جدلية القصد والفهم في النص الأدبي
"مقاربة في شعر حسن سالم الدباغ" والجنوب إذا تنفس نموذجاً

م. د. علي عواد عبد الله
جامعة الموصل / كلية التربية للعلوم الإنسانية

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى مقاربة النص الأدبي الحديث مقاربة نقدية تنطلق من الأسس والمبادئ النقدية التي تتعلق بنظريات القراءة والتلقي، فالنص الأدبي شعراً أو نثراً يقدم العديد من الفرضيات القرائية الحية التي تجعله يتفوق على النصوص الأخرى من خلال إمكانية إعادة إنتاج المعنى من جهة والقدرة على الاستمرار في إنتاجه من جهة ثانية، يُعد الشاعر العراقي الواسطي حسن سالم الدباغ شاعراً متمرساً في لعبة الحث اللغوي والدلالي، فهو يحاول في مجموعته الشعرية (والجنوب إذا تنفس) أن يواجه القارئ مواجهةً حيةً وفاعلةً، فالنص الذي يقدمه يتمرد على القراءة في مواطن عديدةٍ، فتتأزم فرضية القصد وينشأ هناك نوع من الصراع الفعلي بين قصد المؤلف من جهة وفهم القارئ من جهة ثانية.

لذا فإن هذا البحث يحاول أن يفك الاشتباك ما بين جدلية القصد والفهم مع اختلاف النمط من التوجيه إلى التلقي، فالقصدية الباث هنا تدخل حيزاً هلامياً، إذ إن النص الذي هو امتداد أيديولوجي للمؤلف لا يرتهن إلى دلالة دون أخرى، وهذه سمة فنية خاصة بالنصوص الأدبية، ليبقى المشكل القصدي في النص عالقاً لا يسند إلى دلالة دون أخرى، أما القارئ فإنه يكون إزاء امتداد وانفتاح دلالي كبير عندما يواجه نصاً يضع ضمن مقترحاته الدلالية والتأويلية أعداداً غير متناهيةً من القراءات والسياقات الفكرية، وهكذا فإن الفهم هو الحالة الأولى التي توطئ للتأويل، فجاء نص الدباغ منفتحاً على جهات قرائية متعددة تراعي الخلفية الثقافية للقارئ، وتتجه نحو إعادة تنسق وإنتاج الدلالة، بمشاركة فعلية من جانب القارئ.

مدخل- فهم النص بين المؤلف والقارئ

يمكننا القول إن طبيعة النص ونوعية تكوينه وآلية انتاجه تؤثر تأثيراً بالغاً في طبيعة المقاصد التي يبثها النّاص في نصه، فالنص التاريخي الوثائقي الذي يكتب في سياق وطابع معين يراعي المقاصد الثابتة ويبحث عن الحقائق المجهولة يختلف عن النص الفني الذي يجسد حالة استدلالية مفتوحة على أبعاد وسياقات متعددة، فالنص التاريخي أحادي المعني يحتاج دائماً إلى دليل لغوي واضح، أما النص الأدبي فتتعدد فيه التأويلات والقراءات بتعدد المعاينات والمراوغات ولا يعمد إلى حيثيات اللغة

والتاريخ[١]، لذا فإن ثمة فرقاً ثابتاً في الاعتبارات النصين بين ما هو تاريخي تعليمي أو جمالي، إن هذا الفرق التكويني بين هذين النصين يرجع أساساً إلى نواة إنتاج النص وهي القصدية التي تسهم بشكلٍ رئيس في عملية التأثيث والتأطير والبناء، إذا "يجسد النص أسلوب المؤلف، بصمته الشخصية، وختمه الفردي، فهمه الشعوري واللاشعوري للعالم وتوجهه فيه، وتلك المنطقة التي تشغله والتي تُعرف (بالمعنى الفينومينولوجي الأوسع) بالقصدية"[٢] وهذه القصدية – التي تتعلق بالمؤلف- تعد ثيمةً بارزة لدوافعه النفسية والأيديولوجية وتعد العصا التي يسير من خلالها ويهتدي إلى سياقه النصي الخاص.

أما القارئ فإنه يفك طلاسم ذلك القصد من خلال آلة الفهم، التي يحاول من خلالها أن يؤطر تلك القصديات بإطارها الدلالي، فهو يبني تصوراته الدلالية التي تسبق عملية التأويل من خلال استحضار تلك القصديات وابتكار سبل جديدة لاستنطاق المؤلف واختزال واستخلاص رؤاه وأفكاره من خلال ما يبثه في نصه، كما أن أفق القارئ يكون العتبة الأولى لعملية الفهم إذ "يلتقي أفق القارئ بأفق النص، القارئ يقرأ بفهمه وبأطره المرجعية، ولكن ما يقرأه هو بناء له عناصره ودقائقه وعلاقاته التي تحكمها آفاق الزمن الذي كتبَ فيه، القراءة إذن موثوقة بالنص وتاريخيته، وكل قراءة هي محض تأويل ... دخول تاريخية القارئ في تاريخية النص، ليست هناك قراءة دائمة، هناك فقط قراءة تاريخية، ليس هناك معنى دائم أو مثالي، هناك فقط معنى وجودي"[٣]، إن الاستنتاجات التي يخرج بها القارئ الآني تسجل حالة موضعية تاريخية بحتة، إذا لا يمكن الاعتداد بسياق تأويلي واحد ودائم، إذ إن القراءات النقدية تحاول في كل مرة أن تختزل ما موجود في النص لتخرج بمنطلق فكري جديد قد يتباين أو يختلف عن القراءات والاستنتاجات الأخرى، والفهم بطبيعة الحال هو القاعدة القرائية الأولى التي تسبق قاعدة التأويل.

يمثل الفهم في عملية تأويل الظواهر بشكل عام والنصوص الأدبية بشكل خاص دافعاً أساساً يحاول أن يملأ الفراغات الذهبية تجاه الأشياء التي من حولنا، ومن ناحية أخرى يمكن أن نعد التأويل نتيجة من نتائج الفهم، أي أن هناك عطشاً للفهم ورغبة للمعرفة، ويقول شارل تايلور: "الإنسان ليس فقط حيواناً عاقلاً ولكنه حيوان متفهم لذاته، يؤول ذاته على الدوام، والفهم هو الترجمة الحقيقية والصحيحة للمعرفة لكن الفهم بقي مع المقاربات الفلسفية مصطلحاً عاماً مستخدماً، في العلوم الإنسانية لا سيما علم النفس والآداب فضلاً عن ارتباطه بفن القراءة وجماليات التلقي"[٤]، من هنا يمكن القول إن الفهم أصبح الأداة الافتتاحية التي يبدأ فيها القارئ عالم القراءة الخاص به، كما أنه طابع استدلالي متعلق بالدرجة الأساس بالقدرة المرجعية التراكمية للقارئ، إذ إنه ينشط ويتفاعل في حالتين رئيستين الأولى: عندما يتكئ القارئ على خلفيات مرجعية مشبعة بالاستدلالات والسياقات التي تستحث الفهم النصي، والثانية:

تتعلق بالنص عندما يكون نصاً قابلاً أو صالحاً للفهم غنياً بالروابط ومعالجات التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بقابلية الفهم لدى القارئ.

