

التأويل بين إستراتيجيات النص وفعالية القارئ

nterpretation between textual strategies and reading effectiveness

د/ حاكم عمارية

جامعة - سعيدة

hakemamaria13000@gmail.com

تاريخ النشر: 2019/05/ 15	تاريخ القبول: 2019/01/01	تاريخ الإرسال: 2018/10/04
--------------------------	--------------------------	---------------------------

الملخص:

لا شك أن المجتمعات التي تنتج العلم والمعرفة هي أكثر المجتمعات احتراماً وتقديراً للمترجم ولصناعة الترجمة. والترجمة سلاح ذو حدين: أما الحد الأول، فهو الذي يُغير أصحابه على النص ويدمغونه بما هو محلي، وهنا تطرح مسألة أخلاقية المترجم اتجاه النص، هل يترجم النص ترجمة لغوية أم ترجمة فوق لغوية؟. الكثير من المترجمين تصبح لديهم عملية الترجمة في مثل هذه الحالة تنطوي على إعادة كتابة النص التي تستهدف في خطابها تغيير قيم الثقافة وإعادة ترتيب نظام السلم الاجتماعي للأمة، ونقد الأيديولوجيات، وربما يصل الحد إلى العبث بالبناء اللغوي واللهجي الذي يرسخ الانتماء الحضاري للأمة والمواطنة بين أفرادها، ويتعرض النص المترجم هنا للتشويه وسوء الفهم، بعد أن كان على هيئة سوية. والحد الثاني، هو الذي يحترم أصحابه حرمة النص ويلتزمون بالأمانة في ترجمتهم، وفي هذا يستعملون الهوامش لتوضيح ما شكّل لهم في ترجمتهم. ومن هذا المنطلق حق للباحث أن يتساءل عن موقع الترجمة الأدبية في كل هذا؟ ومن المعلوم أن الترجمة الأدبية هي النوع البارز من الترجمات التي يعاني فيها المترجمون من الأمانة النصية والخيانة، لأن طبيعة الخطاب الأدبي وبنيته ورسخته ليحتل الصدارة في حقل الترجمة. وبالتالي، هل ما زال المترجمون يهتمون بالأمانة في الترجمة؟ في الحقيقة لم يعد واقع الترجمة الحديثة ينظر إلى الأمانة أو الخيانة في الأعمال المترجمة بعين الاهتمام والرضا، لأن مفهوم الثقافت خلق نظريات جديدة في الترجمة لا تؤمن بالخصوصية

الثقافية إلا في بعض الحدود الضيقة. الكلمات المفتاحية: صناعة الترجمة؛ ترجمة لغوية؛ الأمانة؛ الخيانة؛ الترجمة الأدبية؛ الأسلوب؛ التهجين..

Abstract:

It is obvious that the importance of translation is approved throughout history, and the role of any translator is to manage efforts and skills in order to assure a good translation ; that will give an accurate equivalent of the source text. But, the most crucial criterion is the cultural aspect of any text, especially the literary text. That is why, the task of the translator is to secure the values and the social order which are not visible to the reader who came to the text from a strange culture. Those cultural elements formed serious challenges for any translator, especially the literary translators in searching the ways to keep intact the spirit of the source text, and the ways to concrete an adequate fidelity of the translation. Key words: the industry of translation ;linguistic translation ; fidelity; literary translation ; style; hybridization

*** **

تمهيد :

لقي النص منذ القديم العناية الكبيرة من قبل كثير من الباحثين والناقد الغرب والعرب؛ وتبعه بعد ذلك الخطاب؛ خاصة بعد ظهور النظريات الغربية الحديثة وكل من تأثر بهم من العرب، تلك النظريات التي اهتمت بتحليل الخطاب عبر كثير من المقاربات التي أنتجت منهاج تلك النظريات والدراسات، ومن هذه النظريات؛ اللسانيات بكل فروعها، والسيمائيات، والتفكيكية، والتداولية، والتأويلية ونظريات التواصل والحجاج، بالإضافة إلى نظريات علم النفس، وعلم الاجتماع، حيث يقوم كل باحث بمقاربة نصوص مدونته اعتمادا على زاوية نظره وفق إحدى النظريات اللغوية والأدبية والنقدية التي تأثر بها، أو استوعبها ومنذ أعلن رولان بارت مقولته المشهورة (موت المؤلف)، وميلاد القارئ توسعت الرؤى وتشعبت الدراسات وجرى معظمها إلى التأويل.

وانطلاقا من تعدد الرؤى واختلاف القراءات باختلاف طبيعة ومرجعية القراء، استنتج الناقد عبد القادر فيدوح أن «النص إثارة للسؤال، وتحريك للتراكم المعرفي يحفز المشاعر وينتصر على الثوابت فيه، تقوم صياغته في بنية فهمه على متغيرات القراءة التي

تخلق فيها الجديد، وتزيج عنه الثوابت لكشف المكونات فيه، وهو ما يجعل القارئ يتجدد ويتغير بتغير القراءات، وشيء طبيعي أن تتغير القراءة نحو "الفهم" استجابة لمتغيرات العصر ومتطلباته المستحدثة فيه»¹.

واعتمادا على استنتاج الناقد فيدوح ؛ يتضح جليا دور القراءة والتلقي، وكان النص جسد ميت والذي يعيد إليه روحه ، أو يبعث فيه الحياة هو القارئ، وبهذا الخصوص فإننا نتفق مع رأي رائد التفكيكية جاك دريدا القائل :« يكون من الضروري إذن؛ وفي فضاء هذا القبيل (تعدد القراءات) ألا يكون للكتابة حرفيا أي معنى خصوصا إذا كانت محمولة على هدي ذاك السؤال ،إنها فقط تحاول مع نفسها، تمتد وتحاول أن تقف على انهيار نقطة القصديّة، وأن تغامر في إعادة عدم-إرادة قول أي -شيء معناه الدخول في اللعبة أي؛ أولا في لعبة المغامرة التي تقوم على كون أية كلمة أو مفهوم أو ملفوظ معقول سيكون عاجزا عن تلخيص الحركة الفضائية النصية للاختلافات انطلاقا من الحضور اللاهوتي لمركز ما»².

ولعل الحضور اللاهوتي الذي يقصده دريدا هو التسليم مسبقا بوجود حقيقة أو قصديّة أو أصل سابق على النص، ويفترض في هذا التسليم وجود مركز متعال يكبح حركة الاختلافات والآثار؛ حيث يتبدد النص وينشط في حركة التفكيك والتشتت، باعتبار هذه الحركة ممارسة نصية تنتج عن لعبة الدوال المفتوحة على شبكة لا نهائية من الإحالات حيث لكل دال دوال ولكل دوال دوال أخرى³، وبناء على اختلاف السياقات تختلف المداليل حتى لو ثبتت الدوال.

النص والخطاب و لعبة التأويل:

مصطلح التأويل ليس بالأمر الجديد في اللغات فقد وجد عبر تعاقب الأجيال كلها؛ إنما الجديد فيه هو تعدد الزوايا والرؤى، ولعلّ من أبرز المنظرين للتأويل (بول ريكور) paul Ricort الذي يرى أنّ نظرية التأويل تقوم على ركيزتين أساسيتين هما (التفسير والفهم)، فيقول:«بجدل التفسير والفهم أودّ أن أقدم لنظريتي في التأويل تحليلا للكتابة يكون نظيرا لتحليل النصّ بوصفه عملا من أعمال الخطاب ومادام فعل القراءة يشكل نظيرا لفعل

الكتابة، فإنَّ جيل الواقعة والمعنى الذي يشكل جوهر بنية الخطاب (...) يولد جدلاً ملازماً له في القراءة بين الفهم والاستيعاب (الذي هو (verstehen) في التراث التأويلي الألماني) والتفسير (الذي هو (verstehen) في هذا التراث نفسه)، ودون محاولة فرض مطابقة آلية بين البنية الداخلية للنص بوصفه خطاب الكاتب، وعملية التأويل بوصفها خطاب القارئ (...). إنَّ الفهم يمثل للقراءة ما تمثله واقعة الخطاب بالنسبة لنطق الخطاب، وإنَّ التفسير للقراءة يمثل ما يمثل الاستقلال النصي واللفظي للمعنى الموضوعي للخطاب، لذلك تتطابق البنية الجدلية للقراءة مع البنية الجدلية للخطاب»⁴.

يفهم من هذا القول لريكور: أنَّ عملية الفهم تسبق عملية التفسير، وعملية التفسير تؤدي إلى عملية الاستيعاب، حيث (لا يتوافق النص ويلغيه معا، لأنه لم يعد يحمل صوت شخص خاص، النص أخرس، لا صوت له، هنا تحصل علاقة غير متناسبة بين النص والقارئ، يتحدث فيها أحد الشريكين على لسان كليهما، النص أشبه بقطعة موسيقية، والقارئ أشبه بعازف الأوركسترا الذي يطيع تعليمات التنغيم، وبالتالي، فليس "الفهم" مجرد تكرار للواقعة الكلامية في واقعة شبيهة، بل توليد واقعة جديدة تبدأ من النص الذي تموضعت فيه الواقعة الأولى

(...)، ويدلّ تخطي المعنى للقصد على أنَّ الفهم يحدث في فضاء غير نفسي، بل دلالي نحت فيه النص نفسه منفصلاً عن القصد العقلي لمؤلفه»⁵.

وعلى أساس موت المؤلف «فالنص ولادة متجددة ومتجدرة في اللاوعي الجماعي بكلّ الجماعي بكلّ ما يترسب فيه من مبادئ وقيم متباينة تسهم في ترسيخها جماعات بشرية ذات انتماءات حضارية (...) ولاشك في أنَّ محاوراة الإيديولوجي ومساءلة الاجتماعي في سياقات جمالية تحاول أن تخرج النص من سكونيته إلى حركة أكثر جاذبية، وإثارة جوانبه الخفية ورصد علائقه الداخلية»⁶.

يبدو جلياً أنَّ القراءة هي التي تخرج النص من سكونيته من جهة نظر الناقد عبد القادر فيدوح الذي يؤكد أنَّ « الكتابة هي التي تضفي عليه معنى وتحوله إلى فضاء دلالي، لأنَّ الكتابة هي التي تكيّف الواقع»⁷، ولأنَّ الواقع يخضع إلى انتماءات متعدّدة، فالنص

كذلك خاضع للتعدّد الفكري الذي يتخذ الواقع بكلّ قيمه ومبادئه أساسا في تحليله لكلّ النصوص والخطابات التي تعلن موت مؤلفها.

