أفق التوقع في قصيدة "مصابيح الشوارع" لأحمد عبدالمعطي حجازي ـ قراءة في ضوء نظرية التلقي

د. صلاح الدين فاروق سلامة ـ ناقد أدبي وباحث من مصر
د. محمد السنوسي عمر التواتي ـ جامعة عمر المختار ـ كلية الآداب والعلوم – القبة

مقدمة:

تسعى هذه الدراسة إلى قراءة أفق التوقع الذي تثيره أعراف القراءة الأدبية في قصيدة "مصابيح الشوارع" لأحمد عبدالمعطي حجازي، في ضوء محددات ومفاهيم نظرية التلقي، وذلك بهدف الكشف عن:

1ـ مستويات التأويل الممكنة لهذه القصيدة، في ضوء ما يثيره أفق توقعها بمستوياته التي تشمل الجمالي والتواصلي.

2ـ تحديد قيمة هذه القصيدة في ضوء المسافة الجمالية التي تشير إليها الفجوات الدلالية التي يصنعها أفق التوقعات، إلى جانب علاقتها بغيرها من النصوص المماثلة، في إطار سيرورتها التاريخية من الماضي إلى الحاضر، في لحظة القراءة الجمالية.

3ت المعاني الكلية التي تشتمل عليها هذه القصيدة، في إطار ما تشتمل عليه من رسائل جمالية وإنسانية.

ولتحقيق هذا الهدف، فقد قسمت دراستي إلى:

1ـ مقدمة تبيّن موضوع الدراسة وهدفها.

2ـ إطار نظري لبيان مفهوم التوقع الذي تعتمد عليه الدراسة، في ضوء علاقته بنظرية التلقي.

3ـ تحليل أفق التوقع في القصيدة، بتطبيق ما تم بيانه في الإطار النظري.

4ـ خاتمة لبيان استخلاص ونتائج الدراسة.

الإطار النظري ـ أفق التوقع في إطار نظرية التلقي:

1ـ نظرية التلقي ـ المفهوم، النشأة، والأسباب:

رغم ما أثارته نظرية التلقي من حراك واسع حول عدد من المفاهيم الكلية المتعلّقة بإنتاج النص واستهلاكه، ورغم العدد الكبير من المنظرين الذين أسهموا في بناء منطلقاتها النظرية الأساسية، إلا أنه لا يوجد تعريف اصطلاحي متفق عليه لهذه النظرية. وقصارى ما يمكن أن يعثر عليه الباحث هو مجموعة من المقولات التي تحدد طبيعتها، وتشير إلى أسس عملها.

ومع ذلك، يمكن استخلاص ما يشبه التعريف لهذ النظرية، من خلال الشروحات والتقديمات الكثيرة لهذه النظرية، سواء في النقد الأدبي العربي، أو في الترجمات التي تناولت أعمال أبرز المنظرين لها. ومن ذلك أن ما يذكره بعض الباحثين عنها، من حيث هي "منهج لقراءة النصوص الأدبية وتأويلها تهدف إلى إشراك القارئ أو المتلقي في بناء العمل الأدبي"[1].

فالهدف إذن هو إشراك القارئ في عملية بناء دلالات النص الأدبي، وذلك بعد أن استحوذت البنيوية بنموذجها اللغوي على عمليات بناء الدلالة النصية، فعزلت النص عن محيطه الخارجي، في الوقت الذي أغرقت الماركسية النص في التأويل الأيديولوجي المرتبط بالبنى الاجتماعية خارج النص[2].

ومن هنا جاءت نظرية التلقي لتعيد التوازن إلى العلاقة بين النص ومتلقيه، ولتحوّل مؤشّر بناء الدلالة من المبدع ـ النص، إلى النص ـ المتلقي[3]. ولذلك يُنظر إلى نظرية التلقي باعتبارها واحدة من تيارات النقد ما بعد البنيوية، ولكن الحقيقة أن تيار التلقي نشأ بالتوازي مع البنيوية، في ستينيات القرن العشرين، بل وأسهم في بروزه نقاد يُنظر إليهم عادة على أنهم من مؤسسي البنيوية ومن منظريها الكبار، أمثال "جاك دريدا" و"تزيفيتا نتودوروف"[4].

وللتلقي مدرستان رئيسيتان: المدرسة الألمانية ـ المعروفة بمدرسة "كونستانس"، وهي مدرسة التلقي الأساسية والتي أسسها كل من: "فولفجا نجآيزر" و"هانز روبرت ياوس" الألمانيان، والمدرسة الثانية هي مدرسة نقد استجابة القارئ الأمريكية التي أسهم في تأسيسها عدد بارز أيضا من النقاد، منهم "جوناثان كولر"، و"ستانلي فيش"، و"ميشيل ريفاتير"[5].

والمدرستان تشتركان في فرضية "أن القارئ يسهم على نحو فعال بشيء ما تجاه النصوص،... أما مدى الاختلاف بينهم فمدى ما يقوم به القارئ هنا من إسهام"[6]. على أن هذا الاختلاف يتعلق في جوهره بتوجه كل من المدرستين، فالمدرسة الألمانية تتوجه إلى التلقي باعتباره "يعبر عن تماسك ووعي جماعي، وهو رد فعل للتطورات الاجتماعية والعقلية والأدبية"[7]، بينما المدرسة الأمريكية، تتعلّق بالأوجه النصية لاستجابة القارئ[8].

والحاصل من ذلك، أن أصحاب هاتين المدرستين ينتمون إلى أصول فكرية مختلفة، ويفيدون أيضا من مصادر متنوعة، منها الفينومينولوجيا والهرمنيوطيقا عند "ياوس" و "آيزر"، في حين أن "ريفاتير" و"ساتنلي فيش" يعتمدون على اعتقادهم أن القارئ

يمتلك وعيا فكريا خاصا به، وكفاءة قادرة على التفاعل مع النص المقروء[9].ومن ثم، فإن نظرية التلقي في نهايتها هي نظرية تهتم "بفعل القراءة ومدى استيعاب محتويات النص المقروء"[10]، ويبقى أن فعل القراءة نفسه نشاط لم تستقر ملامحه بعد[11].

