University of Thi-Qar Journal of Humanties Science
Website: jedh.utq.edu.iq Email: utjedh@utq.edu.iq

تقنيةُ الفراغِ البانيّ
دراسةٌ في شعرِ جعفر بن عُلبْة الحارثيّ

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ذي قار
كلية التربية للعلوم الإنسانية

م . حنان بندر علي
قسم اللغة العربية

Abstract

This study has chosen the concept of (the building vacancy) considering it as one of the most prominent procedural means in the theory of beauty in reading and receiving, specially the concepts of Ears Wolfgang. This contextual mechanism has been invested in enlightening the net of whites, gaps and negating which are extending on the body of poetic texts for the poet (Ja'far bin Ulba Al-Harithy (died in 145). These whites, gaps and negating allow the reader a composing ability that helps in framing his interpretative interferences. The study is divided into three parts preceded by the introduction and the conclusion of the most important results. The first part is dedicated to the whites techniques which mean the existence of empty spaces in the textual frame deliberately done by the text creator to

involve the reader filling these gaps by interpretations that create a mutual relation between the text and the reader defined by the text creator. The second part is about the technique of vacancy, gap and stoppage which means making gaps in the text out of the beauty motive. These gaps allow the reader a role in the creative process in bridging them. The third part is negating which means breaking the expectation horizon of the reader by negating the familiar elements and spoiling its references inside the text. This is done out of the will of involving the reader producing meaning.

Key words: whites techniques, gaps, vacancies, negating

ملخص البحث :

انتقت هذه الدراسة مفهوم (الفراغ الباني) بعدّه من أبرز الآليات الإجرائية في نظرية جمالية القراءة والتلقي ، ولاسيما المفاهيم عند (فولفغانغ إيزر) ، واستثمار هذا الميكانيزم النصي في إضاءة شبكة البياضات والفجوات والنفيات الممتدة على جسد المتون الشعرية للشاعر (جعفر بن عُلبة الحارثي ت (145هـ)) التي تتيح للقاريء إمكانية توليفية تُسهم في تأطير تدخلاته التأويلية ، وقد توزعت الدراسة على ثلاثة محاور سبقت بمقدمة وختمت بأبرز نتائج البحث ، اختص المحور الأول بتقنية البياضات وهي وجود مساحات فارغة في الكيان النصي يعمد إليها المنشيء ليشرك القاريء في ملئها عن طريق التأويل ما يوجد علاقة ترابطية بين النص ومتلقيه ، والمحور الثاني جاي في تقنية الشغور أو الفجوة والانقطاع وهي إحداث فجوات في النص بدافع جمالي ، يمنح القاريء دوراً في العملية الإبداعية بسد تلك الفجوات ، أما المحور الثالث فهو محور النفيات ويقصد به كسر أفق توقع القاريء بنفي العناصر المألوفة وإبطال مرجعيتها داخل النص رغبة في إشراك القاريء في إنتاج المعنى .

الكلمات المفتاحية : تقنيات البياض ، الفجوات ، الشغور ، النفيات .

.

المقدِّمة :

يعد الفراغ من أبرز سمات الوجود ومن مراتب وجود النص الأدبي ، فغياب الحقيقة الثابتة للنصوص الأدبية هو ما يولد فراغاً فيه يعمل القراء على ملئه بحسب اختلافهم في الإدراك والتأويل ، فالفراغ هو الذي يسمح أساساً بتوليد المعنى[1] .

وقد اعتمد إيزر في بلورة مفهوم الفراغ على ما يسميه الناقد الفينومينولوجي رومان إنجاردن (مواضع الإبهام أو مواقع اللاتحديد) ، فالسمة المميزة للعمل الأدبي بحسب هذا المنظور تكون عبارة عن ((كيان قصدي صرفٍ ، بمعنى أنه عمل لا هو معين بصورة نهائية ، ولا مستقلاً بذاته ، ويعتمد فعل الوعي))[2] ، بيد أنَّ إيزر نقد هذه المقولة وأخضعها للتحديد الدقيق في تشكيل نظرية كلية للتفاعل بتعريفه للفراغ بقوله : ((مساحة فارغة في النسق الكلي للنص يؤدي ملؤها إلى تفاعل الأنماط النصية))[3] ، إذ يلجأ المبدع إلى إيجاد الفراغات في نصه بدافع جمالي يتمثل في منح المتلقي دوراً في المشاركة في العملية الإبداعية عبر عملية خلق المعنى فـ((النص لا يتضمن معنى مطلقاً ونهائياً متحققاً بذاته ، بل إنه يحتضن مجرد إمكانيات دلالية يحتاج تحقيقها إلى إسهام القاريء))[4] ، غير أنَّ هذا الإسهام لا يأخذ صورة فاعلية حرة ، أي أن النص لا يعطي الحرية الكاملة للمتلقي في عملية انتقاء أو اختيار المسكوت عنه الذي يشغل به الفراغ ، وانما يلزمه في عملية الاختيار بالخضوع لاشتراطه وإرغامه ، وبهذا الصدد يصرح إيزر قائلاً : ((ففراغات النص تدفع القاريء إلى عملية التصور بشروط يضعها النص))[5] ، وتتجسد هذه الشروط عنده في الأماكن التى تضيّق مساحة الخيارات المطروحة التي قد ترد إلى ذهن المتلقي لسد الفراغ وملئه .

ويقتضي المقام أن نذكر انقسام الدارسين في تحديد طبيعة الفراغ ، فمنهم من يرى أنَّ مناطق الفراغ تتوزع على محورين ، الأول : يحدث في المناطق المفصلية التي يتوقف فيها السرد أو القص ، والآخر : يستوطن في مناطق النفي[6] ، وهناك من ذهب إلى تقسيمه على ثلاثة أنواع آخذاً بعين الاعتبار المحور التركيبي للنص ، والمحور الاستبدالي ، فمن ناحية المحور التركيبي يتجسد الفراغ في : 1- الشغور أو الفجوة والانقطاع ، وهو المتمثل في انقطاع مسار الحكي في القصة السردية مثلاً ، إذ يصير الربط بين جزئين منفصلين (أي ترابط جملتين يبدو أنَّ بينهما انقطاع من حيث الاستمرار الدلالي) ، أو حل هذا التوتر بمنزلة ملء البياض .

2- البياض أو الفراغ : وهو الذي يحيل إلى ما هو مسكوت عنه داخل النص ، ويتمثل هذا النوع من البياضات فيما يتم التفكير فيه ، لكنه لم يثبت من قبل المنشيء ، قصداً منه إلى إشراك القاريء ، أما خصوصية النوع الثالث من الفراغ ، أي ذلك الذي يقع على مستوى المحور الاستبدالي ، فيقع فيما يسميه إيزر النفي ، وقد احتل هذا النوع من الفراغ حظوة كبيرة في منظور إيزر للنص التخيلي عبر ملاحظاته التي انصبت على تاريخ الأدب ، فالأدب الجيد – عنده – لا بدّ أن يتوافر على هذه النفيات التي تعمل على إلغاء العناصر المألوفة الآتية من الخارج وإبطال مرجعيتها الواقعية ، فتدفع من ثم القاريء إلى المشاركة في إنتاج المعنى ، وعلى النفي أن يتجاوز آفاق القراء المتعاقبين على النص وتوقعاتهم ، بل يفندها ويعيدها من جديد ، وتأسيساً على ذلك أصبح النفي معياراً محدداً للقيمة الأدبية ، لدرجة يمكن أن يعمل فيها نص من النصوص تنشيط أفعال الإدراك لدى القراء[7] .

وتجتمع الأنواع الثلاث الفجوة والبياض والنفي تحت سقف المصطلح النقدي (الفراغ الباني)[8] الذي يتسم بعمق الدلالة ؛ لارتباطه بمعنى البناء وتحقيق المعنى ، فهو الذي يضبط فعل القراءة ويضمن جمالية التفاعل بين

النص وقارئه ، فضلاً عن كونه يمنح مساحة للقاريء ، ولكنها مساحة مشروطة بحسب معطيات النص وأعرافه ، إذ يعيد القاريء بوساطتها حساباته مع النص في كل نقطة من نقاطه ، التي يعمل النص بدوره وبوساطتها على تضييق القراءات ، وإعادة القاريء إلى عالمه كلما طرأ حدث جديد فيه ، فيتحقق بذلك التأويل المتسق أو ما يسمى ((الجشطالت))[9] .

