منعطفات الخطاب الأدبي بين فرضية التشكيل وفعالية التأويل
قصيدة "تُنسى، كأنّكَ لم تَكُنْ"لمحمود درويش أنموذجا

أ.د حفيظ ملواني
جامعة البليدة 2 –الجزائر

تاريخ الإرسال:05-07-2018 تاريخ القبول:15-11-2018 تاريخ النشر:01-02-2019

الملخص باللغة العربية: الفرضية التي تنطلق منها هذه الدراسة العلمية تفيد بأن الخطاب الأدبي لم يقم على منعطف واحد ،بل على منعطفات التي طالما تسببت في تغيير شكله ووِجهته، وحتى وظيفته،فاتصفت بالمعقولية حينا وباللامعقولية حينا آخر،مما أدى إلى تموُّج الأفكار وتضارب النظريات،وحتى تناقُض الأطروحات، فنتجت عن ذلك تصوُّرات إشكالية؛هي بدورها في حاجة إلى شرح وتحليل وتعليل ،بل تأويل مُضاعَف ومتعسِّف،وتبعا لهذا السياق المعرفي الأدبي المُتشابك، يتحقق المسعى عبر تقديم قراءة في خلفية تشكيل الخطاب الأدبي على نبرة معرفية في نطاق ثلاثة مباحث تتوزع بين البلاغة والشعرية والتأويلية، على شاكلة منعطفات تنطلق من مرحلة التكوين اللفظي والفني والدلالي لتُعرِّج على فضاء القراءة حيث ستتجلى منعطفات جديدة سبب وجودها الفعل التأويلي نفسُه،وفق النموذج الشعري المقترح العالق بمحمود درويش .

الكلمات المفتاحية :الخطاب الأدبي ؛التأويل ؛البلاغة ؛الشعرية ؛التأويلية؛محمود درويش

Turnings of literary discourse between the hypothesis of formation and the effectiveness of interpretation

Abstract:The premise of this scientific study is that the literary discourse did not take place at one turn, but on several turns that have always changed its form, destination, and even its function. It is characterized by rationality and sometimes irrationality, which led to a ripple of ideas and conflicting theories, And even contradictory theses, resulting problematic perceptions; which need explanation, analysis and even double abusive interpretation. According to this literary and interlocking context , the quest is achieved by presenting a reading in the background of forming the literary discourse on the tone of knowledge within the scope of three questions that are divided between rhetoric; poetic and interpretation, in the form of twists starting from the stage of verbal; artistic and semantic

المنارة للاستشارات

formation; passing by the reading space where new turns will be revealed and caused by the act of interpretation itself,according to the poetic model present of Mahmoud Darwish .

Keywords :Literary discourse; Interpretation ;Rhetoric ; Poetic ; hermeneutics ; Mahmoud Darwish

توطئة: يتحدد الخطاب عبر فعل تلفُّظه، إذ يستدعي وجود مُخاطِب ومُخاطَب ضمن لغة وسياق وموضوع، أما خيار الخطاب الأدبي فخصوصيته تعود إلى نظام لغته التعبيرية ومفارقاته الانزياحية الدلالية ،حيث تتوحد المُتنافرات وتجتمع المتناقضات دون اكتراث لمنطق أوعلم بالمفهوم الصارم الدقيق، وعندما نريد استكشاف طبيعة المنعطفات التي تخيِّم عليه،فقد لا يجد الدارس السبيل الأمثل إلا من خلال النظر في ثلاثة مباحث رئيسية وهي البلاغة والشعرية والتأويلية،كما يمكن ضمن هذا السياق القِرائي أن تنطلق العناية العلمية بالاقتصار على مبحث دون آخر برؤية مُنفصلة أو مُستقِلة ؛حتى تتضح أكثر ملامح الخصوصية قبل استقراء أوجه التقارب والتقاطع بين المباحث الثلاث في كنف الانشغال النصي المحقّق لهذه الطروحات.

1- التركيبة البلاغية لنظام الخطاب

1.1- النظرية البلاغية بين التأريخ والتحيين: عندما نتطرق إلى البلاغة في منظومتها الكلاسيكية، فينبغي أن نعتد بمنجزات اليونان والرومان في هذا المجال، حيث كانت الوظيفة المحورية تتمثل في تدريس الخطابة، ويبدو أن كلمة البلاغة أول ما ظهرت "**في محاورة جورجياس(Gorgias)** لأفلاطون**(499a5) التي كتبت حوالي 358 قبل الميلاد**"[1]كما يحسن التذكير به هوكون جورجياس "**من أئمة السفسطائيين ومن أشهر خطبائهم ومعلميهم ولد سنة 475 ق.م وزار أثينا حوالي424 ق.م وكان يدعي أن في استطاعته أن يجيب عن كل سؤال**"[2]

المنارة للاستشارات

والتعريف الأولي الذي استندت إليه هو وصف البلاغة بأنها فن القول للإقناع، وهذا يعد بطريقة أو بأخرى احتضانا لفكرة الخطاب[3] وإلا ما معنى قول جورجياس في هذه المحاورة التي تجمعه مع سُقراط حيث يرِد على لسانه :«**إنني أعني القدرة على إقناع المرء بواسطة الحديث ،القضاة في محاكمهم والشيوخ في مجلسهم وفي الجمعية الشعبية**»[4] ما يعني أن البلاغة في تشكيل أي خطاب تراعي أمرين أساسيين، الأول الموصوف بالقول وهو هيئة الخطاب؛ أي ما له علاقة مباشرة بعامل الصياغة الذي يؤمن عرض الخطاب في الشكل المطلوب، بالمقابل هناك شرط آخر يتوقف على الإقناع، وهو ما نستطيع تسميته بالمحتوى ذو الفعالية الإقناعية، فمرد وجه الإقناع في هذا النطاق إلى الحضارة اليونانية التي تكرس مفهوم الديمقراطية التي تحترم الخيارات والتعبير عن رضا ،فعندما تقبل بالرأي وتخضع له فتنفذه دون ضغط أو إلزام، فهو دليل على اقتناعك به، هذا يدفع إلى جعل البلاغة المسؤولة عن إنتاج الخطاب الراقي، وعليه فتصير البلاغة على هذه الشاكلة في مُجملها عبارة عن قواعد صناعة الخطاب الراقي،الأمر الآخر الذي لا ينبغي تجاوزه في شأن السفسطائيين (**les sophistes**) هو معرفة أصل معناها في الحضارة اليونانية قبل أفلاطون فهي تشير إلى الحكيم أو المفكر غير أنه أُسيء استخدامُها إذ صار "**الناس يطلقونها على من يكابر ويغالط في نقاشه وفي اليونان (450-400ق.م) ظهر جماعة من الفلاسفة أطلِق عليهم اسم السُفسطائيين؛ أي الحكماء، وكانت مهمتهم أن ينبثوا في أرجاء اليونان ليعلموا الشبان الحكمة، وينبهوهم إلى الحرية، قد أداهم البحث في تعليم الشبان وتثقيفهم إلى البحث في أصول الأخلاق،وقواعد الدين في تاريخ الفلسفة ،وثار عليهم لهذا كثير من**