ومهما يكن من أمر فالمؤلف هو فرد من المجتمع الإنساني الذي يتلقف نصّه ليعيد هدمه وبناءه من أجل مقاربتة مقاربات متعدّدة الرؤى انطلاقا من خلفية ومرجعية كلّ متلق سواء في مجتمع المؤلف أو في العالم بأسره، كما يحدث في تحليل وتقليل رموز الأدب العالمي بكلّ أجناسه.

وبناءً على كلّ النظريات التي تهتمّ بالتحليل والتفكيك، فإنه يمكن مقارنة النصّ مقاربات متعددة ومختلفة، يهدف معظمها إلى التأويل الذي يعدّ مغامرة مفتوحة على المجهول انطلاقا من إشكالية تعدد المعنى « وهي إشكالية ذات طابع مضاعف يمسّ مستويات متعددة في الفهم والتحليل، ... أولا النصّ باعتباره ظاهرة دينامية تتشكل في شبكة من التعالقات والنصيات والبنى المتداخلة، بمعنى أنّ أنطولوجية النص لا تحيل على بنية

متجانسة أحادية، بل على أنساق وشفرات متعددة، ومستويات مختلفة ظاهرة ومضمرة، ثم هناك القراءة باعتبارها أيضا ممارسة دينامية تتخللها شفرات وأنساق متعدّدة وسياقات مختلفة، بحيث إنّ بناء الدلالة يتولد من هذا التفاعل بين المستويات وطبيعة تعالقاتها، وهذا ما يفسح المجال أمام اختلاف التأويلات وتعدّدها بحكم اختلاف استراتيجيات القراءة في إعادة تركيب هذه المستويات بينها وتفسير دلالاتها»⁸.

وهذا الصدد يرى الباحث التونسي (محمد بن عياد) أنّ النصوص المؤسسية أحادية الفهم، وهو فهم توفيق ينفى كلّ أشكال الاختلاف عن الرؤية المؤسسية، مشيرا إلى أنّه يمكن تأويل النصوص الأخرى يعدّها خطابا فاعلا من جهة كونها تستقصي إمكانات لا حدّ لها من الوجود، تهدف إلى إدراك جوهر دلالي رمزي متمنع يُطلَبُ فلا يُدرك، ذلك أنّ التأويل بمفهوم (فوكو) رفض دائم للسلطة ومعاند صماء لها، وهذا التأويل يختلف مشاربه، ولكنّه في اختلافه يلتم في الأخير وفق نظامية دقيقة فتتوحد وجوهه»⁹.

وعلى غرار توحيد الوجوه يشكّل مفهوم النص أحد المفاهيم اللسانية السيميائية الأساسية التي أنشأت حولها علوم كثيرة مثل نظرية النص ولسانيات النص، والسيميائيات النفسية، ومعلوم أنّ تحديد النص وإنتاجه وفهمه وتمثله وتحليله ومعالجته آليا، وغير ذلك من القضايا والاشكالات هو مما أصبح يشكّل محط اهتمام عدد من العلماء والباحثين المنتمين إلى حقول معرفية متعددة مثل اللسانيات والمنطق والرياضيات والإعلاميات وعلم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي والسيميائيات والتداولية الدينامية...¹⁰.

وعلى أساس تحديد مفهوم النص ينبغي الإجابة عما يلي من الأسئلة التي طرحها محمد مفتاح، وهي كالآتي:

1. كيف ينمو النص؟ وما هي أولوياته؟
 2. كيف يُتلقى النص؟ وكيف يتم تأويله؟
 3. كيف يحقق النص؟ وكيف ينقل من المخطوط إلى المطبوع؟
 4. وما هو دور المرجع اللغوي والثقافي والطبيعي في تشكيل النص؟
 5. ما علاقة كلّ هذا بالانتظام والتحقيب والمثاقفة؟
- كانت هذه إشكالية مؤلّف (محمد مفتاح) التي أجاب عنها من خلال كتابه هذا مطبقا تحليله على كثير من المدونات، نذكر منها: مدونة الشعرية التي اتخذها مجالا للدراسة (غبار الكائنات) للشاعر محمد الخمار الكتوني وقصيدة ابن طفيل، ولقد هدف المؤلف بجمله هذا إلى ترجمة مقاصد المؤلف بمراعاة جنس النص وصنفه والكشف عن معانيه المختلفة، معتمدا المقاربة الظاهرية التي تستند إلى حاسة البصر والسمع¹¹
- يفهم من محاولة محمد مفتاح لتحليل بعض المدونات الشعرية كيف ينمو النص وكيف يتفاعل أولا مع نفسه، وثانيا مع المتلقي، وكيف يتم تأويله من قراءة إلى أخرى مع مراعاة معايير المقاربة وجنس النص وهدف الدراسة والتحليل.
- النص وجمالية التلقي:

ظهرت نظرية التلقي على يد المنظر والناقد الألماني المعاصر **hans robert jauss** هانز روبرت ياوس : ولعلّ هذه النظرية جاءت لتخلص الأدب من بعض مآزقه، وبناءً على تفاعل القارئ مع ما يقرأ فإنّ جمالية التلقي لا تسمح فقط بإدراك معنى العمل الأدبي وتشكله بالكيفية التي تم فهمها على نحو تطوري عبر التاريخ بل تقتضي أيضاً أن يصنّف كلّ عمل ضمن «السلسلة الأدبية التي ينتهي إليها حتى يتمكن من تحديد وضعه التاريخي ودوره وأهميته في السياق العام للتجربة الأدبية»¹².

إنّ ما تركز عليه هذه النظرية هو عدم التقرب من التاريخ في قراءة النص الأدبي الذي يمثل سيرورة لحقب متعاقبة من الزمن، يقول (ياوس): «ولا شكّ أنها كذلك تجيب عن السؤال الغايات والتبريرات الذي بإمكان الدراسة التاريخية للأدب أن تطرحه اليوم من جديد»¹³.

وعلى أساس فرضيات القراءة، وإذا كانت القراءة تشكّل «فعلاً تواصلية يستلزم رصداً أولياً لعناصر الموضوع المقروء وإحاطته بالعناصر التي تمارس فعلها فيه؛ مثل السياق والمقاصد، فطبيعة المقاربة وخطها في البحث والمساءلة يُلزمان بطرح الأسئلة التالية»¹⁴:

- ما الذي يغري الكاتب لكتابة نص روائي يعيد رسم العوالم الموات (مثلاً) من ثنايا السحق الزمني، وينفض العفر عن الغفل منها، وينبش في الغابر ويزيل عنه كلّ أسباب الضياع وعناصر التلف التي قد تلحقه بالفراغ الكوني الرهيب المسخّى بالزمن؟
- وما فائدة أن تعاد حياة من سياقها التاريخي الواقعي المنظور إلى سياق آخر محتمل الوقوع؟
- ثم هل نعتبر الرواية فسحة لانتهاك "حرمة التاريخ" بتأمل لحظاته المسكوت عنها؟

- وهل تشفع المعرفة بالتاريخ في كتابة نص روائي جديد ناجح أو المساهمة في الدفع بـ "نهضة روائية" تخرج من رحم الماضي؟ بمعنى آخر هل كل المؤرخين الذين كتبوا الرواية كشفوا عن "الحقيقة الغائبة"؟

من هذه وأسئلة أخرى لا يتسع البحث لإيرادها كلها، نحاول أن نؤكد مرة أخرى، ونظّم رأينا لكل ناقد؛ حدّد النص بأنه إشارة للسؤال، مثل (عبد القادر فيدوح) وغيره من النقاد الذين اهتموا بالوقوف على معظم النص، وكيف يُتلقى؟ وكيف ينمو ويتحدّد بتحدّد القراءة والتأويلات؟

ولعلّ المتتبع لأسئلة الباحث (جلول قاسمي)، يدرك أنها تدعو إلى تبني منهج التسلسل في الكتابة الإبداعية بالانتقال من السابق إلى اللاحق في ترتيب الأحداث، دون نسيان المرجعيات مع مراعاة وربط العلل بالمعلولات.

ومهما يكن من أمر يظلّ النص إشارة للسؤال، ومحفزا للإجابات المتعددة والمختلفة التي يحددها في كلّ مرة الزمن، وإن كان هناك من يدعو إلى القطيعة بين التاريخ والكتابة الإبداعية يقول الباحث (فاضل تامر): «مع صعود الاتجاهات الطبيعية والواقعية في العصر الحديث حدثت قطيعة واضحة مع التاريخ، ومن ثم مع الرواية التاريخية، وراحت الرواية وكلّ فنون السرد تعنى بوصف الواقع الاجتماعي والسياسي الحاضر وأحيانا السيكولوجي لما يدور في عصرنا، بل إنّ (بول ريكور) في كتابه "الزمان والسرد" قد ذهب إلى القول أنّ التاريخ هو سرد ولن ألحق الخطاب التاريخي بالسرد، وهذا ما دفع بالمؤرخ والناقد الأمريكي (هايدن وايت) إلى إصدار كتاب خاص يتمحور¹⁵ حول ثيمة "التاريخ بوصفه سردا" (history as narrative).

وانطلاقا من ربط التاريخ بالسرد، فقد غدت الرحلات الاستكشافية، خاصة تلك الرحلات الاستشرافية إلى القدس خاصة، والمشرق العربي عامة، عدّت جنسا أدبيا، بعدما كانت تنتمي إلى التاريخ والجغرافيا، وذلك أنها لا تلتزم بتسجيل الحقائق فقط إنما تضيف عليها انطباعاتها.

وبلغت بول ريكور الانتباه إلى علاقة السرد بالزمان، وبشكل خاص قضية الزمن التاريخي وعلاقة التاريخ بالسرد، ولقد أوضح أنّ كثيرا من الإشكالات الناجمة عن العلاقة بين الزمنيات المتعددة لا يمكن حلّها من دون مساهمة السرد القصصي، حيث أنّ القصص بفضل الحرية الكبرى التي تتمتع بها الأحداث التي وقعت فعليا في الماضي، تعرض فيما يخص الزمنية إمكانات غير مسموح بها للمؤرخ، وهو لذلك (أي ريكور) قد ركّز وبشكل استثنائي على الكشف عن العلاقة بين كتابة التاريخ وعملية الحيك أو بناء الحبكة (emplotment) التي سبق لأرسطو أن صعدّها في كتابه "الشعرية" أو "فن الشعر" منزلة المقولة المهيمنة في فنّ التأليف تقليدا لفعل ما¹⁶.

ولقد قدّم الناقد محمد القاضي إضاءات مهمة لعلاقة الرواية بالتاريخ، إذ ينظر إليهما بوصفهما نصّين ينبغي النظر إليهما عبر علاقة التعالق النصي، إذ صلة الرواية التاريخية بالنصوص التاريخية هي صلة تناص يكون فيها التاريخ نصا سابقا (hypotext)، والرواية نصا لاحقا (hypertext) مع ما يمكن أن يتضمنه التناص من ضروب العلاقات بين الرواية والتاريخ كالتحويل والمحاكاة الساخرة (parody)¹⁷.

