خيارات التلقي في الخطاب الشعري
"مقاربة تداولية"

حفيظ ملواني
جامعة "سعد دحلب"
البليدة

1- حدود المقاربة (عرض الجانب النظري)

نكتشف أسس القـــراءة التداوليـــة (**la lecture pragmatique**) من للحظة التي نقدر فيها أهمية استخدام اللغـــة في واقـــع المنظومـــة الاتصالية بحيث نتطلع إلى معرفة أثر و دلالة هـــذا الاســـتخدام عـــبر تشكيل الخطاب المعد لهذا الغرض[1] وعليه يجب أن نميز بين ثلاثة أمور محورية حتى وإن أخذت صبغة لغوية: ففي مجال التراكيب ما يهمنـــا كيف يتحقق الترابط النحوي السليم بين الملفوظات باعتبارها علامات لغوية أما في مجال الدلالة فقد نكون حارصين أشد الحرص على معرفة صلة هذه العلامات بعالم الواقع أي ما يمكن أن تشير إليه بينما التداولية فهي استدعاء للبحث في مدلول العلاقة القائمة بين هـــذه العلامـــات ومستخدميها من زاوية الإنتاج والتلقي على حد سواء[2] ولذلك فقد لا نتوقع أثرا للمقاربة التداولية ما لم تصنع لنفســـها قصـــدا، تختلقـــه

أو تهدف إلى تحقيقه فتحرص على وضع ترتيبات واستراتجيات أو أسس منطقية ترضى عنها قياسا على مجرى الركن التواصلي من مخيلة المبدع إلى قبلة النص إلى مخيلة المتلقي فنتحصل إثر ذلك على وضع اتصالي معقد تحكمه ثلاثة مستويات[3]:

الفعل الكلامي (**acte locutoire**) : قياسا على مبنى التلفظ بحيث يدفع إلى أن ينتج المتلقي إجابة

الفعل العلائقي (**acte Illocutoire**) : يؤسس العلاقة المادية بين المتحدث ومتلقي الخطاب فيعمل على مدّ جسر التواصل بغض النظر عن المعنى.

الفعل القصدي (**acte perlocutoire**) :هناك قصد مبيت يتجاوز ما يظهره المعجم اللفظي للخطاب وعلى أساس ذلك سينكشف سؤال محوري مفاده: ماذا يريد المبدع ؟ماذا يريد النص ؟ وماذا يريد المتلقي ؟ فاقتران القول بالفعل ذاك هو مضمار الحدث اللساني الفاعل لأن هذه القراءة لا تبحث سوى عن تحقيق الملموس ومنه المردود ؛ فالشاعر رومانسيا كان أم واقعيا أم رمزيا يملك قصدا معينا يتحكم في إبداعية الخطاب دليل ذلك اختيار جنس النص ،معجم القصيدة صياغة تعبيرية شاعرية ؛ نسق أيديولوجي في الأفق ، تمرير موقف، استهداف مخاطب ؛ كل ما من شأنه أن يضع مضمار العملية تنصب حول هدف ما بشكل صريح أو ضمني، ولنا أن نميز في سياق ذلك بين القصد الحقيقي والقصد الأدبي فالقصد الأول هو رهين العمل الذي يطالب صاحب النص المتلقي بتحقيقه أما الثاني فقد لا يتجاوز حدّ الأثر الذي يتركه في نفسية المتلقي على أن يقع على عاتق هذا المتلقي بناء قصد يناسبه بل يروق له.

الفرضية الأولى حيث نكتشف أثر القصد الفعلي في وضع تتجلى فيه الدلالة والقصد على حد سواء وهنا يشترط عامل الوضوح كقولنا لشخص " **إقرأ أو أغلق الباب وغيرها يتحكم فيها قصد ومعنى هذا أن العملية التواصلية القصدية تفترض طرفين إنسانيين: مرسل ومتلق**"[4] أما في مسألة القصد الأدبي فالعملية لا يمكن أن تكون بهذه البساطة ودليل ذلك ما ورد على لسان أحد الباحثين بقوله : «**إن من أطرف المناقشات الأدبية التي قرأت عنها مناقشة دارت بين أديب شاعر وبين قارئ ناقد، كان الناقد يوم ذاك يوجه القصيدة التي بين يديه وجهة لم ترض الشاعر ولم يوافق عليها ولم يكن ما يقوله الناقد قدحا في قصيدة الشاعر حتى نقول إن ذلك قد حفظه بل قد أفرط هذا الناقد في الثناء عليها وفي استنباط الوجوه منها وقال الشاعر بصراحة إن قصيدته ليست على هذا المستوى وإنه لم يقصد شيئا من هذه الوجوه التي يتحدث عنها الرجل ولا تماوج في خاطره من قريب أو بعيد ساعة كان ينشئها**»[5]

آ ليس هذا من قبيل أن ما أراده القارئ يبيحه جنس الشعر ويؤيده مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى؟ بمعنى أمام القارئ خيارات ؛قد يساهم النص الشعري في كثير من الأحيان في تجسيدها

2- خيار القصد الفعلي

عندما يضع القارئ في ذهنه أولويات تركز على المضمون، يريد أن يمدّ النص بمطلب الموقف أو يجعله يقوم بوظيفة تعليمية أو تربوية أو أخلاقية متخذا أبعاد اجتماعية أو سياسية أو تاريخية تجده يبحث عن قصد معين محدد معلل ؛ وفق ما يعنيه صاحب النص هنا تحديدا سيتكرس التلقي الأحادي للخطاب فتراه يبحث عن الإطار الخارجي الذي كان فاعلا في تشكل النص ؛معرفة حياة الكاتب ؛ التركيز على الظروف

