مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية
Eissn :2602-5264 Issn : 2353-0499
المجلد10 /العـدد: 02 (2022)، ص: 243 – 255

الاستعارة والرمز من الإحالة الخارجية إلى الإحالة على الذات

Metaphor and symbol from external reference to Self-referral

سعيد جعطيط [1]،د. نعيمة حاج عبد الرحمان [2]

[1] جامعة الجزائر 2 ابو القاسم سعد الله ، مخبر الجماليات والفنون المعاصرة، الجزائر،

said2021dz16@gmail.com

[2] جامعة الجزائر 2 ابو القاسم سعد الله- الجزائر

naima.philo@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2022/01/06 تاريخ القبول: 2022/01/18 تاريخ النشر: 2022/05/10

ملخص :

تأسست البلاغة الكلاسيكية على آراء أرسطو التي تقزّم من شأن الاستعارة، وتحدد دورها كزينة لغوية، وتضل في النهاية إبدال كلمة بكلمة . ومن جهة أخرى، فإن تحليله يقع في ملتقى حقلين معرفيين، الخطابة والشعرية اللذين يختصان بهدفين مختلفين، الاقناع في الخطاب والمحاكاة في الشعر.

إلا أن بول ريكور" poul recoeur "أراد بعث الموضوع من جديد، من خلال تناوله في سياق آخر ومن زاوية أخرى . حيث رأى أن فهم الذات لابد أن يتوسطه تفكيك عالم اللغة و الرمز ضمن أفق منفتح، أين تكون التأويلات المختلفة هي وحدها اللعبة الفاصلة في إدراك المعنى، والتي تحرك الصادق والصحيح، ضمن تراتبية لا تعبر عن ثنائية الصحيح- الخاطئ، إنما تضع الصحيح ضمن فضاء تراتبي حسب قوة الحجة. هذا هو الأساس الذي أقام عليه "ريكور" فلسفته التأويلية، مركزا على الاستعارة والرمز كوحدتين أوليتين للتأويل، وتعامل معهما بوصفهما نصا مصغرا تتكثف فيه المشكلات التأويلية.

كلمات مفتاحية: الاستعارة ، الرمز، الاحالة ، الشعر ، الأثر ، الخيال .

Abstract:

Classical rhetoric, s views that dwarf metaphor, and define its role as linguistic adornment .And in the end, it remains to replace one word with another. On the other hand, his analysis lies at the intersection of two fields of knowledge, Rhetoric and Poetry, which have two different aims, Persuasion in discourse and simulation in poetry. But Paul Ricœur wanted to resurrect the topic, By addressing it in another context and from another angle, where are the different interpretations that are the only dividing game in understanding the meaning?, Which move the honest and correct, within a hierarchy that does not express the true-false duality. You only place the correct within a hierarchical space according to the strength of the argument. This is the basis on which Ricœur bases his theoretician philosophy, Focusing on metaphor and symbol as two primary units of interpretation , And treat them as a mini-text in which the interpretational problems are condensed.

Keywords : metaphor, symbol, assignment , poetry, effect, unreality,

المؤلف المرسل: سعيد جعطيط

1. مقدمة:

يتكلم الناس وهم لا يأبهون باستعاراتهم التي يدرجونها في كلامهم اليومي، إذ يعدونها جزءً من الاستعمال العفوي للغة، ولا فرق عندهم فيها بين الحقائق والمجازات، فاللغة اليومية تشتغل بهاته الطريقة من دون أي تكلُّف ولا تصنُّع. وكذلك كان الأمر قديما في صناعة القول الأدبي، فلم يكن التفكير في بناء الاستعارات والمجازات والكنايات جزءً من المعرفة بعلم الأدب لدى منتجيه، وإنما مظهرا من مظاهر استعمال اللغة في الأدب تبعه ـ بعد مدة ـ ذلك الوصف البلاغي الذي حاول تصنيف مظاهر الاستعارة والعدول ومحققات الجمال في اللفظ والمعنى والتركيب، فكثر التصنيف والتمثيل والاصطلاح والتفريع، حتى أضحى لعلم البلاغة مدونات تصف جماليات الخطاب وأساليبه تقوم الاستعارة كأقوى أعمدته وركائزه، فظلت بذلك منطلقا لاجتهادات كثيرة، عربية وغربية، قديمة وحديثة ومع كل ذلك تبقى الحاجة قائمة لتحليل مظاهر الخطاب الاستعاري والمبادئ المناسبة لبناء نموذج استعاري موسع تستند فيه النظريات الاستعارية التقليدية الى الاجتهادات المعاصرة فقد حظيت الاستعارة في العهود الاخيرة باهتمام بالغ من لدن الباحثين من مختلف الجهات، فاصبح التصنيف فيها يشغل حيزا كبيرا من رفوف المكتبات العالمية، ذلك أن الاستعارة لم تعد حكرا على مجالي الأدب والبلاغة، بل أصبحت موضوعا لاهتمامات علماء النفس وعلماء الاجتماع والأنثربولوجيين والفلسفة، نتج عنه ما يسمى بالنظريات المعاصرة في الاستعارة والتي سنقدمها مستأنسين ببعض التصورات الغربية في هذا الشأن. وحتى لا يظل المقترح نظريا سنعززه بالأمثلة والنماذج ليكون القارئ على بينة بأن هذه المقترحات لها دعائم ومرتكزات واقعية، و أمامها آفاق علمية وعملية واسعة خاصة في ما بتعلق بمسألة التعامل مع الاستعارات في الأعمال الشعرية. فقد ظهرت مقاربات لسانية للاستعارة شملت خصائصها التركيبية والدلالية والتداولية، وتشكلت بذلك نظريات لتحليل الاستعارة من النظريات الإبدالية والتفاعلية والتداولية والحجاجية والمعرفية. وهكذا اغتنى التأويل المعاصر بمقترحات جديدة، تصب في كون الاستعارة تُعد جزءً من البنية التصورية للإنسان، إذ من خلالها يدرك الانسان العالم ويتفاعل معه ولها صلة وثيقة بوجود الانسان وكينونته، من خلال سؤال المعنى المنفلت باستمرار، والذي يتطلب متابعة دقيقة، من قبل القارئ في ضوء مقاربات متنوعة ومتكاملة، تقتفي آثاره المتجذرة في التفكير الانساني. وجاءت هاته النظريات كثورة على النظريات التقليدية التي أفرغت الاستعارة من كل قيمة معرفية، فاختزلت بذلك وظيفتها في الوظيفة التزينية والزخرفية، مستندةً أساسا على نظرية "أرسطو" التي سادت لقرون، والتي تقوم على فكرة الإبدال، بحيث يأتي المعنى الاستعاري من مجال حقيقي أصلي الى مجال آخر مجازي غير حقيقي. وقد فتح أرسطو بذلك النقاش حول طبيعة العلاقة بين الشعري و الواقعي مما أدى بعد ذلك الى اثارة قضية الصدق والكذب في الأدب عموما.

