الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:...../.....

رقم التسجيل: 171735079870

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

تخصص: أدب حديث ومعاصر

بعنوان

التأويل الفينومينولوجي للصورة الشعرية في شعر عبد العزيز المقالح
قصيدة أسئلة ومرايا أنموذجا

إعداد الطالبة:

- خديجة بن جعفر

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
ناصر بركة	أستاذ	جامعة المسيلة	رئيسا
هشام مداقين	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
بغدادي نسيمة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2021-2022م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

تصريح شرفي
(خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث)

أنا الممضي أدناه،

السيد(ة): بن حمزة خديجة الصفة: طالب

الحامل(ة) لبطاقة التعريف رقم: 175325222 والصادرة بتاريخ: 2022/03/.. بدائرة المسيلة

المسجل(ة) بكلية: **الآداب واللغات** قسم: **اللغة والأدب العربي** أدب جزائري معاصر

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث مذكرة ماستر ، عنوانها:

تأويل الظواهر الصوفية في الشعر

عبد العزيز الطالبي قصيدة أبسلة ومرايا أنموذجا

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية و النزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

نعتمد بالصدق على التوقيع
المسيلة في 2022
رئيس المجلس الشعبي البلدي

المسيلة في: 22/06/22

إمضاء المعني

عن رئيس المجلس الشعبي البلدي
و بتفويض منه
ملحقة الإدارة
سلطان فاطمة الزهرة

ملاحظة : أنجزت هذه الوثيقة وفق ملحق القرار رقم: 933 المؤرخ في: 28 -07- 2016 ، الذي يحدد القواعد المتعلقة بـ الوقاية من السرقات العلمية ومكافحتها .

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله والصلاة والسلام على أشرف المرسلين

الحمد لله الذّي وفقني لتثمين هذه الخطوة في مسيرتي الدراسية بمذكرتي هذه ثمرة الجهد والنجاح بفضله تعالى مهداة:

إلى كلمتين يرددهما لساني، إلى أجمل من أحبها قلبي، بالى من حملتني وهنا على وهن، إلى من علمني أوّل حرف، إلى والدي الكريمين حفظهما الله بعينه التّي لا تنام.

إلى داعمي الأبدي أخي يوسف، حنان، نهال، إلى أحبتي، إلى من علمني حرفا في هذه الدنيا الفانية

إلى من ساهم في إتمام هذه المذكرة الأستاذ القدير المشرف "ميداغين هشام" على ما أسداه لي من توجيهات قيمة، كان لي خير معين لإكمال ثمرة جهد سنوات من التعب والإجهاد، فله مني أسمى عبارات الشكر والتقدير حفظه الله وسدد خطاه.

أهدي إليكم جميعا اليوم ثمرة سنين من الاجتهاد.

إلى من أحبهم قلبي رغما عني، إلى كل من تركوا أثرا مهم في حياتي، شكرا لكم.

خديجة

مقدمة

مقدمة:

تعتبر الظاهراتية إحدى الأفكار الأساسية في فلسفة القرن العشرين؛ وما يجمع بين المفكرين الداعين لهذه القراء الظاهراتية التّي تمثل فكرا تأويليا عمل على تأصيله العديد من الفلاسفة والنّقاد؛ حتى وصل إلى مرحلة الاستقرار الأكاديمي في الدرس النّقدي الفلسفي الحديث؛ هو اشتغالها كمنهج للقراءة والتفكير والتأويل سواء على الوجود أو النصوص الابداعية والجمالية وخاصة الشعر لذلك تهدف هذه الدراسة إلى إدراك الأهمية والقيمة العلمية والأدبية للصورة الشعرية التّي أصبحت في الوقت الحاضر أهم مواضيع الأدب والنّقد المعاصر؛ فشغلت حيزا واسعا من مشاغل واهتمام الدارسين من النّقاد والبلاغيين؛ كما يلفت النظر؛ في حقل الدراسات الأدبيّة العربيّة؛ اهتمامها؛ حثيثا؛ بالصورة خاصة على القصيدة الحديثة ويعد الشاعر اليمني عبد العزيز المقالح أحد اهم الشعراء المحدثين الذين يحتمل متنهم الشعري منظورات جديدة من اجل ذلك حاولنا ولوج عالم المقالح الشعري عبر مفاتيح التأويل الظاهراتي للصورة الشعرية في قصيدة "أسئلة ومرايا" والتّي تطرح كفضاء شعري يحمل وراءه اشتغالا ينم على تجسيد ظاهراتي يستحق الاستكشاف.

وعليه كان لزاما علينا- حين الخوض في شعر "عبد العزيز المقالح- أن نطرح الاشكالية التالية:

- ماهي أبعاد التأويل الظاهراتي للصورة الشعرية في قصيدة أسئلة ومرايا لعبد العزيز المقالح؟

ومن خلال هذه الإشكالية نطرح التساؤلات التالية:

- ما هو مفهوم التأويل الظاهراتي؟
- ما هو مفهوم الصورة الشعرية وما هي خصائصها؟
- كيف تجلت الظاهراتية في قصيدة "أسئلة ومرايا"؟

وما دفعنا لاختيار هذا الموضوع هو حبنا للمتن الشعري خاصة ورغبتنا في طرق مناهج جديدة كالتأويل والفينومينولوجيا.

وقد تضمن البحث مقدمة وفصلين ، عرضنا في الفصل الأول مفهوم التاويل والتأويلية ومفهوم الفينومينولوجيا والظاهرة، ثم عرفنا الصورة الشعرية وأهم خصائصها، وفي الفصل الثاني عرضنا لتأويل الصورة الشعرية في قصيدة أسئلة ومرايا من خلال المنظور الظاهراتي، وذلك وفق العنوان والمدخل الفينومينولوجي، وسؤال اللغة، وظواهر الطبيعة لنخرج في الأخير بخاتمة تتضمن اهم النتائج.

أما عن الدراسات السابقة فقد كانت شحيحة ولم نظفر إلا بمقال للأستاذة : رانيا الشريف العرضاوي بمجلة أنساق عنوانه: ظاهراتية الصورة الشعرية في الشعر العربي القديم.

وعن المصادر والمراجع موضوع البحث فقد شملت ما يلي:

مجلة عبقر التي تضمن قصيدة اسئلة ومرايا لعبد العزيز المقالح.

عادل مصطفى فهم الفهم : مدخل إلى الهرمينوطيقا

بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية

نادية مصطفى: فلسفة ادموند هوسرل الرد الفينومينلوجي

أما منهج الدراسة فقد اعتمدنا على المنهج الظاهراتي من منظور التاويل عند غاستون باشلار خاصة الذي اعتمد على العناصر الأربعة في تحليل الصورة الشعرية .

وقد اعترضنا العديد من الصعوبات منها صعوبة الموضوع وتشعب المصطلحات المرتبطة به من فكرية وفلسفية ونقدية، وكذلك صعوبة تطبيق الآليات الفينومينولوجية على النص الشعري لكن ذلك لم يثني عزيمتنا على اتمام البحث .

ولا ننسى في الأخير شكر الأستاذ المشرف الذي تحمل هذا الموضوع من اقتراح العنوان وحتى متابعتنا في التطبيق سطرا سطرا، فله جزيل الشكر وعظيم الفضل فلولاه لم يخرج هذا العمل إلى النور رغم ما فيه من عثرات نتحملها لوحدنا ، كما نشكر لجنة المناقشة على تكرمهم بالنظر إلى هذه الورقات والله من وراء القصد.

الفصل الأول

التأويل الظاهراتي والصورة الشعرية

أولا- التأويل والتأويلات

1- مفهوم التأويل

2- مفهوم التأويل عند العرب

3- مفهوم التأويل عند الغرب

4- مفهوم التأويليات (الهرمينوطيقا)

ثانيا: الظاهراتية والظاهرة

1- مفهوم الظاهراتية (الفينومينولوجيا)

2- مفهوم الظاهرة

ثالثا: الصورة الشعرية

1- مصطلح الصورة

2- خصائص ومقومات الصورة الشعرية

أولا- التأويل والتأويلات

1- مفهوم التأويل:

الهرمونيوطيقا (نظرية التَّأويل) هي المبحث الخاص بدراسة عمليات الفهم، وبخاصة فيما يتعلق بتأويل النصوص، وليس من قبيل المصادفة أن يصدر هذا الكتاب في هذا المنعطف الفاصل الذي نمر به، ونشهد فيه سقوط «العقل القديم»، ولمَّا ينبت لنا «عقلٌ جديد» نعيش به ونعيش فيه، يسقط «العقل القديم» لانتفاء الوظيفة، سقوطًا طبيعيًّا صحيًّا، مثلما تسقط عن الطفل أسنانه اللبنية، وما نزال ننظر إلى كل «عقلٍ جديد» بتوجسٍ وريبةٍ؛ لأننا نجهله، والمرء عدو ما يجهل، في هذه المرحلة التي نعيد فيها ترتيب أوراقنا وصياغة أنفسنا والبحث عن هويتنا الحقيقية، وإعادة قراءة هذه الهوية كنصٍّ عصيٍّ ملغزٍ مستغلق؛ في هذه المرحلة البينية الرمادية تلح دراسة التأويل إلحاحًا، وتكاد تكون ضرورةَ بقاء.

أ- لغة: طبيعة هرمس وطبيعة الهرمينوطيقا

تأتي كلمة «هرمنيوطيقا» من الفعل اليوناني Hermeneuein ويعني «يفسّر»، والاسم Hermeneia ويعني «تفسير»، ويبدو أن كليهما يتعلق لغويا بالإله «هرمس» Hermes رسول آلهة الأولمب الرشيق الخطو الذي كان بحكم وظيفته يتقن لغة الآلهة، ويفهم ما يجول بخاطر هذه الكائنات الخالدة،[1] ثم يترجم مقاصدهم، وينقلها إلى أهل الفناء من بني البشر، ويذكر كل من اطلع على الإلياذة والأوديسا أن هرمس كان ينقل الرسائل من زيوس –كبير الآلهة– إلى كل من عداه وبخاصة من جنس الآلهة، وينزل بها أيضا إلى مستوى البشر، وهو إذ يفعل ذلك فقد كان عليه أن يعبر البون الفاصل بين تفكير الآلهة وتفكير البشر.[2]

---

[1] عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل إلى الهرمينوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، مؤسسة هنداوي س كي سي، 2017، ص09.

[2] المرجع نفسه، ص15.

في البداية سنتوقف عند المعاني اللغوية للمصطلح، فبالعودة إلى المعاجم نجد أنّه ورد بدلالات متعددة، وقد فصل صاحب "لسان العرب" في ذلك حيث ذكر أنّ «أوّل الكلام وتأوله: دبره وقدره، وتأوله: فسره... وقوله تعالى ﴿**وَلَمَّا يَأْتِهِمْ تَأْوِيلُهُ**﴾ أي لم يكن معه علم تأويله»، فلا فرق بين التأويل والتفسير هنا وذلك ما ميز المرحلة الأولى للمصطلح في الثقافة العربية، حيث كانت العرب «تستخدم المصطلحين للدلاة على مراد واحد، لكن لا يعني أنّها بلغت درجة المطابقة»، إذ نجد بعض الفروقات البسيطة بينهما، فمثلا اقترنت مسألة التفريق بينهما بالنص الديني، فجعلوا التفسير مرتبطا بالنقل (الرواية) والتأويل مرتبطا بالعقل (الدراية). [1]

ولا يختلف الأمر أيضا عند (ابن فارس) الذّي يرجع المصطلح إلى الجذر آل «يؤول أي رجع، قال يعقوب، يقال "أوّل الحكم إلى أهله" أي أرجعه ورده إليهم»، أمّا عن تأويل الكلام فأنّه يقول: «ومن هذا الباب تأويل الكلام، وهي عاقبته وما يؤول اليه، وذلك قوله تعالى: ﴿**هَلْ يَنظُرُونَ إِلَّا تَأْوِيلَهُ**﴾ يقول: ما يؤول إليه في وقت بعثهم ونشورهم»، وترد دلالة الجمع أيضا في قول أدرجه (ابن منظور) لابن منصور، وبعض العرب جاء فيه: «يقال ألت الشيء أؤوله إذا جمعته وأصلحته، فكان التأويل جمع معاني ألفاظ أشكلت بلفظ واضح لا إشكال فيه، وقال بعض العرب: أوّل الله عليك امرك أي جمعه»، ويذهب (الخليل بن أحمد الفراهيدي) إلى أنّ «التأول والتأويل: تفسير الكلام الذّي تختلف معانيه، ولا يصح إلا ببيان غير لفظه». [2]

ب- اصطلاحا: ﴿**رَبِّ قَدْ آتَيْتَنِي مِنَ الْمُلْكِ وَعَلَّمْتَنِي مِن تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ**﴾(يوسف، 101)، قلنا إنّ قلنا إنَّ هرمس هو المراسل فيما بين الآلهة والبشر، وأنَّ الأصل اليوناني للفظة

---

(1) سارة كماش، نظرية التأويل عند (أمبرتو إيكو)، دراسة وصفية تحليلية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، (ل.م) 2021-2022، ص9.

(2) المرجع نفسه، ص10.

«هرمنيوطيقا» يوحي بعملية «الإفهام» وبخاصة حين تشتمل هذه العملية على اللغة، فاللغة هي الوسيط الأساسي في هذه العملية بلا ريب. [1]

هذا الإفهام الذي تتوسطه اللغة هو العنصر المشترك في الاتجاهات الثلاثة الأساسية لمعنى لفظة Hermeneuein ولفظة Hermeneia في الاستخدام القديم، هذه الاتجاهات الثلاثة للفعل «يؤول» في اليونانية هي:

1. يعبر بصوتٍ عالٍ في كلمات، أي: «يقول» أو «يتلو».
2. يشرح، كما في حالة شرح موقف من المواقف.
3. يترجم، كما في حالة ترجمة لغة أجنبية.