الاجتماعية والسياسية التي ترعرع في ظلها النص ؛ البحث عن المناسبة فنجد إزاء ذلك من أن للشاعر رسالة فتتغلب الوظيفة التبليغية ،هناك دور للإقناع، طلب صريح لاتخاذ موقف، القيام بعمل، الدفاع عن مشروع حضاري ؛ وهذا ما وصفه عبد الله الغذامي بالحالة التي يجري فيها تلقي النص والمسماة بحالة الإقناع؛ إذ هي حسب رأيه "**أزلية تقليدية وهي حالة الإقناع ذي التوصيل العقلي وكينونة النص فيها منطقية حيث يرتكز في علاقاته الداخلية وفي تواصله مع القارئ على منطق التعبير وتحديد الهدف والمعتمد فيه على المعنى الذي يسخر النص لإيصاله وتحقيقه وهو رسالة ذهنية عقلية غايتها الإقناع**"[6] ولعل أكثر ما يحدد أثر القصد الفعلي عندما تكتشف بأن الدارس يتحرى مبدأ صدق أو كذب الشاعر إزاء ما يقوله فإذا علم النقاد "**أن شاعرا مدح رجلا لم يكن يقدره قالوا لقد بحث عن المال وتكلف عاطفة ليست في نفسه وهكذا قالوا في المتنبي**"[7] وفي سياق ذلك يذكر مصطفى ناصف في شأن أمير الشعراء شوقي بقوله :«**يقول الذين عرفوه في حياته الخاصة إنه كان أكثر الناس فزعا من الموت وتوقيا لذكره ... ولكن شوقي في شعره عبر عما يشبه التشبيب بالموت**»[8] لقد ورد في أحد مقاطعه الشعرية نظمه

يا طيب واد العـــدم من منـــزل ينـــزل

لم تمش فيـــه قـــدم للعزل وادِ خـــــلِ

أنا فيه لحبـــيـــي وحبيبي فيـــه لـــي[9]

وهو ما جعل مصطفى ناصف يتساءل :ما سرّ تفوق الشاعر في وصفه للموت إن لم يكن مفتونا بها ؟

3- خيار القصد الأدبي

إن التركيز على هذا المنحى في حقيقة الأمر سيؤدي بنا إلى أن نجد في أحضانه خيارات فرعية بشرط أن يتم استبعاد قصد صاحب النص من مركز الاهتمام ومحاولة إثبات أحد الاحتمالين : حد يراعي قطب المعنى وفيه تتجلى قصدية المتلقي بذريعة ما تكشف عنه حدود لغة النص أو ما يترتب عن المخزون الثقافي الذي يملكه هذا المتلقي بعينه، الاحتمال الآخر يتجاوز سقف المعنى فيتأسس على ضوء ذلك قطب فني جمالي وهو نوعان حسي ذوقي وفني مدرك ونصطلح عليها بقصدية الباعث الفني

1.3- قصدية المتلقي

لا يمكن توخي هذه القصدية إلا من قارئ متمرس الذي يستحق لقب الناقد ولعل أصدق دليل على ذلك معاينة هذين النموذجين :

نموذج أ : يركز على قراءة مصطفى ناصف للشاعر الجاهلي بقدر من الاختصار والتعميم إذ يتضح لنا أن تبيّن قصدية المتلقي مرهون بتخليه عن مبدأ الأغراض الشعرية أو بالأحرى الموضوعات التقليدية التي تلازم الدارس وهو يطالع نصوص الشعر العربي القديم "**فالشاعر ليس مرآة بيئته وعقل الشاعر ليس سلبيا موقوفا على تمثيل عناصر خارجية ،الشاعر الجاهلي قد يبدو أروع و أعمق مما نتصوره لأول وهلة ...لم يكن الشاعر الجاهلي يبكي حبا شخصيا أو عاطفة ذاتية**" [10] ولعل هنا ما يفيدنا أن ننتبه كيف بإمكان أن تتفوق قصدية المتلقي على صاحب النص ذاته عندما تصير القصدية الإبداعية خاضعة إلى القصدية القارئة بشيء من التبرير مثلما ما أراده مصطفى ناصف؛ فإدراكنا أننا نقوّل الشاعر ما لا نألفه في أذهاننا بحجة أن الأمر فيه مزج بين العنصر الغنائي

والدرامي فكأن الشاعر من خلال صوت النص يؤدي دورا تمثيليا لا علاقة له بحقيقة حياته التي يعيشها؛ ذاك من صنيع فعل التلقي لا غير؛ ولنا أن نعاين هذه الموازنة بين النظرة الاستهلاكية للشاعر الجاهلي مثل امرئ القيس والنظرة التأويلة التي يجيدها مصطفى ناصف بقوله «**لقد قال القدماء إن امرأ القيس بكى واستبكى ووقف واستوقف ولاحظوا أن عظمته كشاعر ترتبط بأشياء من هذا البكاء والوقوف ولكن القدماء ظنوا أن امرأ القيس يبكي طلل عنيزة أو فاطمة أو غيرهما ،الشاعر يرَوع بفكرة الحياة الذاهبة ،إنه يصحو على الشعور المستمر بأن جانبا من العمر قد ولى والشاعر يقف ويستوقف لكي يعالج هذا الشعور، لكي يصور لنفسه أنه حي يملك عقله زمام الماضي ويعيد تخيله وتمثله**»[11] ولذلك فلا مناص للناقد الذي يراعي قصديته إلا أن يحتكم إلى مبدأ يفيد بأن الشعر هو انتظام لجملة من الرموز وفي سياق ذلك تمتثل القصيدة الجاهلية من قبيل أن أول هذه الرموز هي الأطلال ثم الناقة المتصفة بالحياة والقوة فالرمز الأول يغذيه معنى الموت أما الرمز الثاني فهو أقرب إلى الحياة فترى الناقد يقدم في قصديته فلسفة الحياة والموت ويضمن ذلك ما ورد في مقدمة معلقة طرفة بن العبد وهو يصف ناقته بقوله :

أمون كألواح الأران نسأتها على لاحب كأنه ظهر برجد [12]

نجد أنفسنا أمام قراءتين قراءة أولى لعلها أقرب إلى قصد الشاعر "**يقول طرفة إن ناقته موثقة الخلق .. إنها تشبه ألواح تابوت الموتى ثم قال بعد ذلك إنني زجرتها من أجل أن تسير في طريق يشبه الثوب المخطط** "[13]
أما القراءة الثانية وهي قصدية المتلقي نستكشفها من قول مصطفى ناصف : «**والحقيقة أننا إذا نظرنا مليا في هذه الصورة وجدنا أن الشاعر قد عبث**

بفكرة القوة من طرف خفي ،الناقة تحمل صاحبها كما يستوعب التابوت الميت»[14] هذا يفسر أن بقدر ما الناقة توفر للإنسان القوة والسلامة والراحة والاطمئنان يمكن لها أن تكون موضع عبث ومنه تهديد حياة الإنسان إن سارت في طريق أو خرجت عن أمر راكبها وعندما يشرع الناقد قصديته فيوهمنا أن الأمر راجع إلى تأمل الشاعر وكأنه يأخذ مكانه ويعرف فيما يفكر وما يريد.