وقد ارتبط ذلك في النظريات المعاصرة بقضية الإحالة، التي تشكل عائقا أمام اعتبار اللغة الشعرية الاستعارية صادقة أمام الواقع الذي تتحدث عنه، وتزداد الصعوبة في كون الصورة لا يمكن ربطها بواحدة من الوقائع العينية. حيث تشكل اللغة الشعرية وفق لهاذا التصور أول تعبير جمالي، حاول الإنسان من خلاله تحرير لغته اليومية من ضيق معانيها، وابتذال أساليبها، فارتقى بها من خلاله الى مستوى إيحائي أجمل يمكنه من نقل رؤاه الفنية، والتعبير عن أحاسيسه الوجدانية، إلى هذا السياق الفلسفي ينتمي "بول ريكور" فاجتمعت فيه الخاصية المزدوجة للعصر، اشتغاله على مسألة اللغة والتزامه بنسبية الحقيقة والانفتاح الدلالي. ولأن فلسفة ريكور قد ظهرت في فترة ثرية فكريا بشكل غير مسبوق، فقد كان عليه أن يتعامل مع هذا الكم الكبير من النظريات والمناهج، فاختار أن يقف موقفا وسطا بين مجابهتها وتوظيفها فوظّف أدوات تصوُرية وعُدة مفهومية لم تكن متاحة للفلاسفة قبله و المشتغلين بالهيرمينوطيقا. و لم يأخذ "ريكور" بمجمل ما

جاءت به الهيرمينوطيقا، وإنما قام بإعطائها دلالة مختلفة بصناعة مفاهيمه الخاصة، وانطلق من فكرة جوهرية في فلسفته وهي أن التماهي بين الذات وذاتها مستحيل وفهم الذات لابد أن يتوسطه تفكيك عالم اللغة و الرمز ضمن أفق منفتح، وذلك لأن تأويلا واحدا لا يفي بالغرض، والتأويلات المختلفة هي وحدها اللعبة الفاصلة في إدراك المعنى. هذا هو الأساس الذي أقام عليه "ريكور" فلسفته التأويلية مركزا على الاستعارة والرمز كوحدتين أوليتين للتأويل، وتعامل معهما بوصفهما نصا مصغرا تتكثف فيه المشكلات التأويلية. فأراد أن يعالج المسألة خارج إطار مباحث البلاغة الكلاسيكية التي اختصرت هاته العبارات ذات المعنى المزدوج في قضية الاستبدال اللفظي القائم على المشابهة، وحاول إعطاءها بعدا آخر يتماشى مع عموم مشروعه التأويلي، والذي يُعرف عنه بأنه يجمع بين والأنطولوجيا و الإبستيمولوجيا ويقيم بينهما صراع حيث يزيح كل واحد منهما الآخر بشكل متبادل في دورة لانهائية تسمى بالدائرة الهيرمينوطيقية. لذلك سيكون بحثنا هذا مقاربة لإشكاليتين تتعلق الأولى بالمسألة الابستيمولوجية فمشكلة المعنى أمام التراكيب اللغوية مشكلة تقليدية في فلسفة اللغة ولكن الأمر يزداد تعقيدا إذا كنا أمام التراكيب الاستعارية والرمزية ذات المعنى المزدوج . فهل يمكننا البحث عن المعنى من وراء هاته اللغة الرمزية، خلف المجازات والاستعارات التي تقوم أساسا على حجب المعنى وإذا لم يكن التشابه هو الذي تأسس من خلاله مثل هذه العبارات وتفهم بالتالي من خلاله فكيف يتم إدراك التقارب بين لفظتين رغم تباعدهما المنطقي؟ وهل يجعل هذا من الشعرية لعبة لغوية تقوم بين الشاعر ونصه تشير فقط إلى عالَمها الخاص؟. ما الدور الذي تلعبه كل من اللغة، الشاعر، والقارئ، في إنتاج هذا العالم؟. وإلى أي مدى يمكن الاعتماد على الأثر الأدبي الشعري للعبور إلى نفسية وهوية الكاتب ؟

سنحاول من خلال المقال الذي بين أيدينا مقاربة هاته الاشكاليات، من خلال الاحاطة بإطارها التاريخي و السياقي. ثم سنحاول تضييق دائرة البحث، وتجنب سرد المعلومات التي لا تخدم الموضوع، أو تساهم في تشتيت ذهن القارئ، لضمان الوصول الى نتيجة تمكن القارئ من أن يأخذ صورة واضحة عن القضايا التي نزعم أنها المفاتيح الأساسية التي تحكم عالم فلسفة اللغة.

2.الفلسفة اليونانية كإطار مرجعي للمشكلة :

يبدو أن البلاغة اليونانية قامت بمجابهت طرفي نقيض، أحدهما نحو لغة مضللة، تمارس سلطة الاغراء والغواية والاحتيال على ادراك السامع المتلقي، من خلال استعمال كل وسائل الاقناع الممكنة، وثانيهم نحو اختزالية مغلقة، تعتمد على البناء المنطقي والبرهان العقلي المحض، مقصية كل ماسوا ذلك كمسار ممكن للمعرفة. لكنّ هيمنة البلاغة لم تكن على خلفية صراع الرأي مع البرهان، بل لأنها تتقصى الحقيقة بين الانزلاقين السابقين، معطية بذلك خريطة لغوية، تحدد المسافات الممكنة في الاقتراب والتباعد . لقد كانت اعتراضات أفلاطون وأرسطو على الحركة السفسطائية في الطريقة التي تعرف بها الحقيقة، وتقدم الى الآخرين. وبهذا تأسس الجدل الأفلاطوني والمنطق الأرسطي كمثالين نموذجيين للحصول على الحقيقة، دون الحاجة الى اقناع الآخرين.

يحتل مصطلح المحاكاة في شعرية أرسطو موقعا نظريا جوهريا، إذ يمثل الخيط الناظم لتصوراته الجمالية، وخلافا لأفلاطون الذي عممه على كل ظواهر الوجود والأنشطة الانسانية، حرص أرسطو على حصره في كتابه فن الشعر، حيث تتحدد حقيقة عمل الشاعر في طبيعته التخيلية التمثيلية، والتي تتراوح بين عمليتين إبداعيتين، تتمثل الأولى في تمثيل الأفعال والأخلاق كما هي في الواقع، أو كما كانت في الماضي، أو تمثيلها كما يجب أن تكون. ومن ثم فإن الشعر ليس انعكاسا مرآويا للواقع، وإنما هو ابداع ومحاكاة له بطريقة جديدة تعيد اكتشافه من زوايا مختلفة، انطلاقا من قاعدتي الحتمية والاحتمال. فالشعر استخدام نوعي للغة، يتوسل بأسلوبه التعبيري لإثراء العوالم الايحائية والأحداث الخيالية التي

يشخصها، فإذا كانت الايقاعات والألحان هي وسيلة الموسيقى في التمثيل الفنّي، وإذا كانت الاصباغ والألوان هي وسيلة الرسام، فإن اللغة هي وسيلة الشاعر. بيد أن لغة الشعر تختلف بنية ومضمونا عن لغة التواصل اليومي، لأن الشاعر يشتغل على اللغة ذاتها، ويوظف ما تتضمنه من محسنات بديعية ومجازات فنية، ليتمكن من التعبير عما لا يمكن التعبير عنه إلا بالمجاز أو بالانزياح عن الاساليب المعتادة في التعبير، حيث تكف عن قول الأشياء بالعبارات المعهودة، لتقول أشياء جديدة بعبارات جديدة. وفي رأي" أرسطو" فإن المحسنات الأسلوبية، وخاصة الاستعارة، هي وسيلة الشاعر للإضفاء الغرابة والتجديد في لغته وأسلوبه. (الادريسي، التخيل والشعر، 2012، صفحة 55)

