

المسافة الجمالية في ديوان البرزخ والسّكين لعبد الله حمادي.

Aesthetic Distance in Diwan of Al Barzakh and blade for Abdullah Hamadi.

السعيد حمزة.

- جامعة عبد الرحمن ميرة؛ بجاية (الجزائر).

- البريد الإلكتروني: said.hamza@univ-bejaia.dz

تاريخ الإرسال: 2025/10/03؛ تاريخ القبول: 2025/10/17؛ تاريخ النشر: 2025/12/15.

الملخص:

يتناول هذا المقال المسافة الجمالية كمعيار لتحديد جودة النصّ الأدبي حسب هانس روبرت ياوس والذي يرى أنّه كلّما كانت فجوة مسافة مخالفة أفق النصّ لأفق القارئ بعيدة كلّما كان النصّ أكثر جمالا وفنية، وإذا تقلّصت أو انعدمت باتفاق الأفقين كان النصّ مُبتذلا عاديا لا جمال فيه، ومن أجل تخليصه من الابتذال يقوم القارئ بطرح أسئلة جديدة يعيد فيها بناء أفقه لإكساب النصّ فنيته وجماليته بمعان جديدة، وهذا ما يسعى البحث إلى دراسته من خلال تطبيق طروحات المسافة الجمالية على ديوان البرزخ والسّكين لعبد الله حمادي.

الكلمات المفتاحية: المسافة؛ الجمالية؛ أفق؛ النصّ؛ القارئ.

Abstract:

This article examines aesthetic distance as a criterion for determining the quality of a literary text according to Hans Robert yaous, the farther the gap between the horizon of the text and the horizon of the reader the more beautiful and

artistic the text is , if it is reduced or eliminated the text is ordinary , unattractive , in order to rid it of crudeness the reader asks new questions and rebuild his horizon to give the text its aesthetic with new meaning.

The research seeks to study through the application of the aesthetic distance thesis to the diwan of al- barzakh and blade for Abdullah Hamadi.

Keywords: distance; aesthetic; horizon; text; reader.

مقدمة:

تعدّ نظرية التلقي إحدى النظريات التي ثارت على المنهجين: النفسي والتاريخي بإقحامهما عوامل خارج النصّ في فهمه، والبنوي عندما جعل المعنى مغلقاً في حدود بنيته النصّية. وجميعها أقصت القارئ وأغفلت دوره في فهم النصوص وتأويلها، وهي الثغرة التي تسرّبت إليها نظرية القراءة والتلقي آخذة بعين الاعتبار سلطة القارئ في استقبال النصّ وفهمه، وعدّه كاتباً ثانياً من نوع خاص يفاوض معانيه، ويتفاعل معها ويعيد صياغتها أو إنتاجها بدلاً من استهلاكها.

تقوم النظرية على ركائز ثلاث: ملاً فراغات النصّ أو بياضاته، وأفق انتظار (توقع) المتلقي، والمسافة الجمالية التي تتعلّق بأفق النصّ، وأفق توقعات القارئ، فإذا اتفق الأفقان كان النصّ عادياً لا جمال فيه، وإن خان النصّ أفق قارئه وخالفه بمفجأته بما لم يكن يتوقعه من المعاني أو يخطر على باله من الكلمات والأساليب اللغوية اندهش المتلقي / القارئ مصدوماً بجمالية التعبير متفاعلاً معها مشدوداً إلى النصّ مُعجباً به بوصفه عملاً فنياً جديداً ليس معتاداً لدى القراء.

وإذا جئنا إلى الأدب الصوفيّ عامّة، والشعر منه خصوصاً فهو حالة من الإلهام الفنّي والتّوهج الصوفيّ، لأنّ معانيه ولغته مغايرة

للمألوف، مخالفة لنمطية الكتابة والفكر السائدتين، متعالية على سائر الخطابات والنصوص؛ أدب يفاجئ المتلقيين دوماً ويصدمهم بلذة جمالية باعتبار أنّ الشعراء الصوفيّين أنفسهم يبحثون عن اللذة الروحية التي لا يمكن التعبير عنها باللغة العادية وإنّما بلغة خاصّة ومعان جديدة تكسّر أفق توقّع القراء، أي إنّ وجود مسافة بعيدة بين أفق النصّ الصوفيّ وأفق انتظار هؤلاء القراء هو الذي يحقق جمالية التلقي بوصفها أثراً فنياً ونفسياً يظهر من خلال تفاعل القراء وردودهم اتّجاه النصّ الصوفيّ.