نموذج ب : وفق ما أفردته قراءة محمد مفتاح للشعر العربي المعاصر مع قدر من التفصيل والتنظيم، انطلاقا من استحضاره للعدة النظرية والمنهجية المواتية "**فإن أقربها إلى طبيعة الشعر هي النظرية والمنهجية اللسانية والنظرية والمنهجية السيميائية والدليلية فقد انتشرت المقاربة اللسانية لتحليل الخطاب الشعري فتناولت الوزن والإيقاع ورمزية الأصوات ولغة الشعر والمجاز والتكرار والتوازي والرسالة الشعرية والوظيفة الشعرية**"[15] ثم تراه يوظف بعض المصطلحات اللسانية ذات بعد سيميائي وأسلوبي في الوقت نفسه "**الأيقونة والمؤشر والرمز والمؤول والذات المؤولة والممثل ... الدليل والدال والمدلول والمعنى ومعنى المعنى والتشاكل والنسق والبنية والتواصل والتلفظ والخطاب والمؤشرات والمعينات**"[16] واسترشاده بهذه الآلية هو دفع للتحوّل من عالم العلامات المتسع المحتضن للمقوم الطبيعي والإنساني فاللغوي الذي أضفى عليه مسمى الكون الأكبر حتى يتحول إلى عالم الكون الأصغر وهو يحاور عالم الشعر قصد تحري درجة اللحمة بين نصوصه ثم تركيبة المعنى على أساس التدرج في مناحي التأويل[17] حيث يقول: «**نظرنا إلى بعض النصوص الشعرية المعاصرة متخذين من ديواني الشاعر المصري المعاصر رفعت سلام اللذين هما : (إنها تومئ لي) (وهكذا قلت للهاوية) أمثلة للبرهنة على صحة الفرض**»[18] يقرّ بهذا

التلاحم من قبيل أن عناوين القصائد والمقطوعات على نحو: حان، قتيلا، تهمى، رماد، من، كلها أو أغلبها تجتمع حول دلالة مركزية وهي "**الهلاك**" وكل قصيدة بإمكانها أن تشرح قصيدة سبقتها وفق قدر تفرضه "**العلاقة الخطية**" بحيث تتراوح بين **التطابق** حيث يتحقق عنصر الاستنساخ بين الواحدة تلوى الأخرى في مستوى الشكل والمعنى ثم **التفاعل** حيث تتكامل الموضوعات فيما بينها "**هناك إشارات للحجاج ولأهل العراق وذكر للقيامة والنفخ في الصور**"[19] وأحيانا **التداخل** أي مجرد التماس علاقة تراتبية لا تصل إلى نطاق الاحتكاك السائد في درجة التفاعل كما يحصل في نموذج الاقتباس واستخدام الشواهد والأمثال وحيث تتدعم فكرة التفاعل والتداخل سيحصل ما يسميه محمد مفتاح بـــ "**التحاذي**" وهو يجسد بقوة منطق التجاور بين النصوص عبر فقرات القصيدة الواحدة أو بين القصائد المشكلة لبنية الديوان الشعري، فلك أن تكتشف هذا النظام التعالقي بصريح العبارة أو عن طريق الاستنباط مع الأخذ بعين الاعتبار عامل التباعد في الفضاء أو في الانتماء وهو ما اصطلح عليه بـــ"**التقاصي**" وقد يتحول الاهتمام إلى وضع "**العلاقة اللاخطية**" عندما يستنفذ محلل القصيدة شوط القراءة الخطية فتتجلى الرابطة بين هذه النصوص الشعرية حيث يلتقي "**المنطوق والمسكوت عنه بقيام الباحث باستنباط عام أو باستنباط استصحابي ؛ فإن البنية المقيسة تصير متطابقة مع البنية الوالدة إن لم تكن بالفعل فبالقوة**"[20] وهو ما يوضحه الجدول التالي :

البنية / اسم القصيدة	المجردات	الإنسان	الحيوان	النبات	الجماد	المائع	نوع العلامة
هكذا قلت للهاوية	+	+	+	+	+	+	التطابق
حان	+	+	+	-	-	-	التحاذي
قتيلا	+	+	-	+	+	-	التشابه
تمى	+	+	+	-	-	+	التشابه

يتحول الناقد من وصف البنية إلى وصف الدلالة موهما أنه يتحرى المعنى الكامن في النص غير أننا في كثير من الأحيان نجده يختبر علاقات تركيبية واستبدالية لصالح معنى ينتقيه من فهمه وتأويله الخاص ؛ ولذلك في بناء إستراتيجيته التأويلية لا يؤمن بالنص الواضح في سياق مطلق ولا بالنص المبهم المعتم الذي تنغلق شفراته، إذ يندرج وضوح النص لحظة تبيّن أن الكلام لا يقبل التأويل مثل الأوامر والنواهي ويمكن أن يتمثل هذا الوضع في نطاق محدد من مساحة النص الشعري **"كأن يدل العنوان عليه مثل قصيدة مراودة من ديوان (إنها تومئ لي) كما أن المحلل إذا ما اهتدى إلى رؤيا الشاعر المركزية فإن نصوصه تصير ذات دلالة واضحة"**[21] يريد الناقد أن يقول حيث ينصب البحث عن التلقي