2ـ المفاهيم الرئيسية:

ومع ذلك أنتجت هاتان المدرستان مجموعة من المفاهيم الرئيسية، هي التي يتم العمل بموجبها، ليتم تفعيل نشاط القراءة عند مباشرة النص الأدبي. وهي المفاهيم التي يمكن التمييز فيها بين أربعة رئيسة: 1ـ أفق التوقع أو أفق الانتظار، 2 ـ المسافة الجمالية، 3 ـ البياضات أو الفراغات الدلالية، 4 ـ أعراف القراءة، أو هيكل التضمينات. وهذه المفاهيم الأربعة في مجموعها تشكل المنظومة العامة التي تشكل هيكل التلقي ونظريته في المدرستين: الألمانية والأمريكية.

2 ـ 1 أفق التوقع: هو أهم وأبرز المفاهيم التي قدمها التلقي، وقد وضعه "ياوس" الألماني، "ويقصد به التوقع السابق للجمهور الذي يواجه النص، ووظيفة النص إما الالتقاء مع هذه التوقعات أو بمعارضتها"[12]. وهو ما يعني أن أفق التوقع "نظام من التوقعات يلوح عند قراءة العمل الأدبي"[13]، وهذا النظام ينبثق عن ثلاثة عوامل رئيسية: تمرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص، والنموذج النصي الذي ينبني وفقه النص، والتعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية الموجودة في النص، أي التعارض بين العالم الخيالي والعالم الواقعي للنص عند لحظة قراءته[14].

2 ـ 2 المسافة الجمالية: وهي "الدرجة التي ينفصل بها عمل ما من أفق توقعات قرائه الأولين"[15]، أي "الفرق بين التوقعات وبين الشكل المحدد لعمل جديد. وتلحظ هذه المسافة بشكل واضح في العلاقة بين الجمهور والنقد"[16]. فإذا كانت أولى مهام القارئ أو الباحث هي القيام بإعادة بناء أفق التوقعات الخاصة بالنص[17]، فإن المسافة الجمالية هي التي تحدد قيمة هذا النص، من خلال قياس مدى ما حققه هذا النص من انحرافات عن التوقع، أو خروقات دلالية[18]، هي التي تصنع دهشة القارئ وتحقق له لذة القراءة[19].

2 ـ 3 الفراغات الدلالية أو البياضات: ومن هنا فإن هذه اللذة أو الدهشة التي تنتج عن المواجهة بين القارئ والنص، فإنها تنتج في الحقيقة عن مخالفة التوقع، حيث يجد القارئ أن النص ترك مساحات من الدلالة ـ الأسئلة ـ تمثّل الفرق بين ما يعرفه القارئ وما يطرحه النص من معلومات، التي تحتاج إلى إجابات، هي التي تحفز القارئ على التفاعل مع النص[20].

وهذه الفراغات، تجعل من النص الأدبي الوسيط بين المبدع والمتلقي، "وتنتج عن حيل أسلوبية لا يدركها إلا متلق معتاد على قراءة النصوص الأدبية، فيملأها بهدف خلق معنى"[21].

وهذا يعني أن القارئ الذي تهتم به نظرية التلقي هو قارئ من نوع خاص، يملك المعرفة والكفاءة التي تمكنه من مباشرة عملية القراءة. وفي هذا الإطار فقد تم التمييز بين القارئ الضمني الذي "يجسد كل الميول اللازمة لأي نص أدبي لكي يمارس تأثيره .. ويتكون هذا القارئ من الاستراتيجيات والتخطيطات والأمثلة والفراغات والغوامض ووجهات النظر التي تحد من استجابة القارئ"[22].

والقارئ الضمني في حقيقته هو القارئ الموجه إليه النص، ومن ثم فهو نموذج متعال، ولا ينتمي إلى النص ولا إلى القارئ، ولكن ينتمي إليهما معا، في لحظة إنتاج النص وفي لحظة تلقيه معا[23].

ويقابل القارئ الضمني القارئ الفعلي، القاري الذي يعمل على ملء فراغات النص "متتبعا الاستراتيجيات التي تتمثّل فيما يطلق عليه هيكل التضمينات"[24]. وهذا الهيكل ليس إلا أعراف القراءة التي تتمثّل في النموذج الأدبي الذي يطرحه النص، وفيما يتعلّق بهذا النموذج من تقاليد أدبية تعود غلى الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، بالإضافة إلى تقاليد المجتمع نفسه وقيمه فيما يراه مناسبا أو غير مناسب في تلقي النصوص الأدبية[25].

ومع ذلك، فإن الملاحظ أن الممارسة الفعلية للقراءة الأدبية، توحّد بين القارئ الضمني والقارئ الفعلي، "فهما شخص واحد وهما الشخص نفسه مستجيبا إلى النص بطرق مختلفة وعلى مستويات مختلفة من الوعي"[26]، وذلك لأن القراءة نفسها لا تتحقق إلا بوجود القارئ الفعلي، والذي يمثّل بما يحمله من قيم خاصة بعملية القراءة قارئا ضمنيا؛ فالعمل الأدبي " لا يكون تلقيه في فراغ مطلق، فلا يتلقاه المتلقي حين يتلقاه وذهنه أبيض تماما، بل يتلقاه وفيه معلومات، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فالعمل نفسه يهيئ قارئه لنوع بعينه من التلقي دون غيره"[27].

2 - 4 أعراف القراءة أو هيكل التضمينات:

ومن ثم فإن كلا من الفراغات الدلالية أو البياضات وما يتعلق بها من نشاط القراءة ونوعية القارئ ضمنيا وفعليا، يقود إلى أعراف القراءة. وهي التي تمثّل التطبيق العملي لاستراتيجية القراءة، أي أنها خطة التنفيذ العملية للتلقي، ومنها ينطلق التوصيف الدقيق لعملية التلقي الأدبي[28].

وهذا يجعل من النص في الأخير، فضاء "يشكل وضعه التفسيري جزءا من آليته التوليدية .. فالنص ليس شيئا آخر غير الاستراتيجية التي تكوّن عالم تفسيراته المشروعة"[29]. وبالتالي، فإن تحليل النص يعتمد على بناء أفق توقعاته، وهو الأفق الذي يتكوّن من التقاليد الأدبية التي تحكم الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص، بالإضافة إلى مدى معرفة القارئ بالنص، وخبرته بالأعمال الأدبية، بالإضافة إلى تقاليد المجتمع نفسه، من حيث تعامله مع القيم الأدبية والجمالية والثقافية التي يحملها هذا النص.

