بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

البنية الفنيّة لقصيدة المديح في شعر أبي الصوفي سعيد بن مسلم المجيزي [ت١٣٧٢هـ/ ١٩٥٣م]

أطروحة دكتوراه

إعداد
علي بن قاسم الكلباني

إشراف
الأستاذ الدكتور خليل الشيخ

10/5/2010

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

البنية الفنّية لقصيدة المديح في شعر أبي الصوفي سعيد بن مسلّم المجيزي (ت 1372هـ/1953م)

إعداد

علي بن قاسم الكلباني

قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك، الرقم الجامعي 2006200022

ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة السلطان قابوس 1995م

بكالوريوس في اللغة العربية وآدابها، جامعة السلطان قابوس 1991م

قدّمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلّبات الحصول على درجة دكتوراه الفلسفة في تخصص الأدب والنقد، جامعة اليرموك، إربد، المملكة الأردنية الهاشمية.

وافق عليها:

أ.د خليل الشيخ	مشرفاً ورئيساً	توقيعه.....
أ.د. علي الشرع	عضواً	توقيعه.....
أ.د. نبيل حداد	عضواً	توقيعه.....
أ.د. ماجد جعافرة	عضواً	توقيعه.....
د. نايف العجلوني	عضواً	توقيعه.....

تاريخ مناقشة الأطروحة: 25 جمادى الأولى 1431هـ الموافق 2010/5/10م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
©Arabic Digital Library-Yarmouk University

الهي.....

لك الحمدُ بمحامدكَ المستودعة في حمدك

لك الحمدُ بمحامدك المنزهة في قدسك

لك الحمدُ بمحامدك التي جعلتها آيةً قربك

لك الحمدُ بمحامدك التي لا تحجب عن وجهك

الهي.....

لك الحمدُ بمحامدك المحيطة بكلّ علم

لك الحمدُ بمحامدك المستولية على كلّ ذكر

لكَ الحمدُ بمحامدك المكتوبةِ على كلّ معرفة

لكَ الحمدُ بمحامدكَ المذكورة في كلّ عبادة

الهي.....

لك الحمدُ بما دارت عليه أسماؤك

لك الحمدُ بما تحققت بهِ أسماؤك

لك الحمد بالمعنى الذي رجعت إليه أسماؤك

لكَ الحمدُ بالعلوم التي نطقتْ بها أسماؤك

الهي.....

لك الحمدُ بمحامدِك التي تسري في رحمتك

لك الحمدُ بمحامدك التي تشفع إلى عفوك

لك الحمدُ بمحامدكَ التي تهدي إلى معرفتك

لكَ الحمدُ بمحامدكَ التي تجري من لطفك

الهي.....

لك الحمدُ بالحمدِ الذي تشعشع في سناك

لك الحمدُ بالحمدِ الذي تجلّى ببهاك

لك الحمدُ بالحمدِ الذي ازدهى برضاك

لك الحمدُ بالحمدِ الذي لا يعلمه سواك

الهي.....

لك الحمدُ بعزّتكَ التي لا يضيمها شيء

لك الحمدُ بقوّتكَ التي لا يغلبها شيء

لك الحمدُ بنعمتكَ التي لا يُمسكها شيء

لك الحمدُ برحمتك التي وسعت كلّ شيء

(من كتاب المناجيات للنفري رحمه الله)

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إلى الحبيبان صفوة وحسام

إلى صوتهما الصغير وعبق الطفولة، إلى براءتهما، إلى انتظارهما،

إلى سؤالهما المتكرر: متى ترجع؟

.....أهدي هذا العمل.....

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

الشكر والتقدير

☐ أ.د. خليل الشيخ

لوده. لعمقه. لعنايته. لأصالته. لعراقة فضائله. لسماء صفائه.

لأستاذ ومشرف وأخ وصديق يتفوق في كلها.

☐ أ.د. علي الشرع

لعطائه. لمسيرته. لغيوم الفكر. لأمطار النقد.... وسيوله.

☐ أ.د. نبيل حداد

لأحاسيس العلم. لطيبة مستقرة. لوجدان بلا حدود.

☐ أ.د. ماجد جعافرة

لابتسامة مزهرة. لترعرع الكرم. لحضور الود.

☐ د. نايف العجلوني

لسموقه. لنقائه. لتشعشع المبادئ على صفحته.

☐ أساتذتي، وكل الموظفين بقسم اللغة العربية

لتوهج معروفهم. لطيب ذكرهم وذكراهم.

☐ زميلاتي، زملائي وأصحابي

للأمنيات التي تبادلناها. للأعباء التي تشاركناها. للذكريات التي انغرست. لأوقات كانها من زمن الطفولة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المحتوى

الموضوع	الصفحة
صفحة العنوان	أ
صفحة لجنة المناقشة	ب
التحميد	ج
الإهداء	د
الشكر والتقدير	هـ
المحتوى	و
الملخص	ط
المقدّمة	1
الفصل الأول: الأنساق المنتجة للنص	8
سياق النص	9
مراحل النص	35
مصدر النص	62
الفصل الثاني: البنية والمنهج	64
تمهيد	65
نظرية نهج القصيدة	67
فحص نظرية نهج القصيدة	74
المنهج البنيوي	80
المنهج التكاملي	83

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المنهج الشكلاني.....85
المنهج الإستاطيقي.....86
المنهج الأسطوري.....94
التقييم.....102
الفصل الثالث: منطلقات التلقي.....105
تمهيد.....106
السيميولوجية.....109
السيميولوجية التأويلية.....111
الأسلوبية الوضعيّة.....114
الشعرية.....118
تأويلية هايدجر.....121
فينومينولوجيا هوسرل.....129
نقد النظرية الظاهراتية للتلقي.....142
محددات التطبيق.....150
الفصل الرابع: القضايا الفنية للنص.....154
النص والواقع.....155
النص والمعنى.....163
النص والزمن.....169
النص وأنواع القراءة والقارئ.....173
الذات والموضوع.....176

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الخامس: البنية الكلّيّة 180
مقوّمات البنية الكلّيّة 181
النص 17: نموذجاً للبنية الكلّيّة 187
الفصل السادس: البنية التصويرية 209
مقومات البنية التصويرية 210
النص 56: نموذجاً للبنية التصويرية 223
الفصل السابع: البنية التفاعلية 244
مقوّمات البنية التفاعلية 245
النص 47: نموذجاً للبنية التفاعلية 252
النص 50: نموذجاً للبنية التفاعلية في الشعر القصصي 263
الخاتمة 274
المصادر والمراجع 284
ملخص بالإنجليزية 294

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الملخص

الكلباني، علي قاسم. البنية الفنية لقصيدة المديح في شعر أبي الصوفي سعيد بن مسلم الجيزي (ت1372هـ/1953م). أطروحة دكتوراه. جامعة اليرموك 2010/5/10م.
(المشرف أ. د. خليل الشيخ).

تركز هذه الأطروحة على العناصر النصية للعمل الأدبي وتفاعلاتها معاً، وقد اقتصرت على درس الظواهر القرائية للنص ولم تدرس الظواهر الشكلية مثل الوزن والقافية. لذا طبقت نظرية الاستجابة الجمالية للناقد الألماني ولفجانج إيزر في دراسة البنية الفنية لقصيدة المديح عند أبي الصوفي. وقد تكونت الأطروحة من مقدمة تشرح الافتراضات التي قامت عليها، وسبعة فصول: وصف الفصل الأول الأطر المرجعية التي أنتجت نص المديح من مثل الأنساق الاجتماعية والسياسية والتعليمية والفكرية، وتكـرّس الفصل الثاني لفحص النظريات التي تم تطبيقها أو تبنيها في دراسة البنية التقليدية للقصيدة العربية، وراجع الفصل الثالث نقد استجابة القارئ وميّز خطاب إيزر الذي اهتم بما يمكن أن يفعله النص في القارئ عن الخطابات الأخرى التي تأسست على ما يمكن أن يفعله القارئ بالنص، وحلل الفصل الرابع موقف الظاهراتية من القضايا الفنية للنص، وناقش الفصل الخامس البنية الكليّة للنص التي تكوّن عناصر العمل الأدبي مثل القارئ الضمني، والرصيد، والإطار المرجعي، و وجهة النظر الطوافة، وبنية الخلفية والصدارة، وبنية الموضوع والأفق، وبحث الفصل السادس –البنية التصويرية– عمليّة بناء الصور، وناقش الفصل الأخير البنية التواصلية وطرق التفاعل بين النص والقارئ، وعرضت الأطروحة في الخاتمة أهم النتائج التي توصلت إليها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المقدّمة

لم يكن كشف المعنى هدفاً لهذه الدراسة التي لا تؤمن أيضاً بالرسالة السرية والقيمة الجوهرية لشكل النص، لذا تم التركيز على الوظائف التي تعمل في العمل الأدبي ونفي الاهتمام بالظواهر السيمترية (كالوزن والقافية) التي ظلت ردحاً طويلاً من الزمن محوراً من محاور نقد النص التقليدي وكانت –في الوقت نفسه– مصدراً لاتهام النص بتهم كثيرة.

لقد احترزت هذه الدراسة بالبنية الفنية عن بحث القضايا الشكليّة التي اهتمّت بها دراسات أخرى، وقد تبرر الاقتصار على البنية الفنية بالمنهج الذي اعتقدته والتزمت به، أما اختيار المديح فاستدعته أهداف نقديّة منها: الاهتمام بالفن الشعري العربي الأول، وإحياء الجهد الإبداعي لشعرائه، وفصل شعر المديح عن الواقع، وإعادة النص إلى القارئ المتميّز، وإقصاء المادح والممدوح، والتدليل على الأهميّة القرائية للمديح، وتقويض إزدراء شعر المديح بحجة التكسّب.

وممّا يبرّر هذه الأهداف أن بعض الدارسين أصبح ينظر إلى شعر المديح بارتياب كبير كأنه لا يمت إلى الفن بصلة، وفضلاً عن أن هذه النظرة السلبية لا تحلّ شيئاً فإنها تلغي جزءاً كبيراً من الأدب العربي ومرجعياته وأنساق تطوّره والعلوم التي دارت حوله والجهود التي بُذلت من أجله، وهي–أيضاً– لا تستند على نقد شامل للثقافة والسياسة والمعتقدات، وتتجاهل المؤثرات الكبرى في المجتمع وأبرزها تفسيرات الدين وما أدّت إليه من فتن وحروب وصراعات، كما تتجاهل تأثر المديح بواقع الأمّة حيث ازدهر بازدهارها وانحدر بانحدارها.

ويجدر بالنقد أن لا يهمّش شعر المديح لأنه حفظ – لفترات طويلة – رمق اللغة الأدبية وأشاع استعمالها دون أن يلغي الفنون الأخرى التي احتضنها، أمّا من حيث التصاقه بواقعه النفعي أو التكسبي فإن النظريات النقدية الحديثة تفصل العمل الفني عن وظائفه النفعية وتجعله هدفاً لحد ذاته، يضع حدوده بنفسه ويبلغها بنفسه، وهذا بالتحديد ما يحفظ للأدب أهميّته ويضمن استمراريّته،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولم يكن المعنيّون لا يرون ما في المديح من مبالغات أو تجاوزات لكنهم أدركوا أنه فن له منهجه وحدوده التي لا ترتبط بالواقع إلا كما ترتبط السماء بالأرض، وكان النقاد القدماء يطلبون من المادح أن يأتي بما لم يسبقه إليه أحد من معاني المديح، وعكس جدالهم حول أمدح بيت نظرتهم التي كانت ترى أن أصدق الشعر أكذبه وتفصله عن الواقع، وهذا الفصل يبرر مشروعيّة فن المديح ويحفظ له مكانته بين الفنون.

وارتبط اختيار الدراسة للمديح باختيار شعر الشاعر العُماني أبي الصوفي(1862-1953م) الذي احترف المديح واشتغل به قرابة خمسين عاماً (1888م-1937م)، وبذلك تحدد الإطار المرجعي بأبعاده الإنسانية والزمانية والمكانية والثقافية والسياسية والاجتماعية التي تم بحثها في الفصل الأول (الأنساق المنتجة للنص).

أمّا في الفصل الثاني (البنية والمنهج) فقد رفضت الدراسة الإرغامات النقدية التي مورست بحق النقد القديم الذي كان يتطوّر نحو الاهتمام بالمتلقي، كما رفضت أيضاً الإرغامات المنهجية التي قمعتْ بنية النص لتستجيب قسراً للتطبيقات القاصرة أو المجتزأة أو المغلوطة أو الممتزجة أو المحرّفة للمناهج الحديثة.

وفي الفصل الثالث (منطلقات التلقي) كانت الدراسة واعية بالمنطلقات المتغيرة لنظرية التلقي والفلسفات التي أسهمت فيها والمشاكل التنظيرية التي اعترضتها، وقدّمت في هذا الإطار كل ما استطاعت من مراجعات نقدية لفروع النظرية من قبل أبنائها الذين تميّز كل واحد منهم بأفكاره المستندة إلى إطار مرجعي يسوّغ له ما يقرره.

وبتوالي تلك المراجعات كانت الدراسة تُعمّق نفسها باستيعاب الأركان الفلسفية التي قامت عليها النظرية، وبعد أن استوعبت مبادئ فلسفة هايدجر التي اتبعها ياوس واقتبس منها إيكو وإيزر؛

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تناولت فينومينولوجية هوسرل بوصفها الأساس الفلسفي لمنهج الناقد والمنظّر الألماني ولفجانج إيزر الذي طبّقتْ نظريّته على البنية الفنيّة لقصيدة المديح عند الشاعر أبي الصوفي.

ومع أن إيزر وضع نظريته لقراءة النصوص الطليعيّة أكثر من النصوص التقليديّة إلا أن نقاداً آخرين –أبرزهم روبرت هولب– رأوا أنها أكثر صلاحية لقراءة النصوص التقليديّة، وقد كشفت هذه الدراسة أنه لا توجد مشكلة في تطبيق نظرية إيزر على القصيدة العربيّة التقليديّة، والسبب مثلما تم توضيحه –في محلّه– أن نظريّته تلتصق بالنص بشدّة.

وقد ناقشت الدراسة محتوى نظرية إيزر على ضوء النقد الموجّه لأسسها، وتوسعت تلك المناقشة في الفصول اللاحقة لتشمل القضايا الفنية وما يرتبط بقصيدة المديح من إشكالات، ومع أنها لم تكن واردةً في ذهن إيزر وهو يكتب قوانين نظريته إلا أن الدراسة وقفت عندها بما تستحقه من نقاش هادف، وفي المقابل أثبتت نظرية إيزر مرونتها باستيعابها ما يتصل بقصيدة المديح العربية ولحلّها إشكالات لم يألفها أصلاً.

وبحث الفصل الرابع (القضايا الفنية للنص) وظيفة الأدب وارتكازها على التأثير، وما علاقة النص والأدب عموماً بالواقع؟ وكيف يقرأ القارئ نص المديح إذا تحتم نفي الواقع؟ وإلامَ يدلّ الإطار المرجعي للنص؟ وماذا يمثّل الرصيد النصي؟ وما معنى الصلات الجديدة للرصيد؟ وما الفرق بين الواقع والمفاهيم المتداولة عن الواقع؟ وما الأنساق المكوّنة للمفاهيم وهل هي مستقرة أم متغيّرة؟ وكيف يؤدي النسق إلى تثبيت أو تقويض أو تحييد توقعات القارئ؟ وهل يكون الأدب نسقاً بما هو خيالي؟ وكيف يتحول النسق الاجتماعي إلى نسق ثقافي والثقافي إلى نسق أدبي؟ وهل يعني ذلك عدم استناد النص إلى موقف حقيقي؟ وكيف يدمج المديح أنساقاً في نسق؟ وما معنى استدراج نص المديح للقارئ؟ وماذا لو تم احتساب النص واقعة حقيقية؟ وكيف تسمو الأعمال على العالم الحقيقي؟ وممّ تتكون شخصية البطل؟ وبماذا يكمل الفنان نقص الواقع؟ وهل لأسماء الإنسان

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والمكان قيمة في النص؟ وإن لم تكن لها قيمة فما وظيفتها؟ ومن أين ينطلق العمل الفني وما سببه؟ وهل هو سلعة تنتهي صلاحيتها بانكشاف المعنى؟ وماذا يحل بالنص إذا حصل المعنى؟ وعلى أي التجربتين يعتمد النص: الحياتية أم الجمالية؟ ومتى يحشد النص معارف القارئ؟ وبماذا يتكلم خيال القارئ إذا صمت النص؟ وكيف يتصرف القارئ مع النص المحيّر؟ وما الشناعات المتعلقة بفرض التأويل الأحادي؟ وكيف يصوّر الأدب أنساق عصره؟ هل ينقلها أم ينقدها أم يعوّض نقصها أم يستر عيوبها أم يكشفها أم هو يفعل كل ذلك؟ وما موقع الأدب بالنظر إلى الفلسفة والدين؟ وكيف تقبض الأنساق المغلقة على قوى التفكير البشري؟ وما النسق الذي ينتج المديح؟ ولمن ينتج المديح للموالين أم للمعارضين؟ وبماذا يسحق المديح سلبيات الممدوح ويصنع إيجابياته؟ وكيف يعيد المديح بناء المعايير السياسية وكل الأنساق؟ وما موقف القارئ من المديح؟ وإن حضر القارئ في النص فكيف سيتعامل مع مواجهاته؟ وهل يتغير القارئ بتغير الزمان والمكان؟ وبماذا يؤثّر النص في كل القرّاء؟ وهل يوجد قارئ مثالي؟ وما القارئ الضمني الذي يسكن النص؟ وهل يلغي القارئ الضمني القارئ الفعلي؟ وكيف يمكن تعليل تعدد قراءات النص حتى من مجموعة متحدة في الزمان والمكان؟ وهل يوجد نص يلبي رغبات كل القرّاء؟ وكيف يوجه النص قرّاءه لما يريد؟ وهل إجراءات القراءة ثابتة أم متغيّرة؟ وما الفرق بين القراءة الأولى والثانية والقراءة الناقدة وغير الناقدة؟ وهل تتساوى اللغة المكتوبة باللغة المنطوقة؟ وبماذا يتميز النص الأدبي عن النص الشارح؟ وكيف يمكن للقارئ أن يتغلب على النص المغلق؟ وما علاقة النص بالمؤلف؟ وهل هناك مؤلف حقاً؟ ولماذا لا يحتاجه أحد؟ وكيف نفسّر اكتفاء القارئ بالنص واكتفاء النص بقارئه؟ ما الذي يحدث؟

أما الفصل الخامس (البنية الكليّة) فقد اهتم بمكوّنات البنية الأوليّة للنص وهل يمكن استيعابه دفعة واحدة كتمثال أو لوحة؟ وأين يتموضع القارئ؟ وكيف يتمكن من طي المسافات القرائية؟ وما

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وظيفة وجهة النظر الطوافة؟ وهل تكشف الكلمات الدلالية حقـًا عن فحوى النص؟ وكيف تتحول الكلمات إلى تلميحات عند الظاهراتية؟ وهل يقرأ القارئ النص كلمة كلمة؟ وما معنى أفق القراءة وكيف يتكوّن؟ وما علاقة التوتر بالأفق؟ وكيف تنشأ التوقعات؟ وفيمَ تستغل النصوص الدعائية الأفق القرائي؟ وهل يستقر الأفق؟ وهل يسعى النص بلوازمه الدلالية إلى تحقيق المعنى المتوازن؟ وبماذا ينسف نص المديح الصورة الراكدة للممدوح؟ وما الذي يحدث إذا أكدت اللوازم الجديدة التوقعات التي أثارتها سابقتها؟ وكيف يبني القارئ توقعاته إذا لم يتحقق النسف أو التأكيد؟ وما هو دور السياق في تعديل التوقعات أو إحباطها أو تأكيدها؟ وما المقصود بالنشاط الإبداعي للقارئ؟ وكيف تتأثر القراءة بذلك النشاط؟ وهل يمكن دمج الأفق القرائي الجديد بالأفق السابق وما أهمية ذلك؟ وكيف تقسّم وجهة النظر الطوافة النص؟ وإذا كان الجشتالت هو وسيلة القارئ للقراءة فكيف يتكوّن؟ ولماذا لا يمكن إدراك الفحوى بفك الأحرف والكلمات؟ وما علاقة الجشتالت بالعلامات النصية؟ وما دور القارئ في ذلك؟ وكيف يكوّن الجشتالت البنيات النصيّة الأصغر ضمن البنية الكلية؟ وبماذا يغلق القارئ الجشتالت؟ وهل يثبت على ما هو عليه أم يتغير؟ وكيف يحيا القارئ في النص حياة أخرى ويجرّبه كحدث؟

وبحث الفصل السادس (البنية التصويرية) عملية تكوين الصور وحاجة النص للقارئ لإنجازها، وكيف تتحول المعطيات النصيّة إلى صور؟ وهل يحدث ذلك بالتركيز أم بمجرّد ممارسة القراءة؟ وماذا لو تم تجسيد المشهد النصي في لوحة أو فيلم سينمائي هل سيؤدي ذلك إلى تطابق الأثر؟ وما هي صفات الصورة الذهنية التي ينشئها القارئ هل هي مستقرّة أم متغيّرة؟ وهل تتغير الصورة عند القراءة الثانية؟ وكيف تتحول علاقة القارئ بالصورة من علاقة عامة إلى علاقة خاصة؟ وهل تتجاوز الصورة زمن القراءة؟ وبماذا يمكن أن توصل الماضي بالحاضر بالمستقبل؟ وما سبب بدء القصائد العربية باللوحات الغرامية والشوق والحنين؟ وهل تتقيد الصورة بالدقة أم

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تتحرر بالخيال بمعنى هل يصف النص-في السياق الغزلي- امرأة معيّنة أم يكنز صفات الأنثى في بنية واحدة؟ وماذا يحدث إذا لم يتأثر القارئ بالنص فلم يكوّن من معطياته أية صورة؟ وهل للصورة أية دلائل على الأنساق السائدة في زمن النص؟ وكيف يوفق القارئ بين معطيات النص وما يحمله هو من معايير ثقافية وفكرية مغايرة لزمن النص؟ وهل يمكن أن تؤدي المعطيات النصية بالقارئ إلى صورة لم يتوقعها؟ وكيف يتعامل القارئ مع تعارضات الصور؟

أمّا الفصل السابع (البنية التفاعليّة) فقد اهتم بمرتكزات الاتصال الذي يحقق التفاعل بين النص والقارئ؟ وما نسبة المشاركة بينهما؟ وكيف يتحقق الاتصال بين طرفين غير متماثلين؟ وما علاقة الخفاء بالفجوة الاتصالية؟ وما مميزات التفاعل بالقراءة عن أنماط التفاعل الأخرى؟ وما الذي يبعث على التواصل بين القارئ والنص؟ وما معنى الفراغ؟ وكيف يتكوّن؟ وما أهميته؟ وإذا كان الأدب فنّا كلاميّا فلماذا يتعمّد النص الصّمت عمّا يريد قوله؟ وأيهما يشكّل الآخر النص المكتوب أم النص اللامكتوب؟ وكيف ينشأ رد فعل القارئ؟ وكيف يوفق القارئ بين رؤى النص وما أهميّة ذلك؟ وماذا يفعل مع المقاطع النصيّة التي تناقض النص نفسه؟ وما علاقة الفراغ بالرصيد؟ وكيف يوجّه النص قارئه بالفراغات؟ وما ناتج زيادة الفراغات أو قلتها؟ وكيف يؤدي قطع حسن المتابعة إلى مضاعفة المتابعة؟ وهل تختلف البنية التفاعلية من نص لآخر؟ وما مقدار الفراغات في نص المديح؟ وكيف يقنع نص المديح قارئه بما يريد؟ وهل تحقق الفراغات الغرض الدعائي؟ وبماذا تختلف قصيدة المديح العربية عن النصوص الدعائية العامة؟ وما وظيفة «المقدّمة» و«الرحلة» من الناحية التفاعلية؟ وما الجزء الذي يحتوي على أكبر قدر من الفراغات؟ وماذا لو غاب أحد الأجزاء من النص كالرحلة مثلا؟ وكيف توجد الفراغات في غير نصوص المديح؟ ولماذا تزيد الفراغات في الشعر القصصي؟ وما علاقة الفراغات بالمجال المرجعي لوجهة نظر القارئ؟ وهل الغموض شرط أدبي؟

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد تمّت معالجة كل ما سبق نظريًا وعمليًا ولم تألُ الدراسة جهدا في تدعيم الآراء والأفكار بالشواهد النصية التي توضّحها. وفضلاً عن طريقة الدرس والنتائج الأساسية فإن الدراسة لم تسبق -أيضا- إلى كثير من النتائج الجزئية ومنها على سبيل المثال تفسيرها للمقدّمة الغزليّة والمقدّمة الطللية، وملاحظة اتجاه النقد القديم نحو الاهتمام بالمتلقي، وربط السمات الشكليّة بالأنساق المنتجة للنص، وتقرير عدم جدوى دراسة الصورة بكل الطرق التي تستبعد دور القارئ مثل التقسيمات البلاغية القديمة، ومع أن التزام الدراسة بموضوعها حال دون التوسّع في النتائج الجزئية إلا أنه تم توضيحها بشكل كاف.

وقد أعرضت الدراسة عن كثير من الدراسات التي كانت ستجرّها إلى جدل نقدي لا ينفع إلا لصنع قائمة من المراجع الوهميّة، ولم تفقد الدراسة -بهذا الصنيع- شيئاً مفيداً، بل وفرت مساحة كافية لمناقشة الأسس الجوهرية لنظرية التلقي لدى روّادها، واعتمدت في ذلك على المصادر الأصلية للنظرية المعرّبة أو المنشورة بالإنجليزية، وكانت إذا توفر المصدر باللغتين العربية والإنجليزية اعتمدت على النسختين معاً وعند الاقتباس أشارت إلى محله في نسخته، ولم تذكر في النهاية إلا المراجع التي تمت الإحالة إليها في الهوامش، وقد يجد القارئ لهذه الدراسة أنها اتكأت على كتاب (فعل القراءة) لأيزر أكثر من غيره، والسبب أنها تطبّق نظريّته التي وردت كاملة في هذا الكتاب بعكس كتاباته السابقة، وبالرغم من استفادة هذه الدراسة من الترجمة العربية للكتاب إلا أنها احتكمت دائماً إلى النسخة الإنجليزية التي أشرف إيزر على ترجمتها بنفسه واستقت منها المصطلحات الإنجليزية التي لم ترد أصلاً في الترجمة العربية.

هذا وأسأل الله تعالى-الذي يعلم وحده كلَّ شأني – أن يتقبّل هذا العمل ويصلي ويسلم على خاتم الأنبياء والمرسلين وعليهم أجمعين والحمد لله رب العالمين.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الأول: الأنساق المنتجة للنص

❖ سياق النص

أصبح لكلمة «سياق» من المدلولات ما يجعلها بحاجة إلى تحديد في كل موضع تستعمل فيه[1]، وبالنظر إلى المسلّمات المنهجيّة للدراسة فإنّها تُستعمل هنا للدلالة على مصادر إنتاج النص من ثقافة وسياسة ودين ومجتمع وزمان ومكان ومادح وممدوح، وتستند هذه الدلالة في مشروعيّتها على أن تلك العناصر تسرّبت إلى النص وتحوّلت إلى مواضعات يلتقي عندها النص بقارئه، وهذا بالتالي يبرر قيمتها الأولية التي تدفعها القراءة.

كان الشاعر ‹سعيد بن مسلم بن سالم› المعروف بأبي الصوفي من الشعراء الذين وثّقوا الحوادث والمناسبات، وصوّروا الإنسان والمكان والزمان، وارتفعت أصواتهم في المنازعات والخصومات السياسية وناقشوا وفنّدوا ورجّحوا وهاجموا، لكنهم صمتوا عن كل ما يمت لشخصيتهم بصلة، فلم يتحدث عن حياته ولا عن أسرته ولا عن قبيلته، وظلّ ينسب إلى ‹مجيز› وإلى ‹سمائل› ومن هنا يقال ‹المجيزي› وأحياناً ‹السمائلي›، وتنفي المصادر -ذات العلاقة- أن تكون ‹مجيز› قبيلة أو أسرة لكنها تتفق أنه ولد ونشأ بولاية ‹سمائل› في محلّة تسمّى ‹البستان›[2].

أمّا ‹مجيز› فلا ذكر لها في ‹سمائل› ولا يوجد ما يوضح سبب هذه النسبة، ومع أن والده كان معروفاً في ‹سمائل› إلا أن احتمال انتقاله إليها من موضع ما هو احتمال وارد، خاصة أن اسم ‹مجيز› يتردد -مثلاً- في منطقة ‹الباطنة› ففيها مواضع تعرف بـــ‹مجز الكبرى› و‹مجز الصغرى› و‹مجيس› وتنطق أيضاً ‹مجيز›.

---

[1] قدّم الباحث ‹علي أوشان› كتاباً عن مصطلح «السياق» شرح فيه تغاير مدلولاته عند المدارس النقدية الحديثة لا يتسع المقام لذكرها. راجع؛ أوشان، علي: السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، نشر دار الثقافة للنشر والتوزيع-الدار البيضاء،الطبعة الأولى 2000.

[2] الخصيبي، محمد بن راشد: شقائق النعمان، نشر وزارة التراث القومي والثقافة-مسقط، الطبعة الثانية 1989م، ج3، ص: 93 (الهامش).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أمّا ‹سمائل› فهي بلدة قديمة جدّاً وأصبحت من أهم ولايات عُمان الحاليّة، وكانت أول بلدة عمانية يدخلها الإسلام في السنة السادسة للهجرة على يد أحد أبنائها، هو الصحابي ‹مازن بن غضوبة الطائي› (ت25هـ) الذي رحل مع بعض قومه إلى الرسول (ص) بعد انتشار خبره فأسلم على يديه ولبث عنده حتى عاد ودعا قومه فأسلموا، وذلك قبل أن يبعث الرسول (ص) سنة ثمان للهجرة برسالته مع ‹عمرو بن العاص› إلى ملكي عمان ‹جيفر› و‹عبد› ابني ‹الجُلندى بن المستكبر› حيث أسلما وأسلمت معهما كل عمان[1].

ونجد ‹الخصيبي› صاحب أهم المؤلفات المؤرّخة للشعراء العمانيين يضعه ضمن شعراء القرن الرابع عشر الهجري، وذلك بقوله "**ممّن قال الشعر من أهل عمان في القرن الرابع عشر من الهجرة الشيخ الفصيح.....**"[2]، ونفهم أن هذا التحديد يتعلق بظهور أبي الصوفي كشاعر ولا يتعلق بسنة ولادته.

---

[1] البطاشي، سيف بن حمود: اتحاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عُمان، الطبعة الأولى 1992، ج1، ص: 7. وحسب هذا الكتاب فإن نسبه هو "مازن بن غضوبة بن سُبيعة› من بني عمرو بن غنم بن مالك بن سعد بن نبهان بن الغوث بن طي. وكانت له ذريّة انتقل بعضها إلى الموصل، منهم حرب بن محمد بن علي بن حيّان بن مازن، وولداه أحمد بن حرب وعلي بن حرب، وهم من رواة الحديث الذين ذكرهم الحافظ في تهذيب التهذيب" من المرجع المذكور، ص:7.

و"‹الجلندى بن المستكبر› كان في الجاهلية يأخذ من الناس العشور عند اجتماعهم في سوق ‹صُحار› لعشر مضين من رجب الحرام في كلّ عام. وكان معاصراً للأعشى ‹ميمون بن قيس› الذي زعم أنه زاره وذكر ذلك في القصيدة رقم 63 من ديوانه، ومنها قوله:

وجلنـــــداءُ في عُمانَ مُقيماً ثمّ قيساً في حضرموت المنيفِ"

نقلاً عن: الصائغ، عبدالإله: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنيّة، نشر المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى1997، ص:164.

[2] الخصيبي: شقائق النعمان، ج1، ص: 224.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أمّا مؤلف ‹شعراء عمانيون› فيجزم أن الشاعر قد ولد سنة(1281 هـ)[1]، ولم يشر إلى المصدر ولم يتوفر هذا التحديد في مرجع آخر إلا أنه يتناسب مع المراحل المنطقية لحياة الشاعر من ولادة ونشأة وتعلم ثم اشتغال بالوراقة ثم التدريس ثم العمل بوظيفة الكاتب الخاص لـ ‹بدر بن سيف البوسعيدي› أحد أقرباء السلطان فيصل[2] الذي اتصل به بعد ذلك وقدم له مدائحه وصار من مقربيه. وإلى هذا يشير ‹الخصيبي› في معرض حديثه عن الشاعر بقوله " **تعلم ودرس في علم العربية وما شاء الله من العلوم في بلده سمائل حتى صار مدرساً، وقد أتقن علم الرسم وصار من الكتاب المشهورين فاتخذه ‹بدر بن سيف البوسعيدي› سيف دولة السلطان فيصل كاتباً له، وترقى بأدبه وحسن خلقه وتعاطى الشعر فبرع فيه ونشط ونال منزلة عالية من الأسرة المالكة وصار محبوباً عندهم منذ السلطان فيصل، ثم بعده السلطان تيمور وقد زاد في تقريبه وإكرامه وصار كاتباً له، وخاتمة الكل السلطان سعيد ففي عهده أدركته الوفاة وذلك عام اثنين وسبعين وثلاثمائة بعد الألف**"[3].

---

(1) الصقلاوي، سعيد: شعراء عمانيون، نشر مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الأولى 1996، ص:147.

(2) هو‹فيصل بن تركي بن سعيد بن سلطان بن أحمد بن سعيد البوسعيدي›، وجدّه ‹أحمد بن سعيد› كان يتولى ‹صُحار› للإمام سلطان بن مرشد اليعربي الذي توفي بقلعة ‹صُحار› سنة 1161هـ/1743م متأثرا بجراح أصابته في حرب مع ابن عمّه ‹سيف بن سلطان الثاني› الإمام السابق الذي خلعه العلماء بعد استعانته بالفرس ضد قومه، وعند وفاة الإمام ‹سلطان بن مرشد› قام ‹أحمد بن سعيد› بأمر الحرب وأمسك بزمام الحكم حتى عقدت له الإمامة عام 1167هـ/1748م. وكانت وفاته سنة 1196هـ/1777م، ومازال أحفاده يتوارثون الحكم إلى اليوم. أمّا ‹فيصل بن تركي› فهو ثامن حاكم من هذه الأسرة، ولا تذكر المصادر التاريخية تاريخ ولادته، وقد تولى الحكم إثر وفاة أبيه سنة 1888م، وحكم لخمس وعشرين سنة وتوفي في شهر أكتوبر سنة 1913م مثلما سيأتي في المتن. راجع: لاندن، روبرت: عمان منذ 1856م، ترجمة محمد أمين عبدالله، الطبعة الرابعة، وزارة التراث القومي والثقافة 1989م، ص:427. والسالمي، عبدالله بن حميد: تحفة الأعيان، طبع مكتبة مسقط، د ت، ج2، ص: 294. والخصيبي: شقائق النعمان، ج2، ص: 240.

(3) الخصيبي: شقائق النعمان، ج 1، ص: 224.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على هذا، كانت ولادة الشاعر في سنة 1281هـ/1862م وكانت وفاته في سنة 1372هـ/1953م، وبذلك يكون الشاعر قد عاش إحدى وتسعين سنة، وفي هذا العمر المديد عاصر خمسة سلاطين وثلاثة أئمة ظهروا واختفوا في ملاحم طاحنة منذ منتصف القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين، وكانت ولادته في عصر السلطان «ثويني بن سعيد» الذي تولى الحكم رسميّاً عام 1280هـ/1861م بعد نزاع ثار بين أبناء السلطان «سعيد بن سلطان»[1] إثر وفاته عام 1856م وانتهى عام 1861م بتقسيم الدولة العمانية برعاية إنجليزية إلى سلطنتين: إفريقية عاصمتها «زنجبار» ويحكمها «ماجد بن سعيد»، وآسيوية عاصمتها «مسقط» ويحكمها «ثويني بن سعيد»[2].

مع ذلك ظلّت لكلّ سلطان مطامح لضمّ سلطنة الآخر، فقام سلطان زنجبار بدعم أخيه «تركي بن سعيد» ليناوئ أخاه سلطان عمان، وبعد حروب صغيرة اصطلحا ليواجها الغزو الوهابي الذي تغلغل في البلاد، لكن الدسائس والمؤامرات كثرت وأودت إحداها بحياة «ثويني» حيث اغتيل عام 1282هـ/1863م بقلعة «صُحار»[3].

---

[1] هو سعيد بن سلطان بن أحمد بن سعيد»، ولد عام 1790م وتولى الحكم وهو في مقتبل العمر وحكم لأكثر من خمسين عاما واستطاع أن يستعيد معظم الأجزاء الإفريقية التي افتتحها اليعاربة واستقلت بعد انقضاء دولتهم، واتخذ عام 1833م من جزيرة «زنجبار» الإفريقيّة عاصمة ثانية له وكان يقضي فيها معظم أوقاته وبها دفن إثر وفاته في 1856/10/19م بالبحر وهو في طريقه إليها. راجع: ويلسون، أرنولد: تاريخ الخليج، نشر وزارة التراث القومي والثقافة-مسقط، الطبعة 1985م، ص:117.

[2] فليب، وندل: تاريخ عمان، ترجمة محمد أمين عبدالله، طبع وزارة التراث القومي والثقافة 1983م،ص:145-172.

[3] السالمي، عبدالله بن حميد: تحفة الأعيان، طبع مكتبة مسقط، د ت،ج2، ص: 234.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وباغتياله احتل الإيرانيون ميناء «بندر عباس» وماحوله وبعض الجزر، ونشب النزاع المسلح بين «سالم بن ثويني» وعمّه «تركي بن سعيد» حيث تدخّل الإنجليز لصالح «سالم بن ثويني» فرحل «تركي بن سعيد» إلى «الهند»[1].

في ذلك الوقت كانت بلدة الشاعر «سمائل» تعج بكل التحضيرات الممكنة للهجوم على «مسقط» وإعلان الإمامة، وقد ترأس تلك التحضيرات الزعيم الديني «سعيد بن خلفان الخليلي»[2] (ت1289هـ/1871م) وساعده في تحقيق هدفه أنه ورث زعامة قبائل «سمائل»، هذا إلى جانب كونه زعيماً روحياً وأستاذاً لبعض زعماء المناطق الأخرى مثل «عزان بن قيس»[3] زعيم «الرستاق»، و«صالح بن علي الحارثي»[4] (ت1314هـ/1896م) أحد زعماء «الشرقية»، وقد استطاع العلامة «الخليلي» بثقله الروحي أن يجمع قبائل مسلحة أخرى ثم قاد قواته من «سمائل» إلى «مسقط» حيث اكتسحتها في 29 سبتمبر 1866م وقام «العلامة الخليلي» بتنصيب «عزّان بن قيس» إماماً على عمان[5].

---

[1] لاندن، روبرت: عمان منذ 1856م، ترجمة محمد أمين عبدالله، الطبعة الرابعة، وزارة التراث القومي والثقافة 1989م، ص: 343.

[2] هو«سعيد بن خلفان الخليلي الأزدي» عالم متصوّف، له تآليف كثيرة في الفقه واللغة والتصوّف، وله ديوان مطبوع في الشعر الصوفي، ولا يخفى أنه جد الإمام «محمد بن عبدالله» الذي تولّى الإمامة مثلما سيأتي بيانه.

[3] هو«عزان بن قيس بن عزّان بن قيس بن أحمد بن سعيد البوسعيدي» تولّى الإمامة فيما بين (1868-1871م) ونجح في توحيد البلاد واهتم بالتعليم. انظر: السالمي: تحفة الأعيان، ج2، ص:284.

[4] هو«صالح بن علي بن ناصر الحارثي» ولد عام 1250هـ/1832م بولاية «القابل» من شرقيّة عُمان، ويبدو أن أباه «علي بن ناصر» كان قائداً عسكريّاً حيث قتل في معركة بإفريقيا، وكانت للشيخ «صالح» مكانته بين العلماء والزعماء على السواء، وله رسائل وأجوبة عن مسائل فقهيّة رتّبها أحد تلاميذه في مجلد ضخم سمّاه «عين المصالح في أجوبة الشيخ صالح». وقد توفي عام 1896م إثر جراح أصابته في معركة ضد أنصار السلطان فيصل بن تركي بالقرب من «سمائل» وبها دفن. راجع: الشيبة: نهضة الأعيان، ص:83 وما بعدها.

[5] لاندن: عمان منذ 1856م، ص:345. و السالمي: تحفة الأعيان،ج2، ص:247.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي خضم هذه الأحداث نشأ الشاعر أبو الصوفي في «سمائل» التي كانت المركز الفعلي للإمامة، والأرجح أنه نشأ نشأة هادئة حيث لم تعرف أسرته بنشاط سياسي لأنها لم تكن من الأسر القياديّة في المجتمع القبلي الذي تسيطر عليه التحالفات القائمة على المصلحة المتغيّرة، وبسبب تغير المصالح لم يكد الوضع السياسي يستقر حتى ثار من جديد، فقد وقعت حكومة الإمام في متاعب اقتصادية أدت إلى تفرّق أنصارها[1]، كما أن ضم الإمام لمناطق نفوذ بعض الزعماء القبليين وإقامته للأحكام بما لا يتفق مع رغباتهم أدّى إلى تمرّدهم عليه، وكاتب بعضهم «تركي بن سعيد» ليعود من الهند إلى عُمان وتعهدوا بنصرته، وما إن حلّ العام 1871م حتى اشتعلت الحرب وقتل الإمام بمعركة دارت في «مَطْرح» بالقرب من «مسقط»، وتمكن الثائرون من دخول «مسقط» حيث أعلن «تركي بن سعيد» سلطاناً على عمان[2].

وفي هذه السنة كان الشاعر أبوالصوفي قد بلغ التاسعة من العمر، وكان قد تعلم القراءة والكتابة بعدما دفع به أبوه إلى معلمي «سمائل» التي عرفت شيئاً من الاستقرار لانتقال الزعامة السياسية إلى «مسقط»، وأخذ الطفل يكبر ويشب، ويجالس الأساتذة والعلماء ليتلقى علوم العربية وغيرها، وقد عرف بميله لقراءة الشعر وحفظه، كما اشتهر بحسن خطه وتكسّب في مستهل شبيبته بالكتابة بأجر لأن الطباعة لم تكن منتشرة آنذاك، وربّما مكّنته هذه الحرفة من الاطلاع على كتب كثيرة جيئ بها إليه لنسخها مما وسّع ثقافته وحرر أفكاره.

---

(1) لاندن: عمان منذ 1856م، ص: 373.

(2) الشيبة، محمد بن عبدالله: نهضة الأعيان بحرية عمان، ص: 61.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولا بد أن يكون أبوالصوفي قد اندمج بالفئة المتعلّمة في بلدته «سمائل» وكانت مجالس العلم شائعة في هذه البلدة، وقد صرّح أبوالصوفي في قصيدته (الخاليّة) التي نظمها بعد أن تجاوز الرابعة والخمسين من العمر أنه كان يدمن حضور تلك المجالس[1]:

وأكؤسَ آدابٍ فضضنا خِتامها ❊ بكلّ بشوشٍ لا يـــــدنّسهُ الخالُ[2]

بأنديةٍ مثلِ النسيمِ تديـــــرها ❊ شماشيمُ علمٍ لا يطاولها الخالُ[3]

والشاعر نفسه قام -بعد عمله للسلاطين- بفتح مجلس أدبي في بلدته سماه «مجلس الناقد»[4]، وأسهمت العوامل المذكورة بالإضافة إلى اختلاط أبي الصوفي بشعراء بلدته -وهم كثر- في صقل موهبته الشعرية فبدأ ينظم الشعر ويعرضه على أساتذته وأصحابه مستفيداً من ملاحظاتهم وتوجيههم. وقد وفر النظام التعليمي التقليدي في «سمائل» للشاعر كلّ ما كان يحتاجه ويطمح إليه من معارف، وكانت «سمائل» من أكثر المراكز الداخليّة تحرراً من التعصّب للطبقة أو الأسرة أو المنشأ، وهذا يعني أن التحرر الطبقي في سمائل أتاح لأبي الصوفي القادم من طبقة مغمورة أن يتعلم بكل سهولة ويسر على أيدي أكبر الأساتذة في بلدته، وقد شجعه هؤلاء على نظم الشعر واستمعوا له ووجهوه لقراءة شعر الفحول المتقدمين من أمثال أبي تمام والمتنبي وغيرهما.

وبعد أن بلغ العشرين من عمره اشتغل أبوالصوفي بمهنة التدريس، والأرجح أنه مارس تلك المهنة إلى جانب مهنة الخط، وكانت حكومة الإمام عزان قد فرضت أجوراً للمدرّسين وليس

---

[1] ديوان أبي الصوفي، تحقيق حسين نصّار، نشر وزارة التراث القومي والثقافة-مسقط، الطبعة الأولى 1982م، ص: 67.

[2] الخال هنا: أخو الأم.

[3] الخال هنا: المتكبّر.

[4] الخصيبي: شقائق النعمان، ج1، ص: 249، وأيضاً ج3، ص: 185 (متن منظومة بعنوان: التذكار الوطني).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بأيدينا ما يثبت أن الوضع استمر على ذلك في حكومة السلطان تركي، لكن الأوضاع من هذه الناحية –على ما يبدو– لم تتحسن، لأن السلطان تركي أصبح أسيراً للمرض واعتزل في «جواذر»[1] بدءاً من سنة 1292هـ/1873م فشاعت الفوضى واحتدمت النزاعات القبلية، ولم تفلح عودة السلطان إلى عمان بعد سنتين في تهدئة الوضع، إذ لم يلبث أن واجه تمرداً من أخيه «عبدالعزيز» حيث اشتبكا عام 1876م وانتصر السلطان، وانتقاماً لمقتل أستاذه العلامة الخليلي عام 1871م قاد الزعيم القبلي «صالح بن علي الحارثي» في العام التالي 1296هـ/ 1877م ثورة عارمة زحفت إلى «مسقط» لكنّ الإنجليز قصفوا قواته فتراجع، وعندما تم توقيع معاهدة الحماية البريطانية لعُمان عام 1886م لم يمنع ذلك «صالح بن علي» من مهاجمة «مسقط» عام 1888م، ومرة أخرى كاد ينجح لولا قصف الإنجليز لقواته، وفي هذه الأثناء توفي السلطان تركي فخلفه في الحكم نجله فيصل[2].

في تلك السنة كان أبوالصوفي قد بلغ السادسة والعشرين من عمره، ولا نلبث أن نراه يعمل كاتباً لـ«بدر بن سيف البوسعيدي» في «مسقط»، وهنا نجد بعض التضارب في خبر حدوث هذه النقلة، فصاحب كتاب {شعراء عمانيون} ينص على أن أبا الصوفي هو الذي رحل إلى مسقط بحثاً عن عمل يعتاش منه[3]، أمّا «الخصيبي» فينص في كتابه{ شقائق النعمان }[4] على أن «بدر» هو الذي طلبه للعمل عنده، وذلك بعد ذيوع صيته كأحد الكتّاب المجيدين في «سمائل». ونحن نرجّح قول «الخصيبي» لأن الشاعر كان صاحباً لوالده «راشد بن عزيز» الذي أصبح وزيراً للسلطان تيمور،

---

(1) جواذر: مقاطعة ضخمة بها ميناء يطل على بحر العرب، وقد ظلت تابعة لعمان حتى عام 1958م عندما انتقلت تبعيتها – برعاية انجليزية– لحكومة باكستان.

(2) لاندن: عمان منذ 1856م، ص:399.

(3) الصقلاوي: شعراء عمانيون، ص:147.

(4) الخصيبي: شقائق النعمان، ج1، ص: 224.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وكان هو والشاعر في سن متقاربة، ولا شك أن «الخصيبي» أدرك في المرحلة الأولى من حياته هذا الشاعر وجالسه وسمع منه أخباره لكنه لم يهتم بتدوينها.

ولنا أن نتصور الكيفية التي التقى بها الشاعر بقريب السلطان، حيث وضع السلطان فيصل في أول اعتباراته توحيد البلاد بكل الطرق الممكنة، وكان من الطبيعي أن يبدأ بـــ«سمائل» لموقعها المهم وتأثيرها على المناطق الداخلية، وقد أناط مهمة السيطرة على الوضع في «سمائل» وأعمالها لقريبه «بدر» الذي وظف أثناء تواجده بها عدداً من أبنائها الذين لا تحكمهم العصبيات القبلية أو الدينية. وفي الوقت نفسه لديهم ما يطلبه من مهارات وكان منهم الشاعر أبوالصوفي. وعندما عاد «بدر» إلى «مسقط» رحل أبوالصوفي بمعيته واستقر في «مسقط»، وبفضل الإخلاص الشديد والأخلاق الحسنة اكتسب حب الأسرة المالكة. ولم يلبث أن قدّم مدائحه للسلطان فيصل بن تركي فنال الحظوة والمكانة التي جعلته لا يفارق السلطان في حلّه ومرتحله.

كانت مرحلة التقاء الشاعر بالسلطان مرحلة فارقة في حياته إذ نقلته من هامش الحياة إلى أحد مواقع الصدارة، أما من الناحية النفسية فقد امتلأت نفسه أخيراً بالاطمئنان والرضا والشعور بالأهمية إذ كان يلقب من الحاشية وأبناء السلطان بـــ«الأستاذ»[1]، وهو لقب كانت له قيمته الكبيرة آنذاك. ويمكن القول بأن ما كان يفتقده الشاعر من اعتداد وثقة بالنفس وجده بصحبة السلطان وأسرته، وكان هذا من أكبر العوامل التي صنعت منه شاعراً وقد ظهر في شعره بقوّة.

وينص الديوان على أن أول قصيدة قالها في السلطان فيصل هي رائيّة مطلعها[2]:

منهُ غنيت وكيف لم يُغْنِ البشرْ ❊ ملِكٌ حوى كلَّ المفاخر والخطرْ؟!

---

(1) نجد ذلك في رسالة السلطان تيمور إليه التي طبعت في ديوانه، ص: 129.

(2) ديوان أبي الصوفي، ص: 53.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهذه القصيدة تدل بشكل قاطع على أنها التجربة المدحية الأولى للشاعر أبي الصوفي حيث تمتلئ بالمبالغة ومقارنة السلطان بالأسماء التاريخية ويسيطر عليها ضعف التعبير وهلهلة النسج، ويمكن بالتالي تعريف القصيدة زمنياً بأنها قيلت في سنة 1307هـ/1888م أو سنة 1308هـ/1889م على أقصى تقدير.

ونظراً لانشغال السلطان في بداية حكمه بمواجهة المنافسين فقد اصطبغت قصائد المديح التي أنشأها أبوالصوفي-في تلك الفترة- بالصبغة التوثيقية التي تسجل انتصارات السلطان واندحار الخصوم أو تبرر-في المقابل- إخفاق السلطان لأسباب يراها الشاعر مقنعة، لكن الحالة الأخيرة لم تكن هي السائدة، فقد نجح السلطان عام 1889م في مهادنة الزعيم القبلي «صالح بن علي الحارثي» ليتمكن بعد ذلك من تجريد حملة للسيطرة على «الرستاق» التي استقلت تحت حكم «ابراهيم بن قيس» بعد مقتل أخيه الإمام عزّان في «مسقط» عام 1871م، لكنّ الحملة أخفقت وأدّى ذلك إلى ظهور «عبدالعزيز بن سعيد» عام 1890م في منطقة «الباطنة» مطالباً بالحكم، لكن قوات السلطان هزمته فاضطر لقبول الصلح والتخلي عن مطلبه[1]. وقد جدد السلطان بعد ذلك الحرب على عائلة الإمام عزّان، إذ نرى أبا الصوفي يسجل اغتيال «سعود بن الإمام عزان» في قلعة «الرستاق» على يد أنصار السلطان قائلاً[2]:

هجمتْ بنوعبسٍ عليهِ مذ غدا ❊ مستقبل المحرابِ للتهجيدِ

---

[1] الشيبة: نهضة الأعيان بحريّة عمان، ص: 238.

[2] ديوانه، ص: 38.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وكان «حمود» شقيق المقتول قد تواطأ مع قاتليه طمعاً في الإمارة، وعندما صارت إليه سعى الرستاقيون بقيادة ابن عمه «سعيد بن ابراهيم بن قيس» لإخراجه من قلعة «الرستاق»، وعندما نجحوا في ذلك راود الأخير الزعماء الدينيين لينصّبوه إماماً فقال أبوالصوفي يسخر من فكرته[1]:

مَنْ لغرٍّ يَسُومَهُ الدَّهرُ خَسْفاً ❊ يَقْدَحُ الماءَ كيْ يشبَّ الضِّراما!

عَمْرُكَ اللهِ لـــو رقيتَ الثُّريّا ❊ لم تجدْ غيرَ فيصلٍ عنكَ حامى!

وقد مثّلتْ أسرة الإمام عزان أكبر التحديات للسلطان لكنها، -بالطبع- لم تكن الوحيدة، فقد كان على السلطان أن يختار بين رضى الإنجليز أو رضى زعماء القبائل المناوئين. وبمعنى آخر كان عليه أن يختار بين خصم يتربص به في البحر وهم الإنجليز، وخصوم يتربصون به في البر وهم زعماء القبائل، ولم يكن باستطاعة الإنجليز تقديم العون في البر لأنهم كانوا يخشون الغرق في مستنقع حرب دموية، وفي المقابل لم يكن زعماء القبائل يمتلكون القوة البحرية اللازمة لطرد الإنجليز، وفي النهاية لم يكن أمام السلطان إلا مجاراة الفريقين. وهكذا وقع مع الإنجليز في إبريل عام 1890م معاهدة التجارة العمانية البريطانية، ووقع عام 1891م معاهدة عدم التنازل عن أراض أوممتلكات عمانية بغير الموافقة البريطانية[2]، وقد حمت هذه الاتفاقيات المصالح البريطانية من أطماع الدول الاستعمارية الأخرى.

أما زعماء القبائل فقد أراد السلطان كسب ودّهم ليسيطر على البلاد، فتوسط في النزاعات القبلية بالمال والعطايا وقرّب الزعماء المحافظين، وأعلن تأييده لرجال الدين المتشددين في إباحة تجارة الرقيق والاحتفاظ بهم، ورفض التعاون مع الإنجليز في هذا الشأن، وألغى بذلك اتفاقيات حضر

---

(1) المصدر نفسه، ص: 71.

(2) الشيبة: نهضة الأعيان بحرية عمان، ص: 238.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بيع العبيد التي وقعها الإنجليز مع أسلافه في أعوام 1822م و1839م و1845م، وكان آخرها تلك التي وقعها الإنجليز عام 1873م مع السلطان تركي بن سعيد، ونصّت على حظر دخول العبيد إلى ميناء مسقط مع مصادرة المراكب التي تتجر بهم[1]. وفي الحقيقة فقد أدرك السلطان أن هذه المعاهدات عديمة الجدوى، لأن بعمان عشرات الموانئ الأخرى التي تستقبل العبيد، ويكاد من شبه المستحيل منع تجار الرقيق من دخول الأراضي العمانية.

وبسبب المتاعب الاقتصادية رفع السلطان يده عن القبائل، وكانت هذه تتسلح وقتها بأحدث أنواع الأسلحة الفردية، إذ كانت مسقط منذ بداية القرن التاسع عشر مركزاً لبيع السلاح الأوروبي[2]، وأدى ذلك إلى نشوب أعنف الحروب الأهلية، فتناحرت القبائل للسيطرة على بلدة أو حصن أو قلعة أو فلج (نهر صغير) أو لثار، وكانت دائماً تبحث عن مموّل لشراء الأسلحة. ولقد وجد السلطان ‹حمود بن علي آل سعيد› سلطان ‹زنجبار› في هذا الوضع فرصة سانحة لتحقيق طموحاته في إقامة دولة عمانية إفريقية آسيوية موحّدة، فقام بتمويل الزعيم القبلي ‹صالح بن علي الحارثي› ليهاجم مسقط، وبالفعل تقدمت قوات الأخير وحاصرت عام 1895م ‹مسقط› حيث دارت على أسوارها ومنافذها الجبلية الوعرة اشتباكات عنيفة سجّلها أبوالصوفي مقرّعاً المهاجمين مستنكراً فعلهم بمثل قوله[3]:

أم القومُ إذ حلّوا بمسقط واعتـــــدوا ❊ على الملك عِصياناً وللحربِ ألحموا

---

[1] بادول، روبين: الاتفاقيات الدولية لسلطنة عمان، ترجمة محمد أمين عبدالله، حصاد ندوة الدراسات العمانية، الطبعة الثانية 1980، مجلد 8، ص: 203-210.

[2] لاندن: عمان منذ1856، ص: 466.

[3] ديوانه، ص: 75.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويظهر من هذه القصيدة أن بعض المناوئين نجح في التسلل إلى قصر السلطان قبل أن يصل أنصاره ويهزم خصمه، وقد ابتهج أبوالصوفي بهذا النصر قائلا:

ففلّ جيوشَ الخصم قسراً وأدبـــرتْ ❊ كما تدبر الأغنامُ إن قــامَ ضيغمُ

وأضحتْ تخومُ الأرض تحسو دماءهم ❊ فمـــــــا منهمُ إلا قتيلٌ ومكلمُ

وهكذا قضى أبوالصوفي هذه الفترة من حياته يوثق أعمال الممدوح ويهاجم خصومه. ومع أنه كان في الثالثة والثلاثين من العمر إلا أنه ظل بعيداً عن التجارب الشخصية الخاصة، فلم يظهر من حياته سوى هذا الجانب الرسمي. أما أوقات النزهة والرحلات فقد قضاها أيضاً بمعية السلطان، وقد وصف بعضها في قصائد طويلة من مثل قصيدته التي قالها في 28 ذي الحجة 1318هـ/1899م أثناء خروج السلطان للصيد في ضواحي ولاية «قريّات»[1]، ونجد الشاعر يظهر في العام التالي بمعية السلطان في ولاية «صُور» من المنطقة «الشرقية»، وسبب ذلك أن أهالي «صور» طردوا والي السلطان في ظروف معقدة فما كان من السلطان إلا أن جرّد حملة عسكرية هزمت المنشقين، ثم قام شخصيّاً في رمضان من سنة 1319هـ/1900م بالإشراف على بناء قلعة «صور» المطلة على بحر العرب، فقال أبوالصوفي قصيدته[2]:

ما كلُّ مَن ملكَ الثراءَ يجـــودُ ❊ كـــــلا ولا كلُّ الرجالِ تسودُ

وفيها يقول واصفاً القلعة:

وإذا تراءَتها العيونُ تظنّـــــها ❊ فوق السحابِ أساسها معقودُ

سجدتْ لطلعتها الشواهق وانثنت ❊ أعطافُ أوديةِ القفـــار تميدُ

---

[1] المصدر نفسه، ص: 24.

[2] المصدر نفسه، ص: 33.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثم خاطب السلطان ليعفو عن أهالي ‹صور›:

رفقاً أميرالمؤمنين فإنمـــــــا ❊ خضعت لطلعتك العتاة الصيدُ

وبالرغم من الضجة الإعلامية التي يحدثها الشاعر حول ما يقوم به السلطان من أعمال وما يتعرض له من أحداث إلا أن ديوانه يدل على صمته لفترات طويلة، حيث لم يصل إلينا-على سبيل المثال- شيء من شعره فيما بين 1889م و1893م. بعدها قال قصيدة واحدة، ثم صمت فيما بين 1893م و1899م، ثم قال قصائد آخرها تلك المشار إليها في الفقرة السابقة وكانت في 1900م، ولازم بعدها الصمت حتى سنة 1903م. كذلك صمت فيما بين 1906م و1909م، ولا نعرف على وجه الدقة ما سبب هذا الغياب المتكرر خاصة أن السلطان فيصل لم يغب عن عمان مطلقاً، وبهذا لا نجد لغياب الشاعر سبباً وظيفياً إلا أن يكون قد عاد -في تلك الفترات- إلى بلدته ‹سمائل› ممضياً بها ما يشبه الإجازات الرسمية.

على أية حال، يظهر أبوالصوفي -بعد غياب طويل- في سنة 1322هـ/1903م وقد تجاوز الأربعين من العمر لينشد السلطان مُخمّسة عينيّة يتحدث فيها عن الشجو والأسى والشوق والنوى والصبر والجفا والعهد والوفا بحيث تجعلنا هذه المخمّسة نعتقد أن شيئاً ما قد حدث للشاعر، وأن ذلك الشيء يواريه الشاعر بلغة ضبابية من مثل قوله [1]:

أقومُ بحفظِ الواجباتِ متمِّـــما ❊ وتقعد عن حفظِ الإخاء تألمـــا

لذاكَ رأيتُ العذرَ أولى و أسلما ❊ إذا ما رأيتَ الخِلَّ بالصدِّ أعلما

قدعْهُ فرحبُ الأرض للمرءِ أوْسعُ

([1]) المصدر نفسه، ص: 64.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومهما يكن من أمر فإن هذا النسق الشخصي لا يستمر، إذ يعود الشاعر في القصائد اللاحقة إلى التوثيق والنسق المدحي المعهود، ونراه يقف طويلاً في أكثر من قصيدة عند حرب السلطان في «إزكي» و «نزوى» وما حولهما، وكلها حدثت في سنة 1323هـ/1904م، ويبرر أبو الصوفي هذه الحرب بأن القبيلة التي يذكرها أكثرت الفساد بقطع الطرق واختطاف النساء والأطفال وبيعهم واغتصاب الأموال في «إزكي» و«نزوى» كما طردت عامل السلطان من «إزكي» وأعلنت العصيان، ونرى أبا الصوفي يفصّل القول فيما حدث ويصف أسباب الحرب المتقدّمة قائلاً[1]:

حين عاثت بنو ريام فظلّـــتْ ⁂ تخضبُ الأرضَ بالدماءِ يـــداها

لم تزلْ تقطعُ المسالك بغـــياً ⁂ كم نفوس تســعى ، أراقت دماها

كم أُجينٍ وعسجدٍ نهبتـــــهُ ⁂ حلّلتْ كلّ ما يَحلُ فِنـــــــاها[2]

كم نساء حرائر الجيبِ بيعـتْ ⁂ كم يتيمٍ حرٍ يُباعُ شِفـــــــاها

ويستمر الشاعر حتى يأتي لوصف رأس القبيلة المذكورة فيقول:

غصبَ المالَ مالكيهِ وأضحـــى ⁂ يمنع المسلمينَ قهراً عطـــاها

وفي المقابل يصف السلطان بقوله:

هو سرُّ الإلهِ في الخلق حتمـــاً ⁂ هو عينُ الوجودِ نورُ سنـــاها

وقد تابع أبا الصوفي في الترحيب بالانتصار على هذه الفئة شعراء آخرون[3].

---

[1] المصدر نفسه، ص: 96.

[2] خقـــف فِناءها.

[3] منهم على سبيل المثال الشاعر ابن شيخان والشاعرعبدالله بن سعيد بن خلفان الخليلي.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ونستشف من شعر أبي الصوفي أن عمان نعمت بعد ذلك بهدوء أكسب السلطان شيئاً من الراحة فاهتم بشؤونه العائلية، فقام سنة1324هـ/1905م على زواج ولي عهده «تيمور»، وكانت هذه فرصة لأبي الصوفي ليبتعد عن شعر الحرب إلى شعر الفرح والتهنئة فقال قصيدته[1]:

اليوم حقّ ليَ الهنـــــــــا ❊ بنتِ العُـلى لي مســــــكنا

وفي نهاية تلك السنة يرحل الشاعر بمعيّة السلطان في رحلة طويلة إلى «ظفار» وأعمالها، وقد وصف أبوالصوفي هذه الرحلة في رائية طويلة جدّاً جمع فيها بين أوصاف الرحلة البحرية وأوصاف الرحلة البرية، والجديد هنا أن الشاعر لا يصف رحلته إلى الممدوح بل يصف رحلته مع ممدوحه، وذلك بمثل قوله[2]:

تحاسدتِ الأيـــــامُ فيكَ فإن يكنْ ❊ جنابُكَ في قُطر تـــــحسُّدَهُ قُطرُ

وإنْ كنتَ في أرضٍ تُخالُ عِراصُها ❊ ذنائبَ من كفّيكَ يجري بها التبرُ

فطفنا بأنـــــــــحاءِ البلادِ كأننا ❊ نجومُ سماءٍ و المـــليكُ هو البدرُ

تحفُّ بنا خضرُ الرّيـــــاضِ وكلّما ❊ عبرنا إلى نهرٍ يعـــــارضنا نهرُ

وأثناء عودته إلى «مسقط» ينسج أبوالصوفي في مدح السلطان حائيّة على غرار حائيّة الشاعر الحلبي «ابن النحّاس» (ت 1052هـ/1633م) في مدح الأمير النابلسي «محمّد بن فرّوخ»، ويصوم بعدها عن قول الشعر لأكثر من سنتين، وينشط عام 1327هـ/1909م فيمدح السلطان

---

[1] ديوانه، ص: 91.

[2] المصدر نفسه، ص: 49..

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بثلاث قصائد قالها في رجب[1] ثم شعبان[2] ثم رمضان[3]على الترتيب. كما يستهل عام 1328هـ/1910م بقصيدة تؤرخ دخول «الهاتف» قصر السلطان ويسمّيه «التيلفون» كما عرّب في بداية استعماله فيقول[4]:

ما ظنّ ذو بصر أنّ الجمادَ لهُ ❊ نطقٌ بهِ تصدحُ الحيــطانُ بالنّغم

حتّى ترقّعَ ذاك التيلفونُ على ❊ عرش الخلافةِ يشــدو ناطقاً بفم

ويبدو أن أبا الصوفي قد قضى سنة 1328هـ/1910م في بلدته «سمائل» إذ نراه يرسل إلى السلطان قصيدة مدحيّة سمّاها «بواعث الأشواق» افتتحها بقوله[5]:

قلبٌ لتذكار الأحبّة قد صــبا ❊ فكأنّهُ سَعَفٌ تهاداهُ الصّـــــبا

وهي من أرق قصائده مع أنه قالها بعد بلوغه التاسعة والأربعين من العمر. وكان العالم في سنة 1911م مقبلاً على الحرب العالمية الأولى فبدأت الأوضاع بالتزعزع، ومع بداية سنة 1912م ضرب الإنجليز حصاراً شديداً على «مسقط» لمنع تصدير السلاح للمقاومة المسلحة في الهند وباكستان التي كان يشارك فيها كثير من عرب العراق والشام وغيرهم، وأدى هذا إلى تقلص عائدات الجمارك فتدهورت الأمور، وتزايدَ نفوذ الكولونية، ونقصت المواد التموينية بشدّة

---

[1] المصدر نفسه، ص: 99.

[2] المصدر نفسه، ص: 36.

[3] المصدر نفسه، ص: 21.

[4] المصدر نفسه، ص: 87.

[5] المصدر نفسه، ص: 17.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتضاعفت أسعارها، ونتيجة لذلك بدأ الزعماء الدينيّون في التحرك لإعلان الثورة وإعادة الإمامة، وقد استنكر أبوالصوفي هذا الموقف وهاجمهم بشدّة قائلاً[1]:

لـمّا تخيّلَ للعـــــدى ❊ نيلُ العـُـلـى قالوا: نثبْ!

يتخبّطونَ بجهلـــــهم ❊ مثلَ الفراشِ على الشُّهبْ

فاعجبْ لمن لا يرعوي ❊ عن جهلـــــهِ أفلا يثبْ؟!

ودخل أبوالصوفي في غمرة الأحداث وحذّر المناوئين من تنفيذ خططهم وذكّرهم بحلم السلطان ودافع عنه رائياً أنه الأجدر بالحكم والأكثر حنكة ودراية قائلاً[2]:

فمنْ أكبر الأشيا خصامكَ فيصلاً ❊ وكفرانك النعماءَ لا شكَ أكبـرُ

عزيزٌ على الأيام فيصلُ أن يُرى ❊ مثيلٌ له، والمثلُ عن ذاكَ يقصرُ

وربما وجّهَ هذه القصيدة بالأخص للشيخ «نورالدين السالمي» إذ كان يَفد -قبل ذلك- على السلطان فيكرمه لكن الشيخ لم يلبث أن قلب له ظهر المجنّ وأرسل طلابه إلى كل مكان لجمع المال والرجال لإعلان الثورة، وأرسل لزعماء القبائل المناوئين للسلطان واتّعد الجميع في بلدة «تنوف» على سفح الجبل الأخضر، وهناك تم اختيار الشيخ «سالم بن راشد الخروصي»-تلميذ نورالدين وصهره- إماماً، وكان ذلك في نهاية سنة 1331هـ/1912م، وإثرها قام السلطان بقطع امدادات التموين عن داخلية عمان وتجهزّ للحرب، ومع ذلك كان من المؤكد سقوط البلدات التقليدية للإمامة المناوئة للسلطنة مثل «نزوى» و«إزكي»، وبالفعل ما لبثت «نزوى» أن سلّمت

([1]) المصدر نفسه، ص: 28.

([2]) المصدر نفسه، ص: 58.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

نفسها في مايو عام 1913م وتبعتها «إزكي»، ولم يلبث السلطان أن مرض فقال أبوالصوفي قصيدته الابتهالية[1]:

عوفيتَ يا بهجةَ الأيام من ألـــم ❊ ما كنتَ بالدهر كانَ الدهرُ في سلم

عشنا بعيشكَ مغبوطينَ في سعةٍ ❊ أبقاكَ ربُّكَ في ملكٍ وفي نِـــعَم

وتدهورت الظروف الصحية للسلطان وما لبث أن توفي في شهر أكتوبر عام 1913م في قصره بمسقط فقال أبوالصوفي يندبه[2]:

هل ضمّتِ الأرضُ مليكـاً مثل منْ ❊ قد ضمّتِ اليومَ بأحقاب الزمنْ؟!

وهي مقطوعة، وبعدها قال مرثيته المطوّلة[3]:

أأسلو وحادي البين جدّتْ ركائبهْ ❊ وناحتْ على دوح المنايا نوادبهْ

ثم صمت الشاعر لأكثر من سنتين ولم ينه صمته إلا في 16 ربيع الأول عام 1333هـ/1914م حين هنّأ السلطان الجديد تيمور[4] بالمولد النبوي الشريف وذلك بقصيدته[5]:

للكون من بحر السرور تدفـــــقُ ❊ منهُ ثـــــعَلٌ الكائناتُ وتُغْبِقُ

([1]) المصدر نفسه، ص: 84.

[2] المصدر نفسه، ص: 94.

[3] المصدر نفسه، ص: 14.

[4] هو السلطان «تيمور بن فيصل بن تركي» تولى الحكم يوم وفاة أبيه في شهر أكتوبر سنة 1913م. ولكونه أحب السياحة في الأرض والإقامة بالهند فقد اتخذ مجلسا للوزراء حمّله شؤون الدولة، وأعدّ ابنه «سعيد» ليكون خليفته وجعله رئيساً للوزراء حتّى تنازل له عن الحكم بالكليّة عام 1932م. وقد توفي السلطان «تيمور» عام 1383هـ/1964م بالهند. راجع: الخصيبي: الشقائق، ج2، ص: 240. والشيبة: نهضة الأعيان، ص:250.

[5] ديوان أبي الصوفي، ص: 157.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وقد انعكس الطابع الخاص لحياة السلطان تيمور على شعر أبي الصوفي. فهذا السلطان كان يؤثر السلم، فدعا الإمام إلى الحوار لكن الأخير استولى على ولايتيْ «قريّات» و«بَركا» القريبتين من «مسقط»[1]، ثم هاجمت قواته في يناير 1915م «مسقط» لكنها انهزمت تحت نيران قصف البحريّة البريطانية[2]، وبعدها جمد الوضع على ذلك، ولم يمل السلطان إلى الصدام بل اهتم بشؤنه الخاصة ولم يكترث لما يحدث حوله، وساعد على تدعيم هذا الوضع أن الإمام اغتيل في يوليو 1920م وتم إعلان العلامة «محمد بن عبدالله الخليلي»[3] إماماً جديداً فدعاه السلطان للصلح فوافق فوراً، وبعد أقل من شهرين تم توقيع صلح شامل استراحت به البلاد من ويلات الحروب، وساد السلم عُمانَ إلى أن توفي الإمام الخليلي عام 1954م.

كان السلطان الجديد محبّاً للسفر والسياحة، فلا يكاد يمكث في عُمان برهة حتى يغادرها إلى مكان ما، وبدا ذلك جليّاً واضحاً في شعر أبي الصوفي إذ توزع ما بين تهنئة بقدوم أو توديع أو وصف رحلة، وفي المقابل غاب الشعر الحربي وكل ما يتصل ويمت إلى الصراع والسياسة بصلة، فلا نجد ذكراً لمهاجمة «مسقط» عام 1915م أو «الأزمة الاقتصادية الحادّة» عام 1918م أو «موجة الكوليرا» التي ضربت البلاد عام1919م أو «إعلان الصلح» عام 1920م، ولا نجد ذكراً للأحداث الداخلية الأخرى، وكأنّ أبا الصوفي تشكّل وفق ما يريده الممدوح ورغباته فاقتصر على ما ذكرنا من تهنئة أو توديع أو وصف أو إجازة أو غيرها .

---

[1] لاندن: عمان منذ 1856، ص: 162.

[2] الشيبة: نهضة الأعيان، ص:169.

[3] هو «محمد بن عبدالله بن سعيد بن خلفان الخليلي الأزدي» ولد عام 1299هـ/1880م في «سمائل» وتوفي في عاصمة حكمه «نزوى» عام 1373هـ/1954م عن أربع وسبعين سنة، اشتهر بعدله وتواضعه وسياسته السمحة، شغل منصب الإمامة لأربعة وثلاثين عاماً. نجد أوفى ترجماته في: الشيبة: نهضة الأعيان، ص: 377– 505.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وبحسب ديوان أبي الصوفي، لم تكد الأوضاع تهدأ في «مسقط» بعد هجوم الإمام عليها عام1915م حتى احتفل السلطان بابنه «سعيد» فقال أبوالصوفي قصيدته[1]:

قُمْ بالغدوِّ وأترع الأقداحـــا ⁂ واشربْ على نغمِ الهناءِ الراحا

وفي هذه القصيدة وما بعدها سنلاحظ تغير لغة الشاعر وأنها أصبحت أكثر مرحاً من لغته المعهودة، كما نشعر بأن الشاعر أصبح أكثر قرباً من السلطان، إذ نجده يسدي إليه النصح في قصائده، وبالأخص تلك التي قالها في بداية حكمه، ومنها قصيدته التي قالها في 15 جمادى الآخرة سنة 1335هـ/1916م، وفيها يقول[2]:

إن الإلهَ قد استرعاكَ أمّتـــهُ ⁂ فاحفظْ كلاءتها صوناً من العَجَفِ

خليفةَ اللهِ إنّ اللهَ أهّـلـــكمْ ⁂ للأمرِ والنهي فاحيي سنة السلفِ

إن الحياة بنشرِ العدلِ منْعَمَةٌ ⁂ يعيشُ صاحبـــها في غايةِ الترفِ

وبحكم الموقع فإن الذي نجح في جرّ الآخر إلى طريقته هو السلطان، فبعد فترة نرى أبا الصوفي عام 1337هـ/1918م يصف أحد مجالسه بقوله[3]:

تُجلى عروسُ الكونِ فيما بيننا ⁂ فالوقتُ كأسٌ والحديثُ عُقارُ

في فتيةٍ حسدَ الصّباحُ وجوههم ⁂ فكأنّهم وسْـطَ الدّجى أقمارُ

راقت مجالسنا ورقّ هـــواؤنا ⁂ بأبي سعيدٍ زانهُ إســـــفارُ

---

[1] ديوانه، ص: 113.

[2] المصدر نفسه، ص: 151.

[3] المصدر نفسه، ص: 131.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأصبح أبوالصوفي بشعره خير من يوثّق لتحرّكات السلطان وأحواله واهتماماته، ونراه يصحبه عام 1338هـ/1919م إلى إحدى زياراته للهند ثم يفترقان في «دلهي» فيغادرها السلطان بالقطار متوجّهاً بصحبة قنصل الإنجليز «ونكيت» إلى «جواليار» فيقول أبوالصوفي مخاطباً سائق القطار، ويسميه هنا بـ«الريل» على عادة الإنجليز[1]:

لك الله رفقاً فالقلوبُ تقطّعت ❊ لدى زجرات «الريل» والعينُ تدمعُ

على مَهلٍ، إنّ الجفونَ تقرّحتْ ❊ وإنّ فؤادي مسّكَ «الريل» يتبعُ!

ويظهر أنّ الشاعر غادر «دلهي» قافلاً إلى عُمان بينما ظلّ السلطان بالهند لأكثر من سنة، وعند عودته منتصف 1339هـ/1920م استقبله الشاعر بقصيدة يقول فيها[2]:

دمعتْ عيني سروراً و عَدَتْ ❊ كلُّ عينٍ ، من سروري، تدمعُ

خرّتِ الأكوانُ طوعاً ركّعاً ❊ مذ رأتْ تيمورَ ظلّتْ تركعُ

ولا يكاد السلطان يستقر به المقام في «مسقط» حتى يعود إلى الهند ويظل بها فترة طويلة، ثم يرجع إلى عُمان في منتصف 1341هـ/1922م ويستقبله أبوالصوفي بهمزيّة تحمل شيئاً من العتاب على غيابه عن بلده، وذلك من مثل قوله[3]:

فالق العصا واربعْ فثمّ مرابعٌ ❊ يعتزُّ فيها المرءُ عن أعدائهِ

وفي أوائل السنة التالية يرحل السلطان بحراً إلى «ظفار» ويصطحب أباالصوفي ويصل في العاشر من جمادى الثانية 1342هـ/1923م إلى «صلالة» ويُمضي فيها فصل الخريف، وهناك يلقي

---

(1) المصدر نفسه، ص: 142.

(2) المصدر نفسه، ص: 143.

(3) المصدر نفسه، ص: 105.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أبوالصوفي على مسمعه مطوّلة نونية بلغت خمسة وتسعين بيتاً حيث أغرته طبيعة «ظفار» فأطلق لنفسه العنان قائلاً[1]:

فيالهُ من خريفٍ زادني كَلَـفاً ❊ ما أبهجَ الأنسَ أنْ لو طالَ إدمانُ

بنفسجٌ و شميمُ الجلّنارُ بـــها ❊ و زنبَقٌ وكِبارُ الدّوح مِيـــطانُ

والياسمينُ كمثلِ الدّوح مشتبكٌ ❊ وقدْ كُسِي من ثيابِ الزّهر أجفانُ

نمشي بها والحَيَا يعلو كواهلها ❊ وَفَرْشُنا نفحها وردٌ ورَيـــحانُ

وفي رمضان من تلك السنة يعود السلطان إلى «مسقط»، ولم يكد يصل حتى غادرها في ثالث أيام العيد إلى «الهند» مرّة أخرى فودعه أبوالصوفي بقصيدته[2]:

ألي بعد سكّانِ الفؤادِ سـكونُ؟ ❊ وعيشي عقيبَ الظاعنينَ سُجونُ؟

ولا يحتوي ديوان أبي الصوفي على تهنئة بعودة السلطان لكننا نلاحظ تواجد الشاعر مع السلطان في بداية سنة 1343هـ/1925م بـ«ظفار» وأنه يودّعها عندما يغادرها السلطان في 24 جمادى الثانية سنة 1343هـ/1925م عائداً إلى «مسقط» بقصيدة يقول فيها[3]:

فلا يجعلُ الرحمنُ ذا العهدَ آخراً ❊ ففيكِ فؤادي – ياظفارُ– تعلّـقا

ولا يلبث السلطان أن يغادر «مسقط» متوجّهاً في 19 رمضان سنة 1343هـ/1925م مرة أخرى إلى «الهند»، فيودّعه أبو الصوفي بمقطوعة نظميّة اشتكى فيها من بعده قائلاً[1]:

---

(1) المصدر نفسه، ص: 183.

(2) المصدر نفسه، ص: 174.

(3) المصدر نفسه، ص: 164.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن لا يلذُّ العيشُ إلا بقربــه ❊ فإنّ عــلى رغمي يكونُ التنائيــا

ويظهر أنّ غيبة السلطان لم تطل هذه المرّة حيث نتفاجأ بأبي الصوفي يصف رحلة صيد في جبال ‹ظفار› ابتدأها السلطان قبيل فجر الثالث من شوال سنة 1343هـ/1925م[2]، وكذلك يظهر السلطان والشاعر في نهاية هذه السنة بمجلس سمر في ولاية ‹مرباط› القريبة من ‹صلالة› يتطارحان الشعر ويتبادلان الإنشاد فينظم السلطان بيتاً ويجيزه أبوالصوفي بأبيات أو قصيدة، ويتنقل الإثنان أثناء تواجدهما في ‹ظفار› من بلد إلى بلد وكان ذلك مكسباً للشعر إذ ينشئ أبوالصوفي في وصف تلك الرحلات قصيدة إثر قصيدة، ونرى السلطان يجتاز ‹عُوقد› و‹مَفتلكوت› و‹المِغَيْسِل› و‹جَمجوم› و‹وادي عَقول› و‹قِيشان› و‹الصُّبارة› و‹مداحق› وسلسلة ‹جبال القمر› الشاهقة ويصل في سادس ذي القعدة 1343هـ/1925م إلى ولاية ‹رَخْيوت› أقرب نقطة إلى ‹ضَلكوت› أقصى مناطق جنوب عُمان، فينشئ أبو الصوفي في ذلك قافيّة طويلة يسميها ‹السياحة الرخيوتيّة› يعبّر مطلعها عن تلك الرحلات المستمرّة، إذ يقول[3]:

هوّنْ عليكَ فليسَ فوقكَ مَرْقــى ❊ نِلتَ السماءَ فأينَ تقصدُ ترقى؟!

وتؤكّد هذه المطوّلة القويّة بما لا يدع مجالاً للشك أنّ أبا الصوفي شاعر كبير لا يُجارى إذا طرب. ويثبت ديوان أبي الصوفي أن إقامة السلطان بـــ‹ظفار› امتدت لآخر الربع الأول من سنة 1344هـ/1926م، وقد أنشأ أبوالصوفي خلال هذه الفترة عدّة قصائد بعضها في الصيد أو ما يسمّى نقديّاً بالطّرد، وبعضها في وصف ‹ظفار› حيث الخيل والسفن والبحر والسهل والجبل وشلالات ‹دربات› ونهر ‹أرزات› والعيون والرياض والظباء والبقرالوحشي المسمّى محليّاً

---

(1) المصدر نفسه، ص: 189.

