فاعلية التأويل في تلقّي الخطاب الشعري.

أد.راوية يحياوي
مخبر تحليل الخطاب
جامعة مولود معمري تيزي وزو

ملخص:

يندرج هذا المقال ضمن نقد النّقد، ويتابع أهم الجهود النّقديّة في تحليل الشّعر، التّي استندت إلى كفاءة منهجيّة صارمة، وكيف أنّ هذه الجهود تُضمر فاعليّة تأويليّة، لذا حرص هذا المقال على تبيان أهميّة التّأويل في تحليل الخطاب الشّعري وقراءته، وكيف أنّ المنهج النّقدي يبقى قاصراً في متابعته لإنتاجية الدّلالة النّصيّة.

الكلمات المفتاحية: الشّعر- الدّلالة النّصيّة- التأويل- القراءة

إضاءة:

لا أحد يغفل كيف اشتغلت القراءات النّسقيّة، واجتهدت في تقويض ما ذهبت إليه جهود القراءة السّياقيّة في شقّيها (النفسي والاجتماعي). ومن أهم اتّجاهات القراءات النّسقيّة نجد جهود الشّكلانيين الروس، إلى جانب البنيويات بمختلف أقطابها واتّجاهاتها، إضافة إلى النّقد الجديد بتشعّباته وفتوحه العلميّة.

ولا يمكننا وعي الصّيرورات الكبرى للنّقد، إلّا من خلال رؤية شمولية تعي المنظور التّطوّري لتاريخ النّقد الأدبي مع مطلع القرن العشرين. ويمكننا الوقوف عند التّحولات العميقة في الأسئلة النقدية، فقد مرّ الوعي النّقدي والفكر الجمالي الغربي على صيرورات عظمى، وتشكّلت الأسئلة النّقدية الكبرى مع كلّ مرحلة، فعندما كان السّؤال النقدي المهماز: ماذا قال النّص؟ انشغل الدرس النقدي الغربي والعربي بالبحث في معنى النّص،مركّزا على الحركة داخل سياق النّص: مؤلّف النّص ومجتمع

النّص، فظهر ما يسمى بمركزية سلطة المؤلّف في النقد[i]، واستفاد النقد الأدبي- في هذه المرحلة- من العلوم كعلم النفس وعلم الاجتماع، وظهرت تيارات النّقد النفسي والنقد الاجتماعي التي تندرج ضمن النّقد السّياقي. ثمّ تغيّر النقد مع الثورة اللّسانية الحديثة، التّي غيّرت طرق التعامل مع النص[ii]، فتحول السّؤال النّقدي من ماذا قال النّص؟ إلى كيف قال النّص ما قاله؟ فأعلنت الجهود النقدية (موت المؤلِّف)، وأرست مركزية سلطة النّص والاحتفاء بالدّاخل النصي واستبعدت السياق، فكان الدرس النقدي محايثا، ينظر إلى النص كبنية لغوية وكنسق في بداية القرن العشرين، فنشطت الدّراسات بشأن الشعر وخصوصياته والسرد، وظهرت نظريات شعرية وتأسّست البنيوية بأجهزتها المفاهيمية والمصطلحية بمختلف جهودها النقدية. وبقي «مفهوم النّسق المغلق لدى البنيويين يشكّل عقيدة وثوقيّة، فكان من الصعب على الباحث أن يفكّر في تجاوزه أو حتى نقده آنذاك، إلى أن بدأت تلوح بوادر التحوّل والتغيّر مع جوليا كريستيفا، فيما أسمته بالسيميائيات التحليلية...»[iii]، فظهر ما يسمى بما بعد البنيوية.

قبل الدخول إلى هذا التحوّل علينا أن ننتبه إلى أنّ كلّ مرحلة نقدية حدث فيها التحول إلاّ وشكّلت اتجاهات تمثّل تشعبات الممارسة النقدية الواحدة، فالبنيوية بنيويات؛ لأنّها تتبنى التنوّع والتّعدد، حتى تصحّح النّقص الدائم في الدّرس النّقدي، وهذا ما مهّد لظهور سدّ النقص وتدارك أدوار القارئ أو المتلقي، التّي أهملها النقد البنيوي، فـ«نظرية التلقي تشير على الإجمال إلى تحوّل عام من الاهتمام بالمؤلف والعمل إلى النص والقارئ، ومن ثمة فإنّها تستخدم بوصفها مصطلحا شاملا يستوعب مشروعات ياوس وإيزر كليهما....»[iv]، فنظرية التلقي نظريات متنوعة، وقد بدأ الاهتمام بها نظريا وجماليا في أواخر السبعينات.