إن مقاربات ياوس وفهمه لتاريخ الأدب لا تلتقي ومقاربات غيره من النقاد، بوصفه خصّ تاريخ الأدب بما هو متعلق بنظريات القراءة والتلقي، لا بدراسة تاريخ المؤلفين وتاريخ مؤلفاتهم فالتلقي الفاعل والقراءات المتعاقبة هي التي تؤمن حلقة التواصل الإبداعي النقدي(٥)، لكن هذا التلقي الذي عده ياوس عصب تاريخ الأدب المتمثل بالتأويل يقوم بالأساس على حركة وقوة الفهم داخل النص، لأن الفهم هو مادة التأويل الرئيسة، وثمة تسليم بديهي يتعلق بآليات التأويل يشترط عملية الفهم أساساً فعلياً سابقاً لعملية التأويل.

تتجلى أهمية الفهم فيما يتعلق بالتأويل من خلال نظرة بعض الدارسين المحدثين إلى التأويل على أنه فن تجنب سوء الفهم كما ذهب إليه شيلرماخر(٦)، لكن الشرح والتوضيح والتفسير قضايا تلعب أدواراً مكملةً في الربط بين التأويل والفهم؛ كما إن عملية إنتاج الدلالة في الظواهر العامة والنصوص على وجه الخصوص، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالفهم وهذا الأمر يكشف العلاقة الحميمة بين النقل والعقل، الإتباع والإبداع ومن ثم تقف على شكل الصراع بين النص والقارئ، وهي عملية حركية متكاملة تحتاج من القارئ الرؤية الشمولية الفاعلة(٧)، في العلاقة التي تربط الفهم بالتأويل، نحن ملزمون في أن نعد الفهم على أنه أساس للتأويل، ومن الناحية اللسانية فإن الفهم متعلق بالتواصل ويُحددُ على أساس الاستقبال والتفاعل مع المقابل..

ومن خلال توضيح الفرق بين مصطلحي الفهم والتفهم، يمكن الوقوف على حيثية السلطة الطاغية، فإما أن تكون سلطة نص أو سلطة قارئ، تتبدل بحسب تبدل المصطلح، أما الفهم فيعرّفه الجرجاني على أنه تصور المعنى من لفظ المخاطب أو هو حسنُ تصور المعنى فالفهم مرادفٌ للإدراك ولقوة الذهن التي هي استعداد تام ومتواصل لإدراك العلوم والمعارف بالفكر(٨)، إذن الفهم هو حسن الإحاطة بالشيء، ومعاينته معاينة تنطلق من الفاهم لا المفهوم، بمعنى أن سلطة الفاهم تكون أقوى من سلطة المفهوم في الفهم بدليل الإدراك الشخصي، أما التفهم فهو أن تتفهم الظاهرة بالقبول والرضا من غير أن تكون على درجة مثلى من الإدراك، وهذا الأمر يفسر ضعف المتفهِّم قياساً إلى سلطة المتفهم عليه، ويمكن أن ننقل هذا التدليل إلى نظريات القراءة والتلقي، من خلال إقرار أن فهم النص ليس تفهّمه، أما في الحالة الأولى (فهم النص) كما أسماها الجرجاني، حسن تصور المعنى ومردُّ هذا الإحسان إلى الفاهم نفسه لتكون سلطته أعلى من سلطة النص نفسه عندما يخرج برؤىً جديدة، قد لا تنسجم بالضرورة مع الفهم الذي أراده كاتب النص، أما الحالة الثانية (تفهم النص) فإن حالة القبول والرضا بسلطة النص تضعف من إمكانية الخروج بقراءة فاعلة قد تضيف إلى النص معاني جديدة

فضلا عن معانيه، لذا فإن سلطة النص في تفهمه تكون أقوى من سلطة متفهمه، إذ تتحدد عملية التلقي والقراءة من طبيعة المتلقي وما إذا كان فاهماً للنص أو متفهماً له.

على وفق ما تقدم، إننا إزاء وجهتي نظر، أحداهما تنظر الى النص والأخرى الى مؤلف النص، فإياهما الأكثر قربا لحالة التأويل؟ فإن تم الالتزام بمؤلف النص، فان تعددية قراءة النص ستتعطل وتنحسر معها عملية التأويل، اما اذا أخذنا قصد النص، وهذا يعني ان القارئ أحرز مكانة اكبر في النص لا مؤلفه، وبهذا تتسع دائرة تأويله وتتزايد بناء على تنوع القراءة وقدرتها في النفاذ والتغلغل، وقد يعني ذلك، إن النص لا يمكن ان يقول الحقيقة الكاملة ولا يمكن الامساك بتنويعات ثرائه او غناه، وانما يعتمد في معرفة كنه النص وجوهره من خلال القدرة على صياغة قراءة نبهة وعميقة للنص[٩]، لذا فإن الرهان الحقيقي يقع على عاتق القارئ واستجابته الفاعلة في تعزيز موقف النص من جهة ومحاولة استنطاق المؤلف من جهة ثانية، إن استنباط هذه الرؤى والأنساق القرائية لابد أن ينطلق من النص الفاعل الثري بالمقامات الدلالية، ونقف هنا عند الشاعر العراقي الواسطي حسن سالم الدباغ لا سيما في مجموعته (والجنوب إذا تنفس) لنفتش عن تلك المضامين القرائية المتعلقة بجدلية الفهم والقصد بين المؤلف والقارئ عبر محورين أساسين هما:

أولاً: فهم المؤلف للنص (القصدية)

إن الحديث عن فهم المؤلف لنصه يقودنا مباشرةً إلى قصدية النّاص في نصه، ولا شكّ أن الدراسات النقدية اهتمت في بداية الأمر بالبحث عن هذه القصدية التي ضمرها المؤلف في بطنه، ثم انتقلت الدراسات بالعناية إلى النص ثم إلى القارئ[١٠]، إن الاهتمام بدراسة قصدية المؤلف خلال حقبٍ مضت كان ينطلق من سؤال بارز هو: ماذا يقصد المؤلف فيما قاله؟ فذلك الاهتمام أدى إلى أبحاث لا تحصى عن نفسية المؤلف وطابعه الاجتماعي ونشأته التاريخية ومجمل الظروف المحيطة به، لكن لا يتم تناول أحلام المؤلف وعادات الأكل والنوم، وإنما يتم الاهتمام بالتجليات المقصدية المعبر عنها بالانتقاء من السياقات التي تقع خارج النص نتمثل داخل النص، إذن فمستوى الاهتمام بقصدية المؤلف لا يوحي إلى السذاجة وإلى البساطة والسطحية كما للوهلة الأولى، وإنما يتم البحث من خلاله على رؤىً ومرجعيات أكبر من مستوى السلوك الشخصي، والتأكيد على عامل الاستنتاج والتأويل الذي ينشط في النصوص التي تزخر بالقيم والمعاني، ومن ثم الولوج إلى قراءات دلالية فاعلة تكون فيما بعد علامة نصية جديدة توازي تلك التي تنتجها قريحة المؤلف، ولابد من الوقوف عند أبرز المقاربات التي يثيرها مصطلح القصدية، فهي بطبيعة الحال "محور من محاور التداولية، حيث تولي الدراسات التداولية اهتماماً بالغاً بقصدية النص، وتدرس أبعاد العلمية التواصلية، وتناقش كيفية إدراك المعايير والمبادئ التي توجّه المرسل عند إنتاج خطابه"[١١]، فالقصدية تعمل بشكل كبير وتسهم في تأهيل وتأسيس النص

عبر المحورين الشكلي والدلالي، ويقودنا هذا الأمر سياقياً إلى ما يعرف بـ"فعل القصد الإشاري" الذي "يعني بلغة غريماس السيميائية، كل العناصر اللسانية (ضمائر، حالات، أدوات إشارة، ألخ ..) التي يسعها أن تحيل إلى طرف التلفظ ومتعاطيه"[١٢] لكن هناك من يشير إلى ضرورة معرفة قصدية المؤلف في سبيل تأويل نصٍ ما كما ذهب (هيرش) ولكن هذا الركون إلى المؤلف يدفع في النهاية إلى انحسار وتعطيل العملية التأويلية[١٣]، إذا لم يتم استثمارها بالشكل العلمي الصحيح الذي يجعل رؤية المؤلف الفنية والأسلوبية والدلالية في متناول تلقي القارئ، عندها ستكون هناك فرصة كبيرة للخروج برؤى معمقة تجمع ما بين الرؤيتين رؤية المؤلف (القصد) ورؤية القارئ (الفهم) فهم الجناحين الذي يربطهما النص ربطاً وثيقاً متلازماً.

