الترميز بوصفهِ تكنيكاً لسيرورة المعنى

الترميز بوصفهِ تكنيكاً لسيرورة المعنى
قصيدة" من برديات سنوحي" للشاعر سيد جودة أنموذجاً

يعُدُّ الخطابُ الشعري لدى الشاعر والناقد المصري سيد جودة واحداً من أكثرِ الخطابات الشعرية المعاصرة استخداماً للرمز وتوظيفاً للأسطورة.. وذلك كونه خطاباً يتوخى التكثيف، ويرفض التفاصيل ويعشق الكليات موجهاً نفسه نحو القارئ المهيمن (النخبوي) الذي يوجه بدوره ما سواه من القراء دائماً، وهذا ما يجعلهُ خطاباً مفتوحاً أمام التداول، بل ويفرض على النقد فعلاً توليدياً واسعاً عندما يشغلهُ بلذة البحث عن المرجعيات المعرفية التي شكلت روافد النّص لدى الذات المبدعة، وهو ما حدث لي تماماً، عندما قررت مقاربة هذه القصيدة ، وذلك لأنَّ النَّص - من منظور المدارس الأدبية الحديثة- " **تفاعلٌ معرفيٌ قبل أن يكون بنيةً لغوية، تندمج فيه دينامية الاستجابة المرئية في طبقاتها السطحية، ضمن ما يحتويه الموجود الملموس**

مع روح التأمل الداخلي فيه، قصد إدراك مخيلاته المخفية،ومن خلال ذلك تأتي القراءة الحداثية لمحاولة استجلاب أسراره..."(1).

و في سبيل تحقيق إستراتيجية التكثيف، يتوكأ النَّصُ لدى جودة على عدد من التكنيكات في الكتابة ذكرت منها – من قبل في مقال سابق- تكنيك التمشهد/ أو المشهدة/ أو الاستعارات الكبرى وكيف تدشن تلك الاستعارات مشهدها الشعري وتوجه مسارات الدلالة لدى التلقي في آفاقها المفتوحة.

وسأحاول هنا في هذه الورقة الصغيرة أن اقرأ نصه **" من برديات سنوحي"** للكشف عن تكنيك آخر، هو الترميز، وآلية استحضاره في النّص بوصفهِ (أي الترميز) واحداً من أهم مرجعيات الدلالة:

يقف الرمزُ المستعارُ **– سنوحي هنا-** بؤرةً مركزيةً على عتبةِ النصِ، وهو ما يجعلُ التلقي يفتش – أولاً قبل وضع مجسات التأويل على الدوال المركزية في النَّص- في ذاكرته عن **سنوحي** وماذا كتب في مذكراته عن السلطان حين يغدو إلهاً.. حين تظل البروباجندا الإعلامية تغني للسلطان، وتغني، وتغني، إلى أن يُصَدِّق المغني نفسه - وهو أعلم الناس بكذبه – ما يقول، فتتغلغل الكذبة الكبيرة داخل النفوس التي تَجَبَّرَ عليها السلطان، وسلبها أقواتها، وحرياتها وحرمها من حقوقها في العيش، وصادر رغباتها وحقوقها في التعبير، فتمجد تلك النفوس ما تزعمهُ البروباجندا من مآثر السلطان وعدله ودوره في تحقيق الرخاء للوطن، وللمواطنين، مستجيبةً لسياطِ الخديعة التي يُحْسنُ وعاظ السلاطين في كلِّ عصر استخدامها ، تماماً مثلما فعل إخناتون المعذَّبُ بسياط **(الفرعون أمفسيس)**، المنفيُ من أرضه الذي اغتصب منه الفرعونُ أرضه، وداره، وقطع يده ورجله من خلاف وتركه فريسةً للموت على قارعة الطريق. فلقد صدَّقَ إخناتون المظلوم الذي اغتصبت آدميته بسياط الملك وسيوفه ما يقوله الكهنة

والوعاظُ بحق **أمفسيس** لحظة تشييع جنازة هذا الأخير والبدء في مراسم دفنه.
لقد نجحت البروباجندا الإعلامية المدعومة بالمقدس المستمد من رجال الدين والكهنة في قلب الحقائق وتصوير القاتل السفاح المستبد المغتصب على أنه عادل يضع الأمور في نصابها الصحيح، ويفعلُ كلَّ ما من شأنهِ أن يرتقي بالوطن وبالمواطن.. ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل تعداه إلى أن بكت الضحية على الجاني، واتهمت نفسها بعصيان الملك الإله واتهمت – ضمناً- صوت العدل ممثلا في صوت الطبيب **"سنوحي"** بأنه قلب للحقائق وتجنٍ أعمى وتأويلٌ خاطئٌ لممارسات الحاكم الإله **أمفسيس** تجاه الشعب، إذ إنَّ **أمفسيس** هو الحاكم الإله الأرجح عقلاً المنزه عن الخطأ وهفوات الفهم القاصر لدى الرعية.
فعندما وجد الطبيب **"سنوحي" "اخناتون"** مُلقىً على الأرض عاجزاً قعيداً مضمَّخاً بالمأساةِ ، قد أنزل به الفرعون أقصى درجات التعذيب بعدما سلبه أرضه وبيته وقطع يده ورجله من خلافٍ – أخذ أخناتون يشكو لسنوحي ما نزل به من فيوض المأساةِ، وأنَّه لم يعد لديه من حلم في الحياة سوى الانتقام من الملك الفرعون الجائر.
وعلى الرغمِ من أن مأساة **اخناتون** كانت عصيةً على الوصف أدمت قلب الطبيب **سنوحي** ، فآواه وعالجه وتكفل به، على الرغمِ من كلِّ ذلك، فقد حدثت المفارقة الغريبة فصدق **إخناتون** المنكوب - مستجيباً لخداع البروباجندا - ما قاله الكهنة عن عدل الملك وتفانيه في خدمة الرعية إلى الحد الذي جعله يتهم نفسه بالإساءة في حق الملك كما أخذ يسلم بأنَّ ما حدث له كان جزاءً عادلاً من قِبل الملك، وأنَّه(أي **اخناتون**) يستحق ما حاق به من عقوبة.

يقول **جودة** متمثلاً دهشةَ الطبيب **سنوحي** واستغرابَه من ردة فعل الذات المنكوبة تجاه الظالم المستبد، بل متمثلاً مأساةَ الوعي الناضج ببلاهةِ الرعية وغبائها وسلبيتها وضعف بصيرتها إلى الحد الذي

جعلها تقبل ظلم الحاكم على أنَّه عدلٌ قصرت عقولهم الضعيفة المتواضعة عن إدراك مراميه فظنَّتْهُ(مثلما ظنَّ إخناتون) ظلماً:

منذ أن هاجرتُ ليلاً
منذ أن صرتُ غريباً
في بلادٍ
كلٌّ من فيها غريبٌ
وأنا أحملُ
فوق الكفِّ قلبي
أعصر الشوق الذي فيهِ
إلى آخر قطرةْ
كلما أرخيتُ كفي عنهُ
يزدادُ حنيناً
وأنا ..
أزدادُ حرقةْ!

كلَّ يومٍ
كان طيرُ الموت يبني عشهُ
من قش أيامي
ويقتات رجائي
لبعيدٍ
لا يردّ الشوق شوقاً
لمليكٍ
لا يرى في ميلة الميزان ميلا
لا يرى في دمعة المظلوم نارا
وإباء الحرِّ أغلى
من دعاءٍ مستكينٍ
وابتهالات السكارى !

تُرَسِّمُ الذاتُ الشاعرة - هنا في هذين المقطعين- مشهدها المأساوي الذي يتجلى في غربتها ويأسها من واقعٍ مأزومٍ سياسياً واجتماعياً وإعلامياً، كانت تعيشُ فيه تلك الذات فهجرته، بعدما أحست أنها تصفقُ بيد واحدة انتصاراً لأيادٍ أعماها الجهل عن معرفة حقها في الحرية، فصفقت لمن قيدها ولم تصفق مع من هَمَّ ليخلصها مما هي فيه من ظلمٍ وقهر.

وتبدأ عملية الترسيم بعد أن تُعيدَ الذاتُ نفسُها متلقيها إلى ذاكرة ومذكرات شخصية الطبيب **" سنوحي"** بأبعادها التاريخية والسياسية، بوصفها ضميراً يقظاً، موجوعاً، مغْتَرِباً مُغرَّبَاً في واقع يضج بكل ألوان الظلم الاجتماعي والقهر السياسي الذي تُسَوِّغُهُ البروباجندا الإعلامية المأجورة التي استعار لها النَّص ضمنياً طائفة الكهنة وما كانوا يخطبون به في الشعب من خطبٍ تمجد الذات الحاكمة وتنزهها عن الخطأ، وتُسَوِّغُ لها سلوكيات الاستبداد والقهر.

آه يا آمونُ
كم أوجعتنا!
إن يكنْ منكَ عقابٌ
أنت أدْرَى
أين تنهار قوانا
قبل أن نسقطَ
خذْ عن ظهرنا
آخرَ قشة ٍ
لا تدعنا لسقوطٍ
أنتَ تدري
أننا لا نستحقه ْ !
اسقنا كأساً من اليأسِ
ففي اليأس نعيمٌ

وخلاصٌ
لقلوبٍ خانها حلمٌ كبيرٌ
وانكساراتٌ كبيرةْ !

بعد استمراء الناس للخديعة الموجهة من قِبل البروباجندا ممثلةً في خطاب النخبة المثقفة/ كهنة أمفسيس الذي نجح في أن يجعل اخناتون/ الشعب يتقبل الظلم الموجه له على أنه خيرٌ أراده الحاكم المنزه عن الخطأ لكن بصيرة الشعب أضعف من أن ترى أين يكون خيرها وصالحها فيما يرى الحاكم أينه يكون، وبعد إصْرَارِهم على تَبَنِّي السلبيةِ سلوكاً حياتياً- لم يعد للذات المصلحة/ الشاعرة تجاه هذا المشهد الضارب بعمق في جذور المفارقة سوى الرحيل داخل الذات (الاغتراب) والرحيل عن الواقع (الغربة) وارتداء عباءة اليأس المطلق كونه احدى الراحتين، وذلك بعدما أصبحت الأيام كفناً، واجترار الذكريات لايزيد اليائسَ إلا يأساً والزرعَ إلا ذبولاً على الرغم من حضور **آمون** إله الخصوبة واستدعائه؛ وذلك لأن حضوره جاء وفق سياق يحمله معنى المفارقة خاصةً وأن الدوال التي التفت حوله كلها دوال لليأس والاكتئاب وانقطاع الأمل في تبديل الواقع :

ها أنا
يأساً ..
أعيدُ العمرَ آمونَ
أعيد الأمس في قلبي صلاةً
ليس منها مرتجى
أحفر قبري في رمالٍ
لم تزل تذكر أصداء خطايا
أغزل الأيام ثوباً
أرتديها كفناً للروحِ
حتى الملتقى

فدوال اليأس حاضرة وبقوة كأن **آمون** جاء في النَّصِ ليزرع يأساً واكتئاباً وخيبةَ أملٍ : (**ليس منها مرتجى ... أحفر قبري .... أرتديها كفناً للروح**).

وهكذا يصرُّ النَّصُ على أن يجعل من رموزه التاريخية مستودعاً للدلالة، بحيث لا ينفتح لدى التلقي إلا من خلال التمركز حول تلك الرموز أولا، ثمَّ الانطلاق منها لمقاربة الدوال الفرعية؛ فكما حضر **سنوحي** دالاً مركزياً قابعاً على عتبة النَّص معطياً التلقي مفتاح الولوج والمقاربة، وكما حضر **أمفسيس و آمون** بوصفهما دالين مركزيين في تجويف النَّص، يحضر **"أنوبيس"** إله التحنيط وحامي الموتى وفق الأساطير الفرعونية بوصفه دالاً مركزياً آخر يتوكأ عليه النَّص ليهتكَ حالَ الذات الشاعرة وموقفها المتشبث بخيوط الأمل وإن كانت ضعيفة:

يا "أنوبيس" المجيدْ
أيها القادم حتماً
أبطئ الخطو لداري
فأنا بعدُ بعيدٌ
كل فجرٍ
أوقد المصباح في قلبي
وأمضي
راهباً
أسمع للكون صلاةً
صوت هاروتَ ينادي
وسواقي الحلمِ
تروي القلبَ
تروي الأرضَ
تروي

كيف أن الموت سرٌّ للحياةْ
كيف تمسي
قبة الكون غطاءً
فوق تابوت الوجودْ
وأنا بعدُ بعيدٌ
عن دياري
عن حقول القمحِ
عن طين بلادي
أيها القادم حتماً

وعلى الرغم من حالة اليأس والهشاشة التي انتابت الذات الشاعرة في المقاطع التي سبقت هذا المقطع الأخير، إلا أنَّ تلك الذات تتلمس خيوط الأمل وإن كانت ضعيفة. تتشبث بها مخبرةً **"أنوبيس"** برفضها للموت الأبدي (والموت هنا محمول على معناه المجازي، أيَّ أنَّ الذات ترفض الاستسلام هنا تماماً وتأبى إلا أن تُحيكَ من خيوط الأمل الضعيفة حبالاً قوية تتعلق بها – وبقوة – علَّ المواجهة تنتهي لصالح الذات لا في صالح الواقع.

1 - دكتور عبد القادر فيدوح : دلائلية النص الأدبي..دراسة سيميائية للشعر الجزائري الناشر: المطبعة الجهوية بوهران 1993 ص 33.

الضوء ومآلات الدلالة

الضوءُ ومآلات الدلالة
في قصيدة " ولد الهدى" لأمير الشعراء

مفتتح:

تسعى هذه المقاربة إلى تتبع مسارات الضوءِ في قصيدةِ " ولد الهدى " لأمير الشعراء أحمد شوقي. وذلك بوصف تلك المسارات الدلالية متواليات ، تتوالد عبر مجمل النَّص مستجيبةً لتوجيهات العنوان بوصفه دالاً مركزياً رئيساً وعتبةً للدخول إلى عالم النور المحمدي. وهي في سعيها هذا تنطلق من مسلمةٍ وفرضيةٍ رئيستين :أمَّا المُسَلَّمَةُ فهي أنَّ ما تقولُهُ القصيدة في مدح سيد الخلق صلى الله عليه وسلم؛ إنما هو ثناءٌ على الممدوح بما فيه من صفات النور والخير والبهاء والسجايا المحمدية جميعها، وأمَّا الفرضيةُ فهي أنَّ دوالَ النور ودلالاتها الحسية تصب جميعها في الدلالة الأم لهذه القصيدة وهي دالة الهدى بما توحي بها من معاني الهداية والرشاد والفلاح والنجاةِ من ظلمات الكفر وغياهبه.

كما أنَّها – أي هذه المقاربة – تستضيءُ في سعيها لتعقب مسارات الضوءِ هذه بقبساتٍ منهجية من السيميائية و التفكيكية والبنيوية والمنهج اللساني في تحليل الخطاب.

