جماليات التلقى
قراءة في الرمز الشعري
ALGILAMA ESTETİĞİ
ŞİİRDE SEMBOL ÜZERİNE BİR İNCELEME

Dessouki Ibrahim Mohamed*

Özet

Bu çalışma, okuyucunun metni retorik açıdan algılaması konusunda teorik ve pratik bir değerlendirmeyi içermektedir. Değerlendirmenin teorik yönü retorik açıdan algılama yönteminin yapısalcılık, anlam bilim ve üslupçuluk gibi diğer metotlardan farkını ele almakta, algılama teorisi üzerinde etkisi bulunan felsefi görüşlere değinmekte, İser Yaws gibi bazı algılama teorisyenlerinin görüşlerini tartışmakta, "Okuyucunun Rolü", "Metin Boşluklarının Doldurulması", "Okuyucunun Kültürel Düzeyi" gibi hususları incelemektedir.

Çalışmanın pratik bölümünde ise, Fârûk Şûşe'nin "İlâ musâfira=Kadın Yolcuya" ve Muhammed Ahmed Hamed'in "el-Cevâdu'l-ebyad=Beyaz At" başlıklı kasidelerindeki semboller incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Arap Şiiri, Esteti, Algılama Teorisi

Abstract

This study includes a theoretical and practical evaluation on readers perception of the text in terms of rhetoric. Theoretical part of the study underlines the different aspects of rhetorical perception methodology from structuralizm, semantics and stylistics. It also gives information on philosophical views which have effects on reception theory and discusses the views of theoretician of this theory. In addition it examines the subjects such as " reader role", "filling the missing levels of meaning in the text", and "the cultural level of reader".

In the practical part of the study, the symbols in odes "İla musafira=To Woman Passenger" by Faruk Şûşa and "el-Cevadu'l-ebyad= White Horse" by Mohammad Ahmad Hamad are examined.

Keywords: Evaluation, Arabic Poetry, Rhetoric.

* Dr., Atatürk ÜniversitesiİIahiyat Fakültesi Ziyaretçi Öğretim Üyesi (drdesoky_ibrahim @yahoo.com)

تقدم هذه الدراسة قراءة في جماليات التلقي تنظيرا وتطبيقا. وقد تناول التنظير اختلاف منهج التلقي عن المناهج الأخرى مثل البنيوية والسيميولوجية والأسلوبية ، كما أبرز الاتجاهات الفلسفية التي أثرت في نظرية التلقي ، ثم ناقش آراء منظري التلقي من أمثال **إيزر وياوس** ، ثم تناول بعض المبادئ المهمة في نظرية التلقي مثل : دور القارئ ، وملء فراغات النص ، وأفق التوقعات ، ومبدأ القصدية ، وطرح فكرة الجماعات المفسرة ، وكذلك العلاقة بين جماليات النص والجانب التاريخي ..إلخ .

وتناول قسم التطبيق قراءتين للرمز الشعري من خلال قصيدة **(إلى مسافرة)** للشاعر فاروق شوشة وقصيدة **(الجواد الأبيض)** للشاعر محمد أحمد حمد ، مبينا طاقات اللغة الإبداعية وجماليات النص في شعر الحداثة في الكشف عن مدلول الرمز.

الموضوع

- 1-

بداية ، يجب التنبه إلى أن المناهج النقدية الأخرى مثل البنيوية والسيميولوجية والأسلوبية هي ضرب من التلقي ومواجهة النصوص الأدبية مواجهة نقدية . لكن ما يميز منهج التلقي عن تلك المناهج السابقة هو اهتمامه بالعنصر الثالث في العملية الإبداعية وهو القارئ . صحيح أن المناهج النقدية الأخرى خالفت سابقتها التقليدية : الاجتماعية والتاريخية والنفسية في نقل مركز الثقل من التوجهات النقدية حول العوامل الخارجية للنص إلى النص المدروس نفسه بما ينطوي عليه من جماليات فنية . لكنها لم تُعطِ القارئ أهمية مثلما أعطت النص ذاته ، لذلك جاءت إجراءاتها المنهجية ملتفة حول النص لا القارئ .

فإذا كانت هذه المناهج قد زحزحت النقد من الخارج إلى الداخل ، فإن نظرية التلقي زحزحته من الداخل/ النص إلى المتلقي . وإذا كان للنص وجوده المستقل في المناهج السابقة بعيداً عن وجود المتلقي ، فقد ارتبط وجود النص – طبقا لنظرية التلقي – بوجود القارئ الذي يتلقاه .

وفيما يخص جماليات التلقي(1) ، فإني أتناولها– بإيجاز شديد – في عناصر عدة :**الأول** المؤثرات الفلسفية والمنهجية التي أثرت في ظهور نظرية التلقي .

(1) انظر في تفضيل هذا المصطلح (التلقي)على مصطلح (الاستقبال) رأي الدكتور عز الدين إسماعيل: روبرت هولب ، نظرية التلقي ، ترجمة الدكتور عز الدين إسماعيل ، النادي الأدبي بجدة ، الطبعة الأولى 1994 : 31

الثاني : القارئ ودوره في عملية التلقي. **الثالث** : مبدأ القصدية وعلاقته بالمعنى . **الرابع** : قراءة النص من خلال ربطه بالجوانب الجمالية والتاريخية .

- 2 -

وقبل الدخول إلى دراسة هذه العناصر، أشير أولا إلى الاختلاف الواضح بين نظرية التلقي وما يمكن أن يطلق عليه النقد المتعلق بالقارئ / الاستجابة الذي ظهر في الولايات المتحدة الأمريكية . فعلى الرغم من توحد الهدف بين الاتجاهين وهو التركيز على القارئ ، يفصل **روبرت هولب** بين الاتجاهين لاختلافهما في كثير من الملامح ، وضعف التأثير بينهما وتسطحه حتى إن وجد(2).

أما من حيث المؤثرات ، فقد تأثرت نظرية التلقي بالشكلية الروسية ، وفي هذا المجال يقول **روبرت هولب** : " لقد أسهم الشكلانيون الروس بتوسيعهم مفهوم الشكل بحيث يندرج فيه الإدراك الجمالي ، وبتعريفهم العمل الفني بأنه مجموع " عناصره " ، وبجذبهم النظر إلى عملية التفسير ذاتها – أسهموا في خلق طريقة جديدة للتفسير ، ترتبط ارتباطا وثيقا بنظرية التلقي"(3) . وبذلك فإن أهم العناصر التي تأثرت بها نظرية التلقي من المدرسة الشكلية تتمثل في عنصر الإدراك والأداة ، ثم عنصر التغريب ، وأخيرا عنصر التطور الأدبي" .

ويتمثل مصدر التأثير الثاني في الفلسفة الهرمنيوطيقية ، وفي هذا المجال يقول **روبرت هولب** أيضا : " على الرغم مما أبداه جادا مر من تنكر للمنهج فإن الهرمنيوطيقا الفلسفية عنده كانت تربة خصبة لأصحاب نظرية التلقي . وقد كانت فكرتاه عن التاريخ العملي وعن الأفق هما الموضوعان اللذان ظفرا – في الأغلب الأعم – بالتبني ، خصوصا عند هانز روبرت ياوس وتلاميذه " (4) .

-3-

ولأن هذه النظرية تعتمد في أساسها على المتلقي (5) ، فثمة عناصر عدة ترتبط بالحديث عن القارئ في نظرية التلقي ، يأتي على رأس هذه العناصر دور القارئ في ملء فراغات النص .

(2)انظر: نظرية التلقي :34- 36.
(3) انظر : روبرت هولب ، نظرية التلقي : 70 , 71
(4) انظر في هذه النقاط ، السابق نفسه :71 ، 84 ، 128
(5) انظر في مسميات القارئ عند **إيزر** ، روبرت هولب : نظرية التلقي : 25 ، 204 . وكذلك : رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة الدكتور جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الثانية – مارس 1996م : 207 ، 208

وينبغي أن يُعلم أن فكرة الفراغات هذه ولجت إلى نظرية التلقي بتأثير الفلسفة الظاهراتية ؛ فوفقا لهذه الفلسفة يكون للأشياء جميعا عدد لا نهائي من المحددات . وليس في مقدور أي فعل للتعرف أن يأخذ في الحسبان كل محدد من محددات أي شيء بعينه . ولكن في حين ينبغي لكل شيء واقعي أن يكون له محدد معين...فإن الأشياء في العمل الأدبي.. ينبغي لها أن تحتفظ لنفسها بدرجة من الإبهام(6) .

وما يجب على القارئ فعله تجاه هذه الفراغات هو أن يقوم بملئها ، وهذا النشاط الذي يقوم به القارئ سماه **إنجاردن** (التحقق العياني للأشياء) (7). وهنا يقول **روبرت هولب** : " ولكن القراء في ممارستهم عملية التحقق العياني / ملء الفراغات يجدون الفرصة كذلك لإعمال خيالهم ، ذلك بأن ملء الفراغات بأشياء محددة يتطلب قوة إبداعية ، يضيف إليها إنجاردن المهارة وحِدَّة الذهن كذلك . أضف إلى هذا أنه ما دامت عمليات التحقق العياني تعد نشاطا خاصا بأفراد القراء، فإنها يمكن أن تخضع لمجال واسع من التنوع ؛ فمن الممكن أن تؤثر الخبرات الشخصية ، والأحوال المزاجية .وسلسلة كاملة من الاحتمالات الأخرى – أن تؤثر في كل عملية التحقق العياني . ومن ثم لا تتماثل قط عمليتان من عمليات التحقق العياني تماثلا دقيقا ، حتى وإن صدرتا عن قارئ واحد "(8) .

وبارتباط هذا النشاط (ملء فراغات النص) بالقارئ ، يمكن أن يُستشف من كلام **روبرت هولب** عنصران : **الأول** أن هذا الرأي يعطينا تبريرا لاختلاف قراءة النص من ناقد لآخر، كل حسب خبرته النقدية أو – كما سيأتي بعد قليل – تنوع أفق التوقعات لدى كل ناقد . **الثاني** أن هذا الرأي يعطينا كذلك تبريرا آخر لاختلاف القراءات المتعددة للنص الواحد من الناقد الفرد ؛ فكلما تطورت الخبرة النقدية لدى الناقد أثرى ذلك أفق توقعاته ، ومن ثم تغيرت قراءته للنص الواحد عن سابقتها وهكذا . وقد أطلق **إيزر** على هذه الفراغات مصطلح " السلب " .

(6) انظر : السابق نفسه : 89
(7) انظر : السابق : 91
(8) انظر : روبرت هولب ، نظرية التلقي : 91، 92 . وقد أطلق إيزر على هذه الفراغات (السلب) أي الجزء المحذوف أو المواري من النص . انظر : السابق ، 223: 228 . وانظر كذلك : رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة : 202 ، وكذلك تيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب ، ترجمة أحمد حسان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سبتمبر 1991م : 97 ، 98 ، ونيوتن ، نظرية الأدب في القرن العشرين : 231

ولكي يتمكن القارئ عند **إيزر** من قراءة النص ، فلابد أن يألف التقنيات والأعراف الأدبية التي ينشرها عمل معين ، ولابد أن يمسك إلى حد ما بزمام شفراته التي تعني القواعد التي تحكم منهجيا الطرق التي ينتج بها معانيه (9).

