البحوث والدراسات

جماليّة التّحوُّل الرّمزي: دراسة في تجربة خليفة الوقيّان الشعرية

د. مهنا بلال الرشيد*

ملخص:

يتجاوز الرّمز اللغويّ داخل السّياق الشّعريّ الدّلالة المعجميّة، ويكتسب داخل النّصّ دلالات إيحائيّة مضافة؛ لذلك يمكننا أن نقول: إنّ الرّمز اللغويّ في كثير من النّصوص الأدبيّة ذات الطّابع الرّمزيّ يختلف عن الدّلالة المعجميّة البسيطة، ويتعدّاها إلى دلالات إيحائيّة انزياحيّة. لقد غدا التّحوّل الرّمزيّ في دلالة الرّموز اللغويّة سمة أساسيّة من سمات كثير من النصوص الحداثيّة؛ فدخلت تلك الرّموز ضمن دائرة أو إطار (الرّمز الفنّي)؛ فاستحقت ظاهرة (جماليّة التّحوّل الرّمزيّ) أن نرصدها، ونقف عند مختلف أبعادها، ولا سيّما في تجربة شاعر متميّز مثل خليفة الوقيّان.

الرّمز والرّمزيّة بين الثّبات والتّحوّل الدّلاليّ:

أظهرت النّزعة الكلاسيكيّة – منذ أرسطو – ميلاً واضحاً تجاه الرّغبة في التّقيّد بالقوانين العقليّة الصّارمة إلى أن بات (تمجيد العقل) وقانون (الوحدات الثّلاث) من أهمّ سماتها، ثمّ ولّد الالتزام المُتزّمت بتلك (القوانين/ القيود) الشّكليّة رغبةً ملحّة في الخلاص منها، وبشكل خاصّ بعدما قدّس تلك القيود نفرٌ من الكتّاب دون دواعٍ أسلوبيّة – مضمونيّة في كثير من الأحيان. ثمّ جاءت الرّومانسيّة بوصفها ردّة فعل طبيعيّة على إسراف الكلاسيكيّة في الوضوح والتّقيّد بالقوانين الشّكليّة؛ فأعلت من شأن العاطفة ومجّدتها مع الحرّيّة إلى أن

* دكتوراه في الدراسات اللغوية، جامعة حلب، سوريا، ٢٠١٣، مدرس النحو والنقد والبلاغة، المعهد الديني، دولة الكويت.

أغرقت في توصيف العواطف، وأسرفت في تقرير الكثير من المشاعر الإنسانيّة، فكان لا بدّ من إحياء الخصائص الفنّيّة في النّصوص الكلاسيكيّة والرّومانسيّة.

ثمّ علا شأن الرّمزيّة مدرسةً قديمة جديدة في آن واحد، تستفيد في هندستها الشّكليّة[١] من الكلاسيكيّة؛ وتساعد (الشّاعر/المُرسل) على إعادة بناء الشّكل القديم وفق ما يقتضيه المضمون الجديد، ومن هنا تعدّى المستوى الإيقاعيّ في النّصّ الرّمزيّ حدود الشّكل الإيقاعيّ الجامد، وصار المستوى الإيقاعيّ في ذاته رمزاً ذا حمولة دلاليّة يحتاج إلى إعمال العقل من أجل الوقوف على جماليّة كدلالاته ومعانيه، وضمن المستوى الإيقاعيّ ذاته استطاع الرّمزيّون استغلال القيم الصّوتيّة في الرّموز اللّغويّة، كما واءَموا بين أصوات الرّمز اللّغويّ ودلالته؛ فتفجّرت طاقات الرّمز الإيحائيّة، وتجاوز (الرّمز اللّغويّ) قيمته الدّلاليّة المعجميّة البسيطة، ودخل حيّز جماليّة (الرّمز الفنّيّ).

يمكننا أن نستفيد من مقارنة موجزة بين ثنائيّة (الرّمز اللّغويّ/الرّمز الأدبيّ أو الفنّيّ)، حيث تقع معظم جماليّات الرّمز اللّغويّ ضمن دائرة النّقاش حول العلاقة الاعتباطيّة أو الذّاتيّة المباشرة بين الدّال والمدلول؛ وقد تأسّست معظم دراسات الرّمز اللّغويّ انطلاقاً من آراء دو سوسير إلى أن جاء جورج مونان، وأشار إلى أنّ موقف سوسير من العلاقة بين الدّالّ والمدلول غير واضحٍ بشكل دقيق، "فهو حيناً يكون لديه مرادفاً (للتّصوّر) أي المفهوم النّفسيّ المنطقيّ، وحيناً آخر يكون مرادفاً (لشيء)؛ أي مفهوم كائن يمكن أن يكون ماديّاً سواء أكان نفسيّاً أم منطقيّاً، برغم أنّه ينبّه إلى أنّ الكلمة لا تتكوّن من رابط بين صوت وشيء. وقد حاول المنطقيّون واللّغويّون الذين تبعوا سوسير أن يفحصوا هذا الجانب ويعيدوا بحثه"[٢].

(١) ينظر: فتّوح أحمد، محمّد. (١٩٨٤). الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر. ص٣٨٨. القاهرة: دار المعارف. ط٣.

(٢) حماسة عبداللّطيف، محمّد. (١٩٨٣). النّحو والدّلالة (مدخل لدراسة المعنى النّحويّ الدّلاليّ). ص٤٢. القاهرة: دار الشّروق. ط١.

لكنّ ارتباط الرّمز الأدبيّ بوحدة النّصّ العضويّة يزيد من قيمته الجماليّة ضمن نسيج الصّورة الفنّيّة؛ لأنّ رموز الصّور الفنّيّة "تحمل القدرة على الإيحاء الرّمزيّ بمعناه الفنّيّ، داخل الصّورة الكلّيّة، وخارجها مع إعطاء وجود الرّمز في الصّورة ذاتها أكثر من دلالة، تعمل على بثّ الثّقة في صحّتها رغم تعدّدها"(٣)، وتأسيساً على هذه الفكرة "تعقد المقارنة بين الرّمز اللّغويّ والرّمز الأدبيّ لإظهار مفارقات بينهما، ونرغب في ابتناء تناظر يقدّم ما هو مشترك وما هو مختلف بين هاتين الأداتين من أدوات الاتّصال والتّوصيل"(٤).

تختلف الرّمزيّة عن الرّمز الفنّيّ؛ لأنّها مدرسة أدبيّة أو وسيلة وطريقة في الأسلبة الفنّيّة أكثر من كونها عنصراً تركيبيّاً، وقد عُرّفت بأنّها "وسيلة من وسائل الإفصاح والتّعبير، ونوع من الدّلالة التي يلجأ إليها الإنسان كالشّواخص والإشارات ونحو ذلك"(٥). في حين يُنظر إلى الرّمز الفنّيّ ARTISTIC SYMBOL على أنّه "صورة الشّيء محوّلاً إلى شيء آخر، بمقتضى التّشاكل المجازيّ، أو أنّه "موضوع يشير إلى موضوع آخر، لكن فيه ما يؤهّله لأن يتطلّب الانتباه إليه لذاته، كشيء معروض"(٦)، كما عُبّر عنه بأنّه: "كناية قلّت فيها الوسائط مع خفاء اللّزوم بلا تعريض. مثل: فلان عريض الوسادة أو عريض القفا، أي بليد أبله"(٧).

---

(٣) الشّرع، فائز. (٢٠٠٤). الصّورة الكلّيّة مفهوم وإنجاز. ص١٨٩. دمشق: منشورات وزارة الثّقافة. ط١.

(٤) الدّاية، فايز. (٢٠٠٣). جماليّات الأسلوب (الصّورة الفنّيّة في الأدب العربيّ). ص١٧٤. دمشق: دار الفكر. ط٢.

(٥) حسن، عبدالحميد. (١٩٤٩). الصّورة الأصول الفنّيّة للأدب. ص١٦٦. مكتبة الأنجلو المصريّة. ط١.

(٦) كليب، سعد الدّين. (١٩٩٧). وعي الحداثة – دراسات جماليّة في الحداثة الشّعريّة. ص٧١-٧٢. دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب. ط١.

(٧) مرجع سابق. ص١٧٩.

وقد وصل الرّمزيّون، في وقت لاحق، إلى مرحلة تعطيل الدّلالة اللّغويّة للرّموز، كما عزلوها عن سياقاتها التّركيبيّة المألوفة، ونفضوا الغبار عن ألفاظ قديمة مهجورة، وأدخلوا إلى الحيّز الشّعريّ مفردات جديدة، ثمّ عملوا على التّوظيف الجماليّ (لِتراسل الحواس) أو تبادل معطياتها؛ فأبدعوا في تقديم الأصوات الملوّنة، والرّوائح الملموسة، وشكّلت تلك العناصر مع هندسة القصيدة الشّكليّة مجموعة من الرّوافد الجماليّة في تكثيف دلالة الرّمز اللّغويّ خصوصاً، وأدّت إلى انتقال كثير من الرّموز اللّغويّة إلى حيّز جماليّات الرّمز الفنّيّ، وظهرت لمسات الرّمزيّين الفنّيّة في نظريّة الإيحاء الرّمزيّ على نحو لافت(٨).

عبّر الإنسان عن ميله إلى الطّريقة الرّمزيّة في التّعبير عن أفكاره ومعتقداته عبر مراحل التّاريخ الطّويلة عموماً، والمتأزّمة خصوصاً. وقد نتج عن وعي المبدعين لدور الطّريقة الرّمزيّة في التّعبير اهتمام واسع بالرّموز، وتعويل كبير على دورها في نقل أدقّ الدّلالات غموضاً أو استعصاءً، "ونستطيع أن نلمح الميل الرّمزيّ في الإنسان في أحوال كثيرة في مراحل حياته منذ طفولته. فإنّا نرى الطّفل يميل إلى أن يضفي صفاته على الأشياء التي تحيط به، حتّى إنّ الفرق عنده بين ما هو حقيقيّ (موضوعيّ) وما هو خياليّ (ذاتيّ) طفيف مبهم، ونجد في لغة الأطفال كثيراً من الرّموز لحقائق الأشياء وأصواتها؛ فهم يضعون لصوت القطار أو لصوت الكلب أو القطّ أو نحو ذلك حروفاً خاصّة. وكذلك الإنسان البدائيّ يتصوّر في الأشياء غير الإنسانيّة صفات إنسانيّة: فالبحر والأشجار والنّجوم وغير ذلك قد منحت الحياة في نظره، أو هي على الأقلّ خاضعة لقوّة فيها حياة. ومن هنا تنشأ هذه الصّلة المستمرّة طول الحياة بين الإنسان وما يحيط به"(٩).

