مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 06/ العدد: 03 (2020) - ص 303/290

قراءة النص الشعري الحديث في ضوء نظرية القراءة والتلقي: عبد السلام المسدي أنموذجا

Reading poetic text in modern light theory of reading and receiving :Abdul Salam Al Massadi model

إخلاص بعيطيش [1] محمد عبد البشير مسالتي [2]
[2]m.messalti@univ-setif2.dz [1] i.baitiche@univ-setif2.dz
مخبر مناهج النقد المعاصر وتحليل الخطاب
جامعة محمد لمين دباغين سطيف2

تاريخ الاستلام: 2019/09/25 تاريخ القبول: 2019/11/22 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص البحث

يهدف المقال إلى تسليط الضوء على نظرية التلقي في صبغتها الغربية، ثم محاولة فحص الآليات الإجرائية التي اتبعها الناقد العربي عبد السلام المسدي في قراءته لقصيدة ولد الهدى للشاعر أحمد شوقي على وفق المنهج الأسلوبي بغية إعادة خلق النص من جديد لتلمس جماله الفني.

الكلمات المفتاحيّة: عبد السلام المسدي، جماليّة التلقي، التضافر، ولد الهدى.

ABSTRACT:

The theories of acceptance have dominated the critic space and replaced the previous curricula, rebelling its systematic nature and placing the reader in the forefront without neglecting other elements of communication.
These theories represented the cornerstone of our arab critics the reading the texte. Dr. Abdul Salam Al-Massadi is one of the most prominent critics, and we will see In our study entitled : Reading the modern poetic text in the light of the theory of reading and receiving, we will try to examine the procedural mechanisms followed by the critic in reading the poem Ould Huda according to methodological method in order to re-create the text to touch his artistic beauty.

Key words: Abdul Salam Al Massadi, aesthetic reception, synergy, was born Huda.

1. مقدمة:

إنّ التطور السريع الذي شهده النقد الغربي قد تمخض عنه ثلاث محطات مهمة؛ تمثلت الأولى في النقد السياقي أو ما يسمى بلحظة المؤلف، والتي تمثلت في نقد القرن التاسع عشر (التاريخي،

[1] المؤلف المرسل: إخلاص بعيطيش

النفسي، الاجتماعي)، ثم لحظة النص التي جسدها النقد البنيوي في الستينات من هذا القرن، وأخيرا الاتجاهات التي أعقبت البنيوية/لحظة القارئ كالسيمياء، التأويل، نظرية القراءة والتلقي... هذه الأخيرة كان لها الفضل في الخروج إلى فضاء جديد للمقاربة النقدية المعاصرة، والتي تنظر إلى الملفوظ النصي على أنه واحد من المستويات التي تفيد منها القراءة دون أن تختزل دور القــارئ في فك رموز وشفرات النص وأحقيته في استنطاق ما لم يصرح به النص على وفق آليات معينة ومحددة.

استطاعت نظرية القراءة والتلقي أن تفرض نفسها لمَّا طرحت مجموعة من المبادئ والأنظمة التي فتحت المجال لتحليل واستنطاق النص الأدبي والغوص في أعماقه من خلال القراءة الواعية التي تتعدى المفهوم السطحي لتكشف غوامض النص ولا يتأتى هذا إلّا بإشراك القارئ كطرف فعّال، ومن ثم فإن أصحاب هذه النظرية قد ركّزوا على محورين اثنين فقط هما القارئ والنص إذ إنّ النص حسبهم (عكس النظرة السابقة) لم ينطلق من فراغ ولا يؤوّل إلى فراغ، من ثم فهو بحاجة إلى قارئ معيّن (القارئ عندهم مقيد بشروط) يلج إلى النص الأدبي وهو محمل بأفق فكري وخبرة سابقة مع نصوص، فينشأ حوار بين أفق هذا القارئ وبين النص ليشكل لنا نصا جديدا وتتعدد تلقيات القراءة للنص الواحد، ومن ثمة تحديد قيمته الجمالية وفقا لدرجة تأثيره في القراء. وهي غاية النقد الجديد التي طرحتها مدرسة كوستانس الألمانية.

إنّ المبالغة التي وقعت فيها البنيوية واتجاهاتها في تمجيد النص وإعلاء فاشيته دفع بمدرسة كونستانس الألمانية إلى الارتداد على هذا الطابع المنهجي محاولة فتح النسق وإعادة اعتبار للذات بوصفها قارئة، وقد كان هذا نهاية الستينيات والسبعينيات متمثلا في كتابات كل من الناقدين هانز روبرت ياوس Hans Robert Juas وفولفاج آيزر Wolfgange Izer[1]، التي تحاول أن تعيد عملية فهم الأدب من خلال إدماج المحاور الثلاثة وتفاعلها فيما بينها، فالنص حسب ياوس لا ينبثق من فراغ ولا يؤوّل إلى فراغ؛ والكاتب لا يكتب من فراغ بل إنه يقدم قراءة أولى للنص ليدعه يرتحل إلى قراء جدد بآفاق جديدة تسمح لهم بإعادة إنتاج هذا النص حسب درجة الوعي، وكون هؤلاء القراء هم ركيزة هذه النظرية فقد أطلق عليها نظرية التلقي* أو نظرية الاستقبال Reception theory، أو كما تسمى في النقد الأمريكي "نقد استجابة القارئ"، وهي « رؤية نقدية جديدة ترتكز على أهمية القارئ ودوره البالغ في التفاعل مع النص»[2]، واستظهار المتعة الفنية والجمالية للنص. والعمل الفني حسب ياوس لا يمكن توضيحه أو وصفه بل معاملة الأدب كإجراءات جدلية للإنتاج والاستقبال، أي إعطاء الاعتبار للمنتج وكذلك للمستهلك/ القارئ عبر تفاعل الكاتب والجمهور[3]. ومن هذا المنطلق لم تعد القراءة عند أصحاب هذه النظرية ذلك الفعل البسيط الذي يمر به البصر عبر السطور أو الاكتفاء بالتلقي السلبي للخطاب ظنا منا أنّ المعنى واحد يقبع داخله، إنما القراءة عندهم أصبحت أشبه بقراءة الفلاسفة للوجود[4]. وهو الأساس النظري المركزي لجمالية التلقي فالنص ليس الحدث الوحيد، وإنمّا هناك أحداث أخرى كرد فعل القارئ إزاء النص/تشكيل علاقة حميمية بين الطرفين/ انصهار الآفاق/ الألفة/ كسر الأفق...[5]