وفي تحديد المعنى عند **إيزر** يقول الدكتور حامد أبو أحمد : " والمعنى هنا–أي عند **إيزر** – ليس هو المعنى الكامن في النص ، بل هو المعنى الذي ينشأ نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ. وهذا مبدأ مهم في نظرية التلقي يميز بينها وبين النظريات السابقة ، وخاصة البنائية ، وإن كان في الوقت نفسه يقرب بينها وبين نظريات أخرى من تيارات ما بعد البنيوية ، وعلى الأخص التيار التفكيكي الذي منح القارئ دورا أساسيا في تناول المعنى " (10).

أما العنصر الثاني الذي يرتبط بالمتلقي ، فهو أفق التوقعات. وهذا المصطلح يعني أنه ينبغي على القارئ كي يتمكن من تفسير النص الأدبي أن يُضَمِّن خبرته النقدية مساحة واسعة من الاتجاهات الخارجية الممثلة – على سبيل المثال - في التاريخ الأدبي وعلم الاجتماع وحياة المبدع ، والداخلية الممثلة في النواحي الجمالية للغة.

وهنا يقترح **ياوس** ثلاثة عناصر لتكوين أفق التوقعات : **الأول** يكون من خلال المعايير المعهودة أو جماليات الجنس الأدبي الذائعة. ويكون **الثاني** من خلال علاقاته الضمنية بالأعمال التي تتناول البنية التاريخية الأدبية . أما **الثالث** فيبدو من خلال التعارض بين الخيالي والواقعي ؛ بين الوظيفة الجمالية للغة ووظيفتها العملية (11).

وكلما خالف النص أفق التوقع لدى القارئ كان متميزا . ويتضح ذلك في قراءة الروايات ؛ فعندما يشرع المتلقي مثلا في قراءة رواية ما يضع – كلما اقترب من النهاية – خاتمة معينة لها . فإذا انتهت هذه الرواية بما توقعه القارئ ، قلل ذلك من جمالياتها . ومن ثم فإن جماليات النص الأدبي - على وجه العموم - تزداد قيمتها لدى الناقد كلما خالفت (صدمت) وجدانه وخالفت توقعاته .

شيء آخر ، هو أن أفق التوقعات لابد أن يجمع في داخله بين الماضي والحاضر ، فعندما يشرع الناقد في قراءة النص القديم قراءة معاصرة ، ينبغي عليه

(9) انظر : تيري إيجلتون : مقدمة في نظرية الأدب : 99

(10) انظر : الخطاب والقارئ ، النسر الذهبي للطباعة ، بدون تاريخ : 101

(11) انظر : روبرت هولب ، نظرية التلقي : 157. وانظر في علاقة الفهم بأفق التوقعات : تيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب : 92، وانظر في أفق التوقعات : رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة : 210 ، 211

أن يأخذ في حسابه زمنين : زمن إنتاج النص وزمن قراءته ؛ لأن هذا النص لابد أن يحدث أثرا مغايرا على قارئه باختلاف هذين الزمنين . وهو ما يبرر خلود بعض النصوص الأدبية وارتباط ثرائها الفني بتعدد قراءتها .

وينتمي هذا المتلقي عند **استانلي فيش** – وهذا هو العنصر الثالث الذي يخص القارئ – إلى جماعة مفسرة ربما اتفقت فيما بينها على طرق معينة لتفسير النصوص الأدبية . وعن هذه النظرية لدى **فيش** يقول **روبرت هولب** : " فهو – أي فيش – في نظريته ينقل مسئولية التفسير مباشرة إلى القارئ . وعنده أنه ليست هناك إشارات نصية أو بنيات ذاتية مشتركة خارج نطاق الأعراف التي سبق أن اتفقت بشأنها الجماعة المفسرة " (12).

وحين يضع **فيش** القارئ في إطار جماعة مفسرة ، يخشى على النص من فوضى التفسير ؛ لأنه كما هو مسلم به نقديا أن تفسيرات النص الأدبي تتعدد بتعدد قرائه.

ومهما يكن من أمر في طبيعة هذه الجماعات ، سواء أكانت تخص جانب القراءة أم جانب كتابة النصوص ، فإنها – في نظري – تعوق العملية التفسيرية ولا تساعد عليها ، وذلك لمبررات عدة :

أولا أن عملية التفسير عملية فوق التقنين ؛ فلا يصح مثلا أن توضع طرق خاصة يلتزم بها الناقد عند تفسير النص ، لأن النصوص الأدبية – في هذه الحالة - تفقد مذاقها لجمود العملية التفسيرية وتحجرها . فالقراءة الإبداعية للنصوص ليست صكوكا يُطبع بها كل نص .

ثانيا فقدان النصوص لثرائها ؛ لأن الجماعة المفسرة التي ينتمي إليها القارئ ستقول كلمتها الأخيرة فيه ، ومن ثم يصبح المجال التفسيري مغلقا أو على الأقل محدودا ، فتتحول النصوص الأدبية إلى جثث هامدة يتم إهدار قيمتها على يد هذه الجماعة المفسرة أو تلك .

ثالثا أن كون القارئ ينتمي إلى جماعة مفسرة ما ، من شأنه أن يلغي بالضرورة الفروقات الفردية بين القراء ، وهذا ما لا يمكن أن يقبل نقديا ؛ لأن عنصر الذاتية في العملية التفسيرية – مهما قيل فيه – لا يزال عنصرا فعالا يميز ناقد عن آخر.

رابعا أننا عندما نقول بجماعة مفسرة ، فمن الضروري أنها ليست جماعة واحدة ، بل ستنشأ لدينا مجموعة من الجماعات المفسرة تختلف بعضها عن بعض (13). وبتعدد تلك الجماعات نرجع إلى نقطة البدء وهي نسف الفكرة

(12) انظر : روبرت هولب : نظرية التلقي : 330

(13) انظر في عدم ثبات الجماعات المفسرة : نيوتن ، نظرية الأدب في القرن العشرين : 251

(الجماعات المفسرة) برمتها ، والعودة إلى الاعتداد بالنقاد كل على حدة . ولماذا الجماعات المفسرة وكل ناقد يعد في نفسه جماعة مفسرة بما ينطوي عليه من خبرات نقدية عالية وأفق توقعات يجمع فيه بين الماضي والحاضر ، والواقع والخيالي ، ويربط فيه بين جماليات اللغة وتاريخها الأدبي ؟ .

- 4 -

ويعد مبدأ القصدية من أهم المبادئ التي أثارتها نظرية التلقي ، وهو مبدأ ذو بعدين: يرتبط **الأول** منهما بقصدية المبدع ، بينما يرتبط **الثاني** بقصدية النص . ولقد ولج هذا المبدأ إلى نظرية التلقي بتأثير من الشكلية الروسية التي تعطي العمل الفني استقلالا في ذاته بعيدا عن أي هدف . وإذا كان الشكليون ينفون مبدأ القصدية عن النص من جانب المبدع ، فإنهم يقرون بتحقيقه من جانب المتلقي وتوجيه النص توجيها يختلف من متلق لآخر، وفي طليعة هؤلاء الشكليين **موكاروفسكي** (14) .

وأتوقف هنا لأناقش **موكاروفسكي** في نفي القصدية من جانب المبدع وذلك من خلال أمرين : **أولهما** أني لا أوافقه على نفي القصدية من جانب المبدع ؛ لأنه لا يمكن أن يكون هناك عمل ما في نواحي الحياة شتى لا يقوم على القصدية ، وإلا تحول إلى ضرب من العبث مثلما يلهو الأطفال باللعب لا يقصدون من وراء ذلك شيئا . وهو ما يتنافى تماما مع طبيعة الأدب القائمة على معالجة الواقع معالجة فنية تهدف إلى إصلاحه وإتمام ما فيه من نقص في الجانب المحسوس منه.

ثانيهما أن هذا الرأي لا يناسب لغة الشعر العربي ذات المرجعية الواقعية . فإن قيل : ما جدوى عملية التفسير إذا كان الشعر العربي يعتمد في إنتاجه مبدأ القصيدة ؟ أقول : صحيح أنني مؤمن بوجود مبدأ القصدية في الشعر العربي ، ومع ذلك يبقى على المبدع أن يعبر عن هذه القصدية في شعره بجماليات تحمل في طياتها احتمالات أخرى وبدائل متعددة لما يقصده ، وذلك باعتماده مثلا على عنصر التغييب في جدلية الغياب والحضور ، وكذلك عنصر التغريب (وهو أحد أدوات الشكلية) ، وعلى الأساليب الإنشائية التي تدخل القارئ في دائرة الغياب ، ومن ثم احتمالات التفسير..الخ . بمعنى أن المبدع عليه ألا يقدم قصده على نحو واضح ، ومن ثم يتمثل دور المتلقي في الكشف عن معنى النص من خلال التفاعلات النصية بما تقوم عليه من شبكة في العلاقات الداخلية بين العناصر اللغوية . وهذه المقدرة التفسيرية هي التي تميز ناقد عن آخر . وفي هذا الإطار قد يتفق المتلقي مع المبدع في قصده أو يختلف ، علي أن يكون المرجع الأساسي في عملية التفسير هو النص ذاته ، وكلما تعددت تفاسير النص تميز بالثراء الفني.

(14) انظر : روبرت هولب : نظرية التلقي : 107 ، 108

- 5 -

وأخيرا ، ربط أصحاب التلقي بين الجمال والتاريخ في تفسير العمل الأدبي ، وعلى رأس هؤلاء **ياوس** . ومبرره في هذا الرأي يتمثل في قصور مدرستي الشكلية والماركسية في تفسير العمل الأدبي ، لذلك يقول :" تبدأ محاولتي ردم الهوة بين الأدب والتاريخ ، بين التناولات التاريخية والجمالية من النقطة التي تتوقف فيها المدرستان (الماركسية والشكلية) وتتصور مناهجها الواقعة الأدبية ضمن الدائرة المغلقة لعلم جمال الإنتاج والتمثيل . وبهذا الصنيع تحرمان الأدب من بُعْدٍ ينتمي لا محالة إلى خاصيته الجمالية وإلى وظيفته الاجتماعية بعد تلقيه وتأثيره" (15).

ويقرن **ياوس** بين الدلالة الجمالية والدلالة التاريخية بقوله : " تتمثل الدلالة الجمالية الضمنية في حقيقة أن أول استقبال من القارئ لعمل ما يشتمل على اختيار لقيمته الجمالية ، مقارنا بالأعمال التي قرئت من قبل . والدلالة التاريخية الواضحة لهذا هي أن فهم القارئ الأول سيؤخذ به وسينمي في سلسلة من عمليات التلقي من جيل إلى جيل . وبهذه الطريقة سوف تتقرر الأهمية التاريخية للعمل ، ويتم إيضاح قيمته الجمالية " (16) .

وينبغي أن يُعلم أن التاريخ الذي يقصده **ياوس** هو الجمع بين تاريخ تأليف النص وتاريخ قراءته ، بمعنى الجمع بين الماضي والحاضر ؛ فمثلا عندما نقرأ نصا تراثيا يجب ألا نقرأه بنوع من التسليم بقراءته القديمة ، بل يجب أن نعيد نظرنا المعاصر فيه (17).

إلى هنا ينتهي هذا الجزء التنظيري المختصر الذي يهدف إلى تبصير القارئ الذي يرغب في قراءة هذا المقال بأهم الاتجاهات التي تبنتها نظرية التلقي في قراءة النص الأدبي . إذ لم يكن من أهدافي أن أوقع القارئ في شِراك التنظيرات الكثيرة والمتداخلة التي اكتظت بها كتب النقاد في هذا المجال في الحقلين الغربي والعربي على حد سواء.

