الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ⴰⵎⴰⵡⴰⵙ ⵏ ⵜⵣⵣⵉⵡⵜ ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵜⵣⵣⵉⵡⵜ
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⵎⵓⵍⵓⴷ ⵎⵎⴻⵔⵉ ⵜⵉⵣⵉ ⵡⵣⵓ
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵉⵔⵜ ⵜⵜⵓⵙⵙⵉⵔⵉⵏ

جامعة مولود معمري؛ تيزي –وزو
كليّة الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربيّة وآدابها

Université Mouloud Mammeri de Tizi-Ouzou
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
Département de Langue et Littérature Arabes

رقم التّرتيب:

الرّقم التّسلسليّ:

الميدان: اللّغة العربيّة وآدابها.

الفرع: دراسات نقديّة.

الطّور: ماستر/ **التّخصّص:** نقد حديث ومعاصر.

بحث تخرّج لاستكمال نيل شهادة الماستر

الموضوع:

دراسة تأويليّة لـ: اثنتا عشرة قصّة قصيرة مُهاجرة لغابرييل غارسيا ماركيز –نماذج مُختارة-

إعداد:

صراع زينة

إشراف الأستاذة:

بوعلامات أمينة

لجنة المناقشة:

داودي سامية، أستاذة التّعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو ..... رئيسةً

بوعلامات أمينة،أستاذةمحاضرة (ب)، جامعة مولود معمري تيزي وزو.....مشرفةومقرّرة

محمّد صغير نبيل أستاذ محاضر(أ)، جامعة مولود معمري تيزي وزو ..... ممتحنا

السنة الجامعيّة: 2022/2021م.

كلمة شكر:

- أشكر الله جلّ وعلا، الّذي مَدّني بالقوّة والصّبر، فعُدتُ إلى مقاعد الجامعةبعْدسنوات مِن الانقطاع.
- أَشكر أُستاذتي الفاضلة "بوعلامات أمينة" على كُلّ ما قَدّمتْ لفوج النّقد، فقد كانت نعْم الأُستاذة المُتفانية في عملها.
- أشكر الأُستاذ الفاضل "نبيل محمّد صغير" على مُساعدته لي.
- أشكر نائبة العميد السّيدة "قرشوح"....، فربَّ كلمة تُميت ورُبّ كلمة تُحيي.
- أشكر مُحفّزتي، طابعة البحث "كنزة لوناسي"، الّتي رافقتني طوال رحلة البحث.
- أشكُر مُوظّفي مكتبة القسم وموظّفي المكتبة الرّئيسيّة للمُطالَعة العموميّة
- أشكر عائلتي الكريمة على صبْرها الشّديد معي، منذ عودتي إلى مقاعد الدّراسة خُصوصًا أُمّي الفاضلة.

الإهداء:

- إلى أُمّي الّتي ضَحّتْ بالكثير ولا تَزال.
- إلى أُختي وأخي.
- إلى كُلّ مَنْ يَتمنّى لي الخير.
- أُهدي هذا العمل.

مقدّمة

خلقت الأيديولوجيات المختلفة عند الغرب، مجموعة من المناهج النقديّة، والّتي انبثقت بدورها من مجموعة من الآراء الفلسفية المشكّلة للأسس التي بُنيت عليها تلك المناهج. فعرفت السّاحة النّقديّة، في البداية **مناهج نقدية خارجيّة**، ترتكز على السّياق أو المحيط الّذي ظهر فيه النّص كالمنهج التاريخي والاجتماعي ...، ثمّ تعالت الأصوات مطالبة بإلغاء سلطةالمؤلّف، **فظهرت عدّة مناهج داخليّة محايثة**، كالمنهج البنيوي، الأسلوبي...

ولم تكتف السّاحة النّقدية بهذه المناهج، فاستحدثت مجموعة أخرى من المناهج تنضوي تحت تيار **ما بعد الحداثة**، فظَهَرَ النّقد الثّقافي، النّقد النّسوي، والتّأويلي، مع استمرار العمل بالمناهج السّابقة في مقاربة النّصوص، وهذا ما أفرز نتائج تتغير من منهج لآخر، سواء لنفس النّص أو لنصوص أخرى، ممّا خَلَقَ صراعًا وأزمة في كيفيّة الممارسة خصوصًا ما أَحْدَثَتْه التّفكيكيّة مِن شكّ وبلبلة في السّاحة النّقديّة.

وفي وسط هذه الأزمة ظهرت **التّأويليّة**، الّتي تنبّأ بها **فنسنت ليتش** في كتابه "**النّقدالتّفكيكي**"الصّادر عام 1983 م، حيث رأى بأنّ التّفكيكيّة على وشك الزّوال، وقال بأنّه لا بدّ من عودة التّأويل ليُعيد النّظام ويؤسّس المعنى مِن جديد.

وفعلًا صدقت نبوءة فيتش، فقد حاز التّأويل على نصيب كبير وواسع في حقل الدّراسات الإنسانيّة، حيث نجد تأويل الأحداث السّياسيّة، الاجتماعيّة والظّواهر النّفسيّة وغيرها.

وقد **ارتأينا** في بحثنا الموسوم بـ:"**دراسة تحليليّة تأويليّة لـ:اثنتاعشرة قصّة قصيرة مهاجرة لغابرييل غارسيا ماركيز-نماذج مختارة-** " معرفة الحمولة الفلسفيّة والفكريّة الّتي أسّس عبرها عبرها الرّوّاد الغربيين لحقل التأويليّة /الهيرمينوطيقا، وكذا معرفة الخلفيّات الفكريّة والدّينيّة التّي ساهمت في بعث التّأويل من جديد، كما تهدف الدراسة إلى معرفة

الآليات التي بواسطتها يمكننا قراءة النّماذج القصصيّة وفق المنظور التّأويلي، من **أجل** الكشف عمّا تتضمّنه تلك النّصوص مِن تجارب ومعارف قصد إيصالها إلى القارئ.

وتكمن **أهمية** البحث في بيان أهم بواعث التأويل و دورها في تحليل النصوص النّثريّة وعمدنا إلى اختيار هذه الدّراسة، **رغبة** منّا في إثراء البحوث المختصّة في مجال التأويل والتّي تعدّ ضئيلة على مستوى قسمنا، فلعلّنا نستطيع من خلالها إضافة رصيد معرفي نقدي كذلك دفعتنا الرّغبة للغوْص في بعض المفاهيم المتعلّقة بالتّأويليّة حتّى نزيل اللّبس والغموض الذي يكتنفها، إذ لطالما تشوّشت مفاهيم المصطلحات، في ذهننا واختلطت بمفاهيم مصطلحات أخرى ذات علاقة بالتّأويل خاصّة وأنّنا لم نتمكّن من ضبطها في مرحلة الدّراسة، كما قادنا الفضول إلى التّعرّف على أبرز الرّوّاد المؤسّسين وما قدّموه من عصارة فكرهم وتوجّهاتهم الأيديولوجيّة. واستندنا في هذه الدراسة على المنهج التأويلي الذي يقوم على تفجير دلالات النصوص عبر وسائط متعددة.

وقد حاول البحث الاجابة عن مجموعة من التّساؤلات، مفادها:

كيف يمكننا قراءة النّماذج القصصيّة وفق المنظور التّأويلي؟ وماهي أهم الوسائط التي يمكننا الاستناد عليها في ذلك ؟

وتتفرّع من هذه الإشكالية الأسئلة الجزئيّة التّاليّة :

- فيما تمثّلت الإرهاصات الأولى للتّأويليّة في الحقلين الغربي والعربي ؟

- من هم أبرز رواد التأويليتين، الغربية والعربية؟ وماهي أهم المفاهيم التي بنوا عليها تأويلياتهم؟

ومحاولة منّا الاجابة عن هذه التّساؤلات، وضبطنا لجوانب الموضوع، ارتأينا السّير وفق خطّة، تتضمّن **مدخلا**، سعينا من خلاله إلى ضبط المصطلحات التي سنرتكز عليها في

تأويلنا للنّماذج القصصيّة، **وفصلا نظريّا** خصّصناه للتّعريف بأهمّ روّاد التّأويليّة الغربيّة.بداية من **شلايرماخر(Schleiremmacher)** وصولًا إلى **هابرماس (Habermas)** و**هيرش (Hirsch)**، دون أن نغفل دور النّقد العربي في هذا المجال حيث عرّفنا بأبرز الرّوّاد العرب بداية من ابن رشد والغزالي وصولًا إلى محمّد بازي ومساهمته الفعّالة في التّأسيس لتأويليّة عربيّة، وفي **الفصل الثّاني** الّذي كان تطبيقيّا موسوما بـ: تحليل وتأويل نماذج قصصيّة، حاولنا تطبيق ما رصدناه من جملة المفاهيم المستوحاة من أراء كل النّقّاد على النّماذج القصصيّة، مُسقِطين إيّاها على النّماذج القصصيّة المختارة لتأويل الخطاب المنتج من قبل الشّخصيّات. وقد اقتصرنا على خمسة نماذج نظرًا لضيق المقام للتطرّق إليها جميعا، كذلك رغبة منّا في فسْح المجال لدراسات أخرى، قد تتناولها بالدّراسة، معتمدة على المنهج التأويلي أو مناهج أخرى، أمّا عن سبب اختيارنا لهذه النماذج هو إعجابنا الشّديد بطريقة كتابتها والتّقنيات السّرديّة الموظّفة مِن قِبَل الكاتب.

ولم ننطلق في هذه الدّراسة، إلّا بعد أن تصفّحنا أهم الدّراسات السّابقة الّتي تناولت موضوع التأويليّة، فوجدنا رسالة ماجستير بعنوان "**وحدة النّص والتّأويل بين الفكر الأصولي والسّيميائيات التأويليّة**" **لـ:بلال لكحل**، حيث تطرّق الباحث إلى مفهوم النّص القرآني وبيّن سلطته في الفكر الأصولي، وحدّد علاقة النّص بالتّحوّلات المعرفيّة في ضوء السّيميائيات التّأويليّة، كما وضّح في مواضع متفرّقة من بحثه أهم وأبرز مؤسّسيها. وعثرنا كذلك على رسالة ماجستير موسومة بـ:"**التّأويل في شرح مقامات الزّمخشري ليوسف بقاعي** "**لـ: شفيعة ليماني**، إذ وضّحت كيف شرح يوسف بقاعي هذه المقامات، وفقا للمنظورين الغربي والعربي. أما الرسالة الثالثة (ماجستير) فكانت بعنوان:"**قواعد التأويل عند عبد القاهر الجرجاني**" **لـ: لويزة شقرون**، وقد ركّزت الباحثة بداية على مفهوم التّأويل عند العرب، ثمّ بيّنت موقف الجرجاني من التّأويل من خلال كتابيه **أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز** وأوضحت أهم المعايير التي اعتمدها الجرجاني في التّأويل.

الملاحظ في هذه الدراسات، أنّها لم تتوسّع في المفاهيم المطروحة في العمليّة التّأويليّة، حيث لم تُبرز تلك الشحنات الفكريّة التي أنتجتها، فقد اكتفت بإشارات جزئيّة، كالحديث عن **قصديّة هيرش(Hirsch)**، وانفتاح النّص **لأمبرتو إيكو(umbertoEco)**....، وفي حين حاولنا في بحثنا التّوسّع أكثر في المفاهيم التي جاء بها أهم الرّواد الغربيين والعرب في هذا المجال، بأكثر استفاضة، كما اعتمدنا على استراتيجيّة موحّدة ضمّناها بعضًا مِن المصطلحات المؤسّسة للعمليّة التّأويليّة، والتّي أشرنا إليها في مدخل بحثنا.

ولإثراء بحثنا، توسّلنا بمجموعة من المراجع المتخصّصة في حقل التّأويليّة أهمّها: "دليل النّاقد الأدبي" لـ: **ميجان الرويلي وسعد البازعي**، "معرفة المعروف –تحولات التأويلية من **شلايرماخر** إلى **ديلتاي**– "لـ:**فتحي إنقزو**، "فهم الفهم –مدخل إلى الهيرمنيوطيقا،نظريةالتّأويل مِن **أفلاطون** إلى **جادامير**– "لـ:**عادل مصطفى**، "أصول التّأويليّة" **لجورج غوسدورف**، "الحقيقة والمنهج" **لهانزجورج غادامير** ..... والّتي كانت خير معين لنا في عمليّة البحث.

وقد واجهتنا مجموعة من الصّعوبات، أثناء إنجازنا لبحثنا هذا نذكر مِن بينها:

صعوبة الإحاطة بذلك الكمّ الكبير من المصطلحات واستيعابها وتحديد العلاقات بينها، كذلك غياب الدراسات الّتي توجّهنا في كيفية تطبيق المنهج التّأويلي على النّصوص السّرديّة، من العوائق التي اعترضت طريقنا، لكن المساعدة العلميّة مِن قبل بعض الأساتذة أفضت إلى تقريب الفهم وتذليل الصّعوبات فللأستاذة المشرفة "**بوعلامات أمينة**" كلّ الشّكر والتّقدير على كلّ نصائحها وتوجيهاتها فقد كانت نعم الأستاذة والموجّهة و للأستاذة "**عشوش نعيمة**" خالص الشّكر والامتنان على تصحيحها للأخطاء الواردة في التّرجمة، كذلك أتقدّم بالشّكر الجزيل للأستاذيْن "**عمر بن دحمان**" و"**داودي سامية**" على كل ما قدّماه لي من معلومات، كما لا يفوتني بأن أتقدّم بالشّكر العميق لأعضاء لجنة المناقشة على تفضّلهم بقراءة البحث وتصحيحه.

مدخل

أوّلًا: مفهوم التّأويليّة\ الهيرمنوطيقا

أ- التّعريف اللّغوي

ب- التّعريف الاصطلاحي

ثانيًا: وسائط التّأويل

أ- علاقة التّفسير بالتّأويل

ب- علاقة الفهم بالتّأويل

ج- علاقة القصديّة بالتّأويل

د- علاقة المعنى بالتّأويل

أوّلًا: مفهوم التّأويليّة\ الهيرمنوطيقا:

قبْل أنْ نغوصَ في وشائج "**التّأويليّة**"ومتاهاتها وما تناوله النّقاد مِن أراء مُتضاربة ومُتفاوتة حول هذا المصطلح، يَتوجَّب علينا تقديم تعريف معجمي حسب ما وَرَد في المعاجم الغربيّة والعربيّة. ثُم نُتبعه بتعريف اصطلاحي، دون أنْ نتغاضى عن تلك التّعريفات المُختلفة الّتي تناولت المُصطلح.

أ- التّعريف المعجمي:

1- في المعاجم الغربيّة:

وَرَدَ مُصطلح التّأويليّة في المعجم الفرنسي "**أشات**"**(Hachette)**"كما يلي:

"Interprétation: n.F 1. Action d'interpréter, explication. Interprétation d'un songe.

2. Action de donner un sens aqqch. Interprétation opposées d'un événement.

3. Façon dont est jouée une œuvre dramatique ou musicale"[1].

" لتّأويل": 1. فعل التّأويل، التّفسير. " تفسير حلم ".

2. إعطاء معنى لأمْر ما. تأويلات مُتعارضة للحدث.

3. طريقة أداء عمل درامي أو موسيقي".

كما وَرَدَ التعريف في معجم لاروس الصغير أكثر استفاضة كما يلي:

"Interprétation: n.F. Action d'interpréter, de donner un sens à qqch. Explication, commentaire. Interprétation d'un texte, d'une œuvre. Action. Ou manière de représenter, de jouer un rôle, de danser une œuvre.Psychan. Travail effectué par le patient, aidé par son analyste, pour dégager de désir

[1]-Dictionnaire Hachette, Hachette livre, quai de grenelle, Paris, édition1, 2014, p. 830.

inconscient qui anime certains de ses comportements…"[1]

"**التّأويل**": **فعل التّأويل. إعطاء معنى لأمْر ما: شرح. تعليق، تأويل نصّ، عمل. فعْل أو أُسلوب تقديم أو لعب دوْر، رقْصة فنية. عمل يُؤدّيه المريض بمُساعدة المُحلّل النّفساني قصْد التّعرّف على رغبات لا شعوريّة تحرّك بعْض سلوكياته…**".

– نُلاحِظ مِن خلال هذا التّعريف الأوّل، أنّ التّأويل مُرادف التّفسير، ومُرادف للمعنى ويَنتج عن ذلك تأويلات مُختلفة، تتداخَل فيما بينها، كما يَمسّ التّأويل كذلك الفنّ، حيث يُحوّل العمل الدّرامي المكتوب إلى أداء شفوي حركي، كما يُحوِّل مقطوعة موسيقيّة مكتوبة إلى مسموعة.

أمّا في التّعريف الثّاني فقد جاء مرادفا للشّرح والتّعليق ومثّل لنا القاموس بتأويل نص"، أو أيّ فعْل آخَر، واعتبر التّأويل أسلوب يَظهر مِن خلاله طريقة لعب دور ما (دور مسرحي تمثيلي)، ويَعمَل التّأويل كذلك على تحريك عمل ما، سواء فنّي أو أدبي أو تاريخي. كما يُعتبر كذلك وسيلة يَستعملها المُحلّل النّفساني مع مريضه قصْد الكشْف عن بعض الرّغبات اللّا شعوريّة أو المشاكل النّفسيّة الّتي تُعرقِل سلوك المريض.

فالتّأويل وفق هذا التّعريف، يُقصد به الشّرح والتّفسير والتّعليق الذي يمكن أن يطال العديد من المجالات، الفنيّة، والأدبيّة، والنّفسيّة.

وإن بحثنا في معجم "**لاروس الكبير**"عن مُصطلح الهيرمنوطيقا نجده يَتقاطَع مع مُصطلح التّأويل. فقد ورد كما يلي:

"Herméneutique: du gr. Hermeneuein. Expliquer. 1 Théol chrét. Science de la critique et de l'interprétation des textes bibliques. 2 phylo: théorie de l'interprétation des signes"[2]**.**

[1]- Le petit Larousse illustré, édition Larousse, Paris, 2007. P547.
[2]- Le grand Larousse illustré : édition Larous, Paris, 2016. P578.

"**الهيرمنوطيقا: مِن اليونانيّة "هيرمنويين"، فسّر: 1: علم نقْد النّصوص التّوراتيّة وتأويلها. 2: نظريّة تأويل العلامات في الفلسفة**".

ولا يَختلف تعريف معجم"**أوزو(auzou)**عن تعريف "**معجم لاروس** فقد عرّفه كما يلي:

" Herméneutique:Science et méthode qui a pour objet l'interprétation des textes anciens et particulièrement des livres bibliques. \ Théorie de l'interprétation de signes ayant valeur de symboles, en référence à une culture donnée"[1].

الهيرمنوطيقا: "علم ومنهج يَهتمّ بتفسير النّصوص القديمة، سيما التّوراتيّة منها. نظريّة تأويل علامات ذات قيمة رمزية استنادًا إلى ثقافة مُعيّنة".

إذن مِن خلال التّعريفيْن السّابقيْن، يُمكننا أنْ نَخلص إلى أنّ "**مصطلح الهيرمنوطيقا**" تعود أُصوله إلى اللّغة اليونانيّة، المُشتَقّ مِن هيرمينويين والّذي يَعني "فَسّر،" والهيرمنوطيقا علم يَهتمّ بتأويل النّصوص الدّينيّة وتطوّرها (نصوص التّوراة والإنجيل)، كما يهتمّ بتأويل العلامات وكشْف غوامضها، اعتمادًا على إقرارات ثقافيّة معيَّنة، أيْ تأوّل الهيرمنوطيقا العلامات وِفقًا لما تحمله مِن رمزيّة، تَختلف دلالتها مِن ثقافة إلى أُخرى.

كما نَخلص مِن خلال التّعريفات المعجميّة الغربيّة لمُصطلحيْ "**التّأويليّة والهيرمنوطيقا**"، أنّ مضمونهما مُشترك، وهدفهما واحد وهو تفسير النّصوص الدّينيّة والدّنيويّة. هذا ممّا يُصعِّب وضْع نقاط فارقة بين هذين المُصطلحيْن، ويُمكننا القول فقط بأنّ مُصطلح الهيرمنوطيقا هو الأسبق في الظّهور، باعتبار ما وَرَدَ في معجم "**لاروس**" حيث ارتبط المصطلح بالفعل اليوناني "**هرمينويين**"، فالهيرمنوطيقا هي أوّل نظريّة اهتمّتْ بالتّأويل، حيث كان بداية حول النّصوص الدّينيّة، ثُمّ تَوسَّع مجالها ليشمل كُلّ النّصوص مهما كان انتماؤها. وسوف نتعرَّف بالتّفصيل في –الفصل الأوّل– إلى كُلّ ما يَتعلّق بمُصطلح "**التّأويليّة\ الهيرمنوطيقا**"ومنابعهما الفلسفيّة والفكريّة.

[1]- Philippe auzou: dictionnaire ancyclopedie auzau, édition auzau, Paris, 2014, p: 940.

2- في المعاجم العربيّة:

وَرَدَ مُصطلح التّأويل في معجم لسان العرب كما يلي: "**أَوَّلَ الكلام وتأوّله: دَبّره وقَدّره، وأوّله وتَأَوّله: فَسّره. وقوله عزّ وجل: ﴿وَلَمَّا يَأْتِهِمْ تَأْوِيلُهُ﴾ أيْ لمْ يكنْ معهم علْم تأويله، وهذا دليل على أنّ علم التّأويل يَنبغي أن ينظر فيه...**"[1].

نَستشفّ مِن تعريف " **ابن منظور**" أنّ التّأويل هو التّفسير والتّدبّر، أيْ الغوص في النّص ومحاولة فهْمه، وقدْ مَثّل لنا بآية قرآنيّة (سورة يونس، الآية 39)، ليُبيّن لنا صعوبة تأويل النّصوص أو الكلام،إذ أشارإلى ضرورة إعادة النّظر في هذا العلم .

وقد استفاض "**ابن منظور**" في تعريفه للتّأويل، مُستدلًّا بما أَتى به بعْض النّحاة واللّغويّين العرب، فقال: " **... وقيل معناه لمْ يَأتهم ما يؤول إليه أمْرهم في التّكذيب به مِن العقوبة، ودليل هذا قوله تعالى: ﴿كَذَلِكَ كَذَّبَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ فَانْظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الظَّالِمِينَ﴾، وفي حديث ابن عبّاس: " اللَّهُمَّ فَقِّهْهُ فِي الدِّينِ وَعَلِّمْهُ التَّأْوِيلَ"، قال ابن الأثير: هو مِن آلَ الشّيء يَؤول إلى كذا أيْ رجع وصار إليه. والمُراد بالتّأويل نقْل ظاهر اللّفظ عن وضْعه الأصلي إلى ما يَحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللّفظ... أمّا التّأويل فهو تفعيل مِن أوّل يُؤوّل تأويلًا وثُلاثيه آل يُؤوّل أيْ رَجَعَ وعاد**"[2].

وضّح لنا "**ابن منظور**" أنّ التّأويل مُتعلّق بالعاقبة، أيْ عاقبة الشّيء أو الأمر، أو نهايته وختامه، والتّأويل نبْش في ظاهر اللّفظ للوصول إلى لُبّه أو عمْقه، بواسطة دليل يُدعّم معناه.

وقد أتى التّأويل على "تفعيل" وهو مُشتقّ مِن الفعل أوّل بمعنى رجع، أيْ العودة إلى جوهر الشّيء.

[1]- أبو الفضل جمال الدّين ابن منظور، لسان العرب،مادة (أ.و.ل) مجلّد1، دار صادر، بيروت، ط1، 2000م، ص193.
[2]-المصدر نفسه، ص193،194.

كما اعتَبَر "**ابن منظور**" التّأويل مُرادفًا للمعنى والتّفسير، "...**وسُئِل أبو العبّاس أحمد بن يحي عن التّأويل فقال: التّأويل والمعنى والتّفسير واحد، قال أبو منصور: يُقال أُلْتُ الشّيء أؤوّله إذا جمعته. وأَصلحته فكان التّأويل جمع معاني ألفاظ أشكلتْ بلفظ واضح لا إشكال فيه. وقال بعض العرب أوّل الله عليه أمرك أيْ جمعه... والتّأويل تفسير الكلام الّذي تَختلف معانيه ولا تصحّ إلّا ببيان غير لفْظه... والتّأويل عبارة الرّؤيا**"[1].

فالتّأويل جمْع لمعاني ألفاظ صعْبة الفهْم، للوصول إلى معنى واضح ومفهوم في لفظ واحد شامل وجامع لها، ويحاول التّنبّؤ بما سيؤول إليه مستقبلًا وهو كذلك تفسير الأحلام.

وقد وَرَدَ مُصطلح التّأويل في"**القاموس المُحيط**"–حرف الألف– كما يلي: "... **أوّل الكلام تأويلًا، وتأوّله: دبّره وقَدّره وفسّره. والتّأويل: عبارة الرّؤيا...**"[2].

في هذا التّعريف: نَلمس فكرتيْن وهما؛ التّأويل معناه التّفسير وتدبُّر معاني الكلام، كما يَعني كذلك تفسير الأحلام والتّكهّن بالمُستقبل، ويتمّ التّأويل هنا عن طريق سرْد الرّؤيا. فيَقوم المُؤوِّل بتفكيك أحداث الحلم\ الرّؤيا ويُحاوِل تفسير إلى ما تؤول إليه مُستَقبَلًا.

كما وَرَدَ ما يُعبِّر عن مفهوم التّأويل، في "**معجم الوسيط**"–باب الهمزة– كما يلي: " **أوّل الشّيء إليه: أَرجعه، يُقال في الدّعاء لمَنْ فَقَد شيئًا: أَوّل الله عليك ضالّتك، وعلى الدّعاء عليه: لا أوّل الله عليك شملك. والكلام! فسّره. وفسّره ردّه إلى الغاية المرجوّة منه. والرّؤيا عبرها... والكلام: أوّله، –ولي فلان– الأمر: تَوسّمه وتحرّاه يُقال: تأمّلته فتأوّلت فيه الخير**"[3].

---

[1]– أبو الفضل جمال الدّين ابن منظور: المصدر السّابق، ص194.

[2]– مجد الدّين الفيروز آبادي، القاموس المُحيط، مرا: أنس محمّد الشّامي وزكريّا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، دط، 1429هـ\ 2008م، ص83.

[3]– المعجم الوسيط، مكتبة الشّروق الدّوليّة، جمهوريّة مصر العربيّة، ط4، 1425هـ–2004م، ص33.

نستشفّ مِن هذا التّعريف، أنّ التّأويل جمْع لشيء مُشتَّت وتحقيق لهدف ما، وتفسير للكلام بإرجاعه إلى القصْد منه أيْ البحث عن قصْديّة المتكلّم (غايته مِن الكلام)، وتفسير كذلك للأحلام، وهو التّحرّي والتّحقيق مِن سلوك شخص ما، وهو التّكهُّن كذلك، عن طريق قراءة ملامح الوجه والقدرة على النّفاذ إلى النّفس.

نستنتج مِن خلال التّعريفات الواردة في المعاجم العربيّة، أنّ التّأويل مُرادف للتّفسير، والتّفسير هنا يَمسّ الخطاب المكتوب والمسموع أيضًا (تعبير الرّؤيا)، كما يَكشف التّأويل عن السّلوكات والملامح، بمعنى أدقّ؛ التّأويليّة هي تأويليّة الأقوال والأفعال وبحْث في كُلّ ما هو مستور مُتخفٍّ، والمُلاحَظ هو غياب "**مُصطلح الهيرمنوطيقا**" في المعاجم العربيّة، واكتفاؤُها بـ"**مُصطلح التّأويل**" فقط.

ب- التّعريف الاصطلاحي:

نستهلّ التّعريف الاصطلاحي "**للتّأويليّة\الهيرمنوطيقا**" بما وَرَدَ في موسوعة: "**كومريدج المختصرة**"، ثُمّ نُتبعه بما وَرد في بعض المعاجم العربيّة المُتخصّصة، ونختم التّعريف الاصطلاحي بإشكالية ترجمة المصطلح في الحقل النّقدي العربي.

لقد وَرَد "مُصطلح الهيرمنوطيقا" في موسوعة "**كوبريدج المختصرة**" باللّغة الإنجليزيّة كما يلي:

"Hermeneutics: study of the general principles of biblical interpretation. Its primary purpose is to discover the truths and values of the bible, which is seen as receptacle of the divine revelation. Four major types of the hermeneutics have emerged: Literal (asserting that the text is to be interpreted according to the plain meaning). Moral (seeking to establish the principles from which ethical lessons may be drawn) Allegorical (interpreting narratives as having a level of reference beyond the explicit). And anagogical or mystical (seeking to explain biblical events as they relate

to the life to come). More recently the word has come to refer to all deep reading of literary and philosophical texts"[1].

الهيرمنوطيقا: "**دراسة للقواعد العامّة لتفسير التّوراة، ويَتمثّل هدفها الأساسي في اكتشاف حقائق التّوراة وقيمها، والّتي تُعدّ بمثابة وعاء للوحي الإلهي. وظهرتْ أربعة أنواع رئيسيّة للهيرمنوطيقا تتمثّل في: الحرفيّة (تقول بضرورة تفسير النّصّ استنادًا إلى المعنى السّطحي)،الأخلاقيّة (وتسعى إلى إرساء المبادئ الّتي يُمكن استخلاص الدّروس منها). المجازيّة (تأويل السّرديّات على اعتبار أنّها ذات مُستوى إحالي، يتجاوز المستوى الصّريح)، الرّوحانيّة أو الباطنيّة (وتسعى إلى تفسير الأحداث التّوراتيّة نظرًا لارتباطها بالحياة الآخرة) وأصبحتْ الكلمة تُحيل مُؤخَّرًا إلى أيّ قراءة مُعمَّقة للنّصوص الأدبيّة والفلسفيّة** ".

يُعدّ هذا التّعريف بوّابة رئيسيّة للولوج إلى تفاصيل"**التّأويليّة\ الهيرمنوطيقا**"، في هذا البحث، بكُلّ خلفيّاتها الفلسفيّة والمعرفيّة، فقد اهتمّتْ بداية باكتشاف الغوامض الّتي تَكتنف الكتاب المقدَّس لكونه وحْيًا إلهيًّا، وقد حَدّد لنا هذا التّعريف أربعة أنواع مِن الهيرمينوطيقا وهي:

- **الهيرمنوطيقاالحرفيّة:**

وهي الّتي تهتمّ بتفسير النّص اعتمادًا على المعنى السّطحي للألفاظ، دون الغوص في باطنها.

- **الهيرمنوطيقا الأخلاقيّة:**

وهي الّتي تهتمّ بوضْع وتحديد أُسس واضحة ومُعيَّنة، يُمكِن بواسطتها استخلاص الدّروس الأخلاقيّة.

[1]- Cambridge concise encyclopedia: encyclopedia Britannica, London, 2003, p848.

• **الهيرمينوطيقاالمجازيّة:**

والّتي تَجعل ميدان السّرديّات (المرويّات) فضاءً حاملًا لدلالات مُخالِفة لدلالاتها الظّاهرة، ويَتولّى التّأويل اكتشافها.

• **الهيرمينوطيقا الباطنيّة:**

وهي الّتي تَبحث في تفسير كُلّ ما يَتعلّق بأحداث يوم الآخرة (الحياة الأخرويّة) اعتمادًا على ما جاء في الكتاب المُقدَّس (التوراة).

أمّا في العصر الحديث، فأصبح مفهوم "**الهيرمينوطيقا\ التّأويليّة**" أكثر شموليّة، حيث تُشير إلى القراءة العميقة للنُّصوص الأدبيّة والفلسفيّة على حدّ سواء.

فالقراءة العميقة تُحيلنا إلى جملة مِن المعايير الّتي يجب على المُؤوِّل أنْ يَلتزمها مثل: الفهْم، الشّرح، التّفسير، البحث عن قصْد الكاتب، وفقه اللّغة وغيرها.

وفي المعاجم العربيّة المُتخصِّصة، نجد كُلّ مِن المصطلحيْن (**التّأويليّة\ الهيرمينوطيقا**) وبترجمات مُختلفة، منها ما وَرَد في قاموس "**النّقد الأدبي المُعاصر**": تأويل: " **مفهوم يُشير إلى تفسير الإشارات النّصيّة باعتبارها عناصر رمزيّة مُعبِّرة عن النّص وعن الحضارات الّتي نَشأ أو ظَهر فيها النّص، وهذا المفهوم شائع في: بحوث ودراسات النّقاد والباحثين الّذين يَعتمدون في أعمالهم على نظريّة التّلقّي والقراءة المفتوحة**"[1].

نَوّه "**سعيد حجازي**"في تعريفه للتّأويل إلى أنّه مفهوم مُتداوَل لدى النّقاد الّذين يَتبنّون نظريّة التّلقّي، والّتي تَعتبر المتلقّي (القارئ) محور العمليّة التّأويليّة والّتي تهتمّ–حسبه بتفسير النّص بالكشْف عن رموزه الّتي تُمثِّل حضارة مِن الحضارات، وعلى ما يَبدو أنّ هذا التّعريف

[1]– سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العلميّة، القاهرة، ط1، 1421هـ–2001م، ص66.

أقصى المُؤلّف مِن العمليّة التّأويليّة واهتمّ بالنّص والقارئ.

وقد وَرَد كذلك مُصطلح التّأويل في "**معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة**" على الشّكل التّالي:

"**1)- يُستعمَل مفهوم التّأويل في السّيميائيّة، بمعنييْن مُختلفيْن، يَرتبطان بفرضيّة الأساس، الّذي يُحيل عليه ضمنيًّا، أو مُباشرة أيْ الشّكل\ المضمون.**

2)- التّأويل السّيميائي يُعيد إنتاج نفْس التّمفصلات، ويُمكن أنْ يُقدّم تحت نفْس قواعد الشّكل والمؤوّل، وهنا يُمكن التّحديد الممكن للّغات الشّكليّة مِن الوجهة السّيميائيّة.

3)- ويَعتمد التّأويل على تفسير النّص، وبحْث معناه، وتخريج قواعده وترجمتها إلى لغة ثانية وثالثة"[1].

رَبط "**سعيد علوش**"، التّأويل بالسّيميائيّات، مُبيّنًا أنّه بَحَثَ في دلالة اللّفظة بما تُحيله إليه مِن معنييْن ظاهر وباطن، وتكون عمليّة التّأويل عن طريق فرضيّة، نصل في النّهاية إلى ترجيح أحد المعنييْن السّابقيْن، والتّأويل السّيميائي يُعيد قراءة النّص وفق النّص نفسه، كما يؤوّل كذلك النّص اعتمادًاعلى عناصر السّيميوزيس والتّأويل كذلك تفسير النّص، واكتناه معانيه، قصْد ترجمتها إلى لغات أُخرى.

اقتصَر هذا التّعريف مجاله في السّيميائيّات (تأويل العلامات)، كما أَكّد على دور التّأويل في ترجمة النّصوص، بعْد تفسيرها وتوضيح معانيها، مُقصيًّا القارئ والمؤلّف مِن العمليّة التّأويليّة.

يُمكننا القول أنّ التّعريف الاصطلاحي الغربي لمُصطلح "**التّأويليّة\ الهيرمنوطيقا**" هو الأوفر والأوسع مجالًا، والأكثر دقّة، في حين نلمس قصورًا في التّعريف بالمصطلح على

[1]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط1، 1405هـ- 1985م، ص43.

الحقل النّقدي العربي، كما نلْحظ وجود إشكاليّة في ترجمة المصطلح (اختلاف في التّرجمات)، فقد تَرجمه "**سمير سعيد حجازي**" بـ "**Herméneutique**" التّأويل[1] أما "**سعيد علوش** فترجمه "**interprétation تأويل**"[2]، " أما الكتب المترجمة، مثل كتاب القارئ في الحكاية **لأمبرتو إيكو**، والّذي ترجمه "**أنطوان أبو زيد**"، فنجد مصطلح التّأويل يعني العمليّة الّتي يُباشرها القارئ للبحث عن المعاني ومحاولة التّوفيق بين الباطن والظّاهر، وهو ما يُقابِل باللّغة الفرنسيّة "**interprétation**"، في حين تَرجم "**أنطوان أبو زيد**" مصطلح "**Herméneutique**" بالتّفسير وهو الّذي يُنسَب إلى تفسير الكتب المُقدَّسة[3].

مِن خلال هذه التّعاريف الغربيّة والعربيّة يتَجلّى لنا ثلاث مُصطلحات، تبدو وكأنّها تَحمل مفهومًا واحدًا: **التّأويل\ التّأويليّة\ الهيرمنوطيقا**، وقد أَبدى العديد مِن النّقاد العرب آراءهم بهذا الشّأن، فـ "**عبد الملك مرتاض**" أَكّد على أنّ النّقاد الغربيّين لمْ يَتّفقوا على تعريف موحد لمصطلح "**الهيرمنوطيقا**". فهو طورًا يعني العلم الّذي يُعرّف مبادئ النّقد ومناهجه، ويُعالج تأويل النّصوص، كما يَعني عند بعضهم العلم الّذي يكون موضوعه تأويل النّصوص الفلسفيّة والدّينيّة فقط، وتارة يعني أداة تُستعمَل مِن أجْل تحديد مجموعة الآراء النّاتجة عن القراءة وفهْمها، كما يعني عنْد بعضهم تأويل كُلّ الإبداعات الفنيّة والحكايات الأُسطوريّة والأحلام وغيرها[4]، أمّا "**سعد البازعي**" و"**ميجان رويلي**" فقد حَدّدا تعريفيْن مختلفيْن، "**فالتّأويل interprétation" بالمعنى الضّيق هو تحديد المعاني اللّغويّة للنّص أو العمل الإبداعي مِن خلال التّعليق على النّص وتحليل التّراكيب والمُفردات، أمّا معناه الواسع هو البحث عن**

[1]- سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر، المصدر السابق، ص66.

[2]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،المصدر السّابق، ص281.

[3]- يُنظَر: أميرتو إيكو: القارئ في الحكاية – التّعاضُد التّأويلي في النّصوص الحكائيّة – تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1996م، ص313،315.

[4]- يُنظَر: مفلاح بن عبد الله: تحليل الخطاب القرآني في ضوء مناهج التّفسير – التّفسير الكبير أُنموذجًا –، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه علوم في النقد و الأدب العربي ،قسم اللغة العربية كلية الآداب و الفنون جامعة عبدالحميد بن باديس مستغانم ، 1430هـ-2009م، ص13.

أهداف العمل الفنّي ككلّ ومقاصده استنادًا إلى عنصر اللّغة، أمّا "الهيرمنوطيقا" Hermeneutics هي "نظريّة التّأويل" وكيفيّة ممارسته، وحسْبهما لا توجد حدود تُؤطّر هذا المصطلح، ولا تَقتصر "الهيرمنوطيقا" على التأويل الأدبي، ولا توجد مدرسة هيرمنوطيقيّة مُحدّدة، ولا هي منهج تأويلي له صفاته وقواعده الخاصّة"[1]. وذَهَب "**هيدغر**" إلى أنّ الهيرمنوطيقا طريقة تقودنا لأجْل فهْم ما هو "التّأويل". وهي غير مُرتبطة بفنّ التّأويل كما أنّها ليستْ "تأويلًا"[2].

وأمام هذه الآراء النّقديّة المختلفة والمتضاربة، نجد أنفسنا إزاء أزمة المفاهيم، لذا سنعتمد في هذه الدّراسة على مُصطلح "**التّأويليّة**" كمُرادف لمُصطلح "**الهيرمنوطيقا**"، واللّذين يَستوطنهما مُصطلح "**التّأويل**"، فالتّأويليّة هي: "**علم التّأويل**" وهو قبول تَعدّد المعنى للنّص الواحد، ويَتجلّى ذلك مِن خلال القراءات المُختلفة لمؤولّي النّص.

أمّا "**الهيرمنوطيقا**" فهي "**فنّ التّأويل**" وهو نظام معرفي يَعمل على تفسير الكتب المُقدّسة أو النّصوص الدّينيّة والّتي نَشعر اتّجاهها بالاغتراب، بسبب غموض معناها، اعتمادًا على مجموعة مُعيّنة مِن القواعد. ومع التّطوّر الفكري والمعرفي، انتقلتْ "**الهيرمنوطيقا**" مِن فنّ التّأويل إلى "**علم التّأويل**"، حيث أوجدتْ لنفسها مجالًا رحبًا في النّظريّة الأدبيّة والنّقديّة المعاصرة، فأَصبحتْ تهتمّ بتأويل النّصوص الأدبيّة وتقديم معانٍ جديدة مُتولِّدة مِن فهْم المؤوّل للنّصوص[3]. والتّأويليّة لا تَعني التّأويل نفسه، بل هي قول في شروط التّأويل وموضوعه ووسائله وكيفيّة تطبيقه[4].

---

[1]- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل النّاقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط3، 2002م، ص88.

[2]- يُنظَر: صفدر إلهي راد، مفهوم الهيرمنوطيقا، ماهيته، آليته ومناهجه الفلسفيّة، تر: حسنين الجمال، مجلّة الاستغراب، ع19، ربيع 2020م، دب. ن، ص8.

3-عائشة عويسات: التّأويليّة في النّصوص الأدبيّة-التّموقع والمرجعيات- الموقع :manifest-univ-ouargla .dz التاريخ: 2022/06/27، س:10:30.

[4]- يُنظَر: فتحي إنقزو، معرفة المعروف – تحوّلات التّأويليّة مِن شلاير ماخر إلى ديلتاي – مؤمنون بلا حدود للنّشر والتّوزيع، المملكة المغربيّة، ط1، 2017م، ص26.

ثانيًا: وسائط التّأويل:

بعْد أنْ تَعرّفنا على "**التّأويليّة\ الهيرمينوطيقا**" عند الغرب وعند العرب، لا بُدّ أنْ نتعرّف على الوسائط الأساسيّة الّتي بفضْلها نتمكّن مِن تأويل النّصوص، فلا تتأتّى العمليّة التّأويليّة مِن العدم أو مِن تلقاء نفسها، بل تَحتاج إلى وسائل تَستند إليها، وقد وَضَع "**بول ريكور**" ثلاث مُصطلحات تُساعد على الدّخول إلى الدّائرة التّأويليّة للنّص وهي:

- **مصطلح الفهم:**

يَجب وضْع النّص ضمن شبكة مِن التّوسّطات المتمثّلة في التّراث والقيم الثّقافيّة والفكريّة.

- **مصطلح التّفسير:**

وفيه تكمن الفعاليّة التّأمّليّة، الّتي تَسعى إلى الارتفاع عن مُستوى الفهم عن طريق المنهج والعقلنة وإعمال الفكر.

- **مصطلح إعادة التّصوّر:**

تَبدأ إعادة التّصور بعد أنْ يخرج القارئ مِن النّص، ويُنتج قراءة جديدة تكون أكثر فعاليّة[1].

لقد ركّز "**بول ريكور**" على ثلاث مُصطلحات خادمة للعمليّة التّأويليّة، فقد وَضَع مصطلح الفهْم ضمن ما يَحمله التّراث مِن قيم، وما تنتج الثّقافة مِن مفاهيم تُبلور عمليّة إنتاج النّص، ثُمّ استند إلى مصطلح التّفسير كخطوة ثانية تَجاوز به الفهم، حيث رَبطه بالمنهج وإعمال الفكر لفكّ شفرات النّص، ثُمّ وَصل بنا إلى المرحلة الأخيرة وهي القراءة المنتجة الّتي تكون جديدة ومُختلفة عمّا يُريده المؤلّف.

[1]- يُنظَر:عائشة عويسات: التّأويليّة في النّصوص الأدبيّة –التّموقع والمرجعيات–، المرجع السّابق.

ونحن في بحثنا هذا، سوف نُحاول أنْ نَعتمد على أربعة وسائط في العمليّة التّأويليّة مِن خلال إبراز العلاقة الّتي تَربط هذه الوسائط بالتّأويل، وتتمثّل هذه الوسائط فيما يلي: التّفسير، الفهْم، القصْديّة، المعنى.

أ- علاقة التّفسير بالتّأويل:

ارتبط التأويل بالتّفسير بحكم علاقة هذا الأخير بالنّصوص الدّينيّة ،و في المعجم الوسيط (باب الفاء) نجد مصطلح التّفسير يعني :

الشّرح والبيان، وتفسير القرآن الكريم مِن العلوم الإسلاميّة، يُقصَد منه توضيح معاني القرآن الكريم وما انطوتْ عليه آياته مِن عقائد وأسرار وحِكم وأحكام"[1].

نستشفّ مِن هذا التّعريف، أنّ التّفسير مُرتبط بشرْح القرآن الكريم ويُعدّ علمًا مِن علوم الشّريعة الإسلاميّة، وقد اختلفتْ الآراء حول اعتباره مُرادفًا للتّأويل على اعتبار المعنى المعجمي المُشترك "الوضوح" وهذا ما تَدلّ عليه بعض عناوين المؤلّفات مثْل تفسير "**الزّمخشري**"الوارد تحت عنوان "**الكشّاف عن حقائق التّنزيل وعيوب الأقاويل في وجوه التّأويل**" أمّا "**البيضاوي**"فقد سمّى تفسيره: " **أنوار التّنزيل وأسرار التّأويل** "[2]. وخلافًا لذلك فقد اعتبَر "**أبو منصور الماتريدي**" أنّ التّفسير هو القطْع والجزم، على أنّ المقصود هو هذا دون سواه، أمّا التّأويل هو ترجيح أحد الاحتمالات بدون جزْم[3].

كما وَرَد مصطلح التّفسير في معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة كما يلي:

"1)- يدرك التّفسير كبنية: تحتوي وتتجاوز البنية المدروسة.

[1]- المعجم الوسيط: باب الفاء، المرجع السّابق، ص688.

[2]- يُنظَر: محمود خليف خضير الحياني: التّأويليّة – مقاربة وتطبيق – مشروع في شعر فاضل العزاوي، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2013م، ص24.

[3]- يُنظَر: أحمد عبد الغفّار: التّأويل وصلته باللّغة، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، د.ط، 1995م، ص38.

2)- إتّجاه في تفكيك العمل الأدبي، واستبعاد كُلّ ما هو خارج النّص ذاته. مِن مُؤثّرات خارجيّة، واعتبارات تمتّ إلى المؤلّف.

3)-فحْص أجزاء العمل الأدبي لمعرفة العلاقة الّتي تَربط بينها، والحكم عليها، استنادًا إلى المعايير التّالية:

أ)- الاكتفاء الذّاتي مِن الوجهة الدّلاليّة.

ب)- وحدة النّص الأدبي.

ج)- التّكامُل العضوي للأجزاء[1].

نستنتج مِن خلال هذا التّعريف: أنّ التّفسير يَهتمّ ببنية النّص الدّاخليّة، ويَبحث عن مدى التّكامل بين أجزاء النّص، والّتي تُشكِّل وحدة دلاليّة قائمة بذاتها.

ويُمكن القول بأنّ التّفسير رَبط السّبب بالنّتيجة، وهو يَشمُل كُلّ المجالات المعرفيّة؛ أمّا التّأويل استقصاء وبحْث لممكنات مُختلفة، وهو فعْل غير منتهٍ لارتباطه بطبيعة المؤوّل، فالتّأويل عمل رمزي مؤجّل النتيجة أمّا التّفسير عمل إجرائي مُحايث[2].

وقد فصّل "**الزّركشي**"في الفرق بين التّأويل والتّفسير، فنَقَل عن "**الرّاغب الأصفهاني**"أنّ التّفسير أعمّ مِن التّأويل، وأكثر استعمال التّفسير في الألفاظ، أمّا التّأويل في المعاني، كتأويل الرّؤيا، وأكثره يُستعمَل في الكتب المقدّسة؛ أمّا التّفسير يُستعمَل في غيرها. والتّفسير يُستعمَل في غريب اللّفظ، وأمّا التّأويل كشْف عن المعنى، وفي هذا الصّدد قال "**البجلي**" بأنّ التّفسير يَتعلّق بالرّواية والتّأويل يَتعلّق بالدّراية، وقال"**القُشيري**"كذلك أنّ التّفسير يَعتمد على الإتّباع

[1]- سعيد علوش: المرجع السّابق، ص163.

[2]- ينظر محمّد بن عياد: في المناهج التّأويليّة، تقد: محمّد الهادي الطّرابلسي، التّسفير الفنّي: جامعة صيفاقس، ط1، ديسمبر 2012، ص39،45.

والسّماع، أمّا التّأويل فهو يَتعلَّق بالاستنباط[1].

يُمكننا أنْ نَخلص إلى أنّ التّفسير حركة ظاهريّة أُفقيّة على سطْح النّص، تَبحث في تضاريس النّص، وتَعمل على المتبادر. وأدواته اللّغويّة الكاشفة عن المعاني المسطّحة في ظاهر النّص، أمّا التّأويل فهو حركة عموديّة في طبقات النّص وأعماقه، تَبحث فيما بعْد المتبادر أيْ يَبحث عن المعاني المتوارية خلف الألفاظ، لذا فالتّأويل لا يُمكنه أنْ يَشتغل لوحده بل يجب أنْ يتماشى مع المسار الأفقي للنّص أي التّفسير والّذي يُعتَبَر آلية مِن آليات المنظومة التّأويليّة الّتي تنطلق مِن النّص ثُمّ التّفسير ثُمّ التّأويل، فالمُفسِّر يقف عند حدود علوم القرآن مُتّبعًا جهود علماء اللّغة كمرحلة أولى، ثُمّ يَنتقل إلى المرحلة الثّانية وهي التّأويل حين يَلج إلى الأبعاد العميقة والباطنية[2].

ب)- علاقة الفهْم بالتّأويل:

قبل أن يؤول القارئ النّص يجب أن يفهمه و يستوعبه، وهي عملية ذهنية محضة، وقد ورد مصطلح الفهم في قاموس المنجد في اللّغة والأعلام كما يلي:

"اشْتُقَّ "الفهم" مِن الفعل فَهِمَ – فهْمًا وفَهَامَةً.. الأمر أو المعنى: علِمه وعرفه وأدركه. فَهّم وأفْهَمه الأمر: جعله يَفهمه. تَفهّم الكلام: فهمه شيئًا بعْد شيء... والفهم (مص) تصَوّر الشّيء وإدراكه[3].

الفهم مِن خلال هذا التّعريف اللّغوي هو تَصوّر الشّيء في الذّهن والتّمعّن فيه، ليصل الباحث لإدراك المعنى المقصود مِن الكلام أو النّص، ونَجد هذا المصطلح مُتداوَل بين آراء

[1]- يُنظَر: بدر الدّين محمّد الزّركشي: البرهان في علوم القرآن، تح: محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار التّراث، القاهرة، ط3، 1984م، ص: 149،150.

[2]- يُنظَر: محمود خليف خضير الحياني: التّأويليّة – مقاربة وتطبيق – مشروع في شعر فاضل العزاوي،المرجع السّابق، ص24،25.

[3]- المنجد في اللّغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط4، 2014م، ص598.

فلاسفة التّأويليّة، إذ يُعدّ "**شلايرماخر**" أوّل مَنْ نَبّه إلى ظاهرة الفهم في عموميتها، وقد سعى إلى إدراك إجراءاتها المتواترة عامّة. فالفهم هو سيرورة مخصوصة مُستقلّة بذاتها، والفهم المُكتمل للخطاب يَتطلّب نظريّة نُطلق عليها التّأويليّة[1]. وحسبه، كيٍ نتوصّل إلى الفهم الصّحيح، لا بُدّ مِن التّفسير الفنّي والنّفسي وفهْم القواعد اللّغويّة والنّحويّة، أيْ يجب النّفاذ إلى ذهن المؤلّف لاكتشاف هدفه[2].

رَبطَ "**شلايرماخر**"التّأويليّة" بالفهْم كما ربط هذا الأخير بالتّفسير الفنّي (تفسير العمل الأدبي) والتّفسير النّفسي بمحاولة معرفة مقاصد المؤلّف ونواياه، ويَتطلّب الفهم الصّحيح، فهْم القواعد اللّغويّة والصّرفيّة في النّصوص الأدبيّة.

أمّا "**ديلتاي**" اعتَبَر الفهم خاصّ بالعلوم الإنسانيّة، وهو يَنظر إلى المعاني الموجودة داخِل الأشياء الباطنيّة المتعلّقة بنا، فالتّأويل الصّحيح يستنبط مِن طبيعة فهْم التّعبيرات والإشارات والرّموز[3]، ولكيْ يكون التّأويل سليمًا يَتطلّب الفهم الجيّد لمختلف التّعبيرات وفكّ رموز النّصوص وإشاراته.

والفهم عند "**هيدغر**" هي الهيكلة الوجوديّة الّتي لها علاقة بوجود النّاس، ولها حُضورها في أيّ عمل تأويلي، والفهم غير مُنفصِل عن الوجود الإنساني، والتّأويل هو ترْك هذا الفهْم يُصارحنا بمكنونات النّص، والّذي يَتحقّق عن طريق اللّغة، ولا يَتَوصَّل المؤوّل إلى الفهم إلّا عبْر ثلاثة عناصر وهي: المعلومات القبليّة، وجهة النّظر المُسبقة والتّصوّر المُسبق[4].

---

[1]- يُنظَر: جورج غوسدوف: أُصول التّأويليّة، تر: فتحي إنقزو، مرا: محمّد أبو هشام محجوب، مؤمنون بلا حدود للنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 2018م، ص507.

[2]- يُنظَر: صفدر إلهي راد: الهيرمنوطيقا – منشأ المصطلح ومعناه واستعمالاته والحضارات الإنسانيّة المختلفة، تر: حسنين الجمال، العتبة العبّاسيّة المقدّسة، لبنان، ط1، 2019م، ص64.

[3]- يُنظَر: طارق هارون شطة أزرق: النّظريّة التّأويليّة ما بين البلاغة والنّقد الأدبي الحديث – دراسة تطبيقيّة في الغموض والتأويل في شاعريّة أدونيس – بحث تكميلي لنيْل شهادة الماجستير، جامعة النّيلين، د.ب.ن2017م، ص62،63.

[4]- يُنظَر: صفدر إلهي راد: الهيرمنوطيقا منشأ المصطلح ومعناه .... المرجع السّابق، ص114،115،117،120.

اعتَبر "**هيدغر**" الفهم جزءًا مِن وجودنا الإنساني ولا نَتوصَّل إلى الفهم إلّا عن طريقه والّذي لا يَتحقَّق إلّا عن طريق وسيلة اللّغة. وهذا الفهم لا يَتأتّى للمؤوّل إلّا بامتلاكه معلومات مُسبَقة ورأي وفكْر مُسبقيْن.

أمّا تلميذه"**غادامير**"، فيرى أنّ الفهم والتّأويل مُرتبطان ببعضهما البعض، فالتّأويل يُطبَّق على تأويل نصّ أكاديمي وعلى تأويل عمل فنّي (موسيقى وتمثيل) عبْر الأداء، وهذا لا يَختلف عن الفهم الّذي يَنصبّ حول النّصوص عبْر القراءة الصّامتة، فالفهم يَتضمّن التّأويل دائمًا، واعتبر "**غادامير**"اللّغة وسيطًا للفهم، فإذا كان الحوار بين اثنيْن بلغتيْن مُختلفتيْن، حيث كُلّ واحد يَفهم لغة الآخر مِن دون أنْ يَتكلّم بها، ستُحاول إحدى اللّغتيْن أنْ تُؤسّس نفسها على الأُخرى كوسيط للفهم الذّي يُعدّ –حسب "**غادامير**"– تأويلًا برمّته وهذا التّأويل يَحدث في وسط لغة ما[1].

وضّح "**غادامير**" أنّ الفهم هو التّأويل والتّأويل هو الفهم، واعتَبَر اللّغة وسيلة جوهريّة لعمليّة الفهم والتّأويل معًا.

ويرى "**بول ريكور**" أنّ التّأويليّة لا يجب أنْ تستبعد الفهْم الموضوعي لبنية النّص، الّذي يعتبر الحدود الطّبيعيّة للتّأويليّة كمرحلة أولى للفهم والتّأويل، لذا يجب أنْ نَتعمّق في التّحليل البنيوي الّذي يتمّ بقراءة ثاقبة لاكتشاف نظام النّص وبنيته[2]، كما عَدّ "**بول ريكور**" التّأويل إقليمًا خاصًّا مِن أقاليم الفهم، وهو نوع مِن الفهم الّذي يُفجّر النّص، كما يَسعى إلى التّطابُق مع ظاهر المؤلَّف (النّص) وإلى إعادة إنتاج السّيرورة الإبداعيّة[3].

---

[1]– يُنظَر: هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج – الخطوط الأساسيّة لتأويليّة الفلسفة – تر: حسن ناظم وعلي حكيم صالح، دار أويا للنّشر والتّوزيع، طرابلس، ط1، مارس 2007م، ص411،506،523.

