وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي

جامعة العربي التبسي – تبسة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

في تأويلية الحزن عند "درويش"

قصيدة "على محطة قطار سقط عن الخريطة" أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر (ل.م.د) في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطلبة:

- مريم سوالمية.
- إيمان غول.

إشراف الأستاذ:

– فتحي منصورية.

أعضاء لجنة المناقشة:

الإسم واللقب	الرتبة العملية	الصفة
أ د. عمر زرفاوي	أستاذ التعليم العالي	رئيسا
أ. فتحي منصورية	أستاذ مساعد "أ"	مشرفا ومقررا
د. بلقاسم رحمون	أستاذ محاضر "أ"	مناقشـــا

السنـــة الجامعيـــة: 2018 – 2019

وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي

جامعة العربي التبسي – تبسة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

في تأويلية الحزن عند "درويش"

قصيدة "على محطة قطار سقط عن الخريطة" أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر (ل.م.د) في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطلبة:

- مريم سوالمية.
- إيمان غول.

إشراف الأستاذ:

– فتحي منصورية.

أعضاء لجنة المناقشة:

الإسم واللقب	الرتبة العملية	الصفة
أ د. عمر زرفاوي	أستاذ التعليم العالي	رئيسا
أ. فتحي منصورية	أستاذ مساعد "أ"	مشرفا ومقررا
د. بلقاسم رحمون	أستاذ محاضر "أ"	مناقشـــا

السنـــة الجامعيـــة: 2018 – 2019

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

إلهي لا يطيب الليل إلاّ بحمدك، ولا يطيب النهار إلاّ بطاعتك ولا تطيب اللحظات إلاّ بذكرك، ولا تطيب الجنّة إلاّ برؤيتك، فالحمد لله حمدا كثيرا طيّبا مباركا فيه.

نتقدّم بالشكر والامتنان الكبير لأستاذنا المشرف والقدير الأستاذ "**فتحي منصورية**" لما منحه لنا من نصح وإرشاد وتوجيه وتشجيع، كما لا يفوتنا أن نتقدّم بشكرنا الخالص للجنة المناقشة على تفضّلها بمناقشة عملنا المتواضع وتصحيحه وتصويبه حتى يرقى إلى مستواه العلمي المنشود.

كما نتقدم بالشكر لأساتذة قسم اللّغة والأدب العربي بجامعة العربي التبسي *تبسة* الذين تلقينا تعليمنا على أيديهم وأفادونا ممّا يحملونه من علم ومعرفة فجزاهم الله عنّا كل خير، وإلى كلّ الذين ساندونا في إنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد.

شكرا جزيلا

مقدمة

يمثل النص الشعري جزءا من الحياة بمختلف تفاصيلها، و الوقوف عنده لم يعد فقط من قبيل التذوق الفني أو الغايات الجمالية، فلقد تعدى ذلك إلى حدود أرحب وذلك لما اتسم به من اتساع الفضاء وعمق الفكرة، ولقد انفتحت هذه الحدود على تشكيلات ثقافية أخرى تجاوزت الجمالي / الفني وصارت تعبر عن طبيعة التجربة الإنسانية وعلاقتها بالأشكال الاجتماعية والثقافية للفرد والمجتمع والتاريخ.

وعلى هذا الأساس لامناص من الوقوف على هذه التشكيلات بالتأويل؛ لأنه من الآليات التي يمكن أن تصف هذا المنفتح وتقرأ كل ما قد حمل الخطاب من دلالات عامة وخاصة سطحية وعميقة مباشرة وغير مباشرة كلية وجزئية، ولقد دخل التأويل باب القراءة الواسعة بكل قوة لما يتمتع به من قدرة إجرائية على فهم وقراءة النصوص ولاتصاله بجميع مناهج النقد دون قيد ولا استثناء .

ويعد الشاعر الفلسطيني المعاصر محمود درويش واحدا من أعلام الشعر العربي الذين تتسم نصوصه بذلك الاتساع والعمق الذي يقتضي بطبيعة الحال إجراء التأويل. وتعد قصيدة "على محطة قطار سقط عن الخريطة "واحدة من الروائع الأدبية التي تتجسد فيها مساحات التأويل بوضوح وهذا ما جعلنا ننتقيها للتحليل والدراسة ليكون بحثنا موسوما بـ "**في تأويلية الحزن عند "درويش" قصيدة على محطة قطار سقط عن الخريطة أنموذجا**" والذي نهدف من خلاله إلى طرح الإشكال الآتي: ما هي المعاني الجديدة التي زخر بها الشعر العربي المعاصر خاصة في ظل التطورات الحاصلة في بنية المجتمع العربي، وفي الأوضاع التاريخية والسوسيوثقافية التي تتحكم في تحولات هذا المجتمع، ومن خلال كذلك البنيات الفكرية التي تعضده ويعد الشعر واحد من هذه البنيات.

ويحاول الباحث الإجابة عن أسئلة فرعية تتأطر تحت السؤال المركزي السابق، خاصة فيما تعلق بتطبيق المناهج والاستراتيجيات النقدية الغربية على النصوص العربية و منها التأويل :

كيف يمكن أن نفهم المرجعيات الفلسفية والنقدية لهذه الإستراتيجية؟ وهل تستجيب الخطابات الفكرية لهذه الفعالية في إطار تفجير البنيات الكامنة وراءها؟ ثم هل بمقدورنا مقاربة النصوص الشعرية ذات الحمولة الرمزية الكثيفة انطلاقا من هذه الفعالية ؟

وللإجابة عنه وقفنا عند خطة متكونة من فصلين, **الفصل الأول** تحت تأسيس نظري بعنوان "في ماهية التأويل"مقسم إلى جزأين؛ الجزء الأول موسوم **بـ"التأويل وحضوره في المجالين الثقافيين العربي والغربي"**،وتناولنا فيه مفهوم التأويل قسمناه إلى أربعة عناصر وهي: مفهوم التأويل (لغة واصطلاحا)، التأويل في الفكر العربي القديم، التأويل في الفكر العربي المعاصر، التأويل عند الغرب، أمّا **الجزء الثاني** تحت عنوان **"النص الشعري وجمالية القراءة التأويلية"** مقسم إلى ثلاثة عناصر ألا وهي: كيف نقرأ الشعر؟، العثور على المعاني داخل النص الشعري، تأويل المعاني في النص الشعري.

أما الفصل الثاني المعنون ب: "الحزن عند درويش من الموقف إلى الحالة" يظم ثلاثة أجزاء وهي: حزن المكان أو مكانية الحزن، الحب ودلالة الفقد، الحزن موتا أو الموت حزنا في تأويل الأخر.

ولقد اعتمدنا في قراءتنا على إستراتيجية التأويل و استخدمناها كآلية إجرائية في البحث كما صرحنا في العنوان، وتوسلنا بها في محاولة القبض على المسكوت عنه داخل النص الدرويشي، معتمدين في ذلك على حيوية هذه الفعالية كنشاط أمام النص لترويضه وملأ فجواته ومحاولة الوصول إلى المسكوت عنه داخله.وقد استعنا في دراستنا بمجموعة من المصادر والمراجع منها العربية المترجمة وأهمها "ديوان محمود درويش لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"، من المراجع العربية كتاب عبد المالك مرتاض:نظرية القراءة,وأيضا كتاب عادل مصطفى:فهم الفهم مدخل إلى الهيرمينوطيقا ,ومن المراجع المترجمة نذكر منها:بول ريكور: البلاغة الشعرية والهيرمينوطيقا وأيضا كتاب رولان بارت:لذة النص...إلخ.

وقد واجهتنا العديد من الصعوبات في هذه الدراسة ممثلة أساسا في ضيق الوقت، واختلاف رؤية الباحثين والنقاد حول التأصيل لهذه المناهج والاستراتيجيات الغربية في بيئتنا العربية خاصة فيما تعلق بخصوصية النص الشعري العربي، الأمر الذي جعلنا نتوخى الحذر في إبراز بعض الآراء مع عدم

الانحياز لطرف دون آخر، هذا بالإضافة إلى صعوبة التعامل مع المراجع الخاصة بالتأويل كون هذه الإستراتيجية ليست وليدة درس النقد الأدبي بادئ الأمر، ما جعلنا نتحول إلى الدرس الفلسفي للوقف على مفهوم هده الإستراتيجية وقفا دقيقا وموضوعيا.

وفي الأخير نقدم شكرنا الجزيل إلى كل من قام بالمساهمة في إعانتنا للوصول وتكملة هذه الدراسة، وعلى رأسهم الأستاذ القدير " **فتحي منصورية** " الذي أشرف على بحثنا وقدم لنا توجيهاته ونصائحه وإرشاداته منذ أن كان هذا البحث مجرد فكرة وإلى حين انتهائه، فله منا كل الشكر والتقدير والعرفان على أفكاره النيرة والممتعة وعلى جهوده القيمة وصبره معنا، كما لا يفوتنا أن نجزل وافر الشكر والعطاء والتقدير لأعضاء لجنة المناقشة الذين قبلوا مناقشة هذا العمل وأعطونا من ثمين وقتهم للوقوف على مجمل الأخطاء الواردة وتصحيحيها، آملين أن نكون في حسن ظنهم، والله المستعان.

الفصل الأوّل: في ماهية التأويل

I. التأويل وحضوره في المجالين الثقافيين العربي والغربي.

أولا: مفهوم التأويل.

1: التأويل لغة.

2: التأويل اصطلاحا.

ثانيا: التأويل في الفكر العربي القديم

1: في القرآن الكريم

2: عند ابن رشد

3: عند الغزالي

ثالثا: التأويل في الفكر العربي المعاصر

1:عند نصر حامد أبو زيد.

2: عند علي حرب.

رابعا: التأويل في الفكر الغربي

1: غادامير.

2: بول ريكو.

II. النص الشعري وجمالية القراءة التأويلية.

أوّلا: كيف نقرأ الشعر؟

ثانيا: العثور على المعاني داخل النص الشعري.

ثالثا: تأويل المعاني داخل النّص الشعري.

I. التأويل وحضوره في المجالين الثقافيين العربي والغربي:

1 لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور" والأوّل الرجوع آل الشيء يؤول أولا، ومالا رجع، وأوّل الشيء رجعه، وآل عن الشيء ارتددت... وأوّل الكلام تأوّله: دبّره، وقدّره، وأوّله وتأوله: نشره.

والمراد بالتأويل نقل ظاهر اللّفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللّفظ.

وآل مآله يؤوله، إيالة، إذا أصلحه وساسه،و الإئتيال: الاصلاح والسياسة...".[1]

إذن: التأويل هو محاولة للرجوع باللفظ إلى دلالته الأولى أو الأصلية وهذا اللّفظ يمكن أن نصادفه في سياقات مختلفة وبالتالي تتغير دلالته إذ لابدّ على القارئ المتمرس صاحب النظرة الثاقبة أن يحاول جاهدًا للمسك بالدلالة الأصلية لهذا اللّفظ .

قال ابن فارس «الهمزة والواو واللّام أصلان بين: ابتداء الأمر وانتهاؤه أمّا الأول، وهو مبتدأ الشيء والأصل، والثاني قال الخليل: الأيل الذكر من الوعول، والجمع أيائل، إنّما سمي أيّلاً لأنه يؤول إلى الجبل ويتحصن، وقولهم آل اللّبن، آل يؤول، أي رجع...".[2]، يقصد ابن فارس في تحديده ومفهمته للفعل "أوَلَ" على أنّه ابتدأ الشيء وأوّله، فنقول آل إليه، رجع وعاد إلى الأصل.

والتأويل كما عرّفه اللّغويون هو نسيج له خيوط عديدة يصعب التمييز بينها، إلاّ في حالة ما كان الدارس أو المشتغل على هذا البحث له الرصيد الكافي في التمييز بين المصطلحات التي لها علاقة وطيدة بمفهوم التأويل كالشرح والتفسير والفهم.

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999، ج1، ص: 265.

[2]- ابن فارس: معجم المقاييس في اللّغة، تج: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1399هـ/ 1979 ص: 98.

2 اصطلاحا:

يتفق أغلب الدارسين حول معنى رئيسي للتأويل، فعلاً عقليا لا يقف عند المعنى الظاهر للكلمة، الجملة، النص، بل يتعدى ذلك بالغوص والحفر في المعاني العميقة، استرجاعها. فنجد "عبد الفتاح حموز" يعرض تصوره للتأويل فيقول "وهي تدور في تلك جمل النص على غير ظاهره لتصحيح المعنى أو الأصل اللّغوي".[1] فهو يرى بأن التأويل يعمل على بناء نص جديد يختلف عن النص الظاهر وهذا بعد الغوص في أعماقه.

ويرى" محمد عزّام" صاحب كتاب المصطلح الصوفي نجد تحويز العبارة "الدلالة المجازية للكلمات" بحيث يصبح التأويل عنده "العثور عن طريق الظاهر الحرفي على الباطن الإشاري (أو الرمز) حيث يسمح النص بتحويل المعنى الموضوعي إلى المعنى الروحي "[2]من خلال قول "محمد عزام" نستنتج أنّ هناك صنفين من التأويل، التأويل الحرفي (يشتغل على الأفكار البارزة)هو كل فكرة بارزة ممّا يجعلنا نكشف كل ما هو باطن متعلق بخبايا النفس حيث أننا نستطيع الاستدلال على حالة الشاعر بما نصادفه من مفردات وألفاظ دالة في النص هذا الانتقال بالمعنى يمكننا من تشخيص الحالة المعاشة للشاعر.

أما تعريفه في موسوعة "**لالاند**" فقد دلت كلمة تأويل على التفسير أي: "تفسير نصوص فلسفية أو دينية أو بنحو خاص الكتاب (شرح مقدس) وتقال هذه الكلمة على ما هو رمزي".[3]

ما نجده مبثوثا في هذا القول أن معنى التأويل هو معنى حامل في طياته أيضا معنى التفسير، وهذا إن دلّ عن شيء فإنّه يدل على ارتباط مصطلح التفسير ارتباط وثيقا بالنصوص الفلسفية أو الدينية في العهود السابقة، فحسب موسوعة "لالاند" أطلق على ما يعرف بالتأويل معنى التفسير وهذا يعود على احتكار معنى التأويل والتفسير على النصوص الدينية.

---

[1]– عبد الفتاح أحمد الحموز: التأويل النحوي في القرآن الكريم، مكتبة الرشد، الرياض، السعودية، ط1، 1984، ص: 17.

[2]– محمد مصطفى عزام: المصطلح الصوفي بين التجربة والتأويل، مطبعة فيدي برانت، ط1، 2000، ص: 69.

[3]– أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: أحمد خليل خلي، تعهد وإشراف: احمد عويدات، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 2001، م2، ص: 555.

مفهوم الهيرمينوطيقا (Herméneutique):

يقابل مصطلح Herméneutique في الثقافة العربية الكثير من الأشكال الترجمية فعلى سبيل المثال نجد :نظرية التأويل، فن التأويل، التأويلية...إلخ.

يمكن عد الهيرمينوطيقا (التأويلية) المشتقة من اسم الإله "**هرمس**"بأنها "مجموعة المعارف والتقنيات التي تسمح باستنطاق العلامات اللّغوية، وكشف معانيها، وتقتضي الهيرمينوطيقا جهدا تأويليا، لأنّها تفترض أنّ العلامات اللّغوية والخطابات ليست شفافة، وأنّ كل معنى يختزن معنى آخر أعمق، وأرفع منه، متخفي بين ثناياه، ينبغي الكشف عنه أي انه في ثقافتنا ذو قيمة أكبر"[1] وللهيرمينوطيقا تعريفات عديدة ومهما تعددت فهي في دلالتها العامة يوحي بتأويل النص، ومحاولة فهمه، فهذا المصطلح له ارتباط وثيق بالنص وكينونته، بغية فك شفراته وفتحه على الخصوبة.