وبالتالي، فإن الإدانة المعتادة للخطابة باعتبارها تنسب الى عالم الكذب والزيف، لا ينبغي أن تغيب عن الأنظار، إذ سيكون للاستعارة أيضا أعداؤها، وذلك بتأويلها تأويلا يصفها بالتزينية، وأنها محض متعة. وفي الحقيقة فإن كل إدانة للاستعارة بوصفها سفسطة هو سفسطة في حد ذاته. إذ إن نمط البرهان الذي يناسب الفصاحة ليس الضروري، ولكن المحتمل، مادامت الأشياء الانسانية لا تنقاد للضرورة أو للقيود العقلية. وبدل أن تدين الفلسفة الرأي باعتباره أحط من العلم ، فقد بادرت الى بلورة نظرية المحتمل، الذي قد يحمي البلاغة من استخداماتها السيئة، وذلك بفصلها عن السفسطة وعن المناظرة . إن الانجاز الأعظم لأرسطو كان هذا الربط بين مفهوم الاقناع البلاغي، وبين المحتمل المنطقي. وما نقرأه اليوم تحت عنوان "الخطابة"، هو إذن المصنف الذي يندرج فيه التوازن بين حركتين متناقضتين، حركة تجر الخطابة نحو التحرر من الفلسفة إذا لم يكن نحو تعويضها، وحركة تجر الفلسفة إلى إعادة خلق الخطابة، باعتبارها نسقا من البرهان من الدرجة الثانية (ناصر، 2009، صفحة 41).

3.الإحالة الخارجية بين التعيين والإيحاء :

يفترض مطلب الإحالة باعتباره مسلمة دلالية، التمييز بين السيميوطيقي والدلالي، بشكل دقيق وواضح كخطوة أولى ضرورية للبحث في قضية النزوع القصدي للخطاب المتأرجح بين التعيين والايحاء. من بين المسلمات التي ينطلق منها التمييز أن قصد الخطاب المرتبط بكل جملة، لا بمكن اختزاله إلى ما يسمى في السيميوطيقا المدلول، الذي هو مجرد مقابل للدال في قواعد اللغة المعجمية. المقتضى الآخر للتمييز بين السيميوطيقي والدلالة الذي يهمنا هنا، يقوم على أساس الفعل الإسنادي. حيث نجد أن قصد الخطاب ينزع إلى واقع خارج لغوي، من خلال الإحالة الى الأشياء في الوقت الذي نجد فيه الدال يحيل إلى دلائل أخرى وحسب داخل محايثة النسق، حيث لا نهتم أبدا في السيميوطيقا بعلاقة الدليل بالأشياء المعينة، ولا بالعلاقات بين اللغة و العالم، و نلاحظ بالتالي كيف أن مستويي الدليل والخطاب ليسا مختلفين وحسب، بل إن الأول هو تجريد للثاني، بطريقة أخرى فإن الدال مدين بمعناه لإستعماله في الخطاب (ريكور، الاستعارة الحية، 2016، صفحة 346).لذلك نجد المعاجم اللغوية تعجُّ بالاقتباسات الشعرية وغيرها لكي تعطي شرعية لمعاني الكلمات الواردة فيها، مادامت هاته الأخيرة تأخذ حمولتها الدلالية بالتواضع. والأكثر من ذلك، هو أن معاني الكلمات مستمدة من تواضعات مؤقتة، ما يُبقي على دور الخطاب في بعث الكلمات من جديد، من خلال إعطاءها حمولة دلالية جديدة . والفكرة الأساسية التي ينطلق منها "آرمسترونغ ريتشاردزI. A. Richards " رائد النظرية التفاعلية في دعمه لهذا الاتجاه، تقوم على عدم وجود معاني معجمية ثابتة للكلمات خارج السياق والاستعمال. ويَعتبر أن وجود معنى حقيقي للكلمات مجرد وهم قائم على ما سماه بخُرافة المعنى الخاص، فثبات معنى الكلمة إنما ينشأ ـ في الحقيقة ـ عن التكرار والسياقات التي تُظفي عليها معناها، فالمعنى ليس ذو طبيعة سكونية متحجرة، إنه ذو طبيعة دينامية تستمد فاعليتها من سياقات متعددة (ريتشاردز، 2002، صفحة 20).

إلا أن مسلمة الإحالة تكون لها اعتبارات أخرى مختلفة حين يتعلق الأمر بالنصوص، باعتبارها كيانات خاصة للخطاب أوسع من الجملة، إن المسألة الآن ترجع الى التأويلية أكثر مما تعود الى الدلالة. هنا تطرح مسألة الاحالة بمفاهيم معقدة للغاية، إذ أن بعض النصوص المدعوة بالنصوص الأدبية تقدم استثناءً فيما يخص ضرورة الإحالة المعبر عنها في المسلمة السابقة، إن النص واقعة معقدة من الخطاب ذو خصائص لا يمكن إرجاعها إلى خصائص الجملة، وهي مرتبط غالبا بالنسق الداخلي والسياق الخارجي للنص. ولا نقصد هنا بالنص مجرد الكتابة أو ترصيف جمل بعضها الى بعض، فمع الأثر تنبثق مقولات جديدة عملية على وجه الخصوص في حقل الخطاب، أي مقولات العمل والانتاج، إنتاج الخطاب باعتباره أثرا ، فالخطاب هو حدث اللغة على حد تعبير "ريكور" (ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، 2006، صفحة 30)، هو عمل التأليف الذي يجعل الرواية أو القصيدة كلية غير قابلة للاختزال، إلى مجرد مجموع الجمل التي يتكون منها، لأنها منسوجة وفق نمط تركيبي ترتيبي وفي المقام الثاني فإن هذا الترتيب يستجيب لقواعد شكلية ليست هي قواعد اللغة، وانما قوعد الخطاب التي تضبط ممارسة النص، وهي قواعد منطقية تتعلق بالوحدة المنطقية، كأن لا يناقض بعضها بعضا، وذوقية متعلقة بالأسلوب والبيان. وأخيرا فإن هذا المنتوج المقنن يكتمل بناؤه في فرادة الأثر فيما نستطيع أن نسميه أسلوبا، وهذا الملمح الثالث هو الأهم وهذا ينقلنا لنص لأرسطو يقول فيه "الانتاج هو انتاج الفرائد" (ريكور، الاستعارة الحية، صفحة 30) ما يؤكد على الطابع الابتكاري للقول الشعري وقيمته الجمالية. إذ لا تتحقق الشعرية مثلا بمجرد نظم الكلام على وزن عروضي وإنما بابتكار مواضيع جديدة وحكايات بديعة تستشرف الممكن والمحتمل لا ترتهن بالكائن و العيني فقط (الادريسي، التخيل والشعر، 2012، صفحة 61). فالشاعر هو الذي يرى العالم من زاوية شاعرية، تبدو دونها الأمور مألوفة، ثم يسوغها بطريقة غير مألوفة تخترق حتى نظام اللغة المعتاد.