وتنعكس هذه الطبيعة النصية التي تتنوع فيها القصديات والإرادات والرؤى على طبيعة القراءة والتأويل والفهم، إذ إن النصوص الدينية والتعليمية تكون القصدية عاملا رئيساً في كينونة النص فهي غائية في أكثر صورها، أما النصوص الإبداعية فإنها تراوغ من أجل تنسيق الرؤى وإعطاء فرص جديدة للقارئ من أجل تقديم أنساق قرائية جديدة، ففي الدرس التأويلي الحديث تم إهمال هذه القصدية وأعطي الدور الكامل للنص والقارئ في إدارة التأويل.

إن القصيدة الحديثة للشاعر العراقي الواسطي حسن سالم الدباغ غنية جداً بالدلالات والإيحاءات، وتقارب الموضوعات مقارباتٍ متنوعةً تتناغم مع السياق الإبداعي الذي تميز به الشاعر، إن القصدية في قصيدة الدباغ تتأرجح بين مسارين متقابلين، لكل منهما طابعه الدلالي والفكري والأسلوبي، في المسار الأول تتمظهر القصدية بشكل كبير على سطح البنية وتبدو الصيغة جليةً وواضحة، أما المسار الثاني فتغوص فيه الدلالة إلى عمق البنية، وهذه القصدية تسهم في تعزيز موقف القارئ، لأنها تتلاشى خلف أسوار الحروف ولا تظهر للعيان كما هو موجود في النصوص المباشرة التي تهتم بإظهار قصد الشاعر جلياً فوق الاعتبارات اللفظية:

أ- القصدية المباشرة: إن معظم الدواوين والمجاميع الشعرية تخضع لفرضية منطقية تتعلق بطبيعة القصدية في النص، فثمة كثير من الشعراء لاسيما أولئك الذين يكتبون القصائد الكلاسيكية يقدمون القصد على اللفظ ويجعلون قصدية النص نصب أعينهم، حتى تبدو مآربهم واضحة للعيان، وعلى الرغم من الإيهام الذي تميزت فيه القصيدة الحديثة إلا أن هناك كثيرا من القصائد تنتهج المنهج الوصفي بعيداً عن الإيغال في تشظية الدلالة، فهي تضع القارئ في مواجهة سهلة أمام النص، ومن تلك القصائد ما جاء في ديوان "والجنوب إذا تنفس" للشاعر العراقي حسن سالم الدباغ، فقد مالت العديد من القصائد التي كتبها إلى توظيف الدلالة بإطار تركيبي يسهل على القارئ عملية الاستنتاج والتدليل، ففي قصيدة (وحشة) يقول:

"وحشة
هو ذا يتبعني
يتأرجح مصباح
أتكسر بين رذاذ الضوء
وصمت العتمة
يرعبني ظلي
أنا ظل امرأة ملقى فوق رصيف
أم محض امرأة أغواها الليل
لتطعم كل صغار الوحشة
أعرف أني في زاوية ما
سألم شتات الظل
أتقصد زاويةً
يتبعني المصباح
ماذا لو أصبح ظلي امرأة تقف اللحظة
بيني وبيني
بيني وبين امرأة

تترقب من يتبعه"[١٤]، لو استعان القارئ بأبسط مقوماته القرائية وهو يتلقى هذه القصيدة للشاعر حسن سالم الدباغ لتمكن من استلهام قصديته، ويرجع ذلك إلى سبب رئيس وهو أن الشاعر عمد إلى أسلوب معين في الكتابة والكشف، تمثل في قدرته على بث طاقته الإدراكية ذات الحساسية العالية من دون أن يضع في حسبانه إعطاء فرصة أكبر للقارئ ليوجه النص كيفما يشاء، فهو يعاين الموضوعة من وجهة نظر خاصة لا تفسح المجال كثيراً أمام القارئ، فيكون النص موجهاً أحادي الدلالة ويتميز بالوضوح والمكاشفة في الوقت نفسه.

في قصيدة (وحشة) يكشف الشاعر عن الطابع التدليلي، ولا يحاول أن يجعل المعنى مختبئاً خلف أسوار التراكيب، فهو يبدأ بمغامرته الشخصية منذ البداية، ويجعل العنوان داخل السياق العام يفيد الموضوعة ويدعّم موقفها، إن هذه القصيدة المشبّعة بالإيحاء السينمائي الدرامي تبحث في مركب الوحدة الذي قاد الشاعر إلى استلهام هذا الطابع الفريد، فضلاً عن ذلك فإن إدارة الإحساس الداخلي للقصيدة يصب في تغذية تلك الوحدانية التي يعايشها الشاعر، إنه يستثمر جدلية (الضوء / العتمة) ليجد نفسه أمام

فضاء مفتوح من الوحشة، وهذا المصباح المتأرجح يزعزع قابلية النور التي تتضاءل شيئا فشيئا داخل كينونة الشاعر.

إن موضوعة القصيدة تتصدر السياق العام لتكون عاملاً مؤثراً في معظم العوامل الأخرى، ولكن الشاعر يحاول التمرد على هذه الوحشة ويكسر نمطية الوحدة عبر توظيف فكرة الإتباع والمشاركة والحضور (يتبعني، يتبعه، يتبعني) ويبدأ القصيدة وينهيها بهذا الحس الإنساني، وهكذا تسير القصيدة في إطارها الدلالي الواضح، إذ أسهم هذا الأسلوب التركيبي في تعضيد قصدية الشاعر ووضعها موضعاً مثالياً يصل إلى أكبر عدد من القراء، وهو بذلك يضيق الخناق على إسهامات القارئ في ممارسة إسقاطاته القرائية على النص.

إن الشاعر يسير في الاتجاه نفسه في العديد من القصائد الأخرى، حتى شكل ذلك نسقاً دلالياً لا سيما في القصائد التي أتت في بداية هذه المجموعة الشعرية، ومن تلك القصائد قصيدة (الناس) التي عمد فيها الشاعر إلى استثمار جدلية (الحياة / الموت) ليقودنا إلى مناقشة موضوعة إنسانية فلسفية بامتياز، لكن الغريب في الأمر أن الشاعر وعلى الرغم من الطابع الفلسفي للموضوعة إلا أنه قدم القصيدة بأسلوب فني يتناسب وطبيعة المدلول الذي أراد أن يوصله إلى ذهن القارئ، فتأتي محتواة لقصدية المؤلف بإطار وتركيب لفظي لا يترك مجالاً للقارئ في توجيه المعنى توجيهاً مغايرا لما أراد المؤلف، يقول الشاعر:

"الناس

.....

ومثلما جاؤوا

أو جيء بهم ...

