جماليات التلقي في قصيدة دعبل الخزاعي في مدح الإمام

علي بن موسى الرضا عليه السلام

القراءة التناصية مثالاً

الأستاذ المساعد الدكتور عتاب بسيم السوداني
جامعة الكوفة ـ كلية التربية الأساسية
Attabb.alsudani@uokofo.iq

The aesthetics of receiving the poem of Dabel Al-Khuzai in praise of Imam Ali bin Musa – Al – Ridha (peace be upon him)

intertextual recitation is an example

Prof. Dr.Etab Bassim Al- Sudani
Assistant Professor Dr. college of Basic Education , University of Kufa

الملخص:-

لا ريب أن نظرية التلقي في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، أضحت المحور الذي تدور حوله معظم الدراسات المهتمة بالقارئ، حتى شهد بفضلها منهج القراءة، وجماليات التلقي، تقدماً ملحوظاً، في بناء صرح جماليات إستقت منابعها من الفلسفتين الظاهراتية والهيرمنيوطيقية، على حدٍ سواء، بما تضمنته من صياغة في رسم أبعاد التلقي والتواصل، متمثلاً بانشغالها بصياغة النص، ومتلقي النص، أو مستقبله، فضلاً عن إهتمامها بأبعاد التخاطب الذي يقتضي بالضرورة أكثر من طرف، بغية تحقيق بنية منسجمة، تتفاعل ضمنها تلك الأطراف، في ضوء عمل مشترك، يتقلد فيه المتلقي دوراً رئيساً وفعالاً، إذ يقوم بتفكيك رموز النص، واستنباط معانيه، بل أنه يكتملها، ويثريها، ويملأ الفراغات، وعندها يحدث التفاعل، الذي يؤدي الى إعادة بناء المعنى، وإنتاج الدلالة، وتجسيد البعد الجمالي للنصوص، ولعل خيبة المتلقي في إستجلاء أفق المبدع، أو خيبته في اكتشاف المعنى، هو الهدف الرئيسي لمنظري هذه النظرية التأويلية الجديدة. ومن هنا جاءت فكرة بحثي هذا في تحليل قصيدة دعبل الخزاعي في مدح الامام علي بن موسى الرضا عليه السلام وإبراز جماليات التلقي فيها.

الكلمات المفتاحية: الإمام الرضا، دعبل الخزاعي، القراءة التناصية، جماليات التلقي، الفلسفة الظاهراتية، الفلسفة الهيرمنيوطيقية.

Abstracts:-

There is on doubt that the theory of reception in modern and contemporary literary criticism has become the axis around which most studies interested in the reader revolve.A practice in drawing the dimensions of reception and communication represented by its preoccupation with drafting the text and the recipient of the greeting or its future as well as its interest in the dimensions of communication that necessarily requires more that one party in order to achieve a harmonious structure within which these parties interact in the light of a joint action in which the recipient plays a major and effective role as he deconstructs the sublime of the text and elicits its sublime rather God completes it drinks it and fills in the blanks and then the interaction takes place which leads to rebuilding the meaning producing the significance and calculating the portrait dimension of the texts is the goal of the theorists of the new hermeneutic theory. Hence the idea of my research came in the analysis of Mrs. Dabel Al –khuzai in the praise of Imam Ali bin Musa Al- Ridhe (peace be upon him) and highlighting the beauty of receiving in it.

Key words: Imam Reza, Daabil Al-Khuzai, intertextual reading, aesthetics of reception, phenomenological philosophy, hermeneutic philosophy.

المبحث الأول

القراءة التناصية

تعد النظرية الحوارية، التي أسسها باختين، المقدمة الأساسية لمفهوم التناص، الذي تبلور على يد جوليا كريستيفا، وهي ترى أن النص عبارة عن نسيج من نصوص أخرى متداخلة، إذ تقول: (إن كل نصٍ هو عبارة عن(لوحة فسيفسائية) من الإقتياسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى)[١].