[2]– يُنظَر: حسن بن حسن: النّظريّة التّأويليّة عند ريكور، دار تينمل للطّباعة والنّشر، مراكش، ط1، 1992م، ص48.

[3]– يُنظَر: بول ريكور: مِن النّص إلى الفعل – أبحاث في التّأويل – تر: محمّد برادة وحسان بورقية، عين الدّراسات والبحوث الإنسانيّة الاجتماعيّة، القاهرة، ط1، 2001م، ص109–111.

رَكّز "**ريكور**"على الفهم الدّقيق لبنية النّص، كنقطة انطلاق للوصول إلى الفهم والتّأويل، وهذا الأخير يُعدّ جُزءًا مِن الفهم، فبواسطته يُفجِّر المُؤوِّل النّص.

ج)- علاقة القصديّة بالتّأويل:

1- مفهوم القصديّة:

أَخذ الفيلسوف الألماني "**إدمون هسرل**" مُصطلح القصديّة مِن أُستاذه "**برنتانو**"، والّذي يُعدّ أعظم ممثّل للنّزعة النّفسانيّة في القرن التّاسع عشر في ألمانيا. وعنى بها وصف يُطلق على جميع الأفعال العقليّة الّتي يَتّجه الوعي بها نحو شيء ما، واعتَبر القصديّة الميزة الأساسيّة الّتي تُميِّز الظّواهر النّفسيّة[1]، كما اعتبر" **جون سيرل** " المقاصد والقصْد مجرّد صورة مِن صور القصديّة، وقد سَرَد لنا مجموعة مِن الحالات القصديّة مثل: الخوف، الأمل، الحبّ، الكراهية، الشّك، القلق، الحزن وغيرها[2].

بناءًا على هذا الطّرح، تمثل القصديّة حالة ذهنيّة نفسيّة يَتدخّل فيها عنصر النّية، سواء أكان في الأفعال الصّادرة عن وعي أو بدون وعي.

ولقد أعطى "**بول جرايس**" للمتكلّمين ومقاصدهم مكانة مهمّة وأساسيّة عند تفسير معنى النّص، ويَعتبر أنّ كُلّ حدث سواء كان لغويًّا أو غير لغويّ يَحتوي على دلالة وراءها قصْد، يقوم المتلقّي بتأويله وفق استراتيجيّة خاصّة. والقصديّة فعْل إنساني، ومفهوم إجرائي وتطبيقي في حقْل الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة، ومصدر هذا الفعل الإنساني هو العقل الّذي يَمتلك قدرة توجيه الذّات نحو الأشياء، وهي المعتقدات والأوهام الواعية واللّا واعية الّتي تَدفع المتكلّم

---

[1]- يُنظَر: يوسف سليم سلامة: الفينو مينولوجيا – المنطق عند إدمون هسرل – دار التّنوير للنّشر والتّوزيع، بيروت، د.ط، 2007م، ص31،108،109.

[2]- يُنظَر: جون سيرل، القصديّة – بحث في فلسفة العقل – تر: أحمد الأنصاري، دار الكتاب العربي، لبنان، د.ط، 2009م، ص:24،25.

لإنجاز فعْل لتحقيق هدف معيّن[1].

مِن هذا المنظور لـ"**مصطلح القصديّة**"، يَتوجّب على المتلقّي المؤوّل أنْ يَكشف عن قصْد المؤلّف عبْر قراءة مُعمّقة للنّص.

وخير ما نُمثِّل به للطّرح العربي لـ"**مصطلح القصديّة**" هو ما وَرَد في "**معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة**"، أين اعتَبر "**سعيد علوش**" مصطلح القصديّة مُرادفًا لمُصطلح المقصديّة، وقد ترجم مُصطلح " **المقصديّة** " بـ"**Intentionnalité**":

"**1)- تُعتَبَر المقصديّة مفهومًا فلسفيًّا شائعًا عند الظّاهرتيّين.**

2)- اقتَبس السّلوكيون (المقصديّة) من علم النّفس وبعض نقّاد الأدب وفلاسفة اللّغة، أمثال (سيرل).

3)- وتنزع المقصديّة إلى إعادة الاعتبار للذّات الّتي كادتْ البنيويّة أنْ تلغيها.

4)- مِن هنا تُؤكّد المقصديّة على الذّات كمركز وسبب للمعنى وهي توجَّه لمتلقّ[2].

نستنتج مِن هذا التّعريف أنّ مصطلح القصديّة ظهر على أيدي الظّاهرتيّين، وقد وظّفها علماء النّفس القصديّة في الكشف عن سلوكات المرضى ومحاولة فهْم مقاصدهم، كما وَظَّفها النّقاد، محاولين ردّ الاعتبار للمؤلّف الّذي حاولتْ البنيويّة اقصاءه، واهتمّوا بالبحث عن مقاصد المؤلّف مِن خلال فكّ الشّفرات اللّغويّة وغير اللّغويّة لمختلف كتاباتهم وإبداعاتهم.

[1]- يُنظَر: وسام مرزوقي، قوتال فضيلة: القصديّة وأثرها في توجيه الخطاب الشّعري، مجلّة إشكالات في اللّغة والأدب، مجلد8 ع1 ،المركز الجامعي تمنغاست، الجزائر، 2019م، ص3،4.

[2]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص178.

2- أنواع القصديّة:

• قصديّة المؤلّف:

حسب النّظريّة القصديّة، يُعدّ وعْي المؤلّف هو أساس عمله، وعقله الموجّه لعناصر النّص الدّلاليّة والأسلوبيّة والبلاغيّة والشّعريّة، فالعمل الأدبي موضوع قصدي يَتوجّه مِن خلاله المؤلّف نحو موضوع معيّن، ولفهْم هذا العمل يجب على المؤوّل إدراك فعْل القصْد بين المؤلّف وعمله مِن خلال بنيات النّص[1].

ويرى "**هيرش**" أنّ قصْد المؤلّف هو المعيار الصّحيح الّذي يُوصلنا إلى المعنى المُرتبط بالوعي الّذي لا يُمكن الوصول إليه إلّا مِن خلال النّص، ومعرفة قصْد المؤلّف تَسمح لنا بخلْق جملة مِن الاحتمالات الّتي تيسّر عمليّة التّأويل.

• قصْديّة النّص:

" **النّص هو عمليّة إنتاج المعاني، وقصديّة النّص تمسّ أطرافًا مِن الدّلالة الكليّة باعتبارها عاملًا محوريًّا في تكثيف المعطيات اللّغويّة الّتي تُساعد المؤوّل على فهْم النّص**"[2]. ويَذهب"**إيكو**"إلى أنّ الممارسة الفعليّة والسّليمة لتأويل أيّ نصّ تقتضي البحث عن قصْد النّص باعتباره منبع الدّلالات[3].

• قصْديّة القارئ:

يَبدأ باقتحام النّص والّذي يَبدو لأوّل مرّة مُغلقًا، فيُحاول أنْ يَكشف عوالمه، فكُلّ العناصر تغيب عن عمليّة القراءة، والحضور فقط للنّص والقارئ اللّذان تَربطهما علاقة جدليّة، يَحكمها

---

[1]- يُنظَر: بوزيد صابرية: إشكالية القصديّة في الممارسة النّقديّة، رسالة مُقدّمة لنيْل شهادة الماجستير في مشروع الاتجاهات الجديدة في تحليل الخطاب، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة وهران، 2008م-2009م، ص93.

[2]- يُنظَر: وسام مرزوقي، قوتال فضيلة: القصدية و أثرها في توجيه الخطاب الشّعري،المرجع السابق، ص7،8.

[3]- يُنظَر: بوزيد صابرية: إشكالية القصدية في الممارسة النقديّة، المرجع السابق، ص255.

الغموض الفلسفي المتمخّض مِن إيديولوجيا النّص وإيديولوجيا القارئ، وحدوث هذا التّفاعل بينهما يَجعل القارئ مُنتجًا، ويُبرز مهاراته في بناء المعنى مِن خلال القراءة الّتي تتمّ بشكْل تعاقبي، وعلى القارئ أنْ يكون واعيًا بشفرات النّص، مُدركًا لكلّ عناصره اللّغويّة والتّركيبيّة كيْ يَتوصّل إلى تأويل مقبول للنّص[1].

د)- علاقة المعنى بالتّأويل:

لا يمكننا أن نمارس التّأويل دون أن نصل إلى معنى الألفاظ و التّراكيب و معنى النّص بأكمله، وقد ورد لفظ المعنى في **المعجم الوسيط** -باب العين- كما يلي: " **المعنى: ما يدلّ عليه اللّفظ.ج معانٍ والمعاني: وللإنسان مِن الصّفات المحدودة. يُقال: فلان حسن المعاني. وعلم المعاني مِن علوم علوم البلاغة، وهو علم يُعرَف به أحوال اللّفظ العربي الّتي بها يُطابق مُقتضى الحال**"[2].

نلمس مِن خلال هذا التّعريف، أنّ المعنى مُرتبط باللّفظ، ويختلف معنى اللّفظ الواحد حسب أحوال الاستخدام، وهذا المعنى كامن في اللّفظ لا يُرى، بل يُكتشَف مِن خلال الفهم. وقد وَرَد لفظ "المعنى الكامن" في **قاموس مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر**: " **مُصطلح يُشير إلى المعنى الحقيقي المُضمر في نصّ أدبي مُعيّن، وهو ما يَتميّز عن المعنى الظّاهر بواسطة دلالته غير المباشرة وإطاره الرّمزي والمرجعي الكامن- يَحصل عليه النّاقد عن طريق تحليل الرّموز واللّغة والصّور البيانيّة المُختلفة**"[3].

فالمعنى المضمَر يُخالف المعنى الظّاهر، وهو يَحتاج إلى جهْد مِن النّاقد للإمساك به، مِن خلال فكّ رموز النّص، وتأويل الصّور البيانية ومعرفة ما تخفيه مِن دلالات.

---

[1]- يُنظَر: بن الدّين بخولة: النّص بين قصديّة المؤلّف وأنطولوجيّة الفهم، مجلّة دراسات، مجلد19،ع 2،المركز الجامعي أفلو (الجزائر)، ديسمبر 2020م، ص3،6.

[2]- المعجم الوسيط، باب العين، ص633.

[3]- سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر، ص120.

وعند استعمال الألفاظ، يَتشكّل لدينا إمّا كلامًا عاديًا أو كلامًا أدبيًّا، وإنّ الوعي الّذييُؤسّس المنظور الّذي يَكشف عن علائق المعاني بالألفاظ في النّص، يكون أكثر رسوخًا حين يَتعلّق الأمر بالخطاب الأدبي، وتكون محاصرة فهْم هذا الأخير يقوم على عمْق إدراكنا للبنية اللّغويّة وطريقتها في تشكيل المعنى[1].

وتتعدّد معاني النّص بتعدّد القراءات، فمِن الصّعب القبْض على المعنى الّذي قَصده المؤلّف، وإنّ بناء معنى النّص يَتطلّب مِن المتلقّي (القارئ) استراتيجيّة تأويليّة تفرضها إشارات ورموز متْن النّص، هذا النّص الّذي يَمتلك معنييْن ظاهر وهو أُحادي، وخفي (باطن) وهو متعدّد، فكُلّ قارئ يَفهم المعنى وفق ما يُقارب مُستواه المعرفي والثّقافي، فالمتكّمن مِن ناصية اللّغة، يَتمكّن مِن بلوغ أبْعد المعاني[2]، والّتي تُمثِّل صورًا ذهنيّة، فإذا قُلنا هذا أسد على صورة إنسان، فيَتبادر إلى أذهاننا معنييْن، الأوّل(الظّاهر) هو ما فهمناه مِن العبارة كحقيقة مجرّدة، أمّا المعنى الثّاني (الباطن) هو كونه شجاعًا، فالدّلالة الأولى هي الحقيقة، أمّا الدّلالة الثّانية هي مجازيّة[3]:هذا لأنّ التّأويل هو قراءة ما لمْ يُكتب، تقودنا أدواته الإجرائيّة إلى أعماق النّص، فإذا كان المعنى الظّاهر مشاعًا ومعروفًا، فإنّ المعنى الباطن يَتطلّب بحثًا عميقًا مِن أجل سلامة التّأويل والّذي يُمثّل ثورة وتدميرًا للمعنى الظّاهر، فهذا يدلّ على أنّ معنى النص متجدّد باستمرار، يختلف من قراءة لأخرى،سواء من نفس المؤوّل أو من مؤولين آخرين.

---

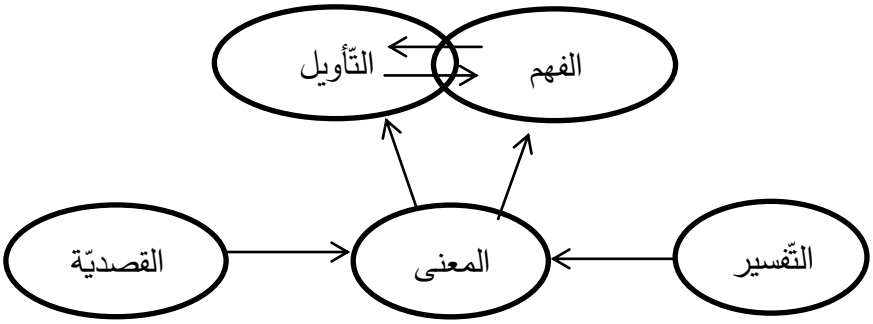
[1]- يُنظَر: الأخضر جمعي: اللّفظ والمعنى في التّفكير النّقدي والبلاغي عند العرب، إتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 2001م، ص30،31.

[2]- يُنظَر: دندوقة فوزية: التّأويل وتعدّد المعنى، مجلّة كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة،ع4 قسم اللّغة العربيّة، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، جانفي 2009م، ص6،9.

[3]- يُنظَر: عبد الفتاح جحيش : نظريّة المعنى في الفكر النّقدي عند العرب – مِن الممارسة إلى التّنظير – دراسة تحليليّة نقديّة، بحث مُقدّم لنيْل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي القديم ونقده، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، 2016م-2017م، ص17،18.

يُمكننا القول في ختام هذا الجزء (وسائط التّأويل)، بأنّ العمليّة التّأويليّة تتمّ بتلاحُم مجموعة مِن البواعث الّتي يَستند عليها المؤلّف في تأويله للنّص، فعليه أوّلًا أنْ يَفهم النّص، فكيف له أنْ يُؤوّل نصًّا ما، وهو عاجز عن فهْمه، وهذا الفهم لا يَتأتّى إلّا بالتّفسير الّذي يُراعي أنساقًا عديدة مُنفتحة على الوجود[1]، وهذا بدوره يُفضي إلى المعنى، يَتجاوز المعنى الظّاهر إلى المعنى الباطن، والّذي يُحدّد بالبحث عن قصديّة النّص وقصْديّة المؤلّف، المُرتبطتيْن بقصْديّة القارئ.

هذا القارئ المؤوّل، هو ذلك الإنسان الّذي يُؤوّل الأحداث، يُؤوّل ملاحظة صديق أو علامة في الشّارع أو اسمًا ما، بل يُؤوّل حتّى مُستقبله[2]،و يُؤوّل أبسط كلمة مثْل: "لا" و"نعم" فكلاهما تَصوغان كلامًا لا غموض فيه، لكن دلالتهما يُمكِن أنْ تَجرّ إلى عواقب وخيمة، يُمكن موت أو حياة، فتَحتملان إشكاليّة تُؤدّي إلى تخمينات لا نهاية لها، حيث لا يَهدأ بال أحد المتحاورين حتّى يَفهم ما يَقصد الآخر بكلمة "لا" أو كلمة "نعم"[3]، ويتوصّل إلى تأويلها عبْر الوسائط المذكورة سابقًا والّتي سنُلخّصها في المخطّط التّالي:



بالتّفسير والبحث عن القصديّة (قصديّة النّص وقصديّة المؤلّف)، نصل إلى المعنى بشقيه الظّاهر والباطن، وهذا سيوصِلنا إلى الفهم ثمّ التّأويل اللّذان يَتعالقان ويَتشابكان، فإنْ فهمنا أوّلنا، وإنْ أوّلنا هذا دليل على أنّنا فهمنا.

[1]- يُنظَر: لخذاري سعد: نظريّة التّأويل في النّقد المعاصر، مجلّة إشكالات في اللّغة والأدب، مجلد9، ع1، كلية الآداب، قسم اللّغة العربيّة، جامعة أكلي محند أولحاج البويرة، الجزائر، 2020م، ص4.

[2]- يُنظَر: المقال نفسه، ص5.

[3]- يُنظَر: جورج غوسدوف: معرفة المعروف، المرجع السّابق، ص370.

الفصل الأوّل:تأسيس التّأويليّة في الفكر الغربي وفي الفكر العربي

أوّلًا: التّأويليّة عند الغرب

أ- إرهاصات التّأويليّة\ الهيرمنوطيقا

ب- روّاد التّأويليّة الغربيّة

ثانيًا: التّأويليّة عند العرب

أ- إرهاصات التّأويليّة العربيّة

ب- روّاد التّأويليّة العربيّة

الكُلّ يَدّعي الحقّ في التّأويل، مِن هؤلاء المتحدّثين كُلّ يوم في الأسواق والشّوارع، إلى أصحاب الخطابات بمُختلف أنواعها، وكتّاب الرّسائل وقرّاء الصّحف، ومُفسّري الكتب المقدّسة، وحتّى الأحاديث بكُلّ أصنافها فهي خاضعة للتّأويل مثل: أحاديث الأحلام، وكذا الرّجم بالغيب، وممارسة الكهانة والتّنجيم وتوقّع المجهول، فكلّ الأعمال مهما يكن تصنيفها، هي دائمًا منسوجة بتأويلات عديدة، وكأنّما الحاجة إلى التّأويل هي حاجة إلى الفهم دائما والّذي يَبدأ مِن فهم تلعثمات الأطفال[1].

ولهذا التّأويل روّاده المؤسّسين والمنظّرين، الّذين أَخذوا على عاتقهم وضْع الأُسس الّتي يَجب على النّاقد أنْ يَستند إليها ويَتقصّاها أثناء العمليّة النّقديّة التّأويليّة، لكيْ يكون تأويله للعمل الأدبي سليمًا ومُقنعًا.

وقد عرف الغرب عدّة فلاسفة ومنظّرين للتأويليّة أمثال: "**شلايرماخر**"، "**ديلتاي**"، "**هيدغر**"... الّذين يعزو إليهم وضْع اللّبنة الأولى المؤسّسة للتّأويليّة، كما عرفتْ السّاحة العربيّة أسماء دَشّنت الأسس الأولى للتّأويليّة العربيّة بدْءًا مِن فلاسفة الإسلام، "**ابن رشْد**"، و"**الغزالي**" وصولًا إلى "**علي حرب**" و"**محمّد بازي**".

وفي مُستهلّ الفصْل الأوّل "**تأسيس التّأويليّة في الفكر الغربي وفي الفكْر العربي**" سنَبدأ بنشأة المصطلح "**التّأويليّة\ الهيرمينوطيقا**" عند الغرب ثُمّ نَتطرّق إلى روّادها، وسنرى كيف وَضع كُلّ واحد منهم ضوابط للعمليّة التّأويليّة، ثُمّ نُتبعه بنشأة المصطلح عند العرب، ونُبرز مواقفهم إزاء محاولة بعض النّقاد التّأسيس لتأويليّة عربيّة. ونَختم هذا الفصْل ببيان علاقة التّأويليّة بالنّقد الأدبي، مع إعطاء نظرة نقديّة عامة ، حول ما أتى به الفلاسفة والمفكّرون بخصوص هذا المنهج النّقدي.

[1]- يُنظَر: فتحي إنقزو، معرفة المعروف، المرجع السّابق، ص13.

أوّلًا: التّأويليّة عند الغرب:

عرفتْ التّأويليّة الغربيّة إرهاصات أولى بدْءًا مِن "**أفلاطون**" وصولًا إلى "**كلادينيوس**"، ثُمّ عَرفتْ تحوّلًا في مفاهيمها على يد "**شلايرماخر** و"**ديلتاي**" وتَطوّرتْ على يد "**غادامير**" و"**هيدغر**" وصولًا إلى "**ريكور**" و"**هابرماس**".

أ)- إرهاصات التّأويليّة\ الهيرمنوطيقا الغربيّة:

1- جذْر المصطلح:

تعود لفظة هيرمنوطيقا -كما أَسلفنا ذكْره في مدخل هذا البحث- إلى الفعل اليوناني "**هِيرْمِينوِيينْHermeneuein**" **ويعني يُفسِّر والاسم "هيرمينيا Hermeneia" ويعني التّفسير، وكلا اللّفظيْن يَتعلّقان لغويًّا بالإله "هرمس Hermes"، رسول الآلهة الرّشيق الّذي كان يُتقن لغة الآلهة، ويَفهم ما يَجول بخواطرها، ثُمّ يُترجم مقاصدهم ويَحملها إلى البشر، فهو يَعبُرُ ذلك الفراغ أو المسافة بين تفكير الآلهة وتفكير البشر، ويعبر البَوِن بين المرئي وغير المرئي، فالهيرمنوطيقا هرمسيّة قلْبًا وقالبًا، فبالرّغم مِن اتّساع مفهومها، إلّا أنّ اللّفظة ظلّتْ مُحافظة على "التّفسير" الّذي يَكشف عن المخبوء أو المستور**"[1]، فالمؤوّل وفْق التّصوّر اليوناني يَقوم بنفْس الدّور الّذي يُؤدّيه الإله "**هرمس**"، حيث يَغوص في عمْق النّص، ويَبحث عن المعنى الّذي -ربّما- عَجز عنه غيره.

2- استعمال المصطلح:

استعمل"**أفلاطون**" مصطلح "**هيرمينيا**" في محاورة "**أيون**"، ذلك المؤوّل الشّاب الّذي يقوم بتلاوة أشعار "**هوميروس**"، بطريقة خاصة يُوصل للمُستمعين معان كثيرة أكثر ممّا يستوعب ويَفهم، وهذا ما يجعل مهمّته مماثلة لمهمّة الإله "**هرمس**".

---

[1]- عادل مصطفى: فهْم الفهم -مدخل إلى الهيرمنوطيقا- نظريّة التّأويل مِن أفلاطون إلى جادامير، دار رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2007م، ص24-26.

يُؤكّد "**أفلاطون**" أنّ الشّعراء مؤوّلون ووسطاء للآلهة، والّذين يَقومون بتلاوة أشعارهم، يكونون وسطاء لهؤلاء الوسطاء، أيْ يُصبحون مؤوّلي المؤوّلين، فالمؤوّل حسب "**أفلاطون**" يَنقل رسالة ما. والسّلسلة الهيرمنوطيقيّة حسبه مبنيّة على حلقات ثلاث، تتمثّل في الشّاعر والمستمع والمؤوّل الّذي يَلعب دور الوسيط[1].

"**أفلاطون**" هنا، وقف التّأويل على الشّعراء باعتبارهم مُلهَمين، فكلماتهم ليستْ كلمات عاديّة، بل تَحتاج إلى مؤوّل (وسيط)، كيْ يَتمكّن السّامع مِن فهْمها، فالشّعراء حسبه مؤوّلون ويَحتاجون إلى مؤوّلين آخرين، لكيْ تمرّ الرّسالة ويَنكشف المعنى.

أمّا "**أرسطو**" في رسالته "**عن التّأويل**"، يُعرِّف التّأويل بأنّه: "**إقرار**" **أو** "**إعلان**"، **فالهيرمينيا عنده تُشير إلى الإجراء الّذي يَقوم به الذّهن، يُحدّد أو يُصنّف العبارات هل هي حقّ أو باطل، مِن ثمّة الخطابة والشّعر لا يَدخلان في دائرة الهيرمينيا**"[2].

نُلاحظ أنّ "**أرسطو**"، استَبعد الكلام الّذي يُؤثّر ويُحرّك عواطف المستمع مِن دائرة الهيرمينيا، ورَفع راية العقل في التّأويل.

أمّا التّأويل الرّمزي للنّص التّوراتي فيعود إلى "**فيلون**"، الّذي رأى أنّ مهمّة الفلسفة هي التّوفيق بين العقل والنّقل، أيْ ما جاءتْ به الفلسفة اليونانيّة والدّيانة اليهوديّة، والتّأويل الرّمزي عنده يَتجاوز المعنى الحسّي للّفظة، مثل كلمة "شجرة" تدلّ على المعرفة والحياة، فهنا قد تجاوز الدّال "الشّجرة " ليَصل إلى المدلول الخفيّ، وهذا النّشاط ليس في متناول الجميع[3].

لقد حصر "**فيلون**" التّأويل في النّص التّوراتي، إذْ اعتَبَر النّص المقدّس، موطن الأسرار والأشياء العجيبة، فكلّها رموز موحية، و على المؤوّل أنْ يَكتشف مكنوناتها.

---

[1]- يُنظَر: حساين دواجي غالي : الهيرمنوطيقاو إتيقا التّخاطب، أطروحة لنيْل شهادة الدّكتوراه في الفلسفة، ، كليّة العلوم الاجتماعيّة، قسْم الفلسفة، جامعة وهران، 2012م-2013م، ص21، 22.

[2]- عادل مصطفى: فهم الفهم ...المرجع السّابق، ص44، 45.

[3]- يُنظَر: حساين دواجي غالي:الهيرمنوطيقا وإيتيقا التّخاطب، المرجع السّابق، ص24،25.

ونظرًا لتَفشّي سلْطة الكنيسة الكاثوليكيّة واحتكارها لشرْح الإنجيل، ظَهرتْ حركة البروتستانت الّتي دَعتْ إلى تفسير آخَر للكتاب المقدَّس دون مُساعدة الكنيسة الكاثوليكيّة[1]. رافضين بذلك التّفسير الرّمزي للنّص المقدّس. ومِن أبرزهم، المصلح "**مارتن لوثر**" الّذي رَفض القراءة الرّمزيّة للنّص الدّيني، وكان يَدعو إلى تفاعُل القارئ مع الإنجيل بكُلّ حريّة، ويَعتمد على المعنى الظّاهر المُباشِر للنّص، ذو المعنى الأُحادي الّذي نَستشفّه مِن المعنى الحرفي[2].

مِن هذا المنطلق، عرفتْ التّأويليّة منحى آخَر مُخالِفا لما سَبق، فقد تَمكّن رجال الدّين البروتستانت مِن سحْب السّلطة مِن يد الكنيسة الكاثوليكيّة، وجَعلتْ التّأويليّة مُتاحة للجميع.

لكن مع مجيء "**دان هاور**" في القرن السّابع عشر، بدأ الاستعمال الرّسمي لـ"**مصطلح هيرمنوطيقا**" وذلك في عنوان لكتابه: **" Hermeneutica sacra save methodus exponeudrum sacrarum literarum"** أيْ"**الهيرمنوطيقا المقدّسة أو منهج النّصوص المُقدَّسة**" سنة 1654م، وقد سعى في هذا الكتاب إلى التّمييز بين التّفسير وعلم الهيرمنوطيقا، فاعتَبر هذه الأخيرة ،علم يُؤطِّر القواعد والمناهج الضابطة لعمليّة للتّفسير[3]، وحاوَل التّأسيس لهيرمنوطيقا حقيقيّة، باستخدام جدل بين المعنى الصّحيح والمعنى الخاطئ وفق المنطق الكلاسيكي ،معتبرا أنّ الهيرمنوطيقا عالميّة،فهي تمس كل المجالات[4].

"**فدان هاور**" غَرس البذرة الأولى لحقْل "**الهيرمنوطيقا\ التّأويليّة**"، ويُعدّ كتابه بمثابة العلم التّمهيدي لترجمة كُلّ ما هو غامض في النّصوص.

---

[1]- يُنظَر: عادل مصطفى: فهم الفهم ....المرجع السابق، ص68.

[2]- يُنظَر: حساين دواجي غالي: الهيرمنوطيقا وإيتيقا التّخاطب، المرجع السّابق، ص31.

[3]- يُنظَر: صفدر إلهي راد: الهيرمنوطيقا، منشأ المصطلح واستعمالاته...المرجع السّابق، ص31،38.

[4]- يُنظَر: حساين دواجي غالي :الهيرمنوطيقا وإيتيقا التّخاطب، المرجع السّابق، ص32.

وتلاه فيما بعْد، فلاسفة آخرين عَنْونُوا بهذا المصطلح كتبهم ومقالاتهم أمثال: "**كلادينيوس**" في أواسط القرن الثّامن عشر، و"**هايدغر**" و"**غادامير**" في القرن العشرين. و"**هابرماس**" و"**بتي**" و"**هيرش**" في النّصف الثّاني منه. وقد أَكّد "**كلادينيوس**" في كتابه"**مدخل إلى التّأويل الصّحيح للكلام العقلي والكتب العقليّة**" على أنّ معنى أيْ مُؤلَّف هو سعْي لبيان قصْد مؤلّفه[1]. وقد ساهم "**كلادينيوس**" في وضْع مجموعة مِن المفاهيم للهيرمنوطيقا أبرزها مفهوم وجْهة النّظر، حيث كُلّ واحد يُدرِك و يفهم ما يَحدث في العالم على نحو مُختلف عمّا يُدركه الآخَر[2].

كما أَكّد على وجود اتّحاد بين قصْد المؤلّف، وبين المعنى، ويُمكن الوصول إلى المعنى النّهائي عن طريق التّأويل، ورأى أنّ الهدف الأصلي للهيرمنوطيقا هو تحديد الحلول التّعليميّة والعمليّة لأجْل الوصول إلى فهم شامل للمؤلَّف[3].

شهد "**مصطلح الهيرمنوطيقا**" تَدرُّجًا في الاستعمال بدْءًا مِن العهد اليوناني على يد "**أفلاطون**" و"**أرسطو**"، ثُمّ عَرف تداولًا بين رجال الدّين الكاثوليك، ثُمّ عقبهم البروتستانت، ليَرسُوَ كمصطلح صريح عند "**دان هاور**"، ليَليه "**كلادينيوس**" بوضْعه مفاهيم جديدة للهيرمنوطيقا الكلاسيكيّة.

ب- روّاد التّأويليّة الغربيّة:

1- "فريديريك شلايرماخر Friedrich schleiermacher": تأويليّة الفهم

يُعدّ "**فريديريك شلايرماخر**" مِن أشهَر اللّاهوتيّين الّذين تَركوا أثرًا مهمًّا في تشكّل وتبلور النّظريّات الحديثة، حيث سَعى إلى تكوّن الهيرمنوطيقا النّقديّة والرّومانسيّة[4]، وحسبه لا يُمكن

[1]- يُنظَر: صفدر إلهي راد: الهيرمنوطيقا منشأ المصطلح واستعمالاته، المرجع السّابق، ص32،38،39.

[2]- يُنظَر: حساين دواجي غالي: الهيرمنوطيقا وإيتيقا التّخاطب، المرجع السّابق، ص34.

[3]- يُنظَر: صفدر إلهي راد: الهيرمنوطيقا، منشأ المصطلح واستعمالاته..، المرجع السّابق، ص53.

[4]- يُنظَر: المرجع نفسه، ص62.

للطّفل أنْ يَصل إلى اكتشاف معنى الألفاظ إلّا بالتّأويليّة، ولا يُمكننا أنْ نصل إلى فهْم النّص المكتوب أو المقروء إلّا بالتّأويليّة والّتي تُشكِّل نسقًا قائمًا على مبادئ مُستوحاة مِن الفكر واللّغة[1].

أشاد "**شلايرماخر**" بدور التّأويليّة وأهميّتها في حياة الإنسان منذ طفولته، وهو يُحاوِل أنْ يفكّ ألفاظ والديْه بالمناغاة.

ويعود له الفضْل في نقْل الهيرمنوطيقا مِن وجْهة النّظر الفيلولوجيّة (الفقهيّة اللّغويّة)، إلى فنّ الفهم، وكان هذا إعلانًا عن بداية الهيرمنوطيقا غير المتخصّصة ،تَسعى إلى تأويل جميع النّصوص[2]، فالعقل التّأويلي يَتمتّع باللاّمحدوديّة، فتأويل كلمات وعبارات تُشير إلى ثقافة شعْب بأكمله، ولا يُمكننا فهْم التّفصيل الجزئي لأيّ مكتوب إلّا بفهْم المجموع، فمُلخَّصات الكتب والفهارس لا تَكفي لاكتشاف القصْد الرّئيس، لكونها جافّة جامدة بعيدة عن الحيويّة، لذا يَجب الرّجوع إلى المجموع[3].

أخرَج "**شلايرماخر**" الهيرمنوطيقا مِن الدّائرة الضّيقة، إلى دائرة أوسع، فنَقَل المصطلح مِن الجانب اللّاهوتي إلى عمليّة الفهم.

وكُلّما كان النّصّ قديما صار غامضًا، لذا دعا إلى وضْع قواعد خاصّة للفهم بهدف تجنّب سوء الفهم، وتقوم التّأويليّة عنده على اعتبار أنّ النّص وسيط لغوي، يَنقُل كُلّ ما يَجول في فكْر المؤلِّف إلى القارئ، وعلى المؤوِّل (القارئ) أنْ يَهتمّ بالجانبيْن اللّغوي والنّفسي أثناء عمليّة التّأويل، واللّذان تَربطهما علاقة جدليّة[4]. وتَتمحور التّأويليّة عند "**شلايرماخر**"

---

[1]- يُنظَر: جورج غوسدورف: أصول التأويليّة، المرجع السّابق، ص498،507.

[2]- يُنظَر: عادل مصطفى: فهم الفهم ... المرجع السّابق، ص72.

[3]- يُنظَر: جورج غوسدورف: أصول التأويليّة ...، المرجع السّابق، ص514.

[4]- يُنظَر: نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التّأويل، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط6، 2001م، ص20.

حول ثلاثة ركائز وهي:

*- الهيرمنوطيقا فنّ الفهْم، فهي تَهتمّ بكيفيّة الوصول إلى الفهم الصّحيح.

*- **سوء الفهْم** ،هي القاعدة الأساسيّة للتّعامُل مع النّصوص، فكُلّ النّاس يُخطئون في فهْم كتابات غيرهم، لذا يَستلزم معالجة الخلل بإرسال قواعد الهيرمنوطيقا، تَقودنا لإزالة سوء الفهْم.

*- لا بُدّ مِن التّفسير الفنّي والنّفسي للوصول إلى الفهْم الصّحيح[1].

إذن ربط "**شلايرماخر**" التّأويليّة بالفهْم، والّذي نَتوصَّل إليه بعْد سوء الفهم، باعتمادنا على الجانبيْن اللّغوي (فهْم لغة النّص) والنّفسي (الولوج إلى نفسيّة المؤلّف).

ووفْقًا لهذه المعطيات، تَنقسم التّأويليّة عند "**شلاير ماخر**" إلى فرعيْن، **تأويل لساني** وهو الّذي يَهتمّ بتفاصيل عناصر اللّسانيّات ، اعتمادا على المعجم والتّركيب والتّناسُق المنطقي بين عناصر الجملة والّتي تُفهَم بالمعجم والنّحو، أمّا الفرع الثّاني فهو **التّأويل النّفسي**، فكلّما فهمنا الحالة النّفسيّة لمؤلّف ما، تَمكّنا مِن فهْم عباراته دون جهْد كبير، ولا يَكتسبان (التأويل اللّساني والنفسي)، الصّحة إلّا بتنزيلهما في **سياقهما التّاريخي**، فالهدف هو فهْم النّص مثلما فهمه القرّاء الأوائل[2]، وتَقوم الدّائرة التّأويليّة حسبه، على فهْم النّص في كلّيته وهذا الفهْم لا يَتأتّى إلّا بفهْم العناصر الجزئية، وتكون الدّائرة التّأويليّة لا مُتناهيّة على المستويْن الموضوعي والنّفسي الذّاتي، فالقارئ يَضطرّ إلى تعديل فهِمه وفْقًا لما يُسفر عنه تحليل جزئيّات النّص ويَشتَرط "**شلاير ماخر**" على المؤوِّل ما يلي:

• يُبعِد ذاته وأُفقه التّاريخي الحالي ليَفهم النّص فهْمًا موضوعيًّا تاريخيًّا.

• أنْ يُساوي نَفسه بالمؤلّف بالرّغم مِن استحالتها عمليًّا، إلّا أنّه يَعتبرها الأساس للفهْم الصّحيح.

[1]- يُنظَر: صفدر إلهي راد: الهيرمنوطيقا، منشأ المصطلح واستعمالاته، المرجع السّابق، ص64.

[2]- يُنظَر: جورج غوسدورف: أصول التّأويليّة، المرجع السّابق، ص525، 528.

• أنْ يَمتلك المُفسِّر قدرة تَنبّؤيّة إلى جانب تَمكُّنه مِن اللّغة[1].

إذن العمليّة التّأويليّة حسب "**شلاير ماخر**" تقوم على التّاريخيّة، حيث يجب على المؤوِّل أنْ يعود إلى الفترة الزّمنيّة الّتي أُلِّف فيها الكتاب أو النّص ويستنطق اللّغة ويَبحث عن قصْد المؤلِّف بالتّنبُّؤ عن أفكاره وأهدافه مِن النّص،" **فمهمّة التّأويليّة هي فهْم النّص كما فهمه مؤلّفه أو أكثر**"[2].

2- "فيلهلم ديلثاي Wilhelm Dilthy": التاريخية و التّأويل

سَعى "**ديلثاي**"لكيْ تكون "**الهيرمنوطيقا**" منهجًا لكلّ العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، وكان هاجسه الأساسي ،هو التّمكّن مِن وضْع تأويلات صحيحة لكُلّ شؤون الحياة، وهذه العلوم الإنسانيّة هي الّتي تختص بالبحث عن الظّواهر المُرتبطة بالأعمال الباطنيّة للإنسان، ورأى أنّ هذه العلوم تَعتمد على التّأويل ،عكْس العلوم الطّبيعيّة المبنيّة على الاستقراء العلمي[3].

وتَظهر الأحداث الباطنيّة على شكْل علامات لغويّة، وبذلك يُمكِن فهْم أيّ شاعر، أو مُبدع أو فيلسوف عَبْقري، باعتبار نصوصهم تُعبِّر عن حياتهم الرّوحيّة، وبهذا نجد "**ديلثاي**" قد تَبنّى التّأويليّة الرّومانسيّة وَوسّعها إلى منهج تاريخي[4]، فالإنسان حسْبه كائن تاريخي، فهو مشروع يكون دائمًا في حالة تجدّد، وهو يقوم برحلة تأويليّة مِن خلال التّعبيرات والرّموز الّتي تَنتمي إلى الماضي، ففي كُلّ عصْر نَفهم الماضي فهْمًا جديدًا مِن خلال التّعبيرات الباقية لنا ويكون فهْمنا جيّدًا، كُلّما تَوفّرتْ شروط موضوعيّة في الحاضر تُشبه تلك الموجودة في الماضي، ففهْمنا للنّص الأدبي الّذي يَنتمي سواء إلى الماضي أو الحاضر، يكون بمعايَشة

---

[1]- يُنظَر: نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المرجع السّابق، ص23.

[2]- المرجع نفسه، ص22.

[3]- يُنظَر: صفدر إلهي راد: الهيرمنوطيقا، منشأ المصطلح واستعمالاته..، المرجع السّابق، ص83-85.

[4]- يُنظَر: لطيفة أحمد عمار: النّص الأدبي بين القراءة والتّأويل – تحليل مُقوّمات السّرد لنموذجيْن مِن الرّواية الجزائريّة – رسالة مُقدَّمة لنيْل شهادة الدّكتوراه في النّقد الأدبي المعاصر، كلية الآداب واللّغات، قسْم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة أبي بكْر بلقايد، تلمسان، 2016م\ 2017م، ص21.

تجربة الحياة فيُؤدّي بنا الأمر إلى فهْم الماضي والحاضر معًا[1].

وعليه تُعدّ أفكار "**ديلثاي**" أرضيّة مَمهِّدة للهيرمنوطيقا الفلسفيّة في القرن العشرين، حيث أسّس لمَبانِ معرفيّة جديدة في العلوم الإنسانيّة في كتابه "**نقْد العقل التّاريخي**"، إذْ تكون دراسة ظاهرة ما استنادا إلى ظروف عصْرها وزمانها لا زماننا نحن، فالإنسان لا يَستطيع الهروب مِن التّاريخ، بل هو موجود في التّاريخ وبواسطة التّاريخ، ويَكتمل طبْعه به، لذا المعنى مُرتبِط كذلك بالتّاريخ[2].

أولى "**ديلثاي**" أهميّة للتّاريخ في العمليّة التّأويليّة، سواء بالنّسبة للمُبدِع أو القارئ، هذا الأخير الّذي يَتعايَش مع تجربة الحياة في فهْم النّص الأدبي.

وبناءً على هذا، حَدّد لنا معايير لتأويليته وهي:

***- الخبرة:**

وهي الخبرة المُعاشة، وهي ليستْ مُعطى مِن مُعطيات الوعي، فهي موجودة قبْل انفصال الذّات عن الموضوع أيْ قبِل أنْ يَكتب المؤلّف عمله الإبداعي، كما تُمثِّل اتّصالًا مُباشرًا بالحياة.

***- التّعبير:**

وهو ليس تجسيد لمَشاعر الإنسان، بل هو تعبير عن الحياة بأكملها، والّذي يُمكِن أنْ يُشير إلى فكرة، أو شكْل اجتماعي ما ،يَعكس الحياة الدّاخليّة للإنسان.

***- الفهم:**

وهي تلك العمليّة الذّهنية المحضة التي يَقوم بها العقل لفهْم عقْل آخَر، وهي عمليّة فريدة

[1]- يُنظَر: نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التّأويل، المرجع السّابق، ص28.

[2]- يُنظَر: صفدر إلهي راد: الهيرمنوطيقا، منشأ المصطلح واستعمالاته ...، المرجع السّابق، ص87،88،90.

حيث الحياة تَفهم الحياة،فالمؤوّل حياة يسعى لفهم حياة أخرى[1].

والمعنى عند"**ديلثاي**" غير ثابت، ففي العمل الأدبي نَبدأ بتجربتنا الذّاتيّة في لحظة محدّدة مِن التّاريخ، هي التي تُحدِّد لنا المعنى الّذي نَفهمه مِن العمل في تلك اللّحظة بالذّات، ولكن التّجربة هذه تتغيّر وتَكتسِب أبعادًا أُخرى، مِن خلال انفتاح النّص، والمعنى ليس شيئًا موضوعيًّا وليس ذاتيًّا أيضًا، لأنّ العلاقة بين المؤوِّل (المُفسِّر) والنّص علاقة مُتغيِّرة في الزّمان والمكان. وكُلّ تجربة جُزئيّة تُولِّد تجربة كُليّة وهي الأُخرى تُولِّد تجربة جُزئيّة، فيَظهر لنا علاقة الكُلّ بالجزء وعلاقة الجزء بالكُلّ، وبهذه العلاقة نكون أمام "**الدّائرة التّأويليّة**"[2].

فالمؤوِّل يقوم بتجزئة الخطاب إلى أجزاء، ثُمّ إعادة ربْط هذه الأجزاء لمعرفة الدّلالة الكليّة، والّتي لدينا فهْم أوّلي حولها قبْل التّجزئة، ولكي نكون علميين في تأويلاتنا، يجب أن تكون العمليّة التّأويليّة قائمة على الفحص والنّظر الدّقيق[3].

وصفْوة القول في تأويليّة "**ديلثاي**" هي عنصر التّاريخيّة، والعلاقة الّتي تَربط الإنسان بالتّاريخ هي الّتي مَكّنته مِن فهْم الحياة.

و"**التّاريخيّة**" عنده مفهوم مركزي لعمليّة الفهم والّذي هو تَحصيل حاصل وليستْ مادّة للولوج إلى عقول النّاس، فالمؤوِّل لا يَفهَم إلّا ما كان يَعرفه مِن قبْل، فكُلّ النّاس يَعلمون معنى الغضب والألم والفرح والسّعادة والحزن[4]... وكُلّ هذه الحالات الباطنيّة موجودة في كُلّ إنسان، "**فأنا أَفهم الآخَر بشبكة مِن المعاني مُماثِلة لشَبكة المعاني الّتي أَفهَم بها نفْسي**"[5]، منه يَستوجب على المؤوِّل أنْ يَفهم المؤلِّف كما يَفهم نَفسه.

---

[1]- يُنظَر: حساين دواجي غالي: الهيرمنوطيقا وإيتيقا التّخاطب، المرجع السّابق، ص44،45.

[2]- يُنظَر: نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المرجع السّابق، ص28،29.

[3]- يُنظَر: لخذاري سعد: نظريّة التّأويل في النقد المعاصر، المرجع السّابق، ص9.

[4]- يُنظَر: دكار محمّد أمين: التّأويل الدّيني المعاصر وحوار الحضارات – دراسة مُقارنة – مذكّرة لنيْل شهادة ماجستير في الفلسفة، قسم الفلسفة، جامعة وهران، 2011م\ 2012م، ص39.

[5]- عادل مصطفى: فهم الفهم..المرجع السّابق، ص73.

3- "مارتن هايدغر Martin Heidegger": فهم الوجود

وَضّح "**هايدغر**" في كتابه "**الوجود والزّمان**" الدّور الثُّنائي للتّفكير، فمِن جهة أولى هناك التّفكير الّذي يَنتمي إلى سؤال الوجود، وهو تفكير يَصحّ أنْ يكون خاصية للإنسان، ومِن جهة ثانية هناك التّفكير التّأويلي، المرتبط بالتّفكير الفلسفي الذي ينتمي بدوره إلى سؤال الوجود[1]، الّذي هو حقيقة مَخفيّة في كُلّ الموجودات، ولكُلّ موجود ارتباط بالوجود، ممّا يَستوجب النّفوذ إلى أحد الموجودات للكشْف عن معنى الوجود، فاختار "**هايدغر**" الوجود الإنساني مِن بين كُلّ الموجودات للكشْف عن معنى الوجود، ونَفهم الموجودات مِن خلال"**الدّازاين** "*، لأنّه يُمكن معرفتها مِن خلال الإنسان،الذي يسبق وجوده باقي الموجودات لذلك فإنّ "**الدّازاين**" نفسه هو أحد الموضوعات الّتي يَجب معرفتها.

و"**الدّازاين**" **"Daseign"**حسب "**هايدغر**" هو الوجود هناك، أو الوجود في العالم، بمعنى أنّ الوجود الإنساني هو وجود في عالم خاصّ مختلف عن وجود باقي الموجودات [2].

يُعتَبر الوجود أساس التّفكير الفلسفي لدى "**هايدغر**"، واعتَمد على "**الدّازاين**" في فهْم الموجودات. كما رأى أنّ الشّيء الظّاهر لا يَجب التّعامُل معه على أنّه أمْر ثانوي، فهذا الظّهور يَكشف حقيقته، أيْ ماهيته الأصليّة، فالمنهج الظّاهري (الفينومينولوجي) هو تَرْك الأشياء تُستَكشَف لوحدها دون فرْض مقولات عليها، لذا تُصبح "**الظّاهريّة**" عند "**هايدغر** " هِرمنوطيقيّة، وتُصبح **الهيرمنوطيقا** وجوديّة.

والنّص حسبه، لا يُنظَر إليه على أساس أنّه شيء ذاتي أو موضوعي، بل هو مُشارَكة في الحياة (تجربة وجوديّة) تتجاوَز إطار الذّاتيّة والموضوعيّة[3].

---

[1]- يُنظَر: مارتن هيدغر: في الشّيء الّذي يَخصّ التّفكير، تر: وعد الرّحية، دار التّكوين للتّرجمة والنّشر، دمشق، سوريا، ط1، 2018م، ص52.

*- تعبير ألماني، يَعني حرفيًا " الوجود هناك " وقد استخدمه هايدغر للتّعبير عن الوجود الإنساني.

[2]- يُنظَر: صفدر إلهي راد: الهيرمنوطيقا، منشأ المصطلح واستعمالاته..، المرجع السّابق، ص110،111.

[3]- يُنظَر: نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المرجع السّابق، ص31-33.

وقد وَضَع "**هايدغر**" عناصر تقوم عليها"**الهيرمنوطيقا**" وهي:

***- ماهية الفهم:**

الفهم –حسبه– ليس البحث عمّا يجول في فكر النّاس، بل هو هيكلية وجوديّة لها أصلها في وجود النّاس بالذّات (نفهم الوجود ككل)، ولها حضورها في أيّ عمل تأويلي، وهو الأساس الوجودي للدّازين[1]، ونُدرك الفهم حين يَتعطَّل ويوقفه شيء ما، وليس في أدائه الوظيفي السّليم، ويضرب لنا مثالا بالمطرقة المكسورة الّتي تكشف في لحظة تكسّرها ماذا تُكوّنه المطرقة[2].

***- اللّغة:**

يَعتقد "**هايدغر**" أنّ الإنسان غير مُنفصْل عن عالمه بتاتا، والعالم هنا ليس الموجودات، بل ذلك الكُلّ المتكامل الذي يعيشه الإنسان، وهو عالم شخصي يتفرّد به كلّ إنسان، وهذا العالم (العالم الشّخصي) يَسبق أيّ شيء في الإنسان، وهو مُكوَّن مِن مجموعة مِن القَبْلِيَات، من بينها اللّغة، لذا يَجب أنْ نَنْظر إلى اللّغة نظْرة وجوديّة.

يُصرِّح "**هايدغر**" أنّ اللّغة بيت الوجود، وهي ليست وسيلة للتّواصل مع الغير، بل هي ظهور جلي لوجود الإنسان[3].

***- قبليات الفهم:**

الفهم ليس موهبة أو قدرة معينة على الشّعور، فهو ليس شيئًا نَمتلكه (لم نولد به) بل نُكوّنه، وهو عنصر مِن عناصر "**الدّازاين**"[4]، لذا يَرى **هايدغر** أنّنا لا يُمكننا أن نصفّي الفهْم مِن القبليّات والأحكام المُسبَقة، فيَستحيل بذلك أن يكون التّأويل دون فروض مُسبَقة.

---

[1]- يُنظَر: صفدر إلهي راد: الهيرمنوطيقا، منشأ المصطلح واستعمالاته ...، المرجع السّابق، ص114.

[2]- يُنظَر: عادل مصطفى: فهم الفهم ...المرجع السّابق، ص228.

[3]- يُنظَر: صفدر إلهي راد: الهيرمنوطيقا، منشأ المصطلح واستعمالاته....، المرجع السّابق، ص116-118.

[4]- يُنظَر: عادل مصطفى: فهم الفهم...، المرجع السّابق، ص222.

*** - تاريخيّة الإنسان:**

يَعني أنّ وجود "**الدّازاين**" وجود تاريخي، والتّاريخيّة هي أنْ يُفهَم "**الدّازاين**" كأمْر ماضٍ له علاقة وطيدة ومستمرة مع التّاريخ، وهذا التّاريخ الّذي وَقَع فيه "**الدّازاين**" يَشتمل على الثّقافة واللّغة وكل ما يمكن أن يَعتمد عليها "**الدّازاين**" [1].

نلاحظ بأن **هيدغر** قد بنى تأويليته على أربعة عناصر، تَرتبط كُلّها بالوجود، فاعتَبَر الفهم أمرا أو شيئا نُكوّنه نحن أثناء وجودنا الإنساني، والذي لا يَخلو مِن القبليات ذات الصّلة باللّغة والّتي تَشكّلتْ تاريخيًّا، والمرتبطة بِـ "**الدّازاين**".

والنّص الأدبي الّذي يَتجلّى فيه العالم بواسطة اللّغة، يقوم على التّوتُّر بين الانكشاف والوضوح مِن جهة، والغموض والاستتار مِن جهة أُخرى. وهنا يَأتي دور الفهم في كشْف الغامض مِن النّص، أيْ اكتشاف ما لمْ يقله النّص، مِن خلال ما يَقوله بالفعل، ويكون ذلك عن طريق الحوار بين المتلقّي والنّص،(حوار وهمي)، وهنا تكون الدّائرة التّأويليّة مُستمرّة، ما دام النّص يَقوم على التّوتُّر النّاشئ بين الظّهور والاختفاء.

ففهْم العمل الأدبي مهمّة وجوديّة تُثري الوجود الإنساني بصفة عامة، وفهْم الإنسان لهذا الوجود، بصفة خاصة، فالنّص لا يُعبِّر عن رؤية المُبدع لواقع مُعيَّن في لحظة تاريخيّة محدَّدة، بل يَكشِف عن الوجود ككل بمعناه الفلسفي[2].

4-"هانز جورج جادامير Hans George Gadamer": الجمع بين الماضي والحاضر

حاول "**جادامير**" رَبْط "**الهيرمنوطيقا**" بعلم الجمال وفلسفة الفهم التّاريخي. وقال بأنّ الوجود الّذي يُمكن فهْمه هو اللّغة، والّتي تشكّل حلقة ربط بين الوجود و"**الهيرمنوطيقا**"[3].

---

[1]- يُنظَر: صفدر إلهي راد: الهيرمنوطيقا، منشأ المصطلح واستعمالاته..، المرجع السّابق، ص119-122.

[2]- يُنظَر: نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التّأويل، المرجع السّابق، ص33،36.

[3]- يُنظَر: عادل مصطفى: فهم الفهم ...، المرجع السّابق، ص76.

كما رَكَّز على مُشكلة الفهم بصفتها مُشكلة وجوديّة، وتَنصبّ هيرمنوطيقيّة "**جادامير**" على فهْم العلوم الإنسانيّة على حقيقتها، بغض النّظر عن المنهج، ويرى أنّ الأعمال الفنيّة لمْ تُبدَع لأجْل أغراض جماليّة بحتة، فالهدف هو استنطاق معاني الإبداع، وإذا بَحثنا عن المعاني، فنكون قد بَحَثنا عن الحقيقة الكامنة في العمل الأدبي أو الفنّي، فداخِل كُلّ عالم جمالي حقيقة ما، فالفنّان يُقولِب تجربته الوجوديّة في الشّكل، وهذه التّجربة تَبقى مفتوحة لعدّة أجيال، فالفنّ عنده يُمثِّل الحقيقة الوجوديّة الّتي يُجسِّدها الفنّان في عمله الإبداعي، وهذه الحقيقة تتغيَّر وتنصهر في الشّكل، وعمليّة التّلقّي هي مُشارَكة وجوديّة مَبنيّة على الجدل بين المتلقّي والعمل الإبداعي، إذْ تتجاوز عمليّة التّلقّي تلك المتعة الجماليّة البحتة الّتي تَهتمّ بالشّكل فقط[1].

يُصرّ "**جادامير**" على أنّ الفهم يَنطوي على التّأويل ،والذي يُمثِّل بدوره عمليّة تاريخيّة تكشِف عن المعنى المُحتَجز(مستتر أو مخبوء) في الفهم، وعن معنى هذا الفهم بذاته، الذي لا يعتبر تكرارا للماضي بل يَتداخَل فيه الحاضِر كذلك، فنجد عدّة تأويلات صحيحة، فيكون بذلك التّأويل متموقعا بين الماضي والحاضر، كما يُؤمِن "**جادامير**" أنّ التّأويل الأدبي، لا يكون مُحدَّدًا فقط بما يَقصده المؤلِّف أو كيفية فهْمه للعصر، فالنّص ليس تعبيرًا عن ذاتية المؤلِّف، بل يَتمثَّل في الوجود الحقيقي في حوار المؤوِّل مع النّص، ويُعدّ موقع المؤوِّل شرطًا مهمًّا لفهْمه، فيكون هذا المؤوِّل في وضْع مُشابِه لوضْع المُخرِج المسرحي أو التّلفزيوني، فكُلٌّ مِن العمل المسرحي أو التّلفزيوني أو حتى القانوني ،يَنبَع مِن حقَب (نصوص، أعمال) سابقة، فالقاضي مثلا يُعيد تأويل الأحداث السّابقة المُماثِلة للقضيّة الحالية، في ضوء العوامِل الجديدة المحيطة بالقضيّة في الوقت الحاضر[2].

---

[1]- يُنظَر: نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التّأويل، المرجع السّابق، ص37-39.

[2]- يُنظَر: ديفيد كوزنز هوي، الحلقة النّقديّة – الأدب والتّاريخ والهيرمنوطيقا الفلسفيّة –، تر: خالدة حامد، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2007م، ص81،82،84.

نرى بأنّ تأويليّة "**جادامير**" لا تنصبّ على داخل النّص، بل تَبحث عن خارجه وذلك بالرّبط بين تأويلات الماضي تأويلات الحاضر.

يَقف "**جادامير**" موقفا وسطا في العمليّة التّأويليّة، فهو لا يُقصي الذّات والتّصوّرات المُسبَقة، مع عدم منَحها الهيمنة المُطلَقة في تقويم الأشياء، فيجب التّمييز بين التّصوّرات المُسبَقة غير الصّحيحة الّتي تُوجّه الفهم، والتّصوّرات غير الصّحيحة الّتي تكون سببًا في عدم الفهم[1]. ومِن خلال هذه المعطيات العامّة يُمكننا أن نُحدِّد العناصر التّأويليّة عند "**جادامير**":

***– الفهم:**

هو أمْر خارج عن الإنسان غير مُرتبِط بداخله، فهو حصيلة عوامل خارجيّة تَخطّتْ ذهْن الإنسان وإرادته، والفهم هو الدّخول في لعبة طرفها الوحيد هو صاحب الفهم، ويكون خاضعًا لقواعد تلك اللّعبة، بحيث ليس له الحريّة في أنْ يَفهَم بإرادته، فهو يَلعب في مسألة الفهم، ولا مناص له إلّا اتّباع قوانين تلك اللّعبة.

ويرى أنّ الفهم هو عبارة عن انصهار(ذوبان) الآفاق، وتتمثّل في أُفق معنى المؤلّفوأُفق معنى المُفسِّر، أمّا الأُفق المعنوي للنّص فهو مُرتبِط بالماضي، فتَحصُل المعرفة بدَمْج الأُفق المعنوي للنّص (الماضي) مع الأُفق المعنوي للمؤوِّل (الحاضر) ويكون ذلك عن طريق الحوار، حيث يَأخذ النّص مكان مؤلّفه في عمليّة التّحاور[2].

*** اللّغة:**

هي الوسط الّذي يَحدث فيه الفهم، وبه يتمّ الاتّفاق الجوهر بين طرفيْن أساسييْن.

---

[1]– يُنظَر: خيرة حمر العين: الشّعريّة وانفتاح النّصوص – تعدّدية الدّلالة ولا نهائيّة التّأويل –، مجلّة تحليل الخطاب، ع 6، مخبر تحليل الخطاب، كليّة الآداب واللّغات،قسم اللّغة العربيّة جامعة مولود معمري، –تيزي وزّو– الجزائر، 2010م، ص12.

[2]– يُنظَر: صفدر إلهي راد: الهيرمنوطيقا، منشأ المصطلح و استعمالاته ...،المرجع السّابق، ص129،130،132.

ويكون الفهم مُعطَّلًا (غير ممكنًا) في مواقف مُعيَّنة، إذا كان التّحاور بين اثنيْن بلغتيْن مُختلفتيْن، لتأتي التّرجمة لتُيسِّر الفهم، وهنا يَجب على المُترجم أنْ يُترجم المعنى في السّياق الّذي يَحيا فيه الطّرف الآخر، فكُلّ **ترجمة** هي في نفس الوقت **تأويل**، والمُشكلة التّأويليّة لا تُعنى بالتّمكُّن الصّحيح مِن اللّغة، بل ببلوغ فهْم مُناسِب عن موضوع الكلام الّذي يَحدث عبْر اللّغة، والنّص يُنسَج ليتكلّم مِن خلال التّأويل، وهذا النّص يَتكلّم إذا تكلّم لغة تواصُل الآخر، لذا يجب على التّأويل أن يجد اللّغة الصّحيحة إذا ما أراد حقيقة أنْ يَجعل النّص يَتكلّم، كما يُمكننا أنْ نُؤوِّل للأشكال الفنيّة غير اللّغويّة كالتّماثيل واللّوحات الفنّية والمقاطع الموسيقيّة، لأنّها في الحقيقة تَفترض اللّغة مسبقا[1].

وفي خضْم هذا الطّرح، يَرفض "**جادامير**" فكرة التّفسير الصّحيح المُتفرِّد بذاته، فلا يوجد تفسير أو تأويل يَعتمد على الحاضر الّذي لا يَثبت ولا يَسكن أبدًا، وكُلّ نصّ سواء أكان مُقدّسًا أو غير مقدّس (مثل أعمال "**شكسبير**")، يُفهم لا محالة، في ضوء الحاضر[2].

فالفهم هو وضْع المرء في مسار التّراث الذي يَنصهِر فيه الماضي والحاضر بشكل مستمر، وبناءً على ذلك، سيكون الفهم متغيّرا ومتجدّدا[3].

5- "بول ريكور Paul Ricœur": الرمز و التّأويل

يُقرّ "**بول ريكور**" في كتابه "**رمزيّة الشّر**"، أنّ الشّر لا يُوصَف حرفيًّا على الإطلاق، وإنّما يُتحدَّث عنه دائمًا بالرّمز مثل: غواية، انحراف، سلوك مشين.. فهو يُؤكِّد أهميّة الرّموز والمعنى المزدوج للألفاظ ، وقد وَسّع "**ريكور**"نطاق الرّموز ليَشمل، رموز الحلم والرّموز الثّقافيّة بكل أصنافها، ووَسّع نطاق التّأويل ليَشمل كل تقنيّات التّحليل النّفسي التي أتى بها فرويد.

---

[1]-يُنظَر: هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، المرجع السّابق، ص521،522.

[2]-يُنظَر: مصطفى ناصف: نظريّة التّأويل، المرجع السّابق، ص119.

[3]-يُنظَر: خالدة حامد: عصر الهيرمنوطيقا – أبحاث في التّأويل –، منشورات الجمل، بيروت، ط1، 2014م، ص168.

ويرى بأنّ "**الهيرمنوطيقا**" هي امتداد للفينومينولوجيا، فهما مُكرَّستان لفهْم النّفس البشريّة وكلاهما تَعتمدان على التّأمُّل[1].

فَرّق "**ريكور**" بين طريقتيْن للتّعامُل مع الرّمز، الأولى اعتبار الرّمز بوابة نُطلّ عن طريقها على المعنى لنَكشف خباياه، فهنا يَكون وسيطًا يَكشف عمّا يُخفيه، أمّا الطّريقة الثّانية تَكمن في اعتبار الرّمز حقيقة زائفة يجب إزالتها للوصول إلى الحقيقة، ووظيفة التّأويل تتمثَّل في إزالة المعنى السّطحي للوصول إلى المعنى الباطني، لذا يَرفض "**بول ريكور**" انغلاق اللّغة على ذاتها[2] ويَتحاشى الحوار مع المؤلّف ،لأنّ اللّغة تَتكلّم لوحدها، ولهذا السّبب لا نَحتاج في عمليّة التّأويل إلى إشراكه، فمِن الممكن إجراء حوار مع النّص فقط، واعتبار المؤلّف ميّتًا، على أساس أنّ النّص دائمًا يقول ما يَقصده دون أنْ يُغيِّر معناه مطلقًا[3].

رَكّز "**ريكور**"في تأويليته على النّص، وما تَزخر به اللّغة مِن رموز، نَتمكّن مِن تأويلها دون البحث عن قصْديّة المؤلّف.

فالنّص الأدبي هو وساطة بين الإنسان والعالم، وبين الإنسان وأخيه الإنسان، وبين الإنسان ونفسه كذلك[4].

6- "أمبرتو إيكو Umberto Eco": انفتاح النّصوص

يرى "**إيكو**" أنّ النّص المفتوح يَحتمل قراءات كثيرة غير مُنتهية، غير أنّ انفتاحه مُرتبط بمبادرة خارجيّة، وهو ضدّ التّأويل المُغلَق الّذي تَحتفي به البنيويّة، تُعدّ القراءة والتّأويل فضاء يَلتقي فيه أُفق القارئ وأُفق النّص تساؤلًا وتفاعُلًا وحوارًا، دون أنْ يَتسلّط أحدّهما على الآخر،

---

[1]- يُنظَر: عادل مصطفى: فهم الفهم ...، المرجع السّابق ص455،457.

[2]- يُنظَر: نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التّأويل، المرجع السّابق،ص 44،45.

[3]- يُنظَر: ديفيد كوزنر هوي: الحلقة النّقديّة، المرجع السّابق، ص126،127.

[4]- يُنظَر: لطيفة أحمد عمار: النّص الأدبي بين القراءة والتّأويل –تحليل مقوّمات السّرد لنموذجين من الرواية الجزائريّة– المرجع السّابق، ص25.

وتتوسّط اللّغة هذه العلاقة[1].

والنّص عبارة عن فضاء واسع مِن المكوّنات، الّتي يجب على القارئ اكتشافها واستنطاقها فالنّص –حسبه– آلة كسولة يجب على القارئ أن يحرّكها ويفعّلها، ليَملأ الفراغات، فلا يُمكننا فهم النّصّ ، إلّا بتدخّل مِن القارئ (المؤوّل)[2].

اعتَبر "**إيكو**" النّص ميّتًا، بالرّغم مِن أنّه يَحمل دلالات كثيفة، بين المسكوت عنه والمُصرَّح به، وعلى المُؤوِّل أنْ يُحيي هذا النّص باستنطاقه.

كما رَبط عمليّة التّأويل بقصْديّة النّص لكونه موطن الدّلالة، فهو الرّقيب على مسارات القارئ وتخميناته، وهو واضع شروط التّأويل مِن خلال تماسُك بنيته الدّاخليّة المُشكّلة لوحدته الدّلاليّة، ويُساهِم في التّقليل مِن شكوك المؤوّلين وتَكهّناتهم[3].

وقصديّة النّص ليستْ مقدّمة بشكْل مُباشِر، فرؤيتها متوقّفة على إرادة القارئ، وهكذا إذا كان بالإمكان الحديث عن قصْديّة النّص، فإنّ ذلك مُرتبط بتخمينات القارئ. إنّ مُبادرة القارئ تعود أساسًا إلى قدرته على تقديم تخمين معيّن يَخصّ النّص"[4].

بالرّغم مِن أنّ"**إيكو**" أَسّس لتأويليّته بناء على قصْديّة النّص، إلّا أنّه يَعتبرها مُغلقة على نفسها، تحتاج أنْ يَفكّها القارئ بواسطة تخمين يَتعلّق بذلك النّص.

---

[1]– يُنظَر: عبد الغني بارة: استعمال النّصوص وحدود التّأويل – في نقْد الممارسة التّأويليّة عند أمبرتو إيكو – مجلّة المخبر، ع1 كليّة الاداب واللّغات، قسم اللّغة العربيّة، جامعة بسكرة، 2009م، ص1،3،8.

[2]– يُنظَر: بلال لكحل: وحدة النّص والتّأويل بين الفكر الأُصولي والسّيميائيّات التّأويليّة، مذكّرة لنيْل درجة الماجستير، كلية الآداب واللّغات، قسم اللّغة العربيّة، جامعة مولود معمري، تيزي وزّو، 2013م\ 2014م، ص78.

[3]– يُنظَر: عبد الغني بارة: استعمال النّصوص وحدود التّأويل في نقد الممارسة التّأويليّة عند أمبرتو إيكو، المرجع السّابق، ص9،10.

[4]– يُنظَر:أمبرتو إيكو: التّأويل بين السّيميائيّات والتّفكيكيّة، تر: سعيد بنكراد، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط2، 2004م، ص79.

7- "يورغن هابرماس Jurgen Habermas": تأويليّة التواصل

سعى"**هابرماس**" إلى تحرير العقل مِن جميع مظاهر التّسلّط والهيمنة الّتي تُعيق كفاءته التّواصليّة واستقلاليّته الذّاتية، الّتي مِن شأنها أنْ تُلحق خللا يشوّه عمليّة التّواصُل[1]، لذلك هاجم الحوار المتداخل الّذي أتى به "**غادامير**"، ويُصرّ على أنّ الحوار يَشوبه زيْف، ويُؤدّي دائمًا إلى اتّفاق وهميّ، فالحوار يَتجاوز وعْي المتحاوريْن وهما لا يُدركان ذلك، لأنّ ذلك الاتّفاق فَرضْته الأعراف والتّقاليد، كما شَكّلته اللّغة، والّتي هي أيضًا شكْل مِن أشكال الهيمنة، فلا يُمكِن لأحد المتحاورين تصحيح ذلك الاتّصال الزّائف، والوحيد الّذي يُمكن تصويبه هو المراقب الخارجي(البعيد عن ذلك الحوار)، الذي يَتمثَّل في المحلّل النّفسي (على المُستوى الفردي) والنّاقد الإيديولوجي (على مُستوى المجتمع)[2].

وفقًا لهذا المنظور، نرى أنّ"**هابرماس**" ثار على التّراث الّذي يُشكِّل قبْليات المؤوِّل، التي بدورها تُعيق عمليّة التّأويل.

فالتّراث –حسبه– يَحوي على تحريفات إيديولوجيّة كثيرة، ويُخبّئ زيفًا يصعب اكتشافه، كما أنّه ليس شيئًا ثابتًا فهو عرْضة للتّمزُّق(الزّوال)، إذا ما عُرض على التّفكير العقلاني، وأنّ كثيرًا مِن أفكارنا الّتي نَستقيها مِن التّراث، عادة ما تكون قيودًا على العقل، ويُمكِن للهيرمنوطيقا أنْ تقضي على التّحيُّزات بواسطة المنهج النّقدي، ودعا إلى تبنّي النّزعة الموضوعيّة في العمليّة التأويليّة[3].

وفي هذا الصّدد يُؤكِّد "**هابرماس**" على أنّه لا يوجد نقاء علمي، تحت أيّ مسمّى كان سواء ما يُطلقه الوضعيّون بالنّزاهة العلميّة أو الحياد الموضوعي، لأنّ العلم في سياق النّزعة

---

[1]- يُنظَر: بلعاليه دومه ميلود: النّظريّة النّقديّة وحدود تأويليّة التّراث " هابرماس ضدّ غدامير "، مجلّة الأكاديميّة للدّراسات الاجتماعيّة والإنسانيّة،ع 19،كليّة العلوم الانسانية والاجتماعيّة،قسم العلوم الاجتماعيّة، جامعة حسيبة بن بوعلي، سطيف، جانفي 2018م، ص2.

[2]- يُنظَر: ميجان الرّويلي، سعد البازعي: دليل النّاقد الأدبي، المرجع السّابق، ص93.

[3]- يُنظَر: عادل مصطفى: فهم الفهم ...، المرجع السّابق، ص410،411.

الوضعيّة تتلبّسه حسابات سياسويّة، لذا يَدعو إلى القيام بالحفْر داخل الطّبقات المعتّمة لنظريّة العلم الوضعيّة، والكشْف عن الإيديولوجيّة المُبَطَّنة و المستترة داخلها، ويكون ذلك بالانخراط في سياق تأويليّة نقديّة جديدة للعقْل، تستهدف تَحريره مِن كُلّ أشكال الهيمنة[1].

كما يرى أنّ كُلّ معنى يَنتج عن الاتّفاق يكون خاطئا(زائفا)، فمهمّة "**الهيرمنوطيقا**" النّقديّة هي البحث عن اتّفاق حقيقي ومعنى أصيل عن طريق الفعل التّواصُلي العقلاني الذي يَرمي إلى فهْم حقيقي، وهو غير تنافُسي، يقوم على التّواضُع ،ومدفوع بالفهم التّعاوُني المُجرَّد تماما مِن المَصلحة الشّخصيّة[2].

يدعو "**هابرماس**" مِن خلال الفعل التّواصلي إلى تحقيق حوار مثالي خالٍ مِن الشّوائب، يَهدف إلى التّعاوُن لا إلى التّنافُس، وتتولّى "**الهيرمنوطيقا**" النّقديّة تحقيق ذلك.

وقد رَسم "**هابرماس**" في كتابه "**المعرفة والمصلحة**"، الخطوط العريضة لتأويليته النّقديّة، وذلك حينما قَسّم المصلحة البشريّة إلى ثلاثة أقسام:

***- المصلحة التّقنيّة أو الذّرائعيّة:**

وهي الّتي تَحكم دائرة العلوم التّحليليّة(الطّبيعيّة)، وفيها تَكمن الإيديولوجيّة الحديثة الّتي تَجعل الإنسان خاضعًا للسّلطة، فيَكون موضعا للتّجربة.

***- المصلحة العمليّة:**

يَكمن مجالها في التّواصُل مع البشر، وهذا التّواصُل خاضع لإكراهات اللّغة.

***- المصلحة التّحرّريّة:**

وهي تحرير الإنسان مِن الزّيف والوهم الّذي وَضَعته فيه السّلطة وقوّة التّراث[3].

---

[1]- يُنظَر: بلعاليه دومه ميلود: النّظريّة التّأويليّة وحدود تأويليّة التّراث...، المرجع السّابق، ص2،3.

[2]- يُنظَر: عادل مصطفى: فهم الفهم ...، المرجع السابق، ص415،417.

[3]- يُنظَر: بلعاليه دومه ميلود:النّظريّة النّقديّة وحدود تأويليّة التّراث، المرجع السّابق، ص4،5.

وفي تفصيل هذه المصالح الثّلاثة، نَستنتج أنّ "**هابرماس**" قد بنى وأَسّس تأويليته النّقديّة على نقْد "**الإيديولوجيا**" في النّقاط التّالية:

• **اللّغة:**

وهي كيان إيديولوجي يختزن في جوْفه الزّيف والخرافة. وتَشويهات اللّغة تأتي مِن ارتباطها بالسّلطة، هذا الارتباط يغفل عنه المجتمع،هذا ما يُؤدّي إلى تشويه مُنظَّم للفهْم وليس مُجرَّد سوء فهم، فبِمجرَّد أنْ تتَسلّل "**الإيديولوجيا**" إلى نسيج اللّغة، تُصبح مُعْدية مؤذية، وعليه إذا أرادتْ "**الهيرمنوطيقا**" أنْ تتّجه إلى الحقيقة فلا بُدّ أنْ تقف خارج اللّعبة كمُشاهد موضوعي، لذا يجب على المُؤوِّل أنْ يَتّخذ موقف مُلاحِظ خارجي ليَكشِف تلك العمليات المُخزية (المشينة) الّتي تُمارسها "**الإيديولوجيا**".

• **الحوار:**

يرى"**هابرماس**" أنّ الحوار يجب أنْ يكون حرًّا بين متفاعلين، لكن بمُجرَّد أنْ يُصاب ذلكالحوار بعدوى "**الإيديولوجيا**"، حتّى تنهار الحريّة ويُصبح الاتّفاق النّاتج عن الحوار زائفًا[1].

أتى "**هابرماس**" بهيرمنوطيقا جديدة مُختلفة عن سابقيه، حيث اهتمّ بالتّواصُل النّزيه، البعيد عن إكراهات "**الإيديولوجيا**"، هذه الأخيرة الّتي تُشوِّه عمليّة الفهم، وعلى المؤوِّل أنْ يكون مُحلّلًا نفسانيًّا ليَكشف عن الدّوافع اللاّشعوريّة، ويكون ناقدًا إيديولوجيًّا ليَكشف عمّا سَبّبته "**الإيديولوجيا**" مِن انحرافات في الفهم لدى طائفة اجتماعيّة معيَّنة.

8- "إريك دونالد هيرش Eric Donald Hirsch": قصدية المؤلف

أَصدر "**هيرش**" أوّل رسالة مُستفيضة ومُكتملة عن الهيرمنوطيقا العامّة بعنوان "**صحّة التّفسير**"، ناهض فيها الافتراضات السّابقة في عرْض منهجي قويّ الحجّة[2].

[1]- يُنظَر: عادل مصطفى: فهم الفهم ..، المرجع السّابق، ص412،413.

[2]- يُنظَر: المرجع نفسه، ص385.

وهو مِن الأوائل الّذين رَفَضوا إقصاء المؤلّف ، –وحسبه– وعلى المُشتغلين في حقل الممارسة التّأويليّة، أنْ يُعيدوا الاعتبار لمقاصد المؤلّف لتحقيق تأويل موضوعي، يَحدّ مِن فوضى التّأويلات النّاتجة من الاهتمام بقصدية النّص[1] ،وهذا لا يَعني وجود تأويل واحد فقط، بل يَتضمّن النّص عدّة تأويلات، لكنّها لا تَخرج عن نظام التّوقّعات والاحتمالات الّتي يُتيحُها المؤلّف(الكاتب)، فمعنى النّص حسب "**هيرش**" ثابت ، فتتنوّع **فالدّلالات**، لكن **المعاني** ثابتة، (فالمؤلّفون يوجِدون **المعاني**، أمّا القرّاء يبحثون عن **الدّلالات**)، وإنّ عدم احترام معنى المؤلّف يُؤدّي إلى فوضى في التأويلات[2].

أَضفى "**هيرش**" على التّأويليّة قدسيّة المعنى الّذي قَصده المؤلّف، وما جَعَله يَسلك هذا المنحى هو خوْفه مِن فوضى التّأويلات، فإنْ كانت هناك احتمالات، فلا يَجب أنْ تتخطّى المعنى الّذي أراده المؤلّف، وكأنّه هنا يُحاوِل أنْ يَضع حدًّا للتأويل اللّانهائي الّذي نادى به"**أمبرتو إيكو**". لقد جَعل "**هيرش**" المعنى اللّفظي الّذي قَصده المؤلّف هو المقياس والمِحَكّ، ووصف المعنى اللّفظي بأنّه ثابت لا يَتغيّر، ورأى أنّ "**الهيرمنوطيقا**" الّتي لا تَتعرّض لقضيّة الصّواب ليست "**هيرمنوطيقا**"، ولا بأس أنْ تُفيد مِن السّيرة الذّاتية للمؤلّف وحتّى حساب الاحتمالات، لكنّها تَبقى هيرمنوطيقا فيلولوجيّة، "**فالهيرمنوطيقا**" بمعناها الصّارم هو الجهْد الفيلولوجي الّذي يَسعى نحو الوصول إلى المعنى الّذي قَصده المؤلّف[3].

وتَتشكّل العناصر الهيرمنوطيقيّة عند "**هيرش**" كما يلي:

*** – التّأكيد على دور المؤلّف في الأثر:**

فإنّ حذْف المؤلّف هو إنكار المعيار الّذي يَمنح التّأويل الاعتبار، لأنّ النّص ليس بإمكانه

[1]– يُنظَر: بلال لكحل: وحدة النّص والتّأويل بين الفكر الأصولي والسّيميائيّات التّأويليّة،المرجع السّابق، ص117.

[2]– يُنظَر: مخلوف بوكروح: الهيرمنوطيقا وفنّ تأويل النّصوص، مجلّة الزّهير للبحوث الاتّصاليّة والإعلاميّة، مجلد 1، ع1 جامعة الجزائر 3، 2021م، ص19،20.

[3]– يُنظَر: عادل مصطفى: فهم الفهم ...المرجع السّابق، ص 387،388.

أنْ يُحدِّد لنا المعنى[1]، فمعنى المؤلّف هو معناه الخاصّ(هو من سكبه في النّص)، ولا يَجب أنْ يُسحَب منه، وتُنتَهَك حرْمته مِن قِبل القارئ، كما لا يَنبغي أنْ يُصبح نصّه ملكيّة اجتماعيّة لقرّائه المتعدّدين، فهو يَخصّ المؤلّف وحده، وتَبقى حقوقه محفوظة حتّى بعْد وفاته[2].

***- التّمايُز بين "المعنى اللّفظي" و"المعنى الضّمني":**

لا بُدّ مِن التّفريق بين "**المعنى اللّفظي**" و"**المعنى الضّمني**"، فهذا الأخير يُشير إلى معنى النّص في مجال واسع مثْل: ذهْن آخر، عصر آخر، أيْ هو معنى النّص بالقياس إلى بعض المجالات، أمّا "**المعنى اللّفظي**" هو قصْد المؤلّف.

***-سنخ المعنى:**

جزئيات المعنى الّتي يَفهمها مُؤوّل ما، تَتشكَّل مِن خلال المعنى الّذي يَتوقّعه، وهذه التّوقّعات تَحصُل مِن خلال فهْم المُفسِّر لسنخ (أصل)المعنى المبيّن، وسنخ المعنى هو الّذي يُحدِّد المعنى المقصود في الأثر[3].

***- تفكيك أقسام التّعامُل مع النّص:**

يجب التّفريق بين الأقسام (الوظائف) الأربعة للتّعامُل مع النّص، وهي: **الفهم، التّأويل** و**الحكم والنّقد،** والّتي نجدها في معظم الملاحظات التّطبيقيّة على النّصوص الأدبيّة، وستكون هناك صعوبة في عزْل الواحدة عن الأُخرى، لذا يَرى أنّ الخلط بين فهْم النّص وتأويله خطأ فادح، فالفهم –حسبه– صامت، أمّا التّأويل فهو مهذار[4]، ولا يَعني بالتّفكيك

[1]- يُنظَر: صفدر إلهي راد: الهيرمنوطيقا، منشأ المصطلح واستعمالاته ..، المرجع السّابق، ص222.

[2]- يُنظَر: مخلوف بوكروح: الهيرمنوطيقا وفن تأويل النّصوص، المرجع السّابق، ص20.

[3]- يُنظَر: صفدر إلهي راد: الهيرمنوطيقا، منشأ المصطلح واستعمالاته..، المرجع السّابق، ص222-224.

[4]- يُنظَر: ديفيد كوزنز هوي: الحلقة النقديّة ،المرجع السّابق، ص31.

(التفريق)، عدم تأثير الوظائف فيما بينها، فمثلًا يُعدّ فهْم النّص مختلفًا عن التّفسير، وهما مُختلفان عن النّقد، الّذي يَحصل بعد الوصول إلى إدراك المعنى اللّفظي[1].

لقد وَضع "**هيرش**" قواعد لتأويليته، دون أنْ يَضع مصطلح "**الفهم**" و"**اللّغة**" في أولوياته، وحَدّد لنا المعنى بشكْل مُختلف عن سابقيه، ومنح السّلطة المُستديمة للمؤلّف.

"**فالهيرمنوطيقا**" عنده، ليستْ نظريّة الفهم، بل مُنطلق تحقيق العديد مِن التّخمينات، فهي نظريّة تُتيح لنا أنْ نقول بواسطتها هذا هو ما كان يَقصده المؤلّف وليس ذاك[2].

ومُجمَل القول في التّأويليّة الغربيّة، يَتمحوَر حول كونها مُشبَّعة بالفكْر اليوناني، بدْءًا مِن"**الإله هرمس**" والّذي تتمثّل وظيفته في نقْل الأمور مِن دائرة الغموض إلى دائرة الوضوح، وقد استَلهم فلاسفة اليونان –كما رأينا–"**هيرمينيا**" مِن "**الإله هرمس**" للدّلالة على التّفسير، ويُعدّ القرن السّابع عشر بداية الاستعمال الهادف لمُصطلح "**الهيرمنوطيقا**" في كتاب أصدره "**دان هاور**"، ليَطوّر المُصطلح على يد "**فريديريك شلاير ماخر**" و"**دلتاي**" اللّذيْن أَسّسا للهيرمنوطيقا الحديثة، ثُمّ تَبنّى "**هايدغر**" و"**غادامير**" "**الهيرمنوطيقا الفلسفيّة**" اعتمادًا على الفلسفة الوجوديّة، أمّا "**هابرماس**" فقد أَسّس تأويليته بنقْده لفلسفة"**غادامير**"، مُؤسّسًا لهيرمنوطيقا التّواصُل، كما استفاد "**بول ريكور**" مِن أفكار سابقيه فأَقام تأويليته على ما يُفرزه الرّمز مِن إيحاءات، ودعا "**إيكو**" إلى انفتاح النّصوص، وانتصَر "**هيرش**" للمؤلّف.

ثانيًا: التّأويليّة عند العرب:

نتطرّق في هذا الجزء مِن الفصل الأوّل، إلى الإرهاصات الأولى للتّأويليّة العربيّة بدْءًا مِن العصر الجاهلي، ثُمّ في العصر الإسلامي،بتتبّعنا لوُرود المُصطلح في القرآن الكريم، وصولًا إلى ما تناوله بعْض فلاسفة الإسلام، وما تبع المُصطلح مِن تطوّر على يد بعض

[1]– يُنظَر: صفدر إلهي راد: الهيرمنوطيقا، منشأ المصطلح واستعمالاته..، المرجع السّابق، ص226.

[2]– يُنظَر: عادل مصطفى: فهم الفهم ...المرجع السّابق، ص392.

النّقاد، مثل "**علي حرب**" و"**محمّد بازي**".

أ)- إرهاصات التّأويليّة:

1- جذْر المصطلح:

كانت هناك في الجاهليّة طائفة تَدّعي أنّها تَطّلع على الغيب، وأغلبهم كانوا يَخدمون بيوت أصنامهم وأوثانهم، فكانت لهم قداسة دينيّة، فكانت العرب تَلجأ إليهم لاستشارتهم في شؤونهم الحياتية...[1]، وهذه الطّائفة هم "**الكهّان**"، فقد كانوا في طليعة بعْض الموهوبين، بما لديهم مِن قوى خارقة وقدرة على الاتّصال بالآلهة والأرواح، والحصول على علم غزير منها، فظَهر ما يُشبه "**التّأويل**" وهو "**الكهانة \Divination**" وهو تعاطي (تلقي)الخبر عن الكائنات ومعرفة الغيبيّات وجُلّ الأسرار الّتي يَجهلها البشر.

والتّكهّن عن المُستَقبَل والتّحدُّث عن الماضي، موضوع له فروع عديدة، وتنبّؤ الأصنام هو نوع مِن هذه الأنواع، ويكون التّنبّؤ بواسطة وسيط: مكالمة صنم، قراءة كبد الشّاة عند البابليّين والمصريّين، والتّكهّن بحركات الطّيور وغيرها[2].

فكما كانت **التّأويليّة\ الهيرمنوطيقا** الغربيّة، مُستقاة مِن "**الإله هرمس**" الوسيط بين البشر وعالم الآلهة، كذلك تعود جذور التّأويليّة العربيّة إلى "**الكهّان**" كوسطاء بين الآلهة والبشر.

وكانوا يَعمدون إلى استعمال ألفاظ غريبة وغامضة، حتّى يَتركوا مجالا لدى السّامعين للتّأويل، حسْب فهْمهم وظروفهم، فما يُميّز سجْع الكهّان هو توظيفهم للرّمز وعدم وضوح الدّلالة، فيكثر فيها الاختلاف والتّأويل[3].

---

[1]- يُنظَر: شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي – العصر الجاهلي –، دار المعارف، القاهرة، ط11، د.س.ن، ص420.

[2]- يُنظَر: أحمد محمّد مصطفى: تاريخ العرب قبْل الإسلام، ج2، دار الإعصار العلمي للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2016م، ص486،491.

[3]- يُنظَر: شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي – العصر الجاهلي –المرجع السّابق، ص423.

وكانت العرب ترى الكاهن صاحب قوّة مميّزة وخارقة قابلة لتلقّي الوحي، مِن تلك القوّة الّتي يَتخيّلونها على هيئة شخْص غير مرئي يُلقي إلى الكاهن الوحْي، ويُطلقون على هذا الشّخص الغامض اسم (تابع) أو (صاحب)، لأنّه يُرافِق الكاهن ويَتبعه، ويأتي له بالأسرار، باستراق السّمع مِن السّماء، فيَأتي إلى الكاهن يُلقي ما سَمعه مِن شيطانه (شيطان الكاهن) إلى النّاس، وبذلك يَتنبّأ لهم[1].

بمعنى، هذا الكاهن يكون وسيطًا بين الآلهة والبشر، وهو بدوْره يَحتاج إلى وسيط مُباشِر يَنقل له أَخبار الآلهة، ليَتمكّن مِن التّأويل.

ومِن الكَهنة المشهورين، الّذين عرفوا بحدّة ذكائهم ومعْرفتهم بعواقب الأمور "**أُحَيحَة بن الجُلاح**"، وكان مِن أَشرافهم، وعُرف بكثِرة صوابه، وسُرعة إدراكه للعواقب، وتنبُّئه بالمُستقبَل، فعلّلوا بوجود تابع له مِن الجنّ يُعلّمه الغيبيات[2].

ولعلّ "**أحيحة بن الجُلاح**"–حسب رأينا– كان يَملك ذكاءً مميّزا، يَفهم ويَفقه في الألفاظ وفي الأحداث ويُحلّلها ثُمّ يُؤوّلها، (ما يُسمّى حاليًّا بالذّكاء العاطفي والذّكاء الاجتماعي)، ونظرًا لسذاجة عقول الجاهليين وافتقارهم لتلك المقدرة، فسَّروا ذلك بوجود جنّ يتبعه ويُعلّمه.

وخيْر ما عَثرْنا عليه وله صلة بالتّأويل هو الفعل "**يُؤوّل**"في قول "**الأعشى**":

أُؤوّل الحكم على وجْهه ليس قضائي بالهوى الجائر[3]

أيْ ما هو مِن صحّته وصوابه، مُلتمسًا الموضوعيّة في الحكْم تجنُّبًا للظُّلم.

أمّا مُصطلح "**التّأويل**" فلَمْ يُعرَف في العصر الجاهلي، بالرّغم مِن مُمارسة مضامينه مِن قِبل الكُهّان، وأوّل استعمال للمُصطلح كان ببزوغ نور الإسلام، ضمن آيات القرآن الكريم.

---

[1]– يُنظَر: أحمد محمّد مصطفى: تاريخ العرب قبل الإسلام، ج2، المرجع السّابق، ص491،492.

[2]– يُنظَر: المرجع نفسه، ص494.

[3]– يُنظَر: أحمد عبد الغفّار: التأويل وصلته باللّغة، ص15.

2- استعمال المُصطلح:

أوّل استعمال لمُصطلح "**التّأويل**"، كان في القرآن الكريم في سبْعة عشر موضِعًا، والّذي يَتّصل بعلاقة جدليّة مع مُصطلح "**التّفسير**"، وذلك في دائرة علائقيّة تَستدعي أحدّهما الآخَر في ظلّ الارتباط بحقْل الأصول الدّينيّة في تفسير أو تأويل النّص القرآني، لذلك فإنّ دلالات التّأويل مُرتبطة به[1].

ومِن خلال الآيات الّتي وَرَد فيها مُصطلح "**التّأويل**"، يُمكننا أنْ نُحدِّد أنواعه، ونَستنبطها مِن تفسير القرآن الكريم.

• تأويل الأفعال:

يَكون موضوع التّأويل حدثًا لمْ يقع بعْد، مثْل تأويل الأفعال الّتي قام بها "**الخضر**" والّتي وَردتْ في سورة الكهْف، مِن قتْل الغلام وخرْق السّفينة وإقامة الجدار[2].

قال الله تعالى: ﴿ **... سَأُنَبِّئُكَ بِتَأْوِيلِ مَا لَمْ تَسْتَطِعْ عَلَيْهِ صَبْرًا (78) أَمَّا السَّفِينَةُ فَكَانَتْ لِمَسَاكِينَ يَعْمَلُونَ فِي الْبَحْرِ فَأَرَدْتُ أَنْ أَعِيبَهَا وَكَانَ وَرَاءَهُمْ مَلِكٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا (79) وَأَمَّا الْغُلَامُ فَكَانَ أَبَوَاهُ مُؤْمِنَيْنِ فَخَشِينَا أَنْ يُرْهِقَهُمَا طُغْيَانًا وَكُفْرًا** (80)﴾ [سورة الكهف].

في معْرض هذه الآيات يَتجلّى كيف أَوَّل"**الخضر**"أفعاله وفَسّرها لموسى عليه السّلام، فخَرَق السّفينة لأنّ هناك ملِك ظالم يَستولي على السّفن، فأَحدَث فيها عيْبًا لكيْ لا يَأخذها ظلْمًا، أمّا قَتْله للغلام؛ لأنّه لو بَلَغَ سيكون ولدًا عاقًّا لوالديْه، يَحمِلهما على الكفر، أمّا

[1]- يُنظَر: محمود خليف خضير الحياني: ما ورائيّة التّأويل الغربي، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 1434هـ\ 2013م، ص18.

[2]- يُنظَر: المرجع نفسه، ص25.

الجدار الّذي هدّمه كان رأفة باليتيميْن الصّغيريْن، لاستخراج الكنز المدفون تحْته[1].

هكذا أوّل "**الخضر**" أفعاله بالكشْف عن أسبابها وعلّلها الحقيقيّة، للوصول إلى هدف وغاية[2].

• تأويل الكلام:

ويكون ذلك في تفسير الوحي الإلهي وتفسير الأحلام.

قال الله تعالى: ﴿**هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ...**﴾ [سورة آل عمران: الآية 7].

الّذين في قلوبهم زيْغ وانحراف لسوء قصْدهم يَتّبعون المُتشابه مِن آيات القرآن الكريم، فيَستدلّون به على مقالاتهم الباطلة وآرائهم الزّائفة، طلبًا للفتنة، وتأويل القرآن الكريم علىمشاربهم ومذاهبهم[3].

وقيل والمُحكم ما عُرف القصْد منه. إمّا بالظّهور إمّا بالتّأويل، والمُتشابه ما استَأثر الله بعلمه كقيام السّاعة وخروج الدّجّال والحروف المُقطّعة في أوائل السّور، وقيل كذلك المُحكَم واضِح المعنى والمُتشابه نقيضه، كما قيل كذلك المُحكم يَحتمل تأويلًا واحدًا أمّا المُتشابه يَحتمِل أكثر مِن تأويل[4].

فالمؤوّلون يُؤوّلون المُتشابه لِما يَحويه مِن غموض، تحقيقًا لأهداف خاصّة، وتنمية لروح الفتنة.

---

[1]- يُنظَر: عبد الرّحمن بن ناصر السّعدي: تيسير الكريم الرّحمن في تفسير كلام المنّان، تقد: محمّد بن صالح العثيمين، دار البيان الحديثة، القاهرة، ط1، 1425هـ\ 2004م، ص460.

[2]- يُنظَر: محمود خليف خضير الحياني: ما ورائيّة التّأويل الغربي،المرجع السابق، ص26.

[3]- يُنظَر: عبد الرّحمن بن ناصر السّعدي:تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان ،المرجع السّابق، ص113.

[4]- يُنظَر: إسلام حسم محمّد بله: المُحكم والمُتشابه وأثرهما في التّفسير، بحث تكميلي مُقدَّم لنيْل درجة الماجستير في التّفسير وعلوم القرآن، قسم التّفسير وعلوم القرآن، جامعة إفريقيا العالميّة، جمهوريّة السّودان، 2017م، ص15،16.

فالتّأويل هنا مُنصبّ على كلام مقروء مَسموع أثناء الدّعوى المحمّديّة، ثُمّ أَصبح كلامًا مكتوبًا بعد تدوين القرآن الكريم في عهْد "**عثمان بن عفّان**".

أمّا تفسير الأحلام، فيَظهَر في النّص القرآني مِن خلال سورة يوسف.

قال الله تعالى: ﴿... **إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَرَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ (4) ... وَكَذَلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِنْ تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ وَيُتِمُّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ**...(6)﴾ [سورة يوسف].

أَوَّل"**يعقوب عليه السّلام**" رؤيا "**يوسف**" كما يلي:

" **الشّمس أمّه، أمّا القمر:أبوه، والكواكب إخوته وأنّه ستَنتقِل بهم الأحوال إلى أنْ يَصيروإلى حال يَخضعون له، ويَسجدون له إكرامًا وتعظيمًا، وسوف يَختاره الله ويُعلّمه تعبير الرّؤيا وبيان ما تؤول إليه الأحاديث الصّادقة**"[1].

نَستشفّ مِن خلال هذا التّفسير، أنّ التّأويل ظاهرة موجودة قبْل العصر الجاهلي، بحكْم أنّ"**يعقوب عليه السّلام**" سَبَقَ الرّسول عليه الصّلاة والسّلام بقرون، والمُلاحَظ كذلك أنّ التّأويل لا يَتأتّى لأيّ كان بل لأشخاص مخصوصين.

فبَدأتْ قصّة "**يوسف**" بحلم، وتَحقّق تأويله في نهاية القصّة، وتأويل الأحاديث هو تأويل الأحلام، الّذي يكون بوسيط لغوي وهو الحديث، فالمؤوّل لا يُؤوّل الحلم، إنّما يُؤوّل الحديث أو الكلام، لذلك كانت دلالة الحلم قائمة على طريقة سرْده، وهكذا نَلتمس في سورة يوسف استعمال تأويل الأحاديث والرّؤيا والأحلام بدلالات مُتقارِبة[2]، فقوله تعالى: ﴿... **وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ**﴾، أيْ يُفهّمك مِن معاني الكلام وتعبير المنام ما لا يَفهمه غيرك[3].

---

[1]- عماد الدّين أبي الفداء ابن كثير: قصص الأنبياء، تح: محمّد بن الجميل وأبو عبد الله، دار الإمام مالك، الجزائر، ط2، 1432هـ\ 2011م، ص381.

[2]- يُنظَر: محمود خليف خضير الحياني: ما ورائية التّأويل الغربي، المرجع السابق، ص25.

[3]- يُنظَر: عماد الدّين أبي الفداء ابن كثير: قصص الأنبياء، المرجع السّابق، ص188.

ومِن التّأويلات الّتي قام بها سيّدنا "**يوسف عليه السّلام**"، تأويل رؤيا لشابين كانا معه في السّجن. قال الله تعالى: ﴿**وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانِ قَالَ أَحَدُهُمَا إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا وَقَالَ الْآخَرُ إِنِّي أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزًا تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ (36) قَالَ لَا يَأْتِيكُمَا طَعَامٌ تُرْزَقَانِهِ إِلَّا نَبَّأْتُكُمَا بِتَأْوِيلِهِ قَبْلَ أَنْ يَأْتِيَكُمَا ذَلِكُمَا مِمَّا عَلَّمَنِي رَبِّي إِنِّي تَرَكْتُ مِلَّةَ قَوْمٍ لَا يُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ ...(37)**﴾ [سورة يوسف].

فيوسف عليه السّلام أَخبَر الفتيان بأنّ مهما رَأيا مِن الحلم، سيفسّره لهما قبْل وقوعه، وضَرب مثالًا بالطّعام الّذي يعرف –قبْل مجيئه– هل هو حلْو أم مر[1].

وقد طَلَب منه الفتيان تفسير حلْمهما، لِما رأياه مِن إحسان إلى الخلْق، فتَوسَّما فيه الخير. فَفسَّر الّذي رأى يَعصر خمْرًا، فإنّه يَخرج مِن السّجن أمّا الّذي رأى أنّه يَحمِل خبْزًا وتَأكُل منه الطّير يلحم رأسه وشحْمه، فَسَيُصْلَب ويُعلَّق في مكان، تَأكُله الطّيور.

ولمّا أَنهى تأويله قال أنّه لا بُدّ مِن وقوعه فقال على لسان ربّه: ﴿**...قُضِيَ الْأَمْرُ الَّذِي فِيهِ تَسْتَفْتِيَانِ**﴾ [سورة يوسف: الآية 41].

• تأويل الملامح:

يَتجلّى ذلك في سورة الكهف، في إدراك "**الخضر**" كفْر الطّفل، فقام بقتْله، حيث وَرد تأويل الحادثة في الآية رقم 80،قال الله تعالى: ﴿**...وَأَمَّا الْغُلَامُ فَكَانَ أَبَوَاهُ مُؤْمِنَيْنِ فَخَشِينَا أَنْ يُرْهِقَهُمَا طُغْيَانًا وَكُفْرًا**﴾.

كان ذلك الغلام، قد قُدر عليه، أنّه لو بَلَغَ، لأَرْهَقَ أبويْه طُغيانًا وكفْرًا أيْ يَحملهما على الكفر لمَحبّتهما إيّاه، فقتَله لاضطلاعه على ذلك، سلامة لدين أبويْه المؤمنَيْن[2].

[1]– يُنظَر: عماد الدّين أبي الفداء ابن كثير: قصص الأنبياء، المرجع السّابق، ص197.

[2]– يُنظَر: عبد الرّحمن بن ناصر السّعدي: تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، المرجع السّابق، ص460.

في النّص القرآني، لمْ يَرِدْ أنّه تَحدّث مع الغلام أو رأى الغلام يَقتل أحدًا أو ارتَكب فعلًا مُحَرَّمًا ضارًّا بوالديْه، فالخضر قَرأَ ملامح وجهه وعَرَف مِن ذلك كفْره، بغضّ النّظر عن كون "**الخضر**"رجلًا صالحًا ومُلْهَمًا، " **فالعلم الّذي يُعلّمه الله لعباده نوعان: علم مُكتَسَبيُدرِكه العبد بجهْده واجتهاده، ونوْع علْم لَدُنِّي، يَهَبُه لمَنْ يَمُنّ عليه مِن عباده**"[1]. لقوله تعالى: ﴿...**وَعَلَّمْنَاهُ مِنْ لَدُنَّا عِلْمًا**﴾ [سورة الكهف: الآية 65].

نستنتج في خضْم الخطاب القرآني، ممارسة التّأويل مِن قِبَل فئة خاصّة مُصطفاة، فالعمليّة التّأويليّة ليستْ مُتاحة لكُلّ النّاس، فالمؤوّل وفْق النّص القرآني يجب أنْ يَمتّع بما يلي:

- **الإيمان والإحسان** (الآية 36، 37\ سورة يوسف).

- **التّفرّد والتّميُّز:**

يُعدُّ حلْم "**يوسف عليه السّلام**" مقدّمة لِما وَصَل إليه مِن الارتفاع في الدّنيا والآخرة[2]. فهو إشارة إلى التّفرُّد بين النّاس.

- **الرّسوخ في العلم:**

الآية 7/سورة آل عمران ،والآية 65\ سورة الكهف، ﴿**وَعَلَّمْنَاهُ مِنْ لَدُنَّا عِلْمًا**﴾ فقد أُعطِي "**الخضر**" مِن العلم ما لمْ يُعطَ لموسى عليه السّلام، وإنْ كان هو أَعلم بالأُصول الدّينيّة والعلوم الإيمانيّة، فالخضر أَعطاه الله مِن الإلهام، ليَطّلع على بواطِن كثير مِن الأشياء، الّتي خفيتْ حتّى على "**موسى عليه السّلام**"[3].

---

[1]- عبد الرّحمن بن ناصر السّعدي: تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، المرجع السّابق، ص461.

[2]- يُنظَر: المرجع نفسه، ص381.

[3]- يُنظَر: المرجع نفسه، ص459.

- الصّدق:

ما وَرَد في الآية 46 مِن سورة يوسف،﴿**يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِي سَبْعِ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ**﴾ أيْ كثير الصّدق في الأقوال و الأفعال[1].

هذا مُجمَل ما يُمكننا قوله فيما يَخصّ صفات المؤوِّل، دون أنْ نَغفل ما جاء في الحديث النّبوي، لمّا دعا الرّسول عليه الصّلاة والسّلام لابن عبّاس: " **اللَّهُمَّ فَقِّهْهُ فِي الدِّينِ وَعَلِّمْهُالتَّأْوِيلَ**"[2] والفقه هو الفهْم، ومعْرفة النّفس ما لها وما عليها"[3]، فالفهم سَبَق التّأويل، فلا يُمكننا أنْ نُؤوِّل دون فهْم، والفهم المُحدَّد في الحديث النّبوي هو فهْم أُصول الشّريعة الإسلاميّة، مِن آيات وأحاديث بمعنى فهْم النّصوص وما تحويه مِن أحكام ثُمّ بعْد ذلك يليه تأويلها.

ب- روّاد التّأويليّة عند العرب:

ارتَبَط التّأويل عند العرب بالنّص القرآني أيْ بالجانب الدّيني، مثلما ارتَبط التّأويل عند الغرب بالنّص المُقدَّس، فقد عَمد الفقهاء والفلاسفة إلى تأويل القرآن الكريم والأحاديث النّبويّة وتَضاربتْ الآراء حول كيفية تأويله ومدى مشروعيته والمواضع الّتي تتطلّب ذلك، وقد اتّسعتْ دائرة التّأويل على يد المتكلّمين بظهور الفِرق الإسلاميّة، الذين أَثاروا مسائل خلافيّة، فتنوّعتْ الاتجاهات الفكرية والسّياسيّة، وهذا ما غذّى التّأويليّة العربيّة[4]. بدْءًا مِن فلاسفة الإسلام "**ابن رشْد**" و"**الغزالي**" وُصولًا إلى نُقّاد العصر الحديث.

---

[1]- يُنظَر: عبد الرّحمن بن ناصر السّعدي: تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، المرجع السّابق، ص378.

[2]- لويزة شقرون: قواعد التّأويل عند عبد القاهر الجرجاني، مُذكّرة لنيْل شهادة الماجستير، العربي، كليّة الأداب واللّغات، قسم اللّغة العربيّة جامعة مولود معمري، تيزي وزّو، 2013م، ص9.

[3]- يُنظَر: وهبة الزّحيلي، الفقه الإسلامي وأدلّته، ج1، دار الفكر للطّباعة والنّشر، دمشق، ط2، 1985م، ص15.

[4]- يُنظَر: أحمد عبد المهيمن: إشكاليّة التّأويل بين كُلّ مِن الغزالي وابن رشْد، تقد: عاطف العراقي، دار الوفاء لدينا للطّباعة والنّشر، الإسكندريّة، ط1، 2001م، ص89،90.

1- "ابن رشْد":تأويل الخاصة

تَناوَل "**ابن رشْد**" قضيّة التّأويل في كتابه"**فصْل المقال فيما بين الشّريعة والحكمة مِن الاتّصال**"، مُعتَبِرًا أنّ التّأويل هو "**إخراج دلالة اللّفظ مِن الدّلالة الحقيقيّة إلى الدّلالة المجازيّة**"، كما يَجزِم أنّ كُلّ ما أَدّى إليه البرهان، وخَالفه ظاهِر الشّرع، فهذا الظّاهِر يَقبَل التّأويل[1].

فعندما يُوجَد تعارُض بين النّصوص الدّينيّة، وما يَصل إليه البرهان الفلسفي، فهذا التّعارُض ناجِم مِن الوقوف عند ظاهِر الآيات والإحجام عن تأويلها، وإنّ الكشْف عن المعنىالعميق للآيات يكون مُتّفِقًا مع البُرهان الّذي يَقوم على العقل، فالتّأويل –حسبه– قائِم على العقل والبُرهان، مُحاولًا أنْ يُوفّق في مذْهبه بين العقْل والنّقل[2].

دعا "**ابن رشْد**" إلى البحث عن المعنى الباطن في آيات القرآن الكريم، وأنْ لا نَقف عند الظّاهر، فهذا الظّاهر يَصطدم مع البُرهان الفلسفي، لذا وَجب تأويله.

كما يَرى أنّ الفلسفة والدّين كلاهما على حقّ، فالدّين يُخاطِب العامّة، والفلسفة تُخاطِب الخاصّة ولا يُوجَد تعارُض بينهما، فمِن الواجِب على العامّة أنْ يَتمسّكوا بالنّص الحرفي للدّين، لأنّ ذلك يُناسِب عقولهم، أمّا الفلاسفة فواجبهم تأويل النّص الدّيني واستخلاص المعاني منه، بشرْط أنْ يَكتموه عن العامّة[3]، فإنّ غير أهْل العلم مِن المؤمنين هم أهْل الإيمان به، لا من قبل البرهان، فإنْ كان الإيمان الّذي وَصَف الله به العلماء خاصًّا بهم، فيَجب أنْ يَكون بالبُرهان ولا يَكون إلّا مع العلم بالتّأويل[4]، وكأنّ "**ابن رشْد**" هنا يُقسِّم الإيمان

---

[1]- يُنظَر: أبو الوليد بن رشْد: فصْل المقال فيما بيْن الحكمة والشّريعة مِن الاتّصال، تح: محمّد عمارة، دار المعارف، القاهرة، ط3، ص32،33.

[2]- يُنظَر: أحمد عبد المهيمن: إشكاليّة التّأويل بين كل من الغزالي وابن رشد، المرجع السّابق، ص309.

[3]- يُنظَر: آلاء جاسم كاطع: فلسفة ابن رشْد ونظريّته المعرفيّة، مجلّة جامعة ذي قار، مجلد11،ع1، كلّية الآداب، قسم اللّغة العربيّة، العراق، 2016م، ص1.

[4]- يُنظَر: أبو الوليد بن رشْد: فصل المقال فيما بين الحكمة والشّريعة من الاتّصال، المرجع السّابق، ص38.

إلى **إيمان الخاصّة وإيمان العامّة**، واشْتَرَط في إيمان الخاصّة أنْ يكون بالبُرهان المُرتَبط بالتّأويل.

ومِن هذا المُنطَلَق، نَقَد "**ابن رشْد**" المُفكّرين للنّظر العقلي، والّذين يَقفون على الظّاهر ويُحرّمون التّأويل، فهذا عنده إلغاء للعقْل، ورَفَض التّأويل الصّوفي ذو النّزعة الذّاتيّة، وأَكّد على أنّ الفلاسفة القادرين على النّظر العقلي البرهاني، لهم الحقّ في التّأويل دون سواهم[1].

واعتَبَر الحواس مصدر الإدراك، وليس النّفس، فَفَرَّق بين الإدراك الحسّي والإدراك العقلي وبَيَّن قدرة العقل على الإدراك الكُلّي.

ورَأى أنّ العقْل يَستمدّ المعرفة مِن العالم المادي، والعقل الّذي يُدرِك هذا العالم وقوانينه ونواميسه هو صورة لهذه القوانين، فعندما يَتلقّى الصّورة الخارجيّة بواسطة الحواس تُصبِح مادّة تَفكيره، ومنه يَحصل على المعرفة، والّتي تبتدئ مِن الحواس إلى المُخيّلة ثُمّ إلى العقل[2].

ويَعتَرف "**ابن رشد**" بالتّأويل الفاسد وبالتّأويل الصّحيح، ويَضرِب لذلك مثالًا بذلك الطّبيب الّذي يَضع للنّاس أقاويل مُشترَكة لحفْظ صحّتهم وإقناعهم بالطّرق البُرهانيّة، فيَأتي أحد المتكلّمين ليقول لهم أنّ هذه الأقاويل الّتي وَضعها لكم هذا الطّبيب ليستْ بحقّ ويَشرع بإبطالها فيؤُول إلى ترْك الصّحة، وهذا حال مَنْ يُصرّح بالتّأويل للجمهور، ولمَنْ ليس هو بأهْل له، لذلك فهو مُفسِدٌ له[3].

أقام "**ابن رشد**"فلسفته على العقل واعتَبره مركز المعرفة ومُحرّكها الرّئيسي، وحَدّد نوعيْن مِن التّأويل، فالصّحيح هو الّذي يُصرّح به المؤوِّل لأهله، أمّا الفاسِد فهو الّذي يَتلقّاه العوام.

---

[1]- يُنظَر: أحمد عبد المهيمن: إشكاليّة التّأويل بين كل من الغزالي وابن رشد، المرجع السّابق، ص309،310.

[2]- يُنظَر: آلاء جاسم كاطع: فلسفة ابن رشد ونظرّيته المعرفيّة، المرجع السّابق، ص6.

[3]- يُنظَر: أبو الوليد بن رشْد: فصل المقال فيما بين الحكمة والشّريعة من الاتّصال، المرجع السّابق، ص60.

2- "أبو حامد الغزالي": المزاوجة بين النقل والعقل

عاش "**الغزالي**" في العصر العبّاسي في فترة كَثرتْ فيها الفرَق الدّينيّة، وانتَشرتْ الفلسفة في ظلّ الحرّية الفكريّة السّائدة.

ذَهَبَ "**الغزالي**" إلى تَفنيد آراء المُعتَزلة وتأويلاتهم، كما رَفَضَ تأويلات الفلاسفة، وعارَض بشدّة مجال التّأويل الفلسفي في الأمور الأخرويّة، وانتَقد تأويلات الباطنيّة والّتي تُؤوّل النّصوص تأويلًا إشاريًّا رمزيًّا، فقلبت الحقائق، ممّا أدّى إلى انتشار الشّرك بين النّاس،كما هاجم غُلاة الصّوفيّة في شطحاتهم[1].

عَرَّف "**الغزالي**" في كتابه "**المستصفى مِن علم الأصول**" التّأويل، فقال هو: " **عبارةعن احتمال يَعضده دليل، يَصير به أغلب على الظّن مِن المعنى الّذي يَدلّ عليه الظّاهر.ويُشبه أنْ يكون كُلّ تأويل صرفًا للّفظ عن الحقيقة إلى المجاز**"[2].

ربط "**الغزالي**" التّأويل بالمجاز، وهو احتمال يَدعمه دليل، ومثال ذلك قولنا الفتاة وردة، فالظّاهر أنّ الفتاة نبتة، أمّا المُحتَمَل فهو جمال الفتاة،والدّليل هو: الفتاة إنسان.

وفي قضيّة العقل والنّقل، أكّد "**الغزالي**" على الوسطيّة والأخذ بكلا الجانبيْن، فلا غنى بالعقل عن السّماع ولا غنى بالسّماع عن العقل، فالّذين لا يُوفّقون بين العقْل والنّقْل لديهم عمى في البصيرة، وخلل في الذّات وخيال ناقص، فالعقل شارحٌ للوحي، ولنْ يَهتدي إلّا بالشّرع الّذي يَتبيّن بالعقل[3] و كلّ من كَذَّب بالعقل كَذَّب بالشّرع، والّذين سَلكوا منهج البحث عن المعقول والمنقول، فهُمْ –حسبه– الفرقة المُحقّة، فقد نَهجوا نهْجًا قويمًا، فاهتمّوا بالتّأويل، إلّا أنّهم قد يصدرون تأويلات خاطئة، ولكيْ يَتجنّب المؤوّل هذه الأخطاء في العمليّة

[1]- يُنظَر: أحمد عبد المهيمن: إشكاليّة التّأويل بين كلّ من الغزالي وابن رشد، المرجع السّابق، ص237-239.

[2]- أبو حامد محمّد الغزالي: المستصفى مِن علم الأصول، ج3، تح: حمزة بن زهير حافظ، الجامعة الإسلاميّة، المدينة المنوّرة، دط. دس. ن، ص88.

[3]- يُنظَر: كيورك مرزينا كرومي، سامي محمود إبراهيم: إشكالية علاقة العقل والنّقل بين الغزالي وابن رشْد، مجلّة كليّة مجلد8 ،ع 15، العلوم الإسلاميّة، قسم الفلسفة، جامعة الموصل، د. ب. ن، 2014م، ص11،12.

التّأويليّة، عليه ما يلي:

* ألّا يسعى للإطّلاع على كُلّ شيء(مثل الغيبيات).

* أنْ لا يُكذِّب برهان العقل أصلًا، فإنّ العقل لا يكذب، فالعقل مزكي الشّرع، فإذا قيل: "إنّ الأعمال توزَن"، علمَ أنّ العمل عرْض لا يُوزَن[1].

* قد تَجتمع قرائن تَدلّ على فساد التّأويل، وعليه يَجب على المؤوِّل ألّا يعيّنه، لأنّ هذاالفساد ناجم عن تعارُض الاحتمالات[2]. فإنّ الحكم على مُراد الله عزّ وجلّ ومُراد رسوله الكريم بالظّن خطر، فإنّنا نَعلم مُراد المتكلّم بإظهاره، وإنْ لمْ يَظهر فلا بُدّ أنْ تَنحصر الاحتمالات، ونُبعِد الجميع ،إلّا احتمالًا واحدًا فنُعيّنه بالبُرهان[3] استنادًا إلى نصّ(حديث أو آية قرآنيّة)، فكُلّ تأويل يرفع النّص أو شيئًا منه فهو باطل[4].

نستشفّ مِن هذا الطّرح أنّ "**الغزالي**" زَاوَج بين العقْل والنّقل، فالعمليّة التّأويليّة تَستنِد أساسًا إلى النّقل (النّص القرآني، والحديث النّبوي)، ثُمّ يَأتي العقل ليُمحّص ويُغربِل الأدلةّ الشّرعيّة، ويَكتشف الاحتمالات مع التّعارُضات بينها، ثُمّ يؤوّل النّص بما يُوافِق المعقول.

اهتَمّ الفلاسفة الأوائل –كما رأينا– بتأويل النّص الدّيني، شأنهم في ذلك شان الغرب، لذا يَجدر بنا المقام أنْ نَتحدّث عن مُستويات الفهم، فالخطاب الدّيني القرآني لا يَنفصِل عن الرّابطة الانتمائيّة لقارئه لحظة إيمانه ،أيْ لحظة تمازجه مع المكوّن الدّلالي للنّص القرآني، وبهذا يَحصل الفهم والّذي يَنقسم إلى قسميْن:

---

[1]- يُنظَر: أبو حامد محمّد الغزالي: قانون التأّويل، تح: محمود بيجو، د. د. ن، د. ب. ن، ط1، 1413هـ\ 1992م، ص19-21.

[2]- يُنظَر: أبو حامد محمّد الغزالي: المستصفى مِن علم الأصول،المرجع السّابق، ص91.

[3]- يُنظَر: أبو حامد محمّد الغزالي: قانون التأّويل،المرجع السّابق، ص22.

[4]- يُنظَر: أبو حامد محمّد الغزالي: المستصفى مِن علم الأصول،المرجع السّابق، ص97.

• **الفهم عن المتكلّم:**

والمتكلّم في النّص القرآني هو الله –عزّ وجلّ– فيَتأسّس الفهم على بنية وجوديّة، فالقارئ يَبحث عن "من" نَفهم عنه، فدائمًا حضور " الله " في الكلام المعروض للفهم، يُجبِر القارئ بالعودة المُستديمة إلى المتكلّم. وهو الله جل وعلا.

• **الفهم عن الكلام:**

وهذا فهْم مُتاح للعامّة، فليْس كُلّ مَنْ فَهِمَ الكلام فَهِمَ المتكلّم، و" **القرآن نصّ تنزيلي أيْ تخفيف عبْر الكتابة لحضور الذّات الإلهيّة في الفهْم العامّ للمؤمِن**"[1].

فحين يَقرأ الإنسان آية قرآنية، فإنّه قد يفهمها بصورة سطحيّة، تَتسبّب في إضلاله عن المعنى الحقيقي، في حين لو تعمّق في فهمها، سيَصل إلى غايتها، ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿**فَاقْتُلُوا الْمُشْرِكِينَ حَيْثُ وَجَدْتُمُوهُمْ**﴾ [سورة التّوبة: الآية 5]؛ فإنْ فهمها القارئ بصورة سطحيّة، قد يَتسبّب في مأساة ما أو حتّى جريمة ..

وللوصول إلى التّأويل الصّحيح، لا بُدّ على القارئ (المُؤوِّل) أنْ يُمسِك بالدّلالة الحقيقيّة بالبحث عن قصْد المتكلّم، لكيْ يَتجنّب الدّلالة الإضافيّة (الهامشيّة).

ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿**وَكُلَّ شَيْءٍ أَحْصَيْنَاهُ فِي إِمَامٍ مُبِينٍ**﴾، أوّله الشّيعة في "**علي بن أبي طالب**"، وهي دلالة إضافيّة أدّتْ إلى تأويل فاسِد[2]، مثلما يَستعمِل رجال السّياسة دلالات هامشيّة لنيْل مقاصدهم في دعاياتهم السّياسيّة " **فالفدائي يَجعلونه إرهابيًّا، والوطنيّقد يَصفونه بالمتهوِّر المتعصِّب، والهزيمة يُصوِّرونها في سورة النّصر المُبين**"[3].

---

[1]– عمارة ناصر: اللّغة والتّأويل –مُقارَبات في الهيرمنوطيقا الغربيّة والتّأويل العربي الإسلامي–، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2007م، ص104–106.

[2]– يُنظَر: أحمد عبد الغفّار: التّأويل وصلته باللّغة، المرجع السّابق، ص164،165.

[3]– يُنظَر: إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصريّة، مصر، ط3، 1976م، ص109.

والاهتمام بظاهِر اللّفظ يُؤدّي إلى خلْط في الدّلالة، وقُصور في الإدراك الواعي لروح النّص، ومثال ذلك: اليهود حينما سَمعوا الآية الكريمة: ﴿**مَنْ ذَا الَّذِي يُقْرِضُ اللَّهَ قَرْضًا حَسَنًا**﴾، فَهموا أنّ الله فقير وهم أغنياء، في حين المعنى المقصود هو المُجاهَدة والإنفاق فيسبيل الله[1].

لا يُمكننا أنْ نصل إلى فهْم النّص القرآني إلّا بالبحث عن الدّلالة الحقيقيّة الّتي تُحيل إليها الآيات القُرآنيّة، ومِن ثمّة نَصل إلى التّأويل الصّحيح.

3- " عبد القاهر الجرجاني ": التأويل الاستعاري

مفهوم التّأويل عند "**عبد القاهر الجرجاني**"،لا يَختلف كثيرًا عن المعنى اللّغوي للتّأويل، فهو قائم على فكرة الرّجوع أو ردّ الشّيء،(البحث عن المعنى)، وقَسَّم الكلام إلى حقيقة ومجاز فالحقيقة، نَصل إليها بدلالة اللّفظ وحده مثْل: خَرَجَت الفتاة، فهذه العبارة لها دلالة واحدة هي خروج الفتاة وهي حقيقة، أمّا المجاز، فهو يُفهَم باللّغة أوّلا، ثُمّ نَجد له دلالة ثانية تَصل إلى الغرض ومثال ذلك: الكنايات والاستعارات[2].

وانفتاح النّص على البعد التّأويلي، أَشار إليه "**الجرجاني**" في حديثه عن **المعنى ومعنى المعنى**، حيث جَعل نظريّة النّظم قائمة على إنتاج المعنى، لأنّه تَوصَّل إلى حقيقة المعنى وتوالده، حيث المعنى عنده هو المفهوم مِن ظاهر اللّفظ دون أن نحتاج إلى واسطة أمّا،معنى المعنى أنْ نصل إلى معنى اللّفظ، ثُمّ ذلك المعنى سيُحيلنا إلى معنى آخَر.

وقد ذَكَرَ "**الجرجاني**" شروطًا للإمساك بالمعنى، والوصول إلى فهْم مقارب أو تأويل معتدل، فالمعاني لا تُدرَك بالسّمع، بل بالقلب، والاستعانة **بالفكر والرّويّة والعقل والفهْم**، وعلى القارئ أو المتلقّي المُشارَكة والمُبادَرة في اكتشاف المعاني، ويستخرج مِن النّص ما لا

[1]- يُنظَر: أحمد عبد الغفّار: التأويل وصلته باللّغة، المرجع السّابق، ص161.

[2]- يُنظَر: طارق هارون شطة الأزرق:النّظريّة التّأويليّة مابين البلاغة والنّقد الأدبي الحديث، المرجع السّابق، ص16.

يَقوله، وعليه أنْ يشغل قلْبه بالنّص حيث شَبّهه بحبّ الصّوفي الّذي يَتوحّد مع محبوبه، حتّى يَفتَح له باب التّأمُّل والمكاشَفة، ولا بُدّ مِن عرْضه على العقل لانتقاء القريب الصحيح مِن البعيد الفاسِد، للوصول إلى الفهم السّليم للمعنى[1]. ففي التّشبيه مثلًا يَحتاج المتلقّي إلىالتّأويل لكيْ يَصل إلى المعنى.

ونوّه "**الجرجاني** " إلى أنّ التّأويل درجات في الحاجة إليه، فهناك مِن الكلام ما تشتدّ الحاجة فيه إلى التّأويل، وهناك كلام تَضعف فيه الحاجة إليه، لأنّه سهْل الفهْم[2].

المجاز حسب "**الجرجاني**" كتلة مِن المعاني المستترة، يَعمل التّأويل على اكتشافها، وعلى المؤوِّل أنْ يُؤسِّس علاقة حبّ مع النّص ويغوص في عوالمه ويَحتكم إلى سلطان العقل، ليَصل إلى التّأويل الصّحيح.

4- "نصر حامد أبو زيد": تأويل التراث

يُعدّ "**نصر حامد أبو زيد**"، مِن الّذين شَكّلوا انعطافة جديدة في تأويل النّص الدّيني، والمُتتبِّع للنّتاج الفكري الّذي أَصدره، يُلاحظ معرفته بالتّراث وقراءته الموسّعة في نتاج الأقدمين، ودعا إلى التّجديد استنادًا إلى التّراث،مع رفضه لمناهج الأقدمين في التّعامل معه.

والتّأويل الحقيقي –حسبه– هو المنتج للدّلالة الّذي يَتطلّب اكتشافها مِن خلال تحليل مُستويات السّياق، ويَعني به السّياق التّاريخي الّذي نزل فيه القرآن الكريم[3].

والتأويل يُمثِّل آلية هامة مِن آليّات الثّقافة والحضارة في تبلور المعرفة، وحين يَكون النّص محورًا لحضارة أو ثقافة معيّنة، فمن المنطقي أن تتعدّد تفسيراته وتأويلاته، نظرًا لما

[1]- يُنظَر: عبد السّلام بالعجال، ثليثة بليردوح: طبقات المعنى وحدود التّأويل عند عبد القاهر الجرجاني، مجلّة طبنة للدّراسات العلميّة الأكاديميّة، مجلد4، ع 3، كلّيّة الأداب واللّغات، جامعة أم البواقي، 2021م، ص6،7.

[2]- يُنظَر: لويزة شقرون: قواعد التّأويل عند عبد القاهر الجرجاني، المرجع السّابق، ص48،52.

[3]- يُنظَر: خالد القرني: القراءة التّأويليّة لدى نصر حامد أبو زيد، دار وجوه للنّشر والتّوزيع، الرّياض، ط1، 1435هـ، ص29،31،35.

تزخر به هذه الثقافة من روافد داخليّة وخارجيّة، ويَخضع التّعدّد التّأويلي لمُتغيّرات عديدة متنوّعة يُفرزها الواقع المتغيّر وبشكل مستمر[1].

ويُؤكّد " **أبو زيد** " أنّ **التّأويل** هو المصطلح الأمثَل والمناسب للتّعبير عن عمليّات ذهنيّة فائقة في مواجَهة النّصوص، وبواسطته يَغوص المُفسِّر إلى المعنى الأَعمَق فيالنّص، واعتَبَر إنكار أهميّة التّأويل بوصْفه أداة معرفيّة مهمّة في تجديد وتطوير العلم، إنكار لا يَضرّ سوى صاحبه[2].

اعتَبَر "**نصر حامد أبو زيد**" النّص القرآني محور الحضارة العربيّة والإسلاميّة، وهذا ما يَجعله في متناوَل العديد مِن التّأويلات، تَتغيَّر وفْق ما يَقتضيه الواقع المتغيّر والتّأويل وسيلة مِن وسائل بلوغ المعرفة المرتبطة بتغيرات المجتمع، الّتي لا يجب نكرانها.

يُؤدّي جدل العقل الإنساني مع النّص إلى اكتشاف دلالات جديدة لم تكن معروفة في النّصوص القديمة، وهي عمليّة لا تَنعزِل عن دراسة سياق النّصوص، وهو السّياق الّذي نجده في أسباب النّزول (أسباب نزول آيات القرآن الكريم)[3].

ويُلحّ "**حامد أبو زيد**"، على جدليّة "النّص" و"الواقع"، وأنّ الوقوف مع الظّاهِر فقط يُوقِع بلا شك في الحيرة ،جرّاء بعض الإشكالات الّتي تُثيرها النّصوص في علاقتها مع الواقع، والتّأويل هو الّذي يَجعل النّص لصيقًا بهذا الواقع، ويَجعله أكثر حيويّة ونشاطا، ما يُنتج لنا في النهاية ما يسمى بـ:انفتاح دائرة التّأويل[4]، ففعل القراءة ثُمّ التّأويل، لا يَبدأ –حسبه–مِن المعطى اللّغوي للنّص، أي نسق النّص، بل يَبدأ مِن الإطار الثّقافي الّذي يُمثِّل أفق القارئ

[1]– يُنظَر: نصر حامد أبو زيد: مفهوم النّص – دراسة في علوم القرآن –، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص9.

[2]– يُنظَر: خالد القرني: القراءة التّأويليّة لدى نصر حامد أبو زيد، المرجع السّابق، ص44،45.

[3]– يُنظَر: نصر حامد أبو زيد: مفهوم النّص، المرجع السّابق، ص95.

[4]– يُنظَر: خالد القرني: القراءة التّأويليّة لدى نصر حامد أبو زيد، المرجع السّابق، ص49،50.

في مواجهة النّص[1].

نرى مِن خلال هذا الطّرح أنّ "**حامد أبو زيد**"، يولي أهميّة قصوى لسياق النّص، فظروف إنتاج النّص، واتّساع أفق القارئ مِن ركائز العمليّة التّأويليّة.

كما يُؤكّد على أنّ قيام الوجود الإنساني على مقولة **الظّاهر والباطن**، يُمثّل لب المعضلة المعرفيّة، فباطن الإنسان هو المثاليات، وظاهره هو الماديات، فالإنسان إذا نَظَر إلى باطنه أصابه الغرور، إلى درجة أنّه يمكنه ادّعاء الألوهيّة، أمّا إذا نَظَر ظاهره، سيطرتْ عليه المادة، ونزل إلى مرتبة الحيوان والجماد، ولحلّ هذه المعضلة يجب التّوافق والتّناغم بين الظّاهر والباطن، فهما وجهان لحقيقة وجوديّة واحدة[2].

في هذا الرّأي عَارَض "**أبو زيد**"، القائلين بأنّ المعنى له ظاهِر وباطِن، وأنّ التّأويل هو بحْث عن الباطن، فحسبه، يجب التّوفيق بينهما لكيْ يكون التّأويل سليمًا.

كما أسّس تأويليته على لا نهائية المعنى، والّذي هو في حالة توتُّر دائم لا يَعرف الاستقرار ولا وجود لمعنى ثابت، فدعا إلى ضرورة الانعتاق مِن المنهج السّلفي، والعمل على إعادة القراءة للنّصوص الدّينيّة بإعادة طرْح المسلّمات[3]، فتعاور النّص (النص القرآني مع النّص السّنّي) بين الوضوح والغموض، يَستدعي تَدخُّل القارئ لاكتشاف الدّلالة[4].

فالنّص القرآني –حسبه– كباقي النّصوص الدّنيويّة خاضِع لتأويلات كثيرة، يجب أنْ تتماشى مع ما يُفرِزه الواقع.

---

[1]– يُنظَر: نصر حامد أبو زيد: مفهوم النّص، المرجع السّابق، ص182.

[2]– يُنظَر: نصر حامد أبو زيد: فلسفة التّأويل – دراسة تأويل القرآن عند محي الدّين بن عربي –، دار التّنوير للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983م، ص195.

[3]– يُنظَر: خالد القرني: القراءة التأويليّة عند نصر حامد أبو زيد،المرجع السّابق، ص39،40.

[4]– يُنظَر: نصر حامد أبو زيد: مفهوم النّص، المرجع السّابق، ص217.

5- "علي حرب": التأويلات اللاّمتناهية

حَدّد "**علي حرب**" معالم تأويليته مِن خلال كتابيْه: "**التّأويل والحقيقة**" و"**الممنوع والممتنع**"، حيث اعتبَر الوحي الإلهي معانٍ كثيرة وعدّة دلالات يَصعب وضعها في نسق واحد، أو قراءة واحدة، فهو كلام مستديم ومعنى لا ينتهي، فالتّأويل هو الطّريق الملكي الّذي سَلكه العقل العربي في رحلة بحثه عن الحقّ، وبواسطته يَستكشِف المؤوّل المجهول في النّص، ليس في النّص الجديد فحسب، بل يَنبغي مُساءلة الأصول، وكُلّ القراءات الّتي دارت حولها تَقبَل التّأويل، وليس مهمًّا أنْ يكون الأصل عقليًّا أم نقليًّا[1].

والعقل العربيّ –حسبه– يشكّل وحدة متجانسة مكوّنة من المعقول واللاّمعقول [2]. أي العقل وحدة مشكّلة من المنطق واللاّمنطق. وإنّ تَفتّح هذا العقل يَحتاج إلى مُلهِم وهو النّص، الذي وإن تقيّد به المؤوّل، إلّا أنّه كان يَخرج منه ويَتأمّل معانيه، **فالتّأويل** يَعني أنّ النّص لم يقل الحقيقة التّامة، فكُلّ تأويل هو إعادة تأويل، فالنّص لا يَتوقّف عن إنتاج الدّلالات، ولا مجال لأيّ كان أنْ يَقبض على حقيقته،ومثال ذلك تعدد القول في الوحي الإلهي[3].

نلاحظ أنّ "**علي حرب**" اعتبر أن العقل ذو كفاءة عالية ، في كونه قادرًا على تأويل وإعادة تأويل كُلّ النّصوص بما فيها نصوص الوحي، ولا يُمكِن لتأويل واحد أنْ يُحدِّد الحقيقة، لذا تَنبعث تأويلات أُخرى مِن كُلّ تأويل سابق.

والتّأويل يُتيح للمُؤوِّل، اختراق الحواجز بين الأنا والآخَر،أي يقوم بهدم كل ما من شأنه أن يعيق قراءته للنّص، ويحاول ربطه بالزّمن، فيسمح له ذلك بقراءة عصريّة للتّراث مُختلفة

[1]- يُنظَر: علي حرب: التّأويل والحقيقة، دار التّنوير للنّشر والتّوزيع، بيروت، ط2، 2007م، ص14،16.

[2]- يُنظَر: محمّد بوعزة: نقْد النّص بين التّفكيك والتّأويل (قراءة في مشروع علي حرب)، مجلّة التّأويل. تحليل الخطاب، مجلّد 2، ع 1، جامعة مولاي إسماعيل، المغرب، 2021م، ص24.

[3]- يُنظَر: علي حرب: التّأويل والحقيقة، المرجع السّابق، ص17.

عن القراءات السّابقة[1].

وتتبني القراءة التّأويليّة عند "**علي حرب**" على النّقاط التّالية:

– استبعاد التّصنيفات الشّائعة إلى (عقلي ونقْلي)، أو (أصيل ودخيل) أو (ذاتي وموضوعي) ...، الّتي يتم بواسطتها قراءة النّصوص، فيجب على القراءة أن تتعدّى هذه التّصنيفات، فتأوّلها وتُعيد بذلك تعريف المصطلحات والمفاهيم الموروثة.

– تشكل اللّغة أساس عمليّة المعرفة، لأنّها شكْل مِن أشكال الوجود، وكُلّ معرفة جديدةللوجود يُؤدّي بنا إلى إعادة فهْم للّغة نفسها فهما جديدا.

– الإنسان يَحيا بالرّمز، وفي الرّمز وللرّمز، والوقوع فيه، يتطلّب التّأويل[2].

وما دام النّص لا يَقول الحقيقة، فالتّأويل لن يَكون سوى احتمال مِن بين العديد من الاحتمالات اللاّنهائيّة، تقودنا إلى تأويل غير مُطابِق للنّص بالضرورة، فكُلّ قراءة للنّص هي تأسيس للاختلاف.

"**فعلي حرب**" لا يُقرّ بالتّأويل الصّحيح ولا بالتّأويل الخاطئ، فما يَهمّ النّقد –حسبه– هو إنتاج تأويلات مُختَلفة[3].

كَرّس "**علي حرب**" مِن خلال تأويليته مبدأ الاختلاف، الّذي يَتولّد عنه تَعدّد التّأويلات ولا نهائيتها، فكَسَر الثّنائيات الضّديّة، واستند أثناء العمليّة التّأويليّة إلى اللّغة والرّمز.

فالتّأويل له وجه يُطلّ على المعنى، وآخَر على النّص، والمعرفة هي تأويل تَلعب فيه الرّغبة والمُخيِّلة واللّغة أدوارًا فاعلة ومتفاعلة[4].

---

[1]– يُنظَر: علي حرب: الممنوع والممتنع – نقد الذّات المفكّرة –، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1995م، ص63.

[2]– يُنظَر: علي حرب: التّأويل والحقيقة، المرجع السّابق، ص17،22.

[3]– يُنظَر: محمّد بوعزة: نقد النّص بين التّفكيك والتّأويل، المرجع السّابق، ص19

[4]– يُنظَر: علي حرب: الممنوع والممتنع – نقد الذّات المفكّرة –، المرجع السّابق، ص53،73.

6- "محمّد بازي": التأويل التقابلي

دعا "**محمّد بازي**" للانخراط في منهجيّة استشرافية جديدة، تُعيد طرْح مفهوم التّأويل من جديد، وذلك بتسليط مزيد مِن الضّوء على ما خُفيَ من جوانبه للكشف أكثر عن ماهيته[1].

يقول "**محمّد بازي**" في مؤلّفه " **التّأويليّة العربيّة...**" : **التّأويل حركة لولبيّة مِن حيث تكرار الأفعال، وخطيّة مِن حيث اختراقها للزّمن، وتحوّلها في كُلّ مرّة نحو نقطة جديدة**"[2].

بمعنى العمليّة التّأويليّة تُشكِّل دوائر تترابط فيما بينها، يَمرّ بين هذه الدّوائر خطّ يَخترق الزّمن، فالمؤوّل يَبحث في الماضي البعيد والقريب، ويَتقصّى علاقة الماضي بحاضره ويَربطه بعمله التّأويلي.

والتّأويل في معناه الواسع هو حصيلة تفاعل معرفي بين أربع بنْيات: **بنية ذهنيّة، بنية نصيّة، بنية سياقيّة وبنية مِن النّصوص الغائبة والعلوم المرجعيّة.**

والتّأويل وفق هذا المنحى، فعْل كيميائي تفاعلي، تَتحكّم البنية الذّهنيّة (ذات المؤوّل) في بلورته، هذه البنية الذّهنيّة المُشبّعة معرفيًّا بجملة مِن الكفايات كالكفاية الافتراضيّة، والموسوعيّة والاستدلاليّة، والّتي كلّما نَضجتْ لدى المؤوّل، ارتقى إلى درجة **القارئ البليغ** فيُنتج تأويليّة حقيقيّة[3].

فالنّصوص الّتي يُؤوِّلها القارئ تكون مِن النّوع الإشكالي جدًّا، وتُعدُّ النّصوص الأدبيّة الأكثر استعمالًا للّغة بطريقة مجازيةّ، مُخالِفة للمألوف، ويَتجلّى هذا الاستعمال في الشّعر خاصّة، وهذا ما يتطلّب جهدا مضاعفا[4].

---

[1]- يُنظَر: طارق هارون شطة أزرق: النّظريّة التّأويليّة مابين البلاغة والنّقد الأدبي،المرجع السّابق، ص19.

[2]- يُنظَر: محمّد بازي: التّأويليّة العربيّة – نحو نموذج تساندي في فهْم النّصوص والخطابات –، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م، ص15.

[3]- يُنظَر: طارق هارون شطة الأزرق:النّظريّة التّأويليّة ما بين البلاغة والنّقد الأدبي، المرجع السّابق، ص48،49.

[4]- يُنظَر: ديفيد كوزنز هوي: الحلقة النّقديّة، المرجع السّابق، ص21.

نلاحظ أنّ "**محمّد بازي**" قد رسم لنامدى اتّساع الدّائرة التّأويليّة، فهي تَتعدّى ذات المُؤوِّل وتَتعدّى النّص، وتبحث فيما وراءهما، والقارئ البليغ هو المُتمكِّن مِن كُلّ هذه الأبعاد.

والتّأويل حسب النّاقد "**محمّد بازي**"،ليس بالضرورة البحث عن مقاصِد المؤلِّف، بل يتمّ وفْق ما يحويه النّص مِن أدلّة لغويّة أو نحويّة أو بلاغيّة، وعندما تَعجز هذه المُستويات مِن تقريب المؤوِّل مِن المعنى، يلجأ إلى السّياق الخارجي للنّص، آخِذًا مِن الذّاكرة الجماعيّة والموسوعة والثّقافة، فمِن هذا المنطلق يَقتَرح "**بازي**" طرْحًا تساندِيًّا، تمتزج فيه استراتيجيّة النّص باستراتيجيّة السّياق، للوصول إلى معنى مقبول[1].

وقد أَسّس "**محمّد بازي**" نظريّته مِن خلال العودة للمدوّنة التُّراثيّة والاستفادة مِن منهجها، هذا مِن جهة، ومِن جهة أُخرى استثمر الموروث البلاغي القديم وتوسيع مفهومه، ليَصل في الأخير إلى بناء نظريّة تأويليّة يُستنَد عليها في قراءة النّصوص على اختلاف أنواعها[2].

نُلاحِظ أنّ النّاقد، قد وَسَّع مِن دائرة العمليّة التّأويليّة، ممّا يُوجِب على المُؤوِّل الإلمام بكُلّ شيء، سواء داخِل النّص أو خارجه.

وتَتجلّى القراءة التّأويليّة عند "**محمّد بازي**"فيما يلي:

– البنيات البلاغيّة بكل أنواعها، مِن أكثر المُستويات استدعاءً (طلبا و حاجة) للتّأويل، لذا يجب على المؤوِّل أنْ يَمتلك كفاءات لغويّة وبلاغيّة تمكّنه من فهم ضروب الكلام.

– يجب استحضار كُلّ المعاني المتعدّدة للّفظة، لانتقاء المعنى المقبول.

– يجب العلم بظروف إنتاج النّص مثْل معرفة أسباب نزول الآيات؛ لتأويل القرآن الكريم[3].

[1]– يُنظَر: محمّد بازي: التّأويليّة العربيّة – نحو نموذج تساندي في فهم النّصوص والخطابات، المرجع السّابق، ص55،57.

[2]– يُنظَر: طارق هارون شطة الأزرق: النّظريّة التّأويليّة ما بين البلاغة والنّقد الأدبي، المرجع السّابق، ص54.

[3]– يُنظَر: محمّد بازي: التّأويليّة العربية –نحو نموذج تساندي في فهم االنصوص والخطابات، المرجع السّابق، ص125.

هذا مُجمَل ما يُمكن قوله في تأويليّة "**محمّد بازي**"، والتي يَصعب علينا في هذا الجزء البسيط أنْ نُلِمَّ بكُلّ تجربته النّقديّة، وما أَضافه لحقل التّأويليّة العربيّة، والّتي تَعود جذورها إلى العصر الجاهلي بممارسة "الكهانة\ Divination"، ثُمّ جاء الإسلام، فَوَرَد مصطلح "**التّأويل**" في القرآن الكريم ليَدلّ على تفسير الأحلام، وتفسير الأحداث، وبعد وفاة الرّسول عليه الصّلاة والسّلام، ظَهرتْ فِرق كلاميّة، تَناولتْ عدّة مسائِل خلافيّة، منها مسألة " التّأويل "، فتَناوَلها لعض الفلاسفة **(ابن رشد، الغزالي)** برَبْطها بقضيّة النّقل والعقل، فكان التّأويل مُنصبًّا على النّص القرآني، وكان التّعامُل معه على مراحل:

"**بياني: ويَتّجه فيه التّأويل مِن أوليّة اللّفظ إلى أوليّة الدّلالة ومركزه اللّغة، وعقلي: يَتّجه فيه التّأويل مِن أوليّة اللّفظ إلى أوليّة المعقول ومَركزه المنطق، وصوفي: يَتّجه فيه التّأويل مِن أوليّة الظّاهر إلى أوليّة الباطن ومركزه الحقيقة، وباطني: يَتّجه فيه التّأويل مِن أوليّة المعنى إلى أوليّة ما وَراء المعنى ومركزه المعرفة**"[1].

كما اهتمّ البلاغيّون العرب بالتّأويل لعلاقته بالمجاز مثال "**القاضي الجرجاني**" و"**الزّمخشري**" ... ثُمّ ظَهرتْ طائفة مِن النّقاد في العصر الحديث مثْل: "**نصر حامد أبو زيد**"، "**علي حرب**"، **محمّد أركون**"و"**محمّد بازي**"، لتُؤسِّس لتأويلية عربيّة، بالعودة إلى قراءة التّراث وتفعيل المفاهيم وإعادة بعثها ومساءلة المسلّمات والدّعوة إلى قراءة داخليّة وخارجيّة للنّص.

وفي ختام فصْلنا هذا "**تأسيس التّأويليّة في الفكر الغربي والفكر العربي**"، يجدر بنا إبداء نظرة نقديّة عامّة حول التّأويليتين "الغربيّة والعربيّة" ثُمّ بيان علاقة التأويليّة بالنّقد الأدبي.

[1]- محمود خليف خضير الحياني: ما ورائيّة التّأويل الغربي، المرجع السّابق، ص29.

• نظرة نقديّة عامّة:

يُمثّل كُلّ مُفكّر غربي حمولة فلسفيّة ومعرفيّة مُستقلّة بذاتها، ولا يكاد يَسلم أيّ منهم مِن النّقد، فكُلّ مُفكِّر يَنقد ما ذَهَبَ إليه سابقه، ويُؤسِّس بذلك منبَعًا لفلسفته، لدرجة أن كُلّ الفلسفات المؤسّسة للتأويليّة تبدو ناقِصة، وغير مُكتملة الأبعاد، "**فما يَشوب فكْر** "**شلاير ماخر**" **هوتَسرّب النّزعة السّيكولوجيّة إليه، فقد شَغله غموض الآخر**"[1]، أمّا "**ديلتاي**" فاهتمّ بتجربة الحياة عند المؤوِّل، وأَهمَل ذاتيّة المُبدِع، واعتَبَر الأدب وثيقة إنسانيّة، وأَهمَل خصوصيّة العمل الإبداعي[2].

ولعلّ أكبَر الصّراعات الفكريّة الّتي عَرفها منظّروا التّأويليّة الغربيّة ما دار بين"**جادامير**" و"**هابرماس**" وهي أطوَل المعارك الفكريّة في العصر الحديث، فيَأخذ "**هابرماس**" ميل"**جادامير**" إلى إخضاع الفهم والتّأويل لسلطة التّراث، والّذي في نظره يَحوي الزّيف والظّلاميّة[3].

وتُعدّ هذه المساجلات، سببًا لتوالُد مجموعة مِن المصطلحات والمفاهيم المُتضاربة، ممّا أدّى إلى متاهات وفوضى تأويليّة، فهي لمْ تُسجِّل استقرارها في حقل واحد، فقد انتقلتْ مِن الابستمولوجيا إلى الأنطولوجيا ثُمّ الاستراتيجيّة، ممّا أدّى بالنّقاد إلى الارتباك بين كونها علمًاأو فلسفة أو نظريّة، وهي مِن الفلسفات الصّعبة لكثرة مُصطلحاتها ومفاهيمها وانفتاحها علىالعديد مِن الحقول المعرفيّة[4].

أمّا التّأويليّة العربيّة، فهي تأويليّة، يُمكن أنْ نقول عنها جديدة، لا تزال في طور النّشأة، فالإرهاصات الأولى نَظّرتْ للجانب الدّيني لفترة طويلة مِن الزّمن، ولمْ يأت أصحابها

---

[1]- عادل مصطفى: فهم الفهم..المرجع السّابق، ص111.

[2]- يُنظَر: نصر حامد أبو زيد: إشكاليّات القراءة وآليات التّأويل، المرجع السّابق، ص29.

[3]- يُنظَر: عادل مصطفى: فهم الفهم، المرجع السّابق، ص410.

[4]- يُنظَر: محمود خليف خضير الحياني: ما ورائيّة التّأويل الغربي، المرجع السابق، ص194.

بمُصطلحات تَخدم التّأويل، فاكتفَوْا بالتّأويل الفاسد والتّأويل الصّحيح، الظّاهر والباطن، وبتطوّر البلاغة العربيّة وبروز قضايا نقديّة في السّاحة العربيّة مثل قضيّة اللّفظ والمعنى، فظَهَر ما يُسَمّى بالتّأويل المجازي على يد "**عبد القاهر الجرجاني**"، لكنّه مُقتَصِر على ما ضُبِط في علوم البلاغة.

ومع الاحتكاك بالتّيار الغربي، وترجمة فلسفة "**ديلتاي**" و"**شلاير ماخر**"، و"**بول ريكور**"... ظَهَرتْ طائفة مِن النّقاد العرب أمثال "**نصر حامد أبو زيد**" و"**علي حرب**"، اللّذيْن أَسّسا للتّأويليّة العربيّة، لكنّهما وَقعا في فخّ التّفكيكيّة، بدعْوتهما إلى الشّك في التّأويلات السّابقة وإعادة طرْح المسلّمات والّتي هي مِن خصائص التّفكيكيّة لا التّأويليّة.

كما تعاني التّأويليّة العربيّة مِن الضّبابيّة، كونها لمْ تَضع المصطلحات والمفاهيم الّتي تسير وفقها العمليّة النّقديّة، ما عدا ما جاء به النّاقد المغربي "**محمّد بازي**" في مؤلّفه"**التّأويليّة العربيّة...**"، حيث طَرح مفاهيم تخدم التّأوليّة مثل: "**التّأويل التّقابلي**"، "**التّأويل التّساندي**"، "**التّأويل المُفرَّط**"و"**التّأويل المفرِط**، "**الدّوائر الكبرى والدّوائر الصّغرى**"،"**القارئ البليغ...**".

- **علاقة التّأويليّة بالنّقد الأدبي:**

يُعدّ الموقف النّقدي موقفًا فلسفيًّا في لبّه، والنّاقد يَصوغ نقده بمُقتَضى الموقف أو التّوجّه الفلسفي الّذي يَتبنّاه(الذي يؤمن به)[1]، وإذا قَرأنا النّص الأدبي ابتغاء تأويله، فإنّنا نُمارِس قراءة مُعيَّنة وبخصوصيّة معيّنة، ويجب أنْ ننطلق مِن معطيات النّص حتّى يكون التّأويل مُتَّسقًا، فالمُمارَسة التّأويليّة في حقل النّقد الأدبي، تعتمد في التّطبيق على إجراءاتها، فتُؤوّل النّص الشّعري والنّثري، وتُساهم في وضع ترسانة مفاهيميّة جديدة في النّقد الأدبي وتُوسّعمِن دائرته.

[1]- يُنظَر: سعيد عدنان: الإتّجاهات الفلسفيّة في النّقد الأدبي عند العرب في الصر العبّاسي، دار الرّائد العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، ص135.

الفصل الثّاني: تحليل وتأويل نماذج قصصيّة

أوّلًا: تحليل وتأويل قصّة رحلة مُوَفَّقة سيّدي الرّئيس

ثانيًا: تحليل وتأويل قصّة القدّيسة

ثالثًا: تحليل وتأويل قصّة طائرة الحسناء النّائمة

رابعًا: تحليل وتأويل قصّة بائعة الأحلام

خامسًا: تحليل وتأويل قصّة سبعة عشر إنكليزيًّا مسمومًا

بعد أنْ تطرّقنا في الفصل الأوّل، إلى العديد مِن الآراء النّظريّة المؤسّسة للتّأويليتين –الغربيّة والعربيّة–، سنُحاول في هذا الفصل التّطبيقي "تحليل وتأويل نماذج قصصيّة"، المأخوذة مِن المجموعة القصصيّة "**اثنتا عشرة قصّة قصيرة مهاجرة**" "**لغابرييل غارسيا ماركيز**".

وقد وَصَف الكاتب مجموعته القصصيّة هذه "**بالمهاجرة**" والمُشتقّة مِن الفعل "هَاجَرَ، مُهَاجَرَةً مِن البلد وعنه: خَرَج منه إلى بلد آخر"[1]، وهذا ما يُفيد التّنقّل والحركة، كما تتعلّق لفظة "**المهاجرة**" بالطّيور الّتي تنتقل مِن مكان إلى آخر حسب مواسم التّزاوج وغيرها، فهنا يَدفعنا للتّساؤل عن كيفية هجرة القصص؟، ليَتبيّن لنا لاحقا سبب هذه التّسميّة،إذ أنّ أحداث هذه القصص وَقعتْ خارج بلد الكاتب "**كولومبيا**"، حيث وَظّف إيطاليا، برشلونة، فرنسا... كعناصر للمكان الّذي حدثتْ فيه وقائع القصص وفضاء تحرّكتْ فيه الشّخصيّات.

كما سمّاها بالمهاجرة لأنّه كان يهدف إلى إيصال أفكاره لكلّ قرّاء العالم، فتَنتقل مِن قارئ إلى آخر، سواء أكان هاويًا أمْ ناقدًا، وكأنّ لفظة "مهاجرة" تنبّؤيّة، فقد ألّف القصص في السّبعينات والثّمانينات، وها هي تنتقل وتنتقل إلى أنْ وَقعتْ بين أيدينا الآن، فقد تَمكّن عبرها مِن إسماع صوت أمريكا اللّاتينيّة لكلّ أرجاء العالم، فاستحقّت بذلك وصف"المهاجرة".

وسنُحاول قراءة بعضًا مِن هذه القصص (**رحلة موفّقة سيّدي الرّئيس، القديسة، طائرة الحسناء النّائمة، بائعة الأحلام، سبعة عشر إنكليزيًّا مسمومًا**)، قراءة مِن الدّاخل، كما نلتفت إلى الماضي ونكون كمَنْ يُخاطِب الموتى في محاورات وهميّة[2]، قصْد الوصول –قدر المُستطاع– إلى قراءة وصفيّة إنتاجيّة، فبناء المعنى يتمّ مِن خلال اشتغال التّأويل الدّاخلي أو السّياقي، فيَنتج عن الأوّل (الدّاخلي) قراءة وصفيّة، أمّا الثّاني فيُعطينا قراءة إنتاجيّة، ولا بدّ في كُلّ عمليّة تأويليّة مِن دعامتيْن: النّص والموسوعة، ويُلحّ "**راستيي**" في هذا الصّدد على

[1]– المنجد في اللّغة والأعلام، ص855.

[2]– يُنظَر: فتحي إنقزو: معرفة المعروف المرجع السّابق، ص19.

ضرورة الاستعمال الجيّد للمعارف الموسوعيّة[1].

وسنتوخّى في قراءتنا لهذه النّماذج استراتيجيّة موحّدة تَرتكز على تأويل الخطاب، وعلى تحليل الشّخصيّات، لكونها منتجة لهذا الخطاب؛ محور العمليّة التّأويليّة، وسنتوسّل قدر الإمكان بوسائط التّأويل الأربعة الّتي ذكرناها في مدخل البحث وهي: القصديّة، الفهم، التّفسير، والمعنى، كماسنَستند –ولو بشكل جزئي– على الاستعارة المفهوميّة والاستعارة الأنطولوجيّة الّتي ذَكرها "**جورج لايكوف**" و"**مارك جونسن**" في كتابهما: "**الاستعارات الّتي نحيا بها**": حيث اعتَبَرا أنّ الاستعارات حاضرة في كُلّ مجالات الحياة اليوميّة، فالنّسق التّصوّري العادي الّذي يُحدّد طرق تفكيرنا وسلوكاتنا له طبيعة استعاريّة بالأساس[2]،وإنّ تحديدنا لمجموعة مِن الاستعارات الواردة في النّص، لا يَعكس الشّموليّة، فقد ارتأينا تحديد بعض التّراكيب لاستنباط الدّلالة فقط، وذلك في الجزء المعنوَن بـ: "**قراءة في الألفاظ والتّراكيب**".

أوّلًا: رحلة موفّقة سيّدي الرّئيس(الفساد السياسي)

Buen viaje,senor presidente

- **تلخيص القصّة:**

جَلَس الرّئيس على مقعد خشبي في حديقة مِن حدائق جنيف، وكان يَرتدي بدلة زرقاء داكنة، ويَلبس في بنصر يده اليُسرى خاتم أرمل، ولا يزال متأنّقًا وهو في الثّالثة والسّبعين مِن العمر. وكانت تقف في تلك الحديقة بائعة الأزهار.

[1]– يُنظَر: محمّد بازي: التأويليّة العربيّة نحونموذج تساندي،المرجع السابق، ص65.

[2]– يُنظَر: جورج لايكوف ومارك جونسن: الاستعارات الّتي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنّشر، د.ب. ن، ط2، 2009م، ص21.

عاد إلى "**جنيف**" ليَحصل على علاج لمرضه الّذي عَجز عنه أطبّاء "**المارتنيك**"، وفييوم الخميس فَحصه الطّبيب وأَخبره عن طبيعة مرضه وأنّه يَجب أنْ يُجري عمليّة جراحيّة، ثُمّ تَوجّه إلى الحديقة الانكليزيّة وأَخذ يُفكّر في الموت.

ولمّا نَهَض الرّئيس مِن الكرسي توجّه نحو المقهى وتناول قهوته ووَضع الفنجان مقلوبًا ليَقرأ مستقبله، أحسّ أنّ هناك مَنْ يَنظر إليه، فتطلّع إليه مِن فوق نظّارته، فرآه مألوفًا لديه، ثُمّ نَظَر في بقايا القهوة ورأى عدم اليقين، وهمّ خارجًا مِن المقهى، فتَبعه الرّجل، إلى أنْ توقّف الرّئيس فجأة على بعْد مسافة جدّ قصيرة منه، فتَلعثم ورَدّد: السّيد الرّئيس، ومِن كلامه عَرفه الرّئيس أنّه مِن "**الكاريبي**"، فتَعارفا وتَصافحا، ودعاه إلى الغذاء، وأثناء الأكل أَخرج الرّجل **(هوميرو)** صورة قديمة لحملة انتخابيّة للرّئيس، وأَخبره أنّه قد رافقه فيها، وصارحه بأنّه يَعرف سرّ مرضه، لكونه سائق سيارة إسعاف في المستشفى.

وقبْل افتراقهما، قَرأ الرّئيس فنجانه، فارتَعش مرّة أخرى، وأصرّ "**هوميرو**" لدعوته لتناول العشاء في بيته.

كانت "لهوميرو" ترتيبات مع مؤسّسات دفْن الموتى، يَبيع لها المعلومات عن المرضى مُقابل مبلغ مالي.

أمّا زوجته "لازار دا فيس"، كانت واقعيّة خِلاسيّة، تَعرّفتْ على "هوميرو" في المستشفى، فتَزوّجا وأَنجبا طفلة اسمها "باربارا" وطفلًا اسمه "لازارو"، يعيشون في بناية يَسكنها مهاجرون أفارقة.

لمّا وَصَل "**هوميرو**" إلي البيت أَخبَر "**لازارا**" بأنّه دعا "**الرّئيس**" لتناول العشاء، فثار غضبها، لكن فيما بعْد هدأتْ، فقد رأتْ أنّه مِن واجبها احترام رغبة زوجها، وقامتْ بشؤون المائدة، ولمّا أتى "**الرّئيس**"، جَلَب وردة واحدة "**للازارا**"، فبدا لها بخيلًا، وقاسي القلب لأنّه لمْ يُسلّم على الطّفليْن، فكَرهته ولكن واجب الضّيافة سَيطَر عليها.

وعلى مائدة الطّعام ذَكر "**الرّئيس**" أنّ أسوأ ما حَصل لوطنهم المسكين كان في فترة رئاسته، وأخبَرَهما بأنّه اختار "**المارتينيك**" نظرًا للصّداقة الّتي تربطه بالشّاعر "**إميه سيزير**" والّذي قدّم له مساعدة للبدء بحياة جديدة، ثُمّ نَظَر إلى الفنجان الّذي قلّبه على الصّحن، فلمْ يَتغيّر أيّ شيء، لكنّه لمْ يَشعر بالرّعشة، ووَاصل الحديث عن انتحال الرّؤساء شرفًا لا يَستحقّونه، وما يُقال عنهم هي حقيقة وافتراء.

كان قد عاش في "المارتنيك" كُلّ أيّام منفاه، وكان يَحصل على كُلّ نفقات معيشته بتقديمه لدروس في اللّغتيْن الإسبانيّة واللّاتينيّة، أمّا زوجته توفيتْ بعد سنة من النّفي متأثّرة بالذّكرى الأخيرة لابنها الّذي شارك في الإطاحة بأبيه، ثُمّ أُعدِم بالرّصاص.

وبعدها تَنهّد الرّئيس وقال بأنّهم أبناء الاختطاف والمعاشرات المشينة، فهم خلاسيون لا فائدة تُرجى منهم، حتّى غضبتْ "**لازارا**"، لكنّها تَحكّمتْ في أعصابها وودّعته عند انصرافه، أمّا زوجها فساعده في إيقاف سيّارة أجرة، ولمّا عاد إلى البيت وَجدها غاضبة، واعتَبَرتْ أنّ أمْر الإطاحة به كان جيّدًا، فهي تشكّ في أنّه مُستعدّ لتقديم أيّ شيء مقابل عودته إلى الرّئاسة. وبعْد أسبوع مِن العشاء، وجد "**هوميرو**" "**الرّئيس**"بانتظاره عند خروجه مِن المستشفى، ورافقه إلى فندقه، ولمّا وَصلَا إلى غرفته، أراه كُلّ ما يَملك مِن مجوهرات، كان قد وَرثها مِن زوجته والّتي وَرثتها عن جدّتها وبَدأ يعدّها، مُعتبرًا أنّه لا يوجد بؤس أسوء مِن بؤس رئيس فقير وسَلّم المجوهرات "**لهوميز**" قصْد بيعها لسدّ نفقات العمليّة الجراحيّة.

ففي الصّباح الباكر قصدتْ "**لازارا**" محلًّا لبيْع المجوهرات، ووضعتْ مجوهراتها في مكتب الصّائغ بنظام شطرنجي، ولمّا فَحَصها، اعتَذَر منها بأنّها لا تَملك أيّة قيمة، عندئذ أَخرجتْ مِن حقيبتها مجوهرات الرّئيس، وقَبضتْ منه بعض فرنكات سويسريّة، لكنّها غير كافية لإجراء العمليّة الجراحيّة، فباعتْ حليّها.

وفي يوم الخميس التّالي، السّابع عشر مِن تشرين الأوّل (أكتوبر)، أُجريتْ العمليّة الجراحيّة، وبعْد عشرة أيّان نُقِل إلى غرفة أخرى.

كان شخصًا آخر، مشعًّا وشاحبًا، مُحاوِلًا المشي مُستنِدًا إلى عكّازيْن، ولمّا خَرج مِن المستشفى، قام "**هوميرو**" بدفْع المستحقّات، وأَخذه إلى بيته وأَقعده في غرفة الطّفليْن.

انهَمك "**الرّئيس**" في التّمارين العلاجيّة، حتّى استطاع المشي بعكّازه الوحيد السّابق، وقرّر العودة إلى"**المارتنيك**".

وفي الحادي عشر مِن كانون الأوّل (جانفي)، قام "**هوميرو**" و"**لازارا**" بتوديعه في محطّة القطار وَسط عاصفة ثلجيّة، ولمّا عادا إلى البيت وَجدا رسالة وداع، تاركا خاتم زفافه "**لباربارا**"، والسّاعة ذات السّلسلة الذّهبيّة هديّة "**للازارو**".

وبعد سنة كاملة، بَعث "**الرّئيس**" رسالة لهما يُخبرهما فيها، بأنّ الألم قد عاوده، لكنّه قَرّر عيش الحياة، كما أهدى له الشّاعر "**إيميه سيزير**" عكّازًا آخر لكنّه قَرّر عدم استعماله، وكان يَأكل جميع المأكولات والمشروبات ويُدخِّن السّجائر، ولكنّه لمْ يعدْ يَقرأ طالعه في الفنجان.

كان السّبب الرّئيسي لتلك الرّسالة هو إطلاع "**هوميرو**" و"**لازارا**"، بأنّه راغِب في العودة إلى بلاده ليَقف على رأس حركة تجديديّة مِن أجل قضيّة عادلة، وخَتم رسالته بالقول أنّ تلك الرّحلة إلى "**جنيف**"، كان أمْرًا صادرًا مِن العناية الإلهيّة.

- **الكلمات المفاتيح:**

الرّئيس، الزّمن، الخراب، مدينة المجهولين الشّهيرين، زنزانة رهبان، رعشة جليديّة، خِلاسيّة، فقره الرّوحي...

أ)- قراءة في شخصيّات النّص:

1- الشّخصيّات الرّئيسية:

1-1- الشّخصيّة البطلة:

يُمثّل "**الرّئيس**" الشّخصيّة البطلة في القصّة، وهي شخصيّة سياسيّة،حيث كان رئيس حزْب سياسي ثُمّ تَولّى الرّئاسة، لكنّه خُلع عن كرسيّه، أُصيب بمرض وانتقل إلى "**جنيف**" للعلاج.

وهي شخصيّة تُؤمِن بالخرافات ويَسكنها الوهم، بالرّغم مِن مرضه وكِبر سنّه، إلّا أنّه عاد إلى وطنه ليَترأّس حركة تجديديّة، وهي شخصيّة يَمتزج فيها الخير مع الشّر، يَكتنفها الغموض.

1-2- الشّخصيّة المُساعِدة:

تتمثّل الشّخصيّة المساعِدة، في شخصيّة"**هوميرو**" وزوجته "**لازارا**"، "**فهوميرو**"، نموذج لإفريقي بسيط، وهي شخصيّة مُزودجة تجمع بين الخير والشّر،حيث احتال على "**الرّئيس**" طمعًا في ماله، لكن في النّهاية يَتغلّب دافع الخير لديه، ويُساعده على العلاج.

أمّازوجته "**لازارا**"، امرأة إفريقيّة بسيطة، شخصيّة مُتسلِّطة، تُؤمِن بالأبراج، تَمقت "**الرّئيس**" شخصيّة مُزودجة تجمع بين الخير والشّر، لكن سَيطر جانب الخير عليها، فساعدتْ الرّئيس على العلاج.

2-2- الشّخصيّات الثّانويّة:

2-1- بائعة الازهار:

إنسانة فقيرة، تُحاوِل كسْب العيش مِن بيْع الأزهار، تَهتمّ بالقوانين.

2-2- النّادلة:

خادمة مُطيعة، تَعرف ما يَتناوله زبائنها فتُلبّي طلباتهم بكلّ احترافيّة.

2-3- الطّبيب:

شخصيّة كئيبة، صريحة وصارمة، وهو مَنْ تَمكّن مِن تشخيص حالة "**الرّئيس**".

2-4- صاحب المطعم:

يُتقِن عمله، يُخصِّص أمكنة للرّؤساء المخلوعين لتفادي إزعاجهم.

2-5- "لازارو وباربارا":

ولدا "**هوميرو**" و"**لازارا**"،مُؤدّبين خلوقين صَنعا هديّة "**للرّئيس**".

2-6- زوجة الرّئيس:

حزينة، مُحتفِظة بذكرى ولدها المقتول.

2-7- الشّاعر "إيميه سيزير":

الشّخصيّة الحقيقيّة الوحيدة في القصّة، هو مُرافِق "**للرّئيس**" في جزر "**المارتينيك**"، أهدى "**للرّئيس**" عكّازيْن، الأوّل تَكسّر في خطّ السّكة، أمّا الثّاني رَفَض "**الرّئيس**"استخدامه، و"**إيميه سيزير**" شاعر وسياسي فرنسي مِن "**المارتينيك**"، زنجيّ الأصل، عَبّر عن توقه لتحرير الزّنوج مِن الاستعمار، كما دعا إلى الانعتاق مِن التّراث الغربي، مِن أشعاره "**دفتر العودة إلى الوطن**"[1].

وهو إنسان حَارب الظّلامية والاستعمار وصوّرته الكاتبة "**كورا فيرون**"، برجل يَتّسم

[1]- المنجد في اللّغة والأعلام: المرجع السّابق، ص321.

بالرّاديكاليّة في كتاباته[1].

وقد وظّف الكاتب اسمه في قصّته ليَدلّ على البعد السّياسي الّذي يَكتنف أحداثها.

ب)- قراءة في خطاب النّص:

1)- قراءة في العنوان: "رحلة موفّقة سيّدي الرّئيس":

في القراءة الأولى للعنوان، يَخطر ببالنا أنّ رجلًا، أو امرأة، خادمًا أو وزيرًا يُودِّع رئيس بلده وهو ذاهِب لزيارة عمل إلى بلد ما،مستعمِلا وسيلة نقْل، إمّا طائرة أو سيارة الرّئاسة، كما نَشعر بالحَينيَة، بالرّغم مِن أنّ الكاتب لم يُوظِّف فعلًا مُضارعًا في العبارة ولا فعلًا ماضيًا، فهذا "**الرّئيس**" هو رئيس حَالَ توديعه مِن قبَل الرّجل أو المرأة.

لكن بعد قراءتنا الدّاخليّة للقصّة، نكتشف أنّ هذا "**الرّئيس**"، كان رئيسًا سابقًا وقد خَلِع عن الرّئاسة، وقد اتّخذ مِن "**المارتينيك**" منفى له، ولقد التقى بأحد الأفارقة في "**جنيف**" وساعده على العلاج، وأثناء مغادرته "**سويسرا**" تَمنّى له هذا الإفريقي رحلة موفّقة، فهو لا يزال يَعتبره رئيسًا، ولم يناديه باسمه قط.

وقد وَردتْ كلمة"**الرّئيس**"، معرّفة بالألف واللّام، كون جلّ الرّؤساء معروفين لدى مرؤوسيهم، وهو رئيس معروف بالاسم والشّكل عند "**هوميرو**" وزوجته "**لازارا**"، ومجهول الاسم بالنّسبة للقارئ، بالرّغم مِن أنّ الكاتب حَدّد لنا بلده "**الكاريبي**"، ولمْ يَضعْ اسمًا علمًا لهذه الشّخصيّة، ليَرمز به إلى كُلّ رئيس في "**أمريكا اللّاتينيّة**".

[1]- يُنظَر: أنطوان جوكي: إيميه سيزير الشّاعر المناضل ضدّ العنصريّة في سيرة شاملة، الموقع:
www.independentarabia.com، تاريخ النّشر: 2021م، تاريخ الاطّلاع: 31\ 08\ 2022\ ساء: 00: 17.

2)- قراءة في أفكار النّص:

2-1- الفكرة المركزية:

الفساد السّياسي في أمريكا الجنوبيّة.

ويَظهر ذلك في قول الكاتب:

" فقد كان السّبب الحقيقي لتلك الرّسالة هو إطلاعهما على رغبته في العودة إلى بلاده ليَقف على رأس حركة تجديديّة، مِن أجل قضيّة عادلة ووطن كريم، ولو أنّه لنْ يَكسبَ مِن ذلك سوى المجد البائس وعدم الموت في سريره كشيخ هرم"[1].

ففي هذا الخطاب، انتقاد صارخ للوضْع السّياسي في أمريكا اللاّتينيّة، كما يَدفعنا موقفهذا "**الرّئيس**" إلى الضّحك والسّخريّة، فكيف يُمكن لشيخ هرِم ومريض أنْ يَترأّس حركة تجديديّة، فهنا أَكّد لنا "**ماركيز**" على حبّ السّلطة والسّيطرة مِن قِبل الفئة السّياسيّة لشعوب أمريكا الجنوبيّة، وعلى الأنانيّة وحبّ الذّات وإهمال مصالح مواطنيهم.

2-2- الأفكار الثّانويّة:

2-2-1- الطّمع والتّحايل:

ويَتجلّى ذلك في محاولة "**هوميرو**" و"**لازار**" التّحايل على الرّئيس قصْد الحصول على المال، "**فهوميرو**" كذب عليه بادّعائه أنّه كان قائد الألوية الجامعيّة أثناء الحملة الانتخابيّة، " الحقيقة أنّ "**هوميرو**" لمْ يكن قائدًا الألوية الجامعيّة ولا أيّ شيء آخر مِن هذا القبيل، والمرّة الوحيدة الّتي ساهم فيها في الحملة الانتخابيّة كانت عند التقاط تلك الصّورة.."[2].

1-اثنتا عشرة قصّة قصيرة مهاجرة، ص53.

2- المصدر السّابق، ص29.

أمّا زوجته "**لازارا دافيس**" فقد غضبتْ مِن زوجها لأنّه لمْ يَطلب مِن "**الرّئيس**" شيئًا، فقدكانت تَطمح للحصول على عدّة أمور منه، " ... وشَعرتْ بالضّيق لأنّ "**هوميرو**" لمْ يَطلب منه أيّ شيء مِن الأشياء الكثيرة الّتي حلمَا بها، ابتداءً مِن منحة دراسيّة لطفليْهما، حتّى مساعدته في الحصول على وظيفة أفضل في المستشفى"[1].

2-2-2-إفشاء الأسرار الطّبيّة:

ويَظهر ذلك في معرفة "**هوميرو**" وهو سائق سيّارة إسعاف بمرض "**الرّئيس**"، وكانت هذه الممارسة تتمّ بالاتّفاق مع جماعة تَحتاج إلى معرفة أخبار الرّؤساء لغرض سياسي بحت، " ... فمثل سواه مِن سائقي سيّارات الإسعاف، كانت له ترتيبات خاصّة مع مؤسّسات دفْن الموتى وشركات تأمين يَبيع لها معلومات يَحصل عليها مِن المستشفى بالذّات..."[2].

كما أبدى الكاتب على لسان الرّئيس سخطه مِن إفشاء الأسرار الطّبيّة في سويسرا، والّتي ينصّ القانون على منعها.

2-2-3- الكذب والخداع:

ويَتمثّل ذلك، في إدّعاء السّيدات الثّريّات أنّهنّ متمكّنات في الطّبخ، في حين أنّ "**لازار دافيس**" هي مَنْ تَصنع تلك الأطباق مقابِل مبلغ مالي.

2-2-4- شعور الوهم:

يَتجلّى ذلك في حالة "**الرّئيس**"، الرّافض للمرض والرّافض للعجز، فقد مَنَعه الأطبّاء مِن تناول بعض الأطعمة وشرْب القهوة، لكنّه لمْ يُنفّذ التّعليمات، فلمّا عاد إلى "**المارتنيك**" كان يَشرب عشرين فنجانًا مِن القهوة، وكؤوس مِن الخمر، كما عاد إلى التّدخين. " ... وقد أهدى

[1]- المصدر السّابق، ص31.

[2]- المصدر السابق، ص27.

إليه الشّاعر "**إيميه سيزر**" عكّازًا آخر مُرصَّعًا بالصّدف، لكنّه قَرّر عدم استخدامه... ويوم أكمل الخامسة والسّبعين مِن عمره، تناوَل عدّة كؤوس لذيذة جدًّا مِن روم المارتينيك"[1].

3- قراءة في الألفاظ والتّراكيب:

3-1- "لقد كان شخصًا آخر مجهولًا في مدينة المجهولين الشّهيرين"[2].

وَصَف الكاتب "**الرّئيس**" بالمجهول والشّهير في الوقت نفسه، فهو شهير في بلده بأمريكا الجنوبيّة، ومجهول في جنيف، حيث موقف سويسرا المحايد سياسيًّا وعسكريًّا، جَعل منها خيارًا جذّابًا للأثرياء حول العالم[3]. فهذا تلميح مِن الكاتب على أنّ هذه الدّولة تَستقطب عدّة شخصيّات مِن كلّ أرجاء العالم، الّذين تَعرّضوا للنّفي أو هَربوا مِن بلدانهم خوفًا مِن شعوبهم الثّائرة أو خوفًا مِن الاغتيال السّياسي.

3-2- " ... خلّف وراءه سنوات المجد والسّلطة، فلمْ يبق أمامه الآن إلّا سنوات الموت"[4].

لمّا كان "**الرّئيس**" على كرسيّ الرّئاسة أسّس مجدًا ورفعة، لكن انهار كُلّ شيء بعد كِبره ومرضه، ففي هذا التّركيب عَقَد لنا الكاتب مقابَلة بين وضعيتيْن مختلفتيْن، الوضعيّة الأولى، وهي سابقة تنمّ عن الرّفاهيّة، والسّعادة، أمّا الوضعيّة الثّانية فهي لاحقة تنمّ عن التّعاسة والحزن والمذلّة.

3-3-"قطْف زهرة أقحوان مِن أحواض الحديقة العامّة... ففاجأته البائعة قائلة: هذه الأزهار ليستْ ملكًا للرّب أيّها السّيد، إنّها ملك البلديّة"[5].

قَصدتْ البائعة بقولها هذا، أنّه مِن الواجب على الرّئيس دفْع الثّمن، لأنّ البلديّة هي مَنْ

---

[1]- المصدر السّابق، ص52.

[2]- المصدرالسابق، ص13.

[3]- يُنظَر: الهجرة إلى سويسرا، الموقع:www. For9a. com، تاريخ النّشر: ماي 2021م، تاريخ الإطّلاع: 01\ 09\ 2022\ سا: 00: 17.

[4]- المصدر السّابق، ص14.

[5]- المصدر السّابق، ص16.

تعتني بالأزهار، لأنّها تَحتاج إلى عناية في فصل الخريف، فهذا دلالة على:

- دفْع الرّسوم.

- وجود نظام في الحديقة.

3-4- " ... لم يَلتفتْ إليها، وابتعد خطوات خفيفة، ممسكًا العكّاز مِن منتصفه، وكان يدوره بظرافة شديدة الاستهتار"[1].

"**الرّئيس**" مريض، ويَحتاج إلى عكّاز يَستند عليه، ونظرًا لرفْضه للحالة الّتي يَعيشها (كِبر السّن والمرض)، أَخذ يدورنه باستخفاف، وكأنّه لا يَحتاج إليه، فهو فقط أَمسك به فحسب، هذا للدّلالة على: الرّفض، الوهم، الهروب مِن الواقع.

3-5- " أَخرج "هوميرو" مِن جيب سترته محفظة نقود لا نقود فيها، ومترعة بأوراق كثيرة وعَرَض على "الرّئيس" صورة باهتة المعالم"[2].

أراد "**هوميرو**" أنْ يُخبر الرّئيس بطريقة غير مباشرة، بأنّه فقير لا يَملك إلّا الأوراق.

3-6-"ابتسم ابتسامة خبيثة"[3].

الابتسامات الخبيثة مِن مميّزات رجال السّياسة، الّذين يُخفون ألاعيبهم السّياسيّة وراءابتسامات مُصطَنَعة، وهي تدلّ على الكذب، النّفاق، الحقد، نيّة الشّر.

3-7- "هوميرو"... تَرعرع مُتأثِّرًا بالأخبار الّتي تقول إنّ الرّئيس كان يَعمل في البناء أثناء دارسته في جنيف كي يُغطّي نفقات دراسته. أمّا "لازار" بالمقابِل فقد تَرعرعتْ وسط

[1]- المصدر السابق، ص16.

[2]- المصدرالسّابق ص22.

[3]- المصدر السّابق، ص26.

الفضائح الصّحفيّة المعادية للرّئيس.."[1].

ساهم الوسط الاجتماعي لكلّ مِن "**لازارا**" و"**هوميرو**" في تكوين فكرة عن "**الرّئيس**"، "**فهوميرو**" يعتقد أنّه إنسان مضحيّ ونزيه، أمّا "**لازارا**" فتراه مُحتالًا ولصًّا، وهذا ما شَكّل صراعًا بينهما حول حقيقة " **الرّئيس** ".

3-8- " ... ظَهَر "الرّئيس" بمعطفه الجديد القديم"[2].

جَمع الكاتب بين جدّة وقِدم المعطف، ليَدلّ لنا على أنّ "**الرّئيس**" أَصبح فقيرًا، فالمعطف قديم مِن ناحية الطّراز، وجديد لأنّه غير ممزَّق فقد حَافظ عليه".

3-9-"... ولم تأت أثناء العشاء كلّه بأيّ حركة... كانت أكثر مِن أنْ تُلام: كانت كاملة"[3].

بالرّغم مِن أنّ "**لازار**" تَمقت "**الرّئيس**"، إلّا أنّها قامت بواجب الضّيافة، فوَصَفها الكاتب بالكاملة، والكمال هو الخلوّ مِن العيوب، ليَدلّ على تفاني "**لازارا**" في خدمة الضّيف، سواء في كلامها أو في مظهرها.

3-10- "لا تشك يا صديقي العزيز: إنّ أسوأ ما جرى لوطننا المسكين هو أنّني كنت رئيسه"[4].

هذا خطاب سياسي وَرد على لسان "**الرّئيس**"، ويَحتمل دلالتيْن:

[1]- المصدر السّابق، ص31.

[2]-المصدر السّابق، ص32.

[3]- المصدر السّابق، ص33.

[4]-المصدر السّابق، ص34.

• "**الرّئيس**" **إنسان صالح:**

- يَخدم الوطن.
- يحبّ شعبه.
- يُطوِّر وطنه.

} صادق في كلامه.

• "**الرّئيس**" **إنسان فاسد:**

- يحبّ التّسلّط.
- لا تهمّه مصلحة وطنه.

} كاذب في كلامه.

ويَهدف "**الرّئيس**" مِن وراء هذا الخطاب إلى استمالة "**هوميرو**" و"**لازار**"، ومُحاوَلة تشكيل صورة حسنة عنه.

3-11- "كراخو!- قالت – ما الّذي على أحدنا أنْ يَفعله ليَعرف أنّ كُلّ ما يقوله هذا الرّجل صحيح؟"[1].

حافظ المترجِم على الكلمة الأصليّة "**كراخو**"، كما حافَظ عليها الكاتب، وهذا ربّما أنّ هذه الكلمة صوتيّة سوقيّة، ليس لديها معنى معجمي، ويُستفاد مِن توظيفها في هذا التّركيب دلالة الشّك وعدم اليقين.

3-11"أهدى له الشّاعر "إيميه سيزير" عكّازًا آخر مُرصَّعًا بالصّدف، لكنّه قَرّر عدم استخدامه"[2].

يَتجلّى في هذا التّركيب قصْديْن، فالشّاعر سَلّم له عكّازًا ليَدفعه للعودة إلى وطنه. وفي

[1]- المصدر السّابق، ص43.

[2]- المصدرالسابق، ص52.

نفس الوقت يومئ له عدم قدرته على القيام بشؤون السّياسة، أمّا عدم استعماله مِن قِبل "**الرّئيس**"، فهذا ينمّ عن رفضه للواقع وتصدّيه للشّاعر المناهِض للاستعمار "**إيميه سيزير**".

نُلاحظ في الختام أنّ ألفاظ وتراكيب القصّة، تُشير إلى الخطاب السّياسي العائم في النّص، لهدف نقْد واقعي محض.

4- قراءة في الأسلوب والصّور البيانيّة:

الكاتب في هذه القصّة **(رحلة موفَّقة سيّدي الرّئيس)** سارد خارج حكائي، عَمَد إلى الأسلوب غير المُباشر في وصْف الشّخصيّات وسرْد الأحداث بتقنية "**الفلاش باك**"*، وقد غَمر نصّه بمجموعة مِن الصّور البيانيّة الّتي تحوم حول السّياسة.

4-1- "لم يكن بإمكانه أنْ يُصدّق أنّ الزّمن استطاع أنْ يُحدث مثل هذا الخراب، ليس في حياته وحسب، وإنّما في العالم أيضًا"[1].

شَبّه الكاتب الزّمن بالشّخص المخرّب، الّذي يهدّم الجميل ويُحوّله إلى قبح، فهذا الزّمن خرّب الحديقة في "**جنيف**"، تلك الحديقة الّتي كانت جميلة ومُفعَمة بالحياة، كما أَحدث هذا الزّمن دمارًا في حياة "**الرّئيس**"، فأَصبَح هرِمًا ومريضًا، وينمّ هذا الخراب عن:

- الحزن.
- الانكسار.
- الفقد.

[1]- المصدر السّابق، ص13.

*-الفلاش باك: هو الاسترجاع المبني على انقطاع التّسلسل الزّمني أو المكاني للقصّة أو المسرحيّة، مِن أجل استحضار مشهد أو مشاهد ماضية.

4-2- "له شارب متشامخ كفرسان العصور القديمة"[1].

شَبّه الكاتب "**الرّئيس**" بفارس في العصور القديمة لشكْل شاربه، ليُبيّن أنّه لا يَزال قويًّا، مثْل الفرسان المقاتلين الّذين يَركبون الأحصنة، وعادة ما تكون شواربهم شامخة.

4-3- "... يدا عازف قيتارة، في بنصر اليسرى منهما خاتم أرمل، عينان سعيدتان... لا يَزال يَبدو مُتأنّقًا كأمير في الثّالثة والسّبعين مِن العمر"[2].

وَصَف "**ماركيز**" يَدَي "**الرّئيس**" بيَدَي عازف قيتارة ليبيّن على أنّهما رقيقتان، فعازف القيتارة عادة ما تكون يداه نحيلتان ليَسْهُلَ العزف على الأوتار، كما يَلبس خاتمًا يدلّ أنّه أَرمل، لكنّه سعيد بذلك، كما شَبّهه بالأمير بالرّغم مِن كِبَر سنّه.

في هذه الاستعارة "**الرّئيس أمير**" حَدّد لنا فيها الكاتب عدّة عناصر منقولة مِن الأمير إلى"**الرّئيس**" وهي:

- الأناقة.
- بريق العينيْن.
- الوسامة.
- طريقة الجلوس.

4-4- "كانت غرفة المكتب تبد وكأنّها زنزانة رهبان، وكان الطّبيب ... كئيبًا"[3].

شبّه مكتب الطّبيب بزنزانة رهبان، الّتي يَدخل فيها الرّاهب، ليَأتي المذنب ويَعترف بذنوبه.

---

[1]- المصدر السّابق، ص13.

[2]- المصدر السّابق، ص14.

[3]- المصدر السّابق،الصّفحة نفسها.

في هذا التّركيب نجد استعارتيْن:

• الطّبيب الرّاهب ويَتميّز بما يلي:

– الكتمان.

– الوقار.

– الحزن.

• غرفة الطّبيب زنزانةوتَتميّز بما يلي:

– الظّلام.

– اللّون الأسود.

– الانعزال.

وأتى بهاتيْن الاستعارتيْن ليَدلّ على الشّخصيّة الكئيبة لهذا الطّبيب، فهو لا يَبتسم لمرضاه، كالرّاهب الّذي يَحزن لسماع الاعترافات.

4-5- "لم يكن بالصّباح المناسب لهضْم ذلك الخبر السّيء"[1].

الإنسان يَهضم الطّعام وليس الخبر، فهنا تَتجسّد استعارة الخبر السّيء طعام:

– الكثرة.

– ليس لذيذًا.

– صعْب المضغ.

– وقت الأكل غير مناسب.

وتتمثّل دلالة هذه الاستعارة في عدم تَقبّل "**الرّئيس**" لمرضه.

[1]- المصدر السّابق، ص16.

4-6- "وضع الفنجان مقلوبًا في الصّحن كيْ يُتيح الوقت لبقايا القهوة أنْ تَكتب مُستقبله"[1].

الإنسان هو الّذي يُمسك القلم ليَكتب على ورقة إمّا حروفًا أو أرقامًا وليس مُستقبلًا، فالمستقبَل زمن قادم لا نَعرفه ولا نلسمه ولا نراه، ويَتجسّد في هذا التّركيب استعارة، بقايا القهوة إنسان، والإنسان إمّا متفائلًا فيَتوقّع مُستقبلًا جميلًا كلّه مسرّات، أو متشائمًا، فيَتوقّع مُستقبلًا تعيسًا.

- **انسان متفائل:** يكتب:

- الأحلام الجميلة.
- الخير.
- الحبّ.
- السّعادة.

- **انسان متشائم:** يكتب:

- الأحلام المفزعة.
- الشّر.
- الكره.
- التّعاسة.

ودلالة الفعل "يكتب" هنا هو التّمنّي متبوع بعمل أو حركة قصْد الوصول إلى المستقبَل المرغوب.

[1]- المصدر السّابق، ص17.

و"**الرّئيس**" أَراد للقهوة أنْ تَكتب مستقبله. فهو يُريد أنْ يَعرف هل سَيُشفى؟ هل سيَعود للرّئاسة؟

والدّلالة العامّة مِن هذه الاستعارة هي رفْض الواقع.

4-7- "قَرأَ مستقبله في بقايا القهوة، وأَحسّ برعشة جليديّة.."[1].

تَكهّن "**الرّئيس**" في فنجان قهوة مستقبله، فأَحسّ برعشة شبّهها الكاتب بالجليد. يُتيح لنا مجال الجليد كظاهرة طبيعيّة لها عناصرها والمتمثّلة في: قسوة الشّتاء، الثّلج، البَرَد، البَرْد، بنقْل وإسقاط هذه العناصر على حركة الرّعشة النّاجمة عن شعور داخلي، وهو الخوف.

4-8- "قل لمَنْ يَدفعون لك أجرك ألّا يَنسجوا الأوهام"[2].

لمّا ظَنّ "**هوميرو**" يُلاحق "**الرّئيس**"، ظنّ هذا الأخير أنّ أعداءه السّياسيّين هم الّذين كلّفوه بالتّجسّس عليه، فاستعارة ،الأوهام نسيج، تُحيلنا إلى كُلّ ما يَتعلّق بعمليّة النّسج مِن مغزل وخيوط وصوف، لينتج لنا في النّهاية نسيجًا متناسقًا، وإنْ أردنا أنْ نُسقط عناصر هذا النّسيج على الأوهام والّتي تَحصل في ذهن الإنسان، فتنتج قصصًا، لكنّها غير حقيقيّة، فيؤلّفون أحداثًا وشخصيّات وحبكة، لكنّها تزول في النّهاية ولا ينتج عنها شيئًا، وهذا للدّلالة على الافتراءات الّتي تَطَال رجال السّياسة.

4-9- "لن يكون موتك على أيّ حال أمْرًا عاديًا –قال هوميرو – لسوف يَضعك أحدهم في المكان الّذي يليق بك كنموذج للكرامة"[3].

الرّؤساء دائمًا في مرتبة سلطويّة عليا، وعند وفاتهم يُخلّد أسماؤهم بتماثيل أو تسميّات لأماكن، وهنا "**الرّئيس**" يُخلّد كنموذج للكرامة، فهو والكرامة سواء، وذلك للدّلالة على النّبل

[1]- المصدر السّابق، ص18.

[2]- المصدر السّابق، ص19.

[3]- المصدر السابق، ص25.

والنّزاهة والشّرف.

4-10- "... لها بشرة بلون الكراميل الهادئ، وعينا كلبة تتطابقان مع أسلوبها في الحياة"[1].

شَبّه الكاتب عينيْ "**لازارا**" بعيني كلبة، قَصْد أنْ يبيّن ما يلي:

- الخشونة.
- القسوة.
- السّيطرة.
- الصّراخ الدّائم.

فكُلّ هذه االصفات تشكّل لنا شخصيّة "**لازارا دافيس**"، لمْ تُصرّح بذلك، بل استعار جزءًا مِن جسم كلبة ليلخّص أسلوب حياة كاملة.

4-11" ... على الرّغم مِن أنّ السّبب الوحيد في بقائه حيًّا في جنيف بعد كُلّ تلك السّنوات هو فقره الرّوحي..."[2].

رَبط الكاتب الفقر بالرّوح والفقر يعني:

- نقْص في الطّعام.
- نقْص في اللّباس.
- نقْص في المال.

[1]- المصدر السابق، ص28.

[2]- المصدر السّابق، ص29.

أمّا الرّوح فتَعني:

- الشّعور بالغير.
- الإيثار.
- حبّ الخير.

وبإسقاط معاني الفقر على الرّوح ينتج:

- زوال أو نقْص الشّعور بالغير.
- زوال أو نقْص الإيثار.
- زوال أو نقْص حبّ الخير.

يُريد "**غابرييل**" بهذه الاستعارة "الفقر الرّوحي"، أن يؤكد على غياب القيم الإنسانيّة وحضور القيم الفردانيّة المبنيّة على حبّ المادّة والجرْي للحصول عليها وهذا ما كان يَفعله "**هوميرو**" في جنيف.

4-12- " ... هكذا نحن، ولا يُمكن لشيء أنْ يُخلّصنا. قارة حبلى ببراز العالم بأسره، دون برهة حبّ واحدة"[1].

شبّه الكاتب قارّة أمريكا وبالخصوص أمريكا اللّاتينيّة بامرأة حامل، لكن حملها ليس طفلًا بل برازًا، وذلك ليكشف على ما يلي:

- كثرة الأجناس في تلك القارّة.
- اختلاط هذه الأجناس عن طريق الزّواج أو غيره.
- تنوّع في اللّغات واللّهجات.

[1]- المصدر السّابق، ص39.

– تضمّ القارّة أراذل العالم.

– عدم وجود ما يُسمّى بالسّكان الأصليّين.

في هذا الخطاب يَبدو "**الرّئيس**" غاضبًا ناقمًا على وضْع أمريكا الجنوبيّة، –ربّما– يُريد أن يُثبت أنّها لا تَستحقّ التّضحيّة.

4-13- "كلمة خِلاسي تعني مزْج الدّم بالدّماء الّتي تسيل، فما الّذي يُمكن انتظاره مِن مثل هذا الشّراب الكريه؟ سمّرته "لازار" في مكانه بصمت كأنّه الموت"[1].

ولو بحثنا عن كلمة خِلاسي في القاموس فإنّها تُفيد: ابن مِن أبويْن أسود وأبيض[2]، وفي أمريكا اللّاتينيّة نجد العنصر الهندي والإفريقي والمهاجرين من بلدان عدّة، وكذلك المزيج الّذي لا يُمكن فصْله والّذي يَظهر بصورة نموذجيّة في جزر الأنتيل، حيث تَختلط في هذه القارّة الدّماء الهنديّة الأصليّة، والإسبانيّة والإفريقيّة[3].

فوِفقًا لهذه المعطيات، نجد أن سكّان أمريكا اللّاتينيّة مزيج مَختَلط مِن الأجناس، ويَنتج عن ذلك ثقافة خِلاسيّة، فنجد ثقافة هنديّة مُختلطة مع الثّقافة الإفريقيّة، والّتي اختلطتْ بدورها مع روافد الثّقافة الإسبانيّة، لهذا يُعدّ البحث عن الهويّة الثّقافيّة مِن إحدى المُشكلات الّتي تُعاني منها أمريكا اللّاتينيّة[4].

وفي خطاب "**الرّئيس**" استعار عبارة الشّراب الكريه ليَصف به الخِلاسيين.

---

[1]– المصدر السابق، ص39.

[2]– المنجد في اللّغة والأعلام، المرجع السّابق، ص791.

[3]– يُنظَر: سيزار فرناندث مورينو: أدب أمريكا اللّاتينيّة – قضايا ومشكلات –، تر: أحمد حسان عبد الواحد، مرا: شاكر مصطفى، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، د. ط 1987م، ص17، 18.

[4]– المرجع نفسه، ص33.

والشّراب الكريه هو:

- خليط مِن العصائر
=رائحة منتنة ⟵لا يُمكن شربه.
- مرّ على إنتاجه مدّة

فاستعارة: الخِلاسيون شراب كريه تدلّ على ازدراء الرّئيس مِن شعوب القارّة، فهم لا يُطاقون، ولا يُمكنهم خدمة أوطانهم لأنّهم ليسوا أصليّين.

أمّا عبارة: "سمّرته "**لازارا**" في مكانه بصمت كأنّه الموت"، فلأنّها خِلاسيّة كذلك، وهذا ما وَرَد في وَصْفها، " أمّا زوجته "**لازارا دافيس**" فكانت أكثر واقعيّة، إنّها خِلاسيّة مُرهفة"[1].

وقد شَبّه الكاتب صمْت "**لازارا**" بالموت، لأنّ في الموت تتوقّف كُلّ الأعضاء عن الحركة، فصَمتها أَربَك "**الرّئيس**"وأخافه، وهذا يُوحي بما يلي:

- دهشة "**الرّئيس**" مِن نظرات "**لازارا**".

- إدراكه لسوء كلامه عن الخِلاسي.

4-14-"طأطأ بائع جاف... رأسه بتحيّة مسرحيّة وهو يُقبّل يدها"[2].

وَصَف الكاتب البائع بالجاف، ليَدلّ على بعْده التامّ عن العاطفة، كما وَصَف التّحيّة بالمسرحيّة، هذا ما يجعلنا نَستحضر في أذهاننا، صورة الممثّل المسرحي الّذي يَدخل الخشبة ويتقدّم أمام الجمهور، فيَنحني رأسه وظهْره، ويَضع ذراعه الأيمن على الصّدر ويُبعد قدمه اليُسرى إلى الوراء، كتحيّة خاصّة للجمهور تنمّ عن الاحترام، فهذا البائع أبدى احترامه "**للازارا**"، فمهمّته تجاريّة محضةولا مجال فيها للمشاعر.

[1]- المصدر السّابق، ص28.

[2]- المصدر السّابق، ص44.

هذا مُجمل ما وَرد مِن الصّور البيانيّة في النّص، وقد حاولنا تأويلها وفقًا للسّياق الّذي وَرَدتْ فيه.

ونَخلص في نهاية هذا التّحليل والتّأويل إلى نقطتيْن أساسيتيْن هما:

- **القصديّة العامّة للكاتب:**

وتتمثّل في فضْح الممارسات السّياسيّة في أمريكا اللّاتينيّة عن طريق شخصيّة "**الرّئيس**". ونقيس على ذلك كل رؤساء العالم الثّالث،الذين يضعون السّلطة في مقدّمة أولوياتهم.

- **تجليّات ثقافة الكاتب:**

يَبدو "**غابرييل غارسيا ماركيز**"، مُلمًّا بشؤون السّياسة والحكم، ويُدرِك تمام الإدراك ألاعيب السّياسيّين في نوعيّة خطاباتهم، كما يَبدو مُلمًّا بمميّزات الأبراج السّماويّة، حيث وَظَّف برج الثّور*لكيْ يَصف شخصيّة "**لازارا**".كما وَظَّف برج الحوت*ليَصف شخصيّة الرّئيس، ووظّف برج القوس* ليَصف شخصيّة الصّائغ.

ثانيًا: القدّيسة (تسلّط الكنيسة الكاثوليكية)

La santa

- **تلخيص القصّة:**

تَبدأ القصّة، بلقاء الكاتب بـ"**مرغريتو دوارتي**"، بعْد اثنتيْن وعشرين سنة، لمْ يَتعرّف عليه الكاتب للوهلة الأولى، وفي سياق حديثهما تَجرّأ الكاتب وسَأله عن القدّيسة، فأجابه بأنّها لا تزال تَنتظر.

---

*- يَتميّز مولودوه بالشّخصيّة القويّة والرّغبة في تحقيق الأهداف

*- يَتميّز مولودوه بالغموض والبعد عن الواقع.

*- يَتميّز مولودوه بالحيويّة وحبّ الاستطلاع.

جاء "**دوارتي**" إلى روما، لمّا "**البابا بيوس**" الثّاني عشر أُصيب بنوبة فواق، وكان ذلك أوّل خروج له مِن قريته في جبال الأنديز، حاملًا حقيقة خشبيّة، وكان قد شَرَح للقنصل وضعيته فاتّصل بـ "**رافائييل سيلفا**" ليجد له غرفة في النّزل وهكذا تعرّف عليه الكاتب.

كان "مرغريتو دوارتي" يَميل إلى الآداب الجميلة وكان كثير المطالعة، وفي سنّ الثّامنة عشر أَصبح كاتبًا عموميًّا، كما تَزوّج مِن امرأة جميلة وأَنجبا طفلة أَجمل مِن أمّها، لكنّهما تَوفيّتا، وقد بَدأتْ قصّته قبْل ستّة أَشهر مِن مجيئه إلى روما، حين كان لا بُدّ مِن نقْل مقبرة قريته لبناء سدّ في الموقع، فنَبش "دوارتي" عن عظام زوجته ووجدها رميمًا، أمّا ابنته فبقيت سليمة بالرّغم من مرور إحدى عشرة سنة على دفْنها.

ولمّا سَمع أهْل القرية بالأمر اعتبَروا عدم تفسّخ الجسد علامة مِن علامات القداسة، ووَافق "مطران الأبرشية" على عرْضها على هيئة التّحكيم بدولة "الفاتيكان"، فسَافر"دوارتي" إلى روما لأجْل قضيّة تهمّ الأمّة بأَكملها.

بينما كان يَروي قصّته للكاتب "ولريفيرو سيلفا"، رَفع الغطاء عنها، فإذا بطفلة لا تزال نائمة وبشرتها صافية.

بَدأ "مرغريتو"مساعيه في اليوم الثّاني مِن وصوله إلى روما، في البداية تلقّى مساعدة ديبلوماسيّة، ثُمّ اتّصل بالجمعيّات الدّينيّة والهيئات الإنسانيّة، لكن دون جدوى، بسبب مرض "البابا".

وفي شهْر جويلية، شُفي "**بيوس الثّاني عشر**"، فحمل "**مرغريتو**" القديسة إلى أوّل جلسة عامّة، لكن "**البابا**" لم ير القديسة، بل اكتفى بإلقاء الخطبة المعتادة، ثُمّ مَنح مباركته للجميع، فقرّر "**مرغريتو**" تقديم رسالة إلى سكرتارية دولة الفاتيكان، لكنّه لمْ يتلقّ الرّد، فالموظّف الّذي استَلم رسالته لم يَنظر إلى القديسة.

– كان "**مرغريتو**" يَقضي أوقات فراغه في النّزل، يَقرأ أيّ كتاب يُساعده في قضيّته وقبْل نهاية السّنة، كان قد تعرّف على كلّ أزقّة روما و أصبح يَتكلّم الإيطاليّة بطلاقة، ولأجل قضيّته، كان يَخرج في الصّباح الباكر حاملًا صندوق القديسة ولا يعود إلّا في أواخر اللّيل حزينًا ومُتعَبًا.

– كان الكاتب موجودًا هناك في روما أوّل مرّة، وقد أقام مع "**دوارتي**" في شقّة أَجّرَتها لهما "**ماريا بيلا**"، وكان الكاتب وقتها يَدرس في المركز السّينمائي التّجريبي، ولهما صديق وهو الصّادح "**ريبيرو سيلفا**" الّذي يُطلِق كُلّ صباح أغنية تُذهِل أهالي روما، إلى درجة أنّ الخالة "**أنطونيتا**" وَصَفتْه بالقدّيس "**ماركوس**".

وفي أحد الأيّام لمّا كان الصّادح يُغنّي أغنية حبّ من عطيل، لم يَرد عليه الأسد، بل ردّ عليه صوت نديّ، ومنذ هذه الحادثة أَصبح "**مرغريتو**"مندمجًا مع الجميع، و في أحد الأيّام اصطحب (الكاتب والصّادح) "**مرغريتو**" إلى "**فيللا بورغيسي**"، أين تَبادلوا الحديث مع الفتيات، فلاحظ الصّادح انزعاج واضطراب "**دوارتي**" مِن ذلك، فقَرّر مساعدته، وأَحضر له فتاة عارية وطلب منها أنْ تَدخل إلى غرفة"**دوارتي**"، لكنّها لمْ تنجح في إغوائه، فقد ذُهلتْ لمّا رأتْ القدّيسة.

– في فصْل الخريف، أُغلقتْ المقاهي، فرَجع الكاتب مع الصّادح إلى حانة "**تراستيري**"، مع زملاء السّينما، وكان "**لاكيس**" الشاب اليوناني مِن المثابرين.

وفي إحدى اللّيالي، بينما هم يغنّون، دَخل "**مرغريتو**" بهدوء لكيْ لا يُزعجهم، وعندما فرغتْ الحانة جَلس معهم، فسَأله "**لاكيس**" عن الصّندوق فرفع الغطاء وأُصيب الجميع بالذّهول، بعدها فكّر "**لاكيس**" أنّه يُمكن صنْع فيلم نقديّ حول القدّيسة، وأَكّد على أنّ أستاذهم "**زافاتيني**" (أستاذة مادة الفكر والسّيناريو) سيُساعدهم في ذلك.

وفي يوم السّبت ذَهبوا إليه برفقة "**دوارتي**"، ولمّا رأى "**زافاتيني**" القدّيسة، أُصيب بنوع مِن الشّلل الذّهني، وأَخبرهم أنّها لا تَصلح لفيلم، لكنّه غَيّر رأيه وبَعث إليهم برسالة يَطلب منهم الحضور، لكن دون "**دوارتي**" وأَخبرهم أنّها تَصلح، بشرط أنْ يَبعثهاوالدها حيّة فعلًا، وأَخذ يُمثِّل المشهد، والّذي رَفضه "**لاكيس**".

وخلال السّنوات الخمس عشر التّالية، وكما روى له (الكاتب) "**مرغريتو**"، حمل القديسة لعرْضها على "**البابا**"، لكنّه لمْ يَتمكّن، فقد سَرد له القصّة فقط.

لكن كان هناك أمل في عرْضها على "**البابا ألبينو لو شياني الباسم**"، إلاّ أنّه مات، قبل أن يستطيع فعل ذلك.

رَجع الكاتب إلى روما بعْد اثنيْن وعشرين سنة مِن تعرّفه على "**مرغريتو دوارتي**"، وكان كُلّ شيء قد تغيّر في روما، وقد التقيا في زقاق "**تراستيفيري**"، واستغرق حديثهما أربع ساعات، أَخبره "**دوارتي**" بأنّه توفي خمس باباوات، وهو لا يَزال يَنتظر، ولمّا غادر المكان، فكّر الكاتب على أنّ مرغريتو هو القدّيس شخصيًّا وأَمضى كُلّ تلك السّنوات يَبحث عن التّطويب.

- **الكلمات المفاتيح:**

غدر السّنوات، قاطع أحجار، الشّحنة الإنسانيّة، مساعدة ديبلوماسيّة، حلم قيلولة، يقود طفلا....

أ)- قراءة في شخصيّات القصّة:

1)- الشّخصيّات الرّئيسيّة:

1-1- الشّخصيّة البطلة:

يُمثِّل "**مرغريتو دوارتي**" الشّخصية البطلة في القصّة، وهو كاتب عمومي مِن الأنديز، شخصية واسعة الثّقافة، لكنّها بائسة، يَتمتّع بالجديّة والصّرامة، حاول أنْ يَحصل على حقّ مشروع لكنّه فَقد هوّيته جرّاء ذلك.

1-2- الشّخصيّة المساعِدة:

في هذه القصّة (**القدّيسة**)، نجد أنّ الكاتب هو الشّخصيّة المفجّرة للشّخصيّة البطلة، فهو صديقه الّذي شَعر بآلامه، فكَتب عنه هذه القصّة.

ويُحقِّق هنا الكاتب "**غابرييل غارسيا ماركيز**" سيطرته الأدبيّة، فقذ وَظّف شخصيّة "**دوارتي**" ليؤلِّف هذا العمل الإبداعي الّذي يَكتنفه بعض مِن الغموض، وإلى جانب الكاتب نجد الصّادح "**ريفيرو سيلفا**" الّذي حاول إخراج "**دوارتي**" مِن عزلته، كما تُحيلنا شخصيّته إلى اكتشاف ثقافة روما عبْر لباسه وغنائه كلّ صباح، وهو شخصيّة تُمثّل الهزل في القصّة.

2- الشّخصيّات الثّانويّة:

2-1- "ماريا بيلا":

تُؤجِّر غرفًا للطّلبة الأجانب، جميلة رغم كبر سنّها، تُؤمِن بالحريّة، تَروي لـ"**مرغريتو**" والصّادح والكاتب قصصًا باللّغة الإيطاليّة.

2-2- "الخالة أنطونيتا":

هي أخت "**ماريا بيلا**"، هي مَنْ كانت تقوم بكُلّ أمور البيت، وَصَفها الكاتب بالملاك،

شخصيّة تُؤمن بالخرافات.

2-3- "لاكيس":

شاب يوناني راديكالي، لا يُؤمِن إلّا بالواقع، يَسخر مِن المعتقدات والخرافات.

2-4- "سيسر زافاتيني":

شخصيّة حقيقيّة، وَظّفها الكاتب في قصّته، وهو كاتب سيناريو وأحد أنصار الواقعيّين الجدد الذين تدخل أفلامهم ضمن الواقعية الجديدة[1]، والّذي أراد أنْ يُحوّل الخيال إلى واقع، بمحاولة إنجاز فيلم، تستيقظ فيه القدّيسة.

2-5- "الحسناء العارية":

فتاة أَحضَرها "**الصّادح**"**لمرغريتو** لأجْل إغوائه، لكنّها فشلتْ، وهي شخصيّة ساذجة وكثيرة المخاوف.

2-6- عاهرات الصّيف:

فتيات جميلات، كان الكاتب والصّادح يَقضيان وقتًا معهنّ. وظيفتهنّ جمْع المال مُقابِل الجسد.

2-7- "بارتوليني":

هو زوج "**أنطونيتا**"، وظيفته هي صيْد العصافير المغرّدة فقط.

2-8- موظّفو دولة الفاتيكان:

لا يُعيرون اهتمامًا لأحد، مِن خصالهم التّكبّر وازداء الغير، لا تهمّهم القدّيسة فأمرها مجرّد وهْم جماعي بالنّسبة إليهم.

[1]- يُنظر: حياة سيزار زافاتيني، الموقع: 1Xmatch.com، تاريخ الاطلاع: 07\ 09\ 2022، سا: 00: 15.

2-9- "البابا بيوس الثّاني عشر":

شخصيّة حقيقيّة وظّفها الكاتب في قصّته، وهو بابا الكنيسة الكاثوليكيّة، حيث لَجأ إلى مبدأ العصمة البابويّة، ثمّ رفع دعوى لإعلانه قدّيسًا. وفي سبيل ذلك أعلنه "**البابا بندكت السّادس عشر**"مكرّمًا في ديسمبر 2009م، وهي المرحلة الأولى مِن مراحل إعلان القداسة[1]. يَكتفي بمنْح البركة للوافدين فقط، لم ير القديسة، ولم يعرْ لها أيّ اهتمام.

2-10- "البابا يوحنا الثّالث والعشرين":

شخصيّة حقيقيّة لها دورها في القصّة، له تأثير كبير على الكنيسة الكاثوليكيّة، وأَكّد على دورها في تسيير شؤون الدّولة. وتمّ تقديسه في27 أفريل 2014م ويُعرف باسم "**البابا الصّالح**"[2].

يَزوره مئتيْ حاج مِن أمريكا اللّاتينيّة، روى له "**مرغريتو**" قصّة القدّيسة، لكنّه لمْ يرها، واكتفى بشكْره وطمأنه بأنّ الرّب سيُكافئه.

2-11- القنصل:

قَدّم مُساعدة بسيطة "**لمرغريتو**"، يُمثِّل جانب الفساد واللّا مبالاة في قنصليّات الدّول.

2-12- فرقة الكورال:

يُمثّلون جانب المرح في القصّة، مهمّتهم الغناء ليلًا لإمتاع النّاس.

2-13- "سان خوان دي ليتراس":

الكاهن الوحيد الّذي عَرض عليه "**مرغريتو**" القدّيسة.

---

[1]- يُنظر: بيوس الثّاني عشر، الموقع: WWW.wikiwand.com، تاريخ الاطلاع: 07\ 09\ 2022، سا: 30: 15.

[2]- يُنظر: البابا يوحنا الثّالث والعشرون: الموقع: WWW. Calendarz. Com، تاريخ الاطلاع 09،2022/08، سا: 00: 16.

2-14- الأسد:

هو الحيوان الوحيد في القصّة، تَأثّر بصوت "**ريبيرو سيلفا**".

ب)- قراءة في خطاب النّص:

1)- قراءة في العنوان: "القدّيسة":

تُحيلنا القراءة الأولى للعنوان، إلى الدّيانة المسيحيّة، فنَستَحضر في مخيّلتنا الكنيسة، الرّاهب، الرّاهبة، القدّيس، القسّ، البابا، القداسة، مريم العذراء، الصّليب، اللّباس الأبيض للقساوسة، طريقة أداء الصّلوات، طريقة التّعميد، طريقة الاعتراف لدى القدّيس،... " **والقدّيس، مؤنّثه: قدّيسة: الفاضل الحاصل على تمام الصّلاح والقبول عند اللهأ المؤمن الّذي يُتوفّى طاهرًا فاضلًا (نصرانيّة) والقداسة: الطّهارة**"[1]، وهذا ما جَعلنا نَعتقد أنّ القصّة بطلتها امرأة قدّيسة، لكن بعد القراءة الدّاخليّة للنّص، نجد أنّ "**القدّيسة**" هي طفلة توفيّتْ بعْد أمّها بسبْع سنوات مِن العمر، وحينما نَبش والدها قبْرها وَجَد جثّتها غير متفسّخة، فحَمَلها داخل صندوق إلى الفاتيكان، ووالدها هو مَنْ سَمّاها "**القدّيسة**"، وقد ناضَل مِن أجْل تطويبها والتّطويب Béatification، هي المرحلة الثّالثة مِن الخطوات الأربعة لعمليّة تقديس شخص مُتوفّى، يتمّ اختياره مِن قِبل "**البابا**" باسم الكنيسة الكاثوليكيّة ويَتمّ الاحتفال بالتّطويب في المنطقة الّتي طلبتْ التّقديس[2]. وعلى القدّيس المرشّح للتّطويب، أنْ يأتي بمعجزة، وعادة ما تكون المعجزة شفاء مريض ويجب أنْ تكون دائمة ومتكاملة لا يُمكن تفسيرها بقوانين العلم، وهذا القدّيس يَبدأ حياته بالزّهد والتّعبُّد، ثُمّ تخضع حياته للتّدقيق والتّمحيص قبْل تطويبه[3].

---

[1]- المنجد في اللغة والأعلام، المرجع السّابق، ص612.

[2]- يُنظَر: التّطويب، الموقع: marefa.org ، تاريخ الاطلاع: 08\ 09\ 2022، سا: 00: 15.

[3]- يُنظَر: التّطويب... معجزة لا تُفسّرها قوانين العلم بالفاتيكان، الموقع: arabic.Cnn. com، تاريخ النّشر: 2014/04\27، تاريخ الاطلاع: 07\ 09\ 2022، سا: 00: 16.

إذن التّطويب عمليّة يَقوم بها "**البابا القدّيس**" الذيكَرّس حياته للتّعبّد، بشرْط أنْ يُشفي مريضًا بطريقة خاصّة يَعجز العلم عن تفسيرها.

ولا يقتصر التّطويب على "**القدّيس**"، بل يُمكن أنْ يُمارس على غيره، فقد شهدتْ الكنيسة الكاثوليكيّة، طقوس تطويب المراهق "**كارلوس أكوتيس**" والّذي توفّي سنة 1991م مُصابًا بسرطان الدّم.

واعتَرف "**البابا فرانسيس**" رسميًّا، بأنّ هذا المراهق له علاقة بالمعجزات حيث شفى تطويبه فجأة طفلًا مُصابًا بالبنكرياس، بعد الصّلاة الّتي أُقيمتْ إحياء لذكرى وفاته، وكذلك شفى امرأة أخرى بعْد أنْ حَضرتْ مراسم تشييع جنازته، الأمر الّذي جَعل مِن الممكن إجراء طقوس التّطويب[1].

وبناءً على هذه المعطيات الّتي تخصّ التّطويب، سنتحاول ربْطها بالطّفلة القدّيسة مِن خلال المقارنة التّالية:

[1]- يُنظَر: أوّل مرّة... تطويب مراهق توفي، بعد عام ألفين من قبل الكنيسة الكاثوليكيّة، الموقع:arabic.rt.com، تاريخ النّشر: 2020/10/12، تاريخ الاطلاع: 08\ 09\ 2022، سا: 00: 14.

– التّطويب –

– في قانون الكنيسة الكاثوليكيّة	**– ما طَلَبه مرغريتو مِن دوارتي**
1– إجراء ديني، يُمارَس لأجل قدّيس وَهَب حياته للرّب.	1– طلب التّطويب لابنته، وهي ليستْ قدّيسة، بل هي طفلة توفّيتْ في سنّ السّابعة مِن العمر.
2– يجب على القدّيس أنْ يَقوم بمعجزة شفاء مريض، قبْل وفاته.	2– الطّفلة (القدّيسة) لم تقمْ بأيّة معجزة.
3– يُمكن أنِ يُطوّب شخص مِن غير القدّيسين، بشرْط أنْ يُشفي مريضًا.	3– الطّفلة هي مِن الأشخاص العاديّين، لكن ليس لها علاقة بشفاء مريض.

نستنتج مِن خلال هذه المقارنة، أنّ طلب "**دوارتي**" غير وارد في قوانين كنيسة الفاتيكان، إلّا إذا قصد –وبطريقة غير مباشرة– تطويبه هو لأنّه أَحضَر معجزة، هذا ما ذكره الكاتب في أخر القصّة: "... بأنّه هو القدّيس. فهو دون أنْ يدري، ومِن خلال جَسد ابنته الّذي لا يَتفسّخ، أَمضى اثنتيْن وعشرين سنة مُناضلًا في الحياة مِن أجل القضيّة العادلة بتطويبه قدّيسًا"[1]، لكن "**مرغريتو دوارتي**" هو كاتب عمومي ليس راهبًا، وإذا حمل ابنته لأنّ جثّتها لم تتفسّخ، وهذا ليس معجزة صَنعها هو، كيْ يَستحقّ التّطويب كحالة استثنائيّة، إذن، وفق المقارنة وما صَرّح به الكاتب، لا القدّيسة (الطّفلة) تَستحقّ التّطويب، لأنّ المعجزة يجب أنْ تُفيد الغير، ولا والدها لأنّه ليس هو السّبب في عدم تفسّخ جثّة ابنته، والتّطويب يكون بعْد الوفاة، و"**دوارتي**" لا يزال حيًّا.

[1]– المصدر السّابق، ص76.

ووفقًا لهذه التّعارضات، يُمكن القول أنّ هدف "**مرغريتو**" هو تطويب ابنته لأنّها هي بذاتها معجزة، وما ذَكره الكاتب هو نوع مِن المراوغة لهدف آخَر سنَصل إليه في خضِم هذا التّحليل.

2- قراءة في أفكار النّص:

2-1- الفكرة الأساسيّة:

عدم اهتمام الكنيسة الكاثوليكيّة بالنّاس وقضاياهم.

فلمّا تَقدّم "**دوارتي**" برسالة إلى سكرتاريّة دولة الفاتيكان، لمْ يَهتم به الموظّفون، هذا ما يَظهر في قوْل الكاتب: " لمْ يكدْ يَتكرّم بإلقاء نظرة رسميّة إلى الطّفلة الميّتة"[1].

كما يَتجلّى ذلك في استهتار "**البابا**" بالحجّاج القادمين مِن كُلّ أرجاء العالم، ووَرد هذا في النّص: "... ولكن "**البابا**" لم يَجُلْ بين السّائحين القادمين مِن كلّ أرجاء الدّنيا لرؤيته، مثلما كان يَأمل "**مرغريتو**"، وإنّما اكتفى بإلقاء الخطبة نفسها بسبْع لغات.."[2].

2-2- الأفكار الثّانويّة:

2-2-1- فقدان الهويّة:

يَتجلّى فقدان الهويّة في شخصيّة "**مرغريتو دوارتي**"، حيث فقط عاداته الإنديزيّة في روما، ظلّ سنوات وهو يَبحث عن التّطويب ولم يَحصل عليه، وبالمقابل فَقد ذاته، هذا ما نجده في قوْل الكاتب: " ... وجدت مشقّة في التّعرّف عليه... بسبب صعوبه نطقه اللّغة القشتاليّة... ولم يبقَ عليه أيّ أثر مِن السّلوك الكئيب أو مِن ملابس المثقّف الأنديزي"[3]. فقد

---

[1]- المصدر السّابق، ص59.

[2]- المصدر السابق، الصّفحة نفسها.

[3]- المصدر السّابق، ص55.

كاد يَنسى لغته القشتاليّة، وأَصبح يَتكلّم الإيطاليّة بطلاقة كأنّه إيطالي، كما غَيّر ملابسه التّقليديّة، الّتي تَرمز إلى قريته بجبال الأنديز.

2-2-2- الإيمان بالخرافات:

تُمثّل قصّة الجثّة غير المتفسّخة نموذجًا للخرافة، الّتي يُحاول "**غابرييل غارسيا ماركيز**" إقناعنا بها، فكيف لمْ تتفسّخ جثّة طفلة بعْد مرور إحدى عشرة سنة على وفاتها؟ وفي الوقت نفسه الجثّة ليس لديها وزْن، فانعدام الوزن دليل على التّفسّخ. " حتّى إنّهم حين نَزعوا غطاء التّابوت، فاحتْ منه رائحة الورود النّدية الّتي دُفِنتْ معها لكن الأمر الأكثر غرابة هو أنّه لم يكن للجسد أيّ وزن"[1].

كما نجد الإيمان بوجود أشباح لموتى، هذا ما رَوته الخالة "**أنطونيتا**" للكاتب: " ... وروتْ لي باقتناع تامّ أنّ ضابطًا ألمانيًّا كان قد ذَبح عشيقته خلال الحرب... وأنّ الخالة "**أنطونيتا**" رأتْ عدّة مرّات... شبح الحسناء القتيلة.."[2].

2-2-3- السّخريّة والوهم:

وتَظهر السّخريّة في النّص، في استهزاء "**لاكيس**" بقضيّة "**مرغريتو**"" ... "**مرغريتو دوارتي**" الّذي أَصبح معروفًا بأنّه الكولومبي الصّامت... سَأله "**لاكيس**" بخبْث، إنْ كان يَعزف الفيولونسيل"[3]، فلمّا رأى الصّندوق، سَخِر منه، سائلًا إيّاه هل يَعزف على آلة موسيقيّة (الفيولونسيل)، وهو يعلم أنّ ما يوجد في الصّندوق هي جثّة القدّيسة.

أمّا الوهم فيَتمثّل في اعتقاد "**دوارتي**" أنّ الفاتيكان سيقومون بتطويب ابنته، بالرّغم مِن مرور اثنتيْن وعشرين سنة أيْ ثلاثة وثلاثين سنة على وفاتها، وهذا ما يَظهر في قول

---

[1]- المصدرالسّابق، ص57.

[2]- المصدر السّابق،ص67،68.

[3]- المصدر السّابق، ص69.

الكاتب: " ... روما بأسرها تُبدي أوّل أعراض الشّيخوخة، وهو ما زال يَنتظر. " لقد انتظرت طويلًا ولم يَبق إلّا القليل"[1].

2-2-4- الاهتمام بالفنّ:

يَكشف النّص عن اهتمام الإيطاليّين بالغناء والسّينما، وقد مثّل الكاتب لذلك بالصّادح "**ريبيرو سيلفا**"، وفرقة الكورال الّتي تُفرح السّكان، أشاد في نصّه بالسّينيمائي "**زافاتيني**" صاحب الأفكار المتدفّقة.

3- قراءة في الألفاظ والتّراكيب:

3-1-: " فقد كنّأ نَعرف مأساته بدقّة إلى الحدّ الّذي جَعلني أُفكّر خلال سنوات طويلة في أنّ "مرغريتو دوارتي" هو الشّخصيّة الباحثة عن مؤلّف، والّتي ننتظرها نحن الرّوائيّين طوال حياة كاملة، وإذا كنت لم أَترك هذه الشّخصيّة تَعثر عليّ، فلأنّني رَأيت أنّ نهاية قصّته تبدو غير معقولة"[2].

تَعرّف الكاتب على "**مرغريتو**" لأوّل مرّة في روما، لمّا قَدِم إليها لكيْ يَحصل على حقّ تطويب ابنته، وتَكرّر لقاؤهما بعْد اثنتيْن وعشرين سنة، فرَأى الكاتب أنّ قصّته تَستحقّ الكتابة ليَسمع بها الجميع.

فكأنّ الكاتب لمْ يجد طريقة لانتقاد الكنيسة الكاثوليكيّة، إلّا بتوظيف هذه الشّخصيّة الّتي بَحث عنها هو وأَلّف هذه القصّة والّتي أنهاها بطريقة غير عاديّة، مُعلنًا تفوّقه في الواقعيّة السّحريّة، فأَثبَت أنّ قصّة "**دوارتي**" لا تَصلح فيلمًا، بل تَصلح قصّة قصيرة سَبق جميع الرّوائيّين في كتابتها.

[1]- المصدر السّابق، ص76.

[2]- المصدر السّابق، ص56.

3-2-" كان قد جاء إلى روما في ذلك الرّبيع المشعّ الّذي أُصيب فيه "البابا بيوس الثّاني عشر" بنوبة فواق لم تَنفع في علاجها كُلّ وسائل الأطبّاء والمُشعوذين الحميدة والخبيثة"[1].

يُشير تناوب الأطبّاء والمُشعوذين على علاج "**البابا بيوس الثّاني عشر**"، إلى شعْبيته وقداسته لدى النّاس، إلى درجة أنّه لا تهمّ الوسيلة المُستخدَمة في العلاج، فكُلّ الأطباء والمشعوذين تحْت إمِرته، ويَسعون في علاجه.

3-3- " ليُناضل مِن أجْل قضيّة لم تعدْ تخصّه وحده، أو تخصّ مجتمع قريته الضّيق، بل قضيّة الأمّة بأسْرها"[2].

اعتبر سكّان قرية توليما، عدم تفسّخ جثّة الطّفلة علامة مِن علامات القداسة تخصّ كُلّ سكّان أمريكا الجنوبيّة، وكأنّها قضيّة تُعيد لهم المجد أو تُعلي شأنهم لدى الفاتيكان، وهذا يَنمّ عن التّهميش الّذي تَعيشه هذه الشّعوب.

3-4- "وتلقّى في أوّل الامر مُساعدة ديبلوماسيّة فيها مِن الشّفقة أكثر ممّا فيها مِن الفعاليّة"[3].

لم يَلقّ "**دوارتي**" مُساعدة حقيقيّة مِن قِبل الفاتيكان، بل مُجرَّد ابتسامات فقط، تلك الابتسامات الّتي يَتميّز بها الدّيبلوماسيّون والّتي تنمّ عن النّفاق السّياسي. وهذا يدلّ على احتقار الفاتيكان "**لمرغريتو دوارتي**".

3-5- " ويَرجع أحيانًا في ساعة متأخّرة مِن اللّيل، منهوكًا وحزينًا"[4].

- يُعاني "**دوارتي**" مِن التّعب الجسدي والتّعب النّفسي، مِن أجْل قضيّته، وهذا دليل على أنّه

---

[1]- المصدر السّابق، ص56.

[2]- المصدر السّابق،ص57.

[3]- المصدر السّابق، ص58.

[4]- المصدر السّابق، ص60.

لم يَتلقّ أيّ دعْم أو مؤازرة كما يدلّ كذلك على التّلاعبات الّتي يُمارسها الفاتيكان.

3-6- "... لكن الحارس انتبه في الحال إلى أنّ زئيره مُوجَّه إلى "مرغريتو" وحده، وقد كان الأمر كذلك فعلًا، فحينما تَحرّك كان الأسد يَتحرّك.."[1].

يُريد الكاتب إخبارناعن مدى المعاناة الّتي يمرّ بها "**دوارتي**"، إلى درجة أنّ هذا الحيوان شَعَر به ومَيّزه عن أصدقائه، حتّى أنّه لم يَكترث لصوْت الصّادح الّذي اعتاد الرّد عليه كُلّ صباح.

3-7- "..."لاكيس"، شاب يوناني ذكيّ ولطيف، الشّيء المُزعج الوحيد خطاباته المنوّمة عن الظّلم الاجتماعي.."[2].

يَبدو "**لاكيس**" واقعي، يَهمّه ما يَتكبّده المجتمع، فلا يَترك عقْله يَسبح في الخيال، ففيه إشارة إلى عدم اهتمامه بالقدّيسة لأنّ قصّتها لا تمتّ للواقع بأيّة صلة، "**فلاكيس**" يَخضع لسلطان العقل فقط.

3-8- "... ولكنّه ما إنْ يَنتهي مِن إملاء تلك الأفكار حتّى يَفقد الحماسة. " مِن المؤسف أنّها ستتحوّل إلى فيلم"[3].

هنا أَراد "**غابرييل**" أنْ يُثبت أحقيّته في كتابة قصّة "**مرغريتو**"، وبقائها قصّة على الورقأفضَل مِن إنتاجها فيلمًا، لأنّها ستَفقد الكثير مِن جمالياتها، وهذا ما صَرّح به على لسان السّينمائي "**سيزار فاتيني**".

---

[1]- المصدر السّابق، ص65.

[2]- المصدر السّابق ص68.

[3]- المصدر السّابق،ص70.

4- قراءة في الأسلوب والصّور البيانيّة:

الكاتب في هذه القصة سارد داخل حكائي ،عمد إلى الأسلوب غير المباشر،كما وظّف تقنية الفلاش باك في سرد أحداث القصّة ،و فجّر معاني النّص بمجموعة من الصور البيانية التي تحوم حول القديسة .

4-1- "هيئته الّتي تُشبه هيئة روماني قديم"[1]:

شبّه الكاتب هيئة "**مرغريتو**" بهيئة روماني قديم، لكونه لم يُغيّر لباسه(الذي لبسه بوصوله إلى روما) منذ زمن طويل أي اثنيْن وعشرين سنة مِن لقائهما الأوّل وهذا يدلّ على نضاله المُستميت مِن أجل قضيّته إلى درجة أنّه لا يَهتمّ بلباسه ولا بمظهره.

4-2- " ... **لكنّني في سياق الحديث معه رحت أجرّده شيئًا فشيئًا مِن غدر سنوات حياته إلى أنْ عدت أراه مثلما كان، صموتًا ومباغتًا، وعنيدًا مثل قاطع أحجار**"[2].

شبّه الكاتب سنوات حياة "**مرغريتو**"بإنسان مخادع سلب منه كُلّ شيء، فنتج لنا، استعارة السّنوات إنسان مُخادع :

- يَكذب ويُنافق.
- يُمارس الضّغط.
- يُعادي ويُخاصم.
- يؤلم الجسد والرّوح.

فالزّمن فَعل فعلته في حياة "**دوارتي**"، وحاول الكاتب أنْ يُنسيه كُلّ الآلام ويُعيد له بريق حياته السّابقة، كقاطع أحجار والّذي يَتميّز بـ:

---

[1]- المصدر السّابق، ص55.

[2]- المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

- قوّة البنية.

- الصّبر.

- العمل المتواصل.

- الكفاءة والقدرة.

4-3- "ولم يكن بإمكان أحد سوى صاحب صوت التّنور الصّادح "رافائيل ريبيرو سيلفا" وسواي أنا، يُمكنه أنْ يُدرِك حقيقة الشّحنة الإنسانيّة في جوابه"[1].

لمّا سَأل الكاتب "**مرغريتو**"عن مصير "**القدّيسة**"، أجابه بأنّها لا تزال تَنتظر، وصف ذلك بالشّحنة الإنسانيّة.

فاستعارة جواب "**مرغريتو**" شحنة إنسانية تدلّ على:

- قضيّة إنسانيّة.

- قضيّة لها نفْع عامّ.

- قضيّة تَرتبط بمصير.

4-4- " طفلة تَرتدي ثوْب عروس"[2].

شبّه ابنة "**مرغريتو**" بالعروس الّتي تَرتدي ثوبًا أيضًا، وتكون جميلة جدًّا ومتأنّقة، لكيْ يُبرهِن بأنّ الجثّة غير متفسّخة، ولباسها الّذي دُفنتْ به لا يَزال جميلًا.

4-5- " لكن زمنًا طويلًا انقضى قبْل أنْ يستبدل بدلته الجنائزيّة"[3].

استعار لفظة الجنازة، ليَصيغ صفة لبدلة "**مرغريتو**" ليدلّ على الحزن والكآبة والألم

---

[1]- المصدر السّابق، ص55،56.

[2]- المصدر السّابق ص58.

[3]- المصدر السّابق، ص60.

والتّعاسة الّتي تملّكتْ "**دوارتي**".

4-6- " ... وقبّعة القضاة الّتي كانت تستخدمها في روما تلك الحقبة بعض الجمعيّات السّريّة الّتي لا تشهر أهدافها"[1].

شَبّه قبّعة "**مرغريتو**" بقبّعة القضاة والّتي تَستخدمها بعض الجمعيّات السّريّة وذلك لبيان ما يلي:

- السّريّة.
- الغموض.
- الجديّة.

وكُلّها صفات يَتميّز بها "**مرغريتو**"، وكأنّه يقوم بمهمّة تَنطوي على موت أو حياة.

4-7- "... الخالة "أنطونيتا"، ملاك دون أجنحة"[2].

استعار الكاتب الملائكة ليَصف بها الخالة "**أنطونيتا**"، وفقًا لما يلي:

- صفاء السّيرة.
- نقاء القلب.
- العطاء غير المنقطع.

4-8-" لم يكن هناك ما هو أقلّ موافقة لأسلوب "مرغريتو" في الحياة مِن ذلك البيت الّذي ليستْ له قوانين والّذي يَحتفظ بالمفاجآت في كُلّ ساعة"[3].

يُنتج هذا التّركيب استعارة حياة "**مرغريتو**" بيت ليس له قوانين، وهذا البيت يُدهشنا

[1]- المصدر السّابق، ص60.

[2]- المصدر السّابق، ص61.

[3]- المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

بالمفاجآت، لأنّه بيت:

- غير منظّم.
- يَسكنه أناس فوضويّون.
- كُلّ فرد مِن البيت يَفعل ما يَشاء.
- لا أحد يُمكنه التّكهّن بالآخر.
- يَخرجون ويَدخلون متى ما يَشاؤون.

ووفقًا لهذا، فلا أحد يُمكنه فهْم تفكير "**مرغريتو دوارتي**"، الّذي يَسوده الفوضى والشّتات.

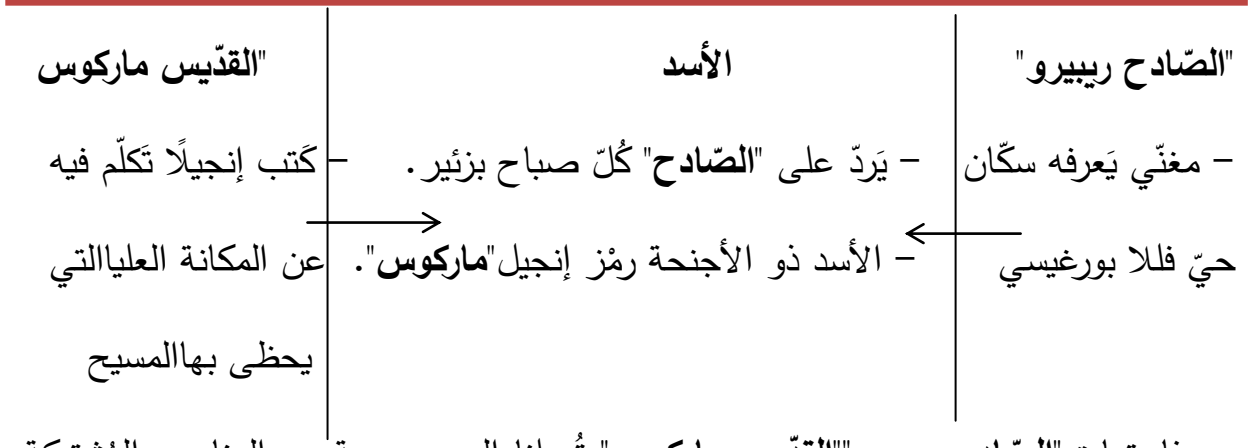
4-9- " أنت القدّيس "ماركوس" مُجسَّدًا يا بنيّ. وهو وحده الّذي كان قادرًا على مُخاطَبة الأسود"[1].

شبّهتْ الخالة "**أنطونيتا**" الصّادح "**ريبيرو**" بالقدّيس "**ماركوس**"، الّذي كَتَب أحد الأناجيل الأربعة المعروفة بـ: إنجيل مرقس.

ويُشار إلى أنّ رمْز إنجيله هو الأسد المجنّح، وهذا الاختيار، راجع إلى أنّ إنجيل مرقس (ماركوس) تَكلّم عن الرّفعة الملكيّة للمسيح[2]. وبناءً على هذا يُمكن أنْ نُحدّد العلاقة بين الصّادح "ريبيرو" القدّيس "ماركوس" و"الأسد" كما يلي:

[1]- المصدر السّابق، ص62.

[2]-يُنظَر: ليبي كتب الإنجيل... من يكون مرقس الإنجيلي؟، الموقع: WWW.maghrebvoices.com، تاريخ النّشر: 2019/02/12، تاريخ الاطّلاع: 28\ 08\ 2022، سا: 00: 14.



فاستعارة "**الصّادح ريبيرو**""**القدّيس ماركوس**" تُحيلنا إلى مجموعة مِن العناصر المُشتركة التّالية:

– المنزلة.

– القوّة.

– التّأثير.

وفي الحقيقية القدّيس "**ماركوس**" لم يُخاطب الأسود، فقط استَعمل الأسد كرمْز لإنجيله ليُبيّن مدى قوّة وتأثير منزلة المسيح، لكن الخالة "**أنطونيتا**" بسَذاجتها ظنّتْ أنّه يُخاطب الأسود مثلما يَفعل "**الصّادح ريبيرو**" مع الأسد الّذي يَردّ عليه دائمًا الدّو الصّباحي.

4-10- " .. لبعْث المسرّة في قلوب الجيران الّذين فَتحوا نوافذهم ليطهّروا بيوتهم بسيْل ذلك الحبّ الّذي لا يُقاوَم"[1].

في أحد الأيّام، غنّى الصّادح "**ريبيرو**" أغنية حبّ مأخوذة مِن "**عطيل**" و"**عطيل**" هي مسرحيّة مِن تأليف "**وليام شكسبير**"، وهي اسم للشّخصيّة البطلة، الّذي أَحبّته "**ديدمونة**"[2].

وفي هذا التّركيب نجد استعارة، الحبّ ماء غزير أو الحبّ مُطهّر، تُحيلنا إلى ما له علاقة

[1]- المصدر السّابق، ص62.

[2]-يُنظَر: قداسي خيرة: مورفولوجيا الحكاية في تراجيديا شيكسبير –الملك لير نموذجًا–، بحث مُقدَّم لنيْل درجة الدّكتوراه، كليّة الآداب والفنون، جامعة وهران 1، أحمد بن بلّة، 2017م\ 2018م، ص140.

بالماء وهي نظافة الأبدان والأشياء مِن الأوساخ، وبإسقاط النّظافة على الحبّ كشيء معنوي، سيَنتج لنا نظافة الرّوح وتنقيته مِن الحقد والكره والحسد.

4-11- "اجتازتْ الحسناء العارية البيت المعتّم على رؤوس أصابعها كأنّها حلم قيلولة"[1].

شبّه الكاتب "**الحسناء العارية**" بحلْم القيلولة الّذي يأتي خفيفًا وسريعًا وقصير المدّة، ليَدلّ على أنّ هذه الحسناء مرّت بسرعة ودون إحداث ضجّة.

4- 12- " كانت الأفكار تَخرج منه متدفّقة، ورغمًا عنه تقريبًا"[2].

يَتميّز السّينمائي "**سيسر زافاتيني**" بالكفاءة العالية في الإخراج السّينيمائي إلى حدّ أنّ أفكاره تأتي بسرعة كالماء في التّدفّق، وهذا للدّلالة على الكثرة والاستمراريّة. و التي لا يُمكنه التّحكّم فيها، "**فزافاتيني**" واسع التّفكير والمعرفة.

4-13- " قاد "مرغريتو كأنّه يَقود طفلًا يَخطو خطواته الأولى.."[3].

شَبّه الكاتب "**مرغريتو**" بالطّفل الّذي يَحبو، نظرًا لتلك الطّريقة الّتي أَخرجه بها المخرج السّينمائي لتفادي جرْح مشاعره، لكنّها حركة تُخفي ما يلي:

- استصغار.
- سخريّة.
- كذب.

ذلك لأنّ "**زافاتيني**" -كما أَسلفنا- مِن أنصار الواقعيّة، ومِن البديهي أنْ يَسخر مِن قصّة "**مرغريتو**".

---

[1]- المصدر السّابق، ص66.

[2]- المصدر السّابق، ص70.

[3]- المصدر السّابق، ص71.

4-14- " كانت "ماريا بيلا" الظّريفة دائمًا، حتّى وهي في فجْر شيخوختها، تُطلق قهقهة امرأة حرّة.."[1].

شَبّه الكاتب "**ماريا بيلا**" المرأة العجوز بامرأة حرّة أيْ شابّة، لتمتّعها بما يلي:

- المرح.
- الحركة.
- الخفّة والنّشاط.

هذا مُجمَل ما وَرَد مِن الصّور البيانيّة، الّتي انصبّتْ حول موضوع "**القدّيسة**" وكُلّ ما يَتعلّق بها مِن سياقات كثيرة.

ويَتوجّب علينا في نهاية هذا التّحليل لقصّة "**القدّيسة**"، أنْ نقف عند بعْض النّقاط المهمّة والّتي نَستخلصها مِن النّص:

• تَعكس القصّة تفوّق "**غابرييل غارسيا ماركيز**" في تجسيد الواقعيّة السّحريّة ويَتجلّى ذلك في اتّجاهيْن، الواقعي ويَتمثّل في الشّخصيّات الحقيقيّة المذكورة في القصّة وهي: "**البابا بيوس الثّاني عشر**"، "**القدّيس ماركوس**"، "**البابا ألبينو لو شياني**"، "**مطران الأبرشية**، "**البابا يوحنا الثّالث والعشرين**"، والّذين مَثّلوا سلطة الفاتيكان، وإلى جانب المُخرج السّينيمائي "**زافاتيني**" الّذي حاوَل قلْب الخيال إلى واقع، بتحويل قصّة "**القدّيسة**" إلى فيلم، إلّا أنّه لمْ يتمكّن بسبب سيْطرة الواقعيّة الخالصة على تفكيره.. أمّا الجانب الخيالي فيَتمثّل في عدم تَفسّخ جثّة "**القدّيسة**"، وخلوّها من الوزن.

•تُمثّل لنا شخصيّة "**مرغريتو دوارتي**"، معنى التّضحية والمعاناة والألم، في سبيل أمْر يَصعب أو يَستحيل تَحققه، فقد ناضل لأجل حقّ لم يَحصل عليه، لكنّه لا يَزال يُناضِل، فهو مثال

[1]- المصدر السّابق، ص74.

للضّياع.

• **القصديّة العامّة للمؤلّف:**

أَراد "**غابرييل غارسيا ماركيز**" مِن خلال قصّة "**القدّيسة**" انتقاد الكنيسة الكاثوليكيّة وفضْح تسلّطها، بالرّغم مِن أنّ ما وَرَد في تطويب "**القدّيسة**" مُخالف لقوانين الكنيسة، إلّا أنّه أراد مِن خلال ذلك القول بأنّ القداسة ليستْ حكْرًا على روما، بل إنّها موجودة في كُلّ مكان وبالتّحديد في أمريكا اللّاتينيّة، فسكّانها كذلك يَستحقّون التّبجيل، فمنهم الأخيار والصّالحون حتّى وإنْ كانوا أطفالًا.

• **تجلّيات ثقافة الكاتب:**

يَبدو الكاتب على علم بخبايا كنيسة الفاتيكان وعلى دِراية تامّة بكُلّ ممارساتها، حتّى أنّه امتَلَك الجرأة في مواجهتها بذكْره لأسماء الباباوات بشكْل مُباشِر وصريح. كما يَكشف النّص عن احتكاك الكاتب بعالم السّينما ومعرفته الشّخصيّة "**بسيسر زافاتيني**".

ولا يُمكننا أنْ نَختم تَحليل هذه القصّة دون أنْ نُشير إلى مسحة الحزن والألم في النّص، والتي تَظهر في وصْف الكاتب "لروما" بعد انقطاع دام اثنتيْن وعشرين سنة، حيث أبدى حزنه لمَا آلتْ إليه أزقّة "روما" وذلك في قوله: " كنت متضايقًا جدًّا بسبب تقلّبات الدّهر... الضّوء الماسي... قد أَصبح مُعكّرًا، والأماكن الّي كانت لي فيما مَضى والّتي تسند حنيني أَصبحت مُختلفة وغريبة عنّي..."[1].

[1]- المصدر السّابق، ص75.

ثالثًا: طائرة الحسناء النّائمة(الحاجة إلى الحب)

El avion de la bella durmiente

- **تلخيص القصّة:**

تَبدأ القصّة مِن مطار "**شارل ديغول**" بفرنسا، أين رأى الشّيخ الرّاوي حسناء ذات بشرة بيضاء وشعْر طويل أسود، فافترض أنّها مِن أندونيسيا أو مِن الأنديز.

وكانت حركة المرور خارج المطار خانقة بسبب تساقط الثّلوج وبرودة الطّقس، لكن الأجواء داخل المطار كانت مختلفة إذ شَبّهها بالرّبيع، ومِن بين المسافرين إلى نيويورك، عجوز هولنديّة تحمل أحد عشر حقيبة ،و ظلّتْ تجادِل في وزنها.

ولمّا حان موعد اختيار رقم المقعد، اختار الشّيخ رقم أربعة (4)، ولم إنْ كان سيجلس مع المدخّنين أم لا، بل كلّ ما يهمّه هو ألّا يَجلس مع العجوز الهولنديّة، ولكن بسبب الأحوال الجويّة، تمّ تأجيل الرّحلات وبَدأ الشّيخ **(ماركيز)** في التّجوال داخل قاعات الانتظار، فرأى رجالًا مِن الحياة الواقعيّة يُطالعون الجرائد، كما رأى خارج القاعات أُناسًا مِن مُختلف الأعمار يَملؤون كُلّ الأمكنة، ولمّا حانت ساعة الغداء، كَثُرتْ الطّوابير، ولم يَتناول الشّيخ سوى كأسيْن مِن مُثلّجات الكريم. وفي غمرة هذه الفوضى والحركة، كان جلّ تفكيره في تلك الحسناء. انطلقتْ الرّحلة على السّاعة الحادية عشر ليلًا، بدلًا مِن الثّامنة صباحًا، فقد كانت كُلّ الرّحلات مؤجّلة بسبب سوء الأحوال الجويّة، ولمّا صعد الشّيخ إلى الطّائرة، شاءت الصّدف أنْ يَجلس مع"**الحسناء**"والّتي طلبتْ مِن الضّابط ألّا يوقضها لأيّ سبب كان، كما تناولت حبّتا دواء، ونامت مدّة ثماني ساعات مِن الرّحلة. أمّا هو لم ينمْ، بل أخذ يَصفها، فوصَف هدوءها ووقارها وجمالها، مُستحضرًا ما كتبه الكاتب الياباني "**ياسوناري كاواباتا**" عن الجميلات النّائمات وكيف يَستمتع بهنّ كبار السّن في "**كيوتو**". ولكنّه لمْ يَفعل ذلك فقال في نفسه: أنا لستُ شيخًا يابانيًّا. وكان جميع مَنْ في الطّائرة نيَّامًا ما عداه، ولم يَنسَ تلك

العجوز الهولنديّة، فلمّا مَرّ إلى دورة الميّاه، رآها نائمة في وضعيّة مُقزّزة، لكنّه سعد لذلك لأنّه مِن حسْن حظّه لمْ يَجلسْ معها.

ولمّا اهتزّتْ الطّائرة قبْل الهبوط، أَراد أنْ يَلمس "**الحسناء**" مُتحجّجًا بأيّ شيء، لكنّه لم يَتمكّن مِن ذلك لأنّ برجه ليس برْج الثّور.

وقبْل هبوط الطّائرة في مطار نيويورك، استفاقتْ "**الحسناء**" ومَرّت أمام الشّيخ واعتَذرَتْ منه بقشتالية صافية مِن أمريكا الجنوبيّة، ولمْ يرَها منذ ذلك اليوم، فقد اختَفتْ حسب تعبيره في أمازون نيويورك.

- **الكلمات المفاتيح:**

ابتسامة تجاريّة، مضيفة ديكارتيّة، طيفًا، البيت المثالي، حزن شرقي، الخارجة مِن قصّة خرافيّة، وحيدًا...

أ)- قراءة في شخصيّات القصّة:

1)- الشّخصيّات الرّئيسيّة:

1-1- الشّخصيّة البطلة:

"**الحسناء النّائمة**" هي بطلة القصّة، وهي فتاة جميلة، هادئة،تعرف هدفها، وهي شخصيّة محوريّة مُلهمة "**لماركيز**" في عمله الإبداعي.

1-2- الشّخصيّات المُساعدة:

الشّخصيّة المُساعدة لبطلة القصّة، هي شخصيّة الشّيخ الرّاوي **(ماركيز)**. شخصيّة مُثقَّفة مُدرِكة لشؤون الحياة، تُعاني مِن الفقد والحرمان العاطفي. شخصيّة مُنهَكة القِوى، لكنّها المُفجّرة لمميّزات الشّخصيّة البطلة.

2- الشّخصيّات الثّانويّة:

2-1- مُوظّفة الاستقبال:

وهي صاحبة الابتسامة التّجاريّة، هدفها خدمة المُسافرين وتَحصيل المال.

2-2- مُضيفة الطّائرة:

وَصفها "**ماركيز**" بالدّيكارتيّة، تقوم بعملها وتَهتمّ باستنباط واستخلاص المفاهيم مِن خلال الأشياء، تَهتمّ بالقانون والنّظام.

2-3- شخصيّة الضّابط:

شخصيّة صامتة، يَكاد يكون حضوره منعدمًا، يَقوم بالتّرحيب فقط.

2-4- العجوز الهولنديّة:

عجوز لا تَهتمّ بالقوانين، ولا تَهتمّ بالمظاهر.

2-5- المسافرون:

وَصَفهم "**ماركيز**"بالقطعان الوديعة، فبالرّغم مِن عدم انتظامهم إلّا أنّهم لطفاء، ومِن بينهم الأطفال وأُناس مِن مُختلف الجنسيّات والأعمار، اصطَحبوا كلابهم معهم...

ب)- قراءة في خطاب النّص:

1- قراءة في العنوان:طائرة الحسناء النّائمة.

إذا قَرأنا العنوان لغويّا ،فالطّائرة وسيلة نقْل تَعبر البلدان، أمّا الحسناء النّائمة فهي فتاة جميلة، نستنتج مِن التّركيب اللّغوي لهذه العبارة احتماليْن وهما:

– هذه "**الحسناء**" تَملك طائرة خاصّة فهي ثريّة، إمّا بنت وزير أو رئيس أو وَرثتْ مالًا... وذلك على اعتبار قولنا: حقيبة الأستاذ أحمد، فهذه الحقيبة ملْك لأحمد.

– أو هذه القصّة هي مِن قصص الأطفال الخياليّة، تَلعب فيها الطّائرة الورقيّة الّتي تملكها "**الحسناء**" دورًا في سيْر أحداث القصّة. لكن بعْد القراءة الدّاخليّة للقصّة، أَصبح للعنوان مدلولًا آخر، وهو: "**الحسناء**" هي فتاة جميلة، مُسافِرة مِن مطار "**شارل ديغول**" نحو نيويورك، شأنها شأن المسافرين الآخرين، لكن "**ماركيز**" أَهمَل وجود الجميع، فجَعل منها محور القصّة، فهي الملهمة الصّامتة؛ ملهمة وهي نائمة، إلى درجة أنّ الطّائرة كُلّها أَصبحتْ ملْكًا لها.

2- قراءة في أفكار النّص:

2-1- الفكرة المركزيّة:

معاناة كبار السّن مِن الجفاء والحرمان العاطفي.

ويتجلّى ذلك في العديد مِن فقرات النّص، نَذكر مِن بينها قوله: "تناولتُ عشائي وحيدًا.."[1] وقوله كذلك: " وفكّرتُ: أنْ أَعرف أنّكِ نائمة، حقيقيّة... قريبة جدًّا مِن ذراعيّ المُكَبّلتَيْن"[2].

2-2- الأفكار الثّانويّة:

2-2-1- الخيانة الزّوجيّة والحرمان العاطفي:

لمّا وَصف "**ماركيز**" قاعة انتظار الدّرجة الأولى، مِن أزهار وموسيقى هادئة، حتّى شَبّه المكان بالرّبيع، بالرّغم مِن أنّ الرّحلة كانت في فصْل الشّتاء، لكن لا وجود للعاطفة فيها، فقط يوجد رجال مِن الحياة الواقعيّة لا يُبالون بزوجاتهم، واللّائي يَلتجئن بدورهنّ إلى الخيانة

[1]- المصدر السّابق، ص82.

[2]- المصدر السّابق، ص83.

ويَظهر ذلك في قول الكاتب: "... كانوا رجالًا مِن الحياة الواقعيّة، يَقرؤون صحفًا بالإنكليزيّة، بينما زوجاتهم يُفكِّرْن في آخرين..."[1].

كما أَشار إلى جفاء العلاقة بين الأزواج وذلك في قوله: "... مثل الأزواج القدماء، لا يَتبادلون تحيّة الصّباح.."[2].

كما يَتجلّى الحرمان العاطفي، في رغبة "**ماركيز**" في أنْ يَعيش قصّة حبّ، وقد حاول أنْ يَعيشها في الوهم، لكنّه لم يَتمكّن مِن تحقيق ذلك في أرْض الواقع، فالأحداث جرت في مخيّلته فقط، وقد كان لسنّه سببا في منعه من الوصول إلى الهدف، فكيف لشيْخ أنْ يَتلاعَب بفتاة صغيرة، فهذا مناف لوقار وهيبة الكِبَر.

2-2-2- السّخرية والوهم:

أَورَد لنا "**ماركيز**"عبارات وألفاظ تَدعو إلى السّخريّة والسّذاجة منها قوله: " تناولتُ عشائي وحيدًا"[3]، " بقينا نحن الاثنيْن في ظلمة العالم"[4].

وفي عباراته لغة المُشاركة، أيْ الحوار بين شخصيْن، لكن "**ماركيز**" لا يَعرف "**الحسناء**" ولمْ يَحدث أيّ حوار بينهما، ممّا يُنفي وجود المشارَكة والتّفاعل، وكُلّ هذا وهْم مِن أوهام "**ماركيز**" والّتي تَدفعنا للضّحك.

2-2-3- شعور الوحدة:

ويَظهر ذلك في شخصيّة "**ماركيز**" الشّيخ، الّذي سَافر لوحده في الطّائرة، ونام كُلّ مَنْ فيها مَاعداه هو، وكان يَتحدّث مع نفسه فقط ومثال ذلك قوله: " كنتُ أَرفع كأسي: – نخْب

---

[1]- المصدر السّابق، ص79.

[2]- المصدر السّابق، ص85.

[3]- المصدر السّابق، ص82.

[4]- المصدر السّابق، ص83.

صحّتكِ أيّتها "**الحسناء**"[1].

2-2-4- " جهْل المُسافرين لقوانين السّفر":

ومَثّل لهذه الفكرة بالعجوز الهولنديّة الّتي لا يَهمّها كمْ حقيبة حَملتْ، وفي نفْس الوقت لا تُريد أنْ تَدفع ثمن الحقائب الزّائدة، ويَظهر ذلك في قوله: " كُنتُ أَقف في طابور التّسجيل وراء عجوز هولنديّة، ظَلّتْ ساعة تقريبًا تُجادِل حول وزْن حقائبها الإحدى عشرة..."[2].

3- قراءة في الألفاظ والتّراكيب:

3-1- " هذه هي أَجمل امرأة رأيتُها في حياتي"[3].

تُشكِّل العبارة وجْه المُبالَغة في تَفكير الشّيخ الرّاوي **(ماركيز)**، فمِن غير المعقول أنّها أَجمَل امرأة رآها طوال حياته، لكن هو أَراد أنْ يُلغي الجميع ويُركِّز تفكيره على هذه "**الحسناء**"، ليُبدِع لنا عملًا أدبيًّا.

3-2- " لا فرْق عندي -قُلتُ لها بتعمّد كامل- على ألّا أكون إلى جانب الإحدى عشر حقيبة"[4].

لمّا سَألته الموظّفة عن المكان الّذي يَرغب الجلوس فيه داخل الطائرة، أجابها أنّه يُمكِنه الجلوس في كلّ الأمكنة، ما عدا أمام العجوز الهولنديّة، لأنّها ليستْ لَبِقة، وهيئتها لم ترق له، وهذا دليل على حبّه لكل ما هو جميل ومرتَّب.

3-3- ".. معظم الموجودين هناك كانوا رجالا من الحياة الواقعية يقرؤون صحفا

---

[1]- المصدر السّابق، ص82.

[2]- المصدرالسّابق، ص78.

[3]- المصدر السّابق، ص77.

[4]- المصدر السّابق، ص78.

بالإنكليزية"[1].

لو أردنا أنْ نُركِّز في التّركيبة اللّغويّة للعبارة، نَفهم أنّ هناك رجالًا مِن الحياة الخيالية أو رجالًا لا وجود لهم، ولكن "**ماركيز**" قَصد مِن ذلك رجال السّياسة الّذين يُكبّون على معرفة كلّ المُستجدّات المُتعلّقة بالأحزاب والرّئاسة ويُهملون زوجاتهم.

3-4- "كان صوتها الرصين والدافئ يجرجر في طياته حزنا شرقيا"[2].

لا يُوجد اصطلاحيًّا ما يُسمَّى بالحزن الشّرقي، لكن "**ماركيز**" قَصَدَ به أندونيسيا الواقعة شرق آسيا، فلمّا خَمّن في البداية أنّ الحسناء مِن الأنديز أو من أندونيسيا، نجده هنا يجزم في نفسه أنّها من أندونيسيا أيْ غادرت بلادها متّجهة نحو نيويورك، لذا استنبط أنّها حزينة لذلك.

3-5- " ونامت دون لحظة تمهُّل واحدة، دون زفرة واحدة، ودون أيّ تبديل في وْضعها، طوال الثّماني ساعات الأبديّة والاثنتي عشرة دقيقة"[3].

نامت "**الحسناء**" في وضعيّة واحدة وهذا دليل على الطمأنينة والأمان اللّذين تَملَّكا "**الحسناء**"، ووصف الكاتب المدّة الزّمنيّة للرّحلة بالأبديّة والّتي تَعني صفة الخلود أو دوام لا نهاية له[4]، وهذا لأنّه ظَلّ مُستيقظًا وبدا له الوقت طويلًا لا يُريد أن ينتهي.

3-6- " عرضوا الفيلم على لا أحد"[5].

كان الشّيخ الراوي هو الوحيد المُستيقِظ من بين كلّ المسافِرين، وقال هنا على لا أحد لأنّه كان سَكرانًا وظَلّ يراقب "**الحسناء**" ويَصفها.

3-7-" كُنت قد قرأت رواية بديعة للكاتب "ياسوناري كاواباتا" عن المسنّين البرجوازيّين

---

[1]- المصدر السّابق، ص79.

[2]- المصدر السّابق، ص81.

[3]- المصدر السابق، ص82.

[4]- المنجد في اللّغة والأعلام: ص1.

[5]- المصدر السّابق، ص82.

في كيوتو الّذين يدفعون مبالغ طائلة لقضاء اللّيل في تأمّل فتيات المدينة وهنّ عاريات ومنومّات"[1].

استشْهَد هنا الكاتب برواية "**الجميلات النّائمات**"*، لكن "**غابرييل**" لمْ يفعل كما يفعل المسنون اليابانيّون،فهو لم يدفع مبلغًا ماليًّا للاستمتاع بالحسناء، فهو فقط أراد أنْ يُبرّر لنفسه نظره واستمتاعه بالحسناء النّائمة، فهي عادة الشّيوخ في كيوتو، فالأمر ليس عيبًا.

3-8- " لأنّ الشّيء الوحيد الّذي كُنتُ أتمنّاه في تلك السّاعة هو رؤيتها مستيقظة حتّى وإنْ كانت غاضبة لكيْ أتمكّن من استعادة حرّيتي وربّما شبابي.."[2].

"**ماركيز**" مُكبَّل بشيخوخته، فتمنّى رؤية "**الحسناء**" مُستيقِظة لكيْ تُبادله الحديث، ويَسترجع عبر ذلك شبابه، ويَنسى عجزه ويعود إلى عالم الحبّ والشّغف.

3-9- "... وقلت لنفسي باحتقار كبير: " اللّعنة! لماذا لمْ أولَد في برج الثّور!"[3].

ذمّ الشّيخ نفسه لأنّه لمْ يَستطعْ مُلامَسة "**الحسناء**"ولا الحديث معها، وتَمنّى لو كان برْجه الثّور، لتَمكّن مِن الحديث معها واستعاد شبابه وعاش قصّة حبّ مِن جديد.

3-10-" ومرّتْ فوقي تقريبًا مع كلمة اعتذار مُتداولة بقشتالية صافية مِن أمريكا اللّاتينيّة"[4].

لمّا تَوقّفتْ الطّائرة، تَأهّبتْ"**الحسناء**" للخروج، فمرّتْ فوقه، لأنّه كان سَكرانًا مُفرِّجًا رِجلاه مِن الكرسي، ولم تَستطع المرور، واعتذرتْ منه بكلمة عادية تُقال لمثل تلك المواقف،بلغة إسبانيّة لا يشوبها لحْن، وحينها أَدرك أنّها مِن الأنديز وليست من أندونيسيا.

4- قراءة في الأسلوب والصور البيانيّة:

وَجّه "**ماركيز**" خطابه بأسلوب مُباشِر، وهو سارِد مُتضمّن حكائي، فَوَظّف ضمير المتكلِّم

---

[1]- المصدر السّابق، ص83.

*- رواية للكاتب الياباني ياسوناري كواباتا، تَحدّث فيها عن الحبّ الّذي يُحاول كبار السّن أنْ يَعيشوه.

[2]- المصدر السّابق، ص85.

[3]- المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

[4]- المصدر السّابق، ص85،86.

وروى القصّة على اعتبار أنّه هو المُعجَب بالحسناء، وكأنّه يَقصّ علينا جانبًا مِن حياته، فلقد أَسنَدالدّور لنفسه فهو الرّاوي والكاتب والشّخصية في القصّة وهذا الأسلوب يَجعله يَقترب من القارئ، وخطّةالوصْف التي اعتَمَدها جَعلتْ النّص يَنبض بالحياة، فوَظّف صُوَرًا بيانيّة تَدورفي فلك الحسناء النّائمة وكلّ ما يَتعلّق بها.

4-1- " كانت طيفًا خارقًا للطّبيعة"[1].

شبّه الكاتب **الحسناء** بالطّيف الخارق، والطّيف هو الخيال. مجيئه في النّوم[2] وذلك للدّلالة على الظّهور والاختفاء بسرعة، وكأنّها ليست مِن البشر.

4-2-" أنزلتني الموظّفة مِن السّحاب"[3].

شبّه الكاتب شروده بالسّحاب، والّذي يتسم بـ:

- البعد عن الأرض.
- لا يُمكن لمسه.

وبإسقاط هذه العناصر على الشّرود يَنتج:

- البعد عن الواقع.
- لا يمكن تحقيق الحلم.

فلمّا رأى الشّيخ الحسناء، انْبَهر بها إلى درجة أنّه سافر بمخيّلته بعيدًا، كمَنْ يَركب سحابًا، وهذا يَدلّ على الوهم الّذي يَعيشه الشّيخ.

4-3-" فشكرتني بابتسامة تجاريّة"[4].

استعار الكاتب لفظة تجاريّة المشتقَّة مِن التّجارة والّتي تُحيلنا إلى البيع والشّراء، وجنْي الأرباح وكثرة رؤوس الأموال، فاستعارة ،ابتسامة تجاريّة تُنتج لنا التّعابير التّالية:

- ليست صادقة.

---

[1]- المصدر السّابق، ص77.

[2]- محمّد بن أبي بكر الرّازي: مُختار الصّحاح، مكتبة لبنان، بيروت، د. ط، 1986م، ص169.

[3]- المصدر السّابق، ص78.

[4]- المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

- خالية من المشاعر.
- هدفها الحصول على المال.

وهذا للدّلالة على نوع العلاقة بين مُضيفات الاستقبال والمُسافرين، وهذا النّوع مِن الابتسامات هي المُناسْبةفي هذا السياق.

4-4- لا بُدّ للحسناء مِن أنْ تكون أيْضًا في مكان ما وسَط تلك القطعان الوديعة"[1].

شَبّه "**ماركيز**" المُسافرين بالقطعان الوديعة، للدّلالة على لطفهم بالرّغم مِن عدم انتظامهم، ويدلّ كذلك على الفوضى الموجودة في مطار "**شارل ديغول**"، كما يُثني بشكل غيْر مباشر على تميّز الحسناء وتفرّدها.

4-5-" إلى أنْ صار المكان مُرتَّبًا كالبيت المثالي"[2].

شَبّه الكاتب المكان الّذي جَلست فيه **الحسناء** بالبيت المثالي، والمثالي وصف لكلّ ما هو كامل في بابه[3]، وذلك ليدلّ على ما يلي:

- المكان منظّم.
- المكان نظيف.
- المكان جميل.

وهذا ليُنسِب صفة الكمال للحسناء.

4-6- " سحر تلك المخلوقة الخارجة مِن قصّة خرافيّة"[4].

شَبّه "**ماركيز**""**الحسناء**" ببطلة القصّة الخرافيّة، أيْن تصوّر فيها الأميرة (بطلة القصة) بأروع الأوصاف وأجمَلها، ليدلّ على أنّ هذه الحسناء جميلة، وأنيقة وناعمة.

4-7"مضيفة ديكارتيّة"[5].

استعار لفظة ديكارتيّة من اسم الفيلسوف "**ديكارت**"، والّذي قال بأنّ جميع الاستدلالات التي

---

[1]- المصدر السابق، ص80.

[2]- المصدر السّابق، ص81.

[3]-المعجم الوسيط: باب الميم، المصدرالسّابق، ص142.

[4]- المصدر السّابق، ص82.

[5]- المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

تُقام على مبادئ بديهية تؤدّي معرفة يقينيّة.

وعلاوة على ذلك، يَجب اللّجوء إلى الاستنباط لحلّ الموضوعات المركّبة والانتقال مِن اللاّمعرفة إلى المعرفة ،ومن الشّكّ إلى اليقين[1].

فلمّا رأتْ المضيفة أنّ"**الحسناء**" لم تضع الورق المقوّى، استنبطت أنّه مسموح إيقاظها، واستعارة مضيفة ديكارتيّة تُحيلنا إلى:

- الصّرامة والانضباط.
- الالتزام بالقوانين.

4-8- " كانت تبدو كأنّها ميّت مهجور في أرض المعركة"[2].

وصف العجوز الهولنديّة بالميّت المهجور ليَدلّ على ما يلي:

- اللّباس الرّث والمتّسخ.
- ليس معها أحد.
- طريقة نومها مقزّزة.

وقد أَوجد هذه الاستعارة، كيْ يُقارِن بينها وبين "**الحسناء**" والّتي شبه مقعدها بالبيت المثالي.

4-9 " اختفت حتّى شمس هذا اليوم، في أمازون نيويورك[3]".

استعار الكاتب لفظة الأمازون* ورَبطها بنيويورك المعروفة بكثرة السّكان والبنايات ونطاحات السّحاب، فلا يمكنه أنْ يجد "**الحسناء**" في تلك الفوضى والشّساعة، مثلما لودخلت غابة الأمازون، فهو تلميح منه على أنّه لن يَلتقي بها أبدًا.

---

[1]-يُنظَر: مهدي فضل الله: فلسفة ديكارت ومنهجه ،دار الطّليعة للنّشر والتوزيع، جمهوريّة مصر العربيّة، ط3، 1996م، ص16.

[2]- المصدر السّابق، ص84.

[3]- المصدر السّابق، ص86.

*غابة ضخمة في أمريكا الجنوبيّة، وهي أكبر غابة في العالم فيها أشجار ونباتات مختلفة.

هكذا ختم الكاتب قصّته مع الحسناء النّائمة، والّتي بدتْ لنا في البداية قصّة تافهة بِلا مغزى، لكن بالقراءة الدّاخلية (قراءة الأفكار والصّور البيانيّة) اتّضحتْ لنا قصديّة الكاتب، وتمكنَّا مِن الكشْف عن جوانب من ثقافته.

• **القصيدة العامة للمؤلف:**

بَيّن لنا"**ماركيز**" عبر هذه القصّة،جانبًا مُهمًّا مِن حياة الغرب، وهو الحرمان العاطفي الّذي يَعيشه كبار السّن، كما جَسّد رفْضهم للواقع بمحاولة عيْش قصّص حبّ وهميّة، ولمْ يَغفلْ عن التّغنّي بجمال نساء الأنديز، عبْر شخصيّة "**الحسناء**".

• **تجلّيات ثقافة الكاتب:**

يبدو الكاتب مِن خلال نصّه، على دراية بالفلسفة، وذلك لمّا استشْهَد "**بديكارت**" في قوله: مضيفة ديكارتيّة، مُختصِرًا التّفاصيل الّتي مِن الممكن أنْ يَصف بها المضيفة. كما يَبدو على معرفة بأنثروبولوجيا الشّعوب، وذلك لمّا خَمّن أنّ الحسناء مِن أندونيسيا أو مِن الأنديز، وفق شكلها ولباسها.

كما أنّه مُطّلع على الآداب الأخرى، مُستشهدًا برواية "**الجميلات النّائمات**" للرّوائي الياباني "**ياسوناري كواباتا**"، حيث نجد في مقدمة هذه الرّواية تقديمًا "**لغابرييل غارسيا ماركيز**"، حيث تَضمّنتْ مقدّمته بعضا من تفاصيل هذه القصّة الّتي بين أيدينا، والّتي خَتمها بما يلي:

" **... مُجتَرًّا دفعات الحنين الأولى لجمالها إلى جانبي على المقعد... دون أنْ أنتزع مِن رأسي ما قاله الكتّاب المجانين عن كتبي في باريس... وعندما قدَّموا لي بطاقة النّزول، عَبَّأتُها بنوْع مِن المرارة، المهنة: كاتب ياباني، العمر : إثنان وتسعون عامًا**"[1].

نَستنتج من خلال ذلك أنّ قصة "**طائرة الحسناء النّائمة**"، مُقتبسة مِن رواية "**الجميلات**

[1]- ياسوناري كواباتا: الجميلات النّائمات، تر: ماري طوق، دار الآداب، بيروت، ط2، 2006م، ص13،14.

النائمات"، لكن "**ماركيز**" لم يحذُ حذو "**ياسوناري**"، بل اتّخذ مِن لبّها ليُؤلّف قصّة قصيرة ويعطيها أبعادًا أخرى، وفْق هوّيته الكولومبيّة وهذا ما وَرَدَ في قوله:" من سَيُصدِّق ذلك قلت لنفسي بحبّ للذّات هيّجته الشّمبانيا أنا، عجوز ياباني على هذه الارتفاعات؟[1]

رابعًا: بائعة الأحلام (سيطرة قلم ماركيز)

Me alquilo para sonar

- **تلخيص القصّة:**

تَبدأ القصّة بهبوب موجة مِن البحر وارتطامها بفندق"**ريفيرا هافانا**" لتؤدّي إلى كسر الواجهة الزّجاجية، وإحداث الرّعب والهلع بين سكّان طوابق المبنى، بالاضافة إلى تحطّم العديد من السّيارات ، وكانت إحداها ارتَطمتْ بجانب الفندق.

وقد هَمّ رجال الإطفاء مع المتطوّعين الكوبيّين، بجمْع كل الحطام، وعاد كلّ شيء كما كان.

لمْ يهتمْ أحد لتلك السّيارة المُرتَطمة بجدار الفندق، لكن عندما أَخرَجَتْها الرّافعة، اكتَشَفوا وجود جثّة لامراة تحطم كلّ شيء فيها، وبعد تحقيقات الشّرطة عَرفوا بأنّها مُدبّرة منزل السّفير البرتغالي الجديد.

ولمّا رَآها الكاتب، تَذكَّر امرأة كان قد عَرفها في "فيينا" قبْل أربعة وثلاثين سنة، والّتي كانت تَرتدي نفس الخاتم.

– كان قد تَعرّف عليها في حانة يَرتادها الطّلاب اللّاتينيّون في فيينا، ومن خلال لغتهاالقشتاليّة أدرك بأنّها كولومبيّة ، وقدْ سافرتْ في فترة ما بين الحربيْن، كيْ تَدرس الغناء والموسيقى، ويوم عَرفها كانت في الثّلاثين مِن العمر.

لمْ تُخبرْ أحدًا باسمها الحقيقي، فقط كانوا يُنادونها "**فراو فريدا**"،ولمّا تَعرّف عليها الكاتب سألها عنْ تمكُّنها مِن التّأقلم في فيينا فأجابَتْه أنّها بائعة أحلام.

[1]– المصدر السّابق، ص84.

– كانت الابنة الثّالثة بين أحد عشر ابنًا لكاتب حساب ناجح، ولمّا كانتْ في السّابعة من عمْرها حلمت بأنّ سيلًا قد جَرَفَ أحد إخوتها، فمَنَعَتْ والدتها الابن مْن السّباحة، لكن "**فراو فريدا**"، فَسّرتْ الحلم بأنّه لا يَجب أنْ يَأكل الحلوى، فصَدّقَتْها الأمّ ومَنَعَتْه مْن تناولها، وفي أحد الأيام سَهَتْ عنه، فأكلها خِلْسَةً ومات.

وفي فيينا كانت "**فراو فريدا**" تُفسّر الأحلام لأفراد أسرة مُتكوّنة مِن أب وأم ووليْدهما، مقابل مبلغ مالي، واستمَرّت هكذا مدّة طويلة، إلى أنْ أَصْبَحَتْ تنبّؤاتها هي الأساس في البيت بعد وفاة ربّ الأسرة.

بَقي الكاتب في "فيينا" أكثر مِن شَهْر، وهو يَتَقاسم مع الطّلاب حياة الضّنك، وفي إحدى اللّيالي أَخبرته "**فراو فريدا**" أنّها حَلمتْ به وعليه مغادرة "فيينا"، فغادرها في القطار الأخير المُتوجّه إلى روما.

وقبْل حدوث كارثة "هافانا"، كان الكاتب قد التَقى بها في برشلونة لمّا كان يَتناول الغذاء مع الشاعر "**بابلو نيرودا**".

وبعد الفراغ مِن الأكل، خَرَج معها الكاتب في شارع "**رمبلاسى**"، وأَخْبَرَتْه أنّها تعيش في بورتو بالبرتغال، وبَدَا له أنّها استولتْ على ثروات أسيادها في "فيينا".

وفي السّاعة الثّالثة مساءً، أَخَذ "**نيرودا**" قيلولته المُقدَّسة، فحَلم "**بفراو فريدا**" والّتي بدورها حَلمتْ به وبنفس الحلم، ولمّا رَوت ذلك للكاتب اندهش، لكنّها اعتبرتْ الأمر عادي فقد يكون هناك حلم ليس له علاقة بالحياة الواقعيّة.

ومنذ ذلك الوقت لمْ يَرها الكاتب، وما جَعله يَتذكّرها، هي تلك الامرأة الميّتة المُرتدية خاتمًا له شكْل أَفعى، ولمّا التقى بالسّفير البرتغالي سَأله عن عَمَل هذه المرأة، فأَخْبَره أنّها كانت تَحلم.

- **الكلمات المفاتيح:**

اللّغة القشتالية، الخاتم المصري، رواية الأحلام، كانت استثنائيّة، الجاسوسية العالمية،

جرّتهاالحياة، دمية، أشعار متدفّقة.

أ)- قراءة في شخصيّات القصّة:

1)- الشّخصيّات الرّئيسيّة:

1-1- الشّخصيّة البطلة:

"**فراو فريدا**"، هي بطلة القصّة، ومُحرّكة أحداثها. امرأة تَفتقد الجمال الجسدي لكنّها تَملك الجمال الرّوحي وهيْبة الحضور.

تَكسب لقْمة عيشها مِن تفسيرها للأحلام. شخصيّة تبعث الحبّ والسّعادة.

1-2- الشّخصيّة المُساعِدة:

الكاتب "**غابرييل غارسيا ماركيز**"، هي الشّخصيّة المُفجِّرة للشّخصيّة البطلة، فقد تَمكّن مِن كتابة قصّة حولها، بالرّغم مِن قِصر مدّة تعارفهما. نَصَحته "**فراو فريدا**" بمُغادَرة "فيينا" لأنّها رَأتْه في حلم، فغادرها.

كما سَاهمتْ أُسرة فيينا في استمرار موهبة "**فراو فريدا**"، وهي عائلة سعيدة مُتديّنة، لكنّها تُؤمِن بالخرافات، حتّى صارتْ أَقدارها مُرتبطة بتنبُّؤات هذه السّيدة.

وهذه الأُسرة، نموذج للأُسرة الطّيبة والناجحة، فالأب مُستمثر متميّز، والأمّ إمرأة سعيدة وتُحبّ الموسيقى.

2)- الشّخصيّات الثّانويّة:

2-1- المتطوّعون الكوبيّون ورجال الإطفاء:

جَسّدوا قِيَم التّعاون، بِجَمْعهم الحطام وفُتات الزّجاج في الفندق.

2-2- أمّ فراو فريدا:

شخصيّة تُؤمِن بالخرافات، كما أنّها مؤمنة جدّا بتكهّنات ابنتها.

2-3- أخ فراو فريدا:

طفل صدق فيه تَكهّن أخته بِمنْعه مِن تناول السّكاكِر، لكنّه تَناوَلها خِلسَة فمات.

2-4- السّفير البرتغالي:

التقى به "**غارسيا ماركيز**" في حفْل استقبال ديبلوماسي، وعن طريقه تَأكّد الكاتب أنّ المرأة الميّتة هي "**فراو فريدا**".

2-5- "بابلو نيرودا":

شخصيّة حقيقيّة في القصّة.

وهو شاعر سياسي تشيلي، يُعدّ مِن أَعظَم شعراء أمريكا اللّاتينيّة، وقد مُنح جائزة السلام العالمي في وارسو عام 1946م و حصل على جائزة نوبل للآداب عام 1971م.

يعتبر أكبر شعراء اللغة الاسبانية،وقد كانت لأعماله تأثيرا مهما في آداب أمريكا اللاتينيّة[1].

كما صَرّح "**غابرييل غارسيا ماركيز**" في لقائه بالصّحفي "**بلينيو مندوزا**"، أنّ "**نيرودا**" أكبَر شاعر في القرن العشرين، ففي شعْره دائمًا قيمة فنيّة عالية. وقد شَبّهه بالملك ميداس*، كُلّ شيء يَلمسه يَتحوّل إلى شعر[2].

وقد كَشف "**ماركيز**" في قصّته "**بائعة الأحلام**" عن بعض جوانب حياته الشّخصيّة:

- كان دائمًا يَترأّس المائدة.
- تَضع له زوجته مريلة على صدره كيْ لا يَتلطّخ بالصّلصات.
- كان شَرِهًا (يَتناول العديد مِن أطباق الحيوانات البحريّة).

2-7- "ماتيلدي":

شخصيّة حقيقيّة في القصّة.اسمها الحقيقي"**ماتيلدي يوروتيا**"، تَربَّتْ في كنف عائلة متواضعة بعيدة عن أوساط الحزبالشّيوعي، وتتمثّل مهنتها في الغناء على مسارِح متعدّدة[3].

تمثّل في القصّة الزّوجة المُطيعة والخادِمة لزوجها.

---

[1]- يُنظر: بابلو نيرودا :عشرون قصيدة حب وأغنية يائسة، تر: مروان حداد، دار البعث، سوريا، د.ط، 2010م.

*- الملك ميداس في الأساطير الإغريقيّة، له قدرة على تحويل أيّ شيء يَلمسه إلى ذهب.

[2]-يُنظَر: بلينيو أبوليو مندوزا: غابرييل غارسيا ماركيز – رائد الواقعيّة السّحريّة –المرجع السّابق، ص102.

[3]-يُنظَر: باسل أبو حمدة: رسائل بابلو نيرودا وماتيلدي يوروتيا ترى النّور، الموقع: www.albayan.com، تاريخ النّشر: 10\ 04\ 2010، تاريخ الاطّلاع 16\ 09\ 2022، سا: 00: 16.

ب)- قراءة في خطاب النّص:

1)- قراءة في العنوان: بائعة الأحلام.

الأحلام ج حُلْمٌ: ما يَراه النّائم في نومه. يُقال: " هذه أحلام نائم" أيْ أمانٍ كاذبة[1]. فالحلم بهذا المعنى شيء معنوي لا يُمكننا بيْعه، فالبيع يكون بشيء مادّي مُقابِل شيء مادّي آخَر (المال)، هذا ما يَدفعنا للتّساؤُل كيف نبيع الأحلام؟! ومَنْ هذه التي تَبيعها وكيف؟ فإذا قلنا: بائعة الأزهار أو بائعة المناديل أو المجوهَرات...، فهذا منطقي ولا يَدعو للتّأويل.

وبالقراءة الدّاخليّة للقصّة، نَكتشف أنّ بائعة الأحلام هي سيّدة تُدعى "**فراو فريدا**"، تقوم بتفسير الأحلام لبعض العائلات في "فيينا" مُقابِل مبلغ مالي، ومنه تَسترزق هذه السّيدة.

كما يطير العنوان (بائعة الأحلام) بمُخيّلتنا بعيدًا، فنَتصوَّر أنّ هذه السّيدة تتكهّن بالأحلام الجميلة للنّاس، فتَجعلهم سعداء، وهذا ما يَدفع القارئ إلى الفضول، لربّما سيعثر فيالنّص على حلم جميل!

2)- قراءة في أفكار النّص:

2-1- الفكرة المركزيّة:

تأكيد السّيطرة الأدبيّة "لغابرييل غارسيا ماركيز".

حيث أَثبت في هذه القصّة تَمكّنه مِن الواقعيّة السّحريّة، وتَفوّقه على الشّاعر "**بابلو نيرودا**"، في كتابة قصّة "**فراو فريدا**"، مُلحًّا على أنّه الأجدَر بكتابتها، فهو رائد الواقعيّة السّحريّة بامتياز، وهذا يَظهَر في قوله:

" لا يُمكنك أنْ تتصَوَّرَ كم كانت استثنائيّة، ولو أَنَّكَ عَرفتَها لمّا كان بإمكانكَ مُقاوَمة إغراء كتابة قصّة عنها"[2].

---

[1]- المنجد في اللّغة والأعلام: المرجع السّابق، ص150.

[2]- المصدر السّابق، ص97.

2-2- الأفكار الثّانويّة:

2-2-1- الهروب مِن الواقع:

ويَتمثّل في مُحاولة نسيان وقائع الحرب، عن طريق رواية الأحلام وتأويلها. وهذا ما يَظهر في قوله: " وقد قامت بهذا العمل على خير وجْه لزمن طويل، وخاصّة في سنوات الحرب، حيث كان الواقع أشدّ شؤمًا مِن الكوابيس"[1].

2-2-2- الإيمان بالخُرافات والتّكهّنات:

وهذا يَظهر في تصديق "**غابرييل**" لحلم "**فراو فريدا**" بضرورة مغادرته لفيينا. " لقد جئت فقط لأقول لك إنّي حلمت بك اللّيلة الماضية. عليك أنْ تُغادر فيينا فورًا... كان اقتناعها واقعيًّا جدًّا حتّى إنّني غادرت في تلك اللّيلة بالذّات.."[2].

2-2-3- الاعتزاز باللّغة القشتاليّة:

ويَتجلّى ذلك في مُحافظة "**فراو فريدا**" على لغتها الإسبانيّة القديمة، بالرّغم مِن مُرور ثلاثين سنة تقريبًا من تواجدها في النّمسا. وهذا ما يَظهر في قول الكاتب: " ... بدا لي أنّها النّمساوية الوحيدة على الطّاولة الخشبيّة الطّويلة، وذلك بسبب لغتها القشتاليّة* البدائيّة الّتي تتكلّمها دون أنْ تتنفّس وبلكنة خَرِداوتية"[3].

2-2-4- تمجيد الشّعر:

لمّا أراد "**غابرييل غارسيا ماركيز**" أنْ يُعرّف الشّاعر "**نيرودا**" على بائعة الأحلام، انتبه أنّه

---

[1]- المصدرالسّابق، ص91.

