



وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة العربي التبسي - تبسة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي



قصيدة "في القدس"

لتميم البرغوثي - مقارنة تأويلية -

مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر (ل.م.د) في اللغة و الأدب العربي

تخصص: نقد حديث و معاصر

إشراف الأستاذ: عبد الرزاق يحي الشريف

إعداد الطالبتين:

- رجوح خولة

- قفايفية بثينة

لجنة المناقشة:

الصفة	الرتبة العلمية	الإسم و اللقب
رئيسا	أستاذ محاضر أ	عبد الله عبان
مشرفا و مقرررا	أستاذ مساعد أ	ع الرزاق يحي الشريف
عضوا مناقشا	أستاذ محاضر أ	عبد الجبار الربيعي

السنة الجامعية: 2021/2020

بِسْمِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وَقَدْ عَلِمْنَا
أَنَّكَ تَعْلَمُ
الْغُيُوبَ

إهداء:

الحمد لله الذي وفقنا لتثمين هذه الخطوة في مسيرتنا الدراسية

و نهدي ثمرة جهدنا المتواضع هذا إلى من قال فيهما عز وجل

"وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا"

لما تحملوه من عناء طيلة مشوارنا الدراسي منيرين لنا عتمة طريق العلم

و لو قضينا ما تبقى من العمر في شكرهما فلا يمكن أن

نرد و لو جزء من فضلها علينا

إلى كل أفراد العائلة الكريمة لما قدموه لنا من دعم و تحفيزات و لو

بكلمة.

و إلى كل من علمنا و لو حرف.

خولة بثينة

كلمة شكر:

الشكر لله الذي وفقنا و أعاتنا نعم المرشد و المعين
إلى المشرف الأستاذ "يحيى الشريف عبد الرزاق" جزيل
الشكر و الامتنان على حسن التوجيه و النصح و الثقة
التي منحنا إياها

إلى كل أساتذة قسم اللغة العربية و آدابها الذين لم
يخلو لا بأوقاتهم و لا معلوماتهم الثرية و نخص
بالذكر الدكتور "عبد الله عبان" الذي غرس فينا معنى
التواضع و حسن الإصغاء
وإلى كل من ساعدنا في إنجاز هذا العمل المتواضع.





مقدمة

التأويل أحد أهم قضايا النقد الأدبي التي شغلت ولا تزال تشغل بال النقاد والدارسين سواء عند العرب أو الغربيين، ومما ساهم في زيادة الاهتمام بهذا الموضوع وصعوبة الخوض فيه حتى أنه أصبح يشكل قضية شائكة على المستويين النظري والتطبيقي. تعدد مجالات دراسته من دينية إلى فلسفية إلى أدبية ونقدية... إلخ

أما في مجال الأدب والنقد فقد أعاد الحياة لكثير من الأعمال الأدبية من جديد بعد أن ظن أنها قد قتلت درسا إذ اعتبر الماء الذي يسقي النصوص لتحيًا من جديد.

وقد عزمنا على الخوض في هذا الموضوع طامحتين لحصر أهم المفاهيم النظرية والآليات الإجرائية لاستراتيجية التأويل من جهة والسعي لتطبيقها على نص شعري معاصر منجذبتين لاختياره بتشعبمبادئه المعرفية والقضايا المهمة التي تتدرج ضمنه فهو رغم صعوبته إلا أن له أبعادا عميقة يصعب حصرها باعتباره يتأرجح بين مجالات فكرية وقيمة وفنية عديدة وهذا ما حاولنا حصره في دراستنا هذه الموسومة بعنوان: **مقاربة تأويلية لقصيدة "في القدس" لتميم البرغوثي.**

وقد قسمنا بحثنا هذا إلى فصلين الأول نظري والثاني تطبيقي.

الفصل الأول: الموسوم بعنوان "مفاهيم التأويل" وقد مهدنا له بحديث عام عن كل التيارات النقدية التي مر بها الأدب، من السياقي الذي كان فيه المؤلف آنذاك هو صاحب السلطة ويدرس النص في تلك المرحلة بناءً على السياقات الخارجية المحيطة بالنص من اجتماعية أو تاريخية... إلخ، إلى النسقي الذي ظل القارئ فيه مسجوناً داخل أنساق النص ويفسر النص بالنص، وتلى بعد هذا ما بعد النسق، أو ما بعد البنيوية، إذ أن القارئ هنا صار صاحب السلطة وصار المركز الرئيس في العلاقة بين النص و مبدعه ومنتقيه، وقد لخصنا هذه التيارات ضمن مخطط قصد توضيح أهم المناهج النقدية التي ظهرت لتسهيل معرفتها.

وقد قُسم هذا الفصل إلى أربعة مباحث، **المبحث الأول** يتحدث عن **التأويل في اللغة**، إذ عرضنا ما حملته أهم المعاجم العربية من معان، حسب الجذر اللغوي "أول" أما

المبحث الثاني فيتحدث عن **التأويل في الاصطلاح**، وقد أوردنا في هذا المبحث ما تناوله العرب والغريون عن التأويل، ففي القسم الأول لهذا المبحث كان حديثنا عما تناوله العرب إذ أخذنا نموذجين من الفلاسفة في الدراسة، الأول ابن رشد، وقد تكلمنا بصورة عامة عن ربط ابن رشد للفلسفة بالدين، وجعله للدين قراءة فلسفية للوحي، كما أشرنا أيضا إلى تقسيمه للدين لجانبين أحدهما ظاهر والآخر باطن، وتقسيمه للبشر إلى عامة وخاصة، كون أن الباطن جانب لا يدركه الجميع. أما الثاني فهو عبد القاهر الجرجاني وأخذنا لمحة عامة عن حديثه عن اللفظ و المعنى، وختمنا حديثنا بتناول أهم معايير التأويل البلاغي عند العرب، وتتلخص وفق أربع عناصر: ((الاستعارة، المجاز، التخييل، النظم)).

وبعد ذلك عرجنا عن المكانة المرموقة التي حظي بها التأويل عند نقاد الغرب، وقدمنا أهم ما قاله أعلام التأويل، منهم: شلايرماخر، هايدغر، بول ريكور، إذ اختلفت وتضاربت آراءهم فمنهم من ربط التأويل بالسياق التاريخي، ومنهم من ربطه بالذات المؤلفة.

وتطرقنا بعد هذا إلى الآليات والضوابط التي تقوم عليها نظرية التأويل عند الغرب والمنحصرة وفق ثلاث عناصر: (الطريق نحو مجاوزة الميتافيزيقا، الفهم بما هو مشروع الكينونة، اللغة حقيقة الدزايين).

أما **المبحث الثالث** فتمحور حول "جماليات التلقي"، وقد افتتحناه بتعريف شامل للقراءة في اللغة، ومفهوم عام لنظرية التلقي التي أعادت الاعتبار للمتلقي بعدما هُش. وقد تناولنا فيه: **ايزر وفعل القراءة** حيث تحدثنا عن العلاقة بين القارئ والنص، وعن اللذة التي تنشأ بينهما وعن مدى مساهمة فعل القراءة في ارتقاء العمل الأدبي، وبعد حديثنا عن القراءة، وفعل القراءة، تطرقنا إلى أنواع القراءة، وقد أخذنا في بحثنا هذا نوعين فقط من القراءة، الأول: القارئ الضمني، والثاني: القارئ المثالي، وقدمنا تعريفا بسيطا لكل نوع وما يحمله من صفات.

أما المبحث الرابع لهذا الفصل والموسوم بعنوان: **ياوس وأفق التوقع** فبحثنا فيه ارتكاز ياوس على مصطلح أفق التوقع أو ما يُعرف أيضا بأفق الانتظار، وجمالية التلقي عنده

تكمّن في الاستقبال أو التملك، وقد عرضنا أهم التعريفات لهذا المصطلح، كما ذكرنا المرجعيات التي اعتمد عليها ياوس في مصطلحه هذا.

أما الفصل الثاني من البحث (الجزء التطبيقي)، فقد قدمنا دراسة تأويلية، لقصيدة في القدس لتميم البرغوثي، واعتمدنا في دراستنا للقصيدة على ما تناوله كل من ايزر وياوس، إذ بدأنا بتأويل العنوان أولاً، وفق أفق التوقعات التي تتبادر إلى الذهن من خلاله، ودرسنا بعد ذلك القصيدة.

أما عن منهج الدراسة فلا يخفى أننا استثمرنا معطيات التأويليين في قراءة مدونة البحث مركزين على ما قدمه ياوس ويزر.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على العديد من المصادر والمراجع أهمها: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية لإميرتو إيكو ترجمة: سعيد بنكراد وكتابا بول ريكور "صراعات التأويلات"، دراسات هيرمينوطيقية، ترجمة: منذر عياشي و"في التفسير"، محاولة في فرويد، ترجمة: وجيه أسعد

وغيرها.

أما بالنسبة لأهم الصعوبات التي واجهتنا أثناء إنجازنا للمذكرة فيأتي على رأسها مدى تشعب واختلاف مفاهيم التأويل، واختلاف مساراته الفكرية والعقائدية، وقد تباينت دلالاته باختلاف المناهج باختلاف النقاد.

وفي الختام نشكر كل الأيادي البيضاء التي أمدتنا بالعون في إعداد هذه المذكرة والله ولي التوفيق.

الفصل الأول:

مفاهيم التّأويل



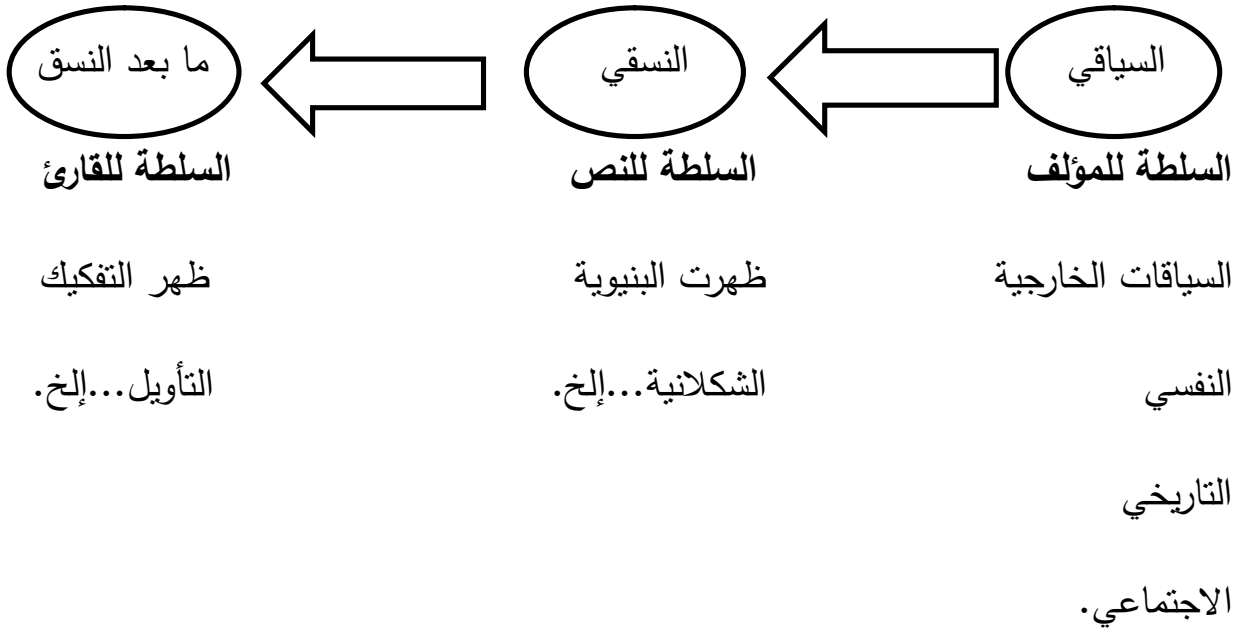
يُعدُّ النقد أداة منهجية لقراءة وإعادة تفسير جمالية النصوص الأدبية، وقد عرف النقد العديد من التحولات وسنحاول باختصار الكشف عن أهم التيارات النقدية، من المناهج السياقية إلى النسقية، إلى ما بعد النسق.

فالسياقي هو الذي يدرس فيه النص انطلاقاً من السياقات الخارجية للنص، أو الظروف المحيطة بمؤلفه والتي أدت إلى إنتاجه سواء كانت اجتماعية أو تاريخية أو نفسية، ويُصبح العمل الأدبي هنا محكوماً ببيئته وعصر المؤلف أي كأننا أهملنا ذلك العمل الأدبي وأضحت الأولوية لما هو خارجه.

أما النسقي فيقوم على النص باعتباره نسقاً مغلقاً إذ أنه هنا عُولُ العمل الأدبي عن كل السياقات الخارجية المحيطة به، وأضحت السلطة هنا للنص لا لمؤلفه كما كان سابقاً، ونجد أن هذا المنهج قتل الإنسان مؤلفاً كان أن قارئاً لأن القارئ هنا صار مُقيداً ومسجوناً داخل أنساق النص، فيفسر النص بالنص وهذا ما يُعرف بالنصنة.

وتلى بعد هذا ما بعد النسق أو ما بعد البنيوية، ولفظة ما بعد هنا تعني التجاوز أو التخطي لمرحلة معينة، فبعد أن كان القارئ مسجوناً صار حراً، وصاحب سلطة فهو هنا من يعيد كتابة النص ويؤوله ويصبح منتجا للنص لا مستهلكاً كما كان سابقاً، وبعد أن النص بنية مغلقة انفتح على الدلالات التي يكتشفها القارئ داخل النص لأن النص كما يُعرف يُلمح لكن لا يُصرح، وهذا ما يخلق التفاعل بين القارئ والنص وينشأ اللذة في القراءة ويبقى النص يراوغ لكن القارئ يُصر والنص قبل القراءة يكون ذا معنى وبعد القراءة يتحول إلى دلالات والمعنى ثابت لكن الدلالات تتغير من قارئ لآخر، لأنه في الأخير يبقى النص كالزئبق مهما حاولنا مسك دلالاته فلا نستطيع.

ونلخص مجمل التيارات النقدية وفق المخطط الآتي:



فالتأويل إذا استراتيجية لما بعد البنيوية، ولكن يوجد خفية جميع المناهج، فكل المناهج تأول حتى وإن كان وجوده نسبياً، فالتأويل يفرض نفسه دوماً لأنه لا توجد قراءة خارج التأويل والتأويل أصل كل المناهج، فنحن نقرأ إذا نحن نؤول.

وبناءً على ذلك سنتناول التأويل لغة واصطلاحاً.

1- التأويل لغة:

الجذر اللغوي لمادة التأويل (أول) "الأول الرجوع آل الشيء يؤول أولاً ومآلاً، قال ابن الأثير: آل الشيء يؤول إليه أي رجع وصار إليه" ¹، إذا فلفظة التأويل تحيل إلى الرجوع

¹ - ابن منظور، لسان العرب، مادة أول، دار صادر للطباعة والنشر، ج1، ط3، بيروت، لبنان، 2004، ص: 194، 193.

وعودة الشيء لأصلهف" أول الحكم إلى أهله، بمعنى أرجعه و رده إليه"¹. و " أول الكلام تأويلا و تأوله، دبره وقدره و فسره. " ² فتأويل الكلام يعني تفسيره

و"أول الكلام وتأوله: دبره وقدره، وأوله وتأوله: فسرهنسئل أبو العباس بن يحيى عن التأويل فقال: التأويل والمعنى و التفسير واحد."³ومن هذا يتضح لنا أن تأويل الكلام هو البحث عن معناه وتفسيره، و" التأويل عبارة الرؤيا"⁴. أي تفسير الرؤيا تأويل. وبهذا نالت كلمة التأويل القسط الأوفى من زاوية اللغة، إذ شملت:الرجوع، المآلة، التفسير والمعنى...إلخ.

وقد ذكرت كلمة التأويل في القرآن الكريم بدلالات مختلفة، قال تعالى: { سَأْتِيكَ بِتَأْوِيلِ مَا لَمْ تَسْطِعْ عَلَيْهِ صَوْرًا }⁵، والمقصود بالتأويل هنا هو تفسير الأحداث التي قام بها سيدنا الخضر رفقة موسى عليه السلام، فلفظة التأويل إذا تعود على تفسير الأحداث.

كما وردت أيضا بمعنى آخر يعود على الرؤى، في قوله عز و جل: لَوَكَّلْنَاكَ بِإِيتْيَانِ يَوْمِ تَأْوِيلِ مَا لَمْ تَسْطِعْ عَلَيْهِ صَوْرًا }⁶، فسيدنا يعقوب عليه السلام يخبر ابنه يوسف أن الله اصطفاه و خيره من بين الخلق، وعلمه تفسير ما يراه الناس في منامهم، وجاءت أيضا في سورة آل عمران ، قال تعالى: {لَمَّا يَلْمُوكَ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ رَبِّنَا وَمَا يَكْفُرُ إِلَّا الْأُولُوا الْأَلْبَابِ }⁷ أما المقصود بالتأويل هنا هو شرح و تفسير آيات القرآن الكريم و ذلك وفق ما أمره الله عز و جل، أي الحكم الصحيح على الآيات.

¹- أبو الحسن أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت، ص: 86.

. مجد الدين الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، 2008، ص: 83.

. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص: 194.

. المرجع نفسه، ص: 194.

. الكهف، الآية(78).

. يوسف، الآية(6).

- آل عمران، الآية(7).

فالتأويل إذاً هو الكشف عن الأسباب الحقيقية للأشياء، سواء كانت أحداثاً، أو رؤياً... إلخ

- وهكذا نكون قد أخذنا لمحة عامة عن مفهوم التأويل في معاجم اللغة، و عن الدلالات المختلفة التي تحيل إليها لفظة التأويل في القرآن الكريم، كالوضوح والبيان وتفسير الرؤيا أو الرجوع إلى الأصل... إلخ.