إن إنتاج الخطاب باعتباره أدبا يعني بالضبط تعليق المعنى بالإحالة، قد يكون الشعر هنا، وفقا لذلك، ذلك النمط من الخطاب الذي يعدم التعيين ولا يمتلك إلا الإيحاءات وذلك ليس لقصور في وظيفته، بل لأن طبيعة واستراتيجية اللغة الشعرية تعمل وفق خصوصية معينة. فإن الرغبة في الصدق للتنقل من المعنى نحو التعيين من وجهة نظر "فيخته" ليس مخوَّلا إلا لملفوظات العلوم، في حين ينفيه عن ملفوظات الشعر. (ريكور، الاستعارة الحية، صفحة 351) وعودةً إلى "أرسطو" فإن حقيقة عمل الشاعر تتحدد حسبه في طبيعته التخيلية التي تتراوح بين عمليتين إبداعيتين، تقوم على تمثيل الأحداث كما هي في الواقع، أو كما يجب أن تكون ولكن "أرسطو" يربطها بالمهمة التعليمية، ويظهر ذلك في قوله، إذا وُجد في الشعر أمورٌ مستحيلة فهذا خطأ يمكن اغتفاره، إذا بلغنا من خلاله الغاية الحقيقية للفن. ومع ذلك فإذا كان تحصيل الغاية ممكنا على نحو أفضل أو مساوٍ مع احترام الحقيقة، فإن هذا الخطأ لا يمكن اغتفاره، إذ ينبغي أن يتجنب الشاعر الأخطاء ما أمكن ذلك (الادريسي، صفحة 63) . فالشعر استخدام نوعي للغة أساسا ويتوسل بأسلوبه التعبيري لإثراء العوالم التي يشكلها الشاعر و يصورها بالقول، ويشمل ذلك الكلمات الغريبة والمجاز وكثير من التبديلات الجائزة للشعراء دون غيرهم. إن معنى الأقوال والملفوظات التي يبعثها هذا المعنى هي وحدها ما يشد الأسماع، فاللذة الجمالية لصيقة بمعان عديمة التعيين. في نفس السياق يرفض "نيلسون غودمان" التمييز بين العاطفي والمعرفي بحجة أنه في التجربة الجمالية تشتغل العاطف بكيفية معرفية، أي أن الاختلاف بين الخطاب العلمي والنص الشعري يقتصر في طبيعة الرسالة، ويلتقيان في الغاية المعرفية، وإن كان الأول يستند إلى المنطق والاستدلال والثاني يتوسل العاطفة والذوق. في نفس الاتجاه يسعى مشروع "ريكور" في مجمله إلى رفع هذا الحصر للتعيين على الملفوظات العلمية، ذلك أن الأثر الأدبي يقتضي مناقشة خاصة، والتي تضعف المسلمة التي يستدعي بموجبها كل معنى إحالة أو تعيينا، وبالتالي يعرض الخطاب في الأثر الأدبي تعيينه باعتباره

تعيينا من طبيعة ثانية، لصالح التعيين من الدرجة الأولى للخطاب. تداعيات هذه الفكرة تقودنا إلى مقابلتها بمسألة الاستعارة، والتي تتبين فيها بوضوح العلاقة بين المرجع المعلق وبين المرجع المعروض، وكما ان الملفوظ الاستعاري يدرك معناه الاستعاري على أنقاض المعنى الحرفي، فإنه يمتلك مرجعه على أنقاض ما يمكن أن ندعوه على سبيل التناظر مرجعه الحرفي، هذه الإستراتيجية للغة لا تظهر حينما نتحدث عن وحدات الخطاب، وعن الجمل وانما تظهر في الأثر ككل، وإذا كان للملفوظ الاستعاري أن تكون له إحالة ما، فإن هذه تقوم بفضل وساطة القصيدة باعتبارها كلية منظمة وجنسية وفريدة. (ريكور، الاستعارة الحية، صفحة 355)

بهذه الطريقة تعمل استراتيجية اللغة الخاصة بالشعر على زعزعة الإحالة في العمق، بفضل لعبة الغموض، إن ما يحدث في الشعر ليس حذفا للوظيفة المرجعية، فهيمنة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية لا تبطل الإحالة، ولكن تجعلها غامضة. فكل رسالة ذات معنى مضاعف، يقابلها باث مضاعف، ومتلق مضاعف، وأكثر من هذا إحالة مضاعفة. (ريكور، الاستعارة الحية، صفحة 355)

ولعبة المرايا بين المعنى والصوت، تستوعب بطريقة ما حركة القصيدة، التي لا تستسلم للخارج ولكن للداخل، ولأجل التعبير عن هذا التحول من لغة وصف إلى "لغة نحت"، وهي بطريقة أخرى "الأيقونة اللفظية". فالقصيدة أيقونة وليست دليلا على شيء خارجها، فهي تتمتع بصلابة الوجود، وتكتسب في هذه الحالة كثافة مادة أو وسيط باختلاط الحسي والمنطقي، ما يؤمن اندماج العبارة والانطباع في الشيء الشعري، وانصهار الدلالة مع ناقلها الحسي، فيغدو ما ندعوه قصيدة ليس الانصهار بين المعنى والصوت هو وحده الذي يوفر حجة ضد الإحالة الخارجية في الشعر، ولكن، وربما بطريقة أشد جذرية، انصهار المعنى والصورة في الآن ذاته، ليتم ضبطهما بمن قبله في الداخل. إن اللغة الشعرية كما يقول "هيستر" هي تلك التي "يشتغل فيها المعنى والصوت بكيفية أيقونية باعثة بهذه الطريقة انصهارا بين المعنى والإحساس، هذا الاحساس بشكل أساسي هو تدفق للصورة الذي يسمح لها بالوجود مع تعليق العلاقة المرجعية"، وبالتالي ليس انصهار المعنى والصوت هو الظاهرة المركزية وإنما هو تناسب تداعي الخيالي اللصيق بالمعنى. ومع هذا فإن ابطال الاحالة الملازم لتأثير المعنى الشعري هو بامتياز مهمة التعليق الذي يجعل من الممكن الانتقال الأيوني بين المعنى والصوت، (ريكور، الاستعارة الحية، صفحة 355) إذ أن هذا التعليق هو الذي يضعنا دوما إيزاء المحتمل والافتراضي، وبالتالي يضمن هامشا واسعا من الانفتاح الدلالي.

