفسي للنصوص على القراء، وهذا الأثر هو الجواب المرتجى للسؤال (لماذا يقول المؤلِّف؟)، وبذلك أعادت نظرية التلقي الاعتبار لدور القارئ وحريته الواعية في أثناء تأويله للنصوص.

ويمكننا أن نلمح الدور الفعّال للقارئ بالتوازي مع قصد المؤلِّف في الرؤية الظاهراتية التي اقترحها إنجاردن، إذ يرى أن العمل الأدبي هو موضوع قصدي بحت، ينبع من ذات المؤلِّف، ولكنه لا يظهر إلى الوجود بوصفه موضوعاً جمالياً إلا من جانب القارئ الذي يملأ فجوات العمل عبر تتبعه لمحتويات المعنى والإشارات الحقيقية للكلمات [٣]، وهذا يعني معايشة القارئ لقصد المؤلِّف بوعيه، ومحاولة الوقوف عند دلالات النص جمالياً.

إن نقد مقولة (قصد المؤلِّف) لا يعني إنكارنا الوظيفة التواصلية للشعر، لكننا نزعم أن التواصل المطلوب هو تواصل جمالي في المقام الأول، فرسالة الشعر لا تتوخى الفهم في مستواه السطحي، كما أن الركون إلى قصد واحد للنص الشعري، هو قصد المؤلِّف، يسجن هذا النص في زاوية ضيقة عصية على التحديد، وحتى إن استطاع المتلقي تحديد قصد المؤلِّف، فإنه بذلك يغدو متلقياً سلبياً ينحصر دوره في ملاحقة القصد بدل التفاعل مع جوهر النص، وعليه فإن أهمية النص الشعري كامنة في ما يوحي به، وليست في ما يقوله.

٢- تعدد القراء: إن القراءة نشاط متعدد الوجوه، فهي نشاط عصبي فيزيائي من جهة ماديتها وإدراكها المحسوس من قبل القارئ، وهي نشاط معرفي من جهة ما تُقدّمه للقارئ من خبرات جديدة، وهي نشاط عاطفي من جهة الأحاسيس والمشاعر التي تثيرها، وهي نشاط حجاجي من جهة سعيها إلى الحوار والنقاش مع القارئ، وهي نشاط رمزي من جهة المعاني الخفية التي تكتنفها . وهكذا يتعدد القرّاء بحسب غاية[٤]كل قارئ من القراءة، وفاعليته النفسية في مقاربة النصوص.

يفضي اختلاف الأسس النفسية للقراء إلى تعدد طرائق مقاربة النصوص وتأويلها، إذ يحمل كل قارئ معه مجموعة من الصفات النفسية التي تتحكم لا شعورياً بمسارات القراءة، ليصبح النص في أثناء القراءة انعكاساً لا إرادياً

---

[١] انظر: عزام، محمد: اتجاهات التأويل النقدي، ص ١٠٠ – ١٠٣.

[٢] عزام، محمد: اتجاهات التأويل النقدي، ص ١٠٣ – ١٠٤.

[٣] انظر: نفسه، ص ٩٦.

[٤] انظر: سحلول، د.حسن مصطفى: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١ م، ص ١٧ – ٢٢.

لأحلام القارئ أو عاطفته أو فكره، وتشبه العلاقةُ بين النص وفهم القارئ العلاقةَ بين الصوت والصدى، وتكمن الإشكالية في أن الصوت (النص) واحد، فيما الصدى (القارئ) متعدد.

تُحرر القراءةُ المشاعرَ والأفكارَ المكبوتة لدى القارئ، كما تُحرر الكتابةُ تلك المشاعر والأفكار لدى المؤلِّف، وهكذا فإن عملية التلقي محكومة بالتعدد، ويصبح التأويل نشاطاً ذاتياً يملأ به القارئ فراغات النص تبعاً لمرجعيته النفسية أولاً، ولكي يجد التأويل حلاً لهذه الإشكالية، ينبغي له أن يعتصم بالموضوعية الناظمة التي يُحددها النص، إذ يفرض النص على مؤوليه معطيات موضوعية وقرائن نصية نابعة من شبكة العلاقات التي تنتظمه، فتصبح العلاقة الديالكتيكية بين الذات القارئة والموضوع النصي علاقة حوار وتفاعل، مما يحد من عشوائية التأويلات، لكنها لن تستطيع الحد من تعددها مهما حاولت.

٣- ماهية القارئ: أفردت نظرية التلقي مساحة واسعة للقارئ بوصفه شريكاً أساسياً في بناء النص، وقد أدرك آيزر حتمية دور القارئ وحاجة المبدع إليه، ولكن السؤال الإشكالي الذي تقف عنده نظرية التلقي يتمحور حول ماهية هذا القارئ، وقد حاول آيزر حل هذه الإشكالية من خلال اقتراحه مفهوم (القارئ الضمني).

يقف آيزر في سياق تنظيره للقارئ الضمني عند أنواع متعددة للقراء، ومن ذلك القارئ المثالي الذي يراه محض تخيّل؛ لأنه القارئ القادر على استنفاد معنى التخيّل، ومن هنا فإنه يفتقد إلى مرتكز واقعي، أما القارئ المعاصر فهو محكوم بالشرط الزماني الذي أُنتج العمل الأدبي فيه، وبذلك فهو الدليل الثقافي المرتبط بالأحكام النقدية الدالة على أثر معيّن في فترة بعينها، أما القارئ الخبير فهو القارئ الذي يمتلك كفاءة لغوية وأدبية تمكّنه من معاينة الدلالات السطحية لبنية النص وصولاً إلى الدلالات العميقة له، وهذا ما يؤدي، بحسب آيزر، إلى تقفير النص لمجرد إحالته على العلاقات النحوية أو اللسانية التي يعرفها القارئ الخبير، وينتقد آيزر مفهوم القارئ المستهدَف، وهو الصورة التي يكوّنها المؤلِّف من القارئ، إذ يرى آيزر أن القارئ المستهدَف ليس سوى واحد من آفاق النص، وهكذا يصل آيزر إلى نتيجة مفادها أن المفهومات السابقة كانت تقع تحت هيمنة توجهات نظرية مختلفة، وهي تعبّر عن وظائف جزئية غير قادرة على وصف العلاقة بين المتلقي والعمل الأدبي، ولذلك يطرح آيزر مفهوم (القارئ الضمني) بوصفه نظاماً مرجعياً للنص، أي أن هذا المفهوم يتضمّن قيمتين أساسيتين: قيمة مرجعية، وقيمة نصية، وهكذا فإن جذور القارئ الضمني مغروسة بصورة راسخة في بنية النص، وهو القادر على اكتشاف المعنى تبعاً للمرجعية التي ينطلق منها [١].

لا يقف آيزر عند هذا التحديد للقارئ الضمني، فهو يوضّح مفهوم (المعنى) المراد اكتشافه من قبله، كما يوضّح مرجعيات التلقي بما يضمن تماسكاً منهجياً لنظريته. أما المعنى عند آيزر فهو أثرٌ يمكن ممارسته، وليس موضوعاً يمكن تحديده، وهو يتكوّن نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، وبذلك فإن المعنى الخفي الذي يحاول القارئ القبض عليه ليس لغزاً أو أحجية يرتاح القارئ حين يكشف عنه، وإنما هو الأثر الذي يتركه النص في القارئ [٢]، ويخضع هذا الأثر لمبدأ الاحتمالات تبعاً لتعدد القراء، ولكي لا يبقى مفهوم المعنى عائماً، يقترح آيزر مجموعة من المرجعيات التي يخلقها النص، وهذا ما سيقف عليه البحث في الفقرة اللاحقة.

٤- تباين المرجعيات: تنقسم المرجعيات التي تحكم عملية التأويل إلى مرجعيات داخلية يفرضها النص تبعاً للعلاقات التي ينسجها بين الأفكار والكلمات، ومرجعيات خارجية تُمثّل المخزون الفكري والمعرفي والجمالي للقارئ،

[١] انظر: محمد، د.عبد الناصر حسن: نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، ص ٤٥ – ٥٥.