وقد أشار نفر من النّقّاد إلى الطّبيعة الفلسفيّة اللّاهوتيّة للرّمز، وهذا لا يؤثّر

(٨) مرجع سابق. ص ص١١٩ –١٤٤.
(٩) مرجع سابق. ص ص١٦٦–١٦٧.

في وظيفة الرّمز الفنّيّة؛ "لأنّ استعمال الرّمز تجاوز بمرور الوقت هذه الوظائف، بعد أن حلّ الخطاب المباشر الواضح في تفسير الأحكام والشّرائع والأفكار محلّ التّرميز، الذي كان متناسباً مع العقليّة، التي كانت تعتقد بصحّة ما يستعمل رمزاً لتوجيه سلوك الإنسان، أو يكشف عن أسرار الكون. وقد تفرّغ الأدب لهذه المهمّة، فأصبح التّرميز مَعْلَماً من معالمه، وإنجازاً يحتفظ بأهمّيّة كبيرة فيه"(١٠).

استخدم الإنسان الأوّل – وفقاً لآراء أبي القاسم الشّابّيّ – الرّموز المجازيّة، ونظر إلى دلالاتها على أنّها دلالات حقيقيّة، والإنسان الأوّل "حين يقول مثلاً ماتت الرّيح، أو أقبل اللّيل، لم يكن يعني منه معنى مجازيّاً، وإنّما كان يعتقد أنّ الريّح قد ماتت حقّاً، وأنّ اللّيل قد أقبل بألف قدم وبألف جناح، يدلّ على ذلك ما في الأساطير من أنّهم كانوا يؤمنون بأنّ الرّيح واللّيل إلهان من الآلهة الأقوياء، وتلك هي سنّة الأقدمين فيما حولهم من مظاهر الطّبيعة ومشاهد الوجود، ينفخون فيها من روح الحياة على ما يوافق مشارب الإنسان، وطبيعة تلك المظاهر، حتّى إذا استفادت "أنس الحياة" وأصبحت تشاركهم في بأسها الدّهور ونعمائها، وتساهم أفراح الوجود وأتراحه – على ما يخالون – ذهبوا يقيمون لها طقوس العبادة وفرائض الجلال، فإذا بها آلهة خالدة بين آلهتهم الخالدة، وما أكثر آلهة الإنسان عند الإنسان"(١١).

تعرّض مفهوم (الرّمز الفنّيّ) لخَطَل التّقويم بالاستناد إلى مقاييس ليست من طبيعته، وقد كان ذلك الخطل سبباً من أسباب تعدّد تعريفات الرّمز الفنّيّ وتناقضها في بعض الأحيان، لكنّ معظم تلك التّعريفات تشير إلى ما للرّمز الفنّيّ من وظائف جماليّة تجعله مقترناً بالدّلالة الكلّيّة للسّياق الذي يحتويه، فضلاً عن دلالته الخاصّة به، التي تمنحه بعداً جديداً لا يماثل ما هو عليه في سياقه، وقد حدّد (وبستر) Webster الرّمز

(١٠) مرجع سابق. ص١٨٧.

(١١) أبو العدوس، يوسف. (١٩٩٧). الاستعارة في النقد الأدبي الحديث. ص٢٤٠. عمان: الأهليّة للنشر. ط١. الأردن.

بأنّه شيءٌ "يعني أو يومئ إلى شيء عن طريق علاقة بينهما، كمجرّد الاقتران، أو الاصطلاح، أو التّشابه العارض accidental غير المقصود"(١٢).

وقد نظر نورثروب فراي إلى الرّمز على أنّه: "أيّة وحدة من أيّة بنية أدبيّة يمكن عزلها بغاية التّمحيص النّقديّ. وأيّة كلمة أو عبارة أو صورة استعملت بنوع من التّخصيص"، (وهو ما تعنيه عادة كلمة رمز) إنّما ينظر إليها على أنّها "رمز مادامت عنصراً يمكن فرزه في التّحليل النّقديّ". بهذا المعنى تكون حتّى الحروف التي يهجّي بها كاتب كلماته إنّما تشكّل جزءاً من رمزيّته: إذ يمكن عزل هذه الحروف في حالات خاصّة، مثل الجناس أو النّطق بلهجة محلّيّة، ولكنّنا نظلّ عارفين بأنّ هذه الحروف ترمز إلى أصوات(١٣). وتقود كلّ التّعريفات السّابقة إلى فهم خصوصيّة الرّمز الفنّيّ الذي يتميّز "بأنّ ما فيه من إشارة ليس أساسه المواضعة، أو الاصطلاح كما هو الحال في الرّموز العامّة، وإنّما أساسه اكتشاف نوع من التّشابه الجوهريّ بين شيئين اكتشافاً ذاتيّاً غير مقيّد بعرف أو عادة؛ فقيمة الرّمز الأدبيّ تنبثق من داخله، ولا تضاف إليه من الخارج"(١٤).

التّحوّل الرّمزيّ ضرورة ملحّة:

عبّر الشّاعر الكويتيّ خليفة الوقيّان* في مرحلة مبكّرة من مراحل إنتاجه الفنّيّ عن حتميّة تطوّر النّصوص الأدبيّة على المستويين الشّكليّ والدّلاليّ

(١٢) مرجع سابق. ص٣٤.

(١٣) فراي، نورثروب. (٢٠٠٥). تشريح النّقد. ترجمة: محيي الدّين صبحي. ص١٠٦. دمشق: منشورات وزارة الثّقافة. ط٢.

(١٤) مرجع سابق. ص ١٨٨.

* د. خليفة عبد الله فارس الوقيّان. (١٩٤١): شاعر كويتيّ معاصر، موهوب ومثقّف من الدّرجة الأولى، حصل على درجة الدّكتوراه في الآداب، شغل العديد من المناصب، من أعماله: (المبحرون مع الرّياح ١٩٧٤م. تحوّلات الأزمنة ١٩٨٣م. الخروج من الدّائرة ١٩٨٨م. حصاد الرّيح ١٩٩٥م).

انسجاماً مع سيرورة الحياة وتطوّرها وتحوّلاتها المستمرة، وجاءت مجموعاته الشعريّة المتوالية بدلالات عناوينها ومضامين نصوصها تعبيراً عن تحوّلات الحياة وتطوّراتها، ويظهر هذا جليّاً في عناوين أولى مجموعاته الشّعريّة، وهي: (المبحرون مع الرّياح ١٩٧٤م، وتحوّلات الأزمنة ١٩٨٣م، والخروج من الدّائرة ١٩٨٨م)[١٥]، لذلك نراه يرفض أن تكون مجموعة شعريّة ما استنساخاً لمجموعة أخرى، أو بالأحرى يرفض أن يكون نصّاً ما تقليداً لنصّ آخر، "الأمر الذي يقود إلى تطابق الأنماط، وسدّ منافذ التّنوّع والخصوصيّة. ولذلك أصبحنا نقرأ تجارب مكرورة، يقلّ فيها الجيّد أو المبتدع، ويكثر فيها الرّديء أو المسخ. وأمست القصيدة تغني عن المجموعة الشّعريّة، والمجموعة تغني عن عدد من المجموعات"[١٦].

يستحيل في الفنّ أن تتطابق التّجربة الشّعريّة عند شاعر وآخر، أو عند الشّاعر ذاته في نصّ وآخر، لذلك لا بدّ لنا من أن نلمس تطوّراً ملحوظاً في التّجربة الشّعريّة بين مجموعة شعريّة وأخرى لاحقة بعدها. وأكثر ما تتجلّى تطوّرات التّجربة الشّعريّة وتحوّلاتها الرّمزيّة في المستوى الدّلاليّ. وفي عمليّة انتقاء عشوائيّ لمجموعتين شعريّتين يفصل بينهما قرابة عشرة أعوام من تجربة خليفة الوقيّان الشّعريّة نلحظ من دلالة العنوان في هاتين المجموعتين تحولات واضحة، ومقولات مختلفة يحملها كلّ من عنوان (تحوّلات الأزمنة ١٩٨٣م) وعنوان (حصاد الرّيح ١٩٩٥م).

أدرك الوقيّان فكرة التّحوّل الرّمزيّ في دلالة الرّموز التي تعبّر عن فكرة تحوّلات الحياة وتطوّراتها، وبدا ذلك واضحاً في عنوان مجموعته (تحوّلات الأزمنة) الذي يشير إشارة واضحة إلى ذلك الفهم والإدراك، لكنّه، وعلى ما يبدو،

(١٥) ينظر: السّنعوسيّ، هدى. (١٩٩٣). شعر خليفة الوقيّان بين الموقف الفكريّ والبناء الفنّيّ. ص ص٣٢-٣٣. الكويت: منشورات مطابع الخطّ. ط١.

(١٦) الوقيّان، خليفة. (١٩٨٣). تحوّلات الأزمنة. ص٥، الكويت: مكتبة دار العروبة للنّشر والتّوزيع. ط١.

لم يكن يتصّورها بتلك الحدّة التي يشير إليها عنوان مجموعته الشّعريّة (حصاد الرّيح ١٩٩٥م)، وبشكل خاصّ حين ننظر إلى عنوان المجموعة الشّعريّة بوصفها مفتاحاً دلاليّاً للولوج إلى عوالم الشّاعر من خلالها، و"قراءة المفاتيح أهمّ عمل يقوم به القارئ المبدع للولوج إلى معنى النّصّ، والعنوان عتبة من عتبات النّصّ، وأهمّ مفاتيحه، فهو الإشارة الأولى التي يرسلها النّصّ باتّجاه القارئ، وقد يكون العنوان واضحاً وبخاصّة في القصيدة الرّومانسيّة، وحينذاك لا يحتاج القارئ إلى جهد عظيم للبحث عن مفاتيحه، فعنوان مثل "المساء"، "الغروب"، "الدّمعة"، "الألم"، "الصّرخة"، "الخريف"، "الكآبة"...إلخ لا يحتاج من القارئ سوى قراءة ليكتشف بعدها أنّ مفتاح القصيدة في عنوانها، وأنّ العنوان هو الدّليل إلى النّصّ أو مضمون القصيدة ومحتواها"(١٧).