إلا أن هذا يأخذ مداه الأقصى عند "نورثروب فراي"، والذي ينطلق من مقابلة الخطاب الأدبي عموما بالخطاب العلمي، سواءً الإعلامي أو التربوي ،والذي يتميز بنمط من الدلالة ذات الوجهة العكسية، وهو الحركة التي تأخذنا دوما خارج اللغة، من الكلمات نحو الأشياء، مشحون بطبيعة وصفية تصويرية، هدفها الوصول الى المطابقة بين الخطاب والعالم. في حين يكون الخطاب الأدبي جاذبا نحو الداخل، وهو يمثل حركة الكلمات نحو الصيغ اللفظية التي تشكل الأثر في كليته. وفي الحين الذي يشتغل فيه الرمز في الخطاب العلمي كدليل لشيء ما، فهو يمثل شيء ما. أما في الخطاب الأدبي فإن الرمز لا يمثل شيئا خارج نفسه، بل يربط داخل الخطاب الأجزاء بالكل، وخلافا لقصد الصدق للخطاب الوصفي، ينبغي القول أن القصيدة لا تُثبت أبدا. " وإذا كان علينا مقارنة القصيدة بشيء آخر، فإن هذا الشيء ينبغي أن يكون الرياضيات، إن أثر الشاعر شأنه شأن الرياضي متوافق مع منطق فرضياته دون الارتباط بواقع وصفي." (ريكور، الاستعارة الحية، صفحة 356)

إلا أن الافتراض الشعري ليس هو الافتراض الرياضي، إنه اقتراح عالم من زاوية تصويرية وتخيلية، وهكذا فإن تعليق الإحالة الواقعية هو شرط للوصول إلى الإحالة ذات الصيغة الاحتمالية. ولكن هل يمكن أن توجد حياة احتمالية بدون عالم

احتمالي تكون فيه الحياة ممكنة ؟. أليست وظيفة الشعر هي بعث عالم آخر مختلف وممكن؟. يعرض "ريكور" هذا الطرح بتصور آخر للرومنسيين لتأويلية كل من "شلاير ماخر" و"فيلهام ديلتاي"، اللذان يعتبران القانون الأسمى للتأويل هو إلتماس الألفة بين نفس المؤلف ونفس القارئ، ولكنّ "ريكور" يسارع إلى إبداء عدم رضاه من هذه النظرية التي تعتمد على نوايا خفية وراء الأثر، ببحث آخر موجه الى العالم معروض أمام الأثر. ويناقش حق الانتقال من بنية الأثر ـ التي هي المعنى ـ إلى عالم الأثر الذي هو التعيين بالنسبة للملفوظ، (ريكور، الاستعارة الحية، صفحة 358) وبالتالي فالخطاب الشعري يستهدف الواقع عبر تحريك المتخيلات الاستكشافية، يساهم هذا في تغير زاوية النظر الى الأشياء، وفي إعادة كتابة الواقع بشكل مخالف للمألوف. فالملائمة الدلالية والطابع الخاص لبعض المسندات اللفظية وغير اللفظية علامة على أن اللغة لا ترتب الوقائع وحسب، بل إنها بالأحرى تبرز طريقة وجود الأشياء، التي بفضل التجديد الدلالي تُساق الى اللغة. إن لغز الخطاب الاستعاري يكمن حسبما يبدو في أنه يبدع بالمعنى المزدوج الكلمة، فيصبح بالتالي ما يبدعه يكتشفه وما يكتشفه يبدعه. هناك إذن تسلسل بين ثلاثة أشياء : القدرة الإحالية، مرافقة لكسوف الاحالة المعهودة، والخلق الاستكشافي التخيلي، هي السبيل إلى إعادة الوصف في اللغة الشعرية.

4.من الإحالة الى العالم إلى الإحالة الى الذات :

من المشكلات التي تعتبرها الفلسفة التأملية المشكلة الأكثر جذرية هي تلك المتعلقة بإمكانية فهم الذات لذاتها داخل الوضوح والشفافية العقلية، يقول "كانط" في هذا الصدد : "إن الأنا أفكر يجب أن تتمكن من مصاحبة جميع تمثلاتي"، وفي هذه الصيغة تتلخص جميع الفلسفات التأملية. ولكن السؤال المطروح كيف تعرف الأنا أفكر نفسها ؟ أو بالأحرى كيف تتعرف بذاتها على نفسها ؟ (ريكور، من النص الى الفعل، 2016، صفحة 19)

إن ما يدعوه هذا التقليد بـ"الذات"، إنما هي الذات التي تُختزل إلى الفعل الأبسط الذي هو فعل التفكير، حيث أن هذا التفكير حتى حين يكون بدون موضوع فإنه يكفي ليغلب الشك، لأن الشك يحتويه سلفا وبهذا المعنى فإن "أنا أوجد مفكرا" هي حقيقة أولى، لأسبقيتها على أي شيء. ولكن كيف تدعم "أنا أوجد مفكرا" نفسها في وضع الحقيقة الأولى التي تعرف مباشرة عن طريق التفكير بالشك ؟

إن يقينيّة الكوجيتو تعطي نسخة ذاتية فقط عن الحقيقة، أما سلطة الروح الخبيث تستمر حين يتعلق الأمر بالمعرفة الموضوعية، إذ أنها تُقِرُّ بالشك في عالم الأشياء ولكنها لا تدع أي مجال للشك في أن الوعي يمكن أن يكون مغايرا لما يبدو لذاته، إذ فيه فقط يلتقي الوعي بالمعنى. فالأساس الذي تقوم عليه حقيقة كون نفسي عقلا محضا ليست سوى ضرورة داخلية للعلم لا تمتلك أيّ يقين خارج هذا الكوجيتو. (ريكور، من النص الى الفعل، صفحة 80) وينتقد ريكور الفلسفة التأملية في هذه النقطة، حيث اعتبر أن الظروف والسياقات الفلسفية قد أعطت تصورا جديدا لمفهوم الذات ينافي أو يختلف عمّا نحاه ديكارت، ويضرب في الصميم كل الفلسفات التي أعلت من قيمة الوعي المباشر للذات، ورسّخت النرجسية أو حب الذات، مستحضرا في ذلك قول فرويد : " طرأ علينا حتى اليوم ثلاث ضروب قاسية من الإذلال من جانب العلم، فكان الإذلال، أول الأمر موقع الأرض الرئيسي الذي اعتبره الإنسان ضمانا لدوره السائد في الكون، وبدا له أنه متكيف تماما مع ميله إلى أن يعتبر نفسه سيدا للعالم. ثم كان الإذلال الثاني الذي تناول زعمه أن ينسب إلى نفسه موقعا سائدا على الخلائق الأخرى في مملكة الأحياء وحفر هوة بين طبيعته وطبيعتهم، والإذلال الثالث تناول اقتناعه أنه سيد سكنه النفسي والحاكم المطلق، ويمثل التحليل النفسي ذلك الإذلال الثالث وربما الأقصى بين ضروب الإذلال المفروضة على النرجسية. (ريكور، في التفسير محاولة في فرويد، 2003، صفحة 353)

هكذا يعرض بول ريكور التقابل بين الخطابين كما لو كان "*تقابلا بين حركتين حركة تقهقرية متجهة نحو الطفولي الأثيل، وحركة تقدمية نازعة نحو غاية الاكتمال الدلالي*". (ريكور، بعد طول تأمل، 2006، صفحة 57) فوضع فرويد ضمن تراث من اليسير التعرف عليه، ونعني بذلك تراث هيرمينوطيقا الارتياب، مواصلا عمل كل من نيتشه وماركس في مواجهة تراث الفلسفة التأملية، (ريكور، بعد طول تأمل، صفحة 59) فلا يمكن بأي شكل أن ننكر الأثر الذي أحدثته ثورة التحليل النفسي على الثقافة الإنسانية، خاصة فيما يخص تأكيدهم على أن الوعي يقاوم فهم ذاته، فهو يمثل رقابة الأنا الأعلى الذي اعتبره فرويد قيد يقمع الرغبات النفسية يجب تحطيمه وهدمه، فالوعي حسب فرويد يتلخص في مدى قدرة الإنسان على فهم لا شعوره الذي كان نقطة مجهولة قبل وضع أسس منهج التحليل النفسي. (شرماط، 2015، صفحة 24)