المبحث الأول : تقنية البياضات :

إنَّ ظهور أيّة ظاهرة فنية إبداعية جديدة في النصوص الشعرية عامة لا يأتي أبداً من فراغ ، وإنَّما يكمن خلف هذا الظهور حيثيات وأسباب تدفع المبدعين إلى إعادة النظر في أنظمة هذه النصوص سواء أكانت شكلية أم دلالية ، لذا اهتم البحث في إسدال الستار عن بياض النص الأدبي الذي يحيل إلى المسكوت عنه داخل النص ، الذي يتمظهر فيما يتم التفكير فيه ، لكنه لم يثبت من قبل المنشيء قصداً منه إلى إشراك القاريء[10] . إذ يلجأ المبدع إلى إيجاد البياضات في نصه بدافع جمالي ؛ ليمنح متلقيه دوراً للمشاركة في العملية الإبداعية عبر عملية خلق المعنى ؛ وذلك لأنَّ البياض يشير إلى ((مساحة فارغة في النسق الكلي للنص يؤدي ملؤها إلى تفاعل الأنماط النصية))[11] ، وبذلك تكون البياضات العنصر الدلالي المحجوب من النص ، الذي يسهم اسهاماً فعالاً في صياغة الدلالة عبر المتلقي ، وبذلك تكون القراءة فعلاً تواصلياً بين النص والمتلقي عن طريق التأويل الأدبي ، الذي هو محور اللذة ورواقها لدى جمالية التلقي[12] .

وتتم عملية بناء المعنى وإنتاجه في هذا النوع من الفراغ داخل المحور التركيبي[13] ، ولتضييق مساحة الخيارات المطروحة التي قد ترد إلى ذهن المتلقي لسد الفجوة أو ملء البياض في النص لابُّد من الاعتماد على مجموعة آليات تركيبية توجد في النص ، فـ((النص لا يتضمن معنى مطلقاً ونهائياً

متحققاً بذاته ، بل إنّه يحتضن مجرد إمكانيات دلالية يحتاج تحقيقها إلى إسهام القاريء))[14] ، وتتمظهر تلك الآليات عبر المستويات الآتية :

1- آلية التركيب البياني .

2- التناص .

3- الرموز .

1- آلية التركيب البياني :

تسهم الانزياحات التي يحدثها الشاعر عبر الصورة الشعرية المتمثلة في التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز في خلق فضاء بياضي بين النص وقارئه ، وهي بمثابة دعوة صريحة من الشاعر إلى إشراك متلقيه في عملية الإبداع الفني ، إذ يلجأ الشاعر إلى التصوير المجازي من تشبيه أو استعارة أو كناية أو مجاز للتعبير عن تجربة شعرية مرّ بها ، وهي بمثابة فراغ أو بياض تستدعي المتلقي وتساعده على إدراك كنه النص التي وضعها المتكلم وراء ألفاظه[15] ، ومن ذلك ما وجدناه في شعر جعفر الحارثي[*] ، إذ كثيراً ما اهتم بالتشبيه الذي صاغه من مدركات حسية في بيئته ، مثل قوله :

تَرَكناهُمُ صَرْعى كأنَّ ضجيجهم ضجيجُ دبارى النِّيبِ لاقت مُداويا

كانَّ العُقَيْليينَ يومَ لَقيتُهُم فِرَاخُ القَطَا لاقَيْنَ صَقْراً يَمَانيا[16]

خلق الشاعر في النص السابق بياضاً عبر التشبيه بأداة التشبيه (كأنَّ) ساعدت المتلقي لفك شفرة النص الشعرية ، والولوج إلى وحدات الاتصال والتفاعل فيه ؛ لأنَّ الكثافة الدلالية التي تلخّصها في البيت الأول ، واستعمال الشاعر للأداة (كأنَّ) مرتين ، وفيها شبه أعداءه من بني عُقيل في صراخهم وضجيجهم بضجيج النوق التي أصابها الدَّبر ، وهي تضجُّ من مداويها .

وفي البيت الثاني شبههم بفراخ القطا وهي تفرُّ هاربة منه ، لا تقوى على شيء بانقضاض البازي عليها .

فالتشبيه في البيتين : صوتي / حركي ، ومن ذلك يتأتى لنا إمكانية تلقي المعنى الذي يمكن أن نستنبطه من البياض التشبيهي من طبيعة التشبيه نفسه ؛ لأنَّه بمثابة حدس كلي يقدم للملقي المعنى المقصود[17] ، وذلك بوساطة الامتزاج المتكافيء بين العناصر الواقعية والأخرى التمثيلية [18]، بمعنى أنَّه إذا مزجنا التشبيه الذي استمده الشاعر من بيئته البدوية ، وجعله في هيأة صورة تشبيهية ، كل هذا ليؤكد شدة المعركة ، وحال أعدائه ، وقد انهزموا منه مذعورين لا يقوون على شيء .

إنَّ تلقي معنى النص بالاعتماد على البياضات التي تقع في المستوى التشبيهي بوصفه مستوى يساعد في وضوح الدلالة يلزم المتلقي مراعاة التمايز بين اللغة التواصلية واللغة الإبداعية ، ويتمثل هذا التمايز بأوضاع البيئة التي قيلت فيها ، وذلك القول التشبيهي[19] المادة تراجع مع الورقي ، على نحو الصورة الحسية التي رسمها الشاعر في قوله :

كأنَّ رفيفَ البَرقِ بيني وبَينها إذا حانَ مِنْ بعضِ الحديثِ ابتِسَامُهَا[20]

تبرز فاعلية تقنية البياض التشبيهي في النص وسيلة لفك شفرته والوصول إلى تلقي المعنى الذي أراده الشاعر بوساطة الصورة الحسية البصرية اللونية التي استوحاها الشاعر من صورة بيئية قريبة من متناول السامع مما يجعل من السهولة أن يتلقاها فهو يشبه مبسم حبيبته وبياض اسنانها وجمالها كأنها البرق ولمعانه في السماء ، وهو بتلك الصورة قد جمع بين السهولة والإجادة في تصوير القرب المكاني بينهما –الشاعر والحبيبة – وذلك ما أوحت به عبارة (بيني وبينها) ، وهنا يبرز معنى آخر للنص وهو قربه منها وهنا يمنح نفسه فرصة أكبر ليتمتع بالجمال .

وقد ساهمت الانزياحات الدلالية المكونة بفعل أبنية الاستعارة إلى خلق بياضات بين النص وقارئه مترتبة على ذلك سوق المتلقي إلى ردمها وتحديد ما أمكن من طبقات المعنى[21] ، ومن نماذج الاستعارة التي زينت نصوص الحارثي قوله :

إذا القومُ سَدُّوا مأزقاً خَرَجَتْ لنا بِأَيْمانِنَا بِيْضُ جَلَتْهَا الصَّيَاقِلُ[22]

لابدَّ لنا إذا أردنا الوصول إلى القصد الدلالي الذي يحدده الفراغ بفعل الاستعارة أن نقوم بخطوات محسوبة نتجه بها خطوة خطوة للوصول إلى ذلك المعنى الدلالي[23] ، وعليه فإنَّ القراءة لذلك النص تؤطر بوضوح إلى تلقي هذا المعنى ، وهو أن الشاعر إذا سد عليهم موضع القتال فرجته سيوفهم ، وذلك بالاعتماد على القرينة (المأزق) ، وهو موضع القتال إلا أنها جاءت هنا استعارة للدلالة على الموقف الحرج بين قوم الشاعر وخصومهم ، ونصل بذلك إلى تلقي المعنى المقصود الذي أراده الشاعر ، وهو فخر الشاعر بشجاعة قومه ، وأنهم في أحلك الظروف كلمة الفصل تكون لسيوفهم التي تفرج الكرب وتجلي الغبرة .