يحمل الرّمز الفنّي طاقات دلاليّة واسعة الأطياف من خلال ما يتّسم به من صفات جماليّة تخيليّة إيحائيّة وانفعاليّة وسياقيّة وحسّيّة فريدة يختصّ بها من جانب، ومن تقاطعاته في مجموعة من السّمات مع الرّمز أو العلامة في اللّغة بصفاتها العرفيّة الاصطلاحيّة التي تشير إلى شيء من الاصطلاح في مجال التّواصل بين المرسل والمتلقي؛ حيث "تتميّز أداة الأدب برمزيّتها المطلقة؛ فالكلمة حقيقة صوتيّة أو كتابيّة وتحمل وظيفتها الدّلاليّة بإثارة الصّور المادّيّة والذّهنيّة في التّصوّر والذّاكرة وفق أعراف لكلّ مجتمع لغويّ: العربيّ، الفرنسيّ، الإسبانيّ...؛ ذلك أنّ أبناء اللّغة يربط بينهم اتّفاق وعرف يجعلان ذاك التّردّد الصّوتيّ (أو التّشكيل الكتابيّ) يشكّل هيئة أمر من الأمور أو صفة نفسيّة أو فكرة لدى المخاطب"(١٨).

يلتقي الرّمز الفنّيّ في الأدب مع الرّمز اللّغويّ؛ لكونه علامة من العلامات أو

(١٧) الموسى، خليل. (٢٠١٠). آليّات القراءة في الشّعر العربيّ المعاصر. ص ص١٨٩–١٩٠. دمشق: منشورات وزارة الثّقافة. ط١.

(١٨) مرجع سابق. ص ٥٣.

لكونه دالاً ذا مدلول مع فارق يتجلّى في "أنّنا في اللّغة أمام مرحلتين الأولى هي الأصوات أو الكتابة (الكلمات)، والأخرى هي الصّورة المستحضرة من الذّاكرة، والرّبط بينهما هو الدّلالة اللّغويّة المرتكزة على العرف اللّغويّ، وعلى هذا النّحو تحقّق العمليّة اللّغويّة وظيفتها: الاتّصال، وردود الأفعال مادّيّة وذهنيّة ونفسيّة، أمّا في الطّرف الأدبيّ فنحن أمام رمز (على اختلاف أشكاله) ندرك قيمته الدّلاليّة المميّزة، وفي جانب آخر تبرز التّجربة (السّياق) الشّعوريّة أو الموقف، والارتباط بين هذين هو الفاعليّة الرّمزيّة فتنهض الانفعالات وتموج الرّؤى، وتغلي الأحاسيس في النّصّ، وينتقل إلى القرّاء والمستمعين ليتجلّى التّواصل، وهو ذروة العمل الأدبيّ في خروجه من ذات الشّاعر إلى نفوس الآخرين"(١٩).

يستفيد المبدع على نطاق واسع خلال النّصّ من سمتين مهمّتين، يتّسم بهما الرّمز اللّغويّ هما "الإيجاز أو الاختصار من جهة والتّجريد من جهة أخرى؛ فحروف اللّغة محدودة (الأبجديّة) والكلمات المكوّنة منها مهما تعدّدت الحروف فيها تظلّ قصيرة من حيث شكلها الكتابيّ ومدّة أدائها الصّوتيّ الفيزيائيّ، وأمّا التّجريد فهو واضح في انقطاع الصّلة المادّيّة بين هذه الرّموز وما تدلّ عليه من أشياء أو أفعال أو صفات إلخ... فالتّركيب الصّوتيّ الفيزيائيّ (أو الكتابيّ) (للبستان، أو البحر، أو النّادي، أو السّيّارة)، أو (أنقذ، أو استدرك) لا يعدّ جزءاً من هذه المدلولات"(٢٠).

الزّمان رمزٌ فنّيّ بين التّحوّل والانكسار:

في عمليّة رصد لدلالة رمز (الزّمان) بوصفه رمزاً لغويّاً أوّلاً، وفنّيّاً ثانياً، ليس على مستوى مجموعة واحدة، بل على مستوى نصّ واحد، نشهد تحوّلاً رمزيّاً واسعاً في دلالة هذا الرّمز، تتعدّى مستوى التّعرّجات الواسعة، وتصل إلى

(١٩) مرجع سابق. ص١٧٦.

(٢٠) مرجع سابق. ص ص١٧٤-١٧٥.

حدّ الانكسارات الحادة، فالزّمان في نصّ (تحوّلات الأزمنة) من مجموعة الوقيّان التي تحمل هذا الاسم عنواناً، لها أزمنة متعدّدة ومراحل متطوّرة، هو زمان ترابيّ، ثمّ رصاصيّ، ثم نحاسيّ، والانكسار الكبير في النّصّ يتجلّى حين نصل إلى الزّمان الخلاسيّ. وتسهم النّعوت اللّغويّة في تعميق هوّة التّحوّلات؛ لأنّ "الغرض من توسيع صورة الرّمز، تعميق واقعه النّعتيّ، ومدّه إلى حدود واسعة، هو مضاعفة طاقته الدّلاليّة وتخصيبها، فضلاً عن التّوكيد المثري لغموضه كلّما اتّجه النّسق الشّعريّ نحو العمق/المركز"(٢١).

إذا كانت قضيّة الزّمان بأبعادها الفلسفيّة والفيزيائيّة وارتباطاتها وتعالقاتها بالمكان قد شغلت الفلاسفة والدّارسين والباحثين على مرّ العصور، فإنّ لها عند الوقيّان أبعاداً فنّيّة ورمزيّة أخرى، يختلط فيها التّاريخيّ بالفنّيّ فتتوّلد دلالات شاعريّة يمكن رصدها، حيث البغايا رمز للمتعة السّاذجة، والطّواويس رمز للجمال في أبسط معانيه، والعار ثرثار يتبختر لا يخشى على نفسه لومة لائم، والأفاعي تبدّل جلدها الشّتويّ بثوب ربيعيّ، لتتصالح جميع الرّموز في نهاية مشهد هذا الزّمان البريء، حيث لا صوت فوق صوت الجمال، وهنا يقول الوقيّان:

في الزّمن التّرابيّ
تبتلع الأرض أحزانها
فتقيء بصُحف الصّباح
وجوه البغايا
ذيول الطّواويس
ثرثرة العار
كلّ الطّقوس القبيحة
تُبدّلُ كلّ الأفاعي
جلود الشّتاء

(٢١) عبيد، محمّد صابر. (٢٠٠٥). جماليّات القصيدة العربيّة الحديثة. ص٥٠. دمشق: منشورات وزارة الثّقافة. ط١.

وتخرج تختال
في ثوبها اللّولبيّ المفضّض
تحضن جلّادها في المساء الذّبيحة[٢٢].

تشهد دلالة رمز (الزّمان) في المشهد الثّاني من قصيدة (تحوّلات الأزمنة) تحوّلاً رمزيّاً واضحاً في إحالاتها الجماليّة، وإن كان مشهد الزّمان التّرابيّ يشير إلى الجمال بأبهى وأبسط صوره في المشهد الأوّل، فإنّ (الزّمان الرّصاصيّ) في المشهد الثّاني يشير إلى الجلال بعظمته وفخامته، ويتآزر التّاريخ مع المكان ليرسم أبعاد هذا الجلال، فتحضر شخصّيّتا (قورش ونبوخذ) التّاريخيّتان بأبعاد أسطوريّة تشع عظمة وجلالاً في إطار عظمة المكان وقدسيّته من خلال (القدس وبابل)، ولا يخفى على الباحث ما للمكان من "أهمّيّة كبرى في رسم حدود الصّورة، وتبرز هذه الأهمّيّة في حمل كلّ مكان بدلالة رمزيّة تتناسب وطبيعة المكان الذي يشترك مع مكان غيره في إعطاء هذه الدّلالة عن طريق الاختلاف فيما بينهما. وهذا الاختلاف يهيّئ للأشخاص في الصّورة، الحركة والانتقال بين الأمكنة المختلفة ممّا يؤدّي إلى تطوّر الحدث ونموّه"[٢٣]. وتتجلّى تحوّلات هذه الرّموز من خلال قول الوقيّان:

في الزّمن الرّصاصيّ
يلبس "قورشُ" جبّته
يرتدي العمّة
الخوذة الأزليّة
يهدي جحافلنا
نحو بوّابة القدس

(٢٢) مرجع سابق. ص ص١٧ – ١٨.
(٢٣) مرجع سابق. ص١٠٢.

يقتاد أسرى اليهود
إلى بابل العربيّة
يبقى "نبوخذ" يرقب
كيف يدور الزّمان
تُغيّر أشكالَها الكائنات
ويكتسب الماء لوناً جديداً

وتبدو جليّة في نهاية المشهد رمزيّة الماء ليس في دورتها "من الأمطار إلى الينابيع، من الينابيع والنّوافير إلى الغدران والأنهار، من الأنهار إلى البحار، أو إلى ثلوج الشّتاء"(٢٤) فقط، بل تتعدّاها ليفقد الماء بعض خصائصه حين تكتسب لوناً جديداً، وإن كان الماء ينتمي "تقليديّاً إلى حيّز من الوجود يقع تحت الحياة الإنسانيّة، فهو حالة الاضمحلال أو العماء التي تتلو الموت العاديّ، أو الرّجوع إلى غير المستعصي. ولذلك فغالباً ما تعبر الرّوح الماء عند الموت أو تغرق فيه"(٢٥).

تزداد درجة الانعراج في النّص خلال مشهد (الزّمان النّحاسيّ) ثالث مشاهد هذا النّصّ، وفيه يختلط الجلال بالجمال، وتصدق كلّ النّبوءات والمقولات على هذا الزّمان من خلال هذا المشهد، وتجتمع المتباعدات، فيحضر سيف بن ذي يزن مع سيفه إلى جانب كسرى ومسروق مع وهرز وبهرز وشهنشاه غمدان، فتنتشر الدّلالات، وتتشتّت أطيافها في عدّة اتّجاهات تمهيداً للانكسار الحادّ في دلالة النّص مع (الزّمان الخلاسيّ) في المشهد الرّابع، وهنا نستطيع سرد المشهدين بشكل متوالٍ لكي نستطيع ملاحظة حدّة التّحوّل والانكسار:

(٢٤) مرجع سابق. ص٢٣٣.
(٢٥) مرجع سابق. ص ص ٢١٢ – ٢١٣.

في الزّمان النّحاسيّ
تصدق كلّ النّبوءات
والحلم يحصد نبت البحار.
يُقلّب "سيف بن ذي يزن" سيفه
حائراً
باحثاً عن معينٍ
يعيد إلى القدس أحلامها العسجديّة
يبدّل "كسرى" بـ"مسروق"
إنّ جحافل "وهرز" تقتطف النّصر
والجزية السّرمديّة:
"من مثل "كسرى" شهنشاه الملوك له
أو مثل "بهرز" يوم الجيش إذ صالا"
"فاشرب هنيئاً عليك التّاج متّكئاً
في رأس "غمدان" دار منك محلالا"

❊ ❊ ❊

في الزّمن الخلاسيّ
تغتال أسماءَها الأحرف اليعربيّة
تُستبدل الضّاد
تجتث أعراقها الأبجديّة
يشكو "الإياديُّ" عدل الإمام "ابن شروان"
يا لإياد الشّقيّة:
"إنّي أراكم وأرضاً تُعجبون بها
مثلَ السّفينة تغشى الوعثَ والطّبعا"
"في كلّ يوم يسنّون الحراب لكم
لا يهجعون إذا ما غافل هجعا"

"وقد أظلّكُمُ من شطر ثغركُمُ
هولٌ له ظُلَمٌ تغشاكمُ قِطَعا"(٢٦).