المنارة للاستشارات

الفلاسفة منهم أفلاطون الذي انتقد آراءهم انتقادا شديدا"[5] ومن هذه الزاوية تحديدا وبسببها، فقدْ نظر أفلاطون إلى البلاغة بعين الريبة؛ لأنها في زعمه ،تساهم في عملية التلفيق والتظليل، فالبلاغة من هذا الموضع لا تعدوأن تكون فعل المناورة بواسطة الكلام، غير أن الاستثناء الذي خصَّ من خلاله أفلاطون البلاغة؛ تلك التي تعتمد على المصف القانوني بغرض الكشف عن الحقيقة لا غير[6]، كما يجب التنويه في هذا أن مصطلح "**ريطوريقا**"**(rhétorique)** أخذ ترجمة "**فن الخطابة**" عند العرب فقد وصف الفيلسوف ابن رشد هذا المصطلح (ريطوريقا) من قبيل أنه يدل على صناعة الخطابة التي:«**تناسب صناعة الجدل ،وذلك أن كليهما يؤمان غاية واحدة وهي المخاطبة**»[7]كما وضعها المترجم عبد الرحمن بدوي في سياق الدلالة نفسها عندما أراد أن يعرِّف الخطابة بقوله:« **فالريطورية قوة تتكلف الإقناع الممكن في كل واحد من الأمور المفردة**»[8]ووفق هذه الاعتبارات نلتمس موقف أفلاطون بشكل مباشر من البلاغة عبر فلك الخطابة إذ يقول على لسان سقراط:«**ولكي تصير يا فايدروس خطيبا مفوها لابد من أن تتوافر لك بعض الشروط الضرورية كما هو الحال في جميع الفنون الأخرى فإن كان ذلك بالطبيعة استعداد للخطابة ،فستكون خطيبا ممتازا إن أضفت إليها العلم والمِران؛ ولكن إذا نقصك شيء من هذه الشروط فسوف تكون خطيبا ناقصا**»[9] فالبلاغة التي يعنيها أفلاطون تُستَحضَرُ لحظة تمكُّن المرء من تشكيل خطاب ينم عن معرفة وتجربة في الإلقاء حيث يتحقق عنصر الفضيلة وتفويض الحق فيكون التأثير بمصداقية خالصة يخلو من التمويه والنفاق المنبوذ،بخلاف تلميذه أرسطو الذي جعل فعالية البلاغة في كونها استطاعت أن تنتج ثلاثة أصناف من الخطابات وبسبب ثبات صفاتها

المنارة للاستشارات

ارتقت تلك الخطابات إلى مستوى الأجناس،وهي على التوالي:الخطاب الاستشاري (**le discours épidictique**) وموضعه المجلس أما الخطاب القضائي(**le discours Judiciaire**) فمكانه المحكمة أما الخطاب التداولي(**le discours délibératif**) فمقامه التجمعات ومادام الخطاب الراقي في نظر البلاغة الكلاسيكية يتوقف على شرط الإقناع، فأي خطاب من هذه النماذج المقترحة[10] لا يستدعي المعرفة التي تمارس في عملية التعليم ،بقدر ما تستدعي قوة الحُجة، وكأن أرسطو يريد أن يقول العلم بالشيء، لا يعني القدرة على الإقناع به، ما لم تكن مُسوغات الحِجاج في ثنايا هذا العلم[11]، وقد يعود سبب وجود هذا الخطاب وفق المنحى البلاغي إلى خلاف قائم بين متخاطِبين أو أكثر حول موضوع ما، بحيث يقتضي مخرج الحل الوصول في نهاية المطاف إلى قرار حاسم، ما يدفع إلى وصف البلاغة إضافة إلى كونها تقنية بمعنى امتلاك المهارة في ممارسة الكلام فيمكن أن تتحول إلى علم الكلام لأنها في حاجة إلى معرفة الأمور بطرق عقلانية ما يعني أن البلاغة في مشروع تكوُّنها هي بناء مجموعة من المواصفات التي ينبغي لأي خطاب راق أن يخضع لها أو بالأحرى يتمثلها في متنه وفي نسيجه اللفظي،وبمقدورها أن تتحول إلى أداة تُقرَأ من خلالها النصوص إذ أنها تعكف على إيجاد وسائل إقناعية عقلية تبعا لإقرارات المنطق، أو وسائل عاطفية من خلال استمالة عاطفة المتلقي ؛من قبيل إثارة المشاعر ماله صلة بالفرح أو الغضب تبقى البلاغة في كل الأحوال معنية بإنتاج الخطاب على وقع الممارسة فهي تعلمنا كيف نتحدث إنها فن أساليب الخطاب ومادامت تُعرِّفنا كيف نتكلم فهي ستعرفنا في الوجهة نفسها كيف نفكر وهكذا دواليك .

المنارة للاستشارات

2.1-المُنجز الخطابي: يقول محمد درويش في قصيدته:

«تُنسى، كأنّكَ لم تَكُنْ
تُنْسَى كمصرع طائرٍ
ككنيسةٍ مهجورةٍ تُنْسَى،
كحبّ عابرٍ
وكوردةٍ في الليل .... تُنْسَى
أَنا للطريق...هناك من سَبَقَتْ خُطَاهُ خُطَايَ
مَنْ أَمْلَى رُؤاهُ على رُؤَايَ. هُنَاكَ مَنْ
نَثَرَ الكلام على سجيَّتِه ليدخل في الحكايةِ
أَويضيءَ لمن سيأتي بعدَهُ
أَثراً غنائياً...وحدسا
تُنْسَى، كأنك لم تكن
شخصاً، ولا نصّاً... وتُنْسَى
أَمشي على هَدْيِ البصيرة، رُبّما
أُعطي الحكايةَ سيرةً شخصيّةً. فالمفرداتُ
تسُوسُني وأسُوسُها. أنا شكلها
وهي التجلّي الحُرُّ. لكنْ قيل ما سأقول.
يسبقني غدٌ ماضٍ. أَنا مَلِكُ الصدى.
لا عَرْشَ لي إلاّ الهوامش. والطريقُ
هوالطريقةُ. رُبّما نَسِيَ الأوائلُ وَصْفَ
شيء ما، أُحرّكُ فيه ذاكرةً وحدسّا

المنارة للاستشارات

تُنسَى، كأنّكَ لم تكن
خبراً، ولا أَثراً... وتُنْسى
أَنا للطريق... هناك مَنْ تمشي خُطَاهُ
على خُطَايَ، وَمَنْ سيتبعني إلى رؤيايَ.
مَنْ سيقول شعراً في مديح حدائق المنفى،
أمامَ البيت، حراً من عبادَةِ أمسِ،
حراً من كناياتي ومن لغتي، فأشهد
أَنني حيٌّ
وحُرٌّ
حين أُنْسَى!»[12]

قد يلتمس القارئُ المعاين المتأمل في جسد القصيدة فعالية التشكيل طبقا لما ارتسم في مشهدها اللولبي الشبيه بالمِغزل تتناسب أكثر مع هذه الخطاطة الهندسية التالية:

JJJJJJJJJJJJJ
JJJJJJJJJJJJJ
JJJJJJJJJJJJJJ
JJJJJJ
JJJJJJJJJJJJJJJJJJJJ
JJJJJJJJJJJJJJJJJJJJJJJJJJ
JJJJJJJJJJJJJ
JJJJJJJJJJJJJJ
JJJJJJ
JJJJJJ

المنارة للاستشارات

تتجه حركية المِغزل على هيئة القصيدة الشعرية الدرويشية دورانا في البِنية يضيق ثم يتسع، فيضيق مرة أخرى دون استئذان بطريقة عفوية ،ميكانيكية؛محورُها وبؤرتها تلك اللازمة المنسوجة على ضفاف الخطاب وأعني بها"**تُنْسَى، كأنّكَ لم تَكُنْ**"إنها بنية دورية متكرِّرة تنقَض على صيغة الفعل"**تُنْسَى** "فاستدعاء هذا الفعل في نظام السطر الشعري على شاكلة صيغة المضارع المبني للمجهول،قد يُعد دليلا على وجود حدث النِسيان المُستمِر المعبِّر عن التغافل المقْصُود الذي لا ينقطع ينطلق من الحاضر وقد ينقاد في اتجاه المستقبل ،فقد يرد هذا النسق التعبيري المُركب بهدف الاقتصاد في الألفاظ وتجاوبًا مع إيقاعية القصيدة، وليس لجهلٍ مفرطٍ بالشخص الذي يُنْسِي أو يتناسى، وأعني بذلك الشخص المُتسبِّب في عملية النسيان،وربما عدمُ ذكرِه هو مقام الانتقال إلى منْ هو أهم منه، فصانع القصيدة المُتكلم (الشاعر) يذكر ويشير ويستهدف المَنسِي ويتجاوز المُنْسِي، فالعبرة في نظره هو ما يكون قيد النسيان