وكثيراً ما يبعد السياق المتلقي عن قبول المعنى اللفظي فيبحث عما ورائيات النص من الدلائل ، ومن ثم يمكن القول : إن المتكلم يريد أن يلقي إلى قارئه خبراً ليعمق ارتباطه بالنص من خلال استثارة طاقاته التأويلية في سبيل الكشف عن الدلالة لذا يستند النص إلى الانزياح الاستعاري ، ومن هنا تصدق مقولة أوين بارفيلر في أن الاستعارة ((تقول شيئاً وتعني شيئاً آخر))[24] ، لأن دالها لا يتطابق مع مدلوله الطبيعي ومن أمثلة ذلك قول الحارثي :

وكيفَ ؟ وفي نَفسي حُسَامٌ مُزَلّقٌ يَعَضُّ بِهَامَاتِ الرِّجالِ وَيَغْلِقُ[25]

يأتي هذا البيت في سياق أبيات يخاطب فيها الحارثي محبوبته وهو خلف قضبان السجن ، إذ تتزاحم فيه الصور الاستعارية المفردة ، إذ هناك صورتين استطاعتا تنمية حقل بياضي واسع الفراغ ، ففي قوله (وفي نفسي حسام مزّلق)

استعارة الحسام ليصف قريحته الشعرية سيفاً حديدا قاطعاً مسنونا بالاعتماد على القرينة السياقية (نفسي) ، وبذلك رسم صورة دقيقة لطبيعة الفراغ الذي كان يعتمل في نفسه وسلوكه ، حيث ذل السجن وكرامته أمام محبوبته وبذلك البياض الاستعاري دفع القاريء إلى ردم معنى النص وتضييق معناه والسير فيه إلى معنى محدد هو : انعكاس نفس الشاعر وما فيها من حالات الاباء والشمم وعدم التصاغر .

وهكذا يتصاعد بناء الصورة الاستعارية عنده بوساطة تعضيد الاستعارة السابقة باستعارة أخرى في قوله : (يعض بهامات الرجال) وبنفس أسلوب الفارس الأبي يوجه قارئه نحو معنى آخر ، فهو لايزال ذلك الفارس الذي يمسك بزمام الأمور إلى حد سوف يجزأ جممهم ، ويفرق أوصالهم بتوجيه الأهاجي ضدهم ، ووصف سجونهم وقلة مروءتهم ، وفضحهم أمام الملك ، وبتلك البياضات الاستعارية استطاع القاريء أن يكون أكثر تفاعلاً مع النص ، ودفعه إلى رصد الجوانب النفسية وتقديم قراءة جديدة للنص وسد الفراغ .

أما الصورة الكنائية فتأتي محملة بالفراغات والبياضات وتحقق تلك البياضات في كون دلالتها الحقيقية ((لا تنتج من المعاني القاموسية أو الدلالات المألوفة للعلاقات اللغوية المستخدمة فيها ، بل مما يقع خارج هذه الدلالات وتحيل مساحة خفية))[26] ، بمعنى أن الصورة الكنائية لها دلالتين ، دلالة شفافة يقصد منها الحقيقي والمباشر للألفاظ في اللغة ، ودلالة كثيفة القصد من ورائها دلالة استلزامية مجاورة بفعل القصد والسياق[27] ، ومن نماذج هذه التقنية البيانية قول الشاعر :

إذا ما قَرى هَامَ الرُّؤوسِ اعتَرامُهُا تَعَاوَرَها مِنهُم أَكُفٌّ وكَاهِلُ[28]

يعد هذا البيت صورة كنائية يصف فيها الشاعر قومه مفتخراً بهم وهم يصولون ويجولون في ساحات المعارك فهم يحصدون رؤوس الاعداء على كثرة

عددهم من جميع الجهات ، ويقوم بتلك المهمة جمع فضائل جيش قومه سواء أكانوا شباباً أم كهولاً ليدل على استبسال وفراسة قومه في المعارك .

وقد استثمر المتلقي الأبعاد والمديات التي تنفتح عليها الصورة الكنائية دامجاً إياها بأجزاء تعبيرية تحيط بالمعاني بستار شفاف يسمح من الوصول إلى المعنى المكنى عنه كلياً ، فيقول الشاعر (إذا ما قرى هام الرؤوس) ، مكنى عنه الضرب ، فـ(القرى) هو الطعام الذي يقدم للضيف ، وبذلك تكون الدلالة الكنائية لبنية البياض في النص تصل بالمتلقي نحو المعنى : كثرة الضرب في المعركة ، مكونا بذلك صورة صوتية لتلك المعركة عبر الألفاظ المدوية ذات الإيقاع الحربي (هام ، رؤوس ، اعترامها ، تعاورها) ، مكونا صورة في إطار تتراءى أمام قارئه ، وهي صورة حية غير جامدة ، يتحرك فيها القوم حاصدين رؤوس الأعداء من جميع الجهات .

2- التناص :

جاء مفهوم التناص في الدراسات الحديثة ليشكل رداً على المفاهيم البنيوية التي ذهبت إلى أن النص كيان مستقل ومنغلق على ذاته ، إذ لا يخلو خطاب ما أو نص في أن يحمل بين طياته آثار أو أصداء خطابات أو نصوص سابقة ، ولا يمكن انص ما أو خطاب مهما كان نوعه أن يخلو من هذه الآثار أو الأصداء ، وهذا ما أكده الناقد الروسي ميخائيل باختين بقوله : ((مهما كان موضوع الكلام ، فإنَّ هذا الموضوع قد قيل من قبل ، بصورة أو بأخرى ، ومن المستحيل تجنب الالتقاء بالخطاب الذي تعلق سابقاً بهذا الموضوع))[29] .

وتبرز أهمية التناص من عدّه واحداً من أبرز المباديء الرئيسة لمنظري جمالية التلقي وأصولها الفلسفية ، ومنه اعتقاد إنجاردن ((أن بنية النص أو العمل الأدبي مؤلف من أربع طبقات ، ومع ذلك تكون بنيتها وحدة عضوية ، وهذه المساهمة انبثقت منها مستويات للتناص على الصياغات اللغوية والدلالة الصغرى والكبرى))[30] .

كما يعدّ التناص جهداً تأويلياً يرسخه المتلقي ، بوساطة الدور المركزي ، والفاعل للمتلقي قارئاً مشاركاً ومنتجاً للنص ، وهذا يعني أن العلاقات الضمنية تكون مرتبطة بالتلقي ارتباطاً وثيقاً ومنطقياً بوساطة التأويل الخاص به ؛ لأنَّ المتلقي غير العالم بالتدخلات النصية لا يمكنه من كشف تلك العلاقات الضمنية[31] .

وعليه يكون التناص بنية من بنيات الفراغ أو اللاتحديد ، وهذه البنية تطلب تدخلاً من القاريء على وفق خلفياته الثقافية والمعرفية من أجل التواصل وملء الفراغ[32] .

ومن نماذج التناص في شعر الحارثي قوله :

وَأَصهَبَ جونيّ كأنَّ بُغَامَهُ تَبَغُّمُ مَطرُودٍ مِنَ الوحشِ مُرْهَقِ[33]

إنَّ مرجعية الفضاء التعالقي لهذا البيت هي أدبية وبالتحديد مع نص شعري عربي تراثي ، فالشاعر صور صوت عبد أسود بصوت الوحوش المطرودة المرهقة ، والبيت لاسيما في قوله (كأن بغامه تبغم) ، انبنى على فجوة تستدعي تدخل القاريء لملئها ، لان الفهم اللفظي للنص ومحتواه القضوي هو أمر تشبيه ، أما القصد الضمني منه فهو الذم والسخرية ، وهو فعل إنجازي غير مباشر ، وقد تأتى ذلك المعنى من التواتر الدلالي الحاصل بالقلب مع نص لشاعر أموي وهو كثير عزة في قوله :

إذا رَحَلت مِنَها قَلوصٌ تَبَغَّمت تَبَغُّمِ أُمِّ الخِشفِ تَبغي غزالَها[34]

وعليه فإنَّ قصدية النص تتمثل بالسخرية ، وذم ذلك العبد الأسود بأن لا يستطيع الإفصاح عمّا يريد أو أنَّ صوته لين لا يكاد يفهم .

