

منعطفات الخطاب الأدبي بين فرضية التشكيل وفعالية التأويل

قصيدة أنسى، كأنك لم تكن للمحمود درويش أنموذجا

أ.د. حفيظ ملواني

جامعة البليدة 2 - الجزائر

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

المخلص باللغة العربية: الفرضية التي تتطرق منها هذه الدراسة العلمية تفيد بأن الخطاب الأدبي لم يبق على منعطف واحد، بل على منعطفات التي طالما تسببت في تغيير شكله ووجهته، وحتى وظيفته، فاتصفت بالمعقولة حيناً وباللامعقولة حيناً آخر، مما أدى إلى تموج الأفكار وتضارب النظريات، وحتى تناقض الأطروحات، فنتجت عن ذلك تصورات إشكالية؛ هي بدورها في حاجة إلى شرح وتحليل وتعليل، بل تأويل مضاعف ومتعسف، وتبعاً لهذا السياق المعرفي الأدبي المتشابك، 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 تتطرق من مرحلة التكوين اللفظي والفني والدلالي لتعرج على فضاء القراءة حيث ستجلى منعطفات جديدة سبب وجودها الفعل التأويلي نفسه، 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

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 تَلْفُظُه، إذ يستدعي وجود مُخاطَب ومُخاطَبِ ضمن لغة وسياق وموضوع، أما خيار الخطاب الأدبي فخصوصيته تعود إلى نظام لغته التعبيرية ومفارقاته الانزياحية الدلالية، حيث تتوحد المُتأفِرات وتجتمع المتناقضات دون اكَتِرات لمنطق أو علم بالمفهوم الصارم الدقيق، وعندما نريد استكشاف طبيعة المنعطفات التي تخيّم عليه، فقد لا يجد الدارس السبيل الأمثل إلا من خلال النظر في ثلاثة مباحث رئيسية وهي البلاغة والشعرية والتأويلية، كما يمكن ضمن هذا السياق القرائي أن تتطلق العناية العلمية بالاقْتِصار على مبحث دون آخر بروية مُنفصلة أو مُستقلة؛ حتى تتضح أكثر ملامح الخصوصية قبل استقراء أوجه التقارب والتقاطع بين المباحث الثلاث في كنف الانشغال النصي المحقق 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 محاوره جورجياس (Gorgias) لأفلاطون (499a5) التي كتبت حوالي 358 قبل الميلاد"¹ كما يحسن التذكير به هوكون جورجياس "من أئمة السفستانيين ومن أشهر خطبائهم ومعلمهم ولد سنة 475 ق.م وزار أثينا حوالي 424 ق.م وكان يدعي أن في استطاعته أن يجيب عن كل سؤال"²

والتعريف الأولي الذي استندت إليه هو وصف البلاغة بأنها فن القول للإقناع، وهذا يعد بطريقة أو بأخرى احتضانا لفكرة الخطاب³ وإلا ما معنى قول جورجياس في هذه المحاوراة التي تجمعها مع سُقراط حيث يرد 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 تركز 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 الراقى، وعليه فتصير البلاغة على هذه الشاكلة في مجملها عبارة عن قواعد صناعة الخطاب الراقى، 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 أسوء استخدامها إذ صار "الناس يطلقونها على من يكابر ويغالط في نقاشه وفي اليونان (400-450 ق.م) ظهر جماعة من الفلاسفة أطلق عليهم اسم السفسطائيين؛ أي الحكماء، وكانت مهمتهم أن يثبتوا 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

الفلاسفة منهم أفلاطون الذي انتقد آراءهم انتقاداً شديداً⁵ ومن هذه الزاوية تحديداً وبسببها، فقد نظر أفلاطون إلى البلاغة بعين الريبة؛ لأنها في زعمه، تساهم في عملية التلفيق والتظليل، فالبلاغة من هذا الموضع لا تعدوان تكون فعل المناورة بواسطة الكلام، غير أن الاستثناء الذي خصَّ من خلاله أفلاطون البلاغة؛ تلك التي تعتمد على المصنف القانوني بغرض الكشف عن الحقيقة لا غير⁶، كما يجب التتويه في هذا أن مصطلح "ريطوريقاً" (rhétorique) أخذ ترجمة "فن الخطابة" عند العرب فقد وصف الفيلسوف ابن رشد هذا المصطلح (ريطوريقاً) 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 يعرف الخطابة بقوله: «فالريطوريقية قوة تتكلف الإقناع الممكن في كل واحد من الأمور المفردة»⁸ ووفق هذه الاعتبارات نلتمس موقف أفلاطون بشكل مباشر من البلاغة عبر فك الخطابة إذ يقول على لسان سقراط: «ولكي تصير يا فايدروس خطيباً مفوها لا بد من أن تتوافر لك بعض الشروط الضرورية كما هو الحال في جميع الفنون الأخرى فإن كان ذلك بالطبيعة استعداداً للخطابة، فستكون خطيباً ممتازاً إن أضفت إليها العلم والمران؛ ولكن إذا نقصك شيء من هذه الشروط فسوف تكون خطيباً ناقصاً»⁹ فالبلاغة التي يعنيها أفلاطون تُستحصَرُ لحظةً تمكّن المرء من تشكيل خطاب ينم عن معرفة وتجربة في الإلقاء حيث يتحقق عنصر الفضيلة وتفويض الحق فيكون التأثير بمصادقية 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