يلتقون

ويدخلون الزمن الإسفنج

أعواماً

وقد تطول أو تقصر

أو

بينهم الأيام

يمتصونها

وهي تدور حولهم

فيهم

بهم
وربما امتصهم الرحيل
أنى ذهبوا
لكنهم
ومثلما جاؤوا
أو جيء بهم

يخرجون"[١٥]، إن هذه القصيدة تناقش مسألة جدلية في حياة الإنسان، وهي مسألة الموت ولو تتبعنا القصيدة من المطلع إلى النهاية لوجدناها تختصر رحلة الإنسان من مرحلة الولادة إلى مرحلة الممات، ويبدأ الشاعر بتسجيل موقفه الإنساني في القصيدة من مطلعها وعتبتها، فكان عنوان القصيدة (الناس) وهو عنوان غير مركب، يتصف بالاختزال والشمولية، كما أنه يكشف للقارئ جزءاً من طابعه التدليلي، ثم تأتي القصيدة لتحاول أن تفك شفرة العنوان وتتابع الإيحاء الرئيس الذي انطلق منه، فكأن القصيدة علامة تفصيل مباشرة لعتبة العنوان، إن الشاعر استثمر التدوير (النسق الدائري) في بناء القصيدة، فهو بدأ القصيدة بقوله (ومثلما جاؤوا ، أو جيء بهم) وينهيها بقوله (ومثلما جاؤوا، أو جيء بهم)، لكنه يغير في حقيقة المآل بين الحالتين ففي الأولى (يلتقون) أي تكون عملية إقبال على الحياة، والثانية (يخرجون) أي عملية هروب من الحياة، وتتصدر قصدية الشاعر في النص عبر السياق الشعري العام الذي لا يوحي إلا بطبيعة الحياة لدى الإنسان، ويجري العمر بالسنين التي (قد تطول أو تقصر) وهكذا يضع الشاعر الدلائل اللغوية لكل معنىً من المعاني التي تفصح عن قصدية الشاعر.

ومن النصوص الشعرية الأخرى التي تسير في الاتجاه نفسه، قصيدة (أرق) إذ إن الشاعر يفصح عن قصدية النص من خلال عتبة العنوان (أرق) ويحاول أن يعرض موضوعة الأرق بإطاره التدليلي الذي يوحي بالحالة النفسية للقصيدة، يقول فيها:

أرق
"الليل وحيد يتسكع في الروح
وأنا وحدي
يشبهني هذا الليل بصمتي
وبالون عذابي
أفتح بابي
يشبهني أكثر هذا الليل على الطرقات
وأكثر ما يشبهني

أني
وهو ينام على رئتي
لا اعرف كيف أوسد ظلي فيه
او اتوسده

من خبب العربات"[١٦]، إن الشاعر يختزل تجربة شخصية خاصة في هذه القصيدة، فهو يحاول أن يصور حالته النفسية التي وضعها في متناول النص، فلم يوغل في الزج بالكلمات التي تغير توجيه الفهم والإدراك لدى المتلقي، فهو جسد حالة الأرق ومغالبة النوم من جهة والشعور بالوحدة من جهة ثانية، كما أنه يصل في النص إلى مستوى المشابهة والمماثلة مع الليل الذي يمثل علامة فاعلة للوحدة والصفاء والهدوء، إن قصدية الشاعر هذه تتضح من خلال الأسلوب اللفظي المعجمي للكلمات المتضمنة في داخل القصيدة، والشاعر يوعز للمتلقي في فهم واستنتاج حالة الأرق من خلال تلك المعطيات اللفظية، وعليه فإنه يحدد ويوجه الطابع القرائي للنص.

إن القصائد التي تميزت بالوضوح والمكاشفة المباشرة في هذه المجموعة الشعرية شكلت نسقاً كتابياً خاصاً، تميزت به القصائد التي تبنت موضوعات إنسانية عامة، فالشاعر أراد أن يوظف طاقته الكتابية والإبداعية في التعبير عن تلك الموضوعات من دون أن يصعب من عملية الفهم لدى القارئ، وبهذا فإنه يجعل تلك النصوص أكثر التصاقاً به من النصوص التي تنفتح على أبعاد تأويلية متعددة، فالقارئ في هذه النصوص الموجهة تنخفض مستوى مشاركته إلى أدنى مستوياتها، وذلك يرجع إلى طبيعة النص وآليات بنائه وطرائق معالجته للموضوعات.

ب- القصدية غير المباشرة: إن النصوص الأدبية تتميز عن غيرها من النصوص الأخرى بجملة من القضايا الأسلوبية والدلالية، فهي نصوص تحتمل التكثيف والاختزال، وتربطها علاقة متميزة مع الرمز والإشارة فهي جانب مهم من جوانب التواصل الفكري الإبداعي، ولهذا فإن هذه النصوص تحمل ما ورائيات مضمرة قد لا تبدو ولا تتجلى من القراءة الأولى أو الثانية، ومن تلك النصوص ما جاء في قصائد الشاعر حسن سالم الدباغ الذي أورد عدداً كبيراً من القصائد في مجموعته الشعرية (والجنوب إذا تنفس)، فهي قصائد تتكئ على مرجعيات ذاتية خاصة، أسهمت في تكثيف تلك النصوص واختزال قدرتها الدلالية، فضلاً عن ذلك فإنها تفسح المجال أمام القارئ ليدلي بدلوه ويقدم قراءاته وإسهاماته في إعادة تشكيل النص نفسه، ولهذه النصوص مزية رئيسة تكمن في أن الشاعر يضع هالة هلامية حول قصديته في النص، فلا يكشف عنها ويجعلها نصوصاً محوريةً منفتحة على أبعاد قصدية متعددة، ومن تلك النصوص ما ورد في قصيدة (رجل)

"رجل"

لأنه استراب

منه .. ولم يعد يطيق أن يراه

قرر أن يقتله

ويستبيح ظله

وعندما حاول أن يبدأ ما أهمه التقاه

يجوب في مقبرة

يحمل فوق رأسه عصاه

يركض نحو قبره تتبعه خطاه"[١٧]، إن هذه القصيدة التي تميزت بطاقة تدليلية عالية اتجهت اتجاهاً بنائياً مغايراً عن الاتجاه الذي بنيت به القصائد التي تحمل قصديات مباشرة، فهذه النصوصو الشعرية تتطلب نوعاً خاصاً من القراء الذين يستندون إلى مرجعيات وسياقات مفتوحة تساعدهم على هظم النص وإعادة إنتاج دلالاته، إن هذه القصيدة تدور حول هوية مجهولة لضميرٍ غائب، فقد ورد ذلك الضمير مراتٍ متعددةً في القصيدة (يراه، يقتله، ظله، التقاه، عصاه، قبره) والريبة هي الشك الموثق بالفعل، فهي تنطلق منطلقاً يضع أمام القارئ كثيراً من الخيارات القرائية التي تحمل أوجهاً عديدة.

تكمن الفرصة الحقيقية لاستثمار هذا النص من جانب القارئ في قدرته على التصدي لتلك الصياغات التركيبية ذات الأطراف المترامية، فالنص لا يوحي بشكل مباشر إلى قصدية معينة تخص المؤلف إنما يمكن تطويع النص لمواكبة الكثير من التأويلات والقراءات التي تنسجم ومرجعيات القارئ وآفاقه المعرفية، إن عنوان القصيدة الذي ورد بلفظة نكرةٍ مفردة (رجل) يمكنه أن يترك تساؤلاً حول ماهية القصيدة، وفي الإطار نفسه فإن القصيدة تنطوي على كثير من الإسقاطات التي تثير جدلاً حول قصدية القارئ، فهو يجسد فعل الريبة والشك والخوف الذي تنتج عنه رغبة فاعلة في تجنب اللقاء وتفعيل شفرة الفراق، ويقود ذلك إلى استباحة الظل والقتل، لكن الأمر يكون رغبة في التماهي وغاية في التمني عندما يقول (وعندما حاول أن يبدأ ما أهمه التقاه) ليلاعب النص مدركات القارئ في تجسيد دلالاته وسياقاته الفكرية التي تنبثق من خارج حدود النص نفسه.