2. الخلفيات المعرفيّة لجماليّة التلقي الألمانيّة:

إنّ الأفكار التي تتبناها مدرسة كونستانس الألمانية لم تكن وليدة الفراغ، وإنّما تشكلت من عديد التأثيرات المحلية والأجنبية، فأحيانا تتوافق فكريا مع بعض الاتجاهات وتنهل من بعض الرؤى كالهرمينوطيقا

والفنومينولوجيا، وأحيانا تقيم أفكارا مناقضة للرد على بعض المذاهب والاتجاهات الأخرى كالبنيوية، والرمزية، الجمالية الماركسية، الشكلية الروسية بغية تصحيح مسار الفكر النقدي وتوضيح عملية التلقي.

ويذهب الناقد سامي إسماعيل إلى أن جمالية التلقي Reception Aesthetics ارتبطت بالظاهراتية Phenomenology ارتباطا وثيقا خاص مع أفكار هوسرل Husserl وتلميذه إنغاردن Ingarden إذ اهتما بعملية التلقي وخبرة القراء الأفراد، فحسب إنغاردن فإنّ «العمل الأدبي أكثر من مجرد نص، لأن النص يأتي للحياة فقط عندما يتم إدراكه وعلاوة على ذلك فإنّ الإدراك بكل المقاييس مستقلا عن مزاج القارئ...إن تقارب النص والقارئ هو ما يجلب العمل الأدبي إلى الوجود»[6]. فهو بذلك يولي الأهمية لفعل الإدراك ، فالنص لا قيمة له إن لم يتم قراءته/ إدراكه بفعل القارئ، هذا القارئ حسبه لابد وأن يكون حاضر الذهن مؤهلا لفعل القراءة حتى يستطيع معرفة القيمة الجمالية للنص.

إنّ عملية الإدراك التي يقوم بها المتلقي ينتج عنها نشاط ذو دلالة تكون منفصلة عن العمل المدرك، وهي النقطة التي وقفت عندها جمالية التلقي حينما أولت اهتمامها للموقف التفاعلي، مركزة على عمليات إدراك العمل الأدبي، وأصبح التلازم بين فعل الإدراك والعمل المدرك هو المسؤول عن بناء معنى للعمل الأدبي[7]، أي أنه - المعنى- خلاصة العلاقة بين المدرَك والمدرِك، فالمدَرك لا يتحقق وجوده إلّا بفعل المتلقي وهو ما سعى إليه آيزر حينما قسّم العمل الأدبي إلى قطبين: فطب فنّي وآخر جمالي وعملية التحقق لا تتم إلا بتداخل هذين القطبين[8].

ومن فعل الإدراك إلى مصطلح –عدم التحديد- وهو المصطلح الذي استخدمه إنغاردن حينما تحدث عن دور القارئ في عملية التلقي من خلال ملء مناطق عدم التحديد المنتشرة في عمل أدبي لكنّها كامنة تنتظر عاملا آخر (المتلقي) ليخرجها من حالة سكونها.

وقد أطلق آيزر على هذه المناطق مصطلح –الفجوات- أو ملء الفراغات واضعا أسسا واستراتجيات أساسية لابد للقارئ أن يلتزم بها عند وُلوجِه لعالم النص[9]. وهذا القارئ المسؤول عن فك شفرات النص أطلق عليه مفهموم القارئ الضمنيّ ووظيفته كما يقول: «القارئ ليس مطلوبا منه فقط إدماج الأوضاع التي تعطى في النص، بل إنه كذلك يدفع إلى جعلها تؤثر وتغير بعضها البعض، وكنتيجة لهذا يظهر الموضوع الجمالي، وتنظِّم بنية الفراغ هذه المشاركة وفي الوقت نفسه تبيّن العلاقة الوثيقة بين هذه البنية والقارئ...»[10]، أي أن القارئ حسبه لا يكتفي بملء الفجوات على وفق ما يمليه عليه النص أو أن يخضع لإشاراته، بل يتم التفاعل بينه وبين بنيات النص، «الفجوة لديه هي عدم التوافق بين النص والقارئ وهي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة»[11]، إذن فهذا القارئ كما يصفه « ليس شخصا خياليا مدرجا داخل النص، ولكنه دور مكتوب في كل نص ويستطيع كل قارئ أن يتحمله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية، ولكن هذه الشرطية ذات أهمية قصوى لتلقي العمل، ولذلك فإنّ دور القارئ الضمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز لبيان استدعاء الاستجابة للنص»[12].

ومثلما أثرت الفينومينولوجيا على أفكار آيزر فقد تأثر ياوس بالهرمينوطيقا عند هانز جورج غدامير وحول فكرة الأفق، إذ يرى غدامير أنّه «لا يمكننا التعامل مع النصوص السابقة إلا من خلال الأفق الذي تتشكل فيه رؤيتنا والأفق الذي طرحت فيه النصوص، فالعمل الأدبي يخلق لنفسه تاريخا من المعاني، إذا تمّ تناوله على

نحو مختلف في العصور المختلفة»[13]. ياوس من خلال محاضراته دعا إلى ضرورة الربط بين الأدب والتاريخ أي توحيد تاريخ النص وجماليته، دلك أن المتلقي حسبه لابد وأن يدرس النص وفق معيارين هما:

- معيار الإدراك الجمالي.
- معيار الخبرات السابقة.

بمعنى أن القارئ لابد وأن يستعين بتلك الخبرات المترسبة في ذهنه من أجل الوقوف على جماليات النص وتكون هذه التوقعات بمثابة سندات، وهو ما اصطلح عليه ياوس بأفق التوقع، والأفق عنده متغير على الدوام بحسب أسبقية النصوص، وهو بمثابة خبرات قرائية يملكها القارئ تتيح له الولوج إلى عالم النص وفتح باب الحوار معه – أي النص- لكنّ الأفق الذي يدخل به القارئ النص يكون على الدوام أقل مستوى من قراءة النص ومن ثم فالنص يكسر أفق هذا المتلقي، ويرى ياوس أن هذا الكسر هو مقياس للحكم على قيمة النص الجمالية، أي أن القارئ يدخل بأفق معين وتجربة سابقة مألوفة فيصدم ويتحول أفقه على وفق ما يستلزمه استقبال العمل الجديد، وهذا التحول يعتبر مصدر لذّة أو دهشة، إذ يغيّر النص من أفق توقعه –القبلي- ويعيد تجديده حسب قدرة القارئ، وكلّما اتسع أفق المتلقي كلّما اقتربنا إلى المعنى فيحدث ما سمّاه ياوس انصهار الآفاق/ اندماج الآفاق.