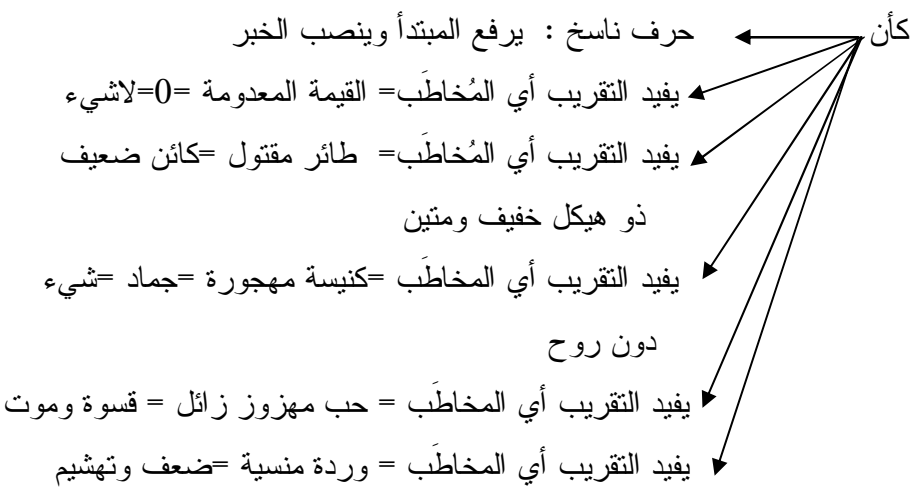
الفاعل (المُنْسِي)←الفعل (تُنْسَى) ← (المَنْسِي)المُخاطَب الذي يقع عليه فعل النسيان

النسيان = فقدان القيمة الدلالية /شحنة سالبة /صيغة يكاد أن يكون

أسلوب التشبيه قائم بين العدمية والشخصية المَنسية

المنارة للاستشارات

قسم 1



مقام الإقناع وبيان العلة: العدد صفر/الطائر المقتول /الكنيسة المهجورة /الحب المنتهي

قسم 2

العدم =الترحال =الزوال= التحوُّل

أنا ⟵ ضمير منفصل مبني /مبتدأ /يخص المتكلم الفرد الواحد /يحدد نفسَه بنفسه باعتباره منْ يكون ؟

ل ⟵ حرف الجر تفيد الاختصاص

الطريق ⟵ اسم المجرور

فتصير الأنا عالقة بالطريق منسوبة إليها ،خاصة بها وعلى هذا المنوال يتسنى لأن يسارع الطريق الخطى في الترحال ويسارع أيضا في مشاهد هذا الترحال فيصير

المنارة للاستشارات

الطريق بدوره يروي مسار الترحال فيحصل التشاكل بين الشخص والنص كلامها يرويان قصة سجية الكلام على أعقاب درب الطريق

قسم 3

النسيان =الترحال =الحرية

النسيان = اكتساب القيمة الدلالية /شحنة إيجابية /صيغة يكاد أن يكون

تعود الأنا من جديد فتحقق صرخة المنفى باللفظ وبالحركة،قولا وفعلا .

حُرًا من
- عبادة =عدم الخضوع =التمرد
- كنايتي=قالب تعبيري في فضاء جديد
- لغتي=لغة ترمي الغبار عن نفسها حتى تلوّح بالذات المستيقظة بعد سُباتها.

مقام الإقناع صورة أنا جديدة/أشهد /حي /حر /

2- تفعيل الشعرية (la poétique)بين ثنايا الخطاب

1.2- مسلك التنظير: يأتي ضمن هذا المسار السؤال المحوري التالي: كيف اهتمت البلاغة بالأدب؟

قد يغامر أي باحث في مجال الشعرية عندما يؤسس وجودها انطلاقا من فكرة تقييد البلاغة على الخصوصية الأدبية في مقابل وجود بلاغة عامة تهتم بكافة الخطابات ؛ما يفسّر ذلك التخلي عن شرط الإقناع والاكتفاء بوضع البلاغة في نطاق الفصاحة[13]، فالعملية في أساسها تركز على فهم الخطاب بدلا من النظر في وظيفته الإقناعية يمكن تبيُّن هذا الوضع في نطاق حالتين،عندما تمَّ التطرُّق إلى فكرة النثر والخوض في مسألة الكتابة، ويبدو أن الفصاحة في منتصف القرن(19)

المنارة للاستشارات

قد تغيَّر مدلولها من مجرد فعل الإبانة والإفهام عبر الملفوظ إلى حسن الصياغة والتعبير الجميل بواسطة الصور البيانية حيث تتمظهر الاستعارة وفق الأسلوب المجازي (**le style figuré**)[14] يمكن تعميق التساؤل في هذا الإطار بداية مع النثر قبل الخوض في مسألة الكتابة، لقد عمد جورجياس إلى إدخال النثر في أحضان البلاغة باعتباره خطابا للمعرفة، له القدرة أن يعطي لموضوعة صبغة جمالية وفق هيئة لغوية ذات هيبة وهي في الوضع ذاته سابقة عن الأدب،وهو ما يلاحظ عبر التأْبِينات التي كانت تُقام في رثاء رجال الدولة [15].

وفي مُنتصف القرن ذاته (القرن 19) تحديدا بين سنوات 1850 و1970 بدأت تظهر معالم النثر في قالب جديد بحيث استطاعت أن تتخلص من جميع الصفات السلبية المُلحقة بها؛ كافتقادها لمعالم التزيين اللفظي وعدم توفرها على إمكانات الشعر.لقد تغيّر الوضع في سياق منعطف جديد بحيث صار النثر مُنافسا عنيدا للشعر وكان في ذلك تشكيل لغة تُوصَف بالنثر، كما تختلف عن اللغة اليومية دون أن تنتسب بأي شكل من الأشكال إلى حدود الشعر ويبدو أن إسهام الكاتب الفرنسي فلوبير له وزن نافذ في ذلك التحوّل[16] يرى مؤرخ الأدب الفرنسي بول ألبير(**Paul Albert**) ما يدعو إلى الاهتمام بالنثر هو الابتعاد عن الخيال والالتحام الأكبر بالواقع، وفي ذلك استحقاق لدور العقل في عملية التفكير؛لأن الغاية هو الإفصاح عن قصد واضح المعالم لا يحتمل الترميز، الذي يعطي للعملية إمتاعا ونشوة ،كما هو حال الشعر.

فعبر هذه اللغة الطبيعية لغة النثر يصير للنقد وللعلم حضورا يتم من خلاله تجاوز الوقائع الخرافية، التي طالما تشربت منها حياة الطفولة وفي كل الأحوال من

المنارة للاستشارات

يتوخى الحقيقة فعليه بالنثر[17] وعندما نريد أن نصنف ما يخضع إلى النثر فنجد في ذلك السرد التاريخي المحض وهو ما يفعله ويُدوِّنُه المؤرخ في المقام الأول، وهذا تبعا لحضارة أثينا[18] ليتمظهر فيما بعد بحسب وجهة نظر بول ألبير الفصاحة **(L'éloquence)** بمعنى فصاحة الخطاب التي تلازم على ضوئها فصاحة النص بغرض التوجيه والنصح وبشكل خاص الموطن الذي تزدهر به الحياة السياسية؛ولهذا السبب فالفصاحة تلازم الحرية بالضرورة ومنه سيتجلى الوقع الديني بظهور المسيحية، فيتحقق على ضوئه الخطاب الوعظي من أجل انتشار الفضيلة والقيم الأخلاقية[19].