2- اصطلاحاً:

أولاً: عند العرب:

إن التأويل بصورة عامة يسعى لفهم وإدراك حقيقة الأعمال الأدبية، وقد نال التأويل مكانة مرموقة في الفلسفة العربية الإسلامية لأنها تُعنى بالبحث العقلي عن الحقائق وكشف المراد عن الشيء، والتأويل ضرورة من ضروريات تفسير النص حسب رأي الفلاسفة¹ فالفلسفة والتأويل إذاً يُحاكيان النص ليستنتق ما بداخله، وسنحاول باختصار الكشف عن أهم ما تناوله المسلمون الفلاسفة عن التأويل.

أ- ابن رشد:

ابن رشد سعى جاهداً للربط بين الفلسفة والدين، إذ انطلق من اعتبار النص الديني يدعو إلى التأويل ويطلبه، ولا ريب أن التأويل هو الركيزة الأساسية لتفسير النص عنده. ويعرف ابن رشد التأويل قائلًا: "ومعنى التأويل هو إخراج دلالة الألفاظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية، من غير أن يخل ذلك بعادة لسان العرب في التجوز من تسمية الشيء بشبيهه أو بسببه أو لاحقه أو مقارنه، أو غير ذلك من الأشياء التي عدت في تعريف أصناف

¹ عبد القادر فيدوح، نظرية التأويل في الفلسفة العربية الإسلامية، الأوائل للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2005،

الكلام المجازي¹ ونجد أن ابن رشد بتعريفه هذا، يؤكد لنا أن اللفظة بها دلالة ظاهرة و أخرى مخفية، باطنة، غير مصرح بها، و الغاية من التأويل الوصول إلى تلك الحقيقة اليقينية المخفية لأن التأويل "لا بد أن يستعيد الدلالة المفقودة أو الأصلية"² والتأويل عند ابن رشد ذو طابع ديني، لأنه "جعل من التأويل قراءة فلسفية للوحي"³ أي أنه سعى جاهدا للتقريب بين الشريعة والفلسفة، وقد قسم الشرع إلى ما هو ظاهر وما هو باطن كما صنف الناس إلى عامة وخاصة. فما سببتقسيم الدينلجانبيين (ظاهر وباطن)؟ وما سبب تقسيم البشر إلى فئتين؟

1 - الظاهر و الباطن:

قسم ابن رشد الشريعة إلى ظاهر وباطن و"سبب تقسيم الشرع إلى ظاهر وباطن، لكل منهما أهله"⁴ يرى ابن رشد أن هناك جزء من الشرع لا يجب أن يظهر للجميع، فكل جزء فئته الخاصة، فالظاهر من الشرع يكون واضح و صريح، ولا يحتاج لشرح أو تفسير و كل الفئات تدركه.

أما"الباطن فهو المعنى الذي لا ينكشف إلا للخاصة الذين لا يأخذونه على ظاهره، بل يتأولونه"⁵ فالمعنى الباطن لا يكون واضح وضوح الشمس، ولا يظهر للجمهور عامة بل لفئة خاصة يدركون جيدا ممارسة التأويل، ولأن البشر متفاوتون في الإدراك فليس الكل يدرك ممارسة التأويل وعلى هذا الأساس قسم ابن رشد الناس إلى فئتين، فئة عامة و أخرى خاصة وسنحاول باختصار عرض ما تحمله كل فئة من خصائص.

¹ - أبو الوليد بن رشد، فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من إتصال، تحقيق: محمد عمارة، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1999، ص: 32.

² - علي حرب، التأويل والحقيقة قراءات تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، بيروت، 2007، ص: 35.

³ - المرجع نفسه، ص: 36.

⁴ - محمد يوسف موسى، ابن رشد الفيلسوف، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012، ص: 30.

⁵ - علي حرب، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1993، ص: 13.

2- العامة والخاصة:

يُقر ابن رشد على أن الناس عقولهم متفاوتة في الإدراك والفهم ولهذا " لا يحل للعلماء أن يفصحوا بتأويلاتهم للجمهور، كما قال رضي الله عنه، حدثوا الناس بما يفهمون أتريدون أن يكذب الله ورسوله"¹ ونفهم من هذه المقولة أنه لا يجب الكشف للعامة عن التأويل وذلك خوفاً من تحريف العقيدة وتكذيبها، لأن "في الشريعة معاني، ليس باستطاعة الجميع تصورها أو التصديق بها، بل هي مما لا يقف عليه إلا الخاصة من العلماء و الفلاسفة"²

أي أنه لا يمكن لجميع البشر أن يفقهوا ما ترمي إليه الشريعة، ولهذا قسمهم ابن رشد إلى فئات إذ يقول: "إن طباع الناس متفاضلة في التصديق، فمنهم من يصدق بالبرهان ومنهم من يصدق بالأقاويل الجدلية تصديق صاحب البرهان بالبرهان، ومنهم من يصدق بالأقاويل الخطابية كتصديق صاحب البرهان بالأقاويل البرهانية"³ وانطلاقاً من هذه المقولة يتضح لنا أنه هناك ثلاث فئات، فئة تصدق بالبرهان وهم أصحاب اليقين والأعلى مرتبة من الفئات الأخرى، أما الثانية فهم أهل الجدل وهم أقل مرتبة من أهل البرهان وأعلى من الجمهور أما الأخيرة هم الجمهور عامة، يؤمنون بالأقاويل الخطابية ويرون الظاهر من النصوص لا باطنه، ويصدقونه تصديقا جازما لأنه في الأخير لا يصلون إلى التأويل على عكس الفئة الأولى أصحاب اليقين الذين يكون شغلهم الشاغل ما خفي من الدلالات، وهم من أطلق عليهم ابن رشد أهل الظاهر ف "أهل الظاهر يرون أن لا وجه في النص إلا الوجه الظاهر وأن اللفظ لا يحتمل إلا معنى واحد، فالمعنى على هذا الرأي ظاهر

¹ حسام محي الدين الألوسي، ابن رشد (دراسة نقدية معاصرة)، دار الخلود للتراث للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2006، ص:122.

² علي حرب، نقد الحقيقة، مرجع سابق، ص:13.

³ ابن رشد فصل المقال، تقرير الشريعة والحكمة من إتصال، مرجع سابق، ص:10.

بذاته¹ فهذه الفئة إذا يبدو لهم المعنى واضح وغير غامض، ولا يحتاج لأي شرح. فالبشر إذا
تختلف حالاتهم في فهم النصوص وإدراك ما يُراد بها²

وبهذا التقسيم و التفاوت في عقول البشر، أكد ابن رشد في الأخير على عدم المزج
بين ما هو عام و ما هو خاص لأن لكل منهما أهله، كما أكد أيضا أن النصوص مستويات
فالمستوى الأول هو مستوى الخطاب الذي يُفهم على ظاهره بلا تأويل، والمستوى
الثاني هو المستوى المختلف فيه بين ما يرون ضرورة تأويله وبين ما يرون عدم تأويله،
والمستوى الثالث الذي يتفق فيه الجميع على ضرورة تأويله، لأن حمله على الظاهر
محال.³ فالمستوى الأول هو الذي يتناسب مع الجمهور عامة، أما الثاني مع أهل الجدل،
والأخير هو الذي يحتاج إلى فئة خاصة متمكنة من ممارسة التأويل و هم أهل البرهان، و
يجب على هؤلاء "معرفة الأصول، ومعرفة الاستنباط من تلك الأصول"⁴ هذا بغية الوصول إلى
التأويل الصحيح.

ب- عبد القاهر الجرجاني:

تحدث عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز على تعدد المعنى في اللفظ
الواحد إذ يقول: لا يُراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة، ولكن يُشار بمعانيها إلى
معان أخرى⁵ فالألفاظ لا تصرح بما تحمله في طياتها من معانٍ، فهي تلمح لنا فقط ف
"السطح يخفي من ورائه الأعماق، والأعماق لن تعود هنا إلا نتيجة الوهم الذي يبعثه فينا

¹ علي حرب، نقد الحقيقة، مرجع سابق، ص: 9.

² محمد يوسف موسى، ابن رشد الفيلسوف، مرجع سابق، ص: 30.

³ العميدي حيدر، تأويل الزبي في العرض المسرحي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1996، ص: 57.

⁴ ابن رشد فصل المقال وتقرير الشريعة و الحكمة، مرجع سابق، ص: 35.

⁵ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، علق عليه: محمد محمود شاكر، مكتبة الغانجي للنشر والتوزيع، القاهرة، دت،

السطح"¹ فالسطح إذا هو الذي يمهد لظهور الدلالات الباطنة، وهذا ما اعتبره الجرجاني شرطاً أساسياً من شروط البلاغة "من شرط البلاغة أن يكون المعنى الأول الذي تجعله دليلاً على المعنى الثاني، ووسيطاً بينك وبينه متمكناً في دلالاته"²، أي أن يكون اللفظ الظاهر الذي سيقودنا إلى المعنى الثاني أي الباطن معنى قوي الدلالة، ف"الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض"³ فاللفظ إذا يدل على معنى أول يكون واضحاً من البداية وضوح الشمس، وهذا المعنى هو السبيل في الاستدلال إلى معنى ثانٍ يكون باطن، وبهذا يصل القارئ إلى غرضه.

فالتأويل عند الجرجاني إذا، هو الكشف عن المعاني والبحث عن الغرض الذي يرمي إليه اللفظ، أي "بيان أمر المعاني، كيف تختلف وتتفق ومن أين تجتمع وتفرق"⁴.

وقد تحدث الجرجاني أيضاً عن تأويل الاستعارة، فالاستعارة تتسم بالغموض وتحمل في طياتها الكثير من الدلالات والمعاني التي لا ندركها من الوهلة الأولى، وهذا ما يثير رغبة المتلقي ف"المتلقي يؤول ملفوظاً ما تأويلاً استعارياً، عندما يدرك عبثية المعنى الحرفي"⁵ فاللفظ إذا يستدرج القارئ ويدفعه إلى إعادة قراءته قراءة استعارية، و"التأويل الاستعاري ينبثق من التفاعل بين المؤول والنص"⁶ فالمؤول أو القارئ باستطاعته أن ينظر لأي لفظ نظرة استعارية، أي أنه لا علاقة للمؤلف في التركيب الاستعاري .

¹ - عبد السلام بنعبد العالي، الميتافيزيقا، العلم والإيديولوجيا، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص: 138.

² - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص: 267.

³ - المرجع نفسه، ص: 262.

⁴ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، علق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، دت، ص: 26.

⁵ - أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 2004، ص: 147.

⁶ - المرجع نفسه، ص: 160.

ونستنتج في الأخير من هذا كله، أنه لتحقيق تأويل استعاري ليس شرطاً أن تكون هناك استعارة مقصودة من قبل المؤلف أو المبدع، بل القارئ هو المسؤول عن هذا ويجب أن يكون القارئ مبدعاً في فك الكلمات.

ج- معايير التأويل البلاغي:

قبل أن نتطرق إلى ذكر معايير التأويل البلاغي، لابد من الوقوف أولاً على تعريف البلاغة وقد ذكر تعريف البلاغة في كتاب البيان والتبيين للجاحظ "قيل للفارسي ما البلاغة؟ قال: معرفة الفصل من الوصل، وقيل لليوناني ما البلاغة؟ قال: تصحيح الأقسام، واختيار الكلام. وقيل للهندي ما البلاغة؟ قال: وضوح الدلالة، وانتهاز الفرصة وحسن الإشارة"¹ وعلى ضوء ما أشار إليه هذا الأخير في تعريف البلاغة يتضح لنا أنها مرتبطة بالإبانة ووضوح المعنى، وهي بصورة عامة "العلم بالمعاني"² كما قال الجرجاني لأن البلاغة تساعد في توليد الكثير من المعاني في لفظ واحد.

والتأويل في البلاغة لا بد من معايير يقف عليها، وسنحاول باختصار عرض أهم معايير التأويل البلاغي.

1- الاستعارة:

نالت الاستعارة القسط الأوفى من التعريفات من قبل المحدثين، ونقاد العرب والغرب "الاستعارة هي نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح لمعنى أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ"³

¹ الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق و شرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الاسكندرية، ج1، القاهرة، 1893، ص: 88.

² علي حرب، التأويل و الحقيقة، مرجع سابق، ص: 27.

³ أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد الجاوي، دار إحياء الكتب العالمية، ط1، القاهرة، 1371، ص: 268.

وهذا تعريف أبو هلال العسكري يبين لنا من خلاله غرض الاستعارة من نقل الألفاظ، وهو الوضوح والإبانة في المعنى، أو الإشارة إليه ولو بالقليل، أي تقريب الصورة إلى ذهن المتلقي، وهذا التعريف يتقارب مع تعريف الجاحظ فهو أيضا جعل "الاستعارة نقل لفظ من معنى عرف به في أصل اللغة إلى معنى آخر لم يُعرف به"¹، ونجد أن عبد القاهر الجرجاني يبين لنا طرفي الاستعارة والعلاقة بينهما إذ يقول: "وانما الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل ونقلت العبارة، فجعلت في مكان غيرها، تقرب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا توجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر"² فالعلاقة التي تكون بين طرفي الاستعارة اذا هي علاقة مشابهة، واشترط الجرجاني أن تكون المشابهة قريبة حتى لا تحدث منافرة بينهما.

"وكلما زدت التشبيه إخفاءً ازدادت الاستعارة حسنا"³، كما قسم أيضا الاستعارة إلى

قسمين

أو نوعين: استعارة مفيدة، وغير مفيدة.

أ- **الاستعارة المفيدة:** "وهي التي تبعث عن التشبيه، وهي أمد ميدانا، وأشد افتتانا، وأكثر جريانا، وأعجب حسنا وإحسانا، وأوسع سعة وأبعد غورا"⁴ وهذا النوع من الاستعارة نجده يعمل على وضوح الفكرة، لأنه يبين الصورة على مظهر حسن.

¹ - محمد السيد شيخون، الاستعارة نشأتها وتطورها، دار الهداية للطباعة و النشر و التوزيع، ط2، الكويت، 1994، ص:6.

² - المرجع نفسه، ص: 17.

³ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص: 450.

⁴ - محمد السيد شيخون، الاستعارة نشأتها وتطورها، مرجع سابق، ص: 32.

ب - الاستعارة غير المفيدة: يقول الجرجاني " لا فائدة في استعمالها سوى التوسع في اللغة"¹ فهذا النوع من الاستعارة لا يعمل على تحسين الصورة كالنوع السابق، لهذا يرى أنه جدوى من توظيفه.

وبعد أن كشف لنا الجرجاني عن العلاقة بين طرفي الاستعارة، وقسمها لنوعين ذكر شرط أحد طرفيها "ومن شروط المستعار أن يحصل للمستعير منفعة، على الحد الذي يحصل للمالك، فإن كان ثوبا لبسه كما يلبسه، وإن كان أداةً استعملها في الشيء الذي تصلح له حتى إن الرائي إذ رآه معه لن تنفصل حاله عنده من حال ما هو ملك يد ليس بعارية"²

أي ما فيه منفعة يجب ذكره للقصد إلى الشيء نفسه، و الاستعارة بمجرد ما تؤول، فإنها تفرض علينا إلى العالم بطريقة جديدة"³.

ونختم القول في الأخير بأهم نقطة، ألا وهي أن كل استعارة مجاز وليس كل مجاز استعارة ف "الاستعارة هي أفضل المجاز، وأول البديع، وهي محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت منزلها."⁴ وبذكرنا لهذه النقطة، سنعرض أهم الخصائص التي يحملها المجاز الذي هو أيضا معيار من معايير التأويل البلاغي.

2- المجاز:

شغل المجاز مساحة واسعة في الميدان البلاغي، والمجاز لغويا مأخوذ من "جزت الطريق إذا سرت فيه و سلكته"⁵، أي ارتحال ، و "المجاز هو أداة البلاغة و آلة البيان، وهو

¹ - المرجع نفسه، ص: 32.

² - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص: 334.

³ - أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، ص: 159.

⁴ - محمد السيد شيخون، الاستعارة نشأتها وتطورها، مرجع سابق، ص: 25.

⁵ - محمد سالم سعد الله، مملكة النص التحليل السيميائي للنقد البلاغي، الجرجاني أنموذجا، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2007، ص: 35.

فعلا اجتياز دلالي، اجتياز من الشاهد إلى الغائب، من الواقعي إلى الرمزي، ومن الدال إلى المدلول، أنه ارتحال في عالم الدلالات والمعاني¹، فاللغة كما نعرف مولدة للمعاني، والمجاز يكشف لنا أبعاد ويفتح لنا آفاق.

