نظرية قراءة الأدب وتأويله
من المقصدية إلى المحصِّلة

حميد لحمداني

1- المقصدية وقراءة النص الأدبي :

هناك مفارقة في واقع القراءة عبر التاريخ تقوم على تعايش نمطين من القراءة في ظل هيمنة نظرية واحدة لا تمثل في واقع الأمر إلا نمطا واحدا.

النمط الأول : يرى أن قراءة النصوص الأدبية هي بكل بساطة عملية استخراج المدلولات أي المعاني الكامنة في النصوص. ولا ينفصل هذا النمط عن تبني فكرة المقصدية. وعندما يقال المقصدية لابد من الحديث عن الشخص القاصد أي المتكلم أو صاحب النص.

النمط الثاني : يرى أن النصوص تؤوَّل بحسب القدرة على الفهم (أي مستويات الاستيعاب عند القراء) أو بحسب النوايا والمقاصد الخاصة بهؤلاء. وهذا يترتب عنه الحديث عن درجة الفهم، ومدى عمق الفهم أو درجة التحريف او البعد عن المدلول الفعلي للنص.

النمط الأول هو ما يمثل النظرية المهيمنة، لذا فهو يعمل على احتواء وتأطير النمط الثاني ، ذلك أن معظم الذين يتحدثون عن مستويات الفهم والتأويل في الثقافة العربية القديمة على سبيل المثال (مثل الجرجاني) يرون أن سوء الفهم أو استخدام النيات المسبقة من لدن القراء والمؤولين انما هما معا مجرد انحراف عن حقيقة معاني النصوص. أما التأويل بقصد الوصول الى معنى المعنى، فهو أعمق فهم ممكن، لكنه لا يعدو أن يكون مجرد فهم معمق للنص.

هكذا يصبح النمط الثاني للقراءة مجرد حدث عرضي في تاريخ قراءة النصوص وتأويلها، لأن الأصل هو النمط الأول القائل بضرورة استخراج المدلولات الحقيقية الموجودة في النصوص.

وقد ترتب عن هذه الوضعية ما يلي :

- الإيمان بأن للنصوص جواهر مدلولية ثابتة هي الهدف دائما من كل قراءة في كل العصور.
- الاعتقاد أن هذه المدلولات موجودة بشكل تام ونهائي قبل تجليها في النصوص الأدبية التي احتوتها.

- النظر إلى أن هذه المدلولات مرتبطة بإرادة قصدية وقاصدة هي إرادة المتكلم : الشاعر أو الخطيب أو صاحب النص.

- أما وظيفة القراء فهي منحصرة في مستويين: الفهم، وهو إدراك المقاصد من خلال المنجز اللفظي للنص. والتأويل الفاهم، أي بلوغ المقاصد الحقيقية بعد مجاوزة المعاني الظاهرة وخاصة إذا تعلق الأمر بنصوص أدبية تستخدم المجاز و الاستعارات والكنايات.أما القراء الذين يستخدمون التأويل من أجل أغراض خاصة فهم يوجدون خارج دائرة الفهم والصواب معا

ـــ كل قارئ يتبنى هذا التصور من القراءة يَدَّعي أنه هو الذي وقف على المدلولات الحقيقية للنصوص المقروءة مثل غيره من القراء الموفقين، أما غيرهم فقد أخطأوا الطريق إلى تلك المدلولات.

ـــ المبدأ الأساسي المتحكم في القراءة إذن هو مبدأ الخطأ و الصواب.

2- ارتباط نظرية القراءة لدى الأقدمين بدائرة الخبر:

إن نظرية الخبر كانت تهيمن على جل الأبحاث البلاغية والنقدية العربية، وهي ترى أيضا أن التعبير المجازي عامة هو دائما خبر في مظهر غير خبري، وأن المتلقي يجب عليه أن يصل بفضل ملكات الفهم إلى محتواه الكامن وراء الاستعارات وأشكال الكناية والمجاز. وإذا لم يتمكن من بلوغه فمعنى ذلك أنه قاصر الفهم وان عليه أن يستعين بمن لهم معرفة ودربة باستخراج المعاني الكامنة في النصوص (1) جاء في كتاب دلائل الإعجاز للجرجاني أن البلاغة والفصاحة سواء عند الشعراء أم عند غيرهم ليست إلا:" أن أخبروا السامعين عن الأغراض والمقاصد وراموا أن يعلموهم ما في أنفسهم ويكشفوا لهم عن ضمائر قلوبهم." (2)

كان الجرجاني يرى أن البحث عن المعاني العميقة في النصوص شبيه يبحث الغواص عن اللؤلؤ في قاع البحر، وهو ما يؤكد أن النظرية البلاغية العربية برمتها بُنيَت على أساس مفهوم التواصل بالمعنى الخاص الذي يصبح فيه المرسل المصدر الأساسي للمعرفة أما القارئ فهو متلقي المعرفة أو على الأصح الباحث عن المعرفة لا المساهم في تأسيسها.