كما يشير إلى مدى صلة النثر بالموضوعات الفلسفية، إلى جانب النقد الذي يجمع في أحضانه صفتين: صفة العلم والفن في آن واحد، وفي ذلك يُشتَرطُ في الناقد أن يمتلك المعرفة العميقة والحكم اليقيني مع الذوق الرفيع والحس المرهف وقدر من سعة الخيال[20] دون التغاضي عن فن الرسائل حيث أثبتت النسوة في هذا المجال توفقهن على الرجال على نحو نموذج رسائل مدام دوسيفيني[21] غير أن ما فرض وجوده في عصرنا الحديث بمنطق بول ألبير هو الرواية والمسرحية[22]، هذه الرواية التي تطورت من وضع النقل الحرفي الباهت للواقع إلى مستوى طرح قضايا ذات أبعاد اجتماعية واقتصادية وحتى سياسية، تستدعي في معظمها إعمال العقل مما جعلها تقحم شخصيات ناضجة على نحو رواية العلاَّمة للكاتب المغربي بنسالم حميش الذي استطاع أن يوظف تلك الشخصية التاريخية المرموقة في قالب إبداعي رابطا بين المنحى المعرفي والسجال الأدبي، وتدعيما لهذا الطرح يأتي رأي الناقدة المصرية هدى وصفي بقولها :«**رواية العلاَّمة للأديب بنسالم حميش**

المنارة للاستشارات

بحث في ذات مفكر كبير في تجلياتها المختلفةوهي عمل فني يتمحور حول سيرة ابن خلدونويتناص مع مقولاته ليقدم رؤية للعالم لاتقل ثراءً عن النصوص الإبداعية العالمية عبر التناوب بين السرد على لسان الراوي ولسان البطل الروائي»[23].

فأي اشتغال على فعل الكتابة ضمن المنظومة البلاغية قد يستدعي النظر في أطروحة العالم الروماني ماركوس فابيوس كوينتليانس **(Marcus Fabius Quintiliano)** الذي ناقش فكرة الدخول في غمار الكتابة ضمن هاجس، كيف يمكن التغلُب على شبح بياض الصفحة؟ الإجابة الصادرة منه؛ تفيد :من يريد أن يكون كاتبا يتفادى الثرثرة العقيمة فعليه مداومة القراءة والكتابة على حد سواء،يمكن له أن يحاكي النماذج النصية الراقية عبر آلية تقليد الأساليب التهكمية الساخرة**(pastiche)** دون أن يتخلى عن وظيفة التصحيح المكثف؛ المُستمر إزاء ما يكتب فينبغي عليه في هذا الوضع أن يعرف متى يتوقف ومتى ينال حظه من الراحة الضرورية؛ لأن هناك فسحة كبيرة بين مضمار سرعة التفكير وإنتاج الفكرة في مقابل بطء حركية الكتابة بواسطة الأيد، كما لا يمكن تجاهُل بأن عملية التراخي في الكتابة هي في حدِّ ذاتها، أمر جدّ مفيد على مستوى تناسق الأفكار وانتظامها، فعلى الكتابة أن تراهن على إمكانات اليد التي تؤدي وظيفة الكتابة بدلا من أن توجه عنايتها إلى حدود ما يفرضه نظام التلفظ العفوي[24].

هذا من أجل التوصُّل إلى كون الأدب عبارة عن عالم موصوف بلغة يمكن له أن يتغذى من الواقع حيث يجري العمل بوصفه والتفكير في شأنه بغرض بناء علاقة متفردة بين طريقة التعبير وما يُعَبَرُ عنه وهنا تنضبط حقيقة الممارسة

المنارة للاستشارات

اللغوية الأدبية [25]،ولعل الاكتفاء بهذا المنحى لا يحقق مرمى التصنيف المطلوب ضمن هذه الوضعية، فلولا التركيز على النبرة الإيقاعية العروضية لما استطاع الدارس أن يفرّق بين الشعر والنثر بهذه السهولة ولنطرح هذا التساؤل كيف ميَّز أرسطو بين الشعر والنثر؟ وماذا تعني الشعرية؟ وأين تكمن العلاقة بين البلاغة والشعرية؟لم يتحقق التمييز بين الشعر والنثر في عُرف أرسطو إلا من وجهة التصنيف التي أخضعت الظاهرة الأدبية إلى التقسيمات حيث تتمظهر صفة الخطاب وتتغير بحيث كل تغيير سيفضي إلى نوع أدبي جديد الذي يرتقي بدوره إلى جنس أدبي فاعل "**يبدأ أرسطو كتابه بتقسيم الجنس الشعري إلى أنواع أساسها: الشعر الملحمي، والتراجيدي، والكوميدي والديثرمبي ثم يغضى تماما عن الشعر الغنائي أو الإنشادي**"[26] فقد ذهب أغلب النقاد والدارسين إلى طبيعة المُعالجة التي هيئت لأرسطوأن يعتد بهذا التصنيف انطلاقا من فكرة محورية تتمثل في المحاكاة باعتبارها السبب المباشر في توليد الشعر، إذ أنها بمثابة طاقة إنسانية فُطِر الإنسان عليها حتى يملك القدرة على المحاكاة بأكثر إتقان، فالشعر يسلك هذا الطريق إبداعا وإتذاذا "**فالأدب عنده ينموكما ينموالنبات وكل فصيلة من فصائله تشبه الكائن الحي ،فهي تنتقل من يد صنَاع إلى يد أخرى صناع ،حتى تدرك عنفوانها وتصبح شكلا من أشكال الأدب ،عالج أرسطوالشعر لكنه اتخذ منه تاريخا لنشأة الفكر وعالج الأدب لكنه طبق عليه أصول العلم وتعمق البحث في الرواية المسرحية، لكنه علل ما فيها من أصول نفسية**"[27] إذا إمكانية إدراك هذه التحولات على شكل منعطفات تقع على كاهل الخطاب الأدبي،فالملحمة تحكي الأمجاد والبطولات كما تروي أخبار العظماء بالمقابل يتجه الشعر التمثيلي إلى إبراز أفعال الشخصيات

المنارة للاستشارات

مايعني الوقوف عند سلوكاتها في نطاق فضاء محدود، فإن غلبت فيه صفة الكآبة فيصير النص مَأساة،وإن عرَفَتْ الأوضاع بهجة وفكاهة فنكون في وضع المَلهاة،وحيث يلتقي الشعر باللحن عبر الآلة الموسيقة سيتحقق وجود الشعر الغنائي، غير أن ما تجدرالإشارة إليه هوكون أرسطو"**لم يتكلم عن شعرالملاحم إلا بمقدار وقد أسهب في حديثه عن الشعر التمثيلي ولم يتحدث عن الشعر الغنائي ولعل جزءا ثانيا من الكتاب قد عالج كل ذلك لكنه اندثر ولم يُستَكشَف**"[28]

فلعل منعطفات الخطاب الأدبي الذي نسعى إلى قراءته تتمظهر في سياق ما أقره بول ريكور فيما معناه:«**فإن البؤرة الأولية التي تنبثق منها الشعرية حسب أرسطوهوالمتن الحكائي أي تلك الحبكة التي يبتكرها الشاعر وهويستعير مادة فصولها من محكيات تقليدية،فالشاعر لايصنع كلمات وجملا فقط بل يصنع حبكات تكون بمثابة حكايات**»[29] وهنا يصير للمحاكاة وجه الإبداع على نسق فعل التخييل فإذا ما وردك السؤال كيف يُصنع الخطاب الأدبي فاعلم أنه في مَنْبتِه محاكاة تتولد عبرها حكايات تأتي على نسق الصياغة الشعرية، وعند تساؤلك في أمر صلة البلاغة بالشعرية فاعلم أيضا إذا ما أسقطت من حسابك الحجاج أوالإقناع فهي شعرية محضة، أما إن كانت بلاغة خطاب فَلَكَ أن تجعل الاعتبارات السابقة كلها واردة؛ بمعنى البلاغة على هذه الشاكلة ستسمح لنفسها دون تردد أن تجمع بين الشعرية والحجاج، أما في حالة الاقتصار على تقديم إجابة معنية بالسؤال الثاني السابق الذكر (ماذا تعني الشعرية ؟) في منطلقها فهي عبارة عن نظرية أدبية محضة ثم في تطورها المرحلي تجدها تقترن بخيارات الكتابة الأدبية التي يلتمسها كل مبدعلتتحول فيمابعد إلى أداة تصنيف ورسم لحدود الأجناس الأدبية الكلاسيكية

