الجمهـورية الجزائريـة الديمقراطيـة الشعبيـة
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
جامعة محمد لمين دباغين " سطيف 2 "
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير
تخصص: نقد معاصر وقضايا تحليل الخطاب
إعداد الطالبة: فريدة بعيرة

تأويلية الفقد
مقاربة نقدية لنص أثر الفراشة لمحمود درويش

أعضاء اللجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبـة	الجامعـة	الصفـة
الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنـة "1"	رئيسـا
سفيان زدادقة	أستاذ محاضر أ	جامعة سطيـف "2"	مشرفا ومقررا
محمد عبد البشير مسالتي	أستاذ محاضر أ	جامعة سطيـف "2"	ممتحنـا

السنة الجامعية:2016/2015 م

إهداء

إلى الشمس التي رعتني وغذّتني بضياءها حباً وحناناً

أمي العزيزة

إلى القمر الذي أضاء بنـوره ظُلمـــات دربـي

أبي الغالي

إلى أشقائي وشقيقاتي، سندي في الحياة

كلّ باسمه

إلى أبي الروحي وقدوتي دائماً وأبدا

أ.د: الطيب بودربالة

إلى ذاتي المتجلّية في آخري

معاً لنرتقي ....

مقدمـــــة

مقدمـــــة

شهدت المناهج النقدية المعاصرة بنظرياتها المختلفة في الفترة الأخيرة تطورا ملحوظا في مجال الدراسات الأدبية والفكرية، ما جعلها تحتل مركزا مهما في الأبحاث المعاصرة، وهذا لا يعني أنها ألغت ما توصلت إليه المناهج النقدية الحديثة. بل جعلتها منطلقا لها لتوسيع أفقها النقدي لتكون بذلك هذه المناهج القالب الذي يضم العمل الأدبي الإبداعي من أجل تقييمه وتقويمه، لتغدو الدراسات النقدية أضواء كاشفة للنص الإبداعي بواسطة عدّتها الاجرائية التي تمكن الناقد من سبر أغوارها ودلالاتها المسكوت عنها.

ويأتي هذا البحث ليندرج ضمن هذه الدراسات النقدية، وقد وسم بـ " **تأويلية الفقد مقاربة نقدية لنص أثر الفراشة لمحمود درويش**". ولم يكن اختياري لهذه المدونة " **أثر الفراشة**" دون غيرها اعتباطيا بل لكونها أثارت ردود فعل نقدية متعددة منذ صدورها في كانون الثاني 2008م، ذلك لأنها تمزج بين الطابع الشعري، والنثري في آن. ورغم أنّ الشاعر محمود درويش صنفها في خانة اليوميات، غير أن معظم نصوص هذه المدونة تخرج عن المعنى الدارج لليوميات، وتدوين الوقائع اليومية العادية ، لتغدو فسحة وفرصة كي يستريح الشاعر فيها من مطاردة الصور والاستعارات، والمتطلبات الصارمة للإيقاع، فمن المعلوم أن شعر محمود درويش طرأ فيه تحول، حيث خرجت تجربته الشعرية من عالم الأساطير والملاحم التي تعج بالرمزية إلى فلسفة تأملية للظواهر الوجودية نذكر منها على سبيل المثال: الموت والذات الإنسانية، والتي أخذت حيزا كبيرا من كتاباته خاصة بعد كتابته للجدارية التي تمثل نقطة تحول حقيقية في كتاباته، بعد عودته من الموت منتصرا عليه بعد توقف قلبه لمدة دقيقتين، فأصبح أقدر الناس على وصف هذه الظاهرة الوجودية وما يحيط بها من أسرار وغموض.

ولأن هذا السؤال الوجودي المحير للألباب الباحث عن دراسة معمقة قصد الاستيعاب، حظي باهتمام كبير من قبل الإنسان عموما والمفكرين والفلاسفة خصوصا، سابقين كانوا أو

معاصرين، فحاولوا فك هذا اللغز المحير، وكذلك كانت الذات البشرية فردية كانت أو جماعية، أنا كانت أو آخر، محل دراسة لما تحويه من أهمية، فالتمركز على معرفة الذات لذاتها لسبر أغوارها وأبعادها الوجودية يؤدي إلى تمركز المعرفة على مبادئ وقيم المجتمع، وبذلك تتوحد آمال وآلام المجتمع في الفرد إلى درجة تتساوى عنده كفتا الحياة والموت، ما يسمح بخلق ذات مفردة واعية تعبر عن نحن الجمع، وهذا حال الشاعر محمود درويش الذي تشبعت ذاته بمبادئ، وقيم مجتمعه وقضيته، فعانى ما عاناه الفرد الفلسطيني من فقد، وموت وضياع للهوية، فأصبح لسان حال قضيته في معظم أعماله إن لم نقل كلها.

والإشكالية التي تطرح نفسها في هذا السياق هي: ما مدى تجذر ظاهرة الفقد عموما والموت خصوصا في الذات الفردية والجماعية في أثر الفراشة؟ أو بعبارة أخرى: ما مدى ارتباط ظاهرة الفقد بالذات في هذه المدونة؟، وما مدى تجلي هذه الظاهرة من خلال وعي الذات لها؟. إن هذه الإشكالية نظرا لأهميتها تحفز الباحث لدراسة هذه المدونة بغية الإجابة عنها، وتجدر الإشارة إلى أن اختيار كلمة الفقد بدل الموت كتيمة هامة في وسم هذا البحث ليس اعتباطا، بل السبب هو أن الفقد أعم من الموت، ولأن المدونة أيضا تحمل مظاهر متعددة للفقد منها: فقد الوطن، فقد الهوية، واغتراب/ ترحال الذات بين الأنا والآخر، وقس على ذلك من مظاهر الفقد التي تعاني منها الإنسانية عموما والمجتمعات العربية خصوصا جراء الأوضاع المعاشة.

ولقد اعتمدنا في هذا البحث على إجراءات نظرية التأويل لأن طبيعة الموضوع فرض علينا هذا الاختيار المنهجي، ولكون النظرية التأويلية أحدث ما تمخض عن المدارس النقدية المعاصرة، وهي أيضا تفتح الآفاق للقارئ ليكون طرفا فاعلا في معالجة النصوص وفهمها وتأويلها، كما أنها تمكّننا من التعرف على مناطق في ذواتنا، وفي الطبيعة لا يمكن أن يستقيم وجودها من خلال حدود مألوفة فالتأويل لا يبحث عن المعاني السطحية والدلالات العرضية، بل عما هو أعمق وأبعد فهو يبحث عن المضمر المخفي، وهو بذلك قراءة

للمعاني المستترة من خلال المعاني الظاهرة في نص ما (البحث عن المسكوت عنه)، وهو ما يستوجب التعامل مع النصوص بدقة وأناة.

إلا أن تعاملنا بإجراءات هذه النظرية "التأويلية" لم يكن عائقا في الاستعانة بمناهج أخرى ولو جزئيا، وذلك حسب متطلبات البحث نظرا لإسهامها في تحليل وفهم المدونة.

وقد اعتمدت في تجلية إشكالية هذا البحث على خطة منهجية افتتحتها بمقدمة تطرقت فيها إلى أسباب اختيار الموضوع والمنهج المتبع في هذه الدراسة وعرض إشكالية البحث، أتبعتها بـ "**مدخل: التجربة الشعرية عند محمود درويش**" يتضمن تحولات الخطاب الشعري العربي المعاصر، والتعريف بالشاعر محمود درويش وتجربته الشعرية كما تطرقت أيضا إلى التحول السياقي في تجربة محمود درويش كما عرفت أيضا بمدونة أثر الفراشة وأهم ما قاله النقاد فيها. ويحتوي البحث أيضا على ثلاث فصول، الفصل الأول وهو نظري في مجمله تطرقت فيه إلى "**سيرورة المناهج النقدية الأدبية من الشكلانية إلى التأويل**".

أما الفصل الثاني والمعنون بـ "**شعرية الفقد بين القدر الشخصي والمصير الجماعي**" فهو يخص الجانب التطبيقي في المدونة، وقد تطرقت فيه إلى: الفقد/ الموت في منظور الفلسفة الغربية، والفقد/الموت من منظور الفلسفة والدين الإسلامي، أضف إلى ذلك "المسألة الوجودية وفلسفة سيرورة الحياة موتا"، ثم جمالية الفقد/ الموت في أثر الفراشة. كما تطرقنا إلى الفقد/ الموت الفردي منه والجماعي، المتوقع منه والمنتظر، وفي نهاية الفصل تطرقت إلى تجلي الموت/ الفقد في المدونة من خلال بعض الثنائيات (الزمان/ المكان)، (الحضور/ الغياب).

أما الفصل الثالث والموسوم بـ "**الذات بين الفقد المادي الفقد المعنوي**"، وهو أيضا فصل تطبيقي كسابقه، فقد تطرقت فيه إلى مفهوم الذات، وأنواعها ثم إلى ظاهرة ترحال الذات بين الأنا والآخر، متبوعا بتشاكل الذات المبدعة بالذات الإنسانية، ثم باغتراب/ ترحال

الذات بين الأنا والآخر، ثم لنصل بعدها إلى وعي الذات للفقد المادي منه والمعنوي، أتبعت هذه الفصول بخاتمة كانت بمثابة بعض أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال هذه الدراسة.

وقد اعتمد البحث على مصدر الدراسة "**أثر الفراشة**" **لمحمود درويش** إضافة إلى العديد من المراجع العربية منها والمترجمة أدبية نقدية، وفلسفية نظرا لطبيعة الموضوع التي تستوجب ذلك نذكر منها: كتاب الهيرمينوطيقا والفلسفة لعبد الغني بارة، التأويلية مقاربة وتطبيق لمحمد خليف الحياني، وتأويل النص الشعري لمحمد صابر عبيد، وكتاب جماليات الموت لعبد السلام المساوي، وغيرها.

وكأي بحث آخر واجه هذا البحث بعض العراقيل والصعوبات من بينها تشعب وتفرع الموضوع نظرا لطبيعته الزئبقية المرتحلة بين الفلسفة، والأدب. أضف إلى ذلك كثرة الدراسات حول محمود درويش وكتاباته، واختلافها من ناقد لآخر، رغم مالها من أهمية في مساعدة البحث للقبض على ما تيسر من المعنى المضمر والمستتر في هذه المدونة.

ومصداقا لقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: "لا يشكر الله من لا يشكر الناس"؛ لا يفوتني في هذا المقام أن أتقدم بخالص عبارات التقدير، والشكر الجزيل للأستاذ الفاضل سفيان زدادقة الذي لم يبخل علي بتوجيهاته التي أخرجت البحث للنور بهذه الصورة، والشكر موصول أيضاً للأستاذ الدكتور الطيب بودربالة على جميل فضله عليّ، ولكلّ الأساتذة الأفاضل الذين قدّموا لي يد المساعدة فكانت نصائحهم نبراساً أنار درب البحث .

كما أنوه بالجهود الطيبة التي بذلها أعضاء اللجنة المناقشة بإنفاق وقتهم في قراءة هذا البحث، و أرجو أن أكون قد وفقت في تقديم طرح مفيد من خلال هذا البحث، وما توفيقي إلا بالله فله الحمد والشكر.

مـدخـــــل

التجربة الشعرية عند محمود درويش

1/ تحولات الخطاب الشعري العربي المعاصر

2/ محطات من حياة الشاعر محمود درويش

3/ الاطار التكويني لمدونة " أثر الفراشة "

4/ كلمة في عتبة العنوان " أثر الفراشة "

مدخل في التجربة الشعرية عند محمود درويش:

1/ تحولات الخطاب الشعري العربي المعاصر:

يعدّ الخطاب الشعري العربي المعاصر نقطة تحول، وانعطاف في النص الشعري العربي، وقد اختلف النقاد والشعراء حول النصوص الرائدة والارهاصات الأولى التي مهدت لانطلاقة حاسمة لهذا التحول في النص الشعري العربي الذي ظل جامدا طيلة أربعة عشر قرنا حيث يعبر هذا التحول عن "التهدم التدريجي لمسلمات الماضي، وبديهياته المتمخض عن التأثر بعصر النهضة الذي يؤرخ له بحملة نابليون على مصر عام 1798، وكذا كنتيجة حتمية للمفارقات التي هزت الذات العربية لحظة التصادم مع الغرب واكتشاف الذات في مرآة الآخر"[1]. فأصبح المسلم به في الماضي محلا للشك و الريبة منذ عصر النهضة، ما يعني أن هذا التحول الشعر العربي لم يكن مجرد تغيير من أجل التغيير فحسب، بل كان تحصيل حاصل لكل ما يحيط بالمجتمع العربي من تحولات، وتطورات طارئة في العالم في شتى المجالات، خاصة منها الأدبية، والفكرية جراء احتكاك العرب بالغرب.

وعن بداية هذا التحول يرى محمد لطفي اليوسفي " أن التحول لم يكن فطرة بل كانت ارهاصاته تختمر في صلب القصيدة التي كتبها جماعة "الأحياء" ووصولا إلى القصائد التي أنجزها شعراء المهجر وجماعة أبولو" [2].

غير أنّ تمرّد جبران خليل جبران مثّل منعرجا هاما في الخروج من تلك القوقعة التي فرضتها القيم الموروثة، والتفعيلة الخليلية في القصيدة الكلاسيكية المقدسة بشكل كبير عند متبنيها " فالمرء مع جبران يكف عن السير في كهوف التراث وأبراجه العاجية بل إن التراث نفسه لم يعد لديه سولى سهم من الضوء يشير إلى طريق استكشاف دائم للوجود، فقد جاءت عاصفة جبران لتقتلع الأوثان المنصوبة على أيدي الأجيال المتعاقبة، ولتطالب

---

[1] محمد لطفي اليوسفي: في بنية الأشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس 1985 د ط، ص،7.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بتمـرد الانســان، والزمن الذي يشكل لديـــه الهيكـل الشامـخ للأبدية"[1]؛ ما يعني أن جبران أسس ثورة أدبية ومغامرة خلاقة، مزحزحا بذلك اللبنة الأساس في امبراطورية القصيدة الكلاسيكية فاتحا بذلك هو وأشياعه من أدباء المهجر آفاقا جديدة للفكر والتعبير العربيين وهذا ما مهد الطريق أمام محاولات للعديد من الشعراء نشرت في الصحف والمجلات .

لكن ومع اعتراف النقاد والشعراء بدور هؤلاء الأدباء الذين أخذوا على عاتقهم تنوير العقل العربي، واخراجه من القوقعة الفكرية والنموذج الثابت الذي دعت إليه المدرسة التقليدية الا أنهم – النقاد– يصنفون جهودهم ضمن الارهاصات الأولى لهذا التحول لتبقى مسألة الريادة الحقيقية أو بالأحرى الخطوة الحاسمة في هذا التحول منحصرة حسب غالبية الأدباء والنقاد بين الشعراء العراقيين الثلاثة: نازك الملائكة، بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، فمبادرتهم "ضمن هذا السياق التطوري انما تشكل والى حد بعيد المرحلة الأكثر خطورة وحسما، إذْ قدّمت نفسها كقفزة نوعية في سياق التجديد الشكلي، وأعلنت عن تفجر الأشكال الوزنية والبنى العضوية للقصيدة العربية "[2].

غير أن مسألة السبق بين هؤلاء الرواد الثلاثة أو بالأحرى بين نازك الملائكة والسياب، تبقى محل جدل فمنهم من يرى أن نص " **الكوليرا** " لنازك الملائكة والذي نشر لأول مرة في مجلة العروبة في جانفي 1948 هو النص الأول وهناك من يرى أن نص " **هل كان حبا؟**" لبدر شاكر السياب من ديوان أزهار وأساطير هو الأسبق[3]، وفي هذا السياق يرى كمال خير بك أن اعتراف نازك الملائكة في كتابها "**قضايا الشعر العربي المعاصر** " بأن بدر شاكر السياب قد نشر في الشهر نفسه الذي نشرت فيه قصيدتها "**الكوليرا**" قصيدة حرة بعنوان "**هل**

---

[1] كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، ط2 ، 1986 ص. 34.

[2] المرجع نفسه ، ص36.

[3] ينظر: محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر ، ص،8.

كان حبا" ضمن مجموعته الموسومة بـ: "**أزهار ذابلة** " لدعم قاطع والقول لكمال خير بك لريادة بدر شاكر السياب في كتابة القصيدة الحرة؛ نظرا للمدّة التي كان يستغرقها إعداد مجموعة شعرية وطبعها[1]. فالقصيدتين صدرتا في وقت متزامن ما صعّبَ على الكثير من النُّقاد نسب الريّادة لأحد الطرفين.

ونحن نتحدث عن هذا التحول في الشعر العربي، وعن أهم رواده ومؤسسيه لا بأس من ايراد بعض متناقضات هؤلاء الرواد. فرغم الترحيب الكبير الذي لقيه خاصة من طرف الأدباء والشعراء المتبنين له إلاّ أنّ البعض تعاملوا معه بحيطة وحذر شديدين، ومن هؤلاء رائدة هذه الحركة الشعرية الحداثية" **نازك الملائكة**" فبالرغم من كونها واضعة أبجدياتها الأولى الا أنها أثارت ضجة كبيرة بعد "أن حاولت الغاء الظاهرة الشعرية الجديدة بكبح حركيتها عندما تنبأت خطأ بأن حركة الشعر الجديد ستصل إلى نقطة الجزر عاجلا"[2] ، وهذا ما جعل العديد من النقاد الذين درسوا قصيدتها "**الكوليرا**" حسب الغذامي يصنفونها ضمن الموشحات لا الشعر الحر[3] . ففي مثل هذا التردد اذن دعم لموقف كمال خير بك المذكور سابقا والقائل بريادة بدر شاكر السياب بقصيدته "**هل كان حبا؟**".

غير أنّ المتتبع لأسباب هذا التردُد، والرجوع المفاجئ لنازك الملائكة ربما يربطها بما لقيته هذه الحركة الشعرية الحداثية من نقد يحاول إلغاء معظم إنْ لم نقُل جميع تجلّيات وجودها كنص شعري له خصوصياته، ومميزاته متمسكين – النقاد– بالأطر المفاهيمية والتصورات القديمة الجاهزة للنص الشعري [4]. لأنّ أنصار القصيدة القديمة التقليدية ذات الأوزان الخليلية

---

[1] ينظر : كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص،43.

[2] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص،16.

[3] سماح أسعيد: نقد الخطاب الشعري الجزائري المعاصر في منظور الباحث أحمد يوسف، قراءة في الأصل و المنهج مخطوط ماجستير، جامعة محمد لمين دباغين "سطيف2"، 2014، ص، 91.

[4] ينظر محمد لطفي اليوسفي، مرجع سابق، ص،16.

والبنية المعتادة يرفضون خلخلة مقوماتها وانهيار إمبراطوريتها بأي شكل من الأشكال، فهم يرونها هوية أدبية لا يجوز المساس بها .

في خضم هذه التأثيرات والرؤى النقدية الصارمة "خلقت نازك الملائكة مسافة بينها وبين حركة التحديث هذه فاعتكفت في صدفة النزعة الأدبية المحافظة حيث بدأت منذ 1959؛ بكتابة مجموعة مقالات نشرتها فيما بعد في كتابها قضايا الشعر العربي المعاصر تشن فيها حملة معادية على تطرف المحدثين. مما جعلها تتلقى من المعسكر الآخر اتهامات بالارتداد وخيانة حركة الحداثة[1] .

بعد أن أكدت روحها الحداثية، ومسايرتها لروح العصر – حسب تعبير عز الدين اسماعيل– في حركيتها الأدبية، وتحديدها لأسباب تمردها على النموذج التقليدي القديم في أربعة أسباب وهي النزوع الى الواقع، الحنين الى الاستقلال، النفور من الخارج، التيار المضمون، وهي بربطها تمردها بهذه الأسباب تتهم النموذج العمودي باللاواقعية وسلطته على المبدع وحرمانه من الاستقلال بوصفه نموذجا مهيمنا [2] ؛ ما يعني أنها "كانت ترى أن الشعر الحرّ ثورة على الرتابة التي رسخها الشعر العربي القديم، أصبحت ترى أن الشعر الحر يمتلك عيوبا واضحة أبرزها الرّتابة، وبعد أن كانت تحمل على الشعر العربي القديم بدعوى أنه صالح لعصره فحسب أصبحت ترى الخروج عنه استهانة به" [3]، مؤكدة بذلك نكوصها تحولها عن التحديد الا أنها استدركت الأمر، وتابعت مسيرتها التجديدية الحداثية "بتمردها وثورتها مرة أخرى على أبجديات الشكل الشعري في صورته التراثية المحمومة حيث انتزعت من سواد القصيدة العربية بياضا شعريا جديدا لامعا في أفق التنظير الشعري فبددت بمقولاتها النقدية

[1] كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص، 44.

[2] ينظر: عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص ص،15–20 والصوت القديم الجديد، ص ص،17– 20.

[3] فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دار التنوير، الجزائر، ط2 ، 2008. ص، 58.

العربية واقعا نقديا جديدا ارتوى من واقع شعري جديد يسوده التغيير والاضطراب(...) متبنيه في ذلك مقولة برناردشو: " في الشعر كمـــا في الحياة اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية"[1] .

إلاّ أن هذه التناقضات التي وقعت فيها **نازك الملائكة** بمرافعتها على حركة التجديد الحداثية مرة، واتهامها والثورة ضدها مرة أخرى قد فتحت عليها باب النقد من طرف العديد من النقاد فيوسف الخال مثلا يرى أن في محاولتها وضع قواعد للشعر الحر يرى فيه تنصيبها لنفسها خليلا جديدا يجب اتباعه واتباع قواعده في الشعر الحر، ودليله وحجته في ذلك تحريمها على الرواد ما تقع فيه هي أحيانا وأخذها عليهم أشياء تتراجع عنها، وتسمح بها والسبب في ذلك والقول لعبد المعطي حجازي هو استساغتها لها بعد تقدم تجربتها الشعري[2]. فنازك إذن في هذه الحالة جعلت تجربتها الشعرية نموذجا يحتذى به، وقانونا يتقيد به.

لكن رغم كل هذه الانتقادات التي وجهت لنازك جراء المطبات التي وقعت فيها تبقى لها بصمتها الريادية، والخاصة في تطوير الشعر العربي جراء نزعتها التمردية، التي تتقاسمها مع غيرها من الشعراء الرواد، ويؤكد كمال خير بك بأن هذا التمرد تمخض عنه انفصال ملمومين عن القصيدة العربية التقليدية الكلاسيكية الرومنطيقية، انفصالا يتضح على صعيد البنى وأنماط التعبير كما يتضح على صعيد القيم الشعرية، وقد أكد النقاد والرواد أن هذا الانفصال والتغيير لا يتجلى في الشكل والبنى فحسب بل يتجاوزه الى ما هو أهم من ذلك ألا وهو المضمون، وفي هذا السياق يرى بدر شاكر السياب أن الشعر الحر " ليس مجرد ثورة عروضية بل ثورة مضمون بالدرجة الأولى وذلك لأن المضمون هو الذي يحدد الشكل عند السياب تابع يخـــدم المضمـــون، والجوهر الجديد هو الذي يبحـث له عن شكـــل جديـــد، وتحطيم الاطار القديم كما تحطم البذور النامية قشورها"[3] ، ويؤكد "**عز الدين اسماعيل**" هذا

---

[1] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية، دراسة في الأصول و المفاهيم، عالم الكتب الحديث، اريد الأردن، ط1 ، 2010، ص.352.

[2] ينظر فاتح علاق: مفهوم الشعر الحر عند الشعراء الرواد، ص.133.

[3] المرجع نفسه، ص. 135.

الرأي باعتباره "فلسفة الشعر الجديد قائمة على حقيقة جوهرية هي أننا لا نشد المضمون على القالب، أو في الاطار وانما نترك المضمون يحقق لنفسه وبنفسه الاطار المناسب..."[1] . فالشكل والمضمون كل متكامل في القصيدة.

ولعل من أبرز القضايا التي تستوقف الباحث في الشعر العربي المعاصر قضية العصرية وقضية التراث والحداثة، وموقف الشعراء المعاصرين منها خاصة التراث غير أن السؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام وهو حسب رأيي بسؤال أسبق من أي سؤال آخر وهو " ما ميزات وما خصائص الشعر العربي المعاصر ؟ ".

إنّ الاجابة على هذا السؤال تدفعنا في البداية للوقوف عند مفهوم العصرية باعتبارها أساسا لاتجاه التجديد المعاصر كما يرى كل من **زكي نجيب محمود** وكذا **عز الدين اسماعيل**. وفي هذا السياق طرح عز الدين اسماعيل سؤالا غاية في الأهمية يتمحور حول إمكانية عيش الشاعر في عصر وتعبيره في الوقت نفسه من عصر آخر؟، ويمكننا تحوير سؤاله هذا لسؤال آخر هو "ما نمط وما مظاهر العصرية، والتجديد في الشعر العربي المعاصر ؟ ". إن **زكي نجيب محمود** يرى أن جميع الشعراء الذين يعيشون بيننا هم شعراء معاصرون، وذلك لأنهم أبناء هذا العصر، ليستدرك بعد ذلك ويعدل عن موقفه، لأن الجديد ليس دائما بالضرورة عصريا –والقول لعز الدين اسماعيل– وذلك لأن صدق عصرية الشاعر مرتبط الى حد بعيد بمدى انهماكه في عصره وكفهمه لروحه، ومن ثم يتفاوت فهم الشعراء في تعبيرهم عن عصرهم وفقا لمدى فهمهم لمعنى العصرية [2] .

يتقاطع الشعراء الرواد مع النقاد في فهمهم لهذه النقطة بالتحديد –العصرية والتجديد– فالبياني مثلا يرى بأن التجديد " لا يكون بالكلام عن الراديو أو السيارة أو التلفزيون، وانما

---

[1] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، المكتبة الأكاديمية القاهرة، ط1 1994، ص. 16.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص ص. 11– 12.

يكون بالتعبير عن بذور الحياة الجديدة، وعن التغيرات التي تجري في المجتمع وعن المؤثرات الروحية والأدبية التي كانت تتناول الحياة العربية في ذلك الوقت"[1] ، ويدعم عز الدين اسماعيل هذا الرأي اذ يرى أن الشاعر قد يكون مجددا حتى عندما يتحدث عن الناقة والجمل، ما ينفي أن تكون الأهمية بالنسبة للتجديد في ملاحظة شواهد العصر مثل الطائرة والصاروخ والكتابة عنهما بل ان أهم شيئ في التجديد "هو فهم روح العصر ، و هذا هو العنصر الذي يضمن بقاء هذه الدعوة اذ ينبغي على كل شاعر وفنان أن يصرف جهده لتفهم روح عصره، والتعبير عنه، وعندما يتطور الزمن، ويصبح للعصر الجديد مكونات جديدة يظل المبدأ قائما وصالحا ... "[2]، وعلى هذا الأساس يصبح الشاعر المتمكن والكبير "هو من جمع رؤى عصره كلها وأما من لا يمتلك رؤيا لواقع حياته، وروح عصره فليس شاعرا وان امتازت هذه الآراء بالتعميم والنزعة المثالية وبالصيغة الرومنطيقية والرمزية، فإننا نصادف آراء أكثر دقة ترى في الشعر رؤية فلسفية الى الحياة والوجود وما **تحرّك** منه وأنه بواسطة هذه الرؤية تسكنه أسئلة الانسان من أسرار الكون وتتكشف المكونات المرصودة" [3] .

فبهذا الفهم المتميز والفذ لروح العصر يكون الفارق بين الشاعر الفنان وبين الانسان العادي – هذا لا يعني أن الانسان العادي لا يفهم روح عصره– بل القصد من ذلك هو أن الشاعر الفنان سيستخدم في تعبيره عن أفكاره لغة متمردة خارجة عن المألوف لأن الشعر هو الصرح والمتنفس الأنسب الذي يمكن المبدع من التعبير عن رؤاه وأفكاره بطريقة يتجاوز الثابت فيها الى رؤيا شعرية تركز على البعد الانساني فرؤيا الشاعر المعاصر متميزة لأنها حسب غالي شكري " ليست المحتوى السياسي أو المضمون الاجتماعي والدلالة الفكرية فهي تنحت خصائصها من جماع الحركة الانسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر (...)رؤيا الشاعر ليست هي أدوات الصياغة التي تشكل تجربته وفق ما يحسه من أفكار،

---

[1] فاتح علاق: مرجع سابق، ص. 136.

[2] عز الدين اسماعيل ، مرجع سابق، ص. 14.

[3] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص. 501.

وانفعالات، غير أن هذه الرؤيا تتضمن الاتجاه التعبيري، ربما كان التعبير في حد ذاته تجربة واتجاها"[1] .

ويدعم هيوم TE HULME هذه الفكرة قائلا " ثمة بيننا وبين الطبيعة بل بيننا وبين وعينا حجاب وهو حجاب كثيف لدى الرجل العادي، وشفاف لدى الفنان والشاعر ... ولو كان في مقدور الحقيقة أن تتصل اتصالا مباشرا بالحس والوعي لما كان ثمة حاجة الى الفن أو بالأحرى لكنا كلنا فنانين فالفنان والمقصود والمقصود بالفنان هنا – الشاعر– هو الذي يولد منفصلا عن ضرورات الفعل والذي يفضل هذا الانفصال يستطيع أن يستخلص من الحقيقة شيئا عجزنا نحن للتصلب الذي في ادراكنا أن نراه بأنفسنا"[2].

فبسبب وعي وادراك الشاعر لقضايا تغيب عن الانسان العادي يصبح الشعر من هذا المنطلق كسر الافق توقع القارئ "المتلقي" نظرا لظاهرة الغموض التي تعد مميزة وخصيصة من الخصائص الشعر الغزلي المعاصر، وقد تحدثت المثالية الألمانية في الأدب عن عالم الروح الخفي الذي على الشاعر أن يبحث عنه ويكشفه للأخرين وفي هذا الكشف تكمن وظيفته ما يعني أن وظيفته لا تكمن في وصف الواقع بل في الكشف عما يختبئ فيه على الوعي العادي حسب هيجل"[3].

ومن هذا المنطق اقترح أمل دنقل تفسيرا لعلاقة الاختلاف أو التناقض بين الفن والواقع، حيث يرى أن الشاعر يحاول أن يتدارك النقص القائم في الواقع، عبر بديل يصنعه من أحلامه وطموحه نحو الانسجام والكمال ليتجاوز به الفجوة القائمة بين الواقع والتصور، لكن هذا البديل الذي يقدمه الشاعر لا يلغي الواقع بل يكمله، يقول " إذا افترضنا تفاوتا بين الحلم والواقع في أي عصر من العصور عن طريق اقامة واقع مختلف يصطلح على تسميته الواقع

---

[1] غالي شكري: شعرنا الحديث الى أين ص76، 77، نقلا عن بشير تاوريريت ، الحقيقة الشعرية ص. 495.

[2] كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص. 184، 185.

[3] ينظر: عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آليات الابداع الشعري منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، 2009 ، ص. 118.

الفني وهذا الواقع الفني الجديد يستمد الشاعر كل عناصره من الواقع الفعلي" [1] وهذا ما يحيلنا الى فكرة ضرورة فهم الشاعر المعاصر جيدا لروح عصره ليتسنى له أن يعمل على تكملته من خلال هذا الواقع الفني الذي يرسمه لنا، ليصبح "الشعر بذلك كشف لحقيقة الوجود وأسمى صور التعبير التي يتبدى فيها العالم بل هو الشعاع الذي يلحق ضوء الحقيقة/ اللاحقيقية فتتم اضاءة الوجود المتخفي"[2] وهذا ما يؤكده أدونيس بوصفه الشعر بميتافيزيقيا الكيان الانساني[3].

غير أن هذا الكشف لحقيقة الوجود والصور التعبيرية التي يتبدى فيها العالم تتفاوت من شاعر لآخر والفيصل في ذلك هو مدى فهمهم لروح العصر–عصرهم– و مقتضياته الأدبية والفكرية لأن الشعر المعاصر يعد نقطة تقاطع بين مختلف العلوم الانسانية من فلسفة وفن وقضايا سياسية واجتماعية، ونقدية وهذه الميزة نجدها عند أغلب الشعراء المعاصرين نذكر منهم على سبيل المثال الحصر أدونيس، محمود درويش، أمل دنقل، صلاح عبد الصبور، نزار قباني، توفيق زياد وغيرهم من جهابذة الشعر العربي.

وعودا على بدء وكتتمة للإجابة على الاشكالية التي طرحناها والمتمثلة في سؤال العصرية وميزات الشعر العربي المعاصر، وكذا تحولات الخطاب الشعري العربي المعاصر، وكذا تحولات الخطاب الشعري فيه فان عز الدين اسماعيل قد ميز بين نمطين من العصرية وكلاهما – حسبه– يعبر عن المفهوم السليم للعنصرية.

النمط الأول: يتمثل في النظرة السطحية لمعنى العصرية: حيث نجد الشاعر يتحدث عن مبتكرات عصره، ومخترعاته لأنه في هذه الحالة يظن أنه يمثل عصره غير أنه يعيش على هامشه وكنموذج لهذا النمط من العصرية أورد الدكتور عز الدين اسماعيل نموذجا

---

[1] المرجع نفسه ، ص. 92.

[2] عبد الغني بارة: الهيرمينوطيقا والفلسفة بحث نحو مشروع عقل تأويلي، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2008، ص. 230.

[3] ينظر: أدونيس: زمن الشعر، دار العودة بيروت ، ط2 ، 1978، ص. 10.

هو أبونواس حيث انتقل الى الحديث في شعره عن حانات عصره كبديل للحديث عن الأطلال والرموز التي كانت قيمة أساسية في الشعر الجاهلي، غير أن هذا الوصف السطحي لا يعني من العصرية سوى الجانب الشكلي لا الجوهري.

أما **النمط الثاني:** فيتمثل في العصرية المطلقة: وهي دعوة متتالية توشك أن تفصل نهائيا عن التراث، ويمثل هذا الاتجاه الشاعر الفرنسي آرثر رامبو* وذلك من خلال مقولته الشهيرة " لابد أن نكون عصريين بصورة مطلقة "؛ ما يستلزم التسليم بالفساد التام لكل القيم التقليدية أو المشاركة في ذلك بإلقاء الشخص نفسه في تيار الظواهر المعاصرة [1] .

غير أن هذه –العصرية المطلقة– صلحت لحقبة معينة، ليعود العصريون الى التقاليد، والمجتمع لأنهم لم يستطيعوا العيش في أبراجهم العاجية التي شيدوها، لتحقق كلتا الدعوتين أو نمطي العصرية السطحية منها والمطلقة، ليفتح لنا هذا الاخفاق الباب على قضية شائكة وبالغة الأهمية في الشعر المعاصر والمتمثلة في قضية التراث والمعاصرة أو بعبارة أصح التراث والحداثة في الشعر العربي المعاصر لأن بين المعاصرة والحداثة فرقا كما يرى أدونيس، ويتجلى في كون "الحداثة فعل يقوم على الاختيار الواعي المتجاوز على عكس المعاصرة التي هي مجرد وجود في الزمان لا ينطوي على هذا النوع من الاختيار بالضرورة"[2].

---

[1] ينظر : عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر ص ص. 12، 13.

* آرثر رامبو: A : RIMBOUD (1854–1891) هو شاعر فرنسي مشهور تميزت طفولته ، و شبابه بالثورة و التمرد، وصف بالظاهرة و الأسطورة قال فيه الفنان فراديا فولو: " آرثر رامبو مغامر و شيء لا وجود له هو أسطورة ". عاش حياة قاسية، و اعترف هو بذلك في رسالة بعثها إلى عائلته بتاريخ :1884/5/5 يقول فيها: "عرفت منذ زمن بعيد أنني لن أعيش حياة أشقى من حياتي هذه" من آثاره :كتاب " فصل في الجحيم" .

ينظر: بيير بتفيز : رامبو الشاعر و الانسان، تر: حسين عبد الزهرة مجيد، المركز الثقافي الفرنسي في عدن، اليمن، ط1 1995 ص ص. 13– 14.

[2] جابر عصفور: معنى الحداثة في الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول4/ 36، ص.37، نقلا عن عبد الحميد همية: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر دار هومة، بوزيعة، ط1 ، 2005، ص.22.

لكن قبل الحديث عن هذه الاشكالية لابأس من ايراد خصائص وميزات العصرية في الشعر العربي المعاصر حسب الأستاذ عز الدين اسماعيل، والذي قام بتوضيحات في نقاط تمثل الوجه لعام للشعر المعاصر وهي كتالي:

1- التجربة الجمالية للشعر المعاصر: والمتمثلة في حركة تجديد سواء ما تعلق فيها بالشكل أو المضمون لأن هذا تجديد يتأثر كل التأثر بحساسية العصر وذوقه نبضه .

2- ارتباط الشاعر بأحداث عصره وقضاياه محاولا استكناه الحياة لا مجرد الانفعال بها فلا يقوم بتسجيل المشاهد والمشاعر فحسب كما هو الحال في شعرنا القديم ما يعني أن الشاعر المعاصر عليه أن "يعيش الواقع بكامل أبعاده شريطة ألا يغرق في أحداثه ومظاهره، بل ان يخترقها كالسهم وينفذ من ورائها "[1].

3- ضرورة تمكن الشاعر يتطلب استيعاب الثقافة الانسانية بصفة عامة وبلورتها وتحديد موقف الانسان المعاصر منها لأن الثقافة حسب الأستاذ عبد الله العشي مجرد تراكم لمعلومات مخزنة في الذهن بل تصبح "فلسفة" تفسر الحياة وتحدد الموقف مما يحدث فيها"[2]، وقد ربطت نازك الملائكة بين الثقافة والشعر فجعلتها ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها تقول "إن الشاعر من يملك ثقافة عميقة تمتد جذورها في صميم الأدب المحلي قديمة وحديثة، مع اطلاع واسع على أدب أمة أجنبية واحدة على الأقل"[3] لأن حوار الثقافات، وتجلي هذا الحوار في الجانب الابداعي خاصة منه الشعري الذي أصبح ضرورة ومطلبا هاما، ولعل تفطن شعرائنا المعاصر لهذا المطلب هو ما عزز تأثرهم بالشعراء الغربيين أمثال إليوت، وأستاذه عزار باوند والشاعر مالارميه، وكذلك الشاعر الفرنسي رامبو وغيرهم من أعلام الأدب والشعر العالميين، وهذا لأن "النص الشعري محكوم بالتفاعل مع غيره من النصوص من

---

[1] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط1 ، 1980، ص.73.

[2] عبد الله العشي: الأسئلة الشعرية، ص 138.

[3] نازك الملائكة: الديوان م.ج 142 نقلا عن عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص. 138.

جنسه ومن غير جنسه فالقصيدة ليست ذاتا مغلقة اذ يبقى هناك ما يربط الأثر الفني بالواقع الثقافي والاجتماعي".[1]

4- الخبرة الشعورية، ويشترط أن تكون في الشعر المعاصر مشاركة في الخبرات الجماعية وبلورتها، لأن الخبرة الشعورية مشتقة من المشاعر الخاصة والشخصية، لا تمثل بالضرورة القيم الاجتماعية السائدة، فالأولوية اذن تمنح لخلاصة تجارب الانسان المعاصر، وميراث الأجيال الماضية والحاضرة على السواء فلا افراط ولا تفريط .

5- استيعاب الشاعر المعاصر لقضايا عصره عموما والقضايا الإنسانية على وجه الخصوص لأن ارتباط الشاعر المعاصر بالتاريخ يتجاوز الارتباط الطولي الى الارتباط العرضي، ما أدى الى تحقق نوع من وحدة الفكر لم تكن متاحة للشاعر القديم [2].

وهذا ما يعزز النزعة الانسانية في الشعر العربي المعاصر لأن فعالية هذه النزعة " الانسانية تكمن في الارتباط الحميمي للشاعر في القضايا الجوهرية للإنسان، وليس في الارتداد نحو الذات أو في التغني بالشؤون الصغيرة لأن الانسان هو المقابل للمادي، والشعر الحقيقي هو الذي يعلن ولائه للإنسان أي لقيم الحرية والعدالة، والمحبة والحياة "[3] .

6- مسايرة الخبرة الفنية لمتطلبات العصر فالحياة المعاصرة تفرض منطقها على الانسان في شتى الجوانب الحياتية ما يدفعه لتبني اطارها ومسايرته، وبما أن مضامين الشعر المعاصر تختلف عن مضامين الشعر القديم وجب على الشاعر المعاصر أن لا يتناول مضامينه الجديدة بخبرات فنية قديمة لأن هذا لا يستقيم.

7- يرتبط الشعر المعاصر بالإطار والمناخ الحضاري العام لعصرنا في مختلف مستوياته، وهذا أمر مفروغ منه لأن الشعر غالبا ما يكون لسان حال العصر، لذا فكل شعر

---

[1] فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ، ص.245.

[2] ينظر: عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص.15.

[3] عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، ص. 158.

هو شعر عصري بالقياس لعصره، وشعرنا على هذا الأساس عصري لأنه يعبر عن عصرنا ولا يعبر عن أي عصر آخر غيره [1] .

مما سبق فإنّ النقاط التي أوردناها مثّلت الخطوات العامة، والمميزة لعصرية شعرنا حسب تصنيف **عز الدين اسماعيل** في كتابه " قضايا الشعر المعاصر" والنتيجة التي نخرج بها من كل ما سبق هي أن هذه المميزات الخاصة بالشعر المعاصر لم تسقط الزمن الماضي وما فيه من تراث من حسابه، فرغم أن الشعر المعاصر هو نتيجة " لحداثة شعرية حقيقية، ربطت بين التحول الشكلي، وبين الدعوة الى توجه مفهومي جديد كان يتجاوز أحيانا الشعر ليبلغ جماع الموقف الثقافي والأنطولوجي بوجه عام"[2]، وكذا كنتيجة لتفلت القصيدة المعاصرة من ثقل الماضي الثقافي إلاّ أنّها لم تلغ التراث كليا، فقد حاول الشاعر المعاصر أن يتكئ على هذا الارث الحضاري والثقافي الأدبي لتشييد قصيدة حداثية تساير العصر بكل المعايير، لكن التعامل مع هذا التراث كان تعاملا حذرا فالشاعر المعاصر لا يقبل التراث كله، ولا يرفضه كله أيضا – والقول لعز الدين اسماعيل– غير أن عددا غير قليل من النقاد والشعراء وقعو في مطب **أشكلة** قضية التراث والحداثة في الشعر المعاصر، حيث نجد في الواجهة النقدية بروزا ظاهرا لما يسمى بـ "**المعركة بين الجديد والقديم**" أو بعبارة أدق علاقة التراث العربي خصوصا والعالمي عموما بالشعر العربي المعاصر، إذ يطغى منهج المقارنة والموازنة بين القديم والجديد، وهذا ما يتطلب منا موضوعية في النظر لهذه الاشكالية.

ولعل أبرز نقطة أجّجت ووتّرت العلاقة بين "أنصار القديم أصحاب النظرة السطحية للموروث" وبين الحركة الحداثية في الشعر هو تحطم اطار القصيدة القديم، ما جعل حركة لأحياء تتعاطف مع التراث فأخذت على عاتقها النهوض به من خلال مبدأ المعارضات[3]

---

[1] ينظر: عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص. 16.

[2] كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص. 15.

[3] ينظر عز الدين اسماعيل: قضايا الشعر المعاصر، ص ص. 17 – 21.

وهذا ما يؤكد تقديس الاحيائيين للتراث لدرجة انغلاقهم وانكفائهم عليه، والأصح هو محاولة فهمه بنظرة حداثية تسهل لهم المحافظة عليه من خلال ترهينه من جهة، ومسايرتهم لروح الحداثة من جهة أخرى.

ولا شك في أن المتأمل والمتتبع لنظرة بعض الشعراء والنقاد المعاصرين أمثال يوسف الخال، وكذا أدونيس يجد أن نظرتهم للتراث نظرة صائبة ومنطقية الى حد بعيد، اذ لا يخنقون التراث بتقديسه، وجعله متساميا عن أي تجوير أو أي اعادة فهم وتأويل مقدسة.... والذي لا يقوم إلا على تقليد الماضي هو بالنسبة لأدونيس التراث الذي ينبغي أن يجاوز معاييره وأطره".[1]

ومن هذا المنطلق فإن " التمسك بالتراث والسير على نمطه الثابت هو موت وفناء واندثار للذاكرة "[2]، غير أنّ الشعراء والنقاد المعاصرين لا يقصونه ولا يرمونه كأنه لم يكن، فأمة بلا ماضي لا مستقبل لها " فالمنفصل عن جذوره انما يشبه النبات الذي يعيش على سطح الماء فلا يقوى على مقاومة التيارات العنيفة "[3] ؛ فالأمر إذن يتطلب إمساك العصى من الوسط فلا نتقوقع في الماضي كل التقوقع كما يجب عدم نفيه نفيا مطلقا، وهذا ما يسعى أدونيس لتأكيده بوصفه "التراث العربي الثقافي الشعري جزء لا يتجزأ من التراث الإنساني الشامل كما أنه يعلن في الوقت نفسه أن الموقف من التراث لا يمكن أن يكون موقف قبول أو رفض اذ ليس لدى الانسان من خيار في قبول تراثه أو رفضه، ان ما يجب تغييره هو فهمنا لهذا التراث، والنظور الذي من خلاله نتطلع اليه ونمارس حكمنا عليه "[4] .

---

[1] كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص. 82.

[2] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية ، ص. 496.

[3] عز الدين اسماعيل: قضايا الشعر العربي المعاصر، ص. 16.

[4] كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص. 82.

مما سبق نستنتج أن "الحداثة هي نقد للتراث، ونقد يقوم على أساس المصالحة والمصافحة مع الخلايا الحية في التراث والنابضة بالدينامية والتحول لا الثبات"[1] ، أكبر دليل على هذه المصالحة والمصافحة هي احتواء الحداثة للتراث من خلال التوظيف المميّز للتراث الانساني عموما، والعربي خصوصا، في الأعمال الأدبية الابداعية، وبالتحديد في الشعر العربي المعاصر.

2/ محطات من حياة محمود درويش:

محمود درويش شاعر فلسطيني، هو حالة متفردة تستحق التأمل مليا في سياقاته الابداعية، والنصية فقد كانت حياته مأزقا وجوديا محكوما بتفاصيل حالته الشعرية، عاش موزعا بين الازمنة والأمكنة والقصائد.

ولد درويش بتاريخ: 13/ مارس/1941 في قرية " البدوة " في فضاء مدينة عكافي الغربي بفلسطين لأسرة ريفية بسيطة[2].

بدأت مسيرة محمود درويش التعلُّميّة الأولي في مسقط رأسه في" البدوه" ثم تابع دراسته الثانوية في قرية **كفر ياسين** حيث انضم بعدها إلى الحزب الشيوعي، وسجن بسبب نشاطه السياسي عدة مرات ولم يكن قد تجاوز العشرين عاما من عمره بعد[3]. كما تعرض لمضايقات السلطات الإسرائيلية أثناء عمله كمحرر ومترجم في صحيفة الحزب الشيوعي الاسرائيلي "**راكاح**".

اكتشف محمود درويش كشاعر في سن مبكرة وفي مطلع السبعينيات، وصل محمود درويش الى بيروت فكانت شهرته كشاعر لامع والشاعر الأكثر موهبة مجايليه في العالم

---

[1] بشير تاوريريت: مرجع سابق، ص. 496.

[2] ينظر صلاح فضل، محمود درويش حالة شعرية، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2010، ص. 7.

[3] ينظر محفوظ كحوال أروع قصائد محمود درويش، نوميديا للطباعة والنشر قسنطينة – الجزائر، ص. 9 .

العربي دون ريب والتي كانت قد تأسست أصلا. التحق بعدها بصفوف منظمة التحرير الفلسطينية، وبات شاعر فلسطين الوطني الأول، غير أنه في الان ذاته حافظ على صلة وثيقة مع المجتمع الاسرائيلي والثقافة الإسرائيلية فكان واحدا بين قلة من العرب – والقول لإدوار سعيد – الذين يعرفون ويتذوقون شعر الشعراء العبريين الكبار من أمثال بياليك[1].

عاش محمود درويش في بيروت من 1973–1982، وعهد اليه برئاسة تحرير مجلة "شؤون فلسطينية " التي أنشاها المفكر الفلسطيني الراحل " أنيس الصايغ " مثلما عهد إليه بإدارة مركز الأبحاث التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية في بيروت. كما أنشأ مجلة "الكرمل" التي بدأت في الصدور عام 1981، وتوقفت في عام 2006، واستأنفت الصدور بعد رحيله في عام 2009 [2].

بعد مغادرة محمود درويش باريس الشرق – بيروت – وعاصمة الكتاب "وجد نفسه في حالة النفي المتحول فعاش في عواصم عربية مثل القاهرة وتونس، قبل أن يستقر في باريس عاصمة النور الأوروبية"[3] ويصدر المجلة من قبرص مترددا على تونس، وباقي الأقطار العربية، في المحافل والمناسبات خصوصا نظرا للصيت المتميز الذي لقيه شعره – نفس التميز وسمت به شخصية محمود درويش السياسية الى أنه كان رافضا لتقلد المناصب الحكومية والقيادية رغم ما عرض عليه، لأن درويش عرف بمواقفه السياسية الصارمة والواضحة اتجاه القضايا الانسانية العادلة عموما والقضية الفلسطينية "الجرح المفتوح" على وجه الخصوص، ولعل التوقيع على اتفاقية "أوسلو" من بين الأسباب التي ساهمت في هجره المستنقع السياسي فالرجل كان يرفض التطبيع مع المحتل رغم انفتاحه على ثقافته ولغته.

---

[1] ينظر: مجموعة من الكتاب، محمود درويش، المختلف الحقيقي، دراسات وشهادات، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999، ص. 275.

[2] ابراهيم خليل: محمود درويش، قيثارة فلسطين، دار فضاءات للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص.19.

[3] مجموعة من الكتاب، محمود درويش، المختلف الحقيقي، ص.275.

"ظل محمود درويش منذ بداية التسعينات حتى رحيله يتنقل بين الرضى والرفض، بين الاقامة والترحال، واضعا نصب عينيه دائما تربية وعيه الشعري بالواقع، وتسمية قدرته الابداعية بالقراءة والتأمل، ومدمنا بهذا الولع المزمن بتجاوز واللهفة الى ممارسة التحولات الدائبة في أسلوبه وتقنياته، ورؤيته، بعد أن كان قد نجح في التخلص مما يعيق حركته الابداعية"[1]، وهذا التحول واضح جلي في الخطاب الدرويشي خاصة في مرحلة الأخيرة من تجربته الشعرية التي تميزت بالوجودية والفلسفية.

فالحدث الطارئ الذي شهدته حالته الصحية والمتمثل في العملية الجراحية التي أجريت له على القلب في فيينا عام 1999 والتي وضعته أمام الموت مباشرة.[2] توقف قلبه لمدة دقيقتين – حسب الاطباء الذين عالجوه– هذه الحادثة كانت من بين الأسباب التي عمقت رؤاه اتجاه السؤال الوجودي فأصبح بذلك أقدر الناس على دراسته بطريقة فنية وابداعية وفلسفية في آن، وكنتيجة لهذه الحادثة أيضا كانت القصيدة الملحمة التي انتصر فيها درويش على الموت "الجدارية" حيث يقول فيها: [3]

هزمتك يا موت الفنون جميعها.

هزمتك يا موت الأغاني في بلاد الرافدين

مسلة المصري، مقبرة الفراعنة.

النقوش على حجارة معبد هزمتك،

وانتصرت.

لقد "انتصر محمود درويش على الموت انتصارا جماليا بما أبدعه من قصائد ونصوص تجمع كل المدارس النقدية فرادتها وأصالتها، فقد خاض مبارزة جمالية طويلة مع خصمه

---

(1) صلاح فضل محمود درويش، حالة شعرية، ص.10.

(2) عاليا محمود صلاح، اللغة و التشكيل في جدارية درويش، مجلة جامعة دمشق، م26، ع 3/ 4، 2010، ص.334.

(3) محمود درويش، الجدارية، رياض الكتب والنشر، بيروت، ط2، فبراير 2001، ص. 126.

اللدود الذي سلبه هشاشة الجسد، فشاءت الأقدار أن سلم محمود درويش روحه الطاهرة التي بارئها يوم السبت 9 أوت 2008 في مستشفى " ميموريال هرمان تكساس ميديكال سنتر" بالولايات المتحدة الأمريكية، أكثر عملية جراحية دقيقة في القلب الا أن عدو الحياة الرمزي* الموت لم يقوى على أن يسلبه مكانته الرمزية التي شيدتها أعماله الشعرية والنثرية التي سيستمر امتدادها في الزمن ما استمر اهتمام الناس بالشعر"[1].

ووري جثمان محمود درويش الثرى في 13/أوت/2008 في مدينة رام الله حيث خصصت له هناك قطعة أرض في قصر رام الله الثقافي، وتم الاعلان عن تسمية القصر بقصر محمود درويش للثقافة.

كما أعلن رئيس السلطة الفلسطينية محمود عباس الحداد ثلاثة أيام عبر كامل الأراضي الفلسطينية[2] لما للرجل من مكانة في قلوب الفلسطينية، وجمهوره العربي والعالمي العريض.

رحل الشاعر الكبير محمود درويش وترك وراءه أثارا لا تمحوها الأيام .

أثاره:

أولا: الدواوين الشعرية:

- عصافير بلا أجنحة 1960
- أوراق الزيتون 1964
- عاشق من فلسطين 1966
- آخر الليل 1967
- يوميات جرح فلسطين 1969
- العصافير تموت في الجليل 1970

*عبرت عن الموت بعد الحياة الرمزي لأن الموت في حقيقته ليس سوى بداية للحياة الحقيقية الأبدية.

[1]عبد السلام الموساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، دار الساقي، بيروت: لبنان، ط1، 2009، ص. 8.

[2] ينظر محفوظ كحوال، أروع قصائد محمود درويش ، ص. 6.

- كتابة على ضوء بندقية 1970
- حبيبتي تنهض من نومها 1970
- مطر ناعم في خريف بعيد 1970
- أحبك أولا أحبك 1972
- محاولة رقم 7، 1973
- تلك صورتها وهذا انتحار عاشق 1975
- أعراس دار العودة 1977
- مديح الظل العالي 1983
- حصار مدائح البحر 1984
- هي أغنية هي أغنية 1986
- ورد أقل 1986
- أرى ما أريد 1990
- أحد عشر كوكبا 1992
- لماذا تركت الحصان وحيدا؟ 1995
- سرير الغريبة 1999
- جدارية 2000
- حالة حصار 2000
- لا تعتذر عما فعلت 2004
- كزهر اللوز أو أبعد 2005
- أثر الفراشة 2008
- لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي (صدر بعد وفاته) 2009

ثانيا: المؤلفات النثرية:

- شيء عن الوطن 1971.

- وداعا أيتها الحرب وداعا أيها السلام 1974.
- يوميات الحزن العادي 1976.
- ذاكرة للنسيان 1987.
- في وصف حالتنا 1987.
- الرسائل (محمود درويش ,وسميح القاسم) 1990.
- عابرون في كلام عابر 1999.
- في حضرة الغياب 2006.
- حيرة العائد 2007.

لم تعد وظيفة القصيدة المعاصرة " أن تعلمنا وتنظم لنا من جديد ما هو منظوم، بل صارت وظيفتها أن ترمينا الى أرض الدهشة"[1]. هذه الدهشة التي أصبحت نتيجة لتحول الخطاب الشعري من الوضوح الى الغموض، ومن المعيار إلى الانزياح، والخروج عن القيود فالخطاب الشعري العربي المعاصر هو خطاب الرفض والمعارضة، خطاب الفردانية والاختلاف، خطاب السؤال والقلق في مجتمع عربي تركز جميع سلطاته على تمجيد محاسن الصمت وتنبيه إلى عواقب الكلام[2] فالقصيدة المعاصرة هي المتنفس للشاعر "المبدع " وللقارئ على حد سواء، ولأن الشعر هو السلطة الحقيقية في هذا العالم فانه حين سيصحح العالم أخطائه سيكتشف – حسب تعبير نزار قباني– أن:[3]

فرجيل ... أهم من يوليوس قيصر.

