ISSN: 2706-6495

قصيدة "إلى أمي" للشاعر محمود درويش، مقاربة من منظور نظرية التلقي

The poem "To My Mother" by the poet Mahmoud Darwish, an approach from the perspective of reception theory

إعداد الباحثة/ غيداء بنت حسن بن محمد فقيهي

ماجستير البلاغة والنقد، قسم البلاغة والنقد، كلية اللغة العربية وآدابها، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية

Email: ghaidafaqihi4748@gmail.com

ملخص الدراسة:

تحاول هذه الدراسة النظر في عدد من الدراسات والأبحاث العلمية التي تناولت نظريةَ التلقي، والسعي إلى إدراك هذه النظرية، وأبرز ممثليها هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر، ومكانتها النقدية بين الاتجاهات في النقد الأدبي الحديث، والنظر إلى القارئ القادر على سبر أغوار العملية الإبداعية، وتجديد نظرتنا إزاء النص، وجعل المتلقي قائداً لهذه العملية، والتركيز على قدراته وإمكاناته عبر منظومة من المفاهيم، مراعين فيها جميع الجوانب المكملة لعملية القراءة المنتجة، من خلال تقديم مقاربة تطبيقية من منظور نظرية التلقي لقصيدة "إلى أمي" للشاعر محمود درويش، في تمهيد وفصلين. تتطرق الباحثة في التمهيد إلى نظرية التلقي ومكانتها في المناهج النقدية الحديثة، ثم عرض موجز للسيرة الذاتية بالشاعر، ويتكون الفصل الأول من مبحثين، يتناول الأول الأصول الفلسفية والتاريخية، أما الثاني فيناقش نظرية التلقي في الدراسات الغربية ومفاهيمها الأساسية، أما الفصل الثاني يتكون من ثلاثة مباحث، الأول يناقش زمنية النص وتاريخية القراءات في قصيدة إلى أمي لمحمود درويش، ثم الثاني ويقوم على التأويل وفراغات النص في محاولة للخروج بقراءة جديدة تثري النص الشعري بما يستحقه، إما الثالث يناقش دور الشاعر في كسر أفق توقعات المتلقي، ثم ملحق احتوى على نص القصيدة، وأخيرا الخاتمة ومن أهم نتائجها، أن الشعر العربي قادر على التعايش مع تجربة المتلقي، ومن توصياتها ضرورة الانفتاح على المناهج النقدية الحديثة ومحاولة تطبيقها على النصوص الأدبية.

الكلمات المفتاحية: نظرية التلقي، تعدد القراءات، التأويل وفراغات النصوص.

ISSN: 2706-6495

The poem "To My Mother" by the poet Mahmoud Darwish, an approach from the perspective of reception theory

Abstract:

This study tries to look at the number of scientific studies and researches that dealt with the theory of reception, and to try to understand this theory, the most prominent representatives of which are Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser, and its critical place among the trends in modern literary criticism, and the view that the reader is the leader in gathering the elements of the creative process. , and renew our view of the text, and make the reader the leader of this process, and focus on his abilities and potential through a system of concepts, taking into account all complementary aspects of the productive reading process, by presenting an applied approach from the perspective of the theory of receiving the poem "Illa Ami" by the poet Mahmoud Darwish, and in preparation and seasons In the introduction, the researcher touches on the theory of reception and its place in the modern critical curriculum, then a brief presentation of the biography of the poet. , the first discusses the chronology of the text and the history of readings in the poem to the mother of Mahmoud Darwish, then the second discusses the interpretation and gaps in the text in an attempt to come up with a new reading that enriches the poetic text with what it deserves, or the third discusses the role of the poet in breaking the horizon of the recipient's expectations, then the appendix contains the text of the poem, Finally, the conclusion and one of its most important results is that Arabic poetry is able to cope with the experience of the recipient, and one of its recommendations is the need to open up to modern monetary analysis and try to apply it to literary texts.

Keywords: Reception theory, expectation horizon and Interpretation and voids of texts.

ISSN: 2706-6495

1. المقدمة:

من اللافت للنظر تركيزُ الدراسات النقدية وجميع مناهجها في مرحلتها الأولى على عنصر المؤلف، لما له من أهمية مركزية في تفسير الأعمال الأدبية، لذلك فقد شكّل المؤلف نقطة التقاءٍ مع مجموعة من الدراسات والمناهج ذات البُعد التاريخي والنفسي والاجتماعي، ولكن بعد منتصف القرن العشرين ظهرت متغيراتٌ كبرى في جميع حقول المعرفة، و أهم تلك المتغيرات إعلان موت المؤلف من قبل أقطاب البنيوية التي ركزت على النص باعتباره مجموعة من البنيات الداخلية المغلقة، وعلامة من العلامات اللغوية والأيقونات البصرية، أدى ذلك لظهور مرحلة أخرى تدعو إلى إرساء دعائم التلقي والتأويل، من خلال الاهتمام بدور المتلقي كطرف مهم في العملية الإبداعية، مما أسهم في لفت انتباه مجموعة من الباحثين والمنظرين الذين حاولوا جعل النص منفتحاً على قطب القارئ، بعد أن هُضِمَ حقُّه وأُقْصِيَ في مرحلة هيمنة سلطة المؤلف وسلطة النص، وقد كانت البداية الحقيقية في نقل هذا العنصر إلى الدراسات الأدبية على يد رواد نظرية التلقي، هانس روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر، فجاءت نظرية التلقي لتطرح نفسها كمنهج بديل ومنعطف جديد نحو أفق مغاير في مجال القراءة والتأويل وتمكين حضور القارئ، وبهذا تعلن المدرسة (كونستانس الألمانية) ميلاد القارئ، وتحول مسار الممارسة النقدية، لذا دعَوا إلى التجديد في دراسة النصوص على ضوء القراءة والاهتمام بكشف الروابط القائمة بين القارئ والنص، والاهتمام بدور المتلقي في ملء فراغات النص وتشكيلها.

وانطلقت من خلال **الإشكالية الأساسية** للبحث، وتتمثل في: ما آليات نظرية التلقي التي يمكن تطبيقها على قصيدة "إلى أمي" لمحمود درويش؟

وقد تفرع من خلال تلك الإشكالية **عدد من الأسئلة**:

- هل الشعر العربي الحديث قادر على التعايش مع تجربة المتلقي؟
- ما دور المؤول في فهم فراغات النص الشعري؟
- هل يمكن التأسيس لتاريخ القراءات النقدية التي قُدمت في تحليل القصيدة؟
- هل يمكن تقديم قراءة نقدية شاملة؟
- هل استطاع محمود درويش كسر أفق المتلقي؟

وقد اعتمدت على **منهج نظرية التلقي الألمانية**، وبالخصوص مفاهيم هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر، بحيث يجب العودة إلى زمنية النص وتاريخية القراءات النقدية التي قُدمت للنص الشعري، وتحليل منطلقاتها وأدواتها والنتائج التي توصلت إليها، والاستفادة من مفاهيم فراغات النص لتقديم قراءة لهذا النص الشعري، بالإضافة إلى التركيز على مفهوم كسر أفق التوقع ودوره في تحقيق أدبية النص.

وتكمن **أهمية الدراسة** في النقاط الآتية:

- فتح آفاق القراء وإعادة تلقي الآراء التي دارت حول قصائد محمود درويش.
- اشتمال البحث على العديد من آراء النقاد والدارسين الذين تناولوا القصيدة بتحليل من حيث تصنيفها بحسب المنهج الذي اتبعه مؤلفها، وعرضها ومناقشتها بالتحليل والمقاربة.
- خلق تفاعل حي بين النص والمتلقي؛ بحيث يستطيع القارئ المحاور والمنتج الوصول إلى جماليات النصوص الشعرية.
- التأكيد على أن "نظرية التلقي" تعاملت مع النص الأدبي بشكل متفرد وغير مسبوق، حيث عدّته "أثرا منفردا" بذاته، يتلقاه المتلقي حسب طريقته الخاصة.

- توضيح كيف نقلت نظرية التلقي مركز الاهتمام من المؤلف إلى القارئ بوصفه الذات التي تمنح النص حياته الحقيقية وتعيد إنتاجه، في ظل سياقاتها ومرجعياتها الفلسفية والثقافية لما بعد الحداثة.

والهدف المرجو من هذه الدراسة يكمن في التنقيب عن البُنى الجمالية التي استطاعت مناهج النقد المعاصر أن تستنطقها وفق إجراءاتها التحليلية من قصيدة " إلى أمي ".

وقد **اقتضت منهجية البحث تقسيمه إلى** مقدمة وتمهيد وفصلين، وخاتمة بها أبرز النتائج والتوصيات، وقائمة بالمصادر والمراجع، حاولت من خلالها احتواء الإشكالية المطروحة، والإحاطة بها من كل جانب، وهي كما يأتي:

أولا: المقدمة: وقد تم فيها التعريف بموضوع البحث، والمنهج الذي تم الاعتماد عليه للوصول إلى إنجاز البحث، وما اقتضته المنهجية من تقسيم وعنوان البحث.

ثانيا: التمهيد:

وسأعرض فيه نظرية التلقي ومكانتها في المناهج النقدية الحديثة، والحركات النقدية التي يمكن رصدها في كل من المناهج السياقية والنصية وما بعد البنيوية، وخاصة نظرية التلقي، وبيان ما تحتله من مكانة مهمة بين المناهج النقدية الأخرى، ثم السيرة الذاتية بالشاعر محمود درويش، ومسيرته الشعرية وأهم إنتاجاته.

ثالثا: الفصول وما تحتويه من مباحث، وهي:

- الفصل الأول: نظرية التلقي عند الغرب، ويشتمل على مبحثين.
  - المبحث الأول: وفيه أتحدث عن الأصول الفلسفية والتاريخية، وأهم المؤثرات التي استقت من خلالها نظرية التلقي مفاهيمها.
  - المبحث الثاني: وفيه أتحدث عن نظرية التلقي في الدراسات الغربية ومفاهيمها الأساسية.
- الفصل الثاني: دراسة تطبيقية في قصيدة "إلى أمي" للشاعر محمود درويش، ويتناول ثلاثة مباحث.
  - المبحث الأول: وفيه أتحدث عن زمنية النص وتاريخية القراءات في قصيدة "إلى أمي".
  - المبحث الثاني: وفيه أتحدث عن التأويل وفراغات النص.
  - المبحث الثالث: وفيه أتحدث عن الشاعر محمود درويش ودوره في كسر أفق التوقعات.

رابعا: الخاتمة: وأعرض فيها النتائج التي توصل إليها البحث.

خامسا: قائمة المصادر والمراجع: وهي الكتب التي أعانت الباحثة في المادة العلمية للبحث وتحقيق النتائج المرجوة.

التمهيد:

أولاً: نظرية التلقي ومكانتها في المناهج النقدية الحديثة

اختلفت النظريات وتعددت المناهج في ممارستها للظاهرة الإبداعية بالنقد والتحليل، ويعود الاختلاف للمرجعيات الثقافية والحضارية التي تستند إليها تلك المناهج، وما تلعبُه من دور في تباين نظرتها للنص الأدبي، ولعل الجدير بالذكر أن كل المناهج النقدية كانت تمثل أحد جوانب العمل الأدبي، ويقصد بتلك الجوانب (المبدع – النص – القارئ)، فتجدها تقف على أحد هذه الجوانب، وتجعله ركيزةَ دراستِها، والمتتبعُ لتلك المناهج يتضح له أن بعض تلك المناهج غلَب عليها الاهتمامُ بالمبدع، وجعله مركزاً في العملية الإبداعية، مما أدى إلى بسط سلطة المؤلف، وإهمال النص والقارئ، وهذا ما يُعرَف بالمناهج السياقية، ومنها المنهج التاريخي، والمنهج النفسي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج الأسطوري.

وهذا الاهتمام بالمؤلف أدى إلى ظهور مرحلة أخرى، وكأنها استدراك لما سبقها، وهي توجيه الأنظار إلى دراسة النص باعتباره الأساس في العملية الإبداعية ونتاجها، وهذا يعني أن التحليل الآن يكون بمعزل عن الظروف الخارجية التي نشأ النص في داخلها، وتعرف هذه المرحلة بالمناهج النصية، ومنها الشكلانية الروسية، والبنيوية، والتفكيكية، ما أدى إلى إهمال حق المتلقي في إنتاج العملية الإبداعية، لذا فإن دور المناهج النقدية لم يقف عند هذا الحد، وإنما تجاوز ذلك، وأعطى لقارئ هذا النص دوراً في العملية الإبداعية، وأصبح جزءاً من إستراتيجيات تناول النص الأدبي والاهتمام بقراءته، والأثر الذي تحدثه هذه القراءة في نفس المتلقي، وبالتالي أصبح المتلقي مساوياً للمبدع، فلم تعد القراءة عملية مجردة لبنية النص، وإنما أصبحت محاولة للبحث عن جماليات العمل الأدبي، والمشاركة في فك رموزه، وملء فراغاته، وهذه الرؤية تجدها تتجسد في نظرية التلقي (عزيز ماضي، شكري،2020).

ويعد ما قامت به نظرية التلقي ما هو إلا بناء جديد ومختلف لمفهوم العملية الإبداعية، وطرق اشتغال القراءة، وهذا يعني أن ما تحمله جمالية التلقي تكوّن عبر الصيرورة التاريخية أو القراءة ذاتها فهي الميزة لهذه النظرية، لاهتمامها بالمتلقي بوصفه أهم عنصر من عناصر العمل الأدبي، وذلك لإكماله هذا العمل واتجاهه إلى وضع النصوص في سياقات تاريخية مختلفة، وبالتالي يختلف القرّاء، وتتنوع المدركات والأدوات، ويصبح هناك ابتعاد عن التفسير الأحادي الضيق، وإعطاء القارئ مكانة جديدة أكثر اتساعاً مستعيناً بالعمليات الذوقية والذهنية المحدودة بتاريخ القراءة، وبذلك يكون التلقي، هو "البحث عن قنوات التواصل، بمقدار ما هو بحث عن ملء الفراغات وكسر أفق التوقع"(حسن فطوم، مراد، 2013)، ويكون التلقي الآن، "فاعلية بناء وإنتاج بمقدار ما هو مفعولية قراءة، والقارئ يسعى لإعادة تركيب النص، وإغنائه بفهم جديد" (المرجع السابق، 2013).

وننوه إلى " مفهوم جمالية التلقي الذي لا يحيل على نظرية موحدة، بل تندرج ضمنه نظريتان يمكن التمييز بينهما بوضوح رغم تداخلهما وتكاملهما، هما نظرية التلقي، ونظرية التأثير، تهتم نظرية التلقي بالكيفية التي تم بها تلقي النص الأدبي في لحظة تاريخية معينة، ولذلك تجدها ترتكز على شهادات المتلقين بشأن هذا النص..، وعلى أحكامهم وردود أفعالهم المحددة تاريخيا، وتعتبرها عوامل حاسمة في تحديد كيفية التلقي في هذه اللحظة التاريخية بعينها، أما نظرية التأثير، فإنها تعتقد أن النص ينبني بكيفية مسبقة استجابات قرائه المفترضين، ويحدد بكيفية قبلية سيرورات تلقيه الممكنة، ويثير ويراقب كل واحدة منها بفضل قدرات التأثير التي تحركها بنياته الداخلية"(شرفي، عبد الكريم، 2007).

ومما تجدر الإشارة إليه ما ذكره - أحمد بوحسن - في بيان صعوبة الفصل بين النص والقارئ وبيان العلاقة بينهما، ولعل هذه الفكرة هي الإشكالية الجوهرية التي تطرحها نظرية التلقي، يقول "إذ من الصعب التمييز أو وضع حدود دقيقة بين الواقعية والتأويل، أو بين ما يمكن أن يقرأ في النص وبين ما هو مقروء منه فعلا"(بوحسن، أحمد، 1993)، فالعلاقة بينهما متداخلة ومتفاعلة، وبالتالي فإن "النص والقارئ يندمجان في وضعية واحدة، والفصل بين الذات والموضوع لم يعد صالحا، وبالتالي المعنى لم يعد موضوعاً يستوجب التعريف به، وانما أصبح أثراً يُعاش"(إيزر، فولفغانغ، 1993)، ونتيجة عن التفاعل بين النص والقارئ، " فلو إن النصوص لا تحمل سوى المعنى المختبئ الذي يكشف عن التأويل، لم يتبقَ أمام القارئ الكثير ليفعله...." (نادر، كاظم، 2003)، لذلك لا بُدَّ من التسليم بدور القارئ، وأهميته في العملية الإبداعية، وعلاقته النشِطة بالنص، وبالتالي نجد أن مكانةَ وأهميةَ نظريةِ التلقي تكمنُ في استدراك واستكمال ما أغفلته تلك المناهج النقدية السابقة، وقد أشار كذلك هانس روبرت ياوس، أحد رواد نظريات التلقي إلى تلك المناهج التي أهملت دور القارئ، موضحاً دوره الخاص الذي يجب حتماً على المعرفة الجمالية والمعرفية التاريخية أن تعتبراها، لأنه من يتوجه إليه العمل الأدبي بالأساس، جاعلاً القارئ ضمن الثالوث المتكون من

المؤلف والعمل والجمهور، وليس مجرد عنصر سلبي يقتصر دوره على الانفعال بالأدب، بل يتعداه إلى التنمية التي تساهم في صنع التاريخ، مشير إلى ضرورة الانفتاح على جمالية التلقي والأثر المنتج، ليتمكن من إدراك كيفية انتظام تتابع الأعمال الأدبية في تاريخ أدبي متماسك، والانتقال من التجربة المكونة للمعايير الأدبية إلى إنتاج أعمال جديدة، وهذا الأمر لا يكون إلا حينما نقيم العلاقة بين النص والقارئ.(ياوس، هانس روبرت، 2004)

ومن هنا فأي عمل أدبي يقوم على تفاعل بين النص والمتلقي كونه يقف في الوسط بين النص والقراءة، فمنهجية التقبل والقراءة تنطلق من أساسين هما: من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص، ولا يتحقق نص المبدع ووظيفته الجمالية إلا من خلال فعل التحقق القرائي عبر ملء الفراغات، واستخلاص المعاني عن طريق الفهم والتأويل، وبهذا تكون الفكرة من التلقي أن يصبح العالم عبارة عن مشاركات وثقافات متقاطعة التي تملك علاقاتها ونزعاتها من ثراء ما يمتلكه التاريخ الإنساني، وبذلك تتعدد الدلالات وفق المرجعيات المختلفة. (السابق، 2004)

ثانياً: السيرة الذاتية بالشاعر محمود درويش.

يُعد محمود درويش من أبرز الشعراء الفلسطينيين وهو أحد أدباء المقاومة، وقد لقب بشاعر الجرح الفلسطيني، وُلِدَ عام 1941 في قرية البروة الفلسطينية قبل الاحتلال بسبعة أعوام، وقد أتم محمود درويش تعليمه الابتدائي في قرية دير الأسد بالجليل، قبل أن ينتقل هو وعائلته إلى لبنان في عام 1948 بعد النكبة، ثم عاد بعد عامين إلى فلسطين مرة أخرى متخفيا، حتى أنهى المرحلة الثانوية، أما في مرحلة شبابه فقد انتقل إلى موسكو للدراسة، وقد عاش في بلدان عدة منها القاهرة وبيروت وتونس وباريس، إلى أن عاش في مدينة عمان الأردنية ورام الله الفلسطينية في أواخر حياته. (ناصر عاشور،فهد،2004)

وقد كان محمود درويش نبيهاً في دراسته، فبعد الانتهاء من مرحلة الثانوية تجده قد عمل في الصحافة الشيوعية، وأشرف على تحرير مجلة جديدة، ما أدى إلى اعتقاله عدة مرات بسبب مواقفه السياسية وشعره، وشغل محمود درويش العديد من المناصب، فقد كان رئيس رابطة الكُتاب الفلسطينيين عام 1987، بالإضافة إلى عمله في مؤسسات النشر والدراسات في بيروت، أما عن مسيرته الشعرية فقد بدأها عام 1960، عندما أصدر مجموعته الشعرية "عصافير بلا أجنحة"، وقد كان في هذا الديوان يمزج بين المحورين الوطني والرومانسي، ثم جاءت مجموعته الثانية بعنوان "أوراق الزيتون" عام 1964، وتعد هذه المجموعة أحد منعطفات درويش الشعرية من حيث المضمون والشكل، ما جعل النقاد بعد ذلك يقسموا المسيرة الشعرية لديه إلى ثلاث مراحل، الأولى: مرحلة الطفولة الفنية، والثانية: مرحلة النضج الشعري، وأخيرا: مرحلة التأثر بالشعر الجديد وأعلامه من الشعراء المعاصرين.(خليل جحا، ميشال، 2003)

وقد تنوع إنتاج محمود درويش من حيث مؤلفاته الشعرية والنثرية وإن كانت الغلبة للشعر، ومن الأمثلة على إنتاجه الشعري، عاشق من فلسطين 1966م، العصافير تموت في الجليل 1969م، إما عن إنتاجه النثري، فمنها شيء عن الوطن 1971م، و في انتظار البرابرة 1987م. (ناصر عاشور، فهد، 2004)

الفصل الأول: نظرية التلقي عند الغرب

المبحث الأول: الأصول الفلسفية والتاريخية.