هذه المعاني الثلاثة جميعًا قد يعبر عنها الفعل الإنجليزي To Interpret، غير أن كلًّا منها يمثل معنًى مستقلًّا من معاني التأويل.

التأويل –إذن – يمكن أن يشير إلى ثلاثة أمور مختلفة نوعًا ما سواء في الاستعمال اليوناني أو الإنجليزي: التلاوة الشفاهية، والشرح المعقول، والترجمة من لغة إلى أخرى، غير أن بمقدور المرء أن يلاحظ أن «العملية الهرمسية» قائمة في الحالات الثلاث جميعًا، ثمة شيء بحاجة إلى العرض أو الشرح أو الترجمة يصبح، بطريقةٍ ما، معقولًا ومستوعبًا، ثمة شيء ما قد تم «تأويل».[2]

1- التأويل بمعنى «التلاوة»:

ينشدُ الشعرَ جديداً كالصبا   وأنا ناظمه منذ سنين
وأبثّ فيه من صباه عجباً   فإذا قلت ارتجالٌ لا تمين [العقاد]

أول الاتجاهات الثلاثة الأساسية لمعنى الفعل «يؤول» هو: «يُعبِّر»، أو «يُدلي»، أو «يقول»، أو «يتلو»، وهو اتجاه يرتبط بالوظيفة «الإعلانية» لهرمس، وما يزال الفعل

(1) عادل مصطفى، فهم الفهم، ص15.
(2) المرجع نفسه، ص21.

«يعبر» هنا يحمل معنى «القول» وإن يكن القول في هذه الحالة هو القول الذي يعد في ذاته تأويلًا. [1]

من أجل ذلك يلتفت المرء إلى الطريقة التي يعبر بها عن الشيء، أي إلى «الأسلوب» الذي يتم به الأداء، ونحن نستخدم هذا الظل الدقيق لكلمة «تأويل» عندما نشير إلى تأويل مطربٍ لأغنيةٍ ما، أو تأويل قائد أوركسترا لسيمفونية ما، بهذا المعنى يكون التأويل شكلًا من أشكال القول، وبالمثل يكون الإلقاء الشفاهي أو الغناء تأويلًا، وقد كانت كلمة «تأويل Hermeneia «تشير أحيانًا إلى التلاوة الشفهية، تلاوة قصيدٍ ملحمي لهومر على سبيل المثال، وفي محاورة «أيون Ion «لأفلاطون نجد أيون ذلك المؤول الشاب يتلو هومر، ويقوم من خلال تجويده والتلاعب بطبقات صوته بتأويل الشاعر الكبير والتعبير عنه بل وتفسير دقائق معانيه، ويوصل إلى المستمعين أكثر مما يدركه أو يفهمه، وأيون بذلك يصبح، شأنه شأن هرمس، حاملًا لرسالة هوم.

كان هومر نفسه، بطبيعة الحال، مبعوثًا من الآلهة إلى الإنسان، كان مؤوِّلًا يبين للناس سبل الرب ويسوغها لهم (على حد تعبير ملتون)، كان هومر إذن مؤوِّلًا بمعنى أكثر بداءة؛ إذ لم تكن الكلمات قبله قد قيلت، (من الجلي أن الأساطير كانت موجودة قبل هومر، ومن ثم يمكننا القول بأنه قام بتأويلها والتصريح بها فحسب)، كان هومر نفسه يُعتبر ملهمًا من قِبل الآلهة، كان هومر من خلال قوله مترجم الآلهة ومفسرهم. [2]

ولعلّ أشهر تعريف كان للفيلسوف (ابن رشد): «ومعنى التأويل هو إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية من غير أن يخل في ذلك، بعادة لسان العرب في التجوز من تسمية الشيء بشبيهه، أو بسببه، أو لاحقه، أو مقارنة، أو غير ذلك من الأشياء التّي عددت في تعريف أصناف الكلام المجازية»[3]، كما ربط (ابن رشد) بين

---

[1] عادل مصطفى، فهم الفهم، ص22.

[2] المرجع نفسه، ص22.

[3] سارة كماش، نظرية التأويل عند (أمبرتو إيكو)، ص12.

التأويل والفلسفة من حيث «كونهما يبحثان عن المغزى الدلالي واستكشافه بما يتلاءم مع المستحدثان (...) أضف إلى ذلك أنّ كلا من التأويل والفلسفة يستثير النّص ويسائله، وكل منهما يبعد الشكوك التّي كانت منطلقهما الأساس بغرض إنصاف النّص وإظهار مكنونه»، وما نلاحظه هو أنّ (ابن رشد) في تعريفه لم يجعل التأويل مرتبطا بالنص الديني، بل أكسبه طابعا فلسفيا. [1]

2- مفهوم التأويل عند العرب:

أ- لغة: التأويل مصدر على وزن "تفعيل" ومادته "أوّل" من آل يؤول وله عدة معاني أهمها:

1- الرجوع: آل الشيء يؤول أولا ومآلا رجع، وأول إليه الشيء رجعه، وألت عن الشيء: ارددت.

2- التفسير: وأولا الكلام وتأوله: دبره وقدره، وأوله وتأوله: فسره، وجاء في كتاب العين: التأول والتأويل: تفسير الكلام الذّي تختلف معانيه ولا يصح إلا ببيان غير لفظه، وفي المعجم الوسيط: أوّل الكلام: فسره ورده إلى الغاية المرجوة منه.

3- الاصطلاح والسياسة: ألت الشيء اوله إذا جمعته وأصلحته، فكان التأويل جمع معاني ألفاظ أشكلت بلفظ واحد لا إشكال فيه، وألت الشيء أولا وإيالا: أصلحته وسسته.

ب- اصطلاحا:

عالج النّقاد العرب القدامى التأويل في إطار دراساتهم البلاغية، كما درسه الفقهاء والأصوليون من منظور ديني، حيث ارتبط بتفسير القرآن الكريم، خصوصا في الآيات حمالة الأوجه، فجاءت آراؤهم حوله مبثوثة في كتبهم. [2]

ومصطلح التأويل نال اهتماما كبيرا من الدارسين لارتباطه بمرجعيات مختلفة، فكانت له تعاريف عدة تنوعت باختلاف المرجعيات، وكان لظهور الفرق الدينية أثر بارز

---

[1] سارة كماش، نظرية التأويل عند (أمبرتو إيكو)، ص13.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مج11، مادة أوّل، ص32.

في اكتسابه مفاهيم جديدة، لذلك يصعب إيجاد تعريف موحد نتيجة تعددية المفاهيم، فهو مصطلح زئبقي يتفلت من الدارسين ولا يستقر إلا في مجال ضيق عند تكريسه لدى فئة معينة، ثم يتفلت مرة أخرى لدى النظر إليه من زاوية مغايرة، لذلك فإن أي محاولة لضبطه بدقة ستخضع حتما لوجهـــة نظر خاصة، قد تتغاير مع آراء أخرى، ويمكن طرح بعض الآراء التي حاولت جاهدة تقديم تصور شامل لمفهوم التأويل.

عمل الشريف الجرجاني في كتابه التعريفات على وضع مفاهيم دقيقة للمصطلحات، وفيه يعرف التأويل بقوله: "في الأصل الترجيع، وفي الشرع: صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله إذا كان المحتمل الذي يراه موافقا بالكتاب والسنة"،[1] هنا يتجاوز التأويل مفهوم التفسير، إذ يعالج ظاهرة لغوية تحتمل عدة أوجه تفسيرية، شرط خضوع أي تأويل إلى قرينة، أو سند نصي أو خارجي، ويشترط في العلوم الشرعية موافقته للكتاب والسنة.

أما في المعاجم الحديثة، فنجد " التأويل في أدق معانيه هو تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي من خلال التحليل وإعادة صياغة المفردات والتركيب ومن خلال التعليق على النص"[2]، أي أن هناك درجات للتأويل وهذا الطرح يشمل الشرح والتفسير ويتجاوزهما من خلال التعليق، ذلك أن الشرح والتفسير ينتجان عن الفهم، في حين أن التعليق يتجاوزهما إلى فهم الفهم، وفق ضوابط معينة تحددها مبادئ التأويل. [3]

يستخدم مصطفى ناصف صيغة "نظرية التأويل"، عنوانا لكتابه لمقابل كلمة Harmentique الغربية، وهو المفهوم نفسه الذّي ارتضاه صاحب كتاب "دليل الناقد الأدبي"، فمصطلح الهيرمينوطيقا، والقول لهما، هو «باختصار نظرية التأويل وممارسته»، وهو عينه ما

(1) الجرجاني علي بن محمد السيد الشريف، التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، د ط، د س، ص46.

(2) الرويلي ميجان والبازعي سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2002، ص88.

(3) المرجع نفسه، ص88.

استخدمه مصطفى تاج الدين، حيث يقول: «ولذلك انطلقت نظرية التأويل في الغرب أو ما يسمى بالهرمينوطيقا»، أمّا شوقي زين فيفضل صيغة "فن التأويل"، إذ يقول: «تجدر الإشارة إلى أننا نبتغي صيغة "فن التأويل" لترجمة كلمة Herméneutique تمييزا لها عن "التأويل" بمعنة Intorperétation»، وهو الحال عند مصطفى النحال في ترجمته لنص بول ريكور "البلاغة والشعرية الهرمينوطيقا"، حيث يقول ريكور: «سوف انطلق من التعريف الذّي يعتبر الهرمينوطيقا فنا لتأويل النصوص»، كما نذهب إلى ذلك، أيضا، نبيهة قارة، حيث ترى بأنّ «لفظة هرمينوطيقا Herméneutique مشتقة من اليونانية Hermrnia أي فن التأويل»، بينما يفضل عبد المالك مرتاض كلمة "تأويلية"، ظنا منه بأنّها صيغة أقرب تأصيلا وفصاحة من تلك الصيغة المنهجية والثقيلة من المصطلحات الدخيلة[1]، إذ يقول: «على أنّ من النّقاد العرب من ترجم هذا المصطلح في صورته الغربية بكل فصاحة فأطلق عليه "الهرمينوطيقا"، وهو من أقبح ما يمكن أن ينطقه الناطق في اللغة العربيّة وتعاملوا لا نقبل بهذه الترجمة الهجينة الثقيلة ما دام العرب عرفوا هذا المفهوم وتعاملوا معه تحت مصطلح التأويل، فلم يبق لنا– إذن– إلا أن نستعمل "التأويلية" مقابلا للمصطلح الغربي القديم»[2]، وهو ما يعول عليه محمد الوالي في ترجمته لمقال أنطوان كومبانيون Antoine Compagnon "الفيلولوجية والتأويلية" وفريق مركز الإنماء القومي في ترجمة مقال "تحولات التأويلية" لرينر روكلتز.[3]

---

(1) عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، ط1، 2008، ص86.

(2) المرجع نفسه، ص86.

(3) المرجع نفسه، ص87.

2- مفهوم التأويل عند الغرب:

في كتابه الشعير "فيما وراء التأويل" دلالة الهيرمينوطيقا بالنسبة إلى الفلسفة يقرر الفيلسوف الإيطالي جياني قاتيموا الحقيقة التالية: أصبحت الهيرمينوطيقا "لغة شائعة" أو نموذجا محوريا في الثقافة الغربية المعاصرة، وفي هذا الكتاب وغيره من الكتب القيمة لقاتيموا، يمارس الفيلسوف الإيطالي ما أسماه منذ سنوات بـ"الفكر الضعيف"، والذّي يعني نهاية المفاهيم القصوى، والتصورات الميتافيزيقية التّي ورثها المعاصرون عن الإغريق والحداثة وبداية الكتابة الاستراتيجية التّي تجمع بين الفلسفة والأدب وتسير وفق رؤية جمالية ومجازية في وصف الواقع والتعامل مع الخطابات[1]، فليس غريبا أن يعتبر "ريتشارد دروزتي" البراغماتية الجديدة تقترب في مبناها من "الفكر الضعيف" الذّي نظر له قاتيموا في محاولة منه لتبيان نهاية الاعتداد بالأنساق الميتافيزيقية والمفاهيم الفلسفية التّي ميزت الثقافة الغربية منذ التنظير المنطقي الأرسطي إلى الإغلاق الفلسفي مع هيغل، ويلاحظ قاتيموا أنّ كل العناوين الفلسفية الراهنة تنخرط تحت الهيرمينوطيقا بما في ذلك "التفكيك" الذّي يظل -رغم نظريات اللاشعور واللامعنى- إقليما تأويليا في غاية الدقة والحنكة، والتأويل كما يرى قايتموا لم يعد محصورا في الفروع المعرفية التّي وصلت الينا منذ شلا يرماخر ودلتلي والمتمثلة في اللاهوت (التأويل الديني) والحقوق (التأويل القانوني) والأدب (التأويل الرومانسي) والفكر (التأويل الفلسفي)، وإنما أصبح تأويلا عالميا يخص التجربة الإنسانية في رمتها، وينحو صوب الوصف الدقيق والتنوع الخلاق فضلا عن اختلاف الدلالات ورؤية الموضوع من مراصد مختلفة. [2]

وإذا جاز اختصار التأويل مع قاتيموا- قبل كل شيء- تأملات عملية أو قراءات تفكيكية في "اللغة" بوصفها هيكلا للتنيسق أو مستودعا للتدليل أو فضاء للتشكيل، وانتقلت الهيرمينوطيقا المعاصرة، حسب قاتيموا، من الطابع الأنطولوجي مع هايدغر إلى البعد

---

(1) محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر الغربي المعاصر، ص19.

