الفصل الرابع

أسلوبية البغدادي بين التعبير والأَثر

4. مقدمة الفصل

الأسلوبية علم وصفي يُعنى ببحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي، بطريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي، الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية (سليمان، فتح الله. 2008). وقد اعتمدت الأسلوبية على فكرة الانحراف بشكل كبير، وعلى الوصف أحيانًا. ويرى بعض الدارسين ومنهم محمد عبد المطلب (1994) أن الأسلوبية ليست عملية تفسير فحسب، وليست منهجًا يأتي بما لا يتوقع؛ إنما هي نظرة جمالية من خلال الصياغة التي أصبحت جزءًا من العملية النقدية، فبوسع النقد الوصول إلى كيفية تلك الصياغة بالمعاونات الأسلوبية في تفكيك الظاهرة اللغوية.

فيما يخص البحث الأسلوبي، نجد ريفايتر آراء مهمة ومفيدة؛ إذ يرى أن الأسلوبية علم يعنى بدراسة أسلوب الآثار الأدبية دراسة موضوعية، تنطلق من النص الأدبي ذاته، وإن الأسلوبية تعنى بالنص في ذاته، بمعزل عن كل ما يتجاوزه من اعتبارات تاريخية، أو اجتماعية، أو نفسية. حيث تهدف إلى تمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني، إدراكًا نقديًا مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظيفية، في تخليص النقد الأدبي من المقاييس الخطابية، والجمالية؛ لأنها مقاييس معيارية تستند إلى أحكام قبلية، فارتباطها بالألسنية هو ارتباط النتيجة بالسبب (المسدي، عبد السلام. 1977). كما يرى ريفايتر أن

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

البحث الموضوعي في التحليل الأسلوبي، يقتضي ألَّا ينطلق المحلل الأسلوبي من النص مباشرة، وإنما من الأحكام التي يبديها القارئ حول النص (المسدي. 1977).

ويعمل النقد الأسلوبي على دراسة العلاقة الكامنة في النص الأدبي بين شكله اللساني، والجمالي الكلي. إذ لا بد من وجود علاقة مفترضة بين الشكلين اللساني، والجمالي؛ فالتحليل، أو الوصف اللساني يعد ضرورة لأي بيان مقنع حول الشكل الجمالي، وأن يكون متوافقًا معه. لذلك فالملاحظات اللسانية، ينبغي أن تتوافق والتصور النقدي حول الشبكة اللسانية للنص بمستوياته النحوية، والدلالية، والصوتية، والسياقية (فضل، صلاح. 1998م). ويذهب ريمون طحان (1981) إلى تأكيد أهمية الشكل في الدراسات البنائية الحديثة، فيرى أن الأدب؛ خواصا تتضافر لتخلق الجمال. وما اللغة إلَّا الظاهرة الشكلية الوحيدة التي تتيح التعرف على الأدب الذي لا يتحقق إلَّا بها وفيها.

ولكي يحقق الباحث هذا الهدف، ويصل إلى نتائج السمات التعبيرية والتأثيرية في شعر البغدادي؛ فقد كرّس هذا الفصل لدارسة وتحليل أبرز الاتجاهين من الاتجاهات الأسلوبية الحديثة، هما: التعبيرية، والتأثيرية. وإذ اقتصر الباحث على هذين الاتجاهين، دون غيرهما من الاتجاهات الأسلوبية الأخرى؛ كالأسلوبية الأدبية، والبنيوية، والإحصائية، واللسانية...الخ؛ فلأنه يرى أن دراسة هذين الاتجاهين تغني عن الاتجاهات الأخرى؛ فالأسلوبية الأدبية مثلًا: تهتم بدراسة النص الأدبي بجانبيه الشكلي والمضموني، ويسعى أصحابها إلى اكتشاف الوظيفة الفنية للغة النص الأدبي، عن طريق التكامل بين الجانب الأدبي الجمالي الذي يهتم به الناقد، والجانب الوصفي اللغوي اللساني الذي ينتج عن الكاتب (اللويمي، محمد 2005). والأسلوبية التعبيرية والتأثيرية ليستا بمنأى عن الأسلوبية الأدبية؛ فالتعبيرية تدرس النص الأدبي من خلال المرسل، والتأثيرية تدرسه

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

من خلال المرسل إليه، حيث تلتقي الأسلوبية الأدبية مع هذين الاتجاهين. كذلك الحال بالنسبة لأغلب الاتجاهات. لذا عوّل الباحث الاكتفاء في دراسة الأسلوبية التعبيرية والأسلوبية التأثيرية في هذا الفصل، عبر مبحثين، يناقش في الأول: الأسلوبية التعبيرية التي ينتجها منشئ النص. ويناقش في المبحث الثاني: الأسلوبية التأثيرية التي تنشأ عن متلقي النص. وصولًا إلى الإجابة عن السؤال الرابع من أسئلة الدراسة، وهو؛ ما ملامح الأسلوبية التعبيرية، والتأثيرية في ديوان "على جناح نورس" للبغدادي؟

4.1- المبحث الأول: الأسلوبية التعبيرية لدى البغدادي

منحتْ الأسلوبية الخطاب الأدبي؛ تفردًا من خلال طرائقها، وأدواتها في استخراج جمالياته وإبداعاته. ومن هذه الاتجاهات الاتجاه التعبيري أو القصدي الذي ينتجه كاتب النص، وأسلوبه في كيفية إبداع نصوصه من عدمها. ويُعد هذا الاتجاه الأسلوبي من أبرز الاتجاهات وأهمها في الدرس الأسلوبي الحديث (حمداوي، جميل. 2007) لذا يناقش الباحث في هذا المبحث؛ البنى الأسلوبية التعبيرية في نصوص البغدادي، وعلاقة بعضها ببعض في ثلاثة مطالب: كرّس الأول لدراسة مفهوم الأسلوبية التعبيرية ومبادئها في جانبها النظري. ويناقش في المطلب الثاني؛ الشعور واللاشعور لدى البغدادي. ويحلل في المطلب الثالث؛ المعاني بين العمق والسطحية لدى البغدادي.

4.1.1. المطلب الأول: الأسلوبية التعبيرية مفهومها ومبادئها

يرى بيير جيرو "Pierre Guiraud" (1994) أنّ أسلوبية التعبير؛ فعل يعبر عن الفكر بواسطة اللغة التي تتألف من أشكال تتجسد في (الأسماء، الأفعال، الجمع، المفرد)، وبنى نحوية (الحذف، نظام الكلمات)، ومن

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

كلمات هي بذاتها أدوات للتعبير أيضًا. كما يرى بيير جيرو؛ أن الفكر ينجز نفسه بالتعبير ضمن الأشكال اللغوية، ويدخل في الجوهر القاعدي. لذلك فإن دراسة التعبير تقف على ناصية اللغة، والتفكير، واللسانيات من جهة، وعلى ناصية علم النفس، والاجتماع، والتاريخ، من جهة أخرى. من هذا المنطلق هناك قواعد للتعبير تعتبر مماثلة لعلم وظائف الأعضاء في علاقته بعلم التشريح، وعي علاقة كونتها القواعد الوصفية التقليدية.

إنَّ أسلوبية اللغة هي؛ دراسة قيم التعبير والانطباعية التي كونتها تلك الوسائل التعبيرية في استعمال اللغة. وترتبط تلك القيم بوجود متغيرات أسلوبية، تفضي إلى خلق أشكال مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة. وهذا يعني وجود مترادفات للتعبير عن أوجه معين من أوجه إيصال المعاني (بيير جيرو. 1994). وقد كان هذا التعريف في مقالة الأسلوبية لبيير جيرو، بمثابة بذرة أخذت تتضح شيئًا فشيئا في أبحاث بالي، وأبحاث تلاميذه من بعده.

لقد ارتبط مفهوم الأسلوبية التعبيرية الوظيفية، بالعالم اللغوي شارل بالي "Charles Bally" (1865-1947)، أحد تلاميذ العالم الشهير فرديناند دي سوسير "Ferdinand de Saussure" (1857-1913). وتنسب إلى بالي ريادة الأسلوبية الحديثة، لا سيما علم الأسلوب التعبيري، وله فيه مؤلفات أولها كتابه "بحث في علم الأسلوب الفرنسي" سنة 1902. لتتوالى بعدها دراساته المفصلة في هذا المضمار، في المستويين النظري والتطبيقي (فضل، صلاح. 1992). ويقول أحمد درويش (1984) عن هذه الدراسات أنها أحدثت تأثيرًا واسعًا في كثيرٍ من المدارس الأسلوبية التي جاءت بعده لا سيما التي تأثرت

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

بالنزعة الوصفية في منهجه. وقد اعتمد شارل بالي في تشكيل أسلوبيته التعبيرية؛ على أرضية معرفية، يمكن استجلاء معالمها العامة من خلال من النقاط التالية:

أ. اعتماده على المنجزات الكبيرة التي حققتها اللسانيات الوضعية، ولسانيات سوسير في دراسة اللغة (مولينيه. 1999).

ب. اعتماده على مبدأ دي سوسير في التفريق بين اللغة، والكلام. وإنْ اختلفت رؤى كل منهما؛ حيث اعتدَّ دي سوسير بدراسة اللغة المشتركة كمثل للنظام اللغوي بأسره، باعتبارها -حسب رأيه- تتسم بالاطراد والثبات والوحدة، دون الأداء الفردي. في حين بدا شارل بالي مفارقًا لنظرة أستاذه؛ حين خلط بين ما هو جماعي "اللغة" وما هو فردي "الكلام" (بحيري، سعيد. 1989). أي إن دي سوسير ركَّز في علم اللغة على نظام غير الشخصي عمومًا أي اللغة، في حين درس بالي في علم الأسلوب جميع الطرق التي يتحول فيها النظام غير الشخصيإلى مادة من النطق البشري الحي (غراهام. 1985).

ج. اعتمد بالي على النظرة اللسانية الحديثة في توجهاتها المنهجية نحو إضفاء صفة العلمية على دراسة الظواهر اللغوية بكافة اشكالها. محاولًا إضفاء صفة العلمية على أسلوبيته (بحيري. 1989، غراهام. 1985). وقد فارق شارل بالي بنظرته السابقة النقاد والبلاغيين الذين سبقوه في طريقة تعاملهم مع الأنماط التعبيرية اللغوية والأدبية؛ فلم يقصد بدراسته الأساليب الأدبية، لأنها تعبر عن قيم جمالية فردية متميزة (صمود، حمادي. 1988) إنما قصَدَ دراسة الآليات والمظاهر، أو الآثار التعبيرية في كل لغة (السيد، شفيع. 1986) دراسة موضوعية علمية شمولية. لذلك لجأ بالي إلى تبويب أسلوبيته في نوعين: الأسلوبية الخارجية، أو المقارنة، والأسلوبية الداخلية. فدرس في الأولى الخصائص العامة للغة

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ما، ومقارنتها بخصائص لغة أخرى؛ بهدف الوصول إلى التكوين العضوي لكل منهما، أو أحدهما. أما الأسلوبية الداخلية؛ فدرس من خلالها العلاقات القائمة بين القول، والفكر لدى القائل والسامع، بمعنى دراسة اللغة في علاقاتها بالحياة الواقعية بكافة تجلياتها (فضل. 1998أ).

د. وظّفَ بالي منجزات علم اللغة في مجال دراسة الخطاب التداولي بشقيه المنطوق، والمكتوب. مركزًا على المنطوق بشكل أكبر، لاعتبارات تعبيرية تتصل بالجانب الاجتماعي الوجداني للذات المتكلمة. وهو ما يبين تفرق بالي بين اللغة الاعتيادية، واللغة المكتوبة. حين عمد في أسلوبيته إلى ما هو متداول بشكل يومي، دون المكتوب الذي يتضمن قيم جمالية مقصودة (ناظم، حسن. 2002).

وينطلق بالي في أسلوبيته؛ من مجموعة من الثنائيات المتداخلة فيما بينها، لعل من أهمها: (التفكير والتعبير، ومنطقية اللغة ووجدانيتها، والقيمة التواصل، والكلام النفعي وغير النفعي، والمنطوق والمكتوب .. إلخ). حيث تكشف اللغة الفعلية في كل مظاهرها عن وجه فكري وآخر عاطفي. فيتفاوت الوجهات من حيث الكثافة بحسب ما للمتكلم من استعداد فطري، وبحسب وسطه الاجتماعي، والحالة التي يكون فيها (المسدي. 1982). وهذا يعني أن الواقع اللغوي أو الخطاب لدى بالي ينقسم إلى قسمين (ذريل، عدنان. 1982):

الأول؛ ما هو حامل لذاته، وغير مشحون بشيء، أما الثاني؛ فحامل للعواطف والانفعالات، تتجسد فيه الأسلوبية، حيث يتألق فيه الجانب الوجداني العاطفي في الخطاب ، أو في شتى الاستعمالات اللغوية المؤثرة وجدانيًا على المستمع أو القارئ.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

ويصرَّح شارل بالي بهذه الفكرة في قوله: "تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية؛ أي إنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويًا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية" (بيير جيرو. 1994) وهذا يدل على أن أسلوبية بالي تتحدد في مسألتين:

الأولى: وقائع التعبير اللغوي، أي علاقة اللغة بالفكر، فالوقائع التعبيرية في نظر بالي، منها ماهو منطقي تجريدي، يتخذ من الحقائق، والقواعد العامة مجالًا لتحقيق غاياته، ومنها ما هو وجداني فعلي يتخذ من اللغة اليومية المعبرة عن العواطف والأحاسيس ميدانًا له (السيد، شفيع. 1986).

أما المسألة الثانية: فتكمن في أثر تلك الوقائع التعبيرية على الأحاسيس وفعلها فيها. ويقسمها بالي إلى تاثيرات طبيعية، وإيحائية استدعائية (مولينيه. 1999، بيير جيرو. 1994).

فالتأثيرات الطبيعية؛ تتطلب وجود روابط طبيعية بين الأبنية اللغوية والفكر المنتج لها، مما يولد نوعًا من الاستعداد الطبيعي لدى الفكر، للتعبير عن مقولات فكرية معينة، تصاغ بأشكال تعبيرية مختلفة، مستلزمة وجود روابط طبيعية بين الشكل التعبيري ومضمونه (فضل. 1998أ)، وتدعى هذه الروابط بالتعادل التعبيري. أما تأثيرات المسألة الثانية (الإيحائية) فتبحث عن القيمة الرمزية لوقائع التعبير، وعن قدرتها على الإيحاء في الأماكن التي يكون استعمالها فيها طبيعيًا. ولا يكون هذا الإيحاء ممكنًا إلا بتضامن وجود لغة مشتركة مع أنماط من التعبير خاصة بمختلف الأماكن (مولينيه. 1999). وهكذا قالت العرب قديما؛ لكل مقام مقال. إذ ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار السامعين، وبين أقدار الحالات. فيجعل لكل طبقة من كلامه كلاما. ولكل حالة مقاما حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار الحالات (العسكري، أبو هلال. 1984: 140).

إنّ تركيز بالي على الجانب الوجداني من اللغة، لا يعني رفضه لأهمية لغة الفكر؛ لكنه عني باللغة الفعلية المنتشرة في كل مكان التي تعبر عن الآلام، والعواطف، والأحكام، ومصدرها الإحساس المرتبط بالقيم التعبيرية والانطباعية (السيد، شفيع. 1986). لذلك سعى بالي إلى تقييد المضمون الوجداني للغة بفكرة القيمة، والتوصيل التي تشكلت من الاختزال ثنائي بين القيمة التعبيرية، والقيمة الانطباعية (الزمر، أحمد قاسم. 1996)؛ في سياق تندرج الثلاثي يتكون من:

أ. القيمة المفهومية: القيمة العامة المتضمنة في منطق التعبير. ووظيفتها إيصالية، كنطق بعض الأصوات بشكلها المعتاد، أو العبري، بدون تميزها بنبرة خاصة.

ب. القيمة التعبيرية؛ بوصفها قيمة لاشعورية تقريبية تتخذ طريقها من النظام الاجتماعي والنفسي والفيزيولوجي -علم وظائف الأعضاء- وتتمثل هذه القيمة في النبر العفوي، الذي يفضي عن الأحوال الاجتماعية، والميول النفسية في الوقت ذاته.

ج. القيمة الانطباعية أو القصدية؛ وهي قيمة جمالية وأخلاقية وتعليمية للتعبير. تتمثل في النبر الإرادي الذي يهدف تحقيق غايات مختلفة، يراد توصيلها عن القصدية المباشرة.

وبفعل الاختزال بين القيمتين التعبيرية والانطباعية؛ تصبح الأسلوبية التعبيرية "دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصة، بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللغة، وترتبط هذه القيم بوجود متغيرات أسلوبية. أي ترتبط بوجود أشكال مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة، وهذا يعني وجود مترادفات للتعبير عن وجه خاص من

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

أوجه الإيصال" (بيير جيرو. 1994: 53). وتكاد هذه المترادفات والمتغيرات اللسانية أنْ تغطي جميع المستويات اللغوية بحدود ما هو منطوق، وهو ما يعرف باللغة الاستعمالية غير الفنية. أما وسائل التعبير الفنية "اللغة الأدبية" باعتقاد بالي فلا تستلزم هذه المتغيرات أو المترادفات الأسلوبية (صمود، حمادي. 1988). كما إن الأسلوبية لا تعني حدثًا لغويًا يعرب عن شكله الخاص، ولا عن شكله المضاعف المتمثل في علم التعبير، ونقد الأساليب الفردية (بيير جيرو. 1994، مولينيه. 1999) لكنَّ يوجد هناك مفهوم آخر في الأسلوبية لدى بالي؛ يتجسد في الرغبة الاجتماعية في القول، في المستوى الفردي، أم الجماعي؛ فالمتكلم يحاول دائمًا التوفيق بين رغبته في القول وإدراك المتلقي له، عندما يقعان ضمن تأثير لغة عاطفية واحدة. أي إنّ بالي يريد المواقعة بين الرغبة الفردية غير النفعية في التعبير، ونوع من الرقابة تفرضها بنية الخطاب الذي يقال ويتحرك في ذلك التعبير (صمود، حمادي. 1988).

وهكذا فالأسلوبية التعبيرية تبحث في لغة النص، بما تعكسه من أفكارٍ ومشاعرٍ وعواطفٍ واندفاعات وانفعالات بوصفها وسائل للتعبير والأفعال. وهي عندما أقصت الجانب الجمالي للغة الأدبية؛ فهذا لا يعني أنها تبحث في جانب معين من اللغة، بل في اللغة بأكملها عبر ملاحظة زاويا خاصة. وإنها ليست عاطفية جماعية فحسب، إنما فكرية فردية منفتحة للمجتمع (بحيري. 1989). من هنا يتبين منهج بالي في إصراره على أن "وصف المسالك التعبيرية، لا يتحقق إلَّا بمقارنة العناصر الفكرية بالعناصر الوجدانية في اللغة المدروسة" (بحيري. 1989: 22-23). حيث يؤكد ذلك بقوله: "إنّ مهمة علم الأسلوب عندي، هي اكشاف الأشكال التعبيرية التي تستخدم في حقبة معينة لأداء حركة الفكر، والشعور

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

لدى المتكلمين، ودراسة الآثار بصورة تلقائية عند السامعين لدى استعمال هذه الأشكال" (مجموعة باحثين. 1985: 27).

وهكذا فإن شارل بالي دعا إلى دراسة العناصر الوجدانية والفكرية، دراسة تبادلية مقارنة، واختار مدى احتواء كل تعبير على عناصر ملاحمة من شأنها أنْ تعكس مصداقية القيم التعبيرية في لغة من اللغات (فضل. 1998أ). ويتضح مجال الأسلوبية بحسب رأيه؛ على ما يتوافر في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والعمالية، بل حتى الاجتماعية والنفسية؛ التي تنكشف في اللغة الشائعة التلقائية قبل بروزها في الأثر الفني (المسدي. 1982).

لقد خطتْ الأسلوبية التعبيرية التي تمثلت بجملة الأهداف والمبادئ التي جاء بها مؤسسها الأول شارل بالي، خطوات أبعد، عندما حازت على اهتمامات بدرجات متباينة لدى تلامذته، أمثال: كريسو "Kreso" وماروزو "Marouzeau" وغيرهم، خالفوا بها رأي مؤسسها؛ حين جاء هؤلاء بتصورات في أسلوبية جديدة، لا ترى مبررًا لإقصاء اللغة الأدبية من ميدان الأسلوبية التعبيرية، اعترافاً منهم أنّ التعبير الجمالي في النصوص الأدبية، إنما هو شكل من أشكال التواصل، وإن العناصر الجمالية، مؤداها رغبة المؤلف في جذب القارئ وإمتاعه. وأن اللغة الأدبية، والأسلوبية تتوافر فيهما مادة ضرورية على مستوى الإحصاء، والإجراء التجريبي. في حين تقدم الأسلوبية للعمل الأدبي دراسة وصفية مشفوعة بالبيانات الدقيقة، والمقنعة (فضل. 1998أ).

لقد ظهر هذا الاتجاه جليًا لدى مارسيل كريسو؛ حين ذكر في كتابه (الأسلوب وتقنياته) نقلًا عن غراهام هاف (1985: 39-40): "لقد كنا على اتفاق مع بالي حتى اليوم، لكننا سننفصل عنه الآن؛

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

فالعمل الأدبي بالنسبة إلينا هو وسيلة اتصال بكل بساطة، وإن كل الجماليات التي يضيفها الكاتب على العمل الأدبي، ليست أكثر من وسيلة لضمان اهتمام القارئ بصورة أتم. ولعل هذا الأمر أكثر تنظيمًا مما هو في الاتصال بالوسائل، لكنه ليس نوعًا مختلفًا. ويمكن أن نقول أن العمل الأدبي هو ميدان علم الأسلوب بلا منازع؛ لأن الاختيار فيه أكثر طواعية، ووعيًا" وبناء على هذا الرأي استبدل كريسو مفهوم التعبيرية بالحدث الفني، من منظور القيمة الجمالية (المسدي. 1982).

وظل "ماروزو" يتبنى مفهوم القيمة التعبيرية كما هي عند بالي، لكنه نقل الدراسة الأسلوبية من مستوى اللغة الموقوفة على الشخصية إلى مستوى الكلام بشتى أنواعه: (العادي، الأدبي، المنطوق، المكتوب، الشخصي، غير الشخصي، الإخباري، المباشر..الخ). أي إنه نظر إلى اللغة بوصفها جملة الوسائل التعبيرية المتوفرة للمتكلم الي يبصوغ بها مقصد قوله. وهي ذلك الرصيد المشترك الموضوع على عاتق المتكلمين، الذين يسخرونه لحاجاتهم في التعبير عما يريدونه. فالأسلوب هو ممارسة الاختيار بحسب ما تجوزه قوانين اللغة (صمود. 1988). وهذه النظرة الازدواجية التوليفية للأسلوبية عبر عنها بيير جيرو (1994) بالتناسل المضموني للتعبير بين مجال العمل الأسلوبي، ومجرى التكبير البلاغي؛ "إن ميدانهما هو فن الكتابة وفن التركيب، في فنون الكلام وفنون الأدب.

ويرى غراهام هاف (1985) أن أتباع بالي "الرغم من توسيعهم للدائرة التعبيرية، إلَّا إن أعمالهم ظلت تدين إلى ميدان علم اللغة، وليس إلى الأدب؛ لأنهم لم يحاولوا سبر أغوار الإبداعات الأدبية من جوانبها الفنية، بالقياس إلى تقنية الملاحظة اللغوية المضبوطة التي تحفل بها دراساتهم الأسلوبية.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

لقد كانت الأسلوبية التعبيرية لدى بالي؛ تتيح فرصة استثمار كافة المستويات اللغوية: الصوتية، والصرفية، والنحوية، والدلالية في الواقعة اللغوية المحددة، بهدف الوصول إلى ملمح أسلوبي معين لتلك الواقعة. وبحسب هذه المستويات، وطريقة معالجتها؛ يُسترشد بما ذكره بيير جيرو (1994) وما ذكره الكُتاب العرب عما يوازي هذه المستويات في اللغة العربية:

أ. **المستوى الصوتي:**

تتشكل المادة الصوتية لدى شارل بالي، من تظافر الطبيعة الفزيائية للأصوات، والطبيعة الوظيفية لها؛ حيث تتعلق الطبيعة الفزيائية بالصوت اللغوي من حيث مخارجه، وصفاته، وتأثيره عما غيره من الأصوات، أو تأثرِه بها. في حين ترتبط الطبيعة الوظيفية بالأحداث الصوتية من حيث وظائفها ومعانيها. ويعد الجانب السمعي أهم خاصية لغوية، يلاحظ من خلالها التغيرات الصوتية لدى فئة اجتماعية دون أخرى (مجموعة باحثين. 1985). ويصنف بيير جيرو (1994) الصوتيات التعبيرية إلى ثلاث صوتيات:

أولاً: الصوتيات المفهومة: تدرس الأصوات باعتبارها عناصر لغوية موضوعية مؤسسة. أي إنها تدرس الاستعمال النموذجي للأصوات. وبوسع المتحدث استخدامها أيًا كانت صفته الاجتماعية، لما فيها من قيمة إيصالية مستقلة عن أي تلوين نطقي نموذجي.

ثانياً: الصوتيات الندائية: تدرس المتغيرات الصوتية التي تهدف إلى إحداث أثر في السامع، أي دراسة الاستعمال المقصود للأصوات لغرض استقطاب نوع من الإثارة لدى المتلقي.

ثالثًا: الصوتيات التعبيرية: وتختص بدراسة المتغيرات الناتجة عن المزاج، والسلوك العفوي غير الشعوري للأصوات، الذي يكشف عن الأصول الاجتماعية للمتحدث، أو عن ميوله النفسية. ومن هنا، فإن

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

4.1.2. المطلب الثاني: الشعور واللاشعور لدى البغدادي

يرى علماء النفس وعلى رأسهم العالم النمساوي فرويد "Freud" (1858-1939)؛ أن حياة الفرد النفسية تنقسم إلى ثلاثة جوانب: الجانب الأول الشعور، ويُعبّر عن حالة الوعي المتصلة بالعالم الخارجي والداخلي في اللحظة الحاضرة. وهو العلم والإدراك الشخصي للأحوال والأفعال إدراكًا مباشرًا. الجانب الثاني، ما قبل الشعور الذي يتوسط كلًا من مستوى الشعور واللاشعور، لكنه أقرب للشعور، وهو يحتوي كل ما هو كامن وليس موجودًا في منطقة الشعور، وبما يسهل على الفرد استدعاء الشعور. مثال ذلك المعارف والذكريات والكلام، فهو يعمل وفق المنطق والواقع والزمن. الجانب الثالث اللاشعور، وهو جانبٌ من حياة الفرد يقع خارج نطاق وعيه. وقد أطلق عليه هذا الجانب (اللاشعور)؛ لأنه كتلة ضخمة من الحالات التي لا ينالها الشعور. فعمليات اللاشعور لا تخضع للزمان أو للمكان، فهي لا تتأثر بهما، مثلما إنها لا تتأثر بمنطق أو واقع أو نظام. فهي فعالة ونشطة دائمًا، تعمل متمركزة حول الذات تمركزًا قويًا (فرويد. 1986، يونغ. 1997).

وقد ذهب فرويد (1986) إلى أن الشخصية مكونة من ثلاثة أنظمة هي: الهو ،والأنا ،والأنا الأعلى. وأن الشخصية هي محصلة التفاعل بين هذه الأنظمة أو المكونات الثلاثة لشخصية الفرد، وهي:

أ. الهو: منطقة اللاشعور، وتُعد منبع الطاقة الحيوية النفسية، ومستودع الغرائز والدوافع الفطرية، وهذا المستودع الفطري موجود منذ الولادة. يعمل على تحيق الرغبات دون الاهتمام بالقيم أو العادات والتقاليد والأعراف، ولا يحكمه المنطق. وهذه النظام عبر عنه المنهج الإسلامي "بالنفس الأمارة بالسوء" كما في قوله تعالى: {وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ} [يوسف: 53].

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

ب. الأنا: بمفهوم التحليل النفسي مركز الشعور والإدراك الحسي الداخلي والخارجي والداخلي والعمليات العقلية. وهو المحرك الأساسي لشخصية الفرد والمدافع عنها، إذ يخلق توافقًا بين مطالب الهو والأنا الأعلى، وبين الواقع، من أجل تحقيق التوازن والتوافق الاجتماعي للفرد في بيئته، والالتزام بالعادات والتقاليد والقيم الاجتماعية. وقيمة الأنا عبر عنها القرآن بالنفس المطمئنة، كما في قوله تعالى: {يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ * ارْجِعِي إِلَى رَبِّكِ رَاضِيَةً مَرْضِيَّةً * فَادْخُلِي فِي عِبَادِي * وَادْخُلِي جَنَّتِي} [سورة الفجر: 28 -30].

ج. الأنا الأعلى: وهو مستودع المثاليات والاخلاقيات والقيم الاجتماعية والدينية، ويعتبر الجهاز الداخلي للإنسان أو رقيبه النفسي. ويكون الأنا الأعلى من مراحل النمو التي يمر بها الإنسان، حين ينفصل جزءً من الأنا إلى الأنا الأعلى؛ ليتمركز وظيفته فيما بعد على محاسبة الأنا. ويسعى الأنا الأعلى إلى كبح جماح "الهو" لا سيما دوافعه العدوانية؛ ويتركز دوره في محاولة مراقبة طبيعة العلاقة بين الهو والأنا، ويعمل على عدم وقوع الأنا في الخطأ الذي يحثه إليه الهو. لذا يمثل الأنا الأعلى الجانب الأخلاقي للشخصية. وهذه القيمة جاءت في قوله تعالى: ﴿وَلَا أُقْسِمُ بِالنَّفْسِ اللَّوَّامَةِ﴾ [القيامة: 2].

وفي ذلك يقول ابن عثمين رحمه الله، في فضل النفس واحدة، ولكن لها صفات، فهي أمارة بالسوء، لأنها تدفع إلى السيئة وتحث عليها، فإذا عارضها الإيمان صارت لوامة، تفعل الذنب ثم تلوم صاحبها وتفاضله بين الفعل والترك. فإذا قوي الإيمان صارت مطمئنة" (الفتوى رقم: 140529). وهكذا عندما نتمعن في منهجنا الإسلامي، نجد تلك الطروحات التي أشار لها فرويد (1986)، وطروحات غيره من العلماء المعاصرين، شاخصة في كتاب الله تعالى، قبل 14 قرناً، وستبقى كذلك مادامت السموات والأرض،

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

لأنه كلام الله، كتاب أنزل من لدن حكيم خبير. ولهذا السبب فإننا جينما نبذل جهداً فكريا في تحليل متباين الأبعاد والمقاصد، نكون قد فهمنا وأدركنا الأمور بشكل أوسع وأكثر علمية ومصداقية.

وقد ارتبطت هذه المكونات الثلاثة لشخصية الفرد بالحالة النفسية التي تتمثل في الشعور واللاشعور. ولدى الشعراء كان لهذه المكونات الدور الأبرز في إنتاجاتهم وإبداعاتهم الأدبية. فهذا فرويد (1986) أثناء تحليله لفكرة الوراثة؛ ذهب إلى أن الشاعر يستمد خياله من اللاشعور عن طريق عملية التسامي التي تستند إلى استعداد فطري لدى الشاعر. كما ذهب يونغ (1997) إلى أن الجميع يحمل اللاشعور الجمعي في معرفة الماضي السحيق للإنسان، وبداية نشأته على الأرض. هذا الماضي الذي يُعتبر منبع الإبداع لدى الشاعر أو الأديب، هو الذي أوحى للشعراء والأدباء وغيرهم من المبدعين بإبداع روائعهم على مختلف ومر العصور. في حين أنه لا يوجد شيء من ذلك لدى الناس العاديين، الذين لا يملكون هذا الاستعداد الفطري.

ويرى ديلاكورا "Delacroix, H." أن العمل الفني هو نتيجة قدرة تركيبية عالية، تظهر في التنظيم والصياغة. فالفنان ينفعل إزاء بعض الأحداث أو التجارب التي يثيره أو توتره، فيكون هذا الانفعال حافزًا لإبداعه. وقد حاول ديلاكورا إبراز خصائص الشاعر، حين أورد عدة قدرات مختلفة للشاعر، غلب عليها الطابع الفطري والقدرة في استخدام الألفاظ تبعًا لقيمها الصوتية. إلى جانب القدرة على سكب التعبير اللفظي في قوالب معينة، والقدرة العالية على بناء وتنظيم الكلام. وقد أحصى "ديلاكورا" أربعة أنواع مختلفة لعملية الإبداع (شاهر، جهاد. 2008، علي، عواد. 1979)، هي:

أ. الإبداع المفاجئ.

ب. الإبداع البطيء.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ج. الإبداع اليقظ الشعوري.

د. الإبداع الخاضع لحكم العادة.

إنّ أنواع الإبداع لدى الشاعر بحسب رأي "ديلاكورا" يغلب على جميعها الطابع الفطري. لذا فالشاعر في هذه الحالة يكون تحت سيطرة الجانب الفطري، فهو لا يمتلك زمام أمره، إنما يخضع لأوامر نفسية تحدد فطرته. لذلك نفهم من التقسيم الرباعي آنفًا؛ أن الشاعر الموهوب الذي يتميز عن غيره، يولد ومعه استعداده الفطري في غير مجال إدراكه عن إدراك الآخرين. وهو اختلاف مردَّه التنظيم في المجال النفسي، وتركيب مزاج الشاعر بين الواقع والخيال.

ولم يكن النقاد العرب بمنأى عن دراسة الحالة النفسية للشعراء وإبداعهم الشعري. فقد ذهبوا أثناء تحديدهم لطبيعة الواقع، وكيفية تمثله في صور الشاعر إلى أن المؤثرات النفسية هي أحداث الشاعر وتجربته الشخصية، وانعكاس هذه المؤثرات في النفس وطبيعة انفعالها وصياغة الانفعال بطريقة فنية تكشف أقاليم النفس المعتمة. وقد تتبع أنصار المنهج النفسي من النقاد العرب، أثر شخصية المبدع في العمل الفني، وأكدوا أنّ الشعراء هم علماء النفس الأوائل (الغزالي، محاسن، 2011). وأن حياة الإنسان النفسية مزيج معقد من الشعور واللاشعور، تكمن بشقيهما الطاقة المعزلة المحجوزة في الكبت. لذلك كانت صورة الشاعر هي أداة تعبيره عن خبرته الشعرية. فعملية الإبداع الفني تحدث شعوريًا واللاشعوريًا في آن واحد، وبشكل متكامل. أي إنّ وظائف اللاشعور تكون مشبعة وباعثة على الرضا، حين يقوم الشعور بتهيئة المناخ المناسب ممهدًا الطريق للاشعور للخروج من الأعماق إلى السطح، مشاركًا في عملية الإبداع الفني (عفيفي، محمد الصادق. 1978).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

لقد اعتنى الأدباء القدامى بالتجربة الشعورية للشاعر، في ذلك يقول ابن رشيق: إنما سمي الشاعر شاعرا، لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره. ويفسر القيرواني التجربة بنتائجها وينظر إلى ما يأتي به الشاعر من معنى مولد ولفظ مبتدع، فيقول: إذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى واختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني أو نقص مما أطال سطره من الألفاظ أو صرف معنى إلى وجه آخر كان اسم الشاعر عليه تحاملا، إذ لم يكن له إلا اللفظ والوزن (بدر، عبد الباسط. 1985: 16).

وقد كان اهتمام النقاد العرب بحالة الشعور واللاشعور لدى الشاعر واضحًا وجليًا؛ فقد تجسدت معاني هذه الظاهرة النفسية في دراساتهم ونظرياتهم النقدية. ولعل تأكيد أوائل النحويين والبلغاء العرب لمطابقة الكلام لمقتضى الحال؛ دلالة على إشارات نفسية في نقدهم للشعر، حين ربطوا النقد بالذوق الناتج عن الإحساس بالجمال. فجمال الأسلوب مصدره السمو في التعبير، وهي صفة نفسية تصدر عن خيال الأديب وذوقه (حسين، هند. 1981). وفي إشارات النقاد العرب في الانتباه لحالة الشاعر النفسية، ما جاء على لسان الجاحظ (1985: 95/1) من قول بشار بن المعتز، مخاطبًا إبراهيم بن جبلة "خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إياك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهرا وأشرف حسبًا، وأحسن في الإسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطأ، وأجلب لكل عين وغرة من لفظ شريف، ومعنى بديع". ويذهب ابن قتيبة (1964: 1/ 26، 25) إلى أن للشعر أوقات يأتي فيها، حين قال: "للشعر أوقات يسرع فيها أتيّه، ويسلم فيها أبيّه، منها أول الليل تفشي الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير، ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر.."

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

ويعبر العمل الفني عن الشعور العميق، المتكون من الذكريات والانطباعات والصور والاندفاعات التي تقود الفنان في آفاق الإبداع، فيكون عمله الفني نتاج اللاشعور الذي ينهل من كوامنه الشخصية، والأحداث التي ارتبطت بمراحل حياته. فاعتبر اللاشعور مصدرًا للإلهام أو الوحي، لمن يرتقب الومضات الشعرية، والعمل الفني. إنه حلقة التواصل بين الروح والعقل، وهو مظهر مادي لشيء روحي داخلي. وإذا كان اللاشعور يقدم المادة الخام للعمل الفني؛ فإن الشعور هو المنظم لهذا العمل، ومن الصعب تحديد دور كل من الشعور واللاشعور في عملية الإبداع. وإذا خُيِّل للشاعر في بعض الأحيان، أنه يبدع العمل الشعري من لا شيء، فذلك لأنه لم يتدبر العناصر اللاشعورية التي أسهمت في إنتاجه هذا العمل، وفي أحيان أخرى يحسّ الشاعر بعدم الرضا عن نتاجه الأدبي، ويرتد في نفسه ليس هذا هو المطلوب، فيعيد محاولة البناء. الأمر الذي يفسر وجود أكثر من صورة على طبقات اللوحة الفنية، فالنتاج الأدبي للشاعر ثمرة قدرته على تنظيم الأحلام وصياغتها في صورة جمالية ملائم ومشعور الشاعر (حسن، حسن. 2013).

وإذا كانت عوامل الإبداع والابتكار تدل على الخصب الفني، والمرونة تدل على مدى تقبل جدة الصور، وأصالة تدل على إدراك الأشياء في صور متكررة، فهذا يبين على أن عملية الإبداع تمر بمراحل. وإذا كان بعض المفكرين يظنون أن عملية الإبداع تتم في لحظة الإلهام التي لا يسبقها شيء ولا يتبعها شيء، فإن لحظة يقظة العبقرية هذه ليست سوى مرحلة تسبقها مرحلة الإعداد والتهيؤ، والتعرض لمثيرات تحفز في النفس الرغبة في الإبداع وتلحقها مرحلة تقويم العمل والرضى الشخصي عن هذا العمل (حسن، حسن. 2013).