والمسافة الجمالية كما لا يخفى إجراء يندرج ضمن المناهج النقدية الغربية - من خلال نظرية القراءة والتلقي - التي سعت إلى وصف لغاتها. وعند تطبيق هذا الإجراء من طرف القارئ العربي لا بد من ربطه بالتراث العربي بدلاً من الدخول في متاهات أجنبية غريبة عن لغتنا. وهذا ما يهدف إليه البحث بعدّة دراسة تطبيقية للمسافة الجمالية - على ديوان البرزخ والسّكين لعبد الله حمادي - تجمع بين طروحات الدارسين الغربيين والعرب من خلال استثمار نظرية النّظم لعبد القاهر الجرجاني في هذا السياق.

وعلى ضوء اختيار موضوع المسافة الجمالية وتطبيقها على الديوان الشعري البرزخ والسّكين فإنّ الإشكالية الجديدة طرحها والتي يسعى البحث إلى الإجابة عنها هي: هل خالف أفق النصّ في هذا الديوان أفق توقّع المتلقيّ وصدمه بالمتعة الجمالية المطلوبة في النصوص الأدبية؟ وهل كانت المسافة الجمالية في الديوان بعيدة؟ وما هي تجلياتها؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية اعتمدت على المنهج الوصفي والتأويلي؛ الأول يتمثل في رصد الأبيات التي تجلت فيها المسافة الجمالية ووصفها في بعض قصائد الديوان. والثاني يقوم على إبراز دور المتلقي في محاورة العيّنات المدروسة من القصائد والتفاعل معها وطرح أسئلة جديدة من أجل بناء أفق جديد يخالف أفق النص بما يحقق متعة جمالية التلقي للقصائد المدروسة في الديوان.

1 - مفهوم المسافة الجمالية:

تشير كلمة مسافة في اللغة إلى البعد بمعنى المساحة المقدرة بالطول أو الزمن، ومصطلحا عند ياكوس (yoos) هي "ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، ويمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القراء على الأثر أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليها" (تبرماسين، 2009، ص: 39) عندما يدركون أنّ معاني الأثر الأدبي (أفق النص) ولغته وأساليبه التعبيرية تخالف أفق انتظار القارئ وتبتعد بمسافة كبيرة عن توقعاته. وبتعبير آخر فإنّ عدم الانسجام بين الأفقين هو الذي يحقق للنص جماليته لأنّ تلك المنسجمة مع توقعاته المتوافقة معه هي نصوص مألوفة لا تثير في القراء أيّ إعجاب بجمالها، والذي يخلصها من الرتابة والابتذال ويصعد بها إلى أفق الجمال هو قدرة كاتب النص على كسر توقعات المتلقي ومفاجأته بمعان جديدة غير معتادة لديه.

وفي هذه الحالة يصبح النص الأدبي الجميل هو الذي يخون ظنّ المتلقي واضعا مسافة بعيدة بينه وبين أفق متلقيه إلا أنّها مسافة جمالية في عرف النقد الأدبي "وبعبارة أخرى هي المسافة الواقعة بين انتظار

القارئ عن العمل (...) وبين قدرة العمل الفعلية على الوفاء لتلك الانتظارات وعلى هذا الأساس ستكون جمالية العمل مرهونة بمدى كسر العمل لأفق انتظارات وتوقعات القارئ أي بمدى خرقه وخيانه لهذا الأفق، وهكذا كما لو كنّا أمام صياغة جديدة لمفهوم الانزياح أو العدول في الشعرية البنيوية (كاظم، 2003، ص: 35) ومعنى هذا أنّ جمالية مخالفة أفق انتظار القارئ في نظرية التلقي يعادل شعرية الانزياح في البنيوية؛ فكلّهما يقومان على المخالفة ويؤديان الوظيفة الجمالية نفسها.

وإذا كانت المسافة الجمالية تعني بعد النص عن أفق توقّع المتلقي فإنّ الدارسين ما فتئوا يؤكدون أنّه كلّما كانت المسافة بعيدة بين أفق النص ومتلقيه وحصل عدم الانسجام بين الأفقين كلّما ازداد النص جمالية وفنية. يقول أحد الباحثين في هذا الموضوع "العمل الأصيل هو الذي لا ينسجم أفقه مع أفق القارئ بحيث ينتهك معايير الجمالية ويخالفها (...) ويسمى عدم الانسجام هذا المسافة الجمالية فبقدر ما ينزاح العمل عن أفق انتظار القارئ تتحقّق جودته الفنية" (عمراني، 2011، ص: 101) التعبيرية القادرة على التأثير النفسي الجمالي في القراء والذي يظهر من خلال اهتمامهم بالنص وتفاعلهم معه، وردود أفعالهم المندehشة من جماليته التي أحدثها خيانة أفق النص للمتلقي وعدم الانسجام بين الطرفين. وبالمقابل كلّما توافقت الأفقين وتقلّصت أو انعدمت "المسافة الجمالية كان العمل أقرب من مجال كتب الطبخ أو التسلية منه إلى مجال فنّ الأدب" (jauss, 1988, p. 58)، وتشبيهها بتلك النصوص المبتوثة في كتب الطبخ آت من ابتذالها وافتقادها لعنصر من