* * *

(15) انظر : نيوتن ، نظرية الأدب في القرن العشرين : 233

(16) انظر : روبرت هولب : نظرية التلقي : 153

(17) لكن التأثير الأكبر في هذا المجال كان للفلسفة الهرمنيوطيقية ، انظر : تيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب : 90، ورامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة : 213

والآن ندخل إلى القسم التطبيقي لمناقشة جماليات التلقي من خلال إسقاطها على النص الشعري . وينبغي أولا أن أوضح أن أفضل ما جاءت به المناهج النقدية في مرحلة الحداثة وما بعدها هو التركيز على النص والقارئ بدلا من الاهتمام بالمبدع والجوانب الخارجية الأخرى مثل السياسية والاجتماعية والنفسية التي لا تتصل بطبيعة النص الشعري بوصفه كيانا لغويا قائما بذاته . ومن ثم ظهرت في المناخ النقدي عبارات تدعم هذا الطرح من مثل موت المؤلف , وانتفاء القصيدة ...إلخ .

ومع هذا ، فإن جماليات النص الشعري هي التي تفرض على الناقد المنهج النقدي الذي يتعامل به معها ، ولا يستطيع أي ناقد مهما بلغت خبرته النقدية أن يفرض منهجا معينا على قراءة نص حداثي تأبى ماهيته هذا المنهج أو ذاك . وبجانب هذا التعدد المنهجي لقراءة النص ، تنوعت كذلك مداخل تلك القراءة ؛ فقد يطرح النص خطابة من خلال بُعد عرفاني أو أسطوري أو أيديولوجي أو لونى ... إلخ ، وعلى الناقد أن يبحث عن المدخل المناسب لطبيعة النص المقروء .

وقبل الدخول في هذا القسم التطبيقي ، يجب أن أنبه ، بداية ، أنني سأعتمد فيه على الكشف عن مدلول الرمز ، حسب القراءة التأويلية التي تنطلق من تفسير مستويي الرمز الحسي والإيحائي وذلك بتتبع قسمات كل مستوى على حدة داخل النص . كما اعتمد كذلك بعض الإجراءات الأسلوبية التي تساعد في الكشف عن الدلالة. وما أريد تأكيده في هذا المجال أن نجاح الشاعر في بناء الرمز يعزو إلى حد بعيد إلى التوفيق بين المستويين السابقين وإن كان علية أن يزيد من مساحة المستوى الإيحائي لكي يضفي على النص قدرا كبيرا من الشعرية تمنح القارئ لذة في رحلة الكشف عن مدلول الرمز .

ولكي تؤتى قراءة الرمز أكلها في فن الشعر، لابد أن تنبع من النص ذاته ، ولا يستعان بخارجه إلا في الكشف عن مدلول الرمز. ولن يتم ذلك إلا من خلال تتبع قسمات الرمز داخل النص ، وتتبعه داخل الديوان الذي ينتمي إليه ، وكذلك باستقرائه في الجيل الشعري الذي يضم الشاعر ، يرافق هذا كله التفتيش عن الرمز في الذاكرة الشعرية للشاعر نفسه ، أي في الموروث الشعري له ، مع الأخذ في الحسبان أن مدلول الرمز يتغير حسب التجربة الشعرية التي يمر بها الشاعر .

لكن ما قلته عن خصائص القراءة في الرمز الشعري ، يحتاج إلى دراسة موسعة تضم أكثر من شاعر ، وتمتد مساحتها لتشمل التراث والمعاصرة ، وهو ما لم تسمح به هذه الدراسة لذلك سأكتفي بخطوة واحدة من تلك الخطوات ، وهى قراءة الرمز في النص الواحد ، على أن تتضمن هذه الخطوة إجراءات تحليلية تصل بالقارئ – حسب جماليات التلقي ـ إلى مدلول الرمز داخل النص .

والرمز كما يقول الدكتور عبد الرحمن بدوى : " لمحة من لمحات الوجود الحقيقي يدل عند الناس ، ذوى الإحساس الواعي ، على شيء من المستحيل أن يترجم عنه بلغة عقلية ، دلالة تقوم على يقين باطني مباشر". ويعرف يونج الرمز بقوله: " وسيلة إدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره ، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي ، هو بديل من شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته " (18).

وما دام الرمز دلالة تقوم على يقين باطني ، وأنه شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته ، فهو يشبه الحلم ، ومن ثم " نجد القصيدة الرمزية كالحلم ، تتلو الصور بعضها بعضا دون علاقة منطقية صريحة بحيث تجانب سيطرة العقل الواعي. ذلك أن الحالة المركزة ذات المنطق الصارم الواضح ترفض الرموز باعتبارها غامضة ، لا عقلية ، غير دقيقة " (19).

ومعنى ذلك ، أن بناء الرمز داخل النص الشعري ينأى بنفسه عن العلاقات المنطقية المألوفة والمدرَكة التي تقوم عليها الأشياء في الواقع الخارجي ، ولا يعنى ذلك أن بناء الرمز يبتعد تماما عن منطقة " المنطقية " البتة ، بل يمتلك منطقا خاصا داخل النص ، يمكن تسميته بالمنطق الفني ، لأن الفن لم يعد تصويرا حرفيا للواقع المحسوس ، بقدر ما غدا موازاة فنية لهذا الواقع ، وهذه الموازاة لها عالمها الخاص ، ولها علاقاتها المميزة ،ولها مفرداتها التي تخرج عن دلالاتها المعجمية . لذلك كله ، كان لزاما على الناقد أن يدخل إلى قراءة النص الذي يعتمد الرمز إطارا له ، متسلحا بجماليات تلقي من طراز رفيع .

وأخيرا ، ينبغي أن يكون ثمة قدر من التفاعل بين الذات والموضوع في اختيار الشاعر لرموزه ، وليس هناك شيء يمكن أن يكون رمزا ، وآخر لا يصلح أن يكون ، بل " إن كل ما تجاوبت معه بصيرة الشاعر من عناصر الواقع صالح لأن يكون رمزا ، شريطة أن تنصهر الذات بالموضوع في ضرب من الرؤيا أو الكشف ، وأن تسقط عليه من مشاعرها وأحاسيسها وتخلطه بها ، بحيث تصبح الذات موضوعية ، ويصبح الموضوع ذاتيا "(20).

ويقسم الدكتور مصطفى ناصف قراءة النص الذي يقوم على الرمز إلى ثلاثة أجواء بقوله: " فطريقة صناعة الرموز في القصيدة تجعلنا نمر في قراءتها بأجواء

(18) انظر في الموضعين : الدكتور مصطفي ناصف ، الصورة الأدبية ، مكتبة مصر، الطبعة الأولي ، نوفمبر1958: 153

(19) انظر : الدكتور مصطفي ناصف ، الصورة الأدبية : 166

(20) انظر : الدكتور محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، طبعة دار المعارف ، الطبعة الثالثة 1984 : 309

ثلاثة يمكن تمييزها ابتغاء الدرس والتنوير. ففي اللحظة الأولى من صلتنا الروحية بالقصيدة الرمزية تبدو القصيدة ، وقد تحررت من بعض ما نحسبه ضرورة التلاحم ، ثم تعتصر القصيدة خيالنا ، ونهبها ضمائرنا، فإذا بنا أمام الرمز البؤري . ونحاول صحبته ، جادين ، مستشعرين آنا فآنا ثراءه واقترانه بخبرات كثيرة ، حتى ينتهي بنا الأمر إلى الطمأنينة الشاعرة بأننا نعانى صورة أكبرمن تلك الخبرات الثرية المتنوعة ذاتها" (21). ومن الواضح أن هذه الأجواء الثلاثة تتم داخل المتلقي حالة تلقيه النص وتفاعله معه ، وهو ما يظهر آثاره في القراءة الناجحة التـي يقدمها الناقد في صورتها الكتابية فيما بعد . وهاتان القراءتان اللتان أقدمهما الآن يؤكدان ذلك.

أولا :قراءة في قصيدة(إلى مسافرة)للشاعر فاروق شوشة التي يقول فيها:(22)

لأن في عينيكِ شيئاً غير روعةِ الألمْ
شيئا نبيلا ، عاريا بلا قناعْ
وعدا حزينا ، صامتا ، كأنه حُلُمْ
لأن مقلتين ناءتا بثقلِ الوداعْ
فارتختا ذليلتينْ
وانثنت ذراعْ
باردةً ، مغلولةً ، وأطرقت قدمْ
نظرتُ ، فاتكأتُ ، فاستدرتُ للضياعْ
ولفظة تساقطت ... كأنها العدمْ
لأن في عينيكِ كلَّ ما قرأتُ من عيونْ
وكلَّ ما صعدتُ من قممْ
لأن في غوريهما تتابعت ظنونْ
واتشحَ الطريقُ بالسأمْ
أظل هاهنا ... أطالع السنينْ
وأنطوي ... مخافةَ الندمْ
قديستي ! ...
ما زال صوتك النديُّ في دمي
شيئا أثيريا ... أضمُّه واحتمي

(21)انظر : الصورة الأدبية : 167

(22)انظر : الأعمال الشعرية ، طبعة الدار السعودية للنشر والتوزيع ، الطبعة الثانية 1987: 29- 37 .

رنَّاتُه تدقُّ أيامي ... تصبُّ في غدي
تدْفق من أعماق نبعٍ دافيءِ القرارْ
بالأمسِ ضمَّني هُنَيْهَةً ... وطارْ
فرفَّ خافقي الملحُّ واستدارْ
وكدتُ ألمسُ النداءَ باليدِ
وأودع الليل حديث مطلع النهار
وهمسك الرطيب ما يزال في فمي
شلالِ تاريخ صنعناه بألف موعد
شيئاً طفولياً بريءَ السمتِ ناعمَ الإزارْ
واحةَ أمنٍ لم يزلْ
ولم نزل صغارْ
يا كم تعرَّينا أمام مقلتيهْ
يا كم بكينا ومسحنا دمعَنا في راحتيهْ
يا كم حملْنا وهمَنا ثُم أرحناهُ عليهْ
عرفت في خطاه وقع مولدي
ودفقة الحياة في غدي
ذات مساء
حين دق سمعي البعيد ... دقتين
طفلا حييا ، مستطار القلب ، هامس اليدين
ما زلت أذكر السلام ، أذكر النغمْ
ولفظة تفجؤني ، تنفضني من العدمْ
وموطنا على القممْ
وواحة ندية كأنها حلمْ
بالأمسِ ضمَّني هُنَيْهةً ... وطارْ
أدرتُ عيني وكدتُ أنْ أعانقَ النهارْ
فانسدتِ الطريقُ بيننا كأنها جدارْ !
يا طائري ... يا طائري
خطاكَ في دمي تسوخُ ، تنفضُ الأمانْ
وقع خطاكَ في الدَّرَجْ
وطرقة ... وطرقتان ...
يا بابي الصغير، يا جداري الكبير