و اتفقت مجموعة من الكتب في نقد النقد حول وهْم المحايثة، فذهب عبد الغني بارة إلى قوله « نقد النقد : وهم المحايثة وأغلوطة الموضوعية» [v] ليقول بالتأويل بدل المنهجية الموضوعية لأنه مرتبط بالذّات المؤوّلة التي تعدل قراءتها، إلى جانب استفادة التّأويل من العلوم المختلفة كاللسانيات والسميوطيقا والأسلوبية...الخ، فيمكننا أن نحل التّأويل مكان المنهج لأنه «فعالية قرائية، هو تحرر من المنهجية العلمية الصارمة وتجاوز لحدود منطق المناهج الدّوغمائية، فهو لا يزعم الإحاطة بالنّص فهما، فتلك مغالطة وغاية وهمية ترسمها مناهج العلوم الإنسانية بدعوى علمنة النّقد.»[vi].

فما المقصود بالتأويل؟ في البدء نشير إلى أنه اتّجاه اقترن ظهوره بتفسير النّصوص المقدّسة ثم انزاح إلى فهم النصوص الأدبية، وفي المعنى اللّغوي ارتبط التأويل بالتفسير والبيان، وميّز جلال الدين السيوطي بين المصطلحين التفسير والتأويل قائلا: «التفسير بيان لفظ لا يحتمل إلا وجْها واحدا، والتأويل توجيه لفظ متوجه إلى معانٍ مختلفة إلى واحدٍ منها، بما ظهر من الأدلة»[vii].

وبهذا يرتبط التفسير بشرح معاني الكلمات المفردة بينما التأويل هو استنباط لدلالات التراكيب، ويذهب بول ريكور (Paul Ricoeur) إلى التكامل بين التأويل والتفسير، فنحن نفسر النّص ثم نؤوّله، فالبنيوية في نظر ريكور وفّرت لنا الأسس العلمية لتحليل مكونات النّص الدّاخلية و بذلك يتمّ تفسيره، ثمّ يأتي التأويل ليعطي دلالة لهذه النتائج فيؤوّلها[viii] وكل ممارسة تأويلية هي بشكل أو بآخر تطبيق ما على النّص المؤوّل.

1- من سلطة النّص وصرامة المنهج إلى التأويل:

2- شهد تحليل الشّعر –في الآونة الأخيرة- نزوعا نحو التأويل، وهذا ما نعثر عليه في عناوين كُتب، منها: إراءة التّأويل ومدارج معنى الشّعر لعبد القادر فيدوح (2009) وتأويل النّص الشّعري لمحمد صابر عبيد (2010) وإغواء التّأويل واستدراج النّص الشعري بالتحليل النحوي لسعد كموني (2011) والقراءة التأويلية للنّص الشعري القديم بين أفق التعارض وأفق الاندماج لمصطفى شميعة (2013) واستطيقا التّحوّل النّصي وسلطة التّأويل، قراءة أخرى في الشّعر السعودي المعاصر لعبد الناصر هلال (2014)...إلخ. وكلّها كتب حرصت على علاقة الذّات المعرفيّة (النّاقد) والدّرس النّقدي المعاصر، في سؤال هويّة المنهج الذي يعوّل عليه في مقاربة الموضوع (ما المنهج الذي يعوّل عليه في دراسة وتحليل الشّعر؟).

لا أحد ينكر أن موضوع تحليل الشّعر ليس جديدا، وكلّ تحليل كان يأخذ على عاتقه مقاربة الشّعر بطرح أسئلته الخاصّة عليه، وفعل الدّراسة كان يصدر عن ذات معرفيّة سطّرت أدواتها الإجرائيّة، وأطّرت جهازها المفاهيمي. وحتّى يتسنّى لنا متابعة الموضوع المعرفي المتحوّل من التّحليل المحايث إلى التّأويل علينا أن نقف عند التّحول الحاصل عند الذّات المعرفية من سؤال "كيف قال الشعر ما قاله؟" إلى تأويل الأبنية الدّلالية، وكيف تحوّلت الذّات المعرفيّة من ناقدة صارمة إلى قارئ مؤوّل؟

من الدّراسات المحايثة الّتي حرصت على تطبيق المنهج على الأدب العربي الحديث كتاب حركيّة الإبداع لخالدة سعيد الصادر عام 1979، وكان نصفه الأكبر في تحليل الشّعر، وتطبيق المنهج البنيوي، دون أن تعلن النّاقدة ذلك، فقد كانت تمارسه دون أن تنظّر له، خاصة عندما كانت تبحث عن الخصوصيّة الفنّيّة للقصائد، والجديد المتشكّل في بنية النّصّ الشّعري للسّيّاب وأدونيس وجبران خليل جبران وأنسي