فالقارئ إذن يدخل النص بأفق معين فيحدث له خيبة وانكسار فتعديل لنصل في المحصلة بناء أفق الزمني الراهن، وهو ما سعى إليه من خلال أعماله إذ يقول: « إنّ إعادة تشكلي أفق التوقع كما كان في الوقت الذي تم فيه قديما إبداع عمل ما وتلقيه، تسمح بطرح الأسئلة التي أجاب عنها هذا العمل، ومن ثمّ بالكشف عن الطريقة التي أمكن بها لقارئ تلك الفترة أن ينظر إليه ويفهمه... وبتبنّي هذا الإجراء يتمّ

إبراز الاختلاف في التأويل في فهم العمل بين الحاضر والماضي، وتحديد تاريخ تلقّيه الذي يعيد إقامة العلاقة بين الأفقين»[14].

لقد استطاع كل من ياوس وآيزر أن يفرضا حضورهما في الفكر الألماني من خلال السعي ومحاولة إيجاد طرق ومناهج جديدة للدراسة الأدبية فكان مبدؤهما واحدا وهو إشراك القارئ في عملية بناء المعنى، ولكن لكل مساره الخاص. فقد ذهب آيزر إلى الاهتمام بعملية القراءة وأهمية الدور الذي يضلع به القارئ في تفاعله مع النص منطلقا من محاولة الإجابة عن السؤال التالي: كيف يكون للنص معنى بالنسبة للقارئ؟ في حين انصب اهتمام ياوس على محاولة الربط بين دراسة الأدب والتاريخ على أساس أنّ الإنتاج الأدبي مستوحى من خلاصة التجارب الإنسانية ومحاولا الإجابة عن سؤاله الشائك وهو: كيف يمكن للتاريخ الأدبي أن يتأسس ويكتب منهجيا؟

وقد استفاد نقّادنا العرب من نظرية التلقي وكيف ساهمت في تذليل مفهوم القراءة والنظر إلى القارئ كمنتج للدلالة ومشاركته الفعالة (حسب ثقافته وثقافة المبدع) لحظة الإبداع في معرفة أنواع النصوص التي كانت مدار اهتمام الناقد إيكو إمبرتو Umberto Eco وكيف للقراءة أن تتعدّد في النص الواحد.

وبهذا الرصيد المعرفي استطاع نقادنا العرب أن يقدّموا قراءات متعددة للنصوص الشعرية أو النثرية برؤى واتجاهات مختلفة، وإن استفادوا من جميع الاتجاهات التي تدرس النص من الداخل (التلقي، التناص، الأسلوبية، السيمياء...) فإنّهم قد جعلوا من الأسلوبية أنجع المناهج بالنسبة لهم في قراءة النص الشعري حتى وإن عيب عليه بعض الأمور كإهمال السياق الذي يعمل على تحديد معنى الكلمة أو التركيب، فالأسلوبية عندهم هي المنهج القادر على تحليل النص الأدبي.

3. آليات القراءة وفق المنهج الأسلوبي عند المسدي:

يعد عبد السلام المسدي** من النقاد والأسلوبيين العرب الذين ضبطوا المعالم النظرية للدرس الأسلوبي، من خلال استناده على ما جاء به المختصين في علم الأسلوب، فكتابه "الأسلوب والأسلوبية" الصادر سنة 1977 من أعمق المباحث العربية في تقديم المفهوم الأسلوبي وأصفاها وضوحا وأثراها معرفة، إذ تميز بفهمه الدقيق للأسلوبية الحديثة متجاوزا بذلك المنظور التقليدي لمن سبقوه ومحاولا بسط مشروع طموح لوضع التحليل الألسني في موقع متقدم في الفعالية النقدية العربية[15]، إلى جانب لغتها التي وصفها الناقد عبد القادر المهيري باللغة الدقيقة المنطقية البعيدة عن الانفعال، كما يصف أعماله بالرصانة العلمية والمنهجية الموضوعية[16]، فأسلوب المسدي والقول للمهيري يطغى عليه استعمال المصطلحات المتخصصة إذ يقول واصفا كتابه الأسلوب والأسلوبية « يمثل الكتاب خطوة مهمة في نقل النظريات اللغوية الحديثة إلى القارئ العربي نقل المتفقه فيها الذي لا يكتفي بالرواية وإنّما يتجاوزها بالنقد والتقييم »[17].

والملاحظ على الناقد أنّه لم يتوقف عند منهجية أسلوبية واحدة إنّما حسب ما يفرضه عليه النص المدروس، فنجده أحيانا يطبق أسلوبية بالي التعبيرية، وأحيانا أسلوبية ريفاتير، ومرة يستند على منهج جاكسبون وهذا ما يلفت التصور العميق للباحث في المجال النظري، فالناقد لم يجعل من نظرته أمرا مسلما ذلك أنّ الأسلوبية حسبه « راضخة لقانون جدلي شاذ معادلته أنّ التغير في منهج التحليل يكشف ويقتضي في الوقت نفسه تغيرا في التصورات المبدئية»[18]، وبهذا فهو لا يتبنى منهجا أسلوبيا جاهزا إنّما النص من يفرض عليه المنهج من أجل تقديم دراسة شمولية للإبداع النصي، ولذلك نجد أنّ المسدي لا يثبت على آلية إجرائية واحدة وهو ما سيتضح لنا من خلال الوقوف على تحليله لقصيدة ولد الهدى.