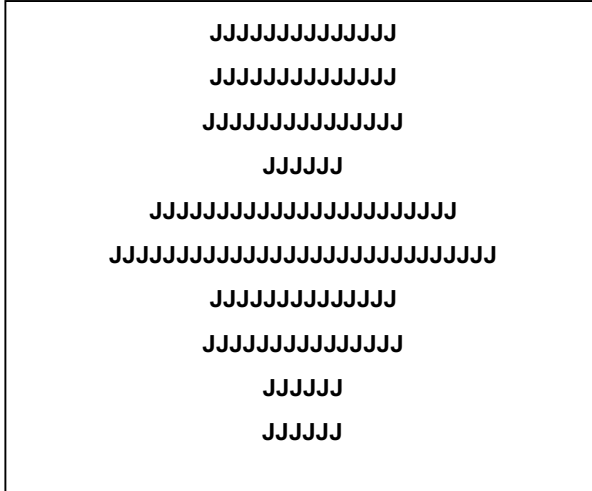
ارتقت تلك الخطابات إلى مستوى الأجناس، وهي على التوالي: الخطاب الاستشاري (le discours épideictique) وموضعه المجلس أما الخطاب القضائي (le discours Judiciaire) فمكانه المحكمة أما الخطاب التداولي (discours délibératif) فمقامه التجمعات ومادام الخطاب الراقى في نظر البلاغة الكلاسيكية يتوقف على شرط الإقناع، فأى خطاب من هذه النماذج المقترحة¹⁰ لا يستدعي المعرفة التي تمارس في عملية التعليم، بقدر ما تستدعي قوة الحجة، وكأن أرسطو يريد أن يقول العلم بالشيء، لا يعني القدرة على الإقناع به، ما لم تكن مسوغات الحجاج في ثنايا هذا العلم¹¹، وقد يعود سبب وجود هذا الخطاب وفق المنحى البلاغي إلى خلاف قائم بين متخاطبين 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 تكوينها هي بناء مجموعة من الموصفات التي ينبغي لأي خطاب راق أن يخضع لها أو بالأحرى يتمثلها في منته وفي نسيجه اللفظي، وبمقدورها أن تتحول إلى أداة تُقرأ 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 .

2.1- المنجز الخطابي: يقول محمد درويش في قصيدته:

«تُنسى، كأنك لم تكن
تُنسى كمصرع طائر
ككنيسة مهجورة تُنسى،
كحبّ عابرٍ
وكوردةٍ في الليل تُنسى
أنا للطريق... هناك من سبقت خطاهُ خطايَ
من أملَى رؤاهُ على رؤايَ. هناك من
نثرَ الكلام على سجيته ليدخل في الحكايةِ
أويضيء لمن سيأتي بعدهُ
أثراً غنائياً... وحدثاً
تُنسى، كأنك لم تكن
شخصاً، ولا نصّاً... وتُنسى
أمشي على هدي البصيرة، ربّما
أعطي الحكاية سيرة شخصية. فالمفرداتُ
تسوسني وأسوسها. أنا شكلها
وهي التجلي الحزب. لكن قيل ما سأقول.
يسبقني غدّ ماضٍ. أنا ملكُ الصدى.
لا عرش لي إلا الهوامش. والطريقُ
هو الطريقة. ربّما نسي الأوائلُ وصَفَ
شيء ما، أحرّك فيه ذاكرةً وحدثاً

تُنسى، كأنك لم تكن
 خبراً، ولا أثراً... وتُنسى
 أنا للطريق... هناك مَنْ تمشي خطأه
 على خطأي، وَمَنْ سيبعني إلى رؤيائي.
 مَنْ سيقول شعراً في مديح حدائق المنفى،
 أمام البيت، حراً من عبادة أمس،
 حراً من كنياتي ومن لغتي، فأشهد
 أنني حيٌّ
 وحرٌّ
 حين أنسى!»¹²