ونظراً لطول القصيدة ولاتفاق أبياتها غالباً في آليات ترسيم مسارات الدلالة أمام التلقي- ستختار المقاربة لتوضيح هدفها من التأويل والتلقي مجموعات منتخبة من الأبيات، للاستفاضة في مقاربتها، ثم ستكتفي من بقية أبيات القصيدة بالاستشهاد بالدوال المفردة، أو الوحدات القولية المركبة، بما يكمل عملية المقاربة هذه من دون الوقوع في براثن التكرار الممل الذي غالباً ما يضر بالمقاربات النقدية، عندما تقع في غوايات الكم من دون الاهتمام بالكيف.

تأتي المنظومة الدلالية للضوء في هذه القصيدة سلسلةً أو متواليةً من الصفات التي تتوالد من بعضِها البعض، من دون انتهاء، كأنها متتابعةٌ حسابيةٌ أو هندسيةٌ يُمْسِكُ القارئُ بحدها الأول وهو الضوء ولا يستطيع إدراك حدها الأخير، وإنما يسبح في دلالاته .وهي متواليةٌ ليست إلا لسيد الخلق صلى الله عليه وسلم، منظومةٌ مفتوحةُ النهايات يوجهها الدال المركزي الرئيس ممثلاً في عتبةِ النَّص (**العنوان**) ولد الهدى الذي يشير للبعد الأسمى لغائية الضوءِ ، أي يشير إلى الهداية ببعدها المعنوي الذي تجسده غائية رسالة النبي صلى الله عليه وسلم وهي الهداية والإرشاد والتبيين كما جاء في قوله جلَّ وعلا **:(يَا أَهْلَ الْكِتَابِ قَدْ جَاءَكُمْ رَسُولُنَا يُبَيِّنُ لَكُمْ كَثِيرًا مِمَّا كُنْتُمْ تُخْفُونَ مِنَ الْكِتَابِ وَيَعْفُواْ عَنْ كَثِيرٍ قَدْ جَاءَكُمْ مِنَ اللَّهِ نُورٌ وَكِتَابٌ مُبِينٌ) (المائدة 15)، وفي قوله جلَّ في علاه : (يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ إِنَّا أَرْسَلْنَاكَ شَاهِدًا وَمُبَشِّرًا وَنَذِيرًا وَدَاعِيًا إِلَى اللَّهِ بِإِذْنِهِ وَسِرَاجًا مُنِيرًا) (الأحزاب 45، 46).**

هكذا يشكل عنوان هذه القصيدة مركزاً للدلالة، وعتبةً للدخول إلى عالم النَّص. فالعنوان لدى شاعر بحجم أحمد شوقي لا يجيء اعتباطياً، ولا يَهَبُ نفسه للنَّص مجاناً، وإنما يجيءُ علامةً لغويةً ترابطُ عند مدخل القصيدة، فتصبحُ جوازَ مرورٍ نحو أفق التلقي ومآلات الدلالة، بل تصبحُ - أيضاً - الوسيطَ الفاعل بين النَّص والتداول (أقصد بالتداول هنا التلقي في صياغاتِهِ المتنوعة المتعاقبة على النَّص الشعري الواحد). هذا هو العنوان الشعري في النصوص الحديثةِ، وهذه بعض سماته الوظيفية في عمليتي

الإنتاج والتلقي. وقد تشكل عناوين القصائد التي يتألف منها ديوان شعري ما دوالاً صغرى فرعية في دالة رئيسة هي دالة العنوان الرئيس لذلك الديوان .

وقد يحيل العنوان الرئيس إلى عنوانٍ موازٍ في مخيلة التلقي، مما يحدو بتلك المخيلة إلى التعاطي مع منظومة دلالية موازية تتقاطع بدرجات متفاوتة مع مثيلتها التي ينتجها العنوان الرئيس بدرجات مختلفة تختلف باختلاف التداول(1).

كما أن" العنوان في القصيدة - أية قصيدة – هو آخر ما يكتب منها، والقصيدة لا تولد من عنوانها، وإنَّما العنوان هو الذي يتولد منها. وما من شاعرٍ حق إلا ويكون العنوان عنده آخر الحركات، وهو بذلك عملٌ عقلي." (2).وهذا ما يجعلنا نقول إن العنوان هو ابن النَّص، فيه من صفاته بالنسب والوراثة ما يجعلُهُ مفتاحاً للدخول إلى عالم أبيه، فتسهل عملية التأويل والكشف عن / في ذلك العالم.

فـ" إذا كان العنوان- فيما مضى – لا يشكل هماً شعرياً جمالياً للنَّاصِّ الأدبي، من أجل استكمال معمارية البناء الأدبي بالرغم من انطوائه على شيءٍ من هذا بالضرورة، فإنَّه اليومَ أضحى بنية ضاغطة ومركزية من البنيات الأسلوبية المؤلفة لهيكل النَّصِّ وهيأتهِ ونظامه. لذا توسَّعَ الاهتمام بدراسة العنوان والكشف عن جماليته وفلسفة بنائه، وأسهمت الدراسات المتخذةُ من بنيةِ العنوانِ أساساً لها في توجيه الاهتمام البنائي نحو مركزٍ باثٍ وبؤرة دائمة الإشعاع في شعرية النَّصِّ الأدبي، ولم يتوقف الاهتمام به عند حدود الجانب البنائي- بالمعنى الشكلاني الصرف- بل أخذ يستنطق البعدَ السيميائيَ في تحليل العلاقةِ الجدلية بين العنوان في قمة الهرم، وبين البنيات المشكلة لمتن الهرم،عبر متابعة العلامات الهابطة من الرأسِ إلى المتنِ، أو الصاعدة من المتنِ إلى الرأسِ، وما تحدثه في تقاطعاتها في مراكز معينة من إيحاءات وصور وإيقاعات"(3).

إنَّ عنوان القصيدة – هنا – جاء وفق استجابة النَّص لغواية التناص مع القرآن الكريم بوصفه المرجعية الأهم للصورة الشعرية عند شوقي في هذه القصيدة، وفي غيرها من قصائده الدينية. وما يؤكد عمق تلك الاستجابة

ليس فقط البدء بجملة " ولد الهدى " مفتتحاً للنَّص، بل البدء بها أيضاً مفتتحاً للبيت الأول. كأنَّ النَّص يريد تبئير كلِّ الغايات الدلالية لدوالِ الضوءِ، وكذا الغايات الدلالية لصفاتِ الممدوح صلى الله عليه وسلم عند الدال المركزي " الهدى " بما يشي به هذا الدال من دلالات الهداية والنور والخير والبيان والرشاد.

وإن كان النَّص قد بدأ بدوالٍ فرعيةٍ قد تنمُ عن مقاصدِ الضوءِ المادية والبصرية، أي الهداية بمعناها المادي البصري الممثل في رؤية الأشياء الحسية كما في الأبيات الأربعة الأولى من القصيدة، فإن ذلك لا يعدو سوى أن يكون استهلالاً لحضور " الهدى" و" النور" وما يدور في فلكهما من دوالٍ في بُعدهما المعنوي/الإيماني فيما بعد، بل حضورهما متبادِلَيِّ المعنى؛ إذ النور يعني الهدى، والهدى يعني النور كما في تفسير ابن كثير وغيره، الأمر الذي يدل على اتساع النافذة التي يفتحها شوقي على التراث الإسلامي والثقافة الإسلامية؛ فابن كثير مثلاً على سبيل المثال يقول في تفسير **" الهدى "** في قوله جلَّ وعلا: **(أولئك على هدى من ربهم وأولئك هم المفلحون) (البقرة 5)** : " يقول الله تعالى **أولئك** أي المتصفون بما تقدم من الإيمان بالغيب، وإقام الصلاة والإنفاق من الذي رزقهم الله ،والإيمان بما أنزل الله إلى الرسول، ومَنْ قبله من الرسل والإيقان بالدار الآخرة، وهو مستلزم الاستعداد لها من الأعمال الصالحة وترك المحرمات على هدى أي على نور وبيان وبصيرة من الله تعالى، وأولئك هم المفلحون، أي في الدنيا والآخرة، وقال محمد بن إسحاق عن محمد بن أبي محمد عن عكرمة أو سعيد بن جبير عن ابن عباس، أولئك على هدى من ربهم، أي على نور من ربهم واستقامة على ما جاءهم به، وأولئك هم المفلحون، أي الذين أدركوا ما طلبوا ونجوا من شر ما منه هربوا، وقال ابن جرير وأما معنى قوله تعالى أولئك على هدى من ربهم، فإن معنى ذلك فإنهم على نور من ربهم وبرهان واستقامة وسداد بتسديده إياهم وتوفيقه لهم"(4).

وبذلك يكون تفصيل الأبيات الأربعة الأولى دلالياً - وفق ما طرحناه منذُ قليل- كما يلي:

وُلِدَ الهُدى **فَالكائِناتُ ضِيــاء وَفَـمُ الزَمــانِ تَبَسُّمٌ وَثَنــاءُ**

الروحُ وَالمَلأُ المَلائِكُ حَولَــهُ لِلديـنِ وَالدُنيا بِــهِ بُشَـراءُ

وَالعَرشُ يَزهو وَالحَظيرَةُ تَزدَهي وَالمُنتَهى وَالسِدرَةُ العَصمــاءُ

وَحَديقَةُ الفُرقـانِ ضاحِكَةُ الرُبـا بِالتُرجُمــانِ شَذِيَّةٌ غَنّـــاءُ

فـ " الهدى " الذي سيُحمَل في بقية القصيدة على دلالته المعنوية الإيمانية، قد استحضر معه الشاعر في مستهل القصيدة دوالاً فرعيةً تشي بالغاية المادية المحسوسة لمعنى الهدى وهذه الدول هي(**ضياء- تبسم – ثناء – بشراء- يزهو – تزدهي – ضاحكة- غنَّاءُ**).

ولكي ينتقل النَّصُّ من الدلالات الحسية للهدى - التي هي في الأساس نتيجةٌ للحضور الحسي للضوء ودلالته – إلى الدلالة المعنوية، فإنَّه (أي النَّص) يتوخَّى من أجل ذلك بناء إستراتيجيتِهِ الخاصة مرتكزاً على آلياتٍ بعينها تتجلى أمام التلقي عبر مقاربة النَّص.ففي قوله:

وَبَدا مُحَيّـاكَ الَّـذي قَسَماتُـهُ حَـقٌّ وَغُرَّتُهُ هُدىً وَحَيــاءُ

وَعَلَيهِ مِـن نـورِ النُبُـوَّةِ رَونَقٌ وَمِـنَ الخَليلِ وَهَديِهِ سيمــاءُ

أَثنى المَسيحُ عَلَيهِ خَلفَ سَمائِـهِ وَتَـهَلَّلَت وَاهتَزَّتِ العَـذراءُ

يَـومٌ يَتيهُ عَلـى الزَمانِ صَباحُـهُ وَمَسـاؤُهُ بِمُحَمَّدٍ وَضّـــاء

يصبح المجاز آلية ضمنَ تلك الآليات المتوخاة في الانتقال من حسِّيةِ الهدى ومادِّيته، إلى عقلنته ومعنويته من خلال تبني آليةٍ للمجاز تقوم على:

١ - تحويل الوحدات المادية إلى وحدات معنوية أو العكس كما في البيتين الأول والثاني والرابع.

٢ - أو بترسيم مشهد قوامُهُ الفرح والبهجة والثناء عبر دوال فرعية لا تحدث إلا في فضاءات من النور، والضوءِ المبتهج (إذ إنَّ البشر جميعهم مهما اختلفت ثقافتهم وطقوسهم في الفرح ، فإنهم يتخذون من النور والأنوار قاسماً مشتركاً ضمن مراسم الأفراح الجماعية

بمختلف حجمها. بل إن من مراسم الاحتفال في كثيرٍ من الحفلات الحديثة التلاعب بتشكيلة الضوء ودرجات وقوى الإضاءات، بل وتلوين الضوء أحياناً من خلال تلوين السطح الزجاجي الخارجي للمصابيح المنبعث منها الضوء بألوان مختلفة وبدرجات مختلفة) .

هذا وتتم عملية الانتقال عبر جسور شعرية تسمى بالكلمات الاختراع في النَّص الشعري، إذ إن الشاعر كما يقول جان كوين" ليس مبدع أفكارٍ، وإنَّما هو مبدع كلمات، وكلُّ عبقريته تكمن في اختراع الكلمة"(5). فالكلمات الاختراع يتحكم وجودها - داخل النَّص الشعري - في شكل الصورة الشعرية وقوتها وقدرتها على تحقيق عنصر الدهشة في عملية التلقي.والكلمات الاختراع، أو الكلمات الجسور من حيث الوظيفة – هنا في هذه القصيدة - نوعان:

الأول: ويربط بين دوال القول الشعري داخل بنية النَّص القولية ذاتها.

والثاني: ويربط بين الدال الشعري وبين مآلات الصورة الشعرية في ذهن التلقي.

فبخصوص البيتين الأول والثاني يمكن ترسيم عملية التحويل في شكلين متعاكسين يتقطعان عند الغرض الدلالي نفسه أي الهدى بدلالته المعنوية التي تلتقي عند معاني مثل: الهداية.. الإيمان.. الحق.. اليقين..البصيرة ... إلخ.

ففي البيت الأول تترسم عملية تكوين الدلالة المتوخاة في شكل متوالية من الكلمات تسير في اتجاه مقابل لمتوالية البيت الثاني، لتتقاطعَ المتواليتان عند الهدى بدلالته المتوخاة من النَّص كما يلي:

البيت الأول:

وَبَدا مُحَيّـاكَ الَّـذي قَسَماتُـهُ حَـقٌّ وَغُرَّتُهُ هُدىً وَحَيــاءُ

أمَّا البيت الثاني:

وَعَلَيهِ مِن نـورِ النُبُـوَّةِ رَونَقٌ وَمِـنَ الخَليلِ وَهَديِهِ سيمــاءُ

فسنعيد - قبلاً - كتابته جملةً لغويةً وحسب، بعيداً عن الموسيقى والوزن، وفق ما يقتضيه السياق النحوي من التقديم والتأخير، ثمَّ

تقدير المحذوف من الشطر الثاني ولتكن جملة (عليه) فيُصبحُ البيتُ هكذا:

وَ سيمـاءُ (عليه) مِـنَ الخَليلِ، وَ رَونَقٌ

عَلَيهِ مِـن نـورِ النُبُـوَّةِ، وَهَديِهِ(الهاء تعود على الخليل).