وبه تُشحن الألفاظ بالكم الهائل من الدلالات لأن المجاز "يقيم فجوة بين الكلمات والأشياء، و يمنع تطابق الدال والمدلول"² و لهذا السبب يجد المتلقي نفسه دوما تائها من مدلول لآخر، و يتحول النص بهذا إلى مدلولات لا تنتهي لأن المجاز في الأصل " مأخوذ من جاز، هذا الموضع إلى هذا الموضع، إذا تخطاه إليه"³ أي اجتياز وعبور وعدم استقرار و"اللغة الخالقة أو المبدعة هي في النهاية مجاز"⁴ ومادامت اللغة التي يعتمد عليها الكاتب في إبداعه لغة مجازية، أي أنه يستخدم الألفاظ لغير ما وضعت له، "فإن التأويل لا بد أن يستعيد الدلالة المفقودة أو الأصلية."⁵

أي أن التأويل يكشف لنا حقيقة المعنى، ويفتح الفرصة لاستعادته، لأن المجاز يحول اللفظ إلى تاريخ من التفسير وإلى طبقات متراكمة من التأويلات، وبهذا يرتحل القارئ وسط الدلالات التي وضعها المجاز لاكتشاف الحقيقة التي يرمي إليها، لأن كل مجاز في النهاية لا بد من حقيقة نُقل عنها إلى حالته المجازية، وليس من ضرورة كل حقيقة أن يكون لها مجاز فإن من الأسماء ما لا مجاز له، كأسماء الأعلام، لأنها وضعت للفرق بين الذات⁶ فاللغة إذا مجاز، والمجاز نُقل من حقيقة، وهناك ما لا يحتمل المجاز. و "التأويل هو الوجه

¹ - علي حرب، التأويل والحقيقة، مرجع سابق، ص: 27/26.

² - المرجع نفسه، ص: 28.

³ - ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، علق عليه: الدكتور بدوي طبانة، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، دت، ص: 84.

⁴ - علي حرب، التأويل والحقيقة، مرجع سابق، ص: 24.

⁵ - المرجع نفسه، ص: 35.

⁶ - المرجع نفسه، ص: 72.

الآخر للمجاز¹ "لأننا نحتاج للتعلم كي نصل للحقيقة، ف"المجازات تمنح لكلمة ما دلالة لا تعد بالضبط الدلالة الأصلية لهذه الكلمة"² والتأويل يتمثل ببساطة في الرجوع إلى المعنى الأصلي والكلمة الأصلية.

3- التخييل:

إن للتخييل صلة وطيدة بالتأويل، وله منزلة مرموقة لدى المتلقي لأنه يحركه في البحث عن الدلالات، وقد سعى النقاد والأدباء إلى ضبط مفاهيم وحدود لهذا المصطلح، يقول جابر عصفور أنه "المقابل الدقيق لكلمة imagination التي تدل على عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها بعد غيابها عن الحس"³ فالتخييل يشير إلى ما نتصوره في الذهن، ونجد أن الفلاسفة ركزوا على التخييل عند المتلقي "أو ما نسميه بـ"سيكولوجية المتلقي"، أكثر من اهتمامهم بـ"سيكولوجية الإبداع"⁴ لأن التخييل يجعل المتلقي بمجرد قراءته للمفردة يتصور في ذهنه الدلالات التي ترمي إليها هاته المفردة.

وقد ربط الفلاسفة المسلمون التخييل بالشعر، على أساس أن "الشعر عملية تخيلية"⁵ فالشعر قوامه التخييل، كما عرفه أبو الحديد "الشعر قياس مخيل يعلم العاقل كذبه"⁶ فالتخييل إذا هو الركيزة التي يقوم عليها الشعر، ويرى عبد القاهر الجرجاني أن "التخييل

¹ - نصر حامد أبو زيد، النص، السلطة، الحقيقة، الفكر الديني بين إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1995، ص: 183.

² - فرانسوا راسيتي، فنون النص و علومه، ترجمة: ادريس الخطاب، دار تويقال للنشر، ط1، المغرب، 2010، ص: 176.

³ - جابر عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992، ص: 15.

⁴ - المرجع نفسه، ص: 53.

⁵ - المرجع نفسه، ص: 65.

⁶ - المرجع نفسه، ص: 74.

خداع للعقل"¹ وهذا نتيجة التأثير الذي يبعثه التخيل في ذهن المتلقي، وما يتشكل من تصورات في أذهاننا ويبقى في الأخير التخيل يشكل علاقة تلازميه مع المتلقي.

4 - النظم:

إن النص هو حقل التأويل، إذ يسعى القارئ جاهدا للبحث عن كل ما هو مضمّر داخله من خلال البحث، والربط بين الدلالات المتشابهة، ويعتبر النظم أحد أهم العوامل التي تساعد المتلقي في هذا، لأن النظم بصورة عامة تعليق الكلام ببعضه البعض، وجعله يتناسب، ونجد أن الفلاسفة المسلمين أمثال عبد القاهر الجرجاني جعلوا النحو محورا أساسيا للنظم، يقول الجرجاني: "اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه، التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها."² فالجرجاني إذا يرى النظم تأليف للكلام، وفق قوانين وأصول علم النحو، لأن علم النحو عبارة عن "الفروق بين الأساليب المختلفة للكلام"³ ويقصد بالفروق هنا التقديم أو التأخير للأفعال أو الأسماء... إلخ، وهذه الفروق هي التي تعطي اختلافا تاما في الدلالات، ونجد أن الجرجاني ربطها بالمتكلم لا باللغة، لأن المتكلم هو من يملك دور المبدع في تشكيل الكلمات، و"إذا تغير النظم فلا بد حينئذ من أن يتغير المعنى"⁴.

وهكذا نكون قد أخذنا لمحة عامة عن معايير التأويل البلاغي، وهذه المعايير متداخلة فيما بينها ومتشابكة وكل واحدة تكمل الأخرى.

¹ - المرجع نفسه، ص: 77.

² - وليد محمد مراد، نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني، دار الفكر، دمشق، 1983، ص: 56.

³ - نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة و آليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2014، ص: 162.

⁴ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص: 265.

ثانياً: عند الغرب:

نال التأويل مكانة مرموقة لدى الغرب، وأصبح يشكل هاجساً نقدياً عند النقاد مع اتساع مفاهيمه، وتشعب استعمالاته لأنه الذي يسمح باقتحام النص والولوج إلى داخله لمعرفة عمق الدلالات، وقد اختلف النقاد في تحديد مفهوم التأويل و تعددت آرائهم، فمنهم من يرى أن التأويل لا يقتصر على استنطاقالنص فقط بل يتعدى إلى الذات المؤلفة، ومنهم من يرى عكس ذلك، وسنحاول باختصار الكشف عن أهم ما تناوله نقاد الغرب عن التأويل.

أ- فريدريك شلايرماخر:

إن شلايرماخر أحد نقاد الغرب الذين سعوا لتحديد مفهوم التأويل، ويعتمد التأويل عنده على فكرة مفادها أن النص "وسيط لغوي ينقل فكرة المؤلف إلى القارئ"¹ فالنص هو نقطة انطلاق القارئ إلى الفهم، والتأويل يبحث عن معايير للفهم، ونجد أن شلايرماخر "يربط الفهم بالتاريخ، والتأويل عنده هو مجموع المنهج التاريخي السيكلوجي التقني"²، أي أنه لا يوجد شيء خارج السياق التاريخي، وتُفهم الظواهر من خلال ربطها بتاريخها، وغرض شلايرماخر من ربط النص بتاريخه والعودة به إلى جذوره أو تأصيله هو تجاوز سوء الفهم، ولمعرفة ماالذي أرادته المؤلف من عمله هذا، فالقارئ هنا يضع نفسه مكان المؤلف وذلك بالعودة إلى تاريخه، فالتأويل عنده هو "فن تجنب سوء الفهم"³.

¹ - نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة و آليات التأويل، مرجع سابق، ص:13.

² - بومدين يزيد، الفهم و النص، دراسة في المنهج التأويلي عند شلاير ماخر ودلتاي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، 2008، ص:84.

³ - عبد الغني بارة، الهيرمينوطيقا و الفلسفة نحو مشروع عقلي تأويلي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، 2008، ص:175.

ونجد أن شلايرماخر أحد النقاد الذين اهتموا بالدين، أذ "يدعو إلى فهم الدين داخل الدين لأن فهم الدين لا يقع خارجه".¹ فبالرغم من أنه دعا إلى تأصيل النص والعودة به إلى جذوره إلا أنه يرى أن الدين يفهم من الداخل، "إن ما يهمني هو تكريس فهم الدين بوصفه حاجة وجودية تحمل الدعوة للنظر إلى الأبدية، وكل رؤية للأبدية توجد، مستقلة ومعتمدة على ذاتها وليست بحاجة لسواها لإكمالها"²، فالدين عند شلايرماخر يرتقي إلى مرتبة سامية، ولهذا نقل الدين إلى مجال العلوم الإنسانية إذ يصرح "وتبعا لوجهة نظري وبموجب فهمي للإيمان الذي تعرفون لا وجود للدين بغير إله، ولا يمكن لأي شيء أن يكون من دونه، وإن كان لا وجود للدين بغير إله فلا وجود للدين بغير إله فلا وجود لدين بلا إنسان"³، أي أن الدين يرتبط بحضوره بحضور الإنسان، فأينما وجد الدين وجد الإنسان فهما يشكلان علاقة تلازميه حتمية.

ب- مارتن هيدغر:

أسس مارتن هيدغر نوعا من الفينومينولوجيا* التأويلية باعتباره أحد تلاميذ هوسرل ونقل مشكلة التأويل من الطرح السيكلوجي إلى الطرح الوجودي، من النص إلى الفعل، من الإشكالية الثقافية إلى إشكالية الكائن، "فمن وجهة النظر الفينومينولوجية تؤخذ اللغة كعلاقة حية مع نفسها أو مع الآخرين، ليس كأداة أو وسيلة ولكن كتمظهر للوجود الداخلي وللرابطة النفسية التي تأخذنا مع العالم ومع أنفسنا"⁴، ونجد أن الهدف الذي سعى إليه هيدغر من وراء تأسيسه للفينومينولوجيا التأويلية هو تأسيس تأويل قائم على واقعية العالم والفهم لا على

¹ - فريديريك شلايرماخر، عن الدين، خطابات لمحترقيه من المثقفين، ترجمة: أسامة الشحمانى، تقديم: عبد الجبار الرفاعي، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، لبنان، بيروت، 2017، ص: 10.

² - المرجع نفسه، ص: 10.

³ - المرجع نفسه، ص: 12.

⁴ - عمارة ناصر، اللغة والتأويل، مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل الإسلامي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، لبنان، 2007، ص: 55.

الفينومينولوجية: أو الظاهرية، مذهب فلسفي جاء به إدموند هوسرل كردة فعل على الفلسفة العقلانية.

الذاتية، "إن كان هوسرل قد تحدث على الرد الفينومينولوجي، فإن هيدغر يتحدث عن عملية هدم الفسفات السابقة، وكل الأنطولوجيا* الغربية أنطولوجيا الذات و الموضوع"¹ فهيدغر إذا صاحب الانقلاب الأنطولوجي والقراءة الهيدغرية تجعل للغة الوجود طريقا فينومينولوجيا، وهذا ما يجعل التأويل يبحث في الماهيات، فالتأويل عند هيدغر "يجد أساسه على نحو وجودي في صلب الفهم وهو ليس تعرفا على ما نفهم بل هو بلورة للإمكانات التي يتم استشراقها في صلب الفهم."² فهيدغر يجهز العلامة بقاعدة ظاهرية.

ج- بول ريكور:

يعد بول ريكور أحد أهم فلاسفة الغرب الذين أولوا اهتماماتهم بالتأويل، إذ أن التأويل عنده نظر له من ناحية علاقته بالرمز، ويربط الرمز بالاستعارة والمجاز إذ يقول "الاستعارة تحليلا تمهيديا يفضي إلى نظرية الرمز"³، ونجد أن التأويل عند بول ريكور لا يقتصر على فهم النص بل يتعدى ذلك لمحاولة فهم الذات إذ يقول: "علي باستمرار فك رموز مختلف تعبيرات جهدي، من أجل الوجود لمعرفة من أنا."⁴ فالتأويل هو استغلال الفهم لفك الرموز

لأنه في الأصل "لا وجود لقول مباشر على الاعتراف"⁵، فالتعبير دائما رمزيا و"الرمز هو الحركة نفسها للمعنى الأول الذي يجعلنا نساهم في المعنى الكامن"⁶ فالرمز ببنيته

¹ - ابراهيم أحمد، إشكاليات الوجود و التقنية عند مارتن هيدجر، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، لبنان، 2006، ص:68.

² - مارتن هيدغر، الكينونة و الزمان، ترجمة: فتحي الميسكني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، 2012، ص:290.

³ - بول ريكور، نظرية التأويل وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي، ط2، المغرب، 2006، ص:84.

⁴ - بول ريكور، في التفسير محاولة في فرويد، ترجمة: وجيه أسعد، أطلس للنشر و التوزيع، ط1، دمشق، 2003، ص:27.

⁵ - المرجع السابق، ص: 21.

⁶ - بول ريكور، صراعات التأويلات دراسات هيرمينوطيقية، ترجمة: منذر عياشي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، 2005، ص:342.

* الأنطولوجيا: علم الوجود، علم يهتم بالأشياء غير المادية، وهو أحد فروع الميتافيزيقا.

السطحية يتيح لنا المعنى العميق الكلي، أي أن الرمز قصدياً أولى تكشف لنا المعنى الثاني، لأن "الرمز يغلف علم الدلالة، ويثير فاعلية من قراءة الشفرة و فهم المعنى الخفي"¹ ولفك الرمز و فهم معناه المعنى الخفي الذي يرمي إليه، يجب أن يكون الفهم يضم ذاتين، ذات المؤلف وذات القارئ وبهذا اعتبرت تأويلية بول ريكور أخذت القليل من ظاهرية هوسرل، "فكل فهم للغة هو فهم للذات"² أي أنه لا تمايز بينهما، ف"بول ريكور يؤصل الهيرمينوطيقا داخل الفينومينولوجيا"³ وهذا التأصيل ليس بدافع علاقة القرابة بينها، بل بدافع مفهوم المعيش عند هيدغر "فيما أننا نعيش في عالم ونوجد فيه فهذا يعني أننا نتعارض مع ما يمكن أن نكونه ونتحكم فيه"⁴ ، ونختم القول هنا بأهم نقطة ألا وهي أن موقف بول ريكور منسجم كثيراً مع تأويلية هيدغر.

د-ضوابط و آليات التأويل:

إن التأويل قائم على ضوابط و آليات، التي تساهم في تحفيز وإثارة المتلقي ليحاكي النص ويكشف عن كل ما لم يصرح به، وتلخص مجمل ضوابط التأويل وفق ثلاث عناصر:

- الطريق نحو مجاوزة الميتافيزيقا.
- الفهم بما هو مشروع الكينونة.
- اللغة حقيقة الدراين.

¹ - بول ريكور، في التفسير محاولة في فرويد، مرجع سابق، ص:26.

² - عمارة ناصر، اللغة و التأويل، مرجع سابق، ص:56.

³ - ابراهيم كراش، في مشروع الأنثروبولوجيا الفلسفية بول ريكور قارئاً لمارتن هيدجر، مجلة العلوم الانسانية والاجتماعية،

العدد: 27، ديسمبر 2016، جامعة قاصدي مرياح، ورقلة، الجزائر، ص:651.

⁴ - المرجع نفسه، ص:251.

1- الطريق نحو مجاوزة الميتافيزيقا:

عرف الفكر الفلسفي تقلبا جذريا في الميتافيزيقا، ونجد أن هيدغر سعى جاهدا لتجاوزها يقول هيدغر: "إن تأويل الكائن دون طرح مسألة حقيقة الوجود، هو ميتافيزيقا"¹ لأن تأويل الكائن هو تفكير في الحقيقة، وكل تفكير هو خروج من مواقع الوجود والميتافيزيقا من منظور هيدغر تبحث في وجود الموجود، ف"الميتافيزيقا تستحضر الكائن في كينونته*، لكنها لا تفكر في الفرق بين الوجود والموجود"².

يقول هيدغر: "لما كان العقل هو مقر الحقيقة، وكنا لا نستطيع أن نفكر في شيء إلا عندما نجعل أنفسنا واضحين كان لابد من فحص العقل وما يحويه الوقوف على الماهية الحقيقية لأنفسنا"³، يرى هيدغر من فلسفة ديكرت أن التفكير هو الطريق أو السبيل للبحث عن الحقيقة، وإثبات الوجود "فاذ أراد المرء أن يكون موجودا، يجب أن يكون سلوكه خاضعا للتفكير"⁴ فبواسطة التفكير يتسنى للإنسان أن يمنح لكل موجود وجوده، فهيدغر سعى إلى تفويض الميتافيزيقا من خلال كتابة الوجود "فالميتافيزيقا الغربية، بما هي تحديد لمعنى الوجود في حقل الحضور، إنها تتحقق كهيمنة لشكل لغوي معين، ولن يعني استنطاق أصل الهيمنة تذويب مدلول متعال عما يشكل تاريخنا"⁵، فالفهم عند هيدغر هو فهم للوجود ويسمح للظواهر أن تظهر بذاتها معزولة عن الأنا المتعالية.

¹ - عمارة ناصر، اللغة والتأويل، مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، مرجع سابق، ص: 71.

² - المرجع نفسه، ص: 71.

³ - جمال محمد أحمد سليمان، مارتين هيدجر الوجود والموجود، دار التنوير للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2009، ص: 44.

⁴ - المرجع نفسه، ص: 45.

⁵ - عمارة ناصر، اللغة و التأويل، مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، مرجع سابق، ص: 71.

2- الفهم بما هو مشروع الكينونة:

إن الفهم هو نفسه وجود الإنسان في العالم وبعد أن نزع من الفهم حملته، ارتبط التأويل بالمسألة الأكثر عمقا، مسألة اللغة، باعتبار الكائن لا يفهم في مجال التكلم باللغة¹ فالكينونة تعني كينونة الكائن، "إن فهما ما للكينونة، متضمن بعد في كل مرة ضمن كل ما يدركه المرء الكائن."² والفهم هو إبراز الكينونة القيمة التاريخية، لأنها أساس إدراك الكينونة فالفهم

هو أن نعي جيدا ما تصرح به اللفظ ف"الكينونة تتمثل في أن الشيء يكون وكيف يكون"³ ونجد في الأصل، أن الكينونة موجودة سلفا في كل الأنطولوجيا السابقة إلى الآن، "كلية الكينونة ليست كلية الجنسين، إن الكينونة لا تحيط بالناحية العليا للكائن"⁴ أي أن الكينونة تُستعرض من جهة التصورات الدنيا.