التحليل:

أفق التوقع في قصيدة مصابيح الشوارع لأحمد عبدالمعطى حجازي:

1- منهج التحليل ومساره:

سأقوم في هذا الجزء من الدراسة بتطبيق مفهوم أفق التوقع على قصيدة "مصابيح الشوارع لأحمد عبدالمعطي حجازي"، في ضوء ما طرحته من مفاهيم نظرية التلقي. وأولى الخطوات التي سوف أقوم بها هي بناء أفق التوقع في هذه القصيدة. وهو ما يشمل: نص القصيدة، شكل القصيدة ونموذجها الجمالي، تاريخ الشاعر، التجربة الشعرية للشاعر وما تطرحه من دلالات ورسائل جمالية وإنسانية. ومن خلال هذه العناصر سأصوغ إطارا عاما لأفق التوقع في صورة مجموعة من الأسئلة التي تطرحها هذه العناصر مجتمعة.

وفي الخطوة التالية من التحليل، سأقوم بالإجابة على الأسئلة الضمنية التي طرحتها القصيدة من خلال أفق توقعها، ومن ثم سأقوم بقياس المسافة الجمالية التي تطرحها على القارئ، باعتبارها تحديات قائمة على الفرق بين اللغة العملية واللغة الشعرية في (نموذج) القصيدة. وفي الأخير سأقوم باستخلاص مجموعة الرسائل الإنسانية والجمالية، بعد أن دخلها التعديل بما أضافه أفق التوقع وتحليل المسافة الجمالية فيه.

2 ـ نص القصيدة:

يقول أحمد عبدالمعطي حجازي في قصيدته "مصابيح الشوارع" من ديوانه: "أشجار الأسمنت"[30]:

المصابيح هاربةٌ كالطيور،
ونحن نطاردها من نوافذنا العاليهْ
حين تأخذنا ضحوة الشمس تنأى المصابيح منسيّةً
ثم تحجبنا غرف النوم، نغشى نوافذها
فتلوح ل=المصابيح عندئذٍ

تتقدّم حيث يحلّ الظلامُ،
وتأخذ وقفتها تحتنا متألقةً زاهيهْ
في الليالي الدفيئة يأتي السكارى،
فيستأنسون المصابيحَ،
لكنهم يرحلونَ، وتبقى
تضئ لأنفسها الطرق الخاليهْ
وهي في المطر المتدفّق تركض عاريةً تستحمُّ،
وترخي جدائلها الشاتيهْ
حزما من نصالٍ مدبّبةٍ،
تتناسل في الريح مائلةً
ثم ترتدّ فوق الحجار شظايا
تفور على برك الضوء هائجةً ضاريهْ
والمصابيح في غبش الفجرِ،
تنزف أضواءها الباقيهْ
خرزاً
يتحدّر متئداً
كدموع المهرّجِ،
مختلطاً بالبياضِ،
وبالحمرة القانيهْ
باريس ـ نوفمبر 1981

3ـ الشاعروتجربته:

"أحمد عبدالمعطي حجازي" واحدٌ من مؤسسي الحداثة العربية، فهو من جيل الخمسينيات الذي بدأ في الدعوة تنظيرا وتطبيقا إلى تحرير القصيدة العربية من قيود الوزن والقافية[31]، مع مجموعة كبيرة من رفاق جيله الكبار، صلاح عبدالصبور، في مصر، وبدر شاكر السياب ونازك الملائكة و بلند الحيدري في العراق، وأدونيس (أحمد على سعيد)، وأنسي الحاج، ومحمد الماغوط في لبنان، بالإضافة إلى مجموعة كبيرة أخرى من الشعراء الكبار الذين لحقوهم من جيل الستينيات في مصر والعراق ولبنان[32].

وقد نشر أحمد عبدالمعطي حجازي عددا من الدواوين، بدأت بديوانه: "مدينة بلا قلب 1957، وانتهت بديوانه: طلل الوقت في مطلع الألفية الجديدة. وقد بلغ عدد دواوينه

المنشورة سبعة دواوين، لكن دخلتها فترتان من الانقطاع، الأولى بدأت بعد ديوانه: كائنات مملكة الليل، في نهاية السبعينيات، وهي الفترة التي انتهت بنشر ديوانه: أشجار الأسمنت في مطلع تسعينيات من القرن الماضي، ثم دخل في فترة انقطاع أخرى، نشر خلالها عددا من القصائد البارزة، وجمعها في ديوانه الأخير: طلل الوقت[33].

ولحجازي إلى جانب نشاطه الشعري نشاط ثقافي ونقدي كبير، فهو يكتب بانتظام في عدد من الصحف العربية من تسعينيات القرن الماضي، وهي الكتابة التي نتج عنها عدد من الكتب النقدية المهمة، منها كتابه: أحفاد شوقي، الكتاب الذي خصصه للحديث عن تجربة شعراء السبعينيات في مصر وفي غيرها من الدول العربية. وله أيضا كتابه: قصيدة لا، الكتاب الذي يتحدث فيه عن ظاهرة التمرد في الشعر العربي القديم والمعاصر سواء بسواء[34].

وقد تولى عددا من المناصب الثقافية، أبرزها رئاسة لجنة الشعر في مصر، كما حصل على عدد من الجوائز الشعرية في مصر وفي خارجها[35]. ولعل من المحطات البارزة في حياة أحمد عبدالمعطي حجازي تلك الفترة ـ حوالي خمسة عشر عاما ـ التي قضاها شبه منفي في باريس، عمل خلالها في الكوليج دي فرانس، محاضرا للأدب العربي، ما يعطي تجربته زخما أكاديميا واضحا.

وقد مثّلت تجربة حجازي مقصدا رئيسا لعدد من الدراسات النقدية البارزة، منها ما كتبه عنه جابر عصفور، وآخرون في مناسبات مختلفة[36]. وقد كشفت هذه الدراسات عن عدد من السمات البارزة في تجربة أحمد عبدالمعطي حجازي، منها ارتباط تجربته بما يعرف بقصيدة المدينة[37]، بالإضافة إلى ظاهرة القناع في الشعر العربي، خاصة خلال فترة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي[38]، كما عُرف عن تجربته الارتباط بالحس القومي العربي ودفاعه عن الحرية بمعناه الإنسانيّ الشامل[39].