تألق الطريق بالوهج
وأشرقت من كوة يدان
نديتان بالحنان
يا طائري ... يا طائري ...
شيءٌ بأعماقي اختلجْ
تفتحتْ في الصدرِ شرفتانْ
وانسكبتْ أفراحُنا الصغار دمعتينْ
يا فرحنا الصغير ، يا عزاءنا الكبيرْ
يا وهمنا الذي أضاء ساعة وطارْ
تهدمت جوانب الأسى المريرْ
وارتفعت مآذن النهارْ
واتسع الحلم ... وأورق المكانْ
ودوت الأجراس في البعيد
وطرقة ... وطرقتان
شيء بأعماقي يدق من جديد
طوفتُ في دمشقْ
فتشتُ عن فيروزتينْ
في الأعينِ التي تكادُ تحترقْ
وخلف هالاتِ السوادِ والأرقْ
طوفتُ في الوجوهِ ، مرةً ، ومرتين
عبرتُ كلَّ عينْ ...
لا شيءَ في دمشقْ
إلا انتظارٌ وقلقْ
وأغنيات لم تزل على الشفاهِ تختنقْ
وجبهة شمَّاءُ تمضي لا تقولُ أينْ
رخامُها أضاءَ واحترقْ ...
مدينتي التي تغيب في لزوجة بلا عرقْ
في حضن عاشق يناطح الهضاب والقممْ
ويغمر المدى البعيد ... يغمر الأفقْ
بصفرة لهيبة .. كأنها مزقْ
بيت على الهضاب ، وارتفاقه على السحابْ
وموجة خضراء تغمر السهوب واليبابْ

ولوعة تغيب في الحدقْ
الليل في مدينتي كأنه سرابْ
وغامت العيون ... لا كلام
الشوق والأحزان واستدارة النسيانْ
كل الذي معي ...
ووهم شيء غامض في صدرنا استكانْ
ولهفتا...
من ساعة تفجؤنا في مقبل الزمانْ
تهدمت على جدارها مشارف الآمانْ
من لحظة ممرورة كألف عامْ
عن العيون ... تفصلك ...
يا حبّنا ... يا حبّنا ...
إنا جحدناكَ ... تركناكَ وحيداً للرياحْ
وعارياً بلا جناحْ
غبنا مع الضبابِ عُدنا عند مطلعِ الصباحْ
لكي نراكَ مشمشاً وضاحيا
تمدُّ راحتيكَ بالأمانْ
يا حبّنا
لم يبق لنا إلا الليلُ والفراغُ والأحزانْ
وساعة على الجدار مات فوقها الزمانْ
مكبلا ... وخاويا ...
إنا أتيناكَ يتامى مُجهدين غرباءْ
فهل يضيقُ صدرُك النبيلُ عن مكانْ !
يا غافرَ الذنوبِ يا مجددَ الرجاءْ
إنا ترصدنا خطاكَ في رحابِك الفِساحْ
ثم التفتنا لم نجدك ... نجد عزاءَنا
لا تنسنا ...
نحن الذين كم حملنا وهمنا المباح
في مقلتيك...
وكم رشفنا قطرتا ضوء وقطرتا حنان
من راحتيك

أيام كنا عند بابك الوسير
التابعين ... الأوفياء ...
إنا نسيناك ...
وجئنا عرايا تعساء
لا تنسنا ...
حتى وإن عدت إلينا يا ربيعنا المطير
مخضبا كالذكريات
وقاسيا كالذاكرة
وباردا كصفحة الرخامْ
حتى وإن حدثتنا دون كلامْ
ابق هنا ...
فلم يعد لنا سواكَ ... لم يعد لنا
من أجلنا ...
من أجل كلِّ المتعبين في الظلامْ
والظامئين مثلنا ...
لقُطْرينِ ... من سلامْ

إن أهم ما يطالعنا من رموز هذه القصيدة التي عَنْوَنَ بها الشاعر ديوانه هو رمز(**المسافر**ة) . وعن هذا الرمز يقول فاروق شوشة :

لأن في عينيكِ شيئاً غير روعةِ الألمْ
شيئا نبيلا ، عاريا بلا قناعْ
وعدا حزينا ، صامتا ، كأنه حُلُمْ
لأن مقلتين ناءتا بثقلِ الوداعْ
فارتختا ذليلتينْ
وانثنت ذراعْ
باردةً ، مغلولةً ، وأطرقت قدمْ
نظرتُ ، فاتكأتُ ، فاستدرتُ للضياعْ
ولفظة تساقطت .. كأنها العدمْ
لأن في عينيكِ كلَّ ما قرأتُ من عيونْ
وكلَّ ما صعدتُ من قممْ
لأن في غوريهما تتابعت ظنونْ
واتشحَ الطريقُ بالسأمْ
أظل هاهنا...أطالع السنينْ

وأنطوي...مخافةَ الندمْ

واتساقا مع المستويين السابقين للرمز ، خلع الشاعر على مسافرته طابع الحسية إذ ضمنها أربع جمل اندرجت إشاراتها اللغوية تحت حقل دلالي واحد هو(**الرؤية**) وذلك في قوله (**لأن في عينيك ، لأن مقلتين ، لأن في عينيك ، لأن في غوريهما**) واختيار الشاعر لهذا الحقل دون غيره يبرز رغبته في التطلع إلى المستقبل والتفتيش عما يمكن أن يحدث فيه . وتأكيدا لهذا المستوى الحسي يسوق الشاعر مفردات تدل عليه (**عين،ذراع ، قدم**). وبهذا شخص الشاعر من هذا الرمز إنسانا .

وعلى الجانب الآخر بدت قسمات المستوى الإيحائي موازية لقسمات المستوى الحسي ؛ ففي الجملة الأولى جاءت **شيئا** / إيحائي بجانب **عينيك** / حسي ، وفي الثانية **ثقل الوداع** / إيحائي بجانب **مقلتيك** / حسي ، وكذلك في الثالثة كل ما **قرأت من عيون** / إيحائي بجانب **عينيك** / حسي . مع الأخذ في الاهتمام أن القراءة هنا لا تعني القراءة البصرية بقدر ما تعني الرؤية الشعرية التي ينطوي عليها وجدان الشاعر وتؤثر في إحساسه . أما في الجملة الرابعة فقد جاءت **الظنون** / إيحائي بجانب **غوريهما** / حسي . والسؤال الذي يطرح نفسه الآن : ما العلاقة بين المستوى الإيحائي والحسي لهذا الرمز؟ .

يشي المستوى الحسي للرمز بأنه محبوبة يرى الشاعر في عينيها كل شيء. وعندما نأتي إلى المستوى الإيحائي نلحظ أن مفرداته اللغوية تعرب عن حزن عميق يملا قلب الشاعر (**شيئا حزينا ، صامتا ، ثقل الوداع ، الظنون**) وهذا لا يعني إلا أمراً واحداً ، هو افتقاد الشاعر لكل ما كان يأمله في عيون محبوبته . فمن تكون المسافرة / المحبوبة ؟ ، وما الشيء المفتقد بوصفة أحد القسمات الإيحائية التي تساعد في الكشف عن مدلول الرمز ؟ يقول فاروق شوشة :

قديستي ...
ما زال صوتك النديُّ في دمي
شيئا أثيريا ... أضمُّه واحتمي
رنَّاتُه تدقُّ أيامي ... تصبُّ في غدي
تدْفق من أعماق نبعٍ دفيءِ القرارْ

والشيء الذي ورد في هذه المقطوعة هو الشيء نفسه الذي جاء في المقطوعة السابقة وهو شيء أثيري يضمه الشاعر ويحتمي به . وتكشف الجوانب الأسلوبية عن قدم هذا الشيء عند الشاعر ومعايشته له في الحاضر ورغبته في أن يستمر في غده ؛ فبعد أن استهل الشاعر مقطوعته بجملة ندائية محذوفة الأداة (**قديستي**) لقربه من المحبوبة / المسافرة ، بدأ جملته الثانية بالفعل (**مازال**) . ورغم ما

يوحي به هذا الفعل من استمرارية ، فإنه يتحرك حركة بندولية تبدأ من الماضي وتنتهي إلى الحاضر مما يفرض على المتلقي أن يواكب هذه الحركة ذهنيا في أن الشيء الأثيري لازم الشاعر في الماضي ومازال يلازمه في الحاضر. ويعضد الشاعر وجود هذا الشيء في الحاضر بالداول التي تحمل صيغ المضارع (**أضم ، أحتمي ، تصب، تدق ، تدفق**) . وفي منطقة الاسم هناك (**غدي**) الذي يتعلق بزمن المضارع (**تصب**) وفي هذا التركيب (**تصب في غدي**) - مع ملاحظة أن الفاعل هنا ضمير مستتر تقديره (**هي**) يعود على رناته أي رنات الشيء - ما يشير إلى رغبة الشاعر في امتداد هذا الشيء إلى غده.وعن الشيء نفسه يقول فاروق شوشة:

بالأمسِ ضمَّني هُنيْهةً ... وطارْ
فرفَّ خافقي الملحُّ واستدارْ
وكدتُ ألمسُ النداءَ باليدِ

...

بالأمسِ ضمَّني هُنيْهةً ... وطارْ
أدرتُ عيني وكدتُ أنْ أعانقَ النهارْ
فانسدتِ الطريقُ بيننا كأنها جدارْ

تشير المقطوعة إلى دلالة واحدة وسم بها الشاعر هذا الشيء وهي(**الفقد**). وقد جاء هذا الإحساس مؤكَّدا بآليات لغوية منها الاستعانة بالفعل (**كدت**) وكذلك ثنائية الليل والنهار ، فضلا عن التعبير الأخير الذي أفجع به الشاعر المتلقي (**فانسدت الطريق بيننا كأنها جدار**) لأنه يعني أن الشاعر قد بلغ أقصى درجة من الفقد عندما انسدت الطريق بينه وبين رغبته ، مما يعرب عن عدم وصوله إلى ما يريد . وتأكيدا للثنائيات التي توحي بإحساس الفقد يقول فاروق شوشة :

يا بابيَ الصغير ، يا جداريَ الكبيرْ
يا فرحَنا الصغير ، يا عزاءَنا الكبيرْ
يا وهمَنا الذي أضاءَ ساعةً وطا رْ

ومن الملحوظ أن الشاعر أبرز جانب الفقد بآليات أسلوبية متنوعة توحي بالأم الذي خيَّم على وجدانه إذ وصف الجدار والعزاء بالكبيرين في حين وصف الباب والفرح بالصغيرين . وحتى في لحظة اقتناء هذا الشيء يصفه الشاعر بأنه وهمٌ ، فضلا عن تنكير (**ساعة**) الذي دل على قلة الزمن المضيء ، بجانب استخدامه للفعل (**طار**) على مستوى القصيدة كلها وذلك في النمط التكراري (**بالأمس ضمني هنيهة وطار**) مع مراعاة قلة الزمن في لفظة هنيهة . وتأكيدا لهذه المادة (**طير**) التي تدل على الترحل والابتعاد والهجر ، يستعين الشاعر بصيغة صرفية هي اسم الفاعل (**طائر**) ليصف بها رمزه فيقول :

يا طائري ... يا طائري
خطاكَ في دمي تسوخُ ، تنفضُ الأمانْ
وقع خطاكَ في الدَّرَجْ
وطرقة... وطرقتان

...