[٢] انظر: نفسه، ص ٣٦ – ٣٩.

وتتمحور إشكالية التأويل حول تباين هذه المرجعيات بنوعيها، فالمرجعية الداخلية مخاتلة بالضرورة؛ لأن الشاعر يتعمّد بناء علاقات تحتفي بالإيحاء والترميز أكثر من احتفائها بالتصريح والمباشَرة الدلالية، وهذا الاحتفاء يدفع النص الشعري إلى تخوم الغموض الذي يتأسس على انزياح الكلمات والتراكيب عن سياقاتها الوضعية، ويأخذ هذا الانزياح درجات متعددة تتباين معها طرائق مقاربته وفهمه. أما المرجعيات الخارجية فهي أكثر تبايناً من نظيرتها الداخلية، إذ يرتاد القارئُ النصَّ محفوفاً بتجاربه القرائية السابقة، تلك التجارب التي شيّدت مرجعية جمالية تتحكم إلى حد ما في فهم القارئ، بالإضافة إلى أن النصّ نفسه يمتلك مرجعية تاريخية واجتماعية أسهمت في إنتاجه، فالشاعر ابن بيئته أولاً، وذاتيته التي تنضح من تفاصيل النص مشفوعةً بالموضوعية التي أرهصت لها.

تبحث نظرية التلقي عن العلاقات المرجعية من خلال العلاقات الضمنية التي ينطوي عليها الخطاب في بناء تصوّراته المتجهة نحو التواصل، وقد استخدم آيزر عدداً من المفاهيم لضبط هذه المرجعية، ومنها :[1]

١– السجل: وهو مجموعة الإحالات الضرورية لتحقق المعنى، وتتوزع هذه الإحالات بين ما هو سابق على النص مثل النصوص الأخرى، وما هو خارج عنه مثل القيم والأعراف الاجتماعية والثقافية.

٢– الاستراتيجية: وهي مجموعة من الإجراءات المقبولة التي تمثّل القواعد الواجب توافقها بين المرسِل والمرسَل إليه بغية تحقيق التواصل بينهما بنجاح، وبذلك فإن وظيفة الاستراتيجية هي الوصل بين عناصر السجل، وإقامة العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقي.

٣– مستويات المعنى: يعتقد آيزر أن النص لا يُظهر المعنى في نمط محدد من العناصر، وإنما يتأسس وفق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجمالي، إذ يبني هذا الإدراك المعنى عبر انتقال عناصر البناء من المستوى الخلفي إلى المستوى الأمامي بنزع القيمة التداولية عن تلك العناصر من خلال الانتقاء.

٤– مواقع اللا تحديد: وهي الفجوات التي تعتور النص، وتؤجّل مؤقتاً عملية التواصل، ويرى آيزر أن القارئ معنيٌّ بملء هذه الفجوات ضمن إطار تفاعلي يستحضر فيه المتلقي سجلَّ النص، وخبرته في فهمه.

إن تحديد أهم الإشكاليات التي تعترض سبيل التأويل هو أمر تقتضيه الرؤية النقدية التي تحاول بناء معايير محددة للتأويل، فمعرفة الإشكاليات تضيء الطريق نحو مقاربة المعايير، وتبقى هذه المعايير التي سنوردها مجرد اقتراحات نتوسم فيها الحل الإجرائي لإشكاليات التأويل السابقة.

– معايير التأويل

١– خبرات القارئ: لقد أشار إنجاردن في معرض تنظيره لعناصر العمل الفني إلى أهمية الخبرة لدى القارئ في إكمال هذه العناصر، ويكمن دور هذه الخبرة في فك شفرة الإبهام أو الفراغات في العمل الأدبي عبر عدد غير محدود من الاحتمالات، ويحتاج ذلك إلى مهارة خاصة وحدّة في الذهن، وتخضع هذه العملية لمجال واسع من التنوع الذي يرتبط بالخبرات الشخصية والأحوال المزاجية .[2]

ترتبط مشروعية التأويل ارتباطاً وثيقاً بخبرات القارئ، وتتوزع هذه الخبرات بين معرفة القارئ بالمعاني المعجمية والدلالات الوضعية، وفهمه لأبعاد الصور الفنية المرتبطة بالسياق، وإلمامه بمستويات التناص التي يستدعيها النص من

[1] انظر: محمد، د.عبد الناصر حسن: نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، ص ٤٢ – ٤٥.

[2] انظر: هولب، روبرت: نظرية التلقي، ص ٦١ – ٦٢.

خارجه، واطّلاعه على الخلفية الثقافية أو الاجتماعية التي يصدر النص عنها، وغير ذلك من الخبرات التي توجّه مسارات التأويل بما يضمن فهماً جمالياً للنص الأدبي.

تمثّل هذه الخبرات أدوات أولية ينطلق منها القارئ ثم يتجاوزها، فالخبرة اللغوية تعينه على فهم البنية السطحية للنص، من دون أن يعني ذلك التزامه بمعطيات هذه البنية، بل ينبغي له أن يتجاوزها نحو اكتناه البنية العميقة للنص، بمعنى أن القارئ ينبغي له تحرير الكلمات من معانيها المعجمية ودلالاتها الوضعية للقبض على جوهر النص الشعري، على أن تكون معرفته الأولية بهذه المعاني والدلالات هي المعيار الذي يقيس به مستوى انزياحها، ويمكننا أن نضيف إلى ذلك خبرة القارئ بالسياقات النحوية والصرفية الأصلية، بما يضمن فهمه لاحقاً لخروج هذه السياقات على أصولها، ولا سيما من جهة علاقات الإسناد النحوية والدلالية.

ويأتي فهم القارئ لأبعاد الصور الفنية استناداً إلى معرفته بقواعد البلاغة، وهذه المعرفة هي خطوة أولى يتبعها الحفر في غاية الصورة وعلاقتها بالسياق، فالصورة الشعرية لم تعد مجرد عنصر تزيين وإيضاح بقدر ما هي وسيلة جمالية للتعبير عن الفكرة أو العاطفة المراد إيصالها إلى القارئ، وللوصول إلى هذه الغاية لابد للقارئ من المرور أولاً بعناصر هذه الصورة وأركانها، قبل الانتقال إلى أبعادها الجمالية المرتبطة بالسياق.

وتتطلب التناصات والإحالات التي قد تخترق النصوص الشعرية خبرة ثقافية وشعرية من القارئ، فمعرفة النص الأصلي ضرورة تأويلية تعين القارئ على تشكيل مرجعية نصية تفرض بدورها مجموعة من الأسئلة عن أسباب استدعاء هذه التناصات، وطرائق مقاربتها في النص الجديد، وتعضد هذه المعرفة معرفةٌ أخرى بالظروف الثقافية والاجتماعية التي رافقت إنتاج النص، إذ توجّه هذه المعرفة عملية التأويل من خلال تأطيرها زمانياً ومكانياً، فنضمن بذلك عدم خروج النص عن سياقه الخارجي الثقافي أو الاجتماعي.

٢- الانسجام الداخلي للنص: إن النص الشعري هو شبكة من العلاقات اللغوية المنتجة للدلالات، ومقاربة هذه العلاقات تحتاج إلى قارئ يُدرك أسباب استخدامها وطرائق تجلياتها، ثم يربط ذلك كلّه بتأويل لا يتسلّط على النص بقدر ما يتساوق مع انسجامه الداخلي، هذا الانسجام الذي يضمن عدم الوقوع في العشوائية التي تسببها لا نهائية المعنى.