أحادي المعنى بناء على قصدية صاحب النص يصير النص ملازما في أغلب جوانبه سمة الوضوح أما "**النص البين**" فقد تكون قرائن في سياق عنوانه ومعجم لفظه تساعد في تبين المعنى النصي دون أية صعوبة في حين تبدأ الصعوبة في التجلي أكثر في نطاق "**النص الظاهر**" حيث يتردد المتلقي في إصابة المعنى المناسب إلا بعد النظر بتمعن في سياق النص ومكوناته الداخلية فيصير كل شيء يتشكل تبعا لما هو ضمني غير أن ما يؤهل تجلي معنى على حساب آخر هو الذي يفرض نفوذه كأن نقول في قراءتنا لهذا النص ظهور الدلالة التاريخية أكثر من الدلالات الأخرى الغائصة في مضمار المتخفي ؛ بخلاف الوضع السابق الذي يشتغل على نسق المباشرة والصراحة في الطرح ولعل "**النص المحتمل**" هو الأقرب إلى بسط منحى التأويل في وجهه الصحيح وتفعيل بقوة قصدية المتلقي "**فقد لا يظهر في القصيدة إلا مؤشر واحد قد يوجه نحو دلالة ما في قراءة وقد يوجه نحو دلالة أخرى في قراءة ثانية**"[22] بينما "**النص العمى**" هو أن يجد المتلقي نفسه في مفترق الطرق إذ يتعذر عليه اعتماد لغة النص كمجرى في تمثل المعنى وعليه يمكن استخلاص مستويات القراءة على قدر تعدد النصوص وفق التصنيف المحدد سلفا بحسب الجدول الموالي:

نوع النص / اسم القصيدة أو المقطوعة الشعرية	النص الواضح	النص البين	النص الظاهر	النص المحتمل	النص الممكن	النص العمى
مراودة	+	-	-	-	-	-
انطفاء هكذا قلت للهاوية وردة الفوضى إنها تومئ لي	-	+	-	-	-	-
أرق "الدلالة الجنسية"بسهولة على ما سواها	-	-	+	-	-	-
بيننا "الدلالة الجنسية"بصعوبة على ما سواها	-	-	-	+	-	-
دينا بين فتح الدال وكسره تلغز المعاني	-	-	-	-	+	-

صخرة صخرية مغروسة في مفرق العماء ـأنا سيد الهباء ـمتاهة ـمسكونة بالغامض المضيء ـمنذور للرمادي الصفيق ـمساحة منذورة للغامض الرمادي	-	-	-	-	-	+

إن من شأن هذا التصنيف الذي اعتمده محمد مفتاح أن يضبط أكثر حركية تأويله وفق مقتضيات تمرّر قصدية المتلقي وتعطي لها مشروعية ولو كانت بإيعاز من النص ودليل ذلك إقرار الناقد الصريح بزوال الطرق التقليدية في مقاربة النصوص الشعرية المعاصرة "**إذ قلما يكون عنوان القصيدة دالا على مضمونها ودلالاتها وقلما يكون المعجم حقولا دلالية منسجمة وإنما تكون هناك مفردات مبعثرة ومبددة تجعل الموضوعات تتداخل وتتراكم**"[23] فما يترتب عن ذلك سوى إعادة الأمور إلى نصابها عير آليات تضمن النظام والانتظام والمعقولية في سياق لا نظام ولا انتظام عبر قراءة تنشد التأمل والتفكير وحسن التدبير وفق إستراتيجية

منتجة للدلالة وهذا هو بيت القصيد،و حتى يتضح النهج أكثر؛ يضع محمد مفتاح مجموعة من الخيارات بين "**القراءة التصاعدية**" التي تسعى إلى الفهم التدريجي انطلاقا من الجزء على الكل من مستوى الكلمة إلى الجملة على المقطوعة إلى القصيدة ولما إلى القصائد الأخرى إن كان الأمر متعلقا بقراءة الديوان و"**القراءة التنازلية**" التي تنطلق من الموضوع المحوري للنص أو النصوص إذ يتم استقصاء تفاصيله عبر التوغل في أبيات القصيدة وجزئياتها فإن ثبت عناء القراءة الأولى فيمكن الأخذ بالقراءة الثانية التي تستدعي بدورها ما يصطلح عليه محمد مفتاح بـــ"**القراءة التقييسية**" التي تستخدم المعلوم في الكشف عن المجهول واستغلال خبرات سابقة لرصد مفاهيم مستحدثة فالعملية ميسورة في حدود النص الواحد مقابل تعدد النصوص التي تكون مجتمعة في الديوان الشعري وحتى يتم تعبيد طريق الفهم أكثر وصناعة تأويل مقتدر فتصير الضرورة العلمية لأن يلجأ الباحث الناقد إلى "**القراءة الاستكشافية**" حتى تتضح لديه نتيجة القياسات السابقة أوجه الاختلاف وتحديد الخصوصيات أكثر ورصد الاحتمالات والعمل على ترجيح إحداها بمنطق سليم؛ بمعنى ما أنتجته القراءة التقييسية تؤخذ في موضع الفرضية والاختبار حتى تبث في شأنها القراءة الاستكشافية وتبعا للمسلك الذي تم التعاطي معه يجد الباحث نفسه أمام وضعيتين: وضع الاستلزام ووضع الاستنباط.

يترتب عن الوضع الأول فهم النص انطلاقا من فهم الجملة المتوقفة على فهم الكلمة التي تشكلها مع الأخذ بعين الاعتبار الجملة التي تسبقها فنجد أنفسنا نجمع بين القراءتين التصاعدية والاستكشافية أما الوضع الثاني فهو مدعاة إلى استغلال المعلوم في تبيّن المجهول وفيه يتحقق لربط بين القراءتين التنازلية والتقييسية وهو ما يفتح عتبات التأويل التي يمكن أن يهتدي إليها الناقد عبر زوايا متعددة على النحو التالي :

* **زاوية المنطق :** بناء على درجة ما فوق التناقض توحي بها روح ما بعد الحداثة حيث يتم نسف القيم والمعاني المتداولة في النصوص الشعرية الكلاسكية وحتى الرومانسية فهو نوع من تجاوز وتخطي حدّ القيم الاجتماعية والأخلاقية فلا ينظر المحلّل إلى القاعدة التربوية أو الإنسانية التي من أجلها تمّ تفعيل الشعر ثم يتحول إلى أقل درجة مما سبق ويعني بها التناقض في حدود الفقرات والجمل والمفردات ثم يتحول إلى وضع التضاد من موضع حدوث صراع بين عنصرين دون الوصول إلى حد إقصاء طرف لآخر أما شبه التضاد يأتي تجسيده حيث يتوسط عنصر أمرين كحال الجمع بين البياض والسواد.