(2) أنظر: ريتشارد رورتي، العلم والتضامن- الحقيقة بدون سلطة، منشورات ليكلا، 1990، ص12.

اللغوي مع غادامير وإن كان الفضل يعود إلى هايدغر في قراءة بنية الفهم وهيرمينوطيقا الوجود في العالم (أو الدازين) والتّي سار على منوالها غادامير في إعادة قراءة التراث الغربي كما يتبدى في حقوله النظرية الثلاثة: الفن والتاريخ واللغة، لكن يذهب غادامير إلى أبعد من الطرح الأنطولوجي عندما يجعل من "اللغة" معيار الأنظمة الفكرية في الثقافة الغربية، لأنّ التجربة الإنسانية لا تتبلور إلا في اللغة، بل هي لغة بامتياز لها الأساليب المتنوعة والطرق المختلفة في مقاربة عوالم ممكنة قابلة للتشكيل أو الابتكار، ولأن التجربة الإنسانية هي الحلبة الفكرية والعملية التّي تجوبها الحقيقة ليس لمبتغى أصلي أو نتاج لطريقة أو منهج، وإنما كإعادة وصف وقراءة (رورتي) أو صناعة وتأويل (غادامير) أو فعل تأويلي وتقنية دلالية (ڤاتيمو) أو استحالة التطابق أو اعتباطية الأثر (دريدا). [1]

من المعروف أنّ أهم ما ميز الثقافة الغربية القديمة هو الميثولوجيا، لذا كان من الطبيعي أن يصطبغ المصطلح بالطابع اللهوتي، وما تجدر الإشارة إليه هو أنّ «الهرمينوطيقا بما هي الأكثر توظيفا لمقابل غربي للفظة التأويل، وهي مصطلح قديم نشأ في الدوائر اللاهوتية مشيرا إلى مجموع القواعد والمعايير التّي يجب اتباعها في تفسير النصوص الدينية»، وهي مشتقة من "الهرمينوطيقا" نسبة إلى (الإله هرمس)، وهو «الإله الذّي كان يقوم بدور الوساطة بين البشر والآلهة،[2] كما ترد الهرمينوطيقا في اللغة الإغريقية إلى الفعل Hermeneuein ويعني يفسر، والاسم Hermeneio ويعني تفسير»، فبما أنّ (هرمس) كان وسيطا بين عالم الآلهة الغامض وعالم البشر المكشوف، فأنّه رسول للخفاء وللتجلي، وهو أثناء نقله كلام الآلهة إلى البشر فأنّه ينقل ما يفهم، وهو بالتالي يمارس فعلا تأويليا، كما أنّه يجمع بين العديد من المتناقضات، فنجده: إله مفترق الطرق، السرقة، الحظ.... [3]

---

(1) انظر: ريتشارد دورتي، العلم والتضامن: الحقيقة بدون سلطة، منشورات ليكلا، 1990، ص12.

(2) سارة كماش، نظرية التأويل عند (أمبرتو إيكو)، ص16.

(3) المرجع نفسه، ص16.

أما المعنى الثاني للفعل يؤول نلتمسه عند أرسطو وهو الشرح أو التفسير، إذ إنه «في رسالته عن "التأويل" Perilermenoias يعرف أرسطو التأويل بأنّه "إقرار" أو "إعلان" Enunciation قد يومئ هذا التعريف إلى الاتجاه الأول للمعنى (يقول أو يعلن)، غير أنّ المتعلق في النّص لن يخفى عليه الاتجاه الثاني ايضا، فالهرمينا عند أرسطو تشير إلى العمل الذّي يقوم به بالذهن، إذ يضع العبارات التّي تتصل بصدق شيء أو بكذبه، التأويل بهذا المعنى هو العملية الأولية للفكر إذ يصوغ حكما صادقا عن شيء ما»، لذا فقد ارتبط التأويل عنده بالعمليات الذهنية، لكن ما لوحظ عليه هو أنّه «لم يجدد معنى التأويل كما يعرف اليوم، على أنّه تتبع علامات ودلالات الرموز أو العلامات، إذ من غير اللائق، البحث، ودون أي مسوغ، في المفهوم الأرسطي للتأويل عما يشغلنا اليوم إلا في العنوان، وليس هو ذلك العلم الذّي يعنى بالبحث عن الدلالة وإنما هو الدلالة عينها، دلالة الاسم ودلالة الفعل ودلالة الجملة ودلالة الخطاب بوجه عام»، وهذا التضليل الذّي يمارس العنوان هو ما نجده في عناوين الكتب العربية، إذ يدل العنوان على معنى التأويل في حين يستعمل في ثنايا الكتب كمرادف للتفسير. [1]

3- مفهوم التأويليات (الهرمينوطيقا):

الهرمنيوطيقا بوصفها فينومينولوجيا «الدازاين» وفينومينولوجيا الفهم الوجودي في التحامه بالمشكلة الأنطولوجية التفت مارتن هيدجر Martin Heidegger (1889–1986) إلى المنهج الفينومينولوجي لأستاذه إدموند هسرل E. Husserl، وقدم دراسة فينومينولوجية للوجود اليومي للإنسان في العالم، ضمنها كتابه «الوجود والزمان» Being and Time (1927م) الذي يُعد اليوم تحفته الكبرى والمفتاح الحقيقي لفهم فكره الفلسفي، وقد أطلق هيدجر على التحليل الذي قدمه في «الوجود والزمان» اسم «هرمنيوطيقا الدازاين».[2]

---

[1] سارة كماش، نظرية التأويل عند (أمبرتو إيكو)، ص16.

[2] عادل مصطفى، فهم الفهم، ص43.

لا تشير الهرمنيوطيقا في هذا السياق إلى علم (أو قواعد) تأويل النصوص، ولا إلى منهج للعلوم الروحية (الإنسانية)، وإنما تشير إلى تبيان فينومينولوجي للوجود الإنساني ذاته. يشير تحليل «هيدجر» إلى أن «الفهم» و«التأويل» هما طريقتان، أو أسلوبان، لوجود الإنسان، ليس الفهم شيئًا يفعله الإنسان بل هو شيء يكونه! ومن ثم يتكشف تأويل الدازاين عند هيدجر، وبخاصة بقدر ما يمثل أنطولوجيا الفهم، يتكشف أيضًا عن أنه هرمنيوطيقا، لقد كان بحثه هرمنيوطيقيًّا في المحتوى وفي المنهج أيضًا. [1]

يعد إسهام هيدغر Martin Heidegger (1989–1976) في التأسيس الهرمينوطيقي أكبر انجاز فلسفي استقام به حال الهرمينوطيقا مشروعا أنطولوجيا ،تجاوز حدود المنحى الهوسرلي القائم على مركزية الذات، وأعاد للفلسفة سلطتها المطلقة التي أضاعتها مع الهيغليين الجدد. [2]

فه شأنه شأن دلتاني في سعيه إلى تأسيس منهج موضوعي في العلوم الانسانية، ليكشف/ يفهم الحياة في ضوء الحياة ذاتها "comprendre (begreifer) à partir de la vie" حاول جاهدا أن يرتقي بالهرمينوطيقا إلى مركز التأمل، ففي مؤلفه الأساسي "الوجود والزمن" (tre et temps (sein and zeit يشير على نهج نيتشه، عمل على رد الاعتبار للوجود من منظور تأويلي، أي العودة إلى الأشياء في بداياتها الأولى واستقصاء وكشفا بعدما أزاحت الذات بتعاليها، حقيقته، وقللت من فاعليته ودوره في الكشف عن كينونته، بعيدا عن أحكامها المسبقة، وربما تحفيزاتها وانتماءاتها الإيديولوجية. [3]

في كتابه De l'inteupretation 1965م، يتبنى الفيلسوف الفرنسي بول ريكور Paul Ricoer تعريفا للهرمينوطيقا يلعود إلى التركيز على تفسير النصوص Exegesis بوصفه العنصر المحوري المميز للهرمينوطيقا، يقول ريكور إننا نعني بالهرمينوطيقا نظرية

---

(1) عادل مصطفى، فهم الفهم، ص43.

(2) عبد الغاني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقلي تأويلي، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، 2008، ص207.

(3) المرجع نفسه، ص207.

العنصر المحوري المميز، يقول ريكور إننا نعني بالهرمينوطيقا نظرية القواعد التّي تحكم التأويل، أي تأويل نص معين أو مجموعة من العلامات التّي يجوز اعتبارها نصا، التحليل النفسي على سبيل المثال وبخاصة تفسير الأحلام، هو شكل الهرمينوطيقا من غير شك. [1]

ماركس ونيتشه وفرويد كان كل واحد من هؤلاء يؤول الواقع السطحي الظاهر كحزين وكذب ويقدم نسقا من الفكر من شأنه أن يهدم هذا الواقع، كان ثلاثتهم مناوئين للعقيدة مناوأة شديدة، وكان ثلاثتهم يرون الفكر الحقيقي تمرسا في (الارتياب) والشك، ويقوضون ثقة الفرد الزائفة في الواقع وفي اعتقاداته ودوافعه، ويدعون إلى تحول في منظور الرؤية ونسق جديد لتأويل المحتوى الظاهر لعوالمنا، أي يدعون إلى هرمينوطيقا جديدة، ونتيجة لتضارب هذه المداخل إلى تأويل الرموز اليوم يرى ديكور أنّه لا سبيل إلى قوانين عمومية للتفسير، فلدينا فقط نظريات متعارضة ومنفصلة تتعلق بقواعد التأويل. [2]

ثانيا: الظاهراتية والظاهرة

1- مفهوم الظاهراتية (الفينومينولوجيا):

إنّ لفظ الفينومينولوجيا لم يظهر مع هوسرل، بل لقد ظهر قبله في أعمال كانط وهيجل وهارتمان وغيرهم. ففي كتاب "فينومينولوجيا الروح" يستعمل هيجل لفظ الفينومينولوجيا للدلالة على التجليات المختلفة للروح، والتي تتخذ شكل فكرة مطلقة داخل الوجود. وفي تشمل عدة مستويات متدرّجة من المعرفة الحسية المباشرة إلى المعرفة العقلية الشاملة، مرورا بالمستويات المختلفة للفكرة المطلقة وما تشهده من تناقضات وصراعات وتطورات.

بعد هيجل استعمل هارتمان اللفظ بشكل متميز، بل إنه يقرن بالفينومينولوجيا لأنه اعتمد في دراساته الميتافيزيقية على النظرة الوصفية خصوصا فيما يتعلق بنظرية المعرفة. إذ راح يصف ظاهرة المعرفة انطلاقا من عنصرين: الذات والموضوع، مميزا

---

(1) عادل مصطفى، فهم الفهم، ص45.

(2) المرجع نفسه، ص46.

كل عنصر وواصفا دور كل منهما في عملية المعرفة. تدلّ الفينومينولوجيا في هذا الاستعمال على عملية وصف المعرفة مع التخلي عن الأحكام المسبقة. إنها عودة إلى الأساس الأول الأنطولوجي للمعرفة، أي الأساس المؤسس للموجودات والمعرفة، وعدم اختزال الظواهر فيما يظهر بل الرجوع بها إلى الوجود الخفي الذي هو بمثابة الماهية الموجودة والحاضرة في كل شكل. [1]

الظاهراتية كظاهرة نسقية:

يجمع الباحثون على أنّ أوّل من استعمل لفظة "فينومينولوجيا" كان ي.ه.لامبرت في كتابه Neues organon, leipzing- 1764 في ألمانيا ثم استعملها كانط في كتابه Metaphysische and angsgruends des natur wissenchaft 1786[2] ومن بعده هيغل في كتابه Phoenomonol gie des geistes 1807 ورينوفيه في كتابه ments de la philosophie de sir whamiltou, 1840، ووليام هاملتون في كتابه Le ctures on logic, 1860، وإميل Kournal intme, 1869، وإدوارود فون هارتمان Phaenomenologie des sittlichen Bewus, stseins, 1879، وغيرهم.

لكن أوّل من استعمل هذه اللفظة للدلالة على منهج فكري واضح المعالم كان إدموند هوسرل (1859–1938) الذّي كان قبل أن يصبح فيلسوفا دمغ عصره بطابعه المنهجي الخاص، قد درس الرياضيات والفلسفة في لابيتزيغ وبرلين وفينا، وبين الحرب العالمية الأولى والحرب العالمية الثانية التف حوله نخبة من مفكري العصر أمثال شايلر، ورو أنغاردن، وم. فابر، وأ. شتاين، وأ. باكر، وأ. فينك، وأ. بفدرو، مستعملين روحة المنهجية في اتجاهات فكرية واهتمامات فلسفية منوعة، وعندما تلقف الفلاسفة الوجوديون المنهج الفيتومينولوجي ما بعد لم يشاءوا تطبيقه دون بعض التعديل، ولا غرابة في ذلك لأنّ

---

[1] مخلوف سيد احمد، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراء علوم في الفلسفة الموسومة "التصور الفينومينولوجي للغة– قراءة في فلسفة اللغة عند "إدموند هوسرل، ص25.

[2] أنطوان خوري، مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 1984، ص35.

المنهج يقتضي الموضوع، وهؤلاء الفلاسفة ما سموا وجوديين إلا أنّهم جعلوا من الوجود (الإنساني) موضوع تأملاتهم المنهجية، وهو بالذات ما كان هوسرل قد (علقه) معتبرا تعليقه (ووضعه بين هلالين) من صلب سراطية المنهج الفنومينولوجي. [1]

2- مفهوم الظاهرة:

إنّ مصطلح ظاهراتية أو ظواهرية مشتق من ظاهرة جمع ظواهر وهو العلم الذّي يدرس علم الظواهر الخالصة لذلك وجب علينا توضيح هذا المصطلح على المستوى اللغوي أولا ثم على المستوى الاصطلاحي.