وقد اقترح إيكو مجموعة من القواعد التأويلية التي ترتكز على فاعلية الانسجام الداخلي للنص في الوصول إلى تأويل مشروع، وهي :[١]

أ- التنظيم الداخلي المضاعف لحقل الإيحاء: بمعنى أن تحديد المدلول يجب أن يتأسس بالدرجة الأولى على تحديد الدال، ومن ثم فإن سلاسل الدوال والمدلولات، ومجموع الإيحاءات التي تحملها، تُشكل الأساس المادي الملموس في بنية العمل الأدبي، إذ تنتظم هذه السلاسل جمالياً ضمن مثيرات نصية توحي بالدلالات المناسبة لسياق النص.

ب- الكليّة أو الوحدة العضوية: فإشعاع التأويل الدلالي الذي يمكن أن تأخذه علامة معينة يجب أن ينعكس على المجموع كله، فكل تأويل يعطي لجزئية نصية ما يجب أن يثبته جزء آخر من النص نفسه، وإلا فإن هذا التأويل لا قيمة له، وبهذا المعنى فإن الانسجام الداخلي للنص هو الرقيب على مسارات القارئ، وبغير ذلك لا يمكن التحكم في مصير هذه المسارات.

---

[١] للتوسع في هذه القواعد انظر: - شرفي، عبد الكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص ٦٠ - ٦٦.

- إيكو، امبرتو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠ م، ص ٧٩ - ١٠٠.

ج- قصد النص: فالنص المؤوَّل يفرض تقييدات معينة على مؤوّليه، وبذلك لا يمكن الانجراف وراء قصد المؤلف أو قصد القارئ، لأن الأول من الصعب جداً تحديده وتأكيده، أما الثاني فيمكنه أن يتعدد بتعدد القراء، وهذه التعددية تأخذ منحى سلبياً حين يُقوّل القارئُ النصَّ ما لا يقوله، فصحيح أن النص الشعري حمّال أوجه، أي أنه متعدد الدلالات، لكن التأويل يسعى إلى تبيّن المعاني المتعددة التي يحملها النص عن طريق تقصي الدلالات الكامنة في أعماقه.

ويمكننا أن نضيف قاعدة أخرى تتمثل في امتلاك القارئ المعرفة اللغوية والأدوات التحليلية التي تساعده على سبر أغوار النص ومستوياته الصوتية والصرفية والدلالية على نحو تسمو فيه الذات القارئة نحو فضاء التأويل، كما يجب على القارئ أن ينفتح على الماضي التراثي للنص ويستحضر رؤاه، ويطل على المستقبل الذي يحتضنه النص ويتشوف ملامحه بالرؤيا، إضافةً إلى امتلاكه مخيّلة تفكك النص وتحاكم جزئياته وفق منطق التعدد والتحول الذي يدحض سكونية النص.

٣- **الفهم المسبق:** يمكننا اختزال هذا المعيار في العلاقة بين أفق النص وأفق القارئ، إذ يُقدّم النص أفقه استناداً إلى لغة رمزية موحية، وعلى القارئ ارتياد هذا الأفق وفهمه ليصل إلى تشكيل أفقه الخاص، وهنا يبرز السؤال الإشكالي: كيف يمكن لأفق القارئ أن يتلاءم مع أفق النص: "من جهة لا بد من توافر قدر معيّن من الفهم المسبق للموضوع، وإلا فلن يحدث تواصل على الإطلاق، ومن جهة أخرى ينبغي لهذا الفهم المسبق أن يتغيّر أو يتعدّل في عملية الفهم" [١]، وبذلك فإن وظيفة التأويل هي مُحاولة الارتكاز على الفهم المسبق من أجل فهم النص فهماً جمالياً.

إن الأبعاد التفسيرية للنص، تلك التي تتمثّل في الفهم المسبق له، ممرٌّ إجباري لفهم الأبعاد التأويلية، فالدخول في أفق النص يستلزم فهماً لمعطياته النصية، وتُمثّل هذه المعطيات العتبات الدلالية للقارئ، ولا بد للقارئ من اجتياز هذه العتبات سعياً وراء الولوج إلى داخل النص ومعانيه الخفية، ليبدأ القارئ بتشكيل أفقه الخاص بعد أن يستوعب أفق النص، فيمتح من ظاهره ما يجلو له باطنه، وهكذا تتسلسل عملية التأويل من المعنى الحرفي الظاهري، مروراً بالمعنى الرمزي الإيحائي، وصولاً إلى المعنى الداخلي الباطني، والقارئ محكوم بهذا التسلسل إذا كان يروم تأويلاً مشروعاً متماسكاً.

ولا يقف الفهم المسبق للنص عند حدود فهم السياقات النصية وحسب، إذ يمكن للسياقات التاريخية والنفسية والاجتماعية والإيديولوجية أن ترفد هذا الفهم بمعطيات تساعد على توجيه مسارات التأويل أيضاً، وهكذا ينبغي للتأويل أن ينظر إلى النص بوصفه حدثاً لغوياً يصدر عن ذات تحاول التعبير عن صراع نفسي يعتمل داخلها بين الشعور واللاشعور، وتعيش في أتون هذا الصراع بينهما، وهي ذات تعي شرطها التاريخي والاجتماعي، وتحاول إعادة تشكيل هذا الشرط على إيقاع الرؤيا، من دون أن تقفز فوقه، وهذا يعني أن وضع النص في سياقاته الخارجية استناداً إلى إحالات يثبتها الشاعر في مقدمة النص أو خاتمته، كالحدث أو الإهداء أو المكان أو التاريخ، يساعد على مقاربة السياق الداخلي النصي، ويكفل له ماهية متماسكة تصل بالتأويل إلى غايته المنشودة، ليغدو التأويل حواراً بين الفهم المسبق والفهم الجديد.

[١] مصطفى، عادل: فهم الفهم، ص ٣١.

٤- أفق التوقّع: يستند هذا المعيار إلى مفهوم (أفق الانتظار) الذي تعاورت النظريات النقدية على مقاربته بطرائق مختلفة انطلاقاً من خلفيات فلسفية وأيديولوجية ونفسية ، ويمكننا تحديد هذا الأفق بأنه "عبارة عن ذلك الفضاء الذي يتم من خلاله تشكّل بناء المعنى، ورسم الخطوط المركزية في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي" [١] .

وقد ناقش ياوس هذا المعيار، وسمّاه (أفق التوقّع)، محدداً إياه بطريقة تتخذ من توظيفه في مجال الأدب إطاراً مرجعياً لقياس أثر النص في المتلقي، ويقول: "حين يصدر عملٌ أدبي ما، فإن طريقة استجابته لتوقّع جمهوره الأول أو تَجَاوُزِهِ أو تَخْيِيبِهِ أو مُعَارَضَتِهِ له تُعتبر بالبداهة مقياساً للحكم على قيمته الجمالية" [٢] ، وهكذا، فكلما تقلّصت المسافة الجمالية بين أفق التوقع والعمل الأدبي كان هذا العمل مألوفاً وخالياً من لذة الدهشة أو الحيرة.

إن مفهوم المسافة الجمالية مرتبط بأفق التوقّع أو الانتظار، فالمسافة الجمالية هي "مقدار الانحراف الكائن بين أفق انتظار القارئ، وما يقوله النص" [٣] ، وهي الأثر الذي يولّد استجابة[٤] القارئ للنص، فإما أن يتوافق النص مع أفق القارئ فيحدث الانسجام والقبول، وإما أن يُخيّب النص أفق القارئ فتحدث المغايرة والتباعد، وإما أن يُغيّر النص أفق القارئ فيحدث الاندماج والتكيّف [٥] .

وعلى هذا الأساس يُقدّم رشيد بنحدو فهمه لرؤية ياوس منطلقاً من أن آلية القراءة تفترض وجود حوار بين أفق النص وأفق المتلقي، وهو حوارٌ يتسم بالتوتر والتجاذب، فقد يتماهى أفق النص مع أفق القارئ أو يُخيِّبه أو يُغيّره، ويرى ياوس أن الاحتمال الأخير (التغيير) هو الذي يرفع القيمة الفنية للعمل الأدبي، أي بقدْر انزياح النص عن معايير القارئ وتعديله لأفق توقّعه، يكون هذا النص ذا قيمة فنية عالية، وإلا فإنه محكوم بالابتذال إذا حصل التماهي، أو عدم التأثير إذا حصلت الخيبة، وبذلك تكون المسافة الجمالية بين أفق النص وأفق التلقي هي الفيصل في الحكم على جمالية الأدب وفق نظرية التلقي [٦] .