وبتالي فكتابة المتواليتين الدلاليتين لهذين البيتين يكون بالتعاكس الذي يجعلهما يلتقيان عند بؤرةٍ دلاليةٍ مشتركة هي الهدى بدلالته المعنوية:

متوالية البيت الأول:

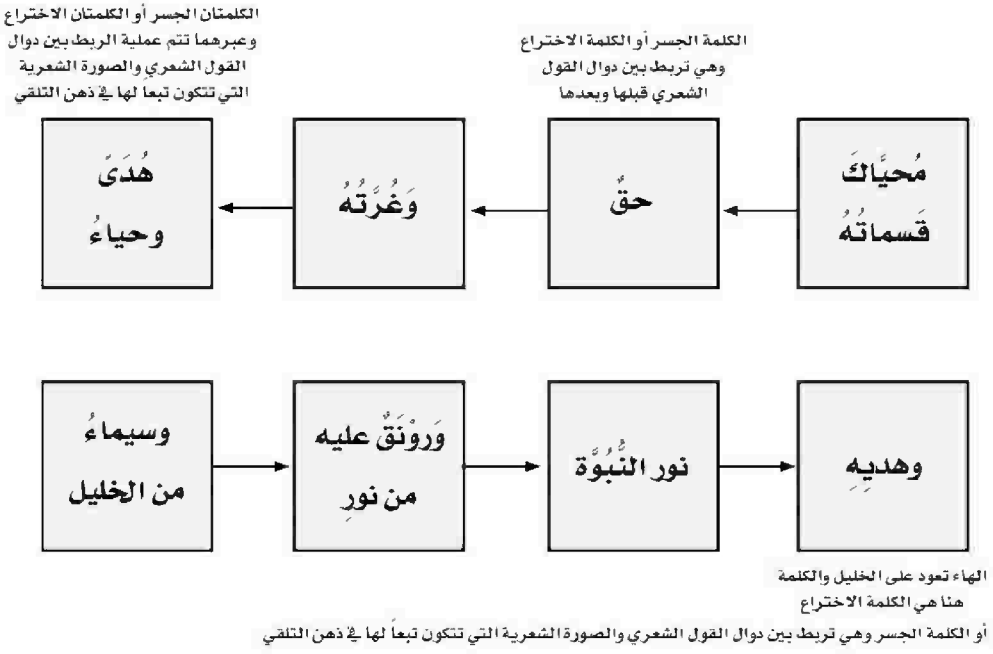
{ مُحَيّـاكَ قَسَماتُـهُ، حَـقٌّ(الكلمة الجسر، أو الكلمة الاختراع) وهي هنا تربط بين دوال القول الشعري: قبلها وبعدها، **وَغُرَّتُـهُ، هُدىً و حياء**(الكلمتان الجسر، أو الكلمتان الاختراع) وعبرهما تتم عملية الربط بين دوال القول الشعري والصورة الشعرية التي تتكون تبعاً لها في ذهن التلقي}

متوالية البيت الثاني: {وَسيمـاءُ مِـنَ الخَليلِ،وَرَونَقٌ عَلَيهِ مِـن نـورِ، نـورِ النُبُـوَّةِ

، وهديه (الهاء تعود على الخليل)(الكلمة الجسر، أو الكلمة الاختراع هي هديه) وهي تربط هنا بين دوال القول الشعري والصورة الشعرية التي تتكون تبعاً لها في ذهن التلقي)}.

وهكذا يحدث التعاكس في قراءة البيتين لتلتقي القراءتان عند الهدى بدلالته المعنوية الإيمانية،إذ إن الكلمة الأولى في البيت الأول - هنا - هي الحد الأول في متوالية الدلالة لهذا البيت، بينما الكلمة الأخيرة في البيت الثاني هي الحد الأول في متواليته.

وهو ما نمثل له بالشكل التالي:


الكلمتان الجسر أو الكلمتان الاختراع
وعبرهما تتم عملية الربط بين دوال
القول الشعري والصورة الشعرية
التي تتكون تبعاً لها في ذهن التلقي
الكلمة الجسر أو الكلمة الاختراع
وهي تربط بين دوال القول
الشعري قبلها وبعدها
مُحيَّاكَ
قَسماتُهُ
حقٌ
وَغُرَّتُهُ
هُدَىً
وحياءُ
وهديهِ
نور النُّبُوَّة
وَرَوْنَقٌ عليه
من نورِ
وسيماءُ
من الخليل
الهاء تعود على الخليل والكلمة
هنا هي الكلمة الاختراع
أو الكلمة الجسر وهي تربط بين دوال القول الشعري والصورة الشعرية التي تتكون تبعاً لها في ذهن التلقي

وهكذا تتجلَّى عبقرية النَّصِّ فيما مضى من أبيات- وفيما هو قادمٌ أيضاً - في التعاطي مع مفردات الضوءِ وتوظيفها ضمن سياقات غايةٍ في الإبداع، غير أنَّ تلك العبقرية لا تقف عندَ تحريك دلالة الضوء من الحسي إلى المعنوي وحسب ، بل تتجاوز ذلك إلى تأكيد عالمية الضوء، ومن ثمَّ عالمية الهُدى و الهديِّ المحمدي، وذلك عبر إستراتيجيتين اثنتين:

أولاهما: إستراتيجية التناص: وتنبني تلك الآلية – غالباً – على عدة آليات تستلهم النَّصِّ القرآني بوصفهِ المرجعيةَ العليا لتلك الآليات في هذه القصيدة، بل لآليات التنَاصِّ في مدائحيات شوقي جميعها:

و ثانيتهما: إستراتيجيةُ بناءِ الوحداتِ القولية:

وتتنوع تلك الوحدات بين الوحدات القصيرة والمتوسطة والطويلة، بيدَ أن النَّصَ – هنا – يتأسسَ أكثر ما يتأسس على الوحدات القولية المطولة:

و يمكن استجلاء مسارات هاتين الآليتين من خلال التفصيل التالي:

أولاً : إستراتيجية: التناص:

نصوغ هذين المعطيين النقديين:

١ -إن الإبداع كيمياء تعمل على دمج معارف الذات المبدعة وخبراتها برؤية الذات نفسها، ثمَّ إعادة استثمار كل ذلك في حدث لغوي هو النَّص.

٢ - إن التناص في الكثير من المذاهب النقدية ليس إلا تلك التعالقات التي تحدث بين الذات المبدعة والعالم من حولها.

وبناءً علي هذين المعطيين فإنَّ:

– " أساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النَّص من قبل المتلقي أيضاً" (6).

– لا يوجد نص شعري أو نص إبداعي إلا وكان التناص عاملاً فيه ما شاءت اللحظة الإبداعية أن يعمل، فالتناص أمرٌ جوهريٌ وأساسٌ لا بد منه في البناء الإبداعي؛ إذ إنَّه لا يوجد قولٌ يمكن النظرُ إليه بوصفهِ قولاً أول إلا قول الحق جلَّ وعلا، ولا يوجد كلامٌ يمكن وصفه بالكلام الأولِ إلا كلام الله عزَّ وجل. وما عدا ذلك من كلام فهو قولٌ/ كلامٌ ثانٍ أو ثالثٍ ....إلخ.

– إنَّ ما يُمَيز نَصاً إبداعياً عن غيره في مسألةِ التناص هذه إنَّما يكون في الآليات التي يتوخاها النَّصُّ في بناء تناصِّه.

وعليه فإنَّه يمكن استجلاء ملامح إستراتيجية التناص في هذه القصيدة عبر رصد آليتي التمطيط والإيجاز كما يلي:

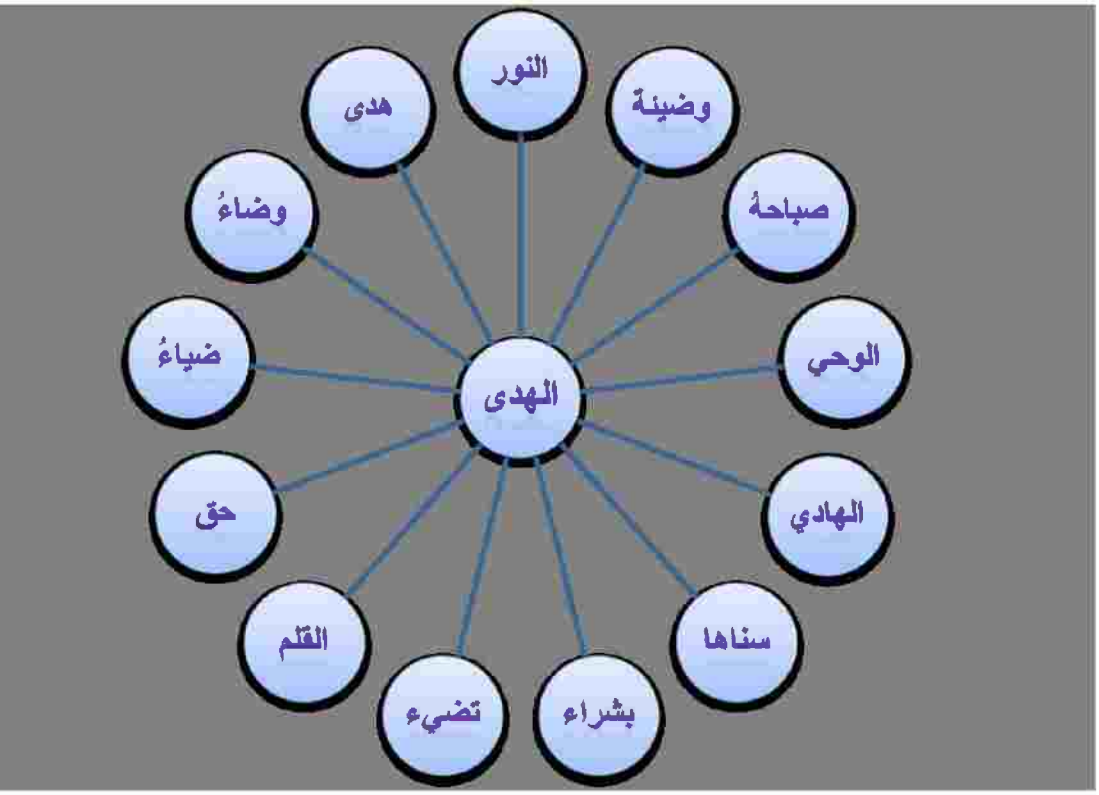
أولاً :آليات التمطيط : ومنها :

أ ـ الاستعارة: وقد سبق الإشارة إليها في الحديث عن المجاز بوصفه آليةً يتبناها النَّصُّ في إنتاج صوره والانتقال من الحِسِّي إلى المعنوي.

ب- الباكرام (أو الكلمة المحور أو الكلمة المركز):

وهي – هنا – في القصيدة كلمة الهدى بدلالاتها المعنوية التي توحي بالنور والهداية والرشاد كما سبق أن ذكرنا، ثمَّ بالتنويع على تلك المفردة بمفردات تشكل كلمات محور فرعية بالنسبة للقصيدة، لكنها كلمات محور أساس في البيت الشعري، وتصب تلك الكلمات جميعها دلالياً في معنى النور والهدى والإشراق والوضوح والتجلي.... إلخ.

وهذا ما يمكن التمثيل له جزئياً(إذ إن ما اخترناه من مفردات تتعالق دلالياً مع الهدى هو على سبيل المثال والتوضيح، وليس على سبيل الحصر) بالدائرة التالية التي مركزها الهدى ومحيطها كلمات تتعالق معها دلالياً بما يجعل الدوال تستفيد من بعضها البعض:



وهنا نلاحظ في الشكل كيف يتجاور الحسي من مفردات الضوء مع المعنوي منها من أجل تحقيق حضور الضوء بدلالته المعنوية التي تتجه نحو مركز الدائرة وهو الهدى بمعانيه الإيمانية الممثلة في الإيمان والرشاد والهداية... إلخ كما ذكرنا من قبل.

ج – آلية الشرح: وهي الآلية الثالثة ضمن آليات التناص: حيث بدأ الشاعر بقول مُرَكَّزٍ في بيت القصيدة الأول :

وُلِدَ الهُدى **فَالكائِناتُ ضِيــاء وَفَـمُ الزَمــانِ تَبَسُّمٌ وَثَنــاءُ**

ثم توالتْ بقيةُ أبياتِ القصيدة لتشرح لماذا كان مولده صلى الله عليه وسلم مولداً للهدى، ولماذا في ميلاده نورٌ ورشاد وإرشاد للخلق. فتؤكد عبر تعليلٍ مفاده أن مولده كان كذلك؛ لأنه صلى الله عليه وسلم جاء بخير الكلم وخير الهدي، جاء بخطابٍ أبلج واضحٍ وضوحَ الشمس في رابعة النهار، نزل عليه وحياً من السماء، فأشرقت

الأرض بنوره. وقد اختار النَّصُّ لهذا الغرض التفسيري التوضيحي دوالاً غايةً في العبقريةِ تتراوح بين الدوال المفردة والأخرى المركبة، وهي على سبيل المثال لا الحصر:

1- **الدوال المفردة:**

الوَحيُ- اللَوحُ - القَلَمُ - الهُدى - - حَقٌّ - هُدىً – وَضّاءُ – الحَقُّ - صَباحُهُ – الهادي.

2- الدوال المركبة :

- مِن مُرسَلينَ

- بِكَ بَشَّرَ اللهُ السَماءَ

- نورِ النُبُوَّةِ

- جِبريلُ رَوّاحٌ بِها غَدّاءُ

- دينًا تُضيءُ بِنورِهِ الآناءُ

- نُسِخَت بِهِ التَوراةُ وَهيَ وَضيئَةٌ

- في كُلِّ مِنطَقَةٍ حَواشي نورُها

- وَأَنتَ النُقطَةُ الزَهراءُ.

- أَنتَ الجَمالُ بِها وَأَنتَ المُجتَلى.

- وَالكَفُّ وَالمِرآةُ وَالحَسناءُ.

- أَنتَ اليَدُ البَيضاءُ

- نورٌ وَ رَيحانِيَّةٌ وَبَهاءُ

- وَالحُسنُ مِن كَرَمِ الوُجوهِ وَخَيرُه

- أَمّا الجمالُ فَأَنتَ شَمسُ سَمائِهِ

د: التكرار: وقد حضر في القصيدة من خلال:

أ- التشاكل الصوتي ومثاله:

١ -وضيئةٌ- ضياء حرف الـ (ض).

٢ - اللوح – اللوح اتفاق جميع الحروف.

٣ -فَأَنتَ شَمسُ سَمائِهِ حرف الـ (س)

ب - التشاكل الكَلِمي: ومثاله:

١ -الملأ الملائك جناس ناقص

٢ -حنائف – حنفاء جناس ناقص

٣ -ضياءُ- ثناء تشاكل صوتي – دلالي أيضاً

ج – البلاغي المضموني: ومثاله:

١ -الكائنات ضياء

٢ - فم الزمان تبسمٌ وثناءُ

فقد وردت الاستعارة في شكل جملة اسمية تأكيداً لكون الضوء ليس فعلاً يحكمه الزمن، وإنما هو صفة الموصوف الملاصقة له، الدائمة ديمومةَ الموصوف.

د: التشاكل النحوي ومثاله:

-أثنى المَسيحُ- وَتَهَلَّلت- وَاهتَزَّتِ العَذراءُ

- تُضيءُ بِنورِهِ الآناءُ- مَشَتِ الحَضارَةُ في سَناها وَاهتَدى

تكرار الجمل الفعلية.

