الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

القسم: اللُّغة والأدب العربي

الميدان: لغة وأدب عربي

الشُّعبة: دراسات نقديَّة

التَّخصُّص: الأدب والمناهج النَّقديَّة

آليات التَّلقِّي في شعر عبد الله العشّي

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدُّكتوراه ل م د

إعداد الطَّالبة:
نورة بن تهامي.

إشراف الأستاذة:
د/ مليكة دحامنية.

لجنة المناقشة

الرَّقم	الاسم واللَّقب	الرُّتبة	مؤسَّسة الانتماء	الصِّفة
01	أحمد حيدوش	أستاذ التَّعليم العالي	جامعة أكلي محند أولحاج – البويرة –	رئيسا
02	مليكة دحامنية	أستاذ محاضر "أ"	جامعة امحمَّد بوقرة – بومرداس –	مشرفا ومقرّرا
03	غنية لوصيف	أستاذ محاضر"أ"	جامعة أكلي محند أولحاج– البويرة –	ممتحنا
04	بختة هواشرية	أستاذ محاضر "أ"	جامعة أكلي محند أولحاج– البويرة –	ممتحنا
05	رابح بن خوية	أستاذ التَّعليم العالي	جامعة محمَّد البشير الإبراهيمي– برج بوعريريج	ممتحنا
06	عبد القادر طالب	أستاذ محاضر "أ"	جامعة امحمَّد بوقرة – بومرداس–	ممتحنا

تاريخ المناقشة:2021/12/16 م.

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

أهدي ثمرة جهدي وعصارة تعبي إلى:

...أُمِّي.....

وأَبِي

إخوتي

وأخواتي

وكل من تربطني بهم **صلة رحم**

إلى

أساتذتي عبر كل **الأطوار**

إلى

كل **أخواتي في الله**

إلى

كل **مسافر** في طريق **العلم.**

نـــــــــــــــورة

شكر وتقدير

أوَّلا أتوجَّه بالحمد والشُّكر **لله عزَّ وجلَّ** أن يسَّر لي الطَّريق لإتمام هذا البحث، ثمَّ أتقدَّم بالشُّكر الجزيل والعرفان إلى تلك الَّتي لم تدَّخر جهدا في تقديم يد العون لي فكانت سندي الأوَّل في البحث العلمي مشرفتي وأستاذتي الفاضلة الدُّكتورة "**مليكة دحامنية**" حفظها الله ورعاها.

كما أشكر كل من قدَّم لي عونا أو نصيحة أو أعارني كتابا، دون أن أنسى ذاك الَّذي فتح لي أبواب مكتبته وقدَّم لي يد العون فكان فضله كبير عليَّ أستاذي الفاضل الدُّكتور "**أسامة عميرات**"، وكذلك الأستاذة "**شلباب رقيَّة**" الَّتي لم تبخل عليَّ فكانت مساعدتها لي جدُّ مميَّزة، فلها منِّي جزيل الشُّكر.

ولا يفوتني أيضا التَّوجه بالشُّكر الجزيل إلى كلِّ **عمَّال** مكتبة كلِّية الآداب واللُّغات، وجميع **أساتذتها**، وإلى **اللَّجنة العلميَّة** الَّتي ستتكفَّل بمناقشة هذا البحث وتصويب أخطائه.

مُقدّمة

مرَّت **القصيدة العربيَّة** بالعديد من المحطَّات و**التَّحولات** عبر العصور، فكانت أبرز محطَّة ــ وهي الأولى في تاريخها – هي القصيدة الخليليَّة، حيث تَميَّزت بمحافظتها على توزيعها العمودي الَّذي أَبَى أن يفارق أوزان الخليل، ثُمَّ شهدت بعدها العديد من التَّغيُّرات الَّتي مسَّت الكثير من الجوانب أبرزها الشَّكل والمضمون، فكانت تلك التَّحوُّلات من **العوامل** الَّتي ساهمت في كسر النِّظام الخليلي من جهة، ومواكبة الاضطرابات على المستوى الفكري والاجتماعي والسِّياسي والاقتصادي والثَّقافي من جهة أخرى، وفي ظلِّ هذه التَّحولات دخلت القصيدة العربيَّة إلى **عالم جديد** يعتمد فيه الشَّاعر على تَحرُّرِه أكثر في التَّعبير عن مشاعره وأحاسيسه، حيث تَخلَّصت القصيدة العربيَّة من نظام الشَّطرين وما يصحبه، كما عرف الشِّعر العربي العديد من **الظَّواهر الفنِّيَّة** الَّتي جعلت النَّص الشِّعري يتَّسم ببعض الخصائص أبرزها **الغموض** و**التَّكثيف الدَّلالي**.

وفي ظِلِّ هذه التَّحولات دخل النَّص الشِّعري **مرحلة جديدة** حَمَّلَت القارئ على تَذوُّقِها وإعادة قراءتها متى سمحت له الفرصة في ذلك، تُؤطِّر تَصوُّراتِه وتُحدِّدُ آفاقَه "**نظريَّة القراءة والتَّلقِّي**"، وأصبح النَّص الشِّعري في عالم جديد شعاره **المخاتلة** بعدما رحَّب به المُتلقِّي العربي، فانساق هذا الأخير إلى القارئ انسياقا، حيث أصبح البيت الَّذي يأوي إليه والرُّكن الأساسي الَّذي يُؤَثِّرُ ويَتأَثَّر به، وقد كان ذلك سببا في تجسيد مقولة "**النَّص والقارئ وجهان لعملة واحدة**"، وأصبحت حياة النَّص مرتبطة ارتباطا وثيقا بالقارئ، فكان النَّص الشِّعري المعاصر الميدان الأرحب والملتقى الأوسع للإيحاء والإيماء والاحتمال في رقعة جغرافيَّة صغيرة الحجم كبيرة الآفاق، تتزاحم فيها **آليات التَّلقي** الَّتي استطاعت أن تُدْخِل القارئ في مغامرة البحث والمشاركة الفاعلة وفضاء استراتيجيَّة التَّأويل باستخدام إمكانيَّة القراءة الموسوعيَّة للوصول إلى معنى يَقبلُه النَّص وسياقه.

لعلَّ تميُّز الكتابة الشِّعريَّة **المعاصرة** عن باقي الكتابات الشِّعريَّة في العصور الأخرى يعود إلى اعتماد الشُّعراء على آليات وتقنيات مكَّنت الشَّاعر من التَّعبير عن قضايا مختلفة تَخــصُّ مجتمعه وأمَّته، حيث تَمَكَّنَ من خــلالها استــرجاعَ حُرِّيته من جهة، وفتح آفاق القراءة والقرَّاء من جهة أخرى، حيث انتقل المُتلقِّي من قارئ مستهلك إلى **قارئ مُنْتِج** يَتَحَمَّل عناء البحث عن المعنى الَّذي لم يعد جاهزا، بل يتطلَّب أدوات واجتهاد للوصول إليه ولكنه يُحِسُّ بالمتعة واللَّذة بعد الحصول عليه.

فالشِّعر رسالة، إبداع، ولغة انبثقت من إنسان يَتميَّز عن غيره بقدرته على التَّصوير، ذلك لأنَّ الشَّاعر خصوصا يحس ويعاني ويصبِر ويُعبِّر عن حقائق وقضايا

مُتنوِّعة ومُتعدِّدة لإيصال صوته إلى العالم، ولعلَّ من أبرز السِّمات الَّتي جعلت النَّص الشِّعري المعاصر يتَّسم **بالغموض** و**التَّكثيف الدَّلالي** هي توظيفه لجملة من **الآليات التَّعبيريَّة** الَّتي تبعث على القراءة الجماليَّة منها: التَّناص، الرَّمز، أسلوب الحذف والاضمار، الاستعارة، الكناية، وغيرها، فهي كلُّها أساليب **كتابيَّة قرائيَّة** حاولت الجمع بين الأصالة والمعاصرة، وقد تَلَبَّسَت بها القصيدة الشِّعريَّة المعاصرة عموما والقصيدة الجزائريَّة خصوصا فأضحت وثيقة أدبيَّة هامَّة في مسار الحركة الشِّعريَّة العربيَّة.

ويُعدُّ "**عبد الله العشِّي**" من الشُّعراء المعاصرين الجزائريِّين الَّذين حفل شعرهم بالعديد من الآليات الَّتي جعلت نصوصه الشِّعريَّة ذات طاقة خاصَّة تحمل دلالة تختلف عن الدَّلالة العاديّة من جهة، وتُلفِت انتباه المُتلقِّي من جهة أخرى، ومن هنا كانت **إشكاليَّة** البحث في على النَّحو التَّالي:

إذا كانت الحقيقة الَّتي نؤمن بها هي أنَّ كل نص بعيد عن القراءة هو نص بعيد عن الحياة، فإنَّ القراءة والتَّلقِّي للنُّصوص تصبح من الضَّروريات، فما هي علاقة النَّص بالمُتلقِّي؟ ما طبيعة **العالم الشِّعري** عند عبد الله العشِّي؟ وكيف استطاع بشعره إغراء القارئ على **تَذوُّق** نصُّوصه؟

فعند القراءة الأولى للنَّص تتولَّد عند القارئ استجابة ما، كما يلاحظ بعض المفاتيح الَّتي يمكنها أن تُوصِله إلى **المعنى**، فهل ما يملي القراءة والاستجابة لإنتاج المعنى هي **الخبرة القرائيَّة**، أم **القدرة المكتسبة** من تحليل النُّصوص وتفسيرها وتأويلها؟ وهل المعنى المُنتَج من النَّص ينحصر في تجربة القارئ، أم هو في علاقة بين تجربة القارئ وتجربة المؤلِّف، أم أنَّ المعنى المُنتَج ينتمي إلى الفضاء الثَّقافي؟ وباعتبار النَّص بنية تركيبيَّة ذات علاقات متكاملة فيما بينها، فهل يمكن للمعنى أن يكون في **اللُّغة** باعتبارها آليَّة من الآليات التَّعبيريَّة الَّتي ينبني عليها النَّص؟ وإذا كان نشاط **القراءة المُنتِجَة** مرتبطا بالقارئ ارتباطا وثيقا، فهل المعنى **ذاتي** أم **موضوعي؟**

وإذا النَّص الــعشِّي يَتَّسم بالغموض الَّذي لا يصل إلى حد الإيهام، فحينما نقرأ النَّص، هل النَّص نفسه يستدعي **التَّأويل؟** أم أنَّ القارئ هو الَّذي يلجأ إلى استعمال التَّأويل؟ كيف يُوفِّر النَّص الشِّعري العشِّي فضاء التَّلقِّي والتَّأويل للقرَّاء؟ وما أثر هذه العمليَّة في نفسيَّة المُتلقِّي؟

لقد برزت **فكرة** هذا البحث بإضاءة تشرق من الدَّواوين الشِّعريَّة للشَّاعر "عبد الله العشِّي" المُتمثِّلة في **مقام البوح**، **يطوف بالأسماء**، **صحوة الغيم**، والَّتي لقيت في أنفسنا

رغبة مُلحَّة لإنجاز هذا البحث، لأنَّه سبق وأن كان الاشتغال على ظاهرة الانفتاح النَّصي في ديوان "يطوف بالأسماء" في مرحلة الماستر، وعند الاطِّلاع على بقيَّة الدَّواوين تمَّ ملاحظة كيف استطاع الشَّاعر بمهارته الخاصَّة أن يُلبِس شعره ثوب الضَّبابيَّة، وإدخاله في رواق الغموض بتوظيفه للعديد من الآليات، كل هذا وَلَّدَ عندنا الرَّغبة وأثار الفضول في معرفة هذه الآليات الَّتي لفتت انتباه المُتلقِّي في الشِّعر العشِّي من جهة، وكذلك معرفة مدى مساهمة هذه الآليات في المُضي قُدُمًا حول الشِّعر المعاصر إلى مرحلة أصبح فيها يأبى القراءة الواحدة، بل يستدعي قراءات وتأويلات من جهة أخرى، وانطلاقا من هنا كان سبب اختيارنا لهذا الموضوع، فكان عنوان هذه الأطروحة **"آليات التَّلقِّي في شعر عبد الله العشِّي"**.

وتكمن **أهميَّة** هذا الموضوع في ارتباطه بقضايا الشِّعر المعاصر وتقاطعه مع مجموعة من الأجناس الأدبيَّة الَّتي أصبحت تستدعي المُتلقِّي وما يملكه من إمكانيات لاكتشاف الظَّواهر الأدبيَّة والآليات الَّتي نادت بها نظريَّة القراءة والتَّلقِّي الَّتي تُمَكِّن القارئ من فَكِّ مغاليق النُّصوص والوصول إلى دلالة ما، كما يسعى البحث إلى معاينة الخطاب الشِّعري الجزائري العشِّي للوقوف على أهم آليات التَّلقِّي الَّتي كانت سندا للمتلقِّي في ممارسة تجربته القرائيَّة، وإدراك الأبعاد الجماليَّة الَّتي أضيفت لجماليَّة الشِّعر الجزائري للشَّاعر عبد الله العشِّي الَّتي تأتَّت من توظيف آليات التَّلقِّي.

إنَّ **الهدف** من هذا الموضوع هو اكتشاف آليات التَّلقِّي في الشِّعر العشِّي بصفة خاصَّة، وتوضيح الدَّور الَّذي تلعبه هذه الآليات في اكتشاف الظَّواهر الأدبيَّة الَّتي تَضمنَّتها النُّصوص الشِّعريَّة، بالإضافة إلى تبيان كيفيَّة توظيف هذه الآليات للوصول إلى **دلالات** لنـــصوص الشَّاعر عبـــد الله العشِّي ــ الَّتي يمكنها أن تـــكون موافقة لما أراده الشَّاعر أو مخالفة لمقاصده تماما ــ وإبراز الدَّور الَّذي تلعبه هذه الآليات في إضفاء جماليَّة على النَّص الشِّعري، واستخلاص الأثر الَّذي تركته في نفسيَّة المتلقِّي.

وقد كانت **أهم المراجع** المعتمدة في هذا البحث مُتنوِّعة بين المراجع العربيَّة والمراجع المترجمة ، حيث تَمثَّلت في: مليكة دحامنية، هرممنيوطيقا النَّص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر، القراءة وتوليد الدَّلالة (تَغييرُ عاداتنا فـــــي قراءة النَّص الأدبي) لحميد لحمداني، الرَّمز والقناع في الشِّعر العربي الحديث (السَّياب، نازك والبيَّاتي) لمُحمَّد عـــلي كندي، فعل القراءة نظريَّة جماليَّة التَّجاوب (في الأدب) لفولفانغ إيزر، نظريَّة التَّلقِّي، مقدِّمة نقديَّة، لروبرت هولب، فهذه المراجع وغيرها كانت لها أهميِّتها الخاصَّة في

إنجاز هذا البحث، ونعتذر إذا ما فاتتنا مراجع أخرى مُهمَّة لها علاقة بعنوان هذه الأطروحة.

أمَّا **المنهج** المُتَّبع فقد اعتمدنا على منهج أصحاب **نظريَّة القراءة والتَّلقِّي "ياوس وإيزر"** وما وَفَّرَتْه من آليات مرجعيَّة بغية الوصول إلى اكتناه النَّص وتأويله، مع الاستعانة في ذلك بالمنهج **الوصفي التَّحليلي**، كون أنَّ الوصف والتَّحليل لا يمكن لأيِّ منهج الاستغناء عنهما من جهة، كما أنَّهما من الأدوات المساعدة في دراسة الظَّواهر الأدبيَّة من جهة أخرى.

وقد احتوت **خطَّة** هذا البحث على مُقدّمة وخاتمة يتوسَّطهما مدخل وأربعة فصول.

أمَّا **المدخل** فقد عنونَّاه بـــ **"ظاهرة التَّلقِّي بين الأصول الغربيَّة والممارسات العربيَّة"** تناولنا فيه **المرجعيَّات** الفلسفيَّة والنَّقديَّة لنظريَّة القراءة والتَّلقِّي وكيفية احتفاء أصحاب هذه النَّظريَّة بالقارئ ومنحه مكانة لم يحفل بها من قبل، كما حاولنا الإحاطة **بالمفاهيم المـــركزيَّة** لكلٍّ مـــن مؤسِّسي النَّظريَّة "ياوس وإيزر"، وبعدها تَطرَّقنا إلى **ظاهرة التَّلقِّي في الموروث النَّقدي العربي القديم** كون النَّظريَّة لها جذورها في التُّراث العربي.

الفصل الأوَّل وعنوانه **"النَّص الأدبي بين أدوات التَّلقِّي وفضاء التَّأويل"** وفيه تناولنا مرحلة **ما قبـــل القراءة والتَّلقِّي** ومرحلة **التَّلقِّي والإبداع للقارئ**، وللقيام بعمليَّة التَّلقِّي والتَّأويل لابدَّ من تَوفُّر **القارئ** الَّذي يقوم **بفعل القراءة** من أجل **فهم** النَّص والقيام بنشاط **التَّأويل**، وكل هذا لا يمكن إنجازه إلا باستعمال **اللُّغة**، ثمَّ وضَّحْنا الـــعلاقة بين النَّص والقارئ من خلال المبحث الموسوم بـــ **النَّص وتَشَكُّل المعنى**، حيث حاولنا إثبات سيرورة القراءة بين القارئ والنَّص من خلال المبحث الأخير في الفصل.

الفصل الثَّاني وعنوانه **" آلية التَّناص بين انفتاح النَّص وخبرة القارئ"**، وقد حاولنا في بداية الفصل الوقوف على مفهوم مصطلح **التَّناص** في المبحث الأوَّل، أمَّا المبحث الثَّاني فقد كان موسوما بأنواع التَّناص، حيث تمَّ فيه توضيح كل نوع في جانبه النَّظري ثمَّ التَّطبيق عليه من مُدوَّنة البحث.

الفصل الثَّالث وعنوانه **" جماليات الرَّمز بين سلطة النَّص وأفق توقُّع القارئ"**، وقد تناولنا في المبحث الأوَّل من هذا الفصل مفهوم الرَّمز، وفي المبحث الثَّاني الرَّمز وما يقاربه من مصطلحات، ثمَّ تطرقنا في المبحث الثَّالث إلى الرَّمز عند العرب والغرب، ومن ثمَّة انتقلنا إلى الرَّمز بين التَّعدد والتَّباين في التَّجربة العشِّيَّة بالدِّراسة والتَّحليل في المبحث الرَّابع.

الفصل الرَّابع والأخير كان عنوانه "**جماليَّة التَّركيب البلاغي وفعل التَّلقّي**"، وقد تَكوَّن من أربعة مباحث، فالأوَّل تناولنا فيه مفهوم البلاغة، وقد حاولنا فيه تبيان العلاقة بين الآليات البلاغيَّة والتَّشكيل الانزياحي، ثمَّ تطرقنا في المبحث الثَّاني إلى فروع البيان الأدبي المتمثِّلة في الاستعارة والتَّشبيه والكناية والمجاز، وكان المبحث الثَّالث بعنوان المحسِّنات البلاغيَّة جماليَّة فنيَّة وآليات إنتاج معنى، والرَّابع بعنوان المعنى وانفتاح القارئ على النَّص.

وقد واجهتنا **صُّعوبات** وعوائق في إنجاز هذا البحث منها توسُّع الموضوع في المجال النَّظري والتَّطبيقي على حدٍّ سواء وهذا ما أدَّى إلى صعوبة التَّحكم فيه كونه يمس جوانب عديدة في الدِّراسة النَّقديَّة.

وفي الأخير لم يبق لنا إلاَّ أن نتقدَّم بالحمد والشُّكر لله عزَّ وجلَّ أن وفَّقنا لإتمام هذا البـــحث، ثمَّ نتقدَّم بعده مباشرة بفائق الشُّكر والتَّقدير إلى الأستاذة الفاضلة "مليكة دحامنية" – حفظها الله ورعاها – فهي الَّتي تَحمَّلت عبء الإشراف على هذا البحث، فلم تبخل علينا لا بالمعلومة ولا بالنَّصيـــحة ولا بالكـــتاب ولا بالاقتـــراحات فشكرا لها كل الشُّكر، كما لا يفوتنا أن نتقدَّم بخالص الشُّكر للجنة المناقشة الَّتي تكفَّلت بقراءة هذا البحث وتصويب أخطائه، ونتوجَّه بالشُّكر أيضا إلى جامعة آكلي محند أولحاج، ونخصُّ بالذِّكر كليَّة الآداب واللُّغات أساتذة وعمَّالا ومكتبة، ونتقدم بالشُّكر الجزيل لكلِّ من قدَّم لنا مساعدة سواء من قريب أم من بعيد في مسار هذه الرِّحلة البحثيَّة.

مدخل: ظاهرة التَّلَقِّي بين الأصول الغربيَّة والممارسات العربيَّة.

توطئة

أوَّلا – المرجعيَّات الفلسفيَّة والنَّقديَّة لنظريَّة القراءة والتَّلَقِّي.

ثانيا – المتلقِّي بين خطر التَّهميش ومركزيَّة الاهتمام.

ثالثا – المفاهيم المركزيَّة لنظريَّة القراءة والتَّلَقِّي.

1– جماليَّة التَّلَقِّي عند هانس روبرت ياوس.

2 – الاستجابة الجماليَّة عند فولفغانغ إيزر.

رابعا – القراءة والتَّلَقِّي في الموروث النَّقدي العربي.

1 – ممارسات القراءة والتَّلَقِّي في التُّراث العربي.

2 – ظاهرة التَّلَقِّي في الموروث العربي القديم.

3 – أدوات التَّلَقِّي في النَّقد العربي القديم.

4 – مفاهيم التَّلَقِّي في النَّقد العربي القديم والنَّقد المعاصر.

توطئة:

يُمثِّل **النَّص الأدبي** مصدرا هامًّا للحوار النَّقدي بين أيدي المناهج الأدبيَّة النَّقديَّة الحديثة والمعاصرة، وقد اختلفت وتعدَّدت هذه المناهج باختلاف وجهة النَّظر إلى **أقطاب العمليَّة الإبداعيَّة** المتمثِّلة في (المبدع، النَّص، القارئ)، فتنوَّعت بين سياقيَّة ونسقيَّة وقرائيَّة؛ فالأولى ركَّزت على الجوانب الخارجيَّة المُشَكِّلة للظَّاهرة الإبداعيَّة للوصول إلى حقيقتها مُبرزة في ذلك سلطة المؤلِّف باعتباره منتجا للنَّص ومحتكرا لمقصديته، أمَّا الثَّانية فقد اعتبرت النَّص الأدبي بنية لغويَّة قائمة بذاتها ولذاتها، يقودها في ذلك شعار موت المُؤلِّف، في حين كانت للمناهج القرائيَّة نظرة مغايرة للمناهج السَّابقة، حيث جعلت **القارئ** أهم قطب من أقطاب العمليَّة الإبداعيَّة، خاصَّة "**نظريَّة القراءة والتَّلقِّي**" الَّتي حافظت على الأركان الثَّلاث، فهي لم تلغ النَّص والمُؤلِّف، لكنَّها ركَّزت بشكل خاص على القارئ، فهذه النَّظريَّة لم تأت من العدم بل كانت لها مرجعيَّات امتدَّت منها.

أوَّلا – المرجعيَّات الفلسفيَّة والنَّقديَّة لنظريَّة القراءة والتَّلقِّي:

المعروف في حقل الدِّراسات النَّقديَّة أنَّ كل جديد يمتد من القديم، والنَّظريَّة في أبسط تعريف لها هي الدِّراسة المنهجيَّة لطبيعة الأدب والوسائل الَّتي تستخدم في تحليله، وتقوم هــذه المنهجيَّة على مجموع الآراء والمبادئ المُتَّسقة والمترابطة مستندة إلى خلفيَّة فلسفيَّة أو نظريَّة في المعرفة، ذلك «أنَّ معظم المذاهب النَّقديَّة تنهض في أصلها على **خلفيات فلسفيَّة**؛ على حين أنَّا لا نكاد نظفر بمذهب نقدي واحد يقوم على أصل نفسه، وينطلق من صميم ذاته الأدبيَّة، وما ذلك إلاَّ لأنَّ الأدب ليس معرفة علميَّة مُؤسَّسة تنهض على المنطق الصَّارم والبرهنة العلميَّة، ولكنه معرفة أدبيَّة جماليَّة أساسها **الخيال** و**الإنشاء** قبل أي شـــــيء آخر» [1]، فالأدب فن قوامه الخيال والعاطفة على عكس العلوم الَّتي تتصف بالموضوعيَّة، كل هذا جعلنا نلفت الانتباه إلى **مرجعيات** "نظريَّة القراءة والتَّلقِّي" كونها اللَّبنة الأولى في إرساء قواعد التَّلقِّي، ذلك لأنَّ «البحث في الأصول المعرفيَّة للمناهج أمر أساسي

[1] – عبد الملك مرتاض: «**في نظريَّة النَّقد**، متابعة لأهم المدارس النَّقديَّة المعاصرة ورصد لنظرياتها»، دار هومة، الجزائر، د ط، 2002م، ص79.

للإلمام بالرَّكيزة الفكريَّة لها، ولتوجيه الأبعاد الإجرائيَّة توجيها فاعلا»[1] يخدم عناصر العمليَّة الإبداعيَّة بامتياز.

ويُعدُّ "**أرسطو**" مرجعيَّة فكريَّة ونقديَّة على مرِّ العصور، وقد كان من بين المُهتمِّين الأوائل بفلسفة التَّلقِّي، حيث «نستطيع أن نُعد "**التَّطهير**" أقدم تصوير لنظريَّة جماليَّة تقوم علـــى استجابة الجمـــهور المُتلقِّي، وله في ذلك الـــدَّور الأساسي»[2] في تطهير مشاعر القرَّاء، لذلك يمكن القول إنَّ ما ركَّز عليه "أرسطو" هو الأثر النَّاتج من عمليَّة التَّلقِّي لدى الجمهور اليوناني وأعطاه مصطلح "التَّطهير"، فقد «اهتم أرسطو في عمليَّة التَّلقِّي بعناصرها الثَّلاثة: النَّص والأديب (الكاتب) والمتلقِّي، وأعطى كل عنصر من العناصر دوره الَّذي يتفاعل به في إطار هذه الثُّلاثيَّة تفاعلا يؤدِّي في النِّهاية إلى إدراك جماليات النَّص، وتحقيق رسالة الكاتب»[3] داخل مجتمعه وتنوير العقول نحو الفهم السَّليم والنَّقد القويم، وعليه يمكن القول إنَّ أرسطو هو السَّباق إلى إدراك **آليَّة التَّفاعل** بين أقطاب العمليَّة الإبداعيَّة، هذا التَّفاعـــل ينتج عنه أثرا في نفسيَّة الجمـــهور/ المتلقِّي وبه يتم الوصـــول إلى معنـــى الرِّسالة/ النَّص.

بالإضافة إلى "أرسطو" وفكرة "التَّطهير"، فإنَّ نظريَّة القراءة والتَّلقِّي شأنها شأن غيرها من النَّظريَّات الأدبيَّة، فهي قائمة على أصول ولها جذور تمتد منها، وقد حدَّدها "روبرت هولب" في **خمس** مرجعيَات هي «الشَّكلانيَّة الرُّوسيَّة، وبنيويَّة براغ، وظواهريَّة رومان إنجاردن، وهرمينوطيقا هانز جورج جادامر، وسوسيولوجيا الأدب»[4]، فهو يرى أنَّ هذه المصادر الفكريَّة كان لها الدَّور الفعَّال في إرساء قواعد وأسس نظريَّة القراءة والتَّلقِّي.

---

[1] – بشرى موسى صالح: «**نظريَّة التَّلقِّي أصول...وتطبيقات**»، المركز الثَّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2001م، ص32.

[2] – عبد النَّاصر حسن محمَّد: «**نظريَّة التَّوصيل وقراءة النَّص الأدبي**»، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، د ط، 1999م، ص69.

[3] – المرجع نفسه: ص45.

[4] – روبرت هولب: «**نظريَّة التَّلقِّي**، مقدِّمة نقديَّة»، تر: عز الدِّين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000م، ص12.

1 – الشَّكلانيَّة الرُّوسيَّة:

اهتمَّت الشَّكلانيَّة الرُّوسيَّة بالنَّص الأدبي، واعتمدت في تفسيره على استبعاد كل العناصر الخارج نصيَّة، فهي ترى أنَّ «العمل الأدبي مستقلا عن العناصر الخارج نصيَّة (...) والأدب عندهم ظاهرة لغويَّة سيميولوجيَّة، حيث تنطلق منه المادَّة اللُّغويَّة في مجموعة مـــن الأنظمة الرَّمزيَّة»[1]، فهم جعلوا **اللُّغة** و**الشَّكل** هما الرَّكيزة الأولى في بناء النَّص الأدبي، واعتبروا أنَّ الأساس فيه هو شكله وليس مضمونه؛ أي من خلال الشَّكل يتم الوصول إلى المضمون. كما اهتمت الشَّكلانيَّة بالشِّعر في جانبه الشَّكلي، وربطته بقضيتي الأدبيَّة والشِّعـــريَّة، وقـــد جعلت «الإدراك الشِّعري ضربا من ضروب اختيار الشَّكل والإحساس به، ويتَّضح من هذه التَّصورات ومن مفهوم **الأدبيَّة** الَّتي صارت ركيزة أساسيَّة للشِّعريَّة المعاصرة (...) وقاعدة متينة لنظريَّة التَّلقِّي»[2]، فانطلاقا من هذين القضيتين فتح الشَّكلانيون آفاقا عديدة للقارئ، وكل من أراد أن يعطي حكما على الشِّعر لابدَّ له من معرفة كل ما يتعلَّق بالشِّعر.

2 – بنيويَّة براغ:

ارتبطت "**مدرسة براغ**" بـــ "**موكاروفسكي**" الَّذي كان أحد أبرز منظِّريها حيث «كانت أعماله من أكثر المصادر النَّظريَّة سيادة في ألمانيا، وخصوصا خلال السَّنوات الأخيرة من السِّتينات والسَّنوات الأُولَّ من العقد السَّبعين، حيث ظهرت ترجمات ألمانيَّة لعدد كثير من كتاباته، وحيثما كانت تُذكَر نظريَّة التَّلقِّي أو البنيويَّة في ألمانيا كانت إشارة إلى موكاروفسكي»[3]، وهذا ما يُبيِّن التَّقارب الفكري للنَّاقد حول نظريَّة القراءة والتَّلقِّي والمنهج البنيوي، ولم يفصل موكاروفسكي النَّص الأدبي عن الإطار التَّاريخي الاجتماعي، فبهما يتَّضح نشاط النَّص وحيويَّتِه «ويتَّضح إيحاؤه بنظريَّة التَّلقِّي أكثر ما يتَّضح عندما يحدد الإطار العام للفن عنده بوصفه نظاما حيويًّا دالاًّ، ووفقا لهذا المفهوم يصبح كل عمل فنِّي مفرد **ببنية**، ولكنَّها بنية لها مرجعيَّات غير مستقلة عن التَّاريخ، ولكنها تتشكل وتتحدَّد من خلال أنساق متعاقبة في الزَّمن»[4]، فهو يرى أنَّ النَّص الأدبي بنية تُمثِّل صورة فوتوغرافيَّة

---

1 – عبد الناصر حسن محمد: «**نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي**»، ص25.

2 – المرجع نفسه: ص نفسها.

3 – المرجع نفسه: ص76.

4 – روبرت هولب: «**نظرية التلقي**، مقدمة نقدية»، تر: عز الدين إسماعيل، ص71.

عن المجتمع والتَّاريخ، كما أنَّه مُوجَّه إلى متلقٍّ ذو علاقات اجتماعيَّة متغيِّرة، ومن خلال قراءته يتَّضح المقصد الفنِّي المُضْمَر، وله فرصة تحميل النَّص أشياء لم تكن فيه لِيُحَوَّل إلى **مبدعٍ ثانٍ** بإعادة إبداعه النَّص من جديد، وبهذا يكون "موكاروفسكي" قد أدخل علم الاجتماع والنَّسق التَّاريخي إلى نظريَّة القراءة والتَّلقِّي، لأنَّه أعطى للقارئ فرصة التَّلقِّي وإنتاج معنى آخر للنَّص.

3 – ظواهريَّة رومان إنجاردن* (Roman Ingarden):

يُمثِّل **"علم الظَّواهر"** أو **"الفينومينولوجيا"** منهجا من مناهج الوعي البشري، فهي تقوم على التَّأمّل في الأشياء الموجودة للبحث عن اليقين والخروج بنتيجة عن طريق العلم، لذلك اعتُبرت «الفينومينولوجيا**» هي الحل الفلسفي والتَّاريخي لمشكل نظريَّة المعرفة»[1]، ذلك أنَّها ميَّزت بين العلوم الرِّياضيَّة والعلوم الإنسانيَّة من ناحية دراسة الظَّواهر المُتعلِّقة بكل علم.

---

* رومان إنجاردن: (1970/1893) م، دَرَّس الفلسفة والرِّياضيات على يد هوسرل، حصل على شهادة الدُّكتوراه عن الحدس والعقل عند هنري برجسن عام 1918م، كان يُعدُّ زعيم الفلسفة البولنديَّة وواحد من علماء الجمال.

** **الفينومينولوجيا:** أو **المنهج الفينومينولوجي:** رأى أصحاب النَّزعة العلميَّة أنَّ نموذج اليقين في العلم هو المنهج الرِّياضي الَّذي يتطابق فيه الفكر مع نفسه، وبالتَّالي فعلى العلوم الإنسانيَّة إن أرادت أن تصير علوما مقبولة أن تأخذ الرِّياضيات نموذجا لها، فهي "الأصل" في البحث عن اليقين، وأن تتبنَّى المنهج الصُّوري الَّذي يتوخَّى الدِّقة والموضوعيَّة، ومن ثَمَّ أخذت العلوم الإنسانيَّة تنحو منحًى رياضيًّا وتتبنَّى المناهج الإحصائيَّة وأصبحت الظَّواهر كلها طبيعيَّة أم رياضيَّة أم إنسانيَّة، مجرَّد معادلات ورموز .

لكن استعصت العلوم الإنسانيَّة على التَّحليل الرِّياضي، وهنا حدثت الأزمة، ذلك أنَّ العلوم الإنسانيَّة لم يعد بالإمكان تحليلها على أنَّها مجرَّد مجموعة من التَّصورات الرِّياضيَّة أو المفاهيم المنطقيَّة، فالظَّاهرة الإنسانيَّة "ظاهرة حيَّة" والرِّياضيات "علم صوري بحت"، ولا يمكن دراسة "علوم الحياة" بمنهج موضوعي فارغ من كل مضمون. وقد أدَّى ذلك إلى فَقْد عالم الحياة في العلوم الإنسانيَّة.

على مشارف هذه الأزمة بدأ البحث عن منهج خاص بهذه العلوم يحفظ نوعيَّة الظَّاهرة ويُميِّزها عن الظَّاهرة الطَّبيعيَّة والرِّياضيَّة، هذا المنهج هو ما أسماه إدموند هوسرل "المنهج الفينومينولوجي" الَّذي يقوم على أساس ترك الأشياء تتجلَّى وتظهر دون فرض مقولاتنا عليها. لسنا نحن الَّذين نشير للأشياء أو ندركها، بل الأشياء "تُفصِح" عن نفسها بنفسها، وبذلك نقول إنَّ المنهج يدرس الظَّواهر من حيث هي "تجارب معيشة"، هذه التَّجارب لا تقبل "البرهان" بل تتطلَّب "الإيضاح والكشف". ينظر: مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، دار نور، ألمانيا، 2019م، ص67.

[1] – إدموند هوسرل: «**فكرة الفينومينولوجيا**»، تر: فتحي إينقزو، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2007م، ص13.

ويعتبر الفيلسوف "إدموند هوسرل*" (Idmund Husserl) من المُؤسِّسين الأوائل لعلم الظَّـواهر، الَّذي يرى أنَّ «الـموضوعات المعطاة تُردُّ للذَّات العارفة إلى مجرَّد ظواهر أو تختزل المفارقة (Tronscendenz) في تخييلات لا أساس لها غير أماراتها النَّفسيَّة الواهنة (هيوم)» [1]، فمن خلال هذا القول ــ وعلى اعتبار أنَّ الذَّات هي الكائن والموضوع هو المعنى المستخلص من الظَّواهر المتاحة ــ يتبيَّن أنَّ "هوسرل" ميَّز بين الظَّواهر في العلوم الطَّبيعيَّة والرِّياضيَّة الَّتي في أصلها هي ظواهر مجرَّدة تعتمد في دراستها على الدِّقة والموضوعيَّة، والظَّواهر في العلوم الإنسانيَّة الَّتي تعتمد على الخيال والذَّاتيَّة، كما يرى «أنَّ المعرفة الحقيقيَّة للعالم لا تتأتَّى بمحاولة تحليل الأشياء كما هي خارج الذَّات نومينا (Noumena)، وإنَّما بتحليل الذَّات نفسها وهي تقوم بالتَّعرف على العالم، أي بتحليل الوعي وقد استبطن الأشياء فتحولت إلى ظواهر فينومينا (Phenomena)، ذلك أنَّ الوعي لا يكون مستقلا، وإنَّما هو وعي بشيء ما»[2]، وهنا إشارة إلى كيفيَّة تحليل الأشياء/ الظَّواهر الَّتي تأبى التَّقنين بل تستدعي التَّوضيح والاكتشاف، ومن هنا يمكن القول إنَّ «جذور نظريَّة القراءة والتَّلقِّي تعود إلى الفلسفة الفينومينولوجيَّة مُتمثِّلة في فينومينولوجيا هوسرل على وجه الخصوص، هذه الفينومينولوجيا الَّتي كان إيزر أحد أهم أتباعها، ومن المُتحمسِّين لاستخدامها كأسلوب للبحث والدِّراسة»[3] في تلقِّي النُّصوص الأدبيَّة، لذلك يمكن القول إنَّ **الظَّاهراتيَّة** كانت مرجعيَّة أساسيَّة لأعلام نظريَّة القراءة والتَّلقِّي، ويظهر ذلك من خلال التَّقارب المصطلحاتي بينهما «فقد تأثَّر رواد هذه النَّظريَّة (ولاسيما إيزر وياوس) بالفكر الظَّاهراتي من هوسرل فجادامر حتَّى هيدجر، واشتقوا مصطلحاتهم الخاصَّة ومفاهيمهم مثل "أفق الانتظار" و"المسافة الجماليَّة" و"فراغات النَّص" و"الوقع الجمالي" الَّتي أعانتهم على

---

* إدموند هوسرل: (1938/1859) م، عالم رياضيات وفيلسوف ألماني، ساهم في تأسيس الفينومينولوجيا، تتلمذ على يد الفيلسوف وعالم النَّفس الألماني "فرانز برنتانو" والفيلسوف الوجودي "هايدغر"، من آثاره علم النَّفس الفينومينولوجي.

[1] – إدموند هوسرل: «**فكرة الفينومينولوجيا**»، تر: فتحي إينقزو، ص12.

[2] – ميجان الرويلي، سعد البازعي: «**دليل الناقد الأدبي**»، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000م، ص214.

[3] – مليكة دحامنية: «**هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر**»، اتحاد الكتاب العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات (10)، 2008م، ص 106.

وضع قواعد لتَقبُّل النُّصوص وتأويلها»[1]، وهي مصطلحات تُجَسِّد فعلا "التَّفاعل" بين النَّص والقارئ للوصول إلى المعنى.

وقد تطوَّرت أفكار وآراء "هوسرل" إلى نظريَّة نقديَّة فيما بعد على يد مجموعة من المفكرين منهم "رومان إنجاردن" الَّذي يرى أنَّ العمل الأدبي الَّذي يصدر عن مؤلِّفه يحمل قصدا معينا، وهذا القصد يصل إليه القارئ عن طريق التَّفاعل، إذ «أنَّ العمل الأدبي يقوم على أفعال قصديَّة من قِبَل مؤلِّفه تجعل من الممكن للقارئ أن يعايشه بوعيه كقارئ؛ وتعني المعايشة هنا نوعا من التَّداخل عبر التَّجربة القرائيَّة بين المُؤلِّف والقارئ ذلك أنَّ النَّص لا يأتي كاملا من مؤلفه، بل هو مشروع دلالي وجمالي يكتمل بالقراءة النَّشطة الَّتي تملأ ما في النَّص من فراغات»[2]، وبهذا يكون "رومان إنجاردن" قد أعطى نوعا من الحريَّة للقارئ مع الموضوع للوصول إلى معنى بل معاني تنشأ من ملء الفراغات عن طريق القراءة النَّشطة، ومن جهة أخرى يرى «أنَّ العمل الأدبي لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة منجزة مكتملة التَّصنيف لمعـــنى، فالمعنى يعتمد على الموقف التَّاريخي لمن يقوم بتفسير هذا العمل»[3]، ويـــمكن القـــول أنَّ فكرة "رومان إنجاردن" تتقارب كثيرا مع فكرة "موكاروفسكي"، وقد ساهمت الظَّاهراتيَّة في صياغة مفاهيم متعلقة بنظريَّة القراءة والتَّلقِّي منها الذَّات والموضوع، وهي ثنائيَّة مشابهة لثنائيَّة القارئ والنَّص.

ويُعدُّ مفهوم "**التَّعالي**" (Transcendance) من المفاهيم المُؤثِّرة في نظريَّة القراءة والتَّلقِّي، إذ «يبدو "التَّعالي" هو النَّواة المهيمنة في الفكر الظَّاهراتي، وقصد به "هوسرل" أنَّ المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظَّاهرة معنًى محضاً في الشُّعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجيَّة الماديَّة إلى عالم الشُّعور الدَّاخلي الخالص»[4]، ولعلَّ معنى هذا أنَّ عمليَّة البحث عن المعنى تَحدُث بعد التَّأمل والفهم للنَّص من قِبَل الذَّات القارئة، ثمَّ تُجسِّد تجاوبها الشُّعوري وتفاعلها الَّذي يظهر من خلال كتابتها عن النَّص الأوَّل.

وقد قام "إنجاردن" بالنَّظر في بعض مفاهيم أستاذه "هوسرل" فكان مفهوم "التَّعالي" من اهتمامـــات "إنجاردن" حيث قام «بتعديـــله وجعله ينطوي عـــلى بنيتين: إحداهما ثابتة

---

1 – حاتم الصكر: «ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات ومنهجيات»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998م، ص103.

2 – مليكة دحامنية: «هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر»، ص106.

3 – عبد الناصر حسن محمد: «نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي»، ص80.

4 – بشرى موسى صالح: «نظرية التلقي أصول...وتطبيقات»، ص34.

نمطيَّة، وهي أساس الفهم عنده، والأخرى متغيِّرة ماديِّة، تشكِّل الأساس الأسلوبي للـــــعمل الأدبي، والمعنى عنده على خلاف ما هو عند هوسرل لا يتشكل إلاَّ بالتَّفاعل بين البنيتين: فعل الفهم وبنية العمل الأدبي»[1]، فدلالة "التَّعالي" حسب "إنجاردن" تتشكَّل من بنيتين هما النَّص والقارئ والتَّفاعل بينهما، وهذا ما ركَّزت عليه نظريَّة القراءة والتَّلقِّي.

انطلاقا من هذه الـــمعطيات يمكن القول أنَّ الفلسفة الظَّاهـــراتيَّة أعطت اعتبارا للقارئ، حيث جعلته ذاتا واعية تتفاعل مع النَّص وتمنحه وجوده وحيويته، وهذا ما سعت إليه نظريَّة القراءة والتَّلقِّي فيما بعد*.

4 – هيرمينوطيقا جادامر** (Herminotique Gadamer):

إنَّ مـــــصطلح **هيرمينوطيقا** في معناه العام هو التَّأويل، وهذا الأخير يحتاج إلى الفهم والتَّفسير، فهي «كلمة مشتقة من الكلمة اليونانيَّة (Hermé)، ويقصد بها القول، التَّعبير، التَّأويل، التَّفسير»[2]. ويُعـــرِّفها "دلتاي" بقوله: «الهرمنيوطيقا هي فن تأويل الأعمال الأدبيَّة»[3]، حيث ربط الأعمال الأدبيَّة بالتَّأويل لأنَّها من العلوم الإنسانيَّة الَّتي تعتمد في دراستها على التَّعايش مع العمل الأدبي بغية فهمه وتوضيحه وكشف أسراره.

---

[1] – بسام قطوس: «**المدخل إلى مناهج النقد المعاصر**»، دار الوفاء للدنيا والطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006م، ص163.

* سعى "إيزر" فيما بعد إلى البحث عن قيمة العمل الأدبي، وهو يرى أنَّ قيمته لا تكمن في النَّص وحده ولا عند القارئ وحده وإنَّما قيمته مرتبطة بحجم التَّفاعل بين النَّص والقارئ، لذلك يقول في كتابه "فعل القراءة": "الشَّيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التَّفاعل بين بنيته ومُتلقِّيه" ينظر: فولفغانغ إيزر: «**فعل القراءة** (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)» ، تر: حميد لحميداني، جيلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، د ط، ص12.

** **هانس جورج جادامر (Hans Georg Gadamer)**: فيلسوف ألماني ولد ب "ماربورغ" سنة 1900م، درس الفلسفة في ليبزغ 1932م، وفرانك فورت سنة 1947م، وهيدلبورغ سنة 1949م، تأثَّر من خلال تكوينه الفلسفي بالكانتية الجديدة وبالفلسفة الفينومينولوجيَّة، درس بعمق الفكر الفلسفي الإغريقي، وجعل منه نموذجا للفكر المتجذِّر في التَّاريخ. حدث تقارب كبير بين آرائه في الفينومينولوجيا وآراء مارتن هيدجر، فكلاهما يرى أنَّ المنهج التأويلي الَّذي يعتمد على قراءة الطَّرف الآخر هو موقف ذاتي يرتبط بلحظة زمنية معيَّنة، وبتفاعل جدلي خاص. من أبرز مؤلفاته: الحقيقة والمنهج، فن الفهم، الهرمنيوطبقا الفلسفيَّة، مشكل الهرمنيوطيقا. ينظر: مليكة دحامنية، «**هرممنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر**»، ص49.

[2] – مليكة دحامنية: «**هرممنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر**»، ص41.

[3] – المرجع نفسه: ص42.

وأهم عمل قدَّمه "جادامر" لنظريَّة القراءة والتَّلقِّي هو إضافة **العنصر التَّاريخي** للخبرات القرائيَّة الَّتي يمتلكها القارئ، فهو «صاحب مفهوم "الأفق التَّاريخي" أو "أفق التَّاريخ"، حيث استخدم مفهوم الأفق التَّاريخي في تفسير التَّاريخ حين رأى أنَّه لا يكون ثمَّة تحقق خارج زمانيَّة الكائن الَّتي تسمح باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي، فتعطي للحاضر بعدا يتجاوز المباشرة الآنيَّة ويصلها بالماضي، ويمنح الماضي قيمة حضوريَّة راهنة تجعلها قابلة للفهم»[1]، فالفهم الحقيقي حسب "جادامر" يستلزم حضور التَّاريخ، وتوليد المعنى يتطلَّب اجتماع كل من الحاضر والماضي، ويُعدُّ هذا شرطا للممارسة التَّأويليَّة، وبهذا أصبح "جادامر" مرجعيَّة مُهمَّة لروَّاد نظريَّة القراءة والتَّلقِّي لأنَّه أضاف لهم عناصر كثيرة، حيث «أفاد أصحاب نظريَّة التَّلقِّي من الفيلسوف هانس جورج جادامر في نظرته إلى التَّأويل وعمل الفهم وإعادة الاعتبار إلى **"التَّاريخ"** في إعادة إنتاج المعنى وبنائه»[2]، فكل من الفهم والتَّأويل والتَّاريخ هي آليات تُكَمِّل بعضها البعض لتوليد معنى النَّص. وقد «أخضع جادامر التَّأريخ "الماضي" لمعيار "الفهم"(...)، فتجربة التَّأريخ تنطوي دائما على تجربة أنَّ المرء لا يستطيع أن ينتزع نفسه من هذا التَّأريخ لأنَّه تاريخه الخاص ولأنَّ وجوده قد وسم فعلا بما سبق»[3]، لذلك يمكن القول إنَّ القارئ عندما يُقبِل على النَّص، يُقبِل وهو مزودا بالمكتسبات القبليَّة، وهذه المكتسبات يكون لها دورا في مسايرة عمليَّة القراءة وفهم النَّص.

بالإضافة إلى "الأفق التَّاريخي" هناك مفهوم **"اندماج الآفاق"** عند جادامر والَّذي يعني «مدى التَّداخل والتَّلاحم بين لحظة الماضي ولحظة الحاضر، أو بين أفق العمل الأدبي الماضي "الموضوع" وأفــق المُتلقِّي أو المُؤرِّخ الحاضر "الذَّات"»[4]، إذ يحدث هذا التَّداخل أو الاندماج لحظة تَلقِّي القارئ للنَّص الأدبي، لذلك عليه أن يتحلَّى بانفتاح استقبالي يسمح للنَّص بالتَّحاور والتَّفاعل معه، ومن ثَمَّ يتحقَّق "اندماج الآفاق" بين ما يُقدِّمه النَّص للقارئ وما يجلبه القارئ إلى النَّص، وبالتَّالي تتكوَّن السَّيرورة التَّاريخيَّة الَّتي «يسمِّيها جادامر بالأفقان؛ أي أفق أصول النَّص الَّتي تبعد عنَّا حوالي ألفي سنة، وأفق القارئ المعاصر الَّذي

---

1 – بسام قطوس: «المدخل إلى مناهج النقد المعاصر»، ص163.

2 – بشرى موسى صالح: «نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات»، ص38.

3 – المرجع نفسه: ص نفسها.

4 – عبد الكريم شرفي: «من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة»، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2007م، ص148.

يسعى أن يكون للنَّص معنًى في الزَّمان الحديث»[1]، إذ ليس بعيدا أن تندمج آفاق القارئ المعاصر الشَّخصيَّة والخاصَّة في تشكيل معنى النَّص.

5 – سوسيولوجيا الأدب:

اهتمت **سوسيولوجيا الأدب** بتوضيح العلاقة بين القارئ والظُّروف الاجتماعيَّة، كما اهتمت بالمتعة الجماليَّة الَّتي تتشكَّل نتيجة تفاعل القارئ مع النَّص مع إحضاره لجميع الخبرات القرائيَّة عامَّة والتَّاريخيَّة منها بصفة خاصَّة، ذلك أنَّ «سوسيولوجيا الحقل الأدبي أكثر اهتماما بالمسائل الجماليَّة أو المتعلِّقة بالمضامين والدَّلالات، وهي تستند إلى فكرة قوامها أنَّ التَّجارب الأدبيَّة يمكن أن تتشكل في ظروف تاريخيَّة معيَّنة في كُلٍّ متماسك وعلى جانب كبير من الاستقلاليَّة، مع أنَّ هذه الاستقلاليَّة دائما نسبيَّة»[2]، فكثيرا ما تنشأ التَّجربة الأدبيَّة عن ظروف تاريخيَّة معيَّنة يكون المبدع فيها على علاقة مع الأحداث التَّاريخيَّة، بحيث يكون مستقِلا عنها ليس كلِّيا بل نسبيا، وتتشكل المتعة الجماليَّة لدى القارئ لحظة وصوله إلى مضامين ودلالات النَّص.

كما ركَّزت سوسيولوجيا الأدب على الآثار الَّتي أحدثها المبدعون في زمانهم وبعد زمانهم في نفوس المتلقِّين الَّذين يدركون قيمة الأعمال الأدبيَّة ويقرؤونها، «فمثلا أصل شهرة شكسبير راجع إلى كتاباته قد وافقت توقعات قُرَّائه، فالقرَّاء هنا هم الَّذين أرادوا أن يقرؤوا لهذا الرَّجل، فنبغ هذا الأخير وأصبح مشهورا، إذ ربط الشُّهرة بالمتلقِّي المطلوب»[3]، إذ لم يعد المؤلِّف وعمله الأدبي يحتلان الصَّدارة، بل أصبح المتلقِّي والظُّروف الاجتماعيَّة الَّتي تَمَّ فيها التَّلقِّي هي العامل الأساسي في نجاح العمل الأدبي.

إنَّ هذه المؤثِّرات الخمس كانت قبل نظريَّة القراءة والتَّلقِّي، حيث ساهمت بشكل كبير في إرساء قواعدها، فرغم اختلاف الأفكار ووجهات النَّظر تبقى حصَّة الأسد من الاهتمام للثُّنائيَّة "القارئ والنَّص" من طرف التَّيارات الفكريَّة والفلسفيَّة، ويبقى الهدف من كلِّ هذا هو إضاءة النَّص الأدبي والولوج إلى عالمه وكشف أسراره وخباياه.

---

[1] – ديفيد جاسير: «**مقدمة في الهرمينوطيقا**»، تر: وجيه قانصو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص32.

[2] – بول آرون، آلان فيالا: «**سوسيولوجيا الأدب**»، تر: محمد علي مقلد، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، 2013م، ص110.

[3] – ينظر: روبرت هولب: «**نظرية التلقي**، مقدمة نقدية»، تر: عز الدين إسماعيل، ص135.

ثانيا – المتلقِّي بين خطر التَّهميش ومركزيَّة الاهتمام:

لقد اختلفت وتباينت المناهج النَّقديَّة في نظرتها إلى أركان العمليَّة الإبداعيَّة وهذا ما أدَّى إلى تقسيم هذه المناهج حسب دائرة اهتمامها فكان «العمر المنهجي الحديث ينطوي على ثلاث لحظات: لحظة **(المؤلِّف)**؛ وتمثَّلت في نقد القرن التَّاسع عشر (التَّاريخي، النَّفسي، الاجتماعي...)، ثم لـــحظة **(النَّص)** الَّتي جسَّدها النَّقد البنائـــي في السِّتينات من هذا القرن ــ القرن العشرين ــ، وأخيرا لحظة **(القارئ)** أو **(المُتلقِّـــي)**، كما في اتِّجاهات ما بعد البنيويَّة، ولاسيما نظريَّة التَّلقِّي في السَّبعينات منه»[1]، فاختلاف المناهج النَّقديَّة راجع إلى تباين الاهتمام بأقطاب العمليَّة الإبداعيَّة، وكل ذلك من أجل إعطاء النَّص الأدبي أبعادا تأويليَّة تضمن له الحيويَّة والنَّشاط في السَّاحة الأدبيَّة والنَّقديَّة، وتبقى سلطة الأدب تابعة لاهتمام المناهج النَّقديَّة، حيث «انتقلت هذه السُّلطة من الكاتب (في الأدب الكلاسيكي والرُّومانسي) إلى النَّص (في البنيويَّة)، فالقارئ (في جماليات التَّلقِّي)» [2]، والملاحظ حول هذه العمليَّة الانتقاليَّة أنَّها في كلِّ مرحلة يكون فيها الاهتمام بأحد أقطاب العمليَّة الإبداعيَّة على نقيض الَّذي قبله.

ولعلَّ أهم سبب أدَّى إلى ظهور اتِّجاهات كان اهتمامها البارز "**القارئ**" وفي مُقدِّمتها "**نظريَّة القراءة والتَّلقِّي**" لأصحابها "هانس روبرت ياوس" (Hans Robert Jouss) و"فولفغانغ إيزر" (Wolfgang Iser) هو **الأفق المسدود** الَّذي وصلت إليه البنيويَّة، لذلك كانت دافعا قويًّا في إحداث خلخلة على مستوى المفاهيم والأسس، وعليه تعتبر «البنيويَّة هي النَّواة المنهجيَّة المُولِّدة لما تلتها من اتِّجاهات عرفت باسم اتِّجاهات (ما بعد البنيويَّة) كالتَّفكيكيَّة والسِّيمولوجيا والتَّأويل وجماليَّة التَّلقِّي، حيث تولَّدت هذه المناهج من نقاط اقتراب أو افتراق عنها، تَحولَّت فيما بعد إلى خيوط نظريَّة وإجرائيَّة قائمة من جوهر البنية وطابعها الإشكالي»[3]، حيث أصبح لكل منهج أدواته الإجرائيَّة الخاصَّة به، لكن نقطة الاشتراك بينها تمثَّلت في جعل "القارئ" ركنا فعَّالا في **الإنتاجيَّة النَّصيَّة**، وقد «قيل في اتِّجاهات ما بعد البنيويَّة أنَّها جاءت لتصحح أخطاء وقعت فيها البنيويَّة، وأبرزها "سجن النَّص" و"موت المؤلف" و"إهمال حركة التَّأريخ"، ممَّا أدَّى بها إلى التَّطرف، وآن الأوان لفسح المجال أمام

---

[1] – بشرى موسى صالح: «نظرية التلقي أصول...وتطبيقات»، ص32.

[2] – محمد عزام: «النص المفتوح، التفكيك أنموذجا»، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 398، 2004م، ص2.

[3] – بشرى موسى صالح: «نظرية التلقي أصول... وتطبيقات»، ص18.

الذَّات المتلقيَّة لتكون فعَّالة في إنتاج النَّص الأدبي»[1] ومن هنا استعاد "القارئ" مكانته الَّتي سلبتها إياه المناهج السِّياقيَّة والنَّسقيَّة.

فإذا كان المُؤلِّف قد حظي بالاهتمام من طرف المناهج السِّياقيَّة من جهة، كما حظي النَّص باهتمام من طرف المناهج النَّسقيَّة من جهة أخرى، فليس غريبا أن يحظى "**القارئ**" بكل الاهتمام من طرف روَّاد نظريَّة القراءة والتَّلقِّي، هذا الأخير الَّذي قضى مدَّة طويلة في زاوية التَّهميش والنِّسيان كان له مَوْلِدا جديدا مع هذه النَّظريَّة، حيث وفَّرت له جملة من الأدوات والإجراءات وجعلته قوَّة مسيطرة تمنح النَّص الحياة وتعيد إبداعه من جديد، ذلك لأنَّ «المتلقِّي لم يعد قارئا مستسلما للنَّص، ومستهلكا لمعانيه ودلالاته، بل أصبح مشاركا وقارئا عنيدا ومتابعا واعيا لكل إشارات النَّص ودلالاته، وهذا ما أهَّل المتلقِّي لأخذ دوره في العمليَّة الإبداعيَّة من حيث استقبال النَّص بكل ألغازه وأسراره وغموضه، ثمَّ إعادة إنتاجه وخلقه مرَّة أخرى»[2]، فكانت جماليات التَّلقِّي هي النَّظريَّة الَّتي «أعادت للقارئ حقَّه الَّذي سلبته إيَّاه الكلاسيكيَّة فجعلته منتجا للنَّص ومُؤَوِّلا له، فالنَّص لا قيمة له مادام حروفا على ورق حتَّى يعطيه القارئ الحياة من خلال تفاعله معه»[3]، وبهذا تكون نظريَّة القراءة والتَّلقِّي قد أعادت للقارئ مكانته الَّتي أخذتها المناهج السَّابقة وحوَّلته من قارئ مستهلك إلى **قارئ مُنْتِج** للنَّص، «فالاهتمام بالقارئ جاء كردَّة فعل على إهمال السِّياق الخارجي وصب الاهتمام على النَّص ذاته (مقولة النَّقد الجديد)، فجاء نقد التَّلقِّي أو الاستقبال ليقلب المقولة تماما ويُركِّز على سياقات النَّص المتعدِّدة الَّتي تفضي إلى إنتاجه واستقباله أو تلقِّيه»[4]، حيث «لم يهب النَّقد الجديد أهميَّة خاصَّة للمُؤلِّف وإنَّما ركَّز اهتمامه على القصيدة (النَّص) وحارب احتكار المُؤلِّف لقصده ومعناه»[5]، وعليه يمكن القول إنَّ هذه النَّظريَّة لم تلغ أيًّا من النَّص والقارئ والمُؤلِّف، لكنَّها ركزت بصورة خاصَّة على القارئ.

لقد كان لنظريَّة القراءة والتَّلقِّي وجهة نظر مخالفة للمناهج السَّابقة، حيث كانت هذه المناهج أحاديَّة الاهتمام بأقطاب العمليَّة الإبداعيَّة، أمَّا نظريَّة القراءة والتَّلقِّي فقد كان اهتمامها

---

1 – ينظر: بشرى موسى صالح: «**نظرية التلقي أصول... وتطبيقات**»، ص21.

2 – محمود درابسة: «**التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم**»، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010م، ص11.

3 – ميجان الرويلي، سعد البازعي: «**دليل الناقد الأدبي**»، ص191.

4 – المرجع نفسه: ص نفسها.

5 – المرجع نفسه: ص 153.

الأوَّل القارئ دون أن تبعد النَّص، حيث جعلتهما وجهان لعملة واحدة، إذ "كان التَّركيز في مفهوم الاستقبال لدى أصحاب هذه النَّظريَّة على محورين هما القارئ والنَّص؛ فالقارئ عندهم هو المحور الأهم والمُقدَّم في عمليَّة التَّلقِّي، وعلاقته بالنَّص ليست علاقة جبريَّة (...) وإنَّما هي علاقة حرَّة غير مقيَّدة»[1]، وبهذا تكون نظريَّة القراءة والتَّلقِّي قد أحدثت نقطة تَحوُّل هامَّة في تاريخ التَّلقِّي، وأصبح الاهتمام بثنائيَّة النَّص والقارئ بعد أن كان منصبا حول ثنائيَّة النَّص والمبدع، ومن ذلك الوقت ارتبط "القارئ" بنظريَّة القراءة والتَّلقِّي، وأصبح ذكره مرتبطا بهذه النَّظريَّة ارتباطا وثيقا، فهي النَّظريَّة الأولى «الَّتي فسحت المجال أمام الذَّات المتلقِّية للدُّخول في فضاء التَّحليل، وإعادة الاعتبار إلى "القارئ" أحد أبرز عناصر الإرسال أو التَّخاطب الأدبي»[2]، وأحد أهم العناصر المشاركة في سيرورة العمليَّة الإبداعيَّة ونجاحها من خلال القراءات المتوالية عبر الزَّمان والمكان، إذ «يُعد النَّص غير موجود في غياب القارئ؛ ذلك أن تفعيل النَّص بواسطة القراءة كفيل بإدخاله في التَّاريخ والسَّماح له بدور حتَّى يصبح اجتماعيًّا»[3]، وعليه تصبح القراءة من عوامل استمرار حياة النُّصوص.

لقد لَقِي القارئ الاهتمام البالغ من طرف نظريَّة القراءة والتَّلقِّي، فهي الَّتي عَمِلَت على تحويله من قارئ مستهلك إلى قارئ منتج، وهي الَّتي فتحت له الباب الدُّخول إلى تاريخ القراءة والتَّلقِّي بعد أن كان هذا الباب مغلقا في حضور المناهج السَّابقة، كما جعلت بإمكانه وضع بصمته على مستوى السَّاحة الأدبيَّة والنَّقديَّة.

ثالثا – المفاهيم المركزيَّة لنظريَّة القراءة والتَّلقِّي:

تُعدُّ مدرسة "**كونستانس**" الألمانيَّة هي المرجعيَّة النَّقديَّة لنظريَّة القراءة والتَّلقِّي، بعد المرجعيَّة الفلسفيَّة المتمثِّلة في **الفلسفة الظَّاهراتيَّة***، حيث تأسَّست على يد النَّاقدين المشهورَين

---

[1] – ينظر: محمود عباس عبد الواحد: «**قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة**»، دار الفكر العربي، مدينة نصر، ط1، 1996م، ص18/17.

[2] – بشرى موسى صالح: «**نظرية التلقي أصول... وتطبيقات**»، ص 33.

[3] – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، دار نور للنشر، ألمانيا، د ط، 2019م، ص36.

* **الفلسفة الظَّاهراتيَّة:** هي مدرسة فلسفيَّة تعتمد على الخبرة الحدسيَّة للظَّواهر كنقطة بداية، إنَّها لا تدَّعي التَّوصُّل لحقيقة مطلقة مجرَّدة سواء في الميتافيزيقا (ما وراء الواقع) أو في العلم، بل تراهن على فهم نمط حضور الإنسان في العالم. يعتبر مُؤسِّس هذه المدرسة الفيلسوف الألماني **إدموند هوسرل** (1859 – 1938) م. وتقوم هذه المدرسة الفلسفيَّة على العلاقة (الدِّيالكتيكيَّة/ الجدليَّة) الَّتي لا يمكن أن تحسم أو تنتهي بين الفكرة والواقع. ينظر: لطفي

"هانس روبرت ياوس" و"فولفغانغ إيزر"، وقد رأى هذين المنظِّرين بأنَّه لا يمكن الحديث عن النَّص بمعزل عن القارئ، فقاما بتأسيس اتِّجاهين في نظريَّة القراءة والتَّلقِّي «عُرِف أحدهما "**بنظريَّة التَّلقِّي والتَّقبُّل**" مثَّله "**ياوس**" ويؤكِّد فيه على دور القارئ في خلق المعنى الأدبي مستفيدا من "جادامير" صاحب المفهوم التَّاريخي، وسُمِّيَ الآخر "**بنظريَّة التَّأثير والاتِّصال**" وقد مثَّله "**إيزر**" الَّذي أكَّد على دور القارئ والنَّص معا متأثِّرا بفيلسوف الظَّاهراتيَّة هوسرل»[1]، فكُلاًّ من المنظِّرين اعتمدا في تأسيس نظريَّة القراءة والتَّلقِّي على الفلسفة الظَّاهراتيَّة، ولم تنشأ هذه النَّظريَّة إلاَّ عندما وقعت أزمة في الأسس وتَغيُّر في المفاهيم، لم تظهر إلاَّ بعدما هُمِّشَ القارئ مع أنَّه ركن من أركان العمليَّة الإبداعيَّة.

لقد تغيرت النَّظرة إلى القارئ، ولم يعد مجرَّد قارئ مستهلك للنَّـــص حسب هذه النَّظريَّة، بل أصبح «**المتلقِّي** هو **النَّاقد** و**القارئ** و**المُستقبِل** للعمل الإبداعي، فهو الَّذي يقرأ النَّص، ويشارك في خلقه وإعادة إنتاجه»[2] من جديد، كما «أصبح المعنى يعتمد على القارئ الَّذي يستمد معرفته من الدُّربة واكتساب القدرة/ الكفاءة»[3] مستندا على ما يملكه من خبرة قرائيَّة في شتَّى المجلات، لذلك يمكن القول «إنَّ نظريَّة التَّلقِّي تُشير على الإجمال إلى تَحوُّل عام من الاهتمام بالمؤلِّف والعمل إلى النَّص والقارئ؛ ومن ثمَّ فإنَّها تستخدم بوصفها مصطلحا شاملا يستوعب مشروعات ياوس وإيزر كليهما (...) وفي مقابل هذا لا تُستخْدَم جماليات التَّلقِّي إلاَّ في علاقتها بعمل ياوس النَّظري المُبكِّر»[4]، بل أتى بعده إيزر، وعموما يعدُّ كل من ياوس وإيزر رائدين من رواد جماليَّة التَّلقِّي حيث «اشتغل ياوس بالبعد التَّاريخي للقراءة، بينما اهتم إيزر بالبعد النَّصي والفردي لقراءة النُّصوص»[5]، ولكل واحد منهما مصطلحات خاصَّة به.

فكري محمد الجودي: «**النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا** – قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011م، ص41.

[1] – ينظر: بسام قطوس: «**المدخل إلى مناهج النقد المعاصر**»، ص165.

[2] – محمود درابسة: «**التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم**»، ص11.

[3] – ميجان الرويلي، سعد البازعي: «**دليل الناقد الأدبي**»، ص152.

[4] – روبرت هولب: «**نظرية التلقي**، مقدمة نقدية»، تر: عز الدين إسماعيل، ص26.

[5] – ينظر: حميد لحمداني: «**القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي**»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م، ص114.

1 – جماليَّة التَّلقِّي عند هانس روبرت ياوس:

لقد هُمِّش القارئ وطُرِد من دائرة اهتمام المناهج النَّقديَّة مقارنة مع ركني العمليَّة الإبداعيَّة (النَّص والمؤلِّف) قبل بروز نظريَّة القراءة والتَّلقِّي، ولعلَّ هذا ما يراه "ياوس" المؤسِّس الأوَّل لهذه النَّظريَّة «فلقد صَبَّ التَّاريخ الأدبي في نظر ياوس، ولمدَّة طويلة جُل اهتمامه على المؤلِّف والعمل، وضَرَبَ صفحًا عن القارئ المستمع المُتفرِّج، الَّذي كان من المفروض أن يُخصَّص له اهتماما باعتباره عنصرا أساسيًّا في العمل الأدبي»[1]، ومن هذا المنطلق خصَّص "ياوس" كل اهتمامه بالقارئ، فـ «هذا الإلحاح وهذا الإصرار على لحظة القراءة والتَّأويل وتعاون المُتلقِّي ومشاركته له وزنه في تاريخ نظريَّات التَّلقِّي، فمنذ (1969م) يعلن ياوس عن **تَحوُّل جذري** في مجال الدِّراسات الأدبيَّة والنَّماذج الَّتي كانت سائدة. ويعتبر "ياوس" المُحرِّك الأوَّل – بلا منازع – لهذه الثَّورة»[2]، وبهذا يكون ياوس قد استعاد مكانة القارئ الَّتي أخذتها منه المناهج الَّتي كانت سائدة قبل نظريَّة القراءة والتَّلقِّي.

كما اهتم "ياوس" بتوضيح العلاقة بين الأدب والتَّاريخ، والفكرة الَّتي لا يمكن إنكارها هي إنَّ معنى النَّص يتَّسم بالتَّحول والتَّغير عبر الزَّمان والمكان والقراءة المُنتجة من طرف القرَّاء لأنَّ «العمل الأدبي ليس موضوعا مستقلا موجودا خارج إطار الزَّمن، وليس غاية في حدِّ ذاتها أو شيئا خالدا يمنح القرَّاء – في أيِّ عصر – نفس الفكرة ونفس الإحساس، إنَّه ليس شكلا جامدا، وبهذا ينفي "ياوس" وجود الجوهر أو **المعنى المطلق** في النَّص، ويؤكِّد بأنَّ هناك **علاقة تفاعل بين النَّص والقارئ**، وأنَّ القارئ ليس مستقبلا سلبيا، بل هو الَّذي يكتشف المعنى الموجود في النَّص، ولا يكتفي بذلك، بل يضفي عليه من وحي تجربته، ومن ثم يمنحه قيمته الَّتي يستحقها»[3]، وبهذا يكون "ياوس" قد أشار إلى أهم نقطة في قراءة النَّص الأدبي وإنتاجيَّة المعنى ألا وهي التَّفاعل بين النَّص والقارئ، ومن ثَمَّ راح يبدع أكثر، فساهم في إرساء أسس وقواعد نظريَّة القراءة والتَّلقِّي بوضع العديد من المفاهيم الإجرائيَّة المعتمدة من طرف المتلقِّي في قراءة النَّص الأدبي، والَّتي نذكر منها:

---

[1] – مليكة دحامنية: «فصول في فلسفة المعنى، من التأويل إلى التفكيك»، ص37.

[2] – المرجع نفسه: ص22.

[3] – المرجع نفسه: ص نفسها.

1 – 1 – أفق التَّوقعات (أو أفق الانتظار) (Horizon D'attente):

هذا المصطلح من أهم المصطلحات في نظريَّة القراءة والتَّلقِّي، حيث أخذه "ياوس" عن "جادامر" لأنَّ «مفهوم أفق الانتظار لدى ياوس هو استنطاق لمفهوم الأفق التَّاريخي لدى جادامر[1]»، ويُعرَّف أفق التَّوقع على أنَّه «نظام من العلاقات، أو جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص»[2]، وهذا ما يجعلنا نقول إنَّ هذا المصطلح يمكن أن يكون حاضرا في أغلب العلوم، لكن كل علم يَتميَّز بخصوصيته في تطبيق هذا المصطلح.

وكما كان مصطلح "**الأفق التَّاريخي**" من أبرز المفاهيم عند جادامر، فكذلك مصطلح "**أفق التَّوقع**" يُعدُّ «ركيزة أساسيَّة في النَّظريَّة الجماليَّة عند ياوس»[3]، ويُعرِّفه على أنَّه «نسق الإحالات القابل للتَّحديد الموضوعي الَّذي ينتج بالنِّسبة لأيِّ عمل في اللَّحظة التَّاريخيَّة الَّتي ظهر فيها»[4]، حيث يتعامل هذا المصطلح مع الأدب والتَّاريخ وفق ما يُقدِّمه القارئ للنَّص الأدبي من قراءات وتأويلات فـــ «الحياة التَّاريخيَّة للعمل الأدبي غير قابلة للتَّفكير فيها بدون الاشتراك النَّشط للقارئ، فمن خلال عمليَّة تأمُّله فقط يدخل العمل أفق الخبرة المُتغيِّر الَّتي يتم فيها التَّحول الفعلي من التَّلقِّي البسيط إلى الفهم النَّقدي، ومن التَّلقِّي السِّلبي إلى التَّلقِّي الإيجابي»[5]، وبفضل نشاط القارئ يدخل العمل الأدبي ضمن أفق توقُّعه* وسياقاته الثَّقافيَّة والاجتماعيَّة وحتَّى الشَّخصيَّة، فكلها تلعب دورا بارزا في توليد معنى النَّص، إذ «لا يمكن للقارئ "**إنطاق**" نصٍّ ما، أي تفعيل معناه الكامن في دلالة راهنة، إلاَّ بقدر ما يندرج فهمه للعالم وللحياة في إطار السَّند الأدبي الَّذي يستتبعه هذا النَّص. وهذا الفهم القبلي يحتوي على التَّوقُّعات الفعليَّة المطابقة لأفق مصالح القارئ ورغباته وحاجاته وتجاربه كما يُحدِّدها

---

1 – بشرى موسى صالح: «**نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات**»، ص45.

2 – روبرت هولب: «**نظرية التلقي**، مقدمة نقدية»، تر: عز الدين إسماعيل، ص15.

3 – سامي إسماعيل: «**جماليات التلقي**»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م، ص87.

4 – هانس روبيرت ياوس: «**جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**»، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2004م، ص44.

5 – سامي إسماعيل: «**جماليات التلقي**»، ص88.

* يتأسَّس أفق توقُّع القارئ انطلاقا من عوامل ثلاث أساسيَّة: التَّجربة السَّابقة الَّتي اكتسبها الجمهور عن النَّوع الأدبي الَّذي ينتمي إليه، شكل وموضوعات أعمال سابقة يفترض أنَّ الجمهور على معرفة مسبقة بها، التَّعارض بين اللُّغة الشِّعريَّة واللُّغة العلميَّة، بين العالم الخيالي والواقع اليومي. ينظر: مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التَّأويل إلى التَّفكيك»، ص38.

المجتمع والطَّبقة الَّتي ينتمي إليها وكما يُحدِّدها أيضا تاريخه الشَّخصي» [1]، فاستنطاق النَّص مبني على ما يُقدِّمه النَّص للقارئ من معطيات مختلفة – لغويَّة، نحويَّة، صرفيَّة، ... – وما يُقدِّمه القارئ للنَّص من خلال مكتسباته النَّاتجة عن التَّجربة في الحياة، إذ «يشمل "أفق الانتظار" المعارف الثَّقافيَّة الَّتي يجب أن تتوفَّر لدى القارئ عن بعض الوقائع الَّتي يشير إليها النَّص فيحصل حينئذ التَّفاعل بين ما نقرأه (في اللَّحظة الرَّاهنة) وبين ما كنَّا قد قرأناه سابقا» [2] وهنا يحدث التَّداخل والتَّفاعل بين معطيات النَّص وتخمينات القارئ ويصبح "أفق التَّوقُّع" «يُمثِّل الفضاء الَّذي تَتِمُّ من خلاله عمليَّة بناء المعنى ورسم الخطوات المركزيَّة للتَّحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التَّأويل الأدبي الَّذي هو محور اللَّذة ورواقها لدى جماليَّة التَّلقِّي»[3]عامَّة والقارئ بصفة خاصَّة.

لم يقتصر ياوس على مصطلح "أفق التَّوقُّع" الَّذي كان امتدادا لمصطلح "الأفق التَّاريخي"، بل «وجد في افتراضات جادامر الأساسيَّة في العمليَّة التَّأويليَّة سندا لمنهجيته، وقد جعل جادامر العمليَّة التَّأويليَّة خاضعة لثلاث وحدات متلازمة هي الفهم والتَّفسير والتَّطبيق، وحاكى ياوس هذه اللَّحظات الثَّلاث في تحديده لدلالة التَّأويل الأدبي»[4]، وعليه يمكن القول أنَّ جادامر كان مرجعيَّة أساسية لنظرية القراءة والتَّلقِّي عامَّة، ولياوس بصفة خاصَّة.

1 – 2 – المسافة الجماليَّة (أو تَغَيُّر الأفق) (Distance Esthétique):

عندما تتم قراءة النَّص الأدبي من طرف القارئ، هناك احتمالين مُتوقَّعين بعد هذه القراءة؛ فإمَّا ينسجم أفق توقُّع القارئ مع النَّص، وإمَّا يحدث العكس، فإذا اصطدم الأفقين تَشكَّل ما سمَّاه ياوس بـ "المسافة الجماليَّة"، وهي «مفهوم يقوم على التَّعارض بين ما يُقدِّمه النَّص وبين ما يتوقَّعه القارئ، فالنَّص ربَّما يطابق أو يحيب أو ينقض ما يتوقَّعه القارئ، ولكن النَّص الَّذي لا يتطابق مع أفق القارئ قد يمتلك قدرة على تغيير أفق هذا

---

[1] – هانس روبيرت ياوس: «جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي»، تر: رشيد بنحدو، ص135.

[2] – مليكة دحامنية: «فصول في فلسفة المعنى، من التأويل إلى التفكيك»، ص38.

[3] – بشرى موسى صالح: «نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات»، ص45.

[4] – المرجع نفسه: ص نفسها.

القارئ، وهذا ما أسماه ياوس بتَغَيُّر الأفق»[1]، فانطلاقا من هذا القول يتَّضح أنَّ تغيير الأفق لدى القارئ يؤدِّي إلى توسيع الخبرة القرائيَّة لديه من جهة، ويضمن للنَّص النَّشاط والحيويَّة من جهة أخرى، كما تنفتح آفاق القرَّاء اتِّجاه هذا النَّص، ويتولَّد نوعا من التَّفاعل بين القرَّاء وقراءاتهم وتصبح «المسافة بين أفق التَّوقعات والعمل (...) تُحدِّد السِّمة الفنيَّة للعمل الأدبي حسب جماليَّة التَّلقِّي، فكلَّما زاد درجة انخفاض هذه المسافة مع مراعاة عدم التَّحول نحو أفق الخبرات المجهولة – حتَّى الآن – من قبل الوعي للمتلقِّي كلَّما زاد اقتراب العمل من محيط الفن المطبوخ»[2]، ومن هنا تصبح المسافة الجماليَّة معيارا تقاس به السِّمة الفنيَّة للعمل الأدبي، وقد أشار ياوس إلى أنَّ التَّلقِّي يلعب دورا بارزا في إحداث المسافة الجماليَّة بين النَّص الحاضر والنَّص الجديد للقارئ لذلك «نَبَّهَ على مفهوم "تَغيُّر الأفق" أو بناء "الأفق الجديد" باكتساب وعي جديد يدعوه بالمسافة الجماليَّة؛ أي المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد، حيث يمكن للتَّلقِّي أن يؤدِّي إلى تغيير الأفق بالتَّعارض الموجود مع التَّجارب المعهودة، حيث يخيب ظن المتلقِّي في مطابقة معاييره السَّابقة مع معايير العمل الجديد، وهــذا هو الأفق الــذي تتحرَّك في ضوئه الانحرافات أو **الانزياح** عمَّا هو مألوف»[3]، ومن هنا تنفتح الآفاق أمام القارئ لإنتاج الجديد ليجعل نصَّه أكثر تَميُّز وأكثر فرادة.

1 – 3 – مفهوم اندماج الآفاق (Fusion des horizons):

يريد ياوس من خلال مصطلح "**اندماج الآفاق**" دمج الجوانب الحاضرة والمستقبليَّة للنَّص الأدبي من طرف قرَّائه، وبهذا يكون قد رجع إلى أفكار جادامر حيث «يُعدُّ هذا المفهوم من المفاهيم الأساسيَّة الَّتي تُبيِّن نقاط التَّقاطع بين ياوس والمشروع الهيرمينوطيقي لجادامر (...) ويعبِّر ياوس بهذا المفهوم عن العلاقة القائمة بين الانتظارات الأولى التَّاريخيَّة للأعمال الأدبيَّة والانتظارات المعاصرة الَّتي قد يحصل معها نوعا من التَّجاوب»[4]، كما اهتم

---

[1] – موسى سامح ربابعة: «**جماليات الأسلوب والتلقي**، دراسة تطبيقية»، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008م، ص108.

[2] – سامي إسماعيل: «**جماليات التلقي**»، ص95.

[3] – بشرى موسى صالح: «**نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات**»، ص46.

[4] – حافيظ علوي إسماعيل: «**مدخل إلى نظرية التلقي**»، سلسلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج34، مج9، 1999م، ص91.

بالعلاقة الَّتي تربط العمل الفنِّي بالظُّروف الخارجيَّة، حيث يظهر سعي ياوس للتَّوفيق بين التَّحليل الدِّياكروني والسَّاكروني؛ ومعنى «التَّحليل الدِّياكروني (Diachroni) هو المظهر التَّوافقي أو التَّعاقبي من حيث تلقِّي الأعمال الأدبيَّة عبر الزَّمن (...) ومعنى السَّاكروني (Synchronie) هو تلقِّي الأعمال التي تخضع إلى أنظمة الأعمال الأدبيَّة في لحظة زمنيَّة معيَّنة»[1]، وعليه فإنَّ نظريَّة القراءة والتَّلقِّي تهدف من خلال توفيقها بين الدِّياكرونيَّة والسَّانكرونيَّة في تأويل النَّص الأدبي إلى ربط الجوانب الآنيَّة بالجوانب المستقبليَّة للعمل الأدبي من جهة، وبناء القارئ لخبرة قرائيَّة إضافيَّة من جهة أخرى.

1 – 4 – خيبة أفق الانتظار (Déception de Horizon d'attente):

يُعدُّ مصطلح "**خيبة أفق الانتظار**" من المصطلحات الَّتي تنسب إلى "ياوس"، حيث من خلال هذا المصطلح يمكن للقارئ أن يُوظِّف كل ما يكتسبه من خبرة قرائيَّة لاكتشاف مستوى القراءات عبر فترات زمنيَّة متعاقبة، ذلك لأنَّ "خيبة أفق الانتظار" «مفهوم يُشيده المُتلقِّي لقياس التَّغيُّرات أو التَّبديلات الَّتي تطرأ على بنية التَّلقِّي عبر التَّاريخ، وبدت مرجعيَّة ياوس "التَّاريخيَّة" مرجعيَّة للفهم»[2] ، وهذا ما يُمكِّن القارئ من استخلاص التَّباين بين القراءات في الفترات الزَّمنيَّة المختلفة من جهة، كما يساعده على الاكتشاف وتنمية خبرته القرائيَّة من جهة أخرى، وخلال هذه السَّيرورة القرائيَّة يمكن أن تصبح «لحظات (الخيبة) الَّتي تتمثَّل في مفارقة أفق النَّص للمعايير السَّابقة الَّتي يحملها أفق الانتظار لدى المُتلقِّي هي لحظات تأسيس الأفق الجديد»[3] المنتج من طرف المتلقِّي حول النَّص المدروس، ذلك لأنَّ «من الأعمال الأدبيَّة والفنِّيَّة ما يستجيب لآفاق انتظارنا، وذلك حين تتطابق توقُّعاتنا واحتمالاتنا مع واقــع العمل، ومنها ما يُخيِّب أفــق انتظارنا كلَّما كانت تخميناتنا مخالفة لواقع هذا العمل، ومنها أخيرا ما لا يقف عند حدود تخييب الأفق الخاص، بل يتجاوز ذلك إلى تغيير شكل هذا الأفق من أجل تزويدنا بأفق جديد لم نكن لنحسب له حسابا»[4]، لذلك يمكن القول أنَّ "ياوس" أشار إلى مفاهيم إجرائيَّة في غاية الأهميَّة، والَّتي تلعب دورا هامًّا في تنشيط

---

1 – حافيظ علوي إسماعيل: «**مدخل إلى نظرية التلقي**»، سلسلة علامات في النقد، ج34، مج9، 1999م، ص92.

2 – بشرى موسى صالح: «**نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات**»، ص47.

3 – المرجع نفسه: ص نفسها.

4 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص39.

النَّص الأدبي من جهة، وإثراء الرَّصيد الخبراتي التَّاريخي للقارئ من جهة أخرى، إذ تتمثَّل هذه المفاهيم في المرجعيَّة التَّاريخيَّة الَّتي تساعد في عمليَّة الفهم، كما أنَّ الفهم يساهم في الانتقال إلى التَّفسير، والتَّفسير بدوره يحيل إلى التَّأويل، لذلك يمكن القول إنَّ مرجعيَّة ياوس التَّاريخيَّة «تمتاز بالتَّفكير المنهجي حول تاريخيَّة الفهم، وهذا الفهم يتطلَّب أن نضطلع بمهمَّة تحقيق التَّوافق بين أفقي الماضي والحاضر لكي نحقِّق بذلك ومن جديد الثُّلاثيَّة التَّأويليَّة: الفهم والتَّفسير والتَّطبيق»[1]، وهي ثُلاثيَّة مطلوبة لدى المُتلقِّي حتَّى يستطيع أن يقوم بعمليَّة التَّلقِّي وإنتاج النَّص الجديد، ويكون هذا النَّص المنسوب إلى القارئ مبنيًّا على «عمليَّة الفهم باعتبارها إعادة تشكيل للنَّص؛ إعادة صياغته من جديد من خلال علاقته التَّاريخيَّة بالنُّصوص الأخرى»[2]، الَّتي بإمكانها هي الأخرى أن تتحقَّق فيها "خيبة أفق الانتظار"، وهذا الَّذي يثبت بأنَّ التَّاريخ ليس ساكنا بل هو تاريخ يتميَّز بالحيويَّة والاستمرار، وهذا لا يعني أنَّ عمليَّة الفهم مُتوقِّفة على الجانب التَّاريخي فقط، ذلك لأنَّ القارئ كائن يعيش في وسط تتداخل فيه جوانب مختلفة.

1 – 5 – مفهوم المنعطف التَّاريخي (Tournant historique):

يحاول "ياوس" من خلال مصطلح **مفهوم المنعطف التَّاريخي** توضيح ما للمنعطفات التَّاريخيَّة من إحداث خلخلة على مستوى المفاهيم والتَّصورات القرائيَّة، وكيف تتولَّد رؤية جديدة أساسها التَّواصل مع كل جديد، فهو يرى أنَّ «المنعطفات التَّاريخيَّة الكبرى الَّتي تحدث في تاريخ الحضارات الإنسانيَّة من شأنها أن تساعد على تكوين قراءة جديدة، أو أنَّ الأعمال الجديدة تكون مرتبطة بهذه المنعطفات أو التَّحولات الكبرى الَّتي تُقدِّم رؤية مغايرة للآفاق والانتظارات السَّابقة، بحكم ما تحتمله تلك التَّحولات من تصورات جديدة للعالم»[3]، فالمنعطف التَّاريخي بمثابة همزة وصل بين القديم والجديد من جهة، وتوضيح العلاقة الموجودة بين الأدب والتَّاريخ من جهة أخرى، بالإضافة إلى أنَّه سبيل لإثارة الجدل بين وجهات النَّظر المختلفة، والمقارنة بين القراءات المتباينة حول النَّص الواحد بغية الوصول إلى الجديد الَّذي يخدم السَّاحة الأدبيَّة والنَّقديَّة.

---

[1] – ينظر: مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص39.

[2] – المرجع نفسه: ص131.

[3] – حافيظ علوي إسماعيل: «**مدخل إلى نظرية التلقي**»، سلسلة علامات في النقد، ج34، مج9، 1999م، ص91.

انطلاقا ممَّا قدَّمه "ياوس" من جهدٍ في تأصيل مفاهيم لنظريَّة القراءة والتَّلقِّي يمكن القــول إنَّ جمالية التَّلقِّي عند "ياوس" تأسَّست بناء على العلاقة الموجودة بين الأدب والتَّاريخ، وذلك برؤيته المتمثِّلة في التَّكامل بين الفواصل الزَّمنيَّة المتعاقبة في تَلقِّي الأعمال الأدبيَّة عبر الزَّمن، بالإضافة إلى المحافظة على نوع من الصِّلة الحيويَّة بين إنتاج الماضي واهتمامات الحاضر بطريقة منهجيَّة، ذلك لأنَّ الماضي صوت موجود فينا ولا يمكننا الاستغناء عنه.

2 – الاستجابة الجماليَّة عند فولفغانغ إيزر:

يُعدُّ **"إيزر"** المؤسِّس الثَّاني لنظريَّة القراءة والتَّلقِّي، بل «كان متأثِّرا بفكر معاصره ياوس حتَّى عُدَّ امتدادا له في وضع معالم النَّظريَّة الألمانيَّة الجديدة في النَّقد»[1]، وهو يرى «أنَّ أي نظريَّة تهتم بالنُّصوص الأدبيَّة لا يمكنها أن تتقدَّم إلى الأمام دون إدخال القارئ الَّذي بدا الآن وقد تَرقَّى إلى مستوى الإطار المرجعي»[2]، وأصبح منتجا للنَّص بعد أن كان مستهلكا له، إذا فبعد استعادة مكانة القارئ، اجتهد "إيزر" في وضع بعض المصطلحات بإمكانها أن تساعد في إنتاج النَّص الجديد الَّذي ينتجه القارئ، فــ «لخلق مرجعيَّات النَّص وإعادة إنتاجها وتشكيلها يبتدع إيزر مجموعة من المفاهيم الإجرائيَّة مثل "السِّجل" و"الاستراتيجيَّات النَّصيَّة" و"مستويات المعنى" و"مواقع اللاتحديد" يُدلِّلُ بها على التَّفاعل بين النَّص والقارئ لسدِّ الثَّغرات وملء الفجوات لخلق توافق النَّص الجديد وانسجامه»[3]، وهي كلها مفاهيم تستدعي في تطبيقها على النَّص حضور القارئ الَّذي يسعى إلى إنتاج النَّص الجديد.

والَّذي لابدَّ من الإشارة إليه أنَّ "إيزر" لم يأت بهذه المفاهيم الإجرائيَّة من فراغ، بل كانت له مــرجعيَّة استند عليــها، حيث «استــفاد من مفهومي الــردَّ والتَّعليــق عند هوسرل، والمظاهر التَّخطيطيَّة لدى انكاردن، وتهدف جميعا إلى استبعاد المعرفة السَّابقة والمرجعيَّات الجاهزة الَّتي يوفرها التَّاريخ أو الفهم السَّابق الَّتي تراكمت فوق الشَّيء وتعليق

---

[1] – هانس روبيرت ياوس: «**جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**»، تر: رشيد بنحدو، ص107.

[2] – فولفغانغ إيزر: «**فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)** »، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، د ت، ص29.

[3] – ينظر: بشرى موسى صالح: «**نظرية التلقي أصول... وتطبيقات**»، ص50.

التَّاريخ بين قوسين بحسب هوسرل»[1]، وعليه يمكن القول إنَّ هؤلاء ركَّزوا على التَّفاعل بين النَّص والقارئ لإنتاج معنى النَّص، ومن المفاهيم الإجرائيَّة لإيزر نذكر:

2 – 1 – الفراغات النَّصيَّة (Failles Textuelles):

إنَّ كثيرا من النُّصوص الشِّعريَّة المعاصرة تحتوي على فراغات نصيَّة ــ وهناك من يُسمِّيها البياضات، الفجوات، الثَّغرات ــ يتركها المبدع في نصِّه، ولعلَّه يبتغي بذلك تحقيق جماليَّة نصيَّة من جهة، وفتح باب مشاركة المُتلقِّي في إبداعه من جهة أخرى، وقد ارتبط هذا المصطلح بـــ "إيزر" إذ يَعتَبِر الفراغات النَّصيَّة نوعا من «عدم التَّوافق بين النَّص والقارئ وهي الَّتي تُحدِّد الاتِّصال في عمليَّة القراءة»[2]، هذا الاتِّصال يخلق نوعا من التَّفاعل الَّذي من شأنـــه أن يساعـــد القارئ عـــلى الاندماج في النَّص، وكل ذلك يَتحقَّق بفعل القراءة، ذلك لأنَّ «النَّص واقع مُعقَّد تماما مشوب بعناصر "غير مقولة" تُجسِّدها عمليَّة القراءة، وهذا الَّذي "لم يُقَل" أو بالضَّبط هذه البياضات تتطلب مشاركة القارئ»[3] لملئها بغية معرفة ما يقوله النَّص.

وممَّا لاشكَّ فيه أنَّ النَّص الأدبي متاح للعديد من القرَّاء بتنوُّعهم واختلاف مرجعياتهم وتَوجُّهاتِهم وخبراتهم القرائيَّة، إذ بإمكانهم القيام بفعل القراءة اتِّجاه هذا النَّص، «ومادام هذا النَّشاط خاصًّا بأفراد القراءة، كان طبيعيًّا أن يتَّسم بالتَّنوع، فلا تتماثل قطّ عمليتان من عمليات التَّحقق العياني تماثلا دقيقا، حتَّى وإن صدرتا عن قارئ واحد»[4]، فإنتاج نصًّا ثانيا من طرف القارئ تتدخَّل فيه العديد من العوامل منها النَّفسيَّة والاجتماعيَّة وفوقها القدرة اللُّغويَّة والتَّعبيريَّة للقارئ المُتلقِّي، لكن ركَّز "إيزر" على التَّفاعل بين النَّص والقارئ، حيث «افترض ــ إيزر ــ أنَّ في النَّص فجوات تتطلَّب من القارئ ملأها بالقيام بالعديد من الإجراءات الَّتي تستند لا إلى مرجعيَّات خارجيَّة وإنَّما إلى مقاربة التَّفاعل بين بنية النَّص وبنية الفهم عند القارئ»[5]، وعلى أيَّة حال فإنَّ آليَّة الفهم تتكوَّن عن طريق الخبرة القرائيَّة للقارئ، والَّتي حبَّذا أن تكون متنوِّعة؛ تاريخيَّة، دينيَّة، اجتماعيَّة....، وبها يمكن للتَّفاعل أن يتحقَّق، دون

---

1 – بشرى موسى صالح: «نظرية التلقي أصول... وتطبيقات»، ص50.

2 – المرجع نفسه: ص نفسها.

3 – مليكة دحامنية: «فصول في فلسفة المعنى، من التأويل إلى التفكيك»، ص179.

4 – روبرت هولب: «نظرية التلقي، مقدمة نقدية»، تر: عز الدين إسماعيل، ص13.

5 – بشرى موسى صالح: «نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات»، ص47.

أن ننسى عنصرا هامًّا في الأدب عامَّة وفي تحليل النَّص وإنتاج المعنى بصفة خاصَّة، ألا وهو عنصر الخيال، فالفراغات الموجودة في النَّص تجعل «العمل الفنِّي الأدبي في حاجة دائما إلى هذا النَّشاط الإنساني الَّذي يُعْمِلُ فيه القارئ خياله كذلك من أجل أن يُكمِل العمل ويحقِّقه عيانا»[1]، ذلك لأنَّ«الحديث عن السِّياق الدَّاخلي لا يكفي على الدَّوام لوضع تأويل متَّسق للنَّص، فتدخُّلات القرَّاء لملء فراغات النَّص مرتبط بخطاطاتهم الذِّهنيَّة وبخبراتهم وأفكارهم السَّابقة وبالظُّروف الثَّقافيَّة والاجتماعيَّة المحيطة بظهور النَّص أو بالفترة الزَّمنيَّة الَّتي يخضع فيها النَّص للقراءة خارج زمنه الأوَّل»[2]، لذلك يمكن القول إنَّ إنتاج النَّص الثَّاني من طرف القارئ يتطلَّب مزج العديد من المهارات والخبرات القرائيَّة.

وقد أخذ مصطلح الفراغ النَّصي عند "إيزر" في مؤلَّفه "فعل القراءة" مصطلح "البياض" وهو يرى أنَّ «البياض ليس واقعا وجوديًّا معطى، ولكنَّه مُشكَّل ومُعدَّل من طرف عدم التَّوازن الملازم للتَّفاعلات الثُّنائيَّة، وكذا التَّفاعل بين النَّص والقارئ، ولا يمكن بلوغ التَّوازن إلاَّ عندما تُملأ الفراغات»[3]، ويعود أصل مصطلح "الفراغات النَّصيَّة" إلى "إنكاردن" الَّذي يرى أنَّ النَّص تتخلَّله «طبقة التَّخطيطات حيث أشار إليها إنكاردن على أنَّها ذات أهميَّة خالصة، حيث تطوَّرت فيما بعد إلى مفهوم الفجوات والثَّغرات عند إيزر»[4]، إذ يرى "إنكاردن" أنَّ الـــعمل الفنِّي هو عبارة عـــن بنية خطاطيَّة يسمِّيها "الموضوعيَّة الممثَّلة" للعمل؛ معنى ذلك أنَّ «الموضوع الممثل هو تشكيل خطاطي مصحوب بمواقع اللاَّتحديد من أنواع مختلفة، وكذلك بعدد لا نهائي من التَّحديدات منسوبة إلى الموضوع نفسه»[5]، إذ تساهم مواقع اللاَّتحديد في جعل الموضوع المُمَثَّل قصديًّا بعيدا عن الإغلاق، وأكثر من ذلك يصبح الموضوع منفتحا على العديد من المعاني تتحكَّم فيها خبرة القرَّاء ومستوياتهم، ويؤكِّد "إنكاردن" بأنَّ «ملء مواقع اللاَّتحديد له تأثير كبير في تكوين الموضوع، إلى حدِّ أنَّه يستطيع

---

1 – روبرت هولب: «**نظرية التلقي**، مقدمة نقدية»، تر: عز الدين إسماعيل، ص13/12.

2 – حميد لحمداني: «**القراءة وتوليد الدلالة**، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص117.

3 – فولفغانغ إيزر: «**فعل القراءة** نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) »، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، ص98.

4 – بشرى موسى صالح: «**نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات**»، ص38.

5 – ينظر: المرجع نفسه: ص102.

تحويل الفن الرَّاقي إلى فن منحط»[1]، وعليه يمكن القول إنَّ إثبات قيمة العمل الفنِّي مرتبطة بنسبة كبيرة بالقارئ وملئه لفراغات النَّص.

فمن خلال الفراغات النَّصيَّة يَبرُز دور القارئ وإبداعه في إعادة إنتاج النَّص من جديد «فالفراغات الَّتي أشار إليها "إيزر" تسهم في إبراز دور القارئ، فإذا كان المبدع يركِّز على الجانب الفنِّي فإنَّ القارئ لابدَّ أن يُظهِر البعد الجمالي للنَّص، وذلك من خلال عمليَّة ملء الفراغات الموجودة في النَّص، وعندما يملأ القارئ هذه الفراغات فإنَّه يُحقِّق التَّواصل بينه وبين العمل الفنِّي»[2]، وهذا التَّواصل يخلق تفاعل بين النَّص والقارئ فيتولَّد معنًى للنَّص يكون مصحوبا بمتعة جماليَّة.

إنَّ قراءة النُّصوص الأدبيَّة لها علاقة متينة بـــ "الفراغات النَّصيَّة" الَّـــتي يتخلَّلها النَّص، لذلك كان «مفهوم اللاَّتحديد الَّذي وُضِعَ من قِبَل "إنكاردن"، وكذا مفهوم الفراغ الَّذي تبلور في إطار نظريَّة التَّلقِّي مفهومان أساسيان لتفسير الكيفيَّة الَّتي تتم بها عمليَّة قراءة النُّصوص من قِبَل مختلف المتلقِّين على اختلاف ثقافاتهم وتصوُّراتهم للعالم»[3]، لذلك كان للقراءة مفهوما يزيحها من الثَّبات إلى الدِّينامكيَّة فهي «ليست معطى عامًّا يمكن الحديث عنه كفعاليَّة واحدة منسجمة في كل زمان ومكان ولدى كل الأشخاص، فلابد من مراعاة مستويات القرَّاء ومستويات معارفهم وخبراتهم، والقراءة بهذا المعنى أيضا تفاعل دينامي بين معطيات النَّص والخطاطة الذِّهنيَّة للمتلقِّي بما فيها رغباته وردود أفعاله»[4]، فـــ "الفراغات النَّصيَّة" هي الَّتي تخلق التَّواصل بين النَّص والمتلقِّي وبإمكانها «أن تحرِّك قدرات القارئ، وتُربِك مسار القـــراءة، ولكن بدون شطط، لأنَّ حريِّة القارئ ـــ من وجهة نظر إيزر ـــ تبقى مرتهنة بالعناصر الموجودة في النَّص. تملأ الفراغات ولكن بالطَّريقة الَّتي تتوافق مع مخطَّطات النَّص»[5]؛ أي المعنى الَّذي يتوصَّل إليه القارئ لا يخرج عن سياق النَّص.

---

[1] – فولفغانغ إيزر: «**فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)** »، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، ص108.

[2] – موسى سامح ربابعة: «**جماليات الأسلوب والتلقي**»، ص107/106.

[3] – حميد لحمداني: «**القراءة وتوليد الدلالة**، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص236.

[4] – المرجع نفسه: ص218.

[5] – مليكة دحامنية: «**هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر**»، ص 15.

2 – 2 – القارئ الضِّمني (Lecteur implicite):

يرى "إيزر" أنَّ المؤلِّف حين يكتب يضع في ذهنه قارئا ما وكأنَّه يعرِفه ويخاطبه وكتب النَّص من أجله، و**القارئ الضِّمني** من المصطلحات المشهورة عند "إيزر"، وهو كمفهوم «بنية نصيَّة تتوقَّع حضور متلقٍّ دون أن تحدِّده بالضَّرورة؛ إنَّ هذا المفهوم يضع بنية مسبقة للدَّور الَّذي ينبغي أن يتبنَّاه كل متلقٍ على حدة، ويصح هذا حتَّى عندما تبدو النُّصوص وكأنَّها تَتعمَّد تجاهل متلقِّيها الممكن، وأنَّها تقصيه بفعاليَّة»[1]، فالقارئ الضِّمني حسب "إيزر" قارئ خيالي «وليس له وجود حقيقي (...) فهو يجسد التَّوجيهات الدَّاخليَّة لنص التَّخيل لكي يتيح لهذا الأخير أن يُتَلَقَّى (...) إنَّ القارئ الضِّمني هو تَصوُّر يضع القارئ في مواجهة النَّص في صيغ موقع نصِّي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا»[2]، بل هو مسجَّل في النَّص ذاته «وله جذور متأصِّلة في بنية النَّص؛ إنَّه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أيِّ قارئ حقيقي»[3]، ولعلَّ هذا ما يجعل هذا القارئ مصاحبا للقارئ الفعلي.

كما يَعْتبِر "روبرت هولب" القارئ الضِّمني «حالة نصيَّة وعمليَّة إنتاج للمعنى على السَّواء»[4]، وكأنَّ القارئ الضِّمني ضمن البنية النَّصيَّة يحتاج إلى قارئ آخر لبناء علاقة أخرى بين النَّص ومتلقِّيه، ويؤكِّد "هولب" هذه الفكرة بقوله: «القارئ الضِّمني هو الَّذي يُمثِّل بنية نصيَّة تتطلَّع إلى حضور قارئ ما لتقيم جسرا بينه وبين النَّص»[5]، وكأنَّ القارئ الضِّمني هنا يحتاج إلى قارئ فعلي وحقيقي بإمكانه أن يمثِّل دور الواسطة بينه وبين النَّص. «فالقارئ الضِّمني مفهوم إجرائي ينم عن تحوُّل التَّلقِّي إلى بنية نصيَّة نتيجة للعلاقة الحواريَّة بين النَّص والمتلقِّي، ويُعبِّر عن الاستجابات الفنيَّة الَّتي يتطلَّبها فعل التَّلقِّي في النَّص»[6]، وهذه لا يمكنها أن تصل إلى دائرة القرَّاء ودائرة الأدب والنَّقد إلاَّ عن طريق القارئ الحقيقي.

---

[1] – فولفغانغ إيزر: «**فعل القراءة** نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) »، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، ص30.

[2] – بشرى موسى صالح: «**نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات**»، ص51.

[3] – فولفغانغ إيزر: «**فعل القراءة** نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) »، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، ص30.

[4] – روبرت هولب: «**نظرية التلقي**، مقدمة نقدية»، تر: عز الدين إسماعيل، ص136.

[5] – المرجع نفسه: ص17.

[6] – بشرى موسى صالح: «**نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات**»، ص51.

2 – 3 – التَّفاعل بين النَّص والقارئ (Interaction entre le texte et le lecteur):

تمثَّلت بداية "إيزر" في البحث عن كيفيَّة حصول القارئ عن معنى النَّص، وكانت نظرته للمعنى مختلفة عن النَّظرة المألوفة، حيث «كانت نقطة الانطلاق عنده هي السُّؤال عن كيفيَّة أن يكون للنَّص معنى لدى القارئ، والمعنى هنا ليس هو المعنى المختبئ في النَّص ــ كما هو الأمر في الفهم التَّقليدي ــ بل **المعنى** الَّذي ينشأ نتيجة **للتَّفاعل بين القارئ والنَّص**؛ أي بوصفه أثرا يمكن ممارسته وليس موضوعا يمكن تحديده»[1]، لذلك اعتبر العمل الأدبي «ليس نصًّا تماما، وليس ذاتيَّة القارئ تماما، ولكنَّه يشملهما مجتمعين أو مندمجين»[2]، فالعمل الأدبي حسب "إيزر" ليس هو النَّص وحده، ولا القارئ وحده، بل هو تركيب بينهما، ومن هنا أصبحت قيمة العمل الأدبي عنده مرتبطة بحجم التَّفاعل بين النَّص والقارئ إذ يقول: «الشَّيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو **التَّفاعل** بين بنيته ومتلقِّيه»[3]، ويُعتَبر فعل القراءة هو الرَّكيزة الأساسيَّة في إقامة هذا البناء التَّفاعلي.

وقد أشار إلى هذه الفكرة ــ التَّفاعل بين النَّص والقارئ ــ في مُؤلَّفه "فعل القراءة" حيث يقول: «فالنَّص ذاته لا يُقدِّم إلاَّ "مظاهر خطاطيَّة" يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنَّص بينما يحدث الإنتاج "الفعلي" من خلال فعل التَّحقُّق، ومن هنا يمكن أن نستخلص أنَّ للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما: **القطب الفنِّي** و**القطب الجمالي**، فالأوَّل هو نص المؤلِّف، والثَّاني هو التَّحقق الَّذي ينجزه القارئ»[4]، يتَّضح من خلال هذا القول أنَّ المعنى لا يتجلَّى في النَّص وحده، بل ينشأ من التَّفاعل بين النَّص والقارئ، حيث «يصبح **المعنى** بمثابة **حدث** (évènement) أو **تجربة معيشة** يتفاعل من خلالها القارئ مع النَّص، وبذلك فإنَّ وجود النَّص يَتوقَّف على مدى إحساس القارئ به؛ أي مدى ما يحدثه فيه من أثر، ولا يتوقف أبدا على مدى إدراكه لمعنى مُجسد في النَّص بصورة قبلية»[5]، وبهذا التَّفاعل يَتمُّ فك مغاليق النَّص بواسطة خبرات قرائيَّة مكتسبة بفعل القراءة، وهذه الخبرة

---

1 – بشرى موسى صالح: «**نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات**»، ص16.

2 – محمود درابسة: «**التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم**»، ص135.

3 – فولفغانغ إيزر: «**فعل القراءة** نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) »، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، ص12.

4 – المرجع نفسه: ص12.

5 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص43.

ليست منفصلة عن المجتمع، فالسُّلطة ليست هي للقارئ وحده، ولا للنَّص وحده، بل هناك علاقة جدليَّة تكامليَّة بينهما، وهذا ما أسماه "إيزر" بـــ "**التَّواصل الأدبي**".

2 – 4 – التَّكامل بين التَّواصل والتَّفاعل (Intégration entre communication et interaction):

إنَّ التَّفاعل بين النَّص والقارئ من المفاهيم الإجرائيَّة الَّتي ركَّز عليها "إيزر" لإنتاج معنى النَّص الجديد المنسوب إلى المُتلقِّي، لكن قبل هذا التَّفاعل هناك مفهوم آخر سمَّاه بـــ "**التَّواصل الأدبي**"، فبعد أن كان التَّـــواصل معروفا بيـــن المُرسِل والمتلقِّـــي والرِّسالة بينهما، أخذ معنى آخر، حيث «تَغيَّر مفهومه في الدِّراسات الحديثة بما يتلاءم مع الاكتشافات المتعلِّقة بالبنى النَّصيَّة من جهة، ومع طبيعة القراءة من جهة ثانية، فتبيَّن أنَّ التَّواصل الحرفي أو المضبوط في أقل الأحوال مشروط بتوفُّر ما يسمَّى بوضعيَّة "وجها لوجه"؛ بمعنى أنَّه إذا أردتني أن أفهم قصدك، ينبغي أن لا تتركني أنفرد بالنَّص، بل عليك أن تتدخَّل باعتبارك منتجا للنَّص لتوجيهي وتصحيح انحرافاتي المُحتملة في فهمه»[1]، من خلال هذا القول يتبيَّن أنَّ التَّواصل المقصود هنا هو ذلك التَّواصل الَّذي يُشجِّع على توسيع الملاحظة التي تخدم القراءة المنتجة، وقد أعطى "إيزر" اهتماما لهذا المفهوم حيث عرَّفه بقوله: «إنَّه نشاط مشترك بين القارئ والنَّص، يؤثِّر كل منهما في الآخر في عمليَّة تنتظم من تلقاء ذاتها»[2]، هذه العمليَّة تضمن **السَّيرورة** بين ملكات القارئ المتنوِّعة وإمكانات النَّص، وكلَّما تواصل القارئ مع النَّص كلَّما تنامت درجة التَّفاعل معه، خاصَّة عند وقوف القارئ عند الفراغات النَّصيَّة، لذلك يرى "إيزر" أنَّ التَّواصل في الأدب هو «عمليَّة لا يُحرِّكها أو ينظِّمها قانون مسبق، بل **تفاعل مُقيَّد ومُوسَّع متبادل** بين المعنى الواضح والمعنى الضِّمني بين الكشف والخفاء. إنَّ الشَّيء الخفي يحرِّض القارئ على الفعل، ويكون هذا الفعل مضبوطا بما هو ظاهر، ويتغيَّر الظَّاهر بدوره عندما يخرج المعنى الضِّمني إلى الوجود، وكلَّما سدَّ القارئ الثَّغرات بدأ التَّواصل، وتعمل الثَّغرات كالمحور الَّذي تدور حوله العلاقة بين القارئ والنَّص...» [3]، لأنَّها تضع القارئ في وضعيَّة الإجابة عن السُّؤال: ماذا يريد النَّص أن يقول؟ حيث من خلال هذه الثَّغرات «نترك للنَّص فسحة للقول، نترك له فسحة لكي يتكلَّم

---

[1] – حميد لحمداني: «**القراءة وتوليد الدلالة**، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص68.

[2] – روبرت هولب: «**نظرية التلقي**، مقدمة نقدية»، تر: عز الدين إسماعيل، ص18.

[3] – حميد لحمداني: «**القراءة وتوليد الدلالة**، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص69.

وينطق بنفسه من خلال جدليَّة السُّؤال والجواب»[1] المتولِّدة عن التَّواصل المُؤدِّي إلى التَّفاعل ومن ثم إنتاج نص جديد يحمل لمسة القارئ وبصمته.

ولعلَّنا نقارب الصَّواب إذا قلنا بأنَّ التَّواصل جزء لا يتجزأ من التَّفاعل، بل هو حسب "إيزر" «نوع من التَّفاعل الوجودي بين الذَّات القارئة والبنية النَّصيَّة لتوليد معنى ما وقيمة أدبيَّة ما، لا تعودان بالتَّحديد إلى ملكيَّة خاصَّة بالنَّص، ولا إلى ملكيَّة خاصَّة بالقارئ، ولكنَّها تعود فقط إلى تلك النُّقطة التَّواصليَّة الَّتي توجد بينهما. التَّواصل بهذا المعنى هو فعل منتج للدَّلالة وليس مستهلكا لها»[2]، وعليه يَنْظَمُّ التَّواصل إلى المفاهيم الإجرائيَّة الَّتي أبدعها "إيزر" والَّتي تعدُّ الجسر الَّذي يتوسَّط القارئ والنَّص لإنتاج المعنى، والتَّواصل مثله مثل المفاهيم الإجرائيَّة الأخرى يـــحتاج هـــو الآخر إلى مَلَكَة في جميع المجالات للدُّخول إلى عالم النَّص، لأنَّه «عندما لا يتوفَّر المتلقِّي النَّاجح والعارف بالعمل الإبداعي، فإنَّ الغاية من الإبداع لا تَتَحقَّق»[3]، ولعلَّ المتلقِّي العارف هو ذلك المتلقِّي الَّذي له التَّراكمات المعرفيَّة في كل الميادين يستخدمها أثناء قراءة وتحليل النَّص لفك شفراته، ذلك لأنَّ النَّص الَّذي سِمتُه الفرادة هو ذلك النَّص الَّذي «يستدعي القارئ فعلا إلى اقتحام البنية النَّصيَّة بفكره ورصيده المعرفي وكل ملكاته. وهذه الحالة لا يُحقِّقها إلاَّ نص متميِّز وهو النَّص الأدبي الَّذي يتعمَّد صاحبه بناءه وفق استراتيجيَّة خاصَّة تترك كثيرا من الثَّغرات في تضاعيفه يجد القارئ نفسه مضطرا إلى ملئها إذا ما أراد بناء تَصوُّره الخاص عند القراءة»[4]، كما يجد القارئ نفسه حرًّا في عالم التَّأويل عن طريق التَّفاعل والتَّواصل الَّذي «تتفاوت درجاته وكيفياته من مجال إلى آخر من بين المجالات العديدة للنَّشاط الإنساني. ثمَّ إنَّ حياة الإنسان اللُّغوية لا تستدعي منه دائما أن يفهم، بل تُحرِّضُه في كثير من الحالات على أن **ينفعل ويُؤوِّل ويقترح ويُغيِّر**، والنُّصوص الأدبيَّة هي من أكثر النُّصوص اللُّغوية إثارة لهذه الملكات فهي حافز متميِّز بتشغيل القدرة التَّفاعليَّة والإنتاجيَّة لحظة القراءة»[5]، وهذا ما يفتح باب تعدُّد القراءات والتَّأويلات للنُّصوص الأدبيَّة بين القرَّاء سواء في فترة زمنيَّة معيَّنة أو في فترات زمنيَّة متعاقبة، ومن خلال هذه القراءات يكتسب النَّص الحيويَّة والاستمراريَّة عبر التَّاريخ.

---

1 – مليكة دحامنية: «هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر»، ص100/99.

2 – حميد لحمداني: «القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص70،

3 – محمود درابسة: «التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم»، ص35.

4 – حميد لحمداني: «القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص70.

5 – المرجع نفسه: ص نفسها.

2 – 5 – وجهة النَّظر الجوَّالَة (Point de vue mobile):

يتكوَّن النَّـــص الأدبي عادة من «تـــرابط الجـــمل بشتَّى الطُّرق لتُشكِّل وحدات دلاليَّة»[1]، ومن خلال هذا التَّرابط الجُملِي ينشأ في الأخير العمل الأدبي الَّذي يكتسب قيمته الأدبيَّة من خلال نشاط القارئ، لذلك استخدم "إيزر" مصطلح **"وجهة النَّظر الجوَّالَة"** موضِّحا من خلالها أنَّ النَّص لا يمكن أن يُدرَك دفعة واحدة، بل يأخذ القارئ في تفكيكه وتحديد معناه تدريجيًّا، وهذا يشـــير إلى ثقافة القارئ وخبرته القرائيَّة الَّتي تُسهِم في تحليل النَّص من أجل إدراك مكنوناته، إذ يقول: «إنَّ مشكلنا الأوَّل هو كون النَّص بكامله لا يمكنه أبدًا أن يُدرك دفعة واحدة (...) ولا يمكن تخيل موضوع النَّص إلاَّ من خلال المراحل المختلفة والمتتابعة للقراءة. إنَّنا دائما نقف خارج الموضوع المعطى، في حين أنَّنا نحتل موقعا داخل النَّص الأدبي، وبالتَّالي فالعلاقة بين النَّص والقارئ تختلف تماما عن العلاقة بين الموضوع الملاحظ، فبدل علاقة بين الذَّات والموضوع هناك وجهة نظر مُتحرِّكة تَتَجوَّل داخل ذلك الَّذي ينبـــغي أن تدركه هذه الـــوجهة. وهذه الطَّريقة لفهم موضوع ما تكون خاصَّة بالأدب»[2]، فقد حاول "إيزر" فهم وتوضيح تَشَكُّل معنى النَّص عند القارئ، فهو يرى أنَّ «وجود بعض التَّراكيب الَّتي تعمل بدورها على نقل النَّص إلى وعي القارئ، ومع ذلك، فإنَّ عمليَّة التَّركيب ليست منقطعة بل تتواصل خلال كل مرحلة من مراحل رحلة وجهة النَّظر الجوَّالَة»[3]، وعليه فتَشكُّل مـــعنى النَّص لا يتأتَّى دفـــعة واحدة من طرف القارئ المُنتِج للنَّص، بل يتشكَّل وفق مراحل ودرجات التَّأثُّر والتَّأثير الَّتي يمرُّ بها القارئ أثناء عمليَّة التَّفاعل، وبالتَّالي فهي «تتيح للقارئ أن يتحرَّك خلال النَّص، كاشفا خلال ذلك المنظورات المختلفة الَّتي يترابط بعضها مع بعض، والَّتي تُعَدِّل من المعنى في القراءة وفي الانتقال من منظور إلى آخر»[4]، لأنَّ «المناقلة والارتحال بين أطر النَّص وما حول النَّص ليست سوى تحوُّلات في حركة الذَّات والموضوع»[5]؛ أي الدِّينامِيكيَّة المقصودة الَّتي يقوم بها القارئ أثناء قراءة النَّص للوصول إلى دلالة ما.

---

[1] – فولفغانغ إيزر: «**فعل القراءة** نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) »، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، ص58.

[2] – المرجع نفسه: ص57.

[3] – المرجع نفسه: ص58.

[4] – روبرت هولب: «**نظرية التلقي**، مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل»، ص17.

[5] – بشرى موسى صالح: «**نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات**»، ص33.

2 – 6 – الاستراتيجيَّات النَّصيَّة (Stratégies Textuelles):

تُعدُّ "الاستراتيجيَّات النَّصيَّة" من المصطلحات الَّتي ابتدعها "إيزر" وتبنَّاها، «ويعني بها (...) البنيات الَّتـــي تكمن وراء التِّقنيَّات الـــسَّطحيَّة، والَّتي تتيـــح لها أن تُحدث تأثيرا»[1]، فبعد اهتمامه بالتَّفاعل بين النَّص والقارئ، فهو يرى أيضا أنَّ "الاستراتيجيَّات النَّصيَّة" لا تساهم فقط في بناء النَّص، بل هي همزة وصل بين النَّص والقارئ، وبإمكانها أن تُحدث تأثيرا في المُتلقِّي، فـــ "إيزر" «لا يدعونا نظرا لاهتمامه بالتَّفاعل بين النَّص والقارئ إلى الاعتقاد بأنَّ الاستراتيجيَّات هي مجرَّد مُقوِّمات بنيويَّة، فالأحرى أنَّها تستطيع تنظيم الـــمواد كما تَسْتَتْبِع الظُّروف الَّتي تَـــحكُم توصيل هذه المواد؛ أو هي – كما يقول إيزر – تشمل بنية النَّـــص الباطنيَّة، وعـــمليات الفهم الَّتي تستشار نتيجة لذلك لدى القارئ»[2]، فمن خلال هذا القول يتبيَّن لنا أنَّ الاستراتيجيَّات النَّصيَّة تتضمَّن ما يَتكوَّن منه النَّص وما ينطلق منه القارئ بالاعتماد على مكتسباته المتنوِّعة الَّتي يستعملها في عمليَّة الفهم للوصول إلى الدَّلالات النَّصيَّة التَّابعة بالضَّرورة لسياق النَّص. وإذا كان النَّص عبارة عن بنية «يُؤدِّي وظيفته بوصفه مجموعة من التَّعليمات والتَّخطيطات البيانيَّة هي بالضَّبط ما يسمَّى بالاستراتيجيَّات النَّصيَّة. فإنَّ مهمَّة هذه الاستراتيجيَّات تتمثَّل في إدراج "الذَّات العارفة" أو "الذَّات القارئة" في النَّص، إنَّها تبحث عن نوع من التَّكافُؤ بين القارئ والنَّص حتَّى يَتم الاتِّصال ويتم الحوار»[3] ويتولَّد التَّفاعل بين النَّص والقارئ، وعليه تصبح "الاستراتيجيَّات النَّصيَّة" آليَّة من الآليَّات الَّتي يستعملها القارئ في عمليَّة الاتِّصال والتَّواصل مع النَّص، هذا الأخير ينتج عنه الحوار البنَّاء الَّذي من خلاله يتم اكتشاف الدَّلالات المحتملة للنَّص، وفي هذه المرحلة يستطيع القارئ تفجير ما يملكه من خبرات وقدرات ومهارات للتَّوغل في البنية النَّصيَّة والوصول إلى مكنوناتها، وعليه يمكن القول إنَّ «الوظيفة النِّهائيَّة للاستراتيجيَّات هي أن تجعل **المألوف غريبا**»[4]، وعلى القارئ هنا أن يعيد تركيب ما تم تفكيكه دون الخروج عن سياق النَّص مع المحافظة على البعد الجمالي للنَّص.

لقد ساهم "إيزر" في ارتقاء نظريَّة القراءة والتَّلقِّي باقتراحه للعديد من المصطلحات بعد "ياوس"، كل ذلك من أجل إضاءة النَّص الأدبي الَّذي يرى أنَّ «بناء معناه يستند إلى

---

1 – محمود درابسة: «**التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم**»، ص141.

2 – روبرت هولب: «**نظرية التلقي**، مقدمة نقدية»، تر: عز الدين إسماعيل، ص141.

3 – مليكة دحامنية: «**هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر**»، ص 15.

4 – روبرت هولب: «**نظرية التلقي**، مقدمة نقدية»، تر: عز الدين إسماعيل، ص141.

ثلاثة أبعاد؛ البعد الأوَّل الَّذي أسماه إنكاردن المظاهر التَّخطيطيَّة، والبعد الثَّاني هو الاجراءات الَّتي يحدثها النَّص في عمليَّة التَّلقِّي، والبعد الثَّالث البناء المخصوص للأدب وفق شروط تُحقِّق وظيفة التَّواصليَّة وتحكم تفاعل القارئ به، وإنَّ هذه العلاقة التَّفاعليَّة ناتجة عن كون النَّص ينطوي على مرجعيَّات خاصَّة به، ويسهم المُتلقِّي في بناء هذه المرجعيَّة عبر تَمثُّله للمعنى، وإنَّ الفجوة لدى إيزر هي عدم التَّوافق بين النَّص والقارئ وهي الَّتي تُحقِّق **الاتِّصال** في عمليَّة القراءة»[1]، فالبعد الأوَّل يتحدَّث عن الفراغات النَّصيَّة، حيث يعمل هذا البعد على بناء علاقة تواصليَّة تفاعليَّة بين النَّص ومُتلقِّيه لإنتاج النَّص الجديد الَّذي يتولد بواسطة التَّأويل، والبعد الثَّاني يَتمثَّل في ما يحدث بين المتلقِّي والنَّص بداية من التَّأثير والتَّأثُّر إلى أفق التَّوقع وخيبة أفق الانتظار وظهور المسافة الجماليَّة إلى الاستقرار على معنى ما للنَّص، أمَّا البعد الثَّالث يتجسَّد في تركيب المعنى من طرف المتلقِّي النَّابع من مرجعيَّته بعد التَّوهُّم لمرجعيَّة النَّص، وتبقى الفراغات النَّصيَّة هي المُحرِّك الأوَّل للمتلقِّي في عمليَّة القراءة.

استنادا إلى ما قدَّمه "إيزر" من مصطلحات يتَّضح لنا أنَّ هذا الأخير اهتم بعمليَّة القراءة وما يـــحدث فيها من تفاعـــل وتواصل بين النَّص والقارئ، كما اهتم بما يُقدِّمه النَّص للقارئ، وما يُقدِّمه القارئ للنَّص؛ إذ تتداخل إمكانات كل منهما مُخلِّفة الأثر الَّذي نرى فيه مهارات القارئ باختلاف أنواعها من خلال نصِّه الجديد.

لكن يكمن الفرق بين اتِّجاه "ياوس" واتِّجاه "إيزر" في أنَّ «نظريَّة التَّأثير والاتِّصال تهتم بما يوجد داخل النَّص بعكس نظريَّة الاستقبال الَّتي تهتم بالأحكام التَّاريخيَّة للقارئ عبر سلسلة القراءات المتتالية. كما أنَّها تهتم أيضا بالتَّفاعل القائم بين تجربة النَّص وتجربة القارئ. هذه التَّجربة الَّتي تجعل القارئ قادرا على صياغة ذاته من جديد بحيث يكتشف عالما داخليًّا لم يكن على وعي به إلى تلك اللَّحظة، وبذلك تلغى الثُّنائيَّة بين الذَّات والموضوع ليحل محلها التَّأثير الجمالي الَّذي ينجم عن التَّلاحم والتَّداخل بين تجربته هو وتجربة النَّص»[2]، فالقارئ هو أهم قطب اهتمت به نظريَّة القراءة والتَّلقِّي – دون أن تهمل العناصر الأخرى – كما أنَّه عنصر مشترك بين المؤسِّسين "ياوس" و"إيزر"، وكلاهما أثبتا هذا من خلال ما قدَّماه من مصطلحات الَّتي لا يمكن عزلها عن المتلقِّي، لذلك يمكن القول إنَّ

---

[1] – بشرى موسى صالح: «نظرية التلقي أصول... وتطبيقات»، ص50/49.

[2] - مليكة دحامنية: «هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر»، ص107/106.

«الجامع الَّذي يوجد بين المنتسبين إلى نظريَّة القراءة والتَّلقِّي هو الاهتمام المطلق بالقارئ والتَّركيز على دوره الفعَّال كذات واعية لها نصيب الأسد من النَّص وإنتاجه وتداوله وتحديد معانيه»[1]، ولعلَّ هذا ما يُميِّز هذه النَّظريَّة عمَّا سبقها من نظريَّات.

انطلاقا ممَّا تقدَّم نستخلص أنَّ كل من المفاهيم الإجرائيَّة لرائدي نظريَّة القراءة والتَّلقِّي تُكمِّل بعضها البعض لتوليد معنى النَّص، وعلى القارئ أن يعي ذلك للانطلاق من هذا التَّكامل عند قراءته للنَّص، فالتَّفاعل بين النَّص والقارئ لا يحدث إلاَّ إذا كان المتلقِّي ذا خبرة قرائيَّة، ولعلَّ هذه الأخيرة لا يمكنها أن تكون محدودة في مجال معين، بل متنوعة وتمس كل المجالات بما فيها المجال التَّاريخي الَّذي تحدَّث عنه ياوس، ضف إلى ذلك الفراغات النَّصية الموجودة في النَّص التي تستدعي أيضا الخبرة القرائيَّة وبإمكانها أن تزيد من درجة التَّفاعل بين النَّص والقارئ، وعليه يمكن القول إنَّ كل إمكانيات النَّص تستدعي القارئ والخبرة القرائيَّة.

رابعا – القراءة والتَّلقِّي في الموروث النَّقدي العربي:

تُعدُّ عمليَّة تلقِّي النُّصوص الأدبيَّة – شعريَّة كانت أم نثريَّة – هي الغاية الأساسيَّة من العمليَّة الإبداعيَّة، لذلك نجد الاهتمام بهذه العمليَّة من طرف النُّقاد من القديم إلى يوم النَّاس هذا، ومثلما كانت إرهاصات لنظريَّة القراءة والتَّلقِّي عند الغرب، فهناك إرهاصات أيضا مرَّت بها ظاهرة التَّلقِّي في العصر القديم.

1 – ممارسات القراءة والتَّلقِّي في التُّراث العربي:

لعلَّ قضيَّة السَّبق للعرب والغرب قضيَّة لها صدى كبيرا بين الباحثين والنُّقاد، إذ نجد هذا الصِّراع دائما مُثَار جدل في السَّاحة الأدبيَّة والنَّقديَّة، ولعلَّ نظريَّة القراءة والتَّلقِّي واحدة مـــن القضايا الَّتي تلبَّست بهذا الـــصِّراع، لكن عند تتبُّع هذه النَّظريَّة نجد أنَّها يونانيَّة الأصل، ثمَّ امتدت إلى العرب، ذلك لأنَّ «نظريَّة التَّلقِّي لم تهبط من السَّماء أو تنشأ من فراغ، بل يستطيع الباحث أن يجد إرهاصات بها موغلة في القِدَم، فيما كتبه أرسطو في كتابه فن الشِّعر متعلِّقا بالتَّلقِّي، وفي التُّراث البلاغي بصفة عامَّة من خلال تركيزه على أثر

[1] – ميجان الرويلي، سعد البازعي: «دليل الناقد الأدبي»، ص190.

الاتِّصال الشَّفاهي والكتابي على المستمع أو القارئ»[1]، ولمَّا نتتبَّع بعض مصطلحات هذه النَّظريَّة، وبالضَّبط مصطلح "**القارئ**" نجده أخذ في القديم مفهوم "**السَّامع**" الَّذي يُعدُّ من أهم المفاهيم الإجرائيَّة في هذه النَّظريَّة، بالإضافة إلى مفاهيم أخرى كالغموض، والانفتاح، والتَّفاعل بين النَّص والقارئ، كل ذلك كان يطلق على صعيد المقابلة التَّواصليَّة بين المؤلِّف والنَّص والمتلقِّي، لذلك يمكن القول إنَّ «ظاهرة التَّلقِّي ارتبطت في الدِّراسات النَّقديَّة العربيَّة القديمة أوَّل ما ارتبطت بمقولة "**موافقة الكلام لمقتضى الحال**"، وقد انبثقت أحكام نقديَّة كثيرة من هذه المقولة، وذلك في المعالجات الَّتي كانت تشير إلى معنى المعنى، والغموض، والجرأة، والمحال، وتأثير ذلك في القارئ ودوره في تفسير مثل هذه الظَّواهر»[2]، فمن خلال هذا القول وبالضَّبط في العبارة "تأثير ذلك في القارئ ودوره في تفسير مثل هذه الظَّواهر" يتبيَّن اهتمام النَّقد القديم بالمتلقِّي، حيث «أعطى النَّقد الأدبي عند العرب لقضيَّة المتلقِّي اهتماما يستحق الإشادة، وخاصَّة عندما طرحت مقولة "**لكل مقام مقال**"، حتَّى أنَّهم حدَّدوا البلاغة بأنَّها مراعاة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته، وصارت مقولة لكل مقام مقال مَثَلًا يضرب انـــطلاقا من أنَّ لـــكل أمر أو فـــعل أو كلام موضعا لا يجوز أن يوضع في غيره»[3]، بل يوضع في مقام بإمكان المتلقِّي أن يفهمه.

فالتَّلقِّي ظاهرة أدبيَّة ترتبط كثيرا بالمُتلقِّي، ولقد كان مصطلح "**المُتلقِّي**" في النَّقد الـــعربي القديم معـــروفا باسم "**السَّامع**" الَّذي يَتَلَقَّـــى العمل الإبـــداعي ويُبيِّن مدى تأثُّره به، «فالمتلقِّي عند النُّقاد العرب يُمثِّل السَّامع والقارئ الَّذي يتلذَّذ بالعمل الإبداعي، ويتفاعل معه بحسب ثقافته وعمق معرفته وتجربته»[4] الَّتي تُعدُّ من الأدوات الإجرائيَّة الَّتي يستعملها القارئ/ السَّامع في تأويل النَّص للوصول إلى معنى ما. ويَتميَّز مصطلح المُتلقِّي بالشُّموليَّة فهو «أشدُّ دلالة على الـــحال السَّماعيَّة للشِّعـــر من مـــصطلحات أخـــرى كمصطلح القارئ، والسَّامع بوصفه مصطلحا شاملا تنضوي تحته أنماط التَّلقِّي الشَّفاهيَّة أو السَّماعيَّة

---

[1] – روبرت هولب: «**نظرية التلقي**، مقدمة نقدية»، تر: عز الدين إسماعيل، ص11.

[2] – لطفي فكري محمد الجودي: «**النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا**، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011م، ص24.

[3] – ماهر شعبان عبد الباري: «**التذوق الأدبي** (طبيعته، نظرياته، مقوماته، معاييره، قياسه) »، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2009م، ص184.

[4] – محمود درابسة: «**التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم**»، ص12

فضلا عن القرائيَّة»[1]، وعليه يمكن القول هناك تكافؤ وظيفي بين المصطلحين؛ **السَّامع** في النَّقد القديم، و**المُتلقِّي** في النَّقد المعاصر.