يا طائري ... يا طائري
شيءٌ بأعماقي اختلجْ
تفتحتْ في الصدرِ شرفتانْ
وانسكبتْ أفراحُنا الصغار دمعتينْ

ويمضي الشاعر في وصف هذا الشيء مرتدا إلى زمن الماضي الدافئ معمما التجربة فيقول :

شيئاً طفولياً بريءَ السمتِ ناعمَ الإزارْ
واحةَ أمنٍ لم يزلْ
ولم نزل صغارْ
يا كم تعرَّينا أمام مقلتيهْ
يا كم بكينا ومسحنا دمعَنا في راحتيهْ
يا كم حملْنا وهمَنا ثُم أرحناهُ عليهْ

وتكشف الجوانب الأسلوبية لهذه المقطوعة عن ثلاثة أمور: **الأول** أن الشاعر اعتمد في بنائها على زمن الماضي (**تعرينا ، بكينا ، مسحنا ، حملنا ، أرحنا ..**) وحتى عندما أراد أن يستخدم زمن المضارع في قوله (**لم يزل ، لم يزل**) قيده أيضا بالماضي باستخدامه لأداة النفي (**لم**) التي تشد المضارع إلى الماضي . وكذلك بلفظة (**صغار**) التي تدل على ماضي عمره . **الثاني** : أنه وصف الشيء في الماضي بكل صفات الجمال وذلك على المستوى الإفرادي والتركيبي ؛ ففي منطقة الإفراد هناك (**طفوليا، بريء السمت ، ناعم الإزار، واحة أمن**) . أما في منطقة التركيب ، فثمة (**مسحنا دمعنا في راحيته ، حملنا وهمنا ثم أرحناه عليه**) .**الثالث** : أن الشاعر ركَّز في هذة الدفقة الشعورية على الروح الجماعية بدلا من الذاتية إذ أسند الأفعال والأسماء إلى الضمير (**نا**) . وفي رأيي أن حديث الشاعر لم يقتصر على نفسه أو حتى المصريين فقط ، بل خص العرب كلهم . فما الشيء الذي تجمع حوله العرب في زمن الماضي ومثَّل لهم الأمن والأمان ثم فُقِدَ ومن ثَمَّ كتب الشاعر قصيدته تعبيرا عن هذا الفقد ؟ وهنا يقتحم الشاعر مرحلة الذروة في التعرف على مدلول الرمز ، فيقول في دنقلة فجائية :

طوفتُ في دمشقْ
فتشتُ عن فيروزتينْ
في الأعينِ التي تكادُ تحترقْ
وخلف هالاتِ السوادِ والأرقْ
طوفتُ في الوجوهِ ، مرةً ، ومرتين
عبرتُ كلَّ عينْ...
لا شيءَ في دمشقْ
إلا انتظارٌ وقلقْ
وأغنيات لم تزل على الشفاهِ تختنقْ
وجبهة شمَّاءُ تمضي لا تقولُ أينْ
رخامُها أضاءَ واحترقْ ... !

إن مضمون المقطوعة يفضي إلى حزن ممض يحسه الشاعر في دمشق . وهنا أرانا قد اقتربنا من الإمساك بمدلول الرمز.فهذا الشيء لابد أنه قد جمع بين مصر / وطن الشاعر وسوريا . وفي هذا الموضع من التحليل نعتمد على الجانب التاريخي المشرب بالسياسي لا لذاته ولكن للمساعدة في الكشف عن الرمز. فإذ يؤرخ الشاعر لقصيدته بالعام 1962م يذكرنا هذا التاريخ بنهاية الوحدة التي أقيمت بين مصر وسوريا في نهاية الخمسينيات وانتهت في العام 1961 م .

واتساقا مع ذلك ، تصبح **(المسافرة)** هي الوحدة العربية ، والشيء هو **(الحب)** الذي جمع القطرين ، الحب بوصفة سمة إنسانية تجمَّع العرب حولها وبخاصة في زعامة جمال عبد الناصر لمصر والعرب (23) .

وتأكيدا لهذه الدلالة الرمزية يرصد الشاعر حالته وحالة العرب بعد فقد هذا الحب ومن ثم الوحدة فيقول مخاطبا الشيء **(الحب)** :

يا حبَنا... يا حبَنا
إنا جحدناكَ ... تركناكَ وحيداً للرياحْ
وعارياً بلا جناحْ
غبنا مع الضبابِ عُدنا عند مطلعِ الصباحْ

(23) انظر في زعامة جمال عبد الناصر للعرب في الإبداع الشعري : أحمد عبد المعطي حجازي ، الأعمال الشعرية الكاملة،طبعة دار سعاد الصباح 1993 :86.صلاح عبد الصبور الأعمال الشعرية الكاملة ، طبعة بيروت 1986 : 345 . سميح القاسم ، الأعمال الشعرية الكاملة ، دار سعاد الصباح 1993، المجلد الثاني : 13 . فاروق شوشة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، السابق : 220 .

لكي نراكَ مشمشاً وضاحيا
تمدُّ راحتيكَ بالأمانْ
يا حبَنا
لم يعدْ لنا إلا الليلُ والفراغُ والأحزانْ
وساعة على الجدرانْ مات فوقها الزمانْ
قليلاً ... وخاويا

وهذا ما حدث بالفعل للعالم العربي إذ تجسدت هذه الأحزان في تشرذم الواقع العربي وتشتته وانهياره ووصوله إلى الهزيمة المنكرة في نكسة يونيو1967م التي تنبأ بها الشعراء قبل وقوعها (24) .

ولأن الشاعر يدرك حقيقة واحدة هي أن العرب لا مفر لهم من الالتفاف حول الحب والتآلف اللذين يولدان الوحدة ، يقول مخاطبا الحب ومعتذرا له :

إنا أتيناكَ يتامى مُجهدين غرباءْ
فهل يضيقُ صدرُك النبيلُ عن مكانْ
يا غافرَ الذنوبِ يا مجددَ الرجاءْ
إنا ترصدنا خطاكَ في رحابِك الفِساحْ
ثم التفتنا لم ... نجد عزاءَنا
لا تنسنا
ابق هنا
فلم يعد لنا سواكَ... لم يعد لنا
من أجلنا
من أجل كلِّ المتعبين في الظلامْ
والظامئين مثلنا
لقُطْرينِ ... من سلامْ

(24) انظر في تنبؤ الشعراء بهزيمة 1967 كلا من : فاروق شوشة، الأعمال الشعرية الكاملة ، الدار السعودية،الطبعة الثانية 1987، قصائد"تحت سماء رمادية":77- 79،" الخلاص" : 128 – 132، " فلتنزل الستار" :133 - 137. محمد إبراهيم أبو سنة ، مختارات أبو سنة، الهيئة العامة لقصور الثقافة 1995 قصيدة "نحن غزاة مدينتنا " : 103 - 106 . محمد أحمد حمد ، ديوان" أشرعة الغيمة المضيئة" المجلس الأعلى للثقافة 1997، قصيدة"إيزيس وأوزوريس": 76 - 84 . أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة بيروت ، قصيدة " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " : 121 - 126 .

ويكتنف هذا الرمز أمران **:الأول** أن الشاعر اختار رمز المسافرة ليعبر به عن الوحدة ، لأن المسافرة قد تعود أولا تعود . ومن ثم تتوقف عودة الوحدة مرة ثانية – ليس بين مصر وسوريا فقط ، بل بين شعوب العالم العربي جميعها – على مدى استعداد العرب أنفسهم . أما الأمر **الثاني** ، فقد أسهب الشاعر في سمات الشيء / الحب / الجانب الإيحائي للرمز لأن الوحدة العربية لا يمكن لها أن تعود إلا إذا نبعت من حب الشعوب العربية بعضها لبعض .

* * *

ثانيا: بناء الرمز في قصيدة (الجواد الأبيض) لمحمد حمد . يقول حمد :(25)

عندما ذاب سنا الفجرِ السديميِّ بجوفِ الظلماتْ
صفَّرتْ ريحٌ عنيدةْ
في فجاجِ الصمتِ عبرَ الفلواتْ
وبكى النجمُ الذي يسهرُ في الليلِ وحيداً
فلقد جاء إلى تلٍّ من الرملِ
جوادٌ أبيضُ الوجهِ ، ثقيلُ الخطواتْ
جاء مهموماً جريحاً
قطراتُ الدمعِ تنهلُّ من العينينِ ينبوعي عسلْ
فتلقتْه الرمالُ الناعمةْ
وتلقتْه الرياحُ الحائمةْ
تمسحُ الجرحَ بريشاتِ الجناحِ الذهبيةْ
وتواسيه لكي يأوي إلى حضنِ السُّباتْ
* * *
كان- فيما كان – يشدو بالأغاني الغزليةْ
كان يرعى العشبَ ، تسقيه الصباحاتُ الندية
كان – في الساحاتِ – يرمي القيدَ في رجلِ المهالكْ
حينما تمطرُ في الأفقِ المعاركْ
كان يشجي النجمَ أن يسمعَ أنغامَ السنابكْ
وهى تجتازُ الجسورَ الدمويةْ
نقرتْ عينيه ، في غدرٍ ، مناقيرُ الطيورِ الهمجية
حفرتْ في جلده الناعمِ أسنانُ الرماحِ العبثية
نصبتْ في شعره الأشهبِ خيماتِ رمالٍ وغبار

(25) انظر : ديوان (قطف القمر)، دار الثقافة الجديدة ، الطبعة الأولى 1992م : 5 - 7

بقع الدم ، وسيل من عرق
فأتى والقبرُ الأخضرُ يهديه الطريقْ
في غروبِ الشمسِ يجتازُ مضيقا لمضيقْ
خارجا من ساحة الغدرِ إلى أفقِ القفار
شربَ النارَ من النهرِ ، وأقعى يستفيقْ
وبجنبيه لظىً يهتاجُ شوقا
وينز الدمُ من أعراقه عرقا فعرقا
يقطعُ الليلَ إلى الفجرِ ولكن الشروقْ
خنقته الظلماتُ الجاثمةْ
والطيورُ النائمةْ ،
أيقظتها رعشةُ الفجرِ الذبيحْ
كتمتْ في صدرها معزوفة الأفراحِ للشمسِ الوليدةْ
وتهجتْ مطلعا للحزنِ أبياتا نضيدةْ
وعلى معرفة الشعرِ تدلى غصنُ صفصافٍ حزين
ابتنى العصفورُ عشا واستراحْ
نظر التل حزينا ،
ثم ألقى الغيمُ دمعاتٍ نديةْ !
* * *
يا جوادَ الريحِ ، يا نسلَ الخيولِ العربيةْ
يا جوادَ الريحِ ، قم لملم جراحك
ليس إلا خطوكَ الدفاقُ يجتازُ المساربْ
يطرحُ الشعر ، وزهر الياسمين
ليس إلاك سيمضي ، يعبرُ الأسوارَ،
يجتازُ المتاهاتِ العصيةْ
يفرشُ الشمسَ على الحقلِ ، يرش الفرحَ المأمولَ ،
يستسقي السهولَ الساحليةْ
يبعثُ التاريخَ نارا ودماءْ
يزرعُ الأفقَ صهيلا كلما حلت مواعيد الغناءْ
عندما تمسحُ الجرحَ ،
تستعصي على الحزنِ ،
تدوسُ الطرقاتِ الحجريةْ !

ويعد محمد أحمد حمد من أوائل شعراء التفعيلة في جيل الستينيات ، وهو رفيق حميم للشاعر أمل دنقل ، وبينما اعتمد أمل دنقل على القناع في بناء تجاربه الشعرية ، اتكأ هو على الرمز الذي مثل عنصرا فعَّالا بين آليات التعبير في تجربته الشعرية. ويتميز بناء الرمز في شعر" حمد " بالشفافية والكثافة . أما الشفافية ، فلأنه يعتمد على لغة تبتعد عن الغموض الذي يقتل التجربة الشعرية في كثير من الأحيان. واعتماده على الكثافة اللغوية ، يعنى أن الرمز لديه لا يفصح عن نفسه بسهولة ، بل يحتاج من المتلقي جهدا للوصول إلى مدلوله. وفى إطار الكثافة اللغوية ، يستطيع " حمد " أن يطلع القارئ على معان كثيرة في تراكيب جمالية بسيطة ومركزة .

