الفصل الثالث

الأصول الفكرية
لمنهج التحليل التأويلي للأدب

1- الظاهراتية (أو الفينومينولوجيا)

(الظاهراتية) مدرسة فلسفية نشأت في ألمانيا، بسبب التفكير في أصول العلم. وارتكزت على مذهبي (التصورية)، و(الواقعية) اللذين يعودان في تحليل المعرفة إلى طائفتين من العناصر: إحداهما تشمل عناصر محسوسة هي (مادة) العلم. والأخرى تشمل (صورة) العلم. وترى التصّورية أنها حاصلة في العقل ابتداءً، بينما ترى الواقعية أنها ناشئة في الفكر بفعل قوانين التداعي. حيث تفصل التصورية بين صور المعرفة وعلم النفس المكتسب بالحس الباطن، بينما تجعل الواقعية من حالاتنا الباطنة موضوع علم النفس[1].

وقد احتلت الظاهراتية (الفينومينولوجيا) مكانتها الفلسفية بعد الحرب العالمية الأولى، حيث انتشرت مؤلفات المفكر الألماني (إدموند هوسرل) E. Husserl (1859-1938) الذي وضع كتاب (تأملات ديكارتية: أو المدخل إلى الفينومينولوجيا) 1931 وفيه يحدد مبدأين: أحدهما (سلبي)، يقرر فيه أنه يجب التحرر من كل رأي سابق، باعتبار أن ما ليس مبرهناً فلا قيمة له. وهذه الحالة تشبه حالة الشك الكلي

[1] يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الحديثة، دار القلم - بيروت، ص 459.

عند ديكارت، مع فارق هو أن هوسرل لا ينكر العالم الخارجي ولا يرتاب في وجوده، ولكنه يضعه بين قوسين، لكي يحصر نظره في الخصائص الجوهرية للأشياء.

والمبدأ الثاني (الإيجابي)، عند هوسرل، هو ما يدل على ماهية الموضوع، حيث يرى وجوب الذهاب إلى الأشياء نفسها. وهي الماهيات الثابتة المدركة بحدس خاص.

وكثيراً ما كان هوسرل، مؤسس الفلسفة (الظاهراتية)، يتلفت حوله، وهو يلقي محاضراته، ويقول: «إن (الظاهرة) هي ما نراه حولنا.. وإنها الخطوة الأولى الحقيقية التي تقيم عليها عقول الناس معرفتها بكل شيء».

وأهم النتائج التي حصلت عليها الفلسفة (الظاهراتية) هي إيجاد الصلة بين الذات والموضوع. ونزعتها العقلية تُعكس بالنسبة إلى التجارب التي تظهر هي نفسها فيها. والوجود (الظاهراتي) ليس هو الوجود الخالص، وإنما هو (المعنى) الذي نستشفه في نقاط التقاطع الخاصة بين تجاربنا وتجارب الآخرين.

وقد جاءت الفلسفة (الظاهراتية)، زمنياً، قبل الفلسفة الوجودية. وأول فيلسوف وجودي تتلمذ على هوسرل (الظاهراتي) هو الفيلسوف الألماني مارتن هيدجر، كما تتلمذ عليه من الفرنسيين ميرلوبونتي.

وقد أصدر (ميرلو بونتي) M. Pounty (1908-1961) كتابه (ظاهراتية الإدراك) 1945 وفيه يحدد (الظاهراتية) بأنها تقتصر على استقبال الحقائق التي تنعكس على الذات، وإن الوصف هو منهجها الذي لا تتخطاه إلى ميدان الحكم أو التقييم. والعالم الخارجي ليس ما نفكر فيه، وإنما هو العالم الذي نحياه.

ويرى ميرلو - بونتي أن (الوعي) هو العلاقة الموحدة بين الذات والموضوع، وأن اللغة فعل قصدي، رافضاً بذلك الاعتبار البنيوي للغة على أنها كيان ذاتي مستقل، والاعتبار السلوكي للغة على أنها علامة لأنشطة المتحدث الذهنية، والاعتبار المثالي للغة على أنها علامة لأنشطة المتحدث الذهنية، والاعتبار المثالي للغة على أنها إشارة لفكر المتحدث.

وبما أن اللغة فعل قصدي، فهي فعل إيمائي. ليست علامة لأحد المعاني، ولكنها تجسيد وحلول للمعنى. وبذلك لا يستطيع الإنسان أن يهجر (البناء) اللغوي ويعثر على (المعنى) في مكان آخر. وبهذا يركز ميرلو بونتي إنتاجه على (المعنى) الباطني (المحايث) في البناء اللغوي، ويفسّره في ضوء طبيعته الحقيقية من حيث هو تعبير.