أما من الناحية الفنية، فتجربة حجازي تتميز بعدد من الخصائص المشتركة مع تجربة أبناء جيله من الشعراء، أبرزها الاعتماد على القافية المتراوحة[40]، وتقسيم القصيدة إلى مقاطع، واستخدام لغة قريبة من لغة الحياة اليومية[41]. أما عن السمات الخاصة لتجربته، فلعل أبرزها اعتماده في تشكيل دلالة قصائده على العلاقة بين الظل والضوء، مع الحرص على الجرس الموسيقي الواضح للقافية، وصناعة تشكيلات داخلية متنوعة منها[42].

والجدير ذكره، أن هذه القصيدة "مصابيح الشوارع"، تنتمي بحسب تاريخها المثبت في الديوان، إلى أوائل الثمانينيات من القرن الماضي، حيث كان الشاعر ما زال يعيش منفيا

في باريس. وبالتالي، فهذه القصيدة في ظاهرها، تصف مشهدا (طبيعيا) من مشاهد باريس اليومية، في شتائها الخاص. والجدير أيضا، أن هذه القصيدة تنتمي إلى مجموعة من القصائد لدى الشاعر، يمكن القول: إنها جميعا قصائد وصفية، حيث تصف ـ في ظاهرها ـ مشهدا خارجيا، لا تتدخل فيه ذات الشاعر تدخلا مباشرا، ويبدو صوتها بعيدا عن التعبير المباشر في تجربتها الخاصة.

ومن أمثال هذه القصائد قصيدته: ثلج من ديوانه: كائنات مملكة الليل، حيث كان يصف أيضا ليلة شتائية من ليالي باريس. ولعلّ أشهر قصائده التي يعرف الناس بها أحمد حجازي قصيدته: الطريق إلى السيدة، من ديوانه الأول: مدينة بلا قلب، وكذلك قصيدته: مرثية لاعب سيرك، من ديوانه: مرثية للعمر الجميل، وقصيدته: كائنات مملكة الليل، من ديوانه الذي اتخذ العنوان نفسه: كائنات مملكة الليل، وقصيدته: أشجار الأسمنت التي حمل ديوانه الاسم نفسه، وقصيدته: طلل الوقت التي حمل الديوان الأخير له الاسم نفسه[43].

وهذا يعني أن ثمة محطات شعرية معروفة في تاريخ الشاعر، يعرفها قارئ الشعر الحديث خاصة، وكانت هذه المحطات موضع دراسات عدة، منها دراسة الدكتور مصطفى ناصف عن ديوانه: أشجار الأسمنت الذي تنتمي إليه قصيدة مصابيح الشوارع التي هي موضوع هذه الدراسة[44]، بالإضافة إلى دراسات أخرى متنوعة، تناولت سمات لغته وطبيعة موضوعاته، على ما سبقت الإشارة إليه في الملف الضافي الذي أعدته مجلة فصول بمناسبة فوزه بجائزة الشعر الإفريقي العام 1996 [45].

وهذا يعني أيضا، أن تجربة أحمد عبدالمعطي حجازي تمثّل أفقا معروفا لقارئ الشعر المعاصر، لكنها أيضا تمثّل أفقا محدودا ومقيّدا لهذا القارئ، لأن الإلف بالتجربة قد يكون حائلا يمنع من رؤية مسافة المخالفة ـ المسافة الجمالية ـ تحت أفق التوقعات الظاهري.

4 ـ مصابيح الشوارع ـ تجربة القصيدة:

حين يتم تأمّل القصيدة، فسوف يلاحظ القارئ عدة ظواهر ترتبط بتشكيلها الفني:

أولا ـ البناء المقطعي، فالقصيدة قائمة على عدة مقاطع (خمسة مقاطع)، وكل مقطع منها يتحدث عن حالة من حالات المصابيح التي يصفها الشاعر. في المقاطع من الأول إلى الثالث، تتناول هذه الحالات علاقة المصابيح بينا نحن البشر : نطاردها، تنأى ونحن ننسى وجودها، ثم تشكيلها مظلة مؤنسة للسكارى في الليالي الدفيئة.

أما المقطعان الأخيران، ففيهما يجعل الشاعر المصابيح بؤرة الحكاية: المصابيح تستحم عارية تحت المطر المتدفق، ثم المصابيح تنزف ضوأها وحيدة في غبش الفجر.

ويبقى بعد ذلك أن القصيدة تتخذ شكل القصيدة الوصفية العربية القديمة، مثل تلك القصائد التي كانت تركز على وصف الطبيعة، فهي إذن خالصة للوصف، ولا يبدو من ظاهرها أي ارتباط بحالة وجدانية محددة للشاعر.

ومن ناحية أخرى، فالقصيدة تتخذ من البنية التفعيلية أساسا لتشكيلها الفني. وهو بناء يمكن فيه أن تتصل الأسطر الشعرية، بحسب امتداد الحالة الشعورية، فكل مقطع في مثل هذا البناء يعبر عن جزء من المعنى، يكاد يقابل بنية البيت المغلق في التشكيل العروضي للشعر العربي القديم. واتصال الأسطر واضح في هذه القصيدة، على الأقل من الناحية الدلالية والتركيبية، على نحو ما يظهر في المقطع الثاني منها:

"حين تأخذنا ضحوة الشمسِ تنأى المصابيح منسيّةً / ثم تحجبنا غرف النومِ، نغشى نوافذها/ فتلوح المصابيح عندئذٍ/ تتقدّم حيث يحلّ الظلامُ، / وتأخذ وقفتها تحتنا متألقةً زاهيةْ"

وهذا يعني أن بنية المعنى تأخذ شكلا متتابعا متدرّجا، فلا يتم معنى القصيدة إلا بنهاية آخر كلمة فيها، كما يعني أننا لا نستطيع أن نقتطع جزءا منها ـ كأبيات الحكمة مثلا في الشعر العربي القديم ـ فنقف عند البيت أو عند المقطع، باعتباره بناء مستقلا، على نحو ما يظهر ـ مثالا ـ في بيت المتنبي[46]:

وما انتفاع أخي الدنيا بناظرهِ .. إذا استوت عنده الأنوار والظلمُ

اتصال المعنى إذن واحد من الظواهر الأساسية في هذه القصيدة، ولذلك فمن الصعب الوقوف عند جزء منها والادعاء أن المعنى المقصود هو كذا، فلابد من إكمال القصيدة إلى نهايتها، ثم العودة إليها مرات عدة قبل القول: إن المعنى المقصود هو كذا أو كذا. فالمعني في مثل هذا النوع من القصائد تتسم بما يُسمى الغموض الشعري، وهو طابع ملازم لكل شعر إنساني رفيع المستوى[47].