إن قضية الشعور واللاشعور التي تجسد الإحساس لدى النفس الإنسانية بصورة عامة؛ لهي قضية شائكة يطول الحديث عنها فهي مسألة ملازمة للنفس، إذ لا يمكن التخلي عن هذا الشعور الإنساني، سواء

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

أكان شعورًا سلبيًا أم إيجابيًا، في النظرة والتفاعل مع الواقع. وبالنسبة للشاعر يكون مصدر هذا الإحساس الفكرة والقصيدة، وإن الشعور الذي تستنطقه مسحة تعبيرية جميلة، يكون البيان طرفًا فيه من خلال التصوير الفني المتميز. فيأتي جمال النص وتفرده يرسم ملامحه بيان انتجته لحظة انفعالية. وعبد المولى البغدادي كما عرفناه؛ شاعر ذو حس مرهف، وقلب صادق الشعور، يتاثر بما حوله بسرعة، يعيش رهينة لمشاعره وعواطفه التي تتفاعل مع أبسط المواقف الإنسانية. وقد ظهر ذلك جليًا في طبيعة شعره الوجداني والوطني، الذي غلب عليه حضور الذات والذات الأخرى، بفعل المؤثرات النفسية التي جسدت حالة الشعور واللاشعور لديه. ففي قصيدة "شكرًا مندوبة أمريكا" (من المتدارك، الديوان: 119-121):

بَصَقَتْ مَنْدوبةُ أمريكا

في وجهِ سَماسِرةِ الحارِّ السلمي

تُجرِّبُ لونَ طبيعتِهِمْ بعدَ التطبيعْ

وتُغَيِّرُ وضعَ براسِيمِهِمْ وقلانِسِهِمْ بعْدَ الكيعْ

هَتَكَتْ مندوبةُ أمريكا وبأصبُعِها

أعراضَ ذويهَا في بيتِ الصلحِ المنهارْ

لتُعِيدَ طِلاءَ أضافِرِها بمخاماتٍ

وجلالاتٍ شتى!

وتُقِيمَ لهُمْ نُصبًا أَسْمَى

فوقَ السَّبَابَةِ والوسْطَى!

وتَخُطَّ بإِصْبُعِهَا الصُّغْرَى

كَلِمَاتٍ ليسَ لَها مَعْنَى

كَـ: ضَيَاعِ العِرْضِ وَفَقْدِ الأَرضْ!

نَجَحَتْ مندوبةُ أمريكا

فِي القذفِ بإصْبُعِهَا الأَحْدَبْ

فِي ذقْنِ سَوَائِمَ ليس لها

إِلَّا أَنْ تأكل أَو تُرْكَبْ

فَبِوَخْزَةِ إِصْبُعِهَا!

سَقَطَ البُرْقَعْ. بَدَأَ العَرضْ:

بَنَتُوا كَمَصَادِعَ مُهْتَرِئَة

تَتَقَفَّزُ بينَ تِلَالِ القُدْسِ

يَخْبُطُوا مِنْ حَطْمٍ بِغَايَاهُمْ

شِبْهَ عَرَائِسَ

بِجِبَاهٍ تَقْطُرُ خُرَافَاتِ

وَزَعَانِفَ كَانَتْ حَجَانَا

ووجُوهٍ كَانَتْ عُرْبَانَا!

عَرَفَتْ أَقْدَارَ زَبَائِنِهَا وَمُحِبِّيهَا

حَرَسٌ بِسَلَاسِلَ غَرْبِيَّةْ

وَأَنُوفٌ بَالِغَةُ الحِدَّةْ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وَمَخَالِبُ دَامِيَةٌ غَضْبَى

لا تَفْتِكُ إِلَّا بِذَوِي القُرْبَى!

أَمَّا الأَنْيَابُ فَقَدْ خُلِعَتْ بَعْدَ التطبيعْ!

حَرَسٌ لَيْلِيٌّ

يَحْرُسُ بَابَ بني صُهْيُونْ

فِي قَاعِدَةِ الشرقِ الأَوْسَطْ!

وَلِي أن تُدرِكَ أمريكا

أَنَّا مَا نَمْلِكُ غَيرَ الأَرضْ

لِنُغَلِّلَ مُحَمَّلَ أمريكا

وَبَوَائِنَهَا وَوِزْرَ الأَرضْ

لَكِنَّ الوَيْلَ يَحِيقُ المكْرُ بِهَا

فِي يومٍ، أو بَعْدَ غَدٍ!!

وَلِيُقْبَرْ شَعْبٌ لَم يَثأَرْ

وَلِيُكْسَرْ سيفٌ لَم يُشْهَرْ

تمخضت هذه القصيدة عن حالة نفسية اعترت الشاعر، حين تحدت منديبة أمريكا "مادلين أولبرايت" إرادة الشعوب العربية وفرضت "الفيتو الأمريكي" على مشروع قرار مجلس الأمن؛ الذي كان هدفه إدانة مصادرة أراض فلسطينية من قبل اليهود. حينما رفعت تلك الحاقدة التي لا تعرف الحب والسلام، أصبعها المحدوب تأييدًا لإسرائيل في مصادرة أراضي عربية بالقدس. وقد نُشرت صورة لها في الصحف، وهي

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

تصوب إصبعها في وجوه مندوبي الدول بمجلس الأمن. تلك الصورة -ومثيلاتها كثيرات- حركت مشاعر الغضب والسخط في نفس الشاعر عبد المولى، فكتب هذه القصيدة الساخرة المؤلمة في سخريتها، البديعة في تصويرها الساخن.

فالقصيدة صورة كاريكاتورية حملت دلالة حسية ومعنوية؛ فهي نتاج تراكمات في عقل البغدادي الباطن أي في منطقة اللاشعور، حتى لم يكن هذا الحدث جديدًا عارضًا؛ فقد صفعت تلك الحاقدة كبرياء الشعوب العربية مرات ومرات، لتكون هذه المرة القطرة التي أفاضت الكأس بالنسبة للبغدادي، لتتفجر ذاته الساكنة الساخطة، لتنتج هذه القصيدة المعبرة عن الانفعالات النفسية للشاعر، والآخرين الذين تقاسموا معه هموم الأمة.

بدأ الشاعر بناء صورته الفنية من الوصف الخارجي لهذا المشهد الكاريكاتيري، فجعل مدخل قصيدته حركيًا حين أتى بالفعل الماضي (بصقت)، رغبة منه في إضفاء طابع الحيوية والحركة عليها منذ البداية، لترتقي إلى مستوى الحدث الواقعي؛ فوظف الشاعر الفعل (بصق) الذي من معانيه في تاج العروس، وقاموس المعاني: الإهانة والاحتقار والاستخفاف؛ فبصقت مندوبة أمريكا أي قذفت مندوبة أمريكا ما بفمها من إفرازات وقاذورات نتنة، في وجه أولئك الذين تأملوا خيرًا في دولة تمثلها هذه المندوبة. والذين اعتقدوا أنها تسعى للسلام وتحرص عليه في فلسطين المحتلة. وقد أفاد الشاعر بهذا الفعل أن مندوبة أمريكا لم ترعَ حرمة ولا ذمة لذويها وزبائنها من سماسرة السلام وتجاره في المنطقة، فبصقت في وجوههم بل وفي بيتهم - مجلس الأمن- حين أيدت إسرائيل بمصادرة أراضي عربية في القدس. فليس بعد هذا إهانة وإذلال.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

أراد الشاعر من خلال توظيف هذا الفعل في أول القصيدة أن تكون القصيدة ساخرة ومعبرة عن ألم الشاعر وسخطه في آنٍ واحد منذ جملتها الأولى بل من أول حروفها؛ حيث تكون الفعل الماضي (بصقت) من أربعة حروف هي: (الباء، الصاد، القاف، التاء) فالتحم الجهر بالباء، مع علو صفير الصاد، مع قلقلة القاف، مع همس التاء وانفجارها. فصوت الباء كما سبق الحديث عنه هو من الأصوات الجهرية التي تقترن بالحركة وتقرع الأذن بشدة، وتشد الأعصاب بصخبها، وقد ناسبت وظيفة هذا الحرف دلالته في القصيدة، كما أحدث صوت الصاد صفيرًا وعلوًا في الإيقاع الصوتي، أما حرف القاف فقد توسط الفعل ليحدث قلقة صوتية في منتصفه بالارتفاع على مخرج الصوت، وقد انسجم الهمس بحرف (القاف) والضغط على مخرج صوته، انسجامًا مع الموقف ورغبة الشاعر في التعبير عن شدة انفعاله. وختم الشاعر الفعل (بصقت) بحرف التاء الهمسي الانفجاري، الذي يُسمع له رنين في الجهاز الصوتي صفيرًا وحفيفًا، وانفجارًا في بعض المواضع، وهذه السمة الانفجارية للتاء وظفها الشاعر في آخر الكلمة؛ لإفراغ ما في نفسه من آهات وحسرة وألم.

وقد كان الشاعر موفقًا إلى حد كبير جدًا، حين اختار هذه التوليفة من الحروف التي أخذت حظها من الأدبية الشعرية، حين اجتمعت في الفعل (بصقت) الذي استدعاه خيال الشاعر الشعري؛ ليكون سببًا في توليد الانثيال الخيالي فيما بعد. كما استدعت الجملة الفعلية (بصقت) في أول القصيدة ظلال الصورة المأسوية التي كشفت عن دلالة نفسية، لعل أبرزها الشعور بالمرارة وخيبة الأمل والحقد والازدراء من الحكام وسماسرة التطبيع. ولم يكن توظيف الشاعر للفعل الماضي (بصقت) استدعاء لحدث مؤلم فحسب؛ بل دعوة لتجديد معناه في الحاضر، وتقريرًا لاستمراره. ولعل هناك من يتسأل عن اسهاب الباحث في الحديث عن كلمة "بصقت" دون غيرها، وأن تنال هذا الحظ الوافر من الشرح والتحليل؛ فمرد ذلك أن هذه الكلمة أو

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

هذا الفعل هو مفتاح النص ومدخله، وهو الذي كان سببًا في استدعاء الأفعال والأسماء ومكونات النظم في القصيدة ككل.

فمن استدعاءات هذا الفعل، أن وظف الشاعر ما يوازيه في الصيغة والصوت والدلالة، مع بداية المقطعين الثاني والثالث من خلال الفعلين: (هتكت) في بداية المقطع الثاني، و(نححت) في بداية المقطع الثالث؛ وكأن الشاعر بهذا التوظيف للأفعال المفاتيح يريد أن يجعل وتيرة الغضب والشعور بالذل مرتفعة وحاضرة ومستمرة في أنحاء النص، ولا يكتفي البغدادي بهذين الفعلين كدلالة على الشعور بالغضب وتقرير الذل والمهانة ليدلف إلى توظيف أفعال أخرى لعلها جاءت بمسببات الفعل (بصقت) أيضًا؛ فقد استعمل الشاعر الأفعال: (لتُجرب، وتُغير، وتُعلد، وتُقيد، وعطل، عرفتْ) لتأكيد دلالة الهيمنة والسيطرة المطلقة، في مقابل الضعف والتبعية والذل والهوان. فجاءت هذه الأفعال لتقرر هذه الدلالة وتؤكدها. وقد دعَّم الشاعر المؤكدات الفعلية بمؤكدات حرفية كـ(لا التأكيد، وواو العطف، وتاء التأنيث) فكل هذه الحروف التي لحقت بالأفعال آنفًا زادت من تأكيد معانيها ودلالاتها، كما أضفت الصوت القصيدة على أفعال أخرى خصَّ بها الشاعر أولئك الذين يمثلون منطقة الضعف والتبعية والذل والهوان. فتكون القصيدة موّارة من الحركة والسخب، وهو ما دل على الحالة النفسية للشاعر وانفعالاته الداخلية والخارجية وأكد عليها.

ارتبطت علاقة الشعر في هذه القصيدة بمزيج بين التفكير الحسي واللاشعور أو الإحساس الباطني؛ فقد جاءت نتاج حالة إنسانية تكونت من تراكمات في منطقة اللاشعور، حيث المعاناة من قسوة الاحتلال والظلم، ولهث الرؤساء العرب وراء سلام مزعوم ووعود واهمة من أمريكا وغيرها من الدول الغربية التي تساند وتناصر الاحتلال الصيهوني لفلسطين. فكل أنواع الظلم والاضطهاد لشعوب المنطقة كان مرحلة إعداد

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وتحضير، ومثيرات حفزت في نفس البغدادي الرغبة في الإبداع؛ لتنفجر عبقريته، تعبيراً عن هذه الوضع الأليم بصور غاية في الروعة، وتقدم مسحة تعبيرية جميلة من خلال الصور الفنية التي وظفها الشاعر في تعبيريته داخل القصيدة.

فمن تلك الصور الفنية أن شبَّه ونعت الحكام العرب بنعوت قاسية، حيث فتح عليهم باب الشتم والسب بأقسى ألفاظ وعبارات الإهانة منذ بداية القصيدة؛ فنعتهم بالسماسرة الذين اعترفوا بإسرائل دولة فوق الأراضي الفلسطينية، وكونوا معها علاقات سياسية واقتصادية جيدة خوفًا وطمعًا. فهؤلاء وصفهم الشاعر بالسماسرة الذين بصقت المندوبة أمريكا في وجوههم؛ والبصق في الوجه من أشد أنواع الإهانة والاحتقار والاستخفاف بالآخرين في عُرف البشرية، ويكون هذا الإحساس مضاعفًا إذا كان صادرًا عن امرأة في وجه رجل، فما بالك عندما يصدر عن امرأة في وجه مجموعة من الذكور!! لاشك أنها إهانة ما بعدها إهانة، واحتقار ما بعده احتقار. هذه الصورة القاتمة التي رسمها الشاعر منذ بداية القصيدة ظل يستدعي ظلالها إلى آخرها. حيث استمر الشاعر في تعبيره الصارخ بعد البصق في الوجه ذهب إلى أن المندوبة لم تكتفِ بهذا بل استمرت في إذلال وإهانة الحكام بعد التطبيع، حتى أنها ستغير وضع البرانس والقلانس من على الرؤوس من بعد تركيعها، في إشارة إلى تغير الخارطة السياسية، وربما الجغرافية لبعض الحكام والدول:

لِتُجربَ لونَ طبيعتِهِمْ بعدَ التطبيعْ

وتُغَيِّرُ وضعِ برانِسِهِمْ وقلانِسِهِمْ بَعْدَ التركيعْ

ولعل البغدادي في تعبيره وتوصيفه للسماسرة الذين يلبسون البرانس والقلانس، يقصد ويخص الملوك والأمراء؛ فوحدهم من يرتدي هذا اللباس، كما أنهم أول من اعترف بإسرائل دولة وتطبع معها. وفي بداية المقطع الثاني

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

من القصيدة، وظف الشاعر الفعل الماضي (هتكت) في دلالةٍ وتجسيدٍ آخرٍ لمعنى الاستخفاف والاحتقار؛ حيث من معاني (هتك) في لسان العرب: الشق، والتمزيق، وخرق الستر عمَّا وراءه، والفضيحة، والاغتصاب.. إلخ. أي ذهب الشاعر إلى إن مندوبة أمريكا بفعلتها هذه هتكت حرمة الحكومات، وانتهكت أعراضها، وقد وظف هذه الصورة الفنية هذا الفعل الذي استعار من خلاله صفة ذكورية ومنحها للأنثى (مندوبة أمريكا) لتهتك عَرَض مناسبة الحل السلمي:

هتكتْ مندوبةُ أمريكا وبأصبُعها

أعراضَ ذويهَا في بيت الصلح المنهارْ

فمن معاني هتك العرض ومن معانيه الاغتصاب. والاغتصاب يكون للأنثى لا للذكر، لكن الشاعر قلب المعنى الحقيقي للفعل في هذا التعبير حين جعل الأنثى هي من يقوم بفعل الاغتصاب للذكور، فجاء التوظيف غاية في الدقة على صعيد المعنى المراد، وعمَّق الشاعر بهذا التعبير عُتمة الصورة في هذا المشهد الكاريكاتيري الذي ما انتهى من تلون صفحة الحرب في أحداثها بألوان لا تقل قتامة عن سابقتها، مستمدًا ألوانه من حالتي الشعور واللاشعور اللتين سيطرتا على الشاعر منذ عتبة النص، وأثناء إبداعه.

واستمر الشاعر في استكمال معاني الذل والهوان والاستخفاف والاحتقار للمعنيين في القصيدة، فعاود خلع صفة الذكورية عن مندوبة أمريكا ليعيدها أنثى من جديد، تطلي أضافرها بصور تلك الفخامات والزعامات التي شبهها الشاعر بطلاء استعملته مندوبة أمريكا فوق أظافرها لا لغرض الزينة، بل لإخفاء قذارة أظافرها، كناية عن نوايا المندوبة الحاقدة الشريرة، وأفعالها الظالمة في حق فلسطين. فلو أراد الشاعر معنى الزينة لما قال طلاء أظافرها، واستبدل الطلاء بلفظة الزينة أو ما يدل عليها، لكنه أراد بهذا التعبير على رأي

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الباحث القول بأن تلك اليد التي استعملت حق (الفيتو) تمتلك أظافرًا قذرة لا يليق بها إلَّا الطلاء، الذي جسده الشاعر في صورة سماسرة الحل السلمي، تلك الوجوه المتخاذلة التي شبهها بالطلاء؛ هي التي اخفت قذارة أظافر المندوبة، وكانت سببًا في استمرار ظلم واستبداد هذه الممثلة وغيرها من بني جلدتها. وقد أحسن البغدادي التشبيه، وأجاد التعبير:

لتُعِيدَ طِلاءَ أضافِرِها بفخاماتٍ

وجلالاتٍ شتى!

ويستمر الشاعر في أسلوبه الساخر وهجائه المقذع في هذا المقطع، فيصل خياله الساخر إلى أن يصور تلك الفخامات وهي جاثمة على أصابع ولاة أمرهم: السبابة والوسطى حيث تقيم لهم نُصبًا يليق بمقامهم! وهو تعبيرٌ ذميم، صوَّر به الشاعر المكان الذي احتلته مندوبة أمريكا لذويها. إنها صورة مبتكرة من تصوير الشاعر لم يسبقه إليها أحد على رأي الباحث، فلم يسبق تصوير هذه الصورة من قبل؛ حيث يقام نُصبًا للبشر فوق إصبعين:

وتُقِيمُهُمْ نُصبًا أشَمَّ

فوقَ السَّبَابَةِ والوُسطى!

ثم ذهب الشاعر إلى المزج بين ما هو حسي وما هو معنوي، حين صوَّر مندوبة أمريكا وهي تحط بإصبعها الصغرى بعض الكلمات التي ليس لها معنى في نظر الشاعر، فشبه الشاعر تلك الكلمات بضياع العرض وفقدان الأرض بالنسبة للفخامات والزعامات سماسرة التطبيع ووجوه الخنوع من الحكام العرب. فاستغل الشاعر هذه الصورة المتناقضة والتشبيه الغريب وجمع بين الكتابة ذلك الشيءِ الحسي، الذي تجسد في رسم أوخط كلمات ليس لها معنى، وبين آخرٍ معنوي تمثل في العِرض والأرض، وكيف يجتمع هذان الشيئان؟!

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

إلَّا لدى هؤلاء السماسرة الذين أسقطوا من قاموسهم كل معاني القيم والمثل، وكل مظاهر وصفات الشهامة والرجولة، ليزيد البغدادي بهذا التعبير الدقيق من كثافة الدلالة وعمق المعنى:

وتَخُطَّ بإصْبُعِهَا الصُّغْرَى

كَلِمَاتٍ ليسَ لَهَا مَعْنَى

كَـ ضَيَاعِ العِرْضِ وَفَقْدِ الأَرضْ!

إن الحالة النفسية التي سيطرت على الشاعر، دفعته إلى تفصيل وتصوير الحال التي يعيشها دعاة السلم المزيف والصلح المنهار، وتعيشها بسببهم الشعوب العربية. هذه الهالة من الشعور واللاشعور؛ دفعت الشاعر إلى استدعاء وتكثيف التشبيهات الحسية، من خلال أستجابة رؤى ذاته الشاعرة إلى ضغط المشهد الخارجي المسيطر على عقل الشاعر وإدراكه، ليرسم من خلال وعيه الحسي صورًا شخَّص فيها توتره وانفعالاته، وعبَّر بها عن كثافة شعوره، ونقلها مشاهدًا بصريةً واضحةً للخارج يلتقتها ويتأثر بها كل من يمر عليها. فربط المدركات الحسية بجوهر الشعور على رأي خالد الغزالي (2011م) من المظاهر التي تطبع وجدان المبدع وتميزه عن غيره. لذا فنجد البغدادي قد كثف من الصور الحسية التي تداخلت مع الصور المعنوية في هذه المدونة الشعرية.

وهذا ورد كثيرا في القصيدة، ففي المقطع الثالث الذي سار فيه الشاعر على نهج المقطعين السابقين، حين وظَّف في أوله فعلًا ماضيًا (نحت) بنفس الصيغة والصوت والدلالة للفعلين السابقين (بصقت، هتكت)، لكن الفعل هذا المرة اختلف معهما في أنه صوَّر شيئا معنويًا، في حين صوَّر سابقيه شيئاً حسيًا. كما دلَّ الفعلان: (بصقت) و (هتكت) على وقوع الحدث فقط دون معرفة نتيجته، ليجيء الفعل (نحت)

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

مُعلنًا الحدث ونتيجة الحدثين السابقين، مُصرِّحًا بنجاح المندوبة بعد البصق والهتك. هذه الصورة المعنوية للفعل (نجحت مندوبة أمريكا) امتزجت مع الصور الحسية التي جاءت بعدها: (القذف بإصبعها الأحدب، في ذقن سوائم ليس لها، إلَّا أن تأكل أو تركب، سقط البرقع. بدأ العرض..) فالصور الحسية عديدة في المقطع وقد امتزجت مع الصورة المعنوية في أول المقطع ومع غيرها في بقيته (مُسخوا في حجم بغاياهم، بجباه تقطر خذلان، زعانف كانت تيجانا، ووجوه كانت عُربانا):

نَجَحَتْ مندوبةُ أمريكا

في القذفِ بإصْبُعِهَا الأَحْدَبْ

في ذقنِ سوائِمَ ليس لها

إلَّا أَنْ تأكل أو تُرْكَبْ

فيوَخْزِ إصْبُعِهَا

سقطَ البرقعْ. بدأَ العَرضْ..

بَرَزُوا في صَفادِعَ مُهْتَرِئَة

تَقْفِزُ بين تِلالِ القُدْسِ

مُسِخُوا في حَجْمِ بَغَايَاهُمْ

شِبْهَ عَرَايَا

بِجِبَاهٍ تَقْطُرُ خُذْلانَا

وَزَعَانِفَ كَانتْ تِيجَانَا

ووجُوهٍ كَانتْ عُرْبَانَا!

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

كثَّف الشاعر من صور التشبيه والاستعارة في المقطع آنفًا، ليستمر في النيل من الحكام الخانعين بائعي القضية الفلسطينية. وبعد أن وصل إلى تقرير حقيقة نجاح مندوبة أمريكا في غطرستها؛ شرع البغدادي في عرض أسباب وسبل نجاح هذه المندوبة التي تجسدت في جُبن وتبعية وخذلان الحكام العرب، الذين نعتهم وشبههم البغدادي في هذا المقطع بالإبل التي ليس لها إلا أن تأكل أو تُخصِّب بعضها، كما شبههم بالنساء اللائي يلبسن البراقع، وبالضفادع الهزيلة التي ربما لا تقوى على إصدار الصوت أو القفز، وشبههم بالمسخ، وبالإسماك التي اتخذت من زعانفها تيجانا. هكذا عبَّر الشاعر من خلال هذه التشبيهات والصور الحسية والمعنوية، عن الواقع الأليم الذي تعيشه الأمة بوجود هذه القوى الظالمة (أمريكا)، وهذه الأدوات الحاكمة الهشة الهزيلة الخانعة لها.

ولم يجد الشاعر ما يعبر به عن المشاعر التي يختزنها قلبه وتعتري نفسه، إلَّا هذه الصور المتواشجة مع وجدانه؛ التي تحمل دلالات عميقة بما تفيض به مشاعره وأحاسيسه الداخلية. وقد وفَّق الشاعر إلى حدٍ كبير واتقن التصوير حين تراوحت صوره التشبيهية بين المادية الصريحة وبين المعنوية المجردة، فأثرت القصيدة من خلال قوة العاطفة المتوترة الحزينة لدى الشاعر التي تجلت من خلال هذه الصور التشبيهية المتوالية صورًا ليست اعتيادية، ارتفعت إلى مصاف وجدان الشاعر، ولم تعتمد على رؤية عادية إنما أصبحت رهينة ووليدة الرؤية الداخلية للشاعر. فكانت هذه الصور نتاج تفاعل حالة شعور الشاعر مع العقل الباطن، فقد قدمت منطقة اللاشعور لدى البغدادي المادة الخام لهذا العمل الفني، ليكون الشعور هو المنظم لهذه المادة التي تمخضت عنها هذه القصيدة المعبرة الرائعة.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

البغدادي أثناء عرضه للمشهد الشعري في المقطع الثالث؛ لم يعتمد على الصور الحية فقط أو القريبة لما حدث بعد قرار الفيتو، بل استدعى صورًا قديمة من الذاكرة التي تُعد من منابع إبداع الشاعر، فمن تلك الصور:

حَرَسٌ لَيْلِيٌّ

يَحْرُسُ بَابَ بني صُهْيُونْ

في قَاعِدَةِ الشرقِ الأَوْسَطْ!

إنها الصورة القديمة الساكنة في ذات الشاعر؛ المتجسدة في القاعدة الأمريكية بمنطقة الشرق الأوسط، حركها الحدث الجديد -استخدام الفيتو- فاستحضرها الشاعر ليضيف بها سبابه وشتائمه للحكام العاملين عليها، و مؤيدي وجودها في المنطقة، وبرر الشاعر بهذا الاستدعاء تحريك ضمير الشعوب العربية، ضد هذه القاعدة العسكرية الأمريكية التي تحرس على تهديد أمن المنطقة، وفي المقطع الأخير من القصيدة؛ طغت حالة الشعور على المقطع، حين ذهب الشاعر إلى تهدئة نفسه الثائرة بأعتماده أسلوب هادئ، قرر من خلاله حقيقة النهاية التي يراها الشاعر لهذه الأحداث، حيث لا مناص من الثورة على الظلم والاستعمار، وتطهير البلاد العربية من دنس الصهاينة:

وإلى أن تُدرِكَ أمريكا

أَنَّا لا نَمْلِكُ غَيرَ الأَرضْ

سَنَظَلُّ نُحَمِّلُ أمريكا

وزبَائِنَهَا وِزْرَ الأَرضْ

فلسوفَ يَحِيقُ المكْرُ بِهِمْ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

في يومِ غَدٍ، أو بعدَ غَدٍ!!

وليُقْبَرْ شعبٌ لم يثأَرْ

وليُكْسَرْ سيفٌ لم يُشْهَرْ

لقد أوحت التعابير في القصيدة بصورة عامة، بحالة الشاعر الوجدانية وما اعتمل فيها من مشاعر غضب وحزن وإحساسٍ بالمذلة والمهانة جرّاء ما حدث ويحدث في المشهد السياسي حيال القضية الفلسطينية. حين صورت تلك التعابير الواقع المرير كما هو، بصورته الحسية والمعنوية. وفيه قدم البغدادي بأسلوبي تعبيري جميل، نوعًا من الحقائق المتكررة في هذه القصيدة. ورغم من المباشرة والوضوح في القصيدة، إلّا إن حالة الشاعر النفسية وعواطفه الجياشة الصادقة جعلت تعبيرة البغدادي أكثر جمالًا وقدرة في تأدية الغرض المطلوب؛ وهو رسم صورة حية للمشهد السياسي لمنطقة الشرق الأوسط، ولخنوع الحكام العرب الذين تطبعوا مع إسرائيل، فكانت هذه اللوحة الفنية محفزًا صارخًا ودعوة مُلحة، لرفض الاعتراف بإسرائيل دولة فوق الأراضي العربية الفلسطينية، ونسف مشروع السلام والصلح المزعوم معها.

وفي قصيدة "على سلم الطائرة" من (الديوان: 157-158)؛ اختلطت مشاعر الحب والحزن لدى عبد المولى البغدادي، فانتجت هذا النص الذي احتكى الوجدان والقومية، حين رسم مشهدَ عودته إلى بلده ليبيا من أثيوبيا حيث كان يعمل فيها. وأثناء عودته اقتضى توقف الرحلة بالقاهرة إبان قطع العلاقات الدبلوماسية بين البلدين آنذاك، فلم يُسمح له بالنزول إلى صالة المطار، وهكذا حيل بينه وبين مدينة القاهرة التي شُغف بها حُبًا، لينتج هذا النص الذي امتزجت في حالة الشعور واللاشعور، ليجيء مُفعمًا بالشاعرية. وقد قال فيه البغدادي:

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

عَلَى قِمَّةِ السَنةِ العاشرةْ ... مِنَ الشَوقَ واللَّهْفَةِ الغَامِرَةْ

وفَوقَ لَظَى لهبٍ من حَنينٍ ... يُحَرِّقُ أَمَالِيَ العَاثِرَةْ

أَمُرُّ بأَرضِكِ مَرَّ الكِرَامِ ... وَارْتَدُّ مِنْ سُلَّمِ الطَّائِرَةْ

سَكَبْتُ عَلَى رَاحَتَيْكِ الحَنِينَ ... وَبَعْثَرْتُ أَزْهَارِيَ النَاضِرَةْ

وَأَبْحَرْتُ فِي وَمْضَةٍ مِنْ شُعَاعٍ ... عَلَى مَتْنِ أَمْوَاجِيَ الهَادِرَةْ

وَفِي غَفْلَةٍ مِنْ ضَجِيجِ الغُيُومِ ... وَهَدْأَةِ قُطْعَانِهَا النَّافِرَةْ

عَبَرْتُ مِنَ الأُفْقِ عَبْرَ السَّمَاءِ ... خُطَى النِّيلِ فِي رِحْلَةٍ عَابِرَةْ

فَحَامَ فُؤَادُ عَلَى ضَفَّتَيْهِ ... يُعَانِقُ أَنْسَامَهُ العَاطِرَةْ

وَيُفْضِي إِلَيَّ بِمَا يَشْتَكِي ... مِنَ الحُبِّ واللَّوْعَةِ الآسِرَةْ

وَيَهْتَزُّ مَوْجُ الأَسَى فَيَعُجُّ ... وَيَبْكِي كَأَنْفَاسِيَ الحَائِرَةْ

وَيُعْزَفُ لَحْنٌ شَهِيُّ الطِّبَاقِ ... بِنَهْيِهِ الحُلْوَةِ السَّاحِرَةْ

بَدَأْنَا نُلَامِسُ أَجْوَاءَ مِصْرَ ... يَنْسَابُ مِنْهَا إِلَى القَاهِرَةْ

فَهَبَّتْ نَوَاقِسُ ذِكْرَى اللِّقَاءِ ... بِرَجْعِ أَصْدَاعِيَ النَّاشِرَةْ

وَثَارَتْ عَوَصِفُ حُبٍّ قَدِيمٍ ... شَظَايَاهُ لَمْ تَبْرَحِ الذَّاكِرَةْ

فَقَلَّبْتُ طَرْفِي صَوْبَ المطَارِ ... أُسَائِلُ أَبْرَاجَهُ السَّاهِرَةْ

فَيَرْتَدُّ طَرْفِي ذَلِيلًا حَسِيرًا ... لِيُغْمَدَ فِي مُهْجَةٍ حَاسِرَةْ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

فَأَطْلَقْتُ مِنْ مُهْجَتِي زَافِرَاتٍ تُؤَجِّجُهَا أَدْمُعٌ زَافِرَةْ

وَأَرْسَلْتُ شَكْوَى قَرِيبٍ بَعِيدٍ إِلَى النِّيلِ مِنْ سُلَّمِ الطَّائِرَةْ

وَكَانَ اللِّقَاءُ وَكَانَ الْوَدَاعُ رَفِيقَيَّ فِي لَحْظَةٍ سَاخِرَةْ

هذا النص وحي من وافر اليم، قام على حوارية ثنائية بين الشاعر ومدينة القاهرة التي كانت طرفًا في الحوار ولم تشارك فيه! فقد ظهر في المشهد الحواري من النص صوت الشاعر فقط دون المدينة التي خاطبها، وربما تعمد الشاعر ذلك، لينتج عدم المشاركة في الحوارات، دلالات عدة، لعل منها أن المدينة رافضة لما فُرض عليها من قطيعة سياسية مع بلد الشاعر، أو أنها لا تستطيع التعبير عن رفضها، خشية غضب ساستها وولاة أمرها. أو لعل حزنها على فراق أختها سيطر عليها، واستملكها الحزن حتى أنها لم تقوَ على المشاركة في الحوار. فاكتفت بسماع صوت محبها راثية بعده، وقد جعلها الشاعر أنثى يعشقها ويغار عليها، فلا يريد أن يسمع صوتها الآخرون، عندما ترك النص في بدايته مفتوحًا على تأويلات عدة، ليوسع من مساحته الدلالية، فيجعله يطل على نوافذ التأويل والتأمل التي تدفع القارئ لإعادة قراءة النص مرات عدة.

لقد اجتمعت في هذا النص الشعري المكونات النفسية الثلاث: ما قبل الشعور، والشعور، واللاشعور. حين استدعت منطقة ما قبل الشعور ذكريات الشاعر في مدينة القاهرة التي عاش فيها وقتًا طويلًا وجميلًا خلال فترة دراسته بالماجستير، والدكتوراه. وقدمتها إلى منطقة الشعور التي نظمت تلك الذكريات والأحداث وأعادة صياغتها ونظمها، مستمدة مادتها الخام من حالة اللاشعور التي تفاعلت مع الحدث. فألقت ما بمكنونها من مشاعر وما يعتمرها من عواطف جيّاشة في بؤرة هذا العمل الفني، الذي تمخض عن

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

مزيج من حالة الشعور واللاشعور لدى الشاعر. وقد بُني النص على جانبين تجسدا في الواقع والذكرى، فافتتح الشاعر نصه بذكرى القطيعة عندما وقف في البيت الأول على أطلالها:

عَلَى قِمَّـــةِ السـنةِ العاشـــرةْ مِـنَ الشَـوقَ واللَّهْفَـةِ الغَـامِرَةْ

وقُـوفٌ لَظَـى لهـبٍ مـن حَنـينٍ يُحَـــرِّقُ أَمَـــالِيَ العَـــاثِرَةْ

وقف البغدادي في البيت الأول عند تأريخ القطيعة بين الدولتين، الذي وصل لعشر سنوات أثناء كتابة النص. ولم يؤرخ الموظف (1999) للنص كما هي العادة في أغلب نصوص البغدادي، لكننا عندما نرجع إلى تاريخ قطع العلاقة بين البلدين التي تمت عام 1977 ندرك أن النص كُتب سنة 1987. وبالعودة إلى النص فالشاعر بدأ بداية موضوعية مباشرة، فأرخ الحدث مصورًا بذلك المشهد الأول الخارجي للنص؛ ليغوص بعدها في أعماق ذاته، فيسبر أغوارها مستدعيًا مشاعر الحب والشوق والحنين لتلك المدينة، جامعًا في بيتٍ واحدٍ صورتين؛ أحداهما حسية تمثلت في السنوات العشرة في صدر البيت الأول، والأُخرى معنوية تجسدت في الشوق واللهفة الغامرة لمدينة القاهرة في عجز البيت. ليتداعى بعد ذلك تواتر الصور الحسية والمعنوية، وتمتزج داخل النص؛ فتكون أداة تعبير الشاعر عن تجربته الشعرية.

وشرع منذ البيت الثالث في النص إلى فتح حوار وجداني مع محبوبته مدينة القاهرة، بث فيه مشاعر الود إليها، دون أن يطلبها مشاركة الحوار، فهو لم يطلب الأشواق، بل طلب بث شجونه وحبه وحنينه إلى هاتيك المعاني؛ التي يبدو أنها تعيش في وجدانه، فلم يغير ملامحها البعد والبين، ولا ظروف القطيعة السياسية. واستمر الشاعر من البيت الثالث حتى البيت التاسع في أسترسال صور خياله الشعري الذي غلب عليه الطابع المعنوي قائلاً:

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

أَمُـرُّ بِأَرضَـكِ مَـرَّ الكِـرَامِ وَأَرْتَـدُّ مِـنْ سُـلَّمِ الطَّـائِرَةْ

سَكَبْتُ عَلى رَاحَتَيْكِ الحَنِينَ وَبَعْثَـرْتُ أَزْهَـارِيَ النَاضِـرَةْ

وَأَبْحَـرْتُ فِي وَمْضَـةٍ مِـنْ شُـعَاعٍ عَلَـى مَـتْنِ أَمـوَاجِيَ الهَـادِرَةْ

وَفِي غَفْلَـةٍ مِـنْ ضَـجِيجِ الغُيُـومِ وَهَـدْأَةِ قُطْعَانِهَـا النَّـافِرَةْ

لَمَحْتُ مِنَ الأُفْـقِ عَبْرَ الفَضَاء خُطَى النِّيلِ فِي رِحْلَـةٍ عَـابِرَةْ

فَحَـامَ الفُـؤَادُ عَلَـى ضَـفَّتَيْهِ يُعَـانِقُ أَنْسَـامَهُ العَـاطِرَةْ

وَيَهْفُـو إِلَيْـهِ بِمَـا يَسْـتَبِيهِ مِـنَ الحُـبِّ واللَّوْعَـةِ الآسِـرَةْ

وَيَهْتَـزُّ مَوْجُ الشَّـعِيرِ فَيَعْلُـو وَيَهْـوِي كَأَنْفَاسِـيَ الحَـائِرَةْ

وَيُعْـزَفُ لَحْـنٌ يُهَيِّجُ الـمَدَاقِ بِنَكْهَتِـهِ الحُلْـوَةِ السَّـاحِرَةْ

هكذا جاءت الأبيات مزدحمة بشاعرية المعاصر للشاعر بين الواقع والخيال، والذاتية والموضوعية عبر صورها الحسية والمعنوية. ففي البيت الأول من المقطوعة توجه الشاعر في خطابه إلى القاهرة، فجاء الخطاب حسيًا يصوِّر حقيقة مروره بأجواء المدينة ونزول الطائرة التي استقلها الشاعر بمطارها دون أن ينزول منها، عندما مُنع الليبيون من النزول بسبب ظروف القطيعة السياسية بين البلدين. حمل البيت الأول دلالات عميقة؛ فتوظيف الفعل المضارع (أَمُرُّ) بدلًا من (مررت) دلالة على تأكيد حدث المرور المادي والمعنوي في نفس الشاعر، أثناء الرحلة واستحضاره عند ولادة النص.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وهذه الصورة الإخبارية المؤكدة التي رسمها الشاعر إنما هي تبليغ حمل الشكوى والاعتذار للمدينة جسده الفعل (أَمُرُّ) الذي انسجم في الصيغة والصوت مع الارتداد الذي أوجده الفعل المضارع (أرتدَّ) في أول عجز البيت فأحدث معه توازيًا وانسجامًا في البيت، وكأنهما وتدان يحكمان أطرافه. كما أن في توظيف الشاعر لـ(أَرضك) بدلًا من أَجوائك جاء لسببين، في رأي الباحث؛ الأول مادي وهو نزول الطائرة بأرض المطار، والثاني معنوي أراد الشاعر من خلاله أن يمنح أجواء المدينة -فضاءها- خصوصية الأرض (التراب). إذ لا شك أن الأرض أكثر أهمية وأرفع شأنًا عند الإنسان، وفي قول الشاعر: (أَمُر بأَرضك مَرَّ الكِرامِ) كناية عن سرعة المرور التي برزها الفعل الثلاثي (أَرتَدُّ)، وما جاء بعده في باقي الجملة الفعلية التقريرية الإخبارية (أَرتَدُّ من سُلمِ الطائرة). وقد جاء توظيف الشاعر للفعل (أَرْتَدُّ) دقيقًا جدًا؛ فمن دلالته أَن الشاعر رجع عن النزول بأرض القاهرة مكرهًا ولم يرجع ارتداد.