أ- لغة:

وردت كلمة "phénoméne" في قاموس "La rousse" كما يلي:

- Nom ce que est percç par les senso u par la consuence.
- Lait natural qui frappe l'imagintion.
- Vhose ou etre extra ordinaire.[2]

وهذا يعني:

- ما وصلنا من معاني أو نتائج.
- فعل طبيعي من ضرب الخيال.
- شيء أو موجود خارق.

كما وردت في "Dictionnaire de français" كما يلي:

Tout fait pouvant etre k'object d'une connaossance ratio,,elle ou scientifique phénoménes naturals[3]

وهذا يعني:

- كل فعل يمكن أن يكون شيء من معلومة حقيقية أو علمية.
- قوى أو ظواهر حقيقية خارقة.

---

(1) أنطوان خوري، المرجع السابق، ص35.

(2) La rousse, le présont edition, France, 2008, p315.

(3) Philippe Amiel, dictionnaire de français, 3700 mots, edition marie, Gatard, france, p850.

أما في معجم اللغة العربيّة فقد وردت كلمة ظاهرة في "المعجم الوسيط" من الفعل ظهر الشيء ظهورا؛ تبين وبرز بعد الخفاء؛ وفي الفلسفة ما يبدو من الشيء في مقابل ما هو عليه في ذاته؛ والظاهرة الجوية ما يؤثر في البصر والخيال من أفاعيل الطبيعة. [1]

كما وردت في معجم "لسان العرب" من الفعل ظهر يظهر؛ ظهورا فهو ظاهر؛ والظاهر خلاف الباطن؛ وظهر الجبل أعلاه؛ والظواهر مع أشراف الأرض؛ وفي كتاب عمر رضي الله عنه إلى أبي عبيدة "فاظهر بمن معك من المسلمين إليها" أي اخرج بهم إلى ظاهرها وأبرزهم. [2]

ب- اصطلاحا:

يجمع العلماء على أنّ كلمة ظاهرة أوّل من استعملها كان لامبرت وذلك لوصف المعطيات للتجربة ثم كانط وقد استعملها للتمييز بينها وبين الشيء في ذاته؛ أمّا هيغل فقد استعملها "لوصف تجليات الروح عبر التاريخ؛ غير أنّ أوّل من تعامل مع هذه الدلالة على منهج فكري واضح بالمعالم هو إدموند هوسرل".[3]

"أما الظاهرة عند هوسرل هي ما يظهر مباشرة في الشعور؛ أي أنّها تحرك في الحدس قبل كل تفكير أو حكم وما علينا إلا أن نتركها تظهر؛ فهي ما يعطي نفسه بنفسه؛ وهذا ما يسميه هوسرل الإعطاء الذاتي للموضوع".[4]

- الهيرومينوطيقا والظاهراتية:

من التقليدي ان نتقصى تاريخ النظرية الهرمنيوطيقية بدءا بكتابات رجال لاهوت القرن السابع عشر البروتستانت من الألمان الذين طوروا منهج فهم الكتاب المقدس لتدعيم أساس لاهوتهم. وينظر معظم مؤرخو الهرمنيوطيقا المحدثون إلى العمل الذي قدمه فريدريك شليرماخر (1768-1834) على أنه يمثل المرحلة الثانية، أي ما يسمى بـــ

---

[1] أحمد حسن الزيات وآخرون؛ المعجم الوسيط؛ المكتبة الإسلامية للنشر؛ تركيا؛ ج1؛ ص588.

[2] ابن منظور؛ لسان العرب؛ دار صادر للنشر؛ لبنان؛ مجلد 9؛ ط1؛ مادة ظ هــ ر؛ ص200.

[3] خضر ابراهيم؛ مصطلحات الفينومينولوجيا؛ مجلة شعائر؛ العدد 15؛ 2011/11/7؛ ص06.

[4] نادية بونفقة؛ فلسفة إدموند هوسرل؛ نظرية الرد الفينومينولوجي؛ ص60.

"الهرمنيوطيقا الرومانسية" ، الذي جعلت مهمتها الأساسية تحقيق "التجانس" أي ان يخبر الناقد أو قارئه الحدث النفسي للمعنى الذي خضع له المؤلف أولاً .

ويصف شليرماخر هذه العملية بمصطلح " الحلقة الهرمنيوطيقية "، والتي بقيت منذ ذلك الحين السمة المركزية للكثير من النظريات.

والحلقة هي الانتقال من التخمين عند المعنى "الكلي " للعمل إلى تحليل أجزائه عبر علاقتها بالكل، يعقب ذلك العودة إلى تعديل فهم العمل "كله"، وتجسد الحلقة الاعتقاد بأن الأجزاء والكل يعتمد أحدها الآخر وإنهما يرتبطان بعلاقة عضوية ضرورية، ومن خلال تفسير التأويل بهذه الطريقة، تصبح الفجوة التاريخية التي تفصل العمل الأدبي عن الناقد أو القارئ سمة سلبية ينبغي التغلب عليها من خلال الحركة المتذبذبة بين إعادة البناء التاريخي من جهة والأفعال acts التكهنية للتقمص من جانب الناقد أو القارئ، من جهة أخرى. [1]

واكتشف المؤرخون بعد شليرماخر ، مشكلات الهرمنيوطيقا بنجاح : كان من أبرزهم فيلهلم دلتاي (1833 –1911) الذي سعى إلى جعل الهرمنيوطيقا بالنسبة للعلوم الإنسانية رديفا للمنهج العلمي بالنسبة للعلوم الطبيعية، وهو يرى التفسير النمط الملائم لفهم العلوم الطبيعية في حين أن الفهم هو النمط الملائم للعلوم الإنسانية، ويرتبط الفهم بخبرة الذوات والعقول الأخرى اكثر من ارتباطه بخبراتنا وعقولنا، فهو يعتمد على غزارة معنى أشكال التعبير كلها التي تكون فيها الخبرة (ونعني هنا التعبير المكتوب ، على وجه الخصوص).

ومن الجدير بالذكر أن التأويل هو الذي يهب غزارة المعنى للتعبير، ويرى دلتاي إمكانية وجود الحقيقة في مثل هذا التأويل بقدر وجودها في تفسير العلوم الطبيعية، وقد أصبح التاريخ حقله المعرفي المفضل لممارسة الهرمنيوطيقا لأنه فرض المشكلة الفلسفية

---

(1) المترجم خالد حامد، عصر الهومنيطيقا أبحاث في التأويل، منشورات الجيل، بيروت، ط1، 2014، ص152.

المتمثلة بوضع الخبرة الفردية التاريخية في فهم عام واضح يفترض أن تكون الطبيعة الإنسانية فيه الوعي الشمولي التاريخي، أي نمط المعرفة. [1]

وقد بزغ فجر الظاهراتية مع العمل الذي قدمه إدموند هوسرل (1859–1938) الذي عاصر المرحلة الأخيرة من عمل دلتاي، وقيل أن الظاهراتية تشكل " النقلة الكوبرنيكية " في الفلسفة، لأنها قاربت مشكلة المعرفة والكينونة بطريقة جديدة، واعتقد هوسرل، مثل الكثير من الفلاسفة الذين سبقوه، أن الفلسفة تبدأ من تفحص المرء الدقيق والحذر لعملياته العقلية، ويهدف هذا البحث القبلي apriori إلى التعرف على العناصر المنطقية الموضوعية في الفكر عبر دراسة فعل الوعي وبنيته، ويرى هوسرل أن الوعي يكون واعياً بشيء ما دائماً، ويستخدم هوسرل مصطلح "القصدية" لوصف فعل الوعي (noesis او الفعل القصدي)، واعتقد أن "الحدس المتجسد" بالفعل القصدي والموضوع القصدي يمكن تحليله وتقسيمه إلى طبقات بالاستناد إلى منطق شديد الدقة بعد ان يزيل المرء من عقله الافتراضات الشائعة كلها المتعلقة بالعمليات السايكولوجية : وتعرف هذه الخطوة بـــ "التجرد".[2]

Epeche والتحول الظاهراتي التي يصبح فيها كل ما هو محتمل، "محصورا"، أي لا تتاح للتحليل سوى البنية المنطقية الضرورية، لذا فان الوعي الذي يخضع للبحث بهذه الطريقة يكون حاضراً أمام نفسه خارج سياق الزمن "الحقيقي"، وواصل هوسرل فحص أنماط الوعي ووظائفه، وان أكثر ما يهم النظرية الأدبية هي الوظيفة التي يتمكن فعل الوعي، من خلاها، من "إكمال" مواضيع إدراكه الحسي عبر إدراك منظوراتها كلها التي[3] لا تكون "مرئية" مطلقا، من وجهة نظر أو "جانب" معين، ويتم هذه التجسيد لكل من مواضيع الإدراك الحسي، ومواضيع الفكر المجردة، ويؤدي التحليل الدقيق لأساس

---

(1) المترجم خالد حامد، المرجع السابق، ص153.

(2) المرجع نفسه، ص154.

(3) المرجع نفسه، ص154.

الوعي إلى اكتشاف العالم "البيذاتي"، كما يتم اكتشاف سكان ذلك العالم الآخرين من خلال عملية التقمص، ونظرا لان هوسرل اختار أن يُعرِّف القصدية والفهم بوصفهما حدثين غير زمانيين، فقد تمكن من تحويل الاتصال مع بقية البشر إلى مجموعة من الشروط المنطقية التي تتعلق بالمعنى والتعبير الخالية من أي احتمال، وبذا يعد عرضه للمعنى منطقيا.

إن هذه المزاعم، التي كانت لها مضامين قوية للهرمنيوطيقا، تحداها مارتن هيدغر، تلميذ هوسرل، (1889–1976) الذي عاد إدخال التاريخانية إلى الظاهراتية وشرع بتقديم عرض مختلف تماما للعالم البيذاتي، وهو يرى أن القصدية قد أسيء تصويرها، وان الفهم لا يعد نشاطاً إنسانياً لا تاريخياً، مثلما زعم هوسرل، بل وسيلة من خلالها يأتي العالَم إلى الإنسان، وهي تصف كينونته إلى حد ما، ويصف في كتابه "الكينونة والزمان" (1926) العالَم بأنه عالم مشترك. [1]

يخلقه ويديمه الفهم المشترك الذي يكون على شكل لغة: وبذا يصبح الفهم لسانيا وتاريخيا وأونطولوجيا (أي انه مرتبط بقضية الكينونة)، ولم يعد التأول الآن محض كشف: "نحن عندما نؤول لا نسقط الدلالة على شيء عارٍ أمامنا، أي أننا لا نلصق له قيمة، بل حينما نواجه شيئاً داخل العالم، يكون للشيء مشاركة تتكشف في فهمنا للعالم "ولا يكون التأويل" إدراكاً، خالٍ من الافتراضات المسبقة، لشيء حاضر أمامنا، على الإطلاق"، بل يرتكز على ما نعرفه نحن (دائماً)، أي أنه فهمنا المسبق الذي لا يمكن أن ينفصل عن كينونتنا (الدازين). [2]

ولا مناص من موقعية الفهم التاريخية لأنها تمثل الأساس الأونطولوجي لكينونتنا في العالم ويمثل هيدغر، ضمن سياق هذا العرض الموجز للهرمنيوطيقا والظاهراتية، نوعاً من المزاوجة بين جوانب الهرمنيوطيقا التاريخانية والابستمولوجية واهتمامات الظاهراتية المنطقية والأونطولوجية، التي لها أبعاد شاسعة للدراسة الأدبية، ويعد النقد ما بعد البنيوي

---

[1] المترجم خالد حامد، المرجع السابق، ص155.

[2] المرجع نفسه، ص155.

للحاضر وإصراره على تاريخانية اللغة والمعنى مديناً بالشيء الكثير لكتابات هيدغر، كما أن مدارس النظرية الأدبية والنقد الأدبي التي وصفناها هنا بصفة "الظاهراتية" قد استخدمت وجهات نظر ورؤى هوسرل الفلسفية اللاتاريخية واتخذتها نقطة انطلاق لها، في حين أن المنظرين الهرمنيوطيقين المحدثين قد استغلوا هيدغر، وقدموا في هذه العملية أوضح العروض لما يتوفر من فلسفته المذهلة. [1]

ثالثا: الصورة الشعرية

1- مصطلح الصورة:

لقد تعرض مصطلح الصورة منذ أرسطو إلى اليوم، لاستعمالات متعددة، إذ استخدمه أرسطو بمعنى متميز ثم راج بعد ذلك بفضل حركة السرياليين خاصة، إلا أنّ «ثورة اللّسانيات كانت السبب في دفع هذا المصطلح إلى الهامش، لصالح مفاهيم ومصطلحات البلاغة الموروثة، مثل التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل، ومع أن البلاغيين الجدد كثيرا ما دفعوا إلى الوقوف على الرابطة التّي تجمع بين الاستعارة والتشبيه، فقد وجدوا في مصطلح الصورة، أحسره جامع بينهما.

أ- مفهوم الصورة عند أرسطو:

«إنّ الصورة هي أيضا استعارة، إذ أنّها لا تختلف عنها إلا قليلا، فعندما يقال "وثب كالأسد" نكون أمام صورة، ولكن عندما يقال: "وثب الأسد" نكون أمام استعارة، فلكون الاثنين جسورين سمي آخيل، على سبيل النقل، أسدا».