---

[1] نزار قباني، قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني ، دط ، ص. 179. نقلا عن، عبد الله العشي، أسئلة شعرية، ص. 118.

[2] فتيحة كحلوش، الخطاب الشعري العربي المعاصر من استبدادية السلطة الى حركية الابداع، مخطوط دكتوراه علوم، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2005– 2006، ص. ث.

[3] نزار قباني: اضاءات، منشورات نزار قباني، بيروت: لبنان، ط1، 1998، ص ص 30–40، نقلا عن: فتيحة كحلوش، ص. 2.

وبوشكين ... أهم من بطرس الأكبر .

وشكسبير ... أهم من الملكة فكتوريا .

وبول فاليري ... أهم من نابليون .

والمتنبي... أهم من سيف الدولة .

ومحمود درويش... أهم من ياسر عرفات.

وبما أن هذا الأخير الشاعر محمود درويش يعد واحدا من جهابذة الشعر العربي المعاصر ارتأينا أن يكون هو موضوع الدراسة من خلال واحدة من أهم مدوناته "أثر الفراشة" والتي سايرت التحول في الخطاب الشعري المعاصر عموما والخطاب الدرويشي على وجه الخصوص بكل صنوفه اذ لا سبيل لإخفاء مدى الغواية التي يمارسها شعر محمود درويش على القارئ العربي المعاصر المتذوق لجاذبية سحر الشعر وغوايته الأخّاذة المحركة للعبة اللغوية المتبناة قصد ابتداع الأساليب والايقاعات، ومختلف صنوف التجارب الانشائية البديعية. وهذا سر الذيوع الباهر الذي صادفه الخطاب الشعري الدرويشي[1].

فدرويش يمثل قوة تجديد للشعر الذي يتجاوز النظم من جهة والذي يطور الحداثة من جهة أخرى، بل ويدخل مرحلة جديدة من البحث الواعي والتأمل العميق...[2]. وهذا ما يلاحظ من خلال تتبع التجربة الشعرية الدرويشية والتي مرت حسب محمد فكري الجزار بثلاث مراحل رئيسية وهي:

1- **مرحلة الرومنسية:** وقد شملت بداياته الشعرية الأولى وتركّزت في مرحلة الستينات .

2 - مرحلة الانسانية: وقد مثلت مرحلة السبعينات من حياته.

---

(1) عبد القادر عميش: القيم الجمالية في شعر محمود ،دار كوكب العلوم، الجزائر، ط2، 2012، ص. 5 .

(2) مجموعة من الكتاب، محمود درويش، المختلف الحقيقي، ص.315.

3- مرحلة الوجودية والفلسفية: وقد مثلت انتاجه الشعري مع بداية الثمانينات، واستمرت إلى نهاية حياته[1]، وهذه الفترة تمثل فترة ما بعد الحداثة في الخطاب الشعري الدرويشي، وهذه المراحل الثلاثة التي مرت بها تجربته الشعرية تأكد التطور الذي كان نتيجة حتمية لمسايرة العصر من خلال طاقاته الابداعية وفي هذا السياق يقول درويش في احدى اجاباته الذكية على سؤال وجه له، يقول: أنني أقوم بتنمية طاقتي الابداعية المستقلة عن أسباب شهرتي، وبعدم الوقوع في أسر الخطوة الأولى التي قدمتني للناس، وتمرد على أشكالي القديمة بمحاولة التجديد المستمر للذات، وبتغيير وجودي المتآكل وبتعميق جوهره الباقي، والخروج من شكل إلى آخر ليس عملية قفز تقطع الصلة بين "الآن" و "قبل قليل" إنّها عملية هدم وترميم، تحافظ على قاعدة الهوية الفنية عند أي شاعر لا أدعي أنني أقفز، انني أنمو ببطء ولم اكتمل حتى الآن بشكل فني، ولا يبدو أنني قادر على الوصول إلى حالة أبلور فيها شكلي نهائيا[2].

من خلال هذا التصريح للشاعر محمود درويش نجد أنه اعتمد في تطوير تجربته الشعرية على المراجعة والتجاوز، فهذا هو لب الحداثة وما بعد الحداثة الشعرية، في ثلاث مواصفات هي: "الثورة العروضية، والثورة اللغوية والثورة الفكرية"[3] .

فالثورة العروضية تتمثل في كسر النموذج الخليلي التقليدي من خلال الحركة الشعرية التجديدية التي قام بها الشعراء الرواد... وهذا ما تطرقنا له في ما سبق.

أما **الثورة اللغوية** فتتمثل في كسر قيود اللغة من خلال اخراجها من المألوف الى غير المألوف، أي ما يعرف بلغة التجاوز والاختلاف، وبعبارة أدق ما يعرف بظاهرة الانزياح.

إذا تأملنا اللغة الشعرية عند محمود درويش نجدها لغة متميزة اكتسبت قراءتها من خلال امتلاكه لناصيتها فوظفها توظيفا ايحائيا مما يعطيها تعبيرا أغنى وأكثر تحرر، فلغة درويش

---

(1) ينظر محمد فكري الجزار ، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دار الكتب الجامعية، ط1، 1998، ص. 14.

(2) صلاح فضل: محمود درويش، حالة شعرية، ص. 40 .

(3) أحمد يوسف: يُتم النص والجينيالوجيا الضائعة، تأملات في الشعر الجزائري، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2002، ص.272.

تأبى أن تتصاع لقاعدة أو تلتزم بقيد، وهذه ميزة الشاعر مع لغته، وهي لغة تحمل دائما بين طياتها الجديد، تكسر الرقابة وتجيب أفق توقع القارئ، وفي هذا المقام يصف الشاعر حمدي بحري الشاعر بقوله: "إن الشاعر انسان جوال بين اللغة بحيث يعود الينا بين الحين والآخر بأزهار لم نرهى من قبل ويحكي لنا عن عالم لم نره من قبل أيضا "[1].

فاللغة الشعرية احساس ووعي مقصود لذاته، لأنها تفرض نفسها باعتبارها "أداة فوق الرسالة التي تنظمها، وأعلى منها، وتعلن عن نفسها بشكل سافر كما أنها تشدد بانتظام على صفاتها اللغوية"[2] لتتحول اللغة الشعرية الى وسيلة لإنارة الوجود، أي التفكير في وجود الانسان من خلال الانارة، وهذه الاخيرة هي التي ستمكننا من النظر في ماهية الانسان هذه الماهية التي تقع بين اللغة وبين الشعر ليتحول الشاعر نفسه الى ذلك المزيج الناتج عن تفاعلهما:

قال محمود درويش:

من أنا؟ هذا سؤال الاخرين، ولا جواب له.

أنا لغتي أنا.

أنا ما قالت الكلمات:

كن جسدي فكنت لنبرها جسدا "[3]

"فوجود الشعر / اللغة متعلق بوجود الشاعر /الانسان، وهذا الاخير يدين للغة بوجوده، وتكامل هذه الاطراف هو ما يوصل الى تحقيق الكينونة الكبرى لمفهوم الوجود، واذا كان

---

[1] حمدي بحري: المجاهد، مارس 1989، 1491 هـ، نقلا عن عبد الله العشي، أمثلة الشعرية، ص.66.

[2] علاء الدين رمضان السيد: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1996 ص. 144.

[3] محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيدا، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 1995،ص. 115.

الاخرون يتساءلون عن كينونة الشاعر دون ان يجدوا لسؤالهم جوابا فان الشاعر يعي نفسه، ويعي سبب وجوده، فقد تحول من صفته البشرية الى اللغة واصبحت الكلمات هي جسده الحقيقي وبالتالي علامة وجوده"[1].

فإذا تأملنا هذه الابيات لمحمود درويش نجد أنها تحيلنا بطريقة أو بأخرى لمقولة بوفون "الأسلوب هو الرجل" على أساس أن اللغة هي صانعة الأسلوب وهي عموده الفقري، فعلاقة محمود درويش بلغته هي علاقة الجسد بالروح، علاقة اتصال، علاقة نمو وتطور، فهو يحافظ على المعالم الكبرى للغته ويجدد ما يراه يستحق التجديد فثراء النص الدرويشي من ثراء الحياة فهو دائم البحث عن الأشكال الفنية الرامية الى التطوير والتفرد والتميز، وهذا ما جعل يحي خلف يقول فيه: "درويش في نظري قوة التجديد للشعر الفلسطيني بشكل خاص وللشعر العربي بشكل عام، يمثل قوة التجديد للشعر الذي يتجاوز النظم من جهة والذي يطور الحداثة من جهة اخرى، بل ويدخل مرحلة جديدة من البحث الواعي والتأمل العميق"[2].

فالمتأمل للغة الشعرية الدرويشية لا يجد فيها مظهرا من مظاهر العجز والمأزقية، فرغم طول تجربته الشعرية (1961-2008) إلاّ أن لغته لم تصل مرحلة الشيخوخة ان صح التعبير نظرا لتجددها المستمر، وهذا راجع لتمكنه من ناصية اللغة فهو يحورها ويشكلها كيفما شاء لروح حداثية متفلته، فالعجم الشعري القديم لم يعد باستطاعته الاستجابة لتحدي التشابكات الحديثة والمعاصرة وهذا ما أدى الى انبثاق تشكيلات تعبيرية متواكبة مع التغيرات الجادة وقد بادر الشعراء المعاصرون في اختيار مفردات معجمهم الجديد مع الغاء أي قانون تقليدي في هذا الاختيار وهذا كان سبب في تفجير قضية المعجم الشعري، قضية الحداثة، والتقليد،

---

[1] حسين تروش: الخطاب الشعري عند محمود درويش ، دراسة موضوعاتيه ، مخطوط دكتوراه العلوم، جامعة محمد لمين دباغين ، "سطيف2" ، 2014- 2015، ص.90.

[2] ينظر: مجموعة من الكتاب: محمود درويش المختلف الحقيقي، ص. 315.

فأصبح همّ كثير من الشعراء القدرة على النحت اللغوي، أي الوصول إلى معجم جديد مضاد للمعجم الشعري التقليدي.[1]

والجديد المتميز على صعيد المعجم الشعري لمحمود درويش هو ذاك التمرد وتلك الجرأة في مفردات معجمه والاهتمام بقدراتها التعبيرية في المقام الاول وتجلي ظاهرة الانزياح وخرق الانظمة اللغوية التي لا تخلو اشعاره منها، اذ يتفنن في اراد علاقتها، ويصور شيء في خطابه يمنحه طريقة مميزة في القول الشعري، وفي انتاج الدلالة، "لأنّ وعي درويش بقضية اللغة الشعرية لا يقتصر على النحت اللغوي فحسب، بل في النحت الدلالي ايضا، أي ان قمة التحدي هي في تحويل المفردات المألوفة الى دلالات جديدة غير مألوفة، حيث يصبح الادهاش في التعبير متولدا من جهد شعري، وصدق شعوري وليس متولدا من مجرد كلمات"[2] فاللفظة الشعرية عموما وظاهرة الانزياح خصوصا تضمن للنص الشعري الدرويشي التماسك الداخلي والانسجام الجمالي بكل ما يحفل به هذا النص من صور تناقض الواقع الملموس ويتجاوز منطق اللغة المألوف لتستشير كوامن الذات الشاعرة المعبرة عن القضايا الانسانية المعاصرة، ومن بين هذه القضايا قضية الفقد عموما بكل انواعه: فقد الوطن، فقد الحياة "الموت"، فقد الهوية، فقد الانتماء ...الخ، والموت كونه السؤال الوجودي المحير والمتفلت الذي شغل المفكرين المعاصرين، الذي يضل قيمة مهنية في الخطاب الشعري الدرويشي، حيث يرد في كل مرة بصورة مختلفة نظرا للطابع الانزياحي والزئبقي الذي يصيغها بها الشاعر:[3]

وغابة الصفصاف لم تزل تعانق الرياح.

ماذا انجبناه نحن يا أماه ؟.

---

[1] ينظر: حنان بومالي، الانزياح والتحولات الخطاب الشعري لمحمود درويش، مجلة كلية الآداب واللغات جامعة محمد خيضر بسكرة، العددان 15/14 جانفي، جوان 2014، ص ص. 204 – 206.

[2] المرجع نفسه: ص. 308.

[3] محمود درويش ، أوراق الزيتون" رسالة من المنفى"، دار العودة بيروت – لبنان، ط1، 1964 . ص. 32.

حين نموت مرتين.

فمرة نموت في الحياة .

ومرة نموت عند الموت

فالشاعر أورد انزياحا في البيت الرابع وهو انزياح يربط بين الحياة والموت في مفارقة واضحة[1].

ومثل هذه الرؤى الفلسفية الوجودية أخذت حيزا واسعا من انتاجه في نهاية تجربته الشعرية التي اتسمت بالنزعة الوجودية والبحث عن الخلفيات الكينونة وتمفصلات الذات وأسئلة الهوية ويمثل الديوان أثر الفراشة الصادر عام 2008، اخر ديوان أخرج للنور في حياة درويش، ليعقبه بعد ذلك ديوان "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي أبدا" الذي جمع ونشر بعد موته.

وبما أم ديوان أثر الفراشة هو موضوع الدراسة وجب علينا التوقف عندها بلمحة تعريفية وكلمة في عتبة العنوان فما مميزات هذا الكتاب عن غيره من الدواوين السابقة لمحمود درويش؟.

3/ الاطار التكويني لمدونة أثر الفراشة:

صدرت مجموعة أثر الفراشة في كانون الثاني 2008 وقد ميزها محمود درويش بعنوان " فرعي هو يوميات " والمعروف أن اليوميات نوع من الكتابة.

النثرية البحتة للمذكرات والخواطر العابرة التي يسجلها الكاتب يوما بيوم، فهي بطبيعتها لابد أن تكون تلقائية مرتبطة بلحظة الكتابة، وقصيرة نسبيا ومعنية بالشأن اليومي المتغير"[2]، غير أن يوميات درويش تختلف عن هذا التعريف المبدئي اختلافا كبيرا؛" لأنها تنطوي على

---

[1] حنان بومالي، الإنزياح وتحولات الخطاب الشعري، محمود درويش، ص. 304.

[2] صلاح فضل، محمود درويش حالة شعرية ، ص. 110.

هواجس لا تمر مرورا خفيفا بالعابر اليومي، وإنّما تعمل إذا مرت على اختراقه إما بتوافق أو بتعارض معه، يوميات درويش تنطلق أحيانا من حوادث معينة، عامة أو خاصة، ولكنّها تُفضي دائما على تأملات عميقة في الحياة والموت، والتاريخ، والحب والحرب"[1].

ما يعني أن **أثر الفراشة** " توضح فهم درويش الجديد للشعر ولوظيفته وجمالياته على مستوى اللغة والصورة والايقاع، وعلى صعيد علاقة هذه كلها بالذات والمكان/الوطن، القضية/الصراع والانسان/ الذات والجماعة/الانتماء، الحياة والموت[2].

كما أن لهذه المدونة خاصية تميزها عن باقي دواوينه الأخرى ألا وهي جمعه بين النصوص النثرية، والشعرية، معا فصله بين النوعين وذلك من خلال توظيف تقنيات الطباعة والتنسيق، مع اهمال الاشارة بأي صورة من الصور الى شعرية النص أو نثريته، تاركا ذلك كله للقارئ معتمدا التلميح – بقراءة المسكوت عنه–[3]، وهذا الفصل يحيلنا لأمر بالغ الأهمية خاص بنظرة محمود درويش للشعر، اذ يفصل بكل حسم بين الشعر والنثر – والقول لصلاح فصل– فالمتأمل في نصوص هذه المدونة يجدها منقسمة الى قسمين: 47 نصا شعريا، و81 نصا نثريا، وهذه النتيجة تتفق الى حد كبير مع النظر في تحول سياق درويش من البلبل المغني الذي كان يشيد ومعجبا بأبي الطيب المتنبي وشعراء المعلقات، مستشارا ومستشيرا في ان معا الى الكناري الذي يشيد ويوحي ذاته، ورؤيته واهتماماته بتفاصيل الحياة اليومية موسوما بأغنيات من قبيل "الجدارية" فمدونته هذه ينطبق قول التوحيدي "خير الكلام ما قامت صورته بين شعر كنثر، ونثر كأنه شعر"[4].

---

[1] جودت فخر الدين: نقلا عن: www.darwiskfoundation.org/atemplete.php?id=58

تم التصفح في يوم: 1 جويلية على الساعة 10:10.

[2] خالد عبد الرؤوف غواية سيدورى، قراءات في شعر محمود درويش، دار الجديد للنشر والتوزيع، ط1، 1430 هـ، 2009 م، ص. 245.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص. 246.

[4] نفسه، ص. 248.

فمحمود درويش من خلال مجموعته هذه "أثر الفراشة " يحيا مناصفة مجاورة أيضا على مستوى النص حيث يتجاوز خطاب الشاعر، وخطاب النسان من هنا من هنا تضحي ثنائية الشعر– النثر ثنائية تكاملية لا ضدية، وبهذا الفهم يمكن القول ان الشعر والنثر يمتزجان في المفهوم والرؤية.[1]

لتبقى هذه المدونة أثر يؤكد من خلاله محمود درويش أفكاره الفلسفية والوجودية التي ميزت كتاباته الأخيرة، فبطرحه لأسئلته العميقة استطاع أن يجعل من خلالها الكتابة سؤالا دائما، سؤالا قادرا على التجدد الا ما لا نهاية، و ذلك دون أن يفرط الشاعر الكبير بنكهته الخاصة، وبلغته الشعرية المتميزة، وبنبرته التي عرف بها منذ بدايته حسب الدكتور جودت فخر الدين.

4/ كلمة في عتبة العنوان" أثر الفراشة "

يعد العنوان العتبة الأولى للولوج للنص فهو يعلن ويعين بطبيعة النص ويحدد نوع القراءة المناسبة له، كما يعلن عن مقصديه ونوايا المبدع ومراميه الايديولوجية، فهو يقوم بعملية توضيح للمعنى، وتفصيل لما هو غامض وغير مبيّن، وهذا ما ينطق على تعريف غريفال CH Grivel له فالعنوان حسبه " هو اعلان عن طبيعة النص اعلان عن القصد الذي تبنى فيه اما واضعا بشكل محايد أو حاجبا لشيء خفي أو كاشفا، غير أنه بما سيأتي لأنّ العنوان يظهر معنى المكتوب بين دفتين، ومن جهة ثانية يكون بارقة تخيل على الخارج خارج النص"[2].

من خلال هذا التعريف نستكشف أن الكاتب لا يعتمد على مبدأ الاعتباطية في العنونة، لأنه في أغلب الأحيان يخرج العنوان من دلالته السطحية الى دلالته السيميائيّة الرمزية التي وضع لها لكي يرقى إلى المستوى الابداعي الذي يجب أن يتسم به وفي هذا السياق تحضرنا

---

[1] خالد عبد الرؤوف، غواية سيدورى، ص. 250.

[2] جميل حمداوي: السميو طيقا والعنونة: مجلة عالم الفكر، مج 25، ع 3، الكويت مارس، 1997، ص. 109.

مقولة ليسينغ المشهورة :" ينبغي ألا يكون العنوان مثل قائمة الأطعمة، فعلى قدر بعده عن كشف فحوى الكتاب تكون قيمته"[1].

وبخصوص تجديد رمزية وايحائية العنوان " يقول الكاتب الفرنسي المشهورة جورج بارنانوس عن كتابة الموسوم "الفرح" قد تعثر في كتابي هذا عن كل شيء ما عدا الفرح" [2].

وإذا تأملنا العنوان الذي بين أيدينا " أثر الفراشة " نجد أن الشاعر محمود درويش قد استعار هذا العنوان من حقل معرفي أخر بعيدا عن الأدب نسبا، ألا وهو حقل الفيزياء والرياضيات إذ أن "أثر الفراشة " أو "تأثير الفراشة" كما يحلو للبعض تسميتها هي نظرية رياضية فلسفية فيزيائية منتمية لنظرية "Chaos" أو ما يعرف بنظرية الفوضى التي ظهرت بفضل عالم الرياضيات الفرنسي بوانكاري POINCARRE وهي جزء مشتق منها.[3]

تسعى نظرية أثر الفراشة لتفسير ظواهر الترابطات، والتأثيرات المتبادلة التي تنجم عن حدث (أول) قد يكون بسيطا في حد ذاته، لكنه يولد سلسلة متتابعة من النتائج المتتالية والتي يفوق حجمها وتأثيرها مراحل حدث (البداية) وبشكل غير متوقع وهو ما عبر عنه مفسر هذه النظرية فيليب ميريليس بشكل تمثيلي مفاده" أن رفرفة جناح الفراشة في البرازيل ستؤدي إلى عاصفة في تكساس" وذلك نتيجة تأثير جناح الفراشة على الضغط الجوي، وبطرح مبسط تشير نظرية أثر الفراشة الى صورة عامة من الأحداث التي تتبب في وقوعها عوامل بعيدة عنها في الزمان والمكان، ومختلفة تماما في أبعادها؛ حيث أن أي فعل بسيط من الظاهرة فان

---

(1) الطبيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء، العنوان للدكتور بسام قطوس، الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة،16/15 أفريل 2002، ص. 25.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) عزالدين بوركة: أثر الفراشة، دراسة في المفهوم والقصيدة، نقلا عن:
www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=432726
تم التصفح يوم : 02 جويلية على الساعة 20 :00.

له تأثير وقد يتطور هذا الأثير تطورا هائلا غير متوقع، وبالتالي يدفع الى سلسلة من الأحداث تؤدي الى تغيرات كثيرة في النهاية، وتجدر الاشارة الى أن هذه النظرية تنتمي للفلسفة الحديثة(ما بعد انشتاين، وبوروهيزنبورغ)، وانطلاقا من هايدغر، والفهم الفيزيائي الحديث والتكنولوجي، حيث يتضح معه جليا ومخبريا أن تأثير الجزء (ولو بعيد المدى نسبيا)، على تأثير يقاس، ومؤثر بعمق على بنية الكل ...، وكمثال توضيحي فان غابات ممتدة الأطراف، ربما تحترق لأن أحدهم رمي قنينة من زجاج في أرض الغابة فتكسرت، وشكل قعرها عدسة لامة كونت حزمة من الأشعة أدت الى وصول عشبة صغيرة الى درجة الاتقاد فأحرقت غصنا أكبر وبالتاي احترقت الغابة، وماتت الكثير من الحيوانات ،وتسببت في كارثة بيئية واقتصادية[1].

غير أنّ المرء قد يتساءل ما العلاقة بين هذه النظرية الفيزيائية الفلسفية " أثر الفراشة " وبين مدونة محمود درويش الشعرية ؟.

لنجد بعد تمعن أنّهما يلتقيان في البعد الماورائي والميتافيزيقي مصحوبا بمعتقد فلسفي وعلمي ناجم عن تدبر الانسان للكون والكون واضطراباته بما في ذلك الذات البشرية بكل ما تحمله من تناقضات وتغيرات تتسبب فيها أحداث جزئية وبسيطة جدا هي صانعات الفارق .

فهما لكن التأثير بسيط ويكن اهماله في الجزء سيبقى جزء من الكل؛ بل يؤثر فيه بشكل كبير ومرئي فمثالا ان حركة الالكترون تأثر على حركة الكون ككل، وتحديد الكترون واحد من ذرته يجعله قابل للالتحام بذرة أخرى، واحداث تركيبة جديدة في الذرات المجاورة وهكذا دواليك الى الوصول الى التركيب الكوني ... ولا يقتصر الأمر على الفزيائي، والرياضي، بل

---

[1] ينظر: عبد الكريم سليم، على أثر الفراشة نقلا عن: www.kitabat.com/ar/print/19423.php

تم التصفح يوم 2 جويلية على الساعة 01:00.

هو اسقاط على اليومي والحياة للإنسان[1]، ويمكن أن يكون درويش قد استمد العنوان الفرعي لمدونته من هذه الفكرة.

وقد قام المخرج الأمريكي ايريك بريس في فيلمه تأثير الفراشة " The Butterfly Effect" بمعالجة فكرة هذه النظرية " نظرية أثر الفراشة " وذلك بتوضيح تأثير الجزء في الكل، فقد وضح هذه الفكرة من خلال الشخصية البطلة الرئيسة التي مثلها "اشتون كوشير " وهي شخصية أصيبت بفقدان الذاكرة، فكانت لها تأثير كبير في حياة جماعة محيطه به ككل[2].

مما سبق فإن قوة هذا العنوان، وكذا جماليته لا تتجلى في لغته الشعرية فحسب؛ بل في تقاطعه معا هو فيزيائي أيضا، أن الرؤيا التي يحملها هذا العنوان هي رؤيا فلسفية في المقام الأول، ما يعني ضرورة تجاوزنا القراءة السطحية الاستشرافية لهذه الفكرة إلى البعد العميق وبقراءة تأويلية بسيطة نصل الى أن محمود درويش يسعى لترسيخ فكرة ومبدأ أن الأحداث البسيطة التي تقع في حياة الأفراد والمجتمعات مهما كانت صغيرة فإنها غالبا ما تصنع الفارق وتغير نمط الحياة ومجراها، وفي البيتين الأولين من قصيدة " أثر الفراشة " لمحمود درويش :

أثر الفراشة لا يرى

أثر الفراشة لا يزول

لدليل قاطع على أهمية الجزء بالنسبة للكل وهو ما توصل اليه العالم الامريكي ادوارد لوزينز بعد قيامه بتجربة كان يهدف من خلالها لتنبأ بالأحوال الجوية، لكنه بعد ادخاله ثلاثة

---

[1] عزالدين بوركة: أثر الفراشة، دراسة في المفهوم والقصيدة، نقلا عن:
www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=432726
تم التصفح يوم : 02 جويلية على الساعة 20 :00.

[2] ينظر المرجع نفسه.

أرقام بعد الفاصلة بدل ستة أرقام في العملية الحسابية، ومع تراكم الأشهر تبين الفرق من خلال انحراف الخط البياني على ما كان متوقعا، فرغم كون هذه الفواصل صغيرة جدّاً إلى أنّها صنعت الفارق، فكانت أثرا صغير لا يرى، لكنه ما كان ليزول؛ مثل "**أثر الفراشة**".

لنصل في الأخير إلى أن محمود درويش من خلال الطرح يؤكد توجهه الفلسفي والوجودي وتركيزه على الأسئلة الكونية والميتافيزيقية في نهاية تجربته الشعرية ويتوافق محمود درويش في أفكاره مع الشاعر ايليا أبو ماضي في قصيدته " الحجر الصغير " كليهما تؤسس لفكرة أهمية الجزء ودوره في بناء الكل، فمن دون هذا الجزء لا يكون الكل.

يقول إيليا أبو ماضي:

حجر أغبر وأنا حقير *** لا جمالا، لا حكمة، ولا مضاء .

فلا أغادر هذا الوجود وأمضي *** بسلام اني كرهت البقاء .

وهوى من مكانه وهو يشكو *** الأرض والشهب والدجى والسماء.

فتح الفجر جفنه ....فإذا *** الطوفان يغشى المدينة البيضاء.

فهذا الجزء الصغير " **الحجر الصغير**" في هذه القصيدة صنع الفارق بعد أن تخلى عن دوره ومكانه في السد فكانت الكارثة بغرق المدينة، وهذه الفكرة سعت نظرية أثر الفراشة لتوضيحها، كما سعى محمود درويش لتوضيحها في هذه المدونة من خلال توظيفه لتيمة الفقد بشتى أنواعها؛ فدرويش من "خلال أوديسة التطور التي عاشها صاغ للقصيدة العربية نماذج كانت ضرورية جدّا لإنقاذ القصيدة الحديثة، مما وصلت إليه من تناقض مع منطلقاتها وطموحاتها، ولمُصالحتها مع الحداثة شكلا، ومع الشعر جوهرا: أعني الموت، الموت بكلّ أشكالها والقول لمنير العكش، كانت مقاومة الموت لا تنفك أبدا عن عناق تقنياته المتطوّرة.

هذا الجوهر الخالد في شعر محمود درويش مقاومة الموت"[1]، ولأنّ تيمة الفقد أشمل من تيمة الموت أبحر محمود درويش بقارئه إلى العوالم المفقودة، في التقليد الشعري عموما وفي الذاكرة الفلسطينيّة خصوصا كاستعارة من أجل تماهي النص الشعري الدرويشي مع واقع الانسان المعاصر[2]، وذلك جلي بصورة نوعية في أعماله الأخيرة خاصة في مدونته "**أثر الفراشة**"؛ مركزا في ذلك على تمفصلات الذات الفردية منها والجماعية وما يشغلها من أسئلة فلسفية وجودية.

لذلك وظف محمود درويش الموروث الإنساني المتمحور حول تيمة الفقد بجميع صنوفها من أجل التعبير عن الحالة التي آل إليها الوضع الإنساني عموما والوضع الفلسطيني على وجه الخصوص، ومن نماذج الفقد التي وظّفها محمود درويش لتعبر عما يعيشه الفلسطينيون تحديدا والإنسان عموما نجد تيمة الفردوس والتي تنوب عن فقد الوطن، وفي هذا الصدد يقول محمود درويش: " أنا آدم الجنتين، فقدتهما مرتين"، مرة في الأساطير، وأخرى هنا في لحم الأرض. هذا الضياع الحق يشكل واحدا من أخصب رؤى درويش وأكثرها ألقا وإيجاعا:

منذ طردت من الفردوس عالمنا تغير كلّه،

فتغيرت أصواتنا. حتى

التحيّة بيننا وقعت كزر الثوب فوق الرمل.

بهذا الفقد والاقتلاع وقعت حياة الفلسطينيين كلّها " كزر الثوب فوق الرمل"، وصارت للشاعر بحثا لا نهائيا عن فردوسه المفقود، سواء كان وطنا، أو شكلا شعريا، أو كان استعارة لكل ما يتمناه الإنسان ويسعى إليه"[3]. كما أنه وظف الأندلس كمعادل للفقد و" كمؤشر

---

[1] مجموعة من الباحثين: هكذا تكلم محمود درويش، دراسات في ذكرى رحيله، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، ص .167.

[2] ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص. 168.

للانحدار في أقدار فلسطين، والتي هبطت من ذروة ثقافيّة كبرى إلى حضيض فظيع من الفقد، على صعيد الواقعة والاستعارة معا"[1] .

ورغم أنّ محمود درويش كان في الكثير من الأحيان يرفض أن تحصر كلّ تجربته الشعريّة في الثوريّة من خلال تسميّته بشاعر الثورة وشاعر القضيّة الفلسطينيّة إلا أنّه كان يمثل وبامتياز نموذج الشاعر المرغوب فيه والمطلوب من أجل الحفاظ على ماضي وذاكرة هذا الشعب الذي سعى الكيان الصهيوني وبإصرار منه هو ومن يدعمه لطمسه وتناسيه ومحوه من الذاكرة، غير أنّ درويش واجه هذه الأيديولوجيّة بلغته اللاذعة يقول:" لقد استيقظ الفلسطينيون صباح أوسلو ليكتشفوا أن عليهم أن يعيشوا بالقوة في حالة اصطناعيّة من فقدان الذاكرة، وقد أشار الأستاذ منير العكش في مقال له بعنوان " قتلناك يا آخر الشعراء" كتبها بعد موت درويش إلى أن هناك حقيقة مؤلمة تتمثل في كون محمود درويش كان يعرف أن شعره جزء من الماضي المطلوب نسيانه. مضمنا كلامه برسالة إلى الأصدقاء الذين لم ينوّهوا في تأبينه أنّه كان شاعر مقاومة الموت بامتياز. متسائلا عن مصير شعره بعد موته[2] .

غير أن الحقيقة التي تمثل عزاءا حقيقيا لهذا الشاعر هي أن شعره حافظ على مكانته التي وصل إليها؛ بل زادت عن ذلك في بعض الأحيان؛ فنظرة محمود درويش لوظيفة الشعر وأهدافه تتوافق من نظرة لوتمان له والرامية إلى أنّ "الهدف من الشعر هوّ معرفة العالم والعلاقات التي تربط الناس ومعرفة الذات وتطور الشخصية الانسانية في عملية التقدم والاتصال الاجتماعي، وفي النتيجة النهائية يتفق مطلب الشعر مع مطلب الثقافة ككل، غير أن الشعر يحقق هذا المطلب بصورة نوعية".[3]

---

[1] سميح القاسم وآخرون، محمود درويش المختلف الحقيقي، ص. 277.

[2] ينظر مجموعة من الباحثين: هكذا تكلم محمود درويش في ذكرى رحيله، ص. 186.

[3] روبرت شولز: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994، ص ص. 88-89.

وبما أن تيمة الفقد هي الغالبة في المدونة التي اخترناها كموضوع للدراسة، فقد فرضت نفسها كوسم لهذا البحث نظرا لتشعبها وتعدد مظاهرها: من فقد للوطن، وفقد للحياة، إلى فقد للهوية، فقد الذات ... وما لهذه التيمة من أثر على حياة الفرد "الجزء"، وكنتيجة حتمية على المجتمع الانساني عموما "الكل"، وهذا ما سنسعى لتوضيحه من خلال الجانب التطبيقي.

الفصل الأول

النقد الأدبي من الشكلانية إلى التأويل

أولا: المدرسة الشكلانية الروسية

ثانيا: المدرسة البنيوية

ثالثا: المدرسة السيميائية

رابعا: استراتيجية التفكيك وخلخلة المركز

خامسا: استراتيجية التأويل في الممارسة النقدية

1- في الثقافة العربية.

2- في الثقافة الغربية.

الفصل الأول: النقد الأدبي من الشكلانية إلى التأويل:

سيرورة المناهج النقدية من السياقية إلى النسقية:

تمهيد:

إنّ المتأمل لسيرورة المناهج النقدية بصفة عامة يجد أن المناهج النسقيّة مثلت نقطة تحول ومراجعة، وتجاوز للمناهج السياقية التي كانت تهتم بالسياق الذي يعيش فيه أو بالأحرى ينتج فيه الأدب، وتهمل الأدب في حد ذاته، "فقد ظهرت القراءات النسقية لتعلن انسداد أنظمة القراءة السياقية، وترهل مشروعها النقدي. ومن أبرز الاتجاهات التي عملت على تقويض الوعي النقدي السياقي نذكر- والقول لأحمد يوسف - تراث الشكلانين الروس، النقد الجديد، تأثير اللسانيات الحديثة، والبنيويات (المدرسة البنيوية بمختلف تفرعاتها)"[1].

فالمناهج السياقية بتفرعاتها المختلفة التاريخية، النفسية والاجتماعية تفرغ الأدب من محتواه إن صحّ التعبير وتعطي أهمية أكبر للسياق؛ فالمنهج التاريخي يرى الأدب وثيقة تاريخية، أما المنهج الاجتماعي فيرى في الأدب وثيقة اجتماعية، ولذلك فهو يبحث في الأدب عن المجتمع لا العكس . حسب تعبير الأستاذ عبد الله العشي.

أما المنهج النفسي، فيعرّف الأدب على أنه وثيقة نفسية، تعبر عن الذات، ومن هذا المنطلق انبثقت المناهج النسقية كثورة على كل ما هو سياقي فأخذت في البحث والاهتمام بالنسق "البنية" الداخل، بدل السياق "الخارج" فقد "جاءت المناهج النقدية في رحلتها السياقية والنصانية، ابتداء من المنهج الانطباعي، وانتهاء بالنظرية التفكيكية، والتلقي، هذه المناهج والنظريات النقدية الاحترافية قامت على أنقاض ثنائية فلسفية هي ثنائية الداخل والخارج"[2]؛

---

[1] ينظر أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، ص30 .

[2] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، ص 33.

ما يعني أنّ المناهج النصانية تحاول اعطاء القيمة الحقيقية للنص من خلال إخراجه من سجون ودهاليز السياق التي فرضت عليه من كلّ جانب.

ولعل السؤال الذي يفرض نفسه في هذا المقام هو: ما هي القراءات النسقية التي أخذت مكانة هامة في القراءة النقدية العربية منها والغربية؟ وقبل ذلك ما هي الأسباب التي شجعت على بلورة فكرة العودة إلى الداخل" النسق" بدل الخارج " السياقّ؟.

يتفق الكثير من النقاد والمنظرين على أن من أهم الأسباب التي ساهمت في بروز هذا التوجه النسقي "البنيوي" الأسباب التالية:

أولا: المدرسة الشكلانية الروسية: وهي مدرسة متمخضة عن جهود الثورة اللسانيات بقيادة اللغوي السويسري فردناند دوسوسير Ferdinand De Saussure (1857- 1913) فقد " نمت البنيوية وترعرعت بناء على استثمار جملة من المقدمات التي كانت ضرورية بالنسبة لها، وتنحصر هذه المقدمات في الأثر السوسيري . نسبة إلى فردناند دو سوسير، و الارث النظري الذي خلفه الشكلانيون الروس، حيث انتشرت اللسانيات البنيوية في جل الحقول المعرفية التي تنتمي إلى العلوم الانسانية وإذا كان الاتجاه البنيوي قد عرف نجاحا كبيرا فإن الفضل في ذلك يرجع إلى العالم السويسري فيرديناند دو سوسير الذي أسس علم اللغة الحديث على أسس عملية صارمة: "كانت أفكاره التي طرحها بطريقة مبنية ومقنعة لأول مرة هي الجذور التي نبتت منها اللسانيات البنيوية الحديثة"[1]، ما يعني أن " البنيوية لم تكن إلا تتويجا لجهود ألسنية سابقة، تأتي على رأسها جهود المدرسة السوسيرية (التي قد تسمى أحيانا " حلقة جنيف")، بزعامة دو سوسير عبر محاضراته الشهيرة التي كانت عصارة ثلاثة فصول دراسية بجامعة جنيف خلال الفترة الممتدة ما بين (1906و1911)، ثم نشرت عام 1916؛ بعد وفاته بثلاث سنوات، بمبادرة من تلميذيه: شارل بالي Ch Bally، وألبير

[1] المرجع السابق، ص 40.

سيشهاي A.Sechehaye، تحت عنوان Cour de Linguistique Générale، وقد شكلت هذه المحاضرات "ثورة كوبرنيكية Révolution copernicienne، في الدراسات اللغوية على حد وصف جورج مونان"[1].

فقد عمل دي سوسير في مشروعه المتشعب على نقل الأدب من الطابع التاريخي إلى الطابع الوصفي؛ حيث ألغى السياق وركز على دراسة اللغة لذاتها ومن أجل ذاتها لا غير. وبترسّخ هذه الرؤى الألسنية مع الارث الشكلاني الروسي الذي يمثل رافدا مهما من روافد المدرسة البنيوية نمت هذه الأخيرة وهكذا ارتسمت ملامح الأنموذج البنوي . حسب تعبير الأستاذ أحمد يوسف . في معالجة الظواهر الأنثربولوجية والاجتماعية والثقافية في بداية الأمر معالجة نسقية . في خضم تحولات الخطاب النقدي . حيث كانت في السابق تخضع لتجارب معزولة يجريها علماء الأنثربولوجية، وعلماء الاجتماع على تلك الموضوعات انطلاقا من افتراضات لا تستند إلى رؤية شمولية، ولا تضبطها منهجية مستقلة؛ غير أن الجدير بالذكر هو أن أكثر الدراسات تخصصا في هذا الشأن أقرت "أنها ـ البنيوية ـ النتيجة النهائية للتنظير الشكلاني"[2]. ما يلزمنا قبل التفصيل في المدرسة البنيوية وأهم مقولاتها بالتوقف عند المدرسة الشكلانية الروسية احتراما للسيرورة الزمنية لهذه المناهج من جهة وكنتيجة حتمية للمراجعة الذاتية للمناهج والمدارس النقدية وتجاوزها لنفسها من جهة ثانية.

فما حقيقة المدرسة الشكلانية، وما هي جهودها في سبيل الدراسة الأدبية؟، أو بالأحرى ما أهم مقولاتها ؟.

رغم التباين الطفيف بين النقاد والمنظرين للمدارس النقدية إلا أن هناك خطوطا عريضة لا يختلف فيها اثنان ومن بين هذه الخطوط نجد الثنائية المشكّلة للمدرسة الشكلانية الروسية

---

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص64 .

[2] نفسه، ص 65.

ونقصد بذلك **حلقة موسكو** "**1915 – 1920**"، و **جماعة الأوبوياز**"**Opojaz**"**1916** (وهي كلمة تمثل حروفها صيغة اختصار لجمعية دراسة اللغة الشعرية).

فاسم الشكلانية الروسية أطلق على هاذين التوجهين الذين اجتمعا بعدما أيقنا أن أهدافهما مشتركة. فالمجموعة الأولى "حلقة موسكو" تأسست في آذار 1915، بجامعة موسكو، وبزعامة رومان جاكبسون الذي يرجع له الفضل في تأسيس هذا "النادي اللساني" رفقة مجموعة من طلبته، كما شاركهم في ذلك ميخائيل باختين الذي تبرأ فيما بعد من هذه الحلقة نتيجة انتمائه السياسي؛ أما جماعة الأوبوياز فقد تأسست سنة 1916 بمدينة ستراسبورغ .

ففي حين تهتم الأولى بالشعرية واللسانيات، والبحث في شؤون (الأدبية) وماهية (الشكل)، تهتم الثانية بالشعر؛ حيث كانت الشعرية الحب الأول لمنظري أوبوياز[1].

كان اندماج المدرسة الشكلانية الروسية بشقيها سابقي الذكر ردا على الدراسات السابقة التي تهتم بالسياقات التاريخية بشكل خاص، وقد سماها مناهضوها بالشكلانية لأنها تهتم بالشكل أكثر من غيره، وكذلك كانتقاص من قيمتهم ـ حسب تعبير يوسف وغليسي ـ بعدما أسمو أنفسهم تمييزيين ومورفولوجيين.

الأدبية والتغريب كمفهومين أساسيين من مفاهيم الشكلانية:

إنّ من المواضيع والتيمات التي اهتم بها الشكلانيون، وأعطوها متسعا من وقتهم وأبحاثهم تيمة الأدبية وظاهرة التغريب في الأدب، وقبل ذلك تقديم تعريف جديد للأدب قبل دراسته؛ مفندين بذلك التعريفات القديمة للأدب والقائلة بأن الأدب محاكاة، وأنّه تعبير عن الذّات فقد تعاملوا مع "الأدب بوصفه استعمالا خاصا للغة يحقق لها التميز بانحرافه عن

[1] ينظر يوسف وغليسي، المرجع السابق، ص ص، 66، 67.

اللغة " العملية" المشوّهة. لأنّ اللغة العملية تستعمل لتحقق أفعال اتصالية، بينما لا تمتلك اللغة الأدبية أية وظيفة عملية على الاطلاق، وتقتصر على جعلنا نرى الأشياء رؤية مختلفة"[1] ويتجلى ذلك في ظاهرة التغريب التي سنتطرق إليها بعد حين. فهم قد تفادوا أو بالأحرى تجاوزوا المقولات الرامية لتحنيط الأدب وتفريغه من مضمونه وقيمته الأدبية؛ رافضين بذلك الحصار السياقي الذي ينقص من قيمة النص كما فصلوا بين الواقع والأدب واعتبروا الواقع مجموعة الأحداث والحالات الاجتماعية الموجودة في الواقع، وأنّه المادة الخام التي تتحوّل بفعل الكاتب إلى أدب فبعد إحداث التغييرات والتعديلات على هذا الواقع يصبح أدبا، أما ففي النثر "السرد" قاموا بالتفريق بين القصّة والخطاب إذ يؤكدون أنّ القصّة هيّ الواقع أو الحدث كما حدث في الواقع، بينما الخطاب هو التعبير الأدبي عن هذه القصّة أو الحادثة أمّا الخطاب فهوّ عبارة عن التشكيل الأدبي لهذه الأحداث أي أنّه عنف ممارس على القصّة؛" فالمعروف لدى أهل الاختصاص أن الشكلانيين الروس راودهم الحلم في تأسيس علم للأدب يكون على عاتقه استكشاف أدبية الأدب؛ بحيث لا يلتفت إلى أي مرجعية خارج بنيته؛ وعليه نلفي أن القراءة الشكلانية تعتمد إلغاء البعد الذاتي (Dimension Subjective) للأثر القصصي، ومحو قيمته المرجعية (Valeur Référentielle) فالقصة أصبحت أثرا مبتورا منبتا؛ إذ قطع الشكلانيون صلتها بالمؤلف، وبالمحيط التاريخي والفكري و الحضاري وحتى الأدبي "[2] .

فقد أصرّ الشكلانيون الروس على أنّ الأدب لا يحدد من خارجه، إذ أرادوا أن يجعلوا الأدب مستقلا عن السياق، محاولين النظر إلى ما هو أدبي من خلال ما ليس أدبي، كما قالوا بتغيّر الأدب وعدم ثباته .

---

[1] رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1996، ص 18.

[2] سمير المرزوقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، الدار التونسية للنشر، ص، 68 نقلا عن أحمد يوسف: القراءة النسقية، ص ص، 125.124.

وعودا على بدء فإنّ الشكلانيين الروس بيّنوا الفرق بين اللغة الشعرية " الأدبية " وبين اللغة العملية المستخدمة في العملية التواصلية؛ بيد أنّ هناك جدلا تنظيريا يسعى للفصل بين الشعريّة والأدبية فرغم تقاربهما الشديد إلاّ أن حسن ناظم، ومن حذا حذوهم يرون أنّ الأدبية من بين الحقول الموازية للشعرية. بل هيّ من الحقول الأكثر قربا منها . أمّا من ناحية السبق الزمني في الظهور في عالم النظرية النقدية نجد أنّ الأدبية أسبق من الشعرية ومن المدلولات التي أنابها الدكتور سعيد علوش عن الأدبية نجد في المرتبة الأولى ما هو خالص في الأدب، أي الشاعري فيه منذ بدايته، وأنّها موضوع علم الأدب عند جاكبسون وليس الأدب، فهي إذن الخصائص والمعايير النوعية التي تجعل من نص ما نصا أدبيا، كما أنّها ـ الأدبية. تسمح بالتمييز بين ما هو أدبي من النصوص وما هو غير ذلك خاصة في دراسة الشكلانيين الروس.[1] وكلما توافرت هذه المعايير كان المزج اللغوي أدبيا والعكس صحيح. لنخلص إلى نتيجة مفادها ـ حسب عبد الله العشي ـ أنّ الشعرية أو الأدبية هي عنف منظم ضدّ اللغة.

وقد ركز الشكلانيون الروس على الشكل لأنّه عندهم "وحدة دينامية متكاملة ينبع معناها من داخلها. فكان هدفهم هو البحث في الخصائص التي تجعل من الأثر الأدبي عملا أدبيا بالفعل وهذا ما رمى إليه إيخانيوم، الذي أكد أن القضية الجوهرية ليست قضية منهج، ولكنها "قضية الأدب باعتباره موضوعا للدراسة الأدبية، وقد عزز جاكبسون هذا الموقف بمقولته التي صارت من أهم شعارات الشكلانية والتي مفادها أن موضوع الدراسة ليس الأدب في حد ذاته وإنّما أدبيته؛ مركزين في بحثهم عن هذه الأدبية على المعايير التي تجعل من الأثر أثرا أدبيا"[2] حسب الأستاذ بشير تاوريريت، إلا أننا نفضل كلمة النص الأدبي بدل الأثر نظرا لوجود اختلاف جوهري بين الكلمتين ـ نص وأثر ـ حسب رولان بارت، وفي هذا السياق يرى

[1] ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارية في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص ص،35. 36.

[2] ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 55.

حسن ناظم " فيما يتصل بتحديد موضوع الشعرية، أنّها تسعى للكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصا وليس أثرا أدبيا"[1]. والفرق بين الأثر الأدبي والنص حسب رولان بارت يكمن في كون الأثر الأدبي يحمل باليد، والنص يحمله الكلام، وهكذا يتضح أن الأثر الأدبي ينتجه المؤلف الفعلي، أما النص فينتجه المؤلف الضمني، أو بتعبير آخر، القارئ بما هو إغناء للنص وإعادة انتاج له فالقراءة تتيح إمكانات عدّة للتأويل[2]. وتجدر الاشارة إلى أنّ " الحركة النغمية (الايقاع) في القصيدة شغلت حيزا كبيرا في دراسات الشكلانين الروس وفي مقدمتهم رومان جاكبسون، وهو أمر نبه إليه دو سوسير منذ مطلع القرن العشرين وأفرد له مساحة ضمن محاضراته في اللسانيات العامة. وإن كانت الدراسات الصوتية الفونولوجية عند الشكلانيين قد خرجت من مسار دراسة سوسير في هذا المجال أو طوتها وغيرت وجهتها عند عامة البنيويين(...)،وقد أكد الشكلانيون بأن تركيبية فارة مرتبطة بدون انفصام إلى الإيقاع، تبعا لذلك فإن مفهوم الإيقاع ذاته يفقد صفته المجردة، ويصبح مرتبطا بالجوهر اللساني للشعر[3]. وهذا الموضوع من بين المواضيع التي شغلت أبحاث الشكلانيين الروس" لأنّ فاعلية الشعرية حسب جاكبسون غير محكومة بدالتها التواصلية التي تعني أن تحيلنا الرسالة القولية إلى العالم و إنّما بدالة "جمالية " أو" شعريّة" هدفها إبراز قيمة النّص بحدّ ذاته، وذلك بمنحه "استقلالا" نسبيا عن العالم الواقعي، وهكذا ومنذ سنة 1919 طرح تصور للشعر عرف باسم autoréférentielle أو (الغائي الذات) ما يعني النص الشعري غايته في ذاته باعتبار أنّ الدالة التي تحكمه تحض قبل كل شيء على إبراز مادته البنائية اللغوية بما هي عليه[4].

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 33.

[2] المرجع السابق، ص 45.

[3] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 53.

[4] جان ميشال غوفار، تحليل الشعر، تر: محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2008، ص. 101.

وقد عمل الشكلانيون على تحديد هذه اللغة الأدبية من خلال مفهوم التغريب وهو جعل الأشياء المألوفة أشياء غريبة؛ وتعود هذه الفكرة إلى أبرز منظري المدرسة الشكلية شكلوفسكي حيث دعا من خلالها إلى "كسر ألفة اللغة استنادا على نتائج العلم التجريبي، فتخرج اللغة بذلك عن استعمالها المعياري العادي إلى الاستخدام التقني الذي يجعلها أكثر غموضا، إذ يقول شكلوفسكي :" إنّ الهدف من الفن هوّ أن يمنح الإحساس بالأشياء كما تدرك، وليس كما تعرف"[1]. وتجدر الاشارة إلى أن "التغريب والتعريّة هما فكرتان أثرتا مباشرة " من المفهوم الشهير لبرتولد بريخت عن "أثر التغريب أو الاغتراب"، وهكذا تحدى الشكلانيون وبريخت المثل الأعلى القديم الذي كان يرى أنّ على الفن أن يحجب عملياته. إذ أنّ تقديم الأدب نفسه وحدة واحدة من الخطاب، وتمثيلا طبيعيا للواقع، قد يكون مضللا، عند بريخت، ومعاديا من الناحية السياسية. فعلى سبيل المثال، قد تؤدي ممثلة، في الإخراج البريختي، دور رجل، من أجل تدمير طبيعة الدور وألفته، وعن طريق تغريب الدور يولي الجمهور عنايته لذكورته الخاصة"[2].

مما سبق نستخلص أنّ التغريب "singularisation" ظاهرة أدبية فنية تفتح الآفاق واسعة أمام القرّاء لتسمح بتعدد القراءات واختلاف الفهم والتأويل، بالحفر في هوامش النص من أجل استيعاب واكتشاف خبايا النص ومكوناته ذلك هوّ الغرض من الدراسات الأدبية الباحثة و المستكشفة لأدبية الأدب وخروجه عن المعتاد المألوف إلى الغريب الذي يحيلنا إلى المسكوت عنه في العمل الأدبي.

ثانيا: المدرسة البنيوية:

تعدُّ المدرسة البنيوية من أهم المدارس النقدية المعاصرة، إذ تمثل امتداداً للمدرسة الشكلانية الروسية، لأنها تأخذ كثيرا من مفاهيمها ومصطلحاتها منها، مع تطويرها تطويرا

[1] عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة، ص. 74.

[2] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص. 22.

ملاحظاً، وتتفق معها في الاهتمام بالشكل "مما أدى ببعض مؤرخي النقد الأدبي إلى الربط بين الشكلية الروسية والبنيوية، بل إن بعضهم يذهبون إلى القول بأن الشكلية هي في حقيقة الأمر بنيوية مبكرة"[1].

وتسمى البنيوية بذلك لأنها استعملت البنية كمفهوم أساسي، واستراتيجي لأن كل شيء فيها ينطلق من هذه البنية، وفي معنى البنية يرى جون بياجي أن البنية نسق من التحولات له قوانينه الخاصة، كما اعترف "في مطلع كتابه عن (البنيوية) بأنه من الصعب تمييز البنيوية لأنها تتخذ أشكالا متعددة لتقدم قاسما مشتركا موحّدا، فضلا على أنها تتجدد باستمرار، (...) وأن البنيويين في نظر الآخرين هم جماعة يؤلف بينها البحث عن علاقات كلية كامنة تستمد روافدها من ألسنية دي سوسير وأنثروبولوجيا ليفي ستراوس، ونفسانية بياجي، وجاك لاكان، وحفريات ميشال فوكو التاريخية، والمعرفية، وأدبيات رولان بارت....."[2]

وبهذا فإن البنيوية تتجاوز حدود الإرث الشكلاني رغم انها حسب الأستاذ أحمد يوسف وآخرون تمثل التنظير النهائي للشكلانية الروسية، غير أن البنيوية تأثرت بشتى مجالات المعرفة الإنسانية، كما أثرت في مختلف مناحي الحياة كما سنرى فيما بعد.

لكن قبل التطرق إلى أنواع البنيويات، وأهم أعلامها، ومقولاتها تجدر بنا الإشارة إلى أن النظريات البنيوية عموما قد لقيت في البداية بعض الامتعاض نظرا لأفكارها الجديدة، لأنها تحدّت بعض المعتقدات التي كانت راسخة في فكر القارئ، فبعدما كان القراء يرون أن العمل الأدبي هو وليد الحياة الإبداعية للمؤلف، وأنه يعبر عن ذاته – ذات المؤلف– وكونهم يشاركونه في أفكارهم ومشاعره إضافة إلى الافتراض الجوهري الذي يجريه القراء "المتلقين" في الغالب والقائل بأن الكتاب الجيد يقول الحقيقة عن الإنسانية، فالروايات والمسرحيات مثلا

---

[1] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص57.

[2] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 63.

تحاول أن تقول لنا حقيقة الأشياء كما هي، إلاّ أنَّ البنيويون بعد ذلك أتوا محاولين إقناع القراء بموت المؤلف، وأن الخطاب الأدبي ليست له وظيفة صدق.[1]

فقضية موت المؤلف(la mort de l'auteur) رغم أنها مقولة أو بالأحرى نظرية نادى بها رولان بارت(Roland Barthe) عام 1968 تكريسا لمعاداته كل دعوة تنادي بدراسة شخصية صاحب النص، والمحيط الخارج عنه (النص) للوصول إلى الدلالة فيه، وأن المبدع تنتهي مهمته مباشرة بعد الفراغ من إبداعه، إلا أننا نجد جذورها عند نيتشه في دعوته إلى موت الإله، وكذا عند هيدغر في سعيه لتقويض صرح الفلسفة العقلية (المثالية)، وعند فوكو أيضا في حفرياته.[2]

كما نجد ما يضاهي هذه النظرية عند الكاتب الإنجليزي ذو الأصول الأمريكية توماس إليوت "T.S.Eliat"، صاحب نظرية المعادل الموضوعي حيث يرى أن الكاتب أو المبدع هو سكرتير أو وسيط بين المجتمع والأدب، وليس له الفضل في أكثر من ذلك، وفي نفس السياق يقول جاك ديريدا "Quand je signe je suis déjà mort".

وعودا على بدء فإن هذا التحفظ الأوّلي على البنيوية لم يدم طويلا نظرا لما شهدته من رواج في شتى بقاع العالم ، وخاصة ما أحدثته من ثورة فكرية وأدبية في فرنسا على اعتبار أنها محضن المدارس النقدية والحركة الفكرية بامتياز، وذلك من خلال جهود جماعة تال كال(Tel Quel) (1960)، والتي تنسب إلى المجلة التي تحمل التسمية نفسها، والتي أسسها الناقد الروائي فيليب صولر "Philipe Sollers" سنة 1960، وضمت عصبة من رموز النقد الفرنسي الجديد مثل الناقدة الفرنسية ذات الأصل البلغاري جوليا كريستيفا " Julia Kristeva"،

---

[1] ينظر رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص 82.