3- اللغة حقيقة الدزائن:

إن الدزائن هو نوع من الوجود، فاقد للماهية ويبحث عنها باستمرار "إن الوجود هناك DA-SEIN نفسه، من حيث هو مُلقى يسكن في رمية الوجود بوصفها قدره المقدر"⁵ فمذ اللحظة الهيدغرية تماثل التأويل مع وجود الكائن، هذا الوجود انتقل من كونه حاملا لتاريخية الفهم، "يجب أن نقوم بمسألة دزائن اليوم، بعبارة أخرى الوعي التاريخي لليوم

¹ - المرجع السابق، ص: 71.

² - مارتن هيدغر، الكينونة والزمان، مرجع سابق، ص: 51.

³ - المرجع نفسه، ص: 56.

⁴ - المرجع نفسه، ص: 51. * الكينونة: موضوع يشمل الموضوعية و الذاتية للواقع و الوجود، هي الحياة لتعيش.

⁵ - جمال محمد أحمد سليمان، الوجود و الموجود، مرجع سابق، ص: 109.

وفلسفة اليوم متسائلين كيف يكون الدزاین كائنا هنا فيها، وكيف تم فهمه¹. ومصطلح الدزاین ليس له أي مضمون أو تعيين أنثروبولوجي ف "الدزاین ليس شيئاً يمكن مقارنته مع قطعة خشب، وليس شيئاً يشبه النبتة، إنه لا يشكل تجربة معيشية، وبدرجة أقل الذات (أنا) في مقابل الموضوع (لا-أنا)، إنه كائن بارز بما أنه كائن هنا حقيقة"².

ويرى هيدغر أن تحليل الكائن يحث صار مهماً و"يجب النظر إلى دزاین اليوم انطلاقاً من اليوم، كما يُعرض في الوهلة الأولى، فيجب إذن البحث في الحشو الكلامي لإعلان اليوم الذي يتحدث فيه الدزاین عن نفسه بوضوح"³، فالدزاین عند هيدغر هو الوجود المستمر والمتجدد، و يصعب حصره. و"في التاريخ والفلسفة يتحدث الدزاین عن نفسه بشكل مباشر أو غير مباشر، لكن هذا يعني أنه يُجلي مفهوماً ما عن نفسه، إنه هنا في هذه الطرق كائنا بيننا بطريقة أو بأخرى"⁴ فالدزاین إذا يختلف عن غيره، إذ أنه يُجز نفسه بنفسه، ويفتح على العالم، يقول هيدغر: "إن وظيفة اللغة الجوهرية هي التعبير عن الكينونة و الوجود"⁵

فالتأويل إذا قائم على اللغة و الوجود.

ثالثاً ايزر وفعل القراءة:

إن نظرية التلقي أحد أهم نظريات النقد الأدبي الجديدة، وأثرت هذه النظرية في النقد العربي بشكل كبير، إذ أن القارئ أصبح المركز الأساسي في العلاقة بين النص ومبدعه ومنتقيه حيث "فسحت المجال أمام الذات المتلقية للدخول في فضاء التحليل وإعادة الاعتبار

¹ - مارتين هيدغر، الأنطولوجيا هيرمينوطيقا الواقعية، ترجمة: عمارة ناصر، منشورات الجمل، ط1، بيروت، 2005، ص:94.

² - مارتين هيدغر، الكينونة والزمان، مرجع سابق، ص:57.

³ - المرجع السابق، ص:93.

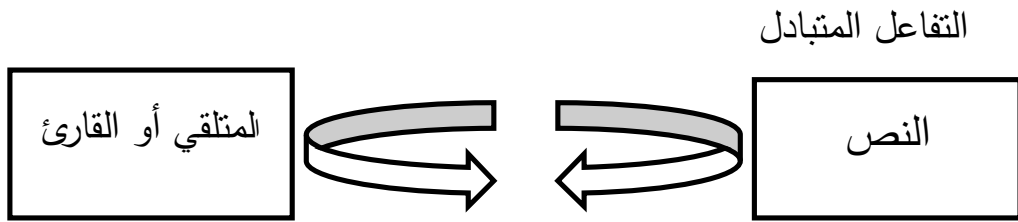
⁴ - المرجع نفسه، ص: 94.

⁵ - مارتين هيدجر، أصل العمل الفني، ترجمة: لعيد دودو، منشورات الاختلاف، ط1، بيروت، 2001، ص:65.

للقارئ باعتباره أحد أبرز عناصر الإرسال أو التخاطب الأدبي¹، فالنص كما نعرفه يُكتب مرة ويقرأ عدة مرات من قبل المتلقي، إذ أنه في السابق قبل أن تمنح السلطة للمتلقي كان يُنظر إلى المؤلف بوصفه المالك الخالد لكتابه ونحن قراءه، ويُنظر إلينا بمجرد وصفنا منتفعين² أي أن الكاتب هو الذي يُرغمنا على معنى معين، والمتلقي هنا يأخذ المعلومات كما وضعها المؤلف ولا يقوم أبدا بتأويلها، ولا يكون أبدا شغله الشاغل البحث عن كل ما لم خفي من دلالات أو عن كل ما لم يصرح به ذلك العمل الأدبي.

ونظرية التلقي هي التي أعادت الاعتبار للمتلقي، وحررتة من القيود التي كان مكبلا بها كما بواته مكانة جد عالية وقد نشأت نظرية التلقي على يد مجموعة من النقاد والدارسين، وأبرز هؤلاء النقاد: فيلغانغ ايزر وروبرت ياوس، فصار المتلقي هو المحور و المركز الأساسي الذي يقوم عليه أي عمل أدبي، وهنا نشأت علاقة التخاطب بين المتلقي وبين العمل الأدبي بمعزل عن مؤلفه.

ويمكن أن نلخص هذه العلاقة وفق المخطط الآتي:



فالعلاقة القائمة بين المتلقي والنص علاقة متبادلة بين الطرفين قصد بعث الإثارة والرغبة فكل طرف يؤثر في الآخر، فالنص يؤثر في المتلقي قصد بعث التشويق والإصرار للغوص داخله واستنطاقه، والمتلقي يؤثر في النص بغية وصوله للحقيقة الكامنة التي يحملها

¹ - بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2001، ص: 41.

² - رولان بارت، هسهسة اللغة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سوريا، 1999، ص: 41.

في طياته، ومن خلال هذا يتضح لنا أن نظرية التلقي ليس المتلقي هو شغلها الشاغل بل العلاقة الجدلية القائمة بينه وبين العمل الأدبي.

وبهذا صار القارئ صاحب سلطة فعالة ويمتلك المركز الأساسي في إنتاج الأعمال الأدبية وهذا نتيجة الحوار والتفاعل القائم بينه وبين النص.

وقبل تناول ما قاله كل من إيزر وياوس لا بد من الوقوف أولاً على مفهوم القراءة في اللغة. إن الجذر اللغوي للقراءة، قرأ "قرأت الشيء: جمعته وضممت بعضه إلى بعض، وقرأت الكتاب قراءة وقرآنا، ومنه سمي القرآن قرآنا، وكل شيء جمعته فقد قرأته"¹، فالقراءة إذا هي الإلمام بالشيء، ونجد أن القرآن الكريم سمي قرآنا لأنه أُلْمَ وجمع كل قصص الأنبياء ونقول "أقرأت فلانا السلام، أي بلغته"² إذا فالجمع والإلمام بالشيء والإبلاغ، كلها تصب في مصب واحد.

أما إذ أردنا الوقوف على مفهوم اصطلاحي لنظرية التلقي "فإنه يصعب علينا إيجاد مفهوم جامع لها، غير أن ما يُتفق عليه أنها نظرية أعادت الاعتبار للقارئ بعدما هُش، وهي نظرية توفيقية تجمع بين جمالية النص وجمالية تلقيه"³، فهذه النظرية إذن كل ما سعت إليه هو منح السلطة للمتلقي، ودعته إلى توظيف مكتسباته القبلية وما يمتلكه من ثقافات متعددة لمحاورة النص.

¹ - ابن منظور، لسان العرب، مادة قرأ، مرجع سابق، ص: 3563.

² - المرجع نفسه، ص: 3563.

³ - بومعزة فطيمة، نظرية القراءة والتلقي - المرجعيات والمفاهيم، مجلة النص، العدد: 22، ديسمبر 2017، جيجل، الجزائر،

فالقراءة بصورة عامة تعني فهم وإدراك المتلقي للنص الذي أمامه لأن "الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي، هو التفاعل بين بنيته و متلقيه"¹، فالنص كما هو معروف يلمح ولا يصرح وهذا الذي يخلق التفاعل بين بنية النص والمتلقي، فالنص يؤثر في المتلقي والمتلقي يؤثر في النص ومن هنا تنشأ اللذة فاللذة تأتي هكذا إنها حضور من غير سؤال ووجود يعم كل شيء"²، فالذي يخلق المتعة واللذة في القراءة مواوغة النص وإصرار المتلقي، ف"فتكون الرغبة هنا مع موضوعها، فإن الشخص العاشق وهذا أمر نعرفه، إنما يكون موسوما بالانسحاب من الواقع، إنه ليزيل ولايته عن العالم الخارجي.

وهذا يؤكد أن الشخص القارئ إنما هو شخص منفي في كليته في سجل الخيال"³، فالقارئ يتحول إلى محب وعاشق للنص ومتجول في ليل النص التحتي، فيعيد خلق النص واسترجاع المكبوت وإعادة خلق النص فالقارئ لا يكون شغله الشاغل البحث عن مدلولات داخل النص فقط بل يُشغل نفسه أيضا بالبحث عن كيفية تشكل النص بلذة، و"القراءة لن تتكون لدى الإنسان إلا عندما يشعر بشيء من المتعة واللذة عندما يقرأ"⁴ وهذا الشعور لن يأتي إلا بإصرار المتلقي على مسك الدلالات المضمرة داخل النص، فالقراءة فعل خلاق يُقرب الرمز إلى الرمز ويضم العلامة، وسيُرى في دروب ملتوية جدا من الدلالات نصادفها حيناً، ونتوهمها حيناً، فتختلف اختلافاً"⁵، فالقراءة إذا هي تفسير للرموز الغامضة، وكشف للدلالات التي لم يصرح بها النص.

¹- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة: حميد لحميداني، الجليلي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، الكويت، 1994، ص:12.

²- رولان بارت، لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سوريا، 1992، ص:7.

³- رولان بارت، هسهسة اللغة، مرجع سابق، ص:53/52.

⁴- عبد الكريم بكار، القراءة المثمرة مفاهيم و آليات، دار القلم، ط6، دمشق، 2008، ص:20.

⁵- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري للتوزيع للمطبوعات، القاهرة، دت، ص:123.

ونجد أن القراءة "تجعل المكتوب بدايات لا تنتهي"¹ لأن النص كما أشرنا سابقا يُكتب مرة ويقرأ عدة مرات، والنص أصلا "مصنوع من كتابات ضاعفة وهو نتيجة لثقافات متعددة"²

ومن خلال هذا يتضح لنا أن النص عبارة عن مجموعة متشابكة من النصوص، تماما مثل الأسد في ضوء مقولة الشاعر الفرنسي بول فاليري "صنع الأسد من خراف مهضومة"³ أي أن الذي يبني الأسد مجموعة من الخراف، مثل النص تماما، فالذي يشكل أي عمل أدبي مجموعة من الأعمال الأدبية السابقة، و"لا يمكن للقارئ إنطاق نص ما، أي تفعيل معناه الكامن في دلالة راهنة، إلا بقدر ما يندرج فهمه للعالم والحياة"⁴، أي أنه كي نستوعب نصا ما، ونفجر دلالاته علينا أولا أن نمتلك مكتسبات قبلية، "إذ أن المعنى ليس ذلك الذي يضمه الكاتب في نصه بل هو أيضا ذلك الذي يضيفه القارئ للنص"⁵، ومن هنا ندرك أن جمالية النص الأدبي تكمن فيما يضيفه المتلقي من لمستته الخاصة، وفق ما توصل إليه من الدلالات، لأن النص في الأخير "لا يتوقف عن كونه محلا لتوليد المعاني"⁶، أي أن المتلقي مهما أصر على قبض دلالات النص الكلية، فلا يستطيع لأن النص كما أشرنا سابقا كالزئبق، مهما حاولنا مسكه بقبضة اليد لن نتمكن من ذلك أبدا.

ففعل القراءة هو تدرج لفهم الأعمال الأدبية، لأن القراءة تأويل وإنتاج للجديد، وبفعل القراءة ترتقي هذه الأعمال، أي أنها لا تموت بمرور عصرها بل تتجدد في كل مرة في حلة

¹ - رولان بارت، لذة النص، مرجع سابق، ص: 11.

² - رولان بارت، النقد و الحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، سوريا، 1994، ص: 24.

³ - داود سلمان الشويلي، الأدب والفن، 18/11/2016، <https://www.ahewar.org>، تاريخ الاطلاع: 2021/3/18، الساعة: 14:20.

⁴ - روبرت يابوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2004، ص: 135.

⁵ - محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999، ص: 43.

⁶ - عبد السلام بنعبد العالي، الميتافيزيقا، العلم والإيديولوجيا، مرجع سابق، ص: 17.

جديدة، وبدلالات ومعاني جديدة، لأنه في الأخير كما أشرنا سابقاً لا يُمكن للعمل الأدبي أن يتوقف عن توليد المعاني.

ونختم القول هنا بأن القراءة هي الفاعلية المهيمنة في إنتاج النصوص، والقارئ هو صانع النص.

أنواع القراءة:

أضحت الإشكالية لا تركز على فعل القراءة فقط، بل حتى على القراء، فالقارئ بصورة عامة، أيا كان يحدث حضوره تفاعلاً بينه وبين النص، وهو المحور الأساسي الذي تقوم عليه نظرية التلقي وقد تختلف القراءة بحسب القارئ وليس من الضروري أن يأتي القارئ بعد العمل الأدبي، فقد ينشأ القارئ مع أو قبل العمل الأدبي في حد ذاته، وسنحاول باختصار الكشف عن أنواع القراءة.

أ- القارئ الضمني:

يعود ظهور القارئ الضمني "لإيزر سنة 1976، كان إيزر منكبا على تأثير النص على القارئ الخاص، معتمداً على مبدأ مفاده أن القارئ هو المفترض السابق للنص"¹، أي أن للقارئ وجود مسبق، يسبق وجوده العمل الأدبي في حد ذاته، "فالقارئ الضمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص"²، أي أن وجوده داخل النص وهو "يستطيع أن يبين لنا كيف يرتبط القارئ بعالم النص، وكيف يمارس هذا الأخير تعليماته وتوجيهاته وتأثيراته التي تتحكم في بناء القارئ للمعنى النصي"³، فالقارئ الضمني إذن ليس له وجود ملموس إنما يبقى في عالم المحسوسات، فوجوده متضمن داخل النص، وينشأ من المؤلف لا إرادياً، لأن

¹ - فنسان جوف، القراءة، ترجمة: سعاد التريكي، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، ط1، تونس، دت، ص: 13/14.

² - فولغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، مرجع سابق، ص: 30.

³ - عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، لبنان، 2007، ص: 185.

المؤلف هو من يفترض وجوده، وغرض الكاتب من افتراض وجود القارئ هو مشاركته له في عملية الكتابة.

ب_ القارئ المثالي:

إن القارئ المثالي بصورة عامة هو القارئ القادر على تأويل النص، وفهمه فهما قاطعا أي يتمكن من استنباط كل الدلالات التي يحملها النص في طياته ونجد "كثير من التصريحات التي أدنى بها الكتاب حول أعمالهم الخاصة، الفكرة القائلة بأن المؤلف ذاته قد يكون هو القارئ المثالي لنفسه"¹، أي أن المؤلف جعل من ذاته القارئ المثالي لذلك العمل الأدبي، لأنه لا يفهم النص أحسن مما يفهمه صاحبه، إنه يفهمه فهما مغايرا"²، إلا أن بعض النقاد أقروا أنه لا وجود للقارئ المثالي أصلا ف"القارئ المثالي هو تخييل محض ليس له أساس ملموس وزيادة على ذلك فهو يمثل وضعية تواصلية مستحيلة، لأن القارئ أيا كان وحتى المؤلف نفسه كقارئ لنصه الخاص، لن يتمكن أبدا من استنفاد كل الإمكانيات الدلالية التي ينطوي عليها النص"³، أي أنه حتى المؤلف ذاته لن يستوعب الدلالات يبنى عليها النص دفعة واحدة، لأن القارئ المثالي حتما لا يمكنه أن يضع معرفته في كلمة، فالمؤلف إذن ليس هو القارئ المثالي لعمله الأدبي، لأن عمله الأدبي هذا في حد ذاته نشأ في رحم أعمال أدبية سابقة، وكل عمل إلا وله ظروف نشأ فيها، يقول إيزر "إنه من الصعب أن نحدد بدقة من أين ينحدر القارئ المثالي"⁴، ومن السمات التي يتميز بها القارئ المثالي "هو القارئ الذي يقرأ بحثا عن الأسئلة، لا عن الأجوبة"⁵.

¹ - فولفانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، مرجع سابق، ص:22.

² - عبد السلام بنعبد العالي، الميتافيزيقا، العلم والإيديولوجيا، مرجع سابق، ص:152.

³ - عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، مرجع سابق، ص:186.

⁴ - فولفانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، مرجع سابق، ص:22.

⁵ - صحيفة الرأي الإلكترونية، القارئ المثالي، <https://alraynews.net,2017/5/16>، تاريخ الاطلاع: 22/2/2021،

وهنا يكون ذهن المتلقي مضطرباً ومشوشاً، إذ أنه يُأخر دائماً فهمه للنص لحدوث اللذة والمتعة، فالنص في الأخير مثل الجسد قد يُراود القارئ عن نفسه فيغريه ويفتح شهيته للكلام، ويحرك رغبته في المعرفة، فيتلذذ القارئ به.¹ أي أن النص هو الذي يثير المتلقي، ويبعث فيه الفضول للولوج إلى داخله، فالنص هو الذي يحث القارئ على التساؤلات في كل مرة.

ونختم القول هنا بأنهم نقطة ألا وهي أن كل قراءة هي تأويل يُرفع عن كاتب النصكل سلطة ويمحواسمه، ليجعل منه مفعولاً منظور معين لا يرتد إلى أي تأويل أصلي ولا يُحيل إلى تفسير مركزي²، فالقراءة بصورة عامة هي ممارسة تأويلية لإنطاق العمل الأدبي، وللغف عن أسراره ودلالاته التي لم ولن يُصرح بها إلا بعد عملية عميقة جداً للتأويل.

رابعاً: ياوس وأفق التوقع:

إن أفق التوقع أحد أهم المرتكزات التي تقوم عليها نظرية التلقي، وقد سُمي أيضاً أفق الانتظار، وقد أخذ ياوس هذا المصطلح من عند الناقد (جوورج غادمير)، عند حديثه عن الأفق التاريخي، و"يعتبر هذا المفهوم مدار نظرية ياوس الجديدة لأنه الأداة المنهجية المثلى التي ستُمكن هذه النظرية من إعطاء رؤيتها الجديدة القائمة على فهم الظاهرة الأدبية في أبعادها الوظيفية والجمالية والتاريخية"³، أي أن أفق التوقع يساعد كثيراً في قراءة الأعمال الأدبية وذلك من خلال استمرارية الحوار بين العمل الأدبي ومتلقيه، ومن خلاله يتم بناء عملية الجمالية في القراءة وتتم كذلك "عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة ورواقها لدى

¹ - علي حرب، نقد الحقيقة، مرجع سابق، ص: 98.

² - عبد السلام بنعبد العالي، الميتافيزيقا، العلم والايديولوجيا، مرجع سابق، ص: 144.

³ - عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، مرجع سابق، ص: 162.

جمالية التلقي"¹، وبهذا أعاد يابوس للقارئ فعاليته مع العمل الأدبي، وإنتاجه للمعنى لأن القارئ بمثابة الخالق للنص، "فعندما يظهر عمل أدبي ما، يحمل عادة إلى القارئ أفقا أو نسقا من الانتظارات و القواعد و العلامات التي تتطوي على نصوص سابقة أو أشياء مقروءة من قبل"²، فأفق التوقع هو الذي يجعلنا نتبع أثر الكلمات ودلالاتها المضمره، وهو الذي يشكل داخل أذهاننا الاحتمالات التي تخبئها كل الأعمال الأدبية.

فأفق التوقع بصورة عامة يعني التهيؤ القبلي أو المسبق للمتلقي لما يحمله النص، أو المرجعيات الفكرية له، لأن النص كما نعلم نشأ من أعمال أدبية سابقة، ف"القارئ يشرع في فهم العمل الجديد، أو الذي كان يُعد مجهولا بالنسبة إليه بمقدار تشكيل أفقه الأدبي النوعي، من خلال إدراك الافتراضات التي وجهت فهمه."³ فعملية إدراك العمل الأدبي تنتج وفق ما يتشكل في ذهن القارئ من توقعات بعد عملية القراءة.

وقد ركز يابوس على ثلاث عوامل رئيسية:

1- المعايير الراسخة لدى القراء عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص.

2- مدى ما يعكسه النص من آثار معروفة سابقا لدى القراء وما يتضمنه من جديد.

3- مسألة التعارض بين الواقع والخيال، أي بين ما هو أدبي وما هو عملي.⁴ أي أن ما ينشأ من دلالات محتملة وفق أفق التوقع يكون ناتجا أولا من مهارة القارئ وما يكتسبه من مكتسبات قبلية، ثانيا من مدى تأثير النص في الملقى، وأخيرا المزج بين الواقع والخيال.

¹ بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول و تطبيقات، مرجع سابق، ص: 45.

² سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج حول رواية أولاد حارتنا، منشورات مشروع البحث النقدي و نظرية الترجمة، ط1، شارع القداسة فاس، المغرب، 2009، ص: 33.

³ روبرت يابوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، مرجع سابق، ص: 135.

⁴ بومعزة فطيمة، نظرية القراءة والتلقي - المرجعيات والمفاهيم، مجلة النص، مرجع سابق، ص: 185.

وقد أقر النقاد على أن "القارئ الذي يعنيه منظور المتلقي هو القارئ المتقف الذي ينطلق في تفسير النص من وعيه بأفقه وآفاق الآخرين"¹، فالمتلقي ينتج عنده أفق التوقع وفق ما يكتسبه من مكتسبات قبلية، ووفق ما يحمله من ثقافات متعددة، وعند تعارض توقعاته مع ما يحمله النص، يتعطش المتلقي في هذه اللحظة في الغوص داخل أعماق النص بغية الحصول على الأجوبة التي تبادرت في ذهنه آنذاك، وتسمى هذه اللحظة التي يصطدم فيها أفق توقع المتلقي مع ما يحمله النص بـ"الخيبة"، حيث يخيب ظنه في مطابقة معايير السابقة مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد"²، وهذا الذي يحدث الجمالية في التلقي والرغبة أو الحماس لدى المتلقي فلحظة العارض أو الاصطدام تلك، تُحيل إلى أن هذا العمل الأدبي يحمل في طياته شيء جديد، شيء لم يصادفه المتلقي من قبل ومن هنا تخلق اللذة، فكسر أفق التوقع معيار جد مهم في تحقيق أدبية النص، فكلما كان الفرق شاسعا بين ما يحمله المتلقي في ذهنه من توقعات وبين ما يحمله النص كلما ازداد العمل الأدبي جمالية، وكل ما كان الفرق ضئيل تنقص تلك الجمالية.

ويمكن توضيح هذه الرؤية التي أتى بها ياوس بكيفية أخرى أنه "عند تلقي نص معين يحتاج المتلقي إلى معرفة جملة من الأمور منها: الظروف التي أحاطت بالنص الذي تلقاه، معرفة أفق التلقي الأول"³، والغرض من هذا معرفة مدى تطابق أفق التلقي الماضي مع أفق الحاضر ومعرفة مدى خيبة الانتظار التي تولد أفقا جديدا حسب نظرية ياوس، وإذا كان هناك توافق بين أفق القارئ والنص فلا يمكن للعمل الأدبي أن يكون ذا قيمة فنية راقية، ونجد أن المؤلف يترك فجوات داخل عمله الأبني متعمدا بغية جذب المتلقي مع ما يحمله من رصيد في ذهنه، لملئها من أجل توليد معان جديدة، ومن أجل استمرار حياة تلك

¹ - عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، مرجع سابق، ص: 66.

² - ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، ط1، الأردن، 1997، ص: 140.

³ - خالد علي مصطفى، مفهومات نظرية القراءة والتلقي، مجلة دياني، العدد: 69، 2016، كلية الآداب واللغات، جامعة

المستصرية، ص: 163.

الأعمال الأدبية، لأنها تحيا بما يسقيها المتلقي.

وهكذا نكون قد أخذنا لمحة عامة عن نظرية القراءة والتلقي، وعن ما تناوله كل من إيزر وياوس، وهذا ما سنعتمد عليه في جزئنا التطبيقي.

الفصل الثاني:

تأويل قصيدة في القدس



1- أفق التوقع وكسر أفق التوقع:

إن العمل الأدبي بصورة عامة يشكل معادلة تضم جانبين، الأول العنوان أما الجانب الثاني فهو النص.

فالعنوان ذو حمولة مكثفة من الدلالات يحث المتلقي على تتبع أثر الكلمات لاصطياد الدلالات، ويدفعه لمحاولة فك طلاسمه، وكون العنوان يشكل العتبة النصية الأولى فلا يمكن للمتلقي أن يتخطاه أو يتجاوزه، فهو الذي يزود المتلقي بكم هائل وبذخيرة عظيمة من الفرضيات المسبقة التي بدورها تساعدنا في استتطاق النص وتفجير دلالاته اللامتناهية.

ولهذا لا يمكن الاستغناء عنه، فهو كالمصباح ينير لنا عتمة البنية الكبرى إذ أن النص أحيانا يحمل دلالات يصعب فهمها، وفجوات يصعب ملأها إلا بالرجوع إلى العنوان، فهو يسحبنا إلى عوالم عديدة يصعب حصرها، لأنه يشكل قيمة بارزة.

ونجد أنه سابقا ولا يزال المتلقي في دراسته للأعمال الأدبية لا يقتصر على العنوان فقط بل يتعدى إلى دراسة المؤلف، وحياة المؤلف، ودار النشر... إلخ، وكما نعلم مع جمالية التلقي التي أعادت الاعتبار للقارئ ومع خروج الأعمال الأدبية من فنية الغلاف، أصبحت دراسة المتلقي للعمل الأدبي تقتصر على العنوان والمتن، وعلى العلاقة التي تربط بينهما.

ويجب على المتلقي أن يدرس العنوان دراسة نقدية تحليلية، كون أن "العنوان جزء لا يتجزأ من استراتيجية الكتابة، لاصطياد القارئ وإشراكه في لعبة القراءة"¹، وهذا لإضفاء جمالية في التلقي بعد فهم عميق للعنوان، فالعنوان له مكانة مرموقة عند الطرفين، أي عند المتلقي والمبدع، إذ أن المبدع يجد نفسه تائها لحظة اقتنائه للعنوان الذي يتناسب مع عمله الأدبي.

¹- خالد حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، سوريا، دت، ص: 15-16.

وكون أن العنوان هو العتبة النصية الأولى، يجد المتلقي نفسه ينظر إليه على أنه مجموعة متشابكة ومتداخلة من الدلالات التي يصعب حصرها، ولا يترك مجالاً إلا ويدرسه من ناحيته سواء (التركيبية، أو النحوية، أو الدلالية، الصرفية).

والغرض من هذا كله أن يأخذنا العنوان إلى بعض الدلالات التي يحملها النص، والعثور على العلاقة التي تربط بينهما، فبمجرد الالتقاء الذي يحدث بين المتلقي والعنوان تخلق تلك الفرضيات البدائية، فهو آخر عنصر يكتبه المبدع، وأول عنصر يصادف المتلقي، وغالباً ما يجعل المؤلف العنوان يتسم بالغموض، ويحمل في طياته العديد من الدلالات، والغرض من هذا إثارة الفضول لدى المتلقي وتحفيره على قراءة النص لفهم ما يرمي إليه الكاتب من ذاك العنوان، كما يشكل له أفق التوقعات، وأحياناً من كثرة اللبس والغموض يصدم العنوان المتلقي ولا يفهم أصلاً ما المقصود، إلا بعد الانتهاء من قراءة النص، فهناك يظهر جيداً المعنى الحقيقي الذي يرمي إليه الكاتب.

ودائماً ما نجد أن اختيار المبدع للعنوان لم يكن عشوائياً، وهذا ما هو عليه عنوان هذه القصيدة "في القدس"، فالمتلقي هنا بمجرد قراءته لهذا العنوان تلقائياً ومن دون سابق إنذار يجد العديد من الأسئلة تدور في ذهنه: ما علاقة هذا العنوان بالقصيدة؟ وهل محتوى القصيدة تعبير عن ما تحمله القدس من معاناة؟ أم وصف لتجربة عاشها الشاعر؟ أم هذا العنوان محض صدفة من قبل المبدع...إلخ.

والأصل أنه لو تعمقنا جيداً في القصيدة لعلمنا وفهمنا الصلة الوطيدة التي تجمع بين الطرفين، لأن العنوان هو البنية الصغرى الممهدة لاكتشاف البنيات الأخرى، أو التي تجعل المتلقي يتسارع في طرح فرضيات لما تحمله البنية الكبرى.

ولو تأملنا جيدا في عنوان هاته القصيدة يتضح لنا من الوهلة الأولى دلالة مكانية على خارطة العالم العربي (القدس الشريفة)، فالمكان هو موضوع القصيدة وعلى المتلقي أن ينظر جيدا من ناحية الدلالة والتركيب، لرصد أهم النقاط التي تحملها هذه الدلالة.

فدخول حرف الجر على كلمة القدس شكل لنا شبه جملة، مكونة من جار ومجرور واختيار الكاتب لهذه التركيبية النحوية لم يكن عبثيا، بل عمد إلى بعث الإصرار لدى المتلقي لفك الرموز التي يحملها العنوان، وهذا ما يخلق الجمالية في القراءة.

فهذا العنوان صور لنا المعاناة التي تحملها القدس ومواطنيها بتقنية فنية جمالية جد رائعة لأنه كما نعلم الجار والمجرور في علم النحو عبارة عن فضلة (زوائد)، والشعب الفلسطيني كما هو معروف مهمش تماما من قبل الإسرائيليين، ولا يملك حتى الحرية فقد سلبت منه.

ويشدنا المبدع هنا أيضا بعد قراءتنا للعنوان إلى احتمالات متشعبة منها: أنه زار القدس وعرف ما فيها، أو أنه موجود داخل القدس الشريفة، أو يسكن فيها...إلخ.

وهذا السؤال يبقى مطروحا ومفتوحا، ولن نتمكن من الإجابة عنه إلا بعد قراءتنا لمتن القصيدة (البنية الكبرى).

وقد فضلنا في دراستنا هذه الوقوف على التجليات الدلالية لقصيدة (في القدس)، المنفتحة على دلالات لا تنتهي، والتي تحولت إلى ظاهرة ملفتة للنظر، حيث أصبحت شغلا شاغلا للنقاد والدارسين، بعدما ألقاها تميم البرغوثي في البرنامج التلفزيوني أمير الشعراء، وقد رأى بعض الأدباء أن هاته القصيدة لا بد أن تدرس في المناهج النقدية والتعليمية، لأنها أعادت وصف الصراع بين إسرائيل والقدس باعتبارها إحدى قصائد الثورة الفلسطينية الأكثر دلالة وتأثرة.

فهذه القصيدة تحمل في طياتها وصفا للقدس الشريفة من حجر، وتاريخ، وبشر... إلخ، تماما كالذي فعله "محمود درويش" في قصيدته الموسومة بنفس العنوان والتي عبر فيها أيضا عن القدس وعن ما تحمله من معاناة.

وبعد قراءتنا المتكررة لهذه القصيدة لاحظنا أنها مقسمة إلى ثلاثة عشر جزء، والأجزاء مختلفة من حيث الأفكار والدلالات، وعدد الأبيات المركب منها كل جزء، وغالبا ما تكون بداية المقطع هي شبه الجملة (في القدس).

وقد تكرر ذكر هاته الجملة في هاته القصيدة خمسة وعشرون مرة، ولم يكن هناك التزام أو قاعدة على أن تكون هذه الجملة هي بداية كل مقطع، فأحيانا نجد مقطعا يفتح بكلمات أو جمل أخرى، وسنعرض باختصار ما يحمله كل مقطع من أبيات.

المقطع الأول لهاته القصيدة مكون من ستة أبيات، وهذه الأبيات مبنية على الشكل التقليدي للقصيدة، أما المقطع الثاني فهو مكون من ثلاثة عشر سطرا، وقد جاءت بنية هذا المقطع على شكل شعر التفعيلة، وقد أما المقطع الثالث فهو مبني على عشرة أسطر، وقد واصلت القصيدة إلى النهاية على هذا الشكل والمقطع الرابع يحمل أربعة أسطر، أما الخامس والسادس فكليهما يحمل ثلاثة أسطر، أما المقطع السابع الذي يعد أطول مقطع في هاته القصيدة فهو مكون من تسعة عشر سطرا، والذي يتبعه يحمل أربعة أسطر، والمقطع التاسع مكون من سبعة أسطر، أما عن المقطع العاشر يحمل ثلاثة أسطر، والمقطع الذي يليه والذي يعد أصغر مقطع يحمل سطرين فقط، وتلى بعد هذا المقطع الثاني عشر الذي يحملاحد عشر سطرا، والأخير مكون من ثلاثة عشر سطرا، وقد تم الفصل بين مقاطع القصيدة بفراغ، وبتباعد السطور التي تعد بدورها فجوة يجب على مألها من قبل المتلقي، وسنحاول باختصار عرض ما يحمله كل مقطع من فجوات وضمائر، التي تحيل إلى وجود قارئ ضمني أو مقصود، لأن المبدع هنا استعمل العديد من الحيل لإثارة القارئ وجعله

يطرح تساؤلات لا تنتهي، كبحثه عن الشخص الذي تعور عليه الضمائر، سواء كانت للمخاطب أو الغائب، وبحثه عن الغرض من أساليب الاستفهام أو التعجب...إلخ.

فالقارئ يستقبل القصيدة بآفاق توقعات متشعبة ومبعثرة يصعب حصرها، ويخلق هذا الأفق من ما يكتسبه القارئ من معلومات عن الجنس الأدبي الذي سيدرسه، أو عن صاحب القصيدة...إلخ، ويختلف أفق التوقع باختلاف القراء، لأن كل قارئ له تجربته الخاصة ورؤيته.