انطلاقاً من هذا التحديد لمفهومي أفق التوقع والمسافة الجمالية، يخلص ياوس إلى أنّ المفهوم الجمالي للتلقي ينطوي على بعدين: الأثر الذي ينتجه العمل الأدبي في القارئ، وكيفية استقبال القارئ لهذا العمل، أو استجابته له، وبين الأثر والاستجابة يتشكّل معنى العمل على نحو جديد باستمرار، نتيجة تضافر عنصرين: أفق التوقّع (أو السنن الأولى) الذي يفترضه العمل، وأفق التجربة (أو السنن الثاني) الذي يُكمّله القارئ [٧] .

تنهض جمالية العمل الأدبي على لذة الكشف والمفاجأة والدهشة، على ألا تكون هذه اللذة غاية بحد ذاتها، وإنما وسيلة فعالة في جذب القارئ إلى أمداء تأويلية تحتفي بالتنوع، فالخروج عن النمطية وتجاوز المألوف من سمات الشعر الأساسية، ليغدو الشعر حواراً جمالياً لا يرتهن لمسار محدد، ولا يخضع لفهم سطحي ينتهي أثره لحظة اكتشافه.

---

[١] انظر: محمد، د.عبد الناصر حسن: نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، ص ١٦ – ١٨.

[٢] موسى، بشرى: نظرية التلقي – أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ٢٠٠١ م، ص ٤٥.

[٣] ياوس، هانس روبيرت: جمالية التلقي – من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تقديم وترجمة: د.رشيد بنحدو، كلمة للنشر والتوزيع – تونس، دار الأمان – الرباط، منشورات الاختلاف – الجزائر، منشورات ضفاف – بيروت، ط ١، ٢٠١٦ م، ص ٥٩.

[٤] فطوم، مراد حسن: التلقي في النقد العربي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١٣ م، ص ٣٤.

[٥] انظر: مرشد، ماجد قائد قاسم: جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية من العتبات إلى النص، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، المملكة المغربية، ط ١، ٢٠١٨ م، ص ٢٨.

[٦] ياوس: جمالية التلقي، مقدمة المترجم، ص ١٤.

[٧] انظر: نفسه، ص ١١٠.

وبعد، إن العمل الأدبي المفتوح في نظر إيكو هو العمل الذي ينطوي على إمكانات تأويلية هائلة، إنه كل عمل يكوّن حقلاً من الاحتمالات التأويلية، ويقترح سلسلة من القراءات المتغيرة باستمرار، ويكون مبنياً بوصفه كوكبة من العناصر التي تقبل مختلف العلاقات المتبادلة، ويترك القارئ أو المؤول يتموقع بمحض إرادته داخل هذه الشبكة من العلاقات التي لا تنفد، ويختار بنفسه أبعاد مقاربته، ونقاطه التوجيهية، ومرجعيته الخاصة، ويتركه ينحو من تلقاء نفسه إلى أن يستعمل في الوقت ذاته أكبر عدد ممكن من المرجعيات ومن المنظورات، ويجعله ينشّط ويكثف ويوسع أدواته الإدراكية إلى أقصى حد ممكن. وهكذا فإن الأعمال الأدبية المفتوحة لا تهدف إلى فرض موضوع أو تأويل محدد نهائي ومحتوم على المؤول، بل تميل إلى تفضيل الأفعال التي تمارسها الحرية الواعية لدى المؤول، وإلى جعله مركز شبكة هائلة من العلاقات ينجز من خلالها شكله الخاص دون أن يكون مجبراً أو محدداً في اختياره، ولو من قبل تنظيم العمل الأدبي نفسه .[١]

وبالنتيجة، فإن النص لا يوجد بوصفه معنى ناجزاً، وإنما بوصفه لغة أو شبكة لغوية يمكن ملؤها بشحنتها الدلالية المناسبة حسب كل متلق وكل ظرف، واللغة بطبيعتها متعددة الدلالة، وبخاصة في الحقول الأدبية، بل إن هذا التعدد الدلالي للغة، كما يذهب بول ريكور، ملمح أساسي من ملامحها. فالعلاقة بين الكلمة والمعنى ليست علاقة أحادية، وإنما هناك أكثر من معنى يقابل الكلمة. وصحيح أن ذلك يعد مصدراً لسوء الفهم، لكنه في المقابل يشكل مصدراً لإثراء اللغة، ومن هنا يتأتى إمكان التلاعب بمدى كامل من المعاني. وإذا كان بالإمكان في اللغة العلمية اختزال هذه التعددية، فهو في الشعر غير ممكن، بل غير مستحب وغير طبيعي، لأن مهمة الشعر، كما يقول ريكور أيضاً، هي شحذ الكلمات لإنتاج أكبر قدر من الدلالات، ومن ثم فالشعر لا يسعى إلى تجاهل هذه التعددية أو استبعادها، إنما يسعى بالأحرى إلى الاحتفاء بها وإبراز دلالتها وشحذ طاقتها، وذلك بغية أن يستعيد للغة كل قدرتها وطاقتها على الإدلال .[٢]

بناء على ما سبق، ستحاول هذه الدراسة مقاربة نص شعري عربي حديث للشاعر حسن بعيتي، بعنوان (لو أنّ للأفكار نافذة)، في محاولة نقدية تروم تحليل هذا النص استناداً إلى فاعلية التأويل في الكشف عن المضمر، واستنطاق النص جمالياً، وتقصّي دلالاته الخفية، تبعاً للمعايير التي تناسب هذا النص.

-التأويل الشعري وعلاقته بالمضمون الفكري- حسن بعيتي نموذجاً

يتميز الشعر العربي الحديث بوصفه حدساً نفسياً فكرياً، فالشاعر لن ينجح "في عالمنا الحديث إلا حين يكون شاعراً ومفكراً في آن واحد" ، وهكذا فإن الشعر الحديث هو[٣] "عناق عضوي شفاف بين الفكر وشكل تجسده قولاً شعرياً" ، ويرى أدونيس أن الفصل بين الشّعر والفكر في الموروث النقدي العربي عائد إلى أن الشعر يُضلّ، "ليس لأنه يعتمد على الحواس الخادعة وحسب، وإنما لأنه كذلك يفكر بطريقة لا يمكن ضبطها في نظام محدد. فهو يفكر بالرمز والصورة، وفيهما وبهما تبدو المنظومات المعرفية أنها ناقصة، وأنها عاجزة عن تقديم المعرفة الكلية التي تزعم أنها

[١] انظر: شرفي، عبد الكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص ٥٦.

[٢] انظر آراء بول ريكور ومناقشتها في: القعود، د.عبد الرحمن محمد: الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٧٩، مارس ٢٠٠٢ م، ص ٢٢٣ – ٢٢٤.

[٣] عباس، إحسان: بدر شاكر السياب، دار الثقافة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٢ م، ص ٤١٣ – ٤١٤.

[٤] العيد، د.يمنى: في القول الشعري، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط ١ بعد الإضافات والتعديلات، ٢٠٠٨ م، ص ١٤٨.

جاءت لكي تقدمها" ، فالمعرفة الشعرية إذن ليست يقينية، أو ليست جواباً، وهذا ما يجعل الشعر في معزل عن الفكر وفق التقليد المعرفي العربي الذي يرى أن الفكر جواب، لكننا نرى مع أدونيس أنه إذا كان الشاعر لا يقدّم جواباً في شعره فهذا لا يعني أنه لا يفكر، على العكس، "إن كون الشعر سؤالاً يعني أنه يترك أفق البحث والمعرفة مفتوحاً، وأنه لا يقدّم يقيناً. فالسؤال هو الفكر، لأنه قلق وشك، أما الجواب فنوع من التوقف عن الفكر، لأنه اطمئنان ويقين، السؤال بتعبير آخر، هو الفكر الذي يدفع إلى مزيد من الفكر" [٢] .