الحاج ففي دراستها للغة أدونيس الشّعريّة تقول: «وفي لغة أدونيس الشّعريّة يقوم نظام العلاقات هذا على تقابل الأضداد...»[ix]. وحرصت النّاقدة الوقوف عند الجديد والإبداعية الّتي حقّقتها نصوص أدونيس "هذا هو اسمي، ونصوص السّيّاب "النّهر والموت"، ونصوص أنسي الحاج، ومن المصطلحات الأساسيّة الّتي وظّفتها النّاقدة، والّتي تعود إلى البنيويّة: دراسة نصّية، الثّنائيات الضدّيّة، هندسة النّص، دينامية البنية، النّظام الدّاخلي، الصّورة ككلّ إلخ...، ومن النّتائج التي توصّلت إليها في تحليلها لقصيدة السيّاب قولها: «وتكمن الخصوصيّة الفنّية لهذه القصيدة في كونها عالما متكاملا من العلاقات، تبدعها، أو تكشف عنها. وهي تقدّم هذه العلاقات في بنية شبكية دينامية»[x]. ومن خصائص البنية تكامل الأجزاء، وانطلقت الناقدة في تحليل الشّعر من مفهوم الحركيّة والتّحوّل الّذي يمثّل خاصيّة من خصائص البنية، إلى جانب تركيزها على الدّاخل النصّي كالإيقاع والصورة والعلاقات الخفيّة والعلاقات الدّاخليّة... فمع أنّها حرصت على استثمار بعض المفاهيم البنيويّة، إلّا أنها كانت تشير من حين إلى آخر إلى البعد التأويلي في التّحليل، وإلى دور القارئ في انتاج الدّلالة[xi]. وهذا ما تقول به نظريّات القراءة والتّأويل، وهذا ما تنبّهت إليه النّاقدة في الصّفحات التّي تحدّثت فيها عن " البثّ المتجدّد للنّص الشّعري ".

ولمّا نقارن بين "حركيّة الإبداع" وآخر كتاب صدر للنّاقدة بعنوان " فيض المعنى" ندرك انّ ما كان مُضمَّنا في ثنايا التّحليل البنيوي للنّصوص الشعرية في "حركية الإبداع" وهو الإشارات إلى أهميّة التأويل، أصبح مكرّسا وأساسيا في "فيض المعنى" الصّادر في 2014، والّذي استهلّته ببيان أَسْمَتْهُ "بيان القراءة النّاقصة" ورد في ثلاثين صفحة، اختزلت فيه أهمّ الرّؤى التي تبنّتها في التّحليل، وهي نفسها الرّؤى المكرّسة في نظريات القراءة والتأويل المعاصرة، وقبل التّطرّق إلى هذه النقاط يمكننا أن نقول

التحول الحاصل عند الناقدة "من الدراسة المحايثة إلى التأويل"، ومن جلّ ما يختزله البيان ما يأتي:

- النّص معرفة مركّبة والقارئ معرفة مركّبة أيضا.
- الممارسات والمناهج والنظريات النقدية تغني رؤية القارئ لكنها لا تلزمه ولا تفرض عليه إجراءات محدّدة[xii].
- ضرورة التفاعل بين قطبين، النص والقارئ.
- القارئ «عين داخليّة، عين ثالثة مثقفة فاعلة، لها استقبالها للصور الذهنية للفنّان ولحساسيّته الخاصّة»[xiii].
- القول الشّعري ديمومة ومواصلة عبر القراءة، والنّصّ الإبداعي لا ينفذ من خلال القارئ.
- الشّعر هويّة متحركة بقراءات متحوّلة.
- النص قراءة متواصلة.
- القراءة النقدية مهما اجتهدت تبقى ناقصة.
- غموض النّص يعلن لا نهاية القراءة.
- النّصوص العظيمة تستدعي التأويل والقراءات المتعدّدة.
- القارئ المؤوّل فاعل في مسار الدّلالة، والمعنى لا نهائي[xiv].
- القراءة هي أكثر من معرفة أركيولوجية بالنّص.

وهي كلّها أفكار مكرّسة في جهود كلّ من ياوس (Hans Robert Jauss)[xv] (1921-1997) في نظريّته جمالية التلقي، وجهود (Wolfgang Izer)[xvi] (1926-2007) في نظريّته جمالية التّجاوب أو التأثير، وما قال به التأويليون الغربيون.

