مجدي بن محمد خواجي

# أمبيرتو إيكو ورهانات الشّعر
## قراءة في علاقة إيكو بالشّعر وإنتاج الدلالة

**د. مجدي بن مُحَمَّد خواجي**
**كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة جازان – المملكة العربية السعودية**

## المُلخَص

تروم هذه القراءة لفت الانتباه إلى علاقة أمبيرتو إيكو بفنّ الشعر، بعد أن بات سائدا في الأوساط النقدية والأدبية ارتباطه المحض بالسّرد، واعتكافه الخالص على مفاهيمه ونظرياته، وتوظيف نموذجه السيميائي لتحليله ودراسته، أي بمعنى التوجّه نحوه إبداعا ونقدا. وتستند على اجتهادات إيكو ومؤلفاته النظرية والنقدية والإبداعية من خلال استشهاداته المتنوعة بالنصوص الشعرية، وإشاراته اللماحة للشعراء القدامى والمعاصرين، وتوظيف ذلك في تعزيز نموذجه السيميائي، أو تأكيد وجهات نظره التأويلية، واستنطاق مضمراتها الخفية في سبيل استشراف الكثافة الجمالية للتجربة الشعرية، والدمج المركب في ذلك بين معطيات النّص ورهانات القارئ. مع استعراض تمهيدي موجز لأهم الأسس والمضامين التي يشتغل عليها إيكو في مشروعه السيميائي وربطها بالدراسة، مستثمرين جملة من المراجع العلمية والبحوث النقدية التي تدعم القراءة، وتزيد من فاعلية أدواتها الإجرائية.

**الكلمات المفتاحية:** أمبيرتو إيكو، السيميائية، التعضيد التأويلي، التواصل، القارىء النموذجي.

### مُقَدِمَةُ :

يعد الروائي والباحث والناقد الإيطالي أمبيرتو إيكو[1] أول من تمرد على السيميائيات التقليدية وخرج عن عباءة السيميائي الأمريكي شارل بيرس بعد أن تدثر بها مدة في بداياته، كما تجاوز تحليلات بارت التي تسللت إلى معظم دراساته الأولى في مشواره التأويلي، ولم يستسلم لنظرات الفرنسي ألجيرداس جريماس التي أفاد منها في بناء نموذجه، وناقش جاك دريدا في فلسفته التفكيكية متجاوزاً نزعته العدمية، وناكف البنيويين في نظرتهم بتصدير النص على القارئ، ومارس سطوته على منظري التلقي وجمالياته ليتبوأ ما أطلق عليه تسمية (القارئ النموذجي) مكانة أساسية في توجيه التحيين، ومضى قُدُما في تأسيس نظريته يستلهم من العلوم المعرفية والتجارب الأنثروبلوجية والدراسات اللسانية ما يعزز قاعدته في دينامية التأويل ويؤكد منهجيته في عملية التحليل. وهذا ما أشار إليه معظم دارسي إيكو ومترجمي كتبه، أمثال سعيد

(١) أمبيرتو إيكو، فيلسوف إيطالي، وروائي وناقد وباحث في القرون الوسطى، وُلد سنة (١٩٣٢م) في مدينة ألساندريا بإقليم بييمونتي. كان أبوه جوليو يعمل مُحاسباً قبل أن تستدعيه الحكومة للخدمة في ثلاث حروب خلال الحرب العالمية الثانية، انتقلت أم أومبرتو، جيوفانا، مع ابنها إلى قرية صغيرة في حيد بييمونتي الجبلي. وقد حاول أبوه دفعه لأن يصبح محامياً، غير أنه انتسب إلى جامعة تورينو لدراسة فلسفة القرون الوسطى والأدب. كتب أطروحته حول توما الأكويني، وحصل على دكتوراة في الفلسفة في ١٩٥٤. عمل إيكو محرراً ثقافياً للتلفزيون والإذاعة الفرنسية، وحَاضَرَ في جامعة تورينو وجامعات أخرى عديدة. عُرف إيكو بروايته الشهيرة "اسم الوردة"، ومقالاته العديدة وكتبه النقدية والإبداعية المتنوعة. توفي سنة ٢٠١٦م.

انظر في ترجمته: حبش، إسكندر، وبرو، غازي، هكذا تكلم أمبرتو إيكو، مقالات عنه وأحاديث معه، اختيار النصوص والترجمة: إسكندر حبش وغازي برو، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٧م، ص ٧-٨، ٣٤-٣٦، ٧٢- ٧٨، وغيرها.

بنكراد، ورشيد الإدريسي، وأحمد يوسف، ووحيد بن بوعزيز، ولحسن بوتكلاي، وغيرهم[١].

إن طبيعة تكوين إيكو الفلسفية (باريسون، سارتر، ميرلوبونتي) هي ما حدت به إلى طرح الأسئلة ومراجعتها في مشواره السيميائي التأويلي، ومن ثم قادته إلى هذا التنوع الثقافي والمعرفي والمزج بين مناهج مختلفة وتخصصات متعددة بحسب تعبير رشيد الإدريسي[٢]، ليصل إلى بناء مقاربة تأويلية للنص تستعين بجملة من التظريات تصب كلها في محاولة تحيين الخطاب وتأويله. وعليه نطرح سؤالا مركزيا:

هل استطاع أمبيرتو إيكو أن يوفق أو يدمج بين تلك المعارف والمناهج ويستثمرها في تشكيل مشروعه السيميائي، ومن ثم يعمم نموذجه على سائر الفنون، ومنها الشعر؟ هذا ما أحسب دراستنا تحاول الإجابة عنه.

## نموذج إيكو: المقاربة التي تُخترع كل يوم

كثيرا ما يَذكر إيكو في كتبه نموذج تصميم كلية الهندسة المعمارية لجامعة كاراكاس التي تم وصفها بـــ"المدرسة التي تخترع كل يوم". فالقاعات تتشكل من ألواح متحركة بشكل يستطيع من خلاله الأساتذة والطلبة أن يكيفوا ظروف عملهم مع المشكلة المعمارية أو المتعلقة بتنظيم المدينة التي يدرسونها. وبذلك يغيرون باستمرار البنية الداخلية للبناء[٣].وكذلك هي، في نظري، سيميائيات أمبيرتو إيكو من حيث المرونة والانفتاح والتجدد.

لعل المتتبع لأبحاث إيكو والقارئ لمؤلفاته يدرك مبدئيا أن فلسفة الكاتب تميل نحو نمط منفتح من التأليف لا يمكن أن يقف عند حدود قارّة أو نتائج نهائية، وبخاصة إذا ما أخذنا في الاعتبار أنه تسكنه روح شاعر قبل أن يكون فيلسوفا أو ناقدا أو روائيا، بمعنى أنه يميل فسيولوجيا إلى الحركة والتجدد لا السكون والثبات، الحرية والانطلاق لا الجمود والتقييد.

وهذا ما صرح به إيكو نفسه في قوله:"وعندما بلغت السادسة عشر من عمري ولد حبي للشعر، وبدأت ألتهم النصوص الشعرية الهرمسية، ولكني كنت أستوحي إلهامي الشعري، في واقع الأمر، من التيار الكلاسيكي الذي كانت تمثله مجلة لاروندا، وفي الأغلب الأعم، كنت متأثرا بالشاعر كارداريلي"[٤]. فالتقاء إيكو بالشعر كان في سنّ مبكرة جدا، مما يعكس استعداده الفطري والذوقي للتعامل مع هذا الفنّ وعشقه لجمالياته وممارسته الفاعلة لتعاطيه وتأثيث موهبته بالقراءة الأدبية لكبار الشعراء الإيطاليين وبخاصة الشاعر والصحفي والناقد فينتشنزو كارداريللي (١٩٥٩م). وهذا ما يجعلنا نتساءل عن أسباب ولادة هذه الموهبة والعوامل التي ساعدت في يقظتها مبكرا، إذ من غير ذلك تبقى رغبة عابرة ليست مؤسسة على خاصية جوهرية في الذات المبدعة. وقد أجاب إيكو بلفتة ذكية على هذه النقطة تحديدا بقوله: "ولا أعرف بالضبط هل حاجتي إلى الشعر (والاكتشاف المتزامن لشوبان) هو الذي تحكم في ميلاد حبي الأول، وكان حبا أفلاطونيا صمتا، أم العكس هو الذي حدث. وكيفما كان الحال، لقد كان اللقاء كارثيا. وكلما أخذني الحنين النرجسي الرقيق إلى هذه المحاولات، فإنني لا يمكن أن أذكرها دون أن أشعر بخجل عميق ومبرر"[٥]. إنها الحساسية الجمالية العالقة بالذات في ممدها وتكوينها البدئي هي ما دفعت إيكو نحو ما أسماه بحبّه الأول، كما زاد من تفاعلاتها واندغامها مع حواسه عشقُه الملهم للموسيقى، وبالأخص افتتانُه بالمؤلف والملحن الموسيقي فريديريك فرانسوا شوبان (١٨٤٩م)، بحيث تطوّرت تلك الحساسية إلى استنبات علاقة جمالية مركبة من موهبة الشعر والتعالق مع الموسيقى. ولا شك في أن هذا التواشج بينهما ساهم في تشكيل شخصية إيكو الفنية والإبداعية ليتحول فيما بعد إلى ممارسة نقدية عبّر عنها إيكو بصريح ملفوظه: "فمن هذه التجارب تَولّد لديّ أيضا نفس أخلاقي نقدي: ذلك الذي دفعني، في ظروف سنين قليلة، إلى الاعتقاد أن شعري كان له نفس الأصالة الوظيفية والشكل الذي يتميز بهما الحماس الطفولي"[٦]. ولا يخفى أن هذا النَّفَس النقدي كان نتيجة حُبّ أفلاطوني للشعر والموسيقى بحسب ما وصفه إيكو، إذ تغدو فاعلية الحبّ بالمفهوم الأفلاطوني حينئذ استراتيجية معرفية في ترقّي الذات وتحقيقها المرتبة المثالية للغاية الوجودية[٧]، استراتيجية تهدف إلى السعادة والرضا والرغبة

(١) انظر، على سبيل المثال: إيكو، أمبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، ٢٠١٦م، والإدريسي، رشيد، سيمياء التأويل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م، وبن بوعزيز، وحيد، حدود التأويل: قراءة في مشروع أمبيرتو إيكو النقدي، الدار العربية للعلوم، ودار الاختلاف، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.

(٢) انظر: الإدريسي، رشيد، سيمياء التأويل، ص ٣٠-٣١.

(٣) انظر: إيكو، أمبيرتو، الأثر المفتوح، ،ترجمة عبدالرحمن بو علي،الطبعة الثانية،دار الحوار، سوريا، ٢٠٠١م،ص ٢٧.

(٤) إيكو، أمبيرتو، آليات الكتابة السردية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى،٢٠٠٩م، ص ٨٤.

(٥) المصدر نفسه.

(٦) المصدر نفسه.

(٧) لمزيد من الاطلاع على مفهوم الحب الأفلاطوني وماهيته وتفصيلاته الفلسفية يمكن الرجوع إلى كتاب: أفلاطون، المأدبة، فلسفة الحب، ترجمة وليم الميري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠م.

والتجدد والخصوبة الروحية وليس إلى الاكتفاء بنزوة شهوانية عابرة للبعد الجسدي كما يؤكد أفلاطون[١].

وبالعودة إلى كتابات إيكو وآرائه حول رسالة العمل الإبداعي عموما والتخفف من غلواء غموضها واحتشاد كثافة مدلولاتها رأينا إيكو ينهض بمكانة التأويل المفتوح ونموذجه الذي يتعاضد مع الأعمال الإبداعية في تشييد عملية تواصلها الجمالية بين المبدع والمتلقي. وبنظرة سريعة مثلا- في مؤلفه: "تأملات في السّرد الروائي" الذي بناه استعاريا على فضاء الغابة والتجوال في عالمها المتعدد، نستطيع الوقوف على هذه السمة الاندماجية بين النظريات وتوظيفها في التأويل من قِبَل الكاتب الشاعر والأديب الفيلسوف إيكو، إذ يحكي في نهايته "ولقد تمنيت ألا أخرج أبدا من هذه الغابة السّردية. ولكن الحياة فظيعة، بالنسبة لي كما هي بالنسبة لكم، وها أنذا أمامكم"[٢]، فالغابة دالٌ استعاريٌ لا يحتاج منّا إلى مزيد شرح، أو توضيح مبهم لمعنى الانفتاح والغموض والتداخل والتعدد والاندماج كما هو العالم الواقعي فضلا عن عالم التخييل وفضاء النظريات المتعددة.

لقد نثر إيكو في تأملاته تلك خلاصات مهمّة وعلامات صميمية في منهجه التأويلي أو التحليلي، سواء فيما يتعلق بالنّص أو القارئ معا، واتخذ من "التجوال في الغابة لعبة نتعلم من خلالها كيف نتبيّن طريقنا وسط فضاء بلا خريطة" بحسب تعبير سعيد بنكراد[٣]. وعليه، فإننا لا نستغرب أن ينطلق في حديثه عن مكونات الرواية وأنواع القارئ واستراتيجيات المؤلف، وغيرها. ومع ذلك، "فإن هذه الإشارات المتعددة إلى مفاهيم نظرية من كل المشارب لا تجعل هذا الكتاب مصنفا في نظرية الرواية.. فهو يتحدث عن أسرار الرواية وقضاياها، لكنه لا يقدم لنا نظرية في قراءة الرواية، يتحدث عن القارئ والمؤلف والتلقي ولكنه لا يشير علينا بنظرية في التلقي، ويتحدث عن الأكوان البديلة، إلا أنه لا يتحدث عن التأويل وآلياته وسبله وأنماطه. إنه يكتفي بالتأمّل، ..يصف فعل القراءة من حيث موقعه في خلق حالات التلذذ بسحر عوالم التخييل"[٤]. ومنها عوالم عوالم الإبداع الشعري وفضاءاته الممتعة، ليقترح علينا منذ البداية منهجا شاملا يطلق عليه منذ البداية مصطلح "فينومينولوجيا الشّعريات"[٥].

فإذا ما عدنا إلى مؤلفه الأساس الذي انطلقت منه نظراته وأفكاره التأويلية بدءاً، وهو "الأثر المفتوح" فإننا سنجد إيكو يعلن في فاتحته دعم حرية القارىء هذه، وفتح المجال أمامه ليمارس إبداعه وتماهيه مع النص أيا كان تجنيسه. يقول:"من بين أحدث المؤلفات الموسيقية التي تعتمد على الآلات، يوجد عدد منها يتميز بالحرية الكبيرة التي تعطيها للشخص الذي يؤديها. فهذا الأخير لا يملك كما في الموسيقى التقليدية حق تنفيذ تعليمات المؤلف حسب إحساسه الخاص فحسب، بل يتعين عليه أن يؤثر على البنية نفسها للعمل الموسيقي، وأن يحدد مدة النوطات أو تتابع الأصوات في إطار فعلي ارتجالي خلاق"[٦]. بالطبع هذه الفقرة هي أول ما تصافح أعيننا أعيننا في مقدمة الكتاب، ولن أكون مبالغا إذا قلت بأن ما تلاها من أمثلة وشواهد وتحليلات وتقسيمات إنما هي كلها تفصيل لهذه الأسطر القليلة المجملة وما تنطوي عليه من أساسيات فكر إيكو ومنطلقاته في الدراسة والتحليل سواء ما يتعلق منها بالنص أو القارئ أو النظرية، وكأن تركيزه متجهٌ صوب الحرية التي هي معادل فني للانفتاح اللانهائي ليشمل ذلك سائر الفنون من موسيقى ورسم وشعر ورواية وغيرها. ولا يظن القارئ أن إيكو يؤازر التأويل الذي لا يتقيد بأي مؤشر نصي، أو يعطي الحرية المطلقة للقارئ في تعامله مع النص، كما ينبهنا رشيد الإدريسي، فهو رغم تأكيده على خاصية الحرية وممارسة التأويل إلى مالا نهاية، يرى بأنه لابد أن يظل مشروطا بالحدود التي يتيحها له النص وتفصح عنها دلالاته[٧].

ولئن كان النّص عبارة عن آلة كسول تتوسل إلى القارئ بأن يقوم بجزء من مهامها كما يردد إيكو في بعض مؤلفاته، فإنه على الطرف الآخر، ليس من المعقول ترك الحبل على الغارب لهذا القارئ المزهو بقدرته، المسكون بنزواته والمهووس بغرائزه ولذاته أن يسرح ويمرح كيفما اتفق، لذا جاء كتابه " القارئ في الحكاية" للتشديد على قدراته الخاصة وامتلاكه لسنن النص، بمعنى أن يعرف القارئ، كما يؤكد إيكو، كيف يُصنع النص، وكيف ينبغي أن تكون كل قراءة له إبانة محضة عن مسار تكوين بنيته..على أن ما يوازي ذلك أهمية أن يدرس الناقد أيضا،كيف يُقرأ النص (بعد أن يُصنع)، وكيف أن كل وصف لبنية النص ينبغي أن يكون وصف حركات القراءة التي تقتضيها، في آن معا. وهما مظهران يكمل أحدهما الآخر، لذا يتوجب على سيميائية النّص أن تأخذهما كليهما في الاعتبار بحسب قوله[٨].

(١) انظر: لوموئيبه، ماري، لانسولان، أود، الفلاسفة والحب، الحب من سقراط إلى سيمون دي بوفوار، ترجمة دينا مندور، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٥م، ص ٢٥-٢٦.

(٢) إيكو، أمبيرتو، تأملات في السرد الروائي، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ٢٠١٥م. وقد سبق للدار ذاتها أن نشرت الكتاب بترجمة بنكراد نفسه، في طبعته الأولى بعنوان: ست نزهات في غابة السرد.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٧.

(٤) المصدر نفسه، ص ١١.

(٥) انظر: بن بوعزيز، وحيد، حدود التأويل، ص ٢٤.

(٦) إيكو، أمبيرتو، الأثر المفتوح، ص ١٣.

(٧) انظر: الإدريسي، رشيد، سيمياء التأويل، ص٢٩.

قوله[١]. وهذه الرؤى والآليات التي يمدّ بها القارئ، في كتابه هذا، إنما هي ثمرة تجارب إبداعية شعرية وسردية عاشها إيكو، وكذا إفادته المعرفية من نظريات ومناهج سبقته في هذا المجال وجاء دوره لينطلق من حيث انتهت تلك المناهج، "ولئن كنت أفدت من مفاهيم دلالية مرتبطة بطرائق ظواهرية، وتأثرت بنظرية التأويل،.. فإن هذه الأدوات بدت لي غير كافية لتحليل استراتيجية نصية كاملة"[٢]؛ لذا نجده يتوجه، مثلما ذكر، شطر أبحاث الشكلانيين الروس، واللسانيين، وعلم الإناسة البنياني، واقتراحات جاكوبسون السيميائية، وأعمال بارت، ونظرية جريماس واجتهادات بيرس لتثري أفكاره حول بنية النتاج، وإيضاح حيوية التأويل كما يقول[٣]. من ثم، ظهرت مؤلفاته التي تعزز إحساسه بأن حقوق المؤولين فاقت في السنين الأخيرة كل الحقوق[٤]، كما في مؤلفه "حدود التأويل"، وكذا كتابه "العلامة" الذي تجاوز النظريات السيميائية التحليلية إلى التأريخ لرحلة الإنسان مع الرموز وأشكالها المتعددة، وهذا ما سيغيّر، بالطبع، من نظرتنا إلى السيميائيات، بتعبير سعيد بنكراد، ويدفعنا إلى القول بأنها "ذلك العلم الذي يهتم بتفصل الدلالات وأشكال تداولها، أو هي العلم الذي يرصد تشكل الأنساق الدلالية ونمط إنتاجها وطرق اشتغالها"[٥]، ونحوها من أبحاثه ودراساته السيميائية المتميزة والمثيرة للجدل في آن، حيث نزع فيها نحو المعارف الجديدة التي أشاعتها السيميائيات من داخلها، ودفع بها إلى معانقة أكثر المناطق الإنسانية إيغالا في الرمزية، وكيف أصبح القارئ فيها جزءا من التوليد الإبداعي، وشرطا من شروط الحديث عن المعنى في النص، وصولا إلى آخر مؤلفاته وهو "التأويل والتأويل المضاعف" (١٩٩٦م)[٦]. الأمر الذي سوف ندركه مع مقاربات إيكو التي لا تنساق لجنسٍ أدبي محدد، أو تنصاع لأفق نمطي ضيق، وإنما تنفتح على جميع الفنون وتستوعب مجمل الأجناس، وبخاصة إذا ما نحن تركنا فسحة لأذهاننا تستشرف الأبعاد الفنية والجمالية لذائقة إيكو، وتحاول أن تجيد اللعب على مفرداته النقدية ومعاييره السيميائية الفريدة.

## أمبيرتو إيكو والرّحلة باتجاه الشّعر

لا بد أن نقرّ بدءًا بأن معظم القضايا النظرية التي عرض لها إيكو في كتاباته تتجه نحو السرد وتستند على مفاهيمه. بيد أننا عندما نعود إلى قراءة إيكو بعمق نجد أولا، أنه غير متحيز إلى السّرد ضد الفنون الأخرى عامة، فما من مؤلَّف إلا وتحضر فيه بقية الفنون تصريحا أو تلميحا على مستوى الاستشهاد، وأحيانا التظهير أو التطبيق. وهذا في حدّ ذاته مؤشر مضمر على أن إيكو أراد لأطروحاته الانفتاح على الفنون، وعدم تقييدها بفن واحد مخصص، بمعنى أن تركيزه كان منصبا على النظرية أصلا وليس على حساب الجنس الأدبي.

وقد حاولنا في قراءتنا هذه تتبع إشارات إيكو للشعر على مستويات عدة، منها الاستشهاد بالنصوص الشعرية والقصائد الإبداعية، وكذا اللفتات النقدية والرؤى التأويلية، أو توظيف أسماء الشعراء وأعمالهم الإبداعية تصريحا أو تلميحا، إلى جانب التلويح ببعض القضايا الشعرية والمذاهب الأدبية التي يصدر عنها الشعراء على اختلاف اتجاهاتهم ومنازعهم الفنية؛ لذا كان لابد من رسم خطاطة منهاجية نتكئ عليها في قراءتنا لعلاقة إيكو بالشعر واجتهاداته في إنتاج دلالاته، فمضينا قُدما في توزيع كتاباته ضربين أساسين: أولهما ما كانت مفتوحة في الطرح والتأليف لتشمل معظم الفنون وقضايا العمل الأدبي بعامة، والآخر ما توجه بها إيكو إلى عالم السرد وما يتفرع عنه من قضايا وتقنيات فنية، مستثمرين جدارته وحصافة ملكاته في اقتناص الشاهد واستقصاء دلالته، ومن ثم تحديد المنزع الجمالي الذي يربطنا بهدف القراءة، وبيان علاقة إيكو بالشعر. وعلينا أن لا نغالي مدحا أو قدحا في إبداء وجهة النظر منذ البداية تجاه هذه العلاقة، وإنما سنترك ذلك لفعل القراءة في غزوه لبطون تلك المؤلفات، وتجاوز الملامسة السطحية إلى الدلالات العميقة المتناثرة بين السطور وضمن عناوين الفصول والأبواب.

### "الأثر المفتوح" والشعر

وبنظرة عجلى في عناوين تلك المؤلفات نجدها لا تتموقع في خانة السّرد وحده، وإنما تظل فضاء قابلا للتأمل والتأويل. فكتاب "الأثر المفتوح" بوصفه أول إطلالة لإيكو على عالم النظرية والنموذج التحليلي تشي دلالته بمجمل الأعمال الفنية دون تخصيص فنّ بعينه، وهو ما أشار إليه إيكو وعناه، دون جمهٍ منا، في بعض

(١) انظر: إيكو، أمبيرتو، القارئ في الحكاية، (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م، ص ١٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٧-٨. وقد أشار بعض الباحثين إلى هذه الخاصية، وهي مزج مزج إيكو بين مناهج مختلفة وأنها تتمثل في الطابع الموسوعي الذي تتمتع به نظرية إيكو، نتيجة لاستلهامه تخصصات عدة، ويكفي للتثبت الرجوع إلى قائمة المصادر والمراجع التي يحيل عليها في مؤلفاته، معللا أن ذلك راجع إلى طبيعة المنهجية السيميائية التي هي أساسا مزيج من المناهج المتعددة. انظر: الإدريسي، رشيد، سيمياء التأويل، ص٣٠-٣٢.

(٤) انظر:إيكو، أمبيرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص ١٧.

(٥) إيكو، أمبيرتو، العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ٢٠١٠م، ص١٢.

(٦) انظر:إيكو، أمبيرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص ٥-٦.

مقدمات كتبه، وأنه حال اهتمامه بتأطير دراساته في تأليف هذا الكتاب ما بين الأعوام (١٩٥٨، ١٩٦٢م)، كان، مثلما يقول، "يشغلني الإلمام بالكيفية التي يتسنى لعملٍ فني عبرها أن يفترض تدخلا تأويليا حرا، من جهة، وأن يمثل، من جهة أخرى، خصائص بنيوية قابلة للوصف تحرك نظام تأويلاته( النتاج) الممكنة وتسعى إلى ضبطه"[١]، وقد جاء التعبير بـ(عمل فني) قطعا ليشمل عموم الأعمال الفنية كالموسيقى والمسرح والرسم والتشكيل والشعر والسرد وغيرها.

وفي كتابه هذا، لم يجد إيكو بُدّا من العودة إلى دانتي وتحليله الأبيات الشعرية عندما تحدث عن تطور نظرية التمثيل في العصر الوسيط، وكيف تؤول الفنون والكتابة من خلالها حسب أربعة معان مختلفة، هي الحرفي، والتمثيلي، والخلقي، والباطني[٢]. ويأتي ربطها بموضوع الشّعر وتحليله إيمانا من إيكو بجدوى تمثيل الواقع الذي يُعد نوعا من تشكل الوعي واستنتاجاته الذهنية التي يتم التوصل إليها عن طريق الترابط اللغوي بين العالم واللغة، ونتيجة لإعمال الفكر وإدراكه الأولي للأشياء[٣]، ومن ثم انعكاسات التمثيل الجوهرية على سياقات النصوص الشعرية وتأويلها. كما يبين إيكو مفهوم الانفتاح وأنه لا يعني بالضرورة غموض الخطاب، وتعدد إمكانيات الشكل وحرية التأويل "فالقارئ يمتلك فقط جدولا بالإمكانيات المحددة بدقة والمشروطة، بحيث أن الفعل التأويلي لا يفلت من مراقبة المؤلف"[٤].

ويحدثنا إيكو عن الانفتاحات التي يمنحها لنا الخطاب الشعري من خلال بنية الاستعارة والتمثيل وأنواع الغموض المختلفة، كما يشير إلى نظرية الشّعر الخالص عند الرومانسيين، وما تبعها من نظرية الأثر المفتوح بشكل واع عند الرمزيين. " وهكذا كان الفنّ الشعري لفيرلين واضحا بشكل تام:

هو الموسيقى قبل أي شيء

ولأجل هذا يفضل الواحد

الأكثر غموضا والأكثر ذوبانا في الهواء

دون أن يكون فيه ما يثقل أو يزن"[٥].

يتضح لنا من لفتات إيكو نحو نظرية الشعر الخالص في ظل المذاهب الأدبية كالرومانسية -مثلا- أو تطوراتها مع الرمزية مدى اهتمامه بالإبداع الشعري، ونزوعه الذاتي للإحاطة بالمراحل التي شكلت ثورة فنية في عالم الشعر، ورسمت خارطته الجمالية مع دقته في اختياراته الشعرية، واستشهاداته بكبار الشعراء أمثال الشاعر الفرنسي بول فيرلين ( ١٨٩٦م) الذي لقب أميرا لشعراء فرنسا، وغيره من المبدعين العالميين.

ويستند إيكو على تأكيدات الشاعر مالارميه على الرمز والإيحاء وأنه يمثل ثلاثة أرباع من متعة القصيدة، ليصل إلى نتيجة مفادها أنه من الواجب " أن نتجنب فرض التأويل الوحيد على القارئ، فالفضاء الأبيض، واللعب الطباعي، والتنظيم الخاص للنّص الشعري كلها تشترك في خلق هالة من الغموض حول الكلمة وفي ملئها بالإيحاءات المختلفة"[٦]. وهي جميعها من اقتراحات رائد الرمزية الرمزية الشاعر الفرنسي ستيفان مالارميه (١٨٩٨م) الذي عرف بتيبوغرافيا الكيفيات التي تتشكل بها القصيدة على الورقة، يضاف إلى ذلك إشارته إلى الكتابة الكفكاوية المدهشة برموزها وانفتاحاتها، والكتابة الجويسية التي ولّدت عالما آينشتينيا نسبي المعالم والمرجعيات بحسب إيكو[٧].

من جهة أخرى، يقترح إيكو في كتابه هذا التعريف بنظرية عيد الغطاس وأنها مفهوم يقترب من التأكيدات المتعلقة بطبيعة الفعل الشعري، ووظيفة الشاعر الذي يكتشف في لحظة الضيّق الروح العميقة للأشياء، وهو أيضا من يعطي لهذه الروح وجودا موضوعيا بواسطة وسيلة وحيدة هي الفعل الشعري[٨]، "فهناك يثوي داخل القصيدة الواحدة عديد من المعاني والعلاقات والصور والإدراكات والرؤى والتناغم والتضاد والحلم والوعي"[٩] التي تشكل تشكل ملامح طبيعة العمل الشعري وتتيح العلاقة بينه ومحيط العالم والأفكار والأشياء.

هكذا منح إيكو الشّعر مساحة مهمة في كتابه "الأثر المفتوح"، واتخذ منه محورا للمناقشة والاستشهاد، واستند عليه في تطبيق

(١) إيكو، أمبيرتو، القارئ في الحكاية، ص ٧.

(٢) انظر: إيكو، أمبيرتو، الأثر المفتوح، ص ١٨-١٩، والإدريسي، رشيد، سيمياء التأويل، ص٢٧.

(٣) انظر: محفوظ، عبداللطيف، آليات إنتاج النص الروائي، منشورات القلم المغربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٦م، ص ١٤٨-١٤٩.

(٤) إيكو، أمبيرتو، الأثر المفتوح، ص١٩.

(٥) المصدر نفسه، ص٢١-٢٢.

(٦) المصدر نفسه، ص٢٢.

(٧) انظر: بن بوعزيز، وحيد، حدود التأويل، ص ٢٦.

(٨) انظر: المصدر نفسه، ص ٦٧-٨٤.

(٩) العزب، محمد أحمد، طبيعة الشعر، (وتخطيط لنظرية في الشعر العربي)، مطبعة الفجر الجديد، القاهرة، ١٩٨٠م، ص ٣٥.

بعض إجراءات نموذج الانفتاح للوقوف على الظواهر الجمالية وتشخيص مواطنها الإبداعية.

**في سيميائيات الشّعر وفلسفة اللغة**

تحت عنوان "الأنموذج التوجيهي" يستطرد إيكو في كتابه "السيميائيات وفلسفة اللغة" في عرض تحليل أغسطين مع أديوداتو بيتاً شعريا لفرجيل، ويعرف الكلمات الثمان التي تمثل مجموع البيت على أنها ثماني علامات[١]. يدفعه إلى ذلك ولوعه بنظرات القديس أغسطين التأملية والفلسفية، واهتمامه بالشعر الملحمي القديم كما لدى الشاعر الروماني بوبليوس فرجيليوس أو فرجيل، ومحاولة توظيفه لمفهوم العلامة وإجراءاتها في الشّعر بوصفها الأثر الفيزيقي لشكل الشيء[٢].

وفي عرضه لحالات رفض الاستعارة يستشهد إيكو بالنص الذي خصصه جيوفاني موسكا لتحليل الشعراء الهرمسيين، فعندما كتب الشاعر الإيطالي الكبير أونغاريتي في مجموعته (الحبّ الأول):

"كانت ليلة خانقة

وفجأة رأيت أنيابا بنفسجية

تحت إبط يتظاهر بالوداعة"

علق عليه جيوفاني موسكا ساخرا : " من المعروف لدى الجميع أنه في الليالي الخانقة تتظاهر الإبط بالوداعة. وأولئك السذج الذين لا يدركون المكائد الإبطية، يقتربون منها بكل اطمئنان، وما أن يحاولوا مسها، تاك!، في تلك اللحظة بالذات تظهر فجأة الأنياب البنفسجية التي تتميز بها الإبط.."[٣]. ويبدو لي أن الإبط نوع من أنواع الحيات، مما جعل إيكو يستشهد بهذا التعليق الساخر ليوافق ما ذهب إليه من رفض الاستعارة وعدم استحسانها في مثل هذه المواطن، ومنها مقامات الحب الأول وساعات اللقاء العشقية.

ومثل ذلك ما علّق به أيضا موسكا على قصيدة "المزمار المغمور" لكوازيمودو أو قصيدة "الوداع القاسي" لكرداريلي، مبينا كيف أنه يمكن تداوليا رفض الاستعارة. وقد تساءل إيكو عن جدية هذا الطرح، معتقدا أنه ربما كان الكاتب الهزلي مستعدا لقبول تلك الاستعارات، لكن الشيء المتوقع رفضه من القارئ "هو ذلك الجهد الاستعاري الذي لا يمكن أن تتحمله ثقافة ذلك العصر"[٤].

لقد درج إيكو على مداخلاته النقدية ضمن قراءات الشّعر وتحليله، ليس فقط مع نماذج الشعر القديم بل نراه هنا يستشهد بأشهر الشعراء الإيطاليين في القرن العشرين أمثال فينشانسو كرداريلي (١٩٥٩م)، وسلفاتوري كوازيمودو (١٩٦٨م) الحائز على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٥٩م، وهي نظرات تشي بحبه للشعر وكثافة اطلاعه وتقاطعه مع جمالياته الفنية. لذا، نراه في مبحث الاستعارات الساذجة والاستعارات المفتوحة يلجأ إيكو نفسه إلى تحليل الشعر، فيستشهد بنصّ للشاعر الفرنسي الكلاسيكي فرانسوا دو ماليرب (١٦٢٨م) وهو يتحدث عن فتاة تتمتع بصحة جيدة وجمال رائع، فيقول: " وعاشت وردة ما تعيشه الورود: حيز الصباح"[٥]. حيث تحدد الاستعارة الأولى على الفور بصفة سياقية المستعار منه والمستعار له، وتبعا لذلك نواصل في مقارنة امرأة ووردة. ولكن العملية لن تكون أبدا بمثل هذه السذاجة، فالتناص الذي نعرفه ثريّ بالعبارات الجاهزة وبالسيناريوهات المعروفة من قبل. ويسترسل إيكو في تحليل استعارة ماليرب وتفاوت التطابق والاختلاف بخصوص العلامات الموسوعية وضروب التكثيف في الحالة: الفتاة/الوردة، والاهتزاز النباتي الذي يصبح اهتزازا جسديا، وكيف تمكن الموسوعة الخيال من أن يعمل بأقصى سرعة وتمتلئ شبكة الدلالات بضروب التماثل والتنافر، لتصبح الاستعارة صعبة أو بعيدة المسافة أو جيدة أو شعرية، ليطرح في نهاية التحليل عدة أسئلة إشكالية؛ مقررا بأن الجواب "بطبيعة الحال غير موجود والاستعارة هي بالفعل مفتوحة، حتى وإن قامت على لعبة من المعارف التناصية على غاية من التقنين تكاد تكون تحذلقا"[٦].

وإذا كان إيكو استغرق في تحليله استعارة ماليرب، فإنه في مطلع حديثه عن الاستعارات الساذجة والمفتوحة قد شيد صفحات عديدة في تحليله استعارتين للشاعر الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس (١٩٨٦م)، هما عبارة شجرة الجلوس/ أي "مصطبة"، ومنزل الطيور/ أي "الهواء"[٧]، ولا يخفى على القارئ إعجاب إيكو إيكو بأعمال بورخيس وتأثره القوي بجملة من أفكاره سواء على مستوى الإبداع أو التنظير، ولطالما أشار ذلك في عدد من

(١) إيكو، أمبيرتو، السيميائيات وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي،مركز راسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م، ص ٨٦.

(٢) انظر: إيكو، أمبيرتو، العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ٢٠١٠م، ص ٢٤٩.

(٣) إيكو، أمبيرتو، السيميائيات وفلسفة اللغة، ص٢٤٠-٢٤١.

(٤) المصدر نفسه.

(٥) المصدر نفسه، ص ٢٩٩.

(٦) المصدر السابق نفسه، ص٣٠٢.

(٧) انظر: المصدر نفسه، ص ٢٩٣-٢٩٧. على أنه لم يتبين لنا هل الاستعارة التي عالجها إيكو تندرج ضمن شعر بورخيس أم نصوصه القصصية؟ مع أن المترجم قد عزاها للمجموعة الكاملة لأعمال بورخيس ولكن دون تفصيل.

حواراته وكتاباته، وبخاصة مقالته ذات العنوان "بورخيس وقلقي من تأثيره" التي حلّل فيها وجوه تماهيه وإفادته من الإبداعات البورخيسية، وسؤاله التعجبي عن حاله مع بورخيس: "هل كان في إمكاني أن أتحفز لكل هذه العناصر من دون بورخيس؟"[(١)].

كل هذا مما يزيد الإفصاح عن تقصيّ إيكو لعالم الشعراء، واستغراقه في تسليط الضوء على المؤثرات الاستعارية الحاضنة لمواهبهم وإبداعاتهم الشعرية.

ونراه في حديثه عن الصيغة الرمزية في الفنّ يستشهد بدءا بنص شعري لبودلير ليؤكد من خلاله كيف يمكن أن تكون أسس الرمزية الشعرية ميتافيزيقية، مع أنها لا تشبه ــ في شيء ــ الميتافيزيقيات التي نجدها في رمزيات صوفية عديدة بحسب تعبير إيكو، فرموز بودلير شخصية لا تحيل على نظام أو سنن، ولا تصبح رموزا إلا في السياق الشّعري فقط[(٢)]، وهي لا شك رؤية نقدية عميقة تنمّ عن وعي معرفي بشاعرية الشاعر الفرنسي شارل بودلير (١٨٦٧م)، واستيعاب دقيق لسياقات أسلوبه ولغته. ولكي يؤكد لنا بأن طبيعة الرمز الشعري الحديث تبقى مفتوحة، قابلة للتأويل المستمر نجد إيكو يورد تحليلا لقصيد نثري لمارميه هو "رعدة الشتاء"، مستعينا برؤية فرانشسكو أورلاندو النقدية لرمزية النصّ، فالقصيد لا يمثل صعوبات في التأويل المجازي، وما يلفت الانتباه فيه هو ذلك الوصف المفرط لساعة حائطية ولمرآة ولبعض الأثاث الآخر: وهو وصف في غير محله لأن فيه إلحاحا، كما أن الرفاهية التي ينم عنها الإطار تتناقض مع خيوط عنكبوت، ترتعش في ظل عقد القباب، ومن ثم الاعتراف فورا بأن هذا الأثاث لا يمكن أن يوضع دون هدف أو غاية، "من هنا تأتي محاولة التأويل التي تربط من ناحية معاني تلك الأشياء بالموسوعة التناصية المالارمية، ومن ناحية أخرى ترتبط فيما بينها داخل نظام سياقي من الإحالات"[(٣)]، وهذا وهذا ما يجعلها عملية مفتوحة على تأويلات متعددة تثري النص الشّعري وتبعث متعته ودهشته، وميزة شافعة لولوع إيكو بتأمل العملية الشعرية وتجذرها في فكره واهتماماته.

وفي سياق التمييز بين الصيغة الرمزية والاستعارة يستشهد إيكو بقصيدة للشاعر الإيطالي جيوفان باتيستا مارينو (١٦٢٥م)، مبينا أنها تتضمن حالة "تردد" رمزية مع أنها ذات وضوح استعاري مطلق:

"كان زورق من عاج يشق عباب أمواج ذهبية
وكانت تلك الأمواج شعرها؛
كما كانت يد من عاج تمسكه
وتقوده في تيهانه النفيس؛
وبينما كان يشق اللج المتموج الجميل
راسما خطا مستقيما،
جمع الحب خيوط الذهب المنكسرة
ليصنع منها سلاسل تشد معرديه.
وسط هذا البحر الذهبي المتموج
الذي يكشف كنوزها الشقراء الهائجة،
كان قلبي المعذب يسري نحو هلاكه؛
يا للغرق النفيس، حيث أغوص في موتي؛
لقد وجدت في زوبعتي، على الأقل
صخورا من ألماس وخليجا من ذهب!" [(٤)].

فالقصيدة تصف امرأة وهي تمشط شعرها، وعندما انتهى إيكو من تحليلها لفت انتباهه باولو فاليسيو إلى أنه بالإمكان تقديم تأويل آخر للقصيدة، وهو أن الأمواج التي يريد الشاعر أن يغوص فيها ليست بالضرورة هي شعرها، فالقصيدة تعني شيئا آخر، فالمسار الجنسي الذي توحي به أكثر جذرية. وقد عارضه إيكو، وأنه لا شيء في السياق يسمح بهذا التأويل الاستعاري واعتبر هذا الاقتراح جوازا تفكيكيا غير شرعي ومحاولة لجعل النص يقول ما لا يمكن قوله، ومضى مبينا أن التأويل الذي تتجلى فيه الجنسية لا يتوقف على الاستراتيجية الاستعارية: فالاستعارة تقول زورقا عوضا عن مشط، وبحرا عوضا عن شعر. ومن ثم يتساءل إيكو: لماذا ألح الشاعر كثيرا على استعارة بمثل هذا الوضوح؟، وهل يمكن أن نتلافى الإحساس بأن الشاعر الباروكي ألح بهذه الصفة لأنه كان يريد أن يفهمنا أنه بصدد إيحاء بشيء إضافي؟، وبهذه الصفة يمكن أن نقرأ النص بحسب الصيغة الرمزية، وتبعا لذلك فلا يوجد داع لكي نتوقف عند التأويل الجنسي. توجد إيحاءات بتلاشيات أخرى كثيرة وغامضة وبسقوط في هوى سحيقة مظلمة

(١) لعميم، محمد آيت، بورخيس صانع المتاهات، مجموعة حوارات ومقالات، ترجمة وتقديم محمد لعميم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠١٦م، ص ٢٣٨.

(٢) انظر: إيكو، أمبيرتو، السيميائيات وفلسفة اللغة، ص٣٧٣-٣٧٤.

(٣) المصدر نفسه، ص٣٧٨.

(٤) المصدر نفسه، ص٣٨٤.

وبإرادة ذوبان في أعماق النسيان كما يعتقد إيكو[١]، ليختم حديثه في هذه القضية النقدية بنظرات تأويلية حول الرمزية في التجربة الشعرية الحديثة، مؤكدا من منطق الناقد المبدع أن هذه الرمزية صارت دنيوية تتحدث فيها اللغة عن نفسها وإمكاناتها الدلالية[٢].

على أن ما يشد انتباهنا في هذه القراءة هو ما يقوم به إيكو من سبر عميق لأغوار الذات الشاعرة، واستنطاق حثيث لملفوظاتها اللغوية ومدلولاتها الرمزية بشكل يبرز تماهيه مع الشّعر وانسجامه مع عوالمه الباطنية المضمرة.

إن تفاعل إيكو مع النصوص الشعرية في كتابه هذا يمكن أن نطلق عليه صفة الإبداع الموازي الذي يتغيّا مبدعه، بكل حُبّ وحميمية، الغوص في أعماق النصوص والتحليق في أجوائها الشعرية، واستثمار سيرورتها الفنية وتمثّلها في إنتاجية الكتابة النقدية التي تتأتى لإيكو دوما "من ثقافة عميقة ترى الأشياء بوضوح وتجرد من دون أن تنزلق إلى الإلغاء"[٣]. وهو ما يعنينا في علاقة إيكو التواصلية مع الشعر، وقربه منه، وصياغته لرسالته الإبداعية.

## تأويل القصيدة بين السيمائيات والتفكيكية

وفي استعراضه للتأويل المضاعف للنصوص في الفصل الثاني من كتابه "التأويل بين السيميائيات والتفكيكية" يسهب إيكو في التعليق على دانتي، وأنه أول من قال بأن شعره يحتوي على معنى غير حرفي (معنى يوجد على ضفتي المعنى الحرفي)، وأن في حوزته المفاتيح المؤدية إلى اكتشاف ذلك المعنى، ومن الواجب الكشف عنه[٤]. كما يبرهن إيكو على أن صحة التأويل أمر لا يمكن الحسم فيه، دون أن يعني ذلك أنه خاطئ، ويلجأ لتعزيز فكرته هذه بالإفادة من النقاد التفكيكيين كجوفري هارتمان في تحليله لأبيات وورد زورث التي يصف فيها صراحة موت طفلة. فيقول:

"لا أشعر بأي حزن إنساني

هي كانت تبدو عاجزة عن الإحساس

إنها آثار الوجود الأرضي

لقد فقدت الحركة والقوة

هي لا تسمع ولا ترى

إنها تجرجر أقدامها على الأرض،

كما تتدحرج الصخور والأحجار والأشجار"[٥].

حيث يرى هارتمان أن الأبيات تتضمن سلسلة من الموتيفات الطافية على سطح النص، كما حاول البعض الإشارة إلى لغة وورد زورث وكيف تتخللها لعبة ماكرة لا تستقر على وضع بعينه؛ ليؤكد لنا إيكو أن قراءة هارتمان إن لم تكن مقنعة فهي على الأقل مغرية، وهي لا تخالف مظاهر النص المرئية، فالتأويل هنا تأويل مطاطي ولكنه ليس تأويلا عبثيا. موضحا رأيه في أن هارتمان لايبحث عن نوايا المؤلف، أو يرمي إلى إنتاج هذه التداعيات في أبيات وورد زورث ، بل العكس من ذلك، فهذه الفكرة لا موقع لها ضمن مبادئ هارتمان النقدية. "وما يود هارتمان قوله، هو أن من حق القارئ العنيد أن يجد في النص ما يصبو إليه، لأن النص يحتوي على مجمل هذه التداعيات، وربما أيضا لأن الشاعر (لا شعوريا) أراد أن يخلق تنويعا للثيمة الرئيسة. وإن لم يكن خاصا بالمؤلف، فلنقل إن اللغة هي المسؤولة عن هذا الوقع"[٦]. بهذا المعنى تتجلى مكانة الشاعر الرومانسي الإنجليزي وليام وورد زورث (١٨٥٠م) لدى إيكو، وتتحدد لنا ذائقته المولعة بنصوصه وقصائده الشعرية. ومن ثم نجده لا يكف عن تكرار الاستشهاد به،

ففي معرض حديثه عن فعل القراءة وأنه تفاعل مركب بين أهلية القارئ وبين الأهلية التي يستدعيها النّص، يستشهد إيكو مرة أخرى بتحليل هارتمان لقصيدة وورد زورث " أتيه وحدي كالسحاب". ويصفه بأنه تحليل رائع، ولا ينكر إعجابه بهارتمان وأنه تفكيكي معتدل، ويبرهن على ذلك من خلال فهمه للبيت الشعري:

"لا يمكن للشاعر أن يكون إلا فرحا"

وأن قراءته له تضمنت حالة من التفاعل مع الإرث الثقافي والاجتماعي، وليست كما لو أنها قراءة معاصرة لكاتب عَثر على البيت في مجلة معاصرة[٧]. ويمضي في فصل (المؤلف والنص) ليبرهن على وجود الصورة الشبحية للمؤلف الاستهلالي، أو الكاتب الموجود في العتبة كما يسميه، تلك التي تفصل بين قصدية كائن بشري وبين القصدية اللسانية المندرجة ضمن استراتيجية نصية، فيستشهد بأجمل القصائد الرومانسية، حدّ تعبيره، وأكثرها شهرة، وهي قصيدة ليوباردي إلى سيلفيا:

(١) انظر:المصدر السابق نفسه، ص٣٨٥-٣٨٦.

(٢) نظر: المصدر نفسه، ص٣٩٠.

(٣) حبش، إسكندر، وبرو غازي، هكذا تكلم أمبيرتو إيكو، مقالات عنه وأحاديث معه، ص٨.

(٤) إيكو، أمبيرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص ٦٤-٦٥.

(٥) انظر: المصدر نفسه، ص ٧٢-٧٣.

(٦) المصدر نفسه ، ص ٧٤-٧٥.

(٧) انظر: المصدر نفسه ، ص ٨٦-٨٧.

"سيلفيا!

هل لا زلت تذكرين ذلك الزمن في حياتك الفانية،

عندما كان الجمال يشع من عينيك الباسمتين الهاربتين

وكنت، فرحة مستغرقة في التفكير،

تجتازين عتبة شبابك"

فيرى إيكو أن سيلفيا (silvia) قصيدة شعرية تلعب على حروفها الستة، وأن المؤلف الاستهلالي مهووس بالنغمة الناعمة للاسم المعشوق، وللقارئ الحق في تذوق وقع هذه الأصداء التي يقدمها النص من خلال الجناسات التطريزية لكلمة سيلفيا (في اللغة الإيطالية). إلا أن النص يتحول، من هذه الزاوية، إلى حقل فضفاض يتداخل فيه الاستعمال بالتأويل، فقد يكون شاعر ما مهووسا باسم ما، دون أن يكون لذلك أية علاقة مع قصديته الفعلية[١]. وبالطبع ليس من باب الصدفة تذوق إيكو لقصيدة سيلفيا، فهو متنوع الاطلاع الشعري، غير محصور في اتجاه محدد، ومن هنا كان انفتاح ذائقته على شعر الشاعر الإيطالي المتشائم جاكومو ليوباردي (١٨٣٧م).

كما ينطلق إيكو في تأويله للدرجة الصفر والمعنى الحرفي من قصيدة الشاعر الفرنسي بول فاليري (١٩٤٥م) "المقبرة البحرية":

"وذلك السطح اللازوردي الهادئ

الذي تمشي فوقه الحمائم

يرتجف بين أشجار الصنوبر والقبور

البحر، البحر، ودائما هو البحر"

وفي هذا إشارة إلى تأثر إيكو برولان بارت وكتابه "الكتابة في درجة الصفر" والتي يعني بها تحرر الكتابة من القيود والتقاليد المعهودة، أي الكتابة بانطلاقها من العدم حيث يبدو الفكر متعالياً على ديكور الكلمات، وقد اجتازت كل أحوال الترسيخ التدريجي، وبلغت تحولها النهائي وهو الغياب، الغياب داخل هذه الكتابات المحايدة التي ندعوها هنا "الكتابة في درجة الصفر" بتعبير رولان بارت[٢]، وقد صرح إيكو بهذا التأثر بجلاء في قوله: "في باريس كان هناك رولان بارت الذي كان يسحرني من خلال عملية درجة الكتابة الصفر"[٣].

وينتقل إيكو إلى أبيات فاليري، فيرصد المسار الفني للكتابة، حيث يضمن الشاعر البيت الأول ملفوظا يمكن التعامل معه حرفيا، فالسطح تمشي فوقه الحمائم، ليظل البعد الاستعاري غائبا حتى تحضر الإحالة المفاجئة على البحر، ليدرج السياق بشكل استذكاري تماثلا ضمنيا يدفع القارئ إلى إعادة قراءة النص قراءة استعارية[٤]. وبما أن التأويل الاستعاري ينبثق من التفاعل بين المؤول والنص، وأن نتيجة التأويل تفرضها طبيعة النص وطبيعة الإطار العام للمعارف الموسوعية لثقافة ما بحسب رؤية إيكو، يعود مجددا لأبيات فاليري ليؤكد للقارئ أن هذا السطح الهادئ الذي تمشي فوقه الحمائم هو البحر الذي تنتشر فوقه الأشرعة البيضاء، وأن هذا السطح، من خلال اكتسابه لبعض الخصائص البحرية، سينتج انعكاسات فضية حديدية زرقاء أو رصاصية، وعندئذ ستكون الصدمة أقوى عند قارئ إيطالي تتسم سطوح بلاده باللون الأحمر[٥].

ولتأكيد هذه الفكرة أيضا يعمد إيكو إلى تحليل الأبيات الأولى من الملحمة الشعرية لدانتي الكوميديا الإلهية :

"وسط درب حياتنا

وجدتني تائها في غابة ظلماء

تائها عن الصراط المستقيم"

وكيف يمكن لنا قراءتها قراءة حرفية، فليس غريبا أن يتيه الإنسان وسط غابة. وإن شئنا قراءة مجازية، وهو ما يفسر كيف أننا في هذا النص بمجرد دخولنا عالم المعنى الثاني يصبح من الجائز منح "الغابة المظلمة" قيمة استعارية. ويسمح لنا البيت الثاني، تبعا لذلك، بتأويل "السبيل" باعتباره سلوكا معنويا، وتأويل "الاستقامة" باعتبارها قانونا محددا[٦]. فتركيز إيكو على معنى المعنى وربطه بالموسوعة الثقافية للقارئ في هذين النّصين لفاليري ودانتي يسير في اتجاه تفاعل حي واستكشاف بديع لنمط التواصل مع العالم من خلال الشّعر، وتجاوز أحادية المعنى الشعري إلى تعدديته، فيصبح التأويل حينئذ عملية مركبة ترتهن لتآلف المبدع والقارئ وتناغمهما داخل العمل الإبداعي بعامة. وهو ما يجسده إيكو في كتابه هذا،

(١) انظر: المصدر نفسه ، ص ٨٨-٩١.

(٢) انظر: بارت، رولان، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، سورية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م، ص ١٠.

(٣) حبش، إسكندر، وبرو، غازي، هكذا تكلم أمبيرتو إيكو، ص٧٧.

(٤) انظر: إيكو، أمبيرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ص ١٤٦-١٤٨.

(٥) انظر: المصدر نفسه، ص ١٦٠-١٦٢.

(٦) انظر: المصدر نفسه ، ص ١٤٨-١٤٩.

ليظل يدور في فلك الشعر محاولا الإمساك بجمالياته وأبعاده الفنية المتعددة.

إن المتأمل فيما يعرضه إيكو من نصوص أو يقترحه من تأويل في كتبه السابقة ليدرك شمولية الطرح في تجريب عدد من الأساليب والصيغ ذات العلاقة بالمنجز الشعري وإنتاج دلالاته، من مثل طبيعة العمل الشعري ونظرية الشعر الخالص عند الرومانسيين والرمزيين، ومفهوم الانفتاح في تأويل الشعر، والتأكيد على أثر الرمز والإيحاء في دلالة القصيدة، والإشادة بفاعلية العلامات في سيمياء التأويل الشعري، والموقف من الاستعارات الساذجة والمفتوحة، والنظر في طبيعة الرمز الشعري الحديث وتعالقات الصيغة الرمزية والاستعارات، هذا إلى جانب عرضه للغة الشعرية وكشفه للتأويل المضاعف في النصوص، والتأكيد على فعل القراءة الشعرية والالتفات إلى حيز الدرجة الصفر وسيرورة المعنى وتوظيف الموسوعة الثقافية، وأثر ذلك كله في التعضييد التأويلي للشعر.

وإذا كانت هذه الاستشهادات الشّعرية وما دار حولها من قراءات وتأويلات نقدية قد تمثلها إيكو في كتبه ومؤلفاته التي انصبت على شرح نظريته وتأسيس نموذجه التحليلي، فإن السؤال الذي يتوجب علينا طرحه الآن، هو:

هل اكتفى إيكو بهذه النصوص الشعرية وتحليلاتها في أبحاثه هذه فقط، أم استعان بها أيضا في مؤلفاته التي خصّها لموضوع السرد وطروحاته السيميائية؟. هذا ما سنحاول الإجابة عنه في الفقرة الآتية:

"القارئ في الحكاية" وروح القصيدة

إننا بالعودة إلى تلك الدراسات والمؤلفات نجد أن إيكو لم يمحضها بصفة خالصة لقوانين السرد وقواعده، بل حضر الشّعر وإن بصورة مقتضبة. فقد بيّن إيكو في مقدمة كتابه "القارئ في الحكاية" أنه لن يعالج فيه كل نماذج النصوص (الموسيقية والبصرية، إلخ..)، وإنما هدفه الحصري دراسة النصوص اللفظية، وفي المقابل، لن يكون دأبه الاهتمام بصورة بينة بنموذج التأويل الذي يؤول إلى إحقاق الأثر الجمالي، بل شرح كيف نفهم نصا. فنجده في معرض حديثه عن حدود النموذج ومستوى البنى الخطابية والآونة التكوينية يشير إلى الشّعر، فيقول: "وفي ما خص الشعر، ألا توحي متطلبات القافية، غالب الأحيان، بالقرار حول البنى الدلالية العميقة التي ينبغي الاحتفال بها في النص؟"[(١)]. وفي ذلك تنويه بأهمية القافية في بناء القصيدة وإحالات المعنى. أي الالتفات إلى جزئيات مهمة من روح القصيدة وكيانها الفني؛ مما يندرج ضمن احتفال إيكو بالتجربة الشعرية ومقوماتها الإبداعية.

ويمضي في كتابه هذا مبينا التجلي الخطي من خلال التعليق على أبيات مأخوذة من كتاب كريستيان مورغنسترن، وهي بعنوان: "لا، لولا البداية"، فيرى أن الأبيات تلك تمثل على أنها تجل خطي فحسب، يستحيل أن ننسب إليه أي مضمون قابل للتفعيل، بحكم أن المؤلف لم يرجع فيه إلى أرموزة موجودة، كما يستشهد بنصّ شعري آخر مقتطف من قصيدة توتو-فوكا لمؤلفها تريستان تزارا، ويرى أنه في الظاهر شبيه بسابقه. فمن الناحية النظرية يقول إيكو "ينبغي أن له مضمونا، طالما كان في الأصل، على ما يبدو، شعرا ماوريا. على أي حال من المحتمل أن يكون هذا الكلام قد بث للمقاصد عينها التي تولت مرسل الكلام الأول. هذا إن لم يكن الإيحاء النصي-الخارجي الذي كان أضمره تزارا، يقوم جزءا لا يتجزأ، وخلسة من النص الإجمالي..في هذه الحالة قد نضيف إلى الدلالة التبعية التي للأدبية دلالة تبعية أخرى خاصة بالتغريب"[(٢)]. وسواء وافقنا إيكو في نظرته هذه للتجلي الخطّي وإسقاطها على القصيدة ونفي مضامينها الشعرية أم لم نوافقه في تحليله لأبيات الألماني كريستيان مورغنسترن (١٩١٤م) أو نص الشاعر الفرنسي تريستان تزارا (١٩٦٣م) مع اعترافه بالتّفس الماوُري في النصوص السابقة، وهو نَفَسٌ يقتضي مضامين الغضب والقوة والحكمة في آن؛ نسبة إلى صفات الشّعب الماوري الذي يعد أقدم شعوب نيوزلندا[(٣)]، فإن ما يوحي به خطابه هو تناقض في الرؤية والتحليل، ومن ثم التشكيك في التسليم له بذلك، مع تنويهنا بثقافته الشعرية واستشهاداته المتوالية بالنصوص والقصائد، وهو ما ينبني على مدار هذه الدراسة.

وعند حديثه عن حدود التأويل العميق وإمكانياته نراه يضرب مثالا بالدراسة التحليلية للكاتبة الفرنسية والمحللة النفسية ماري بونابرت (١٩٦٢م) عن نتاج الشاعر والقاص الأمريكي إدغار ألان بو (١٨٤٩م)، وبخاصة تحليلها لقصيدته ذات العنوان "Ulalume"، ويستغرق في مناقشة دراستها على مدى ثلاث صفحات ليؤكد في النهاية أنها لا تندرج ضمن مفهوم القارئ النموذجي الذي جعلت تتمثله الكاتبة، حيث تبدّى انحرافها عن تأويل القصيدة إلى طريق تشخيصية واستقصاء نفساني أقرب إلى الوجهة السريرية منه إلى التعضيد التأويلي، وبخاصة أنه ربطت بين المرض والإبداع في قصيدة إدغار آلا بو[(٤)]. مع أن إيكو سبق أن نبّهنا أثناء إشارته لبعض التحريرات الصواتية والرخوات – اللفظية،

(١) إيكو، أمبيرتو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، ص ٨٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٢-٩٣.

(٣) انظر: المصدر نفسه، تعليقات المترجم، ص ٩٣.

(٤) انظر: المصدر نفسه، ص٢٣٩-٢٤١.

بأنه سيهمل الحديث عن هذه المظاهر المهمة، لأنه ماض في اهتمامه بالنصوص السردية[١]، ولكنه عاد إلى النصوص الشعرية مرة أخرى. وفي ذلك أبلغ إشارة على تمثّل إيكو للشّعر، وتسلله إلى تخومه، واللعب على انزياحاته بطريقة خُلسات العاشق المولع دوما بهذا الفن وسحره الموثر. وعليه فإن القارئ لم يعد قابعا وسط الحكاية السردية حيث أراد له إيكو فحسب، وإنما وجد له موطن قدم في الحكاية الشّعرية واختراق تفاصيلها الجمالية.

**"آليات الكتابة السردية" والشعرية**

ويأخذنا إيكو نحو جملة من التعليقات والتحليلات النقدية والفنية حول الشعر وكتابة القصيدة لمقاطع شعرية عديدة في مؤلفه "آليات الكتابة السردية". فعن مفهوم الوقْع الشعري يحيل إيكو على إدغار آلان بو في "تكوّن قصيدة"، وبيان كيف كتب قصيدته "الغراب"، وأنه لم يقل لنا ما هي المشاكل التي طرحها على نفسه من أجل تحقيق هذا الوقع الشعري. و"الوقع الشعري عندي هو تلك القدرة التي يكشف عنها النص- على توليد قراءات دائمة التجدد. إنها قراءات لا يمكن أبدا أن تستنفد إمكاناتها"[٢]. وكأني بإيكو أراد من إدغار آلان بو أن يحكي لنا قواعد السيرورة لعمله الإبداعي، وهذا مما لا يتأتى دوما للشاعر الملهم المطبوع، ولعل توزيع إيكو للعملية الشعرية بأنها 20 في المائة للإلهام و80 في المائة للمجهود والتجويد، وقوله بأن المؤلف (الشاعر) يكذب عندما يقول لنا إنه يشتغل تحت تأثير إلهام ما[٣]، هو ما حدا به إلى هذا الاستنتاج غير المنطقي، ولربما كان العكس لهذا التوزيع هو الأقرب إلى عالم الإبداع الشعري وإلا أصبح عثيثا متكلفا، بخلاف السرد الذي يمكن لتوزيع إيكو أن ينطبق عليه. أما استشهاده بمقولة الشاعر الفرنسي ألفونس دو لامارتين (١٨٦٩م) بأنه نسي عنوان قصيدته وأنه كتبها دفعة واحدة في ليلة عاصفة وسط غابة، وما عُثر عليه بعد وفاته من مخطوط يحتوي تغييرات أو تصحيحات[٤]، فهذه الحكاية وبتعبير إيكو الساخر بأن قصيدته تلك ربما كانت من أكثر القصائد صنعة في الأدب الفرنسي، لا تقوم شاهدا على الحطّ من جوهر الشّعر وهو الإلهام بالدرجة الأولى، ولا تلغي مكانته في تجذر العمل الإبداعي وسيرورته الفني. مع العلم بأن إيكو نفسه استشهد بمقولة إدغار آلان بو بأن "وقع العمل الأدبي شيء، ومعرفة السيرورة شيء آخر"[٥].

وعن التّفس الشعري وقراءة الشّعر يفصح إيكو عن رأيه تجاه هذا الموضوع بقوله تحت عنوان التّفَس :

"والله وحده يعلم كم هي مملة تلك القصائد التي يتلوها ممثلون لا يجيدون قراءة الشّعر، فيلحنون في القراءة، ويتصرفون كما لو أنهم يلقون نثرا، إنهم ينساقون وراء المضمون، وينسون الإيقاع. فلقراءة قصيدة... يجب اتباع الإيقاع الغنائي الذي كان يرومه الشاعر. فمن الأفضل أن نتلو شعر دانتي كما لو أن الأمر يتعلق بقوافي عدّية طفولتنا على أن نلهث وراء المعنى"[٦]. ولعلنا من هذه الزاوية نتصور الأبعاد الفنية التي يشتغل بها إيكو حول الشعر وتلقيه المزدوج في بعديه الداخلي والخارجي، ووقوفه على مسافة واحدة من خارطته المعقدة في الإنتاجية والتأثير.

في هذا السياق نفسه يدشن لنا إيكو صفحة من حياته الأدبية ومغامراته مع الشّعر ونظمه، "ولقد كتبت ما بين ١٩٤٤و١٩٤٥ على النوع الملحمي من خلال تقديم محاكاة ساخرة للكوميديا الإلهية ومجموعة أخرى من بورتريهات آلهة الأوليمب .. ولقد كتبت ذلك من خلال وزن باثني عشر مقطعا، من قبيل:

هو ذا أبولون، أشد الأرواح انتقاء

من هذا الأوليب، منزل الآلهة

الذي يؤدي بعض القطع الموسيقية الخفيفة

دون قيثارة أو رباب ألحانه لا تضاهى

يلعب بالبيانو والمزمار

بالناي والأكورديون والنافخ

فلماذا تبذير الرباب إذا كان المال لشراء الزيت

الباهظ الثمن في وقتنا هذا"[٧].

ولا شك في أنها بدايات بعيدة ظلّ إيكو يعيش معها حالة من الخجل المفترض كما يسميها[٨]، وصلت به إلى حدّ الاقتناع بأن الشعراء أسرى أكاذيبهم، وأنهم محاكون للمحاكاة وعاجزون عن وصولهم لتلك الرؤية البالغة السمو. هذا الاستخفاف الأفلاطوني بتعبير إيكو[٩] مردّه العجز عن اللحاق بركب الشعراء، وضعف

(١) انظر: المصدر نفسه، ص ٩٣.

(٢) إيكو، أمبيرتو، آليات الكتابة السردية، ص ٢٥.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٢٥-٢٦.

(٤) انظر: المصدر نفسه، ص ٢٦.

(٥) المصدر نفسه.

(٦) المصدر نفسه، ص ٤٧.

(٧) انظر: المصدر نفسه، ص ٨٢-٨٣.

(٨) انظر: المصدر نفسه، ص ٧٩.

(٩) انظر: المصدر نفسه، ص ٨٥.

موهبته في النظم والإبداع، ومن ثم كانت ردة فعله هذه السخرية والطعن غير المبرر في مواهب الشعراء وإلهامهم الجمالي؛ انتصارا لذاته العاجزة عن كتابة الشعر، ليجد موهبته فيما بعد في الكتابة السردية.

ويحدثنا إيكو عن العلاقة بين التعبير والمضمون[١]، فيبدأ بتحليل نماذج شعرية، نكتفي منها بقول مونتيال:

"لقد أحسست مرارا بنفور من الحياة

جدول الماء المخنوق يحدث خريرا

انحسار الأوراق الجافة،

إنه الفرس المنطلق"

فينطلق من طرح أسئلته عن اختيارات الشاعر لتعبيرات معينة ومقصودة لذاتها: لماذا اختار الشاعر كل هذه الرموز لتصوير انبعاثات اليأس من الورقة الجافة، وليس ظواهر أخرى دالة على الذبول والموت؟ لماذا خرير الجدول المخنوق؟ أم أن الجدول يحدث ذلك الصوت، وهو جدول، لأنه يمهد الطريق لظهور هذه الورقة؟ ليجيب بأنه "وكيفما كان الحال فإن إكراهات هذه القافية هي مصدر المعاضلة الرائعة (الجافة) التي تزرع في البيت الموالي احتضار حياة كانت بالأمس مخضرة، وتنبعث منها الآن حشرجة من هذا التشنج الأخير الذي يمزقها. ذلك أننا لو كنا أمام جدول يحدث خريرا، فإن التعبير عن التبرم من الحياة كان من الضروري أن يتم من خلال الظلام.. وبناء عليه، فإن اختيار التعبير في الشعر هو الذي يحدد المضمون، أما في النثر فالعكس هو ما يحدث"[٢].

وفي اعتقادي أن مغزى إيكو من لفظة (اختيار) هي تأكيد لرؤيته السابقة حول الإلهام في الشعر، وطعن من طرف خفي في مهارات الشعراء وقدراتهم، ولهذا حاول التخفيف من غلواء هذه الفكرة وتشنجها فعاد إلى الإشادة بالمضمون في الشّعر، وأقرّ بأن من الخطأ القول بأنه لا قيمة له، وربط ذلك بموضوع الحكاية والمبنى في القصيدة، مستشهدا بقصيدة ليوباردي "سيلفيا" التي مرت معنا فيما سبق، وما تحتويه من عناصر سردية تشي بأن مؤلف النص الشعري يحدثنا عن عالم حكائي يستوعب فكرته[٣]. وهذا ما يسميه النقاد تعالق الشعري بالسردي وشواهده عديدة في المدونات الشعرية قديما وحديثا.

وعن الإكراهات في العمل الشّعري والفني عموما يشير أمبيرتو إيكو إلى أنها أساسية للمبدعين، ومهما تظاهروا بأنهم يتحاشون هذه الإكراهات فإنهم يقومون بها ولكن لا يريدون للقارئ معرفة ذلك، ومنهم طبعا الشاعر الطليعي الذي يغلق على نفسه داخل قافية أو بحر شعري ما، فإنه يختار بذلك إكراها، كما الرسام الذي يقرر استخدام الزيت عوض اللون المائي، والثوب عوض الحائط، وكذا الموسيقيّ الذي يختار إيقاعا أوليا، فهم جميعا يختارون في واقع الأمر إكراها[٤]. ولكن ربما فات إيكو أن يشير إلى أن هذه الإكراهات وبخاصة لدى الشعراء هي من قبيل الإكراهات الذاتية الداخلية النابعة من إملاءات الإلهام واستدعاءات الموهبة؛ مما لا يستطيع الشاعر المبدع مقاومتها في كثير من نصوصه الشعرية.

وفي معرض حديثه عن الحوارية يستشهد إيكو بالشعر وفهمه وتحليله، حيث يستعرض النشيد السادس والعشرين من "المطهر" إذ يلتقي دانتي شاعرا يبدأ القول بحرية:

"أنا سعيد جدا بسؤالك المجامل

لا أريد ولا أستطيع الاختفاء عن ناظريك

أنا أرنلدو الذي يبكي وينصرف وهو يغني"

مبينا أن الحوارية ذاتها حتى في شكلها الإحالي، ليست عيبا ولا فضيلة مابعد حداثية، "فأن يكون هذا الأرنلدو هو أرنلدو دانييل، فقد كان سهلا على قارئ تلك الفترة معرفة ذلك، ولكن فقط وبالضبط لأنه وضع على الخشبة من خلال لغة محلية (وبأبيات تفهم ضمن السجل التروبادوري، حتى وإن كانت ابتداعا دانتيا). إن القارئ (الحديث أو الذي لا ينتمي إلى تلك المرحلة) العاجز عن التعرف على هذا الشكل من الإحالات النصية لن يفهم النص"[٥]. النص"[٥]. ومع أنه أشار إلى باختين وإعجابه مجملا بحديثه عن الحوارية، فإسقاطه مفهوم الحوارية هنا على هذه المقطوعة أعلاه يبقى محل نظر، فالحوارية الباختينية تتجاوز الشخصيات وتحاور أصواتها داخل العمل الروائي وتعدّدها لتشمل أيضا تباين الأيدولوجيات وتصارعها متخذة من اللغة حجر الزاوية في التعددية والتأويل[٦]، مما لا يستقيم وهذه الإشارة المقتضبة عن الحوارية في النص السابق.

(١) انظر: المصدر نفسه، ص ٩٣-٩٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٣-٩٤.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٩٤-٩٥.

(٤) انظر: المصدر نفسه، ص ١٠٦.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٢٨-١٢٩.

(٦) انظر: باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م، ص ٢٨.

على كلٍ، فقد طوّف بنا إيكو في جغرافيات الشعر، محاولا استيعاب طقوس الشعراء عبر استشهاداته الشعرية المتنوعة في محاضراته حول آليات الكتابة الإبداعية التي أرادها للسّرد فأبتْ إلا أن تفضي بنا نحو الشّعر كممارسة إبداعية أو مقاربة نقدية موازية إلى حد ما مع النصوص الفنية الأخرى.

**"ستّ نزهات في غابة السّرد" والشّعر**

ها هو ذا إيكو في "ستّ نزهات في غابة السّرد" وهو مؤلفه الحميمي الذي محّضه للسرد يومئ في الفصل الأول منه إلى عموم التجارب الفنية،" إذا كنت أتجول في الغابة فمن حقّي أن أستعمل كل تجربة وكل اكتشاف من أجل استخلاص دروس تخص الحياة والماضي والمستقبل"[١]. أليس في هذا القول المتحرر ما يدعونا إلى النّزهة في غابة الشعر؟ وبخاصة "أن الغابة هي ملك للجميع، فليس من حقي - بتعبير إيكو- أن أبحث عن وقائع ومشاعر لا تخص سواي، وإلا فإنني سأكون قد استعملت النص ولم أؤوله"[٢].

تحضر قصيدة "الغراب" للشاعر الأمريكي إدغار آلان بو –أيضا- في هذا الكتاب، وكأني بإيكو مغرم بالتحليل والاستشهاد بهذا النص، فهو يتكرر دائما على لسانه كما أشرنا، "إننا نفكر في إدغار آلان بو وفلسفته التأليفية"[٣] بحسب صياغته لهذا الولع. لقد مضى في البرهنة على مدى حضور عناصر التأليف داخل القصيدة، وهل جاءت بشكل اعتباطي، أم كانت وليدة الحدس، أم أن النّص كان يسير شيئا فشيئا إلى نهايته بنفس المنطق الرياضي؟. هذه الأسئلة وغيرها يطرحها إيكو أو ينقلها عن غيره ليصل إلى قناعته بأن بو "كان يريد أن يقول لنا ببساطة ما كان يريده من قارئه الأول، وما سيكتشفه قارئه من الدرجة الثانية".[٤]

ولكي يحدد الأثر الرئيس للشعر جعل من اللازمة بؤرته وأداته المثلى، فهي ذلك الروتين الصوتي والفكري، وهي تلك اللذة الروتينية الجذابة التي تجد منبعها الوحيد في معنى هوية التكرار المفخم والمستمر، وبما أنه ليس من المعقول إسناد اللازمة "nevermore" التي تتميز بمونوتونية إلى كائن بشري، فليس لنا من اختيار سوى إسنادها إلى الغُراب كما يراها بو ويؤكدها إيكو[٥].

في قصيدته "الغراب" هذه يعمد إدغار آلان بو إلى التأليف بين فكرتين: عاشق يبكي محبوبته التي ماتت، وغراب يردد باستمرار لفظة "nevermore"، وكيفية طبيعة العلاقة الأكثر ملاءمة لعقد لقاء بين الغراب والعاشق. مع أن بو لا يحدد معنى وحيدا نهائيا لعمله، إنه يكتفي فقط بالحديث عن الاستراتيجية التي بلورها من أجل خلق قارئ قادر على مساءلة عمله. ليمضي بنا إيكو عميقا نحو تفاصيل هذا النص وجمالياته، مبينا أن بو لا يحدثنا عن الوقع الذي يريد إحداثه على نفوس قرائه الفعليين، معتقدا أن الصيغة الشعرية يجب أن تظل سرية كما هو الشأن مع كوكاكولا، وأن الهدف إدهاش وجذب قارئه المثالي من الدرجة الأولى. ولكنه سلمنا في الواقع ما كان يود أن يكتشفه قارئه المثالي من الدرجة الثانية.."فهل سأستمر في الإحالة على هذا النص الرائع؟"[٦] بتعبير إيكو.

وفي اعتقادي أن هذا الهوس بقصيدة الغراب من إيكو له ما يبرره، فالقصيدة تُعدّ إحدى إلهامات الشاعر إدغار آلان بو، ومن نصوص الأدب العالمي، التي تجسّد الصراع بين الثنائيات الضدية، ولها أكثر من ترجمة وبلغات مختلفة.

في حديثه عن التهدئة يستعرض لنا إيكو الكوميديا الإلهية لدانتي بوصفها مثالا على أسلوب تهدئة ضخمة، الغاية منها التهيؤ للانتشاء والفرح، ويطالبنا كما هي دورتي سايرز بأن نتعامل مع القصيدة في قراءتها وفقا للمقاييس السردية إلى درجة القفز على بعض المقاطع من أجل الرفع من الإيقاع، ومع ذلك، ندرك أن الشاعر بحسب إيكو يتقدم بخطى بطيئة، لتنتابنا الرغبة في الالتفات إليه وانتظار وصوله. فمن أجل ماذا كل هذا؟ إننا نفعل ذلك لكي نصل إلى اللحظة التي يرى فيها الشاعر شيئا يكون عاجزا على التعبير عنه..:

"رأيت في عمقها كيف تتشابك

أوراق الكتاب، يجمعها الحب

وتتساقط هنا وهناك عبر العالم

مادة، صدف وعادات

تجمعها بطريقة

تجعل قولي ضياء"

(١) إيكو، أمبيرتو، ست نزهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م ص ٢٩.

(٢) المصدر نفسه.

(٣) المصدر نفسه، ص ٧٩.

(٤) المصدر نفسه، ص ٨٠.

(٥) انظر: المصدر نفسه، ص ٨٠-٨١.

(٦) المصدر نفسه، ص٨٢.

فدانتي هنا عجز عن التعبير عما رأى، حسب فهم إيكو، ويطلب من القارئ بشكل غير مباشر أن يحاول تصور ما عجز عن وصفه[١]. فإيكو يوظف هذه التقنية الزمنية (التهدئة) الخاصة بالسرد (حال الوصف أو الحوار) في قراءة الشعر والقصيدة؛ لإثارة انتباه القارئ ووقوفه على مصادر اللذة الفنية.

وعن لعبة الاستباقات والاستذكارات المنوطة بالزمن أيضا يستشهد إيكو بملحمة الأوديسة لهوميروس، موضحا أن الاستذكار يحتل في هذه الملحمة الشعرية حيزا كبيرا. [٢] ويشير في السياق نفسه مع التركيز على مفهومي القصة والحبكة إلى القصيدة الفكاهية للشاعر الإنجليزي إدوار لير (١٨٨٨م):

"كان هناك عجوز من البيرو

ينظر إلى زوجته تحرك قدرا

وذات يوم عن طريق الخطأ

قامت الحمقاء بسلقه

ذلك العجوز من البيرو"

فالمحكي هنا "يعبر عن شكل مضمونه السردي بفضل شكل للتعبير يحدد خطاطة إيقاعية، أي لعبة نغمية خاصة بالقصيدة الفكاهية"[٣]. بمعنى قابلية حضور التقنيات السردية في تحليل النص الشعري وتأسيس علاقة فنية لإنتاجية اللفتات السردية داخل موجات الشعر، واستنطاق جمالياتها الإبداعية بحسب اجتهادات إيكو.

على هذا النحو يقدم لنا إيكو في كتابه "ستّ نزهات في غابة السرد" قراءة عاشق تسحره متاهات النّص الشعري وليس السردي فقط كما يرى سعيد بنكراد؛ "لأنه لا يبحث عن اللذة في المعنى، بل يجدها في المتاهات التي تقود إلى بعض من هذا المعنى"[٤]. وذاك هو سر الإثارة والدهشة في القصيدة الشعرية وعالمها التخييلي.

مما سبق، يلوح لنا أن إيكو ذو حس شعري عال، يتخطى النظر في عفوية النصوص إلى تأمل جزئياتها الحاضنة لإنتاج الدلالة والبوح الجمالي بالمعنى، فقد عرض لمتطلبات القافية وأثرها في البنى الدلالية العميقة للنص، وعرّج على التجلي الخطّي ومقصدية الشاعر، وركز على حدود التأويل الشعري العميق وإمكاناته في تعاضد الرؤية الدلالية، واستدرك على بعض إجراءات المنهج النفسي في تحليل الشعر، وأخذ في تأسيس مفهوم الوقْع الشعري وبلورة وظيفته في توليد القراءات المتجددة للدلالة والمعنى، وبيّن موقفه الرافض للاتكاء على الإلهام الشعري مع تأييده فكرة تجويد النصوص وتعاهدها بالمراجعة، مشيرا إلى أثر التفس الشّعري وسلبية إلقاء بعض الشعراء لنصوصهم الإبداعية، كما حدّد العلاقة بين التعبير والمضمون في استشهاداته الشعرية، ونوّه بأهمية اختيارات الشاعر التعبيرية واللغوية، وحذر من تمادي الإكراهات في العمل الشعري، وبرهن على حضور عناصر التأليف داخل القصيدة، ورسخ بعض التقنيات السردية في مجال التحليل الشعري كالحوارية والتهدئة والاستباقات والاستذكارات، وأشاد بالأثر الرئيس للعمل الشعري في لحظات الامتلاء بمكوناته الفنية والجمالية، وأخيرا توجّه بالسخرية إلى مغامراته الذاتية مع نظم الشعر وقرضه. وبهذه المعطيات جميعها التي تبلور علاقة إيكو بالشعر ونشدانه الترقي الفني في إنتاج دلالته، تكون الإجابة قد اتضحت على تساؤلنا السابق الذي شرعناه في بداية هذه الفقرة أمام المؤلفات التي مال فيها إيكو ناحية السّرد وتقنياته.

## الشّعر في "اسم الوردة" و"العدد صفر"

يبدو جليا أن ولوع إيكو بالشاهد الشعري كان لازمة له في معظم كتاباته، ومما يدهشنا أكثر أن هذه اللازمة قد تعدّت مؤلفاته النظرية والنقدية إلى كتاباته الروائية، حيث ختم روايته "اسم الوردة" بشاهد شعري، هو:

"كانت الوردة اسما، ونحن لا نملك إلا الأسماء"[٥]

وقد عرض له إيكو أثناء طرحه لفكرة العنوان والمعنى في العمل الأدبي بقوله: "توصلت بعد كتابتي لاسم الوردة بعدد هائل من الرسائل، كانت في جملة تحمل تساؤلات حول دلالة البيت الشعري المكتوب باللغة اللاتينية الذي تختتم به الرواية، وعن كيفية انبثاق العنوان عنه؟ وكنت أرد دائما أن الأمر يتعلق ببيت شعري مأخوذ من كتاب لبرنار دو موراليكس " حول أشياء الحياة الهشة"[٦]. فهذا البيت الشعري بحسب تصريح إيكو هو الملهم الفعلي للعتبة الأولى الأساسية في الرواية وهو العنوان، ومنه تنبثق تساؤلاتنا الآتية:

(١) انظر: المصدر نفسه، ص ١١٢-١١٣.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص٦٤-٦٥.

(٣) المصدر نفسه، ص٦٧.

(٤) المصدر نفسه، ص١٣.

(٥) إيكو، أمبيرتو، اسم الوردة، ترجمة أحمد الصمعي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، بنغازي، ليبيا، الطبعة الثالثة، ٢٠١٩م، ص ٥٧٦.

(٦) إيكو، أمبيرتو، تأملات في الكتابة السردية، ترجمة سعيد بنكراد، ص ١٩.

لماذا يحفل إيكو بالشّاهد الشعري إلى درجة توظيفه في عمل روائي شهير كا"اسم الوردة"؟، وهل بالفعل كان هذا الشاهد هاديه إلى فكرة العنوان والانصهار بالمعنى؟، وما الملمح المضمر الذي يشير إليه هذا الاستشهاد الشعري في كتابات إيكو؟.

يمكننا الإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها من خلال اشتغالات إيكو على الشّاهد الشعري في نصوصه النظرية والنقدية السابقة التي مرّت معنا، حيث لا تخلو من مقصدية تجسد إحساس إيكو بقيمة هذا الجنس الأدبي، وتوحي من طرف آخر بمستوى وجداني عاطفي تجاه الشعر، تعضده هذه المؤشرات النصية المتكررة التي تتظافر لتحقيق علاقة فنية منفتحة على عملية التوالد الإبداعي بين النصوص، وتواشجها مع بعضها بعض، وإخصابها لقيمة الفن المرتبط بشؤون الحياة جميعها. لذلك، فإننا لا نستغرب أن نعثر أيضا على جملة من هذه الاستشهادات الشعرية الخاطفة والموحية في آن ضمن رواياته الأخرى، من مثل روايته "العدد صفر" حيث يلفت الانتباه إلى دانتي[١]، والشاعر والناقد الألماني هاينرش هاينه (١٨٥٦م)[٢]، والشاعر والكاتب الإيطالي بيترو أريتينو (١٥٥٦م)[٣]، وكذا الشاعر الإيطالي الكبير غابرييلي دانونتسيو (١٩٣٨م)[٤]، وغيرهم. والحق أن هذا الاحتفاء من إيكو ليس من باب استعراض العضلات الثقافية داخل النّص الروائي بقدر ما هو توظيف إيجابي لدعم فكرة، أو تأكيد معنى، أو إحالة على قيمة فنية بعيدا عن غثاثة الترهل السلبي في الخطاب السردي. وقبل ذلك أو بعده هو في نهاية المطاف نتيجة حب أفلاطوني صامت بين إيكو والشعر.

إذن، فالافتتان بالشّعر وحضوره بداهة في مؤلفات أمبيرتو إيكو وإبداعاته الروائية يجعلنا نعود فنؤكد ما قررناه سلفا من أن سيميائيات إيكو قد أباحت لنفسها أن تكون مقاربة مفتوحة على سائر الفنون والأجناس ومنها الشّعر، وهو ما شكّل جاذبية خاصة في طرح إيكو وتحليلاته النظرية والتأويلية. وبخاصة أن قناعة إيكو توهمت دوما إلى الاعتناء ببناء القارئ أولا وأخيرا. فمِنْ أجل مَنْ هذا الإيقاع وهذا النّفس وهذه المعاناة؟ من أجلي أنا؟، كما يعبر إيكو، بطبيعة الحال لا. "إنها من أجل القارئ. فنحن نفكر في قارئ ما أثناء الكتابة. تماما كما هو حال الرسام الذي يفكر في المشاهد أثناء رسمه للوحة. فبعد لطخة من لطخات الفرشاة يتراجع إلى الخلف خطوتين أو ثلاث خطوات ليدرس الوقع. إنه ينظر إلى اللوحة كما يجب أن ينظر إليها مشاهد ما، ضمن شروط إضاءة مناسبة ويتأملها وهي معلقة على الحائط"[٥]. وكذا الحال في الشّعر الشّعر وغيره من الفنون الأخرى.

ولعلنا لسنا في حاجة إلى تأكيد القول بأن هذه اللفتات نحو القارئ أو النصوص الشعرية أو مقاربتها النقدية هي من صميم خريطة الواقع الإبداعي والجمالي في فضاء الشعر وضمن دائرته ورهاناته التي حاول إيكو الغوص في أسرارها ومعايشة كياناتها من خلاله إيمانه باقتناص الظواهر الفنية، وتوظيف إحالاتها في سياق إنتاج الدلالة وتعددية التأويل.

**خاتمة**

يمكننا أن نستخلص من قراءتنا لعلاقة أمبيرتو إيكو بالشّعر مدى حبّه الأفلاطوني الصامت له، وما ينطوي عليه هذا الحبّ من معالم ودلالات جمالية، تفتح أعيننا على هيمنة الفنّ الإبداعي على عُشاقه وممارسيه كحال إيكو هنا. إذ تتجاوز الاستشهادات الشعرية وذكر أسماء الشعراء مجرد الحضور التأليفي إلى نطاق التواصل التفاعلي بين الكاتب وفضائه الخاص، فنراه يتجلى في تنظيراته نحو إدراك التحولات الدلالية التي تضفيها تضاريس تلك الاستشهادات على مستوى الفكرة تكثيفا وترميزا، أو على مستوى النسيج بلاغة وتأثيرا. فعندما عرضنا للشعر في مؤلفات إيكو وجدناه يشتغل على مسارين، أحدهما يجنح فيه إلى الاستهداء بالشّعر لتعزيز تأويله السيميائي المفتوح وفق مفاهيمه الخاصة لمعنى الانفتاح الذي يعارض به تفكيكية جاك دريدا اللانهائية المعنى وإطلاقها له دون قيد أو شرط، وهذا ما لمسناه في كتبه: "الأثر المفتوح" و"السيميائيات وفلسفة اللغة" و"التأويل بين السيميائيات والتفكيكية" حيث يستثمر إمكانات النصوص الشعرية سواء القديمة أو الحديثة في بلورة الوعي السيميائي وامتثال نموذجه المقترح دون إسهاب في التحليل وعناصره القصيّة. أما المسار الثاني فقد توجه نحو كتبه التي نزع فيها إلى السّرد مثل: "القارئ في الحكاية" و"آليات الكتابة السردية" و"ستّ نزهات في غابة السرد"، وفيها عرض للشعر وتأويله بحساسية بالغة العمق مما لم يدر بخلد القارئ، بل شكّل له مفاجأة معرفية؛ ذلك أن نمطية التأليف هنا مشروطة بالسياقات السردية، لكن إيكو أباح لنفسه التمرد عليها واستضافة الشعر قراءة وتأويلا. ليتماس بعد ذلك مع

(١) انظر:إيكو، أمبرتو، العدد صفر، ترجمة أحمد الصمعي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، الطبعة الأولى، ٢٠١٧م، ص ١٠.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٩.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص١٣.

(٤) انظر: المصدر نفسه.

(٥) إيكو، أمبرتو، تأملات في الكتابة السردية، ص٥٠-٥١.

عالمه الروائي فيترك له الأبواب مواربة يتسلل بخفة ورشاقة في روايتيه "اسم الوردة" و"العدد الصفر".

هذا الاحتشاد على مستوى أسماء الشعراء من مشهورين ومغمورين، قدامى أو معاصرين مع اختلاف بيئاتهم المكانية وتوجهاتهم الإيديولوجية ومذاهبهم الأدبية، أو على مستوى النصوص والقصائد الشعرية جسّد لنا كم هو إيكو مُغرمٌ بعالم الشعر، ومندهش لجماله الفني والإبداعي، كما عكس ثراء موسوعيته الأدبية المتنوعة، ورغبته الجامحة في التعاطي مع الشعر وتأويله الذي إن أجاد في معظم جزئياته السابقة، فقد خانته موسوعيته وعدم تخصصه النقدي في بعض منها.

## المراجع

الإدريسي، رشيد، سيمياء التأويل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

أفلاطون، المأدبة، فلسفة الحب، ترجمة وليم الميري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠م .

إيكو، أمبيرتو، الأثر المفتوح، ، ترجمة عبدالرحمن بو علي، الطبعة الثانية، دار الحوار، سوريا، ٢٠٠١م.

إيكو، أمبرتو، اسم الوردة، ترجمة أحمد الصمعي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، الطبعة الثالثة، ٢٠١٩م.

إيكو، أمبيرتو، آليات الكتابة السردية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى،٢٠٠٩م.

إيكو، أمبيرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، ٢٠١٦م.

إيكو، أمبيرتو، تأملات في السرد الروائي، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ٢٠١٥م.

إيكو، أمبيرتو، ست نزهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.

إيكو، أمبيرتو، السيميائيات وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي،مركز راسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.

إيكو، أمبرتو، العدد صفر، ترجمة أحمد الصمعي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، الطبعة الأولى، ٢٠١٧م.

إيكو، أمبيرتو، العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ٢٠١٠م.

إيكو، أمبيرتو، القارئ في الحكاية، (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.

باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة مُحَمَّد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م.

بارت، رولان، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة مُحَمَّد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، سورية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.

بن بوعزيز، وحيد، حدود التأويل: قراءة في مشروع أمبيرتو إيكو النقدي، الدار العربية للعلوم، ودار الاختلاف، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م .

حبش، إسكندر، وبرو، غازي، هكذا تكلم أمبرتو إيكو، مقالات عنه وأحاديث معه، اختيار النصوص والترجمة: إسكندر حبش وغازي برو، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٧م.

العزب، مُحَمَّد أحمد، طبيعة الشعر، (وتخطيط لنظرية في الشعر العربي)، مطبعة الفجر الجديد، القاهرة، ١٩٨٠م.

لعميم، مُحَمَّد آيت، بورخيس صانع المتاهات، مجموعة حوارات ومقالات، ترجمة وتقديم مُحَمَّد لعميم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠١٦م

لومونيبه، ماري، لانسولان، أود، الفلاسفة والحب، الحب من سقراط إلى سيمون دي بوفوار، ترجمة دينا مندور، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٥م.

محفوظ، عبداللطيف، آليات إنتاج النص الروائي، منشورات القلم المغربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٦م.

# Umberto Eco and the Challenges of Poetry

# Exploring Eco's Relationship to Poetry and Sign Production

## Majdi Mohammed Khawaji

**Abstract**

The present paper aims at analyzing Umberto Eco's relationship to the art of poetry though he has mostly been connected with narration and its concepts and theories. Basically, Eco's studies were concerned with studying his semiotics. This paper relies on Eco's theatrical, critical and creative writings through his various quotes to poetic texts and his references to old and contemporary poets. It will serve and enhance his semiotic interpretation, affirming his interpretative opinions and extracting his hidden contents to explore Eco's poetic condensation and compound merging between text data and reader's expectations. To achieve the paper's main objectives, the researcher provides a brief preface of Eco's semiotic project along with a selected list of scientific and critical references.

**Key words:** Umberto Eco, semiotics, interpretation, communication, ideal reade