يتضح من قول الناقد أنّه على القارئ أن يتمكن من فك الارتباط بين المرجعي والتخييلي، بين خطاب السلطة الذي يتجلى في التاريخ، وسلطة الخطاب التي تتجلى في الرواية، في حين يرى الناقد (سعيد يقطين) أنّ الرواية تشمل عملا سرديا يرمي إلى إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخيلية حيث يتم التداخل بين الشخصيات التاريخية والشخصيات الوهمية¹⁸، هنا يكمن الإبداع الذي يسعى معظم النقاد إلى استجلانه من خلال تحليلهم للكتابة الأدبية شعرا ونثرا بتعدد كلّ أجناسه.

مواطن الجمال الإبداعي في النص الأدبي:

اعتقد كثير من النقاد القدامى أنّ الإبداع والجمال يكونان في الشعر فقط لكون الشعر يتغيا الخيال، بينما عدّت الخطابة نصا فصيحاً لا مجال فيه للتخييل لأنها تروم لإقناع إلى حين ظهور الرواية التي أصبحت فضاء شاسعا لتلاقي كثير من النظريات والمقاربات، وعلى غرار دراسة وتحليل الروايات والأشعار، تمت العودة إلى دراسة الخطابة

من جديد لاستنكاها مواطن الإبداع والجمال فيها، كما أكد كثير منهم على وجود الإقناع في الشعر بعدما كان حكرا على الخطابة، وكان التخيل حكرا على الشعر.

ولقد فصل أريستو منذ ما قبل القرن الخامس للميلاد من أمر الشعر والخطابة بحيث أفرد كتابين أسى أحدهما "فن الشعر" والآخر سماه "فن الخطابة"، وقد ترجمت مؤلفاته إلى كل اللغات الحية، إلا أن الاستفادة من هذين الكتابين كانت بنسب متفاوتة، وبالعودة إلى هذين المؤلفين، وبظهور لسانيات (دي سوسير) ونظرية

التواصل (لجاكسون)، ونظريات تحليل الخطاب، فالتداولية مع (أوستن وسورل)، والأفعال الكلامية، السلالم الحجاجية، ومع ظهور السيميائيات مع بيرس وغريماس والمنطق مع غرايس والتناص مع جوليا كريستيفا، والتفكيكية مع ديريديا، ونظريات التأويل مع بول ريكور، والهيرمونوطيقا وفلسفة التأويل مع غادامير، ونظرية جمالية التلقي مع هانز روبرت ياوس، وغيرهم من النقاد والباحثين، فقد أصبح للنص الأدبي الإبداعي حظ وافر في أن يعرض على كل المقاربات التي تتنازه من أجل كشف ما خفي فيه من المقموع والمسكوت فيه.

وانطلاقا من تشعب المقاربات واختلافها، أصبح النص الواحد مثل المرأة الولود، أو كالشجرة التي أينما زرعها أنبتت أكلها، ولكننا أمام هذا التعدد يجب أن تقر بأن لكل مقاربة مبادئها وأسسها وخصائصها التي نميزها، فبعض النظريات تلتقي لتندمج معا في تحليل نص إبداعي واحد مثال على هذا الزعم: التداولية والتواصل والحجاج، فهذا الثالث لا يمكنه الانفصام، فالتداولية تقوم بدراسة اللغة داخل الاستعمال وبالكشف عن المقاصد، والتواصل هو حقل اللقاء والحجاج، هل الآليات التي عرض بها النص، هل هي آليات إقناعية؟ أم هل هي آليات إبداعية هدفها المتعة فقط؟ أم المتعة والإقناع معا؟ جدير بالذكر أن المقاربات كلها تصب في حقل واحد هو حقل التأويل، فيها تشعبت الدراسات والمقاربات والنظريات، فما هي في نهاية المطاف إلا منعرجات وسبل فرعية تلتقي في دائرة واحدة: هي دائرة التأويل.

وانطلاقاً من النواة المشتركة لكل المقاربات: فلكلّ ناقد أو باحث الحق في أن يبحث عن مواطن الجمال في نصّ ما، ولقد بحث (بول ريكور) عن جمالية النص من خلال الاستعارة، حتى أنه قد ألف كتاباً ضخماً في هذا المجال سمّاه بـ"الاستعارة الحية" وهذا الكتاب هو خلاصة لحلقات دراسة احتضنتها جامعة تورونتو خريف 1971، ورعاها قسم الأدب المقارن، يقول عنها صاحب الكتاب في مقدمته: «تعرض كلّ واحدة من هذه الدراسات وجهة نظر محددة، وتشكل حلقة مكتملة وفي نفس الآن، فهي تمثل حلقات مسار وحيد يبتدئ من البلاغة الكلاسيكية، ويخترق السيميوطيقا والدلالة لكي يدرك في النهاية التأويلية، أنّ التدرج من حقل معرفي إلى آخر يتبع خطوات الكيانات اللغوية المقابلة، أي الكلمة فالجمله ثم الخطاب، تعتبر بلاغة الاستعارة الكلمة وحدة مرجعية

وتبعاً لهذا تصنّف الاستعارة من بين محسنات الخطاب المتحققة في كلمة واحدة، وتحدّد باعتبارها مجاز مشابهة وباعتبارها محسناً فهي تكمن في نقل معنى الكلمات وتوسّعها، ويعود تفسيرها إلى نظرية الإبدال»¹⁹.

وفي كتابه «نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى»، يرى بول ريكور أنّ اللغة تمثل خطاباً «إذا لم تعد اللغة تظهر بوصفها توسطاً أو وساطة بين العقول والأشياء، بل تشكل عالمها الخاص بها الذي تشير فيه كل وحدة منه إلى وحدة أخرى من داخل هذا العالم نفسه بفضل تفاعل التناقضات والاختلاف والفروق القائمة في النظام اللغوي وبعبارة وجيزة لم تعد اللغة تعامل بوصفها صورة حياتية – كما يعبر فيغشتاين- بل صارت نظاماً مكتفياً بذاته ذات علاقات داخلية فقط، وعند هذه النقطة تختفي وظيفة اللغة بوصفها خطاباً»²⁰.

وعن جدل الواقعة والمعنى: يشير (بول ريكور) إلى أن يجب الالتزام بمعايير التمييز بين علم الدلالة والسيميائ، حيث يرى أنّ لسانيات الجملة هي التي وضعت تحت العنوان الكبير (علم الدلالة) الواحد للغة التي يقتصر فيها دور العلامات على كونها وحدات أساسية فقط، مقارنة ذات بعدين تعتمد فيها اللغة على وحدتين لا انفصام لها بينهما هما العلامات والجميل»²¹. واعتماداً على فهم ريكور للغة والخطاب والكلام والتأويل والاستعارة الحية ،

يمكننا الجزم بأنّ اللغة هي التي تمكن كلّ باحث أو كلّ ناقد من تأويل نصّ ما حيث إنّ مهمة المبدع هي اللعب باللغة عن طريق الانزياح والمشابهة، فالاستعارة والكنائية، والانحراف والتوازي والاستدراج وغيرها من المحسنات البديعية والصور البيانية والآليات الحجاجية والاقتراسات والتناص، بهدف تغذية نصه بالدهشة والاستغراب الذين يدعوان إلى التحليل والتفكيك باعتماد إحدى المقاربات اللغوية والنقدية الحديثة.

ينبغي أن نشير إلى أنّ النص لا ينطلق من الفراغ، ولا يكتب بطريقة عشوائية، بل هناك استراتيجيات يتعمدها المبدع من أجل استمالة المتلقي قارئاً أو ناقدًا، ولقد أجمل هذه الاستراتيجيات الباحث جمعان بن عبدالكريم في كتابه "إشكالية النص" نقلا عن فولفانج هانز و ديتير فيفيجر من كتاب "مدخل إلى علم اللغة النفسي" وهذه الاستراتيجيات باختصار هي²²:

1. وجود قصد أو هدف معيّن، لأننا لا نتكلم أو نكتب شيئا من أجل لاشيء، وإنما من أجل أن نبليغ هدفا.
2. إنتاج النص نشاط واع وخالق.
3. يعدّ إنتاج النص دائما مرتبطا بالشريك.
4. يحتاج النص إلى معرفة مجتمعية مكتسبة وإلى خبرات.
5. لابدّ لمنتج النص من أن يمتلك علما بقواعد لغته لرسم التمثيل الذهني في أبنية صوتية، ولتركيب الرموز المعجمية الخاصة بلغته، وينبغي كذلك أن يكون مدركا لما وراء العلامات السيميائية كتعابير الوجه، وإشارات اليدين، فما وراء اللغة يمثل جزءا هاما من إنتاج النص.
6. العلم الموسوعي وهو العلم الخاص بالعالم.
7. العلم التفاعلي: فإنتاج النص لا يكون هدفا في حدّ ذاته، وإنما يكون تحقيقا لهدف أو قصد معين.
8. علم إجرائي يشمل الإجراءات التي تنشط بناء عليها الأنساق المعرفية.

وعلى الجملة، فاستراتيجيات النص تمثل في عرض النص يليه صنع النص عبر مراحل تتمثل في مرحلة التخطيط، فمرحلة التجريد ثم مرحلة التطوير، تليها مرحلة التعبير، وآخرها ضبط النص من أجل نشره، وقد يلاحظ المتلقي كلّ هذه الاستراتيجيات، ولكنّ المتلقي الناقد يتابع كلّ استراتيجية على حدة، وبعدها يقوم بنقد النص، وعلى العموم، فالنقد في حدّ ذاته قد لا يعدّ هدفاً نهائياً للاستراتيجية، وإنما هو هدف مرحلي مهمّ جداً للوصول إلى أهداف نهائية متعدّدة، والنقد أنواع، ولكلّ نوع استراتيجيته الخاصة به.