3- فهم هذه الوضعية من الناحية المعرفية :

الحديث عن جواهر مدلولية شبيه بالحديث عن الأفكار المطلقة التي إما أن تدرك في كليتها أو لا تدرك أصلا. وما دامت معطيات النصوص هي المرجع الأساسي لإثباتها، فإن ما يقع حوله الاختلاف في الفهم والتأويل هو هذه المعطيات النصية بالذات، لذلك يظل من المتعذر دائما إيقاف

الحوار حول النصوص بدعوى أن قارئا ما وصل إلى حقيقتها النهائية،هكذا نرى أنه حتى في إطار نظرية القراءة القديمة كانت القراءات دائمة التمرد على ما اتفق معظم نقاد النصوص أو قرائها على أنه هو النظرية الأساسية للقراءة. بمعنى أنهم كانوا يمارسون القراءات والتأويلات ويدرجون فهمهم للنصوص في سياق حاجاتهم اليومية المتضاربة وأغراضهم وأهوائهم دون أن يتخلوا عن مرجعية الصواب والحقيقة والمطلق.ودون أن يعترفوا بأن مقاصدهم هم وأهواءهم هي التي جعلتهم يفهمون أحيانا من النصوص ما اعتبروه الحقيقة الثابتة لها.

ولا بد أن نشير هنا إلى ضرورة بين نصوص الخطاب العقلاني واليومي وبين النصوص الأدبية التي هي موضوعنا. فهذه النصوص بالذات هي التي يكون تأويلها وقراءتها مسؤولين عن حدوث هذه المفارقة في تاريخ قراءة النصوص. أما الخطاب اليومي او الخطاب العلمي والخطابة الإقناعية والتحميسية فهي تلبي في الغالب الحاجات الضرورية للتواصل الاجتماعي في نطاق الحياة العملية.

وإذا ما كان خطاب التواصل وخطاب العقل يلجأن أحيانا إلى الأساليب المجازية والاستعارية الداعية الى اختلاف القراءات، فإن ما يُوجَد منها فيهما يكون في الغالب قد تحول إلى شبه مسكوكات تعبيرية ومدلولية متفق على مضامينها. ويبقى هامش قليل يحدث فيه سوء التفاهم يمكن إلحاقه بالمجال الأدبي. هذا إشكال قديم لا يزال قائما :

رجع الفيلسوف البلجيكي ميشال ميار Michel Meyer (ولد سنة 1950) إلى الفلسفة اليونانية وميز فيها بين طريقتين أساسيتين في التفكير الفلسفي(3) :

الطريقة الأولى : تهتم بالأسئلة وهي التي اتبعها سقراط الذي لم تكن تهمه الأجوبة بقدر ما كان يهمه توليد الأفكار .بمحركات السؤال .بمعنى أن الأسئلة تكون مدعاة لتوليد الأجوبة المتعددة.

الطريقة الثانية: هي تلك التي اتبعها أفلاطون وهي معاكسة تماما للفلسفة السقراطية : فأفلاطون يضع أمامنا الحقيقة باعتبارها جوهرا معتمدا على البداهة الفلسفية ذات الطابع الاعتقادي ولذا يقدم لنا الجواب أولا وتجيء الأسئلة بشكل عرضي لتكون خادما لتلك الحقيقة المطلقة التي سماها عالم المثل.

ويمكن الحديث عن تصور ثالث في الفلسفة الإغريقية يوازن بين التصورين السابقين :

ذلك أن أرسطو قد حاول أن يضع فلسفته الخاصة على أرض الوقائع حين اهتم بالظواهر العينية بشكل ملحوظ. واستبدل البداهة بالاستدلال والبرهان. وفتح إمكانية الحجاج والمساءلة ليتحدث عن الممكن والمحتمل. فأساس القول الذي يشيد ما هو يقيني في إطار الضرورة هو البرهنة. ومقارعة قول بقول ضمن ما هو ممكن هو الجدل. وإنتاج قول نبني به الإقناع هو مجال الاحتمال.(4)

أحدث اهتمام أرسطو بالممكن والمحتمل إلى جانب اهتمامه باليقينيات توازنا بين الاتجاهين السابقين، ولكن من المعروف أن المهتمين بفنون القول على مر التاريخ ظلوا متمسكين باليقينيات في الغالب، حتى وإن تعلق الأمر بفنون القول الأدبي، ولعل هذا ما جعل أرسطو يلح على وجود فرق أساسي بين القول التاريخي والقول الشعري في كتابه فن الشعر، فالتاريخ يحكي ما وقع أما الشعر، فيحكي ما هو ممكن الوقوع.

لذا ليس غريبا أن نرى نظرية أرسطو في القول تماثل نظرية الخبر في البلاغة العربية من جهة وتجاوزها في الحديث عن الممكن والاحتمال من جهة أخرى.إنها على العموم بقيت تدور في نطاق العناصر الثلاثة الأساسية وهي القول وأحوال نفس القائلة والوجود الخارجي أما أحوال نفس المقول إليهم فهي حاضرة لكن بتوجيه دائم من العناصر السابقة، ولعل هذا ما كان يرجح قراءة أفكار أرسطو غالبا في اتجاه الاهتمام بالمضامين الخبرية في الأدب أكثر من قراءتها وفق الممكن والمحتمل.