عناصر الأدب وهو الجمال. ومن هنا فبعد المسافة وقربها هو المعيار الذي يحدّد جودة النّص الأدبي من عدمه في نظرية القراءة والتّلقي. والسؤال الجدير طرحه في هذا السّياق هل مخالفة توقّع المتلقي من خلال بعد المسافة هو المؤشّر الوحيد والمعيار الحقيقي على جمالية النّص الأدبي؟ الإجابة بطبيعة الحال لا لأنّ بعض النّصوص لم تخالف أفق توقّع المتلقّين ومع ذلك كانت أعمالاً أدبية راقية خالدة. ثم إنّ تحديد حجم المسافة إن كانت بعيدة أم قريبة أمر يصعب إدراكه، إضافة إلى ذلك فإنّ خبرات المتلقّين وانتمائهم الثقافيّ وميولهم مختلفة من متلقٍّ إلى آخر بمعنى لا يوجد متلق واحد وإنّما عدّة متلقّين يصعب خيانتهم جميعاً وتخيب ظنّهم والابتعاد عن آفاقهم فما ألتقاء بمتعة جمالية قد يكون عادياً بالنسبة لغيري من المتلقّين. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فالمسافة نسبية لأنّ الانزياح يتقلص أو يزول أمام تعدّد القراء وتعاقبهم على استنزاف دراسة جمالية النّصوص والتي لا تستقطب ردود أفعالهم ولا يتفاعلون معها مع مرور الوقت؛ أي إنّها تفقد جماليّتها. ومن أجل استمرارية هذه الجمالية طرح ياوس فكرة تاريخية التّلقّيات أو المتلقّين بدلا من تاريخ الأدب والأدباء (المؤلفين) باعتبارها "سيرورة تلقّ وإنتاج جماليين تتم في تفعيل النّصوص الأدبية من لدن الجمهور المعاصر واللاحق، قراءة ونقّادا وكتّابا، كل حسب أفق توقّعه الخاص" (ياوس، 2004، ص: 40).

إنّ استمرارية جمالية التّلقي معناه تجديد قراءة النّص وفهمه أفضل والانفتاح على تعدّد التّأويل من طرف القراء، وبتعبير آخر "إذا اختلف التّوقع تعدّد التّأويل الذي لا يعطي معنى نهائيّ للعمل، بل يصبح

النّص حاملا لمعان غير متناهية، ونحن لا نستطيع فهم النّص إلّا بانصهار الآفاق بعضها مع بعض من الماضي إلى الحاضر" (خيرة، 2014، ص: 259)، بمعنى أنّ كلّ متلقٍ يبني على ما أتى به غيره فإن خالف من سبقوه برزت جمالية التّلقّي وحصرها في الخيبة معناه أنّ النّص لا يمكن أن يكون جميلا إذا كان مألوفا عند القارئ، وهو مفهوم يشير إلى أثر النّص في القارئ الذي يتفاعل مع النّص من أجل إكسابه المعاني الجديدة (اسماعيل، 2023، ص: 174)، وفي هذا السّياق يشير حميد الحمداني إلى إشكالية معرفة تاريخية التّلقّي ويتساءل "كيف سيتأتّى للقارئ المعاصر أن يصل إلى مستوى التّمييز بين آفاق الانتظار المختلفة لنص قديم مقترح للدرس وكم من آفاق انتظار متعارضة تتعايش في حقبة تاريخية واحدة؟ أليس هذا اقتراحا يعيدنا بشكل من الأشكال إلى دراسة الأدب في ضوء صراع الأفكار كما كانت تمارس في إطار النّقد الجدلي مع مطلع القرن الحالي؟ ولا نريد من خلال هذه الملاحظة أن نقلّل من شأن الأبحاث الجمالية الحديثة" (لحمداني، 2003، ص: 75، 76)، ثم يشرح باختصار كيف يقوم المتلقّي بإعادة أفق الانتظار قائلا: "لن تكون إعادة بناء أفق الانتظار الأول إلّا عودة إلى التّزعة التّاريخية إذا لم ينتقل التّأويل التاريخي بدوره من طرح السّؤال ما الذي كان قد قاله النّص في السّابق؟ إلى السّؤال: ما الذي يقول لي النّص؟ وما الذي أقوله أنا بصدد النّص؟" (لحمداني، 2003، ص: 75). فالمطلوب قوله من المتلقّي اللاحق هو أن يبتكر أو يبني أفقا افتراضيا جديدا لتصحيح أو تغيير أفقه - (أسئلة جديدة) - عندما تظهر حاجات في كل عصر أو جماعة تترتب عنها

أسئلة جديدة تطرح عندا يعجز الأفق المعتاد والمتداول عن تقديم أجوبة مقنعة لها (سمير ، 2005 ، ص: 28).