الباحث في المناهج النقدية الحديثة، على علم أنه لا توجد نظرية إلا ولها أصول وفلسفيات مختلفة عميقة ومتأصلة بجذورها، وهذا ما قامت عليه نظرية التلقي فهي ذات أبعاد فلسفية وعلمية، وهي عبارة عن توجهات نقدية اهتمت بالعمل الأدبي وتفسيره، وتعد من النظريات التي أولت للمتلقي أهميةً ودوراً في عملية القراءة، وهذا الدور ليس بجديد في التاريخ النقدي،

بل ممتد إلى العهد اليوناني القديم، فتجد العديد من الإشارات للمتلقي عند أرسطو في كتابه (فن الشعر)، حينما تحدث عن منح الأدب وظيفة تطهيرية بهدف تحقيق الاندماج بين المتلقي والعمل الأدبي، ويعد المتلقي هو الخالق لهذا الاندماج. (عودة خضر، ناظم، 1997)

وتجد الاهتمام بالمتلقي أيضا في تراثنا العربي النقدي خاصة بما يتعلق ببعض القضايا النقدية التي ساعدت على تطور الذوق الأدبي من خلال حكم المتلقي على جيد العمل من رديئه، وما أشرنا إليه لا يعدُّ إرهاصات تاريخية لنظرية التلقي وإنما شذرات في حدود تنظيرات أصحابها، فلم تستقل لديهم نظرية بالتلقي، ولذا فإن نظرية التلقي هي نظرية نقدية غربية حديثة، نشأت في مدرسة كونستانس الألمانية، وما يقصد بالأصول الفلسفية والتاريخية هي تلك الاتجاهات التي ظهرت في الستينات من القرن العشرين، وساعدت نظرية التلقي في تمكينها وازدهارها، وتتفاوت الآراء حول تلك الأصول، فقد أشار إليها- روبرت هولب- في كتابه «نظرية التلقي» وعدَّها من أهم المؤثرات النقدية لنظرية التلقي: الشكلانية الروسية، وبنيوية براغ، وظواهرية رومان إنجاردن، و هرمنيوطيقا هانز جورج جادامير، وسوسيولوجيا الأدب. (هولب، روبرت، 2000)

أولاً: الشكلانية الروسية:

يعد الشكلانيون الروس من مؤسسي بناء نظرية التلقي، من خلال تأكيد الخاصية الجمالية للأدب، وضرورة تحليل العمل الأدبي من الداخل من أجل تذوقه، وقد نشأت هذه المدرسة في الحرب العالمية الثانية، وتقوم الشكلانية على مبادئ أساسية تكمن في اعتبار الأدب شكلاً محضاً، والبحث عن الأدبية في النص بوصفه موضوعاً لدراسة الأدب، ومن أهم روادها إيخنباوم، وجاكوبسون، شكلوفسكي، وتينيانوف، وتجد أصحاب هذه المدرسة يرجعون الفهم الحقيقي للأدب إلى المسألة الشكلية التي تُعنى بتفسير الأدبية في النصوص، عبر البحث عن العلاقات الداخلية التي تجعل من الأدب أدباً، لذا فالأدوات اللغوية هي عنصر العمل الأدبي، وعلى الناقد تحليلها، ومعرفة العمليات التي تجعل المتلقي في دهشة، وهكذا تجد قضية الشكل مرتبطةً بالتلقي. (إيف تاديه، جان، 1993)

يرى- روبرت هولب – إن الشكلانية الروسية قد أسهمت في تطوير نظرية التلقي، من خلال توسيعها لمفهوم الشكل، حيث يندرج فيه الإدراك الجمالي، وتعريفهم للعمل الفني ومحاولتهم خلق طريقة جديدة في التفسير، وهذا ما يرتبط بنظرية التلقي ارتباطاً وثيقاً، وهذه الأفكار المتمثلة لدى الشكلانيين تجدها تنساب لأصحاب نظرية التلقي. (أبو أحمد، حامد، 2017)

ثانياً: بنيوية براغ:

أثرت البنيوية في نظرية التلقي من خلال ما قدمته من أفكار حول البعد الدلالي للنص، والأفق الاجتماعي للنص والمتلقي، وتعرف بنيوية براغ عند موركاروفسكي وفوديشكا، ويعد موركافسكي ممن أحدثوا نقلة كبيرة بسبب إيمانه بضرورة دراسة النص بشكله ومحتواه، وهذه الفكرة تعد نقيضاً لما دعت إليه الشكلانية الروسية، وقد كانت أعماله من أهم المصادر في ألمانيا، فحيثما كانت نظرية التلقي أو البنيوية تجد موركاروفسكي، وذلك نظراً لقُرب الأفكار المنهجية والنقدية مع أهداف نظرية التلقي العامة. (محمد حسن، عبد الناصر، 2002)

وما يعد أكثر وضوحاً من ارتباط موركاروفسكي بنظرية التلقي، حينما جعل الفن نظاماً حيوياً دالاً، وبالتالي يكون كل عمل فني مفردا ببنية، ولكنها بنية غير مستقلة عن التاريخ نظراً لارتباطها بمرجعيات عدة، وتشكل من خلال أنساق متعاقبة الزمان، وهو بذلك يرى أن العمل الأدبي عبارة عن رسالة إلى جانب كونه موضوعاً جمالياً، يتوجه إلى مُتَلَقٍ هو نتاج العلاقات الاجتماعية. (هولب، روبرت، 2000)

أما فوديشكا فقد تعرف إلى نظرية التلقي بصورة أكثر منهجية من خلال سعيه إلى المواءمة بين ظواهرية إنجاردن والنموذج البنيوي، وذلك من خلال تبني مفهوم التحقق العياني عند إنجاردن وحدوده القائمة بمعزل عن التاريخ عن طريق رفضه لفكرة التحقق المثالي، وربط المصطلح بتطور المعيار الجمالي، هذا وقد تبنى أفكار أستاذه موركاروفسكي، ودعا إليها حينما قدم وظائف التاريخ الأدبي، وسعيه إلى تحقيق الانسجام بين أفكار موركاروفسكي وتطور المعيار الجمالي، وفي المقابل فقد اعترف بتنوع الاستجابات المحتملة، في حين أنه أغفل الوضع الاجتماعي للعمل الأدبي ومتلقيه مخالفاً بذلك أستاذه موركاروفسكي. (سي هول، روبرت، 1992)

ثالثاً: الفلسفة الظواهرية:

ومن خلفيات نظرية التلقي ومرجعياتها أنها قد تأثرت بالفلسفة الظاهراتية ممثلة بزعيمها هوسرل، الذي ربط بين الظاهرة الأدبية ومتلقيها، من خلال اقتراح "مفهوم التعالي، والمراد به أن معنى ظاهرة ما لا يكتمل ولا يعرف النضوج إلا بقدرات المتلقي وفهمه الخاص لها، فتزداد قيمتها وتكتمل" (بن عيني، عبد الله، 2017)، وهذا المفهوم تم تعديله بعد ذلك على يد إنجاردن تلميذ هوسرل، والذي يعني عنده "أن المعنى الموضوعي الخالي من المعطيات المسبقة ينشأ بعد أن تكون للظاهرة معنى مخصصاً في الشعور"(عودة خضر، ناظم، 1997)، ومعنى ذلك أن الظاهرة عند هوسرل مرتبطٌ بعمليات الفهم، إلا إنها عند إنجاردن تنطوي على بنيتين؛ بنية ثابتة، وهي أساس الفهم وبنية متغيرة، وهي تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي، و المعنى الآن هو حصيلة تفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم، وهذا جوهر الاختلاف بين إنجاردن وهوسرل. (السابق، 1997)

وعلى الرغم مما قدمه هوسرل، إلا أن الأثر المباشر في نظرية التلقي تجده مستمداً مما قدمه إنجاردن من أفكار، ذلك لأن العمل الأدبي لديه لم يعد مستقلاً عن تجربة القارئ، بل أصبح له دورٌ في محاولة التوقع وسد الثغرات ومعرفة المسكوت عنه داخل المستويات النصية، بالإضافة إلى عرضه لمفهوم القصدية، واعتبار أن للعمل الأدبي قصداً بحتاً أو هدفاً تابعاً، ويُقصد بذلك ألا يكون محدداً ولا مستقلاً بذاته بل معتمداً على سلوكية واعية، وهذه القصدية التي طرحها إنجاردن أصبحت بعد ذلك مرتكزاً أساسياً في عملية التفاعل الأدبي لدى نظرية التلقي، ويراد بذلك "أن النص يكتبُ له التحقق الفعلي في اللحظة التي يتدخل فيها المتلقي، فيكشف عن فهمه وذاتيته بما يحمل تكملة للنص الأدبي"(بن عيني، عبد الله، 2017).

رابعاً: هرمنيوطيقا - هانز جورج جادامير:

يعد مصطلح الهرمنيوطيقا من المصطلحات القديمة التي استخدمت في الدراسة اللاهوتية، ويراد به "القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني"(السابق، 2017)، وهي من الاتجاهات الفلسفية التي تقوم على التحليل الذي اقترحه فريدريك شلير ماخر، قاصداً إلى فكرة مفادها أن الطريق للفهم يكون من خلال التحليل، معتبراً التحليل له قدرة على فهم المؤلف، أي أن المحلل هو القادر على فهم النص الأدبي، ولذا تجد هذه الفكرة هي الأساس الذي قامت عليها نظرية التلقي الألمانية، فقد أصبحت تتعامل مع القارئ على أنه عنصرٌ منتِج في العملية الإبداعية، فهو لم يعد يستقبل النصوص فقط كما هي، بل أصبح فاعلاً يتلقى النص ويعمد إلى فهمه وتأويله وإنتاجه. (السابق، 2017)

ومن الأفكار التي ركز عليها جادامير واستفاد منها رواد نظرية التلقي، هي مسألة دراسته للوسيط اللغوي كونه مرتبط بالوعي التاريخي، فعمله يرتكز على كشف الطابع اللغوي لكل تجربة إنسانية في العالم، حيث يكون الوعي المدرج في الصيرورة التاريخية، حاضراً في الطابع اللغوي، ويلاحظ بها استعادت جادامير لمفهوم الحقيقة من خلال الفن، وذلك من نزعة الإحالة إلى الذات التي اتجه إليها علم الجمال الحديث، لأنه يعتقد أن الفن يسبق الفلسفة وهي لا تتجاوزه،

وبالتالي ينبغي على الفلسفة أن ترجع إلى الفن وتتعلم منه، وبالتالي الفن معرفة، وتجربة العمل الفني تشارك في هذه المعرفة، وبهذا يكون عمل جادامير التأويلي هو الكشف عن الوعي البشري المدون في تجاربه اللغوية، واختار الفن مجالاً لهذا العمل لما فيه من تدوين عفوي لذلك الوعي، من أجل تحقيق الاستمرارية والآنية، وإسهامه في بناء معنى أية ظاهرة، لهذا تجده يشدد على أهمية الممارسة التأويلية في حدود التاريخ، وهذا ما استعاره عنه أحدُ رواد نظرية التلقي ـ روبرت ياوس ـ وأطلق عليه الأفق التاريخي. (السابق، 2017)

ويقوم التأويل عند جادامير على تأويل مُسبق يمكننا من الرؤية بوضوح، وتركيزه على النشاط التفسيري، وأركانه الثلاثة «الفهم – التفسير – التطبيق»، وسعيه نحو وعي ذي طابع تاريخي علمي، وتطويره لمصطلحين، هما: التاريخ العلمي وأفق الفهم، وهذه التأويلية التي قامت عليها فلسفته هي التي أرست نظرية التلقي، وخاصة لدى روبرت ياوس وطلابه، فكل من مصطلح أفق التوقع، وأفق التاريخ أصبحا معاييرَ لتحليل النصوص الأدبية، وبالتالي تجد أن الهرمنيوطيقا الفلسفية بصفة عامة كانت تربة خصبةً لأصحاب نظرية التلقي. (بنمنصر، عادل، 2002)

خامساً: سوسيولوجيا الأدب:

جاءت سوسيولوجيا الأدب وأخذت زمام الأمر، وهذا ما تجده لدى ليولوفنتال الذي طالب بضرورة الاهتمام بموضوع التأثير الأدبي والتلقي، من خلال الكشف عن الخصائص الاجتماعية النفسية في نطاق البنيات الاجتماعية، فهو يعد علمَ النفس همزةَ الوصل التي تجعل علم الجمال حقلاً معرفياً، وبالتالي فسيكولوجيا الفن ودراسة المثيرات اللاشعورية المتضمنة في المثلث السيكولوجي، وهو المؤلف والأدب والمتلقي أضلاعه الثلاثة، هي التي تكوّن الجمالية الشعرية، وعليه يصبح علم النفس الفرويدي عند ليولوفنتال عوناً لا غنى عنه في دراسة سيكولوجيا التلقي. (سي هول، روبرت، 1992)

ووفق لما يراه ليولوفنتال فإن الفن يسهم في إشباع الخيال، والتمثيل الباطني لهذه العملية يغني عن الاشباع الاجتماعي الحقيقي، ومن ثم فدراسة تلقي الأدب واستهلاكه لا تقتصر على المشكلات الأدبية، بل تسهم أيضا في التحليل الاجتماعي؛ لأنها تبحث في العوامل التي تؤدي بقدرتها الخارقة وظيفة محافظة ومعوقاً اجتماعياً، ومن جهة أخرى لن يكون من الجدلية تقليص وظيفة الفن بحيث يقتصر دوره على تحقيق السلام الأيديولوجي والنفسي، فما يزال في حقيقتِه وجوهرِه مقاوم للمجتمع. (هولب، روبرت، 2000)

أما جوليان هيرش، فقد نظر إلى تلقي الأعمال تاريخيا، ومفهوم الشهرة الذي يعزى إلى ظهور أفراد نابغين ومتميزين، وصار يبحث لإيجاد إجابة لهذه الفكرة ومفادها ما الذي يجعل هذه المجموعة أو تلك في زمن ما أن تنسب الشهرة إلى الفرد؛ أي إدراك الذات التي تناقلت هذه الشهرة، وهذا ما نجده يلتقي مع روبرت ياوس فيما بعد. (عز الدين، زهرة، 2017)

أما ليفن شوكينج، فتجده يقف أمام دراسة الذوق لفهم تاريخ الأدب، وهو يعني القدرة على تلقي الفن مشيرا إلى " علاقته بالفن التي تنعكس فيها الفلسفة الكاملة للحياة لدى الإنسان أو هي على أي حال علاقة تنطوي على الوجود الإنساني نفسه في أعمق أعماقه، والذوق ليس شيئاً ثابتاً، بل متغيراً عبر الزمن، ومتغيراً بتغير المجتمع، ويتعلق الذوق بروح العصر، فإنه يعد مسؤولا لا عن تقديم الأعمال أو التقنيين لهم، بل مسؤولا عن الأدب الذي كتب في ذلك الزمن، ومن ثم كانت دراسة تاريخ الذوق من الأعمال الأساسية عند مؤرخ الأدب".(السابق، 2017)

وتعد عملية الإبداع ودراسة الخصائص الأدبية للعمل هي الطريق لاكتشاف الجمهور، وهي الأسباب الكامنة وراء عادات القراءة، وبذلك لم يعد المؤلف وعمله يحتل الصدارة، بل صار المتلقي والظروف التي يتم فيها قراءة العمل هي الأهم،

ومن ثم تجده يعرض واجبات يجب على علماء الأدب اتباعها، وهو يؤكد ما جاء به هيرش في بيان أهمية المؤسسات ودورها في تكوين الذوق في حقبة بعينها. (هولب، روبرت، 2000)

وبهذا تقترب سوسيولوجيا الأدب من نظرية التلقي من حيث اهتمامها بالقارئ، وثقافته، ومواجهته للعمل الإبداعي، وتركيزه على الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها إلى حد يصبح هذا الاتجاه أحد الأسس التي قامت عليها نظرية التلقي.

المبحث الثاني: نظرية التلقي في الدراسات الغربية ومفاهيمها الأساسية.

نشأت نظريةُ التلقي في ألمانيا الغربية، ويعود ذلك في بادئ الأمر إلى عام 1966م، ولكنها لم تتوقف عن التطور، فتجدُها - أيضا- في النصف الثاني من القرن العشرين، ومنذ ذلك الوقت لاقت هذه النظرية صدًى حول ما أثاره كثيرٌ من الدارسين من نقاشات ثرية، وإن كانت قد ارتبطت بداياتُها بجامعة كونستانس جنوب ألمانيا، وكان الهدف المرجوُّ الذي سعت إليه هذه النظرية هو إدراك نظرية عامة للتواصل ذات اختصاصات متداخلة، ويمكن القول إن أبرز ممثليها وأشهرهم هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر، ومن خلالهما تستطيع رصد تطور هذه النظرية، وبيان مكانتها النقدية والتاريخية بين المدارس والاتجاهات في النقد الأدبي الحديث. (حسن محمد، عبد الناصر، 2002)

ولا يخفى أن رواد نظرية التلقي نظروا إلى القارئ على أنه هو القادر على سبر أغوار العملية الإبداعية، والكشف عن جمالية الأعمال بعيدًا عن الانطباعية، وبالتالي تجدُهم قد جددوا نظرتهم إزاء النص، وجعلوا المتلقي قائدًا لهذه العملية؛ نظرًا لتغيبه فترة طويلة من الزمن، وأصبح التركيز أكثر على قدراته وإمكاناته عبر منظومة من المفاهيم التي قام بوضعها رواد هذه النظرية، مراعين فيها جميع الجوانب المكملة لعملية القراءة المنتجة، سواء كان الأمر متعلقًا بالاستجابات القبلية أو الخبرات الجمالية أو التجارب التاريخية، أو الطاقات الدلالية والإبداعية التي يتميز بها العمل الفني، ويكون هذا من خلال رؤية تكاملية وتفاعلية بين الأفق التاريخي والاستجابة الجمالية، بين عَلمين من أعلام نظرية التلقي، وكان كل منهما يريد أعادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية، وطرق اشتغال القراءة ودور المتلقي في إنتاج هذا العمل الفني. (عميرات، أسامة، 2011)

أولا: أفق التوقعات.

هذا المفهوم يلعب دورًا بارزًا في تطور نظرية التلقي من حيث بنائه منطلقا لتصور النظم الأدبية عبر مختلف العصور، ولم يكن هذا المصطلح جديدًا، فقد ورد لدى الفلاسفة في ألمانيا، وقد أخذ ياوس مفهوم الأفق من جادامير مركبًا معه كلمة الانتظار، وقد أخذها من مفهوم خيبة الانتظار عند كارل بوبر، وقد وجد ياوس هذين المصطلحين معمولًا بهما في فلسفة التاريخ، مما يحقق غايته في برهنة أهمية التلقي في فهم الأدب والتاريخ، ويقصد بالأفق عن جادامير أنه "لا يمكن فهم أية حقيقة دون أن تأخذ بعين الاعتبار العواقب التي ترتبت عليها، إذ لا يمكن حقيقةً الفصلُ بين فهمنا لتلك الحقيقة، وبين الآثار التي ترتبت عليها، لأن تاريخ التفسيرات والتأثيرات الخاصة بحدث أو عمل ما، هي التي تمكننا من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية للمعاني، وبصورة مغايرة لتلك التي فهمها معاصروه بها" (حسن محمد، عبد الناصر، 2002)، وعلى هذا فقد دعا جادامير إلى فهم التاريخ وجعله شرطًا أساسيًّا من شروط ممارسة التأويل، وهذا يعني أن السياق التاريخي الذي خُلق فيه الأثر يتحد مع أفكار المفسر الشخصي، حيث يكون قادرًا على تكوين رأي حاسم يسهم في إحياء معنى النص مرة أخرى، ويسمى جادامير ذلك انصهار الآفاق؛ أي أفق النص وأفق المتلقي. (السابق، 2002)

وقبل ياوس بزمن طويل كان مصطلح أفق التوقعات يرتبط بالشئون الثقافية، وقد عرف مؤرخ الفن جمبرش «أفق التوقع» في كتابه «الفن والوهم»، "بأنه جهاز عقلي يسجل الانحراف والتحويرات بحساسية مفرطة"،

بالإضافة إلى أن باختين ورفاقه استخدموا أفق الاحتمالات للإشارة إلى نطاق استجابة القارئ، ويقع هذا المصطلح في رقعة عريضة من سياقات تمتد من الظواهرية الألمانية إلى تاريخ الفن، واستخدام ياوس لهذا المصطلح يعدُّ إشكالية بسبب تعريفه الغامض واستبعاد أي معنى سابق للكلمة، بالإضافة إلى أنه يظهر ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركبة، لذا فقد تعددت التعريفات لهذا المصطلح وفهمه سواء عند ياوس أو غيره ممن اتبع نظرية التلقي، وقد قدم ـ هولب ـ تعريفًا له وهو "جهاز عقلي يستطيع فرض افتراض يواجه به أي نص" (السابق، 2002)، أما ـ جارثيا بيريو ـ فهو يرى هذا المصطلح يقتصر على الناحية العملية بالإشارة بشكل جماعي إلى ما يُطلق عليه العوامل التكوينية للسياق، ومن ثم فالثقافة التقليدية تقيم أفق التوقعات الذي يسمح من خلاله للقارئ نفسه باستكمال الفجوات المقدمة وتعبئتها، وبذلك يكون انحراف النص عن هذا الأفق يساعد في قياس درجة الأصالة والقيمة الأدبية في كل نص جديد، وبالتالي يكون لهذا المصطلح مفهوم آخر تكاملي يتحدث عنه ياوس وهو المسافة الجمالية التي تفرق بين التوقعات والشكل المحدد للعمل الجديد، وتكون هذه المسافة واضحة جدًا في العلاقة بين الجمهور والنقد.(السابق، 2002)

هذا وقد ربط ياوس بين الجنس الأدبي والقوانين التي يطلق عليها التقاليد السائدة التي تشكل لدى المتلقي أفق توقعاته، مما يؤدي إلى الحكم على العمل بقياس درجة انتمائه إلى النماذج السابقة عليه أو انحرافه عنها، وبهذا يكون المعيار الذي من خلاله يتم الحكم على هذا العمل الجديد من حيث قيمته في إطار جنسه الأدبي الذي ينتمي إليه أو في إطار تأصيله لجنس جديد أو قيمة جديدة في الأدب والثقافة، وبالتالي يصبح أفق التوقعات أداة يستخدمها الملتقي لتسجيل رؤيته القرائية التي تنسب إليه بوصفه مستقبِلًا لهذا العمل أو ذاك. (السابق، 2002)

ويمكن الإشارة إلى "الأنظمة المرجعية لأفق الانتظار بحسب ياوس وتتألف من ثلاثة عوامل رئيسية هي:

- التجربة المسبقة، التي اكتسبها الجمهور من الجنس الذي ينتمي إليه النص.
- شكل الأعمال السابقة وموضوعاته التي يفترض معرفتها.
- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي".(موسى صالح، بشرى، 2001)

إذًا يمثلُ هذا المصطلح ركيزة أساسية في كتابات ياوس، "لأنه إذا كان من الممكن فهمُ الفن المستقل بذاته وحده فهمًا كافيًا من خلال السلبية، فإن انتهاك التوقعات عندئذ لا يمثل معيارًا جماليًا، ولكنه يكون مجرد حالة في تاريخ أطول وأكثر تعقيدًا للممارسة الجمالية". (حسن محمد، عبد الناصر، 2002)

ثانيا: المسافة الجمالية.

تم تعريفها على أنها الفرق بين التوقعات وبين الشكل المحدد لأي نص جديد، وهذه المسافة تكون واضحة في العلاقة بين الجمهور والنقد، ويمكن تحديد تلك العلاقة بينهم من خلال النظر في مجموعة ردود أفعال الجمهور وأحكامه النقدية، بجميع درجاتها المختلفة، من نجاح إلى الرفض والاستبعاد. (البريكي، فاطمة، 2006)

ويوضح ياوس هذا المفهوم بقوله: "إذا كنا ندعو المسافة الجمالية، المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفًا والعمل الجديد، حيث يمكن للتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق، بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة، أو يجعل التجارب الأخرى، المعبر عنها لأول مرة تنفذ إلى الوعي؛ فإن هذا الفرق الجمالي المستخلص من ردود فعل الجمهور وأحكام النقد، نجاح مباشر، رفض أو صراع، تصديق الأفراد، أو فهم مبكر أو متأخر، يمكن أن يصبح مقياسًا للتحليل التاريخي". (بو حسن، أحمد، 1993)

وبالتالي فبمجرد ظهور النص الأدبي، فإنه يقيم في ضوء أفق التوقعات السائدة، وكلما ازداد التقارب بين العمل الفني وهذا الأفق، كان هذا العمل ضعيفًا، ولكن في بعض الأحيان يكون الأمر مختلفًا، فقد توجد مسافة ملحوظة بين العمل وأفق التوقعات السائد، ولكن هذه القراءات الجديدة قد تغير هذا الوضع، والأعمال الفنية بهذا الشكل إما أن ترفض وتصبح خارج الزمن، أو يعاد تلقيها بطريقة مناقضة للخبرة القرائية المعتادة، من أجل الإمساك بطابعها الفني من جديد. (البريكي، فاطمة، 2006)

ويرى البعض أن الجمالية الناتجة عن القواعد لها أهمية خاصة، فحين نتصور شخصيتين متشابهتين، الأولى تم تدريبها بدون قواعد، والثانية لها ثقافة عالية ومعرفةٌ بالقواعد نفسها، فإنه ستظهر أهمية الجمالية لدى الشخصية الثانية بالتحديد. (سعدون، محمد، 2019)

ـ وصفوة القول ـ إن الفكرة التي يريد ياوس إثباتها، هي أن العمل الأدبي لا قيمة له إلا حينما يكون بين يدَي المتلقين، وما يمتلكونه من أصول ومرجعيات؛ ذلك لأنه لا ينشأُ من فراغ، وهو موجه إلى جمهور، وعلى هذا الجمهور أن يكون على معرفة بالمرجعيات والمعايير التي يكون على علم ومعرفة بها من خلال تجاربه السابقة مع نصوص أخرى.

ثالثا: القارئ الضمني.

ويقصد به "القارئ الذي يجسد كل الميول اللازمة لأي نص أدبي لكي يمارس تأثيره، وهي ميول مسبقة لم يفرضها واقع تجريبي خارجي، بل يفرضها النص نفسه"(السابق، 2019)، ولهذا القارئ مجموعة من الإستراتيجيات والتخطيطات والفراغات والأمثلة ووجهات النظر المكونة له، والتي تحدّ من استجابته. (البريكي، فاطمة، 2006)

ويعد هذا المفهوم أحد المفاهيم التي لها جذور متينة في بنية النص؛ إنه المعنى، ولا سبيل إلى الربط بينه وبين أي قارئ حقيقي، بالإضافة إلى أنها بنية نصية تتوقع وجود متلقٍ دون أن تحدده، وهذا المفهوم هو الذي يبني الدور الذي يتخذه كل متلقٍ مسبقا، وهو الذي يصدق حتى عندما تعمد النصوص إلى تجاهل متلقيها أو إقصائه، بالتالي فالقارئ الضمني هو من يخلق شبكة من البنى المثيرة للاستجابة، مما يدفع القارئ لفهم النص. (السابق، 2006)

وقد بين إيزر الفرق بين مفهوم القارئ الضمني وغيره من المفاهيم الأخرى، والتي من وجهة نظر إيزر غير قادرة على وصف العلاقة بين المتلقي والعمل الأدبي، فالقارئ الجامع "يصلح لتحديد الواقع الأسلوبي وفق كثافة النص" (إيزر، فولفغانغ، 1976)، والقارئ المستهدف "يعيد بناء الفكرة التي كونها المؤلف عن القارئ ضمن محدداته التاريخية" (عودة خضر، ناظم، 1997)، أما القارئ المخبر "فهو يهدف بواسطة الانتباه الذاتي لردود الأفعال التي يولدها النص إلى تحسين الإخبار، ومنه إلى تحسين مقدرة القارئ" (إيزر فولفغانغ، 1976)، أما القارئ المثالي فهو "ضرب من التخيل، يمتاز بقدرة عالية تجعله يمتلك دليل المؤلف نفسه، ويحصر القارئ في كيفية تلقي عمل ما من طرف جمهور معين" (السابق، 1976)، وبسبب وقوع هذه المفاهيم في الوظائف الجزئية، فقد قام إيزر بوضع مفهوم يتناسب مع توجهات نظريته، فهو من خلال القارئ الضمني يعتقد أن نظرية النصوص الأدبية تبدو كأنها غير قابلة البتة للتخلي عن القارئ، والذي يظهر مثل نظام مرجعي للنص يختلف عن أصناف القُرّاء الذين مرَّ ذكرهم، ذلك لأنه لا يمتلك وجودًا حقيقيًا، وإنما يتجسد في التوجيهات الداخلية لنص التخيل، لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى، وبالتالي فإن القارئ الضمني ليس معروفًا في الجوهر، بل هو مسجل في النص ذاته، ولا يكون النص حقيقيًا إلا إذا قُرِئ في شروط استحداثية يقدمها بنفسه، ومن هنا يعاد بناء المعنى من طرف الآخرين. (عودة خضر، ناظم،1997)

ويلاحظ "أن القارئ الحقيقي يظهر أساسا في دراسات تاريخ الاستجابة أي عندما يتم تركيز الانتباه على الطريقة التي تم تلقي عمل أدبي ما بواسطة جمهور من القراء، وأيا ما كانت الأحكام المطلقة على العمل الأدبي فإنها ستعكس مواقف ومعايير هذا

الجمهور حتى يمكن القول إن العمل الأدبي يعكس الشفرة الثقافية التي تحكم تلك الأحكام". (إسماعيل، سامي، 2002)

وهذا المفهوم عند إيزر يشبه مفهوم اللغة عند دي سوسير، لذا فإن أهمية هذا المفهوم تكمن في وقفه للتداخلات المستمرة في مفهوم القارئ، من خلال بناء وضعية خاصة له وتتضمن قيمتين، الأولى قيمة مرجعية، والثانية قيمة نصية. (عودة خضر، ناظم، 1997)

وأخيرًا فإن مفهوم القارئ الضمني عند إيزر ما هو إلا وظيفة لفهم الأدب، بعد التخلص من جميع الدلالات المثالية، ويسعى للإمساك بالتصورات العامة التي تجعله يحقق استجابات مستمرة لتجربته، ويصبح في دائرة التواصل، وبمعنى آخر هذا المفهوم "يوجِدُ كُلاً من ما قبل بناء المعنى الضمني وإحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة" (السابق، 1997)، ويظهر من هذا كله أنه كان يسعى في بحثه إلى تجسيد نموذج عالٍ يكون على استعداد لازم لكي يمارس النص الأدبي تأثيره عليه.

رابعا: الانزياح الجمالي.

يمكن القول" أن الانزياح ينتج دوما من التشويش الذي يعبر عن الاختلال بين عناصر سجل النص والقارئ فحينما يدرك القارئ في النص أنه لا يستطيع التواصل مع استراتيجية النص بالمتاع الذي يمتلكه فقط، فيحاول أن يبذل جهده حتى يقبض على صور المعنى التي تتقلب من حقل رؤيته وإذ يسجل النص هذه المفارقة بين اللغة اليومية واللغة التخيلية، فإن منظور القارئ يشير على الانزياح اللامتوقع، ومن هنا يتحرك الانزياح ابتداء من هذه المسافة الجمالية التي يحاول القارئ أن يخلق أجواء بينه وبين النص، وهذا الانزياح الذي يتضمن طريقة جديدة في الرؤية هو مختبر مبدئيا بوصفه نبع اللذة أو الدهشة أو الحيرة، ويمكن أن ينزاح للقراء اللاحقين" (سي هولب، روبرت، 1992)، وبهذا يتعلق الانزياح بكل ما وضع محل تقدير وتأويل، فقد غدا المنظور الذي ينظر منه القارئ ومن خلاله يحدد الإسقاط العمودي الذي تتركب منه الصور البلاغية، وهنا ترسم هذه الدهشة أو الحيرة عن كل انزياح، إذ يدل على أن البُنية الفنية للنص محملة بسلسلة من اللامتوقعات التي دخلت في حقل رؤية متلقيها، وهو الآن يخرج توقعه ببنية جمالية. (السابق، 1992)

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية في قصيدة "إلى أمي" للشاعر محمود درويش

المبحث الأول: زمنية النص وتاريخية القراءات في قصيدة "إلى أمي".

يُعدُّ الشعرُ من الظواهر الأكثر تعقيدًا في النشاط الإنساني؛ ذلك لأنه يتّسمُ بنوع من الغموض من حيث مفهومه وعلاقاته التي تربطه بالإحداثيات الأخرى التي تشكل الصورة العامة للحقل الذي يتجسد فيه حضوره، ويمارس فاعليته من خلاله، لذا تجدُ الشعرَ من أهم المداخل في حياة الأمم؛ لأنه من صانعي الوجدان والفكر، ويعد مساهِمًا في بناء الحضارات، بالتالي فإنه يلعب دورًا في الحياة العربية، فهو النسيج اللغوي الذي يحاورُ اللغة ويعيد بناءَها، وعليه فلا بُدَّ من القراءة في الشعر العربي المعاصر الذي يبين لنا الشخصية العربية، وبيان مكانة الحضارة العربية، ولاسيما الأرض الفلسطينية التي تتمثل في أبدع صورها وأوصافها وواقعها وآمالها، على يد الشاعر الكبير "محمود درويش" شاعر الثورة والقضية الفلسطينية، الذي شكّل على مدًى طويلٍ ظاهرةً أدبية لافتةً للنظر، ومدرسةً إبداعية تتطلب الوقوفَ أمامها، من خلال ما قدَّمه من قصائدَ ودواوين.

أولا: سمات وخصائص شعر محمود درويش.

يصف ـ رجاء النقاش ـ شاعرية محمود درويش، ويبيّن قدرته على الوصول إلى التوازن الدقيق والواضح بين الموسيقى الداخلية والخارجية، وما لهذه القصائد من صوت مسموع، فشعره يتّسم بحسٍ موسيقيٍ عالٍ وواضح؛ لأنه صاحب موهبة أصيلة، وعلى علم بأن الموسيقى في القصيدة لا ينبغي أن تعلوَ إلى حدِّ الضجيج، حتى لا تفقد عذوبة الهمس وقدرتها على النفاذ في القلب

والتأثير في الوجدان، فتجده كثيرًا ما يوازِنُ بين الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية مستعينًا بالفن والإحساس الوجداني على ذلك، وهو بهذا يجعل من قصيدته عملًا فنيًّا مسموعًا بالأُذن والقلب. (خليل جحا، ميشال، 2002)

أما ـ سهام جبار ـ فقد وقفت على السمات النوعية التي تميز بها شعر محمود درويش، وترى بأن درويش تمكن من تحقيق الوظيفة الانفعالية من خلال الانسجام العالي والأناقة النصية والحضورية مما جعله الشاعر الأمثل للمنافحة عن فلسطين، بالإضافة إلى سمة الوضوح والمعرفة اليقينية عبر القصيدة، إلى جانب أن شعر محمود درويش قائم على الذاكرة لا على الخيال، مما يعني تركيزه على ما كان لا السعي إلى تغييره، لذا فوظيفة محمود درويش تكمن في إنقاذ ثقافته. (جبار، سهام، 2010)

ومما يميزه أيضا، تجربتُه الشعرية التي امتزجت فيها هذه المراحل بمشاعر الغضب والثورة التي تعد مركزًا لانطلاقِهِ ضد الاحتلال وضياع الوطن، والعصر الذي اختلت موازينه وقيمُه، والإنسان الجديد الذي ضلَّ الطريق وتنازل عن القيم، فدرويش قبل كل شيء شاعر قضية ثقافية ووطنية وسياسية إلى جانب القضية الإبداعية واللغة والبنية الشعرية، فهو قد استنفذ كل طاقته في سبيل تلك القضايا. (ناصر عاشور، فهد، 2004)

ومن خلال ما تم ذكره من خصائص وسمات قد اتصفت بها قصائد محمود درويش، ومدى ارتباط شعره بالجماهير، فمن الواجب أن يُعطى هذا الجمهورُ حقَّه في تلقي هذه القصائد، وملء فراغاتها، والكشف عن ما تحمله معانيها ورموزها من إيحاءات، وعلى هذا المتلقي الآن، أن يكون قادرًا على تحويل قراءاته للقصيدة إلى تجربة حقيقية مستعينًا بعددٍ من التقنيات التي تجعله مؤهلًا لخوض هذه التجربة الإبداعية في قراءة الشعر، ويكون أكثر ارتباطًا بواقعه الإنساني، وبتجاربه مع الكلام وأبعاد الكلمات، وأن يتمتع بقدر من الشفافية التي تمكنه من الدخول في عالم الشاعر.

والشاعر محمود درويش لديه العديد من القصائد التي تحمل معاني عميقة، مشحونة بمشاعر الحزن والشوق والألم، وهذه العاطفة في شعر محمود ليست عواطف مجردة، وإنما مرتبطة كل الارتباط بالقضية التي يعيشها في كل لحظة من حياته، والتي كان لها تأثير كبير على تجربته الأدبية، لذلك تجده يسكن القصيدة ويشيد وطنًا من الشعر، ومن قصائده التي كانت تتمتع بإحساسه العالي القوي قصيدة "إلى أمي"، والتي قد كتبها في السجن الإسرائيلي عام 1965، وهذه القصيدة تحمل عاطفة قوية جدًا، لذلك تجدها تتطلب من القارئ قدرة عالية على فهم مشاعر محمود درويش ومفرداته التي يستخدمها.

وفي ضوء ذلك فقد اختلف النقاد في قراءة قصيدة " إلى أمي"، وكان لكل منهم تأويله الخاص للمعنى، لأن النص الشعري الحديث يمتلك دلالات شعرية تخيّبُ أفق القارئ مهما كانت خبرته وتجربته في تأويل الشعر وتفسيره، ذلك لما في النص من انزياحات ورمزيات يختفي معها المعنى، لذلك تتعدد القراءات وتختلف المفاهيم، وكلما اقترب القارئ من المعنى كان هذا النص بسيطًا، وكلما ابتعد المعنى وغمض عن أفق المتلقي كان النص أعمق وأقوى، وهذا الاختلاف في القراءات هو ما تتطلبه نظرية التلقي، وهذه القصيدة يبدو فيها الحضور والغياب، حيث تجدها تارةً وصفَ مشاعرِ الحنين إلى الأم، وتارة أخرى وصفَ مشاعر الحنين إلى الوطن.

ثانيا: قراءات في قصيدة "إلى أمي".

ومعايير التحليل وفق هذه النظرية تتطلب إيراد زمنية النص وتاريخية القراءات، لذلك قامت ـ الباحثة ـ بحصرِ بعض القراءات التي اشتملت عليها هذه القصيدة، مبتدئةً بالمقطع الأول من القصيدة، محاولةً رصد تلك القراءات وبيان ما جاء فيها.

المقطع الأول:

"أحنّ إلى خبز أمي

وقهوة أمي

ولمسة أمي

وتكبر فيّ الطفولة

يوما على صدر يوم" (درويش، محمود، 2005)

قراءة مولانا إحسان:

يرى القارئ أن معنى قصيدة "إلى أمي" يمكن التعبيرُ عنها بمعاني دينوتاسيون[1]وكونوتاسيون[2]وميت[3]، وهو يعتمد في هذه القراءة على التمثيل السيميائي لرولان بارت، لذلك نجده يقول هناك عدة كلمات أو عبارات أو جمل تعبر عن دينوتاسيون، وقد اختار درويش في هذه القصيدة كلمات بسيطة وسهل على القارئ تخيلُها، بحيث تصبح بعد ذلك إشاراتٍ قوية يمكن إدخالها كموادَّ أساسيةٍ في المعاني الواسعة والعواطف العميقة، لذلك تجد القارئ يقف على تفسير المفردات وإيضاح معانيها، ويرى أن الشاعر هنا يريد شرح اشتياقِه لأمه التي منحته الطعام والشراب كل يوم بحب، وهذا مما يجعلها في الذاكرة، وكل هذه الأشياء ليست حول الشاعر وإنما يتذكرها. (إحسان، مولانا، 2022)

وإذا انتقلت إلى معنى كونوتاسيون تجد القارئ عند تحليل البناء يرى في بيت "أحن إلى خبز أمي" دلالة عميقة وجميلة تجعل القارئ يستمتع بها، وتجعل الأمر يبدو كما لو كانوا في الظروف التي تحدث في القصيدة، وعلى هذا لم تعد كلمة "أم" إلى معناها الحقيقي، وإنما تفسر هذه الكلمة على أنها الوطن، وموطن الشاعر هو أكثر ما يفتقده، ويتضح كذلك لديه أن كلمة "أحن" تعني أنه يشعر بالضياع الشدّيد بعد وطنه، وإنه يفتقد الخبز والقهوة ولمسة والدته، ويدل ذلك على افتقاد الشاعر حياتَه اليوميةَ في أوقات السلم، وتعني كلمة "وتكبر فيّ الطفولة" ذكرياته التي تستمر في النمو، وتشير ضمنًا إلى أنه كلما تقدم في العمر، زاد حنينُه لتلك الذكريات. (السابق، 2022)

ثم يوضح الكلمات التي استخدمها محمود درويش، وكانت تحتوي على معاني ميت، التي تتفاعل مع القيم الثقافية، فيرى معنى ميت عام في القصيدة، وقد ظهر فيها من خلال تعبير الشاعر برسالة شوق للوطن بعد احتضانه في المنفى؛ لأن الشخص حين يكون بعيدًا عن الشيء، فإن رغبته في العودة تكون أكبر، لذا كلمة أمي في البيت الأول لها معنى ميت وهو الشخص الحامي، الذي يعطي كل الأشياء للأشخاص الذين يحميهم، وهذا يجعل الشخص أكثر رغبة في الحصول على الرعاية؛ لأنه أعطى ذكريات تجعل الناس من حوله ترغب في مكافأته، لكن ذلك لا يكون كافيًا، لهذا كان من الطبيعي أن يجعل الشاعر شخصًا يفتقدها، على اعتبار ما أعطته له الشخص الحامي، ثم تلاها كلمة "خبز" وتدل على الغذاء الأساسي للشعب الفلسطيني، وكذلك "القهوة "التي عادة ما يشربها الشعب الفلسطيني عند الاسترخاء، وكل هذا لم يعد الشاعر بإمكانه فعله بسبب الظروف، بحيث لا يمكن إلا تذكر هذه العادات وتخيلها. (السابق، 2022)

قراءة خديجة بوطيب:

تقوم القارئة في هذه القصيدة على دراسة فنية نقدية، وترى أنها من القصائد التي يمتزج فيها الواقع بالخيال، والأسطوري بالرمزي، ويتقاطع فيها الحكي الذاتي مع الموضوعي، وترى الشاعر يصور واقعة زيارة أمه وهو في السجن،

[1](*) معنى دينوتاسيون: هو نظام للدلالة يقع في المستوى الأول، وهو معنى لم تطغَ عليه القيم والمشاعر، وهو مقبول في سيميائية رولان بارت.

[2] (*) معنى كونوتاسيون: معنى مجازي، يأتي من التفاعلات التي تنشأ عندما تلتقي العلامة بمشاعر القارئ أو المستخدم وتنهض بقيمهم الثقافية، وهو يقع في المستوى الثاني لدى رولان بارت.

[3](*) معنى ميت: هو عملية أيديولوجية للمعنى كونوتاسيون، تعمل على توفير تبرير للقيم السائدة التي تنطبق على فترة زمنية معينة وفقا لرولان بارت.

وتحمل له القهوة والخبز، وتجسيد واقعية السجن، وتشير إلى صورة الأم التي جاءت مرتبطة برائحة القهوة وطعم الخبز، بوصفهما وعيًا بالذات، وأن مفردة الأم لم تعبر فقط على الحنان والعطف اللذين يفتقدهما الشاعر، إنما هي بديل لكل الآلام التي يعاني منها، وترى أن الشاعر في المقطع الأول، إنما يعبر عن إحساسه بالماضي، وتذكره بحميمية وألفة اتصالهما بالحاضر، وتبين ذاكرة الطفولة التي تحدد معالم الأم، وجاء عشق الأم رمزًا لأرض فلسطين، و أن صورة الأم تحمل دلالة للحياة المتجددة، ونقل الشاعر من منفى السجن إلى الحرية والشعور بها، بالإضافة الى نقله لمفهوم الحب من إطار العلاقات الخاصة إلى إطار الكفاح المشترك بين الرجال والنساء، وتشير إلى الأفعال " أحن، أعشق، أخجل"، التي ولّدت تفاعلًا بين الحنان والعشق والخجل، وكونت علائق بين الأم والشاعر، وهذا أدى إلى تكثيف صورة الأم وعكس الواقع الذي يعانيه الشاعر. (بو طيب، خديجة، 2020)

قراءة هدى المطلق:

تعتمد القارئة في تحليل هذه القصيدة المقاربة السيميائية التأويلية، والكشف عن البنية العميقة الكامنة في أعماق هذا النص، ترى أن المقطع الأول من النص يرتكز على سرد الذات الشاعرة لمشاعرها الداخلية، والبوح بالأسرار الكامنة في الأعماق، وتدخل لعبة الدلالات في إعلان الشاعر عن حنينه لأمه، وكل ما يرتبط بها وما أعتاده كل صباح، وهو الخبز والقهوة ولمستها، وهذا يبين البُعد النفسي الذي يكشف عن لغة التباين، وتشير ـ هدى المطلق ـ على أن التباين والتماثل يتجسد في هذا المقطع، لتكون النواة التي تغطي النص كله، وتشير كذلك إلى أن الشاعر قام بانسجام إيقاعي على مستوى التكرار، من خلال التركيب الذي يحافظ على نسق متماثل للقافية، ويبدو التماثل في تكرار لفظة " أمي"، وهذا ما شكّل انسجاما على مستوى الموسيقى والمعنى، أما بيت "وتكبر فيّ الطفولة"، فهو يمثل علاقة ترابط بين المشهد اللاحق والمشهد السابق، فالشاعر قابل بين الطفولة والحاضر، فهو يجر الطفولة التي تتناسب مع حنينه إلى أمه، وهي مرآة تعكس حجم الألم الذي يعيشه الشاعر، وترى أنها من آليات مقاومة الواقع ومواجهته، ويمثل سحب الماضي بمثاليته إلى الحاضر. (المطلق، هدى، 2015)

قراءة سمية محمدي:

تعتمد القارئة في هذه القراءة على الدراسة الأسلوبية، فتجدها تقف على المقطع الأول من القصيدة من ناحية المستوى التركيبي، وإحصاء الأفعال الموجودة من الماضي والمضارع والأمر، وتلاحظ أن فعل المضارع قد تردد أكثر من غيره، وترجع ذلك إلى إبراز حالة الشوق والحنين إلى الوطن، وتقف أيضا ـ سمية محمدي ـ على الضمائر، من ضمير الأنا سواء بصورة مباشرة أو غير مباشرة، وقد استعمل الضمير حتى يعزز دلالة الأنا المسندة إلى الحدث وهو الشوق والحنين إلى وطنه وحالته النفسية المغتربة، كذلك تقف على أنواع الجمل الواردة، مبينةً كثافة استعمال الجمل الفعلية على الاسمية الناتجة عن اضطراب الحركة النفسية بسبب الشعور المرير بالفقد، وشوقه إلى أهله، وخوفه من عدم الرجوع إليهم،، وتشير ايضا الى النص الذي قد طغت عليه نسبة الأسماء النكرة، وهي تشكل سُلطة على النص، وفيها دلالة على الغموض والضبابية؛ لأن الشاعر في حالة وصف لنفسيته المضطربة نتيجة لغربته عن الوطن، وتشير على العطف الموجود في قوله "وقهوة أمي، ولمسة أمي، وتكبر فيّ الطفولة"، أفاد البدء بالحنين، ثم اتساعه، ثم تعمقه، ثم الاستعداد للتضحية، ثم الارتباط الشدّيد، وتحدثت كذلك عن الأساليب الواردة في القصيدة، منها الأسلوب الخبري في قول الشاعر " أحن إلى خبز أمي"، وقوله "وتكبر فيّ الطفولة"، ليبين مدى ارتباطه بجذوره وشوقه الدائم إلى الماضي، وما يختزله من ذكريات في وطنه الأم (فلسطين)، أما على المستوى الدلالي، فقد احتوى المقطع على عدد من الحقول الدلالية، مثل حقل الطفولة فقد جعل الشاعر طفولته تتجسد أمامه في كل حين، حينما تكبر على صدر أمه، وكأنه تخطّى طفولته لتكبر على صدرها، أيضا الحقل الوجداني في قوله " أحن، لمسة"، فهو يفتقد الحياة العائلية،

لذلك عبّر عن مشاعره من خلال هذه المفردات، فتلاحظ ـ سمية محمدي ـ تُبين أحلام الشاعر البسيطة وحنينه إلى بيته الصغير ورغيف الخبز وفنجان القهوة، كذلك تجدها قد أوردت القيم الجمالية، ومنها الاستعارة في قوله "وتكبر فيّ الطفولة"، حيث شبه الطفولة بالشجرة (تكبر) فحذف المشبه به، وأبقى شيئًا من لوازمه (الكبر) على سبيل الاستعارة المكنية، و تشير إلى المحسنات المعنوية التي وظفها الشاعر كالطباق بين كلمتي "تكبر" و"الطفولة"، وهذا لتوضيح المعنى وتقريبه للقارئ، ثم تبين التكرار الموجود وهو في كلمة " أمي" وذلك من أجل استحضار صورة الأم أمام ناظريه ومعايشته لها، والتلذذ بذكر لفظها لما فيها من إيحاءات تمسُّ مشاعر الشاعر، أما المستوى الصوتي تتحدث عنه من حيث الإيقاعين الخارجي والداخلي، وفي الإيقاع الخارجي تقف على الوزن وتشير إلى البحر العروضي للقصيدة ـ المتقارب ـ وما دخل على الوزن من تغييرات لملائمة المعنى والإحساس؛ لأنه يشبه السفر من مكان إلى مكان والاغتراب خارج الوطن كاغتراب الحروف والتفعيلات خارج أشطرها الأولى، وتشير إلى أن هذا التغيير في وزن القصيدة يُسمى تطورًا موسيقيًا مرتبطًا بالحالة الشعورية للمرسل التي تتناوب بين الشوق للرجوع للوطن، وبين الخوف من الموت وعدم الرجوع له، وتطرقت أيضا إلى القافية وتنوعها، وهو تنوع من أجل التناسب في بناء القصيدة، وتدل على غربة الشاعر، أما الإيقاع الداخلي فيتحقق بفنيات عديدة، وقد وظفها الشاعر، فمثل ظاهرة التكرار تُحدث تجانسًا في الموسيقى الداخلية للقصيدة، مثل قوله " أمي" وهو تكرار للفظ بعينه؛ فالسامع سيطرب بسماعها بسبب النغم الحاصل من جراء تكرار صوت "أمي"، كذلك تجدها تتحدث عن الأصوات وتنوعها وما تحمله من دلالات ووظائف، وسيادة الأصوات المجهورة على المهموسة، لتعطي انطلاقة للصوت وحرية وهو ما يطلقه الشاعر من أعماقه ليستحوذ على أطول فترة زمنية ممكنة. (محمدي، سمية، 2014)

يُستخلصُ من القراءاتِ السابقة، أن القراء لاحظوا مشاعر الحنين والشوق إلى الماضي، وما يحمله من ذكريات، في جوٍّ من العاطفة والاضطراب الذي يعبرُ عن الواقع المرير الذي يصارعه الشاعر في الاغتراب والمنفى، ورغبته في العودة إلى الوطن وذلك الحضن الدافئ، كذلك تجد الاتفاق على مركزية "الأم" في المقطع، وما لها من أثر في استطراب المتلقي لها، أيضا تجد جميع القراءات قد اتفقت على أن "الأم" هنا تحمل دلالة الوطن أو الأم في ذاتها، والغالب أنها رمز للوطن، ما عدا قراءة ـ خديجة بو طيب ـ التي تميزت في ذلك، وقالت إن "الأم" تدل على الآلام التي يعاني منها الشاعر وتدل على ذلك باللفظ اللغوي «الأم» الذي لا يحمل معنى العطف فقط، بل هو بديل لكل الآلام، وما يمكن رصده عند هؤلاء القراء بحثهم عن مفاهيم المعنى من خلال العبارات الشعرية، وعدم قدرتهم على الخروج عن سياق النص، ومحاولة تفكيك رموز النص أو شفراته، لذا تجد أفق الانتظار لديهم قد تشابه.

المقطع الثاني:

"وأعشق عمري لأني

إذا متّ،

أخجل من دمع أمي!" (درويش، محمود، 2005)

قراءة مولانا إحسان:

يقوم القارئ بتفسير المفردات وإيضاح معانيها، ثم ينتقل ليفسر المقطع بمعنى دينوتاسيون، ويوضح أن الشاعر كان يشعر بالشفقة، ومع ذلك يحافظ على عمره، فحبُّ النفس ما هو إلا شكل من أشكال حبه لأمه التي تكون معه دائما، فإذا مات سيشعر بالضيق لترك والدته، وهذا عمل سيئ، بالإضافة إلى ذلك يبين أن الشاعر قد جعل والدته تذرف الدموع بسبب وفاته،

أما من حيث معنى كونوتاسيون فهو يشير في قول الشاعر "وأعشق عمري لأني"، إلى أن محمود درويش يحب وطنه كحُبِّه لحياته، أي: ما زال هناك ما يفعل من أجل هذا الوطن، وكلمة "متّ" تشير إلى عدم التحرك، وهذا ما يجعله في حالة من الخجل من دموع وطنه، وهو في ذكره للموت لا يريد الموت الحقيقي إنما عدم القدرة على فعل شيء، وهذا ما يجعله يشعر بالذنب؛ لأنه غير قادر على مكافأة وطنه الذي في حاجة إلى مساعدته، بالإضافة إلى رغبته القوية في القتال من أجل هذا الوطن، ولكن خطواته مقيدة بسجن إسرائيل، ثم ينتقل إلى معنى ميت ويرى بأن الشاعر يريد أن يعطي مثالا لحبه لوطنه وهي تعني في ميت "الحياة" للشعب الفلسطيني، ويعبر القارئ على أن الشعب دائمًا ما يعتبر الوطن الذي يعيش فيه هو أمه وهو بحاجة للكفاح من أجل رفاهيتها، وهذه هي الحياة في نظرهم، لذا فالطريقة التي يحبون بها وطنهم هي ذات الطريقة لحبهم لأمهاتهم، أما فيما يخص الموت فهو من الأمور الشائعة بين أبناء الشعب الفلسطيني، ومع ذلك فهم سعداء إذا ماتوا وهم يقاتلون من أجل هذا الوطن. (إحسان، مولانا، 2022)

قراءة هدى المطلق:

تلاحظ هدى في هذا المقطع آلية التحويل المبرر؛ لأنه يخجل من دمع أمه، ومرة أخرى تجده يجعل الزمن رديفًا للألم، من أجل التغلب على الزمن الحاضر المأسور فيه، وبالإضافة لذلك تبين توظيف الشاعر لآلية الاستباق الواقعة في مشهد مؤثر، ويتمثل هذا في وقوف الأم على قبر ابنها في حزنها وانهزام دموعها، وترى ـ هدى المطلق ـ أن هذه الأسطر تتراوح بين الطول والقصر، وأن كتابتها خاضعة للنفس الشعري لذات الشاعر التي تثير وعي القارئ، وتبين أن هذا الفضاء النصي الذي تركه الشاعر أسهم في تشكيل علامات مصاحبة له، مكونة بذلك دلالات، وتختم حديثها في هذا المقطع عن طريقة الشاعر في استخدام علامات الترقيم التي لها تأثير فعال في النص، إذ إنها جاءت إشارة لوجود معنى خفي خلف العبارات الظاهرة، وبذلك يكون البياض الأيقوني قد اجتمع ببياض النص. (المطلق، هدى، 2015)

قراءة سمية محمدي:

تقوم القارئة بعملية إحصاء للأفعال وفقا لزمن وقوعها، وترى أنها رغبة من الشاعر في إبراز حالة شوقه وحنينه إلى وطنه، لذلك يذكر أصغر التفاصيل وأهمها، ومن ثم تنتقل إلى بيان قوله: "أعشق عمري لأني" وهو ضمير الأنا بصورة مباشرة واستحضاره لنفسه والتكلم معها؛ بسبب ما يستدعيه الموقف من بُعدٍ عن الأهل والوطن، وتنبّه على المضمون الفكري في استخدامه لهذا الضمير فما هو إلا لتأكيد تأثر الشاعر بوضعه، أما ضمير الأنا بصورة غير مباشرة فقد أشار له في قوله "أعشق، أخجل"، فقد استعمل الهمزة، وهذا من أجل تعزيز دلالة الأنا المسندة إلى الحدث وهو الشوق والحنين للوطن وحالته النفسية المغتربة عن كل ما يحبه الشاعر في وطنه، وتبين جملة "أعشق عمري" جملة فعلية تعكس اضطراب النفسية التي تتجاذب بين الشعور المرير بالفقد وبين خوفه من عدم الرجوع، أما حرف الجر "من" فهو دلالة على قداسة هذا الدمع، وتنبه ـ سمية محمدي ـ إلى "وأعشق" جاءت معطوفة للإفادة بشمول الحنين واتساعه، ومن ثم تعمقه واستعداده للتضحية، وأخيرا الارتباط الشدّيد، بالإضافة إلى جملة "وأعشق عمري" تتسم بالأسلوب الخبري لبيان ارتباط الشاعر بتاريخه وتوقه إلى الماضي وجماله، وتقف القارئة كذلك على جملة "إذا مت، أخجل من دمع أمي!" التي وردت بصيغة التعجب، وهي تحمل دلالة الحياء والخجل عندما يموت دون تحرير فلسطين، وتبكي عليه أمه مخذولة، أما على المستوى الدلالي فتجدها تضع "أعشق، أخجل" في الحقل الوجداني الذي يعبر من خلاله درويش عن مشاعره ووصفها، وتضع "عمري، مت" في الحقل الزمني، وورودها في هذا الحقل ما هو إلا لبيان اضطراب نفسية الشاعر، أما القيمة الجمالية فهي في الكناية، حينما يقول: "وأعشق عمري"، ولم يقل "أحب عمري" فهو يعبر عن قمة هذا

الحب الذي يصل إلى درجة العشق الروحي للعمر، فهو يريد البقاء والحياة من أجل أمه (الوطن)، ورغبته في تحريره مما جعله يتمنى هذه الأمنية، ويتمسك بها قبل مفارقته للحياة. (محمدي، سمية، 2014)

تستخلص ـ الباحثة ـ من القراءات السابقة أن كلَّ قارئ أخذ تفسيرَ المقطع من وجهة نظره، فالقارئُ مولانا إحسان وقف على الأسطر المضيئة في النص، وقدم إضاءات جديدة حيث استطاع ادراك أن الخجل هو المسيطر الرئيسي على وعي الشاعر، لذا تجده يربط هذا الشعور بالشفقة على النفس مع الحفاظ على الحياة، ويرجع هذا إلى حب النفس الذي يعد شكلًا من أشكال حب الأم، أما هدى المطلق فترى الشاعر قد استخدم مجموعة من الآليات التي أراد منها تكوين ذلك المشهد المؤثر، وقوف الأم على قبر ابنها في حالة من الحزن والانهزام، وإذا انتقلت إلى سمية محمدي ستجدها تقف طويلًا أمام الحالة النفسية المغتربة، وتدلل على ذلك في كثرة استخدام الشاعر للأفعال المضارعة والضمائر المباشرة وغير المباشرة، وما هذا إلا تأكيد للحالة النفسية المضطربة بين الرغبة في الموت والحياة وبين الفقد والرجوع، وأرجعت سبب عدم الرغبة في الموت لخجله من الموت دون تحرير وطنه، وبكاء الأم على خذلان ابنها، وبهذا تلاحظ أن سمية محمدي قد جمعت بين الأم والوطن في تصوير الشاعر لهذا المقطع، أما محمد عبد المطلب فقد كان العنصر المهيمن لديه هو الدمع مشيرًا إلى أنه مرتبط بفعل الخجل، ويعود السبب في هذا الارتباط هو رفض الشاعر لهذا الأمر، لأن الشاعر لا يخاف الموت، وإنما يخاف مما يترتب عليه من حزن وألم لأمه، وبناء على ما سبق فإن لكل قارئ تجربته وخبرته وأفقه للكشف عن مستويات النص المتعددة، وهذا التعدد في المستويات يختلف على حسب مدى اتساع أفق المتلقي، ويقصد بذلك مدى تراكم الخبرات المعرفية والجمالية لدى المتلقي ومدى قدرته في استيعاب النص وفك شفراته، لذا تجد قراءات هذا المقطع قد تعددت، ويرجع ذلك إلى الفجوات التي تخللته، وحاول كل من القراء تأويله على حسب ما يستحضره من تجارب خاصة محاولا الوصول إلى قراءة إبداعية ثانية للنص.

المقطع الثالث:

"خذيني، إذا عدت يوما

وشاحا لهدبك

وغطّي عظامي بعشب

تعمّد من طهر كعبك" (درويش، محمود، 2005)

قراءة مولانا إحسان:

يقوم القارئ بذكر معاني الكلمات الموجودة، ثم يفسرها وفق معنى دينوتاسيون، ويرمي بذلك إلى أن للشاعر رغبة في العودة إلى حالته الأصلية، ثم يريد الانتقال إلى مكان آخر، ويكون مستخدمًا كغطاء يعمل كحماية للعينين من الأوساخ، ثم يبين رغبته في تغطية هيكله العظمي بالعشب الذي منحه الله، والذي يجلب الخير للبشرية من خلال تلك الأقدام المقدسة الموضوعة عليه، أما من حيث معنى كونوتاسيون فالناقد يبين أن الشاعر بقوله "خذيني إذا عدت يوما" يريد أن يكون ذا فائدةٍ لوطنه في حال عودته إلى الحالة الأصلية، مما يدل على عدم علمه بهذا اليوم وتلك العودة، وفي حال مجيء ذلك اليوم فهو سيكون مستعدًا لأن يكون وشاحًا، وهو ما يوحي بالرجل الذي يحمي وطنه من الخطر، ويشير إلى أن كلمة "هدب" هي الأهم؛ لأنها تحمي العينين، فإذا كانت تدل على وطنه فهي مهمة وقيّمة بالنسبة له، وأنه على أتم الاستعداد لحماية وطنه ولو من ذرة غبار، ثم إذا كان عمره قد انتهى ولم يكن لديه وقت للقتال، فإن الشاعر يرغب في دفن جسده في وطنه الذي ينعم به دائما على خطى المقاتلين الذين يقاتلون دائما من أجل وطنهم، ثم ينتقل مولانا إلى معنى ميت، ويبين أن الشاعر جعل من نفسه أكثر فائدة من خلال أن يصبح درعًا للوطن،

وإذا لم يستطع ذلك فهو يرغب في دفن عظامه مما يعني أنه لا يستطيع تحقيق ذلك؛ لأنه قد مات ثم يريد دفن جثته في العشب الذي دائما ما كان شاهدًا على كفاح الشعب الفلسطيني الذي أصبح ملجأ للمقاتلين، فهو بذلك يريد أن يقول على الرغم من موتي إلا أنني ما زلت مرافقًا للشعب الفلسطيني في كفاحه. (إحسان، مولانا، 2022)

قراءة خديجة بوطيب:

تبدأ القارئة ببيان استجداء الشاعر بالأم بقوله "خذيني، إذا عدت يوما"، وهو استجداء يفيد الأمل والفرح والحرية، وقد جاء مرتبطًا بإذا الشرطية التي تكون ظرفًا للزمان المستقبل، والعلاقة بينه وبين المستقبل متعلقةٌ بالجواب (العودة)، ثم تبين طريقة تخلص الشاعر من فناء السجن وكيفية تصويره لأمه بصورة تعكس الانفعال الشدّيد والحاجة الماسة لها، أما في قول الشاعر "وشاحا لهدبك" فترى بأنها مجاز لدموع الأم، ثم تبين أنه شبّه تغطية جسمه بعشب ارتوى واستوى من كعب أمه ليعبر عن استعارة مكنية حذف المشبه وهو الفخر وترك شيئًا من لوازمه الكعب، بالإضافة إلى أنها كناية توحي بالعلو، وترى بأن الصورة تستعدي القول المأثور «الجنة تحت أقدام الأمهات»، وتبين تجلي العلاقة بين الصورة الأولى وشاح الأهداب الذي يرمز للدموع، بينما توحي الصورة الثانية غطاء من السيل عمّد بالعشب إلى غزارة الماء، ومن هنا تضمن وحدة الدلالة رمز الخصب والعطاء والحياة، وتنبّه أخيرا إلى أن هذه الصور الشعرية قائمة على البلاغة التقليدية. (بو طيب، خديجة، 2020)

قراءة هدى المطلق:

ترى القارئة أن فاعلية هذا المقطع تتجلى في اعتماد الشاعر آلية المجاز، وهي آلية جديدة في التأويل، فترى أنه قد وظف أفعالًا طلبية "خذيني، غطي"، ويحكمها مبدأ التدرج من الخارج إلى الداخل وهي تفضي إلى دلالات معينة وهي الحماية والارتباط، أما استخدامه لفظة العشب فتبين بأنها كناية عن اللحم الذي يكسو عظامه، وتنبّه هدى المطلق إلى إشارة خفية مهمة، وهي أن هناك تناصًا يتمثل في عملية البعث والإنشاء من جديد، ومن ثم يصبح السجن الآن رمزًا للقبر. (المطلق، هدى، 2015)

قراءة سمية محمدي:

تقوم القارئة في هذا المقطع بتحليله أسلوبيًا، كما قامت بهذا في المقاطع السابقة للقصيدة، وتُحصي فيه الأفعالَ وما تفيده، فتجدُها تقف على قول الشاعر" خذيني، غطي" وتبيّنُ أن فعل الأمر الذي ورد ما هو إلا لوصف نفسية الشاعر المغتربة، لذا تجد مواضع فعل الأمر قليلة في هذا القصيدة ككل، وتُعللُ سبب ورود صيغة الأمر في هذه القصيدة؛ لبيان تعلق وشوق محمود لوطنه وأمنيته بالعودة إليه بعد تذوق مرارة الغربة، وقد غلفت عليه سحابة من الحزن والإحباط، أما عن الضمائر فتجدها تبين استعمال محمود درويش لضمير المخاطب في قوله "خذيني، غطي"، وهو ضمير متصل متمثل في كافِ المخاطب وقد جاء مسندًا إلى الاسم " هدبك، كعبك"، وهذا الاتصال كما تقول ـ سمية محمدي ـ يعني "التلازم بين الشاعر والمخاطب، وأن الآثار الفكرية والعاطفية مختصةٌ بالمخاطب، وهذا واضح إذ أن المرسل كان يخاطب أمه ويعبّرُ لها عن مدى شوقه وحنينه إليها وأمنيته بالعودة إلى أحضانها" (محمدي، سمية، 2014)، ثم تنتقل لبيان " وشاحا" قد جاءت نكرة للدلالة على الغموض، وإذا انتقلت إلى الحقول الدلالية تجد القارئة قد وضعت "العشب" في حقل الطبيعة، وبسبب بعده عن هذا الوطن كان من الواجب عليه أن يحنّ إلى كل شبر من وطنه، وبالتالي أسقط مشاعره على الطبيعة، ولها دلالات متعددة منها الشوق والحنين والحب، أما عن قوله "هدبك، عظامي، كعبك" فوضعته في حقل أعضاء الإنسان مبينة ما قام به الشاعر هنا ما هو إلا افتقاد شدّيد للوطن الأم، وذلك من خلال الحزن المشحون في المقطع، ثم تنتقل لتتحدث عن القيم الجمالية فترى قوله "غطي عظامي بعشب"، " تعمّد من طهر كعبك" هي كناية عن قداسة الوطن، ومدى استعداد الشاعر للتضحية، أما عن قوله "وشاحا لهدبك" فهو مجاز "حيث أطلق الهدب وأراد به

الرأس، حيث طلب منها أن تتخذه وشاحًا على رأسها، والعلاقة بين الهدب والرأس علاقة جزئية" (السابق، 2014)، ثم تجدها تشير إلى الشاعر حينما أراد تأكيد الدلالة وتعميقها للمعنى استخدم التطرّف، وقد استخدَمَه كثيرًا، ومن هذه المفردات " وشاحا، عشب، كعب". (محمدي، سمية، 2014)

يُستخلصُ من القراءات السابقة، القراء قد اتفقوا في قراءاتهم على تعبير الشاعر عن رغبته الشدّيدة في العودة إلى الوطن، إلا أن البعض قد اختلفوا على ما تحمله بعض الكلمات من دلالات، فالقارئ مولانا إحسان يرى الشاعر يريد أن يكون كالغطاء لحماية عين والداته، وهذا الوشاح هو بمنزلة الرجل الذي يحمي وطنه من الأعداء، أما ذكر الهدب فهو دلالة على قيمة الوطن بالنسبة له، وتتميز عنه في ذلك سمية محمدي التي ترى بأن الشاعر حينما ذكر الوشاح وربطه بالهدب إنما أراد به الرأس، وتبين أن بينهما علاقة جزئية، أما خديجة بوطيب فترى هذا المقطع يتكون من صورتين: الأولى ترمز لدموع الأم، والثانية ترمز للخصب والحياة والعطاء، وهي بذلك تخالف قراءة هدى المطلق التي جاءت بدلالة مختلفة عن غيرها حينما ذكرت لفظة العشب، فترى أنها كناية عن اللحم الذي يكسو العظام مشيرة إلى أن هذا المقطع يحمل تناصًا يتمثل في عملية البعث والإنشاء، ومن هنا يكون السجن رمزًا للقبر.

المقطع الرابع:

"وشدّي وثاقي..
بخصلة شعر
بخيط يلوّح في ذيل ثوبك.." (درويش، محمود، 2005)

قراءة مولانا إحسان:

يقوم القارئ ببيان معنى الكلمات الواردة، وبعد أن ينتهي من ذلك، تجده يفسر هذا المقطع وفق معنى دينوتاسيون، ويبين أن الشاعر يريد تقوية علاقته بوطنه حتى ولو كانت تلك العلاقة مربوطة بشعر أو على الأقل خيوط هشة تتدلى من أطراف الثوب، ويرى القارئ وفق كونوتاسيون أن الشاعر حينما يقول "شدّي وثاقي.. بخصلة شعر.. بخيط.." إنما هو يطلب توثيق العلاقة بينه وبين وطنه، أي رغم الرابطة الهشة، بل ولو كانت سدى، فالمهم أن تجعله جزءًا من وطنه الذي كان في كربه، وهذا ما يشير إليه بقوله" بخيط يّلوح في ذيل ثوبك" مما يعني أنه يوضح الكربة التي تحدث في وطنه، ثم ينتقل إلى معنى ميت، ويبين رغبة الشاعر في تقوية علاقته بوطنه حتى ولو كان هذا بأشياء هشة مثل الشعر والخيوط التي تلوح من طرف الثوب، مما يعني أن الشعب الفلسطيني في مأزق وفي حالة قتال مستمرة من أجل رفاهيته، والعديد من الملابس في حالة تهالك وتلف. (إحسان، مولانا، 2022)

قراءة خديجة بوطيب:

تبين القارئة استخدام الشاعر الوثاق بخصلة الشعر وذيل ثوب الأم، ليكشف عن العودة إلى الأصل وهو عودته إلى أمه والتصاقه بها، وهذه الصورة من خلال قراءة خديجة ما هي إلا عناصر تمثل الاحتواء والاحتضان والتداخل بالأم، ويكتمل المشهد بصورة من أسطورة إعادة الحياة، و أن الشاعر يستعيد طقوس الموت والحياة حينما يلمح على رمز إيزيس التي أعادت الحياة لزوجها أوزوريس، وتجد هذه الصورة تتمثل في بعدها الرمزي وهو البعث والحياة، وكأنه عندما لملمت الأم من الشتات تدب الحياة فيها من جديد، ولذا تستنتج خديجة أن الشاعر قد استلهم أفكاره من الموروث والواقع، وأنه قد أحكم بناء تلك الصورة، من خلال ما قدمه من نص شعري يعالج قضية الغربة والحرية. (بو طيب، خديجة، 2020)

قراءة سمية محمدي:

ترى القارئة استخدم ضمير المخاطب أنت في قوله "شدّي" وهو مسند إلى الاسم "ثوبك"، وهذا الاتصال يعني تلازم الشاعر والمخاطب، وأن الآثار العاطفية مختصة بالمخاطب، وهذا يوضح أن المرسل كان يخاطب أمه ويعبر لها عن شوقه وحنينه وأمنيته بالعودة إلى حضنها، وترى أن كلًا من " شعر، ذيل، حبل، غسيل" جاءت نكرة، وقد طغى ذلك على القصيدة ككل، ثم تقف على القيم الجمالية المشتمل عليها هذا المقطع، ففي قول الشاعر "وشدّي وثاقي" و"ذيل ثوبك" ترى ـ سمية محمدي ـ أنها كناية تتجلى في "مدى ارتباط الشاعر بأرضه فلسطين، فهو يطلب منها أن تشد وثاقه إليها، ليعبر لنا عن قوة التصاق الشاعر بوطنه ورغبته الشّديدة في عدم الابتعاد عنه" (محمدي، سمية، 2016).

يستنتجُ من القراءات السابقة -ومن خلال ما تم عرضه- أن خديجة بوطيب قد تنبهت إلى بعض الأدوات الفنية التي قد استعان بها محمود درويش لإثارة القارئ، فهي تلمح إلى أن الشاعر قد اعتمد على الأساطير، وتذكر هذه الأسطورة وهي إعادة الحياة والبعث، من خلال رمز إيزيس وزوجها أوزوريس، وهذه الأفكار التي طرحها محمود درويش مستلهمة من الموروث والواقع، فهي أقدر على معالجة قضية الغربة والرغبة في الحرية، أما القراءات الأخرى التي تتمثل في قراءة مولانا إحسان وسمية محمدي، فقد رصد جميعهم تلك المشاعر التي يعيشها الشاعر ورغبته الشّديدة في العودة إلى الوطن وارتباط علاقتهما، مستعينًا بوسائل صغيرة مثل خصلة الشعر وخيط هش، وما يمكن رصده عند هؤلاء القراء بحثهم عن مفاهيم المعنى من خلال العبارات الشعرية، وعدم خروجهم عن سياق النص، لذا تجد أفق الانتظار لديهم قد تشابه، بخلاف خديجة بو طيب التي خرجت لنا في هذا المقطع بقراءة جديدة.

المقطع الخامس:

"عساي أصير إلها

إلها أصير..

إذا ما لمست قرارة قلبك!"(درويش، محمود، 2005)

قراءة مولانا إحسان:

يرى بأن "إله تعني مألوه؛ معبود، وقلب تعني الفؤاد أو مضغة من الفؤاد معلقة بالنياط"، ويوضح هذا المقطع بمعنى دينوتاسيون رغبة الشاعر في أن يصبح إلها قادرًا على كل شيء في هذه الأرض، وبتحديد في الجزء الذي يريده حتى يتمكن من مقابلة قلب أمه أو مشاعرها ولمسها بسلام، ويرى مولانا أن الشاعر لا يقصد الإله الحقيقي، ولكنْ إلهًا في هذا السياق له دلالة كونه القائد، أما المعنى وفق كونوتاسيون فيبين حلم الشاعر في أن يصبح قائدَ بقاء ليكون قادرًا على حماية وطنه، وبالتالي تجده يعبر عن مشاعره الصادقة لأجل حماية وطنه، ويدل على صدق هذه المشاعر قوله "إذا ما لمست قرارة قلبك!"، ويقصد أن يكون مخلصًا من أعماق قلبه، ثم ينتقل إلى معنى ميت الذي يرمي الى الشاعر الذي يحلم أن يكون قائدًا من أجل إصلاح المشاكل التي يعيشها وطنه وشعبه؛ ذلك لأن شخصية الزعيم للشعب الفلسطيني هي شخصية تتميز باحترام عالٍ، وهذا ما يتمنى أن يكون عليه من أجل حمايتهم، وينبع ذلك من نفس صادقة اتجاههم. (إحسان، مولانا، 2022)

قراءة خديجة بوطيب:

تصف القارئة هذا المقطع بأنه يؤسس لصورة مختلفة، وهي وصف الشاعر إلهًا وهو من أحلام الشاعر لكسر أسوار السجن، وهو حلم لكل فلسطيني يتحدى الواقع، رغبة منه في بعث نموذجٍ جمعي يتمثل في تحويل الأم إلى أسطورة الخصب والحياة،

ISSN: 2706-6495

وهذا ما استطاع محمود توليده من خلال تلك العلاقات الدلالية، فالشاعر والأم والوطن هم ذات واحدة، وإن تقديم وتأخير "أصير إلهًا، إلهًا أصير" يفيد الكيفية التي تمت بها هذه العودة، بالإضافة إلى أن القارئة تلمح إلى رحلة العودة للوطن وما فيها من شقاء وتعب، وخلق التحول إلى "إله" ذلك الامتداد الرمزي الذي توسع مداه وبلغ ذروته بلمس الشاعر قلب أمه، وبذلك يكون قد نفذ إلى أعماق أمه، وتبين ذلك اللغة الشعرية التي وظفت الموروث الشعبي والأسطوري وقد ساعدت في توسيع الأفق الفني لدى المتلقي، وهذا المقطع وما سبقه ما هو إلا تصور يعكس صراع الإنسان الفلسطيني تجاه الحياة، وما نجم عنها من تفكك أسري. (بو طيب، خديجة، 2020)

قراءة هدى المطلق:

ترى الشاعر قد وظف القلب المكاني للتأكيد على رغبة التحول من إنسان قابع في المنفى إلى إله أو قديس، وتبين هذا التحول وهو رمز للمقاومة الواقع كفعل إبداعي، وتقول "كأن القصيدة أصبحت ملاذا يلجأ الشاعر إليه، مثلما يلجأ الطفل إلى حِضن أمه، فهو يتحرر من خلالها إلى عالم آخر ينشئه من خياله، مبتعدا عن قسوة واقعه" (المطلق، هدى، 2015)، وأن الشاعر حينما استخدم أداة التعجب في نهاية المقطع فذلك لغرض مهم، وهو تعميق هاجس الاستغراب والدهشة والحزن والانبهار والمرارة والحيرة والمبالغة والإعجاب، فالشاعر أمام كل هذه المشاعر وفي لحظة التوقف لا يعبر عن ذلك إلا هذه العلامة. (السابق، 2015)

قراءة سمية محمدي:

تقف القارئة عند قول الشاعر" عساي أصير إلها"، "إلها أصير" وتجد أنه قد كرر الجملة عينها، وهو نوع من التكرار الذي يزيد في النفس العاطفة ويبرز الحيرة التي تحاصر الشاعر وما يفكر فيه من تساؤلات، هل سيحقق النصر ويعود إلى وطنه أم سيصبح إلهًا وأسطورة يرددها شعبه؟، أما عن قوله " إذ ما لمست قرارة قلبك" فتجدها تبين أنها جاءت على صيغة التعجب وهي تتضمن معنى الشرط ويراد به رجوع أرض الوطن إلى أهلها وتعود حرة مستقلة، وهو بهذا يلمس قرارة قلبها، وفي هذه العبارة إصرار على العودة والاستقلال وتخليص الوطن من الاستعمار. (محمدي، سمية، 2016)

من خلال تلك القراءات، تجد أ المسافة الجمالية التي وضعها الشاعر لنفسه في هذا المقطع، تتمثل في خيبة أفق التوقعات لدى القراء، ويظهر في الاختلافات بين القراءات، حيث اختلفوا في طريقة تحليلهم ويعكس هذا نجاح الشاعر في كتابة هذا المقطع؛ ذلك لعدم تحقق التطابق مع أفق النص بتقارب القراءة، حيث اختلفوا في طريقة تحليلهم، فتجدُ مولانا يعتقد أن الشاعر يريد أن يصبح إلهًا من أجل مقابلة أمه أو ليكون قائدًا قادرًا على حماية شعبه وإصلاح حالهم، ثم تأتي خديجة بوطيب وتبين أن ما يريده الشاعر ما هو إلا كسر لأسوار السجن وبيان الكيفية التي سيعود فيها إلى وطنه من خلال تحول الشاعر والأم والوطن إلى ذات واحدة، أما هدى المطلق فترى الرغبة في تحوله من إنسان إلى إله هي من أجل مقاومة الواقع والابتعاد عنه، وأخيرًا سمية محمدي التي جعلت الشاعر في حيرة واضطراب في المشاعر، فتجده مرة يريد أن يحقق النصر لوطنه، ومرة يريد أن يكون أسطورة لدى شعبه.

المقطع السادس:

"ضعيني، إذا ما رجعت

وقودا بتنور نارك..

وحبل غسيل على سطح دارك

لأني فقدت الوقوف

بدون صلاة نهارك"(درويش، محمود، 2005)

قراءة مولانا إحسان:

يقوم القارئ بالنظر من زاوية دينوتاسيون ويبين معاني المفردات في هذا المقطع، ومن ثم يشرح رغبة الشاعر في العودة إلى المنزل ليكون وقودًا للموقد الذي يدفئ الجسد وحبل الغسيل الذي يدعم الملابس التي يريد تجفيفها حتى لا تسقط على الأرض، ثم يبينه وفق كونوتاسيون، فيرى قول الشاعر "وقودا بتنور نارك" يراد بها الرفاهية، وقوله "حبل غسيل على سطح دارك" إشارة ضمنية لدعم المعاناة التي يشعر بها الوطن، ويريد الشاعر عند عودته أن ينشر الرخاء و يكون ضمادًا لمعاناة وطنه، ثم يبين معنى ميت في قول الشاعر "وقودا بتنور نارك"، وهو تعبير يفيد الرخاء والسلام بالنسبة للشعب الفلسطيني، بعد وقت الاجتماع والاسترخاء وتناول الطعام، لذلك فقوله "وقودا" تحمل دلالة على أنه خالق الازدهار، ثم يقوم باستخدام عبارة "وحبل غسيل على سطح دارك" للتعبير عن استعداده لدعم الظروف الموجودة في وطنه، إلى جانب أن تجفيف الملابس على سطح المنزل أحد أحلام الفلسطينيين، وهي من واجبات المنزل اليسيرة، وعلى الرغم من هذا فعلى الشعب الفلسطيني طلب الإذن من إسرائيل، لذلك فالشاعر يريد تحقيق هذه الرغبة. (إحسان، مولانا، 2022)

قراءة خديجة بوطيب:

تبين القارئة تجلي الحنين إلى الأم عبر جدلية الموت والولادة التي جاءت في صورة نار التنور ووصفه لها بالنار المقدسة، في جو طقوسي تحت أشعة الشمس، وتوحي بمخاض ولادة الحياة، كما يرمز الشاعر إلى الانصهار الفلسطيني تحت قيود الاحتلال، ثم شروق ضوء الحق وبعث الجيل الجديد، وترى ـ خديجة ـ أن رمز الوقوف بجانب الأم أثناء صلاة النهار تثري وتنمي الصورة أكثر، حيث توحي بالقرابين التي تقدم من أجل استمرار نور الصباح والحياة، وتتداعى هذه الصور لتعبر عن معاناة وضعف محمود درويش، لذا يطلب من نجوم الطفولة التي تفيد بتحول الوهن إلى حلم وعلو وتتكامل هذه الرموز لتمنح الرؤيا طاقة شعرية. (بوطيب، خديجة، 2020)

قراءة هدى المطلق:

تبين القارئة في هذا المقطع استخدم آلية الرمز كما وردت عند السيميائي (بورس)، وهي رموز تدل على النور، "نار، نهار، نجوم، سطح الدار"، وهذا يؤكد مبدأ التماهي، وترى بأن ذكر الوقود وحبل الغسيل من الوسائل التي تبين الانصهار، وتؤكد معنى الحرية والانطلاق والخروج من القاع إلى سطح الدار، وكأن الشاعر يريد استحضر المخاطب أمام عينيه ممثلا ذلك في حركة الترفع عن الواقع المأساوي. (المطلق، هدى، 2015)

ومن خلال القراءات السابقة يمكن القول إن هذا المقطع قد تعددت فيه التأويلات، فتجدُ القارئة خديجة بوطيب ترى بأنه يوحي بالمخاض وولادة حياة جديدة وشروق ضوء الحق، وهي بذلك تقدم لنا تأويلًا مختلفًا عما نجده عند هدى المطلق التي جعلت هذا المقطع تأكيدًا لمعنى الحرية والانطلاق والخروج من القاع، فكل منهما كانت لها رؤية مختلفة وتأويل يتناسب مع خبراتها النقدية السابقة، وإذا انتقلت إلى مولانا إحسان تجده، قد أشار إلى أن الشاعر في هذا المقطع يرغب في العودة للمنزل ونشر الرخاء وتحقيق الفائدة لهذا الوطن.

المقطع السابع:

"هرمت، فردّي نجوم الطفولة

حتى أشارك

صغار العصافير

درب الرجوع..

لعشّ انتظارك!"(درويش، محمود، 2005)

قراءة مولانا إحسان:

يقوم القارئ بالتحليل وفق معنى دينوتاسيون، فتجده يأتي بمعاني الكلمات، ثم يوضح رغم كبر سن الشاعر إلا أن لديه رغبة في إحضار نجمة الطفولة كروح جديدة مليئة بالدفء حتى يتمكن من مرافقة الطيور الصغيرة المفقودة إلى العش حيث كانت والدتها في انتظارها، ثم ينتقل ويبين هذا المقطع من ناحية كونوتاسيون، فيرى كلمة "نجوم" لم يتم تفسيرها بالمعنى الحقيقي للنجمة وإنما يريد بالنجم هنا الروح، وإذا تم النظر إلى القصيدة يقال إنها "نجوم الطفولة"، ما يعني روحًا جديدةً مثل روح الشباب الذين ما يزال لديهم الكثير من الطاقة الكبيرة، ولذا فالشاعر هنا يعبر عن تقدمه في السن، وأنه على الرغم من هذا التقدم إلا أنه ما يزال يريد الاستمرار في القتال من أجل الوطن مثل الشباب بروحه الشابة، ثم ينتقل ويبين كلمة "صغار العصافير" التي تعني الأشخاص الاحرار، الذين ليس لديهم مكان للعودة إليه، لذلك يريد الشاعر مرافقة هؤلاء الأشخاص إلى ديارهم، والذي يدل على ذلك كلمة "عش" التي يمكن تفسيرها على أنها مكان ينتظر فيه الوطن عودة مقاتليه إلى الدار الحقيقية، أما عن معنى ميت فيبين ـ مولانا إحسان ـ أن "العصافير" حسب هذا المعنى تعني المخلوقات الحرة التي يمكنها الطيران والعيش في أي مكان تريده، وبالنسبة للفلسطينيين فهم غالبا ما توصف هذه الطيور الحالة الروحية للإنسان، حتى إنهم يستخدمون الطيور للتضحية، وهذا هو الحال مع المجتمع الفلسطيني الذي وصفه محمود درويش، فهم المقدسون الذين يريدون العودة إلى وطنهم الحقيقي. (إحسان، مولانا، 2022)

قراءة خديجة بوطيب:

ترى القارئة أن الشاعر ينطلق لطلب الحرية من خلال رغبته في التحليق مع العصافير، وهذه إشارة إلى الثورة القادمة التي ستهدم القيود، والتحليق فوق سماء الوطن فلسطين، ثم تجد درويش قد استرسل في سرد الذكريات المرتبطة بطفولته، ولهذا تجده يلح على الرجوع إلى تلك الفترة الزمنية؛ لأنه يستمد منها القوة، ثم تبين ـ خديجة بوطيب ـ الصور التي تكتمل حينما نرصد واقع الصراع الذي يعيشه الفلسطيني، وبالتالي يصبح مدلول الأم متوسعًا ليشمل كل أرض فلسطين، بالإضافة إلى تداخل الأزمنة من ماضٍ وحاضر ومستقبل، ليبعث الرؤيا ويرسم الحلم، ثم تبين في نهاية هذه القصيدة أن الشاعر استطاع أن يجعل البناء الفني لهذه القصيدة متكاملًا ومتداخلَ العلاقات، بالإضافة إلى استعانته بالرموز التي ساهمت في استدعاء الباطن واستبطان الذات، وهذا التجسيد جعل من صورة الأم حقيقة ورمز وأسطورة، وترتقي من الذاتي إلى الشمول، إلى جانب السجن الذي كان له دور أساسي في نضج تجربة الشاعر، ما أدى إلى تصارع صورة الأم بين الحب الحقيقي والحب الوطني، وهذا الحب أصبح ممزوجًا بالظلم والفقد والأمل والموت والبعث، وقامت تلك الصور جميعها على نسق متوازٍ ومتكامل تحملُ في ثناياها همومًا ذاتية وجماعية، راصدة حركة النضال الفلسطيني، وتنبّه في نهاية حديثها إلى " توظيف الشاعر لعناصر الألوان، وهي: الأسود والأبيض والأخضر والأحمر والبني، من الأرض والشمس والنار والعصافير والماء؛ لترسم الواقع الفلسطيني بكل تناقضاته وأحلامه

وهمومه وهويته وأرضه" (بو طيب، خديجة، 2020).

قراءة هدى المطلق:

ترى القارئة نظم الشاعر لهذا المقطع في "أسطر قصيرة متتالية يعقبها صمت وعبرة ويختمها بالنقطتين وبعلامة التعجب"(المطلق، هدى، 2015)، وتبين أن هذه العلامات ليست خالية من الدلالات، وإنما تحمل دلالات عدة تترجم لنا حالة الشاعر النفسية التي لا تتوقف عند دائرة المرسل، بل تتجاوز ذلك إلى دائرة المرسل إليه؛ لتملأ دائرة التلقي وتحقق أهدافها، وتبين هذا الأمرَ في تجسيد استخدام النقطتين المتتابعتين؛ لأن هذه العلامات تعبر عن أشياء محذوفة لم تستطع اللغة وحدَها الإفصاحَ عنها، فترى الشاعر حينما يستخدم هذه العلامات يتوقف برهة للتأمل أو ليترك فراغات لتقدير المتلقي وتأويله، ويتمثل هذا الفراغ من وجهة نظر ـ هدى المطلق ـ على تلك العلامات المتمثلة بالنقط والتي تصبح قادرة على أن تفصح عن مشاعر ظلت قابعة في وجدان الشاعر، بالإضافة إلى أنها تلاحظ إنهاء الشاعر للقصيدة بتوظيف آلية الاسترجاع، وتبيّنُ رغبته في استرجاع طفولته والعيش في كنف والدته وانتظارها له في المنزل، مستندة على ذلك بقوله " لعش انتظارك"، وهو دلالة على الحميمية والانعتاق. (السابق، 2015)

قراءة سمية محمدي:

تقف القارئة في هذا المقطع على الحقول الدلالية الواردة فيه، ويتمثل ذلك في حقل الطفولة في قوله "هرمت فردي نجوم الطفولة حتى أشارك صغار العصافير"، وترى الشاعر هنا فتيَّ النفس، ويرغب أن يحيا مع العصافير الصغار، ليصلوا معا إلى طريق العودة إلى مقر أمهم وعُشّها، وهو يريد بذلك أرض فلسطين، ثم تقف ـ سمية محمدي ـ على التشبيه، ويتمثل في قول الشاعر "حتى أشارك صغار العصافير"، فتقول "حيث شبه أصدقاء الطفولة بصغار العصافير الذين يلعبون ويلهون"(محمدي، سمية، 2014)، وكذلك قوله " فرُدي نجوم الطفولة" فتقول الشاعر قد "شبه أصدقاء الطفولة بالنجوم، وقد جاء التشبيه لكي يوضح المعنى ويبينه ويزيده جمالا" (السابق، 2014)، بالإضافة إلى استخدام الشاعر للمحسنات المعنوية وتتمثل في الطباق في قوله "هرمت، فرُدي نجوم الطفولة"، وقد ورد الطباق هنا بين "هرمت" و"الطفولة"، ويفيد توضيح المعنى وتقريبه. (السابق، 2014)

يستنتجُ من القراءات السابقة، تقارب وجهات النظر، حيث اتفقَ جميعهم على أن الشاعر في هذا المقطع يرغب في العودة إلى وطنه الأم، على الرغم من اختلافهم في بعض التفاصيل الصغيرة، فالقارئ مولانا يذكر النجمة ويبين أنها ليست حقيقية، وانما يُراد بها الروح الجديدة، وهي روح الشباب التي ما تزال فيها الطاقة، أما خديجة بوطيب فترى أن طلب الرجوع للطفولة كان لغرض استمداد القوة منها، أما هدى المطلق لم تفصح عما تحمله دلالات تلك التفاصيل الصغيرة مثل نجوم الطفولة وصغار العصافير، مكتفية بالتركيز على علامات الترقيم وما تحمله من دلالة قابعة في وجدان الشاعر، وأخيرًا سمية محمدي التي تبين ما يريد الشاعر أن يحيا به من حياة العصافير الصغار ويكون بذلك فتيَّ النفس، إلا أن اعتمادهم على الذوق العربي السائد كان له دور في تطابق أفق الانتظار، بالإضافة إلى اعتمادهم على التقنيات الكلاسيكية التي لم تعطِ نظرية التلقي حقَها من أجل تأسيس دراسة تُمكّن القارئَ من خلق صور مختلفة لصور نظرية التلقي، وبالتالي فإن تتعدد المعاني له دور قيم على النص ككل، ومما تجدرُ الإشارة اليه تلك الإجراءات الفنية التي يوظفها الشاعر في نصّه قد لا تكون لها قيمة في ذاتها ما لم يستطيع القارئ اعادة استكشافها من خلال الخيال وقدّ الذهن، والخروج بقراءةٍ مُنتِجَة.

المبحث الثاني: التأويل وفراغات النص.

إذا كانت نظرية التّلقي تنظر إلى النص الإبداعي على أنَّه نصٌّ متعدد الدلالات والتأويلات، فمرجعةً ذلك التعددَ والاختلافَ تعود إلى ميول وأيديولوجية ومقاصد القارئ، فالمؤلفَ هو من يترك في النَّص تلك الفراغات التي تستدعي قارئًا قادرًا على ملء الفجوات التي تحقق الاتصالَ بين النَّص والقارئ، لأنَّ كلَّ جملةٍ ما هي إلا مقدمة لجملة تَليها؛ لذا على القارئ أن يستعينَ بخياله للمساهمة في إتمام المعنى وإخراجه في صيغةٍ متكاملةٍ؛ لأنَّ النَّصَّ دائمًا ما يكون ناقصًا بما فيه من فراغاتٍ، وهذه الفراغات تنتظر مساعدةَ القارئ من أجل ملئها، ولا يكون ذلكَ إلا من خلال التأويل، وهذا ما تلمَسه في المبحث السابق، حيث تَعدّد القراء في تأويلهم للنص.(مختارية، ضالع، 2022)

لذا فإنَّ الباحثةَ في هذا المبحث ستقدم قراءَة أخرى، وما هي إلا محاولةٌ لمقاربة النص، وإثرائه بما يستحق، مستفيدة بذلك من طرق التحليل لدى جميل حمداوي في كتابه «مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر»، من خلال قراءة الأبيات أفقيًا ورأسيًا، ثم استكشاف الأبعاد الجمالية والفنية بحسب مفهوم إيزر، فهو يرى أنَّ للعمل الأدبي قطبين جمالي وفني، ويقصد بالأول الإدراك الذي يمارسه المتلقي، أمَّا الثاني فيراد به النص الذي يبدعه المؤلف. (حمداوي، جميل، 2019)

أولاً: القراءة الأفقية:

ابنك يحنّ ويشتاق لك، ولكل ما تقدمينه من طعامٍ وشرابٍ ورعايةٍ واهتمامٍ، ولمساتك التي تشعره بالأمان والطمأنينة، فهو فاقدٌ لها، منذ فراقه عنك، ومعاناته التي يعيشها في ذلك المنفى يومًا بعد يوم، وعلى الرغم مما يعانيه ويشعر به من ألمٍ إلا أنَّه يعشق عمرَه والحياةَ، ليس من أجل نفسه وإنَّما حرجًا وارتباكًا من دموعك، فهو يرفض الموتَ من أجلك، وإذا عاد يومًا فهو يريد منك أن تحوزي عليه مُستغنٍ عن نفسه لك، وأن يصبحَ وشاحًا تستخدمينه متى ما أردت، ويطلب منك تغطيت جسدَه بأرضٍ تباركت بطُهر أقدامك، وتشدين وَثاقَه بخصلاتٍ من شعرك أو خيوط ثوبك، ويرجو أن يصبحَ إلها؛ حتى يتمكنَ من لمس أعماق قلبك، فإذا تحققَ ما يريده ورجع بجوارك فلا مانعَ لديه أن يكونَ وقودًا للتنور أو حبلَ غسيلٍ على سطح الدَّار، فهو على رضا واكتفاء بما يكونه ما دامَ بجوارك وعلى مقربةٍ منك؛ لأنَّه فقد قوَّته في بعده وفراقه عنك، فهو ضعيفٌ وغير قادرٍ على التَّحمل بدون وصلك، ويطلب منك العودة كما كان في سابق عهده طفلًا بعد كلّ ما عاشَه من معاناةٍ تجلَّى أثرها في ملامحه وهيئته، فهو يريد استعادةَ تلكَ الطفولة الغائبة التي تحولت إلى أقصى مراحل الكبر من كثرة الهموم والآلام، على أمل من تتجددَ روح الطفولة والتحليق مع العصافير الصغار؛ ليصلَ معهم إلى بر الأمان حضن أمهم التي دائمًا ما تكون في انتظارهم.

ثانياً: القراءة الرأسية:

من خلال النظر إلى النص رأسيًا تلاحظ الباحثة أنَّ النَّصَّ ينقسم إلى مقطعين بفعل الحركة في النص:

فالشاعر قد جعل هذه الحركة في نوعين من الأفعال:

الأول: الفعل المضارع والفاعل هو الشاعر، ويفيد الاستمرارية، والثاني: فعل الأمر والفاعل هي الأم، ويفيد الرجاء.

المقطع الأول: فعل المضارع وفاعله هو الشاعر.

أول ما تلاحظه في هذا المقطع هو انتقال الأزمنة من الماضي إلى الحاضر، ويبدأ الشاعر قصيدته بقوله:

"أحنّ إلى خبز أمي

وقهوة أمي

ولمسة أمي"

بفعل المضارع "**أحنّ**" في دلالة على استمرارية الحنين، وعدم توقفه عند زمن محدد، وإنما هو في حنين وتذكر لتلك الطفولة باستمرار، فهو يحن إلى خبز أمه وقهوتها ولمساتها، وهذا التكرار في لفظة الأم ما هو إلا رغبة في العودة أو عذوبة اللفظ وتلذذ بذكره، وأما ذكره للخبز والقهوة واللمسة فما هو إلا حنين إلى الحياة اليومية البسيطة، وتلاحظ أن "الخبز" حاجة ملحة من أجل العيش، على عكس "القهوة" التي ترتبط بالحالة المزاجية وترتبط بالأحاسيس من شم وتذوق، أما "اللمسة" فهي تصاعد بالشعور إلى أقصى الدرجات؛ لأن حاسة اللمس هي الأقوى في وصول الإحساس، وعندما تصل هذه العودة إلى هذه التفاصيل اليومية البسيطة، فهي دلالة على أن الشاعر في حالة من الحنين والاشتياق لكل ما مر به في طفولته.

ثم يقول:

"وتكبر فيّ الطفولة

يوما على صدر يوم"

ونحن أمام مرحلة عمرية مؤقتة ثم يغادرها الإنسان، إلا أننا الآن بإزاء شاعر في عمر الرشد، لكنه بمجرد تذكر تلك اللحظات يعود طفلًا، فهو يشعر بأن الطفولة تكبر فيه، لذلك تجد البيت التالي" **يوما على صدر يوم**" قد تناسب مع الفعل المضارع "**أحنّ**" ليؤكد حالة الزيادة والنماء.

والشاعر حينما قال" **يوما على صدر يوم**" جاعلًا من اليوم معادلًا موضوعيًا للأم، فالأم الآن ما هي إلا «**الزمن**» بالنسبة لمحمود درويش.

ثم يقول:

"وأعشق عمري لأني

إذا متّ،

أخجل من دمع أمي!"

تجد الشاعر في بداية هذه الأبيات يجعلنا نقف وقفة درامية للتأمل حينما يقول "**أعشق عمري لأني**"، ثم يليها بقوله "**إذا متّ**"، وتلاحظ فيها توقف للزمن عنده، ويأتي بجواب إذ الشرطية بقوله "**أخجل من دمع أمي**"، والحقيقة ما يخجله ويخيفه هي فكرة الموت والغياب؛ لأن فيها توقف للزمن، فالأم في خيال الشاعر هي العطاء الذي يقاوم الزمن؛ لأنها في وجوده تعطي الخبز والقهوة واللمسات، أما في غيابه وفنائه فإنها تعطي الدمع.

المقطع الثاني: فعل الأمر وفاعله هي الأم.

فيبدأ من قوله:

"خذيني، إذا عدت يوما"

ويُعد هذا البيت هو جوهر انقلاب الزمن وحركته، وفيه ينتقل الشاعر من الحاضر إلى المستقبل، مبينا فيه الفكرة التي ترعبه وهي «توقف الزمان»، لذلك تجده يقاوم هذا الخوف ويرفضه، من خلال توظيفه لأفعال الأمر التي تخرج إلى معنى الرجاء، فتجده يقول "**خذيني**" وهي تفيد معنى الرجاء وشرط لما يستقبل من الزمن.

ثم يقول:

"وشاحا لهدبك

وغطّي عظامي بعشب

تعمّد من طهر كعبك"

وإذا جمعت الدلالات الخاصة بكل عنصر وُضِع أمامنا، نجد أن الوشاح يغطي، وهُدب تُغطي، فهو يريد أن يبقى أمام عينيها طول الوقت، وفي هذا الحالة يكون الشاعر دائم الحضور، وما الحضور إلا مقاومة للغياب.

وهنا يطرح تساؤل: لماذا لا يكون وشاحا لمتنها؟

والجواب لأن الوشاح عادة يستخدم للتدفئة، والشاعر هنا يرى أمه هي الدفء ذاته، بمعنى أنها لا تحتاج إلى دفء آخر، خاصة من الشاعر نفسه؛ لأنه أبعد ما يكون عن الدفء.

والدليل قوله: "**غطي عظامي بعشب**"، وفي ذكره للعظام دلالة أيضا؛ لأن العظام هي التي تقيم صلب الإنسان، ولا يمكن أن يقف بدونها، وتلاحظه يجعل من العشب غطاء، وهنا يُطرح تساؤلٌ آخر: ما هو العشب؟ والجواب هو الأرض، وهو الوطن والمكان وفي هذا إشارة إلى فلسطين، فالشاعر يريد من أمه عندما يعود أن تحتويه بكل ما يعبر عن هويته من طعام وملبس وعادات...إلخ، وبهذا يكون الوطن الآن بمنزلة «**الهوية**»، وهذه الأرض نالت تعمّدها وانتقالها من العدم إلى الوجود بطهر كعب الأم؛ لأن الذي رسخ هذه الهوية في نفسه هي الأم.

وإذا انتقلت الى لفظة العشب فتجده = يُسقى، ولكن الشاعر هنا جعله يتعمّد، والتعمّيد والسقاية كلاهما بالماء، ولكن ما جعله يختار التعمّد بدلًا من السقاية هو ذلك الماء الطاهر، فهو يريد تعميق عنصر الطهر، إلى جانب أن التعمّيد فيه ملمح ثقافي وأيديولوجي وديني، وهذا كله يصب في الهوية.

وهنا يطرح تساؤل آخر: لماذا خصّ الكعب؟ الجواب لأن الكعب مرتبط في الهوية والثقافة العربية بالستر للمرأة، فكلما كانت مستترة حتى كعبها، كانت مثالا للطهر والعفة والنقاء.

ثم ينتقل ويقول:

"وشدّي وثاقي
بخصلة شعر
بخيط بلوّح في
ذيل ثوبك"

وأول ما يطرح في هذا المقطع تساؤل: لماذا يحتاج الشاعر إلى أن يشد وثاقه؟، علما أن شعراء العصر الحديث كانوا ينادون بحرية الإنسان، فلماذا يريد الإنسان الحر شد وثاقه؟ والجواب لأن الشاعر يعيش شتاتًا روحيًا ومكانيًا، يجعله في حيز الغياب، وهو يريد مقاومة هذا الغياب بأن تصله أمه «**الزمن**» بها.

وما يلاحظ أن شد الوثاق عادة ما يكون بأقوى ما يمكن من حبل أو قيد، لكنه هنا يرجو أن تشد وثاقه بخصلة شعر منها؛ لأن أقل وأضعف ما يمكنها أن تشده به سيفعل في نفسه مفعول السحر، فالخصلة منها أشد وثاقًا من أي قيد؛ لأنها أمه.

وفي قوله:

"**بخيط يلوّح في ذيل ثوبك**"، تكرار معنوي، يرتبط «**بخصلة الشعر**»، فكلاهما ضعيف الوثاق، ولكن لارتباطه بالأم فهو من أقوى ما يكون.

وتجد تكرارًا معنويًا آخرَ بين «**كعبك**» و«**ذيل ثوبك**»، فكلاهما دلالة على التأثير القوي لأقل الأشياء تأثيرًا في العادة، وما ذلك إلا لاتصالها بالأم؛ لأن قليل الأم كثير، وضعيفها قوي عنده، أي في حكمه، إلى جانب أن «**الثوب**» من الستر فتناسب جمعه «**بالكعب**» وفي هذا تكرار معنوي آخر.

وأبرز الأفكار في هذا النص، هي فكرة مقاومة الفناء والغياب ويظهر ذلك بوضوح في ذكره لعدة كلمات "**خذيني، غطّي، شدّي**"، والدليل والهدف من تلك الرجاءات نلاحظه في الأبيات القادمة.

في قوله:

"عساي أصير إلها

إلها أصير"

وفي هذا المعنى تكرار يفيد التأمل والوقوف؛ لأن الأم «**زمن**» ممتد، والاتصال بها يؤدي إلى امتداد يبلغ ذروته حتى يصير إلها أي يصير «**أبديًا**» يقاوم الفناء، والسبب لأنه يخجل من دمع أمه إذا مات، لذلك تجد هذا البيت قد تناسب مع **(البيت المحوري)** في القصيدة وهو:

"وأعشق عمري لأني

إذا متّ،

أخجل من دمع أمي"

لأن هذا الخوف هو الذي يجعله يكرر الرجاءات فـ «**الزمن**» يحول عودته إلى اتصال تام ويحوله إلى إله، ولكنه إله لا يريد تحكمًا أو قدرة، وإنما يريد فقط أن يصير أبديا، كي يمنع عن أمه الحزن.

وتنبه إلى لفظة «**أصير**» فهي فعل مضارع، يدل على الصيرورة وهو مستقبل تحوّل، ثم تنبه مرة أخرى تجد الشاعر في تكراره "**أصير إلها، إلها أصير**"، بدل في مواقع الكلمات والغاية والهدف من ذلك أن ما يطرحه الشاعر من فكرة عجيبة وغريبة، فلما قال أصير إلها هو هنا وصل لمقطع يتوقع من القارئ التعجب بل والانكار، فيرد على إنكاره بتأكيد أقوى عبر تبديل مواقع الكلمات، فإنه لو كرر فقط بالترتيب نفسه لاكتفى بالتأكيد، ولكنه أراد مع التأكيد أن يرد الإنكار بتأكيد أقوى، وليبين أن ما سمعه القارئ صحيح وليس خطأ في سمعه، وفي هذا تجاوب الشاعر مع قرائه قبل إلقاء القصيدة ونشرها، وفيه مع كل هذا قدر من التأمل يناسب التعجب من الفكرة.

وبعد ذلك يقول:

"إذا ما لمست قرارة قلبك"

وفي هذا البيت انتهاء للقصيدة؛ لأنه بمجرد ما لمس قرارة قلبها وأصله وصلبه فهو في ذروة اتصاله بأمه «الزمن» ووصلها.

وتلاحظ أن جواب الشرط قد تقدم على الأداة:

- إلها أصير ⟵ إذا ما لمست قرارة قلبك، وفيه دلالة على ما يستقبل من الزمن.

ثم تحدث المفاجأة والمفارقة فبعد انتهاء القصيدة، تجدها تعود للاستمرار، حيث يقول:

"ضعيني إذا ما رجعت

وقودا بتنور نارك..

وحبل غسيل على سطح دارك"

وفي هذا الأبيات عودة إلى أول القصيدة أي إلى قوله "**أحنّ إلى خبز أمي**"، فكأن الشاعر يريد رد ذلك المعروف الى أمه، فهو هنا يجعل القصيدة تنمو في نفسها وكأنها رَجْع صدى، لقوله "**وتكبر فيّ الطفولة**"، وهو بذلك يمهد للطفولة القادمة، وهذا ما يشد وثاق القصيدة ويربط أجزاءها بعضها ببعض.

وإذا وقفت على التضاد في قوله "**وقودا بتنور نارك**"، وقوله "**وحبل غسيل على سطح دارك**"، فتجد أن التنور عادة ما يكون في الأسفل وحبل الغسيل عادة ما يكون أعلى السطح، وقد يكون في ذلك إشارة إلى مكانته من أمه بمعنى أنها أعلى منه قدرًا ومقامًا.

ومما يجدر التنبيه إليه أيضا قوله "**ضعيني**"، "**وقودا أو حبل غسيل**"، فالشاعر هنا يتماهى مع أمه، فهو في يديها كما تشاء لتضعه حيث تشاء، إن شاءت وقودا لتنورها، وإن شاءت حبل غسيل لسطح دارها، وفي هذا تكرار معنوي يزيد ترابط القصيدة مع ما سبقها، في قوله "**خذيني إذا عدت يوما، وغطّي عظامي، وشدّي وثاقي**"، إلى جانب أن أمه عنده أعلى مقامًا من الآلهة، فهي التي تصنع الآلهة بحرارة قلبها، وتتحكم به، والدليل على هذا، حالة التماهي وفقد الإرادة من الشاعر، وهي تبلغ ذروتها عندما يقول:

"لأني فقدت الوقوف بدون صلاة نهارك"

إلى جانب أن فقد الوقوف يتجاوب مع قوله سابقا "**وغطي عظامي بعشب**"؛ لأن المرء بلا عظام لا يستطيع الوقوف، بالإضافة إلى قوله "**لأني فقدت الوقوف، بدون صلاة نهارك**"، إشارة إلى أنه في المنفى قد غابت عنه دعواتها، وهذا الغياب غيَّب قدرته على الاحتمال.

وإذا ما وقفت على قوله:

"صلاة نهارك"

فلابد لك من أن تطرح سؤال مفاده: لماذا نهارك تحديدا؟ الجواب لأن النهار عنده هو معادل للوضوح وعدم الشك، بمعنى أنه يقصد أن دعوات أمه وحبها هي دعوات صادقة لا شك فيها، مثل النهار البيّن، وهذا مما يتجاوب أيضا مع «**السطح**» الذي ينشر عليه الغسيل صباحا لتجففه الشمس، ويتجاوب كذلك مع انطلاق «**العصافير**» في آخر القصيدة.

ثم يعود الشاعر ويؤكد غياب قدرته واحتماله مرة أخرى، فيقول:

"هرمت، فردّي نجوم الطفولة"

وأول ما نقف أمامه لفظة «**هرمت**» فما هي إلا تمثال لذروة الضعف، وتلاحظ أنها حاضرة ومقابلة لـ "تكبر فيّ الطفولة"، بمعنى أن الطفولة تعود بعودته إلى أمه، والهرم يُسارع إليه بابتعاده عنها، وفي هذا تأكيد بأن أمه هي «**الزمن**».

ومما يجدر التنبه إليه لفظة «**نجوم**»، والتي تحمل سمات ودلالات عديدة منها، السطوع والثبات والهداية والدليل في الطريق، فالشاعر هنا يريد من أمه أن ترجع له عدة أمور:

- بريق الطفولة.
- بقاء وثبات الطفولة، أي مقابل الهرم أو في مقاومة الهرم.
- هداية الطفولة الأولى، وبعدها عن شتات الشك.
- الشعور بالأمان والدليل في الطريق فيه مقاومة للضلال والخوف.

ثم يصل إلى النهاية مرة أخرى، فيقول:

"حتى أشارك

صغار العصافير

درب الرجوع..

لعشّ انتظارك!"

وتلاحظ صغار تقابل الطفولة، والشاعر هنا يشارك الصغار درب الرجوع، ولا يكون الرجوع إلا بهداية النجوم، وهنا يطرح تساؤلٌ: إلى أين هذا الرجوع؟ وما هو الهدف؟

الجواب **"لعشّ انتظارك"**، وفي هذا البيت دمج ما بين «الزمن والمكان»، أي ما بين «**الأم**» و«**الهوية**»، وتشعر بأن هذا الانتظار يكسوه الألم؛ لأن من ينتظره هي والدته.

و أخيرا، أنَّ الشاعرَ في هذا القصيدة قد أكثر من ذكر لفظة الأم وأغراضها وضمائرها، فتجدها حاضرةً من أول القصيدة إلى آخرها، وقد ذُكرت خمسَ مراتٍ مباشرةً، وتظهر في عتبة النص حيث أطلق على هذه القصيدة **"إلى أمي"**، وأيضا في قوله **"خبز أمي، قهوة أمي، لمسة أمي، دمع أمي"**، وغير مباشرة في قوله **"غطي، شدي، خذيني، ضعيني، ردي، انتظارك، تنور نارك، قلبك، دارك، نهارك"**، كذلك قوله **"لمسة، قهوة، خبز، صدر، وشاح، هدب، كعب، شعر، ثوب"**، لذلك تظن الباحثة أن **الوحدة المركزية** لهذه القصيدة هي الأم «الزمن» بسبب حضورها الدائم والواضح في القصيدة منذ البداية وحتى النهاية.

ثالثًا: البعدان الجمالي والفني:

- **معجم الشاعر:**

أنَّ محمود درويش في هذه القصيدة قد حشدَ سيلًا من الألفاظ المتنوعة والمعبرة، التي تحمل في طياتها مضامينَ إيحائيةً مجسدًا منها صياغاتٍ لغويةً مباشرةً وغير مباشرةٍ بالإضافة إلى تلاعبه بالتقنيات الفنيَّة والنصيَّة لغرض التأثير في المتلقي، معبرًا من خلالها عن واقعه ومعاناته في ذلك المنفى وحنينه إلى كل ما يربطه بوالدته؛ لذا تجد معجمَه قد تنوَّعَ ما بين الوجداني مثل **"أحنّ، أعشق، أخجل، لمسة، دمع"** ، والطبيعي مثل **"عشب، نهار، نجوم، صغار العصافير، عش"**، والزمني مثل" **يوم، عمري، الطفولة، هرمت، صغار"**، والديني مثل " **التعمّد، والصلاة"**.

- **التراكيب:**

لكل مبدعٍ ثروته اللغوية يتخير منها ما يتناسب مع أسلوبه وموضوعه وغايته، فتجده يراعي تراكيبَ الجمل ونظمها في تأليف متجانسٍ يثيرُ المتلقي للبحث عن المعنى، وقد اهتمَّ محمود درويش بتراكيبه أشدَّ الاهتمام، ويظهر ذلك كما أشرت سابقًا في لغته الإيحائية بأسلوبٍ يتراوح بين قوة التراكيب وبساطتها، وبين غموضها ومباشرتها، مما يجعلها تحمل في ثناياها فجواتٍ دلاليةً تغري القارئ على البحث والوصول إلى دلالاتٍ جديدة، وقصيدة "إلى أمي" تزخر بتلك التراكيب؛ لذا تجد محمود قد تجاوزَ فيها المألوفَ مثريًا بها اللغة وخالقًا منها مساحاتٍ أوسعَ؛ لتعبرَ عن دلالاتٍ وصورٍ جديدة.

فتجده يكثر من استخدام الأفعال من ماضٍ " **رجعت، فقدت، لمست، هرمت، عساي، عدت"** ومضارعٍ **"أحنّ، تكبر، أعشق، أخجل، يلوّح، أصير، أشارك"**، وأمر **"خذيني، غطي، شدي، ضعيني، فردّي"**، مستعينًا بالضمائر التي تعينه على إيصال مشاعره وأحاسيسه مثل ضمير المخاطب" **خذيني، ضعيني، غطي، شدي"**، وضمير الأنا فيقول " **أحن، أعشق، أخجل، لأني فقدت الوقوف، عدت"** وغيرها.

كما تجد أنَّ الجملَ الفعلية طغت على الجمل الاسمية من حيث حضورها في القصيدة، رغبةً منه على تغيير الواقع وتحقيق ما يريد، فكأنَّها أفعالٌ يريد أنجازها؛ ليصلَ في نهاية المطاف إلى دار الأمان أحضان والدته، فهو في حالةٍ من الحركة والاستمرارية وتناسب الجمل الفعلية تلك الحالة، وقد وردت في القصيدة إحدى عشرةَ مرةً، وهي" **أحنّ إلى خبز أمي، تكبر فيّ الطفولة، أعشق عمري، أخجل من دمع أمي، خذيني إذا عدت يوما، غطي عظامي بعشب، تعمّد من طهر كعبك، شدي وثاقي، وضعيني إذا ما رجعت، فقدت الوقوف، هرمت فردّي نجوم الطفولة"**، على عكس الجملَ الاسمية فقد وردت ثماني مرات ومنها " **قهوة أمي،**

لمسة أمي، وشاحا لهدبك، صغار العصافير، وقودا بتنور نارك" .

ولا يمكن إغفال حروف العطف الواو والفاء، والتي أعطت تماسكًا وترابطًا نصيًّا، حاملةً من خلالها دلالةَ الاستمرارية والاتساع، أمَّا حروف الجر فكان لها نصيبٌ في هذه القصيدة، فقد وردت إحدى عشرةَ مرةً، متنوعةً **"إلى، على، من، الباء، اللام"** وكلٌّ منهم له دلالاته التي يحملها، وقد طغى حرف الجر **الباء** على غيره من الحروف، ولا يخفى أنَّ هذا الحرفَ يفيد الإلصاقَ والدمجَ حقيقةً أو مجازًا، لذلك تجد الشاعرَ قد استخدمه في أكثرَ من موضع تناسبَ فيه الإلصاق.

وبناءً على ما سبقَ فقد أحسنَ محمود درويش بناءَ هذه القصيدة معتمدًا على التجديد في توظيف الألفاظ والتراكيب التي تعيد إنتاجَ المعنى من خلال معرفته بدورها في إقامة بنية القصيدة.

- **الأساليب:**

مما يميزُ درويش تلك الكثافة الأسلوبية التي تضفي جمالًا ورونقًا على أشعاره، فتجده ينوّع في تلك الأساليب التي تلبي احتياجاته المتعددة، وقد قام في قصيدة "إلى أمي" باستخدام عدد منها، ويتمثل أبرزها فيما يلي:

- أسلوب الأمر: حينما قال: **"خذيني، ضعيني، غطّي، شدّي، ردّي"** وجاء بهذا الأسلوب للرجاء، فهذا الوضع الذي يعيشه الشاعر من حزنٍ وألمٍ وفراقٍ يكون في أشد حاجة إلى تحقيق رغباته، بالإضافة إلى مقاومته لفكرة الغياب فما هي الا رجاءات الفائدة منها امتداد الزمن «الأم» والاتصال بها، لذا تجده قد أكثرَ من استخدام هذا الأسلوب، وقد تناسبَ مع ذلك علامة التشكيل الشَّدَّة في كل من " **غطّي، شدّي، ردّي"**، ففيها زيادةٌ للمعنى وتحقيقٌ للمراد.
- أسلوب التكرار: ويعرَّف بأنَّه "تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث تشكّل نغمًا موسيقيًّا يتقصده الناظم في شعره"(الأسدي، صدام فهد، د.ت)، وقد وظفَ الشاعر هذا الأسلوب أجملَ توظيف، فهو ليس مجردَ ظاهرةٍ في النص الشعري، وإنَّما هو أمرٌ يستدعيه السياق النفسي والجمالي معًا، وتجده قد أعطى هذا الأسلوبَ عنايةً بالغةَ الأهمية، فتجده يكرر الكلمات والعبارات ما بين تنوع معنوي ولفظي، ومن ذلك التكرار لفظة **"أمي"**، و تجد هذه الكلمةَ وثيقةَ الصلة بالمعنى العام، بالإضافة إلى أنَّ هذه الكلمة المكررة هي التي أعطت للقصيدة حيويتها الإيقاعية من خلال الحركة الصوتية للكلمة المكررة، ومن التكرار أيضا قول الشاعر: **"أصير إلها، إلها أصير"**، وتكمن أهميتها لدى الشاعر باعتبار ما هو قادمٌ، ووصول القصيدة إلى ذروتها وقربها من الانتهاء، بالإضافة إلى أنها ذات دلالات إيحائية وبنائية، مما يحقق توازنٍ عاطفي، يرتبط بالجو العام للقصيدة والشخصية المخاطبة، وتجد محمود درويش وفّقَ في استخدام التكرار، فالبنية التكرارية لديه هي التي تشكّل نظامًا خاصًا داخلَ القصيدة، ولهذا كان عليه اختيار الشكل المناسب الذي يحقق التأثيرَ، وبالتالي تصبح أداةً موسيقيةً دلاليةً في آنٍ واحدٍ، وبناءً على ذلك يتجلى الدور الجمالي للتكرار من حيث قدرته على تشكيل الإيقاع وتدعيم الدلالات وتوكيد المعاني المقصودة.
- أسلوب الرمز: ويعرَّف بأنَّه "دلالةٌ على ما وراء المعنى الظاهري مع اعتبار المعنى المقصود" (عبيد، شيماء، 2016)، فتجد الشاعر قد استعمل الرموزَ المختلفةَ والتي تحمل دلالاتٍ مختلفةً محققًا من خلالها أبلغَ تعبيرٍ، والتي يحاول فيها تجسيدَ معاناته، ومن هذه الرموز قوله: **"صغار العصافير"**، وهي ترمز إلى الأطفال الصغار في مرحهم ونشاطهم السابق، وتجد الرمزَ حاضرًا في قوله: **"القهوة"** التي تحمل معنى الهوية إلى جانب ارتباط تحضيرها دائمًا ما يكون بالأم وحضورها، وأيضًا في قوله: **"سطح"** رمزًا لانطلاقة الرؤية والحرية، فالشاعر في صراعٍ مع ذلك المنفى الذي يعيش فيه كلَّ أنواع الألم والمعاناة، بالإضافة إلى رمز **"الصلاة"** و **"التعمّد"** وكلاهما يحمل دلالاتٍ عديدةً، ومنها الوصل والدعاء والتطهير والخلاص،

فالإنسان في حاجةٍ ماسةٍ إلى السكينة والطمأنينة، ولا يكون ذلك إلا بوصل الله وعبادته، والشاعر قد جاءَ بهذا الرمز الذي يحقق هذا الشعورَ من سكينةٍ وطمأنينةٍ فهو في حاجةٍ إلى وصل أمّه الذي هو بمثابة العبادة.

- **الموسيقى:**

ومما يلفت النظر تلك الموسيقى التي تثير الانتباهَ، وقد أشارَ إليها إبراهيم أنيس في كتابه «موسيقى الشعر»، حيث يقول: " إنَّ الكلامَ الموزون ذا النغم الموسيقي يثيرُ فينا انتباهًا عجيبًا، وذلك لما فيه من توقّعٍ لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعًا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن المقاييس الأخرى، والتي تنتهي بعد عددٍ معين من المقاطع بأصواتٍ بعينها نسميها القافية" (أنيس، إبراهيم، 1952)، ودرويش في قصيدة "إلى أمي" اهتمَّ بتلك الموسيقى التي أحدثت اضطرابًا في الحالة الشعورية وتذبذبًا في المشاعر ما بين الحنين واليأس والأمل، وهنا يمكن أن أستعيرَ من القارئة سمية محمدي حديثها حينما ذكرت أن هذه القصيدة قد جاءت على وزن بحر المتقارب الذي يتيح للشاعر التعبير عن خلجات نفسه، مبينةً أن هذه القصيدة اشتملت على عددٍ من الزحافات والعلل، وهي تغييراتٌ في وزن القصيدة تؤدي إلى تطور الموسيقى المرتبطة بالحالة الشعورية للمرسل ما بين شوقٍ وحنينٍ للرجوع وبين خوفٍ من الموت وعدم الرجوع.

المبحث الثالث: الشاعر محمود درويش وكسر أفق التوقعات.

إن عملية كسر الأفق ما هي إلا استباق للنتائج، وتوقع ما سيؤول إليه النص في الأبيات الحديثة، وتعدُّ إحدى ثمار تفاعل القارئ مع النص، وعند حدوث هذا الكسر تنجم فوائد ومعانٍ غزيرة، وبالتالي فإن نظرية التلقي لا تهتم إطلاقا بتقيد المبدع بضوابط معينة لا يجوز الخروج عنها، فكل النصوص الإبداعية تقوم على إحداث الدهشة في وعي القارئ من خلال ذلك الكسر، ولكن ما يهم أن يكون ذلك ضمن نطاق محدد ترسمه حدود الحس، ولا يمكن تحقيق هذا إلا من خلال اتباع المبدع لهذه الحدود والعمل على نطاقها. (كارومي، فوزية، وقطيب، نوال، 2022)

وينبّه أ.د. صدام الأسدي إلى "أن مخالفة المتوقع في النصوص الأدبية إذا كانت تصيب القارئ بالدهشة أحيانا والنشوة أحيانا أخرى، تبعا لتفاوت النصوص وقائليها، فإن اللامتوقع يثير الدهشة والإعجاب دائما لما يحمله من فوائد ونكات، ما كان لها أن توجد لو كان التعبير ملائما لما هو متوقع". (الأسدي، صدام فهد، د.ت)

وهذه التنقية لا تنبني إلا "من علاقة الرؤية والمبدع من جهة، والآخر والمتلقي والجمهور من جهة أخرى؛ فإن يكن الشاعر قد بنى نصه بناء (أنويا) خالصا، ويتجرأ تمام الجُرأة على التحايل على المتلقي والقارئ والآخر والجمهور، فلا شأن له بتلك التوقعات ولا حاجة بأن يكسر توقع من لا يبالي بهم إلا أن يكونوا قارئين ضمنيين، هم في الحقيقة مرآة التوقع للشاعر نفسه" (عبد خليفة، أحمد داود، 1442)، ولهذا تجد أن كسر التوقع لا يقوم إلا على متلقٍّ واعٍ وقادر على تتبع الإبداع الشعري وليس ما تتلقفه رؤيته وحسب؛ لأن المتلقي على إحاطة مسبقة ولاحقة نتيجة صوغه فهماً خاصاً للنص الشعري الجديد الذي بين يديه، وهو في الوقت نفسه يحصّن رؤيته ونفسه أمام أي احتيال يجرؤ المبدع على شنه. (السابق، 1442)

وبناء على ما سبق فإن كسر الأفق والخروج عن المألوف هو معيار مهم كي يحقق النص أدبيته وتحقيق توقعات متلقيه، ومن الجدير بالذكر أهمية التفرقة بين مفهومين عادة ما يتم الخلط بينهما من قبل الباحثين وهو مفهوم «خيبة الأفق» ومفهوم «كسر التوقع»، فالأول مفهوم يشيده المتلقي لقياس التبديلات التي تطرأ على بنية التلقي عبر التاريخ، أما المفهوم الثاني فهو المقصدية الفنية للانزياحات الأسلوبية، وهي دائما ما تكون رهينة بالملفوظ اللساني وبنية الأدب. (موسى صالح، بشرى، 2001)

كسر الأفق في قصيدة "إلى أمي".

ومما تميز فيه محمود درويش في هذه القصيدة ظاهرة كسر أفق التوقعات، ولهذا الكسر عنده درجات متفاوتة في بعدها أو قربها مما كان يتوقعه المتلقي، ويرجع ذلك إلى أسباب عدة منها أن يبهر القارئ بقصائده ويصدمه بأسلوبه ووسائله الفنية، بالإضافة إلى الصراعات النفسية والسياسية التي كان لها دور في تطور تجربته الشعرية، والشاعر في قصيدة "إلى أمي" قد عارض المألوف في أكثر من موضع، لذا كلما توقع القارئ أفقا نقله محمود درويش إلى أفق آخر أكثر روعة وغرابة، ومن ذلك ما يلي:

- وتكبر فيّ الطفولة: وفي هذا البيت كسر لأفق التوقعات؛ لأن الطفولة لا تكبر وإنما هي مرحلة عمرية معينة ثم يغادرها الإنسان.
- يوما على صدر يوم: الصدر من أعضاء جسد الإنسان، لذلك من غير المألوف أن يجعل الشاعر للأيام صدر، وإنما المتوقع أن يقول يوما على صدر أمي.
- إذا متّ، أخجل من دمع أمي: والشاعر في هذا البيت كسر أفق التوقع؛ لأن الإنسان إذا مات تتوقف أحاسيسه، فكيف يخجل من دمع أمه.
- وشاحا لهدبك: الشاعر هنا خالف المألوف؛ لأن الوشاح لا يوضع على الهدب وإنما هو على الجسم، فالمتوقع أن يقول لكتفك أو لرقبتك.
- وغطّي عظامي بعشب: كان من المتوقع أن يقول وغطي جسدي وليس عظامي؛ لأن العظام يكسوها اللحم.
- وشدّي وثاقي.. بخصلة شعر، بخيط يلوّح في ذيل ثوبك: وقد خالف الشاعر المألوف في هذا البيت؛ لأن شد الوثاق لا يكون ألا بأقوى ما يمكن من حبل وقيد، لا بالشعر أو الخيط.
- تعمّد من طهر كعبك: وفي هذا البيت أيضا مخالفة للمتوقع؛ لأن التعمّيد لا يكون إلا بالماء، والشاعر هنا خرج عن المألوف، فهو يريد التعمّد بكعب قدميها، و بالإضافة قد كان من المتوقع أن يقول تعمّد من طهر قدمك لا كعبك فهذا هو المعتاد عند التكريم.
- ضعيني، إذا ما رجعت، وقودا بتنور نارك، وحبل غسيل على سطح دارك: وفي هذه الابيات خروج عن المألوف، لان من المتوقع أن يقول لها ضعيني قربك أو جوارك، ليس أن يكون وقوداً أو حبل غسيل.
- بدون صلاة نهارك: الشاعر في هذا البيت خرج عن المألوف جاعلا من النهار فريضة، الى جانب أن الصلاة تحمل دلالات عدة منها الوصل والتطهير والدعاء، وجميعها متصل بفكرة الخلاص.
- حتى أشارك، صغار العصافير: وفي هذا خروج عن المألوف؛ لأن الإنسان غير قادر على مشاركة العصافير فيما تقوم به من تحليق مثلا، بالإضافة إلى أن المتوقع مشاركته للأطفال الصغار فهو يطلب في البيت السابق أن يعود طفلا، وليس أن يكون نوعاً من الطيور.
- درب الرجوع.. لعشّ انتظارك: وفي هذا البيت خروج عن المألوف؛ لأن المتوقع أن يرجع إلى دار أو منزل والداته لا عشها؛ لأن الأعشاش بيوت للطيور لا للبشر.

ISSN: 2706-6495

الخاتمة:

أختم بحثي هذا بما توصلت إليه من خلال تطبيقي لآليات نظرية التلقي على قصيدة "إلى أمي" للشاعر محمود درويش، متخذة منها نموذجا للتطبيق، واستثمار هيكلها المفاهيمي، ومحاولة الكشف عن خبايا هذه النظرية من جذورها حتى بلغت النضج، وتبلورها كنظرية نقدية واضحة المعالم، برعاية رائديها البارزين في ألمانيا هانس روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر، وتوصلت إلى أن هذه النظرية تزاوج بين نص المبدع من خلال بنيات النص وذاتية القارئ من خلال نشاطه وتفاعله مع هذه البنيات، ما أدى إلى قدرتها على احتواء الظاهرة الأدبية، وإعطاء القارئ مكانة متميزة في فهم النص وتأويله.

ومن خلال محاورتي لقصيدة " إلى أمي" – الأنموذج التطبيقي – واستخدامي لنظرية التلقي وآلياتها، فقد توصلت إلى النتائج الآتية:

1. الشعر العربي الحديث قادر على التعايش مع تجربة المتلقي بدلا من نقلها فقط، فهذا النوع من النصوص الخالدة التي تحيا مع كل قراءة.
2. تطابق آفاق الانتظار إلى حد ما، عبر مراحل القراءة المختلفة والمتباينة لدى قراء هذه القصيدة.
3. لم تخرج بعض القراءات المعنية عن نطاق ما عهده محمود درويش من مضامين.
4. كان للغة دور مهم في تحفيز القارئ على التأويل لما اشتملت عليه القصيدة من فراغات تدعو إلى التأمل، وملئها بما يتناسب مع خبرة القارئ وتجاربه السابقة.
5. قدرة وتمكن محمود درويش في إدهاش قارئيه من خلال اعتماده على عدد من الآليات الجمالية في تصوير تراكيبه وبراعته فيها.
6. استخدام محمود درويش العديد من الأساليب التي أعطت بُعداً جمالياً، وساعدت على جذب القارئ وشد انتباهه، وأخص بالذكر أسلوب التكرار وأسلوب الرمز.
7. استطاعت هذه القصيدة أن تحقق أدبيتها من خلال كسر الأفق والخروج عن المألوف.
8. خروج القصيدة عن المألوف في أكثر من موضع، دلالة على قدرة الشاعر في كسر آفاق المتلقي وعدم تقوقعه إلى حد الجمود.

وأخيرا أهم التوصيات التي توصي بها الدراسة:

1. هذه الدراسة لا تدعي أنها استطاعت تطبيق جميع المفاهيم النقدية التي جاءت بها نظرية التلقي، لذلك لابد من دراسة أهم المسائل التي تستحق البحث المنفصل، ومنها مسألة المسافة الجمالية التي تحتاج الى وقفة متمعنة.
2. ضرورة حث الأجيال القادمة بالتعامل مع النصوص الأدبية العربية والشعر المعاصر خاصة، والانفتاح على تلك المناهج النقدية الحديثة ومحاولة تطبيقها لما تحتويه هذه النصوص من أبعاد جمالية وفنية نتيجة تحاورها مع هذه المناهج.
3. الاطلاع على الأبحاث الأخرى التي تناولت نظرية التلقي، والاستفادة منها في البحث عن مواقع اللاتحديد المتنوعة في النصوص العربية المعاصرة .

قائمة المصادر والمراجع:

1. أبو أحمد، حامد. (2017). الخطاب والقارئ، المكتبة العربية المعاصرة، المملكة العربية السعودية، د.ط.
2. أنيس، إبراهيم. (1952). موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2.
3. إيزر، فولفغانغ. (1976). فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، تر: عبد الوهاب علوب، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، د.ط.
4. إسماعيل، سامي. (2002). جماليات التلقي دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1.
5. إحسان، مولانا. (2022). التمثيل السيميائي لرولان بارت في قصيدة "أحن إلى خبز أمي" لمحمود درويش، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة الرانيري الإسلامية، دار السلام.
6. البريكي، فاطمة. (2006). قضية التلقي في النقد العربي القديم، العالم العربي للنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، ط1.
7. بو حسن، أحمد. (1993). نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ضمن كتاب نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، الشركة المغربية للطباعة والنشر، المغرب، د.ط.
8. تاديه، جان إيف. (1993). النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة – المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، د.ط.
9. جحا، ميشال خليل. (2002). الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط2.
10. حمداوي، جميل. (2019). مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المملكة المغربية، ط1.
11. خضر، ناظم عودة. (1997). الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1.
12. درويش، محمود. (2005). الديوان: الأعمال الأولى، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1.
13. فطوم، مراد حسن. (2013). التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د.ط.
14. سي هول، روبرت. (1992). نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1.
15. سعدون، محمد. (2019). جمالية التلقي، دراسة نقدية، خيال للنشر والترجمة، الجزائر، ط1.
16. شرفي، عبد الكريم. (2007). من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1.
17. صالح، بشرى موسى. (2001). نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1.
18. عاشور، فهد ناصر. (2004). التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1.
19. عز الدين، زهرة. (2017). جماليات التلقي عند عبد القاهر الجرجاني، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في اللغة العربية وآدابها، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، الجمهورية الجزائرية.

20. عميرات، أسامة. (2011). نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر، جامعة الحاج لخضر، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في النقد الأدبي المعاصر، الجمهورية الجزائرية.

21. عبيد، شيماء. (2016). تجليات الرمز ودلالاته في ديوان عاشق من فلسطين لمحمود درويش، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، الجزائر.

22. كاظم، نادر. (2003). المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط 1.

23. كارومي، فوزية. وقطيب، نوال. (2022). كسر أفق الانتظار في رواية كتاب الأمير لـ واسيني الأعرج أنموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة العقيد أحمد دراية، الجزائر.

24. محمد، عبد الناصر حسن. (2002). نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، دار النهضة العربية، القاهرة، د.ط.

25. محمد، عبد الناصر حسن. (1999). نظرية التواصل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع والمطبوعات، القاهرة، د.ط.

26. ماضي، شكري عزيز. (2020). مناهج النقد الأدبي مقدمات، نصوص، تطبيقات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

27. محمدي، سمية. (2014). الاغتراب بين محمود درويش ونزار قباني: دراسة موازنة في نصين رؤية وتشكيلا، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة، الجزائر.

28. هولب، روبرت. (2000). نظرية التلقي: مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1.

29. ياوس، هانس روبرت. (2004). جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط 1.

30. إيزر، فولفغانغ. (1993). وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي، تر: حفو نزهة وبو حسن أحمد، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع 6.

31. المطلق، هدى. (2015). قصيدة إلى أمي لمحمود درويش: مقاربة سيميائية، قوافل، ع31.

32. الأسدي، صدام فهد. (د.ت). كسر الأفق عند الشاعر يحيى السماوي، مجلة مداد الآداب، المؤتمر السنوي الثالث للإبداع، د.ع.

33. بو طيب، خديجة. (2020). قصيدة إلى أمي للشاعر محمود درويش: دراسة فنية نقدية، المجلة العربية مداد، ع9.

34. بو سعد، بو خليفة. (2018). نظرية التلقي: الأصول العلمية والإجراءات التحليلية، مركز جيل البحث العلمي، ع47.

35. بن عيني، عبد الله. (2017). نظرية التلقي الألمانية2، العرب، دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، مج53، ع7،8.

36. بنمنصر، عادل. (2002). نظرية التلقي: المدرسة والجذور، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجديدة، جامعة شعيب الدكالي، ع7.

37. عبد خليفة، أحمد داود. (2020). الرؤى المطلقة: كسر أفق التوقع في لامية الشنفري، مجلة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية، السنة التاسعة، ع 24.

38. مختارية، ضالع. (2022). مواقع اللاتحديد في العمل الأدبي ـ قراءة في أهمية القارئ في ملئه لفراغات النص، مجلة الدراسات الأكاديمية، مج4، ع1.

39. ياوس، هانز روبرت. (1986). جمالية التلقي والتواصل الأدبي، تر: سعيد علوش، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 38.

40. جبار، سهام. (2010). السمات النوعية في شعر محمود درويش، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، https://cutt.us/DKFg3 .

41. يتعامرة، يارا. (2020). معلومات عن محمود درويش، موقع موضوع، https://cutt.us/VS4xM.

ملحق (1)

قصيدة " إلى أمي"، ديوان عاشق من فلسطين.

أحنّ إلى خبز أمي

وقهوة أمي

ولمسة أمي

وتكبر في الطفولة

يوما على صدر يوم

وأعشق عمري لأني

إذا متّ،

أخجل من دمع أمي!

خذيني، إذا عدت يوما

وشاحا لهدبك

وغطّي عظامي بعشب

تعمّد من طهر كعبك

وشدّي وثاقي..

بخصلة شعر

بخيط يلوّح في ذيل ثوبك..

عساي أصير إلها

إلها أصير..

إذا ما لمست قرارة قلبك!

ضعيني، إذا ما رجعت

وقودا بتنور نارك..

ISSN: 2706-6495

وحبل غسيل على سطح دارك

لأني فقدت الوقوف

بدون صلاة نهارك

هرمت، فردّي نجوم الطفولة

حتى أشارك

صغار العصافير

درب الرجوع..

لعشّ انتظارك! (درويش، محمود، 2005)

جميع الحقوق محفوظة © 2024، الباحثة/ غيداء بنت حسن بن محمد فقيهي، المجلة الأكاديمية للأبحاث والنشر العلمي

(CC BY NC)

Doi: https://doi.org/10.52132/Ajrsp/v5.59.9