يتوخى التأويل الشعري انطلاقاً من المضمون الفكري رصدَ العلاقة الديالكتيكية بين الشعر والفكر والمسافة بينهما، "فبين الفكرة والتعبير، بين ما فكّر به الشاعر وما كتبه، مسافة هي الجسم المرئي للشعر، ويتجلى فن الشاعر في الطريقة التي يرسم بها هذه المسافة، أي في العلاقات (الإشارات والدلالات) التي يقيمها بين الدال والمدلول. ومن هنا لا تنبجس الشعرية من الأفكار، وإنما تنبجس من العلاقات، أي من الإشارات والدلالات" [٣] .

وهكذا يكتسب التأويل قيمته في عملية القراءة من خلال محاولة القارئ الغوص في عمق النص الشعري، واكتناه الأفكار التي تحتجب بالعلاقات والإشارات والدلالات، فيصبح النص الشعري ميداناً واسعاً لحوار جمالي وفكري بين الشاعر والقارئ، إذ يستنفر القارئ أدواته الثقافية والمعرفية ليربطها بسياق النص، محاولاً الوصول إلى المعنى انطلاقاً من إيحاء المعنى.

ويعد حسن بعيتي من الشعراء الذين احتفوا بالمضامين الفكرية في شعره، من دون أن تتحول هذه المضامين إلى خطابات أو شعارات ذات أبعاد أيديولوجية مباشرة، فشاعرنا يُفكّر بالصور الموحية، ويترك المجال للقارئ لكي يجوس في قصائده متتبعاً أثر الإيحاء، ومستعيناً بهذا الأثر على اقتراح معنى شعري انطلاقاً من القرائن النصية، وستحاول الدراسة قراءة نموذج للشاعر، نقارب فيه أسئلة الوجود والعدم والحلم والواقع، وغيرها من الأسئلة الفكرية التي تتلبّس شكل الشعر.

ينهض عنوان القصيدة بوظيفته الإغرائية من خلال الأسلوب الشرطي (لو أنّ للأفكار نافذةً)، ويتبدّى الإغراء في حذف جواب الشرط، مما يفتح أفق تأويل هذا الجواب على احتمالات مسربلة بالغموض الذي يغري القارئ بارتياد متن القصيدة بحثاً عن جواب الشرط المحذوف، وهكذا يؤدي العنوان دوره التشويقي، ويدفع القارئ باتجاه النص مشفوعاً برغبة الكشف عن دلالة العنوان. وعلى الرغم من المعنى النحوي لحرف الشرط (لو) الدال على امتناع الجواب لامتناع الشرط، فإن دلالته على التمنّي تفرض وجودها بوصفها احتمالاً ثانياً يستغني فيه الشرط عن جوابه، وبذلك يقف القارئ أمام خيارين: الأول هو تضمين معنى الشرط، ما يستدعي الحفر في متن القصيدة بحثاً عن جواب امتناع وجود نافذة للأفكار، والثاني هو تضمين معنى التمني، ما يستدعي أيضاً مقاربة القصيدة بحثاً عن سبب تمنّي الشاعر وجود نافذة للأفكار، وإذا أضفنا إلى ذلك البعدَ التصويري للعنوان، وهو بعدٌ يتمازج فيه المجرد (الأفكار) بالمحسوس (النافذة) للتعبير عن الحالة الانغلاقية التي يعيشها الشاعر في ظل غياب منفذٍ للأفكار على الفضاء الخارجي، فإنّ القارئ يجد نفسه إزاء تركيب مكثّف يختزن دعوةً إلى تفكيكه للوقوف على احتمالاته المتعددة.

---

[١] أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط ٢، ١٩٨٩ م، ص ٧١.

[٢] أدونيس: الشعرية العربية، ص ٧٣. ويقدم أدونيس في معرض تنظيره للوحدة بين الشعرية والفكر في الكتابة الإبداعية العربية ثلاثة نماذج هي: النص النواسي، والنص النفري، والنص المعري. انظر: نفسه، ص ٦١ وما بعدها.

[٣] أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط ٦، ٢٠٠٥ م، ص ١١٩ – ١٢٠.

إذن، استطاع الشاعر جذب انتباه القارئ إلى متن القصيدة من خلال العنوان، كما استطاع استقطاب رغبته في فهم الدلالة الكامنة التي يكتنفها الغموض، فتستنفر عندئذ أدوات الإدراك لدى القارئ، وتصبح عملية القراءة عملية تفاعلية يحاول فيها الشاعر مشاركة القارئ تجربته النفسية، ولكن بأسلوب مخاتل يبحث عن قارئ حصيف لا يركن إلى المسار الأفقي للنص، وإنما يسعى إلى سبر غوره عمودياً.

يستهل الشاعر قصيدته قائلاً:

الآن منتصفُ الطريق ..
أكاد ألمح في البعيد بريق مملكتي .. فأنهضُ ..
كلُّ مَن حفظوا نشيدي سابقوا أحلامهمْ
وأنا المُعَذبُ بالفراشةِ
ربّما ... بالغتُ في عدد الحقائبِ
سوفَ أختارُ الأغاني .. ثمَّ أرمي ما
تبقَّى منْ مَتاعي كي يخفَّ الدّربُ أكثرَ [1]

نحن إزاء مطلع يشف عن رحلة مجازية تحاكي رحلة الحياة، يحاول الشاعر نقل تفاصيلها إلى القارئ بأدوات تعبيرية ترسم العمق النفسي لها، إذ يؤطر الشاعر رحلته زمانياً بإحالتها على الحاضر (الآن)، كما يؤطّرها مكانياً بإحالتها على (منتصف الطريق)، وهذا يعني أن بداية الرحلة الحقيقية من حيث الزمان والمكان تسبق الإطار الحالي الذي نحن بصدده، فلماذا أضمر الشاعر تلك البداية؟ ولماذا اختار السرد ابتداءً من الآن، ومن منتصف الطريق؟

تأتي الإجابة في السطر الثاني على هيئة حافز مشوب بالشك (أكاد ألمح في البعيد بريق مملكتي.. فأنهضُ)، إذن فمآل الرحلة السابقة هو السكون أو الثبات، ثم جاء البريق البعيد ليحفّز الشاعر على النهوض ومتابعة الرحلة، وهكذا تتوالد الأسئلة التي يُراكمها النص في ذهن القارئ عن ماهية هذه المملكة وبريقها وبُعدها، فيجد نفسه مدفوعاً برغبة الكشف نحو مجاهل النص، محاولاً القبض على الدلالات الهاربة من قيود التحديد إلى فضاء الاحتمال، ومستهدياً بتلميحات الشاعر التي تتواتر في النص عبر إحالات مجازية تستبطن تجربته مع الحياة.