فعالية القارئ:

على الرغم من أنّ معظم الكتابات الإبداعية موجهة لعامة الناس، إلا أن هناك من المتلقين من لا يكتفي بالقراءة والمتعة فقط، بل يتعداها إلى التحليل والتفكيك، وهذا النوع من المتلقين هو المطلوب لتطوير الإبداع، ولخلق نصوص جديدة تستقصي الموضوعية والتأويلية، ولعلّ من يستعصي التحليل والتفكيك هم النقاد على وجه التحديد، وبعض الباحثين « وشأنه النقد الأدبي أن تكون اللغة وسيلته وغايته في الأنا ذاته، وذلك ما دامت اللغة وحدها القادرة على احتواء تجليات القيمي والجمالي في تفجير الارتباط القائم بين الدوال والمدلولات، ليأتي المصطلح على مشابيه في التشكيل، وما هذا المصطلح سوى إشارة لغوية تحدت هويته بإلغاء العلاقة الاعتبارية، وتواطأت الذاكرة العظمى على تصوّر أوحده... ومادامت اللغة هي لغة في لغة فإنّ طواعيتها للتشاكل قد تخلق جوا مفعاً بالمشتمات التي تصاحب الكلمة انطلاقاً من درجة صفر المعنى والدلالة حيث تصل الاعتبارية التي قيمتها مرتحلة عبر دلالات متعددة تتحقق من خلال تصوراتها المختلفة، ووفق حالات السياق، إلى أ تتجزأ هذه الكلمة تماماً من الاعتبارية، وكذلك من كلّ التصورات إلا التصور الأوحده الذي وقع عليه الاصطلاح الذي يتسم هو الآخر بتفاوت ونسبة التواطؤ والشيوع»²³.

وعلى أساس اعتبارية العلاقة بين الدال والمدلول التي قال بها عالم اللسانيات العامة دي سوسير يفهم من القول السابق أنّ تأويل النصوص ينطلق من هذه المقولة، حيث لا علاقة بين الدال والمدلول غير المشابهة، ولحسم الأمر يتم الرجوع إلى السياق واللغة هي

المحرك الأساس لكشف الخفي وتجلي الغموض، ومن هنا ناد بارث (بلذة النص)، فاملتقي يتلذذ بما يقرأ من إبداع دون معرفة المؤلف الذي ربما يتألم وتعذب وسهر الليالي من أجل أن يخرج نصه إلى الوجود، وكما يشاع، فالكتابة الإبداعية تشبه الولادة العسيرة، يقول بارث: «لنتخيل فردا ولنقل أنه السيد (تست) (mr. Teste)* ألغى بداخله الحواجز والطبقات والاقصاءات، ليس بدافع التوفيق، بل تخلصا من ذلك الشبح القديم، شبح التناقض المنطقي، إنه فرد يخلط اللغات جميعا حتى وإن اشتهرت بتنافرهما، يتحمل صامتا كل الاتهامات التي تشبه بانعدام المنطق وانعدام الإخلاص، يظل لا مباليا أمام السخرية السقراطية (تلك التي تستدرج الآخر إلى العار الأكبر إلى التناقض)، وأمام الإرهاب الشرعي (كثيرة هي الأدلة الجنائية التي قامت على سيكولوجية الوحدة)، سكون هذا الفرد صورة للدناءة في مجتمعنا وسيجعل منه المحاكم والمدرسة والمصححة العقلية، وأحاديث الناس، فردا غريبا إذ من ذا الذي يطبق التناقض دون خجل؟ ألا إنَّ هذا البطل المضاد الموجود: هو قارئ النص لحظة التلذذ بالقراءة، في هذه اللحظة تنقلب الأسطورة التوراتية القديمة، فلا يعود اختلاط الألسن عقابا، وتبلغ الذات المتعة عبر تعايش اللغات، وهي تشتغل جنبا بجنب، نص اللذة هو بابل سعيدة»²⁴.

وتجدر الإشارة إلى أن «المنطق المنهجي في المقاربة التي اختارها بارث: هو تشييد جهازه التحليلي من خلال قراءة الأعمال الأدبية الحديثة التي تشكل قطيعة مع الأدب الكلاسيكي على اعتبار تمثل مرحلة راهنة من الممارسة الأدبية الطليعية، ثم محاولة تطبيق هذا الجهاز على كتابات الماضي لقياس مختلف الانزياحات التي عرفتھا الكتابة في رحلتها عبر التاريخ والذات، وواضح أن مثل هذه القراءة لكتابة الماضي بحثا ومنظورا انتقاديا لأنها تنطلق من مجزات لحدثة لا من معيارية ماضوية»²⁵.

نفهم من هذا القول أن بارث يدعو الكتاب والمبدعين إلى التمرد على الأشكال والقواعد الموروثة واللغة المحفوظة وسيغدو الالتزام اختيارا بدءا من اللغة، إذ لا يوجد أدب بدون أخلاق لغة، والشكل ليس حلبة، ولا مجموعة قواعد، بل تشخيص لأحاسيس ملتصقة بتجاويف الذات وبأعماق الموضوع، وعلى الكاتب أن يواجه العالم والأشياء ويختار عزلته

أو حضوره مع الآخرين، وإذا كان التاريخ يتفاعل مع الكتابة، فالكتابة تمرّ عبر اللغة وعبر الأسلوب قبل أن تمتدّ الجسر لتختار شكلا للتضامن التاريخي، فالتاريخ يؤثر في الكتابة، لكن ليس دائما حيث نظن²⁶ واعتمادا على استراتيجيات النص، زعلى لغة النص، وعلى أسلوب النص يمكن للمتلقي أن يمتطي صهوة جواده لفعل التأويل حسب خلفيته المعرفية، ومرجعياته الثقافية، وبيقينه أن التأويل لا متناهي بالنسبة للنصوص الإبداعية بل يؤكد لوجود الدائم للاختلاف والمغاية (différance)، وغياب أية حدود تقف عندها الدلائل، إنّهذه الحركة الموسومة بالامتناهي، هي رهانة التأويل التفكيكي الذي يتبدّى في صورة «تية فعال ومنهجي»²⁷.

وانطلاقا من لا نهائية التأويل، يمكن تأويل نص واحد تأويلات متعددة ومختلفة تكن غير عشوائية، ولعلنا سنختار مدونتين للمستوى التطبيقي من كتابي: منزلة الحروف في فلسفة ابن عربي الصوفية للباحث (ساعد خميسي)، وكتاب: أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين، للناقد (عبد القادر فيدوح)، ولقد تعمدنا اختيار هذين المؤلفين لاشتراكهما في دراسة الحرف وفي تأويل الخطاب الصوفي، تقبل التطبيق، تقدم لمحة قصيرة عن الصوفية كأخلاق، والصوفية كطريقة في المعرفة:

1. الصوفية:

عرفت الصوفية أو التصوف في الموسوعة الفلسفية العربية على أنها فلسفة حياة تهدف إلى الترقى بالنفس أخلاقيا وتحقق بواسطة رياضيات عملية معينة تؤدي إلى الشعور في بعض الأحيان بالفناء في الحقيقة الأسمى والعرفان بها ذوقا لا عقلا، وثمرتها السعادة الروحية، ويصعب التعبير عن حقائقها بألفاظ اللغة العادية»²⁸.

2. الصوفية طريقة في المعرفة:

إلى جانب الأخلاق تعدّ الصوفية منهجا في المعرفة، لأنها تقوم على التأمل الباطني عن طريق القلب الذي هو محل المعرفة عند الصوفية، والذي يقود السالك في سلم المعرفة إلى أن يصل إلى مشاهدة الحقائق²⁹، حيث «التصوف صفاء ومشاهدة»³⁰.

ولقد سبق الذكر أنّ التأويل لا يكون عشوائيا، وذلك أنّ لكل جنس من أجناس الكتابة الإبداعية إستراتيجيات معينة في التحليل والدراسة والمعالجة، وعلى هذا الاعتبار، فنوع القراءة التي ينبغي أن تقرأ بها النص أو الخطاب الصوفي هي قراءة مجاهدة أولا، وقراءة فنية ثانيا، وفي القراءة الثانية يمكن الاستعانة بكلّ المقاربات والنظريات اللغوية والأدبية والنقدية الحديثة.

قد يتساءل متلق ما لماذا اخترت منزلة الحروف عند ابن عربي؟ ولماذا أيقونة الحرف في شعر أديب كمال؟ والجواب سيكون عبر الحروف المكونة للألفاظ والعبارات والجمال، فلا يمكن الحديث عن اللغة دون التطرق إلى منطلقها الذي هو الحرف الذي يتنوع ويتعدد، يركّب ويفكك ليشكل اللسان الذي يترجم عن القلب والذي يحتل مكانة هامة في نظر ابن عربي، حيث تعدّ اللسان الحامل للغة كممثل رسل الله إلى البشر إذ ائتمنهم على رسالاته وكتبه، فكذلك القلب أودع الله فيه حسب ابن عربي أسرار إلهية ومكنه من التعبير على ما يطّلع عليه القلب من مشاهدة نورانية ربّانية³¹.

يقول ابن عربي³²:

إنّ اللسان رسول القلب للبشر لما قد أودعه الرحمن من دُرّ

يمثل البيت الشعري لكلّ متلق، دعوة للتدبر في علم الحروف قبل العلم بالألفاظ أو الأسماء والتراكيب اللغوية المتعددة والمختلفة، وذلك أنّ هناك أسبابا تعود إلى الأصل الإلهي للغة، وأخرى منطقية تعود إلى أنّ اللغة تتألف من ألفاظ، والألفاظ مركبة من حروف، ومن البديهي أنّ العلم بالمفرد أسبق من العلم بالمركب³³، وبهذا الشأن يقول ابن عربي: «ولتعلموا أنّ العلم بالحروف مقدم على العلم بالأسماء تقدّم المفرد على المركب، ولا يعرف ما ينتجه المركب إلا بعد معرفة نتيجة المفردات التي تركبت عنه»³⁴.

ويؤول ابن عربي الوضع الإلهي للغة، هو أنّ (علم الحروف) هو علم عيساوي نسبة إلى عيسى بن مريم عليه السلام، على الرغم من أنّ آدم عليه السلام هو أول من خصّ بعض أسرار الحروف انطلاقا من وقوله تعالى: ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا﴾³⁵، ويقول

المفسرون بأنَّ الله علم آدم من حقائق العلم كله، واختص عيسى بن مريم ليس بعلم الحروف ليس لكون عيسى (كلمة) فحسب كما جاء في قوله تعالى: ﴿إِذْ قَالَتِ الْمَلَأْنِيكَ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللَّهَ يُبَشِّرُكِ بِكَلِمَةٍ مِّنْهُ اسْمُهُ الْمَسِيحُ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ وَجِهًا فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ وَمِنَ الْمُقَرَّبِينَ﴾³⁶، وليس لكونه مثل (آدم) خلق بالأمر الإلهي، ﴿إِنَّ مَثَلَ عِيسَى عِنْدَ اللَّهِ كَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾³⁷، وإنما يكون عيسى خصه الله بالنفخ، وهو أساس نشأة الحروف وقبل ذلك حمله يكلم الناس في المهد «اعلم أيديك الله أن العلم العسوي هو علم الحروف، ولهذا أعطي النفخ وهو الهواء الخارج من تجويف القلب الذي هو روح الحياة، فإذا انقطع الهواء في طريق خروجه إلى الجسد، سميت مواضع انقطاعه حروفا...»³⁸.