إنّ الأسئلة الجديدة التي يطرحها القارئ والمعاني الجديدة التي يفترضها إن هي إلاّ إعادة لبناء أفقه وتعديله حتّى يكون مخالفا لأفق النصّ، وتمديد لهوّة المسافة باستمرار لتصير بعيدة بين أفقه وأفق النصّ بما يحقق متعة جمالية التّلقي ولذّته.

2 - تجليات المسافة الجمالية في الديوان:

يجب الإشارة إلى أنّ ديوان البرزخ والسّكن قصائده كلّها تشع بلغة صوفية مخالفة للتّعابير المألوفة السّائدة متعالية على الأفق المعتاد للمتلقيين بعيدة عنه بمسافة جمالية كبيرة . خصوصا قصيدتي: (يا امرأة من ورق التّوت) و(لا يا سيدة الإفك). وهذا ما يهدف البحث إلى دراسته بتطبيق طروحات وإجراءات المسافة الجمالية على نماذج أخرى من قصائد الديوان لا تقل جمالية عن القصيدتين السّابقتين.

2.1. العنوان:

اهتمت الدّراسات اللّسانية والنّقديّة الحديثة كثيرا بالعنوان باعتباره العتبة الأولى للولوج إلى فهم النصّ وتأويله، والقارئ أيضا يبحث دائما عند القراءة أو اقتناء كتاب على عنوانه وعناوينه الفرعية، أما نظرية القراءة والتّلقي فإنّ وظيفة العنوان لديها "لا يمكن أن تكون مرجعية وإحالية فحسب، بل من واجب العنوان أن يخفي أكثر مما يظهر، وأن يسكت أكثر مما يصرّح لعمل أفق المتلقي على استحضار الغائب أو المسكوت عنه أو الثاوي تحت العنوان" (قطوس، 2001، ص: 50). ولذلك يكون اختيار العنوان مقصودا لأداء وظائف

جمالية وفق هذا المنظور إذا ترك المجال مفتوحا للقارئ على مسافة جمالية تُكسّر أفق توقّع المتلقي وتخيّب ظنه بألفاظ ومعان لم يكن ينتظرها في النّص، متلقيا العنوان مصدوما بجماله غير المعتاد.

وإذا عدنا إلى العنوان البرزخ والسّكّين فهو يتكون من كلمتين الأولى معرفة خالفت أفق توقّع المتلقي الذي اعتاد على قراءتها وتلقيها وهي نكرة للدلالة على أيّ حاجز يحول بين شيئين أو الفترة البرزخية غير المحددة بفترة زمنية معينة من وقت موت الإنسان إلى البعث، فبدلا من هذه المعاني المألوفة لدى المتلقي فإنّ البرزخ الذي جاء مُعرّفا بالألف واللام، ...، هو ذلك الشّعر الصّوفيّ الخاصّ بالشّاعر في هذا الديوان بوصفه برزخا يفصل بين الحقّ والباطل أو بين قيم الحقّ والشرّ (حمادي، 2002، ص: 314)، وكثرة الأسماء فيه (الجزائر، أرض، وطن، البرزخ، السّكّين، ورق الثّوب، ...) تعبّر عن أزمة بلاده والأمة العربية، وعدّها فاصلا أو برزخا بين ماكانت عليه، وما آلت إليه الآن من خطيئة وتكفير، وجهل وضعف، فهو يحلم بواقع نوراني بلوري شفاف تغيب فيه لغة السكاكين لتحلّ محلّها الحرية فتمحي كلّ الخطايا وترفع رايات السّلام والحقّ لا رايات الدم والدّمار والسّيف (راجع، 2020، ص: 3).

وبالنسبة للسّكّين فالمعنى الذي ينتظره المتلقي هو أنّه أداة لإراقة الدّماء والجرح والقتل، ولكن النّص كسّر أفق هذا الانتظار محدثا أثرا جماليا في المتلقي الذي يدرك أنّ السّكّين هو القصيدة الصّوفية التي تفصل بين عوالم الأشياء المتناقضة (الخير، الشرّ)، (النّور، الجهل) ...، أي إنّها مرادفة لكلمة البرزخ مؤكدة لجمال معناها.