فالقارئ عندما يقرأ، يقرأ وهو متسلح بكل هذا، ويبدأ أفق توقع المتلقي يسير مع أفق توقع النص، أو ما يحمله النص، وفي هذه اللحظة إما أن يكون هناك توافق مع ما ورد في ذهن المتلقي من توقعات حول ما يحمله النص، أو يحدث تعارض، أي كسر لأفق التوقع وهذه اللحظة سماها ياوس كما أشرنا سابقاً بـ"الخيبة"، فالمتلقي هنا يجد نفسه يغير أفق توقعه ليتلاءم مع النص، وهذا الذي يخلق الجمالية في التلقي، وعلى قدر ما كانت المسافة أبعد بين ما يحمله النص وبين توقع القارئ ازدادت تلك الجمالية، التي بدورها تبعث الرغبة واللذة لدى القارئ، وتبث فيه الفضول للغوص داخل أعماق النص، فالقارئ يلج إلى البنية الكبرى (النص) بعد عبوره على البنية الصغرى (العنوان)، وهو لا يدري ما الذي سيصادفه.

ومن المستحيل أن يفهم النص دفعة واحدة، لأن المتلقي وراء كل قراءة يقرأها يكتشف آفاقاً جديدة للنص، ويشد انتباهه أشياء غريبة كأنه لم يقرأ هذا النص من قبل، ويمتد هذا كله إلى أن نصل إلى أفق النص، أي إلى كل ما يحمله هذا النص من دلالات.

وأفق النص لا يظهر هكذا من عدم، بل لابد من جهد كبير يضعه المتلقي من خلال القراءات المستمرة، لمحاولة الكشف عن كل ما هو مضمّر داخل النص، ويستمر فعل القراءة إلى أن يفهم المتلقي جيداً أفق النص، ويغير أفقه، ومن هنا تبدأ عملية الإنتاج للعمل الأدبي الجديد، ويكون مؤلفه هو القارئ.

لأن الغاية من وراء أي نص أدبي هو استدراج القارئ ومنحه وظيفة المؤلف للنص أي لا يكون مستهلكا كما كان في السابق، ويختلف التأويل باختلاف القراء كما أشرنا في السابق والبيت المستهل به في هاته القصيدة:

مررنا على دار الحبيب فرنا عن الدار قانون الأعادي وسورها¹

وبمجرد قراءتنا لهذا البيت الذي افتتحت به القصيدة، يحدث كسر لأفق التوقع في الوهلة الأولى، لأن في تأويل العنوان كما أشرنا سابقا، جملة (في القدس) المكونة من جار ومجرور قد تُحيل إلى أن الشاعر موجود في القدس أو داخلها، ولكن الذي ظهر لنا من هذا البيت عكس ذلك تماما، فالمبدع هنا يبدو أنه متلهف جدا لرؤية القدس، إلا أنه لم تتح له الفرصة لزيارتها، فهذا البيت أخذنا في جولة لكن مع الأسف لم تستمر هاته الجولة، و هذا ما أثار تأرجح في كفة الميزان بين ما توقعناه وما وجدناه.

وبمجرد قراءتنا للشطر الثاني يتبادر إلى أذهاننا مباشرة وفي أقل من ثانية الدلالة التي توحى إليها لفظة الأعادي فهي تعود حتما على الصهاينة أو الإسرائيليين، فكما ذكرنا سابقا أن القدس مكان عظيم ومقدس، وجد مبارك لدرجة أن الجميع يعشقها سواء كان أدباء وشعراء أم غيرهم... إلخ، إلا أن هذا المكان العظيم هُش مواطنوه تماما، وسلبت منهم الحرية بسبب سيطرة القانون الذي وضعه المحتل (الصهاينة).

ونجد أن حجم التناقض بين الأفقين واضح وكبير جدا، أي بين حمولة أفق توقعنا وبين ما يحمله النص، وهنا يحدث تشويش في الأفكار والآراء ويحصل اضطراب داخل الذهن، من خلال الامتزاج الذي حصل بين الأفقين، فقد خاب هنا ما تبادر في الذهن مسبقا وهذه اللحظة هي البداية للتعرف على النص، وجعله بنية مفتوحة لا تتوقف أبدا على توليد المعاني والدلالات.

¹ - تميم البرغوثي، في القدس شعر، مكتبة الرمحي، دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة، 2017، ص:7.

فبفضل أفق القارئ، وقدراته ينشأ ذلك الاندماج بين ما يحمله النص وبين ما يحمله المتلقي في ذهنه من احتمالات، لأن القارئ باستطاعته أن ينظر للنص على أنه حدث أو تجربة عاشها، أو يعيشها في تلك اللحظة التي يقرأ فيها ذلك النص، وهذا وفق ما يرسمه في مخيلته، فمن خلال الشطر الأول هذا البيت الأول للقصيدة:

مررنا على دار الحبيب فرّنا... إلخ¹

يضع القارئ نفسه هنا كأنه عاش فعلا هذا الحدث، فلفظة "مررنا" في هذا الشطر تأخذنا إلى عوالم أخرى، ونتوهم أننا بالفعل نعيش هذه اللحظة، وهذا الشيء جد مميز، لأن الجمالية في التلقي تكمن في التأثير الذي يحدث بين النص والمتلقي، وكيفية سحب النص للقارئ إلى عالمه الخاص، وهنا بطبيعة الحال تختلف آفاق التوقعات، فهناك من يأتي إلى مخيلته أنه يركب وسيلة نقل معينة، وهناك من يعتقد أن يسير على قدميه... إلخ.

وكل هذا بطبيعة الحال يظل تخيلات وهمية في مخيلة القارئ، لأننا نصنع فرضيات عشوائية قد تصدق وقد تخيب، ويبقى النص في الأخير خيالاً كي لا يتوقف عن توليد الدلالات وفق كل قراءة نقرأها، لهذا لا يمكن حصر التوقعات والاحتمالات التي تأتي للمتلقي والذي يضيف الجمالية أكثر ردة فعل القارئ بعد اكتشاف الحقيقة التي يحملها النص، أو بعد الخيبة التي تلقاها من قبل أفق النص.

فالتجربة الوهمية التي نعيشها في مخيلتنا لحظة قراءتنا للنص، تجعلنا حتما نتأقلم مع النص ونفهمه فهما لا نقول قطعياً لأن هذا مستحيل لكن على الأقل نستوعب أفق النص جيداً شيئاً فشيئاً، وهذا بتغيير أفق التوقع، وتغيير أفق التوقع لا يأتي هكذا من دون مبادرات من قبل القارئ، وكلما شعرنا أننا فهمنا النص أكثر، وجدنا أنفسنا تائهين داخله، فورا كل دلالة نصل إليها العديد من الدلالات الأخرى، وهذا الذي يجعلنا نضيع الكثير من المعاني التي

¹- المرجع السابق، ص: 7.

سبق وأن أمسناها، لأن أي عمل أدبي في الأخير يبقى زئبق بين يدي المتلقي، وكلما حاول مسك دلالاته، تنفلت بين يديه.

ومثال ذلك لما قدمنا تأويل العنوان لهاته القصيدة، ظهرت لنا العديد من الدلالات، أهما وجود المبدع داخل القدس، ولكن مع أول بيت حدث كسر لأفق التوقع وهذا الذي جعلنا نبني ونتصور آفاقا جديدة ودلالات لامتناهية، وأسئلة ظلت مفتوحة يصعب الإجابة عنها.

ولا يقف كسر أفق التوقع على أول مقطع من القصيدة فقط، بل استوطن باقي مقاطع القصيدة، فكلما توقعنا أننا مسكنا دلالات داخل هذا العمل الأدبي، تحدث هناك خيبة وتنفلت من بين أيدينا الدلالات التي سبق وأن أمسناها، إذ أنه مع نهاية كل سطر نتصور في مخيلتنا مباشرة ما قد يحمله السطر الذي يليه، وبمجرد قراءتنا للسطر الذي يليه يحدث كسر لأفق توقعنا.

ومثال ذلك ما حمله هذا السطر من القصيدة:

والقدس صارت خلفنا

والعين تُبصرها بمرآة اليمين،

تَغَيَّرَت أَلْوَانُهَا فِي الشَّمْسِ، مِنْ قَبْلِ الْغِيَابِ¹

فكل قارئ هنا بمجرد قراءته لهذه الأسطر، يتبادر مباشرة وفي أقل من ثانية في ذهنه أنه سيكون هناك بكاء وحزن كبير على فراق القدس الشريفة، أي أنه سيكون مشهد يُثير الكآبة في نفسية المتلقي، إلا أنه مع قراءتنا للسطر الذي يليه مباشرة يحدث كسر لأفق توقعنا ويظهر لنا عكس ذلك تماما:

إذ فَاجَأَتْ بِسْمَةٍ لَا أُرِي كَيْفَ تَسَلَّتْ لِلْوَجْهِ¹

¹-مرجع سابق، ص: 12.

وهذا ما أثار فينا جدلاً، فالمفترض أن يكون بكاءً وحزن شديد لحظة الوداع، وهنا نجد حواراً نشأ بين المبدع وتلك الابتسامة التي لا نعلم كيف نشأت أصلاً

أيها الباكي وراء السور، أحمق أنت؟

أجنت؟²

وهذان البيتان جاء على هيئة استفهام وهذا ما يزيد من أفق توقع المتلقي، فلو تأملنا جيداً في لفظة "السور" نتساءل هنا، هل المقصود بالسور سور وهمي، أم حقيقي، وكما نعلم جيداً أن الصهاينة وضعوا قانوناً لمنع العرب من الدخول للقدس، لذلك نقول عن هذا السور أنه سوراً وهمي، يُقصد به القانون الذي وضعه اليهود.

2- القارئ الضمني والقارئ المقصود:

أ- القارئ الضمني:

إن القارئ الضمني باعتباره قارئاً خيالياً باستطاعته أن يخلق جواً من التأويل، يتناسب مع ما يحمله النص من فجوات، فبفهمنا للقارئ الضمني نستوعب جيداً كيف تحدث عملية التأثير وكيف يُكتسب المعنى لأن هذا القارئ له قدرة جد خارقة في تحريك العمل الأدبي وبهذا تنشأ جمالية التلقي، ويظهر هذا القارئ داخل النص على شكل ضمائر مبهمّة، قد تأتي متسلسلة وقد تأتي متشعبة داخله، ويأتي بها المبدع قصد بعث الإصرار لدى القارئ للقبض على الدلالات التي لم ولن يستطيع أن يصل إليها بأكملها، فالعمل الأدبي في الأخير زئبق بين يدي المتلقي، وهذه الضمائر حتماً تبقى تراوغة، وتمنح النص دلالات لامتناهية، ولكن في الأخير يجب أن يكون للتأويل حدود، كي لا تقع فوضى التأويل وفوضى التأويل

¹-المرجع السابق، ص:12.

²-المرجع نفسه، ص:12.

كما نعلم تأدي إلى اللامعنى، أي أن النص الأصلي يفقد قيمته، وكل كلمة داخل النص تفقد دلالاتها وبهذا يصبح تشظي في الدلالات.

ومنذ بداية القصيدة نجد التحفيز على الفاعلية المطلقة بين المتلقي والقصيدة، ونلاحظ حضوراً فعالاً للقارئ الضمني بين طياتها وهذا قطعاً يحيل على وجود العديد من العلامات المضمرّة التي لم يُصرح بها الشاعر، والغرض من هذا كله استقطاب المتلقي وتحفيزه، وهذا حتماً يخلق الجمالية في القراءة، ويبعث الشوق لدى القارئ في فك ألغاز القصيدة وتفكيك ألغامها، وهذا هو عليه حال هذه القصيدة:

مررنا على دار الحبيب فررنا عن الدار قانون الأعادي وسورها

فقلت لنفسي ربما هي نعمة فماذا ترى في القدس حين تزورها¹

مهّدت أبيات القصيدة الأولى التي توحى قطعاً بوجود قارئ ضمني مضمر بداخلها، ولدينا هنا ضميران للمتكلم "نا، ت" اللذان يعودان على المتكلم بصيغة الجمع والمفرد، ويؤشران حتماً على وجود هذا القارئ الخفي الذي يظل وجوده حسياً (غير ملموس) بين طيات هذه القصيدة، وتوحى لنا هذه الأبيات بحكمة تحملها الآية الكريمة من سورة البقرة، قوله تعالى: ﴿وَعَدَىٰ أَنْ تَكْرَهُوا شَيْئًا وَهُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ وَعَىٰ أَنْ تَحِبُّوا شَيْئًا وَهُوَ شَرٌّ لَّكُمْ وَاللَّهُ يَعْلَمُ وَأَنْتُمْ لَا تَعْلَمُونَ﴾²، وكذلك نجد العديد من الدلالات التي تتولد مع وجود هذا القارئ الضمني المتمثلة في ضمير الغائب المستجد في ما يلي:

فإن سرّها قبل الفراق لقاؤها فليس بمأمون عليها سرورها³

¹-المرجع السابق، ص: 7.

²-البقرة، من الآية (216).

³- تميم البرغوثي، في القدس شعر، مرجع سابق، ص: 7.

يتمثل هذا الضمير "ها" الذي جاء في الكلمات الآتية: (سرّها وسرورها)، فكل المؤشرات التي سبق ذكرها تحيل على وجود قارئ ضمني داخل النص، يشارك في عملية الإبداع. ولم تتوقف المؤشرات التي تحيل عليه في هذين المقطعين فقط بل استوطنت باقي أسطر القصيدة، في قوله:

في القدس صليّنا على الأسفلت¹

وهذا السطر رائع في دلالاته، يصور لنا تصويرا دقيقا جدا عن المعاناة التي تحملها القدس الشريفة، فقانون الأعادي، والبطش الشديد من قبل المحتل وذلك الجبروت والظلم الذي منع كل من في القدس عن أداء الصلاة داخل المسجد المبارك، فأدوا الصلاة على الطريق ومصطلحا لأسفلت يدل على البقايا من الزيوت المقطرة.

وباقى الأسطر التي حملت في ثناياها هذا القارئ الضمني تجلت في ما يلي:

تُوزَعها كأكياس المعونة في الحصار لمستحقّيها

..

وفي القدس السماء تفرّقت في الناس تحمينا ونحميها

ونحملها على أكتافنا حملا إذا جارت على أقمراها الأزمان

..

إن أراد دخولها

فعليه أن يرضى بحكم نوافذ الرحمن

¹-مرجع سابق، ص:8.

..

باعوه بسوق نخاسة في أصفهان¹

..

يا كاتب التاريخ ماذا جد فاستثنيتنا

أرأيته ضاقت علينا وحدنا!

..

إذ فاجأتني بسمة لم أدر كيف تسالت للوجه

قالت لي وقد أمعنت ما أمعنت²

فهذه الأسطر في القصيدة أتت متفرقة، غير متسلسل، وكل سطر يحمل في داخله ضمير يعود على قارئ ضمني وضعه المبدع في مخيلته، وشاركه عملية الإبداع.

فالمبدع هنا جعل تنوعاً مذهباً في استخدامه للضمائر التي توحى حتماً بوجود قارئ ضمني والغرض من جعل الأسطر متشعبة غير متسلسلة هو جعل المتلقي تأثراً داخل أعماق النص ويرسم استراتيجيات في مخيلته، وهذا الذي يجعل العلاقة متينة بين النص والمتلقي ويمكن أن نحصي الكلمات التي تحيل على الغائب والمتكلم في ما يلي: ((توزعها، مستحقيها، تحميناً، نحميها، نحملها، عليه، باعوه، فاستثنيتنا، علينا، وحدنا، فاجأتني، أمعنت)).

¹-المرجع نفسه، ص: 9-10.

²-المرجع السابق، ص: 11-12.

فالمبدع كما أشرنا سابقا لم يقتصر على ضمير الغائب فقط بل جعل تنوعا مذهلا وتلاعبا جد مثير فاستخدم الغائب والمتكلم معا، وكل هذا يبرهن على أن المبدع هنا صنع قارئاً خياليا يشاركه في عملية إبداعه، ويتفاعل مع أحداث قصيدته، فهو بهذا يحبذ أن يصير هذا القارئ الذي تعود عليه الضمائر قارئاً يشكل حضوره فعالية كبيرة لمشاركته عملية بناء الدلالة والمعنى كما يحدث تفاعلا مع كل صغيرة وكبيرة داخل النص، فالمبدع الجيد يجعل لهذا القارئ حضورا جد بارز، ليضفي جمالية مع عمله الأدبي، وهذا ما هو عليه "تميم البرغوثي" في قصيدته هذه، فمن خلال عمله هذا اتضح لنا جيدا وجود علاقة بارزة بين القارئ الضمني والعمل الأدبي، فالعمل الأدبي أيا كان، لا يخلو من قارئ ضمني موجود في أحشائه، فهما بدورهما عنصران متلازمان، ولا يكتمل العمل الأدبي إلا بحضور القارئ الضمني، لأنه كما أشرنا سابقا القارئ الذي ينشأ تلقائيا ويسبق حضوره وجود العمل الأدبي في حد ذاته ويشترك في كتابة هذا العمل.

ونختم القول هنا بأهم ملاحظة ألا وهي أن لكل مبدع قارئ افتراضي يُحاوره، ويبني معه فرضيات على عمله الفني، ويخلق معه جدالا.