وفي قصيدة أخرى للشاعر الدباغ نجده يسير في الاتجاه نفسه عندما يفعّل الركيزة المضمرة داخل النص ويبرهن على الاستدلال عبر حالة الاشتراك والمراوغة التي تتجذر في نصه، لذ نجده يداري قصديته ويحاول أن يفتح الباب على مصرعيه أمام القارئ ليدلي بدلوه في تحديد وجهة النص والنّاص معا، يقول الشاعر:

"لا يمكن أن أنشئ في الأرض جنوباً

من لا حزن

فامنحني حزناً
إن اللحظة ممكنةٌ
والآن قريبٌ جداً من طينة
خلق الضفتين
في لجش
لا تحمل أنثى إلا تحت رذاذ الجذع
ودمع الشمع
أو يتفلق نضجٌ
الا بين شقوق القدمين
وأنا أسأل . . . . .

أين ....." [١٨]، إن قراءة هذا النص بإطار مرجعي ضيق يجعل القارئ يدور حول نقطة دلالية محورية صغيرة، فهذه القصيدة تشتمل على زخم دلالي كبير، فالشاعر يستثمر العديد من القيم العليا ويسخرها في النص، من أبرز تلك القيم والمظاهر الحزن، فالشاعر يحاول أن يمزج مزجاً مركباً ما بين الجنوب بوصفه مظهراً من مظاهر الحياة المفترضة والحزن بوصفه النطاق السلوكي لذلك المظهر، فلا حزن بلا جنوب ولا جنوب بلا حزن، كما أن الشاعر لم يكتفِ بحتمية العلاقة بين هذين المظهرين بل إنه أخذ يصور طبيعة العلاقة التي يبنى عليها الحزن الجنوبي عندما يطرح إشكاليات متعددة كالبؤس والفقر وسوء الطالع والضياع، إن الشاعر يفضي إلى جملة من المفاهيم والمعطيات التي تحتاج إلى تعميق الرؤية الفنية في النص لتقصي ما يريد الوصول إليه، وهذه هي القصديات الماورائية التي تتجسد في بعض النصوص والقصائد للشاعر حسن الدباغ.

ومن النصوص التي تزخر بطاقتها الشعرية الإيحائية، ما ورد في الديوان بقصيدة (تأويل):

"تأويل
سيدة الدلو
بحزن أطول منها
تمسك دلو الماء – وشاة
الضرع:
يشاكس بين محالبه
طفلاً
فقاعة خبز

تتضح من لذع الكلمات

شفاه الطفل

تتحسس ثدييها

لذع صفير

ينضج ثغر صبي

مات"[١٩]، تنطلق القصيدة من صورة سينمائية فائقة الدقة، إذ يبدأ الشاعر القصيدة من هذه الصورة التي تتضمن شاةً وسيدة بمزاج مر، في يدها دلو، تحاول أن تمتص منها ما في الضرع، والضرع يشاكس طفلا بمخالبه، فالصورة بدأت بالانتقال من عالمها المحسوس إلى عالمها المجرد، وتعد جملة (فقاعة خبز) محوراً أصيلاً في انتقال القصيدة من طابعها المباشر إلى الطابع المجرد الذي يحاول الشاعر من خلاله أن يبرهن على فاعلية الحزن في المرأة من جهة والأرض من جهة أخرى، فالمرأة هي صورة من صور الأرض عندما تقارن بعطائها، فالصورة الحية التي أراد الشاعر أن يوضفها في قصيدته هي صورة الأرض، وحتى هذه الأرض التي حاول الشاعر أن يماثلها بصورة الأم أو الأرض لم تكن رحيمةً بالطفل الجنوبي الذي ظل يصارع الجوع واليأس والظلم من أجل البقاء لكن الموت لم يترك له فرصةً، فهذه الماورائيات تتجسد في القصيدة بحبكة وتنام وانتظام فالشاعر يطلق مسارين اثنين لعملية الإدراك والفهم لدى القارئ مسارا مباشرا والآخر غير مباشر يتطلب فهماً قرائياً معمقاً.

ثانياً: فهم القارئ للنص: نقف عند الفهم هنا بوصفه عملية معرفية خالصة، تحاول أن تجد نوعاً من الألفة المعرفية بين النص من جهة والقارئ من جهة أخرى، ولكي يفهم القارئ "ينبغي أن يكون له موقف، استباق، سياقية، هذا هو ما يعرف بـ(الدائرة الهرمنيوطيقا) فالمرء لا يَسَعُهُ إلا أن يعرف ألا ما هو مؤهلٌ لمعرفته، يمكن أن نعد دائرة الهرمنيوطيقا عمليةَ تضييقٍ فطري وتعمية ذاتية لا تسمح للمرء أن يعرف إلا ما هو مؤهل لمعرفته، وبحسب النظرية التأويلية الفينومينولوجية فإن دائرة الهرمنيوطيقا ليست مغلقة بل مفتوحة، وذلك بفضل الطبيعة الرمزية التأملية الذاتية لوجودنا"(٢٠)، فالقارئ يتابع عمليته القرائية وفقاً لما هو متوفر من دلائل معرفية ترتكز طاقته المرجعية التي اكتسبها كذلك بفعل القراءة وعوامل الاكتساب المعرفي.

عندما يُترجم فهم القارئ للنص إلى قراءات تأويلية فإن ثمة أصنافاً متعددة من التأويلات التييتبناها القارئ في النص[٢١]:

أولا: فهم بلاغي لساني يتقيد بشروط وقواعد لغوية أي يبقى التأويل مخلصاً لـ"صيغة العبارة" والفقهاء هم الذين ارتبطوا أساسا بهذا الفهم والتأويل واعتبروا أنفسهم هم المقصودون بالآية القرانية "الراسخون

في العلم"[٢٢] أما الآية القرآنية "يتبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله"[٢٣] فإن المقصود بها الفلاسفة والباطنيون، ومن ثم فإن التأويل عندهم تأويلان تأويل شرعي وآخر فتني.

ثانياً: فهم سياسي أيديولوجي وهو تأويل لم يرتبط بشروط "صيغة العبارة" بقدر ما ارتبط بأفكار هذه الفرقة أو تلك، ذلك أن كل عبارة بمجازيتها مفتوحة على تضمين سياسي وأيديولوجي.

ثالثاً: فهم ذاتي غنوصي وهو تأويل المتصوفة تحديداً، وهذا الفهم مبنيٌ على التجربة الذاتية بالخصوص ولا يخضع لأي معيار أو شرط، وهو فهم يزيل كل حاجز بين الذات القارئة والنص، إن هذا الفهم كان بإمكانه أن يتطور أكثر ويشكل مع مفهومات أخرى أرضيةً خصبة للإبداع في الثقافة العربية الإسلامية، لو لم تنته الحركات التي تبنته، على المستوى الاجتماعي والثقافي إلى حركات دروشة، وربما يعود ذلك إلى فعل العوامل التاريخية ففي مرحلة انكسارات الحضارة العربية والإسلامية ظهر هذا الفهم مع السهروردي والحلاج وابن عربي.