هل هذا ما جعل ميشال ميار يرجع إلى سقراط في المقام الأول من أجل بناء نظرية المساءلة؟ لعل الأمر كذلك لأن ميار كان شاهدا على انهيار الكوجيطو الديكارتي في الفلسفة المعاصرة أمام الانتقادات الأساسية الموجهة إليه من قبل الفكر الجدلي و التحليل النفسي الفرويدي، حيث تم اكتشاف الذات المنقسمة على نفسها. أراد ميار في الواقع أن يعطي دعما تاريخيا من الفلسفة الإغريقية لحقيقة انهيار ذلك العقل الواثق من نفسه. وقد وجد هذا الدعم كما رأينا في الفلسفة السقراطية القائمة على السؤال.(5) والواقع أن أفكار ميار تلتقي مع الاتجاهات التأويلية ونظريات القراءة الحديثة، ففي نظره أن التفكير الأساسي لدى الانسان هو السؤال :

" .. الصورة البلاغية إذا ما طرحت في الخطاب، فذلك يعني أن سؤالا طرح فيه، والسؤال يستدعي بالضرورة جوابا (إشكاليا) يستفهمُ السامعَ ويدعوه إلى الإجابة عن السؤال المطروح، وتَتَأتّى الإجابة بتجاوز ظاهر اللفظ الحامل. فالجواب سؤال في حد ذاته لأنه يحدد وجها واحدا من الجواب وتبقى بقية الوجوه متعلقة بأسئلة جديدة تُطرح.. " (6).

أما عن المجاز عموما فقد ذكر ميار أنه يمثل الفكر في جوهر حركته الاستفهامية ولكنه من جهة ثانية يتيح لكل فرد أن يوقف مفعول السؤال متى شاء وذلك عن طريق تقديم جواب محدد للصورة المجازية (7).

هكذا، فشرحُ الصور الاستعارية والكنائية والمجازية عموما هو توقيف لمفعول السؤال. لكن المعروف أن الصور تبقى محتفظة على الدوام باستمرارية السؤال مادامت تحتفظ باستقلالها المادي في

النصوص عن جميع قرائها. على أنه في نظر ميار يمكن كما أشرنا تحويل كل إجابة إلى سؤال أو أسئلة جديدة (8). يضاف إلى هذا كله أن الأدب هو من أكثر الحقول التعبيرية التي تحتوي على القيم الخلافية التي ليس من الضروري أن يقبلها جميع المتلقين وقد يكون لكل واحد حججه الكافية لدحض التصورات الماثلة في النصوص (10).

4- قراءة الأدب بين المقصدية والمحصلة ؟

كانت نظرية الجرجاني ترى أن المعنى له أسبقية في الفكر وأن اللفظ له أسبقية في النطق ولا يصح تصور أسبقية اللفظ على المعنى، كما لا يصح أن تقول بتأخر اللفظ عن المعنى، لأن المعاني تتجلى على الفور من خلال الألفاظ التي تتجسد فيها كما جاء في قوله :

"... فأما أن تتصَوَّر في الألفاظ أن تكون المقصودَةً قبل المعاني بالنظم والترتيب، وأن يكون الفكرُ في النظم الذي يتواصفهُ البلغاء فكرا في نظم الألفاظ، أو تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تجيء بالألفاظِ على نسقها، فباطلٌ من الظن ووهم يُتخيل إلى من لا يوفِّ النظر حقه. " (11).

ورغم كل تلك الاحتياطات التي تدرأ سوء فهم قوله بأسبقية المعاني على الألفاظ، فإنه جعل الفكر محركا أولَ في عملية إطلاق الكلام، وهذا يدعو للحديث عن المقصدية التامة، بمعنى أن الكلام لا يصاغ من خلال الألفاظ إلا إذا كانت المعاني قد تم تحديدها بصورة كاملة في الذهن وان اللفظ انما هو شكلها المتمظهر للعيان.

والجرجاني يرى أنك حين تقول :" امرؤ القيس قائل هذا الشعر " فإنك لا تعني بذلك أنه نطق به فقط، ولكن صَنَع في معانيه ما صنع وتوخى فيها ما توخى " والتوخي هو القصد عنده، كما أن المعنى لديه لا يختلف في شيء عن الغرض (12).

هذا التصور القديم الذي كان سائدا في الفكرين النقديين العربي والغربي على السواء يَعتبِرُ العناصرَ التخييلية من مجاز واستعارة وكناية مجرد آليات تختفي وراءها آراءٌ وتصوراتٌ عن حقائق واقعية وهي تصورات المتكلم. ويكفي أن نفكك تلك الوسائل التخييلية لكي نحصِّل معرفة تامة بها.

ويترتب عن هذا أن الإبداع الأدبي لا يضيف لصاحبه أي شيء جديد من ناحية الوعي، ما دام هو صانع جميع الأفكار المعبَّر عنها، وأن القيمة الحقيقية للأدب يمكن تلخيصها في أنها رياضة أو مبارزة تخييلية يَمتحِن فيها الكُتَّابُ براعةَ تعبيرهم عما اختزنتْهُ أذهانهم من أفكار. والأدب من هذا

المنظور لا يفيد صاحبَه ولا يضيف إليه شيئا جديدا بل هو الذي يفيد به غيره من الناس الذين عليهم أن يكتشفوا ما أراد قوله فيه وكيف تم له قوله بالوسائل التخييلية التي استخدمها.

لقد استطاعت نظرية القصدية أن تحافظ على بقائها في معظم الدراسات النقدية التاريخية والاجتماعية وحتى البنيوية والسيميائية (13) لكن التحول كان آخذا في نفس الوقت بزمام المبادرة لكي يفرض نظريات تأويلية جديدة تعيد النظر في مفهوم قصدية المتكلم كما تعيد النظر أيضا في طبيعة النصوص الأدبية وأبعادها التدليلية.