تبدو جليّة حدّة الانكسار في المشهد الرّابع، وهو مشهد (الزّمان الخلاسيّ)، حين يعين الرّمز اللّغويّ (الخلاسيّ) نعتاً أو وصفاً يسهم في تعميق حدّة الانكسار من خلال إضافة زمان جديد إلى الأزمنة التي مرّت بالعالم عموماً، والعرب خصوصاً، فإن كانت السّذاجة أو البساطة مع السّعادة والجمال قد حلّت على المجتمع البشريّ في الزّمان التّرابيّ، تبعها علوّ لصوت الجلال من خلال ارتفاع شأن العرب في الزّمان الرّصاصيّ، لتختلط قيم (الجلال والجمال والخير والسّعادة) ومعادِلاتها الموضوعيّة في الزّمان النّحاسيّ، فإنّ قيم الجمال السّلبيّة تلقي بثقلها على أمجاد العرب، فيحلّ (الظّلم والجور والذّلّ والهوان)، ولا صوت يعلو فوق صوت الشّؤم، وبعد أن كانت الأحرف العربيّة تزهو بأسماء أصحابها؛ لأنّهم مجّدوا تلك الأسماء بأفعالهم، صارت الأحرف اليعربيّة تغتال أسماءها؛ لأنّ "النّاس في حياتهم العاديّة يربطون بين الأعلام ومجموعة من الصّفات المعيّنة، شعروا بذلك وقت التّسمية أم لم يشعروا، فقد تكون تلك الصّفات مرتبطة بهذا العلم في عقلهم الباطن"(٢٧). ولا تحتمل الأحرف اليعربيّة أن ترى (الإياديَّ) يشكو عدل الإمام "ابن شروان" ليحضر نصّ لقيط بن يعمر الإياديّ الغائب بأبعاده ودلالاته التّاريخيّة مسهماً في تشكيل فسيفساء النّصّ وتعميق حدّة التّحوّل والانكسار فيه.

ويعبّر الانكسار الحادّ في آخر مشاهد النّصّ عن حالة من الضّياع في زمان يجدر به أن يكون بلا اسم ولا معنى، فتأتي التّهنئة السّاخرة على ما آل إليه زمان مجد العرب الغابر الذي تحوّل من حماية الثّغور والقلاع والحصون

(٢٦) مرجع سابق. ص ص ١٩ – ٢١.
(٢٧) أنيس، إبراهيم. (١٩٦٦). من أسرار اللّغة. ص٢٦٨. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة. ط٣.

وتشييد صروح العزّ والمعالي إلى زمان الذّل والهوان بمعادلاته الموضوعيّة في هذا النّصّ من (تقبيل للّحى والعمائم) و(استنجاد بالرّقى والتّمائم)؛ حيث تختلط مشاعر الحزن والأسى والذّلّ والهوان وما رادفها أو قاربها، وتبدو جليّة في قول الشّاعر:

هنيئاً لثوّارنا
في ثغور العواصم
يقيمون صرحاً
من الخَزَف الفارسيّ المنمّق
يبوسون كلّ اللّحى والعمائم
يسلّون سيف الكرامات
والمعجزات
يُعيدون مجد الرّقى والتّمائم
يصلّون في معبد النّار
يمشون في ركب "ماني"
ليوم الخلاص
يديرون في حفل "قورش"
نخب الهوى البابليّ المُعتّق(٢٨).

الغول إشارة جماليّة ورمز فنّيّ:

يشترك الرّمز الفنّيّ مع الإشارة الجماليّة في بعض الصّفات حين تجسّد قيمةً من القيم الجماليّة كالجمال والقبح والجلال والبطولة. و"يمكن أن تبدو ازدواجيّة الإشارات الجماليّة بوضوح خاصّ من خلال مثال ذلك الدّور الذي أدّاه ويؤدّيه الرّمز في الفنّ. فيمكن له أن يحمل القارئ أو المشاهد إلى مجالات اللّامعقول وأن يبقى في الوقت نفسه وسيلة تعميم للواقع. نقلت رموز العالم

(٢٨) مرجع سابق. ص ص ٢١ – ٢٢.

القديم الميثولوجيّة، وكذلك شخوص دانتي، غوته، بايرون، وغيرهم من الخصائص الواقعيّة للناس وعالمهم الدّاخليّ. وعبّرت أعمال ذات مواضيع دينيّة لفنّانين بارزين بقوّة مذهلة عن أحاسيس ومشاعر وصبوات إنسانيّة. مثال ذلك لوحات رافائيل، ميكل أنجلو، أندريه روبلوف وفنّانين آخرين" (٢٩).

يحضر (الغول)** رمزاً فنّيّاً أو إشارة جماليّة في نصّ (رسالة إلى مخبر بدويّ) من مجموعة (تحوّلات الأزمنة)، مثلما يحضر في نصّ (إشارات) من مجموعة (حصاد الرّيح)، وفي هذا المجال أودّ أن أشير إلى التّحوّل الرّمزيّ في دلالة رمز فنّيّ واحد هو (الغول) في نصّين من مجموعتين شعريّتين مختلفتين، بعد أن أشرت من قبل إلى التّحوّل الرّمزيّ الواضح في دلالة العنوان في المجموعتين، يبدو التّناسب الطّرديّ في التّحوّل الرّمزيّ للدّلالة واضحاً من مجرّد انتماء نصّ (رسالة إلى مخبر بدويّ) إلى مجموعة (تحوّلات الأزمنة)، وانتماء نصّ (إشارات) إلى مجموعة (حصاد الرّيح)، فوجود المخبر البدويّ أمر طبيعيّ، بل منطقيّ في الأزمنة المتحوّلة، والتّناسب الطّرديّ بين وضوح دلالة عنوان المجموعة وعنوان النّصّ داخلها جليّ ظاهر. وكذلك يبدو أمر التّناسب الطّرديّ في عنوان مجموعة (حصاد الرّيح) ذي الأبعاد المجازيّة المخاتلة في الدّلالة مع دلالات عنوان نصّ من نصوصه (إشارات) بأبعاده الدّلاليّة المفتوحة على عدد كبير من التّأويلات، فالأبعاد المجازيّة في دلالة عنوان المجموعة يتناسب معها انفتاح على التّأويل في دلالة عنوان نصّ من نصوصها.

لا تمنع المرجعيّة الأسطوريّة مع دلالة القبح الشّيطانيّة التي تشكّل جزءاً مشتركاً من دلالة رمز (الغول) الفنّيّ بين النّصّين من البحث عن التّحوّل في

(٢٩) م. خرابتشنكو. (١٩٨٣). الإبداع الفنّي والواقع الإنسانيّ. ترجمة: شوكت يوسف. ص٣٠٨. دمشق: منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القوميّ. ط١.

** الغول: رمز فنّيّ أسطوريّ، وظّفه كثير من الشّعراء للتّعبير عن تجاربهم المختلفة، مستفيدين من العلاقة الوثيقة بين الرّمز والأسطورة. وللتّوسّع في ذلك ينظر: إسماعيل، عزّ الدّين. (١٩٧٢). الشّعر العربيّ المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة. ص١٩٥. بيروت: دار العودة ودار الثّقافة. ط٢.

دلالة هذا الرّمز بين مجموعتين، ومن الدّلالة المشتركة لهذا الرّمز بين نصّين أن "يتضمّن الخيال المفترس للبشر صور التّعذيب وبتر الأعضاء، وأيضاً ما يعرف باسم Sparagmos أو تمزيق جثّة الضّحيّة وتقطيعها إرباً، وهي صورة قائمة في أساطير Osirisi وOrpheus وPentheus. ويمتّ إلى هذا النّوع غول الحكايات الشّعبيّة، الذي دخل الأدب باسم Polyphemus، وكذلك سلسلة الأشرار التي تتعامل باللّحم والدّم بدءاً من قصّة Thyestes إلى كفالة Shylock. فهنا نجد مرّة أخرى الشّكل الذي وصفه فريزر بأنّه الشّكل الأصليّ في التّاريخ، إنّما هو الشّكل الشّيطانيّ الجذريّ في نظر النّقد الأدبيّ"(٣٠).

يحضر (الغول) الفتّاك بالبحّارة والمسافرين معادلاً موضوعيّاً لشخصيّة (المخبر)، التي تفتك بركب المسافرين عبر الحياة برّاً وبحراً في نصّ (رسالة إلى مخبر بدويّ)، وإن كان ارتباط الغول ببيئة البحار والمحيطات أقوى وألصق، فيتوجّه الوقيّان بالخطاب إلى (المخبر) ويوضّح له انكشاف أمره على النّاس، ويشرح له حالة الضّياع التي رضي لنفسه أن يعيشها، ثمّ يحاول ثنيه عن أفعاله من خلال التّودّد إليه بعبارة (يا صديقي) وتذكيره بعزّة الأجداد وبقايا عزّة حياة الصّحراء التي ينتمي إليها، ثمّ يصل النّصّ إلى درجة من التّحوّل في الدّلالة من خلال حضور الرّموز التي تشير، وبشيء من الوضوح، إلى التّفاؤل والرّغبة بالانتفاض في وجه المخبر والخلاص من شروره قائلاً:

همّنا ألّا نرى وجهك
في كلّ مساء يتجهّم.
همّنا أن نشهد الأطفالَ
في كوخك
كالأطفال في البيت المنعّم.
فاذهب الآن ونم

(٣٠) مرجع سابق. ص ٢١٦.

واحلم بما قد كنت تحلم.
بالرّبيع الأخضر الضّاحكِ
بالأمطارِ
بالسّرح المسوّم.
بابتسام البدر في الأفقِ
كمعشوق تلثّم.
بحديث الصّحبِ
كالسّكّر
عن مجدٍ تهشّم[٣١].