وهي أيضا "مفهوم إجرائي عرف تقنيات القراءة وأدوات الفهم النص وآليات إفهامه وتباين معانيه منذ أقدم العصور، هو مفهوم ينبغي أن يندرج ضمن الإجرائية والآلية لا ضمن المذهبية".[2]

انطلاقا من هذا القول نستنتج أن لهذا المصطلح (الهيرمينوطيقا) آلياته وإجراءاته وتقنياته للكشف عن الغموض الذي يعتري النص، كما من الممكن أن نعتبره إستراتيجية؛ يمكن أن نقول في الأخير أنّ التأويلية هي "استنباط لمعنى النص أو معنى اللّغة"[3]، ومن خلال التحليل السابق نصل إلى نتيجة مفادها أنّ التأويلية هي استيعاب لمعنى النص أو استنطاق الغموض الذي يسكنه.

من خلال التعريج على التأويل والتأويلية، وجب علينا أن نفرق بين هذه المصطلحين للاختلاف الموجود بينهما، إذ يمثلان وجهان لعملة واحده ألا وهو النص ويكمن الاختلاف في:

[1]- عادل مصطفى: فهم الفهم،مدخل إلى الهيرمينوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2007، ص: 24

[2]- عقيلة مصطفي: التأويل وتحليل المحتوى في البحث العلمي الإنساني، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، العدد04، 2009، غرداية، ص: 85

[3]- عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، 2003، ص: 184.

أنّ التأويل "هو استخلاص المعنى الكامن انطلاقا من المعنى الظاهر، أي أنه بعبارة أخرى الانطلاق من المعاني المجازية بحثا عن المعاني الحقيقية".[1]

من خلال هذا القول يتوجب علينا إدراك المعنى الحقيقي المطلق للتأويل المعروف باستخلاص المعنى العميق والمضمر استنادًا إلى المعاني البارزة ، أو بعبارة أخرى أدق يتسنى لنا الإمساك بالمعنى المجازي الذي من شأنه أن يوصلنا إلى المعنى الحقيقي.

بينما التأويلية "تمارس على النص الديني بوصفه من أهم المجالات الحافلة بالرموز والاستعارات والتي تخلو في الكثير من الأحيان من الغموض والتناقض الظاهري، كذلك تنصب على نصوص مأخوذة من الفلسفة والأدب والشعر والفن والقانون "[2].

إذن، اقتصرت دراسة التأويلية في بداياتها على النص الديني ومحل اهتمامها ينصب حوله، يعود هذا إلى مدى اهتمام التأويلية بالرموز والاستعارات والأساطير التي تعتبر مصب اشتغالها لكي تكشف الغامض وتفسر المبهم والخفي، وتزيل الغموض كما نجدها في بعض الأحيان تعمل على منوال نصوص مقتبسة من الفلسفة والأدب والشعر والفن...الخ.

إننا نجد من الصعوبة بمكان التمييز بين وجهات الاختلاف بين مصطلحي التأويل والتأويلية، إلا أننا ومن خلال ما تقدم، وصلنا إلى أن المصطلحين يتشابهان في الرسم لكن مجال الاشتغال ليس واحدا لكليهما، فالتأويل مجاله أوسع بكثير عن حقل التأويلية الذي يقتصر في غالبه على النص الديني في بداياته، وفي الفتوحات الأخيرة لهذه النظرية أصبحت أكثر شيوعا من بقية المجالات والميادين والاختصاصات، لعل هذا ما جعل الأمر صعب في التمييز بينهما، وعلى هذا الأساس يمكننا القول بأن ما يجمع المفهومين هو العمل على تحديد وتأويل المعاني في الخطاب بغض النظر على نوع هذا الأخير.

[1] – سعيد جلال الدين: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 1998، ص: 90

[2] – سعيد جلال الدين,معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية, المرجع نفسه، ص 92.

أولا: التأويل في الفكر العربي القديم:

لقد تضمنت كلمة تأويل عند العرب معنيين أساسيين، ارتبط المعنى الأوّل بما قدمه اللغويين القدامى على رأسهم أبي منصور محمد بن أحمد الأزهري (ت370) الذي يذكر عن الأعرابي "أن الأول بمعنى الرجوع من آل يؤول أولا"[1]، أي الرجوع والمآل والمصير، ولم يقتصر هذا المعنى فقط بل تجاوزه إلى معنى ثاني يعادل فيه التفسير وهذا ما نجده عند الأزهري "وسئل أحمد بن يحي عن التأويل، فقال التأويل والتفسير والمعنى واحد، واضح وقلت ألت الشيءُ، جمعته وأصلحته، فكان التأويل جمع معان مشكلة بلفظ واضح لا إشكال فيه، كما قال لليث: التأويل والتأويل تفسير الكلام الذي تختلف معانيه".[2]

1) التأويل في القرآن الكريم :

لم يختلف معنى التأويل في اللغة العربية عن معناه في القرآن الكريم، فلقد تكررت كلمة التأويل في القرآن الكريم في سبع سور وتكررت في بعض السور أكثر من مرة نذكر بعض السور وموضع الكلمة فيها وتفسيرها وبيانها، أول سورة ذكرت فيها كلمة التأويل في سورة آل عمران"[3] قال الله تعالى: ﴿هُوَ ٱلَّذِىٓ أَنزَلَ عَلَيۡكَ ٱلۡكِتَٰبَ مِنۡهُ ءَايَٰتٌ مُّحۡكَمَٰتٌ هُنَّ أُمُّ ٱلۡكِتَٰبِ وَأُخَرُ مُتَشَٰبِهَٰتٌۖ فَأَمَّا ٱلَّذِينَ فِى قُلُوبِهِمۡ زَيۡغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَٰبَهَ مِنۡهُ ٱبۡتِغَآءَ ٱلۡفِتۡنَةِ وَٱبۡتِغَآءَ تَأۡوِيلِهِۦۖ وَمَا يَعۡلَمُ تَأۡوِيلَهُۥٓ إِلَّا ٱللَّهُۗ وَٱلرَّٰسِخُونَ فِى ٱلۡعِلۡمِ يَقُولُونَ ءَامَنَّا بِهِۦ كُلٌّ مِّنۡ عِندِ رَبِّنَاۗ وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّآ أُوْلُواْ ٱلۡأَلۡبَٰبِ ۝٧﴾[4]؛ ويعني تأويل المتشابه، وقيل فيه: لا يعلم ابتغاء ملك هذه الأمة إلاّ الله تعالى لأنّ انقضاء ملكها مع قيام الساعة.

---

[1]- الأزهري أبو منصور محمد بن أحمد: تهذيب اللغة، دار إحياء التراث العربي بيروت، ط1، 2001، ص: 437.

2- الأزهري أبو منصور محمد بن أحمد، مرجع سابق، ص: 458.

3- ينظر أبي بكر الأشبيلي: قانون التأويل دراسة وتحقيق محمد السليماني، دار القبلة للثقافة إسلامية جدة، مؤسسة علوم القرآن، بيروت، ط1، 1986، ص: 234

[4]- سورة آل عمران: الآية 07.

ونذكر أيضا ورودها في سورة يونس حيث قال الله تعالى: ﴿بَلْ كَذَّبُواْ بِمَا لَمْ يُحِيطُواْ بِعِلْمِهِۦ وَلَمَّا يَأْتِهِمْ تَأْوِيلُهُۥ كَذَٰلِكَ كَذَّبَ ٱلَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ فَٱنظُرْ كَيْفَ كَانَ عَٰقِبَةُ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿٣٩﴾﴾.[1]

فقد قال في هذا المقام الشيخ رشيد رضا:" فسر أهل الأثر تأويله هنا بنحو ما تقدّم، أي ما يؤول إليه الأمر من ظهور صدقة، وقوع ما أخبر به، ولمّا كانت عاقبة المكذبّين قبلهم الهلاك، وكان تأويله أن تكون عاقبتهم كعاقبة من قبلهم"[2]. وكذلك في سورة الأعراف نذكر قوله تعالى:﴿ٱلَّذِينَ ٱتَّخَذُواْ دِينَهُمْ لَهْوًا وَلَعِبًا وَغَرَّتْهُمُ ٱلْحَيَوٰةُ ٱلدُّنْيَا فَٱلْيَوْمَ نَنسَىٰهُمْ كَمَا نَسُواْ لِقَآءَ يَوْمِهِمْ هَٰذَا وَمَا كَانُواْ بِـَٔايَٰتِنَا يَجْحَدُونَ ﴿٥١﴾ وَلَقَدْ جِئْنَٰهُم بِكِتَٰبٍ فَصَّلْنَٰهُ عَلَىٰ عِلْمٍ هُدًى وَرَحْمَةً لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ ﴿٥٢﴾ هَلْ يَنظُرُونَ إِلَّا تَأْوِيلَهُۥ يَوْمَ يَأْتِى تَأْوِيلُهُۥ يَقُولُ ٱلَّذِينَ نَسُوهُ مِن قَبْلُ قَدْ جَآءَتْ رُسُلُ رَبِّنَا بِٱلْحَقِّ﴾[3]، يقول ابن جرير الطبري في تفسير معنى التأويل في هذه الآية أي أنّ ما يؤّول إليه عاقبة أمرهم، من ورودهم على عذاب اللّه وصليّهم جحيمه وأشباه هذا ما وعدهم اللّه به.[4]

إنّ التأويل في الآيات أعلاه كان المراد منه التفسير والبيان وإيراد غير الظاهر أما في الآيات الآتية فالتأويل أتى بمعنى المآل والمرجع والمصير على التوالي في سورة يوسف قد تكررت اللفظة في عدة مواضع نذكر منها قال الله تعالى:﴿وَقَالَ ٱلَّذِى ٱشْتَرَىٰهُ مِن مِّصْرَ لِٱمْرَأَتِهِۦٓ أَكْرِمِى مَثْوَىٰهُ عَسَىٰٓ أَن يَنفَعَنَآ أَوْ نَتَّخِذَهُۥ وَلَدًا وَكَذَٰلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِى ٱلْأَرْضِ وَلِنُعَلِّمَهُۥ مِن تَأْوِيلِ ٱلْأَحَادِيثِ وَٱللَّهُ غَالِبٌ عَلَىٰٓ أَمْرِهِۦ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَ ٱلنَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ ﴿٢١﴾﴾[5].

---

[1]- سورة يونس الآية 39.

[2]- القاضي أبي بكر الإشبيلي، قانون التأويل، ص: 236

[3]- سورة الأعراف الآية 52، 51.

[4]- محمد بن جرير الطبري: تفسير الطبري، دار الفكر، بيروت، 1978، ج8، ص: 506.

[5]- سورة يوسف الآيات 21.

وقوله أيضا: ﴿وَدَخَلَ مَعَهُ ٱلسِّجْنَ فَتَيَانِۖ قَالَ أَحَدُهُمَآ إِنِّيٓ أَرَىٰنِيٓ أَعْصِرُ خَمْرًاۖ وَقَالَ ٱلْءَاخَرُ إِنِّيٓ أَرَىٰنِيٓ أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزًا تَأْكُلُ ٱلطَّيْرُ مِنْهُۖ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِۦٓۖ إِنَّا نَرَىٰكَ مِنَ ٱلْمُحْسِنِينَ ﴿٣٦﴾﴾[1].

قَالَ تَعَالَىٰ:﴿وَقَالَ ٱلْمَلِكُ إِنِّيٓ أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَٰتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنۢبُلَٰتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٍۖ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُءْيَٰيَ إِن كُنتُمْ لِلرُّءْيَا تَعْبُرُونَ ﴿٤٣﴾﴾[2].

أنّ معنى التأويل في هذه الآيات بالتعبير عن الرؤيا، أي ما يؤول إليه.[3]

أما عن ورودها في سورة الإسراء فقال الله تعالى: ﴿وَأَوْفُواْ ٱلْكَيْلَ إِذَا كِلْتُمْ وَزِنُواْ بِٱلْقِسْطَاسِ ٱلْمُسْتَقِيمِۚ ذَٰلِكَ خَيْرٌ وَأَحْسَنُ تَأْوِيلًا ﴿٣٥﴾﴾[4]، ولقد فسر قتادة كلمة تأويل هنا بالمآل والمرجع والعاقبة والثواب[5] كذلك قوله عز وجل: ﴿وَأَمَّا ٱلْجِدَارُ فَكَانَ لِغُلَٰمَيْنِ يَتِيمَيْنِ فِي ٱلْمَدِينَةِ وَكَانَ تَحْتَهُۥ كَنزٌ لَّهُمَا وَكَانَ أَبُوهُمَا صَٰلِحًا فَأَرَادَ رَبُّكَ أَن يَبْلُغَآ أَشُدَّهُمَا وَيَسْتَخْرِجَا كَنزَهُمَا رَحْمَةً مِّن رَّبِّكَۚ وَمَا فَعَلْتُهُۥ عَنْ أَمْرِيۚ ذَٰلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِع عَّلَيْهِ صَبْرًا ﴿٨٢﴾﴾[6]، وقد فسرها شيخ الإسلام ابن قتيبة قائلا: وهذا التأويل فعله ليس هو تأويل قوله والمراد به هذه الأفعال بما يؤول إليه[7].

نستنتج مما سبق ذكره أن التأويل قد جاء مفهومه في القرآن الكريم بمعنيين هما: المآل والرجوع والمصير، وبمعنى التفسير والبيان، من خلال هذا نرى أن التأويل في القرآن لا يختلف عن معناه اللغوي بالنسبة لكل المعنيين.

---

[1]- سورة يوسف الآيات 36.

[2]- سورة يوسف الآيات 43.

[3]- رشيد رضا، تفسير المنار، 173/3، نقلا عن قانون التأويل للقاضي الإشبيلي تحقيق محمد السليمان ص: 23

[4]- سورة الإسراء، الآية 35.

[5]- ابن جرير الطبري، تفسير الطبري، المرجع سابق، ص: 85

[6]- سورة الكهف، الآية 82.

[7]- ابن تيمية، مجموع الفتاوى، ج 17، ص: 367.

2) ابن رشد:

يعرف ابن رشد التأويل بأنّه: "إخراج دلالة اللفظ من دلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية من غير أن نخل بذلك"[1] لقد وضع ابن رشد "قانون التأويل" عنوان خاتمة كتابه فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال، المعالم الكبرى للعملية التأويلية بغية تحقيق مشروع الإصلاح الفكري والمنهجي الذي شرحه في كتبه المتأخرة .

ومن هنا بدأ بتصحيح المفاهيم المضللة، التي ألحقت بتصورات المؤولين حول التأويل "والحقيقة أن التأويل ليس في الشريعة، بل في بعض الصور الفنية والتي توحي في حالة أخذها على ظاهرها بالتجسيم والتشبيه، أو بالجور والظلم، لذلك من الأفضل استعمال لفظ الوحي أو الدين بدلا من الشريعة، لأن الشريعة لا تأويل فيها كما تفعل الشيعة في الشريعة.[2]

وهنا يبدوا ابن رشد فقيها أكثر منه حكيما في استعمال لفظ الشريعة وهو يعني التأويل، ليس كشفا إلا هي أقرب إلى العلم الديني، بل منهج عقلي واستدلال منطقي وتحليل للتجارب الحية مع إدراك لواقع خارج النص رؤية لداخله من صنع الفقيه أو المؤول أو المفسر أو الحكيم بناء على منطق التأويل[3].

وما يمكن قوله أن ابن رشد جاء بطريقة جديدة لم تكن متداولة من قبل عند علماء الكلام والمعتزلة والسنة والشيعة، وهي طريقة التأويل البرهاني بدلا من التأويل الجدلي.

1) الإمام الغزالي:

إن التأويل عند الغزالي "يعني أحيانا اِعتبار المعنى الأقل جلاء بدل المعنى الظاهر متى كان هناك دليل واضح يرجع أولهما على ثانيهما، قد أشار إلى أن هناك ثلاث أصناف إلى الدليل المفضي إلى

---

[1]- عاطف العراقي، الموسوعة العربية الفلسفية، ص: 207

[2]- ينظر بن أحمد بن محمد، فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من اتصال، تح، عبد عبد المجيد همو، دار معد للطباعة، دمشق، 1996، ص: 53

[3]- حسن حنفي: من النقد إلى الإبداع، النقل (1التدوين)، م1، دار قباء للطباعة والنشر (القاهرة)، ط1، 2000، ص: 175.

تأويل النص وهم: قد يكون الدليل قرينة، وقد يكون قياسا، وقد يكون ظاهرا أخر أقوى في معناه يحتمل التأويل المقصود"[1].