1.3 ولد الهدى: انفتاح في الدلالة:

قصيدة ولد الهدى من أبرز القصائد التي كتبها الشاعر أحمد شوقي على البحر الكامل تنتمي إلى شعر المديح وهي قصيدة همزية – تنتهي بـ (اء) – قلد فيها الشاعر البويصري في قصيدته الهمزية، في هذه القصيدة استعرض الشاعر سيرة النبي بدءا من ميلاده الذي أضاء الكون وابتسم الزمان مرحبا بخير الخلق، واحتفاء الأرض والسماء بهذا اليوم العظيم، بل واحتفاء أهل السماء وفي مقدمتهم جبريل عليه السلام، ليذكر الشاعر بعدها بعضا من جوانب حياته وخصاله الحميدة كالصدق والسخاء والعطف التي تعد سمة على نبوته، ومشبها هذه السمات بسيماء الخليل عليه السلام، ليتطرق بعدها للحديث عن إعجاز القرآن الكريم وتفوقه على كل فصيح وبليغ وكيف أصبح منهجا سار عليه النبي صلى الله عليه وسلم في تأسيسه لدولة إسلامية نشأت على مبادئ الحق والمساواة والرحمة ليختم مدحه بالدعاء لخير الأنام ولأهله بجنة الخلد.

هذه القصيدة من النصوص التي تسمح للقارئ قراءتها كيفما شاء فدلالتها منفتحة على كل المناهج إنها من النصوص ذات اللغة المستعصية التي تنفتح بقدر دون الوصول إلى دلالة معينة, وهو ما دفع بكثير من النقاد إلى الخوض في غمارها غلى غرار عبد السلام المسدي الذي تلقى القصيدة من منظور أسلوبي بعنوان التضافر الأسلوبي عند أحمد شوقي.

2.3 الأفق الأسلوبي عند المسدي: التحول من السياقي إلى النسقي:

بعد الفصول النظريّة التي قدمها الناقد **عبد السلام المسدي** في كتابه **النقد والحداثة**، حول المنهج الأسلوبي فإنّه قد خصص الفصل الرابع للحديث عن **التضافر الأسلوبي** في قصيدة **ولد الهدى** للشاعر **أحمد شوقي**، وهذا لاستحالة إيضاح منهج معين في حقل الأساليب المستحدثة إلا في ضوء المسار المعرفي، وهو ما انطلق منه الناقد في دراسته لعلم الأسلوب «هذا الوليد الّذي احتضنته اللسانيات وأينع في رحابها فاستبشر به النقد الأدبي واستضافه»[19].

وبعد تحديده لهذه المفاهيم حاول الناقد تحليل قصيدة ولد الهدى لأمير الشعراء أحمد شوقي بتلك المفاتيح التي لا يتسنى للأسلوبي حسبه الولوج إلى مظان النصوص دونها، فوقف عند نمط جديد وأساسي أطلق عليه اسم **التضافر**، لكن هذا المصطلح لا يتضح إلا في ضوء نماذج تركيبية أخرى مشتقة من مكامن النصوص، تعمل مع بعض في تركيب الظاهرة الأسلوبية[20] والمتمثلة في: نمط **التفاصل*****، نمط **التداخل******** ، نمط **التراكيب*********.

هذا التضافر المستنبط من قصيدة ولد الهدى عرّفه المسدي «على أنّه انتظام مخصوص للعناصر يسمح باكتشافها على وفق معايير مختلفة إذ كلما تنوعت مقاييس الاستكشاف حافظت العناصر على مبدأ التداخل»[21]، وقد قدم ترجمة لهذا التعريف على شكل لغة صورية كالتالي:

معيار كشف 1= (أ ب + أ ب) * (ب ج + ب ج)

معيار كشف 2= (س ص + س ص) + (ص ع + ص ع)

معيار كشف 3= (ع د + ع د) * (د و + د و)[22]

وتركيبة قصيدة ولد الهدى على وفق النمط المذكور جعل التضافر مفتاح سرها الشعري، والقائم على وفق معايير استكشافية أربعة هي: **معيار المفاصل، المضامين، القنوات، والبنى النحوية**[23].

يقرّ المسدي أنّ **تضافر المفاصل** هو أول تجليات الظاهرة الأسلوبية في القصيدة، ويقصد به تشابك مواطن الإنتقال من شحنة إخبارية إلى أخرى، ولتوضيح ذلك قسم القصيدة إلى ثماني مجموعات دلالية تترابط بسبعة مفاصل على الرغم من أنّ ظاهرها هو مدح النبي[24]، وقد قسمها على الشكل التالي:

1. (1-18) = 18: بشرى مولد الرسول
2. (19-23) = 5: معجزات ولادته
3. (24- 46) = 23: خصاله
4. (47- 63) = 17: معجزة القرآن

5. (64- 82) = 19: الملّة الإسلامية
6. (83- 92) = 10: معجزة الإسراء
7. (93- 113) = 21: الجهاد
8. (114- 121) = 18: الاستنجاد بالرسول[25].

إذن وعلى الرغم من تمفصل المادة الشعرية إلا أنّ تلاحق الأجزاء ضمن وحدة الموضوع وامتزاجه أنتج لنا تضافر حول الأغراض الدلالية المركزية[26]، أو كما يبسطها المسدي في تشبيه الشاعر بالرسام الذي «يركب الألوان الطبيعية الأولى فيحدث من التركيب الأول لون دلالي جديد يعيد تركيبه إلى العناصر الأولية الأخرى فينبثق نمط متضافر فيه سلم من نغم الألوان»[27].

وفي موضع آخر تطرق المسدي للحديث عن **ظاهرة التصاهر** التي تعطي لمبدأ التضافر أبعاده الإبداعية، فلو قمنا بتفكيك مركبات القصيدة لبان لنا أنّ الخطاب الشعري يقوم على محاور ثلاثة: الأولى تتصل بالرسول محمد، وأخرى بدينه والثالثة بأمته، وإذا ترجمت هذه المحاور إلى مركبات جهاز البث الشعري فإن الرسول محمد يمثل **المرسَل**، أما ما يتصل بالدين الإسلامي فيجسم **الرسالة**، في حين فإن ما يتصل بالأمة الإسلامية فيمثل **المرسل إليه**[28].