[2] ينظر: عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة، ص ص، 99. 100.

ورولان بارت "Roland Barth"، وميشال فوكوه "M.Foucault" وجاك ديريدا، وقد اهتمت هذه الجماعة بحقول فكرية شتى، كالتحليل النفسي، والماركسية، واللسانيات... فدعت إلى نظريات جديدة في الكتابة كانت معبراً للتحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، ما يعني أن جماعة "Tel Quel" كانت رافدا من روافد البنيوية مثلما كانت الشكلانية الروسية بشقيها (حلقة موسكو، وجماعة الأوبوياز) وكذا حلقة براغ "Cercle de Prague" (1926 – 1948)، وحلقة كوبنهاغن 1931، وحلقة نيويورك[1] 1934، والتي مثّلت روافدا لها.

أمّا فيما يخص الأسباب التي ساهمت في رواج البنيوية، فتتمثل في الصيغة الجديدة التي أضفتها على المدارس النقدية والتي أعادت من خلالها الاعتبار للنص بتركيزها على البنية. فالمبتغى النهائي للبنيوية هو إدراك البنية المنسجمة إدراكا يفضي في مجال النقد الأدبي بناء دعامات قوية للقراءة النسقية التي تسعى بدورها إلى إضفاء الطابع الوصفي والعقلاني، والمنطقي على دراسة الظواهر، وتأملها سواء على مستوى الظاهر أو على مستوى الباطن، وهي في ذلك تسلم بوجود بنية قارة في ثنايا النص الأدبي، وما على المقاربة النقدية إلاّ الاستكشاف، والبحث عن خفاياها. فالبنيوية باهتمامها المبالغ فيه بالبنية، حوّلت مفهوم العبقرية من خصيصة يمتاز بها المؤلف المبدع إلى سمة يختص بها اللغة ما جعل الكثيرين يستشفون فيها هذا التطرف فانغلاق البنية على ذاتها، وكذا تطرّق متبنيها في آراءهم وسع الشكوك حولها كما عملت على تحويلها إلى هيكل جامد، بعد رفضها التعلق بالتاريخ من حيث هو استراتيجية فكرية موجودة بالقوة في بنية الأشياء، وهذا ما جعل العديد من المفكرين يرفضون بأن يكونوا بنيويين، فميشال فوكو مثلا عمد إلى حذف كلمة بنية من كتابة " الكلمات والأشياء" بكامله، وقد أشار جوناثان كولير في واحدة من محاضراته الحسان والقول لبشير تاوريرت إلى أنّ كلمة البنيوية قد فقدت جدواها، وذلك منذ أن وجد جان بياجي

[1] ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص ص، 68. 70.

في كتابه "البنيوية" أن مختلف العلوم اهتمت بالبنيوية، وأن العلوم الاجتماعية كانت بنيوية حتى قبل مجيئ كلود ليفي ستراوس.[1]

وحسب جون بياجي "Jean Piaget" فإنه لابد لكل بنية ثلاث خصائص وهي: (الكلية، التحولات Transformation، والتنظيم الذاتي Auto réglage).

فالكلية (الشمولية) Totalite: معناها أن البنية تتألف من عناصر داخلية متماسكة، بحيث تصبح كاملة بذاتها، ما يعني أن الجزء لا قيمة له إلا في سياق الكل الذي ينتظمه، " فالمقولة الأساسية في المنظور البنيوي ليست هي مقولة الكينونة، بل مقولة العلاقة، وأولوية الكل على الأجزاء، فالعنصر لا معنى له، ولا قوام إلا بعقدة العلاقات المكونة له".[2]

أمّا **التحولات** "**Transformation**" فهي الدينامية "الحركية" التي تقوم بتحويل النسق من حالة إلى أخرى، أو بعبارة أخرى هي قدرة هذا النظام على التغيّر والتحوّل المستمر، وفق ما يمليه الداخل، وهذا ما يعني أن البنية ليست ساكنة سكونا مطلقا، فهي متحركة لكن دون تدخل قوى خارجية في ذلك.

التنظيم الذاتي: "**Auto Réglage**": ويعني أن البنية لها القدرة على تنظيم نفسها مما يحفظ لها وحدتها، والبنية بهذا التصور لا تحتاج إلى سلطان خارجي لتحريكها، وهذا ما يمنحها نوعا من الانغلاق.[3]

---

[1] ينظر: عبد الله إبراهيم، في معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1996 ، ص40.

[2] روجيه غارودي: البنيوية فلسفة موت الإنسان، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط3 1985، ص13، نقلا عن يوسف وغليسي، منهاج النقد الادبي، ص ص 70، 71.

[3] جان بياجي، البنيوية، ترجمة عارف منيمنة، وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس ط4، 1985، ص 08، للاستزادة ينظر بشير تاوريريت الحقيقة الشعرية، ص 31، وعبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص 32، وعمر محمد الطالب، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار اليسر للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1988، ص 220.

غير أن البنيوية بتمييزها البنية بالخصائص الثلاث السابقة أسالت حبر العديد من النقاد الغربيين... فتحفظوا بشأنها أو بالأحرى انتقدوها انتقادا شديدا منذ بداية تكونها، وارواجها كما أسلفنا، ويعدّ روجيه غارودي أوّل من وجه لها نقدا لاذعا، حيث يرى أن البنية بمفهوم جون بياجي تدعو إلى التخلي على مبدع النص "المؤلف"، وهو ما يحيلنا إلى استلاب الذات الإنسانية ودورها في العمل الأدبي، يقول غارودي: "البنية في أيامنا هذه تحمل فلسفة تمثل في طبعتها الدوغمائية نقطة الوصول لفلسفة موت الإنسان، للفلسفة التي بلا ذات".[1]

لكن رغم كون المدارس البنيوية كلّها تعتمد على البنية كخلية أساسية ومحورية في دراستها إلا أن بينها اختلافات واضحة، سواء أكان ذلك التسمية المرجعية، أو الإجراءات أو حتى الأعلام المؤسسين والمنظرين لها، فما هي هذه الفروقات التي تميز المدارس البنيوية عن بعضها؟

إن الإجابة عن هذا التساؤل تتطلب منّا في البداية الوقوف عند أحد أهم الروافد والمرجعيات لكل مدرسة؛ لتتضح بذلك الخلفيات المعرفية التي تميز كل مدرسة عن غيرها، والبداية ستكون مع المدرسة البنيوية الشكلانية.

1-المدرسة البنيوية الشكلانية:

اسمها يدل عليها فهي تهتم بدراسة الشكل فقط، وهي امتداد للمدرسة الشكلانية الروسية.

وتستند في مرجعيتها إلى لسانيات العالم السويسري فرديناند دوسوسير، أي اللسانيات الوصفية التي تنظر إلى اللغة في إطار تزامني آني، ومن أهم رواد المدرسة البنيوية الشكلانية نجد: مارتينه، وهملمسليف جاكبسون، تروبوسكوي، هاريس، وبلومفيد، زموكاريفيسكي، هذا الأخير الذي يعدّ ضمن من ساروا على نهج سوسير حيث " استدرك في

[1] ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص ص ، 85. 86.

نهية مطافه النقدي واتضح له أن التفكير النسقي لا يتنافى بالضرورة مع المحور الاستبدالي (Axe Paradigmatique)، أو مع مقولة التزامن إذ يمكن أن تتظافر تلك الثنائيات التي أرستها محاضرات دي سوسير والمتمثلة في (اللغة/ الكلام)، (الدال/ المدلول)، (التزامن/ التعاقب)، وذلك من أجل إقامة نسق الخطاب الأدبي وفهمه".[1]

فقد قام دي سوسير بالفصل بين هذه الثنائيات من خلال تبيان الفروق بينهما ففي الثنائية الأولى (اللغة/ الخطاب "الكلام")، (Langue/ Parole) بيّن دي سوسير أن اللغة هي المخزون الذهني الذي تملكه الجماعة، بينما " الخطاب" هو يختاره المتحدث من ذلك المخزون ليعبّر به عن فكرته أو رسالته، ليصل بعد دراسته لهذه الثنائية إلى دراسة اللغة كنظام في عصر محدد وهو ما سمّاه دي سوسير (Synchronique) أو ما يقابله في لعربية (التزامن/ الآنية)، كأن تدرس مثلا لغة العصر الجاهلي، وتشمل دراسة اللغة من حيث ترابط العناصر بين فترات تاريخية مختلفة، ويسمي هذه (Diachronique) أي تعاقبية أو تاريخية، أي دراسة اللغة حسب تمددها التاريخي وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه التقاطعات الشمولية تقابلها تقاطعت في داخل النظام اللغوي تتحكم في تكون الخطاب، وهما محورا (الاختيار والتأليف) (Paradigmatique/ Syntagmatique) ليصل دي سوسير بعدها إلى اعتباطية العلاقة بين (الدال والمدلول)، (Signifier/ Signifie) والذين سمَّاهُما دي سوسير بالمملكتين العائمتين.[2]

وفي هذا السياق نجد أن كلود ليفي ستراوس " حينما طبّق مقولة دي سوسير الأساسية حول التركيز على العلاقات بين الأنساق على الشكل وليس المادة، يقوم بتحديد الخطوات التفصيلية للتحليل اللغوي، وهو تحليل ضروري قبل الانتقال إلى دراسة علاقة اللغة بالأنساق

---

[1] أحمد يوسف: القراءة النسقية، ص 131.

[2] ينظر: عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص 32.

الأخرى، تاريخية أو اجتماعية أو نفسية، أو أنثروبولوجية"[1]، أي أنّ الأمر يستوجب التركيز على الوظائف التاريخية للأنساق الصغرى في علاقتها ببعضها ببعض. مع ضرورة تقسيم التعبير اللغوي إلى عدد محدد من العناصر.

فالمتعارف عليه أنّ كل نص يبدأ بنواة صغيرة، وبفعل التحولات يكبر هذا النص مثل كرة الثلج والقول لعبد الله العشي، فإذا أخذنا مثلا قصيدة ونظرنا إلى الكلمات المكونة لها كلمة كلمة، قد نجدها كلها بسيطة وليس لها من الشاعرية شيء، أما إذا نظرنا إلى القصيدة ككل متناسق نجده خلاّبة ورائعة، ما يعني أنّ للبنية قيمتها وللنسق قيمته.

2- البنيوية التكوينية (Structuralisme Génétique):

هي فرع من فروع البنيوية تهتم بالعلاقة بين الشكل والموضوع، أي علاقة أحدهما بالآخر، في محاولة للجمع بينهما، "فهي فلسفة متكاملة ذات منظور نقدي يتجاوز "سلبية" النقد إلى استشراف إيجابية تنسجها الجدلية القائمة بين الذات والموضوع، تلك الجدلية المتمثلة في جوهر كلّ علم تكويني، فداخل كلّ بنية توجد بذرة نافية لها، بذرة تؤشر على ما ستكونه، أي بداية تبنين يؤسس بنيات جديدة، ويلغي البنيات القائمة، والبنيوية التكوينية في اعتبارها لكلية الظواهر، وترابطها، تنطلق من نقد الواقع القائم الناقص، من زاوية استحضار ما يتكون عبر الجدلية المحايثة "[2].

تعود مرجعية البنيوية التكوينية للفكر الماركسي (ماركسية جورج لوكاتش) " فقد أعلن لوسيان غولدمان، وهو زعيم هذه المدرسة بامتياز، ودون تحفظ بأنه تلميذ لماركس، ولوكاتش الشاب، لذا وصفه سابقوه من البنيوية بأنه تحريفي"[3]، ولعل هذا الوصف الذي ألصق

---

[1] ينظر، عبد العزيز حمودة، المرايا المحددة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، أفريل 1998، ص 177.

[2] مجموعة من المؤلفين، البنيوية لتكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد سبيلا ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط2، 1986، ص8.

[3] المرجع نفسه، ص 42.

بغولدمان يؤكد أنه في تأسيسه للبنيوية التكوينية قد وقف موقفا معارضا للمنهج البنيوي الشكلاني، "الذي يتعامل مع الأدب، تعاملا يستمد أدواته ومفاهيمه الإجرائية من اللسانيات مما يؤدي إلى اعتبار النص كيانا لغويا مغلقا، تنعدم علاقته مع البنية الاقتصادية، والاجتماعية، لذلك يلحّ غولدمان على ضرورة القيام باكتشاف البنيات الكلية المعبّرة للنص، ودرستها، وعند ذلك اتخاذها دليلا ومرشدا للدراسة الألسنية"[1]، ليثبت غولدمان تميزه واعتداله وذلك من خلال قدرته على الاستفادة من اجراءات الشكلانية، وفي الوقت نفسه استفادته من جهود التحليل الماركسي مما أعطاه حق السبق في الجمع بين الشكل والمضمون، "فمشروع غولدمان يتميز بكونه اتّخذ النقد الأدبي مجالا أساسيا لبلورة منهج ينطلق من العمل الأدبي ذاته، ومستعملا منهجية سوسيولوجية، وفلسفة لإضاءة البنيات الدالة، وتحديد مستويات إنتاج المعنى عبر انماط من الرؤية للعالم"[2].

وللإشارة فإنّ البنيوية التكوينية مجموعة من المفاهيم والمصطلحات الإجرائية النوعية، لخّصها الناقد المغربي جميل حمداوي في المفاهيم التالية:

1- الفهم والتفسير (La compréhension et L'explication)

2- رؤية العالم (La vision du monde)

3-التماثل (Homologie)

4- الوعي القائم والوعي الممكن (La conscience réelle et la conscience possible)

5- البنية الدالة (Structure Signifiante)

---

[1] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 89.

[2] لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص9.

6- البطل الإشكالي (Le héro problématique)

1 **الفهم والتفسير (La compréhension et L'explication) :**

وفي هذا الصدد يقول لوسيان غولدمان: إذا كان الفهم هو التركيز على النص ككل دون أن نضيف إليه شيئا من تأويلنا او شرحنا، فإنّ التفسير هو الذي يسمح بفهم البنية بطريقة أكثر انسجاما مع مجموع النص المدروس، ويستلزم التفسير استحضار العوامل الخارجية لإضاءة البنية الدّالة[1].

أما فيما يخص مفهوم رؤية العالم (La vision du monde) فهو يمثل أهم المفاهيم التي جاء بها لوسيان غولدمان على الإطلاق حيث يعيد هذا المفهوم الاعتبار للذات الجماعية فعند قراءة الأعمال الأدبية وفقا لمنهج البنيوية التكوينية، فإننا لا نبحث عن البنية أو العناصر أو العلاقة بينها بقدر ما نبحث عن رؤية العالم، والتي تتمثل ببساطة في فلسفة النص، فالعمل الأدبي من منظور البنيوية التكوينية، وفي منظور لوسيان غولدمان على وجه الخصوص ليس تعبيرا فرديا، فالفرد وسيط للمجموعة، أي أنّه المعبّر عن موقف المجموعة "النخبة" وهذا ما أكده غولدمان بفكرته الرامية إلى أنّ كل سوسيولوجيا الفكر تقبل بوجود تأثير للحياة الاجتماعية على الإبداع الأدبي فالقيم الفكرية الحقيقية لا تنفصل عن الواقع الاقتصادي، والاجتماعي، بل هي قائمة بالذات على هذا الواقع[2]، وهذا ما مهد لطرح إشكالي فكري حول حقيقة وجود علاقة بين الإبداع الأدبي والحياة الاجتماعية، ومدى ضرورة ذلك من عدمه.

---

(1) Lucien Goldman: sciences humaines et philosophée Ed Gonthier. 1966 Paris. P 160.

نقلا عن: جميل حمداوي، مدخل إلى البنيوية التكوينية:

www.arabicnadwa.com/ articles/ structure hamaoui.htm.

(2) ينظر لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص 13.

ليجيب لوسيان غولدمان على هذا الطرح الإشكالي بعد أبحاثه ودراساته بتأكيده على ضرورة وجود وترسّخ هذه العلاقة إذ يرى غولدمان أن السوسيولوجيا الفلسفية، والتاريخية هي الطريقة الوحيدة للوصول إلى فهم إيجابي للوقائع الاجتماعية[1].

وهذه الفكرة تحيلنا على مفهوم آخر تطرق إليه غولدمان ألا وهو الوعي القائم والوعي الممكن: "La conscience réelle et la conscience possible " فالوعي القائم حسب – صالح سليمان عبد العظيم– هو "وعي آني لحظي وفعلي من الممكن أن يعي مشاكله التي يعيشها لكنه لا يملك لنفسه حلولا في مواجهتها والعمل على تجاوزها"[2]، أي أنّ تفسير الواقع يخضع للظروف المحيطة بالمجموعة الاجتماعية وسائر ظروف تمثُّلاتها من سياسية واقتصادية، غير أنّ هذا الوعي لا يحمل رؤية استشرافية وحلولا لما تعانيه هذه الذات الاجتماعية سواء أكانت فردية أو جماعية.

وإن كان الوعي الفعلي يرتبط بالمشكلات التي تعانيها الطبقة او المجموعة الاجتماعية من حيث علاقاتها المتعارضة ببقية الطبقات أو المجموعات. فإنّ هذا الوعي الممكن يرتبط بالحلول الجذرية التي تطرحها الطبقة لتنفي مشكلاتها، وتصل إلى درجة من التوازن في العلاقات مع غيرها من الطبقات أو المجموعات[3]، ونفهم من هذا القول أن الوعي الممكن هو وعي احتمالي إن صحّ التعبير يحمل بين طياته رؤية استشرافية وتفاؤلية بتصور مستقبلي ومشرق للعالم. فالوعي القائم إذن هو تكيف ومحافظة ومعايشة للواقع، بينما الوعي الممكن هو وعي التعبير والتطوير– والقول لجميل حمداوي.

هذه المفاهيم التي تطرقنا إليها ليست كل المفاهيم المميزة للبنيوية غير أنّ المجال لا يتسع للوقوف عندها بالشرح والتدقيق.

---

[1] المرجع السابق، ص 39.

[2] صالح سليمان عبد العظيم، سوسيولوجيا الرواية السياسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998، ص 54.

[3] المرجع نفسه، ص 58.

3-المنهج البنيوي كأنموذج نقدي حداثي واستقباله عربيا:

تمهيد: يُعدُّ الاستقبال العربي للمناهج النقدية الغربية والتأثر اللاّفت للنظر للخطاب النقدي العربي بها مظهرا من مظاهر المثاقفة والاطلاع على الآخر لفهمه بغية تقليص الهوة والفروقات التي كانت سائدة بين هذا الخطاب النقدي الغربي والفكر العربي، قبل الاحتكاك بهم سواء عن طريق بعثات الطلبة الباحثين المهتمين بالمشهد الثقافي، والفكر الأدبي قصد التكون والانفتاح على الآخر، او كنتيجة لترسخ ثقافة إتباع المغلوب للغالب التي كانت واحدة منت أخطر ترسبات ومخلفات الاستعمار الغربي الاوروبي للذات العربية، أضف إلى ذلك ما خلفته هذه القوى من ازمات ثقافية فكرية وحضارية في مستعمراتها ممّا ساهم في خلخلة وزعزعة الثقة في شعوبها. ليجد الناقد والمفكر العربي نفسه في مفترق الطرق حائرا ولسان حاله يقول" هل أتّبع أم أبدع وأيهما أقوم، ان ننهل من الثقافة الغربية ومن مدارسها أم نتقوقع على موروثنا الحضاري، ونحيطه بسياج لئلا يتأثر بمثل هذا المدّ المعرفي الغربي؟

وهذا ما جعلنا نتساءل مثلما فعل طه حسين، حول إمكانية التطور النقدي والمعرفي العربي، مع عدم الإحساس بعقدة النقص تجاه الروافد والمنابع الغربية لهذا الخطاب النقدي، وبطرح أدق "هل التطور لا يكون إلا وفق المعايير الحضارية التي يقرّها العرب فإذا كان ذلك كذلك – والقول لعبد الغني بارة – فلما لا تتجاوز هذه المناهج النقدية الغربية صفة الإقليمية، فتغدو ملكا مشاعا بين الثقافات الأخرى فيتحقق بذلك حلم العلمانية؟ أم أنّ مجرد الانفتاح على الغرب بدوره وما يصحبه من إهمال للإرث الحضاري الغربي، ارتماء في أحضان المركزية الغربية المستترة وراء المناهج النقدية، المعبرة عن فكرة التفوق الاوروبي"[1].

[1] عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة، ص 138.

لنجد أن الامر فيه اختلافا منذ أمد بعيد في الخطاب النقدي العربي حيث تبرز جذور هذه الإشكالية الحائرة في جدوى تطبيق المناهج والإجراءات الغربية، والمستوردة من بيئة ثقافية ما، وتطبيقها على أعمال إبداعية من ثقافة أخرى من عدمها مطروحة في (حوار الثقافة العربية مع الحضارة الغربية في نسختها اليونانية التي تعدّ أصل الفكر الغربي فقد تفطن حازم القرطاجني في القرن السابع الهجري إلى أن القواعد النقدية التي أقامها أرسطو في كتابه " فن الشعر" لا تصلح للأدب العربي لأن الفيلسوف اليوناني – والقول لحازم " اعتنى بالشعر بحسب مذاهب اليونان فيه"، وهو الرأي نفسه عند الدكتور محمد مندور في القرن العشرين، حيث يؤكد على أنّه عندما ندرس الأدب العربي يجب أن يكون من الفطنة بحيث لا نحاول أن نطبق عليه آراء الأوروبيين، وقد صاغوها لآداب غير آدابنا)[1].

لنفهم من هذا القول أنّه على الناقد أن يراعي محاضن المناهج لتي يطبقها وكذا خصوصيتها الثقافية، والحضارية لأنّها تحمّل المنهج الإيديولوجيات الفلسفية والإبستيمولوجية الخاصة بالمجتمع الذي نشأ فيه وارتوى من مشاربه.

غير أنّ هذا الرأي يبقى نسبيا، ومتغيرا وفقا لمقتضيات الحال، خاضعا في ذلك لتطورات المناهج النقدية، واجراءاتها التطبيقية، وما يؤكد هذه الفكرة هو مراجعة محمد مندور لموقفه السابق، وذلك نتيجة إعجابه بالمدارس الفرنسية ودراستها التطبيقية المنتهجة في هذا المجال يقول: " منذ عودتي من أوروبا أخذت أفكر في الطريقة التي نستطيع بها أن ندخل الأدب العربي المعاصر في تيار الآداب العالمية، وذلك من حيث موضوعاته ووسائله، ومناهج دراسته على السواء، ويضيف مندور، لقد كنت أؤمن بأن المنهج الفرنسي في معالجة الأدب هو أدب المناهج، وأفعلها في النص وأساس ذلك المنهج هو ما يسمونه تفسير النصوص، فالتعليم في فرنسا يقوم في جميع درجاته على قراءة النصوص المختارة من كبار الكتاب

[1] المرجع السابق، ص 137.

وتفسيرها، والتعليق عليها، وفي أثناء ذلك يتناول الأساتذة النظريات العامة والمبادئ الأدبية، واللغوية بالعرض عرضا تطبيقيا تؤديه النصوص التي يشرحونها"[1].

فهذه الفطنة إذن والمقارنة بما هو موجود في الخطاب النقدي العربي، وما هو منتهج في الخطاب النقدي الغربي، جعلت جهود العديد من النقاد العرب تتظافر من أجل إزاحة السياق، ويظهر ذلك جليا من خلال دعوتهم للتعامل مع النص الأدبي على أنه فسيفساء لغوية وجمالية، ومن أبرز هؤلاء النقاد، نجد لطفي عبد البديع، مصطفى ناصف وآخرون.

كما نجد من أبرز النقاد البنيويين العرب كمال أبو ديب (في البنية الإيقاعية للشعر العربي 1974)، ثم (جدلية الخفاء والتجلي 1979)، إبراهيم زكريا(مشكلة البنية 1976)، صلاح فضل(نظرية البنائية في النقد الأدبي1978)، وكذا كتاب محمد يسين(ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب 1979)، حميد الحمداني، سعيد علوش، ادريس بلمليح، وعبد الرحمان بوعلي،.....واللبنانية يمني العيد في كتابها(معرفة النص 1983) ومحمد برادة من المغرب، عبد السلام المسدي، ومحمد عزام،...

فهؤلاء النقاد العرب وغيرهم حاولوا تبني المدرسة النقدية البنيوية ومقولاتها، غير أننا نجد فيهم نماذجا تبنوا سياسة التملص من الخلفيات الفلسفية لهذه المدارس بمحاولتهم الفصل بين هذه المدارس والخلفيات الفكرية الفلسفية، والأسس المعرفية (الإبستيمولوجية) التي تشكل مرجعيات وقوالب صبّت فيها هذه المناهج النقدية الغربية عموما والبنيوية على وجه الخصوص صبّا، إذ لا يخف على الباحث في أصولها ما للثورة الفلسفية عموما، وفلسفة هيغل والظاهراتية (الفينومينولوجية) على وجه التحديد من خلال أعلامها: هوسرل، وهايدجر، وانجردن من دور في إرساء دعائم هذه النظرية، وغيرها من النظريات النقدية التي تبعتها، والمقصود بذلك النظريات أو المدارس ما بعد البنيوية(Post Structuralisme)،

[1] محمد مندور، في الميزان الجديد، مؤسسات ع. بن عبد الله، تونس، ط1، 1988، ص. 15.

فالنقد الحداثي قد تطور تطورا ملحوظا بعد إعادة الاعتبار للقارئ وجعله طرفا فعّالا في اجلاء دلالات النص .

وذلك لأن الفلسفة الظاهراتية بزعامة هوسرل كان لها دورا فعّلا في خلق التوازن بين ثنائية (الداخل والخارج)، عندما تحدث عن الوعي الإرادي للفرد بالواقع الخارجي من منظور ظاهراتي، وهو ما لا يختلف كثيرا عمّا دعا إليه سارتر، كما كان للفلسفة التأويلية (الهيرمينيوطيقا) التي طورها هيدغر، ومن بعده غادامير، التأثير البارز في النقد الحداثي[1].

ومما سبق فإن الهدف الدافع بهؤلاء النقاد العرب لمحاولة إلغاء هذه الخلفية الفلسفية هو إبقاء إرث ومقومات هذه المدارس ملكا مشاعا يحق لأي ناقد، ومن أي ثقافة أن يتوسّل بها، وهو ما يؤكده الدكتور فاضل تامر، إذ يقول: " إنّ ما هو مهم في تقديري في التأكيد على اعتبار البنيوية منهجا نقديا لا ينصب على نفي علاقتها بالعلم أو الفلسفة أو الإيديولوجيا، بل في التمييز بين اشتغالها منهجا، وإفادتها من هذه الحقول المعرفية..... بل تظلّ منهجا يمتلك خطواته الإجرائية الخاصة لسبر أغوار آفاق علمية معينة انطلاقا من أسس منهجية شاملة قابلة للتعميم كنموذج للاختبار وحتى للمقايسة أحيانا"[2].

وفي السياق نفسه نجد الدكتور كمال أبو ديب، يتوافق مع د فضل تامر، وأشياعه في كثير من وجهات النظر من ذلك سعيهم لترويج الفكرة الرامية لمشاركة الفكر النقدي العربي في اغتناء الفكر العالمي تنظيرا وتحليلا وعدم اقتصار الخطاب النقدي العربي على الاكتفاء بالنقل من الخطاب النقدي الغربين فرؤاهم هذه إذن تصبو لبلورة نزعة انسانية شمولية أساسها وحدة الفكر الإنساني[3].

غير أنّ هذا المطلب لا يتأتى إلا بالتغلّب على حواجز التباين في السياقات الحضارية.

---

[1] عبد الغني بارة، مرجع سابق، ص 85.

[2] المرجع نفسه، ص 140.

[3] نفسه، ص ص، 137- 138.

4-المنعرج البنيوي/ النسق من الانغلاق إلى الانفتاح:

من المتعارف عليه أن البنيوية ورغم رواجها وتوسعها إلى درجة أنّ بعض النقاد وصفوها بالموضة المعرفية إلاّ أنها لم تدم طويلا نظرا لما تحمله بين طياتها من مقولات أفرغتها من القيمة أو بالأحرى الأهداف التي أنجزت لأجلها والتي تبنتها ألا وهي تحقيق المعنى، وفي هذا السياق يرى عبد العزيز حمودة أن ما سرع في فشل هذا المنهج في محافظته على كيانه هو " العجز عن تحقيق المعنى. وإذا سلمنا بكفاءة المنهج البنيوي في تقديم منهجي علمي للغة، –والقول لعبد العزيز حمودة– فإنّ من الصعب التسليم بكفاءته في تحليل النصوص الدبية وإنارتها وتحقيق المعنى"[1].

ولعل السبب الأكثر تسريعا في زعزعة هذا الكيان النقدي هو الدعوة المفرطة للاهتمام بالداخل أو بالأحرى النص ما جعل النقاد والعارفين يقفون مرة أخرى أمام مشكلة جديدة قديمة تتمثل في ثنائية الداخل والخارج التي عرفت في البداية مع المناهج السياقية والمهتمة بسياق النتاج الدبي(الخارج)، لتمرّ بمقولة موت المؤلف التي نادى بها رولان بارت عام 1968، والرامية إلى إلغاء الذات الإنسانية وفصلها عن النص، فالمبدع وفق هذه النظرية بمجرد الفراغ من الكتابة يفقد دوره كذات مبدعة كاتبة، ليتقنّع بقناع الذات القارئة والتي لم تكن معترفا بها أصلا في المدارس البنيوية ما يعني " أن البنيوية في دعوتها إلى الاهتمام بالجوانب الداخلية للنص الأدبي بعيدا عن كل ما يمتّ بصلة للنص، حتى صاحبه، تكون قد أعادت فكرة " سجن النسق" من جديد؛ إذ جعلت اللغة غاية في حدّ ذاتها، بل الإنسان كاتبا أو حتى قارئا، لا يملك إلا أن يستجيب لأنساقها الداخلية الثابتة، فليس له الحق أن يأتي

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص ص، 281– 282.

بشيء من عنادياته، ليجد نفسه في سجن اللغة بعد ما فرّ من سجن القوى الاقتصادية الماركسية"[1].

ولما كانت البنيوية ملحّة على فكرة موت المؤلف وفق المنظور البارتي فلا بد إذن من بديل عنه للمشاركة في إنتاج المعنى واستكشاف الدلالة النصية العميقة، ما أدى إلى مراجعة وتقويض مقولة النسق المغلق وذلك بفتحه مرّة أخرى للمساهمة في انوجاد ذات مشاركة في عملية فهم النص. ومن هذا المنطلق نستنتج أن البنيوية بعد وصولها إلى طريق مسدود وعجزها عن إنتاج المعنى والدلالة الحقّة من وراء النصوص الأدبية راجعت نفسها وتجاوزت مقولاتها ، فمرّت إذ ذاك بمنعرج سيروراتي وتصحيحي فرض عليها التحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية (Post Structuralisme) ، غير أنّ هذا التحوّل لم يلغ كل مقولات البنيوية، ونقصد بذلك الاهتمام بالبنية، إلاّ أنّه أعاد الاعتبار للذات الإنسانية/ القارئة كطرف فاعل في إنتاج دلالة النص. ما يعني أنه توجد قطيعة تامة بين البنيوية وما بعد البنيوية، وهذا ما يؤكده الكثير من النقاد ومنهم محمود أحمد العشري، إذ يرى أنّ " ما بعد البنيوية تخرج من رحم البنيوية، ولكنها تثور عليه، فهي تشكك في المفاهيم البنيوية المتعارف عليها وتنقضها"[2].

ولقد أسالت هذه القضية قضية موت المؤلف وميلاد القارئ حبر الكثير من النقاد والمفكرين عربا وغربيين، فأمبرتو إيكو مثلا يرى في ممارسة قتل المؤلف تحريرا لطاقة النص على الإنتاج، إذ ينبغي على المؤلف أن يموت بعد أن يكتب كي لا يربك المسار الذي يتخذه النص فالموت هنا ذو بعد مجازي يسمح بالتوالد الحر والدائم للمعنى. فالمؤلف ليس مطالبا بشرح عمله وإلا انتفت أهمية إبداعه، إنّه يصبح قارئا بعد أن ينتهي كما أسلفنا من عملية

---

[1] عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة، ص 98.

[2] محمود أحمد العشيري، الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة (دليل القارئ العام)، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط2، 2003، ص 105.

إبداعه، تعنّ له فيما بعد بعض النقائص والفجوات الواجب ملؤها، فيمارس على عمله النقد الذاتي[1].

وهذا الموت الإجباري للمؤلف الذي دعا إليه رولان بارت يفتح الآفاق واسعة للمناهج ما بعد البنيوية (Post Structuralisme) لقول كلمتها وذلك من خلال الأنوار الكاشفة التي يسلطه القارئ المتلقي على النص وعلى المناطق اليباب فيه فيحاول من خلال الحفر في التخوم – تخوم النص– والبحث عن المسكوت عنه أن يجمع شتات النص، وهذا ما يعيد الاعتبار للقارئ ولدوره واعتباره طرفا فاعلا في فهم النصوص وتفسيرها وتأويلها.

وقبل المضي إلى أهم المدارس والنظريات الما بعد بنيوية لا بأس من إيراد بعض النقائص والمطبّات التي وقعت فيها البنيوية ومقولاتها الداعية إلى تقديس النص وانغلاق النسق، فالبنيوية بعد أن نادت بنزع هالة التقديس التي كانت تحيط بالسياق (الخارج) في المناهج السياقية فوقعت في مطبّ مشابه ألا وهو لفّ النص أو النسق المغلق بهذه الهالة النورانية في المدارس البنيوية لتأتي المناهج والنظريات ما بعد البنيوية لتعمل على تشظي هذه الهالة ليمس إشعاعها كل الأطراف المشاركة والعاملة على تشريح النص وفهمه لأنّ " الهدف النهائي يظل فهم معنى الاعمال الأدبية"[2]، وقد سعت يمنى العيد هذه الناقدة اللبنانية من خلال كتابها في معرفة النص إلى التنديد بالفصل بين الداخل والخارج أو بالأحرى انغلاق النص عن ذاته (داخله) تقول يمنى العيد " فالنص الأدبي على تميزه واستقلاله يتكون أو ينهض وينبني في مجال ثقافي هو نفسه، أي هذا المجال الثقافي موجود في مجال

[1] أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحادثة، ص 175.

[2] تزيفيتان تودوروف، الأدب في خطر، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء: المغرب، ط1، 2007، ص 18.

اجتماعي، وإنّ ما هو داخل في النص الأدبي هو في معنى من معانيه " خارج" كما ان ما هو " خارج" هو أيضا وفي معنى من معانيه داخل..."[1].

وتسعى يمنى العيد من خلال قولها هذا إلى نفي إمكانية إنتاج دلالة النص التي تمثل الغاية من الدراسة بمعزل عن الخارج، ذلك لأن الدلالة الداخلية للنص تتطلب من الناقد وضعه في موقعه من سيرورة البنية الثقافية، التي تساهم بشكل أو بآخر في إجلاء غموض ومستور هذا النص وهذا ما تجاهلته المدرسة البنيوية.

مما سبق نجد أنّ من أهمّ ما حسب على البنيوية وسرّع في تحطيم صنمها المعبود، وزحزحة مقولاتها جانبا، تعاملها مع النص كمتتالية جُمَليَّة (جملة كبيرة)، تجزّء تجزيئا ذريا إلى أصغر مكوناتها، وتفسير كل ذلك تفسيرا نسقيا وصفيا، يستعين بما تيسر من إجراءات علمية كالإحصاء، والرسوم البيانية، لتتحول بذلك المقاربة البنيوية إلى هندسة شكلية محضة تتم عن حياد كبير بروح النص ولآلئه الجمالية، وفي هذا السياق يحضرنا الوصف الساخر " لريمون بيكار" الذي شبه الناقد البنيوي بالشخص الذي لا يطيب له التمتع بجمال المرأة إلا بواسطة استعمال جهاز أشعة "إكس"[2].

وقد سعى كل من ميحان الرويلي وسعد البازعي إلى تلخيص مزالق ومطبّات البنيوية في:

- نفي العلمية عنها مع استخدامها للرسوم البيانية وجداول متشابكة لا تأتينا بالجديد بل تذكرنا بمعلومات قبلية.
- تجاهل البنيوية للتاريخ.

[1] يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت: لبنان، ط1، 1985، ص 38.

[2] ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص ص،71- 72.

- عزل النص عن سياقه وعن الذات القارئة سجن النص (دعوة لموت المؤلف عزل النص عن المحيط، والمتلقي)
- إهمال المعنى.[1]

لنصل من كل ما سبق إلى نتيجة مفادها أنّ المنعرج البنيوي هو تجاوز لا يعدو أن يكون تصحيحا وابدالات خضعت لها البنيوية(Structuralisme) لتتمخض عنها المناهج والنظريات ما بعد البنيوية(Post Structuralisme) والتي تعيد السلطة مرة أخرى للذات القارئة كوسيط فاعل في إنتاج الدلالة، لكن هذا التكامل، والتفاعل بين القارئ والنص لسبر أغوار الأخير تحتاج إلى عدّة إجرائية، وذائقة أدبية، في هاذين المطلبين يتسنى للناقد فك شفرات ومكونات النص وبذلك يتفادى القراءة الإسقاطية التي يقع فيها غلب القراء. وتجدر الإشارة على أنّ هذه النظريات ما بعد البنيوية أعلت من شان القارئ وأعدت الوفاء والتكاتف بينه وبين النص إلى الواجهة النقدية من جديد.

ولعل من أهم النظريات التي جاءت كمحاولة لتصحيح المسار البنيوي وإخراج القراءات النقدية من جموده، وتقويض إمبراطورتيها: النظرية السيميائية، نظرية القراءة والتلقي واستراتيجية التفكيك وكذا النظرية التأويلية، وتشترك كل هذه النظريات كما أسلفنا في الإعلاء من شأن القارئ وبالتالي في فتح الشق الذي طال أمد إغلاقه.

والبداية ستكون مع واحدة من بين أهم وأصعب هذه النظريات والمناهج النقدية المعاصرة المستنطقة لدلالة النصوص، بإشراكها القارئ (المتلقي) في دراستها لمستغلق العلامات والإشارات الموجودة في النص من أجل اكتشاف المسكوت عنه.

---

[1] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 104.

للاستزادة ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض ، ص108 ، وعبد السلام المسدي قضية البنيوية، ميجان الرويلي: قضايا نقدية ما بعد بنيوية النادي الأدبي بالرياض، ط1، 1992.

ثالثا:المدرسة السيميائية: و تعتمد هذه المدرسة على القراءة العميقة للنص، وذلك بتجاوز المعنى الظاهر " فمنهجية النقد السيميائي لا تتوقف عند حدود النص بآلياته البنيوية المكتفية بذاتها، والمغلقة على نفسها – كما يرى الناقد البنيوي رولان بارت– بل تنفتح على أنموذج الخطاب في اتصاله الفاعل بالمتلقي وامتداد حدوده عبر الفضاء الثقافي العام المشكل للرؤية النصية في سياقها الجمالي والتمثيلي"[1].

فما مرجعية هذا المنهج وما هي أهم روافده في الخطابين النقديين الغربي والعربي؟ وما هي أهم مقولاته؟

يرى العديد من النقاد أن اكتشاف الرواقيين "Stoice" للعلامة "Signe"، وللدال والمدلول (Signifie/Signifiant) هو القاعدة الصلبة التي تتربع عليها السيميائية المعاصرة، ويعود أصل هذا الاكتشاف إلى فترة زمنية بعيدة تقدر بحولي ألفي سنة مضت.

ويرى الأستاذ بشير تاوريريت أن السيميائية مرّت بمراحل عديدة وأن أول باحث قدم مصطلح السيميولوجيا هو الفيلسوف ج. كوك غير أنّ الدراسة السوسيولوجية في عصره لم تتجاوز إطار النظرية العامة للغة، وفلسفتها النظرية[2].

ورغم أن مفهوم السيمياء له جذور ضاربة في القدم كما يرى الكثير من المختصين في هذا المجال سواء من خلال الإرث الفلسفي اليوناني مع أفلاطون وأرسطو، أو في التراث العربي بوروده في مواضع مختلفة من القرآن الكريم، وشعر، ومرويات.... ففي القرآن الكريم مثلا ذكرت هذه الكلمة في مواضع عدّة منها: قوله سبحانه وتعالى: " للفقراء الذين أحصروا

---

[1] محمد صابر عبيد، سيمياء الموت تأويل الرؤيا الشعرية، قراءة في تجربة محمد القيسي، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2010، ص 18.

[2] ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 109.

في سبيل الله لا يستطيعون ضربا في الأرض يحسبهم الجاهل أغنياء من التعفف تعرفهم بسيماهم لا يسئلون الناس إلحافا وما تنفقوا من خير فإنّ الله به عليم"[1].

كما وردت هذه المفردة أيضا في الشعر العربي القديم، ومثال ذلك قول أسيد بن غبقان الفزاري:

غلام رماه الله بالحسن نافعا ... له سيماء لا تشق على البصر.[2]

إلا أنّ السيمياء – والقول لإبراهيم عبد العزيز السمري– لم تصبح منهجا نقديا عند العرب إلاّ بعد النصف الثاني من القرن العشرين، ولا سيما بعد انحسار البنيوية"[3]

وهذا القول يؤكد أن السيميائية أتت كمحاولة منها لفتح النفق المسدود الذي وصلت إليه البنيوية، فأعادت الاعتبار للقارئ بإشراكه في العملية القرائية، ويعود الفضل في التطور والتبلور الذي وصلت إليه السيمياء للجهود المزدوجة والمتضافرة لكل من العالم اللساني " فردينان دي سوسير F.Dessousseur" ويعتبر الفيلسوف الامريكي شارل ساندرس بيرس أول عالم لساني بشر بميلاد علم جديد يبحث في أنظمة العلامات في إطار دلالاتها الاجتماعية سماه " السيميولوجيا Sémiologie وعدّ علم اللغة فرعا من هذا العلم، واعتبر اللغة نظام علامات تعبر عن أفكار"[4]، وقد قرنها سوسير فيما بعد بغيرها من الأنظمة الاجتماعية، والإشارات المختلفة، فاعتبر السيميولوجيا " علما يعنى بدراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية"[5]

---

[1] سورة البقرة: الآية 273.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج12، ص ص، 212. 213.

[3] ينظر: ابراهيم عبد العزيز السمري، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2011، ص 286.

[4] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج (25) ع (3) الكويت مارس 1997، ص 81.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وفي نفس السياق يقول أمبرتو ايكو "Umberto Eco" " عندما أقول بدراسة العلامة، فإنني أقصد كل أنواع العلامات، وكلّ أنواع السيميائيات أي ليس العلامة اللغوية فقط، وإنّما أيضا العلامة المنتشرة في شتى مناحي الحياة الاجتماعية"[1].

وقد كان "دي سوسير" أول من تحدث عن العلاقات التركيبية والاستبدالية الممثلة للغياب والحضور والمتمثلين في عنصري العلامة " الدال والمدلول" أمّا جهود العالم الأمريكي: شارل سندرس بيرس (Charles Sandres Pires) (1914/1939) في هذا المنهج فيتبدى من خلال كتابه " كتاب حول العلامة" والذي ظهر قبل كتاب دي سوسير " محاضرات في اللسانيات العامة عام 1916"، وتجدر الإشارة إلى أن قضية أسبقية التأسيس لهذا العلم ضلت محل جدل فهناك من النقاد والفلاسفة أنصار بيرس من يرون أن بيرس له الفضل في ترسيخ القواعد الصحيحة له، ويحتجّون بكونه – بيرس– لم يطلع على أعمال دي سوسير لا من قريب ولا من بعيد، والنفر الآخر من أنصار دي سوسير رائد الليسانيات الواصفة ينتصرون له، غير أنّ هذه القضية غير مهمة كثيرا، لأنّ العلوم تأخذ من بعضها وتتثاقف كما البشر بل ما يهم هو الخلفية والمرجعية التي يستند إليها كل توجه(السوسيري، والبيرسي) والفروق بينهما، أضف إلى ذلك أهم ما تمخض عن هذا الدرس السيميائي من مقولات ونتائج.

إنّ المتأمل للخلفية التي يستند عليها دي سوسير في درسه السيميائي يجدها خلفية لغوية تتجسد في اعتماده على مبدأ الثنائيات (الدال والمدلول)،(اللغة والكلام)، الداخل والخارج)، (الصوت والمعنى)، (الواقع والخيال) ، (الحضور والغياب)[2]، وهذا بطبيعة الحال امتداد لدراسات اللغوية السابقة، في حين أن الناقد والفيلسوف الأمريكي بيريس يعتمد في نهجه

---

[1] رشيد بن مالك: السيميائية أصولها وقواعدها، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص 21.

امبريتو ايكو Umberto Eco : هو فيلسوف وروائي وباحث ايطالي من مواليد 1932 بالبيمونت في ايطاليا، مهتم باللغويات، والهرمينوطيقا والفلسفة الجمالية للعصور الوسطى، اشتهر بروايته " اسم الوردة".

[2] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 117.

السيميائي هذا على الخلفية الفلسفية المنطقية، لأنه في الأصل فيلسوف ومؤسس المنهج البراغماتي (Pragmatisme) أو ما يطلق عليه التداولية، وقد اوغل بيرس في دراسته للعلامة وتعمّق ما جعله يتجاوز التقسيم السوسيري المعتمد على الثنائيات إلى ثلاثيته المشهورة (الماثول، المؤول والموضوع). وهذا ما جعل احد النقاد يميز بين دي سوسير وبيرس بقوله: " أن ميزاج بيرس ثلاثي التفريع، أما ميزاج سوسير فثنائي التفريع"[1].

وقد عمم بيرس هذه الدراسة على شتى مناحي الحياة معتمدا في ذلك على النزعة الإمبريقية (L'empirisme).*

وعن تعميمه هذا يقول بيرس: " ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في الكون كالرياضيات، والأخلاق، والميتافيزيقيا، والجاذبية الأرضية، والديناميكية الحرارية، والبصريات، والكيمياء، وعلم التشريح المقارن، وعلم الفلك، وعلم النفس، وعلم الصوتيات، وعلم الاقتصاد، وتاريخ العلم والكلام..... إلاّ أنّه نظام سيميولوجي"[2]، يفهم من هذا القول أن الدراسات السيميائية طالت مختلف مناحي الحياة ولعل وجود أعمال وكتب مثل: (سيمياء الكون ليوري لوتمان، سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس لألجيرداس ج غريماس، وجاك فونتاني، سيمياء المرئي جاك فونتاني، إلاّ دليل على هذا التشعب والرواج الذي شهدته السيميائيات ليصبح العالم من منظور السيميائيين خاصة بيرس مبنيا علىالثلاثية التالية: (العلامة "الأيقونة"، المؤشر، والرمز).

---

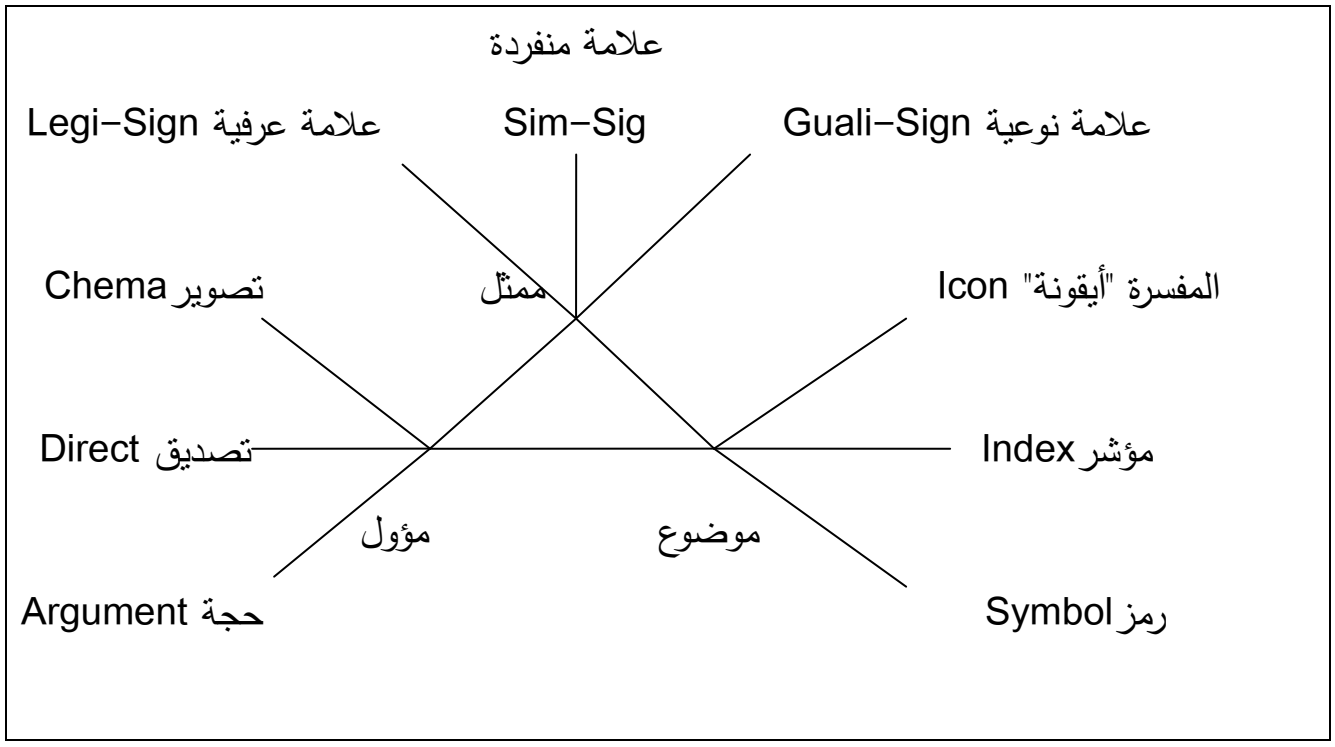
[1] ينظر: جيراد لودال، بيرس أوسوسير، تر: عبد الرحمان بوعلي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 3 لسنة 1988، ص 177.

*الإمبريقية: هو مصطلح يتماهى، ويتداخل تداخلا شديدا مع مصطلح "التجريبية" إلاّ أنّ الفرق بينهما يكمن في كون التجربة متعلقة بالعلوم التجريبية(علوم الطبيعة، الفيزياء،.....) بينما الإمبريقية فهي منهج ميداني خاص بالعلوم الإنسانية (تاريخ، فلسفة، أدب، .....).

[2] أعمال ملتقى الأدب الجزائري في ميدان النقد، السيميائية والنقد الادبي، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة عنابة، 1995، ص 10.

غير أن بعض الباحثين والنقاد يرون أن: "السيميائية تشغل في طروحات بيرس فضاء أوسع من النطاق الذي شغلته النظرية السوسيرية، إنّها نظرية سيميوطيقية نظرية جمعية أشمل من الاولى لأنّ صاحبها جعل فاعليتها خارج علم اللغة، وأعطاها تحديدا أشمل وأكثر عمومية"[1].

وتجدر الإشارة إلى ان أهم مفهوم عند سندرس بيرس هو السيميوزيس (Semiosis)[2] ويعني به الفعل أو التأثير الذي هو تعاون ثلاث فواعل مثل (الدليل، موضوعه ومؤوله) كما يقصد به الصيرورة الدلالية أي الدالة النهائية، وهذه الصيرورة تحوي على الأركان الثلاث المذكورة آنفا، وهي أقسام العلامة كما وصفها بيرس، وتجدر الإشارة إلى أن لكل ركن من هذه الأركان تفريعات ثلاثية، والشكل التالي يوضح ملخص ما سبق ذكره:



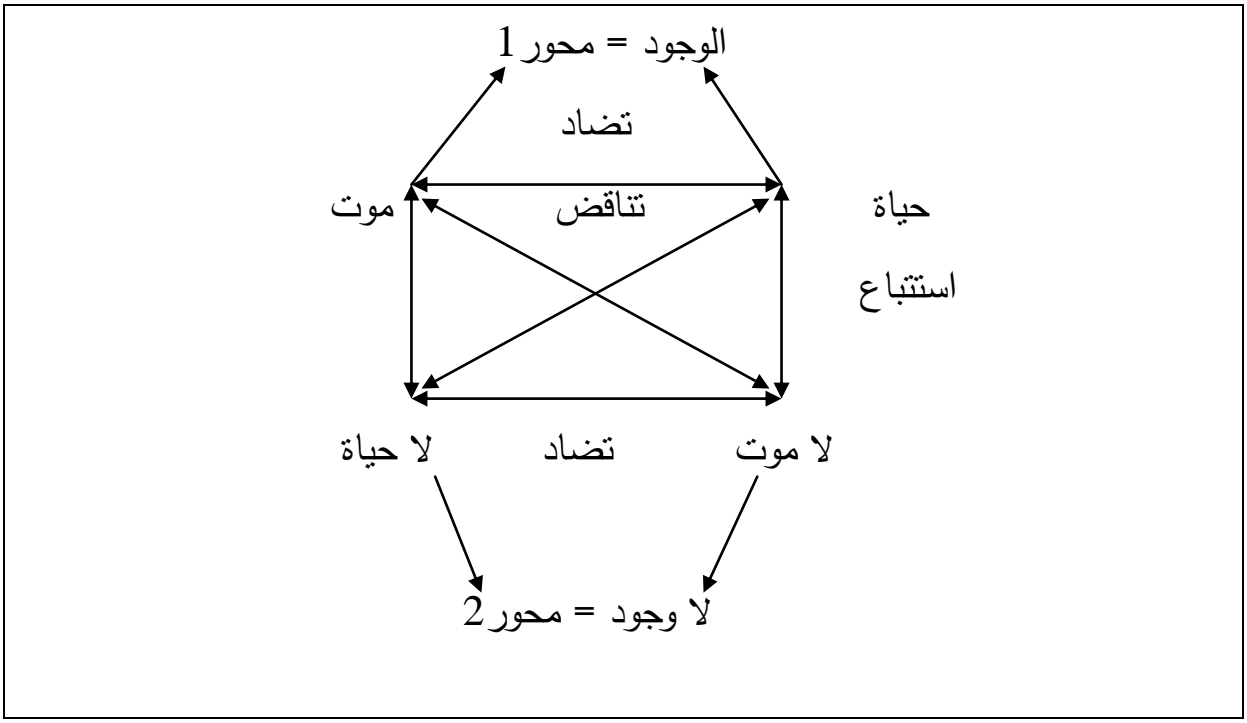
(1) بشير تاوريريت، السيميائية في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة علامات، النادي الثقافي بجدّة، ج 54، م 14، شوال1425- ديسمبر 2004، ص ص، 179- 180. وللاستزادة ينظر، عبد الله ابراهيم وآخرون في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، وميشال أريفيه، وجان كلود جيرو، السيميائية أصولها، وقواعدها، تر: رشيد بن مالك.

(2) يوري لوتمان: سيمياء الكون، تر: عبد المجيد فوسي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2011، ص 13.

ولعل هذا التفرع والتشعب في أركان العلامة يحيلنا للبعد التأويلي الذي تأخذه العلامة بعد تحليلها، وتفكيك شفراتها.

ونحن بصدد حديثنا عن السيميائية كونها منهج نقدي يساهم بصورة كبيرة في قراءة الإنتاج الأدبي، كواحد من أهم المجالات التي طالها هذا المنهج لابدّ من التطرُّق إلى السيميائية السردية بوصفها تتفرع منه، والحقيقة أن الإرهاصات الأولى لهذا المنهج تعود لما حققته نظريات السرد ابتداءً من الشكلانيين الروس الذين مهدوا الطريق للعديد من جهابذة النقد الأوروبي لتطوير هذا التفرع، وخاصة منهم الفريق السيميائي بأطروحاته المتميزة، ومن هذه الجهود نجد أطروحات كل من ألجيرداس جوليان غريماس (1917- 1992) حيث يمثل المربع السيميائي أهم ما توصل إليه فهو يمثل الأداة المستعملة في المستوى المنطقي الدلالي، ويقيم غريماس هذا المربع على فرضية أن الأشياء والدلالات إنّما تدرك عن طريق التضاد والتناقض، وبما أنّ هذا المربع يمثل الهيكل المجرّد للمعانم الذرية، فإنه يقوم على ثلاث علاقات وهي: علاقة التضاد، وعلاقة التناقض وعلامة الاستتباع[1]. ويمكن تمثيل مربع غريماس بالشكل التالي:

[1] محمد فليح الجبوري: الاتجاه السيميائي، في نقد السرد العربي الحديث، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 1013، ص ص 79- 80.