ثانياً : آليات الإيجاز: وينتهج فيها النَّص نهج الإحالات القرآنية: منذ افتتاح النَّص وحتى نهايته بجانب الإحالات على ما جاء في سنةِ النبي صلى الله عليه وسلم أحياناً، والإحالات على المثل أيضاً في أحيان أخرى. وسنكتفي هنا بذكر بعض من هذه الإحالات على سبيل المثال لا الحصر كما يتضح من الأبيات التالَّية المنتخبة من القصيدة. ففي البيت:

وَالوَحيُ يَقطُرُ سَلسَلًا مِن سَلسَلٍ

وَاللَوحُ وَالقَلَمُ البَديعُ رُواءُ

يُبرزُ الشاعرُ:

١ ـكيف أنَّ القرآنَ جاء متتابعاً على فترات وليس جملةً واحدة، ليربط بين نصوصه وبين حياة النبي صلى الله عليه وسلم وأصحابه، وقد اختار الشاعر لذلك الوصف قوله (**يَقطُرُ**).**مُتنَاصًّا مع قوله سبحانه وتعالى:(وَقُرْآناً فَرَقْنَاهُ لِتَقْرَأَهُ عَلَى النَّاسِ عَلَى مُكْثٍ وَنَزَّلْنَاهُ تَنزِيلاً)** (الإسراء 106). ففي قولِهِ عزَّ وجلَّ **" فرقناه "** وجوهٌ: فقد قرأ جمهور الناس **(فرقناه)** بتخفيف الراء ، ومعناه بيناه وأوضحناه ، وفرقنا فيه بين الحق والباطل ، قاله الحسن ، وقال ابن عباس : فصلناه ، وقرأ ابن عباس وعلي وابن مسعود وأبي بن كعب و قتادة و أبو رجاء و الشعبي (فرقناه) بالتشديد ، أي أنزلناه شيئاً بعد شيء لا جملة واحدة (7) . وعليه فإنه يمكن القول بأن الشاعر قد تناصَّ مع الآية من هذا الوجه الأخير من القراءة فجاء بقوله **:" يقطر"** لما في التقطير من التتابع والتعاقب الزمني بين أجزاء المُقَطَّرِ .

٢ كيف أنَّ النَّصَّ القرآني جاء ميسراً عذباً سهلاً مطواعاً في الفهم، مطواعاً في القراءة، تتحقق معانيه في القلب من دون عناء، وينطلق اللسان به من دون لعثمةٍ. وقد اختار الشاعر لذلك الوصف قوله (**سَلسَلًا مِن سَلسَلٍ**). **فكما** جاء في لسان العرب - السَّلْسَلُ والسَّلْسال والسُّلاسِلُ: الماء العَذْب السَّلِس السَّهْل في الحَلْقِ، وقيل: هو البارد أَيضاً.وماء سَلْسَلٌ وسَلْسالٌ: سَهْلُ الدخول في الحلق لعُذوبته وصفائه..(8). لذا ففي قول الشاعر ما فيه من التدليل على يسر القران وسهولته فهماً وتلاوةً وذكراً، بما يؤكد عمليةَ تناصَّ القول الشعري هنا مع قوله **سبحانه** وتعالى **(وَلَقَدْ يَسَّرْنَا الْقُرْآنَ لِلذِّكْرِ فَهَلْ مِنْ مُدَّكِرٍ)** (القمر 17).

وفي البيتين :

بَيتُ النَبِيّينَ الَّذي لا يَلتَقي إلّا الحَنائِفُ

فيــهِ وَالحُنَفـاءُ

بِكَ يـا ابنَ عَبدِ اللهِ قامَت سَمحَةٌ

بِالحَقِّ مِن مَلَلِ الهُدى غَرّاءُ

يحدث التناص مع عدد كبير من آيات الذكر الحكيم نذكر منها:

قوله عزَّ وجل : **(وَقَالُوا كُونُوا هُودًا أَوْ نَصَارَى تَهْتَدُوا قُلْ بَلْ مِلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفًا وَمَا كَانَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ) ..** (البقرة 135).

وقوله: **(وَمَنْ أَحْسَنُ دِينًا مِمَّنْ أَسْلَمَ وَجْهَهُ لِلَّهِ وَهُوَ مُحْسِنٌ وَاتَّبَعَ مِلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفًا وَاتَّخَذَ اللَّهُ إِبْرَاهِيمَ خَلِيلا)** (النساء 125).

وقوله : **(قُلْ إِنَّنِي هَدَانِي رَبِّي إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ دِينًا قِيَمًا مِلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفًا وَمَا كَانَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ) ..** (الأنعام 161).

كما يتناص مع قوله صلى الله عليه وسلم: " بعثت **بالحنيفية** السمحة" هذا وتأتي كل تلك الإحالات، وما بعدها من إحالات داخل النَّص مستجيبةً للإحالة الأم التي تؤكد عالمية هدي النبي صلى الله عليه وسلم، و- من قبل عالمية - رسالته، بل إن هذه الإحالات المتوالية، يمكن النظر إليها بوصفها توضيحاً وتفسيراً لحاجة العالم لاتباع هذه الرسالة انطلاقاً مما تفرضه حاجةُ البشر جميعهم لها.وقد تجلَّى القول بضرورة عالمية رسالته صلى الله عليه وسلم في البيت:

الروحُ وَالمَلَأُ المَلائِكُ حَولَــهُ لِلديـنِ وَالدُنيا بِــهِ بُشَـراءُ

والذي يتناصُّ فيه الشاعر مع قوله تبارك وتعالى:(**وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلاَّ رَحْمَةً لِّلْعَالَمِينَ**) الأنبياء 107.

وغير ذلك الكثير من أشكال التناص المنتشرة عبر ربوع القصيدة منها ما يستحضر الدار الآخرةَ بوصفها مستودعَ ذخائرِ العبدِ من الصالحات مثل قول

الشاعر:(**وَالصالِحاتُ ذَخـائِرٌ وَجَزاءُ**) الذي يحيل فيه القول الشعري إلى قوله عزَّ وجلَّ (**المال والبنون زينة الحياة الدنيا**

والباقيات الصالحات خير عند ربك ثوابا وخير أملا) (الكهف 46)، ومنها ما تمتدُّ غوايةُ التناصِّ فيه من التناصِّ مع القرآن إلى التناص مع المثل والحكمة والتاريخ والسرد ففي قول الشاعر:

أَبَوا الخُروجَ إِلَيكَ مِن أَوهامِهِمْ وَالناسُ في أَوهامِهِمْ سُجَناءُ

خُلِقَت لِبَيتِكَ وَهوَ مَخلوقٌ لَها إِنَّ العَظائِمَ كُفؤُها العُظَماءُ

يتناص مع الحكمة والمثل، وفي تاريخ الشعوب - على مختلف ثقافاتها ولغاتها- من الحكم والأمثال ما يؤكد حضور بعض هذه الأمثالِ لدى اللحظة الإبداعية لحظةِ كتابةِ هذين البيتين، وتحديداً لحظة كتابة شطريهما الأخيرين: (**وَالناسُ في أَوهامِهِمْ سُجَناءُ)** و (**إِنَّ العَظائِمَ كُفؤُها العُظَماءُ)** الذين يشيان بحضور الحكمة والمثل باعثين عليهما، وماثلين فيهما، ولن نذكر هنا مثلاً بعينه، ولا حكمةً بعينها، بل سنترك الأمر للقارئ على اختلاف مشاربه الثقافية لاستجلاء ما شاء له أن يستجليَ من الحكمِ والأمثالِ المحتملة وراءَ هذين القولين الشعريين.

أمَّا في البيت: **بُنِيَت عَلى التَوحيدِ وَهيَ حَقيقَةٌ**

نـادَى بِها سُقراطُ وَالقُدَماءُ:

نجد الإحالةَ إلى التاريخ، بما يؤكد أن التوحيد فطرةٌ موجودةٌ في الإنسان منذ خلق الكون، وبأن ما جاء به محمد صلى الله عليه وسلم هو دين الفطرة السليمة الذي تتوسمه النفس السوية وترغب فيه نوازع الاعتدال والسكينة داخل هذه النفس، فالتوحيد دعوةٌ قال بها الفلاسفة الأقدمون ومنهم سقراط من قبل استجابةً لنداء الفطرةِ السليمةِ، وهو دعوة قال بها المنصفون من أرباب العروش والسلطة ومنهم إخناتون، عندما أنصتوا لصوت الفطرة الإنسانية السوية بداخلهم. وعلى الرغم من كون هذا البيت علامةً على التناص مع السردِ والتاريخِ؛ فإنَّه- أيضاً - علامةٌ على التناص مع القرآن، ومع

السُّنة، إذا ما تجاوزنا بنيته السطحية إلى بنيته العميقة وما تحمله من دلالات؛ ففي القرآن يُخْبِرُنَا الله بفطرية هذا الدين فيقول: **(فأقم وجهك للدين حنيفاً فطرت الله التي فطر الناس عليها لا تبديل لخلق الله ذلك الدينُ القيِّمُ ولكنَّ أكثر النَّاسِ لا يعلمون)** (الروم 30). وفي السُّنة يخبرنا المعصوم صلى الله عليه وسلم كما جاء في كتب الأحاديث ومنها صحيح البخاري **:" كل مولود يولد على الفطرة (أي على الإسلام) فأبواه يهودانه أو ينصرانه أو يمجسانه " (9).**

ومن الأبيات التي يُحيلُ التناص فيها إلى السُّنة صراحةً مثلما يحيل إلى ما سبق من إحالات قول الشاعر:

جَرَتِ الفَصاحَةُ مِن يَنابيعَ النُهى مِن دَوحِهِ وَتَفَجَّرَ الإنشاءُ.

ففيه حضور الوعي بحديث النبي صلى الله عليه وسلم الذي رواه أبو هريرة والذي ورد في صحيح مسلم بشرح النووي: **" فُضِّلْتُ على الأنبياءِ بستٍ: أعطيت جوامعَ الكلم، ونصرت بالرعب، وأحلت لي الغنائم، وجعلتْ لي الأرضُ طهورا ومسجدا، وأرسلت إلى الخلق كافةً، وختم بي النبيون".**

وكثيرةٌ هي الأبيات التي يحيلك فيها القول الشعري إلى التاريخ والسرد وما ذكرناه منها ليس إلا مثالاً، لا حصراً كما سبق وأن ذكرنا.

ثانياً إستراتيجية بناء الوحدات القولية:

لن نسترسل هنا في هذه النقطة في التمثيل لها من القصيدة ، وذلك لكون الدراسة قد أشارت من قبل لمختلف أنواع الجمل النَّصية عند الحديث عن آليات التناصَّ، ولكن يمكن اختصار القول في أن النَّصُّ يمزج في ترسيم دوال الضوء والهدى بين الوحدات القصيرة والمتوسطة والطويلة، وإن بدا معتمداً على الوحدات المطولة أكثر من غيرها وذلك بالتنويع في بنية الجمل بين الفعلية والاسمية؛وفيما يلي نماذج من القصيدة تثبت ذلك التنوع:

١ -**التنويع في الأغراض الأسلوبية:** مثل التنويع بين الخبر والإنشاء كما في قوله:

يا خَيرَ مَن جاءَ الوُجودَ تَحِيَّةً مِن مُرسَلينَ إلى الهُدى بِكَ جاؤوا

خَيرُ الأُبُوَّةِ حازَهُمْ لَكَ آدَمٌ دونَ الأَنـــامِ وَأَحرَزَت حَـوّاءُ

فالإنشاء في البيت الأول يتجه بالنداء إلى صفة الممدوح صلى الله عليه وسلم، وكيف هو خير الدَّالينَ على الله الداعين إليه، والإخبار في البيت الثاني يجيء بالخيرية نفسها تأكيداً لمضمون البيت الأول الذي تَضَمَّنَ دالَ **" الهدي"** تأكيداً لخيريةِ هديه صلى الله عليه وسلم واستكمالاً للدلالاتِ المعنوية للضوء.

٢ -**التنويع في شكل وبنية الجمل** بين المنفية والمثبتة والتقريرية والوصفية..كما في الأمثلة التالية :

أ - **<u>الجملة المثبتة الوصفية:</u>**

نُظِمَت أَسامي الرُسلِ فَهـيَ صَحيفَةٌ

فــي اللَوحِ وَاسمُ مُحَمَّدٍ طُغَراءُ

اسمُ الجَلالَةِ في بَديعِ حُروفِـهِ

أَلِفٌ هُنالِكَ وَاسمُ طَــهَ البــاءُ

فالجملةُ الشعريةُ - هنا- في البيت الأول جملةٌ مثبتةٌ وصفيةٌ ترسم مكانة هدي النبي صلى الله عليه وسلم بين سائر هدي الأنبياء، وكيف هو صلى الله عليه وسلم علامة كبرى في صحيفة الأنبياء وخطاً بارزٌ يتيه على ما سواه من الخطوط في صحيفة الأنبياء. وقد اختار الشاعر دالاً على ذلك غايةً في العبقرية ممثلاً في **" طُغَراءُ"** التي تحيلُ التلقي مباشرةً إلى البهاء والجمال الكائنين في هذا النوع من التشكيل الخطي العربي المعروف لدى التشكيليين والخطاطين، ومن ثمَّ تحيلُ إلى بهاء النبي وجماله وإشراقه ونور هديه صلى الله عليه وسلم.

والجملةُ في البيت الثاني هي تماماً مثلما في البيت الأول مثبتة وصفية تحيلكَ إلى أسباب النور والبهاء الكامن في اللوحة الأولى/

التي رسمها ذلك البيت أي أنها تحيلكَ إلى الرافد الأول لهذا النور المحمدي وهو نور الله جلَّ وعلا، وقد رسم النَّصُّ ملامح هذه العلاقة الوطيدة بين طرفيها بوصفها علاقة سببية (يتجلى ذلك في دلالة القول، ليس في مبناه)، من خلال استعارته لعلاقة القرب والحميمية القائمة بين حرفي الألف والباء.

ب – **تنويعُ الجملةِ داخلَ البيتِ الواحد:** بين شرطيةٍ حاليةٍ تجيءُ صدراً للبيتِ، وأُخرى تقريرية خبرية يبنيها النَّصُّ في إطارِ الحكمةِ والمثلِ وتجيءُ عجزاً له؛ لتوكيدِ ما أشارت إليه تلكَ الجملُ من صفات النُّبُوَّةِ والأخلاق التي من شأنِّها تقرير معنوية الضوءِ وإحالة دلالته الحسية إلى الدلالة المعنوية التي تنتهي عندَ الهَدْيِ بأبعاده المعنوية كما ذهبت هذه المقاربة منذُ بدايتها ومن أمثِلَتِهَا ما يلي:

-وَإذا رَحِمتَ فَـأَنتَ أُمٌّ أَو أَبٌ

هَذانِ فـي الدُنيا هُمـا الرُحَماءُ

-وَإذا رَضيتَ فَذاكَ فـي مَرضاتِهِ وَرِضـا الكَثيرِ تَحَلُّـمٌ وَرِيـاءُ

ج- **التنويع بين الجمل المثبتة والمنفية :**

ويهدف ذلك التنويع إلى تأكيد ما يستهل به الوصف بتعاقب المثبت والمنفي كما في البيت:

الحَقُّ عالـي الرُكنِ فيـهِ مُظَفَّرٌ فـي المُلكِ لا يَعلو عَلَيهِ لِـواءُ

فالإقرار بالعلو للحق في صدر البيت ونفيه عمن سواه في عجزه. أو الإقرار بصفة العفو وما يجملها من حكمته صلى الله عليه وسلم، ونفي ما قد يشوب العفوَ من الضعف وسوء تقدير الآخر لهذا العفو كما في البيت:

وَإذا عَفَوتَ فَقـادِرًا وَمُقَـدَّرًا لا يَستَهينُ بِعَفوِكَ الجُهَـلاءُ

وبالإقرار بالصفة ودوافعها الإيمانية النبيلة في الصدر، ونفي الدوافع السلبية عنها في العجز كما البيت:

وَإذا غَضِبتَ فَإنَّمـــا هِـيَ غَضبَةٌ

فـي الحَقِّ لا ضِغنٌ وَلا بَغضـاءُ

وهكذا تأتي قصيدة ولد الهدى في مجملها تنويعاً في البُنى وطرائقَ التصوير بغية تحقيق والانزياح بدلالات الضوء من حيزها المادي إلى حيزها المعنوي الممثل في دوال الهدى ببعدها المعنوي الممثل في الهداية والرشاد والإيمان.....إلخ .