وفى بداية الدخول إلى الإجراءات التحليلية لعالم الرمز داخل القصيدة ، يواجهنا إجراءان مهمان يخصان بناء الرمز داخل القصيدة بوجه عام : **الأول** أن الشاعر بدأ قصيدته بما تبدأ به الأفلام السينمائية : مشهد تجسيدي يضم لحظة زمنية ومكانية تنطلق منه أحداث الفيلم . وأول ما يتجلى في هذا المشهد حركة البطل الذي يمثل الشخصية الرئيسية في الحدث الدرامي ، ثم يتعرض هذا البطل لحادث أو كبوة ما ، يتوقف عندها المشهد البدئى ، لتبدأ أحداث الفيلم من بدايته(26) . وتتمثل وظيفة هذا المشهد في أنه يلقي على المشاهد منذ البداية تساؤلات عدة : ما دور كل من المكان والزمان في أحداث الدراما ؟ وهل ستنتهي تلك الأحداث فيهما أيضا ؟ وما خصائصهما ؟ ثم ما الحالة النفسية التي ظهر عليها البطل في هذا المشهد القصير؟ وهل سيئول البطل في النهاية إلى الحالة المشابهة نفسها ، أم أنه سيصل إلى حالة مخالفة للحالة التي بدأ بها ؟ وإن كانت الأخيرة ، فما الأحداث التي مر بها وكانت لها فاعليتها فيما وصل إليه ؟ ..الخ. وهذه الأسئلة وغيرها تُدْخِلُ المشاهد في حالة من الذوبان في مشاهدة الأحداث ، حتى إذا وصل إلى النهاية ، استطاع أن يربطها بالمشهد البدئى الذي بدأت به الأحداث . ولا يفوتنا أن ندرك أن البطل يبدو في المشهد سالف الذكر نكرة "غير معروف " ولا يمكن التوصل إلى معرفته والدور الذي يقوم به إلا بعد ترابط الأحداث وانتهاء الفيلم .

لندخل الآن إلى نص "حمد " لسحب هذا العنصر على رمزه الذي اعتمد عليه في بناء قصيدته (**الجواد الأبيض**) . يقول في المقطع الأول منها :

عندما ذاب سنا الفجرِ السديميِّ بجوفِ الظلماتْ
صفَّرتْ ريحٌ عنيدةْ

(26) من المُسَلَّم به نقديا ، أن شعر الحداثة تأثر تأثرا قويا بجماليات الفنون الأدبية الأخرى : الرواية والقصة والمسرحية ، وكذلك الفنون التشكيلية : الرسم والنحت .

في فجاجِ الصمتِ عبرَ الفلواتْ
وبكى النَجمُ الذي يسهرُ في الليلِ وحيداً
فلقد جاء إلى تلٍّ من الرملِ
جوادٌ أبيضُ الوجهِ ، ثقيلُ الخطواتْ
جاء مهموماً جريحاً
قطراتُ الدمعِ تنهلُّ من العينينِ ينبوعي عسلْ
فتلقتْه الرمالُ الناعمةْ
وتلقتْه الرياحُ الحائمةْ
تمسحُ الجرحَ بريشاتِ الجناحِ الذهبيةْ
وتواسيه لكي يأوي إلى حضنِ السُّباتْ

لقد ضم هذا المقطع في ثناياه العناصر التي شملها المشهد البدئى فيما سبق ؛ فلو تتبعنا قسمات الزمان لوجدناها خليطا من ضوء الفجر الضبابي والظلمات العاتية (**عندما ذاب سنا الفجر السديمى بجوف الظلمات**) ، ثم هناك النجم الذي يسهر وحيدا باكيا (**وبكى النجم الذي يسهر وحيدا)** ويغلف هذا الجو الضبابي المحزن ضرب من فجاج الصمت . وبهذه القسمات يمكن القول: إن الشاعر أراد – منذ البداية في إطار الزمان – أن يلقي لونا من ظلال الكآبة والحزن على مسيرة رمزه داخل النص . وهذه الظلال الكئيبة ما هي إلا إسقاطات وانعكاسات نفسية يسقطها الشاعر من ذاته على موضوعه ، أي أن ثمة نوعا من الانصهار بين الذات والموضوع .

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن: هل هناك علاقة ما بين سيكولوجية الشاعر وتفسير رموزه ؟ . يجيب الدكتور مصطفى ناصف بقوله : " وما دام الرمز على هذه الكيفية فإن خبرتنا بسيكولوجية الشاعر ، وطبيعة البيئة التي عاش فيها ، لن تفضَّ كل ما في الرمز من سر ، لكنها سوف تضيء أمامنا الطريق الذي نسلكه" (27) . وهذا معناه أن النص الشعري لا يمكن أن يُنظر إليه – كما كان سابقا- على أنه وثيقة نفسية أو اجتماعية لمبدعه . وفى الوقت نفسه يمكن الاستعانة بهذه الاتجاهات – شريطة أن يتطلبها النص ويفرضها على الناقد – في إضاءة النص المقروء .

أما العنصر الثاني ، فهو (**المكان**) الذي أوضح الشاعر ملامحه بدوال وقع اختياره عليها في محور الاستبدال / الاختيار على النحو الآتي **(الفلوات ، تل من**

(27) انظر : الدكتور مصطفي ناصف ، الصورة الأدبية : 154

الرمل ، رمال ناعمة ، رياح حائمة).وتتدرج الدوال السابقة تحت حقل دلالي واحد هو حقل(الصحراء).وبذلك استطاع الشاعر أن يجسد أحداث رمزه زمانيا ومكانيا .

أما العنصر الثالث ، وهو الرمز نفسه / البطل في المشهد السينمائي ، فهو الجواد الذي جاء إلى تل من الرمل ، وتتحدد قسماته جسديا في المفردات (**أبيض الوجه ، ثقيل الخطوات، الجرح)** كما تتحدد نفسيا في المفردات (**مهموما ، تواسيه ، حضن السبات ، قطرات الدمع)**.

وإذا ناظرنا بين المشهد السينمائي سالف الذكر ، وما عمد إليه الشاعر في المقطع الأول من قصيدته ، أدركنا أن المتلقي يقع تحت طائفة من الأسئلة ، هي نفسها التي يتزاحم بها ذهن المشاهد أثناء مشاهدته للمشهد البدئى في الفيلم السينمائي . وإذا كان في مقدور المتلقي إدراك الزمان والمكان من خلال التعرف على قسماتهما ، يبقى له التساؤل البؤري / المحوري في هذا المقطع : ما رمز الجواد الأبيض / البطل في المشهد السينمائي ؟ وهل يمكن أن تساعدنا ملامح الزمان والمكان في التعرف على هذا الجواد ؟ .

أما الإجراء **الثاني** ، فهو خاص بمقاطع القصيدة ؛ فالقصيدة كما هي عليه ، تتكون من ثلاثة مقاطع : الأول يعد استهلاليا بدئيا كما أوضحت ، والمقطع الثاني يبدأ بقول الشاعر: (**كان – فيما كان – يشدو بالأغاني الغزلية**) وينتهي بقوله: (**ثم ألقى الغيم دمعات ندية)** . ثم المقطع الثالث الذي يبدأ بقوله : (**يا جواد الريح ، يا نسل الخيول العربية**) إلى قوله : (**...تدوس الطرقات الحجرية**) .

وإذ أضع القصيدة في إطار درامي مقترَح ، أرى أن مقطعها الثاني – مع ثبوت المقطعين الأول والثالث – كان من الممكن أن يقسم إلى مقطعين ، يمثل الأول موقع الرمز في سياق الماضي ويبدأ بقول الشاعر : (**كان فيما كان** ...) وينتهي بقوله : (**... وهى تجتاز الجسور الدموية**) . ثم يبدأ الثاني بقوله :(**نقرت عينيه ، في غدر ، مناقير الطيور الهمجية**) وينتهي بنهاية هذا المقطع . وهذا الاقتراح يتناسب مع تكوين الحدث الدرامي الذي يبدأ عادة برصد الأحداث ، ثم يصل إلى مرحلة الذروة ، ثم ينحدر إلى انفكاك العقدة ، ومن ثم الوصول إلى مرحلة النهاية .

وإذا كان ذلك كذلك ، فإن القصيدة تتكون من أربعة مقاطع . فهل هناك رؤية يراها الشاعر من خلال دمجه للمقطع الثاني والثالث المقترحين في مقطع واحد ؟ هذا ما سأناقشه في نهاية الدراسة بعد التعرف على مدلول الرمز / الجواد (28) .

* * *

(28) سأعتمد في تفسيري للرمز على ما اقترحته من تقسيم للمقاطع ، ثم أناقش هذا التقسيم في نهاية الدراسة .

وبعد هذين الإجراءين ، كان لابد أن يكون ثمة إجراء لغوى – وهو أقوى الإجراءات قاطبة – يتكئ عليه الناقد في التعرف على مدلول الرمز . وهذا الإجراء الذي سأعتمد عليه هنا ، يبرز من خلال تردد الرمز في مناطق عدة : **أولى** هذه المناطق ، هي منطقة الحضور التي يظهر فيها الرمز سواء كان ذلك في حالته الاسمية ، أو تردده في صيغة الضمير البارز، أو الغائب الذي يعود عليه ، متتبعا ذلك في كل مقطوعة على حده ،مقارنا بين نسبة هذا التردد من مقطوعة لأخرى ، بغية أن تساعدنا هذه المنطقة في الكشف عن مدلول الرمز .

ففي المقطع الأول ، تردد الرمز بلفظه مرة واحدة (**فلقد جاء إلى تل من الرمل جواد)** ، وتردد في صيغة الضمير البارز ثلاث مرات (**تلقفته مرتين ، وتواسيه)** وتردد في صيغة ضمير الغائب مرتين (**جاء هو مهموما جريحا ، يأوي هو إلى حضن السبات)**.وبذلك بلغت نسبة تردد الرمز في هذا المقطع ست مرات ، منها موضع واحد فقط في صيغة الاسمية ، وخمسة مواضع في صيغة الضمير . ويمكن تبرير هذا التقسيم دلاليا في نقاط عدة :

أولا : أن قلة تردد الرمز بلفظه في هذا المقطع يناسب هذا الموضع من خلال علاقة هذا المقطع بمقاطع القصيدة . فهو مقطع بدئي ، استهلالي ، لا يظهر فيه الرمز / البطل إلا بنسب قليلة من التردد . واللافت للنظر ، أن لفظ الجواد جاء بصيغة التنكير ، وهو ما يتناسب أيضا مع طبيعته المجهولة في بداية القصيدة .

ثانيا : أن زيادة نسبة التردد في منطقة الضمير على الاسم الظاهر ، تضع جملة من التساؤلات حول ماهية الرمز ومدلوله ، أي أنها تلقي بظلال من التعتيم بإدخال لغة النص في دائرة الغياب ، ومن ثم تأجيل الدلالة .

ثالثا : أننا إذا وضعنا في الحسبان أن تردد الرمز في الفعل **(تلقته)** يعد موضعا واحدا لتشابه الفعل – مع تغير الفاعل – فستصبح نسبة تردده في الضمير الظاهر تعادل نسبة تردده في الضمير الغائب ، مرتين في كل موضع . وبذلك يوقع الشاعرُ المتلقي في إشكالية لا تنفك إلا بمتابعة القصيدة ، والإمساك بتلابيبها ، والتعرف على مساراتها وخيوطها اللغوية حتى ينتهي من قراءتها ، مما يتطلب من المتلقي جهدا قرَّائيا موازيا للجهد الإبداعي ، بل ربما يزيد عنه في بعض الأحيان .