ولم تتوان النّاقدة عن ذكرها لمصطلح التّأويل، وتكرّره كهدف يتوخاه الناقد المتمرّس، وتذهب به بعيدا إلى تأويل التأويل، كأن تقول: «التأويل في سياق هذا البيان (...) هو ما يمضي إلى أبعد مما يمضي إليه التأويل بمعنى (Interprétation)، التأويل بهذا المعنى الأخير، يفتح في النّص أبعاد الدّلالة الكامنة ويستشرف إمكاناتها، التأويل بمعنى Exégèse (الذي اختصّت به طويلا قراءة النصوص الدّينية ولاسيما التوراة والإنجيل) يقترح معنى المضي بعيدا وتجاوز الحدّ، أي تاويل التّأويل...»[xvii].

وانصرفت تقرأ أعمال الشاعر أنسي الحاج ك"الرأس المقطوع"، الّذي اوّلت فيه "كتابة الانقطاع"، وأعمال الشّاعر عبّاس بيضون من خلال قراءتها لقصيدة "البحر"، وديوان زليخة أبو ريشة "دفتر الرائحة، وديوان أمجد ناصر "سرّ من رآك"، وديوان عبد العزيز المقالح "كتاب صنعاء" قرأت فيه مدينة المعنى، وديوان وديع سعادة "ليس للمساء إخوة"، وديوان عبد المنعم رمضان "غريب على العائلة" ، قرأت فيه الكتابة على حافة الحلم، وديوان عبده وازن "حياة معطّلة" وقفت عند السياق السردي فيه، وديوان محمد بنيس "هبة الفراغ" الذي قرأت فيه "الحنين المحجّب" وديوان جودت فخر الدّين "ليس بعد"، وديوانه الثاني "فصول من سيرتي مع الغيم"، ومن ديوان سنية صالح، قرأت قصيدة "جذور الرياح" التي رأت فيها "الشعر فخّ الأمل"، كما قرأت فيها شعرية سنيّة صالح، واختلفت القراءات من قراءة إلى أخرى، مع أنّ القارئة هي واحدة (خالدة سعيد)، والنص هو الذي يوجّه القراءة، والتفاعل بين القارئ والبنية

النّصيّة هو ما ينتج فاعلية القراءة والتأويل، لذا حرصت الناقدة على عَنْوَنَة كلّ قراءة بعنوان يختزل الرؤية وجهتها، وكانت تفعّل طاقة التأويل.

أما كمال أبو ديب، فقد أصدر في عام 1979 كتابه "جدلية الخفاء والتجلي"، وهي السنة نفسها التي صدر فيها كتاب "حركية الإبداع"، أعلن فيه –منذ البداية– اختياره للبنيوية كمنهج، فيقول: «ليست البنيوية فلسفة لكنّها طريقة في الرّؤية ومنهج في معاينة الوجود. ولأنها كذلك فهي تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه بإزائه في اللغة، لا تغيّر البنيوية اللّغة، وفي المجتمع، لا تغيّر البنيوية المجتمع. وفي الشّعر، لا تغيّر البنيويّة الشّعر. لكنّها، بصرامتها وإصرارها على الاكتناه المتعمّق، والإدراك متعدّد الأبعاد...»[xviii]. وحرص على هذا الاختيار حتّى في العنوان الأساس لكتابه "دراسات بنيوية في الشّعر". وقدّم في مقدّمة كتابه أهداف اختياره للبنيوية وهو يقرأ جدلية الخفاء والتّجلي في نصوص المدونات المدروسة.

ومن بين أهم المفاهيم الّتي ركّز عليها وحوّلها إلى أدوات إجرائيّة: البنية العميقة، والبنية السّطحيّة، والثنائيات الضّدية، والعلاقة الجدلية بين الجزئي والكلّي، والفضاء الشّعري...إلخ، وتتبّع بنيويا كيفية دراسة الصورة الشعرية بتحليله لنصوص شعرية قديمة، ثمّ درس الفضاء الشعري، وبعدها تتبّع قوانين بنيوية لتطوّر الإيقاع الشعري، وحلّل ظواهر في الشعر الحديث، ثمّ درس الأنساق البنيوية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي، وفي الفصل الخامس من الكتاب طبّق المنهج البنيوي على نصوص أبي نواس وأبي تمام وعَنْوَنَهُ بـ: «نحو منهج بنيوي في تحليل الشّعر، دراسات بنيوية في شعر أبي نواس وأبي تمام»[xix]. فمع أن الدارس أوهمنا بصرامة الأدوات واعتماده الكلّي على التحليل البنيوي، إلّا أن الكتاب لم يخلُ من بروق تأويليّة، كتأويله لورود "ابنة الشّيخ" في قصيدة أبي نواس، وسأل كمال أبو ديب عن سبب اختيار

الشاعر لـ"ابنة الشيخ"، حتّى تسقيه الخمرة، يقول مؤوّلا: «ابنة الشّيخ تشعّ بعنصر مفارقة حادّة وبموقف يصل في رفضه للقيم درجة يريد معها أن يحوّل الذّات التي تمثّل هذه القيم إلى مصدر انتهاك القيم ذاتها، أي أنه موقف يريد أن يحيل المواجهة الخارجية بينه وبين القيم إلى خلخلة داخلية ضمن بنية القيم ذاتها، وإلى نفي الذّات»[xx]. وهذا البعد، لا يصل إليه إلّا المؤوّل الّذي يبحث عن نقاط التلاقي في المتناقضات، وهو تأويل للبنية العميقة، فالتطبيقات التي اشتغل عليها توحي بالتّعدّد الدّلالي.