تشكّل رموز التّفاؤل والرّغبة بالخلاص من (الحلم، الرّبيع، الأمطار، السّرح، البدر، السّكّر) تمهيداً للولوج في حالة من حالات صراع الأضداد وتناقضاتها في الحياة عندما يلقي رمز الغول بثقله في النّصّ رمزاً للشّرور وأقوال الإفك التي يختلقها المخبر الدّجّال، حيث يحاول من خلالها إسقاط ما يتمتّع به من صفات هدم سلبيّة على ضحايا كذبه وزيف ادّعائه حين يصوّر الضّحايا البريئة كالتّنين المفترس أو كالغول القادم من وراء البحار مسقطاً صفاته الدّنيئة على الضّحايا البريئة، فتعلو حدّة الخطاب مشحونة بنبرة الشّماتة والسّخرية في المقطع الأخير من النّصّ السّالف:

وإن غداً جئت تسرد القول المرجّم.
قل لهم ما شئتَ
ما شاؤوا
وما لم تكُ تعلمْ.
قل، وقل..حتّى ترى للدّارِ
للأطفال للصّحراءِ

(٣١) مرجع سابق. ص ص ٦٦-٦٧.

في جوفك مأتمْ.
قل.. وقل ما شئتَ،
لكنْ حين تندمْ
قل لهم إنّ وراء البحر تنّيناً غريباً
همّه أن يطفئ الشّمسَ
وأن يسرق من طفليَ قوتَه
قل لهم إنّ وراء البحر غولاً
يتقدّم(٣٢).

دور المرجعيّات (التّاريخيّة والأسطوريّة والدّينيّة) في دلالة الرّموز وتحوّلاتها:

يلقي التّاريخ بثقله من خلال أحداثه السّياسيّة والاجتماعيّة على دلالة الرّموز في نصّ (إشارات) من مجموعة الوقيّان (حصاد الرّيح)، فتشهد دلالاتها تحوّلاً ملحوظاً تندّد بما تعرّضت له الكويت أيّام الحرب والعدوان، فالنّجوم فوق أكتاف قادة الحرب توحي بالذّلّ والهوان لا بالعزّة والكبرياء، وتعبّر عن مختلف أشكال الظّلم التي يقومون بها من قتلٍ للأطفال الأبرياء وتنكيل بأجسادهم اللّطيفة بلا ذنب اقترفوه، فيشعر الوقيّان بعجزه الفنّيّ والإنسانيّ، فالعجز الفنّيّ يتجّلى في عجز الكلام عن تصوير هول التّفاصيل الدّقيقة، كما يظهر العجز الإنسانيّ في عدم قدرة الشّاعر على تقديم الإجابات المنطقيّة المقنعة التي تفسّر لطفلته البريئة معاني ما يدور أمامها وأسبابه، وتنعكس حيرة الطفلة وعجز الشّاعر في هذا المشهد:

تسائلني طفلتي.
في المساءِ الكئيب
– ومَن هؤلاء؟ ومن أين جاؤوا؟ وماذا يريدون؟

(٣٢) مرجع سابق. ص ص ٦٧ – ٦٨.

ووجه الكويتِ يطلّ حزيناً
وراء الشّبابيكِ
والصّمتُ يُطبقُ فوق المدينة
لا أبصر الآن شيئاً
سوى قطّةٍ
تعبُرُ الدّربَ
تسعى إلى غيرِ قصدٍ
تلوبُ
تعودُ إلى دار أحبابها الغائبين(٣٣).

شكّلت تساؤلات الطّفلة – وإن عَبّر الشّاعر عن عجزه عن تفسيرها إنسانيّاً وتصويرها فنّيّاً – محرّضاً أو مثيراً إبداعيّاً أضفى على رموزه أطيافاً واسعة من الدّلالة، كما وسّع حيّز زوايا الرّؤيا عند الشّاعر وزوايا الرّؤية عند المتلقّي، فشغلت الرّموز مساحات دلاليّة واسعة من النّصّ، كما بدا التّحوّل الرّمزيّ جليّاً في دلالة رمز الغول عمّا شهدناه سابقاً:

وأطرقتُ حيناً
أدرت إلى جهة البحر وجهيَ
رأسي ثقيلْ
هنا نام جدّي
الذي أكل البحرُ أشلاءَه
في الرّحيل الطّويلْ
هناك أبي
مَزّق القِرش أطرافه
حينما نَزَعت كفُّه الخبزَ

(٣٣) الوقيّان، خليفة. (١٩٩٥). حصاد الرّيح. ص ص١٢–١٣. الكويت. ط١.

مِن بين أنياب غول المحيط
فأهدى البقاءَ لأطفالِهِ الجائعينْ[٣٤].

شكّل رمز (الغول) في نصّ سابق معادلاً موضوعيّاً لشخصيّة (المخبر) بقبحها وشرورها، لكنّه – على ما يبدو في هذا النّصّ – رمزٌ للواقع المرير الذي اعتاد الشّاعر، ومن خلفه المجتمع، على صراعه ومقاومته والانتصار عليه، حين أبحر الآباء والأجداد في ظلمات البحار، وصارعوا الواقع المرير، وتحدّوا آلامه وويلاته، وصمدوا في وجهه، وانتزعوا من بين أنيابه أسباب الحياة، وقد استطاع الشّاعر انطلاقاً من الواقع المرير أن يوظّف رموزه، ويخرق المألوف من دلالاتها، لتعبّر عن ولادة الحياة واستمراريّتها، وإكبار الصّمود في وجه كلّ ما يعوق تقدّم هذه الحياة، بعد أن عبّر رمز الغول مراراً وتكراراً عن الموت أو الطّريق إلى النّهاية المشؤومة.

خصائص الرّمز الفنّيّ محور التّحوّل الرّمزيّ:

قد يصل التّشابه بين الرّمز والنّموذج الفنّيَّين إلى حدّ التّماهي؛ حيث يساعد كلٌّ منهما على خلق شخصيّات رمزيّة ذوات أبعاد متنامية في سياقها الفنّيّ، وينبغي الإشارة إلى أنّ "الرّمز المحوريّ في النّصّ غالباً ما يتداخل في النّموذج الفنّيّ. بمعنى أنّ الرّمز يبدو نموذجاً، مثلما يبدو النّموذج رمزاً. ولهذا فإنّ تحليل النّصوص...لا يمكن أن يغفل هذا التّداخل الذي كثيراً ما يصل إلى مستوى الاتّحاد أو الوحدة"[٣٥]. وكثيراً ما نلحظ "ثمّة امتزاجاً لغويّاً – دلاليّاً بين قطبي الرّمز المنشطر، ينعكس على الأداء الفعليّ لكلّ منهما"[٣٦]. وقد "استعمل البشر من القديم إشارات ورموزاً تدلّ على معانٍ في أذهانهم أو تشير وترمز إلى

(٣٤) المرجع السابق. ص ص ١٤ – ١٥.
(٣٥) مرجع سابق. ص ٨٢.
(٣٦) مرجع سابق. ص ٥٣.

أشياء مادّيّة؛ ولا تخرج ألفاظ اللّغة عن أن تكون رموزاً يشير بها كلّ جماعة إلى معاني الأشياء التي يقصدونها "(٣٧).

في الرّمز الفنّيّ يختلط الواقعيّ بالخياليّ من خلال جدليّة العلاقة بين ما هو جماليّ تخييليّ وحسّيّ انفعاليّ سياقيّ، ويعود هذا الاختلاط بالنّفع على مستويات النّصّ عموماً، وعلى المستوى الدّلاليّ منها على وجه التّحديد، وفي معرض ذكر نقاط الالتقاء والاختلاف بين الرّمز الفنّيّ والإشارات الجماليّة تجدر الإشارة "إلى الطّبيعة المزدوجة للإشارات بوجه عامّ وللجماليّة منها بوجه خاصّ. وقد أشار فلاديمير إيليتش لينين إلى أنّ سيرورة المعرفة تشمل "إمكانيّة تحليق الفانتازيا". يمكن أن يعني "تحليق الفانتازيا" من وجهة نظر نتائجه شمولاً أوسع للواقع وابتعاداً عن كشف خصائصه الحقيقيّة، لجوءاً إلى عالم الوهم. ويسمح لنا هذا "الاختلاف" بفهم أفضل لجوهر الإشارات الجماليّة ومصائرها التّاريخيّة. إنّ الإشارات الجماليّة، التي تدين بظهورها لمتطلّبات التّعميم الفنّيّ، تحتفظ في التّطوّر اللّاحق للفنّ، بهذا الشّكل أو ذاك، بسمتها الخاصّة، بتجسيدها ما هو واقعيّ مميّز من جهة، وقد تطلّ من جهة ثانية بمعنى الدّلالة على تصوّرات ثابتة لما هو غير واقعيّ وفوق المحسوس، تطلّ في شكل عرف، كليشيه – بديل للوحة الحياة الحقيقيّة "(٣٨).

ولا يخلو تاريخ الفنّ العالميّ في بعض الأحيان من الأمثلة التي تشير إلى ابتعاد "الإشارة الجماليّة والنّموذج الفنّيّ المركّب كلّ عن الآخر ولاقترابهما كذلك. فتتحوّل الإشارة الجماليّة أحياناً من الدّاخل بنتيجة التصاق عناصر حيّة حياتيّة متحرّكة بها وتكتسب صفات وخصائص النّموذج الفنّيّ. من جهة ثانية،

(٣٧) المبارك، محمّد. (١٩٦٨). فقه اللّغة وخصائص العربيّة. ص١٦٦. بيروت: دار الفكر. ط٣.

(٣٨) مرجع سابق. ص ص ٣٠٧ – ٣٠٨.

يصبح النّموذج أحياناً، لكثرة تكراره واستخدامه بشكل آليّ ومستمرّ، إشارة "[٣٩].

نتج عن اختلاط سمات الرّمز الفنّيّ بسمات الرّمز اللّغويّ والإشارة الجماليّة والنّموذج الفنّيّ وتفاعل بعضها مع بعض تقسيمٌ للرّمز أو الرّمزيّة إلى عدّة مستويات عند كثير من الباحثين؛ فقد أشاروا إلى أنّ الرّمزيّة "أنواع متعدّدة، ومنها اللّغة فهي رموز معنويّة. والألفاظ المنطوق بها رموز لما ينطوي تحتها، من أفكار وانفعالات وصور عقليّة. والكلمات المكتوبة أصلها رموز للكلمات المنطوق بها، ثمّ تصبح رموزاً للمعاني دون تدخّل الكلمات المنطوق بها. وإنّا في أحوال تفكيرنا إنّما نترجم الرّموز اللّغويّة بطريقة تختلف درجاتها عمقاً وتعقيداً. فالصّلة إذن بين اللّغة والفكر قويّة، وأثر اللّغة في الفكر له شأن عظيم، وله قوّة في الحياة اليوميّة، وكذلك في التّأمّلات العقليّة الباطنيّة "[٤٠]. لكنّ نظريّة النّماذج الفنّيّة تهمل بعض أشكال الرّموز الأدبيّة التي تسهم في تمثيل الواقع، لذلك "يتحدّث م. كاغان حول تغيير الواقع، تشويه صورته في الأدب أحياناً، حول الأشكال الميثولوجيّة والخياليّة..إلخ لكنّه لا يرى في كلّ ذلك شيئاً آخر سوى نموذج تمثيل مجازي للحياة: "مهما كانت صورة العلاقة المتبادلة بين عكس الحياة وتغييرها، لكن وجودها قانون حتميّ وأكيد للاستيعاب الفنّيّ للعالم من قبل الإنسان، ويتيح هذا لنا، قبل كلّ شيء، أن نرى في الفنّ أداة تمثيل مجازيّ للواقع، إذ ليس التّمثيل عمليّة نسخ فجّة للواقع، بل عكساً يبلوره؛ أي أنّه تجسيد لبعض علائقه فقط "[٤١].

(٣٩) مرجع سابق. ص ص ٣٠٨ – ٣٠٩.
(٤٠) مرجع سابق. ص ١٧٢.
(٤١) مرجع سابق. ص ص ٣٣٩ – ٣٤٠.

نستفيد من التّقاطعات بين الرّمز الفنّيّ و(الإشارة الجماليّة والنّموذج الفنّيّ والرّمز اللّغويّ) في رصد التّحوّل الرّمزيّ والخروج عن المنطقيّ والمألوف في دلالة بعض الرّموز التي تنتمي إلى حقل أو عالم الطّيور في مجموعتيّ (تحوّلات الأزمنة) و(حصاد الرّيح). فقد يكون من المنطقيّ أن تستنسر (بُغاث الطّير) التي تحوم حول سماء الوطن، وتنتظر سانحات الفرص للانقضاض عليه، انطلاقاً من وحدة الفنّ واستمراريّة الزّمن الفنّيّ الفاصل بين المجموعتين الشّعريّتين، إذا ما استطعنا النّظر إليهما بوصفهما فصلين من مسرحيّة واحدة، هي الحياة، ونستطيع رصد رمز (بغاث الطّير) في قصيدة (كلاب الصّيد) من مجموعة (تحوّلات الأزمنة) لنرى تحوّلاتها الرّمزيّة في قصيدة (وكر الصّقور) من مجموعة (حصاد الرّيح)؛ حيث يقول الوقيّان في قصيدته (كلاب الصّيد):

"أبالنا"، هل الكويـ ـت اليوم وكر للخنا؟

أما ترى كيف بغا ـث الطّير تلهو حولنا

وكيف تختال كلا ـب الصّيد تيهاً بيننا(٤٢)

من الممكن في المنطق أن تستنسر بغاث الطّير في مجموعة شعريّة لاحقة، ولا سيّما إن كانت هذه المجموعة تحمل عنواناً يشير إلى إمكانيّة ذلك مثل (حصاد الرّيح)، فقد تصبح أبواب الوطن وحِماه مشرّعة على عواصف الرّيح، لتفتك بها الخنا مع بغاث الطّير التي استنسرت وكلاب الصّيد التي طال انتظارها سقوط الوطن، لكنّ الذي نجده أنّ معدن أبناء الوطن الحقيقيّ أكثر ما يتجلّى في أوقات الشّدائد، فلا صوت للخنا ونسور الأزمات مع كلاب الصّيد عندما تحلّق صقور الوطن في السّماء مدافعة عن حماها، ليعلو صوت الشّاعر في نصّ (وكر الصّقور):

(٤٢) مرجع سابق. ص ٨٦.

وكر الصّقور وكيف يخفض هامةً من يبتغي ساحَ النّجوم ملاعبا

مِن كلّ معسول الطّباع مُهذَّب ينجاب ليثاً قد تفجّر غاضبا

يهوي على زُمَر الجُناة صواعقاً ويُحيل ليل الغادرين نوائبا(٤٣)

حلّقت الصّقور في سماء الوطن تدافع عن ربوعه، وتحمي حماه. ومن جماليّات مفارقات التّحوّل الرّمزيّ في الدّلالة أن يخرق النّصّ حدود المألوف والمتوقّع، ويضيء المبدع مساحات دلاليّة جديدة من خلال تفعيل إضاءات رمزيّة من زوايا مختلفة تشير إلى أنْ لا صقر في سماء الوطن إلّا من أبنائه الذين يخرّون (صواعقاً) على زُمَر الجُناة من (بُغاث الطّير) التي كانت تأمل أن تستنسر في وقت النّوائب، أو التي كنّا نتوقّع منها ذلك في مجال الفنّ، ليصبح ليل الغادرين موتاً ومصائب نكالاً بما اقترفت أيديهم.

الرّمز في النّصوص الفنّيّة عموماً، والنّصوص الأدبيّة خصوصاً شكل سام ومجرّد يستطيع المرسل بوساطته أن يعبّر عن تطلّعاته إلى الواقع والمستقبل بطريقة يمكن التقاطها بأشكال مختلفة تبعاً لاختلاف المتلقّين، وإن كان هذا الرّمز يحظى بقدر لا بأس به من المساحات الدّلاليّة بين مجموعة المتلقّين، إلّا أنّ الشّاعر يستطيع الاستفادة من تعدّد سماته الجماليّة وتوظيفها في نصوصه لنقل معان بسيطة وأفكار رمزيّة ذوات أبعاد دلاليّة متحوّلة أو منزاحة. وباستطاعة الشّاعر من خلال الرّمز أن ينفذ إلى أسرار العالم، ويصوّره ببعديه المادّي المحسوس، والتّجريديّ خارج إطار المحسوس؛ لذلك كانت الإشارة إلى أنّ "الرّمز لا يكون حقيقيّاً وأصيلاً في الواقع إلّا عندما يكون لا متناهياً وبدون حدود في معناه، إلّا عندما يوحي ويلمح من خلال لغته السّحريّة الخاصّة إلى ما هو أبعد من حدود المعنى الخارجيّ المعروف للكلمات"(٤٤).

(٤٣) مرجع سابق. ص ص ٤٢ – ٤٣.

(٤٤) مرجع سابق. ص ٢٧١.

تحريضات الرّمز الجماليّة أساس في تحوّلاته الرّمزيّة:

يقوم الرّمز الفنّيّ بدور أصيل في نقل الحمولة الدّلاليّة وتفعيل عمليّة التّواصل بين (المبدع والمتلقّي)، كما يساعد في تحويل الدّلالة والانحراف بها إلى زوايا لم تكن مطروقة أو معلومة من قبل من خلال تحريضاته الجماليّة، ويلعب التّخييل الجماليّ الذي يتمتّع به الرّمز دوراً متميّزاً في التّنقّل عبر المساحات الدّلاليّة، ويعين الشّاعر على نقل الصّور من عدّة زوايا والوصول إلى آفاق دلاليّة بعيدة المدى، "وتعني سمة التّخييل أنّ الرّمز نتاج المجاز لا نتاج الحقيقة. ولهذا فإنّ ثمّة تناولاً مجازيّاً للظّواهر والأشياء، بحيث تتحوّل عن صفاتها المعهودة، لتدخل في علاقة جديدة مختلفة عن سياقها الواقعيّ. غير أنّ هذا التّحوّل محكوم بطبيعة الأثر الجماليّ الذي تخلقه الظّواهر والأشياء في الذّات المبدعة. بمعنى أنّ التّخييل لا ينبغي أن يكون سائباً، في الرّمز، من الكينونة الواقعيّة. وهذا ليس خاصّاً بالرّمز وحده. بل هو أساس التّخييل في الفنّ عامّة. وذلك كما يؤكّد أدورنو ADORNO حيث يرى أنّ الانفلات المطلق من الكينونة الواقعيّة. لن يؤدّي إلّا إلى تخييل مجّاني رخيص ومحدود القيمة"(٤٥).

نستطيع الإشارة في هذا المجال إلى مجموعة من الرّموز التي حشدها (الوقيّان) في نصّ (القضيّة) من مجموعة (تحوّلات الأزمنة)، واستفاد من بُعدها التّخيليّ في التّعبير عن معانٍ لم تكن تمتّ لتلك الرّموز بصلة، فقد حمّل رمزاً مثل (أبي جهل) بالإضافة إلى دلالة (الشّرك) الأساسيّة الموجودة فيه معاني حديثة مثل (الجمود الفكريّ، وحراسة القضيّة)، وصار (أبو جهل) في نصّه هذا رمزاً لطائفة واسعة من النّاس في عصرنا الرّاهن ممّن يعتبرون أنفسهم حرّاساً للأخلاق والأعراف والعادات والتّقاليد. وصار الكأس والصّبيّة عشقَ (بني العبّاس) رمزاً فنّيّاً، وينتظرون فتات الموائد، على الرّغم ممّا يحمله هذا الرّمز من دلالات الفتح والجهاد التي استقرّت في ذاكرة الأجيال على مرّ العصور، وهكذا تبدو مطامح كلّ من (ابن سهل) و(ابن خاقان) في هذا المشهد:

---

(٤٥) مرجع سابق. ص ٧٢.

إيه، يا أهل الوجوه الخشبيّه
والعيون المطفآتِ الحجريّه
كم "أبي جهل" على أوثان شركٍ
عاكفاً، يرعى الطّقوس الوثنيّه
و"بنو العبّاس" في كلّ سريرٍ
يعشقون الأرض! كأساً وصبيّه
يحلبون الضّرع إن جاد! وإمّا
جفّ، يمتصّون أعراق الرّعيّه
وترى المجد كما يهوى "ابن سهلٍ"
و"ابن خاقانَ"، صُروحاً خزفيّه
قينةً ما بين غلمانٍ، وطوراً
صولةً بين الإماء الحبشيّه
وارتشافاً لتهاويل النّدامى
واعتناق الفضلات الكسرويّه(٤٦).

لم يكن الرّمز في النّصوص الفنّيّة غاية في ذاته في يوم من الأيّام، حتّى في أشدّ المذاهب الأدبيّة إغراقاً في الرّمزيّة، بل تشير استعانة المبدعين برمز ما إلى رغبتهم في الاستفادة من الطّاقة الإيحائيّة في ذلك الرّمز، وهذا يعني "أنّ للرّمز الفنّيّ دلالات متعدّدة، ولا يجوز أن يكون له دلالة واحدة فحسب، وإن يكن هذا لا يمنع أن تتصدّر إحدى الدّلالات. إنّ تعدّد الدّلالات ينهض من الكثافة الشّعوريّة والمعنويّة التي يعبّر عنها الرّمز، ويقوم عليها؛ أي إنّ الإيحائيّة إذ تكون سمة للرّمز، تكون أيضاً سمة للتّجربة الجماليّة من حيث الكثافة والعمق والتّنوّع. ولهذا فإنّ المجّانيّة أو الاعتباطيّة في طرح الرّموز، لن تؤدّي، بحال من الأحوال، إلى

(٤٦) مرجع سابق. ص ٤٧ – ٤٨ – ٤٩.