ويبقى بعد ذلك أن المعاني التي يمكن استخلاصها من القصيدة إنما هي معاني احتمالية، فليس هناك معنى نهائيّ، وليس هناك معنى وحيد، فتعدد المعاني ـ المحتملة ـ سمة أساسية من سمات هذا النوع من الشعر[48]. وأحد الأسباب الرئيسية في ذلك هو طبيعة التركيب المجازي ـ الخيالي ـ في القصيدة، فعلى الرغم من اعتماد القصيدة على النوع نفسه، وعلى الطريقة نفسها من المجاز في القصيدة العربية القديمة، إلا أن المعنى الذي يمكن أن يُفهم من المجاز يبقى أيضا بعيدا واحتماليا، على نحو قوله في صدر القصيدة:

"المصابيح هاربةٌ كالطيورِ ، ونحن نطاردها من نوافذنا العالية"

فهذا الافتتاح في صدر القصيدة، يرسم صورة للمصابيح باعتبارها طيورا هاربة، كما يصورنا نحن ـ ضمير الجماعة هنا أيضا غامض ومتعدد الدلالة ـ باعتبارنا صيادين، نطارد تلك المصابيح. وقد يكون هذا المعنى في ظاهره مقبولا، فهو يتكون من ثلاثة أطراف: المصابيح، الطيور، ونحن. والطرفان الأولان يصنعان معا علاقة مقارنة واضحة بالتشبيه: المصابيح كالطيور.

وبالتالي فقد يظهر في هذا التركيب نوع من التوافق مع طريقة العرب القدماء في تصوير المعاني. لكن هذا التوافق يحمل في داخله مخالفة واضحة لأساس من أسس تركيب المعنى في الشعر العربي القديم، حيث إن الشاعر جمع بين طرفين (المصابيح / الطيور) لا يجتمعان في الواقع، فخالف بذلك الأساس المنطقي للتشبيه[49]. ثم بنى على ذلك مخالفة أخرى حين جعلنا نحن ـ تلك الغامضة ـ صيادين نطارد المصابيح، أم أننا نطارد الطيور؟

من ناحية أخرى، فإن القصيدة تحافظ على نوع من القافية التي يختم بها الشاعر كل مقطع من مقاطعه: " العاليهْ/ زاهيهْ/ الخاليهْ/ ضاريهْ/ القانيهْ" فكل واحدة من هذه الكلمات الخمس تعلن انتهاء مقطع وبداية مقطع، ولم يستخدم الشاعر إلى جانبها أي نوع من القوافي الأخرى التي تراوح مكانها مع هذه القافية، على نحو ما يفعل في قصائد أخرى كثيرة له.

وهذا يعني أن الشاعر حافظ على نوع من وحدة القافية، رغم أنه لا يلتزم في القصيدة بوحدة الوزن والقافية. ومع ذلك فقد أضاف الشاعر إلى هذه الوحدة ما يمكن عدّه اختراقا لقانون الانسجام الداخلي في القصيدة، حيث استخدم كلمتي: "الشاتيهْ، الباقيهْ" في المقطعين الرابع والخامس، كقافيتين داخليّتين، فأضاف إلى المقطعين وقفتين داخليّتين توهمان بانتهاء المعنى ـ على ما هي وظيفة القافية في الشعر العربي القديم ـ رغم أن المعنى متصل، ولم ينته المقطع بعد.

5 ـ الفجوات الدلالية ـ المصابيح الإنسانية:

ولذلك، يبقى أن القصيدة لا تقدّم إجابة واضحة للسؤال: ما المقصود بالمصابيح؟ هل هي المصابيح التي نعرفها في الحياة؟ أم أنه أراد بها شيئا آخر، على ما لاحظ النقاد[50]، وما دلالة (نحن) التي أضافها الشاعر إلى هذه المصابيح؟

وإذا كانت المصابيح في "الشوارع"، على ما يدلّ عنوان القصيدة، فأين موقع الـ (نحن) من هذه المصابيح؟ هل موقعها في الشارع أيضا؟ أم في غيره؟ ويضاف إلى ذلك التساؤل الضروري عما أراده الشاعر بهذا الوصف، خاصة أن المصابيح ظهرت في صورة

إنسانية، ولم تبدُ كشيء مادي بلا روح، فهي في صدر القصيدة "هاربة كالطيور، ونحن نطاردها"، ثم تبدو كذات إنسانية متوحدة أو كوجه يبدو ويختفي: "تنأى منسيّة / فتلوحُ وتأخذ وقفتها تحتنا"، وكأنها بذلك عاشق رومانسيّ، يلمّ ببيت حبيبته، ويقف تحت شباكها المغلق منتظرا طلعتها المضيئة.

ثم تظهر المصابيح مرة أخرى ككائن حي، أو كشجرة، أو كإنسان يأنس (السكاري) بوجوده الساكن إلى جواره، وهو صابر وصامت، ينصت لحوارهم المبهم، حتى يرحلون، فيعود إلى صمته ووحدته "فيستأنسونَ المصابيحَ، لكنهم يرحلون، وتبقى تضئ لأنفسها الطرق الخاليهْ".

ثم تعود للظهور كغزال أو كحيوان متوحش، أو كإنسان متوحد في ليالي المطر، ترخي جدائلها الضوئية، في الريح وفوق الحجار، وهي ثائرة "تفور على برك الضوء هائجة ضاريهْ". وفي الأخير تهدأ ثورة المصابيح، فتجلس في غبشة الفجر، وتبكي "تنزف أضواءها ... كدموع المهرج، مختلطا بالبياض، وبالحمرة القانيهْ".