أمّا في كتابه "في الشعرية" فيبقى بنيويّا إلا أنه -في هذا الكتاب- يتوّج انشغالاته التنظيريّة والتطبيقية بخلاصات معرفية مركّبة، مشاربها متنوعة، فهي مزيج من أفكار الشكلانيين الروس كجاكبسون (Jakobson) والاتجاه السيميوطيقي كريفاتير (riffaterre) ويوري لوتمان (Youri Lotman) إلى جانب الشعرية البنيوية كتودوروف (Todorov)، إلى جانب النقد الجديد عند ريتشاردز. وفي تحديده للشعرية يستند إلى البنيوية، ويقول: «الشعرية في التصور الذي أحاول أن أنمّيه هنا، وظيفة من وظائف ما سأسميه الفجوة، أو مسافة التوتّر، وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشّعرية، بل إنّه لأساسيّ في التجربة الإنسانية بأكملها، بيد أنّه خصّيصة مميّزة، أو شرط ضروريّ للتّجربة الفنيّة...»[xxi]، ويعمد إلى تحديد الفجوة: مسافة التّوتّر على أنها خاصيّة بنيويّة يستند فيها إلى الطّرائق الّتي بها تتأدّى القصيدة في بنيتها اللغوية بالدرجة الأولى، وقد تتشكّل في مستويات أخرى كالمستوى التصوري والدّلالي والصّوتي والإيقاعي...إلخ. وعندما كان يحلّل نماذج من نصوص وردت فيها الفجوة: مسافة التوتّر كان يشبه جان كوهين عندما كان يحلّل العدول، وكان كمال أبو ديب يسمّي الظاهرة باللّاتجانس، وفي تحليله لنص أدونيس أخرج الفجوة: مسافة التوتر من

الجهة اللسانية إلى "الرؤيا" التي قال بها أدونيس في تنظيراته، يقول: «هكذا فإنّ الفجوة: مسافة التوتّر ليست لعبة لغوية بسيطة، بل إنها تجسيد لرؤيا عميقة للعالم مغايرة للرؤيا المتضمّنة في التعبير لكي تضاء الطّرق، رؤيا ترى بين الإنسان والعالم تواشجا عميقا»[xxii]، فقصيدة الرؤيا لا يمكننا تحليلها وفق الشعرية اللسانيّة، بل أبعد من ذلك، لابد من تأويلها حتى يتسنى للمحلّل إنشاء نظرة شموليّة تراعي الجهات كلّها.

وعلينا أن نقف عند استثمار كمال أبو ديب لأفكار نظرية التلقي خاصة في شرحه للفجوة: مسافة التوتر، مع انه كان بنيويا. ففي الصفحة (154) وهي كلّها للهوامش، أحالنا في الهامش (91) على ريفاتير من خلال قوله: "الظاهرة الأدبية هي جدلية بين النص والقارئ"، وفي الهامش (93) ذكر إيزر ودراسته في انّ النصّ يتألّف من القطب الفني والقطب الجمالي، وبهذا يكون الانتقال من صرامة المنهج البنيوي إلى نظرية مابعد البنيوية التي تولي عناية للنص والقارئ.

لا نغفل كيف قارب حسن ناظم بين " الفجوة: مسافة التوتر " عند كمال أبو ديب ونظرية إيزر، فمصطلح الفجوة هو نقطة التلاقي، أما مصطلح مسافة التوتر فهو قريب من المسافة الجمالية لياوس[xxiii].