إيحائيّة ذات وظيفة جماليّة – تعبيريّة. فالإيحاء الجماليّ هو إيحاء مكثّف ممتلئ بموضوعه، يؤدّي وظيفة يعجز عنها التّناول المباشر للتّجربة أو للظّواهر والأشياء"(٤٧). لكن "إلى أيّ حدّ يستطيع هذا الرّمز الوفاء بإيحاء الأصل الجزئيّ، الذي يمكن أن يتصوّر بؤرة لتجربة الشّاعر ومشعّاً بالظّلال الدّلاليّة التي تنقل إلى المتلقّي جوهر العمل الشّعريّ؟... فاللّفظة تكسب قيمة من روح النّصّ كما تعطي هي بدورها قيماً داخلة"(٤٨). لذلك "تجنّب بعض الباحثين الاعتماد على ألفاظ اللّغة في علاجهم للنّظام المنطقيّ في اللّغة، واصطنعوا من أجل هذا رموزاً وإشارات أشبه برموز الرّياضيّين ومصطلحاتهم، حتّى لا تكون آراؤهم متأثّرة بما في دلالة الألفاظ من قصور، وما يكتنفها في كثير من الأحيان من ظلال المعاني التي تختلف باختلاف النّاس"(٤٩).

أثر السّياق التّراثيّ والموقف الانفعاليّ في تحوّل دلالة الرّمز الفنّيّ:

لكنّ سمة التّخييل الانفعاليّ الجمالي في الرّمز الفنّي لا تؤدّي دورها في التّحوّل الرّمزيّ في دلالة النّصّ بمعزل عن السّياق داخل النّصّ الفنّيّ، فلا أهمّيّة للرّمز خارج النّصّ؛ لأنّ "السّياق هو الذي يعطيه أهمّيّته وكينونته المتميّزة، ومضمونه الجماليّ. ومن ذلك، فإنّ الظّاهرة الطّبيعيّة الواحدة يمكن أن يتولّد منها عدد غير محدود من الرّموز الفنّيّة، بحسب عدد الآثار أو التّحريضات الجماليّة، فلا غرابة، إذاً، في أن يتناقض رمزان، على الصّعيد الجماليّ والإيحائيّ، وهما من كينونة واقعيّة واحدة، وفي الوقت نفسه يكون لكلّ منهما الأهمّيّة نفسها. إنّ هذا الرّمز، بارتباطه بالسّياق الفنّيّ، متغيّر ومتجدّد دائماً، من حيث المضمون. فكلّ

(٤٧) مرجع سابق. ص ٧٢.

(٤٨) الدّاية، فايز. (١٩٨٥). علم الدّلالة العربي، النّظريّة والتّطبيق. ص٦٥. دمشق: دار الفكر. ط١.

(٤٩) أنيس، إبراهيم. (١٩٧٢). دلالة الألفاظ. ص٥. مكتبة الأنجلوالمصريّة. ط٣.

سياق يفرض مضموناً خاصّاً به. ولا يجوز التّعامل مع الرّمز الفنّيّ بمعزل عن سياقه، وكأنّ له كياناً عامّاً مشتركاً بين النّصوص الشّعريّة كافّة، أو كأنّ الكينونة الواقعيّة ينبغي أن تفرض كينونة رمزيّة محدّدة. إنّ سمة السّياقيّة هي إحدى السّمات الخاصّة بالرّمز الفنّيّ؛ حيث نلحظ أنّ الرّموز الأخرى هي رموز غير سياقيّة؛ أي أنّ لها معنىً محدّداً، بمعزل عن السّياق الذي ترد فيه، وذلك بسبب كونها مقولات معرفيّة، لا انفعالات جماليّة "(٥٠).

ونجد دوراً كبيراً للسّياق الثّقافيّ أو الموروث الشّعبيّ في تشكيل معاني رمز البوم ودلالته على الوحشة والشّؤم والظّلام(٥١). على نحو ما نلتقط في مستهلّ نصّ (بكائيّة) الذي يرثي فيه صديقه، أو الصّديق الموقف كما سمّاه:

تُطلّ الجريدةُ كالبومِ
باسمك في الصّبحِ
تخبرُ عنكَ الذي لا يُصدّقْ.
وتمضي لتنبئَ عن عُرسِ فهدٍ
وميلاد زيدٍ
وحفلة شايٍ لضيفٍ عزيز
وتسرد لغوَ الحديث المنمّقْ(٥٢).

تؤدّي السّمة الانفعاليّة دوراً كبيراً في خلق حالة من التّماهي بين المبدع [المرسل] والمتلقّي [المرسل إليه]، من خلال المساحة الدّلاليّة المشتركة التي تجلّت لحظة الإبداع في خَلَد المبدع، أو وجد فيها ما يمكن أن نسمّيه بؤرة مشتركة بينه وبين المتلقّي تستحقّ أن تتجسّد في عمل إبداعيّ أو شكل فنّيّ،

(٥٠) مرجع سابق. ص ٧٣.
(٥١) مرجع سابق. ص٩٩.
(٥٢) مرجع سابق. ص ص ٣١٧ – ٣١٨.

وتعني هذه الانفعاليّة أنّ الرّمز "هو حامل انفعال لا حامل مقولة. وهو بذلك يختلف عن الرّموز الدّينيّة والمنطقيّة والعلميّة والعمليّة التي هي مقولات ومفاهيم، لا انفعالات وأحاسيس. ومن البدهيّ أنّ هذه السّمة تأتي من طبيعة التّجربة الجماليّة التي هي طبيعة انفعاليّة بالضّرورة. ولهذا فإنّ الرّمز الفنّيّ لا يلخّص فكرة أو يعبّر عن رأي، أو يطرح موقفاً فكريّاً؛ وإنّما يكثّف انفعالاً، ويعبّر عن تجربة"(٥٣).

ومن الطّريف أن نجد الرّمز الفنّي جامعاً للمتناقضات في سماته، وهو ما يضفي عليه فاعليّة وجدليّة شبيهة بفاعليّة التّضاد والمطابقة وجماليّة الثّنائيّات الضّدّيّة، فقد "أشار إليس أحد منظّري الفنّ الرّمزيّ إلى أنّ الرّمز يميل "دوماً إمّا إلى تجريد الظّاهرة لتغدو حلماً صرفاً أو إلى تغيير شكلها الطّبيعيّ فتتحوّل إلى ضرب من الفانتازيا، وإمّا إلى التّرميز لتصبح ضرباً من المجاز"(٥٤). ونظر آخرون إلى أنّ "الرّمز يجسّد ولا يجرّد، بخلاف الرّموز الأخرى، أي أنّ التّحويل الذي يتمّ في الرّمز لا ينهض بتجريد الأشياء من حسّيّتها بل ينقلها من مستواها الحسّيّ المعروف إلى مستوى حسّيّ آخر، لم يكن لها من قبل أو لم نعهده فيها. وهو ما يتلاءم وصفة الحسّيّة التي يتّصف بها الفنّ عامّة. غير أنّه لا بدّ من الإشارة إلى أنّ الحسّيّة في الرّمز لا تتنافى والإيحائيّة المعنويّة فيه. فقد تكون عناصر النّصّ الشّعريّ كلّها حسّيّة، إلّا أنّ دلالته معنويّة. إذ إنّ المعنويّ، في الفنّ، لا يمكن إلّا أن يتبدّى حسّيّاً"(٥٥).

يثير رمزٌ مثل (ليلى) فيضاً واسعاً من الانفعالات، ويهيج سيلاً دافقاً من

(٥٣) مرجع سابق. ص ٧٢.
(٥٤) مرجع سابق. ص٢٧٢.
(٥٥) مرجع سابق. ص ص ٧٢ – ٧٣.

الأحاسيس، ويعبّر عن معانٍ ومشاعر وقيم متناقضة مثل الوصال والحرمان والحبّ واللّوعة والشّوق والأسى في نصّ جعل (الوقيّان) من رمز (ليلى) عنواناً له، يقول فيه:

ليلى، وقاعُ الكأسِ تضطربُ ويمور في أحشائها اللّهبُ
مَنْ لي بسانحةٍ تقرّبني من حافَةٍ يلهو بها الحَبَبُ
ما ساقني في دربها سببٌ إلّا وأغفى دونَه سَبَبُ
ليلى وفي الأحلام هدهدةٌ لمعذّبٍ إنْ عزَّ مُطَّلَبُ
لم يبقَ في الأحلام متّسعٌ لسوانحٍ تأتي وتحتجِبُ
في مقلتيكِ الكأس والعِنبُ يا كرمةً بالعِتق تُنتَخبُ(٥٦)

يكتسب الرّمز من مرجعّيته الأسطوريّة أو التّاريخيّة أو الدّينيّة فاعليّة كبرى في التّعبير عن عوالم كثيرة، يمتزج فيها الفنّيّ بما هو أسطوريّ تاريخيّ أو دينيّ، وتتشكّل من خلال النّصّ رموزاً ذوات دلالات خاصّة متحوّلة رمزيّاً أو مجازيّاً في معانيها، تستفيد من مرجعيّتها لكنّها لا تتماهى معها على الإطلاق، "ويحفل الشّعر العربيّ بالأساطير وبحشد من الرّموز التّاريخيّة والشّعبيّة إضافة إلى ما نسمّيه الرّمز الخاصّ وهو ما يلوّن تجارب الشّاعر ومواقفه بمشاركته التي تنسج من العوالم المتعدّدة فتكون علامة تشير إلى تصوّر مميّز من سوداويّة أو ألق أو تعلّق الأرض أو التّلهّف على عون يجاوز أهواء النّفوس التي لا ترى إلّا ذواتها"(٥٧).

(٥٦) مرجع سابق. ص ص ١٢٩ – ١٣٠.
(٥٧) مرجع سابق. ص ٢٠.