(2) المصدر نفسه، ص: 112.

(3) المصدر نفسه، ص: 161.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بـــ«المها» وأشجار اللبان والنارجيل والسحب والرذاذ وحبق وعبق وأزهار برّية وأصوات الرعاة وترانيم الحداة وطيور بلا عدّ وغابات استوائية وجبال تحتضن أبناءها وحضارات من قديم التاريخ الذي ولد هناك وكان ومازال وكل ذلك مثل البيئة التي أنتجت نص أبي الصوفي في هذه الفترة، وقام السلطان على عمارة «ظفار» فامتدّت إقامة الشاعر بها وتحققت أحلامه فكاد لا يغادرها إلا ليعود إليها وهو يعلن ذلك قائلاً في إحدى قصائده بهذه السنة(1344/1926م)[1]:

سقاكِ الحيَا ياظفارُ وغرّدت ⁂ قمـــاريكِ دهراً بالأفانين تسجعُ

فإنْ أقفرت منا لياليكِ إنـــنا ⁂ سنأتيكِ يوماً عن قريبٍ ونرجعُ

وينص الديوان على تواجد الشاعر في الربع الأخير من سنة 1345هـــ/1927م بمعيّة السلطان في «ظفار» حيث يمدحه ويهنئه بعيد الأضحى في قصيدته[2]:

هذي المعاهدُ قفْ بالحمى واتّئدِ ⁂ وقـــوفَ صبٍّ رماهُ الشوقُ بالكمدِ

ويظهر أن السلطان لم يغادر «ظفار» طيلة سنة 1346هـــ/1928م إذ ينشئ أبوالصوفي في صفر[3] وربيع الثاني[4] ورمضان[5] قصائد كلها في «ظفار»، ويبدو أن سبب ذلك هو اشتغال السلطان ببناء منزله على نهر «أرزات» وقد ذكره أبوالصوفي في قصيدة طويلة قال فيها[6]:

يا منزلاً بالحمى قد شيـــدَ بالهمم ⁂ أصبحتَ في ذروةِ العليـــاءِ كالعَلَمِ

---

[1] المصدر نفسه، ص: 148.

[2] المصدر نفسه، ص: 120.

[3] المصدر نفسه، ص: 138.

[4] المصدر نفسه، ص: 168.

[5] المصدر نفسه، ص: 165.

[6] المصدر نفسه، ص: 170.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بنتكَ كفّ العلى والمجدُ ساعـــدها ❊ صرحاً ممرّدَ الترحيـبِ و الكـــرم

أرستْ سفينُ العلى مذّ هبَّ عاصفها ❊ بنهر أرزاتَ حيثُ الجودُ كالـــدِّيَم!!

ومن ‹ظفار› يرحل أبوالصوفي بمعيّة السلطان إلى ‹مسقط› ثم ‹صحار› العاصمة القديمة لعُمان، ولا يلبث السلطان أن يغادر إلى أوروبا للعلاج، ويعود في نهاية شعبان سنة 1347هـ/1929م فيستقبله أبوالصوفي بقصيدة يقول فيها[1]:

جئتَ للعالمين غوثاً وغيثـــاً ❊ يا مليك الأنـــام أنتَ هُداها

وينوي السلطان في منتصف سنة 1348هـ/1930م زيارة ‹ظفار› فيستبق أبوالصوفي ذلك الحدث بقصيدة مديح يتشوّق فيها إلى ‹ظفار›، فيأخذه السلطان بمعيته فينشئ أبوالصوفي قصيدة أخرى يقول فيها[2]:

لقد ظفرت مني ظفارُ وأوثقتْ ❊ بأسبابها وتداً بقلبي لهُ شدّ

وبعد شهرين يهم السلطان بالعودة إلى ‹مسقط› فيودّع أبوالصوفي ‹ظفار› بقصيدة سمّاها ‹رشقات الشّفار على القلب أهون من فراق ظفار› قال فيها[3]:

يا رعى اللهُ ليـــــــــالٍ ❊ نرتجي منـــــــها إيابا[4]

مزج القلبُ هُيامـــــــــاً ❊ بهـــــــــواها و استطابا

---

[1] المصدر نفسه، ص: 185.

[2] المصدر نفسه، ص: 119.

[3] المصدر نفسه، ص: 107.

[4] أشار محقق الديوان إلى امتناع الشاعر عن نصب ياء (ليالي) للضرورة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتاتي سنة 1350هـ/1932م ويتخلّى السلطان لولي عهده عن العرش بموجب وثيقة أصدرها من محلّ إقامته بالهند تؤكد رغبته الشخصيّة في ذلك، وفي تلك السنة يكتب أبوالصوفي آخر قصائده وهي مقصورة[1] طويلة يركز معظمها على ترك السلطان لمسقط وتأثيرات ذلك على الشاعر، ولم يعد السلطان إلى عمان إذ بقي بالهند ثم سافر في رحلة طويلة حول العالم، وقد ظلّ أبوالصوفي بمعية السلطان الجديد سعيد بن تيمور إلى أن توفي الشاعر عام 1372هـ/1953م. أمّا السلطان تيمور فقد توفي بالهند عام 1383هـ/1964م.

2. مراحل النص

ليس من السهل تقسيم شعر شاعر إلى مراحل، ولا أن يقرر الباحث متى تبدأ المرحلة أو تنتهي، إذ يتطلب ذلك بحثاً دقيقاً عن الخصائص وتنقيباً مستمرّاً عن الفوارق وحذراً شديداً من الوقوع في هوّة التشابه التي تلغي الفكرة برمّتها، وتسهل في المقابل الإشارة إلى السمات العامّة بصورة مجملة. لكنّ توفير الجهد هنا يؤدي بالضرورة- إلى غموض في تحديد الأنساق التي أنتجت النص، وعلى الباحث -بالتالي- أن يختار بين تجشّم مصاعب تحديد الأنساق أو توقع قصور النتائج، وإذا كان القصور قد تم تجنّبه في المحاولة التالية، فإنّ ذلك يعني أن التغلب على مصاعب تحديد الأنساق أصبح أمراً لا بدّ منه[2].

نفترض أن أبا الصوفي ارتهن في صياغة النص لعوامل شخصيّة وبيئية وثقافية متشابكة، وارتبط النص -في البداية- ببيئة القرية وبطور التلقي وبشخصية التلميذ وبكتب الأسلاف والثقافة القديمة والحفظ والتقليد، وتفتح وعيه عندما انتقل إلى العاصمة «مسقط» على ما يحدث في العالم الشعري

---

[1] ديوانه، ص: 194.

[2] اعتمدت الطريقة التي اتبعها الباحث هنا على إعادة ترتيب كل القصائد زمنيّا ثم قراءتها وقراءة ما يتصل بها من نصوص خارجية ثم استنباط سماتها ثم تحديد المراحل بناء على الترابط بين السمات.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العربي من حراك إحيائي، واكتشف عوالم ثقافية أخرى تتمثل في الإذاعة والمجلة والجريدة والكتب الأدبية والنقدية الحديثة، وخرج من عباءة المشيخة الدينية ليتلبس بترف الحاشية السلطانية في رحلات الصيد ومجالس الأنس والسياحة الداخلية والخارجية، وراقب عن كثب مراوغات السياسة ومواجهات السلاح وصراع المصالح، واستمع إلى لغات مختلفة واختلط بأهل الشرق والغرب والشمال والجنوب من عرب وغير عرب، واجتمع على التكسّب مع شعراء آخرين أخذوا منه أو أخذ منهم، وبحث في القصص عمن يشبه سلطانه ويشبهه من الشعراء أو كذلك تخيّل فمضى وراءه، وأحس بالتحدّي الذي يستدعي مهارات الحرفة وإجادة الصنعة، واكتفى بالمدح وبالأسرة الحاكمة ورضي بموقعه الذي رآه أعلى من كلّ ما حلم به، وقاده ذلك في النهاية إلى التقيّد بالواقع التقليدي لثقافة الشاعر المدّاح وفكره وأدواته، ولم يلتصق بالحركات الأدبية التجديدية التي شكلت في أقطار أخرى ظواهر أدبية نمت وأثمرت بعد أن سقيت بمياه التجديد.

هكذا تشكل النص عند أبي الصوفي فولد ونشأ قرويّا، وشب مدنيّا، وتقدّم به العمر بين الجبل والبحر والطبيعة والمدينة، ومر بالظواهر واجتاز مرحلتي التكوين والصنعة ووصل إلى النضج، لم ينقسم لكنه تطور، ولم يحلق لكنه دار على جبال الشعر القديمة، ولم يحتكر القمّة لكنه أيضا فرّ عن السفح، وتحرّكه في تلك المساحة المجهولة يستدعي رصده بما كان عليه عند اجتيازه مرتحلا إلى النضج.

أ. <u>مرحلة التكوين:</u>

يُقصَدُ بالتكوين توصيف القصائد التي وقعت–من حيث المضمون– تحت هواجس شكر الممدوح والتذلل له والدّعاء له وادّعاء حبّه والوجل من صدوده والموازنة بين الممدوح والأسماء التاريخية وتقليد القدماء والمعاصرين بالمعارضات أو النقائض، ومن حيث الأسلوب تلك القصائد التي وقعت في أسر اللغة القرآنية والرصف والركاكة وتقبل الألفاظ العامية والإتكاء على الضرورة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشعرية واعتداد الشاعر بشعره وغيرها من السمات التي ستنضم إلى هذه القائمة عند ابحار القراءة في قصائد هذه المرحلة. ومن هذا المنطلق لا يعني هذا المصطلح التثقف بل يعني التجربة والصقل واكتساب المهارة في المديح، وقد انتقل الشاعرعندما حقق هذه العناصرإلى المرحلة التالية وهي مرحلة الصنعة.

وتبدأ الحدود الفعلية لهذه المرحلة بأول قصيدة مدحيّة قالها في السلطان فيصل عام 1307هـ/1888م وتنتهي عام 1324هـ/1905م، وتدل من الناحية الواقعية على تطوّر النص بسبب تغيّر حياة منتجه، وتقف عند سنة 1905م لأنها تمثل بداية انقطاع عن نظم شعر المديح استمر أربع سنوات، كما يمثل هذا التاريخ نهاية سن الشباب المدني للشاعر وشعره الذي بلغ سبع عشرة سنة، واحترزنا بكلمة «المدني» للدلالة على الفرق بين نشأته في «سمائل» التي رحل عنها في السادسة والعشرين من عمره وحياته في «مسقط» التي بلغت خمساً وستين سنة، و«سمائل» أكبر من «مسقط» مساحة لكن الأنشطة بها كانت ريفيـّة، ومن هنا نرى أن الشاعر استدرك شبابه بـ«مسقط» المدينة والميناء وما احتوته من قصور وأسواق وجبال يغسلها البحر وشواطئ تكنسها الشمس وحدائق وبساتين ومزيج بشري وطابع خاص ونكهة ما زالت مميزة إلى اليوم. لقد صرّح أبوالصوفي في نهاية هذه المرحلة (1324هـ/1905م) بالتغيرات التي طرأت على حياته جرّاء رحيله إلى «مسقط» واتصاله بالأسرة الحاكمة فقال[1]:

وبهم قررت بمسقـطٍ ⁂ وبهم سلوتُ المنحنى

وبهم تركتُ من الزما ⁂ ن أحبتـي و الموطنا

وبهم حلا مرُّ الزمـا ⁂ ن و زال ما قد أحزنا

---

[1] ديوانه، ص: 91.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ونلاحظ أن الشاعر يقارن في هذه الأبيات بين حياته الشظفة وحاله الحزين في سمائل وحياته وحاله الرفيع في مسقط، كما تحمل مفردات «الاستقرار» و«السلو» و«حلا» و«غدوت علما» ايحاءات نفسية تؤكد الأثر النفسي لعلاقة الشاعر بالأسرة المالكة، إذ منحته هذه العلاقة الثقة بالنفس والأهمية وغطت جوانب كانت تنقصه فقيّده إحسانهم لمدحهم ومن وجد الاحسان قيداً تقيّدا. وفي المقابل، لهج أبو الصوفي –في هذه المرحلة– بشكرالممدوح ولا تكاد قصيدة من قصائده في هذه الفترة تخلومن تعبير عن هذا الشعور، ومن ذلك قوله[1]:

أوليتني نِعماً تكاد لـــــــــوسعها ⁂ فيها تغيبُ الشمسُ حتى تَغْرُبا

لو كان ما في الأرض من قلمٍ جرى ⁂ معشارَ مـــــا أوليتني لن يكتبا

فالنعم التي أسبغها الممدوح على الشاعر تغطي الشمس ولاتستطيع الأقلام أن تكتب معشارها، بالتالي كان أبوالصوفي يقرّ بعجزه عن إثابة الممدوح نظير إحسانه[2]:

فها أنا في ذرى نعماه أسعى ⁂ بـــــفضلٍ لا يشقُّ له ثيابُ

وأرفلُ في نعيمِ العيشِ منـــهُ ⁂ بجـــــودٍ لا يطاقُ له ثوابُ

هذا الاحساس كان يدفع الشاعر للتذلل واصطناع العبودية[3]:

لولا عظيمُ العفو يستر ذِلّتي ⁂ ما كنتُ من بين العبيدِ مقرّبا

أو يقول[4]:

---

(1) المصدر نفسه، ص: 20.

(2) المصدر نفسه، ص: 27.

(3) المصدر نفسه، ص: 21.

(4) المصدر نفسه، ص: 81.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فليسَ سوى عجزي إليكَ وسيلتي ⁂ عن الشكر فالإقرارُ بالعجز أسلمُ

متى يخلصُ العبدُ الأسيرُ من الولا ⁂ إذا كان من نعمائكَ اللحمُ و الدمُ

وهذه الظاهرة تتكرر في المرحلة الأولى بشكل كبير لكنها لم تختف من أشعاره، ولأننا لن نشير إليها لاحقاً فإننا نستشهد على صحة هذه النظرة بقوله سنة 1328هـ/1909م في فيصل[1]:

لا زلتُ أرسفُ في قيدِ الولا أبـداً ⁂ لا فكَّ عنّي ذاك القيدَ من قـدمي

في صبوتي بسلوكِ الـرّقِ منتظِمٌ ⁂ أستغفرُ اللهَ كيفَ العتقُ في هَرَمي

لا يسمحُ اللهُ أنْ أرمي بسهمِ قلىً ⁂ أقسمتُ باللهِ أنَّ الرّقَ من قِسَمي!

ونستشهد أيضا بقوله سنة 1350هـ /1932م في تيمور[2]:

وهو الذي رقّهَ عيشي رغداً ⁂ بقربه كنتُ عبـــــداً مصطفى

أحلّني بالقربِ منهُ مـــــنزلاً ⁂ ماحلّهُ غيري ولو نال الـسّها

ومن الظواهر التي ترتبط بما سبق وتكررت بكثرة في أشعار هذه المرحلة؛ ظاهرة الدعاء للممدوح إذ لا تكاد تخلو منه قصيدة في هذه المرحلة ومعظم القصائد كان الشاعر يختمها بمثل قوله[3]:

ربِّ أيّد مليكنا القرمَ واظهرْ ⁂ شِرعةَ الدين واحمها أن تضاما

واحمِ سلطاننا-إلهي-وصنهُ ⁂ مـــا على الدين بالحمايةِ قاما

---

(1) المصدر نفسه، ص: 88.

(2) المصدر نفسه، ص: 193.

(3) المصدر نفسه، ص: 74.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أو قوله[1]:

فلا زلتَ في دستِ الخلافةِ راتعاً ❊ تُعانقكَ العلياء ويخدمك النصرُ[2]

أو قوله[3]:

دمْ بالهنا في العزّةِ القعساءِ مـــا ❊ قد غرّدت وَرقا على غصنِ الشّجرْ

وفي هذه المرحلة أيضاً، كان الشاعر يعيش على وجل من صدود الممدوح أو إهماله أوطرده من محيطه، ولم يكن الشاعر يخفي هذا الشعور بل كثيراً ما صرّح به في قصائد هذه المرحلة، ومن ذلك قوله مثلاً[4]:

جفاؤكَ فهْوَ الداء لا شكّ والفنا ❊ وحسبُ الفتى بالسخطِ لو كانَ يعلمُ

فالشاعر لا يتحمّل حتى السخط وهو بمفهومه أقل من الجفاء الذي يوازي الموت والفناء، ولذلك كان يشكو من أية درجة من درجات الصدود[5]:

أراني زماني من صدودكَ حالةً ❊ فما كنتُ أرجو منكَ ما قد أرانيا

وشاعت في قصائد هذه المرحلة مقارنة الممدوح بالأسماء التاريخية وذلك بالتشبيه أو التفضيل اللفظي أو المعنوي، كأن يقول مثلاً[6]:

ما أحنفٌ في الحلمِ، بل ما حاتمٌ ❊ في الجودِ، بل ما حيدرٌ يوم الذُّعُرْ؟

---

(1) المصدر نفسه، ص: 53.

(2) الدست: صدر المجلس، راتع: مقيم. ويفترض أن يكون هذا البيت من الطويل لكن وزنه مضطرب.

(3) المصدر نفسه، ص: 56.

(4) المصدر نفسه، ص: 81.

(5) المصدر نفسه، ص: 101.

(6) المصدر نفسه، ص: 54.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هذا مليكُ الحـــسن، هذا يوسفٌ ❊ لـــــو حورُ عدنٍ راودتهُ ما غدَرْ

وفي هذه المرحلة كان الشاعر ينزع باستمرار إلى التقاطع المباشر مع غيره من الشعراء، سابقين ومعاصرين، وكان دافعه لتقليد السابقين رغبته الشخصيّة في صقل مهاراته الشعرية بالتدرّب على أساليب القدماء من ناحية، والتدليل على مقدرته الشعرية بمجاراة كبار الشعراء التقليديين مثل النابغة والمتنبي من ناحية أخرى، أما المعاصرون فقد عارض بعضهم لاشتراك المناسبة، ومن ذلك معارضته قصيدة ‹عبدالله بن سعيد الخليلي› التي مطلعها (سيدي ذا الفتوح إحدى العجائبْ) التي قالها في مدح السلطان سنة 1323هـ/1904م، وقد افتتح أبو الصوفي قصيدته بطريقة مغايرة ثمّ ضمّن قول ‹الخليلي› في بيت قائلا[1]:

لم أقلْ: ذا الفتوحُ لمّا تسنّى ❊ «سيّدي، ذا الفتوحُ إحدى العجائبْ»!

ونراه في هذه المرحلة يناقض بعض قصائد معاصريه التي حملت آراء سياسية عارضت السلطان، ويشير الديوان إلى قصيدة من هذا النوع قالها الشاعر الرستاقي ‹ناصر بن سيف الجنيبي› في التعصّب لأسرة الإمام عزّان بن قيس[2].

ونجد في صياغة قصائد هذه المرحلة كثيراً من ظواهر الضعف والاضطراب ومنها شيوع «الرصف» الذي يدل على أن الشاعر يقيم الوزن والقافية على حساب المضمون والقيمة الفنية، ويتجلى هذا الوضع في مثل قول أبي الصوفي في القصيدة الأولى المشار إليها[3]:

قلْ للسحابِ الجون: ما هذا الحيا ❊ هلا رأتْ عيناكَ ذا صوبَ المطر؟

---

(1) المصدر نفسه، ص: 12.

(2) المصدر نفسه، ص: 70.

(3) المصدر نفسه، ص: 53.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

إنْ كنتَ ياذا جاهلاً ما قلـــــتُهُ ❊ قِفْ وهلةً عندي تجدْ كنهَ الخبرْ!

ذا فيصلٌ، كم فصّلتْ من جــودهِ ❊ أعنـــاقُ مالٍ ما لها عنهُ مفرّ!

وقد اشتق الشاعرفي البيت الثالث الفعل «فصّلتْ» من اسم الممدوح ومضى فربط التفصيل بالجود وليس بشيء آخر لأنه أراد استثمار «التفصيل» في شيء يدفع الممدوح للعطاء، لذا لم يستعمل التركيب «أعناق مال» من باب الصورة إذ لا علاقة قريبة أو بعيدة بين «التفصيل» و«الأعناق» و«المال»، فالمال ليست له أعناق، والأعناق لا تفصّل، والجود يلغيه التفصيل الذي يحمل معنى التضييق.

والتصقت بظاهرة «الرصف» هذه، ظاهرة أخرى شديدة الأهمية حيث وقع أبو الصوفي في هذه المرحلة- تحت تأثير «اللغة القرآنية» فسيطرت عليه سيطرة تامة، ومضى يعيد رصفها في أبياته كلما سنحت له الفرصة، ونراه يقول في القصيدة السابقة مخاطباً عذاله في مدح السلطان [1]:

قلتُ: اقصصوا رؤياكمُ في وصفهِ ❊ تكفيكمُ الذكرى فهلْ من مُدّكِرْ؟

أم فيكمُ وقرٌ عـــــــلى آذانكمْ ❊ أم أنتمُ عميٌ فمـــا من معتبرْ؟

هذا مليكُ الأرض سلطانُ المـــلا ❊ ذا فيصلُ الأحكام كـــلا لا وزر!

وهكذا صاغ الشاعر في البيت الأول الآية ﴿لا تقصص رؤياك على إخوتك(يوسف:12)﴾ والآية ﴿ولقد تركناها آية فهل من مدّكر(القمر:54)﴾، وفي البيت الثاني صاغ الآية ﴿والذين لا يؤمنون في آذانهم وقر وهو عليهم عمى(فصلت:41)﴾، وصاغ في البيت الثالث الآية ﴿كلا لا وزر إلى ربك

---

[1] المصدر نفسه، ص: 55.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يومئذٍ المستقر(القيامة:75)﴾، وهذه الصياغات لايطلبها النص ولا يحتاجها ولا ترمز لشيء ولم توظف توظيفاً حسناً، وقد ألح أبوالصوفي على استعمال «لغة القرآن» في مواضع أخرى.

وأكثر أبوالصوفي في هذه المرحلة من الاتكاء على ما تبيحه «الضرورة الشعرية» كتضعيف الحروف أو تسكينها أو تحريكها، فمن ذلك قوله[1]:

روّح النفسَ لا تُرذها المتـــاعبْ ❊ ما هـــكذا يا أخي تُحَدّى الركائبْ

والأصح «تحْدى» لكنّ الوزن اضطرّه إلى تضعيف الدال، ومن ذلك تسكينه «الياء» في كلمة «فيضان» و«الحاء» في كلمة «السحب» من قوله[2]:

فيا عيـــنُ قد آنَ البُكاءُ فاذرفي ❊ بفيْضانِ دمعٍ يفضحُ السّحْبَ ساكبه

وكان الشاعر يتجاهل في هذه المرحلة قواعد النحو فيقول مثلاً[3]:

ملوكٌ أم ملاكٌ في خباها ❊ بحورٌ أم بدورٌ لا يصابوا

فيا خيمات إنس تحتميها ❊ ليـــوثٌ سادة لا يستعابوا

وهنا لا مبرر للجزم أو حذف النون من الفعلين «يصابون» و«يستعابون»، وشاعت هذه الظاهرة في مجمل هذه القصيدة وفي غيرها، كقوله[4]:

لا ألومُ العُداةَ لمّـــا تولّوا ❊ يسألوا العفوَ كلما سارَ راكبْ!

كما نجد أيضاً تأنيث المذكّر وتذكير المؤنّث، ومن ذلك قوله[1]:

---

(1) المصدر نفسه، ص: 11.

(2) المصدر نفسه، ص: 16.

(3) المصدر نفسه، ص: 24.

(4) المصدر نفسه، ص: 13.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لساني وقلبي كلّنا ثم ســـــاعدي ⁂ لدى مدحهِ ثمَّ اليراعةُ والحبرُ

واللسان والقلب مذكّران. وكان يستسيغ استعمال الألفاظ المحليّة ومن ذلك قوله[2]:

فثارت عليها الصّمْغُ تمطرُ فوقها ⁂ كأنّ على الكثبان قد نُثِرَ البذرُ

فـــ«الصمع» جمع «صَمْعَة» وتعني «البندقيّة»، وقدْ سكّن الميم لضرورة الوزن وهذا الجمع غريب ولا يصح، ونرى الشاعر في موضع آخر يسميها (صمعاء) فيقول[3]:

فلا زالتِ الصّمـــــعاءُ تلثمُ هامهم ⁂ وسيفُ جنـــودِ اللهِ فيهمْ مُحكَّمُ

ومع كل ما تقدّم من ظواهر كان الشاعر في هذه المرحلة مولعاً بـــ«مدح شعره» ويعتدّ بشاعريته بصورة لا نجدها في المراحل اللاحقة، ومن ذلك قوله يخاطب الشعراء ويصف شعره[4]:

ما قولكمْ؟ ما شعركم في مدح منْ ⁂ ظلّتْ لهُ شهْبُ السّما حذوَ الأثرْ؟

هذي عصا موسى الكليم استلقفتْ ⁂ مـــا زَخْرَفَتْهُ كفُّ غاوٍ قدْ سَحَرْ

بلْ هذهِ شُهْبُ السّما قد أعـــدِدَتْ ⁂ فيها رُجومٌ تَقْذِفُ الشّعْرَ الهَدَرْ!

ب .<u>مرحلة الصنعة الفنية</u>

يقصد بهذه المرحلة تحقيق الشاعر للإجادة الفنية مع جنوح لمنافسة معاصريه بمعارضة كبار الشعراء والتزام بالجزالة وإفراط في المبالغة في المديح والغزل وتعصب للممدوح وهجاء لمناوئيه وممارسة وظيفة شاعر البلاط التقليدية، ونزوع إلى البديع واهتمام بتسمية قصائده، وتعتبر الصنعة

---

(1) المصدر نفسه، ص: 53.

(2) المصدر نفسه، ص: 49.

(3) المصدر نفسه، ص: 76.

(4) المصدر نفسه، ص: 55.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هنا عن امتلاك لمهارات الشعر واحتراف للمديح وما استدعاه من غزل أو رثاء أو هجاء أو مواضيع أصغر، وما يفصل هذه المرحلة عن المرحلة السابقة هو خلوّ قصائدها من سمات المرحلة الأولى. ويمكن تحديد هذه المرحلة بما قاله من نصوص في الفترة ما بين 1325هـ/1906م و1335هـ/1916م وهي تغطي السنوات الأخيرة من حكم السلطان فيصل والأولى من حكم السلطان تيمور.

وقد أولع أبوالصوفي في هذه المرحلة بالنّسج على منوال كبار الشعراء للبرهنة على مهارته الشعرية، وأوّل ما نلقى من ذلك قصيدته الحائية التي مرّت بنا وقد نسجها عام 1325هـ/1906م على غرار حائية ابن النّحاس:

باتَ ساجي الطرفِ والشوقُ يُلحُّ ⁂ والدّجى إن يمضِ جنحٌ يأتِ جنحُ

وبمعارضته لهذه القصيدة دخل أبوالصوفي في منافسة مع شعراء عارضوها، منهم ‹أبووسيم السمائلي› ولم نجد قصيدته في المصادر، إلا أنّ ‹الخصيبي› يروي منها بيتين حفظهما-مثلما يقول- أيام شبيبته، وهما[1]:

إنّ صدْرَيْنا لصـــــــدرٍ واحدٍ ⁂ إذ تعـــــــانقنا وكشحينا لكشحُ

يا لناسي شـــــابَ راسي فإلى ⁂ كم أقاسي كل عضو فيه جــرحُ

وقد نظر ‹أبو وسيم› فيهما إلى قول ‹ابن النّحّاس›:

قرّبتْ مني فماً نـــــــحوَ فمٍ ⁂ فاعتنقنا والتـــــقى كشحٌ وكشحُ

كمْ أداوي القلبَ قلّـــت حيلتي ⁂ كلما داويتُ جـــــرحاً سالَ جرحُ

---

[1] الخصيبي: شقائق النعمان، ج1، ص: 179.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومنهم ‹عبدالله بن سعيد الخليلي› ومطلع قصيدته[1]:

عارضُ الشوق على قلبي يسحُّ ❊ ولريح العـذل في الآذان لفـحُ

ومنهم أيضا الشاعر ‹حمود بن خلفان العبيداني› ولم يرو أحد قصيدته وإنما ذكر ‹الخصيبي› في ترجمته أنه من جملة معارضي قصيدة ‹ابن النحّاس›، وكل هذا يدلل على أن أباالصوفي اندمج في هذه المرحلة مع معاصريه من الشعراء في منافساتهم، وكان ذلك يبشّر بارتقائه لمرحلة الصنعة المحكمة، وتشمل الصنعة هنا عناصر القول من لفظ ومعنى والربط بين المعاني الجزئية وظروف قول القصيدة وعلاقة ذلك بالممدوح واتساق المعاني في القصيدة كاتّساق مقدّمة الحنين للأهل وادّعاء الشوق للممدوح وحسن التخلص ومزج المعاني وغيرها من المقوّمات الفنيّة للشعر.

والقصائد التي تحقق هذه الشروط كثيرة منها قصيدته[2]:

الصبرُ أجملُ والتّجمّلُ أنسَبُ ❊ والصمتُ عن كُثر اللجاجةِ أصوَبُ

وقصيدته[3]:

ما للحمائم بالغصـــون تُغرّدُ ❊ أشجاكِ نوحي أم شجـــاكِ المعهدُ!

ومنها قصيدته[4]:

للكون من بحـــر السرور تدفقُ ❊ منهُ شُـعَلٌ الكائنـــــــاتُ وتُغبَقُ

وفيها يجنح أبوالصوفي إلى مزج الجزالة باللغة الحديثة فيقول بعد ذلك:

---

[1] نفسه، ج2، ص: 246.

[2] ديوان أبي الصوفي، ص: 21.

[3] المصدر نفسه، ص: 36.

[4] المصدر نفسه، ص: 157.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

سَقرتْ بهِ الأيّامُ فهْيَ بَسـواسِمٌ ❊ والدّهرُ يبسِمُ بالسّرور ويَنطِقُ

والأرضُ من فرح البشائر تنثني ❊ ويدُ الليالي بالهنـاءِ تُصفّقُ

تتدفّقُ الأفراحُ في عرصاتِـها ❊ فكأنّما عرصاتُ مَسقط زَئبَقُ

وكان النقد القديم لا يحبّذ استعمال كلمات مثل «تُصفق» و«زئبق» أما الآن فينظر النقد إلى مثل هذه الكلمات على أنّها من اللغة الإيحائية التي يرقى بها النص، وتمتلئ هذه الأبيات بالصور، ويظهر في هذه القصيدة «المديح الأخلاقي» الذي أنتجته الشخصيّة الواثقة للشاعر وهذا ما لم يكن متوفراً في المرحلة السابقة، ومن ذلك قوله منوّهاً باحتفال السلطان بالمولد النبوي الشريف على صاحبه أفضل الصلاة والسلام، ومذكّراً السلطان بحقّ البلاد عليه:

أظهرتَ فيهِ للنبيِّ مشـاعراً ❊ بظهورها أنتَ الحـريّ الأخلقُ

وفتحتَ أبوابَ المكارمِ للـورى ❊ نِعَماً بطولِ الدهرِ ليستْ تَخلَقُ

قِيدتْ إليكَ فسرْ بها محفولـةً ❊ ماءَ العدالـةِ إنّ عـدلكَ مُغرِقُ

حُمّلتَها فارفقْ فتلكَ أمـانـةٌ ❊ علِمَ الإلهُ لها بأنّـكَ أرفقُ

واسلك بها سُبلَ الهُداةِ فإنّـها ❊ سبلٌ إلى نهجِ المـكارمِ تُلحِقُ

ونشعر أن أباالصوفي مغرم في هذه المرحلة بـ«المبالغات المفرطة» فلا تكاد تخلو منها قصيدة، ومن ذلك قوله في السلطان فيصل[1]:

متكفّلٌ لبني الزّمانِ برزقِـهم ❊ فيداهُ في كرمٍ تغـورُ وتُنجِدُ

---

[1] المصدر نفسه، ص: 38.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شمسُ العوالمِ أنتَ سرُّ اللهِ في ❊ هذا الزّمانِ و نورُهُ المتجسّدُ

ويقول فيه أيضا[1]:

يا أيّها الملكُ الذي بهرَ المـــــلا ❊ بكمالكَ الدّنيا تعالتْ منصـــبا

لو كانَ خُلْقُكَ في البحارِ اعذوذبتْ ❊ أو كانَ في قفرٍ لســـالَ وأعشبا

أغنتْ يداكَ بني الزمانِ و مثلـــهمْ ❊ فنداكَ يُمطرُ مخصـــباً أو مجْدِبا

قتلتْ مهابتكَ العدى وتكفلـــــتْ ❊ رَهَبوتُ بأسكَ للعـــوالي والظُبا

وقد ذمّ النقاد منذ –أرسطو– المبالغات أما مناهج النقد الحديث فلم تتفق حولها، ونفضّل أن نقرأ هذه المبالغات في السياق الخيالي للأدب، بمعنى أن جملة «بهر الملا» لا تدل على ملأ حقيقي، وأن جملة «بكمالك تعالت الدّنيا» كذلك لا تدل على شخص حقيقي لأن إشارات الأسماء والأماكن ما هي إلا باعث لإنتاج النص الذي يفصلها عن واقعها ويحمّلها رؤية جديدة للعالم.

وتكثر المبالغة المفرطة في شعر شعراء البلاط لأنها تحقق الوظيفة الدعائية التي تعتمد على التهويل، وهو يشبه في هذه النقطة شعر الغزل الذي يقوم بالدعاية لمشاعر المحب أمام الحبيبة فيلجأ إلى التهويل، لذا ارتبطت هذه الظاهرة عند أبي الصوفي بظاهرة «التهويل في الغزل» فكانت المبالغة تنسحب عنده على مجمل القصيدة من مديح وغزل، ونجد ذلك مثلاً في المقدمة الغزلية لحائيته التي يقول فيها[2]:

ظلماتٌ بالدّجى كمْ لي بـــــها ❊ زفراتٌ تقطـــعُ الأحشا وتلحو

---

[1] المصدر نفسه، ص: 19–20.

[2] المصدر نفسه، ص: 41.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أغرقتني سحْبُ عيني بالبُـــكا ⁂ وبقلبي من سعير الوجدِ لفْحُ

ولا يعتمد الشاعر هنا على واقع حقيقي لأنّ الموقف هو موقف دعائي موجّه في الأساس إلى القارئ ليتصوّر علاقة الحب بين المحب والمحبوبة. ومما ارتبط بالمبالغة والوظيفة الدعائية عند أبي الصوفي في هذه المرحلة: «شدّة تعصّبه» ضدّ خصوم الممدوح فهو يسمّيهم مثلا بـــ«الملحدين» قائلا[1]:

فكأنني بالملـــــحدينَ تشدّقوا ⁂ قدْ ورّثته الملكَ قبـــلُ جدودُ

فالمالُ يورَثُ ليسَ أخلاقُ الفتى ⁂ والملكُ، كيفَ النّصرُ والتأييدُ؟

ومن ظواهر هذه المرحلة أيضاً تولّع الشاعر بالأشكال الشعرية القديمة مثل «البديع»، ويتجلّى ذلك بوضوح في قصيدة عُرفت باسم «الخاليّة» وهي آخر قصائد هذه المرحلة إذ قالها في 11 جمادى الثانية سنة 1335هـ/1916م، ولم تكن في المديح بل جعلها أبوالصوفي في الحنين لبلدته «سمائل» وسمّاها «بث الأشجان بتذكّر الأوطان»، وتنتهي جميع أبياتها وهي ثلاثة وثلاثون بيتا بكلمة «الخال»، وفي كل بيت يستعملها الشاعر بمعنىً جديد ليس من السهل معرفته إلا بالاعتماد على السياق وبالرجوع لمعاجم اللغة وهي تبدأ على هذا النمط[2]:

منازلُ بالفيحا سقى عهدَكِ الخالُ ⁂ مُلثّ مُديمُ الوقع لا المخلفُ الخالُ[3]

---

(1) المصدر نفسه، ص: 35.

(2) المصدر نفسه، ص: 67.

(3) الخال هنا: السحاب لا مطر فيه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهذا النسق من تكلف الجناس والتورية واستعمال البديع ليس جديداً، إذ عثرنا على نماذج أسبق اهتم بإيرادها ابن عبدالملك الأنصاري الأوسي المراكشي(ت703هـ) في السفر السادس من كتابه {الذيل والتكملة}، ومنها قصيدة لابن هشام اللخمي السبتي الإشبيلي كان أولها[1]:

أقولُ لخالي وهْوَ يوما بذي خال ❊ يروحُ ويغدو في بردٍ من الخال

أما ظفرت كفاك بالعُصُـر الخال ❊ بربةِ خـــالٍ لا يزنّ بها الخالي

تمرُّ كمرِّ الخـــالِ يرتجُّ ردفـــها ❊ إلى منزلٍ بالخال خلو من الخال

أنامت لأهل الخال خالاً فكلّـــهم ❊ يؤمُّ إليها من صحيح ومن خال

وكذلك يورد المراكشي قصيدة على هذا النمط لعبدالواحد بن علي اللغوي وتذييل نظمه هو على تلك الشاكلة. ونحن بهذا التتبع لسنا بوارد مناقشة الجوانب الشكلية وإنما يكفينا توضيح الأنساق المعرفية التي أنتجت نصوص أبي الصوفي، ويدلل نزوعه الشكلي هنا على انغماسه في الصنعة وأنه تعدّى -في هذه المرحلة- معارضة معاصريه إلى البحث فيما يبرهن على مقدرته النظميّة.

وآخر ما نشير إليه من ظواهر هذه المرحلة أن أبا الصوفي درج فيها على تسمية قصائده وأية قصيدة لم يسمّها كان يمهّد لها بمقدّمة نثرية، فمن بين اثنين وعشرين قصيدة قالها في هذه الفترة نجد أنه سمّى خمس قصائد وقدّم للقصائد الباقية بمقدّمات نثرية تبين المناسبة والتاريخ وأحياناً المضمون. وغلب النمط السجعي على تسمياته، فنجده يسمي أولى قصائده بـــ«معاتبة الغرام وبل شفاء الأوام»[2] وقالها في رجب 1327هـ/1908م، ويسمّي الثانية بـــ«تحمل الهوى»[1] وقالها

---

(1) نقلا عن الغازي، علال: مناهج النقد بالمغرب خلال القرن الثامن للهجرة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية-الرباط، الطبعةالأولى 1999م، ص:279.

(2) ديوان أبي الصوفي، ص: 99.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في رمضان 1327هـ/1908م، ويسمّي الثالثة بـ«بواعث الأشواق من لواعج المشتاق»[2] وقالها في 1328هـ/1909م، ويسمّي الرابعة «نفثات من فؤاد شجي في ذكر إظهار بشائر المولد النبوي»[3] وأنشدها في 16 ربيع الأول 1333هـ/1914م، ويسمّي الخامسة «بث الأشجان بتذكر الأوطان»[4] وقالها في 11 جمادى الثانية 1335هـ/1916م، ولم نعهد مثل هذه التسميات في المرحلة الأولى لنصوصه ولا عند الشعراء العمانيين المعاصرين، ويظهر لنا انها أستجدّت لأبي الصوفي بتأثير من قصائد الشعراء العرب التي كان يطّلع عليها في ما يصل قصر السلطان من جرائد ومجلّات وهي وسائل لم تتوفر آنذاك لأغلب معاصريه من الشعراء العمانيين، ومثل هذا مقدّمة لمرحلة النضج التي انتقل إليها أبوالصوفي بعد أن اتسعت مداركه.

ج. مرحلة النضج

يقصد بالنضج اجتماع عناصر الاستقلال الفكري والثقافي في النصوص التي أنتجها أبوالصوفي في هذه المرحلة وتأثّره بالوسائل الثقافيّة الحديثة كالمجلّة والجريدة والمذياع وبمفردات البيئة المدنيّة الحديثة -آنذاك- والمفردات الحضارية كالهاتف والبرقيّة والقطار والسفينة البخاريّة والوصول إلى نهاية العمر والعودة بالذاكرة والنزوع إلى التفكّر في مسائل الحياة والوجود والموت والمصير والقلق الديني والنزوع لمقدّمات الاستفهام والحنين والنزوع إلى الوصف. وفي المقابل: التكلّف في المديح والتكلّف في الغزل وبروز عنصر المشاركة الأدبية بين الشاعر والممدوح، وتأثّر باللغة الحديثة وتقبّل استعمال الأسماء المعرّبة.

---

(1) المصدر نفسه، ص: 36.

(2) المصدر نفسه، ص: 17.

(3) المصدر نفسه، ص: 157.

(4) المصدر نفسه، ص: 67.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتندرج في هذه المرحلة تلك النصوص التي قيلت فيما بين 1335هـ/1916م و1350هـ/1932م وكلها في عهد السلطان تيمور بن فيصل، ويكشف شعر أبي الصوفي في هذه الفترة أنه لشاعر من حاشية السلطان اعتاد الترف والكماليات والسياحة ورحلات الصيد ومجالس السمر وما يتصل بذلك، فالشاعر يؤدي الآن وظيفة شاعر القصر ليس بعقليّة الشاعر القروي كما في المرحلة الأولى وليس بعقليّة الشاعر المتصنّع كما في المرحلة الثانية بل بعقليّة رجل الحاشية أو سمير السلطان ونديمه الأدبي، وكان الاثنان يتبادلان الرأي فيما يرد في الجرائد والمجلات والإذاعات من نصوص شعرية، ونجد في الديوان إشارة إلى اسم إحدى تلك المجلات وهي مجلة «المفيد»[1]، كما نجد أبا الصوفي يقدّم لإحدى قصائده بقوله "**قد وردت أبيات عن الزهاوي في جريدة فأمرني جلالة السلطان بـ[نظم] أبيات تشاكلها فقلت**"[2]، ونفهم من هذه المقدّمة أن الشاعر تعدّى –في هذه المرحلة– المديح إلى تمثيل السلطان في اتخاذ المواقف الفكرية والحضارية من قضايا معيّنة ومنها قضية تحرير المرأة، وبالفعل رد أبوالصوفي بقصيدة في اثنين وعشرين بيتاً اعتبر فيها أن التطور ليس شكلاً وأنّ التطوّر الحقيقي فات قومَه العرب، فقال[3]:

ترينا عيونُ الوهمِ أنّا حقائقٌ ⁂ فنجهدُ في الدنيا نلمُّ السفاسفا

نظلُّ على ظهرِ التطوّرِ دلّهاً ⁂ حيارى كأنضاءٍ يَخِدْنَ النّفانِفا

كأنّا هباءٌ قدْ تقلّـــص ظِلّهُ ⁂ تهبُّ عليهِ السّافياتُ عواصِفا

---

[1] المصدر نفسه، ص: 150.

[2] المصدر نفسه، ص: 155.

[3] المصدر نفسه، ص: 155.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد تكرر هذا الموقف من السلطان والشاعرعندما قرأ الأثنان (في 2 ذي الحجّة 1347هـ/1929م) قصيدة ‹الزّهاوي› التي يقول فيها:

لا تحولُ الأخلاقُ إلا ببـطءٍ ⁂ إنّها من مـــوارثِ الأمواتِ

وهنا طلب السلطان من أبي الصوفي نقض أفكار‹الزهّاوي› والرّد عليه، فقال[1]:

أنا في السّتر للحصينةِ حُبّي ⁂ لستُ أهوى تبرّجَ المُحصناتِ

طمحَ العقلُ بالزّهاويِّ حتّى ⁂ كبّهُ في مهـــامهِ المُهلكاتِ

ونرى أبا الصوفي أيضاً يخمّس شعراً للزهاوي دعا فيه إلى التطوّر[2]، وتثبت هذه المناسبات قراءة أبي الصوفي لجميل صدقي الزهّاوي وغيره من معاصريه العرب، كما تبرهن–وهذا ما نسعى إليه– على العلاقة الأدبية بين الشاعر والسلطان، وكثيراً ما يشير الديوان إلى اشتراك الشاعر والسلطان في نظم قصيدة أو أبيات، وغالباً ما كان السلطان يبدأ بصياغة بيت أو أبيات ثم يطلب من الشاعر أن يكمل ما بداه، ومن ذلك أن السلطان أرسل للشاعر من ‹الهند› قائلاً[3]:

خلتِ ‹الهوسُ بوتُ›[4] من كلّ ريمٍ ⁂ كاعباتٍ يخجلن بدراً منيرا

وذلك في اثني عشر بيتاً، وقد طلب من الشاعر أن يكمل القصيدة ففعل وقدّم لها بمقدمة نثرية طويلة[5]. ومن ذلك أنّ السلطان أرسل في 16 رجب 1340هـ/1921م لأبي الصوفي بأربعة أشطار غزلية ورسالة نثرية تعبّر عن حاله طالباً من الشاعر أن يسلك ذلك في قصيدة ففعل في

---

(1) المصدر نفسه، ص:111.

(2) المصدر نفسه، ص: 209.

(3) المصدر نفسه، ص: 129.

(4) (الهوس بوت) معربة عن الكلمة الإنجليزية: Houseboat ، وتعني (بيت عائم) أو مركب يستعمل كبيت.

(5) المصدر نفسه، ص: 128–129.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عينيّة بلغت أربعين بيتاً، وبتأثير من حالة السلطان امتلأت هذه القصيدة بالألفاظ المدنية البحتة وبالأمور التي لم تكن منتشرة في ذلك الوقت كاستعمال الهاتف، فنرى الشاعر يقول مثلاً[1]:

وأعدو لأسلاكِ التليفون معرضا ⁂ وأسلكُ أحياناً خـــــلالَ المخادع

وأهفو إلى الركب إن عنّ سائحٌ ⁂ أردّدُ طرفي في جهاتِ الشوارع

وهنا نكاد نتبيّن ألفاظ السلطان من ألفاظ الشاعر، فالتليفون والمخادع وسائح والشوارع وما شاكلها هي ليست ممّا قد يعبّر به الشاعر عن نفسه في الغزل.

ومن ذلك أن السلطان قال في إحدى رحلات الصيد[2]:

إنّ يومَ النفير فرّج همّـــي ⁂ فرّجَ اللهُ همّ كلّ مســـــافرْ

فأجازه الشاعر بطلبٍ من السلطان في قصيدة من ستة عشر بيتاً، قال فيها[3]:

رفقتي والعُلا وحافِرُ مُهْري ⁂ واجتيابُ الفلا وضمُّ العساكرْ

هنّ أحلى من الترقه عندي ⁂ أيُّ يومٍ أكنْ بهاتيكَ ظـــــافرْ

ومن ذلك أن السلطان قال مترنّما (**قفْ بالشوارع هل ترى لهمْ أثرْ**) وطلب الإجازة عليه فوضعه أبو الصوفي في قصيدة[4]، ومن ذلك أيضاً أنّ السلطان أنشد في مجلس سمر بـــ«رباط» عام 1343هـ/1924م[5]:

---

(1) المصدر نفسه، ص: 145.

(2) المصدر نفسه، ص: 133.

(3) المصدر نفسه، ص: 133.

(4) المصدر نفسه، ص: 134.

(5) المصدر نفسه، ص: 135.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يا نداماي طـــــاب لـــيَ السمرُ ❊ وزادَ وجـدي وقلّ مصـــطبرُ[1]

وأمر الشاعر أن يجيزه ففعل في أبيات، ثمّ أنشد السلطان[2]:

سناكَ أبهجني في الشرق ياقمرُ ❊ هلا مررتَ على من زانهُ الحَوَرُ

وطلب من الشاعر أن يجيزه فجعله في قصيدة طويلة[3]. وبشكل عام فإن معظم ما قاله الشاعر من شعر -في هذه المرحلة- كان إمّا باقتراح من السلطان[4] أو بمشاركة منه، ولذلك كثر التشطير حيث يأخذ الشاعر بيتاً فيجعله في بيتين بعدما يضيف إلى صدره عجزاً من عنده ويضيف إلى عجزه صدراً من عنده، وكثرت الإجازة وهي تفصيل البيت في أبيات أو قصيدة، وكثرت أيضاً المخمّسات حيث يجعل شطري البيت قافية في مخمّسة تتكون من خمسة أشطر، ونحصي في الديوان إحدى عشرة مشطّرة وتسعين مخمّسة قيلت معظمها في مجالس سمر جمعت الشاعر بالسلطان وإخوته «نادر» و«حمد» و«شهاب» و«علي» و«مالك» و«أبي سابور» و«حمود»، وكانوا يأتون بالبيت ويطلبون من أبي الصوفي تخميسه أو تشطيره، وقيمة هذه المشطّرات أنها تدل على ثقافة واسعة بالشعر وشعرائه ومنهم المجنون (؟) والفارعة بنت طريف (ت200هـ) والمتنبي (ت354هـ) وأبوفراس (ت357هـ) وصفي الدين الحلي (ت750هـ) وابن النحّاس (ت1052هـ) والأخرس (ت1290هـ) وابن رزيق (ت1291هـ) والبهلاني (ت1339هـ)، وكان المتنبي أبرز هؤلاء إذ اعتمدت على شعره إحدى عشرة مخمّسة[5].

---

(1) وزن هذا البيت مضطرب جدّاً، ويغاير وزن أبيات المقطوعة.

(2) المصدر نفسه، ص: 135.

(3) المصدر نفسه، ص: 136-137.

(4) المصدر نفسه، ص: 124، و126، و132، و138 (مثلاً).

(5) المصدر نفسه، ص: 195، و196، و202، و208، و209، و211، و213، و220، و222، و229.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وبالإضافة إلى ذلك كان أبوالصوفي يقوم بمهام وظيفية أخرى منها تجلية ما يروق للسلطان وصفه وبالأخص رحلات الصيد التي كثرت في زمن السلطان تيمور كثرة مفرطة، ولا يلتزم الشاعر في هذه القصائد بالنسق الطَّرَدي المعهود فلا ينظمها على وزن الرجز ولا يوحّد القافية في جميع الأشطر بل نراه ينظمها على بحور القصيد ولا يرصّع إلا المطلع، ومع ذلك كان يحاول أن يحتفظ بغرابة اللغة التي تميّز هذا اللون من الشعر، كأن يقول مثلا[1]:

نظلُّ نهاراً كالسّراحين في الفلا ❊ نُدالسُ أسرابَ الظّبا والرَّبارِبِ[2]

فنرجعُ وفراً والقنيصُ من الظّبا ❊ تضيقُ به ذرعاً رحالُ الرَّكائبِ[3]

و نطعمكمْ لحمَ الظّباءِ مهـضّباً ❊ رمتهُ أيادينا بظـهر السَّباسبِ[4]

أمّا الشعر الذي أنشأه الشاعر من تلقاء نفسه- في هذه المرحلة- فقد سيطر عليه الوصف أكثر من أيّ غرض آخر، وحتى المديح نراه في هذه المرحلة يختلف شكلاً ومضموناً عن المرحلتين السابقتين فلا يعتمد فيه الشاعر على التقليد أوالمبالغة بل يعتمد على ما يمكن تسميته بالوصف الفنّي، ويتبيّن ذلك في المثال التالي الذي نأخذه من قصيدة مهنّئة بعيد الأضحى قالها في ظفار، سنة 1341هـ/1922م[5]:

بَرحَ الخفاءُ و زالتِ الأوهـــــــامُ ❊ وعلى الهنا تتبسّمُ الأعـــــــوامُ

---

(1) المصدر نفسه، ص: 110.

(2) السراحين: الذئاب، الفلا: القفر، ندالس: من دالسَ أي خدع، الربارب: جمع ربرب وهو القطيع من بقر الوحش (المها).

(3) الوفر: الغنيمة، القنيص: الصيد.

(4) مهضّب: مكوّم فوق بعض، السباسب: جمع سبسب وهي الصحراء.

(5) المصدر نفسه، ص: 173.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والأرضُ تضحكُ، والسّما تبكي ندىً ❊ والبحرُ من طربٍ عَراهُ هيـــامُ!

والقفرُ أصبحَ بالنباتِ مطـــــرّزا ❊ فَيَقَسَجٌ بـمُروجهِ و بُـشَـــامُ

والريحُ تسحبُ بالمروج ذُيولـــــها ❊ ويكفها تتفتّحُ الأكمـــــــامُ

والسحبُ تُمطرُ، والرياضُ نوافـــحٌ ❊ فكأنّما بالمسكِ فضّ خِتـــامُ

تيهي ظَفارُ فقد شَرُفتِ كـمِثلـــــما ❊ تيمورُ قدْ شَرُفَتْ بهِ الأيّـــامُ

ملِكٌ أرقُّ منَ النسيمِ خلاقـــــــةً ❊ وأشدُّ خُلْقاً إذ يكونُ خِصـــــامُ

أندى من المطر الملثِ نـــــَداوُهُ ❊ وأجلُّ مهما عُدّتِ الأوهـــــامُ[1]

والبيتان الأخيران هما أقصى ما بلغه الشاعر في هذه القصيدة من مديح، ومثلما نرى اشتقهما من الوصف الذي ابتدأ به القصيدة وقد اعتاض فيهما عن المبالغات الثقيلة بألفاظ وصفيّة رقيقة، ويتكرر هذا الطابع في مثل قوله[2]:

بزغتْ على عرشِ الخلافةِ شمسُـــهُ ❊ ولها إذنْ قبلَ البُزوغ حنيـــنُ

خُلُقٌ لـــــهُ مثلُ النسيمِ إذا شـــذا ❊ وبُـــــحورُ فكرٍ ما لهنّ سفينُ

وكذلك في قوله[3]:

أمستْ ظَفـــارُ بـــأمنِ اللهِ في حَرَمٍ ❊ ووَجْهُهَا بمـــسليكِ الأرضِ ريّانُ

---

[1] الندى: الكرم، واضطره الوزن فمدّه.

[2] المصدر نفسه، ص: 178.

[3] المصدر نفسه، ص: 182.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تَهْمِي بها من سَحــابِ الفخرِ غادية ⁂ يَخْضرُّ من وَدْقِها للمجدِ أغصانُ

واستمطرتْ تذرفُ العينين من فرحٍ! ⁂ إنَّ الكــريمَ ليَبْكي وهْوَ فرحانُ!

ويكفي بهذه القصيدة مثلاً إذ لا نلقى من بين خمسة وتسعين بيتاً إلا بضعة أبيات في المديح والبيت الأول-في المثال- هو أكثرها مبالغة وقد اشتقه من وصف الطبيعة، وإذا عددنا تقدّم العمر بالشاعر سبباً لرجوح كفة الوصف -في هذه المرحلة- فلا نعتقد أنه السبب الوحيد أو الرئيس، إذ أن أباالصوفي طرق أبواباً في الوصف لم يطرقها غيره من الشعراء العمانيين مطلقاً، ومن تلك الأبواب وصف الحشرات فوصف البراغيث والذباب والبق والبعوض والذرذير(البعوض الصغير) والفراش والجرذان، ومن ذلك قوله في الذرذير والبعوض والذباب[1]:

وأضحى القلــــبُ فيها مستقرّاً ⁂ ولكنْ من أذى الذرذير طارا

يبيتُ على الجسوم يشنُّ رقصاً ⁂ و يشربُ دمّها خمراً عُقارا

ويُطربهُ البـــــعوضُ إذا تغنّى ⁂ ودَنْدَنَ طبلُهُ وســعى جِهارا

وإنْ شقَّ الصباحُ ترى جيوشــاً ⁂ من الــذِّبّان لا يخشونَ عارا

ووصف الحشرات هوأحد أهم جوانب التصوير الفنّي ويكثر في الشعر الغربي الذي يهتم بهذه الناحية، ومن الغريب بعد ذلك أن يُرمى أبوالصوفي بتهمة أنّ وصفه لم يحقق الصورة الشعرية الحقيقية[2]، فغيره من الشعراء أغفل وصف هذه المخلوقات الصغيرة إمّا لعدم امتلاكه المهارات الفنيّة اللازمة أو لعدم احساسه بالجانب الفنّي في وصفها، وحريّ بالنقاد أن يروّجوا لهذا اللون من

---

[1] المصدر نفسه، ص: 138.

[2] الصقلاوي: شعراء عُمانيون، ص: 149.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الوصف لأن الفن يتجلى في مثل هذه المواضيع الدقيقة، فكثيرا ما راجعنا دواوين الشعر العربي فلم نجد للأسف من يهتم بهذا الجانب إلا قلة نادرة منهم الشاعرابن شهيد الأندلسي(؟)[1] والشاعر الصقلي ابن حمديس(447هـ-527هـ)[2].

ومن أبواب الوصف التي اشتغل أبوالصوفي بطرقها في هذه المرحلة؛ وصف الوسائل الحياتية الحديثة في ذلك الوقت كالقطار والسفينة البخارية والراديو والهاتف، كما طرق أبواب الوصف المعتادة؛ فوصف الناس والبلدان والبحر والرياض والبساتين والأزهار والأطيار وغيرها، ولا نقصد هنا إلى بحث الوصف أو بنيته الفنية بل ندلل فقط على نزوع أبي الصوفي إلى الوصف في المرحلة الأخيرة من حياته، وقد أفضى ذلك النزوع إلى سمة أخرى من سمات هذه المرحلة وهي تقبّل أبي الصوفي «استعمال الأسماء المعرّبة» حيث يقول مثلا[3]:

أحسنُ بزازاءِ الحوايا كأنّـــما ❊ اللاســـــــــلكُ دقاً ترَادفا

و«اللاسلك» جهاز كالهاتف يتميّز عنه بأنّ له «هوائي» ويسمّى في العاميّة العمانية بـــ«البَرقيّة» لكنّ أبا الصوفي عرّب المصطلح الإنجليزي wireless، و«الدّق» مصطلح عامّي ينطق في الخليج «دجّ»، وهو يوازي المصطلح الشامي «رنّ»، ويشير بعد ذلك إلى «موجات» الإذاعات ويذكر الطائرة قائلا:

أزخارُ بحر بالأثير عُبـــــابُهُ ❊ يسيلُ بتيّار العـجائبِ جارفا

---

[1] ابن بسّام، علي: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق احسان عبّاس، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى2000م، ق1، ص: 274.

[2] ابن حمديس: ديوانه، تحقيق احسان عبّاس، دار صادر الطبعة الأولى 1960، ص: 134، و289، و335.

[3] ديوان أبي الصوفي، ص: 155.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

خفيتَ ولم تخفَ شياتكُ عندنا ⁂ إذا نحنُ بالطيّار طرنا زعانفا[1]

وكم لك بُرهـــانٌ تُرينا عُجابَهُ ⁂ بأنّ منَ الـــجبّار فيـــكَ لطائفا

وكذلك استعمل اسم «البابور» للدلالة على «القطار»، ومن ذلك قوله[2]:

ألا أيّها «البابورُ» بلّغْ سلاميا ⁂ كِرامـــاً كثيباً خلفوني وباكيا

وهو يجمع هذا الاسم على «بوابير» فيقول[3]:

فإنّك لم تبرحْ ملـــــمّاً مشتتاً ⁂ غداةَ افترقنا و«البوابيرُ» تُسرعُ

ونجده في هذه القصيدة يستعمل الكلمة الإنجليزية Engine (وتعني محرّك) قائلاً:

تمرُّ على متنِ الحديـــدِ كأنّها ⁂ زَعازعُ و«الإنجينُ» رعدٌ مُلعلعُ

واستعملها أيضاً للدلالة على محرّك المركب البخاري في قوله[4]:

يدوسُ أديمَ البحرِ والبحرُ زاخـــــرٌ ⁂ و«إنجينُهُ» يطلي بموجٍ لهُ جمْرُ

وفي نهاية هذه المرحلة وصل أبو الصوفي إلى التفكّر في مسائل الحياة وحقائق الوجود والموت والقلق من المصير، وهو يقف مثلاً سنة 1345هـ/1927م ليتفكّر في مصير السابقين[5]:

كمْ من ملوكٍ ببطنِ الأرضِ قدْ هجدوا ⁂ كانوا عليها ملوكَ الدّهرِ والأبدِ

ويستعرض ما يمرّ به الإنسان من أطوار النشأة قائلاً:

---

(1) زعانف: جماعات.

(2) المصدر نفسه، ص: 188.

(3) المصدر نفسه، ص: 142.

(4) المصدر نفسه، ص: 47.

(5) المصدر نفسه، ص: 122.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تُمسي وتُصبحُ والأطـــــوارُ تنقُلنا ❊ منْ نُطفةٍ من دمِ الأصلابِ والغُدَدِ

ثم يقف عند خروج الانسان إلى الحياة:

نأتي إليها نجوس البــطنَ في تعبٍ ❊ كمــا يجوسُ خلالَ الدار ذو رَمَدِ

نكابدُ الـــــعيشَ في همٍّ و في حزنٍ ❊ كـــذاكَ قدْ خُلقَ الإنسانُ في كبدِ

والمدهش أن أباالصوفي لا يقف هذه الوقفات الفكريّة في قصيدة رثاء بل يفعل ذلك وهو في مقاصير السلطان بظفار، ولا نرى سبباً لهذا الموقف الغريب الذي لا يتناسب مع حياة الشاعر الطويلة الممتعة إلا تنامي القلق من مصيره الذي سيطر عليه وهو يخطو الخطوات الأخيرة في طريق الأعوام السبعين، ودفعه هذا القلق إلى التفكّر في حياته ومصيره بقصيدة كاملة سنة 1346هـ/1928م منها قوله[1]:

أقضي حياتي تَعِساً ❊ مذ كنتُ طـيَّ الرَّحِمِ

رحماكَ ربّي إنْ أكنْ ❊ في حالِ موتٍ مؤلمِ

هناكَ يبدو ندمــي ❊ من حيثُ لاتَ مندمِ

ماذا يكونُ بعـدَ ذا ❊ ربّـــاهُ من تيمُّمي؟؟

ونراه في آخر قصيدة قالها سنة 1350هـ/1932م أكثر تشاؤماً من الدنيا وأحوالها[2]:

أفٌّ على الدنيا خيالٌ عيشها ❊ فهي خَئونٌ ما لهــا قــطُّ وَفا

---

[1] المصدر نفسه، ص: 165.

[2] المصدر نفسه، ص: 192.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قدْ احتسيتُ شَهْدَها وصَابَها ⁂ فما وجدتُ طعمَ ذاكَ المُحتَسى

ويشعر أبوالصوفي بثقل السنين التي مرّت وكان قد بلغ السبعين فيخاطب الدّهر:

رفقاً بشيخ ثقُلتْ أعْبـــاؤهُ ⁂ فالشيبُ داءٌ لا يُداوى بالرُّقى

ومع أن أبا الصوفي قد عاش عشرين عاماً بعد هذه القصيدة إلا أنّها شكّلت نهاية مسيرة النّص الذي ندرسه، وأيّاً ما كانت التساؤلات حول إنتاجه بعد هذه السنة فإننا-نعتقد- أنّ ذلك لن يغيّر شيئاً من نتائج البحث ولن يقدّم ما يمكن أن نعتبره مرحلة جديدة من مراحل النص.

3. مصدر النّص

اشتغال الشاعر بالكتابة طوال عقود من الزمن أسهم في تدوين نصوصه وتنقيحها، وقد أعاد الشاعر كتابتها وترتيبها سنة 1935م على النحو الذي نجده الآن، ففي تلك السنة كان السلطان تيمور مقيماً بـــ(أوساكا) باليابان، ومن هناك أرسل لأبي الصوفي يطلب ديوانه للطبع، فقام الشاعر بجمعه وترتيبه ثم أرسله مع مبعوث السلطان واستلمه السلطان وطبعه عام 1937م بعد أن قدّم له بمقدّمة طويلة حث فيها الميسورين من أبناء وطنه على طبع الكتب وقال فيها:

"قدّر الله لي بالسفر في سنة ألف وثلاثمئة وثمان وأربعين للهجرة، سافرت من مسقط وانتهى بي السير إلى الشرق الأقصى واستتب لي القطون في المملكة اليابانية بعد أسفاري بالهند في الأربع جهات، وقدّر الله لي السفر إلى اليورب ورزقني حج بيته الحرام، وزرت الصين وبرماء وملايو، وهنا وجدت ما أتمناه من مناسبة الطقس..وكنت أفكّر في ماذا أنتج من سنوح هذه الفرصة خطرت لي هذه الخاطرة وهي طبع ديوان شعر لأحد شعراء بلادي عمان..فطلبت من شاعر الأسرة المالكة.. «أبوالصوفي سعيد بن مسلّم المجيزي السمايلي» بأن يتكلف في جمع ما نظمه من الشعر بعد التصحيح، فلبّا طلبي...وقد ساعدتني ألطاف الله وتوفيقه على طبع ديوانه

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هذا وسميته: الشعر المسقطي في القرن الرابع عشر للهجرة النبوية.. وقد تم الطبع في سنة ألف وثلاثمئة وست وخمسين للهجرة، مطابق سنة ألف وتسعة وسبعة وثلاثين ميلادية "[1].

وكان لذلك الطبع أهمية بالغة نبعت من كونه تم في حياة الشاعر وأنه حفظ الديوان ووفر جهود البحث والتخمين، وظلّ الديوان متداولاً بتلك الصورة لخمسة عقود حتى ارتأت وزارة التراث القومي والثقافة عام 1982م تحقيق الديوان وطبعه من جديد فكان ذلك بتحقيق حسين نصّار، وقد أصبحت هذه الطبعة هي الطبعة المتداولة التي عليها الاعتماد، وأضاف المحقق إلى الديوان ملاحق بأسماء الأعلام والمواضع والنبات والحيوان، وقام بشرح المفردات والتعليق عليها ممّا سهّل قراءة الديوان وفهمه، ونصّ في ضميمة أرفقها بالديوان على أنه انتهى من كل ذلك في 5 حزيران 1982م. وينقسم الديوان بصفته الحالية إلى ثلاثة أقسام:

1. ديوان السلطان فيصل بن تركي: ويضم ستاً وعشرين قصيدة ومقطوعة.
2. ديوان السلطان تيمور بن فيصل: ويضم أربعين قصيدة ومقطوعة، ومُشطّرتين.
3. متفرّقات: ويضم هذا القسم تسعين مخمّسة وتسع مشطّرات وإجازة واحدة.

وقصائد الديوان لم ترتب ترتيباً تاريخيّاً إلا أن بعضها مؤرخ باليوم والشهر والسنة الهجرية، وبعضها بالشهر والسنة وبعضها من دون تأريخ، أما غالبية القصائد فقد أرخت بالسنة الهجرية.

---

[1] أبوالصوفي، الشيخ الورع المحترم سعيد بن مسلم العماني المسقطي-أحد كتاب الحكومة السعيدية العمانية بمسقط : الشعر العماني المسقطي في القرن الرابع عشر للهجرة النبوية (ديوان)، طبع دار الطباعة الإسلامية العربية، أوساكا- اليابان 1937، ص: 2 وما بعدها (بتصرّف).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثاني: البنية والمنهج

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

❖ **تمهيد:**

يؤكّد الشكل الذي كان أبو الصوفي يبني عليه قصائده ارتهانه للنماذج النمطيّة للقصيدة وعدم قدرته على الفكاك من أغلال الأنساق الثقافية. مع ذلك فإن هذه الأنساق تشبه المواد الخام التي يصنع منها الشاعر نصّه وفق نسب معينة، وهذا-ربما- ما كان يقصده النقاد القدماء بمصطلح «الصنعة» في معرض جدالهم الطويل حول ما ينتج النص أهو الطبع أم الصنعة؟

ومن المؤكد أن جدل النقاد القدماء لم يكن عبثاً لأن معظم النظريات النقدية الحديثة انهمكت هي الأخرى في الدرس والتحصيل واستعانت بالفلسفة وعلم النفس والإنثربولوجيا والعلوم الأخرى بغية الإجابة عن ذلك السؤال ولم تصل إلى نتيجة واحدة، أما النقد القديم فقد سعى إلى صياغة قوانين القصيدة العربية وشرحها وبين عناصرها والشروط التي يطلبها كل عنصر، ودعا ذلك النقد -بوضوح- إلى المحافظة على البنية التقليدية للنص، والتزام الشعراء بتلك البنية جعل النقاد المعاصرين يتهمون النقد القديم بأنه كان السبب في تحجّر شكل القصيدة ومضمونها.

و رواج مثل هذه التهم ينبغي أن لا يمنع من تمحيصها ونقضها بطرح التساؤلات التي تكفل تمييز الغث من السمين، فهل كان النقاد القدماء حقـّاً بالمرصاد لكلّ شاعر حاول الثورة على تلك البنية، وكيف كان الناقد يجابه مئات الشعراء، وماذا عن الجهات أو الفترات التي لم يظهر فيها ناقد يسوق-إن جاز التعبير- الشعراء للالتزام بالبنية المقررة للقصيدة؟

إن مثل هذه الأحكام لم يعد لها معنى، ولا بد من تمييز السلطة النقدية عن السلطة الثقافية، ويجب على النقد الحديث أن يكف عن اجترار المقولات المبهمة واللاعلمية، والأحرى بالنقد اليوم أن يدرك مدى السطوة التي مارستها القصيدة البلاطية على كل المشتغلين بالعلم والنقد والأدب والحكم والسياسة، فقصيدة المديح بما احتوته من قيم وقامت به من وظائف هي التي مارست تأثيرها الكبير على كل أولئك الملامين الآن بأنواع الملامات التي تكال بمكيال النقد المعاصر، ولم يكن

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من السهل على النقد القديم أن يفلت من أسر اعتذاريات النابغة أو منقّحات زهير أو محبّرات الفحول الأمويين أو بديعيات أبي تمام أو سيفيات المتنبي، ولا الشعراء الأصغر كانوا قادرين على ذلك ولا حتى الشعراء البلاطيين في القرن العشرين كالشاعر أبي الصوفي.

لهذا يعتقد المرء أن المديح لم يكن ثناء فقط، ولم يكن تسوّلاً قط، ولو كان كذلك لكان المجلّى هو الأكثر كذباً أو إلحاحاً في الطلب، وهذا ما لايحتاج مطلقاً إلى مهارة ولا فن، ففي كل العصور تمتلئ القصور بهذا الصنف وتغصّ به المجالس ولم نسمع أن ما قاله تم تسطيره لدرسه أو تعلّمه، ومبتغي الشعر الجيد لا يبحث عن أكثر الأشعار كذباً، بل ينحصر بحثه في الفن الخالص والأصيل، عن حنكة التجربة وحكمة الرجل واحتراف الفن وحذق اللغة وحدس الجمال وحدّة الذكاء واحتدام الصور واحتراق العواطف، ولهذا السبب تتوقف الأجيال -على مرّ العصور- أمام بعض الأسماء لا تعدوها إلى غيرها من آلاف الأسماء التي ظهرت واختفت. وأصح ما يمكن أن يقال في فن المديح أنه منافسة فنية قاسية تبارت فيها الأجيال، وقدم فيها كل جيل خيرة ما يملكه من فصاحة وحذق وخبرة باستعمال اللغة، وكان الفائز من كل جيل يحصل-بعد عناء طويل- على ما يستحقه من اهتمام وتبجيل وتكريم، وهذا في الأساس مظهر حضاري راق، وأسلوب سياسي عظيم في الترقية بالفن والذوق والمهارة في استعمال اللغة.

إن المديح-شئنا أم أبينا- هو محور من محاور الفن العربي تجذر في أرض الأدب وتغذى برحيق اللغة وحاز مكانته عند النابهين من الخاصة والعامة، وكان فنّا لا يُسْمع إلا من أكثر الشعراء حذقاً، أما الأغراض الأخرى فكانت وما زالت معركاً لكل الشعراء من جميع المستويات.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

❖ نظرية «نهج القصيدة»:

ميّز النقد القديم منذ وقت مبكّر بين المفاهيم الأساسية التي تتصل ببنية النص: الشعر وعمود الشعر ونهج القصيدة فحدد معنى «الشعر» وموضوعاته منذ القرن الثالث الهجري[1] واستقر مفهومه في أوائل القرن الرابع الهجري على النحو الذي عرّفه قدامة بن جعفر[2] (ت337هـ) الذي قدّم أيضاً أوّل تعريف نقدي للمديح بأنه "**إلصاق الفضائل بالممدوح**"[3]. أما مفهوم «عمود الشعر» فقد ظل مائعاً في كتابات النقاد كالآمدي (ت371هـ) والقاضي الجرجاني (ت392هـ) حتى حدده المرزوقي (ت421هـ) على نحو بيّن في مقدّمة شرحه لحماسة أبي تمام[4]، ويؤكد مؤرخو النقد القديم أن نظرية عمود الشعر وضعت أساساً للمفاضلة بين الشعراء الجاهليين والمحدثين[5]، ولهذا نقصي مفهوم عمود الشعر عن دراسة بنية النص ولا نجد من المفاهيم القديمة ما يقوم بهذه الوظيفة سوى مفهوم «نهج القصيدة». وكان ابن قتيبة (ت276هـ) أول من شرح هذا المفهوم حين قال إن مقصد القصيد: "**إنما ابتدأ بذكر الديار والدّمى والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب..فإذا علم أنه قد استوثق**

---

(1) عبّاس، احسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق 1986، ص: 64.

(2) قدامة بن جعفر، أبوالفرج: نقد الشعر، تحقيق محمد خفاجي، نشر مكتبة الكليات الأزهرية، الطبعة الأولى 1978، ص: 64-71.

(3) نفسه، ص: 95.

(4) المرزوقي، أبوعلي أحمد بن محمد بن الحسن: شرح ديوان الحماسة ، تحقيق أحمد أمين وعبدالسلام هارون، نشر لجنة التأليف والترجمة والنشر-القاهرة 1967، ج1، ص:9-11.

(5) عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق1986، ص:162.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من الإصغاء إليه، والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره، وشكا النصب والسّهر، وسرى الليل، وحر الهجير، وانضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح وفضله على الأشباه"[1].

وقال بعد ذلك:" وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام فيقف على منزل عامر أو يبكي عند مشيد البنيان لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العافي، او يرحل على حمار أو بغل ويصفهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب الجواري لأن المتقدمين وردوا على الأواجن والطوامي، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة..".

وتعرّض ابن قتيبة بسبب هذا النص لنقد من بعض مؤرخي النقد[2]، لكن درس النص يثبت أن ذلك النقد ليس له محلّ، فقد اعتمد ابن قتيبة في تقرير «نهج القصيدة» على استقراء النص الشعري وهذا أساس نقدي صحيح، وبالرغم من عدم توصله للتفسير الدقيق إلا أنه قدم رؤية نقدية متجانسة، ويمكن أخذ الجزء الثاني للنص بوصفه تفسيراً للجزء الأول، فابن قتيبة كان يمنع الشاعر المتأخر أن يقف على منزل عامر أو يبكي عند مشيد البنيان لأن بنية النص-حسبما

---

(1) ابن قتيبة، أبومحمد عبدالله: الشعر والشعراء، تحقيق محمد أحمد شاكر، نشر دار المعارف، طبعة 1958، ج1، ص: 74-75.

(2) على سبيل المثال:

1- هدّارة، محمّد مصطفى: مشكلة السرقات في النقد العربي، المكتب الإسلامي-بيروت، الطبعة الثالثة 1981، ص:217.

2- مندور، محمد: النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، د ت، ص:26.

3- عطوان، حسين: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، دار المعارف1977، ص: 249.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يراها- تبرر البكاء بسبب ارتحال الأحباب عن ديارهم ومحيلها بفعل العوامل الطبيعية إلى دمن، وليس هناك ما يبرر البكاء على المنزل الذي يعمره أهله.

أما منع الرحيل على الحمار والبغل فلأنها لا تركب إلا للأماكن القريبة المجاورة وهذا يناقض بالتالي ادّعاء الشاعر تفاجؤه برحيل المحبوبة عند وصوله لديارها بعد رحلة طويلة مضنية لا تستطيعها الحمير والبغال بسبب حاجتها للأعلاف وعدم صبرها عن الماء فلا يقوم بتلك الرحلة إلا الناقة والبعير الذي يستطيع الصبرعن الطعام لثلاثة أسابيع وعن الماء لأيام.

وأمّا منع الورود على المياه العذاب الجواري فلأنها لا تتوفر في القفار، ويدرك المرتحل عبرها أن معظم مياهها من آبار ماؤها زعاق لا يستساغ، ولا تتوفر المياه الجارية إلا في القرى القائمة على الأنهار وهذا يناقض إدعاء المشقة للوصول للممدوح، كذلك فإن الصحاري والقفار لا ينبت بها النرجس والآس والورود، فمن الطبيعي أن لا يذكر الشاعر ذلك، وبهذا لم يمنع ابن قتيبة ذكر العناصر المتقدّمة تعنّتاً على المتأخر أو تعصّباً للمتقدّم بل لمناقضتها لبنية النص المدحي الذي استقرأه، فالتناسب ما بين المضمون وهذه الأركان هو ما يدعو إليه، ولم يكن يجهل الأغراض الأخرى للشعر ولا التوجهات الجديدة للشعراء لكنه كان يسعى لتعليل الظاهرة القديمة وقد أسند تعليله إلى مرجعية أدبية ارتضاها "**سمعت بعض أهل الأدب..**".

والبنية التي قررها ابن قتيبة هي بنية هرميّة الشكل، تقوم على قاعدة الطلل والنسيب ويرتفع فوقها جزء الرحلة ويتموضع بالأعلى جزء المديح الذي يغلب على النص ويؤثّر في الممدوح أو المتلقي، وما نعنيه بالمتلقي هنا هو ذلك الممدوح الذي كان يمارس وظيفة القارئ وينهض بعملية

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تقييم النص ثم يقدّر المكافأة، والأمثلة على قيام الممدوح بهذه الوظيفة أكثر من أن تُحصر، وقد اشتهر بذلك نفر من الخلفاء[1].

وقد اكتسبت نظرية «نهج القصيدة» في مرحلة لاحقة قدراً من المرونة فضمت للمقدّمة: المطلع والطلل والغزل ورحلة الضعينة ووصف الطبيعة وكل ما يأتي به الشاعر من وصف قبل الغرض، وكان العنصر الأساسي الوحيد في المقدّمة هو المطلع وبعد ذلك كان للشاعر أن يختار ما شاء من تلك العناصر ويترك ما شاء، وكان النقد القديم يلزم الشاعر بحسن التخلص من القسم الثاني للقصيدة وهو رحلة الشاعر-إن وجدت- إلى القسم الثالث وهو الموضوع أو الغرض، وعند استيفاء الغرض يلزمه بحسن الختام وهو ما قد يشكل البيت الأخير من القصيدة.

وقد ألح النقاد على وجوب مراعاة الشاعر لمبدأ «الانسجام» وهذا ما سمّاه ابن طباطبا (ت322هـ) بـالخروج اللطيف فأوجب "**أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجاً وحسناً وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصفه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً...**"[2]. وكذلك فعل الحاتمي (ت388هـ) فكان يرى أن من حكم النسيب الذي يفتتح الشاعر به كلامه "**أن يكون ممتزجاً بما بعده من مدح أو ذم أو غيرهما، غير منفصل عنه، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض**"[3].

---

[1] تجد طائفة من هذه المواقف في: عطوان، حسين: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي، دار المعارف 1977، ص:243.

[2] ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي: عيار الشعر،شرح عباس عبدالساتر، دار الكتب العلمية-بيروت1982، ص: 131.

[3] الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسين: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق جعفر الكتاني، دار الرشيد-بغداد، طبعة 1979م ، ج1، ص: 215.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وحاول ابن رشيق القيرواني (ت456هـ) في كتابه العمدة وصف البنية الشعرية فرأى أن الشعر" **كالبيت من الأبنية: قراره الطبع، وسمكه الرواية، وبابه الدربه، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون. وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية، وكالأواخيّ والأوتاد للأخبية، فأمّا ما سوى ذلك من محاسن الشعر؛ فإنما هو زينة مستانفة...**"[1].

أمّا ابن الأثير (ت637هـ) فقد اتسم توجيهه ببعض المرونة فطلب من الشاعر "**إذا نظم قصيداً أن ينظر، فإن كان مديحاً صرفاً، لا يختص بحادثة من الحوادث فهو مخيّر بين أن يفتتحها أو لا يفتتحها بغزل بل يرتجل المديح ارتجالاً من أولها، وأما إذا كان القصيد في حادثة من الحوادث كفتح معقل أو هزيمة جيش أو غير ذلك فإنه لا ينبغي أن يبدأ فيها بغزل، وإن فعل ذلك دل على ضعف قريحة الشاعر**"[2]. وكرر هذا المطلب- بعد ذلك- حازم القرطاجني (ت684هـ) حيث ذهب إلى ضرورة "**أن يكون المفتتح مناسباً لمقصد المتكلم من جميع جهاته**"[3].

وقد تواصل الاهتمام بنظرية «نهج القصيدة» في العصر الحديث، وما زال النقد يتردد على تلك النظرية كإحدى القضايا النقديّة الأساسية، وأكثر من ذلك أن بعض النقد الحديث واصل مهمة القدماء في تقصّي فهم الشعراء لبنية القصيدة بناء على تلك النظرية، وتنتمي إلى هذا النقد محاولة «أحمد الربيعي» في كتاب «الرمزية في مقدمة القصيدة:1970»[4].

---

(1) ابن رشيق، الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل-بيروت، 1974، ج1، ص:12.

(2) ابن الأثير، ضياء الدين نصرالله بن عبدالكريم : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر-1960، م1، ق3،ص:86.

(3) القرطاجني، حازم بن محمد بن الحسن: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد حبيب بن الخوجه، دار الكتب الشرقية- تونس1966، ص: 309.

(4) الربيعي، أحمد: الرمزية في مقدمة القصيدة منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحاضر، مطبعة النعمان- النجف،الطبعة الأولى 1973.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

واتسعت المساحة الزمنية التي عالجتها هذه المحاولة حيث امتدت من العصر الجاهلي حتى العصر الحاضر. ووصلت إلى تقسيم الشعراء إلى ثلاثة أقسام: قسم أخطأ استعمال المقدمة لأنه جهل سرّها، وقسم عرف سرها وأخطأ استعمالها، وقسم عرف سرها وأصاب استعمالها، وضمّت الدراسة إلى القسم الأول كل فحول الشعر العربي بمن فيهم جرير وأبوتمام والمتنبي الذي عرضت لمقدماته في ربع صفحة، وضمّت إلى القسم الثاني بعض الشعراء كذي الرمّة مع أنها سبق أن جعلته ضمن القسم الأول، ووصلت في القسم الثالث إلى أن دعبل هو أبرز من أصاب في استعمال المقدمة مع أنها سبق أن جعلته أيضاً في القسم الثاني.