وبذلك ساعد استدعاء النصوص على التوصل إلى المعنى أو التأويل الراجح ، وهذا ما أشار إليه إيزر في قوله: ((إلى أن معنى النص من انتشاء القاريء ولكن بإرشاد من التوجيهات النصية))[35] .

ويمكن رصد نماذج تناصية في شعر الحارثي نحو قوله :

إذا بابُ دَوَرَانٍ تَرَنَّمَ في الدُّجَى وشُدَّ بإغلاقٍ علينا وأَقفالِ

وأظلمَ ليلُ قام عِلجٌ بِجُلْجَلِ يَدُورُ بهِ حتّى الصباحِ بإعمالِ

وحُرَّاسُ سَوْءٍ مَا يَنَامُونَ حَوْلَهُ فكيفَ لِمَظلومٍ بِحيلةِ مُحتالِ؟[36]

عند التمعّن في النص نجد أنّ فضاء المناصصة قام على آلية إخفاء النص الغائب بصورة تامة ، وذلك بتغييب الإحالات أو الإشارات الدالة عليه في نسيج النص الشعري بعد أن يتم صهره وإعادة تشكيله وتقديمه في لبوس جديد إذ ((يعتمد المؤلف إلى تذويب خطابات أو أجزاء من خطابات الآخرين في نصه أو خطابه ، بعد أن يضفي عليه سمات جديدة))[37] .

وعليه ينبغي على المتلقي أن يتعمق كثيراً في النص ليظهر قصده وبه تتحقق أعلى درجات الجمالية في التلقي ، وبعد قراءة نص الحارثي السابق ، وبوساطة الألفاظ (أظلم ليل ، بجلجل ، حراس ، ينامون) ، فضلاً عن اختيار قافية اللام المكسورة ، نجده يستحضر مستوى عميقاً من التبئير ، إذ عمد إلى محو حدود أبيات امريء القيس في معلقته عن طريق هدم أواصره الأسلوبية والسياقية وإعادة بنائه على وفق نظام جديد فالأبيات التراثية المستحضرة لامريء القيس :

ألا رب يوم لك منهن صالح ولاسيما يوم بدارة جلجلِ

وقوله :

وليل كموج البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

وقوله :

تجاوزت أحراساً إليها ومعشراً عليّ حراساً لو يسرون مقتلي[38]

ساهمت النصوص المهاجرة في إغناء طبيعة المعاني وتكثيف شحناته الدلالية في فعل الخلق والانتشاء أفضت إلى مشاركة المتلقي وتفعيل دوره القرائي ، ففي قوله (واظلم ليل ، قام علج بجلجل ، وحراس سوء ...) ، إذ تبدو صورة المكان واضحة ، فهو يمثل واقعا حسياً ملموساً ، فالسجن مكان رهيب خاصة أثناء الليل وحراسه شداد ، وبذلك يمكننا قراءة الدلالة المترشحة من النص الآتي : تصوير الحالة النفسية التي اعترت الشاعر والمعاناة النفسية في محبسه ، التي تركت ألواناً من العذاب والآلام في داخله ، وكما قد رسم لنا صورة دقيقة لسجانه القساة .

3- الرموز :

تعددت التحديدات الموضوعة لمفهوم الرمز في تاريخ النقد الأدبي ، لكنّها لا تخرج عن إطار كونه الوسيلة التي يسلكها المبدع لتغليف الدلالة وتقديمها إلى المتلقي بصورة إيحائية خفية[39] ، إذ كثيراً ما كان ((الإنسان في جميع مراحله التاريخية ميّال بطبيعته نحو سوح الغموض والإلهام ، وذلك لمنح مضامين نصوصه آفاقاً بعيدة ومساحات واسعة من خلال الغموض الذي يلفّ أجواء نصه لينفتح فيما بعد على تأويلات متعددة وتفسيرات مختلفة))[40] ، وعليه عدّ الرمز من أبرز مصاديق الفراغات أو الفجوات التي اعتنت بها نظرية جمالية التلقي ، ولاسيّما عند إنجاردن وإيزر[41] .

ومن بنيات الفراغ التي اتخذت نمط الرمز كبياض لمعرفة قصد النص قول الحارثي :

نُقَاسِمُهُم أَسْيَافَنَا شرَّ قِسْمةٍ ففينا غَوَاشِيْها وفيهم صُدُورُها[42]

إنَّ توظيف السيف في هذا النص لم يأتِ عفو الخاطر ، بل شكّل وجوده فضاء للبياض في النص ، وأما المسكوت عنه فيمكن أن يتجسد بإحدى القراءات الآتية :

–عقد موازنة بين وقع السيوف ما بين قوم الشاعر وخصومهم (ففينا غواشيها وفيهم صدورها) ، بوساطة التركيز على عاملي الكم والنوع إذ أنَّ قوة السيف وحدّيّ نصله المتوازيين وما ينبغي لحامله أن يتمتع بفضائل كثيرة كالشجاعة والقوة .

–الدلالة غير المباشرة من قوله ((نقاسمهم شر قسمة)) ، تفضي إلى الكشف عن كمية البطش الذي سيقع بين أحدى الطرفين على الآخر ، وبذلك يتّضح حامله سلطة الحياة والموت ، وبوساطة المقابلة الضدية التي عمد إليها الشاعر مع أعدائه بالاعتماد على رمزية السيف ضيّق من مساحة الخيارات المطروحة التي وردت إلى ذهن المتلقي لسد بياض النص وراح يقرأ النص على أنه إشارة إلى الشجاعة والقوة ، وأنه الرمز الأقوى للقدر والمصير ، لأنه الأداة الموضوعة بيد ملك الموت والمسلطة على الرقاب عندما يحين الأجل .

ولابدّ أن يتصف الرمز الشعري بعدة خصائص منها الطبيعة الانفتاحية ، إذ لابدّ أن يعبر الرمز الشعري عن أكثر من دلالة ، وكما لابدّ من أن يتصف بالتشكيل الثنائي ، إذ لابد أن يتضمن الرمز قطبين ينتمي أحدهما إلى عالم الحس والآخر إلى عالم التجريد ، ولابدّ من خاصية القصدية في الرمز الشعري ، لأنّه يتشكّل عن عمل قصدي يقوم به المبدع نتيجة اكتشافه أو ملاحظته وجود علاقات خفية بين طرفيّ الرمز ، وكذلك لابدّ من خضوعه السياقي ، إذ يتحدد الرمز الشعري بوساطة سياقه داخل هيكلية النص فهو على حد يعتبر أحد الباحثين ((ابن السياق وأبوه معاً لا حياة له خارجه))[43] ، وأخيراً لابدّ من ارتباط الرمز بفاعلية التلقي ، فما دام للرمز الشعري طرفان : الأول معطى

مباشر ، والآخر غير مباشر مستنتج عن طريق تأويل الأول ، ولكلّ منهما شرعية الحضور داخل النص الشعري[44] .

وهذه الخصائص لم نكن مبالغين إن قلنا أنا أدركناها في رمز الحارثي الشعري ، كما وجدنا ذلك في رمزية السيف ، وكذلك تتجسد في هيكلية النص الآتي بشكل جلي :

أَلَا هَلْ إلى فِتيَانِ لَهْوٍ وَلَذَّةٍ سَبِيلٌ وتَهتَافِ الحَمَامِ المُطَوَّقِ
وَشَرِبَةِ مَاءٍ مِن خَدُوَرَاءِ بارد جَرَى تحتَ أظلالِ الآرَاكِ المُسَوَّقِ
وَسَيرِي مَعَ الفتيانِ كُلَّ عَشِيَّةٍ أُبَارِي مَطاياهُمُ بِصَهْبَاءَ سَيلَقِ
إذَا كَلَحتْ عَن نَابِهَا مُجَّ شَدْقُهَا لُغَامَاً كَمُحِّ البَيْضَةِ المُتَرَقرِقِ[45]