وبهذا التقرير والتصوير للمشهد الإخباري الحسي الذي تجسد في المرور والارتداد؛ تكون حالة الشعور قد هيأت للأنا العميقة أو اللاشعور للظهور والمشاركة في هذا العمل الفني، ليمتزج الشعور باللاشعور؛ فيستدعي الأخير خيال الشاعر، ويسترجع في فصل الذكرى عمل طريق أناه العميقة، وما اختزلته من أحداث ارتبطت بحياة الشاعر في القاهرة. فمنذ البيت الثاني من المقطوعة، أَطلق الشاعر العنان لخياله، فجمح وسبح به في فضاء الذكريات، مُصوّرًا أجمل الصور المعنوية، ومُوظّفًا التشبيه والاستعارة أجمل توظيف حين شبه قاهرته أثناء استحضار الذكرى بأُنثى سكب فوق راحتيها الحنين:

سَكَبْتُ عَلى رَاحَتَيْكِ الحَنِينَ...وَبَعْثَرْتُ أَزْهَارِيَ النَاضِرَةْ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

في صدر البيت وظف الشاعر الجملة الفعلية (سكبتُ) للدلالة على كثرة الحزن والحب، فالسكب في هذا الموقف للدموع –وليس لشيء آخر– تعبيرًا عن شوق الشاعر وحبه للمدينة، وحزنًا على فراقها. في حين وظف الجملة الفعلية (بعْثَرْتُ) للدلالة على تقليبه للذكريات. فهو حين سكب دمعه حبًا وحنينًا للقاهرة، كان بسبب بعثرته أي تقليبه لذكرياته الجميلة بالقاهرة التي شبهها بأنها أزهار نضرة دلالة على أن كل ذكرياته بالمدينة كانت رائعة الجمال! وهذا إفراط في الحب. وأَوغل الشاعر في نسج الخيال ورسم الصور التشبيهية الحسية والمعنوية بأسلوب فني بديع؛ جاء نتاج تفاعل الشعور مع اللاشعور.

فمن البيت الثالث من المقطوعة حتى آخرها، تشابكت العلاقة بين المنظورات الطبيعية التي تجسدت في: (الشعاع، الأمواج، النسيم، الفضاء، الليل، الضفة، الأنسام) وبين اللحظة الشعورية التي أودع فيها الشاعر حواسه وانفعالاته النفسية، فأصبحت العلاقة بين الطبيعة واللحظة الشعرية، فضاءً مشحونًا بمشاعر الحب والحنين والحزن. وبرزت إسقاطات النفسية على مظاهر الطبيعة؛ حين عمد الشاعر تشخيص الطبيعة وأَضفى عليها مضمونًا إنسانيًا، رابطًا مظاهر الطبيعة الحسية، وواقع الشاعر النفسي وأحاسيسه. فأثمر هذا التشخيص والتصوير الفني، تقريرًا وتوصيفًا للحالة الشعورية المعبرة عن واقع مخيال، عاشه ويعيشه الشاعر أثناء وبعد كتابة النص. وقد تمكن الشاعر في هذه الأبيات من المحافظة على بقاء الماضي بذاكرة نفسية، عبر الصور الحسية التي دارت حول نهر النيل:

لَمَحْتُ مِنَ الأُفقِ عَبْرَ الفَضَاء ... خُطَى النِّيلِ فِي رِحْلَةٍ عَابِرَهْ

فَحَامَ الفُؤادُ عَلَى ضَفَّتَيْهِ ... يُعَانِقُ أَنْسَامَهُ العَاطِرَهْ

وَيُفْضِي إليهِ بِمَا يَشْتَكِيهِ ... مِنَ الحُبِّ واللَّوْعَةِ الآسِرَهْ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وَيَهْتَـزُّ مَـوْجُ الأَثِـيرِ فَيَعْلُـو وَيَهْـوِي كَأَنْفَاسِـيَ الحَـائِرَةْ

وَيُعْـزَفُ لَحْـنٌ شَـهِيُّ الـمَذَاقِ بِنَكْهَتِـهِ الحُلْـوَةِ السَّـاحِرَةْ

فقد جاء البيت الأول في هذه المقطوعة إخباريًا مباشرًا، ليحافظ من خلاله الشاعر على بقاء الذكرى بصورة محسوسة؛ تجسدت في المظهر الطبيعي (نهر النيل). ويؤكّد حقيقة مروره بمدينة القاهرة و هو على متن الطائرة، يلمح نهر النيل الذي حرّك فيه مشاعر الحب والحزن معًا، ليطلق العنان للخيال مصورًا قلبه على أنه طائرٌ، يقفز من الطائرة فيسبقها محلقًا كالفهود فوق مياه النيل، مُعانقًا أنسامه العليلة. وقد امتزجت في هذا التعبير صورتان؛ أحدهما محسوسة مثلت (الفؤاد والنيل)، والأخرى معنوية جسدت (عناق فؤاد الطائر لأنسام نهر النيل العاطرة)، وهي صورة غاية في الجمال ودقة في التعبير.

إذ أمتدت هذه الصورة الشعرية الرائعة حتى بلغت وصف الشاعر للفضاء الخارجي، وتشبيهه بأنه موجٌ هادرٌ يعلو ويهفو كأنفاسه الحائرة؛ وهو تشبيه قلب فيه الصورة التي يمكن تخيلها إلى صورة أبلغ من الخيال، حين جعل أنفاسه المشتاقة الحزينة تعلو وتهوي بصورة أكثر كثرة من ارتفاع ونزول موج الأثير. وفيها وظّف الشاعر الفعل (يهتزُّ) لهذه الحركة المناخية؛ والاهتزاز أكثر سرعة من الارتفاع والهبوط، كناية عن مقدار الحب والشوق الذي يدفعه للقاء معشوقته. هذا الاهتزاز أحدث صورة مشبه اللحن الجميل الذي منحه الشاعر صفة الطعام اللذيذ، حين قال: (لحنٌ شهي المذاق) فقد اخترق عبد المولى المعنى الدلالي؛ بانحراف الصفة عن الموصوف في هذا التعبير: (وَيُعْزَفُ لَحْنٌ شَهِيُّ المَذَاقِ) حيث التنافر المعجمي بين الصفة والموصوف، فالمذاق الشهي لا يناسب اللحن، بل الطعام، والشراب، لكن الشاعر أراد وصف اللحن بأنه شهي المذاق، ممزوجًا بنكهة النيل الساحرة، وعدَّ ذلك من صفات اللحن الذي صدر عن أهتزاز موج الأثير، ليبين مقدار شوقه

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وحبه وتعلقه بهذا المكان. فهو بالنسبة له كل شيءٍ جميل. وقد عكست هذه الاستعارة المكنية في النص؛ نزعة الشاعر الإحيائية التي تميل إلى بث الحياة والتشخيصات في الجماد. وقد لخصت الأبيات آنفًا مدى هيام الشاعر بهذه المدينة الممنوعة عنه.

وعاد الشاعر في البيت الثاني عشر ليصف لحظة اقتراب الطائرة من الأجواء المصرية؛ فهاهم يلامسون أجواءها أي يصلون إليها ويتحسسونها لتنساب بهم الطائرة إلى الهبوط بالقاهرة. وقد أحسن عبد المولى توظيف الفعل (تنساب) إذ من معاني الانسياب في معجم المعاني: جريان الماء في الوادي، وتسرب الماء إلى السفينة، كذلك المشي والاندفاع بسرعة نحو الشيء، فكل هذه المعاني تصب في معنى السرعة، وهذا ما أراده الشاعر للدلالة على قوة الشوق والحنين للقاهرة. وهذا ليس جديدًا على الشاعر، فقد بين هذا في الأبيات السابقة؛ لكن الجديد هنا أنه عمم هذا الشعور على غيره، حين جاء بالفعل على صيغة الجمع (تنساب) فجعل الجميع بما فيهم الطائر يحملون نفس مشاعره تجاه القاهرة:

بَـدَأنَا نُلَامِـسُ أَجْـوَاءَ مِصْـرَ ... تَنْسَـابُ مِنْهَـا إِلى القَـاهِرَةْ

فَهَبَّـتْ نَـوَاقِسُ ذِكْـرَى اللِّقَـاءِ ... بِـكُلِّ أَطْمَـاعِهِ الزَّخِـرَةْ

وثَـارَتْ عَوَاصِـفُ حُـبٍّ قَـدِيمٍ ... شَـدِيدٍ لَهِيبُـهُ مُتَّقِـدَةْ

فَقَلَّبْـتُ طَـرْفِي صَـوْبَ المطَـارِ ... أُسَـائِلُ أَبْرَاجَـهُ السَّـاهِرَةْ

فَيرْتَـدُّ طَـرْفِي ذَلِـيلًا حَسِـيرًا ... لِيُغْمَـدَ فِي مُهْجَـةٍ حَاسِـرَةْ

فَأَطْلَقْـتُ مِـنْ مُهْجَتِي زَافَـرَاتٍ ... تُؤَجِّجُهَـا أَدْمُـعٌ زَافِـرَةْ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وأَرْسَلْتُ شَكْوَى قَرِيبٍ بَعِيدٍ ... إِلى النِّيلِ مِنْ سُلَّمِ الطَّائِرَةْ

وَكَانَ اللقَاءُ وَكَانَ الوَداعُ ... رَفِيقَيَّ فِي لَحْظَةٍ سَاخِرَةْ

ومع البيت الثالث عشر في النص، والثاني في هذه المقطوعة؛ بدأت أحلام الشاعر الوردية تسيطر على عقله وخياله، فها هي لحظة اللقاء تقترب لتقرع نواقيس الذكرى، فتحرك في الشاعر أطماعًا كثيرة. ورغم إنه يخشى أن لا يُسمح له بالنزول في أرض القاهرة، لكنه في تلك الأثناء لم يكبح جماح خياله، فتركه يسبح في فلك أطماعه الزاخرة. لتتوالى عواصف حبه التي ما برحت في ذاكرته. ففي هذا المعنى الذي تضمنه البيت الثالث من المقطوعة:

وثَارَتْ عَوَاصِفُ حُبٍّ قَاتِلٍ ... شَظَايَاهُ لَمْ تَبْرَحِ الذَّاكِرَةْ

مزج البغدادي على عادته في هذا النص بين الحسي والمعنوي، فالعواصف من مظاهر المناخ الحسية، بينما الحب والذكرى من الصور المعنوية. ولقد رفع هذا التصوير المزج -وغيره كثير في النص- من شاعرية النص، حين تراوحت الصور التشبيهية بين الحسية الصريحة والمعنوية المجردة، معبرة عن انفعالات الشاعر وعواطفه الممزوجة بين الحب والشوق، والخوف والحزن في الواحدة التي برزت جلية في الأبيات الرابع وحتى السابع من المقطوعة آنفًا:

فَقَلَّبْتُ طَرْفِي صَوْبَ المطَارِ ... فَسَائِلُ أَبْرَاجِهُ السَّاهِرَةْ

فَيَرْتَدُّ طَرْفِي ذَلِيلًا حَسِيرًا ... لِيُغْمَدَ فِي مُهْجَةٍ حَاسِرَةْ

فَأَطْلَقْتُ مِنْ مُهْجَتِي زَافَرَاتٍ ... تُؤَجِّجُهَا أَدْمُعٌ زَافِرَةْ

وأَرْسَلْتُ شَكْوَى قَرِيبٍ بَعِيدٍ ... إِلى النِّيلِ مِنْ سُلَّمِ الطَّائِرَةْ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

فما أن لمح الشاعر مطار القاهرة، حتى بدأ يقلب عينيه باتجاهه متأملًا ومترقبًا بين الشوق والخوف، ولعل في توظيفه للفعل (تقلَّبتُ) في أول البيت الأول من المقطوعة أعلاه، رمى إلى تقليب ذكرياته وهو يُقلب بصره؛ فاجتمعت في هذه التعبير الصورة المرئية (البصرية)، حيث النظر مع الصورة الخيالية، حيث الذكريات بفعل امتزاج حالتي الشعور واللاشعور. وفي البيت الثاني، والثالث، والرابع من المقطوعة؛ أفصح الشاعر عن النتيجة التي تحصل عليها عندما مُنع الدخول لمطار القاهرة بسبب هويته، ليعزف لحنًا حزينًا وينفث زفراتٍ وآهاتٍ في وجه الواقع العربي المؤلم الحزين.

وقد سيطر على هذه الأبيات؛ مشاعر الحزن والغضب. فهذا بصره الذي كان قبل قليلٍ يحلق بعيدًا فوق سماء المدينة غبطة وتأملًا، يرتد إليه وهو ضعيف لا يرى الأشياء بوضوح، وقد استعار الشاعر صفة من صفات الشعور في الإنسان (الذل) وسمها للبصر كناية عن الحزن وخيبة الأمل. وشبه البصر الذليل الذي ارتدّ إليه على أنه خنجرٌ أُغْمِدَ في وجه الضفة التي أطلقت زفرات أثارتها وأوقدت نارها تلك الأدمع الكئيبة الحزينة. وفي تعبير (تؤججها أَدمعٌ زافرة) مزج بين الحسي والمعنوي، ومنح الدموع صفة الإحساس. وفي البيت الرابع من المقطوعة؛ عندما لم يجد الشاعر من يسمعه بثَّ شكواه إلا النيل، وهو من على سلم الطائرة كناية عن اجتماع الشوق بالحزن نتيجة الشعور بالظلم. أما في تعبيره (قرب بعيد) فهو يجمع بين صورتين بصرية ومعنوية، فالقريب يقصد به قربه من المكان الذي يحن إليه، حيث وجوده بالمطار؛ الصورة البصرية. أما البعيد فيقصد العلاقة السياسية بين البلدين التي كانت السبب في بعده عن مراده.

ليختم الشاعر مقطوعته ببيتٍ، وصف فيه رحلته التي اختلطت فيها مشاعر الترقب والأمل مدفوعة بالشوق والحب، ومشاعر الإحباط وخيبة الأمل مصحوبة بالحزن والألم. تلك الرحلة جاءت نتيجتها حزينة

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

مؤلمة، اجتمع في نهايتها اللقاء بالوداع؛ ليكونا رفيقا الشاعر في لحظة وصفها الشاعر بأنها ساخرة، كناية عن سخريته من الواقع الذي اصطدم به في رحلته:

وَكَانَ اللقَاءُ وَكَانَ الوَداعُ...رَفِيقَيَّ في لَحْظَةٍ ساخِرَةْ

كانت الحالة النفسية للشاعر، ومدى تفاعله الداخلي مع الصور الحسية والمعنوية التي وظفها في مجمل النص، والتي نجمت عن امتزاج حالة الشعور واللاشعور، جعلتْ النص يشيع جوًا حزينًا، لا شك أنه يؤثر في نفس المتلقي. فاستطاع البغدادي في هذا النص، أن يوحد بين الذات والموضوع؛ حين تحدث عن الحب والحزن اللذين مثلا الجانب الذاتي، وعن سبب هذا الحزن والشوق الذي مثل سوء العلاقة السياسية بين البلدين أي الجانب الموضوعي، ليمثل الجانبان محور النص وفكرته التي اعتمد عليها.

يتبين مما سبق، إن عملية الإبداع الفني لدى البغدادي، تحدث شعوريًا واللاشعوريًا في آن واحد وبشكل متكامل؛ فوظائف اللاشعور تكون مشبعة وباعثة على الرضا، حين يقوم الشعور بتهيئة المناخ المناسب ممهدًا الطريق للاشعور للخروج من الأعماق إلى السطح، مشاركًا في عملية الإبداع الفني. حيث صاغت حالة الشعور لدى الشاعر قالبًا فنيًا بفعل تواصلها مع حالة اللاشعور؛ لينتجا مزيجًا شعريًا عبَّر عن واقع وخيال عاشه ويعيشه الشاعر أثناء وبعد كتابة نصوصه، وقد عبَّرت أعمال البغدادي الفنية عن أناه العميقة التي كونتها ذكرياته وانطباعاته وصوره الحياتية التي نقلته إلى آفاق الإبداع، فكان عمله الفني نتاج حالة اللاشعور التي أفضت بها كوامنه، والأحداث التي ارتبطت بها مراحل حياته. فكانت أعماله الفنية جسرَ تواصلٍ بين ذاته وعقله، وهي مظهر مادي لشيء روحي داخلي، أوجد أكثر من صورة على طبقات اللوحة

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الفنية البغدادية التي جاءت ثمرة قدرة الشاعر على تنظيم رؤاه العميقة والسطحية في صور جمالية رائعة تلاءمت وانسجمت تماماً مع شعوره.

4.1.3- المطلب الثالث: المعاني بين العمق والسطحية لدى البغدادي

تناول العديد من اللغويين قضية اللفظ والمعنى ودأبوا على دراستها. كما أنهم اهتموا كثيرًا بدراسة المعنى فعرفوه تعريفات عديدة؛ فهذا علي الجرجاني (1983) يذكر أن المعاني، هي الصور الذهنية التي توضع ألفاظ مناظرة لها. وذكر الجاحظ (1985) إلى أن المعاني قائمة في الصدور، قاصرة في الأذهان، وإنما يحيّ تلك المعاني ذكر الناس لها، والإخبار عنها، واستعمالها بإظهار المعنى والدلالة الظاهرة بدل المعنى الخفي. والمعاني في رأي عبد القاهر الجرجاني (1992: 415-416) هي "مدركات وصور أولية يسبق تصورها وتحصيلها في النفس المواضعة على الكلم والرموز اللغوية الدالة عليها، بل إنه لولا السبق لما كان للمواضعة -التي لا تكون إلا للمعلوم المتقرر سلفًا في الذهن- معنى". فعلاقة الكلمة المفردة بمعناها لدى الجرجاني ليست علاقة المسبب بل علاقة إشارية تقتضي سبق المشار إليه في الوجود عن الإشارة.

ويعرّف القرطاجني (1981) المعنى، على أنه الصور الحاصلة في الأذهان المعبرة عن الأشياء، الموجودة في الأعيان. فإذا أُدرك الشيء الموجود خارج الذهن فإنه ستحصل له صورة في الذهن تطابق ما أُدرك منه، فلو عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك؛ أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة في أفهام المتلقين وأذهانهم، فصار للمعنى وجودًا آخرًا من جهة دلالة الألفاظ.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

أما عن مفهوم المعنى في الشعر، فقد اهتم النقاد والبلاغيون العرب به كثيرًا. فهذا ابن سلام الجمحي (1952: 55/1)، يذهب إلى أن المعنى هو الغرض الشعري الذي يقصده الشاعر، وقد صرَّح بذلك حين ذكر أن مما انفرد به امرؤ القيس عند أوائك الذين يقدمونه على أضرابه؛ أنه "فصل بين النسيب وبين المعنى". كما ذهب ابن قتيبة إلى دلالة المعنى السابق عند تقسيمه الشعر إلى أربعة أضرب، فجعل الضرب الثاني من الشعر على حد قوله: (1964: 72/1) "ما حَسُنَ لفظه وحلاَ فإذا أَنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى". وتظهر في هذا التقسيم للشعر النظرة الثنائية، تتمثل الأولى في: الاهتمام بالشكل الخارجي الصوري للشعر، وتتجسد الثانية في الاهتمام بالمضمون. وما يخلفه الشعر بعد البحث العقلي المجرد من خلفيات معرفية يُطلق عليها المعاني.

لذا فالمعنى عند ابن قتيبة هي الفكرة المجردة العقلية. هذه الفكرة تحدث عنها الجاحظ في عبارته الشهيرة: "والمعاني مطروحةٌ في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقَروي والمدني، وإنما الشأنُ في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعةٌ وضرب من النسج، وجنس من التصوير"، هذه المعاني المجردة ما هي إلا المعاني العامة المتقررة في نفوس الجميع، لا يمتاز بالعلم بها شخص دون الآخر. من هنا لا مجال للسرقة الأدبية في المعنى العام، كما ذهب لذلك الجاحظ في قوله: "نظرنا في الشعر القديم والمحدث، فوجدنا المعاني تُقْلَب، ويؤخذ بعضُها من بعض" (الحصري، أبو إسحاق 1953) وهو الأمر الذي من شأنه أن المعاني مطروحة في الطريق.

ويتجلى مفهوم المعنى ابن طباطبا العلوي (1982: 16) في قوله: "فإذا اتفق في أشعار العرب التي يُحتج بها تشبيهٌ لا تتلقاه بقبولٍ، أو حكايةٌ تستغربها فابحث عنه، ونقِّرْ عن معناه، فإنك لا تعدم أن تجد تحته

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

خبيئة إذا أَثرتها عرفت فضل القوم بها، وعلمت أنهم أرق طبعًا من أن يلفظوا بكلامٍ لا معنى تحته". فابن طباطبا لا يدعو إلى تتبع المعنى العقلي فحسب، بل يلفت انتباه الناقد أو المتلقي؛ إلى فهم ما وراء المعنى من جانب فني إبداعي يميز الشعر عن الفنون الأخرى. ويعضد ابن طباطبا رأيه السابق فيما يخص المدلول العقلي المجرد للمعنى بنصٍ يقول فيه (1982: 11)؛ "فمن الأشعار أشعارٌ محكمة متقنة أنيقَة الألفاظ، حكيمة المعاني، عجيبة التأليف، إذا نُقضت وجُعلت نثرًا لم تُبطل جودةُ معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها، ومنها أشعارٌ مموهة مزخرفة حلية تروق الإسماع والأفهام إذا مرت صَفْحًا، فإذا حُصِّلت وانتُقدت بُهرجت معانيها، وزُيفت ألفاظها، وتغيّرت حلاوتُها، ولم يصلُح نقضُها لبناءٍ يُستأنف منه". ويبدو جليًا من هذا النص، أن ابن طباطبا يفضل الشعر الذي يحمل المعاني العقلية المجردة التي يستطيع المتلقي الحصول عليها بعد نقض صياغة الشعر الفنية.

ويقول القاضي الجرجاني في معرض حديثه عن السرقة الغامضة (1951: 162): "تستطيع أن تتبينه في الأبيات إذا حذفت عنك اعتبار أمثلتها، وأقبلت على صريح معانيها"؛ فالمقصود بالأمثلة في نص الجرجاني هو الصورة الفنية في الشعر بالمعنى الحالي، في حين قصد بصريح المعاني المعنى العقلي المجرد المتخلف في الأبيات بعد تجريدها من الصورة الفنية. كما أكد القاضي الجرجاني ودعم هذا الرأي في موضع آخر، حين أورد توضيح الفرق بين الصياغة الفنية للشعر، والمعنى العقلي المجرد، قائلًا: "إذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب، وعظم غنَائه في تحسين الشعر، فتصفح شعر جرير وذي الرمة في القدامى، والبحتري في المتأخرين، وتتبع نسيب مُتيمي العرب، ومُتغزلي أهل الحجاز كعمرَ، وكُثَيِر، وجميل، ونُصَيب، وأضرابهم، وقِسْهم بمن هو أجود منهم شعرًا، وأفصح لفظًا وسبكًا. ثم انظر واحكم وأنْصف، ودعني من

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

قولك: هل زاد على كذا، وهل قال إلا ما قاله فلان! فإن روعة اللفظ تسبق إلى الحكم، وإنما تفضي إلى المعنى عند التفتيش والكشف" (الجرجاني، القاضي. 1951: 24-25). فبين القاضي الجرجاني في نهاية النص، كيف أن دارسي الشعر يتعمدون تجريده من سماته الشعرية، حتى يصلوا إلى المعنى العقلي المجرد.

ويعلل ابن قتيبة أن ما دعا النقاد العرب المتقدمين إلى التفتيش عن المعنى العقلي المجرد في الشعر والتركيز عليه، حتى كان عند بعضهم مقياسًا لجودة الشعر؛ أن الشعر لديهم كان يغلب عليه النظرة النفعية لأنَّ "الشعر معلم العرب، وموطن حكمتها، وديوان أخبارها، ومستودع أيامها" (1925: 85/2).

وكان لبعض النقاد القدامى مدلولا آخر لمصطلح المعنى، يختلف عما أوردناه آنفًا؛ فهو يعني عندهم الصورة الفنية. وظهر ذلك جليًا في قول الآمدي (1994: 421/1): "ولولا لطيف المعاني، واجتهاد امرئ القيس فيها، وإقباله عليها لما تقدم على غيره، ولكان كسائر شعراء زمانه؛ إذ ليست له فصاحة توصف بالزيادة على فصاحتهم، ولا لألفاظه من الجزالة والقوة ما ليس لألفاظهم، ألا ترى أن العلماء بالشعر إنما احتجوا في تقديمه بأن قالوا: هو أول من شبه الخيل بالعِصي، وبالوحش والطير، وأول من قال: "قيد الأوابد"، وأول من قال كذا وكذا، فهل هذا التقديم له إلا من أجل معانيه؟".

أما عبد القاهر الجرجاني، فالمعنى عنده بمعنى الغرض: هو ما يعبر عنه بالمعنى الأصلي، وقد يشتق من هذا المعنى الأصلي معنى آخر يطلق عليه اسم معنى المعنى، فيقول: "وضربٌ آخرٌ أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، لكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة. ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر على (الكناية، والاستعارة، والتمثيل) وقد مضت

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

الأمثلة فيها مشروحة مستقصاة. أولا ترى أنك إذا قلت: "هو كثير رماد القدر" أو قلت: "طويل النجاد"، أو قلت في المرأة "نؤوم الضحى"، فإنك في جميع ذلك لا تُفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنَى، على سبيل الاستدلال معنى ثانيًا هو غرضك، كمعرفتك من "كثير رماد القدر" أنه مِضياف، ومن "طويل النِّجاد" أنه طويل القامة، ومن "نؤوم الضحى" أنها مُترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها. وإذ عرفت هذه الجملة، فها هنا عبارة مختصرة، هي أن تقول: "المعنى" و"معنى المعنى"؛ فتعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، الذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنىً ثمّ يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر، كالذي فسرتُ لك" (الجرجاني، عبد القاهر. 1992: 262-263).

وفصل الجرجاني بهذا بين المعنى العقلي المجرد والمعنى الفني الشعري، وأزال الغموض حول هذا المفهوم في النقد العربي بشكل عام. ولعل ما قرره عبد القاهر تطورًا كبيرًا في نظرة النقاد العرب إلى مدلول المعنى، سواء المدلول العقلي العام أم المدلول الفني الخاص (موافي، عثمان. 2010).

ولم يبتعد المحدثون كثيرًا عن الآراء السابقة حول مفهوم المعنى، فقد ذهب حسن طبل (1998: 111) إلى إن: "المعاني الفنية هي مجموعة الإشعاعات والإيحاءات الدلالية الخاصة، المتجسدة في صياغاتها الفنية بأشكالها التعبيرية الخاصة. فإذا كانت علاقة الصورة النمطية بالغرض المجرد أو (أصل المعنى) هي علاقة إشارية فحسب يستطاع معها تجريده من تلك الصورة، أو تمثله في سواها، فإن علاقة الصورة الفنية بمعناها الخاص هي علاقة تواجد وامتزاج. ومن ثم فإن تذوق المعنى في تلك الصورة لا يتأتى إلَّا عن طريق التأمل في بنائها الخاص، مثلما أهتم النقاد في العصر الحديث بالتفريق بين اللغة في النثر والشعر؛ فهي في نظرهم أداة

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

في النثر العادي لأنها ترمي إلى معنى بعينه، في حين تصبح غاية في الشعر لأنها لا تعني معنى خارج النص. فهي النص بمعانيه المتعددة. لذا فاللغة عندهم في الكلام العادي تُحدد، وتوحي في الشعر؛ أي إنها تقول الجاهر في النثر، وتقول ما لم يقل من قبل في الشعر. ومن أصحاب هذا الرأي أُدونيس الذي وصف الشعر بأنه: "ما جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله" (أُدونيس. 1990: 126).

وذهب أُدونيس إلى تلك اللغة فتارة يعتبرها وسيلة وأخرى يراها غاية. فيعتبرها وسيلة متعدية تهز القارئ (1983: 79) "إن اللغة الشعرية تحرك وتهز الأعماق وتفتح الأبواب وتُخزن الطاقات؛ فهي أكثر من حروف وموسيقى لأنها تمثل في الحياة الشعري كيان جوهره في إيحائه لا في إيضاحه". ويعتبرها غاية، فيقول: "إن اللغة الشعرية مهمة في ذاتها لا وسيلة لأنها لغة مجازية، لغة تأويل، تحمل دلالات كثيرة" (أُدونيس. 1990: 17). في حين ذهب الراعي (2009: 38) إلى إن "المعنى الشعري المتجدد لا يعتمد على تضمين الشعر كلمات جديدة، ولا يعتمد على عقد علاقات جديدة تفرضها رؤى الشعراء ومواقفهم الذاتية من الحياة والكون".

ويأنس الباحث إلى الرأي القائل بغرضية اللغة، وقيمة اللغة الشعرية في ذاتها، باعتبارها لغة مجاز وتأويل. وإن الجدة في المعاني تعتمد على علاقات جديدة بين الألفاظ تولدها رؤى الشاعر. وقد اكتنز ديوان "على جناح نورس" بهذه النوع من العلاقات الجديدة بين الألفاظ؛ التي ألقت بظلالها على المعاني الجزئية والكلية، من حيث العمق والسطحية داخل النص الواحد. ففي قصيدة "وقفة على الشاطئ الستين" من الكامل (الديوان: 273-280) يقول البغدادي:

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

يَـا شَـاطِئَ السِّـتِينِ جِئْتُـكَ سَـابِحًا ... وَتَرَكْـتُ فِي عَـرضِ الرِّيَـاحِ مـرَاكِبِي

الْعُمْـرُ! يَـا للعُمـرِ، لَيـلٌ حَالِـمٌ ... يَبْـنِي وَيَهْـدِمُ فِي سَـرَابٍ كَـاذِبِ

وَسَـكَبْتُهُـمَا بـينَ وَهْـمٍ قَـادِمٍ ... أرنـو إليـهِ، وبـينَ وهـمٍ هَـارِبِ

جَمَـحَ الهـوى بِي حَيْـثُ شَاءَ مُغَـامِرًا ... يَنْسَـابُ بـين شـوامِخٍ وَخَرائِـبِ

وَجَـزِرَتِي مَرْسَـايَ طَيْـفٌ شَـارِدٌ ... مِثْلِـي، وصَـدْر لا يَضِـيقُ بِراغِـبِ

سَـكَنْتُ الْمَرَاعِي بِهَـا وَحَلَلْتُهَـا ... مَشْـتَايَ فِي رَمَـقِ الخَرِيـفِ الشَّـاحِبِ

فَحَنَـتْ أَضْـلُعَهَا عَلَـيَّ وَأَرْسَـلَتْ ... كَفَّـيْنِ دَافِئَتَـيْنِ صَـوْبَ مَنَـاكِبِي

نَادَمْتُهَـا الشِّـعْرَ الـزُّلَالَ فَاطْرَقَـتْ ... وَسَـقَتْ مَرَشِـفَهَا بِـدَمْعٍ سَـاكِبِ

فَتَطَلَّعَـتْ نَحْـوِي بِعَيْـنٍ عَابِسٍ ... وَهَـوتْ عَلَى صَدْرِي بِهَمْسٍ عَاتِبِ

لا تَنْتَهِـكْ بالشِّـعْرِ حُرْمَـةَ شَـاطِئٍ ... فَلَكَـمْ خَـدِعْتُ بِشَـاعِرٍ وَبِكَاتِـبِ

حَسْبِي وَحَسْبُ القُـدسِ شِعْرًا زَانَهُ ... يَرْجُـو لَهُـمُ السَّـلامَةَ لِلعَـدُوِّ الغَاصِـبِ

أَنَـا شَـاطِئٌ عبَـثَ الزَّمَـانُ بِروضِـهِ ... لِيَضِيـعَ بَـيْنَ أَعَـاصِيرٍ وَأَجَانِـبِ

فَنَسِـيتُ أَحْـرُفِي القَدِيمَـةَ كُلَّهَـا ... سِـيدُ كُـلِّ عَشَـائِرِي وَرَبَـائِبِي

لَم يَبْـقَ لِي مِـنْهُمْ سِـوَى أُهْزُوجَـةٍ ... صَـمَدَتْ أَمَـامَ جَحَافِـلٍ وَكَتَائِـبِ

تَعِبَـتْ رُمُـوشُ اللَيـلِ وَهْـيَ تَلُفُهَـا ... بِعَمَـائِمٍ شَـرْقِيَّةٍ وَعَصَـائِبِ

وَمَشِيتُ فِي الحَمْرُونِ أَبْحَثُ عَنْ كُوىً ... حَفِظَتْ رُفَاتَ الشَّرْقِ خَلْفَ عَنَاكِبِ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

وَمَلَامِحٌ عُرْبٌ تَمَثَّلَ رَسْمُهَا طَيْفَ الشُّرُوقِ بِأَعْيُنٍ وَحَوَاجِبِ

فَتَلَثَّمَتِ الحَمْرَاءُ عَزْفَ مُوَشَّحٍ يَبكِي مَدائِنَ ذاتَ مَجْدٍ غَارِبِ

حَمْرَاءُ الحَمْرُونُ ليسَا أَوَّلًا أو آخِرًا في عِرْضِنَا المُتَنَاهِبِ

سُلِبَتْ سُتُورِي مِنْ يَدي وَسُيُوفُهَا فَبِأَيِّ نَيْرُونٍ أُعِيدُ سَلَائِبِي

وَرَجَعْتُ لِلسِّتِّينَ أَنْهَضُ لَاهِثًا فَزَعًا أُعِيرُ البَحْرَ بعضَ سَحَائِبِي

وَتَعَثَّرَتْ آذانُ الرياحِ بِآهَةٍ حَرَّى بِحَجْمِ هَزَائِمِي وَمَتَاعِبِي

وَنَسِيتُ تَارِيخَ السِّتِينَ فَلَمْ أَعُدْ أَشْتَدُّ في أَثَرِ الزَّمَانِ الذَّاهِبِ

أَنَا صَاحِبُ السِّتِّينَ إِلَّا أَنَّنِي لَا زِلْتُ أُبْحِرُ فَوْقَ مَوْجٍ صَاخِبِ

فغالبا ما يتكون النص الشعري من صورتين، أولاهما مرئية تظهر للخاص والعام، وثانيهما غير مرئية تُنتجُها القراءة المتكررة والعميقة. فالقراءة المبدئية والصورة المرئية للنص الكلي، جعلته واضح المعالم سهل التناول؛ فالقارئ يلامس ببساطة معانيه السطحية التي تحدثت في حديث الشاعر عن عمره الذي وصل الستين وتشبيه العمر بالشاطئ، ذلك العمر الذي لم يجنِ منه طائلة سوى التعب ومشقة السفر الدؤوب عبر مجالات الحياة. تلك هي النظرة الأولية أو السطحية أو المفهوم الخارجي لموضوع النص، وقد برز هذا المعنى القريب منذ مطلع النص؛ لكنه عند قراءة النص من جديد، بنظرة تأملية يُلاحظ تغير المعنى وتعدد الدلالة؛ ففي الأبيات الأربعة الأولى من المقطوعة:

يَا شَاطِئَ السِّتِينَ جِئْتُكَ سَائِحًا وَتَرَكْتُ في عَرضِ الرِّيَاحِ مَرَاكِبِي

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

العُمـرُ! يَـا للعُمـرِ، لَيـلٌ حَالِـمٌ ... يَبْـنِي وَيَهْـدِمُ في سَـرَابٍ كَـاذِبِ

وَكَتَبْتُهُ مَـا بـينَ وَهْـمٍ قَـادِمٍ ... أرنـو إليـهِ، وبـينَ وهـمٍ هَـارِبِ

جَمَـحَ الهـوى بي حَيْـثُ شَـاءَ مُغَـامِرًا ... يَنْسَـابُ بـين شـوامِخٍ وَخَرائِـبِ

افتتح الشاعر نصه بصورة حسية اجتمعت في عبارة (يَا شَاطئ السِّتِين جِئْتُكَ سَابِحا) التي جاءت في صورتها المرئية ذات معنىً سطحي يتمثل في بلوغ الشاعر لسن الستين من عمره وعندها ينتهي المعنى. وعند التأمل والقراءة التأويلية لهذا النص، يتبين عمق المعنى وتعدد الدلالة. فقد بدأ بأسلوب النداء، طالبًا به إقبال المُخاطب عليه أو الاهتمام له موظفًا أداة النداء (يا) لإيصال فكرته بصورة مباشرة وعلى وجه السرعة، وكأنه على عجلة من أمره! لا فهو ليس كذلك في مثل هذا الموضع؛ لإنه لا يرغب في بلوغ الستين من العمر على وجه السرعة، لكنَّه صوَّر الشاطئ على أنه صديقٌ حميمٌ يعرفه جيدًا ويأنس إليه، لذا سارع في فتح حوار معه بثه فيه شكواه.

جاءت افتتاحية الحوار حزينة بفعل الصدى الجهوري الباكي الذي جسده صوت (يا) النداء التي أفادت الندبة في هذا الموضع ودلَّت على حسرة الشاعر، فكان لامتداد حرفي (الياء) و(الألف) في أداة النداء قد منح التعبير حركة صوتية طويلة احتاج لها الشاعر، لتساعده في بث شكواه وهمومه، وتحريك مشاعر الحزن والألم والحسرة في نفس المتلقي، ليشارك الشاعر مشاعره وأحاسيسه. كما أن في توظيف الشاعر لأداة النداء (يا) وإسنادها إلى غير العاقل (الشاطئ) انحراف عن الاستعمال الطبيعي للأداة، قصَدَ من توظيفها في هذا

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الموضع معنىً نفسيًا خاصًا بالشاعر، أنبأ عن حالة توتر واضطراب في ذاته نتيجة خوفه من تقدم العمر، فأكسب هذا التعبير طابعًا إيحائيًا جديدًا.

ولم يكتفِ الشاعر بانحرافه عند استعمال أداة النداء في غير موضعها الطبيعي، فقد اخترق المعنى الدلالي بانحراف الصفة عن الموصوف في تعبيره: (يا شاطئ الستين) حيث التنافر المعجمي بين كلمة (شاطئ) وكلمة (الستين) فالمقصود بالستين هو العمر، وكيف يكون الشاطئ عمرا؟ إنه تشبيه ووصف حسي ومعنى صادق جسَّد أحد المراحل العمرية، حين جعلها شاطئ ينزل عنده من يصله. فنلامس من خلال هذا التعبير صورة لا مرئية أخرى تجسدت في السباحة نحو الشاطئ (يا شاطئ الستين جئتك سابحًا). فالعادة أن تكون السباحة من الخارج إلى الداخل أي من الشاطئ وليس إليه، إلَّا أثناء الانتهاء من السباحة، فإن السبَّاحَ يتجه إلى الشاطئ.

ولا أظن الشاعر في هذا التعبير أراد انتهاء رحلة العمر عند الستين؛ لكنه أوحى بذكر الشاطئ والسباحة إلى أن العمر بحرٌ، وجعل الستين أحد شواطئه التي وصلها أو يكاد يصلها الشاعر. واستمر البغدادي في الإيغال في عمق المعنى، حين جمع بين المجيء والسباحة (جئتك سابحًا) فالمجيء هو الاتيان أو القدوم وغالبًا ما يكون سيرًا على الأقدام، والسباحة هي العوم في الماء، فكيف للسير على الأقدام والغوص في الماء أن يجتمعا في معنىً واحد؟ هذه هي القراءة السطحية للمعنى الذي يُرى للوهلة الأولى، بكونه معنىً فاسد لا يصلح لهذا التعبير وهذه الدلالة، لكنه عند تكسير الدّلالة المرئية، وتفجير دلالاتٍ جديدة، تنقل حركة المعنى من دائرة الدلالة المعجمية إلى الدلالة السياقية المفتوحة على إمكانات؛ تجعل المعنى في منأى عن

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

التقيد بالمعجم اللغوي أو الإيقاعي أو التركيبي. فالشاعر في تعبيره آنفًا قد أحسن التوظيف ودقق المعنى حين جعله عميقًا لا يسهل تناوله.