ب- القارئ المقصود:

إن القارئ المقصود هو القارئ الذي يرسمه المبدع في مخيلته، يكتب له ويوجه له الكلام بصورة مباشرة كأنه أمامه، ويخاطبه على أنه موجود، ويتصور أن ما يكتبه بطريقة أو بأخرى سيؤثر فيه، ولا يوجد عمل أدبي إلا ويكون مبدعه صنع قارئاً مقصودا له، وقد يكون القارئ المقصود قارئاً واحداً، وقد تكون الدلالات منفتحة لا تنتهي فيكون أي قارئ كان هو المقصود وفي هذه القصيدة، توجد الكثير من الكلمات التي تحمل ضمائر تعود على المخاطب تتجلى في ما يلي:

أظننت حقا أن عينك سوف تخطئهم، وتبصر غيرهم

ها هم أمامك، متن نصّ أنت حاشيةً عليه وهامشٌ

أحسبت أن زيارة ستزيح عن وجه المدينة يا بني

..

رفقا بنفسك ساعة إني أراك وهنت

..

والقدس تعرف نفسها، فاسأل هناك الخلق يندلك الجميع

..

ذو لسان، حين تسأله، يُّبين¹

..

في القدس لو صافحت شيخاً أو لمست بناءً

لوجدت منقوشاً على كفيك نصّ قصيدة

..

فترى الحمام يطير يُّعدن دولةً في الريح بين رصاصتين

..

أور بها واقراً شواهداً بكل لغات أهل الأرض

..

¹-المرجع السابق، ص: 8-9.

لا تبك عينك أيها المنسي من متن الكتاب

لا تبك عينك أيها العربي واعلم أنه

..

لا أرى في القدس إلا أنت¹

وهذه الأسطر من القصيدة مبعثرة غير متتالية يحمل كل سطر في داخله ضمير يعود على شخص مخاطب بعينه، إذ مع قراءتنا لكل سطر يتبادر في الذهن أن هناك شخص مستهدف بعينه من قبل كل هاته الأبيات، فالمبدع هنا يصنع قارئاً في مخيلته يوجه له كلامه ويخاطبه، وأي متلق بمجرد قراءته يشعر أنه المقصود حتماً، والغرض من هذا بعث وتعزيز الثقة في المتلقي، فأسلوب التخاطب له فعالية جد عالية في بعث الإيجابية داخل النفس والضمائر التي تحيل إلى أسلوب المخاطبة متنوعة، أي لم يقتصر على واحد فقط، ويمكن حصر الكلمات التي احتوت على المخاطبة في ما يلي: (أظننت، عينك، أحسبت، ودعتك بنفسك، أراك وهنت، فاسأل، يذلُّك، تسأله، صافحت، لمست، لوجدت، كفيك، ترى، أمرار اقرأ، لا تبك، اعلم، أنت).

ولو تأملنا جيدا في أسطر هاته القصيدة، لاحظنا أن الشخص المخاطب لا يكون دائما أي قارئ كان، ففي بعض الأسطر هناك شخص معين، مقصود من قبل المبدع ففي الأسطر الأخيرة التي سبق ذكرها:

لا تبك عينك أيها المنسي من متن اكتاب

لا تبك عينك أيها العربي واعلم

..

¹-المرجع السابق، ص: 11-12.

لا أرى في القدس إلا أنت¹

فهذه الأسطر التي خُتمت بها القصيدة، موجة تحديدا لكل مواطن فلسطيني، سُلبت منه حريته ووضع على هامش الحياة.

3- الفجوات:

تبدأ القصيدة بعد كل ما سبق ذكره، بإحداث تلاعبات ومراوغات في الفجوات، وهذا ليجد المتلقي نفسه تائها دوما داخل القصيدة، فالغرض من هذه الفجوات استقطاب المتلقي وبعث الرغبة والفضول لملء تلك الفراغات.

والفجوة النصية لها أشكال مختلفة، فقد تأتي على هيئة نقاط حذف، أو تعجب، أو استفهام... إلخ، فالنص يتطلب من القارئ بذل جهد كبير لملء الفراغات والفجوات التي يحملها في طياته، للوصول إلى كل الدلالات التي لم يُصرح بها النص، فكل عملية قراءة كما أشرنا سابقا تُظهر لنا دلالات متعددة وتخلق تفاعلا بين المتلقي والنص، وكل قراءة حتما تتطلب اكمال تلك الفجوات، فبفعل القراءة يتشكل المعنى، وهذا لحظة استقبال المتلقي للعمل الأدبي، ويتطلب هذا شروطا تكمن في احداث التفاعل بين النص والقارئ وكلما كان النص كثير الغموض كلما كانت فجواته تتطلب جهدا من قبل المتلقي لملئها، وكلما زادت الثغرات التي يحملها العمل الأدبي بُثت الرغبة لدى المتلقي للغوص داخل النص لاستنطاقه

وملء فراغاته، وملاً الفجوات لا يأتي من عدم بل يتطلب قارئاً يمتلك رصيذا معرفيا وكما هائلا من الخلفيات الثقافية، ولا يمل أبدا من طرح التساؤلات، وبهذه الطريقة يكون المتلقي قد جعل العمل الأدبي يفتح على دلالات لا متناهية.

¹-المرجع السابق، ص: 12.

وقد تم في هاته القصيدة التركيز على طرح الأسئلة وترك علامات الاستفهام، وتوظيف الاستفهام التعجبي، وهذا لترك الأسئلة مفتوحة أمام أفق توقعات المتلقي، وليملأ تلك الفجوة ويدُجيب عن الأسئلة وفق ما تبادر في ذهنه من اجابات حول تلك التساؤلات.

فالأبيات هنا لا تُصرح تصريحاً قطعياً للمتلقي، ولن يتمكن القارئ أصلاً من ملء كل الثغرات، إلا أذ قارئاً مثالياً وهو كما أشرنا سابقاً تخييل محض.

وتكمن الفجوات هنا في هاته القصيدة، في الأسئلة التي وضعها المبدع متعمداً، لترك الفرصة للمتلقي بأن يكمل جزءاً من عمله الأدبي، ويدُشاركه عملية الإبداع.

وملء هذه الثغرات يكون بالوعي الجيد لما يحمله النص، ومعرفة ما لم يُصرح به، فتقنية الفراغات تمنح الفرصة للمتلقي لملئها، وبهذا يكون قد شارك المبدع في تقنية الكتابة ليملاً الفجوات التي يحملها العمل الأدبي والتي تكون لامتناهية وكذلك قد تختلف من قارئ لآخر ومن وقت لآخر، حيث أنه قد يحدث مع النص ذاته والقارئ نفسه أن تظهر فجوات لا متناهية يصعب حصرها، ومن المستحيل أن يتمكن القارئ من ملأ تلك الفراغات بأكملها لأنه كما أشرنا سابقاً يبقى النص زئبقاً بين يدي المتلقي، فكل تساؤل أو تعجب يتركه المبدع ما هو إلا علامة تحريض للقارئ وزيادة في التشويق، وذلك للغوص داخل النص والبحث عن كل الدلالات المضمرة وملأ كل الفجوات التي تركها المبدع مفتوحة عمداً، ليشارك كل من المبدع والقارئ في تشكيل العمل الأدبي، ويكمن هذا من خلال فعل القراءة، لأن فعل القراءة هو الذي يحيي الأعمال الأدبية.

ولا يمكن للنص أن يعيش إلا من خلال قارئ متمكن جداً ويكتسب مكتسبات قبلية، إما عن المبدع في حد ذاته أو عن الأعمال الأدبية التي تخص هذا الجنس، فلا وجود لعمل أدبي مُتألق إلا بوجود قارئ كفاء، وما تم ملاحظته من خلال قصيدة (في القدس لتميم البرغوثي)، أنها مليئة جداً بالفجوات وهذه الفجوات لم تأت من عدم، بل عمد المبدع قصداً

لتركها ليضفي جمالية على عمله الأدبي، وليشكل آفاقا لامتناهية في مخيلة المتلقي، وبهذا يكون القارئ صار كاتباً للنص وليس مستهلكاً كما كان في السابق، ومنذ بداية هذه القصيدة وانطلاقاً من العنوان (في القدس) توجد في طياته فجوة تُحيل إلى العديد من الاحتمالات، فعند قراءتنا لمفردة القدس لوحدها تتشكل لنا فجوة، وهذه الفجوة يقوم المتلقي بملئها حسب خلفيته المعرفية.

وحسب ما توصل إليه من دلالات، وكما أشرنا سابقاً تختلف من قارئ لآخر، فمكتسباتهم القبيلة متباينة، وعقولهم في عملية الإدراك متفاوتة، وكلمة القدس كما لمحنا في السابق توحى إلى رقعة جغرافية مباركة على خريطة العالم العربي، ولكن تبقى هذه الفجوة مفتوحة يصعب حصرها، لأننا لا نعلم هل المحتوى يحمل إيجابيات عن القدس الشريفة المباركة وعن عظمة تلك الرقعة الجغرافية، والتي بدورها تعد ثاني أعظم مسجد في العالم الإسلامي، أو قد يكون المحتوى سلبياً ويصف لنا المعاناة التي تحملها القدس وما يعاني شعبها العظيم من قبل المحتل الإسرائيلي الذي جعلوهم هامشاً على الحياة، واستوطن هو بدوره هذا المكان المبارك.

ولم تقتصر الفجوات على العنوان فقط بل استوطنت العديد من الأبيات لهاته القصيدة، وأنت على هيئات متعددة، كعلامات الاستفهام، التي تركها الشاعر متعمداً في بيتين من القصيدة وهذه التي حملت تساؤلاً تمثلت فيما لي:

يأيها الباكي وراء السور، أحمق أنت؟

أجنت؟¹

وكما نعلم جيداً أن السؤال يحتاج إلى إجابة شرط أن يكون المجيب يدرك جيداً ما الإجابة وهذا التساؤل الذي أتى من قبل المبدع هو بدوره ما يضيف جمالية بين القارئ

¹ - مرجع سابق، ص: 12.

والعمل الأدبي ومبدعه، وفي هذين البيتين اتضح لنا وجود فجوتين بارزتين، حيث أن المبدع ترك تساؤلا يتسم بالإبهام، فهو لمح لنا فقط تلميحا طفيفا ولم يصرح إطلاقا، فنحن لا ندري من المتكلم هنا أصلا الذي يُخاطب الشخص الباكي راء السور وينعته بالأحمق، فعلامة الاستفهام هنا أثارت فينا الفضول والرغبة الزائدة لمعرفة ما يرمي إليه المبدع، وما تبادر في الذهن أسئلة يصعب حصرها، فالسطر الذي يليه أيضا مختوم باستفهام:

أجنت؟¹

وهنا نعت أيضا بالجنون، وهنا الذي يتبادر في المخيلة العديد من التساؤلات، فما سبب هذا النعت الذي استخدمه المبدع هنا؟ وهل المقصود من هذا النعت الشخص المجنون حقا الذي خرج عن قانون الحياة ورفع عنه القلم؟ أو هناك مبالغة في التشبيه فقط وتوحي هذه اللفظة إلى شيء إيجابي؟... إلخ.

ولو تأملنا جيدا وتمننا، لاحظنا أن النعت وضع في محله وله دلالات جد عميقة لأن البكاء عادة ما يكون على الأطلال أو على فقدان عزيز، والبكاء لا يعيد لنا أصلا المفقود، ولا يٌجدي نفعا، ولو ربطنا هذا البيت مع الذي يليه مباشرة:

لا تبك عينك أيها المنسي من متن الكتاب²

فهنا يتضح لنا جيدا ما رمى إليه المبدع، فالمواطنون الفلسطينيون لم يهمشوا فقط، بل اضمحلوا تماما، وهنا مؤاساة وتأکید على أن البكاء لا يغير شيئا من الواقع المرير، الذي لم ولن يزول.

إلا أن المبدع هنا جعل تنوعا مذهلا في استخدامه للفجوات داخل عمله الأدبي، فهو لم يقتصر على ما بعثه في العنوان، ولا على الاستفهام أو التساؤلات التي تركها مفتوحة،

¹-المرجع السابق، ص: 12.

²-المرجع نفسه، ص: 12.

أمام القارئ بل استخدم أيضا أسلوب الاستفهام التعجبي، ولم يأت بالأسطر التي تحمل في طياتها الاستفهام التعجبي متسلسلة، بل متفرقة، وتمثلت هذه الأسطر فيما يلي:

وتفوح من بعد انحسارِ الغازِ، وهي تقولُ لي: ((أرأيتُ!))¹

..

أرأيتها ضاقت علينا وحدنا²!

فهذان البيتان يحملان فجوة في الداخل، تبعث فينا الرغبة للتمعن جيدا، كما تثير الدهشة والانبهار وهذا ما يترك نوعا من الصدمة في نفسية ومخيلة المتلقي، إذ أنه قد يشعر أن هذا الكلام قد وجه له، وهو من عاش تلك اللحظة وذلك الانبهار، وهذا ما يأخذنا إلى عالم آخر داخل آفاق النص، إذ أنه أحيانا ننسى ما كنا نقرأ من شدة التفاعل الذي حصل بيننا وبين العمل الأدبي، ومن شدة الدهشة التي بثت داخل نفوسنا.

فبأسلوب الاستفهام التعجبي يضعنا المبدع في حيرة من أمرنا، فكأن المبدع هنا يود أن يوجه خطابا لشيء معين لكنه لا يفصح عن هذا الشيء، وهذا الذي زاد القصيدة جمالا وزادنا رغبة في القراءة، وأمدنا باللذة اللامتناهية لهذا العمل الأدبي، وكل قارئ يملأ هذه الفجوات كما أشرنا سابقا حسب خلفيته المعرفية وحسب ما توصل إليه من دلالات.

فالمبدع بالطريقة هذه، أي بذكره للاستفهام التعجبي بطريقة غير متسلسلة، أي متشعبة داخل عمله الأدبي، أقام تشويشا على ذهن المتلقي بطريقة مراوغة جدا ذكية، وتركه في حيرة من أمره، فالمتلقي بهذا يجد نفسه في دوامة دهشة لا يعرف أصلا كيف خلقت؟ ومن أين دخل هو فيها؟ وبهذا يجعل المبدع المتلقي يغوص في دائرة توقعات، ويبني من خلالها فرضيات ودلالات لامتناهية.

¹-المرجع نفسه، ص: 10.

²-المرجع نفسه، ص: 12.

وان الغاية من وراء كل هذا، سواءً فجوات أو قارئٍ ضمني... إلخ، هي إدماج المتلقي في عملية إنتاج المعنى، وهذا ليُضفي جماليةً أكثر على العمل الأدبي، ويبقى العمل الأدبي محل توليد الدلالات التي يصعب حصرها، إذ أنه أحياناً نتفاجأ من ظهور فجوات لم تظهر لنا من قبل، فنشعر وكأننا نقرأ هذا العمل الأدبي لأول مرة.

وبهذا نكون قد أخذنا لمحة عامة عما تحمله قصيدة "في القدس" من دلالات، إلا أنه تبقى المقاربة التأويلية ظاهرة منضوية تحت التيارات النقدية يصعب حصرها، ومن دون التركيز على الخصوصية والإشكاليات التي انطلقت منها هذه الظاهرة، أو القواعد الصارمة التي ضُبطت من خلالها هاته القصيدة، لأن التأويل في الأخير يبقى لا مُتأهياً ويتغير من زمن لآخر ومن قارئ لآخر، وينطلق أيضاً من اللامنهج.



خاتمة

بعد خوضنا غمار هذا البحث باذلتين قصارى ما استطعناه من جهد ومخصصتين ما أمكننا من وقت سعيالفهم التأويل واستيعابه في شقه النظري رغم ما ينطوي عليهن صعوبات خاصة بالنسبة لمن كان في بداية طريق البحث العلمي مثلنا ثم محاولة استثمار ماتوصلنا إليه في الشق التطبيقي لمقاربة قصيدة " في القدس " لتميم البرغوثي تأويليا يمكننا أن نوجز ما خلصنا إليه من نتائج فيما ما يلي:

✓ نص البرغوثي المدروس "في القدس" ذو لغة شعرية مكثفة مشحونة بالدلالات مما أعطانا مجالا واسعا للتأويل.

✓ وظف الشاعر من الرمزية ما يجعل نصه قابلا للقراءات المتعددة وبالتالي فرصة أكبر لكل قارئ ليبدلي بدلوه من وجهة نظره وخلفيته الخاصة.

✓ استطاع البرغوثي أن يكسر أفق توقعنا في مواضع كثيرة في قصيدته بداية من عنوانه وعلاقته بمتته.

✓ استطاع البرغوثي أن يضيف جمالية على عمله الأدبي هذا وأن يسحبنا إلى عوالم عدة, وذلك بتوظيفه للفجوات داخل قصيدته.

✓ أدرج تميم البرغوثي مجموعة من الضمائر التي بدورها توحى إلى وجود القارئالضمني في ثنايا القصيدة, وهذا ما زادها جمالا وأنشأ بذلك علاقة متبادلة بينها وبين المتلقي.

وفي الأخير نسأل الله السداد والتوفيق.