يوضح الناقد أنّ لكل جهاز شعري دلالة ولكل دلالة مرجعا مفهوميا، وهذا الأخير له مضمون يختلف عن المضمون الشعري إذ نحصل على جهاز مضاعف بين **الخطاب الشعري** و**الخطاب المرجعي**، وقد وضح المسدي هذا التعاضل بالجدول الاتي[29]:

الخطاب الشعري	الخطاب المرجعي	الخطاب المفهومي
بنية الشعر	محمد	مرسَل
بنية الدلالة	الإسلام	رسالة
الطرف المتلقي	الأمة الإسلامية	مرسل إليه

هذه العملية التي أجراها المسدي أفضت به إلى عملية أخرى تقوم على مبدأ تأويل العناصر إلى أطرافها المرجعية[30]، وهي كالآتي:

الجهاز الشعري	الجهاز المرجعي
المرسِل (أحمد شوقي)	المرسَل (محمد)
الرسالة (محمد)	الرسالة (الإسلام)
المرسل إليه (الأمة الإسلامية)	المرسل إليه (الأمة الإسلامية)

مما سبق يرى الناقد أنّ ظاهرة التضافر في قصيدة ولد الهدى جُسمت من خلال منظور المفاصل، ثم منظور المضامين، ليستخلص بعدها نمطا ثالثا والمتمثل في **تضافر القنوات**[******]، وميزة هذا النمط في قصيدة ولد الهدى هو حديث شوقي عن الرسول محمد بأسلوبين: الأول يعتمد **ضمير المخاطب** (أنت)، والثاني

ضمير الغائب (هو)، وفي حالة تصريف قناة المخاطب فإن المرسِل في الجهاز الشعري (شوقي) يخاطب المرسَل في الجهاز المرجعي وهو محمد، وهذا المرسل في الجهاز المرجعي هو مرسلا إليه في الجهاز الشعري[31]، أما تصريف قناة ضمير الغائب فإن المرسِل في الجهاز الشعري هو الشاعر يخاطب المتلقي في كلا الجهازين عن المرسَل في الجهاز المرجعي، فيصبح بذلك المرسَل موضوعا للرسالة الشعرية[32]. وهذا التشابك المفهومي لا يكتسي صبغة التضافر الأسلوبي إلا بفضل ظاهرة توزيع القنوات المصروفة إبلاغيا[33].

3.3 خاصية الالتفات في الضمائر وفعاليتها في تلاحم بنى النص:

ذكر المسدي بعض الخصائص التي تستوقف الباحث الأسلوبي منها خاصية تحليل الإنتقال من استخدام قناة أدائية إلى أخرى وهي: «مواضع من الالتفات تنشأ فيها علاقة وشيجة بين تسخير الأدوات اللغوية وتصريف الطاقات الإبداعية على منازل القول الشعري»[34]. وهذه الخاصية كفيلة باستخراج **قفلات المفاصل** الموجودة في القصيدة والتي قسمها المسدي إلى سبعة مفاصل أو مفارق وهي كالآتي:

في المفصل الأول يرى المسدي أنّ الشاعر وظف **أسلوب النداء** والذي يثني به على ضمير الغائب في أول **مفرق تضافري** إذ يقول:

اســـــم الجلالـــــة فـــي بـــــديع حروفـــــه

ألـــــف هنالـــــك واســـــم طـــــه البـــــاء

يـــــا خيـــــر مـــــن جـــــاء الوجـــــود تحيـــــة

مِـــــنْ مُـــــرْسَلين إلَـــــى الهُـــــدَى بـــــكَ جَـــــاءُوا[35]

وهذا **التعانق اللغوي** أحدث ائتلاف مزدوج بين هاء (حروفه) وهاء (طه) وكذلك بين كاف (بك) وكاف هنالك)[36].

أمّا ثاني مفرق فله خصائص مغايرة لأن الشاعر تحول من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب وقد تجسد في البيتين الرابع عشر والخامس عشر

وبـــــــدا محيـــــــاك الـــــــذي قســـــــماته

حـــــــق وغرتـــــــه هـــــــدى وحيـــــــاء

وعليـــــــه مـــــــن نـــــــور النبـــــــوة رونـــــــق

ومـــــــن الخليـــــــل وهديـــــــة سيمـــــــاء[37]

فالشاعر في قوله (محياك) قد أحضر ضمير المخاطب وربطه بالاسم المخصوص (المحيى)، ثم ذكر قرائنه لكن بضمير الغائب (قسماته) و(غرته) وهذه العملية تسهل **تواصل الالتفات** في البيت الموالي وما بعده[38].

ينتقل المسدي إلى المفصل الثالث إذ يرى أنّ الالتفات فيه نبرة قارعة كما جاء في قول شوقي:

يســـــوي الأمانـــــة فـــي الصـــبا والصـــدق لـــم

يعرفـــــــه أهـــــــل الصـــــــدق والأمنـــــــاء

يـــــا مـــــن لـــــه الأخـــــلاق مـــــا تهـــــوى العـــــلا

منهـــــــا ومـــــــا يتعشـــــــق الكُبَـــــــرَاءُ[39]

قام البيت الرابع والعشرين على تكثيف مزدوج، لحمته لفظية (الصدق) والأمناء راجع على الأمانة، ولكن سداه صوتي ينطلق من حرف الصفير المرقق في (سوى) ويتصاعد إلى المفخم في (الصبا فالصدق والصدق)، بعدها يحصل إلفات بضرب من الازدواج اللطيف في مطلع البيت الخامس والعشرين إذ نجد نداء موهم بالمخاطبة وتليه مراوغة في تصريف اسم الموصول بما يزدوج فيه الحضور مع الغيبة، لأن صيغة (يا من) تحتمل العطف بضمير المخاطب (يا من لك) أو بضمير الغائب (يا من له)، وهو سبك لقالب متضافر لا يكاد يعيه القارئ[40].

عقد الشاعر في المفصل الرابع من مفاصل التضافر على مستوى القنوات الأدائية بين سبال الظفيرة **بسلك دلالي** يستثير من اللغة طاقتها التضمينية وهو ما نلحظه في البيتين الثاني والتسعين والثالث والتسعين:

والرســـــل دون العـــــرش لـــــم يـــــؤذن لهـــــم

حاشـــــــا لغيـــــــرك موعـــــــد ولقـــــــاء

الخيـــــل تـــــأبى غيـــــر أحمـــــد حاميـــــا

وبهـــــا إذا ذكـــــر اســـــمه خُـــــيَلَاءُ[41]

إذ ذكر الشاعر الرسل ومنهم محمد كونه واحدا منهم، ثم ذكر في عجز البيت كاف المخاطب (غيرك) ليقفل مفصل المخاطبة المباشرة، فيذكر في البيت الذي يليه اسم أحمد بعبارة صريحة فيقع الالتفات عبر قناة دلالية موحية تصنع صنيعها في سبل اللثام على أسرار التركيب الفني[42].