هذه النظرة تتلاءم مع مفهوم للذات كان سائدا منذ القديم، وهي الذات الواعية بنفسها العارفة تمام المعرفة بما تريد قوله وبالكيفية التي تقوله وأن على الآخرين أن يصلوا إلى ما فكرت فيه وما ضمَّنَتْهُ أعمالَها الأدبية من دلالات ؟

إن الأفكار الجريئة التي جاء بها علم النفس الحديث والأنتروبولوجيا تلقي مزيدا من الضوء على حقيقة التكوين الذاتي للإنسان ومن ثم تُفهَم الميكانزماتُ التي تتحكم في عملية إنتاج الأدب ودوره بالنسبة للذات نفسها ووظيفته في الواقع الاجتماعي.

فاكتشاف الهوية المركبة للإنسان كان أحد أهم مظاهر فهم الذات المنقسمة على نفسها التي لابد أن نميز فيها بين الشعور واللاشعور والهو والأنا الأعلى. وقد ذكر فرويد أن عالمي الأحلام والإبداع يشتركان في كونهما لا يعبران عن وعي الكاتب وإرادته بل عن لاوعيه وانقياده أي عما هو ضد إرادته الواعية.

هذا تحول حاسم وخطير في فهم تكوين الذات بعد أن لم تعد هي تلك الذات الديكارتية التي تنطلق من التفكير إلى إثبات الوجود. لقد جاء مفهوم اللاشعور ليثبت العكس تماما فكون الأدب والأحلام يعبران عن خبايا اللاشعور دليل على غياب ممارسة الذات لوجودها الفعلي التام على الدوام.

هنا يصبح الإبداع محاولة لجعل الذات تعثر على وجود جديد أي تعثر على كينونتها المفتقدة.

والنتيجة الأساسية هي أن الأدب لا يفيد به الأديبُ غيَرَه فحسب وإنما يفيد به نفسه في المقام قبل كل شيء.

ومن الناحية المنطقية لا يمكن أن يكون الأديب مستفيدا من أدبه إذا كان عارفا تمام المعرفة به قبل إخراجه إلى الوجود. لذا تبدو نظرية المقصدية التامة عاجزة عن إثبات جدوى كتابة الأدب بالنسبة لصاحبه. هذا المأزق تم تجاوزه بفضل الأبحاث النفسية والأنتربولوجية المعاصرة التي رأت أن ما لا يعرفه الأديب في عالم أدبه هو جزء أساسي من تكوين الأدب.

ومن جهة أخرى، فمن الضروري أن نشير هنا إلى أن فرويد لم يستطع يوما نفي أن تكون في الأدب عناصر واعية، وإلا لما أمكن للأديب أن يرتب عناصر موضوعه وأن يستفيد من ذكرياته ورصيده اللغوي لصياغة عمله، بمعنى أن الأديب عندما حينما يشرع في الكتابة لابد أن تكون في ذهنه على الأقل خطاطة مشروع ما، لكن فرويد يرى أن اللاوعي يشترك بطريقة مُقنَّعة دائما في تكوين هذا المشروع برموزه وصوره، مما يعطيه معناه " الخفي العام ". وعليه فالنص الأدبي لدى المبدع عوض أن يكون موقِعا للمعرفة يصبح مادة لأجل المعرفة (14).

استفاد جاك لاكان من مفهوم الكبت الفرويدي ليبلور ما سماه الشعور الدائم لدى الانسان بأنه فاقد لشيء أساسي في وجوده وهو المتماسك التام لهذا الوجود الذي تحدث عنه ديكارت (أفكر إذن أنا موجود)، فباعتماد لاكان على فرويد دائما كان يرى أنه ما دامت الأنا مجرد توافق بين الهو والأنا الأعلى، فإنها ذات طبيعة افتراضية وهمية. لذا فالشعور بالنقص يلازمها على الدوام ويحثها على أن تظل دائمة البحث عن تلك الأنا المفتقدة.(15)

ومن الناحية الأنتربولوجية تم الوصول إلى نفس النتائج وهي أن الذات المبدعة لا يمكن أن تكون في أي لحظة مستكملة لوجودها وراضية تمام الرضا عن هذا الوجود في الواقع. ولذا فهي دائما تسعى إلى تحقيق نفسها او تعويض ما تشعر أنه يسبب لها نقصا في كينونتها عن طريق الإبداع .

لقد اعتمد إيزر على أفكار بليسنر لتوضيح الوضع الأنتربولوجي للإنسان، فبليسنر يرى أن الإنسان كائن مرتبط بأدواره الاجتماعية، وهذه الأدوار لا تعبر بالضرورة عن ذاته المفترضة. وهو إلى جانب ذلك يتميز بخاصية نسيان أنه يؤدي أدوارا، أي لا يعي أنه مزدوج ومتعدد أي مجرد شبح (16).

هذا يعني أن بليسنر يرفض تصور الذات الإنسانية على أساس أنطولوجي، مدعما رأيه بملاحظاته الخاصة بالوضع الحقيقي للإنسان في إطار العلاقات الاجتماعية. إن الانسان في نظره يصبح مندمجا بلعبة الأقنعة المتعددة لأنها تحرره من كل دور يتخذه على حده. وإذا كان الانسان عامة لا يجادل في وجوده، فإنه دائم الإحساس بأن وجوده يفر منه، لذا يظل دائم البحث عنه في الأدوار المتعددة (17).

و يعتَبَرُ الأدب أحد الوسائل المهمة التي تساعد الانسان على البحث عن وجود جديد لنفسه.