إن التأمل في صورة المصابيح على هذا النحو يكشف عن صورة إنسانية باهرة، رسمها الشاعر بدقة وببراعة، تظهر في أولها فاتنة، شاردة، ثم أليفة مستأنسة، تتقرّب من حياة الإنسان اللاهي (السكارى)، ثم غاضبة، وفي الأخير هادئة حزينة باكية. فمما غضبت المصابيح؟ ولماذا ثارت، ولماذا هدأت؟ ويبقى بعد ذلك كله السؤال الأول: ما هي ، أو من هي المصابيح؟

هل هي الإنسان المتوحّد؟ هل هي المثقف المنفيّ؟ أم أنها (الروح) الإنسانية الشاردة؟ ولا ريب أن إجابة مثل هذه الأسئلة ـ أيا كانت ـ تكشف عن طابع الحزن العميق الذي يغلّف تجربة القصيدة ، كما تكشف عن إحساس باطني بالفتنة التي يمثّلها مشهد المصابيح، خاصة أنها في صورتها العامة تأخذ روح الأنثى (هاربة، عارية ..)، بما يعني أن ثمة علاقة حب خفية في هذا الوصف البديع للمصابيح، فهل أراد الشاعر بذلك وصف حبيباته البعيدات؟

والحقيقة أن إجابة الأسئلة لا تفتح الباب إلا لمزيد من الأسئلة، فالقصائد "لا تُصنع لتجيب عن أسئلة. تصنع القصائد لإثارة الأسئلة"[51]. وهي الأسئلة التي تكشف عن علاقة المصابيح بالمجتمع، فهي في الأخير، تشير إلى طابع المفارقة أو التناقضات التي تسم المجتمع الذي تنتمي إليه[52]، ولعلها تشير إلى غير ذلك من المعاني والدلالات، لكن الأسئلة تبقى مفتوحة، والإجابات متعددة ومحتملة، وهذه هي فتنة الشعر وطابع جماله الأثير[53].

6 ـ مخالفة التوقع والمسافة الجمالية:

بطبيعة الحال، خالفت القصيدة التوقع في مظهرين أساسيين: الأول هو البناء التفعيلي بدلا من البناء العروضي الموزون المقفى. وهو ما ترتب عليه مجموعة أخرى من الخصائص الشكلية؛ أبرزها البناء المقطعي والقافية المتراوحة. وهو ما ترتب عليه المظهر الثاني من مظاهر مخالفة التوقع، حيث اتصال المعاني، والبنية المفتوحة للدلالة، بدلا من وحدة البيت في القصيدة العربية القديمة.

لكن، ومن ناحية أخرى، يمكن القول: إن القصيدة لم تخالف التوقع في هذه المظاهر، لأنها في حقيقة الأمر اتسقت مع ما تم الاستقرار عليه في تجربة الشعر العربي المعاصر، ومن ثم فهي تتبع القوانين نفسها للنموذج الشكلي الذي تم التواضع عليه في تجربة الشعر العربي المعاصر. وإن كان هناك مخالفة للتوقع فهو في احتفاظ القصيدة بقافية واحدة (موحدة) بطول القصيدة، وإن كان ثمة مسافة بين كل قافية وأخرى، بحكم ورودها في نهاية المقطع.

هذا مع الاحتفاظ بإيقاع صوتي داخلي واضح في بناء أسطرها الشعرية، أي دون أن تتخلى عن (الموزون)، فبقيت محتفظة بالتوازن الصوتي بين الجمل، وبالتالي بقيت تحتفظ بنسب قويّ للبناء الشكلي في النموذج العربي القديم.

ومعنى ذلك، أن القصيدة احتفظت بمسافة جمالية متوازنة بين النموذج الشكلي القديم والنموذج الشكلي الجديد، فلم تقطع صلتها بالقديم، وبنت دلالتها الكلية على أساس النموذج الشكلي الجديد. وآية ذلك أن المعنى فيها ليس أحاديا وليس واضحا وضوحا تاما، أي أنها اعتمدت على الدلالة وليس المعنى، والدلالة لا نهائية، والمعاني قيد الاحتمال.

وبالتالي، يمكن القول: إن تجربة القصيدة تجعلها واحدة من أفضل النماذج العربية الجديدة في الشعر، حيث تقدم أساسا نغميا قويا، يشبع رغبة المتلقي في التطريب الشعري، لكنها أيضا تقدم له تجربة إنسانية متعددة التأويلات، وتلمس بتجربتها أحاسيس الغربة والتوحّد الذي يعاني منه الإنسان في المجتمع المعاصر. ومن ثم فهي تثير أحاسيس الإشفاق والإعجاب والحزن، والأمل، أي تثير مجموعة من الأحاسيس المتناقضة، لكنها أحاسيس واقعية تماثل ما يعاني منه الإنسان في حياته اليومية، حيث ينتقل بين أحاسيس ومشاعر عدة في وقت واحد.

خاتمة ـ استخلاصات ونتائج:

بينت القراءة السابقة أن تجربة قصيدة "مصابيح الشوارع" واحدة من التجارب التي تتسق مع طبيعة الشعر العربي المعاصر في صورته التفعيلية، من حيث الاحتفاظ بنسب قوي ببنية القصيدة العربية التقليدية، وفي الوقت نفسه الاعتماد على دلالة البناء المفتوح للمعنى، ومن ثم فهي متعددة التأويلات. ولذلك يمكن القول: إن القصيدة تشير إلى تجربة الإنسان المعاصر في عالم الحضارة المتناقض، فهو مع كونه يتمتع بالحرية وبالقدرة على ممارسة ما يريد من افعال، إلا أنه مقيّد بالعزلة التي تجبره على التوحّد.

وهي من هذه الناحية تتصل بتجربة الشاعر في المنفى الاختياري في باريس، فترة السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي. لكن القصيدة أيضا تشير إلى قدرة الإنسان ـ الشاعر المعاصر ـ على التأمل، فهو يستطيع أن يراقب الطبيعة من حوله، ويستطيع أن يعقد المقارنات بين ظواهرها المختلفة، ومن ثم يشير إلى علاقة الإنسان بهذه الظواهر.

والقصيدة من هذه الناحية تصوّر ذاتا إنسانية تراقب المصابيح ـ الطيور من نافذة شرفتها، وتتابع تحولات هذه الطيور ـ المصابيح، ومن ثم ترصد ما يعتريها من تغيّر، وما يعتري الموجودات ـ الأشياء (الشوارع) من حولها من تغير: (الامتلاء / الخلوّ). وكأن القصيدة من هذه الناحية تتابع علاقة (الحضور / الغياب) بين أطراف متعددة، منها الإنساني الخالص (نحن / الطيور)، ومنها الطبيعي (المطر/ الأشجار)، ومنها الجامد غير الإنساني (الشوارع).