يبرز توظيف تقنية البياض بالرموز المستعملة بشكلٍ جلي في هذا المقطع من القصيدة ، ومن ثم يأتي دور القاريء في الملء والتحديد ، متخذاً من دلالة الرجل وحضوره الواقع عبر تكراره في البيتين الأول والثالث (إلى فتيان – مع فتيان) ، فضلاً عن الدلالة الرمزية للموجودات غير الإنسانية في قوله (أظلال الاراك – المسوق) ، والدلالة الرمزية للموجودات الحيوانية (مطاياهم بصهباء سيلق – نابها – شدقها) ، فضلاً عن الإشارة المكانية (في خدوراء بارد) ، هذه الرموز عبدت الطريق أمام القاريء في السير نحو القراءة للنص بيسر وسهولة ، واستغنت عن الارهاق في التأويل لبلوغ ظلال الدلالات ، لأنّ ما غاب في النص لا يتطلب سوى استحضار بعض العادات والتقاليد البيئية الصحراوية من اصطحاب الفتية والوقوف على أماكن ورود الماء والسير مع القافلة والنوق ، وبهذا البياض الرمزي يؤكد الطرح القائل : إنّ الشاعر عمد إلى الترميز بوصفه أنسب آلية يعبّر عن حالته النفسية تحت وطأة الرقيب في السجن بطريقة سايكودرامية تخلّلها تصوير لأحداث درامية ، التي كانت عبارة عن تجليات نفسية متضاربة أو ردات فعل أو آليات تعويضية يصبّر نفسه بها ، نفسه التواقة إلى الحرية والعودة إلى الأوطان .

أمّا الرمز في قوله (الحمام المطوق) ، فإنَّه يتميز بطبيعته الانفتاحية ، لتعدد القراءات التي يمكن أن نتلقاها من هذا الرمز بعد إلحاقه أو إخضاعه للقرينة السياقية (المطوق) ، فلعلّه أراد بالحمام حريته التي طوقها السجن والحبس والأسر ، أو أنّه يريد بها رمزاً للحنين إلى قبيلته المكان الذي نشأ وترعرع فيه ، وهذه القراءة تعتمد على القرائن الرمزية التي سبق ذكرها .

نستدل مما تقدم أنَّ في النص الأدبي مساحات فارغة عبارة عن بياضات بيانية أو تعالقات مع نصوص سابقة أو رموز للأشياء في اللاوعي للمبدع ، يمكن أن يعدها القاريء آليات انتاجية لتوليد المعنى وتضييق مساحة الدلالات والتأويلات .

المبحث الثاني : آلية الشغور :

لعلّ أول تداول لمفهوم الشغور أو الفجوة والانقطاع في الدراسات الجمالية والنقدية الحديثة جاء بوساطة الناقد الفينومينولوجي (رومان انغاردن) ، في معرض حديثه عن مواضع الإبهام أو أماكن اللاتحديد في النصوص الأدبية ، إذ تسمح تلك الأماكن بتدخل مخيلة المتلقي عن طريق عملية تحديدها[46] ، ثم تبنى هذا المفهوم الجمالي الناقد إيزر الذي اتخذ منه الانطلاقة الأولى في صنع المعنى وتشكيل الدلالة النصية عبر الاعتماد على المسكوت عنه في النص ، لتيقنه أنَّ النص كياناً قصدياً صرفاً[47] ، إذ يلجأ المبدع إلى إحداث فجوات في نصّه بدافع جمالي يتمثل في منح المتلقي دوراً للمشاركة في العملية الإبداعية عبر عملية خلق المعنى[48] ، بيد أنَّ هذا الإبهام لا يأخذ صورة فاعلية حرة ، أي أنّ النص لا يعطي الحرية الكاملة للمتلقي في عملية إنتقاء أو اختيار الفجوة التي تشغل الفراغ إنّما يلزمه في عملية الاختيار بالخضوع لاشتراطاته وارغاماته[49] .

وتتمثل الفجوة في انقطاع المسار الكليّ في حالة القصة السردية مثلاً ، إذ يصير الربط بين جزأين منفصلين بمعنى ((ترابط جملتين ، يبدو بينهما انقطاعاً

من حيث الاستمرار الدلالي))[50] ، وأبرز تقنيات الشغور التي خلقت الفجوات والانقطاعات هي :

1- سرد الأصوات المتعددة 2- التلخيص

1-سرد الأصوات المتعددة :

من سمات بنية القصيدة السردية التي تعد من منتجات ما بعد الحداثة التي بحثت عن الدلالة والتأويل في السرد ؛ وذلك بوساطة الانتقال من الترهينات السردية التي تقف على حدود الراوي ، والمروي له ، لتتجاوزها إلى ترهينات النص السردي (المؤلف – المتلقي)[51] .

وقد منحت القصيدة السردية جمالية للنص الشعري عبر الأسلوب الحواري ومظاهر القص ، وهو ما قاد إلى فك قيود الحدود المقدسة بين الأجناس الأدبية وأنواعها ، فاشتغال الساردين في بنية القصيدة السردية تحدث فجوة تدعو المتلقي إلى ملئها والبوح عن المعنى المتضمن في النص الشعري[52] .

ومن نماذج هذه الصيغة السردية في شعر الحارثي قوله :

يقولُ العُقيليُّونَ إذ لَحِقُوا بنا سَتَرجِعُ مَقرُونَاً بإحدى الرَّواحِلِ
وقالوا لنا ثِنتَانِ لابُدَّ مِنهُما صُدُورُ رِمَاحٍ أُشْرِعَتْ أو سَلَاسِلُ
فقلنا لهم : تلكُم إذاً بعدَ كَرَّةٍ نُغَادِرُ صَرْعَى نَوؤها مُتَخَاذِلُ [53]

نلحظ بوضوح هيمنة السرد الحاضر في النص الشعري ، والسرد بهذا المنظور من سمات السرد الكلاسيكي ، إذ يقوم الراوي بنقل الوقائع وتقديمها في قالب لغوي – شفاهي أو كتابي – يستوجب حضور شخصية السارد الذي كان بمثابة حلقة الوسط بين الأحداث ومتلقيها))[54] ، ويتجسد حضور السرد بلفظة (يقول العقيليون) ، ثم تنتقل بعد ذلك إلى السرد الغائب نجد قوله (قلنا لهم) ، وبتلك الأفعال القولية ساعد على تكوين لآلية المشهد الحواري ، وهو مؤشر قوي للسماح للبرنامج السردي على تعددية أنماط حضور الراوي ، إذ ظهر صوتان

أطرا الأسلوب الحواري ، هما صوت الحاضر المتمثل في (العقيليون) ، والغائب (قلنا) ، أضفت هذه البنية السردية فراغاً يتوجب معه تدخل القاريء إلى عقر النص وتأطير معناه بوساطة المشاركة في بناء الموضوع القصدي وملء الفراغ ، وفي سياق تعددية الاحتمالات المطروحة لردم الفجوة يظهر ما يأتي :

- إنَّ اعتماد البرنامج السردي على حضور السارد جذب انتباه السامعين وتشويقهم لمعرفة ما أراد السارد تبليغه الذي كان كأنه يقدم فلماً وثائقياً عن المعركة الحاصلة يتصف بالمصداقية والواقعية .

اعتماد السارد على الأفعال القولية جاء قصداً لإحداث تأثير ما ، إذ أنَّ كثيراً من الأفعال القولية لها وظيفة حجاجية عندما تهدف إلى توجيه المتلقي نحو نتيجة معينة أو تصرفه عنها[55] ، وهي بذلك تشي باستبسال قوم الشاعر في المعارك فهم يفضلون الموت على أن يستسلموا لأعدائهم أو يكونوا أسرى لديهم ، فبعد أن يخيرهم بين الضرب بالرماح أو القيد بالسلاسل فهم يختارون ضرب الرماح والموت على ذل الأسر .

- تتجه القراءة التأويلية الثالثة في بناء التحقيق العياني إلى وظيفة دفع الملل الناشيء بفعل المنظور الأحادي السردي بوساطة كسر توقع القاريء في عملية تنويع الأصوات والفئات العمرية والتنوع الثقافي .