" ... لأن التخييلية الأدبية تدل على أن الكائنات البشرية لا يمكن أن تكون حاضرة من أجل ذواتها، فإنها تتضمن شرط كوننا مبدعين إلى حدود غايات أحلامنا دون أن يُسمح لنا أبدا بالتطابق مع

ذواتنا من خلال ما نبدعه، فما نبدعه فعلا هو قابلية تصور هذا الاستعداد الأساسي، وبما أن هذا ينفلت من إدراكنا، فإن التخييلية تتحول إلى حكم تصدره الكائنات حول ذواتها " (18).

أهم شيء في هذا التصور هي أن حكم الذات حول نفسها هو بالضرورة تجاوز لذاتها. لذا فالأدب لا يصور الذوات وإنما يصدر أحكاما حول وضعها ويبحث لوجودها عن أشكال جديدة.

هنا يصبح الحديث عن المقصدية بالمفهوم المتداول متجاوزا. حتى أننا من الأولى أن نتحدث بخصوص الأدب عن المحصلة لا عن المقصدية، فالأدب لا يتحرك فيه فعل التخييل بالدرجة الأولى بدافع المقاصد بل بالانجذاب نحو ذلك الشيء الذي عجزنا عن جعله مقصدا واضحا فعوض أن نجذبه نحونا نشعر بأنه هو الذي يجذبنا نحوه من خلال فعل التخييل والرغبة في الاندماج فيه. (19)

ومدلول المحصلة لا يتضح بشكل ملموس الا عندما نأخذ أمثلة نموذجية من النصوص الأدبية :

5- أمثلة توضيحية من الشعر العربي :

نأخذ هنا بعض الأمثلة من أحد دواوين الشاعر المغربي محمد الطوبي (ولد سنة 1955 وتوفي سنة 2004) وهو بعنوان: في وقتك الليلكي هذا انخطافي (20)

جاء في قصيدة بعنوان: " احتفالية الخروج من الخريف " (ص: 26) :

صوتِك دهشَةُ العيدِ البَهيجِ بأعْيُنِ الأطفال..
صوتكِ في فَضاءِ القمْحِ يَكتُـــبُني
فتلبسُني الأغاني..
صوتك القمر الذي يتجمَّلُ
الجرحُ الذي يتحَوَّل..

ونتساءل بعد هذا عن الكيفية التي استقبل بها الشاعر نفسُه الصورة الأولى فى من المقطع الشعري المذكور أو غيرها من الصورة الواردة. فيه. ونتحدث هنا عن الاستقبال أكثر مما نتحدث عن الإرسال لأن الصور والدلالات المحتملة التي قد يكون الشاعر فكر فيها باعتبارها مشروعا لا تقدم نفسها بالوضوح الذي يثبت أن الشاعر كان عارفا بكل المعاني التي تتضمنها احتماليا.

صوتِك دهشَةُ العيدِ البَهيجِ بأعْيُنِ الأطفال..

فلا ندري على وجه التحديد ما يراد من وراء الجمع بين صوت هذه المرأة وبهجة العيد سوى أنه شيء مستحسن ؟ لأنه ليس لدينا معطيات عن خيال الشاعر وهو يتلقى أول مرة هذه الصورة أثناء إبداعه لها. نستطيع فقط أن نتخيل نحن بدورنا ما يمكن أن تثيره هذه الصورة من مشاعر وذكريات

طفولية لدينا، لكن كل واحد منا سيقيسها ويبتكرها اعتمادا على مخزونه من الذكريات الخاصة به في لحظات الأعياد التي مر بها والأثر النفسي الذي كانت قد تركته في وجدانه وملامح وجهه.

المشكلة أيضا قائمة في الطريقة التي سنقارن فيها بين صوت المخاطَبَة في النص ودهشة العيد في أعين الأطفال. أيُّ وجه شبه بالتحديد يمكن أن نتخيله في هذا الصدد ؟ ولا شك أن البلاغة العربية التقليدية ستكون عاجزة عن تحديد وجه الشبه وفق مقاييسها المألوفة، لأن هذا التشبيه التمثيلي ينحاز بصورة أكبر إلى المجاز مبتعدا عن المشابهة رغم التصريح بها.

إن مشاكل كثيرة تتعلق بتحديد الدلالات تطرحُها الصور الأخرى في المقطع :

ـــ صوتكِ في فَضاءِ القمْح يَكتُـــبُني
ـــ تلبسُني الأغاني..
ـــ صوتك القمر الذي يتجمَّلُ
ـــ (صوتُك) الجرحُ الذي يتحَوَّل..

كيف يكتبه صوتها في فضاء القمح ؟

بأية طريقة تلبسه الأغاني ؟

كيف أصبح القمر الذي يتجمل صوتَها ؟ ... الخ

ويمكن أن نجد نفس الخصائص في المقطع الشعري التالي لنزار قباني من ديوانه : " تنويعات نزارية على مقام العشق.قصيدك " لا ثقافة لرجل لا يعشق "(21) :

لغَتي خاتمٌ من الفَيروز
تلبسينَهُ في الحفَلاتِ العامة
كشمسٍ في أصبعك..
فيحسبُكِ الساهرون منارة بحرية
ويرون النهارَ قبل ولادةِ النهارْ.

فوضوح الصورة لا يمنع من أنها تحرك خيال القراء في اتجاهات متعددة حول ما هي طبيعة هذه المرأة المتحولة بفعل لغة الشاعر التي لبِسَتْها خاتماً من فيروز. وما طبيعة هذا التأثير الذي مارسته المرأة على الساهرين ؟

المشكلة التي نواجهها في شرح مدلولات مثل هذه الصور هي أننا سنكون مضطرين فقط إلى إعادة نثرها بلغتنا الخاصة لذا يصبح اندماجنا الشخصي بهذه الصور ماثلا في الخيال الذي تصنعه تلك الصور في أذهاننا، كما أنه سيكون أهم رد فعل لنا عند قراءة النص الشعري.