2- نظرية التأويل (الهرمينوطيقا)

(الهرمينوطيقا) Hermeneutics مصطلح فلسفي، مأخوذ من الفعل اليوناني Hermeneuin، ومعناه (يفسّر)، فهو قديم، بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية، ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسّر لفهم النّصّ الديني. ويعود هذا المصطلح إلى عام 1654[1]. وما يزال مستخدماً حتى اليوم، في الأوساط البروتستانتية.

ثم اتسع مفهوم المصطلح في تطبيقاته الحديثة، وانتقل إلى دوائر أكثر اتساعاً، ليشمل كافة العلوم الإنسانية، كالتاريخ وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا وفلسفة الجمال والأدب والنقد الأدبي..

وتتناول الهرمينوطيقا الأدبية تفسير النّصّ الأدبي: من حيث طبيعته، وعلاقته بمبدعه، وبالتراث. بعد أن أصبحت مجموعة من القواعد التي تحكم عملية تأويل النّصّ الأدبي، وتشير إلى جهود خصبة من أجل تأسيس (نظرية التفسير) في الأدب، ذلك أن فهم الأدب يجب أن ينهض على أساس من أنظمة أولية شاملة. ليست تأملاً مجرداً، ولا سعياً إلى عمليات خيالية بعيدة عن وجودنا، وإنما ينبغي أن يكون التفسير الأدبي مواجهة تاريخية، تنشأ عنها تجربة وجود في العالم.

وهكذا تبدو (الهرمينوطيقا) نظرية القواعد التي تحكم التأويل، وتفسّر النّصّ الأدبي، وهي نظرية القواعد التي تعالج عملية فكّ (شيفرة) العمل الأدبي. وتبدأ من (المعنى الظاهر) للنّصّ، لتنتهي إلى (معناه الباطن) أو الضمني..

---

(1) R. Palmer: Hermeneutics 1969, p. 34 .

ويضع (شلاييرماخر) Schleier Macher قواعد لفهم النّصّ الأدبي، معتمدة على أمرين: اللغوي، والنفسي، حيث يحتاج المفسّر، للنفاذ إلى (معنى) النّصّ، إلى موهبتين: لغوية، ونفسية. ذلك أن الموهبة اللغوية وحدها لا تكفي، لأن المرء لا يمكن أن يحيط بالإطار غير المحدود للغة، كما أن الموهبة في النفاذ إلى الطبيعة البشرية وحدها لا تكفي، لذلك لا بد من الاعتماد على هذين العلمين: الألسنية، وعلم النفس، من أجل تفسير النّصّ الأدبي.

ومن الطبيعي أن يبدأ هذا التحليل بالمستوى اللغوي، وذلك بعد الإحاطة بكلية النّصّ، ثم التدقيق في عناصره الجزئية. وهذا يعني أننا ندور في دائرة لا نهاية لها، هي (الدائرة الهرمينوطيقية)، أي أن عملية تفسير النّصّ تبدأ ببنية النّصّ، لتنتهي إلى (وحداته) اللسانية الجزئية، ثم تعود إلى (البنية) الشاملة، في تردد متناوب، وبالمقابل فإن هناك مراوحة أيضاً بين اللغوي والنفسي..

وهذه (الدائرة التأويلية) تعني أن عملية فهم النّصّ وتفسيره ليست عملية سهلة، وأنها مركبة، تترك للمفسّر أن يبدأ من أية نقطة يشاء، ولكن بشرط أن يقبل التعديل المستمر، وفقاً لما يسفر عنه بحثه في جزئيات النّصّ وتفاصيله.

ويدرك ماخر أن نظرية التأويل، رغم كل التقدم الذي أحرزته، ماتزال بعيدة عن تحقيق غايتها القصوى، وذلك لاستحالة أي تفسير في استهلاك كل إمكانيات النّصّ الأدبي، وإن كل ما يطمح إليه المفسّر هو أن يصل إلى أقصى طاقته في تفسير النّصّ.