2- التلخيص :

تعدّ تلك التقنية من تقنيات سرعة السرد ، تؤدي وظيفة انقطاعات متتالية ، وهي إشارة للمتلقي في كيفية التركيز والاستيعاب لقضية استغرقت وقتاً طويلاً وأحداثاً جساماً[56] ، يلجأ إليها الراوي ليتخطى الفترات الزمنية غير المؤثرة في

الحدث السردي وصولاً إلى الفقرات الأشد تأثيراً فيه[57] ، وهي بذلك تعد فراغاً تدفع القاريء إلى التفاعل مع النص لردم ذلك الفراغ الذي أحدثه التلخيص .

ومن نماذج هذه التقنية في شعر الحارثي :

عَجِبتُ لِمَسرَاها وأنَّى تَخَلَّصتْ إليَّ وبابُ السِّجنِ دُونيَ مُغلَقُ

أَلَمَّتْ فحيَّتْ ثُم قامتْ فَوَدَّعَتْ فَلَمَّا تَوَلَّتْ كَادَتْ النَّفسُ تَزهَقُ[58]

لخّص الشاعر هنا سلسلة من الأحداث الطويلة في جمل متعددة موجزة استطاع القاريء بوساطة تقنية التلخيص ردم الفراغ الحاصل من جراء تلك التقنية ، وهذا ما دفعه إلى التفاعل مع النص وتحديده المعنى الذي خبأ خلف النص ، وبالاتكاء على السياق التجزيئي لهذه التقنية استطاع أن يكشف القصد ويؤل مغزى النص بالقراءات الآتية :

- أطلق الحبس عواطف الشاعر الكامنة تجاه المرأة ، وقد تداعت في ذهنه صور أهله البعيدين عنه ، فلم يجد في مرارة السجن ومعاناته أفضل من طيف الحبيبة الذي زاره ، وهو يخترق جداره المنيع ، وبابه الرهيب ليتعلل به ويبعد عنه وحشته .
- يصحى الشاعر من ذلك الحلم الدافيء ليعود إلى الحقيقة الرهيبة المؤلمة في وحشة السجن وظلامه وحرارته في صورة حية تنبض بالألم :

فالحبيب -----الأمل

السجن -------العذاب

إن استدعاء طيف الحبيبة لم يأت عفو الخاطر ، وإنّما استجابة لمعاناة عاشها الشاعر إلا أنّه كان له القدرة على استيعاب الزخم النفسي الذي تتطلب

التجربة الآنية التي ضمنها المحور الموضوعي للنص[59] ، ومن ثم يتيح للمتلقي المشاركة في خلق النص .

ولاريب أنّ لغة النص الشعري لغة إبداعية جمالية يمثل عامل الادهاش مركز ثقلها الجمالي الذي يتحقق في الغالب بوساطة مفاجأة المتلقي بتأمين تواصل فعال في النص الشعري[60]، وعندما يلجأ الشاعر إلى تقنية التلخيص ليلغي أحداث ليس من الأهمية في شيء لكن الشاعر لسبب جمالي فني يلجأ إليه ، وهنا يأتي دور المتلقي في ملء تلك الفراغات ، يقول الحارثي في قصيدة له :

وَلَا يَكشِفُ الغَمَّاءَ إلَّا ابنُ حُرَّةٍ يَرَى غَمَرَاتِ الموتَ ثُمَّ يَزُورُهَا [61]

إنّ النص اتكأ على تقنية التلخيص ، وإنّ اتكاء النص على تلك التقنية ببعدها الشغوري غوى القاريء والمتلقي للانجذاب نحو منطقة التأويل والتفاعل من أجل بناء الموضوع الجمالي والتحقيق العياني ، ويعد في الوقت ذاته مؤشراً لاستراتيجيات التأثير والثراء التقني في البناء ، إنّ اختيار الشاعر للفظة (غمرات الموت) ، ثم يأتي بحرف العطف ثم بعدها يأتي بلفظة (يزورها) كأن قد اختزل أحداث كاملة ، وهي المدة الزمنية التي دارت فيها المعركة ، وهذا لا يعني أنّ تلك الأحداث غير مهمة ، وإنّما أراد أن يشرك المتلقي وتفعيل دوره القرائي ، ويحقق شعرية عالية كما ساهمت تلك الأحداث المختزلة في إغناء طبقة المعاني وتكثيف شحنة النص الدلالية في فعل الخلق والإنشاء ، وبهذا استطاع التلخيص كونه شكل من أشكال الفراغ على زعزعة مسار القراءة التي

تسير باتجاه معين ، وفي الوقت نفسه فسحت السبيل للوصول إلى معنى مألوف بوساطة ملء الفراغ وقراءة النص على القراءة الآتية :

إنَّ الأمر الشديد لا يكتنفها إلا الحر الأصيل الذي ربته أمه على أصوات الحروب ، وصليل السيوف ، فهو يرى غمرات الموت ويأتيها عن بصيرة ويتقحمها ، لعزته وإقدامه .

وفي ضوء تقنية الفراغ وملئه رأينا الدور الفاعل للنص في مساعدة القاريء وتوجيهه الوجهة الصحيحة في سد الثغرات واستمرار التواصل ، وعلى اعتبار أنّ سرد الأصوات المتعددة والتلخيص هي إحدى تقنيات الشغور استطعنا ردم الفجوات التي تخللت نصوص الحارثي الشعرية .

المبحث الثالث : أشكال النفي :

حاز هذا المفهوم حظوة في مفهوم إيزر للنص التخيلي ، فالنص بوصفه نشاطاً من ثنائيتي التركيب والتحطيم ممكن أن ينضوي فيه بنية أخرى من بنيات اللا تناسق تتمظهر فيما أوجزه إيزر في نظريته التي انصبت حول أشكال النفي في الأدب الجيد ، التي تعمل على إلغاء العناصر المألوفة الآتية من الخارج ، وإبطال مرجعيتها الواقعية ، التي تكون حافزاً يدفع القاريء إلى المشاركة في إنتاج المعنى[62] .

إنّ عملية استقراء نصوص (جعفر الحارثي) نجد أنّ الشاعر لم يخرج عن السنن المتداولة ، والأعراف التي تتظافر لتكوين القطب الفني للنص إلا في موضعين كان إحداهما نفياً للعنصر الديني ، والآخر نفياً للعنصر الثقافي .

1- نفي العنصر الديني :

حرّم الشارع المقدس الخمرة في مواضع متعددة من القران الكريم ، وكان أحد أسباب التحريم كما هو معروف أنّها تسلب عقل الإنسان وتصيبه بالجنون ، أما النص الآتي :

لَقَد زَعَموا أَنِّي سَكَرتُ ورُبَّما يَكُونُ الفَتَى سَكرَانُ وهو حَلِيمُ

لَعَمرُكَ مَا بِالسُّكرِ عارٌ على الفتى وَلكِنَّ عاراً أنْ يُقالَ لَئيمُ [63]

فقد أحدث النص نفياً لأفق توقعات القاريء المتصل بحرمة الخمرة في الدين الإسلامي ، فضلاً عن أنّ العزوف عنها في العصر الجاهلي من كبار القوم لما يصيب شاربها من الجنون ، ومنهم النابغة الجعدي ، وأمية بن أبي الصلت ، وقيس بن عاصم بن سنان ...الخ [64] ، لأنّه عدل عن قيمة الخمرة المنحطة في الحقل الدلالي إلى رفعة شاربها واتزانه وحلمه ، وبذلك قلب النص دلالة الخمرة السيميائية ذات المرجعية الدينية في سياق جديد تتجسد في كونها ثيمة يمكن للعربي المسلم الفخر بها ، وفي هذا النتوء الدلالي تحديداً تكونت منطقة انفكاك بين النص والقاريء مما يستدعي نشاطاً من القاريء لوصلها ، ومن ثم لابدّ من رتقها ، أما القراءة التي تسعى لكشف المضمر في النص ، وإزالة المبهم فيه ، فهي الترويج ضمناً لفكرة أنَّ الإنسان شارب الخمر الحليم لأفضل من دنيء النفس شحيحها ، الذي لا كرامة عنده ولا وفاء ، ولعلّ ما دعاه إلى هذه المقارنة هو ما أراد تقديسه من صفة الحلم ، أو أنّه في معرض البحث عن تبرير يخفف وطأة الشعور بالذنب بأن يوجد مثالب أسوء من شرب الخمرة بنظره كاللؤم .