وهكذا أفادت القراءة التأملية والتأويلية للعبارة السابقة؛ أن البغدادي أراد أن يصف رحلة عمره الستين على أنها رحلة مليئة بالمتاعب والمشقات، ودلَّ عليها بالجمع بين المجئ والسباحة؛ فالمجئ كما سلف هو الوصول سيرًا على الأقدام، والسباحة رياضة بدنية تتطلب جهدًا كبيرًا، فما بالك بالسير على الأقدام وسط المياه! لا شك أنه جهدٌ مضاعف وعملٌ شاقٌ حين يواجه المرء الماء بشكل عمودي، يدفعه في اتجاه غالبًا ما يكون مضادًا لحركة سيره، (جئتك سابحًا) أي أتيتك وقد انهكني التعب وخارت قواي. وهكذا هي رحلة الشاعر الستينية، كما أفادت جملة (يا شاطئ الستين جئتك سابحًا) بعدم بلوغ الشاعر سن الستين بل قربه منها، وهذا ما أَوحت به البدائية في أول الجملة. كذلك حال المجيئ البطيئ الذي أَوحى بعدم الوصول حتى لحظة ولادة التعبير، وربما قصد الشاعر أن تمنى البطء في هذه الحركة، لخوفه من بلوغ هذه المحطة، متمنيًا التأخر في الوصول إليها. ويقول في عجز البيت:

وَتَرَكْتُ فِي عَرْضِ الرِّيَاحِ مَرَاكِبِي

فبعد أن وصل المتلقي إلى حقيقة المشقة التي عاناها الشاعر، حتى وصوله أو اقترابه من شاطئ الستين؛ فاجأه الشاعر بأنه يمتلك مراكبًا كان باستطاعته أن يتخذها وسيلة للوصول إلى حيث يشاء دون عناء ومشقة. وهذا هو المعنى السطحي أو الخارجي لعجز البيت. لكن الشاعر حتمًا لا يرمي إلى هذا المعنى القريب وحيد الدلالة؛ فالتَّركُ في قوله: (وتركتُ) هو التخلي والانصراف عن الشيء، وفي الغالب الترك تلازمه عدم الرغبة في العودة إلى ذلك الشيء المتروك، والبغدادي في هذا التعبير يُخبر الشاطئ بأنه ترك مراكبه في عَرض الرياح وجاءه سابحًا؛ في دلالة أُخرى على رغبة الشاعر في عدم الوصول بسرعة إلى شاطئ الستين، لكنَّه حين

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

وصول الشاطئ أو الاقترب منه، أكَّد أمتلاكه لمراكب تركها في عَرض الرياح، من خلال توظيفه للجملة الفعلية المكونة من ثلاثة أركان: الفعل (الترك) والفاعل (الضمير المتصل) والمفعول به (المراكب)، كذلك الضمير الذي ألحق بالمفعول (ياء المتكلم) بالإضافة إلى شبه الجملة (الجار والمجرور)، فجاء التعبير بأكمله جملة من المؤكدات على الإمتلاك والترك، في وقتٍ يفرض عليه عدم الترك حسب المفهوم السطحي.

لذا يَلحُّ السؤال على القارئ إلى معرفة المزيد عن سبب ترك الشاعر لمراكبه في عرض الرياح، وماهية المراكب أصلًا، وللوصول إلى سبب الترك، يرى الباحث ضرورة معرفة ماهية المراكب أولًا؛ فالشاعر يعني بـ(مراكبي) طموحاته وآماله وتطلعاته في الحياة، ولا يقصد همومه ومتاعبه وآلامه، فلو كان يقصد ذلك لوظَّف تعبيرًا آخرًا كأن قال مثلًا: (متاعبي أو مصائبي أو من معانيهما) ليضيف هذا التعبير (وَتَرَكْتُ في عَرضِ الرِّيَاح مَرَاكبي) معنىً آخرًا لصدر البيت، مفاده أن الشاعر جاء متوسلًا إلى الشاطئ ملتمسًا ومستلطفًا منه السماح له بالعودة على عجل إلى حيث تركه مراكبه كناية عن شغفه بالحياة؛ فطموحاته وتقلبه وترحاله المادي والمعنوي في الحياة لم ينتهِ بعد. كما دلَّ هذا التعبير على أن الشاعر لا يضجر من هذا السفر الدؤوب ولا يريده أن ينتهي، فحبه للحياة وتعلقه بها، جعله يضفي على هذا المعنى اللامرئي الذي أوحى به هذا التعبير الاستلطافي.

وتطاعنا الأبيات الثلاثة التي جاءت بعد مطلع النص، وهي:

العُمرُ! يَا للعُمرِ، لَيلٌ حَالِمٌ ... يَبْنِي وَيَهْدِمُ في سَرَابٍ كَاذِبِ

وَسَكَبْتُهُ مَا بينَ وَهْمٍ قَادِمٍ ... أرنو إليهِ، وبينَ وهمٍ هَارِبِ

جَمَحَ الهوى بي حَيْثُ شَاءَ مُغَامِرًا ... يَنْسَابُ بين شوامِخٍ وَخَرَائِبِ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

فمع أنها بعيدة بعض الشيء عن مطلع النص؛ إذ وردت في النص بعد سبعة أبيات من المطلع، إلَّا إنها جاءت منسجمة الدلالة متماسكة المعنى مع المطلع، وكذلك باقي النص. فالشاعر في هذا الأبيات أعاد توظيف أسلوب النداء بنفس الأداة (يا) التي استعملها في البيت الأول، ليجدد بها ندب العمر الذي صوره على أنه شخص يحلم في يقضة بليلٍ! وما أحلام اليقضة بالنسبة للإنسان إلَّا أماني وردية وسراب كاذب. فكان هذا التوصيف غاية في الجمال التعبير ودقة في التصوير، ودلالة على عبثية العمر في رأي الشاعر. فقد أراد البغدادي من خلال الإيحاء بأنَّ الستين ما هي إلَّا رحلة وراء سراب، كناية عن سرعة انقضاء الزمن الستيني مع عدم بلوغ الغاية. وقد جمع هذا التشبيه صورا حسية صريحة ومعنوية مجردة (العمر، الليل، الحلم، البناء، الهدم، السراب، الكذب) أثبتت دلالة انفعالات الشاعر وعواطفه الممزوجة بين التأمل والخوف.

كما أفاد استعمال الشاعر للصفات (حالم، وكاذب، وهارب) التي نعت بها (الليل، والسراب، والوهم) مدى شعوره بالقلق والخوف والتوتر على حاله في اللحظة التي يعيشها والتي يترقبها. كما أعاد الشاعر تأكيد صورة أنقضاء العمر بسرعة كبيرة حين وظف الفعل (سكبته) في أول البيت الثاني آنفًا؛ فمن معاني (السكب) في معجم المعاني، ولسان العرب (سكب الماء أو الدمع، وجريان الماء أو الدمع بسرعة. ليفيد هذا المعنى ذهول الشاعر وحزنه على ضياع هذه الرحلة العمرية بهذه السرعة وهذه الكيفية. وليؤكد البغدادي هذه الحالة النفسية المضطربة البائسة اختزل جملة حركية بأكملها مكونة من فعل وفاعل ومفعول به في كلمة واحدة (سكبتُهُ) وكان بإمكانه أن يجعل المفعول به على الأقل مستقلًا في كلمة مجاورة للفعل والفاعل، كأن يقول مثلًا: (وسكبتُ عمري) أو فيما يماثل هذا المعنى اللفظي؛ لكنَّ الشاعر عمد إلى توظيف هذا التركيب الحركي واختزاله في كلمة واحدة ليضيف دلالة خطية على قصر العمر، وليدخل عنصر الحركة

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

والحيوية اللتان من صفتي الفعل، فيؤكد مرة أخرى سرعة حركة العمر. فكلا الدلالتين في الجملة كثفتا من دلالة المعنى وجعلتاه عميقًا.

لقد مزج الشاعر في تعبيره: (مَا بينَ وَهْمٍ قَادمٍ أرنو إليهِ، وبينَ وهمٍ هَاربِ) بين المحسوس (القدوم والهروب) وبين المعنوي (الوهم)، كذلك خلق هذا التجاور بين الصفة والموصوف تنافرًا معجميًا في المعنى السطحي للفظتين (وهم قادم) و(وهم هارب) فالوهم شعور داخلي، وحالة نفسية داخلية تعتري الإنسان نتيجة تعرضه لضغوط نفسية أو مؤثرات داخلية أو خارجية، فتصور له أشياء في غير صورتها الحقيقة. والهروب من صفات الإنسان الخائف أو تحت الحيرة، لكن الشاعر قرن بين الصورتين المتنافرتين ليصف رحلة عمره الستينية في هذا التعبير، الذي أوحى إلى معنى دفين.

إنها لحظة تأمل عميقة جعلت من الشاعر قلّب فيها ذكرياته منذ أن عرف معنى الحياة إلى لحظة إبداع هذا النص، ليصل إلى هذه المُسلَّمة؛ عبث طائل العمر (السنين) في السعي الحثيث وراء متطلبات الحياة وتقلباتها دون الوصول إلى غاية المراد، وهل لتلك الإنسان إشباع أو نهاية؟! وبالرجوع إلى توظيف الفعل (وسكبته) يتبين أن الشاعر وظفه لمحاكاة زمنين، الأول الزمن الماضي البعيد حيث معنى (السكب)، حينما كان طبيعيًا متوافقًا مع إنسيابية العمر والحياة معًا، أمّا الزمن الثاني فهو توليد لصورة الزمن الماضي أثناء كتابة النص والتفاعل معه بالشعور الحالي، ليجيء (السكب) مثقلًا بالهموم والآلام والحسرة على ما مضى من العمر وهي طبيعة بشرية. وقد أكسبت هذه الانفعالات النفسية معنى السكب في هذا الموضع دلالة أكثر عن شدة الحزن، ودفعته كي يفضي إلى معنى البكاء أي جريان الدمع، والبكاء بانسبة للرجال حالة في منتهى الصعوبة والتحدي والإنكسار. وفي البيت الأخير من الأبيات آنفًا، يقول الشاعر:

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

جَمَحَ الهوى بي حَيْثُ شَاءَ مُغَامِرًا يَنْسابُ بين شوامِخٍ وَخَرائِبِ

عمد الشاعر هنا إلى تكثيف الدلالة على فوضوية العمر، معبرًا عن عبثيته، حين وظَّفَ الفعل (جمح) في أول البيت، واصفًا هوى النفس ورغباتها في تلك السني العمرية بالرجل الجامح، الذي ركب هواه فلا يمكن ردَّه، أو الحصان الرافض للسير بالرغم من إلحاح صاحبه، في دلالة على عدم سلطة الشاعر على سلوكه آنذاك، ليوحي بأنه بريء من عثرات العمر وزلاته، إنْ كان به عثرات وزلات، حين يُحمِّل الهوى -ذلك الشيء المعنوي- مسؤولية ذلك السلوك العابث (جَمَحَ الهوى بي حَيْثُ شَاءَ مُغَامِرًا). فقد يرى المتلقي في الصورة المرئية لهذا التعبير، أن الشاعر يندم ويتنكر لتلك الجموح وتلك العبثية، لكنه عند كسر البنية السطحية لهذا المعنى نرى عكس ذلك؛ فالشاعر هنا يريد هذه اللوحة الفنية من ظلال الماضي، إلَّا ليعيدَ رسم ملامحها من جديد فيعيش معها جمال الذكرى والحنين إليها، ولذة الجمال والهيام معه. فيتغير المعنى من الشعور بالندم والتنكر لما قد فات إلى الشعور بالحسرة عليه وعلى العودة إليه.

كما عضد الشاعر المعنى الخفي آنفًا معنىً مؤكدًا له في عجز البيت، من خلال توظيف الفعل (ينساب) الذي من معانيه في لسان العرب ومعجم المعاني العربي: والانزلاق، وترك الشيء يذهب حيث شاء، والانسياب مقرونًا بالسرعة، فذهبت هذه المعاني إلى استحضار الشاعر جموح الهوى فيما مضى من العمر.

نلحظ هنا أنّ البغدادي لم يأتِ بألفاظٍ جديدة في الأبيات السابقة، لكنه أتى بالجدة على المستوى الإسنادي، حين أسند العمر إلى الشاطئ (شاطئ الستين) والسباحة إلى المجيء (جئتك سابحًا) والقدوم

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

والهروب إلى الشعور (وهم قادم) و (هم هارب)، والهوى إلى التمرد (جمح الهوى). إى جانب الإسناد اللامرئي الذي سبق الإشارة إليه. هكذا أكسب هذا الإسناد العلائقي المميز للألفاظ المتنافرة معجميًا، اللغة الشعرية شاعريتها وائمت بين الحامل اللغوي المعرفي، وبين المحمول الدلالي العاطفي -المعنى- الذي ما يلبث أن يتحول إلى حاملٍ لمحمولٍ يتولد بالإسناد العلائقي بين الألفاظ، فالعبارات، فالسياقات، حيث انفجار المعنى وتناسل الدلالات.

لقد جاء هذا النص حوارًا بين الشاعر وذاته، فكشف عن شاعرية البغدادي العميقة؛ فالشاعر من خلال محاورة الذات لا يتأمل نفسه فحسب، بل يتأملها في علاقتها مع الوجود بصورة عامة. لذا حرر البغدادي ذاته الشاعرة من كل قيودها وأوهامها، من خلال تكثيف الصور والاستعارات لإثارة العواطف والأحاسيس الكامنة. حيث يرى بوسنر الخالق (1987) أن الوصول إلى الأفكار يكون بعين الخيال لا بعين العقل حتى نراها شيئًا محسوسًا نابضًا حيًا يفاجئنا ويدهشنا، شيئًا ينقل إلينا من وراء المألوف والظاهر ليعيش معنا في اللحظة وليعيش إلى الأبد. لذلك بنى الشاعر نصه على فكرة أوحى بها خياله دارت حول الإبحار؛ والبغدادي بحّار صارع أمواج البحر طويلًا إذ حطت مراكبه على شواطئ كثيرة منها جزيرة مالطا، تلك الجزيرة التي جعلها مرسىً له في هذه المرحلة العمرية، فقد عاش فيها بضع سنوات يتعاطى الشعر والتدريس في جامعتها (السويح. 1999).

ويمضي البغدادي في أسلوبه الحواري الذي دارت حوله فكرة هذا النص -قفة على شاطئ الستين- فاستدعي الشاعر في ركنٍ من أركانه جزيرة مالطا التي احتضنت ميلاد هذا النص الوجداني، الذي وُلد في ظروف نفسية ومناخية عاصفة. فإلى جانب مناسبة وفكرة النص النفسية؛ تزامنت الظروف أن يكون ميلاده

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

في يومٍ عاصفٍ مَطِيرٍ مرعدٍ، ولعل هذا الظروف المناخية القاسية قد أعارت النصَ بعضًا من قساوتها، فأصبحت الطبيعة جزءً من وجدان الشاعر عند إنتاج النص. وعند العودة لبداية المقطوعة آنفًا، يجدُ المتلقي أن الشاعر لم يدخل مباشرة في محاورة الجزيرة موطنًا ببيتن في أول المقطوعة للتعريف بطبيعة العلاقة بينه وبين هذه الجزيرة، لينساب بعد ذلك في حواريته الوجدانية قائلًا (الديوان: 277-280):

وَجَـزِرَتِي مَرْسَـايَ طَيْـفٌ شَـارِدٌ	مِثْلِـي، وصَـدْر لا يَضِـيقُ بِراغِـبِ
هَاجَتْ شَـرَعَتِي بِهَـا وَجَعَلْتُهَـا	مَشْـتَايَ فِي رَمَـقِ الخَرِيـفِ الشَّـاحِبِ
فَحَنَـتْ بِأَضْـلُعِهَا عَلَـيَّ وَأَرْسَـلَتْ	كَفَّـيْنِ دَافِئَتَـيْنِ صَـوْبَ مَنَـاكِبِي
نَادَمْتُهَـا الشِّـعْرَ الـزُّلَالَ فَأَطْرَبَـتْ	وَسَـقَتْ مَرَشِـفَها بِـدَمْعٍ سَـاكِبِ
فَتَطَلَّعَـتْ نَحْـوِي بِعَيْـنٍ عَابِـسٍ	وَهَـوَتْ عَلَى صَـدْرِي بِهَمْسٍ عَاتِـبِ
لا تَنْتَهِـكْ بالشِّـعْرِ حُرْمَـةَ بَاطِنِـي	فَلَكَـمْ خُـدِعْتُ بِشَـاعِرٍ وَبِكَاتِـبِ
حَسْبِي وَحَسْبُ القُـدسِ شِـعْرًا زَائِفًـا	تَرْجُـو السَّـلامَةَ لِلعَـدُوِّ الغَاصِـبِ
أَنَـا شَـاطِئٌ عَبَـثَ الزَّمَـانُ بِروضِـهِ	لِيَضِـيعَ بَيْـنَ أَعَـادِيَ وَأَجَانِـبِ
فَنَسِـيتُ أَحْـرُفِي القَدِيمَـةَ كُلَّهَـا	وَنَسِـيتُ كُـلَّ عَثَـائِرِي وَرَبَـائِبِي
لم يَبْـقَ لِي مِـنْهُمْ سِـوَى أُهْزُوجَـةٍ	صَـمَدَتْ أَمَـامَ جَحَافِـلٍ وَكَتَائِـبِ
تَعِبَـتْ رُمُـوشُ اللَّيـلِ وَهْـيَ تَلُفُّهَـا	بِعَمَـائِمٍ شَـرْقِيَّةٍ وَعَصَـائِبِ
وَمَشِيتُ فِي الحَمْرُونِ أَبْحَثُ عَنْ كُوىً	حَفِظَتْ رُفَاتَ الشَّرْقِ خَلْفَ عَنَاكِبِ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وَمَلَامِـحٌ عُـرْبٌ تَمَثَّـلَ رَسْمُهَـا طَيْـفَ الشُّـرُوقِ بـأَعْيُنٍ وَحَواجِـبِ

فَتَولَّـتِ الحَمْـرَاءُ عَـزْفَ مُوَشَّـحٍ يَبكـي مـدائِنَ ذاتَ مَجْـدٍ غَـارِبِ

وَالحُمْـرُونُ ليسَـا أَوَّلًا أو آخِـرًا فِي عِرْضِـنَا الـمُتَنَاهِبِ

جاء البيت الأول من المقطوعة مصورًا واقع العلاقة بين الشاعر وجزيرته؛ فهي خيال جميل ناءٍ عن الواقع بشروده وذاهل مستغرق في التأمل، وهي المكان الذي فضَّله عن غيره ليكون مُستقره في هذه المرحلة الحساسة من العمر. ولماذا كانت هي دون غيرها من الأماكن؟ سؤال إجاب عنه عجز البيت الأول؛ فهي مثله طيفٌ شارد، وجنباتٌ هذا الوجود، إذ صف نفسه من خلال وصفها بأنهما صدر رحب يتسع لجميع من يرغب بسكناه. هكذا يشير على السطح إلى النية المرئية للبيت، لكنَّ المعنى العميق للبيت هو أن الشاعر ما وطَّأ بهذه المقدمة الإطرائية الجميلة إلَّا لاستمالة المُقَرِّظ وطلب وده والتقرب منه رغبةً في البقاء لفترة أطول أو ربما لنهاية العمر بهذا المكان، وانفتحت من هذا التعبير رائحة الالتماس والاستلطاف من الشاعر للجزيرة، في دلالة على أن البغدادي لا يزال باقيًا في مواصلة الترحال، بعكس ما توحي به النظرة الخارجية للنص.

وشرع البيت الثالث في رسم ملامح الحوار، الذي بدأ بمقدمة حركي على عكس العادة الحوارية التي غالبًا ما تكون بالصوت لا بحركة الأعضاء، الذي عمد الشاعر فيه تكوين مقدمة ودودة لحوار ودود؛ فجاءت حركة الحنو من الجزيرة للشاعر (فَحَنَتْ بِأَضْلُعِهَا عَلَيَّ وَأَرْسَلَتْ.. كَفَّيْنِ دَافِئَتَينِ صوْبَ مَنَاكِبِي) تشبيها لاحتضان الأم لابنها خوفًا عليه من قساوة البرد، وهو إيحاء من الشاعر على أنه تحصَّل على موافقة من الجزيرة لبقائه بها. وكأنه يقتطع أو يستلُّ منها عهدًا بالبقاء يلزمها ويُحاججها به إذا غيَّرت رأيها. وبعد أن

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ألتمس الشاعر تعاطف الجزيرة مع غايته، كان لا بدّ له أن يشكرها ويَمْتَنُّ لها؛ فماذا عساه أن يُقدم لها مقابل معروفها؟ وهو التاعب المُعدم الذي انهكته سني عمره، فهو لا يملك سوى الشعر؛ وهل غير الشعر شيء يُقدّم في مثل هذا المقام؟!

وبعد هذه اللفتة والمناغمة الشعرية من الشاعر لجزيرته بدأ الحوار الصريح مع البيت الخامس:

فَتَطَلَّعتْ نَحْوِي بِخُفْنٍ عَـابِسٍ وَهَوتْ عَلَى صَدْرِي بِهَمْسٍ عَاتِبِ

يبدو فيه، إنّ الحوار والمناجاة همسًا في بدايته إلّا إنه جاء مشحونًا بمشاعر الغضب من طرف الجزيرة التي يبدو أنها لا تُحب الشعر، فقد أوحت الجملة الفعلية في عجز البيت (وهوت على صدري بهمسٍ عاتب) ببداية الملامة وشعور الجزيرة بعدم الرضى عما أن نادمها الشاعر بعضًا من الشعر. فما أن انتهى الشاعر من الإنشاد حتى سارعت ببثه شعورها برفض الشعر، حين وظّف الشاعر لهذا المعنى الجملة الفعلية (هوت) التي خلق منها مشهدًا حركيًا أوحى بشدة الانفعال ورفض الأسلوب الشاعر هذه المرة. فبعد أن (حَنَتْ) عليه واحتضنته بدفء؛ هاهي الآن تهوي على صدره معاتبة لائمة. لقد وظف الشاعر الفعل (هوت) في أول الجملة، ليبين شكل الفعل الذي صدر عن الجزيرة أثناء إنشاد الشعر، حين شبهها بأنها حجر سقط من علوٍ بقوة وسرعة. وكان تحديد الشاعر للمكان الذي سقطت عليه مُعاتِبَةً –منطقة الصدر– التي تمثل مركز العواطف لا مركز العقل في الإنسان؛ دلالة على أنه ما يزال هناك تواد وتعاطف بين الجزيرة والشاعر.

عضد البغدادي هذا المعنى بقوله (بهمسٍ عاتب) لتكون صورة العتاب محصورة بين الجزيرة والشاعر ممنوعة عن الآخرين. وقد أوحت بداية العتاب في هذا البيت إلى وجود سبب لهذه الحساسية بين الجزيرة والشعر، لكن الشاعر لم يفصح عن سبب هذه الحساسية في هذا البيت ولا في البيت الذي يليه ليزيد من

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

تشويق المتلقي، ويرفع من مستوى لهفته لمعرفة السبب، فيدفعه شوقه إلى تدبر الأبيات بل الكلمات داخلها لمعرفة سبب هذا الجفاء الذي صدح به البيت السابع من المقطوعة آنفًا:

حَسْبِي وَحَسْبُ القُدسِ شِعْرًا زَائفًا يَرْجُو السلامَةَ لِلعَدُوِّ الغَاصِبِ

إذ أفصح البيت آنفًا عن سبب تعفف الجزيرة عن الشعر، ورفضها سماعه من خلال توليد ركن جديد في النص، هو الجانب التاريخي؛ حين امتزجت الذات البغدادية على عادتها مع هموم الواقع الإسلامي وعذاباته. فتبرز قدرة الشاعر على مزج الذاتي بالموضوعي وتجاوز الخاص إلى العام. فقد سخَّر البغدادي نصه الشعري بأبعاده الفنية والجمالية، من خلال قدرته على تطويع لغته الشعرية وإعادة بناءها، ليكون هذا النص كونيًا يشمل الهم الخاص والعام الداخلي والخارجي، ليجمع فشو الهم القومي والإسلامي إلى روح النص، ليمتزج به وينسجم معه في تقلباته النفسية عبر استنطاق التاريخ الذي أضاف إلى الشاعر همًا آخرًا ليضيفه إلى صراعه النفسي.

وربما يرى المتلقي أنّ استدعاء التاريخ واستنطاقه في هذا النص الوجداني أمرٌ زائد لا ضرورة له؛ لكن الباحث يرى غير ذلك. فهو وإن كان زائدا فإنه لا يخلو من جدوى، وجدواه خفية لا يمكن الوصول إليها إلَّا بعد تمحصٍ وتأويل، ولعل إحدى جدواه تكمن في البعد المعنوي الخفي للنص، يتجسد في محاولة الشاعر التخفيف والترويح عن نفسه، حين يُذكرها بالدول التي زال عهدها وانتهى، وبحقيقة سرعة الزمن وعدم الخلود. وربما أراد الهروب من شبح التقدم في العمر، وكوابيس الكهولة ومحاصرتها له في هذا النص، فهرع إلى استدعاء التاريخ واستنطاقه ليصرف عن نظره التفكير في تقدم العمر، أو في مصير الأمة ولو إلى حين؛ فكأنه جعل من التاريخ وسيلة للهروب من واقعين أحدهما شخصي، والآخر عام (قومي، وإسلامي).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

وفي الأبيات الأخيرة من النص واصل البغدادي هروبه من الواقع إلى الأمام، وهذه المرة جاء الهروب عكسيًا فكان هروبًا من الواقع العام إلى الخاص، وهو هروب يحس فيه الشاعر بواقع أقل إيلاما قائلًا:

وَرَجَعْتُ لِلسْتينِ أَرْكُض لَاهِثًا ... فَزَعًا أُعِيرُ البَحْرَ بعضَ سَحَائِبِي

وقَصَفْتُ آذانَ الرياحِ بِآهةٍ ... حَرَّى بِحَجْمِ هَزَائِمِي وَمَتَاعِبِي

وَنَسِيتُ تَارِيخَ السنينَ فَلَمْ أَعُدْ ... أَشْتَدُّ فِي أَثَرِ الزَّمَانِ الذَاهِبِ

فَأَنَا صَاحِبُ سِتِّينَ الَّتِي ... لَا زِلْتُ أُجْرِ فَوْقَ مَوْجٍ صَاخِبِ

فبعد هذه الرحلة الطويلة الشاقة شكلًا ومضمونًا، والحوارات الوجدانية المتعددة الأطراف؛ هاهو البغدادي يقر في نهاية المطاف في مشهد درامي جسَّدته هذه الأبيات الأخيرة من النص، العودة إلى الواقع الشخصي حيث عمره وواقعه الحياتي بكل ما فيه، من تقادم العمر ومشاقِ الحياة وسفرٍ دؤوب؛ هروبًا من واقعٍ آخرٍ وجده أكثرُ إيلامًا وأشدُّ قسوة من الواقع الخاص، فقد أحسن الشاعر توظيف الجملتين الفعليتين (ورجعتُ للستين) و (أَركُض لاهثًا)، حيث أفادت الجملة الأولى معنى العودة إلى حيث المكان المادي والمعنوي للشاعر، والكف عن محاولة تغييره كناية عن القناعة بالواقع.

وبيَّنت الجملة الثانية (أَركض لاهثًا) صورة الرجوع للستين؛ فالشاعر في هذا التعبير استخدم قوة حركية تجسدت في الجري بسرعة قصوى في حالتين: الأولى؛ الهروب والخوف من شيءٍ ما، أما الحالة الثانية؛ فهي الرغبة والإقبال على الشيء. هذا المفهوم الأخير (الإقبال والرغبة) لمعنى الهروب يتبخر عند عجز البيت (فَزَعًا أُعِيرُ البَحْرَ بعضَ سَحَائِبِي) فالفزع من معاني شدة الخوف، أي أن رجوع الشاعر للستين وهو راكضًا لاهثًا كان مفاده الخوف مما لاقاه في رحلته تلك؛ هذا المعنى الأول والظاهر للرجوع للستين وكيفيته. ولما لا

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

يجتمع في هذا التعبير معنيين الأول كما سبق، والثاني أن الخوف ولَّد الإقبال والرغبة، فأصبح العمر الذي فرَّ منه الشاعر في بداية النص غاية يسعى إليها في نهايته، وهو أمرٌ متجذر في طبيعة الإنسان.

هكذا حملت تلك الأبيات معنىً عميقًا، حين ألمحت أن الشاعر يولي الهم العام (الواقع القومي والإسلامي) اهتمامًا أكبر من الخاص؛ فتأثر له أكثر من تأثره بهمومه. وما هذا الهروب إلى شأنه الخاص (وَرَجَعْتُ للستينِ أَرْكُض لَاهِثًا) إلا دلالة على أنه يحمل بداخله همًا أكبر. وربما يرى البعض في هذا التعبير أن الشاعر قد حمل الدلالة السابقة التي ألمحت بأن الشاعر جعل من التاريخ وسيلة للهروب من واقعه الشخصي؛ أي أن الشاعر غلَّب الهم الشخصي في التعبير السابق عن الهم العام، وهذا ليس صحيحًا فقد كان الهروب إلى التاريخ في التوظيف السابق، لأجل الوقوف على الأمجاد العربية والإسلامية في جزيرة مالطا والأندلس، والعيش مع خيال الماضي الجميل، والتعامل معه كواقع معاش لا بُكاء على إطلاله وحسرة عليها.

لقد كان الهروب إلى التاريخ من رضى وقبول، على عكس هذه المرة، فهو هروبٌ من واقعٍ أليمٍ وحسرة على ضياع تلك الهيبة والأمجاد إلى واقع يتخاصر أقل إيلامًا؛ لتكون بعض المصائب أهون من الأخرى. ومن اللافت للنظر أن الأبيات آنفًا حفلت بالحركة والحيوية من خلال كثرة الأفعال؛ حين وظَّف الشاعر بكثافة ثمانية أفعال في أربعة أبيات: (رجعْتُ، أركضُ، أعدو، قصفْتُ، نسيْتُ، أعدُ، أشتَدُّ، لازلتُ) من أجل انسجام الشكل مع المضمون؛ فالموقف الحركي يتطلب أدوات تجعله كذلك، وهكذا هو دور الأفعال.

وبشكل عام يشير تحليل النص كونه تعبيرٌ داخلي دار حول شكوى الذات للذات، اعتمد على الحوارية، والتوسل، أو النجوى الداخلية بين البغدادي وذاته الشاعرة. وحقيقة هذه الحوارية لا تعني وجود أصواتٍ متعددة في النص، وإن بانت ملامحها أثناءه؛ بل يُعلن عن حقيقة وجود شخصية واحدة تحدث

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

نفسها بعد انقسامها، معتمدة في كثيرٍ من الأحيان على أسلوب المنولوج –المخاطبة الذاتية– والتداعي. وقد جاء الإنتاج الفني في هذا النص تعبيرًا مذهلًا لمعاني دقيقة، أَوجدت لذة فيه؛ حيث قدَّم البغدادي المعاني بأسلوب بدا جليًا بعد القراءة التأملية التأويلية للأبيات.

لم يعمد الشاعر في هذا النص تضمين الشعر كلمات جديدة، لكنه اعتمد عقد علاقات جديدة بين كلمات فرضتها رؤاه وعواطفه الذاتية. فرسم خياله في المقطوعة هيئة شعرية ولجت الوجدان بفضل التوليد والإحداث اللذين أحدثهما الشاعر، فكانا خاصيةً ميزت الخيال عن الاستعادة أو الاستحضار في كثيرٍ من المواقف، حين حوَّل الخيال البغدادي من تشكيل الصور واستعادتها على هيئتها السابقةإلى تغير الصور بفضل الإدارك، مولدًا صورًا جديدة؛ تخفي ملامح الصور الأولى، ليثمر هذا الخيال معاني تعلقت بالخلق والاستشراف. وبها اتسم العمل الفني بالجدة والحداثة والانفتاح، واتسعت مساحة دلالاته وتتعددت معانيه.

وفي ضوء المناقشات السابقة؛ تبين أن مفهوم المعنى في اللغة العادية لدى كثيرٍ من النقاد والبلاغيين العرب، قد دار حول الصور الذهنية التي توضع الألفاظ محاظرة لها، أي المدركات العقلية والصور الأولية الحاصلة في الذهن المتعارف فيها على الكلم والرموز اللغوية الدالة عليها. أما مفهوم المعنى في اللغة الشعرية؛ فدار حول الغرض الشعري الذي يقصده الشاعر، والصور الذهنية التي يتصورها في شعره. لذلك اهتمّ البغدادي بها كثيرًا، فجاءت تعابيره ولودة للمعاني متناسلة الدلالات. فكان للنص الواحد صورتان مرئية ولا مرئية، نحسهما في إطار الدلالة الشعرية التي تحوي نظامًا مُحكمًا من الدلالات المرئية واللامرئية. إذ لم تكن المعاني العميقة في نصوص البغدادي، شيئاً معطىً يُستخرج من النص مباشرة؛ بل يتم تجميعها من إيحاءات مبثوثة داخل النص الواحد، يمكن ادراكها عبر ستراتيجيات القراءة التأملية والتأويل.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

استطاع البغداداي بفضل موهبته وقدرته البلاغية والعقلية والثقافية العاليةإلى جانب تجربته الإنسانية الكبيرة؛ أن يذهب بمعانيه بعيدًا عن السطحية والمباشرة، في دلالات معنوية عالية، جعلها تنثال على المتلقي خواطرًا ومعاني متعددة تثير ذهنه وتستدعي تفكيره إلى التأمل وتتبع جزئيات النص الواحد وقراءته مرات ومرات. فقد أفادت القراءة التأملية والتأولية في نصوص البغدادي إلى إحداث عنصر المفاجأة واللامتوقع، عبر الانتقال من مستوى البُنى السطحية إلى مستويات البنية العميقة، بفضل انتهاك قوانين اللغة المعيارية وعلاقاتها ببعضها، والهروب من سطوة اللغة ونظامها المعجمي، والاتجاه نحو الانحراف والاختراق اللغوي، الذي بنى عليه الشاعر شعرية اللغة في علاقات سياقية؛ جمَّلت التعبير حين كسرت الدلالة الواحدة وعمَّقت المعنى. فنجح في خلق حُسن التأول والانحراف عبر منظومة الرؤية الكلية للنص السطحية منها والعميقة.

4.2- المبحث الثاني: الأسلوبية التأويلية (نظرية التلقي)

النص الأدبي إنجاز تداولي مزدوجٌ، يخضع لعمليتي الإرسال والاستقبال، أو لعنصري المقصدية والتأويل. فالمرسل يشفّر رسالته أسلوبيًا ومقصديًا حين إرسالها إلى المتلقي، ليفك شفرتها من خلال التأويل والتلذذ (حمداوي، جميل. 2015). ويرى جورج مولينيه (1999) أن النص الأدبي بمثابة جسد جنسي شبقي، يثير المتلقي بجماله رغبة الحب بما يستوجب تفاعلًا ديناميًا (متجليًا في طاقته وقوته، قائمًا على اللذة أو الألم. لذا فالقارئ هو الذي يمد النص بالخصوبة من خلال التأويل والنقد؛ فلا يستمد النص كينونته إلا بفعل القراءة النقدية، والمواكبة الإعلامية (حمداوي، جميل. 2015).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وتهتم الأسلوبية الحديثة اهتمامًا كبيرًا بالمتلقي، الذي يحتل فيها مكانًا بارزًا. فقد انصب اهتمام الأسلوبية التأثيرية أو التقبلية، أو نظرية التلقي على المتلقي وقياس تأثيرات النص عليه، من خلال استجابته وردود أفعاله وتناميها مع قراءة النص. فللمتلقي الحق في توسيع دلالات النص من خلال تجربته الخاصة (اللويمي، محمد. 2005). ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن القارئ مؤلف جديد للنص، له الحق في توسيع دلالته من خلال تجربته هو. وقد انتقدت الأسلوبية التأثيرية بأنه ليس هناك معايير تضبط استجابة القارئ للنص، وليس هناك تعليل لردود أفعال القارئ (الهاشمي، بلعيد. 2012).

ولقد منحت الأسلوبية بمختلف اتجاهاتها، الخطابَ الأدبي تفردًا عبر أنماط البحث الأسلوبي وأدواته بهدف استنكاه جماليات وإبداعات الإنتاج الأدبي، وتحديدًا في النصوص الشعرية (حمداوي، جميل. 2015). فمن هذه الاتجاهات التي اهتمت بدراسة ونقد وتحليل النص الشعري أسلوبيًا؛ الاتجاه التأثيري أو التقبلي الذي ينشأ عن متلقي النص وأسلوبه في كيفية التعامل مع النص من خلال قراءته وفهمه له ونقده. ويُعد هذا من الجوانب المهمة لتقييم النص الشعري ونقده. ولعل أشهرها وأهمها في الدرس الأسلوبي الحديث؛ لذا يناقشه الباحث في هذا المبحث، من خلال آراء الأسلوبية في الخطاب الأدبي، وعلاقة بعضها ببعض. وبهدف تشخيص وتحليل السمة الأسلوبية لهذا الاتجاه في نصوص البغدادي يناقش الباحث الأسلوبية التأثيرية في ثلاثة مطالب، الأول؛ يناقش فيه مفهوم الأسلوبية من خلال التأثيرية أو التقبلية ومبادئها في إطارها النظري. وقد كرّسَ المطلب الثاني؛ للتماسك والانسجام في نصوص البغدادي. ويناقش في المطلب الثالث؛ نصوص البغدادي بين الاتصال والتأثير.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

4.2.1- المطلب الأول: مفهوم التأثيرية (التلقي) ومبادئها

معنى الأثر في لسان العرب (2000): بقية الشيء، ويجمع آثار وأُثور. وخرجت في إِثْره، وفي أَثَره؛ أَي بعده. وأَثَرْتُه وتَأَثَّرته تتبعت أَثره. والأَثر بالتحريك ما بقي من رسم الشيء. والتأْثير إِبْقاءُ الأَثر في الشيء وأَثَّرَ في الشيء ترك فيه أَثرا والآثارُ الأَعْلام. وفي مختار الصحاح (2005) التأثيرُ: إبقاء الأثر في الشيء. والتأثير في معجم المعاني هو: النفوذ والقدرة على إحداث أثر قوي: فلان ذو تأثير كبير، يعني انفعال العقل والقلب وتحرك المشاعر أو اهتزازها لذلك فالتأثير شعورٌ أو انفعال يصيب المتلقي الذي يستقبل تلك الرسالة من المعبِّر أو المبدع فيحدث فيه هذه الاستجابة والتفاعل فيعبر سلبًا أم إيجابًا عن مدى تفاعله مع الرسالة التي تلقاها.

إن الإنتاج الأدبي بكافة أشكاله هو إبداع فردي؛ وهو وإن كان مرآة لروح منتجه، عاكسًا لثقافته ومبادئ مجتمعه الذي أتى منه، فهو أيضًا ذو وجه قابل للتأويل والتمعني، منفتح على افتراضات كثيرة، وقادر على بناء عديد من مستويات المعاني التي تناسب ثقافة المتلقي. فالنص الأدبي يكون مسرحًا للحوار المتواصل بين مبدعه ومتلقيه، ولكليهما حقوق متساوية في تأويله كلا بحسب وجدانيته وثقافته، وأمكاناته في استنباط مدلولاته. بهذا يكون النص الأدبي مختلفًا عن باقي النصوص؛ فهو غير منته طالما تعاد كتابته وتأويله مع كل قراءة جديدة. من هنا تبرز فاعلية العلاقة بين القراءة والكتابة؛ فالقراءة لا بدّ أن تكون عميقة تتجاوز الحروف للمعاني وقادرة على التأمل والتأويل، لكي تعيد للنص المقروء عذريته في كل مرة تتجدد فيها قراءته. أما الكتابة، فهي قدرة منشئ النص على إنتاج نصوص تحمل أوجها عدة، تتفاعل مع حالة المتلقي النفسية ليسقط عليها أحاسيسه ومشاعره وتجاربه الذاتية، لتتكون رؤيته الخاصة المختلفة عن الآخر.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

لذا فعلى مبدع النص احترام عقلية المتلقي، فهو مالك للنص لا أفكار وآراء المتلقي. كذلك على المتلقي احترام أفكار كاتب النص، فيتجنب التصادم المباشر معها دون فهم عميق لها، وأنْ يحرص على عدم إقصاء ونبذ أفكار الكاتب دون إدراك مدلولاتها (العبدلي، منى. 2007).