2. فاعلية التأويل:

من الجهود التحليلية للشعر التي اعتمدت التأويل، وتبنّته من البداية كتاب "الثابت والمتحوّل" لأدونيس، خاصة في تحليله لشعر أبي نواس وأبي تمام. وذهب يحلل كيف تغيّر مفهوم الشّعر مع أبي نواس وتغيّرت أدوات الشاعر لأن الرؤية مغايرة، فأبو نواس في نظره «لا يرث، يل يؤسّس ولا يكمّل، بل يبدأ، إنه لا يعود إلى الأصل، وإنما يجد هذا الأصل في حياته ذاتها وبدءا من تجربته. فهو ينغرس في اللغة وأصواتها(...) إنه يعيد بدءا من تجربته، تشكيل صورة العالم»[xxiv]. ثم يذهب يحلّل كيف سيضفي على

الخمرة قدرة التحويل ويقدّسها إلى درجة التأليه، وتآلف بين الذات والعالم فتصبح جوهرا، ومن خلالها يصبح الباطن والظاهر واحدا، كما أنّ المجون يطهّر ويحرّر ويكون طقسا احتفاليا، فأبو نواس يمثّل نموذج الرّفض للتقليد الشّعري وللتّقليد الدّيني، ويحاول أن يخلق باللغة السعادة الضائعة، وانشغلت الذات المعرفية بمتابعة متغيّر ومتحوّل النصّ الشّعري العربيّ.

كما قرأ شعر أبي تمام في غموضه، وتتبّع التحوّل الحاصل في اللّغة الشعرية عنده، من الوصف إلى المجاز الاحتماليّ اللّانهائي في المعاني. وكيف حوّل الحساسية الجمالية من الحرفية والواقعية إلى الكشف وابداعية الغموض، التي تفتح التأويل والتعدّد الدلالي، لذا يقول أدونيس: «هذا التحوّل في الحساسية الشّعرية وفي كتابة الشّعر تجسّد بشكله الأكمل، تاريخيّا، في شعر أبي نواس وشعر أبي تمّام، وقد فرضت تجربتهما الفنية طرحا جديدا لمسألة الشعر القديم والعلاقة به»[xxv]. وكأنّ هذا التحوّل يمثّل تغيّرا في أفق التوقّع في نظرية التلقي، لأنه شعر لم يكن يكرّس النموذج، اشتغل على الفرادة والمغامرة في المجهول.

أمّا في قراءته لشعر جبران خليل جبران، فوقف عند التحول الحاصل في مفهوم الشعر، فأصبح رؤيا وكشفا، وتتبّع خصائص الشعر عنده بقراءته لكيفية القول. وكان حريصا على تأويل المتحوّل، وفي أسباب التحوّل وماهيته، وما أنتجه من فرادة فنيّة.

أمّا في قراءتنا لكتاب آمنة بلعلى "خطاب الأنساق" فقد استوقفنا الفصل الأول الذي عنونته الباحثة بـ: "تلقي الشعر العربي المعاصر –من المحايثة إلى التأويل"، وقرأنا جهتين تحركت من خلالهما الباحثة، جهة (نقد النقد الشعري) وجهة (نقد الشعر).

ففي نقد النّقد الشعري تتبعت الباحثة الجهود البنيوية في نقد الشّعر خلال ثمانينات القرن الماضي، التّي مهدت لظهور التّأويل وتراجع الدّراسات المحايثة في الألفية الثالثة، وكان السّؤال المركزي: «هل يمكن للتأويل أن يعيد الاعتبار إلى الشعر بصفته تجربة حيّة في الشّعور؟...»[xxvi]، ولكي تجيب عن هذا السّؤال تتبعت «مسار التأويل من الإقصاء إلى العودة من خلال أهم الممارسات النّقدية المعاصرة للشّعر العربي»[xxvii].

في البداية عرضت الباحثة الدّراسات النّقدية البنيوية للشعر، التي انطلقت من أنّ النص بنية محايثة مكتفية بذاتها، تطرد الخارج النّصي، وتملك شروط تفسيرها في داخلها فقط، منها جهود خالدة سعيد في كتابها "حركية الإبداع" التّي تنطلق فيه من مفهوم التحوّل، فمع أنّ خالدة سعيد "تركّز على بنية النص وتبحث في نظام العلاقات الدلالية والإيقاعية في النص..."، إلاّ أنّ الباحثة وقفت عند سؤال علاقات الغياب أو الجانب غير المباشر في النّص الذّي استوقف خالدة سعيد، وقالت إنّه يتطلب قارئا حديثا لأنّ عملية القراءة متحوّلة؛ وهنا تنبّهنا الباحثة في نقدها لجهود الباحثين الحداثيين في «أنّ مفاهيم الحداثة تفرض على الناقد البنيوي ألاّ يكون وفيا لمطالب البنيويّة الشّكلية لأنّ الإقرار بالإضافة في القراءة هو إقرار بتعددية القراءة...وضرورة اعتماد التأويل...»[xxviii]، واستنتجت الباحثة أنّ التأويل مضمّن فيما كانت تهدف إليه خالدة سعيد، ثمّ تتبعت كيفية تحليلها لقصيدة "هذا هو اسمي" لأدونيس، ففي سؤالها عن البنيات الخفية، رأت أنّ هذا تفعيل للمستوى التأويلي الذّي أعلنت استبعاده، ثمّ وقفت عند البنيويين الذّين اختاروا البنيوية حتى يبتعدوا عن الانطباعية فوجدتهم يمارسون التأويل مع أنّهم اعتقدوا إبعاده، لذا رفضت يمنى العيد إبعاد المرجع في تحليل الشعر مع أنّها تبنت البنيوية، وهنا تقف الباحثة لتطرح