ما فوق التناقض	التناقض	الانتماء إلى التناقض	التضاد	شبه التضاد	الانتماء إلى التضاد
نص شعري كلاسيكي ونص شعري حداثي	ـفي الليل ينبت لي جناح من غبار ـوفي الصباح أبتنى بيت الفرار	جاء في (هكذا قلت للهاوية) –هكذا –قلت للهاوية افتحي لي وامنحيني خيولك الذهبية واتسعي لي هكذا قلت للهاوية اتسعي لي وامنحيني خيولك الذهبية واتركيني في العراء	–وخلفي قطعان ذبيحة ترتل أورادها الشجية –خلفي أشجار أقول تثمر النعاس والبكاء	– برهة غامضة – مساحة منورة للغامض الرمادي	قلت لها أنت هوة وأنا حجر أنت هوة أنا طلقة عابرة

* **زاوية الدلالة:** عندما تنضبط العلاقات المنطقية يتطلب تفسيرها فنكتشف على إثرها أبعادا معنوية وهو ما توصل إليه محمد مفتاح عبر دلالة الاحتقار ؛ احتقار الأديولوجيات والشعارات كل ما من شأنه

أن يؤدي إلى الإخفاق ثم الاستصغار فيكون أقل حدة مما سبقه أما دلالة الاستهزاء هي بدورها أقل من الاستصغار و هي أقل أيضا من السخرية إلى حد الهزل لحظة التقاء الجد بالمزاح أما الدعاية فهي دعوة صريحة لأن تلتقي السخرية بالهزل.

الاحتقار	الاستصغار	الاستهزاء	السخرية	الهزل	الدعاية
الشعر العربي المعاصر يحتقر الأيديولوجيات الشعارات	الثيران الليلية الكلاب السعرانة الملتصقون بحذاء المؤسسة	وأعبر الأطلال والركام مرحا عمتم مساء أجمل الفرسان أين راحت خيولكم الشاهقة ؟ يا لها من ذئاب عارمة	حجر من الماء اللذيذ حقل من سهر مرآة من حجر وردة الخطر	ـيمشي مرحا يغني للخسارات القديمة ـو يصفر النشيد الوطني ـو هو سادر في النشيد ـو هاهم الملوك الغابرون جاءوا في العربات ذات الأجراس بعد أن ذهبوا حفاة عراة منبوذين	الشعر العربي قديمه وحديثه

*زاوية الدال : فتصير عتبة الشكل مؤثرة في صنع المدلول وهو ما يتأكد حصوله في بنية الشعر المعاصر "**إذ القصائد أيقونات ومؤشرات ورموز تصير أيقونات بدرجة ما**"[24] من قبيل وجود ثنائية البياض والسواد في نظام الصفحة وبحسب تفاوت الأسطر وقصرها وسمة الخط الرقيق أو الغليظ وكذا آليات ارتسام فقرات النص الشعري أو جملة من النصوص المشكلة لبنية الديوان في عمومه فنكتشف حالة التوازي واللاتوازي وفي ظل التوازي نكتشف "**التوازي الظاهر**" بحسب التدرج السائد و"**التوازي المتطابق**" وهو ما ثبت تطابق البنية والمعنى ضمن مجال المعاينة البصرية والتوازي المتماثل حيث يحصل التفاوت بين مستوى الشكل والمعنى أما التوازي الخفي فهو مقدر بحسب قدرة إعمال الفكر على حساب العين؛ كما أنه في بعض الأحيان يمكن للدال "**أن يتحدث عن نفسه فيصف نفسه بالفوضى الجميلة أو بالإيماء أو بالهاوية**"[25] بينما"**التوازي المتشاكه**" يقع الاختلاف بشكل غالب في مستوى البنية والمعنى على حد سواء أما "**التوازي المتشاكل**" يحصل الاختلاف في نطاق البنية مقابل الاتفاق في بعض معناه "**التوازي المتضاهي**" ما كان في نص وجه التكافؤ نادرا ضمن نظام البنية ونظام المعنى في الوقت نفسه؛ وهو ما يعكسه الجدول الموالي:

التوازي الظاهر	التوازي المتطابق	التوازي المتماثل	التوازي المتشابه
توازن في نظام الصفحة متجليا مقابلة بين البنية والمعنى فعلى قدر التعبير يتحقق المحتوى في البه	– على خاصرة الأرض – على خاصرة الأرض – أهشها – أهشها – قطرة – فقطرة	– تحط فوق شعري –تحط فوق قلبي –صفصافها يموء في جسدي –صفصافها يغوص في صدري – ولى–في كل آن – جلوة ـ ولى ـ في كل آن ـ صوة	–كنت أهو برماد الوقت، وقتا –وألهو في سماء من هشيم –طائر من الهروب والكلام –طائر من الفخار يهوى من سماء مرة
التوازي المتشاكه	التوازي المتشاكل	التوازي المتضاهي	التوازي الخفي
–بيننا احتضار مرجأ –بيننا عصف وبيل –تأوى إلى جسدي طيور البحر –ترتوي البحار من دمي	–خنجر يرف–في الهواء –رفتين. –يهوى على سهوى –تأوى إلى جسد يطيور البحر والصبايا	–كفّها في كفى اليمنى –وسماء تمطر الأرق النحيل –فكيف شبت بين كفّينا نخيل من عويل	رياح تكنس الشارع من بقايا الغابرين لم أكن وحدي نبح مارق في الليل يحتمي بالسيسبان لم أكن وحدي جراح تتكى على مساء بارد لم أكن وحدي فظلي كان يتبعني كشيطان رجيم ثم يسبقني إلى الحانة يحتسي دوني يتركني إلى وقت الحساب

وقد نلحظ في سياق ذلك جدلية السواد والبياض كما ورد في (**هكذا قلت للهاوية**) "إذ يتحقق في مستهل القصيدة الأولى بكلمة واحدة فتليها الأخرى ثم تتبعها الجمل الشعرية يفصل بينها بعض البياض ثم تدرج الكلمة الثانية لتصير المنطلق كما ورد في هذا النموذج :

على خاصرة الأرض أمضي

جميلا

كفّاي: فارغتان

قلبي: شاسع للطعنة المفاجئة

فكل شيء يشبه الشبق المراوغ :لي

ولي : شجر اعلمه الكتابة والغناء.

ثم أمضي عنه

ـعلى خاصرة الأرض ـ

قتيلا.