ويرجع هذا التنوع في الفهم إلى أمرين أساسين هما: طبيعة القارئ وطبيعة النص، فمرجعية القارئ تحدد وبشكل كبير نمطه التأويلي في حين تتباين النصوص في الفاعلية التأويلية وفقاً لطبيعة بنائها وطبيعة الموضوعات التي تغطيها وتعبر عنها[٢٤]، إن عملية الفهم في الدرس التأويلي الحديث تشكل عاملاً رئيساً من عوامل التجربة القرائية، والقراءة التأويلية فيما يبدو تجعل الفهم غرضها أو واحداً من أغراضها، ليس فهم النص كما فهمه المؤلف وإنما أحسن مما فهمه المؤلف، كما أن الفهم في تصور الكثيرين يتعدى فهم معنى النص إلى فهم التجربة التي يفصح عنها العمل الأدبي[٢٥]، إن خوض القارئ في المغامرة القرائية تجعله في مواجهة حية دائمة مع النص، ولهذه المواجهة أدوات متعددة حتى يتمكن القارئ من العبور إلى ضفة النجاة ويتغلب على النص والمؤلف معاً، فالتأويل والرؤية الاستنتاجية الفاعلة علامة من علامات التفوق القرائي الذي يحسب للقارئ على حساب النص والمؤلف، ويعد الفهم إلى جانب المرجعية من أبرز الأدوات التي يستثمرها القارئ في عملية تأويل النص:

أولاً: الفهم إرهاصاً تأويلياً: إن فهم القارئ للنص ممهد أساس لتأويله ولا يمكن أن يلعب فهم المؤلف (قصديته) دوراً في توجيه فهم القارئ في النصوص التي تتسم بسمة إبداعية خالصة، فالقارئ ينطلق انطلاقة ذاتية مصفرة من كل السياقات المتعلقة بالمؤلف، لذا فلا سبيل إلى عد فهم المؤلف مرجعية في فهم القارئ للنص، فـ"القارئ مركز النص، والقادر على خرقه واعادة تركيبه وخلق بنيته من جديد، وقد يكون التأويل ضروريا، ذلك أن حركية الحياة وغورها المضطرد أكبر من النص أحيانا، لهذا فان القارئ معبأ بالمغاير او المخالف للنص، ومن هنا يكون القادر على إعادة خلق نظام النص وصيرورته واكتشاف مراكز جديدة، تقوي من فاعلية القارئ وتجذره، واذا كان النص، غير قابل للتأويل او اعادة الاكتشاف، فإنه لن يشكل شيئاً من صيرورة الحياة، وذلك لأنه يعد متوقفاً وغير قابل لاستقطاب

المتغيرات التي تحف بها الحياة[٢٦]، من هنا يمكننا القول إن السطوة الإبداعية الرئيسة تكون في متناول القارئ في حال تجاهل القصدية التي يرتكز عليها المؤلف، إذا يطلق ذلك العنان للقارئ لكي يدلو بدلوه ويقدم قراءات فنية جديدة وفاعلة، تجعله يتمتع بأفضلية قرائية مميزة.

عندما يكون القارئ مركزاً مهماً من مراكز الاهتمام بالتأويل وبعملية استنطاق النصوص يصبح هو "القادر على خرقه واعادة تركيبه وخلق بنيته من جديد، وقد يكون التأويل ضروريا، ذلك ان حركية الحياة وغورها المضطرد اكبر من النص أحيانا، لهذا فان القارئ معبأ بالمغاير او المخالف للنص، ومن هنا يكون القادر على إعادة خلق نظام النص وصيرورته واكتشاف مراكز جديدة،تقوي من فاعلية القارئ وتجذره، واذا كان النص، غير قابل للتأويل او اعادة الاكتشاف، فانه لن يشكل شيئا من صيرورة الحياة،وذلك لأنه يعد متوقفاً وغير قابل لاستقطاب المتغيرات التي تحف بها الحياة"[٢٧]، إلا أن هذه المزية فوقية للقارئ لا تتحقق إلا عن طريق الفهم والاستنباط بوصفه المفتاح الرئيس للعملية التأويلية.

كما أن عملية البحث عن فهم حقيقي للقارئ يقودنا إلى معرفة دلالة النص والدلالة "هي ما يتولد أو ينتج من خلال القراءة، وهذا يعني الاهتمام بالقارئ ودوره في هذا الإنتاج والتولد، وإذا كانت هناك قصود ثلاثة تتوازع في النص، وهي قصد المؤلف وقصد النص وقصد القارئ، فإن نظرية التلقي السائدة اليوم لا تعطي لقصد المؤلف وقصد النص أي اهتمام، وما توليه هذه النظرية عنايتها مقابل ذلك هو قصد النص والمتلقي معاً في صورة تفاعل بينهما ومن خلال أفقيهما، والقارئ والنص أو قصداهما بهذا التفاعل يعدان نموذجين في عملية اتصال مثمر دلالياً، وعدم الاهتمام بقصد المؤلف لا يعني في تقديري إنكار وجوده، وإنما يعني ألا تتحول قراءة النص، إلى بحث عن هذا القصد، فقط، لأن قصد المؤلف موجود بشكلٍ ما ولو بأثره" [٢٨]، وعلى هذا الأساس فإن قصدية المؤلف يم افتراضها في ضوء معطيات نصه، أما فهم القارئ فإنه يتكئ على مرجعياته الذاتية وسياقاته الثقافية، من أجل مواجهة النص مواجهة فعلية وحقيقية، وتكون هذه القراءة فيما بعد نصاً موازياً للنص الإبداعي نفسه، إن ثمة مفاتيحَ تأويليةٍ واضحة تتصل بشكلٍ مباشرٍ بأدوات الفهم، فالفهم يبرهن على إمكانية الوصول إلى استدلال تأويلي معين، من ذلك ما ورد في قصيدة (قصائد):

"ضيّقاً كان سورُ المحطة
والعابرون
غابة من خطى لاتطيق انتظار
ثمة أمرأة في الجوار
وطفل تكسر في حدقتيه
احتمال اخير

كان طفل الترقب يمتد

يمتد

والعابرون

بين سور المحطة

حتى هسيس القطار

تعبُّ حقائبهم

ضحكات الصفير"[٢٩] إن للنص مثيرات تتعالق مع الخلفية الثقافية للقارئ، فتنتج ما يعرف بالفهم الأولي الاستنباطي الذي يعد بمثابة المفتاح الرئيس للدخول إلى عالم التأويل، إن اللغة من أهم المظاهر التي تدخل في باب الفهم القرائي فهي تتضمن قواعدَ تم التواضع عليها اجتماعياً، وهذا يعني أن الدال يثير في مخيلة القارئ المدلول نفسه الذي أثاره في مخيلة المؤلف، هذه القصيدة تسير في اتجاهها الرمزي الواضح، إذ إن ثمة منطلقات مفاهيمية تجعل القارئ يشعر بأن للنص معنيين الأول يمكن الوقوف عليه عبر تواتر الكلمات والجمل في إطارها اللغوي المعتاد، عندما تحيل إلى مداليل معرفية مكشوف، فالمحطة تضع في تصور القارئ نطاقها المعرفي الذي يعني المكان الذي يتجمهر فيه الناس للتحول من فضاء إلى آخر، وبمعنى آخر هي نقطة من نقاط التحول الحياتية، وهناك العديد من المصطلحات الموجودة في القصيدة تثير مفاهيم تتناغم مع مفهوم المحطة نفسه، (العابرون، الحقائب، القطار، الصفير، الترقب، الانتظار الخطى)، فهذه المصطلحات جميعها تتخذ سياقاً مفاهيمياً مُتقناً، يُعد إرهاصاً فاعلاً من إرهاصات التأويل.