أمّا رولان بارت (Roland Barthes)، (1915- 1980)، ذاك المتفرد بصيته النقدي والذي أهّله بأن يوصف بالبنيوي والسيميولوجي الأكثر شهرة[1]، وتجدر الإشارة إلا أن رولان بارت لم يفتك هذا الوصف إلا من خلال أعماله الكثيرة والمتنوعة التي يغلب عليها طابع الريادة والجرأة في التنظير، ويتجلى ذلك في البداية بدعوته لموت المؤلف عام 1968، وهذه المقولة التي تعدّ واحدة من أسس نظرية النص عند بارت، غير أنّ ما يميز بارت أكثر من مجايليه هو مراجعته وتجاوزه لأفكاره، بعد طول تمسك وتنظير وبمجرد أن يكشف البديل الفكري، يتجه له متبنيا إياه، لأنه يتلقف كل جديد في المجال الأدبي عموما وفي ميدان التنظير والنقد السردي على وجه الخصوص[2]، وما يؤكد هذا القول هو تبنيه للمنهج السيميائي ليؤكد بذلك وصف جون ستروك له، بكونه " مستعدا لأن يفعل المستحيل حتى لا يحتويه تعريف"[3].

[1] ينظر: ليونارد جاكبسون، بؤس البنيوية، الدب والنظرية البنيوية، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،2001، ص 149.

[2] ينظر: محمد فليج الجبوري، الاتجاه السيميائي، ص ص، 82. 83.

[3] جون ستروك، البنيوية وما بعدها، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت 1996، ص 96.

ومما يؤكد اهتمام رولان بارت بالمنهج السيميائي ما اورده في خاتمة مقدمة كتابه " ميثولوجيات" وذلك سنة 1970 بقوله: " لا تبين دون أداة تحليلية دقيقة، ولا سيميولوجيا لا تقوم بوصفها سيميائية"[1].

وبما أن المقام لا يتسع لتتبع كل شاردة وواردة عن جهود هؤلاء السيميائيين سنحاول تلخيص أهم النقاط الرئيسية التي تتمحور حولها من ذلك النظرية النصية البارتية والمتمثلة في النقاط الأربعة التالية:

1- الدليل: قام بارت بالموازنة بين الاثر والنص الادبي، فالأثر ينحصر في مدلول جلي، وهو موضوع الفيلولوجيا أو خفي، وهو موضوع التأويل أما النص فيخص بالدال والمدلول، وفكرة اللعب، والتي تخلف التباسات، ورمزية تتجلى في الإنزياحات، والتي تبدى في العمال الأدبية على وجه الخصوص.

2- تعدد المعنى: وفي هذه النقطة يميز بين الأثر والنص، إذ يرى أنّ الأثر أحادي المعنى أمّا النص فتعددي، يقرّ بالاختلاف وعدم التطابق، أي إلى تعدد المدلولات، وفي نفس السياق يرى رولان بارت أن الأثر الأدبي ينتجه المؤلف الفعلي، أما النص فينتجه المؤلف الضمني أي القارئ، كونه طرفا فاعلا في إعادة إنتاج دلالة النص، فالقراءة تمنح إمكانات عدة للتأويل[2].

3- موت المؤلف: (1968) هي واحدة من أسس " نظرية النص" وقد حاول بارت من خلال مقولته هذه للحدّ من سلطة المؤلف على النص ليتوقف دوره بمجرد الانتهاء من الكتابة، وهذا ما يوضحه بارت من خلال مقولته " الكتابة في الدرجة صفر"، يقول بارت في هذا السياق: " إن نسبة النص إلى المؤلف معناها إيقاف النص، وحصره، وإعطائه مدلولا

---

[1] مارك أنجيلو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص. 62، نقلا عن بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 125.

[2] ينظر: بسير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 126، وحسن ناظم مفاهيم الشعرية، ص 45.

نهائيا، إنّها إغلاق الكتابة..."[1]، ويعيدنا بارت بهذه المقولة إلى قضية قديمة جديدة وهي الداخل والخارج في الدراسات النقدية، كما تؤكد زيف قضية الصدق، التي ترتبط بذات المؤلف (المبدع) إذ يرى بارت أنّ المؤلف أو الأنا الذي يكتب النص ليس غير أناً من ورق[2].

4- اللذة: وقد ركز عليها بارت لدرجة أنّه عنون بها أحد كتبه ونقصد بذلك كتابه " لذة النص" فالنص مشدود إلى اللذّة من كل جانب، إنه الفضاء " الذي لا تعرف فيه لغة حاجزاً عن أخرى وحيث اللغات تمرّ "[3].

هذه باختصار الأسس الأربعة التي تمثل محور نظرية النص عند رولان بارت.

لننتقل الآن إلى جهود واحدة من أهم الناقدات على المستوى العالمي، الناقدة الفرنسية ذات الأصول البلغارية " جوليا كريستيفا" "Julia Kristeva" حيث اقتفت هذه الناقدة في توجهها النقدي السيميائي خطوات الناقد الأمريكي بيرس، والرامية إلى تعميم القراءة السيميائية على باقي العلوم مثل الرياضيات، الفيزياء، والمنطق على غرار العلوم الإنسانية، مؤسسة بذلك لفكرة مفادها أن السيمياء ملتقى العلوم ولغتها الواصفة، ولعل ما يؤكد تتبعها خطوات بيرس واعترافها بفضله قولها: "نحن مدينون فعلا لشارلز سندرس بورس بالاستخدام الحديث لمصطلح السيميائيات"[4]، ولعل ما يميّز جوليا كريستيفا عن غيرها من النقاد هو ما جاءت به من مصطلحات تحدد المفعول المفهومي للنص والمتمثلة في، الممارسة الدالة،

---

[1] رولان بارت، درس في السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص86.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 50.

[3] عمر أوكان، النص والسلطة إفريقيا الشرق، ط2، 1994، ص 51.

[4] جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص 15.

والتي تقصد بها إدراك الأنساق، والإنتاجية، التدليل والذي تقصد به تعدد الدلالة، النص الظاهر، والنص المولد، وأخيرا التناص[1] والذي يعد أهم مقولات كريستيفا على الإطلاق.

ورغم أن الباحث المطلع على المدارس النقدية يدرك جيدا أنّ التلقي يسبق التناص، وذلك لأن التناص هو نتاج تراكم لتلك النصوص التي يتلقاها المتلقي سواءً من ثقافته أو من غيرها فيقوم بضمها واستيعابها وتأويلها، لتوظيف ما يناسب عمله الإبداعي بعد ذلك إلاّ أنّنا آثرنا إرجاء الحديث عن نظرية التلقي (نقد استجابة القارئ) حتى نتحدث عن التناص تتمة لشرح جهود جوليا كريستيفا، فالتناص (Intertextualite) هو مصطلح نقدي أتت به جوليا كريستيفا وهي أوّل من استخدمته كمصطلح نقدي مكتمل، وإذا ما نظرنا إلى الإرهاصات الأولى لهذا المصطلح فنحن نجدها عند الناقد الروسي " ميخائيل باختين" والمتمثلة في "مبدأ الحوارية" الذي نادى به وهو حوار النصوص مع بعضها البعض، ما يعني أن التناص هو نتيجة لا وعي القارئ المشكل مسبقا وهو نتاج العملية التراكمية التي يمرّ بها القارئ بتلقيه لنصوص مختلفة من ثقافات ولغات مختلفة تكسبه –المتلقي– حمولة معرفية، تستدعى أثناء العملية الإبداعية، سواءً اكانت أعمال ابداعية (إبداع أدبي) أو كانت أعمال ابداعية نقدية، نصوص نقدية (أو نقد نقدية) لأن كل هذه الكتابات تصنّف في خانة الإبداع وفي هذا السياق يقول الناقد أوكتافيو باث: " الإبداع نقد، والنقد إبداع" وفيما يلي تفريق بين بعض المفاهيم.

1– التناص: ببساطة هو وجود نص داخل نص آخر عن طريق الاستشهاد ، والاقتباس إذ لا يوجد نص يولد من عدم فكل نص هو مجموعة من النصوص السابقة له أو المعاصرة

[1] ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 130.

له فلا وجود إذا لنص مستقل بذاته استقلالا تاما، وقد عرفته جوليا كريستيفا بقولها: " هو امتصاص وتحويل لنص آخر "[1].

2- أمّا المناص فهو المصاحبة أو المحاورة النصية (Par-Textualité) ويتعلق المناص بالعناوين، المقدمات، التمهيدات، الهوامش، الملاحق(Post face) الحواشي (Prétexté) وكذلك الإهداءات[2]، ولعل أهم كتاب كتب في هذا المجال هو "عتبات النص" لصاحبه جيرار جينات، وكما هو معروف فالعتبة هي المدخل إلى النص ويكون المناص في المقدمات والصور وكلمات الناشر والغلاف أي كلّ ما هو بجانب النص، فهو بهذا الوصف ليست أدبا بل ملحقات وتوابع للنص الأدبي.

3- معمارية النص (جامع النص):

ويقصد جيرار جينات بمعمارية النص نوع الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص.

4- النص اللاّحق: ويكمن في العلاقة التي تجمع النص "ب" كنص لاحق (Huortescte) بالنص "أ" كنص سابق (Hyuposcte)، وهي علاقة تحويل أو محاكاة.

5- الميتانص أو "النص المتعالي": وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحياناً.

والمتعالي يعني المنفصل عن النص، والميتانص هو النقد الأدبي.

---

[1] عمر أوكان: النص والسلطة، ص 63.

[2] ينظر: عبد الغني بارة، محاضرات النقد المعاصر، ألقيت على طلبة السنة الثالثة أدب عربي، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف2 بتاريخ 18 أفريل 2014.

وللاستزادة يرجى الاطلاع على: التناص كاملا، نقلا عن:

Allghtalrbyt waldb Alrlrby/ Posts/657773207646334

تم تصفح الموقع يوم 10 أوت 2015.

هذه باختصار النقاط الخمسة التي تمثل تقسيم جيرار جينات للتناص.

- **تقسيم التناص الى مستويات:**

1- تناص اجتراري (أدنى مستويات التناص)

2- تناص امتصاصي مثل الإسفنج

3- تناص حواري وهو أرقى أنواع التناص (لأن فيه التعدد والاقتباس) – حسب تعبير الأستاذ عبد الغني بارة.

هذا إضافة على وظائف التناص والتي يلخصها الدكتور حسين خمري فيما يلي:

– الوظيفة التحويلية/ التحديثية يتم فيها تحويل النصوص السابقة مع إعطائها طابعا جديدا.

- تأييد الفكرة نقضها
- المحاكاة أو السخرية
- البعد الجمالي الإحالة إلى العالم الجمالي مثل المقاطع الشعرية، المنمنمات.[1]

وعوداً على بدء تجدر بنا الإشارة إلى أن النقد العربي قد احتضن المنهج السيميائي الغربي وتأثر به رغم القصور الذي مني به في ظل تصريحات أقطابه إلا أن هذا القصور لم يمنع الساحة النقدية العربية من اعتناقه، خاصة في فترة الثمانينات، ومن الأسماء التي أسست لها بوجه خاص نذكر محمد مفتاح، عبد الفتاح كيليطو، محمد الماكري في المغرب، يضاف إلى ذلك مجهودات عبد الله الغذامي في السعودية، وعبد المالك مرتاض ورشيد بن مالك، وعبد القادر فيدوح، وحوسين خمري في الجزائر، وقاسم مقداد في سوريا، إضافة إلى

[1] ينظر: حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ص ص، 145 – 146.

الجهود القيمة التي تقدم بها الناقد المصري صلاح فضل في كتابه "شفرات النص دراسة سيميولوجية القص والقصيد"[1].

من المتعارف عليه أن البنيوية قد بالغت في إعطاء النص السلطة في إنتاج الدلالة وإن حرّرت الإنسان من سجن العقل وأبعدته على أن يكون مرجعا للفلسفة العقلية في سعيها لبلوغ اليقين، فهي جعلته حبيس أنساق النص، إلاّ أن حصر إنتاج الدلالة في النسق لم يدم طويلا، إذ قوضت البنيوية وما دعت إليه من طرف أعلامها، ومتبنيها أمثال ميشال فوكو، رولان بارت، جاك دي ريدا.[2] ما أدى بأنصار استراتيجية التفكيك ونظرية التلقي للذود على القارئ (المتلقي) الذي همّش وأقصي فترة غير قليلة وهذا ما يؤكد أنّ "الإلحاح على العلاقة بين النص والقارئ وعلى التفاعل بينهما غدا أمرا مسلما به، من حيث المبدأ في نظريات التلقي الحديثة وإن وقع الخلاف بعدئذ في حدود هذه العلاقة وشروطها التي تعصم القراءة من الخطأ والهذيان واللغو"[3]، إذ نفهم من قول وهب أحمد رومية إنوجاد وتخلّق شراكة متينة بين القارئ والنص، هذه الشراكة التي دعت إليها فلسفة الشك في كل يقين، والتي ترسخت كقناعة في الفكر الغربي في النصف الثاني من القرن العشرين، وبالتحديد في نهاية الستينات بألمانيا نظرا لما ميزها من خصوصية ثقافية وفلسفية، إذ كانت ألمانيا محضا الفلسفة الظاهراتية "الفينومينولوجيا" التي تبحث في عملية إدراك الإنسان للظواهر والأشياء وكذا حدوث ما يسمى بالمنعرج الهيرمينوطيقي "التأويلي" عند كل من هايدجر وغادامير، غير أنّ "البعض يذهب إلى ربطها – نظرية التلقي– بمفهوم الذات المتعالية عند كانط، وحتى القول

---

[1] ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 135.

[2] ينظر: عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة، ص ص،100– 101.

[3] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 207، مارس /آذار، 1996، ص 24.

إنها بعث للذات الرومانسية من جديد لما في دعوتها من إعطاء الحرية للقارئ في قراءة النص وفق منظور خاص[1].

وترتبط هذه النظرية جماليات التلقي: (Esthétique de la Réception) على وجه الخصوص بجهود كل من هانس روبرت ياوس (Hans Robert Jaus) وفولفغانغ آيزر (Wolf Gang Isère) وهما من أبرز مؤسسي مدرسة كونستانس التي كانت كردة فعل على الاتجاهات الفلسفية التي كانت سائدة وقت إذٍ، ومن بينها الماركسية، ويجدر بن التمييز بين ثلاث اتجاهات من هذه النظرية أو بالأحرى تسمياتها وهي:

1- نظرية القراءة في فرنسا، ومرجعيتها في ذلك جاك ديريدا (التفكيكية)

2- نظرية جماليات التلقي في ألمانيا، ومرجعيتها الفلسفة الظاهراتية

3- نظرية استجابة القارئ في أمريكا وخلفيتها مبادئ جماعة يال (النقد الجديد).

غير أنّ كل هذه التسميات تهدف لشيء واحد وهو ضمان الحياة من جديد للنص الادبي لإخراجه من سلطة البنية، وإشراك القارئ في بعث الحياة له من جديد، وفي هذا السياق يرى آيزر أنّ " الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ، فمن الواضح أنّ تحقيقه هو نتيجة للتفاعل بين الاثنين"[2]. ما يعني أنّ نظرية التلقي مهمتها البحث عن المعنى (الدلالة) لا الأبنية والأنساق.

ويؤكد ياوس ذلك من خلال كتابه "جماليات التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي" إذ يرى أنّ نظرية التلقي تذهب إلى ما هو عميق في الأدب، أي إلى جوهره (المعنى لا المبنى).

---

[1] عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة، ص 102.

[2] فولفغانغ آيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجارب (في الأدب)، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس ، المغرب، د ط، د ت، ص 12.

كما يرى الدكتور عبد الله العشي فإن الكاتب يبدع فنونا وهي النصوص الادبية بينما يشكل القارئ انطباعات جمالية عن هذه النصوص ليصبح بذلك التركيز في نظريات القراءة والتلقي على ما هو جمالي لا ما هو فني، إعلاءً لقيمة القارئ (المتلقي)، الذي يسعى لفهم وتأويل النص واكتشاف معانيه (البحث عن المسكوت عنه).

ومن أهم المصطلحات التي وضعها ياوس، مصطلح "**أفق التوقع**" وهو عبارة عن جهاز عقلي يسجل بحساسية زائدة التعديلات والانحرافات عن المعيار (وهو متعلق بالقارئ)، وهذا المصطلح يحيلنا إلى مصطلح آخر يحدد من خلاله ألا وهو القيمة الجمالية.

وتتحدد القيمة الجمالية من خلال تماهي النصوص مع المعيار أو عدم تماهيها معه (والمعيار هنا نقصد به ما هو مألوف في الكتابة والمعيار عليه)

فكلما تماهت النصوص مع المعيار كلّما نقصت القيمة الجمالية للنص، والعكس صحيح.

رابعا: استراتيجية التفكيك وخلخلة المركز:

لقد جاءت التفكيكية نتيجة رغبة ملحة لكسر النمطيّة التي فرها المسار البنيوي المسيّج للنص من كلّ جانب داعمة بذلك التيار ما بعد البنيوي في تحوله وانعطافه، مراجعة تجاوزا، ساعية إلى "تحرير النص الحي المفتوح من قيد القراءة الأحادية المغلقة القاتلة، فقد كان جاك ديريدا (1930–2004) على حد تعبير أمبرتو ايكو يبتغي تأسيس ممارسة فلسفية أكثر منها نقديّة تتحدى تلك النصوص التي تبدو وكأنّها مرتبطة بمدلول محدد، ونهائي وصريح"[1]

وتجدر الاشارة إلى أنّ التفكيكية كانت اللبنة الأساسية والمفتاح الذي زعزع امبراطورية الميتافيزيقا الغربية، فهي تثور على التمجيد المبالغ فيه للعقل والمنطق، فالتفكيكية هيّ حفر

[1] ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 174.

في دلالات النص المخبوءة بين طيّاته، عاملة على زحزحة وخلخلة المركز في كلّ قراءة هادفة بذلك إلى " تقويض النص الأدبي بأن تبحث في داخله على مالم يقله بشكل صريح واضح (المسكوت عنه)، وهي تعارض منطق النص الواضح المعلن، وادعاءاته الظاهرة بالمنطق الكامل في النص كما أنّها تبحث في النقطة التي يتجاوز فيها النّص القوانين والمعايير التي وضعها لنفسه، فهيّ عملية تعريّة للنص وكشف أو هتك لكل أسراره، وتقطيع أوصاله، وصولا إلى أساسه الذي يستند إليه"[1].

ما يعني أنّها تسعى لخلخلة العلاقة بين الدال والمدلول أو بالأحرى تهدف "إلى تخصيب مستمر للمدلول بحسب تعدد قراءات الدال وبذا فإنّ تنازع القراءات فيما بينها للخطاب يفضي إلى متوالية لانهائيّة من المدلولات لا يمكن لأحد أن يستأثر بالاهتمام الكلي دون آخر"[2].

ومن هذا المنطلق جاء ديريدا بمقولة "**الاختلاف**"**Différance** وتهدف هذه المقولة إلى تأكيد تعدد المعنى وعدم قابلية الحسم فيه أو الجزم بأحاديته، فالقراءة مثل الكتابة ليست وعاء موحّدا يسيّج النص ويحده بصرامة، وهذا ما "يدفع القارئ إلى العيش داخل النّص والقيام بجولات مستمرّة لتصيد موضوعيّة المعنى الغائبة"[3].

أما مصطلح "**الأثر**"**La trace** فهو يرتبط بالكتابة أكثر من ارتباطه بأيّ شيء آخر، ويعتبر" فعالية ابداعيّة للقارئ الناقد يتحرك نحوها من خلال السيّاق الذي هوّ الفضاء الذي تحلّق فيه الاشارات بمزاجها المتحرر"[4]؛ وهذا ما يؤكد تعرّف جاك ديريدا للأثر بكونه "ما

---

[1] حسن حنفي، ما العولمة؟، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 1999، ص 279.

[2] عبد الله إبراهيم، وآخرون، معرفة الآخر، ص ص، 113- 114.

[3] محمد سالم سعد الله، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، دار الحوار للطباعة والنشر، اللاذقية، ط1، 2007، ص 163.

[4] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 286.

يشير وما يمحو في الوقت نفسه، أيّ ما لا يكون حاضرا أبدا "[1]. ما يعني أنّ التفكيكية ترمي إلى الكتابة و المحو في آن" حسب ديريدا".

لتبقى القراءة التفكيكية خلخلة وتقويضا للمركز وفعلا" لا يشرح النصوص بالمعنى التقليدي الذي يحاول الإمساك بوحدة المحتوى أو التيمة، وإنّما يبحث في اشتغال التعارضات الميتافيزيقية بتنفيذها، كما يبحث في الطرق التي تنتج بها المجازات النصيّة والعلاقات في النّص منطقا مزدوجا، ومتناقضا "، وهذا هوّ البيت القصيد في القراءة التفكيكية تقويض وإعادة بناء من أجل تعدديّة المعنى ولا نهائيته.

خامسا: استراتيجية التأويل في الممارسة النقدية:

إنَّ المتأمل للساحة النقدية العربية منها العربية، والغربية يجد أن استراتيجيّة التأويل أثارت جدلا كبيرا سواء من حيث المنشأ أو المصطلح والمفهوم. إلاّ أنّ نقطة الاتفاق والالتقاء بين أغلب النقاد والفلاسفة تتمثّل في اعتبارها "قبول تعدد المعنى للنص الواحد"، وهذا ما يؤكد: أن "الظاهرة التأويلية تحمل في ذاتها الحوار الأصيل ذي البنية: سؤال/ جواب، فعندما يطرح النص نفسه كموضوع للتأويل فهو يطرح سؤالا على المؤول، وبهذا المعنى، فالتأويل يحتوي دائما على إحالة مهمة للسؤال المطروح على أحدهم، وفهم النص هو فهم هذا السؤال، وهو ما يُنْتجُ الأُفق التأويلي"[2]. غير أنه وقبل الخوض في التأويلية كاستراتيجية لتفكيك مغاليق النص وجب علينا العودة قليلا إلى الخلفيات والمرجعيات للتأويلية في الثقافتين العربية والغربية .

---

[1] جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء: المغرب، ط2، 2000، ص 53.

[2] Gadamar, (Hans George),vérité et méthode: les grand lignes d'une herméneutique philosophique ,trad. Pierre frnchon,Edit: seuil, paris, 1996, p, 393.

1- في الثقافة العربية:

لعل أول خلاف وجدل يصادف المتأمل لهذه التيمة هو الاشكال الاصطلاحي بين النقاد وانقسامهم بين متبن لمصطلح "الهيرمينوطيقا" المعرب وبين متبن للمصطلح العربي الأصيل "التأويلية"، لنجد أن غالبية المتبنين للمصطلح المعرب هم الفلاسفة أو النقاد الفلاسفة تأثرا منهم بالتيار النقدي والفلسفي الغربي نظرا لاطلاعهم الواسع على ما جادت به النظريات الأدبية و الفلسفية الغربية في هذا المجال، وتجدر الاشارة إلى أن مصطلح "التأويل" يتصل اتصالا وثيقا بمصطلح التغير" التفسير الذي يمثل بالنسبة للأول الحضور أو الغياب، وذلك في دائرة علائقية تستدعي إحداهما الأخرى في حدودية الارتباط بحقل الأصول الدينية في تفسير وتأويل نص(القرآن الكريم)، وفي ضوء ذلك فإن دلالتيهما مقيدتان بإجراءات هذا الحقل بصورة مباشرة، ولصعوبة حصر الممارسة التأويلية، بسبب ضخامة الموروث الأصولي الديني، وتعدده، واتصاله بحقول وعلوم وقضايا ترتبط بالخطاب المعرفي الاسلامي في جوهره المتعدد من علوم القرآن والحديث، واللغة، وعلم الكلام، والمذهب، والفرق الاسلامية "[1]، وما كثرت الفرق التأويلية التي تركت بصمة خاصة في التراث الاسلامي والعربي إلا دليل قاطع على كونها ضرورة يتطلّبها تفسير النص القرآني من القارئ "المفسر"، ومن هذه الفرق التأويلية نجد" الشيعة التي تنتمي إليها الزيدية، والامامية الاثنا عشرية، والامامية الاسماعيلية (الباطنية)، ومنهم الخوارج بطوائفهم: الأزارقة، والنجدات، والصفرية، ومنهم الصوفية: النظريون والإشاريون، والفلاسفة المعتزلة"[2]...إلخ. إذ لا ينكر عاقل فضل هذه الفرق وغيرها من فرق التيارات الفكرية المختلفة والتي ترمي إلى" تحصيل المعاني الاقترابية من التزود بقاعدة ايمانية تختزل كل جهد موجه لفهم الذات الانسانية للوصول إلى الالهي، وبهذا حدثت الانزياحات الثقافية عندما تحددت اللغة بمرجعية ما هو إلهي، ومطلق

---

[1] محمد خليف الحياني، التأويلية مقاربة وتطبيق، مشروع قراءة في شعر فاضل العزاوي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان: الاردن، ط1، 2013، ص 15.

[2] عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة، ص337.

دون فهم أدنى شرط الاحاطة بموجودات المعاني"[1]، وبما أن المعاني هي التيمة الأساسية والبؤرة في الاستراتيجية التأويلية فقد تطرق المفسرون ورجال الفكر والدين إلى علاقة هذه التيمة بالقرآن الكريم، فتأويليه أمر ضروري كما سبق وأن أشرنا لكن بأي معنى؟.

من الأكيد أنّ هناك فرقاً، وتفاوتاً بين المعنى الحقيقي من وراء ما قاله الله سبحانه وتعالى، وما يقوله القراء(المفسرون/ العلماء) من تفسيرات القرآن الكريم "وهذا التفاوت والفرق بين ما يقوم بالقارئ من فهم، وبين ما يقوم بذاته تعالى، هو ما ينطبق عليه مفهوم الانكسار، وهذا الأخير له قرينة لاعتبار كثافة المعنى عبر سمك الكتابة، وهو ما يعبر عنه النص القرآني بمفهوم الزيغ"[2]، والذي يقصد به ترك القصد مثلما يرى القرطبي في الجامع لأحكام القرآن، وقد ورد هذا في القرآن الكريم قال تعالى: "وأما الذين في قلوبهم زيغ فيتبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله، وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم يقولون آمنا به كل من عند ربنا"(سورة آل عمران الآية:7). ولعل من أبرز الآيات التي تدل على أن التأويل هو التدبر والفهم والتفكير والاجتهاد في تفسير الآيات القرآنية واجلاء أبعادها العميقة ما ورد في سورة الكهف وسورة يوسف عليه السلام يقول سبحانه وتعالى على لسانه "عليه السلام" :" ورفع أبويه على العرش وخروا له سجدا وقال يا أبت هذا تأويل رؤياي من قبل قد جعلها ربي حقا" (سورة يوسف، الآية: 100). فتأويل الرؤيا في هذه السورة بقيت زمنا طويلا جدا[3] ثم بزغت الحقيقة من خلال شقوق تفتح الآفاق واسعة على الماضي من جهة وعلى المعنى الحقيقي من جهة أخرى غير أن الاقتراب من هذه النصوص الدينية يستلزم عدم فتح باب فوضى التفسير والرقص على الأجناب مثلما تدعو إليه التفكيكية الغربية فعدم

---

[1] عمارة ناصر، اللغة والتأويل، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، منشورات الاختلاف ، بيروت، ط1، 2007، ص 109.

[2] المرجع نفسه، ص 114.

[3] ينظر عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة، ص ص، 337- 338.

تجاوز الحدود فرغم أن النصوص الدينية تقبل القراءات المتعددة إلا أنها تتطلب ضبطا من ذوي الاختصاص[1] وأهل الدراية.

2- في الثقافة الغربية:

إنّ الباحث في أُصول ومرجعيات التأويلية وعن المصطلح من منبعه يجد أنه يعود إلى الأصول الإغريقية وتعني وجود معان وممكنات مودعة في النص خارج معانيه الحرفية، وهناك من يرى بأن أصل تسمية هذه الاستراتيجية تعود إلى الاله اليوناني هرمس الذي يجمع بين المتناقضات مثلما تجتمع المعاني المتعددة، والمتضادة[2] في النص الواحد من خلال القراءات المتعددة . إلاّ أن التأويلية "الهيرمينوطيقا" انتقلت من كونها استراتيجية لفهم وتفسير النصوص الدينية المقدسة إلى منهج أو نمط من التفكير العقلي الفلسفي الذي يرتدي لبوس مفكّك الشفرات مثلما يراها ميشال فوكو في صورة "مجموع المعارف والتقنيات التي تنطق الرموز وتكشف عن معناها"[3]، فكل ما يحيط بالإنسان هي رموز وعلامات وجب عليه التعايش معها بفهمها وتحليلها ولعل السبيل الموصل إلى ذلك يكمن في "الطريق القصير، هو أنطولوجية الفهم، على طريقة هيدغر، والهيرمينوطيقا مجالا لتحليل الوجود، الدازاين، والذي يوجد الفهم"[4]. ما يعني أن التأويلية هي تلك الاستراتيجية التي تعمل على فهم وتفسير النصوص بشتى أنواعها، محاولة منها لفهم واستنطاق ما تحويه هذه النصوص من شفرات ومعان مستغلقة يصعب على القارئ أن يستوعبها للوهلة الأولى.

---

(1) ينظر: عبد الغني بارة، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(2) ينظر: سعيد بنكراد، سيرورات التأويل من الهرموسية إلى السيميائية، منشورات الاختلاف، بيروت: لبنتن، ط1، 2012، ص ص، 29 – 30.

(3) إبراهيم أحمد، التأويل والترجمة مقاربات لآليات الفهم والتفسير، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2009، ص 98.

(4) Ricœur, (Paul) le conflit des interprétation: Essais d herméneutique, édit: Seuil, Paris,1969. P 10.

الفصل الثانـي

شعرية الفقد بين القدر الشخصي والمصير الجماعي

1- الفقد/ الموت في منظور الفلسفة الغربية
2- الفقد /الموت في منظور الفلسفة والدين الاسلامي
3- المسألة الوجودية، وفلسفة سيرورة الحياة موتاً
4- جماليات الفقد /الموت في أثر الفراشة
5- تجليات الفقد / الموت في أثر الفراشة
6- الموت بوصفه تصالح الروح مع ذاتها
7- تجلي الموت /الفقد من خلال بعض الثنائيات:
   1- ثنائية (الزمان / المكان)
   2- ثنائية (الحضور/ الغياب).

الفصل الثاني: شعرية الفقد بين القدر الشخصي والمصير الجماعي

1 – الفقد / الموت في منظور الفلسفة الغربية

شغلت تيمة الموت أو الفقد بمعناه الضيق المحصور في خسارة الإنسان حياته فكر الانسان منذ القدم، فقد كان حائرا منذ بداية الخلق في هذه الظاهرة هذه القوّة الغيبية التي تلقي بسلطانها على الانسان، فتجعله يخرج من الحياة إلى ما بعدها تاركا وراءه أسئلة كثيرة ومحيرة، كانت دافعا أساسيا وقويا في الاهتمام بها ودراستها نظرا لما تحمله من مفارقات وتناقضات، وغيبيات تجعل الانسان واقفا أمامها، حائرا عاجزا عن مواجهتها حتى لو كرس كلّ ما أوتي من قوّة وجلد في سبيل ذلك؛ لأنّها الأصل والبداية حتّى قبل الحياة، حتمية لا مفر منها ولا نجاة، لتمثل الحياة والموت وجهان لعملة واحدة في حياة الفرد .

ولمّا كان الموت بهذه الخصوصية التّي تميزه عن غيره من الظواهر الكونية منحه الفلاسفة قديما، وحديثا ما يستحق من تأمل وتنظير؛ بل تعدى الأمر ذلك ليصبح استكناه حقيقة الموت وسبر أغوارها والبحث عن طريقة للتصالح معها. كونها حتمية لا مفر منها ومحطّة لابد للمرء من الوقوف عندها الدافع الأساسي، والهدف الأسمى للتفلسف، ولعل ما يؤكد هذه الفكرة هو تعريف أفلاطون للفلسفة بكونها تأمل الموت أو بعبارة أدق "التهيؤ والاستعداد للموت"[1].

وسنحاول فيما يلي تحديد بعض وجهات نظر الفلاسفة الذين وقفوا عند هذه الظاهرة موقف المتبصّرْ الباحث عن حقيقتها، والبداية ستكون مع شيْخ الفلاسفة المتميز بأفكاره "سُقْراط" حيث يرى سقراط أن "الموت قد يكون خيرا من الحياة" ، فقد عاش سقراط هذه الظاهرة عن قرب بعدما حُكم عليه بالإعدام فعاش ما يسبق الموت من مقدمات وأحاسيس

[1] جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، تر: كامل يوسف حسنن عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أفريل 1984، ص 56.

فظيعة في نظر الأشخاص العاديين، ذلك لأنه يترقب موته المحتوم، بيد أنّ سقراط لم يكن بهذا التشاؤم، و الخوف من الموت، ولأنه مؤمن إيمانا مطلقا بحتمية هذه الظاهرة وبأنها مجرد نقطة انعطاف في حياة الفرد، ليخرج من حياة إلى أخرى قائلا في هذا الصدد: الموت إمّا أن يكون نوما بلا أحلام أو هجرة الروح إلى عالم آخر، وأنّ الخشية منه – الموت – هي الشرّ الأعظم وقد حاول في آخر لحظاته مع أتباعه وأصدقائه أن يقنعهم بأنّ الموت أمر لا ينبغي أن يكون موضع خوف، كما تطرق سقراط إلى مبدأ الخلود الذي يرمي إلى أنّ الحياة الآخرة هي التي تضمن الخلود والبقاء الأبدي، لذلك صرح لأتباعه قبل موته بأنه يشعر باحترام عميق نحو ذاته، إذ يقصد بهذا الاحترام لذاته إنفاقه لعمره في عمل الخير، وموته على مبادئه، وكذا استعداده لاستقبال هذه اللحظة الفيصل بين الحياة الأبدية والحياة الفانية، وأكد لهم أنه مقتنع كل الاقتناع بأن موته في هذه المرحلة العمرية – الشيخوخة – هو راحة وأمر مرغوب فيه أكثر من الحياة تجنبا للعجز والبؤس المرتبط بالشيخوخة والتي كانت مصدر قلق الكثير من الإغريق[1] نظرا ليقينهم بحتمية الموت خاصة في هذه الفترة.

وبما أنّ الموت هو انتهاء لوظيفة الجسد وانعتاق الروح منها ولأن لكل حادثة، وفعل انتهاء فإن هذا يعني بالضرورة انتماء الموت إلى كل شيء أو بالأحرى انوجادها في كل صغيرة وكبيرة تحيط بنا، وفي هذا السياق يقول عبد الرحمان بدوي أنّ الموت فعل فيه قضاء على كل فعل، وأنّه نهاية للحياة ... فقد تكون هذه النهاية بمعنى انتهاء الامكانيات، وبلوغها حدّ النضج والكمال[2] .

ولمّا كان الأمر كذلك فقد تفطن الفلاسفة، ومن بينهم "أفلاطون" إلى قضية جوهرية في هذه الظاهرة، وهي أنّ "الموت هو انعتاق النفس من الجسم"، إذ يرى أن الموت عملية لا تؤثر إلاّ في الجهاز العضوي الجسمي، وأن النفس لا تموت، متبنيا في ذلك القول

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص ص،48،50.

[2] عبد الرحمان البدوي، الموت والعبقرية، مكتبة النهضة المصرية، ط2، 1962، ص 05.

الفيثاغورسي بأنّ الجسم هو سجن النفس، وأن الموت ليس النهاية، وأنّه قد لا يكونها، ولا يمكن أن يكونها[1].

لنجد بعد بحث أنّ سينكا يسند فكرة أفلاطون، وفيثاغورس في هذه النقطة بالتحديد حيث يرى أنّ "النفس موجودة داخل جدران الجسد، ولا بدّ لها أن تتحرر لحظة ميلاد آخر، فكما يضمّنا رحم الأم تسعة أشهر، استعدادا لقذفنا إلى العالم، كذلك النفس وهي تواصل البقاء في العالم، إنّما يتم إنضاجها من الطفولة إلى الشيخوخة استعدادا لميلاد آخر... ويؤكد سينكا ذلك بقوله: إنّ اليوم الذي ترهبه باعتباره النهاية هو مولدك إلى رحاب الأزل"[2]، ليكون الموت بذلك بداية للحياة الحقيقية، وإذا كان سقراط قد تحدث عن الخلود فإن أفلاطون يقدم لنا أفكارا آملة في الخلود، وليس اليقين به نظرا لأنّه لم يجد الحجج التي تثبت ذلك حسبه، كما أنّه يصف الفيلسوف الذي يسعى إلى الموت والاحتضار دوما سعيا منه وراء الحقيقة بالفيلسوف الفذ ليصبح التعريف الدقيق الذي قدمه أفلاطون للفلسفة هو "**التهيؤ والاستعداد للموت**" بدل "تأمل الموت"، والفضل في ذلك يعود لتايلور الذي بين أن كلمة Malete الإغريقية تعني الاستعداد ولا تعني التأمل[3].

ولمّا كان الاحتضار يمكّن المرء عموما والفيلسوف على وجه الخصوص من التغلب على الخوف والقلق الذي يسبق هذه الظاهرة الحتمية، أو بالأحرى يسمح بالتعايش معها في هذه الفترة التي تسبق لحظة العودة إلى العالم السامي، قام الكثير من الفلاسفة والباحثين من التوقف عند هذا الشعور المفزع والمقلق الذي يقضّ مضجع المرء لإحساسه بدنو أجله، فهذا الدكتور زكريا إبراهيم يرى بأننا نخاف "الموت" لأنّه المجهول الذي يحيل "الكل" إلى "لا شيء" !

---

[1] ينظر: جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ص 55.

[2] وليد مشوح، الموت في الشعر العربي السوري المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1999، ص 58.

[3] ينظر، جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ص56.

أما بوسويه فيقول: "إنّ اهتمام الناس بدفن أفكارهم عن الموت قد لا يقلّ شأنا عن اهتمامهم بدفن موتاهم "، وشرح زكريا إبراهيم هذه العبارة بقوله- لعله كان يعني بهذه العبارة أنّ خوف الناس من الموت هو الذي حذا بهم إلى التفكير في تجاهل الموت، أو العمل على تناسيه"[1]، لنفهم من هذا القول أنّ شدّة الخوف والقلق من الموت قد تجعل من الإنسان كائنا ميتا قبل أوانه وذلك من خلال تثبيطه لطموحاته وخوفه من مواجهة هذه الحياة التي تتضمن في لبّها الموت .

وقد حدد جاك شورون ثلاثة مكونات للخوف من الموت هي:[2]

1- الخوف من الاحتضار (خشية التعذب الذي يسبق الموت)

2- الخوف ممّا سيحدث بعد الموت (المصير المجهول بعد الحياة)

3- الخوف من توقف الحياة (على اعتبار أنّ الحياة نجاح بينما الموت إخفاق)

وتجدر الإشارة إلى أنّ الجدل القائم بين الفلاسفة حول قضية الخوف من الموت لم تجد طريقا للحلّ منذ القدم، فمثلا في حين "يؤكد جوالد فرايم ليسينج (1729-1781) في بحثه الشهير تصور القدماء لفكرة الموت أنّ الموت لم يكن مخفيا لأبناء العصور القديمة، ... لأنّه على نحو ما كان عليه في عصور تالية، كان يصور على هيئة شاب يحمل شعلة منعكسة وكان هذا التصور هو الذي أوحى إليه بفكرة التصالح مع واقعة الموت في اليونان القديمة – إلاّ أنّ شلنج – عارضه فتحدث عن الأسى بصدد تناهي الوجود الإنساني الذي لا

[1] زكريا ابراهيم، مشكلة الحياة، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، د ط، د ت، ص 161.

[2] أحمد محمد عبد الخالق، قلق الموت، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكوت، مارس1987، ص ص، 45- 46.

يقهر، وهكذا يرى أورين رود عندما يقول: إنّ الوعي الكاسح بالفناء يشيع العتمة في التيار الرئيسي للفكر الإغريقي"[1].

غير أنّ الأمر يبقى نسبيا فيما يخصّ هذه القضية، فإذا ما عدنا إلى ما سبق وأن عرضناه فيما يخص موقف سقراط من الموت نجده يؤكد قول جولد فرايم ليسنج (عدم الخوف من الموت)، أمّا إذا تأملنا موقف أتباع سقراط الذين طلبوا منه الفرار والتراجع عن مبادئه لضمان حياته نلفيه موقفا يدعم رأي شلينج وأورين رود القائل بخوف القدماء من الموت لنخلص لنتيجة مفادها أنّ مسألة الخوف هذه موجودة منذ القدم عند كل الشعوب، وفي كلّ الحضارات وأنّ مسألة الإيمان بهذه القضية ثابت، ومتأصل فيها كذلك، غير أنّ الحكم والفيصل في ذلك هو درجة إيمان كل فرد بهذه اللحظة الحاسمة في انتهاء حياة زائلة وبدء حياة أبدية دائمة، وكذا مدى تهيئه واستعداده للموت، وهذا ما دعى إليه أفلاطون من خلال تعريفه للفلسفة "بالاستعداد للموت".

كما أنّ الفيلسوف سنيكا "حاول إبعاد الخوف الكامن فيه – الموت – وامتصاصه فهو القائل: "إنّ من لا يملك إرادة الموت لا يملك إرادة الحياة فقد منحت لنا الحياة – فحسب – شريطة أن نلاقي الموت" وما دامت الحياة تتحرك حتما باتجاه الموت فمن الحماقة عندئذ أن يرهبه الانسان"[2].

وفي نفس السياق يرى "شوبنهاور" أنّ "ما نرهبه في الموت هو نهاية الفرد تلك النهاية التي يُظهر الموت فيها ذاته بجلاء، ولمّا كان الفرد هو تموضعا خاصا لإرادة الحياة ذاتها فانّ طبيعته بأسرها تكافح ضدّ الموت"[3]، فشوبنهاور إذن من خلال مقولة هذه يرجع الخوف والرهبة من الموت لسبب تمسك الانسان وتشبثه بالحياة.

---

[1] وليد مشوح، الموت في الشعر العربي السوري المعاصر، ص 58.

[2] المرجع نفسه، ص61.

[3] جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ص 189.

كما قدّم شوبنهاور فرقا أو بالأحرى تمييز حالة الانسان عن حالة الحيوان فيما يتعلق بادراك هذا اللّغز يقول: "إنّ الحيوان يحيا في الحقيقة دون أن يَعْرفَ الموت، ومن ثم فإن الفرد في داخل النوع الحيواني يتمتع تمتعا مباشرا بكل ما في النوع من ثبات، نظرا لأنّ ليس لديه شعور بذاته إلاّ باعتباره موجودا لا نهاية له. وأمّا لدى الانسان فقد ظهر معه بظهور العقل – بمقتضي ارتباط ضروري – يقين مزعج عن حقيقة الموت، والحق أنّ وعي الإنسان بحقيقة الموت، وخوفه من الموت: عرضان من أعراض ذلك الموجود البشري"[1]، ليتأكّد بهذا أنّ الخوف والقلق من الموت يخصّان الكائن البشري دون سواه .

ولعلّ أهمّ فكرة تطرق لها شوبنهاور وتبنّاها تتمثل في أنّ **الموت هو الهدف الحقّ من الحياة،** فقد عرّف الموت بكونه "العبقرية الحقّة الملهمة أو ملهم الفلسفة".

كما أسّس لفكرتين غاية في الأهمية تقول أولاهما بأنّ يقين الموت أمر مفزع، أمّا الثانية فيرى من خلالها شوبنهاور أنّ الطبيعة تقدم حلولا وعلاجا أو بالأحرى تعويضا عن كل شر، لأنّ العقل التأملي يفرز ترياقاً مضاداً للخوف من الموت في صورة المذاهب الدينية أو الفلسفية[2].

أمّا "هيجل" فيقف هو الآخر مع شوبنهاور في هذه الفكرة، ولعلّ ما عاناه من فقد أمه وهو صغير ثم لابنته الوحيدة سرّع في وعيه للموت وعلى نحو مؤلم وعنيف، كما سمح له ببلورة فكرة التعايش مع الموت وتقبله، بل وحتى الاستعداد له، يقول هيجل في هذا السياق " ليست حياة الروح هي تلك التي تنأى بنفسها عن الموت وتتجنب الدمار وإنّما هي الحياة التي تتحمل الموت و تتقبله في غير جزع، وهيّ لا تظفر بحقيقتها إلاّ حينما تجد ذاتها في يأس مطلق"[3].

---

[1] زكريا إبراهيم، مشكلة الحياة، ص 162.

[2] ينظر، جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ص 190.

[3] المرجع نفسه، ص 172.

وما يفهم من هذا القول، هو أنّ ابتعاد النفس و تمنّعها عن الموت أمر لا طائل منه نظرا لحتمية هذا الأخير لذا وجب على الإنسان أن يبرمج نفسه على تقبله بل للاستعداد له لأنّه لا مناص منه .

أمّا بخصوص الرومانتيكيين فقد نادوا بتمجيد الموت بل تعدوا ذلك معرّفين الموت بأنه: مبدأ إضفاء الطابع الرومانتيكي الخاص بحياتنا... فعبر الموت تقوى الحياة، كما يرون أنّ الموت هو اكتمال الحياة وبأن الحياة هي بداية الموت فهي توجد من أجله، والموت في الوقت ذاته هو "**النهاية والبداية**".

وقد تبنَّى شلايرماخر مع هؤلاء الرومانتيكيين مبدأ التوحّد مع الموجودات الذي بفضله تختفي الموت، فكتب لصديق له كعزاء في مواجهة الموت ناصحا إياه بألاّ ينظر إلى الميت باعتباره ميتا، وإنما باعتباره ينبض بالحياة، وبوصفه – الموت – **الحياة الأسمى**[1] .

أمَّا فويرباخ صاحب الكتابين المهمين عن الموت " **أفكار عن الموت** "، و " **مشكلة الخلود من منظور الأنثروبولوجيا** " فيرى بأنّ الحياة يجب أن تعاش بكامل امتلائها، رغم الموت إذ كل الأعمال الانسانية يمكن أن تشتق من الحب ... كما طرح فكرة المصالحة بين الانسان والموت، وتقبلها حتى يتسنى له أن يعيش الحياة بطمأنينة وسلام[2] .

أمّا في الفلسفة المعاصرة فقد أشار " شيلر " إلى أنّ البقاء بعد الموت أمر معقول ومحتمل، في حين أوضح "وايتهيد" أنّ الخلود لما يتحقق من القيم فحسب، والفناء يشمل سائر الأشياء، كما عبر الوجوديون عن يأسهم إزاء فكرة الموت، ولكنهم عدّوه عدوا، فهم يتجنبونه، إن استطاعوا ويتوقون إليه في الوقت ذاته لأنّه مفروض عليهم[3] .

---

[1] المرجع السابق، ص 186.

[2] ينظر، وليد مشوح، الموت في الشعر العربي السوري المعاصر، ص 65.

[3] أحمد بكري عصلة، الموت في الشعر العربي الحديث، مركز المخطوطات والتراث والوثائق، الكويت، ط1، 2000، ص 19.

كل ما سبق كان نظرة بعض الفلاسفة ذوي الصيت في دراسة واستكناه خبايا هذه الظاهرة المحاطة بالإلغاز من كل جانب وقد تطورت المفاهيم والدراسات حول ظاهرة الموت في الآونة الأخيرة ما أدى إلى ظهور علم **التاناتولوجي (Thanatology)** وهو علم دراسة الموت والاحتضار، وذلك بمبادرة من مكشينكوف عام 1901 ليتطور هذا العلم مع مرور الوقت، ويعد العالم الأمريكي الدكتور ريموند مودي (Raymond Moody) من أهمّ الأطباء والبيولوجيين الذين خطوا خطوة عملاقة في هذا المجال، وهذا ما سمح برواج كتابه " **الحياة بعد الحياة** " في هذا التخصص أكثر من أيّ كتاب آخر .

2 – الفقد / الموت من منظور الفلسفة والدين الإسلامي :

2-1 نظرة الفلاسفة المسلمين للموت:

لقد اعتبر الفلاسفة المسلمون وعلى رأسهم " أبو حامد الغزالي "، الموت تغير حال فقط وأنّ الروح باقية بعد مفارقتها الجسد، ويؤكّد ذلك بقوله أنّ " أعضاء الجسم عبارة عن آلات للروح تستعملها حتى أنّها لتبطش باليد وتسمع بالأذن، وتبصر بالعين، وتعلم حقيقة الأشياء بالقلب"[1].

فالغزالي بهذا القول يؤكد أنّ الموت هو انقطاع تصرف – حيوية – البدن وهذه الفكرة تتوافق مع الفكرة الأفلاطونية القائلة بانعتاق النفس – الروح – من الجسم .

أمّا الكندي فهو يضيف أو بالأحرى يذكر بفكرة خلود النفس إذ يرى أنّ " الموت يؤدي إلى فناء الجسد لا فناء النفس فالنفس ذات مصدر إلهي روحاني، هي إذن جوهر بسيط تفارق الجسد لحظة الموت، وتعود إلى نور الباري، وعالم الحق "[2] .

---

[1] أبو حامد الغزالي، كتاب الموت، ص. 40، نقلا عن: أحمد بكري عصلة، الموت في الشعر العربي الحديث، ص 27.

[2] وليد مشوح، الموت في الشعر العربي السوري المعاصر، ص 68.

فالعودة إلى العالم الأبدي هي تحقق للعالم الأسمى – الخلود – الذي ورد في القرآن الكريم، في عديد من المواضع، فبقاء الروح وخلودها دلالة على خلود خالقها، وفي هذا الصدد يرى ابن سينا أنّ "الله هو الضرورة المطلقة، حقّ تام، لا مثيل له ولا ضد، وإليه تنتهي جميع الممكنات ومن هنا فإن ابن سينا يؤكد أنّ جوهر الإنسان لا يفنى بعد الموت، بل هو باق لبقاء خالقه"[1] .

وما يقصده ابن سينا بكلمة **جوهر** بطبيعة الحال هو **الروح**، هذه الروح التي كانت ولازالت وستظل علامة استفهام في أذهاننا، وقد سئل النبي صلى الله عليه وسلم عن الروح فأجاب الخالق الباري في كتابه العزيز بأنّ الروح من أمره، قال تعالى: " ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي، وما أوتيتم من العلم إلا قليلا "[2] .

كما كانت حجّة ابن سينا أيضا في هذه النقطة – فصل النفس عن الجسد– هذه الأحلام التي نراها خلال النوم، يضيف أيضا أنّ النفس لو كانت جسمانية لتدهورت وخرت قواها مع مرور الزمن مثلما يحدث للجسد إلاّ أنّ واقع الإنسان يثبت العكس فكلّما ازداد اضمحلال الجسد وتدهوره كلما ازدادت قوّته العاقلة نفوذا وبصيرة وعمقا، وذلك لأنّها قوّة خالدة .

ويضيف في نص "رسالة في الشفاء من خوف الموت "، " أنّ الانسان من جملة الأمور الكائنة الفاسدة، وكل كائن لا محالة فاسد، فمن أحب أن لا يفسد فقد أحب أن لا يكون "[3]، ما يعني أنّ الحي لا يكون حيّا إلاّ ويصبح يوما ما فانيا، فهذا شرط السيرورة الزمانية لحياة الكائنات، وبالتحديد الانسان " حامل الرسالة " .

---

[1] المرجع السابق، ص68.

[2] سورة الإسراء، الآية 85.

[3] ابن سينا، رسالة في الشفاء من خوف الموت، جامع البدائع، القاهرة، طبعة الكردي، 1919، ص 41، نقلا عن: زكريا إبراهيم، مشكله الحياة، ص 174.

2-2 موقف القرآن والسنة من الموت:

وردت لفظة الموت ومرادفاتها في القرآن الكريم بقوّة وفي كثير من المواضع دلالة على العودة إلى الأصل، وأنّ الأمر كلّه بيد الله فإذا ما تأملنا قوله سبحانه وتعالى " وإنّا لنحن نحي ونميت، ونحن الوارثون"[1]، فالله من خلال هذه الآية الكريمة يؤكّد لنا أنّه المصدر الأول والأخير في تقرير المصير من إحياء، وقبض للروح وفي ذلك يقول أيضا: " كيف تكفرون بالله وكنتم أمواتا فأحياكم ثم يميتكم ثم يحييكم ثم إليه ترجعون "[2].

وتحمل هذه الآية الكريمة حقيقة غيبية يؤمن بها المسلم إيمانا مطلقا ألا وهي حقيقة البعث بعد الموت يوم النفخ في الصور، ففكرة البعث بعد الموت واليوم الآخر، من الحقائق الثابتة في الإسلام، فإذا كان الموت هو الغطاء الذي نحيا تحته في الحياة الدنيا، فإنّ الخلود هو الأفق اللامتناهي في العالم الآخر، مثلما هي ثنائية (الخير والشر)،و (الحياة والموت)، ثنائية ثابتة تتجلى في العالم الآخر بالجنة والنار، والخلود مضمون من الله لكلا الطرفين أصحاب اليمين وأصحاب الشمال[3]، وقد ورد هذا التأكيد في كثير من المواضع نذكر منها قوله تعالى: "والّذين كفروا وكذبوا بآياتنا أولئك أصحاب النار هم فيها خالدون"[4]، وقوله أيضا: "والذين آمنوا وعملوا الصالحات أولئك أصحاب الجنّة هم فيها خالدون"[5].

وكما أشرنا سابقا فإنّ الفلسفة القديمة تتوافق في بعض مقولاتها مع ما ورد في القرآن الكريم، من ذلك مبدأ انْعتاق النَّفس من الجسم الذي كانت محور أفكار "أفلاطون".

---

[1] سورة الحجر، الآية 23 .

[2] سورة البقرة، الآية 28.

[3] ينظر: وليد مشوح، الموت في الشعر العربي السوري المعاصر، ص 80.

[4] سورة البقرة، الآية 39.

[5] سورة البقرة، الآية 82.

يقول تعالى: "يا أيتها النفس المطمئنة ارجعي إلى ربّك راضية مرضية فادخلي في عبادي وادخلي جنتي"[1].

فرجوع النفس إلى ربّها دليل على تساميها، وعودتها إلى أصلها الجنة التي طردت منها البشرية نتيجة ارتكاب الخطيئة الأولى، غير أنّ من يسكنها – الجنة– العالم الأصلي للبشر هم فقط من انصاعوا لأوامر الله وانتهوا عن نواهيه.

ولقد أورد القرآن الكريم حقيقة أخرى من حقائق الموت، ألا وهي العدل، ونقصد بالعدل هنا الحتمية لأنّ كل الناس ميّتون لا محالة وفي هذه النقطة بالتحديد خاطب الله عزّ وجلّ خير خلقه محمد – صلى الله عليه وسلم– بكل يقينية وحزم قائلا: " إنّك ميّت وإنّهم ميتون"[2]، فالموت إذا بالنسبة للإنسان كالجذور بالنسبة للشجرة، هي أساسه وأصله، ودليل ذلك ما أورده سبحانه وتعالى في محكم تنزيله في بخصوص تسبيق خلقه للموت على الحياة، يقول: " الذي خلق الموت والحياة ليبلوكم أيّكم أحسن عملا وهو العزيز الغفور"[3]

كما أكّد الله في محكم تنزيله أنّ الموت لا يعرقله مكان ولا أي شيء آخر، فمن أتاه أجله لا مجال لأن يزيد عمره ولو بثانية، فأجل المرء محدد بوقت مقدور في لوح محفوظ، يقول تعالى: " أينما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم في بروج مشيدة "[4] .

إذن ومن خلال كلّ الآيات السابقة يؤكد لنا الله سبحانه وتعالى أنّ الموت واقعة حتمية وشاملة لا يمكن أن يستثنى منها أي مخلوق على الإطلاق، مهما بلغت درجة سموه وسلطانه بين المخلوقات، حتى وأن بلغ مرتبة النبوة العظيمة .