3- تجربة الحياة

يبدأ (ويلهلم ديلتي) (1833-1911) من حيث انتهى شلاير ماخر، فيؤكد أن مبادئ (الهرمينوطيقا) يمكن أن تنير السبيل إلى نظرية عامة في (الفهم)، ذلك أن إدراك بناء الحياة الداخلية إنما يقوم على تفسير الأعمال الأدبية، حيث يصل نسيج الحياة الداخلية إلى أقصى أشكال اكتماله في هذه الأعمال، وبذلك تأخذ (الهرمينوطيقا) بعداً جديداً هو أوسع من مجرد النّصّ، فتدل على فهم التجربة

والعمل الأدبي بشكل كامل، مادام يتجسد من خلال وسيط مشترك هو (اللغة) التي يخرج بوساطتها من إطار الذاتية إلى الموضوعية.

هكذا تقوم (عملية الفهم) على نوع من الحوار بين تجربة القارئ الذاتية، والتجربة الموضوعية المتجلية في الأدب، من خلال الوسيط المشترك بينهما، والذي هو (تجربة الحياة)، وتتم عملية الفهم من خلال معايشة هذه التجربة التي يعبّر عنها النّصّ الأدبي. وفي هذه المعايشة يشير النّصّ في قارئه، عن طريق التخييل، أفكاراً وأحاسيس ذاتية، متعلقة بالنّص، حيث تغتني تجربة النّصّ.. وتثرى التجربة الذاتية، وتنفتح التجربتان على آفاق الممكن والمحتمل.

وعلى هذا الأساس فإن الإنسان يبدو، في هذا التأويل، كائناً تاريخياً، وكما أن التاريخ ليس معطى ثابتاً في الماضي، وإنما هو متغير، يفهمه كل إنسان وكل عصر، في ضوء جديد، فكذلك يتغير فهم النصوص الأدبية، القديمة والحديثة، ويتطور، حسب (تجربة الحياة) المعاشة[1].

وهكذا يرفض ديلتي فكرة (المعنى) الثابت في العمل الأدبي، أو في الحدث التاريخي. ويرى أن (المعنى) في الأدب إنما يقوم على مجموعة من العلاقات التي تبدأ بالتجربة الذاتية في لحظة معينة من التاريخ، تحدد (المعنى) الذي نفهمه من العمل في هذه اللحظة من الزمن. وبما أن تجربتنا، هي نفسها، تتغير وتكتسب أبعاداً جديدة، من خلال الآفاق الجديدة التي تفتحها الاحتمالات والإمكانات، فإنها - أيضاً - قد تغيّر، مرة أخرى، فهمنا للعمل الأدبي، ومن هنا يمكن القول إن (المعنى) في الأدب أو التاريخ ليس شيئاً موضوعياً، ولا شيئاً ذاتياً، وإنما هو في حالة تغيّر مستمر، مادامت العلاقة بين (المفسّر) و(الموضوع) في تغيّر دائم، تبعاً للزمان والمكان.

والواقع إن ديلتي قد استفاد من جهود شلاييرماخر، وطورها، وأضاف ولفت الانتباه إلى (تجربة الحياة) عند المفسّر. ولكنه - بالمقابل - ضحّى بذاتية المبدع،

---

[1] Dilthey: On the Special of the Human Sciences in Versiehen, p. 12-13.

لحساب التجربة الإنسانية، انطلاقاً من فلسفته (الحياتية) التي يحاول أن يقيم، بوساطتها، أساساً موضوعياً للعلوم الإنسانية، يختلف عن الأساس الذي بنى عليه الفلاسفة الوضعيون.

4- التجربة الوجودية

تأثر بمقولات ديلتي: (تجربة الحياة)، و(دور المفسّر في عملية الفهم) كل من مارتن هيدجر، وهانز غادامر.

أما المفكر الألماني (مارتن هيدجر) M. Heideger (المولود عام 1889) فهو فيلسوف صعب معقد. اتسمت فلسفته بالجفاف. ورغم أنه زعيم الوجودية الألمانية، فإنه - أيضاً - زعيم (الفلسفة التأويلية). وهو تلميذ مخلص للمفكر الألماني أدموند هوسرل.

وقد أقام هيدجر فلسفته على أساس (هرمينوطيقي)، في محاولة للبحث عن منهج يكشف عن الحياة، من خلال الحياة نفسها، وقد اعتبر (الهرمينوطيقا) هي (الظاهراتية) نفسها، وأن مهمته هي إقامة (هرمينوطيقا) للوجود. بعد أن عاد إلى الأصل اليوناني للمصطلح Phenomenology ورأى أنه يتكون من جزأين Phenomenon وLogos. ويشير الجزء الأول إلى مجموع ما هو معرض للضوء و(ظاهر). وهذا الظهور للشيء يجعلنا نتعامل معه على أنه ظهور للشيء كما هو، وليس عرضاً من أعراض الشيء، أو إشارة إلى شيء آخر وراءه. فوجود الشيء، أو تجلّيه للإدراك هو ماهيته الأصلية. وهكذا يرى هيدجر أننا لسنا الذين نشير إلى الأشياء أو ندركها، وإنما الأشياء هي التي تكشف لنا عن نفسها.