يتضح من هذا النّص أن "مصطلح الصورة" يطابق عند أرسطو ما "يعرف عندنا اليوم بالتشبيه المرل، ومع هذا فإنّ الفصل ليس قاطعا عند أرسطو، إذ أنّه يسلم بأنّ الصورة (أي التشبيه) هي أيضا استعارة وهذا يضفي على المصطلحين بعض التعميم. [2]

[1] المترجم خالد حامد، المرجع السابق، ص156.

[2] الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص15.

ب- مصطلح الصورة عند السرياليين:

لقد خضع مصطلح الصورة مع السرياليين لنوع من التعميم لكي يشمل غير التشبيه، والمنهج وضعوا بالإضافة إلى ذلك شروطا لم تكن مطلوبة عند المتقدمين وهذا الشرط يتعلق بالموقف من "المشابهة"، يقول بييركامينا Pierre caminafe[1] ولقد طور بروتون Breton ووسع مفهوم الصورة لكي يشمل الاستعارة والتشبيه وكل الأنماط المعتمدة للكشف عن المشابهات.

ويقول أندريه بروتون في عبارة شهيرة: «إنّ الصورة إبداع خالص للذهن Esprit ولا يمكن أن تنتج عن مجرد المقارنة (أو التشبيه)، إنّها نتاج التقريب بين واقعتين متباعدتين، قليلا أو كثيرا، ويقدر ما تكون علاقات الواقعتين المقربتين بعيدة وصادقة بقدر ما تكون الثورة قوية وقادرة على التأثير الانفعالي ومحققة الشعر»، هكذا انفلتت الصورة من قيدين: الأول هو قيد تضييقها على التشبيه والثاني هو قيد تحويلها إلى حلية أو صناعة ذهنية، إذ أنّ السرياليين ألموا على البعد النفسي، على العفوية، لا الجهد العقلي الواعي، المعتمد مع الصورة البلاغية، وبهذا نفهم سبب إلحاح السرياليين على اللاوعي في إنتاجاتهم الأدبية وفي صورهم الشعرية.

إنّ الوعي الكامل خلال الإبداع يجعلهم أسيري التفكير العقلي الواعي، «وبهذا يتم الانتقال من المحسن إلى الوصفة، وتتحول [....] إلى كتابة في الطبخ».[2]

وإذا انتقلنا إلى المعاصرين الذين انتعشت على يدهم المصطلحات البلاغية القديمة نجد مصطلح الصورة يشمل التشبيه والاستعارة والتمثيل والرمز، بالإضافة إلى أنواع المجاز الأخرى القائمة على المجاورة بدل المشابهة، يقول فرانسوا مورو François Moreau «ينبغي أن تعدد المحسنات التّي يمكن تسميتها صورا [...] يمكن التمييز بين تلك

---

(1) الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، ص15.

(2) المرجع نفسه، ص16.

التّي تقوم على المشابهة بين طرفين: التشبيه والاستعارة والتمثيل والرمز وتلك التّي يكون معها الطرفان قائمين على علاقة المجاورة أي المجاز المرسل بأنواعه».

هكذا إذن تمثل الصورة مرادفا لكل التجوز الدلالي، دالة على الجنس، يحتوي على كل الأنواع التصويرية، إنّ هذا الفهم يعامل الاستعارة كما يعامل المجاز المرسل، والظاهر أنّ هذا الموقف لا يخلوا من مجازفة خاصة إذا أدركنا أنّ المجاز المرسل كثيرا ما تلتبس بلباس العرف، إنّ الذّي يفسح له مجال الاستعمال والزواج هو مجرد العرف، ولهذا فإنّ مجال الإبداع فيه ضيق جدا، كما أنّ قيامه على المجاورة أي على استبدال شيء بشيء آخر[1] يلازمه أو يجاوره، لا يجد فيه المتلقي أية قيمة جمالية، فأية جمالية يمكن أن تتوفر في عبارة «شربت كأسين» وأنت تقصد إلى محتواهما. [2]

هذا الشك في القيمة الجمالية للمجاز المرسل هو الذّي دفع ببعض الدارسين إلى مفهوم الصورة على صور المشابهة، ولعلّ جان مولينو وجوثييل تاهين أصابا القول عندما قالا عن المجاز المرسل:

«وفي الحالتين فإنّ العدول Ecart (أو الانزياح) الذّي يقوم عليه المجاز المرسل يتم تجاوزه واختزاله بسهولة، إذ أنّ العلاقة التّي تجمع بين الطرفين (....) طبيعية ومباشرة، إنّ هذه المجازات تقوم على علاقات جاهزة سلفا، وهي لا تتطلب مجهودا لا من الشاعر لكي يبدعها ولا من المتلقي لأجل تأويلها»، ويقولان مؤكدين أهمية صور المشابهة ودونية المجاز المجاز المرسل.

«إنّ التشبيهات والاستعارات والرموز أي كل ما كان في التراث الكلاسيكي الجديد مجرد محسنات تنفلت من بين يدي البلاغة التّي تصبح صورة، عن وعي الشعراء يوافق تفكير النقاد، فمن يذكر اليوم، المجاز المرسل عندما يجوز الكلام عن الشعر؟».

---

(1) الوالي محمد، المرجع السابق، ص16.

(2) المرجع نفسه، ص17.

بهذا نلاحظ كيف تم الاستغناء عن المجاز المرسل لكي تقصر الصورة على التشبيه والاستعارة والرمز، أي باختصار لكي تقتصر على صور المشابهة دون صور المجاورة.

والظاهر عند المحدثين أنّها الصورة كثيرا ما استخدمت للإشارة إلى صور المشابهة دون غيرها، وقد يذكر الدارس صراحة أنّ الصورة تعني التشبيه والاستعارة، يقول هنري سوامي Henri Suhany: «إنه من المشروع إدراج الاستعارات والتشبيهات تحت نفس العنوان»، إذن إنّ الفارق الشكلي الذّي يميز ويفصل بينهما لا ينبغي أن ينسينا انتماءها إلى نمط إدراكي وفكري متماثل».[1]

2- خصائص ومقومات الصورة الشعرية:

ترتبط النظرة النّقدية إلى عناصر الصورة ووسائل تشكيلها بمفهوم التحليل الفني للشعر، وتخضع لكنهه وما يقدمه من قيمة في الكشف عن ماهية الإبداع الشعري وطبيعته التّي تمنحنا إياها دراسة الوسائل أو العناصر المستخدمة في الصياغة الشعرية، أو بمعنى آخر دراسة (المادة) على اختلاف أنواعها من حسية أو ذهنية وأثرها في الصياغة أو البناء الشعري.

وفي البدء ينبغي لنا أن نحدد مجموعة من الأسس أو الضوابط التّي لا يمكن لتحليل الصورة الشعرية أن يستقيم بغيرها، منها: أنّ للصورة المبدعة كينونة ذاتية مستقلة عن عناصرها، ويعني هذا أنّ قيمة التحليل تنبع من ارتباط الجزء بالكل وتأثير الكل في الجزء، ومنها: أنّ عناصر الصورة تتجانس وتتقاطع وتمتزج داخل نسيجها الفني على نحو يلغي أو يعطل من فاعلية تجريد أي عنصر من عناصرها وضعه قيمة ذاتية مستقلة في الوصول بالصورة بالى تخوم الصياغة المبدعة، والأساس الآخر: اختلاف النظرة النّقدية إلى عناصر الصورة طبقا لتغير النظرة إلى الصياغة الشعرية، من عصر إلى آخر

---

(1) الوالي محمد، المرجع السابق، ص17.

وتفاوت مقاييس النّقاد فضلا عن تباين سمات العناصر ذاتها تبعا لتعدد أنماط الصور وتفاوت الشعراء في أساليب تشكيلهم لها والمزج بين عناصرها. [1]

ولا يعني التحليل الفني لبناء صورة ما والكشف عن عناصرها التوصل إلى خصائص بنائية ثابتة للصورة، لما تقتضيه من الشاعر أن يمدها بطبيعة متجددة، وصلات مبتكرة بين عناصرها تسعى إلى فك النسيج التركيبي المألوف وخل الطبيعة اللغوية الحسية المتميزة، غير أنّ النّقد الأدبي الجمالي لا يمكن أن يستغني عن التحليل الفني للعمل الإبداعي، بغية الكيف عن خصائصه الفنية وقيمته وإن اضطر إلى أن يتخذ سبيل الحدس والتخمين.

فالتحليل الفني يوفر لنا الوسائل «التّي تفهم بها الصلات بين العمل الفني والسياق الثقافي وشخصية الكاتب... فالفن ومن ثم الأدب أيضا... بناء من القيم مبني على نحو يجعل كل شيء يقع قبله مفهوما من خلال طريقة تركيبه بينما تفضي طريقة تركيبه هذه إلى فهم ما يترتب عليه»[2]، فلابد للنقد من (تفكيك) العمل الفني لتمييز عناصره، وعند هذه المسألة يرتفع صوت الاحتجاج قائلا: «إنّ هذه الطريقة باطلة تماما في حالة الفن فالعمل الفني وحده، لذا لا يمكن أن يفهم نظريا أو يتذوق بالصورة والمادة والتعبير بوصفها كيانات مستقلة، ففي تفتيت العمل إلى هذه الأجزاء قضاء على معناه وقيمته»، ويمكن الرد على هذا الاحتجاج بالتحليل من أهمية في الكشف عن قيمة العمل الفني وطبيعته. [3]

والإفصاح عن تذوقنا له على نحو موضوعي، إذا ما كان التحليل قائما على فهم وحدة العمل الفني وتركيبه العفوي الحسي المتكامل، وإدراك التأثير المتبادل بين عناصره وإسقاط فكرة التجريد لعنصر ما أو النظر إليه مستقبلا، وعلى الرغم من حتمية التحليل

---

(1) بشري موسى صالح، الصورة الشعرية في النّقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994، ص73.

(2) المرجع نفسه، ص73.

(3) المرجع نفسه، ص74.

وضرورته فأنّه قد يكون مضللا أو وهميا إذا ما أسأنا استخدامه، ونحن نفعل ذلك خاصة، عندما ترتكب «مغالطة التجريد الباطلة» تجريد عنصر واحد من موضوع كلي.

وينبغي ألا يكون التحليل عملية تقديمية تفكك البناء الفني إلى عناصر متفوقة وإنما لابد أن يكون الهدف منه إعادة البناء وملامسة الأعماق الفنية، فالنظرة التحليلية نظرة مزدوجة تحلل الصورة الفنية إلى عناصرها، وثم تنظر إلى الصورة بمعزل عن سائر عناصرها، فالصورة الشعرية المبدعة وحدة تركيبية يبدعها الشاعر بالعناصر الفنية كلها على نحو متميز لا يبيح للناقد أن يربط أو يتصور أنّ الصورة حصيلة نهائية لجمع عناصرها للتأثير الجدلي بينهما (أي العناصر والصورة) الذّي يتجلى في تخطي الصورة (الفنية) لقيمتها التشكيلية المحضة، إلى آفاق أخرى يمتزج فيها الجانبان الفني والنفسي ويخرج بعناصرها عن دلالاتها الوضعية أو الواقعية إلى أبعاد دلالية ونفسية جديدة مرتبطة بذات الفنان وتجربته الخاصة، ولعلّ السبيل المؤدي إلى التحليل الفني للصورة الشعرية يتم بدراسة البناء الفني للصورة المفردة وعلاقتها بغيرها من الصور أولا والبناء الكلي للقصيدة أو صورتها الكلية ثانيا.

ومن سمات التحليل الفني الجيد نبذ النظر إلى العناصر الفنية على أنّها مواد أولية صم، فهي تتمتع بميول شكلية خاصة، فالصورة لا ترمي إلى تشكيل كتلة جامدة فأنّه من الضروري أن نعد المادة عنصرا ذا صورة خاصة تفرض نفسها على صورة العمل الفني، ولذا يتطلب الكشف عن طبيعة هذه العناصر الفنية وعلاقتها وآفاقها المتفردة في الصورة الشعرية الفنية جهدا متميزا في التأمل والربط والتحليل، ويفترض توافر الإحساس بالطبيعة. [1]

ويبدو لي أنّ هذا كله أدى إلى أنّ تحمل الصورة قيمة فنية متجددة غير ثابتة أو أولية، فهي لا تقتصر في حيويتها على التركيبات الحسية المرتبطة شكليا بمشاعر المبدع وإحساساته، على ما يبدو للنظرة العجالى، فلو كانت كذلك لتحولت الصورة إلى تراكمات

[1] بشري موسى صالح، المرجع السابق، ص74.

حسية مثيرة لدهشة وقتية سرعان ما تنطفئ ولتغلغل الجمود والتكرار فيها، لأنّ المحسوسات بإدراك الشاعر للحركة الداخلية التّي تدور في المحسوسات وتمنحها نغما جديدا متحدا بمشاعره وتجربته الذاتية المتفردة هو لا يقتنع بقشور المحسوسات وعلائق التشبيه الشكلية، فإنّ الولع بتجميع وجوه التشبيه بين المحسوسات ولع إلهي ذهني مطلق لا علاقة له بالإبداع حتى ولو تطلب وعيا خاصا بطبيعة الأشياء، ولعلّ السبيل إلى الإبداع الفني يستند إلى (التفكير الحسي) والمعطيات غير المتوقعة التّي لا تعتمد على الرؤية البصرية للمحسوسات: (فأنّه ينبغي التفريق بين التفكير الحسي إدراك داخلي خاص يعتمد عليه الشاعر في التشكيل الفني لصور المحسوسات).