ويأتي "نيتشه" في طليعة هذا التيار لأنه يعتبر من أهم الفلاسفة الذين مارسوا عملية الهدم على الذات الإنسانية وأفقدوها معناها ويعتبره "ريكور" مؤسِّسا لـ"اللاكوجيتو"، حيث شكَّك في كل قدرة إنسانية حتى في استخدام اللغة لفهم ذاتها. (شرماط، الفكر الاخلاقي عند بول ريكور، صفحة 23)

أما ماركس فقد رأى أنه بتعريتنا للمعنى الزائف للعقيدة والمتمثل في السمو الروحي والخلاص الشخصي، فإننا نصل إلى نتيجة مفادها أن الوظيفة الحقيقية للعقيدة هي التغطية على الأحوال غير الإنسانية للعمل الإنساني، وجعل البؤس الحياتي أكثر احتمالا، إنها حسب تسميته لها "أفيون الشعوب." (مصطفى، 2007، صفحة 462)

وإذا كان الوعي نفسه عصيّا على الإدراك المباشر فإن علاقة جديدة يجب أن تقوم بين مظهر الشيء وحقيقته إنها علاقة حجب وظهور في آن واحد، إنها تتم بعلمٍ وسيطٍ للمعنى، يمر بالتشفير الذي يربطونه بالكائن الاجتماعي وبالنزعة النفسية اللاواعية. (ريكور، صراع التأويلات دراسة هرمينوطيقية، 2005، صفحة 193)

ولكن، كيف نحل هذا الصراع بين الكوجيتو واللاكوجيتو ؟

إن إجابة ريكور تقودنا إلى البحث في التأويل، والبحث عن التوسط الذي يقع بين الأنا الموجودة الفاعلة وبين ذلك النفي للأنا. إن فعل التأويل هذا يُعدّ أمرا ضروريا لتحديد وسطية فلسفية تجمع بين طرفين متناقضين، أولهما جعل من الشك طريقا لليقين، والثاني جعل الشك الحقيقة الوحيدة التي يجب الاعتراف بها، والتأويل هو الذي سيكشف لنا تلك المسافة الفاصلة بين "الكوجيتو" الذي عظمه ديكارت و"الكوجيتو" الذي أعلن "نيتشه" عن تحطيمه. (شرماط، الفكر الأخلاقي عند بول ريكور، صفحة 30) يقترح "ريكور" مقاربة حلزونية على حد ما وصفه بذلك "ألفييه مونجان"، ليقرّ كمقابل للكوجيتو الديكارتي، كوجيتو مجروح يقاوم ويناضل ضدا على جرحه النرجسي لعله قد يخرج منتصرا، ولأجل تجاوز هذا الاستلاب النرجسي، لا بد من المرور بالطريق الطويل، وهذا لن يكون إلا بالمقاربة الهرمينوتيقية ، التي تأخذ بعين الاعتبار كل المعطيات الجديدة في العلوم الإنسانية من لسانيات علوم لغة، وعلم نفس...إلخ.

هناك أفكار أخرى لـ "نورثروب فراي" تسير في نفس الاتجاه حيث يقول، إن الصور لا تُثبت شيءً ولا تشير إلى شيء إلا حينما تشير إحداها الى الأخرى، فهي بالتالي توحي أو تشي بحالة النفس التي تخبرنا بها القصيدة. (ريكور، الاستعارة الحية، صفحة 362) وهذا لا يكون حصرا حين يكون المؤلف موضوع نصه، بل حتى إذا تحدث عن شيء خارج ذاته فهو لا يمكنه أن يخفي ما يتعلق بميولاته النفسية والايديولوجية. إن انتقاءه للكلمات وتراكيبها تفضحه دوما، إذ أن حالة النفس هي في الحقيقة طريقة تواجد وسط الواقع وزاوية النظر إليه، وأسلوب التعبير عنه. نجد مثلا في أشعار "محمود درويش" الأولى أن هناك إيحاءات تشي بميوله الماركسي، ففي قصيدة عن الشعر نجده يقول:

قصائدنا بلا لون.

بلا طعم بلا صوت.

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت.

وإن لم يفهم البُسطا معانيها.

فأولى أن نذريها.

ونخلد نحن للصمت..

كما وأنه إذا تأملنا عناوين أشعاره في هاته المرحلة، وجدناها تتصل مباشرة في معظمها بواقع الشاعر الإيديولوجي *"أوراق الزيتون"*، *"عاشق من فلسطين"*، *"العصافير تموت في الجليل"*، *"رسالة من المنفى"*، فمعجمه الشعري لا يبتعد عن طبيعة الأرض، ومفردات الصمود والبقاء. هنا نجد أن تعليق الواقع الطبيعي، هو شرط لكي يعرض الشعر عالما انطلاقا من حالة نفس يعبر عنها. يعتمد "نورثروب فراي" على عامل مختلف إلى حد ما، وهو الذي سيبني عليه "ريكور" تأمله الخاص إن وحدة قصيدة ما، كما يقول، هي وحدة حالة نفسية، فالصور الشعرية تعبر أو تجسد حالة النفس هاته، حيث أن حالة النفس هذه هي القصيدة وليست شيء آخر وراءها. تلك هي البنية الشعرية، نصية متضمنة في ذاتها.

هناك أيضا الحجة الابستيمولوجية، من المعروف عند النقاد الأدبيين الذين تكوّنوا في المدرسة الوضعية المنطقية، بأن كل لغة لا تعطي معلومات عن الواقع هي لغة انفعالية، ومادامت كذلك، فهي تقع بالكامل في دائرة الإحساس الداخلي للذات، وتضفي على الشعر الصورة الاستعارية لكي تمكّن الشاعر من التعبير عن تجربته الداخلية، وأحاسيسه الوجدانية بواسطة لغة المشهد والمنظور، القائمة على علاقة المشابهة بين ذات الشاعر والعالم الخارجي الحسي، في هذا السياق نجد "محمود درويش" في قصيدة يوميات جرح فلسطيني، يتعامل مع ثيمة الوطن تعاملا غير مباشر ينضخ بالرمزية :

عالم الآثار مشغول بتحليل الحجارة.

إنه يبحث عن عينيه في ردم الأساطير.

لكي يثبت أني،

عابر الدرب لا عينين لي.

لا حرف في سفر الحضارة.

وانا أزرع أشجاري على مهلي .

وعن حبي أغني.

فالشاعر لا يعبر مباشرة عن علاقته بالوطن والتاريخ، بل يشير إلى ذلك بطريقة غير مباشرة، وهو يقارن عالم الآثار الذي يبحث جاهدا في بئر الأساطير، ليؤكد حاضره. ثم إن عمليتي الإنشاد والزرع، لهما دلالة الوجود المادي والمعنوي المتجذر في المكان.