* **زاوية المرجع :** الضرورة العلمية في نظر محمد مفتاح وهو بغرض تبين تفعيل القصدية التي يسميها بقصدية النص الشعري هي أقرب إلى قصديته غير أنه يحاول تعليلها باعتماده السند المرجعي ولذلك تراه يربط كل أنماط العلاقات المدرجة في السابق بإطار مرجعي واضح المعالم بمنظار ما يصطلح عليه بـــ"**أيقونية التدلال**" فإن ثبت حصول تطابق بين البنية النصية والبنية المرجعية كحال الاستجابة إلى عالم الواقع الطبيعي والاجتماعي والثقافي الخ فنحصل على **الأيقون المتطابق** أما **الأيقون المتماثل** يتحقق عنصر الخصوصية والاختلاف وهو ما يتوفر عليها

النص الشعري إذ أنه لا يعكس صورة مطابقة للواقع وإنما باستطاعته أن يكون تمثيلا له فيما يتعلق بالإنسان والحيوان والزمكان بينما **الأيقون المتشابه** سيعرف النص عالمين عالم الواقع و عالم الممكن في حين ما هو أكثر ارتباطا بمحك التأويل ما يفرده النص من صور تعالقية تؤثر في مضمار المعنى كحال الكناية وتقنية المجاز المرسل ومؤشرات التعاقد بحسب آلية الترميز في نطاق الاصطلاح والتواضع كاستخدام الميزان للدلالة على العدل إلى حد افتعال دلالة مصطنعة تتنكر لما هو مألوف مما يؤدي إلى تقسيمات جديدة يجري توضيحها على النحو التالي :

الأيقون المتطابق	الأيقون المتماثل	الأيقون المتشابه
انعكاس البنية الإنسانية والطبيعية والمصطنعة على بنية النص الشعري	التمثيل بالجنس : قصيدة "مراودة" تعبير مباشر عن الجنس أيقون على الفحولة المنهزمة التمثيل بالحيوان: تكملة صورة الأوهام الطيور الدببة ،الكلاب، الأسود التمثيل بالنبات :حقول الأرجوان– أشجار النحيب –التوت المنكر، أيقون على ثمار الوهم تفاعل الجنس والحيوان والنبات : لم يكن نهر كانت امرأة تفتش في رمادي	–حينما استيقظت كان منتصف الليل –أيها النوم الجبان –لما جعلتني ضحية اللصوص والقتلة –وغيمة من الحلم الطفيف –وكنت نوما فوق ماء –كنت ماء نائما على خريف

	بحار من نواح منقاره يمتد في دمي /وردة من براح	
التعالق (الكناية والمجاز المرسل)	التعاقد	التواطؤ
تعالق بين العناوين: وردة الفوضى الجميلة/إنها تومئ لي/هكذا قلت للهاوية تعالق بين الكلمات :الانفراط –الهباء –الوليمة – اللحد التشديد وطبيعة الكتابة مثل –قتلوني –أنا سيد الهباء –هل آن آني الآن ؟	الترميز المتداول و يشمل جميع التعابير ذات الأبعاد الاجتماعية والدينية وما تحمله الأعراف والتقاليد	حكاية ساخرة تتضمن جميع المعالم الاستدلالية السابقة الذكر عبر العلاقة بين الأدلة ومعنى الدلالة ثم الدال والتدلال

تفاصيل نظام التواطؤ الذي يبني قصدية المتلقي بحسب الجدول التالي :

العلاقة بين الأدلة		معنى الدلالة		الدلالة		الـــدال				التدلال
التطابق	التطابق	الاستلزام	النص الواضح	ما فوق التناقض	الاحتقار	السواد الكبار	البياض الصغار	البياض الصغار	السواد الكبار	التطابق
التماثل	التماثل	التصاعد	النص البين	التناقض	الاستصغار	السواد الأكبر	البياض الأصغر	التماثل	التماثل	التطابق
التفاعل	التماثل	التصاعد	النص البين	التناقض	الاستصغار	السواد الأكبر	البياض الأصغر	التماثل	التماثل	التطابق
التداخل	التشابه	الاستكشاف	النص الظاهر	الانتماء إلى التناقض	الاستهزاء	السواد الكبير	البياض الصغير	التشابه	التشابه	التطابق
التحاذي	التحاذي	التنازل	النص المحتمل	التضاد	السخرية	السواد الصغير	البياض الكبير	التحاذي	التحاذي	التعالق
التباعد	التشاكه	التقييس	النص الممكن	الانتماء إلى التضاد	الهزل	السواد الأصغر	البياض الأكبر	التشاكه	التشاكه	التعاقد
التقاصي	التضاهي	الاستنباط	النص العمى	شبه التضاد	الدعابة	السواد الصغار	البياض الكبار	التضاهي	التضاهي	التواطؤ

يعلل محمد مفتاح مسلكه في القراءة والتأويل؛ ومنه ما ترتب عنه صنف قصدية المتلقي على واقع موقفه الذي يفيد "**يظهر من خلال هذه الخطاطة أن هناك نظاما وانتظاما وراء الفوضى والعماء وأن الباحث ملزم بأن يذهب إلى ما هو أبعد من الظاهر ليستخرج القوانين العامة الشمولية التي تحكم ظواهر الكون فالظواهر بينها علاقات مهما تبينت مختلفة الأجناس والأنواع والأصناف و إن استخلاص النص الشعري وانتظامه من الفوضى والعماء ليس إلا مثلا مضروبا لما يمكن أن تعالج به ظواهر أخرى**"[26] هكذا تكرست قصدية المتلقي ولو لم يكن ذلك لما كانت القراءة تشخيصية تبرر وجودها بنفسها وهي تعلل وجهة نظرها و ذاك هو من صميم مردود التلقي الواعي.