ويفهم القارئ لهذه المحاولة أنها حصرت المقدمة الصحيحة في نوع واحد هو المقدمة المتماهية بالغرض أو ما عالجه النقد القديم تحت عنوان «مزج المقدّمة بالموضوع» لكن المحاولة لا تطبق ذلك بصورة دقيقة لأن هذا النوع موجود لدى معظم الشعراء.

وألقى النقد القديم –أيضاً– بظلاله على النقد الذي تتبع تجديد الشعراء في نهج القصيدة وموضوعاتها على النحو الذي أنجزه ‹حسين عطوان› عندما تتبع تطور مقدّمة القصيدة في أربع دراسات غطّت عصور الجاهلي وصدر الاسلام والأموي والعباسي، واتجهت بعض الدراسات إلى بحث مقدمات الشعراء المفردين على نحو ما فعل ‹سعد شلبي› في دراسته ‹مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي›، ولهذا الباحث أيضاً دراسة تناول في فصل منها (بناء القصيدة الجاهلية) أكّد فيه الجوانب الشكلية للقصيدة من حيث الطول والقصر والمقدمة الطللية التي حاول تعليلها وفق ملاحظات سردها بعض النقاد كما تعرض لصدى آراء المستشرق «فالتر براونه» عند ‹عزالدين اسماعيل› و‹مصطفى ناصف›، وأهم ما وصل إليه عدم التزام الشعراء الجاهليين بالبنية الثلاثية

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التي حددها ابن قتيبة لا من حيث الترتيب ولا من حيث البدء بالتشبيب[1]، وهذه النتيجة نجدها أيضاً في بعض الدراسات الأحدث التي ركزت على البنية الشكلية، ومنها دراسة «علي مراشدة» {بنية القصيدة الجاهلية: دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني}[2].

والقصور النقدي لهذه الدراسات غطته الفائدة التاريخية بحيث أصبح مقرراً مثلاً أن المقدمات الطللية والغزلية ووصف الظعينة ووصف الطيف وبكاء الشباب والفروسية ظهرت كلها في العصر الجاهلي[3] وأضاف إليها بعضهم المقدمة الخمرية، كما أصبح مقرراً أن مقدمة الحنين إلى الوطن والمقدمة الدينية ظهرت في صدرالاسلام[4]، أما في العصر الأموي[5] فقد ظهرت مقدمة وصف الرحلة على السفن في النهر، ونضجت المقدمة الخمرية، وبدأت الثورة على المقدمة الطللية التي فقدت أهميتها في العصر العباسي[6] حيث استبدلت بها مقدّمات الخمر والتغزل بالساقي ومقدمة وصف الطبيعة أو الربيع ومقدمة وصف الديار العامرة أو القصور ومقدمة الحكمة ومقدمة المناسبات ومقدمة الغزل بالمرد والمقدمة الحوارية ومقدمة الشكوى من الدهر،

---

(1) شلبي، سعد اسماعيل: الأصول الفنية للشعر الجاهلي، نشر مكتبة غريب، الطبعة الثانية د ت، ص: 145.

(2) مراشدة، علي : بنية القصيدة الجاهلية: دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني، عالم الكتب الحديث- إربد2006، ص: 209-211.

(3) عطوان، حسين: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي،دار المعارف1970، ص:165،157،149،78،73.

(4) عطوان، حسين: مقدمة القصيدة العربية في صدر الإسلام، دار الجيل-بيروت، الطبعة 1987، ص:85، 89.

(5) عطوان، حسين: مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، دار المعارف 1974، ص: 20-30.

(6) عطوان، حسين: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي، دار المعارف1977، ص: 15-47.

وأيضا شلبي، سعد اسماعيل: مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي، مكتبة غريب1979، ص:15-95(أبوتمام)، 104-138(المتنبي).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كما شهد هذا العصر تدخل النقد في صناعة المقدمة، ولم تشهد الأندلس[1] إلا تطوّراً جزئياً تمثل في مقدمة وصف الطيور ومقدمة تحية الرياض ومقدمة الدعاء بالسقيا وكلها ترجع إلى مقدمات الطبيعة وكانت معروفة في الشرق على نحو ضيق، أما مقدمة ذكريات الشباب التي شاعت أيضاً في الأندلس فيمكن إرجاعها إلى أصلها وهي مقدمة وصف الشيب وبكاء الشباب.

ويتمثّل أحد جوانب نظرية «نهج القصيدة» في رد فعل النقاد المحدثين عليها، فقد تضارب هؤلاء ما بين مؤيد ومهاجم وشارح ومتتبع إلى درجة تجعل من الصعب حصر وجهات النظر الخاصة بهذا النوع لأنها لم تنقطع حتى الآن، ومما تردد عند بعض النقاد من هذا الفريق أن النقد القديم لم يهتم في استقرائه للشعر الجاهلي إلا بالمقدمة الطللية والغزلية وتجاهل المقدمات الأخرى، كما تجاهل القصائد التي لا تبدأ بمقدّمة ووسمها بأنها بتراء ولم يدرس سبب تكرر ذلك في شعر الصعاليك مثلاً، وأنه حال دون تطور القصيدة كما رسخ تفككها[2]، وكان غياب الوحدة العضوية من القصيدة العربية التقليدية هي أبرز ما اهتم به النقاد المحدثون طوال القرن العشرين[3].

❖ فحص نظرية «نهج القصيدة»:

شعر أبي الصوفي شعر مثالي للتحقق من البنية الشكلية لنص المديح حسبما وردت في نظرية «نهج القصيدة»، ويعود ذلك إلى أن المديح هو الغرض الأساسي في نصوصه كلها، ومن غير

---

[1] نجا، أشرف محمود: قصيدة المديح في الأندلس قضاياها الموضوعية والفنيّة، دار الوفاء-الإسكندرية، الطبعة الأولى2003،ص: 112.

[2] بكار، يوسف: بناء القصيدة في النقد القديم، دار الأندلس-بيروت،د ت، ص: 214-216.

[3] ممن عرض آراء النقاد المحدثين حول هذا الموضوع:

1- بكار، يوسف: بناء القصيدة في النقد القديم، دار الأندلس-بيروت، د ت، ص: 277-361.

2- عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية، دار الاداب-بيروت1992، ص: 169-175.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

استثناء فإن قصيدة أبي الصوفي هي قصيدة بلاطية بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى، أنتجت للقصر وفي القصر ولم تخرج عن المديح إلا لتلبي رغبة أخرى للممدوح من هجاء أو وصف أو غزل، ولم يحدث أن استقلت هذه الأغراض عن المديح إلا فيما ندر.

وللقيام بهذا الفحص تحتّم إجراء مسح شامل لحصر تنوّعات البنية في كل النصوص حتى يتسنّى كشف مدى تغاير أو تطابق بنية القصيدة البلاطية لأبي الصوفي مع البنية المقررة في نظرية «نهج القصيدة»، وبعد الفحص تم التوصّل إلى أربعة أنواع شكليّة لم تلتزم كلّها بنظرية «نهج القصيدة»، ونبيّن ذلك على النحو التالي مع ملاحظة أن قصائد الديوان ليست مرقمة و تم ترقيمها هنا حسب تسلسل ظهورها في الديوان المطبوع(1982) تسهيلاً للإحالة عليها:

1. البنية المكتملة: وضعنا مصطلح «المكتملة» ليدل على ما يمكن تسميته بالبنية «الملتزمة» التي حددتها نظرية «نهج القصيدة» لقصيدة المديح، ويدل مصطلح «المكتملة» على مرونة أكبر بالنسبة لتموضع أجزاء القصيدة فلا يشترط أن تأتي الرحلة في البداية ولا يمنع حضورها في النهاية، أو حتى غيابها واستبدال الوصف أو ذم الدهر بها، أو حضورها أو غيابها دون استبدال، وكذلك الحال بالنسبة للخاتمة والوصف وذم الدهر، فحضورها ليس شرطاً إذ قد تقوم القصيدة على المقدمة والمديح فقط، كما تمّت تغطية الوصف في هذه البنية لعدم استقلاله القطعي عن المقدمة أو المديح أو الخاتمة، وعلى هذا النحو يغطي مصطلح «البنية المكتملة» تلك القصائد التي أتت وفق إحدى المتواليات التالية:

أ. متوالية ((مقدمة + مديح)) في القصائد: 8، 9، 14، 19، 27، 33، 38، 41، 62.

ب. متوالية ((مقدمة + مديح + خاتمة)) في القصائد: 1، 4، 5، 10، 23، 49، 67، 61.

ج. متوالية ((مقدمة + مديح + رحلة + خاتمة)) في القصائد: 47، 60.

د. متوالية ((مقدّمة +وصف +مديح +خاتمة)) في القصائد:36، 34، 28.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ه. متوالية ((مقدّمة + رحلة + مديح + وصف + خاتمة)) في القصيدة: 63.

و. متوالية ((مقدمة + رحلة + مديح)) في القصائد: 26، 53، 64.

ويمكن رسم الإطار العام للبنى الشكليّة في النوع المكتمل على النحو التالي:

أ	مقدمة				مديح
ب	مقدمة			مديح	خاتمة
ج	مقدمة		مديح	رحلة	خاتمة
د	مقدمة	وصف	مديح		خاتمة
هـ	مقدمة	رحلة	مديح	وصف	خاتمة
و	مقدمة	رحلة	مديح		

ويوضح هذا الرسم أن المديح هو بؤرة نصوص النوع المكتمل وأنها لا تختلف إلا بزوائد سابقة أو لاحقة، وهذه الزوائد لم تشكّل غرضاً مستقلاً كما لم ترد على النحو الذي وصفه النقاد القدماء.

2. البنية الاستطرادية: نستعمل مصطلح «الاستطراد» للدلالة على القصائد الطويلة التي لم تلتزم بأي نسق للبنية، وهو مصطلح مجتلب من كتب البلاغة ويدل على "**الانتقال من معنى إلى معنى آخر متصل به دون قصد التوصل إلى الثاني بذكر الأول**"[1]، وقد استعمل أبو الصوفي هذا النوع من البنية في مطولاته التي جمعت أغراضاً عدّة، وعلى الأخص تلك القصائد التي وجهها إلى خصوم الممدوح فكان يبدأ مثلاً بـــمقدمة النصح ثم ينتقل إلى الحكمة ثم الهجاء ثم التهديد ثم المدح ثم يعود إلى التهديد والتنديد وقد يخرج إلى الوصف ويعرّض بالخصوم

---

[1] طبانه، بدوي: معجم البلاغة العربية، نشر دار المنارة–جدة ودار ابن حزم–بيروت، الطبعة الرابعة 1997م، ص: 375.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويمدح أنصار الممدوح ثم يعود إلى نصح الخصوم ثم يصل إلى الخاتمة بالدعاء للممدوح، وقد تحققت «البنية الاستطرادية» في القصائد: 2، 3، 6، 7، 11، 13، 17، 18، 21، 25، 32، 55، 56، 59، 67.

3. البنية الثانوية: نقصد بالبنية الثانوية تلك البنية التي أنشأها الشاعر تلبية لطلب ممدوحه بإجازة بيت أو وضعه في قصيدة أو استيفاء معنىً كان يجول بذهن الممدوح أو استيفاء وصف ما بطلب من الممدوح أو إنشاء غزل على لسان الممدوح أو ذكر شأن كان عليه الممدوح في بعض أوقاته أو توثيق لحال الممدوح، وتخلو النصوص المطابقة لهذه البنية من المديح لكنها لا تنفصل عن الممدوح، وقد تتصف بالطول لكنها لا تتعدى شيئاً واحداً تتعمق في تفاصيله، وتحققت «البنية الثانوية» في القصائد: 16، 20، 22، 29، 30، 31، 35، 37، 39، 40، 42، 43، 45، 46، 48، 50، 51، 52، 54، 57، 65.

4. البنية المستقلة: مصطلح «المستقلة» يوازي مصطلح «البتراء» الذي وضعه «ابن رشيق»[1] لتقبيح النص الذي لا يمهّد للغرض، والقصائد التي أتت وفق البنية «المستقلة» قليلة لم تتعد قصيدتين، هما: 12، 58.

ولا بد من الإشارة إلى أن الباحث استبعد المخمّسات والمربّعات والمقطوعات المؤرّخة أوالنادبة لأنها لا تقع ضمن مجال الدراسة الذي يقتصر على بنية القصيدة، ويمكن عرض ما تم استبعاده على النحو التالي:

- المقطوعة (رقم 15) وهي ثلاثة أبيات في التأرخة لموت فيصل.
- المقطوعة (رقم 24) وهي سبعة أبيات في نعي فيصل.

---

[1] ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص: 231.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- ♦ المقطوعة (رقم 44) وهي أربعة أبيات في إجازة بيت لتيمور.
- ♦ المقطوعة (رقم 66) وهي خمسة أبيات في توديع تيمور.
- ♦ تسع مشطّرات (98، 99، 100، 101، 139، 145، 158، 159، 161).
- ♦ تسعون مخمّسة (يمكن ملاحظتها في الجزء الأخير من الديوان).

ويمكننا الآن أن نفحص أيضا مدى التزام نصوص أبي الصوفي بالمقدّمة المقررة لقصيدة المديح في نظرية «نهج القصيدة»، وقد كانت النتائج كالآتي:

- مقدمة الشوق والحنين:9 نصوص(3-10-11-14-19-35-52-53-62)
- مقدمة الوصف: 7 نصوص (5-18-37-38-41-46-51)
- مقدمة الحكمة والنصح: 6 نصوص (1-4-6-7-17-25)
- مقدمة الابتهاج والفرح: 6 نصوص (23-33-49-55-60-64)
- مقدمة الوقوف: 5 نصوص (27-36-43-50-59)
- مقدمة الدعاء بالسقيا: 4 نصوص (16-22-26-34)
- مقدمة البين: 3 نصوص (61-63-67)
- المقدمة الممتزجة بالغرض: 3 نصوص (9-13-47)
- مقدمة الشرب: 3 نصوص (28-32-40)
- مقدمة المغامرة والطرد: 3 نصوص (29-31-42)
- مقدمة الرحيل: نصان (8-39)
- مقدمة التوديع: نصان (57-65)
- مقدمة مدح العلم: نص(21)

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- مقدمة العبرة: نص(2)
- بلا مقدمة: نصان (12-58)

من هذا كله ندرك أن نصوص أبي الصوفي لم تلتزم بالبنية الشكلية المقررة في نظرية «نهج القصيدة» لا في مضمون المقدمات ولا في المتن، هذا بالرغم من أن المديح هو الغرض الأساسي لكل الديوان، وتؤكد هذه النتيجة ما ذهبنا إليه من أن البنية الشكلية المقررة لم تكن سبباً في عدم تطور شكل الشعر العربي لأنه لم يلتزم بها أحد إلا بحكم تقليد النماذج وليس مراعاة لآراء النقاد، كما يؤدي بنا هذا إلى عدم اعتماد نظرية «نهج القصيدة» كمنهج لدراسة البنية فهي لا تستند على معطيات النص ولا تفسّر تنوّع أشكال البنية وتراكب المواضيع، كما لا توفر الإجراءات الضرورية لقراءة النص، ولا تكشف -بالتالي- عن سرّ حياة النص وجماليته.

وهذا يفرض علينا أن نبحث في المناهج الحديثة عن المنهج الأمثل لدراسة بنية القصيدة، وبالرغم من انحسار البنيوية عن أرض التنظير النقدي فإن تطبيقاتها لا زالت-عربيّا- ينظر إليها على أنها الأنسب أو الأهم في دراسة البنية، ولا زالت تأخذ حيّزاً كبيراً في الدراسة الأكاديمية الحديثة، وفي الفترة القريبة الماضية ظهرت دراسات أخرى حدّت من تطبيق البنيوية، وأقصتها وادّعت أنها تقدّم البديل الأفضل لدراسة البنية، وقامت مشروعاتها على مناهج مرموقة عالميّا، ومع ذلك فإن النتائج التي توصّلت إليها لم تكن على قدر الوعود الكبيرة التي أطلقتها، ولمّا كانت هذه الدراسة لا تقبل العشوائية في اختيار المنهج ولا الاعتباطية في الأحكام فإنها ستحمل تلك المحاولات على محمل الجد، وستجعلها محلاً للفحص، وستنفي أو تؤكد أهمية نتائجها، وستستعمل- في سبيل ذلك- الريب لنفي الريب.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

❖ **المنهج البنيوي: كمال أبوديب نموذجا**

درس أبوديب البنية في كتابيه الأساسيين {جدلية الخفاء والتجلي:1979} و{الرؤى المقنّعة:1986}، وبالرغم من ظهور الأول قبل الثاني فقد أشار أبوديب إلى أنجازهما في وقت واحد[1]، وركز الكتاب الأول على التطبيق فلا نجد تنظيرا يذكر إلا تلك الإشارات المبهمة في المقدّمة حول البنية التي وصفها بقوله: "**إن ما يؤسس هنا هو منهج في الاكتناه يرى البنية بما هي آلية للدلالة وديناميكية لتجسيد الدلالة في سلسلة من المكونات الجذرية والعمليات المتصلة، وفي شبكة من التفاعلات التي تتكامل لتحول اللغة إلى بنية معقدة تجسّد البنية الدلالية تجسيدا مطلقا في اكتماله**"[2].

وربما كان عدم التحديد مقصودا لأن قارئ الكتاب يجد بالفعل مزيجا من إجراءات علم الدلالة والبنيوية اللسانية والبنيوية التكوينية التي رسمت الإطار العام لمعظم النصوص المدروسة في الكتاب، وعلى صعيد النص المدحي قدم أبو ديب دراسة لقصيدة أبي تمام في مدح المعتصم[3]:

رقّت حواشي الدهر فهي تمرمرُ ❊ وغدا الثرى في حليه يتكسّرُ

وقد رأى أبوديب "**أن أباتمام نجح بهذه القصيدة في تطوير قصيدة المدح إلى بنية معقدة متشابكة لحمية تخرج بها عن كونها نصبا نمطيّا إلى رؤية شعرية متميزة تسبر غور الإنسان (الحاكم والمحكوم) من خلال ثنائية ضدّية جوهرية هي الطبيعة (الربيع)/ الإنسان (المعتصم)**"[4].

---

[1] أبوديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين- بيروت، الطبعة الأولى 1979، ص: 12.

[2] نفسه، ص:9.

[3] نفسه، ص: 229.

[4] نفسه، ص: 232.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وجعل أبوديب بنية هذه القصيدة تنقسم إلى حركات متعارضة تحتكم إلى رؤيا التحوّل التي تحققت بالجمع بين الأضداد: الماضي/الحاضر؛ الانقطاع/الاستمرارية؛ الأرض/السماء؛ التربة/الزارع. وقد وجد أبوديب أن العلاقات بين الثنائيات تسبر كنه الفاعلية الشعرية لتقدم تصوّراً للوجود بما هو شبكة من علاقات التشابه والتضاد[1].

مع ذلك لم يلتزم أبو ديب بالحركات التي ذكرها مطلقا، وعلى سبيل المثال قصر الحركة الأولى على البيت الأول واستنتجها من ملاحظة استعمال فعل ماض ثم استعمال فعل مضارع، وقال إن ذلك يدل على التحوّل. والقارئ لا يقبل هذه الحركة لأن الأفعال موجودة في معظم أبيات القصيدة ولم تُحتسَب كحركات، وهي-بلا ريب- طبيعة لغوية لا يستغني عنها النص ولم تكن مرتّبة دائما من الماضي إلى الحاضر وبعض الأبيات لم تحتو على أفعال مثل البيت (6) وبعضها اقتصر على زمن واحد مثل البيت(7). وفي الواقع كان التضارب أمراً محتّماً لأن القصيدة لا تقوم إلا على مقدمة طويلة في الربيع (عشرين بيتا) وبيت تخلص فيه من وصف الربيع إلى المديح الذي استغرق (عشرة أبيات)، ولا وجود للضدية بين الربيع والإنسان بدليل أن النص كثيراً ما مزج بينهما في مثل البيت (23).

أمّا في كتابه {الرؤى المقنعة} فيصرّح أبوديب بأنه استعان بالتحليل البنيوي للأسطورة عند ليفي شتراوس، وبمنهج بروب في تحليل «بنية حكايات الحوريات» إلى جانب النظرية اللسانية لرومان ياكبسون والبنيوية التكوينية عند لوسيان جولدمان ونظرية النظم الشفهي عند باري ولورد، وهذا المزج للمناهج مع الزعم بتطوير البنيوية (كان ذلك بعد تقويضها) جعله يُستهدف نقديّا، ومع أن أبا ديب لم يفصح عن السبب الذي دفعه لذلك المزج إلا أنني أرى -بالنظر إلى مشروعه في كتابه

---

[1] نفسه، ص: 248.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

«في الشعرية» الذي صدر بعد ذلك بسنة[1]- أن أباديب كان يهدف إلى فحص إجراءات المناهج البنيوية أو التدليل عليها كما هو الشأن في الشعريّة لكنّه لم يصل مطلقا إلى مرحلة استنباط القوانين. وقد رأى أبوديب -هنا- أن البنية العامة للقصيدة هي بنية تتولد من ثنائيات متضادة تحقق توازناً على صعيد الشكل وتعارضاً على صعيد المضمون مما يجعلها-على حد قوله- بنية ثابتة لا تقبل العكس والتزحزح[2]، وهذا يتضح مثلاً من تحليله لمعلقة إمرئ القيس حيث جعل بنيتها الكلية تتولد من ثنائية ضدية هي «**ثنائية سكون الأطلال واندثارها في مقابل الحيوية الغامرة في عاصفة المطر**»[3].

ويجد القارئ أن البنية العامة للقصيدة في نظر أبي ديب تتكون من بنىً أصغر تأتي على شكل دوائر مرتبطة أفقيا، وتنتظم في تلك البنى أنواع من تعارضات الصور ذكر منها في قراءته - لـــما سمّاه -"قصيدة الشبق": «إحساس الطراوة» أو حضور الدموع إذا غابت المياه، و«الاحساس الموجي» أو اعتلاء كيان لكيان آخر، و«حدث الاختراق» عندما يغور شيء في شيء، و«إحساس الانغلاق» إذا وجد شيء تحيطه أشياء، و«إحساس التداخل» من شيئين يشكلان شيئا واحداً، و«الإحساس بالملاسة أو الخشونة»[4].

وقد جوبهت معالجات أبي ديب بكثير من النقود ركزت في مجملها على خلط المناهج والغموض والتعقيد والانفلات من ضوابط النقد أو العلم في نعت القصائد بمسميات جنسية قبل البدء بتناولها،

---

[1] أبوديب، كمال: في الشعرية، نشر مؤسسة الأبحاث العربية-بيروت، الطبعة الأولى 1987.

[2] أبوديب، كمال: الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986، ص: 116.

[3] نفسه،ص: 116، وأيضا، ص: 169.

[4] نفسه، ص: 170-174.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأنه لم يبحث البنية الصورية في القصيدة بل اقتصر على اختيار ألفاظ وتمطيطها في عناوين جنسية بلا معنى[1].

❖ المنهج التكاملي: سامي سويدان نموذجا

ألزم سامي سويدان نفسه في كتابه {في النص الشعري العربي، مقاربات منهجية: 1989} ببلورة منهج يتوصل إلى نتائج محكمة الدقة يستحيل بلوغها بطريقة غير تلك المستعملة من قبله، ويستحق وحده اسم الدرس أو البحث النصي[2]، وبعد أن حمل سويدان على ما سمّاها «الأعمال اللامنهجية» كشف عن أن المنهج الذي سيتبعه هو المنهج المتعدد الذي يأخذ من كل المناهج ما يناسبه[3]. ولم يلبث أن قال: "**في هذه المنهجية المتعددة يحظى المنهج البنيوي فيها بوضع خاص ومحدد.إذ البنيوية تبدو قائمة في صلب جميع المناهج الأخرى، بل إنها تعتبر شرط فعاليتها بغض النظر عن ادعائها ذلك أو عدمه، بحيث يمكن القول إنها منهج المناهج بامتياز**"[4].

وبعد أن أسهب الباحث في وصف مزايا البنيوية –بالقياس إلى المناهج الأخرى[5]– عاد ليتبنى المنهج النفسي والمنهج الاجتماعي في إطار ما يسميه بالمنهج المتعدد[1]. وفي الحقيقة فإن القارئ

---

(1) على سبيل المثال:

أ. البازعي، سعد: استقبال الآخر(الغرب في النقد الحديث)، المركز الثقافي العربي 2004، ص: 185–200.

ب. عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية (الصورة الشعرية لدى امرئ القيس)، دار الآداب– بيروت، 1992م، ص: 27–28.

ج. ستيتكيفتش، سوزان: القراءات البنيوية في الشعر الجاهلي: نقد وتوجهات جديدة، ترجمة: سعود بن دخيل الرحيلي، مجلة علامات جزء18، مجلد5، رجب 1416هـ ديسمبر1995م، ص: 104–119.

(2) سويدان، سامي: في النص الشعري مقاربات منهجية، دار الآداب–بيروت، 1989م، ص: 11.

(3) نفسه، ص: 21.

(4) نفسه، ص: 22.

(5) نفسه، ص: 22–24.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يجد منهجاً مستقلاً في كل جزء من أجزاء القراءة لأي نص من النصوص التي تناولها سويدان، فمن حيث البنية يعتمد-بشكل عام- على المنهج البنيوي وفي تحليل النص يعتمد على معطيات الأسلوبية وفي ما يسميه «الأبعاد النفسية والاجتماعية» يعتمد على المنهج النفسي والمنهج الاجتماعي، واستعمل أيضاً المنهج التاريخي والمنهج الرومانتيكي، ولعدم اتباع منهج واحد فإن مجال القول يتسع في كل مرة حاول توضيح فكرة ما، وكان هذا يشتت القارئ ويبعثر ما يقبض عليه من آراء كلما تقدم في القراءة. وفيما يختص ببنية قصيدة المديح قدّم سويدان في الفصل الثاني (احتراف القصيد بين التكسبية والشعرية) دراسة لنص أبي تمام:

متى أنت عن ذهلية الحي ذاهلُ ❊ وقلبك منها مدّة الدهر آهلُ

وقد وجد أن أبا تمام "**كان يحوك القصيدة على نموذج قائم مسبقاً وجاهز، هو «نهج القصيدة»**"[2]. وأن المقدمة الغزلية "**توحي بتفكك خارجي يصيب النص وتفكك داخلي لعدم اتصالها بالموضوع (المديح)... إلا أن ضعف البناء التكويني... يعوضه النص بجملة من المتعارضات والمتماثلات التي تحقق تلاحما داخليا**"[3].

وتحتكم بنية المتعارضات هذه إلى معادلة الحضور والغياب فمثلاً إذا غاب الدمع حضر الصبر وهكذا، أما بنية المتماثلات فيقصد بها جمع مجالين مختلفين مثل الطبيعة والإنسان ليس للمساواة بل للموازنة بمعنى أن الظبية لا تحضر لتساوي المحبوبة في الجمال بل لتؤكد ذلك الجمال، وما يجمع بين المتماثلات والمتعارضات هو الصور والإيقاع على النحو الذي تهتم به الأسلوبية[4].

---

(1) نفسه، ص: 27.

(2) نفسه، ص: 114.

(3) نفسه، ص: 117.

(4) نفسه، ص: 118.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويستعين سويدان بمصطلح «المفارقة» ليربط المديح بالمقدمة لكنه لا يلتزم بمفهوم «المفارقة» الذي يتعلق «بالسخرية» على النحو الذي نجده في كتب الشعريّة[1]، ويصف المديح بأنه بنية ملتحمة "أبعد ما تكون عن التفكك"[2] هذا مع أنه يعتمد أيضاً على المتعارضات والمتماثلات، أما القسم الثالث من النص وهو الخاتمة الطلبية فيرى أنها امتداد للمديح ولا تنفصل عنه لأن الطلب كان حاضراً في المديح بشكل مموه، أما في الخاتمة **"فإنه يصبح مباشراً وسافراً"**[3]، وبذلك تقوم بنية المديح عند سويدان على الطلب المموّه والصريح، مما يحولها إلى بنية سلبية تفتقر للأسس الجمالية وتعتمد على الاستجداء، وقد تكفلت هذه النتيجة بتقويض نتائج محاولته.

❖ **المنهج الشكلاني: عدنان حيدر نموذجاً**

من الدراسات المنهجية لبنية القصيدة التقليدية نجد محاولة عدنان حيدر ﴿معلقة امرئ القيس بنيتها ومعناها﴾[4] التي طبقت نموذج الشكلاني «فلاديمير بروب» في تحليل الحكايات الشعبية عبر مراحل الفقدان والتوسط وتصفية الفقدان، وقد حوّل «حيدر» مراحل «بروب» إلى «قيم موجبة» و«سالبة» و«متزنة»، فالموجبة تعبر عنده عن زيادة والسالبة تعبر عن نقص والمتزنة تعبر عن توسّط، ودرجة تركيز هذه القيم في القصيدة تتوقف على اختلاف الشعور وهو-عنده- يتحكم في بنية القصيدة ويفصل كل وحدة عن الأخرى، فمقدمة الطلل (الأبيات:1-9) يعدّها وحدة تعبر عن الشعور بالنقص لأن تركيز القيم السالبة بها أكثر من القيم الموجبة، وهكذا تقوم بنية القصيدة على

---

[1] مثلاً: كولر، جونثان:مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة مصطفى بيومي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة2003، ص:105.

[2] سويدان: في النص الشعري، ص: 126.

[3] نفسه، ص: 151.

[4] حيدر، عدنان: معلقة امرئ القيس بنيتها ومعناها، ترجمة خيري دومة، مجلة نزوى العدد الثامن والعشرون، اكتوبر 2001.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وحدات تترابط بمستوى تركيز القيم السالبة والموجبة، واجتهد حيدر للتدليل على صحة معالجته لكنها-في النهاية-تعتمد على الافتراض والنظرة النسبية، وقد اتهمه نقاد آخرون بإساءة تطبيق منهج بروب[1]، ومن المؤكد أنه لا جدوى من اتباع هذا المنهج إلا صف البيانات المتعارضة في قوائم مبهمة.

❖ **المنهج الإستاطيقي: ريتا عوض نموذجاً**

بوعد التغلب على نقاط الضعف في المحاولات السابقة أتت دراسة ‹ريتا عوض› {بنية القصيدة الجاهلية: 1992}[2]، وقد نصّت الباحثة على اتباعها البنيوية كمنهج[3] لدراسة بنية القصيدة وصورها، وكان ذلك مثيراً للدهشة لأنها في الواقع تطبّق نتائج دراسة الفنون التشكيلية، فهي تلتزم -تماماً- بالمنهج الإستاطيقي "**المبني على أصول الإستاطيقا أو علم الجمال ويُعنى بدراسة العمل الفني من حيث مزاياه الذاتية ومواطن الحسن فيه ويفترض للجمال أصولاً وقواعد تجمّعت على عصور التاريخ**"[4]، وأغلب ما اعتمدت عليه هو مقرر فعلاً في كتب النقد الجمالي من مثل{**النقد الجمالي**} للناقد الفرنسي ‹أندريه ريشار› وفيه عرض للدراسات الجمالية عند هيجل وهيربرت ريد وهنريش وغيرهم[5].

---

(1) ستيتكيفيتش، سوزان: القراءات البنيوية في الشعر الجاهلي، ترجمة سعود الرحيلي، علامات ج18، م5، 1995/12، ص: 120-126.

(2) عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، 1992م.

(3) مثلاً، ص: 9.

(4) غريب، روز: النقد الجمالي وأثره، نشر دار الفكر اللبناني- بيروت، الطبعة الثانية 1983، ص: 5.

(5) ريشار، أندريه: النقد الجمالي، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات-بيروت، الطبعة الأولى 1974، ص: 181-199.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

على كلّ فقد أجرت الباحثة في المقدّمة مسحاً للطروحات الرومانتيكية والأسطورية والبنيوية التي بحثت بنية القصيدة العربية وقالت إنها فشلت بسبب اجتلاب المنهج من خارج النص[1]، ثم مضت في التمهيد النظري تبحث في تعريف الصورة الشعرية قديماً وحديثاً -عربياً وغربياً- حتى إذا ما وصلت إلى ماسمته «الشكل المكاني: البعد الرمزي للصورة الشعرية» قالت إن «لسنج» هو أول من فرّق بين الفنون الجمالية عام 1766م حين قدم عملاً عن تمثال «لاوكون» وقصيدة «لاوكون» لـ«فريجل» فرّق فيه بين المحاكاة بالأشكال والألوان في الفنون المكانية (النحت والتصوير) والمحاكاة بالأصوات في الفنون الزمانية (الشعر والنثر) معتبراً أن الأشياء المكانية هي تلك التي تراها العين دفعة واحدة[2].

ثم أتى «جوزف فرانك» فاستعمل «الشكل المكاني» كمصطلح أدبي بعد أن ربط التحوّل في الأشكال الفنية بالتحولات الحضارية مستنداً على نظرية الألماني «فورنجر» في كتابه «التجريد والتقمص الوجداني-1908» التي ربطت بين سيادة المذهب الطبيعي على الاتجاه الحضاري المتصف بالانسجام بين الإنسان وبيئة طبيعية يشعر أنه جزء منها، وعدم سيادة ذلك المذهب والتحوّل إلى المذهب اللاطبيعي والأساليب المجردة إذا تميزت علاقة الإنسان بالكون بعدم الانسجام والتوازن، فيختزل مظاهر العالم إلى أشكال هندسية تخطيطية تنطوي على ما يفتقده في الوجود من ثبات ونظام وانسجام، ومن تطبيق هذه النظرية على الأدب استنتج «فرانك» أن اختفاء البعد الثالث «العمق» في الفنون التشكيلية يقابله اختزال البعد الزماني في الأدب، وإذا فقد الأديب انسجامه مع الطبيعة فإنه يهمل التسلسل الزماني فيتحجر الأدب ويتحول إلى شكل مكاني ثابت[3].

---

(1) عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية، ص: 17.

(2) نفسه، ص: 90.

(3) نفسه، ص: 95.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولم يطل الأمر بنظرية «فرانك» حتى قام «هربرت ريد» بتطوير نظرية أخرى تعتمد على نظرية «فورنجر» في تعليل الانتقال من الاتجاه «الطبيعي أو العضوي» إلى الاتجاه «غير الطبيعي أو الهندسي» في الفنون التشكيلية[1]، وقد لاحظ «ريد» أنه لا يوجد بعد ثالث في الفنون التشكيلية بالرغم من سعيها لتحقيق ذلك، ثم عكس المفهوم الشائع حول علاقة التجريد بالانحلال الحضاري متبنياً رأي «هيجل» القائل إن الفن التجريدي مثل الزخارف العربية يمثل مرحلة متقدمة في تطور الحضارة الإنسانية وإن الانحلال الحضاري يرتبط عادة بنمو الاتجاه الطبيعي[2]، وبالتالي وصل «ريد» إلى ربط التجريد والرمز بتحرر العقل الإنساني وأنه رد فعل الإنسان لمواجهة العدمية وأنه يؤثر على الموسيقى والخط والزخرفة والفن المعماري وكل الفنون[3]، ولهذا أرجع باحث آخر هو «هزرفيلد» سيطرة التجريد على الزخرفة العربية إلى الدين الإسلامي القائم على الوحدانية[4].

وبالوصول إلى هذه النقطة تدخلت الباحثة واستبعدت ربط التجريد بالدين وذهبت إلى ربطه بالبيئة، وقالت إن الفن العربي نشأ قبل الإسلام وكان تجريدياً وسار في اتجاه «الزمان»، أما الشعر فابتعد عن زمانيته وسار باتجاه «المكان» وأنهما التقيا في التجريد[5]. وقد عكست الباحثة هنا قاعدة تقسيم الفنون من حيث اتصالها بالمكان والزمان لأن المقرر في الدراسات الجمالية هو أن "**الفنون التشكيلية الثلاثة: العمارة والنحت والرسم فنون متصلة بالمكان تقابلها الفنون**

---

(1) نفسه، ص: 98.

(2) نفسه، ص:99.

(3) نفسه، ص: 100.

(4) نفسه، ص: 102.

(5) نفسه، ص: 104.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الإيقاعية الرقص والموسيقى والشعر وهي فنون متصلة بالزمان"[1]. ويرجع هذا التقسيم إلى أن المكان يفيد الثبات أما الزمان فيفيد الحركة[2]، وهذا بالذات يسبب مشكلة نقدية لأن "**التجربة الجمالية تحدث في الزمان وخلاله، مهما كان الموضوع الفني المراد تذوّقه، بل إن الطابع«الزماني» للتذوّق الفني واحد من أهم صفاته، فلو لم تكن التجربة الجمالية زمانية لافتقرت إلى كثير من الحيوية والإثارة والتدفق التي تتصف بها فعلاً**"[3].

أمّا القول بتجريدية الفن العربي قبل الإسلام تدحضه الحقائق التي تدل على انتشار الأصنام والأوثان والصور كجزء من عقيدة الشرك بحيث أدّى ذلك إلى تحريمها، "**وفي كتب الأخبار أن المسلمين حين دخلوا الكعبة بعد الفتح وجدوا على أحد جدرانها صورة إبراهيم على جانب فائق من مهارة الرسم ودقة التلوين، وما إن رأى النبي (ص) صورة إبراهيم وإسماعيل (ع) وبأيديهما الأزلام حتى قال (قاتلهم الله، والله لقد علموا أنهما لم يستقسما بهما)، وأمر بطمس الصور التي رسمها فناتو الصنعة على جدار الكعبة**"[4].

على أيّة حال، رأت الباحثة أن الزمن هو البعد الثالث في الأدب مثلما التشخيص أو التجسيد هو البعد الثالث في التشكيل، وأنه إذا اختفى الزمن فإن الأدب يتجنب التعبير عن المظاهر الطبيعية، وتدلل على ذلك بخلو الشعر العربي من (الشعر القصصي) والملاحم الشعرية لأنها مغايرة للتوجه

---

(1) عبدالمعطي، علي: جماليات الفن، المناهج والمذاهب والنظريات، الناشر دار المعرفة الجامعية-الإسكندرية، الطبعة 1994، ص:215.

(2) نفسه، ص: 216.

(3) نفسه، ص: 242.

(4) الصائغ، عبدالإله: الخطاب الإبداعي والصورة الفنية، نشر المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء-بيروت، الطبعة الأولى 1997، ص:16. وفي الكتاب بحوث هامة حول ثقافة العرب قبل الإسلام.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الحضاري العربي المنقطع عن الزمن، والشيء المثير هنا أنها بررت ذلك بأن العرب "**كانوا منسجمين مع أنفسهم ومع موقفهم من الوجود والحياة والطبيعة**"[1].

وقولها هذا ينقض ما دأبت على تأكيده بأن الإنسان العربي لم يكن منسجماً مع الطبيعة ومظاهر الوجود: " **كان الاتجاه الفني في البناء الشعري والبناء التشكيلي انعكاساً للاتجاه الحضاري العربي، بشكل عام، المتصف بعدم الانسجام بين الانسان والطبيعة والوجود، وهو موقف يؤدي بالإنسان إلى تجاوز هذه المظاهر بأسلوب فني لا طبيعي ولا عضوي فيختزلها ويحولها عن طبيعتها وينتصر بالفن عليها**"[2].

ورأت الباحثة من ناحية ثانية، أن إلغاء البعد الزمني وتأكيد مكانية النص الشعري يحولانه إلى أجزاء متجاورة تشاهد معاً في لحظة من الزمان: "**ولهذا كانت القصيدة العربية مجموعة من المشاهد المتجاورة التي يمكن تبديل مواقعها بدون أن يختل البناء العام، لأن هذه المشاهد متزامنة، أي حادثة معاً وتشاهد معاً، فالتبديل هنا لا يعود تقديماً ولا تأخيراً، لأن التقديم والتأخير يفترضان التتابع والتسلسل الزمني، وهما أمران لا تدّعيهما القصيدة العربية الممتدة أفقيّاً في المكان**"[3].

وهذا الوصف لبنية القصيدة العربية– والذي عممته الباحثة (في الهامش) على القرآن – ليس منطقيّاً لأن العبث بمحتويات النص لا بد أن يحقق اضطراباً في البنى الجزئية فضلاً عن البناء العام، فنصوص كثيرة تمزج الهجاء والمدح والتهنئة والوصف، ولو أخذنا بيتاً من الهجاء وحشرناه في بنية المديح سنجد خللاً لا نحسن تفسيره، إلا إن كانت تقصد أن البناء العام ينحصر

---

[1] عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية، ص: 105.

[2] نفسه، ص: 110.

[3] نفسه، ص: 106.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في الوزن والقافية، وهذه دعوى تقوّض الأدب من جذوره وتحوّله إلى مجرّد نظم، وهذا لا تدّعيه الباحثة لكنها قالت: "**وتبرز في هذا البناء الشعري حتمية وحدة الوزن في أبيات القصيدة، إذ إنها السبيل إلى الربط بين الأبيات التي تبدو منفصلة، وعقد الصلة بين المشاهد المتجاورة، وقد كان الإيقاع الوزني محدداً في الشعر كما كانت الصور والأبيات والمشاهد، وكما كانت الخطوط الواضحة والألوان الخالصة في الزخرفة، ومن هنا تحول الوزن إلى وسيلة من وسائل البناء الفني للقصيدة العربية**"[1].

والأكثر إثارة على الإطلاق في مجموعة آراء الباحثة هو ذلك الرأي الذي فسّرت به غياب الذاتية والوحدة العضوية التي كانت قد ازدرتها وهاجمت دعاتها في مواضع أخرى من دراستها: "**إن النص الشعري العربي بابتعاده عن تمثيل مظاهر الطبيعة العضوية بما فيها الإنسان وعدم محاكاة فعله، كان تحقيقاً لمبدأ اللاشخصية في الشعر، وهذا أمر طبيعي بالنسبة للإنسان العربي الذي كان يشعر أنه لا يقوى بنفسه على مواجهة الطبيعة القاسية والوجود الغامض والقاهر، فاحتمى بالقبيلة وأضاف إليها فيما بعد الدين والدولة وظل عضواً في مجموعة. ومن هنا لم تكن القصيدة العربية، بصورة عامة، تعبيراً عن شخصية الفرد، بل كانت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالتقاليد الشعرية التي تكوّن ما يسمّى بأغراض الشعر**"[2].

وبغض النظر عن التعميم ومضامين الأفكار التي لا تتصل ببنية القصيدة، فإنه يتضح من غير شك عدم وعي الباحثة بمعنى «التجريد» الذي تجعله مصدراً لبنية القصيدة، فهي في البداية تجعل الإنسان«العربي» مبتعداً عن الإنسان ومحاكاة فعله، ثم جعلته لا يقوى بنفسه على مواجهة الطبيعة فاحتمى بالقبيلة، ثم جعلته يضيف الدين والدولة وظل عضواً في مجموعة، ثم جعلت القصيدة

---

[1] نفسه، ص: 108.

[2] نفسه، ص: 108.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العربية صادرة عن تقاليد شعرية استدلت عليها-بعد الاقتباس- بتشابه قوالب الطلل والغزل، فكان الشعراء يصفون طللاً واحداً وامرأة واحدة لأنهم يصدرون عن تقاليد شعرية معينة في المديح والرثاء والهجاء والغزل، وفي كل ذلك نجدها تصرّ على ابتعاد الشاعر العربي عن «المحاكاة»، فما الذي يمكن أن يكون أكثر تمثيلاً للمحاكاة من اعتماد الشاعر على التقاليد الجماعية، وكيف يمكن أن يكون الإنسان غيرَ منسجم مع محيطه وفي الوقت نفسه لا يهتم بالتعبير عن ذاته ويلهج بالقبيلة وحروبها وأنسابها وتحالفاتها وشؤونها، وكيف يمكن أن ينشئ إنسان منفصل عن ذاته وعن محيطه وبيئته والطبيعة بأكملها دينا أو دولة (؟!) وما الواقع الذي تطلب الباحثة محاكاته أكثر من خيام متناثرة ورمال ورياح وإبل وترحال وقبيلة وخيل وسلاح وحرب وسلم وموت وولادة (؟!)، فهذه هي الحياة التي كان يعيشها الشاعر وهي التي نجدها في شعره إن ألحّت على تفسير بنية النص بحياة الشاعر، وهي بلا ريب تناقض «التجريد» و«الرمز» الذي تصر عليه، وفي المقابل تؤكد «المحاكاة» التي تصر على ابتعاد الشاعر عنها.

ومع أن الباحثة طبّقت نتائج دراسة الفنون التشكيلية على بنية القصيدة فإنها نعت على ‹جميس مونرو› و‹مايكل زويتللر› تطبيق نتائج دراسة الشعر الملحمي على الشعر العربي لأنه شعر غنائي وصفي[1]، كما استعانت في نقضها بالنتائج التي قدمتها دراسة ‹لاري دي بنسون› للشعر الغربي المكتوب[2]، وصرّحت بأن ذلك يوحي بأهمية البعد الحضاري في المسألة[3]، ثم وصلت إلى أن الخصائص المميزة للمذاهب الشعرية لا تتحدد بشفهية الشعر أو كتابيته[4]، ومع ذلك

---

[1] نفسه، ص: 138.

[2] نفسه، ص: 140.

[3] نفسه، ص: 141.

[4] نفسه، ص: 142.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قررت أن نتائج دراستها تتطابق إلى حدّ ما مع نتائج «زويتللر» حول طبيعة القصيدة[1]، لكنها عادت لتقول إن القول بتجريدية القصيدة العربية ورمزيتها يطيح تماماً بنظرية التأليف الشفهي التي علل بها جيمس مونرو ومايكل زويتللر طبيعة بناء القصيدة العربية[2].

وبالرغم من الجهد المبذول فإن النتائج التي توصلت إليها الباحثة اتسمت بالتضارب، فقد ربطت التجريد بغياب الانسجام بين الفرد والبيئة، وعارضت بذلك النظريات التي اعتمدت عليها وبالأخص نظرية «هربرت ريد» التي ربطت التجريد بتحرر العقل الإنساني وليس البيئة أو الواقع، وقالت إن الشعر افتقد زمانيته فأصبح مكانياً وإن الفن الزخرفي احتفظ بزمانيته فظل زمانياً وأنهما التقيا في التجريد، وبذلك كأنها تقول إن التجريد يدل على الانحلال الحضاري وعلى التطور الحضاري في وقت واحد، ولما قالت إن البيئة هي مصدر التجريد في الفن وليس الدين فكأنها تقول إن الواقع هو مصدر التجريد لأن البيئة والواقع شيء واحد، وهي في كل مناقشاتها لم تفرق بين الدين الوثني القائم على الحسية والدين الإسلامي القائم على التجريد، وقالت -فوق ذلك- إن سبب التجريد هو انقطاع الفرد عن محاكاة الواقع، وهذا يعني أنها أقرت بوظيفة المحاكاة التي نددت بها في مواضع كثيرة.

---

[1] السبب في هذا-وهو مما فات الباحثة- أن دراسة زويتللر تعتمد أيضاً على الأساس الإستاطيقي، وقد نص (ناجلر) على ذلك في التعليق الذي اقتبسته، ص: 145-146 من دراستها.

[2] نفسه، ص: 143.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

❖ المنهج الأسطوري: سوزان ستيتكيفيتش نموذجا

أتت «سوزان ستيتكيفيتش» عام 1995م وصرّحت في دراستها {القراءات البنيوية في الشعر الجاهلي: نقد وتوجهات جديدة} بأن المقاربات البنيوية لا تصلح لدراسة بنية القصيدة[1]، وارتأت أن البديل الأمثل هو المنهج الأسطوري[2]، وقدّمت بالتالي «طقوس العبور» كهيكل لبنية القصيدة الجاهلية – ممثلة في معلقة امرئ القيس- حيث لاحظت أن المقدمة الطللية توازي طور «الفراق» وأن الرحيل أو التنقل يوازي طور «الهامشية» وأن المديح أو الفخر يوازي طور «الاندماج» [3].

وقد اعتمدت «ستيتكيفتش» في هذه الموازنة على تلمس المشابهات بين طقوس العبور ومفردات القصيدة، واضطرّت إلى قصقصة بنية القصيدة لتلائم الأطوار الثلاثة لطقوس العبور، فمثلاً جمعت في طور«الهامشية» مشاهد ولوحات كثيرة هي مشهد أم الرباب وأم الحويرث ومشهد نحر الناقة للعذارى ومشهد فاطمة ولوحة بيضة الخدر ومشهد الليل ولوحة الفرس، بينما جعلت من مشهد العاصفة الممطرة طوراً مستقلاً يدل على «الاندماج»، ولا بالمنطق ولا الخيال يمكن أن تفسر تلك «الأطوار» الغريبة بنية القصيدة التقليدية.

وقد طوّرت «سوزان ستيتكيفيتش» معالجتها الطقسية لبنية القصيدة في دراسة أخرى أكثر توسعاً نشرت بالعربية عام 1998م بعنوان {أدب السياسة وسياسة الأدب: التفسير الطقوسي لقصيدة المديح}[4]، وارتكنت في تفسيرها الطقوسي لقصيدة المديح على نظرية «مارسل ماوس» {الهديّة:

---

[1] ستيتكيفيتش، سوزان: القراءات البنيوية في الشعر الجاهلي: نقد وتوجهات جديدة، ترجمة: سعود بن دخيل الرحيلي، مجلة علامات جزء18، مجلد5، رجب 1416هـ ديسمبر1995م، ، ص: 107، 120، 122، 123.

[2] نفسه، ص: 127.

[3] نفسه، ص: 128-131.

[4] ستيتكيفيتش، سوزان: أدب السياسة وسياسة الأدب:التفسير الطقوسي لقصيدة المديح، ترجمة وتقديم: حسن البنا عزالدين،الهيئة المصرية للكتاب، 1998م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأشكال القديمة للتبادل-1925} التي تقول "**إن الهدايا في المجتمعات البدائية هي من الناحية النظرية هبات طوعية لا مصلحة فيها للمعطي ولكنها في الحقيقة إجبارية ولصالح المعطي نفسه**"[1]، وتتم وفق طقوس للتبادل تشمل إعطاء الهديّة وقبول الهديّة وإعطاء هدية مقابلة لها، وقد شرح ماوس هذه الطقسية قائلاً إن قبول الهديّة يتضمّن قبول التحدّي بإعطاء هديّة مقابلة لها تفوقها قيمة، وإن عدم إعطاء هذا المقابل يؤدي إلى الحط من المكانة[2]، وفي دراسة ‹ستيتكيفيتش› تقوم قصيدة المديح مقام الهدية ويقوم استحسان القصيدة مقام القبول المادي وتقوم جائزة الممدوح مقام الهدية المقابلة، ولا تشترط ستيتكيفيتش أن تكون الهدية المقابلة ماديّة لأنها تطبق هذه النظرية على قصيدة ‹علقمة› التي مدح بها ‹الحارث الغساني› ليطلق سراح أخيه ‹شاس›:

طحا بك قلبٌ في الحسان طروبُ ❊ بُعيدَ الشبابِ عصرَ حانَ مشيبُ

ولما كان التحدّي الأكبر في الوصول إلى تعليل صحيح لبنية قصيدة المديح فقد استعانت ‹ستيتكيفيتش› بنظرية ‹ثيودور جاستر› {الطقوس والأسطورة والدراما في الشرق الأدنى القديم-1977}[3] لتفسّر بها البنية الطقسيّة لقصيدة المديح، وزعمت أن المبادئ التي استنتجها ‹جاستر› عن الطقوس والأساطير والدراما الزراعية الشرقية يمكن أن تفسّر بنية القصيدة العربية بعد إجراء التغييرات الضرورية ، وهي تنقسم عند جاستر إلى قسمين أساسيين: طقوس «التفريغ» وطقوس «الملء». وتشمل طقوس «التفريغ» على شعائر «الإماتة» وترمز إلى الحيوية المنقطعة التي تأتي عند نهاية السنة بعد انتهاء دورة الحياة الأولى، وشعائر «التطهّر» من الشر والضرر الجسدي والمعنوي التي قد تعوق النمو، أما طقوس «الملء» فتتكون من شعائر «الإنعاش» حيث يحاول

---

[1] نفسه، ص:59.

[2] نفسه، ص:60.

[3] نفسه، ص:61.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المجتمع عن طريق جهوده المتحدة والمنظمة إعادة بعث الحيوية في دورة الحياة الجديدة، كما تتكون من شعائر «الابتهاج» وتعبر عن الشعور بالفرح حين تبدأ الدورة الجديدة ويصبح استقرار المجتمع مضمونا[1].

وقد طابقت «ستيتكيفيتش» بين هذه الأجزاء الأربعة وبين الأجزاء الثلاثة لقصيدة المديح التي حددها ابن قتيبة «المقدمة والرحلة والمدح»، فقالت إن «المقدمة» وما تشمله من نسيب ووصف الطلل وفراق وشكوى من الشيب تعبر عن شعائر «الإماتة» أو إلغاء الولاء السابق، وإن «الرحيل» بصعوباته ومعاناته يعبر عن شعائر«التطهر» أو عزم الشاعر للتوجه إلى الممدوح الجديد، وإن المدح يعبر عن قسمي«الملء» معا أي شعائر«الإنعاش» و«الابتهاج»[2]، وفي المجمل فإن طقوس «التفريغ» تمثل دورة الحياة المنصرمة أو فترة ولاء الشاعر لسيده السابق، أما طقوس«الملء» فتمثل الدورة الجديدة، ووصلت من هذا إلى أن قصيدة المديح تعبّر عن تبادل طقوسي معقد[3]. وتؤكد «ستيتكيفيتش» نظريتها بتحليل قصيدة مديح إسلامية لـــكعب بن زهير»:

بانت سعادُ فقلبي اليومَ متبولُ ✻ متيّمٌ إثرها لمْ يفد مكبولُ

وتقول "**إن مقدمة النسيب (الأبيات1-12) تدل على طقس«الإماتة» حيث تشير إلى الوعود المنكوثة والعهود المنقوضة وانحلال العقد الاجتماعي الجاهلي بتخلي مزينة-قبيلة الشاعر- عنه، أما لوحة الرحيل (الأبيات 13-31) فقد كرسها الشاعر لوصف الناقة لا لوصف الرحلة في الصحراء**"، وهي تبرر ذلك بأن الناقة وحدها قادرة على بلوغ المنزل النائي لسعاد، وتفسّر سعاد بمعنى السعادة التي قد يعود بها الإسلام على المرء، أما مزايا الناقة التي فصّلها الشاعر

---

[1] نفسه، ص: 61.

[2] نفسه، ص:74.

[3] نفسه، ص: 76وما قبلها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فهي تدل على عزم الشاعر وجلده في رحلته المعنوية –التي تمثل شعائر «التطهّر»– من دين الجاهلية إلى الإسلام، وتستدل على ذلك بإلحاحه في البيتين (15 و16) على الصفات الغريزية للناقة وإحساسها بالطريق رغم طمس العلامات وببصيرتها التي تثقب الغيوب، ولا يقصد الشاعر بذلك إلا نفسه أثناء توجهه إلى المدينة ليواجه مصيراً مجهولاً[1].

وتتوقف الباحثة عند التخلص الطويل من وصف الناقة إلى المديح، وتقول إن ذلك يدل على التحوّل من «التطهّر» إلى «الإنعاش» هذا بالرغم من عويل الشاعر على نفسه وإقراره بالرعب وتوقع القتل(الأبيات:32–36)، وتعتمد الباحثة هنا على ماقرره «جاستر» عن النواح المصري لإيزيس عند أول الحصاد ونواح إيزيس على أوزيريس، والندب الشعائري لديميتر وكوري عند الإغريق، ولأتيس في آسيا الصغرى، ولأدونيس في سوريا، وكذلك البكاء لتموز في ملحمة جلجامش، فقد قرر جاستر أنه "**من الممكن أن يكون البكاء الطقوسي في أصله محاكاة تمثيلية لسقوط المطر وليس تعبيراً عن النواح على الإطلاق**"[2].

ولذلك قالت الباحثة إن عويل الشاعر على نفسه ما هوإلا مظهر من شعائر«الإنعاش» التي تستمر في الظهور حتى البيت (47)[3]، ويتحول الشاعر في الجزء الأخير من القصيدة(الأبيات48–55) إلى مدح الرسول صلى الله عليه وسلم والمهاجرين، وترى الباحثة ان ذلك يتطابق مع شعائر«الابتهاج» حيث أكمل الشاعر تقديم الهدية التي فدى بها نفسه من القتل وأخذ في مقابلها البردة الشريفة[4].

---

(1) نفسه، ص:89.

(2) نفسه، ص:91.

(3) نفسه، ص:95.

(4) نفسه، ص:97.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهذا الوضوح النسبي في التطبيق يغيب تماماً في ‹الفصل الثالث› الذي يتناول دالية ‹المتنبي› في تهنئة ‹سيف الدولة› بالعيد:

لكلّ امرئ من دهرهِ ما تعوّدا ❊ وعاداتُ سيفِ الدولةِ الطعنُ في العدا

فلا وجود لطقوس«الإماتة، والتطهر، والإنعاش، والابتهاج» وقد اقتصرت الباحثة على الإشارة إلى طقوس «تبادل الهدية» عند ماوس مما يدلل على عدم مثالية نظرية جاستر في تفسير البنية الكلية لقصيدة التهنئة. وقد قسمت الباحثة القصيدة إلى ثلاثة أجزاء بناء على أساس الموضوع، فقالت إن النصر الحربي هوالموضوع الظاهر في الجزء الأول[1](الأبيات:1-20)، بينما التهنئة بالعيد هو موضوع الجزء الثاني (الأبيات:21-32)، ولما كان كذلك رأت أن هذا الجزء يعبر عن إعادة النظام بعد الفوضى من خلال زعم المتنبي أن انتصار سيف الدولة على الروم هو إعلاء لراية الإسلام وتأكيد لشرعية حكمه، أما الجزء الثالث (الأبيات:33-42) ففيه استحضار لكل قصائد المديح العربية وإقرار بأحقية سيف الدولة بالمديح[2].

ويجد القارئ أن الباحثة واجهت صعوبة بالغة في تطبيق تلك النظرية على دالية المتنبي، وهي نفسها لاحظت النبرة العالية في خطاب الشاعر وسلوكه أمام الممدوح؛ فهو أولاً أنشده القصيدة وهما على فرسيهما وقد جعل نفسه في منزلة ممدوحه، وهو ثانياً يتدخل في الشأن السياسي ويوجه الممدوح إلى استعادة النظام الصحيح في علاقته بالخليفة بأن يكون هو الخليفة، وهو ثالثاً ينبه الممدوح إلى منزلته الشعرية التي لا يمكن مساواتها بمنزلة الشعراء الآخرين، ولذلك فإن القسم الثالث من القصيدة ما هو إلا قائمة بالطلبات يقدمها المتنبي في سياق الأمر (أزل..أجزني إذا

---

[1] نفسه، ص:115.

[2] نفسه، ص:125.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أنشدت..ودع كل صوت غير صوتي..)، وقد أوجب الشاعر على الممدوح تنفيذ مطالبه، ولا يصح اتهام الباحثة «للمعرّي» أنه أضعف معنى البيت(35):

وما أنا إلا سمهري حملتَه ❊ فزيّن معروضاً وراعَ مسدّدا

حين قال في تفسيره: "**إنما أنا جمال مجلسك، وزين محضرك، وأنا لك بمنزلة الرمح، تحمله ويزينك، ويردع أعداءك في حربك**". فما الذي قد يبلغه المعنى أكثر من هذا، إذ جعل المتنبي من نفسه–في رأي المعرّي– كل ما يفخر به الممدوح قبل أن يقول له –صراحة– إنّ الدهر من رواة قصائده، ويطلب منه أن يعطيه الجوائز التي رصدها لقصائد غيره من الشعراء، لأن مدحهم له ليس إلا تكراراً لقوله أو سرقة شعرية منه؟!

وفي الفصل الرابع تتناول الباحثة قصيدتين للمتنبي في «كافور» (مدحية وهجائية)، ولأننا استعرضنا معظم جوانب نظريتها فإننا نقتصر هنا على بحثها لإشكالية الشاعر والممدوح، وقد قالت إنه لا بد من تكافؤ الشاعر والممدوح في المستوى لكي ينجح المشروع الشعري فإذا كان المادح شاعراً سيئاً فلن تجدي فضائل الممدوح أو بطولاته، وإذا كانت القصيدة متوسطة الجودة فسيكون مصيرها النسيان ومعها سمعة الممدوح، وإذا عجز الممدوح عن الارتفاع إلى المستوى المثالي المعبر عنه في المديح فإن قصيدة المديح مهما كانت فائقة سوف تنقلب إلى سخرية[1].

وبمقارنة كافور بـــ«سيف الدولة» تجد الباحثة أن كافور تحمّل وحده – في الأدبيات العربية– ثمن العلاقة الفاشلة بينه وبين المتنبي، ومع أن علاقة المتنبي بسيف الدولة قد فشلت أيضاً فإن الأدبيات العربية تعلق ذلك الفشل على الحسّاد وترى في تلك العلاقة نموذجاً رفيعاً للعلاقة بين المادح والممدوح، وتلح المصادر الأدبية على وضع كل من سيف الدولة وكافور على طرفي نقيض، إذ

---

[1] نفسه، ص:135.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تصور المتنبي معجباً بالأمير الحمداني وأنه قاتل إلى جانبه في كثير من حملاته العسكرية، وأن مدحه له يعبر عن الصدق والإخلاص بينما قامت علاقة الشاعر بكافور على القسر والإكراه من قبل كافور والجشع والطمع من قبل المتنبي، وتصر الباحثة على إعادة ذلك التضاد إلى بنية إيديولوجية عنصرية عربية[1]، وتشكك في الصفات الذميمة لكافور التي سردها شراح ديوان المتنبي وعلى رأسهم المعري[2]. وبعد أن تقرر أن تقديم «الهدية:المدحة» هو طقس من طقوس «الخضوع والولاء» للحاكم تعود لتقول إن تقديم «الهدية» قد يكون فخاً منصوباً لذلك الحاكم لاختبار مدى جوده أو بخله، ولما كان كافور هو الذي بادر بدعوة أبي الطيب وأغراه بالقبول، فقد اضطرّت الباحثة لتقول إن الشاعر هو الذي وقع في أحبولة كافور، لكن سواء مدحه طوعاً أو كرها فإن قصائد مدحه أدت مهمة نقل ولاء الشاعر وبيعته من سيف الدولة إلى كافور، وأصبح الشاعر ملتزماً بالولاء الجديد، وهذا ما يتفق مع الطقوس التبادلية للهدية في المجتمعات البدائية[3].

ومثل المحاولات السابقة تقع محاولة ستيتكفيتش في هوّة تنظيرية لأن مبدأ قبول الهدية والرد عليها بأعظم منها حفاظاً على المكانة هو الذي تنص عليه النظرية، ولا تنص على طلب الحاكم للهدية (المدحة) مثلما فعل كافور، كما لا تنص على عدم رد الحاكم للهدية مثلما فعل الخليفة الأندلسي المستعين «سليمان بن الحكم» عندما استمع لمدح «ابن درّاج القسطلي» في مجلس عامّ يوم عيد الأضحى سنة 403هـ/1013م ولم يثبه ولم يبادله الهديّة، حيث روى ابن بسام مناسبتها و وصف ردة فعل الخليفة فقال: "**فأصغى وهشّ، ثمّ غلّ المديح فما بلّ ولا رشّ**"[4].

---

[1] نفسه، ص:137.

[2] نفسه، ص:164.

[3] نفسه، ص:139.

[4] ابن بسّام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق احسان عبّاس، نشر دار الغرب الإسلامي-بيروت، القسم الأول، ص:61.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد نصت الباحثة على هذه الحادثة لكنها عللته بفشل المشروع المدحي ولم تقر بنقص الأساس التنظيري[1]، وإذا افترضنا جدلاً أن أساس المديح العربي هو مقايضة السلع -مثلما تذهب الباحثة- فإن هذه المقايضة التي تحدث لدى الشعوب البدائية ليست من باب الهديّة ولا تؤدي إلى ولاء.

وكما أن الخضوع اللفظي لا يدل على الولاء فإن رفع الكلفة بين المادح والممدوح (في حالة المتنبي وسيف الدولة) لا يدل على العداوة بل على الصداقة وبالتالي ينتقض مفهوم «الخضوع والولاء» كأحد أهم المفاهيم التي استعملتها الباحثة، وأيضاً فإن الباحثة تغير الطقوس التي تفترض أنها تفسّر بنية النص فتعتمد على طقوس العبور في يائية المتنبي، والطقوس الزراعية الموسمية في بائية علقمة ولامية كعب ودالية العيد الهجائية للمتنبي مع إقرارها بعدم تحقق طقوس «الانعاش والابتهاج» في دالية المتنبي[2]، وبذلك تفترض الباحثة عدم وجود البنية الطقوسية الثابتة التي تلائم بنية النص، وهذا يقود المرء ليعتقد بوجود نصوص لا تتسق مع البنى الطقوسية الأسطورية كلها، ومع أن الباحثة ألزمت نفسها بالتفسير الطقوسي أو الأسطوري أو الشعائري أو الطوطمي- أيّا كانت التسميات- فإنها اعتمدت بشكل متزايد على انتقاء القصص والروايات التاريخية المحيطة بالنص لتكون أساساً في التحليل، هذا مع أن"**النقد الأسطوري يلغي تاريخية النص ويعيده إلى منابعه المجهولة**"[3]، وتكون مهمة الناقد-حينئذ- "**البحث عن الرموز الدالة على الموروثات**

---

[1] ستيتكيفيتش، سوزان: أدب السياسة، ص،208.

[2] نفسه، ص:155.

[3] ماضي، شكري عزيز: من اشكاليات النقد العربي الجديد، نشر المؤسسة العربية للدراسات الجامعية، بيروت 1997، ص: 173.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الثقافية القديمة"[1] علىالنحو الذي قامت به الباحثة في نص علقمة قبل أن تتخلى عن ذلك في النصوص الأخرى وبالأخص نصوص المتنبي[2].

❖ **التقييم**

رأينا كيف ألح النقاد على تطبيق مناهج البنيوية لكن النتائج التي توصلوا إليها كانت ضئيلة للغاية، ولهذا السبب اتهمت البنيوية بإنها تستعمل لغة ومفردات معقدة ورسوماً بيانية وجداول متشابكة ثم لا تزيدنا معرفة على ما كنّا نعرفه مسبقاً عن النص[3]، ولقد كتبت ‹أديث كيرزويل› مبينة سبب كتابتها {عصر البنيوية:1980} قائلة "**لقد بدهتني فكرة مؤداها أن حركة فكرية بعينها يمكن أن تشيع دون أن تكون مفهومة**"[4]، وقد علق ‹مايكل ريفاتيير› على البنيوية بأنها تصف قوانين يستعصي فهمها لا على القارئ العادي بل على القارئ المثقف العارف بالنقد[5]، وأخذ على البنيوية كذلك أنها ألغت مرجعيات النص، فإلى جانب تدميرها للمؤلف مثلما كتب ‹بارت›[6] فقد اختزلت معنى الأدب في الأداء اللغوي وأهملت القيمة الجمالية للفن.

ولهذا نتساءل: ماذا علينا لو أكملنا عمل القدماء بدلاً من نسفه؟ ألن يكون أولى لنا فأولى أن ننجح في التوصل لتعليل يتسق مع جوهر الشعر العربي والنقد القديم الذي التصق به؟

---

[1] فراي، نورثروب: تشريح النقد، محاولات أربع، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية-عمّان، الطبعة الأولى 1991، ص: 171.

[2] مثلاً: الفصل الثالث، ص: 107-129.

[3] الرويلي، ميجان و البازعي، سعد: دليل الناقد الأدبي، نشر المركز الثقافي العربي2005، ص:178.

[4] كيرزويل، أديث: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، نشر دار آفاق-بغداد، الطبعة الأولى 1985، ص:9.

[5] محمد، عبدالناصر حسن: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، الطبعة الأولى 1999، ص: 38.

[6] بارت، رولان: موت المؤلف، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، نشر دار الأرض-الرياض، الطبعة الأولى 1413هـ، ص: 15.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن البنية التي درسها النقد القديم -على نحو خاص- هي بنية القصيدة الرسمية الواجب تطابقها مع الأعراف المستمدة من التقاليد الأدبية، ولم يكن مستغرباً أن يصل إلى تلك المجموعة من الأعراف المستمدة من النماذج القديمة لأن الشعر في المحصلة ظاهرة حضارية انسانية متولدة عن اللغة وهي مثقلة بالأنساق التي تسيطر على الإنسان، والنماذج القديمة لبنية النص التي كان النقد القديم يدعو لتقليدها واستخلص منها نظرية «عمود الشعر» ونظرية «نهج القصيدة» هي أشبه ما تكون بالمعيار النقدي الذي سماه «ماثيو أرنولد» «المحك»[1] أو حجر الأساس The main stone وقصد به القطعة الشعرية التي تقاس بها جودة القطع الأخرى، وقد تطور هذا المفهوم إلى ما سماه «كراو رانسوم» -من النقد الجديد- بالقطع الأصيلة The master pieces إلا أنه على النقيض من «ماثيو أرنولد» لم يقصد إلى تقييم قطعة شعرية بقطعة شعرية معينة بل قصد بها تلك الأعمال الأدبية التي يمكن عبرها التعرّف على المعايير الأدبية لدى الأجيال[2].

ولاتقصد هذه الدراسة إلى تفسير البنية العامة للقصيدة على ضوء منهج النقد الحضاري -الذي يعزى إليه «أرنولد» [3]- كما لا تقصد العودة بالمنهجية إلى ما قرره «أرنولد» من أفكار -هي في الأساس- لا تتفق مع النقد القديم إلا في الجزئية التاريخية، بمعنى أن النقاد القدماء انطلقوا في دراستهم من استقراء النصوص القديمة لكنهم في الجانب التنظيري كانوا مشغولين بالمتلقي الحقيقي للنص، وهذا ما لم يهتم به ماثيو أرنولد وأصحابه.

ومع ذلك فإن المعادلة النقدية للقدماء ليست دقيقة لأنها تأسست على علاقة المنتج (الشاعر) بالمتلقي (الممدوح) وليس على علاقة النص بالمتلقي، ولا ريب أن معادلة (المنتج- المتلقي) زائفة

---

[1] أرنولد، ماثيو: مقالات في النقد، ترجمة: علي جمال الدين، الدار المصرية للتأليف والترجمة 1966 ، ص:29.

[2] الشرع، علي: محاضرات في النقد الحديث، جامعة اليرموك، 2008.

[3] ديتش، ديفيد: مناهج النقد الأدبي، ترجمة يوسف نجم، دار صادر-بيروت، الطبعة الأولى1967، ص: 576.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويعود السبب إلى نمطية بنية قصيدة المديح، ولو كان الشاعر طرفا في تلك البنية لاستقل كل شاعر ببنية خاصة به ولوجدنا – تبعا لذلك – مئات البنى لقصائد المديح.

وبسبب تلك المعادلة، كان النقاد القدماء يفسرون مقدمة النسيب برغبة الشاعر في شد انتباه السامع أو حسب تعبير ابن قتيبة «..ليميل نحوه القلوب»، وأيضاً فسروا الرحلة برغبة الشاعر في استعطاف الممدوح مثلما يظهر في قول ابن قتيبة «..فإذا علم أنه أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل»، وكذلك فسروا المديح برغبة الشاعر في حث الممدوح على الصلة أو بتعبير ابن قتيبة «بعثه على المكافأة وهزّه للسماح».

فالشاعر– وليس النص– في نظرهم هو من يمارس التأثير وعلى المتلقي أن يمتثل، ويكشف نقص هذه المعادلة أن الشاعر لا يتزلف بشخصه بل بنص، وبأن النص – الذي يفترض أنه يتزلف به– قد يحتوي على أغراض أخرى كالوصف أو قد يقتصر على الوصف فقط، ويمارس مع ذلك تأثيراً كبيراً على الممدوح الذي يبهره الوصف الرائع، وقد كانت نصوص المتنبي تأسر السامعين ليس لأن الشاعر استعطفهم أو بعثهم على المكافأة بل بما فيها من تغريب وحكمة وعمق، ومن الصعب أن نفسر وجود الحكمة في بنية قصيدة المديح بمنهج يلغي النص ويركز على الشاعر، وقد لاحظ النقاد القدماء تفاوت أشعار الشاعر الواحد لكن ذلك لم يوصلهم للاهتمام بتفاوت الأثر الجمالي بل اكتفوا بتصنيف شعر الشاعر إلى جيد ورديء.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثالث: منطلقات التلقي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

❖ تمهيد:

كل الأسباب التي تقدمت، دعت النقد لأن يقوم بإعادة النص إلى مستقبله، وأن ينشئ نظرية في التلقي تفسر تعدد القراءات واختلاف التأويل وتعارضات البنية وتباين استجابة القارئ وتفاعله مع النص، وتجعل توتر القارئ واستجابته ما ينتج جمالية النص، وتوضح كيف تمتزج البنى المتعددة للنص في ذهن المتلقي لتشكل نصاً واحداً لا يشبه في بعده الجمالي أياً من النصوص الأخرى حتى لو كانت لشاعر واحد، وإذا اجتزئ النص وتم ابتساره وقدم للمتلقي فإن التفاعل الناشئ بينهما يقدم لنا مستوى جمالياً يتمايز عن المستوى الجمالي الذي يحققه النص المكتمل، وإن طول النص أو قصره لا يشكل بالضرورة عاملاً أساسياً في الاستجابة الجمالية على عكس الزمن الذي يقدم لنا قراءة جديدة مغايرة لكل قراءة سابقة.

وكان لبحوث (رومان ياكبسون) حول عملية الاتصال اللغوي (بأركانها الأساسية من مرسل ورسالة ومتلق) دور أساسيّ في بلورة نظريات التلقي، فقد بحث النقاد مسألة تلقي النص الأدبي قياساً على أن القارئ هو الذي يفسر شفرة الرسالة أو القصيدة، واستنتجوا أن القصيدة لا تحقق وجودها الفعلي حتّى تقرأ، وأن اختلاف التأويل يرجع لاختلاف الفهم، وأن المتلقي يدخل على نحو فاعل في بناء المعنى، وليس أدل على ذلك من كثرة الأسئلة المتعلقة بفهم أية عبارة شعرية.

ومع كل ما جرى ويجري للنقد فإن نظرية التلقي حافظت على نموّها وأصبحت تتعلق -بما هي عليه اليوم- بكل النقد الذي يجعل القارئ في بؤرة القراءة النقدية، وبمعنى أدق تتعلق نظرية التلقي اليوم بذلك النقد الذي زحزح النص من مركز الدراسة الأدبية وجعله لا معنى له إلا بالقارئ المشتغل به، وهذا النقد ينظر إلى القارئ على أنه المرجع النهائي لمعنى العمل الأدبي، وأن النشاط الفكري الذي يمارسه هو الذي ينتج القراءة أو الفهم الخاص به، ومن هنا فإن هذه النظرية ترحب بأية قراءة تتضمن استجابة جمالية للنص.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولكن يجب أن نقر بأنه لم تظهر حتى الآن تلك النظرية التي قد تنهي مأساة النص، فلم تكد نظرية تظهر حتى تقع بين أرجل الثوريّين من فريق المناوئين أومن فريق الدعاة على اعتبار أن الدعاة هم –في الأساس– ثوار على نظرية سابقة، وأيضاً فإن أتباع النظرية غالباً ما يحدثون تحويراً في رؤية النظرية للظواهر الأدبية المتعلقة بأدبهم. وعلى سبيل المثال فإن مفهوم البنية الشعرية عند رواد الحداثة العربية لا يطابق مفهوم التفكيكيّة، فقد عرّف أدونيس–رائد الحداثة العربية– القصيدة بأنّها "**شكل إيقاعي، واحد أو كثير، ضمن بناء واحد. لكن الشكل الإيقاعي وحده لا يجعل من القصيدة أثراً شعريّاً، فلا بد من توفر الرؤيا**"[1]. ويقول في موضع آخر: "**شكل القصيدة الجديدة هو حضورها قبل أن يكون إيقاعاً أو وزناً**"[2]. ويفسّر ما يعنيه الشكل بقوله "**تتضمن القصيدة الجديدة مبدأ مزدوجاً: الهدم لأنها وليدة التمرّد، والبناء لأن كل تمرّد على القوانين مجبر أن يعوّض عن تلك القوانين بقوانين أخرى، كي لا يصل إلى اللاعضوية واللاشكل**"[3].

وهذا التفسير لبنية النص يناقض رأي التفكيكية التي ترى أن مأساة النص لا يمكن أن تنتهي إلا إذا وُضِعَ بين حجرين وتم رضّه حتى لا يبقى منه شيء، وقد شبهها هللس مللر بطفل يحطم ساعة والده محولاً إياها إلى فتات غير قابل لإعادة التركيب[4].

ولم تضطر التفكيكية قبل بدء مشروعها أن تسأل أحداً مالك لا تأمنا على النص، لأن نزعة «التمويت» استشرت حتى عمّت كلّ الأدب، وكان من الطبيعي–والحال كذلك– أن تتجه الأنظار إلى القارئ وأن يتم تسمينه حتى يملأ –إن سقط– جوف المقصلة.

---

(1) أدونيس، علي أحمد سعيد: مقدّمة للشعر العربي، نشر دار العودة –بيروت، الطبعة الثالثة 1979، ص:108.

(2) نفسه، ص: 111.

(3) نفسه، ص: 116.

(4) الشرع، علي: التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب، دراسات، المجلد السادس عشر، العدد الثالث(1989)، ص:200.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولعلّ ما أطال عمر القارئ أنه لم يكن عند المنظّرين قارئاً متفقاً عليه بل ظل قارئاً محتملاً[1]، و«القارئ المحتمل» هو ما أحاول أن أعبر به عن تلك المفاهيم التي وضعها النقاد لوصف هذا القارئ ومنها«القارئ الضمني» عند إيزر، و«القارئ المقصود» عند إفين فلف، و«القارئ الناضج» عند واردهوف، و«القارئ الفائق» أو «القارئ المتميز» عند ريفاتير، و«القارئ العارف» أو«المخبَر» عند فيش، و«القارئ المثالي» عند كولر، وهو أيضاً «القارئ النموذجي» عند آخرين، وتعود سببية تغير المصطلح إلى التعديلات التي أجراها هؤلاء لمفهوم «القارئ المحتمل». ولأن هؤلاء وصلوا إلى نظرية التلقي من حقول متغايرة كالتأويلية والجدلية والوضعية والسميولوجية والشعرية وغيرها فإن العواقب المتوقعة لتحيزاتهم النقدية استولدت نظريات منصبغة بمنطلقاتهم الفكرية، ومع أن هذا يلغي الصيغة المبسّطة ويقدم-بدلاً من ذلك- نظريات تتلاحى في كل صغيرة وكبيرة إلا أنه يمكّننا من فهم أوسع لما يعنيه التلقي، وما يحاول أن يقيمه من مفاهيم ويحلّه من مشاكل ويقدمه من معالجات يمكن أن تفسّر وجود النص ودور القارئ وتحقق القراءة.

---

[1] يشير مصطلح «القارئ»عند بعض النقاد إلى النص وليس المتلقي، ومن ذلك «القارئ الصوري» عند والكر جبسون، و«المروي عليه» أو«قارئ الدرجة صفر»عند جيرالد برنس، وفي أحيان كثيرة يصعب تقدير نوعية القراء لدى أصحاب المصطلحات، وما يجده الباحث في مرجع قد يجد ما يعارضه أو ينقضه في مرجع آخر، ولذلك عليه أن يعود بقدر الإمكان للنصوص الأصلية للنقاد ويستشف منها مقاصدهم.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

❖ **السيميولوجية: مايكل ريفاتيير و.. القارئ الفائق**

من الطبيعي أن يكون السيميولوجيون من أوائل المهتمّين بهذه النظرية بسبب تركيزها على استقبال الرسالة، ونجد «مايكل ريفاتيير» يقدم نظرية في التلقي نقض بها النتائج التي تبناها رواد اللسانيات من مثل «رومان ياكبسون» و «لِيفي شتراوس»، وتساءل عن جدوى الشكلانية الصارمة: **"إن الشيء المهم هنا هو التساؤل عما إذا كانت اللسانيات البنيوية غير المعدلة ملائمة لتحليل الشعر ملاءمة تامة"**[1]. من هنا هاجم «ريفاتير» تأويل «ياكبسون» و «شتراوس» لقصيدة «القطط» لبودلير وذلك لصعوبة اكتشاف الملامح اللغوية التي ركزا عليها لدراسة ما يسمّى بـــ«القصيدة الفائقة: Superpoem» كاستعمال القافية المؤنثة محل القافية المذكرة[2] لأن القارئ المطلع – حسب ريفاتيير– لا يجد ذلك الفرق في القافية التي لا تخضع عنده لمعيار التذكير أو التانيث، ووصل «ريفاتيير» إلى أن «القصيدة الفائقة» ليست واقعية لأنها بعيدة عن القارئ العادي وفهمه والأجدر هو بناء «القارئ الفائق»[3].

وفي كتابه {سيميولوجيا الشعر: 1978} طوّر «ريفاتيير» نظريته في القراءة لترتكز على ما وراء المعنى السطحي، بمعنى أن شعرية النص لا تظهر بـــ«الكفاءة اللغوية» التي يتمتع بها «القارئ الفائق» بل بـــ«الكفاءة الأدبية» التي تمكنه من التغلب على التجاوزات النحوية المتكررة التي تعترضه أثناء قراءته للقصيدة، فـــ«الكفاءة الأدبية» تجعل القارئ –الذي يصطدم بالتجاوزات النحوية– يكتشف المستوى الثاني (الأعلى) للدلالة الذي يسمح بتفسير الجوانب غير النحوية في

---

(1) ريفاتيير، مايكل: وصف البنى الشعرية، مقتربان لقصيدة بودلير "القطط"، ضمن كتاب جين توميكنز: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة علي حاكم وحسن ناظم، نشر المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى 1999، ص:79.

(2) ريفاتيير، ص: 90.

(3) نفسه، ص: 95-97.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النص، ليصل في النهاية إلى القالب البنيوي الذي يمكن ردّه إلى جملة واحدة أو حتى كلمة واحدة ترتبط بها القصيدة عن طريق الصور الفعلية بصيغة تعبيرات مألوفة أو كليشهات أو اقتباسات أو اقترانات وتداعيات معروفة، وتسمّى هذه الصّور بـــ«النصوص المفترضة» فالمولد هو الذي يعطي القصيدة وحدتها[1].

وقد أثارت نظرية ‹ريفاتيير› فزع ‹روبرت شولز› فتجرّد لنقضها، فعلى ضوء حملة ريفاتيير على ياكبسون رأى ‹شولز› أن ‹ريفاتيير› أحس بعدم كفاية صيغة ‹ياكبسون› فعدّلها قليلاً لكنه اعتمد عليها، وعوضاً عن إكمالها أكد ‹ريفاتيير› أن عملية الاتصال تكتفي بالرسالة والمتلقي وأنهما العنصران الضروريان لها وقلل من شأن العناصر الأخرى للواقعة الكلامية «المرسل والتماس والشفرة». وكان هذا مدعاة لأن يرد عليه ‹شولز› بأن الشفرات والسياقات تكوّن الرسالة ولا يمكن أن تستغني عنها، ويؤدي افتقادها إلى غياب المحرّض الذي ينتج استجابة القارئ، وقد وضّح ‹شولز› ذلك من خلال خطأ معالجة ‹ريفاتيير› «للسخرية» في القصيدة لأن الكلمة هي الحافز في «السخرية» لكن الاستجابة تتأخر قليلاً حتى تأخذ الكلمة مجراها في السياق العقلي[2].

ورأى ‹شولز› أن «السخرية» هي مسألة تأثير متبادل بين الشفرة والسياق يحدث بلغة خاصة لا يمسك بها إلا البعض، ويرتبط عدم ملاحظة هذه الجوانب بعدم استجابة «القارئ الفائق» لما يعوق تفكيره، وهكذا يتصف قارئ ريفاتيير الفائق بأنه «فارغ» أي يقوم باستجابة فارغة من المضمون، فلا تدخل تفسيراته في العمل المعتبر[3].

---

[1] سلدن، رامان: نظرية الأدب المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت، 1996، ص: 175.

[2] شولز، روبرت: البنيوية في الأدب، ترجمة حنّا عبّود، نشر اتحاد الكتّاب العرب–دمشق، الطبعة الأولى 1984، ص: 48.

[3] نفسه، ص: 49.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولاحظ «شولز» أن «ريفاتيير» لمّا لم يستطع رسم وتقييم استجابات البنى اللفظية التي لا تثير أية استجابة في «القارئ الفائق» فقد سعى إلى توحيد البنى الموجودة في القصيدة في بنية واحدة، وأيضاً فقد استعان في شرحه للقصيدة بتفاصيل من خارج البنية الشعرية مما كشف عن أن «القارئ الفائق» الذي دعا إليه «ريفاتيير» لا يسكن في النص[1]، ولم يكتف «شولز» بذلك بل استهدف السيميولوجيا وعموم البنيوية بازدراء هائل يمكن تلخيصه بقوله: "**إن قصارى ما يمكن أن تقدمه البنيوية لا يتعدى الإعداد لقراءة جيدة للنص لتبدأ بعد ذلك مهمة الشعرية**"[2].

❖ **السيميولوجية التأويلية: أمبرتو إيكو و.. القارئ النموذجي**

يعتبر كتاب {دور القارئ: 1979} نقلة نوعيّة لهذا الناقد السيميولوجي الذي بحث في كتاباته السابقة عملية الاتصال بمعناها المنطلق من النص، أمّا هنا فقد وصل إلى القارئ ورأى بأنه "**مسؤول نشط عن التأويل، وأنه جزء لا يتجزّأ من عملية توليد الصورة في النص**"[3]، كما وجد "**أن تنظيم النص يستند إلى بنية تواصلية تتكون من علامات مشتركة بين المؤلف والقارئ المحتمل**"[4]، ولما كانت المقدرة على تأويل النص شرطاً للمشاركة فقد سمّى هذا القارئ بـــ «القارئ النموذجي Model Reader»، وباعتقاد «إيكو» فإن لكل نص قارئه النموذجي الذي يغاير القرّاء النموذجيين للنصوص الأخرى[5].

---

(1) نفسه، ص: 50.

(2) نفسه، ص: 52.

(3) Eco, Umberto: The Role of The Reader, Explorations in the Semiotics of Texts. Indiana University press-Bloomington, 1979, p:4.

(4) Ibid, p:7.

(5) Ibid, p:7.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهو بعد أن ضرب أمثلة على تلك المغايرة عاد وقسّم النصوص بناءً على الفروق في عمليات الاتصال إلى مغلقة ومفتوحة، أمّا «المغلقة» Closed texts فهي -فيما يرى- تلك النصوص التي لا تأخذ في حسابها التأويلات المضادّة لمقصود الكاتب، أي لا تترك مجالاً للقارئ ليمارس المشاركة في صنع المعنى بالتأويل لأن معناها مفتوح على نحو لا يسمح بالتصوّر، وبذلك فإن «القارئ النموذجي» لهذه الأعمال هو القارئ العادي[1]. أمّا النصوص «المفتوحة» Open texts فهي تلك التي تدفع القارئ إلى متاهة من احتمالات التأويل، لكن بنيتها -في المقابل- تضبط قراءته للنص، فمحددات النص المفتوح تنغلق على «القارئ النموذجي» ليركّب بنياته الاستراتيجية[2].

وقد فحص «إيكو» حركة المشاركة ما بين القارئ والنص بتطبيق ثلاثة مفاهيم هي مفهوم «الموسوعة» ومفهوم «الموضوع» ومفهوم «العالم الممكن»، ويتعلق مفهوم «الموسوعة» بالطبيعة الاستدلالية للغة حيث يستعين القارئ بـموسوعة فكريّة ثقافيّة تمكّنه من أن يستنبط أو يخمن أو يستنتج -انطلاقاً من النص- سياقاً ممكناً يجب على القراءة المتواصلة إما أن تؤكده أو تصححه[3]. أما مفهوم «الموضوع» فهو أداة ميتا-نصية أو فرضية مشتركة يبنيها النص والقارئ وعليها يرتكز هذا الأخير في تأويل النص وفق المحددات الخطية. وتضطلع القراءة بالبناء المتتابع لمجموعة من «المواضيع» المختلفة التي تتغير بقدر ما تتأكد أو تتعاضد التخمينات التي يصوغها القارئ المشارك[4].

---

(1) Ibid, p:8.

(2) Ibid, p:9.

(3) شويرويجن، فرانك: نظريات التلقي،ترجمة عبدالرحمن بوعلي، نشر دار الحوار-اللاذقيّة، الطبعة الأولى 2003، ص: 157.

(4) نفسه، ص: 158.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وينقسم مفهوم «العالم الممكن» -الذي يوجّه السلوك الافتراضي لشخصيات النص- إلى العالم الممكن الذي يعبر عنه السرد، والعالم الممكن الذي تتخيله الشخصية الروائية، والعالم الممكن الذي يتمثله القارئ النموذجي، والعالم الممكن الذي يسنده القارئ إلى معتقدات الشخصية[1].

وبذلك اقترب ‹إيكو› من نسخ نظرية ‹إيزر› التي سبقته، وفي التسعينات (من القرن الماضي) صبغ سيميولوجيته بصبغة مستمدّة من فينومينولوجية ‹هايدجر›، ففي كتابه {التأويل بين السيميائيات والتفكيكية} يربط النص بالقصدية قائلا: "**إن التعرف على قصدية النص هو التعرف على استراتيجية سيميائية. وقد يتم أحيانا انطلاقا من أسس أسلوبية متداولة، فبمجرد ما نستمع إلى قصة تبدأ بـــ«كان ياما كان» فإننا سندرك أن الأمر يتعلق بحكاية خرافية قارؤها النموذجي سيكون طفلا**"[2]. ورأى أن الوصول إلى حدس خاص بـــ«قصدية النص» يتحقق بنفي التأويلات التي تعارض الانسجام الداخلي للنص، فهذا الانسجام- بتعبيره- هو الرقيب على مسيرات القارئ الذي يحل محل الكاتب[3]. لقد آمن ‹إيكو› أن الغاية من التأويل هي الكشف عن «القارئ النموذجي» الذي يتربع على عرش النص مؤكّدا أن قصدية كاتبٍ فعلي لا أهمية لها وأنه يجب احترام النص دون كاتبه[4]، وفي هذا الإطار وضع مصطلحا جديدا سمّاه «المؤلف الاستهلالي» يتوسط ما بين «المؤلف الفعلي» و«القارئ النموذجي» وعرّفه بأنه "**العتبة التي تفصل بين قصدية كائن بشري وبين القصدية اللسانية المندرجة ضمن استراتيجية نصية**"[5].

---

(1) نفسه، ص: 159.

(2) إيكو، أمبرتو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، نشر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، الطبعة الأولى 2004، ص:78.

(3) نفسه، ص: 79.

(4) نفسه، ص: 80.

(5) نفسه، ص: 88.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن منطلق «القصدية» جعل ‹إيكو› يحمل حملات شعواء على «التفكيكية» بمناقشة ما تؤدي إليه تحليلاتها من نتائج مغلوطة، وأثار بذلك نقاداً لا يشاركونه الرأي من مثل ‹ريتشارد رورتي› و‹جونثان كولر› الذي عرّض بأفكار إيكو قائلاً "**إنها إحدى سمات الجهل البذيء الناتج عن النقد السيء**"[1]. ولما كانت «التفكيكية» تنحو نحو التأويل المضاعف الذي لا يُبقي ولا يذر فإن ‹كولر› استغرب من ‹إيكو› كيف يطلب تأويلاً معتدلاً لا يعبّر إلا عن إجماع سطحي؟ مضيفاً: "**إن التأويل ليس هو الهدف الأسمى للنصوص ولا الدراسات الأدبية**"[2]، وإن البديل هو إقامة شعرية تقوم بجرد المواصفات والاستراتيجيات التي يعتمدها النص في إنتاج بنياته الباطنية[3]. وقد بالغ ‹كولر› في التحامل على ‹إيكو› قائلاً "**إن المضلل في الدراسات الأدبية هو أن الكثيرين ممن يحاولون تحليل المظاهر اللغوية والأشكال يعتقدون أن ما يقومون به هو تأويل للعمل الأدبي**"[4].

❖ **الأسلوبية الوضعيّة: ستانلي فش و..القارئ العارف**

ينطلق ‹فش› من الفلسفة الوضعيّة لينكر أن يكون للغة الأدبية أية منزلة خاصة عن اللغة غير الأدبية، فلا وجود للغتين إنما هي لغة واحدة، ويرى أننا نستعمل استراجيات القراءة نفسها في تأويل الجمل الأدبية واللاأدبية معاً: "**إن تمييز الأدب عن غيره إنما هو قرار تتخذه الجماعات الثقافية، وإن جميع النصوص تحمل في طياتها احتمالية أن تعد أدباً، ومن ثم يمكن النظر إلى**

---

[1] كولر، جونثان: دفاعا عن التأويل المضاعف، ترجمة سعيد بنكراد، ضمن كتاب إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص: 180.

[2] نفسه، ص:172.

[3] نفسه، ص:180.

[4] نفسه، ص:182.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أي امتداد لغوي على أنه يتضمن الملامح التي نعرف سلفاً أنها من خصائص الأدب"[1]. وقد أدّى ذلك بـــ«فش» أن يلغي -أيضاً- تحديد النص الأدبي أو وجوده أو كيانه، وقد سمّاه وهماً بقوله: **"كون النص حقيقة موضوعية ينطوي على وهم وتضليل خطيرين..ويتركّز الوهم أيضاً في مقولة إن النص مكتف بذاته ومكتمل"**[2].

و«فش» لا يرى أن النص الأدبي يحمل أي معنى من غير القارئ الذي يصنع المعنى الذي يريده: **"وعندما نصنع المعنى بسهولة فإن ذلك يعد دليلاً على أن المعنى تسهل صناعته، وأن قدرتنا على ذلك قائمة"**[3]. بالتالي انصرف اهتمام «فش» إلى بحث استجابات القارئ فيما يخص كلمات الجمل المتوالية زمنيّاً أثناء القراءة، وقد وجد أن هذه الاستجابات مقيّدة بقيود: **"إن ما يشغلني من ذلك كلّه هو علاقة القارئ بإشكالية تحديد الاستجابة. فإذا اشترك الناطقون بلغة ما في نظام من القواعد فإن الفهم يصبح متسقاً، وبقدر ما تصبح هذه القواعد قيوداً على الإنتاج تكون قيوداً على الاستجابة واتجاهها"**[4].

ورأى «فش» أنه يمكن التغلب على هذه القيود بما سمّاه «المعالجة الصحيحة»، أي الكشف عن البنية العميقة للجمل لاستخراج المعنى العميق الذي هو الهدف الوحيد للقراءة عنده[5]، وهذه المعالجة لا يقوم بها إلا «القارئ العارف» الذي عرّفه قائلاً: **"قارئ مثالي أو قارئ تضفي عليه المثالية، يشبه نوعاً ما «القارئ الناضج» عند «وارد هوف»، و«القارئ الكفء» عند «ملتون»،**

---

(1) فش، ستانلي: هل يوجد نص في هذا الفصل؟ سلطة الجماعات المفسّرة، ترجمة أحمد الشيمي، نشر المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى 2004، ص:49.

(2) نفسه، ص: 85.

(3) نفسه، ص: 69.

(4) نفسه، ص: 86.

(5) نفسه، ص: 89.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وباستخدام مصطلح خاص بي فإنني أدعوه بالقارئ العارف «Informed Reader»، إن القارئ العارف أولاً: يتحدث اللغة التي كتب بها النص بكفاءة، وهو على إلمام تام بعلم الدلالة، ويمتلك ذائقة أدبية وخبرة عميقة بالقراءة يستطيع بها أن يستبطن خصائص الخطاب"[1].

ومن الغريب حقاً أن يمضي ‹فش› بعد ذلك ليقول إن قارئه لا هو بالمجرّد ولا هو بالقارئ الفعلي وإنما يتحقق عندما ينقد القارئ قراءته[2]، وسبب الغرابة أن هذا يناقض منهجه النفعي الذي يوجّه القارئ لاستغلال النص، وهو بهذه الإزدواجية يمعن في تقليد ‹إيزر›، وبالرغم من تمكّنه من وصف قارئه فقد أغفل التقعيد للقراءة، لهذا هاجمه ‹جونثان كولر› قائلاً **"إنه أخفق في التنظير لأعراف القراءة، أي أخفق في أن يسأل ما الأعراف التي يتبعها القراء حين يقرأون؟ كما أن دعواه لقراءة الجمل كلمة كلمة في متوالية زمانية أمر مضلل، فما من سبب للاعتقاد بأن القراء يواكبون الجمل بهذه الطريقة المتقطعة"**[3].

وتبعاً لذلك قلّم ‹فش› أظافر قارئه وقال إن القراءة محكومة بمفهوم «الجماعات المفسّرة» وقصد به تبني القراء عند ممارسة فعل القراءة مجموعة من افتراضات الجماعة المفسّرة التي ينتمون إليها، ورأى ‹فش› أن استراتيجيات الجماعة المفسّرة تحدد عملية القراءة بأكملها أي الوقائع الأسلوبية للنصوص وتجربة قراءتها[4].

أمّا ‹ماير آبرمز› فقد هاجم نظرته الهابطة للغة الأدبية واستغرب كيف يلغي ‹فش› تمايز اللغة الأدبية ثم يزعم بتميّز منهجه وتفرّد معاييره، ألا يعني ذلك أنه يستعمل اللغة المعيارية ليدمّر اللغة

---

(1) نفسه، ص: 90-91.

(2) نفسه، ص: 91.

(3) سلدن، رامان، ص: 172.

(4) نفسه، ص: 173.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المعيارية؟[1]. وردّ «فش» بأن الأسئلة المتعلقة بالنص أو تلك المتعلقة بالقارئ تختفي إذا اختفت معضلة الذات والموضوع اختفاءً كليًا، وقال: "**إنه بدون فكرة الذات غير المقيدة تفقد مناقشة هيرش وأبرامز وسائر أنصار التفسير الموضوعي الحاجة الماسّة إليها. إنهم يخشون –عند غياب الضوابط التي يوفرها نظام معياري للمعاني– من أن الذات سوف تستبدل بمعانيها الخاصة المعاني التي تجلبها النصوص**"[2].

ومن جهة أخرى فإن «فش» كثيراً ما وُصِمَ بالشكلانية التي يدّعي أنه يعارضها، وقد حاول جاهداً نفي ذلك بمثل قوله "**يتضح المدى الذي وصلت إليه القطيعة مع الشكلية في الاستنتاج الحاسم الذي توصلت إليه ومؤدّاه أن الوحدات الشكليّة من نتاج النموذج التفسيري الذي يستخدمه الباحث وليست كامنة في النص**"[3].

والحقيقة أنّ «فش» لم يصل مطلقاً إلى انضباط الشكلانية التي تقتصر على اللغة المعيارية، وما قدّمه في مقالاته التي ضمّها كتابه {هل يوجد في هذا الفصل نص؟:1980} لا يمكن اعتباره نظرية أو منهجاً؛ لقد كان يعدّل مفاهيمه باستمرار بعد كل نقد يكشف أسسه الواهية، وقد غطّى على تراجعاته الجوهرية المتكررة بادّعاء أنه ينقد نفسه، وهذا بالتحديد ما يؤكّد عدم وصوله مستوى النظرية أو حتى المنهج، وممّا يطيح بقراءته أنها دائما تحقق نتيجة مقررة سلفاً، وهي أن النص لا يعني شيئاً وأن البحث عن المعنى لا يرتكز على الكلمات بل على ما يريده القارئ! فهو لا يكتفي بتحويل النص إلى سلعة تُستهلك باكتشاف المعنى بل يصل إلى معان لا يدل عليها النص.

---

[1] فش: هل يوجد نص، ص: 411.

[2] نفسه، ص: 444.

[3] نفسه، ص: 52.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

❖ الشعرية: جونثان كولر و..القارئ المثالي

قدم جونثان ‹كولر› نظريّته الشعرية في التلقي ليحلّ مشكلة تعدد تأويلات القرّاء، وقد سعى ليثبت أن القراءات المتعددة ترجع في النهاية إلى تفاوت امتلاك القراء لمهارات «الكفاءة الأدبيةliterary competence»، وعرف الكفاءة بأنها " **تؤهل القارئ لفهم الأدب بتحويل السياقات اللغوية إلى بنى أدبية تمثل «أعراف Conventions» قراءة الأدب**"[1].

ولاحظ ‹كولر› أنه بينما يعتمد فهم اللغة على إدراك النظام فإن فهم الأدب يعتمد على تجربة القراءة، وحتى يستطيع القارئ أن يتعرف على مستويات العلاقات الناتجة عن التلاحم اللغوي عليه أن يمتلك تجربة في «أعراف القراءة»، وهي ما يقوده ليتعامل مع لغة القصيدة بطرق جديدة من خلال رؤية المسافة الفاصلة بين تلك اللغة والقراءات المختلفة، ويمكن الوصول إلى ذلك بـــ«قانون الدلالة Rule of significance» أي قراءة القصيدة باعتبارها معبرة عن موقف دال حول الإنسان وعلاقته بالكون، بالتالي تقود الأعراف إلى تفسير موضوعي لأنها هي المشكلة لكيان الأدب[2]. ويرى ‹كولر› أن «الأعراف» توجد في اللاوعي، وممارسة كتابة القصيدة أو الرواية يعني الالتزام بأعراف كل منهما بحيث يظل نشاط المؤلف في سياقهما، كما أن تخير الجمل أو أساليب العرض يتم بناء على قصدية التأثير وهذا ينفي العشوائية ويؤكد التزام المؤلف بالأعراف[3]. ومعنى ذلك أن «الأعراف» التي يبحث عنها ‹كولر› لا تختص بالقراءة بل هي ما يقوم عليه العمل الأدبي في الحالتين: الإنشاء والقراءة، وبمعنى آخر فإن الأعراف هي ما يربط المؤلف بالقارئ عن طريق النص، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن الأعراف هي التي

---

[1] كولر، جونثان: الكفاءة الأدبية، ترجمة علي الشرع ضمن كتاب: مسارات في الفكر النقدي الغربي الحديث، نشر أمانة عمّان الكبرى، الطبعة الأولى2007 ، ص:120.

[2] نفسه، ص: 124.

[3] نفسه، ص: 126.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تحدد جنس العمل الأدبي، ويستبعد كولر الإفادات التي يقدمها المؤلفون حول عملية التأليف من دائرة «الأعراف» لأنها مثيرة للجدل ولا يمكن الوثوق بها، ويرى أنه "**حتى لو ادّعى الشعراء- مثلاً- بأنهم لا يدينون لأحد بشيء فقد استحضروا بالضرورة كل الإجراءات والعمليات العقلية الحتمية المتعلقة بالأعراف العامة**"[1].

ولهذا السبب يقصر «كولر» نظريته على الأعراف التي يتضمنها النص، كما يرى أن مهمة التفسير يضطلع بها- بشكل أساسي- القراء الذين يلاحظون تكرر تلك الأعراف في النص، ويمكن التأكد من مصداقية الأعراف التي يستنتجونها بقابليتها لتفسير القصائد الأخرى، وهذا ما يقصده بمفهوم يطلق عليه «التجريب Experimentation»[2].

ولما كان هذا قد يزج بـ«كولر» في تهمة إنكار «الوعي» الفني للشاعر بجعله مغفلاً مفطوراً على الكتابة وفق الأعراف المألوفة فإنه يتحرّز بالقول: "**إن الأعراف تنبثق من اللاوعي وإن الخط الفاصل بين الوعي واللاوعي ليس واضحاً ولا مهماً لأن متحدث اللغة ليس بالضرورة واعياً بقواعدها..إن اهتمامها يقبع في تحديد النظام التحتي المسؤول عن إمكانية استحداث المعاني الأدبية**"[3]. وبذلك تبحث «الأعراف» عن الأنظمة المسبّبة لتنويعات المعاني بما يشبه ما فعله عبدالقاهر الجرجاني في عدم التشبث بالتفسير الحرفي بل درس الشكل أو تداخلات القصيدة مع معايير البيان أو الجنس الأدبي دون التكبل بقيود التفسير الحرفي.

وعن طريق تتبع «الأعراف» يمكن حل الإشكالية الناشئة من صعوبة الاتفاق على فهم واحد للنص، حيث تحل «الأعراف الواحدة» محل «القراءة الواحدة»، وبمعنى آخر يمكن حل إشكالية

---

[1] نفسه، ص: 127.

[2] نفسه، ص: 128.

[3] نفسه، ص: 130.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تعدد القراءات بتوسيع إطار القبول بذلك التعدد وفق شروط معينة مستقاة من نظام «الكفاءة الأدبية» للنص، وهذا ما يحقق الأعراف العامة للكتابة والقراءة على حد سواء[1].

ومع أن ‹كولر› يعترف بأنه لا توجد وسائل شكلية للحصول على معلومات عن الكفاءة الأدبية إلا أنه يقطع بتوفرها لمن يسميه: "**«القارئ المثالي» The ideal reader الذي ليست قراءته عشوائية ولا مغامرة لبيان ذاتيته بل هو الذي يستطيع أن يقنع القراء الآخرين بصحة قراءته**"[2]. ولا يعني ‹كولر› الحرص على الطرق العادية المكشوفة التي يقبلها ويفهمها القراء، بل يعني أنه على الناقد أن يربط المعاني بالنص بطريقة يقبلها القراء بشعورهم أنها تعبر عما كانوا يحدسون به، وهنا ينبغي الاهتمام بصحة الخطوات التي تقود الناقد من النص إلى التفسير من مثل أن يبني نقده على التصورات المشتركة بينه وبين القراء المتلقين، وأن يقنع القرّاء بوجهة نظره المترابطة[3].

ويزعم ‹فرانك شويرويجن› أن أكبر إنجاز حققه ‹كولر› بنظريته هذه هو أنه "**خرج عن الإشكالية التي تفضي إليها الظواهرية والسيميولوجيا وهو الخلط بين القارئ الحقيقي وهو المنظر، والقارئ الذي تدعي وصفه مختلف الاصطلاحات التي أطلقت على القارئ، ففي النهاية نجد أن المحصّلة النهائية لنظرية القراءة -عند بعض النقاد- أنها بتعبير كولر قد صاغت قصّة مليئة بالمغامرات مدفوعة بالضغوط الحكائية المتعلقة بالنص والقارئ لكنها لم تميز على نحو واضح أو قاطع بين الشيء وتأويله أو بين نصيب النص وحصّة القارئ**"[4].

---

[1] نفسه، ص: 140-141.

[2] نفسه، ص: 143.

[3] نفسه، ص: 144.

[4] شويرويجن، فرانك: نظريات التلقي، ص: 163.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومهما تبد نظرية «كولر» في القراءة مقنعة إلا أنه لم يهدف بها إلى قراءة النص من أجل تأويله بل من أجل استنتاج الأعراف والقوانين، وهو يقول إن نظريته تصلح لمعالجة نصوص النقد مثل معالجتها لنصوص الأدب، وهذا يوضح-لو بشكل مختصر- مقدار الشمولية التي يسعى لتحقيقها، والقارئ لكتابات «كولر» يظهر له مدى تعلقه بدعوات «نورثورب فراي» الطامحة لتحويل النقد إلى علم، وقد قطع «كولر» شوطاً في هذا المضمار، ومما يضاعف أهمية نظريته أنها لا تقوم على نقض النظريات المعالجة للنص بقدر ما تكمل وظيفتها النقدية، فهي تتعامل مع الأدب ككل، ولكن - مرة أخرى- من خلال قراءة النص بأعرافه وتقاليده العريقة.

❖ **تأويلية هايدجر: هانز ياوس و..القارئ التاريخي**

اتجه «هانز روبرت ياوس» للاعتماد على فلسفة التأويل «Hermeneutics» لدى «هايدجر»، ولهذا المصطلح جذور يونانية تربطه بالإله المجنّح «هرمس» وقد تحوّل في مسيرته الطويلة من الدلالة على التعبير إلى الدلالة على الترجمة أو التوضيح أو التأويل[1]، لكن استعمال العلوم الأخرى لهذا المصطلح قوّض المعنى الدلالي الذي حققه، فأصبحت الهيرمينوطيقا تُعرّف - بالنظر إلى حقلها- بنحو ستة تعريفات مختلفة منها الهيرمينوطيقا الآنية والفهم الوجودي عند «هايدجر»:

"قدّم هايدجر في كتابه {الوجود والزمان:1927} دراسة فينومينولوجية لوجود الآنية اليومي في العالم، وأوضح أن الفهم من الحالات الأساسية للوجود الإنساني، ولذا فإن الهيرمينوطيقا الآنية عنده بقدر ما تكون أنطولوجيا للفهم تكون هيرمينوطيقية بحيث يمكن القول بإن بحثه كان هيرمينوطيقيّاً مضموناً ومنهجاً"[2].

---

[1] جاد، عزت محمد: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية للكتاب، الطبعة الأولى 2002، ص: 171.

[2] علي، صفاء: هيرمينوطيقا-الأصل في العمل الفني، دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة، منشأة المعارف- الإسكندرية، الطبعة الأولى 2000، ص: 29.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والفينومينولوجيا هي من وضع الفيلسوف الألماني «إدموند هوسرل» أستاذ «هايدجر»، وقد تناول «هايدجر» مواضيع فلسفة «هوسرل» بمنطلقات معدّلة وظهر ذلك جليّا في مسألة الوجود ونظرية الحدس[1]، وقد زعم «هايدجر» في بعض كتاباته أنه لم يتوصل أحد لمرامي فلسفة «هوسرل» أمّا هو فقد تدرّب على قراءة نصوص «هوسرل» منذ سني تعلمه الأولى[2]، وقد كوّن «هايدجر» فهما مستقلاً للفينومينولوجيا قائلاً:"**هي ضرب الإقبال على الأنطولوجيا والتعيين الشرعي لغرضها، فالأنطولوجيا ليست ممكنة إلا بما هي فينومينولوجيا. إن ما يرقبه المفهوم الفينومينولوجي للظاهرة من حيث هو ما يظهر بنفسه هو وجود الموجود، معناه، تحوّلاته، ومشتقاته. فإنه هاهنا لا يتعلق الأمر بأي ظهور اتفق، وبالأقل بشيء كالتظاهر. إن وجود الموجود لا يمكن بإطلاق أن يكون شيئاً يتخفى خلفه شيء آخر ليس له أن يظهر**"[3].

وبعد أن كان «هوسرل» يعتمد على الحدس المحض في بحث الظاهرات-كما سيأتي بيانه- اعتمد «هايدجر» على الحدس التأويلي أو المقولي: "**فإنه كما أن الأنطولوجيا باتت في اقتصاد المشروع الفلسفي لهايدجر غير ذات نسبة إلى فن فلسفي محدد من بين فنون أخرى، فإن الفينومينولوجيا المدعوّة للإيفاء بهذا العلم المطلوب-علم الوجود بحسب الأمور نفسها- ومن حيث هي ضرب معالجة هذه المسألة لا هي من جنس وجهة النظر ولا هي اتجاه فلسفي من بين اتجاهات أخرى وهي لا تؤخذ من حيث تدل - كسائر الألفاظ المركّبة الدالة على علم ما- على أنها علم جهوي بالظاهرة وإلا كانت من عين رتبة العلوم القائمة**"[4].

---

[1] إنقزّو، فتحي: هُـوسّرل ومعاصروه – من فينومينولوجيا اللغة إلى تأويلية الفهم، نشر المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء – بيروت، الطبعة الأولى 2006، ص: 188.

[2] نفسه، ص: 174، وكذلك بصيغة أوضح، ص: 188.

[3] نفسه، ص: 177.

[4] نفسه، ص: 172.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد أصبح التأويل عند ‹هايدجر› محوراً لفهم الكون من خلال التركيز على علاقة الإنسان بالكون، ومن منطلق هذه الفلسفة بحث ‹هايدجر› ماهيّة الفن في محاضرته ‹الأصل في العمل الفني› -التي نشرت في كتابه ‹متاهات:1950›- ومارس «التكشّف» بالتأملات، وقد أحدثت آراؤه تأثيراً كبيراً على النظرة إلى الأدب والفنون قاطبة: "**الفنان هو أصل العمل الفني والعمل الفني أصل الفنان ما من أحد يوجد بدون الآخر وكلاهما يوجد بفضل شيء سابق عليهما هو الفن، ولا يمكننا أن نعرف ما هو العمل الفني إلا من خلال ماهية الفن وحده**"[1].

ويستبعد هايدجر المنزع الذاتي في العمل الفني فكل تجربة ذاتية في الفن لا تصيب موضع الوجود: الذاتية هي العنصر الذي يموت فيه الفن ويجب استبصار ذات فينومينولوجية محايدة، كما يحتاج العمل الفني -عنده- إلى الصيانة وإلى عيون تحرسه من التلف والضياع وإلى تجربة إدراكيّة[2]. وأهم ما اعتمدت عليه نظريات النقد-ومنها نظرية إيزر- هو بحث ‹هايدجر› للشيئية في العمل الفني (مسألة وجوده)، وقد قال بأنها تسمو على المادة من مثل الأصباغ في اللوحة والحجارة في النصب لأن المادة تنقل شيئاً غير الشيء[3] المتحقق، وطبّق نظرته على لوحة الحذاء للفنان فان جوخ[4] ووصل إلى أنها كشف «انفتاح» للأداة، وهذا الكشف «يُحدث» الحقيقة في العمل الفني[5]، وبتعبيره:

---

(1) Heidegger, Martin: Der Urspung des Kunst Werkes, Phillip reclan jum, 1988, S:8.

نقلاً عن علي، صفاء : هيرمينوطيقا-الأصل في العمل الفني، ص:44.

(2) الفريوي، علي: مارتن هايدجر «الفن والحقيقة»، دار الفارابي-بيروت، الطبعة الأولى2008، ص:159.

(3) الشيء عند الفلاسفة هو كل ما ليس عدما.

(4) علي، صفاء: هيرمينوطيقا-الأصل في العمل الفني،ص:61.

(5) نفسه، ص: 67.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

"يفسح العمل الفني المكان أي يحرر المنفتح، ويؤسس بنيته، ويبقي على الانفتاح في العالم المنفتح"[1].

ويرى هايدجر أن العمل الفني يؤسس الحقيقة لذاتها: "تأسيس الحقيقة في العمل الفني هو إحضار الموجود كما لم يحدث من قبل، ولن يحدث مرة أخرى، وهذا الإحضار يضع الموجود في المنفتح. وحينما يتم انفتاح الموجودات أو الحقيقة، يتم إحضار العمل الفني، والإبداع هو ذلك الإحضار الذي هو بالأحرى تلقي، وتجسيد للعلاقة بالمحتجب"[2].

وسنرى لاحقاً مدى بروز هذا القانون في نظرية ‹إيزر›، فهوسرل وإنجاردن وهايدجر وجادامر وإيزر وياوس يلتقون كلهم في الفينومينولوجيا المثالية. ويرى ‹هايدجر› أن كل الفنون هي في الأساس شعر لكن بعضها لم تقله اللغة: "تعبّر اللغة عن الاتصال ولكنها ليست فقط تعبيراً سمعيّاً ومكتوباً عمّا يراد الاتصال به، وإنما تجعل اللغة الموجود في الانفتاح لأول مرّة، وعندما لا توجد اللغة–كما في حال الحجر والنبات والحيوان– فلن يكون ثمّة انفتاح لما هو موجود، فاللغة عندما تسمّي الموجودات لأول مرّة تكون هذه التسمية مشروعاً للإثارة، والقول الذي يتخذ هيئة المشروع هو الشعر، الشعر هو القول الذي يكشف عمّا هو موجود، واللغة هي بمثابة حدوث لهذا القول..ويتخذ (نظم) الشعر مكانه من اللغة، لأن اللغة تحافظ على الطبيعة الأساسية للشعر، أمّا إبداع البناء أو المعمار أو التصوير فيحدثان دائماً في انفتاح القول والتسمية..إنهما شعر من نوع خاص، يكشف عمّا كان موجوداً بالفعل ولم يكن وجوده ملحوظاً في اللغة"[3].

---

(1) Heidegger: Der Urspung des Kunst Werkes, S:41.

نقلاً عن علي، صفاء: هيرمينوطيقا–الأصل في العمل الفني، ص:79.

(2) Heidegger: Der Urspung des Kunst Werkes, SS:60-62.

نقلاً عن علي، صفاء: هيرمينوطيقا–الأصل في العمل الفني، ص:92.

(3) Heidegger: Der Urspung des Kunst Werkes, SS:73-76.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ووظيفة الشعر عند هايدجر هي تحقيق الفنون أو تأسيس حقيقتها الوجودية: "**ماهية الفن هي الشعر، وماهية الشعر بدوره هي تأسيس الحقيقة..المشروع الشعري لا يتأتى من العدم؛ لأن ما يتخذ هيئة المشروع هو الوجود التاريخي ذاته، ويتأسس انفتاح ما هو موجود في المجودات ذاتها عند إرساء الحقيقة من خلال النموذج gestalt أو الشكل figure**"[1].

وقد ترددت أصداء آراء هايدجر في نظريات النقد لأنها بحثت مسألة وجود الأدب بشكل –ربما– لم يسبق إليه، وبالرغم من تنازع تلامذته حول مقاصده التي رمى إليها في محاضرته عن الفن[2]، فإن تلميذه ‹جادامر› قام بإسهام كبير عندما اعتمد على تلك المقاصد في دراسة الأدب، وركّز على علاقة المفسّر بالنّص الذي يتعامل معه من خلال عملية التفاعل التي تتفاوت من مفسّر إلى آخر، ثم تعدّى ‹جادامر› هذه المرحلة إلى أخرى متقدّمة نظر فيها إلى عملية التأويل على أنها نوع من نقد النقد يقوم بتصحيح المفاهيم المنهجية الخاطئة ونبذ القيود التي تحول دون عمليّة الفهم، وفي كتابه {الحقيقة والمنهج:1960} يطرح جادامر «الهرمنيوطيقا» لا من أجل تقديم منهج جديد بل من أجل بحث مسألة المنهجيّة وعلاقتها بالحقيقة[3].

وبمعنى آخر سعى ‹جادامر› إلى نقض المنهجية العلمية الطبيعيّة التي قلّصت المجال الجمالي للفن فأصبح حقلاً للمظهر الصرف لأنها تشكك في كل إمكانات التعرف التي تقع خارج نطاقها. وقد شكّل الفن – في نظر جادامر– المنطقة التي تظهر فيها جوانب قصور المنهج العلمي، لذا عاد

نقلاً عن علي، صفاء: هيرمينوطيقا–الأصل في العمل الفني، ص:111.

[1] Heidegger: Der Urspung des Kunst Werkes, S:78.

نقلاً عن علي، صفاء: هيرمينوطيقا–الأصل في العمل الفني، ص:114.

[2] مثلاً: نشأ نزاع –كتابي– حول مقاصد هايدجر بمحاضرته من قبل تلميذيه: أوه بوجلر و فون هرمان.

[3] هولب، روبرت: نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة عزالدين اسماعيل، نشر المكتبة الأكاديمية، الطبعة الأولى 2000م، ص: 78.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

‹جادامر› إلى أسس التفسير عند ‹هايدجر› وبالأخص ما ورد في كتابه {الوجود والزمن:1927} وهي أسس تقول بتحيزات وافتراضات مسبقة لدى المتلقي ليتحقق الفهم[1]. بالتالي ربط ‹جادامر› عملية الفهم بالجانب التاريخي أو بالتحيّزات المسبقة التي تشكل ركناً أساسيّا في أي موقف تفسيري، وعرّف تلك «التحيّزات» بأنّها أفق يصف تمركزنا في العالم، كما عرّف «حدث الفهم» بأنّه امتزاج الأفق الفردي بالأفق التاريخي أو امتزاج الأفق الحاضر بالأفق الماضي[2]، وهذا ما ينتج التأويل.

وعلى هذا الأساس وضع ‹هانز ياوس›– المحاضر والمتحدث الرسمي لجماعة كونستانس الألمانية الأدبية – منهجاً نقديّا عرف بـــ«جماليات التلقي» حوّل الاهتمام من الاهتمام بمنشئ العمل الفني أو عملية إنشائه إلى الاهتمام بالقارئ، حيث رأى ‹ياوس› أن تاريخ الأدب يتشكل من الجدل الدائر بين المنتج والمتلقي: "**فالأدب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق إلا عندما يتحقق تعاقب الأعمال، لا من خلال الذات المنتجة فحسب، بل من خلال الذات المستهلكة كذلك، أي من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور**"[3].

كما وحّد بين التاريخ الأدبي وعلم الجمال قائلاً: "**إذا نظرنا إلى تاريخ الأدب من زاوية الاستمرار الذي يخلقه الحوار بين العمل والجمهور فسنتجاوز التعارض بين الجانب التاريخي والجانب الجمالي، ونعيد إقامة العلاقة بين أعمال الماضي والتجربة الأدبية الراهنة. إن العلاقة بين العمل والقارئ تكشف بالفعل عن جانبين: جمالي وتاريخي. فالاستقبال نفسه الذي يحظى به العمل لدى**

---

[1] نفسه، ص: 82.

[2] نفسه، ص: 85.

[3] ياوس، هانز روبرت: جمالية التلقي، ترجمة رشيد بن حدّو، نشر المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى 2004. ص: 35. وكل ما أنقله عن هذه الترجمة يخضع للتصرف لأنها مليئة بأخطاء الصياغة والأسلوب، ومن الواضح أنها عن ترجمة فرنسية عن الألمانية.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قرّائه الأوائل يفترض حكماً جمالياً تم إصداره بالإحالة على أعمال أخرى قرئت، وبذلك يتطور الإدراك الأولي للعمل من جيل إلى جيل ليؤلف عبر التاريخ «سلسلة تلقيات متوالية» ستقرر الأهمية التاريخية للعمل وتحدد مقامه في التراتيبية الجمالية"[1].

وأسس «ياوس» الوحدة بين تاريخ الأدب والقيم الجمالية على مصطلح بارز استقاه من فلسفة «هايدجر» و«جادامر» هو مصطلح «أفق التوقعات» واستعمله للدلالة على بنية من التوقعات أو نظام عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص[2]، وقد عرّف هذا المصطلح بقوله:

"**تقصد بأفق التوقع نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي الذي ينتج، بالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها**"[3].

ويرى «ياوس» أن «أفق التوقعات» هو ما يمكن الناقد من تحديد «المسافة الجمالية» بين عالم النص وعالم قراءته أو بين أفق التوقعات الموجود سلفاً والعمل الأدبي الجديد الذي يمكن لتلقيه أن يحدث تغيّراً في الأفق الأدبي القديم[4].

والعمل الأدبي النموذجي عند «ياوس» هو ذلك العمل الذي: "**يستثير أفق توقعات القارئ التي شكلها مصطلح الجنس الأدبي أو الأسلوب أو الشكل، لا لشيء سوى تحطيم ذلك الأفق خطوة بعد خطوة**"[5].

أما بالنسبة إلى الأعمال التي لا تستثير أفق توقعات القارئ بصورة مباشرة فيرى «ياوس» أنه يمكن تشكيل الأفق عن طريق ثلاثة عوامل أساسية: "**تمرّس الجمهور السابق بالجنس الأدبي**

---

(1) نفسه، ص: 40.

(2) هولب: نظرية التلقي، ص: 105.

(3) ياوس: جمالية التلقي، ص: 44.

(4) شوبرويجن: نظريات التلقي، ص: 140.

(5) ياوس: جمالية التلقي، ص: 45. والصياغة من هولب: نظرية التلقي، ترجمة عزالدين اسماعيل، ص: 105.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية يُفترض معرفتها في العمل، وأخيراً التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية"[1].

وأهم ما وجّه لمفهوم «أفق التوقعات» من نقد هو أنه اهتم بالتلقي أكثر مما اهتم بأثر هذا التلقي[2]، وأنه قد ينطبق على الأعمال الكلاسيكية ولا ينطبق على الأعمال الفنية الطليعية[3]، وأنه من الصعب تتبع الآفاق الكثيرة المتلاحقة للعمل الواحد حتى الوقت الحاضر وبالتالي فلن نستطيع استخلاص قيمة العمل الأخيرة لأن ذلك يعني تجاهل وضعنا التاريخي الخاص[4]، وأن المسافة الجمالية التي تقاس بـ«أفق التوقعات» تعد معياراً غير كاف لتحديد القيمة الأدبية للعمل[5].

وحاول «ياوس» التغلب على بعض هذه الإشكالات بمفهوم جديد يقول بـ«صهر الآفاق» ليجمع استمتاع القارئ أو تأثره بالعمل مع الفحص النقدي أو اكتشاف الوسائل الفنية، لكن هذا المصطلح تعرّض أيضاً للنقد لأنه لم يحدد وسيلة «الصّهر» التي يمكن أن تكون تزامنية أو معاصرة للعمل أو تتطور في فترة لاحقة أو تعني «نقلاً للمعيار» أو «خلقاً له» أو «انقطاعاً عنه»[6].

---

(1) ياوس: جماليات التلقي، ص: 44.

(2) شوبرويجن: نظريات التلقي، ص: 141.

(3) هولب: نظرية التلقي، ص: 109.

(4) سلدن: نظرية الأدب، ص: 168.

(5) هولب: نظرية التلقي، ص: 109.

(6) تاديه، جان: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة قاسم المقداد، نشر وزارة الثقافة-دمشق، الطبعة الأولى 1993، ص:262.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

❖ **فينومينولوجيا هوسرل: ولفجانج إيزر.. والقارئ الضمني**

انطلق ولفجانج إيزر في الاهتمام بالقارئ من الفلسفة الظاهراتية «Phenomenology»: "**إن الخلفية الفلسفية لإيزر هي فينومينولوجية: وتحديداً تتعلق بتوظيف لنظريات هوسرل في دراسة العمل الأدبي قام به تلميذه وصديقه الفيلسوف البولندي رومان إنجاردن**"[1].

و‹هوسرل› هو واضع الفينومينولوجيا الترنسندنتالية[2] التي حوّلت الفلسفة إلى علم بعد أن قضت على الميتافيزيقا، وقد حاول أن يبسط مفهومه المعقد عن فلسفته الفينومينولوجية في محاضرات ألقاها عام 1907 بجامعة جوتنجن الألمانية نُشرت فيما بعد في كتاب ‹فكرة الفينومينولوجيا›.

والقارئ لهذا الكتاب يجد أن ‹هوسرل› قصد – بنظريته – فحص المعرفة القائمة في الفكر الطبيعي لا من حيث ما تقوله بل من حيث ما هي عليه:

"**إن المعرفة واقعة طبيعية، وهي معيش لكائنات عضوية عارفة، إنها حدث نفسي. وككل حدث نفسي يمكن وصفها بحسب ضروبها وهيئات التئامها، وكذا يمكن فحصها بحسب علاقاتها التكوينية**"[3].

---

(1) Freund, Elizabeth: The Return of The Reader, Reader Response Critism, METHUEN-New York 1987, p:139.

(2) انشغل هوسرل بالفينومينولوجيا في معظم كتبه وأهمها: التأملات ، البحوث المنطقية، أفكار، أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجيا الترنسندنتالية، الفلسفة كعلم دقيق. ويجمع مصطلح «الترنسندنتالية» مفهومي «المثالية» و «المعرفية». راجع: الفريوي، علي الحبيب: مارتن هايدجر «الفن والحقيقة»، نشر دار الفارابي–بيروت، الطبعة الأولى 2008، ص:16 وما بعدها.

(3) هوسرل، إدموند: فكرة الفينومينولوجيا–خمسة دروس، ترجمة فتحي إنقـزو، نشر المنظمة العربية للترجمة–بيروت، الطبعة الأولى 2007م، ص: 51.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبعد أن كان المنطق هو الذي يفحص العلوم جعله ‹هوسرل› موضوعاً للفحص: "**الحال أن المنطق نفسه موضع سؤال، وأنه قد أصبح مشكلاً، إن الدلالة الواقعية للقانون المنطقي التي لا يضعها الفكر الطبيعي موضع سؤال تصبح الآن أمراً مشكلاً ومدعاة للريب**"[1].

ولذلك قدّم ‹هوسرل› نظرية «المعرفة» وحدّد مهمتها قائلاً: "**إن مهمة «نظرية المعرفة» أو «نقد العقل النظري» إنما هي بادئ الأمر مهمة نقدية، إذ عليها أن ترفع الشناعات التي يقع فيها لا محالة التأمل الطبيعي في العلاقة بين المعرفة والمعنى المعرفي وموضوع المعرفة، ولها أن تدفع تبعاً لذلك مقالات الشكاك بإظهار ما فيها من الخلف-إضماراً أو تصريحاً- فيما يختص بماهية المعرفة**"[2].

وعلى ذلك رأى ‹هوسرل› أن ماهية المعرفة هي أول أقسام الفينومينولوجيا بعامة وعرّفها على النحو التالي: "**الفينومينولوجيا: [لفظ] يدل على علم وعلى نظام من الميادين العلمية؛ غير أن الفينومينولوجيا تدل كذلك وفي الأصل على منهج وعلى موقف للفكر: موقف الفكر الفلسفي بخاصة، والمنهج الفلسفي بخاصة**"[3].

كما بيّن ‹هوسرل› موقف نظريته الجديدة من موجودات العالم قائلاً: "**إن العالم كافة والطبيعة الفيزيائية والنفسية، وكذلك الأنا البشرية في نهاية المطاف، فضلاً عن سائر العلوم التي تنظر في هذه الموضوعات، كل ذلك كان في أصل نقد المعرفة حاملاً لأمارة الإشكال، إن وجود هذه الأمور وصدقها بقيا معطلين**"[4].

---

[1] نفسه، ص: 53.

[2] نفسه، ص: 55.

[3] نفسه،ص: 56.

[4] نفسه، ص: 63.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويرى «هوسرل» أن السبب في ذلك يعود إلى أن: "**هيئات الفكر التي يتولى الشخص إنجازها بالفعل إنما هي معطاة إليه على قدر«تأمله» إياها واقتبالها ووضعها على قدر«النظر المحض»**"[1]. ووصل من ذلك إلى التفريق ما بين الوجود والوجود المعطى[2]، ليقول في النهاية: "**إننا نقف على إمكان تعيين دائرة «انعطاء مطلق»، وهي الدائرة التي نحن محتاجون إليها لإقامة نظرية في المعرفة، أمراً ممكناً. فالغموض الذي في المعرفة وفي ماهيتها يقتضي علما بالمعرفة لا غاية له سوى رفع المعرفة إلى رتبة الوضوح القاطع..ليس بتفسيرها بل برفعها إلى رتبة «الانعطاء بالنفس»**"[3].

ويوضح «هوسرل» أن غاية المعرفة بأنها نفي «الريب»: "**من الصحيح أنه في البدء ليس لأي معرفة أن تصدق بوصفها معطاة بـــ«غير فحص»، إلا أنه إن كان نقد المعرفة لا يجوز له أن يتلقى أي معرفة أصلاً متأتية من الخارج، فإنه بوسعه أن يبدأ بمعرفة «يعطيها» لنفسه، هي بطبيعة الحال معرفة لا يستدل عليها ولا يستنبطها منطقيّاً، وهو ما سيتطلب معارف مباشرة سيكون عليها أن تعطى قبلاً، وإنما هي معرفة يُدلُّ عليها مباشرة وهي من جنس- لكونها مطلقة الوضوح والوثاقة- يقضي باستبعاد كل شك متعلق بإمكانها ولا يتضمن أبداً أي شيء من اللغز الذي كان موجباً لكل تلك الإحراجات الريبية**"[4].

ولا يعني هذا أن «هوسرل» يستبعد قانون «الريب» من فلسفته بل هو يستعمل «الريب» لنفي «الريب» عن الظاهرة بعد عزلها وقطع الإحراجات عنها للوصول إلى المعرفة المحضة بها، فهو

---

[1] نفسه،ص: 65.

[2] نفسه، ص: 66.

[3] نفسه،ص: 67.

[4] نفسه،ص: 68.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يرى أن استنتاج وجودات بمجرد المعلومات لا المعرفة أمر باطل[1]. وفي هذا دليل على قصور الوجود المعطى بالعلم؛ وقد ضرب على ذلك مثلاً بإدراك الأصم أن ثمة نبرات تؤسس نغمات، ولذلك فإنه وصل إلى اعتماد «الريب» قانوناً لمعرفة الظاهرة قائلاً: **"تقع الظاهرة تحت طائلة القانون الذي يجب أن نتمثل إليه في نقد المعرفة، قانون الريب «الإيبوتشية» بإزاء كل ما هو مفارق"**[2].

وإذ يرفض ‹هوسرل› انعطاء الغير للموجود فإنه يطلب الانعطاء الذاتي: **"إقامة ماهية المعرفة يجب عليّ أن أحوز المعرفة بكافة هيئاتها المطلوبة بما هي «معطى» على نحو لا يكون هذا الانعطاء منطوياً في نفسه على شيء من الإشكال مما في المعرفة المتداولة مهما كانت المعطيات التي يجود بها، فالرؤية المحضة هي أساس الفينومينولوجيا"**[3].

ويصل من ذلك إلى أن عمل الفينومينولوجيا يرتكز على إقصاء الافتراضات المفارقة لوقوعها في الإشكال من جهة الصدق الممكن ومن جهة معناها[4]، ويوجز القول في الفينومينولوجيا بأنها: **"تحليل للماهية وبحث في الماهية في نطاق اعتبار نظري محض، وفي نطاق انعطاء بالنفس مطلق، تلك هي صفاتها الضرورية، فهي تعتزم أن تكون علماً ومنهجاً يبيّن الممكنات"**[5].

---

(1) نفسه، ص: 74.

(2) نفسه، ص:80.

(3) نفسه، ص: 83.

(4) نفسه، ص: 86.

(5) نفسه، ص: 89.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولذلك توسّع الفينومينولوجيا دائرة البحث بواسطة «القصدية» وترفض التقيّد بدائرة «المحايثة[1]» الفعلية: "**المعرفة لا تقتصر على ما هو محايث بالفعل، إنما أيضاً ما هو «محايث بالمعنى القصدي». إن المعيشات المعرفية تنطوي-بحسب طبيعتها- على قصد، إنها تقصد شيئاً ما وتتعلق بموضوع هو شيء منها، لكنها ليست شيئاً منه. إن إيضاح ماهية المعرفة ورفع تساوقات الماهية التي تنتمي إليها إلى رتبة الإنعطاء بالنفس إنما يدل على سير البحث إلى اتجاه مضاعف نحو فحص سائر المشكلات**"[2]. ويعرّف الظاهرة المطلقة ومحددات المطلق قائلاً: "**إن كانت الظاهرة المطلقة: الفكر المردود مما يصدق عندنا على شاكلة الانعطاء بالنفس إطلاقاً، فذلك لا لأنها من قِبَـل المفرد، إنما لأنها تطلع على نحو حدسي محض، وإثر الرد الفينومينولوجي من حيث هي بالذات انعطاء مطلق بالنفس، إلا أنه بإمكاننا أيضاً أن نجد على منوال حدسي محض العمومية بوصفها بالضبط هذا المعطى المطلق**"[3]. ويحصل من ذلك كله أن فهم المعرفة إنما هو رفع التساوقات الغائية للمعرفة إلى الإيضاح الجنسي المحض الذي يشكل الماهية: "**إن الفينومينولوجيا تجري على التبيين الحدسي بتحديد المعنى وتمييزه. إنها تقارن وتميّز، تصل وتعقد العلاقة، تقسّم إلى أجزاء أو تفصل اللحاظ. كل ذلك في نطاق حدسي محض. وما دام الأمر عندها متمثلاً في تبيين المفهومات الأساسية والقضايا الأساسية مأخوذة بوصفها مبادئ تتحكم بإمكان العلم المموضع فإن ختامها هو بدء العلم المموضع، ولذلك هي علم بمعنى مختلف تماماً، وبمهمات مختلفة تماماً، وبمناهج مختلفة**"[4].

---

(1) المحايثة هي انضمام الموضوع للوعي. وهوسرل طوّر هذا المصطلح ليعني الوجود المطلق للموضوع. والموضوع عنده هو المجال الأقصى للفكر.

(2) نفسه: ص: 93-94.

(3) نفسه، ص: 95.

(4) نفسه، ص: 97.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من هنا، اشتغل «إنجاردن» بموضعة العمل الأدبي فلم يربطه لا بالواقع ولا بالمثال بل ربطه بالقصديّة «Intentionality» بمعنى أنه يعتمد على بنية «من الأصوات والإيقاع والمعاني» لا تتحقق إلا في وعي المتلقي[1]، وبهذه النظرة فرّ «إنجاردن» ممّا سمّاه«اللغة القاصرة» قائلا: "**لا يمكنني تقليص أدبيّة العمل بلغة قاصرة بل أعلقها بالوجود الإنساني المتمثّل في العمل الفني**"[2].

ورأى «إنجاردن» أن مدلولات الألفاظ توجّه إبداع القارئ ووعيه ليدرك أهدافها المستترة[3]، ويؤدي هذا الإدراك إلى تحقيق البنية المخططة للعمل الأدبي الذي يتكون –وفقا لإنجاردن– من أربع طبقات[4]:

- طبقة الكلمات والصيغ الصوتية:وتقوم بتوفير الإطار الخارجي الثابت الذي يدعم الطبقات التالية.
- طبقة وحدات المعنى المتنوعة الأشكال: ويعدها إنجاردن الوحدة الرئيسية، فهي بطبيعتها تقتضي وجود بقية الطبقات وتحددها بأسلوب يجعل لكل منها أساسا وجودياً خاصاً ويجعل محتوياتها تعتمد على صفات هذه الطبقة.

---

[1] راي، وليم: المعنى الأدبي، من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المامون– بغداد، الطبعة الأولى1987، ص:17.

[2] Ingarden, Roman: Selected Papers in Aesthetics, Catholic University of America Press, 1985, p:178. quoted from :Harland, Richard: Literary Theory from Plato to Barthes, Macmillan Press LTD, London,1999,p:204.

[3] Harland: Literary Theory from Plato to Barthes, Macmillan Press LTD-London,1999,p:204.

[4] Freund, Elizbeth: The Return of The Reader, p:140.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- طبقة الأوجه المخططة: وهي الحدود التي يقوم المرء ضمنها بتحويل الفكرة إلى وجود ملموس.

- طبقة الشيئيات الممثلة: وهي نتاج للطبقات السابقة، وتمثل نهاية عملية تمثيل الموضوع الأدبي.

وقد افترض ‹إنجاردن› أن القراءة تضيف قدراً من التحديد للمواضيع التي يعرضها النص في خطوط عامة، وذلك عن طريق قيام القارئ بملء ما يسميه بالنقاط اللامحددة أو«الفجوات»[1].

وقد شرح ‹إنجاردن› ذلك في كتابه {الخبرة بالعمل الفني} قائلاً إن بنية العمل الأدبي تحتوي على فراغات مبهمة يسدّها خيال القارئ أو الخيال المتنوع للقرّاء، وضرب لذلك مثلاً بجملة «قذف الطفل الكرة » حيث لم تحدد عمر الطفل هل هو في السادسة أو العاشرة، ولم تحدد جنسه هل هو ذكر أم أنثى، كما لم تحدد صفاته هل هو أسود أو أبيض، وهل هو أحمر الشعر أو أشقره، فهذه الملامح كلها غير قائمة في الجملة، وهي بالتالي تشتمل على «فراغات» مبهمة[2].

كذلك بحث ‹إنجاردن› طرق التفاعل مع العمل الأدبي وربطها بخبرة القرّاء التي تحدد معنى أصوات اللفظ عند الإلقاء أو الصور الصوتية عند القراءة الصامتة، وقد سمّى هذه العملية بـــ«عملية التحقق العياني» وهي تعتمد عنده على القوّة الإبداعية للقارئ والمهارة وحدّة الذهن، ولأنها تتأثر بالخبرات الشخصيّة والأحوال المزاجية للقرّاء فإنها تتنوّع، ومن ثمّ وصل ‹إنجاردن› إلى أنه لا تتماثل قط عمليتان من عمليّات التحقق العياني تماثلاً دقيقاً حتى وإن صدرت عن قارئ واحد[3].

---

(1) Ibid, p: 140.

(2) هولب: نظرية التلقي، ص:59-63.

(3) نفسه، ص: 64.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعندما أتى «إيزر» لاحظ أن بنية العمل الأدبي عند «إنجاردن» لا تسمح بأي نوع من التبادل بين القارئ والنص بسبب عدم اعتماد بنية النص على القارئ الذي يقتصر دوره على عملية ملء البنية المخططة[1].

لذلك بدلاً من التركيز على المعنى ركز «إيزر» على الأثر قائلاً إن" **المعنى يجب أن ينتج من التفاعل Interaction الناشئ بين القارئ والنص، والتفاعلية تصل القارئ بالنص ليحقق حالات التأثر**"[2] و" **إن تأثيرية العمل تعتمد على حضور القارئ لتظهر التفسيرات عند ذاك**"[3]. وقد جعل «إيزر» منظورات النص تنتظم في البنية الكلية وتتوزع إلى أربعة «منظورات Perspectives»:

"**منظور الراوي** [أي المخاطِب مثل الناصح أو المادح أو الواصف]، **ومنظور الشخصيات** [مثل الممدوح أو غيره] **ومنظور الحبكة** [البنى الباطنية للنص] **ومنظور القارئ**"[4].

وتتعاقب في اثناء القراءة المنظورات المتعددة ويحل بعضها محل سابقه، فتحتل بالتعاقب الأرضية الأمامية والأفق، وعن طريق استراتيجيات القراءة يطور القارئ لنفسه نظرة إجمالية تسمو على كل المنظورات، ويستطيع القارئ في هذه الحالة أن يتامل جميع وجهات النظر التي يعرضها النص"[5].

وبتعاقب المنظورات يتوسع النص بخطط جديدة تتماسك مع الخطط القديمة بما يسميه إيزر بالجشتالت «gestalt» وهو الصيغة الكلية أو مستوى التماسك المستمر حيث تتجمع عناصر

---

[1] راي: المعنى الأدبي، ص: 43.

[2] Iser, Wolfgang: The Act of Reading, The Johns Hopkins University Press 1978, p: 9.

[3] Ibid, p: 10.

[4] Ibid, p: 96.

[5] Ibid, p: 98.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

النص متعاقبة وتكتسب معناها عبر مرحلتين: "**تدل الأولى على تكوين جشتالت مفتوح...وتدل الثانية على اختيار جشتالت يغلق الأول**"[1].

ويرى ‹إيزر› أن الغلق يحدث حين ينجز القارئ تأويل مغزى جزئي ليبدأ بتأويل مغزى جديد، ولا يمكن للجشتالت أن يغلق إلا إذا انتقى القارئ احتمالاً واحداً واستبعد الاحتمالات التأويلية الأخرى، بيد أن تلاحم القارئ مع النص لا يمكن أن يكون مكتملاً لأنه يحتكم للتنقيح حين تظهر الاحتمالات التي نبذت وكأنها صالحة[2].

وقد اتفق ‹إيزر› مع ‹إنجاردن› في أن النص عبارة عن بنية مخططة لكنه يجعل تحققها مرهونا بالقارئ وما يقوم به من إدراك سلبي وتخيل: "**بالنسبة للنص الأدبي لا توجد حقائق Facts، وفي المقابل توجد مجموعة من الخطط sequence of schemata يبنيها الرصيد والإستراتيجيات، وهي تحفز Stimulating القارئ ليحدد لنفسه الحقائق...وتؤدي الخطط إلى ظهور أوجه لحقائق كامنة ليست مذكورة، ويجب على القارئ أن يركّب هذه الأوجه ليعيد تنظيم البؤرة وبذلك يتخيل صورة كليّة**"[3].

والقارئ يقوم بهذه العملية عن طريق الصور الذهنية، وكلما استمر في القراءة قامت تلك الصور بتوليد صور أخرى: "**تظهر كل صورة ذهنية Mental Image على خلفية لصورة ذهنية سابقة فتعطى موضعا في الاستمرارية الاجمالية، وتنفتح للمعاني التي لم تكن ظاهرة حين انشئت الصورة الذهنية أول مرّة**"[4].

وعند التطبيق سنجد أن بنية النص عند ‹إيزر› تتكون-في الأساس-من ثلاث طبقات:

---

(1) Ibid, p: 123.

(2) Ibid, p: 127.

(3) Ibid, p: 141.

(4) Ibid, p: 148.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- البنية الكلية للنص: وهي تسمح بإنتاج المعنى ولا تتحقق إلا بتدخل القارئ، وقد شبهها إيزر بالمخططات الهندسية القابلة للتنفيذ.

- البنية التصويرية: وتتعلق بالصور العقلية التي تتشكل أثناء عمليّة القراءة.

- البنية التفاعلية: وتتعلق بعملية التفاعل بين القارئ والنص.

وتعتمد استراتجيات القراءة عند «إيزر» على جملة من المفاهيم المتداخلة أهمها «القارئ الضمني Implied reader» الذي "**يدمج كلا من عملية توجيه النص إلى المعنى المحتمل، وتحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة**"[1].

ويقصد بذلك القارئ النموذج الذي يجسد كل تلك الاستعدادات اللازمة لكي يمارس العمل الأدبي تأثيره عن طريق المواضعات والإجراءات وضمانات الصدق. ولأن الأدب عند «إيزر» يتطابق مع الخيال فإنه لا يرتبط بالواقع إلا بـــ«الرصيد Repertoire» الذي يتكون من المرجعيات الأصيلة التي يعيد النص تنظيمها بالخيال ليقول شيئا عن الواقع، وتتحول المرجعيات إلى «مواضعات» تدل على المنطقة المألوفة التي يلتقي فيها النص والقارئ من أجل الشروع في التواصل لرؤية ما لا يستطاع-في المعتاد- رؤيته[2]. وفائدة هذا المفهوم أنه يكشف الإبهام من خلال الرجوع إلى المعايير الاجتماعية والثقافية و التقاليد الأدبية، حيث يعيد النص تنظيم تلك المرجعيات بنوع من المقوّمات يطلق عليها «إيزر» مصطلح «الاستراتيجياتStrategies»: "**وهي تشمل بنية النص الباطنية وعمليات الفهم التي تستثار لدى القارئ**"[3].

---

(1) Iser, Wolfgang; The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunysn to Beckett, Johns Hopkins University Press, 1974. p 12.

(2) Iser: The Act of Reading, p: 68.

(3) Ibid, p: 86.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويعني «إيزر» بذلك أن الاستراتيجيات هي بنيات تكمن وراء الوسائل البلاغية كالسرد والإخبار لتجعل المألوف غريباً، أي تحوّل الواقع إلى خيال لنقول-في النهاية- شيئاً عن الواقع عن طريق استثارة القارئ بنوعين من البنى الباطنية للنص:

الأولى هي بنية «الصدارة والخلفية Foreground and Background» التي تنظم المواد النصية إلى ظاهرة(مقروءة) وباطنة(سياقية)، وهذه البنية تتدخل في مدركات القارئ وتكون مسؤولة عن جمالية العمل الأدبي"**إن علاقة الخلفية/الصدارة تمثل بنية أساسية تنتج استراتيجيات النص عن طريقها توتراً يفجر سلسلة من الأفعال والتفاعلات المختلفة، وينحل هذا نهائياً مع بزوغ الموضوع الجمالي**"[1].

والثانية هي بنية «الموضوع والأفق Theme and Horizon» التي تمكن القارئ من اختيار منظور معيّن «ثيمة» من المنظورات المتعددة التي يسمح بها النص، ويتكيّف منظور القارئ وفقاً للأفق الذي هيّأته القراءات السابقة والمنظورات الأخرى، ويدل «الأفق» على آلية تنظيم الإدراك، ثم يقوم «التوتر» القائم بين الموضوع والأفق بتحديد معنى النص للقارئ، لكن المعنى النهائي للنص قد يتجاوز أي منظور مفرد، ولكي يوضح عمل كل هذه العناصر وضع إيزر مصطلحاً سمّاه «وجهة النظر الطوّافة».

وقد حدّد مفهوم هذا المصطلح «wandering viewpoint» بأنّه يدل على الطريقة التي يكون القارئ حاضراً بها في النص وذلك بتخطي العلاقة الفاصلة بين القارئ-النص عن طريق جدلية «التوقع» و«التذكر». وهذان المصطلحان المستعاران من مناقشة هوسرل للوجود الزماني يشيران إلى «التوقعات المعدّلة» و«الذكريات المحوّلة» التي ترفد عملية القراءة بالمعلومات، وعندما يقرأ القارئ نصّاً يمضي على نحو متصل في تقويم الأحداث وإدراكها وفقاً لأفق توقعاته

---

[1] Iser; The Implied Reader, p: 95.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المستقبلية وعلى أساس من خلفية الماضي، وحدوث شيء غير متوقع من شأنه أن يجعل القارئ يعيد صياغة أفق توقعاته وفقاً لهذا الحدث، ويعيد تفسير مانسبه إلى ما سبق وقوعه. وعلى هذا فإن وجهة النظر الطوافة: **"تتيح للقارئ أن يسافر عبر النص كاشفاً بذلك كثرة المنظورات التي يترابط بعضها مع بعض، والتي تعدّل كلما حدث انتقال من واحد منها إلى الآخر"**[1].

وفيما يتعلق بالبنية التصويرية نجد أن ‹إيزر› يفرق ما بين «الإدراك الحسي» و«التصوّر»: **"علينا أن نميز بين الإدراك الحسي والتصوّر كوسيلتين متباينتين للنفاذ إلى العالم، فالإدراك الحسّي يتطلب الوجود الفعلي للشيء، في حين أن التصور يتحقق عند غياب الشيء أو عدم وجوده، وفي قراءة النصوص الأدبية علينا دائما أن نكوّن صوراً ذهنية لأن «الجوانب المخططة» للنص لا تقدم إلا معرفة بالظروف التي ينتج في ظلها الشيء الخيالي"**[2].

وهنا يدخل القارئ بخياله كركن أساسي في عملية إنتاج المعنى، وبذلك لا تستقر الصور بل تعدل ويعاد تشكيلها في عملية زمنية مركّبة، وهكذا يتألف الأثر الجمالي، ويؤدي اختلاف تصورات القرّاء إلى تعدد المعاني التي يقدمها النص عبر مراحل متعاقبة: **"كل تحديد للمعنى يؤدي إلى تجربة شديدة الفردية لذلك المعنى يستحيل أن تتكرّر بنفس صورتها، والقراءة الثانية للنص لا يكون لها نفس ما كان للقراءة الأولى من تاثير لأن المعنى الذي تم تجميعه في الأولى لابد أن يؤثر على القراءة الثانية"**[3].

ويرى ‹إيزر› أن الناقد-مثلاً- يمارس القراءة على القراءة بهدف الاستعانة بما يسمى «الإدراك المؤجل» في تحليل التقنيات التي تؤدي إلى المعنى الأول، وبذلك يزداد وعياً بالنص وبالطريقة

---

(1) Iser; The Act of Reading, p: 118 .

(2) Ibid, p: 136.

(3) Ibd, p:148.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التي أحدث بها أثره: "**البعد الزمني هو الذي يتغير مع كل قراءة جديدة، ويكون هذا كافياً لتغير الصور لأن وضعها على طول المحور الزمني هو الذي يطلق عمليات الانفصال والدمج، وهذا الوضع يوضح مرجعيتها ويساعدها على تثبيت نفسها. فحاصل كل إدراك هو الذي يعد فريداً لا يتكرر، وهذا ما يحفظ جدّة النص**"[1].

وعندما يستخرج القارئ -بالصور العقلية- معنى غريباً فإنه يجعله في مكان الصدارة من القراءة، وفي الوقت نفسه يجعل التجارب السابقة في مكان الخلفية، وبذلك يصل إلى العالم الباطن "**إن تركيب المعنى لا يدل على إبداع وحدة كاملة فحسب، ولكنه يعيننا كذلك، من خلال تشكيل هذه الوحدة على تشكيل أنفسنا باستكشاف عالم باطني لم نكن على وعي به حتى تلك اللحظة**"[2].

وتقوم البنية التفاعلية بضبط مسيرة القراءة بعمليّة الاتصال التي تحدث بين القارئ والنص، ومن خلال هذه العملية يقوم القارئ بالتعامل مع ما يطلق عليه ‹إيزر› مصطلح «الفراغ»، وهو في المحصّلة تعديل لمصطلح «موضع الإبهام» عند ‹إنجاردن› مثلما سيأتي بيانه في التطبيق، ويحدث الفراغ بسبب انقطاع الاتساق الفكري عندما ينكسر مسار الحبكة فجأة ويستمر من منظور آخر أو في اتجاه غير متوقع، وينبغي للقارئ أن يملأ هذا الفراغ بتصوراته ليربط أجزاء النص ويتخلص من التوتر، وقد ميّز ‹إيزر› في نهاية كتابه ‹فعل القراءة› ما بين مصطلح «الفراغ Blank» ومصطلح آخر أطلق عليه«الشاغر Vacancy» قائلاً:

---

(1) Ibid, p: 149.

(2) Iser; The Implied Reader, p: 158.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"تشير الفراغات Blanks إلى قابلية الترابط المرجأة في النص، في حين تشير الشواغر Vacancies إلى الأجزاء غير الموضوعية الواقعة خلال الحقل المرجعي لوجهة النظر الطوافة "[1].

وهكذا ترسم الفراغات والمواطن الشاغرة مساراً لقراءة النص عن طريق تنظيم إسهام القارئ في بنية الأوضاع المتحوّلة الخاصة بها، وهي تضطر القارئ في الوقت نفسه لأن يكمل البنية وأن ينتج بذلك الموضوع الجمالي.

❖ نقد النظرية الظاهراتية للتلقي

لا زال النقد يرزح منذ ظهور هذه النظرية تحت تأثير الفينومينولوجيا بشقيها الهوسرلي والهايدجري، وامتدّت تأثيراتها لتضرب مدارس النقد الأحدث في الصميم، وبظهورها تغيّرت آراء وصدرت كتابات وهَدَرَتْ مفاهيم، كما حظيت بإطراء نقاد بارزين لهم وزنهم ولقيت معارضة من حانقين بزّتهم أو ألغتهم، وبينما صمت البعض فقد عبّر آخرون عن موقف وسط. ويجدر بي – والحال كذلك– أن أوضّح المواقف المُطّرية والمعارضة والمعتدلة بأمثلة، مع الإشارة إلى أن نظرية كهذه لا يمكن شرح طريقة عملها إلا بالتطبيق الحاضر في الفصول القادمة.

ولمّا استحال تتبع المواقف المُطّرية فإني أكتفي بذكر رأي قد يغني عن كل الآراء، والسبب أن صاحبه هو مؤرّخ نظريات، قلّبها وفحصها وراقب حركاتها وتطوّراتها وتجديداتها في كتابه المهم{النظرية الأدبية من أفلاطون إلى بارت:1999}.

هنا يقدّم «ريشارد هارلاند» توضيحاً عن التقدّم الذي حصل بنظرية «إيزر» ونظريّتها الأم نظريّة «إنجاردن». فباتّباع التفكير الظاهراتي المعهود قام «إنجاردن» بالتركيز على تموضع العمل كخبرة

---

(1) Iser; The Act of Reading, p: 198.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تتطور بالملاحظة خلال الوقت، وهذا يختلف جدّاً عن أغلب النقد الحديث الذي يرى كل الأعمال محدّدة وممثلة مكانيّا في النموذج العاطفي البسيط، وأصبح القارئ –طبقاً لإنجاردن– معنيّا بصنع التفاصيل في لحظة القراءة أو بعدها مباشرة، بالتذكّر أو التوقع وبالاسترجاع أو التعديل، وهذا بالتحديد ما لم تصل إليه النظريات الأخرى[1].

أمّا ‹إيزر› فقد ركّز على ممارسة القراءة كحدث وتحرّك القارئ خلال النص بوجهة النظر الطوّافة، ويتعلّق هذا التطوّر بمراجعات تجريبيّة أبعد أثراً وأعمق غوراً عن أي شيء آخر في نظرية ‹إنجاردن›. فإذا كان ‹إنجاردن› أنجز معالجة مستقرة لتموضع العالم الخيالي فإن ‹إيزر› ناقش فعل القراءة ليس بالشكل الإنسيابي المستمر بل كما هو في حقيقته، يقوم على إدراك التصوّرات التي تنزاح لتقدّم تأثيريّتها[2].

‹إيزر› وصف النّص باعتباره بنية جاذبة تضع الفجوات والفراغات ليملأها القارئ. هذا يستدعي ظروفاً كالتي وصف ‹إنجاردن› لكن ‹إيزر› يسبك شبكة أوسع تشمل كل أنواع الربط بين الجمل والأفعال التي تُحفز القارئ لبصنع البنية الكلية والتوافق الجشتالتي تماماً مثلما يحدث في الإدراك الحسّي حين تجمع عقولنا خطوط الصورة وألوانها التي لا تجتمع في الواقع، وكانت هذه العمليّة ضروريّة ليتعلّم القارئ إجراءات التمييز والتصحيح والتغلّب على الأغلاط لأن الصيغ المنجزة دائماً ما تفقد كمالها بمضي القراءة للنص[3].

هذه النظرية– والقول لهارلاند– أعادت انعكاسات التفكير والتشكيل إلى الوعي الذاتي للقارئ، فتميّز العمل – قال إيزر– لا يكمن في المعنى المغلق في النص بل في حقيقة أن المعنى يُبْرِزُ ما

---

(1) Harland; Literary Theory from Plato to Barthes,p:205.

(2) Ibid, p:206.

(3) Ibid.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كان مغلقاً في ذواتنا. أمّا التفاعل ما بين القارئ والنص فله تأثيره الأقوى فيما يحدث للقارئ، وبهذا الشكل تقدّمت معالجات «إيزر» باستجابة القارئ إلى طريق لم يصلها «إنجاردن». وفوق هذا، فإن معالجة «إيزر» تختلف بشكل ملاحظ عن نقد استجابة القارئ الإمريكي. لقد ركز «إيزر» على ما يُحدثه النص في القارئ وليس على ما يُحدثه القارئ في النص[1].

وأستعيد حبل الكلام لأمثّل للنقد المعتدل بموقف «وليم راي» في كتابه {المعنى الأدبي}. لقد انطلق «راي» في التدليل على كفاءة الظاهراتيّة في قراءة النص من كونها تجمع فعل الوعي بالنص ومجرى النص أو بنيته في شيء واحد هو القصد، ليس بمعنى الرغبة أو الإرادة-مثلما وجدناه في المناهج الأخرى- بل بمعنى تطابق فعل الوعي وفاعله، وبذلك يكون معنى النص هو المعنى الذي يكوّنه القارئ لذلك النص، وتعتمد هذه العملية على الإدراك أو التخيّل الذي يجعل الفكرة تظهر إلى الوجود وكأنها شيء معين، و"**تتجمع الصور الذهنية لتكون مشهدا أو رؤية تسحب القارئ من العالم الاعتيادي ليسقط في حالة من الإعجاب يظهر موضوعها حقيقاً، مع أنه لا يمت إلى الواقع الملموس وهذا ما يسميه الظاهراتيون بالإدراك السلبي**"[2].

مع ذلك فإن اعتماد القراءة -عند إيزر- على البنية المخططة للنص جعل «راي» يذهب إلى أنّ "**النص عند إيزر شيء محدد لا يخضع للكثير من التحوير كما توحي نظريته بذلك في بادئ الأمر، ومع أنه وصف القراءة التي نظرَ لها إنجاردن بإنها «قراءة ذات اتجاه واحد» فإنه كرر**

---

[1] Ibid, p:207.

[2] راي: المعنى الأدبي، ص: 28.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشيء نفسه فيما يتعلق بملء الفجوات التي جعلها أساساً للإتصال"[1] عندما قال:"**إن الفجوات، أي عدم التوافق بين النص والقارئ، هي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة"**[2].

وفي الحقيقة لو عدنا إلى سياق العبارة سنجد أن ‹إيزر› كان يناقش اختلاف الاتصال في النص عن الاتصال الشفهي بين متحاورين اثنين، ومن الطبيعي أن يسند اتصال القارئ بالنص إلى الفجوات لأنه لا يوجد حوار مباشر بينهما، ومن ناحية أخرى فإن القارئ العادي عند ‹إنجاردن› لا يشبه القارئ الضمني عند ‹إيزر› الذي هو في الأساس بنية نصّية تدل على تموضع القارئ الفعلي في النص، وهكذا فإنّ ما يغيّبه ‹راي› أكثر مما يفصح عنه.

وعلى أيّة حال فقد بنى ‹راي› على فهمه السابق نتيجة أخرى مفادها أنه "**لما كان لا يمكن تصور هذه الفجوات إلا على أسس نصية ملموسة فإن إيزر سرعان ما غيّر ثقل نظريته إلى بنية النص، حيث يزعم وجود فراغات في هذه البنية تنظم استجابة القارئ**"[3].

ومع أن ‹راي› لم يجانبه الصواب في القول بأن الفراغات تضبط مسار القراءة إلا أنه يبالغ كثيراً في جعلها مركز ثقل النظرية لأنها- في الحقيقة- تعمل كمحفـز للقارئ ليس إلا، أمّا نشاط القارئ فيحقق النص ويصنع الصور ويكشف المغزى.

وأيضاً يستشهد ‹راي› بقول ‹إيزر›: "**للقراءة نفس البنية التي للتجربة لذا فإن التشابك بينهما يؤدي إلى دفع معايير التكييف المتنوعة إلى الماضي، وبذلك تؤجل صحة المعايير للحاضر الجديد، ويبقى الماضي تجربتنا، ويتفاعل الماضي مع الحضور غير المألوف للنص في أثناء**

---

[1] نفسه، ص: 46.

[2] Iser: The Act of Reading, p: 167.

[3] راي: المعنى الأدبي، ص: 46.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

القراءة، وتتغير هذه التجارب ايضاً، فاكتساب التجربة هو إعادة تركيب ما نملكه"[1] ليقول إن نظرية ‹إيزر› لا تساعد على استقرار القراءة التي تعتمد فيها على التنقيح المستمر، حيث يعود القارئ إلى المنظورات السابقة لتنظيم الأولويات من جديد[2].

وفي الحقيقة فإن ‹إيزر› لم يشترط لا استقرار القراءة ولا استمرارها لأنه يعتبرها تجربة كأي تجربة إنسانية أخرى لا تحدث مرتين بالشكل نفسه، وقد تتوقف لأي سبب كان أو تتطوّر إلى شيء آخر، وهذه النظرة بالذات هي من أقوى ما يوجد في النظرية لأنها تنفي القراءة ذات الإتجاه الواحدّ، وتطابق كل أفعال الإنسان.

أمّا النقد المعارض لنظريّة ‹إيزر› فقد نشأ نتيجة لاختلاف المنطلقات والأهداف، فلمّا أراد ‹روجر سيل› تطويع نظرية ‹إيزر› لمذهبه البراجماتي ادّعى في كتابه (الأدب كاتّصال:2000) أنه يصعب عليه التمييز ما بين القارئ الضمني الذي وصفه ‹إيزر› وأي قارئ آخر"**لأن نشاط القارئ مثلما وُصِفَ في التحليلات الإيزريّة يطابق كلّ القرّاء الذين يملأون الفراغات**[3]**، وبذلك يقترح أن كل القرّاء يقرأون بنفس الطريقة**[4]**، ولهذا فإن نقده أقرب للبحث الأدبي البراجماتي حيث يجعل قارئه الضمني (أو المشاهدين) يحدد شكل الأدب، وهذا الافتراض يرجع لاعتقاده بأن هناك طريقة واحدة للقراءة هي طريقة ضمنية النص أو المتلقي النموذج"**[5].

---

(1) Iser: The Act of Reading, p: 132.

(2) راي: المعنى الأدبي، ص: 47.

(3) Sell, Roger; Literature as Communication; The Foundations of Mediating Criticsm. John Benjamins Publishing Company-Amsterdam/Philadelphia, 2000, p:47.

(4) Ibid, p:297.

(5) Ibid, p:124.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومن المهاجمين الذين لا يمكن إغفالهم الناقد الإنجليزي «تيري إيجلتون» في كتابه «مقدّمة في النظرية الأدبية»[1]. وقد استعرض «إيجلتون» نظرية «ايزر» –والنظريات النقدية بعامة– بأسلوب ساخر تجعل المرء يتساءل عن جدوى نقده: "**إن نموذج إيزر يطلب تكييف الأجزاء وجعلها متماسكة ومترابطة مع الكل. خلف هذا التزمّت الاستبدادي يكمن في الحقيقة تأثير سايكولوجيا جشتالتية واهتماماتها بتوجيه الإدراك الدقيق في وحدة كاملة ومفهومة. وفي الحقيقة فإن هذا التزمّت يؤثّر بدرجة كبيرة على النقاد الجدد حيث تصعب رؤيته كما هو ميل عقائدي لا يقبل المناقشة والنزاع. لسنا بحاجة على الإطلاق أن نفترض أن الأعمال الأدبية يجب أن تصنع أو تُصيّر وحدة متناسقة ومتناغمة، وان تناقضات المعاني يجب أن تسوّى بلطف عن طريق النقد الأدبي**"[2]. ويزعم «إيجلتون» أن «ايزر» يدعو إلى إزالة انفتاح العمل تدريجيّا بالتخلص من الغموض لنضع عوضاً عنه معنى ثابتاً!، وأن «ايزر» يدفع القارئ إلى محاربة النص بالمناضلة لنفي المعاني المتضاربة، ويتساءل «إيجلتون»: "**كيف يستطيع المرء مناقشة مخططات النص ما لم يكن جعلها واقعية؟ وهل في اتخاذ النص معياراً للتفسيرات أي شيء عدا واقعية الفرد ذاته؟ وهل يملك الناقد معرفة إلهية بالنص لا يملكها القارئ المتحيّز؟**"[3].

---

[1] هذا العنوان هو المعتمد في ترجمة ابراهيم العلي للكتاب(1990:بغداد) وترجمه أيضا ثائر ديب(1995:دمشق) بعنوان«نظرية الأدب» وهو العنوان الأصلي للكتاب، وللفرق الكبير ما بين الصياغتين جهدت للوصول إلى الأصل الإنجليزي ولم أعثر عليه، وبينما تميّزت صياغة "ديب" بشاعريتها فإن صياغة "العلي" قد تكون أكثر قربا لصياغة إيجلتون الأصلية ولهذا أحلت إليها، وما أوردته موجود في صياغة ديب على النحو التالي:
إيجلتون، تيري: نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة–دمشق، الطبعة الأولى 1995، ص:142و148.

[2] إيجلتون، تيري: مقدّمة في النظرية الأدبية، ترجمة ابراهيم العلي، نشر دار الشؤون الثقافيّة العامّة–بغداد، الطبعة الأولى 1990، ص:88.

[3] نفسه، ص:92.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن الرّد على ‹إيجلتون› سيتكفل به التطبيق، أمّا الآن فلننظر إلى ‹ستانلي فش› وهو يعترض في مقالة بعنوان {لماذا لا أحد يخاف إيزر:1981}على تمييز ‹إيزر› بين «التعيّن» و«الإبهام»: "**إذ لا يمكن أن يكون هناك «إبهام» – لأنه لا سبيل لأن يضع القارئ نفسه خارج نطاق المسلّمات حتى لا تقيده الإمكانات التي تشكل مجتمعة منظومة تسعف على الوضوح – فإن «التعيّن» هو صيغة غير دالة، ما دام كل إبداع للمعنى يعتمد على ذاتية القارئ الذي يعمل في نطاق المواضعات**"[1]. وبهذا يريد ‹فش› أن ينتصر لمنطلقاته الوضعية التي تجعل القارئ يستهلك النص كأي شيء آخر وفق ميوله، أمّا ‹إيزر› فقد ردّ على ‹فش› في مقالة {تكلم كالحيتان:1981} بتوجيه ‹فش› ليفرّق ما بين «المتعين» و«المُعْطى»، و«المبهم» و«التعويضي»، قائلاً: "**إن كلمات النص معطاة، وتفسير الكلمات متعيّن، والفجوات بين العناصر المعطاة والتفسيرات هي مواطن الإبهام**"[2]. وقد علق ‹هولب› على تلاحي ‹فش› و‹إيزر› قائلاً: "**إن فش لا يدعي أنه لا وجود إلا لما هو مدرك، لكنّه يرى أن المعطيات (الكلمات المطبوعة على الصفحة) تكون خاوية من المعنى ولا تقبل الإشارة إليها بوصفها معطيات قبل أن نمنحها المعنى**"[3]. وزعم ‹هولب› أن ‹فش› برز على القمة وقال إن ذلك لم يعن سلامة نظريته التي ستتهاوى من داخلها إذا ما تم الكشف عما فيها من تناقضات، وإن ‹إيزر› لم يرد أن يقوّض مبادئه التي عمل عليها ليقطع الطريق على ‹فش› وغيره، بل آثر تعميق تلك المبادئ بتطبيقات جديدة على الفروق ما بين الفيلم السينمائي والرواية الأصلية التي يعتمد عليها[4].

---

(1) نقلاً عن هولب: نظرية التلقي، ص: 159.

(2) نقلاً عن هولب: نظرية التلقي، ص: 160.

(3) نفسه، ص: 161.

(4) نفسه، ص: 162.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وبطبيعة الحال لم ينصف «هولب» بهذا القول «إيزر» ولم يكبح جماح «فش» إلا بشكل تافه، وإلا فإن ما يطلبه «فش» من «إيزر» ليس واقعيّا لأن نظرة «إيزر» للنص وللأدب أعلى بكثير من نظرة «فش» الذي لا يرى في النص الأدبي أي شيء سوى ما يريده القارئ، فهو يلغي بشكل كامل وجود النص لحساب القارئ، فحتى الكلمات الموجودة يلغيها قارؤه لأن كل كلمة تستر شيئا هو من حقه يجب أن يحصل عليه، ويقنعنا «فش» بأنه يعتمد في نقده على الجدل أكثر من اعتماده على المنهج الواضح، أما «هولب» فقد عمد عند عرضه لنظرية «إيزر» لتقليصها فرأى أن «إيزر» جمع في قارئه الظواهري محددات البنية التصورية للنص الأدبي واستعدادات القارئ الحقيقي للتلقي[1]، ورأى أنه "**في بحثه عن المعنى شأنه شأن النقاد الجدد لا يلجأ إلا إلى «الوظائف الفاعلة داخل العمل» ومنها القارئ الذي يعتبره بنية نصية محايثة، وتحليل النص على أساس ما فيه من مواطن الإبهام أو بالاعتماد على تأثر القارئ بالاستراتيجيات النصية المختلفة لا يتعارض- والكلام لهولب- مع أفضل تقاليد «النقد الجديد» الأنجلوإمريكي وتقاليد «القراءة التابعة»، وإن الكشف عن مواطن الإبهام في النصوص هي المهمة التي يقوم بها الغالبية العظمى من النقاد**"[2]. وفي الفكرة الأولى يدّعي «هولب» عدم وجود القارئ الضمني أما في الفكرة الثانية فقد تجاهل الفرق الشاسع ما بين نظرية «إيزر» ومزاعم النقد الجديد التي تجعل من النص كتلة من الكلمات، ويودّ «هولب» لو يجد تناقضا في نظرية «إيزر» إلا أن العمق الفلسفي لهذه النظرية اضطرّه للتدويم حول مسميات المصطلحات أو الجزئيات المهملة في النظرية، وهو في النهاية لم يجد بدّاً من أن يعترف:

---

[1] نفسه، ص: 137.

[2] نفسه، ص: 156.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"إن قيمة إيزر تتمثل في أنه حملنا على الاعتراف بأنه إذا كان علينا أن نفهم المقصود بالأدب فإننا لا نستطيع أن نمسك عن تحليل تماهينا في نص ما، كما أننا لا نستطيع بعد الآن أن نتجاهل حقيقة أن النصوص تنشأ لكي تقرأ، وأنها تملي شوط مقروئيتها، وأن هذه الشروط أحرى أن تكون بنيات تصورية منها قيوداً جامدة. أضف إلى هذا أن إيزر كان مسؤولاً أكثر من أي ناقد ألماني معاصر عن تقديم منظرين أوروبيين مهمّين إلى العالم المتكلم بالإنجليزية. وبتأثير منه تم انتزاع الظواهرية من قبضة النقد الجديد الخانقة عند رينيه ويلك، كما ظفر الشكلانيون الروس والبنيويون التشيكوسلوفاكيون بعروض إطرائية ومسهبة في كتاباته. وهكذا كان لإيزر ارتباط مزدوج بالاتصال، فقد ساعد – من جهة- في وضع جوانب نظرية القارة الأوروبية موضع الاهتمام لدى الجمهور المتكلم بالإنجليزية، كما أن عمله –من جهة أخرى- قد ألهب المناقشة المطلوبة لموضوعات طال إهمالها"[1].

❖ محدّدات التطبيق

كان لزاماً على هذه الدراسة أن تـُعرض عن بعض الدراسات التي مضت تفسّر الشرق بالغرب وتجمع المتنافر من الأقوال والأفعال زاعمة أنها تطبق نظرية التلقي بشكلها المطلق، فمن الشائع أن نجد باحثاً يذكر أنه حلل عيناته "في ضوء منهاجية تفاعلية علاقية؛ أي منهاجية بنيوية كشفت عن نوع الآليات التي تحكمت في بناء كل مكتوب على حدة، ومنهاجيّة نسقية استندت إلى رؤيا فلسفية ترفض الانفصال المطلق وتبعد الاتصال المطلق وتأخذ بـــ"البين بين"؛ وكانت

---

[1] نفسه، ص: 164.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أدوات المنهاجية النظرية والوصفية هي مبادئ نظرية التناسب ونظرية الشاهد الأمثل ونظرية التداوليات ونظرية التلقي والتأويل"[1].

فالباحث يزعم هنا أن باستطاعته تطبيق نظرياته المجهولة والمعلومة معاً بالاستناد إلى فلسفة "البين بين"، لكن القارئ لا يجد أصلاً لهذه الفلسفة ولا يقبل الخلط واللجوء إلى التعميم والغموض في أية دراسة تقدّم نفسها بوصفها إنجازاً علميّاً.

ونجد باحثاً آخر يصرّح بأن دراسته **"تنهض لقراءة النص الشعري الجاهلي برؤية منهجيّة ترتكز إلى منهج تأويلي يتخذ من منهج فلاديمير بروب البنيوي في دراسة الحكايات الخرافية ومن نظرية إيزر وياوس منهجاً متحداً"**[2].

ومن جملة الأسئلة التي تفرض نفسها هنا: كيف جمع الباحث الشكلانية والتأويلية والظاهراتية في منهج واحد؟ وهل تتسق نظرية شكلانية مع نظرية تأويلية؟ وبماذا أشرك ياوس وإيزر في نظرية واحدة؟ ولماذا لم يقم بما ألزم به نفسه؟

ونجد دراسة أخرى تزهو بعنوان [قضية التلقي في النقد العربي القديم] أمّا محتواها فترك النقد ليتتبع عينات من تفسير الآيات وشرح الأبيات، ولم توضّح كاتبة الدراسة ماذا طبّقت من مفاهيم التلقي واكتفت بعرض مفهومي «أفق التوقعات» و«المسافة الجمالية» لياوس، ومفهومي «القارئ الضمني» و«الفراغات» لإيزر دون أن تشرح كيف وقفت بين النظريتين[3].

---

[1] مفتاح، محمد: التلقي والتأويل مقاربة نسقية، نشر المركز الثقافي العربي-بيروت، الطبعة الأولى 2001، ص:7.

[2] الدرابسة، عاطف: قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، نشر جدارا للكتاب العالمي -عمّان، الطبعة الأولى 2006، ص:2.

[3] البريكي، فاطمة: قضية التلقي في النقد العربي القديم، نشر دار العالم العربي-عمّان، الطبعة الأولى 2006، ص: 51-57.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولا يمكن التوسع في سرد الأمثلة الكثيرة والمتوفرة على الخلط وسوء التطبيق والتضارب في الكتابات التي زعمت تطبيق نظريات التلقي، ولذلك استبعدت هذه الدراسة تلك المحاولات كما استبعدت من إطارها النقدي النظريات التي تجعل النص حكما في علاقته بالقارئ، ومن بينها نظرية نورمان هولاندNorman Holand ونظرية ديفيد بليش Daivd Bleich، إذ تنطلق نظرية التلقي عند هذين الناقدين من علم النفس البحت، وكان اعتمادها-هنا- سيجر الدراسة للعواقب الوخيمة التي تفرضها المصطلحات الاستبطانية لعلم النفس.

وفي المقابل، فإن النظريات التي اعتمدتها الدراسة تتفاوت مساحة اهتمامها بالعمل الأدبي بين ما يهتم بالعمل المفرد كنظرية إيزر، وما يهتم بالأعمال المتراكمة كنظرية ياوس، وما يهتم بالقوانين التي تحكم العمل الواحد والأعمال المتراكمة معا كنظرية كولر، وتبعا لذلك يمكن ترتيب مستويات النظرية بأن إيزر وريفاتيير وإيكو وغيرهم يهتمون بـــ «القارئ الضمني» أو «المضمر» أو «الفائق» أو «النموذجي» في النص المفرد، بينما يهتم ياوس وغيره بالقارئ «التاريخي» أو «الجمالي» في النصوص ذات الحضور التاريخي، أما كولر وغيره فيهتم بالقارئ «المثالي» أو «الحاذق» ضمن النظرية الباحثة عن قوانين الشعر.

وعندما نتحدث عن قصيدة المديح في أطروحة كهذه فلابد أن نعي مستحقات الدراسة ووضعها الشامل، فنحن نسعى في الأساس إلى البحث في البنية الفنية للعمل ككل، وقد تحدد منذ البداية -في المقدمة- أن الدراسة ستطبّق نظرية ‹إيزر› وقام هذا الفصل بتوضيح السبب في اختيارها ولماذا هي وليس غيرها وكيف سيتم تطبيقها، وبالرغم من ذلك فنحن بحاجة إلى فهم أعمق لوجهة نظر الظاهراتية للقضايا الفنية للنص، والسبب في ذلك أن ‹إيزر› نفسه لم يطبق نظريته على نصوص

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كاملة وأشار إلى ذلك في المقدّمة قائلاً "**إن النظرية التي أقدّمها لم يتم فحصها تطبيقيّا، ولكن هرباً من غموض التنظير تم توضيح كثير من الأفكار النظرية بأمثلة طوّرتُها**"[1].

وإذا كان هذا يكسب هذه الدراسة أهمية إضافية فإنه يضع على عاتقها مهمّة فحص النظرية من حيث الجزئيات والعموميات على حد سواء، ومن الطبيعي-والحال كذلك- أن نبدأ في الفصل التالي بالتعرّف على وجهة نظر الظاهراتية في قضايا النص التي ستفضي بنا إلى فهم أدق لطريقة معالجتها للنصوص، وسنلتزم في ذلك بالمنهجية التي لا تقنع بإلقاء الكلام على عواهنه فكلّ ما يهمّنا سنفحصه بالأمثلة النصيّة وسنحلله وفق الإجراءات التي ستتضح في محلّها.

---

[1] Iser: The Act of Reading, p:ix.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الرابع: القضايا الفنية للنص

❖ النص والواقع

النظرية الظاهراتية للتلقي هي من أهم النظريات التي حوّلت النقد من البحث عن المعاني الواقعية المتجسّدة إلى البحث في الوظائف التي تعمل داخل العمل الأدبي، وحسب هذه النظرية فإن الوظيفة ليست معنى يمكن تحديده، بل هي دالة على التأثير وتأثيرها لا يمكن أن يقاس بمعايير التجسيد أو التشخيص أو المعايير الذاتية القديمة.

وقد يبدو أن نص المديح يمثل تحدّيًا جديًا لهذه النظرية لأن مضمونه يلتصق بواقعه النفعي أو الاجتماعي، لكن النظرية فصلت العمل الفني منذ البداية عن وظائفه النفعية وجعلته هدفًا لحد ذاته، يضع حدوده بنفسه ويبلغها بنفسه من دون احتياج لواقع ما[1].

وتؤمن نظرية التلقي الظاهراتية بأن الأدب ما هو إلا كتابة خيالية لكنه يتصل بالواقع عن طريق الإطار المرجعي، فهو ليس الواقع بل ينبئنا بشيء-لا مألوف-عن الواقع[2]. ولذلك فإن "**كل ما يحتويه النص من إشارات أو إلماعات إلى معايير اجتماعية أو تاريخية أو ثقافية بما تضمّه من آراء أو شخصيات أو معتقدات لا تقع في صلب النص بل في النطاق الخارجي له، وتتخذ الأعراف والمعايير والتقاليد مكانها في الرصيد الأدبي بعد تعديلها بصورة من الصور من سياقها الأصلي ومن وظيفتها، لتصبح في النص الأدبي قادرة على إقامة صلات جديدة إلى جانب الصلات القديمة**"[3]، وتنطبق هذه القاعدة على كل الأرصدة الأدبية وغير الأدبية، فنحن عندما نقرأ قول أبي الصوفي[4]:

---

[1] Iser: The Act of Reading, p:15.

[2] Ibid, p:53.

[3] Ibid, p:69.

[4] ديوانه، ص:82.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أشرف الرأس سعياً في محبته ⁂ إذا سعت في رضى معشوقها القدمُ

سندرك أن النص هنا يتقاطع مع قول المتنبي:

سيعلمُ الجمع ممن ضم مجلسنا ⁂ بأنني خير من تسعـــــى به قدم

وسنعلم نحن أن النص الأول قام باستحضار النص الثاني-عن طريق عملية التناص- في سياق الغزل بعد أن كان أصلاً في سياق الاعتداد، وقد شكل هذا جزءاً من الرصيد النصي إلا أن التناص الثقافي -وهو المكوّن الخارجي هنا بالمفهوم الظاهراتي- أقام صلات أخرى مغايرة للصلات الأصلية، فبدلاً من الصلة الاجتماعية بين سعي القدم والمجلس في بيت المتنبي يجد القارئ في بيت أبي الصوفي صلة سعي القدم بالمعشوق ثم صلة المعشوق بالعاشق ثم سعي العاشق بالرأس وليس القدم، وبهذا اتخذت المعايير الاجتماعية في بيت أبي الصوفي واقعاً مغايراً لما كانت عليه في بيت المتنبي.

ومع أن الواقع هو مصدر الرصيد النصي فإن النظرية الظاهراتية للتلقي ترى أنه لا يوجد واقع في النص الأدبي بل مفاهيم عن الواقع تحتوي على «أنساق» معينة، فكل حقبة تاريخية لها نسقها الفكري ونسقها الاجتماعي ونسقها السياسي وهكذا، وكل نسق قد يحتوي بدوره على أنساق فرعية: "**وكل نسق له بنية محددة من المنظمات التي تنظم الواقع الممكن في نظام محدد، وتحمي من الاضطرابات وتمد بالمعايير ذات الصلات العالمية، وتتسم بمرونة التكيف مع البيئة**"[1].

وكل نسق يؤدي إلى تثبيت بعض التوقعات أو الاحتمالات في القراءة، وتتم موازنة الاحتمالات المختارة للنسق وتثبيتها بخفض أو رفع درجة الاحتمالات من غير استبعاد، بل يكفي تحييد بعضها

---

[1] Iser: The Act of Reading, p:71.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ليتمكن النسق من التكيف مع عالم متغير، ويعدُّ النص الأدبي نسقاً يشترك في البنية الأساسية للأنساق العامة بإبراز المعاني السائدة على خلفية من احتمالات تم تحييدها، وبالرغم من ذلك يختلف النص الأدبي مع النسق العام في كوامنه[1].

ولقد كان نسق الحياة الاجتماعية العربية البدوية القديمة يفرض الترحال الدائم طلباً للماء والكلأ والمرعى، وبذلك أنشأ هذا النسق نسقاً عاطفيّاً يعبّر عن معاناة المحب من ارتحال المحبوبة مع أهلها، وهذا النسق بدوره انتقل إلى الشعر فأنتج نسقاً أدبياً قامت عليه القصيدة القديمة، وفي مرحلة لاحقة تحول النسق الحقيقي إلى نسق فكري لا علاقة له بالواقع، وقد يتضح هذا بمثال من شعر أبي الصوفي وليكن من القصيدة التي أخذنا منها البيت السابق، وتجري بدايتها على هذا النمط[2]:

ألمْ والشوقُ يشفي داءَه اللممُ ❊ لعلَّ جرح النَّوى بالوصل يلتئمُ

أهاجَهُ ولـــعٌ يوم النوى فغدتْ ❊ أحشاؤه بسعير الوَجْدِ تضطـــرمُ

فلجٌ من شغفٍ بالركبِ يُزعجهُ ❊ والبينُ يصرعهُ والشوقُ يحتدمُ

يبيتُ من فرقةِ الأحبابِ في ولهٍ ❊ يُقطّعُ الليلَ سُهْداً والدمـــوعُ دمُ

تذكّرَ العهدَ دهراً كـــان في دَعةٍ ❊ وزهرةُ العـــمر والأيـــامُ تبتسمُ

ففي هذا النص ما قد يعترض عليه القارئ السطحي فلا يقبل «شفاء اللمم» أو «جرح النوى» أو«أحشاؤه تضطرم» أو«الدموع دم» أو «الأيام تبتسم»، وقد يعترض هذا القارئ على مجمل النص فلا يرى فيه شيئاً حقيقيا بالمرّة، أما القارئ المثالي فسيرى أنه يعبّر عن نسق أدبي تشكل

---

(1) Ibid, p:71.

(2) ديوانه، ص: 82.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من نسق فكري سابق ناتج عن نسق حضاري أسبق، وفي النهاية شكلت هذه الأنساق نسقاً ثقافياً مقبولاً يلبّي الذوق الجمالي لمجتمع أبي الصوفي في بدايات القرن العشرين.

فاللغة الأدبية -حسب النظرية الظاهراتية -تصاغ دون إشارة إلى موقف حقيقي، إذ ليس لها سياق موقفي لأنها لا تجسّد الواقع بل تجسّد نفسها[1]، وعلى ذلك فإن النص السابق لا يجسّد حياة أبي الصوفي أو بعض أحداثها بل يجسّد فنية العمل الأدبي، تماماً مثل لوحة سريالية يقرأها القارئ وفق رؤاه بعد أن يندمج فيها.

أما في المديح فقد ألمحت النظرية إلى أنه في الأدب الدعائي يتم دمج الأنساق المعاصرة في النص لاتخاذ موقف توكيدي من الخلفية التي توفرها الأنساق، لأن الخاصية الشعرية لا ترتبط بمجموعة مقاييس محددة بل بميول القارئ الفرد بتركيز انتباهه على شيء يحقق ضمان الفهم[2]، ونجد ذلك مثلاً في نص أبي الصوفي[3]:

قد أدارت يـدُ التهاني علينا ⁂ خمرةً تغبقُ السّـــــما والكواكبْ

من فُتوح بخمرهِ قـدْ سكرنا ⁂ لم تجدْ في الحمى فتىً غيرَ شاربْ

ســاجعاتُ الهنا تغرّدُ شجواً ⁂ فيصلٌ يمتطي النـــــجومَ الثواقبْ

همهُ كسبُ عالياتِ المساعي ⁂ يا لسعي ويا لنـــــعمَ المكاسبْ

سيّدٌ فـــاضلٌ إمامٌ هــمامٌ ⁂ عادلٌ محسنٌ رفيعُ الـــــمراتبْ

---

(1) Iser: The Act of Reading, p:64.

(2) Iser: The Act of Reading, p:90.

(3) ديوانه، ص: 12.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فالخلفية التي يشكلها هذا النص تمتزج فيها الأنساق الثقافية والاجتماعية والبيئية لتحقق الهدف الدعائي للنص، بمعنى أن صفات الكائن الخيالي (الممدوح) لا تظهر معزولة وحدها في نسق واضح ومحدد، بل يبرزها النص على خلفية من الأنساق تضمن بروزها بصورة واضحة، فمن الناحية الزمنية نجد السماء الصافية في الليل قد امتلأت بأضواء النجوم (النسق الزمني)، ونجد من الناحية الاجتماعية البلاطية الاحتفال بشرب نخب الانتصار(النسق الاجتماعي)، ومن الناحية البيئية نجد سجع الحمام وتغريد الطيور(النسق البيئي)، وكل هذه الأنساق تمتزج لتشكل موقفاً استثنائياً تصنعه اللغة يظهر فيه الكائن الخيالي (الممدوح) يمتطي النجوم، ولا ينبغي النظر لعبارة «يمتطي النجوم» من حيث القابلية الواقعية لهذه العلاقة لأن النص بأكمله لا يحتكم إلى الواقع حسب النظرية الظاهراتية للتلقي، وقد يبادر القارئ إلى اعتصار النص ليستنتج أن الخمرة قد لعبت برأس الشاعر فتخيل أن الممدوح «يمتطي النجوم»، إلا أن هذا الاحتمال يجب أن يُستبعد لأنه لا يحقق الوظيفة الدعائية للنص، بالتالي يستغل القارئ هذا الفراغ النصي ليغلق الجشتالت الذي تم تكوينه باحتمال يتفق مع تحقق الطموحات العالية للكائن الخيالي (الممدوح)، وبذلك تبرز الصفات الدعائية لهذا الكائن الخيالي: فهو من ناحية «يمتطي النجوم الثواقب»، وهو من ناحية ثانية لا يتوقف عند ذلك الحد لأن «همه كسب عاليات المساعي»، وهو من ناحية ثالثة يستطيع أن يجمع بين الصفات المثالية التي أشار إليها البيت الأخير.

فنظرية إيزر في التلقي تجد أن النصوص الدعائية لا تبدأ بالصورة المباشرة بل تذهب عكس المتوقع لتستدرج القارئ إلى ما تقصده، وهذا يتفق تماماً مع قوانين القراءة التي تؤكدها الشعرية ممثلة بفحوى قول جونثان كولر:

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"إن الوسائل التي يستدرج بها القارئ للاستيعاب هي بالضبط، وسائل منطق الأدب: إن المعاني يجب أن تربط بالقصيدة بطريقة يرى من خلالها القارئ أن هذا الربط يتفق تماماً ومعرفته الخاصة بالأدب"[1].

ومما يوضح صلة العمل الأدبي بالواقع أن التفاعل بين قطبي العمل (القارئ والنص) لا يتم إلا بعملية الإدراك السلبي للقارئ، فالصور الذهنية التي يصنعها القارئ عند تعامله مع الفجوات تجعله في حالة من (اللاإدراك) تفصله عن الواقع ليندمج في عملية صنعها بإحساسه وشعوره وعلاقاته وتجاربه، ولا يستيقظ من هذه الحالة إلا عند اكتمالها واتضاح المغزى.

أمّا احتساب النص كواقع حقيقي فسيوقع النقد في أزمة حقيقية، لأننا لو افترضنا أن شيئاً حقيقياً يتحاور مع شيء حقيقي بطريقة اتصال حقيقية (ليست رموزاً كاللغة) سيحتم أن نفترض أن عملية التواصل بينهما لا بد أن تكون إيجابية، بمعنى أن الشي الأول (أ) سيكون على علم بنوايا الشيء الثاني (ب)، وفي الوقت نفسه سيكون الشيء الثاني (ب) على علم بمعرفة الشيء الأول (أ) له، وهذا يلغي الداعي لعملية الاتصال عن طريق النص، أما إذا ظهرت بعض احتمالات الغموض في هذه الحالة (حالة الاتصال الحقيقي المكتمل) فإن (أ) أو (ب) سيعمد إلى استنطاق الآخر وهذا لا يمكن أن يتحقق في علاقة النص الأدبي بالقارئ.

ولما كانت النصوص الأدبية تسمو على الأطر الموجودة في الواقع، فإن الممدوح يتحول في نص المديح إلى كائن يخلقه النص بمساعدة القارئ، ولا يرتبط بالواقع لا من حيث الصفة أوالفعل، ولذلك يقبل القارئ تجاوزات النص لمستوى إمكانات الشخص الحقيقي إلى إمكانات الشخص الخيالي بسهولة تامة. وببساطة فإن الشخصية التي يصنعها العمل الأدبي هي (شخصية البطل)

---

[1] كولر، جونثان: الكفاءة الأدبية، ترجمة علي الشرع، ص:145.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التي تحرك أحداث الحبكة في اتجاه معين، وهذه الشخصية قد تحمل من الصفات والأفعال ما يستحيل تحققه على أرض الواقع، فالفنان يكمل نقص الواقع ويجمع المتفرقات ليصنع واقعاً يكتنز بالمثيرات، وبذلك تتأكد قاعدة إيزر:

"النص الأدبي ينقل واقعاً يخلقه هو، وبوصفه بنية للتواصل فإنه لا يتطابق مع الواقع الذي يشير إليه ولا مع التوقعات المسبقة للمتلقين، ..فوظيفة الفن ليس التعريف بالعالم بل بإضفاء الكمال عليه"[1]. هذه القاعدة قد يرى بعضهم أنها تصطدم بما يحمله النص من عناصر لغوية تدل على الواقع كأسماء المكان والزمان والإنسان، إلا أن النظرية الشعرية الباحثة في قوانين الأدب تقدم لنا تفسيراً يوضح كيفية عمل القاعدة وكيف تقرأ الأسماء، وكان أرسطو(384-322ق.م.) من أوائل من بحث في قوانين الشعر وقد طوّر نظرية المحاكاة التي وضعها أستاذه أفلاطون ليدرس بها الفنون ورأى أرسطو أن المحاكاة:

"ليست رواية الأمور بالحرف بل تحويلها إلى حكايات وخرافات، لأنّ الشاعرَ إنما يحاكي أفعالاً، وليست أسماء الأشخاص في الشعر إلا رموزاً كليّة لنماذج بشريّة، حتّى لو كانت هذه الأسماء تاريخيّة، لأنّ وقائع التاريخ ما هي إلاّ ذريعة للفنّان وليست مقصداً"[2].

وبذلك تتحول أسماء المكان والإنسان وغيرها إلى ذرائع لنسج النص فيحولها إلى عناصر خيالية، وسوى كونها ذريعة للفنان ليبدأ عمله فإن هذه الأسماء ليست لها أية قيمة حقيقية في النص ولا أهمية لها على الإطلاق، وليس أدل على ذلك من أن الأسماء يمكن تغييرها بأسماء أخرى فلا يغيّر ذلك من القيمة الجمالية للنص أو ينقص شيئاً منها، هذا نستنتجه مما اقترحه جونثان كولر

---

(1) Iser: The Act of Reading, p:182.

(2) أرسطوطاليس: الشعر، تحقيق شكري عيّاد لترجمة متّى بن يونس، دار الكتاب العربي-القاهرة، الطبعة 1967، ص: 138.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقراءة القصيدة الصعبة أو المعقدة: "فالقصيدة الأكثر تعقيداً يمكن ان تُفسَّر إذا توفر أسلوب يسمح بتبديل كل مادة معجمية (مفردة) بكلمة تبتدئ بالحرف الهجائي نفسه، وتُختار وفقاً لما يتطلبه الانسجام الدلالي في النص المفسَّر"[1]. نعم، كان كولر يقصد كلمة قريبة في المعنى تحمل الجرس نفسه لكني أقصد تبديل الاسم الوارد في النص بأي اسم على وزنه، وأقدّم أحد الأمثلة على نجاح هذه العملية باستبدال الأسماء الواردة في بيتين لأبي الصوفي[2]:

إلى [جعفر] كهـــــفِ الأنام كفيلِهمْ ❊ أشدّهمُ بأســـــاً و أعظمُ ناديا

تجرّدتُ عن [ليث] و[سعد] و[تامر] ❊ وأصبحتُ في يمناه ألوي عنانيا

إن الأسماء الواردة بين معكوفتين ليست واردة في النص الأصلي، فـ[جعفر] هي في الأصل «فيصل»، و[ليث] أغنت عن «زيد» و[سعد] عن «عمرو» و[تامر] عن «عامر»، وهذا التبديل لم يحدث أي خلل في بنية النص أو تاثيره أو معناه، وبذلك فإن الأسماء لا تشكل عنصراً حقيقياً أو واقعياً وما هي إلا ذريعة من ذرائع اتصال النص بالنسق الاجتماعي أو الثقافي عن طريق الرصيد، ولذلك يمكن استبدال [Michael] بـ[فيصل] دون أن يغيرّ ذلك شيئاً إلا في النسق الثقافي، وهذه الميزة النصيّة كان يستغلها بعض الشعراء القدماء عندما كانوا يحوّلون قصيدة من ممدوح إلى ممدوح آخر على ما هو وارد في أخبارهم بكتاب الأغاني وكتاب العقد الفريد.

من هنا كان إيزر يصر دائماً على جعل الواقع على حدود النص الأدبي وليس في مضمونه، وهو مع ذلك –مثلما سبق بيانه– لا ينظر إلى الواقع على أنه واقع حقيقي بل على أنه مفاهيم فكرية أو افتراضية عن الواقع الذي يرى أنه يستحيل عرضه: "**يمكن القول إن حدود الأنساق القائمة هي**

---

(1) كولر: الكفاءة الأدبية، ترجمة علي الشرع، ص: 142.

(2) ديوانه، ص: 101.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

نقاط الانطلاق بالنسبة للنص الأدبي. فهو يبدأ في تنشيط ما تركه النسق خامداً، وهنا تكمن العلاقة الفريدة بين النص الأدبي و«الواقع» على هيئة أنساق فكرية أو نماذج للواقع. والنص لا يحاكي هذه الأنساق والنماذج وفي الوقت نفسه لا يحيد عنها بل يمثل رد فعل للنسق الفكري الذي اختاره وضمه إلى رصيده"[1].

فإذا كان أرسطو يجعل الواقع ذريعة للفنان لإنتاج النص فإن إيزر يجعله نقطة انطلاق للنص الأدبي الذي يمثل رد فعل على ذلك الواقع المفترض.

❖ **النص والمعنى**

يشدد إيزر على عدم اعتماد «المعنى» معياراً أو هدفاً للنقد، وهاجم كل النقود التي تعتمد على المعايير التاريخية أو التأويلية ذات التأويل الأحادي، وقال: "**إذا كان المعنى أو الرسالة الخفية سبباً لأنشاء الأدب فإن كشف المعنى يفقده جدواه ويجعله شيئاً مستهلكاً لاقيمة له**"[2]. و"**يتحوّل النص المطبوع على الورق إلى فراغ أسود إذا فشل الناقد في العثور على المعنى الدقيق**"[3].

وبحسب هذه النظرية فإن النص إذا اقتصر على سبك المعنى فليس له تأثير، وهذا النوع من النصوص لا يقبل التأويل لأنه واضح جدّاً ويفرض المعنى، وإذا كان إيزر ضرب مثالاً على هذا النوع بالفن الشعبي[4]، فإنني أضيف النظم التوثيقي كمثال آخر عليه، فالفن الشعبي والنظم التوثيقي يعتمدان على النسخ، ونصهما واضح إلى درجة أنه يفرض المعنى على كل أنواع القرّاء، ومن ذلك مثلاً قول أبي الصوفي موثقاً رحلة مع ممدوحه[5]:

---

(1) Iser: The Act of Reading, p:72.

(2) Ibid, p:5.

(3) Ibid, p:8.

(4) Ibid, p:11.

(5) ديوانه، ص: 48.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وثالثُ يوم الفطـــر لاح لنا البُنا ❊ مصانعُ مربـــاطٍ تسامى بها قصرُ

فأشرقَ نـــورُ البشر فيها فألقيتْ ❊ مدافعـــها، والعُسْرُ يَعقُبُهُ اليُسْرُ

وأقبلَ أهلوها على السَّفـــن شُرَّعاً ❊ عديداً بهم من خوفِ سُلطانهمْ وقرُ

فحيّـــــوهُ إجلالاً وسكّنَ روعهمْ ❊ بنُطق يفـــــوقُ الدرَّ إنْ نُثِرَ الدرّ

فقامتْ على ســـاقٍ تودّعُ فيصلاً ❊ قبـــــــائلُ مَرباطٍ وأدمُعُها نثرُ

وفي أبركِ الساعاتِ واليومُ رابـعٌ ❊ من الشهر وافينا وقدْ قرُبَ الظّهْرُ:

ظفاراً وقدْ غنّتْ بلابلُ حَلْيـــــها ❊ و زمجرتِ الأصواتُ وابتسمَ الثّغرُ

ومع أن هذا النص لا يخلو من تصوير فني في قوله (تسامى بها قصر) و(فقامت على ساق) لكنه في مجمله يوثق الواقع، وبذلك خرج عن القوانين والأعراف التي تشكل الأدب إلى توثيق حرفي جمّده في النسق التاريخي وألغى قدرته على طبع الأثر أو إغراء القارئ بالمشاركة في صنع الصور، ولقد كان لأرسطو رأي جوهري في هذه المسألة، صاغه شكري عياد على هذا النحو:

"فمن ينظم معلومات طبيّة أو تاريخيّة يسمّى عادة شاعراً، والحقيقة أنه ليس بشاعر، فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وإمبدوكليس إلا في الوزن، ولهذا يخلق بنا أن نسمّي الأول شاعراً والثاني طبيعيّاً، وقد يكون الكلام ذا طابع شعريّ على حين لا وزن له كمحاورات سقرط"[1].

هذا الرأي استوحاه أبونصرالفارابي في مقولة تكشف أهم القوانين الشعرية التي تحكم التلقي، فقد رأى الفارابي أن التخييل هو الفارق الرئيس بين الشعر والخطابة وأن الوزن ليس هو عمود

---

[1] أرسطوطاليس: الشعر، تحقيق شكري عيّاد، ص: 30.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشعر، وقد يكثر التخييل في خطبة فتقترب من الشعر كما قد يكثر الإقناع في قصيدة فتقترب من الخطبة:"**وربما غلط كثير من الخطباء الذين لهم من طبائعهم قوّة على الأقاويل الشعريّة، فيستعمل المحاكاة أزيد مما شأن الخطابة أن تستعمله، فيكون قوله...قولاً شعريا قد عدل به عن طريق الخطابة إلى طريق الشعر، وكثير من الشعراء الذين لهم أيضا قوّة على الأقاويل المقنعة فيكون ذلك...قولاً خطبيّاً عدل به عن منهاج الخطابة**"[1].

فالأدب لا يعتمد على التجربة الحياتية بل على التجربة الجمالية، ولا بد أن تكون هناك مسافة فاصلة بين لغة القصيدة وفحواها، وهذه المسافة هي التي تجذب القارئ وتأسره، ولما غابت هذه المسافة عن المثال السابق فإن المعنى أصبح يصرخ في وجه القارئ دون مبرر، وبذلك افتقد النص لأهم الأعراف المكوّنة لجنس الشعر:

"**إن تخيّر الجمل أو أساليب العرض modes of presentation يقوم على قاعدة تأثيراتها التي لا تتصف بالإعتباطية، وحتى لو لم يفكر الكاتب بالقرّاء فهو قارئ لعمله ولن يرضى عنها ما لم تنتج التأثيرات..**"[2].

ولو كان المعنى يمثل القيمة الكبرى للعمل الأدبي لأصبحت المنظومات التعليمية هي السائدة، لأنها الأكثر إفصاحاً وكشفاً للمعنى، وهذا بالضبط ما تناقضه الأعمال الأدبية المميزة التي أثارت واستثارت موجات من ردود الفعل المتصلة.

ولقد أشار إيزر إلى أن لعبة الخيال هي التي تجعل القارئ منتجاً عندما يسمح له النص بإظهار قدراته[1]، وما يحدد هذه العملية هو مستوى وضوح النص أو غموضه، فمعنى العمل الأدبي –في

---

[1] الفارابي، أبو نصر: رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن ترجمة عبدالرحمن بدوي لكتاب أرسطو: فن الشعر، مكتبة النهضة المصريّة، الطبعة 1953، ص: 158.

[2] Culler, Jonathan: Structuralist Poetics, Routledge & Kegan Paul- London 1975, p: 116.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النص الذي استوفى شروطه- ليس من العناصر المعطاة بل إنها لا تتبني إلا في الخيال لأن ما تقوله اللغة أدنى مما تكشفه، وبذلك فإن المعنى يظل متصلاً بالنص المطبوع لكنه يتطلب من خيال القارئ المبدع أن يقوم بتجميعه: "**وقد يدرك الشيء الواحد بصور مختلفة، لكن المبدأ هو نفسه حيث يحشد النص المعرفة الذاتية للقارئ ويوجهها لملء مخططاته الفارغة، وكل المعايير الاجتماعية والتلميحات المعاصرة والأدبية في -النص- تصوغ المعارف والذكريات المستحضرة، ويكشف هذا عن أهمية الرصيد في بناء الصور، وعندما يستحيل وصف بعض الأشياء يدفع النص القارئ لتصور غير المعقول أو المقول**"[2]. ففي أحيان معينة يمسك النص عن قول شيء ليجعل القارئ يقول كل شيء، ويحدث هذا مثلاً عندما يلح النص على تساؤلات لا إجابة لها، وتتضح هذه الفكرة بهذا المثال الذي يخاطب فيه النص «البحر» من منظور المادح[3]:

بأيِّ سبـــــــيلٍ أم بأيّةِ حالةٍ ❊ تجوّزتَ في نكثِ العهودِ أيـــا بحرُ؟؟

تظـــــهرُ لينا ثم تخفي عداوةً؟ ❊ فما العذرُ يا مخفي العداوةِ، ما العذرُ؟

دعتْكَ أيا ساجي الجفونِ عداوةٌ ❊ أم ارتحتَ مختالاً متـــى عمّك الفخرُ؟

ألستَ ترى الأملاك فوقكَ إنهم ❊ ملوكُ بنـــــــي سلطانَ والسادة الغرُ؟

ففي المرحلة الأولى يلتقي القارئ بالنص في مواضعة «البحر»، لكن النص يتركه بعد ذلك ليشيّد المعنى الكلي من متفرقات النص، ومنها هذا الكائن الذي أصبح لا يمت إلى الواقع بصلة إلا بالاسم فقط، فهو ينكث العهود ويظهر اللين ويخفي العداوة ويغتر بقوته دون أن يأبه للشخصيات

---

(1) Iser: The Act of Reading, p:142.

(2) Ibid, p:143.

(3) ديوان أبي الصوفي، ص: 52.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التي كاد يودي بحياتها، فبدلاً من بدء النص بالحادثة؛ بدأ بتساؤلات توجّه القارئ لوجهة مقصودة تحقق الغرض الدعائي الذي يظهر في النهاية بادّعاء تميّز تلك الشخصيات. وبمعنى آخر؛ صمت هذا النص عن الشيء الأساسي الذي أنتجه، فلم يصوّر الوضع المزري لتلك الشخصيات البائسة الهائمة ومدى ذعرها ورهبتها من هياج البحر الذي تلاعب بالمركب كيفما شاء، كما لم يقل شيئاً حكيماً يدل على الوعظ والاعتبار والطبيعة الضعيفة للإنسان وزيف الألقاب والمظاهر، وبهذا صمت النص عن كل شيء ولم يقدّم إلا تساؤلات منشّطة لخيال القارئ ليستنتج مثل تلك المعاني السابقة. وفي أحيان أخرى يقدم النص معناه في صورة أكثر غموضاً، فلا يظهر إلا حبكة نصية تخفي شيئاً آخر، وقد ضرب إيزر مثالاً على هذا بالحبكة القصصية التي تصوّر المغامرات العاطفية بين أبناء الطبقات المختلفة[1]، ونحن نجد هذا النوع من الحبكة ماثلاً في بعض النصوص التي ابتدأ الممدوح صياغتها ثم ترك مهمة إكمالها للشاعر، ومنها نص تصل فيه مشاركة الممدوح إلى خمسة عشر بيتاً، يقول في بعضها[2]:

رشتِ قلبي بسهم عينيكِ لـمّا ⁂ كنتُ ضيفاً بداركم محبـــورا

أتحسّينَ ما أحـــسُّ بقلبي؟ ⁂ أشعلَ الشوقُ في حشايَ سعيرا

فدع العاذلـــين تهلك غيضاً ⁂ لم أجدْ في الحشا سواك سميرا

نلتُ من دهري امتيازَ رضاكِ ⁂ دون خلق ولم أكنْ مغـــرورا

فقد يدل هذا النوع من النصوص على الهرم الاجتماعي للمجتمع الذي يقصده النص، وأن مظاهر الحب تتفاوت تبعاً للمكانة الاجتماعية للمحب، لكن في الحقيقة يخفي هذا النوع معنىً مستقرّاً في

---

[1] Iser: The Act of Reading, p:145.

[2] ديوان ابي الصوفي، ص: 130.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأعماق، فالنص يحقق هدفه في إزالة الفوارق الاجتماعية عندما يجعل الممدوح يخضع لنظرات قاتلة لفتاة لم يتضح مستواها الاجتماعي لكنّ تحرشه بها في دارها لا ينم عن تفوّق مستواها على مستواه، وهذا الوضع يجعل القارئ يستشف المعنى الكامن عندما يركز على الطبيعة الإنسانية التي تحتوي على السلب والإيجاب، فسلبية التحرش تقابلها إيجابية التساوي الطبيعي في الشعور بالحاجة الغريزية إلى الجنس الآخر دون تدخّل للطبقية المصطنعة، وهذا هو الموضوع الذي يسعى إليه النص، وبهذا يولّد التصوّر شيئاً خيالياً لم يرد في النص، وهذه السلبية في النص تجعل القارئ يبني الشيء الخيالي ليحقق هدف النص:

"وهكذا فالنص والقارئ مرتبطان ويندمج أحدهما في الآخر. ويسخّر القارئ ملكاته لواقع غير مألوف ليولّد معنى ذلك الواقع، من ثم فمعنى النص الأدبي لا يتحقق إلا في ذات القارئ وليس له وجود مستقل عنها، وكذلك القارئ يتكوّن بتكوينه للمعنى، وهنا يكمن مفهوم ما يسمّى بالتركيب السلبي"[1].

ولا بد من الإشارة إلى أنه في بعض الأعمال الأدبية -بالأخص الحديثة- قد لا يظهر المعنى على الإطلاق بأي شكل من الأشكال المباشرة وغير المباشرة، وهذا النوع من القصائد الذي نجده – مثلاً- في شعر أدونيس، يضج بالرؤية المصمتة والمحيّرة في نفس الوقت، ويعطي إيزر حلاً لهذه المشكلة يتمثل في كون القارئ-حسب هذه النظرية- لا يهدف إلى تفسير عمل أدبي ما بقدر ما يهدف إلى الكشف عن الظروف التي تؤدي إلى تأثيراته الممكنة أو العديدة، وإذا قام الناقد بهذا، أي إذا أوضح إمكانات النص فلن يسقط في شرك السعي إلى فرض معنى على قارئه، وكأنه التأويل الصحيح أو أفضل التأويلات[2].

---

(1) Iser: The Act of Reading, p:150.

(2) Ibid, p:18-19.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

❖ **النص و الزمن:**

يتصل النص بصورة غير مباشرة- مثلما أشرنا- بالمعايير الاجتماعية والفكرية السائدة في عصره، وقد يتشكل النص مثلاً من رؤية كانت شائعة في عصر منتجه كرواية «الصورة في البساط» لهنري جيمس التي اتخذها إيزر مثالاً على ذلك، فهذه الرواية أنتجت في القرن التاسع عشر الذي سيطرت عليه فكرة الرسالة الخفيّة للنص وأصبحت هذه الفكرة موضوعاً أساسياً لحبكتها، وبدلاً من التسليم بهذه السمة الزمنية فإن إيزر نظر إلى الرواية كنقد للنسق الفكري لذلك العصر، وهذا ما يجعلها صالحة لأن تقرأ في أي زمن ولا تتحجربالأنساق التي كبلتها ولا ترمى بعد مضي زمنها، وتنطبق هذه القاعدة على مجمل الأدب.

فالأدب يعوّض نقص النسق الفكري للعصر الذي ينتمي إليه بالتركيز على إكمال النقص وتغطية القصور، فهو لا يتقيد بنسق معين بقدرما يقاوم المشكلات الناجمة عن ذلك النسق، وبالتالي ينبغي معرفة النسق السائد في العصر الذي أبدع فيه العمل الأدبي، وعلى تحديد نقاط الضعف، والأثر الإنساني التاريخي لهذا النسق، وما يترتب على ذلك من ادّعاء الصلاحية العالمية:

"يمكن القول إن الأدب يجيب عن التساؤلات التي تنشأ عن نسق عصره، وإن ما تجاهلته فلسفة العصر وعقائده يشكل بؤرة العمل الأدبي، فالأدب يظلل المناطق المحيطة بالنسق، وبالرغم من تعويض جوانب نقص الأنساق فإن الأدب لا يقدم قيماً بديلة كالفلسفة والأيديولوجيات لأنه لا يبوح باختياراته وقراراته بشكل صريح"[1].

إن نظرة «إيزر» في الحقيقة، هي الوجهة الأخرى لما قرره المفكر «جامباتستا فيكو» في كتابه {العلم الجديد} عن القبضة المخدرة التي تمارسها الأنساق الفكرية في حياة الإنسان، فلقد رأى

---

[1] Iser: The Act of Reading, p:73.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فيكو، أن الإنسان الممتلك للحكمة الشعرية يعبر عن تجاربه بالاستعارة والرمز والأسطورة، وأن هذا الشكل الشعري الميتافيزيقي يستبعد مالا ينسجم مع صبغته، وعلى أساس الشكل الذهني الميتافيزيقي قامت المجتمعات المتمدنة على مبادئ التكيف التي اختارها الإنسان، وبذلك تصبح المجتمعات التي يصنعها الإنسان تخلقه وتشكله وفق الأنساق القاهرة الموجهة لفكره كالأديان والعادات والطقوس، وبذلك يصبح الفرد والبشرية عموماً نتاجاً للأنظمة الذهنية[1]. ولهذا السبب يعمى الإنسان عن مثالب الأنساق التي تشكله فيعتقد بكمالها المثالي، وعند انضوائه لنوعية معينة من الأنساق فإنه يتخذ -بشكل لا إرادي- موقفاً عدائياً من الأنساق المغايرة أو المعارضة، ونجد هذا واضحاً جداً في المديح والأنتجة الفكرية المستقبضة على مصدرها العقائدي.

وإذا ما أعدنا النظر مثلاً إلى ما يمثله (المديح) في النسق الفكري لعصر أبي الصوفي سنجد أنه استعمل لتحقيق الوظيفة الدعائية التي كان كل فريق من أتباع الإمامة أو السلطنة يحتاجها ذاتياً قبل أن تكون شيئاً ماسّاً لإقناع الفريق الآخر، والسبب في ذلك أن النسق الفكري الذي أنتج فكرة الإمامة يختلف في منطلقاته وتوجهاته عن النسق الفكري الذي أنتج فكرة السلطنة، وبمعنى آخر؛ فإن نقص النسق أنتج الحاجة الدعائية التي غطاها المديح، ونوضح ذلك بالمثال التالي[2]:

ملكٌ له ثوبُ الجــلالةِ ملبسٌ ✻ وله على ظهر المجــرّةِ مسندُ

هو رحمةٌ للمسلمين، ونعمــةٌ ✻ للمجتدين، وآيــــــةٌ لا تجحدُ

متكــفلٌ لبني الزمان برزقهم ✻ فيداهُ في كرم تغــــورُ وتنجدُ

---

[1] هوكز، ترنس: البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، نشر دار الشؤون الثقافية العامة -بغداد، الطبعة الأولى 1986، ص: 9-12.

[2] ديوان أبي الصوفي، ص: 38.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هذا هو الملكُ الذي عقمتْ به ❊ أمُّ الممـــالكِ إنّـــها لا تولدُ

شمسُ العوالم أنتَ سرُّ اللهِ في ❊ هذا الزمان و نورُهُ المتجسّدُ

مـــولاي إنّك في القضاءِ محكّمٌ ❊ وبسيف نصر اللهِ أنت مؤيّدُ

يمكن للمرء أن يشعر بأن هذا النص قد تحوّل لفرط المبالغة إلى هجاء، لكن الحاجة التي دعت إلى كل هذه المبالغات أتت من النسق الفكري لفكرة السلطنة الذي كان يواجه نسقاً فكرياً عميقاً للإمامة، ولا يمكن تبرير النص إلا على ضوء الأنساق الفكرية التي كانت تحكم عُمان سنة 1327هـ/1910م. لقد اتخذ فريق الإمامة من المبررات الدينية والاقتصادية والوطنية المناوئة للكولونية سبباً لإعداد ثورة تطمح لإزالة السلطنة، ولذلك يمتلئ النص بالصفات الدينية (رحمة..نعمة..آية)، كما يمتلئ بالصفات التي يمكن تسميتها بالمركزية، وهي تلك المعبرّة عن حاجة البلاد لشخصية أسطورية تحل مشاكلها الاقتصادية بصورة شاملة وسريعة تعم قاطني الوديان والجبال والسهول والقرى والمدن (فيداه في كرم تغور وتنجد)، والصفات المركزية تجعل تلك الشخصية الأسطورية شمساً للعوالم ليتم بها التغلب على ظلمات الظلم والجهل والتخلف والفقر والتناحر وغيرها، كما تغطي النقص الحاد في جانب العدل (إنك في القضاء محكّم)، وعندما يغطي النص كل أوجه القصور فإنه يرتفع بالنسق الفكري الذي أنتجه إلى مستوى النسق الفكري الإمامي الذي كان يعد بالحل، ونلاحظ أن النص قدم كل هذا دون أن يعد بشيء حقيقي، لأنه لم يبح بالمقصود بل جعله في صورة مبالغات صارخة، وهذا يؤكد ما قرره إيزر:

"**في كل الأحوال يتخذ الأدب وظيفته من نقاط ضعف النسق السائد إما لسحقها أو دعمها**"[1].

---

[1] Iser: The Act of Reading, p:78.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي الواقع فإن نص المديح يقوم بسحق سلبيات الممدوح ودعم إيجابياته الضعيفة، فلا شك أن الشعور بافتقاد الشرعية يجعل أية مؤسسة سياسية لا تستغني عن الدعاية حيث يتحمل الجانب الدعائي العبء الأكبر في بناء النسق الذي يبرر توارث السلطة، وما يحضر في نص المديح من ابتهاج أو تمجيد أو ترهيب أو ترغيب أو تغنّ بالمواهب والعطايا أو هجاء للخصوم أو نصح لهم، كل ذلك يتشكل وفق الأنساق الحاكمة لزمن النص، وبينما ينتزع الشاعر هذه الأنساق لتقويمها فإن القارئ من أزمان لاحقة يعيد إحياءها ليمر بتجارب تنتمي لعصور سابقة، ومع أن هذه القاعدة تنطبق على كل موضوعات الأدب فإنها واضحة جدّاً في المديح، ونستدلّ على ذلك بهذا المثال[1]:

أخا العزم قدّم إن سموتَ إلى العلا ⁂ من الرأي حزماً لمْ يُغله التأخّرُ

فللهِ من أمرٍ يحاميـــــــه دوننا ⁂ بصيرٌ على دفعِ الرّزايا مشمّرُ

خبيرٌ بعلاتِ الأعـــادي و كيدهم ⁂ فإن دبّـروا أمراً فبالـرّد أجدرُ

يكيدونهُ خدْعاً ومكراً وإنســـــه ⁂ لأدهى دواهـــي الكائناتِ وأمكرُ

فمنْ كانَ في أمر الرّعيةِ شـــانهُ ⁂ حفيظاً عليهمْ كيفَ يُجفى ويُغدرُ

عزيزٌ على الأيـــام فيصلُ أن يُرى ⁂ مثيلٌ له، والمثلُ عن ذاكَ يَقصرُ

فيا أمّة قامتْ إلـــى الحقّ فاقعدي ⁂ فإنّ اقتحامَ الصخر للعظم يكْسِرُ

ويا أمّة تسعى لتـــــحيي رُسومها ⁂ فإحياؤكِ الساعاتِ بالعلم أجدرُ

فرفقاً أباة الضيـــــم، رفقاً بأمّةٍ ⁂ على منهجِ التوحيدِ تنهى وتأمرُ

---

[1] ديوان أبي الصوفي، ص: 57-59.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يشارك هذا النص في بناء النسق الفكري للسلطة بإكمال النقص الحاصل فيه، ونلاحظ أنه ينتزع المرتكزات الفكرية لأنصار الإمامة ليستعملها ضدهم، وأهم هذه المرتكزات تتمثل في أن ثورتهم على السلطان بحجّة مقاومة الكولونية ستعجل بوقوع البلاد تحت السيطرة الكولونية التي يؤخرها بصر السلطان وخبرته بخداع الكولونيين ومكرهم، ولأن النص لا يسرد وجهة النظر المعارضة فإن القارئ يمارس وظيفته بإعادة بناء المعايير السياسية القائمة آنذاك بما يمكنه من متابعة حيثيات النزاع التي يستغلها النص، وبذلك يظل القارئ هنا على صلة بالأحداث التي يحييها ليراقبها عن كثب، ويتحقق وجود النص ووجود قارئ –الوقت الحاضر– على ذلك الإحياء، وبذلك يتحقق هدف النص في مساعدة القارئ على تجاوز حدود حياته الحقيقية ليربط الماضي بالحاضر أوالمستقبل: "**بالكشف عن إمكانات النص تنبعث حياته في ذهن القارئ، ويصبح المعنى تاريخا لا ينتمي إلينا، فنمر بتجارب لم يعد لها وجود ونفهم أشياء غريبة لم نعهدها**"[1].

❖ **النص وأنواع القارئ والقراءة**

لا يمكن أن يكون القارئ شخصا معينا لأن للنص معاني مختلفة في كل عصر وفي كل قراءة ويختلف تأثيره في كل مرّة:

" **وبصورة عامة هناك صنفان وفقا لاعتناء الناقد بتاريخ ردود الأفعال أو التأثير المحتمل للنص الأدبي. في الصنف الأول نجد القارئ «الحقيقي» المعروف لنا بردود أفعاله الموثّقة. وفي الصنف الثاني لدينا القارئ «الافتراضي» الذي ينقسم إلى ما يسمى بالقارئ «المثالي» والقارئ «المعاصر»، ولا يمكن القول بوجود «المثالي» من الناحية الموضوعية. أما «المعاصر» فيصعب سبكه في قالب تعميمي على الرغم من وجوده المؤكّد**"[2].

---

(1) Iser: The Act of Reading, p:19.

(2) Ibid, p:27.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومع أن «المؤلف» هو المؤهل الوحيد ليكون القارئ «المثالي» لكونه قد خاض تجربة ما كتبه إلا أنه تجري عليه كل القوانين التي سجّلها في عمله ومنها افتراض المتلقي، وبذلك لا يفي بشروط الوظيفة المزدوجة، ومما يشكك في وجود القارئ «المثالي» أنه تستعصي الإحاطة بأذواق المجتمعات وثقافاتها عبر العصور المتعدّدة، ولذلك فإن القارئ المثالي-بالمعنى الحرفي- لا أساس له في الواقع. ولمّا كان القارئ يرتقي إلى مستوى الإطار المرجعي للنص أثناء فحصه فإنه لا بد من السماح بحضور هذا القارئ دون تحديد مسبق لشخصيته أو موقفه التاريخي وهذا هو القارئ الضمني: "**وهو الذي يجسّد كل ميول القراءة التي يفرضها النص، لأنه معنى وليس شخصاً..فهو بنية نصية تتوقع متلقياً لا تحدده... وهو شبكة من البنى المثيرة للاستجابة**"[1].

وبذلك يتكون القارئ «الضمني» من قراءة القارئ للنص، ويعبر عن تفاعل الناقد أو القارئ مع النص في الدور الذي يسنده إليه، والقيام بهذا الدور لا يعني تخلي القارئ عن مدركاته الخاصة لأن ذلك يؤدي إلى انقطاعه عن رصيد النص من المواضعات العامة التي تسبب التوتر، وهو الشرط الأساسي للتفاعل وما يترتب عليه من فهم:

"**وميول القارئ لا تختفي تماماً لأنها الخلفية والإطار المرجعي لعملية الإدراك والفهم، ومن هنا تتباين عمليات القيام بدور القارئ تبعاً للظروف التاريخية أو الفردية**"[2].

وهذا في الحقيقة يفسّر تعدد القراءات المختلفة للنص، حتى لو كانت لمجموعة واحدة من الدارسين في وقت واحد ومكان واحد. وبسبب صعوبة أن يضم النص كل المعايير والقيم الممكنة لكل قرائه المحتملين فإنّه يحدد مسبقاً وجهة نظر القارئ بتوقع المعايير والقيم الخاصة بالجمهور المستهدف، وفي مثل هذه النصوص التي تتكون وجهة نظر القارئ فيها من الآراء المفترضة لجمهور

---

(1) Ibid, p:34.

(2) Ibid, p:37.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تاريخي، لا يمكن لوجهة النظر هذه أن تدب فيها الحياة من جديد إلا بإعادة بناء تاريخية للقيم السائدة في عصرها، والبديل الوحيد لذلك هو تبني وجهة نظر نقدية تجاه تلك الوجهة، وفي هذه الحالة لا يقوم القارئ بتجميع المعنى بل يبين الاستراتيجية التي كان ينبغي إدراك هذا الهدف من خلالها، ويتضح هذا في النصوص القديمة التي اتسمت بالحوار المباشر مع القراء[1].

وكل نوع من القراءة يفرض نمطاً معيّناً من القرّاء، فالقراءة من أجل التحليل لا تتصل بشكل منتظم حيث يعمد القارئ لوقف التدفق المستمر للقراءة في أوقات معينة حتى يستجمع رؤى النص، والقراءة الثانية للنص لا يكون لها نفس تأثير القراءة الأولى لأن المعنى الذي تم تجميعه من القراءة الأولى يؤثر على القراءة الثانية. وحين يلجأ الناقد إلى إعادة القراءة فإنه يرمي إلى الإستعانة بما يسمّى -في علم نفس القراءة- بـ«الإدراك المؤجّل»، وهذا النوع من الإدراك يساعد على تحليل التقنيات التي تؤدي إلى «المعنى الأول»، وبذلك يزداد الناقد وعياً بالنص بوصفه عملاً فنياً، وبالطريقة التي أحدث بها أثره[2]. ولا بد للناقد أن يعي مظاهر اختلاف النصوص في مستوى تماسك اللغة، فقابلية ربط المخططات النصية هي شرط أساسيّ لبناء كل النصوص، فلغة الحياة اليومية تحقق الربط بالإطار الموقفي غير اللفظي، وبالعلاقة بين المتلقي والنسق المرجعي للتجارب المشتركة الذي يفرضه المتكلم، وبمساحة التلقي المشتركة، وبالعلاقة بين المتلقي وموقف التواصل ونطاق التداعيات الخاص بالمتكلم[3].

وكل هذه الأسباب لا تتوفر للنصوص المكتوبة، ولذلك فإن النصوص الشارحة Expository texts تكوّن المعنى بانتقاء مطّرد من احتمالات التأثير لوضعها في نسق اللغة الذي يضمن

---

(1) Ibid, p:152.

(2) Ibid, p:149.

(3) Ibid, p:183.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الربط، والنص الشارح عندما ينقل معلومة فإنه يفترض مسبقاً الإشارة إلى شيء معين، ويتطلب ذلك تمييزاً مستمراً لفعل الكلام لتقليل تعددية المعاني الممكنة فيزيد الربط[1].

أمّا النصوص الأدبية فتكثر فيها الفراغات التي تقطع الربط بين البنى النصية وتفتح الباب لعدد متزايد من احتمالات تعدد المعنى التي تستوجب قرارت حاسمة من جانب القارئ لتقليصها، وسبب كثرة الفراغات في النص الأدبي أنه ينتزع مكوّنات الرصيد من سياقها العملي أو النفعي مما يخلق فراغاً يقدّم – في أحسن الظروف– احتمالاً للربط، وفي الوقت نفسه تحرر هذه الفراغات ما كان خافياً أو مقيّداً في البيئة الواقعية المألوفة[2]، وتطلق بذلك عمليات التصور في ذهن القارئ التي تملأ الفراغ بالصور، فإذا كان النص الشارح لا يتطلب قدراً كبيراً من التصور من جانب المتلقي فإن النص الأدبي يحتم استعانة النص بالقارئ.

❖ **الذات والموضوع:**

ما قد يثير المرء تقاطع نظرية إيزر في بعض جوانبها مع تيارين متزامنين لكنهما متباينان هما حركة «النقد الثقافي» اليسارية وتيار «ما بعد الحداثة»، ولحركة النقد الثقافي نقاد بارزون (منهم إدوارد سعيد وفريدريك جميسون) هم في الأساس مطبقون أما فلاسفة هذه الحركة فكثيرون وقد أحصاهم خصمهم نيكولاس زربرج وسمّاهم بأصحاب «العامل بي» حيث رأى أن معظم أسماءهم تبدأ بالحرف «B»، وقد أحصى أيضاً أبرز أصحابه «المابعدحداثيين» وسمّاهم بأصحاب العامل «C» للسبب نفسه[3].

---

(1) Ibid, p:184.

(2) Ibid, p:184.

(3) زربرج، نيكولاس: توجهات ما بعد الحداثة، ترجمة ناجي رشوان، نشر المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى 2002، ص: 7-8.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وبالرغم من الحملات الشعواء لزربرج وأصحابه على حركة «النقد الثقافي» وادّعائه بأنّ أفكارهم كالفيروسات الضارة إلا أن الأيام أثبتت صحت توجهات بعض كتّاب هذه الحركة في كثير من القضايا النقدية، وبالأخص القضايا الفنية والاقتصادية حيث تنبأ فريدريك جيمسون –وهو ليس خبيراً اقتصادياً– بالأزمة الاقتصادية التي عصفت بالعالم نهاية 2008 قبل حدوثها بأكثر من عقد[1]، ومما يربط جيمسون بالفلسفة الظاهراتية هو أنه اعتمد في بحث ﴿الحجر والمنطاد﴾على ما ساقه المحلل الاقتصادي الظاهراتي جورج سيمل في كتابه ﴿فلسفة المال﴾[2].

وتلتقي حركة «النقد الثقافي» والنظرية الظاهراتية للتلقي في السخرية من الأنساق الفكرية المغلقة–ومن بينها نظريات ما بعد الحداثة كالبنيوية– التي زعمت القدرة على التفسير الكلي للعالم، ونجد إيزر يتناول هذه الفكرة قائلاً:

"**أصبح الفن بوصفه تجسيداً للحقيقة شيئاً عفى عليه الزمن[3]، ومن الغريب أن يسعى التأويل (يقصد: التأويل الأحادي النظرة) لاستعادة الدعاوي الشاملة القادرة على تفسير الكون، وقد بين الفن الحديث أنه لم يعد يمكن اعتباره الصورة التي تجسد مثل هذه الكليات، بل من وظائفه الكشف عن الخلل في الأنساق السائدة وتعويضها أيضاً**"[4]. وعلى هذا يرفض إيزر بقوّة التفسير الكلّي للظواهر الذي يلغي التنوّع بسبب انطلاقه من وهميات الأنساق المكتملة، وهذه الفكرة هي التي أدت بنقاد حركة «النقد الثقافي» إلى نفي أهميّة المؤلف وادّعاء أنه لا علاقة له بالنص بعد كتابته، وأن «النص لا يكتبه مؤلف واحد بل هو تناص وتفاعل لنصوص سابقة»، وأنه لا ينبغي

---

(1) جيمسون، فريدريك: التحول الثقافي، ترجمة محمد الجندي، نشر أكاديمية الفنون وحدة الاصدارات النقدية، الطبعة الأولى 1998، ص: 143(فصل –الحجر والمنطاد– بأكمله).

(2) نفسه، ص: 146.

(3) Iser: The Act of Reading, p:12.

(4) Ibid, p:13.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للمؤلف إدعاء القيمة أو غلق النص على أحكام قاطعة أو تقديمه بصياغة واضحة، فهذا كله ليس مقبولاً لأنه لايتيح للقارئ المشاركة في بناء النص[1].

وفي الحقيقة فإن الدعوى التي عرفت نقدياً بـــ«موت المؤلف» تحولت إلى نزعة نقدية منذ أن أعلنها لأول مرة رولان بارت قائلاً "**إن النص ليُـصنع من الآن فصاعداً ويقرأ بطريقة تجعل المؤلف عنه غائباً على كافة مستوياته**"[2]. وترددت أصداء هذه المقولة فادّعت ‹كاثرين بليسي› «**موت الكتابة الذاتية**»[3]، وادّعى المنظّر الألماني بيتر ‹برجر› «**موت الإبداع الفني**»[4]، وادّعى المؤرخ الفني الإيطالي ‹آرتشيلي بونيتو-أوليفا› «**انتهاء الجديد**»[5]، وتفشّت نزعة التمويت عند الثاقفيين الجدد إلى أن جاء الإمريكي ‹ألفن كرنون› فزعم أن الأدب قد مات وألف كتاباً بعنوان (The death of Literature[6]). ومع أن نظرية إيزر وحركة «النقد الثقافي» يلتقيان في تقديم القارئ على النص والمؤلف إلا أن إيزر لم يتعرض لقضية موت المؤلف، وقادته حكمته لأهمال المؤلف لسقوطه الضمني من استجابة القارئ، وما تجب الإشارة إليه في هذا السياق أن الكلمة الإنجليزية Author قد لا تعبر بالضرورة عن المفهوم العربي لكلمة «مؤلف» لأن كلمة Author يرجع أصلها إلى المصدر Authority ويعني سلطة أو نفوذ، وقد نبّه المشرف على هذه الأطروحة إلى هذا الفرق في بعض مداخلاته. وعلى أية حال

---

(1) جيمسون: التحول الثقافي، ص: 11.

(2) بارت، رولان: موت المؤلف..نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، دار الأرض-الرياض، الطبعة الأولى 1413هـ، ص: 16، وكذلك ص:69 بصياغة أخرى.

(3) زربرج: توجهات ما بعد الحداثة، ص: 39.

(4) نفسه، ص: 41.

(5) نفسه، ص: 45.

(6) إلى جانب نسخته الإنجليزية يتوفرللكتاب عرض لعبد القادر الرباعي: تحولات النقد الثقافي، نشر دار جرير، الطبعة الأولى2007، ص: 27.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فإن استبعاد النظريتين للمؤلف أدّى بهما إلى القول بعدم الفصل بين الذات والموضوع أو الفاعل والمفعول (بالمعنى الأدبي)، لكننا مرة أخرى نجد أن حركة «النقد الثقافي» تذهب إلى أبعد مما ذهبت إليه الظاهراتية، فبعض أتباع تلك الحركة طمح إلى إلغاء الذات أسوة بإلغاء المؤلف[1]، وهذا الموقف المتطرف لا يقبله أحد إلا معتقد الفكر الماركسي أو الأسطوري. وفي المقابل نجد «نيكولاس زربرج» في ملاحاته لـــ«جيمسون» حول فصل الذات عن الموضوع يركز على ما أسماه بوديلاري بـــ«الفضاء الشبيه» الذي عرّفه بأنه "**الحالة التي يتذاوب فيها الموضوع والذات أو تختلط الأشياء بمتلقيها**"، وقد علق «زربرج» على رأي «جيمسون» قائلاً: "**إن ذلك يدل على النزعة السوداوية القيامية لدى جيمسون**"[2]. أما إيزر فلم يكن هناك من بد أن يقول بتذاوب الموضوع والذات لأن نظريته ترتكز على إلغاء الفاصل بين القارئ والنص، ففي إجابته عن سؤال «ماذا يحدث للقارئ؟» نراه يقول: "**وهكذا يتحول الهدف الكلي للنص إلى ممارسة تأثير تعديلي على نوازع الناقد، وفي هذه العملية يختفي تصنيف الذات والموضوع، وهذا ما يجعل الأدب نافذة فريدة على التجارب الجديدة**"[3]. ويقول بعد ذلك: " **تزيل القراءة تصنيف الفاعل والمفعول، فينشغل القارئ بأفكار الكاتب لكنه يعيشها بتجاربه السابقة التي تقبع في الخلفية، فكل نص نقرأه يتصل بجزء مختلف من شخصيتنا وكل موضوع مختلف لا بد أن يرتبط بخلفية مختلفة من تجربتنا، وبهذا يضفي الفاعل (حيث لا يوجد مفعول) صفة الحاليّة على نفسه في النص، ويؤدي إلى توتر يدل على مدى تأثر الفاعل بالنص**"[4].

---

[1] جيمسون: التحول الثقافي، ص: 27-28.

[2] زربرج: توجهات ما بعد الحداثة، ص: 29-30.

[3] Iser: The Act of Reading, p:154.

[4] Ibid, p:155.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الخامس: البنية الكلـــيّة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مقوّمات البنية الكليّة

لمّا لم يكن بالإمكان استيعاب النص دفعة واحدة لأنه ليس شيئاً ينظر إليه ككل مثل تمثال أو رسم فإن القارئ يعتمد على وجهة نظر متحركة تطوف على ما يريد إدراكه، وبذلك يصبح موقع القارئ في النص وليس خارجه، وبفعل «وجهة النظر الطوّافة» يتمكن القارئ من طي مسافة قرائية تسمّى «مسافة صوت العين» يمكن منها التنبؤ بالمرحلة التالية، ويحدث هذا عندما يتطور فك الرموز إلى «كتل» وليس إلى كلمات مفردة، وهذه«الكتل» توازي وحدات بناء الجملة مع اعتبار أن الجمل الأدبية لا تعبّر عن شيء مدرك، لأن لازمة الجملة الشعرية لاتدل على شيء عادي، بل تدفع القارئ ليتصوّر عالماً خاصّاً لا يوجد إلا في ذهنه: "**التلميحات الدلالية للجمل الفردية دائماً ما تشير ضمناً إلى توقعات – سمّاها هوسرل Husserl «التوترات السابقة Protensions»– يؤدي التفاعل بينها إلى تعديلها بوجهة النظر الطوافة للقارئ الذي يتموضع في النص عند نقطة التقاطع بين التذكر والتوتر السابق، وكل أفق تشير إليه لازمة فردية سرعان ما يتراجع إلى الخلفية أمام اللازمة التالية موجباً تعديله، ولما كانت كل جملة ترمي إلى أشياء لاحقة، فإن الأفق المذكور يقدّم رؤية من المبهمات، وبذلك تثيرتوقعات جديدة**"[1]. وهذه الاستراتيجية تستغلها النصوص الدعائية بالتوسّع والمبالغة، فهي تسعى دائماً إلى إثارة ما يمكن من توترات القارئ بشكل يضطره لتعديل أفق متغيّر لا يعرف الاستقرار حتى نهاية النص أو الانتقال إلى موضوع آخر، ولنتأمل هذا المثال[2]:

تدينُ له الأيامُ ذلاً و هيبـــــــــة ✻ وتغضُدهُ الأقـــدارُ والبرُّ والبحرُ

---

[1] Iser: The Act of Reading, p:111.

[2] ديوان أبي الصوفي، ص: 46-47.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويُبديكَ قبلَ النطق مهما تخيّـــلتْ ⁂ بقلبكَ حاجاتٌ وقــدْ كنّها الصّدرُ

فلولا نزولُ الوحي سُـــدّتْ سبيلهُ ⁂ لقلتُ: أتاهُ الوحيُ أو جاءهُ النّذرُ

إذا ما سعى في البرّ يوماً تفجّـرتْ ⁂ ينابيعُ ذاكَ البرُّ واعشوشبَ القفرُ

وإنْ سارَ في بحرٍ ترى الفُلكَ تحتَهُ ⁂ تميدُ كنشوانٍ يُرنّحـــــهُ السُّكرُ

فالتلميحات الدلالية للجمل في هذا المثال لا تعتمد على ما يحقق المعنى المتوازن، وحتى يتسنّى لها جذب القارئ لصنع الكائن المثالي - الذي لا وجود له خارج معطيات النص- فإنها سعت إلى نسف النسق الراكد للصورة المعهودة للممدوح. أما إذا حدث أن ابتدأت اللازمة الجديدة بتأكيد التوقعات التي أثارتها سابقتها فإن نطاق الآفاق الدلالية يضيق، وهذا بالتحديد يحدث في «الوصف» حيث يتحقق الهدف بتضييق النطاق لإبراز الشيء المحدد، ونجد ذلك مثلاً في النص التالي الذي يصف الهاتف وينقل حدث دخوله إلى القصر عام 1328هـ/1910م[1]:

ما ظنّ ذو بصرٍ أنّ الجمادَ لـــــهُ ⁂ نطقٌ بهِ تصدحُ الحيـــطانُ بالنّغمِ

حتّى ترقعَ ذاك التيلفـونُ عـــلى ⁂ عرشِ الخلافةِ يشـــدو ناطقاً بفمِ

أجزاءُ قدْ رُكّبتْ، أجـرامُ قدْ حُمّلتْ ⁂ روحاً من البرق لم تُنفخْ بذي رَحِمِ

أسلاكُهُ سلكتْ طرْقَ الهدى و رَقتْ ⁂ أعلى المراتبِ بيـتَ المجدِ والكرمِ

فاللوازم الإشارية استبعدت في هذا النص كل ما يمكن أن يسبب الإبهام، وقلصت -في الوقت نفسه- توقعات القارئ وتوتّراته من دلالة الجماد إلى دلالة التليفون إلى دلالة الأجزاء إلى دلالة

---

[1] المصدر نفسه، ص: 87.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأجرام الأصغر لتحقق في النهاية مستوى الوصف الذي طمحت إليه. وعلى أية حال، فإن تتابع الجمل في معظم النصوص الأدبية مركّب بحيث تساعد اللوازم على تعديل التوقعات التي أثارتها وإحباطها، وبذلك تؤثر على ما تمّت قراءته فيبدو مختلفاً ويتقلص ويتحوّل إلى خلفيّة حاضرة ويستثار باستمرار في كل سياق جديد فيجري تعديله، وهذا هو التفاعل المستمرّ الذي يقوم به القارئ ليساعد النص ويترجمه وينقله إلى ذهنه، وهذه العمليّة تكشف عن البنية العامّة الأساسية للقراءة: **"لمّا كانت كل لازمة تشتمل على «جزء فارغ hollow section» ينتظر الملء و«جزء استرجاعي retrospctive section» يلبي توقعات الجملة السابقة _ فإن نجاح العلمية يتوقف على النشاط الإبداعي للقارئ الذي يقوم-باستعمال وجهة نظره الطوّافة- بدمج الأفق الجديد في الأفق السابق، ولا مفرّ من ذلك لأن النص لا يدرك ككل[1]، ولأن تتابع اللوازم لا يؤدي بالضرورة إلى تفاعل سلس بين التوتر السابق Protension والتذكر Retension، حيث يبرز انقطاع يسمّيه انجاردن Ingarden بـ«الفجوة Hiatus» يجعل لوازم الجملة تتقابل كل منها في مواجهة الأخرى"[2].**

وعندما يتفاعل القارئ مع النص يكوّن رؤية خاصة لا تنحصر بالرؤى التي تمثلها جمل النص بل تتحرك وتتحول بينها بما يملأ الفجوات ويحقق الشيء الجمالي، وقد تتضح الإجراءات التفاعلية السابقة بهذا المثال[3]:

هَـمّي أتى من هِـمَـمي ❋ وصحّـتي من سـقمي

من عِـلّـةِ البـدءِ أنـا ❋ فـي عـلّةٍ من هَـرَمي

---

(1) Iser: The Act of Reading, p:112.

(2) Ibid, p:112.

(3) ديوان أبي الصوفي، ص: 165.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فكيف يمكن أن يكون الهم من الهمم والصحة من السقم والبدء من الهرم؟ هذه التقابلات التي تحكم الرؤى النصيّة تقطع الأفق القرائي بالفجوات أو فراغات البنية الأساسية، ولا بد للقارئ من استعمال «وجهة النظر الطوّافة» ليكوّن رؤية تسمو على الفراغات المتواصلة وتوصله إلى المغزى الجمالي للنص، ويتحقق له ذلك باسترجاع المعاني وتجميعها وتعديل الأفق القرائي وتنظيمه بما يكشف عن المشكلة الوجودية التي تطرحها حبكة النص من منظور الشاعر، وهنا يجد القارئ نفسه بمواجهة عدّة احتمالات فهل تعبّر وجهة نظر الشاعر عن عبثية الوجود، أم ساديّته، أم قلق من المصير، أم قلق من قصر الحياة، أم ماذا؟ ولأن النص لا يعمل من دون القارئ فإنه سينتقي من تلك الإجابات ما شاء أو يقرر إرجاء الربط ليكمل القراءة حتى يقرأ:

أودُّ أنّي لم أكــنْ ❋ لكنّ سهمي قدْ رُمي

فها وجودي عدمٌ ❋ ليتَ وجودي عدمي

وبقراءة هذين البيتين يصل القارئ إلى قرارات حاسمة تشكل الأفق القرائي بقبول بعض الاحتمالات واستبعاد غيرها أو إضافة احتمالات جديدة أو تعديل الاحتمالات السابقة، ويصل من ذلك مثلاً إلى أن القلق المصيري هو الذي يحكم رؤية النص، وبذلك يصل إلى المغزى الذي يقبله أو يرفضه، وهكذا فما تقوم به «وجهة النظر الطوافة» من تركيب تساعد القارئ لإدراك البنية الكلية للنص بوصفها شبكة من العلاقات تتوسّع باستمرار.

ومن وظائف «وجهة النظر الطوّافة» أنها تقسّم النص إلى بنى متفاعلة تؤدي إلى نشاط تجميعي يعد أساسيّا لإدراك النص ككل، وتتضح طبيعة هذه العملية في قراءة اللوحات الفنيّة حيث يصعب التمييز بين ما يقدّم لنا وما نضيفه في عمليّة الإسقاط التي يطلقها الإدراك، فحدس المشاهد هو الذي يفحص مزيج الأشكال والألوان بحثاً عن معنى متماسك يبلوره إلى تأويل متوافق أو

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

جشتالت، فالجشتالت هو نتاج التفاعل بين النص والقارئ فلا يعود للنص المكتوب وحده أو لميول القارئ وحدها:

"قد أثبتت تجارب علم النفس اللغوي Psycholinguistic experiments أن المعاني لا يمكن إدراكها بالفك للأحرف أو الكلمات بل يمكن تجميعها فقط، وأن عدد النقاط البؤرية focal points بالنسبة للعين في القراءة المتصلة للورقة المطبوعة لا يتجاوز نقطتين أو ثلاثة كل سطر، وإنه من المستحيل نفسيًا على العين أن تدرك كل شكل وكل حرف على حدة، وقد أودت كل التجارب إلى قبول علماء النفس لنظرية «الجشتالتGestalt» في مقابل «مفاهيم الفرز الأحاديةone-sided concepts»"[1].

وبالتالي يتوقف فهم النص على تجميع الجشتالتات، ويدل الجشتالت على ما يسمّيه مولزMoles «الترابط التلقائي Autocorrelation» للعلامات النصيّة[2]، وفي الأساس فإن العلاقات التي تؤلف بين العلامات اللغوية هي التي تشكّل الجشتالت، ويتمثّل دور القارئ بتحديد الصلة بين العلامات اللغوية (الكلمات)، ويؤدي الجشتالت إلى بنية من التوافق الكلّي تمرّ عبر مرحلتين[3]:

- تكوين جشتالت أوّلي مفتوح: ينشأ من تطوّر حبكة النص.
- اختيار جشتلت جديد يغلق الجشتالت الأول، وهذا لا يتحقق باكتشاف القارئ للمغزى.

وينغلق الجشتالت حسب درجة حلّه للتوترات بين العلامات التي ينبغي تجميعها معاً، وهذا هو التوافق[4]. ولمّا كان بناء التوافق أساسيا لكل عمليات الفهم فإن النصوص الأدبية تستغل عمليات

---

(1) Iser: The Act of Reading, p:119.

(2) Ibid, p:120.

(3) Ibid, p:123.

(4) Ibid, p:124.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الانتقاء التي يضطر القارئ إليها لتتلاعب بخيال القارئ Reader's imagination وتعيد توجيهه[1]، وبذلك قد يثير بناء «التوافق» دفقة فكريّة طويلةlong brainwave لها تداعيات غريبة تماما، حيث يأتي بعناصر لا تقبل الاندماج فيستبعدها القارئ لكنّها تظل في حواف شبكة العلاقات أو الصلات، وقد تبدأ في قصف «الجشتالتات» التي تم صوغها فيتغير المغزى ويتحوّل موقف القارئ[2]، وهذه العملية هي التي تخضع لتلاعب الاستراتيجيات النصية في النصوص التي تصاغ الجشتالتات فيها بحيث تأتي معها ببذور تعديلها أو تدميرها.

ولهذه العملية تأثير حيوي على دور القارئ لأنه يشارك النص بتكوين الجشتالت فهو جزء مما يصنعه، فيعايش النص بوصفه حدثاً، وقد يتوهم بأنه يحيا حياة أخرى:

"illusion of having lived another life"[3].

ويمكن فحص كل ما سبق من إجراءات بقراءة النص (17) حيث ستبيّن المرجعيّات واستراتيجيات القراءة، وبنية الصدارة والخلفية، وتنوّع بنية الموضوع والأفق، ووظائف وجهة النظر الطوّافة وكيفيّة عملها وتقسيمها للنص، وأهمية الفراغ، وتكوين الجشتالت، وعمليات بناء التوافق، وكل ما يرتبط بالبنية الكليّة المكوّنة للنص الدعائي.

---

(1) Ibid, p:125.

(2) Ibid, p:126.

(3) Ibid, p:127.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

النص 17[1]: نموذجاً للبنية الكلية

1. صيّرِ العقلَ للنفوس زمامـــــــا ⁂ واعقلِ النفسَ لا تذرها سَـــــوامَا
2. إنّ سومَ النفوس للمـــــرء داءٌ ⁂ فاعتقلها عن المراعي فِطـــــــاما
3. لا تَذَرْها بمَعْرَكِ الجهلِ تزهـــو ⁂ إنّ جهلَ النفوس أدهى سَـــــقاما
4. فهْيَ شيطانُكَ الغويُّ فصُنْـــــها ⁂ إنّ صونَ النفوس أعلى مَقـــــامَا
5. إنْ تذرْها لدى الجهالةِ هامـــتْ ⁂ أوْ تردْها التُّقى تَحنُّ هُيـــــاما
6. تَخبطُ الأرضَ بالمناسم جهـــلاً ⁂ ليسَ تدري ماذا يكونُ أمـــــامَا[2]
7. شامَتِ البرقَ مَوْهِناً فاستَطـــارتْ ⁂ ليسَ كلُّ العروقِ تهمي رهـــامَا
8. غَرَّهـــا زِبْرِجُ الغُرورِ فهشّـــتْ ⁂ إنّ كيدَ النفوسِ كانَ غـــــراما[3]
9. تأنفُ الوردَ و الفُراتُ يفيهـــــا ⁂ وتَحزُّ العِقالَ تبغي جَـــــــهامَا
10. هوّني السعيَ لا تُراعي يـدَهْشِ ⁂ ليسَ لمعُ السرابِ يشفـــي أواما[4]
11. واذْرفي الدّمعَ بالتّعقلِ و اهمِـــي ⁂ ماءَ حُزْنٍ يوجنتيكِ انسِجـــــــامَا
12. وأميطي قذاءَ عينيكِ من بيـــــــــن زَواياهُ تُذْكيهِ رُكـــــــامَا

---

[1] ديوان أبي الصوفي، ص: 70.

[2] المناسم: جمع منسم وهو خفّ البعير أو الناقة.

[3] الزبرج: الزينة.

[4] الأوام: العطش.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

13. دُونَكِ الجدُّ فافْرغي الجُهـدَ فيهِ ❊ ليسَ ذا الهزلُ للنفوسِ قـوامَـا[1]

14. أنتِ بالغَورِ تَرْزُمينَ اشْتِياقـاً ❊ واشتياقي بشِعْبِ وادي تِهـامَا![2]

15. تَنْدُبينَ اللِّوى، وأنْدُبُ نَجْـداً ❊ كلُّ عينٍ تبكي لشجوٍ غَـرامَا

16. ما شجاني ذِكْرُ المرابعِ لكـنْ ❊ رَشَقَتْني يدُ الزمانِ سِهـامَا

17. كلّما قوَّمَ الإلهُ قَنـاةً ❊ جَرَّدَ الدهرُ للقناةِ حُسـامَا

18. ويْكَ يا دهرُ أقصِرِ الخطوَعنّـي ❊ إنّ منْ قوّمَ الإلهُ استقـاما

19. واتّقِ اللهَ إنّ للهِ خَلقـاً ❊ إنْ يمرّوا باللغوِ مرّوا كِـرامَا

20. هكذا الدهرُ يعكِسُ الأمرَ شَرعاً ❊ كيفَ نرجو من الزمانِ إمـاما

21. مَنْ لِغرٍّ يسُومَهُ الدهرُ خَسْفـاً ❊ يَقْدَحُ الماءَ كي يَشُبَّ الضِّـراما

22. يَقْتِلَنْ مَنْسَجَ العَناكِبِ حَبْـلاً ❊ يَتَّخِذْ منه للزّمانِ خِطـامَا[3]

23. أيّها المُنْكِحُ الثُّريا سُهيـلاً ❊ تَجمعُ الشرقَ بالمغيبِ ازدِحـاما

24. عَمْرُكَ اللهَ لوْ رَقِيتَ الثُّريّـا ❊ لم تجدْ غيرَ فيصلٍ عنكَ حـامي

25. يبذلُ النفسَ والنفيسَ إذا مـا ❊ نسْرُ بَغْيٍ على الرّعيةِ حـاما

---

[1] اضطر فلم يهمز فعل الأمر «أفرغي» والصواب بالهمز.

[2] ترزمين: تحنّين، والرزام هو صوت الناقة ذات الحنين وتسمّى الرازمة.

[3] لا مبرر لتوكيد الفعل (يقتل) وجزم الفعل (يتخذ).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

26. مَلِكٌ شَبَّ في السّياسةِ طفـــلاً ❊ وامتطى غاربَ العُلى والسّنـــاما

27. حِليةُ الدّهر، حَميةُ الدين،..هــذا ❊ واهبُ الجَزْلِ بلْ ثِمالُ اليتـــامى

28. يألفُ السُّهْدَ، يُكرِمُ الوفدَ، يحمي ❊ بيضة الدين خيفةَ أنْ تُســـاما

29. قرَّهُ اللهُ للخِلافـــــةِ ردْءاً ❊ سدُّ يأجوجَ دونَهُ إنْ تَســـامى

30. جامعُ الفكرِ، شاسِعُ الذّكرِ، يَقظـــانُ إذا الفَسْلُ بالجَهالةِ نـــــاما

31. قدْ تسامتْ براحتيهِ المَعالـــــي ❊ واطْمأنّتْ لهُ الليالي احتِـــراما

32. واحْتَمَتْهُ قناصلُ الروم لمّـــا ❊ أنْ رأتْ مُعْجِزاتِهِ لن تُســـراما

33. يسبقُ النّطقَ حَدْسُهُ إن تــراءى ❊ ألسُنُ القومِ في المَلا قدْ تــرامى

34. يحسبُ الجاهلونَ لمّـــا رأوهُ ❊ أسْفَرَ الوجْهَ للنزيلِ احْتِشـــاما

35. إنما البِشرُ للنّصارى حَـــرامٌ ❊ ليسَ بِشرُ الوجوهِ يُدْعَى حَــراما

36. فالأفاعي أشدُّ لِيناً وأدهـــــى ❊ صاحبُ الغدرِ من يُريكَ ابْتِســاما

37. إنّ ليلَ الشبابِ أهْنا صباحـــاً ❊ وبياضُ المشيبِ أدهى ظـــلاما

38. لو ترقّتْ عُقولُهُمْ فَهْمَ ما قـــدْ ❊ أنكرَ الجاهلونَ قالوا: ســـلاما

39. لو علمنا بعالمِ الغيبِ مـــــاذا ❊ ما ركبْنا مدَى الحياةِ أثـــــاما

40. يُنكِرُ العقلُ فِعْلَ ما عزّ عنـــــهُ ❊ فهْمُهُ أو يكونُ غِرٌّ تَعـــامَى

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

41. ليسَ منْ حقّقَ التجاربَ طفـــلاً ❊ مثلَ من يحسبُ الدّبورَ نُعـامَى

42. إنْ رأى ما يَسرُّهُ كانَ ليثـــــاً ❊ أو دهتْهُ الخطوبُ صارَ نَعـامَا

43. يَرفعُ الفعلَ بالنّواصبِ عَسْفـــاً ❊ عندهُ مصدرُ القُعودِ قيـــاما

44. يحسبُ العارضَ الهَتونَ إذا مـــا ❊ ثارتِ الريحُ بالفلاةِ قتـــاما

45. سلّم الأمرَ إنْ خَفي عنكَ واصمُتْ ❊ تجدِ الصمتَ للنفوسِ زمـاما[1]

46. كلُّ منْ لمْ يرَ الهلالَ عِيانـــا ❊ سلّمَ الأمرَ للبصيرِ اعتصـــاما

47. أينَ أهلُ العقولِ منْ أهلِ نَعْمـــانَ ومنْ لم يخشَ في الإلهِ مَـلامَا[2]

48. راقِبوا اللهَ، واحْسِنوا الأمرَ فيمـا ❊ بينَكمْ والمليكِ تبقُوا كِرامـــا[3]

49. واعلموا أنهُ الوحيدُ المُرجّـــى ❊ آخرَ الدهرِ للملوكِ ختـــاما

50. كمْ دهتهُ من النّصارى خطـوبٌ ❊ صرتُ أخشى تكونُ منهمْ لِـزاما

51. فتجلّى لكَشْفِها فاضمحلّـــتْ ❊ تَقرَعُ السنّ إذْ تولّتْ على مـا[4]

52. كلُّ منْ رامَ كيـــدَهُ أو أذاهُ ❊ أوبقتهُ يدُ الزمانِ اختِـــراما

53. ليسَ في الدهرِ منْ يُدانيهِ عقـلاً ❊ أو فعالاً و نائلاً أو كَـــلامَا

---

[1] اضطر فسكّن ياء الفعل المعتل (خفي).

[2] وزن الشطر الثاني مختل.

[3] الصواب أن يقول: وأحسنوا الأمر، والفصيح أن يقول: بينكم وبين المليك.

[4] في هذا البيت ما سمّاه البلاغيون«اكتفاء» ويعني حذف بقيّة الكلام ومراده: تقرع السّن ندماً على ما ارتكبت.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

54. ليسَ في الدّهرِ من يُشارُ إليـــــهِ ❊ إنْ دجا الخطبُ يكشِفنّ اللّثـــامَا[1]

55. فاحمَدوا اللهَ، أهلَ نعمانَ، طُـرًّا ❊ واشكروهُ كما كَفاكمْ ضِمـــــاما

56. لا تكونوا كخابطِ الشوكِ يجنـــي ❊ ثَمَرًا يانعًا فيُلفى حُطـــــــاما

57. ربِّ أيّدْ مليكَنا القرْمَ واظهـــرْ ❊ شِرْعَةَ الدّينِ واحمِها أنْ تُضاما[2]

58. واسبلِ السترَ، يا إلهي، على منْ ❊ قامَ في الدينِ ناصحًا واستقـــاما

59. ربِّ واشددْ عُرا المحقينَ واقطعْ ❊ شأفةَ البُطْلِ هَلكـــةً وانتِقـــــاما

60. واحمِ سلطاننا، إلهي، وصُنْـــهُ ❊ ما على الدّينِ بالحمايةِ قـــــاما

61. ثمَّ صلِّ على رسولك ما قـــد ❊ حنّتِ النوقُ بالحُمـــولِ رِزاما[3]

62. أو تغنّى ورْقُ الحمائمِ وهْنـــا ❊ يندبُ الإلفَ والِفًا مُستـــــهاما

63. وعلى الآلِ والصّحابةِ جمعـــا ❊ كلما حرّكَ النسيمُ الخُـــزامى

---

[1] لا مبرر لتوكيد الفعل «يكشف».

[2] الصواب أن يحقق همزة فعل الطلب «أظهر» لكن ذلك يكسر الوزن.

[3] الوزن منكسر في (صلّ) ولا يستقيم إلا بنطقه (صلّي) وهذا لا يصح نحويًا.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سبق القول بأنّ النص لا يمكن استيعابه بنظرة واحدة لأنه ليس تمثالاً أو لوحة، ولذلك فإن القارئ يعتمد على وجهة النظر الطوّافة التي تقسّم النص إلى بنى متفاعلة ضمن البنية الكلية التي تكوّن النص، وهذه البنية الكلية يمكن- نظريا- أن تتوسع إلى ما لا نهاية لأنها عبارة عن خطط نصية تتمدد باستمرار لتشمل ما قبلها وتندمج فيما بعدها، وكل بنية من تلك البنى المتفاعلة تمثل صيغة كليّة للتوافق (الجشتالت) الذي يحدده القارئ، وينغلق الجشتالت حسب درجة حلّه للتوترات الناشئة من حبكة النص، فعند تحقيقه للمغزى الجمالي يقوم القارئ بغلقه لينتقل لقراءة البنية اللاحقة وهكذا. وبالنظر إلى النص أعلاه، الذي تتم قراءته الآن قراءة نقدية فإنه يمكن تقسيمه بوجهة النظر الطوافة حسب المنظور الذي تعتمد عليه كل بنية إلى البنى التالية:

- **بنية «النصح»**

ينفتح مغزى النص في (1) من منظور النصح الذي يتأسس على مواضعة «صير العقل للنفوس» التي تستدعي التصورات الثقافية المسبقة للقارئ عن النفس الأمارة بالسوء ومرجعية العقل في التعامل مع الأمور، وعند هذه النقطة يلتقي القارئ بالنص ويشيّد أفق القراءة على قاعدة طلب «الناصح» من «المنصوح» بالرجوع للعقل، إلا أن عدم اتساق البنية الأولية التي تجعل «العقل» بصيغة المفرد مقابلاً «للنفوس» بصيغة الجمع يجعل القارئ يتوقع بأن منظور النصح يتأسس على «عقل» مفرد تحتكم إليه مجموعة من «النفوس» التي عطّلت قواها العقلية لدوافع لم تظهر حتى الآن، وعندما يتحمل القارئ بهذه التصورات ويمضي في قراءة «زماما» يتفاجأ بفراغ نصي يكسر أفق التوقع لأن «الزمام» الحسي لا يتناسب مع «النفوس» المجردة، ويقوم القارئ بملء الفراغ بصورة عقلية تصوّر «نفوسا» جامحة تقاد بزمام عقلي محكم توفره الصورة، وبذلك يلتئم الجزءان وتنطبع صياغةالنص بالصياغة الصورية، ويمضي القارئ ليقرأ «واعقل النفس» فتتوسّع

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بنية النصح لتشمل -إلى جانب النفوس التابعة- نفس المتبوع، ويظهر ذلك في استعمال الفعل المفرد «اعقل» في مقابل المفعول المفرد «النفس».

ولا يكاد أفق القراءة يستقر على هذا النحو حتى ينكسر بجملة «لا تذرها سواما» لأن المواضعات الثقافية لا تقنع القارئ بإمكانية أن تهيم «نفس» المنصوح بعيداً عنه، وبذلك يظهر فراغ يتطلب الملء إلا أن عدم اتضاح الرؤية يجبرالقارئ على إرجاء الربط فيمضي في قراءة (2) ليجد أن الفجوة النصية لا تلتئم بجملة «إن سوم النفوس للمرء داء» لأن القالب السابق يتكرر هنا في صورة أخرى ولا توجد إضافة إلا في لفظة «داء» وهي لا تشكل حلاً للمشكلة بل تؤكد وجودها، وهذا يحتم على القارئ أن يجعلها أيضا في موقع «الخلفية»، فيتجاوزها إلى الشطر الثاني «فاعتقلها عن المراعي فِطاما»، وبهذه الجملة تتضح للقارئ الصورة الذهنية التي تربط النفس بالناقة، والداء بالمرعى الوخيم، و«العقل» بـــ«الاعتقال».

وعند الوصول إلى هذه النقطة يعود القارئ عن طريق «وجهة النظر الطوافة» إلى مفردات البيت الماضي ليتأكد أن الصور التي حققها لا تنفصل عن منظور النصح بل تؤكده، وقد سعت تلك الصور لألغاء الحركة السلبية للنفس، وبذلك تلتئم الفجوة وينحسر الفراغ النصي ويتماسك أفق القراءة مرة اخرى فينهي القارئ قراءة البيت (2) بمفردة «فِطاما» دون أن يغير ذلك شيئاً، لأن ضرورة فطام الناقة عن المرعى الوخيم يطابق ضرورة اعتقال النفس عمّا يوقعها في الهلاك.

ولأن أبعاد الصورة اكتملت فإن القارئ يغلق إطارها العام، أما منظور النصح فبمجرّد قراءة البيت (3) يتأكد القارئ أنه لم يكتمل، ويضطر القارئ لأن يبني صورة ذهنية أخرى تمكنه من فهم «زهو» النفس في ميدان «الجهل»، وتتحول «النفس» في هذه الصورة إلى شخص مريض بالزهو، وأن سبب هذا الزهو هو «الجهل»، ولأن المعنى المجرد للجهل يتسق مع المعنى المجرد للنفس فإن ذلك يجعل القارئ يدرك بؤرة الصورة، لكنه بقراءة البيت التالي (4) يجد أن النص

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يوجهه لرؤية الجوانب الأخرى «للجهل»، وبذلك لايحدد أبعاد الصورة الذهنية لأنها تتسع بتوسع البنية الكليّة «المخططة» للنص، وهذا يجعل الصفات السلبية للنفس تصطف على نحو متتابع في أفق واحد لم ينقطع حتى الآن، فبعد «الجهل» في (3) تظهر «الغواية» في (4) وهي ترتبط بالنفس عن طريق التشبيه البليغ الذي سوّغ إضافة «شيطان» إلى المنصوح، ولما كان رصيد المواضعات يدل على اتصاف «الشيطان» بالطيش والنزق والجهل والحمق فإن بنية النصح توجه القارئ لتثبيت تلك الصفات السلبية لنفس المنصوح، ولا ينكسر أفق القراءة بتنوع أوصاف النفس لأن ذلك التنوع محكوم بالسلب، وحتى الشطر الثاني لا يجده القارئ يناقض شيئاً من صفات السلب بل يتسق مع بنية النص التي تدعو المنصوح لانتشال نفسه والنفوس التي تتبعها من مخاطر الهلكة، ولكن النص يدفع القارئ في البيت (5) ليتصوّر تحوّل «النفس» إلى «ناقة» يمكن للمنصوح أن يوجهها إلى مافيه شقاؤها «الجهالة» أو سعادتها «التقى»، وتقوم البنية المخططة للنص بتوجيه القارئ ليصنع صورتين في إطار صورة كلية واحدة، صورة تحكمها «الجهالة» بما فيها من ضلال«هامت»، وصورة يحكمها «التقى» بما فيها من حنين «تحن»، وإذا كانت الصورة الأولى متسقة مع بنية النصح فإن وجود الصورة الإيجابية «النفس السعيدة» يكسر أفق التوقع ويربك القارئ الذي يتفاجئ بتحول منظور النص من النصح إلى الوصف، فيقرر غلق الجشتالت السابق لينغمس في تكوين الجشتالت الجديد.

◆ **بنية «الوصف»**

بذلك، يتجاوز القارئ موضع الإبهام ليقرأ البيت (6) ويتمكن بمنظور الوصف من إدراك المشهد الكلي للناقة، ولما كانت الناقة التي يدركها المتلقي هي كائن لا يشبه الحيوان المعروف ولأن النص يرجع السلوكيات السلبية للناقة إلى صفة «الجهل» وليس إلى «الغريزة» فإن القارئ يعلق بنية الوصف بمغزى التعريض «أو الهجاء المبطّن» لصاحب هذه الناقة الذي اختفى في البيت

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

السابق، وبذلك يتشكل أفق القراءة من تتابع الصفات السلبية للناقة التي «تخبط الأرض» من غير هدف ولا علم بما سيكون «ليس تدري ماذا يكون إماما»، وبانتقال القارئ إلى البيت التالي(7) يدرك الرغبات الزائفة للناقة لأنها جعلت العروق (تلال الرمل) محل الرّهام (السحب)، ويحتسب القارئ هذا التصرف ضمن رصيد «الجهل»، وبذلك يتحقق التماسك لأفق القراءة التي تقدم في(8) وصفا لطمع الناقة، ويتوصل القارئ إلى صفة الطمع من فرح الناقة لرؤية زينة الغرور«زبرج الغرور»، فالناقة لم تر الغرور لكنها رأت زينته التي يوقع بها ضحاياه فتغرم نفوسها، ولا يجد القارئ في هذا التأويل ما يتعارض مع محتويات الأفق الذي بناه لأن الذي أوصل الناقة إلى «الغُرم» هو«الطمع» الذي أنتجه «الجهل»، ويتماسك في البيت التالي (9) بناء الأفق حيث يعود القارئ للنظر في «جهل» الناقة من زاوية أخرى، فترفض الشرب من الماء العذب «الفرات» وتقطع العقال لتصل إلى السحاب الذي لا ماء فيه «الجهام»، ويدرك القارئ أن عواقب محاولات الناقة للوصول إلى «الجهام» محتومة بالسقوط، وعندما يدفعه التوتر لقراءة البيت (10) لتأمل ذلك المشهد يتفاجأ بتدخل شخصية الناصح وعودة منظور النصح وانقطاع الوصف، وبذلك يتضح مغزى الوصف فيغلقه القارئ ليبدأ بتشكيل المغزى الجديد من منظور النصح.

♦ بنية «النصح»

تنخفض بقراءة البيت(10) حدّة توتر القارئ لكنها لا تزول بل تنغرس في الصور الذهنية التي تحدث عند استجابة القارئ لمؤثرات النص، فيرى انفلات الناقة من عقالها ونصبها وعطشها وسعيها الحثيث لبلوغ المشرب، ويرى محاولات الناصح لتبصيرها بحقيقة الأمر وأن ما تسعى إليه ما هو إلا سراب يلمع من بعيد، ويبني القارئ أفق القراءة هنا من مكونات النصح، وتقوم بنية النصح في البيت التالي (11) على مطالبة الناقة بالندم الفعلي والتعقل وذرف الدمع، ولأن محددات القراءة قد وجهت القارئ لاعتبار «الناقة» كائناً خيالياً فإنه يحوّل المعطيات الكتابية

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والصوتية إلى بنية صورية يمكن أن تشعر فيها الناقة بالندم فتذرف الدمع إعلانا بالتعقل وتغيير المسلك، وتتحول وجنتاها لسحابتين تهميان «انسجاما»، وتكتمل في البيت(12) أجزاء الصورة الذهنية بإماطة قذى العينين الذي يتحول لكثرته إلى ركام، ولا تقصد القراءة بالعينين حاسة البصر بل حاسة البصيرة، وعند انجلاء القذى تتمكن الناقة من الرؤية الصحيحة الصائبة التي تستطيع التفرقة بين «الجد» و«الهزل» مثلما تطالب بنية النصح في البيت التالي «دونك الجد... ».

وما إن يستقر الأفق على مجمل صفات النصح حتى ينكسر في البيتين التاليين (14) و(15)، ويدرك القارئ-من ذلك- ابتعاد الناقة عن الناصح وضعف الأثر المترتب على النصح، وتكشف التعارضات الكلامية عن اضطراب بنية النصح فيتعارض الغور «الدال على الهبوط والقحل» مع الشعب بين جبلين «الدال على الارتفاع وجريان الماء»، ويتعارض اللوى «منقطع الرمال» مع النجد «متصل الرمال»، ويتعارض الناصح مع المنصوح، وينبئ ذلك بعدم جدوى النصح، فيغلق القارئ مغزى النصح ليشكل بالقراءة مغزى جديداً.

♦ بنية «التبرّم»

يجد القارئ في البيت التالي(16) تحوّلا جذريا في بنية النص فتختفي الناقة ويستمر ظهور الناصح الذي لم يعد-في نظر القارئ- ناصحاً، ويتضح للقارئ أن المشكلة لم تكن مكانية بل هي زمانية، وتتشكل بظهور المتبرّم من الزمان بنية «التبرم» وينفتح مغزى جديد يتتبعه القارئ محاولاً فهمه بعد أن يبني أفق التوقعات على تصوير التبرّم، وأول ما يبحث عنه القارئ هو سبب هذا التبرم، ولما لا يجد هذا السبب يتجاوز البحث عنه ويجعله في موقع «الخلفية»، ويمضي ليقرأ البيت(17) فيعود سبب التبرم إلى موقع «الصدارة» وينكشف بفساد «الدهر» الذي يقطع ما أمر الإله أن يوصل «القناة»، وبذلك يحرم المتبرم من «الوصول» إلى مبتغاه وتتأكد للقارئ المشكلة الزمنية ويبني أفق التوقعات على ذلك، ولم يكن لبنية النص هنا ان تنجح لولا افتراض وجود

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

القارئ وقيامه بتحويل البنية الكتابية والصوتية إلى صورة ذهنية يظهر فيها الدهر شخصاً مفسداً، ويتقدم القارئ ليحقق جوانب تلك الصورة فيرى في البيت (18) محاولة من جانب المتبرم لإصلاح الدهر المفسد بدعوته للإستقامة، ويرى في (19) تهديداً للدهر بالقوة الإلهية وذلك ما يجعل القارئ يبني أفق التوقعات على استجابة الدهر، وعندما يمضي-مدفوعاً بالتوتر- ليرى تلك الاستجابة في (20-أ) «هكذا الدهرُ يعكس الأمر شرعاً» يتفاجأ بـــ-تبلّد الدهر- وعدم استجابته، ثمَّ يتفاجأ في (20-ب) «كيف نرجو من الزمان إماما» بيأس المتبرم من صلاح الدهر، وبذلك يغلق القارئ مغزى التبرم بيأس المتبرم وانسحابه من بنية النص.

- **بنية «السخرية»**

في هذه البنية، تتواصل القراءة من منظور القارئ الذي يجد الدهر حاضراً في البيت التالي (21) كما يظهر للدهر -في مدركات وعي القارئ- تابع يتصف بالجهل والغرور«من لغرٍّ يسومه الدهرُ خسفاً»، ولأن القراءة ترتكز الآن على منظور القارئ فإنه يفسّر وجود هذه الشخصية السطحية بالمواضعات السلبية للدهر التي تحمّلها من المغزى السابق، وبذلك تتماسك «البنية الصورية» ويستطيع القارئ أن يفتح مغزى جديداً لا تتضح جوانبه إلا في الشطر الثاني «يقدح الماءَ كي يشبَّ الضّراما»، فالأفعال الواردة في البنية الأولية وما تحققه من صورة هزلية في مدركات القارئ يرسم مغزى القراءة باتجاه «السخرية» من هذه الشخصية السطحية التي تحاول شب «النار» بقدح«الماء»، أو «تفتل» – في البيت (22)- «منسج العناكب حبلاً» لأن رصيد النص من المواضعات يجعل «منسج العناكب» أوهن مايكون من نسج، فمن باب «المفارقة» أن يقع اختيار«الغر» على هذه المادة ليصنع منها «حبلاً»، وعلى ذلك فإن القارئ يبني أفق القراءة هنا على هذه الضدّية المبطنة في بنية النص ممثلة في «المفارقة»، ولما كان «الغر» يجهل وضعه الحقيقي بكونه تابعاً للقوة المفسدة «الدهر:الزمان» فإنه يعتقد أن «الدهر:الزمان» مطية له يستطيع

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أن يقودها بحبل صنع من «منسج العناكب»، ويرجع القارئ هنا إلى مجمل التصورات التي تشير إلى عناد الدهر وفساده، فيجد-من ناحية- عدم صلاح الدهر«كوسيلة» يصل بها «الغر» إلى مبتغاه، ويجد-من ناحية ثانية- عدم شعور «الغر» بالخطأ الفادح، وعندما يواصل القارئ استخراج المفارقات ليبني أفق القراءة، يتفاجأ في البيت (23) بظهور الصوت الساخر ومواجهة «السخرية» للـــ«غر» باستحالة ما يطلبه، وبذلك تتحول استراتيجيات القراءة من الاعتماد على منظور القارئ الذي يستنبط السخرية إلى الاعتماد على حبكة النص التي جسّدت صوت السخرية، وهذا يعين القارئ في تحويل الإدراك إلى واقع ملموس ثم ينفصل عنه -حسب المبدأ الظاهراتي- كي يحقق الإتصال وينتج الإثر الجمالي، بالتالي يجتمع «الغر» و«صوت السخرية» في الصورة الذهنية للقارئ التي تتوسّع بارتفاع «صوت السخرية» في البيت التالي (24) لينكشف بذلك «جهل الغر» ويكتمل المغزى بالظهور المفاجئ لشخصية الممدوح فيقوم القارئ بغلق مغزى السخرية وفتح المغزى الجديد الذي يشكل بنية المدح.

♦ **بنية «المدح»**

يجد القارئ في هذه البنية شخصية الممدوح معيّنة بالاسم «فيصل» بينما لا تظهر شخصية «المادح»، ومع ذلك فإن القارئ يقرأ هذه البنية من منظوره المجرّد الذي يحوّل «الممدوح» إلى كائن خيالي لا وجود له على أرض الواقع، ويلتقي القارئ بالنص في البيت (25) حول مواضعة «البذل» التي تجابه «نسر البغي الحائم» بالأمر المعنوي «النفس» والأمر العيني «النفيس» لإنقاذ «الرعية»، ويصور القارئ بخياله «نسر البغي» في صورة كائن حقود يلتمس الأذى بـــ«الرعية» التي يرعاها «الراعي:الممدوح»، ولا يظهر الممدوح بنفسه بل بإحدى صفاته، وهذا يوجّه القارئ إلى ملاحظة الصفات المثالية التي يتمتع بها الممدوح والتي تضمن إطاحة «نسر البغي» وتؤهل «الممدوح» لقيادة «الرعية»، وبذلك يتأسس الأفق القرائي على أهمية صفات «الممدوح» التي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تبرر وجود البنية المدحية ككل، وفي البيت التالي (26) ينظر القارئ إلى صورة نشأة الممدوح في أحضان السياسة وتقلبه حتى استطاع امتطاء غارب «أعلى» مطية العلى و«سنامها» ونال الملك، لكن الصورة ما تلبث ان تنقطع عند انتقال القارئ إلى البيت اللاحق (27) فينكسر أفق القراءة، ولما لا يجد القارئ ما يبرر هذا الانقطاع يضع الصورة الذهنية السابقة في موقع «الخلفية» ويتجاوز موضع الإبهام ليقرأ البيت (28) بما ينسبه من صفات:«يألفُ السُّهْدَ، يُكرِمُ الوفدَ، يحمي بيضة الدين خيفة أن تُساما»، وعندما يرى القارئ أن هذه الصفات ما هي إلا ناتج لنوال الملك الذي حدث فإن الصورة الذهنية تعود لموقع «الصدارة»، وبذلك يتمكن من ملء «الفراغ النصي» وتشييد المعنى، وتتعاقب في أفق القراءة الزينة الزمانية والحصانة الدينية وكثرة العطاء ورعاية الأيتام والتيقظ والكرم وحضانة بيضة الدين كنتيجة لنوال الملك، وهكذا يتحقق تماسك الأفق، وبقراءة البيت (29) تتأكد صحة التأويل حيث يظهر الممدوح واقيا للخلافة المزعومة من الأذى، وبذلك يتحول الممدوح «الخيالي» من منظور القارئ إلى كائن حي يتصف أيضا بصفات الجماد، هنا يستغل القارئ مواضعة «السد العظيم الذي بناه ذوالقرنين لحبس قوم يأجوج» حتى يضخم الممدوح الخيالي الذي يشيّده، فإذا ما حدث «تسامي» من «سد يأجوج» فإنه سيقصر عن «سمو» الممدوح، وعندما ينتقل القارئ إلى البيت (30) يأخذ الممدوح ويعيده إلى الوضع الحي لكنه يحافظ على صفة الضخامة التي صنعها في الصورة السابقة حتى يستوعب الصفات «البالونية» عندما يجمع شتيت الفكر مع شاسع الذكر بالتيقظ، وأيضا حتى يشيد معنى الأبيات التالية (31) و(32) و(33)، ويقوم القارئ هنا باستجلاب الأرصدة النصية التي تدل عليها البنية الأولية للنص ليعيد صياغتها بفعل الإدراك-السلبي- إلى واقع ملموس، فيجعل الممدوح يمتلك المعالي السامية ويضعها على راحتيه فتزداد علوّا«قدْ تسامتْ براحتيهِ المَعالي»، وتحترمه الليالي فتسكن ولا تحدث شيئا سيئا بحضرته «واطْمأنّتْ لهُ الليالي احتِراما»، وتهابه

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قناصل الروم بعد رؤية معجزاته المزعومة «واحتَمَتْهُ قناصلُ الروم لمّا أنْ رأتْ مُعْجِزاتِهِ لن تُراما»، ويسبق حدسه ما قد يقال «يسبقُ النطقَ حَدْسُهُ إن تراءى ألسَنُ القوم في المَلا قدْ ترامى»، وتدفع محددات النص القارئ ليصغّر شخصيات الصورة «المعالي، والليالي، وقناصل الروم، وألسن القوم» ويكبّر شخصية الممدوح الذي يظهر كبؤرة للأحداث «براحتيه، اطمأنّت له، احتمته، معجزاته لن تراما، يسبق، قد ترامى»، وبذلك يصل مغزى المدح إلى أقصى اتساع مما يجعل القارئ في حالة ترقب لما سينجلي عنه الوضع، وعندما يحمل توتره ليقرأ البيت (34) يتفاجأ بتغير مجرى الأحداث وانقطاع بنية المدح وانكماش شخصية الممدوح وظهورها في بنية جديدة لا تركز على صفات المدح بل على صفات الذم، وتظهر إلى جانب الممدوح شخصيات تتصف بالجهل «الجاهلون» وشخصية ثانوية لا أهمية لها «النزيل»، وبذلك يغلق القارئ مغزى المدح ويفتح مغزى جديداً.

- **بنية «الذم»**

يجد القارئ أن النص يسعى في هذه البنية إلى ذم الجاهلين بالتركيز على جوانب «الجهل» التي يتسمون بها، وفي البداية يفسر القارئ هذه الصفة باستعمال المعاني التي تقدمها المواضعات، ويؤسس بذلك أفق القراءة على سلبية الصفة، ومن هذا المنظور يباشر القارئ عملية تشييد المعنى فيحوّل معنى الجهل إلى عائق يمنع شخصيات الجاهلين من رؤية الحقائق المستقرة في العمق، ولتكوين الصورة ينتقل القارئ إلى البيت (35)، وبدلاً من رؤية الجاهلين يجد القارئ صوتاً يفرّق ما بين «البشـر الحقيقي» المحرم تقديمه للإنجليز و«بشر الوجوه»، وبذلك تنقطع مجريات الأحداث وتتكون فجوة تستوجب الملء، ولما لا يجد القارئ ما يحقق تماسك الأفق القرائي يتجاوز هذا البيت إلى ما بعده فيجد استمرار الصوت في الأبيات التالية (36) و(37) و(38):

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

«فالأفاعي أشدُّ لِيناً وأدهـــى * صاحبُ الغدر من يُريكَ ابْتِساما»

«إنَّ ليلَ الشبابِ أهْنا صباحاً * وبيـــاضُ المشيبِ أدهى ظلاما»

«لو ترقتْ عُقولُهُمْ فَهْمَ ما قدْ * أنكرَ الجاهــلونَ قالوا: سلامَا».

وبهذا يظهر الجاهلون مرة أخرى في المشهد بعد دخول الشخصيات الخيالية «الأفاعي، والغادر بالإنجليز، وليل الشباب، وبياض المشيب» ويراجع القارئ دلالة حضور الشخصيات ويجد أن البنية الأولية للنص تستر بعض الشخصيات الأساسية خوفا من الإطالة أو بسبب حضور صفاتها فيقوم القارئ بملء فجوات الغياب بأفعال التوقع، ثم يوزع جميع الشخصيات «الأساسية والثانوية» إلى:

أ. ما يدل على «سذاجة الوضوح» ويضم: «الجهل» و«البشر الحقيقي» و«الحرام» و«الإثم» و«ليل الشباب» الذي ناب عن الغائب «سواد التجهم» و«الإنجليز» و«الجاهلين» الذين يمثلون بؤرة هذه المجموعة.

ب. ما يدل على «عمق الغموض» ويضم: شخصيات «العلم» و«بشر الوجوه» و«العقل» و«الفهم» و«الأفاعي الساعية إلى الإنجليز» و«الغادر بالإنجليز» و«بياض المشيب»، وقد نابت هذه الشخصيات بمدلولاتها المتعددة عن «الممدوح» الذي لم يحضر في بنية «الذم».

ولما يجمع القارئ هذه الشخصيات على مسرح المعنى ويدفعها التعارض للتصادم يتفاجأ الجاهلون بموقعهم المركزي في بنية الذم، ويتضح لهم أنهم بمطالبهم الساذجة أصبحوا بموقعهم السيئ في صف واحد مع الإنجليز الذين زعموا أنّ استقبالهم حرام، وبذلك يظهر لهم أنهم في المجموعة الخطأ، وبدلاً من المواجهة يضطر الجاهلون لأن يقولوا للمجموعة الصحيحة «سلاماً» و:

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

«39: لو علمنا بعالم الغيب ماذا * ما ركبْنا مدَى الحياة أثاما»، وبتحقق الوعي للجاهلين تنقطع مبررات الذم ويتضح للقارئ مغزاه فيقرر إغلاقه ليتسنى له النظر في المغزى الجديد.

♦ **بنية «الهجاء»**

عندما يقرأ القارئ البيت (40) يجد نفسه معلقاً بين منظورين، منظور الحكمة «ينكر العقل... » ومنظور الهجاء «غِرٌ تعامى»، ولأن شخصية «الغِر» كانت قد حضرت سابقاً في بنية السخرية فإن القارئ يرجّح منظور الهجاء، ومع أن البنية الأولية لا تقدم إلا «المهجو» فإن «الهاجي» يحضر بصوته الحاد وكلامه اللاذع، وتقصد قراءة القارئ لهذه البنية إلى كشف مغزى الهجاء وحصر مستحقاته المفترضة، ولأن القارئ يدرك أن موضوع الهجاء يتصف بالمواجهة والمباشرة، فإنه لا يهتم في هذه البنية بالبحث عن الأثر الجمالي بقدر اهتمامه بمساعدة النص لاستيلاد المعنى، ولذلك فإن القارئ يبني افق التوقعات منذ البداية على المعاني السيئة لشخصية «الغِر»، ولا ينظر القارئ إلى واقعية هذه الشخصية لأن المواد التي يشيد بها المعنى المنتج للشخصية ليست من الواقع، فالقارئ يعمل ضمن البنية الأدبية فقط ولا تعنيه المقتضيات الخارجية بشيء، وبذلك يتحمل القارئ بكل هذه المسلمّات عند تشييده لهذه البنية، ولمّا ينتقل إلى البيت (41) يجد أن محددات النص تستبعد تفسير لقب «الغِر» بالنظر للعمر، ويدرك القارئ أن «الغِر» ليس كائناً إنسانياً ولا يتطابق مع الإنسان حتى في مرحلة الطفولة، ولا يتصل –بالتالي– بالتجارب الإنسانية والمواضعات الثقافية التي تشكل حضارة الإنسان، ولذلك يجعل القارئ هذه الشخصية لا تميز بين الريح الغربية «الدبور» والريح الجنوبية «النعامى» فهما بالنسبة لها شيء واحد، وتموضع صفة «عدم التمييز» و«التيهان» في أفق القراءة يجعل القارئ في حالة من التوتر لمعرفة المستحقات المفترضة لذلك التموضع، فيقرأ البيت اللاحق «42: إنْ رأى ما يَسرُّهُ كانَ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ليثاً * أو دهثهُ الخطوبُ صارَ نَعامَا»، وتتحقق توقعات القارئ باختلال الرؤية لدى «الغر»، ويقوم القارئ بإنشاء البنية الصورية للمعنى فيتحول «الغر» إلى «أسد» عند السرور و«نعامة» عند الخطوب، ولأن هذا التحوّل ليس مبرّراً ولا يتم في الوقت المناسب، حيث يتحوّل «الغر» إلى «أسد» في الوقت الذي يتطلّب الرفق ويتحوّل إلى «نعامة» في الوقت الذي يتطلّب الشدّة والحزم، فإنه يصبح مهدداً بافتراس نفسه المنفردة ويهرب إلى افتعال المشاكل:

«43: يَرفعُ الفعلَ بالنّواصبِ عَسْفاً * عندهُ مصدرُ القُعودِ قِياما».

وينظر إليه القارئ هنا في صورة الشخصية العبثية الغوغائية التي لا تدرك القوانين وتحطمها جهلاً بأهميتها، وتصفُ القراءة هذه الصفات مع الصفات السلبية السابقة للغر، ولا يجد القارئ حدّاً لتناقضات «الغر»، وعليه بالتالي أن يتوقع كل ما يمكن أن تؤدي إليه تلك التناقضات من عواقب، وفي البيت التالي (44) تظهر للقارئ عواقب «عدم التمييز» و«الجهل» التي تحرم «الغر» رؤية مصلحته، ويشيّد القارئ ذلك المعنى في صورة وجود «الغر» بالصحراء ونصبه وحاجته إلى ماء، والماء بجواره لكنه لا يتبين حقيقته بسبب صفاته السلبية فلا يتمكن من الاستفادة منه، و وجود «الغر» بهذه الحالة المزرية يوتر القارئ وتدفعه الحبكة للبحث عن حل، ولذلك يمضي لاستكمال المغزى وبناء الأفق وتحقيق التماسك بالبيت (45) فيقرأ «سَلّم الأمرَ إنْ خَفي عنكَ واصْمُتْ»، لكن القراءة تقع في «فراغ» يقطع السياق الهجائي، ويتدخل القارئ لملء «الفراغ» بما يربط البنية ويحل الحبكة، فيحول الصوت الحاد الذي ظهر مجدداً إلى «هادٍ» يوجّه «الغر» إلى «الصمت» ليقوده «الصمت» إلى «تسليم الأمر»، وعندما يظهر السؤال عن المرشح لاستلام الأمر يبرز الجواب في قاعدة منطقية يقدّمها البيت «46: كلُّ منْ لمْ يرَ الهلالَ عيانا * سلّمَ الأمرَ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

للبصير اعتصاما». وتنبثق بذلك شخصية «البصير» لتستلم الأمر وتعصم «الغر» من السقوط، ويقوم القارئ بغلق المغزى على تلك النهاية السعيدة التي تولد بنية جديدة.

- **بنية «النصح»**

تتوسع البنية الأولية «أو المخططة» باستمرار لاستيعاب البنى المتحققة بفعل القراءة، وتشق البنية الكلية طريقها-بمساعدة القارئ- للتشكل حتى تكتمل عند آخر بيت مثلما هو مقرر في الأسس النظرية للقراءة، وعندما ينظر القارئ إلى الأبيات (47) و(48) و(49) التي تشكل البنية الجديدة، يجد أنها في «النصح» ويجد أنها ليست مستقرة ولا ثابتة، والسبب في ذلك أنها تعتمد على صوت «ناصح» لا يلبث أن يتغير في منتصفها إلى صوت «مادح» لشخصية «المليك»، وتعرقل البداية الغامضة لهذه البنية محاولة القارئ لتشييد المعنى وبناء الأفق، فما عدا شخصية «المليك» -الفرعية- لا تظهر ملامح الشخصيات الأساسية للمنصوحين، فهم في البداية «أهل العقول» وإن كانوا أهل عقول فما الداعي لنصحهم؟ وهم أيضا «أهل نعمان» وفي هذا التركيب يجد القارئ فراغا نصيّا كبيرا لأن ما يعتمد عليه من مواضعات يعرّف «نعمان» بأنه موضع قريب من «مكة» يكثر فيه شجر الأراك، ولا يهتم القارئ بمسميات الأمكنة لكنه لا يجد تأويلا يربط هذا المكان بـــ«أهل العقول» و«المليك»، وفي النهاية فإن ما تدل عليه عبارة «من لم يخش في الإله ملاما» لا يسعف القارئ في تحديد شخصيات الصورة، وفي سبيل فتح المغزى وتكوين البنية يضطر القارئ إلى«صهر» تلك الشخصيات المتعددة لينتج شخصيات «منصوحة» تتحول بـــ«مراقبة الله» إلى شخصيات«مصلحة» لأمرها مع المليك، وتتحول في النهاية إلى شخصيات «كرام»، ولا يجد القارئ ما يحقق تحول الشخصيات «المنصوحة» إلى «كرام» ولا ما يوضّح مسلك تلك الشخصيات، إذ تتكمش بنية «النصح» لتتمدد على حسابها بنية «المدح»، وبذلك يكون التحول هو المغزى الوحيد للنصح، فيقرر القارئ إغلاقه ليفتح المغزى الجديد للمدح.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

♦ بنية «المدح»

يحتسب القارئ أن هذا الظهور لـــ«الممدوح» هو الظهور الثاني لهذا الكائن الذي لا يتحقق إلا في ذهنه، ويمارس القارئ قراءته من منظوره الوحيد الذي يشكل المغزى وينتج الأثر، أما الأفق فيتكون من الصفات التي يرتبها القارئ في مدركات الوعي السلبي، وقد «تموضعَ» الممدوح في البنية السابقة (47-49) من الناحية الزمنية في «آخر الدهر» ومن الناحية الوظيفية «خاتم الملوك»، وتنشئ هذه المواضعات جدلاً حاداً بين القارئ والنص، فالتحديد المسبق للنهايات لا يترك مجالاً لتحرك القراءة، ويصل القارئ إلى حل هذه الإشكالية بتأويل مفردة «آخر» بـــ«آخر دهر المنصوحين» وتأويل مفردة «خاتم» الملوك بـــ«خاتم ملوك المنصوحين»، وبذلك يوحّد القارئ بين «الممدوح» و«المنصوحين» زمنياً ويفرّق بينهما وظيفيّاً، وبهذا يستطيع القارئ مباشرة القراءة ويكوّن صورة تمتد عبر البيتين (50) و(51)، وهنا تظهر إلى جانب «الممدوح» شخصية «المادح» بفعلها، في حين نابت «الخطوب» عن شخصيات «الإنجليز» التي لم تظهر بشكل مباشر، ويمكن اعتبار«النصارى» و«المادح» من الشخصيات الثانوية للحبكة التي تأسست على مواجهة «الممدوح» لـــ«الخطوب»، وقد انكشفت المواجهة عن اضمحلال «خطوب الإنجليز» وفرارها «تقرع السن» ندماً عند «تجلي» الممدوح. وبانسحاب «الخطوب» يسيطر «الممدوح» في الأبيات (52) و(53) و(54) على الصورة، وتتوسع سيطرة «الممدوح» لتشمل «الزمان» الذي يغطي «الممدوح» أثناء انسحابه ويقوم بحمايته، ويتحول «الممدوح» إلى كائن متفوق بـــ«العقل» و«الفعال» و«النائل» و«الكلام»، والقارئ لا يرتب هذه الصفات بشكل اعتباطي لأنه يدرك أنها تحتكم لصفة واحدة هي «العقل»، فالفعال بالعقل والنائل بالعقل والكلام بالعقل، وبذلك يتأهل هذا الكائن لإزالة ظلام الخطوب وكشف لثامها، ويكتمل مغزى «المدح» بأحقية «الممدوح» في الزعامة فيغلقه القارئ ليفتح مغزى جديداً.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

♦ «استكمال النصح»

يتفاجأ القارئ بعودة النص لاستكمال بنية النصح، وما يسوّغ هذه العودة-لدى القارئ- هو اتضاح صورة الممدوح في البيتين (55) و(56) للمنصوحين، وبعد أن يظهر جميع المنصوحين في مكان واحد «أهل نعمان» وقد كفاهم ﴿الله﴾ الضّمام (الداهية الشديدة) يبرز «الناصح» مطالباً المنصوحين بالحمد والشكر وجني الثمر اليانع وعدم خبط الشوك حتى لا يضرّهم، ويتوحد بذلك «الناصح» و«المادح» في شخصية واحدة تطالب «أهل نعمان» بأخذ إيجابيات «الممدوح» وعدم التعرض لسلبياته، فيكتمل المغزى وتملأ البنية ويتماسك الأفق وينتقل القارئ إلى البنية الأخيرة.

♦ بنية «الابتهال»

يتضح من الأبيات (57) و(58) و(59) و(60) و(61) و(62) و(63) أن النص تحوّل إلى بنية الابتهال ﴿للرب﴾، ويشكل القارئ قراءته لهذه البنية من منظور «المبتهل»، ويمثل «المبتهل» الشخصية التي ترفع ﴿للرب﴾ قائمة الطلبات المرفقة، وتمثل فحوى هذه القائمة المغزى الذي يملأ القارئ به البنية الفارغة، ولما كان «المبتهل» ليس شخصاً محدداً فإن طلباته العامّة تم جلبها من المواضعات المعتمدة على المعتقدات، ويدرك القارئ أن هذه المعتقدات والتصورات تؤسس للبنية المستقرة للنص وليس غريباً أن ينتهي بها.

وكل الشخصيات الحاضرة والغائبة وكل الموجودات والمدركات تعتمد في وجودها هنا على ﴿الرب﴾ وهو ما لا شيء قبله ولا شيء بعده ولا يوجد شيء إلا به، وباختصار فإن حضور الموجودات مفتقر ﴿للرب﴾.

أما الإشارات «أيد، اظهر، احم، اسبل، اشدد، اقطع، صن، صلّ» فيجد القارئ أنها مرفوعة إلى﴿الرب﴾ ولا يتحقق منها إلا ماشاء، بمعنى أن هذه الإشارات ليست أفعالاً في الأساس لأنها لم

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تحقق، وحتى ﴿الرسول﴾ فإنه لا يتحقق إلا بإضافته إلى ﴿الرب﴾، والشخصيات الأخرى «الآل» و«الصحابة» تابعة ﴿للرسول﴾ في إضافته إلى ﴿الرب﴾.

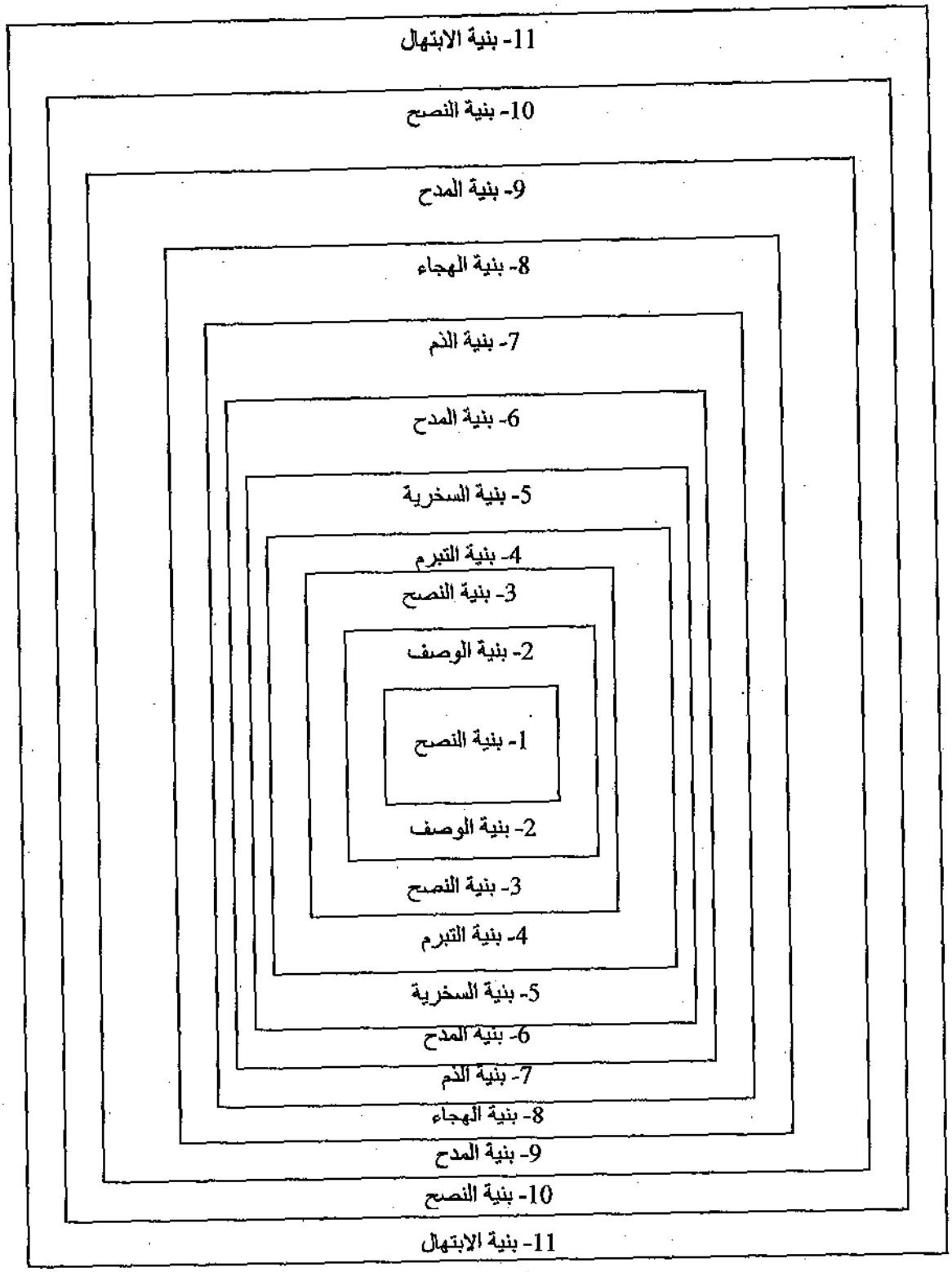
أما «المليك» و«الناصح» و«المستقيم» و«المحققين» و«السلطان» فهي –عند القارئ– مسميات لم تتحقق لأنها تتعلق بالأفعال التي ليست متحققة، وبذلك تصبح الدعوات والرغبات الظاهرة والباطنة «للمبتهل» ليست واقعة لأنها تتعلق أيضاً بالإشارات (الأفعال) التي ليست متحققة.

أما «النوق» و«الحمائم» و«الإلف» و«النسيم» و«الخزامى» فيجد القارئ أنها تتعلق بالدائرة السفلى للأفعال «حنّت، تغنّى، يندب، حرّك» التي تتعلق–بدورها– بالفعل «صلّ»، وبذلك يظهر أن تلك الأفعال ليست أفعالاً إلا من حيث المسمّى وأنها ليست متحققة لا هي ولا ما يتصل بها من مسمّيات. وكل ما عدا﴿الرب﴾ من الموجودات الأخرى التي ذكرها ولم يذكرها «المبتهل» فإنها ليست واقعية ولا جوهرية، وبالنظر إلى«المليك» و«الناصح» و«المستقيم» و«المحققين» و«السلطان» و«النوق» و«الحمائم» و«الإلف» و«النسيم» و«الخزامى» يجد القارئ أنها انتهت في وجودها الوهمي، ولو كانت موجودة حقاً لظلّت لأن الموجود الفعلي لا يمكن أن يتلاشى كلحظة عابرة، وأيضاً لو كانت موجودة حقاً لتصارعت على «الوجود» لأن «الوجود» شيء واحد.

أما«المبتهل» فهو ليس حقيقيّاً ولا محدداً لأنه لا يوجد إلا في تصورات ومدركات القارئ الضمني، وعندما يرى «القارئ» أن كل الأسماء والمسميات التي مرت في بنية النص ليست حقيقة ولا واقعية وأنه لا توجد حقيقة سوى ﴿الرب﴾ يكتشف بذلك مغزى بنية «الابتهال»، ويغلقه على تلك الحقيقة الوحيدة، ويكشف هو بقراءته الحقيقة الإفتراضية لبنية النص ككل، وأنه جزء من تلك «البنية الكلية» التي تشكلت وتوسّعت على هذا النمط:

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

12- البنية الكليّة



© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل السادس: البنية التصويرية

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مقوّمات البنية التصويرية

لا تظهر الصور التي يكوّنها القارئ في النص المطبوع، كما لا تنتج من خيال القارئ وحده، فهي تنبثق من إسقاطات القارئ لكنها تخضع للإشارات النصية، ومن الصعب تحديد النقطة التي يحدث فيها هذا التفاعل الذي يصنعها: **"فما نراه هنا هو واقع معقّد complex realityيختفي فيه الفارق بين الفاعل والمفعول"**[1].

وسبب ذلك أن الإشارات النصية لا تتخذ مدلولها الكامل إلا من خلال إسقاطات ذات ما subjectفي ظروف غير مألوفة تقع تحت عتبة الوعي، ولا يتصل القارئ عند تكوينها بالمشاهد الواعية لذا سمّى هوسرل Husserl الصور بالتراكيب السلبية«Passive syntheses»[2]، والصورة هي حدّ وسط بين الوجود المفترض والوجود الحسي:

"فهي تسمو على ما هو حسّي لكنها لم تتحول بعد إلى شيء مدرك"[3].

والتصور الذهني «للتراكيب السلبية» هو شيء يصاحب القراءة ولا نكوّنه بتركيز الانتباه على موضوع محدد ولا هو بالهدف الذي نسعى لتحقيقه من خلال القراءة، بل يحدث بالتفكير في شكل الشيء الغائب، فالقارئ يقرأ قول أبي الصوفي في «ظفار»[4]:

أمست ظفارُ بأمـــــــــنِ اللهِ في حرمٍ ❊ ووجهـــــــها بمليكِ الأرضِ ريّانُ

تهمي بها من سحابِ الفخرِ غـــــادية ❊ يخضرُّ من ودقها للمجـدِ أغصانُ

---

(1) Iser: The Act of Reading, p:135.

(2) Ibid, p:135.

(3) Ibid, p:136.

(4) ديوانه، ص: 182.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

واستمطرتْ تذرفُ العينين من فـــرح ❊ إن الكريمَ لـــــيبكي وهْوَ فرحانُ!

وغيّمَ الأفقُ وانهلّـــــــــتْ مدامِعُهُ ❊ كأنّما قـــــــدْ عرّا عينيهِ هَمْلانُ

واخضرّتِ الأرضُ مثلَ الروض ضاحكة ❊ وقدْ كســـــستها ثيابَ الزهر ألوانُ

بنفسجٌ وشميمُ الجلنـــــــــــار بها ❊ وزمْبقٌ وكبـــــــارُ الدوح ميطانُ

والياسمينُ كمثل الـــــــــدوح مشتبكٌ ❊ وقد كُسي من ثيابِ الزهر أكفانُ

فلا يشعر بنفسه إلا في وسط الصورة الجمالية «لأرض اللبان» بكل تفاصيلها من حدائق وأشجار وجبال خضراء وجداول وأنهار ورذاذ، فعملية التصور الذهني يثيرها النص بمجرّد ممارسة القارئ للقراءة، وكل النصوص الأدبية تعتمد على هذه التقنية لأن الجوانب المخططة للنص لا تهيء إلا الظروف المنشّطة لخيال القارئ، ولأنّ الوصف الشعري يعتمد على خيال القارئ ـــ فإنه لا يمكن أن يتجسّد، وإذا ما حدث أن تمّ تجسيده «بالرسم» مثلاً أو بتصوير المشهد في فيلم سينمائي ثم شاهده قارئ النص الأصلي فإن ذلك قد يسبب له الإحباط، فلو قرأ قارئ وصف«مسقط» يوم المولد النبوي الشريف (سنة 1333هـ) في قصيدة أبي الصوفي[1]:

للكون من بحـر السرور تدفّقٌ ❊ منهُ تعـــــلٌ الكائناتُ وتُغْبَقُ

نشرَ الجمالُ على شوارع مسقطٍ ❊ حُلَلاً يحاكُ بها الجلالُ ويُنْسقُ

ثمّ قدّرَ لذلك القارئ أن يشاهد تصويراً «لمسقط» في ذلك اليوم فالمتوقع أنه سيشعر بالإحباط، والسبب أن التصوير البصري يفرض شيئاً كاملاً في لحظة واحدة، بينما يظل ذلك الشيء طليقاً

---

[1] المصدر نفسه، ص: 157.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في خيال قارئ النص الأدبي ولا يتطابق مع ما يتكون في خيال قارئ آخر، كما أن الصورة الذهنية التي أنشأها القارئ من النص يتم تجميعها بعد تعديلها في أوقات مختلفة، فهي تخضع لحالة من التغير المستمر لأن كل مشهد لا يكتسب مدلوله إلا من خلال ارتباطه بالمشاهد الأخرى، وكل صورة يقرأها القارئ في النص يعيد بناءها بالصورة التي تليها.

وحتى لو كان الشيء الموصوف معهوداً في ذهن القارئ إلا أن غيابه عند القراءة يستولد حالة ذهنية يمتزج فيها الخيال بالعاطفة، وليس أدل على ذلك من النصوص التي تذكر القارئ بمرحلة الطفولة أو بعض الأوقات الجميلة، والقارئ في مثل هذه الحالة يندمج في عملية صنع الصور بأحاسيسه وشعوره وعلاقاته، وتجعله تلك الصور يعبر إلى حالة من «اللاإدراك» تسيطر عليه ولا يستيقظ إلا عند انتهائها، ولنتأمّل هذا المثال من الوصف الزمني[1]:

يا ليلةً رقصَ الزمانُ بزهـــوها ❊ وبأنسِـــــــها قد غنّتِ الأطيارُ

بِتْنا بها والأنسُ يعتنقُ الهـــوى ❊ وبكفـــــــها تتناشَنا الأسحارُ

حتى إذا هجم الصباحُ برمحـــهِ ❊ والليـــــــل ظلّ كأنّه أطمارُ

والنجمُ يرمقُ من وراءِ غمامـــةٍ ❊ والصبحُ كـــــرٌ وللظلام فِرارُ

والطيرُ يهتفُ بالهديل ترنّمـــــا ❊ فكأنّما نغمـــــــــاتها مزمارُ

والروضُ أزهرَ والغصونُ تفتّحتْ ❊ أكمامها ببنفســـــــج وعَرارُ

والطيرُ ينثرُ بالأزاهر لؤلـــــؤاً ❊ والوردُ في كـــفّ النسيم بُدارُ

---

[1] المصدر نفسه، ص: 132.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

طفحَ السرورُ وهبَّ بردُ نسيمـهِ ❊ والصبحُ أسفرَ مـا عليهِ غبارُ

وغدا الدُّجى بيدِ الصباح ممزّقـاً ❊ لمّا بدا وتفـــــــرّقَ السمّارُ

فالنص يشكل هنا حالة من الوصف الزمني يتعدّى «مجلس السّمر» الذي ينطلق منه، وهو يقدم للقارئ كل ما يحتاجه ليقوم بعملية صنع الصور، وأول ذلك تلك التراكيب السلبية الباعثة على تحقيق الصورة ومنها «رقص الزمان بزهوها» و«غنّت الأطيار» و«الأنس يعتنق الهوى» و«بكفها تتناشنا» – من النشش وهو السوق الرفيق – وكذلك التراكيب السلبية التي تحثه على تصوّر تغيّر الوقت وانتقاله من الظلام إلى الصباح وتتمثل في «رمح الصباح» و«أطمار الليل» و «النجم يرمق» و«الصبحُ كرَّ» و«للظلام فرارٌ» و«والطيرُ يهتفُ» و«الروضُ أزهرَ» و«الغصونُ تفتّحتْ» و«ينثر لؤلؤاً» و«الورد يدار» و«هب برد السرور»، وبعد أن يشغل القارئ المكان المخصص له في النص ويقوم بتجميع معاني هذه التراكيب السلبية باستعمال «وجهة النظر الطوافة» –يبدأ بعملية التصوير الذهني لتلك الليلة، فيتصوّر ليلة سمر صيفية عبقت بكل أنواع السرور، ضمت مجلس السمر في الهواء الطلق حيث الأزهار والأطيار تغني والنجم يرمق المشهد بأشعته، وعند انتقال الوقت من الليل إلى الصباح يتحول ذهن القارئ إلى الإحساس بالبرودة الخفيفة التي تحدث قبل انبلاج الصبح، وإلى صورة استيقاظ الأشجار وتفتح أوراقها وأزهارها بعد أن كانت تكسفها طوال الليل من النعاس، وفي المرحلة اللاحقة يربط القارئ هذه المواضعات بتجاربه وأحاسيسه المترسبة في أعماق اللاوعي فينطلق من النص ليمارس حدثاً خاصاً به، فقد يستذكر شيئاً مضى أو يتمنّى شيئاً يسعده ويرغب في تحققه، وفي الحالتين فإنه يربط الماضي بالحاضر بالمستقبل، فالحالة الأولى تأتي من الماضي إلى الحاضر لتتكون في المستقبل بصورة عاطفية لم تحدث من قبل، أما في الحالة الثانية فإنه ينطلق من الماضي ليتمنى

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

في الحاضر تحققها في المستقبل. وهذا بالتحديد ما يفسّر تأثير النصوص الغرامية على القارئ، فالقارئ في تلك النصوص لا يقرأ إلا نفسه لاغير، فإذا كان النص الذي يتأثر به قائماً على وصف الاتصال الجسدي فإنه يمارس العلاقة الجنسية بصورة ذهنية تخالف في معظم الأحيان معطيات النص، وإن كان النص قائماً على الشوق والذكرى فإنه يمارس النص كحدث يتحقق في عالم اللاوعي، ولهذا السبب نجد أن معظم قصائد المديح الرسمي كانت تبدأ بالمقدّمة الغزلية وما يتفرع عنها من شوق وحنين، فقد كان الغزل -وما زال- يمثل المنطقة المألوفة التي يلتقي فيها النص بالمتلقي الذي يخوض التجربة بشكل جمالي، فسواء كان المتلقي ذكراً أم أنثى فإنه سيتوافق مع النص الذي لا يعبّر عن تجربة واحدة لشخص واحد، بل يكنز التجارب الإنسانية في بنية واحدة تختصر الدقائق والحيوات والأحاسيس والعبرات في بضعة أبيات، ولنركز قليلاً على الإشارات الدلالية للوازم هذا النص[1]:

يا عاذلي والعذلُ مجلبـــــة الضّنى ❊ إن الجفا بعد التواصـــــل يصعبُ

لو كنتَ تدري ما حملتُ من الهوى ❊ لعلمتَ أن الحـــــبَّ أمرٌ متعبُ

لو نارُ وجدي بالبحـــــار لأصبحت ❊ غوراً وماءُ صبابتـــــي لا ينضُبُ

يا مُتلفي بالهـــجر حسبُكَ ذا الجَفا ❊ فالحبُّ يقتلُ والتّجـــافي يَسْـــلُبُ

عجباً لقلبٍ لا يرقُّ و إنّـــــــــهُ ❊ أقسى من الصّخر الأصمّ وأصلَبُ

إنّ الغرامَ إذا تحكّمَ في الفتـــــــى ❊ فهوَ البلا إن لم يجـــــد ما يطلبُ

أتكلفُ السلوانَ و هوَ يعزّنـــــــي ❊ إن السّلوَّ عن الأحبّـــــــةِ يَعْزُبُ

---

[1] المصدر نفسه، ص: 22.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يكاد هذا النص يحقق في كل أبياته درجة عالية من التوافق بينه وبين القارئ لأن التجارب التي يركزها على هيئة أحكام مسرودة لا يمكن أن تعارض وجهة نظر القارئ، وهذا مرّة أخرى يذكرنا بنظرات الفيلسوف الإيطالي المعروف جامباتستا فيكو الذي رأى أن الخبرات الإنسانية تتحول بفعل الحكمة الشعرية إلى شكل ميتافيزيقي تمكّن الإنسان من تكوين نفسه[1].

ولذلك، فإن النص عندما يتوجّه إلى تصوير امرأة -في السياق الغزلي- فإنه لا يقتصر على الصفات الجمالية لتلك المرأة فقط بل يجمع فيها كل ما يمكن من صفات الإثارة التي تُعهد في النساء، ومع أن إثارة كل امرأة تعتمد على شيء قد لا يتوفر في غيرها فإن غالبية النصوص الغزلية تجمع كل صفات الجاذبية مثل اتساع العينين وطول الشعر و رقة الخصر و اكتناز الردفين وتورّد الخدين وتفليج الثنايا أو غيرها، وقد لا تقتصر الصورة على الصفات المحسوسة فتتعدّى ذلك إلى إثارة صوت المرأة أو سلوكياتها أو مشيتها أو بسمتها أو حتّى طريقة لبسها، بالتالي يقوم النص هنا بعملية إسقاط كل الصفات الجمالية على المرأة التي يصفها كما نرى في هذا المثال[2]:

بَرزَتْ فكلمتِ القلوبَ بصـــــــارمٍ ❊ أبداً يُسَلُّ مـــــن اللواحظِ والحَوَرْ

وبدَتْ فأسبلتِ الشَّقيقَ فـــما رأتْ ❊ عيناي بدراً قـــــدْ تجللَ بالشَّعرْ

وبورِدِ وَجْنَتِها لقدْ صـــــبغَ الحيا ❊ سودَ الذوائـــبِ إذ تألقَ وانتشرْ

منْ قوسِ حاجِبِـــها رمتْ فأصابني ❊ سهمٌ تُصابُ بهِ القلـــوبُ إذا وُتِرْ

---

[1] هوكز، ترنس: البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، نشر دار الشؤون الثقافية العامة-بغداد، الطبعة الأولى 1986، ص: 11.

[2] ديوان أبي الصوفي، ص: 127.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

طلعتْ محجّبةُ الجمـــــالِ فلو بدتْ ⁂ للناظرينَ بحُسْنِها بَـــــرقَ البصرْ

وتلفّتتْ فرأيـــــــتُ خِشْفاً راعَهُ ⁂ قدْحُ الزّنادِ فصـــــــدَّ عنهُ أو نفرْ

أو بانـــــــةً لعبَ النسيمُ بغُصْنِها ⁂ فتأوّدتْ والريـــــــحُ تعْبَثُ بالشّجرْ

قالـــــتْ وقدْ لعِبَ الدّلالُ بِقدّها: ⁂ مالي أراكَ تهيـــمُ في وادي الفِكَرْ؟

فعجبْتُ من صنمٍ بهيكـــلِ شادنٍ ⁂ نَظَمَ الكلامَ وأيَّ دُرٍّ قـــــــدْ نثرْ

فشددتُ عزمي للدّنو وقلـــــتُ: يا ⁂ ملِكَ الجمـــــــالِ أأنتِ من البشرْ؟

فاستضحكتْ عُجباً وقالتْ: ما ترى ⁂ شعري بصِبْغِ الأرجوانِ قدِ انتشرْ؟

قامتْ تودّعني وقلـــــــتُ بلهفةٍ: ⁂ للهِ مـــــــا أدهى الفراقَ وما أمَرّْ!

شيّعْتُها نظراً و قلـــــتُ لها: قفي ⁂ كيمـــــا أزوّدَكِ الفؤادَ على السّفرْ

قالـــتْ وقدْ جرتِ الدّموعُ بخدّها: ⁂ رفقاً بسائلِ مَدْمَـــعـــــي لا تَثْثَهِرْ

أ«أليسُ» مهـــــلاً زوّديني نظرةً ⁂ إن الوقار فى هواكِ قـــــــدِ انفطرْ

تتطور في هذا النص الصورة التي يكوّنها القارئ للمرأة من الجزئيات إلى العموميات إلى الصوت والحركات، ومع أن مصدر الصورة هي فتاة أوروبية تدعى «أليس» – كانت قد زارت مسقط في 1330هـ/1912م– إلا أن النص جمع فيها معظم التفاصيل الجمالية المعهودة لصورة المرأة العربية.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولا يدلّ هذا النص على عدم استقلال الغزل عن النسق الذوقي والجمالي للمجتمع فحسب، وإنما يدلّ بشكل واضح على تجاوز النص للصورة الحقيقية للفتاة إلى الصورة المثيرة للمرأة، وتجمع هذه الصورة الكلام الدقيق واللواحظ القاتلة وحَوَر العينين وبياض الوجه وطول الشعر وتورّد الوجنتين من الحياء وسود الذوائب وتقوّس الحواجب وسفور الجمال ولفتات الظبية الحذرة والقوام المتماوج الذي يشبه تأوّد البانة عند هبوب الريح، والقد المائس والدلال الذي يؤثر على الحركات وعفوية الكلام وقلته والتجاوب والضحك والتعجّب واللون الأرجواني للشعر والرقة والتـأثر.

هذه الأوصاف حتى لو انطبق بعضها على الفتاة الأوروبية فإنها لا تعبّر عن فتاة بعينها بل تقدّم الصورة العامّة للمرأة في النسق الفكري والجمالي الذي أنتج النص، وبذلك يحقق النص اتصالاً مؤثراً مع متلقيه المباشرين وقد يحقق نفس التأثير مع متلقين لاحقين إن ظلت الصورة الجمالية العامّة هي نفسها لم تتغير، والسبب في ذلك أن القارئ عندما يقرأ النص لا يقرأ إلا نفسه، فإن توافق مع ما يكوّنه فإنه سيسقط عليه تجاربه، و قد يعيش التجربة من جديد بشكل مغاير للنص، وإن لم يتحقق التوافق فسيتلمّس الجوانب الجمالية للصورة، أمّا إذا لم يجد ما يتأثر به فسيتخذ موقفاً نقديّاً من النص، وقد يعتبر النص كشفاً للأنساق الفكرية والذوقية والأدبية في زمنه، وسيحكم على تقدّم أو تأخّر المجتمع والأدب –في ذلك العصر– من خلال النص، وهكذا في النهاية لن يصل القارئ إلا إلى ما يوافقه.

ويتضح بهذا المثال أن النص يحشد التجارب الذاتية للقارئ ويوجهها لملء مخططاته الفارغة، وتصبح كل المعايير الاجتماعية والتلميحات العاطفية والأدبية –في النص– تشكل مخططات تصوغ المعارف والذكريات التي يحتجزها عقل القارئ تحت عتبة اللاوعي، ويكشف هذا عن أهمية الرصيد في بناء الصورة النصية، وكلما زادت حساسية القارئ للمنبهات النصية زادت قدرته على بلوغ ذروة التجربة الخيالية. ويمكن للمخططات النصية أن توجه خيال القارئ ليس

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فقط إلى تصور «الحدث» الذي يقبل التصور بل إلى استشفاف ما لا يتوقع مطلقا، وهنا يمكن وصف الإشارات النصية بأنها إشارات فارغة لا تعبّر عن المقصود، ويمكن التدليل على ذلك بالرمز للممدوح بـــ«النفس» في هذا المثال[1]:

في رياض المجدِ نفسٌ غرستْ ❊ فشذاها من عبير الفضلِ نفحُ

قد زهت أغصانها مـــــن كرمٍ ❊ فجناها كرمٌ محْـضٌ وصَفحُ

فالصورة هنا رمزية لا تعبّر عن المقصود ولا حتى اللغة تصف شيئا معقولا، ويقع القارئ في واقع تعدّى الإبهام إلى التنافر «**فشذى جنى أغصان الكرم ينفح من عبير فضل نفس غرست في رياض المجد**»، وباستعمال كل استراتيجيات القراءة يفك القارئ شفرة الرمز ليصك أجزاء الصورة على خشبة المعنى كردّ فعل على تلك الإشارات الفارغة، وبذلك يتوصل إلى المعنى القابع في أعماق النص بتعبير لم يعهده من قبل.

ومثلما تساعد «الفراغات»على بناء الصور فإنها تؤدي أحيانا إلى تعطيل عملية التصوير مما يضطر القارئ إلى التخلي عن صور كوّنها ما كان يتصوّر أن يتصوّرها بالتصوير المعهود، ويقوده ذلك إلى موقف قد يحدث صداما بين الصور[2].

ويمكن إيجاز العنصر الجمالي الكامن في التصور المعطّل بأن التصوّر المعطّل يسير عكس اتجاه توقعات القارئ المعتادة ليفسد المعرفة التي يقدمها النص أثناء عملية صوغ الشيء الخيالي، وبانتزاع القارئ من صور الدرجة الأولى يتم دفعه للاستجابة لما انتجه، ويتم في الوقت نفسه

---

[1] المصدر نفسه، ص: 43.

[2] Iser: The Act of Reading, p:188.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

استثارته لتصوّر شيء لم يكن يقبل التصوّر، ومع أن القارئ يظل أسيراً للصور التي يبنيها وهو يقرأ فإن تصادمها يربط القارئ بالنص الذي يندمج فيه[1].

فالقارئ يرد على كل فراغ يعطّل عملية التصور أو يقطع تتابع القراءة بتكثيف عمليات التصوّر الذهنية، فالقطع المفاجئ لمسار الحبكة يدفع القارئ للبحث عن الصلات المفقودة بين الإشارات فيبث الحياة في مواقف النص كما لو كانت واقعة بالفعل، وهذا ما يحدث مثلاً- في هذا النص الذي وصف به الشاعر الروض المحيط بقصر الممدوح[2]:

والطلحُ يبسطُ نحوَ الزهـــرِ ساعدَهُ ❊ يشيرُ بالكفِّ أنَّ الـــــوردَ من حشَمي

ذاكَ البنفسجُ والرَّيحـــانُ بينهما ❊ تخاصمٌ ينصِبانَ الـــــوردَ للحُـكُـمِ

والجُلّنارُ يقولُ: الزّهـــرُ يشهدُ لي ❊ بأنني بارقٌ قـــــــدْ لاحَ من إضَمِ

والياسمينُ شقيقُ الـــوردِ يفخرُ مِنْ ❊ حُسْنِ البياضِ يقولُ: الحُسنُ منْ شيَمي

والروضُ يضْحكُ إنْ قامَ النّزاعُ بهِ ❊ ما بينَ منتصرٍ فيـــــــهِ ومنهزمِ

تطاردتْ سَطَراً أشجـــارُهُ وغدَتْ ❊ معكوسةً باشتبـــــــاكِ الأصلِ والقِممِ

من كلِّ فاكهةٍ زوحان قـــدْ نظما ❊ بسلكِ روضٍ بديـــــــعِ الحسنِ منتظِمِ

يحفـّهُ النهرُ ثجّاجاً لـــهُ زجلٌ ❊ ينهلُّ تيّارهُ مـــــــــن بحرهِ الخِضَمِ

والطيرُ ترجزُ بالألحـــانِ مُطربـــةً ❊ يهيمُ ما بينـــــــها الشحرورُ بالنّغمِ

---

[1] Ibid, p:189.

[2] ديوان أبي الصوفي، ص: 169.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالحوار القائم بين مكونات الرّوض –في هذا النص– يعطّل توقعات القارئ ويفاجأ بتصوّرات لم يكن يتصوّر أنه سيتصوّرها، وبالرغم من ذلك فقد سمحت له عمليات التصوّر المعطّلة ببث الحياة في المشهد بشكل مكّنه من سماع الأزهار وهي تتلاحى حول أيها أجمل أو أحلى أو أمثل، كما تمكّن من سماع الروض ورؤيته وهو يضحك وصخب الأشجار وهي تتشابك كأن بعضها يطارد بعضا وزجل النهر عند تدفقه وارتجاز الأطيار عند طربها وتنويع الشحارير لأنغامها.

وكان النص ينتزع القارئ من كل صورة يكوّنها ليوجهه إلى جزئية تعدّلها وتحوّلها إلى صورة جديدة أو ينقله إلى ما يستدعي تكوين صورة كاملة تعارض الصورة السابقة فتلغيها أو تسدُّ أفُــقــها، وهذه العمليات تقود القارئ دائما إلى التعديل والتغيير المستمر في مستوى التوافق بينه وبين النص، فإذا تمثّل استقواء «الطلح» بأشواكه على «الورد» في الصورة الأولى التي جعلت «الورد» تابعاً «للطلح»، فإن هذا التصوّر ينتقض بالصورة الثانية التي تجعل «الورد» حكماً بين «الريحان» و«البنفسج»، وأما ما لا يجري تعديله فإنه يتحوّل بتقدّم القراءة إلى صور المشهد التي اكتملت في الخلفيّة، وعلى ضوء ذلك يواصل القارئ تكوين الصور وصقها إلى جانب بعضها، ويؤدي هذا الصف إلى إلغاء القواطع أو الفواصل التي تفصل بين الصور، وفي نهاية المشهد يتمكّن القارئ من رؤية تداخل الأزهار والأشجار والنهر والزرع والثمار والأطيار، ومثلما يرى هذا التداخل فإنه يستمتع باستماع الأصوات المتداخلة، ومن كل ذلك يعايش القارئ الشيء الجمالي ويحققه. والأشياء الخيالية التي تبنيها الصور قد تكشف –لتتابعها– عن تناقضات تدمر التوافق، لكن المحور الزمني للقراءة (أو عامل الوقت) يحدد المعنى الإجمالي ويرتبه بدفع كل صورة للتراجع إلى الماضي فيخضعها لتعديلات حتمية تنتج صورة جديدة، فكل صورة فردية تخرج في خلفية صورة ماضية تعطي مكانها في الاستمرارية الكليّة، وتكون أيضا مفتوحة للمعاني غير الظاهرة حين بنيت لأول مرة، وبالتالي تتماسك كل الصور في ذهن القارئ من خلال التراكم

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المستمر للإشارات، وهذا ما يتضح في النماذج التي تجمع اللحظات لتصوّر مشهداً كاملاً، فمع أن الأحداث المصوّرة لم تحدث في وقت واحد إلا أنها تشكل بعد التعديل صورة كلية متماسكة كما ترى في هذا المثال[1]:

فلا عيبَ فيها غيـــرَ أنَّ جنودَها ❊ ألوفٌ مـــن الذبّانِ بالكاسِ تكرعُ

فنشربُ شاهينا وألـــفُ ذبابةٍ ❊ تطنّ عليـــهِ أو.. وعشرونَ وقعُ

إذا ما حضرنا في غـداءٍ وقهوةٍ ❊ نقومُ ونحنُ- يا أخـا القومِ- جوّعُ

ومهما مددنـا للطعـامِ أكفـنـا ❊ إذا هوَ قبلَ الكـفّ يهوي ويُسْرَعُ

وإنْ نحنُ جئنا للجلوسِ سويعـةً ❊ ترانا من الذرزيـر بالسّنّ نقرعُ

نحكّكُ كالمجروبِ جسماً، وتـارةً ❊ على الوجـهِ والخدّينِ بالكفّ نصفعُ

نذبُّ عن الوجهِ الكـريمِ ونتّقي ❊ بعوضاً على الأجسامِ يهوي ويلسـعُ

وإنْ نحنُ نمنا نُريـحُ جُسومنا ❊ أتتنا جيوشُ البـقّ للجسمِ تمْزَعُ

وتسمعُ للجرذانِ رقصاً كأنّـها ❊ كتائبُ خيـلٍ للإغارةِ تجمعُ

فالصورة الكليّة في هذا النص تتركب من لحظات: هجوم الذباب على الممدوح ومرافقيه (شخصيات النص) عند شرب الشاي.. وعند الغداء والقهوة، وهجوم الذرذير(كالبعوض لكنه يهاجم في الصحو) على تلك الشخصيات النصيّة عند جلوسها، ثم هجوم البعوض اللاسع عند الراحة، وهجوم البق عند النوم، وضجيج الجرذان عند تجمعها للإغارة. وعن طريق المحور

---

[1] المصدر نفسه، ص: 149.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الزمني ترتّب المشهد وفق هذا التسلسل التصاعدي من الأقل ضرراً إلى الأكثر ضرراً، ومع أن الأحداث قد لا تكون متتالية بالشكل الذي تم تصويره إلا أن بنية الصورة انتقت هذا الترتيب لقابلية التعديل والتركيب وأيضاً لتصعيد الإثارة الموجّهة نحو القارئ، وقد ظهر جليّاً أن المشهد يقوم على التعارض بين أهداف الشخصيات النصية «ش» وأهداف الكائنات الصغيرة «ك»، ففي حين أن «ش» أرادت الاستمتاع بالطبيعة فإنها بذلك تعدّت على مَسكَن أو منطقة نفوذ «ك»، وعندما تعترض «ش» على هجوم الذباب على الشاي والغداء والطعام فإن الذباب يعترض على تناول «ش» للطعام في أرضه، ولم يكن الذباب بوارد مناقشة أحقيّة المقررة –طبيعياً– في الطعام، وفي حين ترى «ش» هجوم «الذرذير» تنغيصاً لجلوسها فإن «الذرذير» لم يقم من وجهة نظره إلا بالدفاع عن أرضه، وفي المقابل فإن لسع «البعوض» لم يكن إلا بحثاً عن الطعام وليس كما تعتقد «ش» أنه اعتراض على راحتها، أمّا «البق» فلا يجد سبباً لامتعاض «ش» لأن الليل بالنسبة له وقت للنشاط وليس الكسل، كما لا يجد أية غضاضة بالشرب من دماء «ش» فلا بد أن يشرب كغيره، أما «الجرذان» فإن إزعاجها لم يكن بسبب تواجد «ش» بل لأنها معتادة على التحرك–في مأواها– من دون تحفظ، ولا تفهم أي سبب يدعو للاعتراض على حريتها الطبيعية. وهكذا فإن ما يتفرّق بالتعارض يتألف بالصّور، ومن يقوم بهذه العملية في الأساس هو القارئ الذي يحوّل التنافر إلى تماسك، ويكشف الوصف التخطيطي للمشهد السابق عن مدى تورّط القارئ في تكوين الصور من الجوانب المتعددة للنص بتحويلها إلى سلسلة من التصورات يصقها بحذى المحور الزمني للقراءة الذي يدمج القارئ والنص في كيان واحد هو العمل الأدبي، وعلى عكس أية قراءة أخرى فإن قراءة الصور أو بمعنى آخر ملء مخططات الصور يضطر القارئ إلى وضع مهاراته التركيبية تحت واقع لم يألفه ليولدّ معنى ذلك الواقع، ولذلك فإن معنى النص الأدبي لا يتحقق إلا في ذات القارئ وليس له وجود مستقل عنها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

النص 56[1]: نموذجاً للبنية التصويرية

1. هَوّنْ عليكَ فليسَ فـوقـكَ مـرقـــى ❊ نِلتَ السماءَ فأينَ تَقصـدُ ترقـى؟![2]

2. حفّـتْ عليكَ منَ السمـاء غـمامـة ❊ فاربأ بنفسكَ عَـلّ يومكَ تُسقـى![3]

3. وإذا سقتـكَ غـمامـة مـن دونـها ❊ قومٌ ترى قـدْحَ السنابكِ بَـرقـا![4]

4. خاضـتْ جيـادُكَ بالمـجرّةِ أبحُـرا ❊ حتّى غـدتْ بينَ المجرّةِ غرقـى![5]

5. خيّمـتَ تحـتَ سمـاء ربّـكَ راقياً ❊ يكفيكَ من شـرفٍ لجاهـكَ أبقـى:

6. أنّ المـلائكَ يحسـبونـكَ زُرْتَهـم ❊ إذْ صرتَ تخترقُ السحـائبَ خرقـا

7. هِمَـمٌ تُريـكَ النـجمَ تحتـكَ منـزلاً ❊ والشمسَ أدنـى من جيـادكَ سبْقـا!

8. مـا سـارَ سيـرُكَ ذوالسيـادةِ تُبّعٌ ❊ أبـداً ولا كِسرى الملكِ اتـقى[6]

9. فأتيـتَ تَخْتـرقُ السـحائبَ بعـدما ❊ شَقتْ سَوابِقُـكَ المَهامِهَ شـقا[7]

10. سـافرْتَ تلتَهـبُ الفدافِـدَ طـالباً ❊ «رَخْيوتَ» إذْ طارتْ لوصـلكَ شوقا[1]

---

[1] ديوان أبي الصوفي، ص: 161.

[2] مرقى: مصعد.

[3] حفت: أحاطت، إربا: ارتفع، والربوة: الأرض المرتفعة، علّ: حرف للتمني مثل لعلّ.

[4] القدح:الإشعال، السنابك: جمع سُنْبُك وهو طرف الحافر.

[5] المجرّة: مجمع الأفلاك..

[6] أتقى: لعله يريد التوق وهو الرغبة الشديدة.

[7] المهامه: جمع مهمه، وهي الصحراء الشاسعة البعيدة الأطراف.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

11. فطفِقتَ تقطـعُ وَعْـرَها وسُهـولَها ❊ تَعلو السّمـا غرباً، وتنزلُ شرقـا!!

12. فبـ«عَوْقدٍ»عَقَـدَ الكتائبُ قسْطـلا ❊ سُحُبا تُصبْنَ إلى الكواكبِ طرقـى[2]

13. فظللتَ فيها سـائراً و الركبُ فـي ❊ أثَرِ الصـواهلِ يَقتفونـكَ عَنْـقا[3]

14. حتّـى إذا بردَ النّهـارُ وأطرقَـتْ ❊ شمسُ الظهيـرةِ للمَّغيـبِ طرقا

15. ألقيـتَ رَحْـلكَ للمَبيتِ و طُنُبـتْ ❊ خيْمٌ حَدَقـنَ بها المكـارمُ حَدْقـا![4]

16. بِتْنا بـ«مَقْتَلكوتَ» تَعْلِكُ خيـلُـنا ❊ لُجُماً ويسْحقـنَ الحجـارةَ سَحْـقـا[5]

17. والقـومُ بالتكـبيرِ تُعْلِـنُ والظُّـبا ❊ مسلولـةٌ والركـبُ يَحْنَـقُ حَنـقا[6]

18. وَدَنـا الصّبـاحُ فهبّتِ الرُّكبانُ منْ ❊ وَهـدٍ تسيـرُ على الرّكـائبِ عَنْقا[7]

19. فأقلّتَ بـ«المَغْسيلِ»يَنبـطُ مـاؤها ❊ كالبـحرِ يَدْفـقُ بالأبـاطحِ دَفـقا[8]

20. فأقمْـتَ فرضَ الظّـهرِ ثمَّ رَحَلْتَها ❊ كالطيـرِ تعنَزِـقُ الفدافِـدَ عَنْـقا

---

(1) الفدافد: جمع فدفد وهو الأرض المستوية، رخيوت: مدينة عمانية بها ميناء، تقع على السفوح الجنوبية لسلسلة جبال القمر الشاهقة.

(2) القسطل: الغبار. عوقد: موضع. طرقى: من الإطراق وهو النظر لأسفل.

(3) الصواهل: الخيل نسبة إلى صوتها وهو الصهيل.

(4) طنبت: شُدت حبالها، والطنب: حبل الخيمة، وطُنب: أقام، وطَنب: جزيرة بعُمان، وأطنب: أطال.

(5) مقتلكوت: موضع جبلي على سفوح سلسلة جبال القمر . تعلك: تمضغ وهي هنا كناية عن التوتر.

(6) الظبا: السيوف. مسلولة: مشهورة. يحنق: يغتاظ واستعملها هنا لتكملة صورة النشاط.

(7) عنقا: من العَـنَـق وهو السير المتسع. والأصل أن يحرّك النون لكن سكّنها.

(8) المغسيل: موضع جبلي ساحلي به نوافير طبيعية تنشأ من ضرب الأمواج في تجاويف الجبل. أقلت: ارتحت. ينبط: يخرج. يدفق: يسيح.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

21. فبدوتَ من«جَمْجومَ» تسمو صادراً ❊ دَرَجَاتِها أفقاً وتقطعُ أفقا![1]

22. فترى المُقدَّمَ كالخيالِ بكفهِ ❊ ينتاشُ منْ «عينِ الحَميئةِ» وَدْقا[2]

23. فتَزلتَ فيها والنفوسُ زَواهِقٌ ❊ يخْشونَ من وطءِ الرّكائبِ زَلقا!

24. تنحطُّ من فلكِ السماءِ كأنّها ❊ شُهُبٌ تَخِرّ من الكواكبِ صَعْقا!

25. فنَصَبْتَ في«وادي عُقُولَ» مُخيَّماً ❊ كالسُّحْبِ أبيضَ ما يكونُ وأنقى[3]

26. ثمَّ ابتدرتَ من الصّباحِ مُيمِّماً ❊ «قِيشَانَ» أقربَ للنجومِ وأرقى![4]

27. فعلوتَها والشمسُ تَرْمقُ عينُها ❊ فرأتكَ أعظمَ في المكارمِ خَلْقا![5]

28. فسموتَ ذِروتَها لِتَنْتَاشَ السُّها ❊ والقومُ قدْ ملأوا بِفَخْرِكَ شِدْقا[6]

29. فحَدرتَ منها والسماءُ بغِبْطةٍ ❊ والجنُّ منْ فرحٍ تُصَفِّقُ صَفْقا[7]

30. لمّا رأتْكَ تَحُثُّ رَكْبَكَ نَحوَها ❊ وتَؤُمُّ من «أرضِ التَّهائمِ» عُمْقا[8]

---

(1) جمجوم: موضع على غاية من الارتفاع في سلسلة جبال القمر. تسمو: تعلو. الأفق: ملتقى الأرض بالسماء في النظر.

(2) المقدم: مقدم الجند، ينتاش: يسوق أو يأخذ برفق، الودق: الماء القليل، الحميئة: عين قليلة الماء في «جمجوم».

(3) وادي عقول: في أعماق سلسلة جبال القمر.

(4) قيشان: موضع جبلي مرتفع جدّا.

(5) ترمق: تلحظ.

(6) سموت: علوت. شدقا: الشدق هو جانب الفم.

(7) حدرت: نزلت.

(8) تؤم: تزور. أرض التهائم: هضبة تكثر بها أشجار اللبان.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

31. ظلـلْـتَ كَ منْ طـربٍ تَؤمُ رحـابَها ❊ فتنـالُ مـنْ أسْـرِ التَّمـلُّكِ عِتْـقا

32. فغَدَتْ بـكَ الخيلُ الجيادُ عَواصِـفاً ❊ كالرّيح تَخفِقُ في السَّباسِبِ خَفْـقا![1]

33. فأرحْتَ عِيسَكَ بـ«الصُّبارةِ» تبتغي ❊ ترويحَ قـومٍ أرهِقوا بـكَ رَهْـقا[2]

34. فأطـرْتَها رَهَـجاً تُحلِّقُ في الـهوا ❊ تبغي «مداحقَ» للمبيتِ مُـحـقا[3]

35. فحللْتَـها كالبـدرِ فـي ملكـوتِهِ ❊ دارتْ عليكَ عُيـونُ جُنْدِكَ زُرْقا[4]

36. فقصَدْتَ «مَجْدَ» وَرَوتَ ترْهق ظلَّها ❊ كيما تـُقيـلَ بها وتَرْتـقُ فـتْـقا[5]

37. شاهدْتَ بعدَ العصرِ أفْـقَ مَشـاهِدٍ ❊ فأدَرتَ عَزْمَـكَ أنْ تُيممَ «شِيـقا»[6]

38. فأنخْتَها قُلُصاً حَنايا طـُلـَّـحـاً ❊ مثلَ القِسِيِّ سـودَ المحـادِقِ وُرْقا[7]

39. تتخلـلُ الغيطـانَ بيـنَ حدائـقٍ ❊ يَمْرُقْنَ في ضيقِ المسـالِكِ مـَرْقا[1]

---

(1) السباسب: القفار.

(2) الصبارة: مركز جبلي على السفح الغربي لسلسلة جبال القمر، ويظهر من هذا كله مدى توغل الممدوح في الجبال، واضطراره للإلتفاف عليها أحيانا.

(3) رهجا: متتابعة، تحلق: تطير ، مداحق: موضع جبلي على منحدرات سلسلة جبال القمر.

(4) زرقا: صافية.

(5) مجد: موضع شاهق. وروت: من الفعل أورى بمعنى أشعل، ويقصد انطلقت كطلقة المدفع. ترهق: تلحق. ترتق: تصلح.

(6) تيمم: تقصد. شق: موضع بسلسلة جبال القمر.

(7) أنختها: جعلتها تبرك. قلصا: جمع قلوص وهي الشابة من الإبل ويقصد الهزال. طلـّحا: متعبة. القسي: السهام. المحادق: جمع حدقة وهي حجرة العين. ورقا: جمع ورقاء وهي الحمامة ويقصد النحول والخفة. ولا يستقيم الوزن إلا بتسكين ياء «القسي»، ومع أن القصيدة على وزن الكامل إلا أنها امتلأت بكل أنواع الزحافات والعلل منذ أول بيت، وكثيراً ما يستبدل الشاعر بصيغة «متـفاعلن» أو «متفاعل» صيغة «مُتفاعِلن».

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

40. ثمَّ انطلقتَ وأنتَ تَسمــكُ صاعــداً ❊ في «عَقَبَةِ القمرِ» المُنيفــةِ طلّــقا[2]

41. نافتْ على سَمْكِ السّــحابِ ترقــعاً ❊ وَرَسَتْ بقــاعِ الأرضِ تَنزلُ عُمْقا[3]

42. لله دارٌ بالسُّــعُودِ نزلتَــــــــــها! ❊ زَادَتْ بوصلِكَ فـــي البريّةِ وَمْقا[4]

43. حَيَّتْكَ لمّــا أنْ نَزَلــتَ بسُــوحِــها ❊ «رَخْيوتُ» والتَزَمتْ لــمُلكِكَ رقا[5]

44. لمْ يبــقَ من فــخرِ الكــرامِ بقــيَّةٌ ❊ إلا ونِسْبَتُها لفخــــــركَ صِدْقا

45. فليفخرِ القــطرُ الــذي بكَ فخْــرُهُ ❊ إذْ بالقيادِ لطــوعِ كفّــكَ ألــقــى!

46. إنْ طاولتكَ ملــوكُ عَصْرِكَ رفعَةً ❊ يا ابنَ الملــوكِ فأنتَ أطــولُ عُنقا

47. طِيبي«ظُفارُ» فذا أوانُكِ فافــخري ❊ بأبي سعيدٍ، إنّ فــخْرَكِ أبْــقــى!![6]

48. قامتْ سُعُودُكِ فاستَقِيــمي للعُــلى ❊ فيدُ المليكِ تَجــسُّ هامــكِ رقــقا[7]

49. ثــمَّ استَفيضــي منْ يَديْــهِ فإنّــهُ ❊ أوفى البريــةِ في العَــطــيَّةِ رزْقا

50. وإليــكَ، يا ابنَ الأكرمينَ، قلائــداً ❊ يَقــلَقْنَ هامــاتِ المدائــحِ قــلّقا

---

(1) الغيطان: جمع غوط أي الروض.

(2) تسمك: ترتفع، عقبة القمر: منفذ جبلي وعر بسلسلة جبال القمر، يشرف على رخيوت، طلقا: مشرق الوجه.

(3) السَّمك: بفتح السين هو ارتفاع السقف، رست: استقرّت.

(4) ومقا: من الومــق وهو الحب أمّا المِــقة فهي المحبّة.

(5) السوح: جمع سيح، وهو المرعى، والفلاة.

(6) ظفار: اسم علم للمنطقة الجنوبية من عمان، وعاصمتها «صلالة» وبها مطار وميناء عملاق. وأبو سعيد: كنية تيمور بن فيصل، وابنه سعيد هو الذي تنازل له عن الحكم سنة 1932م.

(7) تجس: تمس.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

51. قلّـدنَ جيـدَ الدّهر منكَ مَفاخـراً ❊ طـارتْ بها فوقَ الكواكـبِ عَنْقا

52. أرْسَلتـُها بيضـاءَ تَسْحـرُ للنُّهى ❊ حَدَقتْ إلى غُرر المَفـاخر حَـدْقا

53. في القعدةِ الشّهر الحـرام تشرّفتْ ❊ «رَخْيوتُ»إذْ رَسختْ بوصلِكَ عِرْقا

54. أرّختُ إذْ بـ «ظفار» قـامَ بعدلهِ ❊ ملكٌ و لـي وقـرُ المحاسـن خَلْقا

ما يدهش في هذا النص هو مدى قدرته في المحافظة على المديح كخلفية لكل الصور المكانية والحركيّة والبشرية والطبيعية التي توالت تباعا بعد المقدّمة، ومع أنه يستعمل المديح منذ البداية كخلفية لتلك الصور فإن الممدوح لا يظهر بكنيته إلا في البيت (47) بعد الفراغ من معظم عمليّات التصوير الفنّي، و يدفع النص قارئه بفعل الفراغات المتلاحقة لتكوين الصور التي تظهر على طول المحور الزمني للقراءة منذ البداية وحتى النهاية، وكلّما نشأت صورة ظهرت على خلفيّة غيرها وأفسحت المجال لما بعدها، ولعدم استقرار المعيار المكاني للنص يضطر القارئ دائماً إلى تبديل وتغيير الصور المكانية، وبظهور الجياد في البيت (4) أصبحت الصور المكانية والبشرية ترتبط بالصورة الحركية العامّة التي لم تتوقف إلا في (43)، ولا يجد القارئ أي فسحة بين الصور التي يصطك بعضها فوق بعض بسبب أن البنية الكليّة للنص تتوسّع بالصور فقط وليس بأي شيء آخر، فالصورة المكانية الأولى التي تنشأ من فراغات البيت (1) لا تكتمل إلا بالبيت (2) الذي يولّد بفراغاته صورة طبيعية لا تكتمل إلا بالبيت (3) الذي يدفع القارئ لتكوين صورة حركيّة لا تكتمل إلا بالبيت (4) الذي يستفز القارئ بصياغته العميقة لينشئ–إلى جانب الصورة الحركيّة– صورة مركّبة من صور، وهكذا تتوسع بنية النص في باقي الأبيات بالصور.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولأن القاعدة النظرية تقول «كلما كثرت الفراغات زادت الصور» فعلينا في هذه الحالة أن نتوقع تفشّي كل أنواع الفراغات المرجأة والشاغرة والسلبية في جميع أبيات النص الذي يبدأ في البيت (1) بصياغة مراوغة تتمسّح بمسوح التعزية لتصيب مقاتل صفات المديح، وبسبب اقتلاع التعزية من سياق الحزن وزرعها في سياق الفرح يقع القارئ في «شاغر نصّي» لا يطاق، فإذا كان المخاطب «ليس فوقه مرقى» فلماذا«هوّن عليك»؟ ولمّا يذهب القارئ ليتغلب على «الشاغر» فيقرأ «نلت السماء» يقع في فراغ جديد لكنه أقل سلبيّة من السابق إذ يضع في هذه المرّة حدّاً مكانيّاً بـــ«السماء»، ومع أن «السماء» شاسعة وعظيمة إلا أن القارئ يمكن أن يتصورها لكنّها لا تكفي لبناء الصورة، لذلك يجتازها إلى اللازمة التالية «فأين تقصد ترقى؟» فيقف مرّة أخرى أمام فراغ جديد، ويقوده توالي الفراغات إلى البيت (2) فيظهر المخاطب -على خلفيّة الصورة المكانية- في صورة طبيعية جديدة محاطاً بالغمامة، وتنشأ في مقابل هذه الصورة صورة طبيعية تركّبت من شخصية المخاطب «نفسك» ومكان «سماء» وزمان «يوم» وحركة «تسقى»، وتمتد الصورة إلى البيت (3) حيث يتذاوب الفعل والمفعول «سقتك» والفاعل «غمامة» في تلك الصورة المركّبة، وتنشأ في مقابلها أيضاً صورة مركّبة: مكانية- بشرية- حاسيّة - ضوئيّة «من دونها- قومٌ - ترى- قدح السنابك برقا»، ولأن «من دونها» لا تحدد المكان بل تشير إليه، ولأن «السنابك» و«البرق» تشير إلى ما هو أكبر، فإن مجمل الصورة الماضية تتحول إلى «جزء» من «كلّ»، وبسبب انتهاء البيت لا تظهر الصورة الكليّة إلا في البيت (4)، ومن حيث المكان تجمع هذه الصورة أماكن «الأبحر» و«المجرّة» و«بين المجرّة»، ومن حيث الحركة تجمع الحركة «خاضت» وتحوّل الحركة «حتى غدت» والسكون «غرقى»! ومن حيث الشخصيات تجمع «الجياد» و«الممدوح» و«المادح» و«الواصف»، ويرتبك القارئ بتحوّل «الواصف» إلى «مادح» ثم عودته إلى دور «الواصف» مرة أخرى، بالتالي يتغير منظور النص من «الوصف» إلى

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

«المديح» بشكل متسارع، أما من حيث الحبكة النصية فإنها تتعقد بالخلفيات الكثيرة للصور وبفعل التداخل المستمر للرؤى.

ولمّا كان النص ينتزع مكونات رصيده من سياقها العملي والنفعي فإن النسق الأدبي يغيّر الأنساق المستعملة ليكشف للقارئ –عن طريق التصوّر– عالماً جديداً لم يشهده من قبل. في هذا العالم تصل الجياد إلى أقاصي المجرّة الكونية وتتحول مليارات النجوم الضوئية إلى بحار شاسعة تخوضها الجياد، وبسبب الطبيعة البرّية للجياد ونظراً للعمق الرهيب للبحار تغرق الجياد في بحار الضوء، وبذلك تتحول إلى جزء من مكونات المجرة وتثبت بالأعلى فلا تهبط إلى الأرض ويستقر المشهد في تلك الأصقاع البعيدة.

وبطبيعة الحال فإن القارئ يشاهد ذلك المشهد بكل ملكاته الذهنية التي تسبك الصورة في قالب يمزج ما يعهده من معايير الجمال للجياد والبحار والنجوم بجماليات الحركة والضوء والماء، كذلك تمتزج ألوان الجياد بألوان النجوم والماء وتظهر كلها مضيئة لأن ماء بحار النجوم هو ماء ضوئي تغرق فيه الجياد، وبهذا تتركز المثيرات الجمالية ويتمكن القارئ من صوغ الشيء الجمالي ليرى ما لم يكن يتصوّر أنه سيراه. وفي البيت (5) يتم انتزاع القارئ من قبضة الحالة الجمالية ليرى الدفقة التصويرية الطويلة للمشهد السابق، فبعد أن صعدت الجياد لتغرق في بحار النجوم نجد الشخصيّة الأساسية للنص «تخيّم» تحت «سماء ربّه»، وحيث أن كل السماوات للرب فإن إشارة «سماء» تظل من غير دلالة محددة إلا على فضاء محيط لا يصله الإنسان العادي، وبذلك يجد القارئ نفسه مطالباً بالتغلب على الفراغات وربط العلامات النصية ببعضها مستعملاً ما يملكه من وسائل. غير أن غموض الدلالة في البيت (5) يؤثر سلباً على القارئ ويوتـّره فيندفع لقراءة البيت (6) ويتبين له تمدد الفراغات، وبفعل التغلب على عرقلة الفراغات يستطيع القارئ أن يبني من (5) و(6) ثلاث صور:

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- الأولى مكانية بدلالة «خيّمت تحت سماء ربّك».

- والثانية حدسيّة بدلالة «يكفيك من شرفٍ لجاهك أبقى..أنّ الملائكَ يحسبونك زُرتهم».

- والثالثة حركيّة بدلالة «راقياً...إذ صرت تخترق السحائبَ خرقا».

وتعطل الصورة الثانية تطور بناء المشهد لأنها تسير عكس اتجاه الأفكار المعتادة للقارئ إذ تنتزعه من بنية التصوير إلى بنية المديح بشكل سافر، ومع ذلك فإنها تندمج في المشهد بالمستوى الجمالي الذي تحققه كما تحول دون اصطدام الصورة الأولى الدالة على «الثبات» بالصورة الثانية الدالة على «التحوّل»، ولأن الصدام لم يحدث فلم تقم الأولى بإلغاء الثانية وبالعكس؛ يتجمّد المشهد فيضطر القارئ إلى اتخاذ قرار يحرّك عملية التصوير فيقرر أن الصورة الأولى هي من النوعية الثانويّة (درجة ثانية) وأن الصورة الثانية هي من النوعية الأساسيّة (درجة أولى)، فتتحرك عملية التصوير لتتابع «شخصية النص» وهي تخترق السحائب، ومرة أخرى ينكسر الأفق القرائي في بداية البيت (7) لأن معطيات النص تقطع الصورة الحركية لتثبّت نظر القارئ على الموقع العالي «لشخصية النص» ويمتد القطع ليغطّي البيت (8) الذي يلهج بتفوّق الممدوح على كسرى وتبّع، ويتمكن القارئ باستعمال «وجهة النظر الطوافة» من التغلب على مساحة القطع بربط البيت (6) بالبيت (9) الذي يكرر في بدايته الصياغة الحرفية لنهاية البيت(6)، وبذلك يستأنف القارئ عملية تكوين الصور من حيث انتهت، وبالرغم من سيطرة العلامات الحركيّة يتفاجأ القارئ بـــــ«التقهقر الزمني» للنص، ولا يقع هذه المرّة في فراغ صغير أو كبير بل يجد نفسه أمام بنية زمنية أسبق من البنية السابقة (1-9)، وقد اختصر النص هذا التحوّل الزمني إلى الماضي بلفظة واحدة: فبـــــ«بعدما» أعاد الحاضر إلى الماضي على هذا النحو:

- «تخترق السحائب» = الآن= الحاضر

- «بعدما» = تقهقر = عودة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- «شقتْ سوابقكَ المَهامِهَ شقا» = سابقاً = ماضي

وعلى قاعدة الوضع الزمني يغلق القارئ الجشتالت السابق (الصيغة الكليّة الأولى) ليفتح جشتالتاً جديداً، ومن الزمن الماضي لجملة «شقـّت سوابقك» ينطلق النص والقارئ ليشكّلا الصور القادمة، وتندفع الصورة الحركية من البيت(9) إلى البيت(10) لتغطّي «المهامه» و«الفدافد» التي قطعها الممدوح دون كلل، وتأسر دقة اللغة قارئ النص وهو يرى استعمال «شقت» للمهامه المخيفة في مقابل استعمال «تنتهب» للفدافد المليئة بالشجر فيترجم هذه المعطيات إلى صور حركيّة ملوّنة بألوان الرمال والرياح للصورة الأولى، وملوّنة بألوان الشجر والنبات للصورة الثانية، ولأن الثانية أمامية والأولى-أصبحت- خلفية فإنها تغطّي رؤية القارئ الذي يتفاجأ-مرة أخرى- بتحوّل زمني نصي من الماضي إلى المستقبل تشكل على هذا النحو:

- «سافرت تنتهب الفدافد» = ماضي
- «طالباً» = حاضر
- «رَخيوت إذ طارت لوصلك شوقاً» = مستقبل

وينقاد القارئ لمكر النص ليرى كيف لحَمَ الماضي بالمستقبل بلفظة «إذ»[1] التي تجمع معنى التعليل والمفاجأة، وبذلك يتحوّل النص إلى دائرة زمانية مغلقة تتساوى فيها الأزمان الثلاثة فلا

---

[1] إذ: لها طبيعة محيّرة، ولم نتوصل إلى نتيجة قاطعة لوظيفتها، وهي هنا تشبه حروف الاستقبال، ومع أنها «ظرف زمان مبني» عند جمهور النحاة إلا أن أباحيّان الأندلسي استدل على اسميّتها بالإخبار بها؛ وإبدالها من الاسم؛ وتنوينها؛ والإضافة إليها، نحو: مجيئك إذ جاء زيد، ورأيتك أمس إذ جئت، ويومئذ، وبعد إذ هديتنا. لكنه يلاحظ أيضاً خروجها عن الظرفية فتأتي كحرف تعليل؛ وعلى هذا خرّج أبو علي الشلوبين وابن مالك قوله تعالى ﴿وإذ اعتزلتموهم (الكهف:16)﴾ و﴿ إذ لم يهتدوا به (الأحقاف:11)﴾ و ﴿ وإذ ظلمتم (الزخرف:39)﴾. وهي تأتي للمفاجأة عند سيبويه، واستشهد بـ: (بينا أنا كذا إذ جاء زيد). هنا اختلفوا في تحديد نوعها؛ هل هي حرف مفاجأة أم اسم مكان للمفاجأة أم اسم زمان للمفاجأة. والذين قالوا أنها ظرف اختلفوا في الناصب لها، فقال ابن جني الفعل التالي لها، وقال أبوعلي ناصبها ما يفهم من معنى الكلام. راجع:

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ينحصر الاتصال بزمنين على الحاضر بل يصبح كل زمن يتصل بالزمنين الآخرين، وهذا الإدراك يمكّن القارئ من السيطرة على التقلبات الزمنية للنص ويفهم بالتالي انتقال الصور من المستقبل إلى الماضي ومن الماضي إلى المستقبل، وإذا لم يأخذ القارئ بهذا المبدأ فلن يتمكن من متابعة التحوّلات الزمنية المتتابعة، ومن المهم متابعة تلك التحولات لأن الصور-كالقراءة وكأي شيء آخر- لا تنشأ من دون زمن أو في اللازمن، فالزمن عنصر أساسي من عناصر تكوين الصورة، فالمحور الزمني الذي يرتب الصور هو محور دائري، وبذلك تتحقق قاعدة جمع الماضي والمستقبل في اللحظة الراهنة التي أشار إليها إيزر[1].

هكذا تتصل الصورة الحركية في البيت(10) بالزمنين الماضي والمستقبل لتعود في البيت(11) إلى زمنها الأصلي وقد امتدّت لتشمل الأرض والسماء، ففي الأرض أصبحت شخصية النص «تقطع وعرها وسهولها»، وفي السماء «تعلو غرباً وتنزل شرقا»، ويتمكن القارئ بملكاته التصويرية من رصد الحركة فوق الجبال والمرتفعات بالصعود الرأسي أو الأفقي وتغير الجهات بفعل المنحيات والتغلب عل العقبات الشاهقة بالالتفاف حول الجبال، وبذلك لا تقتصر الحركة على الركب فقط، بل يرصد القارئ حركة مكانية حيث التغير المستمر للمكان من الغرب «تعلو غرباً» إلى الشرق«وتنزل شرقا»، وحركة ضوئية حيث يتغير الوضع الضوئي من العتمة «عندما تسد الجبال مطلع الشمس» إلى الضياء«عندما يتسرب ضوء الشمس من المنافذ الجبلية»، وتجتمع كل

- أبوحيّان (ت745هـ): ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق مصطفى أحمد النماس؛ مطبعة المدني-القاهرة؛ الطبعة الأولى 1987، ج2، ص: 234.
- فتحي عبدالفتاح الدجني: ظاهرة الشذوذ في النحو العربي، نشر وكالة المطبوعات-الكويت، الطبعة الأولى 1974، ص: 411.

[1] Iser: The Act of Reading, p:116.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الحركات في حركة زمنية موحّدة، وبعد هذا التحديد لأبعاد الصورة الحركيّة الكليّة يوجّه النص قارئه ليرى التفاصيل الجزئية للصورة على النحو التالي:

- **مشهد «عوقد»**

يبدأ مشهد «عوقد» في البيت (12) بصورة حركية للكتائب عند استعدادها للانطلاق، ويصور القارئ هذه الصورة بألوان غائمة، فحركة جموع الجند حرّكت جزيئيات الغبار التي تجمّعت في سحب امتدت لتغطي الأفق، ويستغل القارئ معطيات النص ليجعل هذه السحب-التي تتوسط بين الأرض والسماء- تتحول إلى طرق إلى الكواكب، وبذلك تتوسع الحركة في مساحة شاسعة جدّا تمتد بأبعادها اللونية من الأرض إلى السماء، وهذا المشهد الجمالي الذي يحوّل الآفاق إلى طرق يرسم مسارات الرحلة بلحظات السهولة واليسر والاستطاعة المطمئنة، وتوسّع المساحة يستتبع توسّع القدرة على قطعها وهي ما يسعى النص إلى تأكيده في الخلفية المدحيّة العامة التي اعتمد عليها منذ بدايته، بهذا تتصل في البيت(13) الحركة بالممدوح، وفي مقابل امتداد المساحة يمتد سير الممدوح«فظللت فيها سائرا» ويتميز بالتفوق على المسرعين «يقتفونك عَنقا»، وباشتداد السرعة تتقلص المساحة الضوئية وعندما يتقلص الضوء تتقلص الحركة وبذلك يصل المشهد إلى نهايته فيغلقه القارئ.

- **مشهد «مفتلكوت»**

يبدأ هذا المشهد الليلي بالبيت (14) وينتهي في الشطر الأول للبيت (18)، ويكوّن القارئ من معطيات النص صورة مركّبة تتألــف من الاطراح «ألقيت رحلك للمبيت»، والتطنيب «وطنبت خيمٌ»، والنوم المقتضب «بتنا»، وتوتر الخيل «تعلك خيلنا لجما ويسحقنّ الحجارة»، والنشاط الصوتي «بالتكبير»، والنشاط الحركي والضوئي «الظبا مسلولة»، والتلاحم «الركب يحنق حنقا»،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والتحوّل الزمني واللوني «ودنا الصباح»، وبهذا التحوّل من الليل إلى الصباح ينتهي المشهد بحركة مفاجئة «فهبّت الركبان»، ليغلقه القارئ حتى يكوّن مشهداً آخر.

◆ **مشهد «المغسيل»**

يبدأ هذا المشهد النهاري بالشطر الثاني للبيت(18) وينتهي في البيت (20)، وتسيطر الحركة على مجمل المشهد وعندما تتوقف حركة البشر بلفظة «أقلتْ» فإن رؤية النص تنقل القارئ ليصوّرحركة نوافير الماء، وعندما تربط بين النوافير والبحر بـ«كاف المشابهة» فإنها توجهه أيضاً ليصوّر الحركة المائية للبحر، ومن ترديد النظر بين النوافير والبحر يدرك القارئ أن علاقتهما هي علاقة سبب بنتيجة، فقد نحتت الأمواج العاتية الجزء السفلي للمسطح الجبلي وشقت به فجوات إلى الأعلى، لذلك يجمع القارئ من ألفاظ «ينبط ماؤها.. كالبحر يدفق بالأباطح دفقا» الصورة الحركية للماء التي تبدأ بحركة الأمواج باتجاه الساحل الصخري ثم ارتطامها بأسفل الجبل المجوّف ثم ارتفاعها من الثقوب الصخرية على هيئة نوافير، وعندما يتحرك الماء إلى أعلى فإن الأمواج تتحرك مرّة أخرى إلى الساحل الصخري، وفي لحظة حركة مياه النوافير إلى أسفل ترتطم الأمواج بقاع الجبل لترتفع من جديد على هيئة نوافير، وهكذا تستمر الحركة المائية على المستوى الأفقي (في البحر) وعلى المستوى العمودي (في النوافير)، وبعد اكتمال التصوير الحركي للماء تعيد معطيات النص القارئ إلى التصوير الحركي للبشر، هنا تبدأ الصورة الحركية باللفظ «فأقمت» الذي يجمع الدلالة الصوتية والحركية، كما تمتزج عناصر الزمن والضوء والحركة المتكررة بعبارة «فرض الظهر» وبتجميع هذه العناصر يقوم القارئ بإعادة الحياة لهذه الصورة ويعطيها البعد الزمني المناسب بما يتسق مع المعايير الإيديولوجية الشكليّة المعهودة، وبالفراغ من تلك الصورة ينتقل القارئ ليكوّن صورة أخرى يوجزها النص باللازمة «ثم رحلتّها»، والمساحة المطبعية الضئيلة لهذه اللازمة لا تعكس ما تثيره من عناصر وكيفيات متثالية

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في ذهن القارئ، ويعود السبب إلى ما سبق أن أشرنا إليه وهو التقدم الدائم للقارئ على النص الذي يقرؤه، والاستطاعة التصوّرية التي لا حدود لها تمكّن القارئ من زرع الصورة الواسعة في صورة ضيقة، وبهذا يأخذ الصورة الحركية السريعة والواسعة التي يكوّنها من الجملة التشبيهية «كالطير تعتنقُ الفدافد عنقا» ليزرعها في الدلالة النصية الضئيلة للفظة «رحلتها»، وبذلك يكوّن صورة حركية سريعة تشمل الأرض والجو ويتضح له البعد الجمالي ويكتمل المشهد.

- **مشهد «جمجوم»**

يبدأ هذا المشهد في البيت (21) لينتهي في الشطر الأول للبيت (23)، وتوجّه المعطايت النصيّة القارئ ليصوّر الحركة الثقيلة للركب عند الصعود إلى «جمجوم»، ولم يعبّر النص عن الصعود بالفعل «تصعد» بل بالفعل «تسمو»، وهذا الفراغ يجعل القارئ يتصوّر الوضع العمودي للحركة الثقيلة، ولذلك تحوّل الطريق إلى «درجات» وتحوّلت الجبال إلى «آفاق» وتحوّلت الشخوص إلى «خيالات»، ولصعوبة الوضع يضطر النص -في لحظة الحقيقة- إلى إغفال الممدوح بتحويل القارئ ليرى «مقدّمَ» الجند «كالخيال»، وبذلك يتمكن القارئ من تصوير الأبعاد الضبابية للمكان، وفي الوقت نفسه تحرص الإشارات النصية لعبارة «فترى المقدم كالخيال» على حفظ المسافة الكافية بين القارئ والنص حتى لا تضيع الأبعاد الضئيلة لشخوص الصورة، وعند وصول «المقدم» إلى «عين الحميئة» يركّز القارئ على أبعاد المكان وحركة جمع الماء بالكف«ينتاش من عين الحميئة ودقا»، وعندما تظهر صورة الممدوح باللازمة النصية«فنزلت فيها» ينقطع مسار الحركة وتطغى صورة الإنهاك والإعياء على الشخوص فيتجمّد المشهد ويقوم القارئ بإغلاقه.

- **مشهد «وادي عقول»**

يبدأ مشهد «وادي عقول» بلحظة النزول من أعلى «جمجوم»، وتدل الكوامن الدلاليّة للأبيات(23-24-25) على بدء الحركة في منتصف النهار وانتهائها ليلاً، ويندهش القارئ من

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المزيج «الزمني-الحركي-الضوئي» الذي امتصته متوالية «تنحطّ من فلكِ السماء كأنها: شهبٌ تخرّ من الكواكب صعقا»، ويستعمل القارئ هذا المزيج ليقيس سرعة النزول بالمقياس الضوئي، وبذلك يتمكّن من تصوير «الركائب» وهي «تنحطّ من فلك السماء» على خلفية صورة «شهب تخرّ من الكواكب صعقا»، وتوضّح الصورة الخلفية «التشبيهية» مرجعيّة الصورة الأمامية «الأصليّة»، ولا تقتصر العلاقة بين الصورتين على السرعة، فكتلة الشهب «الهاوية» تصوّر كتلة الركائب «المنحطّة» بما تحمله من شخوص وأثقال، وبينما يدل «الضوء» على اشتعال «الشهب» فإنه يدل أيضاً على حلول «الليل» وتواصل حركة «الركائب»، وإذا كانت «الكواكب» تحدد مصدر «الشهب» فإن «السماء» تحدد مصدر «الركائب»، ويتيح اتصال الصورتين في المرتكزات التصويرية السابقة للقارئ أن ينتقل ليصوّر «مهبط» و«مستقرّ» الشهب والركائب، وبينما لا يجد ذكراً لـمهبط «الشهب» فإنه يجد أن «الركائب» استقرّت في «وادي عقول»، وبتوقف «الحركة» وحلول «الليل» ينشئ القارئ صورة جمالية «نائمة» في أحضان الوادي المرتفع، ولأن الصورة التشبيهية تمثل-دائما- مرجعية جمالية للصورة محل التصوير فإن القارئ يعكس صورة «الخيام البيضاء في قاع الوادي» على صورة «السحب النقية فوق الوادي»، ويثبّت بهذا الإنعكاس معايير«العلو» و«الضوء الأبيض» و«المساحات الفاصلة» و«الأجزاء المتداخلة» و«الاستقرار الهادئ» ويحفظ للصورة -في الوقت نفسه- «قابلية الحركة» التي ستبدأ عند حلول النهار، وعلى هذا التصوير الجمالي الرائع يغلق القارئ المشهد الحالي لينتقل إلى مشهد جديد.

♦ **مشهد «قيشان»**

يبدأ هذا المشهد بالبيت (26) لينتهي في البيت(28)، وتشير الدلالات النصيّة إلى ابتداء الصعود نحو «قيشان» في الصباح والوصول إليها قبل غروب الشمس، ويرجّح القارئ أنها كانت-أيضا- مركزاً للمبيت حيث أشار النص إلى قرب الممدوح من نجم «السّها» أحد أبعد النجوم عن

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأرض. وبالرغم من أن «قيشان» تقع بأعالي سلاسل جبال القمر وليست على قمّتها فإن الصعود إليها لم يكن سهلاً على الإطلاق، ولذلك يدرك القارئ أن «الركب» لم يبدأ الصعود إليها من سفح الجبل بل من نقطة مرتفعة للغاية تم الوصول إليها في المراحل السابقة، وبالاعتماد على معايير الرصيد النصّي (الجغرافية والفلكية) يتمكن النص من شحذ مخيلة القارئ ليكوّن الصورة الحركية لهذا المشهد بما يتناسب مع الحدث المثير، وفي الحقيقة فإن القارئ لا يجد تفصيلاً في وصفِ الحركة بسبب أن النص لم يكن باستطاعته نقل الحركة بأي لفظ كان، ومن ذكاء النص أن ركّز على نتائج الحركة وليس على وسائلها أو كيفيتها، وعلى هذا لم يكد النص أن يقول «ميمّماً قيشانَ أقربَ للنجوم وأرقى» حتّى قال «فعلوتَها»، فعل ذلك لأنه يدرك أن النقص الحاد في التعبير لا يمكن تلافيه إلا بالقارئ الذي يملأ «الفراغات» و«الشواغر» و«المساحات الخالية» بتصوّراته، وهو يقوم بكل هذا من موقعه الضمني الذي حفظه له النص بداخله، فبمجرّد أن يقول النص «قيشان أقرب للنجوم وأرقى» تتحوّل هذه الإشارة الضئيلة إلى سيلٍ لا ينقطع من الصور في ذهن القارئ، لا تتعلق فقط بـــ«علو» قيشان و«مجاورتها» للنجوم و«ارتفاعها» عن بعضها بل تتعلق أيضاً بمقدار الجهد الحركي الذي تم بذله للوصول إليها وما يستتبع ذلك الجهد من صور المعاناة والصبر والحيَل وكذلك أيضاً ما تم رصده من صور للأماكن التي تم قطعها أثناء الصعود، وهذا كله –بطبيعة الحال– يتم تصويره لونيّاً في مقابل الصورة اللونية لـــ«قيشان» وهي معلقة بالسماء وسط النجوم، وعندما يقول النص «فعلوتها» فإنه –بذلك– يحشر كل الصور المفترضة والسابقة في نتيجة واحدة «فعلوتها»، ولم يعبّر عن هذه النتيجة بالوصول فلم يقل «فوصلتها» بل استغل الفرصة لمدح الممدوح بالإنجاز وأيضاً ليحكم الربط والتناسب بين المقدمات والنتائج، وفي الحقيقة فإن القارئ لا يجد الفراغ الناشئ من استعمال«فعلوتها» بدلاً عن «فوصلتها» فراغاً جديداً أو مستقلاً بل يراه جزءاً لا يتجزّأ من تلك «المساحة الشاغرة» في النص، وكان القارئ مستعدّاً لكل

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

انكسارات الأفق لأن الدفقة الخيالية السريعة والممتدة التي وصلت بين «قيشان أقرب للنجوم وأرقى» و«فعلوتها» قد اكتسحت كل الشواغر والفراغات والعراقيل التصويرية التي نتجت عن قلة حيلة النص، ويدرك القارئ أيضاً أن «العلو» لم يتحقق بالممدوح أو بما تم بذله من جهد للوصول، لأن ثبات «علو» قيشان أسبق على «الإنجاز» الطارئ للممدوح، وسبب إسناد النص هذا الفعل للممدوح هو حاجة هذا الكائن لما يثبت وصوله وتحقيقه لصفة «العلو». وبمعنى آخر فإن «علو» قيشان ذاتي، بينما «علو» الممدوح متعلق بـــ«علو» قيشان، ولهذا فإن النص يربط مقابلة «الشمس» للممدوح بوصوله إلى«قيشان»:

«فعلوتها والشمسُ تَرْمُقُ عينُها: فرأتكَ أعظمَ في المكارم خَلْقا»

وبناءً على كلّ ما سبق، يصوّر القارئ مقابلة الشمس للممدوح بأنها مقابلة المضيف للضيف أو مقابلة المالك للزائر، ولأن وصول الممدوح كان مستبعداً قياساً على غيره فإن تحقيقه للشيء المستبعد أثار تعجّب الشمس «الرامقة» فرأته أعظم من غيره في مكارم الأخلاق، لأن «العلو» لا يتحقق للبشر إلا بمكارم الأخلاق ولأن مقصد الممدوح–حسب تعبير النص– هو زيارة «رخيوت» لتفقد أحوالها كإحدى المهام الوظيفية التي يجب عليه القيام بها، فالقارئ دائماً يراجع منطلقات التصوير حسب ما تراكم لديه من معلومات عن النص وأحواله، ويمكن له في أي وقت وعند أي مثير أن يستعمل «وجهة النظر الطوّافة» ليكمل نقص الصورة ويمضيَ في القراءة.

ولذلك فإن القارئ ينمّي الصورة الحركية بألوانها وجوانبها وفقاً لمعطيات النص، فتحقيق الممدوح لإنجاز الوصول جعل النص يحوّل «الوصول» إلى «علوّ»، وما احتظاه من مقابلة الشمس جعل النص يحوّل «العلو» إلى «سموّ»، ولمّا ارتقى «للشمس» بحكم المقابلة جعله النص يحاول لمس «السّها»، وكل هذه المراحل والمعاني لا تتحقق إلا في الصورة التي كوّنها القارئ في ذهنه، ومع أن النص يرتب الأحوال السابقة على هيئة درجات جامدة كدرجات السلّم ـــــ فإنّ القارئ يبعث

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الحياة في كل الجزئيات المستجدّة، وبذلك تلتحم بما قبلها وما بعدها مثل الكائن الحي عندما يتحرك، وهكذا يستطيع القارئ أن يشاهد ويراقب أحوالاً ما كان يمكن مشاهدتها أو تجربتها إلا بالقراءة، وعندما يكشف المغزى الجمالي للمشهد يغلقه ليصوّر مشهداً جديداً.

◆ **مشهد «النّهائم»**

يبدأ هذا المشهد بالنزول من «قيشان» في البيت(29) وينتهي في البيت (32) عند مغادرة «النّهائم» إلى «الصبارة»، وباستقراء النص يصل القارئ إلى أن الصور الحركية للمشهد ابتدأت قبل طلوع الفجر وانتهت ظهراً، ومن معطيات النص يصوّر القارئ الحركة النزولية للممدوح ومرافقيه بعد أن أسعدَ الممدوحُ السماءَ بزيارته «فحدرت منها والسماء بغبطةٍ»، وبذلك تتحرك الصور على منحدرات الجبال وحول المنعطفات وفوق الجروف والشعاب وصولاً إلى الأعماق، وهذا البعد المكاني للصور تقوم عليه الأبعاد الأخرى ومنها سلوكيات «الجن» التي تسكن تلك الأعماق، ولا يسأل القارئ إن كان الشاعر–الذي أنشأ النص من وجهة نظره– قد رأى «الجنّ» حقاً لأن القارئ لا ينظر إلى النص بالصورة الحرفية السطحية، بل يشكله ويشكّل حقائقه على النحو الذي يريد بما يتوافق مع المستوى الجمالي الذي ينشده، ومع ذلك فإن القارئ يفهم كلمة «الجن» وفق الأنساق الفكريّة والمعايير الثقافية والاجتماعية التي تشكّله وتشكّل تصوراته، وبذلك فإن «الجن» هم سكّان العالم السفلي في الصورة التي يكوّنها القارئ، و وصول الممدوح إلى العالم السفلي يملي على القارئ تصوير الأحداث المترتبة على ذلك الوضع، هنا تجنّ «الجن» من الفرح وتنتابها نوبة من التصفيق «والجن من فرح تصفق صفقا»، وحتى لو لم يكن للجن أيد تصفق بها فإن القارئ يتصور شكل التصفيق قياساً على ما يعهده، ويركّز في الصورة على صوت التصفيق والسلوك الإنتهازي للجن التي تسعى لاستغلال زيارة الممدوح للعالم السفلي لتنال عتقاً من الاستعباد «ظنتك من طربٍ تؤمُّ رحابها: فتنالُ من أسر التّمـلـّكِ عِتْـقـا»، ولخفاء

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الجن بسبب قبحها ولعدم اتصافها بأية قيمة جمالية أو أخلاقية حسنة فإن الصورة لا تقارن الممدوح بها، ولا يشير النص إلى استماع الممدوح لها أو أنها خدمته أو فعلت شيئاً أكثر من ذلك السلوك الانتهازي، ويسرع الممدوح ومرافقوه في الصعود من العالم السفلي فيواصل القارئ تصوير الصورة الحركية التي تتسارع وتيرتها عند ارتفاع النهار حيث تتحول «الجياد» إلى «عواصف» و«الجبال» إلى «سباسب» و«الركض» إلى «خفقان»، وعندما تصل الصورة الحركية إلى ذروة السرعة يتفاجأ القارئ بتوقف الحركة وعدول «الركب» إلى الراحة، وبذلك يكتمل المشهد ويبدأ مشهد جديد.

◆ **مشهد «الصبارة»**

في بيت واحد (هو 33) يختصر النص مساحة هذا المشهد الذي تكوّن عند الظهر، وعندما يحوّل القارئ المعطيات النصية إلى صورة ـــــ تظهر «العيس» و«القوم» في صورة بالغة من الإعياء والتعب، وبذلك تسيطر الصورة النفسية على شخوص النص كما تسيطر الحالة «الساكنة» على المشهد بأكمله، مما يجمّد عمليات التصوير فيقوم القارئ بإغلاق المشهد.

◆ **مشهد «مداحق»**

يبدأ هذا المشهد بلحظة مغادرة الصبارة في البيت (34) لينتهي مساء ذلك اليوم بالبيت(35)، ولا يكاد القارئ يقرأ البيتين حتى يتصور مقدار الجهد والسرعة التي بذلها الركب (الخيل والممدوح ومرافقوه) في قطع المسافة إلى «مداحق»، وبدلاً من المشي أو الركض تمارس الخيول حركة من نوع آخر هي الطيران والتحليق «فأطرتها رَهَجاً تُحلّق في الهوا»، ولا يحتاج القارئ لكل الهراء البلاغي ليترجم هذه العبارة إلى صورة لأن ملكات التصوير الهائلة هي ما ينشئ الصورة لا المصطلحات والمفاهيم البلاغية الشكلية، وانتقال «الخيول» إلى الجو بما تحمله يتناسب مع المسافة الجغرافية الصعبة التي تسعى لقطعها، كما أتاحت لها طريقة «التحليق» الجديدة سرعة الوصول

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلى «مداحق»، وعند الوصول تغيرت الصورة الحركية إلى صورة ضوئية وكان ذلك مؤذنا بتغير الوقت من النهار إلى الليل، وفي الصورة الجديدة نرى الممدوح-كالعادة- يمثل صورة القمر عند اكتماله «البدر» بينما مثلت «عيون الجند» التي تحيطه صورة النجوم البعيدة، ويقوم القارئ بإكمال عناصر النقص في جزئيات الصورة فيجعل «مداحق» تمثل «السماء» التي تحف «البدر» و«النجوم»، وتتطابق «ظلمة الليل» مع «ظلمة الفضاء» و«السكون» مع «المبيت»، وعلى هذه الصورة الجمالية ينتهي المشهد من دون أية تمهيدات فيغلقه القارئ لينقل مشهداً جديداً.

♦ **مشهد «مجد»**

يبدأ هذا المشهد وينتهي في البيت (36)، وتقلص قلة المعطيات النصية مساحة الصورة بأبعادها المكانية والحركية، فالحركة لا تكاد تبدأ بلازمة «فقصدت» حتى تنتهي بلازمة «تقيل بها»، أما صورة «مجد» فهي أكثر إيجابية من المواضع الجبلية السابقة، فتبدو فيها الأشجار ذات الظلال الوارفة مما جعلها مقيلاً للركب، وعلى هذه اللقطة ينتهي المشهد ويغلقه القارئ.

♦ **مشهد «وادي شق»**

يبدأ مشهد وادي «شق» في البيت (37) لينتهي بالبيت (39)، أما المساحة الزمنية لهذا المشهد فتمتد من بعد الظهر إلى المساء ومن المرجّح أن ذلك الوادي كان محلاً لمبيت «الركب»، وتركز الصورة في مجملها على تصوير«الركائب» قبل وبعد استراحتها في «وادي شق»، ففي بداية الصورة يظهر عليها الهزال والتعب وتغيّر اللون«فأنختها قُلُصاً حَنايا طلـــحاً: مثلَ القِسي سودَ الحدائق وُرقا»، أمّا بعد استراحتها فتندمج مع المفردات الطبيعة للصورة فتظهر«تتخللُ الغيطان بين حدائق: يمرُقنَ في ضيق المسالكِ مَرّقا»، ومن خلال هذا الوصف تظهر الصورة المكانية لـــ«وادي شق» حيث تكثر المياه والأشجار والغيطان والحدائق والمسالك الضيّقة، وبهذه الصورة ينتهي المشهد فيغلقه القارئ.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

♦ **مشهد «عقبة القمر»**

بالبيتين (40) و(41) يكتمل مشهد«عقبة القمر»، وقد ركزت الصورة على الوصف المكاني لهذه العقبة، فمنظرها المهيب يمتد من قاع الأرض حيث «ترسو» إلى فوق السحاب حيث تعلوه «مترفعة»، وكان لا بد من اجتياز هذه العقبة للوصول إلى «رخيوت» لأنه لا يوجد طريق آخر إلا البحرالذي تحدق به سلاسل جبال القمر، وعلى «ارتفاع» و«انحدار» المكان تقوم الصورة الحركية بتصوير مشقة «الصعود» وسرعة «الهبوط»، وهذا التضاد في الحركة كان سبباً في تحقيق التكامل الذي يلخص معظم حركات الرحلة للوصول إلى«رخيوت» وبذلك اكتمل المشهد فأغلقه القارئ.

♦ **مشهد الوصول إلى «رَخيوت»**

على عكس المتوقع، لم يغط مشهد الوصول إلى«رخيوت» إلا بيتين: (42) و(43)، ولم يظهر هذان البيتان للقارئ فتنة «رخيوت» لأن النص توجّه فيهما للاهتمام بالممدوح، وكل ما مثلته «رخيوت» هو أنها كانت سعيدة وجذلة بوصول الممدوح وأنها استحقت التهنئة على ذلك: «لله دارٌ بالسعود...» وفي البيت التالي يرى القارئ أن العلاقة بين «رخيوت» والممدوح هي علاقة التابع بمتبوعه أو السيد بمملوكه، وكان هذا الوضع كفيلاً بإحباط القارئ الذي يعرف القيمة الجمالية العالية للمدينة التي تمتد على هضبة جبلية في عمق البحر، وتجمع كل ما يمكن من مشاهد ومناظر برية وبحرية وجبلية مما يجعلها موطناً للتوقعات الجمالية، ويتحول النص بدءاً من البيت (44) إلى تمجيد الكائن المدحي في دفقة ابتهاجية بنجاح الوصول إلى «رخيوت» برّاً، ويشكل هذا البيت مع الأبيات اللاحقة خاتمة للنص الذي ينتهي في البيت(54).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل السابع: البنية التفاعلية

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مقوّمات البنية التفاعلية

البنية التفاعلية أو التواصلية -مثلما سمّاها إيزر- هي ثالث البنى التي تشكل العمل الأدبي، وقد كانت هذه البنية مثار جدل نقدي بين إيزر وفيش وهولب وأيضا بين إيكو وكولر وغيرهم، ليس حول أهميتها أو دورها المركزي في عملية القراءة ولكن حول طريقة عملها، وربما يعود سبب ذلك إلى أن نظرية الاتصال Communication Theory تعتمد على علوم متعددة كعلم النفس وعلم الاجتماع، وتتقاطع أيضا مع دراسات العقل البشري Human Brain Studies، بالإضافة إلى فروع اللسانيات الأساسية كالصرف (Morphology) والأصوات (Phonology) والنحو (Syntax) وعلم الدلالة (Semantics) وتنوع اللغة (Language Variation) وتغيرات اللغة (Language Changes) واستعمال اللغة (Language Use) وعلم نفس اللغة (Psychology of Language) واكتساب اللغة (Language Acquisition)[1].

وفي الحقيقة فإن التفاعل هو نتيجة للاتصال الناجح، وقد كانت نظرية الاتصال موضع اهتمام مناهج نقدية متعددة أهمها الشكلانية والسيميولوجيا، وقامت عليها النظرية السيميولوجية للتلقي عند أمبرتو إيكو[2]، ومع ذلك فإن كل تناول نقدي لهذه النظرية يختلف عن غيره، لأن النقد لا يتقيد باتجاه محدد بل يتحرك في مساحة واسعة جدّا مما جعله يحل محل الفلسفة حسب تعبير الفيلسوف

---

(1) Akmajian, Adrian & Others: Linguistics; An Introduction to Language and Communication. MIT Press, 1995, pp: 343-393.

(2) Eco, Umberto: The Role of the Reader. Bloomington- Indiana University Press, 1979.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ريتشارد رورتي[1]، بالتالي ليس للناقد أن يمتعض من هذا الواقع أو يقلل من مساهمة العلوم الأخرى في الإرتقاء بالنقد، ولا نتوقع أن ينحصر النقد-مستقبلاً- في مصطلحات اللغة أو الأدب لأن توظيف مصطلحات العلوم الأخرى كالهندسة والاقتصاد أصبح سمة من سمات حركة النقد الثقافي وتيار ما بعد الحداثة بأكمله.

أمّا إيزر فقد اعتمد هنا-إلى جانب الفلسفة الظاهراتية- على علم النفس الاجتماعي Social Psychology وعلم نفس اللغة Psycholingusitics وعلم نفس الفن Psycology of Art[2] وكذلك التحليل النفسي للإتصال Psychoanalytical research into Communication بالإضافة إلى علم الدلالة ونظرية الاتصال لدى فليب هوبسباوم[3]، ونظريات أخرى متنوّعة، وكان إيزر قد تعمق في البنية الاتصالية بين القارئ والنص في كتابه ﴿القارئ الضمني﴾، ولا ننسى أن العنوان الفرعي لهذا الكتاب هو ﴿طرز الاتصال﴾ Patterns of Communication.

وحسب علم النفس الاجتماعي فإن القارئ والنص شريكان في التواصل الذي تثيره عدم القابلية للتنبؤ بردود أفعال أحد الشريكين تبعاً لخطته السلوكية، أما التحليل النفسي فينص على أن تجربة الشخص ناتجة من علاقة «الأنا» بـــ«الهو»، فـــ«الأنا» يساعد الآخرين على رؤيته بعيون أخرى ويعمل في ضوء توجهات الآخرين واحتياجاتهم منه، ولما كانت نظرة «الهو» لـــ«الأنا» ماهي إلا تأويل وليس إدراكاً فإن أحد علماء النفس ‹Laing› ينص على أن الخفاء هو أساس العلاقات

---

(1) عصفور، جابر: نظريات معاصرة، دار المدى للثقافة والنشر-دمشق-بيروت، الطبعة الأولى 1998، ص: 304.

(2) C: Arnheim, Rudolf : Toward a Psychology of Art. Berkeley and Los Angeles, 1967.

(3) C: Hobsbaum, Philip: A Theory of Communication. London, 1970.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بين الناس ويسميه «اللاشيء»، ويعني به خفاء تجارب الأطراف عن بعضها، ويتوقف الاتصال على ملء الفجوات الناتجة عن ذلك الخفاء، وتبدأ العلاقات الاتصالية الشخصية-حسب علماء النفس- باتخاذ سمات مرضية حين يملأ الشركاء الفجوات بنزوات الخيال[1].

ويؤدي التفاعل الثنائي إلى سلبية التجربة لأننا لا نستطيع أن نجرب الطريقة التي يجربنا بها الآخرون، وهذا بدوره يدفعنا إلى سد الفجوة الناتجة بالتأويل المشترك الذي يضعنا في موقف الرفض للجشتالت التأويلي الخاص بنا، ويظل بالتالي عرضة لتجربة أخرى، ومما تتميز به القراءة عن أنماط التفاعل الأخرى أنه ليس فيها موقف مواجهة، فلا يستطيع القارئ أن يتعلم من النص-بالسؤال مثلاً- مدى دقة آرائه أو مدى عدم دقتها، كما لاتحتكم العلاقة بين النص والقارئ إلى إطار مرجعي كالقوانين، وأيضاً فإن غياب القدرة على التأكيد والغموض هو ما يؤدي إلى التفاعل بين النص والقارئ أمّا في السلوك الاجتماعي فينشأ التفاعل عن الاحتمال (الخطط السلوكية اللامتطابقة)[2].

والفجوات النصية تعمل كباعث على التواصل، والفجوات "**هي اللاتماثل بين القارئ والنص، والفجوة أو الفراغ ليس حقيقة وجودية بل يتكون ويتغير نتيجة اللاتوازن في التفاعل بين القارئ والنص، ولا يتحقق التوازن إلا بملء الفجوات، بالتالي يتعرض الفراغ التكويني لقصف متواصل بالإسقاطات، ويعدل القارئ اسقاطاته طبقاً للمواقف السابقة، وكل إسقاط يتعدل وفقاً لما قبله، فالنص يجذب القارئ للأحداث النصية ليفكّر في المقصود مما لم يرد صراحة، أما ما يرد فيبدو كأنه يتخذ مدلوله كإشارة إلى ما لم يرد**"[3].

---

(1) Iser: The Act of Reading, p:165.

(2) Ibid, p:166.

(3) Ibid, p:167.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهذه التقنية تمكّن النص الأدبي من ايصال القارئ إلى معان لم يقلها، وذلك بالصمت عن أشياء والتحدث عن شيء واحد، ولنتأمل هذا المثال[1]:

ما كلّ من ملك الثراءَ يجـودُ ❊ كلا، ولا كلّ الرجـــال تسودُ

ما كلّ من طلبَ السباقَ بمدركٍ ❊ شأواً، ولا كلّ البروق تجودُ

ما كلّ من رامَ المعالي راقيــاً ❊ فيها، ولا كلّ الصّعودِ صعودُ

ما كلّ موفٍ للذمام سمـــــؤلاً ❊ كلا، ولا حاكي القريضِ لبيدُ

ما كلُ خافقةِ الجناح جــوارحاً ❊ كلا، ولا خفــقُ الرياح بنودُ

فعن طريق النفي يثبت النص المعاني العكسية للوازمه الظاهرة، وبذلك فإن اللازمة المنفية «ما كل من ملك الثراء يجود» تقابلها لازمة لم ترد هي «بعض من ملك الثراء يجود»، وتتعلق اللازمة التي لم يُصرّح بها بالغرض الدعائي الذي اتسم باللامباشرة، ولجوء النص إلى هذا الإسلوب يحقق له دحض الآراء السلبية حول «جود» الممدوح، ففي معظم الأحيان يرجع الناس جود الشخص إلى امتلاكه للأموال، وفي هذه الحالة يصبح الجود شيئاً اعتباطيّاً لا شرف فيه، ولصعوبة نفي الآراء السلبية بالصيغ الإعلانية المعهودة من قبيل «فلان جواد» فإن النص استغل ما ورد (وهو النفي) لإثبات ما لم يرد (وهو التأكيد)، وقد كرر النص استعمال هذه التقنية لإثبات معاني السيادة والرفعة والعلو والعزيمة والفعل دون القول والشجاعة وغيرها من الصفات التي لم ترد في النص الأصلي، ولأن هذه الصفات لا تظهر على الورق المطبوع فإنها لا تنبعث إلا في ذهن القارئ الذي يدرك المعاني الكامنة لجمل النص.

---

[1] ديوان أبي الصوفي، ص: 33.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولمّا كان النص غير المكتوب يشكل النص المكتوب فإن بلورة القارئ للنص غير المكتوب تتحول إلى رد فعل تجاه العالم المعروض في النص يجعله يسمو على العالم الذي يشير إليه النص:

"فالأدب هو الدلالة على شيء غير محدد"[1].

والوظيفة التواصلية للأدب ترتكز على الإشارات النصّـية الغامضة التي تسبب التفاعل، وقد عُرفت قديماً باسم «الإشارة» وقسّمها السجلماسي[2] إلى ما يحدث بالإقتضاب كالتتبيع والكناية والتعريض والتلويح، وما يحدث بالإبهام كالتنويه الذي ينقسم إلى تفخيم وإيماء، وكالتعمية التي تضم اللحن والتورية والرمز والحذف، ونجد أن اللغويين المحدثين أعادوا درس كل هذه المصطلحات تحت بند واحد هو «الغموض» الذي غطى غموض المعنى والصور والأصوات والتراكيب[3]، وبهذه الدلالة يتطابق الغموض مع مسببات «الفراغ» عند إيزر التي استقاها من ما سمّاه إنجاردن«مواضع الإبهام Place of indeterminacy »[4].

يشير «الفراغ Blank» إلى مساحة فارغة في النسق الكلي للنص، وهو يختلف عن مفهوم «مواضع الإبهام» عند «إنجاردن» الذي يدل على «فجوة» تقطع تسلسل «البنية المخططة» لأن «إيزر» لا يرى أن «الفراغ» يؤدي إلى القطع بل يؤدي من وجهة نظره إلى الربط، ولذلك ناقشه باعتباره «صلة كامنة Potential connection»[5]، ومن وجهة نظره فإن

---

(1) Iser: The Act of Reading, p:182.

(2) السجلماسي، أبومحمد القاسم: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، نشر دار المعارف–الرباط، الطبعة الأولى 1980م، ص: 180، 208، 209، 219، 244، 249، 261، 262، 270، 414، 433، 524.

(3) خليل، حلمي : العربية والغموض، دراسة لغوية في دلالة المبنى على المعنى، نشر دار المعرفة الجامعية– الإسكندرية، الطبعة الأولى 1988م، ص: 93 وما بعدها.

(4) Iser: The Act of Reading, p: 182.

(5) Ibid, pp:182-183.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

«الفراغات» تمثل مفاصل غير مرئية للنص، وفي حين أنها تفصل الرؤى النصية عن بعضها فإنها تطلق أيضاً عمليات التصور في ذهن القارئ، ولا يبدأ الشيء الخيالي في التبلور إلا حين يتم ربط مخططات النص ببعضها بملء «الفراغات» بالصور.

والنص باعتباره بنية ذات وجهة نظر يتطلب ربطاً مستمراً بين رؤاه التي لا تتابع في تسلسل محدد، بل تتداخل في نسيج واحد بحيث يتحتم إيجاد روابط لا بين مقاطع الرؤى المختلفة وحسب بل بين مقاطع الرؤية الواحدة أيضا[1]. وبعض هذه المقاطع قد يبدو غير ذي صلة بل يعارض غيره إلى حد التناقض مما يسبب إزعاجاً لقدرات القارئ على بناء الصور، وتتجلى هذه التقنية في بعض الروايات الحديثة التي تعتمد على تفتت السرد كرواية رامة والتنين مثلاً.

وينشأ «الفراغ» بسبب انتزاع النص لمكوّنات الرصيد من سياقها المألوف وعرضها بشكل لم يعهده القارئ، فعندما ينتزع النص مكوّنات رصيده من سياقها العملي أو النفعي فإن معايير الرصيد ومقاطع الرؤى لا تنتظم في تسلسل ثابت لأن النص يهدف ليواجه القارئ برؤية جديدة عن العالم، لذلك لا يلتزم بمفهوم «حسن المتابعةGood Continuation» المعمول به في علم نفس الإدراك Psychology of Perception، وكذلك يخالف «مبدأ الاقتصاد في الأدبPrinciple of Economy»[2] المقرر في علم نفس الظواهر Phenomenological psychology[3]. وذلك بسبب أن بنية النص تسمح بالسير عكس ميول قرّائه، وعندما تقطع «الفراغات» القدرة على الربط بين المخططات فإنها ترتب المعايير المنتقاة ومقاطع الرؤى في تسلسل عكسي أو متداخل ينفي أي توقع بحسن المتابعة

---

[1] Ibid, p:184.

[2] مبدأ الاقتصاد في الأدب: يتحكم في التذوق ويساعد المتلقي على قصر رؤيته على ما يفترض أن يدركه. (Act of Reading; p 186)

[3] Ibid, p:185.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فيتحرك خيال القارئ لإيجاد الصلات المفقودة بالتصور وتكوين الجشتالت، وكلما زاد عدد «الفراغات» زاد عدد الصور التي يبنيها القارئ، وفي هذه العملية يكمن الجانب الجمالي للفراغ.

ولأن «الفراغات» تعطل القدرة على ربط الأنماط النصيّة فإن قطع حسن المتابعة يكثف عمليات التصوّر من جانب القارئ، وبذلك يعمل «الفراغ» كشرط أوّلي للتوصيل فتستغله النصوص الأدبية لأغراض متباينة[1].

ولما كان تعداد «الفراغات» يتنوع حسب الأنواع النصية أصبح من المحتم أيضاً أن تتنوع «البنية الاتصالية» حسب النص ومساحة التفاعل المتروكة للقارئ عندما يشارك النص في عملية تشيد المعنى بكل الأعمال الذهنية التي ينتجها كالتصوّر والإدراك والإدراك السلبي والتجاذب والنفور والتشوّق والتوافق والتمعّض والرفض والقرب والبعد.

وفي الحقيقة فإن هذا الجانب من «البنية التفاعلية» لا يتضح إلا بقراءة نوعيات من النصوص تدل على المقصود، ونحن الآن -كما كنّا- ملزمون بفحص هذه القواعد على ضوء النصوص الشعرية لأبي الصوفي، ولهذا الغرض سنقرأ النص (47).

---

[1] Ibid, p:189.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

النص 47[1]: نموذجاً للبنية التفاعلية

1. تَبدّى ووجهُ الأرضِ بالخطبِ عـابسٌ ❊ وطرفُ العُلى عن نهضةِ المجدِ ناعسُ
2. ودُهـمُ ليـالٍ شاحبـــــاتٍ كأنّها ❊ غَرابيبُ من سُـودِ الرِّزايا دَوامسُ[2]
3. تُدافِـعُ منهومـاً على كـلِّ مـاجـدٍ ❊ وشـأنُ الليـالي للكـرام أحامِـسُ[3]
4. ودهـرٌ مَطـاهُ لـلأراذلِ مـركـبٌ ❊ وصعـبٌ جَمـوحٌ بالأمـاجدِ شامِسُ[4]
5. حنانيـكَ من دهـرٍ تقاعَـسَ جَـدُّهُ ❊ رُويـدَكَ مفتـاحُ الخمـولِ التقـاعسُ
6. إذا أنتَ لم تُسعدْ، على المجدِ، سـاعةً ❊ فإيّـاكَ في يـومِ المعـالي تُمـاكسُ[5]
7. فإنْ نشـزتْ يوماً سترجـعُ عاجـلاً ❊ فـإنَّ على الأكفـا تقـرُّ العـرائسُ[6]
8. فغَـرسُ المعـالي لا يطيـبُ بسبخةٍ ❊ وبالشَّرفِ الأعـلى تطيبُ المَغارسُ[7]
9. لَعَمْرُكَ إنَّ المـجدَ بالجِـدِّ يُقـتـنى ❊ وليسَ ينـالُ المجـدَ مـن لا يُمارسُ
10. وما كلُّ نهّـاسِ المـطاعمِ ضيغماً ❊ فتأكلُ مرذولَ الوخـومِ الخنـافِسُ[1]

---

[1] ديوانه، ص: 139.

[2] غرابيب: جمع غربيب وهو شديد السواد، دامس: حالك الظلام.

[3] أحامس: جمع أحمس، وهو الشديد.

[4] شامس: ممتنع، والشمامسة: طائفة من الرهبان تحلق قمة الرأس، وقد يكون بمعنى الحالق والحلاق.

[5] تماكس: تُشاح.

[6] نشزت: نفرت. وتاء التأنيث في (نشزت) عائد إلى المعالي، واضطر فخفف (الأكفاء) إلى (الأكفا).

[7] السبخة: الأرض المالحة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

11. فباتتْ كقرنِ الشمس عنها تكشّفتْ ⁂ سحائبُ جونٌ ساجلتها الحَنادسُ[2]

12. مُحقزَةٌ جاعتْهُ تُزجي شُؤونَها ⁂ وهل يقتني العَلياءَ إلا الأكايسُ؟![3]

13. تَبَخْتَرُ في ثوبِ الدّلالِ منيعة ⁂ وعينُ رقيبِ المجدِ فيها تُخالسُ[4]

14. حَرونٌ فلولا الشّدُ راضَ نِفارَها ⁂ لما بَرِحتْ للراكبينَ تُعاكِسُ[5]

15. على منهجٍ تمشي دلالاً، وإنْ ونَتْ! ⁂ فإدْلالُها عنْ سُرعةِ المشي حابسُ![6]

16. لها وهجٌ بالخافقينِ شُعاعُهُ ⁂ تَشَعْشَعَ من نورِ الخِلافةِ قابسُ[7]

17. تمادتْ لكي تدري البريّةُ أنّها ⁂ نَفيسةُ عِرضٍ لمْ تنلْها الخَسائسُ

18. عَزيزةُ نفسٍ بالتّمنّعِ تزدهي! ⁂ وبالعزّةِ القعسا تُشَمُّ المعاطسُ![8]

19. فآبتْ تُهادَى بالجلالِ وتحتمي ⁂ بأروعَ منْ للمُلكِ والدّينِ حارسُ

---

[1] النهّاس: كثير النّهس، وهو أخذ اللحم بمقدّم الأسنان. الوخوم: الأطعمة الخسيسة، والوخيم: الفاسد غير الصالح. الخَنافس: جمع خنفساء، وهي دويبة تأكل الخبائث.

[2] الحنادس:جمع حِندس، وهو الظلام.

[3] الأكايس: جمع أكيس، وهو العاقل الفطن.

[4] تخالس: تنظر سر٣.

[5] الحرون: العنيدة التي تقف إذا أريد منها الجري.

[6] المنهج: الدرب الواضح، ونت: ضعفت، والوني: الفتور والضعف.

[7] الخافقان: المشرق والمغرب، تشعشع: انتشر شعاعه، وشعّ: انتشر، والشّعاع: انتشار الأشعة، والمشع: منتشر الأشعة بذاته، قابس: أخذ شعلة من النار.

[8] عزيزة: نفيسة، وقد تعني كريمة الأصل، المعاطس: جمع معطس وهو الأنف، ويشير إلى إحدى عادات البدو وهي السلام بالأنف للتعبير عن الإجلال (يسمّى بالعاميّة خشوم).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

20. بمنتجـــعِ العلـــيا وإنْ جـــدَّ شَأوُها ❊ كما انتجـــعَ الهيمُ النميـــرَ القناعِسُ[1]

21. قريعُ ملوكِ الأرض قد مُهّـدتْ لهُ ❊ بهمّتهِ فـــوقَ النجـــومِ الطنـــافِسُ[2]

22. حميتَ ذمـــــارَ الملكِ عن كلِّ رائدٍ ❊ ومَنْ يـــردِ العَـــليا وكفُّـــكَ لامسُ؟![3]

23. تبسّمَ ثغـــرُ الدّهـــرِ عنكَ وأصبحتْ ❊ مـــراتِبُ أهلِ المجـــدِ فيـــكَ تنـــافسُ

24. تهـــادتْ بكَ الأيـــامُ زَهـــــوا مثلما ❊ تهادتْ بكفيـــكَ الرّمـــاحُ المَداعسُ[4]

25. وأقبلَ فيكَ الدهـــرُ يمـــرحُ مُعجـــبا ❊ كما فرحتْ يومَ الزّبـــونِ الغَطارسُ![5]

26. وأضحى نباتُ الملكِ بالعزّ مـــورقا ❊ وغُصـــنُ العُـــلى يهتزُّ بالمجدِ مائسُ

27. لبستَ قشيبَ المجدِ درْعاً مُسَهَّـــما ❊ ومِثْلُكَ مـــــنْ تزدانُ فيـــهِ المـــلابسُ!

28. فدونكَ فاربـــعْ بالخِـــلافةِ مُنْـــعما ❊ أبا ماجـــدٍ والدّهـــرُ عبـــدٌ وحـــارسُ

29. أتـــاكَ وقدْ مـــلَّ التجنّـــي وإنـــما ❊ تهيـــجُ لدى ضيـــقِ النفوسِ الوساوسُ

30. وأصبـــحَ فـــي كفيكَ بالـــرّقِ مُعلنا ❊ وخـــدُّ العُـــلى مُرخى الشكيمةِ بائسُ![6]

---

(1) الشأو: السبق، منتجع: طالب، الهيم: جمع هائم لشدّة العطش، النمير: الماء العذب، القناعس: جمع القنعاس، وهو العظيم الجسم الشديد.

(2) الطنافس: البسط الغالية.

(3) الرائد: الطالب.

(4) المداعس: جمع مِـدعاس، وهو الرمح الذي لا ينثني.

(5) الزبون: الحرب الشديدة، الغطارس: جمع غِـطرس، وهو الظالم المتكبـّر.

(6) الشكيمة: حديدة اللجام، والعزيمة، والأنفة، والانتصار.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

31. فأنتَ أميـنُ اللهِ فاصـدعْ بأمـرهِ ❊ فإنّـكَ للـدّينِ المـروّعِ آنـسُ

32. تحمّلتَ أعباءَ الخـلافةِ فاقتصـدْ ❊ على منهجٍ تـقـفـو ثراهُ العنابسُ![1]

33. فإنّكَ مُذْ رُشّحـتَ للمُلكِ لـمْ تزلْ ❊ تُعمّـرُ مـن عَليـاهُ مـا هـوَ دارسُ

34. ولا زالَ ثغرُ الملكِ يدعوكَ باسماً ❊ وتَغبـطُ فيـكَ العُـرْبَ رومٌ، وفارسُ!

35. وإن كادكَ الدهرُ الخئونُ بأمـرهِ ❊ يُـرَدُّ ورأسُ الكيـدِ دونـكَ نـاكـسُ!

36. إليكَ أميـنُ اللهِ جـدّتْ ركائبـي ❊ فـما لسـواكَ اليومَ تُحْـدى العرامسُ![2]

37. وقفتُ عنِ الشكـوى إليكَ مَخافةً ❊ ليَـذلكَ نَفـساً إذْ تَعـزُّ النفـائسُ!

38. فإني أرى كفيكَ تجـري مواهباً ❊ لأنّـكَ مـنْ جمـعِ الدنـانيرِ آيـسُ!

39. تحيّرتُ في مدحيّكَ حصراً فإنّما ❊ تفوتُ الورى فضلاً وإن قـاسَ قـائسُ

40. فإنّ خفاءَ الفضلِ يظـهرُ بالثّـنا ❊ ولمْ يخفَ ضوءُ الصبحِ والصبحُ عاطسُ[3]

41. تُراصدُ أوهامي مخـائلَ فكرتي ❊ فـتَرجعُ عجـزاً بالمديـحِ الهواجسُ![4]

42. فليسَ يُقاسُ البحرُ جـوداً بكفهِ ❊ وبالبحرِ بعدَ الجُـهدِ تبدو التّرامسُ[5]

---

[1] اقتصد: بمعنى اقصد، العنابس: جمع عُـنابس، وهو الأسد.

[2] العرامس: جمع عِرمس، وهي الناقة الصلبة.

[3] عاطس: طالع.

[4] الهواجس: جمع هاجس، وهو حديث النفس.

[5] التّرامس: اللؤلؤ.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

43. ولا بالكرام العُرْبِ من كـــانَ قبلهُ ❊ ولا السحبِ إذْ تهمي الغمام الرّواجسُ![1]

44. ويومَ بذلتُ الحـــالَ فيـــه فلامني ❊ على البذلِ موهـــــوم المخيلةِ ناحـــسُ

45. فقلتُ: وهل تخشى عليَّ مضاضةً ❊ وكفي ببحرِ الجـودِ تيمـورَ غامسُ؟!

46. وأنّى أخافُ الفقرَ أو أحرمَ الغِنى؟ ❊ وإنّي بظـلِّ الملكِ تيمـورَ جالـسُ!!

لا يُسفر مبتدأ المديح في هذا النص، كما تضطر صعوبة اللغة القارئ إلى فرز مفردات الرصيد لمعرفة معناها الأصلي، وقد تفرض هذه الصيغة تقطّعاً في المرحلة الأولى من القراءة قبل أن تتصل في المرحلة اللاحقة، أما القراءة النقدية–التي نمارسها هنا– فلا بد لها من فحص النص أكثر من مرّة، كذلك فإنها قد توقف القراءة عند النقطة التي ترى أن لها مدلولاً معيناً في مناقشة نظرية إيزر. وقد ذهب إيزر إلى أن مستوى «الفراغات» النصية بأنواعها المرجأة والشاغرة والسلبية—— يقل في النصوص التعليمية والدعائية، وضرب على ذلك مثلاً برواية «الفقد والكسب» للروائي «كاردينال نيومن» قائلاً:

"في الرواية الجدلية، مثل رواية «الفقد والكسب لكاردينال نيومن»، يكون الغرض تعليمياً أو دعائياً، وبالتالي فإن القدرة على ربط المخططات النصية عادية للغاية"[2].

ويعني إيزر أن سيطرة القارئ على «فراغات» هذه النصوص هي أقوى من سيطرته على «فراغات» النصوص الممعنة في الغموض كنصوص الشعر الصوفي مثلاً، ولكن يجب الاحتراس من شيئين:

---

[1] الرواجس: جمع راجس، وهو السحاب ذو الرعد الشديد.

[2] Iser: The Act of Reading, p:189.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- الأول: أن إيزر قرن النص «التعليمي» بالنص «الدعائي».

ولحسن الحظ عاد وميّز بينهما -في مرحلة لاحقة- بالنظر إلى طريقة استعمال «الفراغ».

- الثاني: أن مصطلح «الأدب الدعائي» قد لا ينطبق تماماً على قصيدة «المديح».

ليس فقط لأن إيزر لا يعرف «المديح» كما نعرفه نحن بل لأن مفهوم «الأدب الدعائي» في تصوّره يقوم على تبسيط الصورة أو تقليل الحاجة إلى العمليات الذهنية، ولم يوضح إيزر مفهومه عن «الأدب الدعائي» لكن الأمثلة التي يسوقها تدل على أن «الأدب الدعائي» عنده يشمل كل نشاطات الترويج، ولذلك لا يمكننا أن نقبل بهذا المفهوم العام والغائم لأن النص «الإعلاني» لا يمكن أن يتساوى مع نص «المديح».

على كلّ، فإن إيزر بعد أن جمع النصوص «التعليمية» بالنصوص «الدعائية» ميّز بينهما فذهب إلى أن رؤية «البطل» في النصوص «التعليمية» هي رؤية منتظمة بحيث يكون القارئ دائماً أمام اختيار مبسّط بين القبول والرفض، لذلك تنشأ الرؤى في الرواية «التعليميّة»-باعتقاد إيزر- في صورة كتل كبيرة، ويكون تحوّل «وجهة النظر الطوافة» فيها أقل كثيراً من سائر الأنواع الأدبية.

أمّا في النص «الدعائي» فإن القارئ يوضع في وجهة نظر «البطل»، وتعمل الرؤى الأخرى كمغاير يؤدي إلى قبول أو رفض القيم التي يمثلها «البطل»، ويظل القرار متروكاً للقارئ الذي يتعرض لإغراءات التوجيه، لأن الغرض «الدعائي» لا يتحقق إلا إذا ترك القرار للقارئ، أما إذا فرض النص قراراً محدداً فإن الغرض «الدعائي» ينهدم ويهوي ولا يتعرض القارئ للإغواء.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويقول إيزر إن كل النصوص «الدعائية» وكل أشكال «الترويج» تلجأ لتقنية اتخاذ قرار مفتوح لكنه موجّه عمداً من النص إلى السلب أو الإيجاب، ويرى أن هذه التقنية ناجحة لدرجة أن النتيجة المقصودة تبدو كما لو كانت من خيال القارئ[1].

أما نحن فنرى أن قصيدة «المديح» العربية تختلف في ذلك لاعتمادها على الصور، وهي في الأساس تعتمد على «تقنية اتصالية» بحتة تتمثل في «المقدمة» و«الرحلة» قبل الشروع في «المديح»، ونقر بأن النصوص لا تتساوى في استثمار هذه التقنية وأن تأثيرها لا يتساوى من قصيدة لأخرى، ومع ذلك فإن النص الذي يتأسس على النموّ المطّرد للصور الناشئة عن «الفراغات» يورّط القارئ بحيث لا يشعر إلا وهو في عمق «المديح»، وإذا كان النص الذي نتناوله الآن يحقق ذلك بسهولة تامّة فإنه تجب الإشارة إلى توفر هذه التقنية منذ أمد بعيد في نصوص «المديح» المحترفة كالنصوص التي أشرنا إليها في فصل سابق لعلقمة وكعب وأبي تمام والمتنبي. كما يجب أن نضيف هنا أن «الغموض» ليس شرطاً أدبياً ولا هو بالشرط الفكري، وإذا جعله الأديب هدفاً يسعى إليه بجهده فإنه بذلك سيحوّل نصه إلى «فراغ» كبير، فلا «الفراغات» ولا «الغموض» يجب أن يكون مسيطراً على هاجس الكاتب وهو يكتب نصّه، وإذا فعل ذلك فسيلغي الوظيفة التي يحققها «الفراغ» وعندها لن يستطيع القارئ تكوين الصور أو حتى أن يندمج في النص. وبصورة عامة أصبح «استدراج القارئ» أحد القوانين الأدبية التي تقرّ بها الشعرية، وقد أشرنا سابقاً إلى ما قاله «جونثان كولر» حول هذه المسألة، وهو نفسه يستشهد بحديث «إيسون» عن بيتين صينيين ليقول إن العلاقات التي تربطهما تجبر القارئ على ملاحظتها.

وفي «المديح» نجد أن النص «يستدرج» القارئ بـــ«الفراغات» التي يبدأ بها بكثافة تجعل القارئ ينغمس في عمليات بناء الصور، وغالباً ما تكثر «الفراغات» النصية في الجزئين السابقين

---

[1] Ibid, p:191.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

على «المديح» وهما «المقدّمة» و«الرحلة»، وفي حالة غياب «الرحلة» فإن النص يعوّض ذلك بإطالة التخلّص من «المقدمة» إلى «المديح»، والنصوص المحترفة من مثل هذا النص تمزج المقدمة بالغرض بلغة تصويرية توجه القارئ لـ«الإدراك السلبي» في تفاعله، فمع أن النص يبدأ بالفعل «تبدّى» الذي يعبّر عن الممدوح إلا أنه لا يظهر بصورة مباشرة، وهذا «الفراغ» الناشئ في مخططات النص بالإشارة إلى الممدوح ثم إهماله والتحوّل إلى «المقدمة» الزمنيّة يجعل القارئ يعلّق القراءة على ما ستكشفه له «وجهة النظر الطوّافة»، فهو على النقيض مما ذهب إليه إيزر لا يجد توجيهاً واضحاً في النص، والسبب -مثلما قلت- أن نص «المديح» العربي لا يبدأ مطلقاً بالصورة المباشرة الشائعة في الأدب «التعليمي» ومعظم الأدب «الدعائي»، فنحن لا ننكر أن «المديح» يحقق الجانب «الدعائي» لكن هذا التحقيق يتم بوسائل فنية متشابكة تجعل من الصعب الحكم عليه بالصورة المبسطة السابقة، ومع أن العلاقات التركيبية (النحو) في اللازمة الأولى تدل على تزامن ظهور الممدوح مع الدهر العابس والمجد الناعس إلا أن سلبية الصور الناشئة للدهر تدمّر ذلك التراكب النحوي، فهل لم يكن ظهور الممدوح مرحّباً به أم ما علاقته بدهر يمتطيه الأراذل ويجمح بالأماجد وما إيجابية ظهوره في الليالي الشاحبات وكيف يستحسن ربطه بالرزايا؟ فكل ذلك كان وارداً بالنص لكنه لم يرد على الإطلاق من وجهة نظر الكاتب ولا -بالطبع- من وجهة نظر الممدوح، ولا هو صادر عن وجهة نظر القارئ الذي يصطدم بواقع لا تنضبط مستجدّاته، ولأن هذا يعارض مبدأ وضع القارئ في وجهة نظر البطل الذي ينص عليه إيزر فإن النص قد رفع من عدد الفراغات ونوعيتها ورفع بالتالي مقدار الجهد الذهني الذي يبذله القارئ في التصوّر. أي نعم تم وضع الرؤى الأخرى كمغاير للقيم التي يمثلها الممدوح بيد أن نشاط القارئ لم ينحصر بقبول هذه ورفض تلك لكنه توجّه مباشرة إلى صنع الصور وهذا ما حقق الوظيفة الاستدراجية للمقدّمة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كذلك فإن التحوّل من وضع الوصف في الأبيات (1-4) إلى وضع الخطاب في البيت (5) نقل القارئ من وجهة نظر النص إلى وجهة نظر المادح وليس الممدوح وهذا أيضاً يعارض ما قرره إيزر، أما في البيت (9) وكذلك في البيت (10) فنجد أنفسنا بصدد وضع مختلف تماماً، فالقارئ يمارس هنا غلق الجشتالت الأول بما يوفره النص من صيغ الحكمة دون انتهاء المغزى، لأن بداية النص بالفعل (تبدّى)- مثلما قلنا- تبعث على التساؤل، لكن الإمكانات الهائلة للقراءة تجعل القارئ يرجئ اكتشاف الإجابة ليتسنّى له التغلب على الفراغات الجديّة التي ساقه إليها النص في البيت (11)، فمن هي التي (باتت)؟ وكيف تبيت (كقرن الشمس)؟ وهل هناك مبيت شمسي؟ ولماذا تكشّفتْ عنها السحائب؟ ومن هي المقصودة بكلمة (جُون)؟ ومن هي التي ساجلتها الحنادس؟ أهي السحائب أم تلك التي باتت؟ ولماذا كان السجال؟ وبأية وسيلة كان؟ وتتوالى الفراغات في البيت (12)، فمن هو الذي جاءته؟ وبماذا هي متحفزة؟ وكيف تزجي شؤونها؟ وما هي الشؤون التي تزجيها؟ أهي دموع أم غيرها؟ وهل هي تمثّل العلياء؟ وهل هو يمثّل الأكايس؟ ما مدى انطباق ذلك؟ ولا تنقطع الفراغات في البيت (13) لأنه يمثل مساحة مكانية تلتقي فيها التساؤلات الماضية بالإضافة إلى تساؤلات جديدة، ولا تظهر في الأفق القرائي أية دلالة تقود القارئ إلى معرفة مثيرة كل تلك التساؤلات فيظل يتابع الفراغات حتى يقرأ البيت (14) فيستحضر حينها كل التوترات السابقة ويجمعها في صور متنوّعة تتكاثف لتوقعه في حالة من التلبّس برؤية النص الواصفة للناقة، وبذلك ينفصل عن واقعه الحقيقي وينغمس في واقع النص.

وكل متوالية من متواليات النص بل كل عبارة بل كل جملة بل كل لازمة تستفز القارئ بفراغاتها ليرد عليها بقواه التصويرية، وبذلك تتداخل الصور ويعدّل بعضها بعضاً وتلتئم مخططات النص وتظهر شيئاً فشيئاً البنية الكليّة للنص، ويمضي القارئ يفرز التصوّرات ويستنبط القيمة الجمالية كل ذلك دون أن يجد للممدوح أي أثر، وهو لا يبحث عنه لأنه لا يفترض وجوده ولا يسأل عن

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مكانه ولا يعرفه إطلاقاً، حتى إذا ما قرأ الشطر الأول للبيت (19) ومضى ليقرأ الشطر الثاني يتفاجأ بنفسه في عمق موضوع جديد هو المديح وأن شخصية (الواصف) تحوّلت إلى شخصية (المادح)، وأن معطيات النص تنطلق الآن من رؤية (المادح)، وأنّ الفراغات النصيّة لا تنقطع، وأن البنية الكلية تتوسّع وأن مخططاتها تتوالى خلف الصور المتداخلة التي يعدّل بعضها بعضاً، وأن الناقة الأسطورية أصبحت تحتمي بأروع حارس للملك والدين وأشدّ طلاب العلياء ومقارع الملوك وصاحبِ الهمّة التي مهّدت له الطنافس فوق النجوم وحامي ذمار الملك وشاكم شكيمة الدهر. مضمار تنافس مراتب المجد وزهو الأيام الزاهية وهدايا الرماح التي لا تـــنثني ومحلّ تعجب الدهر المتكبّر ونموّ عزّ نباتِ الملك ومَيَسَان اهتزاز غصن العُلى ولابس دِرْعَ المجد. المنعم من ربيع الخلافة والقاهر لدهر الظلم والإجرام والصادع بأمر الله والمؤنس للدين المروّع والسائر على المنهاج الواضح والمقتصدِ في سيره الذي تقفوه الأسود والمعمّر دارس المِلّك والمدعو بابتسام الملك واغتباطِ العرب واستْغباطِ الفرس والروم.

هذا الكائن الذي يصفه النص يرسمه القارئ بالفراغات التي توجهه إلى الكمال وتضيء له مساحات الفن، فإذا أراد أن يصوّر «شدّة انتجاعه للعلياء» عليه أن يصوّر ذلك على خلفيّة صورة «انتجاع الهيم القناعس للنمير»، وإذا أراد أن يصوّر «تغلبه على ملوك الأرض» عليه أن يصوّر ذلك على خلفيّة صورة «همّته وهي تمهّد له الطنافس فوق النجوم»، وإذا أراد أن يصوّر «حمايته لذمار الملك» عليه أن يصوّر ذلك على خلفيّة صورة «تحاشي الروّاد للعلياء التي يمسكها»، وإذا أراد أن يصوّر «تعجّب الدهر منه» عليه أن يصوّر ذلك على خلفيّة صورة «مراتب المجد وهي تتنافس فيه»، وإذا أراد أن يجمع صور النص في صورة كلية واحدة-بعد انتهاء القراءة- فعليه أن يجعل «الصورة الجديدة الزاهية» في مقابل «الصورة القديمة الشاحبة الدامسة».

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هنا، بدلاً من وضع القارئ في وجهة نظر الممدوح فإن النص يغيّب تلك الوجهة ليفسح للقارئ مجال التصوير الذهني لمعطيات النص دون تقرير صريح، وهذه التقنية مثلما نرى هي تقنية معدّلة لما قاله إيزر، وليس عليه شيء في عدم إصابة وجه الدقة لأنه لم يكن له عهد بنصوص المديح العربي ولأن ما وضعه من قواعد يقنع الناقد بصدقيتها عندما تقوده إلى نتائج مشابهة، وأيّا كانت النقود التي وجهناها هنا لنظرية إيزر فإن ذلك لم ينبع إلا من حرصنا على الفحص الكامل لجوانب تلك النظرية، ومع أن هذا التطبيق يستتبع تعديلاً لقواعد إيزر إلا أننا لسنا بصدد التنظير لنظرية هي منجزة بالفعل، وهي مثمرة حتى في جزئياتها التي تقود إلى أعتاب العتبات المعدّلة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

النص 50[1]: نموذجا للبنية التفاعلية في الشعر القصصي

في النمط القصصي يتم تقديم المقاطع لوجهة نظر القارئ بانقطاع الحبكة فجأة أو استمرارها في اتجاهات غير متوقعة أو تصعيدها أو-في نهاية المطاف- بالانعطاف نحو الحل، ومن المحتم أن تزداد الفراغات هنا نتيجة لتشعّب وجهات النظر النصيّة، فقد توضع وجهة نظر الشخصية الأساسية في مقابل الشخصيات الثانوية، وكذلك القارئ قد تنقسم وجهة نظره بين الموقف الصريح والموقف الضمني، وكل «وجهة نظر» تـُعطي رؤية عن الآخرين وعن الموضوع، ويدرك القارئ تعدد وجهات النظر وتمايزها بـــ«وجهة النظر الطوّافة» التي تقوم في النهاية بتوحيد المقاطع وإنتاج الأثر الجمالي. ولمّا كان الفراغ هو الباعث للتفاعل فإنه يسمح بتنظيم مجال مرجعي Referential field للإسقاطات المتفاعلة، كما يسمح للقارئ بالربط بين أوجه الاتفاق والاختلاف ويساعده على إيجاد علاقة محددة بينها، وبذلك يتكون مجال مرجعي يمثل لحظة قراءة بعينها، وتكون له بنية يمكن إدراكها، فـــ«وجهة النظر الطوّافة» تجمع المقاطع داخل المجال المرجعي، والمقطع الذي تركز عليه -في لحظة ما- يتحول إلى موضوع (تيمة) يتحوّل -بدوره- إلى أفق يقع فيه المقطع التالي[2]، وهكذا.

وحين يتحوّل مقطع إلى موضوع فلابد للمقطع السابق أن يتحوّل إلى وضع هامشي وفارغ «مساحة شاغرة»، فيدل «الفراغBlank» على قابلية الربط المرجأة، وتدل «المساحة الشاغرةvacancy» على المقاطع الهامشية الفارغة داخل المجال المرجعي لـــ«وجهة النظر

---

[1] ديوان أبي الصوفي، ص: 145.

[2] Iser: The Act of Reading, p:197.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الطوّافة»[1]، وهي مثلما سبق ذكره- تساعد على دمج المقاطع في مجال وعلى تكوين موقف من تلك المجالات وعلى التوفيق بين كل موقف والمواقف اللاحقة له والسابقة عليه، ويمكن ملاحظة هذا الوضع في النص التالي:

1. أطوّفُ شـــرقَ الأرضِ طورا وغربَها ⁂ كأنّ جهاتِ الأرضِ طُـرّاً وَدائـــعي
2. وأعدو لأســـلاكِ التليفـــون معرضاً ⁂ وأسلكُ أحيانا خـــلالَ المـــخـــادع[2]
3. وأهـــفـــو إلى الرّكـــب إن عنّ سائحٌ ⁂ أردّدُ طـــرفي في جهاتِ الشـــوارع
4. وأصغي إلى الأصواتِ من كلّ ناطقٍ ⁂ وأنصِبُ طـــرفي للبروق اللـــوامـــع
5. فطـــنٌ بأذني باغـــمٌ يسلـــبُ الحـــشا ⁂ يُجاذبُ أوتـــارَ الهـــوى بالأصـــابع
6. يمازجُـــه صـــوتٌ أرقّ مـــن الهـــوا ⁂ لدى نغـــمة الأسلاكِ بين مســـامعي
7. يقـــولُ وقـــد جـــدَّ الفـــؤادَ بنـــطقـــه ⁂ ألا هل لقولي من مُجيبٍ وســـامع؟
8. فطرتُ اشتياقاً والهـــوى يمنـــع الفتى ⁂ وذا الدهرُ عن دركِ الحقائق مانعي!
9. لعوبٌ بسهْمِ الغنـــجِ ترشـــقُ مُهجتـــي ⁂ فأدنو وسهمُ البعدِ يحنـــي أضالعي
10. فأنطـــقُ مبهـــوتاً وبينـــي وبينـــها ⁂ من البعدِ ما بيني وبين المطامـــع

---

[1] Ibid, p:198.

[2] يظهر أن المحقق أقام وزن هذا البيت بتصحيف كلمة «التليفون» ولولا ذلك لانكسر الوزن في التفعيلة الثالثة (فعولن)، وكانت في طبعة 1937 «التيلفون» مثلما وردت بالبيت (14) حيث لم ينكسر الوزن بها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

11. جـواذبُ أسـلاكٍ تواصـل بيننا ⁂ كما يوصِلُ الأحلامَ نومُ المضاجع

12. فأصبحتُ مأسوراً وعينيَّ لن ترى ⁂ وقد تجلبُ الأذنان جمَّ المصـارع

13. فقلتُ وقـد هـاجَ الفـؤادُ بلـوعةٍ ⁂ أسيـرُ هـواكم لا أسـيرَ الوقائع

14. ألا أيهـذا التيـلفون فبـالهـوى ⁂ سألتكَ من ذا بالحـديثِ منازعي؟

15. وصلتَ حبالَ الحُـبِّ بيني وبينها ⁂ فهلْ أنتَ يومـاً بالأحبّةِ جامعي؟

16. يخاطبني والصوتُ يرضخُ بالحشا ⁂ وعن وصلهِ بالوعدِ لا زالَ دافعي

17. سميري ألا صـرّح باسمكَ معلناً ⁂ فعـن منهـجِ العشّاقِ لستُ براجع

18. فصفقتُ مبهوتاً، وقولـيَ: هكذا ⁂ يِنوبُ لفقدِ الـمـاء تُرْبُ البلاقع

19. فردّتْ بصوتٍ كالنسيمِ تقـولُ لي ⁂ فإسمي «ميمي» من ذواتِ البراقع[1]

20. فمالـتْ وقالـت للوداع: سعيدةٌ ⁂ لياليـكَ فارقبنـي ليـومِ التراجع

---

[1] لا يستقيم الوزن إلا بتحريك همزة «اسمي» مع أن هذا مخالف لقواعد الإملاء.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يعتمد هذا النص على التصوير الصوتي ويصوّر انغماس الممدوح في مغامرة عاطفية هاتفية مع فتاة اسمها «ميمي»، ولا يمثّل الممدوح هنا أكثر من شخصية ذكوريّة استغلها الشاعر لينسج النص على تجربتها، بالتالي تدور القصة بين «ذكر» و «أنثى» وقد اقتصر النص على هاتين الشخصيتين والقصة محبوكة منذ بدايتها على لسان «الذكر» وناطقة باسمه، وأفعال الكلام التي تسيطر على النص لا تساعد على فهم الحقائق والمقاصد بل تكشف المزيد من الكوامن الناتجة عن كل عبارة، ولا يزيل التسلسل المنظم للنص التنافر بين مقاطعه لأن الفراغات التي تعوق ذلك هي ما يبعث على التواصل مع القارئ، وهي التي تضفي على كل مقطع أو كل صورة معناها المحدد، وفي الوقت نفسه تؤدي إلى شبكة كاملة من الصلات المحتملة يحققها القارئ في طريقه للوصول إلى المغزى الجمالي للعمل ككل، وبناءً على تلك المقاطع ينقسم النص إلى المشاهد التالية:

- **المشهد الأول(1-4): ترقب الاتصال**

عن طريق استجماع المعاني واسترجاعها ومزجها بالخيال، يتصور القارئ حدثاً مشحوناً بالحركة الدائبة التي تغطي «جهات الأرض» وتدور حول جهاز الهاتف «وأعدو لأسلاكِ التليفون معرضاً» وتتكرر«خلال المخادع» وتستعرض «السائحين» وتتردد «في جهات الشوارع»، وبالرغم من تعدد الحركة وتوسّعها في الأبيات الثلاثة إلا أنها تشكل «مساحة شاغرة» بسبب افتقادها للمرجعية التي تمكن القارئ من تحديد «الموضوع»، بالتالي لا تعبّر كل تلك «الحركات» إلا عن وضع هامشي لا يسعف القارئ لاكتشاف المغزى، وبالوصول إلى البيت الرابع يقرأ القارئ اللازمة «وأصغي إلى الأصوات» فيفاجأ بتغير مسار الحبكة وتحوّلها من «الحركات» إلى «الأصوات» مما يسبب فراغاً عميقاً يقطع التوقع ويكسر الأفق القرائي، إلا أنه بالعودة إلى اللوازم السابقة بـــ«وجهة النظر الطوّافة» يجد القارئ أن توتر «شخصية النص» أثناء انتظارها لـــ«صوت»

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

محدد هو مرجع كل الحركات، وبذلك يتكوّن «مجال مرجعي» يتأسس على ترقب سماع الصوت عن طريق الهاتف، وعندما يتكون المجال المرجعي ينكشف مغزى الحركات ويتحول ترقب الاتصال إلى موضوع (أو مشهد)، ومع ذلك فإن اكتمال المغزى لا ينهي التوتر الناشئ من حبكة النص، ولأن التوتر لم ينته فإنه ينتقل إلى القارئ الذي يتشوّق لمعرفة نتيجة الموقف، وبذلك يواصل القراءة لينتقل إلى المشهد التالي.

♦ **المشهد الثاني(5-7): بدء الاتصال**

تدل التراكيب السلبية في هذا المشهد من مثل «طن بإذني باغم» على أن النص لا معنى له من دون القارئ ومن دونه ستتقطّع كل العلاقات بين العلامات اللغوية، فالفراغ الناتج من ذلك التركيب يقود القارئ للتغلب على فجوة العلاقة بين صوت الظبية والهاتف، وتقوم المعايير الجمالية بحماية القارئ عن أن يستنتج قلة جدوى توظيف النص للظبية في هذا المشهد، فمنذ زمن بعيد تحولت الظبية في المواضعات الثقافية العربية إلى رمز للجمال المكتمل، وما قام به النص هنا هو أنه نقل التأثير الجمالي للجسد إلى الصوت فأصبح هو المعيار الجمالي، ومع أن النص يدفع في وجه القارئ بجملة من الاحتمالات إلا أن القارئ ينتقي منها ما يناسب المجال المرجعي الذي اعتمده، فهو يملأ الفراغات النصية بما يؤثره من التصورات الذهنية، ولذلك فإن انبثاق الظبية في النص لم يكن إلا ليوجه القارئ نحو المثالية الجمالية، وعندما يتبنى القارئ وجهة النظر هذه ويقرأ البيت (6) فإنه يزيح صورة الظبية ليركز فقط على جمالية الصوت، ويصل هنا إلى مفترق طرق الأصوات الجميلة، ولا يلبث أن يتفق مع وجهة نظر النص التي تدفعه بحكم المعايير العاطفية والاجتماعية إلى اختيار صوت «الفتاة المثيرة» كأكثر الأصوات تأثيراً في نفسيته، أما لو كان القارئ أنثى فإنها ستتفق في هذه الحالة مع وجهة نظر النص بحكم النسق والمعايير، فالنتيجة -في النهاية- واحدة، وهي تجعل القارئ يستثير الكوامن الدلالية للنص ليربط قدرة «الصوت

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المثير» على التغلغل في النفس بقدرة «الهواء» على التغلغل في الإنسان، ولذلك فقد تحوّل «الذكر» بأكمله إلى «مسامع» للصوت المثير الذي اتضح تأثيره في البيت (7)، ولذلك رد في البيت (8) بفعل «فطرت اشتياقا»، وقد حوّل القارئ هذه اللازمة إلى صورة حركية تشبه الصوت في العلو وعدم الرسو، ومع أن القارئ يراقب الآن وجهة نظر «شخصية النص» إلا أنه لا يفهم تلك الرؤية بمعزل عن الأنساق والمعايير الاجتماعية والثقافية التي تكوّنه أو تجاربه العاطفية التي تحضره، فالقارئ في النهاية يقبل كل هذا لاتفاقه مع وجهة نظره البازغة من أفقه العاطفي، وعندما تتكون الصور في ذهنه فإنها تتكون بمعونة تلك التجارب التي تقبع تحت عتبة الوعي، والنص في الحقيقة يعتمد على ما لدى القارئ من مفاهيم وتصوّرات عن أثر الصوت لأن الإثارة الصوتية –عدا عن كل التجارب والأحاسيس– لا يمكن أن تتحقق إلا في خيال القارئ الذي يحدد مستوى الصوت ونعومته أو خشونته ومقدار تأثيره، وفي هذه الحالة يقوم القارئ بإحلال الأصوات الحميمة محل الأصوات التي يصفها النص، وهكذا يتصل بالنص من تجاربه، في حين أن النص يتصل بالقارئ من حبكته، واستمرار الاتصال بينهما يجعل القارئ يواصل قراءته.

- **المشهد الثالث(البيت 9): فتنة صوت الجسد**

بالرغم من تركيز المشهد في (9) على الوصف الجسدي للفتاة بـــ«التغنّج» إلا أن القارئ لا يقف عند الحاجز اللغوي السطحي، بل ينفذ إلى الكوامن الدلالية التي تقبع تحت سلاح اللعوب وهو«السهم»، وهذا يطرح جملة من التساؤلات حول السبب الذي أدّى بالنص ليترك التركيب المعهود «سهم اللواحظ» فيستعمل «سهم التغنّج»، وللتغلب على هذا الفراغ يبني القارئ الصورة الصوتية هنا على «تثني الصوت» الذي يطابق «تثني الجسم»، وبمعنى آخر فإن القارئ سيأخذ دلالة «الجسم المتثني» كإشارة ليتصوّر «الصوت المتثني»، وما يجمع بين الإشارة والصورة هو أنهما صادران عن «لعوب»، والسبب أن إشارة «اللعوب» تدل على الحركة وعدم الاستقرار

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والثبات، وبذلك فإن هذا الجشتالت (الصيغة الكلية للتوافق) الذي يبنيه القارئ يحمل في طياته بذور تعديله وتدميره، لأن «اللعوب» التي تنفر من الثبات لا توفر ضمانات الصدق الذي يحفظ القرب، بالتالي يتعدل الأفق القرائي جملة وتفصيلاً عند قراءة القارئ لمتلازمة «فأدنو وسهم البين يحني أضالعي»، فالنص هنا يستفز قدرة القارئ على التوقع بالرغبة أو الرهبة من «اللعوب» حيث يدرك القارئ الكوامن الدلالية وفق شعوره وأحاسيسه، وعندما يحدد توقعه سيندفع إلى طي المسافات الصوتية ليقبض على مستجدات المعنى.

- **المشهد الرابع (الأبيات10-13): رد الفعل الذكري**

يدقق النص في هذا المشهد على رد فعل «الذكر» إزاء الفعل الصوتي للأنثى، وانتقال النص إلى وجهة نظر«الذكر» يفرض على القارئ أن يتموضع في النص حسب ميوله، فهو إما أن يتبنى وجهة نظر«الذكر» أو يتبنى وجهة نظر النص «السرد» أو يتمثل وجهة نظر الشاعر «السارد» أو يكوّن وجهة نظر تخصه، وكان قبل الآن يتوافق مع وجهة نظر النص الواصفة لصوت الفتاة، أما الآن فعليه أن يتموضع في مكان ما أو يطوف على كل وجهات النظر بما يجمعها ويعدلها لاستقراء المغزى الجمالي باستعمال «وجهة النظر الطوافة»، وهذا بالضبط ما تستدعيه القراءة النقدية التي نمارسها، فما نعرضه لا يمثل بالضرورة كل ما يمكن تجربته، وباختصار فإن قراءة الصور الذهنية للصوت هي ككل قراءة لا بد من تجربتها كحدث، ولايمكن بلوغها بالنقد أو الوصف، ويقتصر ما نقدمه هنا على قراءة لآلية تكوّن الصور الذهنية للأصوات وهي من أعقد ما يمكن بيانه أو إبرازه، وككل النصوص الأدبية الواعية قام النص بتوظيف الفراغات ونقاط التوتر لاستثارة القارئ الذي ينظر إلى حالة «الذكر» على أنها تجمع بين الصفتين: الإيجابية والسلبية، فهي إيجابية لتأثرها الطبيعي بالصوت المثير، وهي سلبية لتحولها إلى حالة من «عدم الشعور بالنفس»، وبهذه الطريقة يجد القارئ وجهة نظر توضح له شدّة تأثر «الذكر» وضعفه إذ لم يعد

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نطقه يحتكم للقدرة أو الإرادة الذاتية « فأنطقُ مبهوتاً....فأصبحتُ مأسوراً»، وكل اللوازم الكلامية والكوامن الدلالية تشترك في إبراز سلبية إفراز الصورالصوتية، فنجد في نهاية المشهد تركيباً سلبياً يسحق مواضعات الصراع المعهودة، فيعلق «الأسر» ثم «المصرع» بالسمع فقط «وقد تجلبُ الآذان جمٌ المصارع»!

♦ **المشهد الخامس(البيتان 14-15): مرحلة الشك**

توالي الأحداث يجعل القارئ يعدل الدلالة المترتبة على «المصرع» إلى ما يتسق مع احتمالات النص، ومنها أن جموح«الذكر» إلى صاحبة الصوت لا يضمن وجودها، وبذلك تمرّ العلاقة الهاتفية بمرحلة الشك، ففي هذا المشهد يظهر«التليفون» كشخصية نصية صامتة في مقابل الشخصية الناطقة «للذكر»، إلا أن الفراغ النصي الناشئ من سؤال الهاتف وعدم توقع الإجابة يعطل التصوّر ويقطع مترتبات القراءة، وهنا يتدخل القارئ بملكاته الذهنية ليصوّر أن نطق «الذكر» كان نطقاً صامتاً يغطي تأثره السلبي عند استماعه لصوت الفتاة، ويدرك القارئ أن شخصية «التليفون» لم تمثل إلا مجالاً لإسقاطات «الشك»، فلأن العلاقة هاتفية-أي ليست مؤكدة- يتشكك الذكر في التزام الأنثى «من ذا بالحديثِ منازعي؟» كما يتشكك في القدرة على الاجتماع بها « فهلْ أنتَ يوماً بالأحبّةِ جـــامعي؟»، وتتحول هذه التساؤلات في وعي القارئ إلى دليل صوتي على معاناة الذكر من «الشك».

♦ **المشهد السادس(البيت16): محاولة انتزاع الموعد**

في هذا المشهد، تندفع القوة التأثيرية للصوت «يخاطبني والصوتُ يرضخُ بالحشا» لتضرب أوتار الحس بأنغام الإغراء فيتضاعف ضعف «الذكر» الذي أصبح يمارس سلوك «الطلب» في مقابل سلوك «المطلوب» للفتاة التي تدفعه عن الوصل بالمواعيد الكلامية «وعن وصلهِ بالوعدِ لا زالَ دافعي»، ولمّا لم يكن بمقدور النص نقل الحالة الحقيقية لشخصيتي النص بملامحها الشكلية

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والنفسية ترك المهمّة للقارئ الذي سيحوّل تلك الإشارات إلى صور، وأيضاً لمّا لم يكن بمقدور القارئ تنفيذ المهمّة إلا بالاعتماد الكلي على تجاربه فإنه أصبح يمارس- بانهماكه في التصوير- حدثاً ذهنياً أقوى من النص الذي يوقعه في إغواء إغراء العلاقة الصوتية الحميمة، ونقصد بذلك أن رد فعل القارئ هو أعلى دائماً من مستوى النص، فمن حيث الواقع المفترض يعتمد النص على الهاتف لكن القارئ لا يعبأ بهذه الوسيلة ولا يضعها في مركز تصوراته الذهنية بل يمارس الحدث كعلاقة صوتية مباشرة بينه وبين الفتاة التي تمثل جنس الأنثى في الصور المحتشدة لعلاقاته الغرامية المثيرة مع فتيات عرفهن، ومن المحتم أن تحتل صاحبة الصوت الأكثر إغراءً موقع «الفتاة النصية» المغرية في ذهن القارئ، فمثلاً لوعرف فتيات بأسماء «س» و«ص» و«ل» و«ع» وكانت «ص» أكثرهن إغراء فإنها ستحل-لا شعورياً- محل الفتاة النصية ليمارس معها ذهنياً التجربة المستثارة، فدائماً يتقدم القارئ بخياله على القراءة وعلى النص ككل، وبالتالي فإن سياق القراءة يختلف عن سياق النص، لأن حريّة خيال القارئ تلغي التراتيبية النصية ولا تتساوى السرعة التصويرية للقارئ والنص، إذ تكفي إشارة نصية واحدة لتهدم سد الذكريات وتغرق القارئ في تجارب عمر كامل يختصرها في لحظات، وبإمكان القارئ بمساعدة النص أن يمر بتجارب لم يجربها من قبل، وأن يتصور تلك التجارب بما يتفق مع رغباته المستكنّة، وفي حين أن القارئ يستبق النص بمراحل فإنه بمجرّد أن يستيقظ سيجد نفسه في النص ليكمل القراءة من حيث توقف ويبدأ بذلك مرحلة جديدة من التفاعل الذي يحقق مفهوم «القارئ الضمني».

- **المشهد السابع(البيت 17): العشق قبل الرؤية**

بفعل التجارب الذهنية الغائبة عن النص يستطيع القارئ أن يمحو أوهام القراءة ليفهم تقدم العلاقة الغرامية على العلاقة الشكلية التي تتمثل في التعارف بالاسم بين «الذكر» و«الأنثى»، وعلى ضوء هذا يفسّر موقف «الذكر» الذي يعشق«الفتاة» قبل معرفة اسمها «سميري ألا صرّح باسمكَ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

معلناً ....فعن منهج العشاق لستُ براجع»، وبذلك يتقدم العشق على معرفة الاسم لأن العلاقة التي يصفها النص هي علاقة صوتية وإن كانت غرامية، ومن هنا نشأت حاجة «الذكر» لمعرفة اسم الفتاة، ومنشأ هذه الحاجة ليس التجاذب –الذي حدث بالفعل– وإنما تثبيت الصوت أو قل حفظه تحت اسم ما، وفي النهاية فإن «الاسم» أياً كان لا يؤثر على المجريات الصوتية للنص ولا ينفصل عنها، ومع ذلك فإن القارئ لا ينتظر من النص أن يكشف مدى مراوغة الفتاة وتهربها من كشف اسمها بل يستبيح ما يقرؤه ليمثل تهرب الحبيبة من البوح باسمها في بداية العلاقة، ويتطابق سلوك الحبيبة المستحضرة مع سلوك «الفتاة النصية» ويتطابق هو وشخصية النص في رؤية واحدة فيرتفع مستوى الاتصال بالنص ويتصاعد التفاعل بينهما.

- **المشهد الثامن(البيت 18): توتر وإحباط**

ينقل هذا المشهد رد فعل الذكر على تهرّب الفتاة من البوح باسمها، ويتشكل أمام القارئ فراغ سلبي ينشأ من تضاد إشارات النص، ويتمكن القارئ من ملء الفراغ بترجمة الإشارات السلبية المتضادة إلى صورة الشعور بالإحباط، وبذلك يتقابل «الصوت» و«الجسم» مع «الماء» و«التراب»، ولما كانت العلاقة بين الإشارات هي علاقة الفقد والحاجة فإن النص يوجه القارئ لتوقع رد فعل من الفتاة يوازي شعور الذكر بالإحباط.

- **المشهد التاسع (البيتان19-20): التفريغ ونهاية الحبكة**

في هذا المشهد تستجيب «الفتاة» ليس لإلحاح «الذكر» بل بسبب الحاجة الجنسية المشتركة ويتأكد للقارئ هنا أن هذه الحاجة هي المصدر الأساس لكل الصور الصوتية والأحداث الكلامية والبنية القصصية، ولذلك فإن الفتاة عند استجابتها لمتطلبات التواصل تعطي اسماً هو أقرب للقب «ميمي»، ويحشد النص أمام القارئ كل الأفعال والمثيرات الصوتية ليترجمها في ذهنه إلى صور تغطي مساحة المشهد الختامي، فيشترك في الفعل «رد» الصوتان الأساسيان، وتنبني على اللازمة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

«بصوت كالنسيم» صورة إغرائية مفعمة بالنعومة، وتمتد بالفعل «تقول» نشوة شعورية لا تنقطع، وتتحفظ باللازمة «فاسمي ميمي» كل أحداث القصة الصوتية، وتتكشف باللازمة «من ذوات البراقع» الفتنة الصوتية المتسترة باللغة المشتركة بين الشخصيتين، وعند امتداد اشتداد احتشاد التواصل يتفرغ محتوى الشحنات العاطفية وتنسحب «الفتاة» صوتيًا آخذة صوتها المائل قائلة «سعيدة لياليك»، وبذلك ينكشف وقت اتصالها المتكثف بصيغة الجمع، وتنغلق ممارستها الكلامية بتقييد «الذكر» بسلاسل الإغراء الصوتي قائلة «فارقبني ليوم التراجع»، وهكذا يكتمل النص القصصي وتنتهي مغامرات القارئ العاطفية في آفاق الصور الذهنية المنعكسة على موجات الصوت.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الخاتمة

التزمت هذه الدراسة بتطبيق نظريّة إيزر في التلقي لدراسة البنية الفنية لنص المديح عند الشاعر أبي الصوفي، ويمكن إجمال النتائج التي حققتها على النحو التالي:

1) أكّدت الدراسة المشروعية الفنية للمديح لكونه إنشاء خيالياً لا يتصل بالواقع إلا بإطار مرجعي يحتوي على «أنساق تصوّرية» معينة، والدليل على ذلك أن هذه الأنساق ليست ثابته ولا هي واحدة من حيث الزمان أو المكان، فقد تظهر في عمل ما أنساق فكرية أو ثقافية أو اجتماعية تعارض المألوف في مكان آخر أو حتّى في المكان نفسه، والسبب في ذلك أن الأدب يكمل نقص الأنساق السائدة أو ينبه على نقصها أو ينقضها من أساسها، فالنص الأدبي يعتبر نسقاً يشترك في البنية الأساسية للأنساق الفكرية العامة، لكن طبيعته الخيالية تناقض كل الأنساق الواقعية، ولذلك فإن المديح لا يقدم ما كان عليه الممدوح بل يقدّم ما ينبغي أن يكون عليه الممدوح في النسق الأدبي.

2) أثبتت الدراسة أن أسماء المكان والإنسان وغيرها من المواضعات النصّية ما هي إلا ذرائع لنسج النص، ولذلك يتحول الممدوح إلى كائن يخلقه النص بمساعدة القارئ، وببساطة فإن الشخصية التي يصنعها العمل الأدبي هي (شخصية البطل) التي تحرك أحداث الحبكة في اتجاه معين، وهذه الشخصية تحمل من الصفات والأفعال ما يستحيل تحققه على أرض الواقع.

3) أعادت الدراسة النظر في قضايا اللغة الأدبية، فركزت مثلاً على (الأثر) الناتج من التناص وليس على (التناص) الذي تهتم به مناهج أخرى تقتصر على شرح المعنى، وأكدت الدراسة أن اللغة الأدبية لا تصاغ من موقف حقيقي، لأنها لا تجسّد الواقع بل تجسّد نفسها، وبهذا يصبح كل ما في النص لا يعبر إلا عن سياق جديد هو في حد ذاته مميز عن غيره، وما

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

استوحاه أبو الصوفي من نصوص المتنبي-مثلاً- لا ننظر إليه إلا من ذلك السياق الجديد، وبذلك نرى في كل استعمال للغة موقفاً جديداً لا يطابق المواقف القديمة لأن مفردات النص التي تمت استعارتها من نصوص سابقة أقامت صلات جديدة وعلاقات متعددة مع مفردات النص الجديد، وهكذا يصبح النص الجديد لا يعبّر عن شخصية المتنبي أو أبي الصوفي بل يعبّر عن نفسه وعن موقفه وسياقه الذاتي فقط.

4) رفضت الدراسة قصر النص على لغته المكتوبة أو المنطوقة لأن ما تقوله اللغة أدنى مما تكشفه، وبمعنى آخر فإن ما يتم التعبير عنه عادة بالاستعارات والمجازات لا يتحقق إلا في ذهن القارئ، كما يختلف تحققه من قارئ لآخر، ومن هنا فإن التركيز على الإستعارة أو المجاز وإسناد الصورة إليها هو مجرد وهم مضلل لا يمكن قبوله، فالقارئ هو الذي يحوّل المعطيات إلى صورة أو أي دلالة أخرى، والعمل الأدبي لا يتكون من الكلمات المطبوعة أو المكتوبة بل ينتج من العلاقة بين النص والقارئ، فما يعنيه نص ما لقارئ (سابق زمنيّا) قد لا يشكل بالضرورة شيئاً ذا بال عند قارئ (لاحق زمنيّا) مع أن الاستعارة لم تتغير ولا المكونات اللفظية، هذه الحقيقة المهمة جدّاً تغفلها المناهج النقدية التي لا تجعل القارئ في بؤرة العمل الأدبي، ولا يقتصر تغير المدلول الأدبي على تغير العصر بل هو واقع ملموس في العصر الواحد، وهذه النتيجة توصلت إليها دراسات تجريبية أجراها نقاد من مثل كارل هاينز شتيرله ورولف جريمنجر وجنتر فالدمان وغيرهم، وهي على كل حال نتيجة أكدتها نظرية إيزر مثلما تم ذكره ضمن الدراسة.

5) كشفت الدراسة سر احتفاظ النص بتأثيره عبر الأجيال، وسبب ذلك أن القارئ يقرأ النص وفق ميوله ومعارفه وتجاربه وكل شيء يدركه، فالنص يحشد المعرفة الذاتية للقارئ-من أي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عصر كان- ويوجهها لملء مخططاته الفارغة، ولا يتحقق المعنى الجمالي للنص إلا في ذات القارئ وليس له وجود مستقل عنها، وكذلك القارئ يتكوّن بتكوينه للمعنى الجمالي.

6) أثبتت الدراسة أنه كلما زاد عدد الفراغات في النص زادت الصور واحتد التفاعل بين القارئ والنص وارتفعت بالتالي قيمته الجمالية، أما إذا اقتصر النص على سبك المعنى فلن يكون له تأثير وسيلغي قيمته الجمالية وهذا النوع يخرج عن القوانين والأعراف التي تشكل الأدب إلى توثيق حرفي يجمّده ويلغي قدرته على طبع الأثر أو إغراء القارئ بالمشاركة في صنع الصور، فالأدب لا يعتمد على التجربة الحياتية بل على التجربة الجمالية، ولا بد أن تكون هناك مسافة فاصلة بين لغة القصيدة وفحواها، وهذه المسافة الفاصلة هي التي تجذب القارئ.

7) وصلت الدراسة إلى أنه في الأعمال الأدبية الغامضة جدّاً، التي لا يظهر مغزاها على الإطلاق بأي شكل من الأشكال المباشرة وغير المباشرة، يتحول القارئ من المشاركة في صنع الصور والدلالة إلى كشف الظروف التي تؤدي إلى تأثيرات النص الممكنة أو العديدة، وقد بيّنت الدراسة- وهذا ما لم يتوفر في نظرية إيزر- بأنّ ذلك يحدث باستكشاف منظورات النص أو باستعمال بعض الإستراتيجيات القرائية المبتكرة - التي نصت عليها نظرية التلقي عند جونثان كولر- من مثل تبديل المفردات المبهمة بمفردات تكشف عن مغزى النص وتأثيره المحتمل.

8) برهنت الدراسة أن الأدب يعوّض نقص النسق الفكري للعصر الذي ينتمي إليه بالتركيز على إكمال النقص وتغطية القصور، فهو لا يتقيد بنسق معين بقدر ما يقاوم المشكلات الناجمة عن ذلك النسق، وهكذا كان مديح أبي الصوفي يكافح المشكلات الناجمة عن نسق السلطنة الذي أنتجه، والسبب الذي توصّلت إليه الدراسة -مستعينة بتنظيرات (فيكو)- أن الإنسان عموماً يعمى عن مثالب الأنساق التي تشكله فيعتقد بكمالها المثالي، وعند انضوائه لنوعية معينة من

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأنساق-دينية أو سياسية- يتخذ -بشكل لا إرادي- موقفاً عدائياً من الأنساق المغايرة أو المعارضة، ونجد هذا واضحاً جدّاً في المديح والأنتجة الفكرية المستقبضة على مصدرها العقائدي، ولما كانت «عُمان» في عصر أبي الصوفي مركزاً للصراع بين الكولونية والسلطنة والإمامة فقد امتلأت نصوص المديح عنده بالصفات الدينية والأسطورية التي تكمل نسق السلطنة وتسحب من تحت الإمامة كل المبررات الدينية والاقتصادية والوطنية المناوئة للكولونية التي كانت سبباً للثورة. ومع أن الأدب – عند إيزر- يتخذ وظيفته من نقاط ضعف النسق السائد إما لسحقها أو دعمها فإن الدراسة كشفت عن أن المديح تحمل عبء المهمّتين، ففي حين أنه كان يسعى لتفنيد أسباب الثورة على السلطنة فقد دأب في الوقت نفسه على تأكيد شرعيتها وأنها ليست وجهاً للكولونية أو الاستكبارية أو الانتهازيّة، وبدلاً من اهتمام المديح بالإنجازات الفعليّة للسلطة فإنه كان يذهب دائماً إلى رسم الصورة المثالية وتنقيتها من الشوائب، لا ليبث الثقة في النسق الذي أنتجه فحسب؛ وإنما ليبرر تلك الصورة للثائرين!

9) ردّت الدراسة على نقد «وليم راي» و«ستانلي فش» و«روبرت هولب» وغيرهم لمفهوم «القارئ الضمني» عند «إيزر»، وبيّنت أن «إيزر» لم يلغ القارئ الحقيقي أو الفعلي كما لم يلغ النص، فالقارئ الحقيقي يتحوّل-عنده- إلى قارئ ضمني بمجرّد ممارسته للقراءة لأنه في هذه الحالة يدخل إلى النص ويتموضع في المكان المخصص له في النص، ولما كان القارئ يرتقي إلى مستوى الإطار المرجعي للنص أثناء فحصه فلا بد من السماح بحضور هذا القارئ دون تحديد مسبق لشخصيته أو موقفه التاريخي، وهذا هو «القارئ الضمني» الذي قصده «إيزر» بقوله إنه بنية نصية تتوقع متلقياً لا تحدده.

10) حدّدت الدراسة نوعيّة القارئ بهدف القراءة وغرضها، فكل نوع من القراءة يفرض نمطاً معيّناً من القرّاء، فالقراءة من أجل التحليل لا تتصل بشكل منتظم حيث يعمد القارئ لوقف

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التدفق المستمر للقراءة في أوقات معينة حتى يستجمع رؤى النص، والقراءة الثانية للنص لا يكون لها نفس تأثير القراءة الأولى لأن المعنى الذي تم تجميعه من القراءة الأولى يؤثر على القراءة الثانية، وفي القراءة الناقدة يلجأ الناقد إلى إعادة قراءة النص ليستعين بالإدراك المؤجّل الذي يساعده على تحليل التقنيات، وبذلك يزداد الناقد وعياً بالنص بوصفه عملاً فنياً، وبالطريقة التي يحدث بها أثره.

11) وضّحت الدراسة مدى تأثير النص على نوعية القارئ والقراءة، فالنص التاريخي -مثلاً- يحدد مسبقاً وجهة نظر القارئ بتوقع المعايير والقيم الخاصة بالجمهور المستهدف، وفي مثل هذه النصوص لا يمكن لوجهة النظر أن تدب فيها الحياة من جديد إلا بإعادة بناء تاريخية للقيم السائدة في عصرها، والبديل الوحيد لذلك هو تبني وجهة نظر نقدية تجاه تلك الوجهة، أمّا النص الشارح فيعمد -قبل نقل المعلومة- الإشارة مسبقاً إلى شيء معين، وإذا كان النص الشارح لا يعتمد على تصوّر القارئ فإن النص الأدبي يحتم الاستعانة بالقارئ لأنه يمتلئ بالفراغات التي تقطع الربط وتفتح الباب لاحتمالات المعنى التي تسوجب قرارت حاسمة من جانب القارئ لتقليصها، ومع ذلك فإن هذه الفراغات تحرر ما كان خافياً أو مقيّداً في البيئة الواقعية وتقدّمه بشكل مغاير لم يعهده القارئ.

12) علّلت الدراسة غياب شخصيّة الشاعر من النص، فمع أن النظرية لم تصرّح بموت المؤلف واكتفت باستبعاده من العمل الأدبي الذي يتكون عندها من القارئ والنص فقط، إلا أننا وجدنا عند التطبيق أن المادح يتحوّل إلى بنية نصيّة يبعثها القارئ لتحقق وجهة نظر نصيّة قد يتم قبولها أو رفضها أو معارضتها أو نقدها، وهذا الحال ينطبق أيضاً على الواصف أو المبتهل أو المتبرّم أو الهاجي أو غيره، وبمعنى آخر فإن النص لم يعد يحتاج الشاعر في شيء لأن الشخصية التي تقدّم وجهة نظر النص حلّت محلّ الشاعر، ولا تجد القراءة وجهاً لحضور

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشاعر أو حاجة لهذا الحضور لأن العمل مكتمل بطرفيه (القارئ والنص)، ولا يستدعي النص أي شيء خارجي إلا من خلال القارئ، فمعارف القارئ وذكرياته وتجاربه هي التي تحضر في النص لأنه هو الذي يقرأ، ومن غير المنطقي أن يحضر الشاعر بأي شكل.

13) وصلت الدراسة- من حيث البنية- إلى أن أي نص هو عبارة عن بنية مخططة لا تتحقق إلا بإدراك القارئ وتخيّله، ومن دون القارئ لا تكتمل بنية النص ولذلك أطلق عليه إيزر مصطلح القارئ الضمني، وبعد أن يتموضع القارئ في مكانه المحدد يتم تشييد النص بملء الفراغات النصيّة بمخيلات القارئ، وبذلك تظهر الطبقة الثانية من بنية النص وهي البنية التصويرية، وعندما ينتهي القارئ من عملية الإنشاء وتجتمع في مدركاته عناصر التأثر ويمارس النص تأثيره على القارئ فذلك يحقق -بلا شك- البنية الثالثة للعمل وهي البنية التفاعليّة، ويكون النص ناجحاً إذا بلغ أقصى درجات التفاعل مع القارئ.

14) بحثت الدراسة مكوّنات البنية الكلية للنص وطبقاتها في القراءة، ولم تجد الدراسة أية تعارضات بين مكوّنات البنية الكلّية ولا ازدواجية في المفاهيم أو المصطلحات، وبذلك أثبتت عدم صحّة مزاعم «روبرت هولب» الذي قال بإن البنية المخططة والقارئ الضمني واستراتيجيات القراءة تدل كلها على شيء واحد، فالتجربة أثبتت أن لكل عنصر من هذه العناصر وظيفته المميزة والمهمّة التي لا يقوم بها غيره.

15) قدّمت الدراسة تطبيقات هامّة وجذرية للبنية الكلّية وكشفت عن تحققها في القصيدة العربية بصيغة متطورة تتوسع باستمرار، وكان ذلك يتحقق-مثلما وصف إيزر- بعملية فتح وغلق الجشتالت(التوافق الكلي) وهذا لا يقدمه النص بل يتمثل باكتشاف القارئ للمغزى، ويغلق الجشتالت حسب درجة حله للتوترات بين العلامات التي ينبغي تجميعها معاً، وهذا يعني أن فك الرموز يتطور إلى «كتل» وليس إلى كلمات مفردة، وقد وجدت الدراسة أن

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نصوص المديح تستغل هذه الاستراتيجية بالتوسّع والمبالغة لأنها تسعى دائماً إلى إثارة ما يمكن من توترات القارئ بشكل يضطره لتعديل أفق متغيّر لا يعرف الاستقرار حتى نهاية النص أو الانتقال إلى موضوع آخر، أما إذا حدث أن ابتدأت اللازمة الجديدة بتأكيد التوقعات التي أثارتها سابقتها فإن نطاق الآفاق الدلالية يضيق، وهذا بالتحديد يحدث في «الوصف»، أمّا في باقي الأغراض فإن تتابع الجمل مركّب بحيث تساعد اللوازم على تعديل التوقعات التي أثارتها وإحباطها.

16) علقت الدراسة البنية التصويرية بعمليّة إنتاج الصور التي تتحقق عند غياب الشيء وعدم وجوده، فهي لا تظهر في النص المطبوع كما لا تنتج من خيال القارئ وحده لأنها تخضع للإشارات النصية، ولا يتصل القارئ عند تكوينها بالمشاهد الواعية بل بالإنغماس في حالة من الإدراك السلبي، ولا يتكون التصور الذهني «للصّور» بتركيز الانتباه على موضوع محدد ولا هو بالهدف الذي يسعى القارئ لتحقيقه بل هو يصاحب القراءة ويربط الماضي بالحاضر بالمستقبل، وبهذا فسّرت التزام القصائد بالمقدمات الغزلية، فتلك المقدّمات تـُعيد القارئ إلى تجاربه الغرامية الماضية ليعيشها من جديد –ليس في الحاضر الذي تجاوزه– ولكن في المستقبل الذي يحوّل الذكريات إلى تجربة جديدة، وكانت قصائد المديح الرسمي تبدأ بالمقدّمة الغزلية وما يتفرع عنها من شوق وحنين لأن الغزل يمثل المنطقة المألوفة التي يلتقي فيها النص بالمتلقي الذي يخوض التجربة بشكل جمالي.

17) قرنت الدراسة الصورة بالعالم المثالي لأنها لا تنقل الواقع ولا تتصل به إلا بالمحفزات التي يثيرها النص، ولذلك فإن ما يكوّنه القارئ من صور يجنح نحو الكمال، فالصورة التي يكوّنها للفتاة أكمل بكثير من وصف النص، ويمكن للمخططات النصية أن توجه خيال القارئ ليس فقط إلى تصور «الحدث» الذي يقبل التصور بل إلى استشفاف ما لا يتوقع مطلقاً، كما

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يمكن للنص أن يعطّل قدرة القارئ على التصوّر إذا اتجهت إشاراته إلى عكس اتجاه توقعات القارئ، وبذلك ينتزع النص قارئه قسراً من الصورة الأولى ليكوّن صورة ثانية، وهكذا يتصوّر شيئاً لم يكن يقبل التصوّر.

18) عزت الدراسة البنية التفاعلية إلى تفاعل القارئ مع مواضع الإبهام التي تنقسم إلى الفراغات و الشواغر، وفي حين تشير الفراغات إلى قابلية الربط المرجأة في النص فإن الشواغر تشير إلى الأجزاء غير الموضوعية الواقعة خلال الحقل المرجعي لوجهة النظر الطوافة، وإذا كان القارئ يملأ الفراغ بتصوّراته فإنه يتغلب على الشواغر بالعودة إلى الحقل المرجعي للبنية ككل، وترسم الفراغات والشواغر مساراً لقراءة النص عن طريق تنظيم إسهام القارئ في بنية الأوضاع المتحوّلة الخاصة بها، وهي تضطر القارئ في الوقت نفسه لأن يكمل البنية وأن ينتج بذلك الموضوع الجمالي فيتحقق الاتصال والتفاعل.

19) أظهرت الدراسة أن التفاعل بين القارئ والنص يتصف بالسلبية (فلا يتعلم القارئ من النص بالسؤال عن مدى دقة آرائه أوعدم دقتها)..وبعدم الاحتكام إلى إطار مرجعي كالقوانين..وبغياب القدرة على التأكيد.. وبالغموض، لذلك تعمل الفراغات النصية كباعث على التواصل، والفراغ ليس حقيقة وجودية بل يتكون ويتغير نتيجة اللاتوازن في التفاعل بين القارئ والنص، ولا يتحقق التوازن إلا بملء الفراغات فالنص يجذب القارئ للأحداث النصية ليفكر في المقصود مما لم يرد صراحة، أما ما يرد فيتخذ مدلوله كإشارة إلى ما لم يرد، وهذه التقنية تمكّن النص الأدبي من تحقيق ما كان يسمّى بالإيجاز، وبالاعتماد على الإيجاز يصمت النص عن أشياء ويتحدث عن شيء واحد، وهذه الطريقة من الطرق المفضّلة لنصوص المديح وقد دللنا عليه بقراءة نص يستعمل تقنية (نفي ما ورد لإثبات ما لم يرد)، ولجوء النص إلى هذا الإسلوب حقق له دحض الآراء السلبية حول قيم المديح كالمدح بالجود أو الكرم، ففي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

معظم الأحيان يرجع الناس جود الشخص إلى امتلاكه للأموال، وفي هذه الحالة يصبح الجود شيئاً اعتباطيّا، ولصعوبة نفي الآراء السلبية بالصيغ الإعلانية المعهودة من قبيل [فلان جواد] فإن النص قام بنفي ما ورد – لإثبات ما لم يرد.

20) وجدت الدراسة أن البنية التفاعلية تعمل على الربط المستمر بين رؤى النص التي تتعانق بحيث يتحتم إيجاد روابط لا بين مقاطع الرؤى المختلفة وحسب بل بين مقاطع الرؤية الواحدة، وقد وصلت الدراسة إلى أن هذه المقاطع قد يبدو غير ذي صلة بل يعارض غيره إلى حد التناقض مما يسبب إزعاجاً لقدرات القارئ على بناء الصور، وتتجلى هذه التقنية في أشعار أدونيس أو في بعض الروايات الحديثة التي تعتمد على تفتت السرد كرواية رامة والتنين مثلاً.

21) عدّلت الدراسة من نتائج نظرية إيزر بعدما وجدت أن البنية التفاعلية ليست ثابتة وأنها تتنوع حسب النص، فقد ذهب إيزر إلى أن مستوى «الفراغات» النصية يقل في النصوص التعليمية والدعائية، أما أنا فقد اقتنعت بأن قصيدة «المديح» العربية تختلف لاعتمادها على «تقنية اتصالية» بحتة تتمثل في «المقدمة» و«الرحلة» قبل الشروع في «المديح»، وأقر بأن النصوص لا تتساوى في استثمار هذه التقنية ومع ذلك فإن النص الذي يتأسس على النموّ المطّرد للصور الناشئة عن «الفراغات» يورّط القارئ بحيث لا يشعر إلا وهو في عمق «المديح»، وفي «المديح» نجد أن النص «يستدرج» القارئ بـــ«الفراغات» التي يبدأ بها بكثافة تجعل القارئ ينغمس في عمليات بناء الصور، وفي حالة غياب «الرحلة» فإن النص يعوّض ذلك بإطالة التخلص من «المقدمة» إلى «المديح»، والنصوص المحترفة التي تمزج المقدمة بالغرض بلغة تصويرية توجه القارئ لـــ«الإدراك السلبي» في تفاعله، فهو على النقيض مما ذهب إليه إيزر لا يجد توجيهاً واضحاً في النص، والسبب –مثلما قلت– أن نص «المديح» العربي لا يبدأ مطلقاً بالصورة المباشرة الشائعة في الأدب «التعليمي» ومعظم الأدب

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

«الدعائي»، ولا أنكر أن «المديح» يحقق الجانب «الدعائي» لكن هذا التحقيق يتم بوسائل فنية متشابكة تجعل من الصعب الحكم عليه بالصورة المبسطة السابقة.

22) بحثت الدراسة أيضاً البنية التفاعلية للنص القصصي، ولاحظت أن تقديم المقاطع لوجهة نظر القارئ يتم بانقطاع الحبكة فجأة أو استمرارها في اتجاهات غير متوقعة أو تصعيدها أو بالانعطاف نحو الحل، كما توصّلت إلى تزايد عدد الفراغات -في هذا النوع من النصوص- نتيجة لتشعّب وجهات النظر النصيّة.

23) عندما عالجت الدراسة نصّاً قصصيّاً يعتمد على الإثارة الصوتية وجدت أن هذه الإثارة - عدا عن كل التجارب والأحاسيس- لا يمكن أن تتحقق إلا في خيال القارئ الذي يحدد مستوى الصوت ونعومته أو خشونته ومقدار تأثيره.. وعلى نحو لم تسبق إليه أبداً، قدّمت الدراسة قراءة لآلية تكوّن الصور الذهنية للأصوات وهي من أعقد ما يمكن بيانه أو إبرازه، و وصلت إلى أنه لمّا لم يكن بمقدور النص نقل الحدث الصوتي بملامحه النفسية والعاطفية وما يفرضه من تغيّرات فيزيائية ترك المهمّة للقارئ ليحوّل الإشارات النصيّة إلى صور، ولمّا لم يكن بمقدور القارئ تنفيذ المهمّة إلا باعتماده الكلّي على تجاربه فإنه أصبح يمارس حدثاً ذهنياً أقوى من النص الذي أوقعه في إغواء إغراء العلاقة الصوتية الحميمة، وثبت بذلك أن رد فعل القارئ هو أعلى دائماً من مستوى النص.

24) نبّهت الدراست على أنه بالرغم من الأهمية الكبرى للفراغ في عملية التواصل بين القارئ والنص لا يجب أن تسيطر «الفراغات» على هاجس الكاتب وهو يكتب نصّه، وإذا جعله الأديب هدفاً يسعى إليه بجهده فإنه بذلك سيحوّل نصه إلى «فراغ» كبير، وإذا فعل ذلك فسيلغي الوظيفة التي يحققها «الفراغ» وعندها لن يستطيع القارئ تكوين الصور أو حتى أن يندمج في النص.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المصادر والمراجع[1]

أولاً: المصادر والمراجع العربية والمعرّبة

1. ابن الأثير، ضياء الدين بن عبدالكريم : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر-1960، م1.
2. أدونيس، علي أحمد سعيد: مقدّمة للشعر العربي، دار العودة -بيروت، الطبعة الثالثة 1979.
3. أرسطوطاليس: الشعر، تحقيق شكري عيّاد لترجمة متّى بن يونس، دار الكتاب العربي- القاهرة، الطبعة 1967.
4. أرنولد، ماثيو: مقالات في النقد، ترجمة: علي جمال الدين، الدار المصرية للتأليف والترجمة، الطبعة 1966.
5. إنقزّو، فتحي: هُــوسّرل ومعاصروه – من فينومينولوجيا اللغة إلى تأويلية الفهم، نشر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، الطبعة الأولى 2006.
6. إيجلتون، تيري: نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة-دمشق، الطبعة الأولى 1995.
7. ــــــــــــ: مقدّمة في النظرية الأدبية، ترجمة ابراهيم العلي، نشر دار الشؤون الثقافيّة العامّة-بغداد، الطبعة الأولى 1990.
8. إيسر، فولفجانج: فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبدالوهاب علوب، نشر المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى 2000.

---

[1] تطبق هذه القائمة الأسلوب المعتمد من قبل عمادة البحث العلمي والدراسات العليا بجامعة اليرموك الذي ينص على وضع كافة أنواع المراجع في قائمة واحدة، وترتيبها وفقا لاسم عائلة المؤلف أو اسم الشهرة، وتجاهل (ابن، أبو، أل التعريف)عند الترتيب. للنظر: دليل كتابة الرسائل والأطروحات الجامعية، منشورات جامعة اليرموك 2008، ص: 36.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

9. إيكو، أمبرتو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، نشر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت، الطبعة الأولى 2004.

10. أوشان، علي: السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، نشر دار الثقافة للنشر والتوزيع–الدار البيضاء،الطبعة الأولى 2000.

11. بادول، روبين: الاتفاقيات الدولية لسلطنة عمان، ترجمة محمد أمين عبدالله، حصاد ندوة الدراسات العمانية، الطبعة الثانية 1980، مجلد 8.

12. بارت، رولان: موت المؤلف، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، نشر دار الأرض–الرياض، الطبعة الأولى 1413هـ.

13. البازعي، سعد: استقبال الآخر(الغرب في النقد الحديث)، المركز الثقافي العربي 2004.

14. البريكي، فاطمة: قضية التلقي في النقد العربي القديم، نشر دار العالم العربي–عمّان، الطبعة الأولى 2006.

15. ابن بسّام، أبوالحسن علي: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق احسان عبّاس، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى2000.

16. البطّاشي، سيف بن حمود: اتحاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عُمان، الطبعة الأولى 1992، دون ناشر.

17. بكار، يوسف: بناء القصيدة في النقد القديم، دار الأندلس–بيروت، د ت.

18. تاديبه، جان: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة قاسم المقداد، نشر وزارة الثقافة–دمشق، الطبعة الأولى 1993.

19. تومبكنز، جين: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة علي حاكم وحسن ناظم، نشر المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى 1999.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

20. جاد، عزت محمد: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية للكتاب-القاهرة، الطبعة الأولى 2002.

21. جيمسون، فريدريك: التحول الثقافي، ترجمة محمد الجندي، نشر أكاديمية الفنون وحدة الاصدارات النقدية، الطبعة الأولى 1998.

22. الحاتمي، أبوعلي محمد بن الحسين: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق جعفر الكتاني، دار الرشيد-بغداد، طبعة 1979م.

23. ابن حمديس: ديوانه، تحقيق احسان عبّاس، دار صادر الطبعة الأولى 1960.

24. أبوحيّان (ت745هـ): ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق مصطفى أحمد النماس؛ مطبعة المدني-القاهرة؛ الطبعة الأولى 1987.

25. حيدر، عدنان: معلقة امرئ القيس بنيتها ومعناها، ترجمة خيري دومة، مجلة نزوى العدد الثامن والعشرون، أكتوبر 2001.

26. الخصيبي، محمد بن راشد: شقائق النعمان، نشر وزارة التراث القومي والثقافة-مسقط، الطبعة الثانية 1989.

27. خليل، حلمي : العربية والغموض، دراسة لغوية في دلالة المبنى على المعنى، نشر دار المعرفة الجامعية-الإسكندرية، الطبعة الأولى 1988م.

28. الدجني، فتحي عبدالفتاح: ظاهرة الشذوذ في النحو العربي، نشر وكالة المطبوعات-الكويت، الطبعة الأولى 1974.

29. الدرابسة، عاطف: قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، نشر جدارا للكتاب العالمي وعالم الكتب الحديث-إربد، الطبعة الأولى 2006.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

30. أبوديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين- بيروت، الطبعة الأولى 1979.

31. ـــــــــــ: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية-بيروت، الطبعة الأولى 1987.

32. ـــــــــــ: الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986.

33. ديتش، ديفيد: مناهج النقد الأدبي، ترجمة يوسف نجم، دار صادر-بيروت، الطبعة الأولى1967.

34. راي، وليم: المعنى الأدبي، من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون- بغداد، الطبعة الأولى1987.

35. الرباعي، عبد القادر: تحولات النقد الثقافي، نشر دار جرير، الطبعة الأولى2007.

36. الربيعي، أحمد: الرمزية في مقدمة القصيدة منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحاضر، مطبعة النعمان-النجف،الطبعة الأولى 1973.

37. ابن رشيق، الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل-بيروت، 1974.

38. ريشار، أندريه: النقد الجمالي، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات-بيروت، الطبعة الأولى 1974.

39. ريفاتيير، مايكل: وصف البنى الشعرية، مقتربان لقصيدة بودلير "القطط"، ضمن كتاب جين تومبكنز: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة علي حاكم وحسن ناظم، نشر المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى 1999.

40. الرويلي، ميجان و البازعي، سعد: دليل الناقد الأدبي، نشر المركز الثقافي العربي2005.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

41. زربرج، نيكولاس: توجهات ما بعد الحداثة، ترجمة ناجي رشوان، نشر المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى 2002.

42. السالمي، عبدالله بن حميد: تحفة الأعيان، طبع مكتبة مسقط، د ت.

43. ستيتكيفيتش، سوزان: القراءات البنيوية في الشعر الجاهلي: نقد وتوجهات جديدة، ترجمة: سعود بن دخيل الرحيلي، مجلة علامات جزء18، مجلد5، رجب 1416هـ ديسمبر1995.

44. ـــــــــــــ: أدب السياسة وسياسة الأدب:التفسير الطقوسي لقصيدة المديح، ترجمة وتقديم: حسن البنا عزالدين، نشرالهيئة المصرية للكتاب، 1998.

45. السجلماسي، أبومحمد القاسم: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، نشر دار المعارف–الرباط، الطبعة الأولى 1980.

46. سلدن، رامان: نظرية الأدب المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر–بيروت، الطبعة الأولى 1996.

47. سويدان، سامي: في النص الشعري مقاربات منهجية، دار الآداب–بيروت، 1989.

48. الشرع، علي: التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب، دراسات، المجلد السادس عشر، العدد الثالث(1989)، ص:200.

49. شلبي، سعد اسماعيل: مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي، مكتبة غريب 1979.

50. ـــــــــــــ: الأصول الفنية للشعر الجاهلي، نشر مكتبة غريب، الطبعة الثانية، د ت.

51. شولز، روبرت: البنيوية في الأدب، ترجمة حنّا عبّود، نشر اتحاد الكتّاب العرب، الطبعة الأولى 1984.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

52. شويرويجن، فرانك: نظريات التلقي، ترجمة عبدالرحمن بوعلي. ضمن كتاب: نظريات القراءة، نشر دار الحوار-اللاذقيّة، الطبعة الأولى 2003.

53. الشيبة، محمد بن عبدالله: نهضة الأعيان بحريّة عمان، مكتبة التراث، د ت.

54. الصائغ، عبدالإله: الخطاب الإبداعي والصورة الفنية، نشر المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء-بيروت، الطبعة الأولى 1997.

55. الصقلاوي، سعيد: شعراء عمانيون، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الأولى 1996.

56. أبو الصوفي، سعيد بن مسلم: ديوانه، تحقيق حسين نصّار، نشر وزارة التراث القومي والثقافة-مسقط، الطبعة الأولى 1982.

57. ــــــــــــــــ: الشعر العماني المسقطي في القرن الرابع عشر للهجرة النبوية (ديوان)، طبع دار الطباعة الإسلامية العربية، اليابان- أوساكا 1937.

58. ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي: عيار الشعر،شرح عباس عبدالساتر، دار الكتب العلمية-بيروت1982.

59. طبانه، بدوي: معجم البلاغة العربية، نشر دار المنارة-جدة ودار ابن حزم-بيروت، الطبعة الرابعة 1997.

60. عبّاس، احسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق 1986.

61. عبدالمعطي، علي: جماليات الفن، المناهج والمذاهب والنظريات، الناشر دار المعرفة الجامعية-الإسكندرية، الطبعة 1994.

62. عصفور، جابر: نظريات معاصرة، دار المدى للثقافة والنشر-دمشق-بيروت، الطبعة الأولى 1998.

63. عطوان، حسين: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف1970.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

64. ـــــــــ: مقدمة القصيدة العربية في صدر الإسلام، دار الجيل-بيروت، الطبعة 1987.

65. ـــــــــ: مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، دار المعارف 1974.

66. ـــــــــ: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي، دار المعارف1977.

67. علي، صفاء: هيرمينوطيقا الأصل في العمل الفني، دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة، منشأة المعارف-الإسكندرية، الطبعة الأولى 2000.

68. عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية (الصورة الشعرية لدى امرئ القيس)، دار الآداب-بيروت، 1992.

69. الغازي، علال: مناهج النقد بالمغرب خلال القرن الثامن للهجرة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية-الرباط، الطبعةالأولى 1999.

70. غريب، روز: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، نشر دار الفكر اللبناني- بيروت، الطبعة الثانية 1983.

71. الفارابي، أبو نصر: رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن ترجمة عبدالرحمن بدوي لكتاب أرسطو: فن الشعر، مكتبة النهضة المصريّة، 1953.

72. فراي، نورثروب: تشريح النقد، محاولات أربع، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية-عمّان، الطبعة الأولى 1991.

73. الفريوي، علي الحبيب: مارتن هايدجر «الفن والحقيقة»، نشر دار الفارابي-بيروت، الطبعة الأولى 2008.

74. فش، ستانلي: هل يوجد نص في هذا الفصل؟ سلطة الجماعات المفسّرة، ترجمة أحمد الشيمي، نشر المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى 2004.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

75. فليب، وندل: تاريخ عمان، ترجمة محمد أمين عبدالله، طبع وزارة التراث القومي والثقافة-مسقط، 1983.

76. ابن قتيبة، أبومحمد عبدالله: الشعر والشعراء، تحقيق محمد أحمد شاكر، نشر دار المعارف، طبعة 1958.

77. قدامة بن جعفر، أبوالفرج: نقد الشعر، تحقيق محمد خفاجي، نشر مكتبة الكليات الأزهرية، الطبعة الأولى 1978.

78. القرطاجني، حازم بن محمد بن الحسن: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد حبيب بن الخوجه، دار الكتب الشرقية- تونس1966.

79. كولر، جونثان:مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة مصطفى بيومي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة2003.

80. ـــــــــــ: دفاعاً عن التأويل المضاعف، ترجمة سعيد بنكراد. ضمن كتاب إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية 2004.

81. ـــــــــــ: الكفاءة الأدبية، ترجمة علي الشرع. ضمن كتاب: مسارات في الفكر النقدي الغربي الحديث، نشر أمانة عمّان الكبرى، الطبعة الأولى2007.

82. كيرزويل، أديث: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، نشر دار آفاق-بغداد، الطبعة الأولى 1985.

83. لاندن، روبرت: عمان منذ 1856م، ترجمة محمد أمين عبدالله، الطبعة الرابعة، وزارة التراث القومي والثقافة 1989.

84. ماضي، شكري عزيز: من اشكاليات النقد العربي الجديد، نشر المؤسسة العربية للدراسات الجامعية، بيروت 1997.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

75. فليب، وندل: تاريخ عمان، ترجمة محمد أمين عبدالله، طبع وزارة التراث القومي والثقافة-مسقط، 1983.

76. ابن قتيبة، أبومحمد عبدالله: الشعر والشعراء، تحقيق محمد أحمد شاكر، نشر دار المعارف، طبعة 1958.

77. قدامة بن جعفر، أبوالفرج: نقد الشعر، تحقيق محمد خفاجي، نشر مكتبة الكليات الأزهرية، الطبعة الأولى 1978.

78. القرطاجني، حازم بن محمد بن الحسن: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد حبيب بن الخوجه، دار الكتب الشرقية- تونس1966.

79. كولر، جونثان:مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة مصطفى بيومي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة2003.

80. ـــــــــــ: دفاعا عن التأويل المضاعف، ترجمة سعيد بنكراد. ضمن كتاب إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية 2004.

81. ـــــــــــ: الكفاءة الأدبية، ترجمة علي الشرع. ضمن كتاب: مسارات في الفكر النقدي الغربي الحديث، نشر أمانة عمّان الكبرى، الطبعة الأولى2007.

82. كيرزويل، أديث: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، نشر دار آفاق-بغداد، الطبعة الأولى 1985.

83. لاندن، روبرت: عمان منذ 1856م، ترجمة محمد أمين عبدالله، الطبعة الرابعة، وزارة التراث القومي والثقافة 1989.

84. ماضي، شكري عزيز: من اشكاليات النقد العربي الجديد، نشر المؤسسة العربية للدراسات الجامعية، بيروت 1997.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

96. ياوس، هانز روبرت: جمالية التلقي، ترجمة رشيد بن حدّو، نشر المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى 2004.

ثانيا: المراجع الإنجليزية

97. Akmajian, Adrian & Others: Linguistics; An Introduction to Language and Communication. MIT Press-Cambridge, 1995.

98. Culler,Jonthan: Structuralist Poetics, Routledge - London 1975.

99. Eco, Umberto: The Role of the Reader, Explorations in the Semiotics of Texts. Indiana University Press-Bloomington, 1979.

100. Freund, Elizabeth: The Return of the Reader, Reader Response Criticism, METHUEN- New York 1987.

101. Harland, Richard: Literary Theory from Plato to Barthes, Macmillan Press LTD, London, 1999.

102. Iser, Wolfgang: The Act of Reading, Johns Hopkins University Press,1978.

103. ----------; The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunysn to Beckett, Johns Hopkins University Press, 1974.

104. Sell, Roger; Literature as Communication; The Foundations of Mediating Criticism. John Benjamins Publishing Company-Amsterdam/Philadelphia, 2000.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

Abstract

Al-kalbani, Ali Qasim. The Artistic structure of Panegyric Poem in Abi-Soofi's Poetry (d1372 H. /1953 A.D). A PHD Dissertation, Department of Arabic language and literature, Yarmouk University.

10-5-2010.

(Supervisor: Prof. Khalil Al-Shaikh)

This dissertation presents the textual elements of literary work and their interactions and rejects the symmetrical phenomena, therefore it amid to distract the parasitic nature of all interpretations that insist to deal with panegyric poem as a consumption item. Thus, it applied the aesthetic response theory of Wolfgang Iser, the German critic, to study the artistic structure of Abi-Soofi's panegyric poem. It contains an introduction explaining the assumptions that it based on, and seven chapters:

First chapter described the frames of reference that produce the panegyric text such as social, political, educational, and thought systems.

Second chapter was devoted to observe the most popular theories that already have been applied in studying the structure of Arabic traditional poem.

Third chapter reviewed reader response criticism and distinguished Iser's approach which concerns with what a text can do to a reader from other approaches that depend on what a reader can do to a text.

Fourth chapter analyzed the phenomenological approach to text and its phenomena.

Fifth chapter discussed the basic hermeneutic structure that I preferred to call the general structure which contains the elements of literary work such as the implied reader, the repertoire, the referential system, the wandering viewpoint, the foreground and the background structure, the theme and horizon structure.

Sixth chapter explored the process of building images.

Last chapter discussed the communicatory structure and the interaction methods between reader and text.

The study concluded with a list of the most important results which have been observed previously.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University