ومع أن القصيدة تشير إلى علاقة الفرد / الفرد (نحن / المصابيح / الطيور)، إلا أنها أيضا تشير إلى ما وراء هذه العلاقة من صلة الفرد بالمجتمع، أي أن القصيدة في الحقيقة ترسم مستويين أساسيين من مستويات الدلالة: مستوى الفرد ـ الفرد، ومستوى الفرد ـ المجتمع. ويمكن أن نضيف إلى ذلك مستوى التصوير، فهو من الناحية الظاهرية حسيّ، حيث يتابع تموضع حالات المصابيح وتحولاتها الإنسانية.

لكنه أيضا لا يتخلّى عن التجريد المعنوي، حين يضع حالات المصابيح وتحولاتها في صورة مبهمة، غير محددة الدلالة، ولعلّ إشارته في المقطع الأخير من القصيدة إلى غبشة الفجر، حين تجلس المصابيح هادئة ساكنة، فتنزف أضواءها كدموع المهرج، بيضاء في الحمرة القانية، خير شاهد على ذلك.

وبالتالي، فمستويات الدلالة في القصيدة تزيد بإضافة مستوى العلاقة بين الحسي والمجرد، أي أن مستويات التأويل في القصيدة تقف على حدود علاقات أربع:

1 ـ علاقة الفرد / الفرد، 2 ـ علاقة الفرد / المجتمع، 3 ـ علاقة الحسي / المجرد، 4 ـ علاقة الحضور/ الغياب. وهذه العلاقات المتعددة تكشف عن مدى غني الدلالات التي تحملها القصيدة، وهو ما يزيد من تجربتها الإنسانية والجمالية العالية. والحقيقة أن القصيدة بهذا البناء المتعدد للدلالات تفتح مجال التأويل من زوايا متعددة، منها المستويات الأربع التي ذكرتها، ومنها مستوى التصوير المجازي، أي من حيث بنية الصورة البلاغية من ناحية، وبنية الألوان التي تكررت في القصيدة واتصلت اتصالا مباشرا بمعانيها، وكذلك بنية أو علاقة الضوء / الظلال فيها، في الجهة المقابلة.

ونتيجة هذا كله يمكن التوصل إلى مجموعة من النتائج، كالتالي:

1ـ تجربة القراءة وفق نظرية التلقي تجربة مفتوحة ومتعددة المداخل، رغم تعدد المفاهيم وتعدد المدارس التي تدخل تحت تجربة التلقي.

2ـ تجربة القراءة وفق نظرية التلقي تعتمد على مجموعة من المفاهيم الأساسية، أبرزها مفهوم أفق التوقعات الذي اعتمدت عليه هذه الدراسة، لكن التطبيق العملي أثبت أن استخدام مفهوم واحد من مفاهيم التلقي يقود بالضرورة إلى استخدام المفاهيم الأخرى، خاصة المسافة الجمالية ومخالفة التوقع اللذين يرتبطان ارتباطا مباشرا بناء وتحليل أفق التوقعات.

3ـ ترتبط تجربة قصيدة "مصابيح الشوارع" بسائر التجارب المعروفة لأحمد عبدا المعطي حجازي، فهي تمضي في الإطار نفسه من حيث تصوير البعد الإنساني في علاقة الإنسان بما حوله من مظاهر الطبيعة والمجتمع، كما تمضي في إطار تجربة الحرية والإحساس بالغربة التي وسمت الطابع العام لشعر أحمد عبدالمعطي حجازي، كما وسمت الطابع العام للشعر العربي المعاصر في تجربة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي.

4ـ كشفت القصيدة عن مجموعة من الرسائل الإنسانية والجمالية، أبرزها أن الإنسان المعاصر، رغم ما يحيط به من مظاهر الترفيه وبرغم ما يتمتع به من حرية الحركة والتنقل، إلا أنه ما زال يعاني من عزلة داخلية، تجعل إحساسه بالغربة أشد وطأة من غيره من الأحاسيس.

5 ـ تشير المصابيح في القصيدة إلى عدة ذوات إنسانية، منها ذات الشاعر نفسه باعتباره تجربته الخاصة في النفي والتوحد، ومنها ذات الإنسان العام، ومنها ذات المجتمع الذي يعاني من الشتات والاغتراب.

6 ـ تجربة القراءة في القصيدة، وحدود التأويل لا تنتهي ولا تقف عند الدلالات التي شرت إليها، فالأكيد وبحسب مبادئ نظرية التلقي، أن ما يمكن التوصّل إليه من معاني ومن دلالات يتجدد بتجدد تجربة القراءة نفسها. وهذا يعني أن ما ذكرته من تأويل هو مجرد وجه واحد من وجوه التأويل الممكنة لتجربة القصيدة. وقد تأثرت في هذا الوجه بما عرفته عن الشاعر، من خلال الرجوع إلى مصادر الشعر العربي القديم والجديد.

وبعد، فإن تجربة قراءة القصيدة وما توفرّه من متعة للمتلقي، تغري بمعاودة القراءة، وكل ما أرجوه أن يكون ما قدمته في قراءتي مفتاحا لقراءات أخرى، سواء لهذه القصيدة أو لغيرها من القصائد، والله سبحانه وتعالى الموفق، وهو من وراء القصد، وعليه قصد السبيل.

الهوامش :

1- مريم علي عائض آل فردان: نظرية التلقي في الأدب - إطار نظري وأنموذج، مجلة مجمع اللغة العربية على الشبكة العالمية بمكة المكرمة، العدد 24، ربيع الأول 1442هـ / أكتوبر - نوفمبر (تشرين الأول - تشرين الثاني) 2020م، ص 368

2- ينظر نبيلة الخطيب: تلقي الأنا والآخر في شعر محمد القيسي، مجلة المنارة، مج 24، ع 4، 2018، ص 79

3- ينظر إدريس ارفا: المفاهيم المفاتيح لنظريات التلقي، حوليات كلية اللغة العربية - كلية اللغة العربية، ع 25، 2008، ص 113

4- ينظر صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ط السادسة، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، إيداع 2012، ص 97

5- ينظر رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، ط الثانية، آفاق نقدية، ع 10، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، مارس 1996، ص 210 - 223

6- السيد إبراهيم: النظرية النقدية ومفهوم أفق التوقع، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج 8، ج 32، مايو 1999، ص 102