ينتقل المسدي إلى المفصل الخامس ليبين لنا كيف نحى أسلوب الالتفات منحى مغاير ترامت فيه أطراف الحديث عن الممدوح بضمير الغائب، كما يتبين في لنا من خلال هذه الأبيات[43].

هـــــل كـــــان حـــــول محمـــــد مـــــن قومـــــه

إلّا صـــــــــبيّ واحـــــــــد ونســـــــــاء

فـــــــدعا فلبّـــــى فـــــي القبائـــــل عصـــــبة

مستضـــــــــعفون قلائـــــــــل أنضـــــــــاء

ردوا ببـــــــأس العـــــــزم عنـــــــه مـــــــن الأذى

مـــــــا لا تـــــــرد الصـــــــخرة الصَـــــــمَّاءُ[44]

وحمل المفصل السادس مغايرة أسلوبية جديدة تمثلت في المخاطبة المباشرة و**التصريح بالضمير** في البيت 123 ثم الانسحاب إلى ضمير الغائب في البيت الذي يليه، ويوكل أمر الالتفات إلى الضمير اللغوي الصريح المضاف إلى متبوعه[45].

أدعـــــوك عـــــن قـــــومي الضـــــعاف لأزمـــــة

فـــــــي مثلهـــــــا يلقـــــــى عليـــــــك

أدرى رســـــــــــــول الله أنّ نفوســـــــــــــهم

ركبـــــــت هواهـــــــا والقلـــــــوب هَـــــــوَاءُ[46]

أما المفصل الأخير الضابط لاختلاف القنوات فتجسد في العودة من ذكر ضمير الغائب إلى استخدام كاف المخاطب مباشرة منذ مطلع صدر البيت 127 بلا معاودة[47]، وهو نمط من التدرج المتنازل نحو نبرة منخفضة تحدث فراغا نفسيا في استقبال الواقع الإبداعي لكن الشاعر سد ذلك الفراغ بتكثيف معجمي[48] في قوله: (نعيم بطل ونعيم قوم)، (فنلنا بها مالم ينل).

رقـــــــدوا وغـــــــرّهم نعـــــــيم باطـــــــل

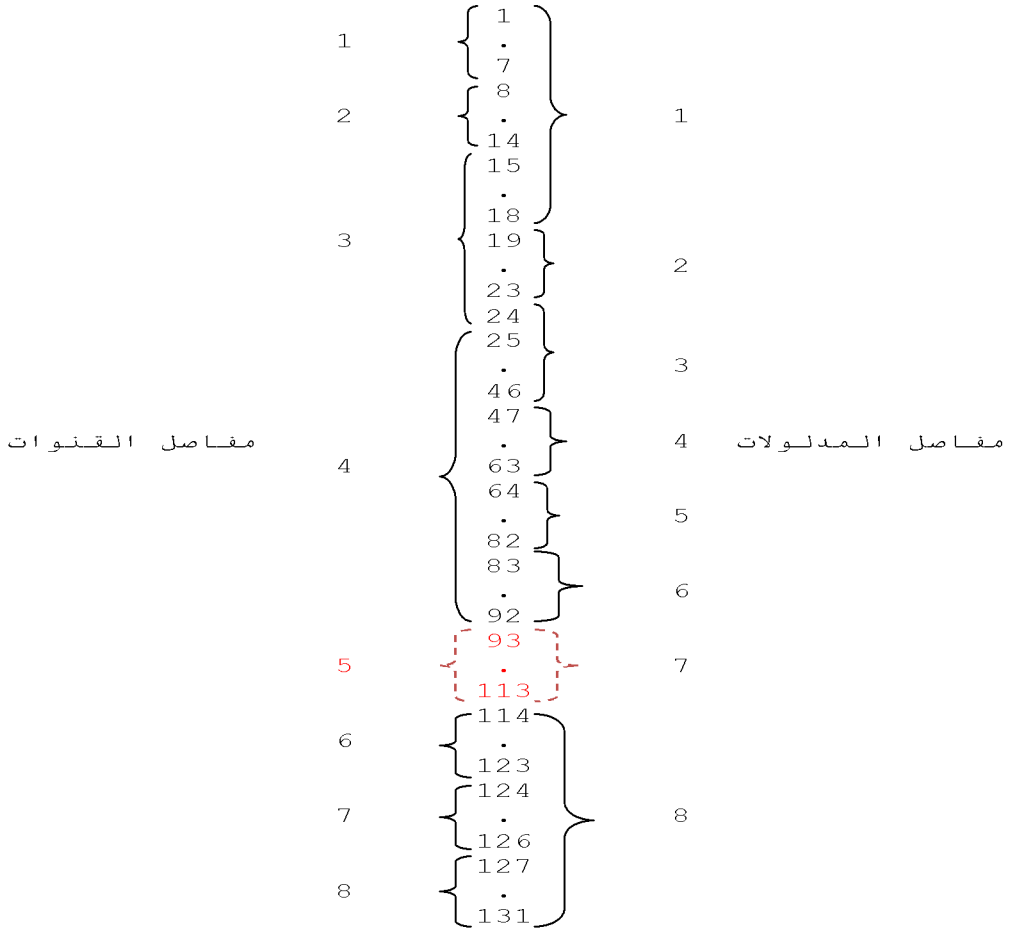
ونعـــــــيم قـــــــوم فـــــــي القبـــــــور بـــــــلاء

ظلمـــــــوا شـــــــريعتك التـــــــي نلنـــــــا بهـــــــا

مـــــــالم ينـــــــل فـــــــي رومـــــــة الفُقَهَـــــــاءِ[49]