قد يلتمس القارئُ المعايين المتأمل في جسد القصيدة فعالية التشكيل طبقاً لما
 ارتسم في مشهدها اللولبي الشبيه بالمغزل تتناسب أكثر مع هذه الخطاطة الهندسية
 التالية:



تتجه حركية المغزل على هيئة القصيدة الشعرية الدرويشية دوراناً في البنية يضيق ثم يتسع، فيضيق مرة أخرى دون استئذان بطريقة عفوية، ميكانيكية؛ محوراً وبؤرتها تلك اللازمة المنسوجة على ضفاف الخطاب وأعني بها "تُنسى"، كأنك لم تكن "إنها بنية دورية متكررة تتقضى على صيغة الفعل "تُنسى" فاستدعاء هذا الفعل في نظام السطر الشعري على شاكلة صيغة المضارع المبني للمجهول، قد يُعد دليلاً على وجود حدث النسيان المستمر المعبر عن التغافل المقصود الذي لا ينقطع ينطلق من الحاضر وقد ينفاد في اتجاه المستقبل، فقد يرد هذا النسق التعبيري المركب بهدف الاقتصاد في الألفاظ وتجاوياً مع إيقاعية القصيدة، وليس لجهل مفرط بالشخص الذي يُنسى أو يتناسى، وأعني بذلك الشخص المُتسبب في عملية النسيان، وربما عدم ذكره هو مقام الانتقال إلى من هو أهم منه، فصانع القصيدة المُتكلم (الشاعر) يذكر ويشير ويستهدف المنسي ويتجاوز المنسي، فالعبرة في نظره هو ما يكون قيد النسيان

الفاعل (المنسي) ← الفعل (تُنسى) ← (المنسي) المُخاطب الذي يقع عليه فعل النسيان

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

أسلوب التشبيه قائم بين العدمية والشخصية المنسية

قسم 1

كأن

حرف ناسخ : يرفع المبتدأ وينصب الخبر

يفيد التقريب أي المُخاطَب = القيمة المعدومة = 0 = لاشيء

يفيد التقريب أي المُخاطَب = طائر مقتول = كائن ضعيف

ذو هيكل خفيف ومتين

يفيد التقريب أي المخاطَب = كنيسة مهجورة = جماد = شيء

دون روح

يفيد التقريب أي المخاطَب = حب مهزوز زائل = قسوة وموت

يفيد التقريب أي المخاطَب = وردة منسية = ضعف وتهشيم

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 نفسه

بنفسه باعتباره من يكون ؟

ل ————— حرف الجر تفيد الاختصاص

الطريق ————— اسم المجرور

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

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، قولاً وفعلاً .

عبادة = عدم الخضوع = التمرد

حرًا من ← كناية = قلب تعبير في فضاء جديد

لغتي = لغة ترمي الغبار عن نفسها حتى تلوح بالذات

المستيقظة بعد سباتها.

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 انطلاقاً من فكرة
تقييد البلاغة على الخصوصية الأدبية في مقابل وجود بلاغة عامة تهتم بكافة
الخطابات؛ ما يفسر ذلك التخلي عن شرط الإقناع والاكتفاء بوضع البلاغة في
نطاق الفصاحة¹³، فالعملية في أساسها تركز على فهم الخطاب بدلاً من النظر في
وظيفته الإقناعية يمكن تبين هذا الوضع في نطاق حالتين، عندما تمّ التطرّق إلى
فكرة النثر والخوض في مسألة الكتابة، ويبدو أن الفصاحة في منتصف القرن (19)

قد تغيّر 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 لموضوعه صبغة جمالية وفق هيئة لغوية ذات هيبة وهي في الوضع ذاته سابقة عن الأدب، وهو ما يلاحظ عبر التأيينات التي كانت تُقام في رثاء رجال الدولة¹⁵.

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 المُلققة 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 فلوبيير له وزن نافذ في ذلك التحول¹⁶ يرى مؤرخ الأدب الفرنسي بول ألبيير (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.