7- فاطمة البريكي: قضية التقي في النقد العربي القديم، ط الأولى، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، الإمارات 2006، ص 42

8- ينظر فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، السابق، ص 42

9- ينظر رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، سابق، ص 226 - 227

10- إدريس أرفا، المفاهيم المفاتيح لنظريات التلقي، سابق، ص 113

11- ينظر إدريس أرفا، المفاهيم المفاتيح لنظريات التقي، سابق، ص 113

12- فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، سابق، ص 51

13- السيد إبراهيم، النظرية النقدية ومفهوم أفق التوقع، سابق، ص 169

14- ينظر نبيلة الخطيب، تلقي الأنا والآخر لفي شعر محمد القيسي، سابق، ص 80

15- حسن البنا عز الدين: قراءة الأنا - قراءة الآخر - نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر، كتابات نقدية، ع 176، ط الأولى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2008، ص 28

16- فاطمة البريكي، قضية التقي في النقد العربي القديم، سابق، ص 86

17- ينظر فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، السابق، ص 53

18- ينظر صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، سابق، ص 101

19- ينظر عبدالله محمد عيسى الغزالي: جماليات تلقي الاستعارة - شعر ابن معتوق نموذجا، مجلة كلية دار العلوم، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ع 46، أبريل 2008، ص 88

20- ينظر عبدالله محمد عيسى الغزالي، جماليات تلقي الاستعارة، السابق، ص 88

21- إدريس أرفا، المفاهيم المفاتيح لنظريات التلقي، سابق، ص 118

22- فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، سابق، ص 55

23- ينظر حسن البنا عز الدين، قراءة الأنا ـ قراءة الآخر، سابق، ص 34 - 35
24- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، سابق، ص 104
25- ينظر رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، سابق، ص 211 - 212
26- حسن البنا عز الدين، قراءة الأنا ـ قراءة الآخر، سابق، ص 36
27- السيد إبراهيم، النظرية النقدية ومفهوم أفق التوقع، سابق، ص 168
28- ينظر صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، سابق، ص 104
29- خوسيه ماربا بوثويلو إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبوأحمد، مكتبة غريب، القاهرة، إيداع 1992، ص 136
30- أحمد عبدالمعطي حجازي: أشجار الأسمنت، ط الأولى، مركز الأهرام للترجمة والتوزيع، القاهرة 1989، ص 17 - 20
31 ـ ينظر صلاح فاروق العايدي: تحولات القصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، كتابات نقدية، ع 168، ط الأولى، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة 2007، ص 116 - 123
32- ينظر غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، ط الأولى، دار الشروق، القاهرة 1991، ص 23 - 28 ، وإحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، ع 2، الكويت 1978، ص 11 - 28
33- ينظر أحمد عبدالمعطي حجازي: الهيئة المصرية العامة للاستعلامات،
http://www.scc.gov.eg/gwa2z%20eldawla/ga2ezat%20eldawla%20eltakdereya/ga2ezat%20eldawla%20eltakdereya-adab/legan-adab-shaaer-ahmed%20abdelmoote.htm
34- ينظر — http://data.bnf.fr/ark:/12148/cb13189222f تاريخ الاطلاع: 10 أكتوبر 2015 — المؤلف :المكتبة الوطنية الفرنسية — الرخصة: رخصة حرة
35- ينظر وكيبيديا أحمد عبدالمعطي حجازي،
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A3%D8%AD%D9%85%D8%AF_%D8%B9%D8%A8%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B9%D8%B7%D9%8A_%D8%AD%D8%AC%D8%A7%D8%B2%D9%8A
36- ينظر الملف الشامل الذي أعدته مجلة فصول (مج الخامس عشر، ع الثالث، خريف 1996)، ص 237 - 371 ، وكان ذلك بمناسبة حصول حجازي على جائزة الشعر الإفريقي 1996
3737- ينظر أحمد زياد محبك: الشاعر والمدينة ـ قراءة في نص شعري، فصول، مج 15، ع 3، خريف 1996، ص 321 - 333
38- ينظر صلاح فاروق العايدي، تحولات القصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، سابق، ص 126 - 143
39- ينظر جابر عصفور: ذاكرة للشعر، ط مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2002، ص 293 - 302

40- ينظر عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ـ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط الثالثة، دار الفكر العربي، بدون، ص 62 - 78
41- ينظر عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، السابق، 149 - 151
42- ينظر صلاح فاروق: انحلال المعنى وانعقاده في شعر أحمد عبدالمعطي حجازي ـ قراءة في تشكيل الصورة ومصادرها الفنية، مجلة كلية الآداب ، جامعة الزقازيق، ع 61، ربيع 2012، ص 41 - 71
43- ينظر فاروق شوشة: كائنات مملكة حجازي الشعرية، فصول، مج 15، ع 3، خريف 1996، 306 - 311، وعلى جعفر العلاق: الدلالة المرئية، فصول، مج 15، ع 3، خريف 1996، ص 334 - 345
44- ينظر مصطفى ناصف: أحمد حجازي ـ الشاعر المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996
45- ينظر مجلة فصول، مج 15، ع 3، خريف 1996، ص 237 - 371
46- ديوان المتنبي، تقديم إسماعيل العقباوي، دار الحرم للتراث، القاهرة، إيداع 2007، ص 267
47 ـ ينظر فولفجانج إيسر: فعل القراءة ـ نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبدالوهاب علوب، المشروع القومي للترجمة، ع 126، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2000، ص 30
48 ـ ينظر مصطفى ناصف: خصام مع النقاد، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، ع 70، السعودية 1991، ص 191 - 203
49 ـ ينظر مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ط دار الأندلس، بيروت، بدون، ص 45 ـ 72 ، ولطفي عبدالبديع: التركيب اللغوي للادب، ط دار المريخ، الرياض 1989، ص 28 ـ 32
50- ينظر مصطفى ناصف: أحمد حجازي ـ الشاعر المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996، ص 63
51- مصطفى ناصف، أحمد حجازي ـ الشاعر المعاصر، سابق، ص 63
52- ينظر مصطفى ناصف، أحمد حجازي ـ الشاعر المعاصر، السابق، ص 69
53- ينظر فولفجانج إسر، فعل القراءة، سابق، ص 33