وفي تحليله للجزء الثاني من المصطلح يرى هيدجر أن Logos لا يدل على الفكر، بل على الكلام، وأن الأشياء تكشف نفسها من خلال اللغة / الكلام. واللغة - عند هيدجر - ليست أداة للتوصيل إلى الآخر، أو للتعبير عن الذات، وإنما هي تعبير عن المعنى القائم بين الأشياء.. والإنسان لا يستعمل اللغة، وإنما (اللغة) هي التي تتكلم من خلال الإنسان، وإن الإنسان يفهم من خلال اللغة التي هي ظهور

العالم وانكشافه بعد الاستتار، وهي التجلي الوجودي للعالم، وليست وسيطاً بين العالم والإنسان. ذلك أن العالم، عند هيدجر، ليس مجموعة من (الكليات) المنفصلة، وإنما هو مجموعة من (العلاقات) التي تعلو على الذاتية وعلى الموضوعية، وأن الإنسان - وحده - هو الذي يمتلك العالم، بمعنى أنه يعيش فيه، وليس بمعنى أن العالم يوجد من خلال الإدراك الإنساني، وأن (ظهور) العالم وانكشافه إنما يكون من خلال اللغة/ الكلام.

وعلى هذا الأساس فإن النّصّ الأدبي لا يعود (تعبيراً) عن (حقيقة داخلية) للكاتب، وإنما هو (تجربة وجودية) للكاتب، وكما أن اللغة ليست ذاتية ولا موضوعية، فكذلك النّصّ الأدبي ليس ذاتياً ولا موضوعياً، وإنما هو (تجربة وجودية) تتجاوز الذاتية والموضوعية.

ومن هنا كانت عناية هيدجر بدراسة الفن، في مواضع عديدة من نتاجه الفكري، وقد وضع دراسة خاصة في كتابه (متاهات) عن (الظاهرة الفنية)، بدأها بالبحث عن (الأصل) في العمل الفني، ورأى أنه ليس الفنان كما يظن معظم الناس، وإنما هو (العمل الفني) نفسه. وأن العمل الفني منبثق عن (أصل) آخر هو (الفن) بشكل عام. فكلا الفنان المبدع والناقد أو القارئ لا يمكن أن يبدعا أو يتلقّيا دون أرضية فنية سابقة عن الفن الماثل أمامهما.

ويرى هيدجر أن (العمل الفني) هو (شيء) ماثل في الواقع، ينطق بلغة نوعية خاصة، عن شيء آخر غير ما يفصح عنه ظاهره، وكأنما هو (تشبيه) أو (رمز). والعمل الفني بوصفه (شيئاً) يتمتع بصفات من أهمها أنه (النواة) و(الجوهر) و(الموضوع) القابل للإدراك. وبالمقابل فإنه (فتحة) يطل منها القارئ على (حقيقة) الموضوع. ومن هنا فإن هيدجر يشبّه العمل الفني بـ (العالمَ) الذي يمثل الظهور والتفتح، ويشبّه (الحقيقة) التي يشير إليها العمل الفني بـ (الأرض) التي تمثل التستر والاختفاء، وإن (وحدة) العمل الفني إنما تتجلّى في هذا الصراع الدائر بين (العالم) و(الأرض)، أو بين (الدّال) و(المدلول)، أو بين العمل الفني (كشيء) وما يدل عليه من (حقيقة).

والتفسير الهيدجري للأدب يبدأ من معرفة أولية للنّصّ ونوعه، ثم وضع النّصّ في ظروفه المكانية والزمانية، من أجل إدخاله في علاقة بالعالم. ومن جانب آخر يؤمن هيدجر بأن العمل الأدبي مستقل بنفسه، ولذلك فهو لا ينتمي إلى العالم، وإنما العالم ماثل فيه. وعملية الفهم والتفسير لدى القارئ تصبح ممكنة حين تلتقي اللحظتان: لحظة الوجود الذاتي للقارئ، ولحظة الوجود الفني. وهنا يبدأ الحوار والتساؤل الذي تتكشف به حقيقة الوجود، وذلك من خلال النّصّ الأدبي الذي يتجلّى فيه العالم. وإن مهمة الفهم والتفسير إنما هي السعي إلى كشف (الخفي) والمستتر، من خلال (الظاهر) والواضح، واكتشاف مالم يقله النّصّ، من خلال ما يقوله بالفعل.