فعبّر 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

يتوخى الحقيقة فعليه بالنثر¹⁷ وعندما نريد أن نصنف ما يخضع إلى النثر فنجد في ذلك السرد التاريخي المحض وهو ما يفعله ويُدوّنهُ المؤرخ في المقام الأول، وهذا تبعا لحضارة أئينا¹⁸ ليطمظهر فيما بعد بحسب وجهة نظر بول ألبير الفصاحة (L'éloquence) بمعنى فصاحة الخطاب التي تلازم على ضوءها فصاحة النص بغرض التوجيه والنصح وبشكل خاص المواطن الذي تزدهر به الحياة السياسية؛ ولهذا السبب فالفصاحة تلازم الحرية بالضرورة ومنه سيتجلى الوقع الديني بظهور المسيحية، فيتحقق على ضوءه الخطاب الوعظي من أجل انتشار الفضيلة والقيم الأخلاقية¹⁹.

كما يشير إلى مدى صلة النثر بالموضوعات الفلسفية، إلى جانب النقد الذي يجمع في أحضانه صفتين: صفة العلم والفن في آن واحد، وفي ذلك يُشترطُ في الناقد أن يمتلك المعرفة العميقة والحكم اليقيني مع الذوق الرفيع والحس المرهف وقدر من سعة الخيال²⁰ دون التعاضى عن فن الرسائل حيث أثبتت النسوة في هذا المجال توفقهن على الرجال على نحو نموذج رسائل مدام دوسيفيني²¹ غير أن ما فرض وجوده في عصرنا الحديث بمنطق بول ألبير هو الرواية والمسرحية²²، هذه الرواية التي تطورت من وضع النقل الحرفي الباهت للواقع إلى مستوى طرح قضايا ذات أبعاد اجتماعية واقتصادية وحتى سياسية، تستدعي في معظمها أعمال العقل مما جعلها تقحم شخصيات ناضجة على نحو رواية العلامة للكاتب المغربي بنسالم حميش الذي استطاع أن يوظف تلك الشخصية التاريخية المرموقة في قالب إبداعى رابطاً بين المنحى المعرفى والسجال الأدبى، وتدعيماً لهذا الطرح يأتي رأي الناقدة المصرية هدى وصفي بقولها: «رواية العلامة للأديب بنسالم حميش

بحث في ذات مفكر كبير في تجلياتها المختلفة وهي عمل فني يتمحور حول سيرة ابن خلدون ويتناص مع مقولاته ليقدم رؤية للعالم لا تقل 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 فاييوس كوينتيليانس (Marcus Fabius Quintiliano) الذي ناقش فكرة الدخول في غمار الكتابة ضمن هاجس، كيف يمكن التغلب على شبح بياض الصفحة؟ الإجابة الصادرة منه؛ تفيد: من يريد أن يكون كاتباً يتفادى الثرثرة العقيمة فعليه مداومة القراءة والكتابة على حد سواء، يمكن له أن يحاكي النماذج النصية الراقية عبر آلية تقليد الأساليب التهامية 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 ببطء حركية الكتابة بواسطة الأيد، كما لا يمكن تجاهل بأن عملية التراخي في الكتابة هي في حد ذاتها، أمر جد 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 التلطف العفوي²⁴.

هذا من أجل التوصل 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 يُعبرُ عنه وهنا تنضبط حقيقة الممارسة

اللغوية الأدبية²⁵، 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 ميّز 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 تظهر 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 والديرمبي ثم يغضى تماما عن الشعر الغنائي أو الإتشادي"²⁶ فقد ذهب أغلب النقاد والدارسين إلى طبيعة المُعالجة التي هيئت لأرسطو أن يعتد بهذا التصنيف انطلاقاً من فكرة محورية تتمثل في المحاكاة باعتبارها السبب المباشر في توليد الشعر، إذ أنها بمثابة طاقة إنسانية فُطر الإنسان عليها حتى يملك القدرة على المحاكاة بأكثر إتقان، فالشعر يسلك هذا الطريق إبداعاً والتذاذاً "فالأدب عنده ينمو كما ينمو النبات وكل فصيلة من فصائله تشبه الكائن الحي، فهي تنتقل من يد صنّاع إلى يد أخرى صنّاع، حتى تدرك عنفوانها وتصبح شكلاً من أشكال الأدب، عالِم أرسطو الشعر لكنه اتخذ منه تاريخاً لنشأة الفكر وعالِم 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، فالملمحة تحكي الأمجاد والبطولات كما تروي أخبار العظماء بالمقابل يتجه الشعر التمثيلي إلى إبراز أفعال الشخصيات

مايعني الوقوف عند سلوكياتها في نطاق فضاء محدود، فإن غلبت فيه صفة الكآبة فيصير النص مأساة، وإن عرّفتْ الأوضاع بهجة وفكاهة فنكون في وضع الملهاة، وحيث يلتقي الشعر باللحن عبر الآلة الموسيقية سيتحقق وجود الشعر الغنائي، غير أن ما تجدر الإشارة إليه هو كون أرسطو لم يتكلم عن شعر الملاحم 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 يُستكشف²⁸