2- نفي العنصر الثقافي :

كثيراً ما نسجت قصائد الغزل بلغة رقيقة ينسجها الشاعر ليبين لمحبوبته مدى تمكّن حبِّها من قلبه ، وخضوعه لسلطان الحب ، وما يفعله الهوى من العلل واللوعة ، لكنّ نص الحارثي الآتي سار في بودقة مخالفة لذلك :

فَلَا تَحسَبِي أنِّي تَخَشَّعتُ بَعدَكُم لشَيءٍ ، ولا أنِّي مِنَ الموتِ أَفرَقُ[65]

فقد تجاوز أفق انتظار القاريء ونسقه ، كونه تحدث بلغة أشد صرامة بقوله (فلا تحسبي أني تخشعت بعدكم) ، فأيّ حب هذا الذي يجعل من الحبيب لم يكلف نفسه بالخشوع لفراق حبيبته ؟ وكأنّه واثق مما يقول ، وهذا ما وشت به البنية الصرفية للفظة (تخشعت) ، فمثل هذه الصيغ الصرفية تأتي في سياقات التقريع والتحذير والتخويف لدى المتلقي ، وهذا اللاتماثل بين النص والقاريء على مستوى الدلالة سبب نفياً للقاريء وسلباً في التواصل ، لكنّه في الوقت نفسه عمل على تنشيط القاريء وتفعيل القراءة صوب المعاني الضمنية ، وهي أنّ لغة بيت القصيد لا تعني أنّ الشاعر لم يكنّ لحبيبته مشاعر الحب بل على العكس فهو شغف بحبِّها ، وهذا ما دلت عليه لفظة (بعدكم) بالجمع والتذكير ، ولم يقل بعدك لأنَّه قصد تعظيمها ورفع شأنها ، لكنّ الحياة في الصحراء التي عاش فيها جعلت لغته الشعرية تتميز بالخشونة بخلاف من عاشوا المدن ،ثم أنَّ عاطفة الحب تضعف الشخص وترقق القلب غير أنّه يتظاهر بالجلادة والقوة ليوافق مافي طبائعه من غلظة بسبب عوامل بيئوية ، ثم أنَّ العربي يعمد إلى إخفاء الحب بسبب الرقابة السلطوية لاسيّما السلطة الدينية والسلطة الاجتماعية ، ولعلّه من نوع العشاق الذين يستلذون بألم الحب .

الخاتمة :

قادت هذ الدراسة في ضوء تفعيل مفهوم من مفاهيم جمالية التلقي إلى جملة من النتائج أهمها :

1- كشفت النصوص الشعرية لجعفر بن علبة الحارثي قيد المعالجة والتحليل بالاعتماد على تقنية الفراغ الباني عن حقيقة مفادها ضرورة

إعادة النظر في مفهوم الفراغات والبياضات ورسم الحدود بشكل دقيق لاستيعاب أكبر نسبة من النصوص التي قد تكون الدراسة قد أغفلتها .

2- تجسد الفراغ الباني في شعر الحارثي بصور مختلفة ، فقد جاء على شكل بياضات مرة ، وشغور مرة ثانية ، ومواطن للنفيات مرة ثالثة .

3- تباينت طبيعة ملء الفراغات وردمها على وفق طبيعة القاريء وما يفرضه النص من اشتراطات تجبر القاريء على أنّ يدور في فلكها .

4- إنَّ عملية الاستقراء في نصوص الحارثي آلت إلى أنّ الشاعر كان لا ينافي الرمزيات والأصول الدينية والحضارية ، بل كان العكس من ذلك ، فهو من أشد الملتزمين بذلك إلى حد التزمت إلا في موضعين اثنين في شعره .

5- ويبقى النص عرضة لتأويلات وقراءات تسعى لملأ الفراغات .

الهوامش :

(1) ينظر : التفاعل بين النص والقاريء فولفغانغ إيزر ، ترجمة د. جلال الكدية ، مجلة دراسات ، ع 7، 1992 : 7 .

(2) نظرية التلقي مقدمة نقدية روبرت هولب ، تر : عز الدين إسماعيل : 88 .

(3) فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية فولفغانغ إيزر ، تر: عبد الوهاب علوب : 187.

(4) المضمر في الخطاب الأدبي غادة السمان نموذجاً ، غسان السيد ، مجلة الموقف الأدبي ، ع 398، 2004 : 71.

(5) فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية : 172 .

(6) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية ، د. عبدالعزيز حمودة : 330 .

(7) ينظر: جمالية التجاوب في الأدب ، الأسس والمفاهيم والإشكاليات ، أ . عادل بوحوت ، مجلة عالم الفكر ، ع 3 ، مج 42 ، يناير مارس ، 2014الكويت 21-22.

(8) ينظر : فعل القراءة وإشكالية التلقي ، محمد خرماش ، مجلة علامات ، ع 10 ، 1998: 20 .

(9) ينظر : مواقع اللاتحديد وإنتاج المعنى في رواية ذاكرة الماء لـ (واسيني الأعرج) ، حفيظة مزغتة ، مجلة الآداب واللغات : ع 6 ، 2017 : 17.

(10) ينظر الفراغ الباني في شعر أحمد مطر د. صاحب رشيد موسى ود. حسين عمران محمد ، مجلة دراسات أدبية وتربوية ، ع 1373، 2018 : 123 .

(11) فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية : 187.

(12) ينظر : نظرية التلقي أصول وتطبيقات ، د. بشرى موسى صالح : 45.

(13) ينظر : الفراغ الباني في شعر أحمد مطر : :124.

(14) المضمر في الخطاب الأدبي غادة السمان نموذجاً ، غسان السيد ، مجلة الموقف الأدبي ، ع : 398 ، 2004: 71.

(15) ينظر : أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني : تحقيق السيد محمد رشيد رضا : 230 .

(*) هو شاعر مقل من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية ، فقد نشأ في الدول الأموية ، وقتل في الدولة العباسية في عهد المنصور ، وكان مقتله سنة (145هـ) ، وقد كان شعره محافظاً على الأنماط القديمة في ألفاظه ومعانيه وأغراضه الشعرية ، وعرف بغرضين رئيسين هما الحماسة والغزل . ينظر

ترجمته في الأغاني ج 13 : 45–56، وقد أفرد الدكتور هاني الجراخ صفحات وافية في سيرته وشعره ومقتله ، مشيراً إلى أبرز المراجع التي ترجمت له .

(16) جعفر بن علبة الحارثي سيرته وما تبقى من شعره : جمع وتحقيق ودراسة : د. عباس هاني الجراخ : 59 ، دبارى النيب : النوق المسنة التي أصابها الدَّبر ، والقطا ضرب من الحمام .

(17) ينظر : القراءة وتوليد الدلالة تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي : د. حميد الحمداني : 217 .

(18) ينظر : نفسه : 219 .

(19) ينظر : دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني : 273–274.

(20) جعفر بن علبة الحارثي : 63 .

(21) ينظر : الفراغ الباني في شعر أحمد مطر : 124.

(22) جعفر بن علبة الحارثي : 47 ، المأزق : مضيق الحرب ، فرَّجت : وسّعت ، جَلَتها : شحذتها وصقلتها .

(23) ينظر : آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر : محمود أحمد نخلة : 41 .

(24) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث : يوسف أبو عدس : 135 .

(25) جعفر بن علبة الحارثي : 42 ، مذلق : حديد قاطع مسنون ، هامات : رؤوس .

(26) لغة الغياب في قصيدة الحداثة : كمال أبو ديب ، مجلة الأقلام /ع : 5 : 1989: 8 .

(27) ينظر : الفراغ الباني في شعر أحمد مطر : 125 .

(28) جعفر بن علبة الحارثي : 47 ، الاعترام : الحدة والشرس ، تعاور : تداول ، الكاهل : مقدم الظهر مما يلي العنق .

(29) المبدأ الحواري دراسة في فكر ميخائيل باختين ، تزفيتان تودوروف ، ترجمة : فخري صالح : 84 .

(30) الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهرتية : د. سعيد توفيق : 414 .