فالكاتب حين يبدع نصه لا يتجه به إلى القارئ المسلوب المستهلك فقط، أو المتلقي الصامت الذي لايتفاعل من النص؛ بل يتجه بنصه إلى المتلقي الذكي الباحث عن لذة التلقي، ومتعة التأويل الذي يرغب في الولوج إلى أعماق النص وسبر أغواره. لذا يتجه كثير من الكتّاب المتمرسين إلى التقية في نصوصهم، وانتهاج أسلوب السهل الممتنع، والتلاعب والانحراف اللغوي من خلال هدم الرتب النحوية والصرفية، والتنافر المعجمي..إلخ كل ذلك من أجل إحداث الجدة في التعبير، وإنتاج نص لا يستسلم بسهولة للمتلقي، فلا يهبه نفسه من القراءة الأولى، بل يعاند المتلقي إلى أن يلهب عقله فيعيد قراءة هذا النص مرات ومرات، متمعنًا مجتهدًا في فك شفرات النص. حين يصل المتلقي بذوقه الرفيع إلى كنه ذلك العمل الفني، واستجلاء كوامنه فإنه يشعر بلذيذ المتعة والسعادة وجمالية كشف غايته (العبدلي. 2007؛ عميرات، أسامة. 2010) لذلك حرص الباحث على جعل مناقشة التأويل التلقي في قسمين؛ يناقش الأول التلقي لدى باحثي اللسانيات والدراسات الأسلوبية الحديثة ومنظريها فيما كرس القسم الثاني من المطلب لمناقشة التلقي لدى البلاغيين والنقاد القدامى، لأجل استيفاء جوانب الموضوع.

إنّ النص الأدبي بمصطلحه اللساني، كما عبَّر عنه رومان جاكبسون؛ هو رسالة من مبدع يرسلها إلى مُخاطب متلق، أو مُرسل إليه، يستقبلها في سياق معين عبر قناة أو وسيلة اتصال معينة، حسب نظام لغوي -شفرة- متعارف عليه بين المبدع والمتلقي (ساندرس، فيلي. 2003). ويذهب "خوسيه ماريا إيفاتكوس"

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

(1992) إن فهم الأسلوب على أنه ظواهر معينة في نصٍ ما، أو بقصد إبداعه في مسألة الإبداع الفني، أو يتم تحليله بالنظر إلى تأثيره في القارئ. ويمكن للإنسان أن يرمز لهذه الإمكانيات الثلاث على أنها؛ أسلوبية نصية داخلية، وأسلوبية إنتاج، وأسلوبية تلق، ولهذا يأتي قطاع الاتصال الأدبي في المقدمة. إن عنصر الأسلوب لا يمكن تجريده من النص، ولا من المؤلف، ولا من المتلقي. ويرى أولريش بيوشل (2000) أن الأسلوب يمثل أمارة يستدل بها على قدرات المنتج ومواقفه ومقاصده، وإشارة يعتمد عليها في تحقيق التأثير المرمي إليه من المتلقي.

كما إن تذوق العمل الأدبي يمثل المرحلة الأولى في تلقيه، وهي ما يُعرف بمرحلة الدهشة التي تغيب معها السلطة المعرفية للذات بمقياساتها ومعاييرها وأحكامها الصارمة. فالذوق يساير ما يشعر به المتلقي أمام الاحتمالات الجمالية المودعة داخل العمل الأدبي، وكلما تطابق الموقف العاطفي والوجداني في العمل الأدبي مع مقابلاتها عند المتلقي؛ تُثار عواطفه وذكرياته، الأمر الذي يؤدي إلى محاكاة الأبعاد الجمالية التي تتراءى له، فالوعي يبحث عن المعنى الذي يمثل الغاية المعرفية في عملية الإيصال، والمعنى هو نتاج تركيب الصور في عملية واعية قوامها التأمل والتخيل، ثم المقارنة والقياس مع ما اختزنه العقل من تجارب سابقة (فطوم، مراد. 2013).

وقد تناولت الدراسات الأسلوبية الحديثة هذه المسألة –التأثير أو القبول– وأولتها اهتمامًا واسعًا؛ ولعل أشهر الدراسات في هذا المجال نظرية التلقي وتسمى نظرية الاستقبال أو جمالية التلقي "Theorie de Reception" التي ظهرت في ألمانيا في أواخر ستينات القرن الماضي؛ التي اهتمت بالقارئ وما يثيره فيه النص، بصرف النظر عن النص وشخصية المؤلف. فركزت تركيزاً كلياً بكل ما يثير القارئ والدور الذي يؤديه في إتمام النص الأدبي. والمقصود بالتلقى هو تلقى الأدب، أي العملية المقابلة لإبداعه (هولب، روبرت. 2000).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وقبل الولوج إلى دور المتلقى في إتمام النص الشعري، وتأثره به، لا بأس من الوقوف عند مصطلح (التلقي، أو الاستقبال) المستخدم اسمًا للنظرية الألمانية؛ حيث يستخدم اللفظان اسمًا لها.

فمصطلح الاستقبال غير مألوف لدى المشتغلين بالحركة النقدية في الشرق والغرب على السواء (عبد الواحد، محمود. 1996). فالمادة اللغوية بمشتقاتها في اللغة العربية، وتصريفاتها في اللغة الانجليزية تنتظم في معنى لفظتي (الاستقبال، التلقي) معًا فيقال في اللغة العربية: تلقاه أي استقبله، والتلقى هو الاستقبال، وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله (لسان العرب 2000). وفي اللغة الانجليزية يقال "Reception" أي استقبال أو تلق، كما يقال: "Receptionist" أي متلقية تستقبل الوافدين في مكتب أو مؤسسة، ويقال "Receptive" أي متلق أو مستقبل (السيد البكري، فوجية 1995).

لقد عرف التاريخ الأدبي تكاملا في المناهج النقدية التي اجتهدت في بسط طروحات عديدة ظنتها متكاملة ومتفردة. ولعل أبرز تلك المناهج منهج التاريخ الأدبي، والمنهج الماركسي، والمنهج البنيوي. التي أهم ما يميز طروحاتها ومفاهيمها الإجرائية؛ ارتكازها على ثلاثة أقطاب في العمل الفني، هي: المؤلف والسياق والنص. فقد أهتم منهج التأريخ الأدبي بسيرة المؤلف ورصد أبوابه الإجرائية لدراستها، باعتبار المؤلف سلطة مركزية في العمل الأدبي. لذا استعان هذا المنهج بالمعايير التاريخية والاجتماعية وأحكام الناقد الذاتية. أما المنهج الماركسي؛ فقد وجه عنايته إلى اكتشاف وظيفة جديدة للظاهرة الأدبية لعدم قناعته بنتائج المنهج التأريخي، فانصبت أسسه الفكرية على الاهتمام بآليات الواقع، عبر تحديد العلاقة الجدلية بين الإبداع والبنية التحتية.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

في حين اختزلت أبحاث البنوية في التركيز على النص؛ فقتلت المؤلف والتجأت إلى تفتيت الجمالية الأدبية بواسطة منظومة من العلاقات المنغلقة التي تعمل داخل بنية النص الداخلية (عمراني، المصطفى. 2011). ولقد أدّى قتل البنيوية للمؤلف، وتحويلها التواصل البراغماتي -العملي- إلى لعبة المنطق الشكلي التركيبية، واعتبار النص الأدبي بنية مغلقة لا علاقة لها بالذات المتلفظة ولا بسياق التلفظ. وقد أثار هذا الرأي ردود فعل متباينة؛ لعل أبرزها تبلور خطاب نقدي يحتفي بالعلاقة المتبادلة بين القارئ والنص، بحيث ينظر إلى القراءة بفاعلية تعيد كتابة النص المرجعي للقراءة (بنحدو، رشيد. 1994).

لذلك فقد تميزت المناهج آنفًا باخضاع دراساتها لرؤية أحادية الجانب؛ حين ارتكزت على أحد العوامل المشكلة للظاهرة الأدبية دون العوامل الأخرى. إضافة إلى أنها تناولت العمل الأدبي ضمن جمالية أو تصوير الإنتاج المغلقة. فحرمت الأدب من البعد التأثيري الذي ينتجه في المتلقين، والمعنى الذي يمنحه له أولئك المتلقين (عمراني، المصطفى. 2011).

فبعد أنْ كان التحليل مُنصباً على ثلاثة: النص والمؤلف، كان لا بدّ من تحول التحليل إلى تسويغ العلاقة بين النص والمتلقي؛ ليظهر الاتجاه الذي عرف بنظرية الاستقبال، أو نظرية التلقي، أو جمالية التلقي التي ظهرت على يدي الناقدين الألمانيين: هانس روبرت ياوس "Hans Robert Jauss"، وفولفجانج إيزر "Wolfgang Iser" في نهاية الستينات من القرن الماضي. وقد جاءت هذه النّظرية لتصحيح زوايا انحراف الفكر النقدي، والعودة به إلى قيمة النص وأهمية القارئ. مما يُعد إسهامًا واضحًا في إيجاد نظرية تحقق المتعة الفنية والجمالية في التعامل مع النص في شتى جوانبه، لتكشف غموضه وتفهم أسراره (ملياني، محمد. 2010).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وقد ظهرت نظرية التلقي أو جمالية التلقي بسبب رفضها اقتراحات البنيوية المنحدرة من أصول لسانية وعقلانية، نتج عنها تعارض معرفي ومنهجي بين المقاربتين، بين معرفة عقلية تستند إلى منطق الأشياء في ذاتها، وأخرى ترى أن الظواهر لا تحتوي على المضامين في ذاتها، بل ما تنتجه الذات هو ما يبرز المعنى في صورته الكاملة؛ بمعنى أن النص لا يتشكل بذاته أبداً، فلا بد من عمل التلقي لإنتاج المعنى (بو حسن، أحمد. 1993).

لقد خرج النقد الحديث على المقولات البلاغية القديمة، وأصبحت المناهج النقدية تولي أهمية لشروط الإبداع وأدوات التلقي، فمهد هذا الاهتمام لظهور فرضيات القراءة بصورة مطردة. فبعد أن أصبحت ثلاثية (المرسل، والنص، والمتلقي) علامة دالة في عملية النقد، نشطت فرضيات القراءة؛ فأصبحت من ركائز وأسس البناء النقدي الذي تطور حتى ظهر متكاملاً في مدرسة كونستانس الألمانية "Constance" التي أصّلت لتلك الفرضيات وحددتها بالشروط المعرفية لتتشكل بنظرية التلقي عبر بلورة مفهوم جديد يحتفي بالعلاقة التبادلية بين النص ومتلقيه، إيماناً بما للمتلقي من دور فعال في صياغة معنى النّص (فطوم، مراد. 2013). فقد أولت جمالية التلقي القارئ والاستجابة والتذوق والتواصل والمشاركة؛ أهمية كبرى في عملية النقد لتصبح حلقة مهمة تتم سلسلة الاطراد المعرفي في النقد. كما أعادت هذه النظرية بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية عبر التاريخ، وطرق اشتغال القراءة ودور القارئ في إنتاج هذ العملية أو النص (بو حسن، أحمد. 1993).

قامت نظرية التلقي على جملة من الأسس الفلسفية والفكرية والإيدولوجية التي حاولت أن تتميز بها عن غيرها. فقد ساهمت حقول معرفية عدة، ومرجعيات فلسفية بشكلٍ كبيرٍ في ظهور نظرية التلقي، ومن تلك المؤثرات والإرهاصات التي تمخضت عنها نظرية التلقي كما حددها روبرت هولب (2000: 48)

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

جاءت في قوله: "وعلى هذا الأساس أفردت في باب الإرهاص، خمسة مؤثرات هي: الشكلانية الروسية، وبنيوية براغ، وظواهرية رومان انجاردن، وهرمينوطيقا هانز جادامر، وسوسيولوجيا الأدب". فالشكلانيون الروس بحثوا في آليات النص الأدبي وتقنياته بهدف الوصول إلى الخصائص الجوهرية التي تتشكل منها مادة البناء الأدبي، فتكون اللغة المادة الأساسية التي يتعامل معها القارئ حسب نظرته الأولية وإدراكه الشعري، حيث الإدراك الشعري صنفا من ضروب اختيار الشكل والإحساس به.

ويتضح من هذه التصورات مفهوم الأدبية التي صارت ركيزة أساسية للشعرية المعاصرة وقاعدة متينة لجمالية التلقي (هولب. روبرت. 2000م). وكان اهتمام الشكلانيون بالأداة الفنية التي تساعد على إدراك الصورة الشعرية التي تسهم في خلق إدراك مختلف للشيء؛ باعتبارها تخلق رؤية ولا تقدم معرفة. فما يهم المتلقي ليس ما كان عليه الشيء، لكن اختيار ما سيكون عليه ذلك الشيء (يوسف، أحمد. 2003). وما هو مهم لدى أصحاب جمالية التلقي ليس التركيز المكثف على العمل الأدبي أو الجذور اللغوية والتشعبات، فالتحول عندهم يكون في نقطة الأفضلية على العلاقة بين القارئ والعمل عبر توسع مفهوم الشكل، ليشمل الإدراك الجمالي وتحديد عمل الفن ورسائله، ولفت الانتباه الاهتمام إلى إجراءات التفسير ذاتها (هولب. 2000).

وقد اسهمت مدرسة براغ البنيوية إسهامات لا يمكن إغفالها، لا سيما في مجال القراءة والتلقي الجمالي للنص الأدبي؛ فكانت أعمال "موكارفسكي" -أحد منظري براغ البنيوية- من أكثر المصادر النظرية سيادة في ألمانيا، لا سيما السنوات الأخيرة من ستينات القرن الماضي، حين ظهرت ترجمات ألمانية لعدد كبير من كتابات "موكارفسكي". فحيثما كانت تُذكر نظرية التلقي أو البنيوية في ألمانيا كانت إشارة إليه (محمد، عبد الناصر. 1999). ومرجعية هذا الأمر تكمن أساسا في تقارب طرح موكارفسكي المنهجي والنقدي، مع

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

أهداف جمالية التلقي العامة، حيث يتضح إيحاء موكارفسكي بجمالية التلقي، عندما يحدد الإطار العام للفن عنده بوصفه نظامًا حيويًا دالًا. ووفقًا لمفهومه هذا يصبح كل عملٍ فني مفرد ببنيته، لكنها بنية لها مرجعيات غير مستقلة عن التاريخ، لكنها تتشكّل وتتحدد من خلال أنساقٍ متعاقبة في الزمن (هولب. 2000).

فموكارفسكي لم يفصل العمل الأدبي بما هو بنية عن النسق التاريخي؛ بل يرى ضرورة فهم العمل على أنه رسالةإلى جانب كونه موضوعا جماليا، وبهذا يتجه إلى متلقٍ هو نتاج العلاقات الاجتماعية. لذا يحتل العمل الفني مكانًا في السياق الملائم لخصائص الاستجابة الجمالية (عميرات، أسامة. 2011).

أما الاتجاه الفلسفي الذي تجسّد في ظواهرية رومان إنجاردن "الفينومينولوجيا"؛ فقد نظر إلى عملية التلقي من خلال العلاقة القائمة بين النص وقارئه، مؤكدًا على دور المتلقي في تحيين المعنى وجعله جزءً من مكتسبات القبلية والبعدية. فالعمل الأدبي الظاهراتيين لا يتحقق إلّا حينما يكون راهنًا، لذلك ينبغي تبني وجهة نظر المؤول مرتبطة بنصه هو، بتدخلاته المحكومة بكفاءاته الثقافية والمعرفية الخاصة (خضير، ضياء. 2004). وقد لعبت الظاهراتية دورًا بارزًا في صياغة أهم مفاهيم جمالية التلقي؛ حيث: "دعا نقاد القراءة وجمالية التلقيإلى تفاعل القارئ والنص في إعادة تأسيس الذاتي والموضوع الظاهراتية. فقد تأثر رواد نظرية التلقي بالفكر الظاهراتي من "هوسرل فغادامير" حتى "هيدجر" واستقوا مصطلحاتهم الخاصة ومفاهيمهم مثل (أفق الانتظار) و (المسافة الجمالية) و (فراغات النص) و (الواقع الجمالي)؛ التي أعانتهم على وضع قواعد لتقبل النصوص وتأويلها" (الصكر، حاتم. 1998: 103).

ولعل أبرز المفاهيم الظاهراتية المؤثرة في جمالية التلقي؛ مفهوم المتعالي والقصدية ودورهما في تنمية العلاقة بين الذات المتلقية والبنية النصية، حيث: "يبدو مفهوم التعالي النواة المهيمنة في الفكر الظاهراتي،

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وقصد به "هوسرل" أن المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضًا في الشعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص" (صالح، بشرى. 2001: 34). أي إنّ عملية البحث عن المعنى تكون في العالم الداخلي لذات الإنسان؛ لأجل تكوين فكرة شعورية قائمة على عمق الفهم ودقة التأمل للظواهر الخارجية المحسوسة. ويرتبط ذلك باللحظة الآنية التي يتعامل فيها المتلقي مع النص، من دون النظر إلى التجارب السابقة، فيتكون المعنى من خلال الفهم الذاتي والشعور القائم على عملية الفهم والتفسير والإدراك للجانب الداخلي لكلٍ من الذات والموضوع (عميرات. 2011).

كما قدمت هيرمنوطيقا "غادامير" لجمالية التلقي؛ مجموعة من الإجرءات المنهجية في التعامل مع النص الأدبي، من خلال منح المتلقي للنص بعدًا تأويليًا رؤيويًا يستخلص أبعاد النص المستقبلية، وفق رؤية تأويلية تناسب الطبيعة التاريخية لعمليات الفهم الأولى. فلقد كان لتركيز "غادامير" على الفهم والتفسير والتأويل، دورٌ بارزٌ في توجيه استراتيجيات القراءة والانتقال عبر مستويات التلقي للوصول إلى الرؤية الكلية للشيء، أو الموقف التفسيري للظاهرة الأدبية من خلال سيرورتها التاريخية التي يطلق عليها "غادامير" (الأفقان)؛ ويعني أفق أصول النص التي تبعد عنا أحقابًا عديدة، وأفق القارئ المعاصر الذي يسعى حثيثًا أن يكون للنص معنى في الزمن الحديث (جاسر، ديفيد. 2007).

فالقارئ يأتي للنص ولديه فهم مسبق تأسس بفضل آفاقه الشخصية والزمانية الخاصة. لذلك على القارئ ألّا يحلل النص باعتباره مادة عضوية كاملة معزولة بذاتها، إنما عليه التحلي بانفتاح استقبالي يستجيب ويسمح لمادة النص من خلال موروثها اللغوي المشترك، أن تتحاور معه. فمعنى النص المدرك ما هو إلّا حدث نتج عن "تداخل الآفاق" التي يجلبها القارئ للنص (عميرات. 2011).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وقد ساعدت "سوسيولوجيا الأدب" جمالية التلقي على فهم العلاقة التي تجمع بين المتلقي وظروفه الاجتماعية، من خلال التركيز على فحص المنظومة الاجتماعية في تلقيها للعمل الأدبي، وبيان حقول الفعالية للعمل القرائي، مع تقديم المحفزات وتوفير الظروف لإنجاح عملية التواصل بين النص والجمهور. كما تقوم "سوسيولوجيا الأدب" بدورٍ بارزٍ في استقراء إحصائي للقراءة الجماهيرية، وطبيعة القُرَّاء والقراءة، وكيفية الاتصال، مع ضرورة التركيز على الآثار التي أحدثها المتنبئون في زمانهم، وبعد زمانهم في نفوس المتلقين، الذين يذكرون قيمة الأعمال ويقرؤونها. وكذا التركيز على موضوع التأثير الأدبي، وأثر العلاقات الاجتماعية في توجيه العمل الأدبي وإخضاع العملية التواصلية القرائية (هولب. 2000). ويمكن وضع العملية التواصلية القرائية: "على أساس سوسيولوجي أكثر تحديدًا؛ فالدراسة التفصيلية يمكن أن تصل إلى الربط بين العمل الأدبي والجمهور الخاص، الذي أتى إليه وتوجه. ويمكن جمع الشواهد من الطبعات وعدد النسخ المباعة" (رنيه وليك، وآوستن وآرن. 1992: 100).

ووفقًا لهذه الرؤى نشأت نظرية التلقي "Theorie de Reception" لتفحص النظريات التي كانت مسيطرة، ولم تعنِ بالمتلقي كعنصر أساسي في تشكيل النص وفهمه، فالدراسات السابقة لها كانت تهتم بمنشئ النص مهملة دور القارئ في الاستيعاب، الأمر الذي يعدُّ قصورًا في فهم معادلة "المؤلف والنص والقارئ" (قديد، دياب. 2003). ولم تقتصر جمالية التلقي على فاعلية القارئ فحسب، لكنها: "فتحت أفقًا جديدًا في مجال التأويل ضمن النقد الأدبي، فلم يعد غاية دراسة الأدب هي المعرفة فحسب، بل معرفة طرائق المعرفة وإمكانياتها وممكناتها" (لحميداني، حميد. 1994: 10).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وهكذا قدمت جمالية التلقي عملًا مهمًا للدراسات الأدبية والنقدية، حين أخرجت القارئ من المفهوم السائد قبلها، من كونه مجرد عنصر غريب عن العمل الأدبيإلى عنصر مبدع جديد. ليتحول القارئ وفق جمالية التلقي إلى مؤلف جديد للنص (فطوم. 2013). وتأسيسًا على هذا الأمر فقد ذهب "ياوس" إلى إن المنهجين (الماركسي) و (الشكلاني) أهملا المتلقي ودوره الخاص، الذي يجب على المعرفة الجمالية والتاريخية أن تعتبره، لأنه هو الذي يتوجه إليه الإنتاج الأدبي بالأساس؛ فالناقد الذي يحكم على مؤلَّفٍ جديدٍ، والكاتب الذي يبدع عملًا وفقًا لنموذج عمل سابق، أكان ذلك سلبياً أم إيجابياً، ومؤرخ الأدب الذي يؤول الأدب تاريخيًا، يفعل ربطة بالسلسلة الزمنية، والتقليد المنبثق منهما: فكل هؤلاء هم قراءٌ قبل أن يعقدوا مع الأدب علاقة تأمل وتأويل تصبح بدورها منتجة. فضمن الثالوث المكون من: (المؤلف، والعمل الأدبي، والجمهور) فإن الجمهور ليس عنصرًا سلبيًا، بل يؤدي إلى تنمية طاقة تساهم في صنع التاريخ، لذلك لا يعقل أن يحيا العمل الأدبي دون الشروط الفعلية للذين يتوجه إليهم (هولب، روبرت. 2000). كما ذهب "إيزر" إلى أن النصوص الأدبية تحتوي دائما على فراغات لا يملؤها إلا المتلقي؛ كما اتجه إلى هذا الطرح أمبرتو إيكو "Umberto Eco" في كتابه "دور القارئ" حين اعتبر النصوص مفتوحة تتطلب مشاركة القارئ في إنتاج المعنى (سلدن، رامان. 1998).

إنَّ جمالية التلقي هي حركة تصحيح لزوايا انحراف الفكر النقدي، لتعود به إلى قيمة النص وأهمية القارئ، بعد أن تهدمت الجسور بينهما بفعل الرمزية والماركسية. لذا كان التركيز على مفهوم الاستقبال في هذه النظرية على محورين فقط، هما على الترتيب: القارئ والنص (عبد الواحد، محمود. 1996). ويرجع المفهوم الجديد لنظرية التلقي إلى إدراك قيمة النص وإعادة تشكله بصورة صحيحة، من خلال التواصل الفعَّال

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

مع القارئ، وجعل النص أكثر جمالية من خلال مفهومية القراءة وتميزها. وهو ما يسمح بفتح آفاق أرحب للقراءة والتأويل، ويعمل على تفعيل العلاقة بين القطب الفني والجمالي في عملية القراءة (فطوم. 2013). وهذا هو المنحى الجديد الذي أرادت جمالية التلقي تدشينه، من خلال ارتكازها على إشكالية التلقي وفعل القراءة، الذي لا يُعدُّ حديث العهد بهذه النظرية، لكنه تطوير للجهود الفردية، وإغناء للتنظيرات المنضوية تحت إطار منهجي معين. فأمام الاتجاهات النقدية التي اعتنت بعنصر المتلقي، يظل الجديد الذي جاءت به نظرية التلقي لا ينحصر في الرؤية في ذاتها، بقدر ما هو تركيز الاهتمام على ظاهرة التلقي، خاصة وصفها بدقة والتنظير لها كبديل منهجي (بنحدو، أحمد. 1987).

ويمكن اختزال هذا البعد المنهجي الذي طرحته نظرية التلقي، من خلال فرضيتين أساسيتين: الأولى، طرحها "ياوس" على شكل سؤال: ما الذي يقوله النص لي، وما الذي يمكن أن أقوله للنص؟ وتقتضي الإجابة على هذا التساؤل تحديد نصيب النص وقارئه في عملية تجسيدٍ لمعنى النص. أي إخراج المعنى من الكمون إلى التجلي، حيث القراءة ليست تقبلا سلبيًا، إنما تفاعل خلَّاقٌ ومشاركة حقيقية بين النص والمتلقي (سحلول، مصطفى. 2001). أما الفرضية الثانية فهي التي وضعها زميله فولفغاغ إيزر (1995: 12) عندما قال: "إن العمل الأدبي ليس هو النص، ولا هو القارئ، ولكنه نقطة الالتقاء الموجودة بينهما في تفاعل دينامي منتج".

لذا فالجديد الذي أرست به نظرية التلقي قواعدها الأساسية، تجسد في إعادة نظرها في البداهة الخاطئة التي تمنح الأثر الأدبي كياناً منفردًا بذاته، فتجعله مقروناً بذات مُدركة، تتجسد في الذات القارئة، في علاقة دينامية تفاعلية. فالإنتاج الأدبي يمتلك قطبين هما: القطب الفني، والقطب الجمالي. فيعني القطب

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الأول؛ النص كما أبدعه منجه، أما القطب الثاني فهو تحقيق القارئ له. ومن التقاء القطبين يولد العمل الأدبي (هولب، روبرت. 2000). كما أن نظرية التلقي، وهي تؤسس لعلاقة تفاعلية بين النص وقارئه؛ ترنو إلى خلق حوار مستمر بين النص وجمهوره المتعاقب عليه.

لذلك تنتقد جمالية التلقي تلك النظرة التاريخية الكلاسيكية التي تقطع العلاقة بين التجارب السابقة والمؤلفات الحاضرة. لذا تحرص جمالية التلقي من خلال مسألة التفاعل "Interaction" على إذابة المسافة بين توجهات الأفق الماضي وإشكالات الأفق الحاضر، في محاولة العثور على إجوبة للأسئلة والإشكاليات التي ظلت عالقة بالعمل الأدبي القديم. الأمر الذي جعل من تلقي النص؛ كينونة وحضورًا متجددين، حين يُتلقى في سياقات متنوعة وأزمنة مختلفة، ومن متلقين عديدين. وإلحاح جمالية التلقي على فعل التلقي، جعل النص يتأسس على أنطولوجيتين؛ أنطولوجية التناص، وما يقتضيه من بناء وهدم، وإعادة بناء لنصوص سابقة ومعاصرة، وأنطولوجية التلقي؛ بما تقتضيه من قراءات بحسب الأمكنة ولحظات القراءة، وأنواع القُراء (بو حسن، أحمد. 1993).

ويشترط أصحاب جمالية التلقي، خضوع عملية التفاعل بين النص والمتلقي إلى اتباع مجموعة من الإجراءات التي تساهم إلى حد بعيد في تسيير هذه العملية، بطريقة تكاملية بين طرفيها. حيث يتمثل هذا الإجراء في ثلاثة شروط هي:

أ. أن يكون القارئ حُرًا: ولا يُفهم بحرية القارئ ضرب من العبثية والتسلية، فقراءة النص تحتاج إلى مراعاة القارئ لمجموعة من الضوابط الفنية اللازمة لقراءة النص. يقول عبد الواحد، محمود عباس (1996: 21) في حديثه عن أصحاب هذا الرأي: "وهم لا يقصدون بحرية القارئ أن يكون غير ملتزمٍ بالضوابط الفنية، ولا

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

يريدونه قارئًا وجوديًا، يستقبل النص في فوضى لا تخضع للمعايير، ولا قارئًا رمزيًا يعايش التجربة من غير فهم، ولا يريدونه قارئًا بنيويًا تقف أهميته عند سطحية الدور الوصفي المنوط به. يريدون القارئ أن يتحرر من الجبرية التي فرضها النقد الماركسي على الفن.

ب. المشاركة في صنع المعنى: ولكي يلتقي النص والمتلقي، قرر أصحاب جمالية التلقي؛ مشاركة القارئ في صنع المعنى، لا أن يتوقف عند التفسير التقليدي الذي يؤدي إلى الثنائية بين القارئ والنص، فميزوا بين مهمتين: الأولى تتجسد في الإدراك المباشر، والثانية مهة الاستئذان. فمهمة الإدراك المباشر هي المستوى الأول في التعامل مع النص، حيث يحتاج الباحث إلى فهم الهيكل الخارجي للنص، متمثلًا في معطياته اللغوية والأسلوبية. في حين تحتاج إلى عمل الذهن والخيال في مهمة الاستئذان. وتشكل هذه المهمة ذاتية القارئ، فيكتشف عالما داخليًا جديدًا لم يتفطن إليه في المرحلة الأولى (عبد الواحد، محمود. 1996).

ج. وظيفة المتعة الجمالية: بعد مشاركة القارئ في صنع معنى النص المقروء، ينبغي عليه البحث عن الذوق الفني وجمالية النص من خلال البحث عن أسرارها، وتتضمّن المتعة الجمالية بحسب رأي عبد الواحد، محمود (1996) لحظتين: تنطبق الأولى على جميع النصوص حيث يحصل استسلام من الذات القارئة لموضوع النص، وتضمّن اللحظة الثانية اتخاذ موقف يؤطر به المتلقي وجود الموضوع ويجعله جماليا.

وهكذا أصبح البحث في النص الإبداعي، عملية معقدة بحاجة إلى إدراك جيد لأبعادها الإبداعية، من ذلك إنصاف القارئ الذي يُعدُّ طرفًا أساسًا في فهم النصوص لا يمكن الاستغناء عنه، وبيان طبيعة تلك النصوص، وأنساقها المعرفية الموظفة فيها التي تبين أن العلاقة التواصلية بين النص وقارئه تتم في اتجاهين متكاملين: من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص (عميرات، أسامة. 2011). فكانت نظرية التلقي؛

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

إيذانًا لتحول الفكر النقدي، وإعلانًا لميلاد سلطة تقييمية جديدة، هدفها الكشف عن جوانب النص الجمالية. آخذة في عين الاعتبار الجوانب المتممة للعملية الإبداعية، وجاعلة من هذه العملية أكثر نشاطًا وحيوية. فالنشاط النظري المركزي لجمالية التلقي هو أن النص ليس الحدث الوحيد في العمل الأدبي، إنما توجد أحداث أخرى تفرض حضورها كرد فعل المتلقي إزاء الرسالة، وتوصيف الحدث الأول انطلاقًا من الثاني (إيفاتكوس، خوسيه. 1992).

وتفترض عملية التفسير والفهم، حسب رأي "رومان هولاند" "Romain Holland" قراءة تبادلية "Transactive reading" قائمة على الاستجابة الفعل القرائي التي تتشكل وفق معادلة: النص يقرأ القارئ، والقارئ يقرأ النص (خوخة غالية، 2003). فالقارئ هو الهدف من وراء أي كتابة، وهو الذي يعيد تشكيل النص، ويسهم في اثرائه وتعدديته بفعل ما في قراغاته وبياضاته، وإدراك سيرورته، وتجديد وتشييد المعنى، وهذا كله لا يتسنى إلّا بفعل القراءة. يقول وولف غانغ إيزر (1996 : 21-22) في هذا الشأن: "إنّ مفهوم القراءة المعاصر مقترن بالاكتشاف وإعادة إنتاج المعرفة، لذلك فهو مفهوم خصب يمتد من التفسير إلى التأويل، ولا تقل الذات القارئة فيه أهمية عن الموضوع المقروء. كما يكشف مفهوم القراءة المعاصر عن أهمية طبيعة المعرفة التي تصل القارئ بالنص. لذلك ووفق هذا المفهوم تكون النصوص الإبداعية مفتوحة قابلة لمستويات متعددة من القراءة، تختلف باختلاف الذات القارئة بشروطها التاريخية، وكل فهم عميق للنص هو التقاء أو حوار بين خطابين: الذات القارئة، والموضوع المقروء".

كما تقوم هذه الحوارية على مبدأ التفاعل بين القطبين الفني والجمالي، وعلى حصيلة التلقي في اللحظة الجمالية. حيث يبدأ النص بالانشغال في لحظة اتصال المتلقي به أثناء القراءة؛ لتبدأ قيمه الجمالية

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

حينئذٍ بالتحقق عن طريق ما يُعرف بـ"اندماج الآفاق" أفق يحمله النص عبر تشكلاته اللغوية وبنيته السطحية، ودلالاته وإيحاءاته، وأفق يجسد عدة القارئ المعرفية وخبرته التي تشكلت من سلسلة لقاءته مع نصوص سابقة. هذا إلى جانب معرفته بقواعد الجنس الذي ينتمي إليه العمل الأدبي، لذا فالمشاركة الفعَّالة بين النص والقارئ هي الأهم في العملية الأدبية. يقول خالد الغريبي (1999: 116) في هذا الصدد: "المتلقي شبكة من الذوات، ذات قارئة، وذات منصتة سامعة، وذات مبدعة مؤولة، وذات محكومة بشروطها الثقافية والسياسية والتاريخية. فهي بهذا الوصف متعددة الأصوات والوظائف وأشكال الحضور؛ فهي تقرأ بقدر ما تسمع، وتبدع بقدر محاورتها، وتحاور بقدر حريتها وحضورها في النص والواقع والتاريخ، إنها ذات تؤثث حضورها في غيابها تحضر "هلا" في ذهن المبدع وتختبئ في لا شعوره القصّي وتحاوره "بعدًا" وتعاشره "أمدًا" طالما الأثر الفني حيًا".

أما عن القضايا الأساسية العامة التي ركزت عليها نظرية التلقي، فقد أثارت أربعة تحديات (إيفاتكوس، خوسيه. 1992) هي:

أ. إحلال مفهوم استعمال ما هو أدبي واستهلاكه محل مفهوم اللغة الأدبية.

ب. إمكانية وجود كفاءة competencia أدبية.

ج. مشكلة العمل المفتوح بوصفه متعدد التكافؤ التفسيري.

د. إعادة تجديد تاريخ الأدب عبر الاهتمام بالتأريخ الجوهري للنظرية ذاتها والقراءات والتفسيرات.

فجمالية التلقي تريد من خلال التحديات آنفًا، إدراك نوع خاص من التواصل الأدبي والثقافي والحضاري، عبر مجموعة من الثنائيات التواصلية التي ساهمت في إثراءها وتساهم في استمرارها. ومن أبرزه تلك

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الثنائيات، ثنائية الماضي والحاضر؛ فالماضي في هذه الثنائية هو التاريخ الأدبي والنقدي، الذي يتجسد في التجارب القرائية التي قام بها قُرَّاء معينون في تاريخٍ معينٍ، لتمثل سندًا مهمًا في فهم النصوص الأدبية، في منظور نظرية "ياوس" التاريخية (عميرات، أسامة. 2011)، لكي تتوج تلك التجارب بأحكام نقدية يُهتدى بها إلى نقد النصوص وتحليلها، كالإشارة النقدية المبثوثة في كتابات الفلاسفة وقُدامى المفكرين. فالفكر النقدي كما ترى بُشرى موسى (2007) لأية أمة من الأمم، تماثل مفاصل الفكر الأخرى، بوصفها حلقاته متناغمة في سلسلة واحدة، أحدها تفضي إلى الأخرى، وأي إفراط في الحلقات يخلق خلخلة يفتُّ في المتانة والتواصل بين الحلقات. وقد اتخذت هذه الثنائية من الماضي دعمًا في بناء صرحٍ فكري، ونقدي مرتبط بالأصل ومتصل بالعصر.

الثنائية التالية التي تميزت بها جمالية التلقي هي: ثنائية الإنتاج والتلقي؛ يقول "ياوس" (2004: 102): "يعتبر إدراك التواصل الأدبي الذي يسميه ما يدعى بـ(الظواهر الأدبية) غاية تستهدفها أبحاث جديدة، تتطلب نظرية كفيلة باعتبارها تفاعلا بين الإنتاج والتلقي ضمن تحليل سيرورات التلقي. فبواسطة هذا التفاعل يتم التبادل بين المؤلفين والمؤلفات والقُراء من تجربي الفن الحاضرة والماضية". وهي بذلك تتيح سبل النجاح بين المنشئ والمتلقي، لأجل إثراء النص الأدبي. في حين ترتبط الثنائية الثالثة بـ"الأصل والفرع"، لتسهم في مد جسور التواصل الحضاري بين الدول والأقاليم؛ حيث انتشرت جمالية التلقي بين الأوساط الثقافية والأدبية العالمية، فأخذت النمط المنهجي التعليمي لتُدرس بالجامعات. فاحتلت مكانها ومكانتها في كتب النقد النقد والتأويل. وأصبحت تحظى باستقبالٍ عريضٍ في الغرب والشرق؛ بفضل مرونتها في الأداء وسهولتها في البناء. فجمالية التلقي قابلة لأن تعيش في صيرورة تاريخية، لذلك يمكن تعديل أو إلغاء بعض عناصرها، أو

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

الإضافة إليها، فهي نفسها نصٌ قابلٌ لأن يتلقى من متلقلين مختلفين، ذوي ثقافات قومية مختلفة (مفتاح، محمد. 2000).

إضافة إلى هذا الاهتمام الشديد بالمتلقي الذي أولاه رواد نظرية التلقي والحرص على جعله أحد أركان النص الأساسية، فقد منحت نظريات القراءة والتأويل المتلقي صلاحيات تأويل النص، ليخرج بحقيقة القصد، ويتخلص من سلطة أحادية المعنى، ومن القراءة المغلقة (عزام، محمد. 2004). فقد أقرت النظرية النصية ومؤسسها دي بوجراند (1981) حق المتلقي في المشاركة في إعادة إنتاج النصوص؛ حين جعلت من معيار المقبولية "Acceptability" -أحد معايير النصية السبعة- يرصد إلحاح ورغبة المتلقي في المشاركة في إعادة إنتاج النص. فالمقبولية بمعناها الرحب هي: رغبة وخطة للمشاركة في الخطاب؛ فهي تهتم بالكشف عن إمكانية تفاعل المتلقي مع النص، وكل ما يشمله عملية الاتصال من حيث الإنتاج والتلقي، والعوامل الشعرية الاجتماعية والنفسية المؤثرة في النص (مصلوح، سعد. 2003). كما يقصد بالمقبولية: مدى استجابة المتلقي للنص وقبوله له، واتخاذ موقف تجاه صورة من صور لغة النص؛ إذ يجب أن يتمتع كل نص بمقبولية من حيث الاتساق والانسجام (دي بوجراند 1980). ويحصل بذلك النفع للمتلقي باكتسابه معرفة جديدة، ومن ثم يستجيب لعوامل من مثل: نوع النص، والمقام الثقافي والاجتماعي، ومرغوبية الأهداف (دي بوجراند ودريسلر. 1981).