فعل منعطفات الخطاب الأدبي الذي نسعى إلى قراءته تتمظهر في سياق ما أقره بول ريكور فيما معناه: «فإن البؤرة الأولية التي تنبثق منها الشعرية حسب أرسطو هو المتن الحكائي أي تلك الحكبة التي يبتكرها الشاعر وهو يستعير مادة فصولها من محكيات تقليدية، فالشاعر لا يصنع كلمات وجملا فقط بل يصنع حكايات تكون بمثابة حكايات»²⁹ وهنا يصير للمحاكاة وجه الإبداع على نسق فعل التخيل فإذا ما وردك السؤال كيف يُصنع الخطاب الأدبي فاعلم أنه في مُنبته محاكاة تتولد عبرها حكايات تأتي على نسق الصياغة الشعرية، وعند تساؤلك في أمر صلة البلاغة بالشعرية فاعلم أيضا إذا ما أسقطت من حسابك الحجاج أو الإقناع فهي شعرية محضة، أما إن كانت بلاغة خطاب فلك أن تجعل الاعتبارات السابقة كلها واردة؛ بمعنى البلاغة على هذه الشاكلة ستسمح لنفسها دون تردد أن تجمع بين الشعرية والحجاج، أما في حالة الإقتصار 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 مبدع لتتحول فيما بعد إلى أداة تصنيف ورسم لحدود الأجناس الأدبية الكلاسيكية

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

2.2- ملح التجسيد في قصيدة "نسى، كأنك لم تكن": 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 يُصطَلَحُ 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 تعبيرى لافت قبل أن تفصح بذاتها عن 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 غدّ ماضٍ. أنا ملكُ الصدى.

لا عرّشَ لي إلاّ الهوامش. والطريقُ

هو الطريقة. ربّما نسيَ الأوائلُ وصَفَ

شيء ما، أحرّك فيه ذاكرةً وحسّاً»

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

القصيدة حيث تُسْتَقْطَبُ الذاتُ استقطاباً، فلك أن تقيس الأثر الشعاري وفق الخيارات الثنائية المقترحة على سبيل الذكر والتعليل، دون التعميم؛ فكلها مناوبات صوتية:

بين السين والصاد

مصرع	تُنْسَى
شخصاً	كنيسة
نصاً	سَبَقَتْ
البصيرة	سيرة
الصدى	حساً
وصف	أمس

تُسَكِّتَشَفُ 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 ضُعْفٍ، 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 المهجر بل المعرض إلى المحو الجغرافي فلا يبقى له أثر، فكل الفلسطينيين الذين غادروا قراهم 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

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 فعالية تُذَكِّر، من الصاد أيضا يأتي التحدي والأمل لأنه يملك صفة الاستعلاء والصفير لحن التمرد فتصير الكتابة ملجأ للمبدع الفلسطيني يُنسى ليتسنى له الالتفات إلى طريق سلكها من سبقوه، هذه الطريق التي يراها، وبحسن وصفها، ويمشي في خطاها ببصيرة ويملاً فاه بصوتٍ مدوي، فالهمس والرخاوة ستتحوّل إلى جهر وقساوة، والضعيف قد لا يبقى ضعيفا.

بين الكاف والقاف

للتريق	كأنك
سبقت	تكن
قيل	كمصرع
سأقول	ككنيسة
يسبقتني	كحب
الطريقة	كوردة
سيقول	هناك
حدائق	الكلام
	الحكاية
	شكلها
	لكن
	ملك
	أحرك
	ذاكرة
	كناياتي

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

تُنسى، كأنك لم تكُنْمتفاعلن متفاعلن

تُنسى كمصرع طائر متفاعلن متفاعلن

ككنيسة مهجورة تُنسى، متفاعلن متفاعلنمتفأ

كحبّ عابرِ عُن متفاعلن

وكوردة في الليل.... تُنسى متفاعلن متفاعلاتن

أنا للطريق...هناك من سبقت خطاهُ خطايَ متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

فالقراءة الأولية التي يمكن صياغتها من خلال نظام توزيع الوحدة التفعيلية على هذا المقطع، هو تجلي شعرية الإبداع لعة 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 وثقل، 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 ذات الشاعر المقهورة لنفسها حتى يكون تعبيراً عن يأس وألم وهو مبعث التمرد، فماذا تنتظر من كلام مقهور؟ إلا أن يكون انتفاضة وصوتا قد ينطلق من