2.3 - قصدية الباعث الفني

* **التلقي الانفعالي:** لو اقتصرنا على مستوى يتحقق فيه التلقي الانفعالي من زاوية "**حسي ذوقي**" فندرك تبعا لذلك أن المتلقي يتذوق الشعر ويعايشه بروحانية عالية دون أن يقدم لك دليلا ملموسا أو مبررا إلا الإعجاب وسحر الخطاب وهو عاجز عن تقديم معنى أو رأي ببساطه الموضوع لا يهمه ولعل جميع المتلقين من هذا الصنف سيقولون إننا" **نستشعر هذه الحالة الشاعرية التي تؤسس فينا إحساسا تتماثل أمامه جمالية النص فينشأ في مخيلتنا كشعور جمالي ؛فالنص إذا يهدف إلى إثارة الانفعال**"[27] نستطيع أن نصف هذا التلقي بنوع من الهذيان لأن ما يجري هو امتصاص النص لمتلقيه فيفقد هذا الأخير اتصاله بالواقع فتفكيره يسير على خطى النص لا غير وإعجابه يزداد فلا يبقى في نفسيته معنى لا للفكرة ولا للزمن [28] معنى ذلك سيتحقق الأثر النفسي حيث يشعر المتلقي باللذة فيشبع رغباته مما يخفض له حدة التوتر فكأنه نوع من التخدير

والسبب هو أن النص الشعري على وجه اللزوم يستجيب لتوقعات هذا المتلقي بمعنى حركيته لا تخرج عن إطار أفق الانتظار[29] لديه وذاك ما يرضيه فيشبع حاجاته وتطلعاته النفسية ودون شك قد يكون وجها من أوجه النص له الحظ الأوفر في هذه المسألة من إيقاع أو صورة أو كلمة دون أن يتمثل التصريح أو التبرير بوجودها منفردة أو مجتمعة على أن يقع اختبار هذا التلقي من قبيل أنه ذوق نجد أثره لحظة "**تحليل نفس القارئ وفكره أمام ما يقرؤه وبسبب ما يجد في نفسه من أثر كلام غيره وشعور القارئ وسروره ورضاه عما يقرأ هو في الحقيقة ناشئ من أنه وجد ما يحبه وما يميل إليه وذلك شيء من خواص نفسه وميولها الذاتية فكأنه وجد فيما يقرأ نفسه لا نفس الكاتب وأعجب بميوله وآرائه لا بميول الكاتب وآرائه أو أنه وجد إنسانا آخر صور نفسه بالصورة التي هو عليها ووجد أفكاره يعبر عنها غيره فهو إذا فهم ذلك فإنما يفهم نفسه**"[30] ولنا أن نرصد في سياق ذلك مفعول التلقي الانفعالي الذي عبر عنه طه حسين وهو يقرأ أشعار أبا العلاء المعري [31].

يقول أبو العلاء المعري :

يدل على فضل الممات وكونه ... إراحة جسم أن مسلكه صعب

ألم تر أن المجد تلقاك دونه ... شدائد من أمثالها وجب الرعب

إذا افترقت أجزاؤنا حط ثقلنا ... وتحمل عبئا حين يلتئم الشعب

وأمس ثوى راعيك وهو مودع ... ولو كان حيا قام في يده القعب

يرد قول طه حسين على النحو التالي : «**وقد أعجبني هذا الصوت الشاحب المشرق والمحزون المبتهج ووجدت في الاستماع إليه لذة وأنسا**»

* **التلقي الفعال :** يستطيع المتلقي أن يقدم في سياق ذلك تبريرا علميا مؤسسا يعلل تمثله في وعيه الجانب الفني وإحساسه الواعي بالعنصر الجمالي فستخرج الأمور حينئذ عن الانطباعية والجزافية بالنظر إلى الاعتبار المنهجي الذي يعتمد عليه في اشتغال قراءته بحيث يستغل ثقافته الأدبية ومعرفته النقدية ودليلنا في ذلك هو دراستنا للتحوّل الحاصل في موقف طه حسين من مجرد الطابع الانفعالي إلى موقف الناقد المتمرس حول قراءته لأبيات صادرة عن أبي العلاء المعري بقوله: «**ولكني تجاوزت الصوت مسرعا إلى ما كان يملي علي من الشعر فوقفت فيه عند أمرين أو قل عند أمور ثلاثة وقت عند معناه ووقفت عند أسلوبه ،وجدت فيه إنتاج العقل الفلسفي وإنتاج الخيال الشعري وائتلافا غريبا لا يخلو من التكلف بين هذين النوعين من الإنتاج**» ولعل هذا يعد نموذجا حيا للتلقي الفعال وإن قلنا بأن المتلقي وجد عذوبة صوتية راقت له في قصيدة من القصائد ففي مستوى التلقي الفعال نجد التعليل بصيرا بالمقومات الصوتية الإيقاعية وفق اعتبار نظري على نحو أن يدرك الناقد خصوصية الشعر واشتغال خاصيته الأسلوبية وموسيقاه ومنه يصير مرتكز القراءة في الشعر هو النظر في الأسباب المباشرة التي حفزت هذا الاستخدام بهذا الشكل وبهذه التقنية ؛ فهو بمثابة خرقا لنظام التعبير المألوف كما يمكن أن يكون عاكسا مرحلة تطورية وصلت إليها إبداعية الشعر ولو رصدنا وقع الصورة أو مبعث الإيقاع لقلنا في البداية من أن الأمور تعد من المسلمات لكن عندما يصل الأمر إلى استخدام مبتدع لتغير الأمر وصار ذلك الأمر من فنية الإبداع[32] فيجد المتلقي الواعي والعارف بأمور الشعر حينئذ ما يقدره أشد تقدير ويستثمره بأوسع حدوده لصالح التنظير معنى ذلك أن الشاعر وظّف الخصائص الفيزيائية للتعبير اللغوي في ميدان الشعر حتى يقر بأمور شاعرية

تصل إلى حد الدمج بين المستوى المادي الصرف وحقيقة روحانية في أبعد الحدود فبقدر وجود طاقة تعبيرية فتمنح بذلك وجود طاقة دلالية [33] وقد ينضاف إلى التعليل السابق الشاهد النصي فعبد السلام المسدي في قراءته لديوان "أغاني الحياة " للشاعر أبي القاسم الشابي وتحديدا ما ورد في هذه المقطوعة الشعرية من قصيدة "مأتم الحب" :

في الدياجي

كم أناجي

مسمع القبر بغصات نحيبي وشجوني

ثم أصغي علّني أسمع ترديد أنيني

فارى صوتي فريد

فأنادي

يا فؤادي

مات من تهوى وهذا اللحد قد ضم الحبيب

فابك يا قلب بما فيك من الحزن المذيب

ابك يا قلب وحيد[34]

حيث نجد الشاعر على حد تعبير الناقد عبد السلام المسدي :