يلاحظ من خلال الفقرات السابقة تعريف ابن عربي لعلم الحروف بأنه العلم العسوي نسبة إلى عيسى ونسبة إلى أنَّ الحروف تخرج عبر الهواء منفوخ من القلب، والقلب هو مصدر الروح.

وإذا ذهبنا إلى كتاب: ن ون النشوة (نساء السياب بين الحضور والغياب) للباحث (مصطفى جا) حيث المؤلف يستهل كتابه بسؤال: لماذا هذا العنوان؟ تركيب: نون النسوة سليل نون النسوة؟ إن شئت فهو المعادل الصوتي والتركيبى له، لكن دلالتة ترحل به بعيدا عن تخوم التأويل النحوي، والتعديل الدلالي الذي يعتري الجملة بإضافة هكذا نون، وتتناص مع رمزية الحضور، واندھاش الغياب، كما تتصادى مع بوح ذكوري حدّ الاعتراف، نون النساء كانت انتشاء "السياب" حدّ الثمالة نون النساء كانت (ليبيدو) الطاقة الغريزية التي تشخص بوح الشعراء حد الامتلاء، صمن نون "هند" و"فاطمة" و"لىلى"، و"أم أوفى" و"زينب" في حديم إلى هيلين إلى نون "هالة" و"المیعة" و"لبیبة" و"وفیقة" و"إقبال" في حريم السياب، تقاطع حد التماهي، وصدود بمثل الهجران، ففي قريهن إلف، وفي صدھن غرور»³⁹.

يستنتج من هذا التقديم والاستهلال أنَّ المرأة كانت منذ العصر الجاهلي ولازالت إلى يومنا هذا ملهمة الشعراء، وهي النشوة بلا منازع أيقونة شعرية بامتياز خاصة في شعر بدر

شاكر السياب، يقول الباحث المصطفى جا عن سبب اختياره لنساء السياب قائلاً: «إنَّ حديثي عن المرأة كما وثقته دراسات كثيرة حول الشعر سيكون من ناحية القلب لا من جهة العقل ولأنني معها لأصرها أرى أنه بالقدر الذي ساهمت به في تحرير الرجل من مكبوتاته الواعية واللاواعية، بالقدر نفسه ساهمت في تعطيل آلية تحريرها من الرؤية المادية بجسدها، فكرست بذلك صورتها الدونية في مجالس اللهو والطرب والغناء، أجل شئت لنفسها أن تكون نشوة عابرة لتقاسيم الجسد الذكوري المشحون (باليبيدو) الغريزة الجامحة، كما شئت أن تكون أيقونة الإلهام الشعري على مرّ التاريخ وتخوم الجغرافيا»⁴⁰.

يقول السياب مقلدا الشاعر العربي القديم:

تقضي الليل فالفجر ولكن هل أنت هند؟

خلا من طيفها النهر فأين الحب والعهد؟

ويقول عن (هالة)⁴¹:

وحبذا هناك ... على الرابية جلست أبثّ الدجى ما بيه

سكوت إلى الليل جور الغرام فأرسل أهاته الباكية

كلانا يفتش عن ألفه وكلّ تفرق في ناحيته

فقلت وفي القلب مداحيه نواظر تحلم بالراعية

وعن (وفيقه) يقول: « بين رفات أحلامي التي انكسرت أجنحتها، وأحرقها نار الخيبة...

وبين ضباب من الأوهام يكتنفي، ووسط سكون رهيب لا يعكره إلا أنات قلبي الجريح،

جلست على الشاطئ أترقب عودتك، ولكن هيهات...»⁴²

وعن صورة (لبية) ذات المنديل الأحمر، يقول السياب:

خيالك من أهلي الأقربين أبرُّ وإن كان لا يفعل

أبي... منه قد جردتني النساء وأمي... طواها الردى المعجل

ومالي من الدهر إلا رضاك فرحماك فالدهر لا يعدل

هذه الأبيات لبعض حبيبات الشاعر، وقد أفرد الشاعر قصيدة لكل امرأة وتأثر بحبها بعد وفاة والدته، ومن بعدها جدته، ولقد نُعتت قصائده -بنون النسوة- لأنه كان ينتشي ويتلذذ بكل قصيدة ينظمها، رغم ألمها الدقيق في تكرار خيبته في النساء اللواتي أحبهنّ، بداية من أمه منبع (الحب والحنان ثم (هالة) تلك الراعية التي أحبها ثم قريته (وفيقة) ثم (لبيبة) والقائمة طويلة، حيث كان في كلّ مرة يفجع بخيبة الأمل إلى أن تزوج (إقبال)، وهي قدرة كما سماها في بعض قصائده، بعدما طال بحثه عن المرأة التي ستخلصه من عذاباته الذاتية، بل وحتى عذابات مجتمعه⁴³.

يقول في زوجته⁴⁴:

إقبال يا زوجتي الحبيبة

لا تعذليني ما لمنايا بيدي

ولست لو نجوت بالمخلد

كوني لغيلان رضى وطيبة

كوني له أبا وأما وارحمي نحيبه

وعلميه أن يذيل القلب لليتيم والفقير

فلما أحس بدر بقرب المنية وهو قد جرّحها مع أمه التي سارع الردى إلى أخذها، ولأنّه تجرّع اليتيم ثم الفقير بعد زواج والده، أراد أن يجنّب ابنه هذه العذابات بأن يوصي زوجته على ابنه (غيلان)، ولم يتوقف الشاعر عن التغزل بالنساء رغم اختلاف ظروفه مع كلّ واحدة، بل لقد مدح (المرأة الثورية) معجبا بتضحياتها وببطولاتها، كبطلة الثورة الجزائرية جميلة بوحيرد التي أثارت انتباه كلّ العرب.

إنّ اقحامي لبعض أشعار بدر شاكر السياب في البحث هو أنّ الشاعر يتغني بالمرأة أما، وجدّة، وحبيبة، وخليلة، وزوجة، وبطلة، فقد تنوعت قصائده من ألم وحب وهجاء ومدح وكلها تحمل بعضا من آماله وآلامه، فيقدر ما انت نون النسوة تؤرقه وهي الجرح والوجع بقدر ما مثلت له نون النسوة في تفرغ ذل الألم والأمل كتابة ويقاسمه فيها المتلقي.

ولعلّ الغرض الأساس من إيراد (بدرشاكر السياب) هو عنوان المؤلف (ن ون النشوة) هذا العنوان الذي يقبض شعره وجماله ودلالته (ن والقلم وما يسطرون) وحرف (النون) هم من (كن) أمر الله، لكل المكونات والكائنات وأما (ن النشوة) بدل (نون النسوة)، فالمؤلف يدرك تماما أنّ المرأة كيفما كانت هي رمز السعادة والإلهام، ورمز الشقاء والوجع بالنسبة لأي رجل، انطلاقاً من المرأة ممثلة في الأم والجدة والأخت، أو العمة أو الخالة أو الحبيبة أو الزوجة، أو البطلة... وهكذا، وعلى قدر مكانة ما تمثله هذه المرأة في قلب الرجل، على قدر السعادة أو الشقاء، يقول الشاعر المقهور أديب كمال الدين عن النون⁴⁵:

النون شيء عظيم

والنون شيء صعب المنال

إنه هي بقايا حبيبي الإمبراطورة

ومن بقايا ذاكرتي التي نسيته ذات مرة

في حادث نوني عارية تماماً عن الحقيقة

وهكذا اتضح لكم كلّ شيء

فلا تسألوا بعدها في بلاهة عظيمة/ عن معنى النون.

ويعقب عن معنى النون الناقد عبد القادر فيدوح على أيقونة الحرف في شعر أديب كمال الدين، قائلاً: «وإذا كان الحرف في وظيفته الدلالية يسلم في الغرض المراد التعبير عنه باللغة في أصلها المجازي، بخاصة في الشق الفني الرؤيوي، فإنّ السياق التعبيري بصيغته المجازية يحيل إلى ما تشير إليه حروف الشاعر في محتواها الرمزي الداعي إلى التأويل... ومع حروف الشاعر تهيم في فلووات شاسعة لا دليل فيها إلا "الحرف" في مناجاته وخلاصة»⁴⁶. وفي ديوانه (حرف من ماء) يقول الشاعر أديب كمال في قصيدته "يا حرفي"

يا حرفي

لا تتأمل طويلاً في البحر

كن أنت البحر

كلّ نقطة هي حرف

وكل حرف هو قصيدة

وكلّ قصيدة هي وطن

...

يا حرفي

كلما رأيتك رأيت نفسي فأضحك

من علمك أن تقوم بدور المرأة؟

هل كنت محظوظا بك يا حرفي؟

أنت المسافر الذي لا يكف عن السفر إلى النقطة

ولا يتعب من تمزيق بطاقات السفر إلى النقطة؟

يا حرفي

هل سمعت صوت الناي؟

إنه يشبهك في العزوبة

وأنت تشبهه في الألم

إنّ القارئ لمعظم دواوين شعر أديب كمال الدين كلها تتغني بالحرف، أو توظف

الحرف كأيقونة وكرمز لعذابات الشاعر لأحلامه وآماله، التي يستعير لها من اللغة حروفها

التي قد لا تكتمل معانيها الدلالية إلا إذا اجتمعت في ألفاظ، وحتى يتم تركيب هذه الألفاظ

في جمل يجمعها السياق، ولعلّ حروف أديب كمال تتفرد بخاصية الدلالة والمعنى حتى

وهي منفردة أو منفصلة، يقول بهذا الشأن⁴⁷:

من ذاكرة الحرف الأخضر

أنّ الحاء هي الحرية

وفي ذاكرة الحرف الأزرق هي الحق

وفي ذاكرة الحرف الأسود هي الحرب

وفي ذاكرة الحرف الأبيض هي الحب

بعيدا عن كلّ أكاذيب التأويل

...

حرف علمي الشعر حتى أفقدني ذاكرتي

فلما ذهبت إليه أعاتبه لم يعرفني أبدا

لقد استعار الشاعر للحرف ذاكرة ولونا بألوان الدنيا، شخّص الحرف فصار للحرف الواحد دلالات محددة حسب اللون، وفي اعتقاد البشر لرمزية الألوان، فالأخضر لون السلام والحرية، والأزرق لون الحقد، وحتى في الرؤيا فهو رمز للفقر، والأسود رمز الحزن والحرب، والأبيض رمز للحب والصفاء، فالشاعر لا يريد أي تأويل يخالف تحديده لرمزية ألوان حركة (الحاء) (حرية، حقد، حرب، حب).