2.2. النّظم أو التّركيب اللّغوي:

قام الشّاعر بكسر أنظمة التّركيب اللّغوي والبلاغي المعتادة في أفق القارئ، وراح يفاجئه بتراكيب متميزة يفترض المتكلم أنّ المتلقّي لم يسمعها أو يألفها من قبل، ويرتب فيها المعاني النّحوية ترتيبا خاصّا، ويختار لها الألفاظ المناسبة لأداء المعاني الجديدة التي يريد إيصالها إلى القارئ وفق ما كان يدعو إليه عبد القاهر الجرجاني في نظرية النّظم عندما قال أنّ التّركيب النّحوي على هيئة مخصوصة بترتيب المعاني النّحوية في النفس قبل الألفاظ هو الذي يجعل النّظم متميزا بجماله عن النّظم العادي الذي يكفي فيه المتكلم بالصّحة النّحوية فقط، وأنّ الاستعارة وضروب المجاز المختلفة ليست جميلة في حدّ ذاتها، وإنّما تميّز طريقة نظمها النّحوي الذي يخالف الأفق النّحوي العادي لدى المتلقّي هو الذي يحقق لها شعريتها وجماليتها، أي إنّ امتزاج النّحو الامتيازي المخالف للنّحو العادي بالبلاغة هو الذي يجعل المسافة بعيدة بين أفق المتلقّي والنّص.

والقصيدة الآتية تبين بعضا من التّراكيب الجميلة المنزاحة عن التّعابير العادية، عبّر فيها الشّاعر عن حبّه العفيف للمرأة مخالفا أفق توقّع المتلقّي عندما جعلها رمزا للذّات الإلهية يقول:

يا امرأة البلور

وتوت الأحراش البرية

وحدي كنت على مهل

تتوعدني بعناق

في سّري وعلمي

يسرقني العمر ... أم تسرقني عيناك؟

يغمرني الطّيف ... أم ينهيني لقياك؟

فكيف أقاوم فعل العشق وطلعته؟(حمادي، 2000، ص: 44 وما بعدها)
إنّ المرأة التي يخاطبها الشّاعر هنا ليست الأنثى بوصفها مخلوقا
مقابلا للرّجل، ولو كان المعنى كذلك لكان عاديا موافقا لأفق توقّع
المتلقّي لا يحدث فيه أي أثر جمالي، وبدلا من هذا المعنى خالفت
الآبيات هذا الأفق السّند مفاجئة القارئ بأنّ المرأة البلورية التي تتلأأ
نورا هي الذات الإلهية التي أحبّها الشّاعر. وجمالية السّطرين الأخيرين
متجلية من خلال إسناد صفة السّرقة إلى العمر والعينين – بمفهوم عبد
القاهر الجرجاني في نظرية النّظم – بدلا من الإنسان بوصفه إسنادا
معتادا يوافق أفق المتلقي، والإسناد نفسه للفعل يغمرني إلى الطّيف بدلا
من الوحل والنّهب إلى اللقاء بدلا من الإنسان، فمخالفة الأفق التّحوي
التركيب العادي للمتلقي ومفاجأته بتراكيب نحوية متميّزة يجعله
يتلقّى بمتعة جمالية هذه الاستعارات المتكرّرة.

إضافة إلى ذلك فإنّ الاستفهام المتكرّر مرّتين لو كان حقيقيا
لكان المعنى عاديا موافقا لأفق القارئ، ولكن انزياحه ومخالفته
للأفق البلاغي المعتاد بأن صار تعجبا اندهش فيه الشّاعر وبقي في حيرة
من أمره يتساءل من الذي سرقه هل هو العمر أم العينان الجميلتان،
ونفيا ... لقدرته على مقاومة العشق الإلهي وتأكيد عجزه عن المقاومة
هو الذي صنع للأسطر الثلاثة الأخيرة فنيتهما وجماليتهما لأنّ المسافة بين
أفق هذه الأسطر والمتلقّي بعيدة.

وتستمر المسافة الجمالية من خلال إضافة كلمة امرأة – وهي نكرة تدل على عموم الجنس في الأفق السائد والمعتاد لدى المتلقي – إلى حجر البلور لتفاجئ المتلقي بأنها نورانية متجلية في الموجودات النورانية، وأنّ الله هو نور تلك الأنوار كلّها، وهي المعاني الجمالية التي يدركها القارئ والكامنة في التركيب الإضافي السابق.

والتركيب الإضافي دائما يعول عليه المتكلم في إحداث جمالية التعبير عند إضافة التّوت إلى الأحرار الغابية بدلا من البستان، وأيضا تقديم كلمة (وحدى) على الفعل (كنت) لغرض تخصيص الهدوء على المتكلم فقط، ثم تتعمق المسافة الجمالية أكثر في المفارقة اللفظية للتركيب اللغوي (تتوعدني بعناق) حيث إنّ الكلمة الأولى (تتوعدني) تدل على التهديد بالعقوبة وإلحاق الأذى، والثانية (بعناق) تدل على العلاقة الحميمة الجسدية التي يلف فيها الشخص ذراعه حول رقبة من يحب ويتمسك كل منهما بالآخر، فالكلمتان متباعدتان متناقضتان لا علاقة بينهما، والجمع بينهما في تركيب واحد يشكل مفاجئة للمتلقي وصدمة جمالية بمعاني العشق الإلهي الذي صار المتكلم يشعر أنّه مهدد به، مادام أنّه لم يألّف مثل هذه التراكيب الإسنادية، ومعنى هذا "أنّ الاختيارات التركيبية والصيغ النحوية لا تعتمد ارتجالا ولا تقحم في العملية الإبداعية اقحاما جزافيا دون منهج إبداعي يقتضي تحقيق غاية مدركة سلفا أو اختيارات مستوعبة بوعي راجح ومقصد واضح المعالم" (بردادي، 2014، ص: 196).