لهذا السبب شدَّدنا على أن الشعر لا يُشرح أكثر مما يعاش باعتباره تجربة شخصية.

ما يلاحظ عادة من خلال الصور الشعرية المجاوِزة لنطاق الاستعارات والتشبيهات التي لا يمكن أن نحدد فيها بدقة وجوه المشابهة، هو أنها تُبقي على كثير من اللبس الدلالي وكأن جمالية الصورة تعوِّضُ هنا وضوح دلالة العبارة، إننا نحس أن الشاعر أراد أن يقول شيئا هو نفسه لا يعرفه تمام المعرفة ولذلك اختار الوسائل التخييلية الاستعارية والتمثيلية والمجازية ليعبر عما يحس به ولا يدرك حقيقته بالمعنى الدقيق. لأنه لو كان قادرا على معرفة إحساسه تمام المعرفة لما تجشم عناء الكتابة الشعرية.

المشكلة المطروحة هنا تتعدى نطاق الشاعر إلى القراء. فلا نستطيع ضمان أن يكون هناك اتفاق تام لدى القراء على تصور واحد أو أحاسيس متطابقة تجاه المدلولات والأثر الجمالي الذي سيتولد لدى كل واحد منهم أثناء قراءة هذه الصور الشعرية.

يرى فولفغان إيزر أن المادة التخييلية في النص لا تكون هي المقصودة بالذات في النص، رغم أن أثرها الجمالي يكون مقصودا في ذاته، أما ما هو مقصود فهو أبعادها الدلالية التي تبقى رهينة بالصور الخيالية التي تولدها أولا في ذهن مبدعها وهو الشاعر في مثالنا الحالي، وبعد ذلك في أذهان القراء. وليس من الضروري أن يحدُثَ تطابقٌ بين جميع هذه الصور.

القصدية التي نتحدث عنها هنا ليست قصدية الذات المتكلمة وإنما هي قصدية الصور النصية. لأن الذات نفسها عندما تكتشف أثناء الإبداع هذه الصور التخييلية تستقبلها هي نفسُها باندهاش من يستفيد من أبعادها الخيالية في ذهنه ومتعتها الجمالية في ذائقته.

النص الشعري إذن حتى بعد إبداعه يولِّد امتدادا خياليا له في اتجاهين : اتجاهٍ خاص بالمبدع نفسه واتجاهٍ خاص بالقراء المعاصرين والمتعاقبين، وهو يقوم بهذا التوليد الخيالي في كل زمن وحين يتعرض فيهما لفعل القراءة.

حاجة النص الأدبي الى تنشيط خيالي خارجَه أي في أذهان القراء بمن فيهم الكاتب، تدل على أن مقصدية النص لا تكون واضحة وتامة أو نهائية، وبالتالي لا تكون أيضا مقصديةُ الشاعر كذلك. إننا في هذه الحالة ينبغي أن نتحدث عن المحـــصِّلة أكثر مما نتحدث عن المقصدية.

ونذكِّر هنا بالقول المشهور لأمبيرتو إيكو : بأن النص الأدبي هو" آلة كسولة "، وأنها في حاجة إلى القراء لتنشيطها. كما نذكر بحديثه عما سماه استراتيجية الكتابة الأدبية، إنها كما قال شبيهة إلى حد كبير بالاستراتيجية الحربية فهي تجعل مُنطلقَها، حتى بالنسبة لواضعها، التسليمَ بعدم معرفةِ ما ستؤول

إليه المعركة (ما ستكون عليه الدلالة بالنسبة للنص) ولذا فهي تكتفي بصنع شِراك ومتاهات يقع فيها العدو مثل ما يقع القراء في شرك النصوص وصورها التخييلية. (22)

لقد استخلص أمبيرتو إيكو من دراسته لأعمال جيمس جويس السردية أنها تقدم العالم في حضوره الشمولي، لكنها لا تقترح أي فكرة بخصوص ما ينبغي عمله إزاء الوقائع التي تم تشخيصها، بمعنى أن الكاتب ليس له رسالة واضحة يريد تبليغها للقراء، وهذا ما يتركهم حيارى تجاه تفسير أعماله ويورطهم في اختيار ما يرونه مناسبا من دلالات يقترحونها بأنفسهم لبلوغ ما قد يسمونه فهما لأعماله. ".. فليس بين العالم الذي يقترحه علينا و المشروع الذي نكونه أثناء تنقلنا فيه [أثناء القراءة أي ارتباط ... " (23).

إن استراتيجية الصور التمثيلية والمجازية في الشعر شبيهة الى حد كبير باستراتيجية التمثيل الحكائي. وهذا ما سمح لنا بالاستفادة من تحليلات أمبيرتو إيكو المعتمدة في أغلبها على نماذج التمثيل الحكائي.