يمرّ فهمنا الجمالي لهذا المقطع بمراحل متعاقبة، تبدأ بمعاينة المسار الأفقي للنص، وصولاً إلى بنيته العميقة الدالة على المعنى الخفي للسياق، إذ يُحدد الشاعر موقعه في رحلة الحياة من خلال أقرانه الذين سابقوا أحلامهم، فيلتمس العذر لتأخره عنهم – وهو المُعذَّب بالفراشة – بالمبالغة في عدد الحقائب، وهكذا نراه يتخفف من متاعه، مستبقياً الأغاني، محاولاً التخفيف من التعب الذي أنهكه؛ ليتابع رحلته على نحو أكثر راحة، فما الذي نفهمه من ذلك كله؟

إن الاستسلام للسياق الظاهري قاصرٌ عن الإلمام ببواطن التجربة التي يحاول الشاعر تصديرها لنا، فكل ما سبق هو مجموعة من الإشارات التي تحتاج إلى تفكيك، ومن هنا يكتسب الشعر قدرته على خلق مناخ حواري بين النص والقارئ. فإذا وقفنا عند حالة التمايز التي يوردها الشاعر قياساً بأقرانه بقوله (أنا المعذب بالفراشة)، وجدنا فيها فجوةً تحتاج إلى تأويلٍ يملؤها، فيعود القارئ إلى مرجعيته الواقعية التي تقول إن الفراشة هي المعذَّبة، وأنّ الضوء، سواء أكان ناراً أم نوراً، هو الذي يُعذبها إلى أن تحترق به، لكن الشاعر يقلب المعادلة، فيغدو هو الضوء المُضمر نصياً، وهو المعذَّب بالفراشة، إذن فالشاعر يتمايز عن سواه بمحموله الضوئي الدال على إشراق الوعي في نفسه، لكنه وعيٌ

[1] بعيتي، حسن: كلما كذب السراب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١٦ م، ص ٢٢.

يُعذبه من جهة إدراكه الحاد لواقعه أولاً، ويعذبه أيضاً من جهة مسؤوليته عن (الفراشة) التي تصطلي وهج هذا الوعي حدّ الاحتراق به، وقد تكون هذه الفراشة رمزاً للحلم الذي يراود وعي الشاعر لواقعه قبل أن يحترق به، وبذلك فإن هذه الصورة المكثّفة تتشظى عبر التأويل لترسم صورة شاعرٍ حزين ينوء بالضوء الذي يكتنفه، كما ينوء بأحلامه التي تحاول قَبْسَ شيء من هذا الضوء، أو شاعرٍ معذب من جهة إدراكه لواقعه، وصراع أحلامه مع هذا الواقع في آن، وعلى هذا الأساس يمكننا تأويل الحقائب المتعددة التي كان الشاعر يحملها في رحلته بالأفكار والمشاعر التي راكمها عبر زمن طويل يمتد من بداية الرحلة (المُضمرة) إلى راهن القصيدة (منتصف الطريق)، أما وقد أتعبته هذه الأفكار والمشاعر، فإنه يتخفف منها ليستطيع متابعة الرحلة، لكننا نراه ضنيناً بالتخفف من (الأغاني)، بما تحمله هذه الكلمة من دلالات الحياة التي تستعين بالغناء على اختراق سكون الموت، فهو يختارها – دون سواها – ليسترفد منها ما يعينه على مواصلة الرحلة، أما بقية الحقائب فهو يرميها (كي يخفّ الدرب أكثر)، وهنا يعود الشاعر إلى مخاتلة المجاز، إذ تقول الحقيقة المرجعية التي تكشف عن مسار هذا المجاز أن الحركة على الدرب هي التي يجب أن تخف، وليس الدرب نفسه، لكننا محكومون بسياق النص للاستدلال على مرمى الشاعر من هذا المجاز، ويمكننا تأويل ذلك بالقول: إن التخفف من الأفكار والمشاعر التي تؤسس الوعي الحاد بالأشياء يجعل درب الحياة خفيفاً مريحاً، ولكن الشاعر سيفقد بذلك أهم ما يميزه عن محيطه، وهو هذا الوعي الحاد بالأشياء، ويتضح الصراع بين وعي الشاعر ورغبته بالسلام الداخلي في المقطع التالي، إذ يقول:

كلَّما كذبَ السّرابُ على القصيدةِ
قلتُ لامرأةٍ تُلوّحُ..:
..... لمْ أُصدّقْ برقَكِ الخدّاعَ لكني
أُفضّلُ أنْ أراكِ...
لكي أؤجّلَ مرَّةً أُخرى..... سقوطي....[1]

يتجلّى الصراع بين الحقيقة والوهم في هذا المقطع بطريقة تصويرية يُحدد فيها الشاعر وسيلته في اكتناه جوهر الحقيقة، وهذه الوسيلة هي (القصيدة)، لكن هذه الوسيلة/القصيدة محكومة بالسراب الذي يوهم الشاعر بالوصول إلى الغاية كذباً، وتحضر المرأة هنا بوصفها رمزاً دالاً على الحقيقة المخاتلة، فهي تسكن السراب، وتلوّح للشاعر الذي يبدو موقناً بوعيه ومستسلماً للوهم في الوقت نفسه، وهذا هو جوهر الصراع الذي أشرنا إليه آنفاً بين وعي الشاعر الحاد بالأشياء ورغبته بالسلام الداخلي، فهو لا يُخدع ببريق الوهم استناداً إلى وعيه، لكنه يُفضّل أن يُصدّق هذا البريق تفادياً للسقوط (مرة أخرى) في لجة العذاب. وتأجيلُ السقوط لا يعني نفيه، وإنما هو استرفادٌ معنوي للقوة المساعدة على الاستمرار في البحث عن حقيقة الوجود، فسقوطه يعني نهايةَ الرحلة، وتحوُّلَه إلى كائن بشري منزوع الاهتمام بالجوهر والمصير، وهكذا يُراكم الشاعر فاعلية استرفاد القوة في المقطع التالي، ولكن بأدوات جديدة، يقول:

لمْ أعدْ أقوى على سيرٍ وقد خفَّ البريق..
الآنَ منتصفُ الطريق....
جَمعتُ ما يكفي من الأزهار فجراً..

[1] بعيتي، حسن: كلما كذب السراب، ص ٢٢ – ٢٣.

كي أذكّرَ نجمة خلفَ التلال بِعِطرها
وبنشوة الحبِّ البريئةِ عندما كنا صغاراً
واثقينَ من النهايات السعيدةِ
في حكايا جدّةٍ نامتْ على عُكّازها..... [1]

ينظر الشاعر إلى(البريق) الساكن في المستقبل بوصفه حافزاً يحدوه نحو هدفه المنشود، إنه بارقة الأمل بالخلاص من هذا الصراع، وللوصول إلى هذه البرهة المضيئة؛ لا بد للشاعر من التمسك بأسباب القوة، ولذلك نراه يواجه خفوت البريق، وتعب المسير، بزاده الذي جمعه في الماضي، ويزخر الحقل الدلالي لهذا الزاد بالحيوية والجمال والألق (الأزهار، الفجر، النجمة، العطر، الحب ...)، وينهض كل عنصر من هذه العناصر بوظيفته الجمالية المستندة إلى دلالته، وإذ يحشد الشاعر هذه العناصر في هذا المقطع، فإنه بذلك يخلق فضاءً دلالياً من القدرة في مواجهة العجز الذي يباغته في منتصف الطريق، ساعياً إلى (النهايات السعيدة) التي تحضر على هيئة نكوص زماني عامرٍ بالثقة (عندما كنا صغاراً)، وهذا ما يتبدّى في صورة (جدّةٍ نامت على عُكّازها)، وعلى الرغم من طيف العجز الكامن في صورة الجدّة، غير أن حضور العكاز فيها يدل على استمرار التشبث بأسباب القدرة، وبذلك يعود الشاعر إلى ما فُطر عليه من فرح وأمل وبراءة في أيام الطفولة، مستمداً من هذه الفطرة قوة معنوية تساعده على مواصلة الرحلة، وهو إذ يستعيد مناخ الطفولة والشباب قبل منتصف الطريق، فإنه بذلك يُضمر نقيض هذا المناخ في حاضره المتعب، ليستمر الصراع على إيقاع هذا التعب، يقول الشاعر:

سأقولُ للقمر المسافر:
أتعبتْني صُحبةُ الكلمات
أتعبني المسيرُ على ترابٍ كان يوماً
شاعراً مثلي
.. تؤرّقهُ التفاصيل الصغيرةُ..
منذُ عمرٍ...
لمْ أنمْ إلا على قلق الحروفِ..
ولم أفقْ إلا على نزف الخيال..
كأنني ما عشتُ إلا
كي أغربِلَ ماءَ حزني... [2]

يبسط الشاعر أمام (القمر) إشكاليته الوجودية عبر مستويات متعددة، إذ يُشكّل (التعب) من صحبة الكلمات، ومن المسير على طريق الشعراء الذين رحلوا، المستوى الأول لهذا الإشكالية، وبذلك ينقض الشاعر الفكرة السائدة لدى القارئ الذي يمكن أن يرى في الكتابة متنفّساً يريح الشاعر، فكيف يراها الشاعر مُتعِبة؟ إنه بذلك يخيّب أفق توقع القارئ الذي يستمر بالقراءة بحثاً عن حقيقة الموقف الشعري الذي يناقض مرجعيته، فيأتي المستوى الثاني من الإشكالية الوجودية للشاعر بوصفه تنويعاً على الموقف السابق، إنه (الأرق) من التفاصيل الصغيرة، فالشاعر – بما يمتلك من

[1] نفسه، ص ٢٣.
[2] بعيتي، حسن: كلما كذب السراب، ص ٢٣ – ٢٤.