وقد اِهتم الغزالي أيضا بالتأويل البرهاني الذي اِختلف فيه مع اِبن رشد حيث يرى الغزالي في شيوعه بين عموم الناس، أمّا ابن رشد فيرى أنه يقتصر على أهله فقط لكي لا يقع في التأويلات الخاطئة، ولقد ردّ الغزالي قضية التأويل إلى التصادم بين المنقول والمعقول في أول النظر وظاهر الفكر، رأى بأن الذين وقفوا على الإشكالية اِنقسموا بين مفرط بتجديد النظر إلى النظر إلى المنقول ومفرط بتجديد النظر إلى المعقول، ومتوسط طمع في الجمع بين المنهجين ثم اِنقسم المتوسطين إلى من جعل المعقول أصلا والمنقول تابعا، وإلى من جعل المنقول أصلا والمعقول تابعا له، وإلى من جعل المنقول والمعقول أصلا واحدا"[2].

وهؤلاء يمثلون عنده الفرقة المحققة، وقد نهجو منهجا قديما، لان من طالت ممارسته للعلوم وكثر حوضه فيها يقدر على التفريق بين المعقول والمنقول في الأكثر بتأويلات قريبة، ولكن جعل المعقول والمنقول أصلا واحدا والتمرس بالعلوم لا يعني بلوغ المرام في العملية التأويلية مادامت هناك مواضيع تتعدد فيها التأويلات أو يظهر فيها المؤول إلى تأويلات بعيدة تكاد تثير الاِستفهام عنها.

ثانيا: التأويل عند بعض الباحثين المعاصرين :

1) نصر حامد أبو زيد:

لقد ذهب نصر حامد أبو زيد بحديثه عن تاريخ التأويل والتفسير في التراث العربي الإسلامي إلى القول بأن "مصطلح التأويل كان هو السائد والمستخدم دون حساسية للدلالة على شرح وتفسير القرآن الكريم، في حين كان مصطلح التفسير أقل تداولا، لكن مصطلح التأويل بدأ يتراجع بالتدريج

[1]– محمد معزوز، نظرية التأويل في تصور الغزالي وابن رشد، ص: حيفة ذوات عن مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والبحوث 16مارس 2019.

2– أبو حامد الغزالي: قانون التأويل، ضمن مجموعة رسائل الإمام الغزالي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988، ص: 15

ويفقد دلالته المحايدة ويكتسب دلالة سلبية، وذلك في سياق عملية التطور والنمو الاجتماعيين وما يصاحبها عادة من الصراع فكري وسياسي".[1]

يطرح ناصر حامد أبو زيد من خلال هذا القول مكانة التأويل في التراث العربي انطلاقا من مقارنته بتيمة التفسير، فالتأويل في بداياته كان يحمل دلالة إيجابية ارتبط فيها بالقرآن الكريم وتفسيره، ممّا يثبت أقلّية مصطلح التفسير ودنوّ مرتبته مقارنة بالأوّل، لكنّ هذه الدلالة الإيجابية لم تستمر بل نظرا للحمولات الإيديولوجية (فكرية وسياسية) التي حملها هذا المصطلح مع تطور الزمن بل أصبحت دلالته سلبية ولم يعد مناسبا لتفسير القرآن الكريم.

أما التأويلية كمصطلح فقد قال عنها: "هي جوهر ولب نظرية المعرفة في محاولتها وصف فعل القراءة، فوصفها بالبناء المعقد من العلاقات التي تتضمن عناصر الذات لذات الموضوع السياق ونسق العلامات والرسالة وهي عناصر تتفاعل مع بعضها تفاعلا يتسم بالتوتر الذي قد يقضي أحيانا إلى بروز بعضها على حساب بعض دون أن يقضي إلى إخفاءها إخفاء كاملا "[2]

ولقد ميز بين الهيرمينوطيقا والتفسير، فالهيرمينوطيقا كمصطلح قديم بدأ استخدامه في دائرة اللاهوتية، يشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني (الكتاب المقدس) وهي هنا تختلف عن التفسير الذي يشير إلى المصطلح على اِعتبار أن هذا الأخير يشير إلى التفسير نفسه في تفاصيله التطبيقية، بينما يشير المصطلح الأول إلى نظرية التفسير.

ولقد أقر بأن الممارسات التأويلية لم تعرف تطورا كبيرا في الثقافة العربية المعاصرة رغم الدعوة المتكررة منذ عدة عقود مضت إلى ضرورتها، فهو عند تحدثه عن التيارات التأويلية الكبرى سواء منها التي ترتكز على فعالية الذات القارئة إلى درجة زعم موت المؤلف والوجود الوهمي للنص لحساب القارئ أو المؤول أو تلك التي ترتكز على القراءة الموضوعية المحايدة وتبالغ إلى حد الزعم بإمكانية

[1]- نصر حامد أبو زيد، الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص: 174

[2]- نصر حامد أبو زيد، الخطاب والتأويل، المرجع نفسه، ص: 175

الوصول إلى المعنى التاريخي والأصلي حيث قال: "من الصعب أن نزعم أنّ تطور مثل هذا قد حدث في مفاهيم التأويل والتفسير في ثقافتنا الحديثة والمعاصرة "[1].

2) علي حرب :

قدّم علي حرب من خلال كتاباته خاصة **"الحقيقة والتأويل"** مجموعة مفاهيم مرتبطة بالتأويل، إذ عرّفه على أنّه: "هو صرف اللفظ إلى معنى يحتمله إنه انتهاك لنص وخروج بالدلالة، ولهذا فهو يشكل إستراتيجية أهل الاختلاف والمغايرة وبه يكون الابتداع والتجديد أو الاستئناف وإعادة التأسيس ومأزق التأويل أنه يوسع النص بصورة تجعل القارئ يقرا فيه كل ما يريد أن يقرأ".[2]

والتفكيك فانه "يقطع الصلة مع المؤلف ومراده، ومع المعنى واحتمالاته، به يجري التعامل مع الوقائع الخطابية وحدها لا بصفتها إشارات تدل أو علامات تتنبأ بل بوصفها مواد يجري عليها العمل لإنتاج معرفة تتعلق بكيفية إنتاج المعرفة والمعنى ولهذا فإن التفكيك يتجاوز منطوق الخطاب إلى ما يسكت عنه ولا يقول إلا ما يستبعده ويتناساه إنه نبش للأصول وتعرية للأسس وفضح للبداهات، ومن هنا يشكل التفكيك إستراتيجية للذين يريدون التحرر من سلطة النصوص وامبريالية المعنى أو الديكتاتورية الحقيقية وكل الذين يمارسون علاقاتهم بهويتهم وانتمائهم بطريقة مفتوحة توضع خارج أي تصنيف جاهز أو إطار جامد ومأزقه أو منطوقة قد يقول لنا بأن الخطاب ليس بمنطوقة بل بالمسكوت عنه".[3]

ولم يتوقف عند هذا الحدّ، بل قدّم أيضا إطارا مفاهيميا للتفسير، موضحا إياه في قوله بأنّه: "يرمي إلى الكشف عن مراد المؤلف ومعنى الخطاب وغالبا ما يستعمله السلفيون ودعاة التطابق من الأصول في صراعاتهم حول ملكية الحقيقة ومشروعية الانتماء، وهو لا يقتصر على المذاهب والديانات بل يشمل أيضا أصحاب الإيديولوجيات الحديثة فالماركسيون يتعاملون مع نصوص ماركس

[1]- نصر حامد أبو زيد، الخطاب والتأويل، مرجع سابق، ص: 77

[2]- علي حرب: الحقيقة والتأويل، إجراءات تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير، لبنان، ط2، 1995، ص: 22

[3]- المرجع نفسه، ص: 23.

بمنطق الشرح والتفسير ولهذا يشكل التفسير إستراتيجية، لكن مأزقه أنّ الكلام المفسر لا يتطابق من النص المراد تفسيره".[1] ونستخلص مما سبق ذكره من التعريفات أن علي حرب له إستراتيجية في قراءة النصوص تعتمد على الجمع بين كل من نظرية التفسير ونظرية التأويل ونظرية التفكيك .

وقد عمل التأويل في الفكر العربي على نقل الذات القارئة وفرضيات الخطاب إلى جهة لا تتعادل في المعنى وإذا تعادل فلا نهاية للتأويل، إنما عودة إلى خطاب النفس لتحديد دلالات اللغة الموضوعية لمراهنة المعنى، فلم يخضع المعنى لفعل النمو إذا هو في البداية حقيقة، وكل المفاهيم اللاحقة استرجاع لفعل النواة الأولى التي هي محل لتجمعات المعنى في النواة الميتاخطابية. فالتأويل العربي والإسلامي كان دافعا لموضوع التأويل وديمومة الصورة التناظرية لفعل الفهم التي أغرقت في زمانيتها المختزلة لحظة استحضار الذات والسؤال المثير لإشكالاتها، فالتأويلية العربية أنتجت المعنى من المعنى أي، أبعاداً من الحقيقة للحقيقة"[2]

[1]- علي حرب، الممنوع والممتنع نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي العربي،لبنان ,بيروت، ط2، 2000، ص: 211.

[2]- عمارة ناصر: اللغة والتأويل، مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، منشورات الاختلاف، الجزائر دار ألغرابي، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2007، ص: 123.>

ثالثا: التـــأويل عنـــد الـــغرب

1) جورج غادامير Georg Gadamer (1900 – 2002):

لقد كان التأويل قبل غادامير يركز كثيرا على البعد النفساني، وهو البعد الذي ظهر مع **دلتاي** و**شلاير ماخر**، حيث تم التعامل مع النص على انه تعبير عن مقاصد المؤلف وتجربته الذاتية، وعليه فالتأويل من المنظور هو القدرة على إعادة بناء مقاصد المؤلف وتجربته الذاتية كما كانت .وقد عمل غادامير على "ضرورة تخليص عملية الفهم من الطابع النفسي التي رسمتها به رومانطيقية دي لتاي وشلاير ماخر وضرورة فصل النص عن ذهنية المؤلف وروح العصر الذي ينتمي إليه ثم ضرورة تحويل الاهتمام إلى عملية الفهم في حد ذاتها في حيثياتها الخفية وفي بعدها التاريخي.[1]

وقد اقر بأنّ الدمج هو المهمة الحقيقية للهيرمينوطيقا وهو يحذر من القول بأنّ عملية إعادة البناء على أنها العملية الأساسية أو النهائية في التأويل فمهمتها عنده تنحصر بالدرجة الأساسية في فهم النص لا في فهم المؤلف وقد ألح على هذا التصور ويرى أنه من الضروري التسليم به في نظرية التأويل.[2]

ولقد دخلت الهيرمينوطيقا مرحلة جديدة وهامة من خلال ظهور كتاب "الحقيقة والمنهج" لغادامير، حيث نجد أفكار هايدغير التأويلية الثورية، وكذلك نجد التصور القديم للهيرمينوطيقا بوصفها المنهج الخاص بالعلوم الإنسانية الذي كان يقر به دى لتاي لكن غادامير قد هاجم هذه الفكرة وقد حكم على فكرة المنهج لان المنهج عنده ليس هو الطريق الحقيقة بل هو من دأب الحقيقة على العكس . أن تفوت رجل المنهج وتزوغ منه والفهم في تصوره ليس عملية ذاتية للإنسان بإزاء موضوع وقباله بل الفهم أسلوب وجود الإنسان نفسه.[3]

[1] – عبد الكريم شرقي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 3.

[2] – عادل مصطفى، فهم الفهم، ص 312.

[3] – عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهيرمينوطيقا – نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير، ص 276.

فالهيرمينوطيقا ليست فرعا مساعدا لدراسات الإنسانية بل هي نشاط فلسفي يحاول تفسير الفهم على أنه عملية أنطولوجية في الإنسان، فغادامير لم يكن يبالي بمشكلات العملية لصياغة المبادئ الصحيحة للتأويل بل كان يود أن يسلط الضوء على ظاهرة الفهم نفسه، ولهذا ركز على أهمية فكرة التطبيق، فالفهم عنده يتخذ دائما دلالة التطبيق فهم النص ما يعني تطبيقه على أنفسنا.

ومن هنا فإن **غادامير** استطاع أن يحرر النص في أهدافه ومضامينه الدلالية والفكرية من المقاصد الأصلية للمؤلف، ومن العلاقة الضيقة التي تربطه بأفق متلقيه المعاصرين ومن العلاقة المحدودة والتاريخية التي تربطه بأفق المتلقين اللاحقين، وجعل الفهم سيرورة من الحوار والتفاعل الخلاق والمستمر بين أفق النص الماضي والأفق الحاضر لكل ذات متلقية"[1]

فغادامير قد تجاوز فكر كل من **شلاير ماخر** و **دلتاي** المتعلق بالتأويل وقد بناه على عملية الدمج وقال بأنها هي المهمة الحقيقية له، وأيضا قد حرر النص من المضامين والأهداف الدلالية والفكرية التي كانت تحمل مقاصد المؤلف وجعله لا يرتبط معاصريه أو بالمتلقين اللاحقين له بل جعل الفهم سيرورة مستمرة بين أفق النص الماضي وأفق الحاضر لكل ذات متلقية لهذا النص .

2) التأويل عند بول ريكور "Paule Ricœur" (1913 – 2005):

ظهر مصطلح التأويل عند الفيلسوف الفرنسي بول ريكور لصيقا بما يعرف بالفهم والتفسير والاستيعاب، باعتبار هذه العناصر الثلاثة الطريق الموصول للكشف عن القناع، أو الستار الذي يختفي من وراءه المؤلف في كتابه نصه فالقارئ المؤول لهذا النص لابد أن يستحضر إن لم نقل كل هذه العناصر فمعظمها من أجل الوصول أو القبض على المعنى المقصود أو الحقيقي للنص.

واعتبار التأويل موضوعا مركزيا في الهيرمينوطيقا، يقول "سوف انطلق من التعريف الذي يعتبر الهيرمينوطيقا فن لتأويل النصوص، فعندما تؤدي المسافة الجغرافية والتاريخية والثقافية التي تفصل النص عن القارئ إلى وضعية انعدام الفهم، والتي لا يمكن تجاوزها إلا في إطار قراءة متعددة، أي في إطار

[1] – عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظرية الغربية الحديثة، الدار العربية للعلوم، ط2، بيروت، لبنان، 2008، ص 43.

تأويل متعدد الأبعاد آنذاك يصبح وجود فن مخصوص أمرا لازما، وبهذا الشرط الأساسي يغدو التأويل باعتباره موضوعا مركزيا للهيرمينوطيقا نظرية للمعن المتعدد".[1]

ينطلق هذا التعريف من كون الهيرمينوطيقا فن التأويل النصوص فبعد لحظة الإنتاج ولحظة الفهم عن بعضهما البعض يؤدي إلى صعوبة فهم واستيعاب تلك النصوص، وهذا ما يتطلب قراءات متعددة في ظلها من الممكن أن تصل إلى فهم هذه الأعمال الأدبية .

ويقول أيضا "بل التأويل حالة خاصة من حالات الفهم، هو الفهم حين يطبق على تعبيرات الحياة المكتوبة...، يمكن توقع أن يظهر التأويل بصفته مجرد مقاطعة ملحقة بإمبراطورية الاستيعاب".[2]

للتأويل في نظر بول ريكور على أنّه مرحلة من مراحل الفهم ولبنة أساسية في فهم واستيعاب النصوص، في حين يربط بين "الفهم والتأويل".

لاسيما عند تطبيق هذين المفهومين على الأعمال المكتوبة إذ يساهما في تفسيرها تفسيرا جامعا، كما يلحق في مركب هاذين الآلتين عنصرا فعالا لا يساهم هو أيضا على فهم وإدراك هذه الأعمال الأدبية ألا "وهو الاستيعاب"، فكل هذه العناصر المذكورة سالفا (الفهم، التأويل، الاستيعاب) هي في حقيقتها منسجمة فيما بينها وتعمل وفق تكامل متوالي للدلالة، كما يشير إلى تواجد بعض الاختلافات من حيث الاستخدام لمفاهيم الفهم والتفسير والتأويل تناسبا مع الخطاب بوصفه عملا فنيا حاملا بين طياته معنى ما يريد إيصاله للمتلقي أو السامع، فمن الممكن أن يستند الفهم إلى عنصري التفسير والتأويل كلما طلبت الضرورة إلى ذلك.