ويستمر الشّاعر في جعل الأبيات تتحى منحى جماليا يقوم على
المخالفة مصرحا بأنّ المرأة التي يعشقها نور يشكّل صداعا في رأسه
يقول:

كم أراني وكم أراك تقاسي صدع النّور يا حبيبة رأسي.
سفك دمعي على هواك مباح وانتحاري فدا العيون يواسي.
فاعذريه وجليله صلاة ملوها الطّهر وانشطار التّواسي
(حمادي، 2000، ص: 69).

إذا كانت كلمة الحبيبة في هذه الأبيات تعني التّغزل بالمرأة فإنّ
معناها يكون مُشاعا عاديا لا جمال فيه لأنّه يوافق أفق المتلقّي،
ولكن إذا أدرك أنّ كلمتي (النّور يا حبيبة) مخالفتان لتوقعه السّابق
وأصبحتا دالتين على الدّات الإلهية فإنّ ذلك يحدث فيه أثرا جماليا
نظرا إلى المسافة البعيدة بين أفقه وأفق الأبيات. وتتّسع المسافة والمخالفة
عندما جعل الشّاعر الدّات الإلهية حبيبة - وليس حبيبا - مضافا إلى
رأسه بدلا من إضافته إلى الشّاعر نفسه أو قلبه باعتباره معنى معتادا
يوافق أفق المتلقّي لو قال: (يا حبيبتي)، أو (يا حبيبة قلبي) يوافق أفق
المتلقّي، وقد كسّر الشّاعر بالقول (يا حبيبة رأسي). وصدّم المتلقّي
بالقول أنّ النّور مصدر ألم وليس مصدر شفاء للرّأس لأنّ كونه
كذلك هو معنى متعارف عليه لدى القراء لا يثير فيهم أي شعور
بالجمال.

وتستمر فجوة المسافة الجمالية أكثر فبدلا من التّركيب
السّائد المبتذل (سفك دمي مباح على هواك) الموافق للأفق التّركيبي
اللّغوي العادي للقارئ -والذي يفتقر إلى جمالية التّعبير- قام الشّاعر

بخرق هذا الأفق بإسناد كلمة (سفك) إلى (دمعي) وتقديم الجار والمجرور (على هواك) على الخبر (مباح) مفاجئاً القارئ بتركيب جمالي قائلاً: (سفك دمعي على هواك مباح).

2.3. التطور الدلالي:

وهو نوعان: الأول من العام إلى الخاص، والثاني من الابتذال إلى الرقي وهو المستهدف من الدراسة هنا لأنه يقوم على إفراغ الكلمات من معانيها المبتذلة الفاحشة القبيحة وتعبئتها بمعان راقية يفترض المتكلم أنّ المتلقي ليس على علم بها من أجل مباغتته بها لتصبح أفقا جماليا يتلقى عبره ما كان مبتذلا بدهشة جمالية أو هكذا يدركها المتلقي مصدوما بمتعة جمالية. وعلى هذا الأساس يسهم التطور الدلالي نحو الرقي في جعل المسافة الجمالية بعيدة بين الأفقين: أفق النص ومتلقيه.

يقول الشاعر مخالفاً أفق توقع المتلقي وهو يطور معاني الخمر والسّكر من الابتذال نحو الرقي:

أنا الخمر وخمرته.

كنت قديما يسكنني.

فأنا المعشوق وعاشقه.

وأنا المقتول وقاتله.

ويكون الحب بدايته.

ويكون القصف نهايته.

فيعود السّكر لسكرته.