وقد أثرت فلسفة هيدجر (الظاهراتية) ورؤيته النقدية، على التحليل الأدبي، حيث ظل الناقد (الظاهراتي) محايداً لا يتوغل في الميتافيزيقا، والأيديولوجيا، والتفسيرات الحدسية، من أجل التماس بالتجربة وحدها، وبيان ما يوجد في العمل الأدبي ذاته.

5- الشكل والمتلقي

وأما (هانز جورج غادامر) Gadamer فمع أنه من تلاميذ ديلتي، وأنه ينطلق من (مشكلة الفهم) باعتبارها (مشكلة وجودية)، فإنه حاول الإضافة، حين جاء بطرح نقدي للهرمينوطيقا، في كتابه (حقيقة ومنهج) 1967، بادئاً بالاهتمام بما يحدث بالفعل في (عملية الفهم)، بغض النظر عن المقاصد والنيات، ومن هنا ركز على تحليل مفهوم الحقيقة في الفكر والفن، فرأى أن الفن لا يهدف إلى المتعة الجمالية التي تنصبّ على (الشكل) فحسب، وأن تجربة التلقي الفني لا تنفصل عن وعي المتلقي، وأن التفرقة بين الوعي الجمالي والوعي العادي تقوم على أن الوعي الذاتي هو أساس كل معرفة، وأن الحقيقة في الفن تتجلّى من خلال وسيط له استقلاله الذاتي، هو (الشكل) الذي يستطيع الفنان من خلاله أن يحول تجربته الوجودية إلى معطى ثابت. وهذا التثبيت للتجربة الوجودية للفنان يجعل تلقي هذه

التجربة مفتوحاً للأجيال التالية، ويجعله عملية متكررة. وهذا الاستقلال الواضح للعمل الفني ليس استقلالاً معزولاً بلا هدف سوى المتعة الجمالية، ولكنه وسيط للمعرفة الممكنة [1].

وعملية التلقي، حسب هذا، ليست متعة جمالية تنصب على (الشكل)، وإنما هي (مشاركة) وجودية تقوم، جدلياً، بين العمل الفني والمتلقي. وهي تفتح آفاقاً جديدة، وتستشرف عوالم أخرى، وتوسع من مداركنا، فنرى العالم «في ضوء جديد»، وكأنما نراه للمرة الأولى.

وهذا يعني أننا، في تلقي العمل الفني، نستحضر ما سبق أن جربناه في حياتنا، ومن هنا فإن غادامر يستشهد بظاهرة اللعب. فاللعب ليس مجرد نشاط للتسلية، وإنما يتضمن نوعاً من الجدية التي إذا ما تجاهلها أحد اللاعبين فإنه يفسد اللعبة. كما أن اللعبة ليست (موضوعاً) في مواجهة (ذات) اللاعب، ولا تخضع لذاتيته، وإنما هو محكوم بقوانينها الذاتية. حيث تصبح اللعبة هي (السيد) المتحكم باللاعبين. وما هو ماثل أمام المتفرجين ليس ذاتية اللاعبين، وإنما اللعبة بقوانينها المسيطرة التي تهدف إلى إظهار الحقيقة التي تمثلها. أما التلاعب فدوره هامشي، ويتمثل في مدى الحرية التي يستطيع ممارستها داخل قوانين اللعبة. ومثله دور المبدع في العمل الأدبي، فهو يبدأ بمحاولة تشكيل تجربته الوجودية، ثم تستقل التجربة في تشكلها عن ذاتية المبدع، لتتحول إلى وسيط له دينامياته وقوانينه الداخلية. ومثلهما دور المتلقي: إذ إن تجربته الوجودية السابقة هي التي تحدد له قدراً من المشاركة في تجربة العمل الأدبي.

وهكذا انتهى غادامر إلى أن مهمة التأويل (الظاهراتي) للنصوص إنما هي في كشف قيمة الأبعاد التأويلية، بدءاً من عمليات التواصل بين البشر، وانتهاء بعمليات التلاعب الاجتماعي.

---

(1) Palmer: Hermeneutics, p. 170-1.