قائمة الملاحق



قصيدة في القدس لتميم البرغوثي:

مررنا على دار الحبيب فرنا
عن الدار قانون الأعادي وسورها
فقلت لنفسي رها هي نعمة
فماذا ترى في القدس حين تزورها
ترى كل ما لا تستطيع احتماله
إذا ما بدت من جانب الرب دورها
وما كل نفس حين تلقى حبيبها
تسر ولا كل الغياب يضيئها
فإن سرها قبل الفراق لقاءه
فليس بمأمون عليها سرورها
متى تبصر القدس العتيقة مرة
فسوف تراها العين حيث تديرها

في القدس، بائع خضرة من جورجيا برم بزوجته يفكر في قضاء إجازة أو في طلاء
البيت في القدس، تورا وكهل جاء من منهاتن العليا يفتيه البولون في أحكامها

في القدس شرطي من الأحباش يخلق شارعا في السوق،

رشاش على مستوطن لم يبلغ العشرين،

قبعة تحيي حائط المبكى

وسياح من الإفرنج شقر لا يرون القدس إطلاقا

تراهم يأخذون لبعضهم صوراً

مع امرأة تبيع الفجل في الساحات طول اليوم

في القدس أسوار من الريحان

في القدس مترأس من الإسمنت¹
في القدس دبّ الجند متعلين فوق الغيم
في القدس صلينا على الأسفلت
في القدس من في القدس إلا أنت
وتدلفت التاريخ لي مبتسماً
أظقت حقا أن عيك سوف تخطئهم، وتبصر غيرهم
ها هم أمامك، متن نص أنت حاشية عليه وهامش
أحسبت أن زيارة ستزيح عن وجه المدينة يا بني
حجاب واقعها السميك لكي ترى فيها هالك
في القدس كل فتى سواك
وهي الغزالة في المدى، حكم الزمان بيها ما
ما زلت تركز إثرها وذعتك عينيها
رفقا بنفسك ساعة اني أراك وهنت
في القدس من في القدس إلا أنت
يا كاتب التاريخ مهلاً،
فالمدينة دهرها دهران²
دهر أجنبي مطمئن لا يغير خطوه وكأنه يمشي خلال النوم

¹-تميم البرغوثي، في القدس شعر، مرجع سابق، ص: 7-8.

²- المرجع السابق، ص: 8-9.

و هناك دهر، كامنٌ مثلثٌ يمشي بلا صوتٍ حذارِ القومِ
والقدس تعرف نفسها، فاسأل هناك الخلق يبدلك الجميع
فكلُّ شيء في المدينة
ذو لسانٍ، حين تسأله ، يبين
في القدس يزداد الهلال تقوساً مثل الجنين
حداً على أشباهه فوق القباب
تطوّرت ما بينهم عبر السنين علاقة الأب بالبنين
في القدس أبنية حجارتها اقتباسات من الإنجيل والقرآن
في القدس تعريف الجمال مذمّن الأضلاع أزرق،
فوقه ، يا دَامِ عِرْكَ، قُبَّةٌ زَهَبِيَّةٌ،
تبدو برأبي، مثل مرآة محدبة ترى وجه السماء ملخّصاً فيها
تدلّها وتذنيها
تورّعها كأكياس المعونة في الحصارٍ لمستحقّيها¹
إذا ما أمةٌ من بعد خطبة جمعةٍ مدّت بأيديها
وفي القدس السماء تفرقت في الناس تحمينا ونحميها
ونحملها على أكتافنا حملاً إذا جارت على أقمارها الأزمان

¹-المرجع السابق، ص:9.

في القدس أعمدة الرُخامِ الداكنات

كأنَّ تَعْرِيقَ الرُّخَامِ دَخَانُ

ونوافذُ تعلو المساجدَ والكنائسَ،

أمسكتُ بيدِ الصَّبَاحِ تُرِيهِ كَيْفَ النَقْشِ بالألوانِ،

وهو يقول: ((لا بل هكذا))،

فَتَقُولُ: ((لا بل هكذا))،

حتى إذا طال الخلافُ تقاسما

فالصبحُ حرٌّ خارجَ العَتَبَاتِ لَكِنِ

إن أراد دخولَها

فَعَلَيْهِ أَنْ يَضَى بِحُكْمِ نَوَافِذِ الرَّحْمَنِ

في القدس مدرسةً لملوكٍ أتى مما وراء النهرِ،

باعوهُ بسوقِ نِخَاسَةٍ في أصفهان

لتاجرٍ من أهلِ بغدادٍ أتى حلياً فخافَ أميرها من زُرْقَةٍ في عَيْنِهِ اليُسْرَى،¹

فأعطاهُ لِقَافِلَةً أتت مصرًا، فأصبحَ بعدَ بضعِ سنينَ غلابَ المغولِ وصاحبَ السلطانِ

في القدس رائحةً تُلَحَّصُ بابلًا والهندَ في دكانِ عطارِ بخانِ الزيتِ

واللهِ رائحةٌ لها لغةٌ ستَفْهَمُها إذا أصغيتُ

¹-المرجع السابق، ص: 9-10.

وتقول لي يطلقون قنابل الغاز السيِّل للدموع عَبيّ: ((لا تحتفل بهم))
 وتفوح من بعد انحصار الغاز، وهي تقول لي: ((أرأيت!!))
 في القدس يرتاح التناقض، والعجائب ليس ينكرها العباد
 كأنها قطع القماش يقطّبون قديمها وجديها،
 والمعجزات هناك تلمس باليدين
 في القدس لو صافحت شيخاً أو لمست بنايةً
 لوجدت منقوشاً على كفّيك نصّ قصيدة
 يأنى الكرام أو اثني
 في القدس، رغم تتابع النكبات، ريح براءة في الجو، ريح طفولة،
 فتري الحمام يطير يعلن تولد في الريح بين رصاصتين¹
 في القدس تنتظم القبور، كأنهنّ سطور تزيخ المدينة والكتاب تراه
 الكل مرؤاً من هنا
 فالقدس تقبل من أتاها كافراً أو مؤمناً
 أمرر بها وقرأ شواهدا بكل لغات أهل الأرض
 فيها الزنج والإفرنج والقجاج والصقلاب والبد شناق
 والتاتار والأتراك، أهل الله والهلاك، والفقراء والملاك، والفجار والنساک،
 فيها كل من وطأ الترى
 كانوا الهوامش في الكتاب فأصبحوا نصّ المدينة قبلنا

¹-المرجع السابق، ص: 10-11.

يا كاتب التاريخ ماذا جدّ فاستثنيتنا

أرأيتها ضاقت علينا وحدنا !

يا شيخُ فلتُعدِّ الكتابةَ والقراءةَ مرةً أُخرى، أراك لَحَّنتَ

العينَ تَغْمِضُ، ثُمَّ تَنْظُرُ، سائقُ السيارةِ الصفراءِ، مال بنا شمالاً نائياً عن بابها

والقدس صارت خلفنا

والعينُ تَبْصُرُها بمرآةِ اليمينِ،

تَغَيَّرَتْ ألوانها في الشمسِ مِنْ قَبْلِ الغيابِ¹

إذِ فَاجَأَتْني بسمَةٌ لم أدْرِ كيفَ تَسَلَّطَتْ لِلوَجْهِ

قالت لي وقد أَمَّغَتْ ما أَمَّغَتْ

يأيها الباكي وراءَ السورِ، أحمقُ أنتُ؟

أجذنتُ؟

لا تبتك عيدُك أيها المنسيُّ من متنِ الكتابِ

لا تبتك عيدُك أيها العويُّ واعلم أنهُ

في القدسِ من في القدسِ لكنْ

لا أرى في القدسِ إلا أنتَ.²

¹-المرجع السابق، ص: 11-12.

²-المرجع السابق، ص: 12.

السيرة الذاتية للشاعر:

تميم البرغوثي هو شاعر فلسطيني، ولد في 13 يونيو 1977 في القاهرة، كان والده شاعر اسمه: مريد البرغوثي، ووالدته الكاتبة المصرية رضوى عاشور، كان والده يعمل في إذاعة فلسطين أثناء حكم الرئيس محمد أنور، قضى تميم طفولته في مصر قبل أن تتسنى له العودة إلى فلسطين. تحصل على شهادة بكالوريوس في العلوم السياسية من كلية الاقتصاد والعلوم السياسية عام 1999م، من جامعة القاهرة، كما تحصل على شهادة ماجستير في تخصص السياسة والعلاقات الدولية من الجامعة الأمريكية في القاهرة، وعلى شهادة دكتوراه في العلوم سياسية من جامعة بوسطن في أمريكا عام 2004، سافر إلى ألمانيا فعمل إلى معهد برلين للدراسات المتقدمة، ثم إلى بوسطن وعمل في جامعة جورن تاون كأستاذ العلوم السياسية، واستمر فيها حتى عام 2011.


أعماله الأدبية:

اشتهر الشاعر تميم البرغوثي بأعماله التي تتناول قضايا الأمة، وكان أول ظهور له على شاشة قناة أبوظبي في برنامج أمير الشعراء، وألقى خلاله قصيدة "في القدس" حيث حاز على إعجاب الكثير من المتابعين، وكتب مجموعة من القصائد باللهجة الفلسطينية العامية، وله مجموعة شعرية أخرى اسمها "المنظر" باللهجة المصرية العامية نشرها عام 1999م، وأصدرتها دار الشروق.

في عام 2003 غادر الشاعر تميم البرغوثي مصر بسبب إتهام السلطات المصرية له بتنظيم مظاهرات في جامعة القاهرة، اعتراضاً على الغزو الأمريكي للعراق، وفي ظل هذه الأحداث كتب عمليين أدبيين جذبا الأنظار، كتب باللهجة المصرية "قالولي بتحب مصر" والعمل الآخر باسم "مقام العراق"، بالعربية الفصحى. ومن أهم الدواوين الشعرية: ديوان

"يامصر هانت وبانت" صدر عام 2011م، ومكتوب باللهجة المصرية، ديوان "في القدس"
صدر عام 2008، بالعربية الفصحى، ديوان المنظر صدر عام 2002.¹

¹ - <http://www.poetryinternational.org>, تاريخ الاطلاع: 8جانفي, 2021.



قائمة
المصادر
والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش.

قائمة المصادر والمراجع:

1. إبراهيم أحمد، إشكاليات الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، لبنان، 2006.
2. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، علق عليه: الدكتور بدوي طبانة، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، دت.
3. أبو الوليد بن رشد، فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال، تحقيق: محمد عمارة، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1999.
4. أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعمل محمد البجاوي، دار احياء الكتب العالمية، ط1، القاهرة، 1371.
5. أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2004.
6. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2001.
7. بول ريكور، صراعات التأويلات، دراسات هيرمينوطيقية، ترجمة: منذر عياشي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، 2005.
8. بول ريكور، في التفسير، محاولة في فرويد، ترجمة: وجيه أسعد، أطلس للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2003.
9. بول ريكور، نظرية التأويل وفائض المعنى، ترجمة: سعد الغانمي، المركز الثقافي، ط2، المغرب، 2006.
10. بومدين يزيد، الفهم والنص، دراسة في المنهج التأويلي عند شلايرماخر، ودلتاي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، 2008.

11. تميم البرغوثي، في القدس شعر، مكتبة الرمحي أحمد، دار الشروق، القاهرة، 2017.
12. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992.
13. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الإسكندرية، ج1، القاهرة، 1893.
14. جمال محمد أحمد سليمان، مارتن هيدجر، الوجود والموجود، دار التتوير للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص:2009.
15. حسام محي الدين الألويسي ((دراسات نقدية معاصرة))، دار الخلود للتراث للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2006.
16. خالد حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، سوريا، دت.
17. روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جيد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2004.
18. رولان بارت، النقد والحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سوريا، 1994.
19. رولان بارت، لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سوريا، 1992.
20. رولان بارت، هسهسة اللغة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سوريا، 1999.
21. سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج من رواية أولاد حارتنا، منشورات البحث النقدي ونظرية الترجمة، ط1، شارع القداسة، فاس، المغرب، 2009.

22. عبد السلام بنعبد العالي، الميتافيزيقا، العلم والإيديولوجيا، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981.
23. عبد الغني بارة، الهيرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقلي تأويلي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، 2008.
24. عبد القادر فيدوح، نظرية التأويل في الفلسفة العربية الإسلامية، الأوائل للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2005.
25. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، علق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، دت.
26. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، علق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الغانجي للنشر والتوزيع، القاهرة، دت.
27. عبد الكريم بكار، القراءة المثمرة مفاهيم وآليات، دار القلم، ط6، دمشق، 2008.
28. عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، لبنان، 2007.
29. عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري للتوزيع للمطبوعات، القاهرة، دت.
30. علي حرب، التأويل والحقيقة، قراءات تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، بيروت.
31. علي حرب، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1993.
32. عمارة ناصر، اللغة والتأويل مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل الإسلامي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، 2007.
33. العميدي حيدر، تأويل الزي في العرض المسرحي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1996.

34. فرانسو راسيتي, فنون النص وعلومه, ترجمة: ادريس الخطاب, دار تويقال للنشر, ط1, المغرب, 2010.
35. فريديريك شلايرماخر, عن الدين, خطابات لمحتقره من المثقفين, ترجمة: أسامة الشحمانى, تقديم: عبد الجبار الرفاعي, دار التنوير للطباعة والنشر, ط1, لبنان, بيروت, 2017.
36. فنسان جوف, القراءة, ترجمة: سعاد التريكي, دار سيناترا, المركز الوطني للترجمة, ط1, تونس, دت.
37. فولفغانغ إيزر, فعل القراءة, نظرية جمالية التجاوب في الأدب, ترجمة: حميد لحميداني, الجلالى الكدية, منشورات مكتبة المناهل, الكويت, 1994.
38. ماتن هيدغر, الكينونة والزمان, ترجمة: فتحي المسيكنى, دار الكتاب الجديدة المتحدة, ط1, بيروت, لبنان, 2012.
39. مارتن هيدجر, أصل العمل الفنى, ترجمة: العيد دودو, منشورات الاختلاف, ط1, بيروت, 2001.
40. مارتن هيدغر, الأنطولوجيا هيرمينوطيقا الواقعية, ترجمة: عمارة ناصر, منشورات الجمل, ط1, بيروت, 2005.
41. محمد السيد شيخون, الاستعارة نشأتها وتطورها, دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع, ط2, الكويت, 1994.
42. محمد المبارك, استقبال النص عند العرب, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, ط1, بيروت, 1999.
43. محمد سالم سعد الله, مملكة النص التحليل السيميائى للنقد البلاغى, الجرجانى أنموذجا, عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع, ط1, عمان, الأردن, 2007.

44. محمد يوسف موسى, ابن رشد الفيلسوف, مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة, القاهرة, مصر, 2012.
45. نصر حامد أبو زيد, إشكاليات القراءة وآليات التأويل, المركز الثقافي العربي, ط1, المغرب, 2014.
46. نصر حامد أبو زيد, النص, السلطة, الحقيقة, الفكر الديني بين إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة, المركز الثقافي العربي, ط1, بيروت, 1995.
47. وليد محمد مراد, نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني, دار الفكر, دمشق, 1983.

قائمة المعاجم:

1. ابن منظور, لسان العرب, دار صادر للطباعة والنشر, ط3, بيروت, لبنان, 2004.
2. أبو الحسن أحمد بن فارس, مقاييس اللغة, دار الكتب العلمية, بيروت لبنان, دت.
3. مجد الدين الفيروز أبادي, القاموس المحيط, دار الحديث القاهرة, 2008.

قائمة المجالات:

1. إبراهيم كراش, في مشروع الأنثروبولوجيا الفلسفية بول ريكور قارئاً لمارتن هيدجر, مجلة العلوم الإنسانية و الاجتماعية, العدد: 27, ديسمبر 2016, جامعة قاصدي مرباح, ورقلة, الجزائر.
2. بومعزة فطيمة, نظرية القراءة والتلقي - المرجعيات و المفاهيم, مجلة النص, العدد: 22, ديسمبر 2017, جيجل, الجزائر.
3. خالد مصطفى, مفهومات نظرية القراءة والتلقي, مجلة دياني, العدد: 69, 2016, كلية الآداب, جامعة المستنصرية.

المواقع الإلكترونية:

1. داود سلمان الشويلي, الأدبوالفن, <https://www.ahawar.org>,
.18/11/2016
2. صحيفة الرأي الإلكترونية, القارئالمثالي, <https://alraynews.net>,
.16/5/2017
3. <https://www.poetryinternational.org>

فهرس المحتويات



الموضوع:	الصفحة:
المقدمة	2

الفصل الأول: مفاهيم التأويل

التأويل لغة	7
التأويل اصطلاحاً	8
أولاً: عند العرب	8
أ-ابن رشد	9
ب-عبد القاهر الجرجاني	11
ج-معايير التأويل البلاغي	13
ثانياً: عند الغرب	18
أ-فريديريك شلاير ماخر	18
ب-ماتن هيدغر	19
ج-بول ريكور	20
د-ضوابط وآليات التأويل	21
ثالثاً: ايزر وفعل القراءة	24
أنواع القراءة	28
القارئ الضمني	28

29 القارئ المثالي

30 رابعاً: ياوس وأفق التوقع

الفصل الثاني: تأويل قصيدة في القدس

34 أفق التوقع وكسر أفق التوقع

41 القارئ الضمني

45 القارئ المقصود

47 الفجوات

54 الخاتمة

56 الملحق

65 قائمة المصادر والمراجع

70 ملخص المذكرة

72 فهرس الموضوعات

ملخص:

من خلال البحث الموسوم بعنوان "مقاربة تأويلية لقصيدة في القدس" حاولنا رصد أهم مفاهيم التأويل عند العرب والغرب، فالتأويل أحد أهم استراتيجيات النقد العربي والغربي، وقد حظي بالاهتمام من قبل نقاد العرب والغرب، وذلك لما يحمله من أهمية بارزة لدى المتلقي، والنص الذي انفتحت دلالاته للقارئ. فالتأويل أعاد الاعتبار للقارئ بعدما هُش تماماً.

Résumé:

Dans le cadre de la recherche intitulée "Une approche interprétative d'un poème Jérusalem", nous avons essayé de suivre les concepts d'interprétation les plus importants parmi les Arabes et l'occident, l'interprétation est l'une des stratégies les critique occidentale et arabe que a retenu l'attention des arabes et les critiques occidentaux en raison de l'importance que porte l'interprétation pour le destinataire et du texte qui a ouvert des connotations au lecteur.

L'interprétation a rétabli la considération du destinataire après qu'il a été complètement marginalisé.