ويعود البدر لطلعته. (حمادي، 2000، ص: 85)

إذا عدنا إلى القصيدة فإنّ معاني الكلمات: (الخمرة، المخمور، السّكر، المعشوق، عاشقه، قاتله) مبتذلة منحنّة بالنسبة للمتلقّي الذي اعتاد على استعمالها على ذلك الشّراب المحرّم شرعا والذي يفسد العقل، والابتذال نفسه للكلمات: (المعشوق، عاشقه) فهي تدل على الإفراط في الحبّ بين البشر، ولكن الشّاعر خيّب ظن المتلقّي وكسّر أفق توقّعه حيث طوّر معاني هذه الكلمات نحو الرّقي لتدل على لدّة انشاء العاشق الصّوّفي لمحبوبه الله وفنائه فيه فناء لا يعدو أن يكون قريبا من الله ورغبة في الوصول إلى أبواب حضرته بزوال صفاته البشرية واستبدالها بالصفّات الإلهية؛ فالعاشق الشّاعر والمعشوق الله واحد، والقاتل والمقتول أيضا. ويبدو أنّ الشّاعر متأثر بوحدة الوجود، فالمخلوق (العاشق) يشعر بالفناء في الخالق (المعشوق)، وفي الوقت نفسه المعشوق يصير عاشقا، بمعنى أنّهما يتبادلان الأدوار بحيث يكون الإنسان مطلقا والمطلق إنسانا في إطار وحدة الوجود التي لا يشعر بها إلّا الصّوّفي.

إنّ تطور معاني الكلمات السّابقة نحو الرقي معناه مخالفتها لما كان يتوقّعه القارئ من معانٍ مبتذلة أدت إلى وجود مسافة جمالية بين الأفق، إضافة إلى ذلك فإنّ إسناد الفعل يعود إلى المصدر السّكر، والفعل يسكنني إلى الخمر، يخالف انتظار المتلقّي، لأنّ إسناد الفعلين إلى الإنسان يوافق الأفق البلاغي التّركيبي العادي للمتلقّي ولا يحدث فيه أيّ أثر جمالي.

ويطلق ألفاظا جنسية فاحشة تدل في الأصل على فتنة العري والجسد لدى المرأة، ويطورها مفاجئا بها المتلقي مخالفا توقعه بمعان راقية عندما يقول:

كم يتيه ... وكم يطول سجودي بين نهديها ... لذّة الوعود
هي غيب وفكرة في التّجلى من رؤى الصّحو ... أو لظى العنقود
(حمادي، 2000، ص: 79).

تكمن المسافة الجمالية لهذه الأسطر في تغيير معاني الكلمات المبتذلة المنحطة (النّهدين، لظى العنقود، أو ثدي المرأة) نحو مفاجئة القارئ وصدمته بجمالية المعاني الرّاقية التي جاءت مخالفة لأفق انتظاره والمتمثلة في وهج نار الحبّ الإلهي الذي احترق به فؤاد الشّاعر وأضحى فاقدا للعقل تأنها في سجوده بكثرة من أجل هذا الحبّ. ومعنى هذا أنّ التّطور الدّلالي بإفراغ الكلمات من معانيها المبتذلة وملأها بمعان راقية هو الذي كسّر أفق انتظار القارئ وأحدث مسافة جمالية بين الأفقين؛ مسافة تنعدم لو بقيت المعاني فاحشة تصف حبّ الشّاعر وغزله الماكن لأعضاء جسد المرأة لأنّها تمثل المعاني والتّعبير السّائدة الموافقة لأفق المتلقي، ولا تثير فيه أيّ شعور.

وبالإضافة إلى ذلك فإنّ إسناد الفعلين (يتيه، يطول) إلى السّجود، بدلا من الإنسان والسّجود بين النّهدين بدلا من السّجود على الأرض لله هي المعاني النّحوية الوظيفية التي لم يكن ينتظرها المتلقي لشكل مسافة بعيدة بينه وبين النّص أو أفقا جماليا يظهر في تفاعله مع هذه التّراكيب النّحوية الجميلة. وفرضا أنّ إسناد الفعلين كان للإنسان فإنّ ذلك ينسجم مع الأفق التّركيبي النّحوي العادي للمتلقي.

وتكرار كم الاستفهامية التي انزاحت عن وظيفتها الحقيقية وصارت عددية تدلّ على كثرة التّيه والسّجود أيضا يخالف أفق توقع المتلقّي ويسهم في جعل المسافة الجمالية بعيدة.

ويستمر عبد الله حمادي في ذكر كلمات تصف أعضاء مثيرة للجمال من جسم المرأة، ثم يصف لحظات العلاقة الحميمة بينه وبينها إلا أنّ هذه المعاني المعتادة لن تحصل لأنّ سياق استعمالها الصّوفي من طرف الشّاعر خلّصها من هذا الانحطاط وملأها بمعان راقية ليصدم بها القارئ بمتعة جمالية لم يكن يتوقعها قائلًا:

لا يا سيدة الأقطار السّبعة

والشّعر الكحلي

والثّغر الوردي

ونار الغيب

ومعراج الأمن

وقاهرة الأحزان

أسألك الرّعشة والرّجفة

أسألك سرّ القبلية (حمادي، 2000، ص: 163، 164)