ويرى محمد محمود (2009) أن المقبولية أمر يتعلق بموقف المتلقي من النص؛ فأما أن يقبله أو يرفضه، فهو الذي يُقر بأن المنطوقات اللغوية تكون نصًا متماسكًا. لذا تكون المقبولية عملية تفاعلية بين

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

النص وجمهور المتلقين، لتتفق مع النظريات التي أولت المتلقي اهتمامًا كبيرًا باعتباره إحدى مكونات النص الأساسية، وركنًا مهمًا لا تتم العملية الإبداعية إلَّا به.

هذا وتجدر الإشارة إلى إن نظرية التلقي أغفلت دور منتج النص في مقولة موت المؤلف، وأعطت المتلقي كل الحق في تفسير وفهم النص كما يشاء. وهذه المسألة لاقت رواجًا كبيرًا لدى بعض الدارسين العرب؛ فراحوا يروجون لها في الاتجاه "غير الصحيح" عندما نادوا بإمكان تفسير القرآن الكريم دون ضوابط. فقد ظهرت في تاريخ تفسير القرآن الكريم الكثير من الاتجاهات المذمومة التي استغلت هذا الرأي، وخاضت في صرف آيات الله عن معانيها وتمحلت في تأويلها لتوافق أهواءها ومعتقداتها فقد يكون للمتصدي لتفسير القرآن، معتقد يجنح إليه هواه، فيحرص على حمل القرآن على مقتضاه، وقد وقع هذا مع العديد من الطوائف كالمعتزلة والرافضة وغيرهم، واعتبارا لذلك احتاط العلماء، فوضعوا ضوابط تقي آيات القرآن من الشطط والتمحل (هرماس، عبد الرزاق. 1998). قال أبو الفضل عبد الله بن الصديق الغماري (1413 هـ): "يجب على المتصدي لتفسير القرآن الكريم أن يتجرد من الآراء المذهبية، ويوطن نفسه على تقبل ما تفيده الآية، وتدل عليه، ويرجع عما كان يراه أو يعتقده بخلافها، لأن القرآن حجة الله على خلقه، وعهده إلى عباده، إليه يتحاكمون، وعن حكمه يصدرون" (الغماري، أبو الفضل عبد الله. 1984: 111).

كما قال ابن العربي في هذا الأمر: "والضابط لهذا كله أن يكون الناظر في القرآن يلاحظه بعين التقوى، ولا يميل به إلى رأي أحد للهوى، وإنما ينظر إليه من ذاته ابتغاء علم الله ومرضاته" (ابن العربي، محمد. 1986: 660) ولعل نظرية نحو النص لديبوجراند و دريسلر (1981) قد عالجت هذا الاتجاه الذي ساد في الدراسات اللسانية منذ البنيوية والتفكيكية فيما يخص نظرية التلقي، فأعادت الدور إلى المؤلف عندما

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

كرست معيار القصدية في النظرية الذي تناولناه خلال دراسة التعبيرية في المبحث الأول من هذا الفصل الموسوم بالتعبيرية.

كانت هذه مناقشة لبعض الآراء والدراسات الغربية التي أولت اهتمامًا بالمتلقي باعتباره جزء لا يتجزأ من العملية الإبداعية في النص الأدبي. وفي الفقرات الآتية نناقش المفاهيم البلاغية والنقدية لدى النقاد العرب القُدامى حول التلقي والمتلقي ومدى إدراكهم لدور المتلقي في العملية الإبداعية في النص الأدبي لتكوين فكرة واضحة عن آراء بعض البلاغيين والنقاد العرب لا سيما القدامى حول نظرتهم إلى المتلقي ودوره في العمل الأدبي. حرصاً على استكمال جوانب المناقشة.

هناك تمايز دلالي بين مفهوم الاستقبال والتلقي في طبيعة استعمال العرب للفظتين؛ فالغالب في استعمال العربية هو مادة (التلقي) بمشتقاتها مضافة إلى النص، سواء أكان النص خبرًا، أم حديثًا، أم خطابًا، أم شعرًا. وقد عوَّل القرآن الكريم على (التلقي) في أضعافه التعبيرية، ولم يستخدم مادة (الاستقبال) في هذا المجال (عبد الواحد، محمود 1996). ففي أجل مواطن التلقي في أشرف النصوص، يقول عز وجل: ﴿وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى الْقُرْآنَ مِنْ لَدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ﴾ (سورة النمل، الآية: 6)، وقوله تعالى: ﴿فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ﴾ (سورة البقرة، الآية: 37)، وقوله تعالى: ﴿إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ قَعِيدٌ﴾ (سورة ق، الآية: 17)، وقوله تعالى ﴿إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ﴾ (سورة النور، الآية: 15)؛ فدلالة الاستعمال القرآني لمادة (التلقي) مع النص تنبه إلى ما قد يكون لهذه المادة من إيحاءات وإشارات إلى عملية التفاعل النفسي والذهني مع النص. فلفظة (التلقي) ترد أحيانًا مرادفة لمعنى الفطنة والفهم، وهي مسألة لم تغب عن بعض المفسرين في الإلماح إليها (القرطبي، محمد. 2006).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

فقد اهتم البلاغيون والنقاد العرب القُدامى بمسألة القبول والتلقي؛ فجاء مفهوم التلقي في المعاجم العربية القديمة مرتبطاً بما استعمل في كلام العرب؛ شعره ونثره. والتراث الفكري العربي يزخر بما يماثل هذا المصطلح، مثل السامع والمستمع والمخاطب والجمهور (ملياني، محمد. 2010). كما أنها -مسألة التلقي- لم تغب عن أدباء ورواد التراث النقدي العربي، وهم يميزون في استعمالاتهم بين إلقاء النص أو إرساله، وتلقيه أو استقباله؛ فآثروا الإلقاء والتلقي وجعلوهما فنًا لا سيما في مجال النص الخطابي (عبد الواحد، محمود. 1996). والتلقي بمفهومه الجمالي هو عملية ذات وجهين، إذ تشمل هذه العملية الأثر الذي ينتجه العمل الفني وكيفية تلقيه من قبل القارئ؛ إذ يمكن للقارئ أن يستجيب للعمل بأشكال عدة متنوعة، فقد يستهلكه أو ينقده، وقد يُعجب به وقد يرفضه، وقد يتمثل بشكله ويؤول مضمونه، أو يبني تأويلًا مُكرسًا أو يقدم تأويلًا جديداً، وقد يمكنه من الاستجابة للعمل بأن ينتج بنفسه عملًا جديدًا (الغريبي، خالد. 1999).

وقد يتم التعبير عن المصطلحات السامع والمستمع والمخاطب والجمهور من خلال كلمة "المقام" كما هي الحال عند الجاحظ (ت 255هـ)؛ فهذه المصطلحات تمثل غاية العملية الإبداعية وهدفها لديه، حين يقول: "لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنّما هو الفهم والإفهام" (الجاحظ. 1985: 55/1). وقد أولى الجاحظ مسألة التلقي والقبول أهمية كبيرة، أثناء حديثه عن اللذة الأدبية، وكيفية الوقوف عندها في النص، فيقول: "الشَّيء من غير معدنه أغرب، وكلّما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلّما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلّما كان أطرف كان أعجب، وكلّما كان أعجب كان أبدع" (1985: 65/1).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ويُعد ابن طباطبا العلوي (ت 322هـ) من أوائل النقاد في القرن الرابع، بكتابه "عيار الشعر" الذي تحدث فيه عن السرقات الأدبية، واللفظ والمعنى، والطبع والصنعة. وما ميز آراء بن طباطبا ؛ الجدة والتدقيق، انطلاقاً من تأكيده ضرورة الانسجام في مكونات النص ليبلغ غايته الجمالية. وأهم ما ركز عليه ابن طباطبا في آراءه حديثه عن ملكة الحكم الجمالي. إذ يؤكد ابن طباطبا العلاقة بين النص والقارئ، فما حديثه عن المبدع وإرشاداته له، إلا لأجل الحديث عن النص الجميل. أما منهج التلقي عنده فينزاح عن المعتاد، الذي يصف عمليات القراءة المتجهة من المتلقي إلى النصإلى وصف عملية السطوة التي يمارسها النص على القارئ والأثر الذي يتركه فيه، وهو علاقة القارئ بالنص إلى الحد الذي يضعه عيسى العاكوب (1997) بين النقاد الجماليين.

فمنهج التلقي لدى ابن طباطبا هو لذة النص. إنه المتعة الجمالية المحضة، الناشئة عن وقوع العمل الأدبي على قارئه، وهو يصف هذا الوقع، فيحدد سمات النص الذي يستهوي القارئ ويجذبه، من خلال مكوناته الجمالية. ويذهب ابن طباطبا إلى أن غاية النص الأسمى ومعياره، هو المتعة الجمالية المتأتية من تلقيه. فيقاس جمال النص بالأثر الناتج عن ذلك الورود، ووقعه على القارئ. "فعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قَبِلهُ واصطفاه فهو وافٍ، وما مجّه ونفاه، فهو ناقص. والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر؛ الحسن الذي فيه، ونفي القبيح منه، واهتزاز ما يقبله، وكراهة ما ينفو. إذ كل حاسة من حواس البدن، إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له، فإذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه، وبملاءمة لا مضادة معها" (ابن طباطبا. 1982: 19-20).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

ويرى ابن طباطبا أيضًا: "إن النص الجميل هو الذي يقبله القارئ، ويتمتع بهذا القبول. فيلتذ الفهم بحسن معانيه، كالتذاذ السمع بمونق لفظه" (ابن طباطبا. 1982: 7). ويرى بموجب ذلك، أن كلّ سامع للشعر مهيأ للتأثر والتلذذ به، لكنَّ النص هو مفتاح تلك القنوات، ليمارس سطوته على السامع، فيؤدي إلى التلذذ السامع أو نفوره. كما يضع ابن طباطبا شروطًا لتقبل النص وتأثيره على المتلقي حين يقول: "فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً مصفى من كدر العي، مقوماً من أود الخطأ واللحن، سالماً من جور التأليف، موزوناً بميزان الصواب لفظاً ومعنى وتركيباً؛ اتسعت طرقه، ولطفت مواجه، فقبله الفهم وارتاح له، وأنس به. وإذا ورد على ضد هذه الصفة وكان باطلاً محالاً مجهولاً؛ انسدت طرقه، ونفاه واستوحش عند حسه به، وصدئ له [illegible] به تأذي سائر الحواس بما يخالفها".

أما قدامة بن جعفر (ت 337 هـ) في مؤلفه "نقد الشعر" فقد بلغ ذروة التفكير الموضوعي في النقد. حين أضاف بهذا المنهج العقلي رافدًا جديدًا إلى الوعي النقدي الذي؛ فأتسام منهجه بالمنطق العلمي الصارم، ونأيه عن الأحكام الشمولية ذات الطابع الذوقي الفردي. وبذلك شكَّل علامة فارقة في الوعي النقدي آنذاك، حيث إنّ النقد لدى قدامة بن جعفر عمل محاله تخليص الشعر الجيد من الرديء. وإنْ لم يضع قدامة رؤية واضحة للتلقي وآلياته إلَّا إنه يمكن استنباط نظرات مهمة في هذا السياق، من خلال منهجه النقدي، حول الطريقة التي يجب أن يقراء فيها النص والغاية من تلك القراءة. وهذا ما يؤكد رؤية قدامة للقارئ، الذي سيصل إلى الحكم الجمالي الصحيح هو ذلك الناقد الذي يتسم بالقدرة على التجول داخل النص (عباس، إحسان. 1981).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ولعل بدايات تلقي النص لدى قدامة، يتمثل في تلقٍ يكشف مواطن الجمال داخل النص الأدبي، ويهدف إلى تفسير أسباب الحسن والجودة؛ من خلال وضع قانون علمي للحكم على الجودة والرداءة، يرسم ملامح النص الشعري الجميل وشروطه وقوانينه. عندما وضع المقاييس الجمالية للنص والصياغة، فلم يهتم بالمعنى لأنه يعتبره مادة حتمية للأدب؛ كالخشب للنجارة، كما أنه لا يعطي أهمية كبرى لتناقض الشاعر في المعنى، ولا يهتم كثيرًا بالوضوح والإغراق؛ فالمهم لديه هو التجويد والجمال فحسب (عباس، إحسان. 1981). وفي هذا يقول قدامة: "ومناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين، بأن يصف شيئًا وصفًا حسنًا، ثم يذم بعد ذلك ذمًا حسنًا بيّنًا غير مُنكرٍ عليه، ولا معيب من فعله إذا أحسن المدح والذم، بل ذلك يدل على قوة الشاعر في صناعته واقتداره عليها" (ابن جعفر، قدامة. 1980: 66).

فالشكل الذي يخرج فيه النص الشاعر هو معيار الحكم الجمالي، ولا أهمية للمعنى إلَّا من هذا الجانب. فالمعاني مطروحة للشاعر، يقول قدامة بن جعفر (1980: 65) متحدثًا عن المعاني بالنسبة للشاعر: "وله أن يتكلم منها ما أحب وأثر، ولم يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية والشعر فيه كالصورة كما يوجد في كل صناعة، من أنه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة". ومن هنا يؤسس قدامة منهجًا جماليًا في التلقي، حيث النص الشعري موضوع جمالي؛ غايته حسن الصياغة، وماديته معنىً يلبس القالب اللفظي. لذا فالقراءة حسب منهج قدامة بن جعفر تنزل كل نصٍ منزلته، وتمنحه حكمًا جماليًا يقع على محور طرفاه غاية الجودة، وغاية الرداءة، ومقولاته الأخرى موزعة بين الطرفين (فطوم، مراد. 2013).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ويعتقد الفارابي (ت. 339 هـ) أنّ المعرفةَ شأن فلسفي، وأن الإبداع يعتمد قوة الخيال لدى الإنسان؛ فهي قوة تساهم في معرفة الحقائق والموجودات بوسائل مختلفة. ويُفهم من هذه المقولة الفلسفية؛ أنّ المفكرة والمخيلة اسمان لقوة واحدة، هي المتصرفة في المعلومات بالتفصيل والتركيب، يتغير اسمها باختلاف الحال. فحين يكون زمامها بعقلها يدعونها فكرة، وحينما تنفلت عن العقل يدعونها بالمخيلة، والقوة المتخيلة تفيد المعرفة (حسين، محمد الخضر. 1972). لذلك على الشعراء معرفة الفلسفة والمنطق، وعليه يقدم الفارابي نظرية الشعر على إنها قسم من أقسام التفكير الشمولي الكلي، أي إنه يريد التوحيد بين التفكير الفلسفي والأدبي، فيجعل نظرية الشعر قسمًا من أقسام التفكير الفلسفي العام. ولأجل ذلك أقام نظرية "المحاكاة" الأرسطية على أساس سيكولوجي واضح، وتحدث عن التخييل باعتباره أساس الشعر وجوهره، فيكشف عن ثراء مدلوله، ويعمق دلالتنا بطبيعة الإثارة النفسية التي يُحدثها التخييل الشعري لدى المتلقي (سلوم، تامر. 1983: 186).

ويختلف الفارابي عن البلاغيين المتقدمين في اهتمامه بقضايا الأدب؛ فهو يحاول أن يقيم له نظرية متكاملة تُضيء جوانب العمل الأدبي من خلال فهم عمل الشعر بجميع أطرافها، حيث يبحث عن عن الطرائق والأدوات المشتركة بين المبدع والمتلقي، تلك التي تجعل المتلقي يفهم رسالة المبدع. ويؤكد اشتراك النص في إيصال الرسالة بفعل بنيته الأساسية التي تعتمد المحاكاة عن الأشياء. وقد ركز الفارابي اهتماماته بالطبيعة الإنسانية لعملية الإبداع الأدبي، والكيفية التي تتصل فيها هذه العملية بالجانب الذاتي للإنسان من انفعالاتٍ ومشاعرٍ، وعملياتٍ عقلية ونفسية. لذلك كان الفن قادرًا على إثارة المتلقي، باشتراكه مع الطبيعة الذاتية للمبدع.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

فالفارابي اهتم بعملية التلقي أكثر من اهتمامه بعملية الإبداع، وفهم العملية الأدبية من خلال التخييل أكثر من التخيل (فطوم، مراد. 2013). وبهذا وضع الفارابي مفهومين أساسيين، يُفهم من خلالهما طريقة تفسيره للعمل الأدبي، هما "المحاكاة والتخييل"؛ إذ جعل الأقوال الشعرية مُحاكية تعتمد الإيهام بالتشبيه، ووضع تفسيرًا لعمليات الإبداع والتلقي، باعتماد القوة المشتركة بين المبدع والمتلقي، المتجسدة في القوة المتخيلة القائمة بنفس العمل عندهما. لكنها تكون فاعلة في إنتاج الصور لدى المبدع، منفعلة بإعادة إنتاج تلك الصور وفق هيئات وصورات جديدة لدى المتلقي، من خلال تفسير التشبيهات في الأقوال المحاكية، فيُلتمس بالقول المؤلف الذي يُحاكي الشيء تخييل ذلك، إما تخييله في نفسه وإما في شيء آخرٍ، ليكون القول المحاكي ضربين: ضرب يخيل الشيء لنفسه، وضرب يخيل وجود الشيء في شيء آخرٍ (الفارابي. 1971).

أما الآمدي (ت. 370هـ) في كتابه "الموازنة" بين شعر أبي تمام والبحتري، فقد وضع قضية الموازنة والحكم التقويمي، في دائرة النقد التطبيقي، وفق منهج واضح، بتتبع خطواتٍ محددة. حيث أراد أبتكار أسلوب ومنهج في الحكم؛ فكانت قراءته لأشعار الطائيين -أبي تمام والبحتري- محكومة بالموازنة الدائمة بينهما. وقد حاول الآمدي أن يكون حيادياً وموضوعياً، من خلال منهجه في الموازنة، معتمداً على قاعدة دقيقة في قراءته، تجسدت في الاستقصاء واتّباع المقارنة بين المتشابه في شعر الشاعرين. وكان الفيصل في هذا عند الآمدي؛ هو دقة النظر التاريخي، وتقدير النواميس العامة التي تسير الحياة اللغوية إلى جانب الفنية (خليل، السيد. 1968).

لقد أبدى الآمدي في قراءته لنصوص الطائيين، اهتمامه بالمتلقي؛ الأمر الذي جعله يرسم ملامح المتلقي القادر على القراءة الصحيحة للنص. فهو لا يرى قدرة لدى جميع الناس على القراءة الصحيحة

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

للشعر؛ فالنقد برأيه صناعة كالشعر، لذا يجب تركها لمحترفيها وأصحابها. ورغم أنه عمد إلى بث فكرة تعدد القراءة والاهتمام بها، من خلال عدم التصريح بأي الشاعرين أجود، مؤكداً بذلك على تفاوت القراء في الفهم؛ فقد اكتفى بالموازنة، دون إصدار حكم التفضيل، تاركاً المهمة للقارئ من خلال "ما تفضي إليه الفطنة والتمييز، بعد إمعان النظر والتأمل" (الآمدي. 1994: 389/1). لكنَّ حقيقة الأمر أن الآمدي يحسم الأمر، ويرجع الحكم بعد الموازنة إلى معياره الخاص، من خلال رسمه معالم القارئ الناقد، والقارئ الحق، الذي يعلو حكمه كل الأحكام، وحكمه هو الذي يجب العودة إليه، والتعويل عليه، بعد أن ينكر معرفة القارئ العادي، فيحيله إلى القارئ المختص المتمرس. إذ لا يجب أن يدّعي كل إنسان العلم بالشعر والأدب، ويجب العودة إلى أهل المعرفة في كل فن الصناعة، مثلما يرجعون إلى أهل العلم بالجواهر والجواري والثياب (الآمدي. 1994: 389/1-390).

وأهم ما يُستنتج من رسم الآمدي لملامح القارئ، هو التفريق بين مستويين من القُراء: المستوى الأول القارئ العادي المثقف بثقافة شعرية عادية، وهو المتمتع بالشعر كونه وزن وقافيةٌ ومعنى جميلٌ، وحِكَمٌ وأمثالٌ وغير ذلك مما يقدمه الشعر من متعةٍ جماليةٍ ومعرفية. وهذا المستوى من القُراء لا يمكنه الحكم بالتفضيل بين الشعراء ومعرفة أسباب الجودة والرداءة، في حين يتجسد المستوى الثاني من القراء في النقاد الذين يمثلهم الآمدي، بأنهم أئمة العلم بهذه الصناعة، وهم من يجب العودة إليهم، في الركون إلى معرفة الجيد من الرديء في صناعتهم. وباستطاعة القارئ العادي التثقف بثقافة هؤلاء النقاد، إذا أطال التأمل للحصول على علمهم (فطوم، مراد. 2013).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

ثم يأتي دور أبو هلال العسكري (ت. 395) في كتابه "الصناعتين: الكتابة والشعر" وأهمية علم البلاغة لصناعة الأدب وقراءته؛ فهو يرى أنّ هذا أسلوب جديد في النظر إلى العملية الأدبية الموزعة بين المبدع والنص والقارئ. فإذا كان اهتمام النقاد في ذلك العصر بالمتلقي، نتيجة رغبتهم في تجويد العمل الأدبي، مما جعلهم يضعونه في خانة المراقب الخارجي الحكَم. فإن العسكري أقحم المتلقي في صميم العملية الأدبية؛ عندما وضعه في مواجهة ندية مع المبدع والنص، وفي اشتراكه مع المبدع بالثقافة، حين أحس العسكري بحاجة المثقف إلى تعلم البلاغة، سواء أكان هذا المثقف من المتطلعين إلى معرفة إعجاز القرآن، أم ممن خاض في علم المقطوع أم ممن يروم فرص الشعر وتأليف النثر، أم من مصنفي الكتب وجامعي الاختيارات للشعراء (مومني، قاسم 1982). فالبلاغة عنده أهم أدوات المتلقي الثقافية؛ التي تؤدي به إلى فهم النص واستحسانه، وهي ثقافةٌ للمتلقي بالمقام الذي تكون فيه ثقافة للإبداع. وهكذا نرى أن هذه النظرة الجديدة إلى المتلقي، تجعله مشاركاً في العمل الأدبي، وتجعل من أي قارئٍ مثقفٍ يمتلك أدوات البلاغة، قادراً على الحكم على النص من خلال استحسانه، وفهمه مؤهلة لفهم معناه (مطوم، أحمد. 2013).

وترتسم ملامح المتلقي وآلياته في القرن الرابع بتقديم أبو هلال العسكري وشرحه لعلم البلاغة، من خلال عنوان شامل هو تدعيم ثقافة المتلقي، من خلال فهم ثقافة الإبداع وآلياته، من خلال تقليب وجوه علم البلاغة وفهم وظيفتها الأساسية لدى المبدع والمتلقي. يقول أبو هلال العسكري: "اعلم علّمك الله الخير ودلك عليه وقيضه لك وجعلك من أهله؛ أن أحق العلوم بالتعلم، وأولاها بالتحفظ بعد المعرفة بالله جلّ ثناؤه؛ علم البلاغة ومعرفة الفصاحة ،الذي به يعرف إعجاز كتاب الله" (العسكري، أبو هلال. 1984: 9). فالعسكري وإن جعل علم البلاغة أهم العلوم لأنّه يُعرف به إعجاز كتاب الله، ففي رأيه أن علم

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

البلاغة هو أداة تلقي النص القرآني، وتدعيم ثقافة المتلقي البلاغية هي التي تساعده على الدخول إلى عالمه الداخلي.

ويقول العسكري في هذا المجال: "لأنه إذا لم يفرق بين كلام جيدٍ، وآخر رديء، ولفظٍ حسنٍ، وآخر قبيح، وشعر نادر أو بارد، بان جهله وظهر نقصه، إذا أراد أن يصنع قصيدةً، أو ينشيء رسالة، وقد فاته هذا العلم، مزج الصلو بالكدر، وخلط الغرر بالعرر، واستعمل الوحشي العكر، فجعل نفسه مهزأة للجاهل وعبرة للعاقل" (العسكري، أبو هلال، 1984: 10). فهو بهذا يؤكد الوحدة الجامعة بين المبدع والقارئ، وهي علم البلاغة، أو ثقافة التلقي، التي تجسد الوجه الآخر لثقافة الإبداع، فيؤهلها ذلك أنْ تكونَ ثقافة العمل الأدبي، مبدعًا، ومنصتًا، وقارئًا، فهي عملية فعل إبداعي عند المبدع، وكامنةٌ موجودة في طيات النص في شكل قدرةٍ بيانية متفعلة تقوم بفعل التلقي والتحليل والتفسير والتذوق عند القارئ (فطوم. 2013). فمن خلال هذا الفهم يُفصّل في تعريف وظيفة البلاغة بقوله: "سميت البلاغة بلاغة لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع" (العسكري، أبو هلال، 1984: 15)، فالبلاغة لديه تتراوح بين الإبداع والكمون والتلقي، أما وظيفتها فهي أن تنهي فيها المعنى إلى المتلقي.

وأشار ابن رشيق القيرواني (ت. 463 هـ) في كتابه "العمدة في محاسن الشعر ونقده" إلى طرق الشعراء في استمالة السامعين، وحرصهم في بلوغ قصائدهم درجات القبول والاستحسان، قائلًا: "وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب؛ لما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو والنساء. وإنَّ ذلك استدراج لما بعده" (1963: 255/1). وذهب في موضعٍ آخرٍ إلى القول؛ أن مسألة تقبل النص تختلف باختلاف المتلقين. ففي معرض حديثه عن المبالغة باعتبارها

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

أحد أساليب تصوير المعاني بالنسبة للشعراء؛ يقول ابن رشيق: "المبالغة هي ضروب كثيرة، والناس فيها مختلفون: فمنهم يؤثرها ويقوم بتفضيلها ويراها الغاية القصوى في الجودة، وذلك مشهور من مذهب نابغة بني ذبيان.. ومنهم من يعيبها وينكرها، فيراها عيبًا وهجنةً في الكلام. قال بعض الحذّاق بنقد الشعر: المبالغة ربما أحالت المعنى، ولبسته على السامع؛ فليست لذلك من أحسن الكلام، ولا أفخره لأنها لا تقع موقع القبول كما يقع الاقتصاد، وما قاربه" (1963: 53/2).

أما عبد القاهر الجرجاني (ت. 471هـ) فهو من أهم الأدباء والنقاد القُدامى الذين اهتموا بمسألة القبول والتلقي، حيث تقوم فكرة نظرية النظم في أحد أركانها على تحقق القبول والرضا والاستحسان للنص في نفس المتلقي. وله في ذلك نصوص كثيرة تؤكد هذا الرأي وتذهب إليه، من ذلك قوله في دلائل الإعجاز (1992: 304/1): "فإذا قُلت هو كثيرُ رمادِ القدر، كان له موقعٌ وحظ من القبول، لا يكون إذا قُلت هو كثيرُ القرى والضيافةِ". ويؤكد على ضرورة أن يكون المتلقي من أهل الذوق والمعرفة والدراية، حين يقول: "واعلم أنّه لا يصادف القول في هذا الباب موقعاً من السّمع، ولا تجد لديه قبولاً؛ حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة" (1992: 156/1). كما دعى عبد القاهر الجرجاني ودعم رأي النقاد وإلحاحهم للشعراء، على مراعاة افتتاحياتهم بأن تكون جيدة ومنقحة؛ ليضمنوا جلب انتباه المتلقي بقوله: "وقد وطأت له وقدمت الإعلام فيه، فدخل على القلب دخول المأنوس به، وقبله قبول المتهيء له المطمئن إليه" (1992: 102/1) كما هو الحال في المقدمة الطللية لدى شعراء الجاهلية.

كما ذهب عبد القاهر الجرجانيإلى اعتبار الشّعر قولاً نوعيًا مخصوصًا يتميز بصياغته وتصويره ونظمه، متفقًا مع الجاحظ في هذا الرأي. والنظم في مفهومه معنى مشكّل تشكيلًا فنيًا، يقوم في جوهره على

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

قدر كبير من الصنعة والغرابة والتقديم والتأخير والحذف. يقول الجرجاني في ذلك: "سبيل المعاني أن ترى الواحد منها غفلًا ساذجًا عاميًا موجودًا في كلام النّاس كلهم، ثم تراه نفسه وقد عمد إليه البصر بشأن البلاغة وإحداث الصور في المعاني، فيصنع فيه ما يصنع الصانع الحاذق حتى يغرب في الصنعة ويبدع في الصياغة" (1992: 324/1). فهو يؤكد أَن المعنى لا يدرك إلاّ في سياقه اللغوي وعلاقته بالمتلقي، حينما تتضافر المكونات النحوية والمجازية في النّص، وترتبط بالمتلقي فيتحقق التأثير الجمالي.

وقد عبَّر عبد القاهر الجرجاني عن الأثر ووظيفته الجمالية، بمصطلحات عدة؛ شكلت خصائص الأثر الجمالي هي: التأثير، القراءة، التأمل، التأويل، بوصفها وظائف المتلقي نحو النص الأدبي، ترتبط بتقنيات أسلوبية قوامها التفاعل المتبادل بين النص ومتلقيه. فالتأثير الذي أومأ إليه يكشف عن وعي متقدم بطبيعة النص وخصوصية تلقيه (مليباري، محمد، 2010). يقول الجرجاني في هذا المعنى: "لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى، حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها" (1992: 199/1) كما عبَّر عبد القاهر عن أن متعة النّص "la jouissance du texte/ The Enjoyment of The Text" ولذة القراءة The plaisir de la lecture/ pleasure of reading" لا تتحققان بمفهومهما العميق؛ إلَّا بعد تأملٍ وإعمالٍ للفكر، وكدٍّ للذهن لأجل الفهم. فإن تحقق ذلك أحس المتلقي بوقع المتعة الجمالية في نفسه (مليباري. 2010) وهو ما عبّر عنه عبد القاهر في كتابه أسرار البلاغة بقوله: "ومن المركوز في الطبع إذا نيل بعد الطّلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الجنين نحوه، كان نيله أحلى وبالميزة أولى، فكان موقعه من النّفس أجلّ وألطف، وكانت به أضن وأشغف" (الجرجاني، عبد القاهر. 1982: 118). كما قال في دلائل الإعجاز

عن أثر التلقي: "فإذا رأيتَها قد راقتك وكثرت عندك، ووجدت لها اهتزازاً في نفسك، فعد فانظر في السبب، واستقص في النّظر" (1992: 68/1).

في نهاية هذا المطلب، يمكن استنتاج أن مسألة التأثير والتلقي والقبول، تكاد تكون واحدة؛ بل هي كذلك؛ فهي عملية تفاعلية بين النص ومتلقيه؛ وهي إيصال المادة الأدبية، وتقليبها على وجوهها، لإدراك أبعادها الجمالية والمعرفية، لذلك فهي تصب اهتمامها على استجابة المتلقي، والأدوات التي يحملها عندما يطالع نصًا ما. فالظاهرة الجمالية تستدعي حساسية المتلقي وذوقه، مما ينتج عنه استثارة انفعالاته الجمالية، وجذب اهتمامه إلى تلك المادة، ثم الغوص في بواطن المعرفة، من خلال ملكة الوعي ومرجعياته النقدية والثقافية. فللتلقي غاية جمالية ومعرفية تشترك في تحصيلها الحواس والثقافة والتأمل والخيال. والمتلقي هو من يعيد بناء الأثر المعرفي في النص، لكنه في الوقت ذاته يتذوق أبعاده الجمالية. هذا بعض مما جاءت به نظرية التلقي التي اهتمت بدراسة المتلقي ودوره في إعادة إنتاج النصوص من خلال تأثره بالنص وتأثيره عليه.

لم يغفل أسلافُنا في دراساتهم طبيعة الصلة والتفاعل بين المنشئ والمتلقي، وعلاقتهما الوثيقة التي تساهم في إضفاء شرعية فهم النص وتحديد فضائه. كما حظيت القراءة بوصفها ممارسة فعلية، بأهمية خاصة في الدراسات العربية القديمة؛ فساهمت في تشكيل وبناء النص. إذ اهتم النقاد والبلاغيون العرب بالتأويل، باعتباره فعالية فكرية ينهض بها المتلقي؛ لاكتشاف آليات النّص وفهم أسراره والوصول إلى دلالاته، وتحديد إيحاءاته الفكرية. وما دامت البنية الأدبية بنية مجازية، فقد أمكن تصور علاقة الأدب بالتأويل، فالمجاز على رأي محمد المبارك (1999): هو الفضاء الذي يتحرّك فيه التأويل.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

وخلاصة المناقشات أن النقاد القدامى، استطاعوا التعامل مع النص من خلال ثلاثة عناصر هي: "النص، المتلقي، المبدع". حيث لم يهملوا المتلقي "مستمعًا، أَم قارئًا، أَم مُخَاطبًا" في عملية التفاعل مع قدرات النّص الفنية الكامنة فيه، ولمحاته الجمالية اللاّزمة له لكشف غموضه وفهم أسراره. بذلك كان لهم السبق بزمن كبير قبل ظهور النظريات والطروحات الغربية التي تحدثت عن دور المتلقي في المشاركة في إنتاج النص، ومن تلك النظريات جمالية التلقي، ونظرية نحو النص.

4.2.2- المطلب الثاني: الاتساق والانسجام في نصوص البغدادي

الاتساق "Cohesion"، والانسجام "Coherence" مصطلحان في لسانيات النص يستدعيان مصطلح "الوحدة العضوية" الذي شاع في النقد العربي الحديث في العقود الأولى من القرن العشرين، عندما استخدمه العقاد في نقده لأمير الشعراء أحمد شوقي وشعره عندما اتهم شعره بالتفكك وعدم الترابط (العقاد، والمازني. 1997). لقد اتجهت الدراسات اللسانية إلى تجاوزِ حدودِ الجملةِ عند دراسة النصوص الأدبية، تماسكًا وترابطًا، بفضل معياري الاتساق والانسجام اللذان ارتبطا بنحو النص ونالا عناية واهتمامًا كبيرين من أصحاب اللسانيات لاتصالهما بالنص في ذاته (خليف، طيفاف. 2014).

تُظهر الأسلوبية المنطق الداخلي الذي تبنى عليه ملامح التفرد في النص توخيًا لبيان المواقع التي تحتلها الأبنية في سياق تجليات الاتساق والانسجام النصي. فالموقع والاختيار والانحراف عناصر تمدُّ الأسلوبية بإجراءاتٍ منهجية تُعدُّ مفتاحًا لاستجلاء أبعاد النص الأدبي وتجلياته (العنبر، عمر، وعواد محمد. 2014). بذلك تكشف الأسلوبية عن القيم الجمالية للنص الأدبي استجلاءً لوجوه انتظامها، وتشكّل رؤية العلاقات

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

التي يهتم بها هذا النص. تستند الأسلوبية في ذلك إلى الانحراف وتوظيف التنوع مما يظهر دينامية الوظائف البنائية في طرائق تعبيرها عن القصد. وتقوم أيضًا بكشف العناصر بطريقة تعيد إنتاج النص انطلاقاً من وجوه التمايز. فهي تُحسّ الملامح اللافتة التي يحتكم إليها المعنى الدلالي، الناتج عن دقة الاختيار الأسلوبي، ووضع الألفاظ في الوضع الأنسب توخيًا للمعنى الذي تقوده أدبية الأدب.

فالأسلوبية على رأي حسن ناظم (2002: 30): "مجموعة من الإجراءات الأدائية تُمارس بها مجموعة من العمليات والتحليلات التي ترمي إلى دراسة البنى اللسانية في النص الشعري، وعلاقاتها بُغية إدراك الطابع المميز للغة النص الشعري، ومعرفة القيمة الفنية والجمالية التي تستتر خلف تلك البنى، وهكذا، فإن الأسلوبية تكشف من خلال تحليل البنى اللسانية، عن البنى المتميزة التي هي البنى الأسلوبية، فتُضفي على النص قيمًا فنيةً وجمالية، وتكون السمات الفريدة التي تكون في الوقت ذاته باعثًا على التحليل الأسلوبي".

وذهب عدنان بن ذريل (1980: 140) إلى إن الأسلوبية: "علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العلمي أو الأدبي خصائص تعبيرية وشعرية لتميزه عن غيره، فهي تتقرى الظاهرة الأسلوبية بالمنهجية العلمية اللغوية، وتعد الأسلوب ظاهرة لغوية تدرسها في نصوصها وسياقاتها" الأمر الذي يؤكد قراءة الأسلوبية للنص قراءة داخلية تتصف بالعلمية والموضوعية باعتبارها تسعى لاستطلاع طرق تشكل النص بحثًا عن الخصائص المسؤولة عن أدبية الأدب (العنبر، وعواد. 2014) كما يرى عبد السلام المسدي (1982: 31-32) أن "المنطلق التعريفي للأسلوبية يزدوج، فيمتزج فيه المقياس الألسني بالبعد الأدبي الفني استنادًا لتصنيفٍ عمودي للحدث الإبلاغي. فإذا كانت عملية الإخبار علة الحدث الألسني أساسًا فإن غاية الحدث الأدبي تتجسد في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة، لتأتي الأسلوبية في هذا

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

المقام فتتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية. فوظيفة الأسلوبية تكمن في تساؤل عملي مفاده: ما الذي يجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية: يؤدي ما يؤديه الكلام عادة وهو إبلاغ الرسالة الدلالية ويسلط مع ذلك على المتلقي تأثيرًا ضاغطًا به ينفعل انفعالًا ما للرسالة المبلغة".

في هذا المطلب تجري مناقشة معيارين من معايير النص هما: (الاتساق والانسجام) أو كما اسماها القدامى (السبك والحبك). وتتركز مضمون مناقشة هذين المعيارين النصيين حول استجلاء وظيفتهما الأسلوبية في نصوص البغدادي. يقول عبد السلام المسدي (1982: 6): "فمن حقائق المعرفة أن الأسلوبية ترتبط باللسانيات ارتباط الناشئ بعلة نشوئه، فلقد تفاعل علم اللسان مع مناهج النقد الأدبي الحديث حتى أخصبه فأرسى معه قواعد علم الأسلوب، وما فتئت الصلة بينهما قائمة أخذًا وعطاءً بعضها في المعالجات وبعضها في التنظير". ولقد بدأت الدراسات اللغوية تأخذ الصبغة العلمية الوصفية بعيدًا عن المعيارية الحكمية، فمع مجيء لسانيات دي سوسير في مطلع القرن العشرين، ومناداتها بدراسة اللغة تزامنيًا، دراسة علمية وصفية تُقصي من مقاصدها الاحتكام إلى المعايير واستصدار الأحكام المطلقة (بوزيد، مومني. 2014).

يقول المسدي: "فإذا كانت لسانيات دي سوسير قد أنجبت أسلوبية بالي، فإنها نفسها قد ولّدت البنيوية التي احتكت بالنقد الأدبي فأخصبا معًا "شعرية "جاكبسون، و"إنشائية" تودوروف، و"أسلوبية" ريفاتير، ولئن اعتمدت كل هذه المدارس على رصيد لساني من المعارف، فإن الأسلوبية معها قد تبوأت منزلة المعرفة المختصة بذاتها أُصولًا، ومناهجًا (1952: 51). كما أخذت الأسلوبية من الدرس اللساني صفته

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

العلمية الوصفية في الدراسة اللغوية، غير أن الأسلوبية تفردت بدراسة الخطاب الأدبي ككل وما يتركه من أثرٍ في نفس المتلقي، في حين اتجهت اللسانيات نحو دراسة الجملة بالتنظير واستنباط القواعد التي تستقيم بها، والقوانين التي تكتسب من خلالها طابع العلمية.