أشرنا سابقاً إلى رمز (الغول) الأسطوريّ في نصّ (إشارات) من مجموعة (حصاد الرّيح) الشّعريّة للوقيّان، وكان من غير المناسب في ذلك المقام أن تسرد مقبوساً من عشر صفحات شعريّة لتثبت فكرة ما، لكنّ التّكثيف الدّلاليّ الذي يتّسم به نصّ (إشارات) جعل اللّازمة الختاميّة فيه مترعةً برموز متعدّدة المرجعيّات يختلط فيها تراثنا الشّعبيّ من خلال حكاية الجدّ لحفيدته أو الأب لطفلته مع الرّموز الدّينيّة مثل (قابيل) والتّاريخيّة مثل (سِنِمّار) لتتشظّى دلالات الرّموز وتنحرف في مختلف الاتّجاهات. ونستطيع أن "نقف عند مكوّنات الرّمز الدّلاليّة لنرى حركة ما بين الدّلالة اللّغويّة المألوفة للأشكال (المختصرة، والمركّبة على درجاتها المتفاوتة)، والدّلالة الخاصّة وهي ذات القدرة على إثارة انفعاليّة أو فكريّة في مواقف معيّنة. إنّ الكلمة والتّركيب اللّغويّ إنّما يشيران إلى شخص أو حادثة أو علاقة في حكاية أو قصّة وقعت في الحياة الاجتماعيّة، ونلحظ أنّ المساحة الدّلاليّة محدودة وتظلّ في إطار فرد أو أفراد قلائل، أي أنّ اسم مدينة من المدن أو قرية أو اسم سلطان، أو بناء قصر من قصور التّجّار. كلّ هذا له دلالته الجزئيّة، ويمرّ مروراً عابراً لا يستوقف أحداً لأنّه خيط في نسيج الحياة العامّة، فمثله مئات أو آلاف تشترك معه في ماهيته وصفاته ودوره المحدود في العالم وبين النّاس"[٥٨]. لكنّ التّوظيف الفنّيّ لهذا الرّمز يضفي عليه أبعاداً تشخيصيّة تصوّر الواقع في بعض جوانبه حيناً، وتنحرف بالدّلالة إلى آفاق مجازيّة رمزيّة جديدة على نحو ما يظهر في ختام هذا النّصّ:

وتسألني طفلتي
أستفيق
دويٌّ يهزّ المكان
فترتجّ كلّ الشّبابيكِ
تعوي الرّصاصاتُ
يعلو ضجيجُ الأشاوسِ

(٥٨) مرجع سابق. ص ص ١٧٦ – ١٧٧.

يعدون خلف صبيٍّ صغير
وأحضنُها
ثمّ أمضي بها جهة القبو
نعبرُ فوق الزّجاج المهشّم
هيّا أقصّ عليكِ
قبيل المنام
حكاية قابيل
أخبار صَبٍّ يسمّى سِنِمّار
لمّا أقام الخوَرنقَ
فوق ضِفاف الفراتْ(٥٩).

من الجميل في النّصّ السّابق اجتماع الرّموز المختلفة بمرجعيّاتها الأسطوريّة والدّينيّة والتّاريخيّة، والأجمل من هذا تجلّي الدّلالة الخاصّة التي يكتسبها رمزٌ خاصّ لدى الشّاعر مثل (الأشاوس) من خلال تفاعله مع مستويات التّعبير في النّصّ فتخرج الدّلالات عن نطاق المألوف، ويتشكّل لدى المبدع رمزاً خاصّاً وإن كان لا يخلو من إشارة أسطوريّة أو دينيّة أو تاريخيّة، "ونعني به ما يخرج عن أطر النّوع فيتّسع ويتلوّن بحسب المبدعين وخلجات نفوسهم وتنوّع رؤاهم في المواقف والتّجارب الشّعوريّة، وههنا يملك المبدع حرّيّة أكبر في تطوير الدّلالات بل إنّه يغدو صاحب مفاتيح خاصّة به تؤدّي بالقرّاء إلى عوالمه، وليس للنّاقد إلّا أن يجتهد في تأويل مثل هذه الرّموز الخاصّة من غير معيار حاسم في تحديد المنطلق الدّلاليّ للرّمز قبل تحليله في السّياق وتجربة يجسّدها النّصّ الأدبيّ، ولا ريب أنّ الاجتهادات في التّفسير تتعدّد من جهات عدّة فهي ليست بالضّرورة واحدة أو متقاربة"(٦٠).

(٥٩) مرجع سابق. ص ص ١٧ – ١٨.
(٦٠) مرجع سابق. ص ٢٠٨.

خاتمة ونتائج:

كثر استخدام الرّمز الفنّيّ في النّصوص المعاصرة نظراً لمرونته بوصفه أداة فنّيّة طيّعة في أيادي المبدعين من جانب، ولما يتمتّع به من خصائص ذاتيّة و "طبيعيّة غنيّة ومثيرة"(٦١) تجعل منه بؤرةً دلاليّة في الحيّز الذي يشغله. وقد عوّل عليه خليفة الوقيّان كثيراً في مجموعتيه (تحوّلات الأزمنة) و(حصاد الرّيح)، فطرح أفكاراً جديدة بلَبوس قديم هو الرّمز، وقد اكتسبت الرّموز لديه أطيافاً دلاليّة جديدة، فطاف بالمتلقّي إلى زوايا ومساحات دلاليّة لم تكن مطروقة من قبل، فأيقظ بعض الرّموز لتنهض من مكمنها المرجعيّ في المعجم اللّغويّ أو التّاريخ والدّين والأسطورة، لتكتسب الصّور المبنيّة على الرّموز طاقات إيحائيّة جديدة. وقد أغنى تجربة الوقيّان رموز كثيرة من مثل (الزّمان والغول والصّقر والبوم وليلى....). كما استطاع الوقيّان أن يوظّف الرّمز الفنّيّ ويجعله مطيّة لهواجسه الاجتماعيّة على نحو توظيفه لرموز (أبي جهل وقابيل وسنِمّار).

لقد تحوّل الرّمز في معظم المواقع التي شغلها في نصوص الوقيّان إلى لغة مأزومة متوتّرة أو متفجّرة، فأضحى أشبه بوعاءٍ دلاليّ مفتوح على المتوقّع والمحتمل والمستحيل، كما في رموز (الصّقر، وليلى، والغول) على التّوالي. وبدا حرص الوقيّان [المرسل] على المتلقّي، وإشراكه له في عمليّة الإبداع جليّاً، وعبّر عن ثقته به من خلال ابتعاده عن التّأويل، فترك للمتلقّي حرّيّة التّخيّل والتّأويل ليضفي على نصوصه سمة (النّصّ المفتوح) الجماليّة، التي تبعد النّصّ والمبدع عن الوقوع في التّقريريّة آفة كثير من النّصوص الإبداعيّة على مرّ العصور، وقد تميّزت رموز الوقيّان بعضها من بعض من ناحية الوضوح والغموض كما في رموز (ليلى وسنمّار أو قابيل والزّمان الخلاسيّ) تبعاً لاختلاف الرّصيد الثّقافيّ بين متلقٍّ وآخر، لكنّ تنوّع الرّموز من ناحية الوضوح والغموض على مستوى

(٦١) إسماعيل، عزّ الدّين. (١٩٧٢). الشّعر العربيّ المعاصر: قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة. ص١٩٦. بيروت: دار العودة ودار الثّقافة. ط٢.

النّصّ الواحد عزّز ثقة الوقيّان بالمتلقّي عندما أسهمت الرّموز ذوات الدّلالات الواضحة في تشكيل دلالات رمزيّة متحوّلة لرموز جديدة لم يكن يألفها المتلقّي من قبل، لذلك استطعنا رصد ظاهرة التّحوّل الرّمزيّ في دلالة الرّمز الفنّيّ عند خليفة الوقيّان، وكما كان مجال الرّمز مفتوحاً على تأويله في عدّة دلالات واتّجاهات، فإنّ مجال الدّراسة يبقى مفتوحاً على رصد رموز جديدة ودلالات أخرى.

المصادر والمراجع

- السّنعوسيّ، هدى. (١٩٩٣). شعر خليفة الوقيّان بين الموقف الفكريّ والبناء الفنّيّ. منشورات مطابع الخطّ. ط١. الكويت.
- أبو العدوس، يوسف. (١٩٩٧). الاستعارة في النقد الأدبي الحديث. الأهليّة للنشر. ط١. الأردن.
- إسماعيل، عزّ الدّين. (١٩٧٢). الشّعر العربيّ المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة. بيروت: دار العودة ودار الثّقافة. ط٢.
- أنيس، إبراهيم. (١٩٧٢). دلالة الألفاظ. مكتبة الأنجلو المصريّة. ط٣.
- أنيس، إبراهيم. (١٩٦٦). من أسرار اللّغة. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة. ط٣.
- حسن، عبد الحميد. (١٩٤٩). الصّورة الأصول الفنّيّة للأدب. مكتبة الأنجلو المصريّة. ط١.
- حماسة عبد اللّطيف محمد. (١٩٨٣). النّحو والدّلالة (مدخل لدراسة المعنى النّحويّ الدّلاليّ). القاهرة: دار الشّروق. ط١.
- الدّاية، فايز. (٢٠٠٣). جماليّات الأسلوب (الصّورة الفنّيّة في الأدب العربيّ). دمشق: دار الفكر. ط٢.
- الدّاية، فايز. (١٩٨٥). علم الدّلالة العربيّ، النّظريّة والتّطبيق. دمشق: دار الفكر. ط١.
- الشّرع، فائز. (٢٠٠٤). الصّورة الكلّيّة مفهوم وإنجاز. دمشق: منشورات وزارة الثّقافة. ط١.
- عبيد، محمّد صابر. (٢٠٠٥). جماليّات القصيدة العربيّة الحديثة. دمشق: منشورات وزارة الثّقافة. ط١.
- فتّوح أحمد، محمّد. (١٩٨٤). الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر. القاهرة: دار المعارف. ط٤.

- فراي، نورثروب. (٢٠٠٥). تشريح النّقد. ترجمة: محي الدّين صبحي. دمشق: منشورات وزارة الثّقافة. ط٢.
- كليب، سعد الدّين. (١٩٩٧). وعي الحداثة – دراسات جماليّة في الحداثة الشّعريّة. دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب. ط١.
- م. خرابتشنكو. (١٩٨٣). الإبداع الفنّي والواقع الإنسانيّ. ترجمة: شوكت يوسف. دمشق: منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القوميّ. ط١.
- المبارك، محمّد. (١٩٦٨). فقه اللّغة وخصائص العربيّة. بيروت: دار الفكر. ط٣.
- الموسى، خليل. (٢٠١٠). آليّات القراءة في الشّعر العربيّ المعاصر. دمشق: منشورات وزارة الثّقافة. ط١.
- الوقيّان، خليفة. (١٩٨٣). تحوّلات الأزمنة. الكويت: مكتبة دار العروبة للنّشر والتّوزيع. ط١.
- الوقيّان، خليفة. (١٩٩٥). حصاد الرّيح. الكويت. ط١.