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

فبعد النفس الطويل، يأتي نفسٌ أقصر منه، نتيجة زيادة الشحنة العاطفية، التي قد تُقضي بدورها إلى نفاذ الصبر، الذي ينتقل صده من الشاعر إلى المتلقي، فكلاهما سيشاركان في رد فعل نفسي لا يستقيم على روية أو مهادنة أو مساومة 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 وفعّال يحتمي بمنطق ولادتها، فلنا أن نستخدم مصطلح الهرمينوطيقا؛ بمعنى فن تأويل النصوص، كما يُمكن أن يُطرح في سياق ذلك؛ ذلك التساؤل الحتمي والشائك في الوقت نفسه: متى تكون الحاجة إلى التأويل؟ فقد ترسم معالم الإجابة العفوية والواعية من الفيلسوف الفرنسي بول ريكور ضمن شرط محوري يفيد بأن كلما وقع فاصل بين الحدّ الجغرافي والعامل التاريخي والمقوم الثقافي فيحصل تباعد اضطراري بين النص وقارئه يفسرُ ذلك بحدوث وضعية اللافهم بالنسبة لهذا القارئ حيث لا يمكن تجاوز هذه الوضعية المُقلّقة إن صح التعبير ومن ثمّ إمكانية التغلب عليها دون الإقرار بالتخلص منها إلا عبر سبيل عملي يكمن في تعدد القراءات على قدر تعدد المعاني³¹ مبدئياً في وضع النص هناك إحقاق لفضل الكتابة الذي أوردناه فيما سبق، وهنا يأتي تعطيل دور الخطاب ليصير نصاً بمنطق أنه عبر الخطاب يحضر

المتكلم والمتلقي السامع، لحظتها نستطيع أن نتحدث عن وجود حوار مباشر بينهما لحظة الشروع في استفسار المتلقي إزاء ما لم يكن واضحاً أو مُلتبساً إن لم نقل غير مفهوم على طلاقته، بالمقابل في وجود النص ما يدل على كون الكتابة ستغني وتعفي صانعها من الحضور حتماً بمعنى قد يتعذر هذا الحضور لسبب أو آخر فيجد حينها القارئ نفسه أمام نص يغيب صاحبه 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 تحصين³² فالمسألة حينئذٍ تنتحول من فعل الفهم إلى فعل التأويل، ربما قد يلاحظ المتأمل في هذه الوضعية إلتباساً؛ لكن ما يُفترضُ الأخذُ به على سبيل اليقين هو كون المتلقي يحاول أن يصل إلى الفهم الجامع لحظة حضور المُخاطب والقصدية هنا ستكون ملازمة له على وجه الضرورة أما لحظة غياب هذا المخاطب فيقتضي من هذا المتلقي أن يتعامل مع النص على نسق التأويل بمعنى سيشرح لوحده بمفرده تشكيل قصدية تروقه أو تقتنعه ضمن خصوصية سياقية وثقافية هو نفسه 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، مبدئياً ما يسير عليه القارئ بحسب زاوية تلقيه هو إقرار بطريقة مباشرة أو غير مباشرة لما أقرته قوانين البلاغة والشعرية أيضاً، فبعد أن تمنح البلاغة تأشيرة وجود خطاب ضمن مطلب تشكيكه الراقى ستأتي الشعرية لتعطي لهذا الخطاب الشرعية الأدبية أي أننا تحولنا في هذا المقام وفق سيرورة مقولة "حدوث المنعطف" من

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 المُستَظْمِية له، وحتى يتم التخلُّص من هذا الوضع الحالك فعلى الكاتب أن يأخذ بمسلك التساؤل المحوري الهادف على منوال ما طرحه جان بول سائر (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 مُختزلة 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 يضيف 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 حد ذاته يتحتم استحضار المتلقي، وما دمنا 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

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 المؤول قد احتكم إلى شرط تبيين 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 وجهة نظريته النفسية من خلال قراءته لقصة غراديفا الصادرة سنة 1903 للكاتب الألماني ولهم يانسن (Wilhelm Jensen) فلخصها بقوله: «اكتشف عالم آثار شاب يدعى نوربرت هانولد في مجموعة من العاديات في روما تمثالا صغيرا حاز على إعجابه الشديد، فبادر إلى صبه في قالب ليحصل على نسخة طبق الأصل منه وليكون في مستطاعه تعليقها في مكتبه في مدينة جامعة 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 الحلم ضمن توافق افتراضي مع ما يمكن أن يفصح عنه النص القصصي في السياق نفسه، ولعل تعلق الكاتب بهذا التمثال 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