وعي حاد – محكومٌ بالتفاصيل، وهو عندما يكتب فإنه بذلك ينقل وعيه من حيز التجريد الذهني إلى ميدان الشعور المحسوس بالكلمات، أي إنه يُجسّد الصراع الذي يعيشه، ويعطيه شكلاً لغوياً، وهذا الانتقال لا يعني نفي الصراع، بل إن الكتابة تزيد من لوعة الشاعر؛ لأنها تجسيد حي بالكلمات لما يعتمل في نفسه من صراع، وهي بذلك تقرّبه من إدراكٍ أكثر حدّة لماهية الصراع، وهذا ما يؤكده الشاعر في صورتي (قلق الحروف) و(نزف الخيال) اللتين تعبّران عن ألم الكتابة بوصفها مخاضاً يُرهص لتجسيد الصراع، وهو مخاض يرافق الشاعر في نومه ويقظته، وهذه الشمولية التي تنوس بين النوم واليقظة تكشف عن أن حياة الشاعر كلها محكومة بالأرق، لأنه يرى ما لا يراه الآخرون من تفاصيل صغيرة، ويشعر بما لا يشعر به الآخرون من ألم وعذاب نتيجة رؤيته تلك، ليأتي المستوى الثالث من إشكاليته الوجودية (العبث)، إذ تنهض صورة الشاعر (كأني ما عشتُ إلا كي أغربلَ ماءَ حزني) بمهمة التعبير عن اللاجدوى واستمرار الحزن، وبذلك تكتمل أضلاع الإشكالية بتسلسل محكم (التعب، الأرق، العبث)، ويستدرج الشاعر قارئه إلى أفق جديد يفرضه السياق.

إن أزمة الشاعر الوجودية لا تقف عند هذا الحد، فهو يوغل في عرض ملامح اغترابه عن سلامه الداخلي، يقول:

ربما أمضي.. وبي ظمأٌ لتقبيلِ الحياةِ
بناظريَّ..
كأنني رجلٌ ضريرٌ [١]

يُخيّب الشاعر مرة أخرى أفق توقع قارئه، إذ كيف يستقيم اهتمام الشاعر بالتفاصيل الصغيرة، وهو سبب الأرق في المقطع السابق، مع صورته التي يرسمها في هذا المقطع، وكأنه رجلٌ ضرير يستبد به الظمأ لتقبيل الحياة بناظريه؟ فالشاعر راءٍ بعيد النظر في عرْف القارئ، وهذا ما لا يتساوق مع سياق الصورة السابقة، إذن فالشاعر يُدرك أن رؤيته قاصرة عن إدراك حقيقة الوجود، فيلوذ برؤياه التي تنزع نحو المستقبل، وها هو يقود القارئ نحو أفق جديد على شكل رؤيا تشف عن استمرارية الرحلة مع شاعرٍ آخر، وقد يكون هذا الآخر هو الشاعر نفسه، ولكن بوعي وإدراكٍ جديدين، يقول:

غيرَ أنّي ....
سوف تطلُعُ وردةٌ خلفي
ويُكملُ صحبةَ الكلمات بَعدي شاعرٌ
سيقول للقمر المسافر – كلما انكسر المدى –:
لو أنّ للأفكار نافذةَ..
لأغلقْتُ القصيدةَ.. وانصرفتُ إلى الحياة
كأيّ شخص يعبُرُ الآنَ الطريقَ
فلا يؤرّقهُ مُرورُ سحابةٍ بيضاءَ
ترسُمُ في تقُّلبِ شكلِها امرأةً

[١] بعيتي، حسن: كلما كذب السراب، ص ٢٤.

ولا يُحصي الفراشاتِ
التي نقصتْ من الحلُم الأخير
ولا يُحمّلُ نفسَهُ وزراً
لأنَّ (الزنزلخْتَ) اصْفرَّ قبلَ أوانهِ
ولأنَّ نرجِسةً على طرف الطريق
تغيَّرت ألوانُها الأولى
وما عادت تُذكّرُهُ
بنجمتهِ الأثيرةِ
ربَّما .. لا يحتفي أيضاً
بأغنيةٍ تهُبُّ معَ النسيم خفيفةً
فالخبزُ أَوْلى .. باهتمام العاطلينَ عن الغناء
وعنْ ضياع العمر
في فهْم المجرّات البعيدةْ.. [1]

يقف الشاعر أمام ذاته في هذا المقطع محاولاً رسم الصورة التي كثّفها عنوان القصيدة، إذ يَلقى الشرطُ جوابَه في هذا المقطع (لو أن للأفكار نافذةً لأغلقتُ القصيدة وانصرفتُ إلى الحياة)، ثم يتشظى هذا الجواب على هيئة صور جزئية تأتلف في سبيل تشكيل صورة كلّيّة لشاعرٍ يتخذه النص وسيلة لاستشراف ما يمكن أن يكون لو أن للأفكار نافذة، إذ يبدو هذا الشاعر (كأي شخص) لا تشغله التفاصيل الصغيرة، ولا تؤرقه وعود الخصب والجمال (السحابة/المرأة)، ولا يقض مضجعه استنزاف الواقع للحلم (نقص الفراشات)، وذبول الحياة (الزنزلخت/النرجس)، ومظاهرها (الغناء/النسيم)، وبذلك فإن هذه العناصر الطبيعية الحيوية التي تنتظم في صور جزئية تُفارق حيويتها عبر أسلوب النفي المتكرر، وتؤسس لإغلاق القصيدة، لكنّ هذه الصور جميعها تدخل في نطاق الامتناع؛ لامتناع حدوث الشرط (لو أن للأفكار نافذة)، أي إنها صور متخيلة يرصد فيها الشاعر واقعه لو أنّ هاجس الشعر لا يسكنه، ولكن ماذا يبقى من الشعر إذا تخفف من ذلك كله؟ بل ماذا يبقى من الوجود؟

تنزع هذه الصورة الكليّة التي يوغل الشاعر في رسم تفاصيلها منزعاً نفسياً يُحيل على اليأس والإحباط، فهذا الشاعر المفترَض يبدو مجرداً من أدواته الشعرية لارتهانه لشروط واقعه، وسعيِه نحو أبسط ما يُقيم أود الحياة (الخبز)، إذ يفرض هذا الواقع سطوته عليه، ويُغيّر زاوية نظره إلى الأشياء، ويبدو شاعرنا ضنيناً بإعلان يأسه، ولذلك فهو يحيل هذه الصورة المتخيلة على شاعرٍ آخر سيأتي بعده، أما هو فمازال يكابد الصراع بين الواقع والحلم، بين المعاناة في تأمين أسباب الحياة (الخبز)، والرغبة في فهم أسباب الوجود (المجرات البعيدة)، ولا يرى سبيلاً لتجسيد ألم هذا الصراع إلا بالقصيدة، فهي نافذته التعبيرية التي يستطيع من خلالها رصد تداعيات هذا الصراع، في ظل غياب نافذة للأفكار، وتأتي قفلة القصيدة لتكثّف هذا الصراع المستمر، يقول:

لو أنّ للأفكار نافذةٌ..
لأغمضتُ انتظاري دونما أسفٍ

[1] بعيتي، حسن: كلما كذب السراب، ص ٢٤ – ٢٦.