«إن ديوان أغاني الحياة يصور لنا بطلا ذاتيا عاش تجربة عاطفية عميقة باءت بالفشل بموت الحبيبة في ريعان شبابها ...ولا يسع الناقد إلا أن يرى في هذا العنصر الوجداني ذات بعدين: بعد إيجابي من حيث تفجير شحنات الملكة الشعرية الخلاقة و بعد سلبي في ذاته لما فيه من قواعد مأساوية ؛هذا الازدواج هو ذاته عماد ظاهرة التمزق التي نحن بصددها

فالحب في أغاني الحياة طاقة محركة أثرت العطاء الفني على حساب الكيان الوجودي»[35] معنى ذلك أنه تأكد لدى الحاسة النقدية للمتلقي عنصر التزاوج بين بنيتي المنطوق والمدلول لأنها حركة صوتية إيقاعية أنينية حزينة يرتوي من ضمير المتكلم "الياء" عبر معجم لفظي يتوزع بين كلمات مفاتيح **شجوني / أنيني / صوتي**

فأنادي / فؤادي كما لا ينبغي أن ننظر إلى هذا الوقع في حدود صوتية ضيقة بقدر ما هو نسج بين الأفكار في قالب إيقاعي منسجم **"فهناك علاقة خاصة دقيقة بين هذه العناصر علاقة تحدد أمكنتها ونوعياتها وأحجامها وطاقاتها المحركة الفاعلة حتى ينتج ما نسميه إيقاع التناغم"**[36] نفسر ذلك بنوع من المزاوجة بين الإيقاع الداخلي للقصيدة وإيقاع الصياغة الدلالية حيث يثبت انتقاء معجم لفظي متلائم مع جنس المعنى ورنة القصيدة ويقدم لنا عبد الرحمن محمد القعود تعليله وفق ما يأتي : «**وفي المجال يحضرني حديث للأب بريمون عن بيت للشاعر ماليرب : "والثمار سوف تتجاوز وعد الأزهار" يقول بريمون : إن هذا البيت أحد أربعة أو خمسة أبيات هي أجمل ما في الشعر الفرنسي ثم يتساءل : لأي درجة لا نستطيع المساس بأي حرف من أحرف هذا البيت ..فإن نحن فعلنا هذا لقضينا عليه قضاء مبرما»**[37] هكذا استوت العلاقات وتمت صياغة العلامات بناء على قاعدة الاستخدام في نظام الإبداع واستجابة لرؤية التلقي التي يختارها القارئ بنية السير في إحدى خطى استثمار فعل التلقي وفق الخيارات التي تمّ الإشارة إليها في معرض هذه الدراسة.

الهـــوامـــش:

1. Anna Jaubert. « *La Lecture Pragmatique* » 1990.ed Hachette Paris. p 5.
2. Patrick Charaudeau –« *Dominique Maingueneau* ». 2002 *Dictionnaire d'analyse du discours* Ed seuil,p 454.
3. John R .Searle. 1972, trad : Hélène Pauchard . « *Les Actes de Langage*» Ed.Hermann. Paris. p25

4. محمد مفتاح . "*تحليل الخطاب الشعري*". المركز الثقافي العربي، ط 1992، ص 164.
5. وليد قصاب. "*الأثر الأدبي وسلطان الناقد*". البيان. ع303. نوفمبر 1995. ص 14-15.
6. عبد الله الغذامي. "*في الخطاب الشعري الجديد*" : مقاربة تشريحية. مجلة الأقلام، ع 9، أيلول 1987 ص 35 .
7. مصطفى ناصف. "*دراسة الأدب العربي*". دار الأندلس ط2 1981، ص 313 .
8. المصدر نفسه ص 313 -314 .
9. الأبيات منقولة عن المصدر السابق و لم يرد تحديد ديوان الشعر الذي وردت فيه .ص 314 .
10. مصطفى ناصف. "*دراسة الأدب العربي*". ص 235-236 .
11. المصدر السابق ص 237 .
12. أنظر "*ديوان طرفة بن العبد البكري*". تحقيق علي الجندي .مكتبة الأنجلو المصرية ط 1958 .
13. مصطفى ناصف. "*دراسة الأدب العربي*" . ص 247 .
14. المصدر السابق ص 248.
15. محمد مفتاح. "*مدخل إلى قراءة النص الشعري المفاهيم العالم*". مجلة فصول. ع 4 م 15 شتاء، 1997، ص 248.

16. المصدر السابق. ص 249

17. أنظر دواوين الشاعر "رفعت سلام"

- "*وردة الفوضى الجميلة*" . الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة. ط1987.

- "*إنما تومئ لي*". وزارة الثقافة المصرية. القاهرة. د ت ط.

- "*هكذا قلت للهاوية*". الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.ط 1993 .

18. محمد مفتاح. "*مدخل إلى قراءة النص الشعري: المفاهيم العالم*". ص 250 .

19. المصدر السابق.ص 251.

20. المصدر السابق.ص251.

21. المصدر السابق.ص251.

22. المصدر السابق.ص252.

23. المصدر السابق.ص253.

24. المصدر السابق.ص257.

25. المصدر السابق.ص258 .

26. المصدر السابق.ص267.

27. عبد الله الغذامي. "*في الخطاب الشعري الجديد*"، ص36 .

28. Luc Decaunes. 1976, «*La lecture*». Ed SEGHERS paris. p141.

29. Hans Robert Jauss. 1978, trd: Claude Maillard. «*Pour une esthétique de la réception*». Gallimard Paris p 53.

30. مصطفى ناصف. "*دراسة الأدب العربي*". ص 59.

31. ما ورد من نص أبي العلاء المعري وموقف طه حسين نقلا عن مصطفى ناصف. "*دراسة الأدب العربي*"، ص 63 -64.

32. David Ducros. 1996, «*Lecture et analyse du poème*». Ed armant colin paris, p 7.

33. EMILE RIDEAU. 1994, «*Introduction a la pensée de Paul Valéry*»/ lettre- préface Paul Valéry. Ed: desclee de brouwer. p100-102.

34. عبد السلام المسدي. "*قراءات مع لشابي والمتنبي والجاحظ*". الشركة التونسية للتوزيع تونس ط 1984 ص19.

35. المصدر السابق. ص 18-19.

36. عبد الرحمن بن محمد القعود."*في الإبداع والتلقي الشعر بخاصة*". مجلة عالم الفكر ع4 /م 25/يونيو 1997. ص 161 .

37. المصدر السابق، ص 162.