ويعد التواصل الحسي وسيلة فنية متميزة من وسائل التقديم الحسي للمعنى في الصورة الحديثة، إذا ما يستند إلى المبدأ الرمزي الشامل الذّي يرتبط بالوجود، «وحدة تتنوع مظاهرها وأشكالها، والخيال هو الذّي يكشف ما بين هذه المظاهر من علاقات خفية ويستنبط منها دلالتها على تلك الوحدة المثالية»، ولذا يستطيع الشاعر استعارة ما تؤديه إحدى الحواس وخلعها على حاسة أخرى طبقا للواقع الذاتي للمدركات على نفسه الذّي يستند إلى الرؤية العميقة الشاملة التّي توحد بين الموجودات وتنفذ إلى خصائصها الداخلية التّي ينهار فيها: «ما بين المدركات من حواجز طبيعية» وتتآزر عناصرها الصورية تآزرا إيجابيا ضمن وحدة نفسية: «تهتم بإثارة التجربة العاطفية أكثر من اهتمامها بتدرج العناصر الصورية تدرجا برهانيا... بحيث تخلق في وجدان المتلقي مناخا شعوريا واحدا».[1]

وحاول فتوح أحمد تلمس خيوط الربط أو الالتقاء بين فكرة المذهب الرمزي الجوهرية وما تمثل منها في شعرنا المعاصر، فرأى أنّ أغلب من تأثر بمبدأ الرمزيين ولم يستند إلى فهم عميق لفكرته الحقيقية فهو، عند الذين حاولوا الإفادة منه في تركيب الصورة الشعرية، وأكثرهم من جماعة أبولو: «طريقة ثانوية في الأداء قد تؤدي صورة

---

[1] بشري موسى صالح، المرجع السابق، ص89.

وتغيب عن صور عدة، جزئية يضيف فيها الشاعر موضوع حاسة إلى موضوع حاسة أخرى، إضافة مباشرة لا تتم عن الرؤى الشعرية أو شمولها».[1]

---

[1] بشري موسى صالح، المرجع السابق، ص90.

الفصل الثاني

التأويل الظاهراتي للصورة الشعرية
في قصيدة "أسئلة ومرايا"

أولا- العنوان (الفينومينولوجي للعنوان أسئلة ومرايا)

ثانيا- الصيغ الاستفهامية في القصيدة

ثالثا- الطبيعة الاستفهامية للقصيدة

رابعا- العنوان والكوجيناتوم والهوسرلي

خامسا- ظواهر الطبيعة

أولا- العناون:

1-المدخل الفينومينولوجي للعنوان"أسئلة ومرايا"[1]

يعكس العنوان من منظور ظاهراتي قلق الإنسان أو الشاعر ويتجلى هذا القلق في السؤال كون السؤال دليل الحيرة، كما أنّه دليل الفضول والبحث عن الحقيقة، وطرح السؤال هو طلب للجواب وسكون النفس من القلق والحيرة، والسؤال هنا هو "أسئلة" بالجمع ليتفاقم القلق ويتعدد... وما يقابل السؤال ليس الجواب كما في العنوان بـ(المرايا) لترتد الأسئلة حائرة عن نفسها وتعكس بحق ضياع الذات الإنسانية التّي تنتقل من سؤال إلى سؤال دون الوصول إلى شاطئ الحقيقة أو الرسو على حال، وتحاصر المرايا هنا الذات الحائرة عن نفسها لتساءل القلق بمفهوم سارتر، إذ يعرفه جون بول سارتر بأنّه "الفزع الوجودي"، أما الهم الوجودي بمفهوم هايدغر: "إنّ القلق، باعتباره وجدانا أساسيا من شأنه أن يفتح الكينونة بما هي كذلك على العالم، ويقوم بعزلها، انتشالها من عمق الانحطاط والعمومية التّي تطبع ما هو يومي، ووضعها بطريقة مميزة أمام نفسها، إنّ الانشغال بـــ "اليومي" يغيب الحقيقة، حقيقتنا، هذا "اليومي" الذّي يحجب عنا ما هو أصيل فينا، ويتركنا عائمين فيما هو تافه ومزيف، إنّ المزيف ينسينا وجودنا الأصلي، وجودنا المحص، ويحصرنا في بيت ضيق لا أنوار فيه ولا أبواب ولا نوافذ لذلك، فإنّ القلق الذّي يطفو على سطح الكينونة في لحظات نادرة. [(2)]

له أن يرشدنا إلى كيفية اختيار أنفسنا وينقذنا من مصير لا رابطة بيننا وبينه، مصير مصطنع، مغشوش، فالقلق يوسع نظر الكينونة لتدرك أنّها حرة.

-ينظر: عبد العزيز المقالح : مجلة عبقر ، نادي جدة الأدبي ، جدة، المملكة العبية السعودية، العدد 01 ، جمادى الأول1419، سبتمبر 1998، ص/117/116 /لقد اعتمدنا على القصيدة الأصلية التي نشرها المقالح في مجلة عبقر برئاسة عبد الفتاح أبومدين وذلك لتعذر حصولنا على الديوان الذي توجد فيه القصيدة مع كثرة دواوين الشاعر وتنوع صدورها في مختلف دور النشر ومختلف السنوات[1]118

[(2)] مارتن هايدغر، الكينونة والزمان، تر: فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2012، ص51.

إنّ القلق يختلف جوهريا عن الخوف، فالخوف يرتبط دوما بموضوع محدد، إذ يتدفق فينا إحساس بالخطر من هذا الشيء المحدد والذّي هو موضوع خوفنا، يقول هيدغر: "ما أمامه يكون الخوف هو في كل مرة كائن داخل العالم"[1]، ويضيف موضحا: "إنّ التهديد الذّي هو وحده يمكن أن يكون مخوفا والذّي يكشف منه الموت، إنما يأتي دوما من كائن داخل العالم".[2]

إنّ الخوف يدفع للسؤال وهو باستمرار خوف من شيء محدد على شيء ما محدد داخل العالم، مما يعني أنّ الإنسان الخائف الذّي يرتجف من شدة الخوف يحس بأنّ هذا الشيء الذّي يخاف منه يقيده إلى درجة الغثيان، ولا يدع له فرصة للفرار من قبضته الحديدية، فالخوف ينشر جناحيه، جناحيه يحملان معنى الاضطراب، اللذان يظلان الكائن ويعملان على حجب أشعة الشمس من النفاذ إلى أعماقه من أجل إعادة الطمأنينة المفقودة، فقدها وهو يحاول بكل ما له من قوة دفع هذا الخوف بعيدا، الخوف الذّي خالطه وجعله "يفقد صوابه".[3]

إذا كانت هذه هي حالة الخوف، فإنّ حالة القلق لا تشبهها ولا تمت لها بصلة قرابة، فالقلق "هو دوما (قلق أمام...)، ولكنه ليس أبدا قلقا أمام هذا الشيء أو ذاك، فالقلق (أمام...) هو دوما قلق (على...)، ولكنه ليس قلقا على هذا أو ذاك"[4]، فالقلق غير قابل للتحديد، وليس هناك ما يحده بحد، فهو "الاستحالة الجوهرية في قبول أي تهديد"[5]، ففي غمرة القلق يحس الإنسان بالضيق بالتساؤل بالحيرة، لكننا عاجزون عجزا كاملا عن الإجابة عن مصدر هذا الضيق الذّي يبقى مجهولا، مبهما، بالنسبة الينا وليخيرنا.

---

(1) المرجع نفسه، ص352.

(2) مارتن هايدغر، الكينونة والزمان، ص353.

(3) مارتن هايدغر، ما الميتافيزيقا؟، ص48.

(4) المرجع نفسه، ص48.

(5) المرجع نفسه، ص48.

ليغدو هنا: السؤال-الشك- الحيرة والقلق هي طبيعة وجودية للإنسان لقول الله تعالى: ﴿**وَكَانَ الْإِنسَانُ أَكْثَرَ شَيْءٍ جَدَلًا**﴾، وقوله: ﴿**خَلَقَ ٱلْإِنسَٰنَ مِن نُّطْفَةٍ فَإِذَا هُوَ خَصِيمٌ مُّبِينٌ**﴾، لذلك فإنّ السؤال، الشك، الحيرة هي صنو الإنسان وليست الذات، سوى ترجمان لهذا الوجود القلق والحضور المتسائل الشاك في كل شيء، وإذا عدنا إلى القصيدة فإنّ أدوات الاستفهام في القصيدة قليلة خاصة وأن العنوان يتحدث عن الأسئلة، ولكن من ناحية أخرى فإنّ كل القصيدة تحمل طبيعة استفهامية تساؤلية وإن لم تفصح عن ذلك نحويا، ومن هذا المنطلق سنعالج مضمون العنوان في القصيدة أولا من ناحية الأسئلة في الصيغ الاستفهامية وثانيا من ناحية الطبيعة الاستفهامية لفقرات القصيدة.

2- العنوان والكوجيناتوم والهوسرلي:

تنصلت الفينومينولوجيا أصلا من فكرة إلغاء المسافة الفاصلة بين الذات والموضوع، وهذا التوجيه بين الوعي والعالم يهدف إلى رفض النزعة الموضوعية التّي تختزل المعنى في الموضوع المعطى، ومن جهة أخرى رفض النزعة السيكلوجية التّي تختزل المعنى في الذات، ولهذا ينضوي العنوان على محاولة الربط بين الذات والموضوع بين الأسئلة والمرايا بين ذات الشاعر والعالم بحيث لا يمكن استكشاف العالم بشكل مستقل عن الوعي، كما أنّه لا يوجد في الوعي بشكل مستقل عن العالم.

لتغدو الأسئلة هي الذات والمرايا هي الموضوع المفكر فيه وربما تحيل المرايا إلى الذات نفسها كونها عاكسة للذات كما هي دون تدخل أو لتردد الأسئلة عاجزة عن نفسها، والقصيدة من منظور فينومينولوجي تحكي صراعا مزمنا بين وعي الشاعر وتجليات العالم ليس بصورة فلسفية باعتبار العلاقة الإشكالية بين الذات والموضوع ولكن باعتبار هذه العلاقة إشكالية إنسانية وفنية تهدف إلى تحرير الذات نفسها من سطوة الموضوع وتحرير الموضوع من سطوة الذات في صورة اللغة الشوك الجراح والعالم في صورة الماء "تخلي الماء من الماء الرعد" وفي "تخلي جسدي عن روحي"، والحديث عن كلمة

"نصف" التّي تتكرر أربع مرات في الفقرة الخامسة أي تقريبا في منتصف القصيدة "أية أشباح تسوق نصي" وهو يدل على تصريح الشاعر بالمعاناة المزمنة بين هذا الكوجيتاتوم في حالة تذبذب وتردد بين صباح/مساء، الضوء/الضلال، الخريف/الصمت، الجسد/الروح... الخ.

والسؤال عن الأشباح ومن الغراب يتردد في الفقرة السابعة في تخلي الأصحاب وهجرات الشعر والسقوط السلطات وهو تحرر الشاعر من كل القيود والخروج من سجن المرآة إلى فضاء الوعي وانعتاق الذات عن ذاتها...

ويمكن وضع العنونا في محيط الكوجيتاتوم الهوسرلي كما يلي:

الذات	الموضوع
أسئلة	مرايا

لتغدو الأسئلة هي الذات والمرايا هي الموضوع المفكر فيه، وربما تحيل المرايا إلى الذات نفسها كونها عاكسة للذات كما هي دون لتدخل أو لترتد الأسئلة على نفسها...

ثانيا- السؤال الاستفهام في القصيدة:

إنّ أوّل متغير في العنوان هو (الأسئلة) وثاني متغير هو (مرايا)، لذلك فإنّ الذّي يقرأ العنوان يتوقع طغيان الأسئلة في القصيدة خاصة وأن كلمة مرايا تضاعف الأسئلة كونها تعمل وظيفة انعكاس للأسئلة.

1-**الصيغ الاستفهامية:** والذّي يعود للقصيدة يجد أنّ الأسئلة محودة جدا وهي محصورة في ثلاثة أدوات استفهام: (هل، كيف، أي) مكررة مرتين على التوالي في ثلاث فقرات من القصيدة تحديدا:

الفقرة[1]01: هل أخطأتُ طريقي

[1]-عبد العزيز المقالح : مجلة عبقر ، نادي جدة الأدبي ، جدة، المملكة العبية السعودية، العدد 01 ، جمادى الأولى 1419، سبتمبر 1998، ص16

حين اخترتُ الحرفَ فضاءً وجناحا

.....

هل أخطأتُ طريقي

الفقرة 02[1]: ..... كيف تخلّى عني الوردْ

كيف تخلّى الماءُ عن الماءِ الرعدِ – الوعدْ؟

الفقرة 05: أيّةُ أشباحٍ تسرقُ نصفي؟

أيُّ غرابٍ يصطاد إذا جاء الليلُ

غِنائي؟

هذه الأسئلة التّي يوردها الشاعر في الفقرات الأولى لا تتردد في باقي القصيدة المكونة من سبع مقاطع، والقارئ للقصيدة يلحظ في أوّلها الطابع التساؤلي ثم ينسحب هذا الطابع ما عدا الفقرة الخامسة، ففي الفقرة الأولى يساءل الشاعر اللغة ذاتها حيث يقول: (هل أخطأت طريقي حين اخترت الحرف فضاء وجناحا؟) والحديث عن الحرف هو حديث عن القصيدة الشعر اللغة عن أسئلة الإبداع ذاتها عن جدوى الإلهام وانسكاب الحرف عن سر انعتاق الفكرة في فضاء الحرف وجناح العبارة وارتدادها إلى الشوك والجراح بدل الفضاء والجناح، وربما يكفي هذا السؤال الذّي يخترق القصيدة كلها في الأسئلة المرايا العنوان، ونفس السؤال يتردد في الفقرة الثانية: (كيف تخلى عنى الورد كيف تخلى الماء عن الماء الرعد؟)، فاذا ارتد الحرف إلى شوك فلا غرابة أن يتخلى الورد ثم الماء، والدليل الماء والرعد...

وفي الفقرة الخامسة: (أية أشباح تسرق نصفي؟ أي غراب يسرق إن جاء الليل غنائي؟)، حيرة الشاعر انشطار الذات وضياع الروح بين يدي الأشباح، ثم الغراب وما يرمز له من شؤم وسواد ومنكر الصوت في مقابل غناء الشاعر، الغناء الفن الحياة الإنسان.

[1]-عبد العزيز المقالح : مجلة عبقر،ص117.

فالحديث عن الحرف اللغة الشعر، والغناء الفن في الورد والماء فهذه تساؤلات وجودية بدنية تكفي لتغزو القصيدة من أولها على آخرها وتكون بحق ترجمانا لعنوانها "أسئلة ومرايا":

أسئلة	مرايا
الحرف فضاء جناحا	الحرف شوكا وجراحا
الورد	الشوك
الماء	تخلى الماء عن الماء الرعد

2- الطبيعة الاستفهامية للقصيدة:

وعلى غرار الفقرتين الأولى والثانية والفقرة الخامسة يختفي التساؤل كصيغة نحوية في باقي الفقرات السبع، ولكن تظل الطبيعة الاستفهامية حائرة وتبقى الأسئلة قائمة دون أن تعبر عنها أدوات اللغة.

فالسؤال عن اللغة يتردد في الفقرة الثالثة: (وكبوذي يتسول لغة من تابعه... فيلبي صمتي بمواجعه، كما تحول الحرف الجناح إلى شوك ومواجع)، وفي الفقرة الرابعة: (فأيقظت حروفي وطقوس شجوني...).

وكان الرد: "ماء الحزب وغيم الحسرات)، وكذلك السؤال عن "الورد الماء" يتردد في الفقرة الثالثة: (الريح والليل)، وفي الفقرة الرابعة في "ماء الكلمات"، وفي الفقرة السابعة (الشمس الوراء الذّي) يعود بعدما تخلى في أوّل القصيدة كطوق نجاة وحقيقة تبدد سراب الكلمات التّي عضت بالشاعر في البدء...

ثالثا- اللغة وظواهر الطبيعة:

- مساءلة اللغة:

والوجود والحرف في القصيدة، إذ يعرف هايدغر اللغة: "باعتبارها بيت الوجود"، إذ يقول هايدغر في كتابه "الوجود والزمان": "إنّ الكلام ينبغي أيضا أن تكون له من حيث ماهيته طريقة كينونة متصلة بالعالم على نحو مخصوص، إنّ مفهومية الكينونة- في العالم- وفق وجدان ما إنما تفصح عن نفسها من حيث هي كلام".[1]

وبهذا المعنى فإنّ اللغة هي التّي تفتح لنا العالم، لأنّها وحدها التّي تعطينا إمكان الإقامة بالقرب من وجود متفتح من قبل، وأن نتوجه بالخطاب إلى الموجود بما هو مرجو وكل ما هو كائن لا يمكن أن يكون إلا في "معبد اللغة"، وفي هذا المعبد يقيم الإنسان دائنا، لأنّ هذا المعبد هو الذّي يحمل من الإنسان موجودا يعبر عن نفسه، "إنّ اللغة هي بيت الوجود" الذّي يسكنه الانسان، وفيه يتخذ كل شيء مكانه، والحوار هو الكلام الذّي يتم فيه التعبير باشتراك الغير، وبالحوار نكون واحدا.

مترابطين في تركيباتنا الأساسية، أنا ما أقول، ونحن معا ما تعبر عنه كلماتنا، يقول هيدغر: "ينبغي أن تفهم ظاهرة التواصل: كما قد أشير بعد إلى ذلك أثناء التحليل في معنى أنطولوجي واسع، إنّ التواصل بالقول، البلاغ مثلا، هو حالة خاصة، التواصل المدرك في أساسه نعلى نحو وجداني، ففي هذا الأخير يتشكل تمفصل الكينونة- الواحد- مع الآخر الفاهمة، وإنما هو الذّي ينجز "اقتسام" الوجدان -معا وفهم الكينونة- معا ليس التواصل أبدا شيئا من قبيل نقل التجارب المعيشة، مثلا نقل آراء واماني من باطن ذات ما إلى باطن ذات أخرى".[2]

ويقول هيدغر عن الكلام باعتباره جزء من اللغة: "ويملك الكلام الذّي ينتمي إلى هيئة الكينونة الجوهرية التّي للدازين والتّي تساهم في انفتاحه، إمكانية أن يصبح قيلا

---

[1] مارتن هيدغر، الوجود والزمان، ص312.

[2] المرجع نفسه، ص312.

وقالا، ومن حيث هو كذلك، هو لا يبقى على الكينونة-في- العالم مفتوحة بالقدر الذّي يظن أمام فهم مفصل، بل هو يعلقها ويسدل حجابا على الكائن الذّي داخل العالم".[1]

أما بالنسبة لغاستون باشلار، إذ يرى أننا لا نستطيع فهم الصورة الشعرية الا بالرجوع لماهية اللغة باعتبارها الوسيط الذّي يستحضر الوجود في طبيعته المادية، فشعرية اللغة لديه تكمن في التمرد على اللغة العادية اتخاذها لقوالب ونظم يعتبرها ثروة على بساطة اللغة، كما يمكن القول أنّ باشلار قد استهدف بطريقته، الحفاظ على أصالة الصورة التّي تبقى دائما قادرة على إنتاج ذاتها باستمرار وتحافظ على شبابها، هذه الصورة الي شرعت في التحاور مع المتلقي، لن تشيخ قط لأنّ الوعي الذاتي والفردي يمكنانها دائما من سبل الصورة والحياة: "فالاقتضاء الظاهراتي بالنسبة للصورة الشعرية، هو زيادة على ذلك بسيط، إنه يعود إلى التشديد على فصيلة أو لا نيتها بل وتناول الكائن ذاته في أصالته، والاستفادة أيضا من الإنتاجية النفسية العظيمة التّي للخيال".[2]

حيث نعود أدراجنا إلى مسائلة اللغة بعد أن وصفها هايدغر بقوله "بيت الوجود" نلاحظ في قصيدة عبد المجيد مقالح "أسئلة ومرايا":

"الفقرة الأولى"

"هل أخطأت طريقي

حين اخترت الحرف الكلمات الشعر الصمت

اللغة الحرف الكلمات الشعر الصمت

نجد أنّ الشاعر أبرز اللغة في هذه الفقرة من خلال ذكر هذه الكلمات "اللغة← الحرف← الشعر← الصمت" كوسيلة نعبرة عن أفكاره ووجه نظره ككناية عما يدور بداخله، فقد الشاعر "الشعر" كوسيلة للتعبير، ويطرح تساؤله محتارا:

---

[1] مارتن هيدغر، الوجود والزمان، ص325.

[2] غاستون باشلار، جمالية المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشـــر والتوزيـــع، ط4، 1996، ص09.

"هل أخطأت طريقي"

أي هل أخطأت حين اخترت الشعر لغة للحرية في التعبير.

2- صورة القلق/السؤال في القصيدة:

تتجلى المساءلة في صيغة الاستفهام والاستنكار في القصيدة، ويتجلى القلق في حالة الصراع بين (الأنا والوجود) (الذات الموضوع)، الجسد والروح/بين النفق المظلم الضوء/الليل الصباح/الصمت الكلمات/الغرب العصفور/السجن القيد السلطان في مقابل الفرار الانفلات....

القلق في التعريف العلمي هو حالة نفسية وفسيولوجية تتركب من تظافر عناصر إدراكية وجسدية وسلوكية، لخلق شعور غير سار يرتبط عادة بعدم الارتياح والخوف والتردد، غالبا ما يكون القلق مصحوبا بسلوكيات تعكس حالة من التوتر وعدم الارتياح مثل الحركة بخطوات ثابتة ذهابا وإيابا، أو أعراض جسدية أو الاجترار، القلق هو الشعور غير السار، المصحوب بالخوف والجزع من أحداث متوقعة مثل الخوف من الموت، حيث يشعر الشخص بالخوف والهلع عندما يفكر في موته، تشمل أعراض القلق المرضية مجموعة من الأعراض النفسية مثل الرهاب، والذعر ومرض القلق العام عرض الوسواس القهري، كما تجري القلق بعلى أنّه الحالة النفسية التّي تصيب الإنسان، نتيجة لتجمع مجموعة من العناصر الإدراكية والجسدية والسلوكية، وتؤدي إلى شعور هذا الإنسان بحالة من عدم الراحة النفسية وسيطرة الخوف والتوتر والتردد عليه.

تجلت صورة القلق في قصيدة "أسئلة ومرايا" في عدة كلمات استخدمها الشاعر ليعبر بها عن القلق والخوف الذّي ينتابه لتظهر صورة القلق في البيت الشعري التالي[1]:

فيُلبّيني صمتي بمواجعهِ

وأطلقتُ لأجفاني ماءَ الحزن

وغيمَ الحسراتْ

[1]-عبد العزيز المقالح:مجلة عبقر،ص118.

هنا في هذه الأبيات الشعرية الثلاث ظهر المعنى الحقيقي لشعور الشاعر من خوف وريبة تمظهرت صورة القلق في نفس الشاعر من خلال "بمواجعه← الحزن← الحسرات" نتيجة حسرة الشاعر على ماضيه، كذلك وردت كلمة "صمتي" ليعبر بها الشاعر عن يأسه ومحاولاته في إيجاد حل لما يراوده من قلق وأحزان، فلم يجد سبيلا سوى الصمت والتفكير.

أما بالنسبة للسؤال في القصيدة، فقد طرح الشاعر أسئلة في عدة مواضع نذكر منها:

"هل أخطأتُ طريقي"

"عن برقٍ مسجونٍ يرسم لليل صباحا؟"[1]

"كيف تخلّى عني الوردْ"

"كيف تخلّى الماءُ عن الماءِ الرعدِ – الوعدْ؟"

"غنائي؟"

هنا وفي هذا المحظر يمكننا تعريف السؤال بعيدا عما يجول في قصيدة "أسئلة ومرايا" لعبد العزيز المقالح:

يمكننا القول أنّ السؤال عند علماء اللغة هو: المطلب، وعند البيداغوجيين يعني الموضوع في المعجم الفلسفي لجميل صليبا، والسؤال يعني استدعاء المعرفة.

المعنى الثاني: هو كل ما يصعب على الشرح والحل.

وهو أسلوب يستخدم للحصول على المعلومات، أو البيانات أو المعرفة، عند وجود جواب له، ويستخدم أيضا لطلب شيء فيقاتل: اسألني ما تريد.

أمّا بالعودة إلى قصيدة "أسئلة ومرايا" فقد ورد السؤال بصيغة الاستفهام في هذه القصيدة لنذكر مثالا توضيحيا مثل قول عبد العزيز المقالح:

كيف تخلى الماء عن الماء الرعد– الوعد؟

[1]-عبد العزيز المقالح:مجلة عبقر،ص117.

هذا الاستفهام دل على حيرة الشاعر وتعجبه من الذين فقدهم دون أن يهمهم أمره، تعجب الشاعر كيف يمكن للماء أن يتخلى عن نفسه، أي كيف يمكن لنفسي (نفس الشاعر) أن تتخلى عني في هذا الوقت الصعب، كذلك ورد السؤال في قوله:

كيف تخلى عني الورد...

أي كيف لجسدي أن يتخلى عن روحي فقد صور الشاعر الوردة بالروح البشرية وطرح لها سؤال تعجبي "كيف تخلى عني الورد...".

3- ظواهر الطبيعة:

صورة الماء/المرآة في القصيدة:

الماء هو كل شيء في هذه الحياة، الحياة هي الماء، إن وجد وجدت الحياة وإن اختفى الماء اختفت الحياة، فقد ذكر عبد العزيز المقالح في قصيدته "أسئلة ومرايا" الماء كتعبير عن المرآة (الوجه العاكس للحياة) (حياة الشاعر)، إذ بين أنّ الماء عنصر الحياة وعنصر الوجود وأصله يعبر عن مرآة كيف تخلى الماء عن الماء الرعد- الوعد؟ بطريقة سؤال بمعنى كنت ماء كيف هجرني الماء الرعد- الإنسان... ماء الكلمات...

في قصيدة "أسئلة ومرايا" لعبد العزيز المقالح، نجد سيطرة المزاج النخامي على القصيدة Phley matic.

فنجد: "الماء، ملكوت، ضوء، برق، شوقي، الورد، الرعد، الريح، سحابته، نعيم، ظلال، الشمس، الشجر الأخضر، نسمات...".

فقد وردت في الفقرات 2-3-4، كل ما يوفر للماء "كالرعد" كناية عن المطر والبحيرات والأنهار (الماء).

وقد وردت أيضا كلمات كـــ "ملكوت، شوكا، الشجر الأخضر" كناية عن النباتات والطبيعة الخضراء، كذلك وردت كلمات: "ريح، سحابته، غيم، ظلال، نسمات" كناية عن

السماء والرياح، فنجد أحد الأمزجة الأربعة في فينومينولوجيا غاستون باشلار (ظاهراتية الصورة الشعرية).