ما علاقة هذا مع التصور السيكولوجي للاستعارة ؟.

إن الطريقة التي يفسر بها بالتفصيل انصهار المعنى والحواس، مع اعتبارها صورا مترابطة، أكثر مما هي أصوات واقعية، تترك اللحظة الحسية بعيدة جدا عن اللحظة للفظية. ولأجل تفسير هالة الصور التي تحيط بالكلمات، يستعين بالتناوب والترابط في الذاكرة بين الكلمات والصور وبين مراجعها، ثم المواصفات التاريخية التي تجعل مثلا الرمز المسيحي للصليب يُطور هذه السلسلة أو تلك من الصور. تظل كل هاته التفسيرات سيكولوجية اكثر منها دلالية، حيث المظهر الاحتمالي والتعاقدي للدال يسل ما أمكن ذلك المعنى من الحسي.

النقطة الثانية، هي أن ثنائية اللفظ والحواس في اللغة الشعرية تقصد إلى إنتاج شيءٍ منغلق على ذاته، وبدل أن تكون اللغة مخترقة نحو الواقع، تصبح هي نفسها عتادا مثل الرخام بالنسبة للنحات. إنغلاق اللغة الشعرية يسمح لها بالتعبير عن تجربة خيالية، فهي تقدم تجربة حياة محتملة، موجِهة بكيفية داخلية المعنى الإستعاري، باعتباره كذلك يتغذى من كثافة المتخيل المحرر بالقصيدة. وفي رأي ريكور تعتبر المحسنات الأسلوبية، وخاصة الإستعارة، وسيلة الشاعر لإضفاء الغرابة والتجديد على لغته. وبالرغم من أنه يؤكد أنها صفة جوهرية، إلا أنه يشير إلى أن توظيفها ليس كفيلا بمنح القول صفة شعرية، إذ لابد من إجادتها، والبراعة في استخدامها، وأهم من هذا كله، البراعة في استخدام المجازات، لأنها ليست ما نتلقاه من الغير، بل هي آية المواهب الطبيعية، لأن الإجادة في المجازات معناها الإجادة في إدراك الأشياء. *إن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا بينما برويها الآخر نثرا، فقد كان من الممكن تأليف تاريخ "هيرودوتس" نظما، ولكنه سيظل مع ذلك تاريخا، إذ يتمايزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع.* (ريكور، الاستعارة الحية، صفحة 358) فيكون النص الشعري إضافة إلى إحاطته بموضوعه يحمل دلالة لصاحبه، بينما لا تفعل النصوص التاريخية وغيرها ذلك.

ويلاحَظ مع ذلك، أن أفلاطون وأرسطو أغفلا ربط العملية الإبداعية بالقوى الذهنية للشاعر وملكاته الإدراكية. فلم يتحدثا ـ حين كان يجب أن يفعلا ـ عن الخيال بوصفه ملكة الإبداع الفني، وقد حال بين أفلاطون وبين هذا تفسيره الغيبيّ للشاعرية، أما أرسطو، فقد حال بينه وبينها ذلك النزوع التجريبي لأبحاثه، والتي كانت تعنى بمعالجة ظواهر الأشياء وتجلياتها، وتغفل جانبها الباطني. (طاليس، 2014، صفحة 138) وبهذا المعنى تُعد الاستعارة نوعا من التسامي اللغوي المعادل لسمو موضوع تراجيديا ونبله ورقي انفعالاته، وهي بذلك تعد وسيلة لإدراك المعرفة، بواسطة اقتناص علاقة التشابه بين الأشياء المتباينة، وتساهم في إعادة اكتشاف الواقع من جديد، ووصف حيويته وحركته غير النهائية. ذلك أن الاستعارة الحية هي التي تعبر عن الوجود الحي على حد تعبير "ريكور" ثم إن "غاستون باشلار" يرى بأن الصورة ليست بقايا انطباع انما هي مبدأ كلام حيث تضعنا الصورة الشعرية في أصل وجود المتكلم، القصيد هي التي تلد الصورة، الصورة الشعرية تتحول الى وجود للغتنا وتعبر عنا وهي تحولنا الى ما نعبر عنه وبكلمات أخرى انها في الآن نفسه عمل التعبير وعمل وجودنا (الادريسي، التخيل والشعر، صفحة 75). ستكون بالتالي مهمة القراءة بصفتها تأويلا أن تُنجز المرجعية، فالنص يكون على الأقل في هذا الإرجاء الذي تؤجل فيه المرجعية بمعنى من المعاني بلا عالم . هذا الاضطراب بين النص وعالمه هو مفتاح الاضطراب في العلاقة بين النص و ذاتيتي المؤلف و القارئ ، إذ تقوم علاقة معقدة بين المؤلف والنص تسمح بالقول بأنه إضافة إلى كون المؤلف مؤسسا للنص، فإنه في حد ذاته يأخذ مكانا في فضاء الدلالة التي رسمتها و احتفظت بها الكتابة. (ريكور، الاستعارة الحية، صفحة 341)

5.فعل القراءة، فك شفرة النص وهوية المؤلف:

تصبح مشكلة الكتابة مشكلة تأويلية فقط حين يتم الانتقال بها إلى مسألة القراءة، و لما كانت فينا حاجة عامة إلى امتلاك ما هو غريب عنا، فإن القراءة هي العلاج الذي ينجو فيه معنى النص من غربته. ثم إن القراءة تعلن عن انجاز وعن بداية فعل، بأنها تفتح إمكانية دلالية جديدة للنص وتجعله راهنيا، و حينما يصير كذلك فإنه يستأنف حركته و يتوجه إلى مرجعيتيه بحيث تكون الأولى قصدية متوجهة نحو الشيء، وتكون الثانية انعكاسية متوجهة نحو الذات.

لكن علينا أولا أن ننتبه الى أن العبارات الواردة في النصوص تختلف حسب طبيعتها الدلالية والإحالية، وهي تنقسم على هذا الاعتبار إلى قسمين، يمكن أن نشير إلى القسم الأول منها بالتعابير المباشرة أو الحرفية، ونشير إلى القسم الآخر

بالتعابير الغير مباشرة والمجازية. في التعابير المجازية ينبغي التمييز بين ما يمكن تسميته بالتعابير المجازية المغلقة، والتعابير المجازية المفتوحة، الأولى، لها القدرة على امتلاك معنيين، يمكن للقارئ الوصول إليهما من خلال قيام المتلقي بربط المعنى المباشر بسياق الملفوظ. أما المجازات المفتوحة فلها قدرة على امتلاك ما لانهاية له من المعاني، إنها شبيهة بالمياه الجارية التي لا تتوقف عن الانسياب والحركة، لكن ليس بين هذا العدد اللامحدود من المعاني معنى واحد يمكن أن يكون مفضلا أو نهائياً، وذلك لكون العناصر اللغوية التي تدخل في تركيب هذه التعابير، لا تسمح للمتلقي بافتراض معنى مقصود ونهائي. فكل كلمة وكل جملة ليست سوى سر يحيل إلى سر آخر، وكلما اقتربنا من السر وجدنا أنفسنا أمام سر يحتاج الى سر آخر "والأغبياء وحدهم هم الذين ينهون هاته السيرورة ويقولون لقد فهمنا" على حد تعبير إيكو . (تودروف، 2017، صفحة 18) فلا نستطيع أن نحكم على دلالة كلمة "حبيبة" الواردة في عنوان قصيدة درويش " حبيبتي تنهض من نومها " إن كان يقصد بها العشيقة أم يقصد الأرض، ورمزية القهوة التي وردت كثيرا في أشعاره هل يشير بها إلى مرارتها أم سوداويتها أم إفتعالها للصحوة أم غير ذلك كله. عموما وكما هو معروف حتى يكون النص ذا طبيعة رمزية وبحاجة إلى تأويل لابد من وجود مؤشر ما داخله أو خارجه يشير الى أن المعنى المباشر غير كاف وإلى أنه من الضروري البحث عن معنى آخر له.