الهوامش والإحالات:

(1) ياسر عثمان: العنونة الشعرية والانزياح الدلالي صحيفة الوقت البحرينية 29 يناير 2007م.

(2) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير،من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر،النادي الأدبي الثقافي، السعودية ، جدة 1985 م ص 261.

(3) محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنَّصِّ الشعري،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن 2008م ص 114،113.

(4) ابن كثير، تفسير القران العظيم، دار ابن حزم، بيروت لبنان، ط1 200م ص 87.

(5) جان كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة د. أحمد درويش، مكتبة القاهرة 1985 ص55.

(6) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب ط2 1986 ص123.

(7) أنظر في ذلك عدداً من أقوال المفسرين في الرابط المباشر:
http://www.listenarabic.com/ar/tafseer-quran17-106.html

(8): انظر الباحث العربي، الرابط المباشر:
http://www.baheth.info/all.jsp?term

(9) صحيح البخاري ، الجزء الأول ، ص465.

الحداثةُ الشعريةُ عند عبد المعطي حجازي:
مقاربةٌ في الرؤية و التلقي

مفتتح:

تسعى هذه الورقة إلى مقاربةِ ملامحِ التجديدِ في فِعْلِ التلقي عند الشاعر والناقد العربي الكبير أحمد عبد المعطي حجازي،منوهةً إلى التعالقِ بينه شاعرًا وبينهُ ناقدًا، بما يكشف في مقصدها عن ناقدٍ مبدعٍ متمرسٍ، يحاول دومًا أن يجدد الماءَ النقدي العربيَّ، مثلما كان واحدًا من جيلِ الرواد العرب الذين جددوا ماء الشعر عبر منجزه الإبداعي الشعري. وهي - أي هذه الورقة - تكشف عن مدى قدرة الشاعر ناقدًا على استيعاب المدارس والنظريات والمذاهب النقدية الحديثة والاستفادة من مقاصدها في إعادة قراءة المنجز الشعري.

وتتوخى الورقة بيان مقاصدها البحثية هذه من خلال قراءة فِعْلِ التلقى لدى حجازي، وهو ينظر للشعر بوصفه جذرَ الحرية ورافدَ الحياةِ الأول، ودليلها الذي به تعرف وبه تكون في الآن نفسه، فقتلُ الشعر عند حجازي يعني قتل الحياة، والقاتلُ ليس العصر وليس الزمن ومتغيراته وضغوطه الجاثمة على قلوب البشر، **" وإنما هو الطغيان الذي اعتقل الشعر واغتاله ونفاه، لأن الشعر يموت في الخوف، ويموت في القيد، ويموت في الصمت، ويموت في العبودية، فإذا أردنا للشعر أن يعود للحياة من جديد فلنعد نحن للحياة، ولنعد للحرية، وإلا فبأي لسان ينطق الموتي؟ وبأي روح يغني المستعبدون؟الشعر هو الصوت الذي يتفجر حين تملك الجماعة نفسها وتتمثل حريتها وصلتها الحميمة بالوجود، من هنا كان الشعر لغة كاملة تملأ الآفاق وتتوغل في الأعماق تصف وتكشف وتتذكر وتتخيل وتقص وتتفلسف،وترقص وتغني ..الشعر هو فرح الحياة بنفسها، حتي حين يكون رثاء، فليست المرثية إلا صرختنا في وجه الموت " (1)**

١ -بين معالم الحداثة الشعرية وملامح المقاربة:

❑ في معالم فرادة الرؤية النقدية:

على الرغم من أن الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي لم يكرس نفسه ناقدًا للشعر ولم يكتب في نقد الخطاب الشعري سوى القليل النادر، إلا أنه يعَدُّ بحقٍّ واحدًا من هؤلاء النقاد المدهشين الذين يمتلكون رؤىً نقديةً مدهشةً منتهكةً مجددةً، تنبشُ في الكثير من المقولات النقدية النسقية في مقاربة الشعر وتفككها، وترد ما هو سلبي منه إلى حيثياته. فكما تفردَّ حجازي في قاموسه الشعري سياقًا وبنيةً وصورةً وأسلوبًا وفكرةً فهو يتفرد ناقدًا- على الرغم من ندرة كلماته النقدية- بتفكيك العديد من المقولات النقدية حول الشعر والخطاب الشعري خاصةً تلك المقولات التي تدور في الفضاء الخاص بمفهوم الحداثة الشعرية وما يجيء تحت مظلته من مفاهيم التجديد والتحديث، وغير ذلك من المفاهيم التي قاربها حجازي نقديًا في كتاباته وبخاصةٍ كتابه **" قصيدة لا: قراءة في شعر التمرد والخروج.." (2)** الذي نُعَوِّلُ عليه مرجعًا أساسًا هنا في هذه المقاربة التي ترصد بعض معالم التجديد لدى حجازي ناقدًا.

❑ معالم التلقي بين الإبداع والرؤية:

لقد تميزَ أحمد عبد المعطي حجازي عن كثيرٍ من رفاق دربه من رواد الحداثة الشعرية في مصر والعالم العربي بحميمية علاقته بالتراث، تلك العلاقة التي جعلت تجربته الحداثية تبدأ كبيرةً منزهةً عن مظاهر هشاشة اللغة التي وقع فيها غيره من جيل الرواد في مستهل تجربتهم مع التحديث والحداثة. فحجازي كما يقول عنه فاروق شوشة: "... **كنت أحس أن التجارب الأولي لرواد الحداثة هي تجارب جريئة ومقتحمة كتبت بلغة هشة تذكرني بالشعر المترجم فكنت أحس أن تجارب عبد الصبور الأولي مكتوبة بلغة الشاعر والسوق، وكنت أبرر ذلك بأنهم أبناء المدرسة الواقعية، فلم أكن أميز في**

قصائد البياتي الأولي السباب من الشعر، لكن هذه الهشاشة لم ينج منها سوي السياب في العراق وحجازي في مصر، فحين كنا نقرأ قصائد حجازي كنا نحس أن قصائد حجازي أكثر اتصالا بتراث الشعر العربي وخلوه من التعريب والترجمة ، كنا نحس أن حجازي هو ابن البرية وابن الفطرة الشعرية الخالصة "(3). لذا فإنه يمكن القول إن شعرية حجازي النزاعة للثورة وللتحديث هي شعريةٌ – كما يقول عنها **رجاء النقاش** في مقدمة ديوان الشاعر **مدينة بلا قلب** - تنظر للثورة بوصفها **" ثورة الرغبة الحادة في النمو والتطور... هي ثورة تتجاوز وتمتد دون أن تقتلع الجذور والأصول... إنها ثورة البذور التي تريد أن تشق التراب لتلتقي في رحابة الفضاء بنور الشمس وحنان النهار". (4)**

❑ الحداثةٌ مفهومًا ورؤيةً:

لم يقارب حجازي مرةً الحداثةَ بوصفها قطيعةً معرفيةً محضةً،كما لم يرَ فيها اتصالاً عنيفًا يفقد الفعل الإبداعي هويَّتهُ الخاصة المستمدة من نزوعه نحو التجديد والخرق والانتهاك، وإنما يؤمنُ بعدمية الفعل الإبداعي الأول وعدمية القولِ الشعري الأول، إذ لا يوجد هناك فعلٌ إبداعي أول أو قولٌ شعريٌ أول؛ فكأنَّ النَّص عنده كتابةٌ ثانية، وكذلك النقد أيضاً فحجازي يذهب في الكتابة الإبداعية مذهب عددٍ من المجددين مياه النقدِ العربي ممن يرون بأنَّ **" فوق كل كتابةٍ، وقبل كلِ كتابةٍ كتابة، وبعدَ كلِّ كتابةٍ كتابة. ومن هنا فإن النَّص يُمثِّلُ، من منظورِ الكتابة الثانية، سلسلةً لا نهائية لتجليات كتابية يمكنها أن تتعدد أسلوبًا وأجناسًا وممارسةً. ولقد نحسب لشدَّةِ ما يكون ذلك، أن كلَّ نصٍّ ينشأ في رحمِ صيرورة كتابية، لن يمتلكَ إلى مغادرتها سبيلاً، ولن يقوى على الامتناع فيها تكوُّنًا. فهو كتابة على الدوامِ تصير" (5).**

ولم يقارب حجازي التجديد في الخطاب الشعري بوصف التجديد صنيعة الأجيالِ اللاحقة فحسب، وإنما يرى فعل التجديد والتحديث

الشعري دالةً مستمرةً كَتَبتْ متغيراتها الأولى الأجيال السابقة فهو يقول:" **ليس حقًّا أن الأجيال السابقة لم تسهم في حركة التجديد، وليس حقًّا أن الحداثة انبثاق من عدم. والقصيدة الجديدة الرائعة في جانب من جوانبها ليست إلا تمثلا مبدعًا للقصيدة التي سبقتها. وإذا كان لنا أن نبحث عن مكان لنا في الشعر العربي، فلا بد من البحث عن أصولنا فيمن ظهروا قبلنا من المجددين، بل وفيمن سبقونا أيضًا من التقليديين، فليس هناك تجديد خالص، أو تقليد خالص إلا إذا كان مصطنعًا محسوبًا. والجديد يبدأ في خلايا القديم ويرثه. هذا الجدل هو قانون التاريخ، وليس هناك وجود بلا تاريخ، والكائن الذي يرفض تاريخه ميت لا محالة." (6).** وهذا ما جعل حجازي يصف القطيعة بالكارثة إذ يقول: " **إنها كارثة يمكن أن تقضي على الشعر، أن يكون تجديدنا المعاصر موحيًا للناس بأنه منقطع الصلة بما سبقه من تراث الشعر العربي. إذا كانت آفة الشعر العربي في العصور الأخيرة هي تسلقه على الشعر القديم وارتباطه الطفولي به، فآفةِ الشعر في عصرنا هذا أن تنقطع صلته بالتراث فينقطع الوحي عنه، وتضمر أعضاؤه ويموت بلا ضجةٍ أو احتفال" (7).**

إذن فالتجديد في الحقل النقدي لدى حجازي ليس ثورةً على القديم وإنَّما هو ثورةٌ فيه، ثورةٌ في مقاربته، ومقاربة المنتج النقدي الذي قاربه، وهذا ما يتجلى واضحًا في مقاربة حجازي الأسبابَ الكامنة في التجديد الذي استحدثه أبو نواس في الوقوف على الطلل؛ إذ يرصد الأسباب نفسها في المنتج النقدي العربي ثمَّ يؤكد أنها لا تكمن في سببٍ بعينه، كما لا يمكن النظر إلى المدخل الطللي في قصيدة أبي نواس إلا بوصفهِ عتبةً دلالية تُرْهِصُ لمنظومة الدلالة للنص بكامله، فهو عندما يقارب الطلل في قول أبي نواس:

عفا المصلى وأقوت الكثبِ منَى، فالمربدان، فاللبب
فالمسجد الجامع المروءة والدين عفا،فالصحان،فالرحب

- يقول: " **لا يقفُ هنا أبو نواس على أطلال البصرة، ولا يبكي أماكنها الدارسة، فالذي يبكيه أبو نواس هنا ليس أطلالاً بالمعنى الذي نجده عند الجاهليين، بل إن الأماكن حين وقف عليها لم تكن قد**

صارت – بعد - أطلالاً، وإنما كانت منازل عامرة ومرابع زاهرة.إن أبا نواس هنا يقف على أطلال ذاته ويبكي نفسهُ.إن الطلل الوحيدَ القائم في هذين البيتين الأولين في القصيدة يتمثل في كلمة " منى " التي تنهضُ بين الأماكن المذكورة بما في أصوات حروفها من رنين باك، كأنَّه أنينُ روح مُهوّمة في قصرٍ بازخٍ خلا من أهله. لقد أقفرت الأماكن " منه " فكأنما صارت بعده طللاً خربًا فهو يبكي فيها نفسه، ويرثي زمانه الفقيد الذي لا يستطيع أن يتصورهُ، أو يستعيده إلا من خلال هذه المرابع والأماكن والصور.وإذن فليس المصلى وكثبان الرمال والمربد واللبب والمسجد والصحان والرحب- وهي كلها أماكن ومواضعُ في مدينة البصرة التي شهدت طفولته وصباه- إلا رموزًا للزمن الذي يبكيه أبو نواس، زمن الطفولة والصبا واليفاع، وهو أيضًا زمن المروءة والفضيلة، أو هو كما نقول نحن بلغتنا المعاصرة (زمن البراءة) حيث لعب وصلى وفتح عينيه على الحياة، وعرف الصداقة والرفقة" (8). ليس هذا فحسب، بل إن الإشارات المكانية التي يتألف منها الطلل عند أبي نواس **" تكتسب في كل قصيدة معنى خاصًّا، ودلالات رمزية تختلف من قصيدة إلى أخرى" (9).** فأبو نواس يذكر الأماكن التي جاءت في البيتين سالفي الذكر، يذكرها في قصائد أخرى من ديوانه، ويجعلها رموزًا للفتنةِ والطيش كما في قصيدتيه التي يقول في **إحداها:**

لنـا بالبصرة البيضاء ألآف وإخـوان
بهاليـل مساميحُ لـهـم فضلٌ وإحسانُ
كأنَّ المسجدَ الجامع عند الليـلِ بستانُ
وفيه من طريف البنت والأزهار ألوانُ
لـه من جنةِ إبليس على الفتنةِ أعوان
فمن يسأل عن قلبي فقلبي حيثما كانوا

ويقول في الأخرى:

رأيتُ المسجدَ الجـامع قفاعــة إبليس
بنــاه الله والطالع بــرج غير منحوس

بــه خلت ظباء الإنس فــي أقبحِ مأنوس
إذا راحوا على العشاق أهل الضر والبـوس
فكم في الصحن من قلبٍ كليم الجُرحِ مخلوس

ولا يرد أحمد عبد المعطي حجازي أسباب التجديد الخارق المدهش المنتهك الذي أحدثه أبو نواس في بنية الطلل في القصيدة العربية إلى سبب بعينهِ، كما يردها العقاد إلى نرجسية أبي نواس، ولا كما يردها الدكتور محمد مندور إلى كونها استبدالَ ديباجةٍ للوقوف بأخرى ليس أكثر، ولا كما يردها الدكتور عبد القادر القط إلى كونه سلوكًا آخر انتهجه أبو نواس في بناء طلله الشعري.**(10)**