المنارة للاستشارات

والراهنة لتستقر فينهاية المطاف على قياس الأدبية في الخطاب الإبداعي المُنجَز،فالعبرة في هذا المقام لاتأخذ بالشكل ولا بالمحتوى وإنما بالأثر الجمالي الذي يترتب عن هذا التشكيل.[30]

2.2-ملمح التجسيد في قصيدة "تُنسى، كأنّكَ لم تَكُنْ": نلتمس وجه تجسيد الشعرية في القصيدة التي شكّلها محمود درويش بأسلوبه الخطابي المباشر والاستفهامي في بعض الأحيان، والتهكمي والساخر في أحيان أخرى، لحظة الوقوف عند جنس القصيدة، وفق ما يُصطَلحُ عليه بشعر التفعيلة ضمن خاصيتها التكوينية اللغوية والأدبية، فالأهمية لا تكمن فيمن يتكلم؟ ولكن كيف يتكلم؟إنها صيغة تحقق للشعرية كيانها، وفي سياق ذلك سيتأكد حضور الأنا كشكل تعبيري لافت قبل أن تفصح بذاتها عمن تكون؟، أو ماذا تمثل؟ فالجملة الشعرية المشتغلة هي الأخرى مصدر انبثاق هذه الشعرية التي نقصدها وسمات التجربة الإبداعية في الوقت نفسه،فالشاعر البارع محمود درويش في تعبيراته الحلزونية إن صح التعبير يبحث عن الإنسان وهو يساءل عوالم المجهول ،فكلها انحرافات دلالية تصنع شعرية نصه بقوة والدليل كما ورد من قوله :

«يسبقني غدٌ ماضٍ. أَنا مَلِكُ الصدى.
لا عَرْشَ لي إلاّ الهوامش. والطريقُ
هوالطريقةُ. رُبَّما نَسِيَ الأوائلُ وَصْفَ
شيء ما، أُحرّكُ فيه ذاكرةً وحسًّا »

إنه ذلك المدد الشعري الذي سرعان بعد غفوته وأفوله يعود من جديد بقريحة شاعر يصنع لنفسه أصواتا وألفاظا وأشكالا، يتمظهر ذلك الإيقاع على مرامي

المنارة للاستشارات

القصيدة حيث تُستَقطبُ الذاتُ استقطابا، فلك أن تقيس الأثر الشاعري وفق الخيارات الثنائية المُقترحة على سبيل الذكر والتعليل، دون التعميم؛ فكلها مناوبات صوتية:

بين السين والصاد

تُنسى	**مصرع**
كنيسةٍ	**شخصاً**
سَبَقَتْ	**نصّاً**
سيرةً	**البصيرة**
حِسًا	**الصدى**
أمس	**وَصْفَ**

تُسكتشَف الطبيعة الإيقاعية وفق ما تثيره بشيء من التعسف الدلالي، بناء على وقع صوت"**س**" في فردانيته فهو الذي يتميز بالهمس والرخاوة، ربما في ذلك أثرٌ للين عن ضُعفٍ،ضمن بؤرة النسيان، فالقوي لا ينسى أما الضعيف فهو معرض للهوان، إنه بمثابة استبعاد عنصر الزمن طالما أنه غير قابل للتحيين؛ حتى يبقى سجين الماضي دون امتلاك القوة الفاعلة لاستعادته كل ذلك هو حال الفلسطيني المُهَّجر بل المُعرض إلى المحو الجغرافي فلا يبقى له أثر،فكل الفلسطينيين الذين غادروا قُراهم تعرضوا للنسيان هذا هو واقع حاصل إلى يومنا هذا التهجير ينتمي إلى الأمس والإحساس بماض لا يعود،هذا المنسي سبقوه في كل شيء بما في ذلك أنه فقد عنوانه وقد لا نبتعد في أن نحقق صلة القرابة في التناغم بين السين والصاد

المنارة للاستشارات

لحظة اشتراكهما في صفتي الهمس والرخاوة فالصاد سيحيلنا إلى وجود شخص تعرض وبقي يتعرض إلى الموت عبر الموت الحقيقي أو موت النسيان فلم يبق لهذا الشخص سوى نص يكتب عليه اسمه دون فعاليةٍ تُذْكَر، من الصاد أيضا يأتي التحدي والأمل لأنه يملك صفة الاستعلاء والصفير لحن التمرد فتصير الكتابة ملجأً للمبدع الفلسطيني يُنسى ليتسنى له الالتفات إلى طريق سلكها من سبقوه، هذه الطريق التي يراها ،ويحسن وصفها ،ويمشي في خطاها ببصيرة ويملأ فاه بصوتٍ مدوي، فالهمس والرخاوة ستتحول إلى جهر وقساوة، والضعيف قد لا يبقى ضعيفا.

بين الكاف والقاف

كأنّكَ	**للطريق**
تَكُنْ	**سبقت**
كمصرع	**قيل**
ككنيسة	**سأقول**
كحب	**يسبقني**
كوردة	**الطريقة**
هناك	**سيقول**
الكلام	**حدائق**
الحكاية	
شكلها	
لكن	
ملك	
أحرك	
ذاكرة	
كناياتي	

المنارة للاستشارات

الشعرية تطالب بإيقاعية القصيدة كفريضة لا تنازل عنها، وذاك ما يبدوعلى نسق هذه الوصفة العروضية تقوم هذه القصيدة الحرة على تفعيلة "متفاعلن " توافقا مع إملاءات البحر الكامل بالنظر إلى المقطع الشعري التالي :

تُنسى، كأنّكَ لم تَكُنْمتْفاعلن متَفاعلن

تُنْسَى كمصرع طائرٍ متْفاعلن متَفاعلن

ككنيسةٍ مهجورةٍ تُنْسَى، متَفاعلن متْفاعلنمتْفا

كحبّ عابرٍ علن متْفاعلن

وكوردةٍ في الليل .... تُنْسَى متَفاعلن متفاعلاتنْ

أَنا للطريق...هناك من سَبَقَتْ خُطَاهُ خُطَايَ متَفاعلن متَفاعلن متفاعلُ

فالقراءة الأولية التي يمكن صياغتها من خلال نظام توزيع الوحدة التفعيلية على هذا المقطع، هو تجلي شعرية الإبداع لعلة مهارة الشاعر في تسيير وتيرة الجرعات الانفعالية للقصيدة وتأثيرها على مناحي المعنى، بالرغم من كوني لا أدعي بوجود تطابق بين البحر والموضوع المطروق في هذه القصيدة، غير أن ما يبدو ظاهرا هو كون البحر الكامل في مجمل إيحاءاته الإيقاعية الصريحة والخفية يملك قابلية الانسجام مع مختلف الموضوعات، مقارنةً ببحر الطويل الذي فيه طول نفس وأمد وثِقل، مقارنةً بالبحر الخفيف الذي يوفر مزية الغنائية الراقصة والبهجة المنسرحة، قد يسمح البحر الكامل عبر هذه القصيدة تجلي رومانسية خافتة التي قد تزداد وتشتعل مع استمرارها، فذاك هو المحك الفعلي أو المسار الصعب الذي اخترته ذاتُ الشاعر المقهورة لنفسها حتى يكون تعبيرا عن يأس وألم وهو مبعث التمرُّد، فماذا تنتظر من كلام مقهور؟ إلا أن يكون انتفاضة وصوتا قد ينطلق من

المنارة للاستشارات

الحزن فيتحول إلى ثورة، وثورة الشاعر في موقع درويش هي قصيدة تُجابِه الظالم وتناصر المظلوم والتدفق الشاعري العاطفي يزداد حدة مع تنوع القوافي، يتحقق وجود القافية وفق الخيارات التالية:لم تكن:01101/ طائر:01101/عابر: 01101/تنسى: 0101/طاي:0101

فبعد النفسِ الطويل، يأتي نفسٌ أقصر منه ،نتيجة زيادة الشحنةِ العاطفيةِ ،التي قد تُفضي بدورها إلى نفاذ الصبر، الذي ينتقل صداه من الشاعر إلى المتلقي،فكلاهما سيُشاركان في رد فعل نفسي لا يستقيم على رَوِيةٍ أو مهادنةٍ أو مساومةٍ عندما يتعلق الأمر بالوطن وحق العودة.