أما في المقطع الثاني - وهو المقطع المقترح - فلم يظهر فيه الرمزبلفظه نهائيا ، في حين ظهر في صيغة الضمير البارز مرة واحده **(تسقيه)** ، بينما بلغت نسبة تردده في الضمير الغائب ثماني مرات . وهذا معناه أن بؤرة الاهتمام لدى الشاعر تركزت حول ضمير الغائب . واستبعاد الشاعر لمنطقتي الاسم الظاهر والضمير البارز ، يدفع المتلقي إلى تركيز جهده حول مسلك لغوي واحد يمكن تتبعه في بقية

مقاطع القصيدة ،وهو ضمير الغائب(**هو**).أي أن الشاعر عمد إلى لون من الاختزال في المناطق اللغوية ، يقابله ضرب من الاختزال في التركيز والاهتمام . وبذلك يمكن القول : إن الرمز دخل مرحلة أخرى جديدة مخالفة لما سبقتها في المقطع الاستهلالي الذي توزع فيه الرمز على مناطق ظهوره الثلاث .

أما المقطع الثالث ، فقد بدا فيه الرمز / الجواد في صيغة الضمير البارز ست مرات ، وكذلك ظهر في صيغة ضمير الغائب ست مرات أيضا . وهذه النسبة التعادلية تتناسب مع طبيعة المقطع الذي يمثل ذروة الصراع في انكسار الرمز .

ويأتي المقطع الرابع ، ليعيد تردد الرمز بلفظه مرة أخرى في موضعين يسيطر عليهما مستوى الحضور(**يا جواد الريح ، يا جواد الريح)** . كما يظهر في الضمير البارز في ثلاثة مواضع **(جراحك ، خطوك ، إلا ك)**. وكل هذه الضمائر تصب في مستوى الحضور . وعلى الجانب الآخر ، يتردد الرمز في منطقة الضمير المستتر اثنتي عشرة مرة . لكن اللافت للنظر- وهذه هي أهم سمات حقل الضمائر في هذه القصيدة – أن هذا الضمير المستتر- رغم طبيعته الغيابية – لم يعتمد على مستوى الغياب فقط ، بل اتكأ على مستوى الحضور أيضا ، لأنه تلفع بصيغة الأمر(**قم، لملم)** ، وبصيغة المضارع (**تمسح ، تستعصي ، تدوس)** .

ومن المدهش حقا ، أن الشاعر عمد في هذا المقطع إلى بنية بلاغية قديمة في مسلكه اللغوي في منطقة الضمير ، ألا وهى بنية **(الالتفات)** وذلك في قوله : (**ليس إلا ك سيمضى ، يعبر الأسوار ، يجتاز ، يرش، يستسقى...، يبعث...، يزرع...) .** ففي هذه التراكيب ، انتقل الشاعر من ضمير المخاطب (**إلاك)** إلى ضمير الغياب(**هو**) الذي يقع في منطقة الفاعلية للأفعال المضارعة السابقة. فما الذي جعل الشاعر يعدل عن المخاطبة إلى الغياب ، مع أن المخاطبة تدعم سياق الحضور ، ومن ثم تُفعِّل دور الرمز / الجواد في المقطوعة ؟ يجيب التراث البلاغي على لسان الزمخشرى بقوله عن استخدام العرب للالتفات: " وذلك على عادة افتتانهم في الكلام وتصرفهم فيه ، لأن الكلام إذا نُقل من أسلوب إلى أسلوب ، كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع ، وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد ، وقد تختص مواقعه بفوائد " (29) .

ولو تتبعنا ألفاظ الزمخشرى في تعليقه ، لوجدنا أن قوله " وقد تختص مواقعه بفوائد " هو ما يهم النقد الحديث الذي يعتمد على السياق في إظهار الدلالة . وإذا كان الشاعر قد انتقل من المخاطبة إلى الغياب ، فعلى الناقد أن يفتش في أي مقاطع

(29) انظر: الكشاف ، تحقيق محمد عبد السلام هارون ، الجزء الأول ، بيروت ، الطبعة الأولى1995م : 24

القصيدة ازدادت نسبة التردد للضمير الغائب (**هو**) . حتى يعود الشاعر ويعتمد عليه في هذا الموضع . وبالرجوع إلى نسب التردد السابقة ، يلحظ أن الضمير (**هو**) حاز أعلى نسبة من التردد في المقطع الثاني الذي يقول فيه الشاعر :

كان- فيما كان – يشدو بالأغاني الغزليةْ
كان يرعى العشبَ ، تسقيه الصباحاتُ الندية
كان – في الساحات – يرمي القيدَ في رجلِ المهالكْ
حينما تمطرُ في الأفْقِ المعاركْ
كان يشجي النجمَ أن يسمعَ أنغامَ السنابكْ
وهى تجتازُ الجسورَ الدمويةْ

وإذا نظرنا إلى أكثر الدوال ترددا ، أدركنا أنها تنتمي إلى حقل دلالي واحد هو(**الحرب**)،فثمة الساحات والقيد والمهالك والمعارك والسنابك والجسور الدموية . ومعنى ذلك ، أن مضمون المقطع يفضى إلى أن هذا الجواد قد عاش مرحلة من الانتصارات ، كانت له السيادة فيها على بقية الجياد ، قبل أن يتعرض لمحنة الانكسار في المقطع الثالث .

إن التفات الشاعر في مقطع الاستنهاض إلى الضمير(**هو**)الذي يحمل السمات المضمونية لهذا المقطع المذكور من قوة وانتصارات وسيادة ، لأنه الأكثر ترددا فيه ، يفضي إلى أمور ثلاثة أرصدها في النقاط الآتية : **أولا** أن هذا الجواد الذي تعرض للانكسار هو نفسه الذي يعود إلى القوة مرة أخرى وليس غيره من الجياد ، يؤكد ذلك قول الشاعر (**ليس إلا ك سيمضى).ثانيا** : أن هذا الجواد حينما يعود إلى مرحلة القوة يعود معتمدا على نفسه وليس علي الآخرين من الجياد المحيطة به ، وهو قادر على ذلك من خلال الصفات الكامنة فيه. **ثالثا** : أن الشاعر يريد أن يثبت أن وصمة الانكسار التي حدثت للجواد ، ما هي إلا حدث طارئ ، وليست سمة أصيلة فيه ، ومن ثم عليه أن يجتاز هذه المرحلة ، لأنه لم يعرف الانكسار . ولقد أكدت مقاطع القصيدة – باستثناء المقطع الأول البدئى – هذا الطرح ، إذ ضم اثنان منها عناصر القوة والانتصار ، في حين اختص مقطع واحد فقط - وهو المقطع الثاني- بالانكسار . وبذلك استطاع الشاعر أن يختزل هذه المعاني كلها من خلال بنية(**الالتفات)**.وهذا ما قلته في بداية الدراسة عن شعرية " حمد " وهو أنه يطلعك على معان عدة في لمحة جمالية بسيطة التركيب، وهذه هي قمة الشاعرية .

* * *

وثاني هذه المناطق اللغوية التي أتناولها ، مبينا مواقع الرمز / الجواد فيها هي المنطقة النحْوية ، وذلك من خلال موضعين : **الأول** الفاعلية ، **والثاني** المفعولية .

مع الأخذ في الاهتمام أن مجرد رصد هذه المواضع في حد ذاته لا قيمة له ، وإنما المعول عليه ربطها بالسياق ، ومدى مساهمتها في الكشف عن مدلول الرمز.

ففي المقطع الأول ، بلغت نسبة تردد الرمز في موقع الفاعلية ثلاث مرات (**فلقد جاء إلى تل من الرمل جواد...، جاء هو مهموما ، تواسيه لكي يأوى هو...)** . ومن الملحوظ أن المواقع الثلاثة مقترنة بالحزن والألم. وفى موقع المفعولية بلغت نسبة ترددِه أيضا ثلاث مرات(**فتلقته مرتين،تواسيه)** وكلها مفعمة أيضا بالألم ، لرغبة الجواد في الاحتماء والاستكانة جرَّاء ما ألمَّ به . وتعاذُل هذه النسب – كما قلت سابقا – يتناسب مع طبيعة هذا المقطع البدئى الذي لا يقدم شيئا في سبيل التعرف على الرمز، بقدر ما يلقي بكثير من الظلال على ذهن المتلقي .

وفى المقطع الثاني،بلغت نسبة تردد الرمز في موقع الفاعلية أربع مرات (**يشدو هو، يرعى هو ، يرمى هو ، يشجى هو)**،في حين بلغت نسبة ترددِه في موقع المفعولية مرة واحدة فقط **(تسقيه...)** . وقد جاءت هذه النسب متوافقة تماما مع مضمون المقطع الذي يوحى بالانتصار والقوة ؛ فارتفاع نسبة الفاعلية على المفعولية يبرز امتلاك الجواد لزمام الأمور وتحكمه في سير الأحداث ، فهو الذي يسود ، يجاوز الآخرين ، يفعل ولا يُفعل به . وحتى الموضع الوحيد الذي جاء في موقع المفعولية ، يشي بالانشراح والابتهاج ، لأن الفاعل به هو الصباحات الندية التي تسقيه. وعلى ذلك فإن هذا الموضع يقوم على الايجابية وليس السلبية ، ومن ثم يمكن سحب المضامين التي اختصت بها منطقة الفاعلية على المفعولية أيضا ، لتكتمل الدائرة ويبدو الجواد في هذا المقطع على أجمل ما يراد له في القوة والانتصار .

أما في المقطع الثالث ، فسأعدل مسار التحليل لأتناول الرمز / الجواد في منطقة الفاعلية فقط ، كما أتناول الآخر (الذي أودى بالجواد) في المنطقة ذاتها ، وذلك بهدف إبراز الصراع بين الطرفين ، ولأن الجواد لا يمكن – حتى في أحرج لحظاته – أن يكون مفعولاً به بالمعنى الحرفي ،أي لا يمكن أن يفقد السيطرة تماما،وإنما الذي يحدث هو أنه يختص بالجانب الأضعف في الفاعلية ، فيظهر وكأنه مفعول به. ويمكن إثبات ذلك من خلال رصد نسبة التردد للرمز وللآخر في منطقة الفاعلية وربطها بالسياق.

لقد بلغت نسبة تردد الرمز / الجواد في موقع الفاعلية ست مرات **(فأتى هو، يجتاز هو مضيقا لمضيق ، شرب هو النار من النهر ، أقعى هو، يستفيق هو، يقطع هو الليل)** . وبالرجوع إلى مضمون هذه التراكيب ، يلحظ أنها مفعمة بالألم والحسرة ، لأنها تعرب عن صبغة هروبية أصابت الجواد نتيجة ما ألمَّ به ، فهو

وإن كان يقع في موضع الفاعلية نحويا ، يقع مضمونيا في موضع المفعولية ، لأنه مطارَد وليس مطارِد .

وعلى الجانب الآخر بلغت نسبة تردد الطرف المضاد للجواد ثلاث مرات (**نقرت عينيه... مناقيرالطيور الهمجية ، حفرت في جلده أسنان ... ، نصبت "هي " في شعره)** . ويلحظ أن نسبة تردد " الأخر" في منطقة الفاعلية أقل من نسبة تردد الرمز نفسه . فهل هذا يعني أن ثمة سيطرة ممارَسة من الجواد على الآخر ؟ والإجابة لا ؛ لأنه بالرجوع إلى السياق في جانب الأخر، يدرَك أنه هو الأقوى ؛ فبينما انطوى سياق الرمز على الانهزام والانسحاب من خلال مضمون صيغ الأزمنة (**أتى ، يجتاز، شرب ، أقعى ، يستفيق ، يقطع**) مع ملابساتها المضمونية بمفردات التركيب التي تحيط بها ، اتسم سياق الآخر بالهجوم والانقضاض . يتضح ذلك من إيحاء الأفعال الماضية التي أكدت فعل الآخر في الرمز (**نقرت ، حفرت ، نصبت**) وهذا معناه أن الطرف المضاد للجواد – وإن يكن أقل نسبة في التردد – هو المسيطر والمتحكم في الأمور ، وهو ما يتناسب مع المضمون العام للمقطوعة .