هذه المفاصل التي ذكرها المسدي عبارة عن بعض السمات النوعية المتصلة بمواقع الإنتقال، وهو ما أسماه مستوى تضافر القنوات وبالمقابل يرى أنّه من الضروري الوقوف على ظاهرة أخرى لا تقل أهمية عن ظاهرة تضافر القنوات والتي أطلق عليها اسم ظاهرة **التناظر التوزيعي**، وهي قائمة على التشابك الحاصل بين حركة المضامين وحركة المفاصل، فجاءت على تركيبة مثمنة تساوت في حجمها وتعادلت في توزعها، لكن مفارق إحداهما غير مفارق الأخرى[50] وقد وضح المسدي هذا التعانق والتشابك في الجدول الكاشف للتناظر، كما يشير إلى الأبنية كيف تحركت بين إيجاب وسلب «انسجام فانزياح فمؤالفة فاختلاف»[51]، وركز على ذلك المفصل الشاذ الذي يحمل الأبيات [112.93] والذي اتفق مفصلاه وتطابقا على بنية المدلول وعلى تركيبة الإفضاء الدلالي، هذا المقطع دار مضمونه على محور **الجهاد** أمّا تصريفه الإبلاغي فقد استوعبته قناة الضمير الغائب[52]. والمتتبع الأسلوبي لهذا المقطع يلحظ اختلاف الصياغة اللغوية عن باقي القصيدة، ذلك لأنّ الشاعر صور لنا الجهاد والغزوات الإسلامية بالطريقة التي رسمتها ريشة أيام العرب وحفظتها لنا مطولات الشعر الجاهلي، فتضافر بذلك **النغم الإسلامي والاستبطان الجاهلي** على سبائك اللفظ والتركيب والدلالة[53].

التظافر التوزيعي بين حركة المضامين وحركة الفواصل[54]



وبعد هذه النقطة يعود المسدي للحديث عن النمط المتعلق بتضافر القنوات، فيوازن بين مسلك المخاطب ومسلك الغائب، ليستنتج خاصيتين:

الأولى: تتمثل في المقارنة العددية إذ استقطبت 90 بيتا، وذلك لأنّ التوهج الإبداعي يمتلئ كما وكيفا في مخاطبة "الممدوح الغائب" فكان الضمير «أنت» هو الأصل وفرعه الضمير «هو»[55].

الثانية: تتمثل في الحركة الداخلية الناجمة عن هذه المقارنة العددية بين قناتي التصريف الأدائي إذ يلاحظ في القصيدة أن الحركة تتصاعد تدريجيا (10.7.7) ثم تبلغ قطبها الأقصى فتركح على امتداد 68 بيتا، بعدها تتنازل تدريجيا حتى تبلغ سفح الختام (5.3.10.21)، وقد وصف المسدي أنّ كتلة الأبيات المتجمعة في القمة تجسم لنا **كثافة الإبداع الشعري**[56].

هذه القمة أو كما يسميها الناقد **قمة الهرم البياني** والتي احتلت 68 بيتا (25-93) تمثل رابع المفاصل المكونة لمراحل توزيع القنوات التواصلية[57]، وفي هذه القمة نجد الأبيات من 30 حتى 43 قد مثلت رأس المحور وذروة السنم، وعند هذه النقطة طرح المسدي تساؤلا عن علاقة هذه الذروة والتضافر؟[58]

يرى المسدي أن هذه القمة:

- مثلت تضافر الأبنية التركيبية، وسيقت على قالب نحوي متناسق ومتخالف في الوقت نفسه.
- انبنت على قالب الجملة التلازمية.
- تلازمها كان من التلازم الشرطي المتمحض لمعنى الظرف.

- تستند إلى أداة الإرتباط (إذا).
- كل بيت مستهل بحرف عطف نسقي هو الواو[59].
- الشق الأول قائم على جملة الشرط فعل ماض مستند إلى ضمير المخاطب المتصل، أما الشق الثاني فقد جاء مختلفا في بنيته اختلافا مطلقا[60].

وفي ختام الفصل التطبيقي ذكر المسدي الدافع الذي جعله يقدم استقراء لهذه القصيدة والمتمثل في الاستدلال على المقدمات النظرية، ذلك أن السرد التطبيقي إذا انطلق من مسلمات تنظيرية استهدف الشمول وكشف مقومات النص. كما وضح أنّ إبداعية النص الأدبي لا يفسرها إلا الاهتداء إلى النموذج الأسلوبي، وهو ما رأيناه مع قصيدة ولد الهدى التي انبنت على نموذج أسلوبي مداره ظاهرة التضافر[61]،

4. خاتمة:

- الأسلوبية عند المسدي ممارسة تقوم على إنطاق النصوص واستنكاه جمالها.

- استعانة الناقد بمجهودات الغربيين من حيث التنظير وتجاوزه للجانب الأهم في قراءة النص، ألا وهو الجانب التحليلي، إذ يخلص إلى منهج شخصيّ أطلق عليه أسلوبيّة النماذج.

- تحليل المسدي لقصيدة ولد الهدى كان على وفق الأسلوبية البنيوية إذ قام بتعرية النص الأدبي لإظهار خصائصه وسماته، إلى جانب اعتماده على الأسلوبية الإحصائية في الوقوف على أهم النتائج المتوصل إليها، وهو ما يدل على تضافر فواصل هويّته المعرفيّة.

- لغة المسدي لغة صارمة دقيقة يصعب على غير المتخصص فهمها، فقد اعتمد في طرح نتائجه على الجداول والرموز الجبريّة بدل التراكيب اللغويّة ما ألغى جماليّة وروعة القصيدة، لكنّها دراسة فتحت آفاق جديدة في معاينة النص الأدبي أسلوبيا.

-المنهج الأسلوبي البنيوي بصفته علم تطبيقي يستند إلى منهج لساني صرف، ويقوم على دراسة النصوص انطلاقا من اللغة.

-المنهج الوصفي التحليلي كون الناقد ركز على التطبيق والتحليل أكثر من التنظير 0في دراسته لقصيدة ولد الهدى.

- استعانته بمستويات التحليل البلاغي التقليدي من خلال دراسة التراكيب والأساليب الإنشائية...

- الأسلوبيّة الإحصائيّة فقد قام بطرح النتائج في شكل جداول ورموز وقياسات رياضيّة.

-أسلوبيّة النماذج وهو المنهج الذي حدده الناقد في بداية دراسته غير أنه لم يتقيد به وإنّما اكتفى بالتلميح إليه، وهو ما عيب على دراسته هاته من طرف الناقد محمود الربيعي.