وعلى حد تأمل (بول ريكور) فإنّ الاستعارة توصف بأنها محكّ القيمة الإدراكية للأعمال الأدبية، وإذا تم إدماجها مع فائض المعنى في الاستعارة ضمن ميدان الدلالة، فإنه يمكن أن يعطي لنظرية الدلالة اللفظية كامل امتدادها الكبير الممكن، وعلى هذا الأساس فالاستعارة تمثل تحليلا تمهيدا يفضي إلى نظرية الرمز التي بدورها تستتيح الفرصة لتوسيع نظرية الدلالة اللفظية واللالفظية، حيث يساعد كلّ من الاستعارة والرمز على رسم حدود الميدان الذي يمكن هو بدوره كذلك في توسيع نظرية التأويل، ولهذا الغرض يقول (هونروبرتسلي): «إنّ الاستعارة هي قصيدة مصغرة»⁴⁸.

ولقد ألف بول ريكور كتابا ضخما عنوانه "الاستعارة الحية" انطلاقا مما تؤديه الاستعارة في عالم التأويل فالاستعارة ليست تزويقا للخطاب، بل لها أكثر من قيمة انفعالية، لأنها تعطينا معلومات جديدة، وبوجيز العبارة، تخبرنا الاستعارة شيئا جديدا عن الواقع، أما الرمز فإنه يعمل بمعناه العام بصفته (فائض دلالة)، حيث الرموز مبعث تفسير لا نهاية له، بينما تنطوي الاستعارة على استعمال متوتر للغة لكي تعزز مفهوما متوترا عن العالم، وما هي إلا إجراء لغوي- أي تشكل غريب من أشكال الإسناد- يختزن في داخله

قوة رمزية، ويظل الرمز ظاهرة ذات بعدين، بعد دلالي، وآخر لا دلالي إذ للرموز جذور⁴⁹، وما الاستعارات إلا إضاءات لجوانب من الرموز التي يوظفها المبدعون في كتاباتهم شعرا أو نثرا.

ويطول الحديث عن استراتيجيات التأويل والنص، وفاعلية القارئ، وموت المؤلف، وعن هسهسة اللغة (بارث) (موت المؤلف)، وفائض المعدن (بول ريكور) والهيرمونوطيقا (غادامير) إذا ما أردت التوسع إلا أنّ مجال البحث لا يسمح لذلك أريد أن أنوه بأنّ للحرف دلالته ورمزيته لذلك فقد استعاره الصوفيون قبل أن يستعيره المبدعون، إلا أنّ استعارة كلّ منها تختلف عن الأخرى، فاستعارة المبدعين فنية جمالية لأنها تتعلق بحدود الفهم المتعوي الجمال الناتج عن الاستعارات والكنيات والإنزياحات اللغوية، بينما الحرف الصوفي وإن كان يتضمن الجمالية فإنه لا يتغياها بقدر ما يهدف إلى معرفة الأسرار اللاهوتية للحرف، ونستدل برؤية ابن عربي الصوفية للحروف، ففي رمزية حرف "الميم" و"الواو" و"النون"، يرى ابن عربي أنها تتبوأ أعلى طبقات العرفان في عالم الحروف، القطب والامامان ، وفي الميم والواو والنون، تشمل حروف العلة في رمزيها الألوهية وعالي الغيب والشهادة، فالألف دليل حضرة الجود و الواو دليل العلل الروحانية، أما الياء فالعلل الجسمانية، حيث يوجد علاقة اندماج وتكامل يسعى بها ابن عربي لخدمة فلسفته الإلهية في أحدية الله وهويته في الوجود والعدم، دون عزلها عن باقي الحروف كما يربط بين هذه الحروف والأعداد بشكل تستفيد من فلسفة الفيتاغورثيين ومن تأثر بهم في رمزية الأعداد⁵⁰.

وانطلاقا من عالم أسرار الحروف، يخبرنا ابن عربي عن أسرار حرف الواو بأنه يشكّل حجابا بين نونين، أو في الحقيقة حجابا بين (نون) رمز عالم حسي، و(نون) أخرى رمز عالم الغيب أو على الأصح حجابا بين نصف دائرة تمثل العالم المحسوس، ونصف دائرة غير ظاهر يمثل عالم الغيب، وكلّ هذه الأحوال تدرك من نطق وكتابة هذا الحرف وجمعه لعالم الغيب وعالم الحس في شكله الكروي الكامل تتوسطه النقطة التي تشير إلى عين الحق⁵¹.

وعن سرّ النون يخبرنا ابن عربي نظماً قائلاً: ⁵²

نون الوجود تدلّ نقطة ذاتها في عينها عينا على معبودها
فوجودها من جوده ويمينه وجميع أكوان العلي من وجودها
فانظر بعينيك نصف عن وجودها من وجودها تعثر على مفقودها

يستنتج من كلّ ما أورده ابن عربي هوّ أنه يتحدث عن رمزية الحروف وعن أسرارها في عالم الغيب، وشكلها في عالم الحس، فالنون الجسمانية تتلقى بالتبليغ (خطاب الحق)، فهي تمثل للنص بشكل مباشر، في حين النون الخفية أو الروحانية يكون أخذها أخذ اتصال وتعشق لا أخذ تلق وتبليغ، وتتكفل النون الروحانية بنقل المواهب الربانية بفعل (كن) إلى النون الجسمانية أو إلى عالم الحس، ويمثل الواو في النون روحانية الذات الإلهية بحكم أنه شكّل الهو، كما أنه يمثل القلم الوارد ذكره مع حرف النون ⁵³ في قوله تعالى: ﴿ن وَالْقَلَمُ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾ ⁵⁴.

في هذا البحث تعمّدت الحديث عن حرف النون لاستجلاء التناص والاقتراس، ولتأكيد أنّ معظم الباحثين يتأثرون إما بالاعتقادات الدينية وإما بما يقرأون، ولعلنا ندرك بجلاء أنّ أديب كمال الدين يكون قد تأثر بآبى عربي في رمزيته للحروف التي تؤكد من خلال ما تركه لما من مؤلفات على أنها لم تأتي هكذا عبثاً وإنما كلّ حرف يرمز إلى سرّ روحاني معيّن، وهو يدلّل على كل سرّ من خلال معرفته بالله، وبأنّ سيدنا الخضر-عليه السلام-قد علّمه بوحى من الله أشياء كثيرة لم يطق موسى -عليه السلام- صبرا على تعلمها كما ورد في سورة الكهف.

إذن، نستطيع القول بأنّ النص الأدبي الإبداعى هو جامع أو هو تراكم لعدّة نصوص بعضها يتعلق بالكون وبالطبيعة، وبعضها بواقع الإنسان وبظروفه مع مختلف التحولات والتغيرات التي تحدث تباعاً دون توقف، هذا فالنص هو المنطلق الأساس للتأويلات اللامتناهية، فحين تناول الباحث (ساعد خميسي) منزلة الحروف من فلسفة ابن عربي الصوفية، تناول الناقد عبد القادر فيدوح أيقونة الحرف والتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين، وبالمقابل تناول الباحث (المصطفى جا) (ن) و(ن) النشوة (نساء

السياب بين الحضور والغياب)، فكلّ من الباحثين الثلاثة تناول الحرف بالدراسة والتحليل، مما يوحي بقيمة الحرف وبرميزته روحيا وحسيا، فنون ابن عربي محلها القلب، ونون أديب كمال متعلقة بحب المرأة، ونون السياب متعلقة بالحب والألم، وشتان بين (نون) (كن) التي تخلق الوجود من العدم، وبين (نون) الإبداع التي تحول الوجود إلى عدم. ولم يتوقف الولع بالحروف في الخطابات الصوفية والشعر فقط، بل انتقل سحره إلى الرواية العربية كذلك، تلك الروايات التي سميت "بالرواية العرفانية" التي تمثل شكلا جديدا من أشكال الكتابة الروائية التي ألهمت كثيرا من المبدعين الذين رأوا فيها نفسا أصيلا ورصينا يعيد للأدب وبهاء وجماليته ويضعه في مركز الفعل الثقافي الصادق، ويقدم رواية تحقق عناصر التحقيق والمتعة والمعرفة باحترافية وتميّز، تجمع بين ما يتطلبه البحث من كدّ وبحث وتحقيق وبين ما يتطلبه الإبداع من إشراق ورونق وجمالية⁵⁵

ومن الذين شعبوا مسار السرد الروائي العرفاني، حريّ أن نذكر أسماءهم، وهم: عبد الإله بن عرفة، رشيد الموضي، أماني العاقل، محمد التهامي الحراق، مراد الريفي، عبد الإله البريكي، وسارة الجروان، ولقد أفرد كل واحد من هؤلاء البعثة بحثا حول أسرار الحروف والفواتح القرآنية، نذكر بحث "الأدبي والمورفي في رواية "بحر النون" للباحثة أماني العاقل، وبحث تجليات السرد العرفاني في رواية "جبل قاف"، للباحث عبد الإله البريكي، وبحث "البناء المورفي" للكاتبة بنور في رواية "ابن الخطيب في روضة طه"، بحث: "المرفق في حواميم ابن عرفة" للباحثة الإماراتية سارة الجروان، بالإضافة إلى بحث المفاتيح الجمالية للسرد العرفاني للأديب والروائي عبد الإله بن عرفة الذي كان سباقا لهذا الشكل الجديد من الإبداع المعرفي والأدبي.

وتعدّ الرواية العرفانية جنسا جديدا في مجال الأدب وأجناس لأنها تنتسب إلى الألفية الثالثة ولعل من برز في هذا اللون الروائي الجديد؛ عبد الإله بن عرفة المغربي الذي كتب أول رواية له بعنوان "جبل قاف" ليلحقها فيما بعد برواية "بحر نون"، يقول شارحا الأسباب التي دفعته إلى كتابة هذا اللون السردى الجديد «بدأ وعي يتفق عن سرّ هذه العلاقة بين القاف والنون ولعلي أقول لك اليوم أيها القارئ المستوقر للنباهة والاستبصار

أن مدار هذه الأعمال مستمد من فواتح السور القرآنية التوراتية... إنَّ القاف لم يكن ليطلب سوى النون في سفره العلوي أو ولوجه في جبل مراتب الوجود، فالقاف هو القلم الأعلى والنون هو اللوح الذي رقم فيه من ذلك الكلام الأزلي، والإنسان الخليفة هو فحوى ما سطره القلم في اللوح، فالاتصال لازم ولازب بين القاف والنون أي بين قاف القرآن وقاف الفرقان؛ أو النقل بين دائرة نون النفس الإجمالي ودائرة نون النفس التفصيلي⁵⁶.

ولقد وظف الأديب الروائي عبد الإله بن عرفة أسرار الفواتح القرآنية كرموز يعلن بها أم كلِّ الأحداث التي تعرضت لها الحضارة الإسلامية انطلاقاً من إسبانيا إلى الثورة التكنولوجية اليوم. يقف في كلِّ رواية شارحاً، موضحاً ومؤولاً وهنا يخالف مقولة بارث موت المؤلف: وذلك أنَّ ابن عرفة يقوم بتأويل الفواتح القرآنية من زاويته المعرفية بأصرار تلك الحروف المنفردة أو المركبة الواردة في القرآن الكريم، بحيث إنه يقوم بإسقاطها على الأحداث والتغيرات التي طرقت على الحضارة الإسلامية بطريقة اعتباطية فيقول: « ولعله من المفيد أن أنبه أنها السلسلة الثانية من هذا المشروع انطلاقاً من الحواميم إلى حدوث آخر عمل صدر حتى اليوم وهو "ياسين قلب الخلافة" قد التوى عليها هاجس الاشتغال على النهايات في أبعادها الذاتية والموضوعية فمع " الحواميم " تعرضت لنهاية الوجود الإسلامي في إسبانيا ومع طواسيم الغزالي تعرضت لنهاية الدولة العباسية والانتهاى من إنجاز الصياغة المعرفية والفكرية لنموذج الحضارة الإسلامية التي قام بها أبو حامد الغزالي بينما كان "ابن الخطيب في روضة طه" آخر تغرده لإعلان انتهاء أرقى ما وصلت إليه الحضارة الإسلامية في الأندلس سواء في الأدب والفكر أو العمارة والفنون، وتمت صياغة أحد أهم العلوم الأصيلة للعقل المسلم هو علم المقاصد الذي يعتبر قراءة قانونية وفلسفية وتاريخية في مصادر التشريع، وختاماً جاءت رواية "ياسين قلب الخلافة" لتعلن انتهاء دورة زمنية وابتداء أخرى مع نهاية الخلافة العثمانية، واستعمار مراكز الحضارة الإسلامية في أول سابقة في تاريخ هذه الأمة التي انتقل الوعي والانتماء عند أبنائها من إبطار الدولة الكلية والثقافة الكونية إلى إطار الدولة الوطنية أو القطرية والخصوصية الثقافية، وهو تحول لم تتبين بعد نتائجه العميقة»⁵⁷.

نؤكد من جهة نظرنا أنّ الرواية العرفانية تشكل أكبر مغامرة للمؤلف وللقارئ معا، لأنها تقوم بقراءة نورانية عرفانية لتاريخ الأمة، ولتاريخ البشرية جمعاء، لذلك فهي تتطلب استثمارا في المعرفة وكذا في تشكيلها عبر جماليات التخيل السرد العرفاني، ولذلك سميت هذه الرواية (بالكتابة بالنور)، وذلك أنّ النور ينتشر في كلّ الجنبات ويتخلل كلّ الأبعاد والأجزاء، بحيث يصعب انتزاع النور والجمال من عنصر واحد بعينه وإغفال ما سواه، فجمالية العرفان لا تنضبط بعزل التفاصيل بل تدرك بدءا في الإجمال، وتلمس ثانيا في التفاصيل، وهذا هو سرّ قطبيتها لحقل كلّ العناصر الجمالية تتمحور حولها لتشكل شبكة تنتشر في السرد العرفاني»⁵⁸.

وإذا كان بارث قد تحدّث عن لذة النص، وقد أحدثت مصطلحاته (اللذة، المتعة، الإيروسية...) ثورة لغوية واسترعت انتباه جلّ الباحثين والنقاد، فلقد سبقه لذة النص "منذ قرون ابن عربي حينما عرف الذوق بأنه «أول مبادئ التجلي، وهو حال يفجأ العبد في قلبه، فإن أقام نفسين فصاعدا كان شربا، وهل يعد هذا الشرب ريّ أم لا، فذوقهم في ذلك مختلف»⁵⁹.

وبناءً على الصور والأسماء يفرق ابن عربي بين الذوق الخيالي الذي يكون في الصور والذوق العقلي الذي محله الأسماء الإلهية والكونية، فالذوق الخيالي أثره في النفس، والذوق العقلي أثره في القلب، وبناء عليه، فالعلوم الناتجة عن التجلي في علوم ذوقية، وكلّ علم لا يكون عن تجلّ فليس بعلم ذوقي، يقول ابن عرفة «إنّ أصغر وحدة في الكتابة هي الحرف، وإنّ المعنى يتأسر من العلاقة بين الدال والمدلول، ومن بين الصعوبات التي يواجهها النقد الأدبي من دراسة لعدة الأعمال كونه يروم بناء كتابة نسقية، في حين إنّ هذه الأعمال هي كتابة غير نسقية لأنها تفهم مفهوم الاتساق كما هي متداولة فحينما يصحّح ابن عرفة هذه الروايات في أحد البيانات الأدبية، فهل أنت مستعد أيها القارئ لتكتشف أصول نور أتيك، وتكتشف المعنى فيك»⁶⁰.

على أساس مركزية الحرف في الدراسات النقدية قديما وحديثا نتجت نظريات علمية حديثة كالتنصص الذي قالت به جوليا كريستيفا، وانطلاقا من التنصص: تعرف جوليا

كريستيفا قائلة: «نعرف النص بأنه جهاز غير لغوي، يعيد توزيع نظام اللغة بكشف العلاقات بين الكلمات التواصلية، مشيراً إلى بيانات مباشرة تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها»⁶¹، «في حينها يقوم نص ما باستدعاء واستحضار نصوص أخرى، فإنه ينقلها من سياقها الأصلي ويطرحها في سياق جديد، وهو ما عبرت عنه كريستيفا بـ (الهدم والبناء) أو (النفي والإثبات) المتزامنين، بتحكم (السياق في العملية التواصلية، لا يبقى هناك مجال للحديث عن أي تناص اعتباري»⁶²

ولقد تعامل بارث مع النص بمجال لتداخل وتفاعل مجموعة من النصوص، لذلك فإنّ القارئ الذي يتفاعل مع أي نص قرأه، يقوم بتأويله بناء على مرجعيته الفكرية والثقافية والمعرفية، بالإضافة إلى العامل السيكلوجي النابع من الذكريات المتبقية من التجارب الشخصية، ومن هذا التداخل والتفاعل «يتميّز التناص عند كريستيفا بشكل عام بكونه ظاهرة جمالية في النص، ويشكل النص فسيفساء خطابات، أو فسيفساء استشهادات»⁶³.

والأولى أن أقول اليوم وبسعة أكبر، بأنّ هذا الموضوع في النصية المتعالية (transtextualité)، أو التعالي النصي للنص (transcendence textuelle du texte) والذي أعرفه مسبقاً وبشكل عام بـ «كلّ ما يجعله في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى»⁶⁴ وعلى الجملة، فالنص هو المولد لكلّ الدراسات والنظريات اللغوية والأدبية والنقدية، فكيف القارئ وحده من يتفاعل مع النص بل إنّ معظم المنظرين والنقاد ما كانوا ليؤسسوا لنظرياتهم لولا وجود تلك النصوص والإبداعية التي كانت الميدان والحقل الذي تلتقي وتتلاقح فيه معظم النظريات التي تكشف للنقاد والمنظرين بعد تأملات ودراسات معمقة، فالنص هو المنطلق وهو الأساس وما التأويل إلا نظرية في النص، وما التناص إلا نص جامع لعدة نصوص، لذلك قال (بارث): «إننا لنعرف الآن أنّ النص ليس سطر من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي وينتج عنه معنى لا هوتي (الرسالة جاءت من قبل الله)، ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتراوح فيها كتابات مختلفة وتتنازع، دون أن يكون أي منها أصلياً، فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤرة الثقافة»⁶⁵.

وعلى حد تعبير الناقد عبد القادر فيدوح فـ« إذا كان للإبداع قواعد فنية ينطلق منها، فإنّ للمتلقي أحاسيسه وذوقية يتأمل من خلالها ما تريد الصورة قوله في بيان الحدس والسعي إلى تشفير، ولعلّ هذا ما يعكس العملية الإبداعية بعدا آخر منظور إليه بوصفه تصويرا حدسيا يمتح خصبه من بين ما هو متاح من تجارب الواقع، وتمثيل مدلولاته(...) لا أحد يتنكر لفعل الإبداع بتنوع وسائل أدائه واللغة ومن أهمها لتحقيق أثر هذا الفعل وتنوع منجزات رؤاه، ونقل معناه بسبل متنوعة خاصة إذا استوجب توظيف لغة الواقع»⁶⁶.

يتضح جليا أنّ الإبداع هو إعادة الخلق صورة جديدة للواقع يشارك فيها كلّ من النص والمتلقي والوسيلة الأهم لنقل وتشفير الإبداع هي اللغة حيث تنفذ الكتابة (النص) اللغة في شكلها كما أنها تفتح أمام البحث الحيز الكامل للغة ؛ مع ما لها من تمرد منطقي وخلط في شرعها ، ومع ما فيها من إنزلاقات وحوادث ومحاكاة ساخرة تبتعد عن جدية العلم الموضوعي حيث إنّ الحياة الأدبية كما يسميها "بودلير" هي « العنصر الوحيد الذي تستطيع أن تتنفس فيه بعض الكائنات المهملة»⁶⁷.

وفي عالم النص فإنّ ما يجعل الظاهرة الأدبية ممكنة ومتميّزة هو أنها تلقى الخاصية التقريرية والتوضيحية للمرجعية وتسعى جهدها إلى تدمير العالم من خلال التخيل والاحتفاء باللغة بذاتها على عكس الخطابات المادية المرجعية، وعلى الرغم من أنّ الحياة الأدبية تنفياً المتعة واللذة أكثر باستعمال الخيال إلا أنه لا وجود لخطاب خيالي أكثر اتصالا بالواقع، وقد سمى (هايدغر) المرجعية الأصلية بعبارة الكينونة في العالم حيث مهمة التأويل هي توضيح شكل الكينونة في العالم المعروضة أمام النص«من منظور بول ريكور»⁶⁸.

بفهم من الكلام السابق أن عالم النص (التخيل) يدخل في صراع مع العالم الواقعي (التاريخ) إما من أجل إثباته أو نفيه، إل أنّ العمل الفني الرائع هو ذلك العمل الذي أشرنا إليه، ويقلق علاقاتنا بالواقع بحيث يجعل اللغة تبدو "خطيرة"، بعبير هولدرلين قبل نيتشه⁶⁹.

بقي أن نشير إلى أنّ أصالة النص تكمن في تشبيهه اللامحدود، وفي تعرية العلامات الثاوية في النص وكذا في فهمها والفهم ما هو سوى «فهم الذات أمام النص، ولكي أفهم علي كقارئ أن أغوص في غيابات النص وأن أتلصص على طبقاته السفلى وبذلك تدخلني القراءة في التحول اللبّي للأنا ومن هنا سيأتي التأويل ويتعدد بتعدد مرجعية القراء ومن هنا يعاد تصوير الواقع ومن هنا تكشف الذات القارئة عن ذاتها فتعرف نفسها حيث هناك في تضاعيف الخيال طاقة وقدرة هائلة على إعادة توظيف الواقع؛ أي إنها تعيد خلقه وإنتاجه من جديد إما بواسطة الطرافة أو الحكاية كما قال أريسطو، ولعل فهم الإنسان لذاته، لن يتم إلا عبر هذا الوسط اللغوي -النص- باعتباره يشكل مقترحات وممكنات في الوجود⁷⁰.

وختاماً؛ يمكن القول إن النص هو فضاء لتلاقي كثير من النظريات اللغوية والأدبية والنقدية، كما إنه مسرح لتلاحق معظم المقاربات التي أنتجت النظريات الحديثة انطلاقاً من البنيوية فالتفكيكية فتحليل الخطاب إلى السيميائية إلى التداولية وهكذا مع كل ما يجسده عالم النقد والإبداع، وحدود النص مرهونة بالتأويل، والتأويل مفتوح للقراء. ولو وسعنا البحث لتجولنا في تضاريس حروف الشاعر المبدع أديب كمال الدين الملقب بالشاعر الحروفي؛ لأنه يعطي لكل حرف نبضا وحياء يعصرها ألم غربة الوطن ووجع فراق الخلان والأحبة. وحتى وإن كانت عباراته صوفية؛ فإنها تجسد الواقع بكل آماله وآلامه، لذلك فلقد أبدع الناقد فيدوح عبد القادر لما عالج أيقونة الحرف في شعر أديب كمال الدين من منظور جمالي نقدي صوفي رمزي سيميولوجي دلالي.

الهوامش:

¹ عبد القادر فيدوح: "الألفية النص الأدبي. دراسة سيميائية للشعر الجزائري". ديوان المطبوعات الجامعية وهران. الجزائر، 1993 ص 24.

² جاك دريدا "مواقع"، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء. المغرب، ط 1، 1992، ص 19، 20.

³ ينظر: "إستراتيجية التأويل" محمد بوعزة، منشورات الاختلاف، دار الأمان. الرباط، ط 1،

2011، ص 62.

- ⁴ بول ريكور: نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي- المغرب، ط2، 2006، ص 117- 118.
- ⁵ المرجع نفسه، ص 122- 123.
- ⁶ عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، دار الوصال، ط1، 1994، ص 09.
- ⁷ المرجع نفسه، ص ن.
- ⁸ محمد بوعزة، استراتيجية التأويل (من النصية إلى التفكيكية)، ص 09- 10.
- ⁹ ينظر محمد بن عياد: الكتابة والسلطة (بحوث علمية محكمة)، دار كنوز المعرفة- الأردن، 2014، ص 15.
- ¹⁰ ينظر: محمد مفتاح: النص: من القراءة إلى التنظير، المدارس للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2000، ص 03 (مقدمة أبوبكر العزاوي).
- ¹¹ ينظر: المرجع السابق، ص 03- 20 ص 86- 87.
- ¹² هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي، تقديم وترجمة: رشيد بن حدّو، منشورات الاختلاف، دار الأمان- المغرب، ط1، 2016، ص 72.
- ¹³ المرجع نفسه، ص 98.
- ¹⁴ ينظر: جلّول قاسمي: الكتابة والنص الغائب (سؤال المرجع في روايات أحمد التوفيق)، إفريقيا الشرق- المغرب، ط1، 2015، ص 25- 26.
- ¹⁵ فاضل تامر: التأريخي والسرد في الرواية العربية، دار الوافد الثقافية، ابن النديم- بيروت، وهران، ط1، 2018، ص 13.
- ¹⁶ ينظر: بول ريكور: الزمان والسرد، ج1، ص 354- 355/ نقلا عن فاضل تامر المرجع السابق.
- ¹⁷ ينظر: القاضي محمد: توظيف المادة التاريخية في الرواية (في ندوة الرواية والتاريخ)، ص 122/ نقلا عن فاضل تامر (مرجع سابق، ص 25).
- ¹⁸ سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الحديثة، ص 209- 239/ نقلا عن: المرجع السابق، ص 26.
- ¹⁹ بول ريكور، الاستعارة الحية، تر وقدم: محمد الوالي/ مر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2016، ص 41.
- ²⁰ بول ريكور: نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2006، ص 29- 30.
- ²¹ المرجع نفسه، ص 31.
- ²² ينظر: جمعان بن عبد الكريم، إشكالات النص "دراسة لسانية نصية"، النادي الأدبي -الرياض، المركز الثقافي العربي، المغرب-بيروت، ط1، 2009، ص 176.

²³ عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 2002، ص81.

يقول بول فاليري على لسان إحدى الشخصيات تصف السيد (تست): « لا أدري أي صفاء رهيب فيه ولا أي زهد في الأشياء، ولا أي نور لم أشهد قط غيابا للضطراب والشكوك مثل الذي فيه، مع ذكاء قد شحذ شحذا (...) إنه يلاحظ نفسه، يناور، ويحرص ألا يكون عرضة للمناورة، وهو لا يعرف سوى قيمتين، مقولتين تنتهيان إلى الوعي العلمي: الممكن والمستحيل (...) قضى حياته القصيرة والكثيفة في ملاحظة كيف تتأسس وتنظم العلاقات بين المعروف والمجهول، من كتاب: رولان بارت: لذة النص، تر: فؤاد صفاء، منشورات الجمل- بغداد، بيروت، ط1، 2017، ص7.*

²⁴ المرجع نفسه، ص 07-08.

²⁵ رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، دار العين للنشر- القاهرة، ط4، 2009، ص13.

²⁶ فرناندهالين، فرانسويزيحن، من الهيرونونوطيقا إلى التفكيكية، تر: عبد الرحمن بوعلي، ص51/ نقلا عن محمد بوعزة، مرجع سابق، ص61.²⁶

27

²⁸ الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي اللبناني- بيروت، ع1، ط1، 1986، ص 258-259.

²⁹ عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغربي المعاصر، دار الأمير خالد، الجزائر، 2014، ص94.

³⁰ المرجع نفسه، ص 94.

³¹ ينظر: ساعد خميسي، منزلة الحروف في فلسفة ابن العربي الصوفية، تقديم: عبد الرحمن تليلي، دار بهاء الدين، الجزائر- ط1، 2009، ص15.

³² ابن عربي، ديوان ابن عربي، 1371-1952، ص14.

³³ ينظر: ساعد خميسي، مرجع سابق، ص15

³⁴ ابن عربي، كتاب الميم والواو والنون، جمعية دائرة المعارف العثمانية، حيدرآباد الركن 1368هـ-1948م، ص03/ نقلا عن ساعد خميسي، مرجع سابق، ص 16.

³⁵ سورة البقرة، الآية 31.

³⁶ سورة آل عمران، الآية 45.

³⁷ سورة آل عمران، الآية 59.

³⁸ ينظر: ساعد خميسي، ص 16-17.

- ³⁹المصطفى جا، ن ون -نساء السياب بين الحضور والغياب، مطبعة أنغو-بزانة- القادسية- فاس، المغرب، (د.ط)، 2014، ص05.
- ⁴⁰المرجع نفسه، ص07.
- ⁴¹ديوان البواكير، الأعمال الكاملة، المجلد2، ص98-99.
- ⁴²مقدمة قصيدة "الشاطئ" لبدر شاكر السياب، حياته وشعره، مس، ص195.
- ⁴³المصطفى جا، ن ون النشوة، مرجع سابق، ص39، 40، 49، 99.
- ⁴⁴ديوان الوصية، الأعمال الكاملة للسياب، م1، ص221-222.
- ⁴⁵أديب كمال الدين، نون ص4.
- ⁴⁶عبد القادر فيدوح، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين، منشورات الاختلاف، بيروت- لبنان، ط1، 2016، ص34.
- ⁴⁷أديب كمال الدين، حرف من ماء، قصيدة حب طويلة، ص103.
- ⁴⁸ينظر: بول ريكور، نظرية التأويل، مرجع سابق، ص84.
- ⁴⁹ينظر: بول ريكور، نظرية التأويل، مرجع سابق، ص83-84-96-97-115-116.
- ⁵⁰ينظر: ساعد خميسي، منزلة الحروف في فلسفة ابن عربي الصوفية، ص138-139.
- ⁵¹ينظر: ساعد خميسي، منزلة الحروف (مرجع سابق)، ص145-146.
- ⁵²ابن عربي: الفتوحات المكية: تح: عثمان يحيى، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1974، ج1، ص308.
- ⁵³ينظر: ساعد خميسي، المرجع السابق، ص146.
- ⁵⁴القلم، الآية 01.
- ⁵⁵عبد الإله بن عرفة وآخرون، جمالية السرد في الرواية العرفانية، دار الآداب، بيروت، ط1، 2014، ص08.
- ⁵⁶عبد الإله بن عرفة وآخرون، جمالية السرد في الرواية العرفانية، ص12-13.
- ⁵⁷عبد الإله بن عرفة، المرجع السابق، ص17.
- ⁵⁸المرجع نفسه، ص94.
- ⁵⁹ابن عربي، الفتوحات المكية، ج2، ص548.
- ⁶⁰رواية الحواميم، ابن عرفة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2010، ص11.
- ⁶¹JULIA KRISTIVA. Le textedu roman. Mouton. Pudlistrers the laque. Paris. New orke. 1979. P12.
- ⁶²محمد وهابي: من النص إلى التناص، عالم الكتب الحديث، بيروت، 2016، ص84.
- ⁶³Julia kristiva . opcit. 196.

⁶⁴Gérard Genette . Palimpsestes (la littérature au second degré) coll. Poétique- ed Seuil. Paris. P07.

⁶⁵رولان بارت، هسبة اللغة، تر: منذر عياشي، دار نينوى- سوريا، ط1، 2015، ص80.

⁶⁶عبد القادر فيدوح، أيقونة الحرف (مرجع سابق، ص 93 .

⁶⁷ينظر: "بارث، هسبة اللغة، ص 21-22.

⁶⁸ينظر: مجموعة مؤلفين (محمد الدهباجي، حسن لشقر، بوصطفى بوخيصة)، التلقي والتأويل، من النموذج النصي إلى النموذج التفاعلي للقراءة) مطبعة أميمة- فاس -المغرب، ط1، 2014، ص 21.

⁶⁹ينظر، المرجع نفسه، ص ن.

⁷⁰نفسه، ص 22.