ومن جهة أخرى نرى أن إيزر استشهد بما قاله رومان إنغاردن بصدد حديثه عن نفس الموضوع وهو ((أن كل عمل أدبي غيرُ تام من حيث المبدأ، ويحتاج دائما تكملة إضافية، وفيما يتعلق بالنص، لا يمكن لهذه التكملة، مع ذلك، أن تُـــتَمَّمَ أبدا)) (24)

إن نظريات القراءة الحديثة تعلمنا مبادئ جديدة تطوِّر جذريا تقاليدنا في قراءة الإبداع الأدبي ومنه الشعر على الخصوص. وأهم شيء تُعلمنا إياه أن الشعر خاصة لا يمكن أن يكون يوما موضوعا لفهم أو إفهام تامين ونهائيين، إنه على الأصح سيبقى دائما موضوعا لإثارة خيال القراء وتحريك تفاعلاتهم وتنشيط الحوار بينهم حول قيمه الجمالية وأبعاده الدلالية على السواء. إنه " بمجرد ما تدخل الواقعة عالم اللسان ([أي] الوجود الرمزي) فإن معناها الأول لن يكون سوى حلقة بدئية داخل سلسلة دلالية قد لا تتوقف عند حد بعينه، وهذا ما يبرره الوجود الذاتي الإنساني نفسه.. " (25).

في هذا الصدد سجلنا في إحدى دراساتنا السابقة ما يلي :" ... ينبغي.. أن نتخلص من جلسات تدريس الشعر لنستبدلها بحوار حول الشعر تتوارى فيه إلى حد كبير سلطة الباحث في فرض معناه الخاص وتحضر فقط مقارناته الحوارية والاستكشافية والتوليدية ... على أساس أن يكون مستعدا لأن يفيد ويستفيد" (26).

هناك بالطبع كثير من المحاذير التي ينبغي اتخاذها حتى لا يقع التعامل مع الشعر في نفس ما كان قد وقع فيه عند النقاد الموضوعاتيين من أمثال بشلار وجان بيير ريشار وجورج بولي حينما

أطلقوا العنان لأحلام يقظتهم وتهويماتهم لخلق امتدادات فنطازية لا تراعي الحدود النسبية للبنى النصية في النصوص الشعرية. وهكذا كتبوا تعليقات شعرية حالمة تضاعف حجم النصوص التي انطلقوا منها وتتجاوزها إلى أبعد مدى. ولعل بعضهم قد استرشد، في هذا الصدد بما قاله بول إلوار:" إن القصائد تكون فيها دائما هوامش بيضاء شاسعة وأخرى على مقدارها من الصمت حيث تضني الذاكرة المضطرمة [المقصود هنا ذاكرة القارئ الناقد] نفسها من أجل إعادة خلق هذيان غير مسبوق "(27).

يتبين من كل ما سبق أن حدود الفهم بالنسبة للشعر تبقى محصورة في بنيته وفي العلاقات القائمة بين عناصره الداخلية وهذا يشمل:

ـــ البنية المعجمية

ـــ بنيات الصور وكل ما له علاقة بالتخييل)

ـــ البنيات الموسيقية والإيقاعية.

أما ما يتعلق بالمدلولات الكبرى فكثيرا ما تبقى خارج نطاق الفهم، لان المسألة لا تتعلق في هذه الحالة بالنص بل بما يحدثه النص في الذات القارئة من نشاط ذهني متعلق بمستوى التمثل أولا وبمخزون الذاكرة والمخيلة والرغبات والطموحات الشخصية للقراء. والميل أو الميول الثقافية العامة السائدة في كل عصر من العصور أو ما أطلقت عليه كريستيفا ب: " إديولوجيم " العصر (idéologème) (28)

ولا شك أن المراحل التاريخية المؤطِّرة لنوعية القراء تكون مسؤولة إلى حد كبير عن تحديد نمطية معينة للقراءة أو القراءات، وهذا ما يعني أن النص لا يفرض سلطة كاملة على القارئ، فهناك المعطيات الذاتية للقارئ نفسه وهناك الإكراهات الاجتماعية والثقافية التي تفرضها أيضا المرحلة التاريخية.

المحصلة إذن هي ناتج التفاعل بين العناصر النصية المتضمِّنة بالضرورة لما سماه اكو استراتيجية النص، فإلى جانب الذات المبدعة التي تلعب دور أساسيا في رسم معالم هذه الاستراتيجية، هناك ذات القارئ المتفاعلة بحمولتها الثقافية والنفسية والى جانب ذلك هناك إكراهات العصر المؤطرة لجميع القراء

هذا ما جعل رواد نظرية التلقي يتحدثون عن التفاعل بدل التواصل (ايزر بالتحديد) وخصوصا عندما يتعلق الأمر، كما قلنا، بالنصوص الأدبية ومنها بالتحديد النصوص الشعرية. وهكذا إذا نظر إلى التواصل باعتباره آلية تفاعلية، فلن يكون هناك مكان للنظرة الخطية للتلقي التبسيطي الذي تمر فيه الإرسالية الأدبية من جهة إلى أخرى أي من الكاتب إلى القارئ.