لقد اهتم النُّقاد العرب القدامى بأركان العمليَّة الإبداعيَّة اهتماما بالغا، ولم يقتصر اهتمامهم على أحد الأركان «بل تناولوا إشكاليَّة العمليَّة الإبداعيَّة من خلال عناصرها الثَّلاثة: المبدع والنَّص والمُتلقِّي في فترة مُبكِّرة من حركة تطوُّر النَّقد العربي القديم»[2]، ولم تقتصر دراستهم على هذه العناصر الثَّلاثة فحسب، بل شملت أيضا طبيعة العلاقة بين هذه العناصر فـــ «النُّقاد العرب القدماء لم يكتفوا فقط بدراسة أركان العمليَّة الإبداعيَّة: المبدع والنَّص والمُتلقِّي، وإنَّما تجاوزوا ذلك إلى معالجة طبيعة العلاقة والتَّفاعل بين وظيفة المبدع وعلاقتهما بالنَّص الأدبي»[3]، لقد كانت انطلاقتهم مبنيَّة على التَّكامل بين أركان العمليَّة الإبداعيَّة، ولا يمكن فصل ركن عن الآخر، «إذ إنَّهم عندما تناولوا أي ركن من هذه الأركان فقد تناولوا إلى جانبه الأركان كلها معا، وذلك لتداخلها عند النُّقاد العرب من المبدع إلى النَّص ثمَّ إلى المُتلقِّي، وذلك لأنَّ النَّص هو الوسيلة، وأنَّ المُتلقِّي هو غاية العمليَّة الإبداعيَّة وهدفها»[4]، فهم يعتبرون «العمل الإبداعي سواء أكان نثرا أم شعرا يهدف إلى تحقيق غاية إقناعيَّة أو إمتاعيَّة للسَّامع، فالنَّثر وما يشتمل عليه من خطابة ورسائل يرمي إلى تعزيز أفكار معيَّنة عند السَّامع وإثارته نحوها، في حين يُحقِّق النَّص الشِّعري غاية أبعد من الأولى وذلك بإثارة عواطف السَّامع وخياله لكي تحدث متعة ولذَّة ذاتيَّة عنده»[5]، وهنا تبرز بشكل واضح طبيعة العلاقة بين النَّص والمُتلقِّي، إنَّها علاقة تجمع بين المنفعة والمتعة لدى المُتلقِّي من جهة، وتُبيِّن تكامل أركان العمليَّة الإبداعيَّة من جهة أخرى، فالنُّقاد القدامى «تناولوا المبدع من خلال علاقته بالنَّص والمُتلقِّي معا، ولم يتناولوه بشكل منفصل عن هذين الرُّكنين الهامَّين في العمليَّة الإبداعيَّة»[6]، وتلك هي النَّظرة الَّتي نظرت بها نظريَّة القراءة والتَّلقِّي إلى أركان العملية الإبداعية، فهي أيضا اهتمت بأركان العمليَّة الإبداعيَّة الثَّلاثة لكنَّها ركَّزت بشكل خاص على "القارئ" كونه كان مُهمَّشا من طرف المناهج السَّابقة.

---

1 – بشرى موسى صالح: «نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات»، ص59

2 – محمود درابسة: «التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم»، ص17.

3 – المرجع نفسه: ص18.

4 – المرجع نفسه: ص37.

5 – المرجع نفسه، ص نفسها.

6 – المرجع نفسه: ص19.

2 – ظاهرة التَّلقِّي في الموروث العربي القديم:

لقد كان الاهتمام بظاهرة التَّلقِّي في زمن مُبكِّر حيث «ظهر في القرن 4ه ثلاث نقَّاد هم ابن طباطبا العلوي، الآمدي، والقاضي الجرجاني، حيث استطاعوا كشف التَّحولات الَّتي طرأت على النُّصوص الشِّعريَّة من خلال فعل التَّقبُّل أو التَّلقِّي، وكان ذلك حسب وجهة نظرهم النَّقديَّة»[1]، وهي ظاهرة أصبحت لب الدِّراسات الحديثة والمعاصرة. كما تباين الاهتمام بمصطلح "المُتلقِّي" بين النُّقاد القدامى والفلاسفة إذ «ظهر هذا الاهتمام جليًّا عند النُّقاد العرب من أمثال ابن طباطبا (ت 322ه)، وعبد القاهر الجرجاني (ت 471ه)، وحازم القرطاجني (ت 684ه)، وكذلك عند الفلاسفة المسلمين الَّذين لخَّصوا كتاب فن الشِّعر لأرسطو وهم الفارابي (ت 339ه)، وابن سينا (ت 428ه)، وابن رشد (ت 595ه)»[2]، حيث كانت ظاهرة التَّلقِّي قديما مَحَطَّ أنظار كل من له علاقة بالقضايا الأدبيَّة والنَّقديَّة، ولقد كان للنُّقاد العرب القدامى أبعادا أخرى من خلال الاهتمام بهذه الظَّاهرة، حيث «تناولوا قضايا هـــــامَّة تُمثِّل جوهر قضيَّة التَّلقِّي مثل المعنى ومعنى المعنى، وظاهرة الغموض، واللَّذَّة الفنِّيَّة الَّتـــي يُحدثها الـــعمل الإبداعي عند المُتلقِّـــي، والعلاقة بين المبدع والنَّص والمُتلقِّي»[3]، وهي كلها قضايا أصبحت جوهر الدِّراسات النَّقديَّة والأدبيَّة المعاصرة. ومن الأعلام المُهتمِّين بظاهرة التَّلقِّي قديما نذكر:

2 – 1 – الجاحظ* (ت 255ه):

تواصل اهتمام النُّقاد العرب القدامى بأركان العمليَّة الإبداعيَّة، حيث كانوا يرون أنَّه لا يمكن فصل أحد الأركان عن الآخر، بل كُلٌّ يُكمِّل الآخر لإبلاغ رسالة النَّص إلى الجمهور المُتلقِّي، إلى أن ظهر من يُغيِّر وجهة النَّظر هذه، فكان «الجاحظ هو أوَّل من طرق حدود هذه القضيَّة في النَّقد العربي القديم بوصفها توجيها عامًّا للانتباه إلى محور القارئ (...) فبعـــدما كان النَّاس في عصر الجاحظ يُؤثِرون السَّماع والأخذ من الأفواه على مطالعة الأسفار، استطاع الجاحظ لفت أنظارهم، وتوجيه أفكارهم وِجهةً أخرى، فخرج بذلك من دنيا

---

1 – بشرى موسى صالح: «نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات»، ص64

2 – محمود درابسة: «التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم»، ص12

3 – المرجع نفسه: ص نفسها.

* **الجاحظ:** اسمه الكامل أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب بن فزارة الليثي الكناني البصري، ولد عام 159ه، كان من كبار أئمة الأدب في العصر العباسي، توفي عام 255ه بالبصرة.

السَّمع والسَّامعين إلى دنيا القراءة والقرَّاء، وهو في كل ما كتب وضع القارئ نــصب عينيه، وجعله منطلقا وغاية، وأظهر اهتماما به لم يكن موجودا من قبل؛ إذ إن الاهتمام كان مُنصبًّا على السَّامع، وفكرة القارئ مدينة على الخصوص للجاحظ، لا يكاد ينافسه فيها أحد»[1]، وبالتَّالي يمكن القول إنَّ "الجاحظ" هو أوَّل من طرق باب ظاهرة التَّلقِّي قديما.

ولقد تكلَّم في كتابه الموسوم "البيان والتَّبيِّين" عن بعض الأمور الَّتي ينبغي على المبدع مراعاتها أثناء كتابة نصِّه، وكانت من بين هذه الأمور الاهتمام بالمُتلقِّي/ السَّامع، إذ يقول: «ينبغي للمتكلِّم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتَّى يُقَسِّم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويُقَسِّم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»[2]، إنَّ قول الجاحظ هنا يمسُّ كل من النَّص والمبدع والمتلقِّي؛ فالنَّص لابدَّ أن يكون هادفا، والمبدع لابد أن يضع في حسبانه المستمع/ المتلقِّي، بحيث يكون النَّص متلائما مع مستوى المُتلقِّي، لأنَّ النَّص الأدبي عند الجاحظ يعتبر بيانا، فهو يرى أنَّ «البيان كل شيء كشف لك السِّتار، وهتك دون الضَّمير كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدَّليل، لأنَّ مدار الأمر والغاية الَّتي يجري إليها القائل والسَّامع إنَّما الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن ذلك المعنى فذلك هو البيان»[3]، لعلَّ معنى "النَّص يعتبر بيانا" حسب الجاحظ يتمثل في تجسيد العلاقة بين المتلقِّي ونص المبدع؛ فالمبدع/القائل يُعبِّر عن مشاعره وأحاسيسه عن طريق النَّص، ليقوم المُتلقِّي/السَّامع بالوصول إلى المعنى المستور وذلك هو البيان، وتلك هي غاية الإبداع.

2 – 2 – عبد القاهر الجرجاني* (ت 471ه):

يُعدُّ "عبد القاهر الجرجاني" علَمًا مُتميِّزا من أعلام النَّقد العربي القديم لثراء منجزه النَّقدي، إذ تجده يعتمد على الدِّقة والتَّدبُّر والاستنباط، وقد كان له حديث عن المُتلقِّي، وذلك

---

[1] – لطفي فكري محمد الجودي: «**النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا**، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص24.

[2] – بشرى موسى صالح: «**نظرية التلقي أصول... وتطبيقات**»، ص61/60.

[3] – الجاحظ: «**البيان والتبيين**»، ج1، دار الفكر للجمع، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص163.

* **عبد القاهر الجرجاني**: هو أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرَّحمان الجرجاني، ولد عام 400ه بمدينة جرجان شمال إيران، كان أمير المؤمنين في علم البيان، ومُؤسِّس البلاغة العربيَّة، توفي عام 471ه.

بتلميحه إليه باعتباره منتجا للمعنى، وقد ظهر ذلك في حديثه عن معنى المعنى، وهي فكرة تُمثِّل العلاقة بين مقصديَّة المؤلِّف/ النَّص واجتهاد القارئ، فالمعنى هو «المفهوم من ظاهر اللَّفظ، والَّذي تصل إليه بغير واسطة»[1]، فالمعنى هو ما يشير إليه اللَّفظ مباشرة، أمَّا مفهوم معنى المعنى هو «أن تعقل من اللَّفظ معنى ثمَّ يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[2]، ومن هنا يتَّضح دور القارئ عند انتقاله من المعنى المباشر إلى المعنى غير المباشر، لكن هذا الانتقال يتطلَّب اجتهاد القارئ وتوظيف كل مهاراته حتَّى يتمكَّن من ربط الدَّلالة اللُّغويَّة بالدَّلالة العقليَّة، وفي هذا السِّياق يقول عبد القاهر: «ألا ترى أنَّك لمَّا نظرت إلى قولهم: هو كثير الرَّماد، وعرفت منه أنَّهم أرادوا أنَّه كثير القِرَى والضِّيافة، لم تعرف ذلك من اللَّفظ، ولكنَّك عرفته بأن رجعت إلى نفسك فقلت: إنَّه كلام قد جاء عنهم في المدح، ولا معنى للمدح بكثرة الرَّماد، فليس إلاَّ أنَّهم أرادوا أن يَدُلُّوا بكثرة الرَّماد على أنَّه تُنصَب له القدور الكثيرة، ويطبخ فيها للقرى والضِّيافة. وذلك لأنَّه إذا كَثُر الطَّبخ في القدور كَثُر إحراق الحطب تحتها، وإذا كَثُر إحراق الحطب كَثُر الرَّماد لا محالة»[3]، يُبيِّن لنا هذا القول كيفيَّة اجتهاد القارئ للانتقال من المعنى المباشر إلى المعنى غير المباشر، وذلك بالانطلاق من الدَّلالة اللُّغويَّة مع توظيف كل من الألفاظ والعقل والمنطق للوصول إلى المعنى غير المباشر، ولا يتم ذلك إلاَّ بعد جهد جهيد من طرف القارئ.

ولقد تكلَّم "عبد القاهر الجرجاني" عن صفات **المُتلقِّي النَّاجح**، إذ يقول: «وأعلم أنَّه لا يصادف القول في هذا الباب موقعا من السَّامع ولا يجد لديه قبولا حتَّى يكون من أهل الذَّوق والمعرفة»[4] ؛ ولعلَّ ما يقصده الجرجاني هنا أنَّ المُتلقِّي لابدَّ أن يكون ذا معرفة؛ أي متسلِّحا بالخبرة القرائيَّة وذا روح نقديَّة مُتميِّزة حتَّى يستطيع قراءة النَّص والغوص في مكنوناته للوصول إلى دلالاته، وربَّما يقصد بالذَّوق هنا الرَّغبة الَّتي تُولِّد التَّفاعل والمتعة في آن واحد، ذلك لأنَّ «التَّذوُّق الأدبي في أرقى معانيه يعني قدرة الفرد على إدراك نواحي الجمال

---

1 – عبد القاهر الجرجاني: «**دلائل الإعجاز**»، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004م، ص263.

2 – المرجع نفسه: ص نفسها.

3 – المرجع نفسه: ص431.

4 – محمود درابسة: «**التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم**»، ص35.

والقبح في العمل الأدبي، ممَّا يجعله يُقبِل على قراءة أو سماع عمل ما، أو ينفر منه، وفقا لحظِّ هذا النَّص من المُقوِّمات الجماليَّة»[1] الَّتي بإمكانها التَّأثير في القارئ.

2 – 3 – حازم القرطاجنِّي* (ت 684ه):

يُعدُّ "حازم القرطاجنِّي" من النُّقاد الأوائل الَّذين ساهموا في قلب العرف السَّائد في السَّاحة النَّقديَّة القديمة، إذ كانوا يعتبرون أنَّ المبدع هو مركز العمليَّة الإبداعيَّة لكن «استطاع حازم القرطاجنِّي أن يجعل من المتلقِّي محور العمليَّة الإبداعيَّة بعد أن كان التَّركيز في بدايات النَّقد الأدبي عند العرب القدامى على المبدع أكثر من غيره»[2]، وبالإمكان القول هنا أنَّ حازم ساهم في إحداث أزمة في الأسس وتَغيُّر في المفاهيم، لأنَّه «أدرك بأنَّ قضيَّة التَّلقِّي في العمل الإبداعي هي الغاية الأساسيَّة للعمليَّة الإبداعيَّة، وهذا ما ذهب إليه النَّقد المعاصر بعد القرطاجنِّي بأكثر من سبعمائة عام، حيث أشار جاكبسون إلى عناصر العمليَّة الإبداعيَّة المتمثلة في المبدع والنَّص والمُتلقِّي»[3]، ولعلَّ هذا ما يُمكِّننا من القول بأنَّ التَّاريخ يشهد بأنَّ جذور التَّلقِّي الأولى كانت عند حازم القرطاجني، إذ جعل ظاهرة التَّلقِّي أساس حياة العمل الإبداعي، ومركز سيرورة العمليَّة الإبداعيَّة.

انطلاقا مما سبق يمكن القول إنَّ "ظاهرة التَّلقِّي" كان لها أعلام قدامى كان عندهم أصول "نظريَّة القراءة والتَّلقِّي" المعاصرة، فمنهم من تحدَّث عن تكامل أركان العمليَّة الإبداعيَّة، ومنهم من ركَّز على (المتلقِّي/القارئ) كالجاحظ باعتباره ركن هام من أركان العمليَّة الإبداعيَّة، في حين تكلَّم عبد القاهر الجرجاني عن دور القارئ في الانتقال من المعنى إلى معنى المعنى، كما تطرَّق إلى سمات المُتلقِّي النَّاجح، وهي كلها قضايا أدبيَّة تخدم بالدَّرجة الأولى جانبا هامًّا من جوانب نظريَّة القراءة والتَّلقِّي.

---

[1] – ماهر شعبان عبد الباري: «التذوق الأدبي (طبيعته، نظرياته، مقوماته، معاييره، قياسه) »، ص12.

* **حازم القرطاجني:** هو أبو الحسن حازم بن محمد بن حازم القرطاجني، ولد عام 608ه، كان شاعرا وأديبا، من أشهر قصائده "الطائية"، ومن أشهر مؤلفاته " منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، توفي عام 684ه.

[2] – محمود درابسة: «التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم»، ص78.

[3] – المرجع نفسه: ص60.

3 – أدوات التَّلقِّي في النَّقد العربي القديم:

لقد أشار النُّقاد العرب القدامى إلى ظاهرة التَّلقِّي وما تتضمَّنه من مفاهيم ومصطلحات، ولم يقتصروا على الظَّاهرة فحسب، بل تحدَّثوا أيضا عن أدوات المُتلقِّي أثناء تلقِّيه للنَّص الأدبي، ومن بينها نذكر:

3 – 1 – فعل الفهم:

لعلَّ أوَّل أداة لابدَّ للمتلقِّي أن يمتلكها هي القدرة على الفهم، فـ "فعل الفهم" يمكنه أن يتأتَّى عن طريق القراءة الواسعة، والملكة اللُّغويَّة والقدرة التَّعبيريَّة، والدُّربة والممارسة في تحليل النُّصوص الأدبيَّة، ويعدُّ "عبد القاهر الجرجاني" من النُّقاد القدامى الَّذين يرون أنَّ الفهم ضروري لقراءة النَّص الأدبي، وهو «يُلزم القارئ بأن يكون خاضعا لمقصديَّة المتكلِّم، فإنَّه يرى مع ذلك، أنَّ عمليَّة القراءة ليست سلبيَّة إلى هذا الحد، فهناك ضرورة لأن يتوفَّر القرَّاء على **ملكات فهم عالية**، لأنَّ استخدام التَّخييل في الكتابة الإبداعيَّة على الأخص، يستدعي من القارئ أن يكون ذا مَلَكَة عالية في الفهم والتَّأويل لبلوغ المقاصد العميقة وتجاوز كل ما هو في حكم المعاني السَّطحيَّة»[1]، وهو بهذا يستدعي القرَّاء الأذكياء – على حدِّ تعبير حازم القرطاجني – الَّذين هدفهم الوصول إلى المعاني العميقة، ويدعو عبد القاهر المُتلقِّي إلى استعمال التَّخييل لأنَّه يساعد على الفهم، والتَّخييل فكرة مدينة إلى النَّاقد حازم القرطاجني الَّذي يُعرِّفه بقوله: «والتَّخييل أن تتمثَّل للسَّامع مع لفظ الشَّاعر المُخيَّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيُّلها وتصوُّرها، أو تُصوِّر شيء آخر بها انفعالا من غير رويَّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[2]، وعليه يمكن القول إنَّ التَّخييل يكون مرتبطا بنفسيَّة المتلقِّي بعد قراءته للنَّص والتَّفاعل معه.

3 – 2 – نشاط التَّأويل:

لعلَّ المُتتبِّع لظاهرة التَّلقِّي يجد أنَّ جذورها متأصِّلة في النَّقد العربي القديم، بل قبله، لذلك يمكن القول إنَّ نظريَّة القراءة والتَّلقِّي ليست غربية بحتة، حيث ظلَّ التَّلقِّي مرتبطا

---

[1] – ينظر: حميد لحمداني: «**القراءة وتوليد الدلالة**، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص110.

[2] – حازم القرطاجني: «**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**»، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م، ص63.

بالتَّأويل منذ الأزل، إذ «لم يكن الاهتمام بالقراءة والتَّلقِّي فتحا حداثيًّا غربيًّا، والتَّأويل كان موجودا قبل كل المدارس النَّقديَّة، بل على العكس عُرف التَّأويل أو الممارسة التَّأويليَّة منذ عصور بالغة القدم، فقد اختلف المُؤرِّخون حول أصولها، فمنهم من يردها إلى الجهود الَّتي بذلها الأثينيُّون في العصر الكلاسيكي من أجل استخراج معنى الملاحم الهوميريَّة الَّتي أصبحت لغتها تتمنَّع عن الفهم المباشر»[1]، وعليه فالتَّلقِّي والتَّأويل موضوعهما قديما جدًّا، وكان النَّقد العربي القديم مهتمًّا بهذه القضيَّة، حيث «اشتغل التُّراث النَّقدي العربي منذ بواكيره الأولى بقضيَّة القراءة والمُتلقِّي والتَّأويل (...) وكانت مناط اهتمام القارئ والمتلقِّي للشِّعر العربي في عصره الجاهلي»[2] باعتبار الشِّعر الجاهلي كان يحتل الصَّدارة بين الأجناس الأدبيَّة، ولعل ما يدل على ذلك هو إقامة الأسواق في الجاهليَّة كسوق عكاظ مثلا من أجل إلقاء الشِّعر من طرف الشَّاعر ليسمعه المتلقِّي ويحكم عليه، لكن كان التَّلقِّي في مراحله الأولى، وقد تميَّز بالانطباعيِّة.

ولقد كان التَّأويل في القديم لا يخرج عن قصد المؤلِّف، وعلى القارئ أن يصل إلى المعنى الَّذي يريده المبدع، إذ «لم يكن مفهوم التَّأويل في البلاغة العربيَّة يعني دائما أنَّك تأخذ بالمعاني الاحتماليَّة، وإنَّما هو إزاحة المعنى الظَّاهر من أجل بلوغ المعنى الخفي الَّذي هو مقصد الشَّاعر أو الخطيب»[3]، وبالتَّالي يمكن القول إنَّ التَّأويل قديما كان مقتصرا على المعنى الَّذي يريده الشَّاعر فقط.

وقد ربط النُّقاد العرب القدامى التَّأويل بالفهم، منهم "عبد القاهر الجرجاني" الَّذي يرى أنَّ الفهم يُكمِّل التَّأويل حيث «يُعلِّق دائما التَّأويل بالفهم، لأنَّ مفهومه للتَّأويل لا يعني سوى أنَّه درجة عالية فقط من الفهم نفسه. وممَّا يدل على ذلك، أنَّه كان يميل دائما إلى وضع حد لإمكانيات التَّأويل وتعدُّديَّة المعاني للكلام الواحد»[4]، وبهذا يضع الجرجاني حدود لإمكانيات القارئ من جهة، وأفق محدود للنَّص من جهة أخرى، لأنَّه «لا يعتقد أنَّ القارئ قادر على إضافة أي شيء زائد على ما فَكَّرَ فيه المتكلِّم، كما أن استدعاء هذا الجهد من القارئ إنَّما

---

1 – لطفي فكري محمد الجودي: «**النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا** – قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص19.

2 – المرجع نفسه: ص20.

3 – حميد لحمداني: «**القراءة وتوليد الدلالة**، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص67.

4 – المرجع نفسه: ص111.

هو راجع إلى أنَّ المبدع جعل قصده مختفيا وراء ألفاظه الظَّاهرة»[1]، ويبقى القارئ مسجونا بين ألفاظ النَّص ومقصديَّة المبدع.

وقد تناول "الجرجاني" قضيَّة **"انفتاح النَّص الأدبي"**، لكن بطريقة أخرى، فإذا كان النَّقد المعاصر يُرجِع انفتاح النَّص الأدبي لاختلاف القرَّاء باختلاف خبراتهم القرائيَّة من جهة وغموض النَّص من جهة أخرى، فإنَّ الجرجاني يرى أنَّ «ما يقود إلى تعدُّديَّة التَّأويلات وتضاربها في نظره ليس هو قابليَّة الكلام لمعان مُتعدِّدة، بل هو نقصان حاصل في قدرات القرَّاء أو السَّامعين، وعدم كفاية علمهم أو أذواقهم، من ذلك أخذهم للمعاني من وجه واحد هو الوجه الظَّاهر أو عدم حصول الفهم الكافي لدلالات الألفاظ في سياقها أو سوء تقدير للـــعوامل النَّحويَّة»[2]، وعليه يمكن القول إنَّ النَّاقد عبد القاهر الجرجاني يُرشِّح السُّلطة للمبدع، ويضع تأويل القارئ في حدود وقيود، حيث أنَّه وضع دورا للقارئ لكن أبعده عن دوره الفعَّال، فهو «على الأصح يرى أنَّه يمكن للقارئ أن ينتج معيارا لقياس درجة جماليَّة النَّص لا أن يكون طرفا منتجا لهذه الجماليَّة، ذلك أنَّه بالنَّظر إلى طبيعة المصطلحات والألفاظ الَّتي استعملها الجرجاني لوصف التَّأثيرات الَّتي يُحدِثها النَّص الإبداعي في القارئ يَتبيَّن إلى أيِّ حدٍّ يكون القارئ منفعلا أكثر ممَّا هو فاعل ونذكر مثلا: الأريحيَّة، الهزَّة، الغرابة... إلخ»[3]، لعلَّ عبد القاهر يجعل القارئ في مرتبة النَّقد، وذلك بقياسه لدرجة الجماليَّة الموجودة في النَّص، كما أنَّه يراه متأثِّرا بالنَّص لا مُؤثِّرا فيه.

4 – مفاهيم التَّلقِّي في النَّقد العربي القديم والنَّقد المعاصر:

لقد ركَّز النُّقاد العرب القدامى على أركان العمليَّة الإبداعيَّة عامَّة، والمتلقِّي بصفة خاصَّة، وقد أشاروا إلى العديد من المفاهيم المتعلِّقة بالتَّلقِّي كانت من صلب مصطلحات نظريَّة القراءة والتَّلقِّي المعاصرة، لذلك «كان اهتمام النَّقد المعاصر بالعمليَّة الأدبيَّة من خلال التَّركيز على موضوع التَّلقِّي كهدف أساسي للعمليَّة الإبداعيَّة يتَّفِق إلى حدٍّ كبير مع ما جاء في النَّقد العربي القديم حول إشكاليَّة التَّلقِّي وغيرها من إشكاليَّات النَّقد الأدبي»[4]، وهناك من النُّقاد القدامى الَّذين توافقت أفكارهم مع أفكار نظريَّة القراءة والتَّلقِّي منهم «الجاحظ الَّذي

---

[1] – حميد لحمداني: «**القراءة وتوليد الدلالة**، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص 111.

[2] – المرجع نفسه: ص112/111.

[3] – المرجع نفسه: ص11.

[4] – محمود درابسة: «**التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم**»، ص58.

كان حريصا كل الحرص على توفير ما يُـمَكِّن قارئه من متابعة القراءة حتَّى الفراغ من الكتاب. والقراءة المُوحدة للكتاب هي أمر ملحّ وضروري عند الجاحظ، كما هي عند أقطاب نظريَّة التَّلقِّي، فهي المنجز النَّقدي في العصر الحديث وبخاصَّة مدرسة كونستانس»[1]، إذ نجد أنَّ الفراغات النَّصيَّة هي المُحرِّك الرَّئيس لنشاط القارئ كما يرى الجاحظ .

بالإضافة إلى توافق الأفكار بين النُّقاد العرب القدامى ونقاد مدرسة كونستانس، ليس من الغريب أن تتوافق في المصطلحات أيضا، فإذا تأمَّلنا المصطلحات الخاصَّة بأركان العمليَّة الإبداعيَّة، نجد أن حازم أشار إليها في القديم حيث «سبق حازم رومان جاكبسون في تنبهه إلى عناصر الاتِّصال اللُّغوي، وقد جعلها أربعة هي: القول والقائل والمقول فيه والمقول له، ويقابل ذلك عند جاكبسون: الرِّسالة والمرسِل والسِّياق والمرسَل إليه»[2]، ونجد أيضا مصطلح القارئ الضِّمني مفهوم تبناه إيزر، لكن عند تتبُّع جذور هذا المصطلح نجدها متوغِّلة عند النُّقاد العرب القدامى «فإذا ما أردنا التَّقريب بين المصطلحات المعاصرة وما يَشفُّ عنها من مفاهيم تقترب إلى حدٍّ ما من دلالاتها القديمة نجد أن ما طرحه العلوي من آراء وكذلك (...) الآمدي والقاضي الجرجاني يقترب من مفهوم "القارئ الضِّمني" الَّذي حدَّده منهج القراءة في النَّص»[3]، فالقارئ الضِّمني موجود في التَّلقِّي العربي القديم، حيث يظهر ذلك «مع الآمدي إذ تتجلَّى سلطة "القارئ الضِّمني" واضحة على الرَّغم ممَّا حرص عليه كتاب الموازنة من طابع حواري ينم عن تعدُّد أصوات الصَّوغ الشِّعري داخل مدوَّنة الشِّعر المحدث»[4]، فمفهوم القارئ الضِّمني كان موجودا منذ ظهور النَّص مكتوبا والقارئ ونشاط القراءة، وهناك أسباب قرائيَّة أدَّت إلى ظهوره لذلك «بدا نقد القرن الرَّابع الهجري محكوما بسلطة هذا القارئ – القارئ الضِّمني – نتيجة لتراجع مكانة "المتلقِّي الصَّريح" لتَحوُّل طابع العصر من الشَّفاهيَّة إلى الكتابيَّة»[5] هذا من جهة، ومن جهة أخرى ظهور القارئ الضِّمني كنوع من أنواع القرَّاء باختلاف أسمائهم وأدوارهم ومستوياتهم، وهذا ما

---

[1] – لطفي فكري محمد الجودي: «**النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا**، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص25.

[2] – ينظر: عبد الله الغذامي: «**الخطيئة والتكفير** من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ط4، 1998م، ص15.

[3] – بشرى موسى صالح: «**نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات**»، ص68.

[4] – المرجع نفسه: ص نفسها.

[5] – المرجع نفسه: ص نفسها.

يُبيِّن أنَّ ظاهرة تباين القرَّاء هي وليدة النَّقد العربي القديم، حيث نجد ذلك عند الآمدي الَّذي بَيَّنَ «حرصه على التَّمييز بين أنماط القرَّاء وإقصاء دور القارئ الاعتيادي، والاقتراب على نحو نسبي من طبيعة القارئ الأنموذجي الَّذي وجد الآمدي أنَّه القادر على تشقيق بُنَى النَّص الشِّعري للوصول إلى بنيته العميقة أو معنى المعنى، فوجد أنَّ هذا الأمر لا يتحقَّق إلاَّ لدى القارئ الخبير "النَّاقد" الَّذي يصطنع التَّأويل للوصول إلى الدَّلالات»[1]، فمن خلال هذا القول يتَّضح أنَّ الآمدي ربط التَّلقِّي بالتَّأويل للوصول إلى معنى النَّص.

وفكرة تباين القرَّاء تكلَّم عنها الجرجاني أيضا، فهو يُقسِّم القرَّاء إلى قسمين: قُرَّاء بسطاء وقُرَّاء أذكياء، إذ «يخفِّف من وطأة تحجيم دور القارئ عندما يُميِّز بين القرَّاء البسطاء الَّذين لا يفهمون من النُّصوص إلاَّ المقاصد الظَّاهرة، والقرَّاء الأذكياء الَّذين يغوصون في الأعماق لالتقاط المعاني العميقة الموجودة هي بدورها سلفا في النُّصوص»[2]، ولعلَّ هذا ما يحيلنا إلى المعنى ومعنى المعنى من جهة، وأنَّ القرَّاء أنواع تختلف مستوياتهم وكفاءاتهم وقراءاتهم من جهة أخرى، وهي أفكار تصبُّ في ظاهرة الانفتاح للنَّص الأدبي الَّذي هي محطَّ جدال كبير في النَّقد المعاصر.

استنادا إلى ما تمَّ تقديمه حول توافق مصطلحات ظاهرة التَّلقّي قديما والمصطلحات المنسوبة إلى نظريَّة القراءة والتَّلقِّي المعاصرة يمكن القول إنَّ النَّقد العربي القديم احتوى على مفاهيم كانت من المفاهيم المركزيَّة لنظريَّة القراءة والتَّلقِّي منها تكامل أركان العمليَّة الإبداعيَّة الَّتي نبَّه إليها حازم القرطاجنِّي، والفراغات النَّصيَّة الَّتي أشار إليها الجاحظ، والقارئ الضِّمني الَّذي كان من اهتمامات الآمدي، وفكرة تباين القرَّاء الَّتي تكلَّم عنها كل من الآمدي والجرجاني.

انطلاقا ممَّا تمَّ تقديمه حول "نظريَّة القراءة والتَّلقِّي" في هذا المدخل يمكن القول أنَّ هذه النَّظريَّة لم تنشأ من العدم، بل تأسَّست عندما حدثت أزمة في الأسس وتَغيُّر في المفاهيم، وقد كانت لها "مرجعيَّة فلسفيَّة" تمثَّلت في "الفلسفة الظَّاهراتيَّة"، و"مرجعيَّة نقديَّة" تمثَّلت في "مدرسة كونستانس الألمانيَّة" بريادة المُنظِّرين "هانس روبرت ياوس" و "فولفغانغ إيزر" وكان لكلِّ واحد منهما اجتهاده الخاص من أجل تأسيسها، حيث تبنَّى كل واحد مصطلحات ساهمت في إرساء قواعد النَّظريَّة؛ فمن مصطلحات ياوس: أفق

---

[1] – بشرى موسى صالح: «نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات»، ص69.

[2] – حميد لحمداني: «القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص105.

التَّوقُّعات، المسافة الجماليَّة، اندماج الآفاق، خيبة أفـــــق الانتظار، المـــــنعطف التَّاريـــخي، ومن مصطلحات إيزر: الفراغات النَّصيَّة، القارئ الضِّمني، وجهة النَّظر الجوَّالة، الاستراتيجيَّات النَّصيَّة، كما كان له الحديث في بعض القضايا المتعلِّقة بمرحلة القراءة وما يحدث بين النَّص والقارئ مثل التَّفاعل بين النَّص والقارئ، والتَّكامل بين التَّواصل والتَّفاعل.

وقد كان لظاهرة التَّلَقِّي جذور في النَّقد العربي القديم، حيث كانت من اهتمامات النُّقاد القدامى منهم "الجاحظ" و"حازم القرطاجنِّي" و"عبد القاهر الجرجاني"؛ إذ نجد أنَّ كل واحد من هؤلاء اهتم بالحديث عن أركان العملية الإبداعية، فالجاحظ كان أوَّل ناقد طرق باب ظاهرة التَّلَقِّي حيث ركَّز على أهم ركن و هو "القارئ"، وتبعه في ذلك حازم القرطاجني الَّذي جعل القارئ محور العمليَّة الإبداعيَّة، أمَّا عبد القاهر الجرجاني فكان حديثه حول دور القارئ في عمـــــليَّة التَّلَقِّي وانتقاله مـــن "المعنى" إلى "معنى المعنى"، كما تحدَّث عن سمات المتلقِّي النَّاجح، لذلك نجد أنَّ بعض المصطلحات المعاصرة لنظريَّة القراءة والتَّلَقِّي توافق مصطلحات ظاهرة التَّلَقِّي في النَّقد العربي القديم.

من خلال الاهتمام الَّذي أبدته نظريَّة القراءة والتَّلَقِّي للقارئ، انتقل هذا الأخير من قارئ مستهلك إلى **قارئ منتج** يتحمَّل مسؤوليَّة **القراءة المُنتِجَة**، فما المقصود بالقراءة المنتجة؟ وما هي مراحلها؟ ولعلَّ هذا ما سنجيب عنه من خلال الفصل الأوَّل من هذه الأطروحة.

الفصل الأوَّل:

النَّص الأدبي بين أدوات التَّلقِّي وفضاء التَّأويل.

توطئة

أوَّلا – مرحلة ما قبل القراءة والتَّلَقِّي.

1 – القارئ.

2 – فعل القراءة.

ثانيا – مرحلة التَّلَقِّي والإبداع.

1 – التَّلَقِّي وتَّأويل النَّص.

2 – فعل الفهم ونشاط التأويل.

3 – اللّغة.

ثالثا – النَّص وتَشَكُّل المعنى.

1 – قيمة النَّص بين بِنْيَتِه ومهارة متلقّيه.

2 – من القراءة إلى الكتابة.

3 – مُهمَّة القارئ.

4 – جدل القراءة بين النَّص والقارئ.

توطئة:

تُشكِّل أركان الـــعمليَّة الإبـــداعيَّة "**المؤلِّف، النَّص، القارئ**" علاقة **تـــكامل** فيما بينها؛ فالمؤلِّف يُنتِج النَّص ليقرأه القارئ، ولعلَّ غياب أحد الأركان يُعرقل الاتِّصال والتَّواصل على مستوى السَّاحة الأدبيَّة والنَّقديَّة، ومنذ ظهور نظريَّة القراءة والتَّلقِّي أصبح القارئ يحمل لقب "**المبدع الثَّاني**" للنَّص بعد المبدع الأوَّل، لكن عمليَّة الإبداع هذه تستدعي بعض المهارات على القارئ أن يمتلكها للقيام بها، وتُسمَّى عمليَّة الإبداع الَّتي يقوم بها القارئ على الصَّعيد الأدبي والنَّقدي بـــ "**القراءة المُنتِجَة**"*.

تعتمد القراءة المُنتِجَة على **مرحلتين** أساسيتين لإنتاج النَّص الثَّاني؛ تتمثَّل **الأولى** في مرحلة **ما قبل القراءة والتَّلقِّي**، ومن أهم مفاهيم هذه المرحلة **القارئ وفعل القراءة**، حيث يقوم القارئ بتكوين مكتسبات وخبرة قرائيَّة على مختلف الأصعدة (الأدبي، السِّياسي، الاجتماعي...)، كما يمتلك من خلال هذه القراءة القدرة على التَّحليل والشَّرح والتَّفسير وكذلك التَّأويل، أمَّا الـــمرحلة **الثَّانية** الَّتي تتـــمثَّل في مرحلة **التَّلقِّي والإبداع** فهي أهم مرحلة، وفيها يحدث **اللِّقاء** بين النَّص والقارئ ويَتِمُّ تفاعل القارئ مع النَّص من خلال توظيف الفهم، التَّأويل، أفق التَّوقُّع، كسر أفق التَّوقُّع، المسافة الجماليَّة، وجهة النَّظر الجوَّالة وغيرها، فهي كلّها عبارة عن خطوات إجرائيَّة يباشر بها القارئ النَّص أثناء عمليَّة التَّلقِّي لإنجاز القراءة المُنْتِجَة.

أوَّلا – مرحلة ما قبل القراءة والتَّلقِّي:

إنَّ النَّص المُنتَج من قِبَل القارئ يحمل **بصمته** ويُعبِّر عن وجهة نظره، ذلك لأنَّه اعتمد على تفكيكه وإعادة ترتيبه كما تُملِي عليه إرادته من جهة، وكما تُملِي عليه الخبرة القرائيَّة بالنَّظر إلى سياقه من جهة أخرى، لذلك نجد أنَّ لكلِّ قارئ وجهة نظر اتِّجاه النَّص محل الدِّراسة، ولكلِّ قارئ خبرة قرائيَّة وطريقة معيَّنة في فهم وشرح وتحليل وتأويل

* **القراءة المُنْتِجَة/ الإنتاجية:** هي القـــراءة «الَّتي ترفض كل انـــقياد للنَّص وصـــاحبه، وهي تـــعيد ترتيب النَّص، بإرادة مدركة نحو أفق التَّأويل»، ينظر: نواري سعودي أبو زيد: «**جدلية الحركة والسكون**، نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى في الـــخطاب الشعري عند نـــزار قباني، الغاصبون أنموذجا»، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، العلمة (الجزائر)، ط1، 2009م، ص31.

النَّص، وعليه يمكن القول إنَّ القراءة المنتجة تتطلَّب مرحلة ما قبل القراءة والتَّلقِّي الَّتي تستدعي كل من القارئ وفعل القراءة.

1 – القارئ:

إذا أردنا التَّحدث عن تلقِّي النَّص الأدبي لابدَّ من لفت الانتباه إلى القارئ الَّذي يُعدُّ المُحرِّك الرَّئيس لعمليَّة التَّلَقِّي، «فهو واحد من العناصر القارَّة في جوهر العمليَّة الأدبيَّة على نحو مطلق لا يختص به التَّصور النَّقدي الحديث»[1]، بل اهتم به النَّقد العربي القديم أيضا، وقد كان معروفا بمصطلح **السَّامع**، ونظرا للمَكانَة الَّتي اكتسبها القارئ عند ظهور نظريَّة القراءة والتَّلقِّي، الَّتي اعتبرته الرُّكن الأساسي من أركان العمليَّة الإبداعيَّة، كما أعطته السُّلطة في إنتاج النَّص وضمان حياته واستمراريَّته؛ ذلك لأنَّ المبدع يُرَكِّب نصَّه من كلمات وجمل وتبقى حبرا على ورق حـــتَّى يأتي القـــارئ بمعناه ليدخله فـــي دائرة الحياة، «فالمبدع سواء أكان شاعرا أو فنَّانا أو رسَّاما فإنَّه ينقل تجربة، ولا يمكن لهذه التَّجربة أن تعيش وتحيا وتستمر دون أن يكون لها مستقبل أو متلق، فالنَّص الإبداعي لا يمكن أن تكتمل فاعليَّته إلاَّ بحضور المتلقِّي»[2]، لذلك تَمَكَّنَ هذا الأخير من امتلاك السُّلطة المركزيَّة في إعطاء معنى النَّص، «فالقارئ لم يعد مستهلكا، ولم يعد النَّص هو الَّذي يمارس السُّلطة على القارئ، وإنَّما يقوم القارئ هو الآخر بممارسة سلطته على النَّص حتَّى يستطيع أن يدخل عالمه، ويشارك في إكمال ما هو غائب فيه»[3]، ولعلَّ القارئ الَّذي نقصده هنا هو القارئ المُتلقِّي؛ أي القارئ النَّاقد المُنتِج الَّذي يسعى دائما إلى قراءة النَّص الأدبي من أجل إنتاج نصٍّ آخر، «فالقارئ هو المُتلقِّي للعمل الأدبي»[4]، لذلك يمكن القول إنَّ القارئ هو مُتلقِّي النَّص الأدبي من أجل إعطاء الجديد، فإذا نظرنا إلى «المُتلقِّي وفقا للنَّظريَّة الحديثة في التَّلقِّي نجده قارئ نشط، يرى في النَّص ما لا يراه الآخرون، ويسمع ويلمس من النَّص ما يصعب عن الآخرين ذلك»[5]، ولعلَّ هذا ما يُميِّز بين القرَّاء المُتلقِّين للنَّص الأدبي، لأنَّ كل قارئ مُتلقِّي في عمليَّة التَّلقِّي هذه يحاول تقديم الجديد، لذلك «مُنِح

---

1 – بشرى موسى صالح: «نظرية التلقي أصول... وتطبيقات»، ص58.

2 – محمود درابسة: «التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم»، ص53.

3 – لطفي فكري محمد الجودي: «النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص33.

4 – محمود درابسة: «التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم»، ص54.

5 – ماهر شعبان عبد الباري: «التذوق الأدبي (طبيعته – نظرياته – مقوماته – معاييره – قياسه) »، ص193.

للقارئ دورا أساسيًّا وفاعلا في عمليَّة القراءة، لم يعد القارئ مرسلا إليه فقط، وإنَّما أصبح مُتلقِّيا قادرا على الدُّخول أو العبور إلى النَّص والاندماج فيه»[1]، من أجل إنتاج النَّص الثَّاني، ويكون النَّص الأدبي عادة بين أيدي «المُتلقِّي الَّذي هو مُستقبِل العمل الأدبي وقارئه، فقد يكون هذا المُستقبِل أو القارئ فردا واحدا، وقد يكون عدَّة أفراد أو جماعة تقرأ هذا العمل أو تستمع له، فالمتلقِّي طرف أساسي من أطراف منظومة الاتِّصال الأدبي، ولعلَّنا لا نَبْعد عن الصَّواب إذا قلنا: إنَّه هو الغاية الأساسيَّة من هذه العمليَّة، ذلك لأنَّ المبدع عندما يُنتِج أدبا لا يُنتِجه لنفسه، وإنَّما يُنتِجه لغيره، وإلاَّ لو كان يكتبه لنفسه لما احتاج إلى نشر هذا العمل، بل نرى المبدع دائما يبادر لنشر هذا الدِّيوان من الشِّعر، وهذه المقالات أو هذه القصص لا لشيء إلاَّ لأنَّه قد كتبه لآخر يقرأه»[2]، لذلك نرى أنَّ للقارئ المُتلقِّي منزلة عالية بالمقارنة بين النَّص والمُؤلِّف لأنَّه أصبح مؤلِّف ثان بعد المُؤلِّف الأوَّل، بل أصبح القارئ النَّاقد «الَّذي لا يكتفي بقراءة النَّص، ولكنَّه أيضا يقرأ كيفيَّة الإطلال على قراءاته الممكنة في لحظة تاريخيَّة معيَّنة»[3]، وهي فرصة للاطِّلاع وتوسيع الخبرة القرائيَّة لدى القارئ حول النَّص المراد قراءته.

1 – 1 – تقسيمات القارئ:

لقد أصبح للقارئ مهمَّة إنتاج المعنى من خلال تركيب نصِّه الجديد «ذلك أنَّ المبدع أثناء عمليَّة الإنتاج يضع مجموعة من القرَّاء المفترضين، حيث يَتخيَّل مشاعرهم وأفكارهم وأعمارهم من أجل تحقيق الاتِّصال، فالقارئ يمكن أن يكون فردا فذًّا قائما بذاته المُتفرِّدة، أو عضوا من جماعة بشريَّة معروفة، أو كصورة كامنة من النَّص يُنشِئُها بوجوده»[4]، لكن رغم المكانة الَّتي احتلَّها القارئ بين أركان العمليَّة الإبداعيَّة في أحضان نظريَّة القراءة والتَّلقِّي إلاَّ أنَّ تقسيماته بقيت محلَّ جدل ونقاش بين النُّقاد والباحثين، فبعد

---

1 – لطفي فكري محمد الجودي: «**النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا**، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص33.

2 – ماهر شعبان عبد الباري: «**التذوق الأدبي** (طبيعته – نظرياته – مقوماته – معاييره – قياسه) »، ص183.

3 – حميد لحمداني: «**القراءة وتوليد الدلالة**، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص116.

4 – ينظر: حسن مصطفى سحلول: «**نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها**، دراسة»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000م، ص22.

أن «ميَّز إيزر قارئه الضِّمني»[1] الَّذي يُنسَب إليه بلا منازع في تاريخ الأدب، ظهرت تسميات متعدِّدة «لقرَّاء آخرين حدَّدتهم القراءات البنيويَّة والأسلوبيَّة الَّتي سبقته كالقارئ المثالي، والقارئ المعاصر، والقارئ الجامع، والقارئ المخبر، والقارئ المستهدف وغيرهم»[2]، ولكل قارئ سمات تُميِّزه عن قارئ آخر، وسنحاول الإشارة إلى البعض منهم.

1 – 1 – 1 – القارئ الحقيقي (الفعلي) (lecteur réel):

تَحدَّث إيزر على أنواع القرَّاء في مُؤلَّفه (فعل القراءة)، وقد كان القارئ الحقيقي من ضمنهم، وهو يرى أنَّ «هذا النَّوع من القرَّاء يُستَحْضَر في دراسات تاريخ التَّجاوبات، بحيث تكون الأحكام الصَّادرة عن العمل الأدبي تعكس صورة الجمهور الثَّقافيَّة والاجتماعيَّة، وينتمي القارئ الحقيقي إلى حِقَب تاريخيَّة مختلفة، وتعتمد إعادة تركيب هذا النَّوع من القرَّاء على بقاء وثائق تلك الحِقَب»[3]، فمن خلال هذا القول يمكن أن نصنِّف هذا النَّوع من القرَّاء إلى فصيلة النُّقاد الَّذين حاولوا ترجمة قضايا المجتمع في نتاج أدبي يمكن استمراريَّته عبر حقب زمنيَّة مختلفة، وهذا النَّوع من القرَّاء «يُعرَف من خلال آثاره القرائيَّة المُوثَّقة، ويمكن توضيحه أكثر من خلال التَّواصل اللُّغوي ممثَّلا في المُستَقبِل أو المرسَل إليه الَّذي ترتبط قراءته بزمن مُحدَّد، ومكان مُحدَّد، وتُوَثَّق في مُؤلَّف معيَّن، ويتجسَّد هذا النَّوع في النُّقاد الَّذين أسَّسوا نصوصا نقديَّة عبر التَّاريخ»[4]، فالقارئ الحقيقي هو ذلك القارئ الَّذي كان كاتبا وناقدا لأحداث فترة زمنيَّة معيَّنة، ثمَّ أصبح نتاجه يتناقل عبر القرَّاء في فترات زمنيَّة متعاقبة.

1 – 1 – 2 – القارئ المعاصر(lecteur contemporain):

يرى إيزر أنَّ مصطلح **القارئ المعاصر** جامع للعديد من القرَّاء، فـ «هناك ثلاثة نماذج من القرَّاء المعاصرين؛ أحدهم حقيقي وتاريخي مستخلص من الوثائق الموجودة، والنَّموذجان الآخران افراضيان: الأوَّل؛ مركب من المعرفة الاجتماعيَّة

---

1 – بشرى موسى صالح: «**نظرية التلقي أصول... وتطبيقات**»، ص51.

2 – المرجع نفسه: ص نفسها.

3 – ينظر: فولفغانغ إيزر: «**فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)** »، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية ص21.

4 – ينظر: حسن مصطفى سحلول: «**نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، دراسة**»، ص28/27.

والتَّاريخيَّة للفترة المعنيَّة والثَّاني مُستْنبَط من دور القارئ المرسوم في النَّص»[1]، إنَّ ما نلاحظه هنا أنَّ القارئ المعاصر قارئ ثان بعد القارئ الحقيقي، بل هو جزء منه، بالإضافة إلى القارئين الآخرين اللَّذان هما عبارة عن المادَّة العلميَّة المُوثَّقة، ومهارة القارئ حول تفعيلها، كما يتَّسِم بالرُّوح النَّقديَّة والانتقائيَّة حول قراءات سابقة، لأنَّ «مفهومه يميل إلى مجموعة الأحكام الصَّادرة عن عمل أدبي ما من طرف المُتلقِّين المبنيَّة على مجموعة من القيم الاجتماعيَّة والأدبيَّة والمعايير الَّتي تُنْشئها هذه الأحكام، وبالتَّالي فمفهوم القارئ المعاصر يضعنا ضمن اهتمامات تاريخ التَّلقِّي»[2]، إنَّه بمثابة همزة وصل بين مختلف القراءات والقرَّاء عبر الحِقَب الزَّمنيَّة المختلفة.

1 – 1 – 3 – القارئ المثالي (النَّموذجي) (lecteur idéal):

إنَّ القارئ بصفة عامَّة قبل أن يُقبِل على قراءة نصٍّ ما لابدَّ له من زاد في جميع المجالات منها اللُّغة، الأدب، التَّاريخ، الدِّين وغيرها، ولعلَّ **القارئ المثالي** من بين القرَّاء الَّذين اتَّسموا بهذه السِّمات، إذ «يُقصَد به القارئ المُثقَّف المُتَسلِّح بالأدوات المعرفيَّة والمنهجيَّة الَّتي تُمكِّنه من فكِّ شفرات النَّص، وبالتَّالي تحقيق التَّواصل الأدبي، وينبغي لهذا القارئ أن يكون له **سَنَن*** مطابق لسَنَن المُؤلِّف، وهناك فكرة قائلة بأنَّ المُؤلِّف ذاته قد يكون هو القارئ المثالي نفسه»[3]، وتبقى فكرة القارئ المثالي محلَّ جدل ونقاش بين الباحثين والنُّقاد، حيث يرى بعض النُّقاد أنَّ القارئ المثالي «هو قارئ مُتميِّز، وتتجلَّى مثاليته في قدرته على فهم النَّص على أكمل وجه، لذا ينبغي عليه أن تكون له سنن مطابقة لسنن المؤلِّف، فالقارئ المثالي هو من يشارك المُؤلِّف مقاصده الَّتي وضعها في النَّص، حيث تكون أوَّل قراءة له مطابقة لقصديَّة المُؤلِّف، وهذا ما يجعله مستحيل التَّحقُّق إلاَّ إذا كان المُؤلِّف نـــفسه»[4]، فمن خلال هذا القول يمكن أن نُسلِّم بأنَّ القارئ المثالي هو المُؤلِّف

---

[1] – فولفغانغ إيزر: «**فعل القراءة** نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) »، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، ص22.

[2] – ينظر: عبد الكريم شرفي: «**من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**»، ص186.

* **السَّنَن:** الطَّريقة والمثال. يقال: بنو بيوتهم على سَنَن واحد. **السَّنن من الطَّريق:** نَهْجُهُ وجْهَتُهُ. ينظر: «**المعاني**، لكل رسم معنى»، (قاموس إلكتروني).

[3] – ينظر: فولفغانغ إيزر: «**فعل القراءة** نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) »، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، ص23.

[4] – ينظر: عبد الكريم شرفي: «**من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**»، ص186.

نفسه، وهناك من يرى أنَّ القارئ المثالي لا وجود له، ومن أصحاب هذا الرأي إيزر الَّذي يرى أنَّ «القارئ المثالي كائن تخييلي خالص لا أساس له في الواقع، وبوصفه كائنا تخييليا يستطـــيع سد الثَّغرات الَّتي تظهر باستمرار في أي تـــحليل للتَّأثيرات والتَّجاوبات الأدبـــيَّة، ويمكن إعطاؤه صفات مُتنوِّعة تبعا لنوعيَّة المُشكل الَّذي سيُستَدْعى للمساعدة في حله»[1]، وعليه يمكن القول إنَّ هذا القارئ له أوجه مُتعدِّدة ومُتنوِّعة تبقى تابعة إلى القارئ الفعلي (الحقيقي).

وفي المقابل هناك من يرى أنَّ القارئ المثالي هو ذلك القارئ الَّذي يمتلك إمكانيَّات قرائيَّة مُتميِّزة تسانده في عمليَّة التَّخييل، وتساعده على تفكيك النَّص لإعادة إنتاجه من جديد، وتَمَكُّنه من تلبيس النَّص دلالات لا تخرج عن سياقه، «فالقارئ المثالي إذن هو القارئ الَّذي يمتلك قدرات خياليَّة تُمَكِّنُه من تسيير حركيَّة النَّص باحثا عن بنائه ومركز القِوَى فيه، ومن ثَمَّ يمكنه إضفاء الدَّلالات الَّتي يراها توافق النَّص وكذا ملء الفراغات الجدليَّة فيه بحسب الإشكاليَّة المطروحة مستجيبا بذلك لنداء النَّص والإشارات الجماليَّة الَّتي يثيرها بداخله»[2]، ولا يَتحقَّق ذلك إلاَّ بالاتِّصال والتَّواصل والتَّفاعل مع النَّص من طرف القارئ.

1 – 1 – 4 – القارئ الأعلى (lecteur suprême):

يُنسَب القارئ الأعلى إلى النَّاقد ميشال ريفاتير (Michal Riffaterre)، ولعلَّ اسمه مأخوذ من رتبتـــه بين القـــرَّاء، لأنَّه «مصطلح جمـــعي لقرَّاء متباينين، لهم كفاءات مختلفة، فهو مثل أداة استطلاع تستعمل لاكتشاف كثافة المعنى الكامن في النَّص، كما يقوم هذا القارئ بتحديد التَّعارضات التَّناصيَّة وأساليب الانزياح الَّتي ينحرف بها النَّص عن ما هو مألوف، ولا يعتمد نهائيًّا على القرب أو البعد التَّاريخي للمجموعة في ارتباطها مع النَّص الَّذي هو قيد الدِّراسة»[3]، لكن الشَّيء المُلفِت للانتباه أنَّ ما يصل إليه القارئ الأعلى هو مُجرَّد نقد وتقييم للقرَّاء الأكفَّاء، كما نشير أيضا إلى أنَّ عامل الزَّمن مهم جدًّا في قراءة

---

[1] – فولفغانغ إيزر: «**فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)** »، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، ص23.

[2] – مليكة دحامنية: «**هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر**»، ص111.

[3] – ينظر: فولفغانغ إيزر: «**فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)** »، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، ص25/24.

النَّص، لأنَّ هـناك قراءات مـتعدِّدة للنَّص، والـقراءة الأولى ليست كالقراءة الثَّانية والثَّالثة، وعليه يمكن القول إنَّ مهمَّة القارئ الأعلى تتمحور حول التَّوجيه وانتقاء القراءات الَّتي تخدم النَّص المدروس.

1 – 1 – 5 – القارئ المُخبِر (المُطَّلِع) (lecteur informé):

اشتهر القارئ المُخبِر عند النَّاقد ستانيلي فيش (Stanley Fich)، ويرى إيزر أنَّ هذا القارئ «هو الشَّخص الَّذي يكون متكلِّما كفئًا باللُّغة الَّتي يُبنَى بها النَّص، ويكون مُتمكِّنا من المعرفة الدَّلاليَّة كتلك الَّتي يستحضرها المستمع النَّاضج عند مهمَّة الفهم، وهذه الكفاءة تتطلَّب الـمعرفة أو الـخبرة في عدَّة مـجالات؛ كاللَّهجة والمعرفة المعجميَّة والأدبيَّة...»[1]، وهي صفات مطلوبة من جميع القرَّاء بما فيهم القارئ المُخبِر الَّذي لابدَّ أن «يكون على قدر كاف من الخبرة، سواء كانت الخبرة المنتجة، أو الخبرة المفهِمَة، كما أنَّ تحليل القراءة يتطلَّب ثلاثة أطراف هي: النَّص، القارئ، وشروط التَّفاعل بينهما»[2]، وعلى رأسها الفهم للنَّص، ثمَّ توظيف الخبرة القرائيَّة بالدَّمج مع هذا الفهم للوصول إلى معنى النَّص، وبهذا نكون قد وصلنا إلى أنَّ القارئ المُخبِر «ليس شيئا مجرَّدا، ولا قارئا حقيقيًّا حيًّا، لكنه هجين؛ أي أنَّه قارئ حقيقي (أنا) الَّذي يعمل كل ما في استطاعته ليجعل نفسه مُخْبَرا»[3]، ولعلَّ مصطلحه الثَّاني (المُطَّلِع) يُعزِّز كثيرا مهمَّته اتِّجاه النَّص المقروء، ووجه المقارنة بينه وبين القارئ الأعلى يكمن في أنَّ القارئ المُخْبِر مُنتج، بينما القارئ الأعلى ناقد ومُوَجِّه.

1 – 1 – 6 – القارئ المقصود (lecteur vise):

اشتهر هذا القارئ عند النَّاقد إرفين فولف (Arvin Foulefe)، حيث حاول من خلاله إعادة بناء فكرة القارئ الَّذي يقصده المؤلِّف، ويمكن أن يتَّخذ هذا الأخير أشكالا مختلفة حسب النَّص المدروس، فالقارئ المقصود «باعتباره قاطنا تخييليًّا في النَّص لا يمكن أن

---

[1] – ينظر: فولفغانغ إيزر: «**فعل القراءة** نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) »، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، ص25/26.

[2] – ينظر: عبد الكريم شرفي: «**من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**»، ص186.

[3] – فولفغانغ إيزر: «**فعل القراءة** نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) »، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، ص26.

يُجسِّد فحسب مفاهيم وتقاليد الجمهور المعاصر، بل أيضا رغبة المُؤلِّف سواء الارتباط بهذه المفاهيم أو الاشتغال عليها، أحيانا يضعها فقط، وأحيانا يعمل وفقها»[1]، وعليه يمكن القول إنَّ القارئ المقصود له وجهين؛ أحدهما يتمثَّل في تَخيُّل المؤلِّف له، أمَّا الثَّاني فيتمثَّل في الجمهور الَّذي رغب المُؤلِّف في مخاطبته، وبعبارة أخرى «يمكن أن يتَّخذ هذا القارئ أشكالا عدَّة باعتباره مَتَخَيَّلا من طرف المؤلِّف، كما يمكنه أن يُجسِّد كل القرَّاء سواء الموجودين في ذهن المُؤلِّف، أو في أذهان الجمهور المُتلقِّي، ويربطه فولف بالتَّاريخ الاجتماعي لهذا العصر، وبالتَّالي يستطيع من خلاله تحديد المُتلقِّي الَّذي أراد المُؤلِّف مخاطبته، ونشير إلى أنَّ هذا القارئ مثله مثل أي بنية نصيَّة (الشَّخصيَّات، الأحداث، العقدة...) كونه يصنعه المُؤلِّف ويقصده؛ ولأنَّه يبنى حسب تَصوُّرات، فهو لا يسمح لنا بفهم طبيعة التَّأثير على جمهور القرَّاء، كما أنَّه لا يُبيِّن كيفيَّة استقبال النَّص من طرف القارئ الفعلي، وكيفيَّة بنائه للمعنى، وهذا يعني أنَّ القارئ المُتخيَّل شيء، وعمليَّة بناء المعنـــى شيئا آخـــر، فالأوَّل بُـــعْد نصِّي، والثَّاني عمليَّة تنسيق وتداخل بين أبعاد النَّص»[2]، لذلك يمكن القول إنَّ هذا القارئ المقصود لا يمكن أن يُقيَّم إلاَّ من طرف المُؤلِّف «فهو القارئ الَّذي كان في ذهن المُؤلِّف وهو ينجز عمله، وهو قارئ يصفه إرفين قلق أحيانا، وبأنَّه خيالي أو ملائم أو نموذجي أو مثالي أو محايث»[3]، لذلك يمكن القول إنَّ القارئ المقصود يتَّخذ العديد من الأوجه، لكن الشَّيء الَّذي يُميِّزه عن بقيَّة القرَّاء هو أنَّه موجود في ذهن المُؤلِّف وهو يبدع في نصِّه، أمَّا إنتاج نص ثان انطلاقا من النَّص الأوَّل فهو في معظم الحالات من مهمَّة القارئ الفعلي.

1 – 1 – 7 – القارئ الافتراضي (المُجرَّد) (lecteur virtuel):

يُنسَب **القارئ الافتراضي** إلى النَّاقد الفرنسي جاب لينتفلت (Jap Lintvelt)، «وهو القارئ الَّذي ينتمي إلى العمل الأدبي لكن دون أن يُعبِّر عن نفسه مباشرة، وهذا النَّوع يمكن أن تُسقَط عليه كل الاحتمالات القرائيَّة للنَّص الواحد، يتميَّز بأنَّه غير حقيقي وغير خاضع لثنائيَّة الزَّمان والمكان، ومن خلال تَعدُّديَّته فقد يكون مستواه بسيطا، وقد يكون

---

[1] – فولفغانغ إيزر: «**فعل القراءة** نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) »، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، ص28.

[2] – ينظر: عبد الكريم شرفي: «**من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**»، ص188.

[3] – روبرت هولب: «**نظرية التلقي**، مقدمة نقدية»، تر: عز الدين إسماعيل، ص21.

رفيعا، وعلى القارئ الحقيقي أن يتفاعل مع ما اقترحه القارئ المجرَّد للوصول إلى فهم غموض النَّص»[1]، ويبقى القارئ الحقيقي بدوره هو القارئ الأساسي الواضح المتمثِّل في إنتاج النَّص الثَّاني بالرَّغم من حضور قارئ آخر.

1 – 1 – 8 – القارئ الصُّوفي (lecteur soufi):

يتباين المؤلِّفون من خلال كتاباتهم الَّتي تختلف بين شعريَّة ونثريَّة، كما تتشعَّب توجُّهاتهم حسب أذواقهم ورغباتهم في الكتابة، وللكتابة مجالات متعدِّدة ومتنوِّعة (السِّياسيَّة، النِّسويَّة، الصُّوفيَّة...)، ولعلَّ الكتابة الصُّوفيَّة من الكتابات الَّتي تشترط قارئا صوفيًّا، ذلك لأنَّ الكتابة الصُّوفيَّة تتضمَّن العديد من المصطلحات والألفاظ والرُّموز والمعاني لا يفهمها القارئ إلاَّ بعد تكوين رصيد أدبي صوفي يُمَكِّنه من فهمها، ثمَّ بعد ذلك يمكن الــدُّخول إلى عالم النَّص الــصُّوفي، وبواسطة هذا الرَّصيد يحاول فك مغاليق النَّص، فالنَّص الصُّوفي نص مختلف، له رؤيا ليس من السَّهل إدراكها، ولعلَّ ذلك يرجع إلى بنائها على أساس المقولة **"كلَّما اتَّسعت الرُّؤيا قلَّت العبارة"**، لذلك يمكن القول إنَّ النَّص الصُّوفي يستدعي قارئا له رؤيا واسعة، بارع في التَّأويل، جريء في تقرير المعنى المحتمل للنَّص المراد دراسته وكشف معناه.

من خلال ما سبق يمكن القول إنَّ القرَّاء أنواع، وكل نوع قد يضمن حياة النَّص واستمراريَّته، وقد يكون دافعا لقتله؛ فـــ**القارئ الحقيقي (الفعلي)** مُشخَّص حقيقة، ويتجسَّد بصورة واضحة في شخصيَّة النَّاقد الَّذي من مهمَّته تطوير الأدب والنَّقد، كما هو جزء ضروري ومُكوِّن أساسي مع بعض أنواع القرَّاء كالقارئ المعاصر والقارئ المجرَّد. و**القارئ المثالي** الَّذي ربَّما يسهم في القضاء على مهارة الإبداع النَّقدي، ولعلَّ هذا النَّوع من القرَّاء لا يتحقَّق في قراءة أي نص أدبي، أمَّا **القارئ المُخبِر** تنحصر مهمَّته في إنتاج النَّص الثَّاني انطلاقا من النَّص المدروس والخبرة القرائيَّة الَّتي يملكها، بينما **القارئ الأعلى** يتمحور دوره في التَّوجيه والنَّقد، وهناك **القارئ الصُّوفي** الَّذي تنحصر مُهمَّته في اكتشاف الرُّؤيا الصُّوفيَّة في النَّص، وبالرَّغم من تَنَوُّع القرَّاء واختلاف أسمائهم إلاَّ أنَّ دورهم واحد إذ يتمثَّل في توظيف كل المهارات والإمكانيات القرائيَّة للوصول إلى معنًى للنَّص الأدبي.

[1] – ينظر: حسن مصطفى سحلول: «نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، دراسة»، ص25/26.

1 – 2 – كفاءات القارئ:

لقد أعطت نظريَّة القراءة والتَّلقِّي للقارئ حصَّة الأسد من الاهتمام، وأصبح يملك السُّلطة اتِّجاه قراءة النَّص الأدبي، ولعلَّ عمليَّة تلقِّي النَّص الأدبي ليست عمليَّة سهلة كونها تمسُّ جوانب عدَّة منها الجانب اللُّغوي والنَّفسي والمعرفي وغيرها، والسُّؤال الَّذي يطرح نفسه: ماذا يجب على متلقِّي العمل الأدبي؟

لعلَّ أوَّل شيء يُفتَرض أن يمتلكه القارئ هي الممارسة القرائيَّة للنُّصوص، ذلك لأنَّ النَّص لا تُعرَف قيمته إلاَّ من خلال قراءته من طرف القرَّاء، «فالنَّص جنين يتيم يبحث عن أب يتبنَّاه، وما ذلك الأب إلاَّ القارئ المُدرَّب»[1]، ولا يمكن أن نُطلِق سمة الدُّربة على القارئ إلاَّ إذا كان «خبيرا بمذاهب الأدباء والشُّعراء (...) ولن يتأتَّى ذلك إلاَّ من خلال التَّمرس على القراءة وكثرة الاطِّلاع على الجيِّد من المنظوم والمنثور»[2] من النُّصوص.

فالقارئ هو العنصر الفعَّال من عناصر العمليَّة الإبداعيَّة حسب نظريَّة القراءة والتَّلقِّي، وهو الَّذي يضمن نجاح النَّص بقراءته، إذ يرتبط هذا النَّجاح بدرجة الممارسة مع النُّصوص، حيث كلَّما زادت هذه الممارسة كلَّما تَمكَّن القارئ من فك مغاليق النَّص، فالنَّص الأدبي ليس إبداعا فقط، إنَّما هو إبداع وتَذوُّق معا؛ إذ أنَّ الإبداع عنصرا مشتركا بين المؤلِّف والقارئ، حيث يُبدِع المؤلِّف في بناء النَّص، في حين يُبدِع المُتلقِّي في قراءة وتأويل النَّص، بينما سمة التَّذوُّق تتعلَّق بالمُتلقِّي بدرجة كبيرة، وبإمكان هذه السِّمة أن تزيد من قيـــمة النَّص أو تضعفها، ذلك أنَّ «الـــمُتلقِّي أحد الأركان الرَّئيسيَّة في العمليَّة الإبداعيَّة، إذ يُشكِّل **الغاية والهدف** من هذه العمليَّة، وأنَّ الحكم على العمل الإبداعي سواء أكان ناجحا أم غير ناجح يأتي من المُتلقِّي الَّذي يحكم على العمل وفقا لتأثُّره وتفاعله وثقافته، وهذه الأشياء تساعد على تقييم العمل الإبداعي تقييما جيِّدا»[3]، لذلك لابدَّ من امتلاك المُتلقِّي للكفاءة القرائيَّة إذا أراد قراءة النَّص وتأويله.

وهناك من الكفاءات ما يتعلَّق **بذاتيَّة** المُتلقِّي كالاستعداد والرَّغبة حتَّى يَتَمكَّن من الاندماج مع النَّص الأدبي، إذ «يجب على المُتذوِّق للعمل الأدبي قبل أن يقرأ أيَّ عمل لابدَّ أن يتهيَّأ تهيُّؤا كاملا بكليَّتِه المتوازنة الهادئة، لكي يجري عمليَّة تفاعل مع النَّص قائمة

---

[1] – عبد الله الغذامي: «**تأنيث القصيدة والقارئ المختلف**»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2005م، ص141.

[2] – ماهر شعبان عبد الباري: «**التذوق الأدبي** (طبيعته – نظرياته – مقوماته – معاييره – قياسه) »، ص187.

[3] – محمود درابسة: «**التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم**»، ص34.

على المعايشة المتَّزنة الموضوعيَّة المستندة إلى العلاقات الفنِّيَّة فيه، بمعزل عن أي تأثُّر ذاتي من أي نوع كان دينيًّا أو مذهبيًّا أو قوميًّا أو جسديًّا أو نفسيًّا»[1]، لأنَّ إجبار النَّص على قبول ميولات القارئ يُفقد النَّص قيمته، بل لابدَّ على قارئ النَّص عموما أن يتَّصف بالموضوعيَّة حتَّى تكون إمكانيَّات النَّص اللُّغويَّة والفنِّيَّة في خدمة التَّأويل وإضفاء جماليَّة عليه، كما يتَّصف أيضا «بالحياد والنَّزاهة، حيث إنَّ النيَّة المفترضة في القراءة تحاول جاهدة إدراك المبدع، وفهم وسطه المعيش، وما تُوحيه العناصر الفنِّيَّة، وليس ما يوحيه انتماء القارئ أو جنسه أو هواه، فلا يجوز إكراه المستويات الوظيفيَّة المُنقَّحة على احتمالات فكريَّة ومنهجيَّة وثقافيَّة لفكرة ما، أو لحزب ما، أو لرغبة آنيَّة وميول خاصَّة دائمة ومؤقَّتة»[2]، ولا يتحقَّق ذلك إلاَّ إذا تحلَّى المُتلقِّي بـــ «الفطنة الحذرة والحساسيَّة الفنِّيَّة والنَّقديَّة الأصيلة والمكتسبة والإرهاف الحسِّي الدَّقيق»[3].

وبالإضافة إلى الكفاءات الَّتي تتعلَّق بذاتيَّة المُتلقِّي، هناك كفاءات **موضوعيَّة** ينبغي عليه أن يمتلكها حتَّى يستطيع التَّحاور مع النَّص منها «الوعي المعرفي والعلمي الشَّامل: نحن نتوخَّى من القارئ أن يمتلك وعيا معرفيًّا في اتِّجاهات عديدة أدبيَّة، وفنِّيَّة ونقديَّة ومنهجيَّة، وثقافيَّة، ودينيَّة، وأن يَطَّلِع على عدد من العلوم المساعدة الأخرى، الَّتي تُرفِد وعيه المعرفي واللُّغوي، والموسيقي سواء أكانت علوما قديمة، أم حديثة، عربيَّة أم أجنبيَّة، ومن ثَمَّ يمكن أن يستفيد من نتائج ذلك كله لدراسة الظَّواهر الأدبيَّة والنُّصوص الإبداعيَّة منطلقا منها ساعيا إلى فهمها، ومن ثَمَّ استيعابها وتحليلها»[4]، ويمكن أن نُصنِّف كل هذه الخبرات ضمن الأدوات الَّتي يمكنها أن تُفَعِّل النَّص وتُضيئه بدلالات عديدة بحكم تَنَوُّعِها وتشعُّبِها واتِّساعها، والَّتي من شأنها أن تُدخِل النَّص في عالم الانفتاح الَّذي يُعدُّ سمة النُّصوص الأدبيَّة المعاصرة.

لعلَّ أوَّل الكفاءات الَّتي يجب على المُتلقِّي امتلاكها هي **القراءة** الَّتي تُكسِبُه التَّمرس وسعة الاطِّلاع على العديد من المجالات لتنمية **الوعي المعرفي** لديه، كما تُكسِبه كيفيَّة التَّحليل والشَّرح والتَّفسير والتَّأويل، بالإضافة إلى امتلاكه إلى **الاستعداد** و**الرَّغبة**، فكلَّما

---

[1] – ماهر شعبان عبد الباري: «**التذوق الأدبي** (طبيعته – نظرياته – مقوماته – معاييره – قياسه) »، ص186.

[2] – المرجع نفسه: ص187.

[3] – المرجع نفسه: ص نفسها.

[4] – المرجع نفسه: ص188/187.

كانا هذين العنصرين متوفرين كلَّما زاد المُتلقِّي في الفطنة والجرأة ورهافة الحسِّ حول النَّص المدروس.

1 – 3 – أهميَّة القارئ:

لقد قامت نظريَّة القراءة والتَّلقِّي بالتَّركيز على القارئ للنَّص الأدبي عندما رأت بأنَّ هذا الأخير ذا أهميَّة بالغة في تحقيق الاتِّصال والتَّواصل في عالم الأدب، فهو ازدواجي الوظيفة ــ قارئ وكاتب في الوقت نفسه ــ بالإضافة إلى أنَّه بمثابة همزة وصل بين القرَّاء من جهة، وبين الفترات الزَّمكانيَّة من جهة أخرى، فإنَّه يمكن القول إنَّه من أهم العناصر في إنجاح العمليَّة الإبداعيَّة، ونظرا «لأهميَّة المُتلقِّي كعضو فاعل في عمليَّة الاتِّصال الأدبي، فقد ربطوا بشكل مستمر بين القراءة وبين إعادة الكتابة، فكل قراءة مركزة ومستقرة من شأنها أن تؤدِّي إلى ولادة كتاب أو نص جديد، وهذه الصِّيغة قد استخدمها فيكتور هوجو، إنَّها اعتراف واضح بقيمة الأثر، فسواء تمَّت ترجمة الأثــر أو تقليده أو انتحاله أو الاقتباس منه، أو الزِّيادة عليه، أو تحريفه، فإنَّ كل ذلك يعني أنَّه قُرِئَ، ويعني أنَّ له ما يكفي من الأهميَّة ليقوم قارئ من مجتمع معين أو جماعة مُحدَّدة بنقل حصيلة قراءاته إلى قرَّاء آخرين، وإشراكهم في معرفته أو إعجابه، أو موافقته أو سخريَّته»[1]، وبهذه الطَّريقة التَّواصليَّة الَّتي يقوم بها المتلقِّين سواء بالسِّلب أو الإيجاب يكتسب العمل الأدبي قيمته، كما يحظى المُؤلِّف بشهرته، لذلك نجد المُؤلِّف دائما ينادي على القارئ عند إنجاز نصِّه، وفي المقابل فإنَّ القارئ يستدعي مؤلِّف النَّص عند قراءته، وحول هذه الفكرة يقول "**رولان بارت**": «ولكنَّني في النَّص لأرغب في المُؤلِّف، بأيِّ شكل من الأشكال: فأنا محتاج إلى صورته (وهذه الصُّورة ليست تمثيلا له، ولا إسقاطا عليه)، مثلما هو محتاج إلى صورتي»[2]، فكلاهما وجهان لعملة واحدة، لكن كلاهما يتمتَّع بالحريَّة مع النَّص.

انطلاقا ممَّا سبق يمكن القول إنَّ أهميَّة القارئ تكمن في تحقيق الاتِّصال والتَّواصل بين القرَّاء في فترات زمنيَّة مختلفة، ولعلَّ هذا ما يضمن للنُّصوص الحياة من خلال ميزان النَّقد في السَّاحة الأدبيَّة والنَّقديَّة سواء بالإيجاب أو السِّلب من جهة، كما يساهم في تقييم

---

[1] – ماهر شعبان عبد الباري: «التذوق الأدبي (طبيعته – نظرياته – مقوماته – معاييره – قياسه) »، ص189.

[2] – رولان بارت: «لذة النص»، تر: منذر عياشي، دار لوسوي، باريس، ط1، 1992م، ص56.

النُّصوص بين القرَّاء من جهة أخرى، وعليه يمكن أن نعتبر القارئ من الأدوات الإجرائيَّة الفعَّالة في مرحلة ما قبل القراءة التَّلقِّي.

2 – فعل القراءة:

إذا تساءلنا عن مفهوم القراءة ربَّما نجد أنَّ الإجابة تنحصر في كونها فعل يقوم به الإنسان لملء الــفراغ أو إثراء الرَّصيد المعرفي في شتَّى المجالات عن رغبة صادرة منه، وقد تكون هواية عند البعض، لكن ما مفهومها على الصَّعيد الأدبي والنَّقدي؟ وما الهدف من ممارستها؟ ولعلَّ هذا ما نريد الوصول إليه من خلال هذا المبحث.

2 – 1 – القراءة على المستوى اللُّغوي:

إذا أردنا معرفة القراءة على المستوى اللُّغوي فهي «لا تتعدَّى أن تكون فعل التَّعرف على الحروف وتجميعها بغية فهم العلاقة بين ما هو مكتوب (ce qui est écrit) وما هو منطوق (ce qui est dit) »[1] غير أنَّ هذا الفعل لا يمكن حدوثه إلاَّ بفعل التَّتبُّع البصري الَّذي يُمَكِّن من الانتقال إلى أهم مرحلة من مراحل القراءة، ذلك لأنَّ الهدف من «فعل التَّتبُّع البصري لما هو مكتوب هو معرفة مضامينه ومحتوياته»[2] وإذا تمَّ التَّعرف على المضمون والمحتوى لما هو مكتوب فلعلَّ ذلك ما يُحدِث تغييرا على مستوى المكتسبات القبليَّة والمفاهيم السَّابقة من حيث التَّصحيح أو التَّأكيد، أو فتح آفاق للتَّفكير بطريقة أخرى.

والقراءة كلمة مشتقة من الفعل **"قرأ"**، والأمر منه "اقرأ"، وهو لفظ مقتبس من أوَّل مصدر من مصادر اللُّغة العربيَّة المتمثِّل في القرآن الكريم، حيث ورد هذا اللَّفظ في سورة "العلق" في قوله تعالى: {اِقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ. خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ. اِقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ. الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ. عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ}[3]، وقد جاء في "صفوة التَّفاسير" أنَّ الآية الأولى من سورة العلق هي «أوَّل خطاب إلهي وُجِّه إلى النَّبي صلَّى الله عليه وسلَّم، وفيه دعوة إلى القراءة والكتابة والعلم»[4]، فانطلاقا من هذه الآية الكريمة يَتبيَّن أنَّ فعل القراءة هو الأداة الأولى الَّتي تُــمكِّن الإنسان من المعرفة والاكتشاف، ومن خلال هذا النَّشاط

---

1 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص29.

2 – ينظر: المرجع نفسه: ص29.

3 – سورة العلق: الآية من1 إلى 5.

4 – محمد علي الصابوني: «**صفوة التفاسير**، تفسير القرآن الكريم»، ج3، دار الصابوني، القاهرة، ط9، د ت، ص581.

يمكن للإنسان أن يبدع، لأنَّ فعل "اقرأ" هو «فعل إبداعي يهدف إلى تعليم يُؤمِّم وجهه شطر المستقبل بغية أن يُحقِّق للإنسان "ما لم يعلم"»[1]، ودليل ذلك قوله تعالى: {اِقْرَأْ وَرَبُّكَ اَلْأَكْرَمْ. اَلَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ. عَلَّمَ اَلْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ}[2]، ففعل "اقرأ" مقرون بالكتابة لأنَّها «علم (...) لا علم بالمعلوم وحسب بل بالمجهول كذلك يؤدِّيها القلم في تجسيدها الخطي، وتمظهرها المادِّي، وإن كانت أوسع من ذلك وأشمل تنتهي إليه في صورتها الأخيرة»[3]، وعليه يمكن القول إنَّ القراءة فعل بإمكانه مساعدة الإنسان من الانتقال من مرحلة إلى مرحلة أفضل.

2 – 2 – القراءة على المستوى الاصطلاحي*:

إذا تحدَّثنا عن مصطلح "القراءة" فإنَّنا نتحدَّث عنها على الصَّعيد الأدبي والنَّقدي؛ أي **القراءة المُنتِجَة** الَّتي يقوم بها القارئ من أجل إنتاج نص ثانٍ بعد القراءة الواعية والتَّفاعليَّة للنَّص الأوَّل، فـــ «القراءة هي عبارة عن مجموعة من القواعد والمبادئ الَّتي تعالج المعنى والبناء في العمل الأدبي باعتبارهما ناتجين من التَّفاعل مع نص القارئ الَّذي يجيء إلى العمل بتوقُّعات مستمدَّة من معرفته لوظائف وأهداف وعمليات الأدب باعتباره المبدع المشارك لمعنى النَّص بواسطة ثقافته وحالته النَّفسيَّة والاجتماعيَّة»[4]، وعليه تصبح القراءة **آليَّة****من الآليات المُهمَّة والضَّروريَّة للقارئ قبل مواجهة النَّص، لأنَّها تسهم في تكوينه من جهة، كما تساعده لنيل لقب المبدع الثَّاني من جهة أخرى، لذلك يمكن القول إنَّ كل قراءة هي بمثابة كتابة، لأنَّ «كل كتابة تتأسَّس على قراءة/كتابة سابقة»[5]، وهذا ما يخلق

---

1 – حبيب مونسي: «**نظريات القراءة في النقد المعاصر**»، منشورات، دار الأديب، د ط، 2007م، ص5.

2 – سورة العلق: الآية من 3 إلى 5.

3 – حبيب مونسي: «**نظريات القراءة في النقد المعاصر**»، ص5

* التعريف على المستوى الاصطلاحي نعني به كل ما يخص مستويات القراءة الأدبية والنقدية. ينظر: مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص29.

4 – ينظر: علي حرب: «**نقد النص**»، المركز الثقافي، بيروت، د ط، 1993م، ص22.

** إنَّ «الآليَّة هي الَّتي تجعل عمليَّة التَّلقِّي ممكنة، كما تجعل عمليَّة الفهم والاستجابة الجماليَّة أمرا ممكنا، وتساهم في إنتاج أشكال من القراءة، وبإمكانها أن تجعل النَّص الشِّعري منفتحا على أكثر من دلالة، وهكذا يستيقظ القارئ على ثروة دلاليَّة خصبة»، ينظر: عبد الله العشي: «**زحام الخطابات**»، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة (تيزي وزو)، د ط، 2005م، ص66.

5 – ميشال فوكو: «**المعرفة والسلطة**»، تر: عبد العزيز العيادي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1994م، ص14.

نوعا من الاتِّصال والتَّواصل بين القراءة/ القارئ والنُّصوص الأدبيَّة، لأنَّ «القراءة تسمح بالتَّبادل بين القارئ والنَّص، على أساس من الجدليَّة المستمرة بينهما»[1]، لذلك يمكن القول إنَّه «مهما اختلفت التَّعريفات لمصطلح القراءة وتَنوَّعت جميعها فإنَّها تَصبُّ في مجرى واحد هو مجرى "الإبلاغ" والاتِّصال»[2] والتَّواصل المستمر بين القرَّاء والنُّصوص.

إنَّ القراءة نشاط يتطلَّب الفطنة والذَّكاء من طرف مكتسبيه ومستعمليه من حيث استخلاص المعنى، ولعلَّ هذا ما جعل "أمبرتو إيكو" يُشبِّه القارئ وقراءة النَّص الأدبي باللاَّعب ولعبة الشَّطرنج، حيث «يقارن القراءة بلعبة الشَّطرنج يشرح إيكو أنَّ جزءا من اللُّعبـــة هو بمثابة مجموع الإمكانات الَّتي تتيحها هيكلة موسوعة لعبة الشَّطرنج، لأنَّ اللاَّعب/ القارئ يَتصوَّر كل الإمكانات الَّتي تُقرُّها اللُّعبة بطريقة موضوعيَّة ويختار أحسنها في نظره فارضا مضاربة على الطَّريقة الذَّاتيَّة الَّتي يتصرَّف بها لاعب الشَّطرنج اتِّجاه الإمكانات الَّتي تتيحها له شبكة اللاَّعبين»[3]، وعليه يمكن القول إنَّ نشاط القراءة يـــتَّسم بالموضوعيَّة والذَّاتيَّة في آن واحد؛ فالموضوعيَّة ترتبط بالنَّص وسياقه، أمَّا الذَّاتيَّة تتعلَّق بجرأة القارئ في انتقاء المعنى الَّذي يمكن أن يحتمله النَّص.

وإذا تحدَّثنا عن النَّص الأدبي المعاصر عموما فلعلَّنا مطالبون بالحديث عن النَّص الشِّعري المعاصر* خصوصا، الَّذي أصبح يستدعي «القراءة المعاصرة الَّتي تستوجب نوعا خاصًّا من القرَّاء المُتمرِّسين، قرَّاء نموذجيين تكون لهم مؤهِّلات خاصَّة أهمُّها: الجرأة والضَّراوة والمنطق واستحضار الطَّاقة الذِّهنيَّة والحذر والارتياب، ذلك أنَّ العمل الأدبي موضوع يمتاز بالكثافة والتَّماسك. هذا النَّوع من القراءة هو ما يشغل بال النُّقاد اليوم على السَّاحة الأدبيَّة»[4]، وربَّما يرجع ذلك إلى طبيعة النَّص المعاصر الَّذي أصبح

---

1 – مليكة دحامنية: «**هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر**»، ص111.

2 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص44.

3 – المرجع نفسه: ص182.

*فالقصيدة العربيَّة المعاصرة تستدعي قارئها بإلحاح لفك رموزها وتَتبُّع بنائها العضوي وعقد علاقة بين أجزائها المبنيَّة وإرجاع الصُّور إلى أصولها الأسطوريَّة والتُّراثيَّة والتَّاريخيَّة والصُّوفيَّة والذِّهنيَّة، هكذا تَحوَّلت القصيدة العربيَّة المعاصرة إلى فضاء مُشيَّد يجد فيه المُتلقِّي حريِّته الكافية للمشاركة الفعليَّة، لأنَّه لا يصطدم بصرامة الوزن والقافية الثَّابتين، ولا بالتَّسطير المـــــتوازي، أمـــــامه إمكانيات مـــــتاحة في كلِّ اتِّجاه، فهو إذن ينتقي منها الأنساق الَّتي يتجاوب أو يتفاعل معها ويُسهِم بنفسه في تشييد قصيدته المفضَّلة. ينظر: حميد لحمداني: «**القراءة وتوليد الدلالة**، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص13

4 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص13/12.

يتَّسم بسمات أبعدته عن المباشرة والمعنى الجاهز، فقد أصبح النَّص المعاصر يُربك القارئ ويستفزه ويتعبه، فهو لا تكفيه القراءة الأولى، بل يستدعي القراءة الثَّانية، ذلك لأنَّ «القراءة الثَّانية الدَّقيقة (بكل معنى الكلمة) هي الَّتي تناسب النَّص المعاصر»[1] الَّذي اختلفت أنواعه، وتباينت أهدافه، وتعدَّد قُرَّاؤه، وكثرت دلالاته.

2 – 3 – القراءة في النَّقد الأدبي:

يُعدُّ مصطلح القراءة من أكثر المصطلحات رواجا في السَّاحة الأدبيَّة والنَّقديَّة، كما تعتبر نشاطا من أنشطة القارئ، ومهارة أساسيَّة في حياة القرَّاء، بالإضافة إلى أنَّها أحد أغذية العقل، وقد أصبحت اليوم وسيلة من وسائل فهم النَّص الأدبي وتأويله لاستخراج دلالاته، حيث يتعرَّض النَّص من خلالها للتَّغيير والتَّحوير باعتبارها مفهوم إجرائي يساعد كثيرا في مقاربة الأعمال الأدبيَّة ودراستها، لذلك أصبح مصطلح القراءة يستمد مفهومه من الأبحاث والدِّراسات المشاركة في التَّأليف والإبداع من جهة، ومطلب من مطالب المناهج النَّقديَّة من جهة أخرى، وعليه يمكن النَّظر إليها من زوايا مختلفة، إذ يمكن النَّظر إليها على أنَّها نشاط نفسي أو استجابة داخليَّة أو ظاهرة اجتماعيَّة وتاريخيَّة...، ولتوضيح محل إعراب نشاط القراءة من قراءة النَّص الأدبي على اعتبار أنَّ القارئ هو الأداة الأولى للقراءة المنتجة ننطلق من التَّساؤلات التَّالية: هل يمكن للقارئ أن ينتج نصًّا ثانيًّا في غياب نشاط القراءة؟ بمعنى آخر: إذا كان معنى النَّص ناتج عن تفاعل جميع الأطراف الأدبيَّة وغير الأدبيَّة وعموم السِّياقات عامَّة، وحوار النَّص والقارئ بصفة خاصَّة، فكيف يكون نشاط القراءة في هذا المقام؟ هل لفعل القراءة من أثر في نفسيَّة المتلقِّي؟ ما محل فعل القراءة بين الأدوات الإجرائيَّة لقراءة النَّص الأدبي واستنطاق دلالاته؟ تعتبر هذه الأسئلة جزء من تساؤلات كبرى يفرضها الواقع المعيش على الصَّعيد القرائي.

يعدُّ النَّص الأدبي خلاصة جهد المُؤلِّف في التَّعبير عن القضايا الَّتي تُشغله، لكن يبقى هذا النَّص حبيس صاحبه إذا لم يتفضَّل القارئ لقراءته، لأنَّ «الهدف من الكتابة هو أن نقرأ ما يُكتب، وقيمة الكتاب لا تبرز إلاَّ حينما يتناوله الجمهور بالقراءة؛ أي حينما يَتحوَّل الدَّال إلى مدلول عن طريق فك الشِّفرات أو الرُّموز من قبل القارئ. وهذه العمليَّة – عمليَّة فك الشِّفرة أو الرَّمز – وتحولها من دال إلى مدلول؛ هي بالضَّبط ما يسمَّى

[1] – رولان بارت: «لذة النص»، تر: منذر عياشي، ص37.

بـــ "**القراءة**" (la) lecture)» [1]، لذلك يمكن القول إنَّ النَّص الأدبي هو مركز الإبداع الَّذي يتحرَّر فيه القارئ بشكل جلي عن طريق القراءة، والقراءة هي الَّتي تنقل النَّص من حالة السُّكون إلى حالة الحركة، فـــ «لا يوجد نص قبل عمليَّة القراءة. فالنَّص يولد حينما يقرأه الآخر؛ أي القارئ. النَّص فراغ بعضه فوق بعض والقارئ هو الَّذي يملأ هذا الفراغ، إنَّه هو الَّذي يقيمه وينشئه وينتجه» [2] ويمنحه الحياة، ولا يستطيع القارئ أن يتميَّز إلاَّ إذا كان ذا خبرة قرائيَّة واسعة، وعليه تصبح القراءة هي زاد القارئ من جهة، والقارئ آليَّة من آليات القـــراءة من جهة أخـــرى، لأنَّ «قـــراءة النَّص تستلـــزم الخوض في عدَّة مستويات، أو لِنَقُل عدَّة مراحل، وهذه تتم بشكل تدريجي يتوقَّف على ماهيَّة القارئ، وما يُمثِّله كأحد أهم آليات القراءة الَّتي تعمل على تشخيص حالة القراءة ضمن العمليَّة الكليَّة الَّتي تمثِّل محاولة "قرائيَّة" معرفيَّة متكاملة» [3] مُحرِّكها النَّص والقارئ وفعل القراءة.

ولقد كان نشاط القراءة ذا فاعليَّة منذ القديم، حيث ارتبط بالنُّصوص الأدبيَّة النَّقديَّة والبلاغيَّة، لـــكن كان يُميِّزها بوضوح النَّمط المُوَحَّد الَّذي ارتبط بعمليَّة التَّلقِّي والتَّأويل فـــ «عند تناول موضوع التَّأويل وتلقِّي النَّص في التُّراث النَّقدي والبلاغي العربي، نجد أنَّ القراءة بالمفهوم القديم لم تكن تُفَرِّق بين النُّصوص في طريقة قراءتها، فكل النُّصوص تُقرَأ بطريقة واحدة، والغرض من فعل القراءة أيضا واحد، وهو الحصول على المضمون الكامل في هذا النَّص أو ذاك» [4]، وهذا لا يختلف عن الغرض من نشاط القراءة في مختلف العصور، لأنَّ كل قارئ ناقد يُقبِل على قراءة النَّص الأدبي هدفه واحد وهو الحصول على معنًى ما يمكن أن يقوله النَّص.

ومثلما ارتبط التَّلقِّي بالتَّأويل سواء قديما أو حديثا، ارتبط فـــعل القراءة بالتَّأويل أيضا، «فقد ارتبط مصطلح التَّأويل في التُّراث الأدبي العربي بـــ (فعل القراءة/ التَّلقِّي) للنَّص بغرض فهمه ومعرفة مضمونه، فكان الاعتقاد السَّائد في ذلك الوقت هو وجود مضاميـــن ثابتة وحقائق نهائيَّة بخصوص المعاني المطروحة في النَّص، وسار هذا الفعل ـــ أي فعل القراءة ـــ محتفظا بهذا المفهوم فترة طويلة من الزَّمن، حتَّى ظهرت المدارس

---

1 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص28.

2 – المرجع نفسه: ص33.

3 – لطفي فكري محمد الجودي: «**النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا**، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص54.

4 – المرجع نفسه: ص18.

النَّقديَّة الحديثة ووضعت مفهوما جديدا للقراءة، وربطت القراءة بفعل التَّأويل في محاولة منها؛ لإعادة النَّظر في علاقتنا بالنُّصوص الأدبيَّة، والتَّغلُّب على الفكرة القديمة الَّتي ظلَّت فترة طويلة تسيطر على فعل القراءة»[1]، ونظرا لما يحمله فعل القراءة من أهميَّة سواء عند القــرَّاء باختلاف أنواعهم أو الباحثين والنُّقاد*، فقد لقي حظًّا كبيرا من البحث والدِّراسة، حيث «كان الاهتمام بالقراءة والقارئ شاغلا للكثير من الدِّراسات والنَّظريَّات كالدِّراسات المُبكِّرة لفرجينيا وولف عن القارئ العادي، ودراسات الاتِّجاه المعروف بنقد استجابة القارئ ودراسات الاتِّجاه البنيوي الَّذي اهتم بعمليَّة القراءة ولا سيما (تودوروف ورولان بارت) ودراسات السِّيميولوجيِّين ولا سيما (أمبرتو إيكو)»[2]، وكل هؤلاء النُّقاد والباحثين شاركوا في تأسيس مناهج نقديَّة عملت على إضاءة النَّص الأدبي، وجعلت النَّص في علاقة متكاملة مع نشاط القراءة، ومن ضمنها نظريَّة القراءة والتَّلقِّي، حيث كانت «مسارات البحث البنائي والسِّيميائي والتَّفكيكي وكذلك جماليَّة التَّلقِّي إلى حدٍّ ما، كلها ساهمت في الاتِّجاه بالنَّص الأدبي نحو تشتيت المعنى وجعل مصيره رهنا بقراءة الأفراد وميولاتهم الثَّقافيَّة والإديولوجيَّة* »[3]، ومن هنا اكتسب القارئ الحريَّة القرائيَّة على عكس نشاط القراءة قديما الَّذي كان لا يملك فيه القارئ الحريَّة المطلقة.

ومع التَّطور الحاصل في المنظومة المنهجيَّة، وظهور مناهج جعلت القارئ من مركز اهتماماتها أصبح «فعل القراءة فعل حضاري متميِّز لم تعرفه الإنسانيَّة قبلا، وإن كانت اليوم تتعثَّر في التَّفتُّح عليه من خلال القارئ، لا من خلال الكتابة لأنَّها تقييد لما

---

[1] – لطفي فكري محمد الجودي: «**النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا**، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص54.

* لا يمكن الاستغناء عن نشاط القراءة في أيِّ حال من الأحوال، فقد اعتبرها الدُّكتور "راغب السَّرجاني" منهج حياة، حيث يقول: "يجب أن تقرأ ليس كتابا أو اثنين فقط، وليس يوما في الأسبوع أو شهرا في السَّنة فحسب (...) ولكن يجب أن تكون القراءة هي منهج حياتك" ينظر: إبراهيم المحمود: «**ميثولوجيا القراءة**»، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 243، 1991م، ص3.

[2] – بشرى موسى صالح: «**نظرية التلقي أصول... وتطبيقات**»، ص33.

* **الإديولوجية:** هي الأحكام والاعتقادات الخاصة بمجتمع ما في لحظة ما، وهي نظام يمتلك منطقه وصرامته ومعاييره وأحكامه. وعلم الإيديولوجيا هو علم الأفكار، وموضوعه دراسة الأفكار والمعاني ومعرفة خصائصها وقواعدها والبحث عن أصولها. ينظر: لطفي فكري محمد الجودي: «**النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا**، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص60.

[3] – حميد لحمداني: «**القراءة وتوليد الدلالة**، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص32.

قُرِئَ فقط ينبغي الانطلاق منه لتحقيق الجديد، والجديد دوما»[1]، هذا الجديد للقارئ ارتبط بالنَّص وقراءته وكيفيَّة الحصول على معناه، لذلك يمكن القول «إنَّ القراءة اليوم هي أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود. إنَّها فعل خَلَّاق، يُقَرِّب الرَّمز من الرَّمز، ويضم العلامة إلى العلامة، وسَيْرٌ في دروب ملتوية جدًّا من الدَّلالات نصادفها حينا ونتوهَّمها حينا، فنختلقها اختلاقا»[2]، وأصبح النَّص لا معنى له إلاَّ إذا ارتبط بنشاط القراءة، ذلك أنَّ «قراءة نص ينتج عنه نصًّا آخر يُنتجه القارئ، وهذا النَّص يكون بصورة صوتيَّة، وصرفيَّة، وتركيبيَّة، ودلاليَّة جديدة. وبها يَتَحَوَّل عن جسده اللُّغوي، إلى جسد لغوي آخر والَّذي يساعد على تحقيق ذلك هو الانحراف والقدرة على التَّجاوز»[3] والخروج عن ما هو مألوف لتحقيق فرادة النَّص.

إنَّ فعل قراءة النُّصوص ليس مقرون بالخبرة القرائيَّة فحسب، بل يشارك فيه كل ما له علاقة بالقارئ، حتَّى حالات القارئ نفسها، إذ «يرى إيكو أن فعل القراءة يقوم على أساس تنشيط النَّص، وذلك بتشغيل الكفاءة الموسوعيَّة ومراقبة أمكنة التَّعثُّرات الحدسيَّة في القراءة الخطيَّة، وبناء سلسلة المرجعيَّات الممكنة حسب شبكة العلاقات العاملة الموجهة لحدس القارئ وتخميناته في حركة دائبة بين معطيات الكتابة وإمكانيات القراءة»[4]، وأصبحت الكتابة معادلة للقراءة «إذ أنَّها لا توجد ذاتها لكي تقرأ، بل تأبى إلاَّ أن تكون هي نفسها قراءة تتجسَّد في فعل خطِّي حتَّى تضمن لنفسها البقاء»[5]، هذا البقاء للكتابة مقرون بالقراءة الَّتي تتعدَّد وتتنوَّع تبعا لتعدُّد وتنوُّع القرَّاء؛ إذ لكل قارئ خصائص وسمات تُميِّزه عن قارئ آخر، حيث تظهر هذه السِّمات جليًّا في قراءة النَّص الأدبي، ذلك لأنَّه «إذا كان فعل الكتابة يبدو في أبسط مظاهره، فعلا فرديًّا، يصدر عن ذات كاتبة، فإنَّه لا يتحقَّق إلاَّ من خلال فعل ملازم له: فعل القراءة، غير أنَّ هذا الأخير لا يتجسَّد من خلال ذات واحدة، ولكن من ذوات مُتعدِّدة، تُشكِّل طبقة غير متجانسة تتباين فيها المستويات والأعمار، وتتضارب فيها الأهواء والتَّوجُّهات، فترسم لها الثَّقافات خلفيات شتَّى، لا يمكن

---

1 – حبيب مونسي: «نظريات القراءة في النقد المعاصر»، ص7.

2 – مليكة دحامنية: «فصول في فلسفة المعنى، من التأويل إلى التفكيك»، ص31.

3 – ينظر: رولان بارت: «لذة النص»، تر: منذر عياشي، ص9.

4 – لطفي فكري محمد الجودي: «النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص36.

5 – حبيب مونسي: «نظريات القراءة في النقد المعاصر»، ص5.

رصدها وحصرها إلاَّ على وجه العموم»[1]، لذلك كان فعل القراءة عاملا مُهمًّا في انفتاح النُّصوص واحتمالها لتعدُّد المعاني بدلا من وقوفها على معنى واحد.

وإذا تدبَّرنا في قول الله عزَّ وجل: {خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ}[2] نجد كل أشكال الإبداع في هذا المخلوق، «فقد خلق الله هذا الإنسان البديع الشَّكل، الَّذي هو أشرف المخلوقات من العلقة ــ وهي الدُّودة الصَّغيرة ــ وقد أثبت الطِّب الحديث أن المني الَّذي خُلِقَ منه الإنسان محتوٍ على حيوانات وديدان صغيرة لا تُرى بالعين، وإنَّما تُرى بالمجهر الدَّقيق ــ الميكر سكوب ــ وأنَّ لها رأسا وذنبا، فتبارك الله أحسن الخالقين»[3]، فهذا التَّأمُّل والتَّدبُّر من أجل الاكتشاف هو بمثابة قراءة، لذلك يمكن القول إنَّ«فعل "القراءة" ينبثق في القرآن الكريم من فعل الخلق والإبداع الَّذي يرتد بالإنسان إلى تَشَكُّله العقلي الأوَّل كمبتدئ التَّخلُّق فيه، ثمَّ النُّمو الجنيني ثمَّ الاستكمال السَّوي في أحسن صوره، وكأنَّه وظيفة الفعل القرائي المشروط {اِسْمِ رَبِّكَ} نحو الكمال الإنساني»[4]، إذ أصبح فعل القراءة أداة من أدوات الإبداع، ومرحلة من مراحل تعديل النَّص، على اعتبار «أنَّ النَّص يُعبِّرُ عن تجربة، وهذه التَّجربة قابلة للفحص والتَّعديل، قابلة للتَّصحيح ولا يكون ذلك إلاَّ من خلال فعل القراءة ومن خلال قدرة المُؤَوِّل وفــطنته أيضا»[5]، ولا يتــمُّ ذلك إلاَّ بحضــور الرَّغبة الَّتي تخلق التَّفاعل مع النَّص، لذلك عُرِّفت القراءة بأنَّها «تفاعل دينامي بين معطيات النَّص، والخطاطة الذِّهنيَّة للمُتلقِّي بما فيها رغباته وردود أفعاله»[6]، حيث تلتقي كل من معطيات النَّص ومكتسبات القارئ وحالته النَّفسيَّة مُحدِثة تفاعلا على مستوى عمليَّة التَّلقِّي لإنتاج النَّص الثَّاني.

إنَّ القراءة فعل مصاحب لفعل الكتابة، بحيث يسعى القارئ من خلال هذا الفعل إلى إنتاج نص ثانٍ له علاقة بالنَّص الأوَّل مع تسخيره لكل مهاراته وإمكانياته للوصول إلى درجة الإبداع، لأنَّ «فعل القراءة يُعَدُّ عملا إبداعيًّا، ولكنَّه ليس إبداعا خالصا، فهو إبداع مُقيَّد بحدود الإطار الَّذي أبدعه الكاتب أو الشَّاعر صانع النَّص ومُوجِدُه الأوَّل، ولذلك قيل إنَّ المُتلقِّي حين يكشف المعنى فإنَّه يشعر بمتعة تملأ جوانحه خاصَّة، وهو يكشف ما وراء

---

1 – حبيب مونسي: «نظريات القراءة في النقد المعاصر»، ص36.

2 – سورة العلق: الآية 2.

3 – محمد علي الصابوني: «صفوة التفاسير، تفسير القرآن الكريم»، ج3، ص581/ 582.

4 – حبيب مونسي: «نظريات القراءة في النقد المعاصر»، ص5.

5 – مليكة دحامنية: «هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر»، ص128.

6 – حبيب مونسي: «نظريات القراءة في النقد المعاصر»، ص101.

السُّطور وإن اتَّخذت طابع الاستقلال والاستهلاك ظاهريًّا، فإنَّها في الواقع نشاط يهدف إلى إنتاج المعاني»[1] بالدَّرجة الأولى، كما أنَّها نشاط يُوصِل صاحبه/القارئ إلى الشُّعور بالمتعة واللَّذة لحظة تحصُّله على معنى النَّص، وهنا يمكن القول إنَّ هذا القارئ هو قارئ وكاتب في الوقت نفسه من جهة، وقارئ مُتَمَتِّع بنتاج الكاتب الأوَّل من جهة أخرى، لذلك يرى "باشلار" «أنَّ كل قارئ مُتحمِّس للقراءة يكبت في ذاته ــ من خلال الفعل القرائي ــ رغبة الكتابة (...) فلذَّة القراءة انعكاس للذَّة الكتابة، وكأنَّ القارئ طيف للكاتب»[2] عند كتابته لنصِّه.

إنَّ نشاط قراءة النُّصوص واكتشاف معانيها له علاقة وطيدة بحجم الخبرة القرائيَّة الَّتي يمتلكها القارئ، ومن الأفضل أن تكون هذه الخبرة مُتنوِّعة تمس أغلب مجالات الحياة حتَّى يستطيع القارئ أن يتحرَّك في النَّص بكل أريحيَّة، لأنَّ فعل القراءة «نحاول فيه إقامة "الفعل" على استعراض تاريخي، يجعله منفذ الإنسان إلى المعرفة، ومتابعة المجهول، مستخدما فيه جملة طاقاته الماديَّة والمعنويَّة، وهو يتدرَّج في إدراك الكُلِّيات والجزئيَّات على حدٍّ سواء، ليغدو الفعل القرائي بعدها باعثا على اللَّذة والمتعة في محاورته للنُّصوص والقراءات السَّالفة»[3]، ويُشتَرط في القارئ هنا أن يكون مُتلقِّيا، «وإذا كانت القراءة في حد ذاتها تعكس (فعل تلقٍ) يتمُّ خلال رغبة من المُرسَل إليه (القارئ/ المُتلقِّي) من (المُرسِل/المبدع)، عبر (مُرسَل/النَّص)، فهي إذن عمليَّة تلقِّي وتواصل معرفي تتمُّ بين (القارئ/ المُتلقِّي) وبين النَّص الأدبي المُرسَل»[4]، فالقراءة نشاط يخلق نوعا من الاستمراريَّة والتَّواصل بين القرَّاء والنُّصوص الأدبيَّة، كما تحتاج إلى رصيد معرفي ومَلَكَة لغويَّة تجعل القارئ مُميَّزا في إنتاجه النَّصِّي، وهذا ما يجعل القراءة «نشاطا معرفيًّا ذهنيًّا يختلف ويتفاوت حسب رؤية القارئ، وحسب طبيعة نظرته إلى العالم أو النَّص أو الزَّاوية الَّتي يصدر عنها»[5]، وكل هذا يسهم في إعطاء حياة النَّص الأدبي واستمرارية مقروئيته.

---

[1] – ماهر شعبان عبد الباري: «**التذوق الأدبي (طبيعته – نظرياته – مقوماته – معاييره – قياسه)** »، ص186.

[2] – حبيب مونسي: «**نظريات القراءة في النقد المعاصر**»، ص13.

[3] – المرجع نفسه: ص2.

[4] – لطفي فكري محمد الجودي: «**النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا**، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص69.

[5] – المرجع نفسه: ص45.

إنَّ النَّص الأدبي عموما هو صورة فوتوغرافيَّة تُعبِّر عن قضايا المجتمع باختلاف أنواعـــها، وكما أنَّ المؤلِّف هـــو ابن بيئته، فإنَّ الـــقارئ هو فـــرد من هذا المجتمع أيضا، وبالتَّالي ليس غـــريبا أن تـــكون قـــراءة النُّصوص الأدبيَّة مُتأثِّرة بالقارئ من جهة، وبقضايا المجتمع من جهة أخرى، ذلك أنَّ «القراءات لا تَتِمُّ في فراغ، بل تَتِمُّ انطلاقا من نـــص فيه جمـــلة الإشارات الـــمُتَواضَع عليها، والَّتي تساهم في عمليَّة القراءة وتدعمها، من هنا نقول إنَّ عمليَّة القراءة ليست ذاتيَّة محضة، ولا موضوعيَّة محضة، بل تتأرجح بين هذين القطبين»[1]، إذ تجمع عمليَّة القراءة بين الذَّاتيَّة والموضوعيَّة مُحدِثة تفاعلا بين النَّص والقارئ، الَّذي يساهم في إقامة الأثر عند القارئ، حيث «يحدث الأثر حينما يبدأ القارئ في التَّعرُّف على ما يعرفه، حينما يسلط الضَّوء على ما لم يقدر المؤلِّف أو لم يـــشأ قوله، حينئـــذ تصبح الـــقراءة بِحقِّ الأداة الَّتـــي من خلالـــها يُحقَّق الوعي ذاته، والمقصود بالوعي في هذا المقام وعي الذَّات والمُفكِّرة أو الذَّات القارئة الَّتي تستجيب لنداء النَّص، وبذلك تَتحقَّق عمليَّة القراءة بكلِّ أبعادها»[2]، وعليه يمكن القول إنَّ عمليَّة القراءة ذات وجهين؛ فالأوَّل يَتَمثَّل في كونها ملكة بواسطتها يَتمكَّن القارئ من فك مغاليق النَّص، أمَّا الثَّاني فيتمثَّل في الإنتاج الجديد الَّذي هو قراءة ثانية تعادل كتابة نصٍّ ثانٍ كانت انطلاقته من النَّص الأوَّل.

فالقراءة منهج حياة قبل أن تكون منهجا لقراءة النُّصوص الأدبيَّة، لذلك بإمكانها التَّأثير على شخصيَّة القارئ، إذ لكلِّ قارئ ميول وتَوجُّهات تُؤثِّر فيه أثناء قراءة النَّص الأدبي، وبالتَّالي من المعقول جدًّا أن تخضع القراءة للموقف الفكري للقارئ لأنَّ «قراءة الأفراد ليست خاضعة تمام الخضوع لأمزجة الأفراد أنفسهم بل للتَّوجُّهات الفكريَّة والإيديولوجيَّة العامَّة لكل عصر على حدة»[3]، وهذا ما يُبيِّن أنَّ الأدب عامَّة يُؤثِّر ويَتأثَّر.

إنَّ القيام بنشاط قراءة النَّصوص من طرف القارئ يحتاج إلى جرأة أدبيَّة وقدرة على مواجهة النُّصوص، ويَتَأتَّى ذلك من خلال امتلاك القارئ للرَّغبة القرائيَّة أوَّلا، ثم قيامه بهذا النَّشاط الَّذي «يَتَطلَّب أدوات مُهمَّة نذكر منها: الثَّقافة، غِنَى التَّجارب الحياتيَّة، كما يَتَطلَّب محيطا ديمقراطيًّا يُقدِّس الاختلاف وتَعدُّد الآراء، ولا يُعدُّ ذلك خروجا عن القيم والأعراف والأمن، بل هي أدوات تَذوُّق النُّصوص الأدبيَّة، الَّتي تفتح المجال واسعا أمام

---

1 – مليكة دحامنية: «هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر»، ص123.

2 – المرجع نفسه: ص110.

3 – حميد لحمداني: «القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص29.

القارئ للتَّفاعل والتَّحاور مع النَّص»[1] في ظلِّ معطياته لكن «الحوار الَّذي نعنيه في هذا المقام هو الاصغاء، القدرة على سماع الآخر (L'autre) والانصات إليه»[2]، ولعلَّ هذا الأخير لا يمكن أن يَتحقَّق إلاَّ بملكة القراءة الَّتي بإمكانها أن تفتح آفاق القراءات المُتعدِّدة الَّتي من شأنها أن تزيد من قيمة النَّص والقرَّاء معا.

إنَّ فعل القراءة هو الَّذي يبث النَّشاط في المؤلِّف والنَّص والقارئ؛ فبالقراءة يمكن للمؤلِّف أن يرى نفسه في كتابات قُرَّائه، وبالقراءة يحافظ النَّص على سيرورته عبر الزَّمكان، وبالقراءة يمكن للقارئ أن يستنطق النَّص، ولهذا يمكن القول إنَّ القراءة تُبرِز «الطَّابع المُتحوِّل والعابر للظَّاهرة الأدبيَّة، فالقراءة تُغيِّر الكتاب وتبدِّله باستمرار»[3] ليكون حاضرا في كل عصر من العصور.

انطلاقا ممَّا سبق يمكن القول إنَّ هناك علاقة تكامل بين النَّص الأدبي والقارئ ونشاط القراءة؛ إذ يُقبِل القارئ على النَّص بغية الحصول على معنًى ما، ولا يَتحقَّق ذلك إلاَّ بنشاط القراءة الَّتي تمنحه الخبرة القرائيَّة لكي يوظِّفها في استخلاص المعنى، وعليه يمكن القول إنَّ القراءة أصبحت أداة إجرائيَّة مهمَّة في قراءة النَّص الأدبي ومحطَّ أنظار أغلب النُّقاد والباحثين في السَّاحة الأدبيَّة والنَّقديَّة، كما تعد **آليَّة** ضروريَّة لإعادة إنتاج النُّصوص الأدبيَّة من طرف القارئ، وهذا ما يجعلها ضرورة منهجيَّة وأداة إجرائيَّة لا يمكن لأيِّ منهج الاستغناء عنها بحكم أنَّها أهم نشاط للقارئ، فالنَّص بحاجة إلى القارئ، ومن ثَمَّ فهو بحاجة إلى القراءة أيضا.

2 – 4 – أنواع القراءة:

تُعتبَر القراءة نشاط أساسي من أنشطة القارئ، ومهارة أساسيَّة في حياة القُرَّاء، وقد أصبحت وسيلة من وسائل فهم النَّص الأدبي وتأويله واستخراج دلالاته، ويُسهِم هذا النَّشاط في إعطاء النَّص قيمته، إذ أنَّ «كل نص لا يتناوله مُتلقِّي مصيره الموت، وكل نص يتعاوره فكر المتلقِّي كرَّة بعد كرَّة حتَّى يتوقَّد في كل حين، والعمل الإبداعي بطبيعته يقبل

---

[1] – ينظر: محمد راتب الحلاق: «**النص والممانعة**، مقاربات نقدية في الأدب والإبداع»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1999م، ص107.

[2] – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص98.

[3] – المرجع نفسه: ص30.

الاختلاف في التَّلقِّي، والتَّنوُّع في القراءة»[1]، وبما أنَّ النَّص الأدبي يقبل تَعدُّد القراءات بطبيعته، فقد تباينت القراءة وانقسمت إلى عدَّة أنواع منها:

2 – 4 – 1 – القراءة العَارِفة:

اختلف القرَّاء بين منتجين ومستهلكين، فالقارئ **المُنتِج** هو المتلقِّي الَّذي يطمح دائما إلى تركيب نص ثانٍ بعد قراءته للنَّص الأوَّل، والقارئ المستهلك هو قارئ ليس له هدف من القراءة غير المطالعة، وباختلاف القرَّاء تختلف القراءات أيضا، حيث «توجد القراءة العارفة والقراءة المستهلكة؛ فالأولى تتجاوز العمل لتُدرِك الظُّروف المحيطة بإنتاجيَّته، وتفهم نواياه وتحلل أدواته، وتعيد تشكيل نظام الإحالات الَّذي يعطي العمل بُعدَه الجمالي (...) إنَّها قراءة حكيمة مُحفِّزة، والثَّانية قراءة تَذوقيَّة تنبني على الإعجاب أو عدمه بالعمل»[2]، فالقراءة العارفة هي القراءة الَّتي تبحث في الظُّروف الَّتي أُنتِج فيها العمل الإبداعي، وتُحلِّله وتُحدِّد أبعاده الجماليَّة، أمَّا القراءة المستهلكة تقوم على الإعجاب بالعمل الإبداعي من عدمه.

2 – 4 – 2 – القراءة النَّقديَّة:

إذا تأمَّلنا في العلاقة الموجودة بين الأدب والنَّقد نجد أنَّها علاقة تكامل، إذ يُعدُّ الأدب المادَّة الخام بالنِّسبة للنَّقد، فلولا الأدب ما تطوَّر النَّقد، ولولا النَّقد ما تَطوَّر الأدب؛ وتُعتبَر الآراء الَّتي تُصرَّح حول النَّص الأدبي بمثابة **قراءة نقديَّة** تسعى دائما إلى التَّجديد، حيث تنسب هذه المُهمَّة إلى القارئ/النَّاقد، «والقراءة النَّقديَّة لا تكتفي بالاستسلام للنَّص والآراء المتداولة حوله، بل هي قراءة تحاول إعادة بناء النَّص من جديد وتدعو إلى فضاءات أرحب، وفوق ذلك فهي تحترم القارئ باعتباره مالكا للنَّص، إذا هي عمليَّة (قراءة/كتابة) معا، حيث يُكتَب النَّص من جديد مع كلِّ قارئ، بل ومع كل قراءة، ممَّا يُؤدِّي إلى تجاوز تأويلات السَّابقين له، لتصل إلى آلية إنتاج النُّصوص، وما ينتج عن ذلك من فهم طريقة تداولها ورواجها أو إقصائها، فهي تهدف إلى إعادة إنتاج النَّص في ضوء الوضعيَّة المُشخَّصة للمجتمع، ولا بدَّ لهذه القراءة أن تتحلَّى بالمشروعيَّة الاجتماعيَّة

---

[1] – مقبل بن علي الدعدي: «**صناعة قراءة النص الإبداعي**»، الدار العربية للطباعة والنشر، المملكة العربية السعودية، ط1، 2016م، ص6.

[2] – رشيد بنحدو: «**قراءة في القراءة**»، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 49/48، 1988م، ص15.

وبالمصداقيَّة المعرفيَّة في آن واحد»[1]، كما أنَّها قراءة تحتاج إلى قارئ حصيف له نظرة واسعة حول وضعيَّة المجتمع، وله كفاءة معرفيَّة في اللُّغة والقراءات حول النَّص المراد دراسته حتَّى يستطيع التَّقييم لما أُنجِز، وإضافة الجديد في قراءته.

كما يمكن للقارئ تأويل النَّص، لأنَّ تأويل النُّصوص الأدبيَّة هو شكل من أشكال النَّقد/القراءة النَّقديَّة «فكل نقد هو تأويل، إذن غالبا ما يُعرَف النَّقد على أنَّه شرح وتأويل النُّصوص»[2]، ولعلَّ الشَّيء الَّذي جعل القراءة النَّقديَّة شكل من أشكال شرح وتأويل النُّصوص هو الإمكانيَّات والآليَّات الَّتي يَتَكوَّن منها النَّص كالفراغات النَّصيَّة والكنايات والاستعارات وغيرها الَّتي تجعل النَّص الأدبي يسبح في فضاء التَّأويل، «فالقراءة النَّقديَّة تُؤَوِّل ثنيات وفجوات الكتابة وصولا إلى المقصديَّة المسكوت عنها في سطوح الكتابة الفنِّيَّة المضلِّلة»[3]، والقراءة النَّقديَّة الَّتي نسعى إلى تحقيقها انطلاقا من عنوان الأطروحة هو القراءة النَّقديَّة الَّتي تتلاءم مع عمليَّة التَّلقِّي، ولعل ذلك يتمثَّل في الوصول إلى معنى النَّص «فالقراءة النَّقديَّة الَّتي نحن بصددِها تتناول عملا مضادًّا لفعل الكتابة، إذ أنَّ ما تخفيه هذه تكشفه تلك»[4] ويكون هذا الاكتشاف باستغلال القارئ/النَّاقد لإمكانياته وإمكانيَّات النَّص في آن واحد.

2 – 4 – 3 – القراءة التَّفكيكيَّة:

ارتبط مصطلح التَّفكيك بمؤسِّس المنهج التَّفكيكي "جاك دريدا"*، الَّذي يَعْتَبِر النَّص الأدبي لعبة بين أيدي قُرَّائه، وكل قراءة عنده هي قراءة مقبولة، فهو ناقد يؤمن بلا نهائيَّة المعنى للنَّص، ولعلَّ سبب حذوه في هذا الاتِّجاه هو الاتِّجاه الأحادي الَّذي انتهجته الميتافيزيقا المثاليَّة، لذلك «انتقد دريدا الميتافيزيقا المثاليَّة لكونها تُركِّز على الحضور الكلِّي للذَّات الإنسانيَّة المفردة في اللُّغة، وتُشدِّد على الوجود الفعلي للقصديَّة والحقيقة والمعنى في النَّص، كما تحرص على وصل النَّص بمرجعه الخارجي، وتأخذ بفكرة التَّواصل بمعناه

---

1 – ينظر: خالدة حامد تسكام: «**جاك دريدا ونظرية التفكيك**»، مجلة الآداب الأجنبية، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 104، د ت، ص10.

2 – مليكة دحامنية: «**هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر**»، ص48.

3 – بشرى موسى صالح: «**نظرية التلقي أصول... وتطبيقات**»، ص80.

4 – ينظر: عبد الله الغذامي: «**الكتابة ضد الكتابة**»، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991م، ص8.

* **جاك دريدا (2004/1930)م**: ناقد وفيلسوف، جزائري المولد، فرنسي الجنسيَّة، يهودي الدِّيانة، وهو صاحب المنهج التفكيكي.

الحرفي، أي الانتقال الأحادي الاتِّجاه للرِّسالة من المُرسِل إلى المُتلقِّي»[1]، لذلك قرَّر دريدا كسر هذا النِّظام الأحادي «ورأى أنَّ التَّاريخ ينتمي إلى النِّظام الميتافيزيقي الَّذي عَقَدَ هو العزم على تفكيكه»[2]، فكانت التَّفكيكيَّة من أهم الأدوات الإجرائيَّة في المنهج الدرايدي والَّتي تعني «تَفتُّح المجال الرَّحب لاختلاف التَّفسيرات وتُؤكِّد استعصاء الوقوع على معنى مُحدَّد للعمل، فيصبح النَّص مركَّبًا من عناصر تخالف العناصر الَّتي وضعها مبدعه في البداية»[3]، لذلك كان مصطلح **لا نهائيَّة المعنى** من أهمِّ الغايات الَّتي ركَّز عليها دريدا في منهجه التَّفكيكي*.

إنَّ قراءة النَّص الأدبي بإمكانها أن تسمح للقارئ بالوصول إلى معنى لم يقصده المؤلِّف إطلاقا، وتلك هو مبدأ القراءة التفكيكيَّة «ففي القراءة التَّفكيكيَّة ليس المهم ما يدَّعيه صاحب النَّص، وإنَّما المهم هو النَّص ونحن لا نقرأ النَّص كي نعرف ما أراد المُؤلِّف قولـــه، وإنَّما نقـــرأه قـــراءة مُنْتِجَة تتجدَّد المعرفة بها»[4] من جميع الزَّوايا سواء للنَّص أو للقارئ، لذلك «يمكن اعتبارها نشاطا فكريًّا لغويًّا يُنتِج التَّباين والاختلاف، إنَّها احتمال من احتمالاته الكثيرة والمختلفة»[5]، وعليه يمكننا القول إنَّ القراءة التَّفكيكيَّة تُقدِّس القراءات اللاَّنهائيَّة، وكل نص يمكن قراءته بقراءات مختلفة، إذ أنَّ كل قراءة مبنيَّة على ذخيرة القارئ وقدراته القرائيَّة، لأنَّ «القارئ حينما يقرأ النَّص فهو يقرأ ذاته؛ بمعنى يقرأه بإمكانياته وقدراته المعرفيَّة، والنَّص الجدير بالقراءة يتيح للقارئ الجدير بالقراءة أن يستدعي قراءة ما لم يُقرأ، ويستنبط من النَّص ما خلف السُّطور، وبناء على هذا فالنَّص الجيِّد هو ذلك النَّص الَّذي تختلف قراءته باختلاف القرَّاء والعصور، وتتعارض قراءته بتعارض الإيديولوجيَّات والاستراتيجيَّات»[6]، ويبقى معنى النَّص في القراءة التَّفكيكيَّة مُعلَّقا

---

1 – حميد لحمداني: «**القراءة وتوليد الدلالة**، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص31/30.

2 – روبرت هولب: «**نظرية التلقي**، مقدمة نقدية»، تر: عز الدين إسماعيل، ص22.

3 – فيصل الأحمر، نبيل دادوة: «الموسوعة الأدبية»، ج1، دار المعرفة، الجزائر، د ط، 2009م، ص98.

* إنَّ **تفكيك دريدا** لا يعني أبدا الهدم ولكنَّها تعني نزع التَّرسبات (désédimentation) أو خلخلة أو تفكيك لكلِّ الدلالات أو المعاني الَّتي منبعها **اللُّوغس** وخاصَّة دلالة الحقيقة (la signification de la vérité). ينظر: مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص210.

4 – ينظر: محمد عزام: «**النص المفتوح التفكيك أنموذجا**»، مجلة الموقف الأدبي، العدد 398، 2004م، ص4.

5 – المرجع نفسه: ص نفسها.

6 – المرجع نفسه: ص نفسها.

عبر الزَّمكان، ويظل القارئ في هذه القراءة حرًّا، إذ له الحريَّة الكاملة في فهم مفردات النَّص واستيعابه واستنباط معناه، ويرجع ذلك إلى خبرته القرائيَّة وقدرته التَّعبيريَّة.

2 – 4 – 4 – القراءة التَّاريخيَّة:

لقد انحصر اهتمام "هانس روبرت ياوس" في نظريَّة القراءة والتَّلقِّي على الجانب التَّاريخي لقراءة النُّصوص الأدبيَّة، وفَهْمُ العمل الأدبي حَسَبَه ينطلق من معرفة التَّاريخ الَّذي يضمن للعمل الأدبي البقاء وللقارئ الارتقاء في دائرة تواصل تعمل على الاختيار والتَّقويم، لذلك كان اهتمام ياوس منحصرا في ربط الأدب بالتَّاريخ، وهو يرى أنَّ النَّص الأدبي لا يحمل معنًى نهائيًّا، بل يظل معناه مُؤجَّلا باستمرار، وتابع لفعل القراءة، إذ «لا يجوز القول بوجود المعنى الجاهز أو النِّهائي في النَّص، وإنَّما معناه المرتقب ناتج عن فعل القراءة وفعاليتها الَّتي هي عبارة عمَّا سيتولد بين النَّص وقارئه، بين البنية الأصليَّة أو السَّنن الأوَّل وبين خبرات القارئ أو أفق انتظاره»[1]، فللقارئ مُهمَّة إنتاج المعنى وذلك بتوظيف خبراته القرائيَّة عبر التَّاريخ إلى أن يصل إلى أفق انتظاره أو خيبة هذا الأفق.

ويرى ياوس أنَّ القارئ/النَّاقد لابدَّ أن يملك نظرة معرفيَّة تاريخيَّة تُمَكِّنه من قراءة النَّص، فهو يرى في «الواقع أنَّ مهمَّة النَّاقد التَّاريخي وفق تَصوُّره تقتضي منه أن يكون صاحب نظرة إبستمولوجيَّة»[2]، لذلك نادى بالقراءة التَّاريخيَّة، كما نجده «يُحدِّد المراحل الضَّروريَّة الَّتي يُلْزم المرور منها لتحقيق قراءة تاريخيَّة للنُّصوص الأدبيَّة: مرحلة قراءة الفهم، مرحلة قراءة التَّأويل، مرحلة القراءة التَّاريخيَّة، وهذه القراءة الأخيرة هي الَّتي تعيد بناء أفق الانتظار بتتبُّع تاريخ تَلَقِّي النَّص الأدبي إلى أن يبلغ لحظة القراءة الحاليَّة»[3]؛ فالقراءة التَّاريخيَّة تَتَطلَّب الفهم والتَّأويل للنَّص الأدبي مَحلَّ الدِّراسة لإنجاز القراءة الحاليَّة من جهة، وتتبُّع القراءات السَّابقة له من جهة أخرى، حيث تلعب هذه القراءات دورا كبيرا في تغيير أفق القارئ.

---

1 – رشيد بنحدو: «**قراءة في القراءة**»، مجلة الفكر المعاصر، العدد 49/48، 1988م، ص18.

2 – حميد لحمداني: «**القراءة وتوليد الدلالة**، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص76.

3 – المرجع نفسه: ص نفسها.

2 – 4 – 5 – القراءة التَّأويليَّة:

عُرفت القراءة التَّأويليَّة منذ القديم، ومن أشهر القراءات التَّأويليَّة الَّتي حدثت في العصر الإسلامي، والَّتي قام بممارستها سيِّدنا محمَّد "صلَّى الله عليه وسلَّم" قصَّة العجوز الَّتي بكت عن الجنَّة، «فقد رُوِي عن الحسن البصري أنَّه قال: أتت عجوز إلى النَّبي صلَّى الله عليه وسلَّم، فقالت: يا رسول الله، أُدْعُ الله أن يُدخِلَني الجنَّة، فقال: يا أم فلان، إنَّ الجنَّة لا تدخلها عجوز، قال: فولَّت تبكي، فقال: أخبروها أنَّها لا تدخلها وهي عجوز، إنَّ الله تعالى يقول: {إِنَّا أَنْشَأْنَاهُنَّ إِنْشَاءً. فَجَعَلْنَاهُنَّ أَبْكَارًا. عُرُبًا أَتْرَابًا}[1]. فالمرأة كان فهمها سطحيًّا، وحديث النَّبي صلَّى الله عليه وسلَّم كان يحتاج إلى قراءة عميقة، والَّتي تُسمَّى في كتب النَّقد الحديث بـ **"القراءة التَّأويليَّة"**»[2]، فمن خلال هذا القول نلاحظ أنَّ التَّأويل قديما كان محدودا بحسب ما قيل في النَّص «وقد كان المُؤوِّل في القديم يحسب أنَّ الحقيقة شيء جاهز في النَّص، يستطيع أن يحوز عليها بمفرده إن وَفَّرَ لذلك جهدا، ومن ثَمَّ يستطيع أن ينقلها إلى الآخرين»[3]، ولم يبق هذا التَّأويل متواصلا، إذ «جاء المُؤَوِّل المعاصر وقال بأنَّه لا مجال لفهم النَّص على نحو واضح لا لُبْسَ فيه لأنَّ النَّص عرضة لقراءات شتَّى غيـــر متناهية. لا قارئ يقف على مراد مؤلفه بالتَّمام، إذ النَّص يتجاوز دوما مقاصد المُؤلِّف؛ أي هو غير ما يقوله أو أكثر ممَّا يقوله (...) ويعني أيضا أنَّ لا قراءة تقبض على حقيقة النَّص، لأنَّ النَّص ليس بيانا بالحقيقة بقدر ما هو مساحة للتَّباين والتَّعارض والاختلاف»[4]، فالتَّأويل المعاصر ركَّز على النَّص، وجعله بنية تركيبيَّة لغويَّة تُقدِّس اختلاف القراءات الَّتي هي من أنشطة القرَّاء باختلاف مستوياتهم وخبراتهم القرائيَّة.

كما ساهم التَّأويل المعاصر في جعل حقيقة النَّص مُغيَّبة على الدَّوام، بل النَّص يُقرَأ في كل العصور، وتبقى حقيقته مجهولة «فعدم اكتمال التَّأويل وقابليته الدَّائمة للفحص والملاحظة، وكونه يظل أبدا تأويلا مُعلَّقا؛ أي قابلا لإعادة التَّأوُّل من أهمِّ مميِّزات التَّأويل المعاصر، ذلك التَّأويل المفتوح اللاَّنهائي الَّذي يحتوي على أيِّ شيء حقيقي، ولا يعرف

---

[1] – سورة الواقعة: الآية 35، 36، 37.

[2] – لطفي فكري محمد الجودي: «**النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا**، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص20.

[3] – علي حرب: «**التأويل والحقيقة**»، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1995م، ص8.

[4] – المرجع نفسه: ص نفسها.

حلاً للتَّناقض، ولا رداً للصِّراع والرَّفض»[1]، وعليه يمكن القول إنَّ التَّأويل المعاصر أَدْخَل النَّص في دائرة الانفتاح النَّصِّي، وكل قراءة هي قراءة مقبولة إلى حد ما، لكن بعيدة عن الحقيقة، حيث «يعيد المعنى اكتماله في كلِّ قراءة بوساطة التَّأويل بوصفه علما يهدف إلى ترجيح المعنى الَّذي يُرشِّحه الفهم والإدراك من خلال محاورة بُنَى النَّص لسَدِّ الفجوات وتقديم بنية تأويليَّة جديدة»[2] تختلف عن البنيات التَّأويليَّة السَّابقة، حيث «يَتَجدَّد التَّأويل باستمرار، بحيث تظهر في كلِّ مرَّة تأويلات جديدة، وبذلك لا يمكننا الحديث عن تأويل نهائي كامل وشامل. تتكرَّر الوقائع غير أنَّها تظهر في كلِّ مرَّة بصورة مختلفة»[3]، والقُرَّاء هم الَّذين يشاركون في صنع هذا الاختلاف بالدَّرجة الأولى من خلال ما يملكونه من مهـــارات تأويليَّـــة وقدرات لغويَّة وتصويريَّة، لأنَّنا «حينما نَتحدَّث عن تأويل النَّص الأدبي، فإنَّنا نفترض أنَّ معناه من الاتِّساع والعمق أو التَّعدد بحيث لا تكفي في إدراكه القراءة الواحدة، أو حتَّى القراءات المُتعدِّدة، إذ من الممكن أن يتَّخذ القارئ أو القُرَّاء دور المُفسِّر في مقابلة لا تنتهي بحيث يظلُّون منغمسين في الشَّبكة الدَّاخليَّة للنَّص ومُعلِّقين فهمه أو تحديد معناه ومرجعيَّته إلى مالا نهاية، لكن إحلال القدرة التَّأويليَّة للقارئ في القدرة التَّعبيريَّة للنَّص هو الَّذي يُمَكِّن من تحقيقه ضمن العالم الَّذي تُحدِّده اللُّغة، ويربطه بالعالم المُتحرِّك وبالنَّاس الَّذين هو منهم»[4]، فمَهْمَا ملك القارئ من أدوات لتحليل النَّص لاقتناص معناه تبقى مهارة التَّعبير هي الَّتي ترتقي بالنَّص إلى الجِدَّة والجودة معا في القراءة التَّأويليَّة.

وتلـــعب الـــخبرة القـــرائيَّة الَّتي يمتلكها القارئ وظيفة بارزة في تأويل النَّص الأدبي، فهي الَّتي تخلق التَّواصل والتَّفاعل اللَّذان يُحدِثان التَّداخل والتَّشابك بين النَّص والقارئ، ذلك لأنَّ «طبيعة الموضوع في العلوم الانسانيَّة تستدعي هذا التَّداخل وهذا التَّشابك بين ذات المُؤَوِّل وموضوع البحث، فعندما تدخل ذات المُؤَوِّل في علاقة مع النَّص يندمج أفقه التَّأويلي الخاص مع أفق النَّص، وعندما يعيد المُؤَوِّل بناء النَّص من جديد يستخدم بالضَّرورة أفكاره ومعارفه السَّابقة من وجهة نظر العصر الَّذي يعيش فيه، وانطلاقا

---

1 – مليكة دحامنية: «هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر»، ص91.