وحين نتحدث عن اللغة الشعرية التي تمتلك كثافة رمزية، فإنها تقف أمام أي قراءة سطحية تبتغي صبر أغوارها والوصول إلى طبقاتها دون اللجوء إلى التأويل. ذلك لأن الملمح الأساسي للغة الشعرية ليس هو انصهار المعنى مع الصوت، ولكنه انصهار المعنى مع حشد من الصور المستحضرة و المستثارة، هذا الانصهار هو الذي يشكل الايقونة الحقيقية للمعنى. ويقصد بالصور المستثارة الإنطباعات الحسية المستحضرة في الذكرى، أو بقايا تمثيلات الحواس. وإذا تكلمنا بالتالي بلغة "فيتجنشتاين" فإن اللغة الشعرية هي تلك اللعبة اللغوية حيث يكون قصد الكلمات، ليس هو استحضار واستثارة، وليس المعنى والصوت وحدهما اللذان يشتغلان إيقونيا أحدهما في علاقته بالآخر، ولكن المعنى نفسه هو ايقوني بهذه القدرة على الظهور في صورة، هذه الإيقونية تمثل "فعل القراءة" التعليق، والانفتاح، وعليه ينفتح المعنى بشكل غير محدود موفرا للتأويل حقلا غير محدود، بهذا الأفق للصورة اذ يمكن القول بحق بأن القراءة هي التسليم بالحق الأصلي لكل المعطيات. ففي الشعر يكون الانفتاح على النص انفتاحا على المتخيل الذي يحرر المعنى. إن الصورة المدعوة بهذه الطريقة أو المستثارة ليست هي الصورة الحرة التي قد يضفيها إلى المعنى مجرد تداعي الأفكار، إنما هي الصور المتضامة المترابطة مع التلفظ الشعري، أو بعبارة ريتشارد الايقونة خلافا لمجرد التداعي تقتضي هذه المراقبة للصورة من قبل المعنى، وبكلمات أخرى إنها متخيل مندرج في اللغة. فالشاعر في الحقيقة هو ذلك الصانع الذي يبعث ويدمج المتخيل بلعبة اللغة (ريكور، الاستعارة الحية، صفحة 339).

6.الخاتمة :

إن قراءة سطحية لمشكلات فلسفة اللغة يعطي انطباعا أوليا بأن مباحثها تنحصر في الجانب النظري الإبستيمولوجي، فهي تفتقر ـ بالتالي ـ إلى أية فائدة عملية، وإذا تحدثنا بلغة "ماركس" فإن اللغة تسعى إلى تفسير العالم بدلا من تغييره . إلا أن قراءة متفحصة للمركب الإنساني تربط بين خيوط المعرفة البشرية، يتبين لنا من خلالها كيف أن منطلق أفعالنا أساسه تصوراتنا ومفاهيمنا والتي ترتبط باللغة بشكل كبير وبتأثير متبادل. على هذا الأساس انطلق "ريكور" في مساره الفكري من فلسفة الإرادة إلى فلسفة اللغة، معبرا عن العلاقة الضرورية بين الإرادة الإنسانية واللغة. ونحن إذ تناولنا هذا الموضوع فإننا نسعى لتبيان مدى رحابة اللغة التي تحتضن مختلف الأفهام والقراءات، وليس هذا فقط، ولكنها ـ أي اللغة ـ الساحة حيث تتعرف الذات على ذاتها في الوقت الذي تحاول فيه الإمساك بالمعنى الكامن في الوسائط، خاصة تلك التي تشكل لغزا يستفز الفهم باستمرار، ونقصد بذلك العبارات ذات المعنى المزدوج وهاته المشكلة ليست فقط مشكلة هامة في الفلسفة ولكنها ـ في اعتقادنا ـ المشكلة المركزية، مشكلة الجدلية القائمة بين الذات والمعنى إنها تعلمنا كيف نتعامل مع هذا العالم الذي يقف صامتا أمامنا وكأنه يتكلم إلينا باستمرار، وسواء أتعلق الأمر بالنص أم بالعالم فإن الأمر لا يتطلب منا فهما نهائيا وناجزا بقدر ما يدعو إلى قراءات متجددة، إنها تعطي الحياة للنص بعدما قتلته الكتابة، وللعالم بعدما قتلته الرتابة. إن فلسفة "ريكور" تكتسب أهميتها من حيث أنها فلسفة تعيد الحياة إلى الذات والى النص وسط العدمية والموت الذي خيّم على الفلسفة المعاصرة

7.المراجع:

1.الادريسي ,ي .(2012) .*التخيل والشعر* .المغرب :دار الامان، الاختلاف.

2.بول ريكور. (2016). *الاستعارة الحية*. (محمد الوالي، المترجمون) لبنان: دار الكتب الجديدة.

3.تودروف ,ت .(2017) .*الرمز والتأويل*) .ا .الكفري (.Trad ,سوريا :دار النينوي ببدراسات والتشر والتوزيع.

4.ريتشاردز ,ا .(2002) .*فلسفة البلاغة*) .س .ا .الحلاوي (.Trad ,المغرب :الشرق.

5.ريكور ,ب .(2003) .*في التفسير محاولة في فرويد*) .و .اسعد (.Trad ,أطلس للنشر والتوزيع.

6.ريكور ,ب .(2005) .*صراع التأويلات دراسة هرمينوطيقية*) .م .العياشي (.Trad ,طرابلس :دار أويا ببدراسات والنشر والتوزيع.

7.ريكور ,ب .(2006) .*بعد طول تأمل*) .ف .مليث (.Trad ,لبنان :منشورات الاختلاف، المركز القافي العربي، الدار العربية للعلوم.

8.ريكور ,ب .(2006) .*نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى*) .س .الغانمي (.Trad ,الدار البيضاء :المركز الثقافي العربي.

9.ريكور ,ب .(2016) .*من النص الى الفعل*) .م .براده (.Trad ,القاهرة ,عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.

10.شرماط ,ف .(2015) .*الفكر الأخلاقي عند بول ريكور* .قسنطينة ,الجزائر :الفا للنشر والتوزيع.

11.طاليس ,ا .(2014) .*فن الشعر*) .ا .حمادة (.Trad ,مصر :دار الهلال للنشر والتوزيع.

12.عادل مصطفى. (2007). *فهم الفهم، مدخل الى الهرمينوطيقا نظرية التأويل من افلاطون الى غادامير*. رؤية للنشر والتوزيع.