---

[1] سورة الفجر، الآية 27– 28.

[2] سورة الزمر، الآية 30.

[3] سورة الملك، الآية 2.

[4] سورة النساء، الآية 78.

أمّا فيما يخص ورود الموت في السنّة النبوية الشريفة، فقد تطرق الرسول صلى الله عليه وسلم لهذه التيمة في عدّة مواضع نذكر منها ما رواه عطاء الخرساني عنه حين مرّ الرسول صلى الله عليه وسلم بمجلس قد استعلى فيه الضحك فقال صلى الله عليه وسلم: " شوبوا مجلسكم بذكر مكدّر اللذات"[1] قاصدا بمكدّر اللذات الموت، ويقدم لنا رسولنا الكريم من خلال هذا الحديث درسا لاستحضار هذه الحقيقة في أذهاننا قصد الاستعداد لاستقبالها فهي كالضيف المفاجئ[2] .

وقد وصفها أيضا صلى الله عليه و سلم " بتحفة المؤمن" أي هديته، وما قال صلى الله عليه وسلم ذلك إلا لأن الدنيا سجن المؤمن، إذ لا يزال فيها في عناء وجهاد للنفس، ورياضة شهواته، ومدافعة شيطانه فالموت اطلاق له من هذا العذاب والإطلاق تحفة في حقه[3].

ونخلص من كل ما سبق إلى حقيقة مفادها أن الموت هو الوجه الحقيقي للحياة لأن الحياة مهما طالت فمآلها الانتهاء، وهذا الانتهاء يمثل بداية الحياة الحقيقية – الأبدية – فالموت إذن هو المصدر الأساسي للحياة، ولما كان بهذه الأهمية حظي باهتمام الدارسين والفلاسفة وعلماء الدين قدماء ومحدثين .

3- المسألة الوجودية وفلسفة سيرورة الحياة موتا :

إنّ المتأمل لموقف واحد من أهم الفلاسفة الهيرمينوطيقيين – مارتن هيدغر (Martin Heidegger) (1976/1899) فيما يخص المسألة الوجودية وفلسفة سيرورة الحياة موتا يجد أنه يسعى لنزع وهم التعالي والأسبقية للذات على الوجود والعالم، إلا أنه لم يحرمها صفة

---

[1] رواه الطبراني، والحاكم من حديث عبد الله بن عمر مرسلا بسند حسن، نقلا عن: أحمد بكري عصلة، الموت في الشعر العربي الحديث، ص 25.

[2] أحمد بكري عصلة، الموت في الشعر العربي الحديث، ص 25.

[3] نفس المرجع، الصفحة نفسها.

المشاركة في تشكيل الوجود وكشف حقيقته، فالذات حسبه لا تحقق كينونتها في هذا الوجود إلا من خلال الانفتاح والتحاور.

فهايدغر رغم خلعه تعالى لذات الفردية إلا أنه يجعلها عنصرا فاعلا في تأسيس العالم الذي آن له أن يتكلم بعد طول صمت، وما الكائن إلا موجود يسير نحو الموت /الزوال / الهلاك – أو كائنا من أجل الموت (Une course au – devant de la mort) تاركا المجال لغيره من الكائنات البديلة، التي ينتظرها المصير نفسه، إنه كائن المحدودية (L être de la finitude)، الذي يكتشف تناهي إمكاناته من خلال كينونته – من – أجل الموت، فالدازاين إذن، بما هو إمكان وجود ذاتي التي هي أنا لا أكون إلا في كينونتي – من – أجل الموت"[1].

وتجدر الإشارة إلى أن هيدغر أعطى الأولوية للّغة عموما، وللشعر على وجه الخصوص من أجل فهم الوجود أو بالأحرى فهم الذات لكينونتها ويعود هذا اللجوء إلى الشعراء بوصفهم حراسا للكلمة، ولأن الذات الانسانية عموما والذات الشاعرة على وجه الخصوص تتخفى وراء اللغة لتتوب وتفصح بدلا عنها رموزا وإشارات[2].

فالذات الشاعرة بذلك تسعى لاندماج كلي بالعالم، لا وصف العالم فعلا في العالم لا انفعالا به، كما تسعى أيضا الكشف عن وجود لا وصف لموجود، أضف إلى ذلك سعيها للتجاوز والسيرورة لا الجمود والاستقرار[3]، وهذا ما أهّل اللّغة عموما، وبالتحديد لغة الشعراء لأن تكون وسيطا لتعبر الذات عن وجودها، وعن سيرورة هذا الوجود، فلولاها– اللغة– لما

---

[1] عبد الغني بارة الهيرمينوطيقا والفلسفة، ص 234.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ص 234– 235.

[3] ينظر: عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999، ص ص6 – 7.

عبر عن الموت والوجود وأسرارهما، فإذا كان الموت أداة لمعرفة الوجود حسب فويرباخ فإنّ اللّغة وسيلة لمعرفتهما معا.

يقول فويرباخ في قصيدته المقفاة عن الموت وبالتحديد الجزء الخاص بمعرفة الوجود من خلال الموت[1]:

الموت يكشف النقاب عن أساس الوجود ،

وهو وحده الذي يلقي على الطبيعة الضوء ،

وفي الموت وحده ينكشف الوجود،

ومن ثم فإنه في الموت يتحقق .

ومن هذه الأبيات تتضح لنا رؤية فويرباخ لعلاقة الموت بالوجود فهو يقرّ بأنّ الوجود لا يتحقق إلا من خلال الموت، وقد أوضح أيضا في قصيدته المطولة التي اقتطفنا منها هذا الجزء أنّ على المرء أن يعيش الحياة بكامل امتلائها رغم الموت.

وعودا على بدء فإن فلسفة هيدغر ترى بضرورة فهم الذات لذاتها " وإدراكها لنفسها أولا قبل أن تتعرف على هذا الوجود الذي هو سابق عليها، وهي بذلك تكتسب بفعل التجربة المستديمة، خبرة في هذا العالم المعيش، تلح بالسؤال المستمر، محاولة بلوغ فهم كامل ووجود أصيل إلى أن يأتيها الموت، باعتباره المستقبل الذي تتوجه نحوه وتسير إليه، وكنهاية تؤول إليها هذه الذات، تحقيقا لهذا العجز الوجودي أو قل بلوغ الكمال الذي طالما حاولت تحقيقه أو تلك الحقيقة التي كانت وما تزال تخشى لقياها، فما الإنسان في المحصلة إلاّ كائن يموت (أنا أموت إذا أنا موجود)[2].

---

[1] جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ص 224.

[2] عبد الغني بارة، الهيرمينوطيقا والفلسفة، ص 239.

فمن خلال هذه الحقيقة – الموت– إذن يتكشف المعنى الحقيقي للوجود ألا وهو السيرورة نحو الموت.

وفي هذا السياق يرى هيدغر أنّ الإنسان مرتبط ارتباطا وثيقا بعدمية العالم التي تهوي، والإنسان ممثل العدم، والوجود والعدم ينتمي أحدهما للآخر، لأنّ الوجود متضمن في العدم فهو يقدم في حجاب والعدم الذي يضعنا القلق أمامه يكشف عن عدمية الوجود الإنساني الذي تعدّ صفته الأساسية " الارتماء في أحضان الموت، يعني أنّ حدث الموت بالنسبة لهيدغر هو نمط للوجود يكون فيه الوجود الإنساني نحو موته"[1].

فمن هذا المنظور الهيديغري، وما سبقه من آراء أوردناها سابقا فيما يخص منظور الفلسفة الغربية وكذا الفلسفة الإسلامية العربية لتيمة الموت نجد أنّ الموت جزء كامن في الحياة، بل هو الهدف الحقّ من الحياة مثلما يرى شوبنهاور.

وعن تأصّل الموت في الحياة يقول فويرباخ[2]:

الموت كامن في الحياة منذ البداية ذاتها.

كما يوجد في لب ثمار الليمون الصفراء،

العصير الحمضي،

كذلك يقبع كما لو كان في دثاره،

الموت في نخاعك ذاته.

[1] ينظر: جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ص ص 265 – 266.

[2] المرجع نفسه، ص 224.

فالعلاقة بين الموت والحياة هي علاقة تضامنية احتوائية، ويؤكد بول ريكور هذه الفكرة بقوله أنّ الحياة متجهة نحو الموت، وأنّ في الحي وحده لا شيء يوجد غير الموت(Dans le vivant seul, il ne trouve que la mort)[1].

أمّا الأستاذ عبد العزيز عيادي فيرى أنّ الإنسان ليس كائنا من أجل الموت أو له، وإنّما هو " الموت ذاته من حيث تحمّله نهايته لا نهائيا، فكما لا يحيل الوجود إلى ضديد هو العدم كذلك لا يحيل الحياة على ضديد هو الموت. وكما العدم ليس هو خلاء الوجود كذا الموت ليس خواء مقابل لملاء الحياة، وحتى وإن كان فهو الخواء الذي يمنع من تماهي الحياة مع ذاتها حتى لا تكون ماهية بالدلالة التي بها الماهية، ثبات في الفوق أو في التحت، ثباتا هو قوام ذاته، ولا تعاريق له، وحتى إذا كان الموت خسرانا أو حرمانا، أليس من الضروري أن يكون ثمة ما نخسره أو نحرم منه وهو الحياة؟"[2].

4- جماليات الفقد/ الموت في أثر الفراشة:

إنّ المتأمل لمواضيع الشعر العربي المعاصر يجد فيها تنوعا، وكثافة معرفية لها خصوصياتها ومميزاتها عن المواضيع الشعرية التي كانت سائدة في مراحل شعرية سابقة، وما هذا التنوع والتعدد، والتجدد إلاّ نتيجة للمثاقفة، سواء أكانت مثاقفة بين الحضارات والآداب التي يستقي منها الشعر مادته، أو مثاقفة بين هذا النوع الإبداعي، ومختلف تفرعات العلم والمعرفة، لذا نجد في النص الشعري العربي المعاصر هذا التداخل بين ما هو اجتماعي، سياسي، ديني ونفسي، بل تعدى الأمر ذلك إلى ما هو فلسفي نظرا للنزعة التأملية التي طغت على توجه الشاعر المعاصر، وهذا ما يؤكد أنّ هذه النصوص عبارة عن مزيج معرفي يجمع بين أنساق ثقافية، أدبية وفلسفية مختلفة؛ غير أنّها تصبّ في إطار واحد، وهو

---

[1] عبد الغني بارة، الهيرمينوطيقا والفلسفة، ص 240.

[2] عبد العزيز العيادي، إتيقا الموت والسعادة، ص ص 115 – 116، نقلا عن عبد الغني بارة، الهيرمينوطيقا والفلسفة، ص 242.

معالجة مشاكل الإنسان المعاصر وقضاياه، وبما انّ الموت من أهم التيمات الملتصقة بواقع الإنسان والحقائق الوجودية التي أرّقته، استطاع ان يفتكّ لنفسه حيزا واسعا من هذا الإبداع البشري.

ومما لا شك فيه أن محمود درويش واحد من أبرز الشعراء الذين أخذوا على عاتقهم تفكيك وسبر أغوار هذه التيمة لأنّه عايشها عن قرب فكان أقرب الناس، وأقدرهم على وصفها، ومحاورتها، فحياته كفلسطيني فرضت عليه أن يشهد مختلف أنواع الموت والتقتيل، هذا فيما يخص محيطه العام، أمّا على الصعيد الخاص فما شهده من مرض ومواجهة شرسة مع الموت إثر عملية القلب المفتوح سمح له بأن يكون " الشاعر العربي الذي أطال التحديق في وجه الموت"[1] – حسب تعبير الأستاذ صلاح فضل – من أجل اكتشافه حقيقته الدافعة بالذات البشرية للتسامي بإخراجها من الحياة الفانية، وأخذها للحياة الأبدية الخالدة، فالموت إذا في منظور درويش هي تلك الحقيقة والحتمية التي وجب علينا ألاّ نتجاهلها، بل علينا ان نستعد لها أحسن الاستعداد، وستتضح هذه الرؤية الدرويشية اتجاه هذا اللغز الوجودي أكثر من خلال النماذج التي اخترناها من مدونة أثر الفراشة لمقاربتها.

رغم أنّ اهتمام درويش في نهايات تجربته الشعرية التي اتّسمت بالنظرة الفلسفية الوجودية لتيمة الموت ومساءلة الذات أكثر من ذي قبل إلاّ أنّ هذا لا ينف عنه حبّه للحياة، وهذا ما يؤكده عبد السلام المساوي في قوله: "نذر محمود درويش تجربته الإبداعية برمتها لموضوعة تشكل تقابلا مطلقا مع الموت لأنّه منذ بواكيره الشعرية إلى الآن يضطلع بمهمة تجد أساسها الرؤيوي في قيادة شعب بأكمله قيادة جمالية نحو ألق الحياة، إلاّ أنّه يتغنّى بالحياة معلنا عشقه لها"[2] عشقا لا ينكر حقيقة وحتمية الموت كظاهرة وجودية لا مفر منها،

[1] صلاح فضل، محمود درويش، حالة شعرية، ص 114.

[2] عبد السلام المساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص5.

فالدارس للخطاب الشعري لدرويش يلاحظ تقبله لهذه الظاهرة رغم خجله مما يسببه الفراق نتيجة الموت للأحبة والأهل من ألم؛ لذا فهو يقر بتشبثه بالحياة إرضاء لأمّه قائلا[1]:

وأعشق عمري لأنّي

إذا متّ

أخجل من دمع أمّي؟

ومما يؤكد موقفه هذا شكره الحياة لأنّها علمته البحث عن الحياة الحقيقية يقول[2]:

قلت شكرا للحياة، فإنّها هبة وموهوبة...

تعلمت الحياة بما استطعت من شقاء

وعلمتني كيف أنساها لأحياها...

فإذا ما تأملنا هذه الأبيات نجد أن درويش في البيت الأخير منها يقرّ بأنّ الحياة علمته أن يموت بنسيانه إياها ليحيا حياة حقيقية أبدية.

وبما أنّنا بصدد تفكيك، وفهم، وتأويل بعض شفرات هذه المدونة "**أثر الفراشة**" المحمّل بشتى معاني الموت والفقد؛ **الموت** بوصفه سؤالا وجوديا يلتحم التحاما لا انفصام له عن الحياة التي ينشدها الفرد، والجماعة منذ القدم بأخذه لنا عبر بوابات الزمن لعصور غابرة، وأزمنة ماضية عايشت هذه الظاهرة، وحاولت سبر أغواره ليؤكد لنا أنّ " الموت هو محور شعري أساسا تمتد جذوره إلى ملحمة جلجامش"[3] الحاملة بين طياتها قضية البحث عن

---

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، عاشق من فلسطين، المجلد الأول، بيروت، ط14، 1994،ص 119، نقلا عن المرجع السابق، ص 6.

[2] محمود درويش، أثر الفراشة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 175.

[3] وليد مشوح، الموت في الشعر العربي السوري المعاصر، ص 446.

الخلود، والذي تفطن درويش بأنّه لا يتأتى للإنسان إلاّ بمروره بتلك اللحظة الزمنية الفاصلة بين الحياة، والحياة ما بعد الحياة، أمّا **الفقد** فبوصفه تيمة جعلت "محمود درويش حريصا على تشكيل أمكنته الشعرية تشكيلا يكافئ في حدّة الشعور بذلك الفقد، وهو أكثر من ذلك يجد لذّة كبرى في الرجوع إلى الذاكرة لتخليص تلك الأمكنة من النسيان الذي قد يطولها"[1]، غير أنّ تيمة الفقد في هذه المدونة " **أثر الفراشة**" لم تقتصر فقط على فقد المكان " **الوطن**" بالمفهوم العام بل تجاوزته للوطن بمفهومه الخاص " **القبر**" هذا الوطن الحقيقي الذي لن يفقده الإنسان على كل حال، أضف إلى ذلك ما أشار إله درويش من فقد للهوية، والانتماء، والذاكرة الجمعية، وكل ما يتصل بهذه الذات المتفلتة منها إلى آخرها المبحوث عنه بغية الاستقرار ، وفقد الاضطراب، غير أنّ هذا لا يتأت لذات شاعرة نذرت حياتها لتأمل وبحث القضايا الإنسانية والوجودية على حدّ سواء.

وبهذا يكون محمود درويش قد أغوى القارئ العادي والباحث على حدّ سواء من خلال هذه المدونة "بتأمل الذات في بعدها الحقيقي والعميق والحفر في الوجود واللّغة، والمتخيّل لنستعيد مع الشعراء لحظة الإبداع الممتدة في اللانهائي. فالشعر حلم يجعلنا نسكن العالم بسعادة ففيه يلتقي الزمان بالمكان، واللذّة بالقلق، والسعادة بالألم... لهذا اعتبر الشعر سيد الكلام خاصة ففي الثقافة العربية حيث للذاكرة الشعرية حضور عميق "[2]

غير أنّ السمة البارزة في ديوان "**أثر الفراشة**" هي مزج درويش بين النثر والشعر، بطريقة فاتنة، ومثلما يقول فيصل دراج: " نصوص درويش إن تلامحت نثرا تجلت شعرا، وإن تلامحت شعرا تكشفت نثرا "[3]، وهو ما يؤكده درويش في أحد حواراته قائلا: "قد يكون في نثري الذي أعتبره نثرا لا قصيدة نثر، شعرية أكثر، وإيقاعا أعلى "، ويضيف أنه لا

---

[1] عبد السلام المساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، ص 148.

[2] علي ايت أوشان: الذاكرة والصورة قراءات نقدية في الشعر المغربي المعاصر، دار آبي قراق للطباعة والنشر، ط1 ، 2005، ص 7.

[3] فيصل دراج، ثلاثة مداخل لقراءة محمود درويش، الكرمل، ربيع 2002، ص 74.

يمكننا القول بأن الشعرية في القصيدة أكثر شعرية منها في النثر، فقد تتحقق الشعرية في النثر أكثر ممّا تتحقق في القصيدة".

وهذا ما نجده في النصوص النثرية في هذه المدونة، فالجمالية تشعّ من ثنايا هذه المدونة بصورة لافتة وذلك باستخدامه لعدة تقنيات أدبية وفنية، منها: السردية، الشعرية، الحوارية، التناص، الرمز، القناع، الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي، توظيف الأسطورة.

وفيما يلي محاولة للقبض على بعض من هذه التقنيات :

4 -1 الحوار: والبداية ستكون مع الحوار الداخلي المونولوج وهو حوار يزيح الغطاء على قلق الانسان عموما والشاعر خصوصا ازاء بعض القضايا المؤرقة له، وفي أثر الفراشة يطغى على درويش القلق بخصوص صراع الجسد والموت، وهذا ما استوقفه كثيرا متأملا تارة ومحاورا ومسائلا نفسه تارة أخرى، ومن ذلك قوله في قصيدة "مناصفة"[1]:

تحيا مناصفةً

لا أنتَ أنتَ ، ولا

سواكَ

أيْنَ "أنا" في عتمة الشَبه؟

كأنّني شبحٌ

يَمشي إلى شبح

فلا أكونُ سوى شخص مررتُ به

خرجتُ من صورَتي الأولى

[1] محمود درويش، أثر الفراشة، ص 231.

لأُدْرِكَهُ

فصاحَ حينَ اختفى:

يا ذاتيَ انتبهي؟.

فمن خلال العنوان (مناصفة) نستشف إثنينية "ثنائية" تقتسم الجسد لتتعايش فيه روحان كلتاهما غريبة عن الاخرى، وتدلّ هذه القصيدة رغم ما تحمله الذات الدرويشية من قلق وحوار داخلي على تمكّنه بعد مرحلة من الصراع الداخلي من تحقيق شيء من التصالح بين ما كان وما هو كائن، أو بين ما يريد وما يستطيع أن يحقق[1]، فرغم النضج والتحول الشعري الذي وصل إليه درويش في ديوانه هذاّ إلاّ أنه ما زال يجمع بين الذات الانسانية والذات الشاعرة في ابداعه.

أمّا في قصيدة "لا أنتبه" فيأخذنا درويش على حواره الذاتي الداخلي لكن بطريقة وصفية فلسفية متميزة تفتح آفاق واسعة أمام القارئ للفهم والتأويل فيقول[2]:

أرى ما أرى

دُونَ أنْ أنْتبهْ

و إذ، لا أرى ما أرى

يورّطُني القلبُ به

و أحيا كأنّي أنا

أو سوَاي

[1] ينظر: خالد عبد الرؤوف الجبر، غواية سيدورى، ص 250.

[2] محمود درويش، أثر الفراشة، ص 200.

ولا أنتبهْ

فلغة خطاب محمود درويش هنا تعبّر عن حالة من الشرود الذهني الذي يعقب القلق الناجم عن صراع داخلي يورطه فيه قلبه هذه المضغة التي تجتمع فيها مشاعر وهواجس كثيرة ومتناقضة، تناقض هذه الذات البشرية القابلة لحقيقة الموت، المستعدة له أحيانا، والخائفة المتوجسة منه أحايين أخرى. ليصبح ذاتيين متعايشتين رغم الفروق الموجودة بينهما.

وقد أضفى محمود درويش عمقا أكثر للغة القصيدة من خلال حواره مع ذاته في قصيدته "على قلبي مشيت"[1].

على قلبي مشيتُ كأنّ قلبي

طريقٌ، أو رصيفٌ، أو هواءٌ

فقال القلبُ: أتْعبني التَّماهي

مع الأشياء وانْكسرَ الفضاءُ

وأتعبني سؤالك: أين نمضي

ولا أرضٌ هناكَ ... ولا سماءُ

وأنتَ تُطيعني ... مُرني بشيء

وصوّبني لأفعل ما تشاءُ

فقلتُ له: نسيتكَ مُذ مشينا

و أنتَ تعلَّتي، وأنا النداءُ

[1] محمود درويش، أثر الفراشة، ص ص، 87- 88.

تمرَّد ما استطعتَ عليَّ واركضْ

فليْس وراءَنا إلاّ الوراءُ!

فالمتأمل لهذا الحوار الداخلي لدرويش يلاحظ أنّه يريد أن يخرجه من صفته المونولوجية الى صفة ديالوجية (حوار خارجي) باستخدامه لفعل (قال وقلت)، ليخرج صوته عاليا رغبة منه في إسماع القارئ لهذا الحديث الذاتي الذي ينسحب ليأخذ ابعادا فلسفية وتأملية عودنا عليها الشاعر. فهو بذكره لواحد من أعضاء الجسم أو بالأحرى أهمّ عضو جسدي "القلب" الذي يرمز للحياة فبنبضه تتحقق وبتوقفه تتوقف(الحياة الدنيوية) أراد أن يحيلنا على البعد الرمزي الذي يكتنفه لأنّه وسيلة الحياة. " فالبدن ليس الاّ مجرد رمز أعمق، فالرحلة مستمرة إذن حتى تبلغ مرتبة الخلق اللانهائية التي تصدر عنها كل الاشياء بما فيها الرموز نفسها ..."[1] فإخبار درويش قلبه بأنّه نسيه مذ مشيا فيه دلالة على نسيانه بل تجاوزه لعقدة الحياة التي يعاني منها الكثير (الخوف من الموت) لأنه أصبح يبحث عن شيء أهمّ من ذلك ألا وهو الحياة الأبدية، بسبر أغوار حقيقة الموت.

4-2 **الرمز**: يمثّل الرمز ركنا حصينا من أركان الجمالية والشعرية لذلك خصص له درويش مساحة واسعة في هذه المدونة، منوّعاً فيه بين الرمز المجازي والرمز الفعلي " فالرمز المجازي يستخدم في الصور وكلمات تنحرف عن معناها الأصلي لتغدو مشعة بالدلالات الكثيفة، ويقوى الإشعاع فيها كلّما خبا فيها عنصر المشابهة. أمّا الرمز الفعلي فيؤخذ من مصدره الرمزي السابق، أي من الأساطير والرموز الطبيعية "[2]، وكمثال على

[1] جيمس ب كارس، الموت والوجود، تر: بدر الديب، ص ص129-130، نقلا عن عبد السلام المساوي، جماليات الموت في شعر درويش ، ص 117.

[2] عبد السلام المساوي، الموت المتخيل في شعر أدونيس النايا للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص131.

هذه الرموز المحتشدة نأخذ رمز "البئر" ورمز "الصدى " الموجودين في قصيدة "صدى" يقول[1]:

في الصدى بئرٌ

وفي البئر صدى

والمدى

يبدو رمادياً حيادياً

كما لو أنّ حرباً لمْ تقعْ

أو وقَعَتْ أمس،

وقد تأتي غدا...

في الصّدى بئرٌ

وفي البئر صدَى

وأنا أبْحثُ ما بيْنَهُما

عن مصدر الصوت

سُدى!

وقد اختيرت قصيدة صدى لأنّها تجمع بين النوعين السابقين للرمز "**البئر**" هو رمز مجازي لأنّه كلمة انحرفت عن الكلمة التي ترمز للدلالة على المعنى المقصود ألا وهو

[1] محمود درويش، أثر الفراشة، ص 200.

"**الجب**" في صورة يوسف، قال تعالى: " قال قائل منهم لا تقتلوا يوسف وألقوه في غيابات الجبّ يلتقطه بعض السيارة إن كنتم فاعلين "[1].

فرمزُ " **البئر**" في هذه القصيدة يحيلنا على الظّلم والقهر الذي عاناه سيدنا يوسف عليه السلام، كما تصف سورة يوسف مع إخوته فرموه في الجبّ الذي أراد الشاعر درويش أن ينوب عنه كلمة "بئر" انحرافا، ليضفي هذا الرمز إشعاعا أكثر على القصيدة .

أمّا رمز "**الصدى**" هذا الرمز الأسطوري الذي يحيلنا على أسطورة "**نركسوس، نرجس**" كما هي معروفة، وقصة الصدى هذه تعود إلى واحدة من شخصيات الأسطورة وهي الشخصية الأنثوية الرئيسية في الأسطورة والمسماة "**إيكو**" تلك العاشقة الجميلة عاشقة "نركسوس" الذي يتميز بتعجرفه، وكبريائه الزائد، ما جعله يصدُّ الجميلةَ "إيكو" التي أرادت أن تعترف بحبّها له؛ لكن اللعنة التي حلت بها من "هيرا"، وجعلتها تردد فقط المقطع الأخير من الكلام المسموع ما زاد من حدّة الموقف بينها وبين نركسوس الذي صدها وقهرها، فانتقمت لها "أفروديت" إلهة الانتقام ولكبريائها المحطم بتحويل "نركسوس " (نرجس) إلى زهرة النرجس رمز الجمال والفناء لأنها تنمو على ضفاف موارد الماء فتتفتح في الصباح وسرعان ما تذبلُ في المساء لتغدو هذه الزّهرة "زهرة النّرجس" رمزا للفناء الذي يطال كل ظالم مستبد معتد بذاته

أمّا إيكو فبعد مصرع نركسوس، رحلت وتلاشت لتصبح صدى[2] يتردد ويعود إلينا من الأماكن السحيقة، والمرتفعات الشاهقة خاصة عندما يكون الفضاء المكاني يلفه السكون في هذه الحالة يكون الصدى قويا.

محمود درويش حمّل هذه القصيدة بدلالات عميقة غاية في الترابط والتكامل فالبئر يحيلنا كما أسلفنا على شخصية سيدنا يوسف عليه السلام (الضحية)، وشخصيات إخوته

---

[1] سورة يوسف، 189.

[2] ينظر، نركسوس (مثولوجيا) نقلا عن: https// ar.wikipedia.org/wiki//

تم التصفح 10 أوت 2015 على الساعة 10:10 .

(الجلاد)، والصدى يحيلنا أيضا على شخصيتين أخريين إحداهما إيكو(الضحية) والثانية نركسوس " نرجس " (الجلاد)، وإذا ربطنا المعنيين العميقين للرمز الديني أو الحادثة الدينية بالأسطورة القديمة نجد أوجه التشابه وإن كان لا مجال للمقارنة بين شخصية سيدنا يوسف لعظمتها وقدسيتها مع شخصية إيكو الأسطورية إلاّ أنّ نقاط التقاطع تكمن في كون كلتا الشخصيتين ضحية لم تسئ لأحد، ما ضمن لها في الأخير انتصارها على الجلاد فسيدنا يوسف كوفئ بالملك والنعيم من الله الكريم، وعلمه تأويل الأحاديث، يقول سبحانه وتعالى: " رب قد آتيتني من الملك وعلمتني من تأويل الأحاديث، فاطر السموات والأرض أنت وليّ في الدنيا والآخرة توفني مسلما وألحقني بالصالحين"[1].

أمّا شخصية "**إيكو**" فقد أصبحت ذاتاً خالدةً كونَها تحوّلت إلى صدى موجود في كل مكان وفي كل زمان، وبخصوص الشخصيات الظالمة فقد كوفئت بالانكسار فإخوة يوسف خروا له سجّدا وهذا دليل على تفوق سيدنا يوسف عليهم رغم توبتهم، بينما الشخصية الأسطورية نركسوس فقد منيت بالخيبة بكلّ المعايير فقد أصبحت رمزاً للفناء والذُّبول نتيجةَ تكبُّرها وتجبُّرها.

ولعل الخطاب المهيمن من خلال هذه القصيدة المتميزة والمفعمة بالرمزية هو القضية الفلسطينية وغدر المقربين والأحبة بها، " فكما هو متعارف عليه فإن إسرائيل كان اسم نبي وصار اسم دولة، يقتل ويقهر أبناؤها أشقائهم الفلسطينيين، وتجدر الإشارة إلى أنّ الجملة النواة في القصيدة هي:

في الصَّدَى..... بئرٌ

وفي البئر ..... صَدَى

[1] سورة يوسف، الآية 101.

فمن خلال هذه القراءة التأويلية لهذه القصيدة نستشف أنّ " ماهية الرمز تكمن بالضبط في كونه غير مرتبط بمعنى نهائي يكمن استرداده في مفاهيم عقلانية، فالرمز يحفظ معناه في باطنه، وبذلك تكون المقاربة التأويلية تفكيرا رمزيا ينطوي على صيرورة جدلية ينطلق من فكرة تأويلية تتماها مع الخيال، واللاّتحديد، واللانهائية، واللاعقلانية، وتبتعد عن الثبات والنهائية والتحديد والعقل "[1].

كما نجد في هذه المدونة رمزا ساطعا بإشعاعه ألا وهو "**الفراشة**" فرغم ورود هذه الكلمة في عدّة مواضع من المدونة منها قصيدة "أثر الفراشة"[2] وقصيدة " صيف وشتاء"[3]، وقد رأى محمود درويش أن يسم مدونته هذه بأثر الفراشة نظرا لما لهذه المفردة من دلالات عميقة تلخّص أفكار الشاعر سواء من خلال الربط بين هذه الحشرة الصغيرة الجميلة ودورها في تغيير وقلب الموازين مثلما نادت به نظرية أثر الفراشة الفيزيائية كما أشرنا سابقا من خلال وقفتنا مع العنوان، أو من خلال البعد الدلالي الأعمق والمتمثل في كون الفراشة رمزا للحياة والسعادة والموت والفناء في آن.

فرغم ما تحمله من أبعاد جمالية تتجلى في الرقّة والألوان الزاهية التي تحيلنا على تيمة الحياة، هي تحمل أيضا الفناء والانتهاء كمصير حتمي لها في ذاتها جراء حبها للنور وكثرة التفافها ودورانها حوله، وقد قالت العرب في ذلك قديما " أطيش من فراشة " كدلالة على التهور والفضول. كما يوردها درويش في قصائده كدلالة على الهشاشة والضعف ومرادف للفناء، والموت، من ذلك قوله في قصيدته منفى رقم 3 كوشم في معلقة الشاعر[4]:

إذا وَقَّعَ الحَيُّ والميّتُ، في

---

[1] محمد خليف الحياني، التأويلية مقاربة وتطبيق، ص 237.

[2] محمود درويش، أثر الفراشة، ص131.

[3] المصدر نفسه، ص 123.

[4] ينظر، محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، 2005، نقلا عن: خالد عبد الرؤوف الجبر، غواية سيدورى، ص 257.

جسد واحد، هدنةً

قلت: هذا أنا الميتُ والحيُّ

قال: ونسيتك، من أنت ؟

قلت: أنا نسخة عن أنا "ك" التي انتبهت لكلام

الفراشة لي: يا أخي في الهشاشة ...

قال: ولكنَّها احْتَرَقَتْ

قلتُ: لا تحترقْ مثْلَهَا

فتذكير الفراشة للشاعر بهشاشته تحمل رسالة مؤدّاها الفناء الذي يحاصرهما معا هو وهي لتبقى – الفراشة – رمزا للحياة والفناء (الموت) لأنّها تحملهما الاثنين بين جناحيها الجميلتين جمال الحياة، والضعيفتين ضعف الإنسان في مواجهة الموت في آن، ويرى عمر العامري أنّ معنى الفراشة في هذا الديوان يحيل على الجسارة والكشف والفناء في سبيل الوصول إلى حقيقة الأشياء وكنهها، كما ورد في التراث الصوفي من خلال حكاية الفراشات الثلاث التي وردت في كتاب " منطق الطير" لفريد الدين العطار النيسابوري .

ولعلّ هذه المتناقضات التي تأخذنا إليها الفراشة هي ما جعل درويش يكثر من توظيفها في شعره كرمز محمّل بالكثير من الدلالة مضفيا بها جمالا على نصوصه وعلى تيمة الموت على وجه أخصّ في هذه المدونة، وهذا ما يؤكد " تمكنه من خوض صراع جمالي متكافئ مع الموت وأقنعته المتنوعة. وقد كانت أولى المعارك التي خاضها هي العمل على تغييب الدلالات الواضحة لمفهوم الموت، وتغليفها بإيحاءات رمزية في أفق معانقة المطلق ".

هذا فيما يخص الرمز كجانب جمالي للموت في هذه المدونة .

3-4 " **النمط السردي**" تتميز أغلب نصوص هذا الديوان بالنمط السردي الذي يعرف ب**القصيدة الحكائية**، والتي تتميز باختراق السردي للشعري خاصة في الشعر المعاصر، والتي تضفي على النص جمالية فريدة من نوعها نظرا لأخذها القارئ بعيدا إلى أجواء الحدث، فيعيش بذلك كل ما يتعلق بالمشهد الدرامي، وتحرك الشخصيات، وتعدد الوقائع فيه، وتغير الأمكنة بكل تفاصيلها، فدراسة عناصر الحكاية في شعر محمود درويش حسب يوسف حطيني تتمّ من خلال المحاور التالية:

1 – تتبع الحكايات العامة التي تقدمها القصيدة بوصفها حكايات كاملة لها شخصياتها وزمانها ومكانها وحركتها النامية التي تقود القارئ نحو ذروة الموقف الدرامي.

2 – تتبّع حكايات الشخصيات التي تأتي في معظمها على شكل رثائيات قدّمها الشاعر في حضرة "الموت" وانطلق منها للحديث عن المرثي بشكل سردي مثير.

3 – معالجة البناء الدرامي للقصيدة من خلال تتبع المواقف السردية في مختلف المقاطع التي لا تشكل حكاية ولكنها تشكل لوحة سردية لها خصائصها ومنطقها الفني الخاص.

وسنأخذ القصيدة الأولى من هذه المدونة (البنت / الصرخة) كنموذج تتجلى فيه خصائص سردية تتقاطع فيما بينها لتشكل لنا ملخص للمحاور الثلاث السابقة، فالقصيدة هذه يبتدئها الشاعر بمشهد وصفي يجعل القارئ يرسم في مخيلته الفضاء المكاني الذي ستقع فيه أحداث هذه القصة، يقول[1]:

على شاطئ البحر بنت، و للبنت أهل.

وللأهل بيت، وللبيت نافذتان وباب ...

[1] محمود درويش، أثر الفراشة، ص 17.

يحاول محمود درويش من خلال هذه الافتتاحية أن يحيلنا لفكرة التدقيق أو التخصيص تعبيرا منه وتأكيدا على قربه من الوقائع المعاشة في وطنه دون أن يذكره بل أفسح المجال واسعا لإسقاط هذه الحادثة والمتمثلة في قصة موت والد البنت أمام عينيها فيما تنجو هي بفضل يد إلهية أنقذتها يقول:

يسقطون على الرمل، والبنت تنجو قليلا

لأنّ يداً من ضباب

يدا ما إلهية أسعفتها، فنادت: أبي

يا أبي! قم لنرجع، فالبحرُ ليس لأمثالنا!

من خلال المقطع الأخير قم لنرجع فالبحر ليس لأمثالنا يعيدنا درويش إلى السبب الرئيسي الذي أوصلهما إلى مكان الحدث، البحر بكل ما يحمل من أسرار وما يحمل من حياة كان يسعى إليها أولئك الذين سقطوا أربعة خمسة، سبعة هؤلاء الذين تسلت بأرواحهم بارجة كانت في البحر ليمزج درويش بين الحياة والموت في هذه النقطة بطريقة متميزة فالبحر الذي يرمز للحياة من خلال ما يهبه من خيرات وماء يحمل أيضا بارجة العدوّ التي تصطاد أرواح المارة، يقول:

وفي البَحْر بارجَةٌ تتسلى

بصيد المشاة على شاطئ البحر

أربعةٌ خمسةٌ، سبعةٌ .

فهذه البارجة تحمل الموت للأبرياء منتمية إلى رمز الحياة (البحر).

وينقلنا أيضا درويش في تصويره المشاهد الدرامية إلى عالم متخيل يحسسنا بالرهبة حينا وبالشفقة أحايين أخرى من خلال انزياحاته التي عودنا عليها ليصل بنا إلى البيت القصيد في فكرة فرضت نفسها في غالبية نصوص هذا الديوان ألا وهي جدلية الموت/الحياة، وكذا تيمة الخلود التي يحيلنا عليها درويش في كلّ مرّة من خلال رمز الصدى كما أشرنا آنفا والمرتبط بأسطورة إيكو ونرجس، وتحوّلها إلى الصدى لذا ربط درويش في عنوان هذه القصيدة بين البنت والصرخة (البنت / الصرخة) فهذه البنت ما هي إلا (فلسطين / الصرخة) لكنّها صرخة لا صدى لها:

يطير بها الصَّوتُ أعلى وأبْعدْ من

شاطئ البحر تصرخ في ليل برّية،

لا صدَى للصَّدى

فتصيرُ هيَّ الصرخةُ الأَبَديَّةُ في خبر

عاجل لم يعد خبراً عاجلاً

عندما

عادت الطائراتُ لتقصف بيتا بنافذتين وبابْ؟

ولعلّ الجملتين اللتين تتزاحمان (تتنافسان) من أجل أن تتصفا بالجملة البؤرة هما (لا صدى للصدى)، وأيضا لم يعد خبرا عاجلا فالجملة الاولى هي حقيقة التجاهل الذي تعانيه هذه (البنت / فلسطين). جرَّاء عَدَم الاستجابة لصرْخَتهَا التي تنشد من ورائها الخلود. أمَّا الجملة الثانية (خبرا عاجلا لم يعد خبرا عاجلا) فهي جملة محملة بعتاب وتنبيه لحقيقة التماطل الإنساني تجاه هذه الوقائع التي أصبحت طبيعية وتعودا عليها فأصبحت روتينا وأمرا تتعايش معه وكأنها أحداث جدّ طبيعية والسبب في كل ذلك هو موت / فقد الضمير البشري

وعدم الاكتراث بهموم الآخر فنحن رغم معرفتنا بهذه الوقائع إلاّ أنّ المنحى السردي الذي انتهجه درويش من وصف وخطف لأذهان القرّاء بغية الوصول إلى ذروة ما يصور، يستوقفنا أكثر لتأمل هذه القضية وهذا ما يؤكد أن الطريقة الحكائية التي يتبنّها درويش في أعماله تضفي عليها الجمالية أكثر، وذلك بغواية القرّاء لتتبّعه وإكمال قصائده حتى آخر كلمة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ قصائد درويش في هذه المدونة تنوعت بتنوع النمط الذي اختاره لها، وفيما يلي بعض النماذج التي يمكن أن تنضوي تحتها قصائده:

1- القصيدة الدرامية: وهي القصيدة التي تستعير تقنيات المسرح وآلياته، ولا سيما أسلوب العرض المسرحي، وتفعيل طاقات الدراما والحوار، واستثمار إمكانات الديكور وتعدد الأصوات، والجمل القصيرة وإبراز مظاهر الشخصية وعناصرها، ويمكن اعتبار قصيدة البنت/الصرخة[1] النموذج الأمثل لهذا النوع.

2- القصيدة السردية: وهي القصيدة التي تستفيد من تقنيات السرد وآلياته سواء في تمظهرات الراوي أم في تعدد ضمائر السرد أم في رسم حدود الشخصية السردية، أم في تفعيل عناصر السرد وتوسيع فضاءاته، أم في دعم آلية الوصف، وأغلب قصائد درويش تتبنى هذا الطابع السردي.

3- القصيدة السينمائية: وهي القصيدة التي تستعير تقنيات الفن السنيمائي وآلياته، ولا سيما المونتاج والمشهد واللقطة وأسلوب العرض الصوري والتكثيف الصوري، وإيحاء الصورة، وآلية تكبير الجزئيات، والتفاصيل، ويمكن اعتبار قصيدة "**تيرون**"[2] أنسب أنموذج يمثل هذا النوع.

---

[1] محمود درويش، أثر الفراشة، ص 17.

[2] نفسه، ص29.

4- القصيدة الحوارية" التعدد الصوتي "polyphonie: وهي القصيدة التي تعتمد على أسلوبية حوارية غير ممسرحة، تعتمد على أسلوبيات "تقنيات" الاسترجاع "الاستذكار"، ومزج التذكر بالحلم والحوار الفضائي بانتظار حلم الاكتمال[1]، وهو ما يصطلح عليه تقنية الاستباق أو الاستشراف، توقع الأحداث، وهذا النوع من القصائد كثير في المدونة، وعلى وجه التحديد حوار الشاعر مع نفسه كما أسلفنا، من ذلك قصيدته "نسر على ارتفاع منخفض"[2]، وكذلك قصيدة " الغابة "[3].هذه القصيدة التي تحمل بين طياتها رموزا وانزياحات غاية في التوصيف كما حمّل درويش هذه القصيدة برمز مجازي ألا وهو **الذئب** الذي يحيلنا على تناص ديني لطالما وظّفه درويش في شعره تناص مع سورة يوسف عليه السلام، كإحالة على الظلم والقهر المتأصّلين في هذه الذات العربية بدءاً من التغريبة الهاجرية (سلطة سارة على هاجر) يقول درويش[4]

وقفَ الذّئبُ على قدمين وصفَّقَ لي:

" إنّي أسمع صوتك، فلتأمرني؟/"

فأقول: الغابة ليست في الغابة

يا أبَتي الذّئب ويابني؟/.

فدرويش بهذا الإلغاز في شعره الذي يدعو القارئ للتأمل، والتعمق بغية كشف مكنوناته يكون قد حقّ فيه قول هيدغر بأنّ الشاعر الحق الذي يفكر شعريا، هو كالفيلسوف الحقّ مخرب على نحو جذري، غير أنّ تخريبه هنا لا نقصد به الإفساد، بقدر ما نعني به الخروج

---

[1] ينظر: محمد صابر عبيد، تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد الأردن، ط1، 2010، ص ص، 93 – 94.

[2] محمود درويش، أثر الفراشة، ص 41.

[3] نفسه، ص 31.

[4] نفسه، ص 32.

عن المألوف والمعيار، فهو لا ينتظم أبدا في سلسلة التدجين المنطقي المتصالح مع الموجودات والسوائد، والمألوفات، بل يشغل بمرونة عالية، وشفافية مدهشة على تنقية مزاحه من شوائب الآني الثابت ليتدخل تدخلا رشيقا في إيقاع أرواحنا[1].

ومن مظاهر الجمالية في هذه المدونة نجد أيضا ظاهرة الانزياح المنتشرة وبكثرة في نصوصها من ذلك ما ورد في قصيدة " نهر يموت من العطش"، وما جمعه من متناقضات، فالنهر رغم كونه رمزا للحياة إلاّ أنه أصيب بسكتة ماء، فمات، مات على مهله عطشا؟ يقول[2]

كان نهرٌ هنا

ولهُ ضفتان

وأمٌ سماويةٌ أرضعتهُ السَّحابَ المُقطّر

نهرٌ صغيرٌ يسيرُ على مهله

نازلا من أعالي الجبال

يزورُ القرى والخيام كضيف لطيف خفيف

ويحْمل للغور أشجارَ دفْلى ونخل.

فإذا كانت الدكتورة حنان بومالي ترى أنّ الانحراف الدلالي في هذه القصيدة يتمثَّلُ في كسر الشاعر علاقة الفعل بفاعله الحقيقي، وتعويضه بفاعل افتراضي، وإسناد الأفعال الخاصة بالإنسان للنهر مثل الضحك ولمشي والغنى، لتصل إلى أنّ الانحراف اللغوي الذي يقصد إليه محمود درويش هو في حقيقته انحراف سياسي، لأنّ القدس على ما تعجّ به منن

[1] ينظر: محمد صابر عبيد، تأويل النص الشعري، ص 96.

[2] محمود درويش، أثر الفراشة، ص 81.

قيم دينية إسلامية، ووطنية، وقومية إلاّ أنها غرقت في براثن الظلم والظلام[1]، فأنا أزيد على ما أسهبت في شرحه بتفكيك العلاقة الرابطة بين أشجار الدفلى والنخل الواردة في النص لنصل على أساس ما سبق إلى أنّ النهر يمثل الواقع الفلسطيني المرير، وغير المستساغ مثل أوراق أشجار الدفلى رغم جمال أزهارها، أمّا علاقته الضمنية بأشجار النخيل فنرى أنّها تتمثل في كون أصحاب القدس محرومون ممّا تزخر به من مقدسات دينية، وقومية رغم قربهم منها مثلما يحرم القريب من جذع شجرة النخل من الاستضلال بظلّها بينما البعيد عنها يتأتّى له ذلك.

ومن خلال الأمثلة السابقة نصل إلى أنّ درويش يرقى بالموت من خلال هذه المدوّنة " من المفهوم العادي إلى المفهوم الأعلى الذي يجعل الموت سموًا بالحياة لا وجها مقابل لها، ولا يتحقق هذا السمو إلاّ بالذهاب باللغة الشعرية إلى أقصى حدود التجريد لكي تضمن هذه اللغة خلودها عندما تكنس عجلة الزمن ركام الألفاظ التي أسندها شعراء مؤقتون لوقائع لم تستطع الصمود أمام حتمية الزوال، والتجريد هنا لا يعني فقدان الدلالة أو إسقاط رهان الصيرورة الواقعية من الحسبان، وإنّما هو تحصين المعنى الاوّل بالمعنى الثاني أو بالمعاني المفتوحة على لا نهائيتها"[2]، وهذه الخصيصة – تحصين المعنى الأوّل بالمعاني المفتوحة (اللانهائية) – لا تتجلّ ولا تتأتّ إلاّ للنصوص التي تمزج بين القاعدة الصلبة المستندة للتراث الحضاري الإنساني وفطنة الحبك التي تميز شاعرا عن آخر.

ليبقى الحكم في ذلك للقارئ والناقد الحصيف المتمرس في سبر أغوار الدلالات العميقة للنصوص، والمتوارية خلف الدلالة السطحية وهذا ما تضطلع به القراءات التأويلية

[1] ينظر: حنان بومالي، الانزياح وتحولات الخطاب الشعري لمحمود درويش، ص ص، 299. 300.

[2] عبد السلام المساوي، الموت المتخيل في شعر أدونيس، ص ص، 66- 67.

5- تجليات الفقد/الموت في أثر الفراشة:

5- 1 الفقد/الموت الفردي:

إنّ التيمةَ الغالبةَ في نصوص هذه المدونة كما أسلفنا هيَّ الموتُ بتعدد أوجه وروده من موت رمزي إلى موت حقيقي، ومن موت فردي الى موت جماعي، إلاّ أنّ نقطة التقاطع بين هذه الميتات أو بعبارة أخرى الميزة الغالبة عليها هي الطابع الحواري المونولوجي الذي يسعى من خلاله الشاعر لمحاورة ذاته المتجلية[1] هي الاخرى والحاملة لتساؤلات فلسفية ميزت نهاية تجربته الشعرية، ليؤكد درويش بذلك قناعته الراسخة في تقبل الموت ولاستعداد له تارة، ورسم صورة سوداوية لا تبتعد عن إيحاءات الموت في أشكاله الكثيرة خاصة في طابع الموت الجماعي تارة أخرى (النزعة المأسوية)، ما يعني أنّ دوال الموت المهيمنة تحتشد احتشادا غير طبيعي في نصوص هذا الديوان، إذ لا يكاد يخلو نص "من حضور الموت بشكل أو بآخر، وقد يكون مردّ ذلك إلى تفشي مظاهر الغياب بصورة مسيطرة على الأنا الكلية، والوجدان الجمعي فتبدأ رؤيا الموت باليأس على المستوى الفردي ثم تتطور متجهة نحو العدمية التي لازمت الحداثة فأصبحت العدمية أحد المستويات الحضورية للموت"[2]، هذا في الحالة العامة أمّا بالنسبة للشاعر محمود درويش الذي تعايش مع الموت على الصعيدين العام والخاص فقد تحول هذا اليأس الى قناعة متقبلة بل ومستعد لها، محوّلا بذلك هذا الفهم العميق للموت الفردي الى صورة تنوب على الموت الجماعي لينسحب هذا النمط الفردي الذي ينسجه على النمط الجماعي الذي يحقق هذه العدمية ليخلص بها محمود درويش خصوصا والشعراء المعاصرين عموما هموم وقضيا الانسان المعاصر الحائر بين ارتداء لبوس التصديق والقناعة بهذه الحقيقة الوجودية من جهة أو التخفي وراء جدار القلق والتوجس منه من جهة اخرى.

---

[1] ينظر: محمد صابر عبيد، سيمياء الموت وتأويل الرؤيا الشعرية، ص 55.

[2] راجي شاهين، الرؤيا في شعر محمد الماغوط، ص 125.

ومن النصوص التي يتجلى فيها طابع الموت الفردي وانسحابه ليمثل صفة الموت الجماعي بوصف الأول جزءا من الكل (الجماعي) أو بالأحرى تحول التجربة الوجودية هذه في مواجهة الموت/الفقد من حدود الأنا الفردية إلى الأنا الجمعية ونص "ما يشبه الخسارة"[1] يمثل النموذج الأمثل:

أصعدُ من هذا الوادي، على درجات
نفسي تقريباً أصعدُ إلى ربوة عالية
لأرى البحرَ لا أغنية تحْملني ولا سوء
تفاهم مع الكينونة. أتسلى بمراوغة ظلّي
وبالتفكير المريح في مآل قوس قُزح الذي
يُلهيني، فجأة عنْ ظلّي المشْتبك بعوْسجة
جرحَتْهُ ولم ينزف. أنحني عليه لأسعفه
من وخزات الشوك، فتنغرز شوكة في
يدي، وتسيل قطرة دم حمراء خلتها في
البداية، انعكاسا لأحد الوان قوس قزح.

يحاول درويش من خلال هذا النص النثري أن يسرد لنا جانبا من مراوغته للموت أو بالأحرى حيرته ورغبته في كشف حقيقة هذا السؤال المحاط بالألغاز من كلّ جانب، والذي كَنَّا عنه في هذا النص بظله وقصته المسرودة هذه " محتشدة بأقصى درجات التوتر السردي والمظهر الدرامي والتجلي الشعري، والانفتاح التشكيلي، تكتظ بحركية تعبير هائلة تنفذها منظومات الدوال على نحو عميق التدخل، والتمازج، والتضاد "[2] موظفا لذلك كلمات مفاتيح تحليلنا على المعنى الحقيقي من وراء هذا النص فالوادي يمثل قبر الانسان (أي مسكنه الحقيقي) أمّا الربوة العالية فتمثل لحظات الخلوة والتأمل العميق التي يهدف من خلالها لرؤية

(1) محمود درويش، أثر الفراشة، ص 119.

(2) محمد صابر عبيد ، تأويل النص الشعري، ص 82.

البحر (الذي يمثل ثنائية الحياة / الموت) المكملة لبعضها البعض حتى لا نقول المتناقضة، ولعل المغزى الذي يرمي اليه درويش من وراء ذلك هو احتواء كليهما للآخر، فالبحر رغم كونه رمز للقوة القاهرة، والموت في آن " فكل شيء يحمل نقيضه في ذاته، فالحياة في الموت، والموت في الحياة "[1] ليؤكد درويش من خلال هذا النص سعيه لعقد صلح بينه وبين هذا السؤال الوجودي (الموت) متجاهلا بذلك لحظة الفقد المريعة التي مرّ بها درويش إثْرَ انتكاسته الصحيّة التي جعلته يبدع الجدارية بعد أن أفتكّته الأقدار من مخالب الموت، وقد اعتمد في ذلك اسلوب التلميح بدل التصريح في هذه المعركة المراوغة بينه وبين الموت يقول درويش:

ضمّدْتُ جُرْحيَ التَّافه بمنديل ورقي، وواصلت الصعود إلى الرَّبْوة العالية لأرى البحر[2]، فتجاوزه لهذه الانتكاسة سمحت له بالإصرار على مواصلة البحث في إجابة واضحة، وفك الألغاز المحيطة بهذه التيمة ويتجلى إصراره ذاك بقوله وواصلت الصعود إلى الربوة العالية لأرى البحر.

ورغم توظيف محمود درويش في هذا النص لعناصر الحياة المختلفة من واد، ربوة، وشوك، قوس قزح، شمس، بحر وغيوم، وظل؛ إلاّ أنّ المتعمق في قراءة هذا النص يلاحظ أنّ الشاعر ركز على ثلاث تيمات هي: الربوة العالية، رؤية البحر، الظل، وتستوقفنا كلمة ظلّي لأنّ الشاعر هنا أضاف ياء المتكلم وكانه يريد تمرير فكرة أنّ الموت الذي يتحدث عنه في هذا النص هو موت فردي.

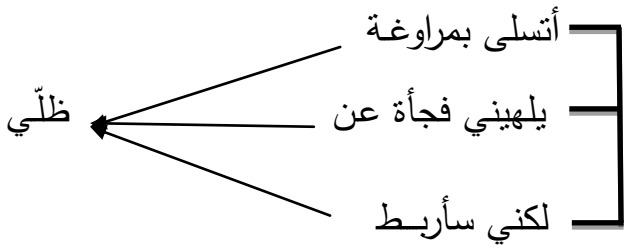
ليحاول أن يسرده بطريقة متميزة، موزعا فيها البؤر المركزية والمتماثلة كما أسلفنا في الربوة العالية، ورؤية البحر، والظّل (ظلّي) في الفضاء النصّي توزيعا يخدم الفكرة وللإشارة فإنّ كل واحدة من هذه البؤر المركزية ذكرت في النص أربع مرات.

---

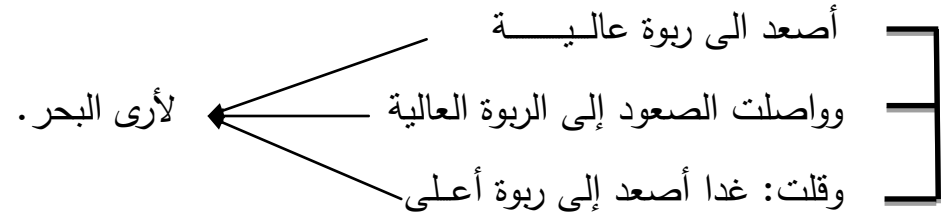
[1] خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكاتب العربي دمشق، 2000، ص 30.

[2] محمود درويش، أثر الفراشة، ص 120.