2 – بشرى موسى صالح: «نظرية التلقي أصول... وتطبيقات»، ص51.

3 – مليكة دحامنية: «هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر»، ص62.

4 – لطفي فكري محمد الجودي: «النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص37.

من وضعيَّة تأويليَّة مُعيَّنة»[1]، بحيث تكون هذه الوضعيَّة التَّأويليَّة في علاقة مع نفسيَّة القــارئ وما يحيط به من وضعيَّات اجتماعيَّة مختلفة تساعده على تأويل النَّص داخل سياقه، فالقراءة التَّأويليَّة تهدف دائما إلى اكتشاف المعنى الَّذي ما وراء النَّص، «ففعل القراءة التَّأويليَّة كآليَّة لها دورها المهم في فهم النَّص، وخرق شفراته المتجاورة لمعانيه السَّطحيَّة الثَّابتة، إلى الكشف وإماطة اللِّثام عن معانيه العميقة المُتجدِّدة»[2] الَّتي بإمكانها التَّمييز بين المستوى القرائي للقرَّاء.

وتُعَدُّ القراءة التَّأويليَّة قاسما مشتركا بين النَّص والمؤلِّف والقارئ، ولعلَّ النَّص الأدبي من أوائل أركان العمليَّة الإبداعيَّة الَّذي يستدعي مهارة التَّأويل، كما أنَّ عمليَّة التَّلقِّي نفسها لا يمكنها الاستغناء عن التَّأويل، ذلك أنَّ التَّأويل يُعتبَر أداة إجرائيَّة مُصاحِبة للقرَّاء والمناهج النَّقديَّة على السَّواء، حيث «يأتي التَّأويل في مُجمله درجة من أهمِّ درجات الوعي الَّتي تُجسِّد إحــدى الوسائط الــممكنة في العمليَّة التَّواصليَّة بين النُّصوص ــ الأدبيَّة وغير الأدبيَّة – وجمهور المتلقِّين من القرَّاء؛ حتَّى وإن كان الكاتب غائبا لحظة القراءة فهو محسوب حسابه في التَّأويل؛ أي في فهمه من خلال فهم كتابته»[3]، وعليه يمكن القول إنَّ أركان العمليَّة الإبداعيَّة في علاقة تكامليَّة لا يمكن فصل ركن عن الآخر، والمعروف في السَّاحة الأدبيَّة والنَّقديَّة أنَّ نظريَّة القراءة والتَّلقِّي أعطت السُّلطة للقارئ دون أن تبعد النَّص والمؤلِّف، لكن القراءة عامَّة، والقراءة التَّأويليَّة بصفة خاصَّة أدخلته في عمليَّة إنتاج المعنى من خلال الإجابة عن السُّؤال: ماذا يريد النَّص أن يقول؟، ولقد كانت لــ "هانس جورج جادامر" نظرة خاصَّة، «فهو الَّذي نظر إلى العمليَّة الإبداعيَّة ــ أي عمليَّة تأويل النُّصوص ــ على أنَّها لحظة تندمج فيها الآفاق وتتفاعل من خلال تجربة المُؤَوِّل الوجوديَّة، وتجارب أخرى مماثلة، ومن ثَمَّ استحالة تطابق فكر المؤلِّف وفكر المؤَوِّل»[4]، وهذا الاستبعاد للتَّطابق بين فــكر المؤلِّف وفكر الــقارئ المؤَوِّل هو الَّذي يُــدخِل النَّص في مرحلة الانفتاح النَّصِّي، ويصبح «النَّص بمثابة لعبة دلالات. ومن هذا المنظور، يمكن النَّظر إلى عمليَّة التَّأويل على أنَّها مغامرة وجوديَّة بعيدة العمق والدَّلالة يكتشف فيها المُؤَوِّل ذاته من جديد

---

1 – مليكة دحامنية: «هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر»، ص62.

2 – لطفي فكري محمد الجودي: «النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص45.

3 – المرجع نفسه: ص نفسها.

4 – مليكة دحامنية: «هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر»، ص12.

من خلال مقارنتها بتجارب إنسانيَّة أخرى، فيحدث بذلك التَّبدُّل والتَّغيُّر والتَّحويل»[1] في العصر نفسه، أو عبر مختلف العصور.

وممَّا لا شك فيه أنَّ النَّص الأدبي نوعان؛ شعري ونثري، ولعلَّ النَّص الشِّعري هو أكثر النُّصوص قابليَّةً للتَّأويل، خاصَّة النَّص الشِّعري المعاصر الَّذي أصبح الغموض من أهم سماته، وهو الَّذي يدفع النَّص الشِّعري إلى القراءة التَّأويليَّة، ويصبح «القارئ مُجْبَر على قراءة النَّص الشِّعري قراءتين: الأولى استكشافيَّة والثَّانية هيرمينوطيقيَّة، الأولى يصل فيها إلى الدَّلالة والثَّانية يجد نفسه فيها أمام التَّدليل؛ أي أمام تَعدُّد الأبعاد الدَّلاليَّة (...) أمَّا فهم القصيدة، فهو شيء يبقى دائما مُعلَّقا، أو هو لحظة هاربة بين مستويي القراءة»[2]، وهناك نصوص شعريَّة لا تكفيها هاتين القراءتين للوصول إلى معنى ما.

إذا تحدَّثنا عن القراءة التَّأويليَّة فإنَّنا نجدها تستدعي القارئ المُؤوِّل لا محالة، وهو أيضا نوع من أنواع القرَّاء الَّذين يسعون إلى استنطاق النَّص الأدبي واكتشاف دلالاته، وعلى قارئ النَّص الأدبي مهما كان نوعه أن يعيش مع النَّص الَّذي يقرأه لأنَّ «المُؤوِّل مطالب باختيار الوضعيَّة الَّتي يراها مناسبة حتَّى يُؤسِّس عالمه، وعندئذ يصبح بالفعل كائنا تاريخيًّا واعيا لوضعيَّته التَّاريخيَّة التَّأويليَّة على السَّواء»[3]، فعند مقابلة القارئ المُؤَوِّل للنَّص «ينطلق من الحاضر ليعيش تجربة الآخر الَّذي ينتمي للماضي، وعليه فالمعنى في الحدث الأدبي أو التَّاريخي ليس ثابتا بل هو مُتغيِّر، فكلَّما وجد المُؤَوِّل نفسه في وضعيَّة مُعيَّنة، يضطر إلى اتِّخاذ موقف مُعيَّن، وبذلك تختلف أشكال الفهم والتَّعدُّد»[4]، وتختلف معها الدَّلالات النَّصيَّة المحتملة، لذلك يمكن القول إنَّ المُؤوِّل أو «المُفسِّر هو جزء من الوضعيَّة التَّأويليَّة (...) ولا يمكنه أن يكون موضوعيًّا في حكمه لأنَّ هذه الوضعيَّة التَّأويليَّة* هي في سيرورة مستمرَّة، وبالتَّالي لا نستطيع أن نتحصَّل

---

1 – مليكة دحامنية: «**هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر**»، ص12.

2 – حميد لحمداني: «**القراءة وتوليد الدلالة**، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص71.

3 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص87.

4 – مليكة دحامنية: «**هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر**»، ص13.

* **الوضعيَّة:** تعني أنَّنا نتقيَّد بالظَّرف، وكل ما يحيط بهذا الظَّرف؛ أي لا يخرج المُؤوِّل عن نطاق رؤية معيَّنة، فالوضعيَّة التَّأويليَّة تَتحدَّد من خلال الأفكار السَّابقة الَّتي يحملها المُؤوِّل، حيث تُشكِّل هذه الأفكار أفقا تأويليًّا يتيح للمُفسِّر إمكانيَّة أن يرى الأشياء في إطار رؤية معيَّنة، وهذا الأفق يتشكَّل باستمرار من خلال مراجعة مستمرة للمفاهيم السَّابقة، فالأفكار المكتسبة تلعب دورا فعَّالا وهامًّا في عمليَّة التَّفسير والتَّأويل. ينظر: مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التَّأويل إلى التَّفكيك»، ص130/129.

بصددها على معرفة موضوعيَّة، إنَّ جوهر النَّص يكمن في هذه الاستمراريَّة»[1]، وحتَّى وإن حاول المُؤوِّل أن يكون موضوعيًّا فلا يمكنه تحقيق ذلك، والنَّص الأدبي هو من يضعه في هذا الموقف، إذ «يمكن للمُؤوِّل أن يكون موضوعيًّا غير أنَّ موضوعيته تبقى نسبيَّة في كلِّ الأحوال، ذلك أنَّ الأثر الأدبي "النَّص" يتغيَّر بحسب الوضع التَّاريخي»[2] الَّذي يعيشه النَّص من جهة، والوضع التَّاريخي الَّذي يعيشه القارئ من جهة أخرى.

إنَّ الشَّيء الَّذي لابدَّ من الإشارة إليه هو أنَّ القارئ عند قراءته للنَّص عليه أن يبقى مع سياقه، ولا يُقوِّل النَّص ما لم يقله، فالقارئ المُؤَوِّل «مُطَالب على كل حال باحترام مقتضيات النَّص؛ أي بدراسته في شكله وتَشكُّله، وباحترام مقتضيات الفهم؛ أي بتتبُّع حَركيَّة المعنى»[3]، المبني على المنطق الَّذي يقبله النَّص، وهنا على القارئ أن يُوظِّف كل قدراته خاصَّة الإمكانيات التَّعبيريَّة لأنَّ «قيمة التَّأويل أو نتاج التَّأويل تَتَوقَّف على مدى قدرة المُؤَوِّل على الغوص في عالم النَّص، ومدى قدرته على الفهم والإدراك، وطريقته في الاستيعاب. بعبارة أخرى فهي مرتبطة بذكائه وفطنته»[4] اللَّذان يَبْرُزَان من خلال اللُّغة والأسلوب والتَّعبير والتَّصوير وغيرها من الأدوات الَّتي يستعملها القارئ أثناء المرحلة التَّأويليَّة في الإنتاج النَّصِّي، لأنَّ المُؤَوِّل «بمجرد أن يأخذ على عاتقه مسؤوليَّة الشَّرح والتَّفسير والتَّأويل يكون قد انغرس روحا وجسدا في تجربة النَّص، حينئذ يبدأ في استحضار تجارب سابقة مماثلة، ويعيش التَّجربة مرَّة ثانية من خلال أحداث النَّص، فتراه يُضِيف شيئا ويُنْقِص أشياء أخرى، يُفصِح عن معانٍ ويسكت عن معانٍ أخرى، وبذلك تكون عمليَّة التَّأويل عبارة عن مغامرة وجوديَّة وبعيدة العمق والدَّلالة»[5]، إنَّها عمليَّة صعبة تحتاج إلى صبر ومَلَكَة في كلِّ المجالات (اللُّغويَّة، التَّعبيريَّة، الخياليَّة، القرائيَّة...) يُوظِّفها القارئ المُؤَوِّل النَّاقد أثناء قراءته وإنتاجه للنَّص الثَّاني.

---

1 – ينظر: مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص129.

2 – المرجع نفسه: ص40.

3 – لطفي فكري محمد الجودي: «**النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا**، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص54.

4 – مليكة دحامنية: «**هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر**»، ص62.

5 – المرجع نفسه: ص61.

2 – 4 – 6 – القراءة المنهجيَّة للنُّصوص:

القراءة المنهجيَّة للنُّصوص هي قراءة تهدف إلى شرح النُّصوص الأدبيَّة بعيدا عن العفويَّة والانطباعيَّة، كما أنَّها «تَسلُّح بالمعرفة، يستوجب النَّص نفسه، من حيث هو نص ينبني بتقنيَّات تُشكِّل قواعد وقوانين نهوضه»[1]، وهي تنظر إلى النَّص على أنَّه «نسيج علائقي لمكونات خارجيَّة وداخليَّة متفاعلة»[2]، وهذا ما يتيح لها فرصة الاشتغال على كل أنواع الخطاب، فهي «نشاط ديداكتيكي يستدعي بناء معنى النَّص في سياق تواصلي قائم على توظيف عمليات ذهنيَّة حدسيَّة»[3]، ويَتطلَّب هذا النَّشاط مُتلقٍّ له القدرة على تحليل النَّص وفهم مُؤشِّراته الدَّاخليَّة التي تَمَّ توظيفها من طرف المبدع، ويَتمُّ ذلك بامتلاك الأدوات الملائمة في عمليَّة التَّحليل، وتخترق القراءة المنهجيَّة للنُّصوص أربع لحظات هي: لحظة ما قبل القراءة، لحظة القراءة الاستكشافيَّة، لحظة القراءة المُنظَّمة، لحظة انفتاح القراءة.

2 – 4 – 6 – 1 – لحظة ما قبل القراءة:

وفي هذه اللَّحظة يَتمُّ ترديد واستحضار المعارف السَّابقة دون اجتهاد من طرف القارئ، فهي «لحظة منهجيَّة ثمينة ينبغي استغلالها بيداغوجيًّا في إزاحة العوائق المعرفيَّة التي تحول دون الاكتساب النَّوعي للمفاهيم التي ينبني عليها صرح المراحل القرائيَّة اللاَّحقة»[4]، وهناك بعض المفاهيم يَتَوجَّب على القارئ ضبطها خلال هذه اللَّحظة من بينها مفهوم الثَّقافة الأدبيَّة، مفهوم الجنس الأدبي، مفهوم التَّخييل، الإبداع، الكتابة وغيرها، وباعتبار لحظة ما قبل القراءة مقطعا من طريقة القراءة المنهجيَّة، فهي تسعى إلى تحقيق هدفين متكاملين أوَّلهما: تكوين القراءة المنهجيَّة باستدعاء ما يمتلكه القارئ من معارف سابقة لها ارتباط وثيق بمضمون النَّص، وثانيهما: هو تمكين القارئ وتدريبه على تقويم وفحص مكتسباته القبليَّة قبل الشُّروع في تَلَقِّي معارف جديدة.

---

[1] – يمنى العيد: «**الراوي الموقع والشكل** (بحث في السرد الروائي) »، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1986م، ص17.

[2] – محمد حمود: «**مكونات القراءة المنهجية للنصوص**»، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1998م، ص14.

[3] – المرجع نفسه: ص15.

[4] – المرجع نفسه: ص37.

ولتحقُّق هذين الهدفين وتنشيط معارف القارئ القبليَّة لابدَّ من استعمال تقنيَّات منها «تقنيَّة استحضار التَّجربة ويَتمُّ ذلك بواسطة مجموعة من الأسئلة لاستثارة المعارف الكامنة في ذهن القارئ، تقنيَّة سيناريو التَّوقُّعات التي تتمثَّل في خطاطات يختزنها القارئ في ذاكرته، فالقارئ يفهم النَّص في حدود تقاطعه مع وضعيَّات تَمَّت مصادفتها سابقا، فالاعتماد على هذه التِّقنية انطلاقا من عنوان أو عنوان فرعي، أو فقرة أو ... يُؤدِّي إلى حب المعرفة والاطلاع لدى القارئ، وهذا ما يدفعه إلى الانهماك في القراءة، وهذا النَّشاط يساعده في ملء البياضات المتواجدة في النَّص. تقنيَّة الكلمات المفاتيح منطلق هذه التِّقنية هو مفردات النَّص التي تساعد على بناء حقول معجميَّة ذات إطار فكري مُوحَّد. »[1]، لكن هذه التِّقنيَّات لا يمكن تطبيقها كلها دفعة واحدة لاعتبارات منها: شكل بناء النَّص من حيث التَّعقيد والبساطة، ترتيب هذه التِّقنيات من حيث التَّقديم والتَّأخير، وعليه فإنَّ لحظة ما قبل القراءة تسعى إلى إثــراء الرَّصيد المعرفي لــدى القارئ، وذلك بالتقاط المفاهيم دون التَّكلف لفهمها، وهي بذلك تعطي القارئ فرصة تشخيص مكتسباته القبليَّة، وتعتبر تمهيدا للمراحل القرائيَّة اللاَّحقة.

2 – 4 – 6 – 2 – لحظة القراءة الاستكشافيَّة:

في هذه اللَّحظة يَتمُّ الاقتراب إلى النَّص قصد التَّعرف على جوهر موضوعه، حيث «يعمل القارئ على مسح صفحة النَّص برؤية خاطفة، معتمدا استراتيجيَّة الملاحظة الانتقائيَّة التي يُقصِي من خلالها العناصر التي تُمَكِّنُه من تكوين فكرة مُحدَّدة عن الأثر المدروس»[2]، ومثل هذه العمليَّة تحتاج إلى قارئ يملك أدوات إجرائيَّة تُؤهِّله لإدراك ما يحتاجه في قراءته لمعطيات النَّص؛ وعليه فالقراءة الاستكشافيَّة «ليست فعل التقاط سلبي للمعنى، ولكنَّها مقابل ذلك عمليَّة بناء للأجزاء والشَّذرات الثَّاوية خلف العناصر والمُؤشِّرات النَّصيَّة»[3]، يَتبيَّن من هذا القول إنَّ لحظة القراءة الاستكشافيَّة هي بمثابة نقطة البداية في بناء المعنى، وذلك من خلال ملاحظة القارئ لأسلوب النَّص واقتراحه لدلالات حول المُؤشِّرات والشَّذرات التي يحتويها النَّص.

---

1 – ينظر: محمد حمود: «مكونات القراءة المنهجية للنصوص»، ص37/38.

2 – المرجع نفسه: ص44.

3 – المرجع نفسه: ص نفسها.

وبتوالي النُّصوص تنمو مهارة القراءة لدى القارئ، وتنمو معها تقنيات الملاحظة فينهمك في محاولات بناء المعنى، وقد أَكَّدَت التَّجربة بأنَّ «القراءة الأولى تدفع القارئ بصورة تلقائيَّة إلى تجاوز أشكال العلامات النَّصيَّة الملاحظة بغرض الاستقرار عند مرجعيَّاتها القريبة»[1]، وعليه فإنَّ الدَّلالات المقترحة لبناء المعنى تكون بشكل انطباعي من طرف القارئ، وهذا ما يجعل القراءة الاستكشافيَّة مُجرَّد مشروع أوَّلي غير واضح المقاصد مادامت نتائجها مُتسرِّعة وبالتَّالي لا يمكن الوقوف عندها.

ومهما يكن من أمر فإنَّ « الهدف هو منح القارئ معنى حيًّا للنَّص انطلاقا من المُؤشِّرات والبياضات الـمتواجدة في النَّص ووضع فرضيات حول دلالة ممكنة من دلالاته، والتَّحقُّق من مـدى صِحَّتِها لاستثمار الـفهم في وصل لما هـو منفصل في النَّص، وتوسيع الدَّلالة للفجوات والبياضات التي اعتبرها (أمبرتو إيكو) جزءا أساسيًّا من جماليَّة النَّص، ومن خلال عمليَّة التَّحليل هذه يخرج القارئ بعدد مُعيَّن من المعطيات غير القابلة للإدماج في فرضيَّة القارئ، وبفعل القراءة وامتلاك القارئ لتفسيرات عِدَّة تصبح الفرضيات أكثر دقة وأكثر تحديد»[2]، فاستحظار الفرضيات في مجال القراءة المنهجيَّة للنُّصوص الأدبيَّة ينقص من عدد الآراء الانطباعيَّة، ويُشجع القارئ على امتلاك أدوات وآليات ومفاهيم علميَّة تزيد القارئ جرأة في مواجهة النُّصوص عند تحليلها وتفسيرها وتأويلها، فلحظة القراءة الاستكشافية هي مُجرَّد معالجة سطحيَّة وخارجيَّة، ويمكن اعتبارها مُجرَّد وسيلة شكليَّة لتبليغ محتوى نص ما، وهذا ما يجعلها تَتَّسم بصفات انطباعيَّة إسقاطيَّة تَتَحكَّم فيها عوامل ذاتيَّة وآراء عفويَّة مُتعلِّقة بالقارئ.

2 – 4 – 6 – 3 – لحظة القراءة المُنظَّمة:

في هذه اللَّحظة يطمح القارئ إلى مقاربة النَّص ومحاولة الوصول إلى مبتغاه، ولعل أنسب طريقة للانتقال من لحظة القراءة الاستكشافيَّة إلى لحظة القراءة المُنظَّمة التي هي «عـمليَّة تحويل انتباه القارئ من إطار الاهتمام بمجال المدلول إلى الاهتمام بمجال الدَّال»[3]، وربَّما هنا تكمن الصُّعوبة، حيث يتعسَّر على القارئ إعطاء المُؤشِّرات والفراغات النَّصيَّة دلالات أكثر عمقا دون الخروج عن المعنى المناسب للنَّص، وهذا ما يُبرِز جانب

---

1 – محمد حمود: «مكونات القراءة المنهجية للنصوص»، ص46.

2 – ينظر: المرجع نفسه: ص47.

3 – المرجع نفسه: ص50.

من جوانب الضُّعف لدى القارئ، وينبغي أن يكون هذا الضُّعف موضوع اهتمامه إذ بالإمكان أن يتجاوزه، وذلك عن طريق نشاط القراءة الذي من شأنه أن يزيد من خبراته القرائيَّة، لذلك يعتبر إيزر «الــقراءة نشاط ذاتي نتاجه المعنى الذي يُرشِّحه الفهم والإدراك»[1]، ومن خلال هذا الإدراك/القصديَّة تظهر القراءة في مستواها التَّقييمي.

إنَّ إنتاج معنى النَّص هو عمل إنتاجي رمزي يفرض على القارئ توسيع خبراته القرائيَّة، وما يُميِّز هذه اللَّحظة داخل القراءة المنهجيَّة للنُّصوص «هو كونها لحظة بناء وإنتاج بامتياز»[2]، وفيما يصبح الوقت مناسبا لاختيار القارئ معنى يلائم النَّص، وعليه يصبح الدَّال في لحظة القراءة المُنظَّمة بؤرة اهتمام في عمليَّة بناء المعنى، وعلى القارئ في هذه اللَّحظة ألاَّ يعتقد بأنَّه تَمكَّن من العثور على المعنى النِّهائي، وأنَّه أحاط بكل مُكوِّنات النَّص الدَّلاليَّة، بل يضع في حسبانه أنَّ بعض مُكوِّنات النَّص الأخرى لم تخطر على باله مازالت تنتظر الكشف، ومازالت في حاجة إلى قارئ يزيل عنها حجاب الغموض.

2 – 4 – 6 – 4 – لحظة انفتاح القراءة:

بناء على أن لحظة القراءة المُنظَّمة لا يمكنها الوقوف على المعنى الذي تَوصَّل إليه القارئ، فإنَّه يمكن «التَّفكير في أنشطة لانفتاح القراءة، يصبح النَّص بموجبها منطلقا لتعميق التَّأمل والتَّفكير في المعرفة النَّصيَّة المعطاة»[3]، وبهذا يدخل القارئ في صَفِّ الحس التَّخيُّلي الإبداعي، ويصبح بموجبها كاتبا للمعاني والدَّلالات التي تَوصَّل إليها، ويعتبر هذا تحفيزا للقارئ في التَّعبير عن أفكاره وآرائه الخاصَّة حول النَّص «باعتباره عملا مفتوحا يزداد معناه إشراقا؛ كلَّما صادف قراءة ترفض التَّماهي والاستهلاك، علما أن معنى النَّص مُتعدِّد بالضَّرورة، وأن تَعَدُّده هو ضامن خلود وتَجدُّد الأدب»[4]، وعليه يمكن القول إن القراءة سبيل لانفتاح النُّصوص، «ولتوسيع دائرة القراءة وتقييم القارئ لأفكاره وتَصوُّراته حول النَّص عليه القيام ببعض الاجتهادات نذكر منها: الاطِّلاع على الكتب النَّقديَّة التي تناولت النَّــص الأدبي من جهة، وعلــى الآراء النَّقديَّة حول مبدع النَّص بشكل عام من جهة

---

1 – بشرى موسى صالح: «نظرية التلقي أصول... وتطبيقات»، ص48.

2 – محمد حمود: «مكونات القراءة المنهجية للنصوص»، ص52.

3 – المرجع نفسه، ص58.

4 – لطفي فكري محمد الجودي: «النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص49.

أخرى، كذلك إجراء عمليَّة موازية أو مقارنة للنَّص المقروء من قبل قارئ آخر»[1]. إنَّ هذه المحاولات بإمكانها تقديم إضافات للقارئ يمكنه استغلالها في ملء الفجوات والبياضات التي يواجهها في النَّص، وتساعده على اكتشاف مهارة صياغة التَّأويلات والدَّلالات المختلفة.

فالملاحظ على أنواع القراءة – (العارفة، النَّقديَّة، التَّأويليَّة، التَّاريخيَّة، التَّفكيكيَّة، المنهجيَّة) – ولعلها لا تنحصر في هذه الأنواع – أنَّها تُكَمِّل بعضها البعض، وعلى القارئ أن يؤمن بهذا التَّكامل، فإذا امتلك آليات كل قراءة وحتى بعض الآليات فقط بإمكانه أن يقرأ النَّص بطريقة منهجيَّة، لذلك يمكن القول على القارئ أن يستعمل القراءة المتكاملة ولا يقتصر على قراءة واحدة «ويُقصد بالمحاولة القرائيَّة المتكاملة تلك المحاولة التي تبتدئ بلحظات انطباعيَّة أولى، تُشَكِّل مُبرِّرا لتواصل القراءة، تليها حالة استنطاق لمركبات النَّص ومفرداته، تتبعها حالة تأويل فلسفيَّة وفق رؤية معيَّنة، يُحدِّدها الفاعل أو القائم بفعل القراءة، فإذا اقتصرت عمليَّة القراءة على انطباعات أولى، دون أن تُؤدِّي إلى إنتاج نص آخر – يُجَسِّد الأثر الملموس لفعل القراءة – لا يمكننا أن ندَّعي أنّ هناك عمليَّة قراءة منجزة»[2]، والقراءة المنجزة هي القراءة المنتجة المبتدعة من طرف القارئ، إذ يسعى كل قارئ وضع بصمته على قراءته للفوز بالتَّميُّز والفرادة.

وإذا كان النَّص تركيبا من الألفاظ ونسيجا لغويًّا يَتَشكَّل في سياق معين، فإن كل لحظة من لحظات القراءة المنهجيَّة هي بمثابة مقاطع يمكن اعتبارها «تقنيات تنتزع إلى الاستفادة من مبدأ اللَّعب الإبداعي الذي يفتح ورشة النَّص الأدبي بشكل مُشَوْرَع على أفعال الاكتساب/ الإنتاج، التَّفكيك/التَّركيب، الهدم/البناء»[3]، فالقارئ عند التقائه بالنَّص يقوم بقراءة أولى، وهنا يكمن فعل الاكتساب، ثم يعاود قراءته مرَّة ثانية لتفكيكه وهدمه بغية فهمه وتفسيره واستخراج معانيه ليُعاود بناءه من جديد على ضوء ما تَوَصَّل إليه من دلالات وتأويلات، ويــكون بذلك مشاركا للكاتب في إنتاجه، ومساهما في إعطاء قراءة جديدة للنَّص؛ إذ أن «استئناس القارئ بالنَّص وتفكيكه لمقاصده الفكريَّة والجماليَّة يمنحه استقلالا رؤيويًّا يسمح بإقامة مسافة تَأمُّل ومساءلة يطْرَحُ النَّص في ضوئها من جديد بحثا عن

---

[1] – محمد حمود: «مكونات القراءة المنهجية للنصوص»، ص60.

[2] – لطفي فكري محمد الجودي: «النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص54.

[3] – محمد حمود: «مكونات القراءة المنهجية للنصوص»، ص64/63.

المسكوت عنه/ اللاَّمقول الذي كان محجوبا خلف ستائر الاندماج والتَّفاعل القرائيين»[1]، وبفعل هذه التِّقنيات يسعى القارئ جاهدا إلى البحث عن المسكوت عنه في النَّص، وحتى وإن تَوَصَّل إلى معنى من معانيه فإنه سيظل نسبيًّا، ويرجع ذلك إلى طبيعة العلاقة بين النَّص والقارئ التي تظل بدورها هي الأخرى دورانيَّة تبادليَّة.

2 – 5 – غاية القراءة:

القراءة نشاط ذهني يرتبط مباشرة بالقارئ، لكن إذا سعى هذا الأخير إلى تقديم الجديد في السَّاحة الأدبيَّة والنَّقديَّة يمكن أن نُطلِق على هذه القراءة بالقراءة المُنتِجة، وممَّا لاشك فيه أنَّ القرَّاء أنواع، فحتما تكون القراءات مُتنوِّعة ومُتعدِّدة لأنَّ «القراءة في حقيقتها نشاط فكري لغوي، مُولِّد للتَّباين، مُنتِج للاختلاف، فهي تتباين بطبيعتها عمَّا تريد بيانه، والقراءة الَّتي تزعم أنَّها ترمي إلى قراءة نفس ما قرأه مُؤلِّف النَّص بحرفيَّتِه لا مُبرِّرَ لها أصلا. إذ الأصل يكون عندئذ أولى منها، بل هو يعني عنها. ذلك أنَّ القراءة الحرفية مطلب يتعذَّر تحقيقه ويستحيل بلوغه، إذ الوقوف عند المعنى الحرفي للنَّص معناه تكراره، والنَّص لا يتكرَّر وإلاَّ بَطُلَ كونه مقروءا»[2]، إذ نجد أنَّ المُؤلِّف لا يبوح بأسراره مهما كان الثَّمن، حتَّى وإن وصل القارئ إلى المعنى الَّذي يقصده*، كل ذلك من أجل ضمان حياة نَصِّه بين القُرَّاء، وعليه فإنَّ غاية القراءة هي خدمة الأدب والنَّقد بطرق شتَّى.

ولعلَّ أوَّل غاية تسعى إلى تحقيقها المحافظة على الموروث الأدبي والنَّقدي، إذ «لا أحد ينكر بأنَّ ناقدا معاصرا يمكن أن يَدَّعِي تصحيح آراء النُّقاد القدامى في نص قديم، ألا نقول بأنَّه استطاع أن يُقدِّم تأويلا جديدا لأنَّه انطلق في قراءته من ثقافة عصره لا من

---

1 – محمد حمود: «**مكونات القراءة المنهجية للنصوص**»، ص62.

2 – مليكة دحامنية: «**هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر**»، ص57/56.

* قال الشَّاعر عبد الله العشِّي في الحوار الَّذي أُجرِيَ معه من طرف الباحثة بجامعة الحاج لخضر بباتنة يوم الثلاثاء 22 جانفي 2019م على السَّاعة العاشرة صباحا بقاعة الأساتذة لمَّا سألته: نصوص عبد الله العشِّي فيها كثير من الأحداث اليوميَّة إن صحَّ التَّعبير، هل يمكن أن نقول أنَّ السِّيرة الذَّاتيَّة للشَّاعر حاضرة في نصوصه؟ **الشَّاعر**: بالتَّأكيد لا يوجد نص شعري لا توجد فيه أثار لسيرة ذاتية، لكن السِّيرة الذَّاتيَّة قد تُشكِّل حافزا، ولكن ليست هي الأساس، تستعيني بها مثلما تستعينين بالطَّبيعة وبالتَّاريخ وبالخيال وبكلِّ شيء. السِّيرة الذَّاتيَّة يمكن أن يكون لها وجود، ولكن كيف يمكن أن نعرف أنَّ لها وجود، لابدَّ أن يعرف الدَّارس هذا الشَّخص/الشَّاعر، وعموما الشَّاعر لا يبوح بأسراره، مقام البوح ولم أبح فيه.

تَصوُّرات القدماء»[1]، وحتَّى وإن انطلق القارئ المعاصر من تَصوُّرات النُّقاد والقرَّاء القدامى فتكون له بمثابة انطلاقة فقط لأنَّه مهما يكن من أمر فإنَّ القراءتين ستختلفان، وذلك لاختلاف المرجعيَّات بين القارئ القديم والقارئ المعاصر، بالإضافة إلى اختلاف القدرة التَّحليليَّة كالتَّصوُّر والخبرة القرائيَّة والكفاءة اللُّغويَّة والتَّعبيريَّة وغيرها، لذلك يمكن القول إنَّ كل قــراءة هي قــراءة مقبولة لحد ما، لأنَّ كل قارئ يسعى جاهدا لتقديم الجديد والأفضل، ممَّا يجعل «القراءة ممارسة فعليَّة؛ تعمل على تجاوز المادَّة المكتوبة بغرض التَّمكُّن من روح النَّــص، وسماع صــوته. إنَّــها بمثابة عمليَّة تقوم على فك شفرات النَّص، وكشف أسراره، وإظهار رموزه، من هنا يحق لنا الحكم على أنَّه لا يمكن لأي نص أن يكون نصًّا إلا بفعل القراءة والتَّلقِّي»[2]، إنَّ هذا الفعل يجعل القارئ المتلقِّي في نشاط مستمر، بل يفتح مجال المنافسة بين أنواع القرَّاء في فترة زمنيَّة معيَّنة، أو في فترات متعاقبة، وكل ذلك يُحوِّل «القراءة إلى حدث مستمر يَحْرُم القارئ أو النَّاقد من أيَّة بنية حقيقيَّة»[3] بل كل قراءة ستبقى نسبيَّة.

إذن: يحتاج النَّص قبل القراءة والتَّلقِّي إلى أدوات إجرائيَّة مُهمَّة منها **القارئ المُتلقِّي** الَّذي ينقسم إلى أنواع، وكل قارئ له وظيفته اتِّجاه النَّص المقروء، ومن الأدوات الأهم **القراءة** الَّتي تعتبر الزَّاد الفعلي الَّذي منه ينطلق القارئ المُتلقِّي لفك مغاليق النَّص واستخلاص دلالاته.

ثانيا – مرحلة التَّلقِّي والإبداع:

لعلَّ مرحلة التَّلقِّي والإبداع تُنسَب إلى القارئ المُتلقِّي بالدَّرجة الأولى، كما يمكن أن يطلق عليها مصطلح "**القراءة المُنتِجة**" فهي الَّتي تُسهِم في إنجاز النَّص الثَّاني الَّذي يَتولَّد من النَّص الأوَّل حاملا معنًى ما في زمان ومكان مُعيَّنين، وحتَّى تتم هذه القراءة لابدَّ من توفر خطوات وأدوات إجرائيَّة منها:

---

[1] – حميد لحمداني: «**القراءة وتوليد الدلالة**، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص74.

[2] – لطفي فكري محمد الجودي: «**النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا**، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص47.

[3] – ميجان الرويلي، سعد البازعي: «**دليل الناقد الأدبي**»، ص196.

1 – التَّلقِّي وتأويل النَّص:

عندما يتم إنتاج نص ما من طرف المؤلِّف فإنَّ الهدف من هذه الكتابة هو أن يُقرأ من طرف الآخر، والمقصود بالآخر هو القارئ المُتلقِّي الَّذي يُحقِّق لهذا النَّص وجوده الفعلي ويمنحه قيمته وحياته عن طريق التَّلقِّي والتَّأويل، فما المقصود بالتَّلقِّي والتَّأويل للنُّصوص على الصَّعيد الأدبي والنَّقدي؟

1 – 1 – مفهوم التَّلقِّي:

لتحديد مصطلح "التَّلقِّي" لابدَّ من تعريفه على المستويين اللُّغوي والاصطلاحي، والتَّلقِّي المقصود هنا هو تلقِّي النُّصوص الأدبيَّة.

1 – 1 – 1 – التَّلقِّي على المستوى اللُّغوي:

مصطلح "التَّلقِّي" في المفهوم اللُّغوي مصدر على وزن (تَفَعَّل) من فعل (تَلَقَّى)، ويقصد به الاستقبال، وذلك حسب ما قاله "ابن منظور" في لسان العرب في باب الياء من فصل اللاَّم: «قال الأزهري: والتَّلقِّي هو الاستقبال (...) وفلان يتلقَّى فلانا؛ أي يستقبله»[1]، فمفهوم التَّلقِّي حسب ما ورد في لسان العرب هو الاستقبال.

1 – 1 – 2 – التَّلقِّي على المستوى الاصطلاحي:

القرآن الكريم هو المصدر الأوَّل من مصادر اللُّغة العربيَّة، وقد ذكرت لفظة "التَّلقِّي" في مواضع عديدة من هذا المصدر، منها قوله عزَّ وجلَّ: {وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى الْقُرْآنَ مِنْ لَدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ}[2]. وقوله: {إِذْ تَتَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ وَتَقُولُونَ بِأَفْوَاهِكُمْ مَا لَيْسَ لَكُمْ بِهِ عِلْمٌ وَتَحْسَبُونَهُ هَيِّنًا وَهُوَ عِنْدَ اللهِ عَظِيمٌ}[3]. وقوله: {فَتَلَقَّى ءَادَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ}[4]. هذه الآيات وغيرها نزلت من عند الله سبحانه وتعالى لمخاطبة النَّبي محمَّد "صلَّى الله عليه وسلَّم"، الَّذي يُعتبَر "المُتلقِّي الأوَّل" من "البشر" لكتاب الله عزَّ وجل، وهناك "المُتلقِّي الأوَّل" من "الملائكة" وهو "جبريل" عليه السَّلام.

---

[1] – ابن منظور: «لسان العرب»، ج15، دار صادر، بيروت، د ط، د ت، ص 256.

[2] – سورة النمل: الآية 6.

[3] – سورة النور: الآية 15.

[4] – سورة البقرة: الآية 37.

وإذا تأمَّلنا الآيات السَّابقة نجد أنَّ «دلالة الاستعمال القرآني لمادَّة تَلَقِّي النَّص يُنبِّه إلى ما لهذه المادَّة من إشارة إلى عمليَّة التَّفاعل مع النَّص»[1]، إذ لكل من هذه الآيات الكريمة معنًى يوحي باستجابة المُتلقِّي بعد القراءة والفهم والتَّقبُّل للنَّص ثمَّ التَّفاعل، وبعد ذلك تأتي القراءة المُنتِجة.

بعد ارتباط التَّلقِّي بالرِّسالة المُحمَّديَّة، أصبحت قضيَّة من قضايا الأدب والنَّقد، «وهي مسألة لم تغب عن تراثنا النَّقـدي، حيث مَيَّزَ النُّقاد بين إلقاء النَّص وإرسـاله، وتـلقِّيه أو استقباله، فآثروا الإلقاء والتَّلقِّي وجعلوهما فنًّا»[2]، حيث ارتبط هذا الفن بالنُّصوص الأدبيَّة على وجه الخصوص، وأصبح التَّلقِّي قضيَّة من قضايا النَّقد المعاصر، خاصَّة بعد بروز نظريَّة القراءة والتَّلقِّي الَّتي ركَّزت اهتمامها على القارئ المُتلقِّي.

ويُعرِّف "روبرت هولب" التَّلقِّي بقوله: «والمقصود بالتَّلقِّي هو تلقِّي الأدب؛ أي العمليَّة المقابلة لإبداعه أو إنشائه وكتابته (...) حيث يرتبط التَّلقِّي بالقارئ»[3]، فالتَّلقِّي هو استقبال القارئ للمنتوج الأدبي ليس من أجل القراءة السَّطحيَّة، بل من أجل تلقِّيه باستعمال الفهم والتَّفاعل والتَّأويل لإنتاج نص ثانٍ الَّذي يُسجِّل ردود أفعاله الجماليَّة ، وتلك هي العمليَّة المقابلة للإبداع، وعليه يمكن القول إنَّ التَّعريف اللُّغوي للتَّلقِّي يتوافق مع التَّعريف الاصطلاحي.

1 – 2 – مفهوم التَّأويل:

إنَّ النَّص الأدبي عبارة عن تركيبة لغويَّة تتضمَّن العديد من التِّقنيَّات الَّتي من شأنها أن تجعله بنية غامضة تنتظر القارئ المُتلقِّي الَّذي يسعى لتوضيح هذا الغموض، ولا يمكنه ذلك إلاَّ باستعمال العديد من الآليات منها التَّأويل، ذلك لأنَّ «العلوم الإنسانيَّة جميعها ترتبط بـــ "الدَّائرة التَّأويليَّة (cercle herméneutique) المُتعذَّر تطبيقها في العلوم الطَّبيعيَّة»[4]، إذ نجد أنَّ من سمات العلوم الطَّبيعيَّة الدِّقة والموضوعيَّة وهي عكس العلوم الإنسانيَّة الَّتي

---

[1] – حكيمة بوقرومة: «**المتلقي في الخطاب القرآني**»، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015م، ص23.

[2] – المرجع نفسه: ص 23.

[3] – روبرت هولب: «**نظرية التلقي**، مقدمة نقدية»، تر: عز الدين إسماعيل، ص11.

[4] – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص60

من سماتها النِّسبيَّة والذَّاتيَّة*، وإذا تتبَّعنا المسار التَّاريخي للتَّأويل نجد أنَّه قد «اكتسب أهميَّة أكبر خاصَّة مع مجيء ولهلم دلتاي (Wilhelm Dilthey) صاحب التَّفرقة الشَّهيرة بين العلوم الطَّبيعية وعلوم الفكر، وذلك لاختلاف منهج كل منهما باعتبار أنَّ العلوم الطَّبيعيَّة تعتمد على "الشَّرح"، والأخرى تعتمد على "الفهم"»[1]، لكن لا يمكن للقارئ المُتلقِّي عند قراءته للنَّص الأدبي بغية دراسته أن يستغني عن الشَّرح والتَّفسير للوصول إلى التَّأويل**.

وإذا أردنا إعطاء حد للتَّأويل فهو «في أوسع معانيه توضيح مرامي العمل الفنِّي ككل ومقاصده باستخدام وسيلة اللُّغة. أمَّا في أدقِّ معانيه هو تحديد المعاني اللُّغويَّة في العمل الأدبي من خلال التَّحليل وإعادة صياغة المفردات والتَّراكيب، ومن خلال التَّعليق على النَّص. مثل هـذا التَّأويل يركز عادة على مـقطوعات غامضة أو مـجازيَّة يَتَعَذَّر فهمها»[2]، ومن جهة أخرى التَّأويل هو «التَّعبير؛ هو التَّمثيل الخارجي للأفكار عن طريق اللُّغة »[3]، فمن خلال هذه التَّعاريف يَتبيَّن أنَّ بالتَّأويل ينتج نصًّا ثانيا له علاقة بالنَّص الأوَّل لكنَّه منتج من طرف القارئ المُتلقِّي ولا يَتحقَّق ذلك إلاَّ باستعمال اللُّغة، إذ «يحاول القارئ بالتَّأويل أن يدرك ما فعله الآخر أو فكَّر فيه أو كتبه»[4]، وبالتَّأويل يخرج النَّص الأدبي من دائرة المعنى الواحد إلى دائرة تعدُّد المعاني، ويكون ذلك التَّعدد إمَّا من طرف قارئ متلق واحد نظرا لاختلاف الموقف والنَّفسيَّة لديه، أو من طرف عدَّة قرَّاء مُتلقِّين تبعا لمهارة وخبرة كل قارئ، وعليه يمكن القول إنَّ «التَّأويل هو الجهد الفكري المُتمثِّل في حلِّ رموز المعنى المُتخفِّي، المنغرس في المعنى الظَّاهر؛ وهو أيضا عرض مختلف مستويات الدلالة المُتضمِّنة في المعنى الحرفي. غير أنَّ ما يهم المُفسِّر هو المعاني المتوارية بالدَّرجة

---

* **يقول "ويليك"**: لا نستطيع أن نتخلَّص من أحكامنا حينما نُحلِّل النُّصوص في العلوم الإنسانيَّة، وذلك المأزق الَّذي تعاني منه هذه العلوم. ينظر: مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص40.

1 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص60.

هناك تقـــارب بين الكلمات "الـفهم" و"الشَّـرح" و"التَّفسيـــر" و"التَّأويل"؛ **فالفهم يعني فهم الشَّيء والتَّمكن منه أو القدرة على فهمه وتَملُّكه. **الشَّرح** يعني جعل الشَّيء مفهوما واضحا بيِّنا، ويرى دلتاي أنَّ هناك فرقا بين الشَّرح والفهم، فنحن – على سبيل المثال – نشرح الطَّبيعة، ولكنَّنا نفهم الحياة. **التَّفسير** يعني التَّوضيح، التَّبيين، والكشف عن المعنى. **التَّأويل** يعني الكشف عن المعنى الخفي، وترجمة المعنى بعبارات أخرى غير العبارات الأصليَّة وبدلالات جديدة. ينظر: مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التَّأويل إلى التَّفكيك»، ص53.

2 – ميجان الرويلي، سعد البازعي: «**دليل الناقد الأدبي**»، ص47.

3 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص58.

4 – ميجان الرويلي، سعد البازعي: «**دليل الناقد الأدبي**»، ص49.

الأولى»[1] وليس المعاني السَّطحية النَّاتجة عن القراءة العابرة، لذلك يُعدُّ التَّأويل من العمليات الصَّعبة لأنَّه يحتاج إلى جهد، وهذا الجهد المبذول من طرف القارئ المُتلقِّي للوصول إلى معنى النَّص بعد تأويله يوصله إلى «عمليَّة الاستحسان الَّتي تنبع من التَّمتُّع بالعمل الفنِّي الَّذي يرجع إلى كوننا نعطيه تأويلا ونمنحه تنفيذا ونعيد إحياؤه في إطار أصيل»[2] باستعمال استراتيجيَّة التَّأويل، فمنذ دخول نظريَّة القراءة والتَّلقِّي إلى السَّاحة الأدبيَّة والنَّقديَّة ارتبط النَّص بالقـــارئ المُتلقِّي ارتبـــاطا وثيقا، وأصبح «النَّص يُفهم من خلال تأويله تأويلا مجازيًّا، رمزيًّا وليس من خلال إخضاعه لنظام صارم من القواعد، وبالتَّالي لا يتَّجه الفهم صوب مؤلف يتم إحياؤه بإدراك مقاصده ــ نقد شلاير ماخر ــ وإنَّما صوب قضايا عالم مفتوح عبـــر مرجعيَّات النَّـــص»[3] خاضعة لسلطة القارئ المُتلقِّي المُتسلِّح بالخبرة القرائيَّة، ويصبح «بمقدور القارئ أن يتصرَّف بطريقة تأويليَّة مثلما تصرَّف المؤلِّف بطريقة توليديَّة أي بإنتاج النَّص»[4]، وعليه يمكن القول إنَّ التَّأويل أصبح يُعد من الأدوات الإجرائيَّة الَّتي تســـهم في تنشيـــط النَّص والقارئ مـــعا، كما تشـــارك في بث الحياة فيهما، بالإضافة إلى إحساس القارئ بالمتعة الأدبيَّة ساعة تحقيقه لهدفه المتمثِّل في الوصول إلى معنـــى محتمـــل من معاني النَّص الَّذي رغب في قراءته وتلقِّيه وإعادة إنتاجه من جديد، وهي الطَّاقة الجديدة الَّتي يُقدِّمها التَّأويل إلى الفعل النَّقدي ومن خلاله تنتج القراءة المُنتِجَة. وقد كانت قضية "التَّأويل" مركز اهتمام العديد من الفلاسفة، إذ كان لكل واحد منهم وجهة نظر خاصَّة حول هذه القضيَّة، ومن هؤلاء "بول ريكور"، "أمبرتو إيكو"، "فولفغانغ إيزر"، "جاك دريدا".

1 – 2 – 1 – التَّأويل عند بول ريكور*:

---

1 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص 146.

2 – أمبرتو إيكو: «**الأثر المفتوح**»، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار اللاذقية، سوريا، ط2، 2001م، ص8.

3 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص242.

4 – المرجع نفسه: ص188.

* **بول ريكور (Paul Ricoeur):** ولـــــد عام 1913م بفرنسا، درس علم اللاَّهوت في جامعة شيكاغو وجامعة باريس، تحصَّل على الدُّكتوراه في الفلسفة عام 1950م، وقد جعل من هوسرل أساس فكره الخاص منذ أن قام بترجمة الجزء الأوَّل من كتابه "أفكار" إلى اللُّغة الفرنسيَّة، وقد شغل لعدَّة سنين منصب عميد لكلِّية الآداب والعلوم الاجتماعيَّة في جامعة باريس، من مؤلَّفاته: الاستعارة الحيَّة، صراع التَّأويلات، مقال في التَّأويل، فرويد والفلسفة، الوجود والزَّمان والسَّرد، توفي عام 2005م. ينظر: مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص104.

يُركِّز "ريكور" في وجهة نظره حول قضيَّة التَّأويل على عامل "التَّقاليد" المرتبط بفترة تاريخيَّة معيَّنة، لذلك فهو يرى «أنَّ التَّأويل لا يكون جزافا ولا بطريقة عشوائيَّة، بل إنَّه يتأسَّس ضمن تقاليد تاريخيَّة تمنحه المصداقيَّة والموضوعيَّة»[1]، ذلك لأنَّ النَّص عندما يُكتَب حتما يكون منسوبا إلى مرجعيَّة معيَّنة بإمكانها أن تمنحه تاريخ وتقاليد، لذلك فهو «يُقرُّ أنَّ كل تأويل له تاريخ؛ وهذا التَّاريخ ما هو إلاَّ جزء من التَّقاليد ذاتها، ولا يمكن أن نُؤوِّل بصورة اعتباطيَّة بل التَّأويل تُحدِّده جملة من المعطيات تدخل ضمن تاريخ حي. ومن هنا نقول إنَّ زمن التَّأويل ينتمي على نحو ما إلى زمن التَّقاليد؛ بمعنى أنَّ كل التَّقاليد إنَّما تعيش وتستمر بالعيش بفضل التَّأويل، ومعنى أنَّها تعيش وتستمر أنَّها تبقى حيَّة وفاعلة»[2]، وعليه يمكن القول إنَّ "ريكور" يُوجِّه القارئ المُؤوِّل بضرورة احترام السِّياق التَّاريخـــي والتَّقاليـــدي عند تأويله للنَّص، كما عليه أثناء عمليَّة التَّأويل أن يتجنَّب العشوائيَّة، بل يبقى دائما في السِّياق الَّذي يفرضه النَّص، والتَّأويل في نظر ريكور وسيلة من وسائل حياة النُّصوص وبقائها.

1 – 2 – 2 – التَّأويل عند أمبرتو إيكو*:

يرتبط التَّأويل حسب الفيلسوف الإيطالي "أمبرتو إيكو" بالمرحلة التَّطبيقيَّة للنُّصوص الأدبيَّة على وجه الخصوص، إذ «يعيد صياغة قضايا التَّأويل مُركِّزا على معطيات تطبيقيَّة عُرِفت بانتمائها إلى ما يطلق عليه بالتَّفكيكيَّة أو التَّأويل المضاعف، وأخرى تُدرِج نفسها ضمن ما يطلق عليه بالسِّيميوزيس التَّأويليَّة. فحَوْل هذين التَّصوُّرين تتمحور كل القضايا ــ قضايا التَّأويل ــ»[3]، وبهذا يكون إيكو قد أَصَّل لقضايا التَّأويل، فهي لا تخرج عن إطار التَّفكيكيَّة والسِّيميوزيس التَّأويليَّة.

---

[1] – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص148.

[2] – المرجع نفسه: ص نفسها.

* **أمبرتو إيكو (Umberto Eco):** ولد عام 1932م بإيطاليا، باحث وفيلسوف وروائي، تحصَّل على كرسي الأستاذيَّة في السِّيميوطيقا، وشغل منصب مدير المدرسة العليا للعلوم الإنسانيَّة في جامعة بولونيا، وبقي يعمل هناك كأستاذ خبير منذ 2008م، تحصَّل على شهادة في الفلسفة عام 1954م، وطوَّر نظريَّة التَّلقِّي من خلال مؤلَّفاته "القارئ في الحكاية" و"حدود التَّأويل" و"دور القارئ"، مما جعله واحدا من أهم المفكِّرين الأوربيين في القرن العشرين، من مؤلَّفاته: الأثر المفتوح، التَّأويل والتَّأويل المضاعف، ومن رواياته: ساعة فوكو، اسم الوردة، توفي عام 2016م. ينظر: مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص154/155.

[3] – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص178.

إذا كانت التَّفكيكيَّة تدور في فكرة هدم النَّص بغية إعادة تركيبه من جديد لتكوين نص ثاني يندرج عن النَّص الأوَّل بدلالة جديدة، فإنَّ «السِّيميوزيس التَّأويليَّة تقوم على أساس فكرة المشاركة الوجدانيَّة (la sympathie) وكذا فكرة المماثلة (l'idée de ressemblance) وإيكو إذ يُسقِط هذين المفهومين على اللُّغة فهذا يعني أنَّ كل كلمة وكل صورة تحمل معاني ودلالات لعدد لا يحصى من الكلمات والصُّور الأخرى.»[1]، ولعلَّ هذا ما يحيلنا إلى أنَّ معنى النَّص لا ينحصر في عدد معيَّن من الدَّلالات، بل دلالاته مرتبطة بأحاسيس القرَّاء وغير منتهية، ذلك لأنَّ القراءات لا تنتهي والقرَّاء لا ينقطعون عن القراءة الممزوجة بمشاعرهم وأحاسيسهم، ولعلَّ هذا ما يضمن بقاء النَّص حيًّا وفعَّالا على مستوى السَّاحة القرائيَّة وفي فترات زمنيَّة متعاقبة.

1 – 2 – 3 – التَّأويل عند إيزر:

أتى "إيزر" بالعديد من المصطلحات الَّتي ساهمت في إرساء أسس نظريَّة القراءة والتَّلقِّي، لكن أهم ما ركَّز عليه هو التَّفاعل بيـــن القارئ والنَّص، ويتحقَّق ذلك بفعل القراءة، فقد كانت «تهدف نظريَّة إيزر ــ من خلال عمليَّة القراءة ــ إلى تحقيق نوع من التَّفاعل بين موضوع النَّص والوعي الفردي للقارئ، وعَبْرَ تفاعل المُتلقِّي بالنَّص ينتج ما يسمَّى التَّأويل، وذلك هو المستوى الثَّاني الَّذي يركِّز عليه "إيزر" بصورة خاصَّة في عمليَّة القراءة»[2]، فهو اعتبر التَّأويل تحصيل حاصل من التَّفاعل بين النَّص والقارئ للوصول إلى المعنى، الَّذي يعد الشُّغل الشَّاغل لكل قارئٍ مُتلقٍّ، كما انتقد المفاهيم السَّابقة بغية التَّجديد فيها، حيث «ناقش مـــفهوم التَّأويل الـــكلاسيكي، وعَدَّهُ غير صالح للمقاربات الجديدة للمعنى، فوجد أنَّ أسلوب التَّأويل الَّذي كان سائدا في القرن التَّاسع عشر يَحُطُّ من قيمة العمل، لأنَّه يَعُدُّه مجرَّد انعكاس للقيم السَّائدة، لأنَّه كان يحاكي المفهوم الهيجلي الَّذي يرى العمل مظهرا حسيًّا للفكرة، بينما خلق الفن المعاصر وضعيَّة جديدة، فقد تمَّ التَّركيز فيها على التَّفاعل القائم بين النَّص والمعايير الاجتماعيَّة والتَّاريخيَّة المحيطة من جهة، وميولات القارئ من جهة أخرى»[3]، وبهذا يكون إيزر قد غيَّر النَّظرة للنَّص الأدبي، فهو يعتبره

---

1 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص178.

2 – المرجع نفسه: ص16

3 – بشرى موسى صالح: «**نظرية التلقي أصول... وتطبيقات**»، ص48.

صورة فوتوغرافيَّة تجمع قضايا المجتمع من جهة، وللقارئ حق الإبداع والتَّأويل للوصول إلى نص آخر من جهة أخرى.

1 – 2 – 4 – التَّأويل عند جاك دريدا:

لقد انفرد "جاك دريدا" بوجهة نظره حول التَّأويل، كما استطاع أن يمنح القارئ حريَّة مطلقة في تأويل النَّص الأدبي بإخضاع هذا الأخير للانهائيَّة التَّأويل، فهو «يهدف إلى تحطيم **مفهوم الدَّال** وكل ما يحتويه من صرامة ومنطق، وبتقديم الكتابة بديلا عن ميتافيزيقا الحضور القائمة على **أسطورة المعنى الواحد**، المعنى المطلق، يفتح دريدا الباب على مصراعيه **للانهائيَّة التَّأويل**، إذ طالما كان الدَّال مُتغيِّرا ومُتحرِّكا باستمرار طالما كان المعنى مؤجَّلا على الدَّوام»[1]، وعليه يمكن القول إنَّ كل قراءة هي قراءة مقبولة ولا يمكن رفضها في أيِّ حال من الأحوال.

فالتَّأويل من الأدوات الإجرائيَّة الَّتي تمنح نوع من الحريَّة للقارئ، ولا نقصد هنا الحريَّة المطلقة لأنَّ لكلِّ نصٍّ سياق، والقارئ المُؤوِّل لا يمكنه الخروج عن سياق النَّص وإلاَّ أصبح تأويله نوع من العبثيَّة، كما أنَّ التَّأويل خاضع لرغبة المُؤوِّل لأنَّ «كل تأويل يكون انطلاقا من وضعيَّة مُحدَّدة واهتمامات خاصَّة تطبع فكر المُستقبِل»[2]، فالنَّص إذا كان بعيدا عن اهتمامات القارئ، فهو بعيد عن تأويله أيضا، لكن «النُّقطة النِّهائيَّة للتَّأويل تظل دائما نـــقطة تقريبيَّة، ومن ثَمَّ فإنَّ خـــاصيَّة عدم الاكـــتمال في التَّأويل هي خاصيَّة أساسيَّة»[3] وهذا ما يجعل التَّأويل أهم عامل في جعل النُّصوص قابلة للانفتاح.

1 – 3 – العلاقة بين التَّأويل والهرمنيوطيقا:

وإذا تتبَّعنا مصطلح التَّأويل فإنَّنا نجد أنَّ له علاقة مع مصطلح الهرمنيوطيقا، إذ «تتداخل الهرمنيوطيقا في أحيان كثيرة مع التَّأويل والتَّفسير والنَّقد، إنَّها في عرف بعض الاتِّجـــاهات هـــي "فلـــسفة التَّأويل" أو بشكل أدق "نظريَّة التَّأويل" بحيث تضع فكرة المعنى أو الدَّلالة في قلب هذه العمليَّة. إنَّها تُؤَوِّل المعاني والدَّلالات الظَّاهرة والخفيَّة في النُّصوص. فهي تطرح أسئلة من قبيل: ما هو المعنى؟ ما مؤدَّاه؟ وما هو مضمونه؟ وكيف

---

1 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص219.

2 – المرجع نفسه: ص39.

3 – المرجع نفسه: ص13.

يمـــكن استنطاقه؟»[1]، فمن خلال هذا القول يَتبيَّن أنَّ مصطلح الهرمنيوطيقا يتَّسم بالشُّموليَّة*؛ فهي تشمل العديد من الآليات الَّتي تستخدم في إنتاج المعنى للنَّص الأدبي منها التَّأويل، التَّفسير، النَّقد، هذا من جهة، ومن جهة أخرى «يُقصد بها القول، التَّعبير، التَّأويل، التَّفسير»[2]، إذ يضيف لنا هذا القول آليَّة أخرى وهي التَّعبير، وهناك من اعتبرها فن له علاقة مباشرة بالنَّص الأدبي، فقد عرَّفها "دلتاي" بأنَّها «فن تأويل الأعمال الأدبيَّة»[3]، بل هناك من اعتبرها منهجا في القراءة، حيث اهتمت في بادئ الأمر بتأويل النُّصوص المقدَّسة، فالهرمنيوطيقا «مصطلح قديم انشغلت تاريخيًّا ولفترة طويلة من الوقت بتحليل النُّصوص المكتوبة، وبذلك فإنَّها كانت تُعرَف بفن وإدراك وتحديد المعنى المختبئ في النُّصوص. وأوَّل ما بدأ استخدامه كان في دوائر الدِّراسات "اللاَّهوتيَّة"، ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير الَّتي يجب أن يتبعها المفسِّر لفهم النَّص الدِّيني (الكتاب المقدَّس)» [4]، ثمَّ توسَّع استعمالها على النُّصوص غير المقدَّسة، فقد «اعتبرت الهرمنيوطيقا "منهجا في القراءة" في إطار التَّفسير الدِّيني، أو لِنَقُل إنَّها العلم الَّذي يهتم بقواعد التَّأويل، تأويل النُّصوص المقدَّسة، ثمَّ بعد ذلك اتَّسع مدلول هذا المصطلح إلى مجالات أرحب وأوسع فأصبحت تُمثِّل النَّظريَّة المنهجيَّة لكل أنواع التَّأويل. من هنا جاءت إمكانيَّة تطبيق الهرمنيوطيقا على كلِّ أنواع الأعمال مقدَّسة أو غير مقدَّسة، دينيَّة أو أدبيَّة»[5]، ويُعدُّ «المُفكِّر الألماني الشَّهير "شلاير ماخر"* هو من نقل مصطلح الهرمنيوطيقا من دائرة الاستخدام اللاَّهوتي ليكون علما أو فنًّا لعمليَّة الفهم وشروطها في تحليل النُّصوص»[6] المختلفة.

---

1 – مليكة دحامنية: «**هرمينيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر**»، ص46.

* **الفكر الشُّمولي**: هو الَّذي يُدخِل كل ما هو جزئي في الكلِّي وما هو خاص في مبدأ عام. ينظر: مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التَّأويل إلى التَّفكيك»، ص60.

2 – مليكة دحامنية: «**هرمينيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر**»، ص41.

3 – المرجع نفسه: ص42.

4 – لطفي فكري محمد الجودي: «**النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا**، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص29.

5 – مليكة دحامنية: «**هرمينيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر**»، ص47.

***شلاير ماخر (1768/ 1834)م**: كان لاهوتيًّا وفيلسوفا مثاليًّا ألمانيًّا، درَّس في جامعة برلين حتَّى وفاته، لم يتوقَّف عن تدريس الفلسفة بجميع أفرعها، ويُعدُّ مُؤسِّس الهرمنيوطيقا العامَّة.

6 – ينظر: لطفي فكري محمد الجودي: «**النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا**، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص29.

فبعد شموليَّة الهرمنيوطيقا على المصطلحات، توسَّعت هذه الشُّموليَّة إلى التَّطبيق على النُّصوص مهما كان نوعها؛ أي مقدَّسة، غير مقدَّسة، أدبيَّة، دينيَّة. وهناك أيضا من صنَّفها ضمن النَّظريَّات فـــ «الهرمنيوطيقا هي طريقة حل وفك الرُّموز؛ هي طريقة في شرح الغامض من النُّصوص وبيان المعاني الَّتي تحتملها، وهي تمتد من شرح وتفسير النُّصوص الدِّينيَّة إلى شرح وتفسير النُّصوص غير الدِّينيَّة كالظَّواهر الفنِّيَّة والأدبيَّة (...) وإذا شِئْنا أن نمنحها تعريفا عامًّا وشاملا قلنا أنَّها "نظريَّة تأويل النُّصوص"»[1]، وعليه يمكن القول إنَّ المصطلح المرادف لمصطلح "الهرمنيوطيقا"** هو مصطلح "نظريَّة التَّأويل"، غير أنَّ الهرمنيوطيقا لـــم تتوقَّف عند حدود النُّصوص الدِّينيَّة والأدبيَّة فحسب، بل تجاوزت ذلك، وكان من ضمن المجالات الَّتي اهتمَّت بها الوجود الإنساني، فـــ «البعد الحقيقي للهرمنيوطيقا هو البعد الإنساني. مشكل الهرمنيوطيقا يتجاوز حدود المنهج، إنَّه مشكل يهتم بالوجود الإنساني. في هذه الحالة نقول إنَّ المعنى ليس ثابتا أو لا زمانيا يمكن تفسيره موضوعيا وإخضاعه لقياسات وقواعد وإجراءات منهجيَّة. وهذا يعني ــ ضمنيا ــ أنَّه بإمكاننا معرفة الكثير عن طريق آخر، غير المنهج؛ عن طريق الدُّخول في أعماق اللُّغة والالتحام معها في خبرة حميميَّة»[2]، فاللُّغة هي مادَّة المبدع والقارئ معا لأنَّها وسيلة مُهمَّة لإخراج الإنتاج الإبداعي.

إنَّ اللُّغة بمثابة عامل مشترك بين المُؤلِّف والنَّص والقارئ، وتعتبر الهرمنيوطيقا أداة من أدوات البيان والتَّوضيح للنَّص الأدبي، «إنَّها ــ بالدَّرجة الأولى ــ العلم الَّذي

---

[1] – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى، من التأويل إلى التفكيك**»، ص55/54.

** تهدف الهرمنيوطيقا إلى إقامة الشُّروط الموضوعيَّة الأكثر شموليَّة للتَّأويل، أمَّا العقبة الأساسيَّة الَّتي تواجهها فهي تتمثَّل في اكتشاف هذه المبادئ الموضوعيَّة العامَّة والعالميَّة الَّتي يجب استخدامها؛ ولهذه المبادئ والشَّروط مقاييس محدَّدة من الضَّروري أن تتقيَّد بها كل هرمنيوطيقا حقَّة تتمثَّل فيما يأتي :

ضرورة التَّقيُّد بالنَّص: فالمُؤوِّل مطالب بالاهتـــمام بما يـــوجد داخل النَّـــص وأن ينظر إليه من خلال أفقه الخاص، فالهرمنيوطيقا لا تنطلق في عمليَّة تأويلها للنُّصوص من مبادئ خارجة عن النَّص، بل تلتزم بالنَّص نفسه، **تَقبُّل مبدأ تعدُّد التَّأويلات:** علـــى الـــمُؤوِّل أن يتَّخذ مـــواقف مشروعة في حال اختلاف التَّأويلات وصراعها، ذلك أنَّ مسألة تَقبُّل تَعدُّديَّة المعاني ضرورة لا مردَّ منها، ولا يمكن تجنبها في قضيَّة التَّأويل، **ضرورة الإقرار بأنَّ التَّأويل يمكن أن يكون تأويلا "مضاعفا"، تأويلا "مجازيا":** فالتَّأويل المجازي عُرِف منذ القديم، وما كان على المُؤوِّل الحديث إلاَّ أن يحوز عليه ويُكيِّفه وفقا لتطلُّعاته الرَّاهنة. ينظر: مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى، من التَّأويل إلى التَّفكيك**»، ص56.

[2] – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى، من التأويل إلى التفكيك**»، ص133.

يضمن الانتقال بين حالتين من اللُّغة: حالة الغموض والالتباس إلى حالة الوضوح والجلاء بحيث تسمح لنا بتوضيح ما هو غامض ومبهم»[1]، لذلك تعدُّ الهرمنيوطيقا أداة من أدوات القراءة المنتجة.

ولعلَّ كلا من المصطلحين ــ التَّأويل والهرمنيوطيقا ــ يتطلَّبان آليَّة أخرى وهي الفهم، ذلك لأنَّ «مضمون الهرمنيوطيقا بشكل عام هو تحقيق مزيد من فهم الذَّات والذَّات الأخرى في الوقت نفسه من خلال العيش في تجارب الآخرين»[2]، ويتحقَّق الفهم من الذَّات القارئة للنُّصوص الأخرى الَّتي أصطلح عليها بتجارب الآخرين؛ وذلك من خلال العيش فيها، ويكون ذلك باستعمال الفهم والخيال بالدَّرجة الأولى، لأنَّ «التَّأويل ليس مجرَّد تقنيَّة أو أداة للمعرفة أو طريق إلى الحقيقة، إنَّما هو مجال للفهم يتيح القول في الوجود ويسمح بإعادة تعريف الأشياء»[3] تعريفا خاصًّا بالمُؤَوِّل ونظرته الخاصَّة، لذلك فهو يحتاج إلى مهارات وتقنيَّات للمُؤَوِّل فيها السُّلطة المطلقة إن صح التَّعبير، ذلك لأنَّ «التَّأويل بَحْث لا يتوقَّف عن المعنى الضَّائع أبدا بحيث يكون دوما مجالا للبدء من جديد؛ أي لاستئناف القول إذن لإعادة التَّأوُّل»[4]، وهنا إشارة إلى فكرة مهمَّة في حياة النُّصوص الأدبيَّة والَّتي تتمثَّل في الاستمراريَّة، هذه الاستمراريَّة مُتوقِّفة على القرَّاء وما يملكون من خبرات قرائيَّة وقدرة على تفكيك وتحليل النُّصوص وإعادة إنتاجها من جديد، وبالتَّالي يخضع الفهم الأوَّل للنَّص الأدبي إلى تجديد لدى المُؤوِّل نفسه، ذلك لأنَّ «التَّأويل هو إحالة من دلالة إلى أخرى وإعادة تَأَوُّل معنى سابق؛ وما إعادة تَأَوُّل المعاني السَّابقة إلاَّ دلالة على تجديد الفهم نفسه والوجود على السَّواء»[5]، وهذا ما يُؤَكِّد استمراريَّة المقروئيَّة للنُّصوص وتأويلها.

1 – 4 – أنواع التَّأويل:

يعتبر التَّأويل من أهمِّ الأدوات الإجرائيَّة في قراءة النَّص وتفعيله، إذ يمكن بالتَّأويل إدخال النَّص المقروء إلى عالم تعدُّد القراءات، وربَّما هذا ما يساعد النَّص على البقاء

---

1 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص113.

2 – مليكة دحامنية: «**هرمينيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر**»، ص66.

3 – المرجع نفسه: ص68.

4 – علي حرب: «**التأويل والحقيقة**»، ص23.

5 – المرجع نفسه: ص نفسها.

والاستمرار عبر الزَّمان والمكان، لـــكن يتنوَّع التَّأويل بحسب وجهة نظر القارئ إلى النَّص، إذ نجد:

1 – 4 – 1 – التَّأويل المُتَّسِق:

التَّأويل المُتَّسِق هو «ذلك التَّأويل الخاضع لمعطيات القراءة الفرديَّة الَّتي تعتمد على انتقاء عناصر مُعيَّنة من النَّص، أثناء جريان تَلَقِّي وحداته الدَّلاليَّة، وإقصاء عناصر أخـــرى، من أجل إغلاق عالمه الدَّلالي في معنى مَحدَّد يرتضيه قارئ فردي ما، ونتيجة القراءة تكون في هذه الحالة تأويلا يستفيد أيضا من الامكانيَّات المحتملة الَّتي تفتحها الصِّيغ التَّخييليَّة وكذا الفراغات المُتعدِّدة في الأعمال الأدبيَّة، إذ يتم مَلْؤُها في الغالب بما يتوفَّر عليه القارئ من ذخيرة مُحمَّلة بالخطاطات الفكريَّة والتَّصوُّرات السَّابقة من الوسط الثَّقافي الَّذي يعيش فيه»[1]، فمن خلال هذا القول يَتبيَّن أنَّ القراءة الفرديَّة هي الَّتي تُكوِّن ما يسمَّى بالتَّأويل المُتَّسِق، حيث يلـــجأ فيه الـــقارئ إلى اختيار بعض العناصر من النَّص لبناء دلالته، معتمدا في ذلك على خياله بالدَّرجة الأولى، بالإضافة إلى استعمال خبراته القرائيَّة الَّتي تتلاحم مع بعض العناصر المُكوِّنة للنَّص لإنتاج الدَّلالة.

لقد ساهم "إيزر" في إعطاء مفهوم للتَّأويل المُتَّسِق، حيث قدَّم تعريفه «مستفيدا من غومبريخ، الَّذي اعتبره نوع من الإسقاط الذَّاتي يتم بواسطة خلق علاقات ما بين دلائل النُّصوص المقروءة تكون بديلا عن علاقاتها المُتشعِّبة ذات الطَّبيعة الاحتماليَّة، وذلك لأنَّ القارئ يهدف دائما من وراء قراءته الوصول إلى خلق نسق منسجم العناصر يمكنه من إقامة تأويل متماسك يقتنع به كامل الاقتناع، ويأخذ به على أنَّه المعنى الفعلي الوحيد للنَّص»[2]، فالتَّأويل المُتَّسِق عند إيزر هو ذلك التَّأويل الَّذي يخلق فيه القارئ علاقة بين دلائل النَّص للحصول على مدلول يحمل المعنى الَّذي يقتنع به، ذلك لأنَّ القارئ أثناء تأويله للنَّص تظهر أمامه العديد من الاحتمالات الَّتي يمكنها أن تأخذ معنى النَّص، وهنا لابدَّ عليه أن يحسن الاختيار للمعنى القريب من النَّص، ويكون ذلك حسب رأي إيزر بـــ «اتِّخاذ قرارات انتقائيَّة على مستوى الدَّلالة، وهي قرارات ذاتيَّة، ليس لكونها اعتباطيَّة، بل لأنَّه لا يمـــكن إغلاق جشطالت ما (= تأويل مُتَّسِق) إلاَّ إذا تَمَّ انتقاء إمكانيَّة واحدة وإقصاء

---

[1] – حميد لحمداني: «القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص114.

[2] – المرجع نفسه: ص نفسها.

البقيَّة، وسيعتمد الانتقاء على الاستعداد الفردي للقارئ وعلى تجربته»[1]، وهنا تلعب الخبرة القرائيَّة للقارئ دورا بارزا في حسن انتقاء الدَّلالة المناسبة للنَّص.

1 – 4 – 2 – التَّأويل الانطباعي:

التَّأويل الانطباعي هو ذلك التَّأويل الَّذي يظهر في انطباعات المُؤوِّل الشَّخصيَّة والانفعاليَّة؛ فمن خلال سباحته في بحر القراءة تتمازج بعض الأفكار مع ذاتيَّته، وعند إقباله على قراءة النَّص يَتكوَّن ما يسمَّى «بالتَّأويل الانطباعي الَّذي يتم فيه إسقاط المفاهيم الذَّاتيَّة الَّتي يمتلكها المُتلقِّي على بنية النَّص»[2]، وهذا ما يُؤثِّر كثيرا على مقروئيَّة النَّص من جهة، وعُرف القراءة من جهة أخرى، ذلك لأنَّ القارئ ينبغي عليه أن يتحرَّر من الذَّاتيَّة، وهو مطالب بالبقاء مع النَّص وسياقه، لأنَّ «القارئ ما لم يَسْعَ إلى تحرير نفسه من التَّحيُّزات الأيدولوجيَّة فإنَّ القراءة الصَّحيحة للنَّص تصبح من المحال»[3]، فالقراءة المُنتِجَة تحتاج إلى العيش في تجربة النَّص كما عاشها المؤلِّف أثناء إبداعه «وعلى القارئ أو المُفسِّر أن يعيد بناء الواقعة ــ النَّص ــ كما حدثت في الزَّمان والمكان، وأن يعيش التَّجربة مرَّة ثانية، كما عاشها المُؤلِّف بالضَّبط، بتعبير آخر عليه أن يضع نفسه بطريقة يتطابق من خلالها فكره مع فكر المُؤلِّف، وكأنَّه مُؤلِّف النَّص عينه»[4]، كل ذلك حتَّى يبقى مع سياق النَّص من جهة، ولا يُلزِم النَّص بمقولات لا يقبلها من جهة أخرى، ذلك لأنَّ «مشروعيَّة التَّأويل تستند إلى السِّياق العام الَّذي يظهر فيه الملفوظ»[5] حتَّى يكون تأويلا منطقيًّا.

1 – 4 – 3 – التَّأويل النَّحوي:

النَّص الأدبي هو عبارة عن تركيبة لغويَّة تُعبِّر عن موقف عاشه المُؤلِّف، أو وجهة نظر اتِّجاه قضيَّة ما، وهذا الموقف أو القضيَّة ما هي إلاَّ حروف وكلمات وجمل ممزوجة بمشاعر وأحاسيس المُؤلِّف، لكن القارئ هو من ينقل هذا النَّص من المُؤلِّف إلى دائرة

---

1 – حميد لحمداني: «القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص115.

2 – بشرى موسى صالح: «نظرية التلقي أصول... وتطبيقات»، ص49.

3 – روبرت هولب: «نظرية التلقي، مقدمة نقدية»، تر: عز الدين إسماعيل، ص17.

4 – مليكة دحامنية: «هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر»، ص53.

5 – مليكة دحامنية: «فصول في فلسفة المعنى، من التأويل إلى التفكيك»، ص187.

القراءة مُوظِّفا في ذلك التَّأويل، وقد تحدَّث "شلاير ماخر" عن "التَّأويل النَّحوي"، وهو يرى أنَّ هذا النَّوع من التَّأويل «يعتمد أساسا على معاني الكلمات؛ أي علاقة الخطاب في كليته مع اللُّغة، فالكلام في نهاية المطاف هو نتيجة اللُّغة المخاطب بها: إنَّه فن إيجاد المعنى الدَّقيق لخطاب مُعيَّن انطلاقا من اللُّغة وبمساعدتها»[1]، ولعلَّ هذا النَّوع من التَّأويل لا يمكن لأيِّ مؤوِّل الاستغناء عنه، فهو نقطة الانطلاق الَّتي ينطلق منها القارئ، ذلك لأنَّ النَّحو على علاقة مباشرة بالمعنى، فللكسرة معنى، وللفتحة معنى، وللضَّمة معنى، وما إلى ذلك.

1 – 4 – 4 – التَّأويل النَّفسي أو التِّقني:

لقد تحدَّث "شلاير ماخر" عن التَّأويل النَّفسي أيضا، وهو تأويل « يعتمد على علاقة الخطاب بفكر المؤلِّف»[2]؛ أي أنَّ هذا النَّوع من التَّأويل يرتبط بأفكار المؤلِّف، ولعلَّ هذا أصعب تأويل بالنِّسبة للقارئ، ذلك لأنَّ المؤوِّل لا يمكنه الخروج عن دائرة المؤلِّف وما يُفكِّر به، وهنا يجد القارئ نفسه محاصرا ومقيدا.

إذا كان النَّص الأدبي عبارة عن تركيبة لغويَّة تُعبِّر عن مواقف وقضايا مختلفة، لكن هذا النَّص أُبدِع ليحمل معنى، والقارئ يقرأه بهدف استخلاص المعنى، لذلك «يجب أن نُؤوِّل في كلِّ مكان يَتعذَّر فيه إدراك المعنى. يبحث المؤوِّل النَّفسي في لا وعي الكاتب، ويبحث المؤوِّل التَّاريخي في المعطيات التَّاريخيَّة من أجل اكتشاف المعنى الَّذي ينبثق من خلالها ويتوارى فيها في الآن ذاته»[3]، ويصبح النَّص عبارة عن مساحة تقبل العديد من الآراء الَّتي تُقال حولها، ولا يمكن أن يُصرَّح بهذه الآراء إلاَّ بتوظيف التَّأويل بكلِّ أنواعه، لذلك يمكن القول إنَّ التَّأويل أداة من أدوات انفتاح النَّص.

1 – 5 – التَّلقِّي وضرورة التَّأويل:

لقد أحدثت نظريَّة القراءة والتَّلقِّي خلخلة على مستوى الاهتمام بأركان العمليَّة الإبداعيَّة المُتمثِّلة في (المبدع، النَّص، القارئ)، وجعلت المتلقِّي في زاوية الاهتمام الكبرى دون أن تلغي النَّص والمؤلِّف، وعَمِلَت على إضافة الجديد للسَّاحة الأدبيَّة والنَّقديَّة «فنظريَّة التَّلقِّي هي الَّتي فتحت في الواقع أفقا جديدا في مجال التَّأويل ضمن النَّقد الأدبي بحيث لم

---

1 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص115.

2 – المرجع نفسه: ص نفسها.

3 – المرجع نفسه: ص233.

تعد غاية دراسة الأدب هي المعرفة فحسب، بل معرفة طرائق المعرفة وإمكانيَّاتها وممكناتها، وهذا ينذر بزيادة التَّباعد بين القرَّاء العاديِّين والقرَّاء الإبستمولوجيِّين، على خلاف ما هو شائع من أنَّ نظريَّة التَّلقِّي والتَّأويل جعلت النَّقد الأدبي مُلْكًا مشاعا بين القرَّاء»[1]، وهذا ما يحيل إلى أنَّ التَّلقِّي يتطلَّب التَّأويل أثناء قراءة النَّص الأدبي، كما أنَّ التَّأويل له دور في التَّمييز بين القرَّاء العاديِّين والقرَّاء الإبستمولوجيِّين.

لعلَّ الحقيقة الَّتي لا يمكن إنكارها على مستوى السَّاحة الأدبيَّة والنَّقديَّة هي أنَّ النَّص الأدبي مركز جدال بين العديد من القرَّاء، ذلك لأنَّه «عندما يتم إنتاج نص ما، فإنَّ إنتاج هذا النَّص لم يوجد ليقرأه قارئ وحيد معزول، بل ليقرأه مجموعة من القرَّاء. حينئذ يدرك المؤلِّف أنَّ هذا النَّص لن يُؤوَّل بحسب مقاصده هو، بل وفق مجموعة من الاستراتيجيات المُعقَّدة والمتفاعلة فيما بينها والَّتي تستوعب القرَّاء داخلها بمؤهلاتهم اللِّسانيَّة باعتبارها موروثا اجتـــماعيًّا. وكذلك يُؤوَّل النَّص بالرُّجوع إلى المواصفات الثَّقافيَّة الَّتي أنتجتها اللُّغة، وكذا تاريخ التَّأويلات السَّابقة لمجموعة من النُّصوص، بما في ذلك النَّص الَّذي بين يدي القارئ والَّذي هو بصدد قراءته»[2]، إنَّ كل هـــذه العناصر صعب على القارئ الواحد معرفتـــها واستيـــعابها والسَّيطـــرة عليها، لكن بالإمكان أن تتوزَّع على مجموعة من القرَّاء، وهذا ما يُلبِس النَّص سمة تعدُّد القراءات الَّتي تضمن له الاستمراريَّة في الحياة.

إنَّ نظريَّة القراءة والتَّلقِّي تؤمن بأنَّ النَّص الواحد يحتمل العديد من القراءات، تبعا لتعدُّد القرَّاء واختلاف مستوياتهم، إذ أنَّ «جمالية التَّلقِّي ــ المحدَّدة بمبدأ الهرمنيوطيقا الَّذي يثري النَّص من خلال إقراره مبدأ تعدُّد التَّأويلات وتباينها منذ العصور القديمة ــ تأخذ بعين الاعتبار العلاقة بين الأثر الاجتماعي للعمل (l'effet social de l'œuvre) وأفق التَّوقُّعات عند المرسَل إليهم والمحدَّد تاريخيا، ولكنَّها في نفس الوقت لا تنكر أنَّ هذه التَّأويلات يجب أن تتناسب مع القصديَّة العميقة للنَّص»[3]، فمن خلال هذا القول يتبيَّن أنَّ نظريَّة القراءة والتَّلقِّي تُقِرُّ بارتباطها بالتَّأويل منذ تأسيسها.

وقد كان لإيزر نظرة خاصَّة للتَّأويل، فهو يرى أنَّ القراءة التَّفاعليَّة التَّأويليَّة هي الَّتي يصل القارئ من خلالها إلى معنى النَّص، لذلك كان «اهتمام نظريَّة التَّأثير بكيفيَّة معالجة تشكيل النَّص الأدبي، فهي تتمحور حول النَّص ووظيفته ومدى علاقته بالقارئ في

---

1 – حميد لحمداني: «**القراءة وتوليد الدلالة**، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص81.

2 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص182.

3 – المرجع نفسه: ص26.

ظلِّ عمليَّة التَّأويل»[1]، ذلك لأنَّ النَّص الأدبي وخاصَّة النَّص المعاصر بطبيعته يتكوَّن من بنية لغويَّة تفرض على القارئ طرح السُّؤال: ماذا يريد النَّص أن يقول؟، وهذا السُّؤال بطبيعته يفتح فضاء التَّأويل أمام القارئ، «ذلك أنَّ النَّص الأدبي ليس كيانا يُحدَّد بطريقة ثابتة مادام هذا الأثر يحتوي على فراغات أو نقاط عدم التَّحديد تجعل منه نصًّا مفتوحا على قراءات مُتعدِّدة ومختلفة، هذا دون أن يقطع المؤَوِّل أو القارئ الصِّلة مع أهداف النَّص المكوَّنة بواسطة الأبنية النَّصيَّة والمنظورات والهياكل، وبذلك تكون عمليَّة القراءة موجَّهة دائما بحسب ما هو موجود في النَّص»[2]؛ أي لابدَّ على **القارئ المؤَوِّل** أن يحترم سياق النَّص عند تأويله، ولعلَّ هذا الإجراء بإمكانه أن يقيس مستوى القرَّاء من خلال النَّص الثَّاني المنتَج، وحتَّى واقع النُّصوص المعاصرة يفرض مهارة التَّأويل لأن «فكرة الدَّلالة الثَّابتة للنَّص الأدبي تتعارض بشكل واضح مع واقع الأمر الَّذي يشير إلى أنَّ هذه النُّصوص لها خاصيَّة جوهريَّة وهي قابليتها على الدَّوام لأن تُقرَأ في كلِّ العصور من زوايا نظـــر مختلفة وجديدة، وذلك في ضوء التَّطورات الحاصلة في تقدم الفكر بشكل عام، هذا فضلا عن أنَّ قراءتها حتَّى في العصر الواحد تشهد اختلافا بيِّنا بين الجماعات والشَّرائح الثَّقافيَّة، وهو ما يدعونا إذن إلى ضرورة استبدال علاقة القراءة بالفهم بعلاقة القراءة والتَّأويل»[3]، وأصبح النّـَص الـمعاصر «يطلب منَّا دائما، في نطاق التَّصوُّر المثالي، أن نلجأ إلى التَّأويـــل لكن في اتِّجاه البـــحث عن المعنى الكامن في النَّص لا غير»[4]، ومن ثَم أصبح التَّأويل ضروريًّا لقراءة النَّص الأدبي المعاصر، لكن للتَّأويل منطق وضوابط يقبلها النَّص ويستعملها القارئ، ذلك لأنَّ «التَّأويل لا يكون جزافا ولا بطريقة عشوائيَّة، بل إنَّه يتأسَّس ضمن تقاليد تاريخيَّة تمنحه المصداقيَّة والموضوعيَّة»[5]، وهذا ما يراه "بول ريكور"، فهو «يُقِرُّ أنَّ كل تأويل له تاريخ، وهذا التَّاريخ ما هو إلاَّ جزء من التَّقاليد ذاتها، ولا يمكن أن نُؤَوِّل بصورة اعتباطيَّة بل التَّأويل تُحدِّده جملة من المعطيات تدخل ضمن تاريخ حي»[6] للنَّص والقارئ، فإذا كان التَّأويل مُنبثِقا من سِيَر وأحداث تاريخيَّة

---

1 – مليكة دحامنية: «**هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر**»، ص106.

2 – المرجع نفسه: ص نفسها.

3 – حميد لحمداني: «**القراءة وتوليد الدلالة**، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص7.

4 – المرجع نفسه: ص31.

5 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص148.

6 – المرجع نفسه: ص نفسها.

فإنَّ النَّص المؤوَّل يتَّسم بالبعد عن العشوائيَّة، وإذا كان النَّص قابلا للتَّأويل فهو قابل لتعدُّد التَّأويلات، إذ «يُصرِّح فاليري (P.Valery) فيقول: ما من معنى حقيقي للنَّص»[1]، فكل تأويل يفتح الباب لتأويل آخر، «ويصبح العمل الفنِّي ــ أيًّا كان لوحة فنِّية أو نصًّا أدبيًّا ــ مُتميِّزا بفضل التَّأويلات الَّتي يمكن أن تُمنح له. فأن نمنح العمل تأويلا معيَّنا يعني أنَّنا نحفظه من التَّلف، بحيث أنَّ كل قيمة العمل تتجلَّى في اختلاف معانيه ودلالاته. إنَّنا ونحن نحمله أوجها مختلفة من التَّأويل والتَّفسير نَقِيه ونحافظ عليه حتَّى لا يسقط في طي النِّسيان. نَقِيه ونــحافظ عليه من خلال الكشف عنه وفسح المجال له لكي يتجلَّى ويفصح عمَّا بداخله، ومن ثَمَّ تظهر الحقيقة. ونقصد بفسح المجال: وضع العمل موضع انفتاح»[2]، من خلال هذا القول يمكن القول إنَّ النَّص يضمن حياته واستمراريته من خلال نشاط التَّأويل.

2 – فعل الفهم ونشاط التَّأويل:

لعلَّ قراءة النَّص الأدبي **قراءة مُنتِجَة** ليست عمليَّة سهلة، ذلك لأنَّها مرحلة يتلاقى فيها النَّص والقارئ؛ فالنَّص يَتمنَّع، والقارئ يُفكِّر ويجتهد لإزاحة هذا التَّمنُّع، ولعلَّ أهم آليَّة من آليات تلقِّي النَّص الأدبي هي الفهم، وسنقف عند حدِّ هذا المصطلح.

2 – 1 – مفهوم الفهم:

تُعدُّ نظريَّة القراءة والتَّلقِّي من النَّظريَّات الَّتي أحدثت أزمة في الأسس وتَغيُّر في المفاهيم، حيث اهتمت بالقارئ على عكس النَّظريَّات السَّابقة، هذا الرُّكن الَّذي اعتَبَرَتْه هو الرُّكن الأساسي من أركان العمليَّة الإبداعيَّة، كما أَوْلَتْ عناية بمختلف الآليات الَّتي يستعملها هذا القارئ في إنتاجه النَّصِّي، ومن بين هذه الآليَّات آلية الفهم، إذ يُعدُّ عنصرا ضروريًّا في القراءة التَّأويليَّة للنَّص، ذلك لأنَّ الفهم هو الَّذي يوصل إلى القراءة المنتجة، ومن خلال هذا الاهتمام «بدأ التَّحويل المنهجي الَّذي طرأ على تحليل النَّص بالاستناد إلى جماليَّة التَّلقِّي يَنُمُّ عن إدراج (فعل الفهم) في القراءة، وجعل نتاجه بنية من بنيات النَّص»[3]، ولعلَّ العلاقة الَّتي تجمع بين الفهم والقراءة هي علاقة تكامل، لأنَّ فهم النَّص الأدبي مُتعلِّق بالخبرة

---

1 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص26.

2 – المرجع نفسه: ص88.

3 – بشرى موسى صالح: «**نظرية التلقي أصول... وتطبيقات**»، ص53.

القرائيَّة الَّتي يمتلكها القارئ، ولهذا يُؤَكّد "شلاير ماخر" بأنَّ «القراءة وفن الفهم مطالبان بأن يتعاونا ويتعاضدا»[1] لإنتاج النَّص الثَّاني.

وقد حَظِيَ مفهوم **"الفهم"** بالتَّعريف من طرف العديد من الفلاسفة والنُّقاد منهم "هيدجر" الَّذي يربط الفهم بالوجود الإنساني، فهو «يذهب إلى أنَّ وجود الإنسان في العالم – وجودنا نحن – بما فيه تَحيُّزات وافتراضات مسبقة، هو ما يجعل الفهم ممكنا»[2]؛ أي أنَّ الفهم مبني على وجود الإنسان وما يملكه من أفكار مكتسبة.

ويرى **"مارتن هايدغر"** أنَّ فهم النَّص بما هو موجود في النَّص مع توظيف الخبرة القرائيَّة للقارئ، إذ أنَّ «الفهم عنده هو قـــدرة إدراك الذَّات للوجود فـــي سياق حياة الشَّخص، ووجوده في العالم. ففهم الوجود بما هو موجود هو أساس (الهرمنيوطيقا) عند هايدغر، كما أنَّه هو أساس اللُّغة والتَّأويل، والتَّأويل هو عبارة عن إضفاء الصَّراحة على الفهم، لأنَّ الفهم مُتَقِد على التَّأويل فيكون التَّأويل مبنيا على أصل الفهم»[3]، فمن خلال هذا القول يَتبيَّن لنا أنَّ مادَّة التَّأويل الأولى هي فهم الذَّات القارئة للنَّص، ولعلَّ كل ما يوجد في النَّص، وكل ما يحيط به وبقارئه له دور في فهم النَّص.

ويربط "جادامر" الفهم بمصطلح اندماج الآفاق فـــ «الفهم كما يُعبِّر عنه جادامر هو عمليَّة دائريَّة تتداخل فيها الآفاق، وليست عمليَّة أفقيَّة أحاديَّة الاتِّجاه، هذا ما يُسمِّيه باندماج الآفاق»[4] بما فيها الأفق التَّاريخي، فجادامر جعل للتَّاريخ دورا كبيرا في فهم النَّص، إذ «يرى أنَّ الفهم فعل تاريخي؛ بمعنى أنَّ النَّص لا يُفهَم إلاَّ في سياق مُتَطَلَّبات العصر، ولهذا فإن الفهم يرتبط دائما بالزَّمن الحاضر، ولا وجود له خارج التَّاريخ، وأنَّ المُفَسِّر له فهم خاص يختص بعصره يجب أن لا ينفك عنه، بل لا يستطيع ذلك»[5]، فلا يمكن للقارئ أن يُؤَوِّل النَّص بعيدا عن مجتمعه وعن تاريخه، ويذهب "جادامر" إلى أنَّ الفهم في علاقة تواصل واتِّصال بين النَّص والقارئ، حيث يُعدُّ «الفهم عند جادامر ليتَّسع حتَّى يصبح

---

1 – مليكة دحامنية: **«هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر»**، ص49.

2 – مليكة دحامنية: **«فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص63.

3 – لطفي فكري محمد الجودي: **«النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا**، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص32.

4 – مليكة دحامنية: **«هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر»**، ص88.

5 – لطفي فكري محمد الجودي: **«النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا**، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص32.

ضمن حلقة "**الوجود مع الآخر**" عبر تجربة تواصل ومشاركة ومبادلة وحوار تظهر من خلالها جميعا براعة المُفسِّر ومهارته في فكِّ الرُّموز. هذا الوجود مع الآخر يعني أنَّ النَّص قد تَحوَّل تماما عن المؤلِّف إلى المُفسِّر»[1]، وهنا إشارة إلى أنَّ السُّلطة في بناء معنى النَّص بيد القارئ بتوظيف آلية الفهم وليست بيد المُؤلِّف.

ولدلتاي وجهة نظر مغايرة، حيث يرى أنَّ الفهم ذا صبغة موضوعيَّة، «فقد كان (دلتاي) أحد مصادر فلسفة جادامر يهتم بدراسة الفهم دراسة عمليَّة، ويعني الفهم لديه النَّظر في عمل العقل البشري أو إعادة اكتشاف الأنا في الأنت»[2]؛ أي اكتشاف المعنى من طرف القارئ/ الأنا في النَّص/ الأنت.

فعمليَّة الفهم هي عمليَّة مُعقَّدة حتَّى وإن كان القارئ ذا كفاءة قرائيَّة، ذلك لأنَّ النَّص مُلَغَّم بتقنيَّات تتطلَّب الكفاءة اللُّغوية والخبرة القرائيَّة، وعلى القارئ أن ينطلق من فكرة مفادها أنَّ النَّص بنية مُتكوِّنة من عناصر متكاملة فيما بينها، ولا يمكن فصل أحدها عن الآخر، وعمليَّة الفهم تبنى على أساس هذا التَّكامل، لكن يبقى الفهم سمته النِّسبيَّة، ذلك لأنَّ «بقاء البشريَّة يتوقَّف على الغموض النِّسبي الَّذي يعيش فيه، لأنَّنا سنصاب بالهلع إذا غدا الكون كله قابلا للفهم»[3]، وكذلك النَّص، فبقاؤه يتوقَّف على سمة الغموض الَّتي يتسم بها.

ولعلَّ مُكوِّنات النَّص المختلفة هي الَّتي تُدلي التَّباين في عمليَّة الفهم، وبالتَّالي الاختلاف في معنى النَّص، ويصبح النَّص مَحَطَّ العديد من الاحتمالات هذا من جهة، ومن جهة أخرى يتأثَّر النَّص بزمن العصر الَّذي أُنتِج فيه، وبنفسيَّة القارئ ورصيده أيضا، لذلك نجد أنفسنا «أنَّنا نفهم النَّص في كلِّ مرَّة بطريقة جديدة، والسِّياق أو الوضعيَّة التَّأويليَّة الَّتي يكون عليها المُفسِّر هي الَّتي تُحدِّد طبيعة الفهم، هناك دائما أناس يفهمون بصورة مختلفة عنَّا في زمن مغاير لزماننا، تلك هي الطَّبيعة النِّسبيَّة لعمليَّة الفهم»[4]، لأنَّ من طبيعة الأدب التَّغيـــر النَّاتج عن تَغيُّر الإنســـان، وهذا يُؤثِّر بصفة مباشرة على الفهم وعلى معنى النَّص، لذلك نجد النَّص الواحد ذا معاني مختلفة عبر توالي العصور، وهذا شيء إيجابي بالنِّسبة للنَّص، لأنَّه بهذه السَّيرورة القرائيَّة يضمن النَّجاح بين أحضان القُرَّاء.

---

1 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص133.

2 – بشرى موسى صالح: «**نظرية التلقي أصول... وتطبيقات**»، ص39/38

3 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص207.

4 – مليكة دحامنية: «**هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر**»، ص78.

2 – 2 – من الفهم إلى التَّأويل:

إنَّ الدَّافع الأوَّل لاستعمال التَّأويل هو الغموض الَّذي اتَّسمت به أغلب النُّصوص الأدبيَّة المعاصرة بنوعيها "الشِّعريَّة والنَّثريَّة"، «ومفهوم التَّأويل، مفهوم مُتشعِّب، يختلف تحديده من علم إلى آخر. فالتَّأويل في العلوم الإنسانيَّة يقوم على الفهم»[1] لذلك نجد القارئ لا يمكنه الاستغناء عن الفهم والتَّأويل لاستنطاق النَّص، ذلك لأنَّهما أصبحا أداة إجرائيَّة ضروريَّة لقراءة النَّص الأدبي، «فالتَّأويل فعاليَّة ذهنيَّة إنسانيَّة، تتيح للمتلقِّي تَعَمُّق أغوار النَّص، والبحث عن حقائقه المضمرة، وربَّما المغمورة لاعتبارات خاصَّة بغرض فهمه، فالتَّأويل يُشكِّل التَّجسيد العملي لمضمون الفهم في كل عمليَّة تواصليَّة»[2]، وهذا التَّواصل مبني على مكتسبات القارئ ومعطيات النَّص؛ أي «أن نفهم عملا فنِّيا يعني أنَّنا نُؤوِّل معنًى ماضيا في ضوء تجربتنا الحاضرة، بكلِّ ما تحمله هذه التَّجربة من تحيُّزات ومفاهيم سابقة تشكِّل عاملا أساسيا في أيِّ موقف تفسيري»[3]، وهذا ما يُمكِّننا من القول أنَّ التَّأويل يستدعي الفهم بالضَّرورة، لأنَّه يستحيل تأويل النَّص بعيدا عن فهمه، لذلك «يقول دلتاي: نسمِّي الفهم السَّيرورة الَّتي من خلالها نتعرَّف على الدَّاخل (L'intérieur) بمساعدة العلامات المدركة من الخارج(l'extérieur). فالفهم لا يكون من دون تأويل، ونقصد بالتَّأويل الفهم المقصدي لتجلِّيات الحياة المؤسَّسة بطريقة دائمة»[4] وهذه التَّجليات تظهر في اللُّغة والكتابة بانتباه من طرف القارئ. فاللُّغة عامل من عوامل الفهم، إذ تعدُّ «اللُّغة ــ بحسب ما يُقرِّره دلتاي ــ هي الوسيط المشترك الَّذي يعيننا على الفهم ــ فهم تجربة النَّص أو العمل الأدبي ــ وبالتَّالي فهم تجربة الآخر، ويخرج بها من إطار الذَّاتيَّة إلى الموضوعيَّة»[5]؛ أي أنَّ اللُّغة والفهم من المسائل المطروحة في قضيَّة القراءة المنتجة للنُّصوص من طرف القارئ.

لعلَّ الفهم من الأدوات الإجرائيَّة الَّتي تفتح طريق التَّأويل، وذلك بدفع القارئ إلى التَّساؤل، ولا يتأتَّى هذا الأخير إلاَّ إذا انطلق القارئ من فكرة مفادها أنَّ «فهم النَّص يقوم

---

1 – مليكة دحامنية: **«فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص51.

2 – لطفي فكري محمد الجودي: **«النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا**، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص15.

3 – مليكة دحامنية: **«فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص63.

4 – المرجع نفسه: ص60.

5 – المرجع نفسه: ص121.

على المبادلة والمشاركة والحوار»[1] بين النَّص والقارئ، فالنَّص يخضع للقراءة من طرف العديد من القرَّاء، وهذا ما يسمح له بقبول العديد من القراءات والتَّأويلات كوننا «أنَّنا نفهم النَّص في كلِّ مرَّة بطريقة جديدة والسِّياق أو الوضعيَّة التَّأويليَّة الَّتي يكون عليها المُفسِّر هي الَّتي تُحدِّد طبيعة الفهم، وبذلك فإنَّ معنى النَّص لا ينضب، في كلِّ مرَّة يَتغيَّر فيها واقع الحال يتبعه بالضَّرورة تَغيُّر في بنية الفهم»[2]، وعليه يصبح الفهم ذو حركيَّة مسايرة لوضعيَّة القارئ، ويصبح لكلِّ مقام فهما معينا.

ولعلَّ نجاح التَّأويل يعتمد على تكافؤ المرجعيَّة بين القارئ والنَّص/المؤلِّف، لأنَّ «فهم النَّص أو تأويله يعتمد على إدراك العالم الَّذي يحيل إليه النَّص»[3]، والتَّماثل في المرجعيَّة يُسهِّل عمليَّة التَّأويل بالنِّسبة للقارئ.

2 – 3 – الحركة الدَّورانيَّة للفهم والمعنى:

يُعدُّ النَّص الأدبـــي فسحة للقارئ، ولعلَّ قراءته من أجل استنطاقه ليست عمليَّة سهلة، إذ يوظِّف القارئ المُتلقِّي كل ما يملكه من مهارات للوصول إلى معناه، وعندها يُحسُّ باللَّذة والمتعة، ولعلَّ النَّص الأدبي المعاصر بنية لغويَّة تحمل العديد من التِّقنيات الَّتي تدفع القارئ إلى التَّفاعل بالضَّرورة من أجل فهمه وتأويله، ففي النَّص «ظواهر تُفهَم من خلال البديهيَّة المباشرة، من خلال الرُّجوع إلى الأشياء ذاتها دون إقحام أي منهج خارجي، وركَّزُوا بشكل كبير على فعاليَّة الفرد القارئ أو المُفسِّر الَّذي يعيش الخبرة من الدَّاخل في نوع الاندماج بالعمل والعمل وحده»[4]، لذلك يمكن القول إنَّ الفهم يحتاج إلى التَّفاعل بين النَّص والقارئ مع حضور وتوظيف الخبرة القرائيَّة أيضا، إذ بالتَّلاحم والتَّعاون بين الخبرة والتَّفاعل ينتج الفهم لدى القارئ، ومن خلال هذا الفهم يتولَّد معنى النَّص، لأنَّ المعنى يتكوَّن «من خلال الفهم الذَّاتي والشُّعور القصدي الآني بإزائه»[5]؛ أي يَتكوَّن المعنى من خلال الفهم الَّذي يستدعي بدوره التَّفاعل بين النَّص والقارئ بواسطة الخبرة القرائيَّة الَّتي يمتلكها المُتلقِّي.

---

1 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص14.

2 – مليكة دحامنية: «**هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر**»، ص90.

3 – ميجان الرويلي، سعد البازعي: «**دليل الناقد الأدبي**»، ص175.

4 – مليكة دحامنية: «**هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر**»، ص46.

5 – بشرى موسى صالح: «**نظرية التلقي أصول... وتطبيقات**»، ص35.

إنَّ فهم النَّص الأدبـــي ينطلق من الـــبنية النَّصيَّة ومن مَـــلَكَة قرائيَّة في رصيد القارئ، لذلك يمكن القول «إنَّ عمليَّة الفهم أو خلق المعنى ليست عمليَّة اعتباطيَّة، فالمعنى ينشأ عندما تَتَّضح العلاقة الَّتي تربطنا بالعالم، إنَّنا نريد من المعرفة العلميَّة السَّيطرة والفائدة ــ سيطرة الذَّات على الموضوع ــ، لكنَّنا في مجال التَّأويل نبحث عن لقاء بين الإنسان والعالـــم، لقاء قوامه الإصغاء والـــمشاركة والحوار؛ والحوار يعني أنَّ هناك احتمالا جديدا، ليس هناك معنى مكتمل وإلاَّ لمَا قام الحوار»[1]، فمشكلة المعنى من أهمِّ المشكلات الجوهريَّة المطروحة على مستوى السَّاحة القرائيَّة، إذ أنَّ كل معنى مُحصَّل عليه من طرف القارئ ليس معنى نهائي، بل هو معنى مبني على الفهم، ومقبول إلى حدٍّ ما.

إنَّ الحديث في قضيَّة "**المعنى**" يستدعي الحديث عن "**الفهم**"، وكلاهما يرتبط بالقارئ أثناء عمليَّة **القراءة المُنتِجَة**، فـــ «المعنى مُرتَهن، مُستلَب، ولذا فهو يحتاج إلى خطاب مساعد، المعنى المرتهن هو "الفهم" والخطاب المساعد هو "الكتابة" وهذا ما نجده باستمرار خلال تعاضد "فن الفهم" و "فن الكتابة"، فكلاهما يستدعي الآخر ويتعاون معه باستمرار. الفكر يُعبَّر عنه بالكتابة، والكتابة تجد مرتعها الخصب في أحضان التَّأويل، فهو الَّذي يمنحها إمكانية الكلام»[2]، فالفهم يستدعي الكتابة، وبينهما علاقة تكامل، والكتابة تستدعي التَّأويل، وكل من الفهم والكتابة والتَّأويل يتسم بالتَّجديد والاستمرار وهذا ما يُحقِّق الحركة الدَّورانيَّة بين الفهم والمعنى.

3 – اللُّغة:

النَّص هو تجربة حياة، هو وجهة نظر المُؤلِّف حول قضية ما ــ قد تتعلَّق هذه القضيَّة بشخصيته أو مجتمعه ــ، وبعد إنتاجه يصبح هذا الأخير همزة وصل بين المُؤلِّف والقارئ، وهذا النَّص بإمكانه أن يأخذ أنواعا مُتعدِّدة منها **النَّص الشِّعري** الَّذي تُنتِجُه العديد من العوامل منها الموقف والفكرة واللُّغة، ولعلَّ اللُّغة هي أهم عامل في إنتاج النَّص، ذلك لأنَّ «اللُّغة ملك له ــ الإنسان ــ وهو يتصرَّف فيها وفق مشيئته للتَّعبير عن تجاربه وقراراته وعواطفه»[3] وأفكاره وأحاسيسه ومشاعره على اعتبار أنَّ «الشَّاعر هو الَّذي ينير

---

1 – مليكة دحامنية: «هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر»، ص45.

2 – مليكة دحامنية: «فصول في فلسفة المعنى، من التأويل إلى التفكيك»، ص227.

3 – المرجع نفسه: ص93.

درب الإنسان من خلال قُوَّة الكلمة وقُوَّة اللُّغة»[1] الَّتي يُوظِّفها من أجل لفت انتباه القارئ لذلك يمكن وصف تجربة النَّص بالذَّاتيَّة والموضوعيَّة؛ ذاتيَّة لأنَّها ترتبط بالقارئ، وموضوعيَّة لأنَّ مادَّتها اللُّغة «وتقوم عمليَّة الفهم على نوع من الحوار بين تجربة المتلقِّي الذَّاتيَّة والتَّجربة الموضوعيَّة المُتجليَّة في الأدب من خلال الوسيط المشترك» [2] بين جميع أفراد المجتمع والمُتمثِّل في اللُّغة.

وإذا تأمَّلنا في المراحل الَّتي مرَّ بها الشِّعر العربي نجد أنَّ في كلِّ مرحلة يحدث التَّغيير على مستوى بنية القصيدة، ولعلَّ ذلك راجع إلى التَّغيير الَّذي مسَّ المجتمع إلى أن وصل الشَّاعر المعاصر إلى الاعتماد على **شعر التَّفعيلة** مُعبِّرا عن حالات وقضايا ينتابها الغموض، لذلك أصبح «النَّص الأدبي يَتميَّز بالغموض، وتعدُّد المعاني، واحتمالات التَّفسير والتَّأويل» [3] وكل ذلك راجع إلى استعمال اللُّغة سواء عند المؤلِّف أو القارئ على اعتبار أنَّ «الشِّعر لَعِبٌ بالكلمات، وبذلك فإنَّ الموضع الَّذي نَتَلَمَّسُهُ فيه هو اللُّغة»[4]، غير أنَّ اللُّغة غير قادرة على التَّعبير عن المواقف الَّتي يقال فيها الشِّعر، ذلك لأنَّ «اللُّغة لا تقوى على التَّعبير عن الشِّعر، فهي تحاول الوصول إليه من خلال طرق مُتعدِّدة»[5]، ومن بين هذه الطُّرق سمة الغموض الَّتي تَتَّسم بها النُّصوص الشِّعريَّة المعاصرة، فـ «غياب الحقيقة الثَّابتة للنُّصوص الأدبيَّة هو ما يُولِّد فراغا فيها يعمل القرَّاء على ملئه حسب اختلافهم في الإدراك والتَّأويل، كما أنَّ ذلك الفراغ هو الَّذي يسمح أساسا بتوليد المعنى»[6]، وعليه تصبح اللُّغة مادَّة الشَّاعر والقارئ معا في الإنتاج الإبداعي.

وإذا أردنا أن نعطي مفهوما للُّغة فيمكن القول بأنَّها «مجموعة من العلامات والرُّموز والأساليب المجازيَّة والاستعاريَّة، وأكثر ما تَتبدَّى هذه المهارات في **"النَّص المكتوب"**»[7]، حيث تَتبدَّى هذه العلامات والرُّموز والأساليب للقارئ من أجل استعمالها في

---

1 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص95.

2 – المرجع نفسه: ص122.

3 – محمود درابسة: «**التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم**»، ص56.

4 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص93.

5 – عبد الله العشي: «**زحام الخطابات**»، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزو، د ط، 2005م، ص31.

6 – حميد لحمداني: «**القراءة وتوليد الدلالة**، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص78.

7 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص14.

إنتاجه الإبداعي، وعليه تصبح اللُّغة «ليست مجموعة من الرُّموز والإشارات والقواعد النَّحويَّة الَّتي تُؤسِّس جملا. **"اللُّغة هي حوار"**. بمعنى أنَّها تملك القدرة على إقامة الاتِّصال مع الموجودات الأخرى»[1] بما فيها القارئ، ولعلَّ هذا الاتِّصال هو الَّذي يُنشِئ ويخلق التَّفاعل بين النَّص والقارئ باستعمال اللُّغة، ذلك لأنَّ «اللُّغة لا تكتمل إلاَّ من خلال **"الحوار والمحاورة مع الآخرين"**»[2]، والمقصود بالآخرين في هذا المقام هم القرَّاء؛ حيث تكون مكتسباتهم وخبراتهم القرائيَّة هي المادَّة الأولى في إقامة هذا الحوار.

إنَّ الشَّاعر عندما يُنهِي إنتاج نصِّه ينتظر القارئ واكتشافاته حول النَّص، ولا يمكن للقارئ كشف خبايا النَّص إلاَّ من خلال الحوار، «فالشَّاعر لا يعني بالحوار المصطلح الَّذي اعتدنا استعماله يوميا ونعني بذلك التَّحدث مع بعضنا البعض في موضوع ما؛ الحوار الَّذي نـــعنيه في هذا الـــمقام هو **الإصغاء**، القدرة على **سماع الآخر** (l'autre) **والانصات إليه**»[3] ، أمَّا الحوار على مستوى القارئ فهو تلك التَّساؤلات الَّتي تُطرَح حول النَّص والَّتي تَتَمثَّل نقطة وصولها في الإجابة عن السُّؤال: ماذا يقول النَّص؟، «وللحوار قيمة نقديَّة هامَّة، لأنَّه أوَّلا يكشف عن الخبيء الَّذي لا يكشف عنه الكاتب في أعماله، والَّذي يظل القارئ متسائلا عنه، على الرَّغم من أنَّ هذا الخبيء بمثابة المرتكزات الَّتي تنبني عليها النُّصوص، وهي تساعد في الكشف عنها في فهم الظَّاهرة الأدبيَّة، وثانيا لأنَّه تصريح صادر من المبدع ذاته الَّذي يعاني التَّجربة ويعرف أسرارها»[4]، وعليه يمكن القول إنَّ اللُّغة هي آلية من آليات تلقِّي النُّصوص، ومن خلالها يستطيع القارئ الدُّخول إلى النَّص ومحاورته والتَّفاعل معه لإنتاج نصِّه الثَّاني، على اعتبار «أنَّ النَّص الحديث نص معرفي يقاوم في أنساقه اختزان معنى ما سطحيا أم عميقا، فهو نص **حواري** قائم على التَّعدُّديَّة في المعنى تشكيلا وتلقيا، وإنَّ تحليل النَّص نشاط نقدي يستند إلى مفاهيم نظريَّة متنوِّعة وقواعد إجرائيَّة تهدف إلى تَنوُّع الرَّكيزة المنهجيَّة الَّتي يتبنَّاها المُحلِّل»[5]، لكن كل هذه المفاهيم والقواعد الَّتي يتبنَّاها المُحلِّل/ القارئ مُحرِّكها الأساسي هو اللُّغة، فباللُّغة تُفَجَّر

---

1 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص97.

2 – المرجع نفسه: ص97.

3 – المرجع نفسه: ص98.

4 – عبد الله العشي: «**زحام الخطابات**»، ص45.

5 – بشرى موسى صالح: «**نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات**»، ص54.

إمكانات القارئ وتُستَغَلُّ مهاراته، وباللُّغة تُكشَف أسرار النَّص، وباللُّغة يتم الوصول إلى المعنى الَّذي هو هدف كل فكر بشري.

إنَّ هدف المُؤلِّف هو إنتاج نصِّه وإخراجه إلى ساحة القراءة دون البوح بمعناه ولو طُلِبَ منه ذلك، ليجد هذا النَّص نفسه أمام القرَّاء الَّذين يشترك الهدف عندهم والمُتمثِّل في الوصول إلى المعنى، لذلك يمكن القول «إنَّ كل اهتمام **بقضيَّة المعنى** من خلال طرح مسائل **اللُّغة** و**الفهم** و**القراءة** و**التَّأويل** و**التَّفكيك** تكون محصِّلته انبجاس **إمكانات جديدة** للوجود والحياة تتيح تسمية ما لا يجوز تسميته، أو قول ما كان يُمنع قوله، أو فهم ما كان يُمتَنَع فهمه، أو فعل ما لم يكن بالمستطاع فعله»[1]، فهي كلها مسائل في علاقة متكاملة فيما بينها يُوظِّفها القارئ في مرحلة التَّلقِّي والإبداع للنَّص لإنتاج نصِّه الثَّاني.

إنَّ مرحلة التَّلقِّي والإبداع هي مرحلة تُمكِّن القارئ المُتلقِّي من استغلال وتوظيف كل المهارات الَّتي يمتلكها، بالإضافة إلى أنَّها مرحلة تتقاطع مع مرحلة ما قبل القراءة والتَّلقِّي في القارئ وفعل القراءة، فهذين الأداتين الإجرائيتين لا يمكن لأي مرحلة الاستغناء عنهما، خاصَّة فعل القراءة؛ فبها تُبنَى الخبرة القرائيَّة قبل قراءة النَّص، وبها يُقرَأ النَّص أثناء مرحلة التَّلقِّي والإبداع.

ثالثا – النَّص وتَشَكُّل المعنى:

منذ أن ظهرت نظريَّة القراءة والتَّلقِّي لم يعد القارئ مستهلكا بل أصبح **مبدعا**، حيث كُلِّف هو الآخر بالعيش في تجربة النَّص لإنتاج النَّص الثَّاني، كما أنَّه مُطَالَب باستحضار وتوظيف كل مهاراته ومكتسباته المعرفيَّة في القراءة للخروج بقراءة مُنْتِجَة تحمل بصمته وتزيد النَّص ارتقاء على مستوى السَّاحة الأدبيَّة والنَّقديَّة.

1 – قيمة النَّص بين بِنيَتِه ومهارة مُتلقِّيه:

لعلَّ أبلغ تعريف للأدب يَتمثَّل في أنَّه تعبير عن التَّجربة الإنسانيَّة على سطح هذه المعمورة، إذ يقوم المُؤلِّف عموما بالتَّعبير عن القضايا المختلفة لمجتمعه في شكل نصوص شعريَّة أو نثريَّة مستعملا في ذلك تقنيات مختلفة تعمل على إثارة القارئ الَّذي سيستقبل هذه النُّصوص، لذلك يمكن القول إنَّ «الأدب هو في الواقع سيرورة إنتاجيَّة تفاعليَّة غير

[1] – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص10.

خاصَّة بجـــانب دون آخـــر، أو على الأصـــح هو تجربة ديناميَّة تساهم فيها أطراف مُتعدِّدة، لا عن طريق التّحكم والهيمنة التَّامة، ولكن عن طريق التَّفاعل، وهذه الأطراف هي المؤلِّف والنَّص والقارئ»[1]، ولمَّا ظهرت نظريَّة القراءة والتَّلقِّي اهتمَّت بالقارئ لذلك يمكن القول «بأنَّ التَّركيز على القارئ في تاريخ الأدب تبلور بالأساس في أحضان مدرسة جماليَّة التَّلقِّي، الَّتي رَدَّت الاعتبار للقارئ، بعد أن سَلَّمَ القرَّاء لزمن طويل بملكية الكاتب المطلقة لمعنى نصوصه»[2]، ويرى المؤسِّس الثَّاني لنظريَّة القراءة والتَّلقِّي ــ إيزر ــ أنَّ القارئ ضروري لنجاح العمليَّة الإبداعيَّة، إذ يعتبر «أنَّ أيّ نظريَّة تهتم بالنُّصوص الأدبيَّة لا يمكنها أن تَتَقَدَّم إلى الأمام دون إدخال القارئ الَّذي بدا الآن وقد تَرَقَّى إلى مستوى الإطار المرجعي»[3] في إنجاح أيَّ نتاج أدبي.

وليست نظريَّة القراءة والتَّلقِّي وحدها الَّتي جعلت القارئ محور اهتمامها، بل كل «الدِّراسات الَّتي تتعامل مع النَّص تنظيرا وتطبيقا أدركت أنَّ المُنتَج يدعو القارئ لتَقبُّل العمل، ودون هذا التَّقبُّل لا وجود للنَّص ولا مُبرِّر لمشروعيَّته»[4]، لأنَّ القارئ وحده هو الَّذي يستطيـــع استنطاق هذا النَّـــص وكشف خباياه ســـواء للتَّسلية أو التَّأريخ أو أخذ العبرة، حيث يعمل دائما على العيش مرَّة ثانية مع النَّص، إذ أنَّ كل نص يطلب كفاءات معيَّنة، وهذا ما يجعل هذا القارئ مُتغيِّر مع كل نص يريد أن يُقدِّم له قراءة، لذلك يمكن القول «إنَّ القارئ لا تاريخ له ولا سيرة ذاتيَّة، ولا نفسانيَّة؛ إنَّه الآثار الَّتي يتألَّف منها النَّص المكتوب»[5]، إذ يملك النَّص نوعا من السُّلطة على القارئ ولا يتركه يخرج عن سياقه، ويرى إيزر «أنَّ العمل الأدبي يَتشكَّل من خلال فعل القراءة، وأنَّ جوهره ومعناه لا ينتميان إلى النَّص، بل إلى العمليَّة الَّتي تتفاعل فيها الوحدات البنائيَّة النَّصيَّة مع تَصوُّر القارئ»[6] الَّذي يتباين من قارئ إلى آخر، وهذا ما يجعل النَّص يقبل تَصوُّرات عدَّة تمنحه

---

1 – حميد لحمداني: «**القراءة وتوليد الدلالة**، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص6.

2 – لطفي فكري محمد الجودي: «**النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا**، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص49.

3 – فولفغانغ إيزر: «**فعل القراءة** نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) »، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، ص29.

4 – لطفي فكري محمد الجودي: «**النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا**، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص33.

5 – ميجان الرويلي، سعد البازعي: «**دليل الناقد الأدبي**»، ص156.

6 – روبرت هولب: «**نظرية التلقي**، مقدمة نقدية»، تر: عز الدين إسماعيل، ص18.

أكثر من معنى، لأنَّ عهد المعنى الثَّابت ولَّى «ومن غير المعقول أن نتحدَّث عن معانٍ ثابتة للنُّصوص، ذلك أنَّ هذه النُّصوص هي نصوص زمانيَّة. وإنَّ الدِّقة والثَّبات ليسا من سمات النُّصوص الفنِّيَّة، بما فيها النَّص الأدبي، صحيح أنَّ هناك سمات تبقى عالقة بالنَّص الأصلي، غير أنَّ إمكانيَّة احتمال منحه تأويلات أخرى ممكنة تبقى دائما احتمالات قائمة»[1] يُقدِّمها القارئ لكي تُضَم إلى الدِّراسات الأدبيَّة والنَّقديَّة، وهذا ما جعل تلقِّي النَّص الأدبي هو السِّر في نجاحه، حيث «أصبح التَّلقِّي عنصرا مُهمًّا في دراسة النَّص وتأويله؛ لأنَّ دراسة النَّص دون تفاعل بين النَّص والقارئ تغدو دراسة مبتورة وناقصة، ممَّا يعني أنَّ النَّص في حـــقيقته نصَّان: نص ظاهر تفيض به اللُّغة، ونص خفي تفيض به قريحة القارئ/ المتلقِّي»[2]، فالقارئ والنَّص وجهان لعملة واحدة ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، ولو حدث هذا الفصل فإنَّ كل منهما يفقد قيمته، لأنَّ «المُؤلِّف على العموم يُقدِّم للمُؤَوِّل أثرا يحتاج إلى أن يُكمِّله، وهو يجهل الطَّريقة المُحدَّدة الَّتي سيتحقَّق بها ذلك، لكنَّه يعرف أنَّ عمله سيبقى هو عمله، وعن طريق الحوار التَّأويلي سيتحدَّد شكل مُنظَّم من شخص آخر، لكنَّه شكل هو مُؤلِّفُه»[3]، فالنَّص الأوَّل يبقى ثابتا، أمَّا النَّص الثَّاني يبقى مُتغيِّرا بين أيدي القرَّاء وقدراتهم التَّأويليَّة المبنيَّة على ما يملكون من خبرة قرائيَّة لأنَّ «النَّص في تَدفُّق مستمر، ونقصد بذلك تدفُّقا في المعاني»[4] كونه «لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائيَّة، بل هو فضاء دلالي وإمكان تأويلي، ولذا فهو لا ينفصل عن قارئه ولا يتحقَّق دون مساهمته أيضا»[5]، وعليه يصبح القارئ هو العنصر الأكثر فعاليَّة في إنجاح العمليَّة الإبداعيَّة.

والنَّص الأدبي بطبيعته تركيبة لغويَّة مرنة يستطيع القارئ أن يجعلها كاللُّعبة بين يديه، حيث بإمكان كل قارئ أن يُلبِسه دلالة تتلاءم مع وجهة نظره، إذ «كل قارئ يتناول النَّص من خلال ثقافته وتجربته الخاصَّة، ومن خلال هموم مجتمعه وقيم عصره (أفق توقُّعه)، وهذا يعني أنَّ النَّص الأدبي المكتوب يرتبط تعداد تفسيراته وتأويلاته بعدد

---

1 – مليكة دحامنية: «هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر»، ص55.

2 – لطفي فكري محمد الجودي: «النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص33.

3 – أمبرتو إيكو: «الأثر المفتوح»، تر: عبد الرحمان بوعلي، ص38.

4 – مليكة دحامنية: «هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر»، ص90.

5 – علي حرب: «التأويل والحقيقة»، ص9.

قراءاته»[1]، كما «أنَّ قدرات النَّص اللاَّمتناهية تأبى أن يُحصرَ النَّص في جملة من الأدوات المنهجيَّة الَّتي تُرهقُه وتُكبِّله وتجعل منه مرآة لواقع اجتماعي مُعيَّن، أو مُجرَّد عن الحياة النَّفسيَّة والرُّوحيَّة لمؤلِّفه»[2]، فالنَّص كتلة من التَّداخلات الـمُعبِّرة عن مـوقف مُعيَّن تَـعرَّض له المؤلِّف، «وبإمكان القارئ أن يختار وجهة نظر معيَّنة، ولكنَّها وجهة نظر مشروعة بما يوجد في النَّص، فتجربة القارئ هي تجربة مُوجَّهة من خلال **الآليات والأدوات** الموجودة في النَّص»[3]، وعلى القارئ أثناء عمليَّة القراءة والتَّأويل أن ينطلق من فكرة مفادها أنَّ «النَّص الأدبي هو نـص خيالي، غير أنَّه لا ينبغي النَّظر إليه على أنَّه يتعارض مع الواقع، بالعكس هو وسيلة لإعلامنا بشيء ما عن الواقع»[4] حتَّى وإن كان الخيال سمة من سماته، إذ أنَّ الخيال هو الَّذي يُلبِس النَّص الجماليَّة الأدبيَّة، وهو الَّذي يُنمِّي عنصر التَّشويق عند القارئ، بالإضافة إلى فتح الآفاق القرائيَّة أمام القُرَّاء، ذلك أنَّ «القارئ المُتلقِّي للعمل الفنِّي يمتلك بثقافته المُتنوِّعة، واستعداده النَّفسي، وموهبته الـرَّاسـخة، حـاسَّة التـَّوقُّع، والانتظار، والتَّرقُّب لكل المفاجآت والاحتمالات الَّتي تتجسَّد من خلال رسالة المبدع وهي النَّص الإبداعي»[5]، لذلك يبقى «التَّعامل مع النَّص الأدبي ليس سهلا، فهو يحتاج إلى ثقافة مُتنوِّعة، فكل قارئ ينظر إلى النَّص الأدبي بمنظور خاص وفقا لثقافته واستعـداده النَّفسي، وقدراته الفنيَّة»[6]، وهذا لا يعني أنَّ القارئ في حريَّة مطلقة أمام النَّص، بل هناك سلطة يفرضها النَّص على القارئ، وهذا ما تَحدَّث عنه "أمبرتو إيكو" عندما عالج العلاقة بين النَّص والقارئ فهو يرى أنَّ «النَّص دائما يمتلك السُّلطة المُحدَّدة لسلوك القارئ وردود فعله اتِّجاه البنية والمحتوى»[7]، كما أنَّ هناك عوامل خارجة عن النَّص تُؤثِّر في القارئ، إذ أنَّ «القارئ كالمؤلِّف مُعرَّض للمُؤثِّرات الآيديولوجيَّة في عـصره، ومن هنا فلا إمـكانيَّة لتفسير أو تـقييم موضوعي للنَّص الأدبي، بل إنَّ ما يحدث هو أنَّ القارئ إمَّا أن "يُطَبِّع" النَّص ــ في حالة اتِّفاق آيديولوجيَّته

---

1 – لطفي فكري محمد الجودي: «**النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا**، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص26.

2 – مليكة دحامنية: «**هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر**»، ص109.

3 – المرجع نفسه: ص131.

4 – روبرت هولب: «**نظرية التلقي**، مقدمة نقدية»، تر: عز الدين إسماعيل، ص206.

5 – محمود درابسة: «**التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم**»، ص57.

6 – المرجع نفسه: ص نفسها.

7 – حميد لحمداني: «**القراءة وتوليد الدلالة**، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص72.

كقارئ مع آيديولوجيَّة الكاتب ــ فيمنح خصائص النَّص الموضوعيَّة والفنِّيَّة صفة العالميَّة والدَّيمومة، أو أن "يستعيد" النَّص ــ في حالة اختلافه مع الكاتب ــ بإسقاط فرضياته على ذلك النَّص»[1]، ويبقى النَّص قابلا للقراءة من طرف القرَّاء حتَّى وإن اختلفت الأيديولوجيَّات، لكن من الأفضل أن تتوافق كل من مرجعيَّة القارئ والمُؤلِّف/ النَّص، لأنَّ هذه السِّمة تزيد من التَّفاعل بين النَّص والقارئ، بالإضافة إلى تقديم القارئ لتأويلات منطقيَّة تتلاءم مع نفسيَّته أوَّلا، ومع قضايا مجتمعه ثانيا، وهذا ما يُشعِر القارئ باللَّذة والمتعة معا، لذلك يرى "روبير اسكاربيت" أنَّ «الكاتب النَّاجح هو الكاتب الَّذي يُعبِّر عمَّا كانت تنتظره الفئة الاجتماعيَّة، والَّذي يكشف هذه الفئة أمام نفسها، إنَّ الانطباع لدى القُرَّاء بأنَّه خطرت لهم الأفكار نفسها وأحسُّوا بالمشاعر ذاتها، وعاشوا الطَّوارئ نفسها، هو واحد من الانطباعات الَّتي يذكرها غالبا قرَّاء كتاب ناجح»[2]، ومن هنا يتبيَّن لنا مدى مساهمة القارئ المُتلقِّي في إنجاح العمل الأدبي.

انطلاقا ممَّا سبق يتَّضح أنَّ **قيمة** النَّص الأدبي تتَّضح جليًّا من خلال قراءته قراءة مُنْتِجَة تهدف إلى إنجاحه، وللقارئ الحظ الأوفر في وضع **بصمته** ضمن تاريخ القراءات، حيث يتحقق ذلك من خلال انطلاقه من **بنية** النَّص واكتشاف **الآليات** الموظَّفة فيه، وإعطائه أبعادا تضمن له السَّيرورة القرائيَّة.

2 – من القراءة إلى الكتابة:

تُعدُّ عمليَّة تلقِّي النُّصوص الأدبيَّة من أهمِّ مراحل الوصول إلى معنى النَّص، هذه العمليَّة ترتبط ارتباطا واضحا بنشاط القراءة، إذ أنَّ الحديث عن هذا النَّشاط يستوجب حتما الحديث عن القارئ، كون أنَّ القراءة والقارئ وجهان لعملة واحدة، وكلاهما يلعب دورا فعَّالا في حياة النَّص الأدبي المُنتَج من طرف المبدع، فقد «تَحوَّل العمل الأدبي مع النَّقلة الأخيرة إلى نص مفتوح، تتقاسم مسؤوليَّة إنتاج معناه وإثرائه بالتَّأويلات لجهات مُتعدِّدة. فبعد أن كان النَّص بنسيجه اللُّغوي، وخصائصه الأسلوبيَّة، وبنياته المُتعدِّدة هو المسؤول الأوحد عن فحوى النَّص ومعناه، أصبح المعنى الأدبي ناتجا عن فعل القراءة الَّذي تتجادل

---

[1] – ميجان الرويلي، سعد البازعي: «دليل الناقد الأدبي»، ص46.

[2] – حبيب مونسي: «نظريات القراءة في النقد المعاصر»، ص37/ 38.

فيه عناصر مُتعدِّدة أبرزها النَّص الأدبي والقارئ»[1]، وعليه يمكن القول إنَّ نشاط **القراءة المُنتِجة** هو المرحلة الثَّانية بعد الإبداع.

وعمليَّة التَّلقِّي عمليَّة مشتركة بين المبدع والقارئ، والنَّص الأدبي هو نقطة الالتقاء بينهما «فالنَّص يُعبِّر عن العالم الدَّاخلي للمبدع، وفهمنا للنَّص لا يكتمل دون فهمنا للمبدع الَّذي يُجسِّد مشاعره وأفكاره في النَّص الأدبي ويُقدِّمه للمُتلقِّي لكي يشاركه شعوره وأفكاره ويعايش معه تجربته الإبداعيَّة»[2]، والشَّيء الَّذي لابدَّ من الإشارة إليه هو فهم المبدع يجب أن يكون من خلال نَصِّه، وليس من خلال سيرته الذَّاتية كون أنَّ نظريَّة القراءة والتَّلقِّي رَكَّزَت على القارئ ولم تهمل النَّص، لكنها أبعدت المؤلِّف من دائرة اهتماماتها، فقد «كان التَّركيز في مفهوم الاستقبال لدى أصحاب هذه النَّظريَّة على محورين فقط، هما على التَّرتيب: القارئ والنَّص، فالقارئ عندهم هو المحور الأهم والمُقدَّم في عمليَّة التَّلقِّي، وعلاقته بالنَّص ليست علاقة جبريَّة (...) وإنَّما هي علاقة حرَّة غير مُقيَّدة»[3] في إنتاج المعنى.

لعلَّ القارئ المُتلقِّي هو المسؤول الأوَّل في عمليَّة التَّلقِّي، كون أنَّ السُّلطة بيده في إنتاج المعنى، «وكل معالجة عمليَّة لموضوع تلقِّي النَّص الأدبي لا تُحدِّد منذ البداية مستويات واستراتيجيَّات التَّلقِّي تصادف في طريقها بدون أدنى شك مشاكل لا حصر لها، لأنَّنا عندما نَتَحدَّث عن المُتلقِّي، كمقولة عامَّة نسوِّ بين القارئ الهاوي والمُتذوِّق والنَّاقد»[4]، لكن المُتلقِّي الَّذي نقصده في عمليَّة التَّلقِّي هو المُتلقِّي النَّاقد على اعتبار «أنَّ المتلقِّي المتفاعل مع تجربة المبدع ومشاعره هو قارئ وناقد بل هو مشارك في خلق النَّص وإبداعه»[5] من جديد، حيث يحل المُتلقِّي محل المبدع في إنتاج نصٍّ ثاني حاملا معنى، وممَّا لا شك فيه أنَّ هذا الإنجاز يكون مصحوبا بلذَّة ومتعة، «وعمليَّة التَّلقِّي ليست

---

1 – لطفي فكري محمد الجودي: «**النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا**، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص19.

2 – محمود درابسة: «**التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم**»، ص27/26.

3 – محمود عباس عبد الواحد: «**قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي**، دراسة مقارنة»، ص18/17.

4 – حميد لحمداني: «**القراءة وتوليد الدلالة**، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص213.

5 – محمود درابسة: «**التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم**»، ص18.

متعة جماليَّة خالصة فحسب، ولكنَّها عمليَّة مشاركة وجوديَّة تقوم على الحوار بين المبدع والمتلقِّي»[1] بطريقة غير مباشرة، ويُعدُّ النَّص الأدبي هو مادَّة هذا الحوار.