فقد تذكر بطل القصة "الشباب ما كان يَكْنَهُ من حب جارف لصديقة طفولته زُوِيه (Zoé) هذا الذي ضحى به من أجل الاهتمام الكلي بدراسته ولكنه لم ينته ولم يمت بل كُتِبَ في اللاشعور ويحاول الولوج كلما وجد الفرصة سانحة لذلك ويصل الهذيان ببطل القصة إلى السفر إلى مدينة بومباي الإيطالية (Pompéi) مصدر التمثال القديم علّه يجد ما يمكن أن يضيف إلى معرفته لهذا التمثال ولكنه في الأثناء يتقابل صدفة مع زُوِيه (Zoé) حيث كانت تقضي عطلتها هناك فيُخِيلُ إليه أنه قد التقى مجدداً بفتاة التمثال³⁵

كما تتشخص من هذه الدراسة دور المحلّ 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 نحفيها جانباً بصفتها أبعد الفرضيات احتمالاً. 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 منقاداً إلى الاستغراق في تلك الاستيهامات المنصبة على شخصيتها الحقيقية"³⁶ كل هذه الاعتبارات تجعل استحضار النص قصد اختبار حركية التأويل أمراً محتوماً بالنظر إلى ما يأتي.

2.3- صدى الفهم في محاوره النص: خيارات التأويل متاحة بقوة لدى أي دار سيقابله نصٌ إشكالي كما هو حال قصيدة المضممار والاختبار؛ وما أعنيه على وجه التحديد على ضوء القرينة الشاهدة قصيدة "لا تُتسى، كأنك لم تَكُنْ" لمحمود درويش، المُعبأة بفائض دلالي وصرح معرفي، بل وفلسفة؛ حيث كان الشاعر سبباً

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

يتحرك المتكلم في هذه القصيدة حتى يُخبر عن واقع حال بفعل واعٍ مفاده، أنت لمن أوجّه له هذه الرسالة، أنت في موضع النسيان عن قصد، أثبتتها الخطابُ نفسه عبر صورة بلاغية ملفّنة سيبقي أثرها في الأذهان بالرغم من غرابتها، إذ أنها تحمل معنى دون شكل إلا من قبيل محاولة خلق تشبيه غير واعد في مثل هذه الأحوال، اختصاراً هو العدم، إن أردت أن تتعرف عليه، فلك أن تشبّهه بصورة طائر مقتول وكأنه لا حدث فتُعْمى الأبصار، فلا تتحرك تبعاً لذلك رحمة القلوب، يمكن للعدم أن يُشاكل صورة مكانٍ في وطنٍ غير موجود، كما هو حال كنيسة غادرها مُصلّوها فصارت سكناً دون ساكن وبوحشة عسيرة، لم يبق على ضوء هذا الهجران ما يترك إمكانية لانتشار المحبة والألفة، إنه حال الهجران، فهو حال الفقدان الذي يُضيع أثر تلك الوردة المعزولة في ليل دامس؛ يمنع 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 أيضاً، ما يسمح بتشكّل ما يعرفُ بالحوار الداخلي المهموس، هذه الأنا ليست مستعدة؛ لأن تصمت كي تُقرّ بأنها مُهيّئة نفسياً وجسمياً أن تسلك الطريق، ذلك الطريق الذي

سلكه أفراد آخرون قبلها، حتى تسيرَ بدورها على خُطاهم فتتطرَّح هي الأخرى إلى مسار رحلتها بمنظارهم فتتوقَّع نهاية الطريق وفق الصورة المرسومة سلفاً، ولعل قد يكون من بين هؤلاء الأفراد من قام بسرد وقائع هذه الرحلة المنسية على نسق الحكاية البسيطة التي يروها المُسافرُ السابق فيورثها للمُسافرِ اللاحق؛ اختصاراً رواية ما وقع له دون فلسفة أو تعقيد، لن تتلاشى فكرةُ النسيان عن القصيدة فهي تراود المخاطبُ حتى يُحدِّثَ المخاطب، بأنه من جراء هذا النسيان الذي اغتصبه؛ فقد أفقده نفسه، وضيَّع رسالته؛ وكأنه قطعَ لسانه، فصار عاجزاً لأن يحكي عن ذاته ومآربه، وهمومه وأحلامه.