كما زودت اللسانيات المنهج الأسلوبي بطابع العلمية الوصفية في دراسة النصوص من خلال لغتها، فجعلت منه منهجًا علميًا وصفيًا ينأى عن الدراسة المعيارية الحكمية التي وقعت فيها البلاغة القديمة مما ولد عقمها وجمودها (يوسف، مومني. 2014) والأسلوبية بوصفها منهجًا نقديًا يصنفها "جون دوبوا" على أنها فرع من فروع علم اللسان، الأمر الذي يؤكده "ميشال أريفي" أنها –الأسلوبية– وصفٌ للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات، وهو إثبات لدور اللسانيات في بلورة مفهوم الأسلوبية.

وقد نادى رومان جاكبسون في إحدى محاضراته الشهيرة إلى توثيق العلاقة بين اللسانيات والأدب عموما. ثم نادى المسدي بمد الجسور بين النقد وعلم اللسان من خلال علم الأسلوب، مؤكدا أن المعرفة الإنسانية هي مدينة للسانيات كثيرًا، سواء في مناهج بحثه، أم من خلال تقدير حصيلتها العلمية، كما دافع "جون لويس كابانيس" عن قوة العلاقة بين علم اللسان والنقد الأدبي، من خلال بيان مظاهر التأثير اللساني في النقد (دروس سوسير، ومبادئ الشكلانيين الروس) (يوسف، مومني. 2014).

يتم تحليل النص الأدبي بتجسيد مبادئ وإجراءات منهجين متكاملين هما: الدرس الأسلوبي، واللساني. فإذا كان المدخل الأسلوبي يقسم النص إلى مستوياته المعروفة بـ "لسانيات الجملة" مستعينًا في أكثر مراحلها بعلوم اللغة والنحو والصرف والدلالةإلى جانب العلوم الإنسانية الأخرى؛ فإن "لسانيات النص"

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

تستعين بذات العلوم مع نظرة أكثر شمولية إذ تفيد من مستويات النص: الصوتية الإيقاعية، والمعجمية، والتركيبية، والمجازية بصورة أكثر اتساعًا. فتنتقل من نحو الجملة إلى لسانيات النص، لتدرس النص على أنه بنية كبرى تنقسم إلى مجموعة من البنى المتماسكة "Coherent" على مستوى البنية السطحية المتلاحمة. و "coherence"على مستوى البنية العميقة.

النص الأدبي إبداع فكري يفسح المجال أمام قارئه للتحليل والتفسير، استعانةً بالشكل اللغوي المتعارف عليه، وأحيانًا يقوم القارئ بلي أعناق النصوص فيُحميل ألفاظ النص معاني غير التي وضعت لها، من خلال التقديم والتأخير أو الحذف أو عودة الضمير. فما أشبه ذلك من تأويلات أصحاب اللغة، وهذا من مسوغات مقولة الفرزدق: "علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا" (الهواوشة، محمود. 2008). فالخطاب المؤول يولد من رحم النص فيحمل سماته الأساسية، سيما من الناحية الدلالية الجامعة –الفكرةالأساسية– لكنه قد يتغير في بعض تفصيلاته بقصد من المبدع، أو ظروف أخرى. فيتنوع الفهم لدى المتلقي ويبرز دور التأويل، فيقوم المتلقي بتوليد الخطابات المتعددة من النص الواحد وعندئذٍ على رأي سامح الرواشدة (2006ب: 24): "يصبح النص ثابتا والخطاب متحركا" لاختلاف أفهام المتلقين.

إن العوامل الأساسية من مبدعٍ، ووسط لغوي كافية لإنتاج النص، لكنه يظل بحاجة لعوامل أخرى تعمل على تفعيله لتأدية وظيفته التداولية، كالمتلقي وعوامل الاتساق والانسجام المستخدمة، لا سيما في النصوص الأدبية والفكرية التي تستوعب التأويل وإعادة التشكيل. بينما النصوص العلمية الجامدة التي استوفت البحث والتطبيق وأصبحت حقائقًا، لا تحتاج أكثر من إضافة دور المتلقي بوصفه متلقيًا محايدًا (خطابي، محمد. 1991). فتظافر أكثر من عامل يؤدي إلى انسجام النص، فوحدة الفكرة، وطبيعة وظروف

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

المبدع، والوسط الناقل للنص، وطبيعة المتلقي، كل هذه العوامل بما تنطوي عليه من تفصيلات، تؤدي إلى انسجام النص، الذي يتعالق بجميع مكوناته كل بتأثير الآخر، ابتداء من المفردة، ثم الجملة، فالمقطع، فالموضوعات، انتهاءً بالنص. وتعمل المؤثرات اللغوية بجميع مستوياتها على تشكيل البنية الأساسية للنص، كما تدخل العوامل التاريخية والاجتماعية في إطار المكان والزمان، والعوامل الذاتية الفكرية والنفسية للمبدع، كذلك الظروف الخارجية والذاتية للمتلقي في عملية بناء النص وانسجامه وإعادة إنتاجه (يقطين، سعيد. 2001). وقبل مناقشة عنصري الاتساق والانسجام لدى البغدادي لابأس من كنه مفهومهما اللغوي والاصطلاحي:

أولا– مفهوم الاتساق:

الاتساق لغةً: ورد الاتساق في مفهوم اللغويين بمعنى الضم والجمع. ففي لسان العرب (2000) اتساق القمر: امتلاؤه واجتماعه واستواؤه ليالي الإبدار. وقد وسقَ الليلُ واتّسق؛ وكلُ ما انظم فقد اتسق، والطريقُ يأتَسِقُ، ويتَّسِقُ أَي ينضم. والوَسْقُ ضم الشيء إلى الشيءِ. وفي القرآن الكريم قال تعالى: ﴿فَلَا أُقْسِمُ بِالشَّفَقِ وَاللَّيْلِ وَمَا وَسَقَ وَالْقَمَرِ إِذَا اتَّسَقَ﴾ [سورة الانشقاق، الآيات: 16، 17، 18] .

يقول الفراء: وما وسق أي وما جمع وضم. والاتساق الانتظام. واستوسقت الإبل: اجتمعت، ووَسق الإبلَ: طردها وجمعها..واتسقت الإبل واستَوْسقَت: اجتمعت كذلك ورد الاتساق في معجم الوسيط (2010) بنفس المعنى؛ يقال: وَسَّقَ الحَبَّ: جعلهُ وسقًا وسقا. واتسق الشيء: اجتمع وانضم. وسقت الدابة تسق وسقًا، ووسوقا: حملتْ، واغلقت على الماء رحمها، فهي واسق. ويتبين مما جاء في اللغة أن معنى كلمة الاتساق يدور حول معاني الاجتماع والانضمام، والانتظام والاستواء الحسن.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

الاتساق اصطلاحًا: يُعد الاتساق أحد المصطلحات المحورية في الدراسات النصية، وهو أحد المفاهيم الجديدة والرئيسة التي دخلت مجال النقد الأدبي سيما لسانيات النص. إذ يستند الاتساق إلى المبادئ التي اجترحها علم اللغة منذ أن بدأت المدارس اللغوية الحديثة بالظهور، ثم تبلورت على يد العام السويسري دي سوسير. ويعني الاتساق الكيفية التي يحدث بها التماسك النصي بترابط عناصره، فيخص التماسك على المستوى البنائي الشكلي، وهو مفهوم دلالي يحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص وهي عناصر تحدده وتمنحه صفة النصانية، ويشمل مفهوم الاتساق عددًا من المنسقات كـ: الإحالات، والضمائر، والإشارة، والحذف، والاستبدال ،والوصل، والاتساق المعجمي (خطابي، محمد. 1991).

لقد حظي الاتساق باهتمام النصانيين، حيث يقوم على عنصر التأويل. فيقوم على ملاحظة ووصف وسائل التماسك والتلاحم بين العناصر المشكلة للنص من البداية إلى النهاية، من خلال رصد عناصر وأدوات الاتساق. فالاتساق بنية تظهر فوق سطح النص، تتمثل في مجموعة من الروابط والوسائل الشكلية النحوية والمعجمية، تعمل على ربط وتقوية جمل ومتتاليات النص؛ لتصبح بناءً نصيًا متماسكًا لا نصًا ضعيفًا رخوًا. ولا يتحقق الاتساق بوجود عنصرٍ واحدٍ من عناصره؛ إنما بورود العنصر في سياق العناصر المتعالقة هو المُهيئ للاتساق، والمانح لمقاطع النص صفتها النصية. فلكي تكون لأي نصٍ صفة النصية عليه الاعتماد على مجموعة من الوسائل اللغوية التي تخلق نصيته، بحيث تساهم تلك الوسائل في وحدته الشاملة (خطابي 1991).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

ثانيًا– مفهوم الانسجام:

الانسجام لغةً: يدور مفهوم الانسجام في المعاجم اللغوية حول: الانصباب والسيلان والتتابع والانتظام. ففي لسان العرب (2000) جاء في مادة (سَجَمَ) سجمتِ العين الدمعَ، والسحابةُ الماء تَسجمُه، وتَسجُمُه سَجمًا، وسُجُومًا وسَجَمانًا: و هو قطران الدمع وسيلانه، قليلًا كان أم كثيرا، وانسجمَ الماءُ والدمعُ فهو مُنسجمٌ إذا انسجم أي انصب. وسَجمَت السحابة مطرها تَسجيمًا وتَسجَامًا إذا صبته، والانسجام هو الانصباب.

الانسجام اصطلاحًا: ظهر الانسجام لدى الغرب بلفظ: "Coherence" ومعناه الالتحام، ويتطلب الانسجام من الإجراءات ما تنشط به عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي واسترجاعه "وتشتمل وسائل الالتحام على عناصر منطقية مثل: السببية والعموم والخصوص، ومعلومات عن تنظيم الأحداث والأعمال والموضوعات والمواقف، والسعي إلى التماسك فيما يتصل بالتجربة الإنسانية، ويتدعم الالتحام بتفاعل المعلومات التي يعرضها النص مع المعرفة السابقة بالعالم" (بخولة، بن الدين. 2014: 9). وهو خاصية دلالية تقوم على مبدأ تأويل جمل النص الواحدة تلو الأخرى، لذلك قد يحمل دلالات يسودها الغموض، والمتلقي من يزيح غموضها من خلال ربط المعاني داخل النص (إيرتجي، أنور. 1987).

وبحسب هاليداي ورقية حسن (1976) فالانسجام مفهوم دلالي يحيل إلى علاقات المدلول التي توجد داخل النص، ويظهر عند تأويل عنصرًا من الخطاب بعنصر آخر؛ من خلال ربط معانيهما ببعض. حيث إن أحدهما يفترض الآخر ويستلزمه. وهذه الاستمرارية هي التي يراد بها تدفق المعاني داخل النص وتعالقها ببعضها. لذا فالانسجام النصي يتحقق أثناء توفر العديد من العلاقات الدلالية بين أجزاء النص.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

فالانسجام من المفاهيم التي وظفتها لسانيات النص، في الكشف عن التلاحم القائم بين الجمل والفقرات والنص بصورة كاملة (بوستة، محمود. 2009). حين حدده سوفنسكي "Sowinski" (1983: 83) قائلًا: " يقال للجمل والنطوقات بأنها محبوكة؛ إذا اتصلت بعض معلوماتها ببعض، في إطار نصي أو موقف اتصالي، اتصالاً لا يشعر معه المستمعون أو القُراء بثغراتٍ أو انقطاعات في الموضوعات". فترابط المعلومات وعدم انقطاعها عن بعض شرط لانسجام النص لدى سوفنسكي الذي عيَّن مفهوم الانسجام على أنه حصيلة تفعيل دلالي يؤدي إلى ترابط معنوي بين التصورات والمعارف يحددها المتلقي. يقول ليفاندوفسكي "Levandowski" (1994: 546): "ليس الانسجام محض خاص من خواص النص، لكنه أيضًا حصيلة اعتبارات معرفية لدى المستمعين أو القُراء، الانسجام حصيلة تفعيل دلالي، ينهض على ترابط معنوي بين التصورات والمعارف، من حيث هي مركب من المفاهيم وما بينها من علاقات، أي بمعنى أنها شبكة دلالية مختزنة، لا يتناولها النص غالبًا على مستوى الشكل فالمستمع أو القارئ هو من يصمم الانسجام الضروري أو ينشئه".

إنَّ أي نصٍ أدبي يرتكز في بنائه على مجموعة من العلاقات الدلالية التي تتجلى بين متواليات، فتتلاحم في بناءٍ منطقي محكم سواء أكان ذلك على مستوى البنى السطحية أم العميقة (عيسى، فوزي. 2006). ولكي تكون لأي نصٍ نصيته؛ ينبغي الاعتماد على مجموعة من الوسائل اللغوية التي تخلق النصية. بحيث تسهم هذه الوسائل في وحدة النص الشاملة (خطابي، محمد. 1991). من هنا يتطلب البحث عن أدوات الاتساق وآليات الانسجام في نصوص عبد المولى البغدادي، لإبراز وظيفتهما النصية وخواصهما الأسلوبية لديه. حيث يمثل الاتساق والانسجام جانبًا مهمًا في نصوصه.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ففي قصيدة: "نزيف الغربة"، إحدى قصائد البغدادي الشجية التي سكنها الحزن والألم؛ عبَّر الشاعر عن معاناته وجراحاته ونجاحاته وإخفاقاته وقوته وضعفه في رحلة الوجود. فحملت هذه القصيدة شحنة عالية من الشاعرية والشفافية، كيف لا؟ وهي تجسد محنة الشاعر الذاتية المتمثلة في غربته عن وطنه. يقول البغدادي من الخفيف (الديوان: 193، 194):

يَـا رفيـقَ الضـياعِ حسـبي ضَـياعًا ... آنَ للخـلِّ أَنْ يـودِّعَ خِلَّـهْ

تَعِـبَ العَاشِـقُ الولـوعُ وَمَلَّـتْ ... كَـأْسُ أَحْلَامِـهِ الفَـرَاغَ وَمَلَّـهْ

الفـراقُ الطَّويـلُ أَدمَـى جِراحِـي ... بِسَـعِيرٍ مِـنَ الأَسَـى والمذلَّـهْ

وَتَلَاشَـتْ مَعَ الـمِي وَسَـاتِي ... وَخَسِـرتُ الرِّهَـانَ والعُمْـرَ كُلَّـهْ

تَـاهَ خَطـوِي ومَـا بَلَغْـتُ طَرِيقـي ... فَاحْتَمَلْـتُ الأَسَى وَأَدْمَنْـتُ حَمْلَـهْ

وتَسَـاءَلْتُ كيـفَ أَحْيَـى بَعِيـدًا ... عَـن حِمَـايَ الـذي تَفَيَّـأتُ ظِلَّـهْ

كيـف تَشْـدُو بَلابِلـي لَـودَ رُوضٍ ... تَكْسِـي دَوْحَـهُ وتَرْشِـفُ طَلَّـهْ

يَـا غريبًـا عـن الـديَارِ تـوارَى ... خَلْـفَ أَحْزَانِـهِ، وعَـاقَرَ ذُلَّـهْ

امْـلِإِ الكَـأْسَ مِـنْ جِراحِكَ واشْـرَبْ ... مِـن رَكَايَـا دِمَائِـكَ الـمُنْهَلَّهْ

دَمِيـتْ قَـدَمَاهُ فِي دَرْبِـهِ الـدَّامِي ... إِلَى غَـيرِ مَـا يُحَقِّـقُ وَصْـلَهْ

شَـارِدُ اللُّـبِ شَـاحِبُ الوَجْـهِ يُخْفِـي ... فِي مَآقِيـهِ أَحْرُفًـا مخضَّـلَهْ

مُثْقَـلٌ بـالهمومِ يَالِغَرِيـبٍ ... شَـتَّتَ الخـوفُ والتَغَـرُّبُ شَمْلَـهْ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

كُلَّمَـــا لَاحَ فِي الغَيَاهِـــبِ بَـــرْقٌ ... سَـــابَقَ الـــرِيحَ إِثْـــرَهُ واسْـــتَقَلَّهْ

فَـــامْتَطَى الليـــلَ مُـــوغِلًا فِي دُجَـــاهُ ... وامْتَطَـــاهُ النهَـــارُ حَـــتى أَذَلَّـــهْ

زَأَرَتْ حَوْلَـــهُ المعَـــارِكُ شَـــتَّى ... فَـــازْدَرَى سَـــيْفَهُ وأَلجَـــمَ خَيلَـــهْ

كُلَّمَـا اسْتَوْحَشَ الرُّبُـوع استَشَـاطَتْ ... فِي حنَايَـــاهُ آهَـــةٌ مُعْتَلَّـــهْ

ظَـامِئٌ والكُـؤُوسُ فِي النبعِ مَـلْأى ... عَـــلَّ ذاك البعِيـــدَ يـــدْنُو لعَلَّـــهْ

إِنَّهَـــا نَـــزْوَةٌ أَدَارَتْ عَنَـــانِي ... نَحْـوَ حُلْـمٍ مُجَـنَّحٍ لم أَصِـلْ لَـهْ

القصيدة لوحة فنية حوارية على عادة مبدعها، وتبدو النظرة الخارجية لأبياتها أنها جاءت غنية بأدوات الاتساق وآليات الانسجام. ولتحسس هذين المعيارين في هذا النص وإبراز وظيفتيهما وخاصيتيهما الأسلوبية، يناقش الباحث أدوات الاتساق وآليات الانسجام في هذا النص، للوقوف على مدى تماسكه وانسجامه. فيدرس هذين المعيارين حيثما وجد مظهر من مظاهر الاتساق أو الانسجام في تلك الأبيات. فيتعرض له بالتحليل والمناقشة في جانبيه الشكلي والدلالي في النص. فالاتساق والانسجام متداخلان حين شكلا لوحة البغدادي الفنية الجمالية. ويعتمد الباحث في هذا التحليل على الجانب الترتيبي ابتداءً من عتبة النص (العنوان) فالبيت الأول، فالثاني وهكذا حتى انتهاء النص.

فالشكل الخارجي للنص عمودي الشكل، يعطي مؤشرا للمتلقي بأنه نصٌ تخيلي الموسيقى، ثنائي الشطر، متساو التفعيلات، موحد الوزن والقافية، لا يميل كثيرًا إلى الغموض والترميز كما هو الحال في الشعر الحر. هذه الدلالات من شأنها العمل على تهيئة المتلقي لاستقبال نص أصبح معلوم الشكل لديه. ليبدأ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

المتلقي بعد ذلك بتمحص أولى آليات الانسجام في هذا النص من خلال عتبته الأولى المتجسدة في عنوانه؛ فالعنوان نافذة إلى النص، وهو أهم أدوات فك شفرات النص التي تساعد القارئ أن يباشر النص بواسطتها، فهو ليس مجرد مرشد يمر عليه القارئ سريعًا متوجهًا إلى النص، إذ أنه جزء من المبنى الاستراتيجي للنص (عبد القادر رحيم. 2010). كما يعتبر جزءً من البناء الدلالي للنص ومؤشرًا دالًا عليه، باعتباره نافذة النص إلى العالم التي ترمي إلى الكشف عن قابلية النص للقراءة خالد حسين (2007). فالعنونة سبيل المتلقي. فالمتلقي يدخل إلى العمل من العنوان متأولًا له، وموظفًا خلفيته المعرفية في استنطاق دواله. وقد سبق مناقشة العنوان ودوره في تشكيل الفضاء النصي في المبحث الثالث الفصل الثالث من هذه الدراسة.

فعنوان القصيدة التي بين أيدينا "نزيف الغربة" جاء شاحبًا قاتمًا، يوحي بمشاعر الحزن والألم. ولعلَّ شحوبه وقتامته سببًا يدفع المتلقي لاستجلاء وتتبع دلالاته، عبر البحث عن أسباب هذا الاختيار. فقد أوحى العنوان للمتلقي بالألم فـ"نزيف الغربة" تكون من لفظتي (النزيف) و (الغُربة) وكلتا اللفظتين أَوحتا بمشاعر الأسى والألم، حيث معنى (نزيف) في لسان العرب (2000) ومعجم المعاني؛ الجرح الذي ينْزِفُ عنه دم الإنسان. يقال نزَفه الدم إذا خرج منه كثيرًا حتى يَضْعُف. والنَّزف الضعْف الحادث عن ذلك. ومعنى (الغُربةُ) النزوح عن الوطن والاغتراب، وغريبٌ بعيد عن وطنه. ومع أَن هناك تنافر مُعجمي بين اللفظتيين، فالنزيف شيء مادي يلحق جسم الإنسان، في حين أن الغربة أَمر معنوي وشعور وجداني يشعر به الإنسان في نفسه نتيجة ابتعاده عن وطنه. إلَّا إن الشاعر أَحسن توظيفهما، فأوحى تجاورهما وإسنادهما لبعضهما بدلالة شدة الألم، ومشاعر الأسى والحزن، سيما وأَن المسند (نزيف) جاء على وزن صيغة المبالغة (فعيل)

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

للدلالة على كثرة النزف والمبالغة فيه. فكان هذا المفتاح إشارة مختزلة لموضوع النص ومحورًا له تشربه ذهن المتلقي، فجعله وجهًا لوجه مع النص، ليكون بداية الانسجام بين عتبة النص وموضوعه.

ويلاحظ على النص وحدة موضوعه، فهو وجداني يدور حول مأساة الشاعر الذاتية، من خلالة محنة الغربة وآلامها. فيجسد حالة إحساسه بالتيه والضياع، ذلك الإحساس الذي أدى إلى تشتت الذات البغدادية وانشطارها إلى ذاتين؛ ذات داخلية، وأُخرى خارجية. فمنذ مطلع البيت الأول فاحت رائحة مأساة الشاعر وآهاته وأنَّاته، وتجلت فيه مظاهر الاتساق والانسجام في النص منذ العبارة الأولى في صدر البيت:

يَا رفيقَ الضياعِ حسبي ضَياعًا آنَ للخـــلِّ أَنْ يـــودِّعَ خِلَّـــهْ

فقد افتتح الشاعر نصَّه بمقدمة غاية في الدقة والإبداع، حين أنقسم الشاعر إلى ذاتين: ذات داخلية، وأُخرى خارجية لتبدأ الحوارية الذاتية. فبدأ معها صراع الذات مع الذات، وهو أسلوب يجيده البغدادي ويتفنن فيه. فقد ألتحمت ذواتا الشاعر في هذا الحوار العاطفي، الذي استهلته الذات الداخلية بتوجيه نداءٍ إلى الذات الخارجية تسترعي انتباهها. فمن خلال هذا النداء طلب الكف عن الاغتراب، وكأن الذاتين ليستا لشخص واحد؟! إنه تعبيرٌ رائق وأسلوب شيِّق أن يجعل الإنسان من نفسه شخصين أحدهما ينازع الآخر وهذا ما ذهب البغدادي في هذا النص . ولقد عمد البغدادي إلى هذا الأسلوب لينفس عن ذاته، فقد ملَّت التغرب الذي وصفه الشاعر بالضياع؛ لكن أَي ذاتٍ سيُنفّسُ عنها البغدادي في هذا النص؟ لا شك أنها ذاته الداخلية التي تمثل مشاعره ووجدانه الصادق، ليجعل من ذاته الخارجية شخصًا آخرًا متمردًا عنه.

لقد دخل البغدادي مباشرة في موضوع النص، من خلال توظيف أَسلوب النداء في واجهة البيت، لإيصال فكرته بصورة مباشرة وعلى وجه السرعة. جاء الدخول المباشر والسرعة فيه، نتيجة لما اعتمل في نفس

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

البغدادي من مشاعر الحزن وشدة الألم والأسى والضغط النفسي الذي تعانيه ذاته الداخلية، صاحبة المبادرة بهذا الحوار الذي فتحته بتمهيدٍ (يا رفيق الضياع). ألتمست الذات من خلاله استدعاء انتباه الذات الأخرى التي جعلتها بهذا التعبير صاحبة القرار والأمر، لتُحملها مسؤولية التيه والضياع.

لقد وظف الشاعر سلوب النداء بالأداة (يا) التي يرى الباحث أنها في هذا الموضع وظفت لمناداة البعيد، والبعد هنا بُعد معنوي، فالذات الداخلية وإن كانت جزءً من البغدادي لكنها لا تتفق معه في بعض قراراته، ومنها طول غربته عن وطنه. لذلك وظّف الشاعر (يا) النداء للدلالة عن البعد المعنوي بين الذاتين الداخلية والخارجية، وأسند الشاعر لفظة (رفيق) إلى أداة النداء ليحمل هذا التعبير الندائي أو هذا الإسناد دلالتين؛ أولهما: التي جاءت في البيت: يا رفيق الضياع، هذا التعبير مع باقي الألفاظ في البيت: (رفيق، حسبي، الخل)؛ حمل في ظاهره معاني ودلالة الاستلطاف والالتماس. لكنَّ مضمونه حمل عكس ذلك، فالذات الداخلية عندما جعلت من البغدادي رفيقًا للضياع، وخاطبته بأسلوب أمري جاف جسده الفعل "حسبي" بمعنى يكفيني ضياعًا، فإن تلك الذات -الداخلية- تؤكد انفصالها المعنوي بل ومخاصمتها للبغدادي.

أما الدلالة الثانية لأسلوب النداء، فتجسد على رأي الباحث بوجود حذف في التعبير؛ فالأصل قول الشاعر: (أنتَ يا رفيقًا حسبي ضياعًا) فيتحقق بهذا التعبير (التحام الذات بالذات، وتشترك المعاناة، حين يكون الانسجام والتوافق بين الشاعر ونفسه، ولا شك أن التعبير كما ورد في النص أكثر شاعرية من التعبير المؤول، لكن الأخير يبقى على سبيل المجاز والتأويل دالًا على معنى الأول.

ونبقى في أسلوب النداء حيث جاءت الافتتاحية الندائية حزينة بفعل الصوت الجهوري الباكي، الذي جسدته (يا) النداء التي أفادت الندبة في هذا الموضع فدلّت على حسرة الذات الشاعرة. كما منحت

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

لفظة المنادى (رفيق) البيت إلى جانب التعريف بالموضوع امتدادا وأتساعًا على مستوى الصوت أفرغت فيه الذات الشاعره بعضَ آهاتها حين تعاضدت "يا" النداء مع (المد بالألف والياء) في البيت الأول من خلال الكلمات: (رفيق، الضياع، حسبي، ضياعًا، آن) ففي هذه الألفاظ انسجم صوت المد (الألف، والياء) الذي يمتاز بحركته الطويلة مع الدفقة الشعورية للذات الداخلية، فعمل داخل العبارة على إحداث مرونة عالية، مؤديًا وظيفة فنية صوتية، ساعدت الذات على بث شكواها وتحريك مشاعر الحزن والألم والحسرة في نفس المتلقي.

وقد حضر صوت المد بالألف أربع مرات في البيت الأول في: (يا النداء، والضياع، وضياعًا، وآن) وما يزيد عن خمسين مرة في النص. ما يدل على الغلبة الحضورية لهذا الصوت، في هذا السياق الحزين المسيطر على الشاعر؛ ويرى حسن عباس (1998) أن أعضاء الجسم بما فيها الوجه تتقلص في حالة الألم، فتأخذ الشفتان الوضع المناسب لصوت المد (الألف) أي الفتحة ومعها يبرز صوت التأوُّه. وإلى جانب صوت (الألف) حضر صوت (اللام) ستة مرات في البيت الأول، وما يزيد عن ثمانين مرة في النص. وهو حضور كثيف جدًا تركز أغلب حضوره عند منطقه القافية حين ورد مضعَّفًا في أغلبها، وصوت (اللام) من الأصوات الساكنة التي قال عنها حسن عباس (1998، 87): "يرتبط صوت حرف اللام بدلالات إيحائية مثل: الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق".

وتجاور حرف (الهاء) المهموس مع (اللام) في القافية، فتكرر –حرف الهاء– مقيدًا في القافية ومطلقًا في متن النص، متواترًا اثنان وثلاثون مرة في النص متخذًا مساحة كبيرة داخل "نزيف العربة". ولم تأتِ هذه الكثرة في توظيف حرف (الهاء) اعتباطًا أو عفوًا إنما عن قصد شاعر متمرسٍ فَطِن، حيث حرف (الهاء) المهموس على رأي ظاظا حسن (1990)؛ مكون أساسي لبعض الدوال الانفعالية، مثل: آه، ويه، أوَّاه،

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

هيا، ها، واه. وأصوات هذه الدوال الانفعالية قصيرة معبرة عن التوجع والتأسي والحزن والدهشة والألم أو ما إليها من الوجدانات العابرة. هذه التعبيرات تناسب موضوع النص، فقد عبَّر حرف (الهاء) المقيد عن امتلاء الذات بالآهات والأنين على المستوى الصوتي والدلالي. كما جاء توظيف حرف (الهاء) في النص بديلًا لتكرار عدة كلمات أو عبارات متتالية، فأسهم هذا الحشد التراكمي لتوظيف الضمير (الهاء) بشكل مباشر، في شحذ قوي لعملية التخزين في ذاكرة المتلقي. وقد أفلح البغدادي حين كثَّف من حرفي: اللام والهاء، مقيدًا قافية النص بهما، فأضفيا على النص جوًا مؤثرًا؛ استطاع الشاعر من خلالها نقل حرقته ونزيف غربته إلى المتلقي الذي أشركه في تجربته. كما استدعى تكرار الحروف الثلاثة: (الألف واللام والهاء) دلالات عدة لعل أبرزها: الترجيع والإلحاح والقلق المصاحب للشاعر في هذا النص والاضطراب.

كما وظف البغدادي في البيت الأول الضمائر بأنواعها الثلاثة: (المتكلم، المخاطب، الغائب) التي ساهمت في اتساق النص. فورد ضمير المتكلم في لفظة (حسبي) متجسدًا في (الياء). وجاء (كاف) الخطاب في شبه جملة (منك) المقدرة بعد (حسبي)، والتقدير: (حسبي منك). أما ضمير الغياب فقد حضر في البيت مرتين: الأولى مستترًا في جملة (يُودعَ هو) والثانية في ضمير الشأن (ها) في قافية البيت. هذا وقد حضرت الضمائر بنسبٍ متفاوتة في عموم النص، ولعلَّ أبرزها حضورًا هو ضمير الشأن (ها) الغائب الذي تأسست عليه قافية النص. والجدول (4.1) يبين نسبة ورود الضمائر في النص:

الجدول (4.1) الضمائر في قصيدة "نزيف الغربة"

الضمائر	تكرارها	النسبة %
المتكلم	18	32.72

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

المخاطب	5	9.09
الغائب	32	58.18
المجموع	55	

ويتبين من الجدول آنفًا أن الشاعر قد استخدم الضمائر بأنواعها الثلاثة، فجاء توظيفه لضمائر الغياب بكثرة سيما ضمير الشأن (الهاء)، الذي ورد بنسبة لافتة شكلت قافية النص. فمنذ البيت الأول كانت العلاقة حاضرة بقوة بين عبارات البيت، من خلال جملة من العناصر المكونة للبيت؛ منها توظيف ضمير الغائب المستتر المقدر بـ"هو" بعد لفظة (يودع) في عجز البيت، والمؤكد بـ"هاء" الغائب في القافية (خِلَّهْ) وتقدير الكلام: (يودِّعَ هو خِلَّ هو)، فجاء الاسم المفسر (الخِلّ) محصورًا بين إحالتين قبلية وبعدية بسبب وقوعه بين ضميري الغائب المستتر (هو) والمتصل (هاء) في كلمة (خِلَّه). كما استخدم الشاعر الإحالة المقامية من خلال ضمير الغائب، ومن ذلك قوله:

دَمِيتْ قَدَمَاهُ في دَرْبِهِ الدَّامي إلى غَـيرِ مـا يُحَقِّـقُ وَصْـلَهْ

فضمير الغائب في (قدماه، دربه، ووصله) يعود في الظاهر على محال إليه خارج النص غير محدد، فيأخذ البغدادي متلقي نصه إلى عالم التفسير والتأويل وسعة الدلالة، وإلى بناء التعبير من جديد، ليغني النص ويترك المجال للمتلقي، فيشعر بذاته، وبمتعة التلقي وإعمال الفكر، حين يعامله المبدع على أنه متلق واع يكتفي بالتلميح عن التصريح. كما تنسحب الإحالة المقامية على بقية النص. وقد نوَّع الشاعر من ضمائر الإحالة المقامية، من الغائب إلى المتكلم إلى المخاطب، مُدخلًا عنصر الجذب والتشويق لتحريك النص ودفع الملل عن المتلقي، فيبقى منغمسًا في القراءة والتأويل.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

أَما بالنسبة للدلالة العميقة لضمير الغائب -في أَغلب قافية النص- فإن الضمير يعود على الشاعر نفسه أَو على إحدى متعلقاته أَو لوازمه، فمن دلالته على الشاعر نفسه: (خلف أحزانه، عاقر ذُله، دَميت قدماهُ، يحقق وصله، في مآقيه، شمله، امتطاهُ النهارُ، حتى أَذلَّه، زأَرت حولهُ، وأَلجم خيله، في حناياه، يدنو لعلَّه). فضمير الغائب في هذه الكلمات والتعابير تعود على الشاعر نفسه، على سبيل المثال في قوله: يا غريبًا عن الديار توارى..خلف أَحزانه، وعاقر ذُلَّه، فـ(هاء) الضمير في لفظة (أَحزانه) تعود على الغريب الذي هو الشاعر نفسه، كذلك الحال في (الهاء) في كلمة (ذُله) التي تعود على معاقرة الشاعر لذله هو الذي أَوجدته الغربة.

أَما من حيث دلالة ضمير الغائب على ما يتعلق بالشاعر بصورة غير مباشرة؛ فقد تجسد في وروده في باقي النص لذا فهو الوجه الآخر لضمير المتكلم وُجد بسبب انشطار الذات البغدادية في النص. والجدير بالذكر أَن الشاعر حين جعل من نفسه ضميرًا غائبًا؛ أَراد أَن يجعل من ذاته ذواتين تجادل أَو تناجي إحداهما الأَخرى، نتيجة وقوعه تحت ضغط وتأثير نفسي لعلَّ أَقوى أَسبابه اغترابه عن أَهله ووطنه، فيروّح عن نفسه بعضًا مما تعانيه. وقد ساهم هذا الانشطار إلى حد كبير في اتساق النص عبر تنوع ضمائره الإحالية، ودفع الملل عن المتلقي بتجنب تكرار ضمير المتكلم فقط في النص، سيما وأَن ضمير المخاطب لم يرد كثيرًا فيه، ولقد أَحدث هذا التوظيف الذكي من الشاعر جمالية في المبنى والمعنى، حين تناسب الشكل والمضمون في هذا النص الوجداني كتناسب الثوب للابسه.

وقد عمل هذا النوع من الإحالات في البيت، وكذا في مجمل النص، على اتساق النص بشكل مباشر وتماسك أجزائه، من خلال عودة العنصر الإحالي على العنصر الإشاري (المفسر) داخل النص.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

فعملت الإحالات على تماسك النص باتجاهيها؛ القبلي والبعدي. وتميزت هذه الأدوات الإحالية بعلاقات تطابقية؛ كان لها مدلولاتها داخل النص، مما جعلها قوية مترابطة، ساهمت إلى حدٍ كبير في اتساق النص وتماسكه. يقول خطابي في هذا الشأن: "إن أدوات الإحالة هي أدوات ذات مستوى دلالي داخل النص، وخارجه، تتميز بعلاقات تطابقية لا استبدالية استبعادية، وتتجسد في أن العناصر المحيلة كيفما كان نوعها، لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، فلا بد من العودة إلى ما تشير إليه لتأويلها" (خطابي. 1991: 15).

ومن الإحالات هذا النص ما كان بسبب الأسماء الموصولة وأسماء الإشارة التي لم تحضر كثيرًا؛ لأن النص خطاب من الذات إلى الذات، أي من البغدادي إلى نفسه، فلم يستوجب استدعاء هذه الأسماء التي تحيل إلى الآخر، ومع ذلك فقد استدعاها الشاعر في ثلاثة مواقف، بواقع إسمين موصولين، واسم إشارة في:

وتَسَاءَلْتُ كَيْفَ أَحْيَى بَعِيدًا ... عَن حِمَايَ **الذي** تَفَيَّأتُ ظِلَّهْ

دَمِيتْ قَدَمَاهُ فِي دَرْبِهِ الدَّامِي ... إِلَى غَيرِ مَا يُحَقِّقُ وَصْلَهْ

ظَامِئٌ والكُؤوسُ فِي النبعِ مَلْأَى ... عَلَّ **ذَاكَ** البَعِيدَ يَدْنُو لَعَلَّهْ

والملاحظ أن اسمي الموصول واسم الإشارة قد جاؤا بصيغة المفرد المذكر، لينسجموا مع موضوع النص الذي يتحدث عن اغتراب الشاعر؛ فالشاعر مفرد مذكر. والملفت للنظر في توظيف البغدادي للأسماء الموصولة؛ أنه أسند اسم الموصول (الذي) الدال على المفرد المذكر إلى لفظة (حِمَاي) الدالة على المؤنث التي من معانيها في مُعجم المعاني: الموضع الذي يُحمى ويُدافع عنه كالدار والمرعى وما إلى ذلك، وحمى الله محارمه. وفي الحديث: "لا حِمَى إلَّا لله ولرسوله" (صلى الله عليه وسلم). وهناك من يرى أنه (حِمَاي) مُذكر ومعناه: الوطن الذي يحميه أهله، والدلالة هنا مجازية. وفي كل الأحول، فإن الشاعر أراد أن يجعل المعنى أبعد دلالةً

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

وأكثر عمقًا؛ فوصف حِماه التي هي موطنه؛ بصفة المذكر الذي يمكنه أن يحمي نفسه في حضور أبنائه أم في غيابهم. وربما أراد البغدادي بهذا التعبير أن يجعل من نفسه تحت وصاية وحماية تلك الديار -ليبيا- سيما وأنه تساءل متعجبًا في صدر البيت عن كيفة العيش بعيدًا عن حِماه التي احتمى بها وتقلب في ظلالها. ولعَّله أيضًا أراد من خلال هذا التعبير الإيحاء للآخر بأن حماه منيعة عتية.

لقد تنوعت عناصر الإحالة في الأبيات آنفًا من حيث النوع؛ فقد جاءت قبلية في (حماي الذي) وبعدية في (ما يُحقق وصله) و (ذاك البعيد). وقد ربط اسم الإشارة (ذاك) بين البيت وباقي أبيات النص، سيما أنه ورد في البيت قبل الأخير من النص ليكون متعلقًا بالأبيات السابقة. كما شكَّل اسم الإشارة (ذاك) بديلًا مناسبًا عن تكرار لفظ (الغريب) أو إحدى صفاته التي اختزلها هذا الإسم؛ فعمل على الاختصار في التركيب مُقللًا عدد الوحدات المساهمة في تركيب النص، ومؤديًا إلى بقاء التركيب في حالة نشطة في ذاكرة المتلقي.

كما اشتملت الأبيات على عناصر ظرفية ساهمت في تماسك النص. ولعلنا نستدعي جميع الظروف التي استخدمها الشاعر في النص وهي: (بعيد، دون، خلف، حول، البعيد، يدنو، نحو) التي أحالت إلى المكان دون الزمان، تناسبًا مع موضوع النص الذي يعالج الغربة التي تجسد ابتعاد الشاعر عن المكان. فدارت الظروف بين الوطن الأم للشاعر، ومكان إقامته أثناء ولادة النص. وقد أحال أغلب الظروف إلى خارج النص، فمثلًا أحال الظرف (بعيدًا) في قوله: (بعيدًا عن حِماي) إلى مكان الحِمى (وطن الشاعر) تقريرًا وتوضيحًا لمقدار الرباط المتين بين الشاعر وحماه. كما يمكن أن يُحيل هذا الظرف المكاني إلى بُعدٍ زمني، حين نجعله متعلقًا بالفعل المضارع (أحيى) فيكون البعد حينئذٍ بُعدًا حدثيًا يحيل إلى حياة الشاعر خارج وطنه،

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وحياة الشاعر هي المتعلقة بضياع العمر -أي الزمن- فيكون هذا الظرف في هذا التعبير قد أَحال إلى المكان والزمان في آنٍ واحد. كذلك يكون قد أَحال إلى خارج النص في بُعده المكاني، وإلى داخل النص في بُعده الزماني.