[2]- المصدر السّابق، ص92.

*- أيْ اللّغة الإسبانيّة، نسبة إلى منطقة نشأتها وهي قشتالة وسط إسبانيا.

[3]- المصدر السّابق، ص89.

غير مهتمّ بها، وصرّح أنّه لا يُؤمن بتكهّنات الأحلام. فقال: "الشّعر وحده هو البصيرة"[1].

3- قراءة في الألفاظ والتّراكيب:

3-1- " المتطوّعون الكوبيون الفرحون، وبمساعدة رجال الإطفاء، جمعوا كُلّ الحطام والفتات في أقلّ مِن ستّ ساعات.."[2].

وَصَف الكاتب المتطوّعين الكوبيون بالفرحين، ليس فرحًا بالمُصيبة الّتي وقعتْ، بل هم سعداء بتواجدهم في ذلك الفندق، وسعداء بتطوّعهم مع رجال الإطفاء، وقد أَبدوا تفانيهم في العمل، وهذا دليل على احترامهم للسُّياح الوافدين إلى بلدهم (كوبا).

3-2- "ولقد كان ذلك الأمر التّفصيلي حاسمًا، لأنّي كُنتُ أَخشى أنْ تكون امرأة لا يُمكنني نسيانها، ولم أعرفْ اسمها الحقيقي قط، كانت تَضع خاتمًا مماثلًا في سبابتها اليُمنى.."[3].

بعْد أنْ عرفتْ الشّرطة هوية المرأة المُتوفّاة، نَشرتْ الصّحافة صورتها، فانتبه "**ماركيز**" إلى الخاتم الّذي كانت تَرتديه في سبابتها اليُمنى، فاستحضر امرأة كان يَعرفها قبْلًا، وهذا يدُلّ على دور هذه المرأة في حياة "**ماركيز**"، كما يَدلّ على قوّة انتباهه للتّفاصيل الصّغيرة.

3-3-"... وذيول الثّعالب الخامدة على ياقة معطفها، وذاك الخاتم المصري الذي له شكْل أفعى"[4].

تَرتدي المرأة الّتي استحضر "**ماركيز**" صورتها لباسًا أنيقًا، كما تَلبس خاتمًا مصريًّا له شكْل أفعى، والّذي يُعتَبَر رمْزًا إيجابيًّا وسلبيًّا في الحضارة المصريّة القديمة[5] أيْ رمْز للخير والشّر، وبإسقاط هذا الرّمز على المرأة **(فراو فريدا)** ينتج لنا:

---

[1]-المصدر السّابق، ص94.

[2]- المصدر السّابق، ص87.

[3]- المصدر السّابق، ص88.

[4]- المصدر السّابق، ص89.

[5]-يُنظَر: لا غنى عنه في الحياة، الرّموز السّرية للثّعبان في الحضارات والأديان القديمة، الموقع: www.sasapost.com، تاريخ النّشر:2017/09/23 تاريخ الاطلاع 20\ 09\ 2022، سا: 00: 14.

- **المرأة الخيّرة:** وهي الّتي تتنبّئ بالخير للنّاس وتُسْعدهم.

- **المرأة الشّريرة:** وهي الّتي تَحتال على النّاس بتنّؤات كاذبة مُقابِل مبلغ مالي.

وهذه المرأة تحدّت ظروف الحياة في "فيينا"، واتّخذتْ بيْع الأحلام وسيلة لجلْب لقمة العيش، هذا مِن جانب، ومِن جانب آخر يُعدّ تَمكّنها مِن تفسير الأحلام حكمة يَتمتّع بها المؤوّل، وهذهالحكمة اكتَسبَتْها مِن تجاربها في الحياة.

3-4- "... وذلك بسبب لغتها القشتاليّة البدائيّة الّتي تتكلّمها دون أنْ تتنفّس وبلَكنة خَرِداواتيّة"[1].

وَردتْ كلمة "اللّكنة" في "**المنجد في اللّغة والأعلام**" كما يلي: "**اللّكنة عجْمة في اللّسان أو أن تعترض على كلام المتكلّم اللّغة الأعجميّة**"[2].

واشتقّتْ كلمة "خَرِداتويّة" مِن الفعل خَرِدَ وخَرِدَ الرّجل: اشتدّ حياؤه، وخَرِدَ صوته: لان وظَهَر فيه أثَر الحياء[3].

فالمرأة حافظتْ على لغتها الأصليّة، وتتكلّمها بسرعة، لكن تَعترضها بعْض مِن اللّغة النّمساويّة والّتي تتلفّظ بها بخَجَل، لأنّها لا تُتْقنها بالرّغم مِن مرور أكثر مِن ثلاثين سنة على تواجدها في النّمسا، وهذا يُوحي بتمسّكها الشّديد بهويّتها.

3-5- " وكان عمرها يوم عرفتها نحو ثلاثين سنة مِن الحياة السّيئة، فهي لم تكنْ جميلة في يوم مِن الأيّام، وقد بَدأتْ تشيخ قبْل أوانها، ولكنّها كانت بالمُقابل كائنًا إنسانيًّا أخّاذًا. وأحد أكثر الكائنات رهبة أيضًا"[4].

حَدّد الكاتب جانبيْن مِن شخصيّة "**فراو فريدا**". فمِن حيث المظهر الخارجي هي ليستْ

---

[1]- المصدر السّابق، ص89.

[2]- المنجد في اللّغة والأعلام، المرجع السّابق، ص732.

[3]- المعجم الوسيط، باب الخاء، المصدر السّابق، ص225.

[4]- المصدر السّابق، ص89.

جميلة، وَوَصف ذلك بالحياة السّيئة، فربّما تَعرّضتْ للإساءة بسبب شكْلها، ولم يحبّها أحد، أمّا من الناحية الرّوحيّة فكُلّها إنسانيّة (الرّحمة، الطّيبة، الحنان) كما تتمتّع بالهيبة والوقار، أراد بذلك الكاتب تِبيان بأنّ "**فراو فريدا**"، تُريد الخير بتنبّؤاتها للنّاس، بالرّغم مِن أنّها تَقبض مالًا مُقابل ذلك.

3-6- " فرضت على البيت العادة الحميدة برواية الأحلام على الرّيق، وهي السّاعة الّتي تكون قدْرتها على الحدس لا تزال تَحتفظ بنقائها"[1].

أَصبح التّكهّن بالأحلام قانونًا فَرَضته "**فراو فريدا**" على عائلتها كُلّ صباح، وهذا يُوحي بمقدرتها العالية على التّفسير، وإيمان عائلتها بتكهّناتها حتّى أَصبح ذلك قانونًا ثابتًا في البيت.

3-7- "... لن أَرجع إليها مُطلقًا –قلت لها- حتّى وإن كانت أحلامك مزيّفة، فمَنْ يَدري"[2].

لمّا التقى الكاتب "**بفراو فريدا**" في برشلونة، استرجَعَا الذّكريات، فاقترحَتْ عليه العودة إلى فيينا، ولكنّه رفض، وفي رفْضه هذا قرار يَعتريه شكّ في صدْق أحلامها، فمِن جهة اعتَبَرها كاذبة. ومِن جهة أُخرى خاف مِن أنْ تكون صادقة، فربّما سيَحصل له مكروه إنْ عاد إلى فيينا، وهذا ينمّ عن عدم فهْمه طريقة تفسيرها للأحلام، وإن كانت فعلًا تحلم؟

3-8- "... لقد حلمت بتلك المرأة الّتي تحلم"[3].

لمّا عرّف **ماركيز** "**فراو فريدا**" للشّاعر "**نيرويدا**"لم يَكترث بها، لكن بعْد أنْ أَخذ قيلولة، حَلُمَ بها، وبهذا أَراد "**نيرويدا**" أنْ يُبيّن أنّ أحلام "**فراو فريدا**" عادية، فكُلّ النّاس يَحلمون، ولمّا سَألته زوجته عن حلمه أجابها:

---

[1]- المصدر السّابق، ص90.

[2]- المصدر السّابق، ص95.

[3]- المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

"– حلمتُ بأنّها تحلم بي.

– هذا لبورخيس. قلت.

– فتطلّع إليّ بخيبة أمل:

– هل كتبه؟

– إذا كان لم يكتبه بعْد فسوف يَكتبه يومًا. وسيكون واحدة مِن متاهاته– قلت"[1].

يُظهر هذا الخطاب المنافسة الأدبية بين "**ماركيز**" و"**نيرويدا**" و"**بورخيس**"، هذا الأخير يُعدّ قامة مِن قامات الأدب الأرجنتيني، وَضَع بصْمته في مجالات عدّة، أَبدع في الشّعر والكتابة والفلسفة والتّرجمة والنّقد... كما استطاع أنْ يَجمع الواقع مع السّحر والخيال[2].

فبالرّغم مِن أنّ شخصيّة "**بورخيس**" ليستْ مُشارِكة في أحداث القصّة، إلّا أنّ "**ماركيز**" ذَكَر اسمه ليُبعِد "**نيرويدا**" عن كتابة شعْر حول بائعة الاحلام، فهذه المرأة احتكّتْ فقط به، فهو الاجدر بالكتابة عنها.

3-9-"... حلمت بأنّه يَحلم بي– وحين قالت ذلك بدا عليها الارتباك أمام نظراتي الذّاهلة، وواصلتْ كلامها قائلة: ماذا تُريد؟ قد يَتسرّب بين الأحلام الكثيرة حلْم لا تَكون له أيّة علاقة بالحياة الواقعيّة"[3].

أَخبرت "**فراو فريدا**" "**ماركيز**" بعْد الاستفاقة مِن قيلولتها، بأنّها حلمتْ "**بنيرودا**" وبنفْس الحلم الّذي حَلم به، فذُهِل "**ماركيز**"، أمّا هي استطاعتْ أنّ تتجاوز الموقف وباحترافية، مُعتَبِرة ذلك مُجرَّد حلْم لا يُؤثِّر في حياة الشّاعر، ويَدلّ هذا على احتمالية زيْف أحلام "**فراو**

[1]– المصدر السّابق، ص95،96.

[2]–يُنظَر: مَنْ هو خورخي لويس بورخيس، الموقع: www.arageek.com، تاريخ الاطلاع: 20\ 09\ 2022، سا:8:00

[3]– المصدر السّابق، ص96.

فريدا"، فكيف يَنطبِق حلمها مع حلم "**نيرودا**"، وربّما احتالتْ على النّاس في فيينا، واحتالت على "**ماركيز**" كذلك.

3-10- " حدّثني السّفير عنها بحماسة شديدة وتقدير كبير... كم كانت استثنائيّة.."[1].

لمّا توفيتْ المرأة والّي شَكّ فيها "**غابرييل غارسيا ماركيز**"، أنّها بائعة الأحلام، التقى بالسّفير البرتغالي، واستفسر منه، لعلّه يَقطع الشّك، فأَشاد السّفير بها، وهذا يدلّ على صدق أحلامها، أو أنّها تنشر الخير والسّعادة والحبّ عن طريق بيْع الأحلام المزيّفة.

وفي النّص يُظهر التّناقض في شخصيّة **فراو فريدا**"، فما دامتْ تَحلم وتُفسّر للنّاس وتُحدّد مُستقبلهم، وتُبعدهم عن المساوئ، فكيف لمْ تحلم لنفسها وتُنقذها مِن كارثة هافانا؟

4- قراءة في الأُسلوب والصّور البيانيّة:

وَجّه "**غابييل ماركيز**" خطابه بأُسلوب غير مُباشر مُستخدمًا تقنية الفلاش باك، وهو سارد متضمّن حكائي في القصّة.

4-1- "... وكان موقعها الجغرافي بين العالميْن اللّذيْن خلّفتهما الحرب الثّانية... قد حوّلتها إلى جثّة السّوق السّوداء والجاسوسيّة العالميّة"[2].

شبّه الكاتب فيينا بجنّة السّوق السّوداء والجاسوسيّة العالميّة، وهذا يعني:

- لا نظام.
- لا استقرار.
- لا قانون.

[1]- المصدر السّابق، ص97.

[2]- المصدر السّابق، ص89.

حيث تُعرَف فيينا بتاريخ عريق لعمليات التّجسّس، واعتُبِرتْ المكان المثالي، لجمْع المعلومات بسبب العدد الكبير مِن اللّاجئين والباحثين عن لقمة العيش، وذلك ببيْع المعلومات للمُخابرات الأجنبيّة[1].

ووَصفها الكاتب بالجنّة لأنّها مكان يُسمح فيه لكلّ شيء، "**ففراو فريدا**" تبيع الأحلام دون قانون (دون دفتر تجاري ودون ضرائب)، فهذا المكان أيْ فيينا هو المناسب لعملها.

4-2- "... وسألتها عمّا فعلته حتّى استطاعت تثبيت نفسها بتلك الطريقة الرّاسخة... فردّتْ عليّ بعبارة أَشبه بالصّفعة: إنّني أبيع الأحلام"[2].

شَبّه الكاتب ردّ "**فراو فريدا**" بالصّفعة (لطمة على الوجه) وذلك لما تُسبّبه مِن:

- الدّهشة والذّهول.

- الانتصاب في نفس المكان.

حيث كان جوابها "إنّني أبيع الأحلام"، بمثابة الصّفعة غير المتوقّعة، وتُعدّ المُفاجأة العنصر المُشترك بين الصّفعة والرّد (الجواب)، وذلك للدّلالة على عدم تصديق الخبر.

4-3- "...يُمكن لقُدرتها أنْ تتحوّل إلى مهنة، إلى أنْ جَرّتها الحياة مُرغَمَة، مِن عنقها"[3].

ساهمتْ قسوة الحياة، في بلورة قدرة "**فراو فريدا**" لتتحوّل إلى مهنة تَسترزق منها، فقد شَبّه الكاتب هنا الحياة بإنسان قاسٍ يَجرّ حيوانًا أو إنسانًا مِن عنقه، فاستعارة الحياة إنسان قاسٍ تُحيلُنا إلى مجموعة مِن التّعابير التّالية:

- يُسبّب الألم والمعاناة.

---

[1]-يُنظَر: تضمّ 7 آلاف جاسوس! تعرّف على فيينا عاصمة الجاسوسية في العالم، الموقع:www.sasapost.com، تاريخ النّشر 10/19/ 2019 تاريخ الاطّلاع: 20\ 09\ 2022، سا: 00: 18.

[2]- المصدر السّابق، ص89،90.

[3]- المصدر السّابق، ص91.

- لا يَكترث بالمشاعر.

- يُهين ويَحتقر.

- يَضرب ويُعنّف.

وبإسقاط هذه العناصر على الحياة يَنتج:

- الفقر والحرمان (الحاجة إلى المأكل والملبس والمشرب).

4-4- " أمضى الصّباح معنا في الصّيد مِن مكتبات الكتب القديمة"[1].

يَصطاد الإنسان الحيوانات والطّيور والأسماك، ولا يَصطاد الكتب، لكن الكاتب شَبّه شراء الكُتب بالصّيد والّذي يَحتاج إلى وسائل، قصْد الحصول على الفريسة المناسبة. والفريسة هنا هو الكتاب الّذي اشتراه "**نيرودا**" مِن إحدى المكتبات، وقد أتى الكاتب بهذه الاستعارة للدّلالة على حبّ الإطّلاع واكتساب ثقافة جديدة لدى الشّاعر.

4-5- "... كان يَتحرّك بين النّاس مثْل فيل مُقعَد... فقد كان العالم يَبدو له دمية ضخمة تتحرّك بنابض، وبه تَبتدع الحياة"[2].

شبّه الكاتب "**نيرودا**" بالفيل المُقعد، للدّلالة على الضّخامة والهيبة الّتي يَتميّز بهما الشّاعر، أمّا استعارة، العالم دمية ضخمة تُحيلنا إلى:

- العالم سهْل اللّمس.

- العالم مُتاح للّعب.

- العالم وسيلة للمرح.

---

[1]- المصدر السّابق، ص92.

[2]- المصدر السّابق، ص93.

وهذه الدّمية أيْ العالم يَتَحرّك بنابض، والنّابض في هذه الاستعارة هي أشعار وأفكار "**نيرودا**"، فيُمكنه مِن خلالها أنْ يَتحكّم ويُغيِّر العالم، مثلما يُمكنه أنْ يُغيّر مكان الدّمية واتّجاهها، فبشعره يَستطيع بعْث حياة جديدة مِن سلم، وحبّ وسعادة...

4-6-"... وفجأة توقّف عن الأكل، وشحذ قرون استشعار السّرطان البحري الّتي يملكها، وقال لي بصوْت خافت جدًّا: - هناك شخص ورائي لا يَتوقّف عن النّظر إليّ"[1].

السّرطان البحري هو مَنْ يَملك قرون استشعار، كذلك العديد مِن الحشرات مثل النّحل، فقد شَبّه الكاتب قوّة البصيرة الّتي يَملكها "**نيرودا**" بقرون استشعار، فبالرّغم مِن أنّه لم يَرَ المرأة بعينيه لأنّها كانت تَجلس خلفه، إلّا أنّه أَدرَك وشَعَرَ بأنّها تَنظر إليه، وهذا دليل على الشّعور المُرهَف والبصيرة المتوقّدة لدى "**نيرودا**"، فقد صَرّح بأنّه " لا يُؤمن بتنّبؤات الأحلام وقال: الشّعر وحده هو البصيرة"[2]، والبصيرة هي العقل \\ الفطنة\\ العبرة، وفراسة ذات بصيرة أيْ صادقة[3].

فعلى اعتبار أنّ الشّعر مصدر البصيرة، فقد تمكّن "**نيرودا**" مِن معرفة وإدراك أنّ هناك امرأة لا تتوقّف عن النّظر إليه، فشعْره هو مَنْ أَلهمه هذه المقدرة.

4-7- "... وبَدأ كتابة أشعار متدفّقة بقلم الحبر الأخضر.."[4].

شبّه الكاتب أَشعار "**نيرودا**" بالماء المتدفّق، الّذي يَتميّز بسرعة الجريان، وهذا للدّلالة على:

- استرسال الأفكار وتدفّقها.

---

[1]- المصدر السّابق، ص93.

[2]- المصدر السّابق، ص94.

[3]- المنجد في اللّغة والأعلام، المرجع السّابق، ص40.

[4]- المصدر السّابق، ص96.

– قوّة الإلهام.

وكان يَكتبها بالقلم الأخضر، لبعْث السّعادة والطّمأنينة في كُلّ مَنْ يَقرأ أشعاره والّتي يَعتبرها مصْدر البصيرة في نظره.

أمّا "**غابرييل غارسيا ماركيز**"فهو يَحتفي بالأحلام (أحلام **فراو فريدا**)، إلى حدّ أنّه أَلّف في حقّها قصّة، ومِن ذلك نخلص إلى:

• القصدية العامّة للمؤلّف:

أَثْبَتَ الكاتب مِن خلال قصّة "**بائعة الأحلام**" تمكّنه مِن الواقعية السّحريّة، وتفوّقه على شعراء وكُتّاب أمريكا اللّاتينيّة، كما أَثبتَ إيمان شعوب أوروبا بالخرافات، شأنهم شأْن شعوب أمريكا الجنوبيّة.

• تجليّات ثقافة الكاتب:

يَبدو الكاتب مِن خلال نصّه هذا، على معرفة بالتّوجّهات الفكريّة لأقرانه مِن الكتّاب والمُبدعين. حيث وظّف في نصّه، اسم "**بابلو نيرودا**" و"**لويس بورخيس**"، ليُؤكِّد على اختلاف توجّهه معهما. كما يَبدو على اطّلاع بثقافة وتراث مصر الفرعونيّة، ولمّا ذكر في قصّته الخاتم الّذي له شكْل أفعى، إضافة إلى إلمامه الواسع بماهية الرّموز، حيث وَظّف الخاتم، ليَدلّ على جانب الخير والشّر في "**فراو فريدا**".

خامسًا: سبعة عشر إنكليزيًّا مسمومًا (انكشاف الحقيقة)

Diecisieste ingleses envenados

- **تلخيص القصّة:**

غادرت السّيدة "**برودينثا لينيرو**" ميناء ريوهاتشا مُتّجهة إلى ميناء نابولي، رفقة إيطاليّين عائدين إلى وطنهم بعْد الحرب. وفي داخل السّفينة، وعند حافة الطّاولة، أَشعلتْ السّيدة "**لينيرو**" شمعة للرّوح القدس لأنّه مَنح لها الشّجاعة على تحمل أنواء بلدها الكاريبي، وصلّتْ لأجْل كُلّ أبنائها وأحفادها.

وأثناء الرّحلة، عقدتْ هذه السّيدة صداقات كثيرة، فاعتنتْ بالأطفال لمّا كان آباؤهم يَرقصون، وخاطتْ أحد أزرار سترة الضّابط الأوّل في السّفينة، لكن فجأة شعرت بالوحدة بينهم، واعتبرت أنّ المُشكلة في قلبها هي وليس في قلوب الآخرين، لأنّها الوحيدة الذّاهبة مع العائدين، كما أَرعبَتْها صرخة الفتاة الّتي رَأتْ غريقًا يَطفو على الماء.

ولمّا وَصلتْ السّفينة، خرج موكب جرّ لسحْبها، وكان الجوّ حارًّا أكثر مِن حرّ "**ريوهاتشا**"، نزل المُسافرون وبَدؤوا يَتعرّفون على أقاربهم بسعادة غامرة.

وفي خضْم تلك اللّقاءات، كان هناك رجل عجوز، يخرج مِن جيوبه، حفنات مِن الصّيصان الحيّة لكنّها سحريّة، فسُرعان ما تواصُل الجري بعْد أنْ تدوسها الأقدام، وهذا ما أَثار إعجاب السّيدة "**لينيرو**"،حتّى شَعرتْ بأنّه حفْل استقبال أُقيم على شرفها، في حين اقتحم سيل بشري السّفينة. أمّا هي فقد ظلّتْ جالسة على صندوقها الخشبي، مرتّلة صلوات متكرّرة، إلى أنْ وجدها الضّابط الأوّل وأخبرها بأنّه لا يجب لأحد أنْ يَبقى هناك، وعَرض عليها المُساعدة، لكنّها رفضتْ وأَخبرته بأنّها تَنتظر القنصل، فسمح لها بذلك، لكن دون جدوى، فقد انتهى بها المطاف إلى الجلوس تحت الشّمس، فعاد إليها الضّابط مُعْلِمًا إيّاها بأنّ كُلّ إيطاليا

في إجازة، ومِن بينهم القنصل، فلا داعي لبَقائها هناك، ثُمّ ساعدها حتّى وَصلتْ إلى الفندق في نابولي.

أتى حمّال وسيم وحَمل صندوق السّيدة "**لينيرو**"، وتولّى أمرها، فمشى بها داخل المبنى، إلى أنْ وَصَل إلى الطّابق الثّالث، أخبَرها أنّها أَصبَحتْ في بيتها، لكنّها رَفضَتْ لمّا رَأتْ جماعة مِن الإنجليز يَرتدون سراويل قصيرة، وانتبهتْ إلى ركبهم الورديّة، ففزعتْ، وطَلبتْ طابقًا آخر، فقادها إلى الطّابق الخامس، حيث توجد صاحبة الفندق، وهي سيّدة تُتقن القشتاليّة، وكانت اتّفقتْ مع إحدى المطاعم على تقديم طعام للنّزلاء بسعْر خاصّ.

ولمّا استلمتْ مفتاح غرفتها، انزوتْ فيها وأَجهشتْ بالبُكاء، فهي لم تكن تُغادر بيتها، منذ أنْ تَزوّج أبناؤها، وظلّتْ وحيدة مع زوجها الّذي بَقي ثلاثين سنة في غيبوبة.

هذا الزّوج الّذي فَتَح عينه فجأة في شهر تشرين الأوّل (أُكتوبر)، وتَعرَّف على ذويه، ثُمّ استدعى مُصوِّرًا، فأَخَذَ صورة مع زوجته، وأُخرى لابنتيه، وأُخرى لابنيه، و غادَر الدّنيا، وهذا ما زاد مِن تعاسة "**برودينثيا**"، فاجتَمع أولادها فسَألوها عن كيفية مُواساتها، فأَخبرتهم أنّها تُريد رؤية البابا، وكان البكاء متعتها الوحيدة، وهكذا اختَلَتْ في الفندق بنفسها للبُكاء كما تشاء.

وأثناء موعد الغذاء، اصطبحها موظّف الفندق، ليدلّها على المطعم، الّذي لم يكن أحد فيه، سوى العمال وكاهن فقير يَجلس لوحده يَتناول بصلًا وخبْزًا.

لم تستطع السّيدة "**لينيرو**" تناول الغذاء، لأنّها وجدتْ صعوبة في التّفاهم مع النّادلة هذا مِن جهة، ومِن جهة أُخرى اللّحم الوحيد المتوفّر هو لحم العصافير المغرّدة، فحاوَل الكاهن بأنْ يَشرح لها حول حالة الطّوارئ الّتي تمرّ بها البلاد، لكنّها رَفضتْ تناولها، فأَخذتْ أطباقًا أُخرى، وتجاذبتْ الحديث مع الكاهن حول عدم إعجابها بإيطاليا، واستفسرتْ منه حول إمكانية رؤيتها للبابا، وكيفية دفْع رسْم الدّخول وهل يَتقاضى مُقابِلًا للدُّخول وهل يَتقاضى مُقابلًا للاعتراف؛ فأجابها عن كُلّ استفساراتها، فخرجت مِن المطعم على السّاعة التّاسعة

ليلًا، لكنّها نسيت طريق الفندق، فاتّجهتْ إلى الميناء، وهناك رَأتْ رجلًا مِن الدّرك وسيارات إسعاف، فتطلّعتْ مِن فوق أكتاف الفضوليّين، ولمحتْ السّياح الإنكليز مِن جديد، يُخرجونهم واحدًا واحدًا. وكان عددهم سبعة عشر.

صُعقتْ السّيدة "**لينيرو**" مِن كُلّ تلك الأحداث، فصعدتْ إلى الطّابع الثّالث في الفندق والتقت بصاحبة الطّابق الخامس، التي أخبرتها بأنّهم ماتو جميعًا متسمّمين بحساء المحار، وسلّمتْ لها المفتاح فدخلت إلى غرفتها وأَغلقتْ الباب بإحكام، ثُمّ استلقتْ على سريرها وصلّت سبع عشرة سبحة، مِن أجل الرّاحة الأبديّة لأرواح السّبعة عشرة إنكليزيًّا مسموما.

• **الكلمات المفاتيح:**

الحب الأبدي، مشهد عابر، حلقات مُفرغة مِن الصّلوات، صباحًا مُشعًّا، لهاث مريض، السّيدات الخريفيّات، يختنقن، سيْل بشري، الجائحة، سيّدة ربيعيّة، عقدة دموع.

أ)- قراءة في شخصيّات القصّة:

1)- الشّخصيّات الرّئيسيّة:

1-1- الشّخصيّة البطلة:

العجوز السّيدة "**برودينثيا لينيرو**" هي بطلة القصّة.

وهي إنسانة طيّبة، وبسيطة تَعتقد أنّ الشّر موجود فيها، وأنّها سيّئة وبأنّ الغير (خصوصًا في روما) طيّبون. لذلك تُريد رؤية البابا في روما. وهي زوجة وفيّة لزوجها المريض.

1-2- الشّخصيّة المُساعدة:

وهي شخصيّة الضّابط الأوّل في السّفينة، تُحبّ فعْل الخير، تحترم كبار السنّ، وتَلتزم

بالقوانين.

ساعد السّيدة "**لينيرو**" في حمْل الحقائب إلى الفندق، وتنفيذ كُلّ الإجراءات الضّروريّة.

2- الشّخصيّات الثّانويّة:

2-1- الفتاة الجميلة:

شخصيّة حسّاسة، هي الّتي رأتْ جثّة الغريق واستَنجَدَتْ بأمّها.

2-2- السّيدات الخريفيات وأزواجهنّ:

هنّ سيّدات حزينات لفقْد أبنائهنّ في الحرب، في حين يَتمتّع أزواجهنّ بالنّشاط.

2-3- الرّجل العجوز (الشّيخ):

فقير، يكسب لقمة العيش مِن الألعاب السّحريّة.

2-4- ابن السّيدة "لينيرو":

مهتمّ بوالدته، حيث أوصى القنصل بالاهتمام بها حال وصولها.

2-5- الحمّالون:

يَركضون لحمْل حقائب المُسافرين، لأجْل الحصول على المال.

2-6- طاقم السّفينة:

يَهتمّون بالنّظافة، ويَحترمون كبار السّن.

2-7- الحمّال الوسيم:

اهتمّ بالسّيدة "**لينيرو**"، كان لطيفًا وطيّبًا.

2-8- السّيّاح الإنكليز:

كانوا يَرتدون سراويل قصيرة، ارتعبتْ منهم السّيدة "**لينيرو**"، شكّلوا عنوان القصّة لأنّهم ماتوا بطريقة غامضة.

2-9- صاحبة الطّابق الخامس:

سيّدة جميلة، تُتقن القشتاليّة، سيّدة تُحبّ عملها وتَحرص على راحة زبائنها.

2-10- زوج السّيدة "لينيرو":

ظلّ في غيبوبة لمدّة طويلة، لكنّه استفاق لأجْل أنْ يُودِّع الجميع، وذلك بأخْذ صور تذكاريّة، وهو نموذج للحياة الميّتة.

2-11- مصوّر الحديقة:

وظيفته التقاط الصّور، لديه آلة تصوير قديمة، احتَرَم كُلّ طلبات المريض.

2-12- أولاد السّيدة "لينيرو":

اهتمّوا بحالة أمّهم، واستفسَروا منها عمّا يُمكنهم فعْله لأجْلها.

2-13- النّادلة:

شقراء جميلة، عذبة الصّوت، لطيفة وتُحاوِل إرضاء الزّبائن.

2-14- الكاهن الفقير:

لا يَهتمّ بالهندام والهيئة، إنسان استغلالي، يُراوِغ في الكلام، إذْ يُحاوِل تبرير قساوة الإيطاليّين.

2-15- السّائحون وأهالي الحيّ:

أُناس تَقزّزتْ منهم السّيدة "**لينيرو**"، فهم يُمثّلون النّذالة في نظرها.

2-16-الرّجل الجيّد الملابس:

لحق بالسّيدة "**لينيرو**"، عَرَض خدماته عليها، يُمثِّل اللّاحترام واللّا أمن في نظرها.

2-17- المُسافرون على متْن السّفينة:

هم الإيطاليّون العائدون مِن الحرب، مُتوجّهون إلى روما.

ب- قراءة في خطاب النّص:

1- قراءة في العنوان:سبعة عشر إنكليزيّا مسمومًا:

تُحيلنا القراءة الأولى للعنوان، إلى وجود جريمة قتل، فنكون أمام قصّة بوليسيّة، أبطالها سبعة عشر إنكليزيًّا مسمومًا.

ونحن أمام هذا العنوان، نَجهل مَنْ هم هؤلاء المسمّمين، لا نَعرف أهُمْ رجال مع نساء أمْ رجال فقط. كما نَجهل مرْكزهم الاجتماعي، فنَتخيَّل بأنّهم مِن الجيش أو مِن الطّبقة السّياسيّة تَعرّضوا للقتْل بالسّم.

لكن بالقراءة الدّاخليّة للنَّص، نجد أنّ سبعة عشر إنكليزيًّا مسمومًا، هُم طلبة ذكور مِن كليّة "ترينيتي كوليج"*، وهذا ما نَستشفّه مِن قول الكاتب: " ... والسّترة الغامقة الّتي تَحمل شعار "ترينيتي كوليج" مُطرَّزًا على جيب السّترة.."[1]، وقد ماتوا في ظروف غامضة، لم

[1]- المصدر السّابق، ص171.

*- ترينيتي كوليج:وهي كلية الثالوث تقع في انجلترا.

يكشف عن حيثياتها بل اكتفى الكاتب بذكْر رأْي يَحمل شكًّا على لسان صاحبة الطّابق الخامس.

فهُم ليسوا أبطال القصّة، بل مَثّلوا جزءًا مِن أحداثها الغريبة بالنّسبة للسّيدة "**لينيرو**"، وقد عَنون بهم الكاتب قصّته، لأنّ حدث وفاتهم شكّل الصّاعقة الكبرى للسّيدة "**بروديتشيا**".

وهو الحدث الّذي بواسطته تأكّدتْ بأنّ روما ليستْ كما تَصوّرتها، بل هي مكان لمساوئ الأخلاق ومرتعًا للجرائم...

2- قراءة في أفكار النّص:

2-1- الفكرة المركزيّة:

غياب القيم الإنسانيّة في روما.

تَظهر هذه الفكرة المركزيّة في العديد مِن المواضِع في النّص منها: "... فكان هناك زبائن مِن أهالي الحيّ يَلعبون النّرد ويَشربون نبيذًا لا لون له. فأدْرَكتْ السّيدة "**بروديتشيا**" أنّ هناكَ سببًا وحيدًا لوجودها في ذلك البلد البغيض.."[1] فالسّيدة "**لينيرو**" كرهتْ روما، بسبب كلّ ما رأتْه هناك.

2-2- الأفكار الثّانويّة:

2-2-1- احتقار النّفس:

ويَتجلّى ذلك في توهّم العجوز "**بروديتشيا**" بأنّها سيّئة، وقلْبها يَشوبه عيوب، أمّا قلوب الآخرين نقيّة طاهرة. ويَظهَر ذلك في قولها: " وفكّرتْ السّيدة "**بروديتشيا لينيرو**" ... إنّ الدّاءليس في القلوب الآخرين وإنّما في قلبها هي بالذّات"[2].

---

[1]- المصدر السّابق، ص167،168.

[2]- المصدر السّابق، ص155.

2-2-2- السّذاجة:

وتَكمن في اعتقاد السّيدة "**لينيرو**"، أنّ تحوّلها إلى أُضحوكة بين الناس يُكفِّر عن ذنوبها، "... لأنّها تَعلم أنّ تَحوّل المرء إلى أُضحوكة هو جزء مِن التّوبة والتّكفير عن الذّنوب.."[1].

2-2-3- الاستغلال والتّحايُل:

وهذا ما بَدا واضحًا في شخصيّة الكاهن، الّذي يَستغلّ النّاس لكونه كاهنًا للحُصول على وجبة أو شراب، ومثال ذلك: "... دنا الكاهن منها ليَتوسّل أنْ تَدعوه، على سبيل الإحسان، لتناوُل فنجان القهوة"[2].

2-2-4- غياب الإحساس بالآخرين:

ويَظهر ذلك في عدم اهتمام المسافرين الإيطاليّين بالغريق، حيث لمْ يَبدوا تَأثّرهم بوفاته، "... كان مَشهدًا عابرًا، لأنّهم بدؤوا بالدّخول إلى الخليج.."[3].

3- قراءة في الألفاظ والتّراكيب:

3-1- " أوّل ما لاَحظتْه السّيدة"برودينثيا لينيرو" لدى وُصولها إلى ميناء نابولي هو أنّ له رائحة ميناء ريوهاتشا نفسها"[4].

هذه مُلاحظة السّيدة "**لينيرو**" حول الميناءيْن، لتُواسي بها نفسها وهي في الغربة بعيدة عن أهلها، فمِن المنطقي أنْ تَكون للميناءيْن نفس الرّائحة، بحكْم طبيعة المكان (البواخر، سفن الصّيد..).

---

[1]- المصدر السّابق، ص165.

[2]- المصدر السّابق، ص166.

[3]- المصدر السابق، ص156.

[4]- المصدر السابق، ص153.

3-2- ".. وعَقدتْ حول خصْرها حزام أخوية القديس فرانثيسكو،... فقد نَذرتْ للرّب أنْ تَلبس مسوح التّربة حتّى الموت إذا ما مَنَحها زيارة روما ورئوية الحبر الأعظم.."[1].

ارتدتْ السّيدة "**لينيرو**" حزام أخوية القدّيس "**فرانثيسكو**"، ولَبستْ مُسوح التّوبة، والمُسوح هو: " الكِسَاء مِن شَعَر ما يُلبَس مِن نَسيج الشَّعَر على البدن تقشّفًا وقهْرًا للجسد"[2] وهذا ما يُوحي بتَقديس السّيدة"**برودينثيا**" للقدّاس والرّهبان، كما يُوحي لباسها بالزّهد وإخلاصها للرّب، وعبَّرتْ بالمُسوح عن حزْنها، وكُلّ هذا يُحيلنا إلى بساطة هذه السّيدة وتديّنها الشّديد واحترامها للحبر الأعظم*.

3-3- " السّيدة لينيرو عَقدتْ صداقات كثيرة خلال الرّحلة في السّفينة، واعتنتْ بأطفال بينما كان آباؤهم يَرقصون..."[3].

بالرّغم مِن أنّ هذه السّيدة، لا تَعرف المُسافرين الإيطاليّين، إلّا أنّها تَمَكّنَتْ مِن التّعرّف عليهم وصنْع المعروف لهم، وهذا يَدلّ على مدى طيبتها وحنانها.

3-4-" إنّ الحبّ الأبدي في أعالي البحار يَنتهي مع رؤية الميناء"[4].

وَصَف الكاتب هنا الحبّ بالأبدي أيْ حبّ دائم، لكن قال بأنّه يَنتهي، إذن هذا الوصْف يُوافق الحالة الّتي يَكون عليها المُسافرون أثناء الرّحلة فقط، وهذا الحبّ هو التّعاون والتّآخيبين أفراد السّفينة وجميع المُسافرين، لكن مع اقتراب الوصول سَتزول قيم التّعاون، وهذا دليل على أنّ ذلك الحبّ غير حقيقي (مُزيَّف)، فقد وَظّفه الكاتب بغرض السّخريّة.

---

[1]- المصدر السّابق، ص154.

[2]- المنجد في اللّغة والأعلام، المرجع السّابق، ص760.

*- أعلى رتبة في المؤسّسة الدّينيّة الرّومانيّة.

[3]- المصدر السّابق، ص155.

[4]- المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

3-5- ".. كان مَشهَدًا عابرًا، لأنّها بدؤوا بالدّخول إلى الخليج، وشدّتْ اهتمام المُسافرين أمور أُخرى أقلّ كآبة.."[1].

قبْل رسوّ السّفينة، شاهَد المُسافرون غريقًا يطفو فوق سطْح المياه، شكّ فيه الضّابط أنّه قد سَقَط مِن أحد زوارق الأعراس، لكن النّاس مَرّوا على المَشهَد مُرورًا عاديًّا، فلمْ يَتأَثّروا بما رأوا، و ذلك يَدلّ على جفاء المشاعر والأحاسيس.

3-6-".. ووسط ضجّة الاحتفال تلك، كان هناك رجل عجوز ذو مَظْهر لا عزاء له.."[2].

بعْد نُزل المُسافرين ولقائهم بذويهم، لَمحَتْ السّيدة "**لينيرو**" شيْخًا، حالته مُزريَة، يُحاوِل الحُصول على لقْمة العيْش بالألعاب السّحريّة، وهذا يُوحي بالفقر والعوز الّذي يَعيشه بعْض سكّان روما، ولا أحد يُشفق عليهم ويُساعدهم.

3-7-"..ومعرّضة لضربات زمر الحمّالين الّذين كانوا يَتعاركون على حمْل الأمتعة.."[3].

كانت السّيدة "**لينيرو**" مَشدودة للسّاحر، بينما أتى الحمّالون للتّعارُك حول الأمتعة، وهذا يَدلّ على انعدام فُرَص العمل في روما وانتشار البطالة.

3-8- ".. وحافظتْ على تماسُكها بترتسيل حلقة مُفرَغة مِن الصّلوات ضدّ الشّرور والأخطار في أراضي الكفّار.."[4].

بعْد نزول السّيدة"**برودينثيا**" مِن السّفينة جَلَستْ على صُندوقها الخَشبي وراحتْ تُكرّر نفْس الصّلاة، (حلقة مُفرَغَة) وهذا يُوحي بمدى خوْفها وهي في أرض الكفّار.

3-9- "... الشّيء الوحيد الّذي انطَبع في ذهْنها هو صفّ الرّكب الورديّة... لم تَتقدّم

---

[1]- المصدر السّابق، ص156.

[2]- المصدر السابق، ص157.

[3]- المصدر السابق، الصّفحة نفسها

[4]- المصدر السابق، ص158.

خطوة.. وإنّما تَراجعتْ فزِعة"[1].

شَعرتْ السّيدة "**لينيرو**" بالفَزع لمّا رأتْ ركب الإنكليز، بالرّغم مِن الأمْر طبيعي، لأنّها مِن صِفاتهم الجسمانيّة، وهذا يَدلّ على أنّ لمْ تُسافِر ولم تَختلط بالأجانب (الأروبيين) ولأوّل مرّة تَرى صفات الإنكليز.

3-10-"..صور لبرودينثيا، مِن أجل الحبّ والسّعادة اللّذيْن مَنحتني إيّاهما في الحياة،... ولكن صورتان لابنتيّ المعبودتيْن... صورتان أُخريان لابنيّ النّموذجيين في الأُسرة بعاطفتهما وحكْمتهما.."[2].

لمّا استفاق زوج السّيدة "**لينيرو**" مِن غيبوبته، أَخذ صورًا فوتوغرافيّة مع عائلته، فقد عاش قصّة حبّ مع زوجته، ويُكنّ حبًّا كبيرًا لابنتيْه، ويُكنّ تقديرًا وامتنانًا لابنيْه المثاليْن، وهذا يُنمّ عن الأُسرة المثاليّة الّتي حظي بها هو وزوجته "**برودينثيا**".

3-11-"الشّيء الوحيد السّار الّذي بَقي لها مِن سنوات السّهر تلك هو متْعة البكاء"[3].

البُكاء هنا، هو دليل الحزن الّذي يَعصِر قلب السّيدة "**لينيرو**"، فهو في الحقيقة ليس سَارًّا بل فقط مُتنفَّسًا للتّعبير عن آلامها.

3-12- ".. ولاحظت أنّ يديْه قبيحتان وأظافرهما متشظيّة وقَذِرة، وكانت تَنبعث منه رائحة بصل دائمة، تبدو جزءًا مِن شخصيّته، لكنّه في النّهاية رجل في خدمة الرّب"[4].

رَكّزتْ السّيدة "**لينيرو**" اهتمامها على هيئة الكاهن، ودَقّقتْ فيها، فلمْ تكن مُناسِبة لمكانته، وإنّ تدقيقها فيه يدلّ على أنّها لم تكن تتوقّع ذلك في الكهنة،فأصيبت بخيبة أمل.

---

[1]- المصدر السّابق، ص161.

[2]-المصدر السّابق، ص163.

[3]- المصدر السّابق ص164.

[4]- المصدر السّابق، ص166.

3-13- "... ففي زمن الحرب وُضِع نظام خدمات فعّال جدًّا لإخراج الغرقى الكثيرين الّذين كانوا يَظهرون كُلّ صباح طافين في مياه خليج نابولي"[1].

هذا خطاب الكاهن، في مُحاوَلة منه لإقناعالسّيدة "**لينيرو**"، بأنّ الإيطاليّين طيّبون، فقط في سنوات الحرب كثر القتْل، ودائمًا تتواجد جُثث على سطْح البحر، لذلك أَقاموا نظامًا خاصًّا للدّفن.

يظهر الكاهن في هذا الخطاب بأنّه مُراوِغ، بُبرِّر قساوة قلوب الإيطاليّين، وهذا ما يُوحي بأنّ الكَهَنة لديهم ألاعيبهم شأنهم في ذلك شأْن رجال السّياسة.

3-14- "... كانت صاحبة الطّابق الخامس تُعلّق على الكارثة بحماسة مُنفلتة، وقالت للسّيدة بروديتشيا لينيرو بالقشتاليّة: ماتوا جميعهم، لقد تَسمّموا بحساء محار العشاء. محار في آب! تَصوّري!"[2].

نقلت هذا الخبر للسّيدة "**لينيرو**"، لكن في كلامها شكّ في سبب الوفاة، فلا يُوجَد محار في شهْر آب (أوت) فكيف تَسمّموا به؟ فلمْ تَجد تفسيرا مناسبا لوفاتهم، وهذا يَدلّ على جريمة قتل.

3-15- ".. بعْد ذلك ارتدتْ ثياب الأرملة، واستلقتْ على السّرير، ثُمّ سلّتْ سبْع عشرة سبْحة مِن أجْل الرّاحة الأبديّة لأرواح السّبعة عشر إنكليزيًّا المسمّمين"[3].

لمّا رأتْ السّيدة "**لينيرو**" سبعة عشرة إنكليزيًّا، قد ماتوا، استَذكَرتْ حزْنها، ثُمّ صلّتْ لأجلهم، وهذا يَدلّ على طيبة قلبها، حتّى أنّها تَشبّهتْ براهبة، فصلّتْ لأجْل الرّاحة الأبديّة لأرواحهم.

---

[1]- المصدر السّابق، ص167.

[2]- المصدر السّابق، ص171.

[3]- المصدر السّابق، ص172.

4- قراءة في الأُسلوب والصّور البيانيّة:

قَدّم لنا "**غابرييل**" نصّه هذا **(سبعة عشر إنكليزيًّا مسمومًا)**، بأُسلوب غير مُباشِر، مُوظِّفًا وبشكْل جزئي تقنية الفلاش باك، والكاتب سارد خارج حكائي، وَظّف في بناء الفكرة المركزيّة للنّص مجموعة مِن الصّور البيانيّة، نَرصد بعْضًا منها فيما يلي:

4-1- "... كان صباحًا مُشعًّا في أوائل شهْر آب"[1].

شَبَّه الكاتب الصّباح بشيءيَلمع (ألماس، لؤلؤ..)، ليُبيِّن ما يلي:

- سعادة المُسافرين بلقاء عائلاتهم.
- جَسّد كلّ معاني الجمال.
- أنّه صبَاح يَختلف عن غيره.

4-2- " يوم أحد نموذجي مِن فصول الصّيف تلك الّتي تلت الحرب، حيث الضّوء كوحْي يومي، وكانت السّفينة تتحرّك ببطء شديد، مطلقة لهاث مريض.."[2].

في التّركيب صورتان بيانيتان،في الأولى شبّه الكاتب الضّوء بالوحي اليومي، هذا الضّوءالّذي ظَهر بعد الحرب، فبعْد الظّلام أتى النّور، و هذا الضّوء مُقدَّس مثْل الوحي.

أمّا في الثّانية، فقد شَبّه صوت السّفينة الضّخمة بلهاث مريض، والمريض لا يُمكنه الحركة أو تُصبِح حركته بطيئة، أمّا السّفينة فهي مُحمَّلة بالمُسافرين وبضائعهم، لذلك تُصبح حركتها بطيئة والصّوت الّذي تُصدره ضعيفًا، مثْل المريض الّذي تَصعب عليه الحركة ولا يُمكنه رفْع صوته.

[1]- المصدر السّابق، ص154.

[2]- المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

4-3 "... وكان معظم هؤلاء مِن السّيدات الخريفيّات ذوات الصّدور المهيبة، اللّواتي يَختنقْن في ملابس الحداد"[1].

لا توجَد اصطلاحًا ولا لغويًّا سيّدات شتويّات أو صيفيّات ولا خريفيّات... لكن الكاتب استعار لفظة الخريفيّات المُشتقّ مِن الخريف ومِن مميّزاته:

- ذبول الأوراق واصفرارها.
- نقْص الحيوية، والحركة في الطّبيعة.

وإذا أَردنا أنْ نُسقِط هذه العناصر على السّيدات نجد:

- شُحوب البشرة وظُهور التّجاعيد.
- ظُهور الشّعر الأبيض.
- غياب الحيوية والحركة.

وقد أَتى الكاتب باستعارة السّيدات الخريفيّات ليدلّ على كِبَر سنّهنّ وعجزِهنّ.

كما وَصَف الكاتب حالتهنّ النّفسيّة، فأتى باستعارة، ملابس الحداد خانقة، ليَدلّ على الحزن الشّديد والضّيق في الصّدر اللّذان يَعتَصران قلوب السّيدات المُسنّات.

4-4- "... مع أزواجهنّ الضّئيلين النّشيطين، مِن ذلك الصّنف الخالد الّذي يَقرأ الجريدة بعْد الزّوجات، والّذين يَرتدون بدلات كتّاب بالعدل صارمة رغم شدّة الحرّ"[2].

شَبّه الكاتب أزواج السّيدات الخريفيّات بكتّاب العدل، الّذين يَتميَّزون بالصّرامة والموضوعيّة والابتعاد عن الذّاتية في عملهم بالمحاكم، وذلك بحكْم طبيعة عملهم ليُوحي بقسْوة قلوب الأزواج وجفائهم العاطفي تجاه زوجاتهم، ووصفهم بالصّنف الخالد، أيْ هي

[1]- المصدر السّابق، ص157.

[2]- المصدر السّابق، ص 88.

عادتهم المؤَصَّلة فيهم، ولن تَزول إلّا بوَفاتهم.

4-5- "... اقتَحم سيْل بشري السّفينة بصُراخ واندفاع قراصنة..."[1].

شَبّه الكاتب جُموع المُسافرين بالسّيل والّذي يَتميَّز بكثْرة الماء وسرْعة التّدفّق، ليَدلّ على كثْرة المُسافرين ودخلولهم دفْعة واحدة. كما وَصَفهم بالقراصنة ليُوحي بـ:

- اللّا نظام.

- وجود نوْع مِن الهمجيّة لدى المُسافرين.

4-6- " ... مُهدَّدة بميتة غير مَجيدة كميتة صيصان الميناء"[2].

صيصان الميناء هي سحريّة ليستْ حقيقيّة، كان الشّيخ يُخرجها مِن جيبه، فمهما دَهسها النّاس لن تموت، وهو نفْس الحال مع السّيدة "**لينيرو**" فحتّى لو كثرتْ الفوضى حولها وتُدافع النّاس أمامها، فهي لن تموت بسبب ذلك، وهذا ما يُوحي بمدى خوفها وقلقها مِن كثْرة المُسافرين ومِن الفوضى العارمة الّتي حَدثتْ في الميناء.

4-7- "... وهناك وجدها الضّابط الأوّل في السّفينة بعد انتهاء الجائحة،،،"[3].

شبّه الكاتب كُلّ الفوضى الحاصلة في الميناء بالجائحة والّتي تُحدِث:

- تَغيُّرًا وخرابًا.

- أمراضًا مُميتة.

- حركة غير عادية.

وهذه الجائحة أَثّرتْ في السّيدة "**لينيرو**"فجعلتها تشعر بالوحدة والحزن، فانعزلتْ عن

[1]- المصدر السّابق، ص157.

[2]- المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

[3]- المصدر السّابق، ص158.

المُسافرين جالسة على صُندوقها الخشبي.

4-8- " أَحسّتْ السّيدة برودينثيا لينيرو فجأة بلحظة تشوّش وهي محشورة في صندوق كصندوق الدّجاج"[1].

شَعرتْ السّيدة "**لينيرو**" بأنّها موجودة داخل صندوق يُشبه صندوق الدّجاج، فقد شَبّه الكاتب الفندق بصُندوق دجاج ليَدلّ على ما يلي:

- كثرة الطّوابق.
- كثرة المُقيمين.
- ضيْق المكان.
- وجود أصوات كثيرة.

4-9- "... صاحبة الفندق سيّدة ربيعيّة"[2].

لا يُوجد في القاموس سيّدة ربيعيّة، لكن الكاتب استعار لفظة ربيعيّة المُشتقّة مِن الرّبيع ليَدلّ على:

- الخفّة والنّشاط.
- الجمال والإشراقة.
- الرّائحة العطرة.

فهذه الصّفات هي الّتي تُميّز تلك السّيدة، ولم يُصرّح بها مُباشرة، بل أتى بلفظة تَختصرها وهي: ربيعيّة.

---

[1]- المصدر السّابق، ص160.

[2]- المصدر السّابق ، ص162.

4-10- " أطلقت الينبوع الآخَر مِن دموعها المتأخّرة"[1].

صبرتْ السّيدة "**لينيرو**" طوال رحلتها عن البكاء إلى أنْ وَصَلتْ إلى الفندق، فأَطلقَتْ دموعها، وقد شَبّهها الكاتب بالينبوع ليَدلّ على كثرة الدّموع وعدم تَوقّفها،و هذا ما يوحي بذلك بالحزن العميق الّذي يعتصر قلب السّيّدة "**بروديتشيا**".

4-11- " بدأ المشلول يَتلاشى وهو يُودّع الجميع مُصافحة.."[2].

المشلول هو زوج السّيدة"**لينيرو**"، وقد شَبّهه الكاتب بشيء يَتلاشى مثْل السّحاب الّذي يَزول شيئًا فشيئًا إلى أنْ يَختفي، فحالته الصّحيّة مُتدهوِرة وازدادتْ تدهورًا حتّى وَإنْ استَفاقَ مِن غيبوبته مُودِّعًا عائلته وأقرباءَه، إلى أنْ تلاشى أيْ مات.

4-12- " كانت شقراء جميلة وتتكلّم كما لو أنّها تُغنّي"[3].

شبّه الكاتب كلام الشّقراء بصوت مُغنيّة، ليَدلّ على رقّتها ولطْفها.

4-13- " عقدة مِن الدّموع مَحبوسة في حلقها"[4].

كان حزن السّيدة "**لينيرو**"،فقد كانت تُخفي دموعها الكثيرة لدرجة احتقانها داخل حلقها،حيث شَبّهها الكاتب بالعقدة الّتي تُوْلِم كثيرًا إلى حدّ الاختناق، طبْعًا ليس فيزيولوجيًّا بل نفسيًّا، وهذا ما يُوحي بالألم والمُعاناة الّتي تَعيشها هذه السّيدة، الّتي استطاع الكاتب عبْرها تمرير قصْديّة مُعيَّنة، والكشْف عن بعْض الجوانب مِن حقيبته الثّقافيّة.

- **القصديّة العامّة للمُؤلّف:**

أَراد "**غابرييل غارسيا ماركيز**" فَضْح الجانب المَستور مِن روما، ورفع اللّثام عن خباياها،

[1]- المصدر السّابق، ص162.

[2]- المصدر السّابق، ص163.

[3]- المصدر السّابق، ص165.

[4]- المصدر السّابق، ص172.

فاستعار شخصيّة السّيدة "**لينيرو**" ليُمرِّر هدفه، فهذه السّيدة الّتي تَعتقد بأنّ روما مُدهشة، ومُميَّزة لكونها موطن الخير الأعظم الّذي يَزوره الآلاف مِن مُختَلَف أرجاء العالم طلبًا للدّعاء وطمعًا في نيْل البركة، ولكن لمّا وَصلتْ إلى روما وعاشرت مواطنيها وعرفتهم عن قرب، سرعان ما غيرت رأيها لأنّها اكتشفت بأنّها كانت مُخطئة في توقّعاتها.

أراد "**غابرييل**" أنْ يوجّه رسالة،مفادها أنّنا أولى بتقدير ذواتناوعدم احتقارها والتّقليل من شأنها كما في حالة السيّدة "لينيرو"التي توسّمت الخير في الغير بينما رأت الشّرّ في نفسها وليس في قُلوب الإيطاليّين.

لكن غابرييل –عبر نصّه – بيّن لنا سذاجة تلك السّيّدة، عندما فضح ألاعيب الكاهن وقسوة قلوب المسافرين الإيطاليين الّذين لم يكترثوا بالغريق،فقد تَجمّدتْ عواطفهم.

- **تجليّات ثقافة الكاتب:**

يَبدو "**ماركيز**" مِن خلال قصّته "**اثنتا عشر انكليزيًّا مسمومًا**"، على دِراية بحقيقة الحياة في روما، والأعمال الدّنيئة الّتي يُمارسها الرّهبان تحت غطاء خدمة الرّب.

كما يَبدو أنّه على معرفة تامّة بما يُفكِّر به شعوب أمريكا اللّاتينيّة حول قدسيّة روما في أنفسهم وتبجيلهم للحبر الأعظم، حيث أَسقط كُلّ هذه المعارف في قصّته، مثلما فَعَل في جميع القصص المدروسة، وقد حَدّدنا في خِتام كُلّ قصّة القصديّة العامّة للمُؤلّف والتي استنبطناها مِن الفكرة المركزيّة.