فبخصوص الظل الذي يمثل في جهة الذات الدرويشية (آخره) ومن جهة الموت الذي يرافقه في كل مكان نجد الشاعر أسبق هذه الكلمة بجمل فعلية نلخصها في المخطط التالي:



فهذه الأفعال المضارعة (أتسلى، يلهيني، سأربط) تدلّ على الاستمرارية لتؤكد ذلك أنّ درويش لم يصل بعد الى الحقيقة التي يبحث عنها (حقيقة الموت والحياة) إلاّ أنّه يجهر بإصراره على مواصلة تقصي هذه الحقيقة ويتجلى ذلك من خلال الوتيرة المتزايدة والنبرة المتنامية مع تنامي السرد وسيرورته في النص والملخصة في الشكل التالي:



ففي الأفعال (أصعد، وواصلت الصعود، وقلت غدا أصعد) يتجلى هذا التنامي رغبة في المواصلة لتحقيق الهدف كما يتضح ذلك أكثر في انتقاله في الفضاء المكاني من ربوة عالية إلى الربوة العالية إلى ربوة أعلى فهذا المنحنى التصاعدي يرسم صورة مثالية لجماليات المكان الذي يمثل مهد التأمل الدرويشي لسبر أغوار اللّغز الوجودي (الموت) الذي تمثله تيمة الظّل في هذا النص، وكما هو متعارف عليه فإنّ الظلّ يعبر على رغبة دفينة في الوجود والخلود كما أنّه (الظلّ) مسكون بهاجس الحلم والرؤيا والرغبة في الانعتاق من كل أشكال الأسر والذّل عبر التخيل ولغة الحلم[1].

[1] ينظر: علي أيت أوشان، الذاكرة والصورة ص ص، 82- 83.

ليصبح بذلك الظلّ مرادفا للموت والذات في آن، ليحاول درويش مراوغة موته المتجسد في ذاته بدافع التسلية ففي قوله: أتسلى بمراوغة ظلّي[1] لا يقصد التسلية ففي هذا السياق لا تفهم بمعناها المتداول بل تعني قناعة الشاعر ومتعته بالبحث في العلاقة الجدلية بين الحياة والموت، وما هذه الانزياحات في لغة درويش إلاّ دليل قاطع على ضرورة التأمل العميق لإدراك المعنى الصحيح فالمعاني عند درويش ليست على ماهي عليه عند الجاحظ (ملقاة على الطريق) خصوصا ما تعلق بكتاباته ذات النزعة الفلسفية تمثل نهايات تجربته الشعرية. ليجعل من لغته ملاذا أو مأوى، وصراخا تتزاحم فيه الحروف، والكلمات في محاولة لمصارعة هذا الموت وتأجليه[2].

ليغدو بذلك الظلّ في لحظة من لحظات التخييل العميق مكوّنا من مكونات الوجود بل إنّه المستقر الذي تلتقي عنده الاشياء وبتعبير ابن عربي " اللَّحظة البرزخية " لأنّ كل المحسوسات من شوك، واد ربوة، قوس قزح، ماء، بحر، غيوم، سهول، وغيرها ليست إلاّ ظلالا لهذا الظلّ[3] أي حياة حقيقة لهذا الظلّ الذي يمثل الموت في بعده العميق، فبوجود هذه المحسوسات التي تمثل الحياة يتحقق الموت الذي يمثل وجها مقابلا لهذه الحياة متمما لها.

ما يعني أنّ درويش يصنع المفارقة في سبيل خلق تصور صوفي للحالة الشعرية والوجودية لينهض بمهمة ابتداع معادل شعري موضوعي لجدل العلاقة بين الحياة مهددة بالموت وموت قادم لامحالة لا يضع أمام الشاعر أيّ حل سوى إعلان الترحيب[4] ويتضح ذلك من قوله:

وقلتُ: غداً أصعد إلى رَبْوة أعلى

---

(1) محمود درويش، أثر الفراشة، ص 119.

(2) عبد السلام المساوي، الموت المتخيل في شعر أدونيس، ص 45.

(3) ينظر: علي آيت أوشان، الصورة والذاكرة، ص 84.

(4) ينظر محمد صابر عبيد، سيمياء الموت، تأويل الرؤية الشعرية ص 66.

لأرى البحر خلف المستعمرات. لكنّي سأربطُ

ظلّي برسن لئلا أُضيّعهُ مرّةً ثانية! [1]

وهذا الترحيب هو في حقيقته إقرار بالفناء، بل هو إقرار للاستعداد وانتظاره – الموت – وهذا ما سنتطرق إليه فيما بعد من خلال قصيدتين متميزتين هما " بقية حياة " و " الحياة حتى آخر قطرة " .

5-2 الفقد / الموت الجماعي:

يراهن الشعر العربي المعاصر على خصيصة تعدد مفهوم الموت في الخطاب الشعري بتعدد الذوات الكاتبة، وذلك نظرا للتأثر بالفلسفات الحديثة والمعاصرة في فهم هذه التمية، فلم يعد الموت فقدا طبيعيا للحياة فحسب (موتاً فردياً)؛ بل أخذ طابعا جماعيا مستحضرا بذلك مبدأ الشعر العربي القديم الذي كان يسعى لتوثيق الموت الجماعي، وذلك احتماء بمفهومه الراسخ بوصفه مصيرا حتميا وطائلة تصيب الجسد بالفناء، فتعدد وتنوع الميتات في الشعر العربي المعاصر هو نتيجة حتمية لتعدد الذوات الكاتبة، فكل ذات تكتب موتها الخاص الذي ينبثق من مرجعيتها (محيطها وثقافتها...)، لتنفتح بذلك نصوص الموت على تعدد القراءات وفضاءات التأويل[2]. وفي واجهة الشعراء العرب المعاصرين الذين خصّوا هذه التيمة – الموت– بالتأمل العميق مثل محمد الماغوط، إبراهيم نصر الله، توفيق زياد، أدونيس، أمل دنقل، بدر شاكر السياب وغيرهم نجد الشاعر محمود درويش ذلك المختلف الحقيقي الذي أضفى على الموت لمسة خاصة سواء في توظيفه اللغوي أو تأملاته الفلسفية الوجودية والتي تخرج تيمة الموت من معناها الفردي إلى المعنى الجماعي الذي لا يقتصر على فقد الحياة فحسب بل ينسحب هذا الموت من معناه الضيق إلى المعنى الواسع فقدا للهوية، والانتماء،

---

[1] محمود درويش، أثر الفراشة، ص 120.

[2] ينظر: عبد السلام المساوي، الموت المتخيل في شعر أدونيس، ص ص 36- 37.

والذاكرة، الوطن، موت الضمير إلى آخره من مظاهر (الفقد / الموت)، ولا شكّ أنّ وصول- درويش- إلى هذه المرحلة التأملية لجدلية الحياة والموت يخفي وراءه كما هائلا من المرجعيات التي اكتسبها من خلال مقروءاته في الفلسفة المعاصرة[1]. فيغدو بذلك " الموت المتعدد كما يحدده الابداع لا كما تفرضه الطبيعة على الجسد والكائنات الحية، وإذن فهو ظاهرة جمالية تفرض الإحاطة بمختلف الثقافات الانسانية والنظريات الفلسفية من أجل ضبط تشكلاته وتداخلاته في الخطاب الشعري" [2]. إلاّ أنّ درويش في هذه المدونة استطاع أن يجمع بين تعدد هذه التيمة (الموت بأنواعه) وبين تعدد المعاني من خلال إلباسه النصوص التي تحوي هذه الحالة الوجودية معاني سطحية تستتر وراءها معاني أكثر عمقا.

و" قد شاع في الدراسات التي قارب موضوع الموت في الابداع الأدبي، رأي عام مفاده أنّ فعل الكتابة – في حد ذاته – هو نوع من مجابهة الموت ومقاومة المصير المحتوم، سواء كان المقصود بذلك المجابهة الآنية التي تستهدف القضاء على الشعور بالخوف منه لتحقيق توازن نفسي، أو المجابهة الأبدية التي تقترن بالرحلة الرمزية الإبداعية بحثا عن الخلود[3] " وهذا ما حدث مع درويش خاصة فيما يخص جداريته التي حاول من خلالها أن يخلد نفسه.

ومن بين القصائد التي تمثل الموت الجماعي في هذه المدونة نجد: قصيدة "البنت/الصرخة"[4]، "ذباب أخضر"[5]، "البيت قتيلا"[6]

---

[1] ينظر: عبد السلام المساوي، الموت المتخيل في شعر أدنيس، ص 51.

[2] نفسه، ص 29.

[3] نفسه، ص 28.

[4] محمود درويش، أثر الفراشة، ص 17.

[5] المصدر نفسه، ص 19.

[6] المصدر نفسه، ص 35.

"نيرون"[1]، "العدو"[2]، وغيرها من النصوص.

ولعلّ القاسم المشترك بين هذه النصوص هو خروج الموت الجماعي من صفته الطبيعية (الموت الطبيعي) ليرتدي لبوس المفاجأة والعنق والمتجسد في ظاهرة القتل الجماعي والاغتيالات التي تحرم الانسان حقّه في موته ميتة طبيعية، ليغدو الموت من هذا المنطلق وفي هذه النصوص بالتحديد حادث تعسفي وعنيف يأخذنا على حين غرَّة وعلى نحو طارئ[3]، فنحن لا نعرف لا اليوم ولا الساعة ولا المكان الذي سيصادفنا فيه الموت وبخصوص فجائية الموت يقول سبحانه وتعالى " إن الله عنده علم الساعة وينزل الغيث، ويعلم ما فيه الأرحام، وما تدري نفس ماذا تكسب غدا وما تدري نفس بأيّ أرض تموت إنّ الله علم خبير" [سورة لقمان الآية 34].

وللإشارة فإنّ فجائية الموت أو بالأحرى غدر القتل من الأسباب التي تزيد من حدة الخوف والقلق تجاه الموت وتزيد من بشاعته.

غير أنّ أوّل ما يقف أمام المؤول في هذه النصوص هو الطابع السردي أو بالأحرى الوصفي الذي استهلّ به الشاعر هذه النصوص ليجعلها نصوصا مُمَسْرَحة، ليُعبّرَ عن واقع هو أدرى النّاس بخفاياه نظرا لمعاشيته شتى صُنوف القهر، والحرمان لأجله هذا من جهة، ومن جهة أخرى رغبته في إمتاع القارئ (المتلقي) " بقصيدة محتشدة بمزاج الشاعر، قصيدة تحلم بإيصال نكهة الحضارة الى أنف المتلقي، وطعم الحقيقة إلي شفتيه،

---

(1) عبد السلام المساوي، المرجع السابق، ص 29.

(2) المصدر نفسه، ص 27.

(3) ينظر لويس فانسان توماس، الموت، تر: مروان بطش، مجد المؤسسة الجامعية للدارسات والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 20.

على النحو الذي يحرضه ويغريه ويسوقه إلى الدخول مع القصيدة في تجربة قرائية ذات أفق جمالي"[1]. يقول درويش في قصيدة البنت الصرخة:[2]

على شاطئ البحر بنتٌ وللبنت أهلٌ .

وللأهل بيت وللبيت نافذتان وبابْ...

وفي البحر بارجة تتسلَّى

بصيد المشاة على شاطئ البحر..

أربعةٌ خمسةٌ سبعةٌ

يسْقطُون على الرَّمل، والبنتُ تنجو قليلاَ

لأنّ يداً منْ ضباب

يدا ما إلهية أسعفتها فنادت: أبي

يا أبي! قم لنرجع، فالبحر ليس لأمثالنا!

لم يجبها أبوها المسجى على ظله

في مهبّ الغيابْ

دمٌ في النَّخيل، دمٌ في السَّحَابْ

يطير بها الصوت أعلى وأبعد من

شاطئ البحر. تصرخ في ليل برية،

---

[1] محمد صابر عبيد، تأويل النص الشعري، ص97.

[2] محمود درويش، أثر الفراشة، ص 17.

لا صدى للصدى.

فتصيرُ هيّ الصرخةُ الأبديَّة في خبر

عاجل، لم يعدْ خبراً عاجلاً

عندمَا

عادت الطَّائراتُ لتقصفَ بيتاً بنافذتيْن وَبابْ.

فدرويش في هذه القصيدة يأخذنا من خلال تقنية التخييل السردي الذي يطغى عليها إلى مسرح الحديث لاستحضار واسترجاع تفاصيل هذه الواقعة التي بدأها بتسلية البارجة البحرية بأرواح المشاة على رصيف البحر دون اكتراث لهويتهم أو عددهم، ليحالف الحظ الفتاة فتنجو قليلا وكلمة قليلا هنا تجعلنا نفتح القوس للتساؤل عن الدلالة الحقيقة التي تحملها كلمة فتاة بين طياتها، والأمر نفسه بالنسبة لهوية الأب فلا يمكن بطبيعة الحال أن تكون للفتاة احتمالات رمزية ودلالات تتجاوز المعنى الحرفي قابلة بذلك للتمدد والتجدد والتأويل طبقا لأفق المتلقي، وما ينتظره من النص[1]، في حين تبقى كلمة هوية الأب بمعناها الحرفي، فالدلالة الرمزية هنا متعدية من الفتاة إلى الأب فالفتاة ربما تكون كناية عن فلسطين والحياة اليومية الفلسطينية (أوضاعها المزرية) فالنجاة قليلا تحيلنا على مكابدة الفلسطينيين للمشاق اليومية من قهر وتقتيل، ومعاناة من أجل الاستمرارية حتي وإن كانت استمرارية لا ترق لطموح الحياة الكريمة، ويكون بذلك صراخها في ليل بربة، هو مناشدتها للمجتمع الإنساني للتدخل لتعود بآمال خائبة جراء عدم الاكتراث بأحوالها وبالظلم الذي تعيشه من المحتل اليهودي، وما يدل على ذلك من النص قول الشاعر: " لا صدى للصدى " والصدى هنا يقصد به الاستجابة التي تحيلنا على أسطورة إيكو ونركسوس (نرجس) كما سبق وأن أشرنا،

[1] ينظر: صلاح فضل، محمود درويش حالة شعرية، ص 112.

لتصبح بذلك هذه الصرخة الاستغاثية هي الميزة الدائمة والأبدية والمعتادة عليها جراء تكرارها ممّا أضفى عليها صفة الروتينية (اليومية).

ولعل الجملة النواة في هذه القصدية هي: (فتصير هي الصرخة الأبدية في خبر عاجل لم يعد خبرا عاجلا).

أمّا فيما يخص الدلالة الرمزية للأب المسجّى على ظلّه فهي تحيلنا على تاريخ وهوية (الفتاة/فلسطين) بما تمتلكه من مقدّسات وحضارة يرغب الأعداء في طمسها وتغييبها أو بالأحرى نهبها وتزويرها.

وبانتقالنا إلى النص الثاني والموسم ب" ذباب أخضر[1] "، نجد أنّ محمود درويش أراده تتمة للقصيدة التي سبقته فكانت افتتاحيته له بتأكيد بقاء الحال على ما هو عليه يقول:

ألمشهد هو هّو. صيفٌ وعرقٌ وخيالٌ

يعجزُ عن رؤية ما وراء الأفق. واليوم

أفضل من الغد. لكن القتلى هم الذين

يتجددون. يولدون كل يوم وحين يحاولون

النوم يأخذهم القتل من نعاسهم إلى نوم

بلا أحلام. لا قيمةَ للعددْ. ولا أحدَ

يطلب عوناً من أحد أصوات تبحث عن

كلمات في البرّية، فيعود الصدى واضحاً

[1] محمود درويش، أثر الفراشة، ص 19.

جارحاً: لا أحد لكن ثمّة من يقول:

" من حق القاتل أن يدافع عن غريزة

القتل". أمّا القتلى فبقولون متأخرين:

"منْ حقّ الضحيّة أن تدافعَ عن حقّها في

الصراخْ ". يعلو الآذان صاعداً من وقت

الصلاة إلى جنازات متشابهة: توابيت

مرفوعة على عجل، تدفن على عجل...إذ لا

وقت لإكمال الطقوس، فإنّ قتلى آخرين

قادمون، مسرعين من غارات أخرى. قادمون

فرادى أو جماعات... أو عائلة واحدة لا

تترك ورائها أيتاما وثكالى. السماء رمادية

رصاصية، والبحر رمادي أزرق، أمّا لون

الدم فقد حجبته الكاميرا أسراب من

ذباب أخضرْ!

فإذا تمعنّا في النصّين (البنت/الصرخة) و (ذباب أخضر) نجد أنّ الشاعر حاول تتمّة أفكار النص الأول من خلال النص الثاني بتوظيف عبارات متشابهة في النصّين لوصف مظاهر بشاعة وقبح الموت عموما والجماعي منه على وجه الخصوص.

فالرّتابة إذن هي ما يميّز يوميات هذا الشعب الذي يعجز عن اختراق وسبر أغوار الأفق في إشارة من الشاعر إلى الوضع السياسي غير الواضح مؤكدا بأنّ اليوم الذي يمضي أفضل من غد يأتي، لأنّ ما سيحمله لن يختلف عمّا شهدوه من قبل وهذا ما تؤكده " نغمة الضياع وعدم الاستقرار المتمركزة في أنّ كل شيء يتحول الى مجهول"[1]، يقول درويش "....، وخيال يعجز عن رؤية ما وراء الأفق واليوم أفضل من الغد ". فمن هذه الفكرة يتبدّى لنا قلق المكان والتوجس ممّا يخفيه الزمان، فتيمة الموت في هذه النصوص تمثل حلقة أساسية لتواشج الزمان والمكان الذين تكبر وتتعاظم في رحابها الحالة القهرية والقمعية التي يعاني منها أفراد هذا الوطن ليزيد إحساس الغربة الذي يشكل مكانا آخر في أحلام المنفي، وخياله الذي يعمل بوصفه جدلية غياب وحضور التذكر والنسيان[2]، فالقتلى كما يرى درويش هم يتجددون، ويولدون في كل يوم غير أنّهم بمجرد محاولة النوم يأخذهم القتل عن نعاسهم إلى نوم بلا أحلام، فهؤلاء القتلى لا تعانق عيونهم الراحة وهم أحياء رغم محاولتهم النوم لأنّهم يختطفون ويقذف بهم في نوم بلا أحلام، وهو نوم قهري لم يستعدوا له كما فعل الشاعر محمود درويش في بعض القصائد من هذه المدونة سنراها فيما بعد.

أمّا في ما يخص عدد هؤلاء القتلى فإنّ الأمر سيتوقنا حيث ذكر الشاعر في القصيدة الأولى أعداد القتلى رغم أنّها أعداد رمزية أربعة، خمسة، سبعة، إلّاّ نّه في هذا النص المتمّم لمعناها لم يذكر العدد مكتفيا بنفي قيمة العدد، وربّما يعود ذلك لعدم اكتراث المجتمع الدولي (الإنساني) بما يحل بهم يقول: (أصوات تبحث عن كلمات في البرّية فيعود الصدى واضحا جارحا: لا أحد...) ونلاحظ من خلال هذه الفكرة تقاربا كبيرا بينها وبين الفكرة الأخيرة في قصيدة (البنت/الصرخة) والتي يقول فيه: (تصرخ في ليل بربة، لا صدى للصدى/ فتصير هي الصرخة الأبدية في خبر عاجل، لم يعد خبرا عاجلا).

---

[1] محمد خليف الحياني، التأويلية مقاربة وتطبيق، ص 310.

[2] ينظر: نفسه، ص 308.

وكأنّ الشاعر هنا يريد تمرير فكرة للفلسطيني أن لا حياة لمن تنادي، أمّا تأويل مكانية "في البرية" تحيلنا على قانون الغاب الذي أصبح مسيطرا على منطق التعامل بين البشر (لأنّ غريزة القتل أصبح لها حق الدفاع عن نفسها بينما حق القتيل في أن ينتقل من حياته المسروقة منه بفعل القتل الى الحياة ما بعد الحياة التي لن يكون لأحد سلطة في تسييرها أو التدخل فيها، فلا يعطى القدر الذي يستحقه لا شيء سوى أنّ أمثاله من الضحايا في انتظار الدور لتبلغ بعد ذلك المأساة ذروتها بوجود نماذج من العائلات المستضعفة التي تباد جماعيا فلا تترك وراءها أيتاما أو ثكالى.

أمّا بخصوص توظيف الشاعر للون الرمادي في نهاية نصه هذا فيحيلنا على سلبية ونفاق، وغموض موقف المجتمع الدولي إزاء هذه القضية وتأويلي هذا مردّة تصنيف أهل الاختصاص للّون الرمادي كلون حيادي يتميز بالغموض، السلبية وسهولة الانقياد، والنفاق والطفيلية. ليختم الشاعر بحقيقة لا تخفى على مطلع ألا وهي تلاعب القوى الاستعمارية بالحقائق وإخفاءها لتضليل الرأي العام ويتجلّى ذلك من خلال قوله:" أمّا لون الدم فقد حجبته عن الكاميرا أسراب من ذباب أخضر"، والذباب الأخضر هنا يقصد به الطائرات اليهودية.

لينحو الشاعر في نص "البيت قتيلا"[1] منحنى آخر بمعالجته قضية الموت الجماعي لكن هذه المرّة يتجاوز قتل الأفراد إلى قتل الجماد المتمثل في البيت كونه المأوى النواة والذي يحيلنا على تيمة الوطن كونه المأوى في صورته العامة، والمعروف أنّ محمود درويش يوظف المكان في شعره بكثرة خاصة تيمة البيت التي يوردها في النص النثري و" الشعري من خلال جماليات تشكيله ووظيفته وأبعاده الدلالية لأنّه يلتصق بذات الإنسان، فيحن يلجا الشاعر إلى المكان فإنّه يسعى بذلك إلى التعبير عن مكامن نفسه ودواخله، وتصوراته للحياة، والوجود... فهو يعيش فيه ويمارس تكونيه وأحلامه وحريته وموته ويحمّله تبعا بذلك

[1] محمد درويش، أثر الفراشة، ص 35.

العديد من الأبعاد النفسية والاجتماعية والتاريخية والثقافية والدينية" [1]، ويتجلى ذلك بوضوح في هذا النص لأنّ درويش يريد أن يؤكد أنّ من لا بيت له لا هوية له ولا انتماء، وأنّ قتل البيت (هدمه) هو فضح جماعي لكل ما له صلة بذات سكانه فينتج عن ذلك كشف الأسرار العائلية التي تنشر كرها لا طوعا على الملأ والحرب ويتجلى ذلك أكثر من خلال الجزء الأخير من نصه "البيت قتيل" يقول:

(...) وتتمزّقُ عقودُ

الإيجار ووثيقة الزواج وشهادة الميلاد وفاتورة

الماء والكهرباء، وبطاقات الهوية، وجوزات السفر

والرسائل الغرامية، كما تتمزّقُ قلوبُ أصحابها.

وتتطاير الصور، وفرش الأسنان وأمشاط

الشعر وأدوات الزينة والأحذية والثياب

الداخلية والشراشف والمناشف كأسرار عائلية

تنشر على الملأ والخراب كل هذه الأشياء

ذاكرة الناس التي أفرغت من الأشياء، وذكرة

الأشياء التي أفرغت من الناس ... تنتهي

بدقيقة واحدة. أشياؤنا تموت مثلنا. لكنها

لا تدفن معنا!

[1] على أيت أوشان، الذاكرة والصورة، ص 29.

فهذا الوصف الدقيق والمستفيض من درويش للمشهد الدرامي والذي يخصّ هذا البيت المقتول، يؤكد فكرة غاستون باشلار القائلة بأنّ " الإنسان يدرك العالم إدراكا بصريا، وهي خاصية يترتب عليها أنّ الناس– في معظم الأحيان– يرجعون العلامات اللغوية إلى بعض الأشياء البصرية / المرئية المكانية، وهذه العملية تؤدي إلى إدراك معين للأنساق اللغوية "[1] فتصبح بذلك هذه العلامات اللغوية بنيات سيميائية قابلة للتأويل هذا من جهة، ومن جهة أخرى يرغب الشاعر في تأكيد قربه من هذا الوضع وبأنّه شاهد على مثل هذا القتل الجماعي الذي لم يكتف بالأفراد بل تعدّ ذلك إلى الجماد والمتمثل في البيت يقول: " البيت قتيلا هو أيضا قتل جماعي حتى لو خلا من سكانه مقبرة جماعية للمواد الأولية "[2] ليواصل بث أفكاره من خلال تعابيره الوصفية المدججة بالإيحاءات والدلالات الرمزية الرامية الى أنّ "الإنسان لا يحتاج فقط إلى مسافة فيزيقية جغرافية يعيش فيها ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره، وتتأصل فيها هويته، ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل البحث على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها جزءا من بناء الشخصية البشرية "[3]، وهذه الرقعة التي تحدث عنها باشلار هي البيت في نظر درويش لأنّه يعالج قضية القتل الجماعي من منطلق قلق المكان (الذي ينتقل فيه درويش من إطار قلق المكان الجزئي (البيت) إلى إطار قلق المكان الكلي (الوطن فلسطين) متجاوزا ذلك أحيانا إلى كل البقاع العربية الواقعة تحت وطأة الاستعمار الجديد المزين بمساحيق الدفاع عن الإنسانية والمشوه في حقيقته بوشم الإبادة الجماعية إذا تعلق الأمر بالقضايا العربية.

---

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع لبنان، ط2، 1984، ص 18.

[2] محمود درويش، أثر الفراشة، ص 35.

[3] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 44.

ويعدّ نص "نيرون"[1] النموذج الأمثل في هذه المدونة المعبر عن رؤية الشاعر لهذه الحقائق الوجودية بدءا من الموت أو القتل باعتباره حدا للحياة وصولا إلى التجرد من الأخلاق والقيم الإنسانية كلّها مثلما سنكتشف ذلك في الجزء الأخير من هذا النص الدرويشي المحمل بالدلالات العميقة رغم وضوحه اللغوي المتبدّي لنا في الوهلة الأولى.

فقد قام درويش بالفصل بين فقرات هذا النص ليبيّن أنّ لكلّ فقرة فكرة تحملها بين طياتها، رغم أنّ بداية كل الفقرات هي واحدة تتمثل في تساؤل الشاعر حول ما يدور في بال نيرون* وقد أعقب درويش كل تساؤل منه بوصف حالة نيرون المفترضة في المقاطع الأربعة من النص تحيلنا إلى الدلالة العميقة التي يرمي إليها الشاعر والملخصة في الجدول التالي:

البلد	الدلالة العميقة لإجابة نيرون
لبنان	إحراق كل من يقف في وجه رغباتي ونزواتي (نيرون/ أمريكا/ إسرائيل/ روبرت ميردوخ) وفي سبيل تحقيق إمبراطوريتي .
العراق	ليست العراق موطن الحضارة بل حضارة الحياة هي حضارتي (مبدأ العلمانية)
فلسطين	حقنا وعدنا الله بها وأنا الوصي عليها وقتلكم في سبيلها جهاد
حريق العالم	نحن أتباع الماسونية** نسرع في إظهار علامات القيامة من اجل ظهور المهدي المنتظر لخلاصنا.

[1] محمود درويش، أثر الفراشة، ص 29.

* نيرون: إمبراطور روماني طاغية حكم روما مدّة طويلة وقد اشتهر بحرقه لروما، وهناك إشاعة تقول بأنه أحرق روما من أجل أن يبني قصره الذهبي في وسطها.

** الماسونية (Free Masson): هي منظمة إرهابية يهودية هدفها القضاء على الأديان (المسيحية والاسلام) وعلى المجتمعات الإنسانية تمهيدا لسيطرة الصهاينة على العالم، وأعمالها كلّها تسبب الخراب والدمار في الأخلاق والضمائر.

– للاستزادة ينظر: طارق سويدان، اليهود... الموسوعة المصورة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ هناك بعض الكلمات المفاتيح في هذا النص تستوقفنا لما تحمل من دلالات رمزية فيصبح:

نيرون ⟵ القوى الاستعمارية في العالم (أمريكا + إسرائيل)

حمورابي وجلجامش ⟵ الحضارة البابلية (العراق)

الفيلم الأمريكي الطويل ⟵ السيطرة اليهودية على الإعلام الأمريكي والعالمي من قبل روبرت ميردوخ** اليهودي الماسوني

وما جمع درويش لكل هذه الرموز الثقافية والحضارية في هذا النص إلاّ دليل قاطع على ثقافة الواسعة.

5- 3 توقع الفقد/الموت والاستعداد له:

ممّا لا شكّ فيه أنّ المتأمل لحوار درويش ومواجهته المطولة والمتكررة مع الموت يكتشف ارتواء ذاته الشاعرة المتعطشة لسبر أغوار هذا السؤال المحير من فيض الثقافات المختلفة الرامية إلى تفكيك شفرات هذا اللّغز بدءا من ملحمة جلجامش برحلته الفاشلة في البحث عن عشبة الخلود، وصولا إلى تقبل سقراط لمصيره واستعداده وتهيؤه للموت انتهاء إلى حكم عمر الخيّام الداعية إلى الاغتنام من الحياة قبل الموت[1]، وقناعته الراسخة في فناء الإنسان لا محال ليخرج محمود درويش بفضل تراكمية هذه الخبرات التي سبقته في تقصّي حقيقة الموت/الحياة يخرج منها بتجاوزه حيرته تجاه هذه التيمة تارة، ونشوته بالانتصار عنها وهزمها تارة أخرى، لتغدو قناعته هذه تقبلا/ توقعا/ واستعدادا كأقصى تقدير، فقد كان في أخريات حياته، ونهايات تجربته الشعرية أبعد ما يكون عن التحجّر في تفسيره

** روبرت ميردوخ (Rupert Murdoch) : إمبراطور الإعلام اليهودي وهو القيادي الأول في النخبة السرية العالمية، ووصف بأنّه أخطر رجل في العالم.

[1] ينظر: عبد السلام المساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، ص 79.

لطبيعة الموت وحقيقة الخلود متحليا إزاء ذلك بالروح السقراطية الرامية إلى أنّ الموت إمّا أن يكون نوما بلا أحلام أو هجرة الروح الى عالم آخر[1]، ليصبح ملخّص كل هذه التجارب كما أسلفنا هو الليونة والهدوء النفسي الذي يواجه به محمود درويش الموت باعتباره وسيطا بين الحياة وما بعد الحياة، ويتجلى ذلك بصورة واضحة في هذه المدونة من خلال نصين هما " بقية حياة "[2] و " الحياة حتى آخر قطرة "[3] يقول محمود درويش في قصيدته بقية حياة:

إذا قيل لي ستموت هنا في المساء
فماذا ستفعل فيما تبقى من الوقت؟
أنظر في ساعة اليد/ أشرب كأس عصير

وأقضم تفاحة/ وأطيل التأمل في نملة وجدت رزقها...

ثم أنضر في ساعة اليد

مازال ثمة وقت لأحلق ذقني

وأغطس في الماء/ أهجس:

لابد من زينة للكتابة / فليكن الثواب أرزق...

أجلس حتى الظهيرة، حيّا إلى مكتبي

لا أرى أثر اللون في الكلمات / بياض بياض بياض.

---

[1] ينظر: جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ص ص، 48- 49.
[2] محمود درويش، أثر الفراشة، ص 47.
[3] نفسه، ص 129.

نلاحظ تركيز الشاعر على الوصف الدقيق للجزئيات أو بالأحرى ليومياته حركة بحركة جاعلا استقلالية الموت هو تهيؤ الإنسان للسفر أو لاستقبال صديق مهم، هذا الصديق الذي سخر منه في الجدارية بقوله: [1]

هزمتك يا موت الفنون جميعها

هزمتك يا موت الأغاني في بلاد

الرافدين مسلة المصري، مقبرة الفراعنة

النقوش على حجارة معبد هزمتك

وانتصرت.

فانتصار الذات الدرويشية في مواجهتها لأكثر الأشياء غموضا في الحياة يتبدّى من خلال تحوّل الرؤى التي راودتها عنه والتي استمدتها من محيطها الجماعي والتاريخي والثقافي الديني إلى معرفة بحقيقة الموت، وهو ما أظهره (الموت) ضعيف أمام قوّتها وعنفوانها، وأضعف أمام قوّة القصيدة التي وهبت الذات الدرويشية الأبدية.[2]

فقد تحولت الرؤية الدرويشية من حالة مواجهة الموت وصراعها من أجل البقاء إلى حالة التعايش والاستعداد لها بعدم إهمال أبسط الجزيئات ويتجلى هذا التحول في نظرته للموت من خلال هذه القصيدة بتقسيمه لها إلى جزئيين يستوقفان المؤول لفكرة أنّ الجزء الأول يمثل المرحلة التأملية التي كان درويش يخصّ بها هذه الظاهرة المقلقة والمحيرة فالنظر في ساعة اليد دليل على القلق والتوتر، وإطالة التأمل في نملة وجدت رزقها يحيلنا على عمق التفكير الذي يتميز به درويش حيال هذه التيمة ليعود بعدها للنظر في الساعة مرة أخرى، كل هذه

---

[1] محمود درويش: الجدارية، ص 126.

[2] ينظر: حسين تروش، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص392.

مظاهر قلق وتوتر حيال الموت، ليترك بعدها فراغا بين الجزء الأول والجزء الثاني وهي تقنية تعبر عن تغيّر في الرؤى ووجود اختلاف في الأفكار فبعد ما كان في الجزء الأول قلقا وتوتر أصبح في الجزء الثاني استعدادا وتهيؤا بل واحتفالا بهذا الزائر المرحب به يقول: [1]

أعدّ غدائي الأخير

أصب النبيذ بكأسين: لي / ولمن سوف يأتي بلا موعد.

ثم آخذ قيلولة بين حلمين / لكن صوت شخيري سيوقظني...

ثم أنظر في ساعة اليد:

مازال ثمة وقت لأقرأ / فصلا لدانتي، ونصف معلقة

وأرى كيف تذهب منّي حياتي / إلى الآخرين، ولا أسأل عمّن سيملأ نقصانها.

هكذا؟.

هكذا

ثم أمشط شعري/ وأرمي القصيدة: هذي القصيدة

في سلة المهملات/ وألبس أحدث قمصان إيطاليا

وأشيع نفسي بحاشية من كمنجات إسبانيا

ثم / أمشي / إلى المقبرة

ففي الجزء الأول نجد أن الشاعر يطارد الزمن بالنظر إلى ساعة اليد مرتين لأنّ "مطاردة الزمن هي مشكلة المعرفة بالموت وانتظار موعده لأنّ الشاعر حينئذ سيحاول مباشرة حياته

[1] محمود درويش، أثر الفراشة، ص ص،38- 39.

بالطريقة الآلية ذاتها، إتيان الأفعال المعتادة ستصبح وسيلة لاستقبال الموت، سيحاول أن يتزين له مثلما يتزين للقاء الأصدقاء، يحلق ذقنه، يغتسل، يلبس ثوبا أزرق..."[1]

وتجدر الإشارة إلى أن نصّ " الحياة حتى آخر قطرة "[2] هو تتمة لقصيدة " بقية حياة" ويتجلى ذلك من خلال تماهي العنوان، وكذلك البداية في كل نصّ بتساؤل حول طريقة مواجهة الموت.

لتكون افتتاحية قصيدة "بقية الحياة" هي:

إذا قيل لي: ستموت هنا في المساء

فماذا ستفعل في ما تبقى من الوقت؟

أمّا افتتاحية " الحياة حتى آخر قطرة " فتكون:

وإن قيل لي ثانية: ستموت اليوم فماذا تفعل؟

أضف إلى ذلك معنى النصين وأفكارهما المتقاربتين تقاربا شديدا ولعلّ فكرة إتمام نص شعري بنص نثري (تقارب في المضمون) هي ميزة وتقنية وظّفها درويش في هذه المدونة من ذلك نذكر قصيدة (البنت/الصرخة)، مع النص النثري (ذباب أخضر).

إلاّ أنّ هناك فكرة مهمة أوردها محمود درويش في قصيدته "بقية حياة" وكذا قصيدة "الحياة حتى آخر قطرة " وهي متمثلة في فعل الكتابة وذلك بطرقتين مختلفتين، إذ ورد فعل الكتابة – وهي فعل حياة – كما يرى صلاح فضل، ففي القصيدة الأولى "بقية الحياة" نجد الذات الدرويشية نفسها أسيرة ضيق الوقت مقابل الرغبة في البوح بالكثير، ما جعل أثر اللون في الكلمات يختفي لتستحيل بياضا في بياض (نتيجة تزاحم الأفكار). لتفتح المجال أمام القارئ للتأويل " فالشعر في هذا الديوان دأب في البحث عن جماليات الحياة الإنسانية في رحم الهجير، والتقاط كل ما يحافظ على استمراريتها ودوامها مع بشاعة صور القتل والتشريد

---

[1] صلاح فضل، محمود درويش، حالة شعرية، ص 115.

[2] محمود درويش، أثر الفراشة، ص. 129.

والهدم وكل ما يتعلق بالموت/ والحياة، ولذا يصبح من الضروري على الشعر أن يلبس لبوسا جديدا غير جهنم، لبوسا إنسانيا ذاتيا خالصا وكأنّه يراد به الوصول إلى ما عبر عنه (رولان بارت) يوما بالكتابة في درجة الصفر: كأنّه نصٌّ أبيض شفاف وكثيف بما هي الحياة الإنسانية كثيفة[1]، وهذا ما يبرّر جمع درويش واستعراضه للأفعال والأشياء الشخصية مستخدما في ذلك الأفعال المضارعة التي تدلّ على الاستمرارية والمستقبل من ذلك ما نجده في قصيدة " بقية حياة " (أشرب العصير، أقضم التفاح، أطيل التأمل، أنظر، أحلق ذقني، أغطس في ماء، أجلس إلى مكتبي، أعدّ غدائي، أصب نبيذ آخذ، أقرأ، أرى، أمشط، أرمي، ألبس، أشبع، أمشي). فهذه الأفعال المضارعة " تفسر طبيعة امتلاء الذات بشعور حيوي يوهمها باستمرارية الجسد في ممارسة طقوسه اليومية هناك في " الأبدية البيضاء " كأنّنا إزاء رغبة عارمة في مواصلة الوجود بعد الموت على الوتيرة الدنيوية نفسها. وممّا يقوّي هذا المفهوم النثرية الواضحة التي تميز الجمل الشعرية في هذا المقطع، وهي نثرية مترتبة عن هذا التشبث بحياة الواقع المادي الذي تجعله الذات حيزا لها قبل الموت وبعده "[2]، ولعلّ ما يدعم هذه الرؤى والتأويلات طبيعة العنوان – بقية حياة – هذه العبارة تحيلنا إلى وجود حياة بعد الحياة أو جزء من الحياة لمّا يكتمل فكما هو معلوم العنوان هو العتبة الأولى التي نلح من خلالها النص لذا سعى درويش لتضمينه الفكرة النواة وقد أحسن حبكها.

أمّا إذا تأملنا ختام هذه القصيدة المتميزة فنجد أنّ الشاعر يعلن عن تشييع نفسه بنفسه بحاشية من كمنجات إسبانيا، ولعلّ كمنجات إسبينا تحيلنا هنا إلى مجد الأندلس المفقود، أمّا بخصوص جرأة أو بالأحرى شجاعة درويش في هذا الموقف فتمثل قمة التسامح والتصالح والتسامي مع الموت وكأنّي بدرويش يتبنى رأي الأستاذ "راجي شاهين" في كون " الموت بهذا الشكل لا يقدّم بالضرورة صورة سلبية، وإنّما يرتكز على بؤرة سلبية ذات إشاعات إيجابية، حيث الشعر يتجاوز النمط الواحد، والصيغة الثانية، وهذا ما أحسب – والقول

---

[1] ينظر: خالد عبد الرؤوف الجبر، غواية سيدوري، ص 224.

[2] عبد السلام المساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، ص ص،118- 119.

لراجي شاهين- أنّ " جون كيتش الشاعر الإنجليزي كان يقصده بقوله: الآن يبدو لي أكثر من أيّ وقت آخر أنّ من الخصوبة أن أموت "[1]

ليؤكد درويش بذلك شجاعته، وروحه السقراطية في تقبل الموت والتهيؤ له، كيف لا وهو من عرف بنزعته الفلسفية في أخريات حياته، وبخاصة ما يتعلق بتمة الموت، متأسيا في ذلك بـ " تعريف افلاطون للفلسفة بالتهيؤ للموت "[2]

6- الموت بوصفه تصالح الروح مع ذاتها:

من المتعارف عليه أن محمود درويش واسع الثقافة والاطلاع على خبايا تيمة الموت نظرا لإحاطته به من كل جانب، فظلت علاقته به علاقة مفاجئة حينا واستقبال وترحيب وتصالح أحايين أخرى.

فالمتصفح لمدونة أثر الفراشة (موضوع الدراسة) يجد العديد من النصوص الداعمة والمعبرة عن فكرة الموت بوصفها تصالح الروح مع ذاتها، وقد اعتمد فيها درويش أسلوب الحوار لتوضيح فكرة التصالح هذه أكثر ولعل من أهمّ النصوص التي تمثل هذه المصالحة نجد نص " مواعيد سرية "[3]

ففي هذا النص يبدأ درويش بالتحضير للموعد السري بينه وبين نفسه بكل حماس وحب مع أخذ كل الاحتياطات لتجنب تطفل الآخرين عليه وذلك للحفاظ على خصوصية الموعد، وتجاوز الأمر تحضير المكان إلى التحضير والتفكير في الكلام الذي سيطبع تحاورهما يقول:

وانتظرت بلا قلق موعدي. صببت نبيذا/ أحمر في كأسين. وفكرت بلا تركيز في ما سأقول لزائري- نفسي. وحدست بطريقتها الخاصة في تعريتي ونزع اقنعتي، وبسؤالها

---

(1) راجي شهين، الرؤيا في شعر محمد الماغوط، ص 126.

(2) جاك شورن، الموت في الفكر الغربي، ص 56.

(3) محمود درويش، أثر الفراشة، ص 161.

الساخر: منذ متى لم نلتقي؟ سأقول لها: منذ امتلأت بي وامتلأت بك، ولجأت إلى صورتي عنك، ولجأت إلى صورتك عني. ستسألني، لماذا إذن لم تنس أن تنساني؟ سأقول لها: لئلا تسرقني المصادفات من الممكنات في طريقي إلى مجهولك. ستقول لي: لا أفهمك. سأقول: ولا أنا. لم بعد العالم مكانا آمنا، أحتاج إليك خلاصا... لماذا تأخرت عن الموعد؟

هذا الحوار الذي دار بين درويش وزائرته (نفسه) التي هي في حقيقة الأمر المنية (الموت) وقد بنينا في تأويلي هذا على قوله: "لم يعد العالم مكانا آمنا، أحتاج اليك خلاصا... لماذا تأخرت عن الموعد؟"

فدرويش هنا يقوم بدعوة الموت باعتبارها الخلاص نظرا لتعبه من المشاكل التي جعلت من العالم مكانا غير آمن.

لتظلّ ذاته بهذه الدعوة " تلاحق موتها وتواجهه بمجموعة من الصور الواقعية التي تجتهد في تحويل مفهوم الموت من مجهوليته الميتافيزيقية إلى معلومية واقعية، ومن خلال ذلك يسعى الخطاب المباشر للموت إلى تجريده ممّا يصاحبه من تضخيم للحس المأساوي"[1]

وكأنّ درويش بأفكاره هذه يسلك سبيل فويرباخ في الدعوة إلى التصالح مع الموت حيث يقول فويرباخ: [2]

... من هنا تلق هذه النصيحة الطيبة منّي،
رغم أنّها قد لا تبعث البهجة صراحة:
واجه الموت جاثيا وأنت تصلي،
فالقدير هو ألم الاحتضار
دع الموت في البدء يهزك
ودع نفسك تفعم فزعا به

---

[1] عبد السلام المساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، ص 119.

[2] جاك شورن، الموت في الفكر الغربي، ص 224.

ثم ينساب من تلقاء ذاته إلى أحشائك

الدفء الرقيق للسلام الذهبي

طهّر نفسك أوّلا عبر الموت من النفس

ويقينا سيعقب ذلك التصالح

ويقصد فويرباخ هنا "بالتصالح" تصالح الروح مع ذاتها (الإنسان مع موته) وهذه الفكرة نادى بها درويش في كتاباته الأخيرة فالاستعداد للموت وتقبله ومحاورته هي مظهر من مظاهر هذا التصالح الذي يخفف من القلق تجاه هذه الحقيقة.

7- تجلّي الفقد / الموت من خلال بعض الثنائيات :

7- 1: من خلال ثنائية (الزمان / المكان):

تعدّ الثنائيات من أهمّ المرتكزات التي تنهض عليها القصيدة عموما والقصيدة المعاصرة على وجه الخصوص، لأنّها تظفي على الكلمات والصور دلالات عميقة ومعان رمزية تتداعى وتتوالد وتتفجر وفقا للفهم، ولمّا كان المجتمع المعاصر مغزو بالصراع والاضطراب من كل جانب سعى الشاعر درويش لتجسيد هذا الاضطراب بصورة حيّة في فكرتي العدم والوجود، الفناء والبقاء، مستغلا بذلك أيضا مظاهر التناقض في الحياة والكون من أجل تشخيص هذا التوتر[1].

وتجدر الإشارة إلى أنّ الشاعر عندما يدرك أنّ حياته شارفت نهايتها، وأنّه ليس بمقدور الجسد أن يشعّ بالحيوية والقوّة وأنّ الموت يحوم بجناحيه في انتظار الانقضاض على بقايا الروح الضعيفة، فإنّه يحاول على مستوى الإبداع أن يفرز حصانة لغوية يواجه بها هذا

[1] ينظر: نزار قبيلات وعلى الشروش، الثنائيات دراسة في شعر محمود درويش، مجلة دراسات العلوم الانسانية والاجتماعية، عمان: الأردن، مج 38، ع3، 2011، ص 999.

المصير التراجيدي (الفناء) [1] وهذا ما حدث بالضبط مع محمود درويش خاصة في أعماله الأخيرة وبالتحديد ديوان " أثر الفراشة" حيث دجّج نصوصه بالثنائيات المتضادة، والمتوافقة، وبأسئلة الذات، والفناء(الموت) وتعدّ ثنائية الزمان والمكان من بين أهمّ هذه الثنائيات التي تستوقفنا كمظاهر من مظاهر الفقد/الموت في هذه المدونة، ولعلّ قصيدة "هدير الصمت"[2] من بين أهمّ القصائد التي تحوي هذه المفارقات أو بالأحرى الثنائيات التي يأخذنا من خلالها درويش إلى عوالم بعيدة وإلى أزمنة عابرة محاولة منه لتقصي مظاهر (الخلود والديمومة / الموت والفقد) التي تشكل له هاجسا في هذه المجموعة، من خلال شعوره المستمر باقتراب الموت، وانسراب ماء الحياة بين أصابعه، وكأنّه يحقق فنيا، نوعا من الخلود والديمومة، ليشكل معادلا لافتقادهما واقعيا[3] والمقطع الموالي يأخذنا في فسحة تخيلية تلخص ما شرح: " لو أرهفنا السمع لسمعنا صوت ارتطام التفاحة بحجر في بستان الله، وصرخة هابيل الخائفة من دمه الأول، وأنين الشهوة الأصلي بين ذكر وأنثى لا يعرفان ما يفعلان، وسمعنا تأملات في بطن الحوت"[4]

فمن خلال هذا التصوير الشامل والوصفي لكل هذه الاحداث نجد أنّ المكان عند محمود درويش " لم يعد مجرد جغرافيا منفصلة عن الذات تهب عليه من الخارج بل اصبح أرضا للذاكرة تهب على الروح من أعماق الداخل لتهبها لحظات إبداعها لتقوم بعملية تشكيل جديد للعلاقات تنفتح على مستويات لانهائية يتدخل فيها الماضي بالحاضر والمستقبل، ويصبح المكان أرضا ثابتة يقف عليها الشاعر لإثبات ذاته، أمام حركة الزمن الهلامية، المتغيرة "[5].

---

[1] ينظر: عبد السلام المساوي، الموت المتخيل في شعر أدونيس، ص 47.

[2] محمود درويش، أثر الفراشة، ص 74.

[3] ينظر عمر العامري، قراءة في أثر الفراشة الفن والمضمون، نقلا عن:

تم التصفح في : 2015/08/08 على الساعة:18:00 www.arrafid.ae /196-p15.html

[4] محمود درويش، أثر الفراشة، ص 74.

[5] كريم عبيدة، محمود درويش الكتابة أمام الموت، الكتابة أمام الوطن، ص 163.

وقد وجب علينا أن نميّز في حركة الزمن بين طابع الحزن، وطابع التأمل، والاكتشاف فحركة الزمن في ذات الشاعر في حركة ارتدادية تنطلق نحو المضي لتحيط بجميع مكوناته الأولى، وهذه الحركة تأخذ طابعا حزينا، ويتأتّى من المقارنة الخفيّة التي يعقدها الشاعر بين مكان، وما يكون[1].

فمثال طابع التأمل والتذكّر في الحركة الزمنية الارتدادية ما نجده في قصيدة " هدير الصمت " التي يأخذنا من خلالها الشاعر في حركة الزمن ليشعرنا بالفقد والحنين لتلك العوالم التي لم نعشها بل استحضرها لنا استحضارا على عكس نص "في قرطبة"[2] الذي يأخذنا من خلاله درويش في رحلة عبر الزمن لاستحضار خيبة فقدان أمجاد عاشها العرب في عوالم موجودة فعلا على أرض الواقع (أمجاد الأندلس) ليغلّب درويش على هذه الحركة الزمنية الارتدادية نحو الماضي طابع الحزن المعبر عن حجم انزعاجه بسبب فقدانها.

غير أنّ المتأمل لثنائية (قرطبة / دمشق) الواردة في النص يكتشف أنّ درويش يصبو إلى تنبيه القارئ إلى التشابه والتقاطع الذي يمثله السقوط، القتل والهزيمة كمصير مشترك بين هذه الأماكن (الاندلس/الشام)، (قرطبة و دمشق).

وقد أغنت حركة درويش عبر الأماكن تجربة في هذا النص، وزودت قاموسه الشعري بصور تقابليه عديدة للحاضر والماضي، وانعكاساتهما على تداعي المكان بين الزمنين، فالتحية الدمشقية غدت غريبة في قرطبة، وبدا هو كذلك غريبا فيها[3] يقول درويش:

أبواب قرطبة الخشبية لا تدعوني إلى / الدخول لإلقاء تحية دمشقية على نافورة / وياسمينة. أمشي في الأزقّة الضيقة في نهار ربيعي مشمس سلس. أمشي خفيفا / كأنّي ضيف على ذاتي وذكرياتي كأنّي / لست قطعة أثرية يتداولها السياح.

---

(1) ينظر المرجع السابق، ص 164.

(2) محمود درويش، أثر الفراشة، ص 192.

(3) ينظر: نزار قبيلات وعلى الشروش، الثنائيات دارسة في شعر محمود درويش، ص 1001.

ليزداد شعور درويش بالأسى من هذا الواقع المرير الذي يجسّد الفقد بكل معانيه جحد الآخر لدور العرب في بناء الإرث الحضاري الأندلسي، معبرا عن ذلك بإيراد صورة تقزيمية لاثنين من أهم شعراء العرب في تلك الحقبة وهما ابن زيدون وولاّدة، وهي كناية من درويش على نكران الآخر للجميل، يقول:

"وفي حديقة قليلة الشأن والشجر، أرى نصبا بحجم الكف لابن زيدون وولادة، فأسأل أحد شعرائي المفضلين، ديريك ولكوت، إن كان يعرف شيئا عن الشعر العربي، فلا يأسف عندما يقول: كلاّ ... لا شيء".

وممّا سبق نصل إلى أنّ ارتباط الزمان بالمكان في إظهار وتجلية تيمية الفقد عموما والموت خصوصا في هذه المدونة هو بمثابة ارتباط وجهي الورقة الواحدة إذا لا تنوجد الأولى إلّا واستلزمت الثانية لأنّ التخييل يطلبهما معا لرسم صورة الرحلة عبر الزمان في رحب المكان الذي يأخذنا الشاعر اليه.

7-2 تجلي الفقد من خلال ثنائية (الحضور/ الغياب):

تنبني الحياة على قانون الثنائيات المتمثلة في (الخير/الشر)، (النهار/الليل)، (الحب/الكره)، (السعادة/الحزن)...

إلّا أنّ هذه الثنائيات تسيّرها أو بالأحرى تؤطرها ثنائيتين غاية في الأهمية وهما (الحضور/ الغياب)، و(الموت / الحياة) لتمثل الثنائية الأخيرة سرّ التوازن في الكون "فمقابل البداية يجب أن تكون هناك نهاية، لكن هذه النهاية ليست انتفاء تامّا لكينونة الكائن بل فقط لكينونته المصطنعة، التي وضعت كحضور أي تلك التي اختفت من طرف الميتافيزيقا كتعويض عن الكينونة التي تمّ نسيانها. والتي لا تكون إلّا بقدر انسحابها وغيابها، وهي الكينونة التي لن يصبح فيها للنهاية أي موقع فريد يقابل موقع البداية "[1]، ومن هذا المنطلق

[1] عبد الصمد الكباص، المجرى الأنطولوجي أفريقيا الشرق – المغرب، الدار البيضاء، 2006، ص 64.

يصبح " الموت بمثابة تدمير لزمانية الكائن أي لحضوره. لكن الحضور هنا، أمام تقابل الكائن والموت، يجد نفسه في استمرار متقطع فحضور الموت استنفاذ لحضور الكائن "[1]، ما يعني أنّ الموت إذا حضرت غابت الحياة لكن غيابا جزئيا – إن صح التعبير– فالموت والحياة وجهان لعملة واحدة مثلهما مثل الحضور والغياب فكل طرف منهما متضمن في الثاني، وقد تبنّى درويش هذه الفلسفة في نصوص من هذه المدونة ليظهر تلازم الحضور والغياب فيما يخص الموت/الفقد ومن أهم هذه القصائد قصيدة "كما لو كان نائما"[2]

وهذا النص محمّل بدلالات عميقة نابعة عن النزعة الفلسفية التي وجد درويش نفسه في مرحلته الأخيرة مقحما فيها إقحاما فرضته عليه خبرته في الحياة وتجربته الإبداعية الطويلة التي صنعت منه الشاعر الفيلسوف بامتياز، وسيقتصر تحليلنا أو بالأحرى تأويلنا لهذا النص المطول على عبارة واحدة تمثل البيت القصيدة أو بالأحرى الجملة النواة المكررة مرتين في النص، وقد خصّها الشاعر بأن وضعها بين معقوفتين إشارة منه إلى أهميتها وهي: " أنا حيّ على الرغم من أنني لا أشعر بالألم " وهي عبارة تستفز القارئ وتجبره على التوقف عندها لسبر أغوار هذا الانزياح الدلالي المتضمن فيها ليجد أنّها – العبارة – تحيلنا إلى فكرة أنّ الفرد الفلسطيني الحي لا يفارقه الألم حاضر فيه حضور الروح في الجسد، لذلك صار عدم تألم الشاعر (غياب الألم) بعد استيقاظه مدعاة للاستغراب والحيرة فثنائية الألم و الخوف* في هذا النص حاضرة في نفس الشاعر نيابة عن الفرد الفلسطيني متجذرة فيه، حاضرة في لا وعيه، غائبة بعد استيقاظه.

---

(1) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2) محمود درويش، أثر الفراشة، ص137.

* الخوف: المقصود هنا ليس جبنا بل بالعكس هو نشدان للموت الأسمى "الاستشهاد" ما يعني أنّه خوف من الموت قبل التحرر أو الفوز بالموت الأسمى.

ولعلّ المغزى العميق لهذه الفكرة التي طرحها درويش هو تألم الفرد الفلسطيني وقلقه الدائم أو لنقل مجازا موته المتكرر والحاضر فيه حضورا لا يشوبه غياب أينما كان وحيثما وجد (في وطنه أو خارجه)، وهذا نتيجة التعلق بالمكان.

ونفس المعاني العميقة والدلالات الرمزية نجدها في قصائد كثيرة أراد درويش من خلالها إظهار تيمة الفقد/ الموت بزئبقيتها المتفلتة.

والمتمنّعة من ذلك قصيدة " تلك الكلمة"[1] وكذا قصيدة " حنين إلى نسيان "[2]، وهذه الأخيرة تجمع بين الفكرة التي سبق وأن شرحناها – فكرة الخوف والقلق النفسي– الحاضرة دائما وإن لفّت بغطاء شفاف للغياب ليؤكد درويش بذلك أنّ الغياب يرسم الحضور والمخيلة تؤسس صورة الواقعي، والمجاز حلم الشعر الحقيقي... لكن هذا التناقض يجعل الغربة أشدّ وقعا على النفس..."[3].