تلح الظاهراتية على اقتسام اللحظة الإبداعية، من أجل التأكيد على فرادة الصورة أو لا نيتها، ويقول باشلار "تدعونا ظاهراتية الصورة إلى تفعيل المساهمة في الخيال المبدع، ما دام أنّ هدف كل ظاهراتية يتجه إلى ضوع الوعي في الحاضر، على سطح زمان جد متوتر".[1]

كذلك تمثلت الصورة الباشلارية، سلطنة دينامية، تلحق بالوعي نحو عالم جديد يمكن تسميته بـ"واقع اللاواقع"، فتتحول إلى مناسبة لولادة أولى، دائما مختلفة: "انطلاقا من إيمانه، بإبداع النفسية لصورة جديدة، يطرح باشلار أسئلة من قبيل: أين تكمن حداثة الصورة؟ كيف تقومها؟ كيف تثير نفسية غريبة عن ظهورها قارئا محتملا؟".[2]

إذن، ظاهراتية الصورة هي لوعي حالم، واهب، بقضاء ومتهيئ، لعفويتها، يتمرد على الممارسة التقنية التّي تحكم الذهن، كي يقتحم ممكنات حدوس حلم اليقظة: "إذا استسلم باشلار للحلم أحيانا، كي يتلذذ ويذوق الصورة التّي تثيره، فأنّه يفعل ذلك غالبا من خلال اهتمام صارم بالمنهجية، فهو يعتقد، أن وجده "مضاعفة حلم اليقظة"، يعرض الصورة طبيعيا دون اختزالها ويستنفذ الرنين قدر ما يمكنه ذلك".[3]

---

[1] غاستو باشلار، جمالية المكان، ص04.

[2] غاستون باشلار، جمالية المكان، ص168.

[3] المرجع نفسه، ص167.

خاتمة

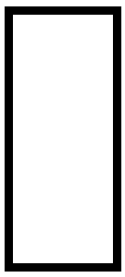
خاتمة

في الأخير يمكن التوصل إلى النتائج التالية :

- يعد التاويل الفينومينولوجي احد المنظورات المابعد حداثية التي انبثقت من عباءة هوسرل وتعرضت لمنعرجات تأويلية على يد هايدغر وغدامير وباشلار...
- أما مفهوم التأويل فهو مفهوم تراثي اشتغل في الحقل الإسلامي لكن التأويل بالمفهوم الغربي يأخذ أبعادا اخرى ترتبط بالدلالة والمعنى وفق رؤى مختلفة، في حين الهرمينوطيقا او التاويليات فهي نظرية تعنى بمستويات الفهم وطرق سبره رغم اختلاف النماذج عند هايدغر وغدامر وبول ريكور..
- ارتبطت الصورة الشعرية بالخيال وقد اتسمت بخصائص مختلفة من بيانية وفنية ولغوية رغم انها تعرضت لطفرات مختلفة عند النقاد العرب المعاصرين وعند غاستون باشلار على وجه التحديد.
- يعد عبد العزيز المقالح أحد اهم الشعراء الذين حولوا التجديد في المتن الشعري العربي وتعد قصيدة ؟أسئلة ومرايا نموذجا ممتازا لتمظهر العناصر الفينومينولوجية.
- شكل عنوان القصيدة مدخلا ظاهراتيا بامتياز يعكز انصهار الذات في الواقع.
- شكلت الأسئلة في القصيدة تنوعا بين استفهامية نحوية واستنكارية تعبر عن الحيرة والقلق والتيه..
- تعد اللغة في القصيدة أهم سؤال يكشف التحام الوجود في بيت اللغة في مقابل الذات والموضوع.
- تعد مظاهر الطبيعة أهم عنصر يعبر عن الصورة الفينومينولوجية عند الشاعر وخاصة عنصر الماء..

في الأخير تنفتح القصيدة على عدة قراءات تاويلية تدل علة انفتاح الفضاء الشعري عند عبد العزيز المقالح.

الملاحق



قصيدة "أسئلة ومرايا" لعبد العزيز المقالح

-1

هل أخطأتُ طريقي

حين اخترتُ الحرفَ فضاءً وجناحا

أُطلق قلبي في ملكوت الذكرى

أبحث في نفقٍ لا ضوءَ بهِ

عن برقٍ مسجونٍ يرسم لليل صباحا ؟

هل أخطأتُ طريقي

فانسكب الحرفُ على دربي شوكاً وجراحا

-2

يا أُمّي

كنتُ جنيناً في جوف الوردْ

وكان الوردُ جنيناً في جوف الماءِ

وكان الماءُ جنيناً في جوف الرعدْ

كيف تخلّى عني الوردْ

تخلّى جسدي عن روحي

كيف تخلّى الماءُ عن الماءِ الرعدِ – الوعدْ ؟

-3

تحملني الريحُ على أطراف أصابعها

ويواريني الليلُ على أطراف أصابعهِ

وكبوذيٍّ

يتسوّل لغةً من تابعهِ

أتعثّرُ،

أغفو،

أشكو،
فيُلبّيني صمتي بمواجعهِ
وينام على صدري كلَّ مساءْ.

-4

دثَّرني صمتي بلحافٍ من ماء الكلماتْ
وأخفى رأسي تحت سحابتهِ
لم أندم، عانقتُ الصمتَ
وأيقظتُ حروفي وطقوسَ شجوني فيهِ
وأطلقتُ لأجفاني ماءَ الحزنِ
وغيمَ الحسراتْ.

-5

نصفُ بلادٍ لا تكفي
نصفُ صباحٍ لا يكفي
نصف صديقٍ لا يكفي
ويخاتلني فرحٌ ينشر ضوءاً مكسوراً
فوق مسائي
أيّةُ أشباحٍ تسرقُ نصفي
أيُّ غرابٍ يصطاد إذا جاء الليلُ
غِنائي ؟

-6

عيناكِ غدي
عيناكِ ظلالٌ ترقصُ فوقَ بقايا
جسدي
يا واحةَ ضوءٍ بضفائرها

تنهلُّ

وتغسل قمصانَ الخوفِ

تُبلّل بالذكرى كبدي

عيناكِ غدي.

-7

يتخلّى عني الأصحابُ

فأهجرهم

وأرى في الشمس، وفي الشجر الأخضرِ

في الورد، ملايينَ الأصحابْ

يهجرني الشعرُ

فأشعر أنّ حدائقَ روحي معتمةٌ

وجدارَ القلبِ بلا نافذةٍ أو بابْ

....

....

يتخلّى عني السلطانْ

فتخضّر الروحُ بوديان من وردٍ

ورياحينْ

وأرى قفصاً يتهاوى

وقيوداً حولي تتساقطُ

وأفرّ كعصفورٍ يتشوّق للشمسِ

وللنسماتْ

وتفلتُ روحي من جثثٍ

ووجوهٍ كالأحذية الملقاةِ

على العتباتْ.

قائمة

المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

المراجع:

1. أنطوان خوري، مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 1984.

2. بشري موسى صالح، الصورة الشعرية في النّقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994.

3. الرويلي ميجان والبازعي سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2002، ص88.

4. ريتشارد درورتي، العلم والتضامن: الحقيقة بدون سلطة، منشورات ليكلا، 1990، ص12.

5. عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل إلى الهرمينوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، مؤسسة هنداوي س كي سي، 2017.

6. عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، ط1، 2008.

7. غاستون باشلار، جمالية المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط4، 1996.

8. مارتن هايدغر، الكينونة والزمان، تر: فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2012.

9. المترجم خالد حامد، عصر الهومنيطيقا أبحاث في التأويل، منشورات الجيل، بيروت، ط1، 2014.

10. محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر الغربي المعاصر منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015.

11. مخلوف سيد احمد، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراء علوم في الفلسفة الموسومة "التصور الفينومينولوجي للغة– قراءة في فلسفة اللغة عند "إدموند هوسرل.

12. نادية بونفقة، فلسفة إدموند هوسرل، نظرية الرد الفينومينولوجي، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 2005.

13. الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.

- **المراجع الأجنبية:**

14. Fhilippe Amiel, dictionnaire de français, 3700 mots, edition marie, Gatard, france.

15. La rousse, le présont edition, France, 2008..

- **المعاجم:**

16. ابن منظور؛ لسان العرب؛ دار صادر للنشر؛ لبنان؛ مجلد 9؛ ط1.

17. أحمد حسن الزيات وآخرون؛ المعجم الوسيط؛ المكتبة الإسلامية للنشر؛ تركيا؛ ج1.

18. خضر إبراهيم؛ مصطلحات الفينومينولوجيا؛ مجلة شعائر؛ العدد 15؛ 2011/11/7.

19. الجرجاني علي بن محمد السيد الشريف، التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، د ط، د س.

الرسائل الجامعية:

20. سارة كماش، نظرية التأويل عند (أمبرتو إيكو)، دراسة وصفية تحليلية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، (ل.م) 2021-2022.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

شكر وعرفان

مقدمة ..... أ-ب

الفصل الأول

التأويل الظاهراتي والصورة الشعرية

أولا- التأويل والتأويلات **04**

1- مفهوم التأويل 04

2- مفهوم التأويل عند العرب 08

3- مفهوم التأويل عند الغرب 11

4- مفهوم التأويليات (الهرمينوطيقا) 13

ثانيا: الظاهراتية والظاهرة **15**

1- مفهوم الظاهراتية (الفينومينولوجيا) 15

2- مفهوم الظاهرة 17

ثالثا: الصورة الشعرية **22**

1- مصطلح الصورة 22

2- خصائص ومقومات الصورة الشعرية 25

الفصل الثاني

التأويل الظاهراتي للصورة الشعرية

في قصيدة "أسئلة ومرايا"

أولا- العنوان (الفينومينولوجي للعنوان أسئلة ومرايا) **31**

ثانيا- الصيغ الاستفهامية في القصيدة **33**

ثالثا- الطبيعة الاستفهامية للقصيدة **34**

رابعا- العنوان والكوجيناتوم والهوسرلي **35**

فهرس المحتويات:

خامسا- ظواهر الطبيعة..... 41
الخاتمة 44
الملاحق 46
قائمة المصادر والمراجع..... 50

فهرس المحتويات

ملخص:

بداية في مذكرتنا "التأويل الظاهراتي للصورة الشعرية في شعر عبد العزي المقالح" قصيدة "أسئلة ومرايا" كان لنما وقوف عند مقدمة البحث تناولنا فيها التأويل والظاهرة كتعريف عام لهما، ثم طرحنا فيها الإشكالية التّي كانت عبارة عن أسئلة وجيزة من بينها: "كيف تجلت الصورة الشعرية في شعر عبد العزيز المقالح من منظور ظاهراتي؟."

ثم انتقلنا بعدها إلى الفصل الأول للمذكرة، قدمنا فيه تعريف للتأويل لغة واصطلاحا، كذلك عند العرب وعند الغرب، ثم بعدها أدرجنا في هذا الفصل مفهوم التاويليات أو الهيرمينوطيقا (نظرية الفهم– كذلك فهم الفهم).

أدرجنا كذلك في الفصل الثاني مفهوم الظاهراتية (الفينومينولوجيا) كمنهج فلسفي، بعدها قدمنا مفهوم الظاهرة (الفينومان) وكمدخل لمضمون بحثنا طرحنا مشكلة التأويل الظاهراتي كمنهجين متكاملين.

وفي ثالث نقطة قدمنا مفهوما للصورة الشعرية وخصائصها ومقوماتها مع إضافة وجيزة لآليات تأويل الصورة الشعرية.

أما بالنسبة للفصل الثاني فقد تناولنا فيه التأويل الظاهراتي للصورة الشعرية في قصيدة "أسئلة ومرايا"، أولا، كان لنا وقوف عند العنوان تناولنا فيه الصيغ الاستفهامية في القصيدة، والطبيعة الاستفهامية للقصدة، ثم انتقلنا إلى ثاني نقطة في الفصل تناولنا فيها العنوان الكوجيتاتوم الهوسرلي، قمنا بإبراز عدة عناصر فيه مثل مسألة اللغة للقصيدة، أما بالنسبة للنقطة الثالثة فكانت بعنوان ظواهر الطبيعة في قصيدة :أسئلة ومرايا" لعبد العزيز المقالح.

الكلمات المفتاحية: الظاهراتية، للتأويل، الهيرمينوطيقا، التاويليات، أسئلة ومرايا.

Abstract

In the beginning, in our memorandum, "The Phenomenological Interpretation of the Poetic Image in the Poetry of Abd al-Azzi al-Maqaleh", the poem "Questions and Mirrors" was for us to stop at the introduction to the research, in which we dealt with the interpretation and the phenomenon as a general definition of them, then we raised the problem, which consisted of brief questions, including: "How did the image manifest itself?" Poetics in Abdul Aziz Al-Maqaleh's Poetry from the Perspective of Phenomenology?

Then we moved to the first chapter of the memorandum, in which we presented a definition of interpretation in language and terminology, as well as in the Arabs and in the West, and then we included in this chapter the concept of interpretations or hermeneutics (theory of understanding - also understanding of understanding.(

We also included in the second chapter the concept of phenomenology as a philosophical method, then we introduced the concept of the phenomenon (phenomen), and as an introduction to the content of our research, we raised the problem of phenomenological interpretation as two complementary approaches.

In the third point, we presented a concept of the poetic image, its characteristics and components, with a brief addition to the mechanisms of interpreting the poetic image.

As for the second chapter, we dealt with the apparent interpretation of the poetic image in the poem “Questions and Mirrors.” First, we had to stop at the title, in which we dealt with the interrogative forms in the poem, and the interrogative nature of the intent. By highlighting several elements in it, such as the issue of language for the poem. As for the third point, it was titled Phenomenology of Nature in a Poem: Questions and Mirrors by Abdulaziz Al-Maqaleh.

Keywords: Phenomenology, interpretation, hermeneutics, interpretations, questions and mirrors.