وأثناء استكشاف تضاريس النّصوص، عثَرنا على مجموعة مِن الألفاظ الّتي تَكرّرتْ في جميع القصص والّتي تَناثرتْ في قلب النّصوص وهي:

كاريبي خالص	جزر الأنتيل
المثقَّف الأنديزي	قريته الجبليّة الورعة توليما

يُمكن أنْ تكون أندونسيّة أو مِن الأنديز

قشتالية صافية مِن أمريكا اللّاتينيّة

لم تكن نمساويّة، فقد وُلدتْ في كولومبيا

لغتها القشتاليّة البدائيّة

الحيوانات البحريّة الخُرافيّة في تشيلي

سيّدة ربيعيّة، تتكلّم القشتاليّة أنواء الكراييبي

وهذه العبارات المنثورة، تُحيلنا إلى استخلاص الفكرة المركزيّة الأساس الّتي تَحتكم إليها جميع النّماذج المدروسة (رحلة مُوفَّقة سيّدي الرّئيس، القدّيسة، طائرة الحسناء النّائمة، بائعة الأحلام، سبعة عشر إنكليزيًّا مسمومًا)، وهي:

إثبات الهويّة

والهويّة هي الملامح والقسمات الّتي تُميِّز جماعة مُعيَّنة، وهذه الملامح هي نتيجة تأثيرات لا يُمكن حصْرها ولا تحديدها بدقّة.

وهي ذات طابع ثقافي وحضاري واجتماعي، يَتجلّى في الأعراف والتّقاليد والقوانين ونُظُم الحياة التي تميّز جماعة بشريّة عن جماعة أخرى[1].

وهذه المُعطَيات المُتعلِّقة بالهويّة، قد جَسّدها "**غابرييل غارسيا ماركيز**" في القصص المدروسة، فَوَصَف بعضًا مِن الألبسة التّقليديّة، والأطعمة، كما لم يُفوِّت الفرصة للإشادة والاحتفاء باللّغة القشتاليّة...

[1]- يُنظَر: فضيلة شبابحة: تطوّر مفهوم الهويّة في الفكر السّياسي، المجلّة الجزائريّة للدّراسات السّياسيّة، مجلد8،ع2، كليّة العلوم السّياسيّة والعلاقات الدّوليّة، جامعة الجزائر 3، الجزائر، 2021م، ص4.

والهويّة تُمثِّل الآلية الأساسيّة في اكتشاف الأنا، والأنا نوعان: الأنا الفردي والأنا الجماعي، وهذا الأخير هو الّذي يُمثِّل الهويّة[1]، الّتي أَثبتها "**ماركيز**" في نُصوصه.

وقد دعا "**كلود ليفي شتراوس**" إلى ضرورة تجاوز الهويّة الثّابتة واستيعاب الهويّات الأُخرى[2]، وهذا ما نُلاحظه كذلك في قصص "**ماركيز**"، حيث استَمدّ مِن نُصوص الثّقافات الأُخرى ما يَخدم مواضيعِه، فبالرّغم مِن احتفائه بهويّته وهويّة شعوب أمركيا اللّاتينيّة، إلّا أنّه لم يَنغلق على نفسه، بل جَعَل نُصوصه تتعالَق مع نصوص أُخرى، وهذا ما يُحيلنا إلى ما يُسمَّى **بالمُتعاليات النّصيّة** الّتي حَدّدها النّاقد "**جيرار جنيت\ Gérard Genette**" في كتابه "**أطراس Palimpsestes**"، وهي التّناص، الميتناص، التّعالق النّصي، معماريّة النّص، المناص، وعرّف التّعالي النّصي بأنّه معرفة العلاقة سواء كانت خفيّة أم جليّة، بين نصّ ما مع نُصوص أُخرى[3].

وفي دراستنا للنّماذج القصصيّة، وَجدنا بعضًا مِن أنماط المُتعاليات النّصيّة وهي:

- **التّناص:**

وهذا ما نجده في قصّة "**رحلة مُوفَّقة سيّدي الرّئيس**"، حين وَظَّف الكاتب شخصيّة الشّاعر الفرنسي "**إيميه سيزر**".

وفي قصّة "**القدّيسة**" استَلهم "**غابرييل**" مِن مسرحيّة "**عطيل**" **لويليام شكسبير**، ما أَفاد به نصّه.

---

[1]- يُنظَر: قحام توفيق: أزمة الهويّة في الرّواية الجزائريّة، أُطروحة مُقدَّمة لنيْل شهادة الدّكتوراه العلوم، قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة محمّد لمين دبّاغين، سطيف2، 2016\ 2017، ص14.

[2]- يُنظَر: المرجع نفسه، ص3.

[3]- يُنظَر: سعيدة تومي: العتبات النّصيّة في التّراث النّقدي العربي، -الشّعر والشّعراء لابن قُتيبة أُنموذجًا-، مُذكّرة لنيل شهادة الماجستير (نقْد عربي قديم)، المركز الجامعي العقيد محند أولحاج بالبويرة، قسْم اللّغة العربيّة وآدابها، 2008\ 2009، ص30.

وفي قصّة"**الحسناء النّائمة**"، ذَكَر لنا الكاتب ما يُوافِق مضمون قصّته، باستشهاده بروايته "**الجميلات النّائمات**" للكاتب الياباني "**ياسوناري**".

كما استَشهَد في قصّة "**بائعة الأحلام**" بالشّاعر "**بابلو نيرودا**".

- **المناص:**

لقد عَنوَن "**غابرييل**" مجموعته القصصيّة "**اثنتا عشر قصّة قصيرة مُهاجِرة**"، وقد سَبق وأنْ وَقفنا على هذا العنوان في مُقدِّمة الفصل الثّاني.

ثُمّ انتَقَل بنا إلى مُقدِّمة المجموعة القصصيّة، ليَنثر أفكاره في مُختَلَف بلدان أوروبا.

كما وَضَع لكُلّ قصّة عنوانًا، يُحيلنا إلى مجموعة مِن الدّلالات المُرتبِطة بمَضمون النّص، وأَشار في خِتام كُلّ قصّة إلى تاريخ كِتابتها فنجد: حزيران 1979م، آب 1981م، آذار 1980م، حزيران 1982م، نيسان 1980م، ليُؤكِّد على سخونة يده الّتي أَشار إليها في مُقدّمة مجموعته القصصيّة.

ولا بُدّ لنا أنْ نَذكر ما أَورده في الغلاف الخارجي (بعْد نهاية القصص) حيث كَتَب:"**وبعْد العشاء الّذي يَمتدّ طويلًا، ويَتحدّثان فيه كثيرًا، كانا يُمارِسان، عن ظهْر قلب، حبًّا ثابتًا يُخلِّف في نفسيْهما رواسب كارثيّة**"، وهذا القول يَحتَمِل قراءتيْن، الأولى تتمثّل في كونه خاتمة غير واقعيّة (مُتخيَّلة) للقصّة الأخيرة "**أَثر دمّك على الثّلج**"، أمّا القراءة الثّانية، فتَكمن في تولّد علاقة حبّ بين الكاتب والكتابة، حيث يأتيه الإلهام في سُكون اللّيل، فيسكب كُلّ ما يَجول في مُخيّلته مِن فوضى ونظام، وواقع وحلم... على الورقة، لينتج نصًّا تترسّب فيه عدّة دلالات...

ولا يمكننا أن نختم هذا الفصل دون أن نشير إلى الصّدق الفنّي الذي لمسناه في النّماذج المدروسة، وإلى دقّة الوصف، حيث جعلنا نرسم الشّخصيات في أذهاننا وكأنّنا نشاهد أفلاما تلفزيونية أو سينمائيّة ..

خاتمة

سعت هذه الدّراسة الموسومة :"**دراسة تحليليّة تأويليّة لـ:اثنتاعشرة قصّة قصيرة مهاجرة لغابرييل غارسيا ماركيز –نماذج مختارة–** "، إلى تحليل بعض النّماذج المنتقاة من أدب أمريكا اللاّتينيّة، متمثّلة في قصص غابرييل غارسيا ماركيز رائد الواقعيّة السّحريّة، بالاعتماد على المقاربة التّأويليّة، وقد خلصنا إلى مجموعة من النّتائج نجملها في ما يلي:

1- ورد مصطلح التّأويل في المعاجم الغربيّة والعربيّة على حدّ سواء،لكن استأثرت المعاجم الأجنبيّة بمصطلح الهيرمينوطيقا herméneutique، كما أُثيرت إشكاليّة التّرجمة، فهناك من اعتبر مصطلح interprétation مقابلا لمصطلح التأويل وherméneutique مقابلا للتّفسير...

2- يتشابك التّأويل مع عدّة مصطلحات أخرى كالتّفسير والفهم والمعنى والقصديّة.

3-عرفت التأويليّة الغربيّة إرهاصات أولى على يد **أفلاطون** و**أرسطو** و**فيلون**، وكان أوّل استعمال للمصطلح على يد **دان هاور**.

4- تأسّس الاتجاه التّأويلي الغربي على يد **شلايرماخر** (**Shleiermacher**) و**ديلثاي**(**Dilthey**) اللّذين أسّسا للهيرمنوطيقا الحديثة،ثمّ ظهرت الهيرمنوطيقا الفلسفيّة على يد **هايدغر** (**Heideggar**) و**غادامير** (**Gadamer**)وهذا الأخير نقده **هابرماس** (**Habermas**)، مؤسّسا بذلك لهيرمنوطيقا التّواصل، أمّا (**ريكور**(**Recoeur**))فتبنّى الرّمز وما يحيل إليه من معان،ودعا إيكو(**Eco**) إلى انفتاح النّص، وأعلى**هيرش** (**Hirsch**) من شأن المؤلّف.

5- عرفت التأويليّة العربيّة إرهاصات أولى تمثّلت في ما عُرف بالكهانة divination، أمّا الاستعمال الأوّل للمصطلح فقد كان في القرآن الكريم حيث ورد في عدّة مواضع.

6-تبلورت التّأويليّة العربيّة في بدايتها على يد فلاسفة الإسلام،ثمّ عرفت منحى آخر على يد البلاغيين العرب.

7- يعدّ **نصر حامد أبو زيد** من بين النّقّاد الأوائل الّذين دعوا إلى إعادة قراءة الموروث العربي من جميع النّواحي،الدّينيّة والاجتماعيّة والأدبيّة ...

8-يعدّ **محمّد بازي** من المنظّرين الذين وضعوا مجموعة من المفاهيم الجديدة لحقل التأويليّة العربيّة

9-التّأويليّة الغربيّة مشبّعة بالمصطلحات وهذا ما خدم عمليّة تأويل النّصوص، بينما اكتفى النّقّاد العرب بالنّقل فقط ، حيث لا نجد مصطلحات خاصة بالتّأويليّة العربيّة ما عدا ما طرحه **محمّد بازي**.

10-استطاع **ماركيز** أن يمرّر أفكاره عبر قصصه ،فانتقد النظام السياسي،وهاجم الكنيسة الكاثوليكية بكل جرأة، ورثى كبار السّن ،كما انتصر لقدرته الأدبيّة وكشف السّتار عن روما وفضحها.

11-نثر **غابرييل** التّراث الأمريكولاتيني في جميع القصص المدروسة كما سمح بنصوصه أن تتعالق مع نصوص أخرى،وكان أسلوبه في الكتابة محفّزا قويّا لعمليّة التّأويل.

12- مزج **ماركيز** بين الواقع والخيال، فاستحقّ بذلك لقب رائد الواقعيّة السّحريّة.

يعتمد التأويل على محرّك دينامي وهو العقل،وطبيعة العقل البشري مختلفة من فرد إلى آخر ومن مجموعة إلى أخرى...،لذا تتيح هذه الدّراسة المجال لعقول أخرى لكي تتمكّن من قراءة ثانية وثالثة مختلفة عمّا سبق ذكره ....فنحن نؤمن بتعدّد القراءات لكن نؤمن بنهايتها.

ملحق

غابرييل غارسيا ماركيز والواقعيّة السّحريّة

أ)- لمحة عن حياة غابرييل غارسيا ماركيز:

1- مولده ونشأته:

وُلد "**غابرييل غارسيا ماركيز**"في 6 مارس 1928م في قرية أراكاتاكا السّاحليّة في كولومبيا[1]، وهو أشهر أديب في العالم الثّالث، وهو الأكثر شهْرة وإعجابًا مِن بين روائيّي أمريكا اللّاتينيّة، بفضل أُسلوب الواقعيّة الّذي عُرف في مجمَل أعماله، وقد تَرعرع في وسط أغلب سكّانه أميّون، وبيئة لا تتوفَّر على قنوات الصّرف وشوارعها مُهترئة[2].

بَدأتْ الحياة العمليّة لـ"**ماركيز**" عام 1947م، حينما راسَل جريدة "المتفرّج" بالعاصمة بوقرطا، حيث كَتَب مقالًا بعنوان "**الحقيقة حول مغامرتي**"تتضمّن حادثة واقعيّة تتعلّق بغريق مَكث عشرة أيّام في المحيط الأطلسي، ثُمّ حوّل هذا المقال إلى قصّة بعنوان "**الغريق**"، حيث اعتبرها النّقاد فاتحة في عالم فنّ القصّة القصيرة، إذ مَزج فيها "**ماركيز**" بين الخيالي والواقعي، ومِن هذا المزج، يُصبح منحى أو طريق سلكه الكاتب، فأصبحتْ مِن خصائص الكتابة لديه، والّتي مَنحته لقب رائد الواقعيّة السّحريّة، فظهور عبقريّة "**ماركيز**" في قارّة أمريكا الجنوبيّة لا يُعدّ أمْرًا غريبًا، بل يُعدّ نتاجا لنماذج العديد مِن الحضارات الإفريقيّة والأندلسيّة العربيّة والهنديّة ممزوجة بتيارات الحداثة والمعاصرة منذ أن غزا الإسبان القارة[3]. الّتي عرفتْ عدّة أسماء لامعة في سماء الأدب، منها: الشّاعر والقصّاص الكبير الأرجنتيني "**خورخي لويس بورخيس**"، و"**بارقاص لليُوصا**" **مِن البيرو** و"**أكتافيو باث**" مِن المكسيك ... وغيرهم،

---

[1]- يُنظَر: بلينيو أبوليو مندوزا: غابرييل غارسيا ماركيز – رائد الواقعيّة السّحريّة، تر: عبد الله حمادي، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، ط1، أفريل 1982م، ص11.

[2]- يُنظَر: جيرالد مارتن: سيرة حياة غابرييل غارسيا ماركيز، تر: محمّد درويش، مرا: مكتب التّعريب والبرمجة، الدّار العربيّة للعلوم – ناشرون –، لبنان، ط1، 2010م، ص19،20.

[3]- يُنظَر: بلينيو أبوليو مندوزا: غابرييل غارسيا ماركيز –رائد الواقعية السّحريّة–المرجع السّابق، ص12،15.

وأمام هذا الحشْد المميَّز، سَطع اسم "**ماركيز**"، لينال جائزة نوبل للآداب في 21 أكتوبر 1982م، الامر الّذي لقي صدى واسعا من قبل الرّوائيين اللاّتنيّين، مثْل الرّوائي الكبير "**ماريو أونيتي**"، الّذي صَرّح بأنّه: " لأوّل مرّة تُحسن جائزة نوبل في اختيار صاحبها"[1].

وشاءتْ الأقدار أنْ يُغادر الحياة تاركًا بصْمة خاصّة في عالم الأدب، يوم 17 أفريل 2014م، وقد رثاه العديد مِن الرّؤساء والرّوائيّين، فاعتبر الرّئيس الأمريكي "**باراك أوباما**"أنّ العالم فَقَد أحد كبار الكتّاب المتبصّرين[2].

2- أبرز أعماله:

لقد خَلّف"**ماركيز**" العديد مِن الرّوايات والقصص القصيرة أهمّها:

- رواية "أوراق ذاوية" عام 1955م.
- رواية "العقيد لا أحد يُراسله" عام 1957م.
- رواية "ساعة نحسّ" عام 1961م.
- مجموعة قصصيّة "جنائزيّات الأمّ الكبيرة" عام 1962م.
- رواية "مائة عام مِن العزلة" عام 1967م.
- رواية "خريف الملك" عام 1976م.
- رواية "وقائع ميّت معلنة" 1981م[3].
- رواية "الحب في زمن الكوليرا" 1985م.

---

[1]- يُنظَر: بلينيو أبوليو مندوزا: غابرييل غارسيا ماركيز –رائد الواقعية السّحريّة–المرجع السّابق، ص14،16.

[2]- يُنظَر: ماركيز الصّحفي الّذي عشقته الرّواية، الموقع: www.aljazeera.net، تاريخ النّشر: 24\12\2015، تاريخ الاطّلاع عليه: 29\06\2022، سا: 14:00.

[3]- يُنظَر: بلينيو أبوليو مندوزا:غابرييل غارسيا ماركيز –رائد الواقعية السّحريّة –، ص12،14.

ومِن سحْر الكتابة الّذي يَتمتّع بها "**ماركيز**"، فقد بيعتْ روايته "مائة عام مِن العزلة" في الأرجنتين وفي ظرْف قصير جدًّا – مائتيْ ألف نسخة، وتُرجمتْ إلى واحد وثلاثين لغة، وحَقّقتْ أكبر نجاح في القرن العشرين، كما طَالب الممثّل العالمي المشهور "**أنطونيو كوين**" مِن "**ماركيز**" السّماح له بتحويلها إلى فيلم بمليون دولار، لكن "**ماركيز**" رَفض ذلك، ربّما يكون السّبب عائليًّا بالدّرجة الأولى[1].

ب)- "غابرييل غارسيا ماركيز" والواقعيّة السّحريّة:

ظَهرتْ الواقعيّة في أروبا في القرن التّاسع عشر، ليَتمخّضَ عنها تيار أدبي مُعبِّر عن توجّه إبداعي وحساسية فنيّة ورؤية إيديولوجيّة.

وكانت بدايتها مُتشبّعة بمبادئ الرّومانسيّة، ثُمّ أخذتْ مسارًا خاصًّا، ولعلّ "**فيكتور هيغو**" هو مَنْ تمكّن بفضْل عبقريّته الجمع بين الرّومانسيّة والواقعيّة ليُقدّم لنا عملًا متفرّدا ومميّزا ألا وهو البؤساء.

والكتابة الواقعيّة عمليّة إبداعيّة تتّكئ على الواقع وتُمثّله وتُحاكيه، ثُمّ تَصبّه في معماريّة فنّية خاصّة، تبنّى فيها الأدباء والواقعيّون اللّغة الشّعبيّة لمختلف الشّرائح الاجتماعيّة، فقد اختاروا أساليب جديدة مُختلفة عن الكتابات الكلاسيكيّة والرّومانسيّة، وقد كانت فرنسا وانجلترا وروسيا مِن الدّول السّبّاقة لاكتشاف المذهب الواقعي[2].

1- أنواع الواقعيّة:

انقسمتْ الواقعيّة، وفقًا للمواضيع المعالجة إلى أربعة أنواع، أبرزها: الواقعيّة النّقديّة وهي الّتي تُؤكّد أنّ مهمّة الفنّ والأدب تتمثّل في نقْد الحياة بمفهومها الواسع، ويُعدّ الرّوائي

[1]- يُنظَر: بلينيو أبوليو مندوزا: غابرييل غارسيا ماركيز –رائد الواقعية السّحريّة–المرجع السّابق، ص17.

[2]- يُنظَر: الطّيب بودربالة والسّعيد جاب الله: الواقعيّة في الأدب، مجلّة العلوم الإنسانيّة، ع7، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، فيفري 2005م، ص2،4.

الفرنسي"**بلزاك**" أشهر ممثّل لهذه الواقعيّة، الّذي بَرع في تصوير جَشع الطّبقة البرجوازيّة، أمّا الواقعيّة الطّبيعيّة ويُمثّلها "**إميل زولا**" الّذي هاجم الرّومانسيّين وانتَقد فكْرهم بتقديس الذّات والخيال الجامح، ويرى أنّه مدين لعلم الوراثة وعلم الأحياء والطّب في بلورة فكْره، واعتبر كتاب "**مدخل إلى الطّب التّجريبي**""**لكلود برنار شو**"، بمثابة الكتاب المُقدّس للواقعيّة الطّبيعيّة، أمّا الواقعيّة الاشتراكيّة، فقد انبثقتْ مِن المؤتمر الأوّل للأُدباء السّوفيات الّذي انعَقد بموسكو، ومِن مبادئها الوفاء للإيديولوجيّة الشّعبيّة، والارتباط العضوي بنضال الجماهير المحرومة[1]، أماالنّوع الرّابع يَتمثّل في الواقعيّة السّحريّة، ويُعدّ النّاقد الفنّي "**فرانز روه**" **"Franz Roh"**أوّل مَنْ استَعمل هذا المصطلح، حيث أطلقه على الإنتاج التّشكيلي الأوروبي، ويَتمثّل هدف الواقعيّة السّحريّة في التقاط الأسرار الّتي تختفي تحت مظاهر الواقع؛ فالرّسام في الواقعيّة السّحريّة يُواجه الواقع مُحاولًا فكّ طلاسمه وأسراره، وفي الأدب، فإنّ القصص والرّوايات الّتي تُكتَب بأُسلوب الواقعية السّحريّة لا تَخضع للشّروح المنطقيّة ولا الاجتماعيّة، بل تَحكمها الأساطير والسّحر.

2- الواقعيّة السّحريّة في أمريكا اللّاتينيّة:

أوّل مَنْ استَعمل هذا المصطلح في أمريكا اللّاتينيّة هو الكاتب والقصّاص الكوبي "**أليخو كاربنتير**"في مقدّمته لقصّة"**مملكة هذا العالم**" سنة 1949م، والواقعيّة السّحريّة تُمثِّل تُراث أمريكا اللّاتينيّة الثّقافي والفنّي[2].

فالكاريبي الّذي يَنتمي إليه "**غابرييل غارسيا ماركيز**" امتزج الخيال الجامح للأفارقة السّود بالأحفاد الكولمبيّين، وفيما بعْد امتزجا بفنتازيّة الأندلسيّين ومُعتقدات الجلالقة*، الماوراء الطّبيعة، وقد صَرّح ماركيز، بأنّ الكاريبي علّمه كيف يرى الواقع بطريقة مُختلفة، وعلّمه تقبّل

[1]- ينظر: الطّيب بودربالة والسّعيد جاب الله: الواقعيّة في الأدب، المقال السّابق، ص5،6،8.

[2]- يُنظَر: صلاح فضْل: منهج الواقعيّة في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1980م، ص299،300،303.

*-الجلالقة: نسبة إلى الشّمال الغربي مِن إسبانيا الّتي تُعرَف باسم غاليسيا وسمّاها العرب جلقية، وهي منطقة مشهورة بالخرافات والشّعوذة.

العناصر اللّاطبيعية، فتاريخ الكاريبي مُفعَم بالسّحر[1]، شأنه شأن أمريكا اللّاتينيّة كلّها، والّتي كانت مجالًا لأشكال خياليّة نمتْ في أرضها الآهلة بالأساطير والمعتقدات الخرافيّة الّتي تَعكس طريقة شعوبها في تفسير الظّواهر، فهم يُمثّلون الشّعوب البائسة لقارّة أمريكا، الّذين يَعيشون خارج التّاريخ، فعالمهم يَسوده تقديس الخرافات لا غير، وتُمثّل للإنسان الأوروبي عالم الغرائب العجيب[2].

وتُعدّ القصّة مِن الجنس الأدبي الّذي تَطوّر بسرعة في أدب أمريكا اللّاتينيّة، بالرّغم مِن أنّ السّلطات الإسبانيّة المُحتلّة مَنعتْ ذلك، لتَكبح نموّ الخيال واختلاط الواقع بالخرافة، لتَضمن انصراف النّاس إلى التّبشير الدّيني المسيحي[3].

وهذه القرائيّة الّتي تَكتنف قصص أمريكا اللّاتينيّة، جزء أساسي مِن دلالات الواقعيّة السّحريّة، ومثال توظيف الغرائبيّة في القصّة القصيرة نجد قصّة "**كتاب الرّمل**" لِـ: "**بورخيس**" حيث يَحكي عن رجل يُحبّ الكتب. كما يَجمع النّادر منها، إلى أنْ جاءه رجل غريب باعه كتابًا عجيبًا بعنوان "**كتاب الرّمل**"، إذ بمجرّد أنْ يَطلّع على صفحة مِن صفحاته، ويَغلق الكتاب، يجد نفسع عاجزًا عن العثور على تلك الصّفحة، وهذا الواقع سحريّ فعلًا، وليس هدف "**بورخيس**" الإمتاع فحسب، إنّما هدفه الإيحاء بفكرة فلسفيّة عن العالم[4].

عَمل "**غابرييل غارسيا ماركيز**"على تجسيد الواقعيّة في أعماله، فشخصيّات رواياته مُستوحاة مِن الواقع وحتّى مِن عائلته نفسها، فرواية "**مائة عام مِن العزلة**" مُستوحاة مِن مشْهد رجل عجوز يَصحب طفلًا ليُعرّفه على الجليد المعروض بالسّيرك، وكان هذا الرّجل جدّه الكولونيل "**ماركيز**"، وفي هذه الرّواية جَسّد شخصيّة أمّه في دور "**أورسلا**"، كما وَظّف فيها شخصيّة زوجته باسمها الحقيقي "**مرسيديس**". أمّا قصّة "**قيلولة الثّلاثاء**" والّتي اعتبرها

[1]- يُنظَر: بلينيو أبوليو مندوزا: غابرييل غارسيا ماركيز- رائد الواقعية السّحريّة-، ص:107،108.

[2]- يُنظَر: صلاح فضْل: منهج الواقعيّة في الابداع الأدبي، ص294،297،298.

[3]- يُنظَر: المرجع نفسه، ص289.

[4]- يُنظَر: ميجان رويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص348.

مِن أحسن قصصه، انبثقتْ مِن رؤيته لامرأة وطفلة تَرتديان الأسود مع مظلّة سوداء،وتَمشيان تحت شمْس مُحرِقة في قرية خالية، أمّا "**أوراق ذاوية**" فهي مَأخوذة مِن مَشهد شيْخ يحمل حفيده للدّفن[1].

وبهذه الواقعيّة المميّزة لكتابات "**ماركيز**"، عَبّر الشّاعر السّوفياتي"**افجيني**" عن إعجابه بـ"**غابرييل**" وقال أنّه أكبر كاتب عَرفه القرن العشرين، كما اعترف الشّاعر والنّاقد الكبير المكسيكي "**أوكتا فيو باث**" بأنّ ماركيز علامة على مدى الصّحة الجيّدة (الأسلوب المميّز) الّذي تَتمتّع به الآدب النّاطقة بالإسبانيّة[2].

3- غارسيا ماركيز واثنتا عشرة قصّة قصيرة مُهاجرة:

يَتوجّب علينا نحن أمام عنوان بحثنا "**دراسة تحليليّة تأويليّة لاثنتي عشرة قصّة قصيرة مُهاجرة....**" الوقوف عند مُناسبة وحيثيات كتابة هذه المجموعة والّتي استفاض "**غابرييل غارسيا ماركيز**" الحديث عنها في مقدّمة مجموعته القصصيّة هذه.

• مناسبة كتابة المجموعة القصصيّة:

كَتَب "**غابرييل غارسيا ماركيز**"مجموعته القصصيّة في بداية السّبعينيّات في برشلونة، وذلك لمّا حَلم أنّه حضر مأتمه هو شخصيًّا، واقفًا على قدميْه ماشيًا بين الأصدقاء وكانوا جميعهم سعداء، وكان هو أيضًا سعيدًا بلقاء أصدقائه مِن أمريكا اللّاتينيّة، ولكن بعْد نهاية مراسم الجنازة، أراد الانصراف مع الحضور، لكن أحدهم أَخبره أنّه لا يُمكنه ذلك، فحينها أَدرك غارسيا أنّه لن يَلتقي بأصدقائه أبدًا، فاتّخَذ مِن ذلك الحلم النّموذجي – حسب تعبيره – بداية جيّدة للكتابة عن أشياء غريبة تَحدث للأمريكيّين اللّاتينيّين في أوروبا وفي ظرْف سنتيْن

[1]- يُنظَر: بلينيو أبوليو مندوزا: غابرييل غارسيا ماركيز –رائد الواقعيّة السّحريّة–، ص45،50،62.

[2]- يُنظَر: المرجع نفسه، ص17.

أَخذ يُسجِّل ملاحظات عن موضوعات كانت تَخطر على باله، وقد سَجّلها في دفتر ابنيه، وقد بلغ عدد المواضيع المسجّلة أربعة و ستّين موضوعا[1].

• الظّروف المحيطة بكتابة المجموعة القصصيّة:

لمّا عاد غابرييل غرسيا ماركيز من برشلونة سنة 1974م،اتّضح أنّ تلك المواضيع لا تصلح أن تكون رواية كما خطّط لها سابقا،بل تصلح مجموعة قصصيّة.

فكَتب قصّتيْن أوليتين: "أثر دمّك على الثّلج" و"الصّيف السّعيد للسّيدة فوربيس "سنة 1976م ونشرهما في ملاحق صحفيّة أدبيّة في الكثير مِن البلدان، ولمّا أراد أنْ يَكتب القصّة الثّالثة الّتي ضمنها قصّة (حلْم) جنازته، وكذا حاول أنْ يَكتب القصّة الرّابعة فلمْ يَتمكن مِن ذلك لأنّه شَعر بإرهاق شديد، واعتَرف بأنّ الجهد المبذول لكتابة قصّة قصيرة لا يَقلّ عن الجهد المبذول لكتابة رواية، فالقصّة –حسبه– ليس لها بداية ولا نهاية، وأنّ الكاتب الجيّد والمُبدع هو مَنْ يُمزّق أكثر، ليس مَنْ يَنشر أكثر، لكنّه فَعل الأسوء فقد رَمى كُلّ موضوعاته الأربعة والسّتين في سلّة المهملات، لمّا كان يَقوم بإتلاف الأوراق الكثيرة الموضوعة فوق منضدته، ورغْم بحْثه عنها، لكنّ الأمر بات مُستحيلًا، فقَرّر استعادتها عبر ذاكرته، فأعاد كتابة مُلاحظات ثلاثين موضوعًا منها، لكنّه أجراها للفحْص والتّصفية، فبَقي منها ثمانيةعشر موضوعًا فقط، وحافظ عليها ولم يَرمها في سلّة المهملات، وقد صَرّح بأنّ التّوقّف عن الكتابة يُولّد صعوبة البدء مِن جديد، لذا أَلزم نفسه مهمّة كتابة مقالة صحفيّة كُلّ أُسبوع لكيْ لا يَفقد الرّغبة ويُحافظ على سخونة يده –حسب تعبيره– وقبْل نشرها (المجموعة القصصيّة)، قَرّر زيارة المدن الأوروبيّة الّتي ذَكرها فيها منها: برشلونة جنيف روما، باريس.ولمّا عاد مِن رحلاته أعاد كتابتها في مدّة ثمانية أشهر.

[1]– ينظر: غابرييا غارسيا ماركيز: اثنتا عشرة قصّة قصيرة مهاجرة، تر: صالح علماني، طوى للنّشر والثّقافة والإعلام، لندن، ط1، 2015، ص: 5،6.

وقد صَرّح بقوله: " لمْ تكن لأيّ واحدة مِن هذه المدن أيّة علاقة بذكرياتي عنها..." أيْ الأحداث الّتي ذَكرها في مجموعته القصصيّة لمْ تَحدث له شخصيًّا، فقد عَمد إلى توظيف الخيال وذلك في قوله: " بدتْ لي ذكرياتي الواقعيّة أوهامًا مِن الذّاكرة، بينما كانت الذّكريات المُزيَّفة مُقنعة لدرجة أنّها حلّتْ محلّ الواقع". كما اعتَرف أنّه لمْ يُعد قراءتها، كما لمْ يَفعل مع منشوراته السّابقة، وأنّ مجرّد الاستيفاء منها. قد شَكّل له راحة كبيرة[1].

[1]- يُنظَر:غابرييل غارسيا ماركيز:اثنتا عشرة قصّة قصيرة مهاجرة، المصدر السّابق، ص7-12.

قائمة المصادر

والمراجع

1- القرآن الكريم، رواية ورش

2- غابرييل غارسيا ماركيز: إثنتا عشرة قصّة قصيرة مهاجرة،تر: صالح علماني، طوى للثّقافة والنّشر والتّوزيع والإعلام، لندن، ط1،2015م.

أوّلا :المعاجم والقواميس

1- أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، مجلد1، دار صادر، بيروت، ط1، 2000م.

2- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط1، 1405 ه/1985م.

3-سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر، دارالأفاق العلمية، القاهرة، ط1، 1421ه/2004م.

4- مجد الدّين الفيروزآبادي: القاموس المحيط، مرا: أنس محّمد السّتامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، د،ط، 1429ه/2008م.

5- محمّد بن أبي بكر الرّازي: مختار الصّحاح، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، 1986م.

6-المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدوليّة، جمهوريّة مصر العربيّة، ط4،1425ه/2004م.

7- المنجد في اللّغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط4، 2014م.

ثانيا: المراجع باللّغة العربيّة

1- أبو حامد محمّد الغزالي: المستصفى من علم الأصول، ج3، تح: حمزة بن زهير حافظ، الجامعة الإسلاميّة، المدينة المنوّرة، د.ط، د.س.ن.

2- أبو حامد محمّد الغزالي، قانون التّأويل، تح: محمود بيجو، د.د.ن، د.ب.ن، ط1، 1413هـ /1992م.

3- أبو الوليد ابن رشد: فصل المقال، فيما بين الحكمة والشّريعة مِن الاتّصال، تح: محمّد بن عمارة، دار المعارف، القاهرة، ط3، د.س.ن.

4- أحمد عبد الغفّار: التّأويل وصلته باللّغة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندريّة، د.ط، 1995م.

5- أحمد محمّد مصطفى: تاريخ العرب قبل الإسلام، ج2، دار الإعصار للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط2، 2016م.

6- أحمد عبد المهيمن: إشكاليّة التّأويل بين كل مِن الغزالي وابن رشد، تقد: عاطف العراقي، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة، ط1، 2001م.

7- إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ب.ن، ط3، 1976م.

8- الأخضر جمعي، اللّفظ والمعنى في التّفكير النّقدي والبلاغي عند العرب، إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط،2001م.

9- بدر الدّين محمّد الزّركشي: البرهان في علوم القرآن،تح:محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار التّراث، القاهرة، ط3، 1984م.

10- حسن بن حسن: النّظريّة التّأويليّة عند ريكور،دار تينمل للطّباعة والنّشر،مراكش، ط1، 1992م.

11- خالدة حامد: عصر الهيرمينوطيقا –أبحاث في التّأويل- منشورات الجمل، بيروت، ط1، 2014م.

12- خالد القرني: القراءة التّأويليّة لدى نصر حامد أبوزيد، دار وجوه للنّشر والتّوزيع، الرّياض، ط1، 1435هـ.

13- سعيد عدنان: الاتّجاهات الفلسفيّة في النّقد الأدبي عند العرب في العصر العباسي، دار الرّائد العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.

14- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام، ج2، دار المعارف، القاهرة، ط11، د.س.ن.

15-صلاح فضل:منهج الواقعية في الإبداع الأدبي،دار المعارف،القاهرة،ط2،1980م.

16- عادل مصطفى:فهم الفهم -مدخل إلى الهيرمنوطيقا- نظريّة التّأويل مِن أفلاطون إلى جادامير،دار رؤية للنّشر والتّوزيع،القاهرة،ط1،2007م.

17- عبد الرّحمان بن ناصر السّعدي:تيسير الكريم الرّحمان في تفسير كلام المنّان ،تقد:محمّد بن صالح العثيمين،دار البيان الحديثة،القاهرة،ط1،1425هـ/2004م.

18- عماد الدّين أبي الفداء ابن كثير:قصص الأنبياء،تح:محمّد بن الجميل وأبو عبد الله، دار الإمام مالك، الجزائر،ط2،1432هـ/2011م.

19- عمارة ناصر: اللّغة والتّأويل-مقاربات في الهيرمنوطيقا الغربيّة والتّأويل العربي الإسلامي-، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة،ط1،2007م.

20- علي حرب: التّأويل والحقيقة، دار التّنوير للنّشر والتّوزيع، بيروت، ط2، 2007م.

21-علي حرب: الممنوع والممتنع -نقد الذّات المفكّرة- المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1995م.

22- فتحي إنقزو: معرفة المعروف -تحوّلات التّأويليّة من شلايرماخر إلى ديلثاي-، مؤمنون بلا حدود للنّشر والتّوزيع، المملكة المغربيّة، ط1،2017م.

23- محمّد بن عياد: في المناهج التأويليّة، تقد: محمّد الهادي الطّرابلسي، التّسفير الفني، جامعة صيفاكس، ط1، ديسمبر 2012م.

24- محمود خليف خضير الحياني: التّأويليّة -مقاربة وتطبيق -مشروع في شعر فاضل العزاوي، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، ط1، 2013م.

25-محمود خلف خضير الحياني: ماورائية التّأويل الغربي، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 1434ه/ 2013م.

26- مهدي فضل الله: فلسفة ديكارت ومنهجه، دار الطّليعة للنّشر والتّوزيع، جمهوريّة مصر العربيّة، ط3، 1996م.

27- نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التّأويل، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط6، 2001م.

28- نصر حامد أبو زيد: مفهوم النّص - دراسة في علوم القرآن -، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.

29- نصر حامد أبو زيد: فلسفة التّأويل -دراسة تأويل القرآن عند محي الدّين بن عرب-، دار التّنوير للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983م.

30- وهبة الزحيلي: الفقه الإسلامي وأدلّته، ج1، دار الفكر للطّباعة والنّشر، دمشق، ط2، 1985م.

31- يوسف سليم سلامة: الفينومينولوجيا -المنطق عند هسرل-، دار التّنوير للنّشر والتّوزيع، بيروت، د.ط، 2007م.

ثالثا: المراجع المترجمة

1- أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية –التّعاضد التّأويلي في النّصوص– تر:أنطوان أبو زيد، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1996م.

2- أمبرتو إيكو: التّأويل بين السيّميائيات والتّفكيكيّة، تر: سعيد نكراد، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط2 ،2004م.

3- بابلو نيرودا: عشرون قصيدة حبّ وأُغنيّة يائسة، تر: مروان حدّاد، دار البعث، سوريا، د ط، 2010م.

4- بول ريكور: من النّص إلى الفعل –أبحاث في التّأويل–، تر: محمّد برّادة وحسان بورقية، عين الدرايات للبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، القاهرة، ط1، 2007م.

5–بيلينيو أبوليو مندوزا: غابرييل غارسيا ماركيز –رائد الواقعيّة السّحريّة–، تر:عبد الله حمادي، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، ط1، أفريل 1982م.

6- جورج غوسدورف: أصول التّأويليّة، تر: فتحي إنقزو، مرا: محمّد أبو هاشم محجوب، مؤمنون بلا حدود للنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 2018م.

7- جون سيرل: القصديّة –بحث في فلسفة العقل– تر: أحمد الأنصاري، دار الكتاب العربي، لبنان، د.ط، 2009م.

8- جورج لايكوف ومارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها، تر:عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنّشر، د.ب.ن، ط2، 2009م.

9- جيرالد مارتن: سيرة حياة غابرييل غارسيا ماركيز، تر: محمّد درويش، مرا: مكتب التّعريب والبرمجة، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010م.

10- ديفيد كوزنز هوي: الحلقة النّقديّة –الأدب والتّاريخ والهيرمنوطيقا الفلسفيّة–، تر:خالدة حامد، منشورات الجمل، بغداد، ط1،2007م.

11- سيزار فرناندث مورينو: أدب أمريكا اللاّتينيّة –قضايا ومشكلات– تر: أحمد حسان عبد الواحد، مرا: شاكر مصطفى، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1987م.

12- صفدر إلهي راد: الهيرمينوطيقا –منشأ المصطلح ومعناه واستعمالاته في الحضارت الإنسانيّة المختلفة–، تر: حسنين الجمال، العتبة العبّاسيّة المقدّسة، لبنان، ط1، 2019م.

13- مارتن هيدغر: في الشّيء الّذي يخصّ التّفكير، تر: وعد الرحية، دار التّكوين للتّرجمة والنّشر، دمشق، سوريا، ط1، 2018م.

14- هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج –الخطوط الأساسيّة لتأويليّة فلسفيّة–، تر: حسن ناظم وعلي حكيم صالح، دار أويا للنّشر والتّوزيع، طرابلس، ط1، مارس 2007م.

15- هانس روبرت ياوس: جمالية التّلقي، تر: رشيد بنحدو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016م.

16- ياسوناري كواباتا: الجميلات النّائمات، تر: ماري طوق، دار الآداب، بيروت، ط2، 2006م.

رابعا:الرّسائل العلمية والأطروحات

1- إسلام حسم محمّد بله: المحكم والمتشابه وأثرهما في التّفسير، بحث تكميلي مقدّم لنيل درجة الماجستير في التّفسير وعلوم القرآن، قسم التّفسير وعلوم القرآن، جامعة إفريقيا العالمية، جمهورية السّودان ،2017م.

2- بلال لكحل: وحدة والتّأويل في الفكر الأصولي والّسيميائيّات التّأويليّة، مذكّرة لنيل درجة الماجستير، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2014/2013م.

3- توفيق قحام: أزمة الهويّة في الرّواية الجزائريّة، أطروحة مقدّمة لنيل الدّكتوراه علوم، قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة محمّد لمين دبّاغين، سطيف2، 2017/2016م.

4- حساين دواجي غالي: الهيرمنوطيقا وإيتيقا التّخاطب، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه في الفلسفة، كلّية العلوم الاجتماعيّة، قسم الفلسفة، جامعة وهران، 2013/2012م.

5- خيرة قداسي: مورفولوجيا الحكاية في تراجيديا شكسبير –الملك لير نموذجا –، بحث مقدّم لنيل درجة الدّكتوراه، كليّة الآداب والفنون،جامعة وهران1،أحمد بن بلة،2018/2017م.

6- صابرية بوزيد: إشكاليّة القصديّة في الممارسة النّقديّة، رسالة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في مشروع الاتّجاهات الجديدة في تحليل الخطاب، قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة وهران، 2009/2008م.

7- طارق هارون شطّة أزرق:النّظرية التّأويليّة ما بين البلاغة والنّقد الأدبي الحديث- دراسة تطبيقيّة في الغموض والتّأويل في شاعريّة أدونيس- بحث تكميلي لنيل شهادة الماجستير، جامعة النيلين، د.ب.ن،2017م.

8- عبد الفتّاح جحيش: نظريّة المعنى في الفكر النّقدي والبلاغي عند العرب-من الممارسة إلى التّنظير- دراسة تحليلية نقديّة-، بحث مقدّم لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي القديم ونقده، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2017/2016م.

9- لطيفة أحمد عمّار: النّص الأدبي بين القراءة والتّأويل – تحليل مقوّمات السّرد لنموذجين من الرّواية الجزائريّة-، رسالة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في النّقد الأدبي المعاصر، قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2017/2016م.

10- لويزة شقرون: قواعد التّأويل عند عبد القاهر الجرجاني، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2013م.

11- محمّد أمين دكّار: التّأويل الدّيني المعاصر وحوار الحضارات –دراسة مقارنة- مذكّرة لنيل شهادة الماجستير في الفلسفة، جامعة وهران،2012/2011م.

12- مفلاح بن عبد الله :تحليل الخطاب القرآني في ضوء مناهج التفسير – التّفسير الكبير أنموذجا- أطروحة لنيل درجة الدكتوراه علوم في الأدب والنّقد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم ،2009م.

خامسا: المقالات العلميّة

1- آلاء جاسم كاطع: فلسفة ابن رشد ونظرّيّته المعرفيّة، مجلّة جامعة ذي قار، مجلد 11، ع1، كليّة الآداب، قسم اللّغة العربيّة، د.ب.ن، 2016م.

2- بدر الدّين بخولة: النّص بين قصديّة المؤلّف وأنطولوجية الفهم، مجلّة دراسات المركز الجامعي أفلو، مجلد1،ع2، (الجزائر)،2020م.

3- بلعالية دومة ميلود: النّظريّة وحدود تأويليّة التّراث "هابرماس ضدّ غادامير"، مجلّة الأكاديميّة للدّراسات الاجتماعيّة والانسانية،ع19، قسم العلوم الاجتماعيّة، جامعة حسيبة بن بوعلي، جانفي 2018م.

4- خيرة حمر العين: الشّعريّة وانفتاح النّصوص –تعدّديّة الدّلالة ولانهائيّة التّأويل- مجلّة تحليل الخطاب، ع6، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر،2010م.

5- دندوقة فوزية:التّأويل وتعدّد المعنى،مجلّة كليّة الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع4، قسم اللّغة العربيّة، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، جامعة 2009م.

6-سعد لخذاري: نظريّة التّأويل في النّقد المعاصر، مجلّة إشكالات في اللّغة والأدب، مجلّد9، ع1، جامعة أكلي محند أولحاج، قسم اللّغة البويرة، الجزائر، 2020م.

7- صفدر إلهي راد: مفهوم الهيرمنوطيقا، ماهيته، آليته ومناهجه الفلسفية، تر: حسنين الجمال، مجلّة الاستغراب، ع19، د.ب.ن، 2020م.

8- الطّيّب بودربالة والسّعيد جاب الله: الواقعيّة في الأدب، مجلّة العلوم الانسانيّة، ع4، جامعة محمّد خيضر بسكرة، فيفري 2005م.

9-عبد السلام بالعجال، ثليثة بليردوح: طبقات المعنى وحدود التّأويل عند عبد القاهر الجرجاني، مجلّة طبنة للدّراسات العلميّة الأكاديميّة، مجلد4، ع3،جامعة أم البواقي،2021م.

10- عبد الغني بارة: استعمال النّصوص وحدود التّأويل -في نقد الممارسة التّأويليّة عند أمبرتو إيكو-، مجلّة المخبر،ع1، قسم اللّغة العربيّة، جامعة بسكرة، 2009م.

11- فضيلة شبابحة: تطوّر مفهوم الهويّة في الفكر السّياسي، المجلّة الجزائريّة للدّراسات السّياسيّة والعلاقات الدوليّة، مجلّد8، ع2، جامعة الجزائر 3، الجزائر، 2021م.

12- كيورك مرزينا كرومي، سامي محمود إبراهيم: إشكاليّة العقل والنّقل بين الغزالي وابن رشد، مجلّة كليّة العلوم الإسلامية، مجلّد8، ع15، قسم الفلسفة، جامعة الموصل، د.ب.ن، 2014م.

13- محمّد بوعزة: نقد النّص بين التّفكيك والتّأويل (قراءة في مشروع علي حرب)، مجلّة التّأويل، مجلد2، ع1، تحليل الخطاب، جامعة مولاي إسماعيل، المغرب،2021م.

14- مخلوف بوكروح: الهيرمنوطيقا وفن تأويل النّصوص، مجلّة الزّهير للبحوث الاتّصاليّة والإعلاميّة، مجلد1، ع1، جامعة الجزائر،2021م.

15-وسام مرزوقي، قوتال فضيلة: القصدية وأثرها في توجيه الخطاب الشّعري، مجلّة إشكالات في اللّغة والأدب، مجلّد8، ع1، المركز الجامعي، تمنغاست، الجزائر، 2019م.

سادسا:المراجع باللّغة الأجنبيّة

- **باللغة الفرنسيّة:**

1- Dictionnaire Hachette, Hachette livre,43 quai de grenelle,paris; edition1;2014.
2-Le grand larousse illustré, larousse, paris, 2016.
3-Le petit larousse, larousse,paris, s edition,2007.
4- philippe auzou: dictionnaire ancyclopedie auzou, edition auzou,paris,2014.

- **باللّغة الانجليزيّة:**

1- Cambridge consice encyclopedia,encyclopedia Britannica, london,2003.

سابعا: المواقع الالكترونيّة

1- أوّل مرّة ..... تطويب مراهق توفي بعد عام ألفين من قبل الكنسية الكاثوليكية، الموقع: arabic.rt.com

2- أنطوان جوكي: إيميه سيزر: الشّاعر المناضل ضدّ العنصريّة في سيرة شاملة، الموقع: www.independentarabia.com

3-البابا يوحنا الثّالث والعشرون، الموقع: www.calendarz.com

4-بيوس الثاني عشر، الموقع :www.wikiwand.com

5- تضم سبعة آلاف جاسوس، تعرّف على فيينا عاصمة الجاسوسية في العالم، الموقع: www.sasapost.com

6- التطويب .... marefa.org

7- التطويب ....معجزة لا تفسّرها قوانين العلم بالفاتيكان، الموقع:Arabic.snn.com

8- غابرييل غارسيا ماركيز الصّحفي الّذي عشقته الرّواية، الموقع: www.aljazeera.net

9- باسل أبو حمزة: رسائل بابلو نيرودا وماتيلدي يوروتيا ترى النّور،
الموقع: www.albayan.org

10- حياة سيزار زافاتيني، الموقع: 1xmatch.com

11- عائشة عويسات: التّأويليّة في النّصوص الأدبيّة –التّموقع والمرجعيات–
الموقع: manifest-univ-ouargla.dz

12-لا غنى عنه في الحياة،الرّموز السّريّة للثّعبان في الحضارات والأديان القديمة،
الموقع: www.sasapost.com

13-ليبي كتب الإنجيل ...من يكون مرقس الإنجيلي؟، الموقع:
www.maghrebvoices.com

14- من هو خورخي لويس بورخيس، الموقع:www.arageek.com

15- الهجرة إلى سويسرا، الموقع:www.for9a.com

فهرس الموضوعات

مقدّمة.....ص أ

مدخل

أوّلًا: مفهوم التّأويليّة\ الهيرمنوطيقا.....ص5

أ- التّعريف اللّغوي.....ص5

1- في المعاجم الغربيّة.....ص5

2- في المعاجم العربيّة.....ص8

ب- التّعريف الاصطلاحي.....ص10

ثانيًا: وسائط التّأويل.....ص16

أ- علاقة التّفسير بالتّأويل.....ص17

ب- علاقة الفهم بالتّأويل.....ص19

ج- علاقة القصديّة بالتّأويل.....ص22

1- مفهوم القصديّة.....ص22

2- أنواع القصديّة.....ص24

د- علاقة المعنى بالتّأويل.....ص25

الفصل الأوّل: تأسيس التّأويليّة في الفكر الغربي وفي الفكر العربي

أوّلًا: التّأويليّة عند الغرب.....ص30

أ- إرهاصات التّأويليّة\ الهيرمنوطيقا.....ص30

1- جذر المصطلح.....ص30

2- استعمال المصطلح.....ص30

ب- روّاد التّأويليّة الغربيّة.....ص33

1- فريديريك شلايرماخر Friedrich schleiliermacher ص33

2- فيلهلم ديلثاي Wilhelm Dilthy.....ص36

3- مارتن هايدغر Martin Heidegger.....ص39

4- هانز جورج جادامير Hans George Gadamer.....ص41

5- بول ريكور Paul Ricœur.....ص44

6- أمبرتو إيكو Umberto Eco.....ص45

7- يورغن هابرماس Jurgen Habermas.....ص47

8- إريك دونالد هيرش Eric Donald Hirsch.....ص49

ثانيًا: التّأويليّة عند العرب.....ص52

أ- إرهاصات التّأويليّة العربيّة.....ص53

1- جذر المصطلح.....ص53

2- استعمال المُصطلح.....ص55

ب- روّاد التّأويليّة العربيّة.....ص60

1- ابن رشْد.....ص61

2- أبو حامد الغزالي.....ص63

3- عبد القاهر الجرجاني.....ص66

4- نصر حامد أبو زيد.....ص67

5- علي حرب.....ص70

6- محمّد بازي.....ص72

الفصل الثّاني: تحليل وتأويل نماذج قصصيّة

أوّلًا: تحليل وتأويل قصّة "رحلة موفَّقة سيّدي الرّئيس".....ص79

أ- قراءة في شخصيّات القصّة.....ص83

1- الشّخصيّة الرّئيسيّة.....ص83

2- الشّخصيّات الثّانويّة.....ص83

ب- قراءة في خطاب النّص.....ص85

1- قراءة في العنوان.....ص85

2- قراءة في أفكار النّص.....ص86

2-1- الفكرة المركزيّة.....ص86

2-2- الأفكار الثّانويّة.....ص86

3- قراءة في الألفاظ والتّراكيب.....ص88

4- قراءة في الأُسلوب والصّور البيانيّة.....ص92

ثانيًا: تحليل وتأويل قصّة "القدّيسة".....ص101

أ- قراءة في شخصيّات القصّة.....ص105

1- الشّخصيّات الرّئيسيّة.....ص105

2- الشّخصيّات الثّانويّة.....ص105

ب- قراءة في خطاب النّص.....ص106

1- قراءة في العنوان.....ص106

2- قراءة في أفكار النّص.....ص111

2-1- الفكرة المركزيّة.....ص111

2-2- الأفكار الثّانويّة.....ص111

3- قراءة في الألفاظ والتّراكيب.....ص113

4- قراءة في الأُسلوب والصّور البيانيّة.....ص116

ثالثًا: تحليل وتأويل قصّة "طائرة الحسناء النّائمة".....ص124

أ- قراءة في شخصيّات القصّة.....ص125

1- الشّخصيّات الرّئيسيّة.....ص125

2- الشّخصيّات الثّانويّة.....ص126

ب- قراءة في خطاب النّص.....ص126

1- قراءة في العنوان.....ص126

2- قراءة في أفكار النّص.....ص127

2-1- الفكرة المركزيّة.....ص127

2-2- الأفكار الثّانويّة.....ص127

3- قراءة في الألفاظ والتّراكيب.....ص129

4- قراءة في الأُسلوب والصّور البيانيّة.....ص131

رابعًا: تحليل وتأويل قصّة "بائعة الأحلام".....ص136

أ- قراءة في شخصيّات القصّة.....ص138

1- الشّخصيّات الرّئيسيّة.....ص138

2- الشّخصيّات الثّانويّة.....ص138

ب- قراءة في خطاب النّص.....ص140

1- قراءة في العنوان.....ص140

2- قراءة في أفكار النّص.....ص140

2-1- الفكرة المركزيّة.....ص140

2-2- الأفكار الثّانويّة.....ص141

3- قراءة في الألفاظ والتّراكيب.....ص142

4- قراءة في الأُسلوب والصّور البيانيّة.....ص146

خامسًا: تحليل وتأويل قصّة "سبعة عشر إنكليزيًّا مسمومًا".....ص151

أ- قراءة في شخصيّات القصّة.....ص153

1- الشّخصيّات الرّئيسيّة.....ص153

2- الشّخصيّات الثّانويّة.....ص154

ب- قراءة في خطاب النّص.....ص156

1- قراءة في العنوان.....ص156

2- قراءة في أفكار النّص.....ص157

2-1- الفكرة المركزيّة.....ص157

2-2- الأفكار الثّانويّة.....ص157

3- قراءة في الألفاظ والتّراكيب.....ص158

4- قراءة في الأُسلوب والصّور البيانيّة.....ص163

خاتمة.....ص174

ملحق:

غابرييل غارسيا ماركيز والواقعيّة السّحريّة.....ص177

أنواع الواقعيّة.....ص179

غابرييل ماركيز واثنتا قصّة قصيرة مُهاجرة.....ص182

قائمة المصادر والمراجع.....ص186

فهرس الموضوعات.....ص198

ملخّص البحث :

يتضمّن بحثنا الموسوم بـ:"دراسة تحليليّة تأويليّة لـ:إثنتا عشرة قصّة قصيرة مهاجرة لغابرييل غارسيا ماركيز –نماذج مختارة– "فصلين، سبقناهما بمدخل ضَبطنا فيه مجموعة من المصطلحات التّالية: التأويلية/ الهيرمنوطيقا، الفهم، القصديّة، المعنى،.....، ثمّ تطرّقنا في الفصل الأوّل إلى روّاد التّأويليتين،الغربية (شلايرماخر،.....هابرماس وهيرش) والعربية (ابن رشد ،....علي حرب ومحمّد بازي)، أمّا في الفصل الثّاني تعرّضنا بالدّراسة والتّحليل لنماذج قصصيّة، وحاولنا تأويلها وفق وسائط التأويل، وما أتيح لنا من الثّقافة الموسوعيّة.

الكلمات المفاتيح:التأويليّة، الفهم، القصديّة، الواقعية السحريّة، المعنى.....

Le Rèsumé :

Notre recherche, intitulée **Etude herméneutique de douze contes vagabonds deGabriel Garcia Marquez-modèles choisis**-comporte deux chapitres,précédés une entrée en matiére consacrée à la définition des termes suivants :intérprétation,herméneutique,intentionnalité,le sens ,etc

Nous avons abordé dans le premier d ;une part les points de vue des pionniers de l'herméneutique occidentale à l'instar de **Schleiermacher,Habermas et Hirsch**,et ceux de l'herméneutique arabe comme **Ibn Rushd,Ali Harb** et **Mohamed Bazi** d'autre part .Dans le deuxième chapitre ,nous avons étudié et analysé quelque formes de contes tout en essayons de les interpréter selon les outils de l'interprétation et en se basant sur la culture encyclopédique à notre disposition.

Mots clés :l'interpétation, le compréhension , l'inentionnalité, le réalisme magique, le sens ….