أمّا في الجزء الأول من النص فقد خصّه درويش لتيمة الجسد وإحساسه به بعد خروجه منه وانتقاله إلى آخره ليمسرح لنا مشهدا يلخّص بكل تفاصليه " الإحساس العميق بأزمة الجسد الذي يتلاشى شيئا فشيئا ولا تبقى سوى علاماته الملوحة بالزوال، وما هذا الإحساس في الواقع إلاّ جوهر هذه النبوءة الفاجعة الكامنة في باطن الحركة الإنسانية والشعرية، التي تؤلف كيانا محكوما بالموت القاسي والتواصل الدائم"[4]، والمتجلي في الحضور حينا وفي الغياب أحايين أخرى.

يقول درويش في هذه الفكرة:

---

(1) محمود درويش، اثر الفراشة، ص 201.

(2) نفسه، ص 78.

(3) كريم عبيد، محمود درويش، الكتابة أمام الوطن، الكتابة أمام الموت، ص 249.

(4) محمد صابر عبيد، سيمياء الموت تأويل الرؤيا الشعرية، ص 34.

ظلام. وقعت عن السرير ممسوسا بسؤال:/ أين أنا؟ بحثت عن جسدي فأحسست/ به يبحث عني. وبحثت عن مفتاح النور لأرى/ ما يحدث لي فلم أجده، تعثرت بكرسي/ فأسقطته وأسقطني على مالا أعرف، وكأعمى/ يرى بأصابعه الأشياء فتّشت عن جدار/ أستند إليه فارتطمت بخزانة فتحتها.../ فلامست يدي ثيابا شممتها فعثرت على رائحتي./ أدركت أنّي في حيز من العالم يخصني.

الفصل الثالث

الذات بين الفقد المادي والفقد المعنوي

1- مدخل المفاهيم اللغوية والاصطلاحية للذات، الأنا، والآخر

2- تشاكل خطاب الذات الشاعرة بالذات الانسانية

3- ارتحال /اغتراب الذات بين الأنا والآخر

4- وعي الذات للفقد المادي:

1/4 فقد الحياة (الموت)

2/4 فقد الوطن (المكان)

5- وعي الذات للفقد المعنوي(فقد الهوية / فقد الانتماء)

الفصل الثالث: الذات بين الفقد المادي والفقد المعنوي

يؤكد أهل الدّراية من مختصين وعلماء النفس أن هناك فروقا بين الذات والأنا، وهذا بعد ملاحظتهم للبس الذي يقع فيه الكثيرين بخلطهم بين المصطلحين ومن بين هؤلاء العلماء نجد كارل يونغ* الذي فصل بينهما أيما فصل ليجعل المسافة بين الذات والأنا :" كالمسافة ما بين الشمس، والأرض... فالذات يمكن أن تعني ما يماثل تعويضا عن الاصطدام بين الخصائص الشخصية، والمألوفات المجتمعية نجده في الاشتباك الواقع بين العالم الداخلي والعالم الخارجي"[1]، إلا أن هذا الاختلاف بين المصطلحين لا يعني بالضرورة تصادم أو قطعية بينهما بل العكس هناك علاقة مشتركة بينهما تتمثل ، في احتواء الذات للأنا" فالذات تحتضن النفس الواعية والنفس الجماعية، و تشكل بذلك شخصية أوسع، وتلك الشخصية هي النحن"[2]، وهذا التكاتف والترابط بين الأنا والذات يؤدي إلى أن تتحقق الذات و"تتكون عندما يحس الفرد كأنه المجتمع أو الأمة بحالها، وعندما تحس الأمة بأنها الفرد وكأنها فرد بوحدتها"[3].وقد ارتبط مفهوم الذات، بمفهوم النفس، أو العين أي بمفهوم الجوهر والماهية، والحقيقة[4].

1/ مدخل المفاهيم اللغوية والاصطلاحية للذات، الأنا، الآخر:

1-1 : المفاهيم اللغوية:

أ/ الذات لغة:

جاء في القاموس الوسيط "الذات مؤنث ذو بمعنى صاحب وذوات يقال جنات ذوات أفنان، ويقال لقينه ذات يوم ولقيته ذات مرة وما كلمت فلان ذات شفة كلمة ووضعت المرأة

---

* كارل غوستاف يونغ، طبيب نفساني سويسري، ولد سنة 1875، و توفي سنة 1961، ص أعماله، حياتي.

[1] ماري مادلين دافني، مفرعة الذات، تر نسيم نصر، منشورات عويدات ، بيروت، ط3، 1983، ص 150.

[2] كارل .غ . يونغ: جدلية الأنا و الوعي، تر: نبيل محسن، دار الحور، دمشق سوريا، 1997، ص 942.

[3] عقيل حسين عقيل، منطق الحوار بين الأنا و الأخر، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت لبنان ط1،2004، ص 97.

[4] عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت، ط1،1999، ص 11.

ذات بطنها: ولدها وقلت ذات يده ما ملكت يده أصلح ذات بينهم الحال، التي بها يتصافون، وجلس ذات الشمال، وذات اليمين جهتها وذات الشيء حقيقته، وخاصته، وقال عيب ذاتي حبلي وخلقي والذات: النفس والشخص ويقال في الأدب نقد ذاتي، يرجع إلى آراء الشخص و انفعالاته، وهو خلاف الموضوعي، ويقال جاء فلان بذاته وعينه ونفسه ويقال عرفه من ذات نفسه: سريرته المضمرة وجاء من ذات نفسه: طيّعا

وذات الصّدر: سريرة الانسان وذات الرئة، التهاب يصيب فصا أو فصوصا من الرئة"[1]

كما قال ابن الأنباري في قوله عز وجل،" أنه لعليم بذات الصدور" معناه بحقيقة القول، من المضمرات فتأنيث ذات لهذا المعنى كما قال: وتودون أن عز ذات الشركة تكون لكم " فأنت على معنى الطائفة كما يقال لقيته مرة في يوم ، وقوله عزّ وجل " وترى الشمس إذا طلعت تزاور عن كهفهم ذات اليمين وإذا غربت تقرضهم ذات الشمال"[2].

ب / الأنا لغة:

ورد في لسان العرب أن كلمة "أنا" " اسم مكنى و هو للمتكلم وحده ، وإنما بنى على الفتح فرقا بينه و بين أن التي هي حرف ناصب للفعل أما الألف الأخيرة إنما هي لبيان الحركة في الوقف"[3].

كما جاء أيضا في منجد اللغة والأدب والعلوم أن "أنا" " ضمير رفع للمتكلم ، والأنانة قولك أنا"[4].

أما الأستاذ أحمد ياسين السليماني فيعرف الأنا فيقول " الأنا ضمير متكلم قائم بذاته ولذاته لا ينازعه، أو يشاركه في ذاتيته وهيئته آخر، فهو مستقل، عن غيره، وإن كان منتجا له وناتجه عن علاقته به، والأنا في هذه الحالة متقلص في مساحته مسكون بنزعته الفردية،

---

[1] ابراهيم أنيس : القاموس الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، جمهورية مصر العربية، 2000، ص 69.

[2] سورة الكهف، الآية 17.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مج 01، ص 122 مادة (أنن، أنى).

[4] لويس معلوف، المنجد في اللغة والاعلام ، دار المشرق، والمكتبة الشرقية ، لبنان، ط31، ص 1991، ص 19، مادة (أن ، أنف).

وقابع في مكنه، وزمانه، ولكنه متوسع في علاقته بعلاقته الأخرى و بها، حركة وسكونا، ففي سردية الخطاب يبدو الأنا كان في سياقات علائقية بالآخر (الضمير) في علاقات سياقية مع الأنا في الخطاب ذاته"[1].

ج/ الآخر لغة:

ورد الآخر في لسان العرب في مادة آخر، ويتجلى ذلك من خلال قول ابن منظور " والآخر بالفتح أخذ الشيئين، وهو اسم على وزن أفعل، والأنثى أخرى إلا أن فيه معنى الصفة لأن أفعل، من كذا إلا يكون إلا في الصفة والآخر بمعنى غير كقولك رجل آخر، وتوب آخر وأصله أفعل، وتصغير آخر أو يخر، وقوله تعالى: "فآخران يقومان مقامهما"[2]،فستره الفراد فقال معناه آخران من غير دينكم من النصارى، واليهود، والجميع بالواو والنون، وأخريات و آخر وحكى بعضهم أبعد الله الآخر ويقال لا مرحبا بالآخر أي بالأبعد"[3].

في حين وردت كلمة آخر في منجد اللغة والأدب العلوم بمعنى "غيره ج أخر، أخريات ومن الكتاب (أبعد الله الأخر) أي من عاب عنا وليس منا"[4].

1-2/ المفهوم الاصطلاحي للذات ، الأنا ، الأخر من منظور العلوم الإنسانية:

أ- **الذات:** تعدّ الذات من أهم المواضيع التي تشترك فيه العديد من العلوم من ذلك الفلسفة علم النفس علم الاجتماع والأدب.

ففي **الفلسفة** مثلا : اهتم الفلاسفة، وأهل الدراية بهذا الموضوع اجتماعا يتجسد عبر الأدبيات التي خلفها الباحثون أمثال " جون لوك 1632، وكانط 1838، غير أن الجهود لم تكن بنفس الأهمية في علم النفس إلا بعد ظهور (ويليام جيمس w.jams (1910-1942) إن بالأعمال التي قام بها حول الذات بدأ هذا المفهوم يندرج شيئا فشيئا ويأخذ مكان

---

[1] أحمد ياسين السليماني، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي، المعاصر، دار الزمان، دمشق، سوريا، د ط، د ت، ص 104.

[2] سورة المائدة 107.

[3] ابن منظور ، مرجع سابق، ص 29، مادة (آخر).

[4] لويس معلوف، المنجد في اللغة و الأدب ، ص 05 ، مادة (أخر ، أدم).

لمفهوم نفسي مستقل ومع بداية القرن 20 م بدأت بعض النظريات النفسية بين مفهوم الذات و الأنا كمفهومين في دراسة الشخصية والتوافق النفسي"[1].

كما تعرف الذات بكونها" شعور الوعي بكينونة الفرد، وتنمو الذات وتتفصل تدريجيا من المجال الادراكي، وتتكون بنية الذات نتيجة التفاعل مع البيئة، وتشمل الذات المدركة الذات الاجتماعية والذات المثالية وقد تمتص قيم الآخرين والسعي إلى التوافق والثبات وتنمو نتيجة للتصبح و التعليم" [2]وهذا التعريف لعبد السلام زهران وبخصوص **علماء النفس** فقد عرّفوا " الذات بأنها ما يكون شخصية وفردانية الكائن البشري وفي نظرية التحليل النفسي يعني مجموعة دوافع شخص تكيف توافقه والواقع، وتقوم بحاجاته وتحل النزاعات، إلى الرغبات المتعارضة"[3].

أمّا **علماء الاجتماع:** فينظرون إلى الذات على أنها ذلك المحرك الموجود بداخلنا الذي يبعث فينا الرغبة في تحقيق وإثبات الوجود فهي صورة الفرد في مرآة عاكسة لما تحتاج تلك الذات من آمال وطموحات وتحديات لأي الذات" أشبه بمرآة صافية و مضيئة ، ونقية تعكس كل شيء، تعكس المطلق متجاوزة الزمان والمكان لترتبط بالحقيقة الكلية فكل أطرافها تعكس أصلا من الأصول وتتيح رؤية كل شيء عبر التمثيل والتصوير"[4]، ومفردة الذات عند علماء الاجتماع معنيان: فمن ناحية هي تمثل اتجاهات الشخص ومشاعره، ومن ناحية أخرى تتمثل في مجموعة من العمليات السيكولوجية التي تتحكم في السلوك.

كما يقر علماء الاجتماع أن الذات تنمو وتتغير وفقا لتفاعلها مع الآخر فهي كائن اجتماعي يخضع لمنطق الحوار "فالذات مكون علائقي بين الأنا وغاياته وأماله وبين المجتمع وأعرافه ومعتقداته ، وأنساقه القيمية، ولهذا لا تعد الذات من مواليد الطبيعة، فهي

---

[1] محمد سوبان: مجلة الدراسات الاجتماعية، العدد 03، الجزائر أفريل 2005، ص 103.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ميشيل عود فريد : مصطلحات في علم النفس، والطب النفسي، تر: حبيب نصر الله مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، والنشر و التوزيع ، ط1، لبنان، 2010، ص 22.

[4] علي آيت أوشان: الذاكرة و الصورة ، ص 137.

مجال الحركة و الامتداد السلوكي لكل خصوصية اجتماعية، فأنا (I) كفرد و أنا كوطن وأنا كدين، وعرف تجعل لي ضمير المتكلم (me) و لا قيم لأنا إلا بالمعنى المصاعب الذي يميز بين عن أنت و يميزنا عن الأخر (هم) فعندها يتوحد الموضوع في أنا و أنت وهم يصبح الجميع في حالة أو ضمير (نحن) "[1]، و هذا القول يؤكد بأن الذات لا يمكن أن تنمو وتتغير خارج الرحم الاجتماعي ، فهي جزء لا يمكن أن يحقق كينونته بعيدا عن الكل.

أما بخصوص الذات في الأدب والشعر أو بالأحرى الأنا كجزء خاص من الذات فإنها تظهر بطريقة زئبقية متفلته داخل النص الأدبي لتحقيق الوعي الذاتي فيتشكل في صور التكلم والخطاب لتضم مجموعة من الضمائر التي تستند الوحدة فيما بينها لتشكل في نهاية الأمر مفهوما كليا عاما للأنا الشعرية[2].

وبما أن موضوع الدراسة في هذا البحث هو الشّعر وبالتحديد شعريته فلا مناص من الوقوف عند ذات الشاعر، والذات الشاعرة والفرق بينهما إن وجد؛ حيث يرى عبد الواسع الحميري أن " ذات الشاعر" هي حقيقة الشاعر هويته الشخصية ما به يكون الشاعر ذات أي شاعرا بعينه، وليس أي شاعر أي مقومات وجوده الواقعي أو الموضوعي، بوصفه " إنسانا + متميزا" أو " موهوبا" أو بوصفه " كائنا اجتماعيا تنهض فيه إمكانية التفرد"[3] ما يعني أنها المعايير التي تضمن التميز للشاعر عن غيره من الناس العاديين، وهي أيضا الخصائص والمميزات التي تميز شاعرا عن آخر " أما الذات الشاعرة الحداثية فهي ذات وجودية"، وعرضية حادثة، أو آنية. تمثل وضع الشاعر الآني (الآن– هنا) في فضاء الشعر أي وقد أخذ، الآن – هنا في التجربة يواجه بإمكاناته الشعرية وضعه خارج الشعر، يفكك بإمكانيات اللغة– الإبداع الأنطولوجي، في العالم الواقعي أو الموضوعي ، يعيد صياغة

---

[1] عقيل حسين عقيل: منطق الحوار بين الأنا و الآخر، ص ص، 102، 103.

[2] ينظر : أعمال الملتقى الوطني الثاني، في الأدب الجزائري بين خطاب الأزمة ، و وعي الكتابة ، 1716 مارس 2009 ، الجزائر، ص 38.

[3] عبد الواسع الحميري : الذات الشاعرة في شعر الحداثة، ص 12.

العالم، و صياغة علاقته بالعالم على نحو يحقق الولادة الممكنة له و للعالم، ولذلك فهذا الذات تتطابق إلى حد ما مع (الأنا) الشعرية، أو مع أنا الكاتب الضمني" [1].

ب- الأنا و الآخر من منظور علم النفس:

اهتمت جلّ العلوم الإنسانية بالذات الإنسانية وكل ما يتعلق بها من سلوكيات ونوازع نفسية تتجلى من خلال التواصل والحوار مع الآخرين لذا أخذ علماء النفس على عاتقهم تحليل وتفسير خلفيات هذه التصرفات التي تميز كل فرد عن آخر، ومن هؤلاء العلماء نجد العالم والفيلسوف النمساوي سيغموند فرويد (Sigmund Freud)* ، (1856- 1939) الذي قسم الجهاز النفسي إلى ثلاث مناطق هي : الهو، الأنا، والأنا الأعلى، لتشغل بذلك الأنا المنطقة الوسطى بين الهو والأنا الأعلى لتشكل وسيط بين العالم الخارجي والحاجات الغريزية لتكبح جماح مبدأ اللذة pleasure principle المتمركز في الهو الذي يمثل " ذلك القسم من الجهاز النفسي، الذي يحوى كل ما هو موروث وما هو موجود منذ الولادة، وما هو ثابت في تركيب البدن، وهو يحوي الغرائز التي تبعث من البدن، كما يحتوي العمليات النفسية المكبوتة التي فصلها المقاومة عن الأنا، ففي الهو إذن جزء فطري وجزء مكتسب، ويطيع الهو مبدأ اللذة"، وهو لا يراعي المنطق أو الأخلاق أو الواقع، واللاشعور هو الكيفية الوحيدة التي تسود في الهو" [2].

أما الأنا فهو المشرف على كبح وعقلنة الرغبات الغريزية بقبول بعضها وكبت البعض الآخر، لذا فهو يمثل " الشخصية الشعورية، إنّه القوة السيكولوجية بالإضافة إلى االبيولوجية والاجتماعية"[3].فهو إذن يضمن الاعتدال والوسطية في تصرفات الفرد ليرقى بها عن الغريزية البحتة إلاّ أنّها لا تبلغ المثالية الخالصة التي يتبناها الأنا الأعلى.

---

[1] عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة، ص 14.

* طبيب نفساني ولد بالتشيك سنة 1856 ، توفي بلندن سنة 1939 من آثاره : تفسير الأحلام و الأنا و الهو.

[2] سيجموند فرويد: الأنا و الهو، تر: محمد عثمان نجاتي، القاهرة، دار الشروق ، ط4، 1992، ص 16.

[3] ينظر: عباس محمود عوض، علم النفس العام، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط2، 1999، ص 493.

فالأنا الأعلى والذي يأخذ مرتبة التسامي أو الجزء الأكثر فضيلة "فهو ما يعرف عادة بالضمير حيث يمثل الأنا الأعلى ما هو سام في الطبيعة الانسانية "[1] فمن هذا التقسيم الذي رمى إليه فرويد تصبح الذات متعددة و أشمل من الأنا و هذا ما يؤكد " أن ثمة تلازما بين مفهوم الأنا وصورة الذات، وصورة الآخر، فاستخدام أي منهما يستدعي – تلقائيا– حضور الأخرة وصورة ويبدو أن هذا التلازم على المستوى المفاهيمي هو تعبير عن طبيعة الآلية التي يتم وفقا لها تشكل كل منهما، ذلك أن صورة " الذات" لا تتكون بمعزل عن " صورة الآخر"، كما أن صورة الآخر تعكس– بمعنى ما– صورة الذات"[2] ، لذا فـ" إن نشأة الأنا رهينة بوجود الآخر" [3] مما سبق تستنتج أن الآخر متضمن في الأنا فأنا هو آخر بالنسبة لغيري، غير أن ما توصلت إليه النظريات ودراسات علم النفس لم تتمكن من حصر هذا المصطلح في مفهوم دقيق و محدد ليبقى بذلك متقلبا و متعددا.

ج – الأنا و الآخر من منظور فلسفي:

إن المتأمل والمقتفي لأثر اهتمام المفكرين والفلاسفة لسير أغوار الذات الانسانية نجد أن الارهاصات الأولى كانت انطلاقا من ثلة من المفكرين والفلاسفة اليونانيين الذين استوقفتهم هذه التيمة فحاولوا فهمها من أجل فهم كل ما يحيط بها[4]، لترافق بذلك الفلسفة عموما والفلسفة الغربية على وجه الخصوص سيرورة وتطور هذا الذات لتصل إلى ما وصلت إليه في عصرنا الحديث مع الفلسفة الوجودية التي أعطت الأنا مساحة تفرد وتميز من بين مواضيعها ودلك لارتباط السؤال عن الوجود بالسؤال عن الأنا كما يرى بعض الفلاسفة ، بل

---

[1] سيجموند فرويد، الأنا و الهو ص 17.

[2] عبد القادر شرشار: كتابة الآخر في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الخلدونية العدد التجريبي ، نشر ابن خلدون، تلمسان ، 2005، ص 147.

[3] فرج عبد القادر طه، موسوعة علم النفس و التحليل النفسي، دار غريب، مصر ، ط2، 2003، ص 5.

[4] ينظر ميشال فوكو، الانهمام بالذات، تر: جورج أبو صالح، مركز الانماء العربي، لبنان، 1992، ص ص،32، 33.

وتوافقها وتساويهما في المغزى عند البعض الآخر، وفي هذا لسياق يرى عبد الرحمان بدوي أن الوجود : هو أولا وجودي أنا، أنا الذات المتفردة"[1]

ليصبح بعدها ديكارت* للعالم بأسره بفكرة الكوجيتو : أنا أفكر إذن أنا موجود" لتكون هذه المقولة (الكوجيتو بداية لأنواع أخرى من الكوجيتو منها: كوجيتو الكتابة أنا أكتب إذن موجود، وكوجيتو الموت أنا أموت إذن أنا موجود...، ليؤكد فيشتة** أن الأنا المطلقة أصبحت عنده هي مركز نظرية العلم[2]، و تتأكد تعددية أو بالأحرى تعايش الأنا مع الآخر مهما كانت صفته بكونها " محاطة أو في حالة تعيّن مع الغير فليس ثمة ذات مفردة معطاة وحدها"[3]، وفي هذا السياق يرى زكريا ابراهيم أن تحقق الشخصية – الذات الأنا – لا يتم إلا في *عالم مشترك " يشعر فيه المرء بوجود تلك "النحن" التي هي أسبق من كل تمييز بين " الأنا" و" الأنف"، و نحن نعرف أن " الجماعة" أسبق من " " الفرد" كما أن " أنا" الطفل لا تزيد عن كونها هبة يمنحها له " الآخرون"؟[4] ونفهم من قول زكريا ابراهيم و بالتعديد من مثاله هذا أن هذه الأنا الانسانية هي مرتبطة ارتباطا و تيقا بل ارتباطا لا انفصا له عن غيره أي آخره، و" أنا" الطفل تؤكد دور الآخرين في صنع والتأثير في "أنا" الطفل ، فـ الآخر" إذن قوة فعاله في انبناء" الأنا" لا يمكن تجاهلها.

لنجد فكرة مارتن هايدغر القائلة بالسقوط – سقوط الأنا– الذي يضمن لي العيش معه لأنه "بغيره ما كان يمكن وجودي أن تكشف لنفسه ولولاه لظل وجودي في إمكانيات الوجود

---

[1] عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية النهضة المصرية، مصر ط2، 1966، ص 19.

* ولد ديكارت رينيه بهولندا سنة 1596 و توفي بالسويد سنة 1650 من أعماله مبادئ الفلسفة خطابات الطريق.

** ولد فيشته بوهان بفرنسا سنة 1762م ، و توفي ببرلين سنة 1814 أم و من أهم أثاره: اتجاه الانسان، نقد لكل تصريح

[2] ينظر عباس يوسف الحداد، الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض أنموذجا) دار الحوار سوريا، ط1، 2005، ص 192.

[3] عبد الرحمان بدوي، دراسات في الفلسفة الوجوديّة النهضة المصريّة، ص 19.

[4] زكريا ابراهيم، مشكلة الحياة، مكتبة مصر ، د ط، ص 193.

لا نهاية لها أي أن سقوطي هو الذي حددني، وبتحديدي تحقق وجودي العيني"[1] ، لكن رغم الدور المهم والمنوط بالآخر في تحقيق الأنا إلاّ أنّ له سلبيات بل خطورة تتمثل في حدّه من حرية الأنا من خلال بتضيق الخناق عليها والتقليص من مساحتها الخاصة فيصبح الآخر بذلك منافسا يهدّدني[2].

د- الأنا و الأخر من منظور علم الاجتماع:

يفتك موضوع الأنا والآخر مكانة مهمة بل، ومركزية في دراسات علم الاجتماع ، كون العلاقات الاجتماعية تنبني على هذه الثنائية "أنا"، "أنت" والتي تنسحب إلى " النحن" ف"أنا"، "أنت"، "نحن" كلمات تستند على منطق، و ضمائر لغوية لتحديد الهوية، ف"أنا" تشير "إليّ" و"أنت" تشير "إليك"، ونحن تحتوينا، في منطق الحوار وبالأحرى العلاقات الاجتماعية أنا وأنت، طرفان مختلفان، أنا لم أكن أنت و لن أكون، وأنت كذلك لم تكن أنا ولن تكون، فأنت بالنسبة لي تعد الآخر (...) ، وهكذا تكون أنا هي الآخر بالنسبة لأنت"[3] ، فالعلاقات الاجتماعية إذن تستوجب كلا الطرفين، الأنا والآخر، وهذا ما يؤكد أن "اهتمام علم الاجتماع الأساسي ينصب على البناء الاجتماعي " Social Structure "ككل، وما يحويه هذا البناء من مكونات، وما يحدث بينها من علاقات وتناقضات "[4] ، وهذا ما جعل علماء الاجتماع يعرفون الأنا بكونها "فرد واع لهويته المستمرة ولارتباطه بالمحيط"[5] وما يفهم من هذا التعريف هو أن " الأنا" الفردية لا يمكنها أن تحقق وجودها إلا من خلال اندماجها وتفاعلها مع الآخر، وهذا ما يتجلى في الجانب الاجتماعي الذي تحمله الذات " والذي يظهر النفس المعتدلة، النفس المتزنة في ممارسة الحقوق وأداء الواجبات، وتحمّل المسؤوليات

---

[1] عبد الرحمن بدوي ، دراسات في الفلسفة الوجودية والنهضة المصرية، ص 85، 86.

[2] ينظر جان بول ، سارتر ، الوجود و العدم ، تر عبد الرحمان بدوي ، دار العودة، لبنان، ط3، د ت، ص 3.

[3] عقيل حسين عقيل : مرجع سابق، ص 49.

[4] عبد الباسط عبد المعطي: اتجاهات في نظرية علم الاجتماع، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، الكويت، عدد 44، أوت 1981، ص 16.

[5] ميخائيل ابراهيم أسعد: شخصيتي كيف أعرفها؟ دار الآفاق الجديدة، لبنان، ط3 ،1987، ص70.

الاجتماعية لا تبالغ لغرض شخصاني أو طمع فردي، بل إنها تفكر بما يذيبها في الضمير الاجتماعي، في سلوكها الفردي لا تغفل عن الضمير (نحن)...

لتصبح بذلك هذه النفس المتزنة الشخصية التي تفكر بعقل المجتمع الذي تنتمي إليه، تتقيد بالقيم السائدة المستمدة من المعتقدات والأعراف المكونة للإطار المرجعي لتعتبر المجتمع الذي تنتمي إليه مجتمعا أفضل قيميّا من غيره"[1].

لنخلص إلى نتيجة مفادها أن ثنائية (الأنا / الأخر) هي العلاقات المتشابكة و المترابطة في المجتمع، وهي التي تظهر المكون الثقافي والحضاري، والأخلاقي للمجتمع[2]، ما يعني أنه من دون هذه الثنائية (الأنا / الأخر) وما تنسحب عليه النحن وما ينجرّ عن هذه الأطراف الثلاثة من علاقات لا تستطيع الإنسانية أن تستمر، لا أخلاقيا، ولا ماديا[3] .

2- تشاكل خطاب الذات الشاعرة بالذات الانسانية :

اتفق الباحثون والمختصون في سبر أغوار الذات على أن " ذات الإنسان تتكون من قيم المجتمع، من أوامره ونواهيه مما يحب ومما يكره ولذلك عندما تتوحد آمال وآلام المجتمع ودينه في الفرد إلى درجة تتساوى عنده كفّتا الحياة والموت، يكون الفرد مجتمعا بأسره، أو أمة بكاملها نتيجة بناء الذات الاجتماعية فيه، فيصبح لسانه لسانها، وسلوكه سلوكها، وحاله حالها، ولذا فإنّ الذات مكوّن قيمي اجتماعي على مستوى الخصوصية، وليس مكونا فرديا، فعندما تتجسد الذات في السلوك لن تجد الأنانية (الشخصانية) مكانا لها بين الناس"[4]، وهذا حال أغلب الشعراء الذين يرون في قضاياهم الوطنية والمجتمعية سبيلا لتحقيق ذاتهم من خلال دورهم في النهوض بها، ويمثل شعراء القضية الفلسطينية عموما والشاعر محمود درويش خصوصا النموذج الأمثل لذوبان الذات الفردية في الذات الجمعية، وذلك نظرا

---

[1] عقيل حسين عقيل: مرجع سابق، ص ص 203، 204.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 201.

[3] ينظر مالك بن نبي، ميلاد مجتمع (مشكلات الحضارة)، دار الفكر سوريا، د ط، 2000، ص 94.

[4] عقيل حسين عقيل : منطق الحوار بين الأنا و الآخر، ص96.

لارتباط شعره بقضية الأمة (فلسطين)، لتتشاكل وتتواشج بذلك ذاته الشاعرة بذاته الإنسانية لدرجة عدم القدرة على الفصل بينهما في أغلب الأحيان.

وتجدر الإشارة إلى أن محمود درويش في بداياته كان يصدح بهذه القضية لدرجة أهّلته لأن يلقب ب"**شاعر القضية**"، غير أنّه في أواخر إبداعه أعطى هذه القضية طابعا زئبقيا متلفتا في نصوصه النثرية منها، والشعرية و ذلك نتيجة نزوعه الفلسفي، ليؤكد درويش هذا والتماهي والتكامل بين ذاته الإنسانية وذاته الشاعرة بنصوص عدة من ديوانه "**أثر الفراشة**" مكتفيا بالتلميح لهذه القضية ولعلاقته بها، ليستفز بذلك القارئ للبحث عن المسكوت عنه في هذه النصوص ولعل من بين أهم هذه النصوص نص "**اللوحة والإطار**"[1]، لما يحمله من دلالة رمزية تجعل المؤول يقف أمامه معجبا بالحكمة الدرويشية في التوصيف والإيحاء و لتمرير أفكاره، يقول درويش :

إذا انكسر إطار اللوحة بسبب هزة
أرضية خفيفة تحمل اللوحة إلى صانع
أطر ماهر، فيضع لها إطارا ربّما أجمل
أمّا إذا تشوهت اللوحة بسبب خلل
فني أصلي، وبقي إطارها سليما، فلن
تحتاج إليه إلا إذا نقص الحطب في
المدفأة. كذلك هي الفكرة: إذا انكسر
إطارها وجدت لها إطارا أقوى وأصلب.
أما إذا انكسرت الفكرة، فلن يكون إطارها
السليم غير ذكرى حزينة، تحتفظ بها كما

[1] محمود درويش : أثر الفراشة ص147.

يحتفظ راع خائب بجرس كبش من قطيعه،

افترسته الذئاب !

في هذا النص يؤكد محمود درويش تمسّكه بالقضية الفلسطينية، ويقرّ بأنّها النواة و الأساس في شعره فهي تمثل اللوحة، و" الشعر" يمثل "الإطار"، فعلاقة القضية (الفلسطينية) بالشعر هي كعلاقة اللوحة بإطار، فهوّ حامل اللوحة ومهيكلها، وهذا ما يحيلنا إلى أنّ اللوحة في هذا النص هي صورة الواقع الفلسطيني، فإذا أصيب الشعر بانتكاسة أو (عجز/ انكسار الإطار)، فقد تحمل هذه الصورة (الأوضاع) عن طريق صانع أطر ماهر، روائي مبدع، كاتب أو صحفي...، في إطار (قصة رواية، مقال...).

وتحيلنا كلمة "فكرة" إلى : (الصورة / اللوحة / قضية فلسطينية / الآخر الإنساني في الشعر)، أما كلمة "إطار" فتحيلنا إلى (الشعر / الذات الشاعرة).

لتأتي الجملة الأخيرة التي يقول فيها درويش " أما إذا انكسرت الفكرة فلن يكون إطارها السليم غير ذكرى حزينة، يحتفظ بها كما يحتفظ راع خائب بجرس كبش من قطيعه افترسته الذئاب"، حاملة بين طياتها انزياحا في قوله " انكسرت الفكرة " ورد كختام اقفالي يشي برغبة درويش في التلميح لفكرة أعمق مفادها أن الذات الشاعرة إذا تخلت عن القضية فستصبح مجرد ذكرى حزينة محتفظ بها مثل جرس كبش مفترس، ليصبح جرس الكبش في هذا الحال هوا الأثر أو العلامة الباقية من الوطن المفقود ذكرى/ حنين/ اغتراب ... ، أما الذئاب فهم العدو المستعمر، ومساندوه.

والملاحظ أن محمود درويش في نهايات تجربته الشعرية تغلب على حالة الصراع الداخلي التي عاشها قبل ذلك في "حالة حصار"2002" فقد برزت لقراء هذا الشاعر الكبير حالة شبيهة من الفصام الواعي بين الذات الشاعرة التي جسّدت أحلام الذات الجمعية والذات الإنسانية الفردية، وتبعا لذلك كانت ثنائية الشعر بين تعبيره عن الذات الأولى والذات الأخرى، ما يؤكد أنّه تمكّن بعد مرحلة من الصراع الداخلي من تحقيق شيء من التصالح

بين ما كان وما هو كائن أو بين ما يريد وما يستطيع أن يحقق فالذات أبقت على الشاعر والإنسان معا في داخله، بعد أن تحول الشاعر فيه من "المغني البلبل" إلى "الكناري"[1] ، ومثال ذلك قصيدة "**مناصفة**"[2] ، قول درويش :

تحيا مناصفةً،
لا أنتَ أنتَ، ولا
سواكَ
أين " أنا" في عتمة الشَبَه؟

كأنّني شبحٌ
يمشي إلى شَبَح
فلا أكونُ سوى شخص مَرَرْتُ به

خرجتُ من صورتي الأولى
لأدركهُ
فصاح حين اختفَى :
يا ذاتيَ انتبهي !

فمحمود درويش إذن يَحيا مناصفة على مستوى الذات (الشاعر، والإنسان) فهذه القصيدة – على قصرها – إلا أنّها تفكك مغاليق قراءة شعر درويش الذي يعيش إثنينية تقتسم الجسد لتتعايش فيه روحان كلتاهما غريبة عن الأخرى، ليتماهى بذلك تحوّل الشاعر من البلبل المغني" إلى "الكناري" مع التحول الذي وعى به " لاَ أَنْتَ أَنْتَ " عندما وعى قبل

[1] ينظر : خالد عبد الرؤوف الجبر، غواية سيدورى (مرجع سابق) ، ص ص 249،251.
[2] محمود درويش : أثر الفراشة، ص231.

ذلك " لاَ أَنْت أَنْت " ونتيجة هذا التحول أصبح من المنطقي أن يضيف عبارة " وَلاَ سوَاكَ " قبالة " وَلاَ الديَارُ ديَارُ " في مجموعته " لا تعتذر عما فعلت " فعبارة " ولا سواك " هي التي تضفي وضوحا على عبارة " تحيا مناصفة" [1] .

لتعود بذلك الـ " أَنَا " بقوة في نفس القصيدة كمركز وبؤرة لأفكاره متجاوزة بذلك " أَنْتَ" و" سوَاكَ " إلى " أَنَا " و" ذَاتي "، وذلك ليرسم لنا مشهد الحوار بين أناه وآخره، كأنه يعيش بين حالتين الجامع بينهما هو الصراع، فصيغة الخطاب في النص تأكد ثنائية (أَنَا، أَنْتَ)، وإن كانت تميل إلى تغليب الأنا.

أما إذا تأملنا قصيدة " **في صحبة الأشياء** "[2]، والتي صنفها الأستاذ خالد عبد الرؤوف الجبر من بين القصائد الجامعة بين ذات الشاعر، والذات الإنسانية فيه فنجد أن درويش أدخل في توحيده لهذه الذات تيمة غاية في الأهمية ألا وهي تيمة **الماء (النهر)** حيث وظّف الماء توظيفا رمزيا جامعا بين صورة الماء، وذات الشاعر وجدلية الحياة والموت يقول درويش :

كُنَّا ضُيُوفاً على الأشياء، أكثرُها
أقلُ منَّا حنيناً حينَ نهجُرها
النهرُ يضحكُ إذْ تبكي مسافرة
مرّي، فأُولى صفات النهر آخرُها.
لا شيء ينتظرُ. الأشياءُ غافلة
عنا ونحن نحييها ونشكرُها
لكنّنَا إذْ نُسمّيهَا عواطفنَا
نصدق الاسم هل في الاسم جوهرها ؟
نحن الضيوف على الأشياء، وأكثرنا

[1] ينظر : خالد عبد الرؤوف الجبر مرجع سابق، ص251.
[2] محمود درويش : أثر الفراشة، ص 115.

ينسى عواطفهُ الأُولَى ... ويُنْكرُهَا!

يُحلُّ في هذه القصيدة محمود درويش كلمة المسافرة محلّ الذات فيدعوها إلى مرور النهر (الماء) لأنه بتدفقه، وانسيابه برفق يمكنه أن يوحي بالشفاء من التمزق إذا بنينا فكرتنا هذه مقولة جون بيار ريشار القائلة بـ " أن صورة الماء المتدفق أو المنساب برفق يمكنها أن توحي بالشفاء من التمزق أو التشظي خاصة إذا كان هذا الماء نابعا من مصدر نقي صاف كالنهر، فإنّه يجلب معه شعور الحب السعيد، والبداية والميلاد"[1]، ولعل قول درويش "مُرّي فأولى صفات النهر آخرها"، يحمل بين طياته معنى ومغزى أعمق من المعنى الظاهري فإذا ربطنا بين النهر(البداية والميلاد) وعلاقة التساوي بين صفته الأولى والأخيرة نجد أن درويش يدعو هذه الذات للمرور من هذه الحياة البداية إلى آخرها باعتبارها بداية لأنّ صفة النهر أو بالأحرى الميلاد هي واحدة ، وهذا ما يؤكد ما خلصنا إليه سابقا باعتبار نهاية الميلاد نهاية للحياة، وبداية لحياة أخرى، ما يعني أن الشاعر ضمّن هذه الذات الدرويشية (المتشاكلة / المترابطة / المسافرة) ضمنها السؤال الوجودي (الحياة / الموت) كونها " رحلة الروح إلى ما وراء الطبيعة، وبعد أن تجوهرت فيها كل الأشياء، وتماهت بها، لتمحو عالما وتبدأ عالما جديدا... نهاية الحياة، وبداية حياة أخرى"[2] .

3- ارتحال/ اغتراب الذات بين الأنا والأخر

يُعدُّ الاغتراب وجهاً من أوجُه خروج الذات من أناها إلى آخرها، وذلك قصد فهم القضايا الكونية (الوعي الكوني) عموما، وما تعلّق بالذّات الإنسانية على وجه الخصوص، إلا أن الاغتراب من الجانب النفسي فيعني " انفصال الإنسان عن ذاته ومجتمعه "[3]، ولعل السبب في الإحساس بهذا الاغتراب عن الذات ناجمٌ عن إحساس الإنسان المعاصر عموماً و

---

[1] سميح القاسم و آخرون، محمود درويش المختلف الحقيقي دراسات و شهادات، ص135.

[2] كريم عبيد، محمود درويش الكتابة أمام الموت الكتابة أمام الوطن، ص128.

[3] محمد عبد المختار : الاغتراب والتطرف نحو العنف – دراسة نفسية اجتماعية – دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة مصر د ط، ص29.

الشاعر على وجه الخصوص برغبة كبيرة في التمرد، ورفض واقعه المتردي والمتحول من سيئ إلى أسوء، وذلك لاستشعاره فقد وغياب كثير من القيم التي كانت تطفي على حياته الرضى على ذاته ليصيح هذا "الإحساس بالغربة وما يكتنفه من أحزان يضمر المتمرد على الواقع ورفضه"[1] لتجلى ذلك "نغمة الحزن حتى صارت ظاهرة تلفت النظر بل يمكن ان يقال أن الحزن قد صار محورا أساسيا في معظم ما يكتب الشعراء المعاصرون من قصائد"[2]، غير أن المميز لهذه النغمة الحزينة هو طبعها بطابع تأملي وجودي ليستوقف الذات الإنسانية قبل الذات الشاعرة للتطلع إلى ما هو أفضل، مع الإقرار بعدم ثبات الحال على ما هو عليه، وهذا ما يدعم الإحساس بيقينية سيرورة الإنسان إلى الفناء، وهذا ما أدى بالشعراء المعاصرين على نُشدان الحياة في جانبها السعيد حتى وإن كانت هده السعادة نابعة من التعايش مع الموت والفقد مع مثل هذه الرؤى والطروحات الفلسفية والتأملية؛ وكل ذلك "من منطلق المسؤولية التي يشعر بها داخل ذاته الرافضة للحدود والموانع والمتطلعة دائما إلى السعادة الإنسانية المثلى التي يطمع إليها ويصبو من خلالها الى تغير الواقع، وتوجيهه وجهة التحرك الايجابي"[3]، ومحمود درويش هو واحد من هؤلاء الشعراء المعاصرين فقد اتخذ " لنفسه موقعا، هو أشبه بما طرحه فكر ما بعد الحداثة، انطلاقا من مقولات نيتشه، و فوكو، وهايدجر الذي رفع شعار التدمير، وتجاوز سلطة التراث والتقاليد، وهذا ما طوره جاك يريدا فيما أسماه بـ استراتيجية التفكيك، فلا سلطة للأشياء حتى في ذاتها، وليس لها مرجعية ثابتة"[4]، ونفهم من مقولة كريم عبيد هذه أن درويش يقوض مركزية ذاته بخروجه منها إلى آخرها مثلما يفعل الناقد التفكيكي بمعنى النص وذلك من خلال دحضه أحاديته، وهذا ما يؤكد أن مفهوم الاغتراب في إبداعات محمود درويش يتماهى مع مفهوم الاغتراب عند

---

[1] عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية، ص400.

[2] المرجع نفسه، ص352.

[3] مفيد محمد قميحة ، الاتجاه الانساني في الشعر العربي المعاصر دار الافاق، بيروت ط1 ،1981،ص400.

[4] كريم عبيد محمود درويش ، الكتابة أمام الوطن، الكتابة أمام الوطن، ص82.

هيجل الذي يتمثل في" أن يضيّع الإنسان شخصيته الأولى، ويصير أنسانا آخر أغنى من الأول، فالإنسان يصنع نفسه عندما يصبح غريبا عنها، أي عندما يفقد حريته، ويصبح مصهورا في مجتمع لا يعترف بأي استقلال ذاتي"[1]، وهذه الحقيقة هي الحقيقة التي دفعت بدرويش للبحث عن ذاته المفقودة أو بالأحرى ذاته الزئبقية المواجهة للاغتراب الذاتي " self estrangement" لتنوب هذه الذات الفردية عن الذات الجمعية اغترابا ترحالا وفقدا، وتمثل قصيدة "**غريبان**" نموذجا إبداعيا يجسد هذه الحالة بكل تفاصيلها يقول درويش :

يرنو إلى أعلى
فيبصرُ نجمةً
ترنُو إليه !

يرنُو إلى الوادي
فيبصرُ قبرهُ
يرنُو إليه

يرنو إلى امرأة،
تعذّبُهُ وتعجبهُ
ولا ترنو إليه

يرنُو إلى مرآته
فيرى غريباً مثلهُ
يَرْنُو إليه

[1] جميل صليبا : المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، لبنان ج1، 1982، ص765.

واللافتُ للنظر في هذه القصيدة هو فصل الشاعر بين أربعة أفكار فيها، وذلك باستخدام تقنية الطباعة بترك فراغ بين كل ثلاثة أسطر معبرة عن فكرة مختلفة عن غيرها، ليعيد بذلك "صلاح فضل" كتابة هذه القصيدة على النحو التالي :

" يرنو إلى أعلى / فيبصر نجمة / ترنو إليه

يرنو إلى الوادي / فيبصر قبره / يرنو إليه

يرنو إلى امرأة / تعذبه و تعجبه / ولا ترنو إليه

يرنو إلى مرآته / فيرى غريبا مثله / يرنو إليه "

وهذه الكتابة تكشفُ عن هندسة القصيدة بطريقة بصرية ظاهرة، ومتميزة حسب صلاح فاضل[1]، فالفكرة الأولى تضع المؤول أمام ضرورة تفكيك رمزية "النجمة" التي تحيلنا على فكرتين متقاربتين الأولى تتمثل في "الوطن فلسطين" والثانية هي "الوطن الحقيقي"، والمتمثل في "عالم الخلود/القبر"، ووجه الشبه ونقطة التقاطع بينهما هي الرغبة في الوصول إليها، لتصبح النجمة هذه التي يرنو إليها رمزا لكل أمنية ورغبة يصبو إليها الإنسان،(الشاعر) كذات فردية تنوب عن الذات الجمعية في هذا المطلب مطلب الوصل.

أمّا الجملة (الفقرة) الثانية : (يرنو إلى الواد / فَيُبْصرُ قَبْرَهُ / يرنُو إليْه) فقد شكّل فيها الموت تيمة أساسية، لينحدر الوطن (الذي يمثله القبر في هذه الجملة) من أعلى مستوى في الفكرة الأولى إلى أدنى مستوى في الفكرة الثانية من الوطن "النجمة" إلى الوطن "القَبْرْ"، ليعلن الشاعر بذلك عن الحضور الحقيقي للفقد الذي تمقته الذات، وتتمنى لو أنّها تتخلص منه[2]، وبالأحرى تجاوز هذا الفقد، ومن وطن في مصاف النجوم (الوطن الذي يحلم به) إلى وطن قبر (يمثل الوضع الفلسطيني) فتشاكل الذات بشقيها أنا، وآخر مع تيمة الوطن

---

[1] صلاح فضل، محمود درويش حالة شعرية، ص126.

[2] ينظر: راجي شاهين، الرؤيا في شعر محمد الماغوط، ص127.

الواردة بشكلين مختلفين(الأول مرغوب فيه ويسعى لنُشْدَانه، والثَّاني كائنٌ مُتَأَتَّى) كما تحيلنا هذه الفكرة أيضا إلى الفقد بوصفه موتا – حسب صلاح فضل – وهي التيمة التي اشتدت وطأها على درويش في سنواته الأخيرة[1].

أمّا الفكرة الثالثة فقد وظّف فيها الشاعر رمز المرأة، والتي تمثل رمز الحلم الجميل فهيّ مغرية وجذابة ومتمنعة في آن، هي الرّمز ذو الدلالة الواسعة رمز الخصب والنماء[2]، وتتمثل المفارقة في هذه القصيدة في إتباع درويش لرمز الموت، والفناء " القبر" في الجزء الثاني برمز الحياة والخصب والنَّماء " المَرْأَةُ " في الجزء الثالث وكأنني بدرويش يريد أن يقول أن بعد الموت تنبعث الحياة من جديد، فالمرأة في هذه القصيدة تعذّب درويش مثلما تعذبه الحياة تعرض عنه وتتمنع منه، لأن هناك فصلا آخر يجب أن تمر به هذه الذات الفردية كنموذج معبر عن الذات الجمعية، ليرتد إلى ذاته في الجزء الأخير من القصيدة (الجزء الرابع) للبحث عنها من خلال النّظر في المرآة لنتساءل لماذا المرآة؟، وما هو المغزى من وراء توظيف هذا الرمز؟.

فنجد أنّ المرْآةَ حسب الدكتور على آيت أوشان " تُمثّلُ الوسيط الذي يتيح لنا أن نعيد إنتاج جسدنا إلى ما لانهاية، وأنْ نجعل منه حالة مشهَديَّة، وندخُلَ معه في حوار دائم، رغم أننا نعي أن هذه العلاقة التقابلية بيننا وبين المرآة لاتصل إلى حد التوازن والتكافؤ والمماثلة المطلقة، إنّ ما بيننا وبين المرآة من علاقات لا تنفصل عن طبيعة العلاقات السائدة داخل مجتمعنا الحالي، وهي علاقة يرفضها الشاعر حيث يعتبر المرأة / المشهد رمزا للانطواء وإفراطا في النرجسية، بل هيّ موت بطيء، ومن ثم يحاول أن يرفض اعتبارها مجرّد أداة لإعادة إنتاج صور الجسد والعالم، وإنما المرايا عنده مواقف متقابلة، ومتباينة بل ومختلفة غاية الاختلاف، لها جذور في أعماق الذات"[3].

---

[1] ينظر صلاح فضل محمود درويش ، حالة شعرية، ص127.

[2] راجي شاهين : مرجع سابق، ص109.

[3] على آيت أوشان : الذاكرة، والصورة ، ص ص 136،137.

فمحمود درويش يبحث عن حقيقة آخره الذي يتقصّاه من خلال المرآة يضع المؤول أمام حتمية فك شفرة آخره هذا الذي يرنو إليه لنكتشف أن هذا الغريب "الآخر" الذي يرنو إليه ما هو سوى الموت الذي يشبهه في غربته، لأنّ هذا الأخر في حقيقة الأمر متضمّن فيه إذ لا يوجد داخل الحي إلا الموت كما قيل، إلاّ أن درويش يوجز حديثه عن المرآة في كلمتين " " يرى غريبا مثله/ يرنو إليه " لتغدو الغربة هي أفدح ما يواجه الإنسان عند التأمل في صورته، حيث تتمثل له على شكل "آخر" يتبادلان الاستنكار لا التعارف ففي كل شظية شعرية واحدة تتراءى لنا أشعة متوهجة للكون والطبيعة للإنسان والمصير، وللدنيا وعذاباتها وارتحالاتها " [1]، ما يعني أن كل طرف من هذه الأطراف يراهن على تفوقه على الآخر (الحياة / الموت). لتصبح هذه القصيدة الجيدة و المحمّلة بمعان عميقة قصيدة مقلوبة من حيث السيرورة الانطولوجية، ويتوضح ذلك من خلال الشكل التالي :

1 – يرنو إلى أعلى / فيصير نجمة / ترنو إليه ⟵ الحياة الأبدية "عالم الخلود".

2– يرنو إلى الوادي / فيبصر قبره / يرنو إليه ⟵ الموت.

3– يرنو إلى امرأة / تعذّبه وتعجبه / ولا ترنو إليه ⟵ الحياة الدنيوية.

4– يرنو إلى مرآته / فيرى غريبا مثله / يرنو إليه ⟵ اغتراب الذات وموتها.

ليصبح الترتيب الزمني الحقيقي الأحداث كما يلي :

4– الموت (اغتراب الذات/ بداية الخلق – كان الإنسان ميتا فأحياه الله بأن خلقه).

3– الحياة الدنيوية.

2– الموت.

1– الحياة الأبدية العالم الأسمى (الخلود).

[1] صلاح فضل محمود درويش ، حالة شعرية، ص128.

فالشاعر في هذه القصيدة تلاعب بالزمن أو بالأحرى لم يعره أهمية في الترتيب، وذلك ناجم عن رغبته في حضور آسر لثنائيات (الحياة / الموت)، و (الأنا / الآخر)، ومن أجل بوح هادئ أيضا مركزا على قيمة الأنا بطريقة تأملية فلسفية.

- أما قصيدة "**لم أكن معي**"[1] ، والتي تمثل شرودا وخروجا للذات من أناها إلى آخرها، وذلك بانفصال مؤقت إن صح التعبير، فقد حشد فيها الشاعر ألوانا عديدة من الخروج إلى آخر الإنسان يقول درويش :

"محدّقا إلى السّقف، واضعا يدي على خدي، كمن يتلصّص على فكرة بيضاء، أو يتربص بإشراقة وحي. أنتبه بعد ساعات إلى أنني لم أكن هناك في السقف، ولا هنا على المقعد، ولم أفكر بشيء".

هذه القصيدة تلخّص توجس محمود درويش من الموت واغترابه من ذات إلى أخرى لتتقاطع هذه القصيدة مع قصيدة "**كما لو كان نائما**"[2]، ولعل القاسم المشترك بين هاتين القصيدتين هو لحظة التفطن والعودة إلى الواقع بعد شرود وخروج عن الذات؛ ففي قصيدة "**لم أكن معي**" كان شرودا حقيقيا. أمّا في قصيدة "كما لو كان نائما" فإن الشاعر شرح قضية غاية في الأهمية وهي متعلقة بإحساس الفرد الفلسطيني بالألم وملازمة ذلك له، وعدم تصديقه لخلو جسمه من الألم وقد شرحنا هذه القصيدة من قبل لكن ما يستوقفنا هنا مرة ثانية هوّ ورود رمز المرآة هذه القصيدة مرتين مرة في قوله "فرك جفنيه أمام المرآة، وتعرف إلى وجهه بسهولة".

أمّا المرّة الثانية فتتجلى في قوله: "نظر إلى المرآة ثانية، وقال أنا هو"، فالمرآة في هذين الموضعين من القصيدة تأخذ بعدا أنطولوجيا ولا تكتفي بما تعكسه بل ترقى إلى ما هو أعمق من الصورة الظاهرية لوجه الإنسان وجسده ما يعني أنها لا ترتبط، ولا تتعلق بحب الذات

---

[1] محمود درويش ، أثر الفراشة، ص133.

[2] المصدر نفسه، ص137.

/النرجسية بل تتعدى ذلك لتعكس العالم بكل مكوناته[1] لتصبح صورة الشاعر في النهاية هي الجامعة و الواصلة بين ذاته و الآخرين.

لتصبح المرآة هي الجسر الواصل بين الأنا والآخر، بين الفرد و الجماعة و تتضح هذه الفكرة أكثر من خلال قصيدة " ما أنا إلا هو"[2] يقول محمود درويش:

بعيداً، وراءَ خُطاهْ
ذئابٌ تَعضُّ شعاعَ القمرْ

بعيدا، أمام خطاهْ
نجومٌ تضيءُ أعالي الشَّجَرْ

وفي القرب منهُ
دَمٌ نازفٌ منْ عروق الحَجَرْ

لذلك، يمشي ويمشي ويمشي.
إلى أن يذوبَ تماماً
ويشربه الظلُّ عند نهاية هذا السفر

وما أنَا إلاّ هُوّ
وما هو إلاّ أنا
في اختلاف الصّورْ!

ولعل الظّل هو التيمة الأساسية في هذه القصيدة. فما المقصود بهذه التيمة "**الظل**" ؟

[1] ينظر علي آيت أوشان: الذاكرة والصورة ، ص 139.
[2] محمود درويش : أثر الفراشة ، ص 62.

إذا قرَنَّا مفهوم الظّلْ في هذه القصيدة بمفهومه عند " كارل يونغ" نجد أنّه يمثل اللاوعي لأنَّ الوَعْيَ يَقْرنُهُ بالضَوْء، فعيشُ المرء في الضوء يعني العيش ضمن مجريات الواقع، وحساباته، أما الاختفاء في الظلال، فيترك الحرية واسعة أمام الفرد ليعبر عن ذاته، كما أن الظل حسب عادل الأسطة يأخذ صفة الأنا الثانية آخر الإنسان أو النفس الحقيقية له، وقد قيل "من يخسرُ ظلهُ يخسرُ نفسه" وهذه المقولة ترسخ فكرة ارتباط الظلّ بالإنسان، وعدم تفلت أحدهما من الآخر أي أنّ العلاقة بين الأنا، الفرد، وأخره "ظله" هي علاقة مرافقة في السيرورة من البداية إلى النهاية، وفي الظل سر الوجود، وفي ذلك يقول الله سبحانه وتعالى: " ألم تر إلى ربّك كيف مدّ الظلّ، ولو شاء لجعله ساكنا"[1].

لتُشَكّلَ تيمة الظّل، في هذه القصيدة " صورةً رائعةً تنتصبُ أمامنا بكل قوانينها وأسرارها لتشكل، ما يسميه جونيشرو، وتانيزاكي بمملكة الظل، فيكفي أن نعرف كيف نستخدم الظلّ، لنعشقه، ويصبح بذلك عنصرا من عناصر الحياة لا الموت، وسرا من أسرار الكون كما يرى الصوفية"[2] .

وهذا ما تفطن إليه درويش بجعله الظل جسرا متينا يجمع بين أنا الانسان وآخره، و خيطا رفيعا يفصل بين حياته وموته.

إضافة إلى ذلك قد ورد الظل في هذه القصيدة كقيمة جمالية أفقدت الشمس قوتها و إضاءتها لينهار الضوء تحت جمالية الظل مزحزحا بذلك الضوء من مركزه ليحل محله، لأنّ دلالته أعمق من دلالة الضوء، ولأنه أيضا الحقيقة المطلقة التي تمثل مؤشرا على رغبة دفينة في الوجود الخلود[3]، وتجدر الإشارة إلى أن الظل عندما يرتبط بالذات الإنسانية ويرافقها

---

[1] سورة الفرقان : الآية 45.