جاءت معاني الكلمات: (الشّعر الكحلي، الثّغر الوردي) مبتذلة تصف أعضاء من مفاتن المرأة، وبعضها مثل (الرّعشة، الرّجفة) ألفاظ فاحشة تصف لذّة الممارسة الجنسية، وهي معروفة لدى المتلقي موافقة لأفق انتظاره لا جمال فيها، ومن أجل جمالية التّلقي التي تهدف إليها النّصوص الأدبية الرّاقية والخالدة التي يسعى إليها المبدعون صارت معاني هذه الكلمات في هذا السيّاق تدل على نشوة الحبّ ولذّته

الرّوحية التي يحس بها الشّاعر بوصفه محبّاً للمحبوب (الله) وليس المرأة، ومن ثمة فالتّطور الدّلالي هو الذي كسّر أفق انتظار المتلقي وأحدث هذه المسافة الجمالية بين القصيدة والمتلقي.

إنّ التّراكيب اللّغوية التي تقوم على إضافة الكلمات التّالية: (سيدة إلى الأقطار) و(النار إلى الغيب) و(المعراج إلى الأمن) و(قاهرة إلى الأحران)، ووصف الشّعْر بأنّه كحلي بدلا من الأسود باعتباره الوصف المعتاد، والشّعْر بأنّه وردي كلّها تُسهم في تعزيز المسافة الجمالية للقصيدة.

خاتمة:

نخلص في الخاتمة إلى النتائج التّالية:

يمثل البرزخ والسّكّين أحد الدواوين الشّعريّة المعاصرة التي تجلت فيها المسافة الجمالية القائمة على مخالفة أفق قصائده لأفق توقع متلقيه في المعنى والشّكل اللّغوي.

فمن ناحية المعنى فإنّ التّطور الدّلالي القائم على إفراغ الكلمات من معانيها القبيحة المنحطّة المألوفة في أفق المتلقي وملأها بدلالات راقية تكسّر أفقه هو أحد تجليات المسافة الجمالية.

ومن حيث الشّكل يأتي مخالفة الأفق التّركيبيّ البلاغي العادي عند القارئ ومفاجئته بتراكيب جديدة غير مألوفة لديه وفق نظرية النّظم عند الجرجاني هو الذي يجعل المتلقي يتلقى قصائد الديوان بمتعة جمالية كبيرة.

قائمة المصادر والمراجع:

- 1 - بغداد بردادي. (1 جانفي، 2014). "جمالية انزياح البناء الأسوبي في النّص المعلقاتي انزياح تركيب الحال أنموذجا". مجلة النّص، ص: 196.

- 2 -تبرماسين عبد الرحمن وآخرون. (2009). نظرية القراءة المفهوم والإجراء. الجزائر : منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها.
- 3 -حمادي عبد الله. (2000). ديوان البرزخ والسكّين. الجزائر: منشورات جامعة منتوري قسنطينة.
- 4 -حمادي عبد الله. (2002). سلطة النص في ديوان البرزخ والسكّين دراسة نقدية . الجزائر: اتحاد الكتاب الجزائريين مكتبة دار حمومنة.
- 5 -حمداني حميد. (2003). القراءة وتوليد الدلالة تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي. المغرب : المركز الثقافي العربي الدار البيضاء .
- 6 -حميد سمير. (2005). النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري . سوريا: منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق .
- 7 -حميد سمير. (2005). النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري . سوريا: منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق
- 8 -راجح سامية. (15 مارس 2020). "الأسماء وحداثة التكثيف الدلالي في شعر عبد الله حمادي". مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، ص: 3.
- 9 -غدير اسماعيل. (2023). "التناص في ضوء نظرية التلقي، نصوص لعبد الباسط الصوّفي أنموذجاً". مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، ص: 174.
- 10 -قطوس بسام. (2001). سيمياء العنوان . الاردن : وزارة الثقافة عمان .
- 11 -قندسي خيرة. (1 جانفي، 2014). "التفاعل بين النص والقارئ قراءة في نظرية جمالية التلقي لدى ياكوبس وإيزر". مجلة النص، ص: 259.
- 12 -لحمداني حميد. (2003). القراءة وتوليد الدلالة تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي . المغرب : المركز الثقافي العربي الدار البيضاء
- 13 -المصطفى عمران. (2011). مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي روبا غسان كنفاني أنموذجاً . الأردن : عالم الكتب الحديث إربد.
- 14 -نادر كاظم. (2003). المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمداني في النقد العربي الحديث . الأردن : دار فارس للنشر والتوزيع.

15 - هانس روبرت ياوس. (2004). جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي. القاهرة: المشروع القومي للترجمة.

16- Jauss, h. r. (1988). *pour une hermentique littéraire tra* . gallimard: maurice jacob .

✉.....✉