فرضية مفادها أنّه «ربّما هذا التوليف الذي يراه عبد العزيز حمودة تناقضا يعكس سياسة حرق المراحل واختزال ما لحق الغرب من تطور سريع في المناهج، كما يعد إرهاصا لمفهوم التأويل كما تطرحه نظرية التلقي والدراسات التأويلية التّي تعد السبّاقة في تغييبها النّص وقصور القراءة الشكلية المحايثة بإلغاء المرجع...»[xxix]، ثمّ تتبعت نقد الشعر عند كمال أبو ديب في كتابيه "الرؤى المقنعة" و"جدلية الخفاء والتجلي" "الذي عمد إلى اكتشاف المضامين المتغيرة في أشكال لا متغيرة"، ثم ذهبت إلى كتابه "في الشعرية" الذي ينطلق من نظرة تأويلية ليؤسّس قوانين الشعرية التّي هي نصية، وهي وظيفة من وظائف " الفجوة أو مسافة التوتر "، فالشّعرية غامضة، والغموض يتطلب التأويل، وبعدها تطرقت إلى جهود شربل داغر ومحمد الماكري في تأويل بصرية الخطاب الشعري، وبذلك تكون الجهود النّقدية قد نحت منحى التأويل عندما تعتقد أنّها تبتعد عنه، خاصة عندما تدرك دور القارئ في فك الغموض الذي هو خاصية النص الشعري الحديث.

وبعد إرهاصات التأويل التّي وردت في نقد الشعر المعاصر وهو يتبنى منهجا محايثا وقفت الباحثة عند جهود (جمالية التلقي) "التّي أعادت الاعتبار إلى المعنى الذي أرجأته البنيوية"، ثمّ وقفت عند قصور النقد التاريخي والشكلاني والبنائي والأسلوبي والسيميوطيقي في ابتعاده عن المجال الهيرمينوطيقي، وأشادت هنا بجهود أدونيس الذي ملك نظرة تأويلية للنقد والإبداع من خلال كتابه "الثابت والمتحوّل"، وقالت: «لذلك ظل أدونيس مؤوّلا متميّزا»[xxx]، بهذا تفرز الألفية الثالثة وما بعد الحداثة أهم إفراز، وهو التأويل الذّي يجعل النّص موضوعا للإدراك الجمالي، فالوصف والتحليل يذهب بعيدا إلى ما هو مخبوء كالذّي "سماه الجرجاني "معنى المعنى" وما أشار إليه الألوسي "بروح المعنى"، ونبّهت الباحثة إلى إمكانية استثمار أشكال التأويل المختلفة

لمقاربة الشعر، التي نستوجبها من البحث في التراث العربي، حتى تتبلور نظرية الشعر العربي المعاصر، مع استثمار ما وصلت إليه "المساهمات الغربية كالسيميائية والهيرمينوطيقا ونظرية التلقي في مقاربتها لمشكلات المعنى..."، ولم تتوقف الباحثة في إيراد الجهود الغربية التّي قد نستثمرها في التّأويل كجهود غادامير، وبول ريكور وأمبرتو إيكو ونظرية التلقي، وخرجت في نهاية ما ذهبت إليه، إلى أنّه يمكننا الحديث عن تأويل عربي «وهو الوسيلة التّي تمكننا من الحديث عن نقد عربي لشعر غربي نجد آلياته وحدوده في البلاغة العربية والكتابة الصوفية التي هي رؤية تأويلية للعالم...ولعلّ هذا هو جوهر التأويل العربي الذي نأمله في تلقي الشعر العربي المعاصر في الألفية الثالثة...»[xxxi]، بهذا تكون قد أجابت عن السّؤال الذّي طرحته في الصفحة (12)، هل يمكن للتأويل أن يعيد الاعتبار إلى الشعر بصفته تجربة حية؟

ولكي تؤكّد فاعلية التّأويل في نقد الشّعر ذهبت تقرأ نص (مديح الاسم) من ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، وهنا تَعْبر من (نقد النقد) إلى (نقد الشعر) بالأحرى تأويل الشعر، فأوّلت "مديح الاسم" من خلال كلمة مديح التّي تحيل على الماضي الثقافي في الزمن الحاضر، ثمّ تتابع الباحثة كيف يمتنع النّص عن التلقي بقوله "لن أسميه"، وكيف يُسْتَدْرج المؤوِّل بقوله:

لا تظني أنّني أجهله

إنّني أعرفه

غير أني...لن أسميّه

وهذا تحدٍ يمارسه النّص على المتلقي (المؤنّث)، ثم يستدرج هذا المؤنث ليدخله في عالم الذّي لا يسميه، لكنه أيضا لا يسميه، ثمّ تتابع الباحثة قراءة النّص من خلال تأويل القرائن حتى تصل إلى النّص المضمَر، بمتابعة القيم المجردة التي تتحوّل إلى

عناصر دالة تكمن داخل النّص، ثمّ لجأت إلى خارج النّص كإستراتيجية للتّأويل، ثمّ تابعت كيف ينظر إلى المعنى الشعري الذّي هو كالحلم، وقرأت المقاطع مقطعا مقطعا، كما حرصت الباحثة على توضيح المقصود بالتّأويل، وكيف تتم فاعليته في الانتقال من جزئية نصية تثبتها جزئية أخرى، وتستثمر الانسجام النّصي كرقيب للتّأويل. كما وقفت عند أهمية الذاكرة وممارسة اللّغة، وفي الأخير عادت إلى ضرورة استثمار التّأويل الذّي يُمركِز النّص على أنّه الأوّل والأخير في عمليّة الانصات إليه ومحاورته والاستفسار عن العلاقات فيه وتأسيس المعاني في لغته.

نخلص في نهاية هذه الدّراسة إلى أنّ الدّرس النّقدي العربي الّذي تابع الخطاب الشّعري بالتّحليل عرف جُلّ التّحوّلات الكبرى الحاصلة للنّقد الغربي، واستطاع أن يعبُر من صرامة المناهج الّتي كرّست أدواتها الإجرائيّة، كجهات قرائية ثابتة للنّصوص كما في التّحليل البنيوي والسّيميائي والأسلوبي، إلى التّحليل المنفتح على أوّليات التّأويل، الّذي فتح المجال للطّاقة الإبداعيّة القرائية الّتي تستند إلى مدى تفاعل البنية النّصيّة مع المتلقي، فأصبحت كلّ قراءة إنتاج لنصّ آخر بدل أن يصبح التّحليل استنساخا للأشكال نفسها والمعطيات الّتي أنتجتها الآلة النّقدية الصّارمة.

---

[i]– يراجع: أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، كتاب نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة وندوات ومناظرات رقم 20، دط، دت، ص16.

[ii]– يراجع: أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007، ص26

[iii]– المرجع نفسه، ص140.

[iv]– روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط1، القاهرة، 2000، ص26.

[v]– عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص25

[vi]– المرجع نفسه ص 39.

[vii]– الإمام جلال الدين عبد الرحمان بن أبي بكر السيوطي، الإتقان في علوم القرآن حققه فواز أحمد زمرلي، دار الكتاب العربي د ط، بيروت، 2004 ص848.

[viii]– بول ريكور، النّص والتأويل، ترجمة منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي عدد 8، 1988 ص 36.

[ix]– خالدة سعيد، حركيّة الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، ط2، بيروت، 1982، ص107.

[x]– المرجع نفسه، ص189.

[xi]– يراجع: المرجع نفسه، ص94.

[xii]– خالدة سعيد، فيض المعنى، دار الساقي، ط1، بيروت، 2014، ص11.

[xiii]– المرجع نفسه، ص13.

[xiv]– يراجع: المرجع نفسه، ص18.

[xv]– يراجع: هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2004.

[xvi]– يراجع: فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة وتقديم: حميد لحمداني، والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، دط، فاس، دت.

[xvii]– خالدة سعيد، فيض المعنى، ص28.

[xviii]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلّي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، 1981، ص7.

[xix]– المرجع نفسه، ص168.

[xx] – المرجع نفسه، ص177.

[xxi] – كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، لبنان، 1987، ص20.

[xxii]– المرجع نفسه، ص32.

[xxiii]– يراجع: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994، ص140-141.

[xxiv]– أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، 2 تأصيل الأصول، دار الفكر، ط5، بيروت، 1986، ص109.

[xxv]– أدونيس، الثابت والمتحوّل، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، 3صدمة الحداثة، دار الفكر، ط5، بيروت، 1986، ص17.

[xxvi]– أمنة بلعلى، خطاب الأنساق، الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، الانتشار العربي، ط1، بيروت، 2014، ص12.

[xxvii]– المرجع نفسه، ص13.

[xxviii]– المرجع نفسه، ص6.

[xxix]– المرجع نفسه، ص19.

[xxx]– المرجع نفسه، ص27.

[xxxi]– المرجع نفسه، ص35.