[2] علي آيت أوشان: الذاكرة و الصورة ، ص 142.

[3] ينظر : المرجع نفسه ، ص ص 81، 82.

يصبح الظل هنا تابع للإنسان في صورة التجلي إذ لا يكفي أن يكون امتدادا للذات في الحركة والسكون والنمو والنقص وما شابه ذلك، إنه أيضا يتيح لنا مساءلة الجسد والروح"[1].

4- وعي الذات للفقد المادي:

4-1 / فقد الحياة (الموت) :

تطرّق البحث في الفصل الثاني منه إلى تيمة الموت بوصفها فقدا للحياة بإسهاب إلا أن هناك فكرة ارتأينا تأجيلها لهذا العنصر بالتحديد "وعي الذات لفقد الحياة (الموت)" و تتمثل في النبوءة الشعرية لدى محمود درويش التي سمحت له جرّاء استعداده المتكرر للموت وتقبّله له بخلق علاقة حميمية مع هذه التمية – هذه الحقيقة التي لا مناص منها- أهّلته لأن يتوقع اليوم الذي يموت فيه، ليرسم نفسه في قصيدة "**إجازة قصيرة**"[2] في مشهد سردي يطغى فيه فعل قلت كإثبات سردي للخطوات التي حاول درويش القيام بها بعد تنبؤه بموته يوم السبت يقول:

صدّقتُ أني ميتٌ يوم السّبت،
قلتُ : عليَّ أنْ أُوصيَّ بشيء ما
فلم أعثرْ علي شيء...
وقلت : عليَّ أنْ أدعو صَديقاً ما
لأُخبرهُ بأنّي متُّ
لكن لم أجد أحداً...
وقلتُ: علي أن أمضى إلى قبري
لأملأه ، فلم أجد الطريق
وظلَّ قبري خاليا منّي
وقلتُ: عليّ واجب أن أؤدي واجبي:

---

[1] المرجع السابق، ص. 87.

[2] محمود درويش : أثر الفراشة، ص. 181.

أن أكتب السطر الأخير على الظلال

فسال منها الماءُ فوق الحرف...

قلت: علي أن آتي بفعل ما

هنا، والآن

لكن لم أجد عملا يليق بميّت

فصرختُ: هذا الموتُ لا معنى لهُ.

عبث، وفوضى في الحواس،

ولن أصدّق أنني قد متّ موتا كاملا

فلربما أنا بين بين

وربّما أنا ميت متقاعد

يقضي إجازته القصيرة في الحياة؟

رغم أنّ يقينية الموت أمر لاشكّ فيه. فكلّنا نؤمن بفناء الوجود يوما ما، إلاّ أنّنا لا نعلم متى "فالموت حقيقة يقينية معروفة من حيث هو واقعة، ولكنه حدث عارض مجهول من حيث هو واقعة تاريخية، ومعنى هذا أنني أعرف – بالضرورة – أنني سأموت ولكن لا أعرف – مطلقا – متى سيكون ذلك؟ وبين "اليقين" الموجود لديّ من الموت، و"عدم اليقين" الموجود لدى عن لحظة حدوثه (...) تنزلق مشكلة الموت بأسرها في صميم وجودي فتصبح مشكلة المشاكل، بالنسبة إلى ذلك الموجود البشري"[1].

غير أنّ محمود درويش يكسر كل التوقعات من خلال تحقق نبوءته بموته يوم السبت حيث جهر في بداية هذه القصيدة بأنه سيموت يوم السّبت، وهذا ما حدث فعلا، وقد تكون هذه الحادثة صدفة إلا أنّه تجدر الإشارة إلى أنّ درويش واحد من أولئك الذين يتقبلون في الحياة كلّ شيء حتى الموت نفسه، فنراهم يتوقعون عن طيب خاطر أن الموت نفسه لن

[1] زكريا إبراهيم مشكلة الحياة، ص 171.

يكون أقل رفقا بهم من الحياة ذاتها؟ وحينما تجيء أضواء الحياة فتطوى في أعماقها ظلمات الموت، فهنالك قد تقبل النفس على الموت بثقة وإيمان، إذ نجد فيه رمزا لتلك السكينة الرُّوحيَّة التي تنشرها، وحصنا منيعا تتمتع فيه بفاعليتها الروحية التي هي مصدرُ كُلّ، غبطة...[1].

واللافت للنَّظَر هو جَمْعُ درويش بين تيمَتيْن رمزيَتَين في هذه القصيدة هما " **الظلُّ**" و"**المَاءْ**" يقول :

وَقُلْتُ عليَّ وَاجبٌ أنْ أُؤدي واجبي

أن أكتب السطر الأخير على الظلالْ

فسال منها الماء فوق الحرف...

إنّ درويش باستحضاره الماء إلى جانب الظل، يريد أن يفصح هنا عن سر من الأسْرار المُشَكّلَة للكون التي تتفق عنها باقي الصور الأخرى[2] وفي هذا السياق يقول الله سبحانه وتعالى في محكم تنزيله :" إن المتقين في ظلال وعيون"[3].

فا**لماء** هو المكوّن المحقق للنّماء، والخصوبة ورمزها فأينما كان الماء كانت الحياة، و لذا كانت العرب قديما تنتقل من مكان لمكان من أجل البحث عن هذا المكون الحقيقي للحياة

أمّا **الظلّ** فهو رمز تأكيد وإثبات للوجود أو بالأحرى الصورة الحقيقية للإنسان – حسب عادل الأسطة – ولعل تصريح درويش بعدم مقدرته على كتابة السطر الأخير على الظلال بسبب سيلان الماء على الحرف دليل على توسّط الموت "أنا" درويش و"آخره" بزئبقيتها فلا هي سمحت له بأن يحيا حياة عادية، ولا أن يموت موتا عاديا أيضا ليصرخ متذمّرا من هذه الوضعية يقول " فصرخت : هذا الموت لا معنى له" . ليؤكد بذلك وعيه للفقد سواء أكان فقدا للحياة أو حتى فقدا للموت في صفته وصورته الكاملة، وخطاب الذات هذا المتشاكل

---

[1] ينظر المرجع السابق، ص. 174.

[2] علي آيت أوشان ، الذاكرة و الصورة، ص. 92.

[3] سورة المرسلات : الآية 77.

والمندمج بالآخر هو الخطاب الذي يشكل البؤرة الدلالية عند درويش، وقد سعى طويلا للمحافظة عليه، وعلى امتداد تجربته الشعرية وفق تعالق معنوي ساحر، وشبكة من الدلالات، تنطلق من الجذر الروحي الذي يربطه بتاريخ وطنه وحاضره، ومستقبله، مع الحفاظ على حيز واضح للعلاقة بين الأنا والنحن، بحيث تصبح كل منهما صورة للآخر.....[1]

4-2 / فقد الوطن (المكان):

كثيرا ما اعتبر درويش شاعر الوطن والقضية، نظرا لوعيه بفقد هذه التيمة منذ الصغر، وتبنيه لها في معظم أعماله الشعرية، مثلما شكل هذا الموضوع في الشعر الحديث و المعاصر مبدأ رئيسيا سكن هواجس الشعر وتجلى بإشعاعه في ذوات الشعراء فالشعر العربي المعاصر وشعر محمود درويش بالتحديد يكاد ألا يخرج عن دوائر ثلاث هي(الذات، الوطن، الوجود الإنساني)، وتجدر الإشارة إلى أن العلاقة بين "الذات الشاعرة، والوطن" هي علاقة لها طقوسها الخاصة بها، ومميزاتها. إذ ليست علاقة حب مادي لأنها مجردة من النفعية، بل هيّ شيء آخر يتجاوز حدود الذاتية، والأنانية ليفتح بذلك آفاق جديدة للحب كلها، تفلّت من القيود ليصبح حبّا يصبّ في مستحيلات التعيين[2]، وهذا حال علاقة درويش بوطنه، فالعلاقة الأساسية بين المكان / الوطن/ والذات في الأغلب الأعم علاقة تحكمية: بمعنى أنّ الذّات الفردية تكون جزءا من الذات الجمعية التي يشغلها المكان، والتي هي في صلبه وجزء منه، وبهذا تصطبغ هذه الذات بما تصطبغ به نظيرتها الجمعية بأثر من المكان وتفقد أحيانا قيمتها حين يصار إلى مقايستها بمفهوم الذات الجمعية، وبقضايا المكان بالمفهوم المتقدم، في حالة كهذه يكون المكان لنفسيه مركزية عالية صلبة متحكّمة تسلّطيّة، ويجتذب إلى بؤرته (بؤرة الضوء والاهتمام)[3].

---

[1] ينظر كريم عبيد: محمود درويش، الكتابة أمام الموت، الكتابة أمام الوطن، ص 196.

[2] ينظر: راجي شاهين، الرؤيا في شعر محمد الماغوط ص 77.

[3] خالد عبد الرؤوف الجبر: غواية سيدورى ، ص 121.

بهذا يصبح تعبير الشاعر عن المكان (الوطن) تعبيراً يتجاوز المفهوم الضيق والمحصور للوطن (فلسطين) ليصل إلى باقي الأقطار العربية لبنان، العراق، المغرب سوريا... ، وكأنه تنبّأ في ديوانه (أثر الفراشة) قبل سبع سنوات بما سيحدث لهذه البلدان معبّرا في العديد من قصائد هذه المدونة، ونصوصها النثرية عن خيبة الذّات الفردية نيابة على الذات الجمعية عن الفقد المتنوع و المتعدد الذي يلف ربوع هذه البقاع ومن هذه القصائد والنصوص نجد العديد منها معنوية بأسماء المكان من ذلك في بيروت (ص 263)، في قرطبة (ص 192) ففي نص" في بيروت" يقول درويش:

" بيروت: شمس ومطر، بحر أزرق / أخضر، وما بين اللونين من قربى، ومصاهرة . لكن بيروت لا تشبه نفسها هذه المرة. تنظر إلى صورتها في المرآة، وتسأل: لماذا تريدين أن تشبهي غيرك يا جميلة؟ تضع جمالها على موجة قلقة، وتخفي أدوات الزينة في الأدراج. تسرح شعرها بيدين نزقتين وتنتظر دون أن تعرف ما تنتظر كوردة على قارعة الطريق العام".

فبيروت هنا يصفها درويش بالغادة الحسناء التي تهتم بزينتها ولا تهتم ولا تأبه بما يترصدها من مخاطر وصراعات، وتجدر الإشارة إلى أن بيروت لها مكانة خاصة في كتابات درويش لأنها كانت الأم الحاضنة بعدما تعرض للنفي من وطنه فلسطين فعاش فيها فترة حرجة في ظل ظروف الحرب الأهلية يقول درويش في هذا السياق"... أعتبر أن المرحلة البيروتية في شعري ملتبسة بسبب ضغط الحرب الأهلية أولا، وبسبب الشعور بألم العاطفة، ولا أقول بواجب فحسب، أن ترثي أصدقاءك الذين يموتون بين يديك، وليس الواجب الوطني هو الذي يدعوك إلى ذلك، لكن الانفعال أيضا، وأنت دائما منفعل، في درجة خطرة من العاطفة"[1]، وهذا ما يؤكد أن الشاعر فقد الوطن، وفقد الأصدقاء، وفقد أيضا السيطرة والتحكم في الظروف المأثرة في الكتابة الشعرية إلى غيرها من أنواع الفقد الذي يلفه في المنفى، ورغم كل ذلك إلا أنه يعطي المنفى دلالات أرحب، وآفاقا أكثر غنى "يقول المنفى

[1] سميح القاسم و آخرون: محمود درويش المختلف الحقيقي، ص 132.

معلّم ومهذّب ومثقّف، والمنفى أصبح مصطلحا واسعا ووجوديا يعلّم التسامح وقبول الآخر، والانفتاح على الفضاءات الكبرى، وعلى اغناء هوية الذات بهويّة إنسانية"[1].

فبيروت هنا هي الوطن البديل الذي يضاهي الوطن الأم فلسطين أو بالأحرى يسعى درويش للبحث عن فلسطين في بيروت الجميلة المحرومة من نسيان جرحها، والخائفة مما ينتظرها. فبعد أن كانت بيروت جاهلة لما ينتظرها في بداية هذا النص في المشهد الذي صوّره درويش ثم تطوّرت بعدها حالتها لتصبح متوجّسة قلقة من المستقبل المجهول الذي يطوّقها ويخنقها يقول: " فينام الحزن لساعات، لكن الخوف لا ينام بيروت خائفة على نفسها، ومن نفسها، ومما تعدّ لها العاصفة من معلوم في صورة مجهول ! "[2]. فالحزن يمثّل نتيجة الضّياع والفقد ولا استقرار حاصر هذا البلد، والشاعر على حدّ سواء، وهذا النص يمثّل امتدادا هو ونص "**في قرطبة** " لنص سابق استنطق فيه درويش الواقع السياسي والأمني الذي تعيشه بيروت ومعظم البلاد العربية من فقد بكل أنواعه خاصة فقد الأمن (قلق المكان/ الوطن) حيث مزج بين بيروت، وقرطبة بطريقة فنية وجمالية متميزة، مؤكدا بذلك – درويش– أن بذور المنفى قد ضربت بجذورها في لغته منذ أمد بعيد، ليجد في الأحداث المفجعة مبررا لصياغة ملحمة أو لنقل تراجيديا فلسطينية بحثت عن أصولها في انهيار بغداد وسقوط غرناطة، وتراجيديا هوميروس [3]. يقول درويش:

" بيروت... من أين الطريق إلى نوافذ قرطبة

أنا لا أهاجرُ مرّتين

ولا أرى في البحر غير البحر

لكني أحومُ حول أحلامي

وأدعو الأرض جمجمة لروحي المتعبة

---

[1] المرجع السابق، ص 134.

[2] محمود درويش : أثر الفراشة ص 263.

[3] ينظر، سميح القاسم و آخرون : محمود درويش المختلف الحقيقي، ص 133.

وأريدُ أن أمشي لأمشي
ثم أسقطُ في الطريق
إلى نوافذ قرطبة !" [1] .

فرغبة درويش هجرة من بيروت إلى نوافذ قرطبة" تقرّبه وتمنحه حسّا جديدا وخصبا لمعرفة الذات بعيدا عن المشاكل والمشاغل اليومية[2] ، وكأنه يفتح نوافذ يريد أن يعبر من خلالها إلى الضفة الأخرى والمتمثلة في الزمن الجميل، زمن الأندلس والازدهار زمن السلام والوطن المتاح للجميع دون عناء.

ليصبح تقاطب ثنائية الوطن / المنفى تعمل في نصوص درويش، ومنها هذا النص على هندسة الأماكن التي تشتغل على جدلية الانقطاع والاتصال، وتتحرك في حدود الواقع، والذاكرة والماضي، والحاضر وحدود السيرورة الزمنية، والوجودية في آن لتجعل، المؤول، أمام مزيج التناقضات والتقابلات التي تتمظهر في النص الشعري[3]، ويؤكد الدكتور خالد عبد الرؤوف الجبر هذه الفكرة في كتابة غواية سيدورى إذ يري أن إحساس الإنسان بالمكان أشد من إحساسه بالزمان، (...) وأن للمكان صورا متعددة تنطبع في الذاكرة، لكن أقربها منا هي تلك التي تكون ألصق بذكريات تركت وقعها في الذات – ويضيف– أن" تشكّل المكان يختلف عن تشكيله، فالتشكل، وليد التجربة فيه، والتشكيل وليد التجربة في الذهن؛ بمعنى أن صورة المكان / صوره تتشكل، بفعل، الحياة فيه، أمّا الذي يشكله فعل الغياب عنه فهو صورة واحدة لا غير، تلك هي التي يشكلها أثر المكان في الذات الفرديّة أو الجمعيّة" [4]و ما يفهم من هذا القول أن فقدان الشاعر (والإنسان عموما) للوطن يخلق لديه صورة مثالية وخيالية عنه يحكمها الحنين إلى الذكريات ليستحضر الشاعر لحظات فارّة من الزمن من

---

[1] محمود درويش: ديوان محمود درويش، دار العودة، ط13، ج 2، ص199.

[2] ينظر: سميح القاسم و آخرون: محمود درويش المختلف الحقيقي ص 123.

[3] ينظر: محمد خليف الحياني التأويلية مقاربة وتطبيق، ص 299.

[4] خالد عبد الرؤوف الجبر: غواية سيدورى، ص 138.

أجل تشكيل، ورسم صورة جميلة هي وشم في الذاكرة للوطن مثلما كان حال قرطبة في الأبيات السابقة، ويرسم محمود درويش في هذا السياق صورة متميزة لوطنه تجمع بين المتناقضات فهي تقدّم إشعاع الجوهرة للبعيد لكنها تخنق أبناءها، وهذا خارج عن إرادتها: يقول:[1]

لبلادنا، وهي السبية
حريّة الموت اشتياقا واحتراقا
وبلادنا، في ليلها الدموي
جوهرة تشع على البعيد على البعيد
تضيء خارجها.....
وأما نحن، داخلها،
فنزداد اختناقا !

فالثنائية التي تميز هذه الأبيات هي الضيق والاتساع (اتساع يقترن بالبعيد، وضيق يخنق القريب الذي يتخذ من المنفى ملجأ وملاذا، فالمعلوم أن " الأماكن التي نتحرك فيها كثيرة لا تحصى، لكن تلك التي تعاينها الذات هي التي تبقى في الذاكرة، أو هي التي تتخلق من جديد وتكتسب قيمة مغايرة لقيمتها الجغرافية العادية التي تستوي فيها الأماكن عموما"[2]

وعودا على بدء فإن تيمة قرطبة في قول درويش الذي ذكرناه آنفا (بيروت .... أين الطريق إلى نوافذ قرطبة)، تتخلق قرطبة من جديد لتحمل دلالات، وأبعادا رمزية تتجاوز أهمّيتها، وقيمتها الجغرافية، فهي ملاذ وملجأ يتمنى الشاعر الوصول إليه نظرا لقيمتها الحضارية والتاريخية فهي الأندلس بكل مكتسباتها ومقوماتها، كما أن الشاعر يرى فيها جزءا من هويته المفقودة (المسلوبة) ، ليجمع شعور الذات، ووعيها بالفقد "فقد المكان" بين إحساسه بفقد الوطن " فلسطين" وقرطبة " الأندلس" الحضارة العربية الإسلامية وفي ديوان أثر الفراشة

[1] محمود درويش : لا تعتذر عما فعلت، ص 40.

[2] خالد عبد الرؤوف الجبر: غواية سيدورى، ص 139.

نجد نصا يجسد هذا الفقد المادي الذي يفضي بطريقة مباشرة إلى الفقد المعنوي (من فقد المكان الجغرافي إلى فقد الهوية، والمقوم الحضاري) إلا أن درويش في هذا النص بدأ يوصف وعي ذاته لفقد قرطبة التي تنكره أبوابها فهي لا تدعوه لإلقاء التحية تلميحا منه بإحساسه بغربته في المكان، قرطبة في هذا النص والغربة الوجودية بمعنى أعمق وأشمل يقول:[1] "أبواب قرطبة الخشبية لا تدعوني إلى الدخول لإلقاء تحية دمشقية على نافورة، وياسمينة، أمشي في الأزقة الضيقة في نهار ربيعي مشمس سلس. أمشي خفيفا كأني ضيف على ذاتي وذكرياتي، كأني لست قطعة أثرية يتداولها السيّاح"، فهذا الصدّ من قرطبة للشاعر يؤجج في نفسه " سؤال الوجود ونقيضه، سؤال يدور بين الرغبة في الامتلاء، والعطش الفاجع إلى الحرية، وبين الانكفاء على مرارة الفقد، والبحث الحثيث عن الذات المشتتة. هنا، وهنا تحديدا، يمكن أن نعثر على البذرة الأولى لاغتراب الشاعر – اغتراب الإنسان، لأنّه حين ينبري لكتابة نفسه أو البحث عنها، فإنه في الوقت ذاته يلمّ شتات الآخرين الذين يحتشدون خلف جرحه، ويشمون بخشوع الملائكة في ثنايا لغته، لأنه حين يترجم نفسه، إنما يترجمهم"[2]، وهذا ما يتجلى في نهاية هذا النص من خلال تصوير درويش مشهد خيبة الذات في استرجاع ما كان حقا لها، وتجدر الإشارة إلى أن هذه الذات الدرويشية تنوب عن الذات الجمعية (الأمة العربية) يقول درويش: "وفي قرطبة، وقفت أمام بوابة بيت خشبية وبحثت في جيبي عن مفاتيح بيتي القديم، كما فعل نزار قباني لم أذرف دمعة، لأن الجرح الجديد يخفي ندبة الجرح القديم، لكن ديريدك ولكوت فاجأني بسؤال جارح، لمن القدس؟

لكم أم لهم ؟ !!. فاختتام درويش لنصه هذا بسؤال من الآخر، والمتثمل في شخص الشاعر المحبوب عنده (ديريك ولكوت) عن ملكية القدس جرحه رغم أنه بين أحضان وطن مفقود قبل أن تفقد، وتضيع القدس، نقصد بذلك قرطبة، فوضع ديريدك ولكوت يده على جرح درويش المتمثل في ضياع الوطن، وانتقاله من منفى إلى آخر جعله يتذكر الجرح القديم

[1] محمود درويش، أثر الفراشة، ص 192.

[2] سميح القاسم وأخرون، محمود درويش المختلف الحقيقي، ص126.

المتمثل في ضياع الأندلس فكان هذا النص. ورغم أن الشاعر صرّح أنّ الجرح الجديد يخفي ندبة الجرح القديم إلاّ أنّه لم ينسه إياه لأن الجرح النازف الجديد غطّى عليه فقط، وهو باق ما بقيت الذاكرة، ولعل إشارة درويش للسؤال المطروح عليه بخصوص المكان (القدس) ما هو إلا إشارة إلى حرب الهويّة والوجود[1]، التي ظلّت تطارد درويش منذ مغادرته (قريته البروة) حيث ساهمت تيمة الفقد، وكذا المنفى في تطوّر المقدرة الشعرية عند درويش فأصبح بفضل هذه المعاناة يتميز " بقدرة فائقة على الاشتغال شعريا على المكان، سواء أتعلق الأمر بالمكان العام فلسطين، أو المكان الخاص: أمكنة جزئية طبيعية، وحضارية، والمكان في نصوصه يحضر بحدّيه الحقيقي والواقعي، والذهني المجرد، أو لنقل إنّه يحسن ربط العلاقات الجدلية بين هذين الحدّين، فيكون المكان الواقعي بحمولته الماديّة، والتاريخية حيّزا خاما يغترف منه بحسب ما تستوجبه الحالة الشعرية التي تجعله مكانا فنيا تتزاحم فيه أطياف الخيال، وأيقونات الرمز...." [2]، ويتجسد هذا التحول من الطبيعة الجغرافية للمكان إلى حمولته الثقافية، والرمزية في العديد من قصائد ونصوص مدوّنة الدراسة (أثر الفراشة) نذكر منها: "الغابة" (ص31) ، "هدير الصمت" (ص 74) ، " أرض فضيحة" (ص121)، " البنت الصرخة" (ص 17)" البيت قتيلا" (ص 35)، " في بيروت"(ص 263)، و" في قرطبة" (ص 192)، ومن خلال تحليلنا للنماذج الأربعة الأخيرة ،"البنت الصرخة"، "البيت قتيلا"، " في بيروت"، و" في قرطبة"، خلصنا إلى أن " حضور المكان في شعر درويش يتجاوز بكثير مجرد الرثاء التبسيطي لما ضاع من المكان الوطن، ويسمو على موضوع البكاء ليرتاد فضاء أرجت يمكن نعته بالغربة الوجودية"[3] ، هذه الغربة التي طغت بنزعتها الفلسفية على أعمال درويش الأخيرة بداية من الجدارية وصولا إلى مدونة هذه الدراسة " أثر

---

[1] ينظر: محمد صابر عبيد، مرجع سابق، ص 139.

[2] عبد السلام المساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش ، ص 145.

[3] المرجع نفسه، ص 146.

الفراشة"، والتي تعد خلاصة تجربة شعرية قاربت نصف قرن يؤكد فيها وعي ذاته لمظاهر الفقد المختلفة .

5- وعي الذات للفقد المعنوي: فقد الهوية/ فقد الانتماء

لاشك أن الاغتراب الذي يحسه الإنسان يؤدي به في غالب الأحيان إلى شعور بضعف رابطة الانتماء إلى مجموعته "وطنه"، والجدير بالذكر أن الاغتراب والانتماء كلاهما "يستمد معطياته من الواقع التاريخي والاجتماعي "[1] المحيط بالفرد، ومحمود درويش باعتباره قلما فذّا وإنسانا عاش مرارة الفقد المادي منه، والمعنوي الذي يلخّص غربته المكانية، والنفسية في آن، قد جسد صور هذا الفقد بصورتيه المادية، والمعنوية في أغلب أعماله نذكر منها (أوراق الزيتون) ، (عاش من فلسطين)، حيث تسمح صرخات درويش الصادحة بهويته، وانتماءه العربي بصورة لافتة للنظر من خلال نص "بطاقة هوية" المنتمية إلى ديوان " أوراق الزيتون" الصادر عام 1964، والمعروفة بقصيدة "سجّل أنا عربي"، والتي يؤكد من خلالها محمود درويش فخره واعتزازه بانتمائه العربي محاولا بذلك إثبات هويته التي يسعى الاحتلال، لطمسها، نائبا بذلك عن الذات الجماعية بذاته الفردية، غير أنّ هذه النبرة الصريحة والمدوية في تعبير درويش عن الوطن، الهوية والانتماء أخذت منعرجا آخر في نهاية تجربته الشعرية حيث اتسمت، بالطابع الفلسفي والرمزي ويتجلى ذلك من خلال مدونته "**أثر الفراشة**" التي عبّر فيها عن الفقد بصورة تأملية ليتقاطع مفهوم الهوية باعتبارها إدراكا داخليا ذاتيا للفرد مع مفهوم الانتماء الذي يعد انتساب الفرد لكيان ما، يكون الفرد متوحدا معه بكل معاييره وأبعاده ليكون هذا الانتماء انتماء صادقا وحقيقيا بحمله همومه واندماجه في تحولاته، وظروفه جملة وتفصيلا[2].

---

[1] سميح القاسم وآخرون، محمود درويش المختلف الحقيقي، ص 127.

[2] ينظر : عثمان بن صالح العامر، مفهوم المواطنة وعلاقته بالانتماء، نقلا عن:

http:/aafaqcenter..com/post/743

تم التصفح يوم 2015/09/01، على الساعة: 10:00.

ليتبدى لنا أنّ الهويّة جزء من كلّ هوّ الانتماء، وأنها – الهويّة– "إحساس الأنا بالانتماء، سواء كان هذا الأنا فرديا أو جمعيا، فإنّه لا يتحدد إلاّ من خلال الآخر، فلوعدنا إلى فلسفات الأنا، تلك التي وسميت في تاريخ فلسفة الحداثة بفلسفات الكوجيتو (أي الذات أو الأنا المفكر)، سنلاحظ بأنّها كلّها تخلص إلى إحدى نتيجتين: إمّا الاعتراف بالغيرية، واستدخالها ضمن كينونة الأنا، وربط الأنا بها، وإمّا السقوط في الأنا المتوحّد بما تفيده من توحد، وانغلاق"[1].

وسنحاول من خلال الوقوف عند بعض القصائد أن نستشفّ أوجها مختلفة لوعي الذات للفقد المعنوي بحدّية فقد الهوية بخصوصيتها، وانسحابها إلى فقد الانتماء، وذلك من خلال المشاهد التي يرسمها محمود درويش في نصوصه، والتّي يغلب عليها الطابع السردي، مستخدما في ذلك صورا مختلفة للرمز ليوصلنا استخدام الشاعر لكل هذه الرموز إلى نتيجة مفادها تمكن درويش من رسم و تصوير فقد الذّات (الفردية منها، والجماعية) للهوية أحيانا، وتجاوز ذلك إلى فقد الانتماء أحايين أخرى، ونلخّص ذلك في هذا الشكل:

الطبيعة السردية للنص ⟵ تكثيف صور الرمز ⟵ تجلى فقد الذات للهوية والانتماء.

ففي نص "واجب شخصي"[2] نجد الشّاعر يجمع بين ميزتين لتيمة للفقد الميزة الأولى تتعلّق بالفقد الفردي، والجماعي منه، والميزة الثانية هيّ انسحاب الفقد من فقد للهوية إلى فقد للانتماء يقول درويش في هذا النّص:

"هتفوا له: يا بطل؟ واستعرضوه في الساحات، نطّت عليه قلوب الفتيات الواقفات على الشرفات، ورششنه بالأرز والزنبق. وخاطبه الشعراء المتمردون على القافية بقافية ضروريّة لتهييج اللغة: " يا بطل؟ أنت الأمل". وهو، هو المرفوع على الأكتاف راية منتصرة كاد أن

[1] حاتم الورفلي، بول ريكور الهوية والسرد، دار التنوير، للطباعة والنشر والتوزيع. تونس، ط1، 2009، ص 26.

[2] محمود درويش، أثر الفراشة، ص43 .

يفقد اسمه في سيل الأوصاف. خجول كعروس في حفلة زفافها. " لم أفعل شيئا، قمت بواجبي الشخصي".

الملاحظ عن هذا المشهد من بدايته إلى نهايته هو الفرح، والابتهاج نتيجة النصر الذي حققه هذا الجندي البطل الرمز، هذه الذات الفردية التي أدخلت الفرحة، ونشوة الانتصار إلى قلوب محيطه، وبني جلدته والذين عبّر عنهم الشاعر بالفتيات والشعراء بوصفهم ذات جمعية، فهذا النصر عزّز روح الانتماء عند هذا البطل ما أدى إلى نمو ذاته، ووعيه بها وتحقّقها مما ساهم في تميّزه، إلاّ أنّ الأمر اختلف بعد أن بترت أصابع يده ليفتقد الماضي الذي عاشه، من خلال افتقاده للمحتفلين الذين كانوا حوله بعد ما حقّق من انتصار ليغدو الشعور بالانتماء في الماضي إحساسا فضيعا بالفقد، وتجاهل المجتمع له. وهذا ما أدى به إلى الانعزال، وتصفح ذكريات الماضي من أجل التنقيب عن آثار البطولة يقول درويش:

" يجلس في جحر العزلة، ينقب في جسده عن آثار البطولة، ينتزع الشظايا، ويجمعها في صحن تتك، ولا يتألم... وليس الوجع هنا، الوضع في موضع آخر، لكن من يستمع الآن إلى استغاثة القلب"؟ أحس بالجوع. تفقد معلّبات السردين، والفول فوجدها منتهية الصلاحية، ابتسم وغمغم :" للبطولة أيضا تاريخ انتهاء صلاحية". وأدرك أنه قام بواجبه الوطني؟"[1].

ويمكن استخراج فكرتين رئيستين من هذا النص، وهما الجملتين الموضوعتين بين مزدوجين إذ تحيلنا الأولى إلى التهميش والإقصاء الذي يحسه هذا البطل " رمز فلسطين" فوجعه ليس وجعا جسديا بل وجعا نفسيا بسيكولوجيا، ويتجلى ذلك من خلال قوله: "لكن من يستمع الآن إلى استغاثة القلب؟".

ليصل إلى نتيجة تقهر ذاته، وتشعره بالغربة الذاتية " self Estrangement" وبمفهوم أكثر دقة شعوره بالتشيؤ (seifieation)، حيث أصبح يشعر بأنه مجرد سلعة، مثل معلبات السردين، والفول المنتهية صلاحيتها، ما يجعله يحس بأن جذوره اقتلعت، من المجتمع فلم

[1] محمود درويش: أثر الفراشة، ص 44.

يعد له وزن ولا قيمة، إنّ هذا التعبير الذّكي من محمود درويش محمّل بدلالات عميقة، ورمزية تحيلنا كلها على واقع، وحقيقة مرّة هي تخلي الأشقاء والأصدقاء العرب منهم والغرب على فلسطين التي يتبجح ذوي البدلات الرمادية بالإشادة بنضالها، وصمودها في المحافل والمنابر الدولية. لكنها وشعبها لا يقبضون منهم إلا على سراب يحسبه الضمآن ماء.

يتضح من خلال نص " واجب شخصي" ونصوص أخرى من هذه المدونة مثل "أرض فضيحة"[1]، و"رصاصة الرحمة"[2]،"البنت / الصرخة"[3]، أن "بين الهوية الفردية والهوية الجمعية علاقات متراصة قد تتناقض، وقد تتعاضد لترسم خارطة الهوية بإحداثيات شخصية وجماعية "[4]، فالذات الفردية هي الأساس، لتكوين وتخلق حس الانتماء، والاتحاد والترابط في المجتمع/ المجموعة الواحدة ذلك لأنها " الذات الفردية" هي النّواة الأساس لتكوين الذات الجمعيّة، أضف إلى ذلك أن هويّة الذات تتحقق " عبر تحولات تحكم الفرد في وجوده البسيكولوجي، وكذلك الاجتماعي حينما يعاين ذاته ليس على نحو نهائي، وإنّما تقص، و بحث مستمر على استقلاليته علّه يظفر ببعضها. يمكن إذن أن نوجز القول أنّ الهوية هي تقاطع بسيكولوجي (همّها الرغبة في الوجود) وسوسيولوجي (همها التموضع داخل الاجتماع)"[5]. ما يعني أنّ الذّات الفردية تستمدّ قيمتها، ومبادئها من مجتمعها، تحب ما يحب وتكره ما يكره، لأن هذا هو السبيل الوحيد لتحقيق هويته " إدراك هذه الذات الفردية"، وبذلك تعزيز انتماءها لأن الهويّة جزء من كلّ هو الانتماء، والذات الفردية جزء من ذات كلّية، وتأثير الجزء على الكل، هو كتأثير جناحي الفراشة على الفضاء الكوني،" نظرية أثر الفراشة" التي استمد منها درويش عنوان مدونته هذه.

---

[1] محمود درويش، أثر الفراشة، ص 121.

[2] المصدر نفسه، ص 172.

[3] المصدر نفسه ص 17.

[4] حاتم الورقلي ، بول ريكور الهوية و السرد، ص 33.

[5] المرجع نفسه، ص 34.

خاتمـــة

خـــاتمـــــة

بعد هذا البحث الذي يعدّ اقترابا وتعرّفا عميقاً على مدونة " **أثر الفراشة** " لمحمود درويش بغية الوقوف عند أهمّ مميزاتها وتيماتها باستنطاقها واجلاء بعض غموضها، من خلال البحث في النسق الأيديولوجي القابع في النسق على حد قول غرامشي أي المسكوت عنه، نظرا للطبيعة الإلغازية التي تحيط بالمدونة من كلّ جانب بدءاً بالعنوان الفرعي "**يوميات**" الذي أردفه الشاعر للعنوان الرئيسي "**أثر الفراشة**"، وصولا إلى كونها خلاصة ما أنتج الشاعر طوال مسيرته الشعرية، كما أنّها تمثل وبامتياز دليلا على رسو محمود درويش في ميناء التأمّل والتفكير الفلسفي العميق، ويتجلى ذلك من خلال التيمات التي تطرّق إليها محمود درويش في هذه المدونة، وتمثل تيمة الفقد الغطاء الجامع لها. بدءاً بالموت (فقد الحياة)، وصولا إلى فقد الهوية، والانتماء. وبعد الفراغ من هذه المغامرة البحثية الشيقة بجانبيها النظري والتطبيقي توصلنا إلى العديد من النتائج التي تمثل خلاصة هذا البحث فمن خلال الفصل الثاني والذي يمثل الجزء التطبيقي الأوّل الذي خصصناه لتيمة الموت بوصفه المعنى المخصص للفقد(فقد الحياة) خلُص البحث إلى:

أوّلا: حقيقة المسألة الوجوديّة (الحياة الموت) في المدونة ترمي إلى أنّ الموت يمثل الوجه الحقيقي للحياة نظرا لحتميّة سيرورة الكائن نحو الموت ما يعني أنّه ليس الوجه المعاكس للحياة بل هوّ لبّها، وهو أيضا جسر الوصول إلى العالم الآخر، عالم الخلود "الحياة الأبديّة السامية".

ثانيا: ضرورة تقبّل فكرة الموت، والتعايش معها دون خوف وقلق، وذلك من خلال توقّعه وانتظاره، فرديا كان أو جماعيا، فالتوقع نقصد به كما أسلفنا الإيمان به، أمّا الانتظار فلا نعني به الاستسلام لهذه الفكرة كليّا بل المقصود منه هو الاستعداد لمفاجئته لنا في أيّ لحظة.

ثالثا: كما خلصنا أيضا إلى أنّ الكتابة الخاصة بالموت في الشعر العربي المعاصر والشعر الدرويشي على وجه الخصوص وبتحديد أدق في هذه المدونة "أثر الفراشة" تتسم بجمالية أدبية مميزة حيث وظّف درويش العديد من التقنيات في نصوصها سواء النثرية منها أو الشعريّة المتعلقة بهذه التيمة لإضفاء صبغة جمالية وأدبية رغم طبيعة الموضوع الفلسفية نذكر من هذه التقنيات: الحوار بنوعيه الداخلي، والخارجي، الرموز بمختلف أنواعها خاصة منها الرموز الدينية والأسطوريّة، السرديّة، كما لا حظنا تنوّعا في قصائد هذه المدونة بين القصيدة الممسرحة، القصيدة المفلمنة، القصيدة االسرديّة، والقصيدة الحواريّة أيضا، وكل ذلك من أجل تقريب القارئ من مكان وزمان الأحداث والوقائع المحكيّة.

رابعا: وتوصل البحث أيضا إلى أنّ توظيف مكونات الحياة وعناصرها الجغرافيّة من مختلف صور الطبيعة مثل "الوادي، الربوة، النهر، قوس قزح، الشمس، البحر، الظل" كلّ هذه العناصر الموظفة توظيفا رمزيا في هذه المدونة أعطت المعنى بعدا دلاليا أعمق، وهذا ما يفتح الآفاق واسعة للمؤول للوقوف على المسكوت عنه في هذه النصوص نثريّة كانت أو شعريّة .

خامسا: توصلنا بعد دراسة ظاهرة الفقد/الموت في هذه المدونة بنوعيه الفردي والجماعي من خلال ثنائيتين أساسيتين هما: (الزمان/المكان)، وثنائية (الحضور والغياب) إلى أنّ الشاعر سعى من خلالها لتبيان علاقة الجزء بالكل في هذه الحياة، وهي فكرة تتجلى ملامحها من بداية هذه المدونة أي من عنوانها "أثر الفراشة" الذي يحمل دلالة عميقة مستمدة من أفكار النظرية الفيزيائية "أثر الفراشة" القائلة بأنّ رفرفة جناح الفراشة في اليابان مثلا قد يحدث إعصارا في أمريكا، فدرويش من خلال هذا التوظيف يريد أن يؤكد أثر الذات الفردية في تكوين وتحقيق الذات الجمعية.

سادسا: الذّات الإنسانية فرديّة كانت أو جماعيّة تعي جيّدا ظاهرة الفقد بحدّيه المادي (الموت ،فقد المكان/الوطن)، والمعنوي (فقد الهويّة، فقد الانتماء) و لها أيضا دور كبير في

شعورها بالانتماء وتحقيق واثبات وجودها من عدمه. ذلك لأنّ شعورها بالانتماء ينطلق من تحقيقها هويّتها التي تمثل وعي الذّات الداخلي لنفسها. فالهويّة هيّ جزء من الانتماء مثلما هيّ الذّات الفرديّة جزء من الذّات الجمعيّة وتجدر الاشارة إلى أنّ الشعور بالانتماء من عدمه مرهون بمدى تموضع هذه الذّات داخل المجتمع فان احتضن المجتمع هذه الذّات الفرديّة أحسّت بقيمتها وإن همّشها تجلّت وأشعّت نمها كلّ مظاهر الاحساس بالتهميش والفقد، وهذا ما لمّح له درويش من خلال هذه المدوّنة بخصوص إهمال المجتمع الدولي للقضيّة الفلسطينية فأصبحت كفرد يحسّ الفقد وعدم الانتماء في مجتمعه.

سابعا: اتضح لنا من خلال البحث أنّ القراءة النقديّة التأويلية للأعمال الأدبية الإبداعيّة تمثل الميلاد الحقيقي لها وذلك من خلال استنطاقها لها، ولدلالاتها العميقة المتواريّة وراء المعاني السطحيّة، فقد أصبح للمقاربة التأويلية الريادة في هذا المجال لأنّ حضورها لا مناص منه معّ أيّ منهج نقدي آخر؛ نظرا لفتحها المجال واسعا أمام المؤول من أجل سبر أغوارها والبحث في المسكوت عنه، والذي يمثّله خطاب الفقد في هذه المدونة.

ثبـــت

المصادر والمراجع

ثبت المصـادر والمراجــع

* القرآن الكريم برواية ورش.

أ/ المصـــادر:

*محمود درويش: أثر الفراشة " يوميات"، رياض الريس للكتب و النشر، بيروت لبنان، 2008.

ب/ المـــراجع:

1/المراجع العربيـــة:

1/ أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.

2/ ـــــــ: فاتحة النهايات القرآن، دار العودة، بيروت، ط1، 1980.

3/ أحمد بكري عصلة : الموت في الشعر العربي الحديث، مركز المخطوطات والتراث والوثائق الكويت، ط1، 2000.

4/ أحمد محمد الخالق : قلق الموت، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، مارس1987.

5/ أحمد ياسين السليماني: التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر، في الشعر العربي المعاصر، دار الزمان، دمشق سوريا، (د.ط)، (د.ت).

6/ أحمد يوسف: قيم النص و الجينالوجية الضائعة، تأملات في الشعر الجزائري، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2002.

7/ ـــــــــــ : القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2007.

8/ ابرهيم خليل: محمود درويش قيثارة فلسطين، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان الأردن،ط1، 2011.

9/ ابراهيم عبد العزيز السمري، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2011.

10/ بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهـــج النقدية المعـــاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، أريد الأردن، ط1، 2010.

11/ جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر،مج(25)، ع(3)، الكويت، مارس، 1997.

12/ حاتم الورفلي: بول ريكور الهوية السردية، دار التنوير للطباعة والتوزيع، تونس،ط1، 2009.

13/ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

14/ حسين جمعة: ملامح في الأدب المقاوم فلسطين أنموذجا، مكتبة الأسد، دمشق،2013.

15/ حسين خمري: فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2002.

16/ خالد عبد الرؤوف: غواية سيدورى، قراءات في شعر محمود درويش، دار الجرير للنشر و التوزيع، ط1، 2009.

17/ خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر، اتحاد الكتاب، دمشق، 2000.

18/ راجي شاهين: في شعر محمد الماغوط، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013.

19/ رشيد بن مالك: السميائية أصولها و قواعدها، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.

20/ زكريا ابراهيم: مشكلة الحياة، مكتبة مصر للطباعة، دط، دت.

21/ شاكر النابلسي: مجنون التراب دراسة في شعر وفكر محمود درويش المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1987.

22/ صالح سليمان عبد العظيم: سوسيولوجيا الرواية السياسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998.

23/ صلاح فضل: محمود درويش حالة شعرية، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2010.

24/ عبد الرحمان بدوي: الموت والعبقرية، مكتبة النهضة المصرية، دط، 1962.

25/ عبد السلام المساوي: جماليات الموت في شعر محمود درويش، دار الساقي، بيروت لبنان، ط1، 2009.

26/ ـــــــــــــــ: الموت المتخيل في شعر أودنيس النايا للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2013.

27/ عبد الصمد الكباص: المجرى الأنطولوجي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، 2006.

28/ عبد الغني بـارة: اشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2005.

29/ ـــــــــــــــ: الهرمينوطيقا و الفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، الدار العربية للعلوم منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

30/ عبد القادر عميش: القيم الجمالية في شعر محمود درويش، دار كوكب العلوم، الجزائر، ط2، 2012.

31/ عبد الله العشي: أسئلة الشعرية بحث في آليات الإبداع الشعري منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

32/ عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998.

33/ عبد الله ابراهيم: في معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1996.

34/ عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 1999.

35/ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصـــر قضايـــاه و ظواهـره الفنيـة و المعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 1994.

36/ عقيل حسين عقيل: منطق الحوار بين الأنا والآخر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، ط1، 2004.

37/ علاء الدين رمضان السيد: ظواهر فنية في شعر اللغة العربية الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.

38/ علي آيت أوشان: الذاكرة و الصورة قراءات مغربية في الشعر العربي المعاصر، دار أبي للطباعة و النشر، الرباط، ط1، 2005.

39/ عمارة ناصر: اللغة والتأويل، مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية، والتأويل العربي الاسلامي، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2007.

40/ فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2008.

41/ فرج عبد القادر طه: موسوعة علم النفس، والتحليل النفسي، دار غريب، مصر، ط2، 2003.

42/ كريم عبيد: محمد درويش الكتابة أمام الموت، الكتابة أمام الوطن، دار كيوان لطباعة و النشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011.

43/ كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، ط2، 1986.

44/ مجموعة من الكتاب: محمود درويش المختلف الحقيقي دراسات وشهادات، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 1999.

45/ مجموعة من المؤلفين: هكذا تكلم محمود درويش دراسات في ذكرى رحيله، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، ط1، نوفمبر 2009.

46/ محمد خليف الحياني: التأويلية مقارنة و تطبيق مشروع قراءة في شعر فاضل عزاوي، دار غيداء للنشر و التوزيع، عمان الأردن، ط1، 2010.

47/ محمد سالم سعد الله: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2007.

48/ محمد صابر عبيد: سيمياء الموت وتأويل الرؤية الشعرية قراءة في تجربة محمد القيسي، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا دمشق، ط1، 2010.

49/ محمد عبد المختار: الاغتراب والتطرف نحو العنف– دراسة نفسية اجتماعية– دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط.

50/ محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، دار الكتب الجامعية، ط1، 1998.

51/ محمد فليح الجبوري: الإتجاه السميائي في نقد السرد العربي الحديث، منشورات الاختلاف، دار الأمان الرباط، ط1، 2013.

52/ محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، 1985، (د.ط).

53/ محمد مفيد قميحة: الاتجاه الانساني في الشعر العربي المعاصر، دار الآفاق، بيروت، ط1، 1981.

54/ محمود أحمد العشيري: الاتجاهات الأدبية و النقدية الحديثة (دليل القارئ العام)، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط2، 2003.

55/ محمود درويش: أوراق الزيتون، رسالة من المنفى، دار العودة، بيروت لبنان، ط1، 1964.

56/ ـــــــــــــــ: عاشق من فلسطين، ديوان محمود درويش، المجلد الأول، بيروت، لبنان،1994.

57/ ـــــــــــــــ: لماذا تركت الحصان وحيد؟، رياض الريس للكتب و النشر، بيروت، 1995.

58/ يوسف حطيني: في سرديّة القصيدة الحكائية محمود درويش نموذجا، منشورات الهيئة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، دط،2010.

59/ يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.

60/ يمنى العيد في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت لبنان، ط1، 1985.

61/ وليد مشوح: الموت في الشعر العربي السوري المعاصر، اتحاد الكتاب العرب دمشق، دط، 1999.

62/ وهب أحمد رومية: شعرنا القديم و النقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، ع 207، مارس/أدار، 1996.

2/ المراجع المترجمة:

1/ بيير بتفير: رامبو الشاعر و الإنسان تر: حسين عبد الزهرة مجيد، المركز الثقافي الفرنسي في عدن، اليمن، ط1، 1995.

2/ تزفيتان تودوروف: الأدب في خطر، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

3/ جاك شورون: الموت في الفكر العربي، تر: كامل يوسف حسن، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أفريل 1984.

4/ جان بول سارتر، الوجود والعدم، تر:عبد الرحمان بدوي، دار العودة لبنان، ط3.

5/ جوليا كريستيفا: علم النص تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1991.

6/ جون ستروك: البنيوية و ما بعدها تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1996.

7/ جونثان كولر: التفكيك، تر:حسام نايل، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد66، 2005.

8/ رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، دار فاس للنشر والتوزيع، عمان،ط1، 1996.

9/ رولان بارث: درس في السميولوجيا تر:عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1986.

10/ غاستون باشلار، جماليات المكان تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان ط2، 1984.

11/ فولفغانغ أيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجارب(في الأدب) تر: حميد لحميداني، منشور مكتبة المتأهل، فاس، (د.ط)، (د.ت).

12/ كارل غ، غوستاف: جدلية الوعي و الأنا تر: سبيل محسن، دار الحوار، دمشق سوريا، 1997.

13/ لويس فانسان توماس: الموت تر: مروان بطش، مخبر المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت لبنان، ط1، 2012.

14/ ليونارد جاكبسون: في نظرية الأدب تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2001.

15/ ماري مادلين دافيني: معرفة الذات، تر: نسيم نصر، منشورات عويدات ، بيروت باريس، ط3، 1983.

17/ ميشيل عود فريد: مصطلحات في علم النفس و الطب النفسي تر: حبيب نصر الله مجد، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط1، لبنان، 2010.

18/ يوري لوتمان: سيمياء الكون تر: عبد المجيد قوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2011.

3/ المراجع باللغة الأجنبية:

1- Gadamar, (Hans George), Verité et methode : les grand lignes d'une herméneutique philosophique, Trad Pierre Frnchon, Edit : Seuil, Paris, 1996.

2- Ricoeur, (Paul) le canflit des interprétation : Essais d'herménentique, edit, seuil, Paris, 1969.

ج/ قائمة الموسوعات والمعاجم:

1/ ابن منظور(محمد بن مكرم): لسان العرب المحيط، دار لسان العرب، لبنان، بيروت، دت.

2/ ابراهيم أنيس: القاموس الوسيط، مكتبة الشروق الدولية ،جمهورية مصر العربية، ط4 ،2000.

3/ جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزيّة، واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، ج1، 1982.

4/ لويس معلوف: المنجد في اللغة والاعلام دار الشرق، والمكتبة الشرقية، لبنان ط31، 1991.

د/ قائمة الدوريات:

1- الطيب بودربالة: قراءة في كتاب، سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 16/15 أفريل 2002.

2- حنان بومالي: الانزياح و تحولات الخطاب الشعري لمحمود درويش، مجلة كلية الآداب و اللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، العددان 15/14 جانفي-جوان 2014.

3- عاليا محمود صلاح: اللغة و التشكيل في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة دمشق، ع 4/3، 2010.

4- محمد سوبان: مجلة الدراسات الاجتماعية، العدد3، الجزائر،أفريل، 2015.

5- نزار قبيلات وعلي الشروش: الثنائيات دراسة في شعر محمود درويش، مجلة دراسات العلوم الانسانية والاجتماعية، عمان الأردن، مج38،ع3، 2011.

و/ المخطوطات:

1/ فتيحة كحلوش: الخطاب الشعري العربي المعاصر من استبدادية السلطة إلى حركية الإبداع، مخطوط دكتوراه علوم جامعة منتوري، قسنطينة الجزائر، 2005-2006.

2/ حسين تروش: الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة موضوعاتية مخطوط دكتوراه علوم جامعة محمد لمين دباغين، سطيف "2"، 2014-2015.

3/ سماح أسعيد: نقد الخطاب الشعري الجزائري المعاصر من منظور الباحث أحمد يوسف، قراءة في الأصول و المنهج، مخطوط ماجستير جامعة محمد لمين دباغين سطيف "2"، 2013-2014.

هـ/ المواقع الالكترونية:

*Luclen Galdman: sciences humaines et philosophie Ed Gallimard 1966 paris.

*www.anewar.org/olebat/shon.art.asp?aid=432726#

*www.arabicanadwa.com

*www.arabicnadwa.com/articles/structurechamaoui.htm

*www.arrafid.ae/196_p15.html

*www.darnrshfoundation.org/atemplete.php?id=58

فهرس المواضيع

فهرس المواضيع:

مقدمة..... أ، ث

مدخل في التجربة الشعرية عند محمود درويش.....6-40

1- تحولات الخطاب الشعري العربي المعاصر.....6-20

2- محطات من حياة محمود درويش.....20-31

أولا: الدواوين الشعرية.....23-24

ثانيا: المؤلفات النثرية.....24

3- الاطار التكويني لمدونة **أثر الفراشة**.....31-33

4- كلمة في عتبة العنوان "أثر الفراشة".....33-40

الفصل الأول: النقد الأدبي من الشكلانية إلى التأويل 42- 88

سيرورة المناهج النقدية من السياقية إلى النسقية.....42-49

تمهيد.....42- 43

أولا: المدرسة الشكلانية الروسية.....43- 49

ثانيا: المدرسة البنيوية.....49-83

تمهيد.....49- 54

1- المدرسة البنيوية الشكلانية 54-56

2- المدرسة التكوينية التوليدية 56-59

3- المنهج البنيوي كأنموذج نقدي حداثي واستقباله عربيا.....60-63

4- المنعرج البنيوي/النسق من الانغلاق إلى الانفتاح.....64-68

ثالثا: المدرسة السميائية.....69- 83

رابعا: استراتيجية التفكيك وخلخلة المركز.....83- 85

خامسا: استراتيجية التأويل في الممارسة النقدية: 85- 88

1- في الثقافة العربية.....86-87

2- في الثقافة الغربية.....88

الفصل الثاني: شعرية الفقد بين القدر الشخصي والمصير الجماعي.....90-156

1-الفقد/الموت في منظور الفلسفة الغربية.....90-97

2- الفقد/الموت في منظور الفلسفة والدين الاسلامي:.....97-101

2-1 نظرة الفلاسفة المسلمين للموت.....97-98

2-2 موقف القرآن والسنة من الموت.....99-101

3- المسألة الوجودية وفلسفة سيرورة الحياة موتا.....101-105

4- جماليات الفقد/الموت في أثر الفراشة.....105-124

5- تجليات الفقد/ الموت في أثر الفراشة.....125-148

5-1 الفقد/ الموت الفردي.....125- 130

5-2 الفقد/ الموت الجماعي.....130- 142

5-3 توقع الفقد /الموت والاستعداد له.....142- 148

6- الموت بوصفه تصالح الروح مع ذاتها.....148- 150

7- تجلي الفقد/ الموت من خلال بعض الثنائيات.....150- 156

7-1تجلي الموت/الفقد من خلال ثنائية (الزمان/المكان).....150-153

7-2 تجلي الموت/الفقد من خلال ثنائية (الحضور/ الغياب).....153-156

الفصل الثالث: الذات بين الفقد المادي والفقد المعنوي.....158-194

1- مدخل المفاهيم اللغوية والاصطلاحية للذّات، الأنا، والآخر.....158-167

2- تشاكل خطاب الذات الشاعرة بالذات الانسانية.....167- 172

3-ارتحال/ اغتراب الذات بين الأنا والآخر.....172- 181

4- وعي الذات للفقد المادي 181-191

4-1 فقد الحياة(الموت).....181-184

4-2 فقد الوطن/المكان.....183-190

5- وعي الذات للفقد المعنوي فقد الهوية/ فقد الانتماء.....191-194

خاتمة:.....196-198

ثبت المصادر والمراجع.....200-209

فهرس المواضيع.....211-213

ملخص/

يتناول هذا البحث المندرج ضمن القراءات النقدية التأويلية للأعمال الابداعية الأدبية، ظاهرة **الفقد** في مدونة "**أثر الفراشة لمحمود درويش**"، من خلال البحث في المسكوت عنه قصد الوصول إلى الدلالات العميقة لهذه الظاهرة، وذلك بتجاوزها الفقد بوصفه موتاً؛ متعديةً إلى الفقد بشتى أنواعه: فقد الوطن، فقد الهوية، فقد الانتماء، وما مدى وعي الذات المبدعة والذات الانسانية لهذه الظاهرة.

الكلمات المفتاحية: النقد، التأويلي، الفقد، الفراشة، محمود درويش.

Résume/

Cette recherche est inclus dans des lectures critiques herméneutiques des travaux littératures créatives, et analyser le phénomène de **la perte** dans l'ouvre « **trace du papillon** » de **Mahmoud Darwish** ;à travers la recherche du sens cache « non-dit » pour arriver aux signes profonds de ce phénomène en dépassant la perte comme une morte a la perte par ses différentes qualités : la perte de la patrie, la perte de l'identité, la perte de l'appartenance, et la grandeur de la conscience de soi créative et soi humaine du cette phénomène .

Mots clés : Critique, Herméneutique, Perte, Papillon, Mahmoud daroish.