3- التأويلية(l'herméneutique) بين معطى التنظير واستحقاقات النص.

1.3-فضاء تحريك المفاهيم:عندما نبحث عن مرادف وجيه وفعَّال يحتمي بمنطق ولادتها، فلنا أن نستخدم مصطلح الهرمينوطيقا؛ بمعنى فن تأويل النصوص،كما يُمكن أن يُطرح في سياق ذلك؛ذاك التساؤل الحتمي والشائك في الوقت نفسه: متى تكون الحاجة إلى التأويل؟ فقد ترتسم معالم الإجابة العفوية والواعية من الفيلسوف الفرنسي بول ريكور ضمن شرط محوري يفيد بأن كلما وقع فاصل بين الحدّ الجغرافي والعامل التاريخي والمُقوِّم الثقافي فيحصل تباعد اضطراري بين النص وقارئه يفسَرُ ذلك بحدوث وضعية اللافهم بالنسبة لهذا القارئ حيث لا يمكن تجاوز هذه الوضعية المُقْلِقة إن صح التعبير ومن ثَمَّ إمكانية التغلب عليها دون الإقرار بالتخلص منها إلا عبر سبيل عملي يكمن في تعدد القراءات على قدر تعدد المعاني[31]مبدئيا في وضع النص هناك إحقاق لفعل الكتابة الذي أوردناه فيما سبق، وهنا يأتي تعطيل دور الخطاب ليصير نصا بمنطق أنه عبر الخطاب يحضر

المنارة للاستشارات

المتكلم والمتلقي السامع،لحظتها نستطيع أن نتحدث عن وجود حوار مباشر بينهما لحظة الشروع في استفسار المتلقي إزاء ما لم يكن واضحا أو مُلتبِسا إن لم نقل غير مفهوم على طلاقته، بالمقابل في وجود النص ما يدل على كون الكتابة ستغني وتعفي صانعها من الحضور حتما بمعنى قد يتعذر هذا الحضور لسبب أو آخر فيجد حينها القارئ نفسه أمام نص يغيب صاحبُه فقد يفتقد بسبب هذه الوضعية قصدية المؤلف، فلم يعد للمؤلف مقام الدفاع عن نصه إن صح التعبير، فالنص على هذه الشاكلة حسب ريكور سيبقى عرضة للقراءة دون حماية أو تحصين[32]

فالمسألة حينئذ ستتحول من فعل الفهم إلى فعل التأويل، ربما قد يلاحظُ المتأملُ في هذه الوضعية اِلتباسا؛ لكن ما يُفترَضُ الأخذُ به على سبيل اليقين هو كون المتلقي يحاول أن يصل إلى الفهم الجامع لحظة حضور المُخاطِب والقصدية هنا ستكون ملازمة له على وجه الضرورة أما لحظة غياب هذا المخاطِب فيقتضي من هذا المتلقي أن يتعامل مع النص على نسق التأويل بمعنى سيشرع لوحده بمفرده تشكيل قصدية تروقه أو تقتنعه ضمن خصوصية سياقية وثقافية هو نفسُهُ وُلِدَ فيها .

قد لا نتعرض في سياق هذا الملمح إلى تاريخ الهرمينوطيقا لكن نريد أن نعطي فرصة لوجود ضرب من العلاقة بين البلاغة والشعرية ومنه التأويلية،مبدئيا ما يسير عليه القارئ بحسب زاوية تلقيه هو إقرار بطريقة مباشرة أو غير مباشرة لما أقرته قوانين البلاغة والشعرية أيضا، فبعد أن تمنح البلاغةُ تأشيرةَ وجود خطاب ضمن مطلب تشكيله الراقي ستأتي الشعريةُ لتعطي لهذا الخطاب الشرعية الأدبية أي أننا تحولنا في هذا المقام وفق سيرورة مقولة "**حدوث المُنعطَف**" من

المنارة للاستشارات

صيغة الخطاب إلى الأدب ؛غير أن هذا الأدب إن كانت تلك صفته فهو قد يتعرض بعد هذا المسار الأولي التكويني إلى الموت وبالتالي الفناء بسبب انعدام زاوية التلقي المُستقْطِبة له،وحتى يتم التخلُّص من هذا الوضع الحالك فعلى الكاتب أن يأخذ بمسلك التساؤل المحوري الهادف على منوال ما طرحه جان بول ساتر(**Jean Paul Sartre**) في كتابه ما الأدب؟ وهو يخاطب أناه: لماذا نكتب؟ قبل الخوض في سؤال لمن نكتب؟ وفي هذا السياق يقدم سارتر إلى قارئه إجابة واضحة المعالم مُختزلَة في فعل القراءة بقوله فيما معناه :«**عملية القراءة هي التي يتحقق بها وجود العمل الأدبي، الكاتب لا يقرأ ما يكتبه في معنى القراءة المقصودة من الخلق الفني؛لأنه في قراءته لعمله لا يكشف جديدا وفي القراءة تتحقق موضوعية القارئ، وهي التي لا يستطيع أن يحصل عليها الكاتب؛ لأنه في عمله ذاتي دائما،القارئ هو الذي يضفي على العمل الأدبي صفة الوجود المطلق بإنتاجه إياه عن طريق القراءة، وفي هذه القراءة يكتشف القارئ العمل الأدبي كأنه موجود طبيعي؛أي أن العمل الأدبي حتمي يفرض على القارئ مقوماته – العمل الأدبي لا يكتشفه القارئ من خلال اللغة وحدها بل كذلك من خلال الصمت ومناقشة العبارات**»[33]

ولعل إدراج مقولة عمل هو في حدِّ ذاته يتحتم استحضار المتلقي،ومادُمْنا نحرص على ثبات العلاقة ضمن هذه الثلاثية فلنحسم الفكرة بحدوث التلقي الأدبي قبل الدخول في غمار التأويل الأدبي ولعل من الوجاهة أيضا ضمن هذا المضمار التحولي أن نسأل كيف يُمارس القارئ التأويل الأدبي،فمن حيث المبدأ يتأسس بحسب أفقه انطلاقا من فرضية أنه أمام نص أدبي له طقوسه وخصوصيته ليتحول

المنارة للاستشارات

بعد ذلك إلى إشكالية تحديد جنس النص هل هو شعر أم نثر أم أنه على وجه التحديد والدقة عبارة عن رواية ما يعني أن هذا القارئ المؤوِّل قد احتكم إلى شرط تبيُّن السياق الأدبي ما يسمح له إثر ذلك الولوج في السياق التاريخي وفق ما يمنحه النص ذاته فتجده يبحث في إمكانيات إدراك عصر النص قبل الحديث عن عصر الكاتب وفي ذلك تأتي التأملات لدى قارئ الأدب ربما بطريقة تجعله شريكا في الحدث أو الموضوع خصوصا لحظة اشتغال الترميز وإيقاظ الحس النفسي لديه،ولعل النموذج العملي لفعل التأويل الأدبي يتجسد بأكثر فاعلية بالنظر إلى ما أقدم عليه العالم النفساني فرويد عندما اعتمد على الأدب بغرض إثبات وجاهة نظريته النفسية من خلال قراءته لقصة غراديفا الصادرة سنة 1903 للكاتب الألماني ولهلم يانسن(**Wilhelm Jensen**) فلخصها بقوله:«**اكتشف عالم آثار شاب يُدعى نوربرت هانولد في مجموعة من العاديات في روما تمثالا صغيرا حاز على إعجابه الشديد ،فبادر إلى صبِّه في قالب ليحصل على نسخة طبق الأصل منه وليكون في مستطاعه تعليقها في مكتبه في مدينة جامعية ألمانية صغيرة ودراستها بتأن** »[34]والمهم في هذا المضمار أن فرويد أراد البحث في طبيعة العلاقة التي يمكن أن تجمع أحلام بطل القصة بواقع وطموحات كاتبها الفعلية بشكل يسهل النفوذ إلى المحتوى الباطن بعد استدعاء الظاهر أي ما يسرده الحُلم ضمن توافق افتراضي مع ما يمكن أن يفصح عنه النص القصصي في السياق نفسه، ولعل تعلق الكاتب بهذا التِمثال لم يكن إلا رغبة جامحة باستطاعتها أن تنفذ من البطل إلى كاتب القصة يانسن، فمدار التأويل على هذه الشاكلة يقع على تأويل النص انطلاقا من فرضية أن الوصول إلى الباطن هو فرصة الكشف عن المكبوت