برزت إلى جانب الإحالة بالضمائر والأسماء الموصولة والإشارة، الإحالة بالمقارنة؛ وهي على رأي سامح الرواشدة (2006) المقارنة بين عنصرين موجودين بالنص، وتنقسم إلى نوعين: مقارنة المطابقة، ومقارنة التشابه. وتتكئ هذه المقارنة على بعض الألفاظ كمشابه الشيء للآخر أو مماثلته أو توازيه معه. وبعضها يستند إلى المخالفة كالألفاظ الدالة على التضاد أو المعاكسة أو المفاضلة. فمن إحالات المقارنة في "نزيف الغربة": (العمر كله، فاحتملت الأسى وأدمت حمله، املإِ واشرب، شارد اللب شاحب الوجه، المعارك شتى، فازدرى سيفه وأجم خيله، آهة مُعتله، ظامئ والكؤوس ملأى، البعيد يدنو). هذه الإحالات المقارنة في النص تعاضدت مع الإحالة بالضمائر وبالأسماء الموصولة والإشارة، فكان للإحالات مجتمعة أَثر كبير في ربط وتماسك النص واتساقه. حيث حققت هذه الإحالات علاقات تطابقية نصية بين العبارات والأحداث والمواقف. مثلما عززت الإحالات النصية الاتساق اللغوي داخل النص، وساهمت الإحالات المقامية في خلق النص من خلال ربط اللغة بسياق المقام.

كما اشتملت قصيدة "نزيف الغربة" على عناصر أخرى ساهمت إلى حدٍ كبيرٍ في ربط واتساق النص، وتماسك وانسجام أجزاءه تجسدت في الوصل؛ الذي وصفه محمد خطابي (1991) بأنه الطريقة التي تربط اللاحق مع السابق بشكل منتظم. فمن أَنواع الوصل التي وردت في الأَبيات آنفًا وفي مجمل النص الربط بـ: (حرف الواو، والفاء، وحتى) فساهمت هذه الأدوات في إخضاع النص إلى عملية بناء منظمة ومترابطة

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

تركيبًا ودلالة، حين جعلت الجمل السابقة تؤدي إلى اللاحقة محققة بذلك تعالقًا وتماسكًا نصيًا. وقد تواترت هذه العناصر في الأبيات:

الفِـراقُ الطَّويـلُ أَدمَـى جِراحِـي ... بِسَـعِيرٍ مِـنَ الأَسَـى والمذلَّـهْ

وَتَلَاشَـتْ مَعَـالِمِي وَسِمَـاتِي ... وَخَسِـرتُ الرِّهَـانَ والعُمْـرَ كُلَّـهْ

تَـاهَ خَطوِي ولَمَا بَلَغْـتُ طَرِيقِـي ... فَـاحْتَمَلْـتُ الأَسَى وَأَدْمَنْـتُ حَمْلَـهْ

وتَسَـاءَلْتُ كَيْـفَ أَحْـيَى بَعِيـدًا ... عَـن حِمَـايَ الـذي تَفَيَّـأتُ ظِلَّـهْ

كيـف تَسْـرُو بَلَابِلِـي دُونَ رَوضٍ ... تَكْتَسِـي دَوْحَـهُ وتَرْشِـفُ طَلَّـهْ

يَـا غَرِيبًـا عَـلَى الدِيَارِ تَـوارَى ... خَلْـفَ أَحْزَانِـهِ، وعَـاقَرَ ذُلَّـهْ

مُثْقَـلٌ بِـالهمومِ يَلْقَـى ... شَـتَّتَ الخَـوفُ والتَغَـرُّبُ شَمْلَـهْ

كُلَّمَـا لَاحَ فِي الغَيَاهِـبِ بَـرْقٌ ... سَـابَقَ الـرِيحَ إِثْـرَهُ واسْـتَقَلَّهْ

فَـامْتَطَى الليـلَ مُـوغِلًا فِي دُجَـاهُ ... وامْتَطَـاهُ النهَـارُ حتَـى أَذَلَّـهْ

زَأَرَتْ حَوْلَـهُ المعَـارِكُ شَـتَّى ... فَـازْدَرَى سَـيْفَهُ وأَجَـمَ خَيلَـهْ

ظَـامِئٌ والكُـؤوسُ فِي النبعِ مَـلْأَى ... عَـلَّ ذَاكَ البَعِيـدَ يَـدْنُو لعَلَّـهْ

ولعلَّ حرف (الواو) هو أكثر روابط الوصل ورودًا في الأبيات آنفًا، حيث ورد ست عشرة مرة بين الألفاظ والعبارات بشكل انسيابي. فساهم في اتساق النص وتماسكه من حيث المبنى والمعنى. وأفاد تكراره الربط والجمع بين الصور، فوصل بين الألفاظ والعبارات كما في قوله: (الأسى والمذلة، وتلاشت معالمي

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

وسماتي، وخسرت الرهان والعمر كله) فقد أتكاء الشاعر على تكرار هذا الحرف الجهوري، للربط والجمع بين الصور البائسة الحزينة المتباينة مُعجميًا التي تواترت في النص. فكان لا بدّ من ربطها بحرف الجمع والعطف للتتسق وتنسجم من خلاله، فتنتظم في السياق تركيبًا ودلالة. كما أغنى حرف (الواو) عن تكرار بعض الألفاظ التي حُذفت وأومئ لها كما في: (وتلاشت معالمي وسماتي)، والأصل: (وتلاشت معالمي وتلاشت سماتي) فساهم حرف (الواو) في الدلالة على حذف الفعل، حين ربط الجملة الفعلية اللاحقة محذوفة الفعل (تلاشت) (وسماتي) بالسابقة (وتلاشت معالمي). وإلى جانب الربط والجمع بين الألفاظ والعبارات فقد عمل تكرار حرف (الواو) داخل النص على التوسع في الدلالة والمعنى، مُحدثًا فسحة في التعبير عن مظاهر الحزن والأسى ومُحافظًا على التكثيف التصاعدي لفكرة الموضوع.

لقد كان للحذف حضور لافت في هذا النص، حين وظف الشاعر هذا الأسلوب ليزيد من فرص المتلقي في إعادة إنتاج النص من خلال التفسير والتأويل. فالحذف على رأي خطابي (1991) يثري التأويل ويخدم الانسجام، ويتناسب تناسبًا طرديًا مع التأويل. شأنه في ذلك شأن الإحالات المقامية، وهو أداة اتساق لغوية، بيد أن أثره يصب في باب الانسجام، فالجسد اتساقي والروح انسجامية. كما يرى روبرت دي بوجراند (1980) إن غياب طرف من النص، حتى يبدو النص وكأنه مُجتزأ غير مُكتمل في صورته اللغوية الظاهرة، لكن هذا الغياب؛ يعكس ضمنيًا جمالًا على النص أثناء الوصول إلى المقصد وبناء الانسجام النصي. فقد وظف البغدادي الحذف في مواضع عدة من قصيدة "نزيف الغربة" منها ما أُشير إليه آنفًا عند الحديث عن (واو) الوصل، وغيره في مواضع متفرقة، فمن مظاهر الحذف ما ورد في ذلك قوله:

تَعِبَ العَاشِقُ الولوعُ وَمَلَّتْ كَأْسُ أَحْلَامِهِ الفَراغَ وَمَلَّهْ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

حيث ورد الحذف في صدر البيت وعجزه؛ فقد أشار المعنى الدلالي في الصدر إلى وجود حذف، فمن أي شيء تَعب العاشِق الولوع؟! هناك شيء محذوف دلَّ عليه المعنى السياقي؛ فيكون التعبير: تعب العاشِقُ الولوع من الاغتراب أو فراق أو الضياع أَو الحنين أَو العشق أو الأحلام ..إلخ كذلك هناك حذف بعد (واو) الوصل في الصدر والتقدير: وَقد ملَّتْ.. فتؤكد وتحقق (قد) فعل الملل من الأَحلام التي لا تنتهي. كما حضر الحذف في عجز البيت مرتين، الأولى بحذف حرف الجر (من) قبل كلمة الفراغ والتقدير: (وملَّتْ كأس أَحلامه من الفراغ)، والثانية حذف كلمة (الفراغ) بعد واو الوصل (العطف) في قوله: (وملَّه) والتقدير: (وملَّتْ كأس أحلامه من الفراغ والفراغ مله)، فأحدث الحذف فجوة في سطح النص، ليترك للمتلقي ملء هذه الفجوة من خلال التفسير والتأويل، بناءٍ على معطيات النص، ومعرفة المتلقي بالعالم المعرفي.

لجأ البغدادي للإضمار (الحذف) في مواضع أخرى من النص توفيرًا للجهد وادخارًا للوقت، حين يسارع بالتخلص إلى نتيجة تعب العاشق التي تجسدت في الملل، فيوسع الدلالة ويتجنب التكرار. يقول دي بوجراند، ودريسلر (1981: 105) "يلجأ المبدع لاستخدام الإضمار في مواضع متعددة من النص توفيرًا للجهد وادخارًا للوقت". لذا فقد استخدم البغدادي الحذف في مواضع عدة من النص تماشيًا مع وظيفة الحذف الأسلوبية، في اختصار الوقت وتوفير الجهد، لصياغة النص والتعبير عن المراد. كذلك لإضفاء روح جديدة على النص تدعو المتلقي إلى المساهمة والمشاركة في عملية الإبداع، باعتباره المسؤول عن ملء الفراغات المتعمدة. إضافة إلى هذا كله فقد كان الحذف منبهًا أسلوبيًا شدَّ انتباه المتلقي وجعله يسعى وراء المفقود.

ومن مظاهر الاتساق النصي التي وظفها البغدادي في قصيدة "نزيف الغربة": التكرار الذي حضر بشكلٍ واضح في مواضع عدة من النص وبصور متنوعة؛ منها تكرار الحرف والكلمة والعبارة. كما ورد التكرار

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

في صور ظاهرة ومضمرة دلَّ عليها السياق. فجاء التكرار حاملًا في طياته تأكيدًا للمعاني وموضوع النص العام من باب التغريض وبنية النص الكلية، لإحداث عملية الاتساق النصي. وقد بان هذا الأسلوب منذ بداية النص، حين كرر الشاعر لفظة (الضياع) في البيت الأول من النص: (يا رفيق الضياع حسبي ضياعًا) هذه اللفظ التي أرتكز عليها النص، حيث الضياع قرين الاغتراب. لذا ضغط الشاعر على هذه اللفظة فكررها ليلفت انتباه المتلقي إلى دلالتها، ويجعل منها محورًا دلاليًا يدور حوله الحوار الوجداني بين ذواتي البغدادي، فتساهم في اتساق وانسجام المبنى والمعنى منذ البيت الأول في النص.

كما ورد التكرار بين الحروف والضمائر والألفاظ والعبارات. فمن حيث الحروف كرر الشاعر وبشكل لافت عدة حروف منها (الألف، واللام، والهاء) التي سبق الإشارة في موضع سابق من هذا المقام. كما كرر الشاعر حرف النداء (يا) في قوله: (يا رفيق الضياع، يا غريبًا، يا لغريب) وقد ورد تكرار هذا الحرف ثلاث مرات في النص؛ مرة في أوله ومرة في وسطه وثالثة بين وسط النص ونهايته؛ وكأنه يطلب تجديد العهد بها فيجعلها عالقة بذهن ذاته المتلقية. فالنداء من الداخل إلى الخارج. ولقد كرر البغدادي هذا العنصر الانفعالي الإفصاحي عالي الوتيرة؛ ليحمل نوعًا من الإلحاح في مناجاة الشاعر المريرة لنفسه، فتكون مناجاته بمثابة الانتقام من نفسه لنفسه. وإلى جانب التكرار الحرفي، كرر البغدادي مجموعة من الألفاظ تناثرت في النص: (للخل وخله، ملَّتْ وملَّه، المذلة وأَذلَّه، احتملت وحملهم كيف وكيف، بعيدًا والبعيد، غريبًا ولغريب، الكأس والكؤوس، دَميت والدامي، فامتطى وامتطاه، علَّ ولعلَّ)؛ فقد أحدث هذا الكم الهائل من التكرارات الظاهرة والمضمرة في النص، تناسقًا وانسجامًا بين البُنى الجزئية والكلية في حوارية البغدادي الوجدانية، كما رفع من مستواه الصوتي والدلالي لدرجة كبيرة جدًا.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

وأتى التقابل في قصيدة "نزيف الغربة" ليكون أحد عناصر الاتساق والانسجام النصي، حيث عبَّرت التقابلات اللفظية في النص عن المعنى المراد إيصاله للمتلقي، فأَحدثت تماسكًا نصيًا وحققت ترابطًا معنويًا أَفضى إلى انسجام النص. ومن التقابلات التي وظفها الشاعر:

فَامْتَطَى الليلَ مُوغِلًا في دُجَاهُ وامْتَطَاهُ النهَارُ حتى أَذَلَّهْ

جاء التقابل في البيت بين الليل والنهار، ليعبر عن حال الانكسار والاضطراب التي يعيشها البغدادي في غربته. فأَفضى هذا التقابل إلى مقابلة بين مايعتمل في الذات الداخلية من أَلم وحنين وشوق، وبين ما يظهر على الشاعر من حالة ذُل وانكسار. فاختص الليل بمشاعر الأولى (الذات الداخلية) في حين تكفل النهار بحالة البكاء والانكسار، لتفيد المقابلة بين الليل والنهار شمولية المعاناة بين الذاتين، وتصديق الظاهر بينهما. ولم يكتفِ الشاعر في البيت آنفًا بالتقابل بين لفظتي (الليل والنهار) بل صدَّرهما بتكرار الفعل (امتطى)، ليهدف إلى توكيد فكرته الدائرة حول المعاناة، فينقلها مؤكدة إلى المتلقي، كاشفًا من خلالها عن حاله البائسة التائهة بين ركوب هموم الليل وما فيه من تقلبات للآلام، وبين تعب النهار ومشاقه المادية والمعنوية. هذه الحالة أحالته إلى شخص مثقلٍ بالآهات والأنين، تائه في الليل ذليل منهك في النهار؛ كناية عن معاناته في الغربة التي جعلته رجلًا ذليلًا منكسرًا أمام أبسط الظروف.

كما حضر عنصر الاستبدال في النص ليجيء إحالة نصية داخلية، من خلال تعويض عنصر بعنصر آخر، ليمثل علاقة نصية قبلية، حيث يكون العنصر المتأخر بديلًا عن المتقدم كما في الاستبدال الواقع بين قول البغدادي في مطلع البيت الأَول من النص: (يا رفيق) وبين قوله في منتصف النص تقريبًا (يا غريبًا عن الديار توارى):

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

يَا رفيقَ الضياعِ حسبي ضَياعًا آنَ للخـــلِّ أَنْ يـــودِّعَ خِلَّـــهْ

يَـا غريبًـا عـن الـديَارِ تـوارى خَلْـفَ أَحْزَانِـهِ، وعَـاقَرَ ذُلَّـهْ

فقد أراد الشاعر من خلال استبدال أسلوب النداء (يا رفيق) بنفس الأسلوب لكن بصيغة لفظية أخرى (يا غريبًا)؛ ليكون أكثر مباشرة في التعبير اللاحق من السابق. فهو لم يعد حديث العهد بموضوع النص، الذي يتحدث عن اغتراب الشاعر. لذا أراد مخاطبة نفسه بأسلوب مباشر خالٍ من التودد، يحمل رائحة الزجر. فكأنه يقرّع نفسه ويزدريها حين يقوم بعضه بمخاطبة بعضه بهذه النبرة الجافة مستبدلًا لفظ الرفيق بالغريب. وإن كان الأول يدل على معنى الثاني، لكنه أكثر لطفًا كما أنه لم يأتِ بصورة مباشرة إلى معنى الأخير. وقد أحدث هذا الاستبدال اتساقًا وتماسكًا نصيًا، وحقق ترابطًا معنويًا بين الأبيات أفضى إلى انسجامها. ولو استبدل الشاعر ترتيب اللفظين، بأن جعل الأخير مكان الأول؛ لجاء التعبير ثقيلًا والمعنى قريبًا جدًا ما يجعله تقريرًا مباشرًا يفتقد لهذا الأسلوب.

إلى جانب مظاهر اتساق وانسجام قصيدة "نزيف الغربة"؛ هناك عددًا من العلاقات التي ربطت أجزاءه، فجعلته كيانًا واحدًا متسقًا ومنسجمًا مع بعضه البعض. وتجسدت تلك العلاقات والمفاهيم في: التوكيد، التلازم، التعليل، التعاقب، المعية، الإضافة، التتابع الزمني، الإضراب، الاستدراك، الاستدلال. فمن خلال هذه المفاهيم ربط الشاعر بين أجزاء نصه ربطًا معنويًا، ونظم العلاقات بين معانيه مثيرًا معرفة وخبرة المتلقي في تحسس هذه العلاقات. وقد أودع البغدادي هذه العلاقات المعتملة في نفسه النص، محاولًا نقلها إلى المتلقي ليشارك في إعادة تكوين شبكة لهذه العلاقات بصور أُخرى. وعلى رأي خطابي (1991) فإن النص الذي يقدمه المبدع هو نصٌ لغويٌ يثير قضايا ومفاهيم في إطار علاقات معينة لا وجود لها على

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

المستوى اللفظي، لكنَّ وجودها يتحدد من خلال إدراك عالَم النص، فإذا كانت ثقافة المتلقي مغايرة لثقافة المنشئ، فإن فهم الأول وتقبله النص سيختلف عما يقصده الأخير.

ومما سبق تبين توافر أدوات وآليات الاتساق والانسجام في نص قصيدة "نزيف الغربة" للبغدادي التي وظفها الباحث نموذجا لدراسة معياري الاتساق والتماسك. فقد ساعدت تلك الوسائل الشكلية والمعنوية، في ترابط العبارات والأبيات الشعرية، وحققت اتساق النص وانسجامه من خلال تضافر تلك العناصر في تشييد بنيته الدلالية. حين تظافرت أدوات الاتساق وآليات الانسجام في التعبير. وكذلك عملية التفسير والتأويل التي تقع على عاتق المتلقي. وثبت من خلال التحليل أن اتساق وانسجام النص ظهر على نحوٍ بارزٍ، من خلال عناصر تجسدت في: العنوان، والسببية، والإحالة بنوعيها النصي والمقامي، والحذف، والوصل، والاتساق المعجمي، والقرائن المعنوية، والمقام، والسياق، والاستبدال. كما برز دور المتلقي وأهميته في عملية اتساق وانسجام النص وفك عناصره، من خلال إدراكه لغة وسياق النص. فقد أرتكز النص البغدادي هذا في بنائه، على مجموعة من العلاقات الدلالية التي تجلت بين متواليات، فتلاحمت في بناءٍ منطقي محكم، سواء أكان ذلك على مستوى البُنى السطحية أم العميقة، معتمدًا على مجموعة من الوسائل اللغوية التي خلقت نصيته وساهمت في وحدته الشاملة.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

الخاتمة

هدفت هذه الدراسة مناقشة جماليات النصوص الشعرية في الأدب الليبي، عبر دراسة الظواهر الأسلوبية الكامنة في النصوص الشعرية لديوان "على جناح نورس" للشاعر عبد المولى البغدادي، في دراسة أسلوبية نقدية. ترتكز إلى التحليل والموضوعية، وتقديمه للساحة الأدبية بعامة، كنشاطٍ نقدي مبني على أُسسٍ علمية حديثة. يساهم في أقلمة وعولمة هذا النتاج الأشم في إبداعه، المحتشم في ذيوعه.

ولتحقيق أهداف هذه الدراسة؛ ناقش الباحث جوانب نظرية عدة، لعل أبرزها المفهوم النظري للأسلوبية، والتركيز على أهم اتجاهاته التعبيرية والتأثيرية. فبعد إمعان النظر في قراءة وتحليل القصائد والأبيات، من أجل رصد الأساليب التي سلكها البغدادي؛ في مستويات النص اللغوية وفي الجوانب الصوتية والتركيبية والدلالية في قصائد ديوانه. ومن خلال الاستعانة بالمناهج: الاستقرائي، والوصفي، والتحليلي، والمنهج الأسلوبي، للكشف عن الظواهر الأسلوبية لدى البغدادي؛ امتد الجانب النظري في هذه الدراسة، ليشمل الفصل الأول كاملًا، حيث تفرد لمناقشة مظاهر الإبداع الشعري لدى البغدادي من خلال اتجاهاته، ومضامينه الشعرية. ويأتي الجانب التطبيقي للدراسة، حيث شملت الفصول؛ مناقشة السمات الأسلوبية للأنماط الصوتية لدى البغدادي، والسمات الأسلوبية للتراكيب اللغوية لدى الشاعر البغدادي. ثم الأسلوبية التعبيرية والتأثيرية لدى البغدادي. وفي ضوء ذلك، خلصَ الباحث إلى مجموعة من النتائج، لعل في مقدمتها:

1. ضم ديوانه "على جناح نورس"؛ الشعر الوجداني، والشعر الديني والاجتماعي، والشعر الوطني متضمناً الأطر القومية والسياسة، والشعر التاريخي والتعليمي. أما شعر الغزل فقد جاء مبثوثًا في قصائده الوطنية متغزلاً

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

بالوطن. وقد وحَّد البغدادي بين الذات والموضوع، فجاء شعره صريحاً مبتعداً عن المراوغة، عاكساً لخفايا ذاته، محققاً في أغلب قصائده الوحدة النفسية والعضوية، بفعل تلاقح العاطفة بالخيال.

2. كان البغدادي متطلعًا إلى الأفق وما وراءه بمشاعر نابضة وحس مرهف. ذو ذوق يحثه إلى التجديد في شعره على مختلف الجوانب. لذلك لم يقتصر التجديد في شعره على أنماط القوالب والأشكال فحسب، لكنه جدد في جوانب أخرى شملت المعاني والألفاظ والتراكيب والصور مما اكسبها حيوية دائمة.

3. جاء شعر عبد المولى البغدادي متعدد الأشكال والمضامين والأغراض، بكل صوره ومظاهره المتنوعة، ليشكل ثروة أدبية ترجمت قوة الشعر الليبي ومكانته، لا سيما في الشعر العربي.

4. في المستوى الصوتي، نظم البغدادي شعره في تسعة أبحر هي: (الخفيف، الكامل، المتقارب، الوافر، البسيط، الرمل، الطويل، الرجز، المتدارك). وأهمل: (السريع، المنسرح، الهزج، المضارع، المقتضب، المجتث، المديد) موافقًا ما كان عليه الشعر العربي. فتلك الأوزان كانت قليلة الاستعمال في أشعار القدامى.

5. أحسن البغدادي اختيار البحور وأجاد توظيفها؛ لتنسجم مع مضامينه الشعرية. فأكد بذلك مناسبة الوزن للموضوع. إذ غير رؤيته وتوظيفه لأوزان الشعر من حيث ترتيبها في الذوق العربي؛ فنزل بالبحر الطويل إلى المرتبة السابعة، وارتقى بالخفيف إلى المرتبة الأولى، الأمر الذي يعكس اتجاه الشاعر الوجداني الرومانسي. كما استعمل المتقارب والرمل في قصائده العمودية والحره، وارتفع بهما إلى مرتبة متقدمة في الاستعمال، لا سيما المتقارب الذي احتل المرتبة الثالثة في الديوان، والرمل الذي احتل المرتبة السادسة مع أن الرمل من البحور قليلة الاستعمال في الشعر العربي القديم، وهذا ما يؤكد نزعة عبد المولى التجديدية.

6. استطاع البغدادي التحديث في استعمالاته الموسيقية؛ فنجده في قصيدة واحدة قد مزج بين بحور عدة كقصيدة "أطفال ورجال" التي جاءت تفعيلاتها تشكيلًا موسيقًا من إيقاعات متنوعة؛ خدم عبر مزجه حالته

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

النفسية والشعورية فانسجمت الموسيقى مع المضمون، فكان الصوت مناسبًا للمعنى في أسلوب البغدادي وهو ما سعت الدراسة لتقصّيه.

7. حرص البغدادي في اختيار قوافيه؛ فوظف منها ما هو أكثر ورودًا ودورانًا على ألسن الشعراء القدامى، توافقا مع الذوق العربي. فجاءت قوافيه سهلة اللفظ، واضحة المعنى، عميقة الانسجام مع سمة النص الشعري العامة، مستقرة غير نافرة، ونتج عن هذا التوظيف الجميل للقوافي وحسن الاختيار لحروفها؛ أنها أحدثت تطريبًا وترنيمًا عزز الأثر الموسيقي في نصوصه ووثّقَ وحدة نغمها.

8. جاءت أغلب قوافي القصائد مطلقة، مرتبطة بجو القصيدة العام، تجاوبًا مع تجارب الشاعر وانفعالاته. وقد استوعبت القافية عند البغدادي الحروف الجهرية والمهموسة التي عبر من خلالها عن مشاعره غدوًا ورواحًا. فأوحى هذا التشكيل القافوي لدى الشاعر بدلالات ناسب فيها التعبير الصوتي المعنى. كما حددت القافية في الأشكال الثلاثة التي كتب فيها الشاعر الإيقاع الموسيقي؛ فمنحته ثباتا واستقرارا، ومن ثم استطاع استغلال إمكاناتها في أسلوبه الذي جسّد رؤاه في خطابه.

9. جاء أسلوب التكرار في نصوص القصائد وثيق الصلة بالمعنى العام لها، و شكّل بذلك تناغمًا وانسجامًا موسيقيًا رفيعًا ساهم في انسجام نصوصها، وأحدث جمالا في أسلوبها، إضافة إلى أنه كشف عن دلالات نفسية ودوافع شعورية للشاعر، بإلحاحه على بعض الجهات داخل النص الواحد معتنيًا بها أكثر من غيرها، مسلطًا عليها ضوءً لاشعوريًا.

10. توافقت التكرارات مع ظلال الشاعر، وحققت للغته الشعرية ثراءها الصوتي والدلالي المعنوي، حين أوحت بما يكمن في الذات الشاعرة من مشاعر وإيقاعات وجدانية. إذ استطاع من خلال تلك التكرارات

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

التي وظفها في نصوصه؛ تأكيد المعنى وتركيزه، فمنحها موسيقى عذبة، انسجمت مع انفعالات الشاعر، ومتنت التواصل بين المنشئ والمتلقي، فدفعت الأخير إلى الاندماج في النص الشعري.

11. شكلّت ظاهرة التكرار سمة أسلوبية، عكست تماسك وتلاحم النص. وعبرت عن أفكار الشاعر ورؤاه بأسلوب إلحاحي منغّم، من خلال التكوين الموسيقي المتناغم، الذي استطاع نشر إيقاع موسيقي، دعم فكرة الشاعر ورؤيته، وشد من انتباه المتلقي، ودفعه إلى تكثيف التأمل، والبحث عن غاية الشاعر من وراء هذا الأسلوب.

12. برزت ظواهر صوتية في قصائد الديوان، تعاضدت وتظافرت مع الوزن والقافية والتكرار، في بناء الخطاب الشعري في جانبه الصوتي. فكان من أبرز وأهم تلك الظواهر الصوتية: (الجناس، والتصريع، والتدوير). حين ارتبطت بمعظمها البعض؛ فساهمت في بناء نسيج البنية الصوتية الداخلية والخارجية لقصائد الشاعر.

13. يُعد التجنيس، أَو الجناس من ظواهر البناء الصوتي في شعر البغدادي؛ فقد كان لهذا الأسلوب في ديوان الشاعر نصيبًا لابأس به في أغلب صوره. فقد أحدث الجناس في قصائده تناغمًا وتجانسًا صوتيًا، لامس الآذان واستمالها بتردد حروفه، رفَدَ بنية النص الإيقاعية بطاقات صوتية، ومنحها موسيقى عذبة انسجمت مع انفعالات الشاعر، ومتنت أَواصر التواصل بين المنشئ والمتلقي.

14. اعتمد الشاعر في قصائده التصريع وسيلة إيقاعية، لما تؤديه من وظيفة جمالية تأثيرية؛ فحفل ديوانه بهذه الظاهرة في مطالع القصائد وفي متونها. كما وظف التصريع في القصائد المطلقة والمقيدة، وهو دليل على قدرة الشاعر على تشكيل القوافي في تلك القصائد. أبتعد الشاعر عن استعمال الحروف الثقيلة الوحشية، في عروض وأضرب قصائده المصرَّعة تماشيًا مع الذوق؛ لينتج هذا النوع من التصريع مفاتيح صوتية عذبة، تسري

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

بالمتلقي إلى الالتحام بالقوافي، والاستمتاع بتردد موسيقى أصواتها. كما ساهم التصريع في قصائد الشاعر في تقوية الموسيقى الخارجية لها.

15. اهتم البغدادي بظاهرة التدوير، فجاءت في قصائده العمودية والحرة. وقد شكل التدوير في قصائده رابطًا إيقاعيًا؛ جعل من النسيج الشعري أكثر تماسكًا على المستويين الصوتي والدلالي، وأحدث تلاحمًا واستمرارًا إيقاعيًا ولغويًا. كما حقق تواصلًا بين الأشطر، وأضفى جمالية على موسيقى النص، جعلته يموج بحركة إيقاعية، حقق من خلالها وحدة نغمية داخلية، حافظ من خلالها على النظام العروضي داخل القصيدة.

16. استطاع البغدادي توظيف الجمل الاسمية والفعلية في شعره، معبرًا عن رؤى خاصة، وحالات نفسية، في سياقات كشفت الغايات التي من أجلها وظف التركيب اللغوي في كل موضع من شعره التي تشكل فيها خطابه الشعري. فقد شكَّل الانحراف التركيبي في صور: التقديم والتأخير، والحذف، وتجاور الاثبات والنفي سمة أسلوبية بارزة في خطاب البغدادي، أسهمت هذه السمة الأسلوبية في تحقيق الوظيفة الشعرية، والدلالية للخطاب.

17. استفاد البغدادي من إمكانيات الدراما التعبيرية، فخرج بتجربته الشعرية من الذاتية إلى التجسيد والموضوعية، معبرًا عن واقع امتزجت فيه ذاته بالعالم الموضوعي؛ من طبيعة، ومجتمع. فتجلت الدراما في شعره بمقوماتها المتمثلة في الحدث، والصراع، والشخصيات، والحوار.

18. وظف البغدادي نسق الاستفهام بوحداته اللغوية للتعبير عما يعتري فكره، ويختلج في نفسه من ألم يعتصر بداخله، نتيجة القلق واليأس والتشاؤم التي عاشها في أحيان كثيرة، لا سيما في قصائده الوطنية، والقصائد التي قالها في الغربة. فقد تحولت بعض نصوصه إلى استفهامات؛ أراد الشاعر من خلالها شد انتباه

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

المتلقي واستفزاز مشاعره، وإشراكه في شعوره. فاعطت أدوات الاستفهام التي استعملها الشاعر، أكثر من معنى في سياقاتها. لكن المعنى الذي اشتركت فيه جميعها كان يجسّد الجزع والتوجع والتحسر.

19. أفاد الشاعر من نسق الأمر في التعبير عن الشك والريبة والحزن، ولم يستعمل الأمر حقيقة لطلب الفعل، ولم يكن موجهًا إلى مُخاطَبٍ محددٍ، حين يفترض مخاطبًا يحاوره للتنفيس عما يشعر به. حينما خرج أسلوب الأمر إلى: الالتماس، أو الدعاء، أو النصح والإرشاد، أو التحفيز، أو التحريض.

20. وظف البغدادي أسلوب التوكيد في شعره؛ لتوطيد العلاقة بين المتكلم والمتلقي، ورفع الإبهام والتشكك في قبول الخبر. إذ تعددت أشكال التوكيد وأنماطه حين استعمل أدوات أصلية في تأدية هذا المعنى الأسلوبي كالتكرار اللفظي، والمعنوي، وحروف التأكيد. واستعمل أدوات اختلفت معانيها الوظيفية الأصلية كالجمل المنفية، والحال والنعت، والتقديم والتأخير وغيرها. فجاء توظيف البغدادي لأسلوب التوكيد للتعبير عن عواطفه ومشاعره المشحونة بدلالات الرفض والرضى، والانتشار والحركة والتجاوز، والإرادة والتحدي والتمرد، والتجديد والتغيير.

21. مثلت الجملة المنفية في قصائد الديوان سمة أسلوبية بارزة في قصائده، حين استعمل النفي بنوعيه سيما النفي الصريح، موظفًا أغلب أدواته التي خرجت بالأفعال عن دلالتها الزمنية المعتادة، لتشكّل سمة حداثية عبَّرت عن مشاعر الفشل والحزن والإنكسار. كما عمد الشاعر على تأكيد النفي بطرق متنوعة كالتأكيد بالإضافة، وبتكرار الأداة نفسها ظاهرة ومضمرة، وبتعدد الأدوات، وبالمجاوزة بين النفيين الصريح والضمني. وارتبط النفي في الغالب بالإثبات. فشكّل هذا التجاور بين النفي والإثبات ملمحًا أسلوبيًا تجلى في خلق حالة من التوتر في تركيب الخطاب البغدادي مما أسهم في إبراز الصورة التي يريدها الشاعر.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

22. امتاز المعجم الشعري للقصائد بالثراء والتنوع. عمل من خلاله على استغلال الألفاظ، لتتفجر الطاقة التعبيرية للفظة الواحدة؛ مكتسبة دلالة جسدت تجربة الشاعر الشعرية. فتحولت المفردات في منظومة المعجم البغدادي إلى خواص الشاعر الدالة عليه. كما أن لمعجمه وحقوله الدلالية صلات وتفاعلات بين بعضها؛ ساهمت في بناء منظومة الديوان الدلالية، وصنعت فضاءه المعجمي، الذي دار أغلبه حول الذات والذات الإنسانية والطبيعة والوطن.

23. أدرك البغدادي أهمية العنوان، لذلك شكلت أغلب عناوين قصائده علامات مضيئة، كانت مفاتيحًا وبؤرة مركزية لقصائده التي حملت طاقة لغوية وفكرية مركزة. فتنوع التجربة أدى إلى تنوع العناوين؛ من حيث التشكيل الفني واللغوي، وطول العنوان، وشعرية الرمز، عبر استنباط العنوان من داخل القصيدة أو خارجها، أو المجاوزة بينهما. كما تعددت وظائف العناوين؛ بين الإخبارية والتأويلية والدلالية.

24. تشكل الإبداع الفني في قصائد الديوان، من خلال تفاعل الشعور واللاشعور في آن واحد؛ فوظف اللاشعور لإشباع الرضا، حين يقوم الشعور بتهيئة المناخ المناسب، ليمهد الطريق للاشعور للخروج من الأعماق إلى السطح، فيتشاركا في عملية الإبداع الفني، حيث صاغت حالة الشعور لدى الشاعر، قالبًا فنيًا بفعل تواصلها مع حالة اللاشعور؛ لينتجا مزيجًا شعريًا عبَّر عن واقع وخيال عاشه ويعيشه الشاعر أثناء كتابة نصوصه.

25. عبَّرت أعمال البغدادي الفنية عن أناه العميقة التي كونتها ذكرياته وانطباعاته وصوره الحياتية التي قادته إلى آفاق الإبداع. فمثلت جسرَ تواصلٍ بين ذاته وعقله، فهي مظهر مادي لشيء روحي داخلي، أوجد أكثر من صورة على طبقات اللوحة الفنية البغدادية التي جاءت ثمرة قدرة الشاعر على تنظيم رؤاه العميقة والسطحية في صور جمالية رائعة تلاءمت وانسجمت تماماً مع أحاسيسه.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

26. اهتمّ البغدادي كثيرًا بتخير المعنى في لغتة الشعرية، لخدمة الغرض؛ فجاءت تعابيره ولودة للمعاني متناسلة الدلالات. فكان للنص الواحد صورتان؛ مرئية ولا مرئية، نحسهما في إطار الدلالة الشعرية التي تحوي نظامًا مُحكمًا من الدلالات المرئية واللامرئية. إذ لم تكن المعاني العميقة في نصوص البغدادي، شيئاً معطىً يُستخرج من النص مباشرة؛ بل يتم تجميعها من إيحاءات مبثوثة داخل النص الواحد، يمكن ادراكها عبر ستراتيجيات القراءة التأملية والتأويل.

27. استطاع البغدادي بفضل موهبته وقدرته البلاغية والعقلية والثقافية العاليةإلى جانب تجربته الإنسانية الكبيرة؛ أن يدفع بمعانيه بعيدًا عن السطحية والمباشرة، في التعبير عن دلالات معنوية عالية، جعلها تنثال على المتلقي خواطرًا ومعاني متعددة، تثير ذهنه وتستدعي تفكيره إلى التأمل وتتبع جزئيات النص الواحد وقراءته مرات ومرات.

28. أفادت القراءة التأملية والتأويلية في نصوص قصائد الديوان إلى إحداث عنصر المفاجأة واللامتوقع، عبر الانتقال من مستوى البُنى السطحية إلى مستويات البنية العميقة، بفضل انتهاك قوانين اللغة المعيارية وعلاقاتها ببعضها، والهروب من سطوة اللغة ونظامها المعجمي، والاتجاه نحو الانحراف والاختراق اللغوي، الذي بنى عليه الشاعر شعرية اللغة، في علاقات سياقية؛ فجملت التعبير حين كسرت الدلالة الواحدة وعمَّقت المعنى. نجح من خلالها في خلق حُسن التناول والانحراف، عبر هذه الرؤية الكلية السطحية والعميقة للنص.

29. في أسلوب التعامل مع النص، تميزتْ ثلاثة عناصر هي: "النص، المتلقي، المبدع". حين لم يهمل المتلقي "مستمعًا، أَم قارئًا، أَم مُخَاطبًا" في عملية التفاعل مع قدرات النّص الفنية الكامنة فيه، ولمحاته الجمالية اللاّزمة

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

له لكشف غموضه وفهم أسراره. بذلك كانت له حول دور المتلقي في المشاركة في إنتاج النص، مثلما أشارت إليه نظريات التلقي، ونظرية نحو النص.

التوصيات:

لا يسع الباحث في نهاية هذه الدراسة، إلا أنْ يُدونَ بعض التوصيات التي يرى ضرورة الاهتمام بها:

1. يوصي الباحث بمزيد الدراسات النقدية للأدب الليبي، سعيًا للكشف عن جمالياته، ليحظى بمكانة مميزة بين الآداب العربية والعالمية.

2. يوصي الباحث بضرورة الابتعاد عن المناهج التقليدية والانطباعية أثناء الممارسات النقدية.

3. ضرورة الاهتمام والتوسع في دراسة النتاج الشعري الليبي دراسة أسلوبية؛ لإتاحة المتابعة الدقيقة للنص الشعري بمستوياته المتنوعة، والكشف عن قيمه الجمالية التي تعكس رؤية الشاعر الكامنة داخل النص.

4. ضرورة تطبيق المناهج النقدية الغربية الحديثة، كما جاءت من مصادرها على النتاج الأدبي الليبي شعرًا ونثرا. مع ضرورة التأصيل لتلك النظريات الغربية بما هو موجود من جذور في التراث البلاغي والنقدي العربي. وهذا ما ينسجم مع فلسفة جامعة العلوم الإسلامية الماليزية في الجمع بين العلوم النقلية والعقلية.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA