

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي.

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية
-قسم اللغة العربية-

جامعة محمد خيضر
-بسكرة-

الخطابة الشعرية و إنتاج المعنى في قصيدة «يا أم عوف» للجواهري.



مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب

إشراف:

د/ عبد القادر دامني

إعداد الطالبة:

بن محافية وحاد

السنة الجامعية:

2002-2003م.

1423 - 1424هـ.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي.

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية

-قسم اللغة العربية-

جامعة محمد خيضر

-بسكرة-

الخطاب الشعري و إنتاج المعنى

في قصيدة «يا أم عوف»

للجواهري.

ملخص المذكرة

إشراف:

د/ عبد القادر دامني

إعداد الطالبة:

بن عافية وداد

السنة الجامعية:

2002-2003م.

1423 - 1424هـ.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي.

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية
- قسم الأدب العربي -

جامعة محمد خيضر
- بسكرة -

الخطاب الشعري و إنتاج المعنى في قصيدة «يا أم عوف» للجواهري.

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في النقد العربي

إشراف:

د / عبد القادر دامني

إعداد الطالبة:

وداد بن عافية

السنة الجامعية:

2002-2003م.

1423 - 1424هـ.

الفصل الأول:

التوالي في قصيدة "يا أم حوفة":

1- التكرار

2- التوازي

3- التشاكل

1. التكرار (La Répétition):

يمكن تعريف الشعر «على أنه نوع من اللغة»⁽¹⁾ المبنية وفق نظام معين لعل أبرز عناصره "التكرار"، «فالبنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي»⁽²⁾، لذا يشير لوتمان (Lotman) إلى أن البنية الأساسية للبيت هي "التكرار"، مؤكداً بذلك وظيفته البنائية كون البيت لبنة أساسية في بناء المعمار الشعري. «فالتكرار ذو وظيفة بنائية أساسها اختلاف المؤلف و ائتلاف المختلف، و عليه فإن «العناصر نفسها (أي العناصر المتكررة) ليست متماهية وظيفياً إن هي احتلت مواقع متباينة في علاقتها البنائية»⁽³⁾.

و تحيلنا فكرة "عدم التماهي الوظيفي" إلى أثر التكرار في المعنى فضلاً عن كونه ضامناً للإستمرارية في بناء النص، و عنصراً مولداً للاسترسال النصي. تنطلق فكرة التوالد من جملة بسيطة مفادها أن «القصيدة عبارة عن جملة واحدة ممططة، على أساسها تبنى بقية أبيات القصيدة، و منها تتناسل و تتكاثر، إنها المجرة التي تجري في فلكها بدائل و متغيرات تسهم في توسيعها و زيادة حجمها قصد إضافة دلالات جديدة للنص، لذا صح أن نقول: إنها عبارة سابقة على النص أما هو فمترتب عليها»⁽⁴⁾. و غالباً ما تتمركز هذه الجملة في مطلع النص، لذا فإن «الاستهلال عنصر بنائي للنص بكامله (...)، إنه القالب الذي تصبح أبيات القصيدة مجبرة على الخضوع لقوانينه و بذلك يتحول إلى عقد بين الشاعر و السامع»⁽⁵⁾، و «يشكل نواة يتألف حولها و بها نسيج دلالي عام لا يكف النص عن بلورته و تأكيده، طارحاً بذلك الحقل الذي تنجدل فيه الأبعاد الذاتية و الاجتماعية التاريخية للنص»⁽⁶⁾.

تمثل عبارة "عجيبات لياينا" الواردة في مطلع "البؤرة المركزية" للقصيدة، و تلعب دور المولد الذي نسلت منه بقية العبارات، و تكونت سائل اللبنات:
01- يا أم عوف "عجيبات لياينا يدنين أهواءنا القصى و يقصينا
كما تحمل عبارة "يا أم عوف" صفة المولد، فقد أسهمت في توسيع آفاق النص نظراً لأهميتها البنائية و الدلالية التي استمدتها من التكرار، إذ يدرج هذا النوع من التكرار ضمن "التكرار البياني" عند (نازك الملائكة)، «و قد مثل له البديعيون

(1) جون كوين: النظرية الشعرية. بناء لغة الشعر. اللغة العليا، ت: أحمد درويش. ط(4). 2000. دار غريب. القاهرة. مصر. ص (36).

(2) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري. ص (63).

(3) Lotman: La structure du texte artistique op.cit.p 198. نقلاً عن محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته

و إبدالاتها. الشعر المعاصر. ج(3). ط(2). 1996. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب. ص(150).

(4) محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية. دار الجنوب للنشر. تونس. ص (64).

(5) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها. ج(1) التقليدية. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب. ص

(131).

(6) سامي سويدان: في النص الشعري العربي مقارنات منهجية. ط(1). 1989. دار الآداب بيروت. لبنان. ص (218).

بتكرار « فبأي آلاء ربكما تكذبان » في سورة الرحمن. و الغرض العام من هذا الصنف هو التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة «⁽¹⁾». كما تمثل عبارة "يا أم عوف" من الناحية البنائية أيضا "اللازمة" التي صنعت المعمار الهندسي للقصيدة، فقد أقام الجواهري هيكل قصيدته على جملة قصيرة "يا أم عوف"، و لكنها محوية تتفرع عنها الدلالة و تعود إليها. إذ جاءت هذه العبارة مزدوجة البناء و الدلالة، فهي من الناحية التركيبية تتكون من كلمتين إثنين هما: "أم" و "عوف"، مما ينوع أبعادها الدلالية، إذ توعد كلمة "أم" إلى "الأمومة" ببعدها الروحي و العاطفي، فيما يحيلنا "العوف" على "الحال"، بل إلى الحال السيئة في الغالب⁽²⁾، و هو ما تدعمه كلمة "ليالينا"، فالليالي دليل الظلمة الحالكة، و الهموم المتراكمة، كما هو معروف في التراث الشعري العربي، بل إن ليل الجواهري مختلف عن ليالي بقية الشعراء كونه يتصف "بالعجب"!!، فثمة أمر عظيم تسترته ظلمة الليالي، و الشاعر بصدد الكشف عنه من خلال توالد أبيات القصيدة كون «الطول عنصر من عناصر بناء دلالية الخطاب الشعري»⁽³⁾.

و من هنا يكتسب العنوان بعده الرمزي، فهو لا يعني امرأة وحسب، بل هو أيضا بنية رمزية تجمع بين الإيجاب و السلب، إيجاب الأمومة التي تذكر الشاعر بأيام الطفولة و أخلاق الشباب..، أيام الفردوس المفقود، و "العوف" الذي يعبر عن الحاضر و أحواله المختلفة السياسية و الاجتماعية و النفسية.

و قد جاءت البؤرة المركزية للقصيدة "عجيبات ليالينا" مرتبطة بالحاضر، و هو ما تبينه صيغة المضارع المكررة على مستوى أفعال المتتالية الأولى:

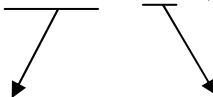
01- "يا" أم عوف "عجيبات ليالينا" يدين أهوانا القصى و يقصينا

02- في كل يوم بلا وعي و لا سبب ينزلن ناسا على حكم و يعلينا

03- يدفن شهد ابسام في مراشفنا عذبا بعلقم دمع في مآقينا

فالشاعر بصدد الحديث عن وضع قائم، و العودة إلى الماضي ما هي سوى وسيلة لتوضيح الحاضر و حجم التغيير الطارئ عليه. و يمكن أن نمثل مبدئيا لعبارة "يا أم عوف" بالشكل التالي:

يا أم عوف: بنية رمزية مولدة



(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. ط(6). 1981. دار العلم للملايين. بيروت لبنان. ص (280).
(2) عوف: الحال، و قيل: الحال أي كان، و خص بعضهم به الشر. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب. ط(1). مج(8). مادة (عاف).
(3) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث. ج(1). ص 184.

الفردوس المفقود (الماضي) الوضع الآني (الحاضر)

↓
له بعد روحي

عند هذا الحد يمكننا الإمساك مبدئياً بالمنطق الذي يحكم البنية التكرارية للقصيدة، إذا ما اعتبرنا أن "يا أم عوف" بنية رمزية كبرى، و تمتعها بصفة المولد يجعل الدلالة صادرة منها، فهي مبعث الأمل و مصدر التفاؤل كونها ترتبط بالأمومة التي تحيلنا على الفردوس المفقود مما يبرر الشموخ الروحي الوارد في نهاية القصيدة خاصة، كما تعبر من جهة أخرى عن أوضاع مزرية تدعو إلى القنوط و التشاؤم.

وعلى هذا الأساس بنيت القصيدة بأكملها، مما منح عبارة "يا أم عوف" صفة الجملة المحورية التي تتفرع عنها الدلالة و تعود إليها، فعلى أساسها حددت محاور النص الفكرية الرئيسية التي جاءت على شكل متتاليات نصية شديدة الارتباط باللازمة "يا أم عوف"، من الناحيتين البنائية و الدلالية، و هو ما يعرف "بتكرير المجموعات" عند (محمد بنيس)، « فالمجموعات عناصر متكررة غير متساوية مما يجعل الطول عاملاً من عوامل بناء القصيدة، و المجموعات تنظيماً لها (...)، و هذا الفراغ بين المجموعات يستحوذ بدوره على ما تحدث عنه القدماء من عناصر التمثيل بين أغراض القصيدة، لأن أبيات التخلص تنسحب لتعلي من أبيات الخروج، و هو ما ينظم دلالية النص»⁽¹⁾.

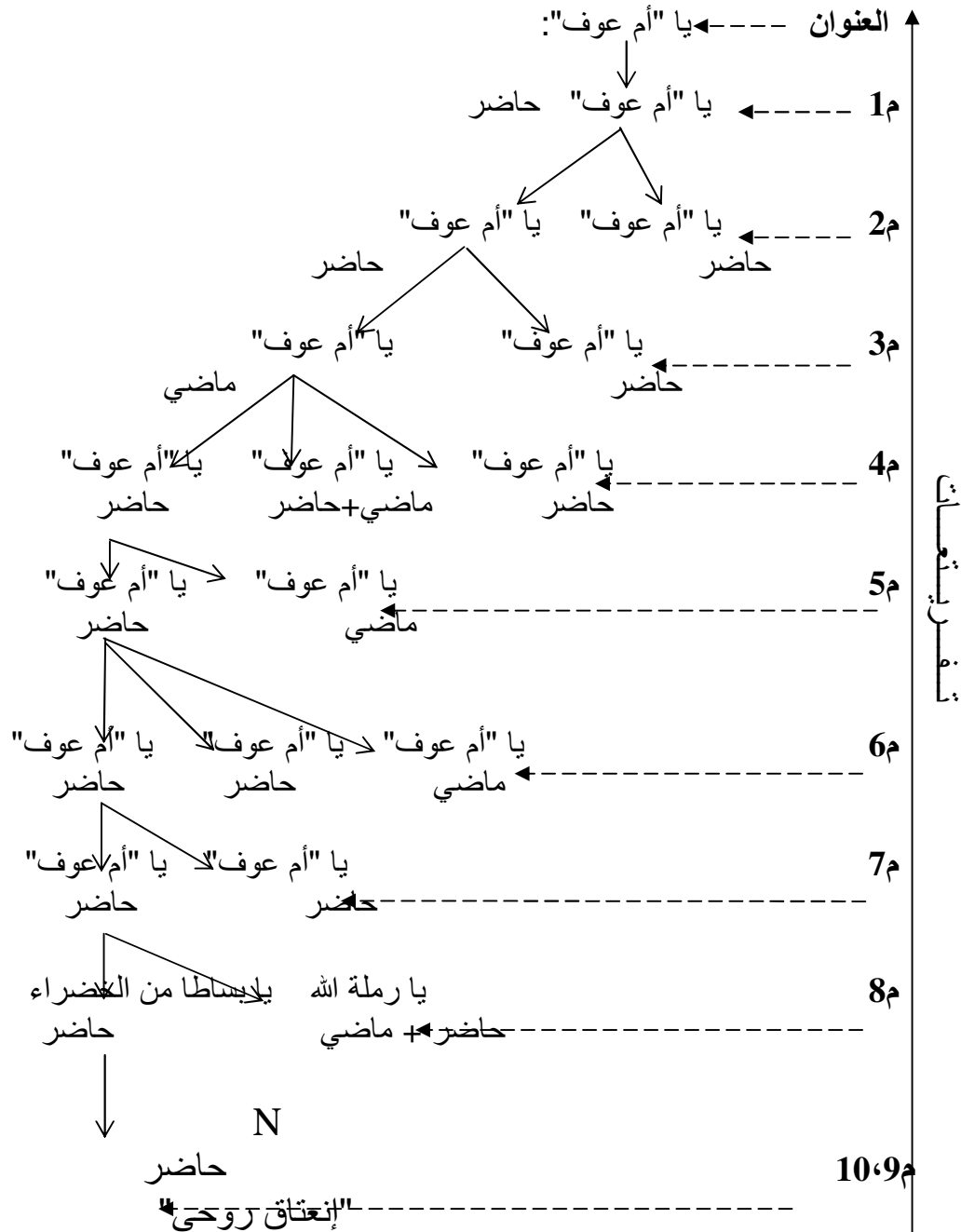
فقد جاءت متتاليات القصيدة على شكل تفرعات لعبارة "يا أم عوف"، تتناول الماضي أو الحاضر، و قد تجمع المتتالية الواحدة بين الزمنين، مما يستدعي تولد وتد كلامي جديد، في نفس المتتالية، مشكلاً جسماً غريباً في بنيتها، و لكن حجماً في المعنى كبير.

و من هنا تكتسب عبارة "يا أم عوف" أهميتها، من أجل ذلك ألحت على شعور الشاعر و لا شعوره في البروز على صفحة النص.

ينشطر الجواهري نفسياً بين الماضي و الحاضر، فهو يشعر بالانتماء، و انشطاره بين زمنين، فماضي الطفولة و البراءة و الحب مسلوب، و الحاضر غير مرض و لا مقتنع و هو لا يستطيع التكيف مع أوضاعه، لذا تمرد عنها فراراً إلى الماضي السعيد، لكن كلا الوضعين بعيدان عنه، مما يكشف عن بنيته النفسية القلقة، و عن ماهيته كشاعر لا منتمي، أو كشاعر للثورة و التمرد.

(1) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث. ج(1). ص (194).

و هو ما تعكسه البنية التكرارية للقصيدة، التي تجسد توزع الشاعر بين زمنين على الشكل التالي:



أسهم التكرار من الناحية الفنية في توالد النص عن طريق تفريع عبارة "يا أم عوف" محددًا البنية الكلية للقصيدة من جهة، كما أسهم من جهة أخرى في عكس نفسية الشاعر و تبين الفكرة المسيطرة عليه و تمزقه بين الماضي و الحاضر، فهي تفريعات للمعنى أيضا.

و يشمل الدافع النفسي للتكرار المتلقي أيضا، إذ يشكل لدينا وعيا « بالظاهرة المكررة يهديننا مفتاح الفكرة الطاغية في التجربة الشعرية و بالتالي فإن المتلقي يصبح ذا تجاوب يقظ مع البعد النفسي للتكرار من حيث إشباع توقعه و عدم إشباعه فنثرى تجربته هو الآخر ببراء التجربة الشعرية المتفاعل معها»⁽¹⁾.



بعد أن أعطينا صورة شاملة و مكبرة عن قصيدة "يا أم عوف" كهيكل بنائي، يمكننا الوقوف عند دلالاتها من خلال البنية التكرارية للكلمات التي تشكل ظاهرة على مستوى الأبيات الشعرية، مما يمنح القصيدة ثقلا دلاليا خاصا، « فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة و يكشف عن اهتمام المتكلم بها، و هو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر و يحلل نفسية كاتبه»⁽²⁾.

إن البنية الرمزية لعبارة "أم عوف" لا تسلبها حقيقة أنها إسم امرأة، و أنه اسم دال أيضا، و المرأة سكن للرجل، فهي الوحيدة التي يمكنها أن تسع بروحانيتها حال الشاعر، و أن تحتضنه و تواسيه في شدته، فهي "أم حاله"، و هي الحانية العاطفة الرؤوم التي استعان بها لإفراغ شحنته النفسية، فكانت قصيدة "يا أم عوف".
تحتاج البنية اللغوية "يا أم عوف" إلى خبر يبين سبب الإستعانة و اللجوء إليها، فتولدت "عجيبات" و هي عبارة عن معنى شعري غامض، و مما يزيد غموضا ارتباطه بالليالي "عجيبات لياينا" التي من صفاتها الظلمة الساترة و الحاجة للأشياء.

فقد استعان الجواهري "بأم عوف" ليخبرها عن أوضاع قائمة اختزلها في قوله "عجيبات لياينا"، إلا أن هذا المعنى الشعري الغامض لم يكن كافيا، فأخذ يتوالد عبر القصيدة.

تمثل المزدوجات و الثنائيات الضدية عنصرا حيويا « و هي مهمة على الأقل لأنها تسهم في نمو القصيدة و خلق نسيج لغوي»،⁽¹⁾ فضلا عن تكاملها في إنتاج دلالية الخطاب الشعري.

فقد تولدت عن عبارة "عجيبات لياينا" -على مستوى المتتالية الأولى- ثنائيات ضدية تعاضدت لتوضيح معناها الغامض و شرحه، و هي: (يدنين، يقصين) +

(1) مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث. دط. 1987. منشأة المعارف. الإسكندرية. مصر. ص (173).

(2) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. ص (276).

(1) كمال أو ديب: الرؤى المقنعة. دط. 1986. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. مصر. ص (70).

(ينزلن، يعلين)، و تشترك في الفعلية و الصيغة، و تكرر الفعلية دليل على أن الليالي غير ساكنة أو هامة، و إلا ما دعت إلى العجب، لكنها تقوم بأفعل معينة و هي مواضبة عليها، إذ يدل التكرار ها هنا على الاستمرارية.
و تأتي البنية التكرارية في البيت الأخير من المتتالية (نجرعه، يجرعه) لتؤكد معنى الضغط و القسرية،⁽²⁾ و أن الليالي تمثل سلطة عليا على إرادة الناس، و تكرههم على تنفيذ مرادها و تأتي (يجرعه) المرتبطة "بسقراط" لمنح هذا الفعل بعدا زمنيا، و لتوضيح أن القضية التي يطرحها الجواهري تمتد إلى عصور سابقة من تاريخ البشرية، و أنها تعيد نفسها و تكرره في كل مرة بشكل مختلف، فلو كانت لها صورة واحدة، لكانت "العاقبة" واحدة أيضا، و لأن ليل الجواهري مختلف، فإن ذلك يدعو للبحث عن العقبي، مما يمهد لتوالد متتالية ثانية من صميم المتتالية الأولى:

يا أم عوف و ما يدريك ما خبأت لنا المقادير من عقبي و يدرينا
و من هنا تكتسب الكلمات المكررة: (ما يدريك، و يدرينا، لم يدر) أهميتها الدلالية و البنائية، إذ تبرر حالة عدم الدراية السائدة لإحداث تغيير على مستوى البنية الداخلية للقصيدة و الانتقال من الإخبار إلى الإنشاء.

فجاء الإستفهام مكررا بأدوات مختلفة تعبر عن المكان "أنى"، و الكيفية "كيف"، و الزمان "متى"، مبينة البنية النفسية القلقة للشاعر الذي يجهل نتيجة الأوضاع التي يتحدث عنها، "فالعقبي" هي ما يصل إليه الإنسان بعد التجربة، و ليست حالة إنتهاء، و لأن الأسئلة تجيب عما هو محدود و الشاعر يتحدث عن فكرة غير محدودة "عجيبات ليالينا"، فكرة زئبقية عائمة في فضاء النص، يلجأ إلى إظهار بطاقة سيميائية جديدة من خلال العودة إلى الإخبار لتبديد الغموض السائد:

07- أزرى بأبيات أشعار تقاذفنا بيت من الشعر المقتول يؤوينا
فتأتي البنية التكرارية (بأبيات أشعار/ بيت من الشعر)؛ لتركز على هاجس اللاإستقرار الذي تدعّمه الثنائيات: (ندللها، تجتوينا)، (نعليها، تدنينا)، (تقتات، تسغبنا)، (تستقي، تظميننا)، إذ تؤكد الفعلية المكررة فيها على الحركة و اللاإستقرار الناتج عن عدم التكافئ الحاصل بين طرفين هما: الشاعر و الليالي.
يوعز الجواهري في هذه المتتالية إلى فترة نازعه فيها الطموح السياسي، فسخر أشعاره لخدمة السلطة الحاكمة، التي استغلته لمحو الهوة بينها و بين الشعب، غير أنه لم يكن من ذلك سوى الكوابيس و الآلام، و إن كان من النادر أن يعترف في حواراته بمدحه لأجل التكبس: «كل ما قلته من مديح كان دافعه الحب و ليس التكبس (...)

(2) قيل إذا تابع الجرعة بعد أخرى كالمكارة: تجرعه. ابن منظور: لسان العرب. مج(2). مادة (جرع).

و قصيدتي التي قلتها في حفل تتويج فيصل الثاني^(*)، قلت عنها إنني لم أعتصب ضميري سوى مرة واحدة في حياتي، و كان في هذه القصيدة (...) لازمتني الكوابيس و الآلام خلالها لأنني مدحت رجلا لا أحبه»⁽¹⁾.

و لأن أبيات الشعر التي من المفروض أن تمثل سكننا للشاعر قد نحت منحى سياسيا، فقد أصبح يفضل عنها بيت الشعر الذي و إن كان متنقلا، إلا أن الجواهري يجد فيه طمئنيته و سكنه النفسي كونه يذكره بنداوته و بداياته كشاعر للسجن و الغربة و المنفى، لأن اتصاله بالحكام في المدينة جعله يبذل سلوكه: « يومها كنت خارج العمامة بأشعاري و تصرفاتي، و لكنني كنت ما أزال أجرجر ذيول بيئتي»⁽²⁾، مما يبرر توالد اللازمة "يا أم عوف" في نفس المتتالية، و شرع الجواهري يبرر انقياده للسلطة الحاكمة:

10- يا أم عوف حررنا كل جارحة فينا أنسرح هاتيك الدواوينا⁽³⁾

فنسب فعل "حررنا" إلى المبني للمجهول مبينا أن ثمة قوى خارجية ضاغطة جردته من جوارحه و أحاسيسه كشاعر شعب و أمة، و دفعت به إلى تمويه تلك الدواوين، و استعمل أداة الإشارة "هاتيك" الدالة على البعد.

مما يدعم تكرار كلمة "نجرعه" في المتتالية الأولى-الدالة على الإكراه-، و يبرر ورود كلمة "التوطين"⁽⁴⁾ التي تشمل الإرادة و القسر معا:

و يقترحن علينا أن نجرعه كالمس يجرعه سقراط توطينا

فلو لم يسع الجواهري إلى إرضاء السلطة-و إن كان ذلك في فترات قصيرة من حياته-، لما اتخذته وسيطا لكسب محبة الناس، حتى و إن اختزن في داخله ثورة و غضبا و تمردا:

11- لم يدر أنا دفنا تحت جاحمها مطالع، يتملاها براكينا

إن حالة عدم الدراية المسيطرة على هذه المتتالية (ما يدريك، و يدرينا، لم يدر) تدعم فكرة الليالي، فالشاعر لا ينفك يدور في فلك البؤرة المركزية للقصيدة "عجيبات ليالينا"، فعدم الدراية جهل، و الجهل ظلام و الظلام من خواص الليل.

(*) «هو فيصل بن غازي، عاش خلال الفترة ما بين عامي 1935 و 1958م، و قد آل إليه ملك العراق بعد وفاة والده الملك غازي، الذي لم يحكم إلا لمدة عامين فقط (...)، كان فيصل في الثالثة من عمره عندما أصبح ملكا على العراق. و قد عين خاله الأمير عبد الإله وصيا فأدار دفة الحكم (...)، و قد اتسمت تلك الفترة بالتقلبات المثيرة، و الأحداث المتلاحقة المتغيرة على المستوى الداخلي للعراق». الموسوعة العربية العالمية. ج(17). ص (292،293).

(1) اعتدال رافع: الجواهري رحلة الألم و الثورة. مجلة العربي. ع (484). ص (158).

(2) نفسه: ص (147).

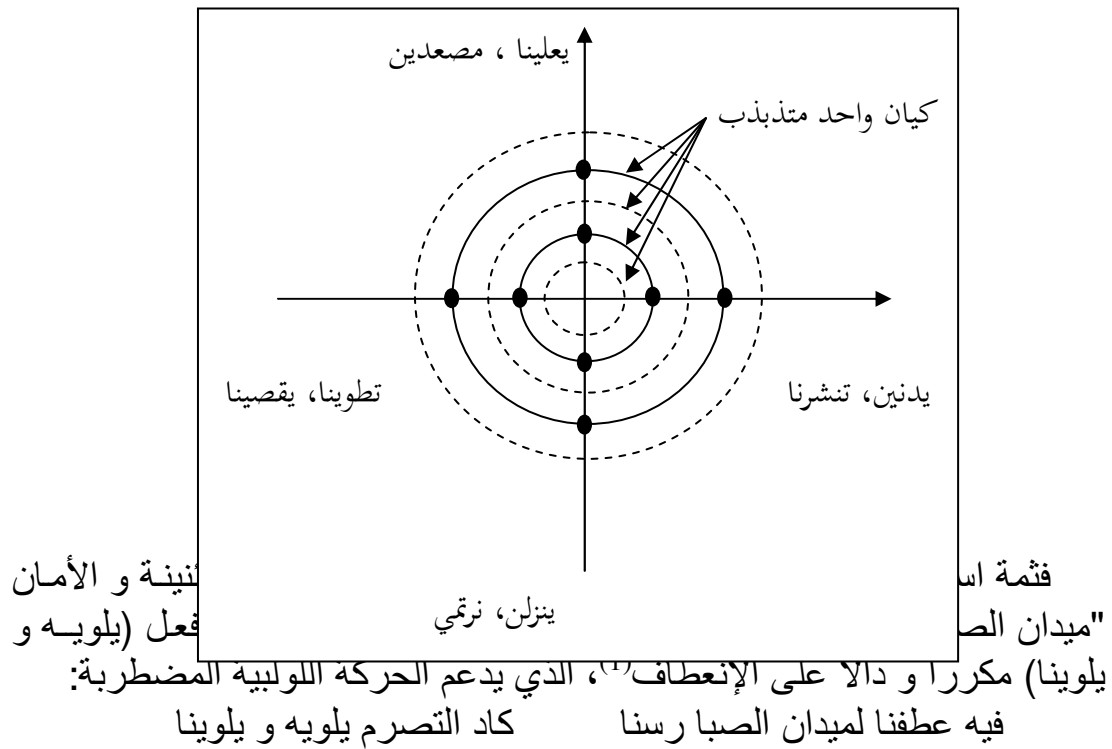
(3) يقال: سرح الاحاديث: موهها بالكذب. ابراهيم أنيس و آخرون: المعجم الوسيط. ج(1). ط(2). 1972. دار المعارف. مصر. مادة (سرج).

(4) إن توطين النفس على الشيء يقع بعد الإرادة له و لا يستعمل إلا فيما يكون فيه مشقة، ألا ترى أنك لا تقول وطن فلان نفسه على ما يشتهي. أبو هلال العسكري: الفروق في اللغة. ط(2). 1979. دار الأفاق الجديدة. بيروت. لبنان. ص (119).

فالشاعر لا يفتأ يزيد الظلمة حلقة، فهو بصدد تبليغ رسالة، لكن التواصل لم يحدث بعد، فلا المرسل، و لا المرسل إليه، و لا المتحدث عنه يدري عن موضوع الرسالة شيئاً، سوى أنه يدعو للعجب!!

إن حالة عدم المعرفة العامة تحتاج إلى توضيح، فتولدت المتتالية الثالثة التي تؤكد البنية التكرارية فيها (العام تلو العام)، على عدم الاستقرار، الذي أضحي حالة دائمة و متعاقبة عبر السنون: (يقذفنا، مزعزين)، و هو ما تدعمه الثنائيات (تنشرنا، تطوينا)، (نرتمي، مصعدين) التي تلتقي مع ثنائيات المتتاليتين الأولى و الثانية في الفعلية، و بالتالي في تدعيم معنى الحركة و عدم الاستقرار، و تتعاضد في رسم حركة لولبية مذبذبة.

و باعتبار الروي "عنصراً بنائياً للقصيدة"، فإن تكراره في جميع الأبيات يلح على دلالة هامة مفادها أن "المفعول به" واحد، و أن أفعال الليالي المتباينة الإتجاهات تقع عليه جميعاً، و المفروض أنه المتواجد في كل الأمكنة التي تدل عليها المزدوجات: (يدنين، يقصين)، (ينزلن، يعلين)، (تنشرنا، تطوينا)، (نرتمي، مصعدين)، (نعليها، تدنينا)، مما يشكل ذاتاً ممزقة و مذبذبة:



(1) التوى: انعطف و لم يجر على الإستقامة. ابراهيم أنيس و آخرون: المعجم الوسيط. ج(2). مادة (لوى).

و تتفرع عن "يا أم عوف" المكررة دلالة "التحسر" على الماضي الجميل بفطرته و بساطته و عفويته، مما يبرر تكرار أداة التحسر "آه" أربع مرات في هذا الجزء من المتتالية:

20- يا أم عوف و ما آه بنافعة آه على عابث رخص لماضيينا

24- آه على حائر ساه و يرشدنا و جائر القصد ضليل و يهدينا

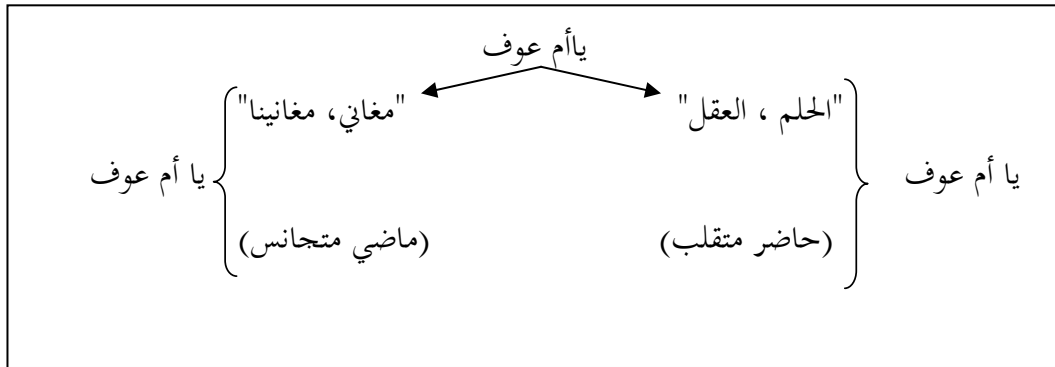
25- آه على ملعب-أن نستبد به و يستبد بنا- أقصى أمانينا

و تأتي الثنائيات التكاملية على مستوى هذا الجزء (يرشدنا، يهدينا)، (نستبد به، يستبد بنا)، (ضحكة، ضحكنا) لتوحي بفكرة التجانس الذي كان سائدا أيام الطفولة و الشباب، و هو ما تؤكد فكرة "السيلان":

22- سألت لطافا به أصباحنا و مشت بالمن تنطف و السلوى ليالينا

و التي تتم عبر طريق مستقيم بيّن و واضح دون انعطاف أو دوران، و هو ما يعكس البنية النفسية المتشابهة للجواهرى و الآخر (نستبد به، يستبد بنا) فـ «كلما تشابهت البنية اللغوية، فإنها تمثل بنية نفسية متشابهة تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التكرار و الإعادة»⁽²⁾.

تتولد المتتالية الرابعة لتفريع المعاني الواردة في المتتالية السابقة، و هو ما توضحه البنية التكرارية، إذ يمهد الجزء الأول منها أن الشاعر بصدد عقد مقارنة بين وضعين: حاضر متقلب، و ماض متجانس:



فتفرعت "يا أم عوف" المتصلة بالماضي (بريئات جرائنا/ كانت)، مبينة التناغم الحاصل بين المقدمات و النتائج (تجزى، جوازينا)، نتيجة للأخلاق الفطرية المرتبطة بالبراءة و العفوية و التلقائية.

فأيّا تعددت الغايات و تباينت، فإن النتيجة واحدة، و الأمور تسير على استقامة و وضوح، و هو ما يلتقي مع فكرة "السيلان" الواردة في المتتالية السابقة:

⁽²⁾ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص". د.ط.د.ت. دار التنوير للطباعة و النشر. بيروت. لبنان. ص (39).

النتيجة / العقبى	المقدمة
أغاثتنا مغاوبنا <	إذا ارتكسنا
أقلتنا مذاكيننا <	أو ارتكضنا
عدنا غزاة <	أو انصبنا على غاي

لكن هذه الحال انقلبت رأسا على عقب، و أضحت النتائج غير بينة، لأن الأمور شديدة التأزم و الالتواء، مما يعطل استعمال "أسلوب الإنشاء" في المتتالية الثانية، و التساؤل عن "العقبى" كون النتائج معتمة و غير واضحة، لأن الليالي حجبت الرؤية.

و من هنا تستمد "يا أم عوف" الواردة في الجزء الأخير من هذه المتتالية أهميتها، و التي جاءت لتفجير دلالات ثنائية (الحلم و العقل) المرتبطة "بأم عوف" الواردة في مطلع المتتالية و تأكيد فكرة تغيير الأحوال و تقلبها:

28- يا أم عوف و كاد الحلم يسلبنا خير الطباع و كاد العقل يردينا
فالحلم هو العقل و "العقل هو القلب"⁽¹⁾، و من ثم فإن الحلم هو القلب، لذا جاز لنا كتابة ثنائية (الحلم ، العقل) على شكل (القلب، القلب)، إذ يؤكد تكرار هذه الكلمة على تقلب الأوضاع، لذا ارتبطت بالسَّـلْبِ في المتتالية، مما و لد أفعال دالة على الفقد: "خبا، غاض، غاب.."، و ترتبط هذه الأفعال بفترة معينة من العمر كان الشاعر قد بين عفويتها و صلاحها:

44- خبا من العمر نوء كان يرزما و غاب نجم شباب كان يهدينا
45- و غاض نبع صفا كنا نلوذ به في الهاجرات فيروينا و يصفينا
و قد جاء الحديث عن الأخلاق- في هذا الجزء- في سياق الحديث عن الدولة ("يا أم عوف" أدال الدهر دولتنا)، مبينا تأثير الأخلاق بالسياسة. فقد تكررت عبارة "يا أم عوف" للمرة الثانية على التوالي في غير مطلع المتتالية، مشكلة بذلك جسما غريبا في البنية، و بالتالي حجما في المعنى كبير، إذ لاحت ومضة بريق عن المعنى الأصلي، و خروج لغة الجواهرى عن مسار الرمز إلى المباشرة و الحقيقة بذكر "الدولة"، و أن المعاناة معاناة وطن، و أي عبئ أثقل على الوطن من وطأة الإستعمار الذي يقلب أفراحه أقراحا:

45- يا أم عوف أحال الدهر دولتنا و عاد غمزا بنا ما كان يزهونا
و هو ما يرتبط بالجزء الثاني من التتالية، إذ يوحي المعجم الحربى المستعمل خلالها (ارتكسنا، ارتكضنا، غزاة، مرامينا..). إلى الجانب السياسى الذى جاء فى سياق الحديث عن الأخلاق.

(1) العقل: القلب، و القلب: العقل. ابن منظور: لسان العرب. مج(8). مادة (عقل).

مما ينبهنا إلى فكرة مهمة لدى الجواهري، ألا وهي؛ "ارتباط السياسة بالأخلاق":
«السياسة في العالم الحضاري قوامها الأخلاق، و في أماكن أخرى السياسة
منفصلة كلياً عن هذا»⁽¹⁾.

تتولد المتتالية الموالية، من صميم المعاني المطروحة في المتتالية السابقة:
46- يا أم عوف و قد طال العناء بنا أه على حقة كانت تعانينا
47- أه على أيمن من ربع صبوتنا كنا نجول به غرا ميامينا
إذ تُبيّن أن البنية التحتية للماضي كانت تحمل مؤشرات المعاناة (العناء،
تعانينا)، و زوال النعمة السائدة آذاك (أيمن، ميامينا)، إذ تُكسب الكلمات المكررة
الآبيات ثقلاً دلاليًا، و تبين أهميتها و فاعليتها.

وردت كلمتي "حاشية" و "سحر" مكررتين لتأكيد معنى البركة و الرخاء :
48- كانت تجد لنا الأحلام حاشية مذهوبة كلما قصت حواشينا
49- كنا نقول إذا ما فاتنا سحر لابد من سحر ثان يواتينا

إذ تدل الحاشية حينما تنسب إلى العيش على النعومة و الدعة⁽²⁾، كما يدل
السحر على الوقت السعيد الذي يجلب معه الصحة و الغنى، إلا أن اقترانهما بأفعال
الزوال: (مذهوبة: من الذهاب، مقصوفة: من القص و البتر، فاتنا سحر)، جعلهما
تتحيان محنٍ آخر، يمهد لفكرة المعاناة المثبتة في أول المتتالية، فالمعاناة موجودة
في الماضي و الحاضر معاً، و إن كانت مستترة في الماضي و غير واضحة، لأن
العيش كان في نعومة و دعة، إلا أن الترف و السعة ليسا حالة دائمة، فمن سنن
الحياة التغير و التبدل، و قد أشار الجواهري إلى هذا المعنى حين استعمل كلمة
"حاشية" و لم يقل "لب أو جوهر"، كما ربط الدعة بوقت زائل هو "السحر".

فقد كانت بنية الماضي المترفة تنبئ بتغير الحال في وقت لاحق، و مما يؤكد
هذه الفكرة ارتباط "السحر" في المتتالية الثالثة بمرحلة زائلة من العمر (من
ضحكة السحر المشبوب ضحكتنا)، فسعة العيش (ضحكة، ضحكنا) مقترنة
بالشباب، و أخلاقه الفطرية و العفوية، و بانقضاء الشباب و مجيئ الأصيل
المقترن بالحلم و العقل في المتتالية السابقة، تبدلت الطبائع و الأخلاق (كاد الحلم
يسلبنا خير الطبائع)، فانعكس ذلك بالضرورة على أوضاع البلاد و شعبها (و قد
طال العناء بنا)، و أصبح الجواهري يرى الخلاص في الموت:

51- و اليوم نرقب في أسحارنا أجلا تقوم من بعده عجلي نواعينا
و توغز الثنائيات الضدية: (تجد، قصت)، (فاتنا، يواتينا)، أن القاعدة الأرضية
للماضي كانت تحمل معطيات التغيير رغم الإنسجام الحاصل حينها.
إن عتمة الليالي و ظلمتها تسد كل منفذ للأمل، و يبدو الحاضر شديد التأزم،
لولا النفحات الروحانية التي يستلهمها الجواهري من خلال لقائه "بأم عوف" التي

(1) اعتدال رافع: الجواهري رحلة الأمل و الثورة. مجلة العربي. ع(484). ص (158).

(2) يقال: عيش رقيق الحواشي: ناعم في دعة. ابن منظور: لسان العرب. مج(2)، مادة (حشا).

وجد في بداوتها و بساطتها ما يذكره بالفردوس المفقود، بل إن اليوم ليلتقي بالأمس من خلال استحضر صورة الماضي المكررة في الحاضر، إذ تحيلنا صورة الوادي:

52- "يا أم عوف" كواد أنت نازلة دمنا فسيحا نديا كان وادينا
إلى فكرة الانسياب و السيلان في المتتالية الثالثة (تسيل، تنطف)، و ما توعرز إليه من وضوح و استقامة و صلاح، فكذاك نزول الوادي يتم من عل إلى أسفل وفق معالم بيئة، دون انعطافات أو التواءات.
و يرتبط الصلاح بجوانب شتى تتضح من خلال صفات الوادي: (دمنا، فسيحا، نديا)؛ التي هي في حقيقتها تكرار لصور أخلاقية و اجتماعية من الماضي. إذ تحيلنا "الدمائة" إلى سهولة الخلق و بساطته، فهي عفوية و تلقائية تلتنقي مع أخلاق الصبا في المتتاليتين الثالثة و الرابعة.
و يعني "الفسح" السعة و الدعة، و في ذلك تكرار لفكرة اليمن في المتتالية السابقة، كما أن في "الندى" تكرار لغضاضة و خصوبة الصبا (رخص، خضيل) و لأخلاقه.

و في لفظة "الخيمة" تكرار أيضا لصورة "بيت الشعر" في المتتالية الثانية، الذي فضله الجواهري على "أبيات الشعر" -المموهة بأكاذيب سياسية-، رغم كونه متنقلا، إلا أن في ذلك ما يذكره بالبادية و أخلاقها النضالية التي تبناها كشاعر للمنفى و الغربية:

54- و مثل خيمتك الدكناء فارهة كانت ترف على رمل صوارينا
فالصواري واحدة من وسائل الجهاد و المقاومة.
تكمن أهمية هذه المتتالية -إذن- في تفریع دلالة جديدة، كان الشاعر قد ألمح إليها في المتتاليات السابقة، و هي استرجاع نفس الحياة من خلال لفحات الجو الروحاني الخصب الذي وجدته الجواهري في البادية عند "أم عوف" بعيدا عن صخب المدينة التي تعج بالسياسة.
و تختفي الثنائيات الضدية في هذه المتتالية مدعمة فكرة الانسجام الحاصل بين الماضي و حاضر "أم عوف".
إلا أن احتكاك الجواهري بالمدينة، و مواقفه السياسية المتناقضة، يجعل المتلقي يفكر في تأثيره بأخلاقها السياسية، فتولدت متتالية تنفي هذا الاعتقاد: « شيء لا يصدق أن أكون عند الملك فيصل(*) في القصر و ضد الحاكمين» (1).

(*) «فيصل الأول: أول ملك عربي يحكم العراق بعد العثمانيين و قد عاش في الفترة ما بين 1885 و 1933م، و كان الإنجليز قد وعدوا العرب بأن يكون له الإستقلال التام في بلادهم بعد الحرب إذا وقفوا معهم. و بعد انتهاء الحرب طالب المواطنون في سوريا بالإستقلال: غير أن الفرنسيين ماطلوا و قاموا بعدة أعمال تؤخر الإستقلال، منها إبعاد الأمير فيصل عن سوريا.

و هنا تتجلى أهمية تكرار أسلوب النفي: (فما كنا، و لا كنا، "لم ندر، لا نعرف"، "فما نصباح، لا نراوح"، "لا تغررك، لا زائف"، "لم تعلق بنا غرر، و لا حجل).⁽¹⁾

و لا يمكن أن نفهم سبب تكرار أداة النفي "لا"، « إلا من خلال إدخال الظواهر الفينومينولوجية المرتبطة بالعنى التأثيري»⁽²⁾ ، و هو ما سماه جون كوين (Jean cohen) بـ«الكثافة»، فذات الكلمة يمكن أن تحتفظ بنفس المحتوى و تتغير على مستوى الكثافة، و التكرار يؤكد نمو الكثافة، فالكلمة المكررة أقوى من الكلمة الوحيدة (...). و بهذه المثابة فالتكرار صورة تحتوي على تميز خاص، فهي في حركة واحدة تجسد المجاوزة و تقلصها معا. فالمجازة من خلال الإطناب و التقليل من خلال تغيير المتنوع، و هو من هذه الناحية مجاز كثافة»⁽³⁾ فتكرار أداة النفي "لا"، أكد تصاعد تكثيف معنى الرفض و التمرد على أخلاق المدينة و سياستها.

لقد بات تقلب حال الحكام من وضع لآخر (مشتريين مودات و شارينا) مدعاة للخوف و المذلة، كون ناصية الشعب بأيديهم، و هم لا يدرون ما يضمرون لهم من خير أو شر، بل إن تلونهم من حال إلى أخرى يدعو للعجب!!

و في صورة "الأشباح" (شبح للخوف، شبح للذل)، ما يتصل "بالليالي العجيبات"، و دوران حول البؤرة المركزية للقصيدة، فالعقبى المستترة تدعو للخوف مما يجعل الرعية تحيك الأساطير بحثا عن الطمئينة، فتجعل من اللاشيء شيئا عظيما، و من رجالات سياسة كاذبين أساطينا للحكم و العدل، إلا أن في لفظتي الأساطير و الأساطين نوع ن التكرار المعروف "بالجناس" ما يكشف عن تجانس معنوي بين اللفظتين، فالأساطين وليدة الأساطير، و هيبة الحكام وليدة للخرافة و الأكاذيب، حتى و إن حاول الإنسان أن يرسم لهم صورة خيرة:

65- أكلما ابتدع الإنسان آلهة للخير صيرها شر ثعابيننا!؟

تقوم القصيدة على منطق المقابلة بين الخير و الشر، الحاضر و الماضي، البادية و الحاضرة، و على هذا الأساس بنيت أبياتها التي لا تنفك تدور في فلك البؤرة المركزية للقصيدة "عجيبات ليالينا"، للكشف عن معانيها الخفية و المستترة.

يعلن الجواهري في مطلع هذه المتتالية عن تدمره من الحاضرة: (يا أم عوف سمنا عيش حاضرة)، مبينا التركيبية الناقصة و المتناقضة لأناسها، و عن هذا

تحرك الأمير فيصل نحو العراق. و قد تبعه عدد من رجال الثورة العراقية الذين كانوا قد لجأوا إلى الحجاز و الشام. و قوبل في بغداد بالحفلات و الولائم التكريمية، و في 11 أغسطس عام 1921 تم تنصيبه ملكا دستوريا على العراق».

الموسوعة العربية العالمية. ج(17). ص (292).

(1) اعتدال رافع: الجواهري رحلة الألم و الثورة. مجلة العربي. ع(484). ص (157).

(2) جون كوين: النظرية الشعرية، ص (457).

(3) نفسه: ص (458).

الشرط تولدت ثنائيات المتتالية لخدمة معنى الإنشطار و التناقض: (يضاحكنا، يباكيننا)، (مادحنا، هاجيننا)، (يضوي، يسمنها)، (خير، شر).
و تأتي تقنية التكرار لتبين البنية الداخلية للمدينة، التي و إن كانت مزينة من الخارج "قرايميد"، إلا أنها لا تعدو أن تكون مجرد زنزانة مظلمة (السجون، مساجيننا)، كونها تكبت إرادات الآخرين و تطوق حرياتهم من كل جانب (يحوطننا حوط)، فيما تتولى هي أمر التصرف في شؤونهم و تحديد مصائرهم: (جذب الجواذب من هنا و من هينا):

69- و خانقا من "قرايميد" يحوطننا حوط السجون مناكيدا مساجيننا

70- ران الخمول عليه.. و استبد به جذب الجواذب من هنا و من هينا

إن مثل هذا الوضع الحرج، وضع الكبت و الإسكات، يدعو إلى ردة فعل، فتتفرع اللازمة "يا أم عوف" لتوضيح علاقة الرفض القائمة بين ساسة المدينة من جهة، و بين الجواهري و الشعب من جهة أخرى.

فجاءت الأبيات مبنية على تكرر صيغة النفي (فما، و لا، و لا، و لا) مبيّنة رفض الآخر و عدم الإطمئنان له، و علاقة العداء القائمة بينهما لإنعدام الإخلاص و الثقة (تحد حدود من يعاديننا).

إلا أن مثل هذا الوضع أسهم من جهة أخرى في تكاتف و تعاضد الجواهري و طبقة الشعب الكادحة، و تشكيل كيان واحد:

83- لم يدر أنا على الحاليين يرمضنا من يؤس خلق سوانا يعنيننا

84- و أنا حين يروي الناس نبعمهم نروي بنبع هموم فجرت فينا
و لتكرار حرف النون "نا" الذي بنيت عليه أبيات القصيدة دلالة بالغة الأهمية، « إن أنا الجواهري، تتفجر عبر قصائده، جياشة متعالية دون أن تسقط في نرجسية مقيبة تعزل الشاعر عن الناس وتمنعه من الإنغمار في حياتهم الهادرة بالألم و الترقب ». (1)

تأتي المتتالية ما قبل الأخيرة محدثة تغيرا على المستوى البنيوي للقصيدة، مشعرة بالعد التنازلي لأبياتها، و محملة بثقل رمزي كثيف منذ المطلع، إذ استعاض الجواهري عن اللازمة "يا أم عوف" بـ "يارملة الله"، محدثا بذلك انحرافا على مستوى المعنى، فإن كانت "أم عوف" تشمل في بنيتها الروح و الحال معا، فإن عبارة "يارملة الله" تتجه اتجاها روحيا كثيفا.

فالرملة مشتقة من الرمل، و يشترك الرمل مع الأمل في المعنى، لأن أصل الأمل الاشتقاقي من الرمل فـ « الأمل رجاء يستمر و لأجل هذا قيل للنظر في الشيء إذا استمر و طال تأمل، و أصله من الأمل و هو الرمل المستطيل» (2)، فيما تتجه لفظة "الله" اتجاها روحيا .

(1) علي جعفر العلاق: مقدمة المشهد الشعري العراقي. شبكة المرايا الثقافية.

(2) أبو هلال العسكري: الفروق في اللغة. ص (240).

فثمة أمل عند الجواهري يدعمه بتوكله على الله في الإنعتاق من الحكم الرجعي و الديكتاتوري المسيطر آنذاك، و لو كان ذلك على الصعيد الروحي، و يرى في "أم عوف"، أو "رملة الله" السكن الروحي و المعين الذي يقويه و يجبره داخليا و يجعله يحافظ على قناعاته الإيديولوجية و الثورية.

تُبَيِّن البنية التكرارية على مستوى المتتالية موقف الجواهري الموزع « بين إيمانه الذي استحال إيديولوجية و عقيدة لديه، و بين مشاعر الإحباط و القنوط و اليأس من الجموع، فلا تسعفه تشبثاته في الخروج من هذا التمزق»⁽³⁾، سوى بالأمل "رملة" و الانعتاق الروحي عن طريق الارتباط بالمطلق "الله".

الأمل في السلام و الصمود و استرجاع الملك و هو ما يوعز إليه تكرار التحية⁽⁴⁾ التي تعني كل هذه الأشياء (تحيتنا، حيينا)، و مواجهة ضير الاستعمار:

78- يا رملة الله ردي عن تحيتنا بخير ما فيك من لطف و حيينا

"فأم عوف" التي استحالت إلى "رملة الله" تعضد الشاعر في ليليه الحالكة، و هو ما لا يبتعد كثيرا عن البؤرة المركزية للقصيدة "عجيبات ليلينا": (سامرينا، سمر)، فالسمر هو الحديث ليلا، فليل الطغاة لا يزال قائما، و الجواهري يتخذ من إيمانه الروحي، و من "أم عوف" سندا و معينا على التحرر و الإنعتاق.

إلا أن النظام السياسي الاجتماعي المرير القائم في العراق خلال الخمسينيات يتخلل المتتالية لتبيين فساد هذا النظام، فثمة انقياد من قبل الجموع (الشاء، المعزى، الحمل)، (أمين، آمينا)، مما ينعكس إيجابا على السلطة الحاكمة التي تستشعر الطمئينة و الأمان في ظل الإنقياد و الإذعان، فمصدرها الحراري هو أصواف هؤلاء المنقادين الذين ذبحت آراءهم:

96- و لفة و هج الأصواف يوقدها عن صر "كانون" تنورا و كانوا

سرعان ما يتجاوز الجواهري هذه الأوضاع، مكررا صيغة النداء، لكن بعبارة مختلفة: (و يا بساطا من الخضراء)، "فأم عوف" هي السكن "رملة الله"، و هي الوطن "بساطا من الخضراء"، و هي التي تحوي الشاعر في حالته الصعبة، إنها الأم الرؤوم التي إتكا على صدرها متمتا بحاله و أوضاعه.

سرعان ما ينعق الجواهري من واقعه في شطحات روحانية مستعيدا فردوسه المفقود (أفانينا، أفانينا)، فيرى الوطن من خلال "رملة الله" جنة خضراء.

و تأتي المتتالية الأخيرة محققة الشموخ الروحي المرجو في القصيدة "يام عوف"، و يحصل التماهي بين و حلمه، و يتم إنجاز التحول على صعيد الحلم و الرؤيا الشعرية، فتتغير بنية المتتالية، معلنة نهاية القصيدة و محققة انزياحا في المعنى، و هو ما توضحه البنية التكرارية للأبيات: (حبيب، حب)، (بيانا، تبيينا)، (الدنيا، الدنيا)، (عرجونا، فعرجوننا)، (واد، وادينا):

⁽³⁾ محمد مبارك: محاولة في فهم الظاهرة الجواهريّة الشعرية. مجلة الأعلام. ع(2). ص(09).

⁽⁴⁾ التحية: السلام، و التحية: البقاء، و التحية: الملك. ابن منظور: لسان العرب. مج(2). مادة (حيا).

- 99-جننا مغانيك نساكا يبرحهم لقيا حبيب أقاموا حبه ديننا
 102-و لا أدق بياننا من مجاهلها ولا أرق لما توحيه تبييننا
 104-تجاوبت بصدى الدنيا مفاوزها و استعرضت من بني الدنيا الملايينا
 106-كم لمت الشمس أوراسا و كم قطفت من الأهلة عرجونا فعرجوننا
 108-أحالها النور شيئا غير عالمها حتى كأننا بواد غير واديننا

إنها دنيا قائمة على الحب و الطمئينة و الأمن، و مستقرة بينة لا التواءات فيها و لا كراهية و لا ظلمة تحجب الحقائق و الرؤيا، إنها انعقاد من "عجيبات ليالينا".

2. التوازي (*) (Parallélisme):

إن التوازي آلية من آليات التوالد النصي الذي تفرضه الحركة الإتساعية للقصيدة باعتبارها حركة تكرارية لعناصر النص الدلالية و التركيبية و العروضية، لذا يمكن النظر إلى « مبدأ التكرار باعتباره المبدأ الذي يسمح بإقامة ضرب من التوازن بين هذه العناصر»⁽¹⁾، دون أن يعني ذلك أن كل تكرار عبارة عن تواز، فالتوازي « يمكن النظر إليه كضرب من التكرار، و إن يكن تكرار غير كامل»⁽²⁾، كونه « يتضمن بالتأكيد نوعا من التشابه، على العكس مما هو الوضع في حالتي التطابق التام أو التمايز المطلق»⁽³⁾.

و يكاد التشابه يكون أبرز خواص التوازي « فنهايات الأبيات المتجانسة، مواضع تلتقي فيها القافية الواحدة، و الضرب الواحد و الروي المتعاود في كل القصيدة، و نهايات الأبيات أيضا، منازل بها تكتمل التراكيب النحوية في الغالب. و هو ما يتأتى منه تواز بين وجوه من التجانس شتى»⁽⁴⁾.

«(*) أصل هذا المفهوم المجال الهندسي، و لكنه نقل مثلما تنقل كثير من المفاهيم الرياضية و العلمية إلى ميادين أخرى، و منها الميدان الأدبي و الشعري على الخصوص، و تشير الدراسات إلى أن الراهب روبرت لوث (Robert lowth) أول من حلل في ضوءه الآيات التوراتية». محمد مفتاح: التشابه و الاختلاف. نحو منهجية شمولية. ط(1). 1996، المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. ص(97).

(1) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري. ص (65).

(2) أوسترلنز: التوازي في مجموعة دراسات بعنوان "فن الشعر". وارسو سنة 1961. ص (440). يوري لوتمان: تحليل النص الشعري. ص (130).

(3) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري. ص (130).

(4) محمد الخبو: مدخل إلى الشعر العربي الحديث -أنشودة المطر لبدر شاكر السياب نموذجاً- دط. 1995. دار الجنوب للنشر. تونس. ص (91).

و رغم زبئية هذا المفهوم ، إلا أن « المعاجم اللغوية و المعاجم المصطلحية و المعاجم التاريخية للأدب (...) ، تكاد تتفق على أنه: التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية» (5) .
 كما يُعرّف بأنه «إعادة لبنية ما أو لبعض عناصرها مع اشتراك في المعنى و اختلاف فيه» (6) .
 إن التوازي خاصة لصيقة بكل الآداب العالمية، كونه يفرض نفسه على اللغة الطبيعية و الشعرية بطريقة اضطرارية، « فهناك كلمات يدعو بعضها بعضا بالمشابهة و بالمقابلة، كما أن النص يتناسل أحيانا و ينمو حسب مبدأ "التنظيم الذاتي"» (7) و « هكذا فإن النص يراقب نفسه بنفسه و يضبط إيقاع نمو القصيدة و تناسلها. و بناء على هذا، فإن التوازي بأنواعه يصير آلية من آليات انتظام عالم النص» (1) ، و من هنا يكتسب حيويته كمفهوم مهم في تحليل الخطاب الشعري.

✪✪✪✪✪✪✪✪✪✪

يرسي البناء المعماري لقصيدة "يا أم عوف" أسسه على خاصة التوازي، فالقصيدة قصيدة تواز بامتياز، إذ ضمن لها "بحر البسيط" توازيا شاملا بتفعيلاته المنسجمة (مستقلن فاعلن مستقلن فاعلن)، و تمتد فاعليته إلى نهايات الأبيات المتجانسة من خلال الروي "نا" المتعاود في كل القصيدة، ف« البحر يضمن توازيا شاملا غير منظور باعتبار القصيدة الشعرية تخضع لتفعيله منسجمة، كما أن للبحر بعض الدور في اختيار كلمات معجمية ذات أوزان صرفية خاصة مما يكون له تأثير في التوازنات الصوتية و التركيبية و الدلالية» (2) .

و يدرج هذا النوع من التوازي ضمن "شبه التوازي الخفي للوزن"، « لأن الوزن لا يظهر للعيان و إن كان يسمع و يميز بالأذان» (3) ، فضلا عن تماثيه مع معنى القصيدة التي حقق فيها الجواهري شموخا روحيا يتناسب و يتوازي مع مفتاح "بحر البسيط" الطافح بالأمل: (إن البسيط لديه يبسط الأمل)، لا سيما في المتتاليتين الأخيرتين - كما رأينا- .

تنبني قصيدة "يا أم عوف" على توازي متتالياتها توازيا مقطوعيا و « نقصد به ما يتكون من بيتين فأكثر بحسب تناظرات و تفاعلات و اختلافات مما يهندس معمارية خاصة للقصيدة، و يحدد خصائصه نوع الخطاب الذي تتحكم فيه

(5) محمد مفتاح: التشابه و الاختلاف. ص (97).

(6) نفسه: ص (99).

(7) نفسه: ص (124).

(1) محمد مفتاح: التشابه و الاختلاف. ص (121).

(2) نفسه: ص (108).

(3) نفسه: ص (107).

مؤشرات نحوية»⁽⁴⁾ و« معايير الفرز هنا هي الانتقال من الجملة الخبرية إلى الجملة الانشائية، و يدخل ضمن الجملة الخبرية الجملة الاسمية و الجملة الفعلية و تفرعاتها النحوية و تنقسم الجملة الانشائية إلى جملة طلبية و جملة غير طلبية، و هي تكرر بعض الوحدات اللغوية في بداية كل بيت»⁽⁵⁾.

تبتدئ متتاليات القصيدة بصيغة نحوية واحدة هي صيغة النداء "يا أم عوف"، مما يمنح هذه العبارة ثقلا دلاليا، و دورا حيويا في البناء، و هي شديدة الإتصال بنوعية الأسلوب الذي يليها، فهي العنصر المولد الذي نسلت منه عبارات النص بأساليبها المختلفة.

ففي الإخبار ما يتصل بالشق الأول منها 'الأم'، و في الإنشاء ما يتصل بالشق الثاني "عوف" الشديد التأزم و الإضطراب.

و يتكاتف الأسلوبان معا لفك الغموض الذي يلف البؤرة المركزية "عجيبات لياينا"، و إنتاج دلالاتها. و هو ما يمكن أن يوضحه التوازي المقطعي التالي:

المقطع	نوع الأسلوب	المقطع	نوع الأسلوب
1	خبري	6	خبري
2	انشائي	7	انشائي
3	خبري	8	خبري
4	خبري	9	انشائي
5	خبري	10	خبري

يتضح من خلال الجدول إذا نظرنا إلى القسم الأول منه نظرة عمودية انعدام التجانس بين الأسلوبين الخبري و الانشائي، إذ يتخلل الإنشاء في المتتالية الثانية الخبر في المتتاليات (1، 3، 4، 5)، مما يوعز إلى الحالة الفلقة و المضطربة التي تخل بطمئينة الشاعر، و تُختزل هذه الحال في لفظة "عوف" الدالة على الحالة السيئة في الغالب.

في حين يبدي القسم الثاني من الجدول إذا نظرنا إليه نظرة عمودية توسط الإنشاء بين خبرين، و توسط الخبر بين انشاءين، و هكذا..، مما يوحي بأن هناك نظاما بنائيا معاودا أو مكررا يشكل نوعا من التوازي المقطعي بين متتاليات النص، إلا أن « المتوازيات تختلف اختلافا قليلا أو كثيرا لأنها ليست متطابقة و لا متناظرة، و إنما التوازي يعكس ما يمكن أن يدعى بالمساواة التقريبية و إلا

(4) محمد مفتاح: التلقي و التأويل: مقارنة نسقية. ط2. 2001. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب.

ص (150).

(5) محمد مفتاح: التشابه و الاختلاف. ص (102).

أصبحت المتوازيات تحصيل حاصل مما يعوق دينامية النص و نموه» (1) ، و يوحد هذه المتتاليات دورانها في مجرة سيميائية واحدة "عجيبات ليالينا"، إلا أنها تتفاوت في شحناتها الدلالية، فكلما تنامي النص و نسلت منه متتاليات جديدة، تولدت عنها دلالات جديدة تخفف من حدة الغموض الذي يلف البؤرة المركزية، إذ يسهم أسلوب المتتاليات المختلفة بنوعيه الخبري و الانشائي في توضيح معنى الليالي و تبين موضع العجب منها.

حينما ننظر إلى الجدول أفقياً نجد أن القصيدة قسمت إلى قسمين كبيرين، كل قسم يتوازي مع الآخر يبتدئ الأول بالمتتالية الأولى، و يبتدئ الثاني بالمتتالية السادسة، فالقسمان متوازيان من حيث نوع الأسلوب المستعمل، وفق النظام التالي: خبري = خبري، انشائي = انشائي، خبري = خبري، خبري = خبري. مع صدع لهذا النظام في المرحلة ما قبل الأخيرة (خبري ≠ انشائي)، إذ لا يتوازي أسلوبا المتتاليتين (4، 9)، مما ينبئ بتغير البنية الأسلوبية للقصيدة، و يشعر القارئ بالعد التازلي لأبياتها، و يعود الأسلوب للالتلاف و التوازي في النهاية، مؤكدا توازي قسمي القصيدة بنائيا مع تشابه في المعنى و اختلاف فيه. فالمعنى الذي يأتي يضيف إلى المعنى الذي سبقه دون أن يحمل نفس المادة الدلالية أو البلاغية تماما.

عند هذا الحد يمكننا الوصول إلى نتيجة مهمة فيما يتعلق ببنية القصيدة « ففي أية بنية شعرية نرى مستويات عدم التطابق تتوأكب مع مستويات التطابق، و حتى حين نسلم بإمكانية التكرار المطلق، و هي إمكانية نظرية أكثر منها واقعية، بحكم أنه حتى في ظل التطابق الكامل بين مقطعين في النص نراهما يختلفان من حيث موقعها في الكل الفني، ثم من حيث علاقتها به، ثم من حيث الوظيفة إلخ» . (1)

« إن تواكب هاتين القاعدتين –النظام و صدع الزام- يشكل سمة عضوية في كل عمل فني إلى حد يمكن معه القول بأن هذا التواكب يعتبر القانون الأساسي في بنية كل نص أدبي» (2)، مما يعطي شرعية المزج بين التوازي و اللاتوازي في بنية قصيدة "يا أم عوف" التي جاءت في أجزاء منها نظاما لتطبيق قواعد التوازي، و في أجزاء أخرى نظاما لصدع أو تجاوز هذه القواعد، و بمثل هذا التوتر البنائي تحقق المعمار الهندسي للنص.

تتنوع التوازيات في قصيدة "أم عوف" و تتعدد، إلا أنها تتكاتف جميعا لخلق شبكة من العلاقات بين متتاليات القصيدة من جهة، و بين أبيات المتتالية الواحدة من جهة أخرى.

(1) محمد مفتاح: التشابه و الاختلاف. ص (107).

(1) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري. ص (65).

(2) نفسه: ص (66).

و يعد التوازي المزدوج الذي « يتكون من بيتين »⁽³⁾ أو الذي تتشابه فيه بنيتا متتاليتين أبرز هذه الأنواع، و قد أسهم في تحقيق شبكة من العلاقات التي تفسر بعض التناقضات على مستوى المعنى الظاهري للأبيات و الكشف عن الدلالات الخفية للكلمات من خلال علاقة التشابه القائمة بينها و بين الكلمات الموازية لها بحكم الموقع المتماثل الذي تشغلانه، في مثل ما نجده في البيتين (24، 25):

24	آه	على	حائر ساه	و يرشدنا	و جائر القصد ضليل	و يهدينا
25	آه	على	ملعب	أن نستبد به	و يستبد بنا	أقصى أمانينا

أين تشترك عبارة (حائر ساه) مع لفظة "ملعب" في المعنى مع اختلاف فيه، فتوازي اللفظتين جعلهما تنحيان منحى متشابهها من حيث الدلالة، إذ تنحرف عبارة "حائر ساه" عن التيه و الضياع إلى "الملعب" بما يحويه من طفولة و براءة و صفاء، كما تستوعب لفظة "الرشد" عبارة "نستبد به" و تحتويها، إذا يرتبط الاستبداد أيام الطفولة بالرشد، أيامها كان الزمن و الإنسان صالحين. فاستبد كل منهما بالآخر لتحقيق الرشاد. فقد كان الإنسان طموحا، و قد واءمته الظروف و أيده الزمان، و هو ما يبيته التوازي القائم بين (يهدينا، أقصى أمانينا) الدال على الانسجام و توحيد الهدف.

و بفساد الزمان و تبدله، تغير موقف الإنسان منه، فالיום لم يعد كالأمس، و بات ليل الطغاة مخيما على كل شيء، مما جعل الجواهري يرفض واقعه و يتمرد عليه، متجاوزا إياه إلى عالم طوباوي أكثر روحانية و صفاء بلجونه إلى أعماق الأرض أو قمة السماء، أما الأرض فقد فقدت طهارتها و نقاوتها بعد أن وطنتها أقدام الدنس.

و هو ما يوضحه التوازي القائم بين جزئي البيت "44"، ف « كل شطرتين في البيت يمكن اعتبارهما متوازيتين، إذا كانتا متطابقتين فيما عدا جزءا واحد يشغل في كل منهما نفس الموقع تقريبا »⁽¹⁾، و بين الشطر الأول من البيت الموالي على هذا الشكل:

44	ش ₁	خبا	من	العمر	نوء	كان	يرزما
	ش ₂	غاب		نجم	شباب	كان	يهدينا
45	ش ₁	غاض		نبع	صفا	كنا	نلوذ به

(3) محمد مفتاح: التشابه و الاختلاف. ص (103).
(1) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري. ص (130).

فالعمر عبارة عن نبع ثرّ بعيد عن السطح المعكر بأدران الوطيس المحتدم بين الشعب و الطغاة، و مصدر هذا النبع هو النوء السماوي المتصف بالصفاء، لذا يلوذ الشاعر بهذا العمر الجميل الذي ينقذه من واقعه (هاجرات) و يصله بالرشد (يرزمننا، يهدينا).

كما يتصل عمر الشباب الجميل بالسمر و مطلع الشمس، و هو ما يكشف عنه التوازي القائم بين الشطر الثاني من البيت (49) و الشطر الأول من البيت (50):

49	ش ₂	لا بد	من	سحر ثان	يواتينا
50	ش ₁	لا بد	من	مطلع للشمس	يفرحنا

مما يثبت أن "السحر" ليس مجرد تعبير عن التهلل بالضياء، بل هو الوقت السعيد الذي يجلب معه الصحة و الغنى لتوازيه مع "مطلع الشمس" الذي يوعز إلى الأمن و السلامة و الدعة. و هو ما تؤكد به بنية التوازي القائمة بين شطري البيت (106) مع الشطر الأول من البيت الموالي (107) :

106	ش ₁	كم	لمت	الشمس	أوراسا
	ش ₂	و كم	قطفت	من	الأهلة عرجونا فعرجوننا
107	ش ₁	و كم	حوت	من	ربيع الدهر

فتشابه بنية هذه الأشطر يفضي بالضرورة إلى اشتراك مفرداتها المتوازية في المعنى، فالشمس تحوي في معناها (الأوراس و الأهلة و العراجين)، و تصب هذه الأشياء جميعاً في معنى واحد، هو "ربيع العمر": عمر الصبا و الشباب، أيام كان الأمن و السلام.

تفضي سلسلة هذه التوازيات إلى شبكة من العلاقات القائمة بين أبيات و متتاليات القصيدة، فقد قاربت بين معاني بعض الكلمات المتصلة بالماضي، و جعلتها تصنف في حقل دلالي واحد على الشكل التالي:

عمر، نبع، نجم شباب، سحر، مطلع للشمس، أوراس، أهلة، عرجون، ربيع الدهر.

و قد توالت هذه الكلمات جميعاً و تناسلت من لفظتي الصبا و الشباب، حسب التوازي الأحادي الوارد في البيت (27)، و المقصود به « ما يكون من تواز بين

شطري البيت الواحد، و هذا النوع هو الكثير في الشعر العربي، إذ لا تكاد تخلو قصيدة منه»⁽¹⁾:

27	ش ₁	من	ضحكة	السحر المشبوب	ضحكتنا
	ش ₂	و من	رفيف	الصبا فيه	أغانينا

يتوازي "السحر المشبوب" مع "الصبا" المتصل بأيام الفردوس المفقود، إلا أن ظلمة الليالي قد حجبت كل هذه الأشياء الجميلة بحلكتها الداكنة، و هو ما يتضح من خلال الجدول 2- الذي حوى أفعال الزوال: (خبا، غاب، غاض).

و الجواهري لا يأسف على الشباب كعمر للهو و اللعب، بل كعمر للعطاء و البذل و الكفاح، فالشاعر « قبل هذا و ذاك هو إرث ثورة فريدة في نوعها و تصفيف قواها و مرحلتها التاريخية (...) هي ثورة العشرين، التي نهض بها أكثر من مائة و عشرين ألف فلاح غير سكان المدن من حرفيين و متعلمين و تجار و وطنيين، إذ معها شبّ الجواهري -الشاعر- و بنيران معاركها نضج موهبة و موقفا (...) و على صعيد ثابت من معطياتها السياسية و الكفاحية التي أرسى للعراق أسس تاريخه الحديث، تشكلت ايديولوجيته التي ظلّت تحكم مسار حياته و شعره و فكره طيلة ستة عقود من الزمان الشعري المتقدم »⁽¹⁾.

تسهم آلية التوازي في توليد معنى الكفاح و المواجهة، و تبيين استراتيجية القتال و المعركة من خلال "التوازي الأحادي" في البيت (35):

35	ش ₁	إن	ندفع	فبعفو	من	نواز عنا
	ش ₂	أو	نرتدع	فبمحض	من	نواهينا

أما و قد عمت الخديعة و حاق الخطر، فقد بات التسلح باليات الهجوم و الدفاع ضرورة ملحة، و هو ما يوضحه التوازي القائم في بنية هذا البيت (ندفع، نرتدع)، (نواز عنا، نواهينا) فكأننا بالجواهري لم يتعلم من الفحول الشعر و الحكمة فقط، بل استراتيجية القتال أيضا، و كأننا به يردد شطر بيت (امرئ القيس)، (مكر مفر مقبل مدبر معا).

و يأتي "التوازي المزدوج" بين البيتين (53، 54) لتدعيم النزاع الملحمي الذي يحكم بناء القصيدة، و تبيين بطولات الشاعر التي تلتقي مع ما وجدته عند "أم عوف" من شهامة و مروءة ، بهذا الشكل:

(1) محمد مفتاح: التلقي و التأويل. ص (152).

(1) محمد مبارك: محاولة في فهم الظاهرة الجواهرية الشعرية. مجلة الأقلام. ع (2). ص (04).

67	ش ¹	وحش	و إن	روض الإنساني	جامحها
	ش ²	قفر	و إن	ملئت	وردا نسرينا

فهي وحش و قفر من الصدق و الحب الذي يرمز له الورد و النسرين، و تقوم على قانون الغاب أين تنتهز الفرص ليأكل القوي الضعيف حتى و إن حاول أناسها إظهار العكس (و إن روض الإنسي جامحها)، إلا أنها لا تغير شيئاً من طبيعتها. فأخلاق المدينة قائمة على التناقض أساساً، و تتبدل بحسب المصالح، و يتضح هذا من خلال التوازي القائم بين الأشطر الأربعة للبيتين (78، 79)، و الذي قد يدرج تحت اسم « التوازي المزدوج الأحادي»⁽¹⁾ الذي تتميز به قصيدة "يا أم عوف":

78	ش ¹	لا يلمس	الروح فينا	من	ي صاحبنا
	ش ²	لا يحد	حدود	من	يعاديننا
79	ش ¹	و لا ينم	بسن	من	يضاحكنا
	ش ²	و لا يرف	بجفن	من	يباكيينا

إذا نظرنا إلى الجدول نظرة عمودية في الخانة الأخيرة منه، يتكشف تناقض أفعال و سلوكات إنسان الحضر، و التي تحقق العادلة التالية:
ي صاحبنا = يعاديننا = يضاحكنا = يباكيينا.

و هي معادلة خاطئة بالمنطق اللغوي، فصدور كل هذه الأفعال من ذات واحد يدل على نقصها و عدم تكاملها:

66-يا أم عوف سئنا عيش حاضرة ترب سقطين شريرا و مسكينا⁽²⁾
فهي ذات متلونة بحسب المصالح و المواقف، و يأتي "التوازي الأحادي" في البيت (81) لتدعيم معنى الازدواجية و التبدل و التلون:

81	ش ¹	و آنس	أن	بئسنا	فهو	مادحنا
	ش ²	أغمه	أن	نعمننا	فهو	هاجيننا

فالمادح و الهاجي ذات واحدة متبدلة حسب الموقف، و ينعكس هذا التبدل في السلوكات و الأخلاق بالضرورة على السياسة و مواقفها، التي لا تعدو أن تكون مجرد كلام مموه بالأكاذيب التي تخدم السلطة الحاكمة و هو ما يدعمه "التوازي

(1) لم نصادف مثل هذا التوازي فيما قرأنا.

(2) سقطين: السقط: كل ما يسقط. و الجنين يسقط من بطن أمه قبل تمامه ذكرا كان أم أنثى. ابراهيم أنيس و آخرون: المعجم الوسيط. ج(1). مادة (سقط).

العمودي" و« هذا النوع هو قسيم التوازي العمودي المقطعي، غير أنه أخص منه، إذ لا يقع -ظاهرياً- إلا في أجزاء من الأبيات، و هو كثير في الخطاب الشعري»⁽¹⁾

و قد ورد في المتتالية ما قبل الأخيرة أين تتساوى "النبحة"، و "الخطبة":
90- و نبحة من كليب خلت نبرتها من زخرف القول تحريكا و تسكينا
91- و خطبة تسمع الرهطين ملفية في الذئب و الحمل المرعوب مصغينا

ففي تقابلهما و اشتراكهما في الصيغة النحوية تواز، يبين أن خطب الساسة و القادة الذين توانوا عن مهامهم لا تعدوا أن تكون مجرد نباح كلاب استؤمنوا فلم يؤتمنوا، و حملوا الأمانة، فأضاعوها، و لم « يرتفعوا و عيا و ممارسة إلى سمت الضرورة الموضوعية التي ما فتئت في انتظار الفارس القادم من رحم الغد»⁽²⁾.

3. التشاكل (L'isotopie):

تتضح آليتا النظام و صدع النظام اللتان يبنني وفقهما النص الأدبي، من خلال مستويات متنوعة تركيبية، صوتية، بلاغية، دلالية « تتشابهك و تتفاعل فيها بينها في علاقة جدلية ينتج عنها مجموعة من الدلالات التي تتكامل و تقضي إلى البؤرة الأصلية للنص، و تصبح مهمة القارئ أو الناقد في هذه المرحلة أشبه بمهمة عالم الجيولوجيا الذي ينقب و يقرب و يغوص في طبقات الأرض بحثاً عن كشف جديد سعياً للوصول إلى نتائج محددة تقوم على فرضيات مسبقة»⁽¹⁾.

(1) محمد مفتاح: التلقي و التأويل. ص (152).

(2) محمد مبارك: محاولة في فهم الظاهرة الجواهرية. مجلة الأعلام. ع(2). ص (9).

(1) فوزي عيسى: النص الشعري و آليات القراءة. دط. دت. منشأة المعارف بالإسكندرية. مصر. ص (18).

تتأسس البنية الجدلية للنص الأدبي على تقابلات و تشاكلات في مختلف مستوياته، لذا عُـد التشاكل من أكثر المفاهيم الإجرائية فعالية في تحليل الخطاب الأدبي، بعد أن نقله كريماص (J.Greimas) من ميدان الفيزياء إلى ميدان اللسانيات « و قد احتل منذ ذلك الوقت (...) لدى التيار السيميوطيقي البنيوي مركزا أساسيا، و كأى مفهوم جديد فإن المهتمين تلقوه بالمناقشة و التمحيص (...)، و لذلك نجده خضع لتطورات عبر تنقله لديهم، و هكذا إذا كان "كريماص" قصره على تشاكل المضمون في كتابه "الدلالة البنيوية"، فإن راستي (Rastie) عممه ليشمل التعبير و المضمون معا، أي أن التشاكل يصبح متنوعا متنوعا مكونات الخطاب، بمعنى أن هناك تشاكتا صوتيا، و تشاكتا نبريا، و ايقاعيا، و تشاكتا منطقيًا و تشاكتا معنويا، و نفس هذا التوسيع تبنته جماعة (M) في كتاب "بلاغة الشعر" (2).

أما (محمد مفتاح) فقد وسّع بدوره هذا المفهوم بإضافة عنصر "التداول" و التناص، و رأى أن التشاكل « تنمية لنواة معنوية سلبيا و ايجابيا بإحكام قسري أو اختياري لعناصر صوتية و معجمية و تركيبية و معنوية و تداولية ضمانا لانسجام الرسالة» (3).

فكل نص أدبي ما هو في الحقيقة سوى تنمية لنواة موجودة في نصوص سابقة، و لا يمكن أن يبدأ من الصفر دون تماس مع غيره، و يقصد بالتداول « علاقة المتكلم باستعماله اللغة و علاقته بالمخاطب و بالسياق الضامن لنجاعة عملية التواصل و جاهدتها» (4).

و يشير (مفتاح) إلى تداخل التشاكل إذا أخذناه بمفهومه الموسع مع مفاهيم أخرى كالتوازي، لذلك يؤكد على « خاصية يمتاز بها من غيره و هو التحليل بالمقومات الذاتية و بالمقومات السياقية مما يجعله يجمع بين التحليل المُفرد و التحليل الجُملي و التحليل النصي و يتجاوز المعاني الظاهرة في النص إلى احياء الكاشفة عن التصور الأنطولوجي و المعرفي و العاطفي للإنسان، و عن حاجاته و آليات إشباعها غير المتخيل و المعقلن» (1).

فالبنية التشاكتية للنص عبر مستوياته المختلفة، تكشف عن الجانب النفسي و العاطفي للشاعر التي عمد إلى إشباعها من خلال اللغة.



(2) محمد مفتاح: استراتيجية التناص. ص (19-20).

(3) نفسه: ص (25).

(4) نفسه.

(1) محمد مفتاح: التلقي و التأويل. ص (159).

تتشابك المستويات التركيبية و الدلالية و الصوتية، و تتفاعل بينها بحيث ينتج عنها حزمة من الدلالات الموحدة التي تفضي إلى كشف بؤرة القصيدة و تحديد محورها الأساسي المتمثل في تعرض ذات الشاعر و شعبه لأزمة حادة جعلت حياته ليلاً دامساً لا ينجلي، ليلاً فريداً، يتصف بالعجب!!

و قد ساعدت آليتا التوالد السابقتين "التكرار" و "التوازي" على تحديد الإطار العام أو سياق القصيدة، الذي يمكن وفقه تحديد معجمها الشعري لدراسة تشاكلاتها المختلفة، « فقد رأى بعض الباحثين أن تناول الكلمات هو أول ما ينبغي التوقف عنده حينما يفسر النص الأدبي، و لكن هذا التصور غير دقيق، و الأولى هو العكس فإن الكلمات تعتبر مظاهر لاتجاهات و أفكار سياق عام، و كأن هذا السياق هو الحقيقة الأولى، و لا وجود للكلمات في خارجه (...)، و حينئذ ينبغي علينا أن نبحث عن الإطار أولاً ثم نبحث عن الكلمات ثانياً»⁽²⁾.

يقوم الهيكل البنائي لقصيدة "يا أم عوف" على معجم لغوي ثري يتعلق بالسلوكات و الأخلاق، و هو ما أفضى إليه الإطار العام للقصيدة، أين بدت الأخلاق شديدة الصلة و الارتباط بأزمة الشاعر السياسية، و تتعلق هذه الأخلاق بشخصيات مختلفة تنتمي إلى عوالم متباينة (عالم الغيب، العالم المشهود)، و تتفاعل فيما بينها بحث تتداخل و تتماهى من خلال التشاكلات المعنوية التي تجمعها لإعطاء صورة كاملة و منسجمة عن شخصيات مسكوت عنها في الواقع، و هو ما يتضح بالتدرج بدءاً بالجدول التالي:

ألفاظ دالة على الأخلاق و السلوكات	أسماء من عالم الغيب	أسماء من العالم المشهود
أهواءنا، بريئات، ندللها، تجتوينا، تسغبنا، تظميننا، جرائر، حائر، سمح، جائر، طويات معقدة، نوازع، نواهي، مغواة، ضليل، ساه، غدر، خاتل، محاسن، مساوي، مطامح، معاصي، مهازل، يهدي، أيمن، يفرح، يحيي، دمت، صيارفة، الحب، مرابين،	جن عفاريت ملائكة شياطين شبح	زواحف، شواهين، طيور، مهاري، صواري، هوادي، ثعابين، تئين، شاء،

(2) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي. دط. دت. دار الأندلس. بيروت. لبنان. ص (161).

مودات، صباية، زائف، غرر، قول مطرينا، الشرور، بهتان، فحش تظنيه، نكافح، فما نصدق، موب، مادحنا، هاجينا، لآمة، حقد، لطف..	كليـب، ذئب، حمل، معزى، سراحين.
--	---

يساعدنا هذا الجدول في الاقتراب من المنطق الذي يحكم الكون الشعري للقصيدة، ف « حين يتكون لدينا المعجم الشعري لهذه القصيدة أو تلك فإنه يكون قد تكونت لدينا بالتالي و بصفة تقريبية تلك الدوائر التي تشكل نظرة الشاعر إلى الوجود (...)، و بهذه الصورة فإن معجم أي نص شعري يمثل في المقام الأول – عالم ذلك النص- أما الكلمات التي يتكون منها فهي التي تملأ فراغ ذلك العالم، و من العلاقة بين كلا الجانبين تتخلق بنية الوجود الشعري»⁽¹⁾.

تمثل الأسماء المرصودة في الجدول شفرات مولدة بالغة الأهمية من حيث البناءين الهيكلي و المعنوي للقصيدة، إذ تسهم في تنمية النواة المركزية "عجيبات ليالينا"، من خلال التشاكل التركيبي القائم بينها و بين السياق الذي وردت فيه أغلبية هذه الأسماء، و يبدو ذلك بوضوح من خلال خاصية التقديم و التأخير.

فالملاحظ أن الجواهرى قدم الخبر "عجيبات" على المبتدأ "ليالينا" مبرزاً أهميتها و مانحاً إياها ثقلاً دلالياً خاصاً، كما قدم من جهة أخرى أغلب الأسماء المرصودة في الجدول على أفعالها أو صفاتها أو أحوالها مبيناً أهميتها الدلالية، و مؤكداً على دورها الفعال كعناصر محرّكة للأحداث و الأفعال الواردة في القصيدة، بغض النظر عن تباين أدوارها و توزعها بين الإيجاب و السلب: (زواحفاً نرتمي، الجن تسلمنا، مثل الطيور... نظير رهوا، الذئب و الحمل المرعوب مصغينا، الشاء و المعزى... تزجي الأكارع أو ترخي العثانينا..).

إن لمثل هذا التماثل التعبيري أبعاداً دلالية فـ« التشاكل لا يعمل على تحقيق الانسجام النصي داخل وحدات الخطاب و حسب، و إنما يكمن وراءه ذلك المغزى الدلالي الذي يدعمه هذا التكرار و الدوران على مستوى التشاكل التركيبي»⁽¹⁾، الذي يؤكد هاهنا وحدة نسيج القصيدة، و أن "عجيبات ليالينا" هي الخلية التي نسل منها نسيج النص و توالد و تنامي.

و يأتي تشاكل المعنى ليدعم فكرة الثقل الدلالي الذي تكتسبه الأسماء المرصودة في الجدول، و مساعداً من جهة أخرى في تحقيق العملية الاختزالية لهذه الأسماء إلى ذوات منوطة بأعمال معينة في الواقع، بمعنى أنها متشاكلة وظيفياً من حيث دورها في المجتمع بميادينه المختلفة، إذ يشترك عدد من هذه الأسماء في إعطاء

(1) يوري لوتمان: تحليل الخطاب الشعري. ص (126).

(1) عبد القادر فيدوح: دلالية النص الأدبي-دراسة سيميائية للشعر الجزائري-دط. 1993. ديوان المطبوعات الجامعية. وهران. الجزائر. ص(106).

ملاحظ شخصية ما و إبراز سلوكياتها و أخلاقها ذات البعد السياسي، ف« قد صنف الانسان الحيوان أصنافا مختلفة (...)، و استخرج منه صوراً يقيس بها أنواع الناس و يضرب بها الأمثال في مضاربها.

و في ذهن الإنسان أن هذه الصفات -المعنوية خاصة- مثالية في الحيوان بمقتضى أنها تتولد فيه عن طبيعياً لا عن اكتساب، و هي لذلك قارة و دائمة، بينما تتولد نظائرها في الإنسان عن اكتساب و تجربة، و قد يثبت له أن يزول و قد يكون له في وقت دون آخر.

فليس من الغريب إذن أن يكون الحيوان مرجعاً لتقدير حدود كثيرة من الصفات و مداها في الإنسان»⁽²⁾.

إن لفظة "الجن" من الشمولية و التعدد الدلالي ما يؤهلها لاحتواء عدد من تلك الأسماء و النيابة عنها في دورها المنوطة به، و تلك أولى خطوات العملية الاختزالية.

إن للجن مراتب شتى، « فإن خبث أحدهم و تعرم فهو شيطان، فإذا زاد على ذلك فهو مارد. قال الله عز ذكره: « **وَحِفْظًا مِنْ كُلِّ شَيْطَانٍ مَارِدٍ**»-الصفات الآية 07-، فإن زاد على ذلك في القوة فهو عفريت، و الجميع عفاريت. قال الله تعالى: « **قال عفريت من الجن أنا ءاتيك به قبل أن تقوم من مقامك**» -النمل الآية 39- فإن طهر الجني و نظف و نقي و صار خيراً كله فهو ملك، في قول من تأويل قوله عز ذكره: « **كان من الجن ففسق عن أمر ربه**» -الكهف الآية 18-⁽³⁾ «

مع الإشارة إلى أن الخاصية المميزة للجن هي "الاستتار"، و هي من خواص الليل⁽¹⁾، مما يسمح لها باستيعاب ألفاظ أخرى إذ « قال آخرون: كل مستجن فهو جني، و جان، و جنيين. و كذلك الولد قيل له جنين لكونه في البطن و استجنانه»⁽²⁾.

أما عن لفظة الجان فتمثلها في النص "الثعابين"⁽³⁾ :

أكلما ابتدع الإنسان آلهة للخير صيرها شر ثعابين!؟

و تمثل لفظة الجنين في النص لفظة "سقطين":

66- يا أم عوف سئمنا عيش حاضرة ترب سقطين شريرا و مسكينا.⁽⁴⁾

(2) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات. مج(20). دط . 1981. المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية. منشورات الجامعة التونسية. ص (174-175).

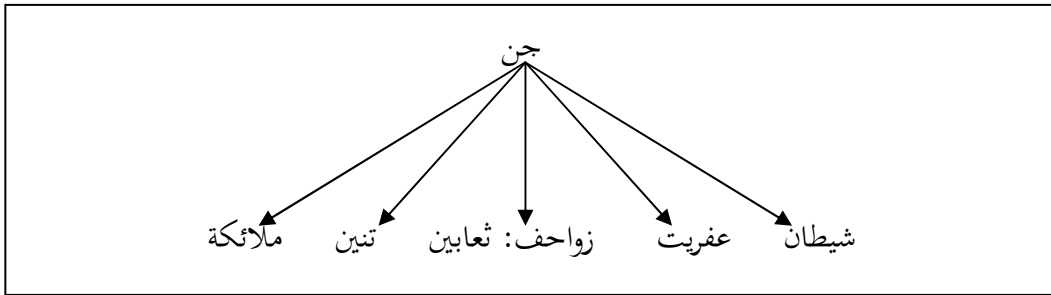
(3) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: كتاب الحيوان. مج(3). ط(1). 1998م. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. ص (415).

(1) جن الشيء: يجنه جناً: ستره، و في الحديث: جن عليه الليل أي ستره. و به سمي الجن لاستتارهم و اختفائهم عن الأبصار. ابن منظور: لسان العرب. مج(2). مادة (جن).

(2) الجاحظ: كتاب الحيوان. مج(3). ص (416).

(3) الجان: ضرب من الحيات، الجان: الجن: الجان: الشيطان. ابن منظور: لسان العرب. مج(2). مادة (جن).

فضلا عن خاصية "الاستتار" المميزة للجن، ثمة خاصة أخرى بالغة الأهمية تتعلق بمهيتها أو بالمادة التي خلقت منها ألا وهي "النار": « **وخلق الجن من مارج من نار** »⁽⁵⁾، ولأن أهم ما يميز "التنين" بدوره هي "النار" التي تخرج من فيه، فيمكن أن تحتويه لفظة "الجن" أيضا:
68- ضحاكة الثغر بهتاناً و حاملة في الصدر للشر أو للبؤس تنينا فالجن تستوعب كلا من الأسماء التالية ، الدالة على الذوات السلبية:



و يمكن أن نلخص تشاكلاتها في المعنى بالشكل التالي:

جن = استتار + نار.
 شيطان = استتار + نار + خبث.
 عفريت = استتار + نار + خبث + قوة.
 ملك = استتار + نور + طهارة + خير.
 سقطين = استتار (لأنه لا يزال جنينا لم يكتمل بعد) + ظهور (لأنه ولد قبل أو انه).
 يشترك "الجن" و "الليل" في خاصية "الاستتار"، مما يوعز إلى أن الجن - و الأسماء المندرجة تحته- هي الأيدي الخفية التي تعمل في ظلمات الليل، بل إنها المتسببة في نزول هذه الظلمة على الجواهرى و شعبه، إنها الذات الفاعلة سلبا و المتسببة في مأساة أمة بأكملها، و هو ما يدعمه "التشاكل الصوتي" الناتج عن تكرار الضمير المتصل "نا" (تجتوينا، تدنينا، تسغبنا، تظمينا، يقذفنا، تنشرنا، تطوينا...)، و السياق الواردة فيه:

15- مزعزعين كأن الجن تسلمنا للريح تنشرنا حيناً و تطوينا.
 إلا أن الملاحظ من خلال هذه التشاكلات هو أن الاسم الوحيد الذي يجمع في خواصه بين "الظهور" و "الاستتار" هو "السقطين" الذي جاء في معرض الحديث عن سكان الحاضرة و ذم أناسها، و لأن "الجن" مستترة ، فإن الاسم الذي يمثلها - هي و الأسماء التي تختزلها- في الواقع هو "السقطين" في المتتالية الثامنة التي احتوت على عدة تشاكلات فرعية محلية بمثابة ظلال لفكرتها الرئيسية المتمثلة في

(4) ينظر ص (43) هامش (02).

(5) الرحمان: (15).

ذم إنسان المدينة من ساسة و حكام لنفاقهم و تملقهم، و إظهارهم عكس ما يضمرونه من نوايا، و يتضح ذلك من خلال التشاكل التركيبي التالي:
لا يلمس الروح [الكرهية] ، لا تحد حدود [العداوة]، لا ينم بسن [التملق]، لا يرف بجفن [النفاق]، حيث تراكم مقوم الذم المتعلق "بالسقطين" .
و الملاحظ من خلال التشاكلات المعنوية السابقة تميز الملائكة عن غيرها بنورانيتها، فهي مخلوقة من نور، و هي صفة مضادة للاستتار الشديد الاتصال بالظلمة و حلقة الليالي، مما ينفي عنها صفة الفاعل السلبية، بل و يجعلها نَدًّا نقيضا لهذه الذوات، و هو ما يدعمه السياق الواردة فيه:

61- إنا أتيناك من أرض ملائكتها بالعهر ترجم أو ترضي الشياطينا
إن العداوة هي العلاقة الجامعة بينهم، بل هما قطبان نقيضان لبعضهما البعض، إذ تنتمي الذوات التي يحتويها الجن إلى العالم الليلي المتصف بالعجب، في حين تمثل الملائكة الذات الفاعلة في العالم النوراني المناقض لها.
تتشرك الملائكة مع الطيور في الأداة أو الوسيلة المبينة لطبيعة الحركة، و هي "الجناح" الدال على كامل الحرية و الإرادة: « جاعل الملكة رسلا أولى أجنحة مثنى و ثلاث و ربع و يزيد في الخلق ما يشاء إن الله على كل شيء قدير»⁽¹⁾ .
كما تقاسمها الشواهين نفس الخاصية إلى جانب القوة و الجسارة.
و الملاحظ هو انزياح لفظة "عفريت" عن القطب الأول (السلبى) إلى القطب الثاني (الإيجابى) من خلال السياق الواردة فيه:

53- في مثل رملتك الحمراء زاهية كانت تخب عفاريتنا مهارينا
ف"المهاري" وسيلة للقتال و المواجهة و اقترانها بالعفاريت يمنحها جسارة و قوة، و يجعلها تستوعبها و تحتوي لفظتي الصواري و الهوادي كوسيلتين للمواجهة أيضا، لسعتها الدلالية.
و يمكن أن نجمل هذه التشاكلات الدلالية فيما يلي:

مَلَك = استتار + طهارة + خير + أجنحة + حرية.
طيور = ظهور + طهارة + خير + أجنحة + حرية.
شواهين = ظهور + قوة + أجنحة + نزوع إلى الحرية (مقاومة).
عفريت = استتار + قوة + نزوع إلى الحرية (مقاومة).
مهاري = ظهور + قوة + نزوع إلى الحرية (مقاومة).
الملاحظ هو انشطار الملائكة إلى ذاتين في الواقع هما الطيور و الشواهين، مع ميزة فارقة بين الطيور و الشواهين تمنع أن يختزل أحدهما الآخر، فالطيور خير كلها، لا صلف و لا شدة في سلوكها و تصرفاتها:
26- مثل الطيور و ما ريشت قوادمنا نظير رهوا بما استطاعت خوافينا

(1) فاطر(01).

27- من ضحكة السحر المشبوب ضحكتنا و من رفيف الصبا فيه أغانينا
و يدعم هذا المعنى التشاكل التركيبي الوارد في نفس السياق: من ضحكة السحر [الدعة
و الغنى]، من رفيف الصبا [السلم و السكينة]، أين يبرز مقوم السلم و البراءة و الصفا.
و "الطيور" صورة لهذه الذات المسالمة التي تعيش في هذه الظروف، أما "الشواهين"
فهي شديدة الصلف و الجسارة، رغم دلالتها على نفس الذات في الواقع، فقد استحالت
تلك الذات المسالمة إلى ذات عنيفة بفعل اللاتشاكل (Allotopie) الزماني الذي حول
الطيور الوديعا المعبرة عن الفطرة و الصبا أيام السلم، إلى جوارح و صقور مفترسة
بمعطياتها الجديدة:

14- زواحف نرتمي أنا.. و آونة مصعدين بأجواء شوهينا
فقد أرخى ليل الإستعمار سدوله على ربوع الوطن، و أنشأ يهدد استقراره و
طمانيته، فأسهمت هذه الظروف الجديدة في إعطاء الشخصية ذاتها (الطيور) ملامح
مغايرة (شواهين). و تمثل هذه الذات في كلتا الحالتين "أنا الشعب".
إن للطيور منطقاً تتفاهم به: «يا أيها الناس عُلِّمنا منطق الطير»⁽¹⁾، و
المعروف أن المنطق يقوم على العقل السوي، فلا غرو -إذن- إن كانت هذه الطيور مثالا
للعقل الرزين، لكن مستجدات و معطيات جديدة أخذت تفسده:

74- ما انفك فحش تظنيه يلاحقنا حتى عدينا بفحش في تظينا
فالعقل هو موطن الظن و الشك: "أنا أشك إذن أنا موجود" أو "أنا أفكر إذن أنا
موجود"، و فساد العقل ناتج عن الظروف المحيطة به:

28- يا أم عوف و كاد الحلم يسلبنا خير الطباع و كاد العقل يردينا
فساد العقل يوعز إلى أن هناك انزياحا عما كان يجب أن يحدث، و هو ما تكشف عنه
المتتالية التاسعة المثقلة بالرموز الحيوانية، حيث يركز هذا الجزء من القصيدة على
النظام السياسي الاجتماعي و الخلل الحاصل فيه، و هو ما يتضح من خلال العلاقة
القائمة بين ذواته و السلوك الذي تتصف به.

و أبرز هذه الذوات مستمد من قطيع الماشية: (شاء، حمل، معزى)، و (الكلب) الذي
يمثل الحماية له، إلى جانب (الذئب و السرحان) اللذان لا ينتميان إلى القطيع، و
يمثلان عنصرا دخيلا، و قوة عدوانية مضادة، إلا أنها تواجه بدورها من طرف قوة أكبر
تمثلها شخصية (الجزار).

فالعلاقة -إذن- رباعية الأطراف تقوم بين: القطيع، الكليب، الذئب، الجزار.
إن أكثر ما يعرض "الذئب" للغنم مع الصبح، لأنها فترة تعب "الكلب" الذي يببب الليل
حارسا، إلا أن فساد العقل و اختلال الموازين جعلت "الكلب" يتوانى عن دوره المتمثل
في حماية القطيع، و هو ما تؤكد صيغة التصغير "كليب":

90- و نبحة من كليب خلت نبرتها من زخرف القول تحريكا و تسكينا

(1) النمل: (16).

مما يوعز إلى أن "الكليب" رمز "للقبادات" التي توانت عن دورها، باعتبارها المسؤولة عن الشعب الذي يرمز له "القطيع". مما أحبط همة الشعب و أضعف عزيمتهم، فاستحالت "الشواهين" بعد تحديها و مواجهتها إلى قطيع منقاد للسلطات الحاكمة في المدينة التي يمثلها "السقطين" فيما سبق، و "الذئب أو "السرхан" في هذه المتتالية:

92- عوى هزيعا فردت عنه ثاغية كانت تقول له "أمين" ... آمينا

93- و حوله الشاء و المعزى مهومة تزجي الأكارع، أو ترخي العثانينا

يساعد التشاكل التركيبي في: تزجي الأكارع [الإنقياد] و ترخي العثانينا [الذل] على إبراز مقوم الذل و المسكنة و الانقياد، بعد "وثبة كانون" التي خاضها الشعب في مواجهة النظام العميل:

96- و لفة و هج الأصواف يوقدها عن صر "كانون" تنورا و كانونا

فبعد « هبة تشرين عام 1952، و انحسارها عما انحسرت عنه وثبة كانون عام 1948»⁽¹⁾، بدأت مشاعر الإحباط و القنوط و اليأس تكتسح الجموع، و بات الخوف ملازما لها في محاولاتها الإصلاحية المتراجعة:

94- تهش للمرج فينانا و ترعدها رؤيا مثل جزارا و سكيننا⁽²⁾

إذ يسهم تشاكل المعنى القائم بين "الليل" و "الفينان" في بناء هذا المعنى، فقد استعار الجواهري للظلمة كلمة "فينان" لأنها تستر الناس بأستارها و أوراقها كما تستر الغصون بأفنانها و أوراقها.

و هنا دوران حول البؤرة المركزية "عجيبات ليالينا"، فلفساد و الظلم أفنان تستره و تداريه، و في هز الأفنان بحث عن الحقيقة المستترة، إلا أن صورة "الجزار و السكين" الذي يهدد رقابهم، و الذي رصد أعينه في كل الجوانب ترعدهم و تحول دونهم و دون الحقيقة.

إن الناس عند الجواهري « يفوتون الفرص في انتظار الفرص، و لا يحلمون بغير صور الاستكانة و الذل. ألم يخذلوا أنفسهم و يخذلوه (...)، فلا يمكنونه من حلمه في الثورة التي هي قاب قوسين منهم، نتيجة خداعهم أنفسهم-أو قل خداع قادتهم أنفسهم-»⁽³⁾

إن تشاكل الرسالة عامل أساسي في وحدة الخطاب، و يمكن ان نجمل تشاكلات القصيدة بالشكل التالي:



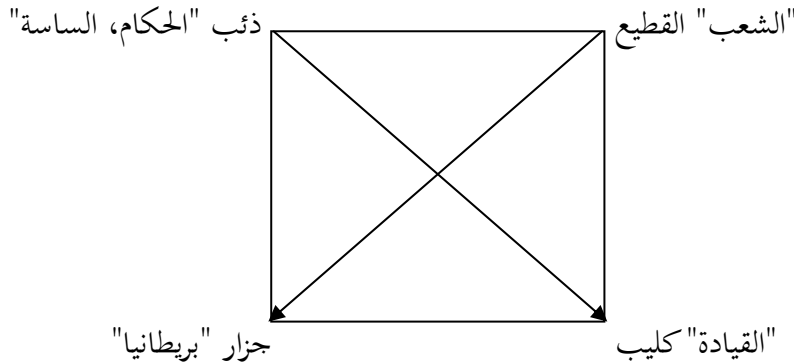
(1) محمد مبارك: محاولة في فهم الظاهرة الجواهريية. مجلة الأعلام. ع(2). ص (08،09).

(2) المرج: الفتنة المشكلة، و المرج: الفساد. ابن منظور: لسان العرب. مج(12). مادة (مرج).

(3) محمد مبارك: محاولة في فهم الظاهرة الجواهريية. مجلة الأعلام. ع(2). ص(09). أربط هذا بما ورد في ص(44).

هامش (02) و ما اتصل به في المتن.

-الكليب = القيادات المتوانية عن دورها، و المنقادة للحكام.
 -الذئب = سقطين = حكام المدينة المذعنين لبريطانيا.
 -الجزار = قوة خارجية طاغية = بريطانيا.
 عند هذا الحد نكون قد اختزلنا الأسماء المختلفة المنتمية إلى العالمين (الغيبى و المشهود) إلى ذوات فاعلة في الواقع، « على أنه لتحقيق النوايا و ترجمتها إلى عمل و فعل و تفاعل يحتاج إلى أرض تكون ميداننا تتموقع فيه الأطراف المتواجهة و المتجاذبة، ذلك الميدان هو المربع السيميائي»⁽³⁾.



كان الغزو البريطاني للعراق عام 1918 يهدف إلى تغيير بنية المجتمع العراقي، و جعله تابعا للثقافة الغربية « و عندما أحس البريطانيون بالصحة الشعبية التي تجلت على شكل احتفالات دينية و مسيرات احتجاجية (...)، أعلنوا الاستقلال السوري (...)، و خلال فترة الاستقلال السوري قيد العراق بأصفاة التبعية»⁽²⁾.
 أمام هذه الموجة الاستعمارية الطاغية لم يكن ممكنا أن يولى اهتمام لأراء الشعب و القيادات الناطقة باسمه، بل إن الديكتاتورية هي القانون السائد و المسيطر.
 أمام هذه الظروف كان الجواهري بحاجة إلى أن يللمم شتات نفسه الممزقة، و أن يستعين بقوة روحية كبرى "يا رملة الله" لتحقيق قناعاته على صعيد الحلم و الرؤيا الشعرية، و بلوغ الإنعتاق الوجداني من خلال المتتالية الأخيرة.

(1) محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير و إنجاز). ط(2). 1990. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب.
 ص (09).

(2) حيدر الجراح: صفحات من تاريخ العراق السياسي الحديث. صور الحاضر و المستقبل في مرآة الماضي. شبكة الأنترنت: مجلة النبأ. ع(51). 2000. www.Google.ae.

الفصل الثالث:

تلقي قصيدة "يا أم حوفه":

أ. القصيدة بين قراءتين.

ب. نظرية التلقي عند ياوس

ج. نظرية التلقي عند إيذر

القصيدة بين قراءتين:

قراءة في قصيدة "يا أم عوف"

لمحمد مهدي الجواهري

بقلم: شرافة شناورة^(*)

تضعنا قصيدة "يا أم عوف" أمام قلق لا يريم، و لا يعفو عليه الزمن.. إنها تحترف الهدم المستمر من أجل إعادة البناء، و تلتحف السؤال و الاحتجاج لتتجاوز الممكن و السائد، و تخلق الرغبة الدائمة في إيجاد المغاير و البديل، إنها « سديم يتمرأى، يتصور ذاته،.. تأسيس على الهاوية، أي إنخراط بدئي في قوى الكون الحية»⁽¹⁾. هي -أقل ما يقال عنها- رحلة بحث عن زمن ضائع، أو عن "اللحظة المستحيلة" التي يود الشاعر القبض عليها، ليتجاوزها إلى زمن آخر يأتيه بالانتظار، و يبقى انتظاره معلقا بسؤال مفتوح، لا تأتي السنوات بالإجابة عنه.. سؤال يبحث من خلاله الشاعر عن المعرفة الأبدية.. عن الحقيقة.. عن "أم عوف"؛ خلاص الإنسان في زمن الردة الأخلاقية، و تصدع منظومة القيم.

ف"الجواهري" -في رأينا- كتب سقرا هو محاوره كبرى مع الموضوعات الجوهرية؛ مع الحياة و الموت، و ما يدثر هذا الفراغ المترامي بينهما، بلغة أقرب إلى الصلاة و الهمس، و المناجاة الشفافة مع الذات العليا. فقصيدته هي مخاض كآبة تند في النهاية عن رجاء مضمخ بالألم و الأمل القصي. إنه يطلب عالما.. فضاء آخر للعشق و المعرفة بعيدا عن الأكاذيب و الزيف و الضلالات، و هو مطلب أغلب الصوفية و أصحاب الفهم المقدس و الحكمة الإلهية.

إن أهم ما يلاحظ في هذه القصيدة، هو تكثيف التجربة-لا يعتقد القارئ المتأنى أنها تجربة أنية- فهي تخمر يكون قد طال أمده، و لذا نحس بضغط للتجربة و للمعاناة الروحية و الفكرية،... ، سهيل و بوح، و كلام ليس كالكلام المستهلك في الأدب الدعائي، يعرّج الشاعر من خلاله بالمتلقي من برزخ النقص و الضعف و الخطيئة إلى فردوس النور و الألوهية؛ أين الحقائق الكبرى و اليقينيات.. أين العزاء و الطمأنينة..

يظهر النص أنه يتسم بـ"الغنائية" لما لها من إطراب في النفس، فتبدو مدلولاته جالسة في حضرة جوقة من الدوال التي تعزفها، فالأصوات إذا ما تكررت في سياق شعري ما خلقت تيارا معنويا تحتيا يجاريها فتتولد اللغة الثانية من اللغة الأولى، حيث جاءت الألفاظ تحاكي أصوات الأفعال المسرودة، أو توحى بالأحوال الموصوفة أو تشعر بالأحاسيس المنقولة و هذا حتى يوصل لنا الشاعر زبدة تجربته الروحية، تجربة استثمرت بدقة متناهية صوت "النون" الذي تراتب حضوره بقوة

(*) أستاذ، متحصل على شهادة الماجستير في الأدب العربي من جامعة قسنطينة، و قد اصطلح على تسميته في الدراسة بالقارئ -أ-.

(1) أدونيس: بيان الحداثة. مجلة مواقف. ع(34). 1979. ص(150).

في القصيدة ، و هو حرف غنة يوحى بالألم و الأنين، و ما أعطى القصيدة نفسا شجيا هو ركوب الشاعر لبحر الطويل الذي يتسع لبحر أحزانه.
تنوزع القصيدة عبر عشرة مقاطع شعرية، تتوحد فيما بينها بالبناء الدرامي العام الذي يحكم بنية النص.

و لقد استفاد "الجواهري" من طاقة "جملة النداء"، و من قدرتها على الانفتاح و الانسراح، مما ولد قصيدة كاملة من جملة شعرية واحدة، لأن جملة النداء كانت هي عمود بناء القصيدة و البؤرة المركزية التي يندفع الشاعر من خلالها إلى الانفتاح المطلق.

فأول حركة فنية -إذن- في قصيدة "الجواهري" هي جملة "يا أم عوف"، التي حرص الشاعر على أن تكون عنوانا لها. و يمكن تقسيم العنوان إلى البنى التالية:

يا	أم	عوف
بنية 1	بنية 2	بنية 3
وحدة بنائية	وحدة بنائية	وحدة تابعة تحدد الوحدة البنائية
وحدة تركيبية		

*هل الشاعر ينادي؟ هذا السؤال بهذه الصياغة يبدو طبيعيا صحيحا. و لكنه غير ذلك، ففي الشعر لا يمكن لهذا السؤال أن يكون صحيحا؛ لأنه يتضمن عزل القارئ و إبعاده عن القصيدة، و من ثم ترك القصيدة لتصبح فعالية خطابية لكاتبها، و في هذا تجريد للشعر من كل خصائصه. و لو قلنا إن الشاعر ينادي فهذا معناه أننا نتصور "الجواهري" واقفا في إحدى الحمادات العراقية (حيث تمخضت القصيدة) و قد أطلق لسانه صارخا: "يا أم عوف"، و هذا لم يحدث قط.
فالجواهري لم يطلق لسانه بهذا الصوت الشعري "يا". كما أنه لم يقله بنفس الطريقة التي ينادي بها أحد أبنائه ليحضر له شربة ماء. و نحن حينما نقرأ الجملة لا نضع الجوهري في أذهاننا و نتصوره يطلق هذه المقولة. و إننا حينما نقرأ جملة شعرية نحولها لا شعوريا إلى عالمنا نحن، و لو جربنا ذلك في أثناء قرءتنا للشعر، و سألنا أنفسنا عما نحس به في حالة تفاعلنا مع القصيدة، لأدركنا أننا لا نفكر بالشاعر، و لكننا نضع أنفسنا مكانه و كأننا نحن القائلون.

تجليات البنية الأولى (الياء):

*الياء-نحويا- عادة ما تستعمل لنداء البعيد، و هي مستقلة بوظيفتها (وظيفة النداء) عن المنادى (أم)، و لكنها صوتيا تتوحد مع المنادي في تلفظ واحد. و لعل الشاعر أراد من خلال الاستقلال و التوحد النطقي أن يحقق التوحد الذي يراه في جوهر الأشياء؛ إذ مهما يكن الشيطان متناقضين ظاهريا فهما ملتحمين تماما عضويا في حقيقة الأمر.

و يبدو أن هذا المنادى الغائب الذي تدل عليه (ياء النداء) هو الشاعر الذي يمارس في غياب وجوده من خلال "الأنت"، و إن كان يؤكد غيابه في كل مرة، فإنه أسرف في الوجود و الحضور، و تماهي في ذات (أم عوف) تعود به إلى عصر الكرم و الجود، فراح يحلم باستكناه الحقيقة.

- و قد تكون الياء ليست يا نداء. لا في فعل الشاعر و قد مات، و لا في فعل القارئ، فعلميا لا أحد ينادي أحدا، و فنيا: الكلام استقل عن قائله و أصبح فاعلية قرائية تحدث بسطان القارئ فحسب.

و ربما كانت الياء مناجاة هائمة تنطلق من لسان صاحبها كإطلاق الدمعة من محجر العين، و مثل إنكسار التهيدة الحبيسة في الصدر، حيث لا تتوجه الكلمة إلى مخاطب، بل لا يوجد مخاطب، و الشاعر لا ينتظر جوابا، و إنما هو « يطلق قوله ليسبح في فضاء الله كإطلاق النفس سابحا في الهواء؛ أي إطلاق الكلمة و إعتاقها و تحريرها من الانحباس في جوف الشاعر كي لا تحرقه و يحرقها»⁽¹⁾. إذن ، فالأرجح -بالنسبة لنا- أن (الياء) صوت متأجج قابع في حنايا الشاعر تنبثق منه الصور التخيلية، كأنه ارتداد إلى الخلف لإشباع الخواء الحلمي، المائل في الذاكرة، بل هو في أبهى تجلياته بحث عن صوت (الأخر) لتحقيق التجانس و التكامل و دفع عجلة الحضارة الإنسانية للأمام.

و (الياء) ليست عنصرا طارئاً على تجربة الشاعر، و إنما هي الياء الجواهرية نفسها، مجلوبة من أعماق التجربة الجوهريّة، و لكنها هنا تتحرك خاضعة للتحوّل الذي هيمن على الشاعر الذي كان متجها نحو الآخر، ثم بعد يأسه من الآخر، صار توجهه نحو الطبيعة نحو الذات ... فالشاعر -إذن- يتجه نحو الداخل نحو الذات، و سلك في حياته مسلك صوفيا، و هذا ما يكشف عنه المقطع الأخير.

تجليات البنية الثانية و الثالثة (أم عوف):

إننا سنعتبر -بداية- المرأة كمعادل للحقيقة التي يسعى الشاعر لبلوغها، فهو يرغب في العودة إلى [الأم/ الأرض]، حيث الرحم معادل للأمومة، و يبدو ذلك من خلال ثنايا النص، فتكراره لنداء هذه المرأة و إصراره على دلالات الأرض [يدفن/ تطوافنا/ بيت من الشعر/ براكينا/ موماء/ ساح/ الرمل/ الطين...]. جميعها توحى برغبته الخرساء في العودة إلى الطفولة حيث الأم هي الأمن و القرار و السكينة. و بالتالي فالأم عند الجواهري تحتمل دلالات كثيرة يوحى بها سياق القصيدة:

(1) عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة التكفير (من البنيوية إلى التشريرية). ص (265).

- أنثى.
- اء.
- رض.
- عراق. ← الأم
- فن
- الحقيقة.

ف "أم عوف" هي ذات تغري بلذة التأمل و البحث عن الحقيقة. و هي ذات مستقلة عن الشاعر و متوحدة به في الوقت نفسه- تشاركه الصفاء الروحي، و تحقق له التكامل.

إن "أم عوف" لم تعد تشكل المرأة الواقعية لدى الشاعر، بل أصبحت تجسد النموذج المفقود، أو "الحياة" التي يفتقدها الشاعر، فهو يبحث في المجهول عن شيء له قيمة.

تلاحم "الياء" مع "المرأة":

جاءت الياء هنا لتعمق الإحساس بالانتماء و الأصالة إلى حضارة عريقة، و تغرسها في إيقاع القصيدة استجابة لدواع فنية اقتضتها موسيقية القصيدة المناسبة. و صور ورود الياء كلها ذات أبعاد نفسية و فنية ترتبط بصلب التجربة الشعرية. « و هي تجريد تام للياء من كونها دالا يقصد به النداء، و تحويل لها إلى دال ذي بعد سيميولوجي، يتحرك الدال بموجبه نحو نفسه، و ليس نحو مدلول خارج عنه. فالياء لا تتجه نحو منادى، و إنما تتجه إلى داخل نفسها»⁽¹⁾.

و إن نداء (الأم)، هو بحث عن "حواء"، فحواء هي جزء منفصل عن آدم، و لكن "آدم" ما أحس يوما بانفصاله عنها، و ما تساءل أبدا عن كيفية تجليها له ذاتا مختلفة و هي جزء منه، حتى حرم الله عليه الأكل من شجرة الجنة، فحرك التحريم في نفسه السؤال، لأن الخطر مسكون دائما بالتجربة و الاكتشاف، و أحس لأول مرة بالضعف بل بالعجز عن توخي المعرفة المطلقة التي تتيح له التعرف على سر الأسرار الذي يكشف له الغيب باعتباره جزءا منه، لذلك صرح الشاعر قائلا: «يا أم عوف بلوح الغيب موعدنا».

و كانت "حواء" تغري "آدم" بالبحث لأنها لغز الألغاز أيضا، فإذا كان الله قد خلقه من لا شيء فقد خلقت هي منه .. إنه مادتها الأولية، و لكنه عاجز عن فهم حقيقتها، كما هو عاجز أيضا عن الوصول إلى حقيقة الذات الإلهية.

و ظل يبحث عن "حواء" [عن طريقة النداء] ليفهم ذاته، و من ثم ليصل إلى الذات العليا، لذلك صرح في المقطع الأخير قائلا:

جننا مغانيك نساكا يبرحهم لقياً حبيب أقاموا حبه ديناً.

إذن، فالياء هي دال كبير يتوزع توزعا أثيريا في ثنايا القصيدة ليعلن عن عجز اللغة، و عن العجز القابع في ذات كل إنسان على سطح المعمورة.

(1) الغدامي: الخطيئة و التكفير. ص (267).

و تتخمر جملة النداء في ذهن الشاعر، و تتمدد و تتوسع لتسير مع القصيدة ككل مصعدة الانفعال فيها.

و بهذا يؤسس النداء تنبيها فنيا يتأزم إلى حد النهاية، مما يرفع الطاقة الإيقاعية للبيت و يعلي من حماس الملقى و المتلقي. فينطلق النداء من البيت الأول؛ الياء فيه مقترنة بأم عوف، ليتصل الشاعر عن ذكرها في البيت التاسع؛ حيث تقترن الياء بالطبيعة التي جسدها الملفوظان: (رملة الله/ بساطا من الخضراء)، ليتوقف الشاعر عن النداء في المقطع العاشر.

تجليات النداء في النص:

جاءت جملة النداء عند الجواهري في مطلع البيت، و هذا نهج طرقه شعراء العربية منذ عهد مبكر، مثل: عنتر بن شداد في قوله:

يا دار عبله بالجواء تكلمي و عمي صباحا دار عبله واسلمي.

و قول بشار بن برد:

يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة و الأذن تعشق قبل العين أحيانا.

و هذا كثير في الشعر العربي، و كأنه صار تقليدا في الدخول الشعري، و لكن المرء و هو يقرأ يحس أن الشاعر يستنفد بهذه الطريقة طاقة انتباهية عالية يندر أن يستمر في المحافظة عليها.

و الآن سنحاول تتبع جملة النداء و الدور الذي أنيط بها في كل مقطع.

المقطع الأول:

يشكل المقطع الأول بحثا في ماهية الزمن، و قد جاءت جملة النداء مقترنة بخبر مقدم (عجيبات)، و هذا الأخير تتناسل منه عدة أفعال مضارعة تنبئ عن "الفعل التحويلي التناقضي" للزمن [يدنين/ يقصين]، [ينزلن/ يعلين]، و هذه الثنائية الضدية هي مصدر قلق الشاعر و توتره، مما يجعله يستحضر شخصية [سقراط الفيلسوف] الذي هو معادل موضوعي لـ [الباحث عن الحقيقة]، [الشاعر/ الرائي]، و سقراط معلومة نهايته التاريخية؛ إذ حكم عليه بتجرع السم نتيجة رأيه المخالف لمعتقدات الإغريقين، فحين توصل إلى أن لكون إلهها واحد أزليا سرمديا أعلن إعدامه، لكان البشرية تلتذ بالاضطراب و الفوضى.

و الجواهري بهذا يحيلنا إلى الحياة المعرفية البدئية و الصراعات العقيدية الأولى التي صارت تعيد ذات حيثياتها اليوم. فوظيفة النداء هنا هي "وظيفة انتباهية" تومئ للقارئ بأن منهج [الشاعر/ الإنسان الرسالي] هو منهج ملئ بالأخطار و المجاهيل.

المقطع الثاني:

يتأسس النداء مرتين في هذا المقطع؛ مرة مقترن بصيغة التسأل، و مرة مقترن ببث الشكوى.

فالسؤال الذي اقترن به هو سؤال وجودي، يوشحه هم ديني ميتافيزيقي، و لا شك في أن هذا المقطع يبلور حرية المحاوررة مع "الذات العليا" التي تعد "أم عوف" معبرا إليها، و مع الكون و مع السر و الغموض.

و في هذا يقول (هايدغر) بوجوب وجود "الدين" في قلب الشعر، و إلا فَقَد الشعر ناره، و المقصود بالدين هنا التجربة الوجودية العميقة، إنه أكثر التجارب قلقلًا لأنه مرتبط بمعنى: الموت/ الأسرار / الماوراء.

و الشعر في أبهى تجلياته - كما عبر عنه الإغريق - هو سرقة للنار، و سرقة النار تحرق، و الأثر الذي يبقى منها هو الجوهر، لذلك فالنداء في نهاية المقطع يؤسس بقوة لهذا المفهوم، فينهض بوظيفة "شعرية" و "تعبيرية" بالدرجة الأولى، ليوضح الشاعر معالم منهجه الفني، فتصبح أم عوف هنا معادلاً "الفن" الذي يتكبد الجواهري مشقة إحراقه و لهيبه.

المقطع الثالث:

ينهض النداء هنا بوظيفة مرجعية، حين اقترنت جملة النداء بلحظة اللقاء (موعدنا بلوح الغيب/ أضيافاً تلاقينا). و هذا اللقاء ينشطر إلى شطرين؛ لقاء استشرافي (غيبى) يحاول الشاعر من خلاله توظيف معرفته الصوفية لتطعيم شعريته، و ما يكشف عن هذا توظيفه للمصطلح الصوفي من مثل: [اللوح/ مصعدين/ تنشرنا/ تطوينا]. فالنداء هنا يحيلنا من خلال هذه المرجعية الصوفية إلى بحث الشاعر عن اللحظات الإشرافية و عن عالم الفيوضات الذي يستجدي الإنسان من خلاله براءته الأولى.

أما اللقاء الثاني، فهو لقاء "ما ضوي" يوظفه الشاعر لإشباع خوائه الحلمي عن طريق استحضاره لمشاهدة طبيعية تذكره بأيام الصبا، و توحده بعوالمها الروحية [ساح محتضن/ مفىء بالجواء الطلق/ أعطافه / لينا...].

و يقترن النداء في المقطع ذاته ببنية النفي [ما أه بنافعة]، و يستغرق الشاعر في التحسر على مافات و ما يحدث. و هنا يظهر لنا الشرخ المائل في ذات الشاعر البئيسة، و بؤسها - لا شك - « يتصل بتصدع الذات أو انشقاقها نتيجة لعدم توائمها أو عدم انسجامها مع المجتمع الذي تعيش فيه»⁽¹⁾. و الشاعر عاجز عن فهم حدوث هذا التصدع، لذلك يؤجل الأمر للغيب.

المقطع الرابع:

يصعد الشاعر نبرة النداء أكثر في هذا المقطع، لأنه في موضع إثارة بعض مكامن البنية السلوكية البشرية و إيذاء دهاليزها. فهذا المقطع يتضمن رسالة مفتوحة تحيلنا على سياق اجتماعي معين و مقصود، و في الوقت ذاته هي مدججة بإيماءات و سلوكيات تطلعننا على الوضع الاجتماعي للإنسان المعاصر، المشوب بالقلق و الاضطراب و الفوضى و العماء.

و يمتلك هذا المقطع مرونة كافية لاستيعاب التطورات الإنسائية، انطلاقاً بفعل الكينونة (كان) الذي له و هجته التصويري الخاص، فكانت (أم عوف) هي الملهم الأول للشاعر، من خلال فعلها الأخلاقي الخلاق، ففجرت ينابيع الذكريات في غوره:

- يئات جرائنا كانت.

(1) محمد زكي العشماوي دراسات في النقد الأدبي المعاصر. دار النهضة. بيروت. لبنان. ص (52).

- لا الأرض كانت مغواة.
- كانت محاسننا شتى.
- نوء كان يرزما.
- كان يهدينا.
- نبع صفا كنا نلوذ به.

و ما استحضر الشاعر لهذه الذكريات إلا ليدثر المسافة الأخلاقية العارية اليوم، لذلك يرتد إلى أفعال الغياب [خبا/ غاب/ غاض] مصطدما بجدار الواقع الرهيب.

المقطع الخامس:

يورق هذا المقطع في لحظة سادرة، مضمخة بأسى عميق؛ هي لحظة اتحاد الشاعر مع أمله المحطم فوق صخرة الحب، ناشدا بذلك عالمه الفردوسي الضائع عن طريق النداء (التواصل) الذي سيرأب الصدع بين ما كان (الأجواء الجميلة التي يتوق إليها) و بين ما هو كائن [ترقب الأجل/ تعجل خبر الناعي].

المقطع السادس:

هنا - في هذا المقطع - يكف الشعر عن كونه استجابة لواقع مترد، ليستسلم الشاعر لسلطة اللاشعور، ممتطيا صهوة ["التشبية"/الحلم] فتصبح "أم عوف" بمثابة الواد: دمث، فسيح، ندي. و ما هذه النعوت المترتبة إلا تفجر للمكبوت النفسي للشاعر. و هذا المقطع هو أقصر المقاطع، إلا أنه يعد لبنة أساسية في القصيدة، كونه يفيض بماء الشعر؛ فالمرأة اقترنت بالماء (الذي يحمله الواد)، و بالتالي من هنا تبدأ حياة الشاعر المثالية.

المقطع السابع:

يسعى الشاعر هنا إلى تحقيق التعالي الأخلاقي من خلال توظيفه لبنية النفي:

- و ما كنا صيارفة فيما نحب.
- و لا كنا مرابيناً.
- ما نصابح إلا من يماسينا.
- لا تغررك بارقة منا.

و هذا - لا شك - محاولة دؤوبة لإزالة ورق التوت على السلوك البشري، و كشف النقاب عن الذات الإنسانية، التي عادة ما تتظاهر بغير ما يمور في باطنها. و هنا يكف الشاعر عن تجنيحه في الخيال الصرف الذي لا يمت إلى الواقع، الساخن و المتحرك باستمرار، بأية صلة، ليقر بأن الشر قابع في ذات الإنسان منذ أن وطئت قدما أبيه "آدم" سطح الأرض.

المقطع الثامن:

و فيه يعمد الشاعر إلى استنزاف طاقة النداء، ليقر بما يجول في دهاليز ذاته المتعبة.. هو بوح مشبع بحشرجات نعصت على الجواهري الرغبة الملحة في الحياة البريئة، إذ لم يعد يطيق ما جلبته المدنية الحديثة للإنسان، و الإنسان قضى على نفسه بنفسه حينما ودّع الحياة البسيطة، الهائنة، التي ترفرف الروح حرة

طليقة في ربوعها. ليبلغ في الأخير رسالة مكثفة لإنسان العصر؛ فحواها أن النفوس
العامرة بالحب و الإخلاص، النفوس البريئة الطاهرة التي لم يكدرها عفن الحضارة
و الزيف، هي النفوس الخالدة على الرغم من نكد الدنيا.

المقطع التاسع:

و من خلاله ندرك أن الجواهري توصل إلى أن الإنسان لا يستجيب (في
عرفه) لذلك يغيب اسمه، فتغيب "أم عوف" لتعتق مكانها الطبيعة...

المقطع العاشر:

و يغيب النداء، ليرتد الشاعر إلى ذاته، و يغيب مع الحلم...

قراءة في قصيدة "يا أم عوف"

للجواهري

الشاعر بين جيم الزمن و جنة الطفولة.

بقلم: عبد المالك مسعودان (*)

(*) أستاذ متحصل على شهادة الماجستير من جامعة باتنة، و قد اصطلح على تسميته في الدراسة- بالقارئ -
ب-.

و نحن نرتاد عالم هذه القصيدة -الرعوي في أبرز سماته- لا ننسى أن الشاعر كان في طريقه إلى المدينة، بكل ما تحويه هذه الأخيرة من مظاهر النكد النفسي و "الضنك الروحي"، فما هي إلا وقفة شعرية حالمة، و ما صاحبها إلا عابر سبيل قال (من القيلولة و من القول أيضا)، لفترة سعيدة، تحت ظل شجرة فينانة، أو تحت خيمة من "الشعر المفتول"، ثم غادرها سريعا!

فنحن هنا إزاء لقطة شعرية خاطفة، مقتطعة من شريط مضمّن طويل لحياة الشاعر القلبية؛ لقطة تصور لنا جمال الروح في جو الصحراء، بقلم شاعر يعيش مرغما في "معترك" المدينة! و القصيدة، بما هي صورة فنية لجمال البيئة الصحراوية الرعوية، من المفترض ألا تضم تحت "خبائها" ما لا يمت إلى هذه البيئة بصلة قريبة. لكن الشاعر يقمنا في خضم زاخر من العناصر المتباينة و المضامين المتقابلة، التي استدعاها نفسه الفني الطويل، و أفرزتها ذاكرته الشعرية الثرية، و التي تبتعد قليلا أو كثيرا عن إطار المشهد الطبيعي في الصحراء (لدى أم عوف و في أحضان واديه).

لكن الواقع أن القصيدة، في بنائيتها وفنيتها أعقد و أغزر مما قد نتصور بادي الرأي، فهي مثلما توحى به لفظة الشاعر في وصف خيمة "أم عوف":
(أبيات من الشعر (بكسر الشين) "المفتول")، هي ألياف متضافرة و متداخلة من العناصر اللغوية و الفنية التي ترسم بأطيافها و أصدائها لوحة المعنى الشعري في عمومها.

عناصر تضعنا برفق داخل بيت تقليدي، متعدد الغرف و المرافق، كثير الممرات و الأبواب، لا نزال نتلمس أرضيته و جدرانه، و نتعجب من زينته و أثاثه، نلج و نخرج منه، و ننزل و نخرج فيه، و نحن في كل ذلك مبهورون برونقه الظاهر، مأخوذون بنفاصيله الداخلية، تفتتنا لغته الفنية و إيقاعاته، و تبعثرنا معانيه الشعرية و ملفوظاته، هنا و هناك بين الزوايا و الأركان؛ زوايا البيت -البناء و أركانه-.

فما دما قريبين جدا من النص، ما دما تحت سقفه و بين جدرانه، فلن نستطيع أن نحيط ببنيته الشاملة و هيكلته في جملتها، و ما تنتج من المعنى العام و المغزى البعيد.. فلنبتعد قليلا عن هذا النص/ البيت المسحور.^(*)
و لنترفع بحاستنا النقدية الحرة إلى "الجواء الطلق"، لعلنا نرجع ببعض المعنى!

٢٠٠٣٢٠٠٣٢٠٠٣٢٠٠٣

(*) النص المرغوب فيه هو -بقليل من التجوز- كالشخص المحبوب حين تقابله و تطالع وجهه. تذهل في لحظتك عن كل كلام يقول جماله، يستوصفه أو يستبطنه. و أنت حاضر مع النص دائما لن تستطيع إلا أن تكرر -بشكل أو بآخر- ما تراه أو تقرؤه فيه. فلا مناص لك -إذا شئت أن تقول عنه شيئا جديدا يصف معناه و يتدبر ما وراءه- أن تتسلح بشيء من الغياب الملتفت، أو نوع من الإشاحة الذكية (الهجر الجميل)، ثم تعود مرة بعد مرة، لتحضر مع النص و تنظر فيه، و هكذا ستجد أن هذه القراءة المتراوحة المتموجة بين الحضور و الغياب، ستفتح لك أبواب الكلمات مشرعة مترعة و سترى كيف تأتيك طائفة، و تجبى إليك ثمرات معانيها يانعة من حيث لا تحتسب أو تحتسب.

في أثناء هذه اللوحة الفنية العريضة للبيئة الرعوية، تندرج ذكريات الشاعر الفرحة عن زمان الطفولة و الشباب، كما تندس الوقائع الكئيبة للحاضر المدني النائي الذي يعيشه الشاعر على مضمض.. فهذه إذن ثلاث شعب رئيسية يتشظى إليها النص في بيئته العامة-كما يبدو لي- ينتقل بنا الشاعر من خلالها طورا إلى وصف (الزمان) الرعوي السعيد و تارة إلى استعادة الزمن/ المكان الطفولي المرح، و تارة أخرى إلى توصيف المكان/ الزمان المدني النكد، (بهذا الترتيب المقصود بين الزمان و المكان).

و البؤرة المركزية أو الفكرة المحورية التي يدور حولها النص، و تتوالد منها عناصره البنائية، هي فكرة الفعل التحويلي (أو التدويلي) المزدوج للزمن في نفس الشاعر، و في العالم من حوله، بالسلب تارة و الإيجاب أخرى. القصيدة، في بنائها العام-كما يبدو لي- تتبع مسارا تموجيا بندوليا، كحركة الزمن في تموجه (**)، فهي تبتدى في مقطعها الأول بمحاولة ضبط الإيقاع و تركيزه على عنصر الزمن الغامض العجيب في فعله التحويلي المزدوج، الذي ينوس بين السلب و الإيجاب (الإقصاء و الإدناء- الإماتة و الإحياء...).

الزمن، هذا العنصر الرجراج المندفق الذي يتأبى على كل محاولة لحصره أو حوصلته ضمن أطر ثابتة، أو قوانين صارمة.

و يتابع الشاعر في المقطع الثاني خيط حيرته و تساؤله عن هذا العنصر الوجودي المحجب الرهيب، ليسلمه إلى عنصر آخر مقابل أشد صلابة و أمنا و تماسكا، هو عنصر المكان الصحراوي الثابت المنفتح بأذرع، يأوي إليه من فعل الزمن التحويلي القاهر، و من جحيم القول الشعري الجحود. لينتشر من بعد، في المقطع الثالث، في تفاصيل المكان الصحراوي الطلق، و يضرب بالكلمات أطناب خيمته الشعرية (بالكسر) هو الآخر، قرب خيمة "أم عوف"، و يحاول أن يشخص هذا الزمن الروحي الغض الذي يكاد يلمسه، ببنيانه و بيانه، في جو الصحراء، و الذي يذكره بزمان الصبا المرح، و مجالي الصبوة الفتية، فما يلبث أن ينعطف باللاوعي الشعري على مغاني طفولته و فتوته، و يتحسر (أه على عابث رخص لماضينا) على ما فاتته و تصرم -إلى غير رجعة- من مسراته و جناته (فردوس البراءة المفقود).

في المقطع الرابع، يصحو الشاعر قليلا من سكرة الذكرى الشاعرية الحاملة، لينحو باللائمة على زمانه العقلي الكهولي (خمسون زمت...) الذي هو ماثل فيه، و الذي كاد أن يسلبه طبع البراءة و يرديه في مهاري الشقاء، ثم ما يعتم أن ينكفىء تارة أخرى إلى زمان الشباب و مغاني الصبا، و ينغمس فيه واصفا و متمليا، ثم تنوشه في الأخير حقيقة الفعل التدويلي القاهر للزمن (أدال الدهر دولتنا) و استلابه و اغتصابه لنبع صباه و نجم شبابه.

(**) يقول باشلار: «أن تكون شاعرا معناه مضاعفة الجدلية الزمنية،... معناه رفض الراحة الانهدامية لتقبل الراحة المتموجة، الحياة النفسية المتموجة». أنظر: غاستون باشلار: جدلية الزمن. ت: خليل أحمد خليل. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1982. ص 148.

لكنه ، يعود في المقطع الخامس، ليتنكر لهذه الحقيقة الحاضرة، و يحاول تناسيها بالانتشار من جديد في مراتب الصبوة و الصبا، و الحلول في زمنها السعيد، و التموج الشعري في أسحارها و أصائلها.

ينعطف ، شعريا، في المقطع السادس على وادي "أم عوف"، يصف رملته و خيمته، في محاولة لاكتناه المكان الروحي الواسع، و لتثبيت و تجسيد اللحظة السعيدة، و في تلويح ضمني يشير إلى التقائهما مع زمن الشباب الفتي الندي، و اقترانهما مع وديانه الهائلة الحاملة.

ثم ينتقل، عبر المقطع السابع، إلى تزكية الأخلاق التي اكتسبها في شبابه و أيام صبوته، و تعداد شمائل الصدق و النقاء، في مقابل صفاة السوء و الشر، و طبائع الضلال و النفاق المتفشية في المدينة (أرض ملائكتها بالعهر ترجم...).

و يلح من بعد، (المقطع الثامن) في إبراز رفضه و اشمئزازه من ضلالات المدينة، و قساوات الحاضرة، فيسترسل في وصف أوباشها و أنكادها، و كيف كان انعكاسها على صفاء روحه الشاعرة ليعود في النهاية إلى تزكية أخلاقه و التنويه بكمالاته (و نبله و مروءته) في محاولة للصمود و التحدي في وجه الشرور التي تحيق به.

و نجده في المقطع التاسع يعود بحدة ، و يرتمي بحميمية في مكان/زمان البادية (رملة الله) في حركة انكفاء -بعد جحيم الحاضرة- إلى أرض أم عوف، أرض الصبا و الصبوة العائدة. الطبيعة العذراء و الفردوس المفقود الموعود، ينغمس في نبعه و يسترسل في وصفه، فيجمع في مكان/ زمان واحد، بين الذئب و الحمل، و بين الشيطان و الملاك، كأنها اليوتوبيا الموعودة، و الأرض المثالية

العجيبة التي تنتفي عنها الشرور، و تلتقي فيها المتضادات^(*).
و يختم القصيدة (المقطع العاشر) بأن يتماهى -كالناسك- في حب البادية (المكان اللانهائي المفتوح)، و يحل في تفاصيل الصحراء و يطنب في وصف زمانها الربيعي الحلو (كم حوت من ربيع الدهر...) الذي يتقاطع مع ربيع الصبا و زمانه الغض.

و في خضم هذا الاستيهام الشعري تنوش الشاعر مرة أخرى حقيقة الفعل التحويلي للزمن (أحالتها النور شيئا غير عالمها) . لتعود القصيدة كما بدأت.



القصيدة تبتدئ إذن بالزمن المجرد العجيب التصاريف، و تصور فعله التحويلي المغيب، و تنتهي بالمكان المجسد المعجب، و المهياً للتحول و التغيير هو

(*) جاء في الحديث الصحيح عند الحاكم، ما رواه أبو أمامة عن النبي صلى الله عليه و سلم (و قد ذكر أشراط الساعة و نزول عيسى بن مريم حكما عدلا). أنه قال: «... و ترفع الشحاء و التباغض، و تنزع حمة كل ذات حمة (مثل سم الأفعى و العقرب) حتى يدخل الوليد يده في الحية فلا تضره، و تضر الوليدة الأسد فلا يضرها، و يكون الذئب في الغنم كأنه كلبها، و تملأ الأرض من السلم، كما يملأ الإناء من الماء و تكون الكلمة واحدة...» إلى أن قال: « و تكون الأرض كفاتور الفضة، تنبت نباتها بعهد آدم...». انظر : عمر سليمان الأشعر: اليوم الآخر و القيامة الصغرى. قصر الكتاب. البلدية. دط. ص 268.

الأخر.. فالشاعر مسكون بهاجس التحول السريع للأحداث، و برهاب التعاقب القاهر للأشياء، و مدرك أتم الإدراك لهذه الجدلية التفاعلية(**) و هذه الحركة التموجية، لعنصر الزمن، التي تطال كل شيء في هذا الوجود، من النفس المبصرة إلى أفاق الكون المنظور و غير المنظور، و التي تتخلل الشعور النفسي بالذات، و تفتته و تجرفه في تيارها الهاديء الهادر.

و الشاعر – لإدراكه لهذه الحركة النفاذة السريعة للزمن (لم يبرح العام تلو العام يقذفنا) و شعوره الرهيب بهذا الموج الزمني المفنت الجارف- يسعى، بالكلام و عبر الشعر، إلى تثبيت اللحظة الفرحة بكل حيثياتها و أبعادها (في وادي أم عوف)، و إلى استعادة الزمن السعيد بكل تفاصيله الحميمة (زمن الصبا و الشباب الممتلئ).

من هنا نفهم ميل الجواهري إلى تشخيص الزمن السعيد المواتي، و تجسيد الوهلة الحميمية الحاضرة، و إبرازها للعيان و الوجدان بكل وسائل التصوير و أساليب البيان(***) . كأنه يريد بذلك تخليد الشعور النفسي بالفرح، و تمديد لحظات الزمن السعيد الغابر، ما أمكنه الخيال، و أسعفته الكلمات.. يريد أن يجعل نهار مسراته سرمدًا بالشعر و الكلمات.. و لكن هيهات هيهات:

يا أم عوف، و ما أه بنافعة أه على عابث رخص لماضيينا

تقول "اعتدال رافع" إن « الجواهري الذي اختار غربته طوعاً لم ينفك يحن إلى مسقط رأسه، حيث بقيت جذوره في تلك الأرض المجذبة الواقعة بين الصحراء و البساتين و نهر الفرات»⁽¹⁾، و هذا ما يحيلنا إلى "وادي أم عوف" رأساً. فكأن الشاعر، يستعيد ، من خلال هذه الأرض الصحراوية المجذبة التي نزل بها عابر سبيل، أرضه الأولى و موطنه الأصل: تقول فاطمة المحسن: « إزاء حضور الوطن المكثف، تتقدم الأنا في إنكسارها لا في شموخها و تجبرها، فهي الآن في لحظة الاعراب عن الحنين و الشوق إلى المكان الأول... إن صورته تكتسي نكهة الماضي حتى و هو يلزمها بحالاته الأشد خصوصية»⁽²⁾.

و نحن نعلم – كما أخبر الجواهري نفسه- أنه كتب عليه في طفولته أن يعيش كالكبار، فقد كان لزاماً عليه أن يصاحب أباه الشغوف به، إلى « المجالس الليلية التي يعفدها العلماء و الشيوخ، يتبادلون فيها النظر...»⁽³⁾، فيقول معقبا: « و كنت الولد من غير الطفولة، و شخت قبل أن أترعرع و أشيب»⁽⁴⁾.

(**) يقول محمد مبارك إن الطابع الجدلي سائد «على تناولات الشاعر و معالجاته الشعرية حيث الشمول في النظرة للأشياء و الظواهر... في علاقات حية من الفعل و رد الفعل». أنظر مجلة الأقاليم، ص 15، 16. (***) لدى الجواهري – كما يقرر محمد مبارك- « نزعة حسية و ميل إلى التشخيص ما يكاد يتحرى الأفكار المجردة و الظواهر أو الحالات غير الملموسة، إلا من خلال أشكال حسية و نماذج ملموسة». نفسه، ص 13.

(1) أنظر: اعتدال رافع: الجواهري رحلة الألم و الثورة. مجلة العربي. عدد 484. مارس . 1999. ص 155.

(2) أنظر فاطمة المحسن: محمد مهدي الجواهري: آخر الكلاسيكيين و حامل لواء البلاغة و حافظ أختام العربية.

مجلة نيزوة. عدد 27. يوليو 2001. ص 4. شبكة الانترنت: www.nizwa.com

(3)، (4) أنظر: روبرت. ب كامبل، أعلام الأدب المعاصر، سير و سير ذاتية، الشركة المتحدة للتوزيع. بيروت.

1996. ج1. ص 432، 433.

و بمناسبة ذكر الشيب، فالشاعر يصرح في قصيدته أنه شاب في معترك المدينة، و هو يصرع معيشتها الضنك، و يراعي ضوابطها الصارمة: يا أم عوف و قد شبننا بمعترك...

فكأننا بالشاعر يريد من خلال انغماسه في الزمان الروحي الطيب، و ارتمائيه في المكان الطبيعي المنطلق من خلال انغماسه في الآن و الهنا السعيدين، أن يعيش من جديد طفولته المهذرة، قديما بين مجالس الشيوخ الجامدة، و ظلالهم الكئيبة. فهو يريد أن يمنح طفولته الضائعة فرصة جديدة للعودة إلى مرتعها الأم، و أن يفتح لها نوافذ مشرعة على عالمها المرح، و زمنها الحر. و ملعبها الأثير. كل أولئك عبر الكلمات الشعرية و الصور الحاملة، التي تجهد أن تصف تلك الأحاسيس الغضة و الذكريات السعيدة، التي استنارها الجو الصحراوي الطلق، و ابتعثها كذلك وجه "أم عوف" الطلق.



صورة الزمن / الفرس:

من نزعته العارمة إلى تشخيص الزمن الشعوري، و تجسيد فعله العاتي و سيره الحثيث في الناس و الأشياء، يطلع علينا الجواهري، المرة تلو الأخرى، على طول قصيدته بصورة زمنية لافتة، تمثل الزمن فرسا مرخي العنان (كيف سيرخي من أعتنتا تطوافنا)، و كذا (أفراسا فعرينا)؛ فرسا يخب خبا (كانت تخب عفاريتا مهارينا).

لكن الشاعر يأبى أن يسلم مقادته هكذا طوعا رهوا بيد الزمن/ الفرس يرتكض به و يهوى حيث و متى شاء، فهو يريد أن يمسك بين الفينة و الأخرى – و لو على صعيد الأمانى و الخيالات- برسن الزمن: (فيه عطفنا لميدان الصبا رسنا)، و يأخذ لجامه (أو ارتكضنا أقلتنا مذاكيننا)، فيستقله هربا من الارتكاس في وهدة الغواية المقدورة، أو (ينعطف) و يلوي به على قدر أزهى و أجمل. و يصير المكان بما فيه و من فيه مجرد ميدان (و لا أزهى مياديننا) تعدو فيه عاديات الزمن الجموح، و تركض فيه أفراسه الضابحة.

لكن الزمن/ المكان الحضري الحرون يبدو مستعصيا على إرادة الشاعر الجامحة هذه، فهو يجد نفسه، من خلاله، مرميا في دوامة عبثية لا تنفك تدور به، و تدور في عماية و غواية لا منتهى لهما:

عميا ندور على مرمى حوافره معقودة بتواليه نواصينا

(إشارة إلى الحديث النبوي: الخيل معقودة في نواصيها الخير...).

من كل هذا نخرج بحقيقة كون الزمن – كما يراه الشاعر في القصيدة- في رمزيته أشبه بالفرس الجامح الضابح حيناً، و المنعطف الذلول حيناً آخر.



بيت الشعر و بيت الشعر: (البيان و المكان):

يقول الجواهري:

أزرى بأبيات أشعار تقاذفنا بيت من الشعر المفتول يأوينا
الشاعر هنا، لأن الشعر (معاناة القول) قد أزرى بقلبه، و استهلكه وقودا لتنور
ناره، و رد جميله إساءة، و إحسانه نكرانا، يريد أن يستبدل به بيتا من الشعر-بيتا
حقيقيا- يأوي إليه و يشعر تحت ظله بالسكينة و الأمان، يفر إلى جنته الظليلة
الملموسة من جحيم الشعر المستعر في أعصابه و دمه^(*).

الشعر الذي دفن تحت "ألجنة لهبه" مطالع شباب الشاعر، و أروع سنين
عمره، لينبعث هو من ترابه و رفاقته، أكل لحمه الغض و شرب دمه المحض،
ليعيش بعده مترفا مدللا، أماته ليحيا مكانه، و قتل فيه الملاك ، ليستحي الشيطان:

يا أم عوف حرمنا كل جارحة فينا لنسرج هاتيك الدواوينا

لم يدر أنا دفنا تحت جاحمها مطالع ، يتملاها براكينا

و الشاعر تلح عليه هذه الرغبة الكامنة في أن يستبدل المكان الروحي الطيب؛
المكان الواقعي، بالقول الشيطاني الموهوم، الذي ألواه عن قصده، و بالشعر
الخيالي، الذي عيت قوافيه فلم تغن عنه شيئا، فنجدته في المقطع ما قبل الأخير من
قصيدته يقول مخاطبا (رمة الله):

و سامرينا فقد ألوى بنا سمر و طارحينا فقد عيت قوافينا

كما نجدته في المقطع الأخير يؤكد هذه الرغبة من جديد، و ينفي بذلك عن ذهن
المتلقي فكرة كونها مجرد نزوة عابرة، أو تظن واه، فيقول مخاطبا مغاني أم
عوف، و مؤثرا مرة أخرى المكان على البيان، و معليا لوعي الشعاب الطاهرة
على وحي الشياطين:

لم ألف أحفل منها و هي موحشة بالمؤنسات و لا أزهي مياديننا

و لا أدق بيانا من مجاهلها و لا أرق لما توحيه تبييننا

و كأننا بالشاعر، و هو في لب انهماكه الشعري الخيالي، تأبى عليه روحه إلا
العودة إلى المكان الفعلي الملموس، و ترجمة قوله المزخرف إلى عمل ظاهر...
و طاهر:

« و الشعراء يتبعهم الغاون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون، و أنهم يقولون ما
لا يفعلون إلا الذين ءامنوا و عملوا الصلحت و ذكروا الله كثيرا...»

-الشعراء- الآيات 224، 227.



التناص:

1. مع النص القرآني:

الجواهري الشاعر الكلاسيكي يقوم و يتقلب، في ثلاثة أرباع إبداعه
الشعري، على أرض واسعة من الموروث الروحي و الأدبي، فيها "قطع

(*) يقول الجواهري في قريب من هذا المعنى:

سلطت عقلي على ميلي و عاطفة ظلما كما سلطوا ماء على ناري .

أنظر مجلة العربي. عدد 484. مارس 1999. ص 157.

متجاورات" من رسوبات الأقدمين و حفرياتهم شعراء و كتاباء، و مزق متناثرات هنا و هناك من مقولاتهم و أوابدهم، و فيها "جنات من أعناب" عباراتهم، و زرع تصوراتهم و نخيل أخيلتهم، كلها "تسقى بماء واحد" من طابعه الشعري الخاص، و أسلوبه الفني المتميز. و قد ترى فيها "علامات و نجومًا" من الكلام القرآني تشع نورا في أثناء قصيدته و أرجائها، تدل بنفسها على نفسها، و تستعلن بحسنها، و إن كان الوضع الشعري يعمد أحيانا إلى تحويرها قليلا عن أصل وضعها الإلهي.

- من ذلك قوله في القصيدة: "كأن الجن تسلمنا للريح...!" إشارة خفية منه إلى القوى الخارقة التي سخرها الله تعالى لنبيه سليمان (عليه السلام):
«و لسليمن الريح غدوها شهر و رواحها شهر، و أسننا له عين القطر، و من الجن من يعمل بين يديه بإذن ربه...» سبأ-12.

- و قوله: و مشت بالمن تنطف و السلوى ليالينا: إشارة إلى قوله تعالى فيما امتن به على بني اسرائيل: «و ظللنا عليكم الغم و أنزلنا عليكم المن و السلوى...» البقرة-57.

- و قوله: "من تلقاء أنفسنا"، اقتباس لغوي من قوله تعالى على لسان نبيه (ص):
«قل ما يكون لى أن ابدله من تلقاء نفسى». يونس-15.

- و قوله: "نجم شباب كان يهدينا" مقتبس من قوله تعالى: «و بالنجم هم يهتدون». النحل-16.

- و قوله: "مطلع للشمس" يتصادى مع قوله تعالى في سورة الكهف: «حتى إذا بلغ مطلع الشمس» حكاية ذي القرنين، الكهف الآية-90.

- و قوله: من "عهد آدم" يلتقي على مستوى التركيب اللغوي مع قوله تعالى:
«و لقد عهدنا إلى آدم من قبل فنسى». طه-115.

- و قوله: "زقوما و غسلينا"، تسميتان لطعام أهل الجحيم، كما وردتا في القرآن الكريم: «إن شجرت الزقوم، طعام الاثيم». الدخان-43، 44، «و لا طعام الا من غسلين» الحاقة-36.

- و ذكره "لقوارين" جمع "قارون" إشارة منه إلى ذلك الملك الثري الذي «كان من قوم موسى فبغى عليهم و ءاتينه من الكنوز...» القصص-76.

- و قوله: "زخرف القول" مأخوذ من قوله تعالى: «و كذلك جعلنا لكل نبيء عدوا شيطان الانس و الجن يوحى بعضهم إلى بعض زخرف القول غرورا». الأنعام-112.

- عبارة "ضنكة الروح" تحيلنا إلى قوله تعالى: «و من اعرض عن ذكرى فإن له معيشة ضنكا...» طه-124.

- عبارة "بواد غير وادينا" تحيل إلى قوله تعالى على لسان خليله إبراهيم (عليه السلام): «إنى أسكنت من ذريتى بواد غير ذى زرع» إبراهيم-37.

- عبارة: "كما تضم المحاريب المصلينا" تدل بنفسها أنها منتزعة من جو قرآني خالص كمثّل قوله تعالى عن حكاية زكرياء (عليه السلام): «فنادته الملكة و هو قائم يصلى فى المحراب...» آل عمران-39.

5. مع نونية ابن زيدون:

- القصيدة على مستوى الوزن الشعري و الإيقاع الموسيقي، و القافية و الروي؛ جميعا تلقتي مع قصيدة ابن زيدون الشهيرة، التي يقول عنها "زكي مبارك": «العرب يعرفون جميعا نونية ابن زيدون، فإن كان في القراء من يجهل هذه القصيدة فليعرف واجبه نحو لغته و قوميته، فإنه لا يليق بشاب مثقف أن يجهل نونية ابن زيدون التي سارت مسير الأمثال»⁽¹⁾. فلا جرم أن يكون الجواهري قد تأثر بها و تمثلها و استعادها و بخاصة و نحن نعلم أنها تتضح بمعاني الشوق و الحنين إلى أيام الصبوة و الصبا و مغاني المحبة و الأنس، شأن قصيدة "أم عوف" في أبرز جوانبها و أطغى معانيها.

و لن أستطيع أن أرصد كل مواضع التناص بين القصيدتين، لأن البحث فيها سيطول، و إنما سأكتفي بالإشارة إلى أقرب مواطن التشابه و التقابل بينهما بيتا بيتا، ما استقام ذلك و أمكن:

* الجواهري: يا أم عوف عجيبات ليالينا يدنين أهواءنا القصوى و يقصينا
 ابن زيدون: أضحى التناي بديلا عن تدانينا و ناب عن طيب لقيانا تجافينا
 *ج: يدفن شهد ابتسام في مراشفنا عذبا بعلم دمع في مآقينا
 ذ: بنتم و بنا فما ابتلت جوانحنا شوقا إليكم و لا جفت مآقينا
 *ج: وحش و إن روض الإنسي جامحها قفر و إن ملئت وردا و نسرينا
 ذ: ياروضة طالما أجت لواحننا وردا جلاه الصبا غضا و نسرينا
 *ج: عوى هزيعا فردت عنه تاغية كانت تقول له: أمين .. أمينا
 ذ: غيظ العدا من تساقينا الهوى فدعوا بأن نغص فقال الدهر أمينا
 *ج: ولقمة ردها ما نسترق به و ما نكافح زقوما و غسلينا
 ذ: ياجنة الخلد أبدلنا بسلسها و الكوثر العذب زقوما و غسلينا
 *ج: على خضيل أعارته طلاقته شمس الربيع و أهدته الرياحينا
 ذ: ليسق عهدكم عهد السرور فما كنتم لأرواحنا إلا رياحينا
 *ج: و الآن نرقب في أسحارنا أجلا تقوم بعده عجلي نواعينا
 ذ: ألا و قد حان صبح البين صبحنا حين فقام بنا للحين ناعينا
 *ج: بالمن تنطف و السلوى ليالينا
 ذ: و كانت بكم بيضا ليالينا

...



6. مع نونية شوقي:

(1) أنظر: زكي مبارك: الموازنة بين الشعراء. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. ط.ص 284.

و هي القصيدة التي عارض فيها أمير الشعراء نونية ابن زيدون، و التي مطلعها:
يا نائح الطلح أشباه عوادينا نشجي لواديك أم نأسي لوادينا⁽¹⁾.
و أنا أعرض هنا سريعا لبعض مواضع التناص اللفظي و المعنوي بينهما –
كما بدت لي-.
* الجواهري: بالعهر ترجم أو ترضي الشياطينا.

∅ شوقي : إنسا يعثن فسادا أو شياطينا.
* ج: على خضيل أعارته طلاقتهما شمس الربيع و أهدته الرياحينا
∅ ش: إذ الزمان بنا غيناء زاهية ترف أوقاتنا فيها رياحينا
* ج: أه على أيمن من ربع صبوتنا كنا نجول به غرا ميامينا
∅ ش: ألم تؤله على حافاته و رأت عليه أبناءها الغر الميامينا
* ج: يا أم عوف و ما كنا صيارفة فيما نحب و ما كنا مرابينا
لم ندر سوق تجار في عواطفهم و مشتريين مودات و شارينا
∅ ش: نحن اليواقيت خاض النار جوهرنا و لم يهن بيد التشتيت غالينا
و لا يحول لنا صبغ و لا خلق إذا تلون كالحرباء شانينا

(1) نفسه: ص 288.

تلقي قصيدة "يا أم عوف":

لعل زئبقية الظاهرة الأدبية سبب كاف لتبدل نظرياتها و تطورها، في انشغالها المشترك-رغم تباينها- حول قضية المعنى، أو بصيغة أصح في محاولة تحديد البؤرة المركزية المنوطة بإنتاج المعنى، مع تعصب كل مجموعة منها إلى طرف معين من حدود الثالوث الشهير: المؤلف، النص، القارئ.

لقد انصب اهتمام النظريات السياقية بالمؤلف باعتباره المنتج الوحيد للمعنى، فالمعنى هنا "مقصود"، و ينحصر دور القارئ في استقصائه من خلال النص، لذا لا يمكن « أن يتغافل عن زمنية النص و ظرفه التاريخي فهما أهم المعطيات التي تتحكم في الممارسة القرائية، و في حالة اعتبار المؤلف مصدرا للمعنى في النص فعلى الناقد دراسة عناصر متعددة تدخل في تكوين ذلك المؤلف»⁽¹⁾.

و النص هنا بعيد عن كل رمزية أو معنى عميق، أو ما يمكن أن يفصح عنه من خلال انفلاته عن قصد المؤلف الذي قد ينجم في بعض حالاته عن طقوس اللاوعي التي غالبا ما تصاحب عملية الإبداع الشعري.

و على نقيض هذا الاتجاه، جاءت النظريات النسقية التي أحدثت ردة فعل واسعة ضده، و إن كانت هي الأخرى لا تخلو من بعض التعسف حين حصرت المعنى في النص، إذ « ترى هذه النظريات أن المعنى ليس في قلب الشاعر و إنما في الخواص الشكلية و البنائية التي تعمل كمفاتيح ثابتة للوحدات الجمالية القائمة بذاته و المنغلقة على نفسها في داخل النص. و يقوم الناقد هنا بالقراءة المغلقة

(1) لمياء باعشن: نظريات قراءة النص. مجلة علامات في النقد، عدد خاص قراءة النص، مج(10). ج(39). مارس 2001. جدة . السعودية. ص (114).

"Close Reading" التي تفصل النص كوحدة مركزية متكاملة عن خلفياته (...)، وفي حال اعتبار النص محتويًا على المعنى فعلى الناقد القيام بالتحليل الجزئي و الكلي بشكل موضوعي لوحدة النص و لغته و قواعده الصرفية و النحوية و صورته الجمالية و تماسك بنيته و تناسق أجزائه و علاقتها بالكل»⁽²⁾.

كل هذه العمليات تتطلب في الحقيقة جهدًا قرائيًا و كفاءة من القارئ، إذ تتوقف عملية إنتاج المعنى على خلفيته الثقافية و قدراته الخاصة في التحليل، و تتعدد بتعدد القراء و تباينهم. مما جعل اهتمام النقد الأدبي يتحول في السنوات الأخيرة إلى القارئ باعتباره منتج المعنى، لا سيما بعد قتل (رولان بارت) للمؤلف و تحوله إلى قارئ لنصه، و بعد أن شرع النقاد يدركون الطبيعة الحوارية للنص، و أن تفاعله مع القارئ من أنجع الوسائل المنتجة للمعنى، ف « النص الحديث نص معرفي يقاوم في أنساقه اختزان معنى ما سطحيًا أو عميقًا فهو نص حوارى قائم على التعددية في المعنى تشكيلًا و تلقياً، و إن تحليل النص نشاط نقدي يستند إلى مفاهيم نظرية متنوعة و قواعده إجرائية تهدف إلى تنوع الركيزة المنهجية التي يتبناها المحلل، و هو يؤمن بالتعددية و الانفتاح على ما يجد في سيمياء النقد المعاصر من تحولات علامية و أنساق جديدة»⁽¹⁾.

لقد مهد التوجه للقارئ لظهور نظرية الاستقبال (Reception theory) أو استجابة القارئ (Reader response) و إن كان « من الصعب الإحاطة بتفرعات هذه النظرية و تشعباتها، و ترجع الصعوبة إلى عدم ثبات نقاط التركيز و اتساع رقعة مراكز الاهتمامات التي تؤسس طروحات هذا التوجه النقدي، و لعل الجامع الذي يوحد بين المنتسبين إليها هو الاهتمام المطلق بالقارئ و التركيز على دوره الفعال كذات واعية لها نصيب الأسد من النص و إنتاجه و تداوله و تحديد معانيه (...)، و لما لم يكن لهم مدرسة توحد غايتهم أو تحدد منهجيتهم، فإن كل من اهتم بالقارئ أو القراءة هو منتسب و إن لم ينتسب إلى هذا التوجه: سواء كان هو رولان بارت أو كان هارولد بلوم. و الأسماء التي ترتبط بهذا النوع من النقد هي في الأصل الأسماء الألمانية الخاصة التي قامت على مقولات الناقد الهولندي رومان انغاردن: أمثال فولفغانغ ايزر و هانز - روبرت ياوس. أما على الجانب الأمريكي فهناك نورمان هولاند و جيرالد برنس و غيرهم كثير»⁽²⁾.

لقد ظهرت مدرستان بارزتان في نظرية التلقي هما: المدرسة الأمريكية التي تداولت مصطلح (استجابة القارئ) و المدرسة الألمانية التي تبنت مصطلح (نظرية الاستقبال أو التلقي)، « و الفرضية المحورية التي ينطلقان منها هي أن القارئ

(2) نفسه: ص (116).

(1) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول... و تطبيقات. ط(01). 2001. المركز الثقافي العربي. بيروت.

لبنان. ص (54).

(2) ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي. إضاءة لأكثر من خمسين تيارًا و مصطلحًا نقديًا معاصرًا. ط(02). دت. المركز الثقافي العربي. بيروت. لبنان. ص (190، 191).

يسهم على نحو فعال بشيء ما تجاه النصوص، هذا شيء يتفق عليه هولاء، أما ما يقع فيه الاختلاف بينهم فمدى ما يقوم به القارئ هنا من إسهام»⁽³⁾.

و إذا ما أردنا أن نميز بين الاسمين نجد أن الأول منهما (استجابة القارئ) قد أطلق «على عدد من الكتاب ربطت بين بعضهم و بعض صلات هزيلة، كما كان تأثير بعضهم في بعض يسيرا للغاية، و هؤلاء المنظرون لا يشاركون في أي حركة نقدية، كما أنه من الواضح أنهم يستجيبون في مناهجهم لأسلاف مختلفين و لظروف مختلفة، و النقاد المعنيون بالقارئ/ الاستجابة ينتشرون في أنحاء العالم، و يعملون في مؤسسات مختلفة فلا هم يلتقون على أي أساس منظم و لا هم ينشرون في المجالات نفسها أو يحضرون المؤتمرات نفسها (...)، فإذا كان النقد المعنى بالقارئ / الاستجابة قد صار - كما قد يذهب إليه البعض - قوة نقدية. فإن هذا أولى أن يرجع إلى البراعة في صنع اللافتات منه إلى تضافر الجهود.

و على النقيض من ذلك ينبغي أن تفهم نظرية التلقي بوصفها إنجازا أكثر وعيا و أكثر تماسكا. و هي في أوسع معانيها تعد صدى للتطورات الاجتماعية و الفكرية و الأدبية في ألمانيا الغربية خلال الستينيات المتأخرة، و قد برزت (...). بوصفها جهدا جماعيا على المستويين المؤسسي و النقدي كليهما، مشتملة على تبادل مثمر للأفكار بين ممثليها، و فضلا عن هذا فإن كثيرين من المشايخين لهذه الحركة النقدية يرتبطون بجامعة كونستانس»⁽¹⁾.

« و تلتقي نظرية التلقي مع التفكيكية- التي تشعبت إليها نظرية الاستجابة في حقبة الثمانينيات- في الشك في الفرضية الأساسية التي قام عليها "النقد الجديد"، أو النقد الشكلي عموما، و هي أن للنص وجودا مستقلا عن القارئ، و لكنها تختلف عنها في كونها أقل منها في النزعة إلى قلب القيم التي أرستها الأبحاث الإنسانية التقليدية رأسا على عقب»⁽²⁾.

إن التوجه النقدي في السنوات الأخيرة إلى القارئ، لا يعني التركيز عليه كذات قارئة و البحث في هويتها و طريقة تلقيها للنص الأدبي، فقد كانت هموم النقاد في الأساس فلسفية أو نفسية أو اجتماعية، لذا وظف الاهتمام بالقارئ «توظيفاً خاصاً داخل إطار أوسع و أشمل، فهناك من يجعله يرتبط بالنقد النسائي فيصبح مركزاً جنسياً نوعياً يدل على التحيز، أو قد يكون مركز كشف نفسي كما هي الحال عند أصحاب النظرية النفسية أو قد يكون مبدعاً و منتجاً للنص كما هي حاله عند البنيويين الأوائل (...). فجاء نقد التلقي أو الاستقبال ليقلب المقولة تماماً و يركز على سياقات النص المتعددة التي تفضي إلى إنتاجه و استقباله أو تلقيه. من هنا كان استقبال النص يستتبع الاهتمام بالقارئ و بعملية القراءة و تحديد معنى النص و تأويله. و لئن كانت مثل هذه العناصر جزءاً من العملية النقدية عموماً، فإن أهمية

(3) السيد ابراهيم: النظرية النقدية و مفهوم أفق التوقع. مجلة علامات في النقد. مج(08). ج(32). مايو 1999.

جدة. السعودية. ص(152).

(1) روبرت هولب: نظرية التلقي. ت: عز الدين اسماعيل. ط(01). 1995. النادي الأدبي بجدة. السعودية.

ص (35، 36).

(2) السيد ابراهيم: النظرية النقدية و مفهوم أفق التوقع. مجلة علامات في النقد. ج(32). ص (152).

القارئ أو هويته لم تكن إشكالية في السابق. فالأسئلة التي تعنى بمن هو القارئ؟ و كيف يستقبل النص و يتلقاه؟ لم تكن مطروحة»⁽³⁾.

غالباً ما ترتبط نظرية التلقي بمدرسة "كونستانس" الألمانية لذا «يؤرخ النقاد لنظرية التلقي بالمحاضرة الافتتاحية التي ألقاها هانز روبرت يابوس سنة 1967، حين عين أستاذاً للغات الرومانسية، و التي ذهب فيها إلى الحاجة لربط الماضي بالحاضر – ربط نصوص الماضي باهتمامات العصر الحاضر. و ما قدمه في هذه المحاضرة هو ما صار يعرف بـ "استاتيكا التلقي"»⁽⁴⁾.

فقد لاحظ يابوس في فترة الستينيات في ألمانيا إهمالاً لطبيعة الأدب التاريخية، و تحول النقاد إلى أنواع مختلفة من المناهج النقدية، و شعر بمسؤولية في إعادة العلاقة بين الأدب و التاريخ، بإعادة هذا الأخير إلى مركز الدراسات الأدبية، كما « أعطى بعداً تاريخياً للنقد الموجه للقارئ، و هو يحاول أن يوفق بين الشكلائية الروسية التي تتجاهل التاريخ و النظريات الاجتماعية التي تتجاهل النص»⁽¹⁾.

« و من ثم تصبح المهمة المنوطة بتاريخ جديد للأدب هي المزج بصورة ناجحة بين أفضل مزايا الماركسية و الشكلائية و يمكن تحقيق هذا عن طريق الوفاء بالمتطلب الماركسي في الوسائط التاريخية مع الاحتفاظ في الوقت نفسه بما أحرزه الشكلائيون من تقدم في مجال الإدراك الجمالي»⁽²⁾.

لقد حاول (يابوس) أن يجمع بين منهجين قد يبدوان للوهلة الأولى متناقضين-، فقد أفاد من الشكلائية الروسية رغم انتمائها إلى النقد الجديد، و علاقتها بالبنويوية، إلا أن « صورة مختلفة بعض الشيء لهذه المدرسة قد برزت من خلال المنظور الألماني في حقبة السبعينيات. و لم يكن المهم في ألمانيا هو التركيز على العمل الفني أو الجذور و التشعبات اللغوية بقدر ما كان انتقال الأفضلية في البحث إلى العلاقة بين القارئ و النص. لقد أسهم الشكلائيون الروس بتوسيعهم مفهوم الشكل بحيث يندرج فيه الإدراك الجمالي، و بتعريفهم العمل الفني بأنه مجموع "عناصره"، و بجذبهم النظر إلى عملية التفسير ذاتها أسهموا في خلق طريقة جديدة للتفسير ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنظرية التلقي»⁽³⁾.

و قد أفاد أصحاب هذه النظرية من مبدأ "التغريب"، أو "نزع الألفة" الذي يُصعب عملية الفهم و الإدراك، بانزياح اللغة الأدبية عن مستوى الخطاب العادي المباشر و توافر الفجوات و الفراغات و عناصر اللاتحديد التي تعد من طبيعة النص الأدبي مما يجعل القارئ يسهم في ملئها و سدها لإنتاج معنى جمالي يختلف باختلاف القراء و تباينهم.

(3) ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي. ص (191).

(4) السيد ابراهيم: النظرية النقدية و مفهوم أفق التوقع. مجلة علامات في النقد. ج(32). ص (153).

(1) رمان سلون: النظرية الأدبية المعاصرة. ت: سعيد الغانمي. ط(01). 1996. المؤسسة العربية للدراسات و

النشر. بيروت لبنان. ص (167).

(2) روبرت هولب: نظرية التلقي. ص (152).

(3) نفسه. ص (70،71).

« إن العمل يطرح للتساؤل و يحول المعتقدات الضمنية التي نجلبها إليه و "يزعزع" Disconfirms عاداتنا الروتينية في الإدراك (...)، و بدلا من مجرد تدعيم إدراكاتنا المعطاة فإن العمل الأدبي القيم ينتهك أو يتخطى هذه الطرق المعيارية للرؤية، و هكذا يعلمنا شفرات جديدة للفهم، و هنا ثمة تواز مع الشكلانية الروسية: فخلال فعل القراءة، يجري "تزع الألفة" عن افتراضاتنا المتعارف عليها، و تشيؤها إلى النقطة التي يمكننا فيها أن نقدها و من ثم نراجعها»⁽⁴⁾.

لقد نظر (ياوس) « إلى الأدب من منظور القارئ أو المستهلك. و قد كانت "جماليات التلقي" Rezeptionsästhetik على نحو ما سمي ياوس نظريته في أواخر الستينيات و بدايات السبعينات، تذهب إلى أن الجوهر التاريخي لعمل فني لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية إنتاجه أو من خلال مجرد وصفه، و الأخرى أن الأدب ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج و التلقي (...). و يسعى ياوس إلى تلبية المطلب الماركسي في الوسائط التاريخية عن طريق وضعه الأدب في السياق الأوسع للأحداث، كما أنه احتفظ بالمنجزات الشكلانية عن طريق إحلاله الذات المدركة في المركز من اهتماماته، و على هذا النحو اتحد التاريخ و علم الجمال: تتمثل الدلالة الجمالية الضمنية في حقيقة أن أول استقبال من القارئ لعمل ما يشتمل على اختيار لقيمه الجمالية، مقارنة بالأعمال التي قرئت من قبل. و الدلالة التاريخية الواضحة لهذا هي أن فهم القارئ الأول سؤخذ به و سينمي من عمليات التلقي من جيل إلى جيل و بهذه الطريقة سوف تتقرر الأهمية التاريخية للعمل، و يتم ايضاح قيمته الجمالية»⁽¹⁾.



إن اهتمام نظرية التلقي بالقارئ و اعتباره القطب المحوري في عملية القراءة، جعل النقاد يعددون أنواعه بحسب اهتماماتهم و توجهاتهم، إلا أنه يمكن تمييز «صنفين كبيرين: القارئ المفترض و القارئ الحقيقي و غالبا ما يكون القارئ المفترض من محض اختراع الناقد و لا يدل إلا عليه. و لا يعدو أن يكون آلية معينة تساعد الناقد على شرح النص و تفسير آلياته و عمله، أو أن يكون هو المثال الذي نحذيه في مقاربتنا للنص على أن هناك عدة قراء يندرجون تحت مسمى القارئ المفترض (...).، القارئ المضممر عند آيزر، و القارئ المثالي عند ستانلي فيش و جوناثان كولر، و هناك أيضا القارئ المستهدف أو المقصود و كذلك هناك "جمهور المؤلف". و باستثناء القارئ المضممر، فإن القارئ المفترض (...) هو الشخص الحقيقي الذي يأمل المؤلف أن يقرأ النص.

أما الصنف الثاني فهو يعنى بالقارئ الحقيقي: الشخص الذي يشتري النص و يقرؤه»⁽²⁾، و يندرج تحت هذا الصنف القارئ التاريخي عند (ياوس).

⁽⁴⁾ تيري ايجلتون: مقدمة في نظرية الأدب. ت. أحمد حسان. دط. 1991. الهيئة العامة لقصور الثقافة. مصر.

ص (100).

⁽¹⁾ روبرت هولب: نظرية التلقي. ص (153).

⁽²⁾ ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي. ص (192، 193).

إن أكثر أنواع القراء أهمية بالنسبة لدراستنا هما: القارئ التاريخي عند (ياوس)، و القارئ الضمني عند (إيزر)، اللذين حاولت - فيما سيأتي- تناولهما بالتطبيق كمفهومين إجرائيين مركزين على كيفية اتفاق القراء إن قليلا أو كثيرا حول معنى ما في نص معين من خلال الدراستين اللتين أنجزتا حول قصيدة "يام عوف" للجواهري، مع الاستعانة بمفاهيم إجرائية للناقدين: "كأفق التوقع" و "المسافة الجمالية" عند (ياوس)، و "وجهة النظر الجواله" عند (إيزر).

هذا إلى جانب محاولة الوقوف عند مجموعة من الأسئلة الجوهرية، التي قد يكون من الصعب تحديد إجابات دقيقة لها: كيف تتم عملية إنتاج المعنى؟ ما المقصود بالتفاعل بين النص و القارئ؟، إلى أي حد يمكن للنص أن يفرض قارئه الضمني؟، و إلى أي درجة يمكن لأفق توقعات القارئ أن تتجاوز البنية النصية، أو أن تخيب من خلالها؟، و إلى أي حد يمكن أن تتداخل آفاق توقعات قراء نص معين؟، و كيف تحدد المسافة الجمالية لكل قارئ؟

و نتساءل أيضا: بماذا يفسر التباين التام بين دراستين نقديتين لنص واحد؟

نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس: "Hans robert jauss"

01- أفق التوقع:

لقد دمج (ياوس) بين النظريتين الجمالية و التاريخية من خلال فكرة "أفق التوقع"، التي استعملها « باتساع في كتابه "نحو استطيعا للتلقي" و هو و إن كان يرجع إليه ذبوع هذا المصطلح و تداوله على نحو واسع، لم يكن أول من نطق به و لا كان المفهوم من اختراعه، فقد ظهر قبل ذلك لدى كل من الفيلسوف كارل بوبر، و عالم الاجتماع كارل مانهايم و استعمله كذلك مؤرخ الفن جمبرش Gombrich، متأثرا في ذلك بما كتبه بوبر»⁽¹⁾.

و الذي يهمننا هنا هو تركيز (بوبر) على دور " التوقعات" في تطور العلم، و محاولة ياوس « أن يقرأ تاريخ النص الأدبي على نحو ما حاول بوبر أن يقرأ تاريخ المكتشف العلمي أو لنقل بعبارة أخرى أن بوبر هنا يقرأ على نحو مذهل تاريخ العلم، كما أراد ياوس أن يقرأ الأدب فيما بعد، أو بعبارة ثالثة: إن ياوس - كما أشرنا- قد نقل فكرة أفق التوقع إلى مجال الدراسة الأدبية»⁽²⁾.

و من جهة أخرى فقد كانت كلمة "أفق" متداولة في الفلسفة الألمانية لدى أصحاب النظرية التأويلية، خاصة تأويلية جادامر (Gadamer)، الذي أعاد « للتاريخ دوره بوصفه مدونة تضم الإدراكات السابقة و أصوات الخبرات فلا يمتلك الفهم إمكاناته الحقيقية الشاملة إذا ما استبعد هذه الخبرات (...). و قد تطور هذا الأفق عند ياوس الذي ضاهى هذا المفهوم بما أطلق عليه ب "أفق التوقع أو الانتظار" و هو لديه مدونة تظم معايير تذوق العمل الأدبي عبر التاريخ، هذه المعايير التي تمتلك قيمة متغيرة في كل عملية فهم، فالعمل الأدبي

(1) السيد ابراهيم: النظرية النقدية و مفهوم أفق التوقع. مجلة علامات في النقد. ج(32). ص (153).

(2) نفسه. ص (157).

يسعى باستمرار إلى مخالفة المعايير التي نحملها عن موضوعه و الزمن يفعل الفعل ذاته في معاييرنا، و تغير هذه العوامل مجتمعة معايير العمل الأدبي نفسه»⁽³⁾.

إن احتكاك القارئ بنمط معين من الثقافة يكون لديه "ذخيرة" معرفية مستقاة من هذه المرحلة أو المراحل التاريخية، مما يكون لديه "أفق توقع" معين اتجاه الأعمال التي يتلقاها و يستقبلها بغرض القراءة، إلا أنه كثيرا ما يحدث "تخيب أفق توقعات" القارئ حينما يحمل هذا النص معايير جديدة لم يعهدها فيما سبقه من نصوص، و هو ما يحدث عند "المنعطفات التاريخية" خاصة.

لذا يسعى (ياوس) إلى ترسيخ فكرة تاريخ الأدب، ذاهبا إلى أن تاريخ الأدب هو تاريخ قراءاته، و يعمل على تحديد «موقع العمل الأدبي ضمن "أفقه" التاريخي، أي سياق المعاني الثقافية التي أنتج العمل في إطارها، ثم يستكشف العلاقات المتغيرة بين هذا الأفق و بين "الآفاق" المتغيرة لقراءه التاريخيين. و هدف عمله هو إنتاج نوع جديد من التاريخ الأدبي. تاريخ لا يتمحور حول المؤلفين، و المؤثرات، و الاتجاهات الأدبية، بل حول الأدب كما تعرفه و تفسره مختلف لحظات "تلقيه" التاريخي»⁽¹⁾.



إن مطلب (ياوس) الأول هو "إعادة بناء أفق توقع" قراء الجيل الذي استقبل العمل الأدبي عند ظهوره، و لأن قصيدة "يا أم عوف" لم يتم تلقيها قبل دراستنا هذه -حسب علمنا-، فسوف نقوم بدراسة "أفق توقع" القارئ، أو بصيغة أصح "إعادة بناء أفق توقعهما" قياسا إلى السلسلة التاريخية لتلقي هذا النوع الأدبي (القصيدة)، لاستكشاف العلاقات المتغيرة بين هذا الأفق و بين "الآفاق" المتغيرة لقراءه التاريخيين، و هو ما تعكسه نظريات القراءة المختلفة.

إن في تبدل المناهج النقدية و تطورها محاولة للإحاطة بالظاهرة الأدبية و التعرف على طبيعتها. و يعكس تعاقبها من جهة أخرى تطور رؤية القراء إلى النص الأدبي عبر المراحل التاريخية المختلفة، التي يمكن من خلالها تتبع السلسلة التاريخية لتلقي القصيدة العربية، و استكشاف العلاقات المتغيرة لآفاق قرائها التاريخيين.

كما تسهم هذه المناهج بطريقة شعورية أو لا شعورية في تشكيل "ذخيرة" القارئ، و بالتالي في "بناء أفق توقعه" إزاء نص معين.

و هنا نطرح مجموعة من الأسئلة الجوهرية: كيف تأثرت الذائقة الفنية للقارئ بالقراءات التي سبقتهما؟، أو بصيغة أخرى؛ كيف أسهمت القراءات التاريخية عبر الأجيال في بناء أفق توقع القارئ، و تشكيل ذخيرة نقدية لهما؟، كيف يفسر تباين أفق توقعات قراء ينتمون إلى نفس العصر و الجيل؟، و

(3) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول ... و تطبيقات. ص (40).

(1) تيري ايجلتون: مقدمة في نظرية الأدب. ص (105).

إلى أي حد أسهمت أو تسهم هذه الاختلافات في توليد و تنويع دلالات قصيدة "يا أم عوف"؟

و فيما يلي محاولة لإعادة بناء أفق توقع قارئ "يا أم عوف":
قد يكون من البديهي أن أنكر أن أفق توقع القارئ ينبني انطلاقاً من تأثره بالطابع الثقافي السائد في عصره، إلى جانب اطلاعه على الثقافات السابقة له، فتشكل هذه المعطيات ذخيرة و خلفية تبني تصوره و توقعه ورؤياه تجاه ما يتلقاه و يستقبله من نصوص.

القارئ "أ":

يبدو أن "النزعة التصوف" في الشعر العربي الحديث، و اهتمام الدراسات النقدية بها، بالغ الأثر في تشكيل رؤيا القارئ للنص التي تولدت عنها دلالاته، فكثيراً ما « يقوم انحيازنا إلى شيء جديد أو متفرد في أغلب الظن بدور كبير في تشكيل أفقنا الخاص يفوق كثيراً دور الفكر و التوقعات التي عرفتها الحقب الماضية»⁽¹⁾.

فقد استشعر القارئ أزمة الذات الجواهرية و صراعها مع أوضاعها المريرة و محاولتها في البحث عن البديل من خلال تقمص أو تمثّل « مقولة الصوفية في يقينها العميق بوجود المعنى الإنساني الملتحم بالحقيقة العليا التي تستلهمه المدركات الباطنية في مقربها من الممكن و تحويله إلى معتقد أصيل. و لعلها قد تجد في هذا المعتقد الصوفي مخرجا لها من مأزقها»⁽²⁾.

إن الجواهري - في أفق القارئ- مثله مثل الصوفي، ينشد الحقيقة العليا، و المطلق، و اللامنتهي، و المثالية الضائعة، إنه « يلج الأعمق و الأسمى و الأنبل في محاولة تخطيه عوالم الحس المتدنية و اعتلائه عوالم الأبدية المتعالية حيث تنبجس حقائق الروح المثلى بكل معانيها و تجلياتها»⁽³⁾، و هو ما تعكسه اللغة النقدية المستعملة في التحليل: .. رحلة بحث عن الزمان الضائع..، عن اللحظة المستحيلة، .. المعرفة الأبدية، .. عن الحقيقة، .. فضاء آخر للعشق و المعرفة، .. أين الحقائق الكبرى، .. المرأة كمعادل للحقيقة، .. الوصول إلى حقيقة الذات الإلهية...

بل إن القارئ يصرح في مواضع من دراسته برؤياه الصوفية لقصيدة "يا أم عوف": .. و هو مطلب أغلب الصوفية، .. و سلك في حياته مسلكا صوفيا، .. حاول الشاعر من خلال توظيف معرفته الصوفية..

إن لمثل هذا التوجه الصوفي ما يبرره إذا عدنا إلى الفترة التاريخية التي أنشأت فيها هذه الدراسة، و المهتمة في جانب منها بالنزعة الصوفية، ف« قراءة الأفراد ليست خاضعة تمام الخضوع لأمزجة الأفراد بل للتوجهات الفكرية و

(1) روبرت هولب: نظرية التلقي. ص (164).

(2) عبد القادر فيدوح: الرؤيا و التأويل. مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة. ط(01). 1994. ديوان

المطبوعات الجامعية. وهران. الجزائر. ص (51).

(3) نفسه. ص (54).

الايديولوجية لكل عصر على حدة»⁽⁴⁾. و تشكل نظريات القراءة المختلفة الذخيرة التي انبنى وفقها "أفق" القارئ، و المستقاة من احتكاك القارئ بغيره من القراء التاريخيين. فالتصوف كظاهرة أو نزعة شعرية لا تكفي للحفر في أعماق النص، دون تشكيل ذائقة فنية تاريخية أو اجتماعية، إذ لا ننسى هنا أن قارئ (ياوس) قارئ تاريخي قبل كل شيء. و هو ما يمكن تتبعه من خلال الجدول التالي:

أفق توقع القارئ	العبرة الدالة عليه في دراسة القارئ-أ-	ما يقابله في مختلف لحظات التلقي التاريخية									
لبنية القصيدة أثر في بناء دلالاتها المختلفة لتجنب الانطباعة.	<p>☆ استثمرت بدقة متناهية صوت "النون".</p> <p>☆ تتوزع القصيدة عبر عشر مقاطع شعرية.</p> <p>☆ طاقة جملة النداء (...) هي عمود بناء القصيدة.</p> <p>☆ الياء نحويا..</p> <p>☆ جاءت جملة النداء مقترنة بخبر مقدم "عجيبات".</p> <p>☆ .. توظيفه لبنية النفي..</p> <table border="1"> <tr> <td>يا</td> <td>أم</td> <td>عوف</td> </tr> <tr> <td>بنية 1</td> <td>بنية 2</td> <td>بنية 3</td> </tr> <tr> <td>وحدة بنائية</td> <td>وحدة بنائية</td> <td>وحدة تابعة</td> </tr> </table> <p>☆ وحدة تركيبية الشاعر و قد مات</p>	يا	أم	عوف	بنية 1	بنية 2	بنية 3	وحدة بنائية	وحدة بنائية	وحدة تابعة	<p>☆ النقد في العصر العباسي.</p> <p>☆ المنهج الفني في العصر الحديث.⁽¹⁾</p>
يا	أم	عوف									
بنية 1	بنية 2	بنية 3									
وحدة بنائية	وحدة بنائية	وحدة تابعة									
		<p>أرسطو للشكلائية</p> <p>البنوية⁽²⁾</p> <p>سوسير</p> <p>موت المؤلف (بارت).</p>									

(4) حميد لحداني: التناص و إنتاجية المعاني. مجلة علامات في النقد. ج(40). ص (76).

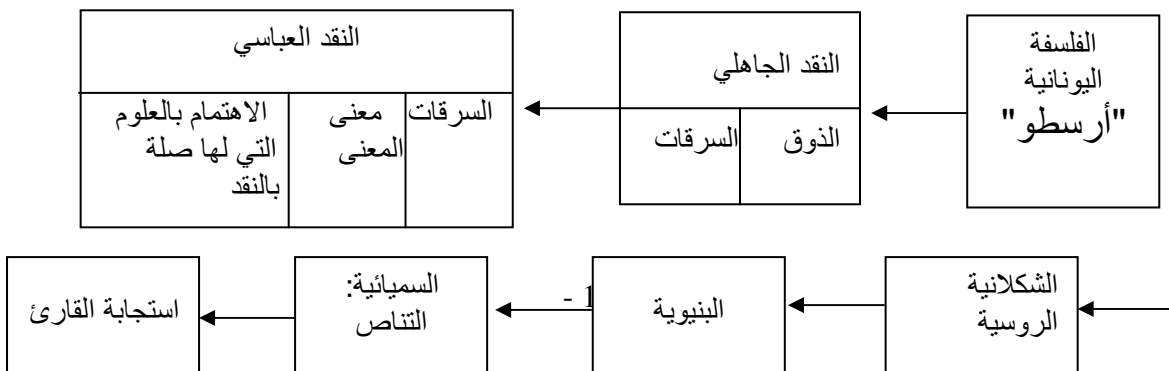
(1) «المنهج الفني: و هو الذي يتصل بعلوم اللغة العربية كالبلاغة و النحو و الصرف و فقه اللغة، و غيرها من العلوم التي تعين الناقد على مهمته من فهم النص و التحليل و التفسير (...)، و أفضل ما تناول هذا المذهب أصولاً فنية و نماذج تطبيقية عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة و دلائل الإعجاز و ابن رشيق القيرواني.». فخري الخضراوي: رحلة مع النقد الأدبي. دط. 1977. دار الفكر العربي. مصر. ص (109- 119).

(2) «تعود أهمية البنية في النقد الأدبي إلى ما قبل سوسير بكثير، تعود إلى أرسطو كما أكد أهميتها معظم نقاد الأدب و منظريه (...)، و مهما يكن من امر، فإن نسب البنوية يضرب عروقه في الشكلائية الروسية و بنوية دائرة براغ و انثربولوجية ليفي-ستراس و». ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي. ص (37).

<p>القصيدة الشعرية عبارة عن مجرة سميائية قابلة لتفجير و توليد دلالات مختلفة.</p>	<p>✧ تتولد اللغة الثانية عن اللغة الأولى. ✧ مدلولات جالسة في حضرة جوقة من الدوال. ✧ "التركيز على العنوان: "يا ام عوف" لقد استفاد الجواهري من طاقة "جملة النداء".</p>	<p>معنى المعنى عند القرطبي.</p>
--	--	---------------------------------

<p>✧ السميائية.</p> <p>✧ السابق و المسبوق و السراقات الأدبية.</p> <p>✧ التناص</p>	<p>الأنثى حواء الأرض العراق الفن الحقيقة</p> <p>✧ الأم</p> <p>✧ جاءت جملة النداء عند الجواهري في مطلع البيت، و هذا نهج طرقه شعراء العربية منذ عهد مبكر.</p>	
<p>✧ نظرية التلقي</p>	<p>✧ إننا حينما نقرأ جملة شعرية نحولها لا شعوريا إلى عالمنا نحن. ✧ .. في حالة تفاعلنا مع القصيدة.</p>	<p>للنص طبيعة حوارية قابلة للتفاعل مع القارئ.</p>
<p>✧ نقد ذوقي انفعالي في العصر الجاهلي خاصة.</p>	<p>✧ في رأينا</p>	<p>تدخل الذوق و الانطباعية في إنتاج المعنى.</p>

من خلال الجدول تتضح كيفية تأثير سلسلة القراءات أو التلقيات التاريخية في بناء أفق توقع القارئ، و تحديد رؤيته للقصيدة، أو للنوع الأدبي ككل، و هو ما يمكن أن نمثل له بالترسيمة التالي:



بنية أفق القارئ، قياساً إلى السلسلة التاريخية للتلقي التي ترسم خط التواصل التاريخي للقراء. لقد أفاد "أفق توقع" القارئ -أ- المختلف في بعض جوانبه عن أفق توقعنا - في الفصلين الأول و الثاني- في إثراء دلالة قصيدة "يا أم عوف" بإعطاء رؤيا جديدة لها، بدءاً بإعتماده على "العنوان" كبؤرة مركزية قابلة لإشعاع معاني متعددة، و تبنيه لرؤيا صوفية، و اعتبار النص مجرة سميائية متفجرة دلالية، مما أثرى الدلالات المتوصل إليها في دراستنا بإضافات جديدة، و إعطاء لفظة "الأم" معانٍ مختلفة، فضلاً عن توصلنا إلى أنها "الأنثى" و "حواء"، تضيف هذه الدراسة معانٍ أخرى:

الأنثى
ح
الأم
العراق
النيقة

إلى جانب فتح أبواب الاحتمال و التوقع لدراسات مختلفة، أثناء رصد تجليات البنية الأولى "الياء": -« قل تكون الياء ليست ياء النداء... ك و ربما كانت الياء مناجاة هائمة تنطلق من لسان صاحبها»⁽¹⁾ و تتبنى دراسة هذا القارئ احتمالاً آخر: «فالأرجح -بالنسبة لنا- أن "الياء" صوت متأجج قابع في حنايا الشاعر». إن مثل هذه الاحتمالات و النوافذ الدلالية المقترحة من القارئ -أ- تساعد على إنشاء دراسات جديدة تضمن استمرارية قصيدة "أم عوف"، و استمرارية النوع الأدبي الشعري ككل، مما يدعم مذهب (ياوس) إلى أن تاريخ الأدب هو تاريخ قراءاته، فاستمرارية القراءات، استمرارية للأدب أيضاً، « إن ياوس لا يبحث عن تاريخية العمل الأدبي في عبقرية المؤلف، و لا في صفات كائنة في النص نفسه، و لكن في سلسلة التلقي التي تمتد من جيل لجيل، حتى يمكن لكتابة التاريخ الأدبي أن يؤدي دوراً واعياً في الربط بين الماضي و الحاضر»⁽²⁾.

القارئ "ب":

(1) الدراسة: ص (99).

(2) السيد ابراهيم: النظرية النقدية و مفهوم أفق التوقع. مجلة علامات في النقد. ج(32). ص (183).

يبدو أن للدراسات الموضوعية التي تهتم بتتبع الهاجس المسيطر على النص⁽³⁾، و الذي يعكس اللاشعور من شخصية الكاتب منذ طفولته في شكل صور شعرية بالغ الأثر في تشكيل أفق توقع القارئ -ب-، و هو ما يعكسه العنوان في بداية الأمر:

« الشاعر بين جحيم الزمن و جنة الطفولة»، إن استمرارية الزمن و جموحه و طغيانه جعل الشاعر يفقد جنة البراءة و الصفاء، و يخرج مكرها من فردوسه الطفولي، مما شكل هاجسا لديه تعكسه صور قصيدته، و لعل لذخيرة القارئ حول المنهج الموضوعي ما جعله يستنبط من "اللاشعور الجمعي" فكرة الحنين إلى البدايات، و اعتبار فترة الطفولة فردوسية في حياة الإنسان، و هي فكرة مترسبة بداخل كل فرد، لبناء أفق توقعه حول القصيدة.

إن أفق القارئ-ب- قائم على انحيازه إلى المنهج الموضوعي دون المناهج النقدية السائدة في عصره، و هو ما يعلل بتواضع اطلاعه عليها، أو بتوافق مزاجه و ميولاته و سعة اطلاعه على المنهج الموضوعي، فالحقيقة أن توجهه إلى تتبع خاصية "الزمن" كهاجس مؤرق "للجواهرى" لا يعكس في شيء التوجهات الفكرية لهذا العصر.

غير أن هذا لا ينفي أن لسلسلة القراءات التاريخية المختلفة دور في بناء أفق توقعه كقارئ تاريخي حامل لذوق جماعي، و هو ما يمكن تتبعه من خلال الجدول التالي:

أفق توقع القارئ	العبرة الدالة عليه في دراسة القارئ ب.	ما يقابله في مختلف لحظات التلقي التاريخية.
للعوامل الخارجية أثر في تكوين القصيدة ، لذا فإنها تعيد عكسها من جديد.	<ul style="list-style-type: none"> ✧ لا ننسى أن الشاعر كان في طريقه إلى المدينة. ✧ هذه اللوحة الفنية العريضة للبيئة الرعوية. ✧ ينعطف على رملة "أم عوف" يصف رملتها و خيمتها. ✧ تزكية الأخلاق التي اكتسبها في شبابه، في مقابل صفات السوء و الشر (...). المتفشية في المدينة. ✧ رفضه و اشمزازه من ضلالات المدينة فيسترسل في وصف أوباشها و أنكادها و كيف كان انعكاسها 	<ul style="list-style-type: none"> ✧ النقد في العصر العباسي. ✧ النقد التاريخي⁽¹⁾. ✧ الفن للحياة.

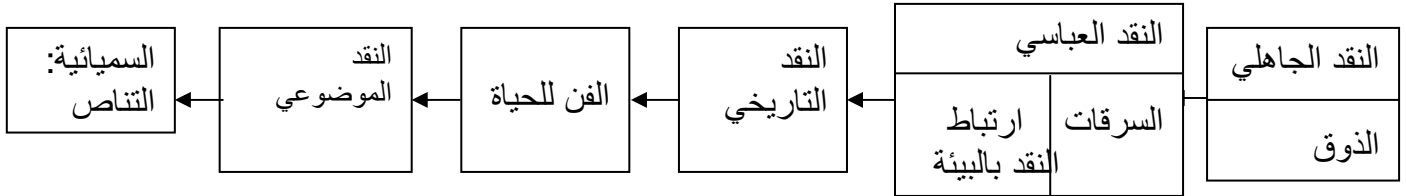
(3) «القراءة الموضوعية ليست قراءة تأويلية و لا تفسيرية، و صف شامل يمكن تسميته بالجرد و التنزيد». عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي النظرية و التطبيق. ط(01). 1990. المؤسسة الجامعية للدراسة و النشر و التوزيع. ص (45).

(1) «المنهج التاريخي: (...) و إنك لتلمس إملاء البيئة على أبنائها، و تأثيرها فيهم و تأثرها بهم بين دولة و دولة بل بين إقليم و إقليم، و إلى كثير مما ذكرنا أشار النقاد القدامى (...) في العمدة و الصناعتين و كما نرى في مصاحبة المرزباني». فخري الخضراوي: رحلة مع النقد الأدبي. ص (125).

	على صفاء روحه.	
<p>✧ النقـد الموضوعي⁽¹⁾.</p>	<p>✧ الفكرة المحورية التي يدور حولها النص (...) هي فكرة الفعل التحويلي (أو التدويلي) المزدوج للزمن في نفس الشاعر، و في العالم من حوله...</p> <p>✧ القصيدة (...) تتبع مسارات موجيا بندوليا، كحركة الزمن في تموجه.</p> <p>✧ ينكفي تارة أخرى إلى زمان الشباب و مغاني الصبا.</p> <p>✧ تنوش الشاعر مرة أخرى حقيقة الفعل التحويلي للزمن.</p> <p>✧ القصيدة تبتدئ إذن بالزمن المجرد العجيب.</p> <p>✧ فالشاعر مسكون بهاجس التحول السريع للأحداث.</p>	<p>تتبنى القصيدة على هاجس الزمن.</p>
<p>✧ السرقات الأدبية (النقد العباسي).</p> <p>✧ التناص.</p>	<p>✧ الجواهري (...) يقوم و يتقلب (...) على أرض واسعة من الموروث الروحي و الأدبي.</p> <p>✧ و قد ترى فيها "علامات و نجوم" من الكلام القرآني.</p> <p>✧ مع التراث الصوفي.</p> <p>✧ مع شعراء آخرين.</p> <p>✧ مع نونية ابن زيدون.</p> <p>✧ مع نونية شوقي.</p>	<p>لتداخل النصوص أثر في بناء القصيدة.</p>
<p>نقد ذوقي و انفعالي في العصر الجاهلي خاصة.</p>	<p>✧ في رأينا، كما بدت لي.</p>	<p>تدخل الذوق و الانطباعية في إنتاج المعنى.</p>

(1) «الموضوع وحدة من وحدات المعنى؛ وحدة حسية أو علائقية أو زمنية مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما، كما أنها مشهود لها بأنها تسمح انطلاقا منها و بنوع من التوسع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي أو الجدلي ببسط العالم الخاص لهذا الكاتب». عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي النظرية و التطبيق. ص (39).

من خلال الجدول تتضح كيفية تأثير سلسلة القراءات أو التلقيات التاريخية في بناء أفق توقع القارئ، و تحديد رؤيته للقصيدة، أو للنوع الأدبي ككل، و هو ما يمكن أن نمثل له بالترسيمة التالية:



بنية أفق القارئ، قياسا الى السلسلة التاريخية للتلقي التي ترسم خط التواصل التاريخي

للقرءاء.

لقد أفاد القارئ ب- من القراء التاريخيين في العصر العباسي و المعاصر خاصة في استعارة آلية التناص لبناء أفقه الذي أقبل من خلاله على القصيدة، و قد ساعدته ثقافته الدينية الغزيرة -على ما يبدو- في الكشف عن مواقع تناصية بين القرآن الكريم و قصيدة "يا أم عوف" كانت دراستنا قد أغفلتها، و التي كان من الممكن أن تفجر طاقات دلالية جمة لولا أن القارئ اكتفى بالإشارة إليها دون التحليل، غير مميز في ذلك بين التقاطعات النصية و التفاعل النصي، و مثال ذلك ما يلي:

✧ « قوله: "نجم شباب كان يهدينا" مقتبس من قوله تعالى: « و بالنجم هم يهتدون» -النحل الآية 16-.

✧ و قوله: "زخرف القول" مأخوذ من قوله تعالى: « و كذ لك جعلنا لكل نبيء عدوا شيطيين الانس و الجن يوحى بعضهم إلى بعض زخرف القول غرورا» -الأنعام الآية 112-.

✧ عبارة "بواد غير وادينا" تحيل إلى قوله تعالى على لسان خليله إبراهيم - عليه السلام-: « إني أسكنت من ذريتي بواد غير ذي زرع» -إبراهيم الآية 37-»⁽¹⁾.

لعل الملاحظ هنا هو استعمال القارئ لبعض العبارات البعيدة في حقيقتها عن الاستعمالات الاجرائية لآلية التناص بالمفهوم المعاصر، و تركيزه على لفظة "الاقتباس" التي ترادف التناص في النقد العباسي، مما يجعلنا نقدر عدم إلمامه بالمصطلح الحديث في جانبيه النظري و الاجرائي، و أن فكرته العامة حوله كآلية نصية جعلته يشير إلى بعض التقاطعات اللفظية بين النصوص، دون

(1) الدراسة: ص (112).

أن يكون بينها اشتراك في المعنى، و هي كثيرة في القرآن و الشعر، و أكتفي هنا بذكر نموذج واحد:

« مع الحديث النبوي: قوله واصفا معترك المدينة:

"عميا ندور على مرمى حوافره معقودة بتواليه نواصينا"

يتناص مع الحديث النبوي الذي يذكر فيه -صلى الله عليه و سلم- الخيل و ينوه بفضلها:

إذ يقول: « الخيل معقود بنواصيها الخير إلى يوم القيامة» (1).

فالحقيقة أنه لا علاقة بين فضل الخيل في الحديث النبوي الشريف، و معنى البيت الشعري، و اشتراكهما في عبارة "معقود بنواصيها" لم تحدث أي تفاعل نصي يمكن أن يعتبر تناصا.

إن في إعادة بناء أفق توقع القارئ -ب- قياسا إلى سلسلة التلقي التي ترسم خط التواصل التاريخي للقراء، تعكس عدم إلمامه بالمصطلح النقدي المعاصر في بعض جوانبه، و اعتماده على محطات متفرقة في سلسلة التلقي التاريخية، عكس القارئ -أ- الذي استقى ذخيرته في مجملها من العصر المعاصر الذي ينتمي إليه، و على هذا الأساس تشكل أفق توقعه.

و هنا نعيد التساؤل من جديد: كيف يفسر تباين أفق توقعات قراء ينتمون إلى نفس العصر و الجيل؟

لا شك أن للخلفية الثقافية أثر بالغ في بناء أفق توقع القراء، و هو ما يعود إلى اهتماماتهم و توجهاتهم الذاتية، و إلى قدراتهم النقدية من جهة أخرى. و فضلا عن هذا ، ف« إن الناقد يتناول كل أديب أو نص، من الجانب الذي يراه أوفق لدراسته، و أنجح في تصويره و تفسيره و تحليله، و من ثم يختلف النقد من ناقد إلى آخر» (2).

إلا أنه يحدث أن يتفق عدد من القراء و النقاد على دلالات معينة للنص في لحظة تاريخية، و ذلك « تأكيد على حصول معرفة أساسية بالنسبة للنص المدروس، لكنها تبقى دائما معرفة نسبية، أي محكومة بظروف و ملايسات القراءات الخاصة بتلك اللحظة» (3).

« على أننا يجب أن نذكر أن النقد الأدبي قائم على الذوق قبل أي أساس آخر من أسس النقد و قواعده، و الذوق كما نعلم يختلف اختلافا كبيرا من شخص إلى آخر، و من بيئة إلى أخرى» (4).



(1) الدراسة. ص (113)

(2) فخري الخضراوي: رحلة مع النقد الأدبي. ص (126).

(3) حميد لحمداني: التناص و إنتاجية المعاني. مجلة علامات في النقد. ج(40). ص (80).

(4) فخري الخضراوي: رحلة مع النقد الأدبي. ص (192، 193).

2- المسافة الجمالية:

ترتبط المسافة الجمالية بمدى "تخيب أفق توقع" القارئ و مخالفته، فكلما انحرف النص عن توقعاته، كلما اتسعت دائرة المسافة الجمالية. و تعود جذورها إلى خاصية "التغريب" عند الشكلايين الروس التي ترتبط بصعوبة الإدراك و الخروج عن المألوف، و يلخص (ياوس) مفهوم القيمة الفنية أو الجمالية للعمل بقوله: «متى نجح المرء في إعادة بناء أفق التوقعات استطاع أن يقدر القيمة الفنية للعمل الأدبي»⁽¹⁾ و القيمة الجمالية للعمل هنا تقاس بالمسافة التي تفصله عن الأفق. فالعمل تكون قيمته الجمالية أعلى إذا أوزر عن التوقعات و أحدث فيها تغييرا، لأنه حينئذ يفتح مجالا لخبرات جديدة تمر في وعي القراء محل خبراتهم القديمة»⁽²⁾.

و هنا نتساءل عن مدى سعة المسافة الجمالية لقصيدة "يا أم عوف"، من خلال دراستي القارئين؟، و بصيغة أخرى؛ إلى أي حد استطاعت "يا أم عوف" خرق أفق توقع القارئين، و ما الجديد الذي يميزها عن النوع الأدبي الذي تنتمي إليه في العصر الذي قيلت فيه، و في العصر الذي أنجزت فيه الدراساتين؟، و هل استطاعت تأسيس أفق توقع جديد لدى قرائها؟ أسئلة قد يكون من الصعب الإجابة عنها بدقة و موضوعية لتدخل الرؤية الذاتية و الحكم الشخصي في التقدير.



يخزن القراء في ذاكراتهم صورا للقصيدة العربية في مختلف مراحل تطورها من جهة، و من جهة أخرى يلمون بنظريات القراءة المختلفة التي تعكس السلسلة التاريخية لتلقي القصيدة، فيتشكل لديهم تصور حول هذا النوع الأدبي في مختلف عصوره، إلا أنهم يستقون ذخيرتهم في الغالب من العصر الذي ينتمون إليه.

و حين يكون القارئ بصدد دراسة نص ينتمي إلى مرحلة تاريخية معينة، يجد نفسه مجبرا على استحضار ذخيرته المتعلقة بنمط القصيدة السائدة حينها، فالذخيرة جزء من أفق توقع القارئ و تصوره. إن انتماء قصيدة "يا أم عوف" للجواهري إلى العصر الحديث (1955 م)، يستدعي استحضار ذخيرة القارئ حول هذه الفترة، و تذكره انقسام « الشعر العربي طيلة النصف الأول من هذا القرن إلى صور ثلاث، الصورة الأولى هي التقليد و السلفية و تكتنز الصورة الثانية بدفعة ثورية تجددية في المضمون و الشكل معاً، أما الصورة الثالثة فتتأرجح بين

(1) Jauss hans Robert, Toward an Aesthetic of Reception trans.Bahti, Timothy, (52).p.1981. Minnesota. نقلا عن: السيد ابراهيم: النظرية النقدية و مفهوم أفق التوقع. مجلة علامات في

النقد. ج(32). ص (178).

(2) السيد ابراهيم: النظرية النقدية و مفهوم أفق التوقع. مجلة علامات في النقد. ج(32). ص (178).

رومنطقية الكأبة حيناً و الغضب و العنف حيناً آخر، من جهة، و رومنطقية التآلق الشكلي التجميلي من جهة ثانية»⁽¹⁾.

القارئ - أ-:

إن أفق توقع القارئ -أ- حسب العنصر السابق شديد التأثير بالتجديد و التغيير و المعاصرة، و هو ما يلتقى مع الصورة الثانية من صور الشعر العربي الحديث، أين تبدأ ملامح التجديد ف«مع جبران تبدأ في الشعر العربي الحديث الرؤيا التي تطمح إلى تغيير للعالم، فيما تصفه أو تندبه أو تفسره. مع جبران يبدأ بمعنى آخر، الشعر العربي الحديث. ففي نتاجه ثورة على المألوف، آنذاك، من الحياة و الأفكار و طرائق التعبير جميعاً»⁽²⁾.

و مع هذا التحول بدأت تظهر أعمال أدبية مختلفة، ففي «هذا النتاج مناخ ثوري أخلاقي صوفي يحول الشعر إلى فعل حياة و إيمان. و فيه قشعريرة غنائية مشبعة بلهب التمرد على الواقع و التطلع إلى واقع أكثر سموا و أبهى»⁽³⁾.

لقد أثرت كل هذه العناصر التجديدية في تشكيل "أفق توقع" القارئ -أ- فإلى جانب تأثيره الكبير بالقراءات المعاصرة للقصيدة العربية، جاء أفقه شاملاً لعناصر تنتمي إلى هذه الصورة من الشعر الحديث، مما يجعلنا نقدر اطلاعه على هذه الصورة الشعرية من عصر الجواهري، و مساهمتها في تأسيس أفق توقعه، و هو ما يبينه التداخل الحاصل بينها و بين دراسته:

ما يقابلها في أفق القارئ -أ-	خواص الصورة الثانية من الشعر العربي الحديث.
سؤال يبحث من خلاله الشاعر عن المعرفة الأدبية (...)، خلاص الإنسان في زمن الردة الأخلاقية، و تصدع منظومة القيم.	الثورة الأخلاقية و الصوفية
تلتحف السؤال و الاحتجاج، تتجاوز الممكن و السائد.	التمرد على الواقع و التطلع إلى واقع أكثر سموا و أبهى
يظهر النص أنه يتسم "بالغنائية" لما لها من إطراب في النفس.	الغنائية

إلا أن النقطة الفارقة بين قصيدة الجواهري، و صورة التجديد في الشعر العربي الحديث، هي رغبة هذه الحركة في التخلص من قيود الشعر، «فقد تبنى خليل مطران التجديد الشعري و دعا إليه، و حاول ما أمكنه أن

(1) أدونيس [علي أحمد سعيد]: مقدمة للشعر العربي. ط(3). 1973. دار العودة. بيروت. لبنان. ص (77).

(2) نفسه: ص (79، 80).

(3) نفسه. ص (79).

يطبق دعوته في شعره، يقول سنة 1933 في مجلة "الهلال" عدد تشرين الثاني: « إن الفن ينضج في جو من الحرية، و هذه القيود الثقيلة، قيود القافية الواحدة و الوزن الواحد تتعارض مع حرية الفن، على أن للقدمات طريقتهم، فما لنا لا نحاول أن تكون لنا طريقتنا.. »⁽¹⁾، و في هذه الأثناء قادت (نازك الملائكة) ثورة عاصفة على التقليد، و بدأت تمهد لموجة "الشعر الحر".

لكن الجواهري كان يمثل في عصره ظاهرة أدبية متميزة، من حيث انتمائها الفني و الشكلي إلى العصر الجاهلي أو العباسي، و انتسابها الزماني إلى العصر الحديث، مما يمثل صدمة لقراءه، لا سيما الذين يتناولونه لأول مرة ممن يحملون رؤيا تجديدية حول هذا العصر، « فثمة شعراء يمثلون حالات خاصة: تتماهى في نتاجهم، بشكل أو آخر، الطرق الشعرية القديمة نظرا و تعبيراً، إلا أنهم في مستوى القدماء صناعة و تمكنا (...). هؤلاء الشعراء كان يمكن أن يظهرُوا في العصر العباسي أو الأموي أو الجاهلي (...)، شعراء كبار، أذكر بينهم، (...). محمد مهدي الجواهري... »⁽²⁾.

و لأن ذخيرة القارئ -أ- حول العصر الحديث مستقاة من الاحتكاك بموجة شعراء التمرد و التجاوز و التجديد لتوفّر خصائصهم الشعرية في دراسته، فلا شك أن الظاهرة الجواهريّة "خرقت أفق توقعه" أول الأمر، و خيبت أفق انتظاره"، بمخالفة قصيدة "يا أم عوف" لبعض المعايير السابقة التي كان يحملها، مما جعله "يؤسس أفقا جديدا"، من خلال عملية "دمج الآفاق".

بمعنى أن القارئ قد احتفظ من أفق توقعه عن القصيدة الحديثة بما يتناسب مع "يا أم عوف" من خواص: (الصوفية، الثورة الأخلاقية، التمرد، الغنائية)، و زاد عليه استفادته من القراءات التاريخية في طريقة تلقي الخطاب الشعري، لا سيما فيما يتعلق بالمناهج المعاصرة -كما رأينا في العنصر السابق-، فدمج بذلك بين هذه الآفاق و شكّل رؤيا جديدة أسست أفق التوقع الذي أقبل من خلاله على القصيدة.

إن عملية "دمج الآفاق" أسست لأفق توقع جديد لدى القارئ -أ- مكنه من قراءة قصيدة عمودية بمناهج معاصرة، و تفجير دلالات متعددة أثرت الدراسة ككل، مما يجعلنا نقدر المسافة الجمالية الحاصلة بالإيجاب، لأن القصيدة فاجأت القارئ، لكنه أجاد إعادة ترتيب أوراقه من جديد.

القارئ -ب-:

يبدو أفق توقع القارئ -ب- قياسا إلى أفق القارئ -أ- أقل إلماما بالمصطلح النقدي المعاصر كما رأينا عند إعادة بناء أفق توقعهما، و هو في ميولاته منحاز إلى التقليد و السلفية في رؤيته إلى الشعر العربي خلال النصف الأول من هذا القرن، و يرتبط أفق توقعه بهذه الصورة التي استقى منها ذخيرته حول واقع الشعر في زمن

(1) أدونيس: مقدمة للشعر العربي. ص (90).

(2) نفسه: ص (97).

الجواهري أو في العصر الحديث، حيث تتجلى في « تكرار صناعي لأشكال و أفكار جامدة و مستنفدة. الشعراء هنا ينساقون في طريق مفتوحة. يستعيرون أجواء أسلافهم و صنيعهم (...) ينظرون حتى إلى الطبيعة حولهم، بأعين تاريخية. كانت الطبيعة في شعرهم قاموسا من الكلمات و التعابير و الأوصاف الجاهزة، المتداولة، المتوارثة. و قلما كان يظهر في هذا الشعر بعد شخصي. كان الكلام رداء مستقلا مصنوعا لكي يتلبس موضوعا جاهزا خارجيا. هكذا تأتي القصيدة نسخة منقولة من هنا و هناك تلتصق صناعيا بالواقع»⁽¹⁾.

لقد أثرت بعض خواص الصورة السلفية للشعر الحديث في تشكيل "أفق توقع" القارئ -ب- فالإ جانب تأثره البارز بنمط القراءة الموضوعاتية للنصوص الشعرية، جاء أفقه مشتتلا على عناصر تنتمي إلى الصورة التقليدية للشعر الحديث، الذي كون حوله ذخيرة جيدة، أسهمت في تأسيس أفق توقعه، كما يتضح من خلال التداخل الحاصل بينها و بين دراسته:

ما يقابلها في أفق القارئ -ب-	خواص الصورة السلفية من الشعر العربي الحديث
.. أفرزتها ذاكرته الشعرية الثرية.	استعارة أجواء الأسلاف
✧ وصف خيمة "أم عوف" ✧ وصف "الزمان" الرعوي السعيد (...) و تارة إلى توصيف المكان / الزمان المدني النكد.	الطبيعة : أوصاف جاهزة
تندرج ذكريات الشاعر الفرحة (...)، كما تندس الوقائع الكئيبة للحاضر (...) الذي يعيشه الشاعر على مضمض.	الال تصاق بالواقع

تبدو قصيدة الجواهري في الظاهر منتمية إلى الصورة السلفية للشعر الحديث، لولا أن الرجل في مستوى الشعراء القدامى صناعة و تمكنا، مما يخرج قصيدته من تيار التقليد و الاحتذاء، إلى مستوى من الرقي و الابداع الفنيين. و على عكس التيار السلفي الذي قلما يظهر فيه بعد شخصي، تطغى الأنا الجواهرية على قصيدة "يا أم عوف"، مسقطا اهتماماتها و انشغالاتها، التي هي في حقيقتها انشغالات الشعوب، على الأبيات.

إن اختلاف قصيدة الجواهري عن التيار الشعري السلفي في الشعر الحديث من حيث التمكن و الرقي الفنيين من جهة، و ظهور الذات الجواهرية في النص من جهة أخرى، غير كفيلا بإحداث صدمة أو خيبة في أفق توقع القارئ -ب-، الذي استعان بالمنهج الموضوعي لإبراز ذاتية الشاعر و نفسيته في تأثرها بالظروف المختلفة، و انعكاس ذلك على صورته الشعرية، دون أن ينفي فكرة السلفية من ذهنه، مما يعلل استعماله للتناص على أنه نوع من التداخل النصي الذي يستعيد

(1) أدونيس: مقدمة للشعر العربي. ص (78).

الشاعر من خلاله أجواء السلف، و لم ينظر إليه على أنه تقنية معاصرة لتحليل النصوص، تهدف إلى إبراز التفاعل الحاصل بينها.

إن القارئ-ب- لم يحتج إلى "تأسيس أفق توقع جديد"، بل حاول تكييف نظرتة إلى القصيدة السلفية الحديثة -التي استقى منها ذخيرته حول هذه الفترة التاريخية- مع قصيدة "يا أم عوف"، مما جعل المسافة الجمالية هاهنا متواضعة إلى حد ما ، لعدم تخييب أفق توقع هذا القارئ.

إلا أن من نقاد (ياوس) من يرى بأن المسافة الواقعة بين الأفق و العمل تعد معيارا غير كاف لتحديد القيمة الأدبية، فهذا (روبرت هولب) يصرح قائلاً:

«إن هذا المنحنى الآلي في تناول موضوع التقويم الفني قد جر ياوس إلى عدد من المواقف الحرجة ليس أهونها، كيفية التمسك به عند ما يخيب عملا ما ظن التوقعات، أو يجاوزها، أو يحطمها، و لو أن الإنسان وجد المقياس الذي يقيس به "خيبة الظن" لتعين عليه أن يلحق بهذا الفرض الخاص بـ"القيمة بوصفها فرقا" فكرة عن "التشابه الذي يسمح بالتعرف". فإذا أخذت الكتابة العشوائية لحيوان الشامبانزي على الآلة الكاتبة و نشرت على أنها رواية مثلا، فالمؤكد أنها ستبتعد عن توقعات جمهور القراء. و لكن بالنسبة إلى جمهور معاصر أو إلى أي ناقد فإنه لكي يتناول هذه القطعة من "الأدب" بوصفه عملا جادا، لابد لها من أن تستجيب عن قرب لبعض المعايير الأدبية المعروفة. و بعبارة أخرى فإن المسافة الواقعة بين الأفق و العمل تعد معيارا غير كاف لتحديد القيمة الأدبية»⁽¹⁾.

و أضم صوتي إلى (روبرت هولب)، لا سيما فيما يتعلق بصعوبة ايجاد المقياس الذي يقيس به الناقد "خيبة الظن"، مما يجعل مصطلحي "ياوس" "أفق التوقع" و "المسافة الجمالية" قابلين للتطبيق عند المنعطفات التاريخية فقط. مما يحد من درجة استعمالهما. لانصراف الدراسات النقدية إلى دراسة الأفراد و ندرة اهتمامها بجموع القراء في مختلف المراحل التاريخية.

نظرية التلقي عند فولغانغ إيزر (Wolfgang Iser) :

القارئ، الضمني / وجهة النظر الجواله:

تسلم نظريات القراءة جميعا ببداهة عدم تحقق معنى النص الأدبي دون أن يقرأ، فقد « بدا من الصعب أن يخطر ببال النقد أن النص ليس في وسعه أن يمتلك المعنى إلا عندما يكون قد قرئ. كان الجميع بالطبع يعتبر هذا الأمر مسألة مسلمة، و بالرغم من هذا فإنه من الغريب أننا لا نعرف إلا القليل عن ما هو ذلك الشيء

(1) روبرت هولب: نظرية التلقي. ص (161، 162).

الذي نعتبره مسألة مسلمة، هناك شيء واحد واضح هو أن القراءة هي شرط مسبق ضروري لجميع عمليات التأويل الأدبي»⁽¹⁾.

لقد طور (إيزر) مفاهيمه كرد فعل على "إنغاردن" (Ingarden) الذي يرى أن الفاعلية القرائية ذات اتجاه واحد ينبع من النص و يتجه إلى القارئ: "نص ← قارئ"، و يذهب (إيزر) إلى أن القراءة نتاج تفاعل بين القارئ و النص، و أنها ذات إتجاهين: "نص ← قارئ"، و ينفي انتماء المعنى إلى أي منهما: « للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما: القطب الفني و القطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ. و في ضوء هذا التقاطب يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقا لا للنص و لا لتحقيقه بل لابد من أن يكون واقعا في مكان ما بينهما»⁽²⁾.

ف « بينما يهتم إنغارد بالنص بوصفه موضوعا جماليا (...)، يشتهر إيزر باهتمامه بالقارئ و عملية القراءة (...)، و يعد إيزر مدينا لإنغاردن في أوجه عديدة، إذ أنه يضع أساسا جديدا لمفهومه الديالكتيكي للموضوع الأدبي بوصفه تفاعلا بين النص و القارئ. و يتم فحص هذا التفاعل من خلال المفاهيم الآتية: القارئ الضمني "Implied reader"، الذخيرة الأدبية "Literary repertoire"، الاستراتيجيات الأدبية "Literary strategies"»⁽³⁾.

و لعل الملاحظ هنا؛ هو انفراد أساتذة مدرسة "كونستانس" الألمانية، رغم انتمائهم الواحد، كل بمفاهيمه الإجرائية، فقد « اشترك (إيزر) مع (ياوس) في الاعتراض على المقارنة البنيوية للمعنى التي تتشدد في جعل بنية النص حاملة للمعنى و خازنة له، فإنه يفترق عنه في المحرك النظري أو الإجرائي لمفاهيمه و نظراته و لا سيما في كيفية مقاربة المعنى و بنائه فضلا عن عنايته في ابتداع مفهوم محضن إجرائي جديد لنظراته هو مفهوم (القارئ الضمني) عوض عن (أفق الانتظار) أو القارئ الحقيقي التاريخي لدى ياوس»⁽¹⁾.

إذا كان المعروف هو أن القارئ الحقيقي هو الشخص الذي يشتري النص و يقوم بقراءته، فإن « القارئ الضمني هو بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحده بالضرورة: إن هذا الفهوم يضع بنية مسبقة للدور الذي ينبغي أن يتبناه كل متلق على حدة، و يصح هذا حتى عندما تبدو النصوص و كأنها تتعمد تجاهل متلقيها الممكن، أو أنها تقصيه بفعالية. و هكذا يعين مفهوم القارئ الضمني شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوبا يلزم القارئ فهم النص»⁽²⁾.

إن القارئ الضمني لا يمكن أن يدرس بمعزل عن القارئ الحقيقي، فهو « أيا ما كان و كيف ما يمكن أن يكون، فإنه يسند له دائما دور خاص يقوم به. و هذا

(1) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب). ت: حميد الحمداني، الجلاي الكدية. دط. دت. مكتبة المناهل. فاس. المغرب. ص (11).

(2) نفسه: ص (12).

(3) إيان ماكلين: التأويل و القراءة. ت: خالدة حامد. مجلة أفق. ع(20)، أبريل 2002. ص (07). شبكة الأنترنت.

www.google.ae

(1) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول ... و تطبيقات. ص (49).

(2) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة. ص (30).

الدور هو الذي يكوّن مفهوم القارئ الضمني. هناك مظهران أساسيان و مترابطان لهذا المفهوم: دور القارئ كبنية نصية، و دور القارئ كفعل مُبْنين»⁽³⁾. فالنص يقوم بتعديل وجهة نظر القارئ من خلال بنياته، و يوجه القارئ النص بدوره من خلال نظرته إليه، فكلاهما يقوم بتغيير خطة الآخر في إطار "الاحتمال التفاعلي" عند (إيزر).

إن القارئ الضمني هو الذي يسمح « للقارئ الحقيقي أن يكون فعالا Active و منفعلا Passive، فهو فعال في إنتاجه للمعنى، و منفعل في حقيقة أن البنى النصية هي التي تحدد موقعه، و ليس العكس (...). و هذا هو السبب وراء تحوله إلى "وجهة نظر جواله Wondering" و لذا لا بد له من تحقيق الاتساق، أي عليه أن يقدم عرضا للنص يمكن أن يتضمن تفسيراً يوافق المعلومات التي يقدمها النص عند أي نقطة من قراءته. علما أن النص هو الذي يبرمج هذه المهمة، و هو الذي يحبطها أيضا. و أن قيام القارئ بالتكيف مجددا في إدراكه للنص حينما يتكشف له، يكون مصحوبا بأفعاله التي تسد فراغات النص»⁽⁴⁾.

إن تحول القارئ الضمني بفعل انفعاله و تفاعله مع النص إلى وجهة نظر جواله يبين التداخل الموجود بين المصطلحين أثناء التطبيق، و هو ما نلمسه من خلال دراستي القارئين، حيث يتوازي المصطلحان جنبا إلى جنب. و قبل البدء، في تتبع هذه العلاقة؛ نطرح مجموعة من الأسئلة المحورية: كيف تم إنتاج المعنى عند القارئين؟، ما هي نسبة انفعالهما و تفاعلهما مع النص؟، إلى أي حد يمكن للنص أن يفرض قارئه الضمني؟، و كيف يعطل التعدد الدلالي لبنية نصية واحدة؟.

القارئ -أ-:

لعل المعروف أن ثمة بنى نصية تغري بالاستجابة دون غيرها، لأنها تختزل النص معنويا، و تمططه بنويويا، فغالبا ما يعنى القراء بالأجزاء المميزة من القصيدة "كالعنوان" أو "الشطر الأول" من المطلع، إلا أن « اتباع اعتبار واحد منها قد لا يكون كافيا لاكتشاف ما نسميه "بؤرة القصيدة" أو دلالتها العميقة، و المهم دائما هو البدء بأبرز السمات اللغوية عساها تضعنا على أول الطريق الصحيح لفهم أسلوب القصيدة»⁽¹⁾.

لقد اعتمد القارئ -أ- استراتيجية معينة في التحليل، و عد العنوان "يا أم عوف" بؤرة مركزية للقصيدة: « و لقد استفاد "الجواهري" من طاقة "جملة النداء" و من قدرتها على الانفتاح و الانسراح، مما ولد قصيدة كاملة من جملة شعرية واحدة، لأن جملة النداء كانت هي عمود بناء القصيدة و البؤرة المركزية التي يندفع الشاعر من خلالها إلى الانفتاح المطلق.

(3) نفسه.

(4) إيان ماكلين: التأويل و القراءة. مجلة أفق. ع(20). ص (08).

(1) شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب. دط. دار العلوم. 1983. ص (138). نقلا عن: فوزي عيسى: النص الشعري و آليات القراءة. ص (12، 13).

فأول حركة فنية -إذن- في قصيدة "الجواهري" هي جملة "يا أم عوف" التي حرص الشاعر على أن تكون عنوانا لها»⁽²⁾.
 ف « العنوان إذن هو الخطوة الأولى من خطوات الحوار مع النص، و معها تتزامن خطوة أخرى هي ما يمكن تسميته بـ (القراءة الأولى)، و فيها يطرح القارئ أو الناقد احتمالات و تساؤلات و افتراضات عديدة»⁽³⁾.
 إن القارئ -إذن- لم يبدأ من فراغ، فقد انطلق مما يعرف (بالقارئ الضمني) الذي تحدده شبكة البنى المغربية بالاستجابة، و هي هنا "العنوان" الذي قسمه القارئ إلى بنى جزئية على الشكل التالي:

عوف	أم	يا
بنية (3)	بنية (2)	بنية (1)
وحدة تابعة تحدد الوحدة البنائية	وحدة بنائية	وحدة بنائية
وحدة تركيبية		

ثم شرع يطرح احتمالات و تساؤلات و افتراضات فهو « يسعى إلى تجميع شتى الاختيارات و الانحرافات المبنوثة داخل النص. و تصنيف ما تشابه منها، و المقابلة بين ما تضاد، و رصد الظواهر الفنية البارزة، و (القبض) على أبرز السمات اللغوية الفارقة التي تفضي إلى فهم مغزى القصيدة»⁽¹⁾.
 فعير بعيد عن الأجزاء التركيبية للعنوان، و في تركيز القارئ على "النداء" يتساءل: هل الشاعر ينادي؟، و يبدو أنه يتبنى استراتيجية واعية في التحليل؛ إذ يستطرد: « هذا السؤال بهذه الصياغة يبدو طبيعيا صحيحا، و لكنه غير ذلك، ففي الشعر لا يمكن لهذا السؤال أن يكون صحيحا؛ لأنه يتضمن عزل القارئ و إبعاده عن القصيدة، و من ثم ترك القصيدة لتصبح فعالية خطابية لكتابها»⁽²⁾. إذ يبدو أن القارئ يعي جيدا فعالية القرائية، و يحرص على دوره كقطب فعال و إيجابي من خلال مشاركته في إنتاج المعنى.

« فالتحليل المنفرد لا يكون مقنعا إلا إذا كانت العلاقة هي علاقة بين مرسل و متلق، لأن هذا يفترض مسبقا سننا عاما يضمن تواعلا دقيقا، ذلك لأن الخطاب و سيكون مرسلا في اتجاه واحد، أما في الأعمال الأدبية فيرسل الخطاب في اتجاهين اثنين، لأن القارئ "ينلقاه" وهو يركبه (...). و انطلاقا من هذا الافتراض يجب أن

(2) الدراسة: ص (98).

(3) فوزي عيسى: النص الشعري و آليات القراءة. ص (18).

(1) نفسه.

(2) الدراسة: ص (98).

نبحث عن البنيات التي ستمكننا من وصف الشروط الأساسية للتفاعل، و آنذاك فقط نستطيع أن نتبين التأثيرات الكامنة الملازمة للعمل»⁽³⁾.

و غير بعيد عن (العنوان)؛ الذي يعتبر هنا بمثابة البنية التي تحدد نوعية التفاعل بين القارئ و النص، و في إطار عملية البحث عن المعنى، يعطي القارئ -أ- مجموعة من الافتراضات أو التحيينات التي تبين أفق توقعاته أثناء تجواله في النص، و كيف تتبدل وجهات نظره و تتغير، بتقديم قراءاته للنص، بحثاً عن وجهة نظر أكثر انسجاماً مع القصيدة ككل:

«- يبدوا أن هذا المنادي الغائب الذي تدل عليه (يا النداء) هو الشاعر...»

- قد تكون الياء ليست ياء نداء...»

- و ربما كانت الياء مناجاة هائمة تنطلق من لسان صاحبها كانطلاق الدمعة من محجر العين.

- إذن فالأرجح -بالنسبة لنا- أن الياء صوت متأجج قابع في حنايا الشاعر، ...»⁽⁴⁾

إن البنية النصية -نفسها- هي المساعدة على تغيير وجهات نظر قرائها، إذ لا تمثل الكلمات التي نقرأها موضوعات فعلية بل كلاماً إنسانياً ذا مظهر خيالي. و تساعنا هذه اللغة الخيالية على تشكيل موضوعات "متخيلة" في أذهاننا (...). و ما نمسكه حين نقرأ ليس سوى سلسلة من وجهات النظر المتغيرة، و ليس شيئاً راسخاً ذا معنى مكتمل عند كل نقطة»⁽⁵⁾.

ينتقل القارئ إلى البنية الثانية من العنوان، ليستأنف تجواله في القصيدة، و طرحه للاحتتمالات الدلالية التي يمكن أن تستوعبها لفظة "الأم" من خلال جملة من الافتراضات: الأم: " الأنثى، حواء، الأرض، العراق، الفن، الحقيقة". و استناداً إلى بنى نصية أخرى، كان لها نصيبها من إغراء القارئ بالاستجابة، يرجح احتمالات دو أخرى، بعد أن جمع بين بنيتي العنوان الأولى و الثانية « تلاحم (الياء) مع (المرأة):

- إن نداء "الأم"، هو بحث عن "حواء"، فحواء هي جزء منفصل عن آدم، (...). التي تتيح له التعرف على سر الأسرار الذي يكشف له الغيب باعتباره منه، لذلك صرح الشاعر قائلاً: « يا أم عوف بلوح الغيب موعداً...» (...). و ظل يبحث عن "حواء" [عن طريق النداء] ليفهم ذاته، و من ثم ليصل إلى الذات العليا، لذلك صرح في المقطع الأخير قائلاً:

جننا مغانيك نساكا يبرحهم
لقيا حبيب أقاموا حبه ديناً»⁽¹⁾.

- و في تتصل الشاعر عن ذكر "أم عوف" في المقطعين الآخرين من القصيدة؛ ما يجعل القارئ يعدل وجهة نظره، و يرجح أن تكون الأم هي الطبيعة، أي هي الأرض أو العراق: «.. حيث تقترن الياء بالطبيعة التي يجسدها الملفوظان:

(3) فولغانغ إيزر: فعل القراءة. ص (12).

(4) الدراسة: ص (99).

(5) رمان سلون: النظرية الأدبية المعاصرة. ص (164).

(6) الدراسة: ص (101، 100).

(رملة الله / بساطا من الخضراء) ليتوقف الشاعر عن النداء في المقطع العاشر»⁽²⁾.

إن تبديل و تعديل الافتراضات و الاحتمالات المتفرعة عن "الأم" مهم في إنتاج المعنى، « و لا شك أن تتبع المعاني الجزئية الظاهرة في هذه المرحلة أمر ضروري إذ من الممكن أن تتمحور هذه المعاني حول علاقة محددة تسلم إلى المغزى»⁽³⁾. و هي بمثابة توقعات يحملها القارئ عن النص، تتعدل كلما تقدم في القراءة، فمنها ما يقبله النص، و منها ما يرفضه، و وجهات نظر القارئ المتعددة أقرب ما تكون من "أفق التوقع" عند (ياوس)، إذ يذهب (إيزر) بدوره في كتابه "القارئ الضمني"؛ إلى أن « النص قد يوقظ في نفس القارئ توقعات لا ترجع إلى قراءاته السابقة في أدب العصور الماضية، بل ترجع إلى النص نفسه، توقعات قد يأتي تكذيبها من النص، و هكذا في سلسلة من الجدل و التفاعل تستمر عبر عملية القراءة بين ما يمكن أن يطلق عليه الاستنباط Deduction الذي يقوم به القارئ مما يستخلصه من النص، و هو التوقع أيضا، و بين الاستقراء Induction، و هو اصطدام القارئ بحقائق جديدة يكشف عنها النص تخيب توقعاته و استنباطاته»⁽⁴⁾.



ينتقل القارئ -أ- إلى مرحلة أهم و هي (الحفر في طبقات النص) « و هي المرحلة التي يدخلها القارئ و هو مسلح بكفاءاته اللغوية و الأدبية (...). تتشابك و تتفاعل فيما بينها في علاقة جدلية ينتج عنها مجموعة من الدلالات التي تتكامل و تقضي إلى البؤرة الأصلية للنص. و تصبح مهمة القارئ أو الناقد في هذه المرحلة أشبه بمهمة عالم الجيولوجيا الذي ينقب و يقلب و يغوص في طبقات الأرض بحثا عن كشف جديد سعيا للوصول إلى نتائج محددة تقوم على فرضيات مسبقة»⁽¹⁾.

و هنا يعيد القارئ تشكيل البناء اللغوي و التركيبي للنص، من أجل إعادة بنائه دلاليا، و تساعده الفجوات و الفراغات و عناصر اللاتحديد الموجودة في النص على المساهمة في عملية إنتاج الدلالة، « فإنه لمن الواضح بأنه يجب أن يكون هناك مكان في هذا النسق للشخص الذي ينبغي عليه أن ينجز إعادة التركيب. هذا المكان يتميز بالفراغات القائمة في النص، و هو يتكون من البياضات التي يجب على القارئ ملؤها. و بالطبع فإن هذه البياضات لا يمكن أن تملأ من طرف النسق نفسه؛ و بالتالي فإنه يستتبع ذلك أنها لا يمكن أن تملأ إلا من قبل نسق آخر. و متى سد القارئ الفراغات بدأ التواصل»⁽²⁾.

(2) الدراسة: ص ().

(3) فوزي عيسى: النص الشعري و آليات القراءة. ص (18).

(4) السيد ابراهيم: النظرية النقدية و مفهوم أفق التوقع. مجلة علامات في النقد. ج(32). ص (169). نقلا

عن: Iser, wolfgang, the implied reader. John Hopkins university, 1975.p.58.

(1) فوزي عيسى: النص الشعري و آليات القراءة. ص (18).

(2) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة. ص (101).

و القارئ أثناء سد الفراغات، يعيد تعديل إسقاطاته الخاصة على النص سعياً إلى تثبيت بعض افتراضاته و احتمالاته الجزئية التي مهد بها ، في قراءته الأولى للنص، و محاولة إحالتها إلى نظرة كلية أو جشطالتية للنص، « إن القارئ فيما يبدو، منخرط في منازل النص قدر انخراطه في تفسيره، يجاهد لتثبيت إمكانياته الفوضوية "متعددة الدلالة" ضمن إطار يمكن التحكم فيه، و يتحدث إيزر بصراحة تامة عن "اختزال" هذه الإمكانيات المتعددة الدلالة إلى نوع من النظام. و ربما فكر المرء في أنها طريقة غريبة للحديث بالنسبة لناقد "تعددي" و ما لم يتم ذلك، فإن الذات القارئة الموحدة ستكون مهددة و تصبح غير قادرة على أن تعود إلى نفسها ككيان متوازن من خلال علاج "التصحيح الذاتي" للقراءة»⁽³⁾.

يتجول القارئ في النص لاختزال بعض فرضياته، باحثاً عن وجهة نظر توحد القصيدة، و تتماشى معها ككل، و قد قامت وجهة نظر القارئ -أ- هنا بالتجول عبر البنية الكلية للقصيدة، معتمدة على تتبع البنية التكرارية للبؤرة المركزية المحددة: "يا أم عوف" التي تولدت عنها القصيدة في بنيتها و معانيها، ف "أم عوف" مولد بنائي و دلالي كما رأينا في عنصر التكرار⁽⁴⁾، إنها جولة في شجرة البنية التكرارية للعنوان، و إلحاق كل محطة منها بمعنى دلالي.

تتجول وجهة نظر القارئ -أ- إذن عبر مقاطع القصيدة، من خلال شبكة من البنى المغرية بالاستجابة مع التركيز على البنية المركزية "يا أم عوف":
«تجليات النداء في النص»:

وجهة النظر الجواله	القارئ الضمني (شبكة البنى التي تغري بالاستجابة)
<p>❖ وظيفة النداء هنا هي "وظيفة انتباهية" تومئ للقارئ بأن منهج [الشاعر/ الانسان الرسالي] هو منهج مليء بالأخطار و المجاهيل.</p>	<p>ع1: ❖ جملة النداء مقترنة بخبر مقدم "عجيبات"، و هذا الأخير تتناسل منه عدة أفعال مضارعة (...): [يدنين / يقصين]، [ينزلن / يعلنين]. ❖ شخصية سقراط: "كالمس يجرعه سقراط توطينا".</p>
<p>❖ "أم عوف": معبر «للذات العليا».</p> <p>❖ "أم عوف" هنا معادل «للفن» الذي يتكبد الجواهري إحراقه و لهيبه.</p> <p>❖ النداء يؤسس لوجوب وجود التجربة الوجودية العميقة في قلب الشعر ليوضح الشاعر معالم منهجه الفني.</p>	<p>ع2: ❖ يتأسس النداء مرتين في هذا المقطع؛ مرة مقترن بصيغة التساؤل، و مرة مقترن ببث الشكوى: يا "أم عوف" و ما يدريك ما خبأت لنا المقادير من عقبي و يدرينا يا "أم عوف" حرمانا كل جارحة فينا لنسرج هاتيك الدواوينا</p>
<p>❖ النداء هنا يحيلنا (...) إلى بحث الشاعر عن اللحظات</p>	<p>ع3: ❖ اقترنت جملة النداء بلحظة اللقاء: (موعدنا</p>

(3) تيري إيجلتون: مقدمة في نظرية الأدب. ص (103).

(4) ينظر عنصر التكرار: ص (22).

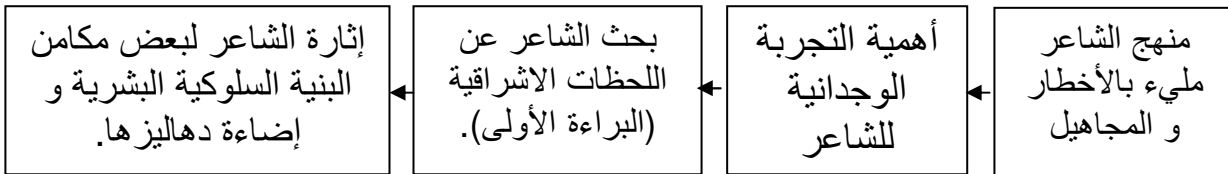
<p>الإشراقية (...) التي يستجدي الإنسان من خلالها براءته الأولى. ✧ يستغرق الشاعر في التحسر على مافات و ما يحدث. و هنا يظهر لنا الشرخ المائل في ذات الشاعر.</p> <p>✧ إثارة بعض مكامن البنية السلوكية البشرية و إيضاً دهاليزها.</p> <p>✧ "أم عوف" هي الملمح الأول للشاعر، من خلال فعلها الأخلاقي الخلاق.</p> <p>ما استحضار الشاعر لهذه الذكريات إلا ليدثر المسافة الأخلاقية العارية اليوم (...) مصطدماً بجدار الواقع الرهيب.</p>	<p>بلوح الغيب/ أضيافاً تلاقينا). ✧ توظيفه للمصطلح الصوفي من مثل [اللوح/ مصعدين/تنشرنا/ تطوينا]. ✧ [ساح محتضن/ مفيء باللوح الطلق/ أعطافه/ لنا..]. ✧ و يقترن النداء في المقطع ذاته ببنية النفي: [ما أه بنافعة].</p> <p>4٤: يصعد الشاعر نبرة النداء أكثر في هذا المقطع. "يا أم عوف". ✧ فعل الكينونة (كان):</p> <p>برينات جائرنا كانت. لا الأرض كانت مغواة. كانت محاسننا شتى. نوء كان يرزمننا. كان يهدينا. تبع صفا كنا نلوذ به.</p> <p>أفعال الغياب [خبا/ غاب/ غاض].</p>
<p>✧ ناشدا (..) عالمه الفردوسي الضائع عن طريق النداء "التواصل" الذي سيرأب الصدع بين ما كان " الأجواء الجميلة التي يتوق إليها" و بين ما هو كائن.</p>	<p>5٤: يا "أم عوف" و قد طال العناء بنا أه على حقة كانت تعانينا و اليوم نرقب في أسحارنا أجلا تقوم من بعده عجلي نواعينا</p>
<p>✧ "أم عوف" بمثابة الواد: دمت، فسيح، ندى. ✧ المرأة اقترنت بالماء (الذي يحمله الواد). ✧ تفجر المكبوت النفسي للشاعر (...) و بالتالي من هنا تبدأ حياة الشاعر المثالية.</p>	<p>6٤: ✧ ..ممتطيا صهوة ["التشبيه"/ الحلم]: يا "أم عوف" كواد أنت نازلة دمتا فسيحا نديا كان وادينا</p>
<p>✧ يسعى الشاعر هنا إلى تحقيق التعالي الأخلاقي. ✧ و هنا يكف الشاعر عن تجنيحه إلى الخيال الصرف (...)، ليقر بأن الشر قابع في ذات الإنسان منذ أن وطئت قدما أبيه "أدم" سطح الأرض.</p>	<p>7٤: بنية النفي:</p> <p>و ما كانا صيارفة فيما نحب. و لا كنا مرابيننا. ما نصايح إلا من يماسينا. لا تغررك بارقة منا.</p>

<p>❖ يقر "الشاعر" بما يجول في دهاليز ذاته المتعبة. ❖ يبلغ في الأخير رسالة مكثفة لإنسان العصر، فحواها أن النفوس العامرة بالحب و الإخلاص (...)، هي النفوس الخالدة على الرغم من نكد الدينا.</p>	<p>8٤: ❖ يعمد الشاعر إلى استنزاف طاقة النداء: "يا أم عوف" "يا أم عوف".</p>
<p>"أم عوف" هي الأرض أو العراق.</p>	<p>9٤: "يا رملة الله"، "يا بساطا من الخضراء".</p>
<p>يرتد الشاعر مع ذاته، و يغيب مع الحلم...</p>	<p>10٤: يغيب النداء.</p>

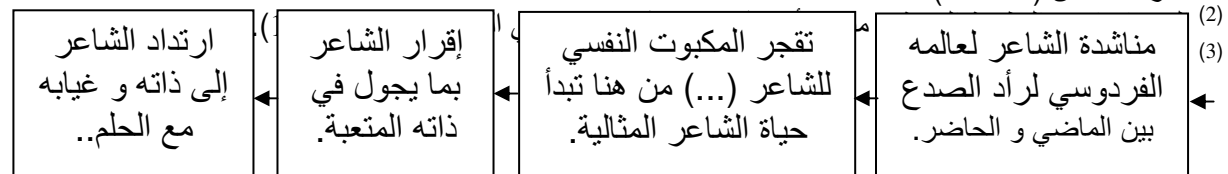
كان القارئ أثناء قراءته أو قراءاته الأولى للقصيدة، قد طرح مجموعة من الاحتمالات المتعلقة بالبؤرة المركزية "يا أم عوف"، التي شرع يختزلها كلما تقدمت قراءته للقصيدة، و رجح وجهات نظر دون أخرى: «ارتباط "الياء" بالذات الجواهرية، و "أم عوف" بالوطن أو العراق»⁽¹⁾، إلا أنه أثناء تجواله في النص يرتد إلى بعض احتمالاته الأخرى عند بنيات نصية معينة، «هناك إذن عملية مستمرة الحدوث في عقل المتلقي، و لكنها ليست عملية اعتباطية تحدث كيفما اتفق، أو سلسلة من انطباعات ذاتية صرف، و إنما هي نوع (...) من تنفيذ تعليمات أو إرشادات بعينها، أي أن الإدراك هنا هو ما يسمونه في علم النفس بالإدراك الموجّه»⁽²⁾.

إنها قراءة قلقة، لا تعرف اتجاهها واحدا، تنتقل فيها وجهات نظر القارئ خلال النص بحثا عن معنى موجّه، فثمة بنيات نصية توجه توقعاته و تعدل منها كلما تقدمت دراسته للنص.

ففيما يتعلق بالبنية الأولى من العنوان: "الياء"، يتبنى القارئ وجهة نظر معينة: «"الياء" صوت متأجج قابع في حنايا الشاعر (...)، هي الياء الجواهرية نفسها، مجلوبة من أعماق التجربة الجواهرية»⁽³⁾. - يتجول من خلالها في النص، معدلا إياها في كل مرة، و مرتدا إلى غيرها مرات أخرى.



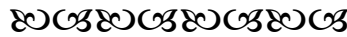
(1) الدراسة : ص (99،100).



«إن القراءة ليست حركة مستقيمة إلى الأمام، أو مجرد مسألة تراكمية: إذ أن تخميناتنا الأولية تولد إطارا مرجعيا لتفسير ما يتلوها، لكن ما يتلوها قد يبدل على نحو استرجاعي فهمنا الأصلي، مركزا الضوء على بعض سماته و مزيجا غيرها إلى الخلفية، و أثناء استمرارنا في القراءة نطرح افتراضات و نراجع معتقدات»⁽⁴⁾.

فرغم تبني القارئ وجهة نظر معينة تتعلق "بالياء" كبنية أولى في العنوان، فإنه يراجع أثناء تقدمه في قراءته بعض الاحتمالات التي أوردها في بداية دراسته، و هو ما يتضح في المقطع "السادس"؛ «أين استرجع احتمالاه في أن تكون: «الياء» مناجاة هائمة تنطلق من لسان صاحبها انطلاق الدمعة من محجر العين (...). و الشاعر لا ينتظر جوابا، و إنما هو يطلق قوله ليسبح في فضاء الله كإطلاق النفس سابحا في الهواء»⁽¹⁾.

ففي تفجر مكبوت الشاعر النفسي ما يلتقي مع انطلاق الدمعة من العين، و في حياة الشاعر المثالية ابتعاد عن الواقع و تسبيح في فضاء الله، و هي عودة إلى احتمال سابق سواء قصد القارئ ذلك و أدركه أم لم يدركه. إلا أن المقطع الموالي "08" يدحض هذا الاعتقاد و يدمره، و يعيد القارئ إلى احتمال المرجح، فالقارئ يقوم « باستنتاجات و توقعات تزداد تعقدا باستمرار. فكل جملة تفتح أفقا يتم تأكيده أو تحديه، أو تدميره من جانب الجملة التالية»⁽²⁾، فسرعان ما يعود الشاعر إلى ذاته المتعبة -من خلال البنية النصية-، و يعود القارئ إلى احتمال المرجح في أن «الياء صوت متأجج قابع في حنايا الشاعر تنبثق منه الصور التخيلية، كأنه ارتداد إلى الخلف لإشباع الخواء الحلمي..»⁽³⁾ و ينهي جولته بتأكيد هذا الاحتمال: «يرتد الشاعر إلى ذاته، و يغيب مع الحلم..»⁽⁴⁾.



و من جهة أخرى يتتبع القارئ احتمالاه في أن تكون "الأم" هي "الطبيعة"، معدلا في كل مرة من توقعاته، حسب النظام التالي:

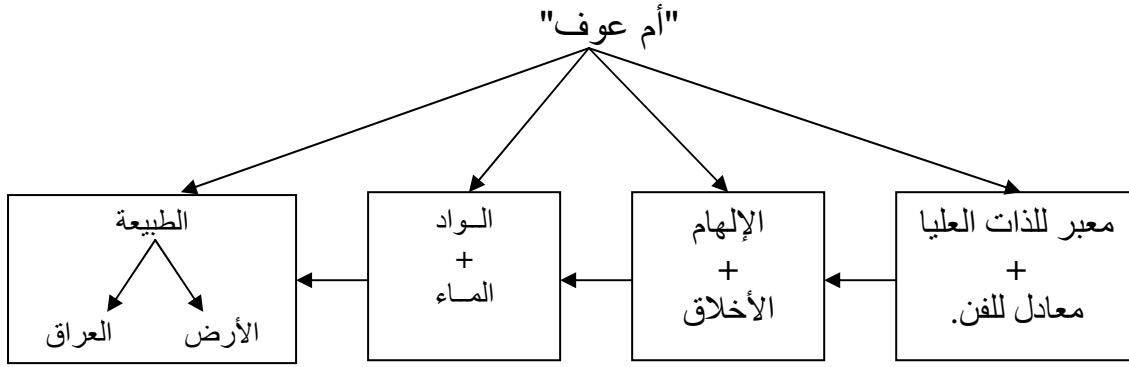
(4) تيري ايجلتون: مقدمة في نظرية الأدب. ص (98، 99).

(1) الدراسة: ص (99).

(2) تيري ايجلتون: مقدمة في نظرية الأدب. ص (99).

(3) الدراسة: ص (99).

(4) الدراسة: ص (104).



يبدأ الشاعر باحتماله في أن تكون "أم عوف" معادلا "للفن"، مرتداً بذلك إلى واحد من وجهات نظره السابقة التي يجدها أنسب مع البنية النصية التي هو بصدد تحليلها، ويضيف وجهة نظر أخرى انطلاقاً منها أيضاً، في أن تكون "أم عوف" معبراً "للذات العليا"، فـ « نحن نقرأ إلى الوراء و إلى الأمام في آن واحد، متنبئين ومسترجعين، وربما واعيين بتحقيقات ممكنة للنص أنكرتها قراءتنا، وإضافة إلى ذلك فإن كل هذه الفعالية المعقدة تنجز على مستويات كثيرة في وقت واحد، لأن النص له "خلفيات" "Backg rounds" و "صدارات" "Foregrounds"، و وجهات نظر قصية مختلفة، و طبقات بديلة للمعنى نتحرك نحن بينها باستمرار»⁽¹⁾، مما يبرر لوجهات نظر أخرى هي صلة "أم عوف" "بالإلهام و الأخلاق"، و من ثم "بالواد و الماء"، إلى أن يستقر القارئ بعد تغيير وجهات نظره، و تجواله في النص إلى الإقرار بعلاقة "أم عوف" بالأرض أو العراق.

« فالعمل مليء "بأوجه عدم التحدد" أي بالعناصر التي تعتمد في تأثيرها على تفسير القارئ، و التي يمكن تفسيرها بعدد من الطرق المختلفة، و ربما المتعارضة فيما بينها و المفارقة في ذلك هي أنه كلما زادت المعلومات التي يقدمها العمل، كلما أصبح غير محدد بدرجة أكبر»⁽²⁾.

فالطبيعة النصية -إذن- من أسباب التعدد الدلالي لدى القارئ الواحد، و على مستوى القراء أيضاً، و في سعة قصيدة "يا أم عوف" الحجمية و طولها ما يقوي توافر "عناصر اللاتحديد" فيها بصورة كبيرة، مما يعزل اختلاف القراءات المتناولة لها بالدرس و التحليل.

القارئ -ب-:

إن أبرز سمه لغوية أغرت القارئ -ب- بالإستجابة، و التي اعتبرها "البؤرة المركزية" للقصيدة، أو "قارئها الضمني" هي عبارة "عجيبات لياينا"، التي تتموقع في الشطر الأول من مطلع القصيدة، و إن كان القارئ لم يصرح بالعبارة مباشرة، لكنه كنى عنها في قوله: « القصيدة تبتدئ إذن بالزمن المجرد العجيب التصاريف (...). فالشاعر مسكون بهاجس التحول السريع للأحداث، و برهاب التعاقب القاهر

(1) تيري ايجيلتون: مقدمة في نظرية الأدب. ص (99).

(2) نفسه: ص (66).

للأشياء، و مدرك أتم الإدراك لهذه الجدلية التفاعلية»⁽³⁾ ففي قوله "العجيب التصاريف" ما يوعز إلى عبارة: "عجيبات ليالينا".

يتبنى القارئ-ب- استراتيجيات قرائية مخالفة لما رأيناه عند القارئ-أ- إذ لم يسفر عن احتمالات أو وجهات نظر مختلفة حول النص، بل حدد وجهة نظر معينة تتعلق بهاجس الزمن، ثم شرع يجول بها في النص، لا لأجل اختبار صحته في إطار احتمالات أخرى و التعديل منها بتقديم القراءة و هو -المقصود بوجهة النظر الجواله عند (إيزر)-، بل ليبرر وجهة نظره من خلال شبكة من البنى النصية التي أغرته بالاستجابة دون غيرها.

و لعل الشيء المسلم به هنا، هو أن للقارئ وجهات نظر جواله، و توقعات سبقت قراءاته التي بين أيدينا، و هي مجهولة بالنسبة لنا، لأن قراءاته لم تطرحها في شكل احتمالات، و لا شك أنه بدأ بوجهات نظر مختلفة، كان يعدلها بتقديم دراسته، إلى أن تبني وجهة نظر نهائية تتعلق بالزمن، فحولها إلى "نظام" يشمل القصيدة ككل، و شرع يدلل لذلك من خلال البنيات النصية، على الشكل التالي:

وجهة النظر الجواله	القارئ الضني (شبكة البنى التي تغري بالإستجابة)
<p>✧ التركيز على عنصر الزمن الغامض في فعله التحويلي المزدوج الذي ينوس بين السلب و الإيجاب.</p>	<p>ع1: ✧ عجيبات ليالينا (الإقصاء و الإدناء، الإماتة و الإحياء...).</p>
<p>✧ يتابع الشاعر (...) خيط حيرته و تسأوله عن هذا العنصر الوجودي المحجب الرهيب.</p>	<p>ع2: يا "أم عوف" و ما يدريك ما خبأت لنا المقادير من عقبي و يدرينا أنى و كيف سيرخي م أعنتنا تطوافنا و متى تلقى مراسينا</p>
<p>✧ يحاول أن يشخص هذا الزمن الروحي الغض الذي يكاد يلسمه بينانه و بيانه (...) و الذي يذكره بزمان الصبا المرح..</p>	<p>ع3: ✧ [فيه عطفًا لميدان الصبا/ رسنا]. ✧ أه على عابث رخص لماضينا.</p>
<p>✧ ينحو باللائمة على زمانه العقلي الكهولي (...) و الذي كاد أن يسلبه طبع البراءة و يرديه في مهاوي الشقاء.</p> <p>✧ ينكفي تارة أخرى إلى زمان</p>	<p>ع4: ✧ كاد الحلم يسلبنا/ كاد العقل يردينا ✧ خمسون زمت.. ✧ الأبيات [31، 40]. ✧ (أدال الدهر دولتنا).</p>

(3) الدراسة: ص (108).

الشباب و مغاني الصبا. ✧ تنوشه في الأخير حقيقة الفعل التدويلي القاهر للزمن.	
✧ الحلول في زمان الصبا السعيد.	55: ✧ أيمن من ربع صبوتنا/ كنا نجول به غرا ميامينا.
✧ محاولة تثبيت و تجسيد اللحظة السعيدة عند "أم عوف" التي تلقي مع زمان الشباب.	6: ✧ يا "أم عوف" كواد أنت نازلة. ✧ في مثل رملتك الحمراء زاهية كانت تخب "عفاريتا" مهارينا و مثل خيمتك الدكاء فارهة كانت ترف على رمل صوارينا
✧ ينتقل إلى تزكية الأخلاق التي اكتسبها في شبابه و أيام صبواته (...) في مقابل (...). طبائع الضلال المتفشية في المدينة.	7: ✧ الأبيات [55- 59]. ✧ أرض ملائكتها بالعهر ترجم.
✧ إبراز رفضه و اشمئزازه من ضلالات المدينة (...) و كيف كان انعكاسها على صفاء روحه. ✧ تزكية أخلاقه و التنويه بكمالاته في محاولة للصمود و التحدي.	8: ✧ الأبيات [66- 86].
✧ يجمع في مكان/ زمان واحد، بين الذنب و الحمل، كأنها اليوتوبيا الموعودة.	9: ✧ رملة الله. و خطبة تسمع الرهطين ملفية في الذنب و الحمل المرعوب مصغينا
✧ يحل في تفاصيل الصحراء و يطنب في وصف زمانها الربيعي الحلو الذي يتقاطع مع ربيع الصبا و زمانه الغض. ✧ تنوش الشاعر مرة أخرى حقيقة الفعل التحويلي للزمن (...) لتعود القصيدة كما بدأت.	10: ✧ كم حوت من ربيع الدهر أخيلة. ✧ أحالها النور شيئاً غير عالمها.

لعل القارئ -ب- يدرك جيداً، أن عملية إنتاج المعنى تتطلب ذاتين « هما الدور الذي يقدمه النص و الاستعداد الخاص للقارئ الحقيقي. و بما أنه لا يمكن لإحدهما أن تسيطر تماماً على الأخرى فإنه ينشأ بينهما توتر (...)»، و على العموم فإن الدور الذي يقترحه النص سيكون هو الأقوى لكن ميل القارئ الخاص سوف لن يختفي تماماً، بل سيميل إلى تشكيل الخلفية و الإطار المرجعي لفعل الاستعاب و الفهم»⁽¹⁾.

(1) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة. ص (34).

و هنا نقف عند مجموعة من الأسئلة المحورية التي كنا قد طرحناها من قبل، لنجيب عن بعضها، و نضيف أشياء إلى بعضها الآخر:

- إلى أي حد يمكن للنص أن يفرض قارئه الضمني؟
- ما هي نسبة تدخل الانطباعية في إنتاج الدلالة النصية؟
- بماذا تفسر التعددية الدلالية، في إطار العلاقة التفاعلية بين القارئ و النص؟

إن الحديث عن القارئ الضمني يتطلب منا إجراء مقارنة سريعة بين الجدولين اللذين رصدنا فيهما شبكة البنى المغرية بالاستجابة لدى القارئين، لئلا نباعد عن الموضوعية في تقديرنا، و هو ما يمكن ايجازه فيما يلي:

شبكة البنى المغرية بالاستجابة لدى القارئ ب-	شبكة البنى المغرية بالاستجابة لدى القارئ أ-
1ع: (الأقضاء و الإذناء، الاماتة و الاحياء) + بنى أخرى.	1ع: [بدينين/ يقصين]، [ينزلن، يعلين] + بنى أخرى.
2ع: البيتان: 5 + 10	2ع: البيتان: 5 + 10
3ع: بنية التحسر: آه على عابث رخص + بنى أخرى.	3ع: بنية النفي: ما آه بنافعة + بنى أخرى.
4ع: بنى مختلفة.	4ع: بنى مختلفة.
5ع: بنى مختلفة.	5ع: بنى مختلفة.
6ع: يا أم عوف كواد أنت نازلة + بنى أخرى.	6ع: يا أم عوف كواد أنت نازلة + بنى أخرى.
7ع: بنى مختلفة.	7ع: بنى مختلفة.
8ع: بنى مختلفة.	8ع: بنى مختلفة.
9ع: يا رملة الله + بنى مختلفة.	9ع: يا رملة الله + بنى مختلفة.
10ع: بنى مختلفة.	10ع: بنى مختلفة.

ربما كان الشيء الواضح هنا هو وجود بنى نصية مغرية بالاستجابة دون غيرها، و غالبا ما يتجه صوبها أكبر عدد من القراء، و هناك بنى أقل إغراء يتوزع بينها القراء بنسب متفاوتة.

فمسألة فرض النص "قارئاً ضمناً" معينا على قرائه تبقى نسبية إلى حد كبير، لمشاركة القراء في انتقاء بنى نصية دون أخرى، أين يتحول القارئ الضمني إلى تجربة شخصية لديهم، و ذلك بحسب « مخزون التجربة الموجودة لدى القارئ، هذا المخزون الذي يلعب دور الخلفية المرجعية التي يمكن من خلالها تصور و معالجة الشيء غير المؤلف. و يقدم مفهوم القارئ الضمني وسيلة لوصف العملية التي بواسطتها تتحول البنيات النصية إلى تجارب شخصية من خلال نشاطات تصويرية»⁽¹⁾.

فثمة بنى نصية تلتقي مع تجارب القراء و ثقافتهم فتغريهم بالاستجابة دون غيرها، لأنهم يحملون حول محتوياتها تصورات معينة، أو بصيغة أصح، هم الذين يتجهون صوبها، و ليست هي التي تغريهم و تستقطبهم.

« و كون دور القارئ يمكن أن ينجز بطرق مختلفة، طبقا للظروف التاريخية أو الفردية، هو دليل على أن بنية النص تسمح بطرق مختلفة للإنجاز»⁽²⁾، مما يعلل التعددية الدلالية للنص الأدبي، التي تُردُّ إلى طبيعة قطبي عملية القراءة: "النص و القارئ".

إلا أن هناك نقطة مهمة ينبغي التطرق إليها هنا، فكثيرا ما تكون الانطباعية سببا في تباين القراءات بنسب كبيرة، ف« رغم أنه من الواضح أن أفعال الفهم موجهة ببنيات النص، فإن النص لا يمكنه أبدا أن يمارس مراقبة كاملة، و هنا قد يشعر المرء ببعض الاعتباطية»⁽³⁾. لا سيما عندما تطغى الذات القارئة على البنية النصية، و تعمل على تطويعها لوجهة نظرها، مع شيء من القسرية و التجاوز لتوافرها على عناصر "اللاتحديد" التي لا ترتبط بمعنى معين، فسماع النص الأدبي بمجموعة من "التحيينات" لا يعني الانطباعية، بقدر ما يدعو إلى التفاعل بين القارئ و النص.

و ربما وجدنا صورة لذلك في قراءة القارئ -ب-، لا سيما في ربطه صورة الزمن بالفرس: (صورة الزمن/ الفرس)، و تبريره لتأويلاته ببنى نصية لا علاقة لها بالزمن، إذا نظرنا إلى القصيدة نظرة كلية: « تمثل الزمن فرس مرخي العنان (كيف سيرخي من أعنتنا تطوافنا)، و كذا (أفراسا فعرينا)، فرسا يخب خبا (كانت تخب عفاريتا مهارينا) »⁽⁴⁾.

فالحقيقة أن مثل هذا التأويل لا ينسجم مع البنية الكلية للقصيدة، و لا يخلو من الانطباعية و القسرية، في فرض القارئ لوجهة نظره الشخصية على حساب البنية النصية، دون أن يحرص على التفاعل بين الطرفين.

(1) فولغانغ إيزر: فعل القراءة. ص (35).

(2) نفسه: ص (34).

(3) نفسه: ص (16).

(4) الدراسة: ص (109، 110).

و ربما كان من الأمانة أن أذكر أن "الخطأ" وارد أثناء القراءة أيضا ، في مثل ما نجده عند القارئ -أ-، حين أشار إلى أن القصيدة من بحر "الطويل": « و ما أعطى القصيدة نفسا شجيا هو ركوب الشاعر لبحر الطويل الذي يتسع لبحر أحزانه»⁽¹⁾. رغم أن التفعيلات العروضية تبين أن البحر هو "البيسط". و من أخطائه أيضا إشارته إلى الفعل "يدفن"⁽²⁾ على أنه من دلالات الأرض، رغم ارتباطه "بالسيلان" و لا صلة له بهذا المعنى. و إن كانت مثل هذه الأخطاء الطفيفة لم تسيء إلى الدراسة ككل، بقدر ما تسيء الانطباعية إلى الدراسات النقدية -في مثل ما رأينا في بعض المواضع عند القارئ-ب-- حينما تتجاوز الموجهات النصية، و تنحرف عن المسار الصحيح للقراءات المنهجية.

(1) الدراسة: ص (98) .

(2) ودف: ودف الإناء: قطر، و ودف الشحم و نحوه يَدْفُ: سال و قطر، استودف اللبن: صبه في الإناء. ابن منظور: لسان العرب. مج(14). مادة (ودف).

الفصل الثاني:

التناسخ في قصيدة "يا أم عوفة":

أ. مع القرآن الكريم.

ب. مع الحديث النبوي الشريف.

ج. مع الشعر.

د. مع الأساطير القديمة.

تكفل آليات التوالد نوعاً من الانسجام الداخلي للنص، إلا أن المعمار الشعري لا يكتمل إلا إذا حقق نوعاً من الانسجام الخارجي؛ الذي يتأتى من خلال التشاكل مع الجنس الأدبي و ثقافة الأمة و اللاوعي الجمعي.

إن تلاقح الثقافات و الأفكار و النصوص بات أمراً معروفاً، فلا شيء يستقل عن الآخر..، بل إن الحوار بين الأشياء و التفاعل فيما بينها من خواص النمو و الاستمرار.

يتناسل النص و يتوالد انطلاقاً من تقاطع نصوص كثيرة تدخل بشتى الطرق في بنيته، إنه تنمية لنواة واحدة، و توشية لنسيج سابق ممتد لا ينتهي، و هو ما يمكن أن يخلطه مصطلح التناص (Intertextuality).

تعود جذور هذا المصطلح إلى ميخائيل باختين (M.Bakhtin) منذ كتب دراسته "الخطاب في الرواية" عن (دوستوفسكي)، أين لاحظ تعدد الأصوات و تداخل الثقافات في النص الروائي، و أنه لا يحوي صوت المؤلف فقط. و استعمل مصطلح الحوارية (Dialogisme) للدلالة على ذلك، ففي « معرض الكلام عن أسلوب الرواية لاحظ باختين أن الأسلوب لا يكون أحادياً، كما أنه لا يعبر بالضرورة عن الكاتب لأن الرواية تعتمد على ما سماه "أسلوب الأساليب" أي إدماج عدد من الأساليب الموجودة سلفاً في الحقل الاجتماعي ضمن البنية الأسلوبية العامة للرواية (...)، و لهذا تنقلب الرواية إلى ميدان تلتقي فيه مجموعة من النصوص المتباينة أو بالأحرى المتناقضة، بحيث تصبح بنيتها الأسلوبية العامة، متولدة عن تفاعل عدد من الأساليب و الخطابات المتفاعلة في النص»⁽¹⁾.

كما عرض (باختين) إلى "أوديبية النص"، و إلى التنافس القائم بينه و بين النصوص الأب، و محاولة ابتلاعها و التمازج معها لتحقيق كينونته كنص متميز، « إن التوجيه الحوارية هو، بوضوح، ظاهرة مشخصة لكل خطاب و هو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي. يفاجئ خطاب الآخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته و لا يستطيع شئ سوى الدخول معه في تفاعل حاد و حي. "آدم" فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب تماماً إعادة التوجيه المتبادلة هذه فيما يخص خطاب الآخر الذي يقع في الطريق إلى موضوعه، لأن آدم كان يقارب عالماً يتسم بالعذرية و لم يكن قد تكلم فيه و انتهك بوساطة الخطاب الأول»⁽²⁾.

و قد أسهمت أعمال (باختين) بصورة بارزة في تطوير مفهوم الحوارية إلى التناص الذي لم يعد يُدرس بمنأى عن آرائه. و يعود الفضل في وضع هذا الاسم إلى جوليا كريستيفا (Julia Kristiva) التي رأت أن « كل نص هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، و كل نص هو تشرب و تحويل لنصوص أخرى»⁽¹⁾، إذ تشير أغلب المراجع النقدية إلى ظهور التناص في فرنسا « وذلك في حضان مجلة (Tel Quel) و قد أسهمت (كريستيفا) بفعالية في نشاط هذه المجلة. و نوقشت في إطار هذا الإتجاه

(1) حميد لحداني: التناص و إنتاجية المعاني. مجلة علامات في النقد. مج(10). ج(40). جوان 2001. جدة. السعودية.

ص (65، 66).

(2) ترفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحوارية. ت: فخري صالح. ط(02). 1996. المؤسسة العربية للدراسات و النشر. بيروت. لبنان. ص (125).

(1) محمد عزام: نظرية التناص. مجلة البيان. ع(364). نوفمبر 2000. الكويت. ص (09).

الجديد في النقد الأدبي مفاهيم أساسية تعيد النظر في الثوابت السابقة المتعلقة بفهم حقيقة النصوص الأدبية (...)، وقد جاء مصطلح التناص ليغير جذريا النظر إلى مفهوم النص في ارتباطه مع الذات المنتجة التي لم تعد لها القدرة على لجم تمرد النص و لا على ضبط المعنى الواحد و تثبيته، و لا على التحكم في أنماط القراءات التأويلية» (2).
و تم تبني مصطلح "التناص" من قبل اتجاهات نقدية مختلفة "البنوية، السيميائية، التفكيكية، الشعرية..."، من خلال أعلام بارزة مثل رولان بارت (R.Barthes) و تودوروف (T.Todorov) جيرارجيت (G.Genette) التي اجتهدت في تنمية و تطوير ما جاء ميثوثا في كتب (باختين).

يستغل (رولان بارت) مصطلح التناص لتأييد آرائه في مفهوم النص و الإطاحة "بخرافة الأبوة و التعرف على الأسلاف"، و رأى أن النص «إشارة مفتوحة على عدد لا نهائي من المعاني و الدلالات لأنه بناء بلا إطار و لا مركز يتميز بالحركية و الفعالية المستمرة، و ينطوي على تعددية المعنى الذي لا يمكن أن تقتنصه شبكة التفسيرات لأن له طبيعة انفجارية. كما أنه يتفاعل مع غيره من النصوص و ينتمي إلى مجال تناصي و لكنه يطيح في نفس الوقت بخرافة الأصول و المصادر و لا يعترف بمفهوم الأبوة لأن مفهوم التناص يقضي عليه. و هو يربط عملية الكتابة بعملية القراءة و الخلاقة و الفعالة التي تتعامل معه من منطلق المتعة و المشاركة في تحقيق يوتوبيا الاجتماعية و اللغوية الخاصة» (3).

و هكذا، فإن كان المؤلف هو الأب أو المالك بالنسبة للعمل الأدبي، فإن النص يتمرد عن السلطة الأبوية لأن مفهوم التناص يقضي عليها. و يمكن للمولف أن يبدي رأيه في النص كضيف شأن القراء الآخرين، «فالأنا التي كتبت النص ليست أنا حقيقية، و إنما أنا ورقية» (4).

إلى جانب هذا فإن (بارت) «يجعل من الأدب نصا واحدا ذاهبا إلى أن كل نص تناص»، إذ أن النص يظهر في عالم مليء بالنصوص "نصوص قبله، نصوص تطوقه، نصوص حاضرة فيه..." و هو بذلك يعيد توزيع اللغة (...)، و النص يمثل لا نهائية اللغة، تبادلها و تعددها في نفس الوقت إنه يوجد في عالم مصنوع من اللغة فهناك لغة كرنفالية تحيط بالنص و هو ما أطلق عليه بارت "فلك اللغة" (5).

أما (تودوروف) فقد أولى أهمية بالغة لحوارية باختين في عدد من دراساته النقدية، و يرى أن الهاجس الذي يستحوذ على فكر (باختين) هو "العلاقة بين الأنا و الآخر من خلال تفاعل حوارى لا ينقطع" و أنه يستعمل مصطلح الحوارية (Dialogism) للدلالة على العلاقة بين أي تعبير و التعبيرات الأخرى: «و لكن هذا المصطلح المفتاحي، كما يمكن للمرء أن يتوقع منقل بتعددية مركبة في المعنى، و لذا فضلت أن أفعل ما فعلته سابقا عندما ترجمت مصطلح "Metalinguistics" إلى

(2) حميد لحداني: التناص و إنتاجية المعاني. مجلة علامات في النقد. ج(40). ص (67).

(3) صبري حافظ: التناص و إشارات العمل الأدبي. شهرية عيون المقالات. ع(02). 1986. جامعة دار قرطبة للطباعة و النشر. الدار البيضاء. المغرب. ص (86).

(4) نفسه: ص (85).

(5) عمر أوفان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت. 1991. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب. ص

"Translinguistics": و هكذا سوف أستعمل، لتأدية معنى أكثر شمولاً، مصطلح "التناص" "Intertextuality" الذي استخدمته جوليا كريستفا "Julia Kristiva" في تقديمها لباختين، مدخرا مصطلح الحوارية لأمثلة خاصة من التناص مثل تبادل الاستجابات بين متكلمين أو لفهم باختين الخاص للهوية الشخصية للإنسان»⁽¹⁾.

أما (جيرار جنيت)، فقد كرس كتاب كاملاً لدراسة التعاليات النصية، و عد التناص عنصراً واحداً من خمسة عناصر تكون النص المتعالي، إذ يرى أن النص يتعالي عن نفسه و عن إطاره و محيطه الخاص متجاوزاً نفسه إلى أشياء أخرى يحقق معها نوعاً من التفاعل النصي الذي يحقق له كينونته.

« و يقصد بالتعاليات النصية "Tronstextualite" كل ما يجعل نصاً يتعالق مع نصوص أخرى، بطريقة مباشرة أو ضمنية، و هكذا يتجاوز التعالي النصي، المعمارية النصية»⁽²⁾.

و كان (جنيت) قد اهتم بمعمارية النص (Architexte) من قبل، أين سعى إلى التمييز بين الأجناس الأدبية، إلا أنه رأى فيما بعد أن التعاليات النصية أعم و أشمل و أن معمارية النص نوع فقط من أنواعها. و حدد التعاليات النصية فيما يلي:

1. التناص: و يقصد به تداخل النصوص فيما بينها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.
2. المناص "Paratexte": يعرف بالنص الموازي، و هو العنوان الرئيسي و العناوين الفرعية و الغلاف و كلمة الناشر...، و كل ما يدور في فلك النص.
3. « الميتاتناص "Metatexte": و هو علاقة التعليق الذي يربط نصاً بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحياناً.
4. النص اللاحق: عبارة عن علاقات تحويل و محاكاة تتحكم في النص "ب" كنص لاحق "Hypertexte" بالنص "أ" كنص سابق "Hypotexte".
5. معمارية النص: تتحدد في الأنواع الفنية و الأجناس الأدبية: شعر-رواية-بحث.. إلخ، إنه تتميز تجريدي، يستند إلى تحديد خصائص شكلية و قوالب بنوية للأنواع الأدبية و هناك علاقات وطيدة بين هذه الأنماط الخمسة من التعاليات النصية، و يعتبر النص الموازي من أكثر المفاهيم شيوعاً و ذيوماً، حيث خصصت له مجلة "بويطيقا" عدداً خاصاً. و كتب "جنيت" عنه كتاباً سماه "عتبات" "Seutls"»⁽¹⁾.



أما عن التناص في النقد العربي الحديث و المعاصر، فقد تم تبني المصطلح كما ورد لدى النقاد الغربيين أمثال (باختين) و (جوليا كريستفا)، و يذهب (سعيد يقطين)

(1) تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحوارية. ص (121).

(2) جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة. مجلة عالم الفكر. مج (25). ع (03). مارس 1997. المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب. الكويت. ص (103).

(1) جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة. مجلة عالم الفكر. ع (03). ص (103، 104).

إلى أنه «سمة متعالية عن النص، أو إلى أن تجسده رهين بأي تحقق نصي. و هذا هو المقصود الذي يرمي إليه "جيني"، و هو يربط التناص بالتواصل بوجه عام. فلو لم تتحقق مظاهر نصية موجودة في نصوص سابقة لما أمكننا التواصل، أو إدراك ما تقدمه نصوص لاحقة تتجسد فيها المظاهر النصية السابقة نفسها، و إن تعددت أشكالها و أصنافها. و لهذا السبب أيضا يمكننا الذهاب إلى أن جزءا أساسيا من "نصية" النص تتجلى من خلال "التناص" كممارسة تبرز لنا عبرها "قدرة" الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب، و على "إنتاجه لنص جديد"»⁽²⁾.

و يشير (سعيد يقطين) إلى أن التناص ظاهرة قديمة، إلا أن معرفتنا به هي التي تطورت عن المعرفة السابقة «فنحن - اليوم- يمكن أن نبحث بواسطة أدوات و مصطلحات جديدة في ظواهر موجودة في نصوص قديمة و هكذا فالتناص مثلا كممارسة موجودة في أي نص قديم أو حديث، وجد أمس أو سيوجد غدا، لكن معرفتنا الجديدة به تطورت عن المعرفة السابقة، و سنتطور المعرفة به عن أكثر من اليوم»⁽³⁾.

و قد استطاع العقل العربي في النقد القديم ملامسة الكثير من قضايا التناص، لا سيما علوم البديع التي تناولت مجموعة كبيرة من المفاهيم التي تثري فهمنا له. «لم يكن الناقد العربي يحب أن يعطي للعقل حريته الكاملة في الإبداع، كان يهتم بالعناصر الثابتة و منافستها للتطور أو الابتكار.

و يمكن أن نستوضح هذا بأن نقول إن النقد العربي نظر إلى الشعر على أنه تراث جماعي، و لم يكن ينظر إلى الشعر على أنه تراث امرئ القيس و زهير و النابغة و الأعشى و ذي الرمة و غيرهم. هذه العناية الجماعية بالشعر أو النظرة إليه كتراث جماعي نافست النظرة إليه كتراث فردي، و من هنا ظهرت المسألة المعروفة باسم السرقات»⁽⁴⁾.

و ظهرت إلى جانبها مفاهيم أخرى: كالاقتباس و التضمين و المواردية و الإدماج و الاستشهاد و الإشارة و ائتلاف المعنى مع المعنى...

و هي مفاهيم منتمية إلى حقل النقد و البلاغة، تؤكد مسألة تداخل النصوص و تفاعلها فيما بينها و أن "كل عمل عظيم يدق جرس النصر لأعمال أخرى كثيرة" و أن "الموقف القديم في حالة حمل مستمر" على حد تعبير (مصطفى ناصف)، الذي يؤكد في معرض هذا الحديث عن مسألة التفاعل الحاصلة بين النصين: "الحاضن و المحضون"، ف «لكل شاعر طريقته الخاصة التي لا تتناقض استيعاب الماضي و ما يصح أن يسمى اللاشعور الجمعي للشعر العربي إذا استعملنا مصطلح يونغ. إن عملية المقارنة بين المعاني لا تستهدف بيان الأصالة بهذا المفهوم الساذج المتداول و إنما تستهدف بيان التفاعل الناشئ بين مواقف الشعراء الماضية و الحاضرة»⁽¹⁾.

(2) سعيد يقطين: الرواية و التراث السردي. من أجل وعي جديد بالتراث. دط. دت. المركز الثقافي العربي. بيروت.

لبنان. ص (10).

(3) نفسه: ص (11).

(4) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد لعربي. ص (11).

(1) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي. ص (108).

1. التناسل مع القرآن الكريم:

لقد كانت البيئة النجفية النبع الثرّ الذي رضع منه الجواهري أصول الدين و الفقه، فشب على أيدي علمائها و رجالات دينها صبيا غضا يحفظ القرآن و يعرف الفقه، فكان هذا الزاد أكسير أعماله الشعرية التي كتبها فيما بعد.

فقد كانت النجف «مدينة العلم الديني المنقطعة النظير ثم الأدب و الشعر و هي فيهما نادرة من النوادر و أعجوبة من الأعاجيب، يعنى أهلها بقول الشعر و سماعه و الحديث عنه عنايتهم بالمسائل اليومية من أكل و شرب. إنهم أدباء كما يتنفس المرء الهواء (...) و لا تسل-بعد ذلك- عن الكتب و المكتبات، و الأسر العريقة في العلم و الأدب و الشعر و مجالها الخاصة و العامة، و مايتلى من الشعر في الأفراح و الأحزان و في ماتم الحسين بن علي و ما تفاخر به الشعراء و يسمر به الناس»⁽¹⁾.

(1) محمد مهدي الجواهري: الديوان. المقدمة. مج (01). ص (15، 16).

فلا غرو-إذن- أن يكون القرآن الكريم "النص الأب" الذي يغذي قصيدة "يا أم عوف"، و الذي يتفاعل معها إلى حد الذوبان و التماهي. إذ يمثل معجم ألفاظ القرآن العظيم لبنة متينة في صرح معمارها، فضلا عن الإشعاع الفكري الديني الذي تعكسه القصيدة. و هنا يبرز « الدور الفريد الذي يلعبه النص القرآني الأعظم في مجتمع النصوص العربية، و هي ظاهرة تنفرد بها الثقافة العربية و تؤثر في حركية عملية تشابك العلاقات التناسلية فيها، فلا تعرف الثقافات الأخرى مثل هذا النص الأب: النص المثال: النص المسيطر: النص المطلق: النص المقدس. صحيح أن كل المجتمعات لها نصوصها المقدسة و لكن هذه النصوص لا تطرح نفسها كنموذج أعلى للكمال و الجمال اللغوي: أي لا تطرح نفسها كنصوص بتعريف بارت و إنما كأعمال على العكس من القرآن: الذي لا يطرح نفسه في واقع الثقافة العربية كنص مكتوب فحسب و إنما كنص مطلق: مكتوب و شفهي معا، مطبوع و حياتي في آن»⁽²⁾.

للتناسل مع القرآن الكريم دور كبير في مراودة الشفرات السميائية و تفجير دلالاتها، و جرها إلى الإفصاح عن بعض سرها. و يوعز البيتان التاليان:

6- يا أم عوف" و ما يدريك ما خبأت لنا المقادير من عقبى و يدرينا
7- أنى و كيف سيرخي من أعنتنا تطوافنا و متى تلقى مراسينا؟!
إلى قوله تعالى: « و عنده مفاتيح الغيب لا يعلمها إلا هو و يعلم ما فى البر و البحر و ما تسقط من ورقة إلا يعلمها و لا حبة فى ظلمت الارض و لا رطب و لا يابس الا فى كتب مبين »⁽³⁾.

يمر الجواهري بموقف صعب يحتاج فيه إلى سند يعضده، و في ترديد نداء "أم عوف" بذات الاسم ما يبين تعلقه بدلالة الاسم ذاته، أكثر من تعلقه بالمسمى كشخص معين، فهو يبحث عن أجواء روحانية "أم" تستوعب وضعيتهم المزرية و حالتهم السيئة "عوف"⁽¹⁾ و تخرجهم منها، إنها عملية بحث عن الحزن الدافئ الذي يوفر لهم شيئا من الأمن و الطمئينة المفقودين، إلا أن هذا السند يعتريه نقص، كونه مجهل المستقبل، و مجهل نهاية التجربة المريرة المعاشة.

إن الجهل بالمستقبل، و بالنتائج التي ستقضي إليها التجربة السياسية للجواهري و شعبه من الأشياء التي تدعم أسباب القلق و الاضطراب (و ما يدريك، و يدرينا)، فالعقبى هي "جزاء الأمر"، فثمة قدر مخبوء -غير ظاهر- لا يعلمه إلا الله سبحانه و تعالى: « و عنده مفاتيح الغيب لا يعلمها إلا هو»، ففي كلمة "مقادير" إيعاز إلى قوة كبرى بيدها مجال الغيب المكنون، و بيدها تسيير الأمور.

فقد وردت هذه الآية « بمناسبة علم الله -سبحانه- بالظالمين، و استطرادا في بيان حقيقة الألوهية، يجلي هذه الحقيقة في مجال ضخم عميق من مجالاتها الفريدة (...). مجال الغيب المكنون، و علم الله المحيط بهذا الغيب إحاطته بكل شيء، و

(2) صبري حافظ: التناسل و إشارات العمل الأدبي. شهرية عيون المقالات. ع(02). ص (97).

(3) الأنعام: (59).

(1) ينظر ص (20). هامش (2).

يرسم صورة فريدة لهذا العلم ، و يرسل سهامها بعيدة المدى تشير إلى أماده و آفاقه من بعيد» (2).

في الآية بيان لحقيقة الألوهية و إخبار و يقين و إقرار على قدراته سبحانه التي لا يحدها زمان أو مكان. و في بيتي الجواهري استبيان للمستقبل المجهول، فهو لا يدرك من الزمان سوى شيئاً من الماضي و الحاضر- و يجهل منها الكثير-، أما نهاية تطوافه و ضياعه في موطنه تحت سطوة المعتدين فتدخل في مجال الغيب الذي لا تدركه قدراته الإنسانية، لذا يعج بتياه بأساليب النداء "يا أم عوف" و الاستفهام و التعجب التي تعكس قصوره عن معرفة مكان و زمان خروجه و شعبه من هذه التجربة السياسية المريرة و الخلاص منها(أنى و كيف، متى؟!).

و في استخدامه لفظتي "التطواف" و "المراسي" ما يوعز إلى مجالي "البر و البحر" و جهله بآفاقهما و أغوارهما، و يقابله العلم الإلهي: « و يعلم ما فى البر و البحر» الذي يمتد إلى « أماد و آفاق و أغوار في "المنظور"، على استواء و سعة و شمول (...). تناسب في عالم المشهود تلك الأماد و الآفاق و الأغوار في عالم الغيب المحجوب» (3).

يتساءل الجواهري عن شيء مخبوء غير ظاهر (ما خبأت لن المقادير)، و يحمل حسا تفاؤليا و أملا كبيرا في تحقيق الطمئينة و الاستقرار (تلقى مراسينا)، لكنه يؤمن إيمانا تاما بأن ذلك لن يتأتى إلا ببزوغ الحركة الثورية و انبلاجها من رحم الركود و الانقياد إلى الواقع، و تحقيق أمل الشعوب في المقاومة و الانتصار، و تقابل حركة البزوغ و النماء علم الله تعالى بكل التغييرات الطارئة على وجه الأرض، فكل شيء محفوظ لديه:

«ولا حبة فى ظلمت الارض»، إنه وحده العارف بـ « حركة البزوغ و النماء، المنبثقة من الغور إلى السطح، و من كمون و سكون إلى اندفاع و انطلاق» (1).

يأمل الشاعر في استرجاع فردوسه المفقود، و مجده المسلوب، و إحياء الماضي السعيد الذي ولى و اندثر، و في المقابل طمس المستعمر و الإطاحة بدولته و عنفوانه، أما القدرة الإلهية فهي أعم و أشمل من مجرد إحياء دولة و موت أخرى بل تمتد إلى كل شيء: « و لا رطب و لا يابس الا فى كتب مبين » « التعميم الشامل الذي يشمل الحياة، و الموت، و الازدهار و الذبول، في كل حي على الإطلاق» (2).

إن مسألة " الإحلال و الإزاحة" من سمات آليات التناص و التي تعني أن النص « يظهر في عالم مليئ بالنصوص الأخرى و من ثمة فإنه يحاول الحلول محل هذه النصوص أو إزاحتها من مكانها و خلال عملية الإزاحة هذه - و هي عملية لا تبدأ بعد إكمال النص و إنما تبدأ منذ لحظات تخلق أجنته الأولى و تستمر بعد تبلوره

(2) سيد قطب: في ظلال القرآن . مج (02) ج (07)، ط(16)، 1990. دار الشروق. مصر. ص (1115).

(3) نفسه. ص (1113).

(1) سيد قطب: في ظلال القرآن. مج(02)، ج(07)، ص (1113).

(2) نفسه.

و اكتماله- و قد يقع النص في ظل نص أو نصوص أخرى، و قد يتصارع مع بعضها، و قد يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر» (3).

إلا أن هذه الخاصية تتلاشى أمام النص المقدس، أو النص الأب الذي يبسط شعاعه على النص الابن التابع له، و الذي يظل قاصرا أمام سيطرته و جبروته. و هو ما اتضح من خلال الجهل بالأزمنة "الماضي، المضارع، المستقبل" في الأبيات، الذي تقابله المعرفة الإلهية "بالمجهول المطلق" و الإحاطة بالزمان و المكان، و من خلال الجهل بعقبي تجربة العراقيين مع الطغاة في مقابل علم الله بالظالمين و تبين حقيقة الألوهية التي يمتد علمها إلى حركة الموت و الفناء: « و ما تسقط من ورقة إلا يعلمها». في حين اقتصرت الأبيات على التساؤل عن عقبي تجربة تمتد خلال فترة زمنية معينة. أما مسألة الموت و الفناء فغير واردة لاستحالة إحاطة المحدود بما هو غير محدود.



إن "عدم الدراية" بالمستقبل تزيد الأمور قلقا و اضطرابا، فضلا عن وجود قوة خارجية كابحة لإرادة الشعب و حائلة دون تحقيق إرادته في الثورة، فهم لا يفتأون يكررون محاولاتهم دون جدوى:

15- مزعزين كأن الجن تسلمنا للريح تنشرنا حيننا و تطوينا

بل إنهم يتخبطون في غير اتساق، كما لو كان بهم مس من الجن: «الذين ياكلون الربوا لا يقومون إلا كما يقوم الذي يتخبطه الشيطان من المس» (4).

فثمة عنصر دخيل في المجتمع العراقي، يمثل زيادة غير مرغوب فيها تعيق الحياة الطبيعية و الحركة المتسقة للحياة، كما تمثل الزيادة المأكولة في "الربا" زيادة غير مرغوب فيها -شرعا-، تعيق السير الطبيعي و المستقيم للتجارة. مع نقطة فارقة تتمثل في كون الزيادة في المجتمع قسرية و جبرية خارجة عن رغبة و إرادة الشعوب. لذا تواجه بمحاولة التخلص منها رغبة في الأمن و الاستقرار، إلا أنها تتصدى لشعارات الثورة بالمواجهة العنيفة و القاسية، فيرتد الشعب مضطربا في غير اتساق (تنشرنا، تطوينا).

و تأتي "الريح" هنا بصيغتها المفردة كعنصر مساعد "للجن" بدورها السلبي في زعزعة الشعوب و صدها عن آمالها بشدة و عنف، و هي مضطرة للتحمل و المقاومة رغم أنه لا دخل لها في وجود هذه الزيادة غير المرغوبة. فالوضعية هنا وضعية ظلم و إجحاف في حق الشعوب المقهورة و المستضعفة.

أما آكلوا "الربا" فإن إقبالهم على هذه الزيادة يتم بمحض اختيارهم و إرادتهم، بل إنهم يسعون إليها سعيا، لذا كان عقابهم جزاء مستحقا لما كسبوا، إذ لا ضير و لا إجحاف في العدل الإلهي.

إن في صورة هبوب الشعوب و صدها بشدة و عنف ما يشبه حال الذي يتخبطه الشيطان من المس، إذ يخالها المرء ناهضة و مقاومة في حركتها و نشاطها، مع

(3) صبري حافظ: التناسل و إشارات العمل الأدبي. شهرية عيون المقالات. ع(02). ص (81).

(4) البقرة: (275).

أنها لا تملك لنفسها شيئاً، فزمام الأمور بيد الحكام و الساسة "الجن" و عملائهم "الريح" الذين يسعون إلى إضعافهم و تشتيتهم بشتى الطرق، و إشعال الفتن و الدسائس بينهم، و جعلهم يتخبطون في غير اتساق أو هدف واحد مشترك. و هم في ذلك أشبه بحالة أكلي الربا: « لا يقومون إلا كما يقوم الذي يتخبطه الشيطان من المس»، إذ « تخاله قويا سريع الحركة، مع أنه لا يملك لنفسه شيئاً» (1)

« و التخبط مطاوع خبطه إذا ضربه ضربا شديدا فاضطرب له، أي تحرك تحركا شديدا، و لما كان من لازم هذا التحرك عدم الاتساق، أطلق التخبط على اضطراب الإنسان من غير اتساق (...)، و الذي يتخبطه الشيطان هو المجنون الذي أصابه الصرع فيضطرب به اضطرابات و يسقط على الأرض إذا أراد القيام» (2). فكما أن آكلي الربا لا يقومون من قبورهم إلا كما يقوم المسوس المضطرب القلق، فكذاك الشعوب المقهورة و المضطهدة لا تقوم من سكونها و كمونها و لا تتحرك إلا حركة من أصيب بدوار من كثرة الطمس و الصد بقوة و عنف، مما يحول دون انبعاثها و يجعلها مزعزعة و متحركة في غير اتساق، لا ينالها استقرار و لا طمأنينه و لا راحة.

إلا أن للآية الكريمة أبعادا أخرى، فالعالم الذي نعيشه اليوم، هو عالم القلق و الخوف و الاضطراب، لا سيما في المجتمعات الغربية الكبرى على الرغم من رخائها المادي، و هو عالم الحروب الشاملة التي لا يهدأ لها وطيس، و التي تهدد أمن و استقرار الأفراد، مما يجعلهم مزعزين في غير سكونية أو قرار. و نجد الناس في كثير « من الأقطار التي تفيض رخاء ماديا (...) ليسوا سعداء (...) إنهم قلقون يطل القلق من عيونهم و هم أغنياء، و إن الملل يأكل حياتهم و هم مستغرقون في الإنتاج! (...) فيهربون بالانتحار، و يهربون بالجنون، و يهربون بالشذوذ! ثم يطاردهم شبح القلق و الخواء و الفراغ و لا يدعمهم يستريحون أبدا!» (1)

إن السبب في ذلك بعد الخواء الروحي هو « بلاء الربا، -بلاء الإقتصاد الذي ينمو و لكنه لا ينمو سويا معتدلا بحيث تتوزع خيرات نموه و بركاتها على البشرية كلها. و إنما ينمو مائلا جانحا إلى حفنة الممولين المرابين، القابعين وراء المكاتب الضخمة في المصارف (...)، هدفه هو إنتاج ما يحقق أعلى قدر من الربح - و لو حطم الملايين و حرم الملايين و أفسد حياة الملايين، و زرع الشك و القلق و الخوف في حياة البشرية جميعا» (2). و هكذا يتميز النص القرآني بشموليته و اتساعه، فضلا عن عبقريته و إعجازه...



(1) محمد الطاهر بن عاشور: تفسير التحرير و التنوير. ج03. دط. 1984. الدار التونسية للنشر. تونس. ص(80).

(2) نفسه: ص 82.

(1) سيد قطب: في ظلال القرآن. مج (01). ج(03). ص (326).

(2) نفسه: ص(326، 327).

إن فكرة الصراع بين قطبي الخير و الشر معروفة في التفكير الإنساني منذ البدء، أين انقسمت البشرية إلى فريقين: فريق الهدى و فريق الضلالة، و استمر القطبان يتصارعان عبر العصور:

61- إنا أتيناك من أرض ملائكتها بالعهر ترجم أو ترضي الشياطينا
يوضح الضرب و العروض -ها هنا قطبا الصراع و هما "الملائكة" و "الشياطين"، أين يكتسب الصراع بعدا زمنيا يمتد إلى ما قبل الوجود البشري..، إلى بداية الكينونة مع الملائكة و الشياطين، إلا أن الصراع لم يبدأ حينها- في حقيقة الأمر- رغم توفر قطباه، فقد كان "الإنسان" سببا في تفرع حزب العصيان و الشيطان و تمايزه عن حزب الله، فتأسس الكون على هذا النحو:

« فريقا هدى و فريقا حق عليهم الضلالة، إنهم اتخذوا الشياطين أولياء من دون الله و يحسبون أنهم مهتدون »⁽³⁾. « إنها لحظة واحدة عجيبة لجمع نقطة البدء في الرحلة الكبرى و نقطة النهاية. نقطة الانطلاق في البدء و نقطة المآب في الانتهاء: « كما بدأكم تعودون » (...) و قد بدأوا الرحلة فريقين: آدم و زوجه. و الشيطان و قبيله (...) و كذلك سيعودون»⁽⁴⁾.

و تشير الملائكة هنا-حسب عنصر التشاكل-إلى أصحاب النزعة الوطنية، المخلصين لمبادئهم الثورية و التحررية، في مواجهة شياطين الحكم من ساسة و مستعبدين. إلا أن في الأبيات إشارة خفية إلى أن للشياطين أيد مطيعة كرستها لتنفيذ نواياها الإستعمارية، و قد اتخذت من الشياطين ولاة أمورها، فهي في ضلالة من أمرها، و في غفلة من المبادئ الثورية التي يؤمن بها الشعب.
و هي صورة من ضلالة الشرك و الكفر الأكثر شمولية و اتساعا، و التي تحوي صورا مختلفة من التيه و انعدام الرشاد: « إنهم اتخذوا الشياطين أولياء من دون الله و يحسبون أنهم مهتدون » . « فولاية الشياطين ضلالة، و حسبانهم ضلالهم هدى ضلالة أيضا، سواء كان ذلك كله عن خطأ أو عناد، إذ لا عذر للضال في ضلاله بالخطأ، لأن الله نصب الأدلة على الحق و على التمييز بين الحق و الباطل»⁽¹⁾.

و تحيلنا طبيعة العلاقة القائمة بين الملائكة و الشياطين هاهنا إلى مشهد "العري" الذي أعقب خطيئة "آدم و حواء" بعد أن أغواهما الشيطان و ذلك من خلال عبارة (بالعهر ترجم). إذ توعد لفظة "العهر" إلى "الزنا" الذي يتم في حالة "انكشاف"، و هو ما يتوافق و سبب نزول الآية الكريمة التي جاءت في معرض الحديث عن المشركين الذين يطوفون بالكعبة عراة، و تؤكد هذه العلاقة لفظة "ترجم" المشتركة مع "الرجمة"⁽²⁾- التي تحمل معنى الطواف- في جذرها اللغوي.

إن لمثل هذه العلاقة التناسية بالغ الأثر في إثراء و تكثيف دلالة "البيت" فقد « فهم التناص في مرحلة من مراحل تطور البحث فيه على أنه مجرد تقاطع لعدد من

(3) الأعراف: (30).

(4) سيد قطب: في ظلال القرآن. مج(03). ج(08). 1990. ص (1281).

(1) محمد الطاهر بن عاشور: تفسير التحرير و التتوير. ج(08). ص (92).

(2) الِرجام: الحجرة، و الرجمة: حجارة مرتفعة كانوا يطوفون حولها. ابن منظور: لسان العرب. مج (12). مادة (رجم).

النصوص و الأساليب داخل نص واحد أو أنه إرجاع النص إلى مصادره الثقافية أو المعاصرة.

و عادة ما يظل الجهد هنا محصورا في دراسة المؤثرات الأدبية، و هو منهج ساد في النقد الأدبي منذ نهاية القرن التاسع عشر، و لم يكن يأخذ بعين الإعتبار الآثار المترتبة عن هذا التقاطع بين النصوص، سواء على مستوى دلالة النص الحاضر أم على مستوى دلالة النصوص المحضونة»⁽³⁾.

لقد كرم الله الإنسان يوم جعل له وطنا يسكن إليه، يستره و يحميه من التشتت و التشرذ و الضياع في شعاب الأرض، إنه لباس و حماية لمواطنيه في مقابل ضياعهم، كما أن اللباس الحقيقي سترة و حماية للبشر فـ « في مواجهة مشهد العري الذي أعقب الخطيئة و مواجهة العري الذي كان يزاوله المشركون في الجاهلية يذكر السياق في هذا النداء نعمة الله على البشر و قد علمهم و يسر لهم، و شرع لهم كذلك اللباس الذي يستر العورات المكشوفة»⁽⁴⁾.

و في محاولة سلب الوطن من ذويه و التدخل في شؤونه الخاصة عنوة ، و التطلع على الخاص منها انتهاك لحرمة، و اغتصاب له، و ذل لأبنائه و ذويه.

و حفظ كرامة الوطن و سؤده؛ رهينان بمدى صلاح و إخلاص مواطنيه لمبادئ الثورة و المقاومة، و الذين ينتمون حتما إلى فريق الملائكة، لذا يسعى حزب الشياطين إلى إغوائهم بشتى الطرق، و زرع الفتن فيما بينهم ليتفرقوا و يتشتتوا و تذهب ريحهم.

و في البيت تأكيد لمعنى الوطنية و الإخلاص من خلال رمز "الملائكة" الكثيف دلاليا، فالمعروف أن الملائكة تمتاز عن المخلوقات الأخرى بالطاعة التامة و عدم العصيان: « لا يعصون الله ما أمرهم و يفعلون ما يومرون»⁽¹⁾، ففي العراق مواطنون أوفياء لعزة الوطن و كرامته، و مخلصون لمبادئ الثورة و التحدي. و اتهامهم بالعهر يعني تنازلهم عن مبادئهم و خيانتهم لها، و اتباعهم لحزب الشياطين⁽²⁾ سرا مع تظاهرهم بالوطنية، فالمعروف أن العهر يتم خفية، بعيدا عن الأنظار، و دون أن يجهر به أمام الملأ.

و الهدف من نوايا الشياطين و دسائسهم هذه تشتيت المواطنين، بزرع الشك بينهم و رمي بعضهم بالخيانة و التواطؤ مع العدو لتحقيق عملية الطرد⁽³⁾ التدريجي لهم من فردوسهم و جنتهم كمواطنين أوفياء ، إلى العالم السفلي أين تجتمع الشياطين ليكونوا عبادا أذلاء لهؤلاء الأولياء الجدد.

و تبرز عبقرية النص القرآن في تناول الآية الكريمة لموضوع الغواية و التنبيه إلى دسائس الشيطان و فتنه بصورة أكثر شمولية و اتساعا، فثمة « تحذير لبني آدم عامة و للمشركين الذين يواجههم الاسلام في الطليعة. أن يستسلموا للشيطان فيما يتخذونه لأنفسهم من مناهج و شرائع و تقاليد (...)، فالعري و التكشف الذي

(3) حميد لحدمني: التناص و إنتاجية المعاني. مجلة علامات في النقد. ج(40). ص (71).

(4) سيد قطب: في ظلال القرآن. مج(03). ج(08). ص (1278).

(1) التحريم: (06).

(2) العاهر: الذي يتبع الشر. زانيا كان أو فاسقا. ابن منظور: لسان العرب. مج(04). مادة (عهر).

(3) الرجم الهجران، و الرجم الطرد و الرجم الظن، و الرجم السب و الشتم. لسان العرب. مج(12). مادة(رجم).

يزاولونه -و الذي هو طالع كل جاهلية قديما و حديثا- هو عمل من أعمال الفتنة الشيطانية، و تنفيذ لخطة عدوهم العنيدة في إغواء آدم و بنيه: و هو طرف من المعركة التي لا تهدأ بين الإنسان و عدوه. فلا يدع بنو آدم لعدوهم أن يفتنهم: و أن ينتصر في هذه المعركة. و أن يملأ منهم جهنم في نهاية المطاف! « (4).

فالساسة و الحكام مصررون على استقطاب الشعب، و تحقيق الانقياد و الازدعان التامين لهم، و التصدي للمتسكين بمبادئهم و آرائهم، و استهدافهم بمكائدهم و دسائسهم الخبيثة، مما يدعم فكرة القلق و الاضطراب ما دام ليل الطغاة مخيما، لا يبين له صبح أو نهار.



إن الشياطين لا تظهر بصورتها الحقيقية، بل تحيك حولها الأباطيل و الأساطير، و تلفف نفسها ببهرج خداع، يجعل البعض يؤمن بأكاذيبها:

63-يا"أم عوف" أوهاام مضللة أم الأساطير بيدعن الأساطينا

و هنا تتباين مواقف العراقيين بين حاملي نزعة التحرر من القوى الكادحة و المناضلة من قادة و شعب من جهة، و بين خائنين يمثلون أيد عميلة لدى جلاوزة النظام البريطانيين من جهة أخرى، و كلاهما يرى في اتجاهه مسلكا مغلّصا:

64- من عهد آدم و الأقوام مزجية خوف الشرور الضحايا و القرابين.

و تساعد الشفرتان "ضحايا و قرابين" في تأكيد هذا الإنقسام، لإيعازهما إلى معنى التضحية و الفداء⁽¹⁾، و ذلك بالمواجهة و التصدي و الجهاد في سبيل إرساء نظام مستقل عن ليل الطغاة و ظلمهم، و في اشتغال اللفظتين على معنى التضحية تأكيد على أن هذا الاتجاه هو مذهب السواد الأعظم.

هذا، و إن كانت لفظة قربان مزدوجة الدلالة لاشتمالها على معنى التقرب من الجهة التي تقدم إليها القرابين⁽²⁾، أي من مصدر الشرور لاسترضائه، بتأييد حكمه و نظامه و الانتماء إليه، و هؤلاء هم "الخائنون من مضطهدي السواد الأعظم و سارقي لقمة العيش".

فكلا الحزبين يزجي شرور الاستعمار البريطاني انطلاقا من قناعاته الايديولوجية إما بالتضحية أو الخيانة، و كلاهما يبحث من خلال ذلك عن نظام خاص للحياة بعيدا عن الأذية و الشرور.

و يوعز الموقفان إلى قصة ابني آدم في القرآن الكريم: « و اتل عليهم نبأ ابني ادم بالحق إذ قربا قربانا فتقبل من احدهما و لم يتقبل من الاخر قال لأفتنك قال إنما يتقبل الله من المتقين»⁽³⁾، فقد كانا يبحثان عن نظام عام لحياتهما و نفسيهما، إذ أبى "آدم" إلا أن يقدم قربانا للآلهة و يريا أيهما أحق بالزواج من توأم

(4) محمد الطاهر بن عاشور: تفسير التحرير و التنوير. ج(08). ص (92).

(1) الضحية: الشاة التي تذبح ضحوة، و الجمع ضحايا. مادة (ضحا)، القران: ذبائح كانوا يذبحونها. ابن منظور: لسان العرب. مج(01). مادة(قرب).

(2) القران: جليس الملك و خاصته، لقرب منه، و هو واحد القرابين. ابن منظور: لسان العرب. مج(01).

مادة (قرب).
(3) المائدة: (27).

"قابيل"، لتتنظيم حياتهما وفق ذلك، و« لا يحدد السياق القرآني لا زمان و لا مكان و لا أسماء القصة (...)، و كل ما نستطيع أن نقوله هو أن الحادث وقع في فترة طفولة الإنسان و أنه كان أول حادث قتل عدواني متعمد»⁽⁴⁾.

مما يدل على شمولية الخطاب القرآني، فابني آدم كانا يبحثان عن نظام عام لحياتهما و نفسيهما، صالح للزمان و المكان المطلقين، فقدما قربانيهما لأجل امرأة و المرأة رمز للسكينة المطلقة فهي مصدر الخصب و الحياة، في حين يبحث العراقيون عن نظام خاص بفترة زمنية و سياسية معينة، أمام العدوان المخيم- آنذاك- و قدموا قربانينهم لأجل الوطن، و الوطن سكن و طمئنينة و أمان.

و في انقسام العراقيين إلى فريقين مهزلة كبرى تلتقي مع الآية الكريمة في « تفضيح حالة القاتل في تصوير خواطره الشريرة و قساوة قلبه، إذ حدثته بقتل من كان شأنه الرحمة به و الرفق»⁽¹⁾، و إن كانت العلاقة في الآية أكثر دقة و تأثيراً من حيث تبين درجة القرابة بين الطرفين و مدى فضاة فعل القتل و إساءة أحدهما للآخر.

و في تزجية الشرور نزوع إلى الثورة و التغيير الاجتماعي، و نداء للفطرة الانسانية إلى السلم و سيادة الخير في مواجهة العدوان المتعطش للبطش و الاستعباد كما أن القصة القرآنية «تقدم نموذجاً لطبيعة الشر و العدوان، و نموذجاً كذلك من العدوان الصارخ الذي لا مبرر له. كما تقدم نموذجاً لطبيعة الخير و السماحة، و نموذجاً كذلك من الطيبة و الوداعة و تقفهما وجهاً لوجه، كل منهما يتصرف وفق طبيعته»⁽²⁾، و هو نموذج شامل لكل أنواع الخير و أنواع الشرور اللذان تتفرع عنهما أنواع شتى منها ما يتعلق بالأوطان مثلما ورد في البيت. يمكن إيجاز عملية التفاعل الحاصلة بين البيت الشعري و الآية القرآنية بالشكل التالي:

الهدف من تقديم القرابين	بسبب	أساسها	نوع العلاقة	السلوك	العدد	
البحث عن نظام شامل لنفسيهما و للحياة	"إمرأة" و المرأة سكن	العداء	أخوة ⇐ قتل	خير، شرير	إثنان	ابنا آدم
البحث عن نظام للحياة خلال فترة زمنية محددة	وطن، و الوطن سكن	عدائية	أمة واحدة ⇐ قتل	إخلاص، خيانة	فريقان	أبناء العراق



إن التناسل بمفهومه الصحيح، بعيد كل البعد عن المزج المباشر بين عدد من النصوص بل إنه اختزال لها في نص واحد، فالتقاء مجموعة من النصوص في نص

(4) سيد قطب: في ظلال القرآن. مج(02). ج(06). ص(875).

(1) محمد الطاهر بن عاشور: تفسير التحرير و التتوير. ج(02). ص(172).

(2) سيد قطب: في ظلال القرآن. مج(02). ج(06). ص(874).

واحد لا يسمى تناسلا فـ» قد يكون النص مقتبسا في كل أجناس و أنواع و أصناف الثقافة العربية الإسلامية، إلا أن الغايات التي يقصدها الكاتب الماهر تجعله يصنع من تلك النصوص جميعها نصا واحدا له دلالاته و رسائله الخاصة به»⁽³⁾.

إن قداسة النص الديني لا تعني اقتباس ألفاظه و معانيه و تضمينها تضمينا مباشرا خشية الإساءة إليه، فعلاقته مع النصوص الأخرى بعيدة كل البعد عن جبروت السلطة الأبوية و نفوذها، و الشعر العبقري هو الذي يجيد فن "الصهر و التركيب"، بإذابة النصوص جميعها في بوتقة واحدة و إخراجها بتركيبة فريدة و متميزة.

و نجد للفظتي "الزقوم" و "الغسلين" دورا كبيرا في إثراء معنى البيت، و إغناء دلالاته في السياق الواردة فيه:

71- و لكمة ردها ما نسترق به و ما نكافح زقوما و غسلينا

في اشتغال الشطر الثاني على لفظتي "لقمة" و "نسترق" ما يوحي إلى نمط الحياة و المعيشة الذي استحال إلى ذل و عبودية، مذ أنشأت الأساطير تحاك حول الأساطين التي تحترف الاستعباد و الكيد بالشعوب المستضعفة، و تعتمد إلى إخضاعها و إذلالها بإذاقتها أقسى العذاب و أمره (زقوما و غسلينا)، فقد استحالت جنة الشاعر و أهله إلى جحيم يصطلون بشرره و شظاياه، و ما يلاقونه في فردوسهم أشبه بما يجده المشركون و الأشقياء في جهنم يوم الحساب من حيث المرارة و القسوة و العذاب: «أذلك خير نزلا ام شجرة الزقوم، إنا جعلناها فتنة للظلمين، إنها شجرة تخرج في أصل الجحيم، طلعتها كأنه رعوس الشياطين»⁽¹⁾

لقد أضحت مرارة العيش أشبه بشجرة الزقوم التي يأكل منها المشركون، و في شدة العذاب الذي يلاقونه ما يلتقي مع شجرة الزقوم النارية الأصل: «إنها شجرة تخرج في أصل الجحيم»، إنهم يصطلون بنار العذاب تحت وطأة الانتداب البريطاني الذي أجبروا على العيش تحت سيطرته، كما أجبر المشركون على الأكل من شجرة الزقوم إذ لا طعام لهم سواها، و لا خيار لهم دونها» و المعنى أنهم آكلون منها كرها و ذلك من العذاب، و إذا كان المأكول كريها يزيد كراهية سوء منظره»⁽²⁾.

فطلع شجرة الزقوم أشبه برؤوس الشياطين: «طلعتها كأنه رعوس الشياطين» و «رؤوس هذه الشياطين غير معروفة لهم، فالتشبيه به حوالة على ما تصور لهم المخيلة، و طلع شجرة الزقوم غير معروف فوصف للناس فضيحا بشعا، و شبهت بشاعته ببشاعة رؤوس الشياطين»⁽³⁾، و في هذا المعنى ما يغذي دلالة البيت من حيث تعظيم حجم المعاناة و المأساة التي يلقاها الشاعر و أهله، و التي لا يمكن أن تفهم على حقيقتها، إلا لمن عاشها و اصطلى بنارها، فالوصف وحده غير كاف.

(3) محمد مفتاح: المفاهيم معالم. حول تأويل واقعي. ص (42).

(1) الصافات: (62-65).

(2) محمد الطاهر بن عاشور: تفسير التحرير و التنوير. ج(23). ص (125).

(3) نفسه: ص (124).

ثم إن للمفارقة التالية ما يدعم هذا المعنى، إذ ترتبط اللقمة بلذة الأكل و التذوق، و المفروض أن ترتبط بالمتعة، إلا أن الانتداب لم يترك لهم شيئاً يلتذ به، فقد أصبح مقامهم جحيماً و عذاباً، أشبه بمقام المشركين:

« ثم إن مرجعهم لإلى الجحيم»⁽¹⁾، فقد أضحى الوطن جحيماً لا يطاق، و تلك صورة جزئية من العذاب الذي يلقاه الإنسان في الدنيا، ثم إن مصدره انساني، مما يجعله بسيطاً و هينا أمام العقاب الإلهي العادل يوم القيامة، فلا شك أنه أشد جزءاً و هولاً.

و يلتقي البيت مع الآية الكريمة في مسألة "الهوية و الانتماء"، فسبب معاناة الشاعر و أهله هي الرغبة في الحفاظ على انتمائهم و هويتهم و أصلهم الوطني، أمام الغزو الخارجي المهيم، فمسألة الانتماء سبب معاناتهم. و يلقى المشركون عذاب الزقوم لابتنادعهم أسطورة تتعلق بأصل الملائكة و انتمائها، تلك الخرافة « التي كانت جاهلية العرب تستسيغها، و هي تزعم أن هناك قرابة بين الله -سبحانه- و بين الجن. و تستطرد في تلك الأسطورة فتزعم أنه من التزاوج بين الله -تعالى- و الجنة ولدت الملائكة. ثم تزعم أن الملائكة إناث. و أنهن بنات الله!»⁽²⁾.

فسبب المعاناة واحد يتعلق "بالهوية و الانتماء"-إذن-، إلا أن معاناة العراقيين تقع ظلماً، في محاولتهم لإثبات الذات و الحفاظ على حقوقهم و انتمائهم، عكس المشركين الذين أنصفوا حين عذبوا. و هنا يتفرع عن الصورة الواحدة شعاعان عاكسان للظلم الإنساني على وجه الأرض، و ما يقابله من إنصاف إلهي في السماء.

لقد بات "الكفاح" ضرورة ملحة لطرد الشياطين من جنة العراقيين (و ما نكافح)، بعد أن أذاقتهم الأمرين، و تأتي لفظة "الغسلين" لتوضح العلاقة العدائية بينهما، و تؤكد دورها معنى مرارة العيش و ذله: « فليس له اليوم ههنا حميم، و لا طعام الا من غسلين»⁽³⁾، "فالغسلين" يدعم معنى المرارة من جهة، و حجم الإنصاف الإلهي من جهة أخرى: « لا ياكله إلا الخطنون»⁽⁴⁾.

« و تعريف "الخاطنون" للدلالة على الكمال في الوصف، أي المرتكبون أشد الخطأ و هو الاشراك»⁽⁵⁾، و يقابلهم في الواقع أشد المناضلين و المخلصين، فهم المخصصون بالعقاب و العذاب دون غيرهم.

و تساعد لفظة "الغسلين" في ربط الأذى الذي يلحق بهم بالتقتيل و التعنيف، ف «الغسلين الدم و الماء يسيل من لحومهم»⁽⁶⁾ ففي إراقة الماء إساءة للشرف، و إهانة للشعب، و في سيلان الدماء، تقتيل و سفك للأرواح، مما استوجب الكفاح و التصدي.

(1) الصفات: (68).

(2) سيد قطب: في ظلال القرآن. مج(05)، ج(23). ص (2981).

(3) الحاقة: (35-36).

(4) نفسه: (37).

(5) محمد الطاهر بن عاشور: تفسير التحرير و التنوير. ج(29). ص (140).

(6) عماد الدين أبو الفداء اسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي: تفسير القرآن العظيم. ج(07). ط(02). 1980. دار الأندلس للطباعة و النشر. بيروت. لبنان. ص (106).

2. التناسل مع الحديث النبوي الشريف:

لم يكن الجواهري أحادي المشرب و الثقافة ، فليس بعيدا عن القداسة الدينية و العظمة القرآنية، انحنى الرجل على كفي السنة النبوية انحناءة الظمان، المتعطش إلى إحداث تكامل بينها و بين الكتاب، فشكل الحديث النبوي الشريف خلفية متينة لتصوراته الفكرية و رؤيته إلى الأشياء من حوله. و لكن؛ كيف أفاد الجواهري تصوراته من الحديث، و كيف غذاه فكريا و روحيا؟

حينما تحدث الجوهري عن "الحلم"، أحدث انزياحا لفظيا بارزا في بيته الشعري:

28-يا أم عوف و كاد الحلم يسلبنا خير الطباع و كاد العقل يردينا.
و لم يكن ممكنا استساغته لولا الخلفية الدينية المشتركة بين المتلقي و المبدع في الحديث النبوي الشريف: « آفة الحلم السفه»⁽¹⁾، « فالتناسل -إذن- هو وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه إذ يكون هناك مرسل بغير متلق متقبل مستوعب مدرك لمراميه. و على هذا فإن وجود ميثاق، و قسطا مشتركا بينهما من التقاليد الأدبية، و من المعاني ضروري لنجاح العملية التواصلية»⁽²⁾.

إذ يمهّد الحديث للقارئ فهم البيت، بإيعازه إلى فكرة وجود خلل و علة في "الحلم" أو "العقل"، و أن الشاعر هنا لا يتحدث عن عقل سليم، وإلا لما كان مصدرا للسلب و الرداءة: (كاد الحلم يسلبنا، كاد العقل يردينا).
و من جهة أخرى فإن السفه يرتبط "بالجهل" حسب الموروث الشعري، فكثيرا ما يلتقي الشعر مع الحديث الشريف في معانيهما، و للرسول عليه الصلاة و السلام معه مواقف خالدة، و الملاحظة العامة هنا « هي أنه لا يمكن أن يكون لشاعر أو فنان معنى مستقل تماما عن كل شيء»⁽³⁾.
ففي قول الفرزدق:

أحلامنا تزن الجبال رزانة و تخالنا جنا إذا ما نجهل⁽⁴⁾

ما يدعم التقابل الموجود بين "الحلم" و "الجهل" من حيث المعنى، و يرتبط الجهل غالبا بمثالب الأخلاق من نزق و غضب و حميّة، و سوء السلوك و التصرف في العموم، و ذلك حسب السيرة النبوية نفسها، فحينما عاير (أبو

(1) جلال الدين عبد الرحمن بن أبي السيوطي: الجامع الصغير في أحاديث البشر النذير. ج(01). ط(01). 1981. دار الفكر. بيروت. لبنان. ص (06).

(2) محمد مفتاح: استراتيجية التناسل. ص (134،135).

(3) مصطفى ناصف: نظرية المعنى. ص (105).

(4) الفرزدق: الديوان. مج(02). دط. 1984. دار بيروت للطباعة و النشر. بيروت. لبنان. ص (157).

ذر الغفاري) (بلال بن رباح) بأمه، قال له الرسول -عليه الصلاة والسلام-: «**إنك امرئ فيك جاهلية**»⁽¹⁾، كناية عن سوء سلوكه و تصرفه.

مما يجعلنا نقدر أن الجواهري قد فهم كل هذه المعاني، و أدرك العلاقات الموجودة بينها، و عليها انبنت تصوراته الايديولوجية، و استطاع بعبقريّة نادرة أن يوحى إلى قرائه بالعلاقة الموجودة بين "الحلم" و "السفه" و "الجاهلية" و "الأخلاق"، دون أن يتبع طريقة المعلم و التلميذ، فهو لا يتعامل إلا مع نخبة القراء و المتلقين، و استطاع بكفاءة عالية إبلاغ تصوره الايديولوجي الجامع بين الأخلاق و السياسة»⁽²⁾. مصورا من خلال البيت عدم رضاه عن الشعب و القيادات العراقية في فترة الخمسينيات، لتوانيتهم عن مهامهم و تفويتهم للفرص، و ابتعادهم بذلك عن الأدوار المنوطة بهم⁽³⁾، فكادوا يسلبون خير الطبايع لما اعتراهم من سفه و توان، لأن التصدي و المواجهة طبع و سمة فطرية في الشعوب، فأوجز كل هذه المعاني بحديثه عن الحلم و العقل.

إن الشاعر « شوش على السرد التاريخي "الموضوعي" بإدخال مؤشرات ذاتية مختلفة و بإدماج آثار أخرى مستقاة من كتب الأدب و غيرها... »⁽⁴⁾. و هنا تكمن النقطة الفارقة بين الإبداع الشعري و السرد التاريخي القائم على إيراد الحقائق مباشرة.

تكاد تكون المتتالية الثامنة سيفساء من الأحاديث الشريفة، لو لا أن الشاعر بصدد الحديث عن سكان الحاضرة المتصفين بالنقص في كل شيء، فاختزل ذلك في لفظة "سقطين"⁽⁵⁾ الدالة على عدم الكمال:

66- يا "أم عوف" سنمنا عيش حضارة ترب سقطين شريرا و مسكينا
فأصبح مضمون الحديث الشريف هو النص الغالب و المفتقد في سلسلة أبيات المتتالية، لما يمتاز به من وعظ و إرشاد و بحث عن الكمال ف «**عن عبد الله بن عمرو رضي الله عنهما قال: قيل يا رسول الله: أي الناس أفضل؟ قال: كل مخموم القلب صدوق اللسان قالوا: صدوق اللسان نعرفه، فما مخموم القلب؟ قال: هو النقي النقي لا إثم فيه و لا بغي، و لا غل و لا حسد**»⁽⁶⁾.

ف"أفضل الناس" و خيارهم يقابله "السقطين" عند الجواهري الذي لا يرغب في ذكر صفاته و مثالبه، بقدر ما يطلب البديل و النقيض الذي نجده في الحديث.

إن الترتيب المتبع في أبياته يبين عن معرفته السابقة بالحديث و بغيره من الأحاديث الأخرى التي ربط العلاقة بينها فتشكلت في ذهنيته صورة للإنسان النموذجي المتكامل، ثم شرع يعكس صفاته ليصوره ناقصا سقطينا، فوصفه

(1) أبو عبد الله محمد بن اسماعيل بن ابراهيم بن المغيرة بن بردزبة البخاري الجعفي: صحيح البخاري.

مج(01)ج(01). دط. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. ص (16).

(2) ينظر ص (29). هامش (01). و ما تعلق به في المتن.

(3) ينظر ص (53). هامش (03). و ما تعلق به في المتن.

(4) محمد مفتاح: استراتيجية التناسل. ص (130).

(5) ينظر ص (43). هامش (02).

(6) زكي الدين عبد العظيم بن عبد القوي المنذري: الترغيب و الترهيب من الحديث الشريف. ج(03). ط(03). 1968.

دار إحياء التراث العربي. مصر. ص (551).

"بفحش التظني" الذي يقابله في الحديث "صدوق اللسان" ناتج عن إمامه بالعلاقة الموجودة بين "الظن و الكذب" في قوله عليه الصلاة و السلام: «إياكم و الظن، فإن الظن أكذب الحديث»⁽¹⁾ ، فإساءة الظن بطرف ما مدعاة لتأليف الأساطير حوله.

و في إساءة الحكومات الظن بشعوبها ما يسوغ لها الإسراف في تمويه خطابات سياسية كاذبة عنها، و أخرى لها لإسكاتها:

74- ما انفك فحش تظنيه يلاحقنا حتى عدينا بفحش في تظنينا
إن إنعدام الثقة بين الحكومات و شعوبها، جعل هذه الأخيرة تكذب أقاويلهم و تصرفاتهم التي أضحت مصدرا للريبة و الشك:

75- فما نصدق أقواها بألسنة ما لم يقمن عليهن البراهينا

76- و لا بأفئدة حتى تعاهدنا بأن أنياطها ليست ثعابيننا.
إن قلق الشعوب و اضطرابها شديد الصلة بالأكاذيب التي تعودوها ، و تبدو علاقة الكذب بالريبة في قوله عليه الصلاة و السلام: «..إن الصدق طمئينة و الكذب ريبة»⁽²⁾ .

لقد فقد العراقيون طمأنينتهم و استقرارهم، مذ حكمت الألسنة الديكتاتورية الكاذبة أمرهم، و امتصت حقيقتهم (ثعابين)، فإنعدم الصدق بين الطرفين، و أصبح كل شيء مدعاة للشك و الريبة و القلق:

77- و قد بشمنا بمود من مراتعنا يغثي النفوس و موب من مراعيينا⁽³⁾

إن سلب الأرزاق و لقمة العيش من ذويها، جعل الشعوب تنبذ الحكومات، و تشعر بالتخمة إزاءها لفرط ما هضمته من حقوقها و ممتلكاتها، و أبسط إمكانيات العيش.

إن غياب عبارة واحدة في الحديث الشريف "صدوق اللسان" في أبيات الجواهري، تثير في ذاكرة القارئ أحاديث أخرى شارحة و متصلة بالحديث الأول و بالأبيات معاً، مبينة تناسل الأحاديث فيما بينها من جهة، و تناسلها مع الأبيات من جهة أخرى.

مما يجعلنا نتساءل: هل كان الجواهري يدرك كل هذه العلاقات عندما كتب نصه، أم أن للاوعي و الصدفة دورا في ذلك؟، لا سيما أننا إذا تابعنا قراءة الأبيات وجدنا الشق الثاني من الحديث الأول هو النص الغائب فيها:

78- لا يلمس الروح فينا من يصاحبنا و لا تحد حدود من يعاديننا

79- و لا ينم بسن من يضاكنا و لا يرف بجفن من يياكينا

80- و لا تسيل على اللبات أنفسنا إلا ذما ثم تغشاها غواشينا⁽¹⁾

(1) زكريا يحيى بن شرف النوري الدمشقي: رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين. ت و ش: سعيد محمد اللحام. دط. 1988. دار و مكتبة الهلال. بيروت. لبنان. ص (530).

(2) نفسه. ص (44).

(3) بشم: البشم التخمة، و قيل: هو أن يكثر من الطعام حتى يكرهه. ابن منظور: لسان العرب. مج(12). مادة (بشم).

(1) اللبابة: البقية من النبت عامة. (و المراد بها في الأبيات بقية النفس). لسان العرب. مج(14). مادة (لبي).

ذم: قد يجوز أن يعني به الغريزة و القليلة (و المقصود به هنا القلة). لسان العرب. مج (12).

إن النفوس مكدرة بالأضغان و الأحقاد، فلا تُقى أو نقاوة أو صلاح، لكن البغي أعمى القلوب و البصائر الأثمة المتصنعة. فبات الحقد و الحسد المقياسين الحاكمين لنوع العلاقة بين ساكني الحضر من حكام و ساسة و ديكتاتوريين من جهة، و بين سواد الناس الأعظم من جهة أخرى.

إن الحسد هو سبب العداوة و القتل منذ بدايات الإنسان الأول، فقاويل لم يقتل هابيل إلا حسدا و حقا لزواجه من توأمه الجميلة، التي كان يود الاستئثار بها لنفسه، فثمة -إذن- هبة أو نعمة مدعاة للبغضاء و الحسد، و تطفل لفاقيها من بغاة و طغاة رغبة في الاستحواذ عليها.

81- و أنس أن بئسنا فهو مادحنا أغمة أن نعمنا فهو هاجينا

82- يضوي لآمته شر يحيق بنا حقا و يسمنها خير يواتينا⁽²⁾

و في الحديث الشريف ما يؤكد هذا المعنى: « لا يزال الناس بخير ما لم يتحاسدوا»⁽³⁾ ، و الأرض هنا هي النعمة التي ولدت الحسد و الحقد في نفس الاستعمار و جعلته يرغب في سلبها من ذويها و الاستيلاء عليها.

إن الملاحظة العامة هنا هي شمولية الحديث النبوي الشريف و عمومية أحكامه و صلاحها للزمان و المكان المطلقين، في مقابل ضيق النص الشعري إذا ما قارناه به كونه يتناول قضية واحدة في فترة زمنية ما، و من زاوية معينة. إن علاقة النص الشعري بالحديث النبوي لا تخرج عن نطاق الأبوة و البنوة، فالحديث نص مقدس و متعال يحمل أحكاما شاملة و عامة، يوظفها الشعراء و غيرهم في مواضع خاصة و محدودة.

3. التناص مع الشعراء:

ترسي قصيدة "يا أم عوف" بناءها المعماري و الدلالي على راعيتين شعريتين « شغلت إحداهما الناس تسعة قرون، و شغفت الثانية ألوف القلوب»⁽¹⁾ ، هما نونيتي (ابن زيدون) و (شوقي). و إننا لنشك في ميلادهما -

(2) أضويت الأمر إذا أضعفته و لم تُحكمه. و أضواه حقه إذا نقصه إياه. ابن منظور: لسان العرب. مادة (ضوا).

(3) زكي الدين عبد العظيم بن عبد القوي المنذري: الترغيب و التهيب في الحديث الشريف. ص (547).

(1) زكي مبارك: الموازنة بين الشعراء. ط(02). 1936. المكتبة العصرية. بيروت. لبنان. ص (281).

رغم تفردهما وتميزها-، لولا التلاقح الحاصل بين النونتين باعتبارهما نصين سابقين لها تاريخيا.

«إن الدراسة التاريخية تفترض تدقيقا تاريخيا لمعرفة سابق النصوص من لاحقها كما تقتضي أن يوازن بينها لرصد صيرورتها و سيرورتها جميعا، و أن يتجنب الاكتفاء بدراسة نص واحد، و اعتباره كيانا منغلقا على نفسه (...)، و لذلك يتعين قراءتها على ضوء ما تقدمها و عاصرها و ما تلاها لتلمس ضروب الائتلاف و الاختلاف»⁽²⁾.

غير أن التناسل «- و هنا تكمن الأهمية- لا يتوجه نحو اكتشاف الأصول التاريخية لتلك النصوص السابقة، بل يتجه إلى الحديث عن أدوارها في النص»⁽³⁾.

و من هنا يحق لنا أن نستعير سؤال الناقد المغربي (حميد الحمداني):
« كيف يبني النص، و كيف ينشط التفاعل بين النصوص المضمومة فعل التذليل؟ »⁽⁴⁾.

لا يحتاج الترتيب التاريخي هنا إلى كبير عناء، إذ تعود نونية (ابن زيدون) إلى العصر الأندلسي، أين فجر حب (ولادة) عبقريته الشعرية، فانتالت فصاحة و إبداعا لما أذكاه البين من لواعج الشوق و الحنين من جهة، و أسفا على تشفي الحساد فيه من جهة أخرى.
تليها نونية (شوقي)؛ التي نظمها في منفاه "بإسبانيا" على أعقاب الحرب العالمية، يصف فيها شوقه إلى مصر، و حزنه لفراق أهله و خلاته.
يتفاعل الموقفان معا لتصوير وضعية الجواهري المنفي في وطنه، و البعيد عن العراق الطوباوية التي يحلم بها، لسلبه حرية الإرادة و الاختيار، مذ جثم الاستعمار البريطاني على البلاد، و فرض الذل و التبعية على أهلها.
إن في تناسل حال الجواهري مع (ابن زيدون) و (شوقي) - في الفقد و الحرمان-، و اشتراكهم في الحالة النفسية الواحدة، ما مهد لتشاكل خطاباتهم و تماثلها، كما أن في ملامح قصيدة "أم عوف" المتطابقة في أحيين كثيرة مع مقاطع من النونيتين ما يجعلنا نقدر عودة الجواهري إلى القصيدتين في تلك الفترة، و تشكيلهما الدعامة و النواة التي تشكل حولها عالم "يا أم عوف" الشعري.

مما يمنحنا شرعية التساؤل مع (محمد مفتاح) عن موضع التناسل:
«أىكون التناسل في الشكل أو المضمون أو هما معا؟. إن ما يظهر -بادئ ذي بدء- أنه يكون في المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه و ما عاصره من نصوص مكتوبة و غير مكتوبة (...)، و لكننا نعلم جميعا أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في التناسل و الموجه إليه، و هو هادي

(2) محمد مفتاح: استراتيجية التناسل، ص (125).

(3) حميد لحمداني: التناسل و إنتاجية المعاني. مجلة علامات في النقد، ج (40)، ص (74).

(4) نفسه.

المتلقي لتحدي النوع الأدبي و لادراك التناص، و فهم العمل الأدبي تبعا لذلك»⁽¹⁾.

لعل التناص في الشكل هو أولى الأمارات الموعزة إلى وجود تناص ضمني بين القصائد الثلاث، فقد انبنى نص الجواهري استنادا على "بحرو قافية و روي" نونيتي (ابن زيدون) و (شوقي)، و فضلا عن هذا، فقد مثل القاموس المعجمي لهما اللبنة الأساسية لتشبيد معمارية النص، إلى جانب تناص المعاني و تفاعلها فيما بينها، و هنا نستذكر الشق الثاني من سؤال (لحمداني): « كيف ينشط التفاعل بين النصوص المضمومة فعل التذليل؟ ».

لقد برع الجواهري في إعادة إنتاج معاني النونيتين، في مثل ما نجده في استذكار الماضي الجميل، حيث تفاعلت النصوص الثلاث، حتى أوشكت أن تشكل نصا واحدا، فهذا (ابن زيدون) يعيد استذكار صورة حبيبته واصفا إياها "بالروض"، متذكرا من خلاله دعة الصبا:

يا روضة طالما أجننت لواظنا وردا جلاه الصبا غضا و نسرينا
و حياة تملينا بزهرتها منى ضروبا و لذات أفانينا
و يا نعيما خطرنا من عزارته في وشي نعمى سحبتنا ذليه حيناً⁽²⁾
و يتحدث (شوقي) عن نضارة عمر الزهر الذي يتفتح في أكناف الربى متذكرا من خلاله ماضيه السعيد:

سقيا لعهد كأكناف الربى رفة أنى ذهبنا، وأعطاف الصبا لينا
إذ الزمان بنا غيناء زاهية ترف أوقاتنا فيها رياحينا
الوصل صافية، و العيش ناغية و السعد حاشية، و الدهر ماشينا
و الشمس تختال في القيعان، تحسبها (بلقيس) ترفل في وشي المحبينا⁽³⁾
يأتلّف الموقفان لدى الجواهري، فيعيد صورة الماضي في مشهد شعري جميل، مع نغمة التحسر و الفقد:

19- فيه عطفنا لميدان الصبا رسنا كاد التصرم يلويه و يلويينا
20- يا "أم عوف" و ما آه بنافعة آه على عابث رخص لماضينا
21- على خضيل أعارته طلاقته شمس الربيع و أهدته الرياحينا
22- سألت لطافا به أصباحنا و مشت بالمن تنطف و السلوى ليالينا
23- سمح نجر به أذيالنا مرحا حينا و نعثر في أذياله حينا
سخر الجواهري النصين السابقين لإنتاج دلالة نصية خاصة به، إذ أخرجهما من سياقهما الزمني المتعلق بالماضي الصريف، إلى رسم ملامح الحاضر، و تعظيم حجم التغيير الطارئ عليه، مع إضفاء نزعة التحسر و الأسف (كاد التصرم يلويه و يلويينا، و ما آه بنافعة، آه على عابث)، لتبيين قيمة الزمن المفقود من جهة، و رفض الواقع المناقض له من جهة أخرى، فيما اكتفى (ابن زيدون) و (شوقي) في استذكار الماضي الجميل دون تفجع أو بكاء.

(1) محمد مفتاح: استراتيجية التناص. ص (129، 130).

(2) أبو الوليد ابن زيدون: ديوان ابن زيدون و رسائله. ش و تح: علي عبد العظيم. دط. 1957. مكتبة نهضة .

مصر. ص (145).

(3) أحمد شوقي: الديوان. مج(01). ج(01). ط(01). 1986. دار العودة. بيروت. لبنان. ص (107).

فقد وظف الجواهري القصيدتين لتدعيم معنى الرفض للحاضر المقيت، و هو ما يتفق و نشأة مصطلح التناسل -في حد ذاته-، فقد «نشأ في ظروف اعتراضية: الاعتراض على المؤسسات السياسية و الثقافية و العلوم الرائجة، و كانت شعارات المرحلة هي القطيعة، و الإبدال ، و الإبستمي، و الفوضى، و العماء (...)، و التناسل، فهو من زمرة هذه المفاهيم الثورية، و بهذا نظر إليه باعتباره نصوصاً جديدة تنفي مضامين النصوص السابقة و تؤسس مضامين جديدة خاصة بها يستخلصها المؤول بقراءة إبداعية مستكشفة غير قائمة على استقراء و استنباط»⁽¹⁾.

و إن كان هذا لا يعني الرفض التام للنصوص السابقة، و إلا لما سمي التفاعل معها تناسلاً، إذ يوحي هذا المصطلح على نوع من الاتفاق و الانسجام بين النصوص، و تشترك النصوص الثلاث في اعتمادها على العناصر الكونية في إعطاء صورة عن الماضي الذي انبى و فقها:

الهواء	التراب	النار (النور)	الماء	الشعراء العناصر
/	روض	لواظ	ورد، غصن، زهر	ابن زيدون
/	ربى	شمس	رفعة، رياحين	شوقي
طلاقة	ميدان	شمس	رياحين، ربيع	الجواهري

يدل الورد و الرياحين و الغضاضة و الرفعة و الربيع على الخصوبة و الخضرة ذات المصدر "المائي"، و ترتبط اللواظ بحاسة البصر التي لا تتم بمنأى عن النور، مما يسمح بتصنيف اللواظ و الشمس تحت العنصر "الناري"، أما الربى و الروض و الميدان، فهي عبارة عن أمكنة "ترابية".

و تتميز نونية الجواهري باكتمال العناصر الأربعة، و ظهور العنصر الهوائي الذي تدل عليه "الطلاقة"، التي استعارتها الشمس - في الأبيات- من الهواء، فالمعروف هو الهواء الطلق، و ليست الشمس الطلقة.

مما يرسم عالم الجواهري فريداً و مميزاً عن العالمين الآخرين، اللذين ساعدا في إعطاء ملامحه و تقريبيها، مع تجاوز لمعناها إلى سياق يتوافق و موضوع القصيدة.

فظهر عنصر الهواء في الماضي مؤشراً على تحوله إلى رياح في الحاضر، و هو ما ورد في القصيدة فعلاً:

15- مزعزين كأن الجن تسلمنا للريح تنشرنا حيناً و تطوينا

فقد ساعد النسان الآخران بغياب العنصر الهوائي، في تدعيم المعنى الذي أراده الجواهري، و إعطاء خصوصية لنصه لا تتضح إلا من خلال التفاعل مع نصوص أخرى.

(1) محمد مفتاح: المفاهيم معالم. ص (41).

٢٠٢٣٢٠٢٣٢٠٢٣٢٠٢٣

يتجاوز التناسل الحاصل بين القصائد الثلاث البيت و المقطع الواحد، حتى غدت كل واحدة منها فسيفساء من ألفاظ و معاني القصيدتين الأخيرين. و في تأخر نص الجواهري زمنيا ما يبرر "أوديبته"؛ « فدخل هذه النصوص إلى نص جديد ينتج عنه بالضرورة تحويل في دوالها و مدلولاتها، و كأن النص يعيد قراءة النصوص التي دخلت في نطاقه و يقوم بتحويلها لفائدته الخاصة»⁽¹⁾

فهذا (ابن زيدون)، يشتكي تبدل الزمان بفقد ولادة التي يحب:
 حالت لفقكم أيامنا فغدت سودا، و كانت بكم بيضا ليالينا⁽²⁾
 و ذلك (شوقي) يتخذ من الطائر المقصوص الجناحين معادلا موضوعيا لوضعه في المنفى:
 ماذا تقص علينا غير أن يدا قصت جناحك جالت في حواشينا⁽³⁾
 أما الجواهري فيعقد مقارنة بين الماضي و الحاضر، مع رؤية استشرافية تشاؤمية للمستقبل:

48- كانت تجد لنا الأحلام حاشية مذهوبة كلما قصت حواشينا
 49- كنا نقول إذا ما فاتنا سحر لابد من سحر ثان يواتينا
 50- لابد من مطلع للشمس يفرحنا و من أصيل على مهل يحيينا
 51- و اليوم نرقب في أسحارنا أجلا تقوم من بعده عجلي نواعينا.
 تنبني أبيات القصائد الثلاث على الفعلية (تقص، قصت، جالت) عند شوقي، (حالت، غدت، كانت) عند ابن زيدون، (كانت تجد، قصت، كنا نقول، فاتنا، يواتينا، يفرحنا، يحيينا، نرقب، تقوم) عند الجواهري.
 لذا تتميز بالحركية و تبدل الأوضاع، مع توزعها زمنيا بين الماضي و الحاضر، و تتجاوزها أبيات الجواهري باستشراف تشاؤمي للمستقبل، انطلاقا من معطيات واقعية، فالمستقبل هو الحاضر الذي سيكبر، في مقابل نظرتة التفاؤلية في الماضي: (كانت تجد لنا الأحلام حاشية، لابد من سحر ثان يواتينا، لابد من مطلع للشمس يفرحنا).

إن في اقتران "الحواشي" عند (شوقي) بقص الجناحين (قصت جناحك، جالت في حواشينا) ما يثري دلالتها عند الجواهري، و يمنح الأبيات بعدا قوميا و وطنيا، لارتباط الأجنحة بالحرية و الإرادة و الاختيار، فالحواشي لا تدل على الدعة و النعمة و الغنى بقدر ما توعد إلى السلم بعيدا عن ظلمة الطغاة و لياليهم، و هو ما يدعمه رمزا السحرّ و الشمس كعنصرين نورانيين دالين على

(1) حميد لحمداني: التناسل و إنتاجية المعاني. مجلة علامات في النقد. ج(40). ص (69).

(2) ابن زيدون: الديوان و الرسائل. ص (143).

(3) أحمد شوقي: الديوان. ص (104).

الطمئينة و الأمان. و في فقد هذه النعمة ما يزيحهما عن دلالتهما، و يخرجهما من نورانيتهما إلى أجواء الحزن و الظلام و الموت:

51-و اليوم نرقب في أسحارنا أجلا تقوم من بعده عجلي نواعينا يلتقي هذا المعنى مع بيت (ابن زيدون)، الذي يربط بين الفقد و انزياح معاني الأشياء إلى نقيضها، فيستحيل النهار إلى سواد:

حالت لفقدكم أيامنا فغدت سوداء، و كانت بكم بيضا ليالينا إن للتناص الحالي (التناص في الحال) أثر واضح في تفاعل معاني النصوص لارتباطها المباشر بنفسية الشعراء، و توظيفهم لعناصر الطبيعة كرموز دالة على مواقفهم الداخلية المختلفة.



إن « وجود التفاعل النصي من أصول النص و ثوابته، و لكن طريقة توظيفه خاصة إبداعية فرعية و متحولة لأنها تتغير بتغير العصور و "قدرات" المبدعين، على الخلق و الإبداع و التجاوز ضمن بنيات نصية سابقة، لذلك فالنص السابق بقدر ما يكون عائقا أمام "القدرات الضعيفة" عند المبدع الذي يعيد إنتاج المقول، يكون مدعاة للإبداع و التجاوز عند المبدع ذي "القدرة الهائلة" على قول أبداع مما قيل»⁽¹⁾.

لقد أعاد الجواهري صياغة أبيات (ابن زيدون) التالية بحسب مقامه:-
من مبلغ الملبسينا بانتزاحهم حزنا مع الدهر لا يبلى و يبلىنا
أن الزمان الذي مازال يضحكنا أنسا بقربهم قد عاد بيكينا؟
غيظ العدا من تساقينا الهوى: فدعوا بأن نعص، فقال الدهر: آمينا

فانحل ما كان معقودا بأنفسنا و انبت ما كان موصولا بأيدينا⁽¹⁾

حينما قال:

43-يا "أم عوف" أدال الدهر دولتنا و عاد غمزا بنا ما كان يزهونا
يساعد التفاعل النصي الحاصل بين أبيات الشعارين على إعطاء اشعاعات دلالية لبيت الجواهري الذي جاء موجزا دون تفصيل.
فللمرأة عند كليهما ثقل دلالي، و في تقنية (ابن زيدون) لحبيته بـ"الملبسينا" ما يخدم رمزية "أم عوف" معنويا، فـ"الملبسينا" لفظة مشتقة من "اللباس"، و في ذلك إيعاز إلى الآية الكريمة: « هن لباس لكم و أنتم لباس لهن»⁽²⁾، و اللباس سترة و أمان، كما أن (ولادة) سكينه لـ(ابن زيدون) و أمان، و هو سكن لها أيضا، لولا أن النأي أفقده فاعليته فأضحى ضعيفا مهموما، لا جدوى منه شأن الثوب البالي الذي لا يستر صاحبه (و يبلىنا).

(1) سعيد يقطين: الرواية و التراث السردى. ص (16).

(1) ابن زيدون: الديوان و الرسائل. ص (142).

(2) البقرة: (187).

و قد سخر الجواهري هذا المعنى، لإضفاء أبعاد دلالية على "أم عوف"، باعتبارها رمزا، إذ يتركب اسمها من شقين، يدل الأول منهما على "الأمومة" ببعدها الروحي و العاطفي، و يرتبط الثاني بحال الشاعر السيئة⁽³⁾. و لأن للأمومة من السعة الروحية ما يستوعب الظروف القاسية و يحتويها، اتخذها الشاعر سندا في أزمته، ليحقق نوعا من الطمئينة و الأمان الداخليين. فالمرأة عند الجواهري سكن نفسي يستعين به على ظروف خارجية قاهرة، حتى و لو كانت بعيدة عنه ماديا لاستعماله حرف النداء "يا"، إلا أن في داخله رمز "لحواء" الحانية على "آدم" دائما⁽⁴⁾.

و هي في أبيات (ابن زيدون) سبب في فقره النفسي و المادي معا، كونها ترتبط بشخص معين هي "الحبيبة"، فبفقدتها تفقد الحياة حيويتها و معناها:

فإنحل ما كان معقودا بأنفسنا و انبت ما كان موصولا بأيدينا.

تأتي لفظة "الدهر" كقوة زمنية جامحة لا تقهر (الدهر لا يبلى) مضادة لرغبة الشاعرين، فهي المنغصة لهنائهما و استقررها (أدال الدهر دولتنا).

و يظهر "الدهر" لدى (ابن زيدون) مزدوج الدلالة، يرتبط "بالضحك و البكاء" معا، إلا أن فعل "الإبكاء" طارئ عليه، و ليس أصلا في أفعاله، إذ يدل الفعل "مازال" المرتبط بالضحك (أن الزمان الذي مازال يضحكنا) على الاستمرارية و التعود، و يشير الفعل "عاد" المرتبط "بالبكاء" (قد عاد بيكينا). أن هذا الأمر طارئ و ليس أصلا. و أن هناك عنصرا دخيلا أفسد علاقة الود بين "الشاعر" و "الدهر": هم "العدا":

غيظ العدا من تساقينا الهوى: فدعوا بأن نغص، فقال الدهر: آمينا
يسخر هذا المعنى لخدمة بيت الجواهري، و إثراء دلالة لفظة "الدهر" التي تكتسب منحى بعيدا-ظاهريا- عن معنى الزمن، و تتصل بالعدا كقوة خارجية طاغية على البلاد، عنيفة، بجموح الزمن و سطوه و استمراريته، فقلبت حالهم من رخاء إلى شدة.

لقد أوجز "الجواهري" في قوله، و أفاض في معناه، حين أوعز بيته ببراعة إلى التفاعل الحاصل بينه و بين أبيات (ابن زيدون)، و كأننا به قد أخرجها من سياقها و أعاد تسخيرها لخدمة نصه و إثراء معناه.



إن في ثورية الجواهري، و صموده أمام الضير الاستعماري ما يتناسل مع مواقف (شوقي) الثورية و يتداخل معها:

نحن اليواقيت خاض النار جوهرنا و لم يهن بيد التشتيت غالينا
و لا يحول لنا صبغٌ، و لا خلق إذا تلون كالحرباء شانينا⁽¹⁾

(3) ينظر ص (20). هامش (02). و ما تعلق به في المتن.

(4) يظر ص (42). هامش (04). و ما تعلق به في المتن.

(1) أحمد شوقي: الديوان. ص (107).

و يوشك بيتا الجواهري أن ينتميا إلى قول (شوقي)، لولا اللازمة "يا أم عوف" التي تحرّف سياقهما إلى نص آخر:

55-يا "أم عوف" و ما كنا صيارفة فيما نحب و لا كنا مرابيننا
56-لم ندر سوق تجار في عواطفهم و مشتريين مودات و شارينا
ترتبط السياسة عند الشعاعرين "بالخلق"، إذ يشير كلاهما إلى نقاء جوهره و صفاء سريرته: (ما كنا صيارفة، و لا كنا مرابيننا، خاض النار جوهرنا).
و في استعمال الجواهري لأسلوب النفي ما يذكر بمواقفه السياسية المضطربة في فترات من حياته، و كأننا به ينفي التهمة عنه و يؤكد إخلاصه و وفاءه للوطن.

و تقابله صيغة الإخبار لدى (شوقي) التي تبين عن موقف سياسي أكثر ثباتاً، « فقد قامت في وجه الرجل أحداث تهد الجبال، و انتاشه الخصوم أسوأ انتياش، و لكن من كان يملك مثل قلبه و إحساسه و شاعريته يصعب هدمه، و إن تكاثرت المعاول و استحصدت سواعد الهادمين»⁽²⁾، أما الجواهري فقد كان يمينياً تارة و يسارياً أخرى، رغم محاولته أن يكون في صمود (شوقي) و ثباته. و قد اختلف العراقيون أنفسهم « في تصنيفه سياسياً، فبعضهم اعتبره يسارياً، و آخرون عدوه ملكياً، و بعضهم قال عنه أنه في منزلة بين المنزلتين»⁽³⁾.
لذا ينفي الجواهري أن يكون "تاجر" مودات و عواطف، و ممن يتبدلون بحسب مصالحهم السياسية و هم الساسة و رجال الحكم، و نجد هذا المعنى عند (شوقي): (إذا تلون كالحرباء شانينا)، فالتجار و الحرباء رمزان لمعنى واحد. و إن كانت "الحرباء" تدل على كثرة التلون و التبديل دون تبيين القصد أو الهدف، فغالبا ما يرتبط ذلك بطبيعتها الفيزيولوجية، و في ارتباط لفظة "التجار" بالمكر و التحايل سعياً وراء الكسب الأوفر ما يربط التبديل بالمصلحة الذاتية. مما يدل على براعة الجواهري في اصطلياد المعاني التي يريد بدقة و ذكاء بالغين.

لقد تميز الجواهري عن شعراء عصره بعودته إلى منابع الشعر الأولى، « فهو يتمثل القدماء في معالجة موضوعاته، و يتبنى أساليبهم و كثيراً من أفكارهم (...)، و هو كغيره من شعراء الموجة الكلاسيكية المعاصرة يقدس القدماء و يجلهم و يضعهم في مراتب عالية»⁽¹⁾.
إن في طريقة توظيف الجواهري لأساليب القدامى ما يبين عن استوعابه للتراث و رموزه و معانيه، فحينما جمع بين الفرس و الصبا و اللهو و التعرية في قوله:

106-كم لمت لشمس أوراساوكم قطفت من الأهله عرجونا فعرجوننا

107-و كم حوت من ربيع الدهر أخيلة فطرت رعبا و أفراسا فعرينا

كان يدرك العلاقة بينهم جيداً في مطلع (زهير بن أبي سلمى) الشهير:

(2) زكي مبارك: الموازنة بين الشعراء. ص (298، 299).

(3) فاطمة المحسن: محمد مهدي الجواهري: آخر الكلاسيكيين و حامل لواء البلاغة و حافظ أختام العربية. مجلة نيزوة. ع(2). ص (02).

(1) ياسين الأيوبي: بحوث و دراسات نقدية في الأدب العربي الحديث و المعاصر. ص (82).

صحا القلب عن سلمى و أقصر باطله و عري أفراس الصبا و رواحله⁽²⁾
 لكن بيتا واحدا لا يعطينا كل شيء، و من أجل فهم المعنى لابد من قراءة شعر
 كثير، ففي ربط الجواهري بين الشمس و الورد الشديد الصفرة⁽³⁾، ما يذكرنا
 بذهاب الأصيل، و فكرة الزوال المرتبطة بصورة "الذهب"، في مثل قول
 الشاعر:

إني أرى شمس الأصيل عليّة ترتاد من بين المغارب مغربا
 مالت لتحجب شخصها فكأنها مدت على الدنيا بساطا مذهبا⁽⁴⁾
 فقد ربط بين انحجاب الشمس و زوالها و بين البساط المذهب الذي يعبر عن
 ماض جميل شرع في الزوال و الامحاء.

و في اشتراك "الورد" و "الذهب" في "الصفرة" التي تكسب منظر
 الغروب جمالا، ما يقرب من القارئ فكرة زوال شيء جميل في بيتي
 الجواهري؛ تعبر عنه "الأهلة و العراجين" الدالة على السلم و الأمان. و في
 عبارة "ربيع الدهر" ما يعيدنا إلى عمر الصبا الجميل الذي شهده الشاعر في
 الماضي، إلا أن هذا الماضي لم يستمر بل ولى و اندثر.

و تأتي عبارة "أفراسا فعرينا" لتأكيد هذا المعنى، كونها تتصل في التراث
 الشعري بالإقلاع عن ملذات الصبا و لهوه، في مثل ما نجده في بيت (زهير)
 الذي أعلن كفاف قلبه عن لهو الصبا، و ربط بينه و بين تعرية الأفراس لتحطيم
 ركن من أركان الثالوث المرتبط في الذهنية الجاهلية باللهو و الملذات: "الفرس
 و المرأة و الخمرة".

و لا شك أن الجواهري قرأ هذا التراث بوعي، و أدرك العلاقات بين
 رموزه و معانيه، فقدمه لنا من زاوية مختلفة دون الابتعاد عن مرجعه الأصلي،
 معلنا عن انقضاء عمر الصبا بأحلامه و أخيلته، و أنه لا يطمح إلى إعادة
 الماضي الذي انقضى، لأنه وجد في انعتاقه الروحية عالما غير الدنيا:

108-أحالها النور شيئا غير عالمها حتى كأننا بواد غير وادينا
 109-حتى كأننا وضوء البدر يفرشها نمشي على غيمة منه تماشنا.

(2) زهير بن أبي سلمى: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى: ش و تح: الدكتور أحمد طلعت. ط(01). 1968. دار

القاموس الحديث. دار الفكر للجمع. بيروت. لبنان. ص (45).

(3) الورد: نبت أصفر يكون باليمن. ابن منظور: لسان العرب. مج(06). مادة (ورد).

(4) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي. ص (136).

4. التناص مع الأساطير القديمة:

تمثل الأساطير القديمة طفولة الفكر الإنساني..، أيام كان العقل البشري طفلاً صغيراً أرقته العلاقة الجدلية بين عناصر الثالوث الشهير: "الله و الطبيعة و الإنسان". فنشأت الأسطورة في شكلها القصصي لتعبر عن تجارب الإنسان البدائي، عاكسة عالمه النفساني، معبرة عن آماله و آلامه في الوجود. و لا غرو في أن يمثل الفكر الأسطوري إحدى البنيات الفكرية و النفسية لشخصية الجواهري الشعرية، فنشأ من الثقافة القرآنية-التي تمثل قمة النضج العقلي- كمنبع أول، لم يمنع من عودته إلى طفولته الأولى و استحلاب عقائد السلف، لإحداث تماس بين المرحلتين، إذ « يبدو أن النفوس تميل إلى الأسطورة و تطمئن إليها نتيجة لإرتباطها بنشأة الإنسان، و لأنها تمثل أحد العناصر الموروثة من الأسلاف، و الكامنة في اللاوعي الجماعي كما يقول "يونغ"⁽¹⁾، و من جهة أخرى فإن « الأسطورة ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان، و أنها لذلك لا تتفق و عصور الحضارة، و إنما هي عامل جوهري و أساسي في حياة الإنسان في كل عصر، و في إطار أرقى الحضارات. و في إطار الحضارة

(1) عبد الله محمد الغدامي: تشريح النص. مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة. ط(01). 1987. دار الطليعة. بيروت. لبنان. ص (103).

الصناعية و المادية الراهنة مازالت الأسطورة تعيش بكل نشاطها و حيويتها-كما كانت دائما- مصدرا لالهام الفنان و الشاعر»⁽²⁾ .
يمثل التراث الأدبي اليوناني المنبع الأول الذي تنهل منه الآداب العالمية كافة، و اليونانيون ليسوا أساتذة أوروبا فحسب، فقد تمكنت الأسطورة اليونانية لمكانتها الخاصة و المميزة من أن تشغل دنيا الشعراء جميعا. و للنتاج الأدبي العربي الشعري-بخاصة- حظ وافر منها.
تتجلى أولى اشعاعات التناسل مع الأسماء اليونانية التي دخلت عالم الأسطورة في المقطع الطلائعي لقصيدة "يا أم عوف" من خلال شخصية (سقراط):

03-يدفن شهد ابتسام في مراشفنا عذبا بعلقم دمع في مآقينا

04-و يقترحن علينا أن نجرعه كالسم يجرعه "سقراط"توطينا

أين مزج الجواهري بعبقريته بين القديم و الحديث معا، فجاءت قصيدته مخضرة بامتياز، إذ تبدو ملامحها العامة (الشكل) شديدة الصلة بالقصيدة العمودية، إلا أن في استخدامها للأسطورة ما يتماس مع الشعر الحديث الذي «اعتمد عليها بديلا من الاستعارة التقليدية»⁽¹⁾، و إن كان الجواهري لا يهدف إلى مجارة الحدائث الشعرية، بقدر ما يفر بذكاء من قيود الحقيقة التاريخية، فالأسطورة هنا هي العالم الخيالي الذي تسري فيه روح العصر و همومه كما يراها الشاعر، فضلا عن كونها أداة فنية وظفها الشاعر ليس كبديل عن التشبيه و الاستعارة و الكناية، بل جمع بينها و بين الأدوات البلاغية القديمة في عبقرية شعرية نادرة.

« فالعناصر الرمزية التي يستخدمها الشاعر (...)، بعد أن يستكشف لها بعدا نفسيا خاصا في واقع تجربته الشعورية، معظمها مرتبط في الأسطورة أو القصة القديمة بالشخوص أو بالمواقف. و هذه الشخوص أو المواقف إنما تستدعيها التجربة الشعورية الراهنة لكي تضيفي عليها أهمية خاصة، فالتجربة إنما تتعامل مع هذه الشخوص و المواقف تعاملًا شعريا على مستوى الرمز، فتستغل فيها خاصة الامتلاء بالمغزى أو بأكثر من مغزى، تلك الخاصة المميزة للرمز الفني»⁽²⁾ .

ففي سياق تصوير وضعية العراقيين -النخبة منهم خاصة- الصعبة و المريرة، استعار الشاعر شخصية الفيلسوف و المعلم اليوناني (سقراط) التي يتناسل معها حالهم (عوفهم)، و أقام بينهم علاقة تشبيهية (كالسم يجرعه "سقراط" توطينا)، مع تشظي هذه الصورة البلاغية البسيطة إلى أبعاد تناسلية تثري الجانب الدلالي للنص.

(2) عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر. قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية. ط(03). 1981. دار العودة.

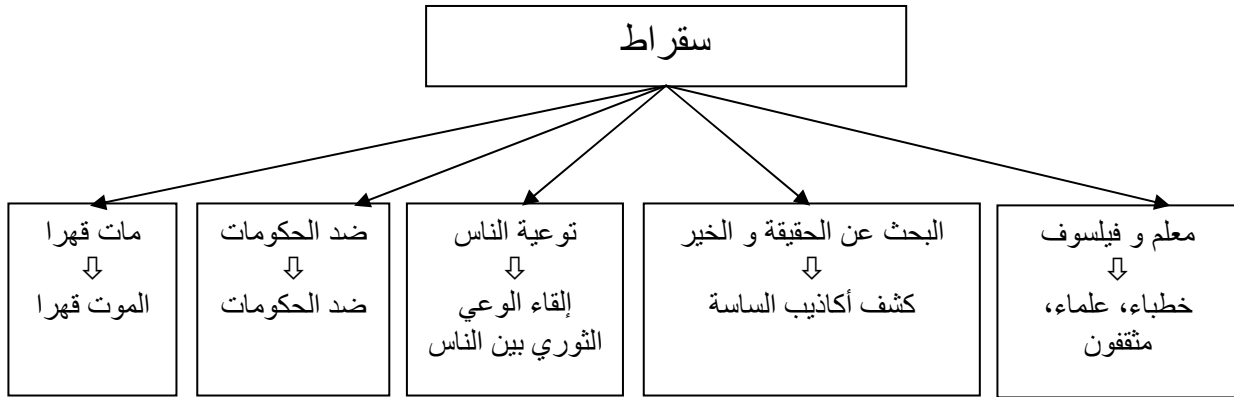
بيروت. لبنان. ص (222، 223).

(1) عبد الله محمد الغدامي: تشريح النص. ص (103).

(2) عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر. ص (202، 203).

فالمعروف عن سقراط أنه قد « صرف حياته تماما للبحث عن الحقيقة و الخير (...)»، و كان يعلم الناس في الشوارع و الأسواق و الملاعب «⁽³⁾»، إيماننا منه بأن صلاح المجتمع و الأمم قائم على صلاح أفرادها، و أن العلماء و المثقفين هم المنوطون بدور التوعية و الإرشاد، في تكامل مع الحكومة التي تسعى إلى خدمة مصالح الأفراد و المجتمع.

لذا « كان سقراط يلمح إلى أن الحكام يجب أن يكونوا من أولئك الرجال الذين يعرفون كيف يحكمون و ليس بالضرورة أولئك الذين يتم انتخابهم»⁽⁴⁾. إذ تتناص أوضاع عصره مع ما يلاقيه العراقيون من كبت و قهر تحت ضير الحكومات الديكتاتورية الظالمة، لا سيما في فترة الأربعينيات و الخمسينيات، و تتناص شخصيته مع المعالم البارزة من قادة و مثقفين-باعتباره معلما و فيلسوفا- من حيث الوظيفة التوعوية و التعليمية، و من حيث الموقف من الحكومات، و المصير المشترك:



فالفتنة الواعية في المجتمع هي المنوطة بتحسين المستوى الثقافي للأمة، و زرع الوعي التحرري في الشعب لاحتضان الثورة و تدعيمها، لأن « التربية الصالحة كفيلة بتغيير الناس نحو الأحسن، فالتربية قوامها ركنان أساسيان هما العلماء و الحكومة، فالعلماء يقومون بوظائفهم سواء كانوا خطباء أو فقهاء أو أئمة مساجد في نصح الناس و إرشادهم إلى ما فيه الخير و السعادة و يوجهون المجتمع التوجيه الصحيح، أما الأعمال الأخرى فهي من مهام الدولة و الحكومة»⁽¹⁾.

(3) الموسوعة العربية العالمية. ج(12). ص (347).

(4) نفسه.

(1) حيدر الجراح: صفحات من تاريخ العراق السياسي الحديث. مجلة النبأ. ع(51).

إلا أن الحكومات لا تقوم بدورها التكاملي مع هذه الفئة، و تعمل في اتجاه مناقض لها، حاملة معول الهدم لأهدافهم و طموحاتهم، ساعية إلى إسكاتهم، و رسم مصير مشترك لهم، هو مصير الباحثين عن الحقيقة منذ الأزل.
فقد وجهت لسقراط «تهمة إفساد الشباب والإساءة إلى التقاليد الدينية..»⁽²⁾، إلا أن الحكومات العراقية لا تبين عن نواياها الاستعبادية، و تجتهد في إلباس الباطل رداء الحق و الفضيلة:

03-يدفن شهد ابتسام في مراشفنا عذبا بعلقم دمع في مآقينا
ففي لفظة "عذب" ما يزيح الشطر الأول عن معناه الظاهري، و يعطيه أبعادا دلالية مكملة لما جاء في الشطر الثاني، إذ تشترك العذوبة مع العذاب في جذرهما اللغوي، و بالتالي في معناهما، ففي العذوبة ما يدل على « المنع و الحرمان و المعاناة»⁽³⁾، مما يحقق انزياحا على مستوى لفظي "الشهد و الابتسام" اللتين تتشاكلان مع "العلقم و الدمع" من حيث الدلالة.

يصور البيت معاناة العراقيين أكثر جسامة من مصير سقراط، فموتهم مجازي و ليس حقيقي، و تجرع السم هنا دال على تكرار مأساة سقراط و استمراريتها لديهم، فضلا عن دلالاته على المصير الواحد المشترك، و في الفرق اللغوي بين العذاب والألم ما يدعم هذا المعنى؛ « إن العذاب هو الألم المستمر، و الألم يكون مستمرا و غير مستمر (...)، فكل عذاب ألم و ليس كل ألم عذاب، و أصل الكلمة الاستمرارية، و منه يقال ماء عذب لاستمراره في الحلق»⁽¹⁾.

فمعاناة سقراط فردية، استمرت بحياته، و انتهت بتنفيذ حكم الإعدام عليه، حيث « نفذ الحكم بكل هدوء متناولا كوبا من سم الشوكران»⁽²⁾، أما المعاناة هنا فجماعية، تشمل عصابة المثقفين و العلماء الذين يتناوبون حمل المشعل الواحد تلو الآخر، و تتكرر مأساتهم بتجدد المواجهة و التصدي، و هو ما يؤكد ضمير "النون" الدال على الجماعة في "علينا" و "نجرعه":

04-و يقترح علينا أن نجرعه كالمس يجرعه سقراط توطينا
إن المعاناة معاناة وطن بأكمله، فقد « أصبح العراق يعيش الذل و التبعية و فقدان الكرامة نتيجة ظلم حكامه و ابتعادهم عن سنن الله و موازينه»⁽³⁾.

لقد استطاعت شخصية سقراط التي دخلت عالم الأسطورة على مر الزمن أن تشمل الجمعي، و تحوي عددا من الشخصيات في آن معا، و هو ما يفتضيه التوظيف الفني لهذه الشخصيات الرمزية، فقد « حملت عن الشاعر عبء التجربة الشخصية من جهة، أي عبء تجربته الخاصة المنفردة، و في الوقت نفسه قد حملت معها وجهها الشمولي في التعبير عن التجربة الإنسانية العامة أو عن وجه من وجوهها الأساسية. و من جهة أخرى ينبغي أن تحمل هذه

(2) الموسوعة العربية العالمية. ج(12). ص (347).

(3) عذب: كل من منعه شيء فقد أعذبه و عذبتة، و أعذبه عن الطعام منعه و كفه. ابن منظور: لسان العرب.

مج(08). مادة (عذب).

(1) أبو هلال العسكري: الفروق في اللغة. ص (234).

(2) الموسوعة العربية العالمية. ج(12). ص (347).

(3) حيدر الجراح: صفحات من تاريخ العراق السياسي الحديث. مجلة النبأ. ع(51).

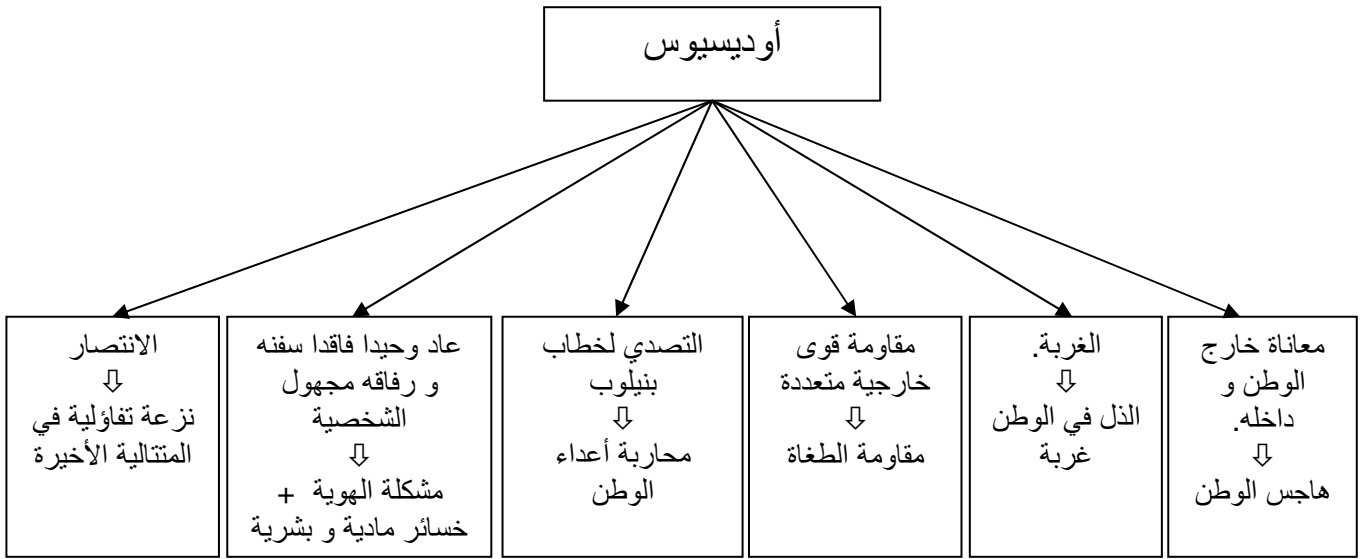
الشخصيات في السياق الشعري ملامح الشخصي و العام، أو بعبارة أدق- الفردي و الجمعي. فإذا هي فقدت في السياق الشعري هذه القدرة فقدت وجودها الرمزي، و فقدت-نتيجة لذلك- تأثيرها الشعري المنشود»⁽⁴⁾.

٢٠٠٣٢٠٠٣٢٠٠٣٢٠٠٣

يتصف ليل الجواهري بالعجب، و الخروج من سديميته ليس سهلاً، فثمة فعل حركي عشوائي يعكس حجم المعاناة الثقيلة و الطويلة الجائمة على البلاد من جهة، و ضياع ذويها و تشتتهم من جهة أخرى:

07- أنى و كيف سيرخي من أعنتنا تطوافنا.. و متى تلقى مراسينا؟!

و في ذلك ما يلتقي مع معاناة أوديسيوس (Odysseus) في البر و البحر معاً، فقد قضى عشر سنوات في حرب "طروادة"، و عشر أخريات يجوب البلاد و البحار غريباً، أملاً في العودة إلى الوطن. إذ تلقي الأوديسة ظلالها على كامل القصيدة، في تناص أسيان حزين، حتى أن معاناة الشاعر و أهله تكاد تكون صورة متجددة من مغامرات أوديسيوس الخالدة. و هو ما يمكن ان نمهد له بالترسيمة التالي:



يشارك (أوديسيوس) و العراقيون في الهم الواحد، فالوطن هو الفردوس الضائع الذي يسعون إلى استرجاعه، و كلاهما يعيش الغربة و الضياع، و إن كانت الغربة في الأبيات مجازية و ليست حقيقية لأن الذل و الإهانة و العوز في الوطن غربة، و لم يعد الوطن الحزن الدافئ الضامن للطمئينة و الاستقرار. إلا أن معاناة (أوديسيوس) أكثر شمولية كونه بعيد عن وطنه من جهة، و من جهة أخرى فإن بيته محتل من قبل خطاب زوجته "بنيلوب" Penelope، و الزوجة وطن و سكينه و اطمئنان، فالعدو أكثر، و المعاناة أكبر، و لا بد من جهد مضاعف لتحقيق الأمان المرجو.

⁽⁴⁾ عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر. ص (204).

فقد « ذهب أوديسيوس إلى الحرب تظن في آذانه النبوءة المحزنة القائلة بأنه سوف لا يرجع إلى بلده إلا بعد عشرين عاما، و يكون وحيدا معوزا مجهول الشخصية فاقدًا جميع سفنه و رفاقه»⁽¹⁾.

و لأن وقوع الشر أهون من توقعه، فقد كانت مآسي (أوديسيوس) عميقة جدا، ففي عودته وحيدا فاقدًا جميع سفنه و رفاقه إيعاز إلى الخسائر المادية و البشرية التي يكابدها العراقيون من جهتهم، و في جهل الشخصية إشارة إلى مشكلة الهوية و الانتماء المشتركة أيضا.

إن في مغامرات (أوديسيوس) المختلفة، ما يلقي اشعاعات على كامل القصيدة في علاقة تناسلية واضحة، و ما يقرب تجربة الشاعر أكثر، فـ «الأساطير هي الأدوات التي نناضل بها على الدوام-كما يقول شورر- من أجل أن نتفهم تجربتنا. فالأسطورة صورة عريضة ضابطة تضيء على الوقائع العادية في الحياة معنى فلسفيا، أي أنها تتضمن قيمة تنظيمية بالنسبة للتجربة. و بدون تلك الصور التي تقدمها الأسطورة تظل التجربة سديمية ممزقة، أي مجرد تجربة ظاهرية، و سديمية التجربة هي التي تدفع إلى خلق هذه الصور، بقصد أن تعمل هذه الصور بدورها على تنقية التجربة ذاتها و توضيحها»⁽¹⁾.

إن من أشهر مغامرات (أوديسيوس)؛ وصوله إلى بلاد "الكولوبيس" (Cyclopes)، أين وجد و رفاقه كهفا لأحدهم « يدعى بولوفيموس Polyphemus الذي عندما رآهم في كهفه أمسك باثنين منهم و طرحهم أرضا و ابتلعهما، و حبس البقية في الكهف و وضع حجرا ضخما على مدخله ليمنع خروجهم»⁽²⁾، فثمة عملية بطش و سفك للأرواح، و اعتقال من جهة أخرى، و هو ما يتداخل مع معاناه العراقيين:

69-و خانقا من "قرميد" يحوطنا حوط السجون مناكيدا مسجينا

فالسجن قيد و كبت، و إخماد لشجرة الثورة و المقاومة، و هو هنا أوسع دلالة من الكهف في الأسطورة، فقد استحال الوطن كله إلى معتقل رهيب، و أضحى أبناءه مصفدين بأغلال التبعية.

عند وصول (أوديسيوس) « إلى جزيرة إيايا Aea كانت تحكم الساحرة كيركي Circe أرسل أوديسيوس رجاله لاستكشاف الجزيرة فحولتهم كيركي إلى خنازير»⁽³⁾.

إن في عملية المسخ هذه ما يلتقي مع المتتالية ما قبل الأخيرة⁽⁴⁾، أين مسخ البشر إلى حيوانات مختلفة حسب الأدوار المنوطة بهم في المجتمع، حيث يختزل الشعب كلا من : الشاء، الحمل، المعزى، الطيور، الشواهين، و هي الصور

(1) هوميروس: الأوديسة. ت: أمين سلامة. ط(02). 1977-1978. دار الفكر العربي. مصر. ص (10).

(1) عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر. ص (228).

(2) هوميروس: الأوديسة. ص (12، 13).

(3) نفسه: ص (14).

(4) ينظر: الأبيات (86-97).

فلا غرو -إذن- في أن تتناسل قصيدة "يام عوف" مع العقيدة المانوية الإيرانية في أسطورة "سفر التكوين"، حيث آمنوا « بوجود أرباب و شياطين مختلفة يسمى كبير الشياطين باسم "اهريمن" كما كانوا يسمون إله عالم الخير و النور "زروان" و يسمون ابنه المتصف بصفة الربانية أيضا باسم "هرمزد".
لم يكن عالما موجودا منذ الأزل بل كان هناك أصلا:

أصل النور و أصل الظلام (...)، كان هذان العنصران يعيشان منفصلين، و كان عالم النور في مأمن من أذى العفاريت و عالم الظلام حتى وقعت حادثة اصطدام "آز" ذات يوم بعالم النور (...)، فأبصر عالما نيرا جميلا مزدانا فانبه و تعلق قلبه بالنور و صمم أن يستحوذ على عالم النور»⁽¹⁾.

تلخص بداية الأسطورة عالم القصيدة المؤسس على علاقة جدلية بين قطبين نقيضين: (الملائكة، الشياطين)، (آلهة الخير، ثعابين)، إذ تشكل الملائكة و آلهة الخير قطبا واحدا، و يقابله قطب الشياطين و الثعابين، لتشكل ركني كل قطب منهما معنويا و توازيهما بنوييا:

61- إنا أتيناك من أرض ملائكتها بالعهر ترجم أو ترضي الشياطينا

65- أكلما ابتدع الإنسان آلهة للخير صيرها شر ثعابينا

تحتل الملائكة و الآلهة عروض البيتين، و يشتركان في بعدهما الدلالي، و في انتمائهما إلى عالم النور، و بالمقابل تمثل الشياطين و الثعابين ضربا البيتين و تتشاكلان دلاليا في انتمائهما إلى عالم الظلام.

« إن الثعابين عدوة الإنسان منذ القديم، فهي سارقة الشباب من كلكامش، بل سارقة الخلود من البشرية في الأساطير البابلية القديمة»⁽²⁾.

و ترتبط الثعابين في القصيدة بتبنييت نية السوء و الكراهية:

75- فما نصدق أفواها بألسنة ما لم يقمن عليهن البراهينا

76- و لا بأفئدة حتى تعاهدنا بأن أنياطها ليست ثعابينا

كما تحمل معنى التطفل و السرقة، إذ استأثرت بالحياة لنفسها، و تركت الموت للإنسان:

« ثم قال جلجامش لـ "أور-شبابي"، الملاح:

يا "أور-شبابي"، إن هذ النبات عجيب

يستطيع المرء أن يعيد به نشاط الحياة

و سيكون اسمه: "يعود الشيخ إلى صباه كالشباب"

فشمت الحية شذى "نفس" النبات

فتسللت و اختطفت النبات

ثم نزعته عنها جلدها»⁽³⁾.

(1) احسان يار شاطر: الاساطير الايرانية القديمة. ت: محمد صادق نشأت. ط(01). 1965. مكتبة الأنجلو المصرية.

ص (78-80).

(2) محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية. ص (21).

(3) طه باقر: ملحمة كلكامش. ط. 1995. موفم للنشر. الجزائر. ص (101، 102).

تتداخل العوالم الثلاث، عالما الأسطورتين، و عالم القصيدة لتدعم معنى واحداً، فثمة تطلع إلى عالم جميل، و عمل على الاستحواذ و السيطرة عليه، فتنشأ علاقة صدامية، و يبدأ الصراع بين العالمين.

إن هناك من يريد تملك جنة العراقيين و بسط نفوذه عليها، مما يبرر لنشوء علاقة جدلية بين الطرفين، لأن الأصل هو استقلال العالمين عن بعضهما، أما أن يمتزج النور بالظلام، فإن في ذلك ما يدعو للعجب: "عجيبات ليايينا".

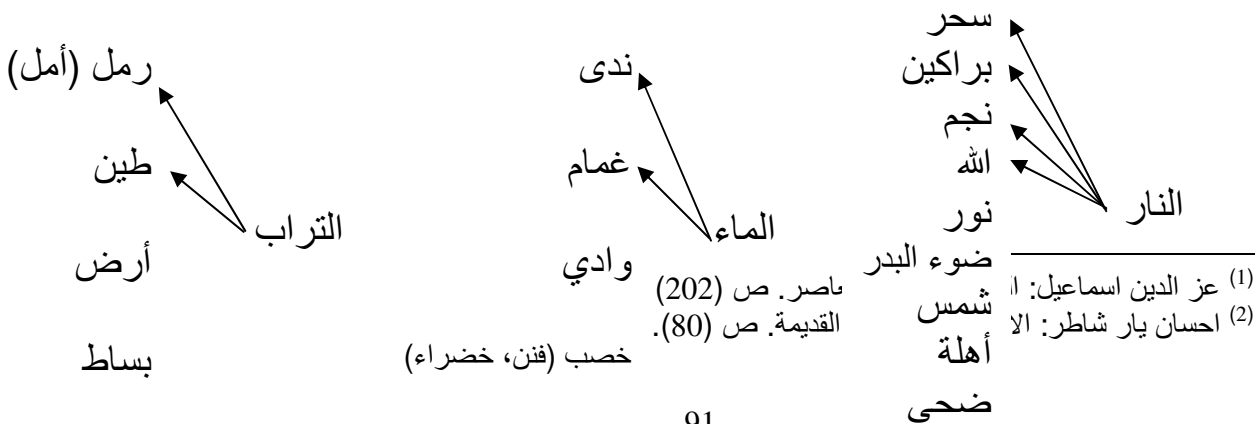
و تأتي لفظة الثعابين هنا لتدعم معنى السلب و السرقة و الاعتداء، إذ « نجد الشعراء يستلهمون الأسطورة القديمة في مجملها من حيث هي تعبير قديم ذو مغزى معين»⁽¹⁾، و إن كانت أسطورة "سفر لتكوين" أكثر شمولية و اتساعاً لتجسيدها الصراع بين القطبين معاً، دون التركيز على عالم الظلام و فعل الاعتداء فقط، في حين استسلم كلكامش لصنيع الأفعى، إذ لم يرد في أبيات الملحمة ما ينم عن الصراع بينهما، سوى أنها تسللت إلى النبتة و أكلتها، ثم نزعت عنها جلدها كناية على التجدد و الشباب.

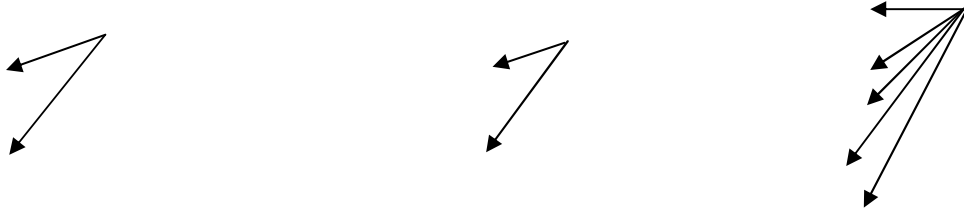
بل إن "سفر التكوين" تلخص كل العلاقات الجدلية القائمة على الصراع بين عالمين، أو قطبين نقيضين، و معاناة القصيدة (أرض، استعمار)، واحدة من النماذج الكثيرة اللامتناهية التي يمكن أن تتناص معها بطريقة أو بأخرى.

« لم يكن ملك النور زروان مستعداً للنضال، فأوجد إلهين آخرين من نفسه (...)، و سلح هرمزد خمس عناصر نورانية و هي الماء و الريح و النار و النسيم و النور (...)، و لكن أزر الخبيث كان قويا (...)، و انهزم هرمزد فابتلع أزر أعوانه العناصر الخمسة النورانية التي كانت بمثابة أبناء هرمزد و أسلحته»⁽²⁾.

تظهر "العناصر النورانية" في شكل عناصر كونية في القصيدة، فإلى جانب الماء، يختزل الهواء "الريح و النسيم"، و تستوعب النار "النور" أيضاً، مع بروز عنصر جديد هو "التراب" الشديد الصلة بالأرض و الوطن.

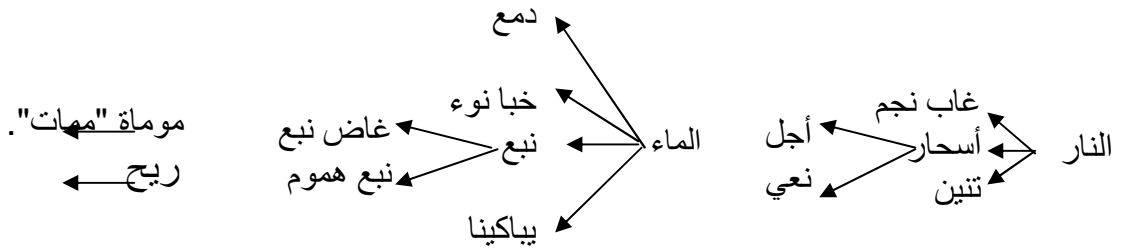
تنوزع هذه العناصر في القصيدة، من بدايتها إلى نهايتها، و تبدو بصورتين مختلفتين -حسب الزمن-، فهي ايجابية في الماضي المرتبط بالصبا و الشباب، و في الحاضر المتعلق بعالم "أم عوف" الروحي، و في المستقبل المرتبط بعالم الشاعر الطوباوي. و لكل عنصر منها ظلال و تفرعات مختلفة في القصيدة:





تحمل هذه التفرعات جميعا دلالة إيجابية ، دالة على عالم مستقر و مطمئن، كون الأصول التي تفرعت عنها هي المسؤولة عن تشكل الكون، و استمرار الحياة فيه.

إن انتماء هذه العناصر إلى الزمن الحاضر، في علاقته بالواقع المعاش غير من طبيعتها، فقد تم ابتلاعها في عالم الظلام-حسب الأسطورة- عالم الطغاة و المستعمرين، فانحرفت عن أصلها، و ظهرت بشكل مخالف لطبيعتها الحيوية:



إن في بروز العناصر الكونية في شكل سلبي، ما يدل على عالم حزين و مستغل، بوجود أفاعي تشرب الرحيق، و تزرع الدموع و الموت و الشرور. «عاد هرمل إلى صوابه بعد فترة، و وجد نفسه مقلوبا بلا أهل و لا معين فرفع صوته من أعماق الظلام و استنجد بأمه، التي كانت إحدى الآلهة (...). فسرعان ما هزمهم تحت قدمه و سلخ جلودهم و قيد كثيرا من العفاريت بالسلاسل في السماوات»⁽¹⁾.

إن المرأة هي السند الروحي الذي يعوزه الرجال عند الضيق، و "أم عوف" هي "حواء"، أم البشرية و مصدر الخليقة، و في مناجاتها عودة إلى منابع الحياة الأولى، أملا في ميلاد نسل جديد، و استرجاع الفردوس المفقود الذي يبني أساسا من العناصر الأربعة، و هو ما توضحه الأسماء الاستعارية "أم عوف" أو "لحواء".

فالرملة من الرمل ذو الأصل "الترابي".

يا رملة الله:

الله هو نور السماوات و الأرض، و في ذلك اتصال بالعنصر "الناري".

البيضاط مصدره أرضي "ترابي".

(1) احسان يار شاطر: الاساطير الايرانية القديمة. ص (80، 81).

يا بساطا من الخضراء: الخضرة دليل الخصب و الحياة، و مصدرهما "الماء".

تستلهم قصيدة "يا أم عوف" العناصر الكونية: "تراب، نار، ماء"، لتعيد تشكيل الفردوس المفقود في شكل عالم طوباوي جميل، بعيدا عن ليل الطغاة و جورهم، و هو ما حدث عند "بناء العالم" في العقيدة المانوية، فقد « كانت العفاريت قد ابتلعت أبناء هرمزد: الماء و الريح و النار و النور و النسيم إبان تغلبهم عليه و لما هزموا نجا معظم تلك العناصر النورانية من قبضتهم و تحرروا و خلق مهرايزد نجوم السماء من هذه العناصر النورانية و أبدع عجلة الشمس من النار و عجلة القمر من الريح و الماء، و النجوم من النور الذي كان قد نُكب بأفة العفاريت»⁽¹⁾.

لقد تحقق عالم الجواهري المرجو على صعيد الحلم و الرؤيا الشعرية، في المتتالية الأخيرة، أين استعاد العناصر الكونية، و سخرها كمواد أولية لبناء عالمه الشعري الخاص:

النار: نور، أهلة، ضوء البدر، شمس.

الماء: وادي.

التراب: رمال.

محققا الانعتاق الروحي من أوضاعه المضطربة التي لا يزال الريح يعبث بها، و تمكن أخيرا من تجاوز ظلمة الليل، و تحقيق الشموخ الروحي المرجو. و هو ما يتناسل مع نهاية أسطورة "سفر التكوين" التفاولية: « تقع العفاريت جميعا في الأسر، و يحرر جوهر النور من برائن الظلام»⁽²⁾. و هي نهاية خيالية لا صلة لها بالواقع، شأن النهاية الجواهريية في ختام القصيدة.

(1) احسان يار شاطر: الأساطير الايرانية القديمة. ص (82).

(2) نفسه: ص (85).

المصادر و المراجع

القرآن الكريم: (رواية ورش)

المصادر:

1- محمد مهدي الجواهري: الديوان. مج(3،1). ط(03). 1982. دار العودة. بيروت لبنان.

المراجع العربية:

- 2- أبو هلال العسكري: الفروق في اللغة. ط(02). 1979. دار الآفاق الجديدة. بيروت. لبنان.
- 3- أبو الوليد بن زيدون: ديوان ابن زيدون و رسائله. ش و تح: علي عبد العظيم. دط. 1957. مكتبة نهضة مصر. مصر.
- 4- أحمد شوقي: الديوان. مج(01). ج(01). ط(01). 1986. دار العودة. بيروت. لبنان.
- 5- أحمد مختار عمر: اللغة و اللون. ط(01). 1982. دار البحوث العلمية و التوزيع. الكويت.
- 6- أدونيس [علي أحمد سعيد]: مقدمة للشعر العربي. ط(03). 1989. دار العودة. بيروت. لبنان.
- 7- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول ... و تطبيقات. ط(01). 2001. المركز الثقافي العربي. بيروت لبنان.
- 8- جلال الدين عبد الرحمان بن أبي بكر السيوطي: الجامع الصغير في أحاديث البشر النذير. ج(01). ط(01). 1981. دار الفكر بيروت. لبنان.
- 9- زكريا يحيى بن شرف النووي دمشقي: رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين. ش و تح: سعيد محمد اللحام. دط. 1988. دار و مكتبة الهلال. بيروت لبنان.
- 10- زكي الدين عبد العظيم بن عبد القوي المنذري: الترغيب و التهيب من الحديث الشريف. ج(03). ط(03). 1968. دار إحياء التراث العربي. مصر.
- 11- زكي مبارك: الموازنة بين الشعراء. ط(02). 1936. المكتبة العصرية. بيروت. لبنان.
- 12- زهير بن أبي سلمى: الديوان. ش و تح: أحمد طلعت. ط(01). 1968. دار القاموس الحديث. بيروت. لبنان.
- 13- سامي سويدان: في النص الشعري العربي. مقاربات منهجية. ط(01). 1989. دار الآداب. بيروت. لبنان.
- 14- سعيد يقطين: الرواية و التراث السردى. من أجل و عي جديد بالتراث. دط. دت. المركز الثقافي العربي. بيروت. لبنان.
- 15- سيد قطب: في ظلال القرآن. مج(02). ج(07). ط(16). 1990. دار الشروق. مصر.
- 16- : في ظلال القرآن. مج(03). ج(08). ط(16). 1990. دار الشروق. مصر.
- 17- : في ظلال القرآن. مج(05). ج(23). ط(16). 1990. دار الشروق. مصر.
- 18- طه باقر: ملحمة كلكامش. دط. 1995. موفم للنشر. الجزائر.
- 19- عبد القادر فيدوح: دلالية النص الأدبي. دراسة سميائية للشعر الجزائري. دط. 1993. ديوان المطبوعات الجامعية. وهران. الجزائر.
- 20- : الرؤيا و التأويل. مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية العاصرة. ط(01). 1994. ديوان الطبوعات الجامعية. وهران. الجزائر.
- 21- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي النظرية و التطبيق. ط(01). 1990. المؤسسة الجامعية للدراسة و النشر و التوزيع.
- 22- عبد الله محمد الغدامي: تشريح النص. مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة. ط(01). 1987. دار الطليعة. بيروت. لبنان.

- 23- : الخطيئة و التكفير. من البنيوية إلى التشريرية. مقدمة نظرية. دراسة تطبيقية. دط. 1985. دار سعاد الصباح. السعودية.
- 24- عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية. ط(03). 1981. دار العودة. بيروت. لبنان.
- 25- عماد الدين أبو الفداء اسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي: تفسير القرآن العظيم. ج(07). ط(02). 1980. دار الأندلس للطباعة و النشر. بيروت. لبنان.
- 26- عمرو أوفان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت. دط. 1991. افريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب.
- 27- عمرو بن بحر الجاحظ: كتاب الحيوان. مج(03). ط(01). 1998. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان.
- 28- فخري الخضراوي: رحلة مع النقد الأدبي. دط. 1977. دار الفكر العربي . مصر.
- 29- الفرزدق: الديوان. مج(02). دط. 1984. دار بيروت للطباعة و النشر. بيروت. لبنان.
- 30- فوزي عيسى: النص الشعري و آليات القراءة. دط. دت. منشأة المعارف بالاسكندرية مصر.
- 31- كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة. دط. 1986. الهيئة المصرية العامة لكتاب القاهرة. مصر.
- 32- محمد بن اسماعيل بن ابراهيم بن المغيرة بن بردنة البخاري الجعفي: صحيح البخاري. مج(01). ج(01). دط. دت. دار الكتب العلمية . بيروت. لبنان.
- 33- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث. بنياته و ابدالاتها. التقليدية. ج(01). ط(02). 1996. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب.
- 34- : الشعر العربي الحديث. بنياته و ابدالاتها. الشعر المعاصر. ج(03). ط(02). 1996. دار توبقال للنشر . الدار البيضاء. المغرب.
- 35- محمد الخبو: مدخل إلى الشعر العربي الحديث. أنشودة المطر لبدر شاكر السياب نموذجاً. دط. 1995. دار الجنوب للنشر. تونس.
- 36- محمد الطاهر بن عاشور: تفسير التحرير و التنوير. ج(02، 03، 08، 23، 29). دط. 1984. الدار التونسية للنشر. تونس.
- 37- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). دط. دت. دار التنوير للطباعة و النشر. الدار البيضاء. المغرب.
- 38- : التشابه و الاختلاف. نحو منهجية شمولية. ط(01). 1996. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب.
- 39- : التلقي و التأويل: مقاربة نسقية. ط(02). 2001. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب.
- 40- : دينامية النص (تنظير و انجاز). ط(02). 1990. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب.
- 41- : المفاهيم معالم. نحو تأويل واقعي. ط(01). 1999. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب.
- 42- محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية. دط. دت. دار الجنوب للنشر. تونس.
- 43- : خصائص الأسلوب في الشوقيات. مج(20). دط. 1981. منشورات الجامعة التونسية. المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية. تونس.
- 44- مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث. دط. 1987. منشأة المعارف بالاسكندرية. مصر.
- 45- مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي. دط. دت. دار الأندلس. بيروت. لبنان.

- 46- ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي. إضاءة لأكثر من خمسين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا. ط(02). دت. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب.
- 47- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. ط(06). 1981. دار العلم للملايين. بيروت. لبنان.
- 48- ياسين الأيوبي: بحوث و دراسات نقدية في الأدب العربي الحديث و المعاصر. ط(01). 1999. شركة الفاء شريف الأنصاري للطباعة و النشر. الدار النموذجية بيروت لبنان.

المراجع المترجمة:

- 49- إحسان يار شاطر: الأساطير الإيرانية القديمة. ت: محمد صادق نشأت. ط(01). 1965. مكتبة الأنجلو المصرية. مصر.
- 50- تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين. المبدأ الحوارية. ت: فخري صالح. ط(02). 1996. المؤسسة العربية للدراسات و النشر. بيروت. لبنان.
- 51- تيري ايجلتون: مقدمة في نظرية الأدب. ت: أحمد حسان. دط. 1991. الهيئة العامة لقصور الثقافة. مصر.
- 52- جون كوين: النظرية الشعرية. بناء لغة الشعر. اللغة العليا. ت: أحمد درويش. ط(04) 2000. دار غريب. مصر.
- 53- رمان سلون: النظرية الأدبية المعاصرة. ت: سعيد الغانمي. ط(01). 1996. المؤسسة العربية للدراسات و النشر. بيروت. لبنان.
- 54- روبرت هولب: نظرية التلقي. ت: عز الدين اسماعيل. ط(01). 1995. النادي الأدبي بجدة. السعودية.
- 55- فولفغانغ إيزر: فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب). ت: حميد الحمداني. الجلال الكدية. دط. دت. مكتبة المناهل. فاس. المغرب.
- 56- هوميروس: الأوديسة: ت: أمين سلامة. ط(2). 1977-1978. دار الفكر العربي. مصر.
- 57- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري "بنية القصيدة". ت: محمد فتوح أحمد. 1995. دار المعارف. مصر.

الموسوعات:

- 58- الموسوعة العربية العالمية. ج(12، 16، 17). ط(02). 1999. مؤسسة أعمال الموسوعة. الرياض. السعودية.

المعاجم:

- 59- ابراهيم أنيس و آخرون: المعجم الوسيط. ط(02). 1972. دار المعارف. مصر.
- 60- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب. ط(01). 1955-1992. دار صادر. بيروت. لبنان.

المجلات:

- 61- اعتدال رافع: الجواهري رحلة الألم و الثورة. مجلة العربي. ع(484). مارس. 1999. الكويت.
- 62- جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة. مجلة عالم الفكر. مج(25). ع(03). مارس 1997. المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب. الكويت.
- 63- حميد لحداني: التناس و إنتاجية المعاني. مجلة علامات في النقد. مج(10). ج(40). جوان 2001. جدة. السعودية.
- 64- السيد ابراهيم: النظرية النقدية و مفهوم أفق التوقع. مجلة علامات في النقد. مج(08). ج(39). مايو 1999. جدة. السعودية.
- 65- صبري حافظ: التناس و إشارات العمل الأدبي. شهرية عيون المقالات. ع(02). 1986. جامعة دار قرطبة للطباعة و النشر. الدار البيضاء. المغرب.
- 66- لمياء باعشن: نظريات قراءة النص. مجلة علامات في النقد. عدد خاص: قراءة النص. مج(10). ج(39). مارس 2001. جدة. السعودية.
- 67- محمد عزام: نظرية التناس. مجلة البيان. ع(364). نوفمبر 2000. الكويت.
- 68- محمد مبارك: محاولة في فهم الظاهرة الجواهريّة الشعرية. مجلة الأقاليم. ع(02). تشرين الثاني. 1978. بغداد. العراق.

مقالات الإنترنت:

- 69- إبان ماكلين: التأويل و القراءة. ت: خالدة حامد. مجلة أفق. ع(20). أبريل 2002. شبكة الانترنت: www.google.ae
- 70- حيدر الجراح: صفحات من تاريخ العراق السياسي الحديث. صور الحاضر و المستقبل في مرآة الماضي. مجلة النبأ. ع(51). 2000. شبكة الانترنت: www.google.ae
- 71- علي جعفر العلق: مقدمة المشهد الشعري العراقي. شبكة المرايا الثقافية. آب 2001. شبكة الانترنت: www.google.ae
- 72- فاطمة المحسن: محمد مهدي الجواهري: آخر الكلاسيكيين و حامل لواء البلاغة و حافظ أختام العربية. مجلة نيزوة. ع(27). يوليو 2002. شبكة الانترنت: www.nizwa.com

فهرس المذكرة

06-03	مقدمة:
16-08	مدخل: الجواهرى بين الشعر و السياسة
54-18	الفصل الأول: التوالد فى قصيدة (يا أم عوفى)
34-19	أ. التكرار
44-35	ب. التوازى
54-45	ج. التشاكل
95-56	الفصل الثانى: التناس فى قصيدة (يا أم عوفى)
71-61	أ- مع القرآن الكريم
75-72	ب- مع الحديث النبوى الشريف
84-76	ج - مع الشعر
95-75	د - مع الأساطير القديمة
151-97	الفصل الثالث: تلقى قصيدة (يا أم عوفى)
104-97	أ- القصيدة بين قراءتين
104-97	✧ القارئ - أ
115-105	✧ القارئ - ب
135-121	ب- نظرية التلقى عند يامس:
130-121	1- أفق التوقع فى القراءتين
135-131	2- المسافة الجمالية فى القراءتين
151-136	ج- نظرية التلقى عند إيزر:
	- القارئ الضمنى / وجهة النظر الجواله فى القراءتين
157-153	خاتمة:
162-159	القصيدة
167-164	المصادر و المراجع
168	الفهرس

مداخل

لقد استطاع الجواهري^(*) أن يشيد لنفسه صرحاً شعرياً خاصاً، يناهى به عما كان سائداً و معروفاً في عصره، فشكل بذلك ظاهرة شعرية متميزة باتفاق النقاد و دارسيه، حتى أن بعضهم قال إنه « شاعر عباسي أخطأه الزمن»⁽¹⁾ ، و غير بعيد عن ذلك ذهبت الناقدة العراقية (فاطمة المحسن) الى أنه « آخر الكلاسيكيين و حامل لواء البلاغة و حافظ أختام العربية»⁽²⁾. و وصفه (جبرا ابراهيم جبرا) بأنه « يستعيد موقع راوي الملاحم في ثقافة الإغريق»⁽³⁾.

فقد تميز الجواهري عن رواد الكلاسيكية المحدثه من جهة، و عن قادة موجة الشعر الحر من جهة أخرى، و كان حالة خاصة بين الذين كتبوا الشعر على النهج القديم « لا ينسب إليه ما نسب إلى محمود سامي البارودي و صحبه من مهمة إحياء التراث فهو لم يتجه إلى إحياء التراث على نهج من عاصروه و سبقوه، لأن خطه كان معكوساً في رحلة تبدو بالبداية عودة الماضي الى الحاضر بإلغاء التوسط بينه و بين المنجز الشعري الذي بدأ يترسخ بين تخوم هذين الزمنين لغة و بناء، و في العراق على وجه التحديد لدى أبرز صوتين شعريين الرصافي و الزهاوي»⁽⁴⁾، فإن كانا « قد انعطفا بشعرهما صوب الحياة بكل ضجيجها الكالح، دون أن يضيفا على موضوعاتهما ماء الشعر، أو يصعدا بلغتهما إلى ذرى من التوتر، فإن الجواهري استطاع إلى حد كبير أن يردم هذه الفجوة و يجسد بموهبته الشعرية الكبيرة، مستوى مختلفاً من التلاحم بين الواقع العراقي المتفجر، سياسياً و اجتماعياً و فكرياً، و بين الشعر»⁽⁵⁾.

لقد مهدت البيئة النجفية بعلمائها و فصحاءها و شيوخها لميلاد فحل جديد، بما هيئته من جو علمي و أدبي؛ كانا الأكسير الذي تنفسه الجواهري في طفولته و شبابه، فاجتمع الوازع الديني و النازع السياسي في شخصه المرهف، و شكلت هذه العوامل طينة جواهريه مختلفة عما كان سائداً و معروفاً.

« و تبدأ إشكالية الجواهري و تنتهي عند ذلك النوع من الفصاحة التي انبتت في عصر كان قد غادر نوعها منذ قرون طويلة، و رجع صداها في شعر حافظ ابراهيم و شوقي و الرصافي و بدوي الجبل و الأخطل الصغير و صحبهم (...) ، كانت قصيدته تمثل فاصلاً في وعي شديد الارتباط بتراثه، حيث يصبح هذا التراث دليل رفعة

(*) ولد بالنجف سنة 1900م، و قيل سنة 1903م، و توفي بدمشق سنة 1998.

(1) ياسين الأيوبي: بحوث و دراسات نقدية في الأدب العربي الحديث و المعاصر. ط(01). 1999. شركة الفاء

شريف الأنصاري للطباعة و النشر. الدار النموذجية . بيروت. لبنان. ص (79).

(2) فاطمة المحسن: محمد مهدي الجواهري. آخر الكلاسيكيين و حامل لواء البلاغة و حافظ الأختام العربية. مجلة

نيزوة. ع(27). يوليو 2001 . ص(01). شبكة الأنترنت: www. Nizwa. Com.

(3) جبرا ابراهيم جبرا: محمد مهدي الجواهري. الشاعر و الحاكم و المدينة. النار و الجوهر. دار القدس. بيروت.

لبنان. 1975. ص (09) نقلاً عن: فاطمة المحسن: محمد مهدي الجواهري. ص (1).

(4) فاطمة المحسن: محمد مهدي الجواهري: آخر الكلاسيكيين و حامل لواء البلاغة و حافظ أختام العربية. مجلة

نيزوة. ع(27). ص (04).

(5) علي جعفر العلاق: مقدمة المشهد الشعري العراقي. شبكة مرايا الثقافية. أب 2001. شبكة الأنترنت:

و قوة إزاء عناصر الضعف التي علققت بقصائد تلك الفترة التي تمثل السياق الطبيعي للخروج من المرحلة المظلمة الى مراحل أكثر تطوراً و لعل عناصر الضعف في قصيدة الرصافي و الزهاوي و سواهما تنسب إلى ما يمكن أن نسميه مخاض الإنتقالات التي تتطلبها الحالة الطبيعية في الأدب، تلك التي استطاعت قصيدة الجواهري بزخم حضورها إنهاء تدرجها المأمول»⁽¹⁾.

لم تكن هذه الظاهرة الشعرية في العصر الحديث متميزة بانتمائها العباسي لتمثلها نهج القدامى بل بتخطيها لهؤلاء الشعراء على شدة شبيهه بهم على رأي (جبرا ابراهيم جبرا) ، فقد « كانوا، في أحسن الأحوال، يتبعون الحدث، فهم منه على شيء من البعد، أما هو، فليس لصيقاً بالحدث و حسب، يردده من عل و يردده من داخل، بل إنه يفعل فيه، و يكاد يوجهه، فإن كانوا هم شعراء القول، فإنه شاعر الفعل، هم يغنون من القاعة لمن هم على خشبة المسرح، أما هو فإنه يسرح قوله على الخشبة نفسها»⁽²⁾. بتبؤنه منزلة الريادة في الثورة و الغضب و المواجهة أمام تقاعس الحكومة العراقية عن أداء الدور المنوط، و تطاول الاستعمار البريطاني، و تدخله في تسيير أمور البلاد. و في تلك الأثناء كانت (نازك الملائكة) -في العراق- تمهد لقيادة ثورة عاصفة على التقاليد من خلال ديوانها " شظايا و رماد"، إذ شرعت في كتابة دراسات عن الشعر الحر، محاولة التأسيس لتيار شعري جديد أكثر مواكبة لقضايا العصر و متطلباته، إذ لم تعد القصيدة الخليلية في رأيها قادرة على التعبير عنها بالصورة المثلى، و بات الشعراء بحاجة الى نهج جديد أكثر تواؤماً مع الإنسان الحديث، بعيداً عن قيود الوزن و القافية.

و بهذا جمعت سنوات الخمسينيات بين أكثر من مرحلة شعرية، الجواهري ببلوغ قصيدته قمة النضج الفني، و موجة الشعر الحر التي كانت ترهص لنقلة نوعية في تاريخ القصيدة العربية، دون أن يخلق ذلك هوة بين الشعراء بانتماءاتهم المختلفة، فقد اعترف السياب بسحر و هيمنة القصيدة الجواهريّة خلال تلك الفترة، كما حاول الجواهري بدوره أن يجاري عصره، و يخرج عن قيم العمود و معاييرها في التعبير الشعري، « و لكن تربيتيه الكلاسيكية و أبعاد ثقافته التراثية في اللغة و الشعرو الأدب لم تسعفه في ذلك»⁽³⁾.

فبقي محافظاً على جمهوره الواسع في العراق، كواحد من آخر الكلاسيكيين الكبار، أو كأخر فحل من فحول القصيدة العربية.

(1) فاطمة المحسن: محمد مهدي الجواهري: آخر الكلاسيكيين و حامل لواء البلاغة و حافظ أختام العربية. مجلة نيزوة. ع(27). ص(07).

(2) نفسه.

(3) محمد مبارك: محاولة في فهم الظاهرة الجواهريّة الشعرية. مجلة الأعلام. ع(02). تشرين الثاني 1978. بغداد. العراق. ص (10).

لم يكن الجواهري ذاتي النزعة أو أحادي التفكير، و لم تكن الأنا الجواهرية نرجسية، منكفئة على ذاتها، في غير اهتمام بمصير الأمة و بتصدعات الواقع و انكساراته عبر تاريخ العراق في العصر الحديث، بل كان شاهدا على عصره بمواقفه الأدبية و السياسية المختلفة، و كأنه كان « يستعيد موقف راوي الملاحم في ثقافة الإغريق» كما وصفه "جبرا ابراهيم جبرا". حتى أننا لنوشك أن نقول إنه "هوميروس العرب"، الذي أنشد في قصائده الطوال تاريخ قرن كامل من عمر العراق، قاصا بطولات شعبه، متتبعاً أحداث مسيرته ، ذكرا انتصاراته و انكساراته، دون أن يقف موقفا محايدا، فقد عرف مؤيدا أو منددا، و صاحب رأي سياسي، و صوت جهوري مندفع اندفاع السيل في غير تردد أو تراجع أمام الاحتلال البريطاني الجاثم على أرض العراق.

« و يرجع اهتمام بريطانيا بالعراق و الخليج العربي و تطلعها إلى السيطرة عليها منذ القرن السابع عشر الميلادي و ذلك لموقعهما الجغرافي و أهميتهما الاستراتيجية لوقوعهما على طريق مواصلات بريطانيا إلى الهند، درة النتاج البريطاني آنذاك؛ هذا فضلا عن أهمية العراق الاقتصادية، ووجود النفط في أرضه، و قربه من حقول النفط البريطانية في بلاد فارس (إيران) »⁽¹⁾.

بدأ النفوذ البريطاني يتسرب إلى العراق بالتدريج، إلى أن احتلت بالكامل خلال الحرب العالمية الأولى، و لعل الملفت للانتباه هاهنا هو « زعم الإنجليز أنهم جاؤوا لتحرير العراق من ظلم الأتراك، و ذلك من أجل كسب ود الشعب العراقي، و هكذا سيطر البريطانيون على منطقة جنوبي العراق»⁽²⁾.

لكأن التاريخ يعيد نفسه، أو ليس الزعم ذاته ذلك الذي يدعيه التحالف الأمريكي البريطاني اليوم أيضا؟!، أو ليس كسب ود الشعب العراقي وتحريره من سلطة و جبروت النظام الغاشم أولى دوافع التقتيل و التعنيف و التنكيل في العراق اليوم؟!، أي هدف نبيل هذا الذي أحال الإنسان إلى ذباب تترامى جثثهم في الشوارع هنا و هناك؟!، أتراها ضريبة الحكومة المنصفة الجديدة المزعومة، أم أن مشهد الأمس سيعاد أمام ناظرينا كما لو كنا نشاهد فلما سنمائيا، دونما استفادة أو اتعاض من مفاجأة العراقيين « في نهاية الحرب العالمية الأولى بإنشاء إدارة استعمارية في العراق على نمط الإدارة في الهند، و وعد الانجليز بتنظيم الإدارة في العراق على شكل يؤمن مطالب الجيش المحتل من جهة و يحقق السلام العام للأهالي (...)، إلا أنهم لم يوفوا بوعودهم، بل عمدوا إلى تأمين مقتضيات الاحتلال و متطلباته قبل كل شيء (...)، كما عامل الإنجليز الأهالي معاملة العدو المغلوب»⁽¹⁾.

(1) الموسوعة العربية العالمية: ج(16). ط(02). مؤسسة أعمال الموسوعة. الرياض. المملكة العربية السعودية. ص (180).

(2) نفسه. ص (181).

(1) الموسوعة العربية العالمية. ج(16). ص (181).

لكأن المسرحية الساخرة تعيد أحداثها بشخصيات جديدة، لكنها غير بعيدة عن الشخصيات الأولى، إنها سليلتها من كلا القطبين، و لكن التاريخ يعيد صراع الشرق و الغرب من جديد، هذه الأسطورة المتوغلة في التاريخ، و المستمرة عبر الأجيال في غير توقف.

لقد استفاق الشعب العراقي حينها من أثر المفاجأة و الاستغراب، على تكوين حكومة عربية في دمشق مع احتفاظ بريطانيا بحق تقرير مصير الشعوب، ف « هب الشعب العراقي بكافة فئاته و شرائحه الاجتماعية، فقام بثورة عام 1920 (ثورة العشرين)، شملت معظم المدن العراقية و ذلك بسبب سوء معاملة الإنجليز للعراقيين، و انتشار الروح الوطنية و الوعي القومي بينهم (...)، و دامت الثورة حوالي ستة شهور تكبدت خلالها القوات البريطانية خسائر بشرية كبيرة (...)، و قد كشفت الثورة عن التضامن و النضج السياسي و الاستعداد العسكري بين العراقيين آنذاك، و يؤخذ على الثورة عدم وجود قيادة موحدة لها، الأمر الذي أدى الى عدم قيام العراقيين بالثورة في آن واحد مما نجم عنه وقوع أخطاء فردية»⁽²⁾.

كان لهذه الثورة أثرها على الذات الجواهرية المرهفة الحس، التي شبت مع نيران الثورة و التمرد و الرفض، فكان لها انعكاسها على الجانب السيكولوجي له، مما صبغ على شعره هذه « النكهة التي يتفرد بها عنفا في المردود و حيوية في الاستجابة و مكابرة في التحدي و عنفوانية في العطاء. و الشاعر في هذا يعطي الصورة الحية للثورة التي تمخضت عنه ليحمل رسالتها للغد البعيد، فتفجر هو بها حمما من نار حامية (...)، فالسنوات العشرون التي سبقت ثورة العشرين و مهدت لها بما راكمت من تبدلات الأوضاع اليومية للناس و تطورات نحلهم من المعاش، هي ذاتها سنوات التكوين الروحي و الفكري و الانفعالي للشاعر. ومن هنا.. كان هذا التماثل و ذلك الانتماء المتبادل بين الشاعر و الثورة و ذياكم الجدل من الفعل و رد الفعل بين كينونتيهما و تاريخيهما في العطاء و الفعل»⁽³⁾.

و من هنا تشكلت رؤيته في ضرورة انتصار الثورة و الشعوب، لا بمعنى الجبر الميكانيكي، لكن بقدر مقارعتها للخطوب، و استعدادها للتضحية:

هو الدهر قارعه يصاحبك صفوه	فما صاحب الأيام إلا المقارع
إلى م التواني في الحياة وقد قضى	على المتواني الموت هذا التنازع
إذا أنت لم تأكل أكلت، وذلة	عليك بأن تنسى و غيرك شائع
تحدث أوضاع العراق بثورة	تردها أسواقه و الشوارع
و قد خبروني أن للعرب نهضة	بشائر قد لاحت لها و طلائع
هبوا إن هذا الشرق كان وديعة	« فلا بد يوما أن ترد الودائع» ⁽¹⁾

(2) نفسه.

(3) محمد مبارك: محاولة في فهم الظاهرة الجواهرية الشعرية. مجلة الأعلام. ع(2). ص (06).

(1) محمد مهدي الجواهري: الديوان. مج(01). ط(03). 1982. دار العودة. بيروت. لبنان. ص (167).

فبعيدا عن الحكومات، يؤمن الجواهري إيمانا حارا بأن الثورة يحتضنها الشعب في الأسواق و الشوارع، بانتشار الوعي التحري بينهم، و يعتقد تمام الاعتقاد أن على الشعب أن يحتل أحد المكانين، فإما المقارعة و التصدي و الانتصار، و إما التواني و الخذلان و التردّي. و يحمل الشاعر هاهنا نزعة تفاؤلية لتبشيريه بطلائع النهضة العربية القادمة من رحم الغد المتقد جمرا و ناراً.

لقد أدركت بريطانيا عقب "ثورة العشرين" صعوبة استمرار حكمها المباشر في العراق، فقررت إقامة حكومة وطنية، مع الحرص على « وضع مستشار انجليزي بجانب كل وزير و أعلنت بريطانيا عن رغبتها في إقامة ملكية عراقية رشحت لها الأمير فيصل ملكا على العراق و توج في 18 ذي الحجة 1340 هـ . 23 أغسطس 1921م، (...) و قد واجه فيصل و حكومته مشكلات داخلية و خارجية معا: أما المشكلات الداخلية فكانت تتعلق بالقبائل و الأقليات كالأكراد و الآشوريين و الانقسام الطائفي بين السنة و الشيعة، أما المشكلات الخارجية فتتعلق بموقف العراق من بريطانيا و التي أجبرته على توقيع معاهدة معها في 1 أكتوبر 1922 تضمنت أسس الانتداب»⁽²⁾.

و تأزم الموقف بين العراق و بريطانيا، حيث طالب الشعب بإلغاء الانتداب البريطاني، أمام إصرار بريطانيا على إبقاء نفوذها و سيطرتها، «و لم يمه هذا الصراع إلا تشكيل وزارة جديدة برئاسة "نوري السعيد"، الذي بدأ المفاوضات مع الجانب البريطاني في بغداد و انتهت بالتوقيع على المعاهدة في 18 يوليو 1930»⁽³⁾، بعدها أعلنت بريطانيا استقلال العراق و ترشيحه لدخول عصبة الأمم في عام "1932". لقد استطاع (فيصل الأول) -خلال هذه الفترة- البرهنة على أنه رجل سياسة بحق، فقد تمكن من إمساك العصا من النصف، بكسب ثقة الشعب العراقي من جهة، و اتباع سياسة «خذ و طالب» مع الحكومة البريطانية محاولا التقليل من نفوذها من جهة أخرى. إلا أن الأجل لم يمهل لإكمال المسيرة فخلفه ابنه (غازي) سنة "1933" الذي كان شابا يافعا قليل الخبرة ف«ترك إدارة شؤون البلاد إلى مجلس الوزراء و رجال الطبقة الحاكمة الذين كانوا يتنافسون على السلطة، و لم يعد بمقدور الملك الشاب أن يكون مركز الثقل في السياسة الخارجية و الداخلية للعراق»⁽⁴⁾.

إن في تناحر الحكومات و تنازعها ما ولد في الجواهري نزوة التحدي و الرفض للأوضاع السائدة و ما جعله متتبعا لأوضاع البلاد بقلمه و بيانه، متخذا موقع الريادة في تحفيز الشعوب على إعلان الثورة و التصدي لجلالوة النظام الدخيل.

حتى إذا ما أقبلت الأربعينيات و توتر الموقف بين الجانبين البريطاني و العراقي انفجر الشاعر غاضبا و رافضا و محفزا، فقد «نشبت القتال بين الطرفين، و أعلن العراق قطع العلاقات مع بريطانيا، كما اشترك متطوعون عرب إلى جانب

(2) الموسوعة العربية العالمية. ج(16). ص (183).

(3) نفسه: ص (184).

(4) نفسه: ص (185).

الجيش العراقي، فضلا عن اشتراك الشعب العراقي في الدفاع عن ثورته و حكومته الوطنية. و لكن الحرب لم تكن متكافئة في السلاح (...)، مما أدى إلى انتصار الجيش الانجليزي بعد حرب دامت شهرا كاملا، (...) و تشكلت حكومة جديدة بزعامة "نوري السعيد"، و رزح العراق تحت نيري التسلط و الاحتلال البريطاني، و وضعت الحكومة العراقية الجديدة نفسها و إمكانيات العراق في خدمة المجهود الحربي البريطاني، كما عملت على إخماد الروح الوطنية و تصفية العناصر الوطنية و إرهاب الناس و برز أنصار بريطانيا في العراق و تحكّموا في مقدرات البلاد»⁽¹⁾.

لقد تسبب هذا الواقع التاريخي في تفجر أحزان الجواهري الذي كان على مقربة من الأحداث و متابعًا لتطوراتها، في نغمة شعرية حادة، رافضة للأوضاع السائدة، و للنظام العميل المتكالب على السلطة:

و لقد رأى المستعمرون فرائسا منا و ألفوا كلب صيد سائبا!
فتعهدوه فراح طوع بنانهم يبرون أنيابا له و مخالبا
مستأجرين يخربون ديارهم ويكافأون على الخراب رواتبا
متتمرين ينصبون صدورهم مثل السباع ضراوة و تكالبا
حتى إذا جدت وغي و تصرمت نار تلف أباعدا و أقاربا
لزموا «جحورهم» و طار حلیمهم ذعرا، و بدلت الأسود أرانباً⁽²⁾

يتبنى الجواهري بصوته الغاضب الهادر في هذه الأبيات الملحمية البناء، دوره "الهوميروسي"، كمعبر عن الجموع التي بلغ بها الغضب أقصاه، في ظل الأوضاع العراقية المتأزمة، أمام تواني الحكومات عن أداء دورها، و تسخير طاقاتها طوع بنان الطغاة، راضين بأن يكونوا مستأجرين يخربون ديارهم، على أن يكونوا سادة بينون مجد بلادهم.

يتطلع الجواهري، أمام هذه الأوضاع، إلى التغيير العاصف، مدركا تماما لرسالته كمواطن أولا و كشاعر ثانيا، متقدما صفوف الرفض و الثورة و المقاومة:

ماذا يضر الجوع؟ مجد شامخ إني أظل مع الرعية ساغبا
يتبحرون بأن موجا طاغيا سدوا عليه منافذا و مساربا
كذبوا فملء فم الزمان قصائدي أبدا تجوب مشارقا و مغاربا
تستل من أظفارهم و تحط من أقدارهم و تثل مجدا كاذبا
أنا حتفهم ألج البيوت عليهم أغري الوليد بشتهم و الحاجبا⁽¹⁾

لقد اتخذ الجواهري زمام المبادرة التاريخية، و شهر قلمه سيفًا بتارا يثل المجد الكاذب الذي يتوج به الاستعمار البريطاني الغاشم نفسه، و إلى جانبه النظام العميل الذليل بحكومته و قيادته، بعيدا عن إرادة الشعوب في إحداث التحول و التغيير. مما ولد في الجواهري ذروة التحدي لإدراكه حجم المصيبة و المعاناة جراء انقياد الحكومات

(1) الموسوعة العربية العالمية. ج(16). ص (186).

(2) محمد مهدي الجواهري: الديوان. مج(03). ص (22،23).

(1) محمد مهدي الجواهري: الديوان. مج(03). ص (24، 25).

للاستعمار الدخيل، و تحولهم إلى شياهم "مرخاة العثنون"، مذعنة و منقادة لمكر الذئاب المطوقة لها، حتى إذا ما تمكنوا منها انقضوا عليها يمزقونها في غير تأخر أو توان. و قد كان لهذه الأوضاع أثرها على الناس أيضا، فقد « كان لهزيمة 1948م أثرها السياسي في العراق، إذ زادت النقمة على الحكومة، و زادت المعارضة لدور الجيش العراقي في الحرب و مؤازرته للجيش الأردني، فعمدت الحكومة الى حل الأحزاب و البطش بالمعارضة، لكن المعارضة للحكومة أخذت في التصاعد و أسفرت عن انتفاضة عام 1952م التي تأثرت كثيرا بالأحداث الدولية آنذاك (...). و طالبت الانتفاضة بالحريات و الديمقراطية و إصلاح أحوال الشعب و لكن الحكومة لم تستجب لهذه المطالب، و قررت استخدام الجيش للقضاء على الانتفاضة»⁽²⁾.

إن في إسفار "هبة تشرين 1952م"، عما انحسرت عنه "وثبة كانون 1948م"، ما جعل الشاعر ممزقا بين إيمانه العميق بتحقيق الثورة، و بين اليأس من قيامها، أمام تواني القيادات، و تسرب مشاعر اليأس و الإحباط بين الناس، دون أن يمكنوا الشاعر من تحقيق حلمه بالثورة، مما جعلهم ينظر اليهم على أنهم دون المسؤولية المنوطين بها، و « يظل الشاعر في موقفه من الناس هذا موزعا بين إيمانه الذي استحال ايدولوجية و عقيدة لديه، و بين مشاعر الإحباط و القنوط و اليأس من الجموع، فلا تسعفه تشبثاته في الخروج من هذا التمزق و محاولة استعادة وحدته الداخلية في "يا أم عوف" التي فجرت من أعماقه أبعادا ثرية بغنائيتها و شموخها الروحي»⁽³⁾.

إن قصيدة "يا أم عوف"، نتاج فترة حرجة في حياة الجواهري، مليئة بالمصابرة و التصبر، و ذلك بحسب إدلائه هو نفسه: « مرت علي فترات مازالت شاخصة أمامي و كانت الثمرة الشهيبة للصبر و الجلد المكبوت، هناك ثلاثة قصائد قلتها في مراحل متناقضة، و هذه القصائد تدلك كيف يتفجر الصبر، و أنه لا يتنافى مع طبيعة الشاعر و كيف تكون صورة الشاعر و هو في الذروة. قصيدة "أم عوف" و قصيدة "أجب أيها القلب" و قصيدة "حبيت سفحك"، ثلاث قصائد موجوعة و مبدعة بكل مفارقاتها، قلتها في الوقت الذي يجب أن أكون فيه أسعد الناس، في لحظات الفرح يتفجر الحزن المكبوت و الألم الصارخ و غربة الإنسان مع نفسه، أعصابه و عواطفه الجياشة المتضاربة تتفجر بشكل مفاجئ و في غير موقعها المنتظر»⁽¹⁾.

لقد وجد الجواهري في المد الثوري في سوريا أواسط الخمسينيات، وفي الملحمة الثورية الجزائرية الخالدة آنذاك، ما رمم به انكساراته الداخلية، و ما يتلاءم مع موضعه كراو للملاحم، فانثال قلمه هادرا و مؤيدا لهذه الثورات التي تمثل -في حقيقتها- انتفاضة للوطن العربي ككل:

ردي علقم الموت لا تجزعي
فما سُعرت جمرات الكفاح
و لا ترهبي جمرة المصراع
لغير خليق بها أروع

(2) الموسوعة العربية العالمية. ج(16). ص (188).

(3) محمد مبارك: محاولة في فهم الظاهرة الجواهريّة الشعرية. مجلة الأعلام. ع(02). ص (09).

(1) اعتدال رافع: الجواهري رحلة الألم و الثورة. مجلة العربي. ع(484). مارس 1999. الكويت. ص (156).

دعي شفرات سيوف الطغاة
فأنشودة المجد ما وقعت
جزائر يا جدث الغاصيين
جزائر أسطورة حلوة
تنبّي بامكان ما يستحيل
على خالق مؤمن مبدع⁽²⁾
تطبّق منك على المقطع
على غير أوردة قطع
بوركت في الموت من مربع
بشمس تُردُّ على يوشع

يحمل الجواهري نزعة تفاؤلية للثورات التي أنشأت تنشب في الوطن العربي، دون أن يرتبط النصر لديه بالأوتوماتيكية أو الآلية، بل بمقدار الصبر و الصمود و التحدي، لذا يقف موقف المحفز و المؤيد و الشاحن لهمم الشعوب، متصدرا موضع الريادة في التحدي بقلبه و قلمه و فعله.

إلا أن هذا التاريخ المشرف للجواهري لم يسلم من بعض نوارع النفس البشرية التي تلف صاحبها في بعض الفترات، فقد جمع الجواهري في شخصه بين الإباء و الطمع معا، حينما نازعته رغباته في تقلد منصب سياسي في عهد الملك (فيصل الأول): « الملك فيصل الأول دعاني بابنه محمد، و قال، لم أصادف أذكى من الجواهري، أقل مني بكثير أصبحوا وزراء (...)، و أنا نابغة النجف المدلل عند الملك بقيت مكاني. هذا كان أحد الأسباب التي خربت علاقتي بالملك، و ندمت على هذا فيما بعد، و الذي يعزيني أنني لو لم أفعل ذلك لما كنت الجواهري (...)، و إنني أتساءل دائما لماذا عندي كل هذه الروح الثائرة و أنا لست ملتزما أو منتميا إلا إلى نفسي و ضميري»⁽³⁾.

و لعل هذا الضمير الحي، الراض للظغيان و التجبر و الإذلال، ما جعل الفترات التي طمح فيها الجواهري إلى إرضاء السلطة قصيرة، فسرعان ما يثور عليها، مما يعطل رحلة المنفى الطويلة التي قطعها في حياته، كإنسان مسؤول و رسالي شاعرا و صحفيا و مواطنا، و لعل هذا الضمير المتقد أيضا، هو ما جعله يحذف قصائده التي مدح فيها الطاقم الملكي و "نوري السعيد" من دواوينه، إلا أن هذا لم يكن كفيلا لمحو التناقض الذي حفلت به مواقفه السياسية من ذاكرة العراقيين.

و الحقيقة أن الجواهري، رغم زلاته و تذبذب مواقفه، إلا أنه كان بمنزلة الشاعر و المؤرخ و الواعظ « منذرا و مبشرا و صارخا بالناس أن هذا طريق الثورة فاتبعوه، حتى لكان هذه الثورة قد اتخذت من الشاعر وسيلة لنقل ما في القوة من حال ضرورتها و صيرورتها إلى الفعل و موضعة ما لم يتعين بعد من إشكالاتها في أطر ملموسة من الفهم و التصور. لذلك يكاد يكون ديوان الجواهري الضخم، فيما يكشف من أبعاد الضرورة و إشكاليات الصيرورة الاجتماعية، يؤلف قصيدة واحدة ما تنفك تمتد في الزمن لتحكي للناس، على تفاوت فصولها و تعدد مشاهدتها، حكاية الوعي و الثورة ليس في هذا القطر فحسب، ولكن في عموم الوطن العربي الكبير»⁽¹⁾.

(2) محمد مهدي الجواهري: ديوان الجواهري. مج(03). ص (167،168،172).

(3) اعتدال رافع: الجواهري رحلة الألم و الثورة. مجلة العربي. ع(484). ص (156).

(1) محمد مبارك: محاولة في فهم الظاهرة الجواهريّة الشعريّة. مجلة الأعلام. ع(02). ص(10).

إن الجواهري يؤمن بانتصار الثورة و الشعب، مادام هذا الأخير مؤمنا بقضيته؛ مدافعا و مناهضا، فعصر الخوارق قد انقضى، و طوفان "نوح" لن يرسل من جديد لإغراق الطغاة، ما لم يُرعد الشعب رفضا و عزما و إقداما، حتى إذا ما أدرك مسؤوليته، أمطرت السماء السيل الذي يجرف الأوباش المتطاولة على جنتهم و خيراتهم، أما أن يمد العرب -حكومة و شعبا- أرجلهم إلى جانب شجرة "حنضل"، متممين بالدعاء عسى الشجرة تطرح "تفاحا"، فلا شك أن نومة ستسرقهم هناك، لأن الانتظار سيستغرق وقتا، بل عهدا، و لربما استحالت النومة إلى موة مالم يستفيقوا من غفوتهم الثقيلة التي قد تطول.. !!

مفتاح رموز المذكرة:

الرمز	معناه
ت	ترجمة
ج	جزء
دت	دون تاريخ
دط	دون طبعة
ش و تح	شرح و تحقيق
ط	طبعة
ع	عدد
مج	مجلد

حقائق

لقد استطاعت "العراق" بما لها من خصائص مميزة أن تجمع في العصر الحديث بين أكثر من تيار شعري، وأن تكون الموشور الذي كسر مسار القصيدة العربية النموذجية، و تفرعت عنه أطراف مختلفة من القول الشعري، دون أن تنتضح معالمها في بداية الأمر، باعتبارها مرحلة انتقالية في تاريخ القصيدة العربية.

إلا أن موجة الشعر الحر التي أنشأت ترسم ملامحها و تقوم سوقها لاكتساح الساحة الأدبية، و القصيدة الكلاسيكية المحدثه التي كانت تحاول إعادة إحياء التراث من جديد، كانا أبرز تلك التفرعات في وقت سادت فيه الرومنسية بشكل كبير.

و أمام هذا الزخم، أو هذه الثورة التجديدية الشعرية، كان ثمة طيف لم ينحرف عن مساره، و لم ينكسر رغم خواص الموشور، و رغم التغيرات التي كانت تحدث في العراق، إلا أنه نفذ مستقيماً مواصلاً مسيرة القصيدة العربية النموذجية بخصائصها الفنية و البنائية، فشكل بذلك ظاهرة شعرية مميزة في العصر الحديث بجمعه بين جلال الماضي و دموية هذا العصر..، إنها الظاهرة الجواهرية التي نسجت أكثر من ملحمة شعرية بقصائدها الطوال.

و لعل في هذه الشخصية المتميزة التي شكلت فلتة فنية مع مطلع هذا القرن أولى الدوافع التي جعلت الموضوع يفرض نفسه للدراسة، لاسيما إذا ارتبط بمعلقة العصر الحديث "يا أم عوف"، على حد قول الأستاذ "عبد الحميد بن سخرية"، ذات الأبعاد السياسية و النفسية و الاجتماعية و الدينية، التي اختارت و لم تختار لتكون موضوعاً للدراسة و البحث، لتماسها و تناسها مع الأوضاع التي نعيشها اليوم.

و ربما كان للذخيرة بتعبير (ياوس) أثر في ميولي إلى القصيدة العمودية و الرغبة في دراستها بمناهج حديثة، للتمكن من آليات و ميكانزمات النقد المعاصر من جهة، و لاختبار مدى قابلية بعض المصطلحات النقدية المعاصرة -على كثرتها و تواضع معرفتي بها- للإجراء على القصيدة العمودية، لما لمستته من خلال مطالعاتي من ميول الدراسات النقدية إلى تطبيق هذه المصطلحات على القصيدة المعاصرة بالأخص تطبيقاً جزئياً -في الغالب- لا يشمل القصيدة كبنية كلية.

و في انتماء "الجواهري" الزماني الى العصر الحديث، و انتسابه الفني إلى العصور الذهبية للقصيدة العربية ما شجعتني على الخوض في الموضوع من خلال قصيدة "يا أم عوف" التي تشبع -بنضجها الفني- سغبي الجمالي إلى القصيدة العمودية من جهة، و تروي ظمئي إلى التعايش مع موضوع مجار لأكثر تحولات هذا العصر، و أشدها إرباكاً من جهة أخرى.

ثم إن في ندرة -ما لم تنعدم- الدراسات النقدية الإجرائية لمطولات الجواهري ما زاد الموضوع أهمية، و لعل في دراستي (محمد بنيس) في كتابه «الشعر العربي الحديث ج(01)» «لقصيدة» «يا دجلة الخير»، و «بسام قطوس» في

«استراتيجيات القراءة التأصيل و الإجراء النقدي» لقصيدة «تنويمه الجياح»، طرُق خفيف على باب الديوان، من خلال قصائد قصار، من زوايا مخالفة لما جاء في دراستي. كما أن في بعض المقالات الأدبية النادرة حول الجواهري تحويم حول هذه الظاهرة، دون المخاطرة -على أهميتها- في أزيد من التعريف بالرجل، مع الإشادة بتميزه و تفرده.

و رغم ما كتب عن "الجواهري" إلا أن هذه الدراسات لم تذلل الطريق بعد لولوج عالمه الشعري، و الكشف عن أبعاد تجربته الجمالية، فلا يزال النقاد مأخوذين بسحر التجربة الجواهريية، دون تطويق أسرارها و خباياها. مما يجعلنا نعيد السؤال من أوله « من هو الجواهري، هذا الصوت الهادر الذي يتوغل في رحاب الفصاحة حتى يكاد يغمض على جماهيره التي رفعتة فوق المنازل الشعرية، هل هو ظاهرة سياسية أو إشكال طائفي أو هو العراق ممثلاً باحتداتاته القصوى؟ ».

لقد ساعد المنهج "البنوي السميائي" على الاقتراب من شخصية الجواهري الفنية، و الكشف عن دلالات قصيدة "يا أم عوف" التي باحت عن بعض كوامنها، و في تضافر المنهجين البنوي السميائي ما ينقذ الدراسة من الوقوع في "الانطباعية"، فانطلاقاً من أن البنية هي الموجه لمعاني النص و دلالاته، وهي الضابط لحرية الناقد، تم اعتمادها بالموازاة مع المنهج السميائي الذي ينأى بإشاريته عن المعاني المباشرة، محولاً عالم النص اللفظي إلى مجردة سميائية متفجرة دلالية، لإثراء النص بإبعاده عن السطحية من جهة أخرى.

كما استعنت في الفصل الثالث "بنظرية التلقي"، لتتبع أسباب تعدد قراءات البنية النصية الواحدة، بتعدد قرائنها.

و عليه فقد تم اعتماد خطة منهجية لإنشاء الهيكل البنائي للمذكورة، المتكون في عمومته من مدخل و ثلاثة فصول و خاتمة.

و لقد عرض المدخل في مستهله للجواهري كظاهرة شعرية متميزة في العصر الحديث، وانتقل بعدها الى إبراز دوره كإنسان رسالي شاهد على قرن كامل من تاريخ العراق السياسي.

لأج بعدها الى فصل "التوالد" الذي ركزت فيه على (آليات بناء النص و إنتاج المعنى)، وكيف أسهم تناسل القصيدة و طولها في إثراء جانبها الدلالي، و ذلك من خلال تقنيات نصية مساعدة في عملية التوالد، و هي: التكرار، التوازي، التشاكل، مركزة في العنصر الأول منها على "التكرار اللفظي" أو "تكرار الكلمات" فقط، الذي يمثل ظاهرة نصية في "يام عوف"، مع الاستعانة بأنواع أخرى: كالتكرار الصوتي و الحرفي، في مواقع معينة من القصيدة، محاولة أن أنأى بذلك عن الدراسات الإحصائية التي تسعى إلى تعداد أنواع التكرار و رصد جميع أنواعه، بغض النظر عن مدى خدمة هذه العملية للجانب المعنوي للقصيدة.

أما "التوازي" فتناولته باعتبارها آلية نصية تتضمن نوعاً من التشابه، دون أن يكون تطابقاً تاماً للحروف و الأصوات و الكلمات، بل تكراراً بنيوياً على مستوى بيت شعري أو مجموعة أبيات شعرية، و كيف أثر ذلك على الجانب الدلالي

للقصيدة، كون التوازي « إعادة لبنية ما أو لبعض عناصرها مع اشتراك في المعنى و اختلاف فيه»، و تطرقت لأنواع التوازي المختلفة: " التوازي الأحادي" ، "التوازي المزدوج"، "التوازي المقطعي"، "شبه التوازي الخفي للوزن". التي كانت البنية النصية تبين عنها في كل مرة، دون أن أعمد الى تناول كل نوع على حدة، إيماناً مني بإساءة الطريقة التجزئية التصنيفية للجانبين المعنوي و الجمالي للقصيدة.

إن في البنية الجدلية للقصيدة المؤسسة على تقابلات و تشاكلات، ما جعل "التشاكل" يفرض نفسه كتقنية إجرائية، و قد اقتصر على تناوله في جانبه الدلالي "التشاكل الدلالي"، كما جاء عند (كريماس)، مع الإستعانة بتشاكل التعبير (التشاكلات الصوتية، التركيبية، البلاغية) في بعض المواضع دون التركيز عليها، لتمامها مع عنصري "التكرار" و "التوازي". فالتداخل بين العناصر الثلاث، إلا أن في التباين الموجود بينها ما يجعلها تتكامل في تطويق البنية النصية و إعطائها دلالات مختلفة.

انتقلت بعدها إلى فصل "التناس" ، أين تجلى دور النصوص المختلفة: (قرآن، حديث، شعر، أساطير) في تشييد البناء المعماري للقصيدة "يأم عوف"، و تضافرت على إثراء جانبها المعنوي بإعطائها أبعاداً دلالية شتى.

لأجل الى الفصل الثالث، و هو محاولة في "الميتانقد"، و التي أعتبرها تحدياً صعباً في الحقيقة، أين صدرت للفصل بقراءتين للقصيدة ثم حاولت التعرض لهما بالنقد من خلال مصطلحات "نظرية التلقي": "أفق التوقع"، "المسافة الجمالية"، "القارئ الضمني"، "وجهة النظر الجواله"، عند كل من (ياوس) و (ايزر)، رائد مدرسة "كونستانس" الألمانية.

محاولة من خلال ذلك؛ التوصل الى إجابات عن أسئلة محورية أبرزها كيف تتم عملية إنتاج المعنى النصي؟، ما المقصود بالتفاعل بين النص و القارئ؟، كيف يُعلل التعدد الدلالي لبنية نصية واحدة؟، أو بصيغة أخرى: بماذا تفسر التعددية الدلالية في إطار العلاقة التفاعلية بين القارئ و النص؟، وإلى أي حد يمكن أن تتنازل المفاهيم النظرية للتلقي إلى مستوى الإجراء و التطبيق، أو ما مدى قابليتها لذلك؟

هذا؛ و كنت قد صدرت لكل فصل بتمهيد نظري للتعريف بالآليات النصية أو المصطلحات النقدية المستعملة فيه، لأنهي البحث بخاتمة أوردت فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

لقد كان "المجلد الثالث" من "ديوان الجواهري"، المنهل الأول الذي أخذت منه مادة المذكرة، كما تم اعتمادي على مجموعة من المراجع الأخرى التي كانت بمثابة روافد مغذية، فقد وجدت في مقالي (محمد مبارك) و (فاطمة المحسن) ما دلل الطريق أمامي للتعرف على هذه الظاهرة الشعرية المتفردة، كما شكلت مجموعة كتب (محمد مفتاح): استراتيجية التناس، التشابه و الاختلاف دينامية النص، القراءة و التأويل...، و تحليل النص الشعري (ليوري لوتمان)، و

فعل القراءة (لإيزر)، و في ظلال القرآن (لسيد قطب)، أهم المراجع المعتمدة خلال الدراسة.

و لعل في ندرة الدراسات النقدية المتناولة للشعر العمودي بمناهج نقدية معاصرة، من خلال الآليات النصية المعتمدة في دراستي خاصة، ما احتاج مني الى جهد فردي مضاعف، في محاولة إخضاع المصطلح النقدي المعاصر للتطبيق من جهة، و تطويع القصيدة العمودية بشموخها و عنفوانها إلى المناهج المعاصرة من جهة أخرى.

و أشير هنا إلى نقطة مهمة جدا، هي تركيز الدراسات المطبقة للمصطلح النقدي الحديث على "القصيدة الحرة" في أغلبها، وإن تطرقها إلى القصيدة العمودية رغم ندرته غالبا ما يكون جزئيا في مجموعة أبيات، و لعل الملفت للانتباه هنا، هو افتقار كتبنا النقدية إلى الجمع بين التنظير و التطبيق معا، رغم ما تشتمل عليه بعض العناوين من إشارة إلى الجمع بينهما، إلا أننا لا نجد في صدور هذه الكتب تطبيقا فعليا لهذه المصطلحات -في الغالب-.

و إن كنت حريصة جدا على أن لا أنقص من شأن هذه الدراسات النقدية ، بقدر ما أطمح الى دراسات أكثر إجرائية، و أقر بتواضع رؤيتي النقدية و بساطة محاولتي في التطبيق و التجديد.

و في الختام، أتوجه بكامل الشكر و التقدير إلى الدكتور "عبد الله العشي"، الذي كان لي خير موجه و ناصح ومدعم لإنجاز هذه المذكرة مذ كانت في المهد، كما أخص بالشكر أستاذي المشرف د/ عبد القادر دامخي لقبوله تبني هذا العمل، و رعايته له إلى أن استوى على سوقه، و أقدر تعاونه لإنجازه خلال الفترة المحددة، و تلك سمة أشيد بها في الأستاذ، الذي كان دافعا و محفزا الى الأمام دائما.

و كل الشكر لجامعة بسكرة التي تبنتني ابنة لها في قسم الدراسات العليا، و أخص بالذكر الدكتورين "صالح مفقودة" و "محمد خان"، مع فائق التقدير و الامتنان.

كما أتقدم إلى الأستاذين "عبد المالك مسعودان" و "شرف شناف"، بجزيل الشكر لتحملهما معي مسؤولية المبادرة في تناول قصيدة "يا أم عوف" بالدراسة، و أقدر تعبهما و جهدهما.

و خالص الشكر لوالدي وللأستاذ الأب "عبد الحميد بن سخرية"، و لكل الأساتذة الذين لم يبخل علي بالمراجع و النصيحة، و إلى أصحاب الكلمة الطيبة.

و الله أسأل التوفيق و السداد.

الخاتمة

تقوم البنية النصية أساساً، على خاصية "التحول" في حركة تناسلية مستمرة، إذ « تظل تولد من داخلها بنى دائمة التوثب، و الجملة الواحدة يتمخض عنها آلاف الجمل التي تبدو جديدة». فالقصيدة الشعرية عبارة عن جملة واحدة ممططة، على أساسها تبنى بقية أبيات القصيدة، « إنها المجرة التي تجري في فلكها بدائل و متغيرات تسهم في توسيعها و زيادة حجمها قصد إضافة دلالات جديدة للنص».

و كثيراً ما يشكل "الاستهلال" عنصراً بنائياً مولداً، حيث يتمركز الثقل الدلالي و البنائي للقصيدة -عادة- في الشطر الأول منها أو في جزء منه، مثلما رأينا في قصيدة "يا أم عوف" أين شكلت عبارة "عجيبات لياينا" البؤرة المركزية لها، أو النواة التي إنتلف حولها و بها نسيج دلالي عام لا يكف النص عن بلورته و تأكيده».

إلا أن الملاحظ هو غموض العبارة المولدة، في الغالب، لذا يأتي "الطول" ، فضلاً عن دوره في تشييد معمارية النص، عنصراً من عناصر بناء دلالية الخطاب الشعري.

و يتحقق هذا الطول؛ عن طريق خاصية "التوالد" النصية التي تتم بدورها من خلال آليات شتى لعل أهمها: التكرار، التوازي، التشاكل.

"فالتكرار" ذو وظيفة بنائية و معنوية يسهم في توالد النص من خلال معاودة لازمة، أو بالتركيز على فكرة الثنائيات و تكرارها عبر النص، أو من خلال تكرار أسلوب معين أو واحد من الأزمنة (ماضي، حاضر، مستقبل) هذا فضلاً عن معاودة الحروف و الكلمات و الأصوات.

و في معاودة فكرة ما و التركيز عليها من خلال أساليب معينة، أو كلمات حساسة، ما يفيد الناقد في الاقتراب من الجانب النفسي للشاعر، و الكشف عن كوامنه و اهتماماته. فقد أسهم مبدأ الثنائيات في قصيدة "يا أم عوف" في الكشف عن وضعية الشاعر الفلقة، التي تعيش وضعاً قسرياً في الحاضر من جهة ، و تهفو إلى استرجاع زمن الفردوس المفقود من جهة أخرى.

كما أبانت البنية التكرارية في القصيدة أيضاً عن عدم الانسجام الداخلي الذي يقاسيه الجواهري جراء طمعه أو طموحه السياسي في فترة من حياته، جعله ينتكر لضميره و يمدح الحكام لأجل التكسب، إلا أن ضميره اليقظ جعله يندم على هذه الفترة، و يدرك دوره الرسالي، ففي تكرار حرف "النون" عبر الأبيات ما يحدد ماهية الأنا الجواهرية المتعالية عن النرجسية المقيته التي تعزله عن الناس و تمنعه من الانغمار في حياتهم الهادرة بالألم و المعاناة.

بل إن التكرار ليكشف أيضاً عن جانب من فكر الشاعر، ففي تركيزه على الألفاظ الدالة على الأخلاق ما يؤول إلى اعتقاده الحار بالارتباط الوثيق بينها و بين السياسة: « السياسة في العالم الحضاري قوامها الأخلاق، و في أماكن أخرى السياسة منفصلة كلياً عن هذا».

و يرتبط التكرار بالجانب المعنوي للخطاب الشعري فيما يتعلق «بالكثافة» ففس الكلمة يمكن أن تحتفظ بنفس المعنى و تتغير على مستوى الكثافة، ففي

تصعيد أسلوب النفي في قصيدة "يا أم عوف" عند الحديث عن المدينة، تأكيد على تكثيف معنى الرفض لأخلاقها و سياستها، دون أن يغير ذلك من ماهية النفي شيئاً.

و تأتي خاصية "التوازي" كضرب من ضروب التكرار، و إن يكن تكرر غير كامل، دون أن يكون تطابقاً تاماً أو تمايزاً مطلقاً، كونه يتضمن نوعاً من التشابه، و يرتبط التوازي ارتباطاً وثيقاً بالبنية، فهو إعادة لبنية ما أو لبعض عناصرها، كأن يتقابل شطرا بيت أسلوبياً أو تركيبياً، أو يتمثل بيتان أو أكثر من حيث البناء، كما يمكن أن تتماثل أجزاء فقط من هذه البنى كالروي و القافية.

و تجلت هذه الخاصية بامتياز في قصيدة "يا أم عوف" بدءاً بالتوازي الأسلوبى، أين تقابل الأسلوبان الخبرى و الإنشائي على صفحة النص لعكس البنية النفسية القلقة للشاعر. كما ساعد التناوب الحاصل بين أنواع التوازي المختلفة في القصيدة لاسيما "الأحادي" منها و "المزدوج" على الإسهام في تشييد البناء المعماري للقصيدة، و الكشف عن بعض جوانبها الدلالية.

فالملاحظ هو تداخل عنصري التكرار و التوازي و تكاملهما، دون أن يعني ذلك تماهيهما، أو ذوبان أحدهما في الآخر. فإن كان التكرار -في جانب منه- يركز على معاودة الكلمات، فإن التوازي يهتم بصيغ هذه الكلمات و وزنها و موقعها النحوي، و عن مدى تناظر كلمتين أو أكثر على مستوى بيت أو بيتين أو مقطع، أو بصيغة أخرى يهتم بالبنى المتعاودة، بغض النظر عن مدى اشتراكها في المعنى و اختلافها فيه، إذ لا يشترط في البنى المتوازية في تركيبية النص الشعري الاشتراك الدلالي شأن التكرار تماماً، و تلك خاصية موحدة بين الآليتين.

و هنا تكمن أهمية "التشاكل" الذي يأتي كخاصية نصية مولدة و مكملة لعنصري التكرار و التوازي، و إن كان بمفهومه الواسع (التركيبى، الصوتى، البلاغى) يتداخل بهما، إلا أنه يختلف عنهما في نقطة دقيقة جدا تتعلق "بالمعنى"، فإن كان التوازي و التكرار يحتملان الاشتراك في المعنى و الاختلاف فيه، فإن التشاكل في ارتباطه بالمعنى (التشاكل الدلالي)، يشترط حتمية تماثل المعاني، دون أن يعني ذلك تطابقها التام فتلك إمكانية نظرية أكثر منها واقعية، لكن اشتراكها في بعض الدلالات التي توجه معنى النص و تجعله ينحى منحى معيناً، مما يجعله مكملًا لوظيفة التكرار و التوازي في النص.

و قد انبنت قصيدة "يا أم عوف" على معجم شعري ثرى، متشاكل دلاليًا، يقوم أساساً على فكرة "الأخلاق"، مما وجهها توجيهاً خاصاً، يلتقي مع فكر الجواهري الذي يجمع بين الأخلاق و السياسة.

و انقسم المعجم اللفظى للقصيدة إلى قسمين، تتشاكل ألفاظ كل واحد منهما دلاليًا، لتأكيد فكرة الصراع بين قطبين نقيضين: الخير (ملائكة، طيور، شواهين، مهاري، عفريت، شاء، حمل، معزى)، و الشر (جن، شيطان، سقطين، ذئب، جزار)، و في مثل هذا التشاكل الدلالي ما أسهم في توجيه القصيدة دلاليًا، إذ تتعاضد ألفاظها المؤتلفة أو القابلة للاندثار -على الأقل-، لإنتاج معناها الذي

يختلف باختلاف القراء، و تباين قدراتهم على اكتشاف العلاقات الدلالية الموجودة بينها.

إن ارتباط اللغة الشعرية بنظام معين، لا يعني بتاتا لزومها له كقاعدة، مما يبرر تعاضد مجموعة من التقنيات التي تشكل أنظمة للنص، بل إن هذا التواكب يعتبر القانون الأساسي في بنية كل نص. وقد جاءت بنية قصيدة "يا أم عوف" في أجزاء منها نظاما لتطبيق قواعد التكرار و التوازي و التشاكل، و في أجزاء أخرى نظاما لصدع أو تجاوز هذه الأنظمة. و يمثل هذا التوتر البنائي تحقق معمارها الهندسي.

و لعل هنا أثير سؤالاً أو إشكالا حول جذور بعض المفاهيم المستعملة في النقد "كالتوازي" و "التشاكل" و علاقتهما بالمصطلح العلمي، فأصل الأول منهما المجال الهندسي، و نقل الثاني من ميدان الفيزياء إلى ميدان اللسانيات. مما يجعلني أتساءل عن أسباب مثل هذه الاستعارات، و عن خلفياتها الفكرية و النفسية، و عن مدى جدواها و فاعليتها؟، أتراها تبعية الآداب للعلوم، أم أنه التكامل و التناسق؟، و هل هي عملية استيراد من قبل الحقل الأدبي فقط، أم أنها عملية نفعية متبادلة؟ بل لعل السؤال يبدأ من كلمة "نص" نفسها المستوردة في الثقافة الغربية من الكلمة اللاتينية "TEXTUS" التي تعني النسيج بمفهومه الصناعي؟!!



لقد كان للبيئة "النجفية" باهتماماتها الدينية و الأدبية، و بأسرها العريقة في العلم و الأدب و الشعر، و مجالسها الخاصة و العامة دور بارز في نبوغ الجواهري كصوت هادر بالفصاحة المستمدة في أغلبها من المعجم القرآني، إذ يشكل التناس مع "القرآن الكريم" ظاهرة بارزة في قصيدة "يا أم عوف"، بل و في نصوص الثقافة العربية عموماً، لما يمتاز به من قداسة و شمولية، فهو النص الأب الذي تنسل عنه بقية النصوص الأخرى، و أمامه تتلاشى خاصية «الإحلال و الإزاحة» التي يتمتع بها النص الأدبي القاصر أمام سيطرة النص القرآني و تعاليه.

و لعل دور "الحديث النبوي الشريف" و أثره في إثراء النص الشعري لا ينأى كثيراً عن السلطة الأبوية و القداسة الدينية التي يحضى بها القرآن الكريم. و يبدو تأثر الجواهري بالشعراء الذين سبقوه جلياً و واضحاً، من خلال تناس قصيدته البين مع نونيتي (ابن زيدون) و (شوقي)، دون أن يعني ذلك أن التناس هو تداخل مجموعة من النصوص في نص واحد، بقدر ما يعني تفاعلها فيما بينها و تحولها إلى نص واحد، « فدخل هذه النصوص إلى نص جديد ينتج عنه بالضرورة تحويل في دوالها و مدلولاتها، و كأن النص يعيد قراءة النصوص التي دخلت في نطاقه و يقوم بتحويلها لفائدته الخاصة» شكلاً و مضموناً.



تتم عملية إنتاج المعنى بالتفاعل بين القارئ و النص، في عملية ذات اتجاهين نص ← قارئ، فثمة بنيات نصية موجهة للقارئ، لنألق في "الانطباعية"، دون أن يعني هذا عدم مشاركة القارئ في إنتاج المعنى، إذ تسهم ثقافته و ميولاته و كفاءته النقدية في النحو بالقصيدة باتجاه معين، بدءاً بتركيزه على بنية نصية دون أخرى (العنوان، الشطر الأول، ...)، فثمة بنى نصية تلتقي مع تجارب القراء و ثقافتهم فتغريهم بالاستجابة دون غيرها، لأنهم يحملون حولها تصورات معينة، فمسألة فرض النص لقارئه الضمني تبقى نسبية إلى حد كبير. و تساعد عناصر "اللاتحديد" في أن تكون عملية إنتاج المعنى تفاعلية، دون أن تعني الانطباعية.

و يُرد اختلاف قراءات بنية نصية واحدة، و تعدد دلالاتها بتعدد قرائها إلى أسباب عدة، منها ما يتعلق بطبيعة النص نفسه، و منها ما يرد إلى القارئ.

إن التعدد الدلالي طبيعة نصية قبل كل شيء، فهو نص حوارى « قائم على التعددية في المعنى تشكيلا و تلقيا»، فمن طبيعة النصوص الأدبية السماح بموفور من القراءات الممكنة عكس الخطابات المرجعية الأخرى.

و ترجع أسباب التعدد القرائي بتعدد القراء إلى تنوع خلفياتهم الثقافية، التي تؤدي دورا مهما في بناء أفق توقعاتهم، بحسب اهتماماتهم و توجهاتهم الذاتية، و كفاءتهم النقدية من جهة أخرى.

و فضلا عن هذا فإن الناقد « يتناول كل أديب أو نص من الجانب الذي يراه أوفق لدراسته، و أنجح في تصويره و تفسيره و تحليله، و من ثمة يختلف النقد من ناقد إلى آخر».

على أننا يجب أن نذكر أن النقد الأدبي قائم على "الذوق" قبل أي أساس آخر من أسس النقد و قواعده، و الذوق يختلف من شخص إلى آخر و من بيئة إلى أخرى. إلا أنه يحدث أن يتفق عدد من القراء و النقاد على دلالات معينة للنص في لحظة تاريخية، و ذلك « تأكيد على حصول معرفة أساسية بالنسبة للنص المدروس، لكنها تبقى دائما معرفة نسبية، أي محكومة بظروف و ملابسات القراءات الخاصة بتلك اللحظة».

و فيما يتعلق بمدى قابلية مصطلحات "نظرية التلقي" للتطبيق و الإجراء، فتبقى المسألة نسبية إلى حد كبير، لا سيما فيما يتعلق بتطبيقها على القارئ كفرد، إذ يبدو مصطلحا (ياوس): "أفق التوقع" و "المسافة الجمالية" أكثر إجرائية عند تطبيقهما في المنعطفات التاريخية، لصعوبة إيجاد المقياس الذي يقيس به الناقد "خيبة الظن" و "المسافة الجمالية"، و دخول ذاتية الناقد بشكل كبير في "إعادة بناء أفق توقع" الأفراد. أما حينما يتعلق "أفق التوقع" بمرحلة تاريخية معينة، فإن الأمر يكون أقل صعوبة في الإحاطة بالذوق العام و الثقافة السائدة في تلك الفترة، و من ثم يمكن إعادة بناء أفق توقع قراء هذه الفترة التاريخية، كأن نحدد في مطلع هذا القرن- بأن أفق توقع القارئ مؤسس على ذخيرة شديدة الصلة بالقصيدة العمودية، و أن ظهور القصيدة المعاصرة يمثل صدمة بالنسبة له، و تخيبا لأفق توقعاته.

مع الإشارة أيضا إلى قابلية هذين المصطلحين للتطبيق على الدراسات النقدية فقط، أي فيما يعرف "بالميتانقد"، إذ لا تربطهما علاقة مباشرة بالنص الأدبي. أما فيما يتعلق بمصطلحي (إيزر) فثمة صعوبة في إحاطة الناقد بوجهة نظر القارئ الجوال؛ كونها عملية ذهنية بالأساس، إذ تتم عملية تجوال القارئ في النص، و تعديل أفق توقعاته بطريقة تجريدية ذهنية من النادر أن تظهر في دراسته النقدية، التي تأتي كمرحلة لاحقة تكون فيها وجهة نظره الجوال قد استقرت على رأي معين. كما تكمن الصعوبة أيضا في تحديد كل البنيات النصية التي تغري القارئ بالاستجابة؛ و التي تمثل "قارئه الضمني".

ملحق

نص القصيدة

يا أم عوف..

نظمت عام 1955، و كان الشاعر قد نزل و هو في طريقه إلى مدينة "علي الغربي" ضيفا على راعية غنم تدعى "أم عوف" في حماد من الأرض.. و لقي منها كرما و حسن ضيافة..

1. يا "أم عوف" عجيبات ليالينا
2. في كل يوم بلا وعي و لا سبب
3. يدفن شهد ابسام في مراشفنا
4. و يقترحن علينا أن نجرعه
- يدنين أهواءنا القصوى و يقصينا
- ينزلن ناسا على حكم و يعلينا
- عذبا بعلقم دمع في مآقينا
- كالسّم يجرعه "سقراط" توطينا



5. يا "أم عوف" و ما يدريك ما خبأت
6. أنى و كيف سيرخي من أعتنا
7. أزرى بأبيات أشعار تقاذفنا
8. عشنا لها حقبا جلى ندللها
9. تقفات من لحمنا غضا و تسغبنا
10. يا "أم عوف" حرمنا كل جارحة
11. لم يدر أنا دفنا تحت جاحمها
- لنا المقادير من عقبى و يدرينا
- تطوافنا.. و متى تلقى مراسينا؟!
- بيت من "الشعر المقتول" يؤوينا
- فتجتوينا .. و نعلها فتدنيها
- و تستقي دمننا محضا و تظمينا
- فيها لنسرج هاتيك الدواوينا
- مطالع، يتملاها براكينا



12. يا "أم عوف" بلوح الغيب موعدنا
13. لم يبرح العام تلو العام يقذفنا
14. زواحفنا نرتمي أنا.. و أونة
15. مززعجين كأن الجن تسلما
16. حتى نزلنا بساح منك محتضن
17. مفيئ بالجوواء الطلق منصلت
18. خلت السماء بها تهوي لتلثمة
19. فيه عطفنا لميدان الصبارسنا
20. يا "أم عوف" و ما آه بنافاعة
21. على خضيل أعارته طلاقتها
22. سألت لطافا به أصباحنا و مشت
23. سمح نجر به أذيالنا مرحا
24. آه على حائر ساه و يرشدنا
25. آه على ملعب-أن نستبد به
26. مثل الطيور و ما ريشت قوادمنا
- هنا ، و عندك، أضيافا، تلاقينا
- في كل يوم بموماة و يرمينا
- مصعدين بأجواء شواهينا
- للريح تنشرنا حيننا و تطوينا
- رأد الضحى و الندى و الرمل و الطينا
- للشمس تجدع منه الريح عرنينا
- و النجم يسمح من أعطافه لينا
- كاد التصرم يلويه و يلويها
- آه على عابث رخص لماضينا
- شمس الربيع و أهدته الرياحينا
- بالمن تنطف و السلوى ليالينا
- حيننا . و نعر في أذياله حيننا
- و جائر القصد ضليل و يهدينا
- و يستبد بنا- أقصى أمانينا
- نطير رهوا بما اسطاعت خوافينا

56. لم ندر سوق تجار في عواطفهم
57. لا نعرف الود إلا أنه دنف
58. فما نصابح إلا من يماسينا
59. يا "أم عوف" و لا تغررك بارقة
60. غفلا أتيناك لم تعلق بنا غرر
61. إنا أتيناك من أرض ملائكتها
62. إن لم يلح شبح للخوف يفزعنا
63. يا "أم عوف" أوهام مضللة
64. من عهد "آدم" و الأقوام مزجية
65. أكلما ابتدع الإنسان آلهة
- و مشتريين مودات و شارينا
من الصبابة يعتاد المحبينا
و لا نراوح إلا من يغادينا
منا، و لا زائف من قول مطرينا
و لا حجول و إن رفت هوادينا
بالعهر ترجم أو ترضي الشياطينا
فيها يلح شبح للذل يصمينا
أم الأساطير يبدعن الأساطينا
، خوف الشرور، الضحايا و القرابيننا
للخير صيرها شر ثعابيننا! ؟



66. يا "أم عوف" سئنا عيش حاضرة
67. وحش و إن روض الإنسي جامحها
68. ضحاكة الثغر بهتانا و حاملة
69. و خانقا من "قراميد" يحوطنا
70. ران الخمول عليه . . واستبد به
71. و لقمة ردها ما نسترق به
72. يا "أم عوف" و قد شبننا بمعترك
73. عميا نور على مرمى حوافره
74. ما انفك فحش تظنيه يلاحقنا
75. فما نصدق أفواها بألسنة
76. و لا بأفئدة حتى تعاهدنا
77. و قد بشمنا بمود من مراتعنا
78. لا يلمس الروح فينا من يصاحبنا
79. و لا ينم بسن من يضاحكنا
80. و لا تسيل على اللبات أنفسنا
81. و أنس أن بنسنا فهو مادحنا
82. يضوي لآمته شر يحيق بنا
83. لم يدر أنا على الحاليين يرمضنا
84. و أننا حين يروي الناس نبعمهم
85. و أننا نحسب الخالين من ألم
86. لم يدر أن النفوس العامرات بنى
- ترب سقطين شريرا و مسكينا
قفر، و إن ملئت وردا و نسرينا
في الصدر للشر أو للبؤس تنينا
حوط السجون مناكيدا مساجينا
جذب الجواذب من هنا و من هينا
و ما نكافح زقوما و غسلينا
نرعى المقاييس منه و الموازيننا
معقودة بتواليه نواصينا
حتى عدينا بفحش في تظنينا
ما لم يقمن عليهن البراهينا
بأن أنياطها ليست ثعابيننا
يغثي النفوس و موب من مراعيينا
و لا تحد حدود من يعادينا
و لا يرف بجفن من يياكينا
إلا ذمائم تغشاها غواشينا
أغمة أن نعمنا فهو هاجينا
حقدا . . و يسمنها خير يواتينا
من بؤس خلق سوانا يعنينا
نروى بنبع هموم فجرت فينا
غرثى عفاة و إن كانوا قوارينا
تبقى على نكد الدنيا عناويننا



87. يارملة الله ردي عن تحيتنا
88. و سامرينا فقد ألوى بنا سمر
- بخير ما فيك من لطف و حييننا
و طارحيننا فقد عيت قوافينا

89. ردي بما وهبته الشاء من وتر
 90. ونبحة من "كليب" خلت نبرتها
 91. وخطبة تسع الرهطين ملفية
 92. عوى هزيعا فردت عنه ثاغية
 93. وحوله الشاء و المعزى مهومة
 94. تهش للمرج فينانا وترعدها
 95. أغفى و نصب خيشوما يحس به
 96. و لفة وهج الأصواف يوقدها
 97. ويا بساطا من الخضراء طرزه
 98. أوص المروج بنا خيرا لعل بها



99. جننا مغانيك نساكا يبرحهم
 100. و لاءمتنا شعاب منك طاهرة
 101. لم ألف أحفل منها و هي موحشة
 102. و لا أدق بياننا من مجاهلها
 103. حتى كأن الفجاج الغبر تفهمنا
 104. تجاوزت بصدى الدنيا مفاوزها
 105. و انساب حشد الرمال السافيات بها
 106. كم لمت الشمس أوراسا و كم قطفت
 107. و كم حوت من ربيع الدهر أخيلة
 108. أحالها النور شيئا غير عالمها
 109. حتى كأننا - و ضوء البدر يفرشها-
- لقيا حبيب أقاموا حبه دينا
 كما تضم المحاريب المصلينا
 بالمؤنسات.. و لا أزهى مياديننا
 و لا أرق لما توحيه تبيننا
 و المبهمات من الوادي تناغينا
 و استعرضت من بني الدنيا الملايينا
 يحصي الأناسي منها و الأحايينا
 من الأهلة عرجونا فعرجوننا
 فطرن رعبا، و أفراسا فعرينا
 حتى كأننا بواد غير واديننا
 نمشي على غيمة منه تماشيننا(*)