لا يستطيع الأنا في هذه الوضعية المزرية أن يتحمل هذا الضياع؛ ولذلك فسيقاوم بطريقته بسلاح لسانه، بألفاظه، بكلماته؛ بقلمه؛ حتى ينتج صياغةً جديدةً في صفحةٍ جديدةٍ، على نسق اصطفاة المفردات، هذه الصفحة ذاتها البيضاء 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 آنفاً، خلاصة المطلب؛ لم يعد الأنا أنا فقط وإنما أنا حرَّةٌ تتحرك في فسحة الطريق؛ على نسق المفردات التي تتشكل في فضاء البياض، إنها لغة يعرفها وتعرفه فلن تحيد عن موضوع الحرية، وسوف تُلقن هذه الحرية لُنظرائها من بني جنسها، كي تغبِّر الوضْعَ والموضوع في الوقت نفسه؛ حتى وإن كانت في أحضان المنفى، فعمق النص وفق ما تريد القصيدة توصيله إلى القارئ العربي، لا يكون سوى ما عرفَ الفلسطيني من تدمير في ذاته، وفي موطنه، وفي قراره، فأصبح مُهجراً، مقهوراً، لا يحمل اسماً ومن ثمةً يسهلُ نسيانه، إنها معاناة مروية بدماء، ولن تتوقف هذه الدماء

عن السيلان إلا بعد أن تُستعادَ الأرضُ المسلوّبة، فكل تحطيمٍ لأثر فلسطين عبر فكرة النسيان، من شأنه أن يفعلَ ذلك النسيان الإيجابي ألا وهو نسيان الهزائم حتى يُرْفَعَ 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- هو لا يحق لأية قراءة أن تستولي على النص، مهما امتلكت من قدرة وسلطة؛ حتى تفرض مُرادها، فهنا تلمس أحقية التأويل، بالفقر الذي يُتيح فرصة الفهم تماشيًا مع السلوك التنظيري هرمينوطيقيا -تحت مسمى "التأويلية"- في ظل الحفاظ على القيمة المعرفية الخلاقة التي يخولها مبدأ مصداقية النص على ضوء جنسه، ومقصده الذي سُخر من أجله .

خاتمة الدراسة: لقد حصل هذا التشكيل اللولبي الإنعطافي من معطيات البلاغة وخصّصَ التحديد بفعل التجنيس الأدبي، ونتج التفعيل من أحضان الممارسة التأويلية ليس من أجل تبين حقيقة علمية، أو اختبار 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 بمعالجتها على قدر النسبية الحاصلة، فتبعًا لمسلك الدراسة المطبقة على قصيدة 'تنسى كأنك لم تكن' لمحمود درويش من الناحية البلاغية والشعرية والتأويلية، فقد تحققت في غمار ذلك مفاصل التداخل بين المعطى البلاغي وهويعتي بأولويات صناعة الخطاب الذي ينتمي إلى جنس الشعر ثم المنحى البويطيفي توافقًا مع قصيدة الشعرية؛ حتى تُثَبَّتَ على ضوئها أدبية الخطاب، بالفقر الذي يمكن الحسم في شأنه، بوصفه خطابا شعريا في صورة

قصيدة حدثية 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 المؤول أن يصنع فهمًا يخصه ويحالفه في المقصد والمغزى إن لم يكن منافسا عنيدا أو شرسًا لتلك المعاني التي تدّعي أنها من سليلة قصيدة المؤلف الشاعر، ومع كل هذه الترتيبات والتحليلات يبقى الخطاب الأدبي في سياق إنتاجه وتلقيه وخصوصيته معرضًا لمنعطفات لا مفرّ منها؛ أي تحولات تمسُّ شكله المورفولوجي ومحتواه المعرفي الفني عبر فعل التأويل على خطى نظريات التأويل بشكلٍ قد يتيح إعادة صنعه على طريقة فهمه لمن يُقبل على قراءته .

هوامش البحث

- ¹ -توماس أسلوان، موسوعة البلاغة، الجزء 1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، د ت ط، ص 318 .
- ² - أفلاطون، تر :محمد حسن ظاظا، محاوره 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، محاوره 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.

- 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، محاوررة 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 بنتسالم حميش .رواية العلامة الشركة الدولية للطباعة ط 2003 .ص 5 .
- ²⁴ - Roland Barthes. L'ancienne rhétorique. P182.
- ²⁵ -Frédéric 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 الأنجلو المصرية، ط 1983، ص 24 .

- 27- أحمد خاكي، الشعر عند أرسطو، مجلة الثقافة، ع118، أبريل 1941، مصر، ص 431 .
- 28- المصدر نفسه . ص 432 .
- 29- بول ربكور، تر: مصطفى النحال، البلاغة، الشعرية، الهيرمينومطيقا، مجلة أوان (البحرين) ع9 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.