(31) ينظر : التناص في شعر الرواد ، د.أحمد ناهم :7-8 .

(32) ينظر : الفراغ الباني في شعر أحمد مطر : 125 .

(33) جعفر بن علبة الحارثي : 44 ، الأصهب : ما خالطه بياض ، الجون : الأسود أو الأبيض ، البغام : الصوت الرخيم .

(34) ديوان كثير عزة ، د. إحسان عباس : 78 .

(35) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية : 135.

(36) جعفر بن علبة الحارثي : 52 .

(37) قراءات في الأدب والنقد ، شجاع مسلم العاني : 77 .

(38) ديوان امريء القيس ، محمد أبو الفضل إبراهيم : 10، 18 ، 16على التوالي .

(39) ينظر : الغياب في الشعر العراقي الحديث ، عبد الخالق سلمان : 105 .

(40) الرمز في الشعر العربي ، د.جلال عبد خلف ، مجلة ديالى ، ع 52 ، 2011 :

(41) ينظر : الفراغ الباني في شعر أحمد مطر : 124 .

(42) جعفر بن علبة الحارثي : 39 ، الغواشي : جمع غاشية وهي الغمد والمقبض ، صدور : صدور السيوف : مضاربها .

(43) تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، نعيم اليافي : 282.

(44) ينظر : الغياب في الشعر العراقي الحديث : 106-107 .

(45) جعفر بن علبة الحارثي : 43 ، تهتاف : هتفت الحمامة إذا صوتت ، المطوقة : الحمامة ذات الطوق المستدير في رقبتها ، خدوراء : موضع في بلاد بني حارث ، الأراك : شجر من الحمض يستاك به ، المفردة أراكة ، السيلق الناقة الماضية في سيرها ، مجَّ : رمى به ، الشدق : جانب الفم ، اللغام : الزَّبد حول الفم .

(46) ينظر : الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية : 240 .

(47) ينظر : المرايا المحدبة : 135 .

(48) ينظر : المضمر في الخطاب الأدبي (غادة السمان نموذجاً) ، غسان السيد ، مجلة الموقف الأدبي ، مج : 398 ، 2004: 71 .

(49) ينظر : فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية : 172 .

(50) الفراغ الباني في شعر أحمد مطر : 122 .

(51) ينظر : السرديات والتحليل السردي الشكل والدلالة : سعيد يقطين : 74 .

(52) ينظر : الفراغ الباني في شعر أحمد مطر : 125 .

(53) جعفر بن علبة الحارثي : 48 ، الكرّة : الإقدام بعد الانهزام ، تغادر : تترك ، النوء : النهوض في ثقل ، متخاذل ضعيف .

(54) ينظر : الرواية العربية البناء والرؤيا ، سمر روحي الفيصل : 30 .

(55) ينظر : أبحاث في النحو والدلالة : د. السيد خضر : 132-133.

(56) ينظر : الفراغ الباني في شعر أحمد مطر : 127 .

(57) البنية السردية في شعر الصعاليك ، د. ضياء غني : 99 .

(58) جعفر بن علبة الحارثي : 41 .

(59) ينظر : مدخل إلى بنية القصيدة العربية قبل الإسلام : محمود عبدالله الجادر ، آفاق عربية ، ع: 12، 1987 : 7 .

(60) ينظر : الغياب في الشعر العراقي الحديث : 232 .

(61) جعفر بن علبة الحارثي : 38 ، الغماء : الأمر الشديد ، الكرب ، الغمرات : الشدائد ، يزورها : يأتيها عن بصيرة ويقتحمها ، لعزته وإقدامه .

(62) ينظر : جمالية التجاوب في الأدب ، الأسس والمفاهيم والإشكاليات ، أ . عادل بوحوت ، مجلة عالم الفكر ، ع 3 ، مج 42 ، يناير مارس ، 2014الكويت 21-22.

(63) جعفر بن علبة الحارثي : 54 .

(64) ينظر فلسفة السكر عند العرب ، رصيف 22 ، محمد شعبان 7 ديسمبر raseef . net ، 16-2

(65) جعفر بن علبة الحارثي : 42 ، تخشّعت : تكلفت الخشوع ، أفرق : أخاف وأحذر.

المصادر :

1. آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر : محمود أحمد نخلة ، دار المعرفة الجديدة ، مصر ، 2002.
2. أبحاث في النحو والدلالة ، السيد خضر ، مكتبة الآداب لطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2009 .
3. الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية : يوسف أبو عدس ، الأهلية للنشر والتوزيع ، الأردن ط1 ، 1997.
4. أسرار البلاغة ، الشيخ الإمام أبي بكر عبد القاهر الجرجاني (471هـ) ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، ط1 ،1919م .
5. الأغاني ، أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني (ت 360هـ) ، تحقيق : د. إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، 1329هـ -2008م .

6. البنية السردية في شعر الصعاليك ، د. ضياء غني ، دار حامد للنشر والتوزيع ، عمان ، 2010 .
7. تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، د. نعيم اليافي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1983 .
8. التناص في شعر الرواد ، د.أحمد ناهم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2004 .
9. جعفر بن علبة الحارثي سيرته وما تبقى من شعره : جمع وتحقيق ودراسة : د. عباس هاني الجراخ ، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر ، القاهرة ، ط1 ، 2015م .
10. جمالية التجاوب في الأدب ، الأسس والمفاهيم والإشكاليات ، أ . عادل بوحوت ، مجلة عالم الفكر ، ع 3 ، مج 42 ، يناير مارس ، الكويت 2014 .
11. الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهرتية : د. سعيد توفيق ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط1 ،بيروت – لبنان 1992 .
12. دلائل الإعجاز في علم المعاني ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمد محمود شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، (د.ط) ، 2008م.
13. ديوان امريء القيس ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، ط5 ، 1948.
14. ديوان كثير عزة ، جمع وشرح د. إحسان عباس ، دار الثقافة بيروت لبنان 1971.
15. الرمز في الشعر العربي ، د. جلال عبد خلف ، مجلة ديالى ، ع 52 ، 2011 .
16. الرواية العربية البناء والرؤيا ، سمر روحي الفيصل ، اتحاد الكتاب العرب ، 2003.

17. السرديات والتحليل السردي الشكل والدلالة ، د. سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء بيروت ، ط1 ، 2012.

18. الغياب في الشعر العراقي الحديث ، عبد الخالق سلمان ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 2016 .

19. الفراغ الباني في شعر أحمد مطر ، اللافتة الأولى نموذجاً ، د. صاحب رشيد موسى ود. حسين عمران محمد ، مجلة دراسات أدبية وتربوية ، ع 1373، 2018.

20. فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية ، فولفجانج ايسر ، ترجمة : عبد الوهاب علوب ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر : 2000 .

21. فلسفة السكر عند العرب ، رصيف 22 ، محمد شعبان 7 ديسمبر 2016 ، raseef 22 . net

22. قراءات في الأدب والنقد ، شجاع مسلم العاني ، اتحاد الكتاب العرب ، 1999 .

23. القراءة وتوليد الدلالة تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي : د. حميد الحمداني ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان ، ط 2 ، 2007 .

24. لغة الغياب في قصيدة الحداثة : كمال أبو ديب ، مجلة الأقلام /ع : 5 : 1989.

25. مدخل إلى بنية القصيدة العربية قبل الإسلام : محمود عبدالله الجادر ، آفاق عربية ، ع: 12، 1987 .

26. المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية ، د. عبدالعزيز حمودة ، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، 1978.

27. المضمر في الخطاب الأدبي غادة السمان نموذجاً ، غسان السيد مجلة الموقف الأدبي ، ع : 398 ، 2004.

28. مواقع اللاتحديد وإنتاج المعنى في رواية ذاكرة الماء لـ (واسيني الأعرج) ، حفيظة مزغتة ، مجلة الآداب واللغات : ع 6 ، 2017 .

29. نظرية التلقي أصول وتطبيقات ، د. بشرى موسى صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، ط1 ، بغداد 1999م .

30. نظرية التلقي مقدمة نقدية روبرت هولب ، ترجمة عز الدين إسماعيل ، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة 97 ، ط 1994.