و هكذا ينظر حجازي للعملية الإبداعية من نافذتَي التراكب والاستقلالية. فهو يرى في - سياق حديثه - عن الفعل الإبداعي في فضاء الشعر- الغنائي مثلاً- أنه فعل مركبٌ تباعًا استمد لبناته الأولى من القديم المُرَكب فيقول: **" وإذا كانت القصيدة العربية قد تحولت فيما بعد إلى فن أدبي خالص، واستقلت عن الغناء والموسيقى، فقد ظلت محتفظةً بالإيقاع يذكرنا بذلك الفن المركب الذي انفصلت عنه، والبيئة الدينية السحرية التي نبعت منها تقاليده، كما نبعت منها تقاليد القصيدة الغنائية في كل اللغات" (11)**. وهو في رؤيته للفعل الإبداعي يذهب إلى كون القصيدة وجودًا مستقلاً وعالمًا له هويته المستقلة عن هوية قائلها، بل وعن هوية السياق الاجتماعي والثقافي الذي تولد فيه القصيدة، فالإبداع لديه حالةُ تمثُّلٍ كبرى، والقصيدة – وإن كان لواقعها وظروفها وظروف قائلها دورٌ في ولادتها، إلا أنها في الآن نفسه ليست ترجمةً حرفيةً لسياقها الذي أنجبها إلا في أضيقِ الحدود" **ولغة الشعر قادرة على أن تجرد السيرة الشخصية من شخصيتها وأن تقدمها كتجربة إنسانية تعرض لكل إنسان مهما كان زمانه ومكانه، ذلك أنها تحول الخبرة الحية إلى فكرة دون أن تفقدها حيويتها وطابعها الذاتي الحار".(12)** فالأدب لديه بقدر ما هو حالة من حالات القدرة على التمثل المبدع لليومي والمعيش، وليس انعكاسًا حرفيًّا له، فهو أيضًا لا يجعل من الفهم والتأويل والمعنى

أشياء تخص النص فقط، بل ينظر للمقاربات النقدية بوصفها حالةً من التعالق بين القارئ والنص تسعى لإنتاج المعنى، كأنَّ رؤيته للفعل الإبداعي تقول إنه على الرغم من حاجة النقد الضرورية أحيانًا إلى الاستفادة من المقاربات الخارج نصية في الكشف عن مآلات الدلالة في النَّصِّ من خلال الكشف سيميائيًا عبر العلاقة بين ما هو نّصيٌ وما هو خارج نصيٍّ،إلا أن الإسراف في استخدام الأدوات الخارج نصية في المقاربة قد تحرم النَّصَّ من استقلاليته، ومن كونه ذا هويةٍ تميزهُ يدينُ بها في وجوده للتمثُّلِ أكثر من كونه يدينُ بها للواقعِ. وهذا المزيج من الثبات والخرق هو ما ميز تجربة حجازي، وجعله يحلق في فضاءات الانتهاك والتجديد بقوةٍ؛ فهو المستلهم الحميم الصلة بتراثه الشعري، وهو في الآن نفسه المجدد والمنتهك الثائر، إذ إنه كما يقول عنه محمود أمين العالم:" **لا يبحث عن تكامل لرصيد معرفي بقدر ما يسعي لاختراق كل ما هو قائم وما كان ينبغي أن يقوم، وأن تجربة حجازي الشعرية تمتلئ بالدلالات المحرضة والفعالة، وتتسم شعريته بالتعبير بالصور، فهو يفكر شعريا ويعبر عن المشاعر بالصورة، فهو يحول المجردات إلي محسوسات" .(13).** وهذا ما تؤكده مقاربة حجازي لقصيدة عروة بن الورد الغنيةِ عن التعريف التي مُسْتَهَلُّها:

أَقِلِّي عَلَــيَّ اللَّوْمَ يَابْنَةَ مُنـْذِرِ وَنَامِي فَإِنْ لَمْ تَشْتَهِي النَّوْمَ فَاسْهَرِي
ذَرِينِي وَنَفْسِي أُمَّ حَسَّانَ إِنَّنِــي بِهَا قَبْلَ أَنْ لاَ أَمْلِكَ الْبَيْعَ مُشْتَرِي
أَحَادِيثُ تَبْقَى وَالْفَتَى غَيْرُ خَالِدٍ إِذَا هُوَ أَمْسَى هَامَةً تَحْتَ صُبَّرِ
تُجَاوِبُ أَحْجَارَ الكِنَاسِ وَتَشْتَكِي إِلَى كُلِّ مَعْرُوفٍ تَرَاهُ وَمُنْكَرِ
ذَرِينِي أُطَوِّفْ فِي الْبِلاَدِ لَعَلَّنِــي أُخَلِّيكِ أَوْ أُغْنِيكِ عَنْ سُوءِ مَحْضَرِ
فَإِنْ فُزْ سَهْمٌ لِلْمَنِيَّةِ لَــمْ أَكُــنْ جَزُوعًــا وَهَلْ عَنْ ذَاكَ مِنْ مُتَأَخَّرِ

إذ يصدر لرؤيته النقدية للقصيدة بنبذة عن ظاهرة الصعلكة، وكيف كان عروة زعيم الشعراء الصعاليك، وبنبذةٍ أخرى توجز رؤيته للمسافة التي تقف فيها القصيدة بين الواقع والتمثُّلِ إذ يقول **:"وصحيحٌ أن ما يهمنا في هذا الحديث هو تحليل هذه القصيدة بوصفها وجودًا فنيًّا مستقلاً عن شخصيةِ قائلها وعن بيئتهِ**

وعصره، بل وعن الموضوع المباشر الذي دفع الشاعر إلى قولها، فليست القصيدة ترجمةً لوقائع الحياة، أو لظروف البيئة، أو طبيعة العصر إلا في جانبٍ محدود من منها، هو غالبًا الجانب غير الشعري في القصيدة، أو الجانب النثري الذي تقتصر وظيفته على تسميةِ الأشياء والأفعال كما هي في واقع المجتمع بلا زيادة ولا نقصان، لكنه في الوقت نفسه الجانب الذي يمثل نقطة احتكاك الشاعر بهذا الواقع، أو احتكاك عالمه الداخلي بالعالم الخارجي، حين يصل الشاعر إلى كمال انسجامه معه أو تمام تناقضه فيه، فتنطلق الشرارة وتقوم القصيدة صانعةً عالمًا آخر من الشعر الخالص أو الشعر الصافي".(14).

وهو عندما يقارب المفاهيم الكبرى كالوجود والموت والحرية والحياة في التجارب الشعرية، فهو ينظر للأدب من نافذة الكونية والمشترك الإنساني العام، بل من النافذة التي ترى أن الحالة الشعرية واحدةٌ من أكثر المرايا الكونية اتساعًا لاحتضان الفكر **" ومن المؤكد أن في كل شعر حقيقي عمقا فكريا، لأن الشعر بطبيعته لغة جامعة، أي وعي شامل يحيط بالوجود ويتوغل في أعماقه " (15)**،فمفهوم الموت - مثلاً - في قصيدة عروة بن الورد التي قاربها حجازي في كتابه **" قصيدة لا..."** المشار إليهِ سابقًا يتجاوز حدوده الضيقة ومعناه الضيق، ليُصْبِحَ رؤيةً فلسفيةً لدى الشاعر عروة يستنطِقُهَا حجازي منزاحًا بها عن معنى الموت الضيق المحدودِ المكرسِ ليس في رؤية زوج عروة فحسب، بل في معظم المقاربات النقدية التي قاربت القصيدة؛ فقصيدة عروة – في رؤية حجازي - **" تعبر عن فكرة لا تعبر عنها سواها، فإذا كان الموت موضوعًا مشتركًا تختلف كل قصيدة في تناوله، فيعبر بعضها عن الفزع منه أو ضرورة الاستسلام له، فإن قصيدة عروة تصور سعيه إلى التحرر من خوف الموت الذي يراه عروة لصًا جباناً وسجنًا ثقيلاً خانقًا، فهو يستحضر موته دائمًا، يستأنسه ويجسده في ذاته، وينتهي إلى أن الموت الاختياري خلود مقيم" (16).**

و إذا كان الخوف من الموت يمثل مشتركًا إنسانيًّا عامًّا، فإن رؤية عروة للموت كما يستنطقها حجازي توجب النظر إلى الموت من منظور آخر يجعل من أفعال التوتر والقلق والحرص على الدعة والسكون، تلك الأفعال التي واجهت بها زوج عروة خوفها من الموت- يجعل منها عروة أفعالاً سلبية لا تحمي من الموت بقدر ما تسارع في قدومه. فالزوجة هي عقل عروة العملي كما يُسْتَجْلَى من القصيدة وهي **" غريزة البقاء فيه، والجسد المرتبط بالأرض، الذي يشتهي النوم. فهي صورة من صور الموت المستتر في كياننا يسوقنا إلى الفناء ببطء ودعة برغم ما فينا من طموح إلى الخلود" (17).** وهكذا ما إن طلبت زوج عروة منه عدم الخروج مغيرًا كعادته في الصعلكة التي تحقق رزقها بالقتال والإغارة على مجتمع الأغنياء حرصا منها على حياة زوجها حتى بدأ عروة في ترسيم رؤيته ورؤيتها للموت.

١ -اللغة بين اللسان والعلامة:

يؤكد حجازي - وإن بشكل ضمني- على أهمية البعد السيميائي في الكشف عن عبقرية القول الشعري؛ فهو يشير من طرفٍ خفيٍّ في كتابه المشار إليه من قبل إلى خطورة الافتتان باللسان والمعجم في قراءة القصيدة، فالصورة الشعرية لا تحلق في فضاءات العبقرية والدهشة باللسان فحسب، وإنما بأجنحة أخرى لا تتوافر إلا للوعي النقدي المبدع، كالسيميائية التي تبحث عن العلامات الخارج نصية المفسرة المتعالقة مع العلامات الموزعة عبر النَّص الشعري موضوع التأويل والقراءة، وبالبحث عن طرائق هذا التعالق وعن مثيله في المحمولات الدلالية للعلامات المتعالقة من داخل وخارج النَّص، ومقاربة الكلمة بالكشف عن وجودها وأصلها واشتقاقاتها المختلفة وكيفية حضورها في السياق الثقافي والاجتماعي والتاريخي، وكذا الكشف عن تشابكاتها داخل النص، **" فالكلمة إذن كالإنسان يُعْرَف بطريقين، طريق جنسه من ناحية، وطريق ملامحه الخاصَّة من ناحية أخرى، وضمن هذه المساحة توجد الكلمة وجودها**

المركب...إننا في العمل الفني لا نواجه مفردات، وإنما نواجه عالمًا من الصور والإيحاءات والإيماءات والتواريخ. نواجه الكلمة في بيئتها من هنا تكون المشتقات والمعاني المختلفة للكلمة الواحدة ضرورية بقدر ما يكون المعنى الأصلي ضروريًا " (18). و كأنَّ حِجَازي وهو يتكلم عن الوجود المعجمي للغة يضع معادلة الحيطةِ، و الحذرِ في التعاطي مع هذا الوجود فالضرورة في النقد بقدرها . فلو كان اللسان وحده هو ما يُقَاربُ بهِ الشعرُ لما كان في قول **قطري بن الفجاءة:**

يا رُبَّ ظلِّ عقابٍ قدْ وقيت بها مهري من الشمس والأبطال تجتلدُ

لما كان فيه شيئٌ من عبقرية القول الشعري، ومن ثمَّ عبقرية الصورة الشعرية التي يكشف عنها حجازي في هذا البيت من خلال النظر إلى العلامات الأخرى من خَارج النَّص التي تخلق لعملية القراءة مشروعيةَ الانزياح بمعنى (**عُقاب)** عن دلالته المرجحة داخل المعجم إلى دلالة جديدة منتهكة تمنح القول الشعري جواز مروره نحو فضاءات العبقرية المدهشة، فربما كانت كلمة (**عُقاب)** التي قُورِبَتْ في الكثير من الدراسات النقدية مقاربةً معجميةً أحالتها إلى معنى الراية التي تقاتل تحتها الجيوش- ربما كانت الكلمة الاختراع في البيت، ونحن نعرف أن كثيرًا من ماء الشعر ينبع من القدرة على البحث عن الكلمات الاختراع وتوظيفها جيدًا **(19).**

نعودُ فنؤكدُ أنَّهُ رُبَّمَا كانت (**عُقاب)** الكلمةَ الاختراع في البيت؛ فهي التي انزاحت بالصورة الشعرية إلى مصافِ العبقرية والدهشة، وذلك لا بوصفها كلمة وإنما بوصفها علامةً تتعالق سيميائيًا مع غيرها من العلامات التي تمنحها هويةً دلاليةً تُحررها من هويتها المعجمية.

يقول **حجازي** في سياق مقاربته لقصيدة **ابن الفجاءة:**

يــا رُبَّ ظلِّ عقابٍ قدْ وقيت بهــا مهــري من الشَّمْسِ والأبطالُ تجتلدُ

ورُبَّ يوم حميً أرعيت عقوتــه خيلي اقتصاراً وأطراف القنا قصد

ويوم لهوٍ لأهل الخفض ظل بــه لهوي اصطلاء الوغى ناره تقد

مشهّراً موقفي والحرب كاشفـة عنها القناع وبحر الموت يطّرد
ورب هاجرة تغلي مراجلها مخرتها بمطايا غارةٍ تخد
تجتاب أودية الأفزاع آمنة كأنها أسدٌ تقتادها أسد
فإن أمُت حتف أنفي لا أمت كمداً على الطعان وقصر العاجز الكمد
ولم أقل لم أساق الموت شاربه في كأسه والمنايا شُرَّعٌ ورد

- يقول : **" حينَ أخذت في قراءة هذه القصيدة التي أقدمها للشاعر قطري بن الفجاءة، بهرني مطلعها الذي يقول فيه:**
يا رُبَّ ظلِّ عقابٍ قدْ وقيت بها مهري من الشَّمْسِ والأبطالُ تجتلدُ
صورة رائعة لفارس قديس يدخل معركة مقدسة " (20) فكيف هي مقدسة إن لم يكن المقصود بكلمة (عُقاب) هو طائر العقاب وليس المقصود منها معنى الراية؟، وكيف هي مقدسة أيضًا إن لم تتعالق الصورة الشعرية في البيت برمتها سيميائيًا مع صورة القديس الفارس في كل دين، أليست هي **" صورة الإله الفرعوني المنتقم لأبيه حورس، كما تقدمه لنا التماثيل والصور، وقد نشر فوقه الصقر الحارس جناحيه، أو أحاط رأسه بهما، وهي صورة الملك الأشوري سرجون العظيم المنقوشة في واجهة قصره التي يصفها المسيو بلاس أحد مكتشفي القصر فيقولُ:(و أحيانًا ترى صورة معبود في قرصٍ مجنحٍ، او عُقابًا محلقًا فوق رأسي ملك كأنه يناصر الأشوريين، وهي صورة القديسين في الأيقونات المسيحية والملائكة المجنحة ترفرف في زواياها، وهي صورة النبي العربي، وفرسانه المسلمين في بدر والملائكة فوق رؤوسهم،تظللهم وتضرب بسيوفهم.فهي صورة الإنسان وحارسه الإلهي يتمثلان في طائر أو غمامة أو تميمة)..." (21).**
وبالكيفية التي دخل بها حجازي عالم قصيدة عروة بن الورد يدخل إلى قصيدة قطري بن الفجاءة ، إذ يستهل الدخول مقاربًا الجو التاريخي والاجتماعي والثقافي بل والسياسي الذي نبتت في حضنه القصيدة، مستعيذًا بالنقدِ أن تكون قصيدة بن الفجاءة تصويرًا للحياة

التي عاشها الشاعر، بل هي _ أي القصيدة _وجود مستقل، على الرغم من انها تتخذ من الحرب موضوعًا لها **(22).**
هكذا يقرأ حجازي شعراءهُ وهكذا يقاربهم في كتابه **" قصيدة لا..."** راصدًا معالم التجديد لديهم، بدءًا من **عروة بن الورد** ومرورًا بقطري بن **الفجاءة وأبي نواس** وانتهاءً **بشوقي وحافظ ومطران وإبراهيم ناجي وغيرهم** . وما اكتفاؤنا - هنا - بقراءة مقاربته بشيءٍ من التفصيل للثلاثة الأوائل سوى بهدف عدم الخروج بورقتنا البحثية هذه من حيز النموذج والمثال إلى حيز التكرار والحصر.

الهوامش والإحالات والمصادر:

١ - أحمد عبد المعطي حجازي، مع محمد الشهاوي، صحيفة الأهرام المصرية
الأربعاء 19 من ذى القعدة 1431 هـ 27 اكتوبر 2010
السنة 135 العدد 45250 ، الرابط الإلكتروني-http://www.ahram.org.eg/The Writers/News/45478.aspx

٢ - - أحمد عبد المعطي حجازي، قصيدة لا: قراءة في شعر التمرد والخروج، مركز الأهرام للترجمة والنشر، مؤسسة الأهرام، ط 1 1409هـ، 1989م.

٣ - أحمد وائل و أحمد ناجي، احتفالية العمر الجميل.. أحمد عبد المعطي حجازي، موقع جهة الشعر، الرابط المباشر للمقال:
http://www.jehat.com/jehaat/ar/Sha3er/a_a_h.h

٤ -أحمد عبد المعطي حجازي، مدينة بلا قلب، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ص 5

٥ - منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان ط 1998 ، ص 142 و 143.

٦ ـ أحمد عبد المعطي حجازي، قصيدة لا: قراءة في شعر التمرد والخروج ، مركز الأهرام للترجمة والنشر، مؤسسة الأهرام، ط 1 1409هـ، 1989م، ص 9.

٧ ـ السابق نفسه ص 188.

٨ ـالسابق ص 107: 108.

٩ ـالسابق ص 109.

١٠ السابق ص 115.

١١ السابق نفسه ص 19.

١٢ السابق ص 81.

١٣ أحمد وائل و أحمد ناجي مصدر سابق.

١٤ ـأحمد عبد المعطي حجازي، قصيدة لا...ص 27 ،28.

١٥ ـ أحمد عبد المعطي حجازي، محمد الشهاوي الشاعر المغني، صحيفة الأهرام المصرية الأربعاء 26 من ذى القعدة 1431 هـ 3 نوفمبر 2010 السنة 135 العدد 45257، الرباط الإلكتروني المباشر للمقال:
http://www.ahram.org.eg/339/2010/11/03/10/46695.aspx

١٦ أحمد عبد المعطي حجازي، قصيدة لا...، ص37.

١٧ السابق ص 38.

١٨ السابق ص 53

١٩ كوين جان: بناء لغة الشعر، ترجمة د. أحمد درويش، مكتبة القاهرة1985.

٢٠ أحمد عبد المعطي حجازي، قصيدة لا...ص 49.

٢١ السابق نفسه ص 49،50.

٢٢ المسابق ص 60.

شعرية التلقي والكشف التأويلي:
في "معارج المعنى.." لعبد القادر فيدوح

❑ القراءة النقدية من الحدس و التأمل إلى التأويل والانزياح والدلالات المحتملة:

لا تزال أسئلة الناقد والباحث العربي الدكتور عبد القادر فيدوح تتوالد تباعًا عبر مشروعه النقدي التأويلي، من رحم ثنائيتهِ التي تمثل نقطة الارتكاز في ذلك المشروع الكبير: **كيفَ يتمثَّل اللامقول في القول؟، وهل يرومُ التأويلُ المطلقَ؟.** .تلك الثنائية وأخواتُها من الأسئلة التي تتشكل عبر مشروعهِ في الكشف التأويلي؛ في عالم يفيض بالمستجدات، فينزِعُ عن الأحكام صفةَ الناجزية؛ إذ لا يوجد حكمٌ ناجزٌ أبداً مع فيوض المستجدات. تلك الفيوض التي تجعلُ من التأويل ضرورةً حتميةً للكشف عن اللامقول في النَّص، وتزرعُ فيهِ روحَ التجديد اللامتناهي من الدلالات، فالتأويلُ كما يقارب له الدكتور فيدوح هو عملية اقتحامٍ للخبيئ واللامرئي في النُّصوص المعتمدة، وهو عملية تناوئ مقولة الانعكاس تماماً بوصفها مقولةً ترى في

التلقي مرآةً للصورة، أو مرآةً عاكسة تقف بالتلقي عند المقول وحسب (1) .

وإنَّ هذه الرؤية في التأويل لدى فيدوح - كما تتجلى في كتابه معارج المعنى الذي نقرأ فيه في هذه الورقة (2)- لتعكسُ وبحقٍّ وعيًا وفكرًا عميقينِ بماهية اللغةِ وبكونها - كما يقول اللسانيون **" لا تقول الأشياءَ، ولكنها تقول رؤاها للأشياء، وهذا يعني أنَّها لا تعكسها، ولا تنعكس فيها.فاللغة ليست مرآةً وكذلك حالُ الأشياء"** .(3) ونظرًا لكون اللغةِ كذلك، ولأن المبدعَ يقولُ باللغةِ؛ فإن فعل القراءة لدى فيدوح هو محاولة استنطاق النَّصِّ وقائلهِ، لمقاربة الدلالات المحتملة في القول. وربما جيزَ لنا أن نقول إن هذه التي نسميها " الدلالات المحتملة" التي أشرنا إليها هنا هي ما يسميه فيدوح باللامقول في القول.فما يقدمه التأويل والتلقي لـ/ عن النص الشعري هو قراءات محتملة ودلالات محتملة خبيئةٌ تحت جلد القول داخل النَّصِّ. وهي محتملة لأنَّهُ ليس للنص ولا لمبدعهِ نظامٌ فكريٌّ واحدٌ، بل نظم متعددة. وعليه فإن فِعْلَ القراءةِ عِندَ فيدوح يتمثَّل - إلى أبعد حدٍ - عددًا من معطيات **السوبر حداثة** فيما يتعلق بحديثها عن المعاني الممكنة إذ:

- **" السوبر حداثة هي التعددية في الفرد ذاته. فمن غير الضروري أن يكون للفرد نظامٌ فكريٌ واحدٌ، بل لابد أن يكون للفرد نظمٌ فكريَّةٌ متعددة.....فالسوبر حداثة هي دراسة الممكنات، والممكنات تُشكِّلُ نُظمًا فكريةً عديدةً ومختلفةً فيما بينها"** (4).
- تقول **السوبر حداثة** إنه: **" كما يحكم مبدأ الارتياب العالم الفيزيائي، فإنه يسود أيضًا على عالم النصوص. يقول مبدأ ارتياب النَّصِّ: من غير المحدد ما إذا كان المعنى قائمًا في النَّصِّ (الواقعي)، أم في الكاتب أم في القارئ. من هنا، يكمن المعنى في النص الافتراضي؛ بكلامٍ آخر، النص الافتراضي يُحدد المعنى. هذا لأن النص الافتراضي يُبْنَى من قبل النص الوقعي والقارئ والكاتب، وبذلك يقع المعنى في الأرض المشتركة بينهم."** (5).

وتقومُ فلسفة الكشف عن الخبيئ في النَّص وفق فيدوح على مرتكزات عدة، ربما كان أولها وأهمها إدراك لعبة الانزياح في النَّص، وتعقب دلالاته عبر(سيرورة) هذه اللعبة، ولهذا فهو يشيرُ من طرفٍ خفيٍّ إلى أهميةِ وضرورة يقظةِ التلقي لهذا اللعبة، فيضربُ لها المثالَ من خلال طلَّتهِ الأولى – في كتابه معارج المعنى .... (6) - عبر نافذةِ البيت الشهير **لدعبل الخزاعي:**

إنِّـي إذا قلت بيتًا مـات قائلهُ

ومن يقال لهُ، والبيتُ لم يمتِ

إذْ ينزاح بالموتِ منْ معناه المعلب في معاجم اللغة إلى معناه الذي لا يُدْرَكُ إلى عبر الرؤية القائمة على الحدس والفلسفةِ بوصفهما - لديه - جناحينِ يُحلِّقُ بهما - ناقدًا وباحثًا - في فضاءات التجلي مع الكتابة في معراجها المدهش المعجز نحو المعنى حدسْ ًا واحتمالاً وانتهاكًا وخرقًا.

فالموت هنا في البيتِ يتجاوز معناهُ القار في المعاجم وفي اللغة المعيارية إلى معناهُ المتعلق بفلسفة التأويل والتلقي والكشف، فموتُ قائل البيت ربما يعني لدى فيدوح هنا (وهذا غالب ظني) موتَ حقِّ القائل المطلق في ملكية البيت تأويلاً ومعنىً، فهناك حقوق ملكية معرفية وتأويلية وكشفية أخرى تتعدد وتتنوع بتعدد وبتنوع التلقي.وما دامت هي كذلك متعددة ومتنوعة فهي تنتج التمايز فيما بينها وما دامت متمايزة فهي تنتج الانزياح. فكأني بفيدوح - وهو يؤمنُ بالتمايز في القراءات، لا بالتماثل، وبالتعدد لا بالفرادة- ينطلق من حتميةِ التنوع والتعدد إلى حتمية الانزياح والمفارقة إذ يقول **:" إن قراءتنا المنزاحة على هذا النحو غالبًا ما تميل إلى التأويل التوليدي، القريب من تصور شليجل schlegel من حيث إعادة بناء النَّصِّ بما تستدعيه طرائق الإنتاج، والميل عن جاهزية النظر المألوف، المؤدي إلى التصديق بأثر الآخر، واستتباع تعاقب الأجيال للقبض على التنميط، الذي عشش في ثقافتنا بالمصداق، وفقَّسَ ارتجانًا،**

سواء أكان ذلك بالمتواترات، أم بالمرجعيات النمطية المجحفة، والتي يحصل معها القطع في الحكم على الشيء حقيقةً" (7).

لهذا فأنَّ القارئَ المتابعَ لمشروع فيدوح النقدي منذ حروفه الأولى، وحتى كتابة معراج المعني....يستطيعُ إدراك ملامح فعل التلقي لديه بوصفهِ حالةً بكرًا لا تنتهي من التأملِ والقراءةِ والحدس الذي يرتقي بفعل القراءة إلى مصاف الفلسفة(ذلك كون الفلسفة سؤالاً لا ينتهي وحدسْاً لا تقاربهُ الكلمات وإن ادعت قدرتها على المقاربة).

فالحدسُ والتأمل - في رؤية فيدوح للقراءة والنقد والتحليق في فضاءات النَّص- هما ركيزتا الأمل المنشود من النَّصِ المبدع الراغب في زعزعة كيان الذات، ومداعبة ذائقة التلقي " بما يَخلقه من قارئٍ جديدٍ برؤيةٍ جديدة تكون سببًا في غياب المؤلف، كما يقول بارت، وذلك بعد أن يفقد المؤلف صوت مصدره، ويتوارى خلف حجاب رقْشِ المخطوط لتبدأ الكتابة رغبةً في الكشف عن معارج المعنى لأن النَّص برؤيتنا يتجدد بتجدد الذات في زمانها ومكانها، وتتنوع مسالكه في كلِّ آن" (8).

❑ اقتصاديات النَّص والكشف التأويلي عبر التنقيب في لعبة التوازي بين العناصر النّصية:

تتخذ لعبة التأويل والمقاربة النقدية للنص الإبداعي لدى فيدوح من البحث في اقتصاديات النَّص مرتكزًا ضمنَ مرتكزاتٍ عدة رئيسةٍ في عملية القراءة. وتتمثلُ عملية البحثِ هذه في النظر إلى العلاماتِ الشعرية من جهتين:

▪ الأولى: إنَّها علاماتٌ تُرَاوِحُ بين الرَّقشِ، والبياض:

ينظر الدكتور فيدوح في مشروعه النقدي إلى البياض بوصفه نصًّا يتوازى مع الرقش ويتفاعل مَعَهُ في ثنائيةٍ من التناغم الذي تنطق عبره دلالات النَّص، فـ **" تضافر الفراغ في النَّصِ الشعري مع السواد، وتموجات النَّصِ وفق الثنائية على نحوٍ متناظر ومكررٍ**

أحيانًا، هو ما يوحي في رأي الشاعر بالانسجام بين المعنى الموحى به، والمعنى المنتظر...." (9). فبما أن الرقش هنا ينظر إليه بوصفه صوتًا شعريًا في النَّص فإن البياض ينظر إليه في المقابل بوصفه صمتًا شعريًا.

فالقراءة كما هي استنطاق للرقش فهي في الآن نفسه بحثٌ عن الخبيئ في هندسةِ البياض التي قارب **فيدوح** في كتابه **معارج المعنى** نماذج منها عند **قاسم حداد وعلي الشرقاوي وأدونيس وصلاح عبد الصبور مبينًا ما** يتوارى خلف تلك الهندسة من دلالات.وذلك بوصفها تشكيلاً بصريًّا كثيفًا يقتصدُ فيه الشاعر مُرَشِّدًا استخدامه للعلامة الشعرية من خلال الاستعاضة بهندسة الفراغ عن علامات لسانية كثيرة تتوازى مع (الرَّقْش) و تتعالق وتتكامل معه بما يفتح القول الشعري ويثريه دلاليًا. وذلك بوصف اللغة طائرًا جناحاه اللسان وعلامات أخرى خارج اللسان تقول ما يعجز اللسان عن قوله أحيانًا.

لذلك فعند قراءة جغرافيا النصوص (10) – وفق فيدوح- تتجلى الأبعاد الدلالية للعديد من الأشكال الهندسية التي تتجلى في تلك النصوص مثل:

١ - الـ **" المُعَين"** عند علي الشرقاوي في مقطعة **" هكذا ، دائمًا هكذا"** من هامش " **دخلت"** من ديوانه **"من أوراق ابن الحوبة".** ذلك المعين الذي قاربه فيدوح مقاربات هندسية محتملة انطلق منها لمقاربته دلاليًا؛ فهو وفق احتمالات القراءة معين وهو أيضاً مثلثان مشتركان في قاعدة واحدة أحدهما معتدل والآخر مقلوب، وكل رؤية محتملة لهذا المقطع تتوالد عنها دلالات محتملة. وفيما يلى الجزء المشار إليه من المقطعة المذكورة:

و
ما زلت
أرى
الساحل أنثى
البحر ذكرٌ
وأنا
الصدفة

٢ - التَدَرُجَ السُّلَّمِي للسطرِ الشعري عندَ صلاح عبد الصبور في قوله:

أحسُّ أني خائف
وأنَّ شيئًا في ضلوعي يرتجف
وأنني أصابني العيُّ فلا أبين
وأنني أوشك أن أبكي
وأنني
سقطت
في
كمين.

ففي قراءته للسطر الشعري الأخير المدَرَّجِ تدرج السُلَّم هنا يذهب فيدوح مذهب محمد الصفراني في كتابه **" التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث"** ؛ فيرى أن السقوط كان سقوطًا تدريجيًا تم عن طريق الاستمالة والمخاتلة، وليس سقوطًا مباغتاً دون تمهيد.

٣ - بعض الأشكال المختلفة التي تلتقطها العين من توزيع البياض والرقش داخل الصفحة الشعرية عند قاسم حداد والدلالات المحتملة من وراء ذلك مثل قول حداد في قصيدة **" سطوة ":**

سطوة
أمام الورقة
.....أقف مذهولاً
.....
.....
.....
.....
.....
..... من يجسر على هذا البياض الجميل.

وعلى هذا النص يعلق فيدوح فيقول:
" إذًا نحن، في "سطوة " أمام ثلاثةِ نصوص في نصٍّ واحد، الأول هو النَّص المرقش في السطرين الشعريين الأولين.والثاني هو نص البياض بين السطر الثاني والسطر الأخير، بينما الثالث هو نص البياض المتروك فيما تبقى من الصفحة، وحتى في الحالة التي يمكن أن نقولَ فيها إننا أمام نصَّين فقط، أحدهما ماثلٌ في المكتوب، والثاني في البياض بشقيه، فإن الأمر لا يختلف كثيرًا، مادام المعنى المستخلص هنا هو المعنى نفسه المستشف من الحالة الأولى، وفي كلتيهما نصل إلى أن المحو، البياض، في وضع متوازٍ، يضع القارئ رهن طبيعة مرجعيته المؤهلة في مسعاها إلى إعادة صياغة النَّصِّ، وإعادة بنائه، بالتطلع الذي يستند إلى الجمع بين الذكاء الذهني والفطنة الشعورية ضمن مساحة المتصور المرسوم بينهما".

٤ ـ توظيف البياض وعلامات الترقيم معًا في قول أدونيس:

(..../ طائر
باسطٌ جناحيْه، هل يخشى
سقوط السماء؟ ام إن لـ
الريح كتابًا في ريشة؟ الـ
عنق استمسك بالأفق
والجناح كلام
سابحٌ في متاهة.../)

وهنا يقرأ فيدوح البياض وعلامات الترقيم والرقش، فيذهب في قراءته إلى كونِ النص **" موزعًا بين مساحتين، الأولى ذهنية شعورية، والثانية ماثلة في رسم القصيدة داخل حيزٍ أحاطها بتنصيص بين هلالين، ويردفُ هذا التحديد تعيين آخر حين وضع النص بين خطين قطريين، مائلين في شكل انحناء،ليجد القارئَ نفسه أمام نسقٍ يركز على بنية بصرية متعاضدة مع علامات الترقيم المضافة، تتضمن شكلاً مثيرًا للانتباه.....إن مار رسمته المخيلة الشعرية من خواص دالة على عظةٍ لهذه القصيد، هو تداخل الكلمات في البياض، ومع علامات الترقيم، في صورةٍ تكثيفية، أحدثت نقلة مثيرة للانتباه في وعي المتلقي مضافة غلى الصورة التعبيرية المألوفة، ولعل المتلقي هنا قبل ان يخوض في معرفةِ الصورة الشعرية، ينساق وراء الصورة البصرية، إذ يجد نفسه مجبرًا على على التركيز على الدالن وبعد تامله الحدسي يكتشف الصورة الشعرية تختفي وراء الصورة البصرية، وكأن هناك عاملين مشتركين بين ما هو بصري**

وما هو مجازي في التقنيات المضافة " بياض، تنوع علامات الترقيم".

٢ -الثانية: محدودية العلامات مقارنةً بالمعاني:

إنَّ تلك العلامات الشعرية مثلها مثل بقية العلامات في الكونِ تمَثِّلُ كونًا محدودًا إذا ما قورن بالكون اللامحدود من المعاني المتوخاة من ورائها. ولذا فالبحث في اقتصاديات النَّص أو - بتعبير أكثر دقة- في كيفية ترشيد النَّصِّ علاماتهِ يفتح المجال أمام القراءة المفتوحة من خلال البحث عن المحمولات الدلالية الجديدة المحتملة للعلامة الواحدة. ويتضح ذلك مقصدًا من مقاصد مشروع فيدوح في التلقي والقراءة والكشف من خلال إدراكه طبيعة تلك العلاقة بين المعاني والعلامات. تلك الطبيعة التي تضرب بجذرها البعيد في كتابات القدامى، منذ **فخر الدين الرازي** الذي يستحضر فيدوح محصول قوله في هذه المسألة **:" إنَّ المعاني التي يُحتاج إلى التعبير عنها كثيرةٌ جدًّا، فلو وضعنا لكل واحد منها علامة خاصة، لكثرة العلامات، حيث يعسر ضبطها".** هذا ناهيك عن حضورها اشتغالاً وبحثًا في كتابات المحدثين.

❑ استنطاق المحمولات الدلالية للنّص عبر التقابلات القائمة بين المواد الخام المشكلة للمزيج النَّصي:

النَّص مزيجٌ من الإبداع و التلقي، من الكتابة والقراءة، من الماثل والمتمَّلِ . والشاعر مزَّاجٌ، والشعر كيمياءُ المتقابلات، وهو أيضًا نقطةُ التقاء المتناقضات المنسجمة في الذات المبدعة، مثلما هو التقاء المتوازيات، ليس عند نقطة بعينها، بل عند نقاط لا متناهية تشكل في مجموعها متواليةً مفتوحة من الدلالات. تلك الاستنتاجات ومثيلاتها تتجلى من سبر معالم فعل القراءة عند فيدوح خاصةً عندما ينظرُ فيدوح للنص بوصفه نتاجَ تفاعلِ المتقابلات، وبوصف القراءة كشف عن تلك المتقابلات، وعن دورها في توجيه المسار الدلالي. وقد مثَّل

كتابه **معارج المعنى** لنماذج من تلك القراءات الشغوفة بالكشف عن تلك **المتقابلات/ الثنائيات** و استنطقاها مثل:
ثنائية اليباب /الانبعاث التي قاربَها **فيدوح** من خلال الكشف عن الثنائيات الوليدة عنها مثل: **ثنائية العامل/ المعمول به،** على مستوى الواقع اليومي، وثنائية **القهري/ الثوري**، على المستوى الأيديولوجي، وثنائية **الآني / المابعدي**، على المستوى الزمني وما توالدَ عن تلك الثنائيات من دلالات محتملة **في نصوص لأدونيس، وعبد الله العشي، وعياش يحياوي، وعبد الوهاب البياتي، وأحمد حمدي و غيرهم** (11).

❑ بين قراءةِ النَّصِّ وقراءةِ الذات المبدعة: معالم التماس الممكنة بين الصوفية والنقد الأدبي.

يشير فيدوح – في سياق تأسيسه لقراءة النصَّ عبر قراءة الذات المبدعة - في كتابه **معارج المعنى** إلى عددٍ من الدراسات والأبحاث التي قاربت علاقة الذات بالنَّصِّ، مثل دراسة **ما بعد اللامنتمي** لـ " **كولون ولسون**"، ودراسة **نحو مفهوم إنساني** لـ " **نظمي لوقا** "- مؤمنًا في السياق هذا بما آمن به **هايدجر** ، وبما يؤمن به الشعراء جميعًا بأنَّ البديلَ الخلاقَ للعالمِ الحقيقي الفوضوي هو مملكة الشعر والروح، ولذا فالذات المبدعة تتخذُ من الشعر ملاذًا نحو عالمٍ آخر نوارني مشعٍ، ينتشلها من العالم الواقعي الفوضوي القلق الضيق الذي يسيجها بسياجات الاغتراب، ومن ثمَّ تسعى الذات في سبيل كسر حدة هذا العالم ومواجهته إلى " **تقمص وجدان العالم الروحاني النوراني بكل ما يطفحُ به من إشعاعات،وما يفيضُ به من كيانات نابضة بالجوهري المطلق، والصامت المغري، في سكونه الأبدي، وروحانيته الأسمى، ومهابته الخالصة، ومن ثمَّ يتولد لديها أيضا شعور بالانفصال عن الكلية البشرية، ونزوع إلى الاتصال بعالم أنقى في سبيل تحقيق إنسانيته المطلقة، فالشاعر الذي يكتشف سمته، أو خصوصيته الإنسانية المميزة، ويتقمصها في سلوكه وجدانيًّا، يُحس بغربته الشديدة في ذاتيته البشرية التي يشترك فيها مع سائر**

الكائنات الحية ن فينزع، أشد النزوع بوجدانه إلى تجاوز ذاتيته نحو الموضوعية المطلقة ما وجد إلى ذلك سبيلاً.... والشاعر إذ يستيقظ على ما في الواقع من فواجع، لا يملك بفعل حساسيته إلا أن يخلع نعليه ويولي هاربًا، باحثًا عن عالم الضوء والطهر والبراءة، وهذا يعني تحول الذات وانتقالها من سلطة الغريزة إلى سيادة المبدأ تجاوزًا لذاتيتها السلبية بغية تحقيق شروط الحياة المنشودة في تجلياتها الإنسانية، وإيجاد المعادل المثالي لهذه الحياة... " (12).فمن الشعور تنطلق الكتابة وينطلق التعبير، فتتخلق القصيدة مدفعوعة في ميلادها بالسأم أو بالفرح أو بالدهشة. وبيت الشعور هو الذات وما يكتنفها من مشاعر. فالقلق الذي ينتاب الذات المبدعة ويقودها نحو الابتكار والخلق يقاربه فيدوح بوصفه الفاعلَ الذي كان ولم يزل باعثها الأكثر حضورًا في ميلاد القصيدة، كونه يتجه بالذات نحو عوالم نقيضة لعالمها القلِق. (13).

ولما كانت الذات وهي تبني عالمها المعادل البديل لعالمها المادي المشحون بتوافه الحياة- توغل بالوعي الإنساني نحو مصاف السمو والترفع عن ذلك العالم المادي سعيًا إلى عالمٍ روحيٍّ تسمو فيه وترتقي،فإنها تنتتج خطابها الإبداعي المشحون بفيوض النور والصفاء.ولما كان الخطاب الصوفي يسعى إلى التوغل بالوعي الإنساني- كما يقول فيدوح - نحو أعمق معاني السمو على تفاهةِ الحياةِ ومادتها وحطتها، وأن يخلص " الأنا" من سجنه ويخرجه من هشاشةِ الواقعِ، ويحلق به في سماوات المطلق غير المتناهي بغيةَ تجديد النبض الروحي وارتقاء أعلى درجات الصعود نحو المتعالي، ولا شك في أن تجربه "الأنا" المريرة في شد فتلها وقوة عزيمتها هي قبسٌ من روحه المستخلص ومن فيضِ المطلق الإلهي في انبثاقه الذي يبثها أسراره وذلك حينما يباشر الكشفَ عن استسرارية عظمةِ الكون الأعلى، لحظة مداعبةِ الروحِ في صمته. (14) . فإن في ذلك ما يحمل على ضرورة الاستفادة من محصول الخطاب الصوفي وهو يسعى بالنفس مسعى التهذيب والسمو والترفع عن عالم المادة

والتحليق بها في عالم الروح والنور والفضيلة- في مقاربة الخطاب الشعري والكشف عن مآلاته الدلالية (15).

❑ الأسطورة والثراء الدلالي:

الأسطورة أكثر ثراءً من حيث الدلالة من كثير من عناصر النَّصِّ الشعري،إذ حسب فيدوح: **" تتخذ الأسطورة أنماطًا ترامية، وألوانًا زاهية،وآفاقًا زاهيةً، وآفاقًا متنوعةً في الشعر العربي المعاصر عمومًا ، انطلاقًا من أن الأسطوريَّ نمطٌ من أنماط التعبير عن العالم والإنسان في علائقهما وتحولاتهما المستمرة، ويمكن هذه الأنماط أن تتخذَ طابعَ التغيير عللى الصعيد الدلالي، وليس على المستوى الشكلي الظاهراتي، ذلك أن المحمول الرمزي للشكل الأسطوري يتخذُ آفاقًا متعددة توحي بدلالات جمة، حيثُ إن الأسطورة انصهار في اللغة، وامتداد لكونيتها، فاصلة بخلاف الرمزي الذي لا يرتبطُ إلا بالسياق االواردِ فيه، وحيثُ كان الرمز فرديًا ذاتيًا، راحت الأسطورة تبحثُ يبحثُ عن الوحدة والتقاء الوعي الفردي والجماعي بعدم الوعي الفردي والجماعي في آنٍ، ذلك أن ما يميزها هو نزوعها الباطني نحو اختراق الآفاق المجهولة وتفجير مكامنها الخبيئة، وهي بذلك تمد الشعر بالمطلقش الأسطوري، وتخصبه بالمتجدد من المعاني، والتصورات والرؤى، التي تعود على الحياةِ بمصداق الآمال"** (16). لذا فالشاعر يبحث عن التعالقات الممكنة بين دلالات الأسطورة والواقع المعيش المحيط بالذات المبدعة، ثم يستفيد من ذلك في عملية الخلق والمزج والاستعاضة، فتأتي القصيدة محصلةً من الرؤيا والأسطورة والواقع الذي تقاربه الذات المبدعة عبر لعبة التمثُّلِ محملةً إياه بدلالات الرموز الأسطورية المترامية المتعددة المفتوحة (17).

الهوامش والمصادر:

١ - فيدوح، عبد القادر، إراءة التأويل و مدراج معنى الشعر" دار صفحات للدراسات والنشر (دار صفحات للدراسات والنشر سورية – دمشق ط 1 2009 م).

٢ - عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات للدراسات والنشر، سورية، دمشق ط 1 2012م ص 10.

٣ - منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان ط 1998م ص 39.

٤ - حسن عجمي،السوبر حداثة: علم الأفكار الممكنة،دار بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت لبنان 2005م، ص 228.

٥ - المصدر السابق نَفْسَهُ ص 210.

٦ - عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات للدراسات والنشر، سورية، دمشق ط 1 2012م ص 10.

٧ - السابق نفسه ص 12.

٨ - ص 9.

٩ - ص 18.

١٠ - انظر المزيد من قراءة البياض في النصوص في الكتاب في الصفحات من 17 :51

١١ - ص53 :90 .

١٢ - ص 93: 94.

١٣ - ص 116.

١٤ - ص 124.

١٥ - انظر نماذج من مقاربة عدد من النصوص، في ضوء الإلمام بعددٍ من مرتكزات الخطاب الصوفي في الصفحات من 116 :185.

١٦ - ص188.

١٧ - انظر مقاربات الناقد عددًا من النصوص الشعرية التي وظفت الأسطورة في الصفحات من ص188: 212.