لهذه القصيدة نطاقها المفاهيمي المحدود الذي تجتازه القراءة التأويلية المنتجة إلى نطاق معرفي أيديلوجي أوسع، فالمحطة تحمل إشارة ضمنية فاعلة للحياة، فهي محطة ضيقة لكثير من الناس، وهي ضيقةٌ لأنها تُحاصرُ بسورٍ ضيق لا يمكن الخلاص منه إلا بالموت، فالإنسان (العابر) يكون في حالة انتظار مستمر لعبور هذا السور المفترض إلى الضفة الأخرى، فالانتظار يجسد له عذابات حياتية مستمرة، ويستثمر الشاعر حسن الدباغ مصطلحي المرأة والطفل للتدليل والتصريح بالنطاق الذي يشتمل على تنوع جنسي، الذي لا يقف عند حدودٍ معينة من التنوع، كما أن الغريب في الأمر أن هذا الضيق المفترض لا يتخذ سبيلاً إلى الرحابة والسعة مع وجود ذلك التنوع والاختلاف، فالحياة تتخذ سبلاً متنوعة من الانفتاح والنتنوع والتمازج والاختلاف، لكن الإنسان فيها يظل حبيساً لإطارها الضيق، بين ظلمة الولادة وظلمة الممات.

ثانياً: الفهم والسياق المرجعي: إن فهم القارئ للنص يتخذ صيغاً وسياقاتٍ متعددةً ومن أبرز تلك السياقات أن الفهم إجراء دلالي ينبع في الأساس من المرجعية الخاصة بالقارئ، إذ إن المرجعية الثقافية

لدى القارئ تشكلُ بالدرجة الأساس الحاضنة الرئيسة لمدارك الفهم والاستنباط التي تعد المظاهر الأولى للتأويل، ولا بد من الوثوق بأن القراءة هي عملية مركبة تنطلق من أفق القارئ ومرجعياته المعرفية المسبقة "وفي معرض تفسيره لهايدجر يتنالول جادامير في (الحقيقة والمنهج) مسألة المعرفة المسبقة في مواجهتنا مع النصوص، فيقول بأننا لا يمكن أن نقرأ النص إلا بتوقعات معينة، أي بإسقاط مسبق، غير أن علينا أنّ نراجع إسقاطاتنا المسبقة باستمرار في ضوء ما يمثل هناك أمامنا وبإمكان كل مراجعة لإسقاط مسبق أن تضع أمامها إسقاطاً جديداً من المعنى، ومن الممكن أن تبزغ الإسقاطات المتنافسة جنباً إلى جنب إلى أن تغدو وحدة المعنى أكثر وضوحاً ويتبين كيف يمكن أن تترابط الرموز والعالم"(٣٠)، إن كل ما تتواضع عليه الذاكرة الذاتية للقارئ يتفاعل بشكلٍ كبير مع ما يتم قراءته من نصوص وأعمال فنية متنوعة، لتأتي مرحلة الإسقاط والمماثلة والإستنتاج، فالرؤية تنطلق انطلاقة ذاتية لتحدد مسارها عبر جملة من السياقات المرجعية، إذن هذه الانطلاقة الذاتية لا تكون ذاتية خاصة إلا بمرجاتها الدلالية لأن القارئ يبني تصوراته من ذاكرة مصفرة إنما يتكئ على ما تم هظمه من معارف سابقة.

من الطبيعي جداً التقاء "أفق القارئ بأفق النص، القارئ يقرأ بفهمه وبأطره المرجعية، ولكن ما يقرأه هو بناء له عناصره ودقائقه وعلاقاته التي تحكمها آفاق الزمن الذي كتبَ فيه، القراءة إذن موثوقة بالنص وتاريخيته، وكل قراءة هي محض تأويل ... دخول تاريخية القارئ في تاريخية النص، ليست هناك قراءة دائمة، هناك فقط قراءة تاريخية، ليس هناك معنى دائم أو مثالي، هناك فقط معنى وجودي"(٣١)، كما أن لطبيعة القراءة وتنوعها أثراً مهماً في استثمار المخزون المعرفي المرجعي، كما أن للقصد أثراً مهماً في ذلك، فالنصوص الدينية والتاريخية لا تحاول أن تراوغ في عملية البناء وأسس التواصل، فهي تصوص إبلاغية تهتم بالدرجة الأساس بما بعلاقة التواصل التي يبنيها النص مع القارئ، أما النصوص الفنية فهي تراهن على المصادمة والمراوغة والمباغتة مع القارئ، لذا فإن الخلفية المرجعية للقارئ تلعب دورها الرئيس في هذه النصوص أكثر من النصوص الأخرى، لأنها تعد نصوصاً غير مكتملة المعنى تحتاج إلى توظيف قرائي يسهم في استكمال مخرجاتها الدلالية والمعرفية، ونقف عن قصيدة (غواية أولى) لنقف عند آلية التوظيف الذي استثمرها الدباغ في النص، وكيفية قراءتها من وجهة نظر خاصة:

"غواية أولى
سيف في الرقبه
سيف يخترم العينين
سيف ينزل من أعلى الرأس إلى القدمين

لا تسل اللحظة كيف تكون الغلبه
ذاك السيف
يلوذ بغمد لا يعرف كيف يواري ذَنَبَه
وتعالا الرأس على قصبه

كان الليل وحيدا مثلك
يبحث في درب التبانة عن كسرة ضوء
أو ثدي يمكن أن تصطك عليه
شفاه الصمت وتحتلبه
عراق.....
حسين.....
عذابك كان براءة طين
ونبوغا في الحكمة
والشعر
وسعيا في الله
وفانوسا تحمله من بدا التكوين
عراق.....

حسين.... "[٣٢]، يستثمر الشاعر حسن الدباغ في هذا النص العديد من السياقات الفكرية، فهو يتكئ على توظيف قضية استشهاد الإمام الحسين (عليه السلام)، من منطلقات متعددة، وهو يبدأ شيفرة العنوان بإسنادها إلى دالة معرفية مرجعية (الغواية الأولى) فالعنوان يحيل قبل الشروع بعملية القراءة إلى ثنائية مهمة في الموروث الإسلامي وهي (قابيل / هابيل) لأن هذه الثنائية غنية بتقابلات فكرية متعددة القاتل والمقتول، الخير والشر، الفضيلة والرذيلة، الحكمة والجهل، إلى غير ذلك من صنوف المتضادات الدلالية، إن الشاعر يبدأ بعملية الاستكشاف والاستدلال معاً ليسلط الضوء على الحادث بإطارها المرجعي المؤلم، تتكرر لفظة السيف مرات متعددة في القصيدة وهي إشارة ولازمة لغوية تشير صراحة إلى فاعلية الشر وقساوته، وفي الجهة المقابلة يجسد الدباغ، حالة الوحدة التي عاشها الإمام الحسين (عليه السلام) بقوله:

"كان الليل وحيدا مثلك
يبحث في درب التبانة عن كسرة ضوء"

وما الليل هنا إلى ذلك الظلام الطاغي الملطخ بالظلم بعيداً عن شموس الحرية وسبل العدالة، فالأسى المر الذي تكتظ به القضية أغلق المنافذ أمام الأمل فليس هناك من سبيل إلى النور والنجاة، ليقع المحظور"وتعالا الرأس على قصبه"، لتكون قضية الإمام الحسين (عليه السلام) قضية أمة يتجدد ضياؤها على مر السينين، فهو العراق الذي عاهده بالحب والرضا والولاء، وهو الجرح الذي لا تعرفه الضمائر الميتة. فالقصيدة هنا لعبت دوراً مهماً في استثارة مرجعيات القارئ في قضية الإمام الحسين (عليه السلام)، فالفهم ينبني على السياق المرجعي الذي يتأسس من المقدمات التراكمية المعرفية، ليتم الإسقاط على النص والوثوق بمسلماته، والخروج برؤية معرفية مغايرة، لا تتفق بالضرورة مع ما يريده المؤلف من قصد في النص، لأن المؤلف له قصده الخاص به، أما المواجهة الفاعلة فإنها تكون بين المعطيات النصية من جهة وفهم واستيعاب القارئ واستناده على مرجعياته المعرفية من جهة أخرى.

الخاتمة

يمكن لهذا البحث أن يخلص للعديد من المخرجات النقدية البارزة والتي تتعلق، بجدلية القصد والفهم من جهة وأسلوبية النص الذي تمت معالجته من جهة ثانية، فالشاعر العراقي الواسطي حسن سالم الدباغ يقدم في هذه المجموعة الشعرية تجربة شعرية فريدة يعول من خلالها على إمكانية تفعيل المناطق النصية التي يمكن أن تعطي للقارئ إحساساً خاصاً تدفعه للتدخل في فرضيات إنتاج المعنى، فالدباغ ينتج نصاً مركباً يفتح الباب على مصرعيه أمام الأفكار والمخرجات القرائية كافة.

إن ما سبق يقودنا إلى أن هذه المجموعة لا تحب أن تفرز دلالة معينة دون أخرى، فالقصد منضوٍ تحت اعتبارات سياقية ولغوية وتركيبية، وهو يؤسس لتوازن قرائي يفعل أهمية إشراك القارئ، وتكمن أهمية تحسس القصد لا سيما في النصوص الدينية إذ إن الغاية تكون محتمة مباشرة في حين أن النص الشعري يميل إلى المواكبة التدليلية، لأن غايته الفعلية هي غاية جمالية، وتم استنتاج العديد من القصديات من خلال ما يتم طرحه قصديات مباشرة أو غير مباشرة، كما أن الفهم الذي يتعلق بقراءة هذا النص، يجسد حالة سياقية فريدة فلولا الفهم لن يتمكن التأويل من الخروج برؤية فنية خالصة، لكن الفهم بطبيعة الحال يعتمد على مرجعية فكرية خاصة وهذه المرجعية هي التي تحدد نمط القراءة وآلية انتاج المعنى، وابتداءً من مثير العتبة (والجنوب إذا تنفس) إلى نهاية هذه المجموعة الشعرية فإنها تسير وفق نظام تدليلي موحٍ لعينة خاصة من القراء فهو يكتب للخاصة كما يكتب للعامة، لكنها في المجمل تنطلق من فكرة مفادها أن للقارئ إمكانية كبيرة في إثراء النص وتعزيز موقفه الدلالي والفكري.

الهوامش

(١) أخلاق التأويل، باربرا هرنشتاين سميث، ترجمة: هادي الطائي، الثقافة الأجنبية، العدد الثالث، ١٩٩٢: ٢٦ – ٢٩.

(٢) فهم الفهم "مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر"، عادل مصطفى: ١٩، ٢٠.

(٣) فهم الفهم "مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر": ١٩.

(٤) الفهم والنص "دراسة في المنهج التأويلي عند شيلرماخر وديلتاي"، بومدين بوزيد: ١٤.

(٥) النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، حميد سمير: ٢٣، ٢٤.

(٦) الفهم بين التأويل والهرمنيوطيقا، عبد القادر فيدوح، جامعة البحرين، عن الإنترنيت: www.fidouh.com

(٧) م. ن: ٧٦.

(٨) النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري،: ٢٤.

(٩) التأويل قصد المؤلف أم قصد النص، منصور نعمان، مجلة الإعلام الجديد، تونس، ٢٠١٥، عن الأنترنيت: www.new-media.tn.

(١٠) مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر، محمد خرماش، مجلة الأقلام، العدد الثالث، ٢٠٠١: ١٩.

(١١) القصدية في النص الأدبي "دراسة لسانية"، ميلود مصطفى عاشور وآخرون، مجلة الرواق، العدد الأول، السنة الأولى لندن، ٢٠١٥: ١١٢.

(١٢) القارئ في الحكاية "التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، أمبرتوإيكو، ترجمة: أنطوان أبو زيد: ٣٠٩

(١٣) التأويل قصد المؤلف أم قصد النص، منصور نعمان، مجلة الإعلام الجديد، تونس، ٢٠١٥، عن الأنترنيت: www.new-media.tn.

(١٤) والجنوب إذا تنفس، حسن سالم الدباغ: ٩، ١٠.

(١٥) والجنوب إذا تنفس: ٢٠، ٢١.

(١٦) والجنوب إذا تنفس: ١٧.

(١٧) والجنوب إذا تنفس: ٢٣.

(١٨) والجنوب إذا تنفس: ١٠١.

(١٩) والجنوب إذا تنفس: ١٠٩.

(٢٠) فهم الفهم "مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر":١٧.

(٢١) الفهم والنص "دراسة في المنهج التأويلي عند شيلرماخر وديلتاي": ٣٥، ٣٦.

(٢٢) آل عمران : ٧.

(٢٣) آل عمران: ٧.

(٢٤) ينظر: الفهم والنص "دراسة في المنهج التأويلي عند شيلرماخر وديلتاي": ٣٦.

(٢٥) الإبهام في شعر الحداثة، عبد الحميد القعود: ٣٠٤.

(٢٦)التأويل قصد المؤلف أم قصد النص، منصور نعمان، مجلة الإعلام الجديد، تونس، ٢٠١٥، عن الأنترنيت: www.new-media.tn.

(٢٧) التأويل قصد المؤلف أم قصد النص، منصور نعمان، مجلة الإعلام الجديد، تونس، ٢٠١٥، عن الأنترنيت: www.new-media.tn.

(٢٨) الإبهام في شعر الحداثة: ٣٣١.

(٢٩) والجنوب إذا تنفس: ٦.

(٣٠) فهم الفهم "مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر": ١٧.

(٣١) فهم الفهم "مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر"،: ١٩.

(٣٢) والجنوب إذا تنفس: ٣٧.

المصادر والمراجع:

- الإبهام في شعر الحداثة "العوامل والمظاهر والآليات"، عبد الحميد القعود، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٢.
- أخلاق التأويل، باربرا هرنشتاين سميث، ترجمة: هادي الطائي، الثقافة الأجنبية، العدد الثالث، ١٩٩٢.
- آفاق نقد استجابة القارئ، فولفغانغ آيزر، ترجمة: أحمد أبو حسن، مراجعة: محمد مفتاح، الثقافة الأجنبية، العدد الأول، ١٩٩٤، بغداد.
- بين المؤلف والنص، إمبرتو إيكو، ترجمة: سعيد بنغراد، مجلة saidbengrad.free

- التأويل قصد المؤلف أم قصد النص، منصور نعمان، مجلة الإعلام الجديد، تونس، ٢٠١٥، عن الأنترنيت: www.new-media.tn.
- فهم الفهم "مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر"، عادل مصطفى، دار رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧.
- الفهم بين التأويل والهرمنيوطيقا، عبد القادر فيدوح، جامعة البحرين، عن الإنترنيت:www.fidouh.com
- الفهم والنص "دراسة في المنهج التأويلي عند شيلر ماخر وديلتاي"، بومدين بوزيد، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر العاصمة ٢٠٠٨.
- القارئ في الحكاية " التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية"، أمبرتوإيكو، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، المغرب، الدار البيضاء.
- القصدية في النص الأدبي "دراسة لسانية"، ميلود مصطفى عاشور وآخرون، مجلة الرواق، العدد الأول، السنة الأولى لندن، ٢٠١٥.
- مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر، محمد خرماش، مجلة الأقلام، العدد الثالث، ٢٠٠١.
- النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، حميد سمير، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- والجنوب إذا تنفس، حسن سالم الدباغ.