إنَّ عمليَّة التَّلقِّي مبنية على التَّكامل بين أركان العمليَّة الإبداعيَّة الثَّلاثة (المبدع، النَّص، المُتلقِّي)؛ إذ ينبغي على المبدع أثناء إنتاج نصِّه أن يضع في الحسبان مرجعيَّة المُتلقِّي، وعلـــى المُتلقِّي أثناء قراءة النَّص أن لا يخرج عن سياق النَّص، وهنا يكمن التَّكامل، لكن عمليَّة التَّلقِّي محورها الرَّئيسي التَّفاعل بين النَّص والقارئ، ذلك أنَّ «القارئ في جميع الأحوال مجبر على الانطلاق من معطيات النَّص لبناء تأويله المتَّسق»[2] الخاضع لسياق النَّص.

إنَّ قراءة النَّص الأدبي من طرف القارئ من أهم النَّشاطات الَّتي تجعل النَّص ذا قيمة بين النُّصوص، وما ينبغي على القارئ هو توظيف كل الإمكانيات والخبرات القرائيَّة لإضاءة هذا النَّص، بحيث يسير القارئ دائما للإجابة عن السُّؤال: ماذا يريد أن يقول النَّص؟، لكن «ما يحدث في واقع الأمر هو أنَّ القرَّاء يُفكِّرون أثناء القراءة بمادَّة أفكار النَّص لا برصيدهم الفكري الخاص وحده، وهذا ما يُؤكِّد أنَّ العلاقة بين النَّص والقارئ هي من النَّوع التَّفاعلي الَّذي ينتج في نهاية الأمر شيئا مخالفا لأفكار النَّص ولأفكار القارئ ذاته دون أن يقطع صلته بهما معا بشكل تام»[3]، وهذا عامل من العوامل الَّتي تجعل النَّص الأدبي منفتحا على العديد من القراءات.

بما أنَّ القرَّاء أنواع فإنَّ القراءات أنواع أيضا، ولعلَّ هذا ما يوصلنا إلى «الحقيقة الَّتي لا يمكن إنكارها أنَّ ثمَّة لكلِّ نصٍّ قراءة ولكلِّ عمل تأويل، ولكلِّ تأويل تفكيك، ذلك أنَّ **النُّصوص الجيِّدة تظل أبدا مشروعا قائما للقراءة وبالتَّالي للكتابة**، والَّذي يُحدِّد مصداقيَّة هذه النُّصوص هو الزَّاوية الَّتي يُقرأ بها ومنها، وهذا يعني ضمنيا أنَّ ليس هناك مفهوم واحد للقراءة ولا طريقة واحدة للتَّأويل، والشَّيء الوحيد الَّذي يجدر الانتباه إلى تَطوُّره وتحوله وانبجاسه هو **"مسألة المعنى"**، هذه المسألة المطروحة على الفكر البشري هي واحدة من أهمِّ المسائل الجوهرية على الإطلاق»[4]، فهي مسألة مشتركة بين المؤلِّف والقارئ المُتلقِّي؛ فالمؤلِّف يسعى لكتابة نصِّه من معنًى يقصده، لكن القارئ المُتلقِّي يسعى

---

1 – محمود درابسة: «**التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم**»، ص56.

2 – حميد لحمداني: «**القراءة وتوليد الدلالة**، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص115.

3 – المرجع نفسه: ص115.

4 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص8.

لإيجاد معنًى للنَّص قد يوافق ما يقصده المُؤلِّف، وقد يختلف عنه، وتلك هي غاية الإبداع عامَّة، لكن غاية نظريَّة القراءة والتَّلقِّي بصفة خاصَّة هو الوصول إلى ما يقوله النَّص بعيدا عن مقاصد المُؤلِّف.

3 – مُهمَّة القارئ:

تُوفِّر اللُّغة لمستعمليها القدرة على تنويع الدلالة واختيار المعنى، وربَّما المبدع له نوع من الحريَّة في اختيار الألفاظ والعبارات الَّتي يراها تُعبِّر عن مشاعره وأحاسيسه، لكن يبقى النَّص في حالة جمود إذا لم يَتدخَّل القارئ لإعطائه معنى يضمن له حياته ونشاطه، يقول "رولان بارت": «يبدأ النَّص غير الثَّابت، النَّص المستحيل مع الكاتب (أي مع قارئه)» [1]، ومن خلال هذا القول يَتبيَّن لنا أنَّ "بارت" جعل القارئ في رتبة الكاتب، كما مَيَّزَ نص القارئ بمصطلحين يدلان على سيرورة القراءة ألا وهما **النَّص غير الثَّابت**، و**النَّص المستحيل**، ومن هنا يظهر دور القرَّاء وما يُقدِّمونه من إضافات على مستوى السَّاحة الأدبية والنَّقديَّة، إذ يعتبر «النَّص في حقيقته نصَّان: نص ظاهر تفيض به اللُّغة، ونص خفي تفيض به قريحة القارئ المُتلقِّي، الَّذي يسعى دائما لإبداء رأيه، وتوظيف مكتسباته للحصول على معنى النَّص، وهنا تتَّضح بشكل جيِّد وظيفة القارئ»[2]، ذلك لأنَّ النَّص بنية لغويَّة تتنوَّع ألفاظها ورموزها «والقارئ هو الَّذي يعرف أنَّ كل جملة وكل شخصيَّة تُخفِي دلالات مُتعدِّدة الأشكال يَتحتَّم عليه اكتشافها، وهو يختار حسب حالته الذِّهنيَّة المفتاح الأفضل بالنِّسبة إليه»[3]، لأنَّه عند إقباله على قراءة النَّص يصبح هو صاحب السُّلطة، فهو الَّذي «أصبح في المناهج النَّقديَّة الحديثة مشاركا للمُؤلِّف في كتابته للنَّص، وهو الَّذي يفتح مغاليقه ويساهم في إيضاح كوامنه ويقول ما سكت عنه ويُظهِر مكنونه، وبهذا كله ينفتح على آفاق مختلفة من الثَّقافات والذِّكريات والمعلومات، لقد أصبح القارئ منتجا للنَّص بعد أن كان مستهلكا له»[4]، كما أصبح يحظى

---

[1] – رولان بارت: «**لذة النص**»، تر: منذر عياشي، ص11.

[2] – لطفي فكري محمد الجودي: «**النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا**، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص33.

[3] – أمبرتو إيكو: «**الأثر المفتوح**»، تر: عبد الرحمان بوعلي، ص12.

[4] – ينظر: جاك دريدا: «**الكتابة والاختلاف**»، تر: كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء، د ط، 1988م، ص5/4.

بفرصة النَّقد تارة، والإبداع تارة أخرى حول النَّص المختار للقراءة، وأصبح يملك السُّلطة في إنتاج المعنى، لا لشيء إلاَّ لأنَّه «أصبح دوره من أهم الأدوار الَّتي تضطلع بإنجاز النَّص، وتعطيه تَحقُّقا فعليًّا؛ إذ إن الفعل الإبداعي لا يعدو أن يكون لحظة غير مكتملة في العمل الأدبي، وأنَّ عمليَّة الكتابة تطلب عمليَّة القراءة في تلازم جدلي فاعل، قوامها: المؤلِّف والقارئ»[1] اللَّذان يمثِّلان وجهان لعملة واحدة، والشَّيء الَّذي لابدَّ من الإشارة إليه هو أنَّ كل قراءة هي مقبولة إلى حدٍّ ما، باعتبار النَّص كُتِب من أجل القارئ الَّذي يَتعدَّد ويَتنوَّع، وبإمكانه أن يستنطق النَّص في حدود إمكانياته، ذلك لأنَّ «النَّص لا يمكن له أن ينفصل عن قارئه، ولا يَتحقَّق دون مساهمة القارئ، وكل قراءة هي اكتشاف جديد لبعد مجهول من أبعاد النَّص، فكل قراءة تضيف لفهم النَّص فهماً جديدا أو كشفا لطبقة من طبقاته الدَّلاليَّة»[2]، وكل قارئ بإمكانه قراءة النَّص حسب وجهة نظره، ذلك لأنَّ النَّص يضمن نشاطه وحياته بفضل القراءة «ومادام النَّص مُعرَّضا على الدَّوام لأن يُقرأ في أيِّ لحظة تاريخيَّة من قبل قرَّاء جدد، فإنَّ كل قارئ سَيقدِّم تأويلا مغايرا يتلاءم مع زمنه الخاص»[3] يحمل في طيَّاته الظُّروف المحيطة بالنَّص الَّتي تختلف وتَتعدَّد، وتَعدُّد القراءات للنَّص الواحد هو سرُّ نجاح هذا النَّص، والباعث على خلوده، لأنَّ «العمل الأدبي يحيا عندما يكون فعَّالا، والجمهور القارئ بصفة عامَّة هو الَّذي يقوم بهذا التَّفعيل الَّذي من شأنه أن يجعل من العمل الأدبي عملا حيًّا ومستمرًّا»[4]، والقارئ هنا ليس مطالبا بالوصول إلى ما أراده المؤلِّف، وإنَّما عليه الاجتهاد في الوصول إلى معنًى ما انطلاقا من النَّص وما يحمله من موسوعة في شتَّى المجالات، ذلك لأنَّه «كي نعطي للنَّص الحياة، يجب على القارئ أن ينظر إليه على أساس أنَّه عالم غير منته من الدلالات، وأنَّ كل معنًى يحتوي سرًّا، وأنَّ الكلمات لا تفصح ولكنَّها تسكت؛ وهذا المسكوت عنه هو بالضَّبط ما يجدر بالقارئ البحث عنه والحفر في طيَّاته، فالانتصار الحقيقي للقارئ يكمن في استنطاقه للنَّص

---

[1] – لطفي فكري محمد الجودي: «**النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا**، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص48.

[2] – ينظر: محمد عزام: «**النص المفتوح التفكيك أنموذجا**»، مجلة الموقف الأدبي، العدد 398، 2004م، ص12.

[3] – حميد لحمداني: «**القراءة وتوليد الدلالة**، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص29.

[4] – مليكة دحامنية: «**هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر**»، ص104.

وجعله يقول كلَّ شيء عدا ما قصده المُؤلِّف أو أراد قوله»[1]، وهنا يتحوَّل القارئ إلى مبدع ثان من خلال انطلاقه من دمج بين خبرته القرائيَّة ومعطيات النَّص لإنتاج المعنى، لذلك يعتبر «دور القارئ مُهِمًّا ــ ومُهِمًّا جدًّا ــ في كونه منتجا للمعنى، فهو يسعى دائما إلى تنشيط الحوار الخلاَّق مع النَّص، وذلك من أجل تطوير آليَّة القراءة وآليَّة الكتابة معا، والقارئ الإيجابي أو القارئ الفعَّال مشروط بشروط ثقافيَّة تسمح له بتحريك آليات النَّص وتجاوز شفراته؛ وهذا معناه أنَّ القارئ صنو الكاتب في معرفة دقائق المهنة وحقائقها، وعليه أن يفعل في التَّأويل مثلما فعل الكاتب في التَّكوين، وهكذا تُجمِع النَّظريَّات الحديثة على احترام دور القارئ وتقدير أهميَّة القراءة في تنشيط النَّص وقدح زناده الإبداعي»[2]، ويحل القارئ هنا محل المبدع لكن في إنتاج المعنى، لأنَّ «القراءة المطلوبة هي تلك الَّتي تقول ما لا يحسن المُؤلِّف قوله، فالنَّص يحتاج إلى عين تَرَى ما لم يره المُؤلِّف، وما لم يخطر له، فليس المهم ما يَدَّعيه صاحب النَّص، وإنَّما المهم هو النَّص، فنحن لا نقرأ النَّص حتَّى نعرف ما يريد أن يقوله المُؤلِّف، وإنَّما نقرأه قراءة منتجة تَتَجدَّد المعرفة به»[3]، نقرأه من أجل بث فيه الحياة المستمرَّة المصحوبة بعنصري التَّشويق والمتعة في آن واحد، نقرأه من أجل المساهمة في خلوده عبر الفترات الزَّمنيَّة المتعاقبة، ولا يَتَحقَّق ذلك إلا بالقراءة الواعية من طرف القارئ الحصيف الَّذي يسعى إلى تقديم الجديد، «فالدَّلالات الجديدة هي نتيجة وعي جديد بالشَّيء أو الموضوع»[4]، كما أنَّ «الدَّور المنوط بالمتلقِّي حيال العمليَّة التَّأويليَّة للنَّص الأدبي هو تلميع النَّص وإظهار بريقه، وذلك بإزالة ما عُلِّقَ به من غموض، وتمهيد الطَّريق أمامه بما يخدم بقيَّة القرَّاء والمُتلقِّين، وذلك بوضع (فهم/ دلالة) معيَّنة تنبع من خلال مقتضيات النَّص ــ شكله ومعناه ــ الَّتي تتراءى عند الآخرين»[5]، وهنا تَتَّضِح فكرة فاعليَّة القراءة الَّتي أشار إليها "إيكو" في كتابه "الأثر المفتوح" فهو يرى «أنْ نقرأ معناه أنْ نستنبط وأنْ نُخَمِّن وأنْ نستنتج

---

1 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص177.

2 – لطفي فكري محمد الجودي: «**النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا**، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص34.

3 – ينظر: محمد عزام: «**النص المفتوح التفكيك أنموذجا**»، مجلة الموقف الأدبي، العدد 398، 2004م، ص13/12.

4 – مليكة دحامنية: «**هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر**»، ص60.

5 – لطفي فكري محمد الجودي: «**النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا**، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص37.

انطلاقا من النَّـــص سياقا ممكنا يجب على القــراءة المتواصلة إمَّا أن تُؤَكِّده أو أن تصحِّحه، وفي عمليَّة التَّخمين هذا يستعين القارئ بما يُسمِّيه إيكو بموسوعته»[1] الَّتي بإمكانها أن تفتح له باب استخلاص المعنى الَّذي يرتبط بالقارئ والنَّص والمكتسبات القبلية وما يحدث من تفاعل.

لقد أصبح للقارئ دورا مهمًّا في قراءة النَّص الأدبي، فهو الَّذي يبعث فيه استمراريَّة الحياة بعد قراءته، حيث ترتبط دلالته بوجهة نظر القارئ، لأنَّ «قصديَّة النَّص ليست معطاة بشكل مباشر، ذلك أنَّ رؤيتها محكومة بإرادة الرَّائي ورؤيته. وهكذا، إذا كان بالإمكان الحديث عن قصديَّة النَّص فإنَّ ذلك مرتبط بـــ "تخمينات" القارئ وبقدرته على تقديم تـــخمين خـــاص بالنَّص وبالنَّص وحده»[2]، لكن هذه التَّخمينات تنبعث من خبرة القارئ، وعليه يمكن القول إنَّ القارئ لا يمكن أن يقرأ النَّص بعيدا عن الماضي، بل كل ما يتعلَّق بالقارئ يشارك في إنتاج معنى النَّص؛ حالته النَّفسيَّة، الوسط الاجتماعي، التَّاريخ، القدرات اللُّغويَّة والتَّعبيريَّة، ... إلخ وبإمكانه أيضا الاستشراف نحو المستقبل. وبالتَّالي يمكن القول إنَّ «المُهمَّة المُلقَاة على عاتق المُتلقِّي ليست سهلة فهو معني أوَّلا وأخيرا بربط أجزاء النَّص»[3]، بحيث يسمح له هذا الربَّط بقراءة وفهم وتفسير وتأويل النَّص، لإنتاج نص جديد يـــحمل معه الجديد، ولهذا وصل النَّاقد "رولان بارت" إلى المساواة بين المبدع والمُتلقِّي، «بل وحَّد بين المبدع والمتلقِّي حتَّى أنَّه قال بوجود (الكتابة القارئة)، فالنَّص يتكلَّم كما يريد القارئ، بل أنَّ قيمة النَّص وأهميِّته تتمثَّل فيما يُتيحه للقارئ من محاولة كتابته مرَّة أخرى»[4]، ولعلَّ مصطلح **الكتابة القارئة** عبَّر فعلا عمَّا يقوم به القارئ، إذ يصبح الكاتب الثَّاني للنَّص، وعليه أن يقوم بدوره، «ففي اللَّحظة الَّتي يستقل فيها النَّص عن المؤلِّف، يأتي دور المُفسِّر، وبقدر براعته ومهارته في فكِّ الرُّموز، بقدر ما يكشف عن معاني النَّص الخبيئة»[5]، وهذا ما يفتح أمام القرَّاء فرصة التَّنافس، فإذا كان كل قارئ يُقدِّم قراءة للنَّص، وكل قراءة تحمل دلالة معيَّنة يصبح النَّص مفتوحا، وهناك من النُّصوص من يَتمنَّع ويأبى، وهذا ما أشار إليه إيكو، فهو «يُؤكِّد بأنَّ بعض النُّصوص نصوص مفتوحة

---

1 – أمبرتو إيكو: «**الأثر المفتوح**»، تر: عبد الرحمان بوعلي، ص11.

2 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص181.

3 – محمود درابسة: «**التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم**»، ص54.

4 – المرجع نفسه: ص نفسها.

5 – مليكة دحامنية: «**هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر**»، ص56.

(...) إذ تستدعي تعاون القرَّاء في إنتاج المعنى»[1]، ولعلَّ هذا ما يزيد من قيمة النَّص وقيمة القرَّاء أيضا، لأنَّ من خلال هذا التَّعاون تَتَولَّد قراءة فريدة من نوعها، بحيث يحاول كل قارئ تــوظيف ما يــكتسبه من خبرات قرائيَّة، ومهارات تعبيريَّة لصياغة النَّص الجديد، كل ذلك لأنَّ «القارئ الأدبي تجاوز عتبات الشُّروح والتَّفسير ليرتقي بالعمليَّة النَّقديَّة إلى مستوى آخر بحيث أصبح من المفروض أن يُقدِّم القارئ وهو في مواجهة النَّص كل ما يختزنه من ترسانة تشمل الفكري والثَّقافي والاجتماعي»[2]، وهذا ما عَبَّر عنه إيكو بالموسوعة.

4 – جدل القراءة بين النَّص والقارئ:

إنَّ القراءة نشاط ملازم لفعل الكتابة، «إنَّها تُؤَلِّف مع الكتابة وجهين لورقة واحدة يصعب فصلها بل يستحيل»[3]، وبها يستعيد النَّص مكانته، ولعلَّ هذا ما يجعل نشاط القراءة الَّذي يقوم به القارئ يتوسَّط الثُّنائيَّة (النَّص/ القارئ)، وعليه تصبح «القراءة هي عمليَّة جدليَّة تبادليَّة مُستمرَّة ذات اتِّجاهين: من القارئ إلى النَّص ومن النَّص إلى القارئ، وتعمل هذه الجدليَّة على محوري الزَّمان والمكان»[4] اللَّذان يُسهِمان بدورهما في تنشيط العمليَّة النَّقديَّة للنُّصوص الأدبيَّة.

كما تكلَّم عن الفكرة نفسها "إيزر"، إذ «يصف القراءة بأنَّها تلك العمليَّة الجدليَّة الَّتي يتم من خلالها الاتِّصال بين القارئ والنَّص، هذه العلاقة لا يُنظَر إليها بوصفها تسير في اتِّجاه أحادي الجانب من النَّص إلى القارئ، بل تسير في اتِّجاهين متبادلين من النَّص إلى القارئ ومن القارئ إلى النَّص، والقراءة الَّتي تَتَّخِذ هذا المنحى وهذا الأسلوب هي القراءة الفعَّالة والمُنتجة، ويسميها إيزر أيضا بالقراءة الفينومينولوجيَّة»[5]، والقراءة عند إيزر فعل يحتاج إلى قارئ فعَّال يُلبِس النَّص أبعادا بعيدة عن المألوف، لأنَّ «القراءة لديه نشاط ذاتي

---

1 – رامان سلدن، بيتر بروكس: «**النظريات الموجهة نحو القارئ**»، تر: محمد نور النعيمي، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 106، 2001م، ص3.

2 – أمبرتو إيكو: «**الأثر المفتوح**»، تر: عبد الرحمان بوعلي، ص12.

3 – حبيب مونسي: «**نظريات القراءة في النقد المعاصر**»، ص13.

4 – ميجان الرويلي، سعد البازعي: «**دليل الناقد الأدبي**»، ص194.

5 – مليكة دحامنية: «**هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر**»، ص110

نتاجه المعنى الَّذي يُـرشِّحه الفهم والإدراك»[1] اللَّذان يُميِّزان القارئ، وبهما يستطيع أن يسافر في سـماء التَّأويل، لأنَّ القراءة أصبحت سبيل للتَّأويل، إذ «أصبح فعل القراءة يُمَارس، ليس من أجل الفهم، وإنَّما من أجل التَّأويل، وهذا لا يعني أن نلغي الفهم من النَّص، وإنَّما الفهم مرحلة تسبق مرحلة التَّأويل، فلا نستطيع التَّأويل دون الفهم وقد سُميَت هذه المرحلة في المدارس النَّقديَّة الـحديثة "بالـمرحلة الاستكشافيَّة" والَّتي ينتقل من خلالها القارئ إلى المرحلة التَّأويليَّة»[2]، وعليه تصبح القراءة مطلوبة قبل تأويل النَّص، ذلك لأنَّ بها يمكن للقارئ أن يسير في أغوار النَّص بالاعتماد على الخبرات القرائيَّة المكتسبة من قَبل، والَّتي تختلف من قارئ لآخر، وهذا ما يجعل فعل القراءة فعلا مُتقلِّبا بين القرَّاء من جهة، «وفعـل مُتقلِّب مُتغيِّر عبر الزَّمان والمكان، إذ ليست القراءة عمليَّة آليَّة بسيطة، بل عمليَّة مركَّبة تسقط الذَّات القارئة بحمولتها المعرفيَّة القبلية والاعتقاديَّة والظَّرفيَّة والأيديولوجيَّة على المكتوب، فلا ترى فيه إلاَّ من خلال "عدستها" المشحونة بعوامل شتَّى يتراوح فيها العامل النَّفسي الآني والعامل الاجتماعي والعامل الاقتصادي والسِّياسي والدِّيني»[3] من جهة أخرى، فالوصول إلى معنًى للنَّص يستلزم مشاركة العديد من العوامل منها ما هو مُتعلِّق بالمكتسبات القبليَّة للقارئ، ومنها ما هو مُتعلِّق بنفسيَّته، بالإضافة إلى عوامل أخرى، قد تكون اجتماعيَّة، سياسيَّة، اقتصاديَّة، دينيَّة... إلخ، ثمَّ يقوم القارئ بإسقاطها على النَّص إذا كان السِّياق يسمح بذلك .

إنَّ للقارئ مُهمَّة إنتاج النَّص الثَّاني، كما يلعب الزَّمن دورا مُهمًّا في التَّأثير على القارئ من أجل هذه الإنتاجيَّة النَّصيَّة، لذلك عُدَّت «القراءة عديل الكتابة في إنتاج النَّص وتفعيله، بل إنَّ القراءة أو القراءات يمكنها مع تعاقب الأزمنة وتراكم الثَّقافات أن تُحقِّق المزيد في الإنتاجيَّة النَّصيَّة؛ لأنَّها تُشرك معرفة القارئ أو القرَّاء بمعرفة الكاتب فتخصب العمل بطريقة متنامية مُتجدِّدة، ومن ثَمَّ فهي تتجاوز ما يجود به النَّص من معاني هامشيَّة مُسطَّحة، لتلاحق ما خفي منها بين ثنايا النَّص وعبر فضاءاته الرَّحبة الوسيعة»[4]، ولعلَّ

---

1 – بشرى موسى صالح: «**نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات**»، ص48.

2 – لطفي فكري محمد الجودي: «**النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا**، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص19.

3 – حبيب مونسي: «**نظريات القراءة في النقد المعاصر**»، ص41.

4 – لطفي فكري محمد الجودي: «**النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا**، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص48.

هذا ما يثبت أن نشاط القراءة في حركيَّة مستمرَّة عبر الزَّمكان، كما لها دورا كبيرا في حياة النَّص، هذه الحياة الَّتي يُشكِّلها القارئ بقراءته، ومن شأنها أن تَتعدَّد وتَتنوَّع تبعا لوجهة نظر القرَّاء، إنَّ كل هذا يجعل «القراءة ظاهرة اجتماعيَّة و(أيديولوجيَّة)؛ بمعنى أنَّها ترتبط أساسا بسلَّم القيم الاجتماعيَّة»[1] الَّتي لابدَّ أن تظهر إمَّا في نص الكاتب، أو في نص القارئ، على اعتبار أنَّ الكاتب ابن بيئته، فهو يعالج قضايا مجتمعه من خلال نصِّه، أمَّا القارئ فيقرأ النَّص من خلال خبراته القرائيَّة الَّتي هي في غالب الأحيان تَمسُّ الحياة بجوانبها المختلفة، لذلك يمكن القول إنَّ «موضوع القراءة ليس إلاَّ نتيجة متشابكة ومُعقَّدة لمُؤثِّرات عديدة (...) ذلك أنَّ كل قارئ جديد ينظر إلى النَّص من خلال ما يحمل معه من تجربته الخاصَّة وثقافته الفرديَّة، وقيم عصره، وهمومه، وبالتَّالي فإنَّ الأثر الَّذي يحدث عند كل قراءة ما هو إلا أثر جديد، يحدث للمرَّة الأولى، من هنا استحال وضع تأويل نهائي للنَّص الأدبي»[2]، ومنذ أن فُتح الباب للقارئ ودخوله بيت إنتاج المعنى، دخل معه النّـَص في دائــرة الانفتاح النَّصِّي، وأصبح نشاط القراءة عاملا مُهمًّا في تأويل النُّصوص، كما صار «الــتَّأويل يَتطــوَّر بِتطوُّر فــعل القراءة، ومهما تكن الإجراءات أو الخطوات الَّتي يتبعها فهو يستهدف استخلاص المعنى الَّذي هو الخطوة الأولى نحو الفهم؛ وبناء المرجعيَّة الَّذي هو الخطوة الأولى للتَّفسير؛ والتَّراوح بين الفهم والتَّفسير هو الحركة الدَّائبة للتَّأويل في جميع الأوساط والمجالات»[3] سواء أدبيَّة أو غير ذلك، فالهدف هنا هو إنتاج معنى النَّص الأدبي من طرف القارئ، لكن نقصد هنا **القارئ المُتلقِّي** الَّذي له مَلَكة اللُّغة حتَّى يتمكَّن من الفهم والتَّفسير ثمَّ التَّأويل، ولا يتأتَّى هذا إلاَّ من خلال نشاط القراءة الَّتي أصبحت عاملا مشتركا بين جميع آليَّات تأويل النُّصوص .

لقد أصبحت عمليَّة القراءة تمسُّ جميع الجوانب في إنتاج معنى النَّص الأدبي، فالكاتب كان قارئا قبل أن يكون كاتبا، والقارئ لابدَّ من اكتساب خبرة قرائيَّة حتَّى يستطيع قراءة النَّص، وتأويل النَّص يرتبط بالقراءة، لذلك يمكن القول إنَّ «عمليَّة القراءة تتحرَّك على مستويات مختلفة من الواقع، واقع الحياة، واقع النَّص، واقع القارئ، ثمَّ أخيرا من خلال واقع جديد لا يتكوَّن إلاَّ من خلال التَّلاحم الشَّديد بين النَّص والقارئ، عندئذ تكون عمليَّة

---

[1] – لطفي فكري محمد الجودي: «**النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا**، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، ص51.

[2] – المرجع نفسه: ص53.

[3] – المرجع نفسه: ص59.

القــراءة قد أدَّت دورها لا من حيث إنَّ النَّص قد استُقبِل، بل من حيث إنَّه أثَّر في القارئ»[1]، إذ يتجلَّى هذا الأثر عند كل قارئ من خلال تقويم نصِّه المُنتَج، ولا يَتحقَّق هذا إلاَّ من خلال إخضاع النَّص المُنتَج للدِّراسات النَّقديَّة.

ولسيرورة القراءة علاقة بفهم المتلقِّي، حيث «تتم عمليَّة بناء المعنى وإنتاجه داخل مفهوم أفق الانتظار حيث يتفاعل تاريخ الأدب والــخبرة الجــماليَّة بفعل الــفهم عند المُتلقِّي، ونتيجة لتراكم التَّأويلات (أبنية المعاني) عبر التَّاريخ نحصل على السِّلسلة التَّاريخيَّة للتَّلقِّــي الَّتي تقيس تَطوُّرات النَّوع الأدبي وترسم خط التَّواصل التَّاريخي لقرِّائه»[2]، ولعلَّ هذا ما يثبت تعدُّد المعاني للنَّص الواحد، هذا التَّعدد إن دلَّ على شيء فإنَّما يدل على نجاح النَّص الأدبي «فعلى الرَّغم من تَعدُّد المعاني فهي لا تلغي بعضها، المعاني القديمة لا تندثر أو تُلغَى، بل تندمج وتتشكَّل مع المعنى الجديد، الدَّلالات الجديدة هي نتيجة وعي جديد بالشَّيء أو الموضوع»[3]، وعليه يمكن القول إنَّ القراءات السَّابقة للنَّص الأدبي لها دور كبير في تحقيق سيرورة القراءة للنَّص الواحد.

لقد أصبحت السُّلطة بيد القارئ في إنتاج المعنى «وصارت الذَّات المُتلقِّية قادرة على إعادة إنتاج النَّص بوساطة فعل الفهم والإدراك، ومُتمكِّنة بذلك من تكثير المعنى وتشقيق وجوه لا نهائيَّة من بنيته ممَّا يجعله قادرا على الدَّيمومة والخلود بفعل الحواريَّة المستمرَّة بين بنية النَّص وبنية متلقِّيه»[4]، وهذه الحواريَّة تمنح للنَّص قيمة أدبيَّة، وللقارئ قيمة قرائيَّة، لذلك يمكن القول إنَّ سيرورة القراءة، أو «فعل القراءة المتعاقبة على النُّصوص مسؤول إلى حدٍّ ما عن إعطائها القيمة الأدبيَّة والمضمونيَّة أو سحبها عنها حسب الظُّروف والمراحل التَّاريخيَّة المختلفة»[5] المتعلِّقة بالقرَّاء أو الظُّروف باختلاف أنواعها كون الأدب في كلِّ الأحوال هو تعبير عن المجتمع وقضاياه، وهذا التَّعبير مُجسَّد في نص تترجم فيه مختلف الرؤى والقضايا الَّتي تُؤرِّق وتشغل صاحبه، ويبقى «النَّص هو تلك

---

1 – مليكة دحامنية: «هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر»، ص110.

2 – بشرى موسى صالح: «نظرية التلقي أصول... وتطبيقات»، ص47.

3 – مليكة دحامنية: «هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر»، ص60.

4 – بشرى موسى صالح: «نظرية التلقي أصول... وتطبيقات»، ص52.

5 – حميد لحمداني: «القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص6.

الحلقة **حلقة موبييس*** (Anneau de Mobius) أين يدور من خلالها ويَتحرَّك الوجه الدَّاخلي والوجه الخارجي، وجه الدَّال ووجه المدلول، وجه الـــكتابة ووجه الـــقراءة، بحيث يتم التَّبادل بين الـــجميع بلا هدنة ولا انقطاع؛ هناك حيث لا تمل الكتابة أن تكون قراءة مستمرة، وأين لا تمل القراءة من أن تكتب باستمرار»[1]، وهذا هو واقع النَّص الأدبي، إنَّه يُكتَب ليُقرَأ، ويُقرَأ ليُنقَد، وهو لا يقبل قراءة واحدة، بل يقبل قراءات مختلفة ومتنوِّعة على اعتبار سمة الغموض الَّتي يتَّسم بها، وهذا ما يُؤكِّد السَّيرورة بين النَّص والقارئ.

انطلاقا ممَّا سبق يتَّضح أنَّ القراءة المُنتِجَة للنَّص الأدبي ليست عمليَّة سهلة، ذلك لأنَّها تدفع القارئ للقيام بالعديد من الإجراءات حتَّى يستطيع القيام بها، ولعلَّ أهم خطوة يقوم بها هي القراءة في جميع المجالات لاكتساب الخبرة القرائيَّة حتَّى يستطيع مواجهة النَّص، أمَّا عن عمليَّة التَّلقِّي فهي عمليَّة صعبة وممتعة في نفس الوقت؛ **صعبة** لأنَّها تضع القارئ في نوع من الإرباك والاستفزاز على اعتبار النَّص الأدبي يتَّسم بالغموض، كما تجبره على استخدام آليات الفهم والشَّرح والتَّحليل والتَّفسير، بالإضافة إلى التَّفاعل مع النَّص وتوظيف المكتسبات القبليَّة للوصول في النِّهاية إلى مـــعنى يحتمله النَّص، و**ممتعة** لأنَّ الـــقارئ يُحسُّ باللَّذة والمتعة عند استخلاصه للمعنى، لكن تبقى القراءة المُنتِجَة هي القراءة الَّتي تُبيِّن مـــستوى الـــقرَّاء وتسمح لهم بوضع بصمتهم في تاريخ القراءة من جهة، وتضمن سيرورة القراءة للنُّصوص الأدبيَّة عبر الزَّمان والمكان من جهة أخرى.

وعند قراءة الـــمُدوَّنة المُتمثِّلة في الإنتاج الشِّعري للشَّاعر عبد الله العشِّي (مقام البوح، يطوف بالأسماء، صحوة الغيم) نجد العديد من الآليَّات التي ساهمت في بناء استراتيجيَّة نصيَّة لهذه النُّصوص الشِّعريَّة جعلت الذَّات القارئة تبحث عن نوع من التَّكافؤ بينها وبين النَّص حتَّى يتم الاتِّصال والتَّواصل والتَّفاعل والحوار بين القارئ والنَّص، ولعل أهم هذه الآليَّات التي كانت همزة وصل بين القارئ والنَّص في عمليَّة التَّلقِّي لإنتاج الدَّلالات المحتملة لهذه النُّصوص هي التَّناص، الرَّمز، الاستعارة، الكناية، التَّشبيه، الطِّباق، التِّكرار

---

* في حلقة موبييس تتلاقى البداية مع النِّهاية على نفس الخط ممَّا يُمكِّننا من رؤية كل المسافة الممتدة. ليس هنا فرق بين الدَّاخل والخارج، ممَّا يفتح المجال واسعا لرؤية الواقع – أيًّا كان هذا الواقع، واقع الحياة، واقع النَّص – بطريقة مزدوجة، تُفنِّد فيما يبدو، فكرة الهيمنة والسَّيطرة؛ تُفنِّد فكرة المركز – أي وجود قوَّة وحيدة يمكن اعتبارها الأصل في الوجود – وبذلك تفتح المجال واسعا لإمكانيَّة القول، إمكانيَّة التَّأويل. ينظر: مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص31.

[1] – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص31.

وغيرها، وهذه الآليَّات هي على سبيل الذِّكر لا الحصر، وسنحاول أن نوضح كيف ساهمت هذه الآليَّات في خلق تفاعل وبناء حوار بين النَّص والقارئ المتلقي لإنتاج المعنى، واكتشاف جماليَّة الأثر الذي خلَّفته من ورائها على النَّص والقارئ معا، كل هذا سنراه في الفصول التَّطبيقيَّة.

الفصل الثَّاني:

آليَّة التَّناص بين انفتاح النَّص وخبرة القارئ.

توطئة.

أوَّلا – مفهوم التَّناص.

ثانيا – أنواع التَّناص:

1 – التَّناص الدِّيني تواصل مع الموروث المقدَّس.

1 – 1 – التَّناص اللَّفظي.

1 – 2 – التَّناص الجُملِي.

1 – 3 – تجلِّيات المعنى الدِّيني في بناء النُّصوص.

2 – التَّناص الأدبي عين اطِّلاع واهتمام.

2 – 1 – التَّناص مع النُّصوص الشِّعريَّة القديمة.

2 – 2 – التَّناص مع النُّصوص الشِّعرية المعاصرة.

3 – التَّناص التَّاريخي تخليد في ذاكرة النِّسيان.

توطئة:

تُعدُّ المقاربة التَّطبيقيَّة من أهم المراحل في حياة البحث والباحث، حيث ينتقل فيها الباحث من الجانب النَّظري إلى الجانب التَّطبيقي للموضوع قيد الدِّراسة، وفيه يحاول الإلمام بالأدوات الإجرائيَّة للمنهج*، ثمَّ تطبيقها على المدوَّنة المُقرَّرة في البحث. ويُعدُّ النَّص مادَّة المبدع والقارئ معا، ذلك لأنَّه يُمثِّل همزة وصل بينهما؛ إذ يعتبر كمادَّة المبدع من حيث البناء، ومادَّة القارئ من حيث الإيحاء، وبين هذا وذاك تحضر بعض الآليات التي تكون سندا للقارئ في قراءته الإنتاجيَّة، ومن بين هذه الآليات آليَّة التَّناص، فبتوظيف التَّناص تتقاطع النُّصوص فيما بينها، ويصبح لكل نص ذاكرة تنتظر متلقيًّا يفك سراحها ويخرجها من دائرة التَّجاهل والنِّسيان.

ولعلَّ مُتلقِّي نصوص الشَّاعر عبد الله العشِّي يلاحظ أنَّ التَّناص من الآليات الظَّاهرة التي تكشف عن نفسها دون تعب وعناء، حيث كانت سندا للشَّاعر في نظم نصوصه، وقد تَعدَّدت وتباينت هذه الآليَّة فَتنوَّعت بين التَّناص التَّاريخي والدِّيني والأدبي وغيرها، وممَّا لا شك فيه أن هذا التَّعدُّد والتَّباين يرجع إلى حاجة الشَّاعر إلى ذلك للتَّعبير عن مشاعره وأحاسيسه، ونحن نسعى من خلال هذه الدِّراسة للكشف عن الجماليَّة والغاية الفنِّيَّة التي تَرَكَتْها هذه الآليَّة بين ثنايا النُّصوص الشِّعريَّة العَشِّيَّة.

أوَّلا – مفهوم التَّناص (Intertextualité):

إنَّ مفتاح كل علم من العلوم هو معرفة حدود المصطلح، ومصطلح التَّناص من المصطلحات التي لقيت اهتماما كبيرا من طرف النُّقاد والباحثين من القديم إلى يوم النَّاس هذا، أمَّا مفهومه:

1 – التناص على المستوى اللُّغوي:

إنَّ الباحث عن مصطلح التَّناص في المعاجم العربيَّة القديمة لا يجد معناه بالمفهوم النَّقدي المعاصر «فمصطلح التَّناص كمادَّة لغويَّة لم تذكره المعاجم العربيَّة القديمة»[1]، وحتَّى

---

* يعد المنهج بمثابة نبراس يستضاء به الخطاب، ويعرف على أنّه «طريقة في التَّعامل مع الظَّاهرة موضوع الدِّراسة، تعتمد على أسس نظريَّة ذات أبعاد فلسفيَّة وأيديولوجيَّة بالضَّرورة، وتملك هذه الطَّريقة أدوات إجرائيَّة دقيقة ومتوافقة مع الأسس النَّظريَّة المذكورة وقادرة على تحقيق الهدف من الدِّراسة»، ينظر: سيد البحراوي: «**البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث**»، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1993م، ص9.

[1] – موسى لعور: «**البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد**، أدونيس دراسة سيميائية»، ص11.

وإن ورد فهو «لا يحمل أي مدلول اصطلاحي أو نقدي على الإطـــلاق»[1]، وقد ورد في لـــسان الـــعرب «يقال تناصَّ الـــقوم عـــند اجتماعهم ازدحموا، و(نصص المتاع) جعل بـــعضه فـــوق بعض، ونَصَّ الحديث إلى صاحبه رَفعَه، وأسنده إلى من أحدثه»[2]، فالمُتأمِّل في هذا القول يجد أنَّ معنى كلمة تناص تَتَطلَّب وجود مشاركة للقيام بالفعل «فهو يفيد المشاركة والمفاعلة والتَّعدُّديَّة»[3]، ولا يمكن أن يتشكَّل التَّناص بوجود طرف واحد، بل لابدَّ من وجود طرفين اثنين على الأقل، وبالتَّالي يمكن الـــقول إنَّ مـــصطلح التَّناص يـــجمع بين أمرين «مادَّة تخصُّ التَّفاعل هي (النَّص)، وطبيعة العلاقة بين النُّصوص وهي (التَّفاعل)»[4]، ولعل أهم قطب من أقطاب العمليَّة الإبداعيَّة الذي يُنْتِجُ هذا التَّفاعل هو القارئ وما يملكه من إمكانيات سواء من النَّاحية النَّفسيَّة أو المعرفيَّة بغية الوصول إلى معنى ما، وعليه فإنَّ التَّناص «لا يعني الدَّلالة التي يمنحها لها الاستعمال النَّقدي المعاصر إلاَّ بالتَّأويل والتَّخريج المُتَحَمَّل المتكلَّف»[5]، فالمعنى لا يكون جاهزا، بل الوصول إليه يحتاج إلى جهد وعناء، ولا يَتحقَّق ذلك إلا باستخدام آليَّة التَّأويل التي تعتبر أداة مُهمَّة في إنتاج المعنى وإخراجه حيِّز الوجود.

2 – التَّناص على المستوى الاصطلاحي:

أمَّا المعنى الاصطلاحي فالغوص فيه أعمق لأنَّ مصطلح التَّناص كلٌّ عرَّفه حسب منظوره، وما يتماشى مع كتاباته وعصره، فكل من العرب ــ القدامى والمحدثين ــ والغرب تطرَّقوا إلى مفهوم التَّناص، لكن تعتبر كل من "جوليا كريستيفا" و"جيرار جينات" و"رولان بارت" هم أوَّل من نظَّروا لمصطلح التَّناص، ويعود الفضل بصفة خاصَّة إلى النَّاقدة البلغاريَّة جوليا فهي التي استمدت مفهومه من حِواريَّة ميخائيل باختين.

---

[1] – نبيل علي حسنين: «**التناص**، دراسة في شعر شعراء النقائض جرير الفرزدق والأخطل»، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2009م، ص25/26.

[2] – ابن منظور: «**لسان العرب**»، ج6، دار صادر، بيروت، د ط، د ت، ص96.

[3] – موسى لعور: «**البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد**، أدونيس دراسة سيميائية»، ص12.

[4] – المرجع نفسه: ص13.

[5] – نبيل علي حسنين: «**التناص**، دراسة في شعر شعراء النقائض جرير الفرزدق والأخطل»، ص26.

2 – 1 – التَّناص عند النُّقاد الغربيِّين:

لقد حَظِيَ مصطلح التَّناص باهتمام بالغ عند الكثير من النُّقاد الغربيِّين، حيث سخَّروا فكرهم له، وأسالوا أقلامهم للكتابة عنه، فبحثوا فيه وطوروه وكانوا السَّباقين في التَّأصيل له، نذكر من بينهم:

2 – 1 – 1 – ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine):

تعود أصول التَّناص إلى مفهوم الحِواريَّة* (Dialogisme) لدى النَّاقد الرُّوسي ميخائيل باختين الذي يرى «أنَّ كل إنتاج لغوي يرجع إلى حقل العبارات المستخدمة في مجتمع ما وفي فترة خاصَّة من تاريخه»[1]، فالنَّص الجديد هو خلاصة لما سبقه من كلمات وعبارات كانت مستخدمة من طرف مجتمع ما، وفي فترة زمنيَّة ما، ويسعى هذا النَّص الجديد من وراء توظيف هذه النُّصوص إلى أن «يعيد قراءتها ويُؤكِّدها ويُحوِّلها ويُعمِّقها في نفس الوقت»[2]، ويرى باختين أنَّه لا مناص من التَّناص، ولا يوجد بريء من التَّناص عدا آدم – عليه السَّلام – «فآدم فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يَتجنَّب تماما إعادة التَّوجيه المتبادلة هذه فيما يَخصُّ الخطاب الآخر الذي يقع في الطَّريق إلى موضوعه، لأنَّ آدم كان يقارب عالم يَتَّسم بالعذوبة، ولم يكن قد تُكُلِّمَ فيه، وانتُهِك بوَسَاطة الخطاب الأوَّل»[3]، فـــعالم آدم هـــو عالم خاص ومُميَّز باعتبار آدم ـــ عليه السَّلام ـــ هو أوَّل الخلق، وكل كلام صدر منه هو الكلام الأوَّل في الكون، والذي أتى به من عند الله عزَّ وجلَّ، ودليل ذلك قول الحق تبارك وتعالى «وَعَلَّمَ ءَادَمَ ٱلْأَسْمَاءَ كُلَّهَا»[4]، وكل من أتى بعد آدم ليس في مقدوره الهروب من التَّناص – حسب رأي باختين –.

---

* يقصد بالحوارية أن لا يتناول هذا المصطلح الكلام أو الخطاب الموجود سابقا فقط، بل يشمل أيضا كل إنتاج لغوي محتمل وآت. ينظر: نبيل علي حسنين: «**التناص**، دراسة في شعر شعراء النقائض جرير الفرزدق والأخطل»، ص33.

[1] – نبيل علي حسنين: «**التناص**، دراسة في شعر شعراء النقائض جرير الفرزدق والأخطل»، ص33.

[2] – المختار حسني: «**نظرية التناص**»، مجلة علامات، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ج34، مج9، 1999م، ص243.

[3] – موسى لعور: «**البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد**، أدونيس دراسة سيميائية»، مطبعة مزوار، الوادي (الجزائر)، 2009م.
ص45.

[4] – سورة البقرة: الآية 31

بالإضافة إلى مصطلح الحِواريَّة، استعمل باختين مصطلح آخر وهو (التَّداخل)، وقد «ذكره في كتابه الماركسيَّة وفلسفة اللُّغة 1929م»[1]، ومهما يكن من أمر فإنَّ كلاً من الحِواريَّة أو التَّداخل ما هي إلاَّ مصطلحات يعود أصلها إلى مصطلح التَّناص الذي يكاد يكون جامعا مانعا، وعلى العموم فإنَّ «باختين كان له فضل السَّبق في تأصيل فرضيَّة التَّناص»[2]، وإذا سلَّمنا بأنَّ الحِواريَّة هي تحاور النُّصوص مع بعضها البعض، وأنَّ التَّداخل هو اجتماع نصوص داخل نص واحد، فإنَّ هذه الحِواريَّة وهذا التَّداخل لا يمكن أن يُعرَف معناهما إلا بِتدخُّل القارئ وفعل القراءة، لأنَّ القراءة «آلة العمل المفيدة في أيِّ دراسة من دراسات التَّناص»[3]، وعليه يمكن القول إنَّ التَّناص يرتبط ارتباطا تلازميًّا بالقارئ وآليَّة التَّأويل، وكلَّما نقصت ثقافة القارئ نقص التَّحليل.

2 – 1 – 2 – جوليا كريستيفا (Julia Krestiva):

بعد باختين جاءت النَّاقدة البلغاريَّة جوليا كريستيفا وطَوَّرت فكرة باختين وقدَّمت الجديد، كما أضافت مصطلحات أخرى وعلى رأسها مصطلح التَّناص، فهي «أوَّل من استعمل مصطلح التَّناص في السِّتينات من هذا القرن، والسَّبَّاقة إلى إدخاله عالم الدِّراسات النَّقديَّة الحديثة، وترويجه بين الباحثين»[4]، ويعود الفضل في ذلك إلى أعمال باختين، حيث قامت بقراءتها والتَّعمُّق فيها، ومن خلال هذا الاجتهاد «تَمكَّنت من تحويل مفهوم الحِواريَّة إلى نظريَّة متماسكة تُحدِّد أوَّليات التَّناص»[5]، وقد صرَّحت بأنَّها "أخذت التَّسمية (التَّناص) من سوسير»[6]، وهذا ما يُعزِّز اجتهادها حول مصطلح التَّناص.

ترى كريستيفا أنَّ التَّناص ضرورة حتميَّة، ولا مَفرَّ منه، ولا يمكن في أيِّ حال من الأحوال أن تتم «قراءة نص معزولا عن غيره من النُّصوص»[7]، ومن هنا يصبح النَّص فضاء من النُّصوص السَّابقة له «وهذا الفضاء النَّصِّي سَنسمِّيه فضاء متداخلا نصيًّا (...)

---

1 – نور الدين السد: «**الأسلوبية وتحليل الخطاب**»، ج2، دار هومة، الجزائر، د ط، د ت، ص96.

2 – موسى لعور: «**البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد**، أدونيس دراسة سيميائية»، ص46.

3 – رولان بارت: «**لذة النص**»، تر: منذر عياشي، ص 15/14.

4 – نبيل علي حسنين: «**التناص**، دراسة في شعر شعراء النقائض جرير الفرزدق والأخطل»، ص34.

5 – المرجع نفسه: ص نفسها.

6 – موسى لعور: «**البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد**، أدونيس دراسة سيميائية»، ص47.

7 – نبيل علي حسنين: «**التناص**، دراسة في شعر شعراء النقائض جرير الفرزدق والأخطل»، ص5.

إنَّه مجال لتقاطع عدَّة شفرات (على الأقل اثنين) تجد نفسها في علاقة متبادلة»[1]، وهذا التَّداخل النَّصِّي يَمسُّ مختلف مجالات الحياة، كـما أنَّـها «تُميِّز بين نـوعين من التَّناص: التَّناص المضموني والتَّناص الشَّكلي»[2]؛ فالتَّناص الـمضموني يَتعلَّق بالـمعنى في حين يَتعلَّق التَّناص الشَّكلي بالشَّكل، ومثال ذلك مازال الشُّعراء المعاصرين يتناصُّون مع القصيدة الخليليَّة إلى يوم النَّاس هذا شكلا.

ولعلَّ مفهوم النَّص هو الأساس في تَولُّد مصطلح التَّناص، وتُؤكِّد جوليا أن «النَّص أفق مفتوح تتقاطع عبره جملة من النُّصوص الغائبة مُشكِّلة فضاء من المدلولات والرُّموز تمنحه إمكانيَّة قرائيَّة لا متناهية»[3] ، حيث تشير الباحثة من خلال هذا القول إلى أنَّ التَّعالق النَّصِّي ينتج عنه جملة من المدلولات اللاَّمتناهية، والقراءة هي السَّبيل الوحيد لاستخلاص هذه المدلولات، ولا تَتحقَّق إلاَّ بِتدخُّل القارئ بقوَّة، لأنَّ «عمليَّة القراءة تعمل على تحريك ذاكرة النَّص التَّاريخيَّة والكشف عن آثار النُّصوص السَّابقة فيه، فإنَّ هذه الممارسة القرائيَّة هي ما يطرحه النَّص نفسه شرطا لكي لا ينصاع لفعل القراءة»[4]، فالقراءة هي العامل الأساسي في ممارسة آليَّة التَّناص، كما تحتاج هذه الآليَّة إلى قارئ حَصِيف حتَّى يستطيع ممارستها، حيث يَتحوَّل القارئ بفعل القراءة إلى مُنتِج للنُّصوص، لذلك ترى كريستيفا «أنَّ النَّص ذو طبيعة إنتاجيَّة»[5]، وما يزيد من قيمة ووتيرة هذه الإنتاجيَّة تطبيق آليَّة التَّناص على النُّصوص واستخلاص الدَّلالات المُحتمَلة، لذلك نجد كريستيفا «تُركِّز في بحوثها على أن التَّناص يـندرج في إشكاليَّة الإنتاجيَّة النَّصيَّة التي تتبلور بعد الاستهلاك لتُبدِي عمل النَّص»[6]، من خلال هذا القول يَتبيَّن أن الـقارئ حسب كريستيفا لا يبقى مستهلكا للنَّص فقط، بل لابدَّ من دخـوله في دائرة الإنتاجيَّة النَّصيَّة لإعادة بناء النَّص حسب نظرته، وبهذا يكون ضمان حيويَّته واستمراريَّته على مدى الفترات الزَّمنيَّة المتعاقبة.

---

[1] – جوليا كريستيفا: «علم النص»، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م، ص78.

[2] – موسى لعور: «البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد، أدونيس دراسة سيميائية»، ص49.

[3] – مديحة عتيق: «التناص والسرقات الأدبية»، مجلة الناص، قسم اللغة والأدب العربي، جيجل الجزائر، العدد 3/2، 2005/2004م، ص158.

[4] – نبيل علي حسنين: «التناص، دراسة في شعر شعراء النقائض جرير الفرزدق والأخطل»، ص35.

[5] – صلاح فضل: «مناهج النقد المعاصر»، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1997م، ص153.

[6] – جوليا كريستيفا: «علم النص»، تر: فريد الزاهي، ص35.

كما يقال أنَّ (لكلِّ شيء إذا ما تَمَّ نقصان)، فإنَّ كريستيفا رغم أنَّها كانت الرَّائدة في اكتشاف مصطلح التَّناص إلاَّ أن ذلك لم يمنعها من الوقوع في عثرات حيث اعتبرت «النَّص مُجرَّد تَسَرُّب وتحويل لنصوص أخرى»[1]، لكن لا يحدث هذا دائما، ولا ينبغي إصدار هذا الحكم بصفة مطلقة، لأنَّ المبدع أثناء إبداعه صحيح يعتمد على نصوص سابقة، لكنَّه يستعمل أيضا مهارات خاصة به، وليس كل ما يبني به نصَّه هو اجترار لِمَا سبق، بل دائما يعمل على ترك بصمته بطريقته الخاصَّة، ولعلَّ هذا هو أحد أهداف الإبداع، لذلك «لا نعتقد أنَّ النَّص الأدبي هو مُجرَّد امتصاص وتحويل لنصوص سابقة كما ترى كريستيفا، وإنَّما هو أبعد من ذلك، وأكثر من ذلك»[2]، وهذا يحسب عليها.

فالتَّناص حسب جوليا كريستيفا هو ظاهرة أدبيَّة مشتركة بين المبدع والنَّص وحتَّى القارئ، ولا يمكن لأحد من هؤلاء الهروب من سيطرتها مهما اتَّخذ في ذلك من سبيل، وكأنَّ التَّناص مَلِك له سلطته، حيث يفرض هيمنته على الأدباء وما عليهم إلاَّ الرُّكوع والخضوع له، لذلك يكون النَّص الجديد امتدادا لنصوص سابقة، وقد يكون هذا الامتداد مجسَّدا في فكرة أو تعبير أو معنى، ويبقى النَّص القديم هو نقطة البداية لإبداع نص جديد حتَّى وإن بذل المبدع قصارى جهده لتفادي هذه الظَّاهرة والابتعاد عنها فإنَّه لا يستطيع ذلك.

2 – 1 – 3 – رولان بارت (Roland Barthes):

يُعَدُّ رولان بارت من النُّقاد الذين طَوَّروا مصطلح التَّناص وقاموا بالبحث فيه، وقد أشار إليه في كتابه الموسوم (لذَّة النَّص)، وبما أنَّ النَّص هو نقطة الانطلاق للحديث عن التَّناص، فهو يرى أنَّ «النَّص كائن لغوي يشهد على حضور التُّراث فيه»[3]، فمادَّة المبدع هي اللُّغة، ونَصُّه هو نسيج من النُّصوص السَّابقة بما فيها التُّراث، حيث تتلاقى الألفاظ وتتقاطع من نصوص أخرى لبناء نص جديد، وكأنَّ التَّناص قَدَر على كل نص كما يقول بارت «كل نص هو تناص، والنُّصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة (...) فكل نص ليس إلاَّ نسيجا جديدا من استشهادات سابقة، تُعرَض مُوزَّعة في النَّص، صيغ، نماذج

---

[1] – موسى لعور: «**البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد**، أدونيس دراسة سيميائية»، ص99.

[2] – نبيل علي حسنين: «**التناص**، دراسة في شعر شعراء النقائض جرير الفرزدق والأخطل»، ص39.

[3] – رولان بارت: «**لذة النص**»، تر: منذر عياشي، ص14.

إيقاعيَّة، نبذ من الكلام الاجتماعي»[1]، فالنُّصوص السَّابقة التي تُسهِم في بناء النَّص الجديد تتباين أنواعها وتختلف أشكالها، وعلى الأديب في هذه الحالة أن يختار ما يراه مناسبا لصناعة نَصِّه.

يُعرِّف بارت التَّناص بقوله «يُمثِّل التَّناص تبادلا، حوارا، رباطا، اتِّحادا، تفاعلا بين نصَّين أو عِدَّة نصوص، في النَّص تلتقي عِدَّة نصوص، تتصارع، يُبطِل أحدها مفعول الآخر، تتساكن، تلتحم، تتعانق، إذ ينجح النَّص في استيعابه للنُّصوص الأخرى، وتدميرها في ذات الوقت، إنَّه إثبات ونفي وتركيب»[2]، فمن خلال هذا القول يَتبيَّن أنَّ بارت يشترط المشاركة بين نَصَّين أو أكثر لإنتاج تقنيَّة التَّناص، بحيث تتنافس هذه النُّصوص داخل النَّـــص الواحد، فإمَّا يستوعبها أو يرفضها؛ فإذا استوعبها فهو إثبات، وإذا رفضها فهو نفي، وبين هذا وذاك يكون التَّركيب الذي هو نشاط القارئ بالدَّرجة الأولى.

في إطار تعريفه لمصطلح التَّناص، يُوَسِّع بارت مفهومَه ويُطلِق عليه مصطلح (النَّص الجامع)، ويَقصد به «ما يجعل نظريَّة الشِّعر ذات حجم اجتماعي، إذ أنَّ الكلام قديمه ومعاصره مَصبُّه الشِّعر، لا على وجه التَّسلسل البيِّن أو التَّقليد المقصود، بل على وجه البعثرة، وهي صـــورة تحتمل للنَّـــص أن يُتنزَّل منزلة إعادة الإنتاج، لا بل منزلة الإنتاجيَّة»[3]، نلاحظ أن بارت من خلال هذا القول رَكَّز على الشِّعر، ويراه ذو طابع اجـــتماعي، وكأنَّه يـــريد أن يـــقول إنَّ النَّص الـــجديد بإمـــكانه أن يَتضمَّن الكلام القديم أو المعاصر، لكنَّه يكون في صورة مبعثرة، ويحتاج إلى إعادة الإنتاج، ولا يقوم بهذا الدَّور إلاَّ القارئ، فهو يرى «إلى جانب التَّناص الذي يستخدمه أو يستحضره المؤلِّف هناك تناص آخـــر يستحضـــره الـــقارئ (...) ويـــصبح النَّـــص هنا تـــناص فـــي تـــناص فـــي تناص، وهكذا»[4]، كل هذا من أجل استخراج دلالات للنَّص من طرف المتلقِّي، لأنَّ بارت يـــرى أنَّ «الـــقارئ كمُنتِج آخر للنَّص»[5]، وعليه يـــمكن القول إنَّ بارت وَسَّع مفهوم

---

[1] – رولان بارت: «**نظرية النص**»، تر: خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، لبنان، العدد 3، 1988م، ص96.

[2] – نور الدين السد: «**الأسلوبية وتحليل الخطاب**»، ص97.

[3] – رولان بارت: «**نظرية النص**»، تر: خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 3، 1988م، ص81.

[4] – نبيل علي حسنين: «**التناص**، دراسة في شعر شعراء النقائض جرير الفرزدق والأخطل»، ص41.

[5] – المرجع نفسه: ص نفسها.

التَّناص، فأتى بمصطلح (النَّص الجامع)، كما أدخل القارئ في استعمال هذه الآليَّة وعَزَّزَ دوره في إنتاج النَّص الجديد.

لعلَّ مصطلح (النَّص الجامع) الذي جاء به بارت ينطبق على استعمال أركان العمليَّة الإبداعيَّة لآلية التَّناص؛ ذلك لأنَّ النَّص الجديد ذا جذور سابقة، والأديب يستقي من النُّصوص السَّابقة ليوظِّفها ويجعل منها سندا لإبداعه الجديد، والقارئ يجد نفسه في تناص مع ما يملكه من خبرة قرائيَّة في شتَّى المجالات، وبالتَّالي يمكن القول إنَّ التَّناص يعمل على إحياء وتطوير النُّصوص القديمة عن طريق إعادة تركيبها بملفوظات ومصطلحات تواكب الفترة الزَّمنيَّة المعيشة وصياغتها في قوالب جديدة.

2 – 1 – 4 – جيرار جينيت (Gérard Genette):

لقد أولى النَّاقد الفرنسي جيرار جينات هو الآخر اهتمامه بموضوع التَّناص بعد كريستيفا وبارت وأعطاه اسما آخر تَمثَّل في (المُتعاليات النَّصيَّة)، حيث «جعل التَّناص عنصرا واحدا، وضَمَّنَ عناصر خمسة تُشكِّل ما يطلق عليه المُتعاليات النَّصيَّة، حيث يهرب النَّص من ذاته، ويتعالى باحثا عن شيء آخر، قد يكون نصًّا أدبيًّا ليَحيَا حياة أخرى بمحاورته أو الاستقراء في أعماقه، أو مسايرته، أو بممارسة سلطته عليه»[1]، فهذه الخمسة* عناصر المُساهِمة في تشكيل المُتعاليات النَّصيَّة تُبيِّن بأنَّ هناك تعالق بين النُّصوص، إذ تجعل النَّص يتحاور مع نصوص أخرى، أو يستقر معها، أو يمارس سلطته عليها فيأبى كشف معناه، والتَّعالي النَّصِّي عند جيرار جينات هو «كل ما يجعل نصًّا يتعالى مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني»[2]، فالنَّص في نظره لا يمكن أن يُكوِّن ذاتَه بذاتِه، بل يستعين ببنيات نصيَّة أخرى يَستمدُّها من فضاءات أخرى بشكل مباشر أو ضمني؛ أي الاقتصار على المعنى.

---

[1] – جيرار جينات: «أطراس، الأدب في الدرجة الثانية»، تر: المختار حسني، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 368، 2001م، ص2.

* حدد جينات خمسة عناصر تساهم في تشكيل المتعاليات النَّصيَّة هي: التَّناص، المناص، الميتانص، النَّص اللاَّحق، معماريَّة النَّص. ينظر: موسى لعور: «البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد، أدونيس دراسة سيميائية»، ص51.

[2] – محمد عزام: «النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001م، ص38.

ويَتَصوَّر جيرار جينات أنَّ المبدع لا يمكنه كتابة أي نص إلاَّ بالاعتماد على ما كتبه السَّابقون، وهو يشبه هذا الفعل بالكتابة على الأطراس*، فكذلك نص المبدع، فهو يظهر دفعة واحدة، لكن بنيته منسوجة من فضاءات مختلفة على كل المستويات، فقد يكون هذا الفضاء في المرجعيَّة، أو في الشَّكل أو ...، فمصطلح (الطَّرَس) هو اسم مرادف لمصطلح التَّناص، لذلك يمكن أن «نقول إنَّ الطَّرَس والنَّص الجامع اسمان آخران لمصطلح التَّناص، أو هما قريبان منه كل القرب، وهما يتضمَّنان النَّص الحاضر الذي يُخفِي تحته نصوصا غائبة تشكلت تناصيًّا»[1]، ويمكن أن تَتَّضِح هذه النُّصوص الغائبة من خلال القراءات المتتالية للنَّص من طرف القرَّاء.

لقد حاول كل ناقد من هؤلاء النُّقاد تطوير مفهوم التَّناص، وعَمِل كل واحد منهم على اقتراح مصطلحا جديدا يتناسب مع وجهة نظره، ومهما يكن من أمر فإنَّ مصطلح (التَّناص) يكاد يُمثِّل المصطلح الجامع المانع، ودليل ذلك هو رواجه واستعماله المتواصل بين الباحثين والنُّقاد المعاصرين على وجه الخصوص.

2 – 2 – التَّناص عند النُّقاد العرب:

2 – 2 – 1 – التَّناص عند العرب القدامى:

لعلَّنا نلتمس الصَّواب إذا اعتبرنا أن بذور مصطلح التَّناص عربيَّة بامتياز، ونقصد هنا فكرة التَّناص هي فكرة عربيَّة، أمَّا المصطلح فهو مُجرَّد غلاف شفَّاف لمضمون متماسك صنعه العرب، حيث لم يكن هذا المصطلح معروفا من طرف النُّقاد العرب القدامى بهذا المفهوم، بل كانوا يعرفونه بأسماء أخرى «فقد كان قائما في أذهانهم مختلجا في صدورهم تحت طائفة من المُسمَّيات (التَّضمين، الاقتباس، النَّسج على المنوال، السَّرقات)، وما إلى ذلك»[2]، وهذا ما يُبيِّن أنَّ العرب كانوا على وعي بهذه الظَّاهرة، لذلك يمكن القول بأنَّهم يملكون السَّبق في اكتشاف ظاهرة التَّناص.

---

* **الطَّرَس**: هو رَقّ "صحيفة من الجلد"، يُمحَى ويُكتَب عليه نص آخر جديد على آثار كتابة قديمة لا يستطيع النَّص الجديد إخفاءها بصفة كاملة، بل تظل قابلة لتبيينها وقراءتها تحته. ينظر: جيرار جينات: «**أطراس**، الأدب في الدرجة الثانية»، تر: المختار حسني، ص2.

[1] – نبيل علي حسنين: «**التناص**، دراسة في شعر شعراء النقائض جرير الفرزدق والأخطل»، ص45.

[2] – موسى لعور: «**البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد**، أدونيس دراسة سيميائية»، ص12.

ومن أبرز المفاهيم التي أطلقها العرب كمرادف أو شرح لمصطلح التَّناص، والتي لقيت استعمالا واسعا آنذاك نذكر:

2 – 2 – 1 – 1 – السَّرقة الأدبيَّة:

تعدُّ **السَّرقة الأدبيَّة** مـــن أهمِّ القضايا التي شكَّلت جـــدلا كبيرا بين الأدباء والنُّقاد القدامى، فأسالت حبرهم، وكانت حاضرة في أغلب كتبهم؛ والمقصود بالسَّرقة الأدبيَّة/الشِّعريَّة «أن يـــعمد شاعـــر لاحق، فيأخذ من شـــعر الشَّاعر السَّابق: بيتا شعريا أو شطر بيت، أو صورة فنِّيَّة، أو حتَّى معنًى ما...»[1]، يتَّضح من هذا القول تَعدَّد أشكال السَّرقة الأدبيَّة، وأكثر من ذلك فهي «ترتبط باللَّفظ أو المعنى أو بهما معا»[2]، وبما أنَّ الأدب والنَّقد وجهان لعملة واحدة فقد اعْتُبِرَ «الشُّعراء هم الذين فتحوا هذا الباب للنُّقاد فتابعهم النُّقاد فيه»[3]، ولعل سبب اهتمام النُّقاد وعنايتهم بهذه القضيَّة يعود إلى تحقيق الأهداف النَّقديَّة المُتمثِّلة في «الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبيَّة المنسوبة إلى أصحابها، ومقدار ما حَوَت من الجِدَّة أو التَّقليد، أو معرفة ما امتاز به الأديب من الأديب الآخر»[4]، ويبقى لفظ السَّرقة مُبتذَل ومرفوض على الصَّعيد الاجتماعي والنَّقدي، حيث أن دلالة مصطلح السَّرقة «يحمل ظلالا أخلاقيًّا إذ تُوَجَّهُ أصابع الإدانة والاتِّهام إلى الشَّاعر»[5]، وما يثير الانتباه هو أن النَّظرة التُّراثيَّة كانت مُنصبَّة على المبدع/الشَّاعر دون أقطاب العملية الإبداعيَّة الأخرى المُتمثِّلة في النَّص والقارئ.

2 – 2 – 1 – 2 – التَّضمين:

أشار النُّقاد العرب القدامى إلى مفهوم **التَّضمين**، وهو أقل سوءا من السَّرقة، ويحدث التَّضمين عندما يلجأ الأديب إلى استحضار النَّص الغائب في نَصِّه، وقد عرَّفه ابن الأثير بقوله: «هو أن يُضمِّن الشَّاعر شعره والنَّاثر نثره كلاما آخر لغيره قصدا للاستعانة على

---

[1] – محمد عزام: «التناص في الشعر»، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 68، 2001م، ص1.

[2] – موسى لعور: «البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد، أدونيس دراسة سيميائية»، ص15.

[3] – محمد عزام: «التناص في الشعر»، مجلة الموقف الأدبي، العدد 68، 2001م، ص5.

[4] – المرجع نفسه: ص1.

[5] – مديحة عتيق: «التناص والسرقات الأدبية»، مجلة الناص، قسم اللغة والأدب العربي، الجزائر/حيدرة، العدد 3/2، 2005/2004م، ص161.

تأكيد المعنى المقصود»[1]، فالتَّضمين يشمل الشِّعر والنَّثر، وفيه يُصرِّح المُضَمِّنُ/الأديب على النَّص الذي ضَمَّنَه إلى نَصِّه، ويشترط في هذا «التَّداخل (القصديَّة)، حيث يكون النَّص الغائب (...) مشهورا عند البلغاء معروفا صَاحبَه كَيْلاَ يَلتبِس بالنَّص الحاضر»[2]، وإذا كان النَّص الغائب الذي ضَمَّنَه الأديب إلى نَصِّه مشهورا ومعروفا فإنَّه يُسهِّل على القارئ فهم معنى النَّص واستخراج الدَّلالة من النَّص الحاضر، وهذا ما يعطي النَّص الحركيَّة والسَّيرورة القرائية لدى القراء باختلاف مستوياتهم، ومن خلال هذا يظهر التَّضمين شكل من أشكال التَّناص. فالمُضمِّن لا يسعى إلى هدم شعر غيره، ودليل ذلك قصده في الأخذ، حيث يكون هذا الأخذ مشروع بشرط أن يشير إلى صاحب البيت المُضمَّن، وإذا حدث عكس ذلك فيعد ذلك سرقة بلا منازع.

2 – 2 – 1 – 3 – الاقتباس:

يعتبر **الاقتباس** مصطلح مرادف لمصطلح التَّناص، وتظهر علاقته أكثر بالقرآن الكريم والحديث النَّبوي الشَّريف والشِّعر والنَّثر، ويُقصَد به «أن يَتضمَّن المُتكلِّم في كلامه على ألفاظ من القرآن الكريم، أو جملا توافق لفظ القرآن الكريم أو الشِّعر أو النَّثر»[3]، وتَكمُن قيمة اقتباس ألفاظ القرآن أو السُّنَّة النَّبويَّة الشَّريفة في تقوية الكلام الذي يكون نوعا ما جافًّا، فآية من آيات الله عزَّ وجلَّ، أو حديث من أحاديث رسوله صلَّى الله عليه وسلَّم يضفي على النَّص الجديد نوعا من الجماليَّة، ولعل هذا يُعدُّ سببا من أسباب التَّأثير على القارئ.

ونظرا لقداسة كتاب الله عزَّ وجلَّ، لابدَّ على المُقتبِس أن يكون على علم بكيفيَّة الاقتباس منه، ذلك لأنَّ «الاقتباس من القرآن يأتي على ثلاثة أقسام: مقبول ومباح ومردود؛ فالأوَّل ما كان في الخطب والمواعظ والعهود ومدح النَّبي صلَّى الله عليه وسلَّم، ونحو ذلك، والمباح ما كان في الغزل والرَّسائل والقصص، أمَّا المردود فهو على ضربين: أحدهما ما نسبه الله تعالى إلى نفسه، والآخر تضمين آية كريمة في معنى هزل»[4]، لذلك يجب على المُقتبِس الحذر في اقتباسه من القرآن الكريم حتَّى لا يقع في شبكة الكفر والعياذ بالله، وذلك من خلال

---

[1] – موسى ربابعة: «**جماليات الأسلوب والتلقي**، دراسة تطبيقية»، ص110.

[2] – موسى لعور: «**البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد**، أدونيس دراسة سيميائية»، ص18.

[3] – أيمن أمين عبد الغني: «**الكافي في البلاغة البيان والبديع والمعاني**»، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، د ط، 2011م، ص307.

[4] – موسى لعور: «**البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد**، أدونيس دراسة سيميائية»، ص19.

تمييزه بين ما هو جائز والمُتمثِّل في الخطب والمواعظ، وما هو غير جائز والمُتمثِّل فيما نَسَبَهُ الله تعالى لنفسه مثل قول الله تعالى: «وَوَصَّيْنَا الإِنْسَانَ بِوَالِدَيْهِ حُسْنًا وَإِنْ جَاهَدَاكَ لِتُشْرِكَ بِي مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ فَلاَ تُطِعْهُمَا إِلَيَّ مَرْجِعُكُمْ فَأُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ»[1]، ففي هذه الآية إشارة واضحة إلى طاعة الوالدين والبِرِّ بهما ويكون ذلك في حدود ما يرضي الله عزَّ وجلَّ كما يقال (لا طاعة لمخلوق في معصيَّة الخالق) والرُّجوع يكون إلى الله عزَّ وجلَّ لأنَّ الحساب والعقاب بيده، لكن عندما يقتبس المُقتبس الآية «إِلَيَّ مَرْجِعُكُمْ فَأُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ» ويُضَمِّنُها في شعره يصبح المُعَاقب هو الشَّاعر، وهنا يحدث الخطأ، ومن الاقتباس غير الجائز تَضْمِين آية كريمة في معنى هزل، وقد نهى عنه الشَّرع، لأنَّه استخفاف واستهزاء بالقرآن الكريم والسُّنَّة النَّبويَّة الشَّريفة.

ولعلَّ هدف المبدع من وراء هذا الاقتباس هو «إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته بتضمينه شـــيئا من الـــقرآن الكريم أو الحديث النَّبوي الشَّريف أو الشِّعر القديم»[2]، حيث تتَّسع الدَّائرة ليشمل الاقتباس بعض الأجناس الأدبيَّة النَّثريَّة، ويكون ذلك "عن طريق استحضار حكمة أو مثل أو قصَّة أو إشارة إلى بيت مشهور»[3]، فانطلاقا ممَّا سبق يتَّضح أن الاقتباس شكل من أشكال التَّناص يمكن حصره في التَّناص مع القرآن الكريم أو الحديث النَّبوي الشَّريف دون تهميش النُّصوص الشِّعريَّة والنَّثريَّة.

2 – 2 – 2 – التَّناص عند النُّقاد العرب المُحدثين:

عرَف مصطلح التَّناص انتشارا ملحوظا في الوسط النَّقدي عامَّة، وبين النُّقاد العرب بصفة خاصَّة، وأصبح ظاهرة أدبيَّة تتسابق وتتنافس عليها الدِّراسات، وما يبرهن على أن التَّناص وجد صدًى كبيرا في أيدي النُّقاد العرب هو كثرة المُؤلَّفات والمُؤلِّفين حول هذا الموضوع، ذلك لـــما فيه من أهـــميَّة كبيـــرة في تحليل الخطاب عامَّة، والخطاب الأدبي ـــ شعري ونثري ـــ بصفة خاصَّة، ومن الباحثين العرب الذين تناولوا هذه الظَّاهرة بالدِّراسة والتَّحليل أذكر على سبيل الذِّكر لا الحصر:

---

[1] – سورة العنكبوت: الآية 08.

[2] – موسى لعور: «البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد، أدونيس دراسة سيميائية»، ص18.

[3] – المرجع نفسه: ص19.

2 – 2 – 2 – 1 – مُحمَّد عبد الله الغذَّامي:

كان الباحث السَّعودي "عبد الله الغذَّامي" فاتحة دارسي ظاهرة التَّناص، فهو «يُعدُّ من الباحثين الـــعرب الذين تَعرَّضوا لمفهوم التَّناص ووضْعِ حدٍّ له في كتابه "الخطيئة والتَّكفير" »[1]، حيث اعتبره «نـــظرة جديدة تُصحَّح بها ما كان الأقدمون يُسمُّونه بالسَّرقات أو وقع الحافر على الحافر بلغة بعضهم»[2]، فالظَّاهر أن الغذَّامي يرفض الادِّعاء بالأدباء والشُّعراء على أنَّهم يَتَّصفون بصفة السَّرقة، لذلك اعْتَبَر مصطلح التَّناص تصحيحا لما كان يقوم به الأقدمون من قبل.

ولقد قام عبد الله الغذَّامي بترجمة مصطلح التَّناص ترجمات عديدة، فهو يُطلِق عليه تارة «تـــداخل النُّصوص، وأخرى نصوص مـــتداخلة، ويُطلِق عليه تارة ثالثة النُّصوصيَّة»[3]، وقد وقـــع الغذَّامي في لـــبس بين المصطلحات المتقاربة مع مصطلح التَّناص، إذ تجده «يخلط بينه وبين مفهوم التَّخصيص»[4]، لكن رغم تَعدُّد التَّرجمات لمصطلح التَّناص من طرف الغذَّامي، ورغم وقوعه في اللُّبس بين المصطلحات المتقاربة للتَّناص إلاَّ أنَّه «تَفَرَّدَ بمصطلح تداخل النُّصوص»[5] وسعى إلى تَبَنِّيه.

2 – 2 – 2 – 2 – مُحمَّد مفتاح:

هو أحد الباحثين الذين قاموا بدراسة ظاهرة التَّناص، حيث اعتمد في دراسته على ما قدَّمته الدِّراسات الغربيَّة على رأسها دراسة النَّاقدة البلغاريَّة جوليا كريستيفا، وقد رأى مفتاح «بأنَّها لم تصنع تعريفا جامعا مانعا للتَّناص»[6]، فبعد الدِّراسة والتَّحليل تَوصَّل إلى أن التَّناص «ظاهرة لغويَّة مُعقَّدة تستعصي على الضَّبط والتَّقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المُتلقِّي وسعة معرفته وقدرته على التَّرجيح»[7]، فالتَّناص ظاهرة تحتاج إلى خبرة قرائيَّة واسعة في كل المجالات من طرف القارئ، بعيدة كل البعد عن الضَّبط والتَّقنين، بل هو حسب مُحمَّد

---

1 – موسى لعور: «البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد، أدونيس دراسة سيميائية»، ص6.

2 – عبد الله الغذامي: «الخطيئة والتكفير»، دار سعاد الصباح، الكويت، ط3، 1993م، ص45.

3 – أحمد ناهم: «التناص في شعر الرواد»، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007م، ص44/43.

4 – موسى لعور: «البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد، أدونيس دراسة سيميائية»، ص38.

5 – المرجع نفسه: ص نفسها.

6 – المرجع نفسه: ص28.

7 – محمد مفتاح: «تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د ط، د ت، ص131.

مفتاح «وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه»[1]، كما أنَّه يرى أنَّ المعرفة هي أداة فعَّالة لفهم النُّصوص، وأنَّ «أساس إنتاج أيِّ نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النَّص من قِبَل المتلقِّي أيضا»[2]، فالمعرفة المُتنوِّعة هي أساس إنتاج أي نص سواء من طرف المبدع أو المتلقِّي، كما تُعدُّ ركيزة المتلقِّي على وجه خاص في فهم النَّص وتأويله لاستخلاص معناه.

وبعد الدِّراسة والتَّحليل تَوصَّل مفتاح إلى «أنَّ التَّناص يكون في المضمون، لأنَّنا نرى الشَّاعـــر يعيد إنتاج ما تَقدَّمـــه وما عاصـــره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة "عالميَّة أو شعبيَّة"»[3]، كما يكون في الشَّكل أيضا، ذلك لأنَّنا «نعلم جميعا أنَّه لا مضمون خارج الشَّكل، بل إنَّ الشَّكل هو المتَحكِّم في المُتناص والمُوجَّه إليه، وهو هادي المُتلقِّي لتحديد النَّوع الأدبي، ولإدراك التَّناص، وفهم العمل الأدبي تبعا لذلك»[4]، فكل من الشَّكل والمضمون يَتَحَكَّمَان «في تناص المبدع، وبخاصَّة إذا تَحقَّق الوعي بذلك»[5]، وهذا ما يجعلنا نقول أنَّ معنى النَّص الحاضر له علاقة وطيدة بالخبرة والثَّقافة التي يمتلكها القارئ.

من خلال هذه الآراء يتَّضح أن كل ناقد حاول إعطاء مصطلح مرادف لمصطلح التناص، لكن كل هـــذه المصطلحات نلـــمح فيها حَتميَّة تأثُّر وتأثير التَّشكيل النَّصِّي من جهة، وحَتميَّة توسيع الدَّائرة المعرفيَّة للمبدع والقارئ على حدٍّ سواء من جهة أخرى، ورغم كل هذه الأبحاث والدِّراسات حول مصطلح التَّناص ومفهومه، إلاَّ أنَّه لم يصل إلى درجة الكمال، «ومن المحتمل أن يدخل اليوم في مرحلة جديدة من إعادة التَّعريف»[6].

2 – 2 – 2 – 3 – سعيد يقطين:

لقد اطَّلع الباحث المغربي سعيد يقطين على بعض الدِّراسات السَّابقة، ثمَّ سعى إلى إعطاء تَصوُّره الخاص حول ظاهرة التَّناص معتمدا في ذلك على جهود سابِقيه، منها جهود جيرار جينات، ويُفضِّل يقطين استعمال مصطلح (التَّفاعل النَّصِّي)، إذ يقول: «إنَّنا نستعـــمل

---

1 – محمد مفتاح: «تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص»، ص135/134.

2 – المرجع نفسه: ص123.

3 – المرجع نفسه: ص129.

4 – المرجع نفسه: ص30.

5 – موسى لعور: «البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد، أدونيس دراسة سيميائية»، ص29.

6 – المختار حسني: «نظرية التناص»، مجلة علامات، ج34، مج9، 1999م، ص225.

التَّفاعل النَّصِّي مـــرادفا لما شاع تـــحت مفـــهوم التَّناص (Intertextualité) أو المتعاليات النَّصيَّة (Transtextualité) كـــما استعمـــلها جنيت بالأخص»[1] هذا من جهة، ومن جهة أخرى يُفضِّل يقطين استعمال مصطلح التَّفاعل النَّصِّي بدل مصطلح التَّناص، لأنَّ هذا الأخير أشمل وأعم من التَّناص، ذلك لأنَّ التَّفاعل النَّصِّي ينقسم إلى ثلاثة أشكال هي «التَّفاعل النَّصِّي الذَّاتي، ويَتمثَّل في تفاعل نصوص الكاتب الواحد داخل النَّص. التَّفاعل النَّصِّي الدَّاخلي، ويكون ذلك عندما يتفاعل نص كاتب مع نصوص كُتَّاب عصره. التَّفاعل النَّصِّي الخارجي، حينما يتفاعل نص كاتب مع نصوص كُتاب من غير عصره»[2]، إنَّ هذه الأشكال الثَّلاثـــة من التَّفاعل تجعل المبدع محيطا بأغلب ما كُتِبَ سواء في عصـــره، أو في غيـــر عصره، ويصبح قارئا ومبدعا في نفس الوقت، خاضعا للتَّغيير، خاصَّة من حيث القدرة الكتابيَّة بحكم أن الأديب ابن بيئته، والأدب مرآة عاكسة للمجتمع، وهذا التَّغيُّر قد يكون بالإيـــجاب أو بـــالسَّلب، لأنَّه يَتوقَّف على قدرة المبدع في الإبداع، فهي «تَتغيَّر بِتغيُّر الـــعصور، وقدرات الـــمبدعين على الخلق والإبداع والتَّجاوز ضمـــن بنيات نصيَّة سابقة»[3]، فالنُّصـــوص تختلف باختلاف القدرة الإبداعيَّة عند كل مبدع، وقد تكون القدرة الضَّعيفة عند مبدع ما سببا في التَّطوُّر والإنجاز الجيِّد عند مبدع آخر الذي يملك قدرة هائلة في الإبداع، حيث يمكن القول أحسن ممَّا قيل.

من خلال آراء هؤلاء النُّقاد، يتَّضح أن كل واحد منهم حاول إعطاء مصطلح مرادف لمصطلح التناص (التَّداخل النَّصِّي، التَّفاعل النَّصِّي...)، لكن كل هذه المصطلحات نلمح فيها حَتميَّة تأثُّر وتأثير التَّشكيل النَّصِّي من جهة، وحَتميَّة توسيع الدَّائرة المعرفيَّة للمبدع والقارئ على حدٍّ سواء من جهة أخرى، ورغم كل هذه الأبحاث والدِّراسات حول مصطلح التَّناص ومفهومه، إلاَّ أنَّه لم يصل إلى درجة الكمال، «ومن المحتمل أن يدخل اليوم في مرحلة جديدة من إعادة التَّعريف»[4].

---

[1] – سعيد يقطين: «انفتاح النص الروائي، النص – السياق»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1989م، ص93/92.

[2] – ينظر: المرجع نفسه: ص100.

[3] – موسى لعور: «البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد، أدونيس دراسة سيميائية»، ص34.

[4] – المختار حسني: «نظرية التناص»، مجلة علامات، ج34، مج9، 1999م، ص225.

ثانيا – أنواع التَّناص:

نكاد نُسَلِّم بأنَّه لا مناص من التَّناص، وعليه يصبح النَّص الجديد عبارة عن لوحة مليئة بآثار نصوص سابقة، ومثلما تَعدَّدت وتَنوَّعت الآراء بين النُّقاد والباحثين حول هذا المصطلح، فكذلك تَعدَّدت أنواعه؛ فتباينت بين ديني وتاريخي وأسطوري.... وسنحاول من خلال هذه الدِّراسة اكتشاف أنواع التَّناص والمصادر التي كانت منبعا وسندا للشَّاعر عبد الله العشِّي لترجمة مشاعره وأحاسيسه.

1 – التَّناص الدِّيني تواصل مع الموروث المُقدَّس:

لعلَّ رجوع الشُّعراء إلى المجال الدِّيني كان ناتجا عن الفراغ الرُّوحي الذي يعيشونه مع أنفسهم من جهة، والظُّروف الاجتماعيَّة المُصاحبة لهم من جهة أخرى، لذلك جعل الشُّعراء التُّراث الدِّيني «مُتَّكأ فنِّيًّا، يُهيِّئ للقصيدة تَوهُّج أداء، وزخم عطاء حين تنسكب في الذَّاكرة كل تذكارات الحدث الذَّاهب، وتُصَبُّ شُحنها في بحر الحدث الآني»[1]، فتنتج القصيدة زاخرة بالأحداث الماضية لإعادة ذكرها بأسلوب الشُّعراء الذين يحرصون على خلق المسافة الفاصلة بين النَّص الشِّعري والقارئ، وذلك لإثارة وتفعيل عنصر التَّشويق لدى المُتلقِّي من أجل استخلاص المعنى والعبرة معا.

لقد احتلَّ الاستلهام من المصادر الدِّينيَّة الإسلاميَّة والمُتمثِّلة في القرآن الكريم والحديث النَّبوي الشَّريف والقصص الدِّينيَّة مكانة بارزة في التَّجارب الشِّعريَّة المعاصرة، و ربَّما هذا يدلُّ على تأثير التَّيَّار الدِّيني في الشِّعر المعاصر، حيث أصبحت «ظاهرة التَّناص الدِّيني والتَّفاعل مع النُّصوص القرآنيَّة من التِّقنيَّات الأسلوبيَّة التي حَفِل بها الشِّعر العربي المعاصر»[2]، وهذا إن دلَّ على شيء فإنَّما يدلُّ على وعي الشُّعراء المعاصرين بتراثهم الدِّيني، كونهم أبدعوا في مزجهم بين التُّراث الدِّيني ونصوصهم الشِّعريَّة، كما أضفى الكتاب العزيز على نصوص الشُّعراء المعاصرين نوعا من الجماليَّة.

وإذا كان تأثير المُقدَّس الدِّيني عميق في الخطاب الشِّعري المعاصر، فإنَّ تأثيره في الشِّعر الجزائري المعاصر أعمق، لأنَّ الشَّاعر الجزائري شديد الصِّلة والتَّعلُّق بدينه، وهذا ما جعله يحتل الصَّدارة في تناول قضايا أمَّتِه بصورة حقيقيَّة كونه يهدف دوما إلى التَّجديد

---

[1] – رجاء عيد: «**لغة الشعر**»، منشأ المعارف، الإسكندرية، القاهرة، د ط، 1985م، ص229.

[2] – علي سليمي، رضا كياني: «**التناص القرآني في شعر محمود درويش وأمل دنقل**»، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية، العدد9، 2012م، ص105.

وعصرنة تجربته بما يتماشى والواقع المعيش، ولعلَّ هذا ما جعل التَّناص الدِّيني «ركنا رئيسيًّا من أركان التَّواصل بالموروث الدِّيني الذي يمنح النَّص الشِّعري ثراء وغِنًى، ويفتح أمامه مجالات واسعة من التَّحليل والتَّأويل»[1] أمام القرَّاء باختلاف مستوياتهم وخبرتهم القرائيَّة، وهذا بدوره يمنح نوعا من الحريَّة للقارئ المعاصر أمام النَّص.

والمُتأمِّل في الخطاب الشِّعري الجزائري المعاصر يجد أنَّ الشَّاعر عبد الله العشِّي من أبرز الشُّعراء الذين ذاع صيتهم في السَّاحة الأدبيَّة المعاصرة، كما كان من بين من تفاعلوا مع المُقدَّس الدِّيني، حيث شغل التَّناص الدِّيني مساحة كبيرة في نصوصه الشِّعريَّة، وهذا إن دلَّ على شيء فإنَّما يَدلُّ على إيمانه العميق من جهة، وبيئته المُحافظة على القِيَم الدِّينيَّة والأخلاقيَّة من جهة أخرى، ولقد تَنوَّع التَّناص الدِّيني الإسلامي في النَّص الشِّعري لعبد الله العشِّي، حيث نجده قد استلهم من مختلف المصادر الدِّينيَّة الإسلاميَّة؛ القرآن الكريم، الحديث النَّبوي الشَّريف، القِصَص القرآنيَّة، وهذا ما أدَّى إلى تَعدُّد أشكال التَّناص؛ فهو لم يقتصر على اقتباس اللَّفظ، وإنَّما تجاوز ذلك إلى اقتباس الجمل ومعانيها وكذلك الآيات القرآنيَّة، وحتَّى قِصَص الأنبياء الواردة في القرآن الكريم كانت حاضرة في نصوصه الشِّعريَّة، وربَّما هذا ما يثبت بأنَّه «لا يمكن لعمل أدبي أن يكون جديدا كل الجِدَّة، ذلك أنَّ كل عمل يُذكِّرنا بعمل آخر قرأناه سابقا، إن ضمنيا أو بشكل صريح، إذ يكون الجمهور مهيَّئ على نحو ما للاستقبال بحيث يَتصوَّر بشكل أو بآخر ما الَّذي سيحدث وكيف ستكون النِّهاية استنادا إلى تجارب سابقة تتحكَّم في عمليَّة القراءة بوعي أو بغير وعي»[2]، لكن هذه التَّجارب تكون مقيَّدة بمعطيات النَّص وسياقه، وسنوضِّح أشكال التَّناص من الدَّواوين الشِّعريَّة للشَّاعر عبد الله العشِّي من خلال الآتي:

1 -1 - التَّناص اللَّفظي:

أكثر ما يظهر هذا النَّوع من التَّناص في القرآن الكريم والحديث النَّبوي الشَّريف وكذلك الشِّعر والنُّصوص النَّثريَّة، إذ يتم فيه اقتباس ألفاظ من القرآن الكريم والحديث النَّبوي

---

[1] - علي سليمي، رضا كياني: «التناص القرآني في شعر محمود درويش وأمل دنقل»، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية، العدد9، 2012م، ص106.

[2] - مليكة دحامنية: «فصول في فلسفة المعنى، من التأويل إلى التفكيك»، ص38.

الشَّريف وتوظيفها من طرف الشَّاعر، كما يَتِمُّ «اقتباس النَّص بلغته التي ورد فيها، مثل الآيات القرآنيَّة والأحاديث والأشعار والقصص»[1]، للاستشهاد به أو إثبات فكرة أو تدعيمها.

ومن مُميِّزات التَّناص اللَّفظي أنَّه «يظلُّ الاقتباس فيه حرفيًّا، ولا يسمح بتفاعل بين النَّصَّين أو الانصهار، لذا يَعُدُّه بعض الباحثين ليس تناصًّا»[2]، كونه لا يهدف إلى تمازج النُّصوص ضِمنيًّا بقدر ما هو شكل يسيطر على النَّص الجديد، أو يفرضه عليه مُؤلِّفه ليثري فكرته ويُقويِّها، وربَّما هذا هو هدف التَّناص اللَّفظي في أغلب الأحيان.

1 – 1 – 1 – اقتباس مفردات القرآن الكريم:

لعلَّ المُتأمِّل في الدَّواوين الشِّعريَّة للشَّاعر عبد الله العشِّي يجدها ثريَّة بالمفردات القرآنيَّة، إذ نجده اقتبس العديد من الألفاظ القرآنيَّة في قصائده، فعند تَتَبُّعِه في ديوانه الأوَّل **(مقام البوح)** نجد على سبيل التَّمثيل المفردات التَّالية: ساحر، الأرض، السَّماوات، البحر، اللَّهب، نِسيًا، مسغبة، السِّدرة، قدوس، الكبرى، العمر، قمر، الظُّلمات، صلاة، خمر، التِّين، الزَّيتون، نون، الكون، الغيب، اليقين، العين، سندس، الملكوت، العرش، الجبل، اللَّيل، أحد، الضُّحى، النُّور، الصَّبر، قوسين، الدُّنيا، وغيرها من الكلمات التي رأى فيها الشَّاعر حاجة لإنتاج نصِّه الشِّعري، ومن بين هذه المفردات نجد:

ــ **الأرض، السَّماوات، البحر:** يمكن القول إنَّ الشَّاعر قد اقتبس هذه الألفاظ الثَّلاثة من القرآن الكريم ووظَّفها في قصيدته الموسومة بـــ (نشيد الوله)، وهي قصيدة مُعبِّرة عن الطَّبيعة الَّتي تدفع الإنسان المُتأمِّل فيها إلى طرح العديد من التَّساؤلات، حيث يقول:

«آه...
مَنْ دلَّ قلبي إلى **البحر** ...
حتَّى تفاجئه الحوريات ...
ويملأنَّه بالغواية والسِّحر ...
والوهج المستعر»[3]

---

[1] – نبيل علي حسنين: «**التناص**، دراسة في شعر شعراء النقائض جرير الفرزدق والأخطل»، ص 204.

[2] – سلمان كاصد: «**عالم النص**»، دار ومكتبة الكندي، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط1، 2014م، ص248/247.

[3] – عبد الله العشي: «**ديوان مقام البوح**»، ص63.

لعلَّ لغة هذه الأسطر الشِّعريَّة تدفع القارئ المتلقِّي إلى إقامة حوار يوصله إلى أفق توقُّعٍ يُدلِي له بأنَّ الشَّاعر يُقدِّم اعترافا واضحًا للطَّبيعة جاء على شكل أسئلة بإمكان القارئ المشاركة فيها من خلال الفراغات النَّصيَّة التي تحتويها، ولعل الحوريَّة تُمثِّل الطَّبيعة، حيث كانت هي أوَّل من دفعت الشَّاعر إلى التَّأمُّل في البحر الذي جعله هو الآخر يُعبِّر عن مشاعره وأحاسيسه دون أن ننسى أنَّه عنصر من عناصر الطَّبيعة، والطَّبيعة عادة هي مُتَّكأ الشُّعراء لإنتاج نصوصهم الشِّعريَّة عن طريق التَّأمُّل والمحاكاة، ويقول في مقطع آخر من نفس القصيدة:

«صارت **الأرض** أجمل، من يومها
و**السَّماوات** أجمل
و**البحرُ**، والرملُ،
والكونُ أجملَ
والكلماتُ اليوابسُ...
صِرْنَ دُرَرَ.» [1]

لعلَّ الشَّاعر اقتبس المفردات (الأرض، السَّماوات، البحر) من قول الله عزَّ وجلَّ: {اللهُ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَأَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجَ بِهِ مِنَ الثَّمَرَاتِ رِزْقًا لَكُمْ وَسَخَّرَ لَكُمُ الْفُلْكَ لِتَجْرِيَ فِي الْبَحْرِ بِأَمْرِهِ وَسَخَّرَ لَكُمُ الْأَنْهَارَ}[2]، إذ تبيِّن الآية الكريمة بأنَّ الله سبحانه وتعالى سخَّر الطَّبيعة كلَّها لخدمة الإنسان الذي يملك الحريَّة المطلقة في الانتفاع بخيراتها سواء من الجانب المادِّي أو الجانب المعنوي المُتمثِّل في الرَّاحة النَّفسيَّة التي يَشعُر بها الإنسان أثناء تَأمُّله فيها، ولعلَّ توظيف الشَّاعر للطَّبيعة هنا كان من باب الاعتراف بالإضافة إلى إعجابه وسحره بها، فقد كانت الــطَّبيعة مصدر إلهام الشُّعراء في أغلب الأحيان، وهذا ما جعل التَّناص اللَّفظي للشَّاعر لا يخرج عن معنى الآية القرآنيَّة فكان تناصا مباشرا.

ــ **السِّدرة:** وفي معرض محاولة تأكيد حقيقة وُلُوجه في العالم الغيبي يقول عبد الله العشِّي:

«ها أنا أتملَّى:
أيُّ معجزة نطقت في فمي

[1] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص65.
[2] – سورة إبراهيم: الآية 32.

أنطَقَتْني.
نَثَرَتْني رذاذًا على شفة الغيْبِ
والأبديَّة.
أيُّ إغواءة سكنتني
مزجت بالألوهة إنْسِيَّتي
حملتني وراء المياه...
وأدْنت خطاي
من **السِّدرة** القُدسيَّة.
قرَّبَتْني من النُّور...
حتَّى تطهَّرْتُ من طينتي
واستَويْتُ كيانا»[1]

عند تَأَمُّل القارئ في هذه الأسطر الشِّعريَّة يجد أن لفظة (السِّدرة)* هي المفتاح الأوَّل للولوج إلى عالم هذه القصيدة، ولعلَّه ينتقل لا إراديًّا إلى سورة النَّجم مُتتبِّعا تناص الشَّاعر مع هذه اللَّفظة، حيث يقول الله عزَّ وجلَّ: {وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى. عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى}[2]، ويقول الصَّابوني في تفسير هذه الآية «رأى الرَّسول جبريل في صورته الملكيَّة مرَّة أخرى (...) عند سدرة المنتهى الَّتي هي في السَّماء السَّابعة قرب العرش»[3]، ولعلَّ القضيَّة في هاتين الآتين هي حادثة الإسراء والمعراج الَّتي أثارت العديد من التَّساؤلات عند رجال قريش كونها من ضمن معجزات النَّبي مُحمَّد صلَّى الله عليه وسلَّم.

فالشَّاعر عبد الله العشِّي في أبياته الشِّعريَّة هذه أراد أن يتجاوز الواقع مرتحلا إلى العالم الغيبي تاركا وراءه الحقيقة حالما بأن تحدث معه نفس معجزة الرَّسول صلَّى الله عليه وسلَّم حتَّى يَتَمكَّن من محو خطاياه بعدما أغوته الحياة ومَلذَّاتها، إذن: فمثلما أُسرِي بالرَّسول صلَّى الله عليه وسلَّم للتَّخفيف من عدد ركعات الصَّلاة، حلم الشَّاعر أيضا بأن تحدث له نفس

---

[1] – عبد الله العشي: «**ديوان مقام البوح**»، ص70.

* "قال المفسرون: والسدرة شجرة النَّبق تنبع من أصلها الأنهار، وهي عن يمين العرش، وسميت سدرة المنتهى لأنه ينتهي إليها علم الخلائق وجميع الملائكة، ولا يعلم أحد ما وراءها إلا الله جل وعلا". ينظر: محمد علي الصابوني: «**صفوة التفاسير**، تفسير القرآن الكريم» ج3، ص273.

[2] – سورة النجم: الآية 14/13.

[3] – محمد علي الصابوني: «**صفوة التفاسير**، تفسير القرآن الكريم»، ج3، ص273.

المعجزة للتَّخفيف من الذُّنوب والخطايا، ولعل هذا ما يدلُّ على أنَّ الشَّاعر منصهر في العالم الغيبي بفكره.

كذلك جاء ديوانه الثَّاني **(يطوف بالأسماء)** مُتضمِّنا العديد من مفردات القرآن الكريم نذكر منها: البحر، قوسين، الضُّحى، السُّنبلة، عرش، مسغبة، المخاض، لظى، تواصوا، موصدة ... محدثا بذلك تناصًّا على مستوى الألفاظ، ومن هذه الألفاظ نذكر:

ــ **البحر:** لقد ذكرت هذه اللَّفظة في نحو ستَّة مواضع من الدِّيوان*، وفي كل موضع تشير هذه الكلمة إلى معنى يختلف عن الآخر، هذا المعنى يَتحدَّد بالتَّفاعل بين القارئ والقصيدة مــن جهة، ويُترجِم أفــكار وأحــاسيس الشَّاعر حسب رأي المُتلقِّي من جهة أخرى، فعندما نقرأ قوله:

«**البحر** من تحتي عميق
والنَّار في فمي
وهذه الأشياء لا تبين
كأنَّما غيبها حريق
قرَّرت أن أغادر الرَّماد
والجسد المفتون بالبريق»[1]

بعد القراءة والتَّمعن في هذه الأسطر الشِّعريَّة نلاحظ استعمال الشَّاعر لضمير المُتكلِّم في التَّعبير عن مشاعره وأفكاره (تحتي، فمي، قرَّرت، أغادر)، ولعلَّ غرضه من ذلك هو لفت انتباه القارئ، أمَّا إذا توقفنا عند كلمة البحر فإنَّنا نجدها توحي بمعنى القلق والتَّوتر للذَّات الشَّاعــرة «حيث أسفلــها بحر، وفي فمها نار، شيء متناقض تَنْفُثُهُ كلمتي بحر ونار؛ أي تنفث صراعا دراميًّا تتقلَّب فيه النَّار على البحر»[2]، وقد ذُكرَت لفظة البحر في عدَّة آيات من سور القرآن الكريم منها قوله تعالى: {اللهُ الَّذِي سَخَّرَ لَكُمُ الْبَحْرَ لِتَجْرِيَ الْفُلْكُ فِيهِ بِأَمْرِهِ وَلِتَبْتَغُوا مِنْ فَضْلِهِ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ}[3]، إذ يُذَكِّر الله سبحانه وتعالى الكفَّار بالنِّعم التي أنعمها عليهم، ومن بين هذه النِّعم البحر «فالله تعالى بقدرته وحكمته هو الَّذي ذَلَّلَ لكم

* ذكرت لفظة البحر في الصَّفحات التَّالية: 38، 42، 47، 68، 70، 74 من ديوان يطوف بالأسماء.

[1] – عبد الله العشي: «**ديوان يطوف بالأسماء**»، منشورات أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط1، 2008م، ص9.

[2] – عبد الرحمان تيبرماسين: «**آليات انفتاح المعنى في النص المكتوب قصيدة "لبيك" مثالا**»، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة محمد خيضر، بسكرة، د ط، د ت، ص2.

[3] – سورة الجاثية: الآية 12.

البـــحر على ضخامـــته وعظمته (...) لتسير السُّفن على سطحه بمشيئته وإرادته، دون أن تغوص في أعماقه (...) وذلك لا يقدر عليه أحد إلاَّ الله»[1]، فدلالة البحر في الآية الكريمة مقتصرة على أنّها من ضمنَ أنعم الله تبارك وتعالى على عباده في هذا الكون، وتكاد دلالتها لا تخرج عن هذا السياق عند العشِّي، فهي أيضا نعمة للتَّعبير عن قلقه وتوتره وحزنه وهمومه، وعليه يمكن القول إنَّ العشِّي استلهم هذه الكلمة من القرآن الكريم وألبسها دلالة تتلاءم مع شعوره وإحساسه، وهذا ما يُعرَف بتقنيَّة التَّناص الَّذي يحدث استجابة متمثِّلة في التَّفاعل بين النَّص والقارئ، هذا التَّفاعل يخلق معنى يحصل عليه القارئ بعد جهد مبذول يتخلَّله شيء من المتعة واللَّذة.

يقول العشِّي في قصيدته (لم يطل بيننا):

«وها أنا أرثي لأيَّامه
سائلا عند أبوابه
نازفا عند كل طَلَل
ليس **للبحر** من ساحل
كلَّما غصت فيه اتَّسع
مالح...
والَّذي قلت بعض الَّذي لم أقل»[2]

عند التَّأمُّل في هذا الـــمقطع الشِّعري نجد أنَّ كلمة الـــبحر تحمل دلالة الـــحزن العميق، خاصَّة وأنَّ الذَّات الشَّاعرة «تربَّت علميًّا ووجدانيًّا على الحِسِّ المأساوي»[3]، إذ يوحي لنا سياق القصيدة من خلال الألفاظ التي تنتمي إلى حقل الحزن (أرثي، نازفا، طلل) أنَّ الشَّاعر يُصوِّر لنا حزنه العميق عن شخص فَقَدَهُ ــ ربَّما هو الابن الصَّغير*ــ ولعلَّ قوله:

---

[1] – محمد علي الصابوني: «**صفوة التفاسير**، تفسير القرآن الكريم»، ج2، دار الصابوني، القاهرة، ط9، د ت، ص183.

[2] – عبد الله العشي: «**ديوان يطوف بالأسماء**»، ص38.

[3] – يوسف وغليسي: «**في ظلال النصوص**، تأملات نقدية في كتابات جزائرية»، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009م، ص170.

* **قال الشَّاعر في الحوار الذي أجراه مع الباحثة:** بالتَّأكيد لا يوجد نص شعري لا توجد فيه أثار لسيرة ذاتية، لكن السِّيرة الذَّاتيَّة قد تُشكِّل حافزا، ولكن ليست هي الأساس، تستعيني بها مثلما تستعينين بالطَّبيعة وبالتَّاريخ وبالخيال

«لم يطل بيننا
غاب من قبل أن يكتمل
كنت أحرسه ببقايا الكهولة»[1]

يثبت هذه القراءة، حيث غاب قبل أن تكتمل رجولته، وما يدلُّ على أنَّه الولد الأصغر هو حراسته من قِبَل والده الَّذي وصل إلى مرحلة الكهولة من عمره.

ونظرا لعمق الحزن الذي يعيشه الشَّاعر أصبح البحر في نظره دون ساحل، فإذا كان السَّاحل هو مُتنفَّس الغواصِّين، فإنَّ العشِّي جعله متنفسا للبوح بحزنه، لذلك بقي يُعبِّر عن حالته الحزينة ليس فقط من توظيف كلمة البحر، بل راح يُوظِّف أحد خصائصه وهي الغوص، حيث يقول في قصيدته:

«ليس **للبحر** من ساحل
كلَّما غصت في اتَّسع
مالح...
والَّذي قلت بعض الذي لم أقل»[2]

هنا يتَّسع أفــق توقُّع الــقارئ ليصل إلى أنَّ اتِّساع البحر دلالة على اتِّساع الحزن عند العشِّي، ولم يكتف بتوظيف خصائص البحر فحسب، بل كان لخصائصه دور في وصف حزنه، فإذا كان البحر من خصائصه الملوحة فإن الحزن من خصائصه المرارة.

ــ **المفتون:** وردت هذه اللَّفظة في قصيدة (لبَّيْك)، إذ يقول الشَّاعر:

«قرَّرت أن أغادر الرَّماد
والجسد المفتون بالبريق
حملتها نبوَّة أشقُّ أرض الله»[3]

وردت هذه الكلمة مرَّة واحدة في القرآن الكريم، وكان ذلك في سورة القلم في قوله تعالى: {بِأَيِّكُمُ الْمَفْتُونُ}[4]، ويقصد بالمفتون في هذه الآية الكريمة، «قال القرطبي: والمفتون:

وبكلِّ شيء. السِّيرة الذَّاتيَّة يمكن أن يكون لها وجود، ولكن كيف يمكن أن نعرف أنَّ لها وجود، لابدَّ أن يعرف الدَّارس هذا الشَّخص/الشَّاعر، وعموما الشَّاعر لا يبوح بأسراره.

[1] – عبد الله العشي: «**ديوان يطوف بالأسماء**»، ص37.

[2] – المصدر نفسه: ص38.

[3] – المصدر نفسه: ص9.

[4] – سورة القلم: الآية 6.

المجنون الَّذي فتنه الشَّيطان (...)، وقد كان المشركون يقولون: إنَّ مُحمَّدًا شيطانا، وعنوا بالمجنون هذا، فقال الله تعالى سيعلمون غدا بأيِّهم المجنون أي الشَّيطان الَّذي يحصل من مسَّه الجنون واختلاط العقل»[1]، وعليه يمكن القول إنَّ دلالة كلمة المفتون في هذه الآية هي الجنون واختلاط العقل، وعند التَّأمُّل في اقتباس الشَّاعر لهذه اللَّفظة نجد أن سياق القصيدة يوحي إلى أنَّ هــذه الكلمة تحمل دلالة الجنون الدُّنيوي المؤقت، وكأنَّه يصف الدُّنيا وشهواتها، فهو يرى فيها نوعا من الغرور، حيث شبَّهَهَا بالرَّماد الَّذي يتَّسم دائما بالوسخ والدَّنس، لذلك يريد ترك ملذَّاتها الزائلة، حيث عَبَّر عن ذلك بكلمة (أغادر)، ولعلَّ الرَّماد هنا يوحي إلى المعاصي الَّتي يرتكبها الإنسان في حياته، وكأنَّ الشَّاعر هنا تعب من هذه الدُّنيا وما سببته له من عناء، فقرَّر أن يرحل إلى أرض الله باحثا عن الاستقامة ومحاولة إرضاء الله عز وجل، إذن: فالمفتون في الآية الكريمة هو المجنون الَّذي فتنه الشَّيطان، أمَّا العشِّي فجعل المفتون هو المجنون الَّذي فتنته الدُّنيا بإغراءاتها وشهواتها.

ــ **الماء:** وردت هذه الكلمة في القرآن الكريم سبعة عشر مرَّة منها قوله تعالى: {إِنَّا صَبَبْنَا الْمَاءَ صَبًّا}[2]، وقد جاء تفسير هذه الآية «أنَّا بقدرتنا أنزلنا الماء من السحاب على الأرض إنزالا عجيبا» [3]، فالماء عنصر ضروري من عناصر الحياة، وبقدرته سبحانه وتعالى جعل الماء ينزل على شكل أمطار، وقد ذكر الشَّاعر هذه اللَّفظة في القصيدة وكرَّرها أكثر من مرَّة، منها قوله:

«مشت على الصَّدى، مشيت...
أتَّبع انسياب الماء نحو الغيمة البعيدة
وقفت في حراء
قلت لها: هنا أتاني الكتاب آية فآية
حتَّى استوى قصيدة»[4]

إنَّ المتأمل في هذه الأسطر الشِّعرية يجد أنَّ الشَّاعر اقبس لفظة الماء من القرآن الكريم وحاول أن يصوِّر لنا لحظات إلهامه الشِّعري، وأن يجانس بين حالة نزول المطر وحالة نزول الأفكار عليه لإنتاج قصيدته، فالماء/ المطر نعمة ينتفع بها الإنسان وغيره في

---

[1] – محمد علي الصابوني: «صفوة التفاسير، تفسير القرآن الكريم»، ج3، ص425.

[2] – سورة عبس: الآية 25.

[3] - محمد علي الصابوني: «صفوة التفاسير، تفسير القرآن الكريم»، ج3، ص521.

[4] - عبد الله العشي: ديوان يطوف بالأسماء، ص10.

هذا الكون، والأفكار نعمة ينتفع بها الشَّاعر/ الإنسان للتَّعبير عن قلقه واضطرابه اتِّجاه المواقف الَّتي يرى من واجبه نقلها إلى الآخر، ولعلَّ القصيدة هي وسيلة الشَّاعر للتَّواصل بها مع الآخر.

من الإنتاج الشِّعري للشَّاعر عبد الله العشِّي ديوانه الأخير الموسوم بـــ **(صحوة الغيم)** الَّذي جاء هو الآخر ثريًّا بالمفردات الَّتي اقتبسها الشَّاعر من القرآن الكريم، وسنقف عند البعض منها:

ـــ **اسَّاقَطت:** يقول الشَّاعر في قصيدته (فاتحة الأبجديَّة):

«الله يا الله
أنرت من أمامه أضواءك الخضراء
فاسَّاقطت على يديه
لكنَّه ...
منطفئ القلب،، كل نبض فيه
مدينة عمياء.
الله يا الله»[1]

لعلَّ الخبرة القرائيَّة للقارئ في المجال الدِّيني يمكنها أن تُبيِّن أنَّ الشَّاعر اقتبس لفظة **اسَّاقَطت** من سورة مريم في قوله تعالى: {وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تَسَّاقَطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا}[2]، والآية الكريمة فيها الأمر والتَّطبيق الفوري، إذ «أمرها جبريل أن تُحرِّك جذع النَّخلة اليابسة ليتساقط عليها الرَّطب الشَّهي الطَّري، وذلك ليسكن ألمها وتعلم أنَّ ذلك كرامة من الله لها»[3]، ولعلَّ الشَّاعر من خلال هذه القصيدة يريد أن يُبيِّن للخلق أنَّ الكون كله مُسخَّر له من طرف الله عزَّ وجلَّ، وهذا مُجسَّد في قول الشَّاعر (الله يا الله/ أنرت من أمامه أضواءك الخضراء)، فالله سبحانه وتعالى وَفَّرَ كل ما يحتاجه الإنسان في هذا الكون، من نعمة الجسد وما يحويه إلى نعمة السَّماء والأرض وما تطويه، وجعلَّ أمامه أضواء تخدمه في حياته، وقد وصفها الشَّاعر بالأضواء الخضراء؛ أي سبل الخير والطَّاعة، لذلك ما عليه إلاَّ العبادة تطبيقا لقوله تعالى: {وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالِانْسَ إِلاَّ لِيَعْبُدُونِ}[4]، لكن الإنسان بطبيعته

---

[1] – عبد الله العشي: «**ديوان صحوة الغيم**»، دار فضاءات، عمان، ط1، 2014م، ص9.

[2] – سورة مريم: الآية 25.

[3] – محمد علي الصابوني: «**صفوة التفاسير**، تفسير القرآن الكريم»، ج2، ص214.

[4] – سورة الذاريات: الآية 56.

خطَّاء، والنَّاس مختلفون ومنهم من يُحسَبون من الَّذين على قلوبٍ أقفالها، أعينهم وقلوبهم عمياء عن الطَّريق المستقيم، لذلك يمكن القول إنَّ الآية الكريمة تناولت جانبا من جوانب حياة الإنسان ألا وهو الغذاء، في حين كان اقتباس الشَّاعر للفظة (فاسَّاقطت) شاملا يهدف إلى توضيح قضيَّة كبرى من قضايا الإنسان في الكون المُتمثِّلة في عبادة الله سبحانه وتعالى.

ــ **القمر:** تناص الشَّاعر مع سورة القمر عندما قال في قصيدته (ألف الأسماء):

«في المساء
سيعود الصَّباح ويسأل عنَّا
وليكن ما يكون
سوف يجمعنا بتفاصيلنا
سيُظلِّلُنا **قمر** في الغياب...
ويُضيء لنا **قمر** آخر في الحضور»[1]

بعد القراءة التَّاريخيَّة والاستكشافيَّة لهذه الأسطر الشِّعريَّة نلاحظ اقتباسَ الشَّاعر من قوله تعالى: {اقْتَرَبَتِ السَّاعَةُ وَانْشَقَّ الْقَمَرُ}[2]، وهي آية تُبيِّن نهاية الحياة الدُّنيا وبداية الحياة الآخرة، بإشارة انشقاق القمر؛ أي «القيامة دنت وقد انشق القمر»[3]، وانشقاق القمر «هي إحدى المعجزات العديدة لسيد البشر صلَّى الله عليه وسلَّم، وذلك حين طلب المشركون منه معجزة جليَّة تدلُّ على صدقه، وخصَّصوا بالذِّكر أن يشق لهم القمر ليشهدوا له بالرِّسالة»[4]، لكن رغم المعجزة فهم مُستمرُّون في إعراضهم، فمن خلال هذه الخبرة القرائية في المجال الديني، وبعد تأمُّلنا في هذه الأسطر الشِّعريَّة يتولَّد لدى القارئ المُتلقِّي أفق توقع يملي لنا ما يلي: نجد في عُرفِنا أنَّ المساء يوحي إلى النِّهاية، والصَّباح يوحي إلى البداية، لذلك يمكن القول إنَّ اقتباس الشَّاعر للفظة القمر ولَّد تناصًّا غير مباشر، حيث أراد أن يُلخِّص فكرة قروب السَّاعة مثلما جاء في الآية الكريمة وذلك من خلال استعمال رموز توحي إلى ذلك؛ ففي المساء/ بداية الحياة الآخرة سَتُقدَّم أعمالنا في كتبنا مهما كان نوعها، ويأتي الصَّباح/ بداية حياة أخرى تُسَيِّرها أعمال الحياة الأولى، وهناك يرى الإنسان مصيره، من خلال تفاصيل أعماله.

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان صحوة الغيم»، ص14.

[2] – سورة القمر: الآية 1.

[3] – محمد علي الصابوني: «صفوة التفاسير، تفسير القرآن الكريم»، ج3، ص283.

[4] – المرجع نفسه: ص282.

ــ **الرُّوح:** اقتبسَ الشَّاعر لفظة الرُّوح من سورة القدر في قصيدة (تاء لذاكرة البنفسج) حيث قال:

«نحن أوَّل ما كان في أوَّل الكون
آخر ما سوف يبقى
لنا هِبَةُ **الرُّوح** في خفقة الرَّمل»[1]

ذُكِرَت لفظة الرُّوح في القرآن الكريم في عدة مواضع منها قوله تعالى: {تَنَزَّلُ الْمَلَائِكَةُ والرُّوحُ فِيهَا بِإِذْنِ رَبِّهِمْ مِنْ كُلِّ أَمْرٍ}[2]، ولقد كان معناها في صفوة التَّفاسير؛ «أي تنزَّل الملائكة وجبريل إلى الأرض في تلك اللَّيلة بأمر ربِّهم من أجل كل أمر قَدَّرَهُ الله وقضاه لتلك السَّنة إلى السَّنة القابلة»[3]، حيث سُمِّيَ جبريل عليه السَّلام بالرُّوح في هذه السُّورة، وليلة القدر «هي سلام من أوَّل يومها إلى طلوع الفجر، تُسلِّم فيها الملائكة على المؤمنين، ولا يُقَدِّرُ الله فيها إلاَّ الخير والسَّلامة لبني الإنسان»[4]، وجبريل عليه السَّلام واحد من هؤلاء الملائكة الَّذي حمل أعظم مُهمَّة في هذا الكون وهي توصيل القرآن الكريم إلى النَّبي مُحمَّد صلَّى الله عليه وسلَّم، فكانت أعظم وأجمل بشرى للأمَّة الإسلاميَّة، ولقد اقتبس الشَّاعر لفظة الرُّوح بطريقة مباشرة، حيث أراد أن يُبيِّن من خلال توظيفه لهذه اللَّفظة أنَّ جبريل كان هَديَّة الأمَّة الإسلاميَّة، هذه الأخيرة التي سيفتخر بها الرَّسول صلَّى الله عليه وسلَّم يوم القيامة.

انطلاقا من هذا التَّحليل والشَّرح والتَّفسير والتَّأويل لتوضيح اقتباس الشَّاعر بعض مفردات القرآن الكريم في الدَّواوين الشِّعريَّة الثَّلاثة للشَّاعر عبد الله العشِّي، يمكن القول إنَّ المعنى المُتحصَّل عليه من طرف القارئ المُتلقِّي كان مبنيا على الخبرة القرائيَّة في المجال الدِّينـــي التي شمـــلت القرآن الكريم وكتب التَّفاسير بعد الاطِّلاع عليها والبحث فيها، حيث مَكَّنَت هذه الخبرة القارئ من تشكيل أفق توقُّع ساقه إلى بناء معنى محتمل للمقاطع الشِّعريَّة المختارة.

---

1 – عبد الله العشي: «ديوان صحوة الغيم»، ص27.

2 – سورة القدر: الآية 4.

3 – محمد علي الصابوني: «صفوة التفاسير، تفسير القرآن الكريم»، ج3، ص585.

4 – المرجع نفسه: ص نفسها.

1 – 1 – 2 – اقتباس مفردات الحديث النَّبوي الشَّريف:

يُعدُّ الحديث النَّبوي الشَّريف المصدر الثَّاني من مصادر التَّشريع الإسلامي بعد القرآن الكريم، لذلك يُعتبَر جزءا مُهمًّا من التُّراث الدِّيني، وقد أصبح هذا الأخير من أهمِّ المصادر الَّتي عُنِيَ الشُّعراء على الاستلهام منها في أعمالهم الشِّعريَّة، والشَّاعر عبد الله العشِّي واحد من الشُّعراء الجزائريِّين المعاصرين الَّذين حرصوا على أن تكون مفردات الحديث النَّبوي الشَّريف حاضرة في نصوصه الشِّعريَّة، ونُؤَكِّد هذا الكلام من خلال ذكر بعض الأمثلة.

ــ **بِيِّن:** لقد كانت أوَّل قصائد ديوان (مقام البوح) الموسومة بـــ (أوَّل البوح) متعالقة مع مفردات الحديث النَّبوي الشَّريف، حيث يقول الشَّاعر:

«وقلت يا مولايْ:
أَعطيْت لكْ...
أعطيت كلَّ شيء لكْ،
أَفْرغتُ فيكَ ما جَمَعْتُ من مَحبَّتِي،
ومن بحار نشوتي
أطلقت للمواجد الشِّراع
لكي تفيض عن حدود رؤيتي
كينونتي،
وترتقي إليكْ.
فكل نبض في العروق هو لك..
وكل لفتة،
أو نظرة،
أو كلْمة، أو نغمة،
وكل تمتمة.
وكل **بيِّنٍ** من الكلامْ،
وكل غمغمة.
وكل الصَّمت...
حتَّى الصَّمت لك.
غيبوبتي، وصحوتي، وباطني، وظاهري،
وأوَّلي، وآخري،

ومبدئي، ومنتهاي لكْ.» [1]

من خلال ملاحظة هذا المقطع الشِّعري يتَّضح اقتباس الشَّاعر من الحديث النَّبوي الشَّريف، ويظهر ذلك في لفظ (بَيِّن)، حيث استلهمها الشَّاعر من الحديث القائل: {عَنْ أَبِي عَبْدِ اللهِ النُّعْمَانِ بْنُ بَشِيرٍ رَضِيَ اللهُ عَنْهُ قَالَ: سَمِعْتُ رَسُولَ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَقُولُ: إِنَّ الْحَلَالَ بَيِّنٌ وَإِنَّ الْحَرَامَ بَيِّنٌ وَبَيْنَهُمَا أُمُورٌ مُشْتَبِهَاتٌ لاَ يَعْلَمُهُنَّ كَثِيرٌ مِنَ النَّاسِ...}[2]، فكلمة (بَيِّن) في هذا الحديث تحمل معنى الإيضاح «فما نَصَّ الله على تحليله فهو الحلال، وما نصَّ الله على تحريمه فهو الحرام»[3]، ولا نقاش في أحكام شرعيَّة ذُكِرت في كتاب الله، أو قامت السُّنَّة بشرحها، وما على الإنسان المسلم إلاَّ اتِّباعها.

إنَّ المُتأمِّل في هذا المقطع من قصيدة (أوَّل البوح)، يجد أنَّ الشَّاعر خطابه كله مُوجَّه إلى مولاه/ الله، وقد تَضمَّن هذا الخطاب كل عبارات الحب، وقد صرَّح عن ذلك بقوله (أفرغتُ فيكَ ما جمعتُ من محبَّتِي)، بل أعطى كل ما يملك للتَّعبير عن هذا الحب، فقد أعطى لله كل شيء (النَّشوة، النَّبض، اللَّفتة، النَّظرة، الكلمة، النَّغمة، التَّمتمة، الكلام، الصَّمت، الغمغمة، الغيبوبة، الصَّحوة، الباطن، الظَّاهر، الأوَّل، الآخر، المبدأ، المنتهى)، وعليه يمكن القول إنَّ الشَّاعر أراد أن يُظهِر من خلال توظيفه لكلمة (بَيِّنٍ) مدى حبِّه لله سبحانه وتعالى، فاستعمل العديد من الكلمات من أجل توضيح هذا الحب، وعندما أحس بعدم وصوله لترجمة ذلك الإحساس بالحبِّ لله، قال (وكل بَيِّنٍ من الكلام) هو لك فكان التَّناص مباشرا على مستوى اللَّفظ والمعنى، ولقد صدق الجهويري عندما قال: «مجمل القول أنَّ العبارة عن المَحبَّة ليست هي المَحبَّة، لأنَّ المَحبَّة حال، ولا يكون الحال قالا أبدا»[4]، وهذا إن دلَّ على شيء فإنَّما يَدلُّ على أنَّ الشَّاعر مهما حاول وصف حُبِّه لله لم يستطع ذلك، لأنَّ الحب إحساس وشعور يصعب وصفه بالكلمات.

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص7/6.

[2] – أبو زكريا بن شرف النووي: «الأربعون النووية في الأحاديث الصحيحة النبوية»، دار الإمام مالك للكتاب، د م ن، ط1، 2006م، ص11.

[3] – ينظر: ابن دقيق العيد: «شرح الأربعين النووية في الأحاديث الصحيحة النبوية»، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2010م، ص51/50.

[4] – سارة بنت عبد المحسن: «نظرية الاتصال عند الصوفية، في ضوء الإسلام»، دار المنارة للنشر، جدة، السعودية، ط1، 1991م، ص128.

ــ **الصَّبر:** تتداخل قــصيدة (الغياب) مع الحديث النَّبوي الشَّريف من خلال لفظ الصَّبر، حيث يقول:

«آه... يا مُرَّ الغياب
كيف صيَّرتَ اخضرار الرُّوح...
عمرا يابسا...
كيف شيَّبْتَ شبابي
كم من الوقت سيمضي....
ومن **الصَّبر**.....
لكي أَخْرُجَ من تيه اغترابي
كم من الحزن سيمضي»[1] .

لقد ذُكِرَت لفظة الصَّبر في العديد من الأحاديث النَّبويَّة الشَّريفة، منها الحديث القائل: {عَنْ أَبِي مَالِك الْحَارِث بْنُ عَاصِمٍ الْأَشْعَرِي رَضِيَ اللهُ عَنْهُ قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ "الطُّهُــورُ شَطْرُ الْإِيمَانِ، وَالْحَمْدُ لِلَّهِ تَمْلَأُ الْمِيزَانَ، وَسُبْحَانَ اللهِ وَالْحَمْدُ للهِ تَمْلَآنِ ــ أَوْ تَمْلَأُ ــ مَا بَيْــنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ، وَالــصَّلَاةُ نُورٌ، وَالــصَّدَقَةُ بُــرْهَانٌ، وَالصَّبْرُ ضِيَاءٌ، وَالْقُرْآنُ حُجَّةٌ لَكَ أَوْ عَلَيْكَ، كُلُّ النَّاسِ يَغْدُو، فَبَائِعٌ نَفْسَهُ فَمُعْتِقُهَا أَوْ مُوبِقُهَا}[2]، نلاحظ من خلال هذا الحديث أنَّ الصَّبر شُبِّه بالضِّياء، فهو مفتاح الفرج، وهو مطلوب في حياة كلِّ إنسان، حيث يكون «الصَّبر على طاعة الله تعالى، والصَّبر على معصيَّته، والصَّبر أيضا على النَّائبات وأنواع المكاره في الدُّنيا»[3]، وهي صفة كانت مصاحبة للنَّبي مُحمَّد صلَّى الله عليه وسلَّم في نشر الدَّعوة وكلُّ الأنبياء قبله، وما علينا إلاَّ الاقتداء بهم، والعمل بحديث النَّبي صلَّى الله عليه وسلَّم.

ولعلَّ قصيدة (الغياب) ستأخذنا إلــى الاتِّجاه الصُّوفي، ذلك لأنَّ الغياب مصطلح صوفي، والغياب يقابله الحــضور وهي ثنائيَّة «تقابلهــا ثنائيَّة الوصل والهجر لدى الصُّوفيَّة، فالحضور هو حضور القلب لما غاب من عيانه بصفاء اليقين، فهو كالحاضر

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص73.

[2] – أبو زكريا يحيى بن شرف النووي: «الأربعون النووية في الأحاديث الصحيحة النبوية»، ص29.

[3] – ابن دقيق العيد: «شرح الأربعين النووية في الأحاديث الصحيحة النبوية»، ص103.

عنده وإن كان غائبا عنه»[1]، ولعلَّ الشَّاعر هنا لا يخرج عن وصف حُبِّه للذَّات الإلهيَّة، وسياق القصيدة يوحي إلى أنَّ الشَّاعر عاش فترة انقطاع عن العالم الصوفي، فالقلب حاضر لكن بعيد عن ذلك العالم المُميَّز، لذلك يُعبِّر الشَّاعر عن حزنه فيقول (آه... يا مُرَّ الغياب)، هذا الغياب الَّذي حَوَّل اخضرار الرُّوح؛ أي الطُّمأنينة للقلب إلى عمر يابس؛ أي اليأس والقنوط، هذا الغياب الَّذي شيَّب شباب الشَّاعر، وهذا دلالة على فترة القلق والحزن الَّتي عاشها، وهو يريد أن يخرج من هذه المرحلة التي اعتبرها مثل الغربة، فبقي يتساءل كم يلزمه من الوقت والصَّبر المصحوبان بالحزن، ولعلَّ اقتباس الشَّاعر للفظة الصَّبر المذكورة في الحديث النَّبوي الشَّريف جاء مباشرا لفظا ومعنى، لأنَّ القصيدة تُعبِّر عن صبر الشَّاعر عن انقطاعه للعالم الصُّوفي، والَّذي يمكن أن نعده نوعا من أنواع الصَّبر.

انطلاقا ممَّا تمَّ تقديمه حول اقتباس الشَّاعر عبد الله العشِّي لمفردات الحديث النَّبوي الشَّريف، نلاحظ أنَّ الاقتباس جاء مباشرا لفظا ومعنى، ولعلَّ ذلك راجع إلى احترام الشَّاعر لخصوصيَّة وقدسيَّة الحديث الشَّريف من جهة، وتلاؤم النُّصوص الشِّعريَّة مع هذا الاقتباس من جهة أخرى.

1 – 2 – التَّناص الجُمَلِي:

في هذا النَّوع من التَّناص يعمل المبدع على أن «يكون هذا التَّعالق بين ملفوظين أو أكثر»[2]، ويتمُّ توظيفه «بالاعتماد على التَّراكيب والألفاظ المعروفة الهويَّة، الواضحة المعالم الَّتي يمكن نسبتها أو ربطها برؤية معيَّنة، ونصٍّ مُحدَّد، كالرُّؤية الدِّينيَّة أو النَّظرة السِّياسيَّة والاجتماعيَّة والفلسفيَّة إلى غير ذلك، أو يمكن نسبتها إلى قائل بعينه»[3]، فيمكن معرفة مصادر تأثُّر الكاتب بها بدقة ويسر، حيث كلَّما كانت الألفاظ المتناصَّة في النَّص معروفة، كلَّما سهل على القارئ استخلاص معنى النَّص.

---

[1] – محمد كعوان: «التأويل وخطاب الرمز، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر»، دار بهاء الدين، الجزائر، د ط، د ت، ص406/405.

[2] – عمر أحمد الربيحات: «الأثر التوراتي في شعر محمود درويش»، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، د ط، 2009م، ص232.

[3] – نبيل علي حسنين: «التناص، دراسة في شعر شعراء النقائض جرير الفرزدق والأخطل»، ص58.

1 – 2 – 1 – اقتباس تراكيب القرآن الكريم:

تتباين أشكال الاقتباس من القرآن الكريم عند الشَّاعر عبد الله العشِّي، إذ نجده تارة يُوظِّف النَّص القرآني كما ورد سواء كان لفظا أو آية، وتارة يستلهم مفردات أو تراكيب القرآن ويبلورها وفق ما يتناسب مع نصِّه الشِّعري، ومن التَّراكيب القرآنيَّة الواردة في النُّصوص الشِّعريَّة للشَّاعر عبد الله العشِّي على مستوى دواوينه الثَّلاثة نجد في **(مقام البوح)**:

ــ **التِّين والزَّيتون:** ذَكَرَ الشَّاعر هذا التَّركيب في قصيدته الموسومة (احتفال الأبجديَّة)، حيث يقول:

«أَلِفٌ تَعطَّر بالخزامى
وتَضوَّعت منه اللُّحون
والميم حورية تُسرِّح شعرها الفتَّان
قرب النَّبع
تحت **التِّين والزَّيتون**»[1]

إنَّ اقتباس التَّركيب القرآني في هذا المقطع الشِّعري كان مع الآية الأولى من سورة التِّين، والَّتي وقع اختلاف المُفسِّرين حول تفسيرها «فقيل: المراد بالتِّين مسجد دمشق، وقيل: هي نفسها، وقيل: الجبل الَّذي عندها، وقال القرطبي: هو مسجد أصحاب الكهف، وروى العوفي عن ابن عبَّاس: أنَّه مسجد نوح الَّذي على الجودي، وقال مجاهد: هو تينكم هذا (والزَّيتون)، قال كعب الأحبار، وقتادة، وابن زيد، وغيرهم: هو مسجد بيت المقدس، وقال مجاهد وعكرمة: هو هذا الزَّيتون الَّذي تعصرون»[2]، من خلال هذا التَّفسير نلاحظ أنَّ تركيب (التِّين والزَّيتون) جاء مزدوج الدَّلالة تراوحت بين المكان/ مسجد والشَّيء/ أشجار التِّين والزَّيتون على مستوى الآية الكريمة.

لكن عند تَأمُّلنا في أسطر الشَّاعر نجده انتقى من الحروف الأبجديَّة ما يلائم سياقه الشِّعري، حيث بدأ بحرف الألف كونه مُقدّمة الحروف من حيث التَّرتيب، ثمَّ تآخى وتآلف مع بقيَّة الحروف لتشكيل النَّص الشِّعري الَّذي يراه كأنَّه عرس ظهر في عنوانه/ احتفال الأبجديَّة، أمَّا حــرف الميم فشبَّهه بالــمرأة/ الحوريَّة قرب النَّبع تحت أشجار التِّين والزَّيتون، إذن: انــطلاقا من تفسير الآية الكريمة يــمكن القول إنَّ تناص الشَّاعر جاء جزئيًّا، حيث اكتفى بالتَّناص مع أشجار التِّين والزَّيتون، فكان التَّناص مباشرا.

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص35/36.

[2] – إسماعيل بن كثير: «تفسير القرآن الكريم»، ج4، مكتبة دار الفيحاء، دمشق، ط1، 1994م، ص680.

ـــ **فاسجد واقترب:** لقد تداخل النَّص الشِّعري للشَّاعر مع سورة العلق حينما قال في قصيدته (أيُّها الشِّعر):

«هي ذي في حضرة الوادي تجلَّت
فاخلع النَّعل..
فمولاتك تدنو منك.
فاسجد...
واقترب.
وافرش الكون لها...
من رسيس الحبِّ...
برًّا
ثمَّ بحرا»[1]

اقتبس الشَّاعر من سورة العلق عبارة "واسجد واقترب" الَّتي ذُكِرَت مرَّة واحدة في قوله تعالى: {كَلاَّ لاَ تُطِعْهُ وَاسْجُدْ وَاقْتَرِبْ}[2]، وبالرُّجوع إلى كتاب التَّفسير نجد معناها يتمثَّل في: «واضبِ على سُجودِك وصَلاتِك، وتَقرَّب بذلك إلى ربِّك، وفي الحديث: (أقرب ما يكون العبد من ربِّه وهو ساجد)» [3].

لقد بدأت هذه الأسطر الشِّعريَّة بضمير الغائب المُؤنَّث/ هي، فمن هي يا ترى؟ إنَّها تريد الاستعداد من خلع النَّعل إلى كل أنواع الاستعداد التي جاءت مُجسَّدة في نقاط الحذف، ثمَّ يُصرِّح بها قائلا (فمولاتك تدنو منك.)، ولعلَّ المولاة هنا هي القصيدة وما يصحبها من إلهام شعري يستحق كل الاهتمام، وربَّما علامة الوقف/ النُّقطة تقول لا تلتفت يمينا وشمالا بل تَوَاصَل فقط مع ما يأتيك من إلهام، ثم يَحثُّ سياق القصيدة على مواصلة الطَّاعة من خلال قول الشَّاعر(فاسجد...)؛ أي أكتب ما يمليه لك إحساسك وشعورك، حتَّى تكون تحت تَصرُّف القصيدة، ولكن لك الحقُّ أن يشارك في إنجازها كل ما يوجد في الكون برًّا وبحرا، وعليه يمكن القول إن التَّناص هنا كان مباشرا من حيث اللَّفظ والمعنى، وكأنَّ

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص86.

[2] – سورة العلق: الآية 19.

[3] – محمد علي الصابوني: «صفوة التفاسير، تفسير القرآن الكريم»، ج3، ص583.

الشَّاعر يُبيِّن فكرة مفادها أنَّ الشَّاعر في حالة الإلهام الشِّعري أن يسجد ويخضع للأفكار ولحظات الإلهام، وهي حالة تشبه حالة الإنسان العابد لله في سجوده.

ــ **فاغفر لي:** اقتبس الشَّاعر عبارة (فاغفر لي) في قصيدته (أوَّل البوح)، حيث يقول:

«مولاي **فاغفر لي**...

فإنَّني في الحضرة الكبرى

لا أمتلك....» [1]

ذُكِرَت عبارة (فاغفر لي) في كتاب الله العزيز، ومنها قوله تعالى: {قَالَ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي فَاغْفِرْ لِي فَغَفَرَ لَهُ إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ}[2]، وهي آية وردت في حقِّ موسى عليه السَّلام لمَّا قتل الرَّجل القبطي بغير قصد وقد ندم على ذلك، فمعنى الآية «إنِّي ظلمت نفسي بقتل النَّفس فاعف عنِّي ولا تؤاخذني بخطيئتي (...) إنَّه تعالى المبالغ في المغفرة للعــباد، الواسع الرَّحمة لهم»[3]، وعليه فإنَّ الآية الكريمة تدلُّ على النَّدم وطلب العفو والمغفرة، والمتأمِّل في الأسطر الشِّعريَّة لا يجد اختلاف عن معنى الآية الكريمة، لذلك يمكن الــقول أن التَّناص هــنا جاء في اللَّفظ والمعنى بصورة مباشرة، حيث توجَّه الشَّاعر إلى مولاه/ الله طالبا المغفرة، ذلك لأنَّه في حالة فقد الوعي/ الحضرة الكبرى* بدليل أنَّ الشَّاعر قال (لا أمتلك....)؛ أي لا يملك السَّيطرة حتَّى على نفسه.

كما نلاحظ اقتباس الشَّاعر التَّراكيب القرآنيَّة من الدِّيوان الثَّاني **(يطوف بالأسماء)** نذكر منها:

ــ **خُشُب مسنَّدة:** تعالق نص الشَّاعر مع سورة المنافقون في عبارة (خشب مسنَّدة) لمَّا قال في قصيدته (بغداد):

«بغداد مفردة

فكل سلالة الألفات في أيَّامنا...

مَحْنِيَّة، عرجاء

خشب مُسنَّدة

أَلِفاتنا مكسورة معلولة محذوفة،

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص9.

[2] – سورة القصص: الآية 16.

[3] – محمد علي الصابوني: «صفوة التفاسير، تفسير القرآن الكريم»، ج2، ص427.

* هي حالة يزعم أصحابها أنَّهم يذكرون الله بطريقتهم الخاصَّة ويدخلون في مرحلة فقدان الوعي.

مقصورة

ألفاتنا مستلقية

بغداد معذرة..

إذا انتمت البلاد إلى اللُّصوص

وصيَّرتنا أحذيه»[1]

ما نلاحظه في هذا المقطع الشِّعري أنَّ الشَّاعر اقتبس من قوله تعالى: {وَإِذَا رَأَيْتَهُمْ تُعْجِبُكَ أَجْسَامُهُمْ وَإِنْ يَقُولُوا تَسْمَعْ لِقَوْلِهِمْ كَأَنَّهُمْ خُشُبٌ مُسَنَّدَةٌ يَحْسِبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ هُمُ الْعَدُوُّ فَاحْذَرْهُمْ قَاتَلَهُمُ اللهُ أَنَّى يُؤفَكُونَ}[2]، لقد اقتبس الشَّاعر جزء صغير من الآية تمثَّل في عبارة (خشب مُسنَّدة)، وبالرُّجوع إلى كتب التَّفسير نجد أنَّها تُمثِّل صفة من صفات المنافقين «فهم أجسام بلا أحلام، قال أبو حيان: شُبِّهــوا بالخشب لعزوب أفهامهم، وفراغ قلوبهم من الإيمان»[3] حتَّى صاروا رؤوس بلا عقول.

أمَّا معنى قول الشَّاعر من خلال توظيف هذه العبارة يظهر بعد التَّحليل؛ فالمعروف أنَّ حرف الألف هو أوَّل الحروف العربيَّة ــ وورد في الرُّتبة الرَّابعة في كلمة بغداد ــ ولعلَّ الرُّتبة الأولى لحرف الألف توحي إلى رتبة الرَّئيس في الدَّولة، بحيث يرأسها رئيس بعد رئيس، وتَفصِل بينهم العهدة الرِّئاسيَّة، ويَتَجلَّى هذا من خلال قول الشَّاعر (ألفاتها ممدودة...)، إذ يمكن لنقاط الحذف أن تحمل دلالة الوضعيَّة الاجتماعيَّة والسِّياسيَّة والأمنيَّة والاقتصاديَّة وغيرها في بغداد بعد تَولِّي كل رئيس كرسي الحكم، وبعدها يُعمِّم الشَّاعر فيقول: (فكلُّ سلالة الألفات في أيَّامنا .../ محنيَّة، عرجاء/ خشب مُسنَّدة)، إذ يمكن أن تُعبِّر نــقاط الحذف في السَّطر الشِّعري الأوَّل عن الحالة الَّتي يعيشها الرُّؤساء في أيَّامنا ــ1991م بداية التِّسعينيَّات ــ ويراها الشَّاعر أنَّها مَحنيَّة عرجاء، بل خشب مُسنَّدة؛ أي أجسام بلا أحلام، وعقول بلا أفهام، ثمَّ يواصل الشَّاعر وصف الرُّؤساء بقوله (ألفاتنا مكسورة معلولة محذوفة/ مقصورة/ ألفاتنا مستلقية)، فالاستلقاء في عرفنا الاجتماعي مظهر من مظاهر الرَّاحة، وإذا نسب إلى الرَّئيس فيمكن أن يُعبِّر عن موت الضَّمير واللاَّمُبالاة، وبعد كل هذا يطلب العشِّي الاعتذار بقوله:

«بغداد معذرة..

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص83.

[2] – سورة المنافقون: الآية 4.

[3] – محمد علي الصابوني: «صفوة التفاسير، تفسير القرآن الكريم»، ج3، ص385.

إذا انتمت البلاد إلى اللُّصوص
وصيَّرتنا أحذيَّه»[1]

لعلَّ صوت الشَّاعر يُمثِّل صوت المجتمع/ الأنا الجمعي الَّذي لا يملك سلطة أمام الرَّئيس، ودليل ذلك نون الجماعة في كلمة (صيَّرتنا)، أمَّا نقاط الحذف يمكن أن تحمل كل عبارات الاعتذار، وعليه نخلص إلى أنَّ الشَّاعر تناصَّ مع جزء من الآية باللَّفظ والمعنى، وقد كان لحرف الألف دورا مُهِمًّا في إنتاج هذا التَّناص باعتبار «الحرف هو امتداد التَّفكير في التَّعبير (...)، وهو وحدة صوتيَّة طبيعيَّة صغرى تتميَّز عن غيرها بالنُّطق والكتابة والمعنى»[2] الَّذي تحمله.

ـ **ما ضلَّ صاحبي:** ذكرت هذه العبارة في قصيدة (لبَّيْك)، حيث يقول الشَّاعر:

«هنا في الوقفة الكبيرة
بالرَّبوة الخضراء على صعيد عرفه
سجدت، لم أرفع، ظللت ساجدا
حتَّى استبان وجهه
واخضرَّت الأبعاد من حولي
ونغمت ربابه
ناديت: يا أبي
ما ضل صاحبي وما ضللت»[3]

نجد عبارة (ما ضلَّ صاحبي) المُوظَّفة من طرف الشَّاعر تتعالق مع سورة النَّجم في قوله تعالى: {مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمْ وَمَا غَوَى}[4]، ومعنى «ما ضلَّ صاحبكم؛ أي ما ضلَّ مُحمَّد عن طريق الهداية، ولا حاد عن نهج الاستقامة»[5]، بل كان القدوة لكلِّ مسلم اعتنق الإسلام.

أمَّا معنى ذلك عند العشِّي لا يختلف عمَّا ورد في سورة النَّجم، إذ بعد أداء فريضة الحجِّ، وهو فرض يؤدِّيه المسلم مُتَّبعا في ذلك الرَّسول مُحمَّد صلَّى الله عليه وسلَّم، وبعد الإحساس بغفران الذُّنوب من خلال قوله (واخضرَّت الأبعاد من حولي) يثبت الشَّاعر أنَّه ما

---

1 – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص83.

2 – أحمد زرقة: «أسرار الحروف، أصول اللغة العربية»، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، 1993م، ص12.

3 – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص13/12.

4 – سورة النجم: الآية 2.

5 – محمد علي الصابوني: «صفوة التفاسير، تفسير القرآن الكريم»، ج3، ص272.

أخطأ صاحبه/ مُحمَّد صلَّى الله عليه وسلَّم، إذ اتَّبعه في كلِّ شيء من أجل أداء فريضة الحجِّ، وكأنَّ الشَّاعر هنا يذكر خصال الرَّسول الكريم من خلال هذا التَّركيب فكان التَّناص مباشرا.

ولم يَخْلُ ديوان **(صحوة الغيم)** من اقتباس التَّراكيب القرآنيَّة، نذكر منها:

ــ **دَنَتْ وَتَدَلَّتْ:** وهنا وجه آخر لاقتباس التَّراكيب القرآنيَّة، وكان ذلك في قصيدة (الثَّاء تغزل ليل (ها))، إذ يقول الشَّاعر:

«(ها) تُذرِّي البهاء على وجنةِ الرِّيح..
(ها) لغة حكتِ الأبجديَّات ترحَالها
وقرنفلة سكبتها الفصول...
وأخفت تواشيح (ها)
(ها) قناع يُؤجِّلني...
ويُؤجِّل إسفار(ها)
(أستعير لسانا غريبا...
لكي أَتهجَّى تفاصيل أحرفها)
(ها) **دَنَتْ وَتَدَلَّتْ**...
وألقت على النَّهر أغصانها
وانثنت وتولَّت...
وما ذاع سرٌّ لها»[1]

اقتبس الشَّاعر في هذه الأسطر الشِّعريَّة من سورة النَّجم في قوله تعالى: {ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى}[2]، ومعنى الآية يتعلَّق بجبريل عليه السَّلام، «قال الخازن: كان جبريل يأتي رسول الله صلَّى الله عليه وسلَّم في صورة الآدميِّين كما كان يأتي الأنبياء قبله، فسأله رسول الله صلَّى الله عليه وسلَّم أن يريه نفسه على صورته الَّتي جُبِل عليها، فأراه نفسه مرتَّين مرَّة في الأرض، ومرَّة في السَّماء، فأمَّا الَّتي في الأرض فبالأُفُقِ الأعلى أي جانب المشرق حيث كان رسول الله صلَّى الله عليه وسلَّم بحِرَاء فطلع عليه جبريل من ناحية المشرق وفتح جناحيه فسدَّ بين المشرق والمغرب، فخرَّ رسول الله صلَّى الله عليه وسلَّم مغشيًّا عليه، فنزل جبريل في صورة الآدميِّين فَضمَّه إلى نفسه وجعل يمسح الغُبار عن وجهه وهو قوله (ثُمَّ

[1] – عبد الله العشي: «ديوان صحوة الغيم»، ص32.

[2] – سورة النجم: الآية 8.

دَنَا فَتَدَلَّى)، وأمَّا الَّتي في السَّماء فعند سدرة المنتهى، ولم يره أحد من الأنبياء على صورته المَلَكِيَّة الَّتي خُلِقَ عليها إلاَّ نبيُّنا مُحمَّد صلَّى الله عليه وسلَّم»[1]، فمعنى الآية لا يخرج عن اقتراب جبريل عليه السَّلام من الرَّسول مُحمَّد صلَّى الله عليه وسلَّم.

لكن الشَّاعر عند تناصِّه مع هذه الآية استلهمها بصيغة الماضي المُؤنَّث الَّذي يعود على (ها)، ولعلَّ (ها) هي لغتنا العربيَّة الَّتي تتعرَّض للاندثار يوما بعد يوم، لأنَّ هناك العشرات من المفردات تهجم على اللُّغة العربيَّة يوميًّا، ممَّا جعل لغتنا هجينة تحتوي على العديد من المفردات الأجنبيَّة، وربَّما هذا الوضع هو الَّذي جعل العشِّي يُرثِي لغة الضَّاد، ففي الأسطر الشِّعريَّة الأربعة الأولى من هذا المقطع الشِّعري يمدح الشَّاعر (ها)، ثمَّ مباشرة يُصرِّح بحزنه من خلال السَّطرين المتواليين، وكأنَّه يقول لا أريد أن أرى ولا أسمع الجوانب السِّلبيَّة عن لغتي العربيَّة، ويظهر ذلك من خلال قوله ((ها) قناع يُؤجِّلني...، ويُؤجِّل إسفار(هَا))، فاللُّغة العربيَّة لها مُميِّزات تُميِّزها عن باقي اللُّغات، وتفاصيلها تبدأ من الفراهيدي وبعده، لذلك تاريخها ينبغي أن يسافر إلى كل اللُّغات، ولعلَّ هذا ما يقصده الشَّاعر من قوله (أستعير لسانا غريبا...، لكي أتهجَّى تفاصيل أحرفها)، بعدها يُصرِّح بأنَّ (ها) دنت وتدلَّت لكن من ماذا؟ وربَّما نقاط الحذف هي الَّتي تُجيب عن هذا السُّؤال بمساعدة الواقع المعيش، (ها) اقتربت من الاندثار، ثمَّ قال (وألقت على النَّهر أغصانها) ولم يقل جذورها، لأنَّ الأصل باقٍ في كتب التُّراث، أمَّا الأغصان دلالة على الاستعمال فقط، ثمَّ يقول الشَّاعر (وانثنت وتولَّت...)، فإذا اعتبرنا أنَّ الانثناء دلالة على عدم الاستقامة، فرغم كلِّ هذا الانثناء الَّذي أصابها إلاَّ أنَّها تولَّت/ أعرضت عن الزَّوال، فهي باقيَّة لأنَّها لغة القرآن، والشَّاهد هنا أنَّ الشَّاعر أراد أن يصف لنا حال اللُّغة العربيَّة مع صمودها، فجبريل عليه السَّلام دنا وتدلَّى من الرَّسول مُحمَّد صلَّى الله عليه وسلَّم وبلَّغه الرِّسالة، واللُّغة العربيَّة دنت وتدلَّت من الاندثار لكنها صامدة، لأنَّ سرَّها يعود إلى أنَّها لغة القرآن، لذلك يمكن القول أنَّ التَّناص كان جُمليًّا مباشرا.

1 – 2 – 2 – اقتباس تراكيب الحديث النَّبوي الشَّريف:

اقتبس الشَّاعر مرَّة أخرى من الحديث النَّبوي الشَّريف في قصيدة (ضاد سوف أفتح)، حيث يقول:

---

[1] – محمد علي الصابوني: «صفوة التفاسير، تفسير القرآن الكريم»، ج3، ص273.

«سوف أفْتَحُ هذا الكتابَ
وأفتحُ بابًا على عالَمٍ
يتنزَّه في سِحْرِ أيَّامها

لا أحدِّدُ حرفا
فكل الحروف...
مراكبُ في بَحْرِ أيَّامها
كان فجرا..
ولم تُخْفِ عنِّي تفاصيلَها
أمسَك النَّهرُ **بين أصابعِ** ماءَه
وارتمَى في أساطيرها»[1].

يظهر اقتباس الشَّاعر من الحديث النَّبوي الشَّريف في هذه الأسطر الشِّعريَّة من خلال جملة (بَيْنَ أَصَابِعِ)، حيث وردت في قول الرَّسول صلَّى الله عليه وسلَّم: {إِنَّ قُلُوبَ بَنِي آدَمَ كُلَّهَا بَيْنَ أُصْبُعَيْنِ مِنْ أَصَابِعِ الرَّحْمَانِ كَقَلْبٍ وَاحِدٍ يُصَرِّفُهُ حَيْثُ يَشَاءُ، ثُمَّ قَالَ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَا مُصَرِّفَ الْقُلُوبِ صَرِّفْ قُلُوبَنَا عَلَى طَاعَتِكَ}[2]، لقد سُمِّيَ القلب قلبا لكثرة تقلُّبه، والحديث يُبيِّن أنَّ الله على كلِّ شيء قدير، وأنَّه عليم بذات الصُّدور.

لقد أخذنا الشَّاعر إلى هذا الحديث من خلال قصيدة (ضاد سوف أفتح)، فالضَّاد رمز للُّغة العربيَّة، والكتاب رمز لحروفها، ولعلَّ الباب يُمثِّل بداية الكتابة سواء كانت شعرا أم نثرا، فكلُّ الحروف مطلوبة للتَّعبير عن المشاعر والأحاسيس، والمقطع الأخير نزوح للتَّعبير عن القصيدة، حيث عبَّر الشَّاعر عن ذلك فقال (كان فجرا..)؛ فإمَّا بداية الكتابة عموما، وإمَّا كتابة القصيدة، المهمُّ هنا أنَّه جاء الإلهام الشِّعري بتفاصيله، فأمسك الشَّاعر بالموضوع، ويتجلَّى ذلك من خلال قوله (أمسك النَّهر بين أصابعه ماءه)، وارتمى في أساطيرها/ أي بقي ينسج في أفكاره من خلال القصيدة، وعليه يمكن القول إنَّ التَّناص مع تراكيب الحديث النَّبوي الشَّريف كان مباشرا؛ فحسب الحديث القلوب بين أصابع الرَّحمان

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان صحوة الغيم»، ص 78.

[2] – مسلم بن الحجاج: «الصحيح»، ج8، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، حديث رقم 60921، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص51.

يصرفها كيفما شاء، وفي المقطع الشِّعري القصيدة بين أصابع الشَّاعر يتصرَّف فيها كيفما شاء.

1 – 3 – تجلِّيات المعنى الدِّيني في بناء النُّصوص:

يتجلَّى المعنى الدِّيني في كثير من النُّصوص، ويعرف أيضا بالتَّناص **المعنوي**، وهذا النَّوع من التَّناص «تَتَضمَّنه الأشعار وتوحي به دون تصريح تركيبي أو لفظي مباشر، ويتعلَّق هذا النَّوع من التَّناص بالفكرة أو اللُّغة أو الأسلوب»[1]، فهو يعمل على ايصال الفكرة للقارئ الَّتي تَتَحوَّل فيما بعد إلى دلالة بطريقة غير مباشرة، فهو «لا يُذكَر فيه النَّص، وإنَّما أحد مستلزماته، كدلالته أو الإشارة إليه من بعيد دون ذكر النَّص مباشرة»[2]، وكأنَّ الأديب هنا يُضمِّن النَّص السَّابق في النَّص اللاَّحق بشكل معنوي لا يظهر عند القراءة السَّطحيَّة للنَّص، وإنَّما هو خفيّ يحتاج إلى قارئ يَتَعمَّق في النَّص لاستخراج الإشارات الموحية إلى صناعة الدَّلالة.

من أهمِّ مُميِّزات التَّناص المعنوي «اعتماده على الإيماء والتَّلميح»[3]، ويشمل كل من الفكرة واللُّغة والأسلوب، ومهما يكن من أمر فإنَّ المؤلِّف له حريَّة الاختيار في توظيف التَّناص، ويبقى هو الوحيد الذي يملك التَّصوُّر النِّهائي لنصِّه، لأنَّ هدفه هو استقطاب القارئ من خلال التِّقنيَّات الَّتي يبني بها نصَّه، حيث تسهم هذه التِّقنيَّات في إضفاء جماليَّة أدبيَّة على النَّص.

لقد تباينت صور الاستلهام من القرآن الكريم عند الشَّاعر عبد الله العشِّي، فمن اقتباس الألفاظ القرآنيَّة إلى اقتباس التَّراكيب القرآنيَّة، وقد تجاوز ذلك، حيث كان لبعض القصص القرآنيَّة حضورا مُميَّزا في شعره.

1 – 3 – 1 – التَّناص المعنوي في القرآن الكريم:

بعد القراءة الاستكشافيَّة للدَّواوين الشِّعريَّة الثَّلاثة للشَّاعر عبد الله العشِّي، نجد أنَّها جاءت مُتضمِّنة لبعض قصص القرآن الكريم، ومن خلال ممارسة القراءة التَّأويليَّة الَّتي

---

[1] – نبيل علي حسنين: «**التناص**، دراسة في شعر شعراء النقائض جرير الفرزدق والأخطل»، ص58.

[2] – عمر أحمد الربيحات: «**الأثر التوراتي في شعر محمود درويش**»، ص204.

[3] – المرجع نفسه: ص232.

تحيلنا إلى استعمال آلية التَّناص المعنوي يمكن توضيح بعض هذه القصص، حيث نجد في ديوان **(مقام البوح)**:

ــ **قصَّة الإسراء والمعراج:** وهي حادثة دينيَّة تنصُّ على كيفيَّة فرض الصَّلوات الخمس، وقد أُختلف في تحديد زمنها من طرف العلماء «وقيل: كانت في ليلة السَّابع والعشرين من شهر رجب سنة 10 من النُّبوَّة، ولا خلاف أنَّ فرض الصَّلوات الخمس كانت ليلة الإسراء»[1]، وقد أشار الشَّاعر إلى هذه القصَّة الدِّينيَّة في قصيدته **(أجراس الكلام)** حيث يقول:

«يخطفني صوتك يا مولاتي
ويَحطُّ بأبهى الجنَّات
يخطفني صوتك...
يُخرجُنِي من ذاتي
يعرج بي نحو سماوات ساحرة
يملأ دنياي سلاما...
وتسابيح،
وأورادا،
وتراتيل صَلاة.» [2]

لقد تداخل النَّص الشِّعري الَّذي بين أيدينا مع حادثة الإسراء والمعراج، ولعلَّ الأسطر الشِّعريَّة الأربعة الأولى تصف بداية الحادثة، فقد عَبَّر الشَّاعر عن الصُّعود من السَّماء الدُّنيا إلى سدرة المنتهى ثمَّ إلى البيت المعمور ثمَّ إلى الله عزَّ وجلَّ بلفظ (الخطف)، وهو فعل منسوب إلى الذَّات الإلهيَّة/ مولاتي بتعبير العرف الصُّوفي، وتلك الأماكن كانت من أبهى الجنَّات، ولعلَّ نقاط الحذف هي ترجمة مباشرة لليلة الإسراء والمعراج، فهي حادثة لا يسهل تصديقها بدليل قول الشَّاعر (يُخرجُنِي من ذاتي)، وبعدها يُصرِّح الشَّاعر بهذه اللَّيلة قائلا: (يعرج بي نحو سماوات ساحرة)، وفي هذا السَّطر الشِّعري يَتَجلَّى التَّناص المعنوي مع قصَّة الإسراء والمعراج، فبعد المسافة الجماليَّة الَّتي قطعها القارئ يستقر على أفق توقُّعِه، حينما يقول الشَّاعر:

---

[1] – ينظر: صفي الرحمان المباركفوري: «**الرحيق المختوم**»، دار المستقبل، باب الوادي الجزائر، ط1، 2005م، ص106.

[2] – عبد الله العشي: «**ديوان مقام البوح**»، ص29.

«يعرُج بي نحو سماوات ساحرة
يملأ دنياي سلاما...
وتسابيح،
وأورادا،
وتراتيل صلاة.» [1]

لعلَّ القراءة التَّاريخيَّة هي الَّتي تثبت أحداث قصَّة الإسراء والمعراج، فقد عُرِج بالنَّبي صلَّى الله عليه وسلَّم إلى سبع سماوات، وعن ذلك «قال ابن القيِّم: أُسْرِي برَسُولِ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، بِجَسَدِهِ عَلَى الصَّحِيحِ، مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْبَيْتِ الْمَقْدِسِ، رَاكِبًا عَلَى الْبُرَاقِ، بِصُحْبَةِ جِبْرِيلَ عَلَيْهِ السَّلَامُ، فَنَزَلَ هُنَاكَ، وَصَلَّى بِالْأَنْبِيَاءِ إِمَامًا، وَرَبَطَ الْبُرَاقَ بِحَلَقَةِ بَابِ الْمَسْجِدِ، ثُمَّ عُرِجَ بِهِ تِلْكَ اللَّيْلَةَ مِنْ بَيْتِ الْمَقْدِسِ إِلَى السَّمَاءِ الدُّنْيَا فَاسْتَفْتَحَ لَهُ جِبْرِيلُ فَفَتَحَ لَـــهُ، فَرَأَى هُنَاكَ آدَمَ أَبَا الْبَشَرِ، ثُمَّ عُرِجَ بِهِ إِلَى السَّمَاءِ الثَّانِيَةِ، فَرَأَى فِيهَا يَحْيَى بْنَ زَكَرِيَّا وَعِيسَى بْنَ مَرْيَمَ، ثُمَّ عُرِجَ بِهِ إِلَى السَّمَاءِ الثَّالِثَةِ، فَرَأَى فِيهَا يُوسُفَ، ثُمَّ عُرِجَ بِهِ إِلَى السَّمَاءِ الـــرَّابِعَةِ، فَـــرَأَى فِيهـــا إِدْرِيسَ، ثُمَّ عُرِجَ بِهِ إِلَى السَّمَاءِ الْخَامِسَةِ، فَرَأَى فِيهَا هَارُونَ بْنَ عِمْرَانَ، ثُمَّ عُرِجَ بِهِ إِلَى السَّمَاءِ السَّادِسَةِ فَلَقِيَ فِيهَا مُوسَى بْنَ عِمْرَانَ، ثُمَّ عُرِجَ بِهِ إِلَى السَّمَاءِ السَّابِعَةِ، فَلَقِيَ فِيهَا إِبْرَاهِيمَ عَلَيْهِ السَّلَامُ، وَكَانَ عِنْدَ كُلِّ لِقَاءٍ لِنَبِيٍّ يُرَحِّبُ بِهِ وَيُسَلِّمُ عَلَيْهِ وَيُقِرُّ بِنُبُوَّتِهِ، ثُمَّ رُفِعَ إِلَى سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى، ثُمَّ رُفِعَ لَهُ الْبَيْتُ الْمَعْمُورُ، ثُمَّ عُرِجَ بِهِ إِلَى الْجَبَّارِ جَلَّ جَلَالُهُ»[2]، إنَّ هذه الرِّحلة السَّماويَّة الَّتي قام بها خاتـــم الأنبياء مُحمَّد صلَّى الله عليه وسلَّم وصفها الشَّاعر برحلة السَّلام في الدُّنيا، ومصدر هذا السَّلام هو الرُّكن الثَّاني من أركان الإسلام/ إقام الصَّلاة، فالصَّلاة هي التَّسبيح، هي الوِرْد اليومي الَّذي يَتكرَّر خمس مرَّات في اليوم، هي الفريضة الَّتي تدفعنا إلى التَّرتيل للقرآن الكريم، هي الصِّلة بين العبد وربِّه، وكلُّها أفكار كانت واضحة عند الشَّاعـــر عبد الله العشِّي، لذلك يمكن أن نعتبر أنَّ «المعنى تتشكَّل بنيته من امتلاك سابق، وتنبُّه سابق، وتصوُّر سابق»[3] ينجلي من التَّفاعل بين النَّص والقارئ بتوظيف ما يحمله من خبرة قرائيَّة تَصبُّ في سياق النَّص.

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص29.

[2] – ينظر: صفي الرحمان المباركفوري: «الرحيق المختوم»، ص107.

[3] – مليكة دحامنية: «فصول في فلسفة المعنى، من التأويل إلى التفكيك»، ص63.

انطلاقا من هذا الشَّرح والتَّفسير والتَّحليل والتَّأويل يمكن القول إنَّ الشَّاعر تمكَّن من إعادة تذكيرنا بحادثة الإسراء والمعراج، لأنَّها السَّبب الأساسي في فرض الصَّلاة، وربَّما يشير بهذا إلى تذكير كل تارك للصَّلاة بالعودة إليها.

وديوان **(يطوف بالأسماء)** تَضمَّن هو الآخر العديد من القِصَص المذكورة في القرآن الكريم، نذكر منها:

ــ **قصَّة مريم عليها السَّلام:** أشار الشَّاعر إلى هذه القصَّة في المقطع الثَّاني من قصيدة **(مقاطع من سيرة الفتى)**، إذ يقول:

«في عذاب المتاه السَّحيق
في عذاب الحريق
أيُّنا يحمل الآخرا
أنت يا وطني أم أنا؟»[1]

إنَّ المُتأمِّل في هذه الأسطر الشِّعريَّة يجد أنَّ لفظة (العذاب) وردت في السَّطر الأوَّل والثَّاني، وهذا يخلق أفق تَوَقُّع عند القارئ يوحي بمرور فترة صعبة على صاحب هذا العذاب، لكن عند مواصلة القراءة نجد لفظة (يحمل) الَّتي تشير إلى أنَّ هذا العذاب بين طرفين، فكل هذا يخلق مسافة جماليَّة الَّتي هي الفاصل بين النَّص والمعنى الَّذي يَستقرُّ عليه القارئ، لكن عند العودة إلى تراثنا الدِّيني نجد أنَّ أشدَّ فترة عذاب تلك الَّتي عاشتها السَّيِّدة مريم عليها السَّلام لمَّا حملت بعيسى عليه السَّلام بالقدرة الإلهيَّة، حيث أحدثت هذه الحادثة ضجَّة كــبيرة بين بشر بني إسرائيل، واتَّهموها بالفاحشة بعد أن كانت عابدة ناسكة، ولعلَّ قوله: (أيُّنا يحمل الآخرا، أنت يا وطني أم أنا؟) يوحي إلى حيرتها وتساؤلها حول من يُصدِّقها من قومها، ومن يؤمن بأنَّ هذا دليل على قدرة الله تبارك وتعالى، ثمَّ يقول:

«وجهنا واحد
والطَّريق
واحد... وكلانا جوى وحريق
من ترى يوصل الآخرا؟»[2]

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص56.

[2] – المصدر نفسه: ص56/57.

لعلَّ الشَّاعر يُلَمِّحُ هنا إلى المعضلة الخاصَّة بمريم وعيسى عليهما السَّلام، فبينه وبين أمِّه طريق واحد؛ أي مشكلة مشتركة تَتَمثَّل في غياب الزَّوج/ الأب، إنَّه طريق صعب ومُؤلم بتعبير نقاط الحذف، لأنَّ قوم بني إسرائيل لم يُصدِّقوها ولم يرحموها، وهي تتساءل بوجه اليقين وانتظار الفرج (من تُرَى يوصل الآخرا؟)، وكأنَّها تقول سنصل بإذن الله، لكن فهل أستطيع أنا/مريم ايصالك لتَرَى النُّور؟ وهل تستطيع أنت/ عيسى أن تصل إلى إثبات براءتي؟، ثم يقول الشَّاعر:

«غدنا واحد

والمخاض

تَعسَّر، يا وطني

من تُرَى ينجب الآخرا؟»[1]

وربَّما الشَّاعر يشير من خلال هذه الأسطر الشِّعريَّة إلى وصف مرحلة الولادة وما يأتي بعدها عند السَّيِّدة مريم عليها السَّلام، حيث تتنبَّأ بأنَّها ستكون جدُّ صعبة، إذ يظهر ذلك من خلال قول الشَّاعر (من تُرَى ينجب الآخرا؟)، ثمَّ يقول:

«في الطَّريق الطَّويل

نحن نبكي معا

نعصر المستحيل

لتولد خيل لنا نمتطيها معا»[2]

نلمح في هذا المقطع الشِّعري نظرة استشرافيَّة إلى الطَّريق الطَّويل الصَّعب الَّذي سيَمرُّ كلاهما عليه، لكن لا يدوم، بل سيحدث انتقال يُبشِّر بالخير لكليهما، سيكون بعد العسر يسرا، ولعلَّ لفظة الخيل هي الَّتي تحمل دلالة هذا الانتقال من حال إلى حال، لأنَّ الخيل عادة ترمز للسَّفر، ولعلَّ الرُّكوب على الخيل دلالة على الانتصار.

إنَّ إعادة سرد قصَّة مريم عليها السَّلام من طرف الشَّاعر عبد الله العشِّي من خلال قصيدة (مقاطع من سيرة الفتى) هو توضيح صبر مريم عليها السَّلام الَّذي لا يمكن وصفه، وحث كل امرأة مسلمة للتَّحلي بصفة الصَّبر، لأنَّه مهما يكن حجم الصِّعاب فلا بدَّ أن نتذكَّر إنَّ بعد العسر يسرا.

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص56/57.

[2] – المصدر نفسه: ص نفسها.

ــ **قصَّة نوح عليه السَّلام:** تناصَّ الشَّاعر تناصًّا معنويا في قصيدة (مقاطع من سيرة الفتى) مع شخصيَّة دينيَّة تَمثَّلت في شخصيَّة نوح عليه السَّلام الَّذي «مكث مع قومه تسعمائة وخمسين سنة يدعوهم إلى الله فما لانت قلوبهم، ولا انتفعت بالتَّذكير والإنذار»[1]، فاستمرَّ نوح عليه السَّلام في الجهاد والصَّبر والتَّضحيَّة في سبيل تبليغ الدَّعوة، وواصل قومه في الضَّلال والعصيان. إذ يقول الشَّاعر:

«هو ذا مثل الخشبة
رأسه الأجوف في الشَّرق
وفي الغرب له
بعض الجَلَبه»[2]

فالبيت الأوَّل فيه وصف لصمود وصبر نوح عليه السَّلام أمام قومه، وقد عَبَّر الشَّاعر عن ذلك بلفظ الخشبة، أمَّا قومه لم يتراجعوا عن الطُّغيان وعبادة الأوثان، بل اعتبروا أقواله من الهذيان، يقول الشَّاعر:

«ميت أيَّامه بعض خرافات
لا تمر
دهره يوم لا يمر
جامد في لحظة ليس تمر»[3]

يصف الشَّاعر من خلال هذه الأسطر الشِّعريَّة معاناة نوح عليه السَّلام في تبليغ الدَّعوة، فأيَّامه فـــي سبيل الدَّعوة بعض خرافات بالنِّسبة لـــقومه، وصعبة لا تمر بالنِّسبة إليه، لكن بعد العسر يسرا، لمن آمن واتَّقى، حيث يقول الشَّاعر:

«خلف هذا الباب
خلف العتبه
للَّذي يعبر عمران
وللميِّت
مسامير، وبعض الخشبه»[4]

---

1 – محمد علي الصابوني: «صفوة التفاسير، تفسير القرآن الكريم»، ج3، ص449.

2 – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص64.

3 – المصدر نفسه: ص نفسها.

4 – المصدر نفسه: ص64/65.

لعلَّ ذلك يوحي إلى المصير الذي يصل إليه قوم نوح؛ فمن رحَّب بالدَّعوة وصَدَّق نوح وما جـــاء به، فهو خلف الباب وخلف العتبة ويَعبُر بسلام إلى دنيا تعمرها الحياة السَّعيدة، والَّذي أبى وتَكبَّر عن ذلك فهو كالميِّت سيُحمَل ذات يوم على الخشبة المصنوعة بالمسامير.

ربَّما الإشارة من خلال هذه المقاطع الشِّعريَّة إلى نوح عليه السَّلام ومعاناته مع قومه لكن اليأس لم يجد طريقا إليه، رسالة من طرف الشَّاعر إلى الابتعاد عن اليأس والقنوط في جميع مواقف الحياة، ولقد كانت الخبرة القرائيَّة والقراءة التَّاريخيَّة والتَّأويليَّة مُعِينا للقارئ المُتلقِّي في الوصول إلى هذه النَّتيجة.

ـــ **قصَّة حوَّاء:** هذه القصَّة لَمَّح لها الشَّاعر في قصيدة (يوم رافق نون الوهم)، حيث يقول:

«هبطت من سماواتها،
هبطت
كيف ضحَّت بجنَّتِها
وهوت
خرجت من بهاء مدائنها
غادرت كونها
واستوت كائنا من تراب
كيف مال بها الحال
واستبدلت بمياه المحبَّة
ميت الغبار وملح السَّراب»[1]

يُحيلنا الشَّاعر من خلال هذه الأسطر الشِّعريَّة إلى قصَّة حوَّاء عليها السَّلام عندما هبطت من الجنَّة بعدما أغواها الشَّيطان، وكانت القصَّة عموما تَتَحدَّث عن مصاحبة آدم عليه السَّلام لها، فقد جعلهما الشَّيطان يأكلان من الشَّجرة الَّتي نهاهما الله عزَّ وجلَّ عن الاقتراب منها، كما تحيلنا نقاط الحذف إلى النَّتيجة الَّتي وصلت إليها حوَّاء بعدما سمعت عدو الله الشَّيطان ، والَّذي كان كلامه سراب في سراب، لقد تَمكَّن الشَّيطان من إغواء آدم وحوَّاء حتَّى أوقعهما في المعصيَّة، وقد استطاع الشَّاعر عبد الله العشِّي أن يعيد لنا هذه

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص29.

القصَّة الَّتي تنتمي إلى التَّاريخ الإسلامي من خلال قصيدته هذه للتَّحذير من وساوس الشَّيطان، حيث استعمل القارئ المُتلقِّي آليَّة التَّناص المعنوي لتوضيح هذا التَّداخل النَّصي.

وقد تَضمَّن ديوان **(صحوة الغيم)** قصصا قرآنيَّة نذكر منها:

ــ **قصَّة يوسف عليه السَّلام:** إنَّ القراءة التَّاريخيَّة تُبيِّن هذه القصَّة المعروفة في التَّاريخ الدِّيني الإسلامي، فهي قصَّة تسرد قصَّة ذاك المُتربِّع على عرش الجمال وحِبُّ أبيه يوسف عليه السَّلام، ذاك الَّذي اختطفته الأيادي من حضن أبيه فَعَشَّشَ الحزن على قلبيهما ممَّا لقياه من فراق دام سنوات طوال، ويعيدنا الشَّاعر عبد الله العشِّي إلى هذه القصَّة من خلال قصيدة (ياء السَّلام)، باستعماله **لآليَّة القناع**، حيث يَتَجلَّى للقارئ قناع يوسف عليه السَّلام من خلال ضمير المُتكلِّم (أنا)، ذلك لأنَّ مصطلح القناع يُطلَق على «طريقة الحديث بلسان الشَّخصيَّة، فيصبح صوت الرَّاوي/ الشَّاعر هو صوت الشَّخصيَّة التُّراثيَّة، أو يكون هو صوت الشَّاعر نفسه»[1]، ولكشف الحقيقة وإلغاء الكذب والافتراء عليه من طرف إخوته يقول يوسف/ القناع:

«غيمة...
سوف أمحو صداها
سوف أعصر ذاكرتي
كي أطهِّرها من تواريخها
سوف أطفئ جمرتها
وأذري الرَّماد
على بحر أوهامها
وأميط عن الشَّاطئين اللِّثام»[2]

من خلال هذه الأسطر الشِّعريَّة يَتَجلَّى للقارئ المُتلقِّي أنَّ الشَّاعر اعتبر قضيَّة يوسف عليه السَّلام مع إخوته غيمة، ولعلَّ الــغيمة هي رمز المشكلة وما ينجر عنها من حزن وكآبة، هذه الكلمة تليها نقاط حذف بإمكانها أن تُملأ بالجملة (غيَّمت على يعقوب عليه السَّلام وأولاده)، هذه الغيمة تحمل فــي طيَّاتها اتِّهام يــوسف عليه السَّلام بالسَّرقة من طرف إخوته، فيأتي يوسف/ القناع للدِّفاع عن نفسه، من خلال مسح هذا الافتراء حتَّى لا يكون

---

[1] – عبد الناصر هلال: «**الشعر العربي المعاصر انشطار الذات وفتنة الذاكرة**»، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط1، 2007م، ص190.

[2] – عبد الله العشي: «**ديوان صحوة الغيم**»، ص122/121.

سُمًّا في التَّاريخ، بل يبقى تاريخا طاهرا يَسرِد أنَّ الحقَّ عليه نور ولا يمكن أن يُغطَّى، ويتمُّ ذلك بالبحث عن الأدلَّة، حتَّى يُقلِع هذا الألم العميق بداخله، لأنَّ السَّبب فيه كانوا أقرب النَّاس إليه / إخوته، وبهذا تتجلَّى الحقيقة بين الشَّاطئين/ يعقوب وأولاده، ثمَّ يقول الشَّاعر:

«سأُغَيِّرُ حبري
وأُغَيِّرُ أبجديَّاتي
وأسطورة مِنْ دَمٍ كَذِبٍ
أخْطأَتْها حروفي»[1]

يواصل يوسف/ القناع بالبوح عن تخطيطه لتطهير التَّاريخ من خلال قوله (سأغير حبري، وأغير أبجديَّاتي، وأسطورة من دم كذب، أخطأتها حروفي)، حيث اعتبر يوسف/ القناع قصَّته (أسطورة من دم كذب)؛ أي قصَّة كان المُساهِم الأوَّل في الكذب فيها إخوته، وعبَّر عن ذلك بـ (أخطأتها حروفي)/ خطأ إخوته، وهو يسعى جاهدا لجعل القصَّة حقيقيَّة من غير تجاوزات، وما يُعزِّز آلية التَّناص المعنوي مع قصَّة سيِّدنا يوسف عليه السَّلام هو تناص الشَّاعر مع سورة يوسف عليه السَّلام من خلال التَّركيب (دَمٍ كَذِبٍ) وذلك في قوله تعالى: «وَجَاؤُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ»[2]، ومعنى الآية؛ «أي جاؤوا على ثوبه بدم كذب، وُصِف بالمصدر مبالغةً كأنَّه نفس الكذب وعينه، وزيَّنت لكم أنفسكم أمرا في يوسف وليس كما زعمتم أنَّ الذِّئب أكله، فأمري صبر جميل لا شكوى فيه، والله سبحانه عوني على تَحمُّل ما تصفون من الكذب»[3]، إنَّ هذه الآية تُلخِّص لنا قصَّة سيدنا يوسف عليه السَّلام ومكر إخوته له، وصبر والدهم على فراق يوسف من جهة، وعلى مكيدة أولاده من جهة أخرى، ويستمر يوسف / القناع في سرد برنامجه الاصلاحي بينه وبين إخوته، ودليل هذا الاستمرار هو واو الرَّبط المتكرِّرة في بداية كل سطر من الأسطر الثَّلاثة الأولى من هذا المقطع الشِّعري، إذ يقول:

«وأعيد مياهي إلى نبعها
وأناشيد بوحي إلى صمتها

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان صحوة الغيم»، ص122.

[2] – سورة يوسف: الآية 18.

[3] – ينظر: محمد علي الصابوني: «صفوة التفاسير، تفسير القرآن الكريم»، ج2، ص44.

وأعيد النِّهاية وَهْمًا إلى بدئها
ثمَّ أمضي...
وخلفي صدى صامت وحطام»[1]

إذ يَتمثَّل هذا البرنامج الاصلاحي في جعل الاستقرار والتَّسامح يسود عائلة يعقوب عليه السَّلام، وذلك من خلال مسامحته لإخوته رغم مكرهم له، ثمَّ عودته إلى والده ليصبح بصيرا سعيدا، وقد عَبَّرَ يوسف/ القناع عن ذلك من خلال الأسطر الثَّلاثة الأولى؛ أي وتعود الأسرة إلى استقرارها، ثمَّ يمضي كذلك لحلِّ مسائل أخرى تاركا وراءه الحقيقة المكتشفة/ صدى صامت من جهة، والانتصار على افتراءات إخوته/ حطام من جهة أخرى، ثمَّ ينتقل يوسف/ القناع للتَّعبير عن حزنه ممَّا جرى قائلا:

«وسأخرج من وهمها
مُثقلا، غير أنِّي...
سأمشي إلى غبطة الكون،
لا بهجةٌ تحتويني
ولا شاردٌ من بهيِّ الأحلام»[2]

وكأنَّ يوسف / القناع هنا يريد أن يُعبِّر عن ثقل الجرح الأسري الذي تركه إخوته في نفسه، والحزن الذي سيصاحبه من ذلك الأثر، ومع ذلك كان ذا قلب متسامح، ولولا هذا التَّسامح لما عاد الاستقرار إلى بيت يعقوب عليه السَّلام.

ثمَّ يقول:

«سيكون لنا آخرٌ
مثلما كان، قَبْل، لنا أوَّلٌ
فالسَّلام على الخبرين
السَّلام ...السَّلام ...السَّلام
السَّلام .. السَّلام
السَّلام.» [3]

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان صحوة الغيم»، ص122.
[2] – المصدر نفسه: ص123/122.
[3] – المصدر نفسه: ص121/ 122/ 123.

ولـــكلِّ بداية نـــهاية، فمثلما بدأت الـــقصَّة لابدَّ أن تنتهي، والحمد لله أنَّها انتهت بسلام؛ ولعلَّ السِّر في تكرار لفظة (السَّلام) خمس مرَّات في نهاية القصيدة تعود إلى إلقاء التَّحيَّة لكـــل من شارك فيـــها؛ فسلام ليوسف ويـــعقوب والإخـــوة، وسلام للـــمبدع والقارئ، والسَّلام الأخير هو سلام النِّهاية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى التَّعبير عن الأمن والسَّلام الَّذي عمَّ عائلة يعقوب عليه السَّلام من جهة أخرى.

لكن المُتأمِّل في قصيدة (ياء السَّلام) يجد أن المقطع الأوَّل منها يمكن أن يُمثِّل البداية والنِّهاية في الوقت نفسه، إذ يقول الشَّاعر:

«سيكون لنا موعد
ينتهي فيه كل سلام
سيكون لنا مِثْلُ صيف
تيبَّست الأرض فيه
وجفَّ الكلامُ ...
وغارت مياهٌ،
وغابت خطىً متعَبات،
وولَّت أيامْ»[1]

فعلا سيـــكون لنا مـــوعد، وينتهي فيه كل ســـلام وكـــلام، موعد يَتمثَّل في يوم الجزاء؛ ففيه الكلُّ يقول نفسي نفسي، سيكون في أرض قاحلة مشمسة حرُّها شديد، إنَّها أرض المحشر الَّتي ينتهي فيها أجل الكلام العادي، مكانٌ الحوار فيه بالعلامات، فهناك من كانت خطاه في الدُّنيا مُتْعَبات لكن سَرَّتْهُ في الآخرة، وهناك من كانت خطاه مُتْعَبات في الدُّنيا والآخرة، ودخلت أيَّام الدُّنيا في زمن الماضي الَّذي ليس له جديد يعود إلى الدُّنيا.

من خلال هذا التَّحليل يظهر أنَّ الشَّاعر عبد الله العشِّي أعادنا إلى قصَّة يوسف عليه السَّلام، واكتشاف هذا المعنى كان مـــن خلال توظيف الـــقارئ المُتلقِّي لآليَّة التَّناص المعنوي، حيث تناصَّ الشَّاعر مع هذه القصَّة لتوضيح ظاهرة من الظَّواهر الاجتماعيَّة والمُتمثِّلة في التَّسامح بين أفراد الأسرة مهما كان نوع الخطأ، لأنَّ التَّسامح يُؤدِّي بصاحبه إلى بَرِّ الأمان، كما نلاحظ أنَّ الشَّاعر لم يكتف بالتَّناص مع القصَّة الدِّينيَّة فقط، بل تناصَّ

[1] – عبد الله العشي: «ديوان صحوة الغيم»، ص121.

أيضا مع التَّراكيب المُتعلِّقة بالقصَّة والمُتمثِّلة في عبارة (دَمٍ كَذِبٍ)، وهذا كان سندا للقارئ في دراسة القصيدة واستخلاص معناها.

1 – 3 – 2 – التَّناص المعنوي في الحديث النَّبوي الشَّريف:

بعد التَّناص المعنوي مع القرآن الكريم، لم تخل الدَّواوين الشِّعريَّة للشَّاعر عبد الله العشِّي من التَّناص المعنوي مع الحديث النَّبوي الشَّريف، إذ يقول الشَّاعر في ديوان **(يطوف بالأسماء)** في قصيدة (مقاطع من سيرة الفتى):

«مرَّة حوَّلُوه حجر
فاستحال ضياء
مرَّة حوَّلُوه شجر
فاستحال عطاء
مرَّة حوَّلُوه تراب
فاستحال سماء
مرَّة سكبوه
كما يُسْكَب الماء
غير أنَّ الفتى
إنْ أضاعُوه ما ضيَّعَ الكبرياء»[1]

يتداخل مضمون هذه الأسطر الشِّعريَّة مع الحديث القدسيّ الَّذي قال فيه الله تبارك وتعالى على لسان الرَّسول صلَّى الله عليه وسلَّم: «اَلْكِبْرِيَاءُ رِدَائِي وَالْعَظَمَةُ إِزَارِي فَمَنْ نَازَعَنِي وَاحِدًا مِنْهُمَا قَذَفْتُهُ فِي النَّارِ»[2]، فالعظمة والكبرياء صفتان مخصوصتان بالله عزَّ وجلَّ، ولا يمكن لأيِّ بشر أن ينازعه فيهما.

لكن عند عودتنا إلى الأسطر الشِّعريَّة نجد أن مضمونها يدور حول الفتى واصراره على الاتِّصاف بصفة الكبرياء، هذا المعنى الظَّاهر، لكن إذا اعتبرنا أن الفتى رمز للقوَّة والشَّجاعـــة ، لذلك فهو لا يستسلم بســـهولة، ولعـــلَّ قول الشَّاعر (فاستحال ضياء، فاستحال عطاء، فاستحال سماء) يوحي بذلك، ومقابل ذلك يمكن أن تحمل كلمة الكبرياء معنى التَّحدي

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص73.

[2] – أبو الحسن نور الدين القاري: «الأربعون القدسية»، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، د ت، ص73.

الذي يمارسه الفتى في الحياة، لذلك يمكن القول إنَّ التَّناص في هذه الأبيات الشِّعريَّة كان تناصًّا معنويًّا غير مباشر .

كـــذلك لم يخل ديـــوان **(صحوة الغيم)** من التَّناص المعنوي مع الحديث النَّبوي الشَّريف، حيث نجد ذلك في قصيدة (الثَّاء تغزل (ليل) ها)، إذ يقول الشَّاعر:

«حاشية:

كلُّ شيء سيفنى، ويفنى،،،

أخاف اثنتين:

أكون، على ثقة، صادقًا

ويكون على ثقتي، كاذبًا»[1]

ما نلاحظه حول هذه الأسطر الشِّعريَّة هو وجود اقتباس من حديث الرَّسول صلَّى الله عليه وسلَّم: {إِنَّهَا لَتَأْتِـــي عَلَى النَّاسِ سنُونٌ خَدَّاعَةٌ يَـــصْدُقُ فِيهَا الْكَاذِبُ، وَيَكْذِبُ فِيهَا الصَّادِقُ، وَيُؤْتَمَنُ فِيهَا الْخَائِنُ، وَيَخُونُ فِيهَا الْأَمِينُ، وَيَنْطِقُ فِيهَا الرُّوَيْبِضَةُ، قِيلَ: وَمَا الرُّوَيْبِضَةُ يَا رَسُولَ اللهِ؟ قَالَ: السَّفِيهُ يَتَكَلَّمُ فِي أَمْرِ الْعَامَّةِ}[2]، ولعلَّ هذا الحديث الشَّريف يُذَكِّرُ ببعض علامات قروب السَّاعة.

وعند الرُّجوع إلى أبيات الشَّاعر نجد أنَّ مضمونها غير بعيد عن فكرة التَّذكير بعلامات قـــروب يوم الـــقيامة، ويظهر من خلال قوله: حاشية/ أي تذكير، ثمَّ يقول (كل شيء سيفنى، ويفنى،،،)؛ أي: سيفنى/ ستقوم القيامة وينفخ في الصُّور، ويفنى،،،/ وسيقوم الحساب ويُصنَّف النَّاس بين شقيٍّ وسعيد، ثمَّ يضع الشَّاعر ثلاث فواصل متتالية ــ وليس فاصلة واحـــدة كالمعتاد ــ فالـــفاصلة عموما دلالة على إكمال الطَّريق، وتُعدُّ الدُّنيا طريق، والآخرة الطَّريق المقابل لها، ولعلَّ تلك الفواصل الثَّلاثة المتتالية دلالة على الفاصل بين الدُّنيا والآخرة، وهذا الفاصل عبارة عن مراحل ثلاث هي: قيام السَّاعة، الحساب، الجزاء، لكن الشَّاعر خائف أن تُخان ثقته في ذلك اليوم، والخوف هو سمة كل إنسان مسلم، لذلك يمكن القول إن التَّناص المعنوي كان مجسَّد في هذا المقطع الشِّعري بصفة مباشرة.

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان صحوة الغيم»، ص33.

[2] – ابن ماجه القزويني: «السنن»، ج5، حديث رقم: 4036، مكتبة أبي المعاطي، د ط، د ت، ص162.

2 – التَّناص الأدبي عينُ اطِّلاعٍ واهتمام:

يُعدُّ التُّراث الأدبي ــ شعرا أو نثرا ــ من المصادر الهامَّة الَّتي يستلهم منها الشُّعراء المعاصرين ما يتلاءم مع أفكارهم لإنتاج أعمالهم الأدبيَّة، ذلك لأنَّ التُّراث صوت موجود فينا ولا يمكننا الاستغناء عنه، والشَّاعر عبد الله العشِّي واحدا من الشُّعراء المعاصرين الَّذين لم ينسلخوا من التُّراث، بل كان له حضور مُميَّز في قصائده.

2 – 1 – التَّناص مع النُّصوص الشِّعريَّة القديمة:

إنَّ ما يُلفِت انتباه القارئ عند قراءته للدَّواوين الشِّعريَّة للشَّاعر عبد الله العشِّي هو حضور المصطلح النَّحوي بشكل جلي في ديوانه الثَّاني (يطوف بالأسماء) وبالضَّبط في قصيدة (بغداد)، حيث استطاع الشَّاعر من خلال توظيفه لهذه المصطلحات أن يترجم ما يغمره من أحاسيس ومشاعر راسما بذلك صورة شعريَّة يهدف من ورائها بناء سياق لغوي في شكل قصيدة شعريَّة بإمكانها أن تحتمل العديد من الدَّلالات مُحدِثا بذلك تناصًّا مع النُّصوص الشِّعريَّة القديمة، ومن جملة هذه المصطلحات النَّحويَّة التي كانت سندا للشَّاعر في إنتاج نصِّه الشِّعري (المبتدأ، الخبر، الأفعال، جمع المُذكَّر السَّالم، همزة الوصل، أفعال الماضي والمضارع، الحركات؛ ناصبة، رافعة، خافضة...)، إنَّ توظيف هذه المصطلحات النَّحويَّة جعل النَّص مُتضمِّنا لآليَّة التَّناص الأدبي، ومن بين الشُّعراء القدامى الَّذين تناصَّ معهم الشَّاعر عبد الله العشِّي نجد:

2 – 1 – 1 – التَّناص مع أبي تمَّام:

من القصائد الَّتي تَضمَّنت المصطلحات النَّحويَّة قصيدة (بغداد)، حيث يقول الشَّاعر:

«بغداد فاعلة بأفعال التَّعدِّي كلّها
بغداد ناصبة ورافعة وخافضة
وباسطة اليدين»[1]

لاستنطاق هذه الأسطر الشِّعريَّة الثَّلاث لابدَّ للقارئ الانتقال من الدَّلالة الخطِّيَّة إلى الدَّلالة اللُّغويَّة المعنويَّة، والعُرف الثَّقافي يُروِّج في كتب التَّاريخ أنَّ بغداد مهد الحضارة في العالم العربي، فإذا كانت القاعدة النَّحويَّة تقول إنَّ الفاعل مرفوع بالضَّمة الظَّاهرة على آخره، فإنَّ العشِّي يقول بأنَّ (بغداد فاعلة)؛ أي بغداد عُرِفت ورُفِعت بحضارتها، و(بغداد

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص85/84.

فاعلة بأفعال التَّعدي كلها)؛ فهي مصدر الحضارة في العالم العربي، وهذا ما جعلها ناصبة ورافعة وخافضة في الوقت نفسه، فهي ناصبة لأنَّ مهد الحضارة منتسبا لها، وهي من أقام الأسس، وهي رافعة لأنَّها عُرِفَت بحضارتها، أمَّا بغداد خافضة فلعلَّها دلالة على الآلام والأوجاع السِّياسيَّة والأمنيَّة الَّتي تعيشها، وعليه يمكن القول إنَّ الشَّاعر عبد الله العشِّي استخدم آليَّة الاقتصاد اللُّغوي، حيث استطاع من خلال توظيفه لهذه المصطلحات النَّحوية (أفــعال، ناصبة/ الفتحة، رافعة/ الضَّمة، خافضة/ الكسرة) ترجمة بعض الأوضاع في بغداد، وهو بهذا يكون قد أقام علاقة ظاهرة بين النَّحو والشِّعر.

إنَّ هذا النَّوع من التَّوظيف للمصطلحات النَّحويَّة ليس جديدا في الشِّعر المعاصر، لأنَّه عند رجوعنا إلى التُّراث الشِّعري نجد أن لفظ (الأفعال) حاضرا في شعر أبي تمَّام عندما كان يصف الخمرة، فهو «يجدها تحسن اللَّعب بعقول شاربيها كما تحسن الأفعال التَّسلط على الأسماء والتَّلاعب بها»[1]، فقال:

«خَرْقَاءُ يَلْعَبُ بِالْعُقُولِ حبَاهَا كَتَلَعُّبِ الْأَفْعَالِ بِالْأَسْمَاءِ»[2]

لقد استعمل الشَّاعر هنا آليَّة التَّشبيه، حيث شبَّه عمل الخمرة بعمل الأفعال؛ فالخمرة تجعل شاربها ينتقل من حال الاستقرار العقلي إلى حال فقدان الوعي، والانتقال دليل على الحركة، كما أنَّ الأفعال عموما من سماتها الحركة، ومن هنا تتجلَّى للقارئ آليَّة التَّناص بلفظه ومعناه؛ فالشَّاعر أبو تمَّام استعمل لفظة الأفعال للدَّلالة على الانتقال من حال إلى حال، ولم يختلف عنه العشِّي، حيث تناصَّ مع أبي تمَّام في لفظة (الأفعال) للتَّعبير بها عن الأوضاع غير المُستقرَّة في بغداد.

2 – 1 – 2 – التَّناص مع ابن الوردي:

من المصطلحات النَّحويَّة المُوظَّفة عند العشِّي نجد مصطلحي المبتدأ والخبر، يقول:

«مطر.. مطر

بغداد مبتدأ الخبر»[3]

---

[1] – قرفة زينة، زهر الدين رحماني: «**حضور المصطلح النحوي في الشعر العربي وأبعاده الفنية**»، مجلة جيل الأدبية، العدد 3، 2014م، ص116.

[2] – أبو تمام: «**ديوان أبي تمام**»، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1964م، ص 29.

[3] – عبد الله العشي: «**ديوان يطوف بالأسماء**»، ص79.

نلاحظ أنَّ الشَّاعر بدأ قصيدته بلفظة مطر، ثمَّ تبعتها نقاط حذف، وأنهى سطره الشِّعري الأوَّل باللَّفظة نفسها، ولعلَّ هذا مـــا يأخذ القارئ إلى أفق تَوقُّع يُتَرجِم نقاط الحذف، وفحوى هذا الأفق أنَّ المطر دليل خير، وهنا تبدأ المسافة الجماليَّة المصاحبة للقارئ، ليصل إلى أنَّ الشَّاعر شبَّه بغداد بالمطر، فهي بداية الحديث عن الخير، ثم يبدأ في سرد هذا الخير المنسوب إلى بـــغداد مُوظِّفا مصطلحا نـــحويًّا آخر وهو **همزة الوصل**، فيقول:

«بغداد همزة وصلنا
وجملتنا المفيدة
بغداد توكيد الحضارة والحضر
مطر ..مطر ..» [1]

شبَّه الشَّاعر بغداد بهمزة الوصل، فهي تربط بين البلدان العربيَّة كما تربط همزة الوصل رسما بين الكلمة والكلمة وبين الجملة والجملة، ولعل الواو دلالة على أنَّ هذا التَّرابط بين البلدان العربيَّة يولِّد اتِّحادا وقوَّة بينها / وجملتنا المفيدة، وهنا يضيف الشَّاعر مصطلحا نحويًّا آخر يَتمثَّل في **الجملة**، ولعلَّ الجملة المفيدة تشير إلى دلالة الحضارة الرَّاقية والتَّقدم اللَّذان تَتَمتَّع بهما بغداد، ثمَّ أنهى مقطعه الشِّعري بتكرار السَّطر الشِّعري الأوَّل؛ أي بغداد مصدر للخير في البداية والنِّهاية، وعند العودة إلى التُّراث الشِّعري نجد أنَّ الشَّاعر (عمر بن الوردي) قد نسج أبياتا شعريَّة موظفا فيها مصطلح المبتدأ، وقد تَحدَّث في هذه الأبيات «عن الدُّنيا وعاقبتها، وأنَّها مهما أقبلت على إنسان ورآها جميلة فينبغي أن لا يُغرَّ بها، لأنَّ العبرة في نهايتها وعاقبتها»[2]، فيقول:

«مُبْتَدَأٌ حُلْـــوٌ لِمَنْ ذَاقَهُ وَلَـــكِـــنْ أُنْـــظُرْ حِـــبْرَ الـــمُبْتَدَأْ
غَـــدَّارَةٌ خَوَّانَةٌ أَهْلَهَـــا مَا زَهَدَ الـــزُّهَّادُ فِيـــهَا سُـــدَى»[3]

عند البحث عن معنى كلمة مبتدأ في هذين البيتين نجد أنَّها توحي إلى التَّعبير عن الدُّنيا وما تـــحمله للإنـــسان من مَلَذَّات وإغـــراءات، فهـــي امتـــحان نتائجه مُدوَّنة في كتاب/ حبر المبتدأ، وعليه يمكن القول إنَّ الشَّاعر عبد الله العشِّي تناصَّ مع ابن الوردي في

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص79.

[2] – قرفة زينة، زهر الدين رحماني: «حضور المصطلح النحوي في الشعر العربي وأبعاده الفنية»، مجلة جيل الأدبية، العدد 3، 2014م، ص123.

[3] – ابن الوردي: «تتمة المختصر في أخبار البشر»، ج2، تح: أحمد رفعت البدراوي، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1971م، ص192.

لفظ المبتدأ فكان التَّناص غير مباشر، لأنَّ معنى هذه اللَّفظة عند العشِّي هو بداية الحديث عن بغداد بالخير، أمَّا عند ابن الوردي فمعناها مقتصرا على وصف الدُّنيا، ولعلَّ الغرض من ذكـــر مفردة المبتدأ في أوَّل وآخر البيت هو الزِّيادة في جماليَّة البيت الشِّعري، وايصاله في أبهى صورة إلى القارئ المُتلقّي.

2 – 1 – 3 – التَّناص مع أبي العلاء المَعرِّي:

ينقلنا الشَّاعر من خلال لفظة الحروف إلى الشَّاعر أبي العلاء المعرِّي، وهو لفظ مشترك بينهما في التَّوظيف، ولعلَّ لفظة الحروف في ثقافتنا تدلُّ على حروف اللُّغة العربيَّة الثَّمانية والعشرين، لكن عبد الله العشِّي عندما يقول:

«بغداد سيِّدة الحروف

بغداد...» [1]

يكون قد ألبسها معنى آخر، إذ جعل كلمة الحروف تحمل دلالة البلدان العربيَّة، فهي سيِّدة البلدان العربيَّة، ولعلَّ نقاط الحذف تعطي لنا دلالة المجالات التي كانت فيها بغداد سيِّدة، خاصَّة مجال الحضارة، حيث يقول:

«باء البوح بابل

بدء البداية

بلح البويب

دبيب روح الرُّوح في الأشياء...

بلبلة البلابل

بحر البنفسج، واكتمال الأغنية

بغداد جذر الهويَّة»[2]

يواصل الشَّاعر في مدح بغداد، فهي منبع الحضارة البابليَّة، كما شبَّهها بالتَّمر/ بلح الموجود في نهر البويب المتواجد في العراق، ووصف جمالها بطائر البلبل ومصدر السَّعادة إلى أن وصل إلى أهـــمِّ شيء المُتمثِّل في جـــعل بغداد جذر الهويَّة؛ أي رمز الأصالة العربيَّة، وهذا كله جعل بغداد سيِّدة الحروف عند عبد الله العشِّي، ولقد كانت هذه اللَّفظة بالذَّات مُوظَّفة في شعر أبي العلاء المعرِّي، إذ يقول:

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص79.

[2] – المصدر نفسه: ص80/79.

«وَالنَّاسُ بَيْنَ حَيَاتِهِمْ وَمَمَاتِهِمْ مِثَلَ الْحُرُوفِ مُتَحَرِّكٌ وَمُسَكَّنُ»[1]

عند التَّأمُّل في هذا البيت الشِّعري نجد أنَّ المعرِّي قَـابَلَ بين ألـفاظ الصَّدر والعجز؛ فجعل التَّشبيه واضحا بين النَّاس/ الحروف، الحياة/ مُتحرِّك، الممات/ مُسَكَّنُ، فالكلمة واحدة إلاَّ أنَّ معناها يختلف بين المعرِّي والعشِّي.

ويقول عبد الله العشِّي:

«بغداد مُعرَبة..

بغداد ماضية ومُقبلة...

وباقية بقاء الميم في جسد الكلام»[2]

لعلَّ التعَّريف المُتداوَل للإعراب هو تغيير العلامة الإعرابيَّة في آخر الكلمة تبعا لتغيير العوامل الدَّاخلة علـيها، فتكون العلامة الإعرابيَّة معروفة في آخر اللَّفظ، وكذلك بغداد معربة؛ أي معروفة، وتشير نقاط الحذف إلى أنَّ بغداد معروفة بحضارتها، فقد عرفت في الماضي ولا زالت إلى اليوم وستبقى بمُقوِّماتها بقاء الميم في جسد الكلام.

ويقول أبي العلاء المَعرِّي:

«كَمْ تَنْصَحُ الدُّنْيَا وَلاَ تُقْبَلْ وَفَـــائِزٌ مِـنْ جِـدِّهِ مُقْبَلْ

إِنَّ أَذَاهَا مِـثْلَ أَفْعَالِنَـــا مَاضٍ وَفِي الْحَالِ وَمُسْتَقْبَلُ»[3]

إنَّ الـمعرِّي هنا يصف أذى الدُّنيا، وقد جعـله من خلال هذه الأبيات الشِّعريَّة مستمرًّا، وهنا يظهر التَّناص بين الشَّاعرين، فالعشِّي جعل بغداد مستمرة من الماضي إلى الحاضر والمستقبل، والمعرِّي جعل أذى الدُّنيا مستمرًّا أيضا.

إنَّ تناص الشَّاعر عبد الله العشِّي مع التُّراث الشِّعري يكشف لنا عن مدى اهتمامه واطِّلاعه عليه، ذلك لأنَّه يُعتبَر مصدرا هامًّا من مصادر الإنتاج الأدبي عامَّة، والشِّعر بصفة خاصَّة، وعليه يمكن القول إنَّ العشِّي كان قارئا قبل أن يكون شاعرا.

---

[1] – أبو العلاء المعري: «اللزوميات»، ج2، تح: عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط1، د ت، ص195.

[2] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص82.

[3] – أبو العلاء المعري: «سقط الزند»، شرح وضبط عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط1، 1988م، ص471.

2 – 2 – التَّناص مع النُّصوص الشِّعريَّة المعاصرة:

إنَّ آليَّة التَّناص من الظَّواهر الأدبيَّة الَّتي تعمل على تنشيط آليَّة القراءة، وتزيد من تحريك ذاكرة النَّص لاكتشاف آثار النُّصوص السَّابقة فيه، وتَظلُّ القراءة هي الآليَّة الأساسيَّة في ممارسة آليَّة التَّناص، إذ لم يكتف العشِّي بالتَّناص مع الشُّعراء القدامى، بل كان شعره متناصًّا مع الشُّعراء المعاصرين أيضا، نذكر منهم:

2 – 2 – 1 – التَّناص مع الشَّاعر محمود درويش:

إنَّ التَّناص آلية يمتلكها كلاًّ من المبدع والقارئ لإنتاج النَّص الأدبي، وهي آلية بإمكانها تقييم الخبرة القرائيَّة لكلٍّ من المبدع والقارئ، بل يمكن القول إنَّ التَّناص عابر لكل الحدود الحواريَّة، ودليل ذلك أنَّ الشَّاعر عبد الله العشِّي لم يقتصر على الاستلهام من النُّصوص التُّراثيَّة بل تناصَّ مع شعراء معاصرين له، ومن هؤلاء شاعر القضيَّة الفلسطينيَّة محمود درويش. يقول عبد العشِّي في قصيدة (يوم رافق نون الوهم):

«ها أنا أخرج من أرضك
مكسورا حزينا
حاملا يُتْمِي معي
باحثا عن ظِلِّ شيء يحتويني
.....
.....
كان لي مُلْك،
وكانت مَمْلَكَة
كنت سلطانا، وكانت ملكة
ثمَّ...
يا... كم كنت أعمى
ليتني ما سرت هذا الدَّرب
ما امتدت أمامي السُّنبلة»[1]

من خلال القراءة التَّأويليَّة لهذه الأسطر الشِّعريَّة ينتقل القارئ إلى أفق تَوقُّع يدلي بأنَّ الــذَّات الشَّاعرة أرادت أن تــصف مغادرة لَهو الدُّنيا والالتجاء إلى طريق التَّوبة، إذ يظهر

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص82.

ذلك في الأسطر الشِّعريَّة الأربعة الأولى؛ حيث تمَّ الخروج من أرض اللَّهو إلى أرض التَّوبة مصحوبا بإحساس الحزن واليتم؛ الحزن على الأفعال، واليتم على المُلْك الَّذي لا يدوم، ولعلَّ التَّوبة هي الظِّل الَّذي يحتوي التَّائب، وربَّما وجود الفراغ النَّصِّي المُتمثِّل في سطرين متتاليين يُعوِّض دلالة ما قام به في حياته، ثم دخل الفعل الماضي النَّاقص (كان) للدَّلالة على النَّدم، حيث شبَّه الــدُّنيا بالمملكة والمال بالملك، وكان المغرور بالدُّنيا وشهواتها هو السُّلطان، ثمَّ انقلب كل شيء، ولعلَّ ذلك ما تقصده نقاط الحذف، إذ أدرك أن شهوات الدُّنيا لا تدوم، والمال والسُّلطان لا يدوم أيضا، ثمَّ يأتي قوله (يا... كم كنت أعمى)؛ يا تتبعها نقاط الحذف دلالة على الحسرة والنَّدم، أكثر من ذلك فهو يَعتبِر نفسه أعمى لمَّا كان مع شهوات الدُّنيا وغرورها، وما يُعزِّز ندمه هو تَمنِّيه لو لم يَتَّبِع طريق اللَّهو، وتَمنَّى أيضا عدم امتداد السُّنبلة أمامه، فالسُّنبلة هنا تحمل دلالة استمرار الحياة.

ويقول محمود درويش:

«أَعِدُّ لهم ما استطعتُ
ويَنْشَقُّ في جُثَّتِي قمر .. ساعة الصِّفْرِ دَقَّت
وفي جُثَّتِي حبَّة أنبتت للسَّنابل
سبع سنابل، بل في كلِّ سُنبُلة ألف سنبلة ...
هذه جُثَّتِي.. أفرغوها من القمح ثمَّ خذوها إلى الحربِ»[1]

لعلَّ معنى قول درويش (سبع سنابل، بل في كل سنبلة ألف سنبلة) هو الخير الَّذي تعطيه (الجثَّة/ الشَّهيد) من أجل تحرير أرضه وشعبه، فدلالة لفظ السُّنبلة عند درويش يَتمثَّل في الخير الَّذي يعطيه الشَّهيد من أجل حريَّة وطنه وشعبه لاستمرار الحياة، وهي لا تختلف دلالتها عند العشِّي، وعليه يمكن القول إنَّ العشِّي تناصَّ مع درويش في لفظ السُّنبلة باللَّفظ والمعنى، وفي موضع آخر يتناص الشَّاعر عبد الله العشِّي مع محمود درويش، إذ يقول العشِّي في قصيدة (ياء السَّلام):

«سيكون لنا آخرٌ
مثلما كان، قَبْل، لنا أوَّلٌ
فالسَّلام على الخبرين
السَّلام ...السَّلام ...السَّلام

[1] – محمود درويش: «الأعمال الشعرية الكاملة»، المجلد الأول، محاولة رقم 7، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014م، ص575/576.

السَّلام..السَّلام
السَّلام.» [1]

من خلال هذا المقطع يَتبيَّن لنا أنَّ الشَّاعر أنهى قصيدته بتكرار لفظ السَّلام، فكان السَّلام على الخبرين اللَّذان يُمثِّلان طرفين للبداية والنِّهاية؛ أي السَّلام على كلِّ شيء، ثمَّ تتالت نقاط الحذف بعد لفظ السَّلام كلَّما ذُكِرَت تاركة للقارئ فسحة القراءة والتَّأويل.

ويقول درويش في قصيدة (سأمدح هذا الصَّباح):

«سلام على كل شيء ... شوارعُ كالنَّاس واقفةٌ بين يومين...
لا تملك الأرض غيرُ الطُّيور الَّتي حلَّقَت فوق سطح الغناء،
ولا يملك الطَّيرَ غيرُ الفضاء المُعلَّقِ فوق أعالي الشَّجر.
سلام على نوم من يملكون من الوقت وقتا لكي يقرؤوا ..
وسلام على المُتْعَبِين»[2]

ما نلاحظه حول هذا المقطع الشِّعري لدرويش هو توظيفه للفظ (سلام) مع تكراره بحسب حاجة سياق القصيدة له من جهة، وحسب ما يناسب التَّعبير عن فكرته من جهة أخرى، وما نـــريد توضيحه في هـــذا السِّياق هو توظيف الشَّاعرين للفظ (السَّلام) مع تكراره، وهذا ما يُنبِّه القارئ إلى وجود تناص بين الشَّاعرين على مستوى اللَّفظ، أمَّا على مستوى المعنى، فتوظيف العشِّي للفظ كان بالمعرفة (السَّلام)؛ ولعل هذا اختصار لعبارة التَّحيَّة المعروفة (السَّلام عليكم ورحمة الله وبركاته)، وربَّما هذه التَّحيَّة مُوجَّهة إلى المشاركين في إنتاج القصيدة.

أمَّا توظيف درويش كان بالنَّكرة (سلام)؛ ولعلَّ حذف الألف واللاَّم دلالة على حزن وتَحسُّر الشَّاعر على بلده فلسطين الَّتي لم يبق فيها إلاَّ الشَّوارع الخالية من النَّاس، والطُّيور تُحلِّق في السَّماء، وتَحسُّر ثانٍ على أهل الكتابة والقراءة الَّذين لم يجدوا الامكانيات لتوصيل صوتهم القلمي بتعبير نقاط الحذف، وسلام آخر على كل المُتْعَبِين في فلسطين.

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان صحوة الغيم»، ص123.

[2] – محمود درويش: «الأعمال الشعرية الكاملة»، المجلد الثاني، ديوان ورد أقل، ص301.

2 – 2 – 2 – التَّناص مع مُحمَّد مهدي الجواهري:

نظم الشَّاعر العراقي مُحمَّد مهدي الجواهري ثلاث قصائد عن بغداد ملتزما بشكل القصيدة الخَليليَّة، وقد تَمثَّلت هذه القصائد في (بغداد على الغرق، في بغداد، بغداد)، كما كتب الشَّاعر الجزائري عبد الله العشِّي قصيدة (بغداد) وفق النِّظام الحر، ومن هنا يلاحظ التَّناص بين الشَّاعرين على مستوى عناوين القصائد.

يقول العشِّي في قصيدة (بغداد):

«بغداد كانت حين تغسل جسمها
بين الفرات ودجلة ..
كانت عصافير الفرات ..
تنقط جسمها عسلا
وعطر الياسمين»[1]

من خلال هذا المقطع الشِّعري ينقلنا العشِّي إلى مظهر من مظاهر جمال بغداد، مُحدثا تناصًّا تتابعيًّا مع الشُّعراء العراقيِّين الَّذين لا يحسُّون بشعرهم إلاَّ بذكر نَهْرَيْ دجلة والفرات، فهما مصدر فخرهم، ورمز التَّغنِّي ببلدهم، ولقد أراد العشِّي من خلال هذا المقطع الشِّعري وصف جمال المنظر الطَّبيعي عند سقوط المطر في بغداد وما يتبعه من حركة العصافير ورائحة التُّراب الطَّيِّبة الَّتي تشبه عطر الياسمين، وهو يتناص مع الشَّاعر العراقي مُحمَّد مهدي الجواهري في قصيدة (بغداد على الغرق)، حيث يقول:

«بدت خَوداً لها الأغصان شَعرُ..... ودجلة ريقها والسَّفح ثغر
على "بغداد" ما بَقِيَتْ سلامٌ ..... يضوع كما ذكا للورد نشر
سمت تزهو على السَّفحين منها..... قصور ملؤها زهو وكبر
يظَلِّلُ دجلة منها جناح..... كما باهى بقادٍ متيه نسر
نزلتُ فما رأيتُ أبر منها ..... وهل في "العرب" ضيف لا يبر
قرتْني الرِّيح لم يفسد مهب..... له والماء لم يسدد ممر
سكرت وما سقيت بغير ماء ..... ودجلة ماؤها عسل وخمر»[2]

لعلَّ الجواهري هنا يَتَغَنَّى ببغداد عامَّة، وبنهر دجلة خاصَّة، فقد اعتبره في البيت الأوَّل ريقها الَّذي لا يمكنها الاستغناء عنه، أمَّا البيت الأخير فقد وصف فيه الشَّاعر ماء نهر

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص85.

[2] – محمد مهدي الجواهري: «ديوان الجواهري»، مطبعة الغرى، النجف، د ط، 1935م، ص180.

دجلة حيث شبَّهَه بالعسل المُسَكِّرِ، وعليه يمكن القول إنَّ كلا من الشَّاعرين العشِّي والجواهري وصفا جمال بغداد.

وفي موضع آخر يقول العشِّي:

«بغداد سَيِّدة الحروف

بغداد ..

باء البوح ، بابل

بدء البداية»[1]

من خلال هذه الأسطر الشِّعريَّة يصف العشِّي جمال بغداد بطريقة أخرى، لعلَّها تتعلَّق بالتَّاريخ والتَّأريخ؛ فقد شَهِدت بغداد الكثير من العصور والأزمان، فهي شاهد على حضارات الإنسان القديمة والمعاصرة، كما كانت موجودة في زمن الأمَّة الإسلاميَّة، ولازالت بغداد تحافظ على اسمها رغم أنَّها سميت بأسماء أخرى، لذلك لَقَّبَهَا العشِّي بسَيِّدة الحروف؛ أي الاسم الَّذي بقي من بين الأسماء الَّتي سميت بها، ثمَّ ينتقل العشِّي بعد ذلك إلى التَّعريج على أصل بغداد، فهي مدينة قديمة منذ زمن الحضارة البابليَّة، كما أنَّ بابل مدينة عراقيَّة، وأحد حضارات بلاد ما بين النَّهرين؛ أي دجلة والفرات، وعليه يمكن اعتبار بغداد امتداد من حضارة بابل، وهذا ما عَبَّر عنه العشِّي (بغداد.../ باء البوح، بابل/ بدء البداية) ويذهب مُحمَّد مهدي الجواهري إلى نفس الفكرة في قصيدته (بغداد على الغرق)، حيث يقول:

«فيا بغداد لا ينفك سر ..... لحسنك ينجلي فيدق سر

أكنت و"بابلا" بلدا سواءا.....فللمالكين باق فيك سحر»[2]

كأنَّ الجواهري هنا يريد أن يقول إنَّ بغداد مخبأ الأسرار، وكلَّما اتَّضح سرٌّ يترك وراءه سرًّا آخر، ثمَّ يتساءل: أكنت وبابلا بلدا سواء؟ ولعلَّ هذا التَّعجب ناتج عن اكتشاف سر من أسرار بغداد والمُتمثِّل في معرفة أنَّ بغداد امتداد لمدينة بابل، وهو لا يختلف عمَّا أراد به العشِّي من مقطعه السَّابق.

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص79.

[2] – محمد مهدي الجواهري: «ديوان الجواهري»، 180/ 181.

2 – 2 – 3 – التَّناص مع بدر شاكر السَّياب:

عند التَّأمل في قصيدة (بغداد) للشَّاعر العشِّي نجد أنَّها تضع القارئ في حيرة حول الغرض من هـذه القصيدة، هل هو مـدح أم رثاء؟ ففي الظَّاهر يبدو أنَّ الشَّاعر يَتغنَّى ببغداد، لكن استئناف الشَّاعر بالسَّطر الشِّعري الأوَّل (مطر .. مطر) يَجُرُّ القارئ إلى التَّأمُّل في معنى المطر، فمن المُتعَارَف عليه أنَّ المطر تحمل دلالات عدَّة منها: الحياة، الثَّورة، الحزن، الخصب...، لكن معناها في القرآن الكريم جاء دلالة على السُّخط والعذاب الَّذي سلَّطه الله سبحانه وتعالى على المجرمين، حيث وردت لفظة (المطر) في العديد من الآيات منـها قـوله تـعالى: «وَأَمْـطَرْنَا عَلَـيْهِمْ مَطَـرًا فَانْظُرْ كَـيْفَ كَانَ عَـاقِبَةُ الْمُجْرِمِينَ»[1]، «وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهِمْ مَطَرًا فَسَاءَ مَطَرُ الْمُنْذَرِينَ»[2]، ولعلَّ الشَّاعر عبد الله العشِّي تناصَّ مع القرآن الكريم بالمعنى، ثمَّ وظَّفها في بداية قصيدته للدَّلالة على مطر السُّوء الَّذي نزل وأصاب بغداد بعد أن كانت مدينة الحضارة والحضر، لذلك قال:

«مطر .. مطر

بغداد مبتدأ الخبر

بغداد همزة وصلنا

وجملتنا المفيده

بغداد توكيد الحضارة والحضر

مطر .. مطر ..» [3]

ولعلَّ تكرار السَّطر الشِّعري في نهاية المقطع دلالة على الحزن المتواصل للعشِّي عن حال بغداد اليوم وما تعانيه من دمار وخراب من طرف المستعمر، وهو يشترك مع الشَّاعر بدر شاكر السَّياب في التَّعبير عن حزنه على بلده العراق مُحدِثا بذلك تناصًّا معنويًّا مع قصيدة (أنشودة المطر) الَّتي جاءت مُترجِمة لمشاعر السَّياب الحزينة، إذ يقول في قصيدته:

«مطر

مطر

مطر

وفي العراق جوعْ

---

[1] – سورة الأعراف: الآية 84.

[2] – سورة الشعراء: الآية 173، سورة النمل: الآية 58.

[3] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص79.

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشوان والحجر
رحًى تدور في الحقول حولها بشر
مطر
مطر
مطر»[1]

يصف السَّياب هنا ما آلت إليه بغداد من مظاهر اجتماعيَّة كارثيَّة منها الجوع الَّذي ساد بلاده بسبب المستعمر الذي أصبح عائقا في طريق كل مواطن عراقي، ثمَّ يقول:

«وكم ذرفنا ليلة الرَّحيل، من دموع
ثمَّ اعتللنا – خوف أن نلام – بالمطر
مطر
مطر
ومنذ أن كنَّا صغارا، كانت السَّماء
تغيم في الشِّتاء
ويهطل المطر
وكل عام – حين يعشب الثَّرى – نجوع
ما مرَّ عام والعراق ليس فيه جوع
مطر ...
مطر
مطر»[2]

لعلَّ الجوع هنا يُعبِّر عن كل ما يحتاجه المواطن العراقي، ومن مظاهر الجوع الَّتي يقصدها السَّياب عدم الاستقرار، غياب الحُريَّة، سلب حقّ الطفولة، فمنذ رحيل الشَّعب العراقي ــ أي انتقاله من حال الأمن إلى حال الاستعمار ــ وهو يذرف الدُّموع حزنا وألما على بــلاده الغالية، ولــعلَّ قول الشَّاعر (ومنذ أن كنَّا صغارا، كانت السَّماء/ تغيم في الشِّتاء/ ويهطل المطر)، وقوله (ما مرَّ عام والعراق ليس فيه جوع) دلالة على المدَّة الزَّمنيَّة

[1] – بدر شاكر السياب: «أنشودة المطر»، هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د ط، 2014م، ص 125.
[2] – المرجع نفسه: ص125.

الطَّويلة للمستعمر في أرض العراق، لكن يبقى الأمل عند السَّياب الَّذي يُمثِّل صوت الشَّعب العراقي/ الأنا الجمعي، حيث يظهر ذلك من خلال قوله:

«في كلِّ قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنَّة الزَّهر
وكل دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
أو حُلمة تَورَّدت على فم الوليد
في عالم الغد الفتي، واهب الحياة !
مطر
مطر
مطر»[1]

إنَّ المطر يعكس حزن الشَّاعر، فهو يُشَبِّهُ قطرات المطر بالدُّموع الَّتي تُهْرَقُ على الوطن/ العراق، وذلك بسبب تلاعب المستعمر بمستقبل أبناء العراق، هذا المستدمر الذي ترك لهم الفقر والصِّراعات الدَّمويَّة، لكن يبقى الأمل عند كل نفس من العراق، فكلٌّ من الشَّهيد والطِّفل الصَّغير والإنسان الفقير وحتَّى الوليد، كل هؤلاء يطمعون في غد وحياة أفضل.

3 – التَّناص التَّاريخي تخليد في ذاكرة النِّسيان:

التَّناص التَّاريخي من أحد أنواع التَّناص الَّذي كان وسيلة للشَّاعر المعاصر في التَّعبير عن موقفه اتِّجاه الأحداث المعيشة، أو توضيح بعض الظَّواهر الاجتماعيَّة السَّائدة، ويتمُّ ذلك باختيار الشَّاعر للأحداث والشَّخصيات التَّاريخيَّة الَّتي تتلاءم مع تجربته من جهة، وتتناسب مع رأيه من جهة أخرى، فالشَّاعر «تكون استلهاماته التَّاريخيَّة صورة رامزة للواقع المستنفر بهموم القضايا السِّياسيَّة، حيث يُخَبِّئ الشَّاعر (فيها) لون فكره، وخطوط رأيه»[2]، وبذلك يكون توظيف الأحداث والشَّخصيات التَّاريخيَّة قناعا لأفكار الشَّاعر وآرائه، لأنَّ «الشَّخصيَّة التَّاريخيَّة تُعدُّ معادلا فنِّيًّا، يُعبِّر عن انكسار

[1] – بدر شاكر السياب: «أنشودة المطر»، ص125/126.

[2] – رجاء عيد: «لغة الشعر»، منشأ المعارف، الاسكندرية، القاهرة، د ط، 1985م، ص127.

الواقع، وفقدان الذَّات»[1]، فالَّذي لم يستطع الشَّاعر قوله، يمكنه أن يقوله من خلال توظيف الشَّخصيَّة التَّاريخيَّة، ويُعَدُّ هذا صوت المجتمع الَّذي يعيش فيه، وربَّما هذا يُعدُّ مُتنفَّسا له في المجال الشِّعري.

لقد اختار الشَّاعر عبد الله العشِّي شخصيَّة المجاهد والشَّهيد المُمَيَّز أحمد زبانا للتَّعبير عن الظَّاهرة الاجتماعيَّة الَّتي يريد ايصالها إلى القارئ، حيث يقول:

«جئت تحيا هنا أو تموت

حولك الدَّم والميِّتون
حولك الصَّحراء الصَّموت
جئت تحيا أو تموت

واستوى أن تصيح أو لا تصيح
فقد سقط العالم»[2]

من خلال هذه الأسطر الشِّعريَّة يحيلنا الشَّاعر إلى الحادثة التَّاريخيَّة الَّتي حدثت أثناء الثَّورة الجزائريَّة، إنَّها حادثة إعدام المجاهد البطل أحمد زبانا، حيث استطاع الشَّاعر تصوير الحوار الَّذي دار بين المقصلة والمجاهد، فتقول له المقصلة: جئت إلى هنا لتبقى حيًّا أو تموت، ثمَّ وصف المكان: من حولك القتلى الملطخين بدمائهم لكن في صمت مريع، هنا لا يساعدك أحد، وتخاطبه ثانية: لقد وصلت إلى المكان الذي يستوي فيه الصَّمت والكلام، حيث سقط الكثير من القتلى/ العالم، وتمَّ إمضاء القرار بإعدامك، وبقي فقط دور المقصلة، فيجيبها قائلا:

«تحت أي جدار
تُخبِّئين دمي عن رصاصتهم
تحت أي جدار
زمني قمر مطفأ
وطريقي لظى وانتحار»[3]

---

[1] – موسى لعور: «البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد، أدونيس دراسة سيميائية»، ص80.

[2] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص58.

[3] – المصدر نفسه: ص58/59.

لعل إجابته كانت متَّسمة بالشَّجاعة والرِّضى؛ فالجدار هو جدار المقصلة، وإعدامه سيتم بها وليس بالــرَّصاص، وتحتها ينطفئ عمره في حالة مشتعلة كاللَّظى والانتحار الدُّنيوي، لكن ما عند الله خير، ولا يخفى على أحد أنَّ جزاء الشُّهداء في سبيل الله والوطن هو الجنَّة مع الخلود فيها وذلك هو الفوز العظيم، إنَّ نص العشِّي يتناص مع الحادثة التَّاريخيَّة الَّتي تروي إعدام المجاهد البطل أحمد زبانا من قبل فرنسا الظَّالمة، كما ينقل لنا الحوار الَّذي دار بينه وبين المقصلة، وهذه الحادثة الَّتي أعادها الشَّاعر من خلال نصِّه تذكير وتخليد لشهداء الواجب الَّذين ضحُّوا بالنَّفس في سبيل تحرير الوطن، ولعلَّها رسالة موجَّهة لكلِّ أبناء الوطن ــ الجزائر ــ ودعوة لهم للمحافظ وعليه والوقوف من أجله عند المحن.

انطلاقا ممَّا سبق يَتبيَّن لنا أنَّ آلية التَّناص من الآليات الَّتي كان لها حصَّة الأسد في نصوص الشَّاعر عبد الله العشِّي، حيث مسَّت هذه الأخيرة العديد من المجالات منها المجال الدِّيني والأدبي والتَّاريخي، وقد كان التَّناص الدِّيني هو الأكثر توظيفا بالمقارنة مع الأنواع الأخرى، وللإشارة فإنَّ آلية التَّناص تستدعي الخبرة القرائيَّة التي تجعل من التَّأويل استراتيجيَّة لازمة من جهة، كما أنَّها ظاهرة أدبيَّة بعيدة كل البعد عن الضَّبط والتَّقنين، بل خاضعة لسياق النَّص ومهارة تأويل القارئ من جهة أخرى، وهي آلية يتضح دورها جليًّا في القراءة المنتجة. فإذا كانت آلية التَّناص من آليات التَّلقِّي التي استعان بها القارئ المُتلقِّي في تأويل النُّصوص الشِّعريَّة للشَّاعر عبد الله العشِّي، فإنَّ نصوصه تضمَّنت آليات أخرى منها آلية الرَّمز الَّتي سنتطرق لها في الفصل الثَّالث.

الفصل الثَّالث:

جماليات الرَّمز بين سلطة النَّص وأفق توقُّع القارئ.

توطئة.

أوَّلا – مفهوم الرَّمز.

1 – الرَّمز على المستوى اللُّغوي.

2 – الرَّمز على المستوى الاصطلاحي.

ثانيا – الرَّمز وما يقابله من مصطلحات.

1 – علاقة الصُّورة بالرَّمز.

2 – علاقة الإشارة بالرَّمز.

ثالثا – الرَّمز في المفهوم الغربي والمفهوم العربي.

رابعا – الرَّمز بين التَّعدُّد والتَّباين في تجربة عبد الله العشِّي.

1 – الرَّمز الصُّوفي.

2 – الرَّمز الدِّيني.

3 – الرَّمز الأدبي.

4 –الرَّمز التَّاريخي.

5 – الرَّمز الأسطوري.

6 – الرَّمز الطَّبيعي.

توطئة:

يعتبر النَّص فسحة فكريَّة للأديب وخلاصة تجاربه في الحياة، إذ يبدأ ميلاده مع القارئ وفعل القراءة، فعند انتقال النَّص من سلطة المُؤلِّف إلى سلطة القارئ يصبح هذا الأخير مادَّة القارئ الَّتي بإمكانها استثمار خبرته القرائيَّة للوصول إلى دلالة أو دلالات، والنَّص الأدبي ليس كغيره من النُّصوص، فهو مزيج من المعارف الَّتي تُسهِم في نسج النَّص؛ حيث تتلاقى المعارف الإنسانيَّة بالمعارف الأدبيَّة لإنتاج نصوص شعريَّة مُلوَّنة بآليات أدبيَّة بإمكانها أن تُكسبَ الشَّاعر الرَّاحة، وتُحدث في القارئ التَّفاعل، وتزيد النَّص جمالا، ومن بين هذه الآليات آلية الرَّمز الَّتي تستدعي فعل القراءة وما يُحَصِّلُه من خبرة قرائيَّة بإمكانها أن تكسب الرَّمز دلالات نابعة من إحساس القارئ والتَّفاعل مع النَّص، ويصبح الرَّمز محاولة للتَّعبير بالنِّسبة للشَّاعر، ومنبع إيحاء بالنِّسبة للقارئ.

وقارئ النُّصوص الشِّعريَّة للشَّاعر "عبد الله العشِّي" يجد أنَّ الرُّموز تَنوَّعت وتباينت، حيث شملت الرَّمز الصُّوفي والدِّيني والأدبي والتَّاريخي والأسطوري والطَّبيعي وغيرها، وهذا إن دلَّ على شيء فإنَّما يدلُّ على تَعدُّد القضايا والأفكار الَّتي أحدثت هزَّة في ذات الشَّاعر وأثَّرت فيه من جهة، والموسوعيَّة الفكريَّة والأدبيَّة الَّتي يَتَّسِم بها الشَّاعر من جهة أخرى، وسنحاول من خلال هذا الفصل الوقوف على هذه الرُّموز للوصول إلى دلالاتها، وتوضيح جمالياتها في النَّص الشِّعري.

أوَّلا – مفهوم الرَّمز (Symbol):

1 – الرَّمز على المستوى اللُّغوي:

جاءت لفظة "**رمز**" في لسان العرب على أنَّها «تصويت خفيّ باللِّسان كالهمس، ويكون تحريك الشَّفتين بكلام غير مفهوم باللَّفظ من غير إبانة بصوت، إنَّما هو إشارة بالشَّفتين، وقيل الرَّمز: إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشَّفتين والفم. والرَّمز في اللُّغة كل ما أَشَرْتَ إليه ممَّا يبان بلفظ بأيّ شيء أشرت إليه بيد أو بعين، ورَمَزَ يَرْمُزُ ويَرْمِزُ رَمْزًا»[1]، انطلاقا من هذا التَّعريف اللُّغوي لكلمة الرَّمز نجد أنَّ هذا الأخير لا يهدف إلى التَّصريح، وإنَّما هدفه التَّعبير غير المباشر بواسطة الإشارة أو الإيماء، ويتمُّ ذلك باستعمال بعض الحواس كالعينين، الحاجبين، الشَّفتين...

[1] – ابن منظور: «لسان العرب»، ج5، دار صادر، بيروت، د ط، د ت، ص365.

كما ورد لفظ الرَّمز في القرآن الكريم في قصَّة النَّبي زكريَّاء عليه السَّلام في قول الله عزَّ وجلَّ: «قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّيَ آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزًا وَاذْكُر رَّبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالعَشِيِّ وَالابْكَارِ»[1]، نلاحظ أنَّ الرَّمز في الآية الكريمة يحمل معنى الإشارة، فزكريَّاء عليه السَّلام دعا «ربَّه أن يرزقه ذريَّة طيِّبة؛ أي طاهرة الأخلاق، طيِّبة الآداب، لتكتمل النِّعمة الدِّينيَّة والدُّنيويَّة بهم، فاستجاب له دعاءه، وبينما هو قائم في محرابه يَتعبَّد لربِّه ويَتضرَّع، نادته الملائكة»[2] لتبشِّره بأنَّ الله تعالى سيرزقه بولد اسمه يحيى، لكن زكريَّاء عليه السَّلام حتَّى يَتأكَّد من هذا الأمر دعا ربَّه أن يرسل له «علامة يَتيقَّن بها أنَّ نداء الملائكة إلهي رحماني، وليس وسوسة شيطان، لكي يطمئن قلبه بتلك البشارة. فكان الجواب: عدم التَّكلم مع النَّاس إلاَّ بالرَّمز»[3]، حينها التزم زكريَّاء عليه السَّلام لأمر ربِّه، وبقي يتواصل مع النَّاس بواسطة الإشارة، فمن خلال هذه التَّعريفات نصل إلى أنَّ الرَّمز عبارة عن إشارة ترتبط بالحواس للتَّواصل بين النَّاس.

2 – الرَّمز على المستوى الاصطلاحي:

لمصطلح الرَّمز العديد من التَّعريفات، ساهم في إعطائها عددا من الباحثين والنُّقاد، ولعلَّ تَعدُّد الآراء حول هذا المصطلح راجع إلى انتمائه إلى العديد من الجوانب منها ما يتعلَّق بالمادِّي، ومنها ما يتعلَّق بالمعنوي، ومنها ما يتعلَّق بالحواس، وسنذكر بعض التَّعريفات للرَّمز:

جاء في كتاب "**الرَّمز والرَّمزيَّة في الشِّعر المعاصر**" أنَّ الرَّمز هو «التَّعبير عن المعاني والأشياء بواسطة الصُّور والرُّموز»[4]، إنَّ هذا التَّعريف يُبيِّن بأنَّ الرَّمز هو وسيلة للتَّعبير بواسطة الانتقال من المادِّي إلى المعنوي أو العكس، فـ «كل إشارة أو علامة محسوسة تُذَكِّر بشيء غير حاضر، من ذلك، العَلَم: رمز للوطن، والكلب: رمز

---

[1] – سورة آل عمران: الآية 41.

[2] – عبد الرحمان بن ناصر السعدي: «**تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان**»، تح: عبد الرحمان بن معلا اللويحق، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط 1، 2003م، ص113.

[3] – هيفرو محمد علي ديركي: «**جمالية الرمز الصوفي، النفري، العطار، التلمساني**»، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2009م، ص19.

[4] – محمد فتوح أحمد علي: «**الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**»، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 2001م، ص237.

للوفاء، والحمامة البيضاء: رمز للبراءة»[1]، نلاحظ هنا أنَّ الرَّمز هو علامة ماديَّة محسوسة تُعبِّر عن فكرة معنويَّة تَتَّسِم بالضَّبابيَّة، لذلك نجد «الكلمة ــ في النَّص الشِّعري مثلا ــ تعتريها جملة من عدم التَّحديدات والغموض، واتِّسامها بهذه الحالة من الإبهام هو بالضَّبط ما يجعلها مشحونة بالإيحاء و**الرَّمز**»[2] تستدعي قارئا يفك غموضها.

إنَّ النَّص الأدبي عبارة عن تجسيد لأفكار وأحاسيس ومشاعر من واقع المُؤلِّف ومحيطه، إذ لكلِّ مبدع طريقته في التَّعبير للاتِّصال والتَّواصل مع القارئ، لذلك يعتبر «العمل الفنِّي ــ في جانب منه ــ لا يعدو كونه مُجرَّد شيء؛ ولكنَّه شيء من نوع خاص بحيث يملك من الخصوصيَّة ما يجعله يتجاوز حدود شكله. صحيح أنَّ العمل الفنِّي عبارة عن شـــيء، غير أنَّه في الوقت نفسه "يقول" أو "يُعبِّر" عن شيء آخر غير الشَّيء الظَّاهر، العمل ينقل (communique) علانية شيئا آخر. إنَّه يَتَكشَّف لنا على أساس أنَّه مجاز أو استعارة، وعلاوة عن كونه كذلك، هو عبارة عن **رمز**»[3]، فكل هذه الخصائص والمُميِّزات يتَّسم بها العمل الفنِّي، لذلك يمكن القول إنَّ الرَّمز عامل من عوامل استمرار حياة النَّص في دنيا القراءة والتَّأويل.

وقد ورد في "**معجم المصطلحات العربيَّة في اللُّغة والأدب**" أنَّ «الرَّمز هو كلُّ ما يَحلُّ مَحلَّ شيء آخر في الدَّلالة عليه لا بطريقة المطابقة التَّامة، وإنَّما بالإيحاء، أو بوجود علاقة عرضيَّة، أو متعارف عليها، وعادة يكون الرَّمز بهذا المعنى ملموسا يَحلُّ مَحلَّ المجرَّد»[4]، فـــهذا التَّعريف يـــدلُّ على أنَّ الرَّمـــز شيء ملموس يـــدلُّ على فكرة معنويَّة، وللرَّمز وجه آخر، فهو «الشَّيء الملموس الَّذي يوحي عن طريق تداعي المعاني إلى ملموس أو مجرَّد كغروب الشَّمس الَّذي قد يدعو إلى التَّفكير في حالات الضُّعف والسَّكينة والشَّيخوخة»[5]؛ أي أنَّ هذا الوجه لا يشترط أن يكون دالاًّ على مُجرَّد، بل قد يدلُّ على ملموس في بعض الحالات.

---

1 – مسعد بن عيد العطوي: «**الرمز في الشعر السعودي**»، مكتبة التوبة، الرياض المملكة العربية السعودية، ط1، 1993م، ص25.

2 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص160.

3 – المرجع نفسه: ص77.

4 – كامل المهندس، مجدي وهبة: «**معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**»، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص181.

5 – المرجع نفسه: ص نفسها.

لعلَّ آليَّة الرَّمز ليست متساوية في الفهم والاستعمال بين الفنَّانين والأشخاص العاديِّين، وهذا ما يذهب إليه "شارل بودلير" (Charles Baudelaire)، فهو يرى أنَّ «كلَّ ما في الكون رمز، وكلَّ ما يقع في متناول الحواس رمز، يستمد قيمته من ملاحظة الفنَّان لما بين معطيات الحواس المختلفة من علاقات»[1]، وعليه فإنَّ نظرة الفنَّان لما يحيط به من رموز تُحوِّل كلّ الموجودات إلى رموز تحمل دلالات معيَّنة، وهذا ما يثبت اختلاف الفنَّان عن الإنسان العادي، ومن هنا يصبح الرَّمز همزة وصل بين المبدع والقارئ في رحلة البحث عن المعنى.

إنَّ من سمات الرَّمز في النَّص الأدبي اعتماده على اللاَّمباشرة في فهم المعنى، وفي ذلك «يقول ريكور: أَسمِّي **رمزا** كل بنية دلاليَّة يتمركز فيها علاوة على المعنى المباشر الحرفي والدلالي، معنى آخر غير مباشر أو مجازي، وهو معنى لا يمكن فهمه إلاَّ انطلاقا من المعنى الأوَّل، وهذا هو المجال الَّذي تأخذ فيه الهرمنيوطيقا مرتعها؛ أي المجال الَّذي تَتَعدَّد فيه الدلالات»[2]، فمن خلال هذا القول يتَّضح أنَّ ريكور يشير إلى أنَّ الرَّمز لا يمكن الوصول إليه إلاَّ باستعمال التَّأويل لأنَّ «هناك تقارب بين الرَّمز والتَّأويل، بل كل منهما ملازما للآخر، فحيثما يوجد معنى مُتعدِّد يوجد تأويل بالضَّرورة، ذلك أنَّ المعنى الخفي لا يظهر ولا يتجلَّى إلاَّ من خلال التَّأويل»[3]، لذلك يمكن القول إنَّ هناك علاقة تكامل بين الرَّمز والتَّأويل ولا يمكن لأحد منها الاستغناء عن الآخر.

هناك من ذهب إلى شرح فكرة الرَّمز وسيلة من وسائل غموض النَّص الأدبي، ومن هؤلاء النَّاقد الأمريكي "بلاكمو" (Blackmur)، حيث يرى أنَّ «الرَّمز رَمْزٌ ليس بالنِّسبة إلى ما قِيلَ وما قُرِّرَ، وإنَّما بالنِّسبة إلى ما لم يُقَلْ وما لم يكن قوله، فهو يرمز إلى شيء معروف من قبل، ولكن لشيء يُوجِدُه الكشف ويكاد ينكشف»[4]، وهنا تتَّضح كيفيَّة توظيف الرَّمز في النُّصوص الأدبيَّة شعريَّة كانت أو نثريَّة، حيث يجعل النَّص غامضا، لذلك «يَتَطلَّب الرَّمز على الدَّوام التَّمعن فيه، وهو يبحث بصورة مستمرَّة عن ذات تُفسِّره وتزيل

---

1 – إبراهيم رماني: «**الغموض في الشعر العربي الحديث**»، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د ط، د ت، ص383.

2 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص145.

3 – المرجع نفسه: ص146.

4 – محمد فتوح أحمد علي: «**الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**»، ص233.

عنه الغموض، وهذا ما يُسمِّيه بول ريكور بـــ "نزع الغموض" (démystification) »[1] فانطلاقة المبدع تكون من الواقع، وتوظيفه لآليَّة الرَّمز هو ما يجعل نصَّه غامضا أمام قُرَّائه، ولا يتحصَّلون على الدَّلالة إلاَّ بعد جهد جهيد، لكنَّها ليست نهائيَّة، وهذا ما يجعل النَّص حيًّا من خلال القراءات المُتعدِّدة والمُستمرَّة.

ربَّما يمكن القول إنَّ الرَّمز في النَّص يُعدُّ همزة وصل بين المبدع والقارئ في إنتاج المعنى، فيصبح هذا الأخير في علاقة بين أركان العمليَّة الإبداعيَّة الثَّلاثة (المبدع، النَّص، القارئ)، وتَتَعدَّى هذه العلاقة إلى سياق النَّص، فلا يمكن استخلاص معنى النَّص الَّذي يَتضمَّن الرَّمز إلاَّ من خلال سياق النَّص، ذلك لأنَّ «الرَّمز ليس الكلمة المفردة الَّتي لا تستطيع نقل حقائق هامَّة، بل هو يعتمد ــ أوَّلا وأخيرا ــ على السِّياق، وهو ابن السِّياق وأبوه»[2]، إذ لا يمكن للكلمة الدَّالة على الرَّمز أن تُعبِّر عن فكرة أو حدث أو صورة إلاَّ إذا وُضِعت في سياق مُعيَّن، ويُعدُّ السِّياق خاصيَّة من خصائص الرَّمز، حيث أنَّ «سمة الرَّمز الجوهريَّة والَّذي يعطيها معناها الرَّمزي إنَّما هو الأسلوب كلّه؛ أي طريقة التَّعبير الَّتي استخدمت هذه الصُّورة وحَمَّلتها معناها الرَّمزي»[3]، وهذه إحدى حقائق الرَّمز، فهو يجعل الأسلوب عاملا من عوامل تشكيل المعنى سواء عند المبدع أو القارئ، كما له دور لا يمكن نكرانه في نقل الصُّورة الَّتي أرادها المبدع، فهذه الصُّورة الكامنة في خياله يتمُّ ترجمتها بواسطة الأسلوب في شكل رموز يَعِيهَا المبدع أوَّلا، ويبحث عن معناها القارئ ثانيا، وعليه يمكن القول إنَّ الخيال وسيلة المبدع للوصول إلى الرَّمز، إذ يُعتبَر «الخيال منبع الرَّمز ومصدره الرَّئيسي»[4]، وهو اللَّبِنة الأولى لإرساء قاعدة الرَّمز، بل هو وسيلة هامَّة في إنتاج النَّص الأدبي سواء من طرف المبدع أو القارئ.

---

[1] – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص149.

[2] – محمد علي كندي: «**الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، السياب، نازك والبياتي**»، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص55.

[3] – محمد فتوح أحمد علي: «**الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**»، ص162.

[4] – محمد علي كندي: «**الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، السياب، نازك والبياتي**»، ص263.

ثانيا – الرَّمز وما يقاربه من مصطلحات:

يعتبر تحديد المصطلح والوقوف عليه بدقَّة من القضايا الرَّائجة في السَّاحة الأدبيَّة والنَّقديَّة، ومصطلح "الرَّمز" من المصطلحات الَّتي تتقارب مع مصطلحات أخرى منها مصطلح الصُّورة ومصطلح الإشارة.

1 – علاقة الصُّورة بالرَّمز:

تشير بعض الدِّراسات إلى أنَّ الصُّورة هي «تركيبة عقليَّة تحدث بالتَّناسب أو المقارنة بين عنصرين هما في أحيان كثيرة عنصر ظاهري وآخر باطني»[1]، فقد يكون العنصرين الظَّاهري والباطني متناسبين، لكنَّهما ليسا متطابقين تماما، وهناك تعريفات تُبْرِزُ التَّداخل بين الصُّورة والرَّمز، فهناك من يُعَرِّف الرَّمز على أنَّه «التَّعبير عن المعاني والأشياء بواسطة الصُّور والرُّموز»[2]، يُفهَم من هذا القول إنَّ بين الصُّورة والرَّمز علاقة تكامل، وليس في استطاعة أحدهما القدرة على الإيحاء، ذلك لأنَّ «الرَّمز وحدته الأولى صورة حسيَّة تشير إلى معنوي لا يقع تحت الحواس، ولكن هذه الصُّورة بمفردها قاصرة على الإيحاء»[3]، فلا يَتحقَّق الإيحاء إلاَّ باجتماع الرَّمز والصُّورة، ذلك لأنَّ «علاقة الصُّورة بالرَّمز (...) أقرب إلى علاقة الجزء بالكل»[4]، ولا يَتحقَّق الكلّ/ الرَّمز إلاَّ بحضور الجزء/ الصُّورة، ويُمثِّل الإيحاء عنصر الاشتراك بينهما.

2 – علاقة الإشارة بالرَّمز:

عند التَّأمُّل في بعض التَّعريفات للرَّمز نجد أنَّه في علاقة مع الإشارة، ومن بين هذه التَّعريفات نذكر تعريف "أدوين بيفان" (Adwin Bifane) الَّذي يرى أنَّ «الرُّموز ليست إلاَّ إشارات أساسها الاصطلاح أو المواضعة»[5]، فمن خلال هذا التَّعريف يَتبيَّن بأنَّ بيفان جعل

---

[1] – علي الغريب محمد الشناوي: «الصورة الشعرية عند الأعمى التطليلي»، مكتبة الآداب، د ب، ط1، 2003م، ص20.

[2] – محمد فتوح أحمد علي: «الرمز والرمزية في الشعر المعاصر»، ص237.

[3] – المرجع نفسه: ص 162.

[4] – المرجع نفسه: ص نفسها.

[5] – محمد فتوح أحمد: «الرمز في القصيدة الحديثة»، مجلة علامات، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ج34، مج9، 1999م، ص259.

مصطلح الرَّمز مطابقا لمصطلح الإشارة، وكلاهما يعتمد على المواضعة. ونفس الرَّأي يذهب إليه أرسطو، فهو يرى أنَّ «الرُّموز اللُّغويَّة (...) تَظلُّ عنده مُجرَّد إشارات»[1]، وهناك من يقول إنَّ «الرَّمز معناه في اللُّغة الإشارة أو الإيحاء بالشَّفتين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللِّسان»[2]، فمن خلال هذا التَّعريف يتَّضح أنَّ الرَّمز هو إشارة بأحد أعضاء الجسم للدَّلالة على معنى ما، كأن يضع الشَّخص أصبعه على فمه للدَّلالة على السُّكوت، أو رفع اليد رمزا للتَّحيَّة، وغيرها من الأمثلة المتعارف عليها في الوسط الاجتماعي، ومنه تصبح الإشارة حاملة لمعنى الرَّمز في بعض المواقف، في حين يصبح الرَّمز وسيلة من وسائل التَّواصل غير اللُّغوي من جهة، وآلية يتمُّ بواسطتها إنتاج المعنى من جهة أخرى، ذلك لأنَّ «الفن ليس بمقدوره إلاَّ الإيحاء والإشارة (...) وما الرَّمز إلاَّ وسيلة من وسائل التَّوصُّل إلى تلك النَّتيجة»[3]، يشير هذا القول إلى أنَّ كل من الإشارة والرَّمز في اتِّحاد لإعطاء المعنى، وكلاهما من وسائل الفنَّان لإنتاج عمله الأدبي.

ويذهب "سيغموند فرويد" (Sigmund Freud) إلى التَّفريق بين مصطلحي الإشارة والرَّمز، فهو يرى أنَّ «الإشارة تعبير عن شيء معروف ومعالمه مُحدَّدة في وضوح كالملابس الخاصَّة بمُوظِّفي القطارات إشارة وليست رمزا»[4]، أمَّا الرَّمز فهو «أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التَّعبير عنه، وهو معين لا ينضب للغموض والإيحاء، ومصدر خصب من مصادر التَّأويل»[5]؛ أي أنَّ الإشارة تُعبِّر عن شيء مألوف بين بني البشر بالإمكان فهمه من طرف الفنَّان والإنسان العادي، أمَّا الرَّمز فيوحي إلى معنًى ما يمكن الوصول إليه عن طريق آليَّة التَّأويل، ومهما يكن من أمر فإنَّ ما يلاحظ على هذه المفاهيم أنَّها جعلت الرَّمز مفهوما عامًّا، أمَّا الإشارة فإذا لم تكن رمزا فهي جزء منه، بل هما في علاقة تكامل.

---

1 – محمد فتوح أحمد: «الرمز في القصيدة الحديثة»، مجلة علامات، ج34، مج9، 1999م، ص260.

2 – محمد فتوح أحمد علي: «الرمز والرمزية في الشعر المعاصر»، ص237.

3 – رينيه ويليك: «الرمزية كاصطلاح ومفهوم في التاريخ الأدبي»، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 110، 1978م، ص235.

4 – محمد فتوح أحمد: «الرمز في القصيدة الحديثة»، مجلة علامات، ج34، مج9، 1999م، ص264.

5 – المرجع نفسه: ص261.

ثالثا – الرَّمز في المفهوم الغربي والمفهوم العربي:

1 – الرَّمز عند الغرب:

ممَّا لاشكَّ فيه أنَّ آليَّة الرَّمز تتطلَّب مشاركة ثلاثة عناصر هي المبدع والمرموز والمرموز إليه، ومنذ أن تأسَّست الرَّمزيَّة وهي تعمل على الجمع بين مستويات الرَّمز المُتمثِّلة في المستوى المعنوي والمستوى الحسِّي؛ أي المستوى المادِّي والمستوى اللاَّمادِّي، ذلك لأنَّ «اندماج طرفي الرَّمز أمر ضروري، ففيه يذوب الطَّرفان ويفقد كل طرف استقلاليَّته عن الطَّرف الآخر ــ وهذان الطَّرفان هما القِيَم الشُّعوريَّة المُركَّبة الَّتي تغص بها الذَّات الشَّاعرة والنُّصب الحسِّيَّة الَّتي يقتطفها الشَّاعر من الواقع ونثريَّاته الجزئيَّة ــ وعن طريق تفاعل هذين الطَّرفين وتداخلهما في شبه عمليَّة كيماويَّة يَتولَّد الإيحاء الرَّمزي»[1] الَّذي يستدعي القارئ وما يمتلكه من مهارات لترجمة هذا الإيحاء في شكل نصوص أدبيَّة تثري النَّص الأوَّل المُتضمِّن للرَّمز من جهة، وانفتاح فرص القراءة للقرَّاء بمختلف مستوياتهم من جهة أخرى، ذلك لأنَّ الشِّعر الرَّمزي «لم تعد مُهمَّته نقل المعاني والصُّور المُحدَّدة، بل تَعدَّت ذلك إلى نقل وقعها النَّفسي بغية توليد المشاركة الوجدانيَّة بين الشَّاعر والمُتلقِّي، وطريق ذلك الاعتماد على وسائل الإيحاء في الشَّكل اللُّغوي (الأصوات والتَّراكيب) والبناء الموسيقي (الإيقاع والوزن) والخيال الشِّعري (الرَّمز والصُّورة)» [2]، فكلُّ هذه الأدوات الإجرائيَّة تعتبر مفاتيح يستعملها القارئ للوصول إلى دلالات الرَّمز الَّتي تَظلُّ نسبيَّة من جهة، ومختلفة بين القرَّاء من جهة أخرى.

وإذا تتبَّعنا السِّيرة التَّاريخيَّة للمذهب الرَّمزي الغربي نجد أنَّ «بواكيره بدأت على يد شارل بودلير في ديوانه أزهار الشَّر سنة 1857م، وتبلورت أسسه واتِّجاهاته في مُؤلَّفات مجموعة من الشُّعراء الفرنسيِّين أخذوا يكتبون منذ سنة 1880، ونعني بذلك المذهب الرَّمزي»[3]، وعليه يمكن القول إنَّ أصول هذا المذهب غربيَّة، بل فرنسيَّة على وجه التَّحديد، وقد ساهم العديد من روَّاد المدرسة الرَّمزيَّة الفرنسيَّة في إعطاء مفهوم للرَّمزيَّة منهم "ستيفان مالارميه" (Stéphan Mallarmé) ــ رائد المدرسة الرَّمزيَّة الفرنسيَّة ــ

---

[1] – عدنان حسين قاسم: «التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية»، الدار العربية، مدينة نصر (مصر)، د ط، 2000م، ص173.

[2] – محمد فتوح أحمد علي: «الرمز والرمزية في الشعر المعاصر»، ص423.

[3] – نسيمة بوصلاح: «تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، شعراء رابطة "إبداع" الثقافية نموذجا»، دار هومة، الجزائر، ط 1، 2003م، ص59.

الَّذي يرى «بأنَّها استحضار الغاية قليلا قليلا إلى أن تُعلَن الحالة أو التَّجاوب، ولكنَّه أضاف إلى هذه الحالة يجب أن تُستَخلص بواسطة حل تتابُعي للطَّلاسم»[1]، فالطَّلسم هو الكلام الغامض الَّذي يحتاج إلى تفسير، وما نلاحظه حول تعريف مالارميه أنَّه أشرك المُتلقِّي في إزالة الغموض المُترتِّب عن الطَّلاسم، ولا يتمُّ ذلك إلاَّ من خلال نشوء عمليَّة التَّجاوب الَّتي تَتَولَّد بين القارئ والنَّص المُتضمِّن للرَّمز، وهذه العمليَّة بإمكانها أن تخلق السَّيرورة القرائيَّة للنَّص من جهة، وتَعدُّد القراءات للنَّص الواحد، بل للرَّمز الواحد من جهة أخرى.

من أشهر الشُّعراء الرَّمزيِّين الغربيِّين نجد "بول فرلين" (Paul Verlaine) و"آرثر رامبو" و(Arthur Rimbaud) و"ستيفان مالارميه" (Stéphan Mallarmé) حيث مثَّلوا المرحلة الفاصلة بين القديم والجديد، كما استطاعوا نقل الشِّعر من المباشرة والتَّصريح إلى الغـموض بتوظيف الرَّمـز، وقد قام كل شـاعر من هؤلاء بالخوض في جانب مُعيَّن فـ «بول فرلين نَحَى نحو التَّأمل الذَّاتي، بينما مَالَ رمبو إلى تَتَوُّق الرَّحيل والرُّؤى العجيبة والوعي الكامل بالألوان والأصوات والعلاقات، أمَّا مالارميه فانصرف إلى المُطلَقات والـفكر المُجرَّد والـبحث عن لغة صالحة للإيحاء بما يستعصي على التَّعبير»[2]، وهـذا ما يُثْبِت أنَّ الرَّمـز يَقْبَل التَّوظيف فـي شتَّى الميادين، لأنَّ كل أديب أو شاعر له اتِّجـاه ينتمي إليه، فـ (بول) اختار الـذَّاتيَّة، بينما يميل (رامبو) إلى الطَّبيعة، في حين يجد (مالارميه) انتماءه إلى المجال الفكري.

2 – الرَّمز عند العرب:

عند تَصفُّحنا للسَّاحة الأدبيَّة والنَّقديَّة من العصر القديم إلى عصرنا هذا لعلَّنا نجد أنَّ جذور الرَّمز مُمتدَّة من التُّراث العربي القديم، وتظهر جليًّا في الشِّعر، ولكنَّه لم يكن معروفا بمصطلح الرَّمز، بل كانت له تسميات أخرى منها الاستعارة والكناية والتَّشبيه.

كان أوَّل من تكلَّم عن الرَّمز بمفهومه الاصطلاحي (قدامة بن جعفر ت337ه) حيث عرَّف الرَّمز تعريفا لغويًّا فقال «هو ما أُخْفِيَ من الكلام، وأصله الصَّوت الخفيّ الَّذي لا

---

[1] – نسيب نشاوي: «**مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر**، الاتباعية – الرومانسية – الواقعية – الرمزية»، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1984م، ص460.

[2] – محمد فتوح أحمد علي: «**الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**»، ص72.

يكاد يُفهَم»[1]، ثمَّ جاء (ابن رشيق ت 456ه) «حيث جعله من أنواع الإشارة وألمح إلى تباعده في الخفاء، ونأيه عن الإدراك، وذلك ما يقترب من الرَّمزيَّة المعاصرة، فهو يقول: (وأصل الرَّمز الكلام الخفيّ الَّذي لا يكاد يُفْهَم)» [2]، ويظهر هنا أنَّ كُلًّا من ابن رشيق وقدامة مُتَّفقين على المفهوم اللُّغوي للرَّمز، وقد أشار ابن رشيق إلى أنَّ للرَّمز أنواع أخرى، وتَتَمثَّل في «التَّتبيع (الكناية) واللُّغز واللَّمحة واللَّحن والوحي (التَّشبيه) والتَّفخيم والإيماء والإيحاء والتَّلويح والحذف (الاختفاء) والتَّعريض والتَّمثيل والتَّورية والاستعارة والإيجاز»[3]، وهي كلُّها مصطلحات تتَّسم بسِمَة الغموض، وتحتاج إلى جهد من القارئ للوصول إلى معناها، وهي لا تختلف عن توظيف الرَّمز حاليًّا، لهذا يمكن القول إنَّ الرَّمز قديما كان مُتلبِّسا بمصطلحات أخرى تتمثَّل في الاستعارة والكناية والمجاز وغيرها.

3 – الرَّمز في الشِّعر العربي الحديث:

ربَّما لا يختلف اثنان عن علاقة التَّأثير والتَّأثُّر بين ما هو غربي وما هو عربي، وتنشأ هذه العلاقة من خلال المحاكاة – في مجال الأدب والنَّقد – بين الأدباء والشُّعراء، وكان هذا هو حال الرَّمزيَّة العربيَّة والرَّمزيَّة الغربيَّة، فقد نشأت الحركة الرَّمزيَّة العربيَّة كمذهب أدبي «وتَوضَّحت مَعالمُه في النِّصف الثَّاني من القرن العشرين، عبَّر عن تجارب إنسانيَّة ومعاناة قوميَّة أو وطنيَّة أو اجتماعيَّة أو نفسيَّة، وفتح آفاقا جديدة في الأدب الإنساني»[4]، وذلك لحاجة المبدع المعاصر إلى التَّعبير عن الواقع الَّذي يعيشه.

لقد كانت الصَّحافة من العوامل الأولى الَّتي ساهمت في نقل الرَّمزيَّة الغربيَّة إلى السَّاحة الأدبيَّة العربيَّة، إذ بدأت «أوَّل معالم الرَّمز تظهر في الأدب العربي ما تناثر في صحيفة (المُقتَطَف) الَّتي أُنشئَت في بيروت 1876م، ثمَّ انتقلت إلى مصر ونُشرَت فيها

---

[1] – عزت ملا إبراهيمي، محمد سالمي، صديقة تاج الدين: «الرمز وتطوره الدلالي في الشعر الفلسطيني المقاوم»، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب لاهور، باكستان، العدد 24، 2017م، ص130.

[2] – مسعد بن عيد العطوي: «الرمز في الشعر السعودي»، ص26.

[3] – عزت ملا إبراهيمي، محمد سالمي، صديقة تاج الدين: «الرمز وتطوره الدلالي في الشعر الفلسطيني المقاوم»، العدد 24، 2017م، ص130.

[4] – نسيب نشاوي: «مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، الاتباعية – الرومانسية – الواقعية – الرمزية»، ص469.

أوَّل قصيدة رمزيَّة لبشر فارس تحت عنوان (الخريف في باريس) ثمَّ أخذت المجلَّة تُتَابِع نشر القصائد الرَّمزيَّة وتفتح المجال لنشر شعر روَّاد المذهب الرَّمزي مثل بودلير، ومرلين، وفاليري وكان من أشهر المُترجِمين علي محمود طه وبشر فارس وخليل هذاوي»[1]، وإضافة إلى عامل الصَّحافة هناك عامل التَّرجمة المساعد على نشر الحركة الرَّمزيَّة في العالم العربي، وبواسطة التَّرجمة تزيد هذه الحركة في التَّوسُّع بين الأدباء والنُّقاد في الاستعمال، والمُتلقِّين في إنتاج النُّصوص الثَّانية المنسوبة إليهم.

من الشُّعراء الأوائل المُتأثِّرين بالرَّمزيَّة الغربيَّة بشر فارس (1907 – 1963) منظم قصيدة (الخريف في باريس)، فهو من «أوائل الدَّاعين للمذهب الرَّمزي أَلَحَّ على ترويضه من ناحيتين؛ أحدهما: التَّنظير كما تبلور في مقدِّمته لمسرحيَّته (مفترق الطَّريق) فقد تَحدَّث عن مبادئ الرَّمزيَّة وأسلوبها، وثانيهما: ممارسة المذهب عن طريق الإبداع، فقد نظم بعضا من القصائد على شاكلة المنهج الرَّمزي ومنها قصيدته (إلى زائرة)» [2]، وبهذا يكون بشر فارس من المنجزين في المذهب الرَّمزي من النَّاحية النَّظريَّة والتَّطبيقيَّة معا.

كما أنَّ هناك من النُّقاد والباحثين الَّذين اعتبروا أنَّ رائد مدرسة المهجر (جبران خليل جبران) من الشُّعراء الَّذين كان لهم السَّبق في التَّأثُّر بالرَّمزيَّة الغربيَّة، ولذلك قيل «من خلال أدب جبران نشأت رمزيَّة مستقيمة لم تفقد فيها اللُّغة حياءها»[3]، فمن خلال هذا القول يتَّضح أنَّ الرَّمزيَّة كانت موجودة قبل جبران، لكن أدبه ارتقى بالرَّمزيَّة لتصبح رمزيَّة مستقيمة حافظت على اللُّغة من عدَّة جوانب.

لعلَّ التَّاريخ أثبت أنَّ الأدب عامَّة، والشِّعر بصفة خاصَّة يتأثَّر بالظُّروف المحيطة به، ودليل ذلك هجوم أبي نوَّاس على بنية القصيدة الجاهليَّة، وإلغائه للمقدِّمة الطَّلليَّة بحجَّة أنَّ الشِّعر يَتغيَّر بتَغيُّر الظُّروف المحيطة به، وبعدها ظهر الشِّعر الحر، لذلك يمكن القول إنَّ «الشِّعر الحديث ليس مُجرَّد ثورة على القوافي والعروض ــ كما خُيِّلَ للبعض ــ بقدر ما هو ثورة في التَّعبير ممَّا يتيح صوغ الرُّؤيا الشَّاملة، والقدرة على التَّخطِّي والتَّجاوز والتَّوجُّه إلى المستقبل»[4]، حيث كانت صياغة الرُّؤيا من طرف الشُّعراء ممزوجة بتوظيف

---

1 – مسعد بن عيد العطوي: «الرمز في الشعر السعودي»، ص122.

2 – المرجع نفسه: ص123.

3 – محمد فتوح أحمد علي: «الرمز والرمزية في الشعر المعاصر»، ص187.

4 – محمد علي الكندي: «الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث»، ص165.

الآليَّات الَّتي تخرج الشِّعر من المألوف إلى الانزياح والغموض، ولعلَّ الرَّمز من بين التِّقنيَّات الَّتي أشْغلَت الشُّعراء والدَّارسين على حدٍّ سواء.

رابعا – الرَّمز بين التَّعدُّد والتَّباين في تجربة عبد الله العشِّي:

يُعدُّ الرَّمز آلية من آليات الكتابة والقراءة معا، حيث يسمح للكاتب بالتَّعبير عن أفكاره وأحاسيسه ومشاعره والقضايا الَّتي تُؤرِّقه بكل حريَّة، كما يبثُّ في القارئ روح المشاركة والحوار والتَّفاعل مع النَّص للوصول إلى دلالته، لذلك كان من سمته التَّعدد والتَّباين، وقد شملت الأعمال الشِّعريَّة للشَّاعر عبد الله العشِّي العديد من الرُّموز نذكر منها:

1 – الرَّمز الصُّوفي:

عُرِفَ الرَّمز في الأدب العربي منذ أمد طويل، حيث استعمله الأدباء عامَّة والشُّعراء خاصَّة كوسيلة للتَّعبير عن أحاسيسهم ومشاعرهم بطريقة تسمح لهم بالتَّصريح عمَّا يجول في خاطرهم من جهة، وفتح آفاق القرَّاء من جهة أخرى، لذلك عُدَّ «الرَّمز وسيلة تقنيَّة يختارها الشَّاعر للتَّعبير عن أفكاره بشكل غير مباشر»[1]، وهذا ما جعل النُّصوص المُتضمِّنة للرَّمز مُتَّسمة بخاصيَّة الغموض الَّذي يقف في وجه المُتلقِّي، ولعلَّها سمة النُّصوص الأدبيَّة المعاصرة، ذلك لأنَّ النَّص المعاصر في غالب الأحيان ينغلق ويَتَمنَّع أمام القارئ حتَّى يصل إلى استفزازه، وتلك هي سمات النَّص النَّاجح، ولعلَّ النَّص الصُّوفي من النُّصوص الصَّعب الدُّخول إليها من طرف المُتلقِّين، فكثيرا ما يجد القرَّاء صعوبة كبيرة في استنطاق هذه النُّصوص، لأنَّها نصوص تحتاج إلى التَّزوُّد بالخبرة القرائيَّة في الـــجانب الصُّوفي، ثمَّ اللُّـــجوء إلى القراءة المُنتِجَة، ولعلَّ هذا غير كاف لذلك، لأنَّ الـــمصطلحات الـــصُّوفيَّة عـــند الـــصُّوفيِّين أنفسهم تَتَّسم بتَعدُّد المعنى من جهة، وتَحكُّم سياق النَّص فيها من جهة أخرى، وقبل التَّطرُّق إلى الرَّمز الصُّوفي في شعر عبد الله العشِّي لابدَّ من التَّعريج على مصطلح التَّصوُّف.

---

[1] – عبد الله محمد ضيبي: «**النص وإشكالية المعنى**»، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2009م، ص13.

1 – 1 – مفهوم التَّصوُّف:

التَّصوُّف من المصطلحات الَّتي وقف عندها الكثير من الأدباء والنُّقاد بالتَّعريف والشَّرح والتَّحليل، ومن هؤلاء ابن خلدون، فهو يرى أنَّ التَّصوُّف «هو العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله والإعراض عن زخرف الدُّنيا وزينتها والزُّهد فيها»[1]، فبالتَّصوُّف ينتقل المُتصوِّف إلى عالم يختلف عن العالم العادي، إذ يصبح همُّه الوحيد هو تحسين علاقته بالله عزَّ وجلَّ، وذلك عن طريق تطهير القلب والقيام بأقصى عدد من العبادات، لذلك قال أبو الحسن النُّوري: «الصُّوفيَّة قوم صفت قلوبهم من الكدورات البشريَّة وآفاق النُّفوس وتَحرَّروا من شهواتهم، حتَّى صاروا في الصَّف الأوَّل، والدَّرجة العليا مع الحقِّ، فلمَّا تركوا كلّ ما سوى الحقّ صاروا لا مالكين ولا مملوكين»[2] في الحياة الدُّنيا، بل سلكوا اتِّجاها واحدا، ورسموا هدفا واحدا، ألا وهو معرفة الله عزَّ وجلَّ حقَّ المعرفة، وحبه وعبادته حقَّ العبادة، وإرضائه كما يريد هو، لا كما يريدون هم.

لعلَّ الرَّمز الصُّوفي من الرُّموز الَّتي يستعملها الأدباء والشُّعراء في نظم نصوصهم للتَّعبير عن الغربة الرُّوحيَّة والنَّفسيَّة والفكريَّة الَّتي يعيشها الشَّاعر من جهة، والتَّعبير عن علاقتهم الخاصَّة والمُمَيَّزة بالله عزَّ وجلَّ من جهة أخرى، ورغم ذلك هناك علاقة تربط بين التَّجربة الصُّوفيَّة والتَّجربة الرَّمزيَّة، ذلك لأنَّ «الصُّوفي ــ كالرَّمزي ــ يعاني حالات وجدانيَّة على درجة من التَّجريد والغموض وينعتق من سيطرة الحسن ليتَّحِد بالجمال الإلهي الخالد»[3]، وقد اختار الصُّوفيُّون هذا النَّوع من الرَّمز لأنَّهم يجدون فيه حُرِّيَّتهم ومُتنفَّسَهُم، حيث يرى (نيلسون) أنَّ «الصُّوفيَّة قد جعلوا من ذلك الأسلوب الرَّمزي قناعا يسترون به الأمور الَّتي رغبوا أن يكتموها»[4]، وبالتَّالي أصبح الرَّمز الصُّوفي قناعا لأشياء وأحاسيس وأفكار تخصُّ الفئة الصُّوفيَّة، وهذا ما جعل نصوصهم بعيدة عن المعنى الظَّاهر.

---

[1] – نسيمة بوصلاح: «**تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر**»، شعراء رابطة "إبداع" الثقافية نموذجا، دار هومة، الجزائر، ط 1، 2003م، ص124.

[2] – رفيق العجم: «**موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي**»، مكتبة ناشرون، لبنان، بيروت، ط1، 1999م، ص25.

[3] – محمد فتوح أحمد علي: «**الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**»، ص164.

[4] – المرجع نفسه: ص167.

ونظرا للغموض الَّذي يُميِّز نصوص الشُّعراء الصُّوفيِّين، وجد المُتلقِّي نفسه في وضعيَّة صعبة نوعا ما للوصول إلى الدَّلالة، فـ «شعراء الصُّوفيَّة كانوا كثيرا ما يُكلِّفون المُتلقِّي عناء البحث عن مضامين رموزهم ـ حتَّى مع وجود الاصطلاح أو القرينة ـ فكانوا يُقدِّمون لشعرهم أو يعقبون عليه بما يجلوا غموضه ويكشف عن مراميه»[1]، فهم يعتبرون أنفسهم فئة خاصَّة، «وهذه الرَّغبة طبيعيَّة عند قوم يَدَّعون أنَّهم خُصُّوا دون غيرهم بمعرفة الباطن، وفوق ذلك فإنَّ التَّصريح البيِّن بما يعتقدون لعلَّه يُهدِّد حريِّتهم، بل حياتهم»[2]، فهم يريدون عالما خاصًّا بهم، وهناك مصطلحات مشتركة بينهم وبين غيرهم لكن معناها عندهم غير المعنى الَّذي عند غيرهم، فقد «ترددَّت على ألسنتهم وفي قصائدهم ألفاظ كالقرب، والبعد، والوحشة، والأنس، والغيبة، والحضور، والصَّحو، والسُّكر، وهي ألفاظ يجري بعضها مجرى الاصطلاح، وكثير منها يمكن اعتباره رموزا صوفيَّة تَتَّحد معانيها بالقرينة»[3]،ولعلَّ هذا يَتطلَّب قارئا يملك خبرة قرائيَّة حول المصطلحات الصُّوفيَّة بصفة خاصَّة حتَّى يتمكَّن من فك مغاليق النَّص الَّذي يَتضمَّن الرَّمز الصُّوفي دون الخروج عن سياق النَّص.

لقد ارتبطت التَّجربة الصُّوفيَّة بالشِّعر العربي المعاصر لهروب الشُّعراء من الواقع المرير، وإحساسهم بالغربة الرُّوحيَّة، لذلك اتَّجهوا إلى توظيف الكثير من المصطلحات الصُّوفيَّة الَّتي هي بمثابة إرث مصطلحاتي لا يستهان به، فـ «لقد ترك المُتصوِّفة الأوائل رصيدا ضخما من المعارف والمفاهيم الَّتي عبَّروا عنها بمصطلحات هي بمثابة الرُّموز الَّتي تحيل إلى التَّجربة الصُّوفيَّة»[4]، ولعلَّ هذه المصطلحات هي الَّتي تُمَكِّن الشَّاعر الصُّوفي أو الصُّوفي الشَّاعر من الانتقال من عالم الأرض والإنسان إلى عالم السَّماء، ومن هنا تظهر علاقة الاستلزام القائمة بين المصطلح الصُّوفي والرَّمز الصُّوفي.

لعلَّ الرَّمز الصُّوفي من الرُّموز الَّتي تُربِك المُتلقِّي وتَستفزُّه وتُتْعِبُه، ذلك لأنَّه يستدعي خبرة قرائيَّة حول المصطلحات الصُّوفيَّة عامَّة والرَّمز الصُّوفي بصفة خاصَّة، ولا يمكن للمتلقِّي أن يصل إلى دلالة النَّص دون اللُّجوء إلى «آليَّة التَّأويل الَّتي

---

1 – محمد فتوح أحمد علي: «الرمز والرمزية في الشعر المعاصر»، ص186.

2 – المرجع نفسه: ص167.

3 – المرجع نفسه: ص186.

4 – آمنة بلعلى: «تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة»، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، ط3، 2009م، ص61.

سَتُسْهِمُ بلا شكٍّ في دمج الذَّات المُتلقيَّة ضمن عمليَّة بناء المعنى»[1]، كما تخلق هذه الآليَّة آلية أخرى تَتَمثَّل في التَّفاعل بين النَّص والمُتلقِّي، وهو من أهم الآليَّات الَّتي تسير بالمُتلقِّي في طريق استخلاص الدَّلالة.

1 – 2 – التَّجربة الصُّوفيَّة عند عبد الله العشِّي:

يُعتبَر الشَّاعر عبد الله العشِّي من الشُّعراء المعاصرين الَّذين استطاعوا تضمين أعمالهم الأدبيَّة المصطلحات والرُّموز الصُّوفيَّة، ولعلَّ ذلك راجع إلى ما يعيشه من غربة فكريَّة وروحيَّة جعلته شاعرا صوفيًّا بامتياز، لذلك «أنجز عالما شعريًّا فيه تَمثُّل عميق للتُّراث الصُّوفي (...) كما استطاع أن يَتحرَّر من الاستعباد النَّصِّي الَّذي ارتهن فيه الشِّعر الحداثي وهو يصطنع الرَّمز الصُّوفي»[2]، حيث أبدى تَفنُّنا في توظيفه لهذا النَّوع من الرَّمز، وذلك باعتماده على بعض المصطلحات والرُّموز المرتبطة بالصُّور الحسِّيَّة كالمرأة والخمرة، وبعضها الآخر مرتبط بالصُّور المعنويَّة كالحضور والغياب، كلُّ هذا وغيره جعل الشَّاعر عبد الله العشِّي «واحدا من الَّذين يُبدِعون الشِّعر بوعي نقدي مُتبصِّر (...) يَتطلَّب ثقافة تراثيَّة عميقة ومعرفة بإنجازات النَّظريات الأدبيَّة الحديثة، ممَّا يُؤهِّل تجربته الشِّعريَّة لأنْ تكون ذات رؤيا عميقة»[3] على الصَّعيد الأدبي والنَّقدي، ولعلَّ هذا ما جعل النَّاقد (أحمد يوسف) يقول أنَّ عبد الله العشِّي «يُطَرِّزُ عِمَارته الشِّعريَّة تطريزا صوفيًّا أخَّاذاً»[4]، تظهر ملامحه من عناوين دواوينه الشِّعريَّة (مقام البوح، يطوف بالأسماء، صحوة الغيم)، فقد جاءت هذه العناوين مُحتوية على مصطلحات صوفيَّة منها: المقام، الصَّحوة، الغيم، وغيرها وسنقف عند البعض من هذه المصطلحات والرُّموز لكشف الدَّلالات المتسترة خلفها.

---

1 – . آمنة بلعلى: «**تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة**»، ص61.

2 – يوسف وغليسي: «**في ظلال النصوص**، تأملات نقدية في كتابات جزائرية»، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009م، ص171.

3 – المرجع نفسه: ص نفسها.

4 – المرجع نفسه: ص نفسها.

1 – 2 – 1 – المصطلحات الصُّوفيَّة:

لقد تضمَّنت الدَّواوين الشِّعريَّة للشَّاعر عبد الله العشِّي العديد من المصطلحات الصُّوفيَّة الَّتـــي كان لها الـــدَّور الفعَّال في تـــعبير الشَّاعر عن أفكاره وأحاسيسه ومشاعره، ومن بين هذه المصطلحات نذكر:

1 – 2 – 1 – 1 – المقام:

إنَّ المُتأمِّل في الإنتاج الشِّعري الأوَّل لعبد الله العشِّي المُتمثِّل في (مقام البوح) يجد أنَّ الشَّاعـــر ذو اتِّجاه صوفي، حيث يظهر ذلك من أوَّل كلمة في العنوان ألا وهي (المقام)، ولعلَّ معناها الظَّاهر هو المرتبة أو الدَّرجة سواء كانت دنيا أو عليا، لكن معناها عند الصُّوفيين يختلف، فالمقام جمع مقامات «والمقامات مثل التَّوبة والورع والزُّهد والفقر والصَّبر والرِّضى والتَّوكُّل، وغير ذلك، والمقام معناه مقام العبد بين يدي الله عزَّ وجلَّ فيما يقام فيه من المجاهدات والرِّياضات والعبادات، وشرطه أن لا يرقى من مقام إلى مقام ما لم يستوف أحكام ذلك المقام، فإنَّ من لا قناعة له لا يَصحُّ له التَّوكُّل، ومن لا تَوكُّل له لا يَصحُّ له التَّسليم وهكذا»[1]، وعليه يمكن القول إنَّ المقام في المفهوم الصُّوفي هو منزلة الإنسان بين يدي الرَّحمان، والإنسان المقصود هنا هو ذلك المُتصوِّف الَّذي اشتغل بعبادة الله وسعى إلى إرضائه مجاهدا نفسه بشتَّى الطُّرق، ولعلَّ هذا ما ساق الشَّاعر عبد الله العشِّي إلى البوح بحبِّ الله عزَّ وجلَّ انسياقا، مُعتبِرا أنَّ البوح من أحد المقامات.

وقد كان مصطلح (المقام) حاضرا في قصيدة (حرائق الفتون) إذ يقول الشَّاعر:

«ورأيت:
ملَكا من الفردوس
يدنيني من الملكوت...
أسمع ما تردده الملائك
من نشيد الوُجد...
في أعلى المقامات»[2]

إذا كان (البوح) من أحد المقامات في نظر الشَّاعر عبد الله العشِّي، فإنَّ (الوُجد) من أعلى المقامات عنده، والوُجد في معجم مصطلحات الصُّوفيَّة هو «خشوع الرُّوح عند

---

[1] – عبد المنعم الحفني: «معجم مصطلحات الصوفية»، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1987م، ص248.

[2] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص40.

مطالعة سرَّ الـــحقِّ، وقيل عَـــجْز الـــرُّوح من احتمال غلبة الشَّوق عند وجود حلاوة الذِّكر، وقيل مصادفة الباطن من الله تعالى واردا يورث فيه حزنا أو سرورا، أو يُغيِّره عن هيئته، ويُغَيِّبُهُ عن أوصافه بشهود الحقِّ»[1]، فالوُجد هو خشوع المُتصوِّف وصعوبة احتماله الشَّوق إلى المولى عزَّ وجلَّ، وهذا ما يطرح في عمره مرحلة متجاهلة لكلِّ ما يدور في الحياة الدُّنيا، وتلك المرحلة إمَّا تكون مفرحة أو محزنة، ومن خلال هذه الأسطر الشِّعريَّة يأخـــذنا خيال الشَّاعـــر إلى عالم الغيب أين يتواجد الملائكة وتسبيحاتهم المختلفة، ومن هناك يَقصُّ قصَّته مع ملك الفردوس الَّذي قرَّبه إلى الملكوت حتَّى يسمع تسبيح الملائكة الَّذي لقَّبَهُ الشَّاعر بنشيد الوُجد، ولعلَّ تسميته هذه تعود إلى عمل الملائكة المُتمثِّل في التَّسبيح، ولهذا كان في أعلى المقامات حسب تَصوُّر الشَّاعر، وعليه يمكن القول إنَّ مصطلح الوُجد جاء رمزا للتَّسبيح الملائكي.

1 – 2 – 1 – 2 – الصَّحو:

لعلَّ المصطلحات الصُّوفيَّة شَكَّلَت محور التَّجربة الشِّعريَّة عند الشَّاعر عبد الله العشِّي، حيث كلَّما تأمَّل القارئ في تلك النُّصوص يجد نفسه مجبرا على التَّعرُّف على تلك المصطلحات، فهي ترتبط ببعضها ارتباطا وثيقا، إذ نجد كل مصطلح مشروح بمصطلح آخر لا يخرج عن الدَّائرة الصُّوفيَّة، ومثال ذلك مصطلح الصَّحو الَّذي اخترناه للدِّراسة له علاقة بمصطلح آخر وهو العارف؛ فالعارف هو الَّذي يملك علامات حسب رأي ذا النُّون حيث قال: «علامة العارف ثلاثة: لا يُطفِئ نور مَعرِفته نُورَ وَرَعِه، ولا يعتقد بَاطنًا من العِلْم ينقض عليه ظاهرا من الحُكْم، ولا يحمله كثرة نعم الله تعالى عليه وكرامته على هَتْك أستار مَحَارم الله تعالى»[2]، فمن خلال هذا التَّعريف نجد أنَّ العارف هو من زاد خوفه من الله كلَّما زادت معرفته به، كما له ظاهرٌ يُترجِم باطنه ودائم الحفاظ على إستار محارم الله تبارك وتعالى، إنَّ كل هذه الصِّفات الَّتي يَتميَّز بها العارف تجعله في غيبة عن الخلق حاضرا مع الحقِّ، لكن عند نهاية هذه المرحلة، يدخل الصُّوفيُّ في مرحلة أخرى يترجمها مصطلـــح الصَّحو، والَّذي «هو رجـــوع العارف إلى الإحساس بعد غيبته وزوال إحساسه، وعكسه السُّكر ومعناها قريب من معنى الحضور والغيبة، والفرق بين الحضور والصَّحو أنَّ الصَّحو حادث والحضور على الدَّوام، والصَّحو والسُّكر أقوى وأتم وأقهر من

[1] – عبد المنعم الحفني: «معجم مصطلحات الصوفية»، ص264.

[2] – المرجع نفسه: ص 179.

الحضور والغيبة»[1]، يَتبيَّن من خلال هذا القول إنَّ مصطلح الصَّحو مصطلح صوفيّ قريب في معناه من مصطلح السُّكر، وهو مصطلح يُبيِّن رجوع الشَّاعر من العالم الغيبي الصُّوفي إلى العالم الواقعي، وقد كان هذا المصطلح مُوظَّفا من طرف الشَّاعر عبد الله العشِّي، حيث يقول في قصيدة (جفن الغمام):

«جلست وردةُ الشِّعر ما بيننا
كان رمز يُتوِّجُنا
ويُمَسّح لفظا بأهدابنا
ويداعبنا بجميل الكلام

فتوكَّأْ على تعبي أيُّها الظِّل
واقصص رؤاك على ما تبقَّى من الوقت
فالصَّحو مرّ، ومرَّ الغمام»[2]

لعلَّ هذا المقطع الشِّعري ينقلنا إلى مرحلة مُهمَّة جدًّا في حياة الشَّاعر الصُّوفي، حيث من خلال القراءة الصُّوفيَّة التَّأويليَّة يأخذنا سياق هذه الأسطر الشِّعريَّة إلى مرحلة التَّأمُّل في العالم الغيبي الصُّوفي المُترجَمة بالشِّعر من قِبَل الشَّاعر الصُّوفي عبد الله العشِّي، ولقد صرَّح عن ذلك من خلال الأسطر الشِّعريَّة الأربعة الأولى، حيث اعْتبَر الشِّعر من أبهى مراحل حياته، خاصَّة وأنَّ موضوعَه وصف العالم الصُّوفي، إذ اعْتبَر نسج الشِّعر من المتعة والرَّاحة النَّفسيَّة، كما أنَّ سياق الأسطر الشِّعريَّة يوحي بأنَّ الشَّاعر استغرق مُدَّة طويلة في هذا التَّأمُّل وإنتاج الشِّعر إلى أن أحسَّ بالتَّعب، حيث يظهر ذلك من خلال قوله (فتوكَّأ على تعبي أيُّها الظِّل/ واقصص رؤاك على ما تَبقَّى من الوقت/ فالصَّحو مرّ، ومرَّ الغمام)، لكن على الرَّغم من التَّعب إلاَّ أنَّ الشَّاعر يَتمتَّع ويَتلذَّذ بالتَّأمُّل في العالم الصُّوفي الغيبي، لدرجة أنَّه وصف الصَّحو بالمُر، على اعتبار أنَّ الصَّحو هو الرُّجوع من العالم الغيبي إلى العالم الواقعي، ومَرَّت تلك المرحلة الَّتي تركت في نَفسيَّة الشَّاعر الحزن والأسى، فمصطلح الصَّحو من خلال هذا التَّوظيف يصف الحالة النَّفسيَّة والرُّوحيَّة للذَّات الشَّاعرة في رحاب العالم الصُّوفي وفي واقعه الحقيقي.

---

[1] – عبد المنعم الحفني: «معجم مصطلحات الصوفية»، ص149.

[2] – عبد الله العشي: «ديوان صحوة الغيم»، ص38.

1 – 2 – 1 – 3 – الغيمة:

إنَّ القارئ المُتلقِّي لنصوص الشَّاعر عبد الله العشِّي يَمرُّ بمرحلة من الحيرة والدَّهشة والقلق وذلك لغموض النُّصوص الشِّعريَّة من جهة، وتقارب المصطلحات الصُّوفيَّة في المعنى من جهة أخرى، فالغيمة مُؤنَّث الغيم، «ومن المصطلحات المرادفة للفظ الغيم هي السُّكر والصَّحو والخمرة (...) فهي رمز للوُجد الصُّوفي يُجسِّد الصِّلة بين العبد وربِّه على أساس أنَّ الغيم أو السُّكر عند الصُّوفيَّة مرتبطة بالوارد، والوارد: ما يرد على قلب المؤمن من ربِّه (...) وهذا السُّكر يورث في الإنسان الطَّرب والبسط وإفشاء الأسرار الإلهيَّة»[1]، ولم يخل الشِّعر العشِّي من مصطلح الغيم، حيث يقول في قصيدة (غواية كان مد):

«خذ يدي أيُّها الغيم،
خذ قلقي، خذ خطاي...
إلى الفجر ...
يطوي وينشر ألوانه»[2]

نلاحظ أنَّ هذا المقطع الشِّعري يُجسِّد مصطلح الغيم بمعناه، ذلك لأنَّ الغيم هو السُّكر، والسُّكر هو حضور الذَّات الشَّاعرة مع الحقِّ وغيابها عن الخلق، وعند التَّأمُّل في هذه الأسطر الشِّعريَّة نجد أنَّ الذَّات الشَّاعرة تخلق حوارا مع الغيم طالبة منه أن ينقلها إلى عالم آخر، إنَّه عالم الغيم والسُّكر، عالم الغيب الصُّوفي، أين تغادر الذَّات الشَّاعرة القلق والخطايا، وهناك يوجد الفجر الَّذي هو رمز الرَّاحة النَّفسيَّة والطُّمأنينة الجسديَّة، كيف لا والذَّات الشَّاعرة في حضرة الذَّات الإلهيَّة، فمن خلال هذا التَّحليل والشَّرح والتَّأويل نجد أنَّ مصطلح الغيم مصطلح صوفي يُسهِم بشكل واضح في نقل الشَّاعر والقارئ من عالم الواقع إلى عالم الغيب.

---

[1] – محمد كعوان: «التأويل وخطاب الرمز، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر»، دار بهاء الدين، الجزائر، د ط، د ت، ص419.

[2] – عبد الله العشي: «ديوان صحوة الغيم»، ص94.

1 – 2 – 1 – 4 – الحضور والغياب:

من المصطلحات الصُّوفيَّة الحاضرة في النُّصوص الشِّعريَّة العشيَّة المصطلح الثُّنائي المتضاد (الحضور والغياب)، فالحضور هو «حضور القلب بالحقِّ عند الغيبة عن الخلق»[1]، أمَّا الغياب فهو «غيبة القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق لشغل الحسِّ بما ورد عليه»[2]، إنَّ الملاحظ حول هذين المصطلحين الصُّوفيين هو أنَّ كلاهما مُتعلِّق بالقلب، ذلك لأنَّ القلب عند الصُّوفيَّة هو مصدر الاهتمام بالغيبيات المُتعلِّقة بِحُبِّ الذَّات الإلهيَّة، وفي قصيدة (القصيدة) يقول الشَّاعر:

«تلومني أميرتي...
وهل درت بأنَّني أعيشها...
في غيبتي وفي حضوري؟
وأنَّني وَدِدْت لو عشقتها من قبلُ...
في كلِّ العصور»[3]

من خلال التَّأمُّل في هذا المقطع الشِّعري تجد الذَّات القارئة نفسها أمام التَّصريح الفعلي للذَّات الشَّاعرة حول حُبِّها للذَّات الإلهيَّة/ أميرتي، ولعلَّ هذا التَّصريح يُبيِّن أنَّ الشَّاعر يُدلِي بأنَّ اندماجه في العالم الصُّوفي جعله أفضل بكثير، فهو يعيش مع الذَّات الإلهيَّة في كلِّ اللَّحظات بتعبير نقاط الحذف إذ يقول (وهل درت بأنَّني أعيشها...)، حتَّى في غيابه وحضوره، ولعلَّ القصد هنا منصب حول القلب وتَقلُّبِه؛ فغيبة الشَّاعر وحضوره تعنـــي الاهتمام فقط بعلاقته مع الذَّات الإلهيَّة وتحسينها دون الاهتمام بما يجري مع الخلق، وبعدها يُعبِّر عن الأريحيَّة الَّتي يعيشها وهو في هذه المرحلة من مراحل العالم الصُّوفي، لذلك قال (وأنَّني وددت لو عشقتها من قبل.../ في كلِّ العصور)، فمن خلال هذا الشَّرح والتَّحليل نصل إلى أنَّ مصطلحي الغيبة والحضور في هذا المقطع يَدلاَّن على حُبِّ الذَّات الإلهيَّة في العالم الرُّوحي من قِبَل الشَّاعر.

وتَتَكرَّر هذه الثُّنائيَّة في الدِّيوان الأخير ــ صحوة الغيم ــ من الأعمال الشِّعريَّة للشَّاعر عبد الله العشِّي، حيث يقول في قصيدة (ألف الأسماء):

---

[1] – محمد عبد المنعم الخفاجي: «**الأدب في التراث الصوفي**»، مكتبة دار غريب، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص260.

[2] – المرجع نفسه: ص 260.

[3] – عبد الله العشي: «**ديوان مقام البوح**»، ص60.

«في المساء
سيعود الصَّباح ويسأل عنَّا
وليكن ما يكون
سوف يجمعنا بتفاصيلنا
سَيظلِّلُنا قمر في الغياب...
ويُضِيء لنا قمر آخر في الحضور»[1]

من خلال هذا المقطع الشِّعري ينقلنا الشَّاعر إلى أهمِّ مرحلة من مراحل الحياة البشريَّة ألا وهي مرحلة ما بعد الموت، على اعتبار أنَّ لفظ المساء هو إشارة إلى نهاية الحياة الدُّنيا، ويقابله الصَّباح؛ أي بداية مرحلة ما بعد الموت، حيث تُجْمَع كل التَّفاصيل بِسيِّئاتها وحسناتها، لكن دقة التَّصوير للشَّاعر جعلت الذَّات القارئة ترى القمر عاملا مشتركا بين مصطلحي الحضور والغياب؛ ولعلَّ سياق المقطع يدفعنا إلى القول إنَّ مصطلح الغياب في قوله (سَيظلِّلُنا قمر في الغياب...) يوحي إلى غياب الذَّات الشَّاعرة عن الكون وما يحويه لاجتماعها بالذَّات الإلهيَّة، لكن في حضرة القمر الَّذي يرمز إلى العمل الصَّالح في الحياة الدُّنيا، هذا العمل الصَّالح الَّذي يهدف إلى إرضاء الذَّات الإلهيَّة بشتَّى السُّبل، ذلك لأنَّ «القمر هو في آن واحد موت وتَجدُّد، ظلمة ونور»[2]، أمَّا مصطلح الحضور فيوحي إلى الانتقال إلى الحياة الثَّانية الدَّائمة أين تكون الذَّات الإلهيَّة شاهدة على العمل الصَّالح/ القمر المنجز من طرف الذَّات الشَّاعرة.

1 – 2 – 1 – 5 – الكشف والإخفاء:

لقد شَكَّلت ثنائيَّة الكشف والإخفاء أحد محاور التَّجربة الصُّوفيَّة العشيَّة، حيث كانت بمثابة الجسر الواصل بين البعد الواقعي والبعد الغيبي للتَّعبير عن الإحساس الرُّوحي عند الشَّاعر عبد الله العشِّي، وما يُميِّز هذا المقطع الشِّعري هو توظيف الثُّنائيَّات الصُّوفيَّة المُتضادَّة مرتَّين بشكل متتالي، حيث يقول في قصيدة (الغياب):

«يعود الصَّحو والمحو ...
يعود الكشف والإخفاء،

---

[1] – عبد الله العشي: «صحوة الغيم»، ص14.

[2] – ملاس مختار: «دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، عبد الله البردوني، أنموذجا»، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، د ط، 2002م، ص43.

حتَّى...

ليس يبقى أيّ شيء في إهابي»[1]

إنَّ بداية المقطع الشِّعري بالفعل المضارع (يعود) يَدلُّ على أنَّ الذَّات الشَّاعرة كانت في مرحلة السُّكر على اعتبار أنَّ الصَّحو «هو رجوع العارف إلى الإحساس بعد غيبته وزوال إحساسه، وعكسه السُّكر»[2]، والسُّكر هو ذوبان روح الذَّات الشَّاعرة في الذَّات الإلهيَّة من حيث حُبِّها وتحقيق رضاها، وعليه يمكن القول إنَّ مصطلح الصَّحو يجعل الذَّات الشَّاعرة تعود إلى العالم الواقعي، وبعد عودة الصَّحو يعود المحو أيضا الَّذي يعني عند الصُّوفيِّين «رفع أوصاف العادة بحيث يغيب العبد عندها عن عقله، ويحصل منه أفعال وأقوال لا مدخل لعقله فيها كالسُّكر من الخمر»[3]، إذ نلاحظ أن مصطلح المحو مناقض لمصطلح الصَّحو، ولعلَّ هذا ما يجعل الذَّات القارئة ترى أنَّ الذَّات الشَّاعرة تعيش في مرحلة مُتقلِّبة وغير مُستقرَّة.

ويقول الشَّاعر أيضا (يعود الكشف والإخفاء،/ حتَّى...)، والكشف في معجم المصطلحات الصُّوفيَّة هو «الاطِّلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبيَّة والأمور الحقيقيَّة، وجودا وشهودا»[4]، وهو مصطلح يُسهِم في تغيير الذَّات الشَّاعرة من خلال الاكتشاف للمعاني الغيبيَّة الحقيقيَّة، وبالتَّالي اكتشاف نفسيَّته في وجودها في العالم الغيبي الصُّوفي وغيابها عنه، ويعود الإخفاء أيضا، ولعلَّ معنـــى هذا الأخير يعكس معنى الكشف؛ فالكشف مُتعلِّق بالعالم الغيبي، أمَّا الاخفاء مُتعلِّق بالعالم الواقعي، وبعد ذكر هذه المصطلحات الصُّوفيَّة المُتضادَّة والمُتكرِّرة جاء بعدها نقاط الحذف المسبوقة بأداة النَّصب "حتَّى" الَّتي توحي إلى الحالة الَّتي وصلت إليها الذَّات الشَّاعرة، فهي في العالم الغيبي الصُّوفي تارة، وفي العالم الواقعي تارة أخرى، ولعلَّ قوله (ليس يبقى أيّ شيء في إهابي) دلالة على تأكيد الحالة النَّفسيَّة المتذبذبة للذَّات الشَّاعرة.

---

1 – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص75.

2 – عبد المنعم الحفني: «معجم مصطلحات الصوفية»، ص 149.

3 – المرجع نفسه: ص 239.

4 – المرجع نفسه: ص225.

1 – 2 – 2 – الرُّموز الصُّوفيَّة:

بعد توظيف الشَّاعر لبعض المصطلحات الصُّوفيَّة، لم يستغن عن الرُّموز الصُّوفيَّة المعروفة، فقد كانت أيضا من الآليات الَّتي حرَّكت فيه روح التَّعبير والبوح عمَّا يجول في خاطره من أفكار وقضايا، ومن بين هذه الرُّموز الصُّوفيَّة نذكر:

1 – 2 – 2 – 1 – رمز المرأة:

تُعدُّ المرأة مركز اهتمام الشُّعراء منذ العصر الجاهلي إلى يومنا هذا، وقد تَعدَّدت صور التَّعبير عنها من طرف الشُّعراء حتَّى أصبحت رمزا يكاد الشَّاعر لا يستطيع الاستغناء عنه، فـــ «لقد هيمنت المرأة كدلالة رمزيَّة على الشِّعر العربي منذ القديم، فكانت صورة للخِصْب والنَّماء، ووجها من وجوه الاستمرار والدَّيمومة والحياة»[1] في المجال الاجتماعي من جهة، وفي المجال الأدبي من جهة أخرى، إذ توالى توظيفها عبر العصور المختلفة إلى أن أصبح رمز المرأة مُتنفَّسا عند الشُّعراء المعاصرين «فقد استطاع الشِّعر المعاصر بزخمه الشِّعري وإفرازاته الجماليَّة أن يطعم هذا العنصر بشتَّى الدَّلالات الرَّمزيَّة والأسطوريَّة ليصبح من أكثر الرُّموز خصبا وكثافة»[2]، وأصبح رمز المرأة سبيلا لتَعدُّد القراءات، حيث كلَّما ذُكِرَت المرأة في نصٍّ ما، التفتت الدَّلالات حولها، وهذا ما يجعل المُتلقِّي في مرحلة فوضى فكريَّة، والَّتي تحتاج إلى إعمال العقل لتجاوزها والخروج بدلالة يَقبَلها النَّص وسياقه.

وربَّما تَوسَّع توظيف رمز المرأة على الصَّعيد الأدبي، فلم تبق حبيسة في دلالات مُعيَّنة كالاستمرار والحياة والدَّيمومة، بل دخلت إلى دائرة الأدب الصُّوفي وأصبحت «تعتبر المرأة لدى أقطاب الصُّوفيَّة قِمَّة التَّجلِّي الإلهي، فهي الوسيط الأمثل للوصول إلى الجمال المـــطلق، لأنَّ الـــحقَّ هو الجمال الأزلي المطلق، المعشوق على الحقيقة في كل جميل»[3]، لذلك يمكن القول إنَّ الشُّعراء الصُّوفيِّين وظَّفوا رمز المرأة، واستعملوا مصطلحات مختلفة تشير إليها منها مصطلح (مولاتي، حبيبتي، أميرتي) وغيرها.

ولعلَّ أهمَّ ما ركَّز عليه الشُّعراء الصُّوفيِّين هو التَّعبير عن حُبِّهم لله عزَّ وجلَّ، حيث راح كل شاعر يُعبِّر عن ذلك بطريقته الخاصَّة، وحُبُّ الله عزَّ وجلَّ غاية وهدف لكل

---

[1] – ملاس مختار: «**دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث**، عبد الله البردوني، أنموذجا»، ص49.

[2] – المرجع نفسه: ص نفسها.

[3] – محمد كعوان: «**شعرية الرؤيا وأفقية التأويل**»، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003م، ص74.

إنسان مسلم، حيث أنَّ الله سبحانه وتعالى خلق الإنسان، وسخَّر له كل ما في الكون، ومَنَّ عليه بالنِّعم الَّتي لا تُحصَى ولا تُعَد، وجعل عبادة الإنسان له هدفا وغاية، ولعلَّ طُعْمَ هذه العبادة مقرون بِحُبِّ الله تعالى، «فلقد أثبت القرآن حُبَّ الإنسان الله مَحبَّة خالصة لا تكون إلاَّ لمرتبة الألوهيَّة، فلم يُشِر التَّنزيل العزيز إلى سبب آخر ــ غير مرتبة الألوهيَّة ــ يدعو النَّاس إلى حُبِّ الله»[1]، لأنَّ «حُبَّ الله هو صورة من صور أخلاق السَّعادة والبحث عن الخير، لذلك تبدو الفائدة القاعدة الطَّبيعيَّة فيه، ترتبط عند النَّاس بِجنَّة موعودة، أو رضى في الدُّنيا قبل الآخرة»[2]، إنَّ ما يَنتظِر هؤلاء المُحبِّين لله تعالى في الآخرة أعظم، فجزاؤهم جنَّات نعيم، وتبقى مأواهم فيها خالدين، لكن حُبَّ الله في العرف الصُّوفي مختلف، ومن الشُّعراء الصُّوفيِّين الَّذين عَبَّرُوا عن حُبِّهم لله تعالى وأدهشوا القارئ والنَّاقد والشَّاعر وبقيت سيرتهم خالدة في عالم الإبداع رابعة العَدويَّة والحَلاَّج اللَّذان تَميَّزا بِحُبِّهما لله عزَّ وجلَّ، فـ «الخطاب الصُّوفي يصدمنا، ومنذ رابعة العدويَّة* بالتَّرفُّع عن الغرض أو الأجر حين قالت أنَّها لا تعبد الله خوفًا من ناره، ولا طمعا في جَنَّته، وتَتَأكَّد الفكرة عند الحلاَّج* خاصَّة، حين راح يعلن أنَّه لا يُحِبُّ الله طمعا في ثوابه ولا خوفا من عقابه، بل للعذاب الَّذي يستمتع به»[3]، ولعلَّ حُبَّ هذين الشَّاعرين المُتصوِّفين يكسران أفق تَوَقُّع القارئ، ويضعانه في خيبة انتظار مصحوبة بمسافة جماليَّة تضع

---

1 – سعاد الحكيم: «**المعجم الصوفي**»، دندرة للطباعة والنشر، بيرت، لبنان، ط1، 1981م، ص301.

2 – آمنة بلعلى: «**تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة**»، ص26.

* عندما باحت **رابعة العدوية** بحبها لله عز وجل قالت:

«أحبك حبين: حب الهوى وحبا لأنك أهل لذاك
فأما الذي هو حب الهوى فشغلي بذكرك عمن سواك
وأما الذي أنت أهل له فكشفك لي الحجب حتى أراك
فلا الحمد في ذا ولا ذلك لي ولكن لك الحمد في ذا وذاكا»

أبو حامد الغزالي: «إحياء علوم الدين»، ص267/266، نقلا عن: آمنة بلعلى: «**تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة**»، ص26/25.

* قال الحلاج:

«أريدك لا أريدك للثواب ولكني أريدك للعقاب
فكل مآربي قد نلت منها سوى ملذوذ وجدي بالعذاب» الحلاج: «ديوان الحلاج»، ص68، نقلا عن: آمنة بلعلى: «**تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة**»، ص27.

3 – آمنة بلعلى: «**تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة**»، ص27/26.

المُتلقِّي أمام دلالة مدهشة تُضَمُّ إلى الخبرة القرائيَّة في المجال الصُّوفي، ومن المصطلحات المُوَظَّفة من طرف الشَّاعر عبد الله العشِّي للتَّعبير عن حُبِّه للذَّات الإلهيَّة نجد:

1 – 2 – 2 – 1 – 1 – مولاتي:

ذُكِر مصطلح "مولاتي" في أوَّل قصيدة من ديوان (مقام البوح) الَّتي تحمل عنوان (أوَّل البوح)، حيث يقول فيها:

«أَوْقَفْتِني في البوح يا مولاتي،
قَبَضْتِني، بَسَطْتِني،
طَوَيْتِني، نَشَرْتِني،
أَخْفَيْتِني، أَظْهَرْتِني ..» [1]

بعد تحاور القارئ مع هذا المقطع الشِّعري يَتَجلَّى له بأنَّ الشَّاعر بلغ مقام البوح باعتباره نوعاً من المقامات، ولعلَّ الكلام في هذا المقام كان مُوَجَّها إلى الذَّات الإلهيَّة الَّتي عَبَّرَ عنها بلفظ (مولاتي) الَّذي ينتمي إلى حقل المرأة، ولعل استعمال الشَّاعر للألفاظ (قبضتني، بسطتني، طويتني، نشرتني، أخفيتني، أظهرتني) تنقل القارئ إلى أفق تَوَقُّعٍ يَتضمَّن إجبار الشَّاعر على البوح بما يُحِسُّ به من حبٍّ اتِّجاه الذَّات الإلهيَّة، حيث سعى إلى توظيف كل ما يملكه للتَّعبير عن هذا الحبِّ، إذ نجده وظَّف مصطلح (البسط)، وهو من المصطلحات الصُّوفيَّة الَّتي لها علاقة في التَّعبير عن ذلك، إذ أنَّ «البسط في مقام القلب بمثابة الرَّجاء في مقام النَّفس، هو وارد تقتضيه إشارة إلى قبول ولطف ورحمة وأنس، ويقابله القبض كالخوف في مقابلة الرَّجاء في مقام النَّفس، والبسط في مقام الخفيّ هو أن يبسط الله العبد مع الخلق ظاهرا، ويقبضه إليه باطنا رحمة للخلق، فهو يسع الأشياء ويُؤثِّر في كلِّ شيء، ولا يُؤثِّر فيه شيء، وقيل يجد المُحِب القبض أوَّلا، ثمَّ البسط، ثمَّ لا القبض ولا البسط، لأنَّهما يقعان في الموجود»[2]، فالبسط مصطلح يُعبِّر عن مكنونات القلب والنَّفس اتِّجاه الذَّات الإلهيَّة، ولعلَّ الإحساس الصَّادق للشَّاعر بأُنْسِ الله ورحمته ولطفه جَعَلَه يرحل إلى عالم الرِّضى ثمَّ البوح بهذا الحُب الطَّاهر للمولى عزَّ وجلَّ، ومهما ذكر وعَبَّر فإنَّه لا يمكنه البوح بما يريد فعلا، ذلك لأنَّ حبَّ الله إحساس، والإحساس لا تكفيه الكلـــمات من جهة، ومن جـــهة أخـــرى لأنَّ «الذَّات من حيث ماهي هي: هي عين

[1] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص من 5.

[2] – عبد المنعم الحفني: «معجم مصطلحات الصوفية»، ص34.

قائمة، وهي مُتَّصفة بجميع صفات الألوهيَّة وأسمائها، لكنَّها في غاية البعد ونهاية الصُّعوبة في الإدراك لها والعلم بها»[1]، ويواصل الشَّاعر في الإدلاء بِحُبِّه لله إذ يقول:

«وبُحْتُ عن غوامض العباره.
وقلتُ يا مولايْ: أعطيتُ لكْ ...
أعطيتُ كلَّ شيء لكْ،
أفرغتُ فيكَ ما جمعتُ من مَحبَّتِي،»[2]

ربَّما ينتقل الشَّاعر في هذا المقطع الشِّعري من مرحلة الإجبار على البوح إلى مرحلة القيام بفعل البوح، كما ينتقل من لفظ (مولاتي) إلى لفظ (مولاي)، ولعلَّ سبب ذلك راجع إلى بث عنصر التَّشويق في القارئ من جهة، وقداسة وعظمة الله عزَّ وجلَّ في نظره من جهة أخرى، ويَتجلَّى ذلك من خلال قوله (وبُحْتُ عن غوامض العباره./ وقلت يا مولاي: أعطيت لك...)، حيث انتهى السَّطر الشِّعري بهاء ساكنة الَّتي من المفروض أن تكون نطقا، وبعدها نقطة، بدلا من تاء مربوطة وهي الأصح رسما، ولعلَّ سبب ذلك راجع إلى فعل الإجبار الَّذي انتهى بفعل البوح بمحض الإرادة، وربَّما انتهاء السَّطر الشِّعري بحرف الهاء الَّتي تُعدُّ من الحروف العربيَّة الرِّخوة الَّتي يجري فيها الصَّوت في المخرج جريان تام يوحي إلى التَّلذُّذ بهذا البوح، ذلك لأنَّ هذا البوح فريدا من نوعه، بَوْحٌ ارتبط بِحُبِّ الله عــزَّ وجلَّ، هذا الحب الَّذي هربت الألفاظ المُعَبِّرَة عنه عند الذَّات الشَّاعرة، ولعلَّ نقاط الحذف في السَّطر الثَّاني من المقطع الشِّعري بإمكانها أن تترك للذَّات القارئة التَّعبير عن حُبِّ المولى عزَّ وجلَّ بكل حريَّة، فالشَّاعر صرَّح بعد ذلك بأنَّه أعطى كل شيء، وأفرغ كل حُبِّه في مولاه، ولم يقف الشَّاعر عند التَّصريح فقط، بل راح يشرح مظاهر هذه المَحبَّة قائلا:

«أفرغتُ فيكَ ما جَمَعْتُ من مَحبَّتِي
ومن بحارِ نَشوتي
أطلقتُ للمواجد الشِّراعْ
لكي تفيض عن حدود رؤيتي
كينونتي،

---

[1] – أيمن حمدي: «قاموس المصطلحات الصوفية»، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2000م، ص62.

[2] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص5.

وترتقي إليك.
فكلُّ نبض في العروق هو لكْ..
وكل لفتةٍ،
أو نظرةٍ،
أو كلْمةٍ، أو نغمة،
وكل تمتمه.
وكل بَيِّنٍ من الكلامْ،
وكل غمغمه.
وكل الصَّمت ...
حتَّى الصَّمت لك.» [1]

لعلَّ انطلاق الشَّاعر في وصف مَحبَّته للمولى عزَّ وجلَّ كان من العوامل الَّتي ساهمت في ارتياحه وانتصاره عن نفسه الَّتي يريدها أن ترتقي إليها، فكل شيء يملكه سَخَّره لله سبحانه فــ (النَّبض، اللَّفتة، النَّظرة، الكلمة، النَّغمة، التَّمتمة، الغمغمة، الصَّمت وما بعده)، وهي صفات وأفعال أغلبها يقوم بها الإنسان ولا يمكنه الاستغناء عنها، وهذا ما يَدلُّ عن شِدَّة العلاقة بين الشَّاعر والذَّات الإلهيَّة، ولم يكتف الشَّاعر بهذه الألفاظ الَّتي تحمل معنى عاديًّا يمكن للقارئ أن يستخلصه من القراءة الأولى أو الثَّانية للقصيدة، بل انتقل إلى مــصطلحات صوفيَّة أخرى لعلَّها تشفي غليله في تعبيره عن مَحبَّتِه للذَّات الإلهيَّة، إذ يقول:

«غيبوبتي، وصحوتي، وباطني، وظاهري،
وأوَّلي، وآخري،
ومبدئي، ومنتهاي لكْ.» [2]

من خلال هذه الأسطر الشِّعريَّة يَتبيَّن أنَّ الشَّاعر سَلَّمَ نفسه وروحه لله، حيث يَتَجَلَّى ذلك من خلال توظيفه للمصطلحات الصُّوفيَّة المُعبِّرة عن ذلك، ومن بينها مصطلح الغيبوبة/ الغيبة القلبيَّة، فــ «غيبة القلب عن عِلْمِ ما يجري من أحوال الخلق، لاشتغال الحس، بما ورد إليه. وقيل أن يغيب عن حظوظ نفسه فلا يراها، لأنَّه غائب عنها بشهود

[1] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص6/5.
[2] – المصدر نفسه: ص7.

ما للحق»[1]، فمرحلة الغيبة هي مرحلة حضور القلب مع من يُحِب/ مولاي، والَّتي ينتج عنها التَّجاهل لكلِّ ما يخصُّ الخلق، والتَّركيز فيها مُنصبًّا حول الخالق.

أمَّا مصطلح الصَّحو «هو رجوع العارف إلى الإحساس بعد غيبته وزوال إحساسه»[2] ومـــصطلح العارف في العرف الصُّوفي معناه ذلك الَّذي «ينظر بالله عزَّ وجلَّ، ولا يطمئنُّ قلبه إلاَّ بذكر الله»[3]، فهو في علاقة مباشرة مع الله عزَّ وجلَّ، ولعلَّ الشَّاعر يهدف من وراء هذا التَّوظيف إلى البوح حتَّى بالأمور الباطنيَّة فهي لله، حيث قال (غيبوبتي، وصحوتي/ وباطني) لك، وكأنَّه يريد أن يقول أنَّ الأمور الباطنيَّة المُتمثِّلة في الغيبوبة والصَّحو لك، وبعدها مباشرة يُدلِي بالأمور الظَّاهرة بأنَّها لله عزَّ وجلَّ أيضا، لذلك قال: (وظاهري/ وأوَّلي، وآخري، ومبدئي، ومنتهاي) لك، وهنا تظهر دِقَّة التَّصوير لدى الشَّاعر.

لم ينحصر توظيف الشَّاعر عبد الله العشِّي للفظ (مولاتي) للدَّلالة على الذَّات الإلهيَّة فحسب، بل فتح لنصوصه وللذَّات القارئة باب الاجتهاد للقبض على دلالات أخرى، حيث يقول في قصيدة (الغياب):

«كم من العمر ...
لكي تُزْهِرَ روحي
ويعود المجد للعمر اليَباب؟؟
.....
.....
.....
آه ...
مولاتي تجلَّتْ
هذه أنفاسُها تُلْهِبُ صدري
بعد أن أَلْهَبَهُ ...
جمْرُ اضطرابي.» [4]

---

[1] – عبد المنعم الحفني: «معجم مصطلحات الصوفية»، ص198.

[2] – المرجع نفسه: ص149.

[3] – ينظر: عبد المنعم الحفني: «معجم مصطلحات الصوفية»، ص181.

[4] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص77/76.

وظَّف الشَّاعر لفظ (مولاتي) في هذا المقطع الشِّعري، والظَّاهر أنَّه يحتاج إلى قراءة تأمُّليَّة تفاعليَّة تأويليَّة وربَّما حتَّى تاريخيَّة للوصول إلى معنًى ما يمكن تأقلمه مع سياق القصيدة، حيث يتساءل الشَّاعر في الأسطر الثَّلاثة الأولى من المقطع الشِّعري عن ما تَبقَّى من عمره ليسعد ويفرح ويعود له النُّبل والشَّرف بعد أن قضى زمنا في الضَّياع، ولعلَّ الأسطر الثَّلاثة التَّالية الَّتي جسَّدت مصطلح الفراغ النَّصِّي تُدلِي بما عاناه الشَّاعر، وربَّما تكرار السَّطر ثلاث مرات يوحي إلى تَنوُّع المِحَن من جهة، وطول زمنها من جهة أخرى، وربَّما لفظ (آه) بعدها مباشرة يُؤكِّد ذلك، ثمَّ يقول (مولاتي تَجلَّت/ هذه أنفاسها تُلهِب صدري) من شدَّة إحساسه بالفرح والسَّعادة بعد أن كان صدره مضطربا من الحزن والقلق والتَّوتُّر، حيث يتجلَّى ذلك من خلال قوله (بعد أن ألهبه .../ جمر اضطرابي.) بعد هذا التَّحليل للأسطر الشِّعريَّة يمكن استخلاص الرَّمز الَّذي جسَّده لفظ مولاتي، فوروده في آخر القصيدة، وتوظيفه بعد تساؤل الذَّات الشَّاعرة عن النُّبل الشَّرف جعل الذَّات القارئة تنساق انسياقا إلى أنَّها ترمز للحريَّة، خاصَّة بعد النَّظر إلى تاريخ القصيدة (1998/07/31م)، حيث كان الوطن ــ الجزائر ــ يسوده نوعا من الاضطراب والتَّوتُّر.

ويقول في قصيدة (أجراس الكلام):

«قُدسِي حُبُّكِ يا مولاتي

يسقيني خمر العشق...

ويسكبها فوق دمي...

أنهار»[1]

عند التَّأمُّل في هذا المقطع الشِّعري نلاحظ أنَّ الشَّاعر وصلت درجة حُبِّه للذَّات الإلهيَّة إلى مرحلة القداسة، وغالبا ما كانت المرأة عند الشُّعراء الصُّوفيِّين رمزا مُحمَّلا بِحُبِّ الذَّات الإلهيَّة، فراح هؤلاء الشُّعراء يُعبِّرُون بها عن مشاعرهم وأحاسيسهم لترجمة هذا الحب الرُّوحي، وقد جاء هذا الرَّمز صريحا في بعض قصائد عبد الله العشِّي، حيث يقول في قصيدة (نشيد الوله):

«ها أنا ...

أتَوحَّد في امرأة

من نزيف الأناشيد...

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص32.

والبرق...
والنُّور...
والأبجديَّة» *[1]

من خلال التَّأمُّل في هذه الأسطر الشِّعريَّة تجد الذَّات القارئة نفسها أمام مصطلح الاتِّحاد، وهو مصطلح صوفي جاء معناه في معجم مصطلحات الصُّوفيَّة على أنَّه «تصير ذاتين واحدة، وهو حال الصُّوفي الواصل، وقيل هو شهود وجود واحد مطلق من حيث أنَّ جميع الأشياء موجودة بوجود ذلك الواحد معدومة في أنفسها، لا من حيث أنَّ لما سوى الله تعالى وجودا خاصًّا به يصير مُتَّحِدا بالحقِّ، تعالى عن ذلك علوًّا كبيرا، وقيل هو شهود الوجود الحق الواحد المطلق الَّذي لكل موجود بالحقِّ، فيتَّحد به الكل من حيث كون كل شيء مـــوجودا به مـــعدوما بنفسه، لا من حيث أنَّ له وجـــودا خاصًّا اتَّحـــد به فإنَّه محال» [2]، فالاتِّحاد هو وجود الله، ووجود الأشياء بوجود الله، وربَّما الشَّاعر عبد الله العشِّي طَبَّقَ هذا المصطلح من خلال قوله (ها أنا/ أتَوحَّد في امرأة)، فمن خلال هذين السَّطرين الشِّعريين والفعل المضارع (أتَوحَّد) نلاحظ أن فعل الاتِّحاد بين الذَّات الشَّاعرة والمرأة يتمُّ في اللَّحظة الرَّاهنة، والإعلان عن ذلك صريحا جدًّا، فالشَّاعر موجود بوجود الله تبارك وتعالى، وهذا الوجود من النَّاحيتين الجسديَّة والرُّوحيَّة، ولعلَّ هذا الاتِّحاد ناتج عن العديد من أفعال الطَّاعة منها ما ذكره الشَّاعر في نَصِّه؛ فالأناشيد بإمكانها أن تحمل معنى التَّسابيح، وهذه التَّسابيح تجعل الرُّوح مُتعلِّقة تَعلُّقا شديدا بالذَّات الإلهيَّة فتدنو الذَّات الشَّاعرة من الطَّريق المستقيم/ البرق الَّذي يعني «أوَّل ما يبدو للعبد من اللَّوامع، فيدعوه إلى الدُّخـــول في حضرة الـــقرب من الرَّب للسَّير في الله»[3]، وطريق الله تُوصِل إلى النُّور؛ أي الحق، ولعلَّ عبارة (من نزيف) كناية عن الإكثار من فعل الطَّاعات، وشِدَّة الاقتراب إلى الله تعالى عن طريق الثَّبات على طريقه المستقيم، للوصول إلى الحقِّ، وكل هذا لخَّصه الشَّاعر في مصطلح الأبجديَّة، حيث جاء معناها في معجم مصطلحات

---

* **الأبجدية:** هي مجموعة حروف الهجاء في اللغة العربية، حيث سميت باسم أول الألفاظ التي جمعت هذه الحروف، وهذه الألفاظ هي: أبجد، هوز، حطي، كلمن، سعفص، قرشت، ثخذ، ضظغ، فقد جمعت في هذه العبارة من أجل سهولة الترتيب.

[1] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص96/68.

[2] – عبد المنعم الحفني: «معجم مصطلحات الصوفية»، ص10/9.

[3] – المرجع نفسه: ص34.

الصُّوفيَّة؛ فمعنى أَبْجَدْ؛ أي وجد آدم في المعصيَّة، وهَوَّزْ؛ أي اتَّبع هواه فزال عنه نعيم الجنَّة، وحُطِّي؛ أي حطَّ عنه ذنبه بالتَّوبة والاستغفار، وكَلَمُنْ؛ أي مُتكلِّم بكلمات فتاب عليه بالقبول والرَّحمة، وسَعْفَصْ؛ أي ضاقت عليه الدُّنيا ففوَّض عليه، وقرشت؛ أي أقرَّ بذنبه فبرَّ عليه بالكرامة، وثخذ؛ أي أخذ من الله القوَّة، وضظغ؛ أي شجَّع عن وسواس الشَّيطان بعزيمة لا إله إلاَّ الله مُحمَّد رسول الله»[1]، فالأبجديَّة يدور معناها حول خطيئة آدم عليه السَّلام وتوبة الله عليه، ولعلَّ توظيف الشَّاعر لمصطلح الأبجديَّة راجع إلى تَشبُّعه بمبادئ التَّوبة ومعرفته لحقيقتها، وعليه يمكن القول إنَّ نزيف التَّوبة أيضا دفع بالذَّات الشَّاعرة إلى الوصول إلى مـــرحلة الاتِّحاد، فالاتِّحاد هو إحساس وشعور يُحِسُّ به الشَّاعر المُتصوِّف أو المُتصوِّف الشَّاعر، حيث يَتضمَّن هذا الشُّعور شِدَّة التَّعلُّق والحُبُّ الخالص للذَّات الإلهيَّة.

1 – 2 – 2 – 1 – 2 – حبيبتي:

الحبيبة من المصطلحات الَّتي تنتمي إلى حقل المرأة، وقد حظيت بالتَّوظيف من طرف الشُّعراء المعاصرين، الَّذين استطاعوا تحميلها العديد من الدَّلالات، فهي رمز للأرض والأم والزَّوجة وغيرها، وقد استعملها الشَّاعر عبد الله العشِّي في قصيدة (حرائق الفتون) قائلا:

«أحبيبتي...
اقتربي، وكوني نجمتي...
لأرى حدود الكون...
أدنو من غموض الغيب...
أَبْصِرُ ما تخفَّى عن حدود العين...
أدخل في اليقين
أحبيبتي اقتربي»[2]

إنَّ التَّمعن في هذه الأسطر الشِّعريَّة يسوق القارئ إلى أفق تَوقُّع فحواه أنَّ الذَّات الشَّاعرة تريد اكتشافا في الكون، وما يزيد من تَحرُّر القارئ في عالم التَّأويل هو الفراغات النَّصيَّة الَّتي ينتهي بها كل سطر شعري، فالسَّطر الأوَّل يضع المُتلقِّي أمام الإجابة عن

[1] – عبد المنعم الحفني: «معجم مصطلحات الصوفية»، ص8.

[2] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص38.

السُّـــؤال: من هي حبيبته؟ والـــسَّطر الثَّاني يُلَمِّح إلى أنَّ هذه الحبيبة هي الَّتي تجعله يرى، على اعتبار أنَّ النَّجمة تَشِعُّ بالضَّوء حتَّى وإن كان خفيفا/ خافتا، وهي الَّتي تجعله يرى حدود الكون أيضا، وهي الَّتي تجعله يقترب من غموض الغيب، والغيب هو «كل ما ستره الحـــق منك لا منه (...) وكل عالم يُنْظَرُ إليه من غير واسطة الإنسان يُسمَّى غيبا»[1]، كما أنَّ هذه الـــحبيبة تجعله يبصر ما تخفى عن حدود العين؛ فالبصر من البصيرة، والبصيرة هـــي الرُّؤيا بالقلب، ثم يقول (أدخل في اليقين)، واليقين هو ضدَّ الشَّك، وكأنَّ الشَّاعر من خلال هذا السَّطر الشِّعري يُصرِّح باسم حبيبته، إنَّها اليقين، إنَّها الحقيقة، وعليه يمـــكن القـــول إنَّ الـــحبيبة في هـــذا المقطع الشِّعري جاءت رمزا للحقيقة، والحقيقة «هي الوجود المطلق (...) فلا نسبة فيه ولا تَوهُّم ولا تَعقُّل ولا أين ولا كيف ولا رسم ولا وَهْم. قد انعدمت النِّسب كلّها»[2]، ولعلَّ الحقيقة الَّتي يريدها الشَّاعر من خلال هذا المقطع هي حقيقة الكون والوجود، حيث يَتجلَّى ذلك من خلال قوله (أحبيبتي.../ اقتربي وكوني نجمتي.../ لأرى حدود الكون...).

1 – 2 – 2 – 2 – رمز الخمرة:

كان الخمر في العصر الجاهلي هو الشَّراب الَّذي يُذهِب العقل ويُفقِد الوعي ويفتح لشاربه آفاق الأحلام وعوالم الحُرِّيَّة، وكانت ظاهرة الإدمان عليها عامَّة فلا يقوى الشَّارب على فراقها، كلّ هذا ولَّدَ لـــها مكانة بارزة في المجال الأدبي عامَّة والشِّعري بصفة خاصَّة، ودليل ذلك وجود قصائد موسومة بالخمريات، ولمَّا جاء الإسلام كان له موقف بارز مع الخمر، حيث جاء حكمه واضحا في قوله تعالى: «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْزٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ»[3]، حيث اعتبرها كبيرة من الكبائر وأم الخبائث ووسيلة لنشر الفساد، لذلك حرَّمها لأضرارها الصِّحيَّة والنَّفسيَّة والماديَّة، فهي ذات أثر سلبي على كلِّ الأصعدة، لكن «على الرَّغم من أنَّ هذا الشَّراب قد حُرِّمَ في الإسلام إلاَّ أنَّ ذلك لم يمنع الفن الشِّعري العربي في الفترة الأُمويَّة والعبَّاسيَّة خاصَّة من أن يتباهى في وصفه والتَّغنِّي بجماله ونشوته، بل لعلَّ هذا التَّحريم هو الَّذي دفع بالخمر إلى إثراء دلالته الرَّمزيَّة وتوسيع فضائه الشِّعري، وتَنوَّعت

---

[1] – عبد المنعم الحفني: «معجم مصطلحات الصوفية»، ص197.

[2] – أيمن حمدي: «قاموس المصطلحات الصوفية»، ص55.

[3] – سورة المائدة: الآية 90.

أخيلته حتَّى صار من الرُّموز الكبرى في الشِّعريَّة العربيَّة.» [1]، وأصبح الخمر من الرُّموز الَّتي اسْتُعمِلَت في الشِّعر الجاهلي، وبقي هذا التَّوظيف مُستمرًّا إلى عصرنا الحالي، «ورمزيَّة الخمر ليست الفضاء الأوحد بل قد تَتَحوَّل إلى صورة سلبيَّة تستدعي الكثير من المعاني المأساوية والحزينة، إذ تنهل دلالتها حينئذ من الرُّؤية الإسلاميَّة لما للخمر من آثار سيِّئة على حياة الإنسان»[2]، وعليه يمكن القول إنَّ رمز الخمر غالبا ما يكون ذا دلالة سلبيَّة ومعاني مأساويَّة في حياة الإنسان، فهل احتفظت الخمرة بهذه الدَّلالة عند الشُّعراء الصُّوفيِّين؟

لعلَّ دلالة الخمرة عند الشُّعراء الصُّوفيِّين ليست الدَّلالة نفسها المعروفة في الشِّعر الجاهلي وغيره من العصور، بل تَحوَّلت إلى دلالة أخرى لا يمكن اقتناصها إلاَّ بعد التَّشبُّع بالخبرة القرائيَّة في الجانب الصُّوفي، حيث تَحوَّل «هذا الوله بهذا الشَّراب وما يُحدِثُه من حالات يغيب فيها الوعي مع الشِّعر الصُّوفي إلى علامة سيميائيَّة تشير إلى الحُبِّ الإلهي، لأنَّ الحُبَّ هو الباعث على أحوال الوُجد والسُّكر المعنوي والغيبة بالواردات القويَّة عمَّا يصرف عن الكينونة، ويحول دون العلوِّ»[3]، حيث تلبَّست الخمرة بدلالة تكاد تكون مُحْتَكرَة عند الشُّعراء الصُّوفيِّين ومضمونها لا يخرج عن دائرة الحُبِّ الإلهي، بل أصبحت «تعتبر الخمرة رمزا مُهمًّا عند الصُّوفيَّة فهي رمز المَحبَّة الإلهيَّة، وبها يحدث السُّكر»[4]، وعليه يمكن القول إنَّ الخمرة تَحوَّلت في العرف الصُّوفي إلى الشَّراب الإلهي الَّذي يُسبِّب السُّكر «والسُّكر في عرف الصُّوفيَّة هو المرحلة الواصلة بين الظَّمأ والفناء»[5]، فمحبَّة الذَّات الإلهيَّة والذَّوبان فيها مرهون بشرطين هما الظَّمأ والسُّكر؛ ولعلَّ الظَّمأ هو التَّعطش للقاء الذَّات الإلهيَّة، والسُّكر هو إبقاء حبل الوصال بين الشَّاعر الصُّوفي والذَّات الإلهيَّة، وإهمال كل الجوانب الأخرى، لذلك يمكن القول إنَّ الخمرة تُمثِّل «السَّبيل لإطفاء الظَّمأ الَّذي يلازم الصُّوفي للارتواء من الذَّات الإلهيَّة والفناء فيها»[6]، ولعلَّ هذا ما

---

1 – ملاس مختار: «**دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث**، عبد الله البردوني، أنموذجا»، ص59.

2 – المرجع نفسه: ص60.

3 – ينظر: المرجع نفسه: ص59.

4 – وداد بن عافية: «**أسرار النص**، دراسات في الشعر العربي المعاصر»، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2017م، ص22.

5 – نسيمة بوصلاح: «**تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر**، شعراء رابطة إبداع الثقافية نموذجا»، ص132.

6 – المرجع نفسه: ص132.

يجعلنا نقول إنَّ رمز الخمرة آلية من الآليَّات الَّتي تساعد الشَّاعر الصُّوفي في التَّعبير عن عالمه الرُّوحي الَّذي يسعى من خلاله إلى بيان العلاقة بينه وبين الذَّات الإلهيَّة.

لقد كان رمز الخمرة من الرُّموز الصُّوفيَّة المُوظَّفة من طرف الشَّاعر عبد الله العشِّي، حيث يقول في قصيدة (أجراس الكلام):

«قُدُسِيٌّ حبُّكِ يا مولاتي

يسقيني خمر العشق...

ويسكبها فوق دمي...

أنهار»[1]

من خلال القراءة الصُّوفيَّة الممزوجة بالقراءة التَّأويليَّة لهذه الأسطر الشِّعريَّة نجد أنَّ الشَّاعر عبد الله العشِّي قد تَمكَّن من تحويل الخمرة من حيِّزها المادِّي إلى حيِّزها المعنوي بواسطة خياله الَّذي أخرجه من عالمه الحقيقي إلى العالم الصُّوفي أين بلغ حُبَّه للذَّات الإلهيَّة مقام القداسة، وللتَّعبير عن هذا الحُبِّ الإلهي وظَّف الشَّاعر المصطلح الغزلي (العشق)، ويعني في عرف الصُّوفيَّة «أقصى درجات المَحبَّة، وسائر مقاماتها كُلِّها مندرجة فيه، ومعناه اتِّحاد ذات المحبوب بذات المُحب اتِّحادا يُوجب غفلة المُحبِّ شغلا بشهود محبوبه في ذاته بذاته»[2]، فالعشق مصطلح جامع لكلِّ ما يُعبِّر عن المَحبَّة، بل هو أعلى مقاماتها، لأنَّ المُحبَّ/ الشَّاعر يصبح شغله الشَّاغل محبوبه/ الذَّات الإلهيَّة، ولقد سبق هذا المصطلح مصطلح الخمر الَّذي يُعزِّز هذا النَّوع من الحُبِّ، لأنَّ شرب الخمر عند الصُّوفي هو ذلك الشَّراب الَّذي يشفي ظمأه وعطشه نحو الذَّات الإلهيَّة، لذلك يمكن القول إنَّ هذا المزج بين مصطلحي الخمر والعشق يُعبِّران عن العشق الإلهي الَّذي أراده الشَّاعر، كما كانت الخمرة في هذه الأسطر الشِّعريَّة رمزا للتَّعبير عن حالات الغيبوبة في الحُبِّ الإلهي، بل رمز الحُبِّ الدَّائم للذَّات الإلهيَّة، حيث يَتجلَّى ذلك من خلال قوله (ويسكبها فوق دمي.../ أنهار)، ويمكن أن يوحي لفظ الدَّم إلى أنَّ حبَّ الذَّات الإلهيَّة أصبح مُتأصِّلا في الذَات الشَّاعرة.

يقول في قصيدة (نشيد الوله):

«ها أنا...

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص32.

[2] – عبد المنعم حفني: «معجم مصطلحات الصوفية»، ص184.

أَتملَّى بهاها الشَّمالي...
ألمس في دهش سِرِّها...
أيّ فيروزة أسكرتني...
بخمرتها اللَّدنيَّه
ها أنا...
أتملَّى بهاها»[1]

لعلَّ الشَّاعر يسرد لنا من خلال هذا المقطع الشِّعري حالته وهو في مرحلة الوصال مع الذَّات الإلهيَّة، وقد بدأ بوصف جمالها مُستَمتِعًا بالتَّأمُّل في الكون كُلِّه، حيث يظهر ذلك من خلال قوله (ها أنا.../ أتَملَّى بهاها الشَّمالي...)، ولعلَّ هذا التَّأمُّل ساقه إلى الدَّهشة والانبهار فجعله يقول (ألمس في دهش سِرِّها...)، وبعد هذا التَّأمُّل في الكون المصحوب بالدَّهشة يأتي رمز الخمرة لتنتقل الذَّات الشَّاعرة إلى مرحلة العيش في حضرة الذَّات الإلهيَّة أين يُحسُّ بالارتياح والابتهاج، ولعلَّ توظيف الشَّاعر للفظة (فيروزة) ولفظة (اللَّدنيَّة) يجعل الذَّات القارئة تُحسُّ بفرح الذَّات الشَّاعرة وهي تَستَمتِع بمشاهدة الجمال الإلهي.

يقول في قصيدة (لبَّيْك):

«لبيك قد لبيت.
حمالها إلى جبال الله في الصَّعيد
كانت بقايا الخطبة الأخيرة
تفيض من أنوارها عليَّ
سكبت خمرتي، أرَّقتها على دمي، وأجْهَشَتْ خُطَاي
رميت شملتي، وسرت فوق الماء، غار الماء، ...
كان الكون بين الظَّن واليقين،
ردني، وعاد بي إلي.» [2]

إنَّ المُتأمِّل في هذا المقطع الشِّعري يجده منسوجا ببعض ألفاظ الحجِّ (لبَّيْك، الصَّعيد، الخطبة الأخيرة)، وهذا ما يجعل القارئ يتحاور مع هذه الأسطر الشِّعريَّة في حدود السِّياق

[1] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص69.
[2] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص11.

الحَجِّي لكن بمنظور وتأويل صوفي، فلعلَّ قول الشَّاعر (لبَّيْك قد لبيت) إشارة إلى تأدية مناسك الحَجِّ، والحج في سياقه الصُّوفي «إشارة إلى استمرار القصد في طلب الله تعالى»[1]، وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ الحجَّ يُؤَدَّى في مكَّة، لكنَّها بتعبير الصُّوفيَّة «عبارة عن المرتبة الإلهيَّة»[2]، فالذَّات الشَّاعرة مُستمرَّة في طلب الله تعالى، وقد وصلت إلى مقام المعرفة بالله على اعتبار أنَّ الصَّعيد يُنْسَب إلى جبل عرفات، «وعرفات عبارة عن مقام المعرفة بالله»[3]، وعليه يمكن القول إنَّ الخطبة الأخيرة كانت ذات أثر عميق في نفسيَّة الذَّات الشَّاعرة، حيث انتقلت من الواقع إلى العالم الصُّوفي، وهناك اختلطت الخمرة بالدَّم، وأصبح الشَّاعر في عالمه الصُّوفي يَتَصَنَّع بلذَّة الحُبِّ الإلهي، حينها يسيطر على الموضوع الرُّوحي، عندها يحدث الانتشاء؛ أي وكأنَّه يولد من جديد وهو بعيد عن الواقع، وفي هذا العالم تَتغيَّر الموازين ويصبح الخيال والشُّعور سلطان النَّص والمرجعيَّة الصُّوفيَّة حاضرة، إذ يقول (سكبت خمرتي، أرَّقتها على دمي، وأجْهَشَت خُطَاي)، فمن خلال هذا السَّطر الشِّعري ينقلنا الشَّاعر إلى وصف حالته في العالم الصُّوفي، إذ أنَّ «امتزاج الخمرة بالدَّم إرادة للذَّات في التَّأسيس لبديل نصِّي يجعل صوفيَّته أكثر من رؤية أيديولوجيَّة، بل رؤيا شاملة بوحي إبداعي لتجربة إنسانيَّة تتكشف فيها الرَّغبة في الانتشاء»[4]، إذ يسهم رمز الخمرة هنا في توسيع الرُّؤيا الصُّوفيَّة إلى رؤيا شاملة تنقل تجربة إنسانيَّة.

بعدها يقول (رميت شملتي، وسرت فوق الماء، غار الماء، ...)، إذ أنَّ رمي الشَّملة يوحي إلى الشُّروع بجدٍّ نحو السَّير في العالم الصُّوفي، وإذا كان «الماء هو مركز الخصب والماء في هذا العالم، إنَّه العنصر الأساسي الَّذي لا يمكن للإنسان أو لأيِّ كائن أن يستغني عنه، فهو مصدر حياة كلِّ شيء، ومن دونه يكون مآل هذا العالم هو الزَّوال والاندثار»[5]، لعلَّ الماء في العرف الصُّوفي وحسب سياق هذا المقطع الشِّعري يُشير إلى العلم والنُّور، حيث بقيت الذَّات الشَّاعرة تسير في النُّور الإلهي إلى أن غاب ذاك

---

1 – عبد المنعم الحفني: «معجم مصطلحات الصوفية»، ص73.

2 – المرجع نفسه: ص74.

3 – المرجع نفسه: ص نفسها.

4 – هارون لعبيدي: «صوفية الرؤيا، الحلم والموت في ديوان يطوف بالأسماء للشاعر عبد الله العشي»، مجلة جيل، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، العدد 3، 2014م، ص68.

5 – ملاس مختار: «دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، عبد الله البردوني، أنموذجا»، ص30.

النُّور، وغيابه يوحي برجوع الشَّاعر إلى عالم الواقع ومغادرتها للعالم الصُّوفي الَّذي كانت فيه، بعد أن قضت هناك حالة شعوريَّة تشبه الحلم، ذلك لأنَّ «حالة الشَّاعر أثناء الكتابة الإبداعيَّة وما يعتريها من نشوة وتَلَذُّذ تصحبها متعة تشبه الحالة الأخرى حين يتَّحد الجسد بالجسد ويلتصق السَّاق بالسَّاق وتتداخل المعالم في المعالم فيحدث الانتشاء أثناء بلوغ الجسد والرُّوح معا الذَّروة الكبرى، حالة تشبه حالة الوحي»[1]، ولعلَّ قول الشَّاعر (كان الكون بين الظَّن واليقين) دلالة على عدم تصديقه برجوعه إلى الواقع لدرجة أنَّه لم يُميِّز بين الحقيقة والخيال، وعليه يمكن القول إنَّ الخمرة عند الشَّاعر عبد الله العشِّي رمزا للهروب من الواقع المادِّي المحسوس إلى العالم الصُّوفي أين يشعر بلذَّة السُّكر الرُّوحي في مقام حُبِّ الذَّات الإلهيَّة.

2 – الرَّمز الدِّيني:

يُعتبَر التُّراث الدِّيني منبعا للشُّعراء في استلهام الرُّموز لنظم قصائدهم، كونه مرجعيَّة مُقدَّسة تحمل مادَّتها أبعادا دلالية مُكثَّفة، ولقد تَأثَّر الشُّعراء «بمصادر دينيَّة إسلاميَّة وفي مُقدِّمتها القرآن الكريم، واستمدُّوا من هذه المصادر الإسلاميَّة الكثير من الموضوعات والشَّخصيَّات الَّتي كانت محورا لأعمال أدبيَّة عظيمة»[2]، والشَّاعر عبد الله العشِّي واحدا من الشُّعراء المعاصرين الَّذين أصَرُّوا على أن يكون التُّراث الدِّيني مصدرا هامًّا من مصادر إلهامه الشِّعري بصفة شاملة، ذلك لأنَّ توظيفه شمل الرُّموز ذات المرجعيَّة الدِّينيَّة، وسنحاول من خلال هذا الطَّرح توضيح الدَّلالات المُتخفِّية من وراء هذا التَّوظيف.

2 – 1 – رمز آدم وحوَّاء عليهما السَّلام دعوة للإصلاح:

كثيرا ما يُوظِّف الشُّعراء شخصيَّة آدم وحوَّاء رمزا للخطيئة، وقد كانت حاضرة في قصائد الشَّاعر عبد الله العشِّي، حيث جاءت شخصيَّة آدم عليه السَّلام مقرونة بشخصيَّة حوَّاء عليها السَّلام، يقول العشِّي:

«هل تلاقينا

---

[1] – عبد الله العشي: «**تجربة العشق عشق الكتابة**»، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2009م، ص131.

[2] – علي عشري زايد: «**استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**»، دار غريب للنشر والطباعة والتوزيع، القاهرة، د ط، 2006م، ص75.

هل تقاسمنا معا ذاك النَّهار
وتحدَّثنا سويًّا
وشردنا في بلاد الله
لا نحمل في أضلاعنا
غير عشب ومياه ومسافات اخضرار»[1]

حيث يسأل أحدهما الآخر ــ احــتمال أن يكــون السُّؤال لآدم أو لحوَّاء عليهما السَّلام ــ غير مُصدِّق بأنَّه قضى وقتا في الجَنَّة ونعيمها، والأفعال (تلاقينا، تقاسمنا، تحدَّثنا) أفعال ماضية تَدلُّ على أنَّ الحادثة وقعت في بلاد الله/الجَنَّة أين كانا لا يملكان غير عشب ومياه ومسافات اخضرار، ويواصل الشَّاعر في التَّعبير عن النَّدم قائلا:

«هل دخلنا جنَّة الله
وتنزَّهنا بها
واسترحنا من عناء كان لا يبرحنا
وتَزوَّدنا لخطانا المُتعَبة
بعض أسرار الحياة»[2]

حيث يُذَكِّر أحدهما ــ آدم أو حوَّاء ــ كيف كانت الحياة في الجنَّة، فقد كانت خالية من التَّعب والقلق، بل يسودها الرَّاحة والتَّنزُّه والتَّأمُّل في بعض أسرار الحياة، وعدم تصديقه لخسارة كل ذلك النَّعيم جعله يقول:

«لست أدري
هل تلاقينا معا ذاك النَّهار
أم توهَّمْتُ
فأَوْجدتُك من وهمي
فتلاقينا
وتَحدَّثنا معا
وتقاسمنا الأماني
كل هذاك النَّهار»[3]

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص75.

[2] – المصدر نفسه: ص نفسها.

[3] – المصدر نفسه: ص29.

لعلَّ خسارة نعيم الجَنَّة جعلت آدم – أو حوَّاء – لا يدري إن تمَّ اللِّقاء فعلا أم كان من الوهم، وبراعة الشَّاعر جعلت القارئ يزاوج بين آدم وحوَّاء في النَّدم، لأنَّ كلاهما دخلا الجنَّة، وكلاهما خرجا منها بخطيئة ارتكباها، فحتما كلاهما يشعر بالنَّدم، وعليه يمكن القول إنَّ توظيف الشَّاعر للرَّمزين آدم وحوَّاء كان غرضه الدَّلالة على النَّدم بعد ارتكاب الخطأ، ولابدَّ من التَّوبة منه، لكن عند إسقاط هذه الفكرة في مجتمعنا نجد أنَّ الشَّاعر عبد الله العشِّي أراد أن ينقل لنا من خلال هذا التَّوظيف لرمزي آدم وحوَّاء معا حالة الحياة الزَّوجيَّة وما آلت إليه؛ شجار، ضرب، طلاق، قتل... وهي كلها حالات وظواهر دخلت حيِّز الإحصاء، لذلك يمكن القول إنَّ الشَّاعر هنا أراد أن يُبَلِّغ رسالة لكلِّ زوجين فحواها أنَّ الخطأ بين الزَّوجين موجود، لكن لابدَّ من التَّعامل معه بالوعي والفطنة، فكان هذا الرَّمز دعوة للإصلاح.

وفي موضع آخر نجد أنَّ الشَّاعر عبد الله العشِّي وظَّف (حوَّاء) بمفردها، إذ يقول:

«هبطت من سماواتها،
هبطت
كيف ضَحَّت بجنَّتها
وهوت
خرجت من بهاء مدائنها
غادرت كونها
واستوت كائنا من تراب

كيف مال بها الحال
واستبدلت بمياه المَحبَّة
ميِّتُ الغبار وملح السَّراب
.....
.....»[1]

لعلَّ سياق القصيدة ينبِّه القارئ المُتلقِّي إلى دلالة فحواها هبوط حواء من الجنَّة بعد أن أخذ الشَّيطان حظَّه منها من الوسوسة، فقد كان الشَّيطان هو السَّبب في خروجها من

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص29.

ذاك المكان الجميل، واستبدلته بالأرض الَّتي يَعُمُّها مَيِّت الغبار وملح السَّراب، ولعلَّ توظيف الشَّاعر لرمز حوَّاء منفردة دلالة على أنَّ سبب خروج آدم من الجنَّة هي حوَّاء الَّتي وسوست له بعد أن تَمَكَّن الشَّيطان منها، وهي أيضا رسالة من الشَّاعر إلى المرأة في العصر المعاصر، وكأنَّه أراد أن يقول إنَّ سبب المشاكل بين الزَّوجين غالبا ما تكون من المرأة.

2 – 2 – رمز قابيل إشارة للتَّذكير والتَّحذير:

من الشَّخصيات الدِّينيَّة الَّتي أثارت اهتمام الشُّعراء هي الشَّخصيات المنبوذة المُتمرِّدة والمُتمثِّلة في «تلك الشَّخصيات الَّتي ارتكبت خطيئة فحلَّت عليها اللَّعنة لتَمرُّدها على إرادة الله عزَّ وجلَّ، وفي مُقدِّمتها الشَّيطان، ويتلوه قابيل بن آدم أوَّل قاتل على وجه الأرض مُتحدِّيا إرادة أبيه وإرادة الله»[1]، وكما تَمرَّدت هذه الشَّخصيات في الموروث الدِّيني فقد استعملها الشُّعراء في أغلب الأحيان كرموز ثائرة على الواقع الرَّاهن بغية تغييره، وإذا كان آدم وحوَّاء من الشَّخصيات الدِّينيَّة المُعبِّرة عن الخطيئة عند أغلب الشُّعراء المعاصرين، فإنَّ هذه الخطيئة استمرَّت حتَّى عند أولادهما، فقد قتل قابيل هابيل كما ورد ذلك في قوله تعالى: «فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الخَاسِرِينَ»[2]، وقد ورد في كتب التَّفسير أنَّ سبب قتل قابيل أخاه هابيل* هو الزَّواج بامرأة، وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ

---

[1] – ينظر: علي عشري زايد: «**استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**»، ص98.

[2] – سورة المائدة: الآية 30.

* قال السدي فيما ذكر عن أبي مالك وعن أبي صالح عن ابن عباس وعن مرة عن ابن مسعود وعن ناس من أصحاب النبي صلى الله عليه وآله وسلم أنه كان لا يولد لآدم مولود إلا ولد معه جارية فكان يزوج غلام هذا البطن جارية هذا البطن الآخر ويزوج جارية هذا البطن غلام هذا البطن الآخر حتى ولد له ابنان يقال لهما هابيل وقابيل وكان قابيل صاحب زرع وكان هابيل صاحب ضرع وكان قابيل أكبرهما وكان له أخت أحسن من أخت هابيل وأن هابيل طلب أن ينكح أخت قابيل فأبى عليه وقال هي أختي ولدت معي وهي أحسن من أختك وأنا أحق أن أتزوج بها فأمره أبوه أن يزوجها هابيل فأبى وأنهما قربا قربانا إلى الله عز وجل أيهما أحق بالجارية وكان آدم عليه السلام قد غاب عنهما أتى مكة ينظر إليها قال الله عز وجل: هل تعلم أن لي بيتا في الأرض؟ قال: اللهم لا، قال: إن لي بيتا في مكة فأته، فقال آدم للسماء: احفظي ولدي بالأمانة فأبت، وقال للأرض فأبت، وقال للجبال فأبت فقال لقابيل فقال: نعم تذهب وترجع وتجد أهلك كما يَسُرك، فلما انطلق آدم قربا قربانا وكان قابيل يفخر عليه فقال: أنا أحق بها منك هي أختي وأنا أكبر منك وأنا وصي والدي فلما قربا قرب هابيل جذعة سمينة وقرب قابيل حزمة سنبل فوجد فيها سنبلة عظيمة ففركها وأكلها فنزلت النار فأكلت قربان هابيل وتركت قربان قابيل فغضب وقال: لأقتلنك حتى لا تنكح أختي فقال: هابيل إنما يتقبل الله من المتقين. رواه

أكبر جهاد هو جهاد النَّفس، خاصَّة عندما تصارع وساوس الشَّيطان، ولقد أعادنا الشَّاعر عبد الله العشِّي إلى هذه القصَّة الدِّينيَّة من خلال هذا المقطع الشِّعري، حيث يقول:

«كانت امرأة عند باب الإله
تشرق الشَّمس حين تشير بأصبعها
وإذا ابتسمت
كان نورا مذاب»[1]

لعلَّ الشَّاعر من خلال هذا المقطع الشِّعري يُصوِّر جمال المرأة الَّتي كانت سببا لجعل قابيل أوَّل قاتل على وجه الأرض، حيث يقول:

«كيف طاوعت قلبك
كي تقتليه
وكي تتركي دمه مورا لغراب»[2]

فقد كان أوَّل قاتل قابيل، وأوَّل مقتول هابيل، وأوَّل دافن الغراب، ومن ثَمَّ أصبح الغراب رمزا للدَّفن في ثقافتنا الأدبيَّة العربيَّة، ولعلَّ هدف الشَّاعر من خلال هذا الرُّجوع إلى التُّراث الدِّيني يهدف إلى إيضاح الخطأ الشَّائع في عصرنا الحالي، حيث أصبح القتل وكأنَّه مباح، والغريب والعجيب في الأمر أنَّه أصبح شائعا من أجل أمور جدُّ تافهة، فجاء رمز قابيل إشارة **للتَّذكير والتَّحذير**.

2 – 3 – رمز مُحمَّد صلَّى الله عليه وسلَّم دعوة للتَّحدي والانتصار:

لقد كانت شخصيات الأنبياء من أكثر الرُّموز الدِّينيَّة حضورا لدى الشُّعراء المعاصرين، كما «أخذت شخصيَّة مُحمَّد صلَّى الله عليه وسلَّم دلالات مُتنوِّعة كثيرة في قصائد شعرائنا المُحدَثين، وأكثر هذه الدَّلالات شيوعا هي استخدامها رمزا شاملا للإنسان العربي سواء في انتصاره أو في عذابه»[3]، ولم يخل شعر عبد الله العشِّي من رمز مُحمَّد صلَّى الله عليه وسلَّم، إذ يقول:

ابن جرير. ينظر: عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي: «**تفسير القرآن العظيم**»، ج3، مكتبة الصفا، القاهرة، ط1، 2004م، ص50.

[1] – عبد الله العشي: «**ديوان يطوف بالأسماء**»، ص 30.

[2] – المصدر نفسه: ص نفسها.

[3] – علي عشري زايد: «**استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**»، ص78.

«هو أوَّلُ أسمائنا
هو آخِرُ زهْرٍ تَفتَّح في حقلنا
سوف يجمع خُطْواتِنا
ثُمَّ يختم بالفجر غُربتَنا
سيعيد الصَّدى لجراحات أصواتنا
ويُلَمْلِمُ ما بعثرته الرِّياح ...» [1]

إنَّ قراءة هذا المقطع الشِّعري قراءة تحليليَّة تأويليَّة تُوصلنا إلى أنَّ الشَّاعر عبد الله العشِّي وظَّف رمز مُحمَّد صلَّى الله عليه وسلَّم للدَّلالة على الانتصار؛ حيث يُعتبَر أوَّل من حمل هذا الاسم من الأنبياء، وآخر نبي حمل آخر كتاب وهو القرآن الكريم، وهو الَّذي جاهـد حقَّ الجهاد في تبليغ الدَّعوة الإسلاميَّة، وهو الَّذي إن شاء الله سيشفع لنا يوم القيامة، وعن ذلك يقـول: (سـوف يجمع خُطْواتِنا/ ثُمَّ يختم بالفجر غربتنا/ سيعيد الصَّدى لجراحات أصواتنا/ ويُلَمْلِمُ ما بعثرته الرِّياح...)، ولعلَّ الغرض من توظيف رمز مُحمَّد صلَّى الله عليه وسلَّم للدَّلالة على الانتصار هو بعث روح الانتصار لكلِّ من تواجهه عقبات وأزمات في الحياة، وحرف النُّون في نهاية كلِّ سطر شعري دلالة على الضَّمير الجمعي الَّذي تَكلَّم به الشَّاعر عن المجتمع الَّذي ينتمي إليه.

3 – الرَّمز الأدبي:

يشغل الرَّمز الأدبي في القصيدة الحديثة والمعاصرة حيِّزا لا ينبغي نكرانه، ولقد شاع على أقلام الشُّعراء بغض النَّظر عن انتمائهم حتَّى أصبح مَعْلَمًا هامًّا من معالم الأدب المعاصر، بل صار «اسم ظاهرة تكاد تكون عامَّة في كلِّ الفنون»[2]، وربَّما يعود ذلك إلى حاجة المبدعين للحريَّة في التَّعبير عمَّا يختلج في نفوسهم، وما يعيشونه من أوضاع اجتماعيَّة في أوطانهم.

ولقد كان النَّاقد (جوته: Goethe) من السَّبَّاقين للإشارة إلى الرَّمز الأدبي، حيث «يُعتبَر أوَّل من حدَّد مفهوم الرَّمز بطريقة أدبيَّة عام 1797م»[3]، ويُعرِّف الرَّمز الأدبي

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان صحوة الغيم»، ص14.

[2] – رينيه ويليك: «الرمزية كاصطلاح ومفهوم في التاريخ الأدبي»، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 110، 1978م، ص238.

[3] – محمد فتوح أحمد: «الرمز في القصيدة الحديثة»، مجلة علامات، ج34، مج9، 1999م، ص262.

على أنَّه «تــركيب لفظي يستلزم مستويين: مستوى الصُّور الحِسِّيَّة الَّتي تؤخذ قالبا للرَّمز، ومستوى الحالات المعنويَّة الَّتي نرمز إليها بهذه الصُّور الحِسِّيَّة»[1]؛ أي أنَّ الرَّمز الأدبي يُبْنَى على مستويين هما مستوى الصِّياغة الفنِّيَّة ومستوى الإيحاء، حيث يَتشكَّل الرَّمز عند إقامة العلاقة بين هذين المستويين، فهذه العلاقة «مرجعها إلى الشُّعور، ومن ثَمَّ هي علاقة حدسيَّة، وليست تقريريَّة واضحة»[2]، لذلك يُعَرَّف الرَّمز الأدبي على أنَّه «تركيبا لفظيًّا أساسه الإيحاء بما لا يمكن تحديده، بحيث تَتَخطَّى عناصر اللَّفظيَّة كل حدود التَّقرير مُوَحِّدَةً أمشاج الفكر والشُّعور»[3]، لذلك يحتاج الرَّمز الأدبي إلى الانتقال بين قراءتين من طــرف المُتلقِّي؛ قراءة خَطيَّة تتبعــها قراءة معمَّقة للوصول إلى معنى النَّص، وبواسطة هذين القراءتين يَتَحقَّق الوعي بالرَّمز الأدبي في قصيدة ما والَّذي يَمرُّ بمرحلتين هما «مــرحلة العطاء الــمباشر الَّذي يُقدِّمه الرَّمز؛ أي المعنى المباشر للقصيدة، ومرحلة تَلَقِّي الإيحاء الرَّمزي والاستسلام له، وفي هذه المرحلة تَتَحطَّم العلاقات الطَّبيعيَّة، وتظهر حيويَّة الرَّمز وإيحاؤه»[4]، فالمرحلة الأولى هي مرحلة المعنى المباشر الَّذي تُدْلِي به القصيدة إلى قارئها، أمَّا المرحلة الثَّانية هي مرحلة كسر المألوف والولوج إلى عالم الإيحاء وما يختبئ تحته من معان لا يصل إليها إلاَّ من كان ذا خبرة وتَمرُّس.

3 – 1 – المصطلح الأدبي بين الرَّمزيَّة الأدبيَّة والجماليَّة والفَنِّيَّة:

تُعدُّ اللُّغة مادَّة الشَّاعر الأساسيَّة، حيث يقوم بنظمها ورصفها ونسجها وترتيبها بطريقة فنِّيَّة لإنتاج إبداعه، لذلك كانت اللُّغة ذات أهميَّة بالغة في ترجمة مشاعر وأحاسيس الشَّاعر، ولعلَّ الذَّكاء والوعي الشِّعري الَّذي يَتميَّز به الشَّاعر عبد الله العشِّي مَكَّنه من جعل بعض المصطلحات الأدبيَّة مثل: القصيدة، اللُّغة، الحروف، الشِّعر رموزا يُعبِّر بها عمَّا يجول في خاطره.

---

1 – محمد فتوح أحمد علي: «الرمز والرمزية في الشعر المعاصر»، ص 232.

2 – المرجع نفسه: ص233.

3 – المرجع نفسه: ص265.

4 – ينظر: محمد فتوح أحمد: «الرمز في القصيدة الحديثة»، ص266.

3 – 1 – 1 – رمز القصيدة:

بعد تَصفُّح الدَّواوين الشِّعريَّة للشَّاعر عبد الله العشِّي نجد أنَّه وظَّف مصطلح القصيدة مرتَّين في ديوانه (يطوف بالأسماء) وهذا إن دلَّ على شيء فإنَّما يَدلُّ على تَميُّز الشَّاعر في التَّعبير عن المشاعر، إذ «كثيرا ما يعلو صوت الذَّات لمساءلة القصيدة في هذا الدِّيوان إمَّا تصريحا أو تلميحا لبلورة هذا الشَّكل من الرُّؤى الَّتي نجدها الأكثر حضورا وتَميُّزا من خلال التَّنويع اللُّغوي تارة وتارة الرَّمزي»[1]، ومن خلال هذا التَّنويع في التَّوظيف لمصطلح القصيدة يجد المُتلقِّي نفسه في حيرة فكرية متسائلا: إلى ما ترمز القصيدة؟ فحينما نقرأ قوله:

«أيَّتها القصيدة
أدعوك باسم الله
أن تمنحيني ساعة
لكي أعيد للطَّريق أيَّامي المنكسرة»[2]

من خلال هذا المقطع الشِّعري من قصيدة (أيَّتها القصيدة) نلمح حزن الشَّاعر عن ماضيه، وذلك من خلال قوله: (لكي أعيد للطَّريق أيَّامي المنكسرة)، وكأنَّ القصيدة/ الشِّعر أصبحت المُتنفَّس والمُؤنِس الوحيد للشَّاعر، وبقيت هي الوحيدة الَّتي تُمكِّنه من نسيان أحزانه وهمومه، ثمَّ يقول:

«أيَّتها القصيدة
أشكو إليك
من بعد ما تَيَبَّسَتْ شفاهي
واثَّاقلت خطاي
وهدَّني التَّحديق
في الأيَّام المُقَفَّره
وخانني الَّذي أحببته
وكنت أَسْتَبْقِيه نجما أخضرا
لغربتي العميا

---

[1] – هارون لعبيدي: «صوفية الرؤيا، الحلم والموت في ديوان يطوف بالأسماء للشاعر عبد الله العشي»، مجلة جيل، العدد 3، 2014م، ص71.

[2] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص36/35.

ورحلتي المُنتَظَره
لم يبق لي سِوَاكِ
أشكو إليه
آلامي المخنوقة المُستَعِرَه»[1]

بعدها ينتقل الشَّاعر عبد الله العشِّي إلى التَّواصل مع القصيدة، بل أصبحت المُؤنِس والصَّديق والرَّفيق الَّذي يشكو له آلامه بعد التَّعب الَّذي يعانيه من الماضي المُؤلِم، حيث يظهر ذلك من قوله: (أشكو إليك/ من بعد ما تَيَبَّسَتْ شفاهي/ واثَّاقلت خطاي/ وهدَّني التَّحديق/ في الأيَّام المُقَفَّرَة)، ولعلَّ كل هذا الحزن والألم الَّذي أحسَّ به الشَّاعر راجع إلى الخيانة الَّتي أَحسَّ بها من حبيبه، الَّذي يمكن أن يكون أحد أصدقائه المُقرَّبين، حيث كان يلتمس منه الحُبَّ والصَّدَاقَة، فبعدما رحل الحبيب/ الصَّديق، حلَّت مكانه الصَّديقة/ القصيدة للتَّخفيف عنه ومواساته، ثمَّ يقول:

«أيَّتُها القصيده
يا صرختي المُنْتَحِرَه»[2]

لعلَّ قول الشَّاعر من خلال هذين السَّطرين الشِّعريين يوحي إلى تبيان أنَّ للإنسان نوعين من الصَّداقة، صداقة إنسانيَّة تَتمثَّل في الأشخاص الَّذين لهم سلوكات وخصائص ومُمَيِّزَات، وصداقة معنويَّة تَتَمثَّل في الشَّيء الَّذي يمكن أن يواسي الإنسان ويُخفِّف من آلامه مثل القصيدة، وممَّا زاد لفت انتباه القارئ المُتلقِّي حول هذه القصيدة والإحساس بجماليَّتها هو تكرار السَّطر الشِّعري (أيَّتُها القصيدة) عند بداية كل مقطع، ذلك لأنَّ «النَّص يعمل في غالب الأحيان على تأكيد حضور أيّ وحدة أسلوبيَّة ودلاليَّة من أجل إعطائها طابع الاستمراريَّة في النَّص، وكذلك من أجل إبرازها أمام انتباه القارئ وتحديد نوعيَّة الدَّور الَّذي تقوم به بين مجموع الوحدات الأخرى»[3]، لذلك يمكن القول إنَّ القصيدة في هذه المقاطع الشِّعريَّة كانت رمزا للصَّداقة المعنويَّة، والَّتي ساهمت في مواساة الشَّاعر والتَّخفيف من آلامه.

وعندما نقرأ قوله في قصيدة (تريد القصيدة)، حيث يقول:

«تريد القصيدة

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص36/35.

[2] – المصدر نفسه: ص نفسها.

[3] – حميد لحمداني: «القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص117.

أن تنتهي قبل ميعادها
وأريد البقاء على سورها
كي أبوح
بما قد كَتَمْت»[1]

لعلَّ الشَّاعــر يريد من خلال هذا الــمقطع الشِّعري أن يبــوح بكلِّ ما يراه في المستقبل، وبكلِّ ما يريد أن يراه، لذلك يقول:

«عَلَوْتُ، سَمَوْتُ إلى المُنتهى
وسَبَحْتُ على غيمة، واتَّكَأْتُ على العرش
ثُمَّ اسْترحتُ
بَنَيْتُ لها من سنا الرُّوح
عرشا على الماء
أنرت على جانبيه النُّجوم
ورصَّعته بالألق
فهل كان من حظِّ هذى الخطي،
قبل أن تكمل الحلم،
أن تفترق؟؟»[2]

ولعلَّ الشَّاعر من خلال هذا المقطع يسرد لنا موضوع حلمه لمَّا قال: (عَلَوْتُ، سَمَوْتُ إلى المُنتهى/ وسَبَحْتُ على غيمة، واتَّكَأْتُ على العرش/ ثُمَّ اسْترحتُ)، حيث نلمح أنَّ الشَّاعر من خلال هــذا الحلم انتقل إلى الــعالم الغيبي، حيث أَحسَّ هناك بالرَّاحة النَّفسيَّة والجسديَّة، ذلك لأنَّ الحلم موضوعه ديني بامتياز، ثُمَّ يقول:

«سوف أذكره:
كان حلما بهيًّا
مرَّ من ها هنا مرَّة
مرَّ ...
ثُمَّ اختفى في الأفق»[3]

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص40/39.

[2] – المصدر نفسه: ص نفسها.

[3] – المصدر نفسه: ص40/39.

كما لكل بداية نهاية، فكذلك ميزة الحلم الانقضاء حتَّى وإن طال، ويَتحولَّ الحلم في نظر الشَّاعر إلى ذكرى، وذلك من خلال قوله: (سوف أذكره/ كان حلما بهيًّا/ مَرَّ من ها هنا مرَّة/ مَرَّ ...)، ليعود الشَّاعر بعد ذلك إلى الواقع بحلوه ومُرِّه، والَّذي لا مَفَرَّ منه.

نصل من خلال هذه القراءة التَّحليليَّة التَّأويليَّة إلى أنَّ المصطلح الأدبي المُتمثِّل في القصيدة المذكور في ديوان (يطوف بالأسماء) ساعد الشَّاعر على البوح بأحاسيسه ومشاعره، ونظرا لقدرة الشَّاعر على التَّصوير استطاع بمصطلح "القصيدة" أن يُعبِّر عن فكرتين تَمثَّلت الأولى في أنَّ القصيدة جاءت رمزا للصَّداقة المعنويَّة، أمَّا الثَّانية فقد جاءت رمزا للحلـــم، لذلك يـــمكن القول إنَّ من ســـمات الـــرَّمز أنَّه «يشير إلى أكثر من معنى أو فكرة أو عاطفة، ويُعبِّر عمَّا لا يمكن التَّعبير عنه؛ فيكشف وهو يحجب، ويحجب وهو يكشف؛ أي أنَّه يوحي بالشَّيء دون أن يوضِّحه، فهو غامض في جوهره»[1] يستدعي قارئا ليزيح عنه الغموض.

وفي ديوان (مقام البوح) يقول في قصيدة (القصيدة):

«تسألني أميرتي
إن قلت فيها اليوم شعرا؟
وهل لففت صدرها باللَّوز،
أو فرشت خطوها...
زهرا؟»[2]

من خلال القراءة التَّأويليَّة لهذا المقطع الشِّعري ينقلنا الشَّاعر بين ثنايا ديوان مقام البوح إلى فكرة حب الوطن، حيث سميت القصيدة بالقصيدة والَّتي يمكن تأويلها إلى الوطن أو البلاد أو الجزائر، وما يُعزِّز هذا التَّأويل هو الأسطر الشِّعريَّة الموالية للعنوان، الَّذي اعتبره الشَّاعر حوارا بينه وبين بلاده، فبلاده/ أميرته تسأله إن قدم إنتاجا شعريًّا يخصُّها على اعتبار أنَّ الشَّاعر أو الأديب هو الضَّمير الجمعي الَّذي يُمثِّل المجتمع، ويُقدِّم من خلال هذا الإنتاج القضايا الَّتي تُؤرِّقه وتَخصُّ مجتمعه، فقد كان السُّؤال في هذا المقطع من قبل الوطن/ الأميرة، ثُمَّ يقول في القصيدة نفسها:

«فهل بقي موضع للشِّعر يا حبيبتي...

---

[1] – مليكة دحامنية: «فصول في فلسفة المعنى، من التأويل إلى التفكيك»، ص160.

[2] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص57.

أَحطُّ فيه أحرفي،
وأجتلي شعوري؟
أنتِ القصيده
وأنتِ المجد...
أنتِ الخصب والنَّضاره
وأنتِ الشِّعر والفنون...
والحضاره.» [1]

ويأتي هذا المقطع جوابا للمقطع الأوَّل من طرف الشَّاعر مخاطبا بلاده بلفظ (حبيبتي) عندما قال: (فهل بقي موضع للشِّعر يا حبيبتي.../ أَحطُّ فيه أحرفي،/ وأجتلي شعوري؟)، حيث يُبيِّن الشَّاعر أنَّ حبَّه لبلاده عَبَّر عنه بإنتاجه الشُّعري، ومن خلال المقطع الأخير من القصيدة يصف الشَّاعر وطنه بالعديد من الألفاظ الَّتي تَهزُّ كيان القارئ في تأويلها، حيث يقول: (أنتِ القصيده) والقصيدة لها مكانة مرموقة عند الشَّاعر لذلك جاءت في مُقدِّمة هذه الألفاظ، ثمَّ قال: (وأنتِ المجد...)، ذلك الشَّرف الَّذي ذهب ضحيَّته مليون ونصف مليون شهيد، وبقي التَّاريخ يكتب عن الثَّورة الجزائريَّة، ثمَّ قال: (أنتِ الخصب والنَّضارة)؛ أي مصدر الخيرات والجمال الطَّبيعي الَّذي ترتاح له كل نفس تتأمَّله، من الشَّمال العريق إلى الصَّحراء الواسعة، ثمَّ يقول: (وأنتِ الشِّعر والفنون...) فعلى الرَّغم من أنَّ الشِّعر من الفنون الأدبيَّة إلاَّ أنَّ الشَّاعر خصَّه بالذِّكر ثُمَّ ذكر بعده لفظ الفنون، لأنَّ وطننا غني بكل الفنون سواء الماديَّة أو المعنويَّة، وكل هذا يجعل البلاد ذات حضارة عريقة، فمن خلال هذا التَّحليل نجد أنَّ لفظ القصيدة جاء رمزا شاملا للرُّموز الَّتي مثَّلت الوطن، فقد كانت مرادفة للفظ الأميرة والحبيبة، وهي أسماء تعلي من شأن الوطن في نظر الشَّاعر والقارئ المُتلقِّي معا.

3 – 1 – 2 – رمز اللُّغة:

من بين المصطلحات الأدبيَّة المُوظَّفة من طرف الشَّاعر عبد الله العشِّي نجد مصطلح اللُّغة، حيث يقول:

«أتعبتني اللُّغة

[1] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص61/60.

أَتَتَبَّع أسرابها واحدا واحدا
باحثا عن صدى للعبارة
أَتَتَبَّع أحراسها حرسا حرسا
وأراوغها، كي أروِّض معنًى يُعذِّبُنِي
أتْعبَتْنِي اللُّغة
كيف أصطاد لؤلؤها
وأطارد شاردها
كيف أجمعه من أقاصيه...
مفردة مفرده
أَتَتَبَّع أشكالها المرهقات
وأحفر في جوفها أحرفها
وغرائب أسمائها
وتضاريس أوصافها
كي أمدَّ الطَّريق إليك
أريد اختصارك في جملة واحدة
فلماذا
لمَّا تعبت سريع، سريع؟
ولم تصبري
كان جمرك مُتَّقدَا
من تُرى أَخْمَدَهْ؟»[1]

من خلال القراءة التَّأويليَّة يَتبيَّن للقارئ أنَّ اللُّغة أصبحت رمزا للايحاءات، كما أنَّ الشَّاعر لبس قناع القارئ الَّذي وجد صعوبة في القبض على معنى يريحه ويشفي غليله، ولعلَّ هذا الغموض راجع لمهارة الشَّاعر من جهة، وإلى الغموض الَّذي أصبح يعتري الواقع المعيش من جهة أخرى، وقد انعكس ذلك في اللُّغة، وكأنَّ الشَّاعر أراد أن ينقل صورة الواقع في رمز اللُّغة الَّتي جاءت مُتضمِّنة للإيحاء والتَّعجيز، ولعلَّ قوله

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص 34/33.

(كيف أجمعه من أقاصيه...، مفردة مفرده) يُثْبِتُ ذلك، حيث يمكن للقارئ أن يضمن نقاط الحذف معنًى يَتمثَّل في صورة المعنى غير الواضح.

3 – 1 – 3 – رمز الحروف:

بعد مصطلحي القصيدة واللُّغة، يأتي مصطلح الحروف، حيث يقول الشَّاعر:

«أَوَّلُ الكلمات الوطن
أَوَّلُ الصبُّح ضوء الوطن
أَوَّلُ النَّبع ماء الوطن
أَوَّلُ الأرض عشب الوطن
أَوَّلُ الشِّعر لحن الوطن
أَوَّلُ الأفق نجم الوطن
أَوَّلُ الزَّهر ورد الوطن

فلماذا إذن
حين يحترفون السِّياسة
يغدو الوطن
آخر الأحرف الأبجديَّة؟!» [1]

ربَّما لا يختلف اثنان على أنَّ لفظ الحروف تَدلُّ على الثَّمانية وعشرون حرفا في اللُّغة العربيَّة، لكن العشِّي بحكمته الشِّعريَّة جعلها رمزا للأولويات، فحين نقرأ هذا المقطع الشِّعري يظهر للقارئ أنَّ الشَّاعر من حُبِّ وطنه ــ الجزائر ــ جعله يُرتِّبُه في المرتبة الأولى، حيث يظهر ذلك من خلال الأسطر الشِّعريَّة السَّبعة الأولى، لكن عندما نُكْمِل قراءة القصيدة يَتبيَّن أنَّ الخطاب مُوجَّه لأصحاب السُّلطة العليا، إذ قَبْلَ تَقَلُّدِهم المناصب يكون حديثهم كلَّه عن الوطن (خطاب، اجتماعات، زيارات...)، لكن بعد الحصول عن الكرسي تَتَغيَّر الموازين ويصبح الوطن هو آخر الأولويات، وكأنَّ العشِّي هنا يُصوِّر واقع الحياة السِّياسيَّة في البلاد.

وقد وظَّف العشِّي اللَّفظ نفسه (الحروف) في قصيدة (بغداد) قائلا:

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص55.

«بغداد سَيِّدَة الحروف
بغداد..» [1]

نلاحظ أنَّ الشَّاعر كرَّر توظيف لفظ (الحروف)، لكن معناه يختلف، إذ لكلِّ قصيدة سياق مُعيَّن يوحي إلى معنى ما يَتَوصَّل إليه القارئ بعد التَّحليل والشَّرح والتَّأويل، فعندما نقرأ قول الشَّاعر (بغداد سَيِّدَة الحروف) يظهر أنَّ لفظ الحروف يحمل رمز البلدان العربيَّة، كما يوحي سياق القصيدة إلى أنَّها رمز الحضارة أيضا، فالكلمة واحدة، لكن سياق القصيدة وحده ينير للقارئ سبيل القبض على المعنى، وبإمكانه أن يُحَمِّلها أكثر من دلالة.

4 – الرَّمز التَّاريخي:

ممَّا لا شكَّ فيه أنَّ الشَّاعر المعاصر لا يستطيع أن ينسلخ من تاريخه باعتباره مُقوِّما من مُقوِّمات شخصيَّته، ويُشكِّل خصوصيَّة من خصوصيَّات مجتمعه وبيئته من جهة، وخصوصيَّات المجتمعات الإنسانيَّة من جهة أخرى، لذلك نجد أنَّ الشَّاعر «يختار من شخصيَّات التَّاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم الَّتي يريد أن ينقلها إلى المُتلقِّي»[2] مستعملا في ذلك طريقة التَّلميح أو التَّصريح للشَّخصيَّة التَّاريخيَّة الَّتي يراها مناسبة للتَّعبير عمَّا يريد الإدلاء به في نصِّه المُبدَع، وقد استدعى الشَّاعر العربي المعاصر رموزا تاريخيَّة كثيرة ومُتنوِّعة، فمنها ما يُمثِّل «أبطال الثَّورات والدَّعوات النَّبيلة، ومنها ما يشمل الحكَّام والأمراء والقادة الَّذين يُمثِّلون الوجه المضيء أو المظلم لتاريخنا سواء بما حقَّقُوه من انتصارات أو ما تسبَّبوا فيه من استبداد أو انكسارات»[3]، وهذا إن دلَّ على شيء فإنَّما يَدلُّ على أنَّ الشَّاعر يعيش الظُّروف المختلفة والمُتنوِّعة سواء لوطنه أو غيره، فهو المُثقَّف الَّذي يحمل على عاتقه أفراح وهموم الإنسانيَّة جمعاء.

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص79.

[2] – علي عشري زايد: «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، ص120.

[3] – ينظر: المرجع نفسه: ص121.

4 – 1 – رمز بغداد:

إذا اعتبرنا أنَّ التَّاريخ يُمثِّل موسوعة الأحداث والوقائع لحضارة أو مجتمع ما، إذ يشمل هذا الأخير جميع الميادين (ثقافيَّة، دينيَّة، سياسيَّة، اقتصاديَّة، اجتماعيَّة...)، فإنَّ هذا ما جعله يُوَظَّف على شكل رمز تاريخي الَّذي يُعرَّف على أنَّه «التَّوظيف الرَّامز لبعض الأحداث التَّاريخيَّة أو الأماكن الَّتي ارتبطت بوقائع تاريخيَّة مُعيَّنة»[1]، حيث تنتمي هذه الوقائع إلى حِقَب زمنيَّة مختلفة، وحدثت في أماكن مُعيَّنة جعلت منها رمزا تاريخيًّا على ألسنة الأدباء والنُّقاد من جهة، ووسيلة للمُؤرِّخين في تدوين التَّاريخ من جهة أخرى.

إنَّ توظيف الرَّمز مهما كان نوعه في النُّصوص سواء كانت شعريَّة أو نثريَّة يخلق نوعا من الحريَّة لمُوظِّفه، إذ بإمكانه قول ما لم يستطع قوله في الواقع، والشَّاعر عبد الله العشِّي من الشُّعراء المعاصرين الَّذين خصَّصوا للرَّمز التَّاريخي مكانا في شعرهم، حيث نـــجده اختار رمزا شموليًّا مكانيًّا تَمثَّل في رمز (بغداد)، ذلك لأنَّه يَمُسُّ العالم العربي من جهة، ويَمُسُّ الحضارة من جهة أخرى، ومن ذكائه الشِّعري فَضَّل أن يكون الرَّمز التَّاريخي هو عنوان القصيدة، وهذا ما ترك جماليَّة فنِّيَّة في نفسيَّة المُتلقِّي، حيث يقول:

«مطر ... مطر
بغداد مبتدأ الخبر
بغداد همزة وصلنا
وجملتنا المفيدة
بغداد توكيد الحضارة والحضر
مطر .. مطر..» [2]

من خلال القراءة الأولى لهذه الأسطر الشِّعريَّة يَتكوَّن أفق تَوقُّع عند القارئ يَتمثَّل في أنَّ بغداد رمز الحضارة ورُقيِّها للعرب والمسلمين، وما يجعل القارئ يستنتج ذلك هو السَّطر الشِّعري الخامس (بغداد توكيد الحضارة والحضر)، حيث يَتَضمَّن معنًى مباشرا يلاحظه القارئ بسهولة، وبعد القراءة الثَّانية والثَّالثة وحتَّى الرَّابعة يصل القارئ إلى أنَّ بغداد هـــي مبتدأ الـــخبر إذا أراد الـــمُتحدِّث أن يَتحدَّث عن الحضارة فعليه أن يبدأ ببغداد، وهي همزة الوصل بين العالم العربي وهي الَّتي تجمعه على السِّلم.

---

[1] – نسيمة بوصلاح: «تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر»، ص141

[2] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص79.

5 – الرَّمز الأسطوري:

تُعدُّ الأساطير بداية التَّفكير الإنساني، حيث أنَّها تُمثِّل طريقة تفكير الإنسان البدائي وتفسيره للظَّواهر الكونيَّة، ومع ذلك فإنَّ «الأسطورة ليست مُجرَّد إطار بسيط تأتي أفكار الأديب جاهزة لتَمْلَأَهُ، وإنَّما إذا وجدت أسطورة ما صدًى خاصًّا في نفسيَّة الأديب، أو إذا وجدت بعض الومضات الغائمة في لاوعي الشَّاعر في بعض معطيات الأسطورة صورتها الرَّمزيَّة الَّتي تضيئها وتنقلها إلى الشِّعر، عندئذ فقط يَتِمُّ اعتماد الأسطورة وتَتَحقَّق الصِّلة بين الأسطورة والتَّجربة الشِّعريَّة»[1]، فعلى الشَّاعر إذن أن يكون أكثر اطلاعا واستيعابا للأساطيـــر لكي يُجنِّب قصيدته وقارئه الغموض الَّذي يُؤدِّي إلى الضَّبابية في تأويل النَّص، حيث أنَّ «إمكانيات أيَّة أسطورة لا يمكن أن تُستَغَل إلاَّ إذا أُتِيحَ لها الأديب الَّذي يفهم مغزاها»[2]، إذ أنَّ عدم معايشة الرَّمز الأسطوري وفهمه الدَّقيق من طرف المبدع يُؤدِّي إلى تكديس هذه الرُّموز دون أن يكون لها أيَّة سمة جماليَّة، وربَّما هذا ما يجعل القارئ غير قادر على تأويل النَّص تأويلا منطقيًّا.

تعود فكرة توظيف الأساطير في الشِّعر إلى العصر الجاهلي، وقد استمرَّ ذلك التَّوظيف حتَّى وصل إلى الشُّعراء المعاصرين الَّذين حاولوا أن يُوظِّفوا الشَّخصيَّات الأسطوريَّة الَّتي عرفوها، حيث ساهمت بعض الرُّموز الأسطوريَّة في تشكيل ظاهرة في نصوصهم، وكان من «أبرز هذه الرُّموز الأسطوريَّة وأكثرها دورانا هي شخوص السِّندباد وسيزيف وتمُّوز وعشتروت وأيُّوب وهابيل وقابيل وأينياس والخضر وعنتر وعبلة وشهريار وهرقل والتَّتار (وإن كان اسما لجماعة) والسيرين وسقراط وغيرها من الشُّخوص الأسطوريين الإغريقيين وغير الإغريقيين»[3]، ولعلَّ الهدف من توظيف الرَّمز الأسطوري في الشِّعر العربي المعاصر هو «الوظيفة الجماليَّة التَّأثيريَّة الأدبيَّة الَّتي تنشأ عادة بخرق الاستعمالات الجاهزة للكلام وبالتَّوظيف الاستثنائي للُّغة، لذلك استعان الشَّاعر المعاصر بالأسطورة كإطار رمزي دال، وكذا محاولة منه لتفسير ما يستصعب فهمه على

---

[1] – علي عشري زايد: «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، ص176.

[2] – المرجع نفسه: ص نفسها.

[3] – عز الدين إسماعيل: «الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية»، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، د ت، ص 202.

الإنسان من ظواهر كونيَّة تفسيرا يقوم على مفاهيم أخلاقيَّة وروحيَّة»[1]، ومن بين الرُّموز الأسطوريَّة الحاضرة في النُّصوص الشِّعريَّة العشِّيَّة نجد:

5 -1 - زرقاء اليمامة:

من بين الشَّخصيَّات الأسطوريَّة الَّتي نالت الحظَّ الأوفر من التَّوظيف عند الشُّعراء المعاصرين شخصيَّة (زرقاء اليمامة)، ومن بين الدَّلالات المنسوبة لها هي «القدرة على التَّنبُّؤ واكتشاف الخطر قبل وقوعه والتَّنبيه إليه»[2]، وقد كانت هذه الشَّخصيَّة الأسطوريَّة حاضرة في النُّصوص الشِّعريَّة لعبد الله العشِّي الَّذي يقول:

«خَرجْتُ مرَّة إلى اليمامة
ودَّعتُها
خَبَّأْتُ في ظلالها
شَمسِي، وزادي القليل
وكان عام مسغبة»[3]

لعلَّ هذه الأسطر الشِّعريَّة توحي للقارئ أنَّ الشَّاعر لجأ إلى زرقاء اليمامة حتَّى تعطي له بارقة أمل تدلُّ على انتهاء عام المسغبة/ عام المجاعة، وربَّما معنى هذا أنَّ زرقاء اليمامة أعطته نبوءة مُعيَّنة، ثُمَّ يقول:

«رأيتُ ما رأيتُ
أصابني الرَّماد والقتام
والجمر والمحول
كانت معي تنام في ضلوعي
وتستريح في عيوني
كما استراح في طلوله النَّزيل»[4]

---

1 - نسيمة بوصلاح: «تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر»، ص112.

2 - علي عشري زايد: «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، ص140.

3 - عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص49.

4 - المصدر نفسه: ص نفسها.

رأى الشَّاعر في هذا العام ما رأى من مظاهر المجاعة (الرَّماد، القتام، الجمر، المحول) وهي ألفاظ تدلُّ على الموت والمرض والمأساة، لكنَّ الشَّاعر استراح إلى زرقاء اليمامة لمَّا أعطته النُّبوءة، وبعد العودة يقول العشِّي:

«وحين عدت
سَبَقْتُ طلَّة النَّهار
الخوف طائر يطير من أمامي
ولَهْفَتِي تسير في خطواتي
كأنَّما يقودني أعمى عليل
ناديت يا زرقاء»[1]

لعلَّ الشَّاعر هنا يُصوِّر حالته أثناء العودة، حيث كانت عودته في اللَّيل، إذ يتَّضح ذلك من خلال قوله (سَبَقْتُ طلَّة النَّهار)، وكان الخوف بعيدا عنه وهو مُسرِعا لرؤية ما تنبَّأت به زرقاء اليمامة فوجد النُّبوءة قد تَحقَّقت، حيث يقول:

«ناديت يا زرقاء
ناديت لم ترد
فَضجَّت الخطى
وانهمرت
على ظلالها السُّيول
مَعذرة عجزت أن أقول
عجزت أن أراوغ الكلام
فقد تداخل الكلام والذُّهول»[2]

فلمَّا تَحقَّقت النُّبوءة نادى الشَّاعر زرقاء اليمامة فلم ترد عليه، وربَّما هذا دلالة على أنَّ زرقاء اليمامة لمَّا تَتنبَّأ تَتحقَّق نبوءتها ــ هذا في اعتقادهم الأسطوري ــ ونتيجة لذلك أُصيب الشَّاعر بالذُّهول وعَجَزَ عن الكلام، فقد استطاع الشَّاعر من خلال هذه القصيدة أن يجعل من شخصيَّته زرقاء اليمامة رمزا للتَّنبُّؤ بما هو آت وتَحقُّقِه.

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص50.

[2] – المصدر نفسه: ص51/50.

5 – 2 – السِّندباد:

السِّندباد من الشَّخصيَّات الأسطوريَّة الَّتي استطاع الشُّعراء التَّفاعل معها، فكان رمزا من الرُّموز الرَّائجة بين الشُّعراء في العصر الحديث والمعاصر، حيث «لا نكاد نفتح ديوانا من دواوين الشِّعر الحديث إلاَّ ويطالعنا وجه السِّندباد من خلال القصيدة، وما من شاعر معاصر إلاَّ وقد اعتبر نفسه سندباد في مرحلة من مراحل تجربته الشِّعريَّة»[1]، ولعلَّ كثرة هذا التَّوظيف من طرف الشُّعراء لرمز السِّندباد راجع إلى استطاعة هذا الرَّمز ترجمة مشاعر وأحاسيس هؤلاء الشُّعراء.

يُمثِّل السِّندباد في العرف الأدبي والنَّقدي رمزا للاكتشاف والرِّحلة الصَّعبة المنتهية بالانتصار، فهو الرَّجل «المُغامِر الجواب المرتاد الَّذي استمرت مغامراته على امتداد سبع رحلات مليئة بالأخطار والغرائب والعجائب الَّتي كان يصادفها السِّندباد، وكان يعود في كلِّ رحلة من هذه الرِّحلات منتصرا على كلِّ ما صادفه من أخطار، ومُحمَّلا بالهدايا والكنوز، وبالخيرات الجديدة والحكايا المثيرة الَّتي تخلب لب أصدقائه وأصحابه الَّذين كانوا ينتظرون عودته من كلِّ رحلة، ليغدق عليهم بالكنوز الَّتي عاد بها، وليُمتِّعهم بالحكايا المثيرة عن الأخطار والأعاجيب الَّتي صادفها»[2]، فمن خلال هذا القول يظهر أنَّ السِّندباد رمز للمغامرة، والسَّفر المُتواصِل، والتَّحدي الإيجابي المُتَّسِم باللَّذة والمتعة.

إنَّ هذا الرَّمز نجده في قصائد العشِّي، إذ يقول في قصيدة (أجراس الكلام):

«يأتيني صوتك يا مولاتي ...
رقراقا من نبع الغاباتْ
يحملني فوق الأكوانِ،
وينشرني في كلِّ فلاةْ»[3]

من خلال هذه الأسطر الشِّعريَّة تظهر سمات رمز السِّندباد عند العشِّي، لكن الرِّحلة هنا مختلفة، ولعلَّها تُنتَسب إلى الجانب المعنوي، فهي رحلة روحيَّة بامتياز، موضوعها الذَّات الإلهيَّة، ولعلَّ نقاط الحذف هنا تحمل دلالة الصَّوت الَّذي يُعبِّر عن شوق الشَّاعر إلى مولاته، إذ يسمعه من كلِّ مكان، وقد خصَّص الغابات بالذِّكر للتَّعبير عن جمال

---

[1] – علي عشري زايد: «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»، ص156.

[2] – المرجع نفسه: ص158.

[3] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص27.

الصَّوت المسموع من الغابة الَّذي يصحبه صدى يريح أُذْنَ السَّامع، فيُحلِّق بهذه الرُّوح في كلِّ مكان، وتسحب هذه الرِّحلة الذَّات الشَّاعرة إلى عالم السَّعادة، فيقول:

«يمسح حزني ...
ويَمدُّ حياتي بحياةْ
يملؤني عشقا وأناشيد...
ويذروني أشتاتا أشتاتْ.» [1]

فإذا كان هدف الرِّحلة عند عامَّة النَّاس هو الاكتشاف والتَّنزه، فإنَّ رحلة السِّندباد/ العشِّي تهدف إلى الإحساس بالسَّعادة، لأنَّه انتقل إلى حياة أخرى يراها هي الحياة الحقيقيَّة، لأنَّ الحياة الأولى في نظره حياةٌ تحتاج إلى حياة، ولعلَّ ما يثبت رمز السِّندباد/ العشِّي هو قوله:

«يخطفني صوتك من نفسي
ويهاجر بي في بحر الأنوار ...
وفي بحر الظُّلمات
ويَعْبُر بي جُزُراً ومجاهيل
ومدائن ساحرة...
وبلادا كنت رأيت ملامحها في الحلم
يَعْبُر بي أكوانا
يَعْبُر بي حالات
أجملَ ممَّا فات...
وأجملَ ممَّا هو آت»[2]

فالتَّأمُّل في هذا المقطع الشِّعري يجعل القارئ يعتقد أنَّ العشِّي أصبح سندباد عصره، حيث صال وجال في العديد من العوالم صرَّح بها في قصيدته منها بحر الأنوار، بحر الظُّلمات، الجزر والمجاهيل، المدن السَّاحرة، وقد وصل من خلال رحلته هذه إلى البلاد الَّتي رآها في الحلم، وهنا تَتَّضِح قوَّة التَّعبير المجازي المُجَسِّد للصُّورة

[1] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص27.
[2] – المصدر نفسه: ص28.

الخياليَّة الَّتي تدور في ذهن الشَّاعر وتفاعل القارئ معها، فالذَّات الشَّاعرة تَعتَبِر وجودها في هذه الرِّحلة أفضل مرحلة في حياتها، فهي أجمل ممَّا فات، وأجمل ممَّا هو آت.

من خلال هذا التَّحليل نتوصَّل إلى أنَّ الشَّاعر عبد الله العشِّي يسعى إلى اكتشاف ذاته من خلال هذا السَّفر الوهمي، وربَّما يعود سبب هذا الاكتشاف إلى الغربة الرُّوحيَّة الَّتي يُحسُّ بها الشَّاعر، والصِّراع النَّفسي الَّذي يعيشه.

6 – الرَّمز الطَّبيعي:

كانت الطَّبيعة ولا تزال مصدر إلهام الشُّعراء من العصر الجاهلي إلى اليوم، إذ نجد الشَّاعر يربط تجربته الشِّعريَّة ببعض العناصر الطَّبيعيَّة الَّتي يراها تستطيع أن تُعَبِّر عن مشاعره وأحاسيسه وخلجاته النَّفسيَّة، والشَّاعر عبد الله العشِّي من الشُّعراء الَّذين استندوا على الطَّبيعة للتَّعبير عن أفكاره وانفعالاته، حيث حَوَّلَ العناصر الطَّبيعيَّة المُوظَّفة في شعره إلى رموز طبيعيَّة استطاعت أن تترجم ما يختلج في فؤاده، ومن بين الرُّموز الطَّبيعيَّة في الشِّعر العشِّي نجد: الماء، الغيم، الشَّجرة، الظَّلام، الطِّين وغيرها.

6 – 1 – رمز الماء:

جاء في القرآن الكريم أنَّ الماء هو الحياة، حيث يقول الله تعالى: {أَوَ لَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَاهُمَا وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ}[1]، إنَّ هذه الآية الكريمة تثبت بأنَّ الماء عنصرا ضروريًّا للعيش، ولا يمكن لأيِّ كائن حي سواء كان إنسانا أو حيوانا أو نباتا الحياة من دونه، فوجود الحياة من وجود الماء، وانعدامه يُؤدِّي إلى انعدامها حتما، ولعلَّ هذا التَّلازم بين الحياة والماء انتقل إلى السَّاحة الأدبيَّة، وأصبح الشَّاعر المعاصر يرى في الماء رمزا طبيعيًّا ووسيلة للتَّعبير عن أحاسيسه وأفكاره، ذلك لأنَّ الشَّاعر المعاصر لم يعد يذكر الأشياء ذكرا عابرا، بل يفعل ذلك لتحقيق هدف نصه، وكما أنَّ الماء هو الَّذي يُحقِّق الحياة، فإنَّه كذلك «يُظهِر لنا عطش الإنسان المعاصر إلى تطهير نفسه وحياته من كلِّ الأوحال الَّتي تحيط به، وبلِّ ظمأ

[1] – سورة الأنبياء: الآية 30.

روحه»[1]، وقد وظَّف الشَّاعر عبد الله العشِّي هذا الرَّمز الطَّبيعي توظيفا رمزيًّا في قصيدة (العودة من وراء الماء)، حيث يقول:

«أنا عُدْت من أطلال أيَّامي...
ومن بَدَدِ السِّنين اليابسات
ومن وراء الماءْ...
بَدَدًا بَدَدْ.» [2]

يسهم عنصر الماء من خلال هذا المقطع الشِّعري في بيان غربة الشَّاعر عن وطنه، وما نتج عن تلك الغربة من تعب وحزن وألم، فقوله (أنا عُدْت من أطلال أيَّامي.../ ومن بَدَدِ السِّنين اليابسات/ ومن وراء الماء...) يوحي إلى أنَّ الشَّاعر قد أقام في بلد يفصله عن وطنه البحر/ من وراء الماء، ولهذا جاء الماء رمزا للدَّلالة على هذه البلدان، وكما يقول المثل (بِلاَدِي بِلاَدِي وَإِنْ جَارَتْ عَلَيْ)، ها هو الشَّاعر يصف شوقه لبلده، ويطلب منها أن تستقبله وتَقْبَلُه مقيما دائما فيها، وعن ذلك يقول:

«ضاعت سفائن رحلتي
وتَشقَّقت، من فرط ما اشتاقت إليك،
عباراتي...
فلتفتحي هدبيك لي...
أبدا أبد.
ولتفسحي...
لأَحطَّ في عينيك راحلتي...
وألتزم الإقامة في البلد.» [3]

ويقول في قصيدة (لبَّيْك) مُوظِّفا رمز الماء:

«مَشَتْ على الصَّدى، مشيت...
أَتَّبِع انسياب الماء نحو الغيمة البعيدة
وقفت في حراء
قلت لها: هنا أتاني الكتاب آية فآية

---

[1] – ملاس مختار: «دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، عبد الله البردوني، أنموذجا»، ص30

[2] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص 47.

[3] – المصدر نفسه: ص48.

حتَّى استوى قصيده»[1]

عند القراءة لهذا المقطع الشِّعري يمكن أن نصل إلى أنَّ الماء هو سبب الحياة من جهة، ورمــزا لولادة القصيدة من جهة أخــرى، ولعلَّ هذه الأســطر الشِّعريَّة تترجم ذلك، حيث يضع الشَّاعر القارئ أمام صورة جزئيَّة كانت انطلاقتها الصَّدى الَّذي ينبعث من نفسيَّته نتيــجة الإلهام الشِّعــري، ولقد مشــى الشَّاعر على الصَّدى لمَّا مشت القصيدة، وتبــعته نقاط الحذف لتحقيــق دلالة حالته وهو في الــمرحلة الإلهاميَّة الشِّعريَّة، ولعلَّ لفظ الماء من خلال هذا السِّياق يحمل دلالة تسلسل الأفكار المُعبِّرة عن المشاعر والأحاسيس للذَّات الشَّاعرة، ومن خلال هذه الأفكار سيصل الشَّاعر إلى إنتاج القصيدة، والَّتي تَمَّت لمَّا وقف أمام غار حراء، وكأنَّ مراحل تَشَكُّل القصيدة وإنتاجها يشبه تَشَكُّل الغيوم وسقوط الماء منها.

ويقول العَشِّي في القصيدة نفسها:

«لبَّيْك قد لبَّيت.

حمالها إلى جبال الله في الصَّعيد

كانت بقايا الخطبة الأخيرة

تفيض من أنوارها عليَّ

سكبت خمرتي، أرَّقتها على دمي، وأجهشت خطاي

رميت شملتي، وسرت فوق الماء، غار الماء، ...

كان الكون بين الظَّن واليقين،

ردني، وعاد بي إلي.» [2]

ينقلنا الشَّاعر من خلال هذا المقطع الشِّعري إلى الحجِّ الصُّوفي، فالكلمات (لبَّيْك، قد لبَّيْت، الصَّعيد، الخطبة الأخيــرة) تدلُّ على أنَّ الذَّات الشَّاعرة في الحجِّ، وبفعل الخطبة الأخيرة انتقلت الذَّات الشَّاعرة إلى العالم الآخر، وهنا «تمنح المُقوِّمات شعريتها الصُّوفيَّة من خلال التَّركيز على بعدها الزَّمني، إذ تُمهِّد الأفعال المضارعة سكبت، أرَّقت، رميت، سرت الدُّخول في العالم الماورائي والانفصال في مظاهر الواقع للارتباط بالزَّمن

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص10.

[2] – المصدر نفسه: ص11.

الماضي»[1]، إذ تـــصف الذَّات الشَّاعرة سعادتها لمَّا انتقلت إلى العالم الآخر/ العالم الصُّوفي، لذلك قال الشَّاعر (كانت بقايا الخطبة الأخيرة/ تفيض من أنوارها عليَّ)، ولعلَّ قوله: (سكبت خمرتي، أرَّقتها على دمي، وأجهشت خطاي) هو الَّذي يُعزِّز العالم الصُّوفي للشَّاعر، فحينما أحسَّ الشَّاعر بانتقاله إلى ذلك العالم استعدَّ للعيش فيه، لذلك قال (رميت شملتي)، أمَّا عبارة (سرت فوق الماء) فلعلَّها تحمل دلالة الحياة السَّعيدة في هذا العالم المُفضَّل من قبل الشَّاعر، ذلك لأنَّ الماء عند الصُّوفيَّة «يُعَبِّرُ عن حالة الصَّفاء والشَّفافيَّة الَّتي يعيشها العرفاني وهو في ذلك بين الظَّن واليقين، إنَّها حالة من أحوال الصُّوفي في رحلته العرفانيَّة»[2] البعيدة عن واقعه، إلاَّ أنَّ هذه الرِّحلة لم تدم، بل (غار الماء) تاركا وراءه نقاط حذف يمكن إلباسها بدلالة رجوع الذَّات الشَّاعرة إلى الواقع، وعليه يمكن القول: جاء الماء في هذين المقطعين الشِّعريين رمزا للحياة في العالم الصُّوفي/ وسرت فوق الماء، وغياب هذه الحياة/ غار الماء، وهذا إنْ دلَّ على شيء فإنَّما يدلُّ على أنَّ الماء هو «مُحرِّك الصَّيرورة، فضاء زاخم بالكثير من الانفتاحات الشِّعريَّة والتَّأويلات الدَّلاليَّة»[3] الَّتي يمكن تحميلها للنَّص الأدبي.

6 – 2 – رمز الشَّمس:

تُمثِّل الشَّمس في عرفنا الثَّقافي رمز النُّور والأمل فهي «الأقنوم الأمثل للقوى السَّماويَّة، فمن نورها يعيش الإنسان وتنمو الكائنات، ويَتحقَّق الأمل في المستقبل، وإنَّها بأَشعَّتِها تبثُّ الدِّفء في قلب كلِّ كائن حيّ فيشعر بالحنان والأمان، فكأنَّها أمَّه الكبرى الَّتي لم تكل أبدا عن منحه عطفها وحنانها»[4]، ويقول الشَّاعر عبد الله العشِّي في قصيدة (حيرة المعنى) مُوظِّفا الشَّمس:

«أتخيَّل معناكَ، هذا الغريب
زهرةً في تخوم التَّعب

---

[1] – هارون لعبيدي: «صوفية الرؤيا، الحلم والموت في ديوان يطوف بالأسماء للشاعر عبد الله العشي»، مجلة جيل، العدد 3، 2014م، ص68.

[2] – وداد بن عافية: «أسرار النص، دراسات في الشعر العربي المعاصر»، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2017م، ص22.

[3] – ملاس مختار: «دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، عبد الله البردوني، أنموذجا»، ص32.

[4] – المرجع نفسه: ص40.

مشرقا بالضُّحى

ونبوءاتها

والشُّموس الَّتي أرتقب»[1]

من خلال قراءة هذا المقطع الشِّعري نجد أنَّ الشَّاعر يصف تفاعله مع النَّص وصعوبة الحصول على معناه والمتعة الَّتي يُحسُّ بها بعد القبض عليه، حيث يظهر ذلك من خلال قوله (أتَخيَّل معناك، هذا الغريب/ زهرة في تخوم التَّعب/ مشرقا بالضُّحى/ ونبوءاتها/ والشُّموس الَّتي أرتقب)، وهنا إحالة إلى أنَّ الشَّاعر لم يخرج عن دلالة الأمل والنُّور الَّتي تعرف بها الشَّمس، حيث جاءت هنا رمزا للمعنى عند إيجاده وما يتبعه من مشاعر الفرح والسَّعادة للشَّاعر القارئ، حيث يظهر ذلك من خلال قوله (والشُّموس الَّتي أرتقب)، ثمَّ يقول:

«هي تدنو ورا صحوها

وأنا من تَوَحُّدِ أيَّامنا أقترب

زرع اللَّيل أنجمه

في خطانا...

وزَيَّن أشواقنا فجره المنسكب»[2].

لعلَّ بداية هذا المقطع الشِّعري يوحي إلى المرحلة التَّفاعليَّة الَّتي يَمُرُّ بها الشَّاعر مع النَّص، حيث يقول (هي تدنو وراء صحوها)؛ أي هي/ القصيدة تقترب من مفارقة غموضها، ويحدث ذلك عند اقتناص المعنى، وهو يصف هذه المرحلة بمرحلة التَّوحُّد مع النَّص، حيث يقول (وأنا من تَوَحُّد أيَّامنا أقترب)، وهي مرحلة يصير فيها النَّص ومُؤوِّلُه واحدا، ثمَّ يقول (زرع اللَّيل أنجمه) إشارة إلى تعاقب اللَّيل والنَّهار «فالشَّمس هي العدو اللَّدود للَّيل، فما أَنْ يُذكَر اللَّيل حتَّى تتوارد إلى الأذهان صورة الشَّمس بكلِّ ما تُمثِّلُه من قيم إيجابيَّة تَصبُّ جلها في دائرة الخير والمنفعة والحياة»[3]، ولعلَّ هذا يوحي إلى أنَّ المعنـــى ليس واحدا، فبعد الحصول على الـــمعنى الأوَّل، يأبى النَّص أن يقبله بشكل نهائي، وعليه يمكن القول إنَّ الشَّمس جاءت هنا رمزا للمعنى بعد الحصول عليه، واللَّيل رمزا لاستمرار البحث عن المعنى، وعدم الاكتفاء بالمعنى المُتَوَصَّل إليه، «وبذلك تكون

---

[1] – عبد الله العشي: «**ديوان صحوة الغيم**»، ص41.

[2] – المصدر نفسه: ص41.

[3] – ملاس مختار: «**دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث**، عبد الله البردوني، أنموذجا»، ص40.

الشَّمس المشرقة هي القوَّة الَّتي تهزم اللَّيل، وتُؤكِّد على ديمومة النُّور رمز الحياة والأمل»[1] وكأنَّ المعنى هو رمز الحياة بالنِّسبة للشَّاعر خاصَّة والقارئ عامَّة.

وعند التَّأمُّل في قوله (زرع اللَّيل أنجمه/ في خطانا.../ وزيَّن أشواقنا فجره المنسكب)، وإذا اعتبرنا أنَّ النُّجوم «هي ذلك الأمل الصَّغير الَّذي يظل يجابه الصُّعوبات ويَتحدَّى العراقيل، صامدا أمام الرِّياح والأعاصير»[2]، فإنَّ الشَّاعر يريد أن يقول أنَّ النَّص الغامض يحتاج إلى قراءة واعية، فبعد تَمَنُّع النَّص يستعين القارئ بالخبرة القرائيَّة الَّتي رمز لها بالنُّجوم، وبعد التَّفاعل مع النَّص يصل القارئ إلى دلالة ما لامحالة، حيث يظهر ذلك من خلال قوله (وزَيَّن أشواقنا فجره المنسكب)؛ أي فجر النَّص، ويأتي الفجر رمزا للمعنى أيضا.

انطلاقا ممَّا سبق يمكن القول أنَّ النُّصوص الشِّعريَّة العشِّيَّة كانت مزخرفة بأغلب أنواع الرَّمز؛ فالرَّمز الصُّوفي تَنوَّع بين المصطلحات الصُّوفيَّة والرُّموز الصُّوفيَّة الَّتي كانت وسيلة مُهمَّة في تعبير الشَّاعر عن حُبِّه للذَّات الإلهيَّة تارة، ووصف العالم الصُّوفي ومقارنته بالعالم الواقعي في نظر الشَّاعر تارة أخرى، والرَّمز الدِّيني الَّذي كان عبارة عن رسائل هادفة تخدم الفرد والمجتمع، الرَّمز الأدبي الَّذي بَيَّنَ إبداع الشَّاعر في تَمكُّنِه من تحويل المصطلحات الأدبيَّة إلى رموز عَبَّرَ من خلالها عن مشاعره وأحاسيسه، ولم يخل الشِّعر العشِّي من الرُّموز الأخرى المُتمثِّلة في الرَّمز التَّاريخي والأسطوري والطَّبيعي حتَّى وإن كانت قليلة بمقارنتها مع الرُّموز السَّابقة، وهذا إن دلَّ على شيء فإنَّما يدل على اصطفاء الشَّاعر للرُّموز الَّتي تخدم نصوصه وتناسبه في التَّعبير عن أحاسيسه ومشاعره من جهة، وحوار القارئ المُتلقِّي من جهة أخرى مع هذه النُّصوص والتَّفاعل معها لتوليد نصوص أخرى تحمل في طياتها المعنى المتحصَّل عليه، لذلك يمكن القول أنَّ آلية الرَّمز هي الأخرى لها دور في إنجاز القراءة المنتجة .

بالإضافة إلى آليتي التَّناص والرَّمز، هناك من الآليات البلاغيَّة الَّتي كانت عونا للقارئ المُتلقِّي في استنطاق النُّصوص الشِّعريَّة للشَّاعر عبد الله العشِّي والَّتي سنتطرق إليها في الفصل الرَّابع.

---

[1] – ملاس مختار: «**دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث**، عبد الله البردوني، أنموذجا»، ص40.

[2] – المرجع نفسه: ص45.

الفصل الرَّابع:

جماليَّة التَّركيب البلاغي وفعل التَّلقِّي.

توطئة.

أوَّلا – مفهوم البلاغة.

1– لغة.

2 – اصطلاحا.

3 – الآليات البلاغيَّة والتَّشكيل الانزياحي.

ثانيا – آليات البيان الأدبي وفعل التَّلقِّي.

1 – جماليَّة الاستعارة.

2 – التَّشبيه.

3 – جماليَّة الكناية وأفق التَّأويل.

4 – المجاز.

ثالثا – المُحسِّنات البلاغيَّة جماليَّة فنِّيَّة وآليات إنتاج المعنى.

1 – السَّجع موسيقى النَّص والمُتلقِّي.

2 – الجنَاس.

3 – الطِّباق.

رابعا – المعنى وانفتاح القارئ على النَّص.

1 – الظَّواهر الإيقاعيَّة في القصيدة العشِّيَّة.

توطئة:

لعلَّ اللُّغة العربيَّة من أسمى اللُّغات وأعْرقِها، ودليل ذلك أنَّ الله سبحانه وتعالى اختارها لغة المُعجزة القرآنيَّة، ولقد أثبت التَّاريخ أنَّ القرآن الكريم هو سرٌّ من أسرار سيرورة اللُّغة العربيَّة، ذلك لأنَّه ساهم في استمراريَّتها وحيويَّتها من العصر الجاهلي إلى يوم النَّاس هذا من جهة، كما أنَّه عُدَّ المصدر الأوَّل من مصادر اللُّغة العربيَّة من جهة ثانية، لذلك فهو يعتبر عاملا مُهِمًّا في إظهار جماليَّة لغة الضَّاد، ومَرجِعًا لا يستهان به في اكتشاف أسرار البلاغة العربيَّة.

إنَّ المُتأمِّل في البلاغة العربيَّة يلاحظ أنَّ هذه الأخيرة مُتعدِّدة الآليات، حيث ساهم علماء البلاغة قديما في تقسيمها إلى ثلاثة فروع هي: علم المعاني وعلم البيان وعلم البديع، وقد بقي هذا التَّقسيم إلى اليوم، إذ يحتوي كل فرع من هذه الفروع العديد من الآليات الَّتي كانت أداة من أدوات الأدباء والشُّعراء في نَظْمِ نصوصهم، ومظهرا من مظاهــر جماليَّة هذه النُّصوص، كما عملت هذه الآليات على لفت انتباه المُتلقِّي والتَّأثير فيه، ولعلَّ هذا ما جعل البلاغة العربيَّة ذات قيمة رفيعة عند الأدباء والشُّعراء قديما وحديثا.

تَعدَّدت وتباينت الآليات البلاغيَّة في النُّصوص الشِّعريَّة العشِّيَّة، كما كانت من ضمن آليات تلقِّي النُّصوص ــ إلى جانب آليتي التَّناص والرَّمز ــ حيث ساهمت في خلق تفاعل بين النَّص والمُتلقِّي من جهة، وحَرَكِيَّة تأويل النَّص الشِّعري العَشِّي المعاصر من جهة أخرى.

أوَّلا – مفهوم البلاغة:

1 – لغة:

جاء في كتاب "جواهر البلاغة" أنَّ البلاغة في اللُّغة «تعني الوصول والانتهاء، يقال بلغ فلان مراده إذا وصل إليه، وبلغ الرَّكب المدينة إذا انتهى إليها، ومبلغ الشَّيء منتهاه. وبلغ الرَّجل بلاغة فهو بليغ؛ إذا أحسن التَّعبير عمَّا في نفسه»[1]، لعلَّ هذا التَّعريف يُبيِّن لنا أنَّ البلاغة في المفهوم اللُّغوي تدور حول تحقيق الهدف، وربَّما العمل الإبداعي عند المؤلِّف من أَهمِّ أهدافه، والَّذي لا يكتمل إلا بمشاركة القارئ المُتلقِّي، إذ بإمكان هذا

[1] – أحمد الهاشمي: «جواهر البلاغة، المعاني البديع والبيان»، دار الفكر، طبعة مجددة، د ط، د ت، ص26.

الأخير إعطاء تقييم لهذا العمل الإبداعي، وذلك بإظهار أحسنه من أسوئه، وعليه يمكن القول إنَّ للبلاغة دور كبير في عمليَّة التَّلقِّي.

2 – اصطلاحا:

جاء في معجم المصطلحات العربيَّة أنَّ البلاغة «هي مطابقة الكلام الفصيح لمقتضى الحال، فلابدَّ فيها من التَّفكير في المعاني الصَّادقة القَيِّمة القويَّة المبتكرة المُنسَّقة حسنة التَّرتيب مع توخِّي الدِّقة في انتقاء الكلمات والأساليب حسب مواطن الكلام ومواقعه وموضوعاته وحال من يُكتَب لهم أو يُلقَى عليهم»[1]، لعلَّ البلاغة حسب هذا التَّعريف تُبيِّن اهتمامها الكبير بالمتلقِّي، وذلك بانتقاء الألفاظ والعبارات الفصيحة الَّتي يَسهُل فهمها من طرف المُخاطَبين.

جاء في كتاب "جواهر البلاغة" أنَّ البلاغة «هي تأدية المعنى الجليل تأدية واضحة ممَّا يجعل العبارة صحيحة فصيحة، لها في النَّفس أثر خلاَّب، مع ملاءمة كل كلام للموطن الَّذي يقال فيه، والأشخاص الَّذين يُخاطبون»[2]، فمن خلال هذا التَّعريف نستخلص أنَّ البلاغة تُسهِم بشكل كبير في إقامة العلاقة بين المؤلِّف والمُتلقِّي؛ فالمؤلِّف يراعي المُتلقِّي عند كتابة نصِّه من كل الجوانب لترك الأثر، وفي المقابل فإنَّ المُتلقِّي ينساق إلى النَّص إذا اتَّسم هذا الأخير بالفصاحة الَّتي تعني «الظُّهور والبيان، تقول: أفصح الصُّبح إذا ظَهَرَ. والكلام الفصيح ما كان واضح المعنى، سهل اللَّفظ، جيِّدَ السَّبك»[3]، وهذا ما يُلفِتُ انتباه المُتلقِّي ويبعث فيه حبَّ الاكتشاف والمغامرة مع النَّص لإنتاج الدَّلالة.

هناك من عرَّف البلاغة على أنَّها «حُسْنُ اللَّفظ مع صِحَّة المعنى، ويُفضِّل العرب أن يكون اللَّفظ قليلا ذا معنى كبير»[4]، وتصبح البلاغة من خلال هذا التَّعريف آلية من آليات المحافظة على سياق النَّص، بالإضافة إلى أنَّها وسيلة من وسائل المؤلِّف في إنتاج النَّص بشكـــل موجز ومختصر ليأتي المُتلقِّي فيـــما بعد لاستنـــطاق هذا النَّـــص واستنتاج

---

1 – محمد أحمد قاسم، محي الدين دين: «**علوم البلاغة، البديع، البيان والمعاني**»، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط 1، 2003م، ص8.

2 – ينظر: علي الجارم، مصطفى أمين: «**البلاغة الواضحة**»، دار المعارف، لندن، د ط، د ت، ص8.

3 – المرجع نفسه: ص5.

4 – علي الكاتب: «**مواد البيان**»، دار البشائر، سورية، ط1، 2003م، ص63

دلالته، وترتبط البـــلاغة العربيَّة بعلومها الثَّلاث هي: علم البيان وعلم البديع وعلم المعاني، وسنحاول أن نُبيِّن دور هذه العلوم في تلقِّي النَّص.

3 – الآليات البلاغيَّة والتَّشكيل الانزياحي:

الانزياح ظاهـــرة أسلوبيَّة تُميِّز النَّـــص الأدبي عـــموما، والنَّص الشِّعري خصوصا، يهدف الشَّاعر بها إلى لفت انتباه المُتلقِّي لنصِّه الشِّعري، إذ يكاد يُجْمِع أغلب الباحثين والنُّقاد على أنَّ مفهوم الانزياح لا يخرج عن دائرة الخروج عن المألوف، وهي ظاهرة ضاربة في التَّاريخ، حيث كان يعرف قديما بمصطلح العدول «فالعدول مصطلح رائج في نقدنا العربي القديم، ولقد كان كثير الورود في الكتب التُّراثيَّة الخاصَّة بالنَّقد والبلاغة بصفة عامَّة، انطلاقا من سيبويه وابن جني مرورا بعبد القاهر الجرجاني وابن الأثير...إلخ، وهو أقوى المصطلحات القديمة تعبيرا عن الانزياح»[1]، وعليه يمكن القول إنَّ مصطلح الانزياح حديث النَّشأة مُتأخِّر الظُّهور، وهو من أبرز المصطلحات الَّتي كثر استعمالها في السَّاحة الأدبيَّة والنَّقديَّة المعاصرة.

يُقِرُّ "جون كوهن" بأنَّ الانزياح «مفهوم واسع جدًّا ويجب تخصيصه»[2]، وهذا إن دلَّ على شيء فإنَّما يدلُّ على أنَّ ظاهرة الانزياح تَمَسُّ جوانب عدَّة منها الجانب البلاغي، إذ يرى "كوهن" «أنَّ الصُّور البلاغيَّة كلها إنَّما تعمل بخرقها الدَّائم لسنن اللُّغة»[3]، وهذا الخرق هو الَّذي يُمثِّل الانزياح، فإمَّا يكون على مستوى التَّعبير اللُّغوي، أو على مستوى النِّظام اللُّغوي.

وإذا كانت اللُّغة مادَّة المبدع الأولى للتَّعبير عن أحاسيسه ومشاعره على اعتبار أنَّ «الشَّاعر يخلق ويبدع ووسيلته في ذلك هي اللُّغة»[4]، فإنَّ الخيال هو المرافق الأوَّل لتلك اللُّغة، إذ يُعَدُّ عامـــلا مشتركا بين الـــمبدع والمتلقِّي لإثـــراء النَّص من حيث البناء

---

[1] – ينظر: وهيبة فوغالي: «**الانزياح في شعر سميح القاسم**، قصيدة عجائب قانا الجديدة أنموذجا، دراسة أسلوبية»، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة والأدب العربي، تخصص: دراسات أدبية ولغوية، جامعة آكلي محند أولحاج البويرة، 2013/2012م، ص11.

[2] – جون كوهن: «**بنية اللغة الشعرية**»، تح: محمد الولي العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986م، ص15.

[3] – المرجع نفسه: ص6.

[4] – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص90.

والتَّلقِّي، وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ لغة المبدع المعاصر لا يمكنها التَّخلِّي عن ألوان البيان والبديع، وتلك هي الآليات الَّتي تُسهِم في إخراج النَّص الشِّعري عن المألوف، إذ «يُمثِّل كل من الاستعارة والكناية والتَّشبيه والجناس... إلخ من أجمل صور الانزياح في الشِّعر المعاصر، بحيث يعتمد الشَّاعر في جمع عناصر الصُّورة البلاغيَّة في القصيدة الحديثة على روحه وخياله وليس بحواسِّه»[1]، وفي المقابل يدخل المُتلقِّي دائرة الحوار والتَّفاعل مع النَّص الَّذي يُحدِث زعزعةً على مستوى أفق توقُّعه، وهذا ما أثبتته «معظم الدِّراسات الَّتي تناولت مسألة الانزياح، فهي تتَّفِق حول كونه كسرا يمارس في اللُّغة بإيجاد اختيارات قاموسيَّة للشَّاعر مختلفة عن المألوف، ممَّا يُحدِث خللا على مستوى عمليَّة التَّلقِّي، وهذا الخلل هو الَّذي يُشكِّل بلاغة الخطاب الشِّعري»[2] وجماليَّته من جهة، كما يفتح آفاق القراءة والتَّأويل من جهة أخرى، لذلك اعْتُبِرَ «العمل الفنِّي الحقيقي هو العمل الَّذي يكون مخالفا للمألوف (...) إنَّه يحمل في طياته سمات خاصَّة يصعب كشفها»[3]، ولعلَّ هذا ما يضمن سيرورة النَّص عبر الزَّمكان بين مختلف القرَّاء.

وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ الشِّعر له حظ كبير في الإيحاء، والانزياح هو وسيلة من وسائل هذا الإيحاء الَّذي يفتح للمتلقِّي آفاقا مُتعدِّدة للقراءة، فإذا تأمَّلنا النُّصوص الشِّعرية للشَّاعر عبد الله العشِّي نجدها تستدعي التَّأويل استدعاء، وذلك لاعتماد الشَّاعر على الصُّور البلاغيَّة الَّتي ألبست نصوصه الغموض من جهة، وساهمت في انزياحه على مستوى هذه الصُّور من جهة أخرى، وهذا ما سنوضِّحه من خلال الأمثلة الآتية.

ثانيا – آليات البيان الأدبي وفعل التَّلقِّي.

كثيرا ما يتأثَّر الأدب بالتَّغيُّرات المختلفة الَّتي تطرأ على المجتمع، وهذا الَّذي يُحدِث عند المبدع موقفا فكريًّا يجعله يُعبِّر عن هذه التَّغيُّرات الَّتي تُتَرْجَمُ في شكل قضايا يَعتبِرها المبدع المُحرِّك الرَّئيسي في إنتاجه الإبداعي، وغالبا ما يعتمد المُؤلِّف على الأسلوب غير

---

[1] – ينظر: علي عشري زايد: «**عن بناء القصيدة العربية الحديثة**»، مكتبة الآداب، القاهرة، ط5، 2008م، ص69.

[2] – ينظر: وهيبة فوغالي: «**الانزياح في شعر سميح القاسم**، قصيدة عجائب قانا الجديدة أنموذجا، دراسة أسلوبية»، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة والأدب العربي، تخصص: دراسات أدبية ولغوية، جامعة آكلي محند أولحاج البويرة، 2013/2012م، ص34.

[3] – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص88.

المباشر في إنتاجه، ومن بين الآليَّات الَّتي يستخدمها لتحقيق هذا الأسلوب آلية البيان الأدبي، حيث «يُعبِّر البيان عن لحظة انفجار فكريَّة ووجدانيَّة مُخزَّنة في الذَّات، تنبثق من بين أعطاف نسق ثقافي يبدو في نظر كاتب البيان نسقا قاصرا مُترهِّلا، عاجزا عن الفعل والفاعليَّة»[1] لكنَّه عند المُتلقِّي آلية لإحداث التَّحاور والتَّفاعل مع النَّص، حيث يُعدُّ هذا الأخير السَّبيل المهم في اقتناص الدَّلالة من طرف المُتلقِّي، فالتَّفاعل مع النَّص هو الَّذي يدفع المُتلقِّي إلى طرح الأسئلة حول ما يعنيه النَّص، وهذا ما يَجرُّه إلى استخدام الشَّرح والتَّحليل والفهم والتَّفسير والتَّأويل للوصول إلى معنًى ما يَقبَله النَّص وسياقُه، لذلك نجد أنَّ هناك من عرَّفه على أنَّه «علم يراد به المعنى الواحد بطرق مُتعدِّدَة»[2] بواسطة قُرَّاء تختلف مستوياتهم ووجهات نظرهم حول المعنى المُستخلَص من النَّص الأدبي المُرشَّح للقراءة المُنتجة.

يرتبط البيان بالنَّص الأدبي الَّذي يَحمل الظَّواهر والظُّروف الَّتي تَحدُث في المجتمع والتَّجديدات الَّتي يريدها المبدع، «فغالبا ما يَتضمَّن البيان الإشارة إلى التَّغيرات الحضاريَّة الَّتي تستوجب الانتقال إلى كتابة جديدة، كما يَتضمَّن الخلفيَّة الجماليَّة الَّتي تعتمدها المدرسة أو التَّيَّار، وتُصاغ هذه البيانات في شكل ثوري وحماسي بلغة كثيفة مُعبِّرة منتقاة انتقاء بارعا، مُتلبِّسة بالمجاز والغموض والغريب والسِّحر، تحاول أن ترقى إلى لغة المُقدَّس والسِّحري والعجيب، بغية التَّأثير في المُتلقِّي»[3]، وعليه يمكن القول إنَّ البيان آليَّة من الآليَّات الَّتي تُسهِم في تلبيس سمة الغموض للنَّص، كما يُعتبَر عاملا مُهمًّا في إرباك المُتلقِّي وخلخلة قُدراته الفكريَّة والقرائيَّة لأنَّه يسعى لاقتناص دلالة الإبداع الأدبي الَّتي تختلف عن الدَّلالة العاديَّة المباشرة، فمن سمات «المقصديَّة الأدبيَّة أنَّها غير مباشرة لأنَّها تتوسَّل بشتَّى ضروب المجاز والاستعارات والكنايات، وعليه فإنَّ القارئ لا يجد المعاني دائما في متناوله، بل عليه أن يتعب ويَكدُّ في إعمَال الحدس والفكر لبلوغ المقاصد العميقة»[4] الَّتي يمكن تلبيسها للنَّص الأدبي.

---

1 – عبد الله العشي: «**زحام الخطابات**»، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة (تيزي وزو)، د ط، 2005م، ص13.

2 – عبد الله النقراط: «**الشامل في اللغة العربية**»، دار الكتب الوطنية، ليبيا، ط1، 2003م، ص154.

3 – عبد الله العشي: «**زحام الخطابات**»، ص14/13

4 – حميد لحمداني: «**القراءة وتوليد الدلالة**، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، ص105.

لعلَّ اللُّغة مادَّة الشَّاعر الأولى في بناء نصِّه باعتبارها مجموعة من الألفاظ والعبارات الَّتي ينسجها ويرصفها ويرتبها في نظام مخصوص وبطريقة فنِّيَّة خاصَّة في الإبداع، ذلك لأنَّ «اللُّغة الَّتي يستخدمها الشَّاعر تختلف اختلافا جذريًّا عن اللُّغة العاديَّة، إنَّه وهو يستعمل هذه اللُّغة لا يعتبرها مُجرَّدَ أداة لخدمة موضوع ما؛ إنَّه يبحث عن قُوَّة الكلمة ومَكْمَن السِّحر فيها»[1]، لذلك لا يمكن لِلُغة الشَّاعر أن تبتعد عن البلاغة، لأنَّ هذه الأخيرة تُسهِم في إعطاء قُوَّة الكلمة والعبارة، كما أنَّها بإمكانها أن تُلبِس النُّصوص الجمال والسِّحر يكتشفهما القارئ المُتلقِّي بعد القراءة والتَّحليل، «ويُعدُّ كل من التَّشبيه والاستعارة والكناية والمجاز من علوم البلاغة المُتعلِّقة بعلم البيان»[2] والَّتي لا يمكن لأيِّ شاعر الاستغناء عنها في إنتاج نصِّه، كما أنَّ بإمكانها أن تجعل النَّص غامضا، وهذا الأخير هو الَّذي يزيد من حركيَّة النَّص وحياته بين المُتلقِّين، وعليه تصبح الصُّور البلاغيَّة فِعلُ تلقٍّ وتأويلٍ وبؤرة معنى.

فالغموض ظاهرة لازمت القصيدة العربيَّة المعاصرة إلاَّ في القليل النَّادر منها، ذلك لأنَّ «الغموض يُشكِّل جوهر الشِّعر، وهو نتيجة أساسيَّة تُميِّز النَّص الشِّعري عن غيره، وتمنحه الخصوصيَّة الفنِّيَّة والجماليَّة»[3]، كما تضمن حياته عبر الزَّمكان، غير أنَّ هذه السِّمة الَّتي يَتَّسِم بها النَّص الأدبي تُتْعِب القارئ وتُجْهِده، «فاستفزاز المُتلقِّي لا يتمُّ إلاَّ من خلال غموض النَّص الإبداعي، فالغموض هو جوهر الشِّعر وأساسه، كما أنَّ الغموض ناشئ عن التَّنافر بين أجزاء الصُّور والتَّشبيهات والاستعارات، وهذا التَّنافر والتَّباعد يُحدِث اهتزازا في مُخيِّلة المُتلقِّي وفكره»[4]، وعليه يمكن القول إنَّ آليات البيان الأدبي من ضمن العوامل المساهمة في غموض النَّص الأدبي من جهة، واستفزاز القارئ المُتلقِّي من جهة أخرى، مُخلِّفة من ورائها متعة ولذَّة.

1 – جمالية الاستعارة:

تُعدُّ اللُّغة أداة المبدع الأولى لبناء إنتاجه الإبداعي، وبإمكانه أن يستعملها بتصرُّفِه الخاص، والمعروف على اللُّغة العربيَّة أنَّها لغة مرنة يستطيع الأديب أن يصنع منها

---

1 – مليكة دحامنية: «فصول في فلسفة المعنى، من التأويل إلى التفكيك»، ص100.

2 – عبد العزيز عتيق: «علم البيان»، ج2، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1985م، ص11.

3 – محمود درابسة: «التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم»، ص186.

4 – المرجع نفسه: ص188.

نصوصا تتضمَّن العديد من صور البيان وألوان البديع، والاستعارة من الصُّور الحاضرة في النُّصوص الشِّعريَّة لعبد الله العشِّي، وهذا ما يخلق التَّفاعل بين مضمونها ومُتلقِّيها من جهة، تاركا أثرا واضحا في نفسيَّة المُتلقِّي من جهة أخرى، كل ذلك سعيا وراء القبض على الدَّلالة.

1 – 1 – مفهوم الاستعارة لغة:

جاء في كتاب "علم البيان" أنَّ الاستعارة هي «رفع الشَّيء وتحويله من مكان إلى آخر، كأن يقال استعرت من فلان شيئا، أي حولَّته من يده إلى يدي»[1]، فمن خلال هذا التَّعريف اللُّغوي يمكن القول إنَّ الاستعارة تشير إلى فعل الانتقال والتَّغيير، وهذا إن دلَّ على شيء فإنَّما يدلُّ على أنَّ الاستعارة في المفهوم الأدبي هي تَحولُّ المعنى من الحقيقي إلى المجازي، إذ «أنَّ الاستعارة عادة ما تُدْرَك على أنَّها الصِّيغة الأكثر جوهريَّة لِلُّغة المجازيَّة، واللُّغة المجازيَّة هي اللُّغة الَّتي لا تعني ما تقول»[2]، ومن هنا تصبح الاستعارة سبيلا لفتح آفاق القراءة بين المُتلقِّين.

1 – 2 – مفهوم الاستعارة اصطلاحا:

الاستعارة لون من الألوان البيانيَّة المعروفة منذ القديم، فقد ارتبطت بالشِّعر منذ العصر الجاهلي ارتباطا عميقا فأصبحت سمة جوهريَّة في النُّصوص الشِّعريَّة، وامتدَّ ذلك عبر العصور حتَّى وصل إلى الشِّعر المعاصر، إذ من الصَّعب تَصورُّ كتابات شعريَّة تستغني عن الاستعارة، كونها تعتمد على الخيال الَّذي يستحيل أن يكون موحَّدا بين المُؤلِّفين والقرَّاء، إذ «يلعب الخيال دورا هامًّا في بناء المعنى المجازي ذلك لأنَّ هذا الأخير لا يتحقَّق إلاَّ عندما يحدث تـــحويل للصُّورة، واللُّغة فـــي مجموعها لا تحتاج إلى تصوير لأنَّها استعاريَّة بالأساس، "نحن لا نستطيع أن نخرج من الاستعارات"، كما يُؤكِّد على ذلك "نيتشه"»[3]، حيث اعتبر الاستعارة شيء موجود فينا ولا يمكننا الاستغناء عنه.

وقد اجتهد في تعريفها العديد من النُّقاد القدامى، «فقد عرَّفها كثير من الأدباء والبلغاء، كالجاحظ والجرجاني، وكل أقوالهم فيما يتعلَّق بها تتلخَّص في أنَّها استعمال

---

[1] – عبد العزيز عتيق: «**علم البيان**»، ج2، ص173.

[2] – تيرنس هوكس: «**الاستعارة**»، تر: عمرو زكريا عبد الله، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016م، ص12.

[3] – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص206.

كلمة، أو معنى لغير ما وضعت به، أو جاءت له لشَبَهٍ بينهما؛ بهدف التَّوسع في الفكرة، أو هي التَّشبيه حُذف أحد أركانه»[1]، ولعلَّ هذا التَّعريف لا يبتعد عن معنى التَّعريف اللُّغوي من حيث أنَّ الاستعارة تفيد التَّحويل والتَّغيير للمعنى، كما أنَّها تحمل وجها آخر من أوجه البيان الأدبي ألا وهو التَّشبيه، وكلُّ ذلك من أجل التَّوسع في الفكرة وايصالها في أبهى صورة إلى القارئ المُتلقِّي.

تتكون الاستعارة في العرف البلاغي من المشبَّه والمشبَّه به وأداة التَّشبيه، وبتوظيف هذه الأركان تتشكَّل الاستعارة، إذ أنَّ «الحصول على استعارة ما يَتمُّ عن طريق استبدال تعبير بتعبير آخر أو على أساس وجود سمة أو سمات مضمونيَّة مشتركة بين تعبيرين، وهذا ما يتيح المجال واسعا لانفتاح النَّص، بحيث يصبح كل نص مثيرا لقراءات شتَّى أو قراءات غير منتهية دون أن نجزم أي هذه القراءات أحسن وأفضل»[2]، وهذا ما يُمكِّننا من القول إن التَّأويل مطلب من مطالب قراءة الاستعارة بهدف الوصول إلى القراءة المُنتجَة.

1 – 3 – الدّلالة الأدبيَّة بين حركيَّة القراءة والتَّأويل الاستعاري:

ممَّا لا شك فيه أنَّ النَّص الأدبي هو ترجمة واقعيَّة للمواقف الشَّخصيَّة أو الظَّواهر الاجتماعيَّة المختلفة، والأديب هو ذلك المُثقَّف الَّذي يحمل هموم مجتمعه حاملا لقب "الأنا الجمعي" لإيصال فكرته إلى العالم، وهذه الفكرة لابدَّ أن تتَّسم بقوَّة العبارة وجماليَّة الأسلوب وحسن السَّبك للتَّأثير في القارئ المُتلقِّي، ولعلَّ تحقيق ذلك من طرف المُؤلِّف يستدعي حضور العديد من الآليات منها الاستعارة «ففكرة الاستعارة ظاهرة اجتماعيَّة وتاريخيَّة مستخلصة من موقف ما إزاء اللُّغة»[3]، لذلك يمكن القول إنَّ الموقف الفكري للمُؤلِّف هو الَّذي يدفعه إلى استعمال اللُّغة بما فيها الآليات اللُّغويَّة ومنها الاستعارة للتَّعبير عن موقفه منتبها في ذلك إلى المُتلقِّي وما يُؤثِّر فيه، وعليه تصبح الاستعارة ترجمة للظَّواهر الاجتماعيَّة والتَّاريخيَّة والمعيشيَّة، ذلك لأنَّ «الاستعارة توجد فحسب لأنَّها تعمل وذات أثر، وتوجد الاستعارات عندما تظهر بالفعل في اللُّغة وفي المجتمع وفي الزَّمن، وليس أي من هذه العناصر ذا صفة ثابتة، وبتعبير آخر، فإنَّ فكرة الاستعارة نفسها

---

[1] – عبد العزيز عتيق: «علم البيان»، ج2، ص174.

[2] – مليكة دحامنية: «فصول في فلسفة المعنى، من التأويل إلى التفكيك»، ص180.

[3] – تيرنس هوكس: «الاستعارة»، تر: عمرو زكريا عبد الله، ص15.

تَتَشكَّل في أيِّ وقت عبر ضغوط لغويَّة ومُجتمعيَّة، وتكون بالإضافة إلى ذلك محكومة بزمنها الخاص، فالاستعارة ليس لها شكل نقي دائم»[1]، بل مُتغيِّرة بِتغيُّر الزَّمن والظَّواهر الاجتماعيَّة ونفسيَّة المؤلِّف، وفي هذه الفكرة يقول "وَلاَسْ سْتِيفَنْز": «إنَّ التَّغيُّر في حقيقة الشَّيء يضع هذا الشَّيء في حالة استعارة»[2]، لذلك يمكن القول إنَّ آليَّة الاستعارة سمتها التَّغيُّر سواء من ناحية الزَّمن، أو من ناحية قراءتها من طرف القرَّاء، وهذا ما يسمح بنشاط القرَّاء وبث الحياة في النُّصوص الأدبيَّة عبر الزَّمان والمكان.

كما تعتمد الاستعارة على التَّأويل اعتمادا بارزا، فكثيرا ما «تلعب الاستعارة في قضيَّة الخلق والتَّأويل الدَّور الرَّئيس، إذ بقدر ما يكون الابتكار الاستعاري أصيلا بقدر ما يُؤدِّي إلى خرق العادات البلاغيَّة السَّابقة»[3] المتعارف عليها، وهذا بدوره يخلق تفاعلا كبيرا بين المُتلقِّي والنَّص ليصبح التَّأويل من مستلزمات قراءة النَّص الأدبي وأداة إجرائيَّة فعَّالة يعتمد عليها المُتلقِّي في إنتاج نصِّه الثَّاني عند تحليله للاستعارة وتأويلها فـــ «الحقيقة أنَّ التَّأويل الاستعاري ينتج من خلال التَّفاعل (l'interaction) بين المُؤوِّل والنَّص الاستعاري؛ غير أنَّ نتائج هذا التَّأويل، مثلما تستند إلى طبيعة النَّص، فإنَّها تستند أيضا إلى مجموعة المعارف الموسوعيَّة لثقافة ما. وعلى كل حال، فتأويل الاستعارة لا علاقة له بـــ "نوايا المُتكلِّم" (أي المؤلِّف)، ذلك أنَّ الدَّور الَّذي يلعبه المُؤوِّل في تأويل الاستعارة هو دور هام جدًّا بحيث يستطيع أن يُؤوِّل محتوى أي ملفوظ استعاري بالطَّريقة الَّتي يراها مناسبة شريطة أن تسمح بذلك معارفه الموسوعيَّة»[4]، من خلال هذا القول يتَّضح أنَّ تأويل الاستعارة يرتبط ارتباطا وثيقا بالخبرة القرائيَّة للمُؤوِّل/ القارئ، وهو مطالب بالرَّبط بين سياق النَّص والمعطيات الواقعيَّة، ذلك لأنَّ «تأويل الاستعارة يتسنَّى لنا عندما نُحدِّد الإحالة بحيث ننظر إلى هذه الاستعارة في بُعدِها الحرفي أوَّلا ثمَّ نُسقِط هذا المضمون على "عالم ممكن"* مستمد من الواقع ومن ثَمَّ ينتج التَّأويل الَّذي سيكون بالضَّرورة مستندا على

---

1 – تيرنس هوكس: «**الاستعارة**»، تر: عمرو زكريا عبد الله، ص15.

2 – المرجع نفسه: ص11.

3 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص183.

4 – المرجع نفسه: ص187.

* **العالم الممكن:** هو آلية سيميائيَّة تُمكِّن من الحديث عن تَوقُّعات القارئ توافقا مع المُؤشِّرات الَّتي يعطيها النَّص، فاحتمال عالم ممكن يعني تشكيلة ثقافيَّة غير منفصلة البتَّة عن العالم الواقعي، وبناء عالم محتمل يعني دمج خصائص، ففي عالم النَّص نجد أنَّ الخصائص الَّتي يُفضِّلها القارئ هي تلك الَّتي تبدو هامَّة جدًّا

معطيات واقعيَّة»[1]، وبهذا يَتولَّد نوعا من الانسجام والاتِّساق بين المُؤوِّل والواقع والنَّص المُؤوَّل، ومن هنا يحس القارئ بالمتعة، غير أنَّ «المُؤوِّل المثالي للاستعارة هو الَّذي كلَّما استمع لاستعارة ما وضع نفسه موضع ذاك الَّذي يستمع إليها لأوَّل مرَّة؛ أي أنَّه ينطلق في تعامله مع الاستعارة بدءا من المعنى الحرفي باعتباره الدَّرجة الصِّفر للكتابة»[2]، ولعلَّ هذه الوضعيَّة لها علاقة بنفسيَّة القارئ المُؤوِّل؛ فالقراءة الأولى ليست هي القراءة الثَّانية والثَّالثة.

فإذا كانت الاستـــعارة تَتَّسم بالتَّغيُّر عبر الزَّمـــكان، فإنَّها خروج عن المألوف أيضا، كما أنَّها من الآليَّات الَّتي يُوظِّفها المبدع للانتقال من المرحلة العاديَّة إلى المرحلة الإبداعيَّة، ذلك لأنَّنـــا «إذا تأمَّلنا في الاستعارة وجدنا أنَّها عدول وانزياح بياني يُغيِّر في مسار اللُّغة الشِّعريَّة، فأصبحت القدرة البلاغيَّة لهذا العنصر البياني ركيزة أساسيَّة للموازنة والمفاضلة ومن ثَمَّة توجيه الرَّأي النَّقدي، لأنَّ مبدأ الاستعارة قائم على مبدأ العدول، فاللَّفظة المستخدمة يتجاوز بها عن معناها المعروف بنقل بعض خصائص اللَّفظة إلى ميدان غير معروف بالنِّسبة لها»[3]، لكنَّه معروف بالنِّسبة للمبدع، ومنفتح الدَّلالة بالنِّسبة للمُتلقِّين الَّذين يختلفون ويتباينون من حيث الخبرة القرائيَّة وطريقة التَّأويل، ومن حيث الزَّمان والمكان.

1 – 4 – دلالة النَّص الشِّعري العشِّي والانزياح الاستعاري:

لعلَّ الاستعارة صورة بيانيَّة حاضرة بقوَّة في دواوين الشُّعراء المعاصرين بما يستوجب دراستها، من سماتها التَّغيُّر، كما تفتح للقرَّاء المُتلقِّين نوعا من الحريِّة في القراءة واستخلاص الدَّلالة، وهذا ما يجعل النَّص حيًّا عبر الزَّمكان، بالإضافة إلى هذا فإنَّها تتميز بالتَّعدُّد، حيث تُقسَّم من حيث ذِكرِ أحد أطرافها إلى استعارة تصريحيَّة واستعارة مكنيَّة.

بالنِّسبة لموضوع النَّص الَّذي يُكوِّن البنية الرَّئيسيَّة بالنِّسبة للعالم الَّذي نحن بصدد الحديث عنه. ينظر: مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص187/186.

[1] – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص186.

[2] – المرجع نفسه: ص184.

[3] – وهيبة فوغالي: «**الانزياح في شعر سميح القاسم**، قصيدة عجائب قانا الجديدة أنموذجا، دراسة أسلوبية»، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة والأدب العربي، تخصص: دراسات أدبية ولغوية، جامعة آكلي محند أولحاج البويرة، 2013/2012م، ص83.

1 – 4 – 1 – الاستعارة التَّصريحيَّة حوار بين النَّص والقارئ:

يرتبط هذا النَّوع من الاستعارة بذكر المُشبَّه به، فالاستعارة التَّصريحيَّة «هي ما ذُكِر فيها، أو صُرِّح فيها بلفظ المُشبَّه به، أو ما استُعير فيها لفظ المُشبَّه به للمُشبَّه»[1]، وهي صورة بيانيَّة لها مكانتها في رسم الصُّورة الشِّعريَّة للمبدع والقارئ معا، لذلك فهي تستدعي قارئا ذا مَلَكَة لغويَّة تُمكِّنُه من تأويل النَّص دون الخروج عن سياقه، ومن صور الاستعارة التَّصريحيَّة في الدَّواوين الشِّعريَّة للشَّاعر عبد الله العشِّي نذكر على سبيل التَّمثيل لا الحصر ما يأتي:

يقول الشَّاعر في قصيدة (أتعبتني اللُّغة):

«أتعبتني اللُّغة
أَتَتَبَّعُ أسرابها واحدا واحدا
باحثا عن صدى للعبارة
أَتَتَبَّعُ أحراسها حرسا حرسا
وأراوغها، كي أُرَوِّضُ معنًى يُعذِّبُنِي»[2]

لعلَّ هذا المقطع الشِّعري يحصر القارئ في دائرة اللُّغة وقواعدها، إذ يكاد كل سطر من هذه الأسطر الشِّعريَّة يبوح بألفاظ خاصَّة باللُّغة تصريحا مثل (اللُّغة، العبارة، معنًى) أو تلميحا يحتاج إلى تأويل القارئ مثل (أسرابها/ قواعد اللُّغة/، أحراسها/ حركاتها)، ومن خلال هذا المقطع الشِّعري نجد عبارة (أَتَتَبَّعُ أسرابها واحدا واحدا) استعارة؛ حيث شبَّه الشَّاعر قواعد اللُّغة بالأسراب، حذف المُشبَّه/ قواعد اللُّغة، وصرَّحَ بالمُشبَّه به/ الأسراب على سبيل الاستعارة التَّصريحيَّة الَّتي تبقى دلالتها غير ثابتة، بل تابعة لتأويل كل قارئ، وتظهر ظاهرة الانزياح على مستوى الاستعارة التَّصريحيَّة، فالمعروف في اللُّغة أنَّ السِّرب جماعة من الطُّيور، فهل يمكن للبشر أن يتتبَّع السِّرب؟، بل الأسراب؟ فمن المستحيل أن يقوم الإنسان بهذا الفعل.

ويقول:

«أَتْعَبَتْنِي اللُّغة
كيف أصطاد لؤلؤها

---

[1] – عبد الله النقراط: «الشامل في اللغة العربية»، ص156.

[2] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص20.

وأطارد شاردها

كيف أجمعه من أقاصيه ...

مفردة مفرده»[1]

لعلَّ الشَّاعر يُصرِّح في هذا المقطع الشِّعري بالإرهاق والتَّعب الَّذي ينتابه نتيجة إبحاره في عالم اللُّغة الشَّاسع، وبعد القراءة التَّأويليَّة يَتبيَّن أنَّ اللُّغة هي الَّتي جعلت الشَّاعر يسأل ويقول: (كيف أصطاد لؤلؤها؟)؛ أي كيف أصل إلى معناها؟، ولعلَّ السَّطرين الأخيرين هما من يُعزِّز هذا التَّأويل، إذ أنَّ المعنى يحتاج إلى مفردات يَتِمُّ ترتيبها ونظمها من طرف الشَّاعر/ القارئ، وعليه يمكن القول إنَّ الشَّاعر شَبَّه المعنى باللُّؤلؤ ذلك لأنَّ معنى النَّص يُمثِّل جوهـــر الشَّاعر/ القارئ الَّذي يصل إلـــيه بعد جهد فكري وتعب تنسيقي، حيث يظهر ذلك من خلال قوله (وأطارد شاردها)، ذلك لأنَّ صياغة معنى النَّص يَتَطلَّب انتقاء ألفاظ مناسبة لسياق النَّص أوَّلا، وصياغتها بأسلوب يستمتع به القارئ عند قراءته ثانيا، فالشَّاعر في هـــذه العبارة شبَّه معنى اللُّغة باللُّؤلؤ، فحذف المُشبَّه/ معنى اللُّغة، وصرَّح بالمُشبَّه به/ اللُّؤلؤ على سبيل الاستعارة التَّصريحيَّة، ويكمن الانزياح هنا في تشبيه الشَّاعر شيء ماديِّ/ اللُّؤلؤ بشيء معنوي/ معنى اللُّغة، ومن خلال هذا الشَّرح والتَّحليل يَتَّضح لنا أنَّ الشَّاعر هنا تَقَمَّص قناع القارئ الَّذي يُبحِر في النَّص لاصطياد معناه، كما يُبحِر في اللُّغة لإنتاج نصِّه، ولعلَّه بهذا حاول أن ينقل تعب ومعاناة القارئ عامَّة إلى قارئ نصِّه بصفة خاصَّة.

يقول الشَّاعر في قصيدة (ألف الأسماء):

«في الصَّباح الَّذي ضاع من يومنا ...

كُنْتُ أرسمُ حلمي على الرَّمل ..

أَعْبُرُ ظلِّي ..

وأحفر هذا المدى باستعاراتنا»[2]

لعلَّ حياة الإنسان محصورة بين أربعة مراحل (الطُّفولة، الشَّباب، الكهولة، الشَّيخوخة) ومن خلال قراءة هذا المقطع الشِّعري ينقلنا الشَّاعر إلى التَّعبير عن المرحلة الثَّانية من مراحل الإنسان ألا وهي الشَّباب المُعبَّر عنها في السَّطر الأوَّل (في الصَّباح

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص33.

[2] – عبد الله العشي: «صحوة الغيم»، ص13.

الَّذي ضاع من يومنا...)، وهو سطـــر يُحسُّ القارئ المُتلقِّـــي فيه بالحـــزن نتيجة ضياعه، ولعلَّ هذا ما يمكن لنقاط الحذف أن تُعبِّر عنه، ليأتي الفعل (كنت) في السَّطر الموالي للدَّلالة على خسارة هذه المرحلة من العمر بعد تجاوزها، فيقول (كُنْتُ أرسمُ حلمي على الرَّمل../ أَعْبُرُ ظلِّي ..) فرسم الحلم على الرَّمل دلالة على عدم تَحقُّقِه، إذ يمكن لنقاط الحذف أن تقول (وبقي مرسوما)، أمَّا عبارة (أَعْبُرُ ظلِّي..) فدلالة على بقاء الحلم في دائرة الأحلام ولم ينتقل إلى الواقع، ليأتي السَّطر الأخير (وأحفر هذا المدى باستعاراتنا) ليجزم على عدم تَحقُّق حلم الشَّاعر، فالحفر يوصل إلى الدَّفن، ولفظ استعاراتنا دلالة على الأحلام الَّتي لن ولم تَتَحقَّق، فقول الشَّاعر (وأحفر هذا المدى باستعاراتنا) استعارة، حيث شبَّه الشَّاعـــر الفأس الَّذي هو وسيلة الحفر باستعاراتنا الَّتي هي آلية للتَّعبير، فَحذَف المُشبَّه/ الفأس، وصرَّح بالمُشبَّه به/ استعاراتنا على سبيل الاستعارة التَّصريحيَّة الَّتي أحدثت خلخلة على مستوى أفق تَوقُّع المُتلقِّي، فكيف يتمُّ الحفر على مستوى الشَّـــيء المعنوي؟ وهذا إن دلَّ علـــى شيء فإنَّما يـــدلُّ على عمق الدَّلالة من جهة، وتُمَكِّن الشَّاعر من توظيف ظاهرة الانزياح من جهة أخرى.

1 – 4 – 2 – الاستعارة المكنيَّة تفاعل مع النَّص وتأويل من القارئ:

تُعرَّف الاستعارة المكنيَّة على أنَّها الـــصُّورة البيانيَّة الَّتي «ذُكِرَ فيها لفظ المُشبَّه فقط، وحُذِفَ فيها المُشبَّه به، وأُشِير إليه بذكر لازمة، أي يرمز إليه بشيء من لوازمه»[1] للدَّلالة عليه، والقارئ المُتلقِّي وحده هو الَّذي يُمكِّنه اصطياد الدَّلالة دون الخروج على سياق النَّص، وقـــد جاءت نصـــوص الشَّاعر عبد الله العشِّي ثريَّة بهذا النَّوع من الاستعارة، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة (أجراس الكلام):

«يَتبَعنِي صوتك في كلِّ مكان،
يَتبَعنِي صوتك في كلِّ زمان،
يَتبَعنِي في اليقظة، في النَّوم، وفي الحلم ...
يرفرف حولي...»[2]

لعلَّ قصيدة (أجراس الكلام) تستدعي قارئا صوفيًّا خبيرا بالرُّموز والمصطلحات الصُّوفيَّة، ذلك لأنَّ القصيـــدة من أوَّلها إلـــى آخرها مبنيَّة علـــى وصف الشَّاعـــر

[1] – علي الحازم، مصطفى أمين: «**البلاغة الواضحة**»، ج1، المطبعة الجهوية، وهران، د ط، د ت، ص77.

[2] – عبد الله العشي: «**ديوان مقام البوح**»، ص30/29.

لمولاته، ومصطلح المولاة في العرف الصُّوفي هو رمز للذَّات الإلهيَّة، ومن خلال هذا المقطع الشِّعري من القصيدة يَتبيَّن أنَّ الشَّاعر بعد دخوله العالم الصُّوفي لم يفارقه صوت مولاته، فصوتها معه أينما حلَّ ووقت ما حلَّ، صوتها معه في اليقظة والنَّوم والحلم إلى أن أصبح يرفرف حوله، فقوله (يرفرف حولي) استعارة؛ حيث شبَّه الشَّاعر الصَّوت بالعَلَم، فحذف المُشبَّه به/ العَلَم، وترك لازمة من لوازمه وهي الفعل يرفرف على سبيل الاستعارة المكنيَّة، وأصبح صوت المولاة مركز السِّيادة الصُّوفيَّة عند الشَّاعر عندما يحطُّ رحاله بروحه في الـــعالم الصُّوفي، ولعلَّ هذا ما أحدث انزياحا على مستوى هذه الاستعارة، فالعلم رمز السِّيادة الشَّعبيَّة الوطنيَّة، لكن الشَّاعر يراه رمز السِّيادة الصُّوفيَّة بالنِّسبة له، وهنا حدثت المفارقة.

ويقول في قصيدة (تجاوب):

«وأنا أقاوم خطوتي، مستعجلا
أمحو المسافة بيننا،
حتَّى تحل بدايتي
في منتهاها»[1]

لعلَّ قصيدة (تجاوب) من القصائد الَّتي تستدعي قارئا مُؤَوِّلا بامتياز، وعليه أن يستند في تحليله وشرحه وتفسيره وتأويله على آلية الرَّمز، فالقصيدة ينبني سياقها على الضَّمير الغائب المُذكَّر والمؤنَّث في شكل حوار، وبعد القراءة التَّأويليَّة يمكن أن ننسب الضَّمير الغائب المُذكَّر إلى الشَّاعر، وضمير الغائب المُؤنَّث إلى القصيدة، وفي هذا المقطع يُعبِّر الشَّاعر عن تَمَكُّنِه من نسج القصيدة وإبعاد كلِّ الأمور الغامضة وظَّف آلية الاستعارة بقوله (أمحو المسافة بيننا)، حيث شبَّه الشَّاعر المسافة بالكتابة، فحذف المُشبَّه به/ الكتابة وترك لازمة من لوازمه وهي الفعل (أمحو) على سبيل الاستعارة المكنيَّة مُحدِثا انزياحا على مستوى هذه الآلية، ذلك لأنَّ المسافة توحي إلى وجود نوع من التَّباعد بين الشَّاعر والقصيدة، والمسافة تُقطع ولا تُمحى.

يقول الشَّاعر في قصيدة (لبَّيْك):

«رميتُ ما رميتُ من حصى
حتَّى استبان لي الضُّحى

[1] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص12.

نحرتُ شكِّي
وعُدتُ، عاد لي يقيني»[1]

عند قراءة قصيدة (لبَيْك) للشَّاعر عبد الله العشِّي نجد أنَّ قارئها تَشتَّت إلى العديد من البُؤرِ الدَّلاليَّة المركزيَّة حيث «تنمو وتتناسل قصيدة (لبَّيْك) في إطار ثلاث مدارات دلاليَّة كبرى تَتَمثَّل في: تجربة الحجّ، تجربة الشِّعر، تجربة التَّصوُّف»[2]، وعلى القارئ المُتلقِّي أن يجد العلاقة بين هذه البؤر الثَّلاث، وربَّما المقطع الشِّعري الَّذي بين أيدينا يحمل دلالة تتعلَّق بتجربة الحجِّ، حيث يظهر ذلك من خلال قوله (رميتُ ما رميتُ من حصى/ حتَّى استبان لي الضُّحى)، لكن السَّطر الثَّالث من المقطع يكسر أفق تَوقُّع القارئ ليجعله يعيش بين مرحلتي الشَّك واليقين، وللتَّعبير عــن ذلك قال (نحرتُ شكِّي) مُوظِّفا آليــة الاستعارة، حيث شبَّه الشَّاعر الشَّك بالكبش، فحذف المُشبَّه به/ الكبش، وترك لازمة من لوازمه وهي الفعل (نَحرتُ) على سبيل الاستعارة المكنيَّة، فكان السَّطر الأخير من القصيدة تأكيدا للعودة إلى دائرة اليقين، وقد زاد هذا التَّركيب الجملي من تفاعل القارئ مع الــمقطع الشِّعري، كما شكَّل خروجا عن المألوف؛ فالنَّحر لفظ معروف يُعبِّر به عن الذَّبح، لكن الشَّاعر عَبَّرَ به عن إزالة الشَّك .

يقول الشَّاعر في قصيدة (بغداد):

«حجر ونام
طَلَعَ اليمام فما أفقنا
طَلَعَ الحمام
طَلَعَ الغمام
طَلَعَ الرَّصاص، ومَرَّ فوق جفوننا ...
وتَوسَّد الرُّؤيا، ونام
عاماً، وعام
مَرَّ الرَّصاص فما أفقنا
مَرَّ الرَّصاص، وكلنا ...
جثث نيام»[3]

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص17.

[2] – وداد بن عافية: «أسرار النص، دراسات في الشعر العربي المعاصر»، ص20.

[3] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص84.

تُعدُّ قصيدة بغداد رائعة من روائع عبد الله العشِّي، حيث كلَّما قرأتها ترغب في إعادة قراءتها، ثمَّ تتساءل ما الدَّلالة الَّتي تحملها*؟، إنَّها قصيدة تستدعي القراءة عدَّة مرَّات للوصول إلى دلالة أو دلالات، وعند التَّأمل في هذا المقطع من هذه القصيدة نجد أنَّ الشَّاعر عبد الله العشِّي العربي الجزائري أراد وصف حالة الدُّول العربيَّة الَّذي عبَّر عنه بالضَّمير الجمعي في الألفاظ (أفقنا، جفوننا، أفقنا، كلنا)، وهذا إن دلَّ على شيء فإنَّما يدلُّ على الموقف الفكري المؤلم والحزين الَّذي أحسَّ به الشَّاعر اتِّجاه هذه الدُّول، إنَّه يرى سُباتا عميقا حَلَّ بها مـــن خلال قوله (حجر ونام) حيث جاء في مطلع المقطع لشرح ما بعده؛ فالحجر رمز القسوة، والنَّوم رمز الكسل، وإذا حظرت القسوة ونامت؛ أي تمركزت ودامت فسلام على الدُّنيا وما فيها.

بعد ذلك يشرع الشَّاعر في وصف ذلك السُّبات الَّذي تعيشه الدُّول العربيَّة، حيث استعمل حقل الطَّبيعة المسالمة (اليمام، الحمام، الغمام) الَّذي لم يُحرِّك في هذه الدُّول ساكنا، إذ عَبَّر عنه بقوله: (طلع اليمام فما أفقنا/ طلع الحمام/ طلع الغمام)، ولعلَّ دلالة هذه الأبيات تكمن في أنَّ الدُّول العربيَّة حتَّى في وقت السَّلام والأمن لم تكن مساندة لبعضها البعض، فما قولنا عن وقت الحرب؟، وفي هذا السِّياق يقول: (طلع الرَّصاص، ومَرَّ فوق جفوننا...)، ويستمر السُّبات في وقت الحرب أيضا، فقد سالت الدِّماء وكثر عدد القتلى وما أفقنا بتعبير نقاط الحذف، وللتَّعبير عن طول مدَّة الحرب استعمل الشَّاعر الاستعارة في قوله: (تَوسَّد الرُّؤيا)، حيث شبَّه الشَّاعر الرُّؤيا بالوسادة، فحذف المُشبَّه به/ الوسادة وترك لازمة من لوازمه وهي الفعل تَوسَّد على سبيل الاستعارة المكنيَّة مُحدِثا انزياحا على

---

* قال الشَّاعر "قاسم حداد" في مقاله بعنوان "المعنى يأتي فيما بعد":

«قيل للنَّص: ما معناك؟

قال: لا أعرف.

قيل له: ماذا قال لك الشَّاعر لكي تقوله لنا؟

قال: الشَّاعر لم يقل لي شيئا معيَّنا، لقد شحنني بالمشاعر الغامضة، حتَّى إنَّني أكاد أكتظ بما لدي من هذه المشاعر، دون أن أقوى على البوح لشخص لا يمتلك الأدوات.

قيل له: لكن أين المعنى؟

قال: وأنا أسأل أيضا أين المعنى.

قيل له: ومن يعرف المعنى؟

قال: لماذا تسألون عن شيء يتوجب أن نذهب إليه معا» ينظر: عبد الله العشي: «زحام الخطابات»، ص29/28.

مستوى اللُّغة، ولعلَّ هذه الاستعارة تَمكَّنت من التَّعبير عن استوطان العنف داخل الدُّول العربيَّة الَّتي بقيت في صمت دائم، حيث عَبَّرَ عنه بقوله (جثث نيام).

يقول الشَّاعر في قصيدة (حيرة المعنى):

«هي تدنو ورا صحوها
وأنا من تَوَحُّد أيَّامنا أقترب
زرع اللَّيل أنجمهُ
في خطانا...»[1]

لعلَّ الدَّهشة تصيب القارئ عند قراءته لعنوان القصيدة (حيرة المعنى)، فإذا كان المعنى حائرا، فكيف تكون حيرة القارئ؟؟، حيث يبدأ المقطع الشِّعري بضمير الغائب المفرد المُؤنَّث/ هي/ القصيدة، إذ يقول (هي تدنو ورا صحوها/ وأنا من تَوحُّد أيَّامنا أقترب)؛ فلعلَّ السَّطر الأوَّل يدلي بحالة اقتراب الشَّاعر/ القارئ من معنى القصيدة المُعَبَّر عنه بالصَّحو، وربَّما هذا ما يجعله في راحة نفسيَّة مع القصيدة الَّذي عَبَّر عنه بالسَّطر الثَّاني من المقطع الشِّعري، ليأتي السَّطر الثَّالث والرَّابع لتلخيص حالته مع القصيدة، فإذا اعتبرنا اللَّيل يحمل دلالة الغموض، فإنَّ النُّجوم دلالة الوضوح والسُّمو والبهاء على مستوى الحياة الإنسانيَّة، «فالنُّجوم تدلُّ على العلوِّ والنُّور والفردانيَّة، وتوحي بمعاني الخصب، فلنُّجوم دور في هداية التَّائهين، فهي الشَّيء الَّذي يُقلِّل سلطة اللَّيل وجبروته. وتبرز النُّجــوم مثل خيط الأمل الَّذي يظلُّ الإنسان مُتشبِّثا به حتَّى يُحقِّق نجاحه وسعادته»[2]، ولعلَّ هذا ما يمكن مطابقته مع الشَّاعر/ القارئ، وللتَّعبير عن هذا السِّياق وظَّف الشَّاعر الاستعارة حيث قال: (زرع اللَّيل أنجمه)؛ إذ نلاحظ أنَّ الشَّاعر في هذه العبارة استعمل استعارتين مكنيتين في عبارة واحدة؛ الأولى (زرع اللَّيل)، حيث شبَّه الشَّاعر اللَّيل بالمزارع فحذف المشبَّه به/ المزارع وترك لازمة تدلُّ عليه وهي الفعل زرع على سبيل الاستعارة المكنيَّة، والثَّانية (زرع اللَّيل أنجمه)، حيث شبَّه الشَّاعر النُّجوم بالقمح، فحذف المُشبَّه به/ القمح، وترك لازمة تدلُّ عليه وهي الفعل زرع على سبيل الاستعارة المكنيَّة، لكن عند التَّأمُّل في تركيب هذه الاستعارة نجد أنَّها انزياحا على مستوى

---

[1] – عبد الله العشي: «صحوة الغيم»، ص41.

[2] – ملاس مختار: «دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، عبد الله البردوني، أنموذجا»، ص45.

اللُّغة، ذلك لأنَّ زراعة النُّجوم من قِبَل اللَّيل يَدخُل ضمن اللُّغة المجازيَّة، وهذا ما أحدث للقارئ متعة، وزاد الشِّعر جمالا.

يقول الشَّاعر في قصيدة (عين على شرفة الوقت):

«أَتمشَّى على شرفة الوقت

(لا أتبين وجها له

غير أنِّي أشير إليه)»[1]

يُعتبَر الوقت أهمَّ ما في حياة الإنسان، فهو عمر الإنسان ورأس ماله، ومن مَميِّزاته أنَّه لا يُعوَّض، ولا يمكن استرجاع ما مضى منه، فهو نعمة، كما أنَّه سلاح ذو حَدَّين، فإذا استغلَّه الإنسان بما ينفعه كان خيرا له، وإن أساء استغلاله كان شرًّا له، وقد أراد الشَّاعر أن يكون الوقت من المواضيع المطروقة عنده، فخصَّص له قصيدة بعنوان (عين على شرفة الوقت)، وعند الوقوف عند هذا الأخير نجد أنَّ لفظة (عين) توحي إلى دلالة الرَّقابة، ومَنْ منَّا لا يراقب الوقت؟، وقد أراد الشَّاعر التَّعبير عن هذه الفكرة بتوظيف الاستعارة في قوله (أتمشَّى على شرفة الوقت) مُحدِثا انزياحا على مستوى اللُّغة، حيث شبَّه الشَّاعر الوقت بالمنزل، فحذف المُشبَّه به/ المنزل وترك لازمة من لوازمه وهي الشُّرفة على سبيل الاستعارة المكنيَّة، ولعلَّ تشبيه الشَّاعر الوقت بالمنزل من دواعي التَّوضيح لأهميَّة الوقت في حياة الإنسان كأهميَّة المنزل، لكن الشَّاعر لا يجد وجها له؛ أي أنَّه لم يستطع معرفة الوقت كيف يَمرُّ رغم أنَّه دائما حاضر في حساباته.

يقول الشَّاعر في قصيدة (افتتان):

«هي تغزل قلبي،

وتملؤه بالعصافير،

تَفْتِنُني،

وتَمُر»[2]

عند التَّأمُّل في هذه الأسطر الشِّعريَّة نجد أنَّ الشَّاعر يُجبِر القارئ الاعتماد على الشَّرح والتَّحليل والفهم للوصول إلى الدَّلالة المُتعلِّقة بالاستعارة، فعبارة (تغزل قلبي) فيها

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان صحوة الغيم»، ص90.

[2] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص20.

انحراف عن المألوف ــ انزياح ــ ذلك لأنَّ الغَزْل في عرفنا يرتبط بالصُّوف، لكنَّ الشَّاعر في هذه الأسطر الشِّعريَّة ربطه بالقلب، ولعلَّ غزل القلب دلالة على رِقَّة الكلمات المسموعة مثل رقة الصُّوف، فشبَّه الشَّاعر القلب بالصُّوف، فكان المُشبَّه/ القلب والمُشبَّه به/ الصُّوف، حيث حذف المُشبَّه به وصرَّح بالمُشبَّه على سبيل الاستعارة المكنيَّة.

2 – التَّشبيه:

يُعدُّ النَّص الشِّعـــري نصًّا إبداعيًّا، والشَّاعـــر يُعبِّر فيه عن رؤيته بطريقته الخاصَّة، لذلك يلجأ إلى توظيف أســـاليب بلاغيَّة لبناء نـــصِّه، ويُعتبَر التَّشبيه آلية هامَّة من آليات البلاغة، ذلك لأنَّه يُكسِب النُّصوص روعة وجمالا، ويزيد المعاني رفعة ووضوحا، كما يسهم في توسيع خيال القارئ.

2 – 1 – لغة:

يُعرَّف التَّشبيه في اللُّغة على أنَّه «التَّمثيل، وهو مصدر مشتق من الفعل شَبَّه بتضعيف الباء يقال: شبَّهت هذا بهذا تشبيها؛ أي مثَّلته به»[1]، فلا يخرج التَّشبيه عن معنى التَّمثيل في التَّعريف اللُّغوي.

2 – 2 – اصطلاحا:

عرَّف علماء البيان التَّشبيه بقولهم «هو الدَّلالة على مشاركة أمر لأمر، في معنى مشترك بينهما، بإحدى أدوات التَّشبيه المذكورة أو المُقدَّرة المفهومة مـــن ســـياق الكلام»[2]، وعليه فإنَّ هذا القول يثبت أنَّ للمُتلقِّي دورا بارزا في استخراج أركان التَّشبيه مع مراعاة سياق النَّص للخروج بدلالة ما، وفي تعريف آخر «هو العَقْد على أنَّ أحد الشَّيئين يَسدُّ مَسدَّ الآخر ويقوم مقامه في المشاهدة حتَّى لو عُدِمَ أحدُهما ووجد الآخر لم يكن بينهما تباين في الحقيقة»[3]، وعليه يمكن القول إنَّ التَّشبيه آلية من آليات الشَّاعر في البناء النَّصي، وفي المقابل هو آلية من آليات القارئ في البناء القرائي، كما أنَّه صورة من صور تشكيل الانزياح.

---

[1] – عبد الله النقراط: «الشامل في اللغة العربية»، ص154.

[2] – المرجع نفسه: ص نفسها.

[3] – علي بن خلف الكاتب: «مواد البيان»، دار البشائر، دمشق، ط1، 2003م، ص134.

2 – 3 – أنواع التَّشبيه:

2 – 3 – 1 – التَّشبيه التَّام:

التَّشبيه التَّام هو التَّشبيه الَّذي استوفى أركان التَّشبيه الأربعة وهي المُشبَّه، المُشبَّه به، أداة التَّشبيه، وجه الشَّبه. مثال: الرَّجل كالأسد في شجاعته. وعند قراءة النُّصوص الشِّعريَّة للشَّاعر عبد الله العشِّي نجد أنَّها لم تخل من هذه الآلية، إذ يقول في قصيدة (لبيْك):

«الصَّمت مُطْبَق،
والشَّمس في بهائها كأنَّها
نهر يَصبُّ في جسد
وليس حول البيت من أحد
إلاَّ أنا وأنت...»[1]

لعلَّ الشَّاعر من خلال هذا المقطع الشِّعري يصف مرحلة كتابة القصيدة وهو في بيت الله الحرام، على اعتبار «أنَّ الكتابة تمنح الإنسان إمكانيَّة القول باستمرار»[2] في أيِّ مكان وفي أيِّ زمان كان، لذلك فهو يصف لنا مكان كتابة القصيدة، فقد كان الهدوء والسَّكينة يَعمُّ المكان، كما كان الوسط الطَّبيعي يوافق الشَّمس وهي في غاية الجمال، فهي السِّر الإلهي العظيم الَّذي استودعه الله سبحانه وتعالى في كلِّ الفصول، فلولا وجودها لما كان للفصول أيَّ معنى، ومن هنا استطاع الشَّاعر أن يبعث في القارئ المُتلقِّي أفق توقُّع يجعله حبيس مسافة جماليَّة تنحصر بين جمال الشَّمس وجمال النَّهر، وكلاهما ينتمي إلى حقل الطَّبيعة، فوظَّف التَّشبيه البليغ في قوله (والشَّمس في بهائها كأنَّها/ نهر يَصبُّ في جسد)، حيث شبَّه الشَّاعر الشَّمس بالنَّهر، ووجه الشَّبه بينهما هو البهاء، وهو تشبيه تام لأنَّه استوفى جميع أركان التَّشبيه الأربعة وهي: المُشبَّه/ الشَّمس، المُشبَّه به/ النَّهر، أداة التَّشبيه/ كأنَّها، وجه الشَّبه/ البهاء، أمَّا ظاهرة الانزياح فتَجسَّدت في قوله (نهر يَصُبُّ في جسد)، وربَّما قوله (وليس حول البيت من أحد/ إلاَّ أنا وأنت...) دلالة على درجة اندماجه مع القصيدة، وخياله الَّذي أخذه إلى مرحلة الكتابة الَّتي يعيشها بكل سعادة وأريحيَّة بتعبير نقاط الحذف، ذلك لأنَّ «الكتابة عند الإنسان لحظة لا تدوم طويلا، إلاَّ أنَّها

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص10.

[2] – نواري سعودي أبو زيد: «جدلية الحركة والسكون نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري عند نزار قباني "الغاضبون نموذجا"»، ص29.

أكثر لحظات حياة الأديب أو المبدع جلاء، وتمنحه خلودا من خلال ترسُّبات التَّاريخ على المكتوب»[1] الَّذي ينتجه.

يقول في قصيدة (تجاوب):

«هو صوتها...

لا.

بل صوتها.

هو صوتها:

فكأنَّه وحي إليّ

وكأنَّني من نشوتي الكبرى نبيّ.»[2]

ربَّما يريد الشَّاعر من خلال هذا المقطع الشِّعري أن ينقل خيال القارئ إلى التَّعرف على عالم الكتابة الشِّعريَّة، حيث يظهر ذلك من خلال سياق القصيدة الَّذي يسوق القارئ عبر مسافة جماليَّة توصله إلى أفق تَوقُّع فحواه أنَّ المرأة الَّتي يخاطبها في هذا المقطع الشِّعري هي رمز القصيدة، ذلك لأنَّ «القصيدة أنثى، والمرأة أنثى، والأنثى ليست كل النِّساء، وليست كل امرأة أنثى إلاَّ الملهمة أو الحاملة لخصائص الأنوثة. والقصيدة فيها من الخصائص الأنثويَّة والجماليَّة ممَّا يجعل المُتلقِّي يَتلقَّفُها»[3]، حيث شبَّه صوتها/ الإلهام الشِّعري بالوحي، وفي هذه الحالة يشعر الشَّاعر بالفرح والسَّعادة والارتياح، وكأنَّه ارتقى إلى مرحلة النُّبوَّة بالتَّعبير المجازي، وللتَّعبير عن ذلك وظَّف الشَّاعر آلية التَّشبيه التَّام الَّذي استوفى فيها كل أركان التَّشبيه: المُشبَّه/ الشَّاعر في قوله وكأنَّني والَّذي يُستخلَص من السِّياق، المُشبَّه به/ النَّبي، أداة التَّشبيه: كأنَّني، وجه الشَّبه/ النَّشوة، فكان هذا التَّشبيه تعبير عن «حالة الشَّاعر أثناء الكتابة الإبداعيَّة وما يعتريها من نشوة وتلذُّذ تصحبها متعة تشبه حالة الوحي»[4].

---

[1] – نواري سعودي أبو زيد: «جدلية الحركة والسكون نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري عند نزار قباني "الغاضبون نموذجا"»، ص29.

[2] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص13.

[3] – عبد الله العشي: «تجربة العشق عشق الكتابة»، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2009م، ص130.

[4] – ينظر: المرجع نفسه: ص131/130.

قصيـــدة (افتتان) من القصائـــد العشِّيَّة الَّتي تستدعـــي قارئا مُؤوِّلا علَّهُ يبوح بدلالتها، وبعد القراءة التَّأويليَّة يَتبيَّن أنَّ بؤرة هذه القصيدة تَتَمثَّل في رمز المرأة على اعتبار أنَّ «المرأة ما أن تعتلـــي صهوة الكلمة في نصٍّ ما حتَّى تستولي على قيمته الدَّلاليَّة، وبذلك يتأسَّس أثـــرها الشِّعري الفاعل ليدفع الدَّلالة ويُنَمِّيها ويعيد معادلة الكلام»[1]، وبعد التَّأمُّل والتَّفاعل مع القصيدة نجد أنَّ سياقها يشير إلى أنَّ رمز المرأة المُصرَّح بها في القصيدة يمكن أن تكون "الأم"، وإن كان هذا التَّأويل يحتاج إلى جرأة واستحضار المنطق لأنَّ «الحياة الخاصَّة للمُؤلِّفين الفعليِّين لا يمكن سبر أغـــوارها بسهولة، وهي في ذلك شبيهة بنصوصهم، فما بين خفايا التَّاريخ الخاص بإنتاج نص ما وبين متاهات قراءاته المقبلة، يمثل النَّص في ذاته حضورا مُكثَّفا للمُؤلِّف أو هو بؤرة يجب أن نتشبث بها»[2]، إذ يَتبيَّن بأنَّ سياق القصيدة يوحي إلى التَّعبير عن الأمِّ من خلال قول الشَّاعر:

«امرأة من سراب...
تَرشُّ العطور على سنواتي،
وتملأ بالوهج الخصب...
حقل العبارة في كلماتي
وتثير الفتى...
كي يطول الطَّريق»[3]

لعلَّ الشَّاعر وصفها بأنَّها امرأة من سراب، ثمَّ ترك نقاط الحذف ليقول القارئ ما يشاء في الأمِّ وفضلها، لكن مهما تَحدَّثنا عن فضلها فلن نوفِّيها حقَّها، ويكفيها شرفا أن تكون الجنَّة تحت قدميها، إنَّها مدرسة وشخصيَّة ذات قيم ومبادئ وعلوٍّ وهمم، ولعلَّ هذا ما يُعبِّر عنه هذا المقطع الشِّعري، يقول:

«ثُمَّ غابت
كأنَّ قمرْ
مَدَّ من سابع السَّموات اليدين،
ومَسَّح عن جبهتي...

---

[1] – ملاس مختار: «دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، عبد الله البردوني، أنموذجا»، ص50.

[2] – أمبرتو إيكو: «التأويل بين السيمائيات والتفكيكية»، تر: سعيد بن كراد، ص112.

[3] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص18.

واسْـــــــــــــــــــــــــــــــــ..

تتر..

.....» [1]

غابت الأمُّ، وهي مرحلة يفقد فيها الإنسان كلَّ معاني الحياة، حيث عَبَّرَ الشَّاعر عن هذا بتوظيف آليَّة التَّشبيه التَّام، إذ شبَّه الأم بالقمر، فكان المُشبَّه/ المرأة (الأم) الَّذي يُستخلَص من خلال سياق النَّص، المُشبَّه به/ القمر، وجه الشَّبه/ مَدَّ اليدين، والمَسْح على جبهة الشَّاعر، ثمَّ الاستتار، أداة التَّشبيه/كأنَّ، وهكذا كان عمر الأم في حياة الشَّاعر، فهي تعادل وقت مسح الجبهة باليدين في نظره، وهذا إن دلَّ على شيء فإنَّما يدلُّ على قِصَرِ فترة العيش مع الأمِّ مهما كانت طويلة، وتبدو ظاهرة الانزياح في قوله (كأنَّ قمر/ مَدَّ من سابع السَّموات اليدين) وهو تعبير خارج عن المألوف.

2 – 3 – 2 – التَّشبيه البليغ:

يُعرَّف التَّشبيه البليغ بأنَّه «التَّشبيه الَّذي حُذِف منه وجه الشَّبه وأداة التَّشبيه، نحو: أنت أسد.»[2]، وقد وظَّف الشَّاعر عبد الله العشِّي هذا النَّوع من التَّشبيه في نصوصه الشِّعريَّة، حيث يقول في قصيدة (احتفال الأبجديَّة):

«أَلِفٌ تَعطَّر بالخزامى
وتَضوَّعت منه اللُّحون
والميم حوريَّة تُسرِّح شعرها الفتَّان
قرب النَّبع»[3]

من خلال هذا المقطع الشِّعري ينقلنا الشَّاعر إلى عالم التَّدبُّر في الخالق وما خلق، حيث بُدِأَ هذا المقطع بلفظ (ألف) الَّذي «يُعتبَر حرف من أمَّهات الحروف العربيَّة، وهو أوَّل الحروف وأعظمها (...) وهو الإشارة إلى الله الَّذي ألَّفَ بين الأشياء وانفرد عنها»[4]، ولم تختلف دلالة حرف الألف عند الصُّوفيِّين، فهو «إشارة إلى الذَّات

---

1 – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص 25.

2 – عبد الله النقراط: «الشامل في اللغة العربية»، ص155.

3 – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص35.

4 – أسرار الحروف في العربية، الرأي، 17/ 09/ 2005م، www.alrai.com

الأحديَّة؛ أي الحق تعالى من حيث أنَّه هو أوَّل الأشياء في أزلِّ الآزال»[1]، فدلالة الألف تشير إلى الواحد الأحد الَّذي لا شريك له، ولعلَّ قول الشَّاعر (أَلِفٌ تَعَطَّرَ بالخزامى/ وتَضوَّعت منه اللُّحون) للدَّلالة على أنَّ الله سبحانه وتعالى لم يخلق شيئا عبثا، وإنَّما خلق فأبدع وجعل كلَّ شيء بقدر، وكأنَّ الشَّاعر يريد أن يقول إنَّ كل ما خلقه الله سبحانه وتعالى في الكون ذا فائدة وذا جمال، لذلك شبَّهَه بالخزامى*، بعد ذلك ينتقل الشَّاعر إلى أهمِّ قضيَّة إسلاميَّة الَّتي حصرها في حرف الميم، الَّذي يُعتبَر «من أهمِّ الحروف عند الرُّوحانيِّين**، فهذا الحرف عندهم رمز للنَّبي الأكرم مُحمَّد صلَّى الله عليه وسلَّم»[2]، وللتَّعبير عن أهمِّ قضيَّة في الإسلام وظَّف آليَّة التَّشبيه البليغ مع محافظته على الضَّرورة السِّياقيَّة في قوله (والميم حوريَّة)، حيث حذف أداة التَّشبيه ووجه الشَّبه، وذَكَر المُشبَّه/ الميم، المُشبَّه به/ حوريَّة، فلمَّا كانت الميم مُؤنَّثة رغم أنَّها رمز مُحمَّد صلَّى الله عليه وسلَّم، استعمل اسم حوريَّة للمحافظة على سياق القصيدة، والَّتي بإمكانها أن تكون رمزا للرِّسالة الَّتي تحمَّل مسؤوليَّتها النَّبي مُحمَّد صلَّى الله عليه وسلَّم، حيث جاءت مضبوطة بالأحكام الشَّرعيَّة الَّتي تُسيِّر ما في هذا الكون، والَّتي مازال العلماء يكتشفون سحرها وجمالها إلى اليوم، وذلك من خلال الاعتماد على القرآن الكريم/ النَّبع وللتَّعبير عن ذلك قال (والميم حوريَّة تُسرِّح شعرها الفتَّان/ قرب النَّبع)، فالميم حرف من حروف اللُّغة العربيَّة، وقد شبَّهها الشَّاعر بالحوريَّة الَّتي تُسرِّح شعرها الفتَّان، وهنا تَشكَّلت ظاهرة الانزياح.

يقول في قصيدة (جفن الغمام):

«لوّحت بيدٍ من رخام
فاستْدارت على جانبيها الفصول
وحَطَّ على كتِفيْنَا اليمام

---

[1] – عبد المنعم الحفني: «**معجم مصطلحات الصوفية**»، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1987م، ص19.

* **الخزامى:** هو زهر مُتعدِّد الألوان طيِّب الرَّائحة.

** **الروحانيون:** هم الأشخاص الذين يكثرون من معالجة الأمور للأفضل من غير مقابل مادي ولا لأجل مكسب اجتماعي، كما أنهم بعيدون عن الطائفية والحزبية والسياسة، إنهم يقومون بتلك الأعمال مخلصين لله وللأفراد ثم أنفسهم أو لإشباع الغريزة الإنسانية لديهم، فهم يولدون بها، ورسالتهم في الحياة خدمة البشرية، وهدفهم سمو إنساني أعمق. ينظر: شهيناز عبد الرزاق: «الروحانيون وحصيلة النجاح»، البيان، 08/10/ 2013. www.albayan.ae.

[2] – أسرار الحروف في العربية، الرأي، 17/ 09/ 2005م، www.alrai.com

وتناثر، ما بيننا، الفجرُ
ألوانُه نهَرٌ سال في صحونا
وأناشيده مُوجة لا تنام»[1]

يُعدُّ العنوان عتبة النَّص الأولى، كما يُعتبَر من أهمِّ المفاتيح الَّتي يمكن بواسطتها الدُّخول إلى عالم النَّص لتنويره وكشف غموضه من طرف مُتلقِّيه، وبالتَّالي يصبح هذا الأخير مشاركا فاعلا في إعادة كتابة النَّص، وهكذا تَتَشكَّل جدليَّة النَّص والقارئ في وسط تفاعلي بإمكانه تمرير المُتلقِّي إلى برِّ دلالة النَّص.

وإذا تأمَّلنا عنوان قصيدة (جفن الغمام) نجد أنَّه يوحي إلى دلالة غطاء الكرب؛ انطلاقا من لفظ الجفن الَّذي هو غطاء العين من أعلاها إلى أسفلها، والغمام دلالة على الكرب والهمِّ والغمِّ، وقول الشَّاعر في بداية قصيدته (أنحني كي يمر الغمام...) دلالة على الإيمان بقضاء الله وقدره، وصبره ورضاه الَّذي لا يعادله شيئا، لكن ما هو الأمر الَّذي يَتَطلَّب الصَّبر والرِّضى؟ ولعلَّ الإجابة عن هذا السُّؤال تنطلق من قول الشَّاعر (لوَّحت بيد من رخام/ فاستدارت على جانبيها الفصول)، فربَّما هذين السَّطرين الشِّعريين دلالة على نداء الأم/ الوطن إلى كل أبنائها/ شعبها لمَّا دخلت في محنتها، فلبَّى النِّداء كلَّ الفصول؛ أي أنَّ لفظ الفصول رمز إلى شعبها شرقا وغربا، شمالا وجنوبا، حينها ساد الأمن والسَّلام في الوطن من خلال قوله (وحَطَّ على كتفينا اليمام)، ذلك لأنَّ اليمام رمز الوداعة والسَّلام، أمَّا دلالة النُّون في لفظ (كتفينا) دلالة على تَكلُّم الشَّاعر بالضَّمير الجمعي، ولزيادة توضيح هذا الأمن والسَّلام وظَّف الشَّاعر آليَّة التَّشبيه البليغ بين ألوان الفجر والنَّهر، فكان المُشبَّه/ ألوان الفجر، والمُشبَّه به/ نهر، ولعلَّ دلالة ذلك التَّشبيه تَتْصَبُّ في الأمن والسَّلام الَّذي ساد الوطن كسيلان ماء النَّهر على سطح الأرض، وللتَّعبير عن ديمومة ذلك الأمن والسَّلام وظَّف تشبيها بليغا مواليا للتَّشبيه البليغ الأوَّل، فجعل المُشبَّه/ أناشيد الفجر، والمُشبَّه به/ موجة؛ فالأناشيد دلالة على الفرح والسَّعادة، أمَّا الموجة للدَّلالة على الاستمراريَّة، إذ لا يخلو وجودها في البحر، كما لا يخلو الوطن من وجود الأمن والسَّلام، ويَتَّضح الانزياح في قوله (وأناشيده موجة لا تنام) وهو خروج عن المألوف، فلا يمكن نسبة النَّوم إلى الموجة.

[1] – عبد الله العشي: «ديوان صحوة الغيم»، ص37/38.

2 – 3 – 3 – التَّشبيه المُرسَل:

يُعرَّف التَّشبيه المُرسَل على أنَّه «التَّشبيه الَّذي ذُكِرَت فيه أداة الشَّبه، نحو: أنت قويٌّ كالأسد.»[1] مع ذكر المُشبَّه والمُشبَّه به ووجه الشَّبه بالتَّصريح أو بالتَّلميح، حيث يتشارك كل من النَّص والقارئ في استخراج هذه الأركان من سياق القصيدة، ولتعبير الشَّاعر عن ما يجول في خاطره وظَّف آليَّة التَّشبيه المُرسَل في نصوصه الشِّعريَّة، ومن أمثلة ذلك: يقول في قصيدة (لبيك):

«أَفَقْتُ، فَاقَتْ.

كأنَّها الضُّحى، انثنت، ومال سرها»[2]

لعلَّ قارئ قصيدة "لبَّيْك" يَتبيَّن له من خلال سياقها أنَّ ضمير المُؤنَّث الَّذي يُوظِّفه الشَّاعر يُمثِّل القصيدة، وقد عَبَّرَ الشَّاعر عن اكتمالها بقوله (أَفَقْتُ، فَاقَتْ.)، ولبوحه بأجواء السَّعادة الَّتي تغمره عند اكتمالها وظَّف آليَّة التَّشبيه المرسل، حيث ذُكِرَت فيه أداة التَّشبيه/ كأنَّها، والمُشبَّه/ القصيدة، والمُشبَّه به/ الضُّحى، ووجه الشَّبه/ الإفاقة؛ أي جمال الطَّبيعة بعد شروق الشَّمس وإقبال وقت الضُّحى، فكذلك كانت صورة القصيدة عند الشَّاعر، وتَتَّضِح ظاهرة الانزياح من خلال قوله (كأنَّها الضُّحى، انثنت، ومال سرها) فهو تعبير خارج عن المألوف على اعتبار أن تأويل الضَّمير الغائب المُؤنَّث هو القصيدة، ففي الواقع القصيدة لا تنثني ولا تميل.

وفي موضع آخر يقول الشَّاعر:

«فالوداع الوداع

ها أنا أنسحب

حزنا لكأنِّي ودَّعت أمًّا وأب

لم تخني القصيدة معذرة

إنَّما خانني من أحب»[3]

يحملنا الشَّاعر من خلال هذا المقطع الشِّعري إلى موضوع في غاية الأهميَّة والحساسيَّة، إنَّه موضوع الحبِّ والخيانة، فكثيرا ما يَتقرَّب الأشخاص من بعضهم البعض

---

[1] – عبد الله النقراط: «الشامل في اللغة العربية»، ص155.

[2] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص16.

[3] – المصدر نفسه: ص46/45.

عن طريق الحبِّ الَّذي يعمل على توليد السَّعادة بينهم، لكن قد ينتهي هذا الحب بسبب الخيانة، وهنا يبرز الوداع كحلٍّ بين الأطراف المُتحابَّة، والوداع هو فراق يحمل في جميع حالاته صور الحزن والأسى، ولا يبقى منه إلاَّ الذِّكريات، فعَبَّرَ الشَّاعر عن صورة الانسحاب والوداع عن حبيبه الخائن المُستمر في خيانته من خلال قوله (لم تَخُنِّي القصيدة معذرة/ إنَّما خانني من أحب) مُوظِّفا آليَّة التَّشبيه المُرسَل، حيث شبَّه توديعه للمحب الخائن بتوديعه للوالدين، فكان المُشبَّه/ المحب الخائن، المُشبَّه به/ الأم والأب، أداة التَّشبيه/ كأنِّي ومعها لام التَّوكيد، وجه الشَّبه/ الوداع، وتكمن جماليَّة هذا المقطع الشِّعري في انفتاحه، إذ يظهر ذلك من خلال لام الجزم الَّذي بَطُل عملها عند الشَّاعر؛ ولعلَّ بقاء ياء الجزم في الفعل "تَخنِّي" رغم سبقها بلم دلالة على تَعلُّق الشَّاعر بقول الشِّعر وصدقه في ذلك، كما يظهر ذلك من خلال قول الشَّاعر(إنَّما خانني من أحب)، فهذا السَّطر الشِّعري يفتح أمام المُتلقِّي آفاقا عديدة لاستخلاص الدَّلالة، ذلك لأنَّ الأحبَّة يَتعدَّدُون ويتباينون، ومن خلال هذا التَّحليل يمكن القول إنَّ الوداع احتمال دائم في الحياة، قد يكون مُؤقَّتا وقد يكون أبديًّا، لذلك لابدَّ من التَّأقلم مع فكرة الوداع قبل التَّأقلم مع واقعه حتَّى يكون أخف.

يقول في قصيدة (تجاوب):

«بل صوتها.

هو صوتها:

فكأنَّه وحيٌ إليّ»[1]

لعلَّ قصيدة تجاوب من القصائد الَّتي تأخذ خيال القارئ المُتلقِّي إلى أفق بعيد، ولعلَّ العنوان المنحصر في لفظ (تجاوب) هو الَّذي يمسك بيده ليأخذه إلى جوِّ الدَّلالة، فسياق القصيدة يوحي إلى أنَّ القصيدة تملك صوتا لا يسمعه إلاَّ الشَّاعر بالتَّعبير المجازي الَّذي يُشَكِّل ظاهرة الانزياح، وهنا يُكسَر أفق تَوقُّع القارئ ليتحاور مع المقطع الشِّعري ويتأمَّل في توظيف آليَّة التَّشبيه المرسل، فقد شبَّه الشَّاعر صوت القصيدة بالوحي، فكان المشبَّه/ صوت القصيدة، والمشبَّه به/ الـوحي، وأداة التَّشبيه/ كأنَّ، فالـوحي لا يحسُّ به إلاَّ الأنبياء، لكن الشَّاعر عبَّر عن صوت القصيدة وجعله مثل الوحي الَّذي لا يسمعه إلاَّ الشُّعراء.

[1] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص13.

3 – جماليَّة الكناية وأفق التَّأويل:

إن النَّص الإبداعي لوحة ممزوجة بالعديد من الآليَّات الَّتي تساعد المبدع على التَّعبير عن مشاعره وأحاسيسه، والكناية واحدة من هذه الآليَّات الَّتي تُعرَّف على أنَّها «لفظ أُطلِق وأُرِيد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى»[1]، وبالتَّالي فهي تسمح للمبدع بالتَّعبير عن كلِّ المواقف الَّتي تصادفه، وله الحريَّة الكاملة في اختيار المواضيع والأفكار الَّتي تجعل منه منتجا للنَّص الإبداعي، لذلك كانت «من أوضح ميزات الكناية التَّعبير عن القبيح بما تسيغ الآذان سماعه، وأمثلة ذلك كثيرة جدًّا في القرآن الكريم وكلام العرب، فقد كانوا لا يُعبِّرُون عمَّا لا يَحسُن ذكره إلاَّ بالكناية، وكانوا لشدَّة نخوتهم يَكنون عن المرأة بالبيضة والشَّاة»[2] لذلك تحتاج الكناية إلى متلقِّي فطن يملك خبرة قرائيَّة كافية لاستنتاج دلالات النَّص الإبداعي دون الخروج عن سياقه، ذلك لأنَّ «الكناية مظهر من مظاهر البلاغة، وغاية لا يصل إليها إلاَّ من لُطفِ طَبعِه وصفَت قريحته، والسِّر في بلاغتها أنَّها في صور كثيرة تعطيك الحقيقة مـــصحوبة بدليلها»[3]، أمَّا «من أسباب بلاغة الكناية أنَّها تضع لك المعاني في صور المُحسَّات، ولا شكَّ أنَّ هذه خاصَّة الفنون فإنَّ المُصوِّر إذا رسم لك صورة للأمل أو اليأس بَهَرَكَ وجعلك ترى ما كنت تعجز عن التَّعبير عنه واضحا ملموسا»[4]؛ أي أنَّ الكناية من التَّعبير الـــمجازي الَّذي يُمكِّن المبدع من الخروج عن المألوف، وبهذا فهي تُنَمِّي خيال المُتلقِّي، كما تجعل النَّص الإبداعي منحصرا في صور خياليَّة تُوَلِّد جدلا وتفاعلا بين النَّص والمُتلقِّي لاستخلاص الدَّلالة، وقد وظَّف الشَّاعر عبد الله العشِّي آليَّة الكناية في نصوصه الشِّعريَّة، ومن أمثلة ذلك:

يقول في قصيدة (الفارس):

«في الْتِمَاع الصبَّاح الجميل
حين يفتح أبوابه العالِم
سوف يفجؤكم
سوف يُقْبِلُ فارتقبوا»[5]

---

1 – علي الجارم، مصطفى أمين: «**البلاغة الواضحة**»، دار المعارف، لندن، د ط، د ت، ص125.

2 – المرجع نفسه: ص132.

3 – المرجع نفسه: ص131.

4 – المرجع نفسه: ص نفسها.

5 – عبد الله العشي: «**ديوان يطوف بالأسماء**»، ص6/5.

يمثِّل الفارس في عرفنا الثَّقافي والأدبي ذلك الرَّجل الَّذي يتَّصف بالقوَّة والشَّجاعة والبطولة، وهو الشَّخص الَّذي يُعتَمَد عليه في الحرب والقتال، وكثيرا ما يكون العنوان هو العتبة الَّتي ينطلق منها المُتلقِّي في استدراج النَّص للوصول إلى دلالته، لكن بعد القراءة التَّأويليَّة لهذه القصيدة ينكسر أفق تَوقُّع المُتلقِّي أمام معنى هذا العنوان ــ الفارس ــ بعد رَبطِه بسياق النَّص، إذ من الممكن أن يكون رمزا للعَالِم الَّذي هو بمثابة النُّور الَّذي يشتعل وسط الظَّلام وهذا ما يجعله لا يظهر إلاَّ هو، والعِلم هو الَّذي يُبدِّد الظَّلام مُحدِثا التَّغيير على كلِّ مستويات الحياة، وللتَّعبير عن ذلك وظَّف الشَّاعر آليَّة الكناية في أوَّل سطر من القصيدة لمَّا قال (في الْتِمَاع الصَّباح الجميل)، فهي كناية عن الفوز والانتصار، ذلك لأنَّ لفظ الصَّباح إشارة إلى الانتقال من حال إلى حال أفضل، والعَالِم هو الَّذي ساهم في حدوث هذا الانتقال الَّذي يَمسُّ جميع ميادين الحياة، لذلك قال:

«قد يُفاجِئكم من وراء الغمام
قد يُفاجِئكم في هديل الحمام
قد تُخبِّئُه نجمة
وتجيء به خُفيَة
في غدير الظَّلام»[1]

فمن خلال هذا المقطع الشِّعري يُبيِّن الشَّاعر أنَّ العِلْم قد يشمل ميدان الفَلَك/ (وراء الغمام، نجمة، الظَّلام)، وقد يكون في ميدان الطَّبيعة/ (هديل الحمام)، فكلاهما مجالين تَصبُّ فيهما كلَّ التَّخصُّصات، بعدها ينتقل الشَّاعر إلى دور المُرشِد النَّاصح لمَّا قال:

«فافتَحوا للفتى سِرَّ أسراركم
وافتحوا للعريس
باب أيَّامكم
واخرجوا من رماد الرَّماد
ومن عتمة الكهف»[2]

لم يَكتفِ الشَّاعر بذكــر العالِم ومساهمته فــي التَّغيير، بل راح يسرد سماته المُميِّزة، فلقَّبَه (بالفتى) الَّذي هو رمــز الشَّجاعة والقُوَّة القادر على مواجهة أغلب

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص5.

[2] – المصدر نفسه: ص6/5.

المواقف، كما أوصى بالتَّشاور معه من خلال قوله (فافتَحوا للفتى سِرَّ أسراركم)، وللتَّعبير عن مكانة العالم في المجتمع استعمل الشَّاعر الكناية في قوله (وافتحوا للعريس/ باب أيَّامكم) فهي كناية عن منزلة العالم الَّتي شبَّهَهَا بمكانة العريس في عرسه، ويَستمرُّ الشَّاعر في تقديم نصائـــحه عن طـــريق توظيفه لآليَّة الكناية حين قال (واخرجوا من رماد الرَّماد)، فهي كناية عن المغادرة للأوضاع المأساويَّة والعتمة والظَّلام والجهل، على اعتبار أنَّ «الرَّماد هو الدَّليل الأكثر إيحاء بالوجه المأساوي»[1]، كما يطلب مغادرة الجهل بتعبيره الكنائي اخرجوا (من عتمة الكهف)، يقول الشَّاعر (اخرجوا للدَّليل)، وهي كناية عن العِلم المُقَيَّد في الكتب فهو وسيلة كلِّ عالم ومُتعلِّم، وعليه يمكن القول إنَّ آليَّة الكناية كانت المرتكز الأساسي للشَّاعر أثناء بنائه لقصيدة (الفارس)، كما ساهمت في صبغ القصيدة بظاهرة الانزياح الَّتي تظهر في العبارات (في الْتِمَاع الصَّباح الجميل/ فافتحوا للفتى سِرَّ أسراركم/ باب أيَّامكم/ واخرجوا من رماد الرَّماد)، وهي عبارات انحرفت عن التَّعبير العادي، ففـــي الواقع صفة الالتماع لا تنسب للصَّباح، والسِّر والأيَّام ليس لهما باب، والخروج لا ينسب للرَّماد، لكن آليَّة الكناية مَكَّنَت الشَّاعر من تجاوز هذا الواقع للتَّعبير عن ما يجول في خاطره، كما فتحت للمُتلقِّي حريَّة القراءة والتَّأويل، وعليه يمكن القول «وحده الفنَّان قادر على جعل الصُّورة تتكلَّم»[2].

يقول الشَّاعر في قصيدة (لبَّيْك):

«البحر من تحتي عميق

والنَّار في فمي

وهذه الأشياء لا تَبِين»[3]

لعلَّ الشَّيء الَّذي لا تكون له نهاية يمكن التَّعبير عنه بالبحر، وعند التَّأمُّل في هذا المقطع الشِّعري نجد أنَّ دلالة البحر في السَّطر الأوَّل لم تـــخرج عن هذا المعنى المألوف، فالشَّاعر أراد أن يُعبِّر عن ألمه وحزنه اللاَّمتناهي بلفظ البحر، ذلك لأنَّ البحر «عالم السَّأم والملل والتَّفجُّع، عالم فَقَدَ فيه الشَّاعر القدرة على البقاء والمعايشة»[4]، وقد استطاع هذا الحزن إدخاله دائرة الصَّمت من خلال قوله (والنَّار في فمي) فهو تركيب

---

1 – ملاس مختار: «**دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، عبد الله البردوني، أنموذجا**»، ص76.

2 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص82.

3 – عبد الله العشي: «**ديوان يطوف بالأسماء**»، ص9.

4 – ملاس مختار: «**دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث**، عبد الله البردوني، أنموذجا»، ص102.

انزياحي وكنائي، حيث جاءت الــكناية للتَّعبير عن عــدم القدرة على الكلام رغم الانفعال، غير أنَّ حزنه وصمته يبقى منه وإليه، حيث عَبَّر عن ذلك بقوله (وهذه الأشياء لا تَبِين).

يقول في قصيدة (احتفال الأبجديَّة):

«من أيَّما غيمةْ

من أيِّ غيب ساحر

من أيِّ أفق...

أيِّما نجمه

حَطَّت على شَفَتيَّ هذي الأبجديَّة؟»[1]

يبدأ الشَّاعر قصيدة (احتفال الأبجديَّة) بــصيغة التَّعجب الــممزوج بأسلوب الاستفهام، فقد توالى على مدار أربعة أسطر الأولى، ليجيب في السَّطر الخامس عن الأسئلة السَّابقة باستعمال آليَّة الكناية في قوله (حَطَّت على شَفَتيَّ هذي الأبجديَّة؟)، وهي كناية عن افتخار الشَّاعــر باللُّغة العربيَّة، كما أنَّها انزياح دفع بالمُتلقِّي إلى مزيد من التَّأمُّل، فهل الأبجديَّة/ اللُّغة العربيَّة تَحُطُّ على الشِّفاه؟.

يقول في قصيدة (حرائق الفتون):

«أَحَبِيبَتي...

هل كان مَغشيًّا عليَّ

فَصَحَتْ على إيقاعك القُدُسيِّ...

ذاتي»[2]

من خلال قراءة المقطع الشِّعري يَتبيَّن لنا أنَّ الذَّات الشَّاعرة تُعبِّر عمَّا تشعر به وهي في تجربتها الصُّوفيَّة، لذلك عَبَّرَ عن أجمل ما رأى فقال:

«ورَأيتُ:

ملكا من الفردوس

يُدنيني من الملكوت...

أسمع ما تُردِّدُه الملائك

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص35.

[2] – المصدر نفسه: ص39.

من نشيد الوُجْدِ...
في أعلى المقامات
وأراك سَيِّدةَ الكواكب كلها...
وأميرةَ الأرضين والسَّموات»[1]

حيث شبَّه حالته وهو فـــي التَّجربة الصُّوفيَّة كحال المُؤمِن الَّذي حظي بِجنَّة الفردوس، ومن الكلمات الَّتي تنتمي إلى حقل الجَنَّة (ملكا، الملكوت، الملائك، السَّماوات، الأرضين)، ومن الكلمات الَّتي تنتمي إلى حقل التَّجربة الصُّوفيَّة (الوُجْد، المقامات، أميرة) وللتَّعبير عن رؤيته للذَّات الإلهيَّة وظَّف آليَّة الكناية في قوله (وأَراك سَيِّدة الكواكب كلها) وهي كناية عن الجمال والعِزَّة وعُلُوِّ المقام للذَّات الإلهيَّة في نظر الشَّاعر، لكن هذه الكناية لم تَتَّسِم بالانزياح لأنَّ العبارة تليق بمقام الذَّات الإلهيَّة.

يقول في قصيدة (الثَّاء تغزل ليل (ها)):

«أَشْرَقَتْ؛
تلك عينان من غَسَقٍ غزَلَ اللَّيل جفنيهما
من دُجى الكون، تحتفلان...»[2]

يسعى كل إنسان لتحقيق هدفه في الحياة، لكن أغلب الأهداف تُحقَّق بعد تجاوز بعض العقبات والعراقيل، ولعلَّ هذا ما تَحدَّث عنه الشَّاعر في هذه القصيدة، فقد عَبَّرَ عن فرح وسعادة الإنسان عند تحقيق أيَّ هدف بقوله (أَشْرَقَتْ)، لكن سرعان ما ذهب إلى وصف نتيجة التَّعب بعد تحقيق الهدف بتوظيفه لآليَّة الكناية، حيث قال (تلك عينان غزَلَ اللَّيل جفنيهما) كناية عـــن التَّعب والارهاق من جـــهة، وتركيب انزياحـــي من جهة أخرى، ذلك لأنَّ الغَزْل يُنسَب للصُّوف وليس للعينين، ولعلَّ تخصيصه العينان بالوصف دلالة على أنَّ الهدف علمي بامتياز، ذلك لأنَّ تعب العلم غالبا ما يظهر في العينين نتيجة الأرق تارة وسهر الإنجاز تارة أخرى.

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص40.

[2] – المصدر نفسه: ص31.

4 – المجاز:

النَّص الأدبي عامَّة، والنَّص الشِّعري بصفة خاصَّة مزيج من الآليَّات الَّتي يلتقي عندها المبدع والمُتلقِّي، فهي بالنِّسبة للمبدع وسيلة تعبير وبناء، وبالنِّسبة للمُتلقِّي وسيلة قراءة وارتقاء، وكثيرا ما يُعبِّر المبدع عمَّا يجول في خاطره بتوظيف العديد من الآليَّات منها المجاز، حيث يُعرَّف المجاز اللُّغوي على أنَّه «اللَّفظ المُستَعمل في غير ما وُضِع له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي، والعلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي قد تكون المشابهة، وقد تكون غيرها، والقرينة قد تكون لفظيَّة وقد تكون حاليَّة»[1]، فالقرينة الَّتي تمنع ورود المعنى الحقيقي هي الَّتي تُحرِّك عمل المُتلقِّي الَّذي يسعى للبحث عن علاقة المُشابَهة بين المعنيين، لأنَّ «لكلِّ مجاز علاقة، وأنَّ العربيَّ لا يُرسِل كلمة في غير معناها إلاَّ بعد وجود صلة وعلاقة بين المعنيين»[2]، وهذا ما يستدعي تفاعل وتحاور المُتلقِّي مع النَّص للوصول إلى دلالة ما، وتَتَطلَّب اللُّغة المجازيَّة مُتلقِّيًا يَتمتَّع بخيال واسع يُمكِّنُهُ من الغوص في النَّص الإبداعي، ذلك لأنَّ النَّص بفضل آلية المجاز يُطِلُّ على ظاهرة الانزياح الَّتي تخلق خرقا على مستوى التَّعبير اللُّغوي أو النِّظام اللُّغوي، ذلك لأنَّه «عادة ما تكون اللُّغة المجازية لغة وصفيَّة بشكل حتمي، وتَتَضمَّن هذه التَّحوُّلات نتيجة تتجلَّى في شكل صور ذهنيَّة pictures أو بصريّة Image »[3]، تحتاج إلى قراءة واعية من المُتلقِّي، وقد كانت النُّصوص العشِّيَّة مُطرَّزة بصور المجاز نذكر على سبيل التَّمثيل لا الحصر ما يلي:

4 – 1 – المجاز المُرسَل:

يُعرَّف المجاز المُرسَل على أنَّه «مجاز تكون العلاقة فيه غير المشابهة، وسمي مُرسَلا لأنَّه لم يُقيَّد بعلاقة المشابهة، أو لأنَّ له علاقات شتَّى»[4]؛ أي أنَّ المجاز المُرسَل هو كلمة لها معناها الحقيقي/ الأصلي لكنَّها تُوظَّف لتعطي معنى آخر، لكن بشرط أن توجد علاقة تربطهما تكون بعيدة عن علاقة المشابهة، ولعلَّ هذه العلاقات المختلفة هي الَّتي

---

1 – علي الجارم، مصطفى أمين: «البلاغة الواضحة»، ص71.

2 – المرجع نفسه، ص109.

3 – تيرنس هوكس: «الاستعارة»، تر: عمرو زكريا عبد الله، ص12.

4 – عبد العزيز عتيق: «علم البيان»، ص143.

تشارك المُتلقِّي في قراءة النَّص والتَّحاور معه، والمجاز المُرسَل من الآليات المُوظَّفة عند الشَّاعر العشِّي، إذ يقول في قصيدة (أوَّل البوح):

«وقلتُ يا مولاي:
أعطيتُ لكْ...
أعطيتُ كلَّ شيء لكْ،
أفرغتُ فيك ما جَمَعْتُ من مَحبَّتي،
ومن بحار نشوتي
أطلقتُ للمَواجِد الشِّراعْ
لكي تفيض عن حدود رؤيتي
كينونتي،
وترتقي إليكْ.»[1]

لعلَّ عنوان القصيدة (أوَّل البوح) اسم علـــى مُسمَّى بالنِّســبـــة لهذا الـــمقطع الشِّعري، فالتَّأمُّل فيه يوحي ببوح الشَّاعر بحبِّه لمولاه/ الذَّات الإلهيَّة، فقد سَخَّرَ كلَّ ما يملك من حسٍّ مَعنويٍّ للتَّعبير عن هذا الحبِّ الإلهي، حيث قال (أعطيتُ لك.../ أعطيتُ كلَّ شيء لكْ)، وربَّما تشير هذه الأسطر الشِّعريَّة إلى إشراك المُتلقِّي في هذا الحبِّ أوَّلا من خلال السَّطر الثَّاني، وبعده مباشرة تصريح الشَّاعر بهذا الشُّعور النَّبيل اتِّجاه الذَّات الإلهيَّة ثانيا، ولأنَّ البحر رمز للتَّعبير عن كلِّ شيء لا نهاية له، استعمله الشَّاعر لترجمة ارتياحه فقال (أفرغتُ فيكَ ما جمعتُ من مَحبَّتي/ ومن بحار نشوتي)، كما لجأ إلى توظيف آلية المجاز المُرسَل بقوله (أطلقتُ للمَواجِد الشِّراعْ) وهو في علاقته الجزئيَّة، ذلك لأنَّ كلمة (الشِّراع) استعملت كجزء من السَّفينة للدَّلالة عليها، وهذا ما زاد أسلوب الشَّاعر قُوَّة وجمالا، ويقول أيضا:

«مَولايْ...
تَسمحُ لي أن أسكنك،
أذوبُ من وُجدِي على أصابعك،
أدخلُ في قُدُّوس أقداسك،
أحطُّ فوق صدركَ الدَّفيء صدري،

[1] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص6/5.

أَنِيمُ فيه طائري...
وأستريح في مدائنك»[1]

بعد بوح الشَّاعر بِحبِّه المُميَّز للذَّات الإلهيَّة، فهو يريد من خلال هذا المقطع الشِّعري أنْ يَجدَ لنفسه وضعيَّة يستقرُّ من خلالها مع هذا الإحساس الرُّوحاني الصُّوفي الَّذي يُحِسُّ فيه بالمتعة والرَّاحة، وللتَّعبير عن مظاهر هذه الرَّاحة يقول: (أذوبُ من وُجدِي على أصابعك) مُوظِّفًا آليَّة المجاز المُرسَل في علاقته الجُزئيَّة حيث أنَّ فعل الذَّوبان لم يقع على الأصابع بل على اليد، والأصابع جزء من اليد، فاستعمل الشَّاعر الجزء/ الأصابع مُعبِّرا عن الكلِّ/ اليد، ومن خلال هذا القول تَتَّضِح ظاهرة الانزياح أيضا، فمن المستحيل أن يحدث الذَّوبان على الأصابع أو اليد.

ويقول في قصيدة (احتفال الأبجديَّة):

«والميم حُوريَّة تُسرِّح شعرها الفتَّان
قُربَ النَّبع
تحت التِّين والزَّيتون»[2]

لقد شبَّه الشَّاعر في هذا المقطع الشِّعري الميم بالحوريَّة وهي كلمة مفردة لجمع حوريَّات وهُنَّ نساء الجنَّة، ولعلَّ هذا ما جعل الشَّاعر يصف جمالها ومكانها، فقد كانت قرب النَّبع و(تحت التِّين والزَّيتون)، فهذا التَّركيب يُمثِّل مجازا مُرسَلاً علاقته جزئيَّة، ذلك لأنَّ الشَّاعر وصف الميم/ الحوريَّة كيف كانت تحت شجرتي التِّين والزَّيتون، وقد استعمل هاتين الكلمتين ــ التِّين والزَّيتون ــ للدَّلالة علـــى الشَّجرتين، وهنا تكـــمن العلاقة الجزئيَّة، وبهذا يكون المجاز المُرسَل قد ساهم في إيجاز الكلام، أمَّا الانزياح فكان على مستوى العبارة نفسها، إذ لا يمكن للحوريَّة أن تكون تحت حبَّتي التِّين والزَّيتون، بل تكون تحت شجرتي التِّين والزَّيتون.

4 – 2 – المجاز العقلي:

سَخَّر أعمدة البلاغة العربيَّة قديما أقلامهم وفكرهم لبيان وخدمة فروع البلاغة العربيَّة الثَّلاث، وراح كل واحد منهم يدلي بتعريفه، فقد عَرَّف "السَّكاكي" المجاز العقلي

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص8.

[2] – المصدر نفسه: ص36/35.

«بأنَّه الكلام المُفاد به خلاف ما عند المُتكلِّم من الحكم فيه لضربٍ من التَّأويل إفادةً للخلاف لا بوساطة وضع، كقولك: أَنْبَتَ الرَّبيع البقل، وشفى الطَّبيب المريض، وكسا الخليفة الكعبة، وهزم الأمير الجند، وبنى الوزير القصر»[1]، إنَّ ما نلاحظه عن المجاز العقلي عند قراءة هذه الأمثلة هو ضرورة انتقال القارئ من القراءة الأولى إلى القراءة الثَّانية وربَّما الثَّالثة للوصول إلى الدَّلالة، ومن هنا يمكن القول إنَّ آلية المجاز العقلي تستدعي التَّأويل لفهم النَّص واستخلاص دلالته، والمجاز العقلي من الآليَّات الَّتي تبنَّاها الشَّاعر عبد الله العشِّي، وجعلها آلية مساهمة في إنتاج نصوصه الشِّعريَّة، ومن أمثلة ذلك: يقول في قصيدة (تاء لذاكرة البنفسج):

«ستَجيئ الصَّباحاتُ تصنعُ أحْلامَنا
وتُعيدُ إلى وقْتِنا وَهْجَ ألوانِه
وتُعيدُ إلينا تلاوينَنا
وتجيء الأماسي...
تَردُّ إلى نهْرنا دفْق أمواجِه
وتَردُّ إلينا تباريحَنَا»[2]

ففي قول الشَّاعر (ستجيئ الصَّباحاتُ تصنعُ أحْلامَنا) مجاز عقلي حيث أسند الفعل (تصنع) لغير فاعله الحقيقي (الصَّباحات)؛ فالصَّباحات لا تصنع الأحلام حقيقة، وإنَّما هو مجاز ليس أكثر، كان له دور في جمال المعنى وتقويته، كما أنَّه انزياح على المستوى اللُّغوي ألزم المُتلقِّي استعمال آليَّة التَّأويل للوصول إلى الدَّلالة.

ثالثا – المُحسِّنات البلاغيَّة جماليَّة فنِّيَّة وآليات إنتاج المعنى:

علم البديع فرع من فروع البلاغة العربيَّة، ويُعرَّف على أنَّه «علم يُعْرَف به وجوه تحسين الكلام، بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال، ووضوح الدَّلالة»[3] الَّتي لها علاقة مُهمَّة بالقارئ وفعل القراءة، وقد اتَّفقَ علماء البلاغة قديما على أنَّ علم البديع يختص بدراسة المُحسِّنات البديعيَّة اللَّفظيَّة منها الجناس والسَّجع، والمُحسِّنات البديعيَّة المعنويَّة كالطِّباق والمقابلة، فهي مجموعة من الآليَّات الَّتي تساهم في دراسة الجماليات الفنِّيَّة سواء

---

[1] – السكاكي: «مفتاح العلوم»، ص213. To PDF : www.al-mostafa.com

[2] – عبد الله العشي: «ديوان صحوة الغيم»، ص28.

[3] – عبد الله النقراط: «الشامل في اللغة العربية»، ص159.

لفظيَّة أو معنويَّة على مستوى النَّص الأدبي عامَّة، والنَّص الشِّعري بصفة خاصَّة، ومن الآليَّات البلاغيَّة الَّتي تبنَّاها الشَّاعر عبد الله العشِّي وكانت سندا له في التَّعبير عن مشاعره وأحاسيسه نذكر:

1 – السَّجع موسيقى النَّص والمُتلقِّي:

السَّجع هو ضرب من المُحسِّنات البديعيَّة اللَّفظيَّة، يُعرَّف على أنَّه «توافق الفاصلتين في الحرف الأخير»[1]، ونظرا للإيقاع الَّذي يتركه الكلام المسجوع في أذن السَّامع/ المُتلقِّي عُرِّفَ على أنَّه «تَقفية مقاطع الكلام من غير وزن، واشتقاقه من السَّاجع، وهو المستقيم لاستقامته في الكلام واستواء أوزانه، وقيل: هو مُشتقٌّ من سجع الحمامة، وهو ترجيعها بكاءها على حَدْوٍ واحد»[2]، فمن خلال هذا التَّعريف يتَّضح أنَّ آلية السَّجع غالبا ما تكون في النَّثر، لكنَّها غير منعدمة في الشِّعر، فهو يشمل كل من الشِّعر والنَّثر، وعن ذلك يقول السَّكَّاكي «السَّجع موطنه النَّثر، والأسجاع في النَّثر كالقوافي في الشِّعر»[3]، إذ من الممكن أن نجد السَّجع ضمن الأبيات والأسطر الشِّعريَّة، وقد جاءت النُّصوص الشِّعريَّة لعبد الله العشِّي مُلوَّنة بلون السَّجع، فعند قراءة هذه النُّصوص نجد أنَّ آليَّة السَّجع تُمثِّل عنصرا مشتركا بين النَّص والمُتلقِّي، إذ تُولِّد هذه الأخيرة ــ آليَّة السَّجع ــ موسيقى يُحسُّ بها القارئ أثناء القراءة وهذا ما يجعله أكثر تَأثُّرا وأكثر استجابة للنَّص، ومنه يتكوَّن التَّفاعل الَّذي يُجيب عن السُّؤال ماذا يقول النَّص؟، ومن أمثلة ذلك:

يقول في قصيدة (تاء لذاكرة البنفسج):

«كلُّ ما حولنا...سوف يجمعُنا
ويرشُّ الظِّلال على دَرْبنا...

كلُّ ما حولَنا
هو وَعْدٌ لنَا
هو مَجْدٌ لنَا

---

[1] – عبد الله النقراط: «الشامل في اللغة العربية»، ص160.

[2] – علي بن خلف الكاتب: «مواد البيان»، ص151.

[3] – منتديات ستار تايمز: www.startimes.com

هو بَعْثٌ يُفَتِّحُ أبوابَه لأَساطيرِنا»[1]

من الواضح أنَّ هذا المقطع الشِّعري يستدعي آليَّة التَّأويل استدعاء، وبعد القراءة التَّأويليَّة يمكن للمُتلقِّي أن يقول أنَّ الشَّاعر يتكلَّم بقناعٍ جمعيٍّ من خلال حرف النُّون المُتكرِّر في كل سطرٍ شعري، أمَّا حريَّة المُتلقِّي فيما يقول فهي مُجسَّدة في نقاط الحذف، ولعلَّ الشَّاعر من خلال هذا المقطع الشِّعري يريد أن ينقل للمُتلقِّي نظرة استشرافيَّة عن وطنه الجزائر؛ وكأنَّه يريد أن يقول إنَّ كلَّ ما حولنا من الأوضاع المختلفة الَّتي نعيشها ستوصلنا إلى يوم الجمع الَّذي جاء رمزا للحراك الشَّعبي الجزائري (22 فيفري 2019م)، هذا الأخير الَّذي ولَّد حالة عدم استقرار شملت الوطن كلَّه، وقد وظَّف الشَّاعر آلية السَّجع في قوله (هو وعد لنا/ هو مجد لنا) للتَّعبير عن وفاء الشَّعب الجزائري لوطنه تحت شعار الجزائر أمانة في يد شعبها، وأنَّ هذه الرِّسالة متوارثة أبًا عن جدٍّ في المجتمع الجزائري، فكان من مُخلَّفات توظيف هذا السَّجع أنَّه أضفى على المقطع الشِّعري جرسا موسيقيًّا تستسيغه الأذن وتَحنُّ إليه، وتزيد القارئ متعة ورغبة في الاطِّلاع والاكتشاف، وانطلاقا من هذا التَّحليل والتَّأويل يمكن القول «إنَّ وجود النَّص يَتوقَّف على مدى إحساس القارئ به؛ أي مدى ما يُحْدِثُه فيه من أثر، ولا يَتوقَّف أبدا على مدى إدراكه لمعنى مُجسَّد في النَّص بصورة قبليَّة»[2]، بل بعد التَّحاور والتَّفاعل مع النَّص فإنَّ المعنى «يشمل (أفق الانتظار) المعارف الثَّقافيَّة الَّتي يجب أن تَتَوفَّر لدى القارئ عن بعض الوقائع الَّتي يشير إليها النَّص فيحصل حينئذ التَّفاعل بين ما نقرأه (في اللَّحظة الرَّاهنة) وبين ما كُنَّا قد قرأناه سابقا»[3]، أو ما عشناه وشاهدناه بأمِّ أعيُننا، فالتَّأويل أحيانا نابع من الواقع المعيش الَّذي يعيشه المُؤوِّل، فـ «نحن لا نستطيع أن نفهم تقاليد نص ما إلاَّ إذا أبقينا في أذهاننا أنَّ الوضع الرَّاهن ومجرى الأحداث هو الَّذي يُحدِّد عمليَّة الفهم. مهما توغَّلنا في محاولة بناء النَّص وفقا للملابسات الَّتي أنشئ فيها، فإنَّنا من غير الممكن أن نندمج كلِّية في ذلك الوضع، ذلك أنَّ الإنسان (المؤوِّل) كائن تاريخي يعيش زمانه بالدَّرجة الأولى»[4]، ويعيش مع النَّص وفقا للأحداث المصاحبة لقراءته له، أمَّا ظاهرة الانزياح

---

1 – عبد الله العشي: «**ديوان صحوة الغيم**»، ص28.

2 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص43.

3 – المرجع نفسه: ص38.

4 – المرجع نفسه: ص131.

فَتتبيَّن في قوله (كل ما حولنا/ هو وعد لنا)، فمن سمات الوعد التَّخصيص، لكن الشَّاعر وَسَمَهُ بالتَّعميم.

يقول الشَّاعر في قصيدة (بغداد):

«قمر، يمام
بَغدادُ مُفتتَحُ الرِّواية والسَّلام
سِربٌ من الحجل المُغنَّى، والحمام»[1]

ينقلنا الشَّاعر من خلال هذا المقطع الشِّعري إلى بغداد الحضارة، وانطلاقا من كون «النَّص الشِّعري فعل بناء مستمر»[2] بدأ الشَّاعر مقطعه الشِّعري بقوله (قمر، يمام)؛ فهي وقفة صوتيَّة مركَّبة من اسمين تَشِعُّ من خلالهما دلالة الأمن والسِّلم والوديعة، لينتقل إلى السَّطر الشِّعري الثَّاني شارحا هذه الـــوقفة الصَّوتيَّة بقوله (بـــغداد مفتتح الرِّواية والسَّلام)؛ فبغداد عاصمة العراق «والعراق هو بلد ميلاد النَّبي إبراهيم، وأرض لكثير من الأنبياء مثال ذلك: يونس وحزقيل ودانيال والعزيز وناحوم وحنينة (حنين بالعربيَّة) وآدم ونوح وهود، وصالح، وذو الكفل، وسليمان، وأيُّوب (وذلك كله بوجود مراقد فعليَّة في العراق، أو حسب الرِّوايات الإسلاميَّة والمسيحيَّة واليهوديَّة)، وأرض لكثير من أئمَّة المسلمين كالإمام علي، والإمام الحسين (...) وأرض لكثير من مراقد ومقامات أولاد الأئمة والصَّحابة مثال ذلك سلمان الفارسي والتَّابعين»[3]، وهذا ما جعلها مهبطا للعديد من الرِّسالات السَّماويَّة المنسوبة إلى العديد من الرُّسل والأنبياء، فكانت محل رواية بين أيدي العديد من العلماء والفقهاء الَّذين سَخَّروا كل ما يملكون لإحلال السَّلام في أرض العراق والعاصمة بغداد وكل أرض تحيط بهما أو بعيدة عنهما، أمَّا قوله (سِربٌ من الحجل المُغنَّى، والحمام) فهو تشبيه كل من الأنبياء والرُّسل وأئمَّة المسلمين والصَّحابة والتَّابعين بالحجل الَّذي هو طائر يعيش في المناطق الجبلية أسرابا، فكان هؤلاء عبارة عن سرب النُّور والتَّنوير/ المُغنَّى، الَّذي ساهم في إحلال السَّلام/ الحمام، وعليه يمكن القول إنَّ هذا السَّطر الشِّعري جاء لتأكيد هذا السَّلام، وما زاد هذا المقطع الشِّعري وقعًا في أذن المُتلقِّي

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص81.

[2] – آمنة بلعلى: «خطاب الأنساق، الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة»، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2014م، ص36.

[3] – عراقيون في تركيا: 2 فيفري 2016م،toantalya

هو إضفاء جرس موسيقي تطرب له الأذن في آلية السَّجع المُوظَّفة بين لفظتي (السَّلام والحمام). ويقول أيضا:

«بَغدادُ ...
أَلفٌ على أَلفٍ ومؤتلفة
بَغدادُ مختلفة»[1]

يبدأ الشَّاعر هذا المقطع الشِّعري بلفظة (بغداد) متبوعة بنقاط الحذف الَّتي ربَّما تشير إلى أنَّ المُتلقِّي بإمكانه أن يختار أيَّ موضوع للتَّحدُّث فيه عن بغداد، وقد وقع اختيار الشَّاعر على موضوع سياسي مُسَيِّرُه التَّأويل بامتياز، ولعلَّ التَّأمُّل في الألف المُوظَّف من طرف الشَّاعر يسوق القارئ إلى نظرة تأويليَّة فحواها أنَّ الألف هو أوَّل الحروف الأبجديَّة في التَّرتيب، وبالإسقاط يمكن القول إنَّ دلالة الألف في هذا المقطع الشِّعري دلالة على الحاكم الأوَّل في البلاد، أمَّا قوله (أَلفٌ على أَلفٍ ومؤتلفة) فربَّما يشير إلى التَّوافق والانسجام الَّذي كان يسود الطَّبقة الحاكمة، وهذا ما جعلها مختلفة، وللتَّعبير عن هذه الفكرة استند الشَّاعر على آلية السَّجع في لفظتي (مؤتلفة ومختلفة) ممَّا وَلَّدَ في هذه الأسطر الشِّعريَّة جرساً موسيقيًّا تطرب له أذن القارئ، ويقول أيضا:

«بَغدادُ مفردة
فكل سلالة الألفات في أيَّامنا ...
محنية، عرجاء
خشبٌ مُسنَّدة
ألفاتنا مكسورة معلولة محذوفة،
مقصورة
ألفاتنا مستلقية
بَغدادُ معذرة ..»[2]

لعلَّ هذا المقطع الشِّعري من قصيدة (بغداد) ترجمة لجانب من علاقة بغداد مع الدُّول العــربيَّة، حيث يظهر ذلك من خلال تكرار الشَّاعر للحرف (نا) في كلٍّ من (أيَّامنا، ألفاتنا) للإيماء على أنَّ القضيَّة ليست غريبة عن الشَّاعر/ (الأنا الجمعي) وبالعودة

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص82/83.
[2] – المصدر نفسه: ص83.

إلى تاريخ العراق/ بغداد وبالتَّنسيق مع سياق القصيدة يَتبيَّن لنا أنَّه يسوقنا إلى توسيع الدَّلالة لتمسَّ جامعة الدُّول العربيَّة الَّتي تَضمُّ 22 دولة، لكن للأسف تمَّ «إخفاق جامعة الدُّول العربيَّة الكبير في التَّعاطي مع تَطوُّرات الوضع في العراق، لاسيما في ملف مكافحة الإرهاب جعلها في وضع لا تُحسَد عليه بعد تَفجُّر ما يُعرَف بثورات الرَّبيع العربي، لاسيما مع الوضع في ليبيا وسوريا واليمن، ولو كانت الجامعة العربيَّة تمتلك فاعليَّة أكثر وأخذت مساحة أوسع لَتَمَكَّنَت من لعب دور أكبر والحيلولة دون سقوط دماء عربيَّة، ووقوع فتن عربيَّة لها آثار وتداعيات ستمتد لعشرات السِّنين»[1]، ولعلَّ الشَّاعر من خلال هذا المقطع الشِّعري يُوضِّح غياب التَّعاون العربي مع العراق/ بغداد، لذلك وصفها بالمفردة، فراح يصف تقصير حكَّامها بطريقته الخاصَّة، حيث قال (فكل سلالة الألفات في أيَّامنا .../ محنية عرجاء/ خشب مسندة)، فهو لم ينس مشاركة المُتلقِّي في التَّعبير عن رأيه اتِّجاه هؤلاء الحكَّام من خلال نقاط الحذف، ولعلَّ وجهة نظره الخاصَّة حول الحكَّام كانت واضحة والَّتي تتراوح بين التَّصريح والتَّلميح، ولعلَّ ما زاد القصيدة روعة عند المُتلقِّي هو توظيفه لآلية السَّجع في الكلمات (مكسورة، معلولة، محذوفة) الَّتي شَكَّلت انزياحا علـــى مستوى قواعد اللُّغة، وهنا تجلت مهارة الإبداع عند الشَّاعر عبد الله العشِّي، فالألف تكون مكسورة ومعلولة ومحذوفة في قواعد اللُّغة، لكن بالتَّوظيف الانزياحي عبَّرت هذه الألفاظ عن صفات رؤساء الدُّول العربيَّة بالرُّجوع إلى سياق النَّص، كما ساهمت هذه الألفاظ في شموليَّة الوصف من جهة، وإحداث رنين جرس موسيقي تطرب له الأذن من جهة أخرى، وهذا ما يثبت أنَّ «الشَّاعر باعتباره فنَّانا كغيره من الفنَّانين، فهو الآخر يستعين بالكلمات أو الألفاظ، ولكنَّه لا يتكلَّم كأولئك الَّذين يتكلَّمون أو يكتبون في الحياة العاديَّة المبتذلة فإنَّ هؤلاء يستهلكون الألفاظ بالضَّرورة، في حين أنَّ الشَّاعر يستخدم اللَّفظ لكي يخلق منه قولا (dire)، أي أنَّه لا يستعين بالكلمات كمجرَّد أدوات، بل يبرز كل ما في الكلمة من عمق وكثافة ودلالة»[2]، ولعلَّ دلالة حرف الألف أبرز مثال على ذلك.

---

[1] – عباس عبود سالم: **«جامعة الدول العربية ودورها في العراق بعد أفريل 2003م»**، دار بدائل للنشر والتوزيع، مصر، د ط، د ت، ص336.

[2] – مليكة دحامنية: **«فصول في فلسفة المعنى، من التأويل إلى التفكيك»**، ص79.

2 – الجناس:

يُعدُّ الجناس آلية من الآليَّات البلاغيَّة الَّتي تنحدر تحت فرع المُحسِّنات البديعيَّة اللَّفظيَّة، ولعلَّ أبرز خاصيَّة يَتَّسِم بها هذا الأخير هو ارتباطه بالشَّكل والمعنى، «فهو تشابه الكلمتين في اللَّفظ، واختلافهما في المعنى»[1]، وينقسم إلى قسمين: جناس تام وجناس ناقص؛ فالجناس التَّام: «هو اتِّفاق الكلمتين في النَّوع، والشَّكل، والعدد، والتَّرتيب»[2]، مع اختلاف المعنى، أمَّا الجناس غير التَّام: «فهو اختلاف الكلمتين في واحد من الأمور الأربعة المُتقدِّمة»[3]، ولعلَّ آلية الجناس بهذا الشَّكل هي الَّتي تُولِّد جماليَّة في النَّص، كما تعمل على جذب المُتلقِّي وإحداث التَّأثير فيه للتَّفاعل والتَّحاور مع النَّص، ومن أمثلة الجناس في شعر عبد الله العشِّي نذكر:

2 – 1 – الجناس التَّام:

يقول الشَّاعر في قصيدة (ماء الانشاد):

«عَانَقَتْنِي أناشيدها

كان صبحي يُطِلُّ على الكون من بابها

كان يمشي على مائها

يَتموَّج في سحر ألوانها

يَتطهَّر في فيضها

والرُّسومُ محتها الرُّسوم

أشرقت

وارتدت صحوها

تتألَّق في ضوء معراجها»[4]

يظهر الجناس التَّام في قول الشَّاعر (والرُّسوم محتها الرُّسوم) بين لفظتي (الرُّسوم والرُّسوم)؛ فقد جاءت الكلمتين متشابهتين في كلِّ شيء (في نوع الحروف وعددها وترتيبها وشكلها)، ولعلَّ هذا التَّوظيف جاء لتلخيص الحكمة من أداء الرُّكن الثَّاني من

---

1 – عبد الله النقراط: «الشامل في اللغة العربية»، ص159.

2 – المرجع نفسه: ص نفسها.

3 – المرجع نفسه: ص نفسها.

4 – عبد الله العشي: «ديوان صحوة الغيم»، ص109.

أركان الإسلام المُتمثِّل في الصَّلاة، فبعد التَّفكير التَّأمُّلي في هذا المقطع الشِّعري يسوقنا سياقه إلى القول: بعد أن أصبحت الصَّلاة خمس صلوات في اليوم بعد حادثة الإسراء والمعراج صارت بالنِّسبة للشَّاعر ــ وللمسلمين جميعا ــ النَّشيد الَّذي يبدأ به يومه، وبها يَتَطهَّر ويُطَهِّر قلبه، فالصَّلاة من الطَّاعات الَّتي تمحي الذُّنوب، وانطلاقا من هذه الفكرة يمكن القول إنَّ (الرُّسوم/ الذُّنوب محتها الرُّسوم/ الصَّلاة) وبهذا تكون الدَّلالة مختلفة بين الكلمتين، وقد ساهم هذا الجناس في التَّأثير في المُتلقِّي، إذ جعله يغوص في عمق كلِّ كلمة من كلمات هذا المقطع بواسطة استراتيجيَّة التَّأويل للوصول إلى دلالة ما، ذلك لأنَّ هذا الجناس تَلبَّس بظاهرة الانزياح، فلا يمكن المسح بالشَّيء نفسه إلاَّ إذا وَجَدَ التَّأويل مخرجا لذلك.

يقول في قصيدة (شتات):

«إنَّ هذا الطِّفل لم يألف
عن حليبِ الصَّدر بُعْدَا
أو حنانِ الحضنِ بُعْدَا
أو دفيء الحُبِّ بُعْدَا»[1]

لعلَّ قصيدة (شتات) اسم على مُسمَّى، ذلك لأنَّها مَسَّت العديد من الوقفات، ولعلَّ الوقفة عند طفولة الرَّسول مُحمَّد صلَّى الله عليه وسلَّم من خلال قول الشَّاعر (إنَّ هذا الطِّفل لم يألف) هي الَّتي أوقفت المُتلقِّي من خلال آلية الجناس التَّام الظَّاهر في لفظ (بُعْدَا) المُتكرِّر في الأسطر الثَّلاثة الأخيرة المتتالية من المقطع الشِّعري، حيث جاءت متشابهة في كلِّ شيء (في نوع الحروف وعددها وترتيبها وشكلها)، لكن مختلفة في المعنى، فبعد اللُّجوء إلى استراتيجيَّة التَّأويل نصل إلى دلالة فحواها أنَّ (بُعْدَا) الأولى في قوله (عن حليب الصَّدر بُعْدَا) تشير إلى رضاعة الرَّسول صلَّى الله عليه وسلَّم في قبيلة بـــني سعد بعيـــدا عن أمِّه، فقد «التمس له جدُّه عبد المُطَّلب الرُّضعاء، واسترضع له امرأة من بني سعد بن بكر، وهي حليمة السَّعدية بنت أبي ذُؤَيب»[2]، كـــما عاش طـــفولة خالية من حنان الأب دلَّت عـــليها (بُعْدَا) الثَّانية في قوله (أو حنان الحضن بُعْدَا)، فقد «كانت وفاة عبد الله والد الرَّسول صلَّى الله عليه وسلَّم قبل أن يولد»[3]، أمَّا (بُعْدَا) الثَّالثة في قوله (أو دفيء

[1] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص81.

[2] – ينظر: صفي الرحمان المباركفوري: «الرحيق المختوم»، ص42.

[3] – ينظر: المرجع نفسه: ص41.

الحُبِّ بُعْدَا) فقد جاءت لتُعبِّر عن عدم استمرار مشاعــر العطف والحنان اتِّجاه الرَّسول صلَّى الله عليه وسلَّم، الَّذي وُلِدَ يتيم الأب، فتَكفَّل به جَدُّه عبد المُطَّلب، وقد «كانت مشاعر الحُنُوِّ في فــؤاده تربو نحو حفيده اليتيم (...) فَرَقَّ عليه رقَّةً لم يرقها على أحد من أولاده، فكان لا يدعه لوحدته المفروضة، بل يُؤْثِرُه على أولاده»[1]، لكن لم يدم هذا، ذلك لأنَّه لمَّا بلغ «ثماني سنوات وشهرين وعشرة أيَّام من عمره صلَّى الله عليه وسلَّم توفي جَدُّه عبد المُطَّلب بمكَّة»[2]، فمن خلال هذا التَّحليل يَتبيَّن لنا أنَّ آلية الجناس التَّام في هذا المقطع الشِّعري استطاعت أن تجعل المُتلقِّي يُحِسُّ بخفَّة التَّعبير من جهة، والتَّأثُّر والتَّفاعل والتَّحاور مع المقطع من جهة أخرى.

إنَّ تأويل هذا النَّص فرض على القارئ المُؤوِّل الرُّجوع إلى سيرة الحبيب المصطفى صلَّى الله عليه وسلَّم، وعلى القارئ أن يجتهد في ربط النَّص بما تمليه عليه تَوقُّعاته، ذلك لأنَّه «بقدر ما يلتزم القارئ بالتَّعليمات والفرضيَّات الَّتي يتيحها النَّص بقدر ما يتوجَّب عليه ألاَّ يكون حبيس هذا النَّص حتَّى تكون لديه توقُّعاته الخاصَّة، عليه أن يلجأ إلى سيناريوهات معروفة أو نصيَّة بينيَّة، وهذه هي دروبه ومسالكه خارج النَّص، ويُسمِّيها إيكو "جولات استنتاجية" (promenades inférentielles) وهي مُوجَّهة من قبل النَّص الَّذي يضغط على القارئ أو المُؤوِّل حتَّى يكون توقُّعاته في اتِّجاه معيَّن»[3] حيث عندما يَتمُّ ضبط التَّوقع يَتمُّ بعده مباشرة التَّعبير عن المعنى الَّذي يشير إليه النَّص.

يقول الشَّاعر:

«كم تَبَقَّى من العمر ...
ها أنا أمضي، كما جئت، منفردا
خارجاً من زمانِك
منهيا في متاه الغياب
كم تبقَّى من العمر
يا زهرة العمر
كي تذهبي كل هذا الذَّهاب»[4]

---

1 – صفي الرحمان المباركفوري: «**الرحيق المختوم**»، ص45.

2 – المرجع نفسه: ص نفسها.

3 – مليكة دحامنية: «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، ص183.

4 – عبد الله العشي: «**ديوان يطوف بالأسماء**»، ص32/31.

إنَّ المُتأمِّل في هذا المقطع الشِّعري يلاحظ ويُحسُّ بإحالات قويَّة على الاقتراب من الموت، وربَّما يتأكَّد ذلك من خلال قوله (ها أنا أمضي، كما جئت، منفردا)، فهي دعوة إلى الرُّجوع إلى اللَّحظة الأولى من الولادة، والخروج من الحياة الدُّنيا، وما يزيد المُتلقِّي حركة تفكيريَّة وحوارا وتفاعلا هو الجناس التَّام بين لفظتي (العمر، العمر) فهما لفظتان متشابهتان في كلِّ شيء (في نوع الحروف وعددها وترتيبها وشكلها)، لكن مختلفة في المعنى؛ فلعلَّ الأولى تدلُّ على السِّن، في حين أنَّ الثَّانية تبقى دلالتها مـفتوحة بين الزَّوجة، أو الأم، أو الحقيقة، كما أنَّها أسهمت فـي حدوث ظاهرة الانزياح، ففي الواقع لا يوجد زهرة للعمر، وعليه يمكن القول إنَّ آلية الجناس التَّام من الآليات الَّتي تسهم في انفتاح النَّص الشِّعري، وتزيد من جماليَّته.

2 – 2 – الجناس النَّاقص:

يقول الشَّاعر في قصيدة (الثَّاء تغزل ليل (ها)):

« (أستعير لسانا غريبا...
لكي أتَهجَّى تفاصيل أحرفها)
(ها) دنت وتَدلَّت ...
وألقت على النَّهر أغصانها
وانثنت وتَولَّت...
وما ذاع سِرٌّ لها»[1]

إنَّ هذا المقطع الشِّعري يضع خيال المُتلقِّي في صورة شعريَّة ترسم حال اللُّغة العربيَّة؛ فقد عُدَّت من أسمى وأعرق اللُّغات، ذلك لأنَّها لغة القرآن الكريم من جهة، وأنَّها لغة مُتميِّزة عن باقي لغات العالم من جهة أخرى، وقد جاء افتخار الشَّاعر باللُّغة العربيَّة في هذا المقطع الشِّعري بطريقته الخاصَّة، فمهما قال لا يستطيع أن يُوفِّيَهَا حقَّها، لذلك فهو يريد استـعارة لغة أخرى ربَّما يستطيع بواسطتها التَّعبير عمَّا يجول في خاطره اتِّجاه لغته، كما لجأ إلى توظيف آلية الجناس الَّتي تظهر في المفردات (تدلَّت، تولَّت)، فهما كلمتان متجانستان في اللَّفظ لا في المعنى، ولكنَّهما اختلفتا في ركن من أركان الوفاق الأربعة (نوع الحروف)، وهذا النَّوع من الجناس يقال له الجناس النَّاقص الَّذي ساهم في

[1] – عبد الله العشي: «ديوان صحوة الغيم»، ص32.

توسيع خـــيال وخبرة المُتلقِّي من جهة، كما ساهم في وصف اللُّغة العربيَّة من جهة أخرى، فقوله ((ها) دنت وتدلَّت.../ وألقت على النَّهر أغصانها) ربَّما للدَّلالة على أصالة وعراقة اللُّغة العربيَّة/ (ها)، فمن سمات النَّهر الجريان والاستمرار، وكذلك اللُّغة العربيَّة الَّتي استمرَّت وبقيت من القرون الأولى إلى اليوم، أمَّا قوله (وانثنت وتولَّت.../ وما ذاع سِرٌّ لها) فـــربَّما هو دلالة علـــى المخاطـــر الَّتي تتعرَّض لـــها اللُّغة العربيَّة يوما بعد يوم، فالملاحظ أنَّ الكثير من المصطلحات الأجنبيَّة ــ من أيِّ لغة كانت ــ تهجم يوميًّا على اللُّغة العربيَّة، وهي تساهم بطريقة أو بأخرى في اندثار هذه اللُّغة، فإذا اعتبرنا (ها) هي اللُّغة العربيَّة فإنَّ ظاهرة الانزياح تَتَبيَّن على مستوى هذا الجناس النَّاقص.

يقول الشَّاعر في قصيدة (رجع الصَّدى):

«هل رَجَعْتُ إلى أوَّل الكلمات
لأبدأ منها الكلامْ
وأعودَ إلى أوَّل اسمٍ..
يُذكِّرُنِي وقعه بالسَّلامْ
وإلى حلمٍ مشرقٍ
في جفون الظَّلام
أحرفي، كنزُ أيَّاميَ المُرْهِقَاتِ
وشمسي الَّتي لا تنام»[1]

انطلاقا من قول الشَّاعر «إنَّ مرحلة الإبداع، إمَّا أن تكون مرحلة واحدة، قد تَتَعدَّد خطواتها وتَتَنوَّع حالاتها باختلاف الشُّعراء، وإمَّا أن تكون سلسلة لا محدودة من المراحل»[2]، يمكن القول إنَّ هذا المقطع الشِّعري يُمثِّل بوح الشَّاعر بأحد مراحل الإبداع الشِّعري، ولعلَّها المرحلة الأخيرة، حيث يَتَّضح ذلك من خلال قوله (هل رَجَعْتُ إلى أوَّل الكلمات)، وربَّما هذا المقطع الشِّعري وصفٌ لسعادة الشَّاعر بعد الانتهاء من كتابة القصيدة، وللتَّعبير عن هذه الفرحة وظَّف الشَّاعر آلية الجناس النَّاقص الَّتي اتَّضحت في الألفاظ (الكلام، السَّلام، الظَّلام)، فهي ثلاث كلمات تجانست في اللَّفظ لكن اختلفت في المعنى، ولقد كان الاختلاف في ركن من أركان الوفاق الأربعة (نوع الحروف)، حيث

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان صحوة الغيم»، ص57.

[2] – عبد الله العشي: «أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري»، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م، ص68.

لخصت هذه الآلية كتابة القصيدة عند الشَّاعر؛ فهي كلام يُوصل إلى السَّلام ويُخرِج من الظَّلام، كما كانت بؤرة للمُتلقِّي للوصول إلى الدَّلالة، وعند التَّأمُّل في هذا المقطع الشِّعري نلمح انزياحا في قول الشَّاعــر (وإلى حلم مشــرق/ في جفون الظَّلام)، ذلك لأنَّ المألوف يقول لا شروق للحلم، ولا جفون للظَّلام، ومن هنا تظهر المهارة الإبداعيَّة للشَّاعر عبد الله العشِّي.

يقول الشَّاعر في قصيدة (أوَّل البوح):

«فكلُّ نبضٍ في العروق هو لَكْ..

وكلُّ لفتةٍ،

أو نظرةٍ،

أو كلمةٍ، أو نغمةٍ،

وكلُّ تمتمةٍ.

وكلُّ بَيِّنٍ من الكلامِ،

وكلُّ غمغمةٍ.

وكلُّ الصَّمتِ...

حتَّى الصَّمت لك.» [1]

إنَّ هذا المقطع الشِّعري وَصفٌ لبوح الشَّاعر لحبيبته/ الذَّات الإلهيَّة بِحبِّه المُميَّز لها في مرحلة من مراحل التَّجربة الصُّوفيَّة، وقد سَخَّر كل ما يتعلَّق به لها، كما وظَّف الجناس النَّاقص في كَلِمتي (تمتمة، غمغمة) للتَّعبير عن هذا الحب، فهما كلمتان متجانستان في اللَّفظ لا في المعنى، وقد اختلفتا في ركن من أركان الوفاق الأربعة (نوع الحروف) لكنَّها زادت من جماليَّة المقطع الشِّعري، كما أثَّرت في المُتلقِّي بذلك الجرس الموسيقي الَّذي أحدثته عند القراءة.

يقول الشَّاعر في قصيدة (الفارس):

«في الْتِمَاع الصَّباح الجميل

حين يفتح أبوابه العَالِم

سوف يفجؤكم

سوف يقبل فارتقبوا

[1] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص6.

قد يفاجئكم من وراء الغمام

قد يفاجئكم في هديل الحمام»[1].

يتَّضِح الجناس النَّاقص في هذا المقطع الشِّعري بين كلمتي (الغمام، والحمام)، فهما كلمتان متجانستان في اللَّفظ لا في المعنى، وقد اختلفتا في ركن من أركان الوفاق الأربعة (نوع الحروف)، فساهم هذا النَّوع من الجناس في توضيح صورة العَالِم على هيْئَتَيْه؛ حيث ينتقل من الغمام الَّذي يرمز للضَّبابيَّة والغموض والجهل إلى هديل الحمام الَّذي هو رمز السَّلام، والعِلمُ سلام، كما ساهم هذا الجناس في خفَّة السَّطرين الشِّعريين على أذن المُتلقِّي والتَّناسق والانسجام للمقطع الشِّعري.

يقول الشَّاعر في قصيدة (بغداد):

«طَلَعَ اليمام فما أفقنا

طَلَعَ الحمام

طَلَعَ الغمام

طَلَعَ الرَّصاص، ومَرَّ فوق جفوننا...

وتَوسَّد الرُّؤيا، ونام»[2]

في ثلاث أسطر شعريَّة متتالية تتَّضح آلية الجناس النَّاقص في الألفاظ (اليمام، الحمام، الغمام)، فهي ثلاث كلمات متجانسة في اللَّفظ لا في المعنى، وقد اختلفت في ركن من أركان الوفاق الأربعة (نوع الحروف)، وقد أسهمت هذه الآلية في تنامي القصيدة وامتدادها وتناغمها فجعلت من المُتلقِّي يأنس ويَحِنُّ لإيقاعها من جهة، ويَتأمَّل ويُفكِّر في دلالتها من جهة أخرى، ولعلَّ هذه الأسطر الشِّعريَّة تترجم الأوضاع في بغداد؛ فمن الاستقرار إلى الحرب، بالإضافة إلى المشاكل الطَّائفيَّة الَّتي تعيشها.

3 – الطِّباق:

يُصنَّف الطِّباق ضمن المُحسِّنات البديعيَّة المعنويَّة، وهو من المُحسِّنات البلاغيَّة الحاضرة في النُّصوص الأدبيَّة، يُعرَّف على أنَّه «الجمع بين الشَّيء وضدِّه في الكلام»[3]

---

[1] – عبد الله العشي: «يطوف بالأسماء»، ص5.

[2] – المصدر نفسه: ص84.

[3] – عبد الله النقراط: «الشامل في اللغة العربية»، ص161.

وهذا الكلام ينحصر في لفظتين سواء كانت في الشِّعر أو النَّثر، وينقسم الطِّباق إلى قسمين هما طباق الإيجاب وطباق السِّلب.

3 – 1 – طباق الإيجاب:

يُعرَّف طباق الإيجاب على أنَّه «ما لم يختلف فيه الضِّدان إيجابا وسلبا»[1]، ولعلَّ هذا النَّوع من المُحسِّنات البلاغيَّة يُسهِم في إبراز عراقة وقداسة اللُّغة العربيَّة وتَميُّزِها عن باقي لغات العالم، ومن أمثلة هذا النَّوع من الطِّباق في الشِّعر العشِّي:

يقول الشَّاعر في قصيدة (القصيدة):

«حين أكونُ يا أميرتي...

في نشوة العشق...

تَعزلُني الحالة عن ذاتي...

تبحر بي إلي

غيبوبة الذُّهول

يضيع ما قبلي وما بعدي...

وتدخل الفُصُول في الفُصُول»[2]

لعلَّ هذا المقطع الشِّعري وصف لمرحلة من مراحل كتابة القصيدة عند الشَّاعر عبد الله العشِّي بالتَّحديد، وهي مرحلة تأخذ الشَّاعر إلى عالم الإبداع الشِّعري أين يُحسُّ بالانبساط والارتياح، وعن ذلك يقول (حين أكونُ يا أميرتي.../ في نشوة العشق...)، وهو خطاب مُوجَّه للقصيدة في مرحلتها المستقلَّة، ذلك لأنَّ «الشَّاعر لا يبدأ من تَصوُّر سابق شامل وكـــامل لمصير قصيدته، لـــكونه في حالة من الغياب الجزئي عن ذاته وعن وعيه، حالة لا تسمح له بوضع تَصَوُّرٍ وتحقيقه»[3]، في مرحلة الإلهام الشِّعري، ويمكن القول أنَّها مرحلة من العزلة المصحوبة بالغيبوبة المُريحة بالنِّسبة للشَّاعر، حيث عبَّر عنها بتوظيف آلية طباق الإيجاب بيـــن اللَّفظتين المتضادَّتين (قبلي وبعدي) الَّذي ساهم في إعطاء المعنى قوَّة وتوضيحاً وجمالاً، وزاد في تبيان هذه المرحلة المستثناة في الحياة الإبداعيَّة للشَّاعر.

---

[1] – عبد الله النقراط: «الشامل في اللغة العربية»، ص161.

[2] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص58.

[3] – عبد الله العشي: «أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري»، ص77.

يقول الشَّاعر في قصيدة (مقاطع من سيرة الفتى) في مقطعها الأوَّل:

«أَوَّلُ الزَّهر وَرْدُ الوطَنْ

فلماذا إذن

حين يحترفون السِّياسة

يغدو الوطن

آخر الأحرف الأبجديَّة؟! »[1]

صورة خياليَّة واضحة يخلقها هذا المقطع الشِّعري في ذهن المُتلقِّي من خلال آليَّة طباق الإيجاب بين لفظتي (أوَّل وآخر)، حيث ينتقل المُتلقِّي انطلاقا منها إلى استراتيجيَّة التَّأويل لتترجم وضعيَّة من أوضاع الوطن، وبالتَّأويل يمكن للمُتلقِّي أن يقول إنَّ الوضعيَّة سياسيَّة بامتياز والَّتي تَتَّضح في قول الشَّاعر (حين يحترفون السِّياسة)، وبالمُضي قُدُمًا مع التَّأويل يَتبيَّن أنَّ القضيَّة ربَّما تَتَعلَّق بالكرسيِّ الرِّئاسي، ذلك لأنَّ الحملات الانتخابيَّة دائما تُدلِي بالبرامج المثاليَّة للشَّعب، لكن وللأسف بعد الحصول على هذا الأخير تصبح خدمة الوطن من آخر الأولويات، ولعلَّ ثورة الشَّعب الجزائري المُتمثِّلة في حراك 22 فيفري 2019م ضدَّ العصابة الحاكمة خير دليل على ذلك، وقد ساهم طباق الإيجاب هنا في زيادة النَّص تناسقًا وانسجاما في اللَّفظ والدَّلالة معا.

يقول الشَّاعر في قصيدة (الثَّاء تغزل ليل (ها)):

«حاشية:

كل شيء سيفنى، ويفنى،،،

أخاف اثنتين:

أكون، على ثقة، صادقًا

ويكون، على ثقتي، كاذبًا»[2]

لعلَّ ما يزيد في لفت انتباه المُتلقِّي في نهاية هذه القصيدة هو كلمة (حاشية)، فهي تُولِّد حوارا وتفاعلا بين المقطع الشِّعري والمُتلقِّي، إذ لا يمكنه التَّحرك إلاَّ بآليَّة التَّأويل، فالتَّأويل «يربط العمل الأدبي ليس بالواقع الخارجي للأديب وحسب، بل ويجعله شديد الصِّلة بعالمه الدَّاخلي أي بواقعه النَّفسي الَّذي يعيش فيه»[3]، والتَّأويل يقود القارئ إلى

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص55.

[2] – عبد الله العشي: «ديوان صحوة الغيم»، ص33.

[3] – مليكة دحامنية: «فصول في فلسفة المعنى، من التأويل إلى التفكيك»، ص231.

أفق تَوقُّع يــدلي بأنَّ الشَّاعــر وهو من الطَّبقة المُثقَّفة في المجتمع يشعر بالتَّهميش في وطنه، مُبرِزاً بأنَّ بعض آرائه الاستشرافيَّة ستَتَّضح في يوم ما، وكون الشَّاعر في العموم يَتَّسِم بالصِّدق فيما يقول، وواثق من نفسه فيما يقول، عَبَّرَ عن ذلك بتوظيف آليَّة طباق الإيجاب بين لفظتي (صادقًا وكاذبًا) الَّتي زادت المعنى قوَّة والنَّص تناسقًا وانسجامًا.

يقول الشَّاعر في قصيدة (عين على شرفة الوقت):

«لَمْلِمي ما تناثرَ من بَوْحِنا

يا رسائل أيَّامنا

وانثري حِبرَ أَضلُعنا في دفاتر أحفادنَا

كي تَهُبَّ البلادُ إليه»[1]

يُعدُّ التَّاريخ همزة وصل بين الأجيال، ولعلَّ هذا ما أراد الشَّاعر تَوضيحَه من خلال هذه الأسطر الشِّعريَّة، مُوظِّفا آلية طباق الإيجاب بين لفظتي (لملمي وانثري)؛ فهما كلمتان مُتضادَّتان استطاعتا أن تخلق صورتين شعريتين في خيال المُتلقِّي؛ حيث يهدف بالإلمام والنَّثر إلى جمع تاريخ البلاد من طرف الطَّبقة المُثقَّفة ليبقى سندا للأجيال اللاَّحقة، ومن أثر هذا الطِّباق زيادة في قوَّة المعنى وانسجام وتناسق النَّص الشِّعري.

3 – 2 – طباق السِّلب:

الطِّباق السِّلبي نوع من أنواع الطِّباق، يُعرَّف على أنَّه «ما اختلف فيه الضِّدَّان إيجابًا وسلبًا»[2]، وباختلافهما إيجابًا وسلبًا يُشكِّلان الصُّورة الضِّديَّة الَّتي تُسهِم في تَشكُّل المعنى من طرف المُتلقِّي، ومن أمثلة هذا النَّوع من الطِّباق في شعر عبد الله العشِّي نذكر:

يقول الشَّاعر في قصيدة (افتتان):

«حينَ يُومِض ذاك البَريق

أَستفيقُ ولا أَستفيقُ:

صُورٌ تتوالدُ، تَعبُرني ثمَّ تُوغَل،

أَتبعُها...»[3]

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان صحوة الغيم»، ص90.

[2] – عبد الله النقراط: «الشامل في اللغة العربية»، ص161.

[3] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص21.

يبدو أنَّ الشَّاعر عبد الله العشِّي مُتَيَّمٌ ومُولَعٌ بموهبته الشِّعريَّة، حيث ينقله الإلهام الشِّعري إلى حياة أخرى يعيشها في قِمَّة النَّشوة والسَّعادة، ولعلَّ البريق في هذا المقطع الشِّعري يشير إلى هذا الإلهام الَّذي عَبَّر عنه الشَّاعر بتوظيف آليَّة الطِّباق السِّلبي بين (أَستفيقُ، ولا أَستفيقُ)، وهما فعلين من مادَّة واحدة، وهذه الآليَّة الَّتي تستدعي التَّأويل من طرف المُتلقِّي ليقول إنَّ دلالة الفعل الأوَّل (أَستفيقُ) تُعبِّر عن عيش الشَّاعر مرحلة الإلهام والكتابة، في حين يَدلُّ الفعل الثَّاني (لا أَستفيقُ) على الانعزال عن كلِّ ما هو بعيد عن هذه المرحلة، ولقد ساهمت هذه الآليَّة في استفزاز المُتلقِّي بالغموض من جهة، وقُوَّة الدَّلالة بعد التَّوصُّلِ إليها من جهة أخرى، وبالإضافة إلى هذا نلاحظ خروجًا عن المألوف على مستوى هــذا الطِّباق السِّلبي، إذ لا يــمكن تَصوُّر حدوث ما يقوله الشَّاعر في لحظة واحدة، ومن هنا تظهر ضرورة التَّأويل لاقتناص الدَّلالة.

يقول الشَّاعر في قصيدة (لم يَطُلْ بَيْنَنَا):

«لم يَطُلْ بَيْنَنَا
غاب من قَبلِ أن يكتمل
كنت أحرسه ببقايا الكهولة
أحميه من كلم
قيل أو لم يقل
دعوت له الله حتَّى يُطِيل البقا
وأَقسمتُ: بالله لا ترتحل
ولكنَّه استَلَّ أشياءه من دمي
ومضى صامتًا ...
في عجل.» [1]

على اعتبار أنَّ التَّأويل هو بوابة للمعنى، فقد جرَّ هذا الأخير المُتلقِّي إلى القول إنَّ هذا المقطع الشِّعري من خلال الأسطر الشِّعريَّة الخمسة الأولى مع قوله (وأَقسمتُ: بالله لا ترتحل) يعالج ظاهرة اجتماعيَّة خطيرة تفشَّت وسط شباب المجتمع والمُتمثِّلة في (الهجرة غير الشَّرعيَّة)، ولتوصيل هذه الرِّسالة إلى المُتلقِّي لَبِسَ الشَّاعر قناع الأب الَّذي يُحاوِر ابنه حول خطورة هذه الظَّاهرة، وكم من أَبٍ يسعى لمنع ابنه من ذلك للحفاظ على سمعته

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص37.

العائليَّة والرُّوح الَّتي هي أمانة عند كلِّ فرد، وللتَّعبير عن ذلك وظَّف الشَّاعر/ الأب آليَّة الطِّباق السِّلبي بين (قيل، لم يقل) الَّذي زاد النَّص الشِّعري وقعاً في أذن المُتلقِّي، كما ساهم من خلال التَّضاد في جمال المعنى وقوَّته.

يقول الشَّاعر في القصيدة نفسها:

«ليس للبحر من ساحل
كلَّما غُصتُ فيه اتَّسع
مالح...
والَّذي قلتُ بعض الَّذي لم أَقُلْ
كم تَمنَّيتُه أن يطول،
ولكنَّه لم يطل»[1]

ممَّا لا شكَّ فيه أنَّ الرَّحيل بكلِّ أنواعه مُحزِن، وقد عَبَّر الشَّاعر من خلال هذا المقطع الشِّعـــري عن أثر الـــحزن الَّذي تُخَلِّفُه هـــذه الظَّاهرة في نفسيَّة كلِّ أَبٍ يفارق ابنه، كما اعْتَبَر هذا النَّص الشِّعري بَوْحًا لجزء من حزنه، ومن أجل ذلك وظَّف الشَّاعر آليَّة الطِّباق السِّلبي بين (قلت، ولم أقل)، ومن شدَّة الحسرة والحزن يذكر الشَّاعر/ الأب الصُّورة المُستقبليَّة الَّتي كان يرسمها في خاطره من خلال السَّطرين الشِّعريين الأخيرين مستعملا ثالث طباق سلبي في القصيدة بين (يطول، ولم يطل)، وهذا ما خلق في القصيدة خفَّة العبارة وجمال الأسلوب والتَّعبير عن أحاسيسه ومشاعره بآليَّة تَتَضمَّن الايجاز والاختصار.

يقول في قصيدة (زاي لم يكن):

«لم يَكنْ غائبًا
كان يسكن ظِلَّ الرَّماد
ويَنفخُ في جمره المُسْتَتِرْ
كان يَرسُو على بحرها
فاتحا للرِّياحْ
كلَّ أبوابها»[2]

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص38.

[2] – عبد الله العشي: «ديوان صحوة الغيم»، ص61.

وظَّف الشَّاعر آليَّة الطِّباق السِّلبي بين (لم يكن، وكان) الَّتي ولَّدت صورة شعريَّة عند المُتلقِّي تَتَمثَّل في حضور الضَّمير الغائب (هو) في سياق النَّص، وقد ساهمت هذه الصُّورة الشِّعريَّة في وصف نشاطات هذا الضَّمير الَّتي انبنت على كلمتين تُمثِّلان بؤرة المعنى في هذا المقطع الشِّعري، وهما لفظتي (الرَّماد والرِّياح)؛ فكثيرا ما يُرمَز الرَّماد إلى الوضع المأساوي، أمَّا الرِّياح فهي رمز التِّرحال وعدم الاستقرار، ولعلَّ قول الشَّاعر (كان يَرسُو على بحرها) يقود المُتلقِّي إلى أفق تَوقُّع يشير إلى دخول الاستعمار الفرنسي إلى الجزائر، حيث عمل على تدميرها على كلِّ المستويات، ممَّا جعلها غير مُستقرَّة على كلِّ الأصعدة، أمَّا أثر الطِّباق السِّلبي فتَمثَّل في انسجام وتناسق النَّص، وزيادة القوَّة في المعنى.

أمَّا ظاهرة الانزياح فقد بدت واضحة في السَّطرين الشِّعريين الأوَّلين، فمن أجل التَّعبير عن عمق استدمار واستوطان المستعمر الفرنسي في الجزائر في نظر الشَّاعر قال (كان يسكن ظِلَّ الرَّماد)، فهو لم يكتف بلفظ الرَّماد الَّذي هو رمز المأساة، بل أردفه بالظِّلِّ للدَّلالة عـــلى طول المدَّة الزَّمنيَّة للـــمستعمر، وبهذا خرج الشَّاعر عن المألوف بتعبيره هذا، ذلك لأنَّ المسكن واضح في العرف الاجتماعي.

رابعا – المعنى وانفتاح القارئ على النَّص:

علم المعاني هو فرع من فروع البلاغة العربيَّة، وقد كان مَحلَّ اهتمام العديد من علماء النَّقد والبلاغة القدامى، من بينهم "السَّكَّاكي" الَّذي عَرَّف علم المعاني بقوله: «إنَّه تَتَبُّع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يَتَّصِل بها من الاستحسان وغيره، ليُحترَز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره»[1]، ولعلَّ هذا التَّعريف يُبيِّن لنا أنَّ المعاني تعبير عن مواقف، وهي تَتَعلَّق بالمستوى التَّركيبي للكلام أوَّلا، كما تَتعلَّق بأثر هذا الكلام على المُتلقِّي ثانيًا، ذلك لأنَّ «خواص التَّراكيب يقصد بها ما يسبق إلى الفهم منها عند سماعها لكونها صادرة عن البليغ، كما يقصد أيضا (بالإفادة) (الفهم) من قبل ذي الفطرة السَّليمة»[2]، وتـــصبح التَّـــراكيب مـــن سبل الـــمُتلقِّي في فهم النُّصوص، وكشف ظواهرها الأدبيَّة، واكتشاف معانيها.

---

[1] – عبد العزيز عتيق: «علم المعاني»، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009م، ص28.

[2] – ينظر: المرجع نفسه: ص نفسها.

المعاني جمع كلمة معنى الَّذي أصبح مشكلة كل نص وناقد، خاصَّة النَّص المعاصر الَّذي لبس سمة الغموض، ويكاد لا يقبل قراءة واحدة، كما أصبحت عبارة (ماذا يقول النَّص؟) شاغلةً بال أغلب النُّقاد والدَّارسين والباحثين، فكلٌّ يجتهد للوصول إلى معنى النَّص بطريقته الخاصَّة، وغدا «المعنى لا يخضع لمعيار ثابت (...) بل أصبح الخلاف والجدل حول تحديد المعنى موجود على صعيد الدِّراسة الأدبيَّة أو عند تحليل النُّصوص للكشف عن معانيها، وقد أصبح تحديد المعنى أو الكشف عن المعنى من أكبر الإشكاليات الَّتي تواجه النَّاقد/المُتلقِّي»[1]، ذلك لأنَّ المعنى مُتعلِّق على الأغلب بوجهة نظر المُتلقِّي وما يلاحظه من ظواهر أدبيَّة في النَّص، وعلى هذا الأخير أن يكون متحاورا ومتفاعلا وملاحظا وناقدا عند مقابلة النُّصوص لاستخلاص معانيها.

1 – الظَّواهر الإيقاعيَّة في القصيدة العشِّيَّة:

عند الوقوف على النُّصوص الشِّعريَّة للشَّاعر عبد الله العشِّي نجد أنَّها تَتَضمَّن بعض الظَّواهر الَّتي لفتت انتباه المُتلقِّي مُخلِّفة مجالا لاستخلاص الدَّلالة من جهة، كما تركت أثرا مُوسيقيًّا في أذنه عند قراءتها من جهة أخرى، ومن بين هذه الظَّواهر ظاهرة التِّكرار.

1 – 1 – التِّكرار من مواطن دلالة المعنى:

تعود جذور ظاهرة التِّكرار إلـــى الشِّعر العربي القديم، حيث «استخدمه العرب قديما، وكان ابن قتيبة من أوائل من تَعرَّضوا له حين تناول أسباب التِّكرار في بعض سور القرآن الكريم، وكذلك أبو هلال العسكري، وابن رشيق والَّذي قصر كلامه على تكرار الكلمة المفردة»[2]، ولقد امتدَّت هـــذه الظَّاهـــرة إلى النَّص الشِّـــعري الـــحديث والمعاصر، وأصبحت سمة بارزة يعتمد عليها الشُّعراء المعاصرين في بناء نصوصهم الشِّعـــريَّة، حيث كان «التَّأثير الأكبر على الشِّعر الحرِّ»[3]، أمَّا عن الحدِّ اللُّغوي لهذه اللَّفظة، فقد جاء في لسان العرب لابن منظور أنَّ التِّكرار «هو مصدر كرَّر، إذا ردَّد

---

[1] – ينظر: المهدي إبراهيم الغويل: «**السياق وأثره في المعنى**»، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، طبعة 2011م، ص25.

[2] – رمضان الصباغ: «**في نقد الشعر العربي المعاصر**، دراسة جمالية»، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002م، ص211.

[3] – المرجع نفسه: ص نفسها.

وأعاد ويقال كرَّر الشَّيء تكريرا أو تكرارا أعاده مرَّة بعد أخرى»[1]، ويُعرَّف اصطلاحا على أنَّه «إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر أو في مواضع مُتعدِّدة»[2]، يُفهَم من هذا القول إنَّ التِّكرار يكون لاسم أو فعل أو حرف، كما يكون لجملة أو عبارة*، ولكلِّ مبدع طريقته الخاصَّة في تسخير هذا التِّكرار لخدمة نصِّه الشِّعري، لأنَّ ذلك يتماشى مع نفسيَّته أثناء النَّظم والبناء، فكل تكرار له دلالته، لذلك يُعدُّ التِّكرار «أنَّه إلحاح على جهة هامَّة في العبارة يعنى بها الشَّاعر أكثر من عنايته بسواها، وذلك كامن في كلِّ تكرار يخطر على البال، وهو بذلك ذو دلالة نفسيَّة قيِّمَة تفيد النَّاقد الأدبي الَّذي يُدرِّس النَّص، ويُحلِّل نفسيَّة كاتبه، لأنَّه يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المُتسلِّطة على الشَّاعر»[3]، فالتِّكرار ظاهرة من الظَّواهر الأدبيَّة الَّتي يُعبِّر بها الشَّاعر عن أحاسيسه ومشاعره، كما أنَّها آلية من الآليات الَّتي يوظِّفها القارئ في تحليل وتفسير وتأويل النَّص.

لعلَّ ظاهرة التِّكرار من الظَّواهر الَّتي تجذب المُتلقِّي وتأخذ بيده إلى رحلة الكشف عن الدَّلالة، ذلك لأنَّها «تُبعِد القارئ من الوقوع في الرُّوتين والابتذال ومن ثَمَّ النُّفور، فيكون في أبرع صورة؛ حيث يَتحوَّل إلى مُنبِّه صوتي يَهزُّ إحساس المُتلقِّي/ السَّامع ويثير وجدانه إثارة تساعده على فهم مشاعر المبدع والإبحار في ذاكرته وما يجول بخاطره»[4]، ومنه يصبح التِّكرار آليَّة من الآليَّات الَّتي تُمكِّن المُتلقِّي من الكشف عن بعض ملامح التَّجربة الشِّعريَّة للشَّاعر، ولقد تَنوَّعت وتباينت ظاهرة التِّكرار على مستوى النُّصوص الشِّعريَّة العشِّيَّة، فمن تكرار الحرف إلى تكرار الكلمة والجملة، وسنقف عند كل تكرار لمعرفة غرض الشَّاعر من ذلك.

---

1 – ابن منظور: «**لسان العرب**»، دار صادر، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص135.

2 – رمضان الصباغ: «**في نقد الشعر العربي المعاصر**، دراسة جمالية»، ص211.

* يمكن القول أن ظاهرة التكرار تشكل تركيبا تناصيا على مستوى الحرف والكلمة والجملة أو العبارة مع سور القرآن الكريم؛ فتكرار الحرف مثلا في سورة الشمس والمتمثل في حرف الهاء في نهاية كل آية، وتكرار لفظ الجلالة (**الله**) في كل آية من آيات سورة المجادلة، وتكرار آية (**فَبِأَيِّ ءَالَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ**) 31 مرة في سورة الرحمن.

3 – عز الدين علي السيد: «**التكرير بين المثير والتأثير**»، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986م، ص280.

4 – صباحي حميدة: «**جماليات التشكيل الموسيقي في شعر عبد الله العشي**»، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 10، 2014م، ص403.

1 – 1 – 1 – تكرار الحرف:

تكرار الحرف من المظاهر الصَّوتيَّة المُنتِجة للإيقاع الدَّاخلي ذلك لأنَّ «التِّكرار الحرفي هو أسلوب يُكرِّسه الاستعمال اللُّغوي لمحاكاة الحدث بتكرير حروف الصِّيغة مع ما يصاحب ذلك من إبراز الجرس»[1]، فتكرار الحرف هو الَّذي يمنح الكلمة أو العبارة وحتَّى النَّص الشِّعري إيقاعا مُميَّزا وجرسا موسيقيًّا يُحِسُّ به المُتلقِّي عند قراءة النَّص، ولم تخل قصائد العشِّي من هذا النَّوع من التِّكرار، حيث يقول في قصيدة (ألف الأسماء):

«هُوَ أَوَّلُ أسمائنا
هُوَ آخِرُ زهر تَفَتَّح في حقلِنا
سوف يجمعُ خطواتِنا
ثمَّ يختم بالفجر غربتَنا
سَيُعيدُ الصَّدى لجراحات أصواتِنا»[2]

يَتكرَّر حرف النُّون في نهاية كلِّ سطر من هذا المقطع الشِّعري (أسمائِنا، حقلِنا، خطواتِنا، غربتِنا، أصواتِنا)، وهذا ما ساهم في إحداث موسيقى ظاهرة على مستوى المقطع، وصوت النُّون «هو صوت مجهور مُتوسِّط بين الشِّدَّة والرِّخاوة، وصوت النُّون يحضر في الألفاظ المُعبِّرة على الأحاسيس الدَّاخليَّة كالحزن والحنين والنَّشوة»[3]، ولعلَّ المعنى الأخير هو ما ذهب إليه الشَّاعر، فهو يُعبِّر عن ارتياح عميق وأمل كبير في تبرئة الجراح الصَّامتة الَّتي يعيشها.

يقول الشَّاعر في قصيدة (مديح الاسم):

«إنَّني أعرفُه:
آية الله على جبهتِه،
وعلى وجنتِه...
سِرُّ البشاره.

---

[1] – عبد القادر علي زروقي: «جماليات التكرار وديناميَّة المعنى في الخطاب الشعري»، نماذج من شعر محمد بلقاسم خمار، مجلة الأثر، مركز البحث العلمي والتِّقني لتطوير اللُّغة العربيَّة، وحدة ورقلة، الجزائر، العدد 25، جوان 2016م، ص134.

[2] – عبد الله العشي: «ديوان صحوة الغيم»، ص14.

[3] – صباحي حميدة: «جماليات التشكيل الموسيقي في شعر عبد الله العشي»، مجلة المخبر، العدد 10، 2014م، ص404.

لا تظنِّي أنَّني أجهله...
إنَّني أعرفه،،
غير أنِّي...
لا أُسميِّه.» [1]

لعلَّ الشَّاعر من خلال تكراره لحرف الهاء في نهاية كلِّ سطر شعري تَمكَّن من خلق جرس موسيقي في أذن المُتلقِّي، كما استطاع الوصول إلى مرحلة استفزازه من خلال الأسطر الشِّعريَّة الثَّلاثة الأخيرة (إنَّني أعرفه،،/ غير أنِّي.../ لا أُسميِّه)، الَّتي تُعبِّر عن «إصراره على عدم التَّسمية؛ ليس لأنَّه لا يريد، ولكن لأنَّه لا يستطيع أن يجعل له معادلا لغويًّا على الرَّغم من أنَّه يعرفه بل يعيشه»[2]، ولعلَّ كل هذا المعنى يتلخَّص في حرف الهاء المُكرَّر، ذلك لأنَّ من صفات هذا الحرف أنَّه مهموس رِخْو، ومادام الحرف نقف عليه بالسُّكــون فتظهر صفاته بشكل جلي ليبوح لنا أنَّ سرَّ هذا الحرف يكمن في عدم التَّسمية، وصفة الرِّخاوة الَّتي تُعبِّر عن إصرار الشَّاعر على عدم التَّسمية بالمطابقة مع صفة الرِّخاوة الَّتي تُعرَف بجريان كُلِّي للصَّوت في مخرج الحرف.

يقول الشَّاعر:

«كلَّما لمعت نجمة في المدى المستحيل
شدَّني نحوها الظَّمأ القاحل
يا طريقي الثَّقيل
أيُّها الوجع القاتل
ليس لي قمر أو دليل»[3]

عند قراءة قصائد ديوان (يطوف بالأسماء) نــجد أنَّ الحزن والأسى سمة بارزة فيه، حيث «يَستمرُّ الاستغراق في الرُّؤيا المأساويَّة الَّتي تسيطر على أغلب المقاطع الشِّعريَّة في هذا الدِّيوان»[4]، وعند التَّأمُّل في هذه القصيدة نجد أنَّ الشَّاعر كرَّر حرف اللاَّم في خمس أسطر الأولى من القصيدة، وهو من حروف التَّوسط ــ حروف التَّوسط/ البينيَّة

---

1 – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص95.

2 – آمنة بلعلى: «خطاب الأنساق، الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة»، ص45.

3 – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص63.

4 – هارون لعبيدي: «صوفية الرؤيا، الحلم والموت في ديوان يطوف بالأسماء للشاعر عبد الله العشي»، مجلة جيل، العدد 3، 2014م، ص70.

مجموعة في عبارة (لن عمر) ــ الَّتي يجري فيها الصَّوت جريان جزئي في مخرج الحرف، وقد أحدث هذا الحرف رنينا موسيقيًّا ممزوجًا بالحزن والأسى تسمعه وتُحسُّ به أذن السَّامع/ المُتلقِّي خاصَّة عند قراءة السَّطر (أيُّها الوجع القاتل)، ولعلَّ سِر توظيف هذا الحرف يعود إلى ترجمة حالة الشَّاعر وهو في مرحلة الإبداع، ذلك «لأنَّ الشُّعراء لهم ما يعانون من ألم في مرحلة المخاض»[1]، وهي مرحلة جزئيَّة من حياة الشَّاعر يعيشها ثمَّ يعود إلى الحالة العاديَّة، لذلك يمكن القول إنَّ الشَّاعر اعتبر شعوره بالحزن والأسى في المرحلة الإبداعيَّة والَّتي هي مرحلة جزئيَّة تطابق الجريان الجزئي لصوت اللاَّم في مخرجه.

ومثلما كان تكرار الحرف على مستوى المقاطع الشِّعريَّة، فهناك تكرار الحرف أيضا علـــى مستوى الـــقصيدة، إذ نلاحظ حضورا مُكثَّفا لصوت الدَّال في قصيدة (بغداد)، حيث تكرَّر 117 مرَّة، وهذا إن دلَّ على شيء فإنَّما يَدلُّ على أهميَّة هذا الحرف بالنِّسبة للشَّاعر في إجلاء المعنى المراد توصيله إلى المُتلقِّي، ذلك لأنَّ التِّكرار يُؤثِّر على المستويين الصَّوتي والدَّلالي، كما يساعد المُتلقِّي على الكشف عن الدَّلالات المحتملة للنَّص الشِّعري، فالدَّال حرف مجهور «والجهر ملائم لدلالة الجهر بحضارة بغداد المنقوشة على حجر التَّاريخ، وما تَركَتْه من علوم وفنون»[2] كما أنَّه حرف شديد، وما الشِّدة إلاَّ «أثر للدَّمار الَّذي تَركَتْه قنابـــل الغزاة، فـــهو إيقاع شديـــد قاس مُؤلِم أُهرِقت فيه دماء الأبرياء، ولِوقْعِه صدى تجلَّى في دال (بغداد)» [3] المُتكرِّرة على مستوى القصيدة، وإذا نظرنا إلى قول الشَّاعر:

«بغداد...
الدَّال مُفتَتَح اليقين
دالٌ لدجلة، دوحة، دمها المراق، دمدمة
والدَّال ورد الأبجديَّة...
دولة الكلمات . .
دوح الشِّعر ...

---

[1] – ينظر: عبد الله العشي: «أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري»، ص23.

[2] – صباحي حميدة: «جماليات التشكيل الموسيقي في شعر عبد الله العشي»، مجلة المخبر، العدد 10، 2014م، ص405.

[3] – عبد الرحمان تبرماسين: «البنية الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر»، ص211.

ميلاد اللُّغة»[1]

نجد أنَّ هذا المقطع من أهمِّ المقاطع الَّتي بَيَّنَ فيها الشَّاعر قيمة تكرار حرف الدَّال في القصيدة.

1 – 1 – 2 – تكرار الكلمة:

يُعدُّ «تكرار الكلمة أبسط ألوان التِّكرار أو الأكثر انتشارا، وهو نمط شائع في الشِّعر المعاصر»[2]، ولكن يَتَحكَّم السِّياق في معنى الكلمة تَحَكُّمَ الشَّاعر في القصيدة، حيث يَتَّضِح معناها للمُتلقِّي بعد رَبطِها بما يسبقها ويلحقها من كلمات، ولتكرار الكلمة في النَّص الشِّعري وَقْعٌ في أذن المُتلقِّي، حيث «تَتَمتَّع الكلمة بإيقاع خاصٍّ له تأثيره في الخطاب الشِّعري، وهو ما يُعرَف بالجرس اللَّفظي، فإذا كان تكرار الحرف وترديده في اللَّفظة الواحدة يُكسِبها نغما وجرسا ينعكسان على الحركة الإيقاعيَّة للقصيدة، فإنَّ تكرار اللَّفظة في التَّركيب اللُّغوي لا يمنحها النَّغم فحسب، إنَّما الامتداد والاستمراريَّة والتَّنامي في قالب انفعالي مـتصاعد جرَّاء تكرار العنصر الـواحد»[3]، فتكـرار الكلمة له غاية دلاليَّة بامتياز، حيث يظهر ذلك على المستوى البصري وعلى المستوى الصَّوتي/ النُّطقي وعلى المستوى الموسيقي الَّذي يُحدِثه في النَّص، وهذا ما يظهر لنا في قصيدة (بغداد)، حيث يقول الشَّاعر:

«حجر ونام
طَلَعَ اليمام فما أفقنا
طَلَعَ الحمام
طَلَعَ الغمام
طَلَعَ الرَّصاص، ومرَّ فوق جفوننا...»[4]

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص80.

[2] – دهنون أمال: «جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة»، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد 2 و3، جانفي/ جوان 2008م، ص8.

[3] – عبد القادر علي زروقي: «جماليات التكرار وديناميَّة المعنى في الخطاب الشعري، نماذج من شعر محمد بلقاسم خمار»، مجلة الأثر، مركز البحث العلمي والتقن ي لتطوير اللغة العربية، وحدة ورقلة، الجزائر، العدد 25، جوان 2016م، ص137.

[4] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص84.

إنَّ الملاحظ حول هذا المقطع الشِّعري أنَّ الفعل (طَلَعَ) تَكرَّر أربع مرَّات في بداية أربعة أسطر متتالية مُحدثا تكرارا عموديًّا على مستوى المقطع، فمرَّة نجده «مُستنِدًا إلى اليمام، الحمام، الغمام المُنتميَة إلى حقل الطَّبيعة المتماهية دلاليًّا، ومرَّة إلى الرَّصاص الَّذي يُفترَض أن يُمثِّل الطَّرف النَّقيض في هذه المعادلة»[1]، فتكرار الفعل (طَلَعَ) ثلاث مرَّات منتسبًا إلى حقل الطَّبيعة له زيادة في تقوية وتأكيد المعنى المُتمثِّل في أنَّ الطَّبيعة مُسالمَة ومسيطرة دائما، أمَّا تكراره مرَّة واحدة منتسبا إلى الرَّصاص دلالة على فعل الإنسان المُسيء للبشريَّة وللطَّبيعة معا، ويبقى هذا الفعل محلَّ اختيار.

يقول في قصيدة (ياء السَّلام):

«سيكون لنا آخرٌ
مثلما كان، قبل، لنا أوَّلٌ
فالسَّلام على الخبرين
السَّلام ...السَّلام ...السَّلام
السَّلام ..السَّلام
السَّلام.»[2]

تكرار لفظة (السَّلام) واضح في الأسطر الشِّعريَّة الثَّلاثة الأخيرة ــ وهي ختام المقطع والقصيدة والدِّيوان ــ وقد كان هذا التِّكرار على المستوى الأفقي والعمودي، وهذا إن دلَّ على شيء فإنَّما يدلُّ على تأكيد فكرة تسيطر على الشَّاعر، ذلك لأنَّ «للتِّكرار اللَّفظي أثر كبير في إبراز العواطف وتقوية المعاني»[3]، ولعلَّ الفكرة المسيطرة على الشَّاعر تَتَمثَّل في الأمن والسَّلام في الوطن، وهي فكرة مُستمدَّة من عنوان الدِّيوان (صحوة الغيم).

يقول الشَّاعر في المقطع الأوَّل من (مقاطع من سيرة الفتى)

«أَوَّلُ الكلماتِ الوطن
أَوَّلُ الصُّبحِ ضوءُ الوطن

---

[1] – هارون لعبيدي: «صوفية الرؤيا، الحلم والموت في ديوان يطوف بالأسماء للشاعر عبد الله العشي»، مجلة جيل، العدد 3، 2014م، ص69.

[2] – عبد الله العشي: «ديوان صحوة الغيم»، ص123.

[3] – صباحي حميدة: «جماليات التشكيل الموسيقي في شعر عبد الله العشي»، مجلة المخبر، العدد 10، 2014م، ص405.

أَوَّلُ النَّبعِ ماءُ الوطن
أَوَّلُ الأرضِ عشبُ الوطن
أَوَّلُ الشِّعرِ لحنُ الوطن
أَوَّلُ الأفقِ نجمُ الوطن
أَوَّلُ الزَّهرِ وَرْدُ الوطن»[1]

يَتَكوَّن هذا المقطع من سبعة أسطر شعريَّة، حيث تَكرَّر في كل سطر كلمة (أَوَّلُ) في البداية وكلمة (الوطن) في النِّهاية، وتكرار هذين اللَّفظين سبع مرَّات في القصيدة «لتأكيد مكانة الوطن؛ فهو الكلمات وهو ضوء الصُّبح وماء النَّبع وعشب الأرض ولحن الشِّعر ونجم الأفق وورد الزَّهـــر، ليغدو الوطـــن كلَّ شيء في حياة الشَّاعر، وقد كرَّر الشَّاعر كلمة (أَوَّلُ) و(الوطن) للتَّعبير عمَّا يواجهه الوطن من خيانة وغدر، وقد صرَّح الشَّاعر بهذا المعنى في قوله: فلماذا إذن/ حين يحترفون السِّياسة/ يغدو الوطن/ آخر الأحرف الأبجديَّة؟!»[2]

لقد كان لتكرار اللَّفظة على مستوى قصيدة (بغداد) بعد دلاليٌّ يستنتجه المُتلقِّي بعد القراءة التَّأمليَّة للقصيدة، حيث تكرَّرت لفظة (بغداد) ثمانية وثلاثون مرَّة (38 مرَّة) وقد «جاء هذا التِّكرار لإثبات مكانة بغداد كونها مركزا للحضارة والحضر»[3]، وهذا ما حقَّق تناسقًا وانسجامًا في القصيدة، ذلك لأنَّ الشَّاعر صرَّح بهذا في المقطع الأوَّل لمَّا قال (بغداد توكيد الحضارة والحضر)، وراح يُؤكِّد ويثبت هذا عن طريق آلية التِّكرار اللَّفظي.

1 – 1 – 3 – تكرار العبارة:

تَعدَّدت وتَنوَّعت الظَّواهر الأدبيَّة في القصيدة المعاصرة، وقد كانت آلية التِّكرار ظاهرة إيقاعيَّة في القصيدة العشِّيَّة، الَّتي تباينت بين تكرار الحرف وتكرار الكلمة ليظهر نوع آخر من التِّكرار والَّذي يَتمثَّل في تكرار العبارة، والجدير بالذِّكر أنَّ «هذا النَّمط من التِّكرار موجود بكثرة في القصائد المعاصرة، ويكون بتكرار عبارة بأكملها في جسد

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص55.

[2] – صباحي حميدة: «جماليات التشكيل الموسيقي في شعر عبد الله العشي»، مجلة المخبر، العدد 10، 2014م، ص405.

[3] – المرجع نفسه: ص406.

القصيدة»[1] والوقوف على ظاهرة التِّكرار في النُّصوص الشِّعريَّة أمر سهل جدًّا، لكن تَكمُن الصُّعوبة في الكشف عن الدَّلالات المُترتِّبة من توظيف هذه الظَّاهرة، ذلك لأنَّ «وظيفة التِّكرار المُركَّب تتجاوز حدود الإخبار المُجرَّد، وإنَّما تشمل دلالة التَّوكيد وتَقوية شعور السَّارد والمسرود له بأهميَّة التَّركيب المُكرَّر وإيحاءاته الدَّلاليَّة، بالإضافة إلى إسهامه في كثافة الموسيقى الشِّعريَّة وما تضيفه على الصُّورة من معان»[2]، وقد جاءت النُّصوص الشِّعريَّة لعبد الله العشِّي مُتضمِّنة لهذا النَّوع من التِّكرار، ومن أمثلة ذلك قوله:

«كم تَبقَّى من العمر؟؟؟
ها أنا أدنو من القبر،
منكسراً، مُتعباً، مطفأ الحُلُم، مرتجفا،
ذاهباً في نشيد الذَّهاب
..... كم حلمتُ بأن أستريح بحضنك حين أموت
وتغلق عيني أنفاسك العطرات
تَغسلني، وتُكفِّنُني، وتُودِّعُني
وتهيل عليَّ التُّراب
كم تَبقَّى من العمر ...
ها أنا أمضي، كما جئت، منفردا
خارجا من زمانك
منهيا في متاه الغياب
كم تَبقَّى من العمر
يا زهرة العمر
كي تذهبي كل هذا الذَّهاب»[3]

إنَّ المُلاحظ من خلال القراءة لهذا المقطع الشِّعري هو تكرار عبارة (كم تَبقَّى من العمر) ثلاث مرَّات، وهذا ما لفت انتباه القارئ، ذلك لأنَّ «العبارة المُكرَّرة تُؤدِّي إلى

---

[1] – دهنون أمال: «**جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة**»، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 2 و3، جانفي/ جوان 2008م، ص9.

[2] – ينظر: نور الدين السد: «**المكونات الشعرية في بائية مالك بن الريب**»، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، الجزائر، العدد 14، د ت، ص39.

[3] – عبد الله العشي: «**ديوان يطوف بالأسماء**»، ص30/ 31/ 32.

رفــع مستوى الشُّعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، تُغْنِي الشَّاعر عن الإفصاح المباشر، وتُوصِل القارئ بمدى كثافة الذَّروة العاطفيَّة عنده»[1] من جهة، كما تُصَوِّر انفعال الشَّاعر واضطراب نَفسيَّته من جهة أخرى، حيث يخلق الشَّاعر ثلاث محطَّات من خلال تكرار عبارة (كم تَبقَّى من العمر)، فقد جاءت الأولى بصيغة الاستفهام الممزوجة بالحزن والأسى على الذَّهاب المُرتَقَب/ الموت، والبدء في خوض الرِّحلة الأبديَّة (تَغسلنِي وتُكفِّنُنِي، وتُودِّعني/ وتهيل عليَّ التُّراب)، أمَّا التِّكرار الثَّاني للعبارة جاء مصحوبا بنقاط الحذف الَّتي توحي إلى حدث الموت المُتجسِّد في قوله (خارجًا من زمانك)، في حين يأتي التِّكرار الثَّالث حاملاً لمعاني فراق التَّجربة الشِّعريَّة، ولقد ولَّدَ هذا التِّكرار نوعا من الفهم التَّدريجي عند المُتلقِّي، ونغمًا واضحًا انسجم مع التَّدفُّقات الشِّعريَّة للشَّاعر، كما وَلَّدَ تناميا دلاليًّا على مستوى القصيدة، وهذا ما ترك مُتعة نفسيَّة استمتع بها المُتلقِّي.

يقول في قصيدة (صوتان للقصيدة):

«لم نجد بَعْدُ أرضًا تليق بأحلامنا ...

.....

.....

أرضنا هي أسماؤنا

هي أحرفنا

هي صوت تَمدَّد في صمتنا

كل معنى يُخبِّئ قافية في فضاءاته

هو أرض لنا

كل رمز على دفتر الحُلْم

يبدي بهاء ويخفي بهاء لنا

هو أرض لنا

كل لحن على صدر قيتارة تعبت

هو أرض لنا

كل همس تحنُّ إليه تفاصيل أيَّامنا

هو أرض لنا

[1] – عز الدين علي السيد: «التكرير بين المثير والتأثير»، ص282.

كل نبض تفيء إليه الحقول

هو أرض لنا»[1]

الشَّاعر هو ذلك الإنسان الَّذي حَمَلَ في أغلب الأحيان لقب الأنا الجمعي، هو ذلك الإنسان الَّذي يخرج من الدَّائرة العاديَّة إلى الدَّائرة الإبداعيَّة عندما ينزل عليه الإلهام الشِّعـري مُعبِّرا عن نـفسه وعن قضايا مـجتمعه تارة، وعن قـضايا العالم تارة أخرى، والشَّاعر المعاصر واحد من الشُّعراء الَّذين «يعيشون عالما مليئا بالمفاجآت والمغامرات والتَّوقعات والخيبات، خيبات واقعه الاقتصادي والاجتماعي والسِّياسي والثَّقافي»[2]، ولعلَّ الشِّعر من أروع المغامرات الَّتي تُمَكِّن الشَّاعر من التَّعبير عمَّا يجول في خاطره بتوظيف آليات مُعيَّنة للتَّواصل من خلالها مع المُتلقِّي، ولعلَّ آلية التِّكرار من الآليات الَّتي «تَكشِف عن تجلٍّ جديدٍ من تجليَّات تجربة الشَّاعر، كما تعمل على تنامي بنية القصيـدة وتلاحم أجزائها وشحنها بالدَّفعة الإيقاعيَّة، وتحفظ القصيدة من التَّشتُّت والانفلات، وتُمكِّن القصيدة من العودة إلى لحظة البدء؛ أي لحظة الولادة، فكلَّما يمضي الشَّاعر في كتابة أسطر معدودة نراها تطفو مُغْلِقَة بذلك دائـرة وفَاتِحة بذلك دائرة جديدة»[3]، وهذا ما تَجسَّد في قصيدة (صوتان للقصيدة)؛ حيث تكرَّرت عبـارة (هـو أرض لنا) خمس مرَّات، ولعلَّ كل تكرار تَصحبُه دلالة؛ فالقصيدة في معناها الإجمالي توحي إلى التَّهميش الَّذي يُحسُّ به الشَّاعر، لذلك أراد من خلال هذه القصيدة البحث عن أرض له، فاعتبر من خلال السَّبعة الأسطر الأولى الشِّعر هو أرضه/ وطنه، ثمَّ آلياته وطنه، ثمَّ كل فن وطنه، ثمَّ سيرته وطنه، ثمَّ الطَّبيعة وطنه، وكلُّ هذا أضفى على القصيدة جرسا موسيقيًّا خلَّف تناميا وامتدادا من جهة، وتأكيدا للمعنى من جهة أخرى.

يقول الشَّاعر:

«ضَاعتِ اللُّؤلُؤه

وابتدا العرس

---

[1] – عبد الله العشي: «**ديوان صحوة الغيم**»، ص74/73.

[2] – عبد الرحمان تبرماسين: «**البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**»، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000م، ص117.

[3] – عبد القادر علي زروقي: «**جماليات التكرار وديناميةالمعنى في الخطاب الشعري**، نماذج من شعر محمد بلقاسم خمار»، مجلة الأثر، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، وحدة ورقلة، الجزائر، العدد 25، جوان 2016م، ص141/140.

غَنَّى المُغنُّون
واختلطت بالصُّدورِ الصُّدور
ونامت بنفسجة الرُّوح في غيمة بارده
انتهى العرس
دارت على نفسها الأرض
واكتمل القرب بالبعد
وامتزج البحر باليابسة
ضَاعتِ اللُّؤلُؤة»[1]

يظهر شكل آخر من أشكال تكرار العبارة في هذا المقطع الشِّعري، حيث بدأ الشَّاعر المقطع واختتمه بنفس العبارة (ضَاعتِ اللُّؤلُؤة)، ولعلَّ هذا كان «تأكيدا على حسرته لفقدان الملهمة واختلاط الأوضاع»[2]، حيث تَجلَّى ذلك في أكثر من موضع (واختلطت بالصُّدورِ الصُّدور/ دارت على نفسها الأرض/ وامتزج البحر باليابسة) فهي كلّها عبارات تُعبِّر عن غياب الاستقرار واختلاط الأوضاع فعلاً.

1 – 1 – 4 – تكرار الصِّيغ :

يقول في قصيدة (شتات):

«هَلْ هو الشَّوق؟
هَلْ الوحدة؟
هَلْ حزني؟
هَلْ هو الصَّمت الَّذي يجرح روحي؟
هَلْ هي الرَّغبة؟...
هَلْ سرّ...
لستُ أدري بَعدُ معنًى لمعانيه؟
هَلْ شتات الرُّوح في تِيهِ "التَّآويه"؟»[3]

---

[1] – عبد الله العشي: «ديوان يطوف بالأسماء»، ص68.

[2] – صباحي حميدة: «جماليات التشكيل الموسيقي في شعر عبد الله العشي»، مجلة المخبر، العدد 10، 2014م، ص401.

[3] – عبد الله العشي: «ديوان مقام البوح»، ص79.

لعلَّ عنوان القصيدة ــ شتات ــ مناسبا لمضمونها، إذ يظهر ذلك من خلال تكرار صيغة الاستفهام ثمانية مرَّات مُتسائِلا عن حالته، ولعلَّ قوله (لستُ أدري بَعْدُ مَعنًى لمعانيه) يُصوِّر هذا الشَّتات من جهة، كما يُصوِّر «اضطراب النَّفس وتصاعد انفعالات الشَّاعر»[1] من جهة أخرى، ولعلَّ التَّأمُّل في هذه الأسطر الشِّعريَّة يوحي بترجمة تلك «الهجمــة الشِّعريَّة التَّــي يَتلقَّاها الشَّاعر بشكل مفاجئ (...) تَشلُّ حركة وَعيِه، وتُدخِله ــ مباشرة ــ في فضاء شعوري جديد يعيشه ولا يستوعبه»[2]، وهو ما عَبَّر عنه بقوله (هل شتات الرُّوح في تيه "التَّآويه"؟) فتكرار صيغة الاستفهام عَبَّرت فعلا عن القلق واضطراب الشَّاعر.

انطلاقًا مِمَّا سبق، نلاحظ أنَّ النُّصوص الشِّعريَّة للشَّاعر عبد الله العشِّي كانت مُطرَّزَة بأغلب الصُّور البيانيَّة والمُحسِّنات البديعيَّة، الَّتي كانت بمثابة آليات قرائيَّة استطاع المُتلقِّي إنجاز القراءة المنتجة من خلال التِّجوال عبر هذه النصوص ليطفئ استفزازه اتِّجاهها ذلك لأنَّها كانت مُتَّسمَة بالغموض الهادف، وقد ساهمت هذه الآليات في توسيع خيال القارئ المُتلقِّي وتمديد أفق تَوقُّعِه وخلْق مسافة جماليَّة بين النَّص والقارئ، بالإضافة إلى خيبات الانتظار الَّتي عاشها وهو يحاول القبض على الدَّلالة الَّتي استطاعت تجسيد شعار المخاتلة بامتياز، وما زاد من تفاعل المُتلقِّي مع هذه النُّصوص هو تَنوُّع أفكارها الَّتي مَسَّت العديد من الجوانب منها: الدِّينيَّة، التَّاريخيَّة، السِّياسيَّة، الاجتماعيَّة، النَّفسيَّة... إلخ، كل هذا جعل النُّصوص الشِّعريَّة العشِّيَّة تستدعي مُتلقيًّا ذا مَلَكَة موسوعيَّة حتَّى تَتَحقَّق القراءة الفاعلة المُنتجة لنصوص ثانية رائدها مُتلقٍّ ذا مهارة في الفهم والتَّفسير والتَّحليل والتَّأويل.

بعد هذه الرِّحلة البحثيَّة يمكن القول أنَّنا توصَّلنا إلى أنَّ نصوص الشَّاعر عبد الله العشِّي كانت متنوعة من حيث الآليات (التَّناص، الرَّمز، الاستعارة، الكناية، التَّشبيه، الطِّباق، التِّكرار، الجناس، السَّجع، الفراغات النَّصيَّة)، حيث كانت سندا للقارئ المُتلقِّي باستعمال القراءة والشَّرح والتَّحليل والتَّفسير والفهم والتَّأويل في استخلاص هذه الآليات من جهة، والتَّحاور والتَّفاعل مع النُّصوص لاقتناص معناها من جهة أخرى.

---

[1] – ينظر: صباحي حميدة: «**جماليات التشكيل الموسيقي في شعر عبد الله العشي**»، مجلة المخبر، العدد 10، 2014م، ص403.

[2] – عبد الله العشي: «**أسئلة الشعرية**، بحث في آلية الإبداع الشعري»، ص23.

خاتمة

من خلال الدِّراسة في هذا البحث، وبالنَّظر إلى جانبيها **النَّظري** و**التَّطبيقي**، يمكن القول أنَّه قد تمَّ الوصول إلى النَّتائج التَّاليَّة:

ــ ظلَّ **القارئ** خلال فترة وجود المناهج النَّقديَّة السِّياقيَّة والنَّسقيَّة محصورا في زاوية التَّهميش والنِّسيان، وكان مولده بمجيء نظريَّات القراءة والتَّلقِّي المعاصرة الَّتي عملت على استعادة مكانته، وقد كان هذا الاهتمام سببا في انتقاله من قارئ مستهلك إلى قارئ **مُنْتِج** عليه ممارسة فعل **القراءة** الَّذي يُعدُّ من أهم النَّشاطات والأدوات الإجرائيَّة اللاَّزمة له حتَّى يستطيع تقديم **قراءة مُنتِجَة** للنَّص.

ــ لقد أصبحت القراءة مطلبا من مطالب المناهج النَّقديَّة، كونها أداة إجرائيَّة تساعد كثيرا على مقاربة الأعمال الأدبيَّة ودراستها، وهذا ما جعلها فعل حضاري مُتميِّز **ينفتح** القارئ من خلاله على مختلف الأعمال لتحقيق الجديد.

ــ انطلاقا من عنــوان الأطــروحة الموسوم ب "آليات التَّلقِّي في شعر عبد الله العشِّي"، ومن الــمدوَّنة المتمثِّلة في الأعــمال الشِّعريَّة للشَّاعر "مقام البوح، يطوف بالأسماء، صحوة الغيم"، الَّتي تظهر فيها العديد من آليات التَّلقِّي الَّتي هي بمثابة قضايا نقديَّة منها ما هو عربي ومنها ما هو غربي ولها جذور في التُّراث، حاولنا أن نربط هذه القضايا النَّقديَّة بالتَّلقِّي بطريقة نقديَّة، لذلك لم يكن الاعتماد على نظريَّة القراءة والتَّلقِّي على أنَّها غــربيَّة بحتة، وإنَّــما لها جــذورها في التُّراث العربي، حيث كان الاعتماد على هذا وذاك؛ أي **النَّظريَّة غربيَّة عربيَّة**.

ــ من بين آليات التَّلقِّي الحاضرة في مدوَّنة البحث نجد **"آلية التَّناص"**، وقد كان **التَّناص الدِّيني** من أكثر أنواع التَّناص استعمالا من طرف الشَّاعر، فقد كان له الحظّ الأكبر والأوفر في نصوصه على مستوى دواوينه الثَّلاثة؛ فقد قام الشَّاعر باقتباس المفردات القرآنيَّة والتَّراكيب القرآنيَّة، إذ تَمَّ توظيفها بشكل يمنح نصّه الشِّعري دلالة تعمل على إثراء شعره وإضفاء صبغة جماليَّة عليه، كما نلمح التَّناص مع بعض **القصص القرآنيَّة** مثل قصَّة الإسراء والمعراج، قصَّة مريم عليها السَّلام، قصَّة يوسف عليه السَّلام، وغالبا ما كانت الإشارة إلى هذه القصص بالتَّلميح لا بالتَّصريح.

ــ إنَّ **التَّناص الأدبي** يُبيِّن اهتمام الشَّاعر عبد الله العشِّي بالإنتاج الشِّعري عبر العصور، حيث كان متناصا مع شعراء قدامى منهم أبو تمَّام، ابن الوردي، أبو العلاء المعري، كما كان له تناص مع شعراء معاصرين له، منهم محمود درويش، بدر شاكر السَّياب، محمَّد مهدي الجواهري، وهذا ما يُعزِّز سعة اطِّلاعه على مستوى السَّاحة الأدبيَّة

والشِّعريَّة، ويظل التَّناص من عوامل تعدُّد القراءة وسيادة التَّأويل، مصدره الرَّئيسي التُّراث العريق الَّذي ساهم بدرجة كبيرة في تعدُّده وتنوُّعه من ديني إلى تاريخي، أدبي....إلخ.

ــ لقد كانت "**آلية الرَّمز**" من آليات التَّلقِّي الَّتي لفتت انتباه القارئ في نصوص عبد الله العشِّي ودفعته للجدال والحوار، وقد تلوَّنت نصوص الشَّاعر عبد الله العشِّي بأغلب أنواع الرُّموز (الصُّوفي، الدِّيني، التَّاريخي، الأسطوري، الطَّبيعي...).

ــ أخذ التَّعبير الصُّوفي حصَّة الأسد من نصوص الشَّاعر عبد الله العشِّي، ولعلَّ ذلك راجع إلى سعي الشَّاعر للتَّعبير عن الغربة الرُّوحيَّة والنَّفسيَّة الَّتي يعيشها، كما تَمكَّن الشَّاعر من المزج بين **المصطلحات الصُّوفيَّة والرُّموز الصُّوفيَّة** للإدلاء بأحاسيسه ومشاعره في ذلك العالم المتفرِّد، أمَّا الرُّموز فقد تباينت بين رمز المرأة ورمز الخمرة.

ــ لعلَّ توظيف الشَّاعر **للرَّمز الدِّيني** يــهدف إلى طَرْق باب التُّراث الــدِّيني من جهة، والدَّعوة للتَّغيير من جهة أخرى، فقد جاء كل رمز ديني يحمل رسالة؛ حيث تضمن رمز آدم وحوَّاء عليهما السَّلام الدَّعوة للإصلاح، في حين كان رمز قابيل إشارة للتَّذكير والتَّحذير، أمَّا رمز محمَّد صلَّى الله عليه وسلَّم فقد تضمَّن الدَّعوة للتَّحدي من أجل تحقيق الانتصار.

ــ لعلَّ افتتان الشَّاعر **بالمصطلحات الأدبيَّة** كان واضحا، ودليل ذلك هو تمكنه من تحويل هــذه المصطلــحات إلى رمــوز استــطاع من خلالها التَّعبير عن أفكاره بكل حريَّة، ولعلَّ قمَّة الإبــداع تظهر في تمكنه من توظيف مصطلح واحد للتَّعبير عن عدَّة أفكار، وهي سمة بارزة في الرَّمز فمن مميزاته **التَّفلت**؛ فمصطلح القصيدة مثلا كان رمزا للصَّداقة المعنويَّة، ورمزا للحُلم، ورمزا للوطن، كما كان مصطلح الحروف رمزا للأولويات، ورمزا للبلدان العربيَّة.

ــ لم يخل الشِّعر العشِّي من الرُّموز الأخرى، حيث جاء **الرَّمز التَّاريخي** مجسَّدا في بغداد الَّتي كانت رمزا للحضارة، وكذلك **الرَّمز الأسطوري** الذي لم يخرج عن الدّلالة المعروفة عن زرقاء اليمامة التي تُمثِّل رمزا للتَّنبؤ، في حين انحرف العشِّي عن الدلالة المعروفة لرمز السِّندباد الَّذي غالبا ما يكون رمزا للرِّحلة والمغامرة، لكن العشِّي جعلها رحلة روحيَّة بامتياز، كما تنوَّعت الدّلالة عند توظيف الشَّاعر **للرَّمز الطَّبيعي** المتمثِّل في رمز الماء، فقد جاء رمزا للبلدان الغربيَّة، ورمزا لولادة القصيدة وتسلسل الأفكار، فتنوّع الرُّموز بين الدِّيني، التَّاريخي، الأدبي، الطَّبيعي أضفى صبغة فنيَّة جماليَّة واضحة على مستوى النُّصوص الشِّعريَّة للشَّاعر.

ــ شَكَّلَت **الآليات البلاغيَّة** في شعر عبد الله العشِّي محور التَّفاعل والتَّحاور والمشاركة بين النَّص والقارئ، وقد كانت أغلب فروع علم البلاغة موظَّفة من طرف الشَّاعر (البيان، البديع، علم المعاني) ممَّا أضفى على النُّصوص الشِّعريَّة صبغة فنيَّة جماليَّة من جهة، وانفتاح القارئ على العوالم الممكنة الَّتي تحتملها النُّصوص من جهة أخرى، فتوظيف البيان والبديع الأدبيين من طرف الشَّاعر ساهم في تلبيس النَّص الشِّعري سمة الغموض وفتح أفق التَّأويل، كما نلاحظ وجود تكامل بين الآليات، فلشرح الاستعارة مثلا نلجأ إلى المرور بآليَّة الرَّمز للوصول إلى المعنى، وقد كان هذا مجسدا في قصيدة (تجاوب) وقصيدة (أجراس الكلام). أمَّا علم المعاني فقد اقتصرنا في دراستنا على ظاهرة **التِّكرار** كونها ظاهرة بارزة في النُّصوص الشِّعريَّة للعشِّي، وقد ساهمت هذه الأخيرة في رفع القيمة الفنيَّة للنُّصوص، وذلك بإضفائها رنَّات موسيقيَّة تأنس لها الأذن عند تكرار الحرف أو الكلمة أو الجملة فتحمل رسالة دلاليَّة يلتفت إليها المُتلقِّي ويستخلصها من عمق الدّلالات، ليصل في الأخير إلى أنَّ هذه الآليَّة ساهمت في تقوية المعنى مُخلِّفة سمة جماليَّة على مستوى كتابة النُّصوص الشِّعريَّة أو تَلَقِّيها.

ــ من خلال التِّجوال في النُّصوص الشِّعريَّة للشَّاعر عبد الله العشِّي يتَّضح لنا أن **الفراغات النَّصيَّة** مرتبطة بالقارئ ارتباطا وثيقا، وهي المُحرِّك الأوَّل له في عمليَّة القراءة، كما تجعله يُكرِّر دائما السُّؤال: **ماذا يريد النَّص أن يقول؟**، وقد كانت **البياضات** من الآليات الحاضرة في كل صفحة شعريَّة وفي كل محاولة قرائيَّة تقريبا، فلا يمكن للمُتلقِّي أن يتحدَّث عن التَّناص مثلا بمعزل عن الفجوات، وكذلك الرَّمز والآليات البلاغيَّة، وآلية التِّكرار، وهذا ما جعلها جزءا أساسيًّا من جماليَّة النَّص، وقد ساهم حضور هذه الفجوات في إحداث تكامل بين الآليات، كما خلق نوعا من الحريَّة للمتلقِّي لكنها ليست مطلقة بل خاضعة لسياق النَّص.

ــ تنوَّعت آليات التَّلقِّي في النَّص الشِّعري للشَّاعر عبد الله العشِّي، وقد كان بينها نوع من التَّداخل، إذ لم تقف على استقلاليَّة كل منها بنفسها عن غيرها، بل ظلَّت تلك الآليات في تكامل بينها، وذلك ما دفع المُتلقِّي إلى توسيع الاطِّلاع، وتوظيف الخبرة القرائيَّة قدر المستطاع، وكانت أهم سمة تلبَّست بها هذه الآليات هي اعتمادها على استراتيجيَّة التَّأويل ممَّا جعلها **مُنْفَتِحَة** على القراءة.

ــ لعلَّ الشُّعور بالنُّقص هو من أبجديات التَّعامل مع أي نص، والحقيقة الَّتي لا يمكن إنكارها تتمثَّل في أنَّ المعنى ليس في النَّص وحده، وليس عند القارئ وحده، بل يتشكل

المعنى من خلال التَّفاعل بينهما، وكون النَّص لا يبوح فإنَّ المعنى أضحى قضيَّة مرتبطة باللُّغة والفهم والخبرة القرائيَّة والتَّأويل، لـــكن يبقى نـــص القارئ تجربة قرائيَّة كتابيَّة خاضعة للتَّقييم والنَّقد.

ـــ لقد أصبح **معنى** النَّص الشِّعري المعاصر عامَّة مرتبطا ارتباطا وثيقا **بتلازم التَّلقِّي والتَّأويل**، ويتجلَّى ذلك من خلال **النِّداءات** الَّتي يتركها الشَّاعر للقارئ لاستدعائه المشاركة في إبداعه، ولعلَّ هذا ما نجده مجسَّدا في النُّصوص الشِّعريَّة للشَّاعر عبد الله العشِّي الَّذي كانت نصوصه مُتضمِّنة للعديد من آليات التَّلقِّي كالتَّناص، الرَّمز، الفراغات النَّصيَّة، الكناية، الاستعارة، التَّشبيه وغيرها، فهي آليات تعتمد على **الخبرة القرائيَّة** للقارئ من جهة، وعلى **تفاعله** مع النَّص من جهة أخرى، لكن عند توظيف هذه الآليات في إنتاج المعنى لا يمكن الاستغناء عن **التَّأويل** كونه ينطلق من **قبليات قرائيَّة** مكتسبة، كما ينتقل فيه القارئ إلى مرحلة الإحساس الدَّاخلي بالشِّعر، فبناء على هذه المعطيات في إنتاج معنى النَّص من طرف القارئ، هل يمكن للقارئ أن يكتفي بقراءة واحدة منجزة للنَّص؟ وإذا كان النَّص مُتضمِّنا للعديد من آليات التَّلقي وكان القرَّاء أنواع، هل يمكن للنَّص الواحد أن يقبل العديد من القراءات؟ وإذا كان للنَّص الواحد العديد من القراءات فكيف يتم تقييم هذه القراءات؟ وكيف يتحقَّق فضاء **الانفتاح النَّصي؟**

هذه الأسئلة وغيرها بإمكانها أن تكون مشروع بحث في المستقبل، وبإمكانها أن تُقدِّم نتائج تضاف إلى الزَّاوية الأدبيَّة والنَّقديَّة.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

قائمة المصادر والمراجع

أوَّلا: المصادر:

عبد الله العشي:

أ – «**ديوان صحوة الغيم**»، دار فضاءات، عمان، ط1، 2014م.

ب – «**ديوان مقام البوح**»، دار هومة، منشورات جمعية شروق الثقافية، باتنة، الجزائر، ط1، 2007م.

ج – «**ديوان يطوف بالأسماء**»، منشورات أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط1، 2008م.

ثانيا: المراجع العربيَّة:

1 – إبراهيم خليل: «**في نظرية الأدب والنص**»، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.

2 – إبراهيم رماني: «**الغموض في الشعر العربي الحديث**»، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د ط، د ت.

3 – أحمد الهاشمي: «**جواهر البلاغة (المعاني البديع والبيان)** »، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، د ت.

4 – أحمد زرقة: «**أسرار الحروف، أصول اللغة العربية**»، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1993م.

5 – أحمد ناهم: «**التناص في شعر الرواد**»، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007م.

6 – إسماعيل بن كثير: «**تفسير القرآن الكريم**»، ج4، مكتبة دار الفيحاء، دمشق، ط1، 1994م.

7 – **آمنة بلعلى:**

أ – «**تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة**»، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو (الجزائر)، ط3، 2009م.

ب – « **خطاب الأنساق (الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة)** »، الانتشار العربي، بيروت (لبنان)، ط1، 2014م.

8 – أيمن أمين عبد الغني: «**الكافي في البلاغة البيان والبديع والمعاني**»، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، د ط، 2011م.

9 – بسام قطوس: «**المدخل إلى مناهج النقد المعاصر**»، دار الوفاء للدنيا والطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006م.

10 – بشرى موسى صالح: «**نظرية التلقي أصول... وتطبيقات**»، المركز الثقافي العربي، بيروت (لبنان)، ط1، 2001م.

11 – الجاحظ: «**البيان والتبيين**»، ج1، دار الفكر للجمع، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

12 – جون كوهن: «**بنية اللغة الشعرية**»، تح: محمد الولي العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986م.

13 – حاتم الصكر: «**ترويض النص**»، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998م.

14 – حازم القرطاجني: «**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**»، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م.

15 – حبيب مونسي: «**نظريات القراءة في النقد المعاصر**»، منشورات دار الأديب، الجزائر (وهران)، د ط، 2007 م.

16 – حسن مصطفى سحلول: «**نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها**، دراسة»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000م.

17 – أبو الحسن نور الدين القاري: «**الأربعون القدسية**»، دار الهدى، عين مليلة (الجزائر)، د ط، د ت.

18 – حكيمة بوقرومة: «**المتلقي في الخطاب القرآني**»، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015م.

19 – حميد لحمداني: «**القراءة وتوليد الدلالة**، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي»، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م.

20 – ابن دقيق العيد: «**شرح الأربعين النووية في الأحاديث الصحيحة النبوية**»، دار الهدى، عين مليلة (الجزائر)، د ط، 2010م.

21 – رجاء عيد: «**لغة الشعر**»، منشأ المعارف، الاسكندرية (القاهرة)، د ط، 1985م.

22 – رمضان الصباغ: «**في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية**»، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية (مصر)، ط1، 2002م.

23 – أبو زكريا بن شرف النووي: «**الأربعون النووية في الأحاديث الصحيحة النبوية**»، دار الإمام مالك للكتاب، البليدة (الجزائر)، ط1، 2006م.

24 – سارة بنت عبد المحسن: «**نظرية الاتصال عند الصوفية (في ضوء الإسلام)** »، دار المنارة للنشر، جدة (السعودية)، ط1، 1991م.

25 – سامي إسماعيل: «**جماليات التلقي**»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م.

26 – سعيد يقطين: «**انفتاح النص الروائي (النص – السياق)** »، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط3، 1989م.

27 – سلمان كاصد: «**عالم النص**»، دار ومكتبة الكندي، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط1، 2014م.

28 ــ سيد البحراوي: «**البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث**»، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1993م.

29 – صفي الرحمان المباركفوري: «**الرحيق المختوم**»، دار المستقبل، باب الوادي (الجزائر)، ط1، 2005م.

30 – صلاح فضل: «**مناهج النقد المعاصر**»، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1997م .

31 – عباس عبود سالم: «**جامعة الدول العربية ودورها في العراق بعد أفريل 2003م**»، دار بدائل للنشر والتوزيع، مصر، 2017م.

32 – عبد الرحمان بن ناصر السعدي: «**تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان**»، تح: عبد الرحمان بن معلا اللويحق، دار ابن حزم، بيروت (لبنان)، ط 1، 2003م.

33 – عبد الرحمان تبرماسين: «**البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**»، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000م.

34 – عبد العزيز عتيق: «**علم البيان**»، ج2، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1985م.

35 – عبد القاهر الجرجاني: «**دلائل الإعجاز**»، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004م.

36 – عبد الكريم شرفي: «**من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**»، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2007م.

37 – **عبد الله العشي:**

أ – «**أسئلة الشعرية**»، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م.

ب – «**زحام الخطابات**»، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة (تيزي وزو)، د ط، 2005م.

38 – **عبد الله الغذامي:**

أ – «**الكتابة ضد الكتابة**»، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991م.

ب – «**تأنيث القصيدة والقارئ المختلف**»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2005م.

ج – «**الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية**، قراءة نقدية لنموذج معاصر»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ط 4، 1998م.

39 – عبد الله النقراط: «**الشامل في اللغة العربية**»، دار الكتب الوطنية، ليبيا، ط1، 2003م.

40 – عبد الله محمد ضيبي: «**النص وإشكالية المعنى**»، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2009م.

41 – عبد الملك مرتاض: «**في نظرية النقد**»، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة، الجزائر، د ط، 2002م.

42 – عبد الناصر حسن محمد: «**نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي**»، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، د ط، 1999م.

43 – عبد الناصر هلال: «**الشعر العربي المعاصر انشطار الذات وفتنة الذاكرة**»، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ (مصر)، ط1، 2007م.

44 – عدنان حسين قاسم: «**التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية**»، الدار العربية، مدينة نصر (مصر)، د ط، 2000م.

45 – عز الدين إسماعيل: «**الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**»، دار الفكر العربي، القاهرة (مصر)، ط3، د ت.

46 – عز الدين علي السيد: «**التكرير بين المثير والتأثير**»، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986م.

47 – علي الجارم، مصطفى أمين: «**البلاغة الواضحة**»، دار المعارف، لندن، د ط، د ت.

48 – علي الغريب محمد الشناوي: «**الصورة الشعرية عند الأعمى التطليلي**»، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2003م.

49 – علي الكاتب: «**مواد البيان**»، دار البشائر، سورية، ط1، 2003م.

50 – علي بن خلف الكاتب: «**مواد البيان**»، تح: حاتم صالح الضامن، دار البشائر، دمشق، ط1، 2003م.

51 – **علي حرب:**

أ – «**التأويل والحقيقة**»، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت (لبنان)، ط2، 1995م.

ب – «**نقد النص**»، المركز الثقافي، بيروت، د ط، 1993م.

52 – **علي عشري زايد:**

أ – «**استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**»، دار غريب للنشر والطباعة والتوزيع، القاهرة، د ط، 2006م.

ب – «**عن بناء القصيدة العربية الحديثة**»، مكتبة الآداب، القاهرة، ط5، 2008م.

53 – عمر أحمد الربيحات: «**الأثر التوراتي في شعر محمود درويش**»، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، د ط، 2009م.

54 – أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي: «**تفسير القرآن العظيم**»، المجلد 4، دار بن حزم، بيروت (لبنان)، ط1، 2002م .

55 – فوزي عيسى: «**النص الشعري وآليات القراءة**»، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة (الإسكندرية)، د ط، 2006م.

56 – لطفي فكري محمد الجودي: «**النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا**، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" أنموذجا»، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011م.

57 – ابن ماجه القزويني: «**السنن**»، ج5، حديث رقم: 4036، مكتبة أبي المعاطي، (مكان النشر)، د ط، د ت.

58 – ماهر شعبان عبد الباري: «**التذوق الأدبي (طبيعته، نظرياته، مقوماته، معاييره، قياسه)** »، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2009م.

59 – محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب: «**علوم البلاغة (البديع، البيان والمعاني)** »، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، ط 1، 2003م.

60 – محمد حمود: «**مكونات القراءة المنهجية للنصوص**»، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1998م.

61 – محمد راتب الحلاق: «**النص والممانعة**، مقاربات نقدية في الأدب والإبداع»، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1999م.

62 – محمد عبد المنعم الخفاجي: «**الأدب في التراث الصوفي**»، مكتبة دار غريب، القاهرة (مصر)، د ط، د ت.

63 – محمد عزام: «**النص الغائب**، تجليات التناص في الشعر العربي»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001م.

64 – محمد علي الصابوني: «**صفوة التفاسير**، تفسير القرآن الكريم»، ج2، ج3، دار الصابوني، القاهرة، ط9، د ت.

65 – محمد علي كندي: «**الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب، نازك والبياتي)** »، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت (لبنان)، ط1، 2004م.

66 – محمد فتوح أحمد علي: «**الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**»، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 2001م.

67 – **محمد كعوان:**

أ – «**التأويل وخطاب الرمز** (قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر) »، دار بهاء الدين، الجزائر، د ط، د ت.

ب – «**شعرية الرؤيا وأفقية التأويل**»، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003م.

68 – محمد مفتاح: «**تحليل الخطاب الشعري** (استراتيجية التناص) »، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، د ط، د ت.

69 – محمود أحمد العشيري: «**الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة**»، القاهرة، مصر، د ط، 2003م.

70 – محمود درابسة: «**التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم**»، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010م.

71 – محمود عباس عبد الواحد: «**قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي**، دراسة مقارنة»، دار الفكر العربي، مدينة نصر، ط1، 1996م.

72 – مسعد بن عيد العطوي: «**الرمز في الشعر السعودي**»، مكتبة التوبة، الرياض (المملكة العربية السعودية)، ط1، 1993م.

73 – مسلم بن الحجاج: «**الصحيح**»، ج8، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، حديث رقم 60921، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة (مصر)، د ط، د ت.

74 – مقبل بن علي الدعدي: «**صناعة قراءة النص الإبداعي**»، الدار العربية للطباعة والنشر، المملكة العربية السعودية، ط1، 2016م.

75 – ملاس مختار: «**دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث**، عبد الله البردوني "أنموذجا"»، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، د ط، 2002م.

76 – **مليكة دحامنية:**

أ – «**فصول في فلسفة المعنى**، من التأويل إلى التفكيك»، دار نور للنشر، ألمانيا، د ط، 2019م.

ب –« **هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر**»، سلسلة الدراسات (10) اتحاد الكتاب العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2008م.

77 – مهدي إبراهيم الغويل: «**السياق وأثره في المعنى**»، دار الكتب الوطنية، بنغازي (ليبيا)، 2011م. ال

78 – موسى سامح ربابعة: «**جماليات الأسلوب والتلقي**، دراسة تطبيقية»، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008م.

79 – موسى لعور: «**البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد** (أدونيس دراسة سيميائية) »، مطبعة مزوار، الوادي (الجزائر)، 2009م.

80 – ميجان الرويلي، سعد البازعي: «**دليل الناقد الأدبي**»، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000م.

81 – نبيل علي حسنين: «**التناص** (دراسة في شعر شعراء النقائض جرير الفرزدق والأخطل) »، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2009م.

82 – نسيب نشاوي: «**مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر** (الاتباعية – الرومانسية – الواقعية – الرمزية) »، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1984م.

83 – نسيمة بوصلاح: «**تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر**، شعراء رابطة "إبداع" الثقافية (نموذجا) »، دار هومة، الجزائر، ط 1، 2003م.

84 – نواري سعودي أبو زيد: «**جدلية الحركة والسكون نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري عند نزار قباني "الغاضبون نموذجا"**»، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، العلمة (الجزائر)، ط1، 2009م.

85 – نور الدين السد: «**الأسلوبية وتحليل الخطاب**»، ج2، دار هومة، الجزائر، د ط، د ت .

86 – هيفرو محمد علي ديركي: «**جمالية الرمز الصوفي "النفري، العطار، التلمساني"**»، دار التكوين، دمشق (سوريا)، ط1، 2009م.

87 – وداد بن عافية: «**أسرار النص**، دراسات في الشعر العربي المعاصر»، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة (الجزائر)، ط1، 2017م.

88 – يمنى العيد: «**الراوي الموقع والشكل** (بحث في السرد الروائي) »، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، 1986م.

89 – يوسف وغليسي: «**في ظلال النصوص**، تأملات نقدية في كتابات جزائرية»، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009م.

ثالثا: الدَّواوين الشِّعريَّة:

1 – بدر شاكر السياب: «**أنشودة المطر**»، هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د ط، 2014م.

2 – أبو تمام: «**ديوان أبي تمام**»، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1964م.

3 – **أبو العلاء المعري:**

أ – «**اللزوميات**»، ج2، تح: عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط1، د ت.

ب – «**سقط الزند**»، شرح وضبط عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط1، 1988م.

4 – محمد مهدي الجواهري: «**ديوان الجواهري**»، مطبعة الغرى، النجف (العراق)، د ط، 1935م.

5 – محمود درويش: «**الأعمال الشعرية الكاملة**»، المجلد الأول، المجلد الثاني، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014م.

6 – ابن الوردي: «**تتمة المختصر في أخبار البشر**»، ج2، تح: أحمد رفعت البدراوي، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1971م.

رابعا: المراجع المترجمة:

1 – إدموند هوسرل: «**فكرة الفينومينولوجيا**»، تر: فتحي إينقزو، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2007م.

2 – أمبرتو إيكو: «**الأثر المفتوح**»، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار اللاذقية (سوريا)، ط2، 2001م.

3 – بول آرون، آلان فيالا: «**سوسيولوجيا الأدب**»، تر: محمد علي مقلد، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت (لبنان)، ط1، 2013م.

4 – تيرنس هوكس: «**الاستعارة**»، تر: عمرو زكريا عبد الله، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016م.

5 – جوليا كريستيفا: «**علم النص**»، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (المغرب)، ط1، 1991م.

6 – دريدا: «**الكتابة والاختلاف**»، تر: كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء، د ط، 1988م.

7 – ديفيد جاسير: «**مقدمة في الهرمينوطيقا**»، تر: وجيه قانصو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.

8 – روبرت هولب: «**نظرية التلقي**، مقدمة نقدية»، تر: عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000م.

9 – رولان بارت: «**لذة النص**»، تر: منذر عياشي، دار لوسوي، باريس، ط1، 1992م.

10 – فولفغانغ آيزر: «**فعل القراءة** نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) »، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء (المغرب)، د ت.

11 – ميشال فوكو: «**المعرفة والسلطة**»، تر: عبد العزيز العيادي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1994م.

12 – هانس روبيرت ياوس: «**جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**»، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2004م.

خامسا: المجلاَّت والدَّوريات العربيَّة:

1 – حافيظ علوي إسماعيل: «**مدخل إلى نظرية التلقي**»، سلسلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج34، مج9، 1999م.

2 – خالدة حامد تسكام: «**جاك دريدا ونظرية التفكيك**»، مجلة الآداب الأجنبية، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 104، د ت.

3 – دهنون أمال: «**جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة**»، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد 2 و3، جانفي/ جوان 2008م.

4 – رشيد بن حدو: «**قراءة في القراءة**»، مجلة الفكر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، العدد 49/48، 1988م.

5 – صباحي حميدة: «**جماليات التشكيل الموسيقي في شعر عبد الله العشي**»، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة (الجزائر)، العدد 10، 2014م.

6 – عبد الرحمان تيبرماسين: «**آليات إنتاح المعنى في النص المكتوب قصيدة "لبيك" مثالا**»، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة محمد خيضر، بسكرة، د ط، د ت.

7 – عبد القادر علي زروقي: «**جماليات التكرار وديناميةالمعنى في الخطاب الشعري، نماذج من شعر محمد بلقاسم خمار**»، مجلة الأثر، مركز البحث العلمي والتِّقني لتطوير اللُّغة العربيَّة، وحدة ورقلة (الجزائر)، العدد 25، جوان 2016م.

8 – عبد الله العشي: «**تجربة العشق عشق الكتابة**»، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2009م.

9 – عزت ملا إبراهيمي، محمد سالمي، صديقة تاج الدين: «**الرمز وتطوره الدلالي في الشعر الفلسطيني المقاوم**»، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب لاهور، باكستان، العدد 24، 2017م.

10 – علي سليمي، رضا كياني: «**التناص القرآني في شعر محمود درويش وأمل دنقل**»، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية، العدد9، 2012م.

11 – فاضل ثامر: «**من سلطة النص إلى سلطة القراءة**»، مجلة الفكر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، العدد 49/48، 1988م.

12 – قرفة زينة، زهر الدين رحماني: «**حضور المصطلح النحوي في الشعر العربي وأبعاده الفنية**»، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي، البليدة، العدد 3، 2014م.

13 – **محمد عزام:**

أ – «**التناص في الشعر**»، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 68، 2001م.

ب – «**النص المفتوح**، التفكيك أنموذجا»، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 398، جوان 2004م.

14 – محمد فتوح أحمد: «**الرمز في القصيدة الحديثة**»، مجلة علامات، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ج34، مج9، 1999م.

15 – المختار حسني: «**نظرية التناص**»، مجلة علامات، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ج34، مج9، 1999م.

16 – مديحة عتيق: «**التناص والسرقات الأدبية**»، مجلة الناص، قسم اللغة والأدب العربي، جيجل (الجزائر)، العدد 3/2، 2005/2004م.

17 – نور الدين السد: «**المكونات الشعرية في بائية مالك بن الريب**»، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد 14، 1999م.

18 – هارون لعبيدي: «**صوفية الرؤيا**، الحلم والموت في ديوان يطوف بالأسماء للشاعر عبد الله العشي»، مجلة جيل، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي (الجزائر)، العدد 3، 2014م.

سادسا: المجلاَّت والدَّوريات المترجمة:

1 – جيرار جينات: «**أطراس** (الأدب في الدرجة الثانية) »، تر: المختار حسني، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 368، 2001م.

2 – رامان سلدن، بيتر بروكس: «**النظريات الموجهة نحو القارئ**»، تر: محمد نور النعيمي، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 106، 2001م.

3 – رولان بارت: «**نظرية النص**»، تر: محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت (لبنان)، العدد 3، 1988م.

4 – رينيه ويليك: «**الرمزية كاصطلاح ومفهوم في التاريخ الأدبي**»، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 110، 1978م.

سابعا: الرسائل والمذكرات:

1 – وهيبة فوغالي: «**الانزياح في شعر سميح القاسم، قصيدة عجائب قانا الجديدة أنموذجا**، دراسة أسلوبية»، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة والأدب العربي، تخصص: دراسات أدبية ولغوية، جامعة آكلي محند أولحاج البويرة، 2013/2012م.

ثامنا: المعاجم والقواميس والموسوعات:

1 – أيمن حمدي: « **قاموس المصطلحات الصوفية**»، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2000م.

2 – رفيق العجم: «**موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي**»، مكتبة ناشرون، بيروت (لبنان)، ط1، 1999م، ص25.

3 – سعاد الحكيم: «**المعجم الصوفي**»، دندرة للطباعة والنشر، بيروت (لبنان)، ط1، 1981م.

4 – عبد المنعم الحفني: «**معجم مصطلحات الصوفية**»، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1987م.

5 – فيصل الأحمر، نبيل دادوة: «**الموسوعة الأدبية**»، ج1، دار المعرفة، الجزائر، د ط، 2009م.

6 – كامل المهندس، مجدي وهبة: «**معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**»، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.

7 – ابن منظور: «**لسان العرب**»، ج5، ج6، ج15، دار صادر، بيروت، د ط، د ت.

8 – نبيل راغب: «**موسوعة النظريات الأدبية**»، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، القاهرة (مصر)، ط1، 2003م.

ثامنا: المواقع الالكترونية:

1 - 08/10/ 2013م. www.albayan.ae .

2 – أسرار الحروف في العربية، الرأي، 17/ 09/ 2005م، www.alrai.com

3 – منتديات ستار تايمز www.startimes.com

مُلحَق

حوار* مع الشَّاعر عبد الله العشِّي

عبد الله العشِّي شاعر وأكاديمي جزائري بارز، من مواليد 23 مارس 1954م بولاية باتنة، بدأ حياته الدِّراسيَّة على كبر، حيث كان ذلك في حدود السَّادسة عشر من عمره في المعهد الإسلامي، وبعد حصوله على شهادة البكالوريا عام 1976م، دخل جامعة قسنطينة، ثم جامعة وهران، حيث تحصَّل على شهادة اللِّيسانس في 1980م، والماجستير في 1984م، ثم دكتوراه دولة في 1992م عن بحث بعنوان (نظريَّة الشِّعر في كتابات الشُّعراء المعاصرين)، أشرف عليه الدُّكتور عبد المالك مرتاض. يشتغل أستاذا برتبة أستاذ التَّعليم العالي (بروفيسور) بجامعة باتنة ــ حاليا ــ درَّس في عدد من الجامعات الجزائريَّة والعربيَّة. عضو في لجان علميَّة على مستوى الجامعة ووزارة التَّعليم العالي. صدر له في الشِّعر (مقام البوح في 2007م، يطوف بالأسماء في 2009م، صحوة الغيم في 2014م)، ومن كتبه النَّقديَّة (زحام الخطابات، مدخل تصنيفي لأشكال الخطابات الواصفة، أسئلة الشِّعريَّة، بحث في آليَّة الإبداع الشِّعري، جماليَّة الدُّعاء النَّبوي، أحمد معاش الشَّاعر وتجربته، بلاغة النَّص الجديد)، إضافة إلى عدد من البحوث في مجلات مُحكَّمة.

وقد تمَّ إجراء حوار من طرف الباحثة "نورة بن تهامي" مع الشَّاعر "عبد الله العشِّي"، حيث تضمَّن العديد من الأسئلة والأجوبة تمثَّلت فيما يلي:

الباحثة: ما رأيك في موضوع "آليات التَّلقِّي في شعر عبد الله العشِّي" كعنوان أطروحة دكتوراه؟

الشَّاعر: يمكن أن يُدرَس الشِّعر من كلِّ الزَّوايا المختلفة، يمكن أن نُطبِّق إلى اليوم المنهج النَّفسي، الاجتماعي، التَّاريخي، تاريخ الأفكار، المناهج البنيويَّة المختلفة (الأسلوبيَّة، الشَّكلانيَّة، السِّيميائيَّة)، كل المناهج يمكن أن تُطبَّق على النَّص الشِّعري، لأنَّ النَّص الشِّعري هو نص مركَّب، أنا أُمثِّله بالمكعب يمكن أن يُنظَر إليه من الزَّوايا المختلفة، وكل زاوية يمكن أن تسمح لنا باستخدام منهج غير المنهج الَّذي نستخدمه في دراسة الزَّاوية الأولى، ذلك أنَّ كل المناهج يمكن تطبيقها على النَّص الشِّعري، لكن كيف يمكن أن نطبق

* كان الحوار بين الشاعر "عبد الله العشي" والباحثة "نورة بن تهامي" – سنة ثالثة دكتوراه ، تخصص: الأدب والمناهج النقدية، جامعة أكلي محند أولحاج بالبويرة – بقاعة الأساتذة بجامعة الحاج لخضر بباتنة يوم الثلاثاء 22 جانفي 2019م على الساعة العاشرة صباحا.

منهجا مُعيَّنا بدقَّة، لأنَّ هناك من يُطبِّق المنهج بطريقة تبسيطيَّة جدًّا يختزله في المعاني الأولى، المعاني البسيطة والسَّهلة، ويذهب في التَّطبيق ويقول هي دراسة سيميائيَّة وهي ليست سيميائيَّة، ويقول دراسة في إطار التَّداوليَّة وهي ليست دراسة تداوليَّة، يأخذ المعنى العام للمنهج، بعد ذلك ينصرف إلى نوع من الانطباعيَّة. لكن دارس الشِّعر يختلف عن دارسي الأدب الآخرين، دارس الشِّعر ينبغي أن يكون لديه حساسيَّة عالية بالنِّسبة للُّغة، أن يُحس باللُّغة إحساسا لا يُحس بها دارس آخر، يُحس بالفروق بين الكلمات، يُحس بالكلمات القويَّة والكلمات غير القويَّة، أن يكون له إحساس باللُّغة عجيب جدًّا، وأن يكون على علاقـــة بإيقاع الشِّعر، قال: وأنا أفضِّل أن يكون دارس الشِّعر يحسن العروض على الأقل، فإذا لم يحسن العروض فهو يدرس النَّص الشِّعري على أنَّه كلام عام.

قال الشَّاعر: جماليَّة الشِّعر تظهر أكثر ممَّا تظهر فيه في إيقاعاتها، يجب على دارس الشِّعر أن يعرف عمليَّة الإبداع كيف تتم، أن يعرف كيف تستعمل الكلمات، كيف تستعـــمل الصُّور، كيف تستعمل الأطـــر الخياليَّة، ينبغـــي أن يعـــرف كيف يشتغل الخيال، الخيال هو الَّذي يأتي بالمجاز، المُتلقِّي هو الَّذي يتعامل مع المجاز، يعني هناك علاقة متداخلة. عمليَّة التَّلقِّي هذه الَّتي ستدرسينها تبدأ أوَّلا من عمليَّة الإبداع، يعني عمليَّة الإبداع تبدأ من عمليَّة التَّلقِّي، من عمليَّة التَّخيُّل، قال: أنا أتخيَّل موضوعا، بعد ذلك أحاول أن أجعل هذا التَّخيُّل نصًّا شعريًّا، يعني أحوِّله إلى مجاز، بعد ذلك أجعل هذا المجاز نصًّا شعريًّا متكاملا، يعني القصيدة، بعد ذلك أترك مساحة للقارئ أن يُؤَوِّل ما أنتجتُه من مجاز، الـــعمليَّة حتَّى وإن كـــانت مـــرتبطة بالتَّلقِّي ولكنَّـــها مرتبطة بما قبل التَّلقِّي أيضا، صحيح أن يكون التَّركيز على من سيركز على التَّلقِّي، ولكن هذا التَّلقِّي مبني على النَّص، يعني بنية النَّص وهويَّة النَّص؛ هويَّة النَّص لا يمكن أن تكون إلاَّ مجاز. فالمجاز هو الهويَّة الحقيقيَّة لأي نص أدبي، لذلك هذه المسألة البلاغيَّة ينبغي أن يعرفها ناقد الشِّعر أكثر ممَّا ينبغي أن يعرفها ناقد المسرح أو ناقد الرِّواية أو ناقد المقالة، لأنَّ الشِّعر مبني على فكرة المجاز وفكرة البلاغة، وهذا المجاز وهذه البلاغة هي نِتَاج التَّخيُّل، يمكن أن أذهب من الخيال إلى المُتلقِّي، ويمكن أن أذهب من المُتلقِّي إلى الخيال، هذه الدَّائرة الَّتي بدورها فيها الشِّعر والمبدع والمُتلقِّي.

الباحثة: نحن نعرف أنَّ آليات التَّلقِّي محصورة في مصطلحات ياوس وآيزر، وإذا تَمكَّنتُ من الإلمام بهذه المصطلحات وركَّزتُ عليها في دراستي حتَّى لا يكون موضوعي موسَّعا كثيرا، هل أنا في الطَّريق الصَّحيح؟

الشَّاعر: نعم أنتِ في الطَّريق الصَّحيح، لكن هناك فرق في عمليَّة الكتابة وعمليَّة القراءة، نحن نقرأ الكثير ولكننا لا نكتب إلاَّ القليل، يعني ينبغي أن تتعلَّمي وتتعرَّفي على الهويَّة البلاغيَّة لهذا النَّص وكيف تم انجازه، ولكن حين تكتبين لا تكتبين كل شيء، تكتبين فقط ما يتعلَّق بموضوعك الَّذي هو آليات التَّلقِّي، ولكن وأنت تكتبين قد تحتاجين إلى أمر يرتبط بالتَّاريخ، يرتبط بالمجتمع، يرتبط باللُّغة فتذهبين إليه، تجدين نفسك على معرفة بهذا الشَّيء، ويعتبر كمَرجِع لك.

إذن: التَّخصُّص في منهج معيَّن لا يعني أنِّي أتجاوز المناهج الأخرى أو المعارف الأخرى، لابد أن تكون لدي ثقافة 50% فيما يعلق بالـــمعارف المتعلِّقة بالخطاب الشِّعري، و50% حول المنهج، ولذلك حتَّى عـــمليَّة التَّطبيق ينبغي أن لا تكون تطبيقا جافا، ينبغي دائما أن نتعامل مع الشِّعر على أنَّه نص مرن، فلتكن لدي المرونة التي تجعلني أتعامل مع هذا النَّص، الوسائط هذه الَّتي تُسمَّى المنهج أو المصطلح أو المفاهيم النَّقديَّة، هذه الوسائط مُساعِدة فقط، يعني ليست هي الَّتي تصنع البحث، بل هي الَّتي تجعل البحث ممكنا، ولكن معرفتي بالنَّص الشِّعري هي الأهم، أعرف أوَّلا بعد ذلك أستخدم المصطلحات من نظريَّة التَّلقِّي أو من التَّداوليَّة، أو من التَّأويل، لكن لو أنَّك في هذا الموضوع رَبطتِي بيـــن التَّلقِّي والتَّأويل، لأنَّ في النِّهاية نـــظريَّة التَّلقِّي تصل إلـــى التَّأويل، السِّيميائيَّة تُوصل إلى التَّأويل، التَّداوليَّة تُوصل إلى التَّأويل، التَّأويل هو بوَّابة نحو المعنى، المشكلة الأساسيَّة في كلِّ عملٍ أدبي وخاصَّة في الشِّعر هو **المعنى**.

الباحثة: وكأنَّ التَّأويل لا يمـــكن الاستغناء عنه عـــند تطبيق أي مـــنهج على النَّص، ويعتبر أداة إجرائيَّة في كل منهج.

الشَّاعر: الهدف هو المعنى، والمعنى ينبغـــي أن يكون هو الشُّغل الشَّاغل لأي إنسان، المعنى هو ما يعاني الإنسان من أجل أن يصل إليه، ليس فقط في الشِّعر، ليس فقط في النَّقد الأدبي، بل المعنى في النَّقد الأدبي وفي الحياة الإنسانيَّة بشكل عام، نحن نريد أن نصل إلى المعنى لأنَّ هذا العالم مليء بالألغاز، كيف يمكن أن نكتشف ما وراء اللُّغز، يَتمُّ ذلك عن طريق التَّأويل. التَّأويل يُوصِلنا إلى المعنى، والمعنى هو آخر المطاف.

الباحثة: المعنى والدَّلالة، من الأفضل أن أستعمل في أطروحتي مصطلح الدَّلالة أفضل من المعنى، أليس هذا صحيح؟

الشَّاعر: لماذا؟

الباحثة: لأنَّ المعنى يُوصلنا إلى فكرة ثابتة، أمَّا الدَّلالة تبقى مفتوحة، والنَّص الشِّعري عامَّة، ونص عبد الله العشِّي بصفة خاصَّة يَتميَّز بالغموض، والغموض يُوحي إلى دلالات مُتعدِّدة، ويرجع ذلك إلى خبرة كل قارئ.

الشَّاعر: هذا يعود إلى المفهوم الَّذي نعطيه لمصطلح المعنى ولمصطلح الدَّلالة، هناك من يقول بأنَّ الدَّلالة هي دلالة الكلمة في المعجم قبل أن تستعمل، يعني حين أقول كتاب، ما معنى كلمة كتاب؟ ولما أفتح المعجم يقول لي بأنَّها مجموعة أوراق مرتبطة ببعضها، مكتوبة في معرفة معينة وانتهى الأمر، ليس هناك إمكانية لأضيف شيئا آخر.

المعنى حينما أقول لك: اليوم خرجت مبكرا، ركبت سيارتي، ذهبت إلى الجامعة، وكان الجو باردا وعدت، ما هو المعنى؟ هل أبحث هنا عن الدلالات أو أبحث عن المعنى؟، أصلا ما هو المعنى الذي أريد أن أوصله إليك وأنا أقول هذا النص، هل أركز على أني ذهبت إلى الجامعة؟، هل المعنى هو أني درَّست؟، هل المعنى هو أن الجو بارد؟

حين يقول الشَّاعر مثلا: **ذَهَبَ الَّذِينَ أُحِبُّهُمْ وَبَقَيْتُ مِثْلَ السَّيْفِ وَحْدِي**

ماذا يريد أن يقول؟ هل يريد أن يركِّز على أنَّه بقي وحيدا؟ هل يريد أن يركِّز على أنَّ الَّذين أحبُّهم ذهبوا؟ ما هو المعنى هنا؟ المعنى هو مركب من مجموعة معاني، وكل جملة تعطي معنى، هكذا معنى يضاف يضاف يضاف ... إلى المعاني لتصبح طبقات. فحينما تقرئين قصيدة واحدة هل فيها دلالة أم فيها معاني؟ من هذه الزَّاوية فيها معاني مُتعدِّدة، الدلالة للكلمات فقط، ولكن إذا كان هناك فهم آخر للدَّلالة على أنَّها تعني هذه السَّيرورة المضمونيَّة يمكن ذلك.

الباحثة: فضول من عندي فقط، قصيدة لبَّيْكِ (بكسر الكاف)، قال الشَّاعر: لبَّيْكَ (بفتح الكاف) ولابدَّ أن تُقرأ هكذا لَبَّيْكَ، قالت الباحثة: أنجزت مقال حولها بعنوان "تجلِّيات الخطاب الدِّيني في شعر عبد الله العشِّي، قصيدة لبَّيْك أنموذجا". وتوصَّلت من خلال هذه

الدِّراسة إلى أنَّ عبد الله العشي كتب هذه القصيدة وهو يؤدِّي الرُّكن الخامس من أركان الحج، ما رأيك؟

الشَّاعر: واضح من العنوان، وما جاء في السَّعي والطَّواف وعرفة ومزدلفة يدلُّ على ذلك، لكــن هل هذا الَّذي أريــد أن أقوله فعلا؟ النَّص الشِّعــري هو نص يحمل نصًّا، أو نص يُغطِّــي على نص، كل النُّصوص الشِّعريَّة هــي نصوص تــحمل نصوصًا، أو تختفي تحت نصوص، أو تحتمي بنصوص، أو ترافقها نصوص، ولذلك نحن نَتحدَّث عن **المعنى ومعنى المعنى**، يعني نص وبنية نص آخر مصاحب له، هنا فيه إمكانية أن أركز على المعنى الأوَّل؛ الَّذي هو فكرة الحج، وأعتبر هذه القصيدة قصيدة حِجازيَّة، لأنَّ كل ما يتحدَّث عن الحج شعريًّا تُسمَّى قصائد حِجازيَّة، أم أن هناك نصًّا آخر ودلالة أخرى وراء ذلك؟ أم أنَّ الدَّلالتين تجتمعان معا وتسيران معا، وتساهمان معا في بناء نــص؟، لكن الوقوف على المعنى الأوَّل يعتبر مشكلة، حيث لا يعطينا شيئا هذا النَّص، يعني أن القصيدة حِجازيَّة فقط، وهذا فيه نوعا من التَّبسيط، لابدَّ من الذَّهاب إلى المعنى الخفي؛ أي المعنى الآخر، حين أقول: "**دعوتهم للصَّلاة والزَّكاة، أمرتهم بالشِّعر والكتابة**" ما علاقة الشِّعر والكتابة بالخطبة في عرفة؟ لماذا أدخلت ضمير الأنثى الَّذي يُصاحِب القصيدة من أوَّلها إلى آخرها؟ من هو هذا الضَّمير؟ هل هو الرُّوح؟ هل هو الذَّات الإنسانيَّة؟ هل التَّجلي الإلهي؟ ما هو؟ هذا نص صعب، ولكنه واضح، بُنيَ بطريقة منهجيَّة، بمعنى هناك شخص يحس بقلق روحي ونفسي ويُقرِّر أن يغادر الرَّماد، يُقرِّر أن يغادر المكان والزَّمان والحالات النَّفسيَّة وما إلى ذلك، ويذهب إلى مكان آخر، هذا المكان الآخر يبدأ بلبيكَ، لبيكَ قد لبيت، ثم تبــدأ رحلة أخــرى داخــل مكان مُحدَّد وزمان مُحدَّد، وحالات نفسيَّة مختلفة، ولذلك هناك تقاطعات في هذه القصيدة، هناك نصوص وحالات نفسيَّة أحيانا متناقضة، أو متضادَّة وتمشي معا، هذا التَّظافر بين النَّصين، بين الدَّلالتين، بين البنيتين، بين الحالتين النَّفسيتين بين بين... شكَّلت نصًّا مركَّبا يحتاج فقط إلى معنى المعنى له وفقط. هذا ما يحتاج نص لبيكَ.

الباحثة: نصوص عبد الله العشِّي فيها كثير من الأحداث اليوميَّة إن صحَّ التَّعبير، هل يمكن أن نقول أنَّ السِّيرة الذَّاتيَّة للشَّاعر حاضرة في نصوصه؟

الشَّاعر: بالتَّأكيد لا يوجد نص شعري لا توجد فيه أثار لسيرة ذاتية، لكن السِّيرة الذَّاتيَّة قد تُشكِّل حافزا، ولكن ليست هي الأساس، تستعيني بها مثلما تستعينين بالطَّبيعة

وبالتَّاريخ وبالخيال وبكلِّ شيء. السِّيرة الذَّاتيَّة يمكن أن يكون لها وجود، ولكن كيف يمكن أن نعرف أنَّ لها وجود، لابدَّ أن يعرف الدَّارس هذا الشَّخص/الشَّاعر، وعموما الشَّاعر لا يبوح بأسراره، مقام البوح ولم أبح فيه. قال: ديوان صحوة الغيم صعب بالمقارنة مع مقام البوح ويطوف بالأسماء.

قال الشَّاعر: تطبيق النَّظريَّة لا ينبغي أن يكون تطبيقا ميكانيكيًّا، لابدَّ من فهم النَّظريَّة، وفهم كيفيَّة تطبيقها، ولابدَّ من وجود مرونة في تطبيق هذه النَّظريَّة؛ بمعنى عندي مصطلح البياض مثلا أبحث عنه في النَّص وكفى، بل لابدَّ من طرح السُّؤال: ما دلالة ذلك؟ ماذا يعني وجود البياض؟ ماذا يمكن للبياض أن يعطيني من معاني؟ كيف يساهم البياض في تطوير المعنى داخل النص؟ ذلك لأنَّ المعنى داخل النَّص يتم بناؤه، بمعنى أقول: عيناك غابتا نخيل ساعة السحر أو شرفتان. (أو شرفتان) يزيد في بناء المعنى بنص جديد، المعنى واحد، ولكن يتشكل من خلال طبقات أسلوبيَّة، أقول كلاما وأحسُّ بأنَّني لم أعمل المعنى، فأبحث عن صورة أخرى تختلف عن الصُّورة الأولى شكليًّا ولكنَّها تتَّفق معها دلاليًّا.

قال الشَّاعر: القصيدة تُكتَب من البداية إلى النِّهاية، لكنَّها تُقرَأ من النِّهاية إلى البداية، يعني معناها لا يكتمل إلاَّ بعد الانتهاء من القراءة، بعد التَّكملة أقرأ من نهاية القصيدة إلى بدايتها. وليس من الضَّروري أن تَبْقَيْ في نظريَّة القراءة والتَّلقِّي فقط، بل لابدَّ من أمور خارج النَّظريَّة للوصول إلى معنى النَّص، ولابدَّ من التَّحكم في زمن البحث.

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... أ - ج

مدخل: ظاهرة التَّلَقِّي بين الأصول الغربيَّة والممارسات العربيَّة..... 12 - 54

توطئة 12

أوَّلا– المرجعيَّات الفلسفيَّة والنَّقديَّة لنظريَّة القراءة والتَّلَقِّي 12

1 – الشَّكلانيَّة الرُّوسيَّة..... 14

2 – بنيويَّة براغ 14

3 – ظواهريَّة رومان إنجاردن..... 15

4 – هيرمنيوطيقا جادامر..... 18

5 – سوسيولوجيا الأدب 20

ثانيا – المتلقِّي بين خطر التَّهميش ومركزيَّة الاهتمام..... 21

ثالثا– المفاهيم المركزيَّة لنظريَّة القراءة والتَّلَقِّي 23

1 – جماليَّة التَّلَقِّي عند هانس روبرت ياوس..... 25

1 – 1 – أفق التَّوقُّعات (أو أفق الانتظار)..... 26

1 – 2 – المسافة الجماليَّة (أو تَغيُّر الأفق). 27

1 – 3 – مفهوم اندماج الآفاق..... 28

1 – 4 – خيبة أفق الانتظار..... 29

1 – 5 – مفهوم المنعطف التَّاريخي..... 30

2 – الاستجابة الجماليَّة عند فولفغانغ إيزر..... 31

2 – 1 – الفراغات النَّصيَّة..... 32

2 – 2 – القارئ الضِّمني..... 35

2 – 3 – التَّفاعل بين النَّص والقارئ..... 36

2 – 4 – التَّكامل بين التَّواصل والتَّفاعل..... 37

2 – 5 – وجهة النَّظر الجوَّالة..... 39

2 – 6 – الاستراتيجيَّات النَّصيَّة..... 40

رابعا – القراءة والتَّلقِّي في الموروث النَّقدي العربي..... 42
1 – ممارسات القراءة والتَّلقِّي في التُّراث العربي..... 42
2 – ظاهرة التَّلقِّي في الموروث العربي القديم..... 45
2 – 1 – الجاحظ (ت 255هـ). 45
2 – 2 – عبد القاهر الجرجاني (471هـ). 46
2 – 3 – حازم القرطاجنِّي (ت 684هـ). 48
3 – أدوات التَّلقِّي في النَّقد العربي القديم..... 49
3 – 1 – فعل الفهم..... 49
3 – 2 – نشاط التَّأويل..... 49
4 – مفاهيم التَّلقِّي في النَّقد العربي القديم والنَّقد المعاصر..... 51

الفصل الأوَّل: النَّص الأدبي بين أدوات التَّلقِّي وفضاء التَّأويل..... 56–134
توطئة 56
أوَّلا– مرحلة ما قبل القراءة والتَّلقِّي..... 56
1 – القارئ 57
1 – 1 – تقسيمات القارئ 58
1 – 1 – 1 – القارئ الحقيقي (الفعلي) 59
1 – 1 – 2 – القارئ المعاصر 59
1 – 1 – 3 – القارئ المثالي (النموذجي) 60
1 – 1 – 4 – القارئ الأعلى 61
1 – 1 – 5 – القارئ المخبر (المُطَّلِع) 62
1 – 1 – 6 – القارئ المقصود 62
1 – 1 – 7 – القارئ الافتراضي (المجرد) 63
1 – 1 – 8 – القارئ الصوفي 64
1 – 2 – كفاءات القارئ 65
1 – 3 – أهميَّة القارئ 67
2 – فعل القراءة 68

2 – 1 – القراءة على المستوى اللُّغوي 68
2 – 2 – القراءة على المستوى الاصطلاحي 69
2 – 3 – القراءة في النَّقد الأدبي 71
2 – 4 – أنواع القراءة 78
2 – 4 – 1 – القراءة العارفة 79
2 – 4 – 2 – القراءة النقدية 79
2 – 4 – 3 – القراءة التفكيكية 80
2 – 4 – 4 – القراءة التاريخية 82
2 – 4 – 5 – القراءة التأويلية 83
2 – 4 – 6 – القراءة المنهجية للنصوص 88
2 – 4 – 6 – 1 – لحظة ما قبل القراءة 88
2 – 4 – 6 – 2 – لحظة القراءة الاستكشافية 89
2 – 4 – 6 – 3 – لحظة القراءة المنظمة 90
2 – 4 – 6 – 4 – لحظة انفتاح القراءة 91
2 – 5 – غاية القراءة 93
ثانيا: مرحلة التلقي والإبداع 94
1 – التَّلَقِّي وتأويل النَّص..... 95
1 – 1 – مفهوم التَّلَقِّي 95
1 – 1 – 1 – التلقي على المستوى اللغوي 95
1 – 1 – 2 – التلقي على المستوى الاصطلاحي 95
1 – 2 – مفهوم التَّأويل 96
1 – 2 – 1 – التأويل عند بول ريكور 98
1 – 2 – 2 – التأويل عند أمبرتو إيكو 99
1 – 2 – 3 – التأويل عند إيزر 100
1 – 2 – 4 – التأويل عند جاك دريدا 101
1 – 3 – العلاقة بين التّأويل والهرمنيوطيقا..... 101
1 – 4 – أنواع التَّأويل 104

1 – 4 – 1 – التأويل المتسق 105
1 – 4 – 2 – التأويل الانطباعي 106
1 – 4 – 3 – التأويل النحوي 106
1 – 4 – 4 – التأويل النفسي أو التقني 107
1 – 5 – التَّلقِّي وضرورة التَّأويل..... 107
2 – فعل الفهم ونشاط التأويل 110
2 – 1 – مفهوم الفهم 110
2 – 2 – من الفهم إلى التأويل 113
2 – 3 – الحركة الدَّورانيَّة للفهم وللمعنى 114
3 – اللغة 115
ثالثا: النّص وتشكل المعنى 118
1 – قيمة النَّص بين بِنْيَتِه ومهارة متلقّيه 118
2 – من القراءة إلى الكتابة..... 122
3– مهمة القارئ 125
4 – جدل القراءة بين النَّص والقارئ 129

الفصل الثاني: آليَّة التَّناص بين انفتاح النَّص وخبرة القارئ 136–202
توطئة 136
أوَّلا– مفهوم التَّناص..... 136
1 – التَّناص على المستوى اللُّغوي..... 136
2 – التَّناص على المستوى الاصطلاحي..... 137
2 – 1 – التَّناص عند النُّقاد الغربيِّين..... 138
2 – 1 – 1 – ميخائيل باختين..... 138
2 – 1 – 2 – جوليا كريستيفا..... 139
2 – 1 – 3 – رولان بارت..... 141
2 – 1 – 4 – جيرار جينات..... 143
2 – 2 – التَّناص عند النُّقاد العرب..... 144

2 – 2 – 1 – التَّناص عند النُّقاد العرب القدامى..... 144
2 – 2 – 1 – 1 – السَّرقة الأدبيَّة..... 145
2 – 2 – 1 – 2 – التَّضمين..... 145
2 – 2 – 1 – 3 – الاقتباس..... 146
2 – 2 – 2 – التَّناص عند النُّقاد العرب المحدثين..... 147
2 – 2 – 2 – 1 – عبد الله الغذامي..... 148
2 – 2 – 2 – 2 – مُحمَّد مفتاح..... 148
2 – 2 – 2 – 3 – سعيد يقطين..... 149
ثانيا– أنواع التَّناص..... 151
1 – التَّناص الدِّيني تواصل مع الموروث المقدَّس..... 151
1 – 1 – التَّناص اللَّفظي..... 152
1 – 1 – 1 – اقتباس مفردات القرآن الكريم..... 153
1 – 1 – 2 – اقتباس مفردات الحديث النَّبوي الشَّريف..... 163
1 – 2 – التَّناص الجُمَلِي..... 166
1 – 2 – 1 – اقتباس تراكيب القرآن الكريم..... 167
1 – 2 – 2 – اقتباس تراكيب الحديث النَّبوي الشَّريف..... 173
1 – 3 – تجلِّيات المعنى الدِّيني في بناء النُّصوص..... 175
1 – 3 – 1 – التَّناص المعنوي في القرآن الكريم..... 175
1 – 3 – 2 – التَّناص المعنوي في الحديث النَّبوي الشَّريف. 186
2 – التَّناص الأدبي عينُ اطِّلاعٍ واهتمام..... 188
2 – 1 – التَّناص مع النُّصوص الشِّعريَّة القديمة..... 188
2 – 1 – 1 – التَّناص مع أبي تمَّام..... 188
2– 1 – 2 – التَّناص مع ابن الوردي..... 189
2 – 1 – 3 – التَّناص مع أبي العلاء المعرِّي..... 191
2 – 2 – التَّناص مع النُّصوص الشِّعرية المعاصرة..... 193
2 – 2 – 1 – التَّناص مع محمود درويش 193
2 – 2 – 2 – التَّناص مع محمد مهدي الجواهري..... 196

2 – 2 – 3 – التَّناص مع بدر شاكر السَّياب 198
3 – التَّناص التَّاريخي تخليد في ذاكرة النِّسيان..... 200

الفصل الثَّالث: جماليات الرَّمز بين سلطة النَّص وأفق توقُّع القارئ..... 204–266
توطئة..... 204
أوَّلا– مفهوم الرَّمز..... 204
1 – الرَّمز على المستوى اللُّغوي..... 204
2 – الرَّمز على المستوى الاصطلاحي..... 205
ثانيا– الرَّمز وما يقاربه من مصطلحات..... 209
1 – علاقة الصُّورة بالرَّمز..... 209
2 – علاقة الإشارة بالرَّمز..... 209
ثالثا– الرمز في المفهوم الغربي والمفهوم العربي..... 211
1 – الرَّمز عند الغرب..... 211
2 – الرَّمز عند العرب..... 212
3 – الرَّمز في الشِّعر العربي الحديث..... 213
رابعا– الرَّمز بين التَّعدُّد والتَّباين في تجربة عبد الله العشِّي..... 215
1 – الرَّمز الصُّوفي..... 215
1 – 1 – مفهوم التَّصوف..... 216
1 – 2 – التَّجربة الصُّوفيَّة عند عبد الله العشِّي..... 218
1 – 2 – 1 – المصطلحات الصُّوفيَّة..... 219
1 – 2 – 1 – 1 – المقام..... 219
1 – 2 – 1 – 2 – الصَّحو..... 220
1 – 2 – 1 – 3 – الغيمة..... 222
1 – 2 – 1 – 4 – الحضور والغياب..... 223
1 – 2 – 1 – 5 – الكشف والإخفاء..... 224
1 – 2 – 2 – الرُّموز الصُّوفيَّة..... 226
1 – 2 – 2 – 1 – رمز المرأة..... 226

1 – 2 – 2 – 1 – 1 – مولاتي..... 228
1 – 2 – 2 – 1 – 2 – حبيبتي..... 234
1 – 2 – 2 – 2 – 2 – رمز الخمرة..... 235
2 – الرَّمز الدِّيني..... 240
2 – 1 – رمز آدم وحوَّاء عليهما السَّلام دعوة للإصلاح..... 240
2 – 2 – رمز قابيل إشارة للتَّذكير والتَّحذير..... 243
2 – 3 – رمز مُحمَّد صلَّى عليه وسلَّم دعوة للتَّحدي وتحقيق الانتصار 244
3 – الرَّمز الأدبي..... 245
3 – 1 – المصطلح الأدبي بين الرَّمزيَّة الأدبيَّة والجماليَّة الفنِّيَّة 246
3 – 1 – 1 – رمز القصيدة..... 247
3 – 1 – 2 – رمز اللُّغة..... 251
3 – 1 – 3 – رمز الحروف..... 253
4 – الرَّمز التَّاريخي..... 254
4 – 1 – رمز بغداد..... 255
5 – الرَّمز الأسطوري..... 256
5 – 1 – زرقاء اليمامة..... 257
5 – 2 – السِّندباد..... 259
6 – الرَّمز الطَّبيعي..... 261
6 – 1 – رمز الماء..... 261
6 – 2 – رمز الشَّمس..... 264
الفصل الرَّابع: جماليَّة التَّركيب البلاغي وفعل التَّلقِّي..... 268–334
توطئة 268
أوَّلا– مفهوم البلاغة..... 268
1 – لغة..... 268
2 – اصطلاحا..... 269
3 – الآليات البلاغيَّة والتَّشكيل الانزياحي..... 270

ثانيا– آليات البيان الأدبي وفعل التَّلقِّي..... 271
1 – جماليَّة الاستعارة..... 273
1 – 1 – مفهوم الاستعارة لغة..... 274
1 – 2 – مفهوم الاستعارة اصطلاحا..... 274
1 – 3 – الدّلالة الأدبيَّة بين حركيَّة القراءة والتَّأويل الاستعاري..... 275
1 – 4 – دلالة النَّص الشِّعري العشِّي والانزياح الاستعاري..... 277
1 – 4 – 1 – الاستعارة التَّصريحيَّة حوار بين النَّص والقارئ... 278
1 – 4 – 2 – الاستعارة المَكنيَّة تفاعل مع النَّص وتأويل من القارئ 280
2 – التَّشبيه..... 286
2 – 1 – لغة..... 286
2 – 2 – اصطلاحا..... 286
2 – 3 – أنواع التَّشبيه..... 287
2 – 3 – 1 – التَّشبيه التَّام..... 287
2 – 3 – 2 – التَّشبيه البليغ..... 290
2 – 3 – 3 – التَّشبيه المُرسَل..... 293
3 – جماليَّة الكناية وأفق التَّأويل..... 295
4 – المجاز..... 300
4 – 1 – المجاز المُرسَل..... 300
4 – 2 – المجاز العقلي..... 302
ثالثا– المُحسِّنات البلاغيَّة جماليَّة فنِّيَّة وآليات إنتاج المعنى..... 303
1 – السَّجع موسيقى النَّص والمُتلقِّي..... 304
2 – الجِنَاس..... 309
2 – 1 – الجِنَاس التَّام..... 309
2 – 2 – الجِنَاس النَّاقص..... 312
3 – الطِّباق..... 315
3 – 1 – طباق الإيجاب..... 316

3 – 2 – طباق السّلب..... 318
رابعا– المعنى وانفتاح القارئ على النَّص..... 321
1 – الظَّواهر الإيقاعيَّة في القصيدة العشّيَّة..... 322
1 – 1 – التّكرار من مواطن دلالة المعنى..... 322
1 – 1 – 1 – تكرار الحرف..... 324
1 – 1 – 2 – تكرار الكلمة..... 327
1 – 1 – 3 – تكرار العبارة..... 329
1 – 1 – 4 – تكرار الصّيغ..... 333
خاتمة 336
قائمة المصادر والمراجع 341
ملحق 355
فهرس الموضوعات 362
ملخص مترجم

بحمد الله

ملخص:

الشِّعر رسالة، إبداع، ولغة انبثقت من إنسان يَتميَّز بقدرته على التَّصوير، فهو يعاني ويصبِر ويُعبِّر عن حقائق وقضايا لإيصال صوته، ولعلَّ من أبرز السِّمات الَّتي جعلت النَّص الشِّعري المعاصر يتَّسم بالغموض والتَّكثيف الدَّلالي هي توظيفه لجملة من الآليات التَّعبيريَّة والقرائيَّة الَّتي جعلت منه وثيقة أدبيَّة هامَّة في مسار الحركة الشِّعريَّة الجزائريَّة. ويُعدُّ "عبد الله العشِّي" من الشُّعراء المعاصرين الجزائريِّين الَّذين استعانوا بتوظيف العديد من الآليات الَّتي جعلت تجربته الشِّعريَّة ذات طاقة خاصَّة يسعى من ورائها القارئ في تجربته الإبداعيَّة لإنتاج معنى ما باستعمال طرق منهجيَّة، ونحن نسعى من خلال هذا البحث للإجابة على جملة من التَّساؤلات الَّتي تُطرَح حول هذه القضيَّة: كيف استطاع عبد الله العشِّي إغراء القارئ على تَذوُّق نصِّه؟ وحينما نقرأ النَّص، هل تعود الأولويَّة إلى مقاصد المُؤلِّف؟ أم تعود الأولويَّة إلى الجانب الهرمنيوطيقي، التَّأويلي، ما الَّذي يُحسُّ به القارئ حين يتلقَّى النَّص الشِّعري العشِّي؟

Abstract:

Poetry is a message, brainstorming, and a language of a human being who is characterized by his ability of portraying. Because he is expressing facts and issues to send his voice. Among the most important features that makes the modern poetry characterized by ambiguity and semantic condensation are: using of expressing and reading techniques that makes it an important literary piece in Algerian poetry. Abdullah Al Achi is considered one of the important modern Algerian poets who used many techniques that give his poetry experience a special energy from it the reader work to produce a sense by using methodological ways. In this work, we are working to answer different questions: How was Abdullah Al Achi able to entice the reader to read his text? And while we are reading the text if we will reach the message of the writer? Or the priority goes back to the hermeneutic hermeneutical aspect? What will the reader feel when reading the poetic text of Abdullah Al Achi?