أما المقطع الرابع " الاستنهاضى " ، فقد بلغت نسبة تردد الرمز فيه أربع عشرة مرة (**قم أنت ، لملم أنت ، يجتاز خطوك- إذا عددنا الخطو مجازا مرسلا عن الجواد - يطرح هو ، سيمضى هو، يعبر هو ، يجتاز هو ، يفرش هو ، يرش هو ، يستسقى هو ، يبعث هو ، يزرع هو ، تمسح أنت ، تدوس أنت**) .

وإمعانا في الوصول إلى المعنى ، أسوق ملحوظاتي على موقع الجواد في هذا المقطع / الرابع في منطقة الفاعلية على النحو التالي : **أولا** توحي هذه المواضع كلها بالعودة إلى القوة والتحكم والإمساك بزمام الأمور كما اتضح من خلال السياق وبخاصة في مضمون الأفعال المضارعة . **ثانيا:** أن الآخر الذي ورد في المقطع السابق متغلبا على الجواد ، ليس له وجود في هذا المقطع ، مما ينبئ بانهزامه والقضاء عليه مستقبليا . **ثالثا :** يبرز إيثار الشاعر للمضارع وكذلك المستقبل تنبؤه بالانتصار وعودة القوة التي تتبع استنهاضه للجواد ، وفى الوقت نفسه يعرب الشاعر من خلال هذا الإيثار عن عدم رغبته في تذكر المرحلة السابقة التي غالبا ما ترتبط بالصيغ الماضية في استخدام الأزمنة .

ويمكن إجمال ما سبق في النقاط الآتية : **أولا** أن المكان الذي شهد أحداث الجواد هو الصحراء ، وهو ما استنتجناه من خلال قسمات المكان في المقطع الأول في التفسير السابق . **ثانيا** : ظهور الجواد في المقطع الأول في حالة أسيانة في جو مختلط من الظلمة العاتية ونور الفجر ، وما يوازيه من اختلاط في المشاعر

والأحاسيس الإنسانية كذلك . **ثالثا** : انقسام حياة الجواد إلى ثلاث مراحل ؛ الأولى انتصار وقوة ، والثانية انكسار وانهزام ، والثالثة استنهاض من الشاعر للعودة إلى المرحلة الأولى . وقد تكفلت جماليات اللغة بإبراز ذلك من خلال ظهور الجواد في الصيغة الاسمية والضميرية ، وكذلك ظهوره في مناطق نحوية مثل الفاعلية والمفعولية ، فما الذي يرمز إليه الجواد الأبيض في هذه القصيدة ؟.

وهنا يدخل عنصر رابع بالإضافة إلى العناصر الثلاثة السابقة للاقتراب من مدلول الرمز، وهو عنصر التاريخ بوصفه عاملا مساعدا لا شيئا أساسيا . لقد أرخ الشاعر لقصيدته بالتاريخ (التاسع والعاشر من يونيو 1967 م) . ومن الضروري الاستعانة في هذا الموضع ببعض الإجراءات السيميولوجية ، وبخاصة في بيان الوظيفة الإشارية والانفعالية للكلمة داخل النص .

وإذا صهرنا النقاط الأربع السابقة ، مضيفين إليها هذا الجانب السيميولوجي ، اتضح أن رمز الجواد يشير – حسب الوظيفة الإشارية ذات المرجعية المعينة – إلى الجيش المصري وما أُصيب به في نكسة يونيو 1967م ،وخاصة أن الشاعر لم يبتعد في اختيار اللفظ الذي أطلقه على رمزه / الجواد عن مفردات حقل الحرب .

ولمَّا كانت الوظيفة الانفعالية لا تشير على نحو مباشر إلى ما تعبر عنه لدى المبدع ، ولا إلى ما تثيره لدى المتلقي ، فكان من الطبيعي أن المدلولات المرتبطة بها غير قابلة للتحديد ، وهو ما يوسع مفهوم الدلالة لدى كل من المبدع والمتلقي. ووفقا لهذا الطرح ، فإن رمز الجواد في هذه القصيدة لا يقتصر على الجيش المصري فحسب ، بل يتعداه ليشمل الشعب المصري بطوائفه كلها . ويمكن إيضاح ذلك في الشكل الآتي :

الجواد --- الوظيفة الإشارية --- الجيش المصري

الجواد--- الوظيفة الانفعالية --- الشعب المصري

ويبقى سؤال كنت قد طرحته عند إعادة النظر في مقاطع القصيدة وهو : لماذا أدمج الشاعر المقطع الثاني (المقترح)الذي يمثل الماضي المشرق للجواد بالمقطع الثالث(المقترح أيضا)الذي يمثل حاضره الأليم ، حتى أصبحا مقطعا واحدا هو المقطع الثاني من القصيدة كما هي عليه في الديوان ؟ وتكمن الإجابة عندي في النقاط الآتية : **الأولى** رغبة الشاعر في إبراز أن مرحلة الانكسار التي تعرض لها الجواد لا تمثل إلا لحظة زمنية مؤقتة سرعان ما تنتهي ويعود الجواد بعدها إلى قوته ، ومن ثم فلا تستحق هذه اللحظة من الشاعر مقطعا منفردا. **الثانية** أن الشاعر

مدرك – مثل غيره – أن الماضي المشرق للجواد ،ليس ماضيا سحيقا ، بل هو ماضي قريب ظهر في أكثر من موقف في القرن العشرين(30) .لذلك يجب ألا يُفصَل عن الحاضر بوضعه في مقطع منفرد . **الثالثة** أراد الشاعر بهذا الدمج أن يعرب عن تنبؤه بانتصار الجواد/الشعب المصري وعودته إلى قوته وتحرره مرة أخرى .

على هذا النحو ، بدا لي بناء الرمز عند الشاعر محمد أحمد حمد. والمهم أن قراءة الرمز لابد أن تنبع من النص ذاته ، ويجب على الناقد ألا يقحم النص بجوانب خارجية إلا إذا فرضها النص عليه شريطة ألا تمثل هذه الجوانب ركائز أساسية في عملية التفسير. كما يجب على الناقد أيضا ، ألا يدخل إلى النص بفروض مسبقة ، لأن قراءته في هذه الحالة ستفقد مذاقها لفقدان ما يبررها . وبدلا من ذلك يضع الناقد خبراته المتنوعة أمام النص ليستخدمها النص في الوصول إلى مدلوله .

* * *

وفي نهاية هذه الدراسة أود أن أشير إلى نقاط عدة : **الأولى** أن هذا المنهج يختلف – كما قلت في بداية الدراسة – عن بقية المناهج الأخرى ، رغم أنها تعد جميعها ضرباً من التلقي . ويعزو هذا الاختلاف في حقيقته إلى طبيعة الإجراءات التحليلية لكل منهج وعلاقتها بكل من النص والقارئ ؛ فبالنظر إلى المناهج السابقة وهي البنيوية والسيميولوجية والأسلوبية ، نجد أن إجراءاتها التحليلية قامت في أساسها على الارتباط بالنص المقروء ذاته ، مما يجعل المتلقي مرتبطاً – في عملية التحليل – بهذه الإجراءات ،وإنْ كان بوسعه أن يطوِّعَها لتناسب طبيعة بيئة شعرية معينة .

أما في نظرية التلقي ،فالأمر يختلف ؛ لأن مركز الثقل النقدي انتقل من النص إلى القارئ ، وما دام القراء يختلفون فيما بينهم في أفق توقعاتهم وتفاوت خبراتهم النقدية ، فلابد أن يكون ثمة اختلاف بين القراءات المتعددة للنص الواحد ، فلم تُعد الإجراءات التحليلية ثابتة أومُتعارفاً عليها بقدر ما غدت نسبية .

الثانية : أن كون التلقي أصبح نسبياً يختلف من ناقد لآخر ، فإن هذا يقودنا إلى عدم الانتقاص من قراءة ما بمقارنتها بقراءة أخرى ، فقد يأتي قارئ آخر ويقرأ هاتين القصيدتين قراءة مخالفة لما سبق .

(30) مثلا ، انتصار رغبة الشعب في المرحلة التي تخللت العقد الثالث من القرن العشرينن ، إبان ثورة سعد زغلول ، وكذلك انتصار رغبة الشعب في ثورة 1952م وكذلك في 1956م

الثالثة :أنه فـي أحيان كثيرة يفرض النص دلالته على المتلقي ، مما يجعله يحلل النص في إطار هذه الدلالة ؛ فمثلاً في قصيدة (عابرون في كلام عابر) للشاعر محمود درويش ، لا يخفي على أي ناقد أن المخاطب هنا هو العدو / الكيان الصهيونـــي وأن المتكلم / الباقين هم الفلسطينيون . والأمـــر نفسه نجده في قصيدة " الأرض " ، فلا يُعقل أن يحلل ناقد هذه القصيدة دون القول بأن مدلول الأرض / خديجة هو الأرض الفلسطينية ، وأن ما فعله محمود درويش يُعد موازاة فنية لدرامية الواقع المحسوس . وإذا كان ثمة اختلاف بين تلك القراءات ، فسيتمثل في الإشعاعات اللغوية والتوسع في أفق التوقعات من ناقد لآخر ، مع ثبات الدلالة الأصلية في النصين ، مما يجعلنا نقر بتحقيق مبدأ القصدية في الشعر العربي .

الرابعة : وفي بعض الأحيان – وهي نقيض النقطة السابقة – تختلف قراءات النص الواحد بعضها عن بعض اختلافاً جوهرياً . ويحدث هذا الأمر عندما يعتمد النص في بنائه على الرمز الذي يشوبه شيء من الغموض . وهنا فقط ، يستطيع كل ناقد أن يفسر الرمز تفسيراً مستقلاً فتتعدد مدلولات الرمز من قراءة لأخرى . ولا يعني ذلك أن يشتط أيُّ من النقاد في تفسيره ؛ لأن مرجعه الأول والأخير هو النص نفسه ؛ فكلما استطاع الناقد أن يدلل على صحة مدلول الرمز في قراءته باعتماده على الجماليات الفنية للنص المقروء ، حظيت قراءته بالمشروعية والإقرار النقدي . مما يعنـي أن عملية التفسير نفسها ليست عملية مائعة أو قائمة على اللامحدودية.

وهذه الخشية من لامحدودية التفسير هي التي دفعت **ستانلي فيش** إلى القول بانتماء الناقد إلى جماعة مفسرة حرصاً منه على عدم ضياع النص وسط تعدد القراءات واتصاف بعضها بالخلل في بعض الأحيان(31).

على هذا النحو بدت لي قراءة الرمز الشعري في شعرية فاروق شوشة ومحمد أحمد حمد ، ليصبح من المؤكد أن الاعتماد على الرمز في شعر الحداثة من الآليات التي أفادت القصيدة الحداثية وأمدتها بزخم فني عال ، مما دفع النقاد إلى التفتيش عن فحوى الرموز الشعرية في هذا اللون من الشعر بقدر كبير من المتعة في عملية التلقي .

(31) انظر: تيري إيجلتون : مقدمة في نظرية الأدب : 108