و"التأويل بصفته جدل التفسير والفهم أو الاستيعاب يمكن إرجاعه إلى المراحل الابتدائية من السلوك التأويلي الذي يعمل في المناقشة أصلا، وفي حين يوضح أن الكتابة والتأليف الأدبي وحدهما يقدمان تطويرا كاملا لهذا الجدل، فلا ينبغي الإحالة إلى التأويل بوصفه إقليما من أقاليم الفهم"[3].

[1]- بول ريكور: البلاغة والشعرية والهيرمينوطيقا، ترجمة مصطفى النحال، فكر ونقد، لبنان، 1999، ص: 112.

[2]- بول ريكور: نظرية تأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط2، ، لبنان، 2006، ص: 120.

[3]- المرجع نفسه : ص 121.

ولعل الجدل الذي أثير حول ما يميز هذه المفاهيم عن بعضها البعض يمكن أن نرجعه إلى الأحضان الأولى التي ترعرع فيها ذلك السلوك التأويلي، ولعل هذا الخلاف المثير للجدل والمناقشة يفرض على الكتابة والعمل الفني والأدبي أن يعملا على تطوير هذا الجدل والخروج من دراسة هذا الخلاف الذي لا يزال لحد اليوم محطة خلاف بين النقاد والفلاسفة. وعلى هذا الأساس يتوجب على الباحث في حقل التأويل أن يكون على دراية وعلى وعي تام للفصل بين هذه المفاهيم.

غير أنه "ومن أجل تقديم عرض علمي لجدل التفسير والفهم كمرحلتين من عملية فريدة، أقترح وصف الجدل أو تنقله من الفهم إلى التفسير، ثم كنقله من التفسير إلى الاستيعاب نمطا معقدا من الفهم تدعمه إجراءات تفسيرية في البداية سيبدو التفسير مجرد تخمين وفي النهاية يرضى الفهم... بوصفه وساطة بين مرحلتين من الفهم فإذا عزل عن هذه العملية العينية فسيكون مجرد صنيع للمنهجية ".[1]

ولفك هذا النزاع المتضمن متى نفسر؟ ومتى نفهم؟ في الآن نفسه، فعتبة التفسير لا يمكن اجتيازها إلا عبورا بمرحلة الفهم وهذه الأخيرة ينتج عنها الاستيعاب للظاهرة المدروسة التي هي محل الدراسة، فلا تفسير بمنأى أو معزل عن عمليتي الفهم والاستيعاب فالتفسير هنا يعتبر واسطة بين مرحلتين من الفهم والاستيعاب فعزله وإبعاده عنها يعتبر تزييف وتلفيق ونقص في المنهجية أو الإستراتيجية .

يتضح لنا من خلال ما تقدم ، ومن خلال تعريجنا على جهود "بول ريكور" في مفهمته للتأويل، أن مصطلح التأويل مقترن بمرحلة حاسمة تتمثل في الفهم وروافدها من الاستيعاب والتفسير.

[1]- المرجع السابق : ص 122.

II. النص الشعري وجمالية القراءة التأويلية:

أوّلا: كيف نقرأ الشعر؟

كان العرف السائد قديما في حقل الدراسات الأدبية أن ينصب الاهتمام على المؤلف" باعتباره قطبا في العملية الإبداعية والنقدية"[1]، ولهذا كان النص منغلقا على نفسه بكل ما يحمل من دلالات لغوية يصعب على القارئ إدراكها أو استيعابها إذ أصبح النص في هذه الحالة لا يترك أثرا في نفسية القارئ مما يدفعه إلى الملل وبالتالي يصبح القارئ هاهنا قطبا سالبا أو بمعنى أخر قارئا مستهلكا متجردا من لمسة إبداعه وإنتاجه، لكن مع تطور النقد الأدبي أصبح النص ينفتح على عدة تأويلات ويقبل الكثير من التفسيرات انطلاقا من القارئ، وتجربته الخاصة، وثقافته الفردية في مقاربة مقاصد النصوص الأدبية عبر ملأ الفراغات والمساحات البيضاء والفجوات التي يتركها المؤلف للمتلقي، كي يعمل بدوره على سد تلك الثغرات انطلاقا من الكلمات المفتاحية الموجودة في النص، وذلك من أجل إعادة بعثه من جديد وفق لنظرة خاصة وتأويل شخصي.

وانطلاقا من هذه الاعتبارات نجد أن النص الشعري كان له حظ في هاته القراءات والتأويلات حيث "إن التعامل مع النص الشعري ليس مجرد مع تراكيب لغوية داخل إطار موسيقي، وإنما تعامل من نظام متكامل يقوم على مجموعة من التوازنات، على اعتبار أن المبدع هو أول من يتعامل مع النص الشعري تأليفا أو أسلوبا، ثم يأتي دور المتلقي في التعامل مع النص، بطريقة تلقائية انفعالا وتأثيرا"[2]، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن "فهم القارئ المؤول قد يتفق مع قصد المؤلف المبدع وقصد النص وقد يختلف عن قصدهما، وقد يوافق قصد أحدهما ويخالف الآخر"[3]. هذه كلها احتمالات واردة في قراءة النصوص الشعرية والأدبية فالمهم هو أن يحقق النص ردة فعل جمالية لدى

---

[1]- شرشار عبد القادر، نظرية القراءة والتلقي النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي إتحاد الكتاب العرب، 201/367.

[2]- أبو زيد بيومي: التوازن في عملية إبداع النص الشعري، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2008، مقدمة الكتاب، ص03.

[3]- أحمد مدراس، مفهوم التأويل عند المحدثين، مجلة كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد 04، جامعة خيضر، بسكرة، الجزائر، جانفي 2009.

القارئ ويحظى بالتعزيز من قبل الطرفين– المتحدث، المستمعين– بالاعتماد على إستراتيجية في مقاربة النصوص الشعرية بصفة خاصة"[1]، وجب على القارئ الاستعداد التذوقي والتلقائي، لأنّ النص يتطلب منه أن يستحضر كل تجاربه وفنياته وذكائه في التعامل معه، لأنه سيتعامل مع لغة شعرية للكشف عن دلالته، مما ينتج التعددية الدلالية للنصوص الشعرية .

العثور على المعاني داخل النص الشعري:

يتضمن النص الشعري عدة مقاصد ضمنية، والتي تتجلى في دلالة الألفاظ والتراكيب والأساليب، والتعابير اللغوية التي يتفاعل القارئ الشعري كثيرا معها لأنها تبعث فيه لذة شعرية وتدفعه لاكتشاف جماليات اللغة الشعرية، فالتفاعل الذي يكون بين النص والمتلقي هو أساس القراءة التي تبحث عن المعنى يقول **فولفانغ إيزر**: "إن الشيء الأساسي في قراءة أي عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه لهذا السبب نبهت نظرية الفيومينولوجيا بإلحاح إلى أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تكون تهتم ليس فقط بالنص الفعلي، بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذات النص".[2]

وعلى ضوء ما تم ذكره سنعرض أنواع القراءة حسب مفهوم رواد نظرية القراءة والتلقي، ويمكن أن نميز بين القراءات المتجهة نحو النص ويصح حصرها في ثلاثة أنواع من القراءة.

القراءة الظاهرتية:

إن هذا النوع من القراءة يسعى إلى "ترصد أفعال الخطابات واستنساخها للأحداث الجمالية الذوقية كما تتجلى في النص دونما تقويم نقدي"[3]، وهذه القراءة تسعى إلى تحديد المعنى القريب التي يمكن أن نطلق عليها اسم قراءة الفهم، وهذا الأمر قد يتم بدمج بين قراءتين استكشافية أو ما نطلق عليه بالقراءة الاستطلاعية.

---

[1]– ينظر إدوارد سعيد العالم والنص والناقد ترجمة عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص46.

[2]– فولفانغ إيزر: فغل القراءة، ترجمة حميد لحميداني والجيلاني الكدية، مكتبة مناهل فاس المغرب، دط، دت، ص12.

[3]– صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات جامعة السابع من أفريل، ليبيا، ط1– 1426، ص125.

وعليه، فـ "إن هذه القراءة كفيلة بفهم النص فهما سطحيا عاما دون الغوص والسير في أغواره، حيث لا يمكن لأي متلقي للعمل الأدبي أن يستغني عنه في قراءته للنص إذ لابد له من الاكتشاف والاستطلاع حتى يتضح من خلال ذلك المعنى القريب أو ما يطلق عليه المعنى العادي".[1]

إنّ هذا القول الذي تمّ طرحه، يتحدّد من خلاله الدور الأساسي للقراءة الأساسية، باعتبارها آلية هامة وخطوة لا يمكن التخلّي عنها أثناء قراءة أيّ عمل أدبي آخر، لأنّه من خلالها تتجلى لنا/أو للباحث المعنى الأوّلي والعادي لأيّ نص من النصوص. وتتضح المعادلة الآتية:

القراءة الإستكشافية + اللفظ + المعنى الأوّل (المعنى العادي).

وهذا ما يمكن للمتلقي أن يستقبله أثناء قراءته، إذ من خلالها يشير فهم المعنى وهذا القصد هو الذي حدده بول ريكور وأكد عليه "أن الفهم هو الإدارة أو السبيل الأول لبداية مرحلة التأويل وتوليد المعاني المضمرة".[2]

يؤكّد بول ريكور من خلال هذا القول على آلية الفهم باعتبارها خطوة ثانية تأتي بعد القراءة الاستطلاعية، فيكون الفهم هو الطريق الأوّل والممهّد الأساسي لمرحلة التأويل، وكأنّ التأويل الأوّلي مرتبط بالفهم وتوليد المعاني وإظهار المضمر.

القراءة التماهية:

إن هذه القراءة "تتسم بالتأييد أو الشجب لمواقف الشخصيات"[3]. إنها بهذا الوصف تغدو قراءة انطباعية ذوقية يمكن للمتلقي إبداء رأيه فيها قبولا ورفضا من خلال المتعة التي يحدثها النص في المتلقين، لتصبح لغة النص هي التي لها القدرة في إيجاد متعة الذائقة الأدبية التي " يجب على النص

[1]- مسعود وقاد وعلي كرباع: آليات التلقي في النصوص المختارات الشعرية من منظور نظرية القراءة ، مجلة الأثر العدد28، 2017، ص119.

[2]- بول ريكور، نظرية التأويل، والخطاب وفائض المعنى ، ص123.

[3]- صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث ، ص125

الذي تكتبونه لي أن يعطيني الدليل بأنه يرعبني، وهذا الدليل موجود إنه الكتابة، وإن الكتابة لتكمن في هذا علم متعة الكلام"[1].

القراءة التأويلية:

وهي القراءة التي تتعمق في البحث عن معاني النص والغوص في وحداته، إنها القراءة التي تبحث عن معنى المعنى من خلال محاولة الاهتداء إلى نشاطات واعية"، فهي قراءة للنص أو المقاربة تتحكم فيها الفرضيات المنبثقة من معطيات النص أولا ومن قدرة المؤول ثانيا، والتأويل في أوسع معانيه هو القراءة بمعناها الواسع"[2]. فالقراءة التأويلية تعتمد في جوهرها على فك رموز النص الغامضة المتعددة المعنى، فهناك نصوص بسيطة يتمكن منها القارئ منذ القراءة الأولى إذا استطعنا القول "أن القراءة التأويلية ليست تلقيا ساذجا، بل لا تتوقف عند حدود التلقي المباشر، في تريد أن تسهم بوعي في إنتاج أو خلق وجهة نظر للنظر التي يحملها أو يتحملها النص، هي لا تريد ولا تقبل الوقوف عند حدود العرض والتلخيص، بل تريد إعادة بناء ذلك الخطاب بشكل يجعله أكثر تماسكا"[3].

من خلال هذا القول تتّضح لنا أنّ القراءة التأويلية مخالفة تماما للقراءة الاستطلاعية باعتبار هذه الأخيرة تحدّد المعنى العادي الأوّلي للنص، في حين أن القراءة التأويلية تتميز بشموليّتها ولا تتوقف عند التلقّي المباشر، لأنّها تحاول الولوج إلى أعماق المعاني وإنتاج وعي أو خلق وجهة نظر يقترضها النص وبالتالي فهي قراءة لا حدود لها.

والقراءة التأويلية هي قراءة تتعدى اللفظ والمعنى السطحي: لفظ + معنى أول = معنى المعنى (التأويلية) "فهي القراءة الفاحصة القائمة على التأويل والتشكيك"[4] إن هذه القراءات المتعددة في

---

[1]- رولان بارت، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، د ط، دت، ص: 27.

[2]- بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، مصر، ط1، 2006، ص: 210.

[3]- محمد المتقن، مفاهيم نقدية، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، ط1، 2013، ص: 78.

[4]- إدريس بالمليح:المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1995، ص441.

تأويل واكتشاف واسترجاع وجمع هي فقط أدوات لإضاءة الجوانب الممتعة في النص من أجل الوصول إلى المعنى الضمني الذي يرمي إليه والكشف عن النتائج المنتظرة والمتوقعة منه.

من هنا نستطيع القول أن مهمة القارئ تكمن في إتمام معنى النص، من خلال قراءته وإضفاء حركة متجددة عليه، فمهمة الشاعر أو المؤلف تنتهي عندما يتم كتابة نصه، تقع المسؤولية على القارئ المؤول حيث تنتقل السلطة من المؤلف إلى القارئ واليه. أما الكاتب فحضوره نسبي متعلق بقصدية النص "ولهذا يركز المؤول القارئ مفهومه على معطيات النصية للكشف عن دلالاتها حتى يتفاعل معها بشكل ايجابي وينال المبتغى طبقا لمرجعيته الفكرية والمعرفية والثقافية"[1] بإتباعه إستراتيجية نصية للكشف عن مضمونه الحقيقي، لان فضول القارئ ودوافعه يدفعه إلى استنطاق النص من خلال الكشف أو الغوص في فجواته وثغراته، وهو الذي يملأها ويكمل النقص فيها.

بالإضافة إلى ذلك الكم الهائل من الرموز والألفاظ والتعابير التي يوظفها الشاعر في النص الشعري، حيث يصبح هذا الأخير مستفزا لذائقة القارئ التي يعمل على تكثيف وإثراء دلالاتها وتعدد معانيها ومضامينها مما يمنح للنص الانفتاح الدلالي، ويجعل القارئ أكثر حضورا من خلال تفعيل دوره في إنتاج واستخراج الدلالة .

ثانيا: تـأويل المعاني داخل النـص الشـعري

لابد من الإقرار أن "النص الجيد هو الذي ينصب شراكا لقرائه، ويدعو إلى الافتتان به، والوقوع في أسر محبته"[2]، وكل نص من هذا النوع يحاول أن يغري قرائه ويجذبهم إليه وذلك وفق تجارب القراء، وخبرتهم الثقافية المختلفة من قارئ لأخر، ومن هنا تختلف التأويلات من قارئ لأخر فكل قارئ وكيف يقوم بالعملية وفقا لتصورات وتخيلاته المسبقة للمعني، فيكون في هذه الحالة ملزما لان يطرح ما هو في عمق النص من ضوء ما يبرز جماليته وفعاليته، وهذا ما يجعل "فن تأويلات النصوص وتعداداتها متعلقة أساسا بالقارئ، ليكشف عي طبيعة المقاربة الجمالية لأي نص، والتي ترتبط بتفكيره الحر

[1]– العربي دحو: الأدب العربي من النشأة إلى قيام الدولة الفاطمية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر 2007، ص122.

[2]– محمد حماسة عبد اللطيف: فتنة النص بحوث ودراسات نصية، دار الغريب للطباعة والنشر: القاهرة مصر، ص87.

القائم على المزاح المنطبع من ذات القارئ ونفسيته من حيث كونها نشاطا ذوقيا، وبما أن الأذواق متغيرة، فإن التأويلات ستكون حتما متغيرة طبقا لها".[1]

وهذا ما يستدعي منه إبراز قدرته على استنطاق النصوص والذهاب بعيدا في مغامرة البحث عن المعنى الخفي/المسكوت عنه، وهذه القدرة هي في نظرنا **قدرة تناصية ومعرفية** تنم عن مهارت إبداعية مخصوصة، كي يصير بمقدوره الكشف عن دلالات هذه النصوص، وتحليل شفراتها المتعددة، حتى يكتمل معناها وتتحقق فعاليتها المرجوة.

والمؤول لنص أدبي ما، لاشك سيؤوله حسب ميوله ورغباته، لأن تأويله يحفزه على الرغبة في تذوق متعة اللذة الفكرة – الشعرية — للنص وفتح كل الاحتمالات إلى ما يمكن اعتباره وتوقعه وفق ملاذ المؤول "وميوله ورغبته ورؤيته واستنطاق لمسكوت النص المرجو بعثه من جديد".[2]

فالتأويل يعتمد أساسا على الحدس، لأنه يعمل على إعادة تنشيط مخيلة القارئ وتنمية تصوراته حتى يتمكن من التواصل إلى أحكام، انطلاقا من تصور أولي مسبق لعمق النص، لكن حكمه يبقى نسبيا ومفترضا وغير مكتمل فتنشأ العلاقة بين عالمين عالم النص، وعالم القارئ، وتبقى حرية التأويل لدى القارئ مقيدة بقصدية النص فبما أن التأويل أصبح يخضع لمعايير وضوابط يجب إتباعها فالقارئ الذكي لا يقرأ كما يريد هو، إنما كما يريد النص، كما يجب احترام القوانين الداخلية للنصوص الأدبية.

[1]– عبد القادر فيدوح: دلالية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية المطبعة الجهوية ،وهران، الجزائر، ط1، 1993، ص29.

[2]– المرجع السابق ، ص 09.

الفصل الثاني / الحزن عند درويش: من الموقف إلى الحالة.

I. حزن المكان أو مكانية الحزن.

II. الحبّ ودلالة الفقد.

III. الحزن موتا أو الموت حزنا: في تأويل الآخر.

تمهيد:

لقد تنوعت أشكال القصائد في الذائقة الشعرية العربية من قصائد غزل إلى قصائد مدح وذم وحزن وألم، مشكّلة بذلك لوحة جمالية تجتمع فيها كل أنواع المشاعر بمأساتها وملهاتها، وتتضافر فيها كل المشاهد الإنسانية لترسم لوحة فنية تغدق بالرؤى الجمالية والتعبيرية، وهذا ما نلاحظه على مجموعة الشعراء الذين برزوا في الساحة الأدبية المعاصرة ومن بينهم **محمود درويش**؛ هذا الذي جعل من أشعاره رسالة يوصل من خلالها إلى الطرف مأساته المرتبطة بمأساة الشعب الفلسطيني ومأساته الذاتية والحاملة بين طياتها طعم الموت والألم، وإثبات نزعة التحرر المرتبطة بتيمة الحزن والتحسر على الوضع المعاش، ويعد الحزن بذلك منبع إلهام كل الشعراء؛ فمن خلاله يخرجون الكلمات والأفكار التي تؤثر في ذهن السامع؛ لأنها تخرج من قلب صادق يتوشحه الألم والحزن.

ويأتي **الحزن** عند محمود درويش على هيئة شعرية تلج الوجدان عند المتلقين؛ والقارئ المتتبع لأشعاره يستشعر فيها الألم والحرقة والحزن، وهذا ما سنحاول اكتشافه وتحليله من خلال تقديم قراءة تأويلية لواحدة من قصائده التي ضربت مثالا للغياب والحزن وعنوانها: «**على محطة قطار سقط عن الخريطة**»، وقد وضعتنا هذه الدراسة أمام مجموعة من التساؤلات شكلتها القراءة الأولية للقصيدة، من بينها:

-كيف يمكن قراءة تيمة الحزن والغياب والنسيان من **منظور تأويلي**؟

- ما هي الدلالات التي يمكن للمسار التأويلي أن يقدمها لموضوع السفر والترحال في هذه القصيدة ؟

- ما هي العلاقات التي تجمع بين دلالة الفقد والحزن والمعاناة والأنا التي وظفها الشاعر ؟

- ما هو المسار التأويلي الذي اتخذه الحزن عند محمد درويش للانتقال من صورة الموقف إلى الحالة ؟

I. حزن المكان أو مكانية الحزن:

إن الولوج إلى حزن المكان أو مكانية الحزن عند "محمود درويش" من خلال قصيدته هذه يستوجب بالضرورة الوقوف بالعتبة الأساسية لهذه القصيدة والمتمثلة في العنوان الذي يحمل مجموعة من الدلالات والمفارقات التي أعطت للنص جمالية ونوعا من الغموض؛ وخاصة أنّ المفارقة تشكل نوعا من التقنيات الضرورية التي يستخدمها الشعراء لصرف نظر القراء عن المعاني المسكوت عنها داخل الفسيفساء الشعرية التي تلمح ولا تصرح، وبما أن مادة النص الشعري هي اللغة، فإن التركيبة الابستمولوجية لها تمنحها قدرة على خيانة المعاني الأصلية التي كان الشاعر بصدد إبرازها، إلا أن اللغة تملك أن تمارس سلطتها / تأويلها على المتخيل الشعري لتنزاح به عن المعنى الأبوي للشاعر. لذلك، فالمتتبع لعنوان هذه القصيدة سيجد أنه يحمل معاني وتأويلات مختلفة وبإمكان القارئ أن يقدم له أكثر من قراءة استنادا إلى كلماته التي تركت دون تشكيل "على محطة قطار سقط عن الخريطة"؛ وعليه لو حاولنا إضفاء علامات شكلية لهذا العنوان بطرق مختلفة ستختلف دلالاته من صيغة إلى أخرى فمثلا «على محطةٍ...قطارٌ سقط عن الخريطة» فإضفاء تنوين الكسرة لكلمة محطة وتنوين الضم لكلمة قطار يؤكد أنّ القراءة أكثر وضوحا بدلالة الفاعل المحدد. (القطار) وعليه يبحث القارئ عن دلالات كل مفردة من مفردات العنوان (محطة – قطار – خريطة) حتى يلج إلى النص.

هذه القراءة للعنوان ليست محددة وإنّما تتغير بتغير الصيغة الشكلية له، وهذا ما ترصده الصيغة الثانية: «على محطة قطار:سَقَطَ عن الخريطة»، نلحظ أنّ عبارة محطة قطار مضاف ومضاف إليه تمنح للعنوان قراءة أخرى تجعل الباحث والقارئ يدخل في متاهة البحث عن الفاعل الذي سقط عن الخريطة ويصبح عندنا مشكلة رابعة في البحث عن الدلالات إضافة — الفاعل – إلى الدلالات الثلاثة التي وردت في العنوان مما يلزم الباحث إلى وضع مجموعة من الخيارات التي ينتقي واحدة منها تتلائم مع الدلالات الثلاث للعنوان . وهنا يستوجب على القارئ أنّ يعتمد على دلالة واحدة لفهم مفردات القصيدة ومضامينها وكشف دلالاتها وتقديم تأويلات تتجلى فيها تيمة الحزن والغياب، غياب وحزن ارتبط بالمكان (محطة القطار)، ومن المقاطع الأولية التي افتتح بها "محمود درويش" مقطع

رصد من خلاله موضوع النسيان القائم على مجموعة رموز شكلت عالم الطفولة ومجموعة من الحكايات المرتبطة بالحالة التاريخية والدينية .

لقد عمد"محمود درويش"منذ بداية نصه إلى رسم طريق سير المكان إلى دفق شعوري متأزم، يتصاعد وفق تعارضات الحالة الشعرية مع الحالة الواقعية هذه الأخيرة ينطلق فيها الشاعر إلى تأويل العالم /النص/ الحقيقة ضمن معطى لغوي أولا، وينتهي بعالم التأويل الفسيح للعلامة اللسانية ثانيا.

رسم المكان الذي سيمر خلاله القطار وهو سكة الحديد في بنية النص:

عشب هواء يابس، شوك،وصبار

على سكك الحديد هناك شكل الشيء

في عبثية اللاّشكل يمضغ ظله...

عدم هناك موثق ...ومطوق بنقيضه

ويمامتان تحلقان

على سقيفة غرفة مهجورة عند المحطة

والمحطة مثل وشم ذاب في جسد المكان[1]

وكان هذا المقطع دلالة على شحوب المكان وبهتانه وكل ما حمل من سلبية النقص فالسكة وما حفّها من عناصر تدل على الصعوبة والقساوة دلّت على انطلاقه عبر خريطة دالة على الخوف وعدم الإستقرار، ذلك الإستقرار الذي ربّما كان سبب السفر هو البحث عنه والسعي وراءه ولكنّ هذا الرفض ظلّت تكسوه مسحة طاغية من العبثية الذي اكتسبه من الأشكال، ثمّ أنّ هذه العبثية التي وصفت الأشكال وحدّدت سمتها لم تكن سوى نتيجة حتمية إلى ما يساور الشاعر وما حوله من شعور بالعدم والوجود وهو ما تؤكّده العبارة (**عدم هناك موثق ومطوق بنقيضه**).[2]

[1] – محمود درويش: ديوان لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، دار رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2009، ص:14

[2] – المصدر نفسه، ص 14.

إنّ الوصف من الفعاليات الكبرى التي ينشطها الشاعر كتقريب الصور الشعرية إلى عالم الحقيقة، غير أنّنا نعتقد أنّ الوصف أيضا يتجه إلى إضفاء المزيد من التأويل الغامض على العبارة الشعرية، واستمر أسلوب الوصف في قوله:

وقفتُ على المحطةِ في الغروب: ألا تزال

هناك امرأتان في إمرأة تلمع فخذها بالبرق؟

أسطوريتان– عدوّتان – صديقتان – وتوأمان

على سطوح الريح. واحدة تغازلني، وثانية

تقاتلني؟ وهل كسر الدم المسفوك سيفا

واحدا لأقول: إن إلهتي الأولى معي؟

(صدقت أغنيتي القديمة كي أكذب واقعي)

كان القطار سفينة برية ترسو ...وتحملنا

إلى مدن الخيال الواقعية كلما احتجنا إلى[1]

وهذا المقطع ليس مقطعا عاديّا لأنّه حمل دلالة اختلاف المكان بحسب اختلاف الفكرة حول القطار والمحطة لم تعد فكرة عادية مقتصرة على النقل والتنقل بل صارت سبلا من البحث على الحياة في خط عثر وغير منظم تعترضه عدة صعوبات، ورغم هذه الصعوبات إلاّ أنّ القطار كان يحمل أمنية ربّما هي ليست أمنيته حقّا، بل هي أمنية ركّابه ومن هم على متنه من أن يرسو في مستقرّ بدل رحلة التيه التي هو فيها، وكما لم تجد لها الآمال سبلا للتنفيذ، حيث بدأ السفر عبر الخيال يقتحم فكره وروحه الشاعرة كما اقتحم روح وذات كل إنسان عربي معاصر واقع بين مطرقة الصراع السياسي والفكري وسندان الاحتياج النفسي إلى الراحة في المكان والذات على حدّ سواء.

وكان الهدف المنشود من هذه الرحلة أن القطار يشير إلى دلالة الواسطة للعبور من ضفة إلى أخرى، أو للسفر بين عالم إلى آخر، غير أنّ صورته في نصنا هذا تختلف اختلافا كليا، فيصبح حلما

[1]– محمود درويش: ديوان لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، مصدر سابق، ص: 15.

لمعني الارتحال الأبدي المضمخ بالحزن الأبدي، لذلك فالقطار كمكان ينتج دلالة جديدة لمفهوم السفر ليس كالدلالة القديمة التي عهدناها، إن الدلالة الجديدة هي دلالة مدن الخيال الواقعية؛ هذه المدن التي تبدو وحسب ما وصفها كتلة من جمال وسعادة حيث فيها الشجر والورق والأمواج، لذا هو يراها بديلا عن الحزن والألم ويراها حياة جديدة في مقابل الموت والهلاك.

ثم بدأ المكان المتوقع بالظهور لكن ليس في الصورة التي احتاجها وطمح إليها الشاعر، حيث وجد المحطة وكانت: (كغرفة حارس)[1]، فغرفة الحارس تحمل من الدلالات في الشعر ما تحمله من أغراض في الواقع لأنها تدل علي كل شيء مؤقت وكل شيء مبعثر وكل شيء بسيط فيه شحنة الاحتياج والفقر إلي جانب كون غرفة الحارس معزولة هذه العزل التي شنّت في نفس الشاعر حربا جعلته يصل إلي درجة الحمى والألم الداخلي والخارجي فيسأل (هل تمرض: الذكرى معي فتصاب بالحمّى؟)[2]، فتقاطع دلالات المكان كان بين قيمتين: الأولى الحديث على المكان من حيث تفصيله في صناعة الحدث، والثاني هو الحديث عن المكان بوصفه عنصر ينعكس علي النفس ويتم إسقاطه لا شعوريا علي حالات الحزن والألم والسلوكيات العفوية الدالة على الانهيارات والخذلان في الواقع.

كما جسد المكان كذلك ظاهرة جديدة وهي ظاهرة الشعور بالذات والشعور بالآخر حيث بدا محمود درويش بين معنيين:

الأول / شعوره بذاته من خلال ذاته وكأن نفسه هي بدورها مكان، وشعوره بذاته من خلال الآخر، وكأن هذا الأخر هو الذي يكسب نفسه وغيره الوجود، فمفهوم الذات وعلاقتها بالأخر وفق المنظور التأويلي تتجسد في مفهوم المسافة؛ بمعنى أن الأنا بالنسبة لي هي الأخر الذي يسكنني، وهذا ما تشير إليه عبارة: **je c'est l'autre .**

[1]- المصدر نفسه، 16.

[2]- المصدر نفسه، 22.

أي أنا هو الآخر، ولنا أن نلحظ من خلال هذا التوظيف قدرة شاعرنا على تحقيق هذه المسافة بينه وبين ذاته، فيعدّ كل آخر بالنسبة لها هو الذات في عينها بمفهوم "ريكور". ويرد ذلك جليا في المقطع الآتي:

(أقول لمن يراني عبر منظار على برج الحراسة:

لا أراك، ولا أراك)

أرى مكاني كله حولي. أراني في المكان بكل

أعضائي وأسمائي. أرى شجر النخيل ينقّح.[1]

حيث يمثل هذا المقطع إدراكا حقيقيا للذات من داخلها مادام الأخر لم يرها حتى من خلال منظار، وان الذات الشاعرة في حد ذاتها لا ترى الأخر، فهي مشغولة بالبحث في تفاصيلها حيث هي ذات ممزوجة بين الشجر والبشر والشعور فهي متكونة من أغصان وأسماء ولغة فصحى.لذا فالمكان هذا أيضا ليس مكانا عاديا فهو بين جنة البشر وارض النخيل، غير أن ما يمكن أن يضع هذا المكان من سعادة وراحة بات أمرا مؤقتا الآن الحزن الذي يخيم بشكل صعب جدا وتدريجي على الذات والروح قضي بشكل ضروري أن يعيش الذات الشاعرة في اضطراب وعدم استقرار خاصة وان القطار بلا ركاب، بلا وجه نهايته كانت جد قاسية ومعتمة بسقوط القطار، غير إننا نستطيع أن نشير إلى أن مفهوم الحزن عند درويش يتمثل في حالة من المساءلة الوجودية لعوالم الإنسان والطبيعة والثقافة، وهو حزن تدريجي يبدأ من التصور البسيط للعالم، وينتهي إلى إنتاج صورة مغايرة عنه تماما.

الثاني / إن التعبير بجمالية المكان قوته هو توظيف مخصوص للطبيعة، فالطبيعة مكان كذلك وهو مكان بعناصره تبيان الحالة الشعورية للشاعر حيث نرى بعض المفردات التي تدل على السعادة، مثل: (الشجر – اللوز – الورق – النخيل) وبعض المفردات الأخرى الدالة على تفاصيل اليأس والحزن والكآبة مثل: (عشب – شوك – يابس – صبار)[2]، ولقد كان هذان الحقلان الدلاليان

[1]– محمود درويش: ديوان لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، مصدر سابق، ص: 18.

[2]– المصدر نفسه، ص: 19.

المتفرّعان عن الطبيعة يدلاّن على تناقض المحيط حول الشاعر، وينعكسان فيما بعد على ذاته ونفسيته أين يصير بدوره في حيرة وصراع كما هو جلي في كل المقاطع والعبارات الدالة على انقسام وتشظي الذات بين متناقضات (القوة، الضعف، الراحة والتعب، الألم والسعادة، الحاضر والماضي).

ونلاحظ أنّ الصبار والشوك كذلك هنا يعبران عن الموت والنهاية وكأن الشاعر يريد أن يقول أنّ هذا القطار الذي كان من المفروض أن تعبر رحلته عن الحياة واستمراريتها هو أيضا محفوف بمجموعة الأذى والموت والاحتياج ولعلّ هذا ما يدل عليه احتياج الشاعر إلى المشهد الموإلى وهو مشهد الحياة والراحة ولكنه في حقيقة أمره مشهد افتراضي لأنّه يتخيل حدوثه ويتمناه بينما هو ليس موجودا فعلا في الحقيقة ولهذا كانت رحلة الشاعر هنا رحلات بعضها في الحقيقة التي مثلها المشهد والصورة الشعرية والأخرى افتراضية لا وجود لها إلا في جانب تأملاته ولعل هذا ما يدفعنا إلى الحديث بشكل مباشر حول العلاقة بين الزمان والمكان ودلالتهما على الحزن ومكانه، فلقد كان للحزن موقع ومكان كبير في ذات الشاعر حددت رفعته بالواقع المعاش، ولا يظهر ذلك عنده إلا بالنقيض أي استحضار الماضي الذي كان مشرقا عاديا لا تشوبه الأزمات والمشكلات حيث يقول:

ألا تزال بقيتي تكفي لينتصر الخياليّ الخفيف
على فساد الواقعي؟ ألا تزال غزالتي حُبلى؟
(كبرنا كم كبرنا، والطريق إلى السماء طويلة)
كان القطار يسير كالأفعى الوديعة من
بلاد الشام حتى مصر. كان صفيره
يخفي ثغاء الماعز المبحوح عن نهم الذئاب
كأنه وقت خرافي لتدريب الذئاب على صداقتنا
وكان دخانه يعلو على نار القرى المتفتحات
الطالعات من الطبيعة كالشجيرات/
(الحياة بداهة. وبيوتنا كقلوبنا مفتوحة الأبواب)[1]

[1]- المصدر نفسه، ص:15

إنّ تأويل درويش لعالم المكان، تتبعه ضمنيا تأويل خفي للزمان المرتبط به، فالمكان والزمان دلالتان مرتبطتان بالحزن عن طريق التناوب في الخفاء والتجلي، فكلما ظهرت إحداهما، اختفت الأخرى والعكس، فالأماكن التي حملت أحداث جميلة في الماضي بقيت تحمل ذكريات وصور ذهنية جميلة ومريحة ومرضية في الوقت نفسه.

وفي المقابل، تمثل الأحداث الموجعة صورة ذهنية وأثرا ذاتيا يشعّ حول المكان لا يقوى على ذكره، فتجد ذاته رافضة متألّمة ممّا هو محيط به في حيثيات الزمان والمكان، فلقد جعل الشاعر البيوت في الزمن القديم رائعة رحبة واسعة كقلوب لم يلمسها الفساد والخذلان والتراجع وكانت تفاصيل الحياة رغم بساطتها تدل على سعادة داخلية غامرة وأمل مرتقب لذا فالعودة إلى الزمن هي أيضا عودة للمكان والعودة للمكان وليدة الحاجة إلى الخروج من حالة حزن عميق يرفضها الشاعر زمانا ومكانا.

غير أنّ الشاعر في هذه القصيدة زاد من شحنة الحزن في المكان ومكانية الحزن عبر جعل الجهات الست وأسماء البلدان دالة على البعثرة وعدم الاستقرار ودالة كذلك على الامتداد العبثي الذي لا طائل ولا جدوى منه مادام لا يحقق حاجات الشاعر أو الأمم العربية والشعب الفلسطيني والمتمثل في الحياة بحرية بلا حرب، بلا دمار، ومادامت كذلك لا تعيد التاريخ لنفسه ولسابق عهده لكن قصدنا من هذا التبعثر أن شاعرنا لا ينطلق من مكان واحد، بل من أمكنة متعددة ومبعثرة وهذا له مغزاه ضمن العملية التأويلية، فالتأويل يهدف إلى استدراج المعنى الأصلي/المكان الأصلي، إلى عادة تأويلية وفتحه على أمكنة متعددة/ متغايرة؛ كل مكان فيها يخفي دلالة لانهائية، وتجتمع هذه الدلالات في بؤرة واحدة ثم تنطلق من جديد في عالم النص الفسيح، إلى لا نهائية المعنى.

جهات الشام حتى مصر لم يرجع ليدفع أجرة

القناص عن عمل إضافي كما يتوقع الغرباء[1]

فلقد جعل آخر الركاب الذي اتجه إلى مصر وحتى الشام غير قادر على إبداء أية ردّة فعل حول ما يحصل، عاجز حتى عن ردّ الثأر لذلك القنّاص الذي أودى بحياة الكثير وأودى بالمقابل بشعوره

[1]- المصدر نفسه، ص: 19.

وإدخاله في نوبة حزن شديدة، ولقد توقف حديث الشاعر عن وصف المكان الواقعي في الذات إلى وصف المكان الذي يقترحه الشاعر في شكل فلسفي حيث يواصل مع الموصوف ذاته وهو الراكب الأخير:

لم يرجع ولم يحمل شهادة موته وحياته معه

لكي يتبين الفقهاء في علم القيامة أين موقعه

من الفردوس. كم كنا ملائكة وحمقى حين

صدقنا البيارق والخيول، وحين آمنا بأن جناح

نسر سوف يرفعنا إلى الأعلى![1]

حيث ربط التواجد بفكرة فلسفية عميقة الأفق صعبة المدى لأنها فكرة أن يجهل الميت المكان الذي سوف يتبوؤه بعد القيامة، فالموقع هنا أيضا: أمر مثير جدّا للحزن وللكآبة، لأنّه لم يحمل تفاصيل ولو قليلة، فالنهاية الغامضة هي نتاج تشاكل للمعطيات وسديمية الحيثيات، وهذا ما جعل الكاتب يكرر بعض الألفاظ الدالة على ذلك مثل: (فلسفة-حدس-فكرة) ليؤكد لنا أن حالة الحزن الشديد التي مر بها إنما كان سببها الأساس هو قساوة وجود مكان حقيقي يستوعب حده، كإنسان عادي ، وكذات تواقة إلى الانعتاق من مشاعر اغتراب الروح والفكرة من جهة أخرى كذلك.

[1]- محمود درويش: ديوان لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، المصدر نفسه، ص:19.

II. الحب ودلالة الفقد:

إن الفطرة البشرية قائمة على أن يتعلق الإنسان بمن يحب تعلقا شديدا يشعره بدوام الصلة معه وعدم انقطاعها، وهذه العلاقة تجسد كنوع من الشعور بالوصال مع الآخر على كل مستويات الحياة، وعند الشعراء تتجسد أكثر على المستوى الرمزي / التخييلي الذي يكتسي طاقة مضاعفة أكثر من جانبه الواقعي / المادي / المحسوس.

وعند درويش، تحول الحب الممزوج بدلالات الفقد إلى فكرة طاغية على امتداد هذه القصيدة المطروحة للدراسة بشكل ساهم بحد كبير في رسم المشهد الشعري وإثراء دلالاته من جهة وتكوين دفقة شعورية مسترسلة متنامية من بداية النص إلى نهايته من جهة ثانية، وهذا ما نحاول الوقوف عنده في هذا المقام: فلقد بدأت فكرة الحب والفقد بالسيطرة على متن النص منذ المقاطع الأولى حيث نرى الشاعر "محمود درويش" يقول في احد المقاطع:

وبيوتنا كقلوبنا مفتوحة الأبواب

كنا طيبين وسذجا. قلنا: البلاد بلادنا

قلب الخريطة لن تصاب بأي داء خارجي

والسماء كريمة معنا، ولا نتكلم الفصحى معا

إلا لماما: في مواعيد الصلاة، وفي ليالي القدر.

حاضرنا يسامرنا: ((معا نحيا))، وماضينا يسلينا:

((إذا احتجتم إلي رجعت)). كنا طيبين وحالمين.[1]

إن هذا المقطع يختصر فكرة مسيطرة على الجانب العاطفي والوجداني للشاعر، حيث كان يرى أن الحب صفة إنسانية وليدة الطيبة وحسن المعاملة ونقاء الحياة، وهي بدورها كانت نتيجة لاستقرار ووداعة الحياة، غير أن تغير الأوضاع قضى أن تظهر الأمور على غير حقيقتها وان يبدو وجه أخر لمصائر البشر تحت وطأة الاستبداد، إلا أن دلالة الحب عند شاعرنا تتخارج ضمن مفهوم الفقد بمعنى

[1]- محمود درويش: ديوان لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، مصدر سابق، ص: 15.

أن الفقد هو السبيل الأوحد لتعاظم الحب، وهذه الدلالة لا يمكن استجلائها إلا بالمقاربة التأويلية، فالشاعر العربي القديم حين يسائل الأطلال، فهو يتحسس الذوات والأرواح التي تسكنها، فيغدو الأمر أشبه لمن يقدم قربانا للحبيب كي يبقيه حيا في داخله مهما تبدلت وتغيرت ظروف الزمن، لذلك يتعاظم الحب بالفقد، وكلما تنازلت أكثر أحببت أكثر وحظيت أكثر؛ هذا هو منطق درويش في هذا النص. ثم انتقل الشاعر بالجانب الوجداني إلى جانب داخله، حيث هناك صراع عميق يبين شعورين داخليين متمثلين في امرأتين، رآهما في واقعه وهما تتصارعان صراعا عنيف، حيث يقول:

هناك امرأتان في امرأة تلمع فخذها بالبرق؟

أسطوريتان _عدوتان_ صديقتان، وتوأمان

على سطوح الريح. واحدة تغازلني. وثانية

تقاتلني؟ وهل كسر الدم المسفوك سيفا

واحدا لأقول: أنّ آلهتي الأولى معي؟

(صدقت أغنيتي القديمة كي اكذب واقعي).[1]

فلقد بدا الشاعر في حالة صراع وجداني متأجج؛ بين الحب والكره، حيث صار الحب يدعوه ويغازله إلى عالم مليء بالاستقرار والتفاؤل والوداعة في حين يهدده الطرف الثاني بشعور عنيف وألم حاد، ربما كانت المرأتان هما نفسها ذلك الصراع الذي ذكرناه وأسهبنا فيه سابقا حيث رأينا أن الشاعر بين حب لواقعه الذي كان يمتلك فيه الكثير من الأمور والمواقف والذكريات، ثم سلب منه هذا الواقع في حاضر قاسيا عنيف، إذ هو يكذب الواقع ويلقي بتهم قاسية وعنيفة عليه، لأنّه افقده الكثير.

إلا أنه ينبغي إن نشير إن الكره هنا ليس ضداً للحب، إنما هو عاطفة تغذي الحب وتجعله متأججا ثم من قال أن الشعراء يكرهون؛ إنهم يحبون دائما حتى في أوقات الكراهية، وفي هذا الجانب إشارة إلى الموجود الإنساني الداخلي للشاعر والذي ينم عن حالة من المعرفة بمكونات العالم، كالشاعر

[1]– محمود درويش: ديوان لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، المصدر السابق، ص: 15

هنا بمثابة الصوفي الذي يتدرج في مسالك الحب المتأجج إلا أنه لا يقبض عليه كلية، فالاطلاع على صورة المحبوب من شأنه أن يصيب المحب بالاحتراق الحب.

ولقد تسارعت الذكريات في ذهن الشاعر حتى صارت شظايا بالأفكار مترامية متناثرة حول الماضي بكل ما يحبه في هذا الماضي حتى أفسح لنفسه مساحة من الحرية والتفاؤل والتفكير الحر فعادت بذلك جملة من العناصر الفنية، وتأتي في مقدمتها الصورة الشعرية، حيث استرجع مشهدا جماليا هادئا في قوله:

وقفت على الستين من جرحى، وقفت على المحطة،
لا لأنتظر القطار ولا هتاف العائدين
من الجنوب إلى السنابل، بل لأحفظ ساحل
الزيتون والليمون في تاريخ خارطتي. ((أهذا...
كل هذا للغياب)) وما تبقى من فتات الغيب لي؟
هل مر بي شبحي ولوح من بعيد واختفى. [1]

ربما كان المشهد السابق هو النتيجة الحتمية لما بقي للشاعر من مشاعر صادقة ونبيلة من الحب بعدما امتلأت حناياه كرها لكثير من الأشياء التي كانت سببا في الحاجة والشعور بالفقد، حيث يقول في أحد المقاطع:

لا أحب الآن هذا العشب،
هذا اليابس المنسي، هذا اليائس العبثي،
يكتب سيرة النسيان في هذا المكان الزئبقي،
ولا أحب الأقحوان على قبور الأنبياء،
ولا أحب خلاص ذاتي بالمجاز، ولو أرادتني
الكمنجة أن أكون صدى لذاتي. لا أحب سوى
الرجوع إلى حياتي ،كي تكون نهايتي سردية لبدايتي
كدوي أجراس، هنا انكسر الزمان. [2]

[1]- المصدر نفسه، ص 17.

[2]- المصدر نفسه، ص:17.

الملاحظ هنا أن الشاعر قد استخدم لفظة "لا أحب" ولا تعني في هذا المقام الكره؛ بمعنى لا أحب أي اكره؛ بالمقاربة التأويلية لا تقف على الدلالات السطحية للعلامة اللسانية ولا تكتفي بالبنية العميقة كما تستغل المقاربة السميائية، بل أنها تواصل غوصها في ما وراء البنى التي تخفيها اللغة؛ إنها بنى تنتمي إلى عالم اللامتناهي، أي العالم الذي لا يصرح بالأشياء أنما يكتفي بالتلميح لها فقط. لذلك فدلالة "لا أحب" هنا دلالة عكسية لأنها ارتبطت ارتباطا مباشرا بما لم يصرحه النص، فهو لا يحب هذا العشب اليابس المنسي، ولا يحب الأقحوان على قبور الأنبياء، بل يحب كل هذه الأشياء، فقط بمنطقه هو: فلا أحب ليست لا أحب تماما، إنما هي "أحب" مضمرة تحت نظام اللغة؛ إنها تنتمي إلى نظام الثقافة المخبئ تحت النص.

ولقد بدا الشاعر هنا ثوريا / رافضا بطريقة فيها نوع من الانكسار، ويمكن أن نقول أن عاطفة الحب هنا تحولت إلى العكس والنقيض على الرغم من أنه مسالم لدرجة انه يستعمل عبارة "لا أحب" بدل عبارة "اكره" وهذا هو سمو روح الشاعر النبيلة فتجده في المقطع:

أولا: لا يحب كل ما يظهره عاجزا يائسا، أو يظهر الحياة من حوله بهذه الصورة.

ثانيا: لا يحب الدمار والإساءة للرموز والعظماء، كالأنبياء، ثم ادعاء الرحمة بهم والشفقة عليهم وتكليل قبورهم بالورد.

ثالثا: لا يحب أن تكون حرية الذات حرية اصطناعية بالمجاز واللغة وحدها، لأن ذلك تحرر جزئي وليس حقيقي وجوهري، نحن نرى ذلك فعلا جليا في فكرة "محمود درويش" وذاته الشاعرة، فهو يرى أن التغيير بالأدب أو الفن وحده غير كاف ولا طائل منه.

ثم يختم الشاعر أنه لا يحب الكثير من الأشياء، لكنه يستثني منها شيئا واحدا، هذا الشيء سيعوضه عن الفقد ويخلص ذاته من احتياجها، إنها عودته إلى حياته الأولى التي لم يعش فيها شعور الفقد ولم يكن فيها مجبرا على تكرار عبارة لا أحب.. لا أحب.

إن هذه اللحظة الأولى هي لحظة الصفاء الأزلي؛ لحظة المعنى الأصلي الذي هو أصل كل معنى، وتبقى هذه اللحظة مستدعاة من طرف الشاعر كلما اصطدم بواقع لا يجيد قراءته، فالأمر أشبه هنا

بلحظات الارتداد الناجمة عن الزلزال، فزلزال المعنى هنا هو الذي يجعل الذات الشاعرة تتأرجح بين الفرح والبكاء، بين الحركة والسكون، بين العتمة والنور، ويمكن أن نلمس نوعا من التناقض بين أطراف هذه الثنائيات، إلا أنها مرتبطة ببعضها البعض وفق منطق سري لا يفهم تفاصيله إلا الشعراء والمتصوفة والعشاق والمجانين فيغدو الفرح عنوانا للبكاء، والبكاء عنوانا للفرح.

ولا تزال دلالة الحب والفقد مستمرة في هذا النص من خلال ظاهرة عدم التصريح بالحب بالألفاظ والعبارات والتعبير عنه بدلالات الاحتياج والعجز والفراغ، حيث نرى ذلك في مقاطع عدة منها قوله:

هنا سقط القطار عن قلب الخريطة

عند منتصف الطريق الساحلي

وشبت النيران في قلب الخريطة، ثم أطفأها

الشتاء وقد تأخر. كم كبرنا كم كبرنا [1]

لقد جعل الشاعر للخريطة قلبا كأنها آدمي حزين، وذلك بعد أن تعرض قلبها للأذى والاحتراق، وهنا صارت الخريطة لا تعبر عن وسيلة كشف الطريق أو تحديد المواقع لتصير حلم مجتمع ومشروع أمة ومؤسسة حياة، غير أنها أصيبت في قلبها بطريقتين؛ الأولى سقوط القطار وما خلفه من وجع. والثانية؛ تشتت الأحاسيس والعواطف وتشظي المعاني عبر تشظي الدموع النازلة جراء هذا الفقد، إن احتراق الخريطة هو احتراق المكان كذلك.

ويمكن القول أن الشاعر "محمود درويش" في هذه اللحظة نقل لنا حزنه الخاص على كثير من الأمور (السلام _الطبيعة رسائل المنفى). ولقد بين أيضا حزنه الخاص في حوار وجيز مع السائحة بقوله:

وتمر سائحة

وتسألني: أيمكن أن أصورك احتراما للحقيقة؟

[1] - محمود درويش: ديوان لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، المصدر السابق، ص: 18.

قلت: ما المعنى؟ فقالت لي: أيمكن أن أصورك

امتداد للطبيعة؟ قلت: يمكن... كل شيء ممكن

فعِمي مساء، واتركيني الآن كي أخلو إلى

الموت... ونفسي![1]

إن الحقيقة عند درويش ليست ما نراه أمام أعيننا ماثلة بصورة موضوعية؛ إن حقيقته لا يمتلكها إلا هو، ولا يعرفها إلا هو، وإذا اختار أن يصرح بها فهو يصوب سهام القتل نحو كلمته/ذاته. فالحقيقة مفهوم ملتبس بمشاعرنا وذواتنا، وهي ومشتتة عبر عوالمنا بصورة لا يمكن جمعها كاملة، إن ما نسميه حقيقة هو العيش داخل اللغة، وما عدا ذلك، فلا حقيقة قارة في النص الأدبي، إننا إزاء حقائق مشتتة / متشظية؛ حقائق تأويلية؛ بل إنها هوامش للحقيقة، وليست الحقيقة نفسها حتى درويش نفسه لا يعطينا مفهوما واحدا للحقيقة، هل حقيقتي أنا في كوني إنسانا له حق العيش والحب والحزن مثلي مثل جميع الذوات الأخرى، أم أن حقيقتي مجرد امتداد للطبيعة، أي أنها حقيقة هامشية، مطرودة من مركز الإنسانية. إن تعدد مفهوم الحقيقة هنا، هو المنزع التأويلي الذي اغتنى به هذا النص أيما اغتناء.

ففي هذا المشهد يشعرنا "محمود درويش" بأن حبه للحقيقة يتلاشى لأنه يعرف مسبقا أن المجتمعات والأمم قد فقدتها ومازال يحب شيئا مقابلا لها وهو الطبيعة أو الأمور على فطريتها، حيث لا فائدة من أن ننقل واقع الحرب إدعاءا لنقل الحقيقة ما دام الكثيرون يستعملون على تزييفها، لذا فلنعبر عن الحقيقة مادام الكثيرون سيعملون على تزييفها، ولنعبر عنها بكونها طبيعة قبلناها وتقبلناها ورغم كل الضغوطات والعراقيل، والتحيزات المضغوطة.

[1]– محمود درويش: ديوان لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، المصدر السابق، ص: 18

III. الحزن موتا / الموت حزنا: في تأويل الآخر.

تحظى ظاهرة الحزن بحضور لافت في الشعر العربي المعاصر، مما يدفع بالكثير من الباحثين إلى طرح تساؤلات جمة حول تنوع تلك الظاهرة والأسباب التي أثرت على العامل النفسي للشاعر وجعلته يتناول هذه الظاهرة في قصائده، لذلك، نسعى لتقصي هذه الظاهرة عند "محمود درويش" من خلال استقراء نصوصه التي طغى عليها طابع الحزن، والذي تجسد في شعره على نحو يجلب الدهشة والمتعة، بالإضافة إلى عرض الأسباب التي أوقفت الشاعر على براثن الحزن.

ولعل من الصواب الإشارة مرة أخرى أولا إلى مفهوم الحزن ودلالته إذ يعرف على أنه « ضد السرور وهو حالة نفسية تصيب المرء بفترة زمنية تطول وتقصر وتتفاوت في شدتها ووطأتها بين إنسان وآخر»،[1] المعنى واضح من خلال التعريف ألا وهو أنّ الحزن ضد السرور والفرح حيث أنّ هناك فرقا كبيرا بين أن يعيش المأساة وأن يدركها وهو نفس الفرق بين أن تكون حزينا وأن تدرك معنى حزنك.

ففي الشعر العربي المعاصر استفاضت تيمة الحزن حتى صارت ظاهرة تلفت النظر بل يمكن أن يقال إنها قد أصبحت محورا أساسيا في معظم كتابات الشعراء المعاصرين فكانت انعكاسا لواقعهم وظروفهم المؤلمة نتيجة الاضطراب والحيرة والقلق الوجودي المصاحب لصروف الدهر العديدة.

ففي قصيدة "قطار سقط عن الخريطة" "لمحمود درويش" تتجسد الظاهرة في قوله:

كم كبرنا، والطريق إلى السماء طويلة و[2]

يلتبس الحزن بالموت التباسا عظيما، فمثلما يصير الحزن المتكرر في مشاهد عابرة في حياة الإنسان إلى موت متكرر، كذلك يكون الموت تتويجا للحزن العظيم الذي ما فتئ يهدّ أركان الذات في علاقتها بالآخر، لذلك فالآخر الذي نحمله هو قدرنا الذي نحيا به حتى الممات، فيصبح الموت تتويجا لهذا القدر، إنه في عرف التأويليين : الموت باستحقاق.

[1]- أحمد سيف الدين: ظاهرة الحزن في الشعر العربي، مج:37، ع.10، 2015، ص: 99.

[2]- محمود درويش: ديوان لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، المصدر السابق، ص:15

تظهر في البيت السابق نبرة حزن درويشية بامتياز وذلك من خلال استعماله لكلمة "كبرنا" وتأكيده بـ: "كم كبرنا" فهو يقصد أننا كبرنا خارج الوطن دون التحرك نحو الهدف، ومحاولة تغيير الأوضاع، هذا ما دلت عليه عبارة "الطريق إلى السماء طويلة" حيث يدل الكبر على العجز والضعف والوهن، مما يجعل المهمة أصعب وأشبه بالمستحيل وبعد المسافة يدل على طول الزمن الذي يستغرق في المسير.

كان القطار يسير كالأفعى الوديعة من

بلاد الشام حتى مصر، كان صفيره

يخفي ثغاء الماعز المبحوح عن نهم الذئاب

كأنه وقت خرافي لتدريب الذئاب على صداقتنا[1]

يتحسر درويش في هذه الأبيات على شتات أهل وطنه وتشردهم وضياعهم ولجوؤهم إلى غيرهم، فحركة القطار تدل على السفر والترحال وعدم الثبوت والاستقرار في مكان واحد، فيرسم لنا "درويش" خريطة سير القطار انطلاقا من بلاد الشام وصولا إلى مصر منشغلا عن نفسه بصفيره المدوي المعبر عن حالته النفسية التي تعجز الكلمات عن وصفها . إن الكلمات كالصغير المدوي؛ تحمل بين طياتها حزنا وموتا في الوقت نفسه.

ونجد فكرة السفر والترحال كذلك في الأبيات التالية:

كان القطار سفينة برية ترسو... وتحملنا

إلى مدن الخيال الواقعية كلما احتجنا إلى

اللعب البريء مع المصائر...[2]

تطالعنا الفلسفة التأويلية المعاصرة بمقولة مهمة في هذا الصدد وهي: "لا يوجد داخل الحي إلا الموت" وفحوى هذه المقولة هو أن الإنسان يحمل مصيره وقدره التأويلي داخله ويحيا به ولأجله،

1- محمود درويش: ديوان لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، المصدر السابق، ص: 15

2- المصدر نفسه، ص:16.

فيصير الموت من هذا المنظور "أي المنظور التأويلي" هو الضامن للحياة كي تواصل عنفوانها، فلا حياة بدون الموت ولا موت بدون حياة، وكأن الموت هو التتويج المستحق لهذه الحياة:

...للنوافذ في القطـار

مكانة السحري في العادي: يركض كل شيء

تركض الأشجار والأفكار والأمواج والأبراج

تركض خلفنا وروائح الليمون تركض والهواء

وسائر الأشـياء تركض والحنين إلى بعيد

غامض والقلب يـــركض[1]

إن الأبيات الشعرية التي قدمها "محمود درويش" حملت دلالة الركض وارتبطت بكل من الأشجار، الأفكار، الأمواج، الأبراج ...إلخ، وكل ما هو مرتبط بحياة الشاعر تحمل هذه الدلالة التي تتضمن معنيين مختلفين، معنى ظاهري ارتبط بتسارع الزمن وحرمان الشاعر من عيش اللحظات كما يريد، والدلالة الباطنية التي ترتبط بالذكريات التي تحمل في طياتها تيمة الحزن، فتذكر الشاعر لهذا الركض هو استرجاع لماضيه الحزين، وقد تختلف التأويلات لهذه الأبيات الشعرية بين الحقيقية والرمز، ويبقى كل بيت شعري له دلالات متنوعة.

إن دلالة الركض هنا هو أن حياة الإنسان يعيش سلسلة من التأويلات التي يصادفها في حياته، وهي تأويلات رمزية وليست حقيقية، بمعنى أن الإنسان لا يعيش حياة حقيقية بمعطيات موضوعية صلبة، بل يعيشها وفق تأويلاته الخاصة لما يوجد في الحياة، إنها صورة فحياته التي تنعكس على الموجودات، إذ تتسارع الأحداث وتتوالى لتصبح من الماضي، فترك "درويش" كل شيء وراءه مرغما ليعود بعد ذلك ويحن إليه.

فالقاموس اللغوي الذي وظّفه شاعرنا تميز بنبرة تأملية سيطر عليها الحزن، ليصبح الرجوع هو الهدف الأول والأخير في حياته، وليس أي رجوع وإنما رجوع إلى الحـياة، ولا يقتصر الحزن عند

1- المصدر نفسه ، ص:16.

"محمود درويش" على وصف حالته التي تنطبق على كل فرد فلسطيني، وإنما تنخرط ضمن هذه التيمة مجموعة تساؤلات يقدم من خلالها الحالة النفسية المدمرة والتي تحمل في طياتها إجابات ووقائع محزنة بقوله:

وهل كسر الدم المسفوك سيفا واحدا

لأقول إن آلهتي الأولى معي

(صدقت أغنيتي لأ كذب واقعي).[1]

يتساءل "درويش" عن فائدة الدم المسفوك ليكشف به عبثية ما جرى ويصفه بالموت المجاني الذي يرفضه رفضا قاطعا، بل يرحب بمفهوم الموت باستحقاق، بمعنى أنك لن تموت إلا إذا استحققت موتك، فالدم المسفوك لم يستطع أن يكسر حد السيف ويوقف القتال، إنها دعوة إلى التعايش وقبول الآخر، فلقد فضل الشاعر الإقامة في الخيال على انه حقيقة بدل واقعه المرير ،وهو ما تظهره جليا كلمة "ترسو" أي أن كل شيء متحرك متغير إلا هم فهم ثابتون :

كان القطار سفينة برية ترسو وتحملنا

إلى مدن الخيال الواقعي ...

...للنوافذ في القطار مكانه السحري في العادي

إن دلالة الفعل كان توحي ببلاغة الاسترجاع، وبلاغة الاسترجاع هنا تحيل إلى ما نسميه **بالذاكرة المجروحة**، وهذه الذاكرة تحمل في داخلها مختلف الصور البائسة والحزينة التي صادفها المبدع في حياته وبمجرد اصطدامه بقصيدة ما تهتز هذه الذاكرة وتعبر عن مكبوتها الداخلي فتبعث صورا مطابقة لمضمون الصورة الواقعية، ليحدث التوتر والإبداع وهذا ما يؤسس لنظرتنا التأويلية حول "الحزن الدرويشي" بما هو ذات عارفة، لأن حزن العارفين غير حزننا نحن؛ إنه حزن الحالة، ولا يعني بالضرورة فقد شيء ما، إنما يعني أن يتحول الحزن إلى حالة معيوشة يحملها الشاعر/العاشق / الصوفي في كيانه

[1]-محمود درويش: ديوان لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، المصدر السابق، ص:16

ويرتحل بها من مكان إلى مكان ومن زمان إلى زمان؛ إنها حالة تلازم صاحبها ولا شفاء منها إلا الموت، حالة تأويل متواصل للمعنى والحياة والوجود، بل هو إحساس دائم بالحيرة والخراب :

في تلك المحطة كنت منهوبا يطل على خزائنه

ويسأل نفسه: هل كان ذاك الحقل/ ذلك الكنز لي؟ [1]

لقد كان للغة المعبّرة دور كبير في هذا المقطع من خلال رسم مشهد داخلي وآخر خارجي، يحقق كلّ مؤهلات الصور الشعرية النافذة من الواقع إلى الذات ثم من الذات إلى النص ثم من النص إلى ممرات تأويلية ومعابر تلتقيه، وقد نجح الشاعر حيث وجد معبرا للدلالات والتأويلات في الكلمات وفي الجمل (إنّه مهجور كغرفة الزمن)، حيث بمرور الوقت أصبحت الغرفة طللا لأنّها في هذه الحالة تمتلك ماضيا، والشاعر يترصد الوقت من بعيد وكأنه لا ينتمي لهذا الزمن، لا يتأثر به ولا يؤثر فيه يقول أيضا:

لا أحب سوى الرجوع إلى حياتي

كي تكون نهايتي سردية لبدايتي

كدوي أجراس؛ هنا انكسر الزمان. [2]

يقف درويش على أرضية الماضي منطلقا نحو المستقبل، حيث إن نهايته هي حكاية ماض عاشه، ذكريات يجب أن تكون صاخبة كدوّي الأجراس، ولا نبالغ إن قلنا أنّ أجراسه كانت من أجراس اللغة والأشكال التعبيرية الحاضرة بقوة من خلال عدّة عناصر (تفاعل الصور البيانية)، (تضارب الأصوات)، (تناقض الأفكار والأحاسيس)، فكان العمل بذلك توافقا بين فضائين داخلي وخارجي؛ وإذا وقفنا متأملين للعلاقة غير المباشرة بين الحزن والموت في هذه القصيدة وجدنا أوجه

[1] – المصدر نفسه، ص:16.

[2] – المصدر نفسه، ص: 17

توافق عديدة جداً، ويمكن أن نقف على بعض منها بقليل من التأمل، إذ نرى المقطع الآتي الذي يقول فيه: >

وتشرق الكلمات بالدمع العصي. ويشرب الموتى

مع الأحياء نعناع الخلود؛ ولا يطيلون

الحديث عـن القيامة.[1]

إن دلالة الدمع العصي توحي بما يخفيه الشعور أي بما لا يبديه في الحالات المسكوت عنها، وغالبا ما يدّل الدمع العصي على تجلد صاحبه وحيرته أمام نوائب الدهر. إلا أن شاعرنا يربط ذلك بإشراق الكلمات، والإشراق هنا هو إشراق الموت وليس شيئا آخر، فقد جعل للموت ألواناً زاهية، وهذا ما يجعلنا نعتقد أن "درويش" يؤسس لمفهوم جديد ليس كما عهدناه عن باقي الشعراء من القديم إلى الحديث.

فلقد رسم "محمود درويش" هنا لوحة فلسفية الإطار حيث جعل من الدمع وهو العلامة العادية الدالة على الحزن علامة على صعوبة فكرة الموت واستيعابها (فالدمع العصي) عبارة عن لحظة صعبة جدا تدل على كون البكاء ليس رغبة أو إرادة بل هو إجبار، فلا أحد يختار أن يكون حزينا.

وفي الجهة المقابلة تماما إشعار "محمود درويش" صفة (العصي) التي وجهها نحو الدمع في البداية ليغير بها البوصلة تماما وتتوجه نحو الموتى الذين سيشربون من دمع الأحياء في خضم فوضى الصراع والألم حتى يعودوا أحياء من جديد. لقد قتل فيهم الحزن الكثير من الصفات والمواقف فاعتبر ميلادهم الجديد لحظة تابعة لذبول الحزن، وبهذه الطريقة الفريدة من نوعها وقف "درويش" على فك التناقض بين الحزن والموت وجعل الحياة في حزن؛ موتاً غير مباشر وأن تجاذب الموت والحياة أطراف الصراع هو التأجيل الحقيقي للقيامة بكل ما يمكن أن يحمل تأجيل القيامة من رمزية، أخذ الفرص وصعوبة المواجهة وتغيير الموازين.

[1]– محمود درويش: ديوان لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، المصدر السابق، ص: 19

وفي المشهد الموالي يقدم "محمود درويش" تشكيلا آخر عن صعوبة الموت وأثره المحزن في تلك النهاية المأساوية والمتوقعة حول القطار حين يقول:

من الحقيقة: كل ما في الأمر أن حوادث

الطرقات أمر شائع. سقط القطار عن

الخريطة واحترقت بجمرة الماضي. وهذا لم

يكن غزّوا ![1]

يمكن أن نشير إلى ذلك المستوى العادي من البلاغة الشعرية في هذا المقطع وقد يعتقد القارئ الكريم بأنّه مستوى عادي حقا، إلا أنّ الإمعان في النظر جيدا يفتح أبصارنا على مفهوم **البلاغة المخيفة؛** فهي نوع من البلاغة تتجلى في مستويات الكلام العادي لكنها تحمل شحنات كبيرة من الدلالات، هنا نكتشف أنّ مفهوم الموت عند درويش لم يعد له صدى أسطوري في السابق، بمعنى أنّه ليس ذلك الموت الحماسي في سبيل الوطن والقضية، إنّه الموت حزنا لعدم اكتمال صورة المعنى، هذه الصورة التي لا يأتي اكتمالها بأيّ شكل من الأشكال بسبب تداخل حيثياتها وتناقض أسباب حدوثها وتشابه بداياتها ونهاياتها.

إنّها في حقيقة الأمر محطة ضغط الحزن على الذات في مقابل المقاومة من أجل الحياة، ثمّ سيطرة الحزن على كلّ مؤشرات الحياة (الروح – النبض – الهواء – العمر – الزمن) والإطاحة بها عنصرا تلو الآخر إلى حدّ بلوغ الوجع الختامي الذي لا يعوّضه سوى شيء واحد هو الاحتضار والموت حزنا.

إنّ هذا المشهد يحمل الكثير من الإشارات الدالة دلالة غير مباشرة على الحزن والموت وعلاقتهما حيث نجد:

أوّلا: أنّ سقوط القطار يعني الخسائر الكبيرة التي قد تحلّ بالبشر وتودي بحياتهم.

1- محمود درويش:ديوان لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي؛ المصدر السابق، ص:20.

ثانيا: أن سقوط القطار سيجعل الشخصيات نوعان: من كان في القطار وطاله سيف الموت ووابل الدمار، ومن كان خارج القطار أو نجا من الموت وسيطاله لامناص سيف الحزن والأسى على البقية وبهذه الطريقة ركب " محمود درويش " المشهد من صورتين: الأولى هي الحزن كنتيجة حتمية للموت، والثانية هي الموت كنهاية حتمية للأحزان الداخلية .

فالضحايا بالآلاف في خانات الموتى والوفيات بينما يبقى الحزن إرثا وتركة صعبة الحمل للذين بقوا بعد هؤلاء الموتى، فلقد تجاوز بدلالة القطار الدلالة العادية ليدل على الحياة، لكن هذه الحياة قد تعرضت لحادث مدمر إمّا أن يغير تدميره الخريطة للأحسن أو للأسوأ.

ومن الملفت للانتباه أنّ توظيف شاعرنا لحقلي الحزن والموت دلاليا في القصيدة كان شديد الوضوح وكثير التجلي فنرى من ذلك: موتى – قبور – قيامة – الرحيل – الحزن – الألم – الدموع – اليائس، ولو تأملنا هذه الثنائية نجد أنّ مفردات حقل الموت هي مفردات فيها ترتيب وتدرج، فالموت يكون بمراحل مثل الموت– الدفن– القبور، قم قيامة القيامة في المقابل هناك تدرج للحزن فهناك الشعورية ثم البكاء والوصول درجة اليأس وهو القاسم المشترك بين فكرتي الموت حزنا والحزن موتا.

ليس اليأس ما يدفعنا إلى الحزن، إنّما المعرفة الكاملة بما تصنعه أقدارنا من أشياء لا نعرفها، فقط يدعو درويش إلى التأقلم مع الحياة التي تحمل في طياتها موتنا الجميل، فالموت في نظر درويش هو العنوان الآخر لفضول الحياة المريرة. إنه الموت باستحقاق، فالاستحقاق الأكبر هو أن تتوفر كل مؤهلات الموت، فالميت لم يعد مغلوبا على أمره ولا عاجزا بل هو شخص أحسن الإفلات من الحياة المشحونة بالمآسي والأحزان التي تسعى للتغلب علينا قهرا أو قصرا وعدم المثول أمامها، فمادام الموت حزنا واقع لا محالة فإنّ الحزن موتا يمكن أن يقلب الموازين إلى الموت المستحق.

الخاتمة

وفي خاتمة هذا البحث، استقرت محطات بحثنا على جملة من النتائج التي تعلقت بالجانبين النظري والتطبيقي، والتي نجد أنه من الواجب ذكرها على شكل نقاط عامة:

أوّلا: يعد التأويل من الإستراتيجيات الناجعة للقبض عن المعنى الخصب، أو مجمل المعاني المركوزة داخل النص /القصيدة، فحسب **تودوروف** لا يكون التأويل صحيحا أو خاطئا إنما يكون خصبا أو جافا.

ثانيا: إن التأويل فعالية تتعلق بالبنى الفكرية والحضارية للنصوص والخطابات بصرف النظر عن عصرها، ويظل بما هو كذلك ممارسة إنسانية تحفر في هذه البنى لتبحث عن الكامن وراءها والمسكوت عنه الذي لم يظهر بفعل تحيّزات ما تاريخية، أو قراءات مغلوطة /مغشوشة مشحونة بفعاليات معرفية غير بريئة.

ثالثا: لقد شهدت الثقافة العربية الإسلامية عبر عصورها المختلفة ممارسات تأويلية كثيرة، وليس من مهمة هذا البحث تقييم هذه الممارسات، إنما نستطيع أن نقول أن تلك الممارسات قد خصبت الفكر العربي قديمه وحديثه، وأغنته بالعديد من المراجعات لم تكن معروفة من قبل.

رابعا: يتنزل التأويل ضمن المسار المنفتح الذي اتخذته بشكل ما استراتيجيات القراءة والتحليل لمرحلة ما بعد البنيوية، ذلك أنّ هذا الانفتاح قد مس كل المعارف والعلوم فامحت الحدود بين هذه المعارف، و أصبحنا نتحدث اليوم عن تجاوزية للحدود **passage des frontières** بتعبير محمد الناصر العجيمي.

سادسا: إن الشعر هو الفضاء الرحب الذي يعبر به الشعراء عن تجاربهم (وهذا إذا لم نقرأ هذه التجارب قراءة ضاربة في عمق المعنى، فلا يتأتى لنا فهم هذه التجارب)، وإذا ما تعمقنا في شعرهم تتبين لنا حقائق نكون قد جهلناها، ولم نفهمها من القراءة الأولى، بل تتضح من خلال التأويل والقراءات المتعددة واللانهائية.

سابعا: إن **نظرية التلقي** فتحت بابا واسعا لدارسي النصوص الأدبية، على اختلاف خلفياتهم وحيثياتهم الثقافية من حيث فهم هذه النصوص وتذوقها، وذلك من خلال خلقها لمفاهيم جديدة

للنص الأدبي أكثر عمقا واتساعا، تساهم في إشراك جمهور المتلقين بتحقيق التفاعل بينهم وبين هذه النصوص.

ثامنا : لقد ساهم التأويل كفعالية نقدية في قراءة النصوص الأدبية في فتح منافذ للمتلقي والتواصل والمحاكاة مع هذا النص المتمنع بكل ما فيه من تجاذبات وتناقضات، ليستثير غريزة الآخر ودعوته لدراسة ورصد مواطن الجمال دراسة عميقة أعطت للنص تأويلات واسعة وفتحت المجال له للمشاركة في التجربة الإبداعية للمبدع، ومن ثم استوجب هذا النص المتميز والمتمنع قارئا حاذقا ومتمكنا يستطيع محاكاة النص الدرويشي، والدخول في المغامرة المفتوحة التي بدأها الشاعر ورسم معالمها وأرسى قواعدها ليساهم المتلقي في مخالطتها وتأويلها، ومن ثم توليدها وتوسيعها.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش.

المصادر:

محمود درويش: ديوان لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، دار رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2009.

المراجع العربية:

1.ابن تيمية، مجموع الفتاوى، ج 17.

2.ابن فارس: معجم المقاييس في اللّغة، تج: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1399هـ/ 1979.

3.ابن منظور: لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999، ج1.

4.أبو حامد الغزالي: قانون التأويل، ضمن مجموعة رسائل الإمام الغزالي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988.

5.أبو زيد بيومي، التوازن في عملية إبداع النص الشعري، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2008.

6.أحمد سيف الدين: ظاهرة الحزن في الشعر العربي، مج:37، ع.10، 2015.

7.إدوارد سعيد العالم والنص والناقد ترجمة عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.

8.الأزهري أبو منصور محمد بن أحمد: تهذيب اللغة، دار إحياء التراث العربي بيروت، ط1، 2001.

9.بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، مصر، ط1، 2006.

10. حسن حنفي: من النقد إلى الإبداع، النقل (1التدوين)، م1، دار قباء للطباعة والنشر (القاهرة)، ط1، 2000.

11. رشيد رضا، تفسير المنار، 173/3، نقلا عن قانون التأويل للقاضي الإشبيلي تحقيق محمد السليمان.

12. سعيد جلال الدين: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 1998.

13. صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات جامعة السابع من أفريل، ليبيا، ط1- 1426.

14. عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهيرمينوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2007.

15. عبد الفتاح أحمد الحموز: التأويل النحوي في القرآن الكريم، مكتبة الرشد، الرياض، السعودية، ط1، 1984.

16. عبد القادر فيدوح: دلالية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية المطبعة الجهوية وهران، الجزائر، ط1، 1993.

17. عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظرية الغربية الحديثة، الدار العربية للعلوم، ط2، بيروت، لبنان، 2008.

18. عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، 2003.

19. العربي دحو: الأدب العربي من النشأة إلى قيام الدولة الفاطمية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر 2007.

20. علي حرب: الحقيقة والتأويل، إجراءات تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير، لبنان، ط2، 1995.

21. علي حرب، الممنوع والممتنع نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي العربي،لبنان ,بيروت، ط2، 2000.

22. عمارة ناصر: اللغة والتأويل، مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، منشورات الاختلاف، الجزائر دار ألغرابي، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2007.

23. أبي بكر الأشبيلي: قانون التأويل دراسة وتحقيق محمد السليماني، دار القبلة للثقافة إسلامية جدة، مؤسسة علوم القرآن، بيروت، ط1، 1986.

24. محمد بن جرير الطبري: تفسير الطبري، دار الفكر، بيروت، 1978، ج8.

25. محمد حماسة عبد اللطيف: فتنة النص بحوث ودراسات نصية، دار الغريب للطباعة والنشر: القاهرة مصر.

26. محمد مصطفى عزام: المصطلح الصوفي بين التجربة والتأويل، مطبعة فيدي برانت، ط1، 2000.

27. محمد معزوز، نظرية التأويل في تصور الغزالي وابن رشد، ص: حيفة ذوات عن مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والبحوث 16مارس 2019.

28. نصر حامد أبو زيد، الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

29. إبن رشد بن أحمد بن محمد، فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من اتصال، تح؛ عبد المجيد همو، دار معد للطباعة، دمشق، 1996.

الكتب المترجمة:

1. أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: أحمد خليل خلي، تعهد وإشراف: احمد عويدات، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 2001، م2.

2. بول ريكور: البلاغة والشعرية والهيرمينوطيقا، ترجمة مصطفى النحال، مجلة فكر ونقد الثقافية، لبنان، العدد 16، 1999.

3. بول ريكور: نظرية تأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، لبنان، 2006.

4. رولان بارت، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، د ط، دت.

5. فولفانغ إيزر: فغل القراءة، ترجمة حميد لحميداني والجيلاني الكدية، مكتبة مناهل فاس المغرب، د.ط، د.ت.

المجلاّت والدوريات:

01 -أحمد مدراس، مفهوم التأويل عند المحدثين، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، عدد 4، جامعة خيضر بسكرة، الجزائر، جانفي 2009.

02 -إدريس بالمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1995.

03- عقيلة مصطفي: التأويل وتحليل المحتوى في البحث العلمي الإنساني، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، العدد04، 2009، غرداية.

04- مسعود وقاد وعلي كرباع: آليات التلقي في النصوص المختارات الشعرية من منظور نظرية القراءة، مجلة الأثر العدد28، 2017.

05- شرشار عبد القادر، نظرية القراءة والتلقي النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي إتحاد الكتاب العرب، 201/367.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

بسملة

شكر وعرفان

الفصل الأوّل: في ماهية التأويل 4

I. التأويل وحضوره في المجالين الثقافيين العربي والغربي: 5

1 لغة: 5

2 اصطلاحا: 6

مفهوم الهيرمينوطيقا (Herméneutique): 7

أولا: الـــتأويل في الفكر الـعربي القديم: 9

1) التأويل في القرآن الكريم : 9

2) ابن رشد: 12

1) الإمام الغزالي: 12

ثانيا: التأويل عند بعض الباحثين المعاصرين : 13

1) نصر حامد أبو زيد: 13

2) علي حرب : 15

ثالثا: التـــأويل عنـــد الـــــغرب 17

1) جورج غادامير Georg Gadamer (1900 – 2002): 17

2) التأويل عند بول ريكور "Paule Ricœur" (1913 – 2005): 18

II. النص الشعري وجمالية القراءة التأويلية: 21

أوّلا: كيف نقرأ الشعر؟ 21

العثور على المعاني داخل النص الشعري: 22

القراءة الظاهرتية: 22

القراءة التماهية: 23
القراءة التأويلية: 24
ثانيا: تـأويل المـعاني داخل النـص الشـعري 25
الفصل الثاني / الحزن عند درويش: من الموقف إلى الحالة..... 27
تمهيد: 28
I. حزن المكان أو مكانية الحزن: 29
II. الحب ودلالة الفقد: 37
III. الحزن موتا / الموت حزنا: في تأويل الآخر..... 43
خاتمة..... 51
قائمة المصادر والمراجع..... 54
فهرس المحتويات..... 59