5. الهوامش:

[1] ينظر: عودة خضر ناظم: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ط1، دار الشروق، عمان، الأردن، 1997، ص121.

[*] لابد من التنويه على أنّ نظرية التلقي الألمانية غير نظرية القراءة الفرنسية وتختلف عنها نقد استجابة القارئ الأمريكية، ففعل القراءة عند المدرسة الفرنسيّة هو ممارسة ترتبط بالمنحى التفكيكي، وقد استخدم مصطلح القراءة خاصة عند بارث في كتابه لذة النص، أمّا نظرية التلقي الألمان فهي تعبر عن وعي والتزام جماعي، ظهرت نتيجة رد فعل للتطورات الاجتماعية العقلية والأدبيّة في ألمانيا نهاية

الستينيات تتكئ على الخلفيّة الفنومينولوجيّة والهرمينوطيقا عكس نقد استجابة القارئ الأمريكيّة التي لم تحمل شعار ينظم تحته أولئك النقاد، وأفكارهم كانت مجرد جهود فردية، فقد كانوا موزعون في مختلف بقاع العالم ولا يلتقون بشكل منظم، وكان هدفهم البحث عن قراءة متحررة دون خطوط حمراء، أي أنّ القارئ عندهم يلج النص كيفما شاء.

[2] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، ط1، القاهرة، 1996، ص78.

[3] ينظر: سي هول روبرت: نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، ط1، دار الحوار، اللاذقية، سوريّة، 1992، ص35.

[4] إسماعيل سامي: جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2002، ص13.

[5] المرجع نفسه، ص13.

[6] المرجع نفسه، ص15.

[7] عودة خضر ناظم: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص82.

[8] المرجع نفسه، ص82-83.

[9] ينظر: إسماعيل سامي: جمالية التلقي، ص16.

[10] فولفغانغ إيزر: التفاعل بين النص والقارئ، تر: الجيلالي الكدية، مجلة دراسات سيميائية أدبية، ع7، 1992، ص15.

[11] موسى صالح بشرى: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ط1، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص50.

[12] عودة خضر ناظم: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص164.

[13] إسماعيل سامي: جمالية التلقي، ص85.

[14] المرجع نفسه، ص51.

[**] عبد السلام المسدي(1945)من مواليد مدينة صفاقص بتونس خريج كلية الآداب واللغات ودار المعلمين العليا في الجامعة التونسية، إذ حصل على دكتوراه الدولة، اضطلع بمهام سياسية ودبلوماسية سامية فكان وزيرا للتعليم العالي والبحث العلمي، فسفيرا لدى جامعة الدول العربية ثم لدى المملكة العربية السعوديّة.

[15] ثامر فضل: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص92.

[16] ينظر: السد نور الدين: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ط؟، دار هومه، الجزائر، ت؟، ص30.

[17] ينظر: المرجع نفسه، ص31.

[18] المسدي عبد السلام: الأسلوب والأسلوبية، ط5، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، 2006، ص94.

[19] المسدي عبد السلام: النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، ببيروت، لبنان، 1983، ص71.

[20] المرجع نفسه، ص77.

[***] تأتي الخصائص بموجبه متمايزة في طبيعتها متفاصلة في انتظامها، لكأنها سلسلة من العناصر الجبرية. المرجع نفسه، ص78.

[****] تكون الأجزاء فيه في تواتر دوري إذ يمتزج البعض ببعض الكل الآخر ولا يعيد لك السياق صورة مطابقة لما ورد في السياق الذي قبله ولكن يلتحم بالسياق العام. المرجع نفسه، ص78.

[*****] فيه يتوزع المجموع إلى كتل ترتصف فيها الأجزاء ارتصافا متناظرا تتقابل فيه الصور تقابلا متتاليا، فيكون بين مستويات الأبنية اللغوية المكرسة إبداعيا تنضيد متآلف. المرجع نفسه، ص 78.

[21] المسدي عبد السلام: النقد والحداثة، ص78.

[22] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[23] المرجع نفسه، ص 78-79.

[24] ينظر: المرجع نفسه، ص 79.

[25] المسدي عبد السلام: النقد والحداثة، ص 79.

[26] ينظر: المرجع نفسه، ص79.

[27] المرجع نفسه، ص79-80.

[28] ينظر: المرجع نفسه، ص80.

[29] المرجع نفسه، ص81.

[30] ينظر: المسدي عبد السلام، النقد والحداثة، ص80-81.

****** مجاري الإبلاغ الأدائي مما يتخذه الشاعر مرتكزا حواريا يصطنع به التواصل.

[31] المرجع السابق، ص82.

[32] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[33] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[34] المرجع نفسه، ص83.

[35] شوقي أحمد: الشوقيات، ج1، ط1، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2013، ص30-31.

[36] ينظر: المسدي عبد السلام، النقد والحداثة، ص83.

[37] المرجع السابق، ص31.

[38] ينظر: المسدي عبد السلام، النقد والحداثة، ص84.

[39] شوقي أحمد: الشوقيات، ج1، ص32.

[40] المسدي عبد السلام: النقد والحداثة، ص84-85.

[41] شوقي أحمد: الشوقيات، ج1، ص35.

[42] ينظر: المرجع السابق، ص85-86.

[43] ينظر: المرجع نفسه، ص86.

[44] شوقي أحمد ، الشوقيات، ج1، ص36.

[45] ينظر: المسدي عبد السلام ، النقد والحداثة، ص86.

[46] شوقي أحمد: الشوقيات،ج1، ص37.

[47] المسدي عبد السلام: النقد والحداثة، ص87.

[48] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[49] شوقي أحمد: الشوقيات، ج1، ص37.

[50] ينظر: المسدي عبد السلام ، النقد والحداثة، ص88.

[51] المرجع نفسه، ص88.

[52] المرجع نفسه، ص89.

[53] ينظر: المرجع نفسه، ص 90.

[54] المرجع نفسه، ص 89.

[55] ينظر: المسدي عبد السلام ، النقد والحداثة،91-92.

[56] ينظر: المرجع نفسه، ص93.

[57] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[58] ينظر: المرجع نفسه، ص94.

[59] المسدي عبد السلام: النقد والحداثة، ص94.

[60] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[61] ينظر: المرجع نفسه، ص100-101.