المنارة للاستشارات

فقد تذكر بطل القصة "**الشاب ما كان يكنِّه من حب جارف لصديقة طفولته زَويه (Zoé) هذا الذي ضحى به من أجل الاهتمام الكلي بدراسته ولكنه لم ينته ولم يمت بل كُبِتَ في اللاشعور ويحاول الولوج كلما وجد الفرصة سانحة لذلك ويصل الهذيان ببطل القصة إلى السفر إلى مدينة بومباي الإيطالية (Pompéi) مصدر التمثال القديم علَّه يجد ما يمكن أن يضيف إلى معرفته لهذا التمثال ولكنه في الأثناء يتقابل صدفة مع زُويه (Zoé) حيث كانت تقضي عطلتها هناك فيُخيَلُ إليه أنه قد التقى مجددا بفتاة التمثال**"[35]

كما تتشخص من هذه الدراسة دور المحلِّل النفسي الذي يمارس على المريض فعل التطهير ليتبدى في نهاية المطاف أن هذه الفتاة الإيطالية في القصة هي "**فتاة ألمانية من لحم وعظم،وهذه هي بالضبط الفرضية التي كنا نريد أن ننحيها جانبا بصفتها أبعد الفرضيات احتمالا.وفي وسعنا الآن أن ننتظر، بهدوء وترفع اللحظة التي ستطلع فيها الفتاة على طبيعة العلاقة القائمة بينها وبين صورتها الحجرية،وعلى الكيفية التي وجد بها عالمنا الأثري الشاب نفسه منقادا إلى الاستغراق في تلك الاستيهامات المنصبة على شخصيتها الحقيقية**"[36] كل هذه الاعتبارات تجعل استحضار النص قصد اختبار حركية التأويل أمرا محتوما بالنظر إلى ما يأتي.

2.3-صدى الفهم في محاورة النص: خيارات التأويل مُتاحةٌ بقوة لدى أي دار سيقابله نصٌ إشكالي كما هو حال قصيدة المضمار والاختبار؛ وما أعنيه على وجه التحديد على ضوء القرينة الشاهدة قصيدة "**لا تُنسى، كأنّكَ لم تَكُنْ**" لمحمود درويش، المُعبأة بفائض دلالي وصرح معرفي، بل وفلسفة ؛حيث كان الشاعر سببًا

المنارة للاستشارات

في وجودها، بالنظر إلى مساره الحياتي وتجاربه الإبداعية الخارقة وتبعا لهذا المعطى الحيوي يمكن أن ينطلق التأويل من العتبة السطحية الحرفية للخطاب،قبل النفوذ إلى خلفيته المعرفية الباطنة، مبدئيا تُطلعنا القصيدة على مشهدٍ يعكس لعبة الضمائر، وهي الأنا الصوت الفاعل المركزي المخاطِب في هذه القصيدة ثم المُخاطَب الطرف المُلاحِظ المعني برسالة الخطاب، والطرف الثالث الغائب، المُغيَّب الذي يكون محطَّ تجاهلٍ واستنكارٍ كنتيجة حتمية لما ورد منه.

يتحرك المتكلمُ في هذه القصيدة حتى يُخبِر عن واقع حال بفعل واعٍ مفاده، أنت لمن أوجِّه له هذه الرسالة، أنت في موضع النسيان عن قصد،أثبتها الخطابُ نفسُه عبر صورة بلاغية ملفِتة سيبقى أثرها في الأذهان بالرغم من غرابتها، إذ أنها تحمل معنى دون شكل إلا من قبيل محاولة خلق تشبيه غير واعد في مثل هذه الأحوال، اختصارا هو العدم، إن أردت أن تتعرف عليه، فلك أن تشبِّهَه بصورة طائر مقتول وكأنه لا حدث فتُعْمى الأبصارُ،فلا تتحرك تبعا لذلك رحمةُ القلوب، يمكن للعدم أن يُشاكِل صورة مكانٍ في وطنٍ غير موجود، كما هو حال كنيسة غادرها مُصَلوها فصارت سكَنًا دون ساكِن وبوحشة عسيرة، لم يبق على ضوء هذا الهِجران ما يترك إمكانية لانتشار المحبة والألفة، إنه حال الهِجران، فهو حال الفقدان الذي يُضيِّع أثر تلك الوردة المعزولة في ليل دامس؛ يمنَع الأنظار من رؤيتها والاستمتاع بمشهدها، بخلاف لو كانت هذه الوردة في ربيعها المزهر وقد لا نستبعد أن يكون المُخاطَب في هذه القصيدة هو أنا الذات المتكلمة أيضا، ما يسمح بتشكُّل ما يعرَفُ بالحوار الداخلي المهموس ،هذه الأنا ليست مستعدة ؛لأن تصمت كي تُقِرَّ بأنها مُهيَّئة نفسيا وجسميا أن تسلك الطريق، ذالك الطريق الذي

المنارة للاستشارات

سلكه أفراد آخرون قبلها، حتى تسيرَ بدورها على خُطاهم فتنظُر هي الأخرى إلى مسار رحلتها بمنظارهم فتتوقَعُ نهاية الطريق وفق الصورة المرسومة سلفًا، ولعل قد يكون من بين هؤلاء الأفراد من قام بسرد وقائع هذه الرحلة المنسيَة على نسق الحكاية البسيطة التي يرويها المُسافِرُ السابق فيورثُها للمُسافِر اللاحق؛ اختصارا رواية ما وقع له دون فلسفة أو تعقيد، لن تتلاشى فكرةُ النسيان عن القصيدة فهي تراود المخَاطِبُ حتى يُحدِّثَ المخاطَب، بأنه من جراءِ هذا النسيان الذي اغتصبه؛ فقد أفْقَده نفسَه، وضيَّع رسالته؛ وكأنه قطعَ لسانَه، فصار عاجزا لأن يحكي عن ذاته ومآربه، وهمومه وأحلامه.

لا يستطيع الأنا في هذه الوضعية المزرية أن يتحمل هذا الضياع؛ ولذلك فسيُقاوم بطريقته بسلاح لسانه، بألفاظه، بكلماته؛ بقلمه؛ حتى ينتج صياغةً جديدةً في صفحةٍ جديدةٍ، على نسق اصطفاف المُفْردات، هذه الصفحة ذاتُها البيضاءُ الناصعة، صنعها النسيان ،فلم يعد الأنا،إلا من قبيل ذلك الصوت الشعري الرنَّان الذي يعي ما يقول، حتى وإن قيل في الموضوع بناءً على ما ورد في الحكاية المسرودة آنفا، خلاصة المطلب؛ لم يعد الأنا أنا وفقط وإنما أنا حرَّةٌ تتحرك في فسحة الطريق؛ على نسق المفردات التي تتشكل في فضاء البياض، إنها لغة يعرِفُها وتعرِفُه فلن تحيد عن موضوعِ الحريةِ، وسوف تُلقِّن هذه الحرية لنُظَرائِها من بني جنسها، كي تغيِّر الوَضْعَ والموضوع في الوقت نفسه؛ حتى وإن كانت في أحضان المنفى،فعمق النص وفق ما تريد القصيدةُ توصيلَه إلى القارئ العربي، لا يكون سوى ما عرَفَ الفلسطيني من تدمير في ذاته، وفي موطنه،وفي قراره، فأصبح مُهجرا، مقهورا، لا يحمل اسما ومن ثمَّةَ يسهُلُ نسيانه، إنها معاناة مروية بدماء، ولن تتوقف هذه الدماء

المنارة للاستشارات

عن السيلان إلا بعد أن تُستعادَ الأرضُ المسلوبة، فكل تحطيمٍ لأثر فلسطين عبر فكرة النسيان، من شأنه أن يفعِّل ذلك النسيان الإيجابي ألا وهو نسيان الهزائم حتى يُرفَع لواءُ النصرِ الذي لا يُنسى؛ باسم الحرية تحت عنوان تحرير الأرض "**فلسطين**"المغتصبة.

ما يمكن قوله، بعد هذه الرحلة التأويلية التطبيقية على نص القصيدة –إن صح التعبير–هولا يحق لأية قراءة أن تستولي على النص، مهما امتلكت من قدرة وسلطة؛ حتى تفرِض مُرادَها،فهنا تُلتمس أحقيةُ التأويل، بالقدر الذي يُتِيح فرصة الفهم تماشيًا مع السلوك التنظيري هرمينوطيقيا –تحت مسمى "**التأويلية**"– في ظل الحفاظ على القيمة المعرفية الخلاقة التي يخوِّلها مبدأُ مصداقية النص على ضوء جنسه، ومقصده الذي سُخِر من أجله .

خاتمة الدراسة: لقد حصل هذا التشكيل اللولبي الإنعطافي من معطيات البلاغة وخَلُصَ التحديد بفعل التجنيس الأدبي، ونتج التفعيل من أحضان الممارسة التأويلية ليس من أجل تبيُّن حقيقة علمية، أواختبار واقعة تاريخية؛ لأن الفعل هو فعل قراءة لا يصبو إلا أن يخدم الحلة الأدبية في كل الأحوال؛بالرغم من التبعات التاريخية والجغرافية والموضوعاتية التي قد تلوم نفسها بمُعالجتها على قدر النسبية الحاصلة، فتبعًا لمسلك الدراسة المُطبقة على قصيدة "**تنسى كأنَّك لم تكن**"لمحمود درويش من الناحية البلاغية والشعرية والتأويلية، فقد تحققت في غمار ذلك مفاصل التداخل بين المُعطى البلاغي وهويعتني بأولويات صناعة الخطاب الذي ينتمي إلى جنس الشعر ثم المنحى البويطيقي توافُقًا مع قصدية الشعرية؛حتى تُثبَت على ضوئها أدبية الخطاب ،بالقدر الذي يمكن الحسم في شأنه، بوصفه خطابا شعريا في صورة

المنارة للاستشارات

قصيدة حداثية ضمن مصف شعر التفعيلة أو ما يصطلح عليه بالشعر الحر ومن الزاوية ذاتها ولأنها في صفتها تلك تمت عملية اقتحام عتبة التأويل في القصيدة ضمن انشغال مشروع يتمثل في النظر في الكيفية التي يستطيع بفضلها القارئ المؤوّل أن يصنع فهمًا يخصُّه ويحالفه في المقصد والمغزى إن لم يكن منافسا عنيدا أو شرِسًا لتلك المعاني التي تدَّعي أنها من سليلة قصدية المؤلف الشاعر، ومع كل هذه الترتيبات والتحليلات يبقى الخطاب الأدبي في سياق إنتاجه وتلقيه وخصوصيتِه مُعرضًا لمُنعطفات لا مفرَّ منها؛أي تحوُّلات تمسُّ شكله المورفولوجي ومحتواه المعرفي الفني عبر فعل التأويل على خطى نظريات التأويل بشكلٍ قد يتيح إعادة صنعه على طريقة فهمه لمن يُقبِل على قراءته .

هوامش البحث

---

[1]–توماس أ.سلوان، موسوعة البلاغة، الجزء1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، د ت ط، ص 318 .

[2]– أفلاطون، تر :محمد حسن ظاظا، محاورة جورجياس، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة، 1970، مقدمة المترجم .ص 6 .

[3] -Heinrich F. Plett, In Kibédi Varga (ouv coll), théorie de la littérature Ed Picard Paris 1981, p140.

[4]– أفلاطون، محاورة جورجياس،ص 40 .

[5] – عبد الله حسين .تاريخ ما قبل التاريخ .مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ط 2012 .ص 159 .

[6] - Roland Barthes, L'ancienne rhétorique, [Aide-mémoire], Recherches rhétoriques In revue Communications, N°16, Année 1970 p177.

[7]– ابن رشد، تح : محمد سليم سالم، تلخيص الخطابة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1967،ص 1–2.

المنارة للاستشارات

[8] –أرسطو طاليس:الترجمة العربية القديمة، تح عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات الكويت، دار القلم بيروت، ط 1979، ص 9.

[9] –أفلاطون، تر:أميرة حلمي مطر، محاورة فايدروس لأفلاطون أو عن الجمال، الفصل الثالث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000 ،ص 101 .

[10] – Johann Goeken, Rhétorique et littérature, Revue "Modèles linguistiques" N°58 | 2008.p14-15.

[11] - Aristote, Dufour Medric-Wartelle André, Rhétorique, tome1.Ed les belles lettres .Paris, 1973, p1355.

[12]– محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، دار الناشر الأهلية للنشر والتوزيع، ط 1،2013، عمان الأردن، ص 69

[13] -Gérard Genette, La rhétorique restreinte, In revue Communications, N°16, Année 1970 p 158-159.

[14] -Etienne karabetian . Histoires des stylistiques Ed Armon colin Paris . p16-17.

[15] - Roland Barthes. L'ancienne rhétorique. p176

[16] -Gilles Philippe – Julien Piat. La langue littéraire :une histoire de la prose française .Ed Fayard .Paris 2009. p323-324.

[17] - Paul Albert. La prose : Etudes sur les chefs d'œuvres des prosateurs Ed (2) Librairie Hachette Paris 1874 . p 3.

[18] –Ibid p 4.

[19] - Ibid p 12.

[20] - Ibid p13-15.

[21] - Ibid p17.

[22]- Ibid p 18.

[23]–وردت مقولة هدى وصفي في مستهل رواية "العلامة" ضمن صيغة قالوا في الرواية نقلا عن بتنسالم حميش .رواية العلامة الشركة الدولية للطباعة ط 2003 .ص5 .

[24] - Roland Barthes. L'ancienne rhétorique. P182.

[25] -Fréderic Cossutta DISCOURS PHILOSOPHIQUE, DISCOURS LITTÉRAIRE : LE MÊME ET L'AUTRE ?Collège international de Philosophie | « Rue Descartes »2005/4 n° 50 |p10.

[26] – أرسطو، تر:إبراهيم حمادة، كتاب أرسطو، فن الشعر، مكتبة الأنجلوالمصرية، ط 1983، ص 24 .

المنارة للاستشارات

[27]– أحمد خاكي، الشعر عند أرسطو، مجالة الثقافة، ع118، أفريل 1941، مصر، ص 431 .

[28]– المصدر نفسه .ص 432 .

[29]– بول ريكور، تر : مصطفى النحال، البلاغة، الشعرية، الهيرمينومطيقا، مجلة أوان (البحرين)ع 9 فبراير 2005 ص117 .

[30] -Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage ,. Ed Seuil Paris 1972 p106-107.

[31] -Paul Ricœur, .rhétorique ,poétique, herméneutique In michel meyer, De la métaphysique a la rhétorique :Essaie a la mémoire de Chaïm Perlman Ed universitaires de Bruxelles(ouv collectif) Ed 1986 p150 .

[32] - Ibid p150.

[33]– جان بول سارتر، تر: محمد غنيمي هلال، ما الأدب؟ ص40 .

[34]–سيغموند فرويد ، تر:جورج طرابشي، الهذيان والأحلام في الفن، دار الطليعة، بيروت، ط 1978، ص 9 .

[35]– محمود بلقاسم، فرويد والأدب، مجلة الاتحاف، ع 75 جانفي 1997، ص 23 .

[36]– سيغموند فرويد، الهذيان والأحلام في الفن، ص 19.

المنارة للاستشارات