لقد بين زيغفيرد شميدت (Siegfried J. Shmidt) بواسطة مفهومي، لعبة الأفعال التواصلية و الاقتضاءات مدى تعقيد ظاهرة التواصل بواسطة النصوص بين أفراد المجتمع، فلا يمكن الاقتصار في هذا الصدد على ذلك المفهوم الساذج للتواصل مادام أن التواصل الإنساني الفعلي تشترك فيه :

" كل التكييفات والحدود الخارجية الداخلية والمضامين الشعورية والكفاءات والاستعدادات التي يتورط فها شركاء التواصل عند انخراطهم في لعبة أفعال تواصلية. يتعلق الأمر بالكيفيات الاجتماعية – الاقتصادية – الثقافية، المعارف المرتبطة باللغة والنص والعالم، والمعارف المستخلصة من التجربة، والمشاريع والمقاصد، والاستعدادات السيروية.. الخ " (29)

ويتم التعامل في هذا المفهوم التفاعلي للتواصل كما رأينا مع كل شركاء التواصل على قدم المساواة : الكاتب، النص، القراء، الواقع الاجتماعي والثقافي ... الخ

الخلاصة أن نظرية المقصدية التامة في كتابة وتأليف الكلام الأدبي باتت اليوم أكثر من أي وقت آخر في أشد الحاجة الى إعادة النظر، وذلك في ضوء ما حصل من تطور كبير في نظريات القراءة بكل ما جاء فيها من مفاهيم وفي مقدمتها مفهوم التفاعل باعتباره مجسدا لدينامية فعل القراءة. ولعل مفهوم المحصلة بات اليوم من المفاهيم المناسبة التي هي مرشحة لتعويض مفهوم المقصدية في قراءة الأدب.

هوامش

1 ــ (انظر للتوسع في هذا الموضوع كتابنا : القراءة وتوليد الدلالة. المركز الثقافي العربي. ط:1 . 2003. ص: 64 وما بعدها

2 ــ (عبد القهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. تحقيق : السيد رضا.دار المعرفة للطباعة والنشر. بيروت 1978. 35.)

3 ــ (انظر مقال محمد علي القارصي: البلاغة والحجاج من خلال نظرية المساءلة (la problématologie) لميشال ميار. ضمن كتاب : " أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم." تحت إشراف حمادي صمود.(ومنه نأخذ هذه المعلومات). مجموعة البحث في البلاغة والحجاج جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية. كلية الآداب منوبة 1998. ص: 390 – 391)

4 ــ (انظر البحث المطول الوارد تحت عنوان : الحجاج عند أرسطو. هشام الريفي. ضمن كتاب : " أهم نظريات الحجـــاج في التقاليد الغربية من أرسطو الى اليوم. " فريق البحث في البلاغة والحجاج. كلية الآداب منوبة تونس 1998 ص: 110)

5 ــ (المرجع السابق ص: 389)

6 ــ (المرجع السابق ص: 396)

7 ــ (المرجع السابق ص : 397)

8 ــ (المرجع السابق 394)

10 ــ (انظر كتاب : النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية. د. محمد طـــروس. دار الثقافـــة للنشر والتوزيع. ط: 1. 2005.وخاصة ما نقله عن حوار سقراط. ص: 46)

11 ــ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. تحقيق : محمد رشيد رضا. دار المعرفة للطباعة والنشر. بيروت. 1978. ص : 43.

12 ــ (دلائل الإعجاز.. ص : 279.)

13 ــ سعيد بنگراد : التأويل بين الكشف والتعدد و لانهائيات الدلالات. مجلة علامات. العدد 25. 2006. ص: 17.

14 ــ (انظر كتاب فرويد : حياتي والتحليل النفسي. ترجمة مصطفى صـــفوان. دار المعـــارف. ط: 2. 1969. ص: 263. وانظر أيضا Jean Louis cabanès : critique littéraire et sciences humaines. privat 1974. P : 31.)

15 ــ (انظر: Jacques Lacan :99 Encyclopédie Microsoft Encarta)

16 ــ (انظر كتاب ولفغانغ ايزر : التخييلي والخيالي من منظور الأنطربولوجية الأدبية. ترجمة حميد لحمداني و الجلالي الكدية. مطبعة النجاح الجديدة. البيضاء. ط: 1. 1998. ص: 99.)

17 ــ (المرجع السابق. ص: 100)

18 ــ (المرجع السابق كلام ايزر. ص: 105)

19 ــ (لقد بلورنا هذا المصطلح البديل (المحصِّلة) في كتابنا : الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم. مطبعة النجاح الجديدة : 1997. انظر على الأخص المقدمة ثم الصفحات التالية : 14- 15 / 21 – 22)

20 ــ (دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع. لبنان. 1987.)

21 ــ صدر في طبعته الثانية سنة : 1998 " ص: 134)

22 ــ (انظر : أمبيرتو إيكو : القارئ في الحكاية ، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية. ترجمة : أنطوان أبو زيـــد. المركـــز الثقافي العربي. ط: 1996. ص: 67.)

23 ــ (Umberto Eco L'œuvre ouverte. Seuil.1979.P : 289.)

24 ــ انظر كتاب فولفغانغ ايزر: فعل القراءة. ترجمة: حميد لحمداني و الجلالي الكدية. منشورات مكتبة المناهـــل 1995. ص: 103)

25 ــ سعيد بنگراد : التأويل بين الكشف والتعدد ولانهائيات الدلالات. (مرجع مذكور ص: 14 – 15)

26 ــ (منهجية جديدة لقراءة الشعر العربي القديم. مجلة : علامات في النقد العدد 11. ديسمبر 2002 ص: 348.)

27 ــ (انظـــر Groupe de chercheurs : Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire. Bordas. Paris. 1990. p : 117.).

28 ــ (J. KRSTEVA. Le texte du Roman / Mouton / 1976 p: 182.

29 ــ (انظر كلام شيدت الوارد في مقال : نظرية لسانيات التواصل لزيغفريد شميدت. نزار التجديتي. مجلـــة علامـــات في النقد.العدد 37 سبتمبر 2000. ص: 400.)