..... وأغلقْتُ القصيدة. [١]

لقد استطاع الشاعر تجسيد حالة الصراع التي يعيشها عبر رحلة رمزية محفوفة بالدلالات والإشارات، ومزية هذه الرحلة أنها قابلة للإسقاط على تجربة قارئ يعاين النص ببصيرته، فالشاعر وإن كان يبني نصّه على ضمير المتكلّم المتواتر بصيغه المتعددة (الظاهر والمتصل والمستتر)، غير أن هذا الضمير يمتلك قدرة الانتقال ليكون صوت القارئ أيضاً، ولنلاحظ أن الشاعر لا يحدد أسباب تعبه ومكابداته مع الواقع تحديداً صريحاً، ليترك للقارئ فرصة إسقاط تجربته على تجربة الشاعر، وهواجسه على هواجسه، فأسباب التعب متعددة، لكن النتيجة واحدة، وبذلك يغيّر الشاعر أفق توقّع القارئ أكثر من مرة في النص، ويجعله شريكاً في إنتاج الدلالات التي تحتمل الإسقاط الذاتي لتجربته، وقد أدت الفجوات النصية دورها في ذلك، إن كان عبر تعويم المعنى لتحفيز القارئ على ملء هذه الفجوات استناداً إلى فهمه الجمالي للنص، أو عبر النقاط المتتالية التي تنتشر فوق سطح النص بكثرة، ما يعطي المجال للشاعر لتفعيل دور الصمت الموحي من جهة، كما يعطي المجال للقارئ في ملء هذا الصمت بكلام يستسقيه من تجربته من جهة أخرى، كما نلحظ كثرة استخدام الشاعر للفظة (ربما)، بما تحمله من دلالات القلق والشك والحيرة، وهو بذلك يمنح نصه فاعلية الاحتمال، ويبتعد به عن نهائية المعنى نحو تعدده، تبعاً لتجربة القارئ وفهمه وإدراكه.

خاتمة:

حاول هذا البحث رصد الأصول التاريخية والفلسفية للتأويل الشعري، وعلاقتها بنشأة نظرية التلقي، وقد تبيّن من هذا الرصد دور التراكم المعرفي في الوصول إلى رؤية نقدية ترسّخ أهمية القارئ بوصفه جزءاً أصيلاً من ثالوث العملية الإبداعية (الكاتب، النص، القارئ).

ثم وقف البحث على مجموعة من الإشكاليات التي تعترض سبيل التأويل الشعري، وتوصّلَ إلى أن قصد المؤلِّف عصيّ على التحديد بدقة، تبعاً لتباين الظروف الموضوعية والذاتية التي تحكم عملية القراءة، وهذا التباين يفضي أيضاً إلى تعدد القراء، واختلاف الأثر الجمالي للنص تبعاً لهذا التعدد، وهنا تبرز إشكالية ماهية القارئ المنشود، وما يتبع ذلك من تباين المرجعيات التي يستند إليها هذا القارئ في أثناء عملية القراءة، مما يستدعي وجود معايير دينامية تسهم في توجيه مسارات التأويل.

واقترح البحث مجموعة من المعايير التي يمكن أن تحدّ من عشوائية التأويل الشعري، إذ يمكن للقارئ أن يوظّف خبراته اللغوية والفكرية والثقافية في مقاربة النص الشعري، مستهدياً بالانسجام الداخلي للنص، وما يوحي به سياق هذا النص بدواله ومدلولاته، لينتقل القارئ من الفهم المسبق الذي يُشكّل قاعدة أساسية للتأويل، ويصل إلى الفهم الجمالي القائم على تغيير أفق التوقع، وهكذا يحاور القارئ النص من موقع الباحث عن الأثر الجمالي له.

واختبر البحث هذه المعايير في نموذج شعري حديث للشاعر (حسن بعيتي)، وتوصّل إلى أن قراءة النص الشعري الحديث تتطلّب من القارئ استعداداً نفسياً للتأويل الشعري الذي يتجاوز البنية السطحية للنص من جهة، واستجابةً جمالية للبنية العميقة التي تتكّشف تبعاً لهذا التأويل من جهة أخرى، إذ يستدرج الشاعرُ القارئَ نحو التفاعل مع النص بأسلوب إيحائي يشير إلى المعنى من دون أن يسمّيه، ويترك له حرية إسقاط تجربته على التجربة الشعرية،

[١] نفسه، ص ٢٦.

كما يترك له فجوات نصية يسعى القارئ إلى ملئها استناداً إلى خبراته ومعارفه، من دون الارتهان لمرجعية مسبقة تحد من أفق التأويل.

وبعد، لا تدّعي هذه الدراسة اكتمال الرؤية النقدية للتأويل الشعري، وحسبها أنها حاولت مقاربة البعد الجمالي للقراءة الشعرية، واسترفدت من الدراسات السابقة ما ساعدها على اقتراح معايير تضيء مسارات التأويل، وتمضي بالقارئ نحو فهم جمالي للشعر، ويبقى باب النقد الشعري مفتوحاً على مصراعيه لجهود قادمة لا تركن إلى ما توصّلنا إليه، بقدر ما تحاول مناقشته وإغناءه.

المصادر والمراجع

١- أدونيس: *الشعرية العربية*، دار الآداب، بيروت، ط ٢، ١٩٨٩ م.

٢- أدونيس: *زمن الشعر*، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط ٦، ٢٠٠٥ م.

٣- إيكو، امبرتو: *التأويل بين السيميائيات والتفكيكية*، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠ م.

٤- بعيتي، حسن: *كلما كذب السراب*، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١٦ م.

٥- سحلول، د.حسن مصطفى: *نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١ م.

٦- شرفي، عبد الكريم: *من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة*، الدار العربية للعلوم – ناشرون، بيروت ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط ١، ٢٠٠٧ م.

٧- الشريف الجرجاني، علي بن محمد: *التعريفات*، اعتنى به: مصطفى أبو يعقوب، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٦ م.

٨- عباس، إحسان: بدر شاكر السياب، دار الثقافة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٢ م.

٩- عبد المطلب، د.فؤاد: التأويل في الغرب: *النشأة والمفهوم*، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٤٤٠، كانون الأول، ٢٠٠٧ م.

١٠- عزام، محمد: اتجاهات التأويل النقدي، *منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب*، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٨ م.

١١- *العيد*، د.يمنى: في القول الشعري، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط ١ بعد الإضافات والتعديلات، ٢٠٠٨ م.

١٢- *فطوم*، مراد حسن: التلقي في النقد العربي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١٣ م.

١٣- *القعود*، د.عبد الرحمن محمد: الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٧٩، مارس ٢٠٠٢ م.

١٤- محمد، د.عبد الناصر حسن: *نظرية التلقي بين ياوس وإيزر*، دار النهضة العربية، القاهرة، ٢٠٠٢ م.

١٥- مرشد، ماجد قائد قاسم: *جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية من العتبات إلى النص*، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، المملكة المغربية، ط ١، ٢٠١٨ م.

١٦- مصطفى، عادل: فهم الفهم – مدخل إلى الهرمنيوطيقا: *نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر*، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠١٨ م.

١٧- موسى، بشرى: نظرية التلقي – أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ٢٠٠١ م.

١٨- هولب، روبرت: نظرية التلقي – مقدمة نقدية، ترجمة: د.عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ٢٠٠٠ م.

١٩- ياوس، هانس روبيرت: جمالية التلقي – *من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تقديم وترجمة*: د.رشيد بنحدو، كلمة للنشر والتوزيع – تونس، دار الأمان – الرباط، منشورات الاختلاف – الجزائر، منشورات ضفاف – بيروت، ط ١، ٢٠١٦ م.