فالنصوص مهما كانت، ما هي إلا ركاماً وتكراراً لنواة معنوية موجودة من قبل[٢]، ذلك أن النص ((في حالة صيرورته، يتقاطع مع نصوص سابقة عليه، لا يحصى عددها والتي قد تمثلها إرادياً، فمن هنا ينبثق مفهوم التناص))[٣]، الذي هو((نص يكمن في داخل نص آخر ليشكل معناه، سواء أكان المؤلف شاعراً بذلك أم غير شاعر))[٤]، يصنع النص من خلال الظاهرة التناصية، من عدة كتابات منسجمة، ومن ثقافات متنوعة، كونه يدخل في علامات حوارية متبادلة، ويتنافس مع غيره من النصوص[٥]، وبذلك فهو لا يعد تقليداً، أو عملية إسترجاع إرادية، وإنما يعد التناص إنتاجية[٦]، لأن النص عند كريستيفا، فضلاً عن نظامه اللغوي والإشاري، ينفتح بفضل صانعه، أو قارئه، على فضاءات خارج نصية، تحيله الى معانٍ عدة، تستقطب زيادة على ذلك مجموعة من النصوص التي سكنت نص المبدع، وذاكرة القارئ[٧].

وقد حصر محمد مفتاح التناص وآلياته في قسمين، الأول (التمطيط)، والثاني (الإيجاز)، أما الأول، فيتمثل بالجناس والقلب والتصحيف والشرح، والإستعارة بمختلف أنواعها، والتكرار، والشكل الدرامي، وإيقونة الكتابة... الخ، والثاني (الإيجاز)، وهذا النوع يحتاج الى الشرح، والتوضيح، والتفصيل، كي تكون هذه الآلية مدركة من قبل المتلقي (القارئ العادي)[٨].

لذا لا بد أن يكون النص السابق محملاً بالأفكار والقيم الصالحة لحل مشاكل في النص الحاضر، ويكون امتصاصه إثراءً للنص الجديد، فالصورة المتناصة تزيد النص الشعري إيحاءً ودلالة.

كما أن النص يأتي مزيجاً ((من الإقتباسات والإحالات والأصداء،..... واللغات الثقافية..... السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله. إن التناص الذي يدخل فيه كل نص، لا يمكن أبداً أن يعتبر أصلاً للنص))[٩]

أما نقاد نظرية التلقي في الأدب، فقد ذهبوا الى أن العمل الأدبي كيان متنوع الوجود[١٠]، إذ ركزت نظرية التلقي على الدور المحوري والفاعل للمتلقي، كونه قارئاً مشاركاً ومنتجاً للنص، وهذا يعني أن العلاقات الضمنية (التناص)، تكون مرتبطة بالتلقي إرتباطاً وثيقاً ومنطقياً بواسطة التأويل الخاص به، لأن المتلقي الغير عالم بالتدخلات النصية،لا يستطيع كشف تلك العلاقات الضمنية، لذا فإن التناص هو جهد تأويلي يرشحه المتلقي[١١].

ويرتبط التناص فضلاً عن ذلك، بأحد أهم المفاهيم الإجرائية عند ياوس، وهو (أفق التوقع)، لأن الذات التي يأتي بها القارئ أو المتلقي الى النص هي أفقاً متغيراً، تغير الزمن والتاريخ، وتغير التفسير، وقيم الجماعة، التي ينتمي إليها القارئ، وهذا الأفق تصيره عوامل مختلفة، من ضمنها معرفته بالنصوص التي سبقت النص الحاضر، بمعنى آخر، إن التناص يبدأ عند القارئ أثناء عملية التلقي[١٢].

ولعل في مفهوم (القارئ الضمني) قرابةً من مفهوم التناص من حيث النص ذاته، ذلك ((إن العمل الأدبي خارج التناص يصبح ببساطة غير قابل للإدراك لأننا لا ندرك المعنى أو البنية في عمل ما إلا في علاقته بأنماط عليا هي بدورها مجرد متوالية طويلة من النصوص..... وحيال هذه الأنماط يدخل العمل الأدبي (النص) معها في علاقة تحقيق أو تحويل أو خرق))[١٣].

المبحث الثاني

القراءة التناصية في قصيدة دعبل الخزاعي

يقول دعبل الخزاعي في المقطع الأول في مديح أهل البيت عليهم السلام وبكاء مقاتلهم وهجاء خصومهم[١٤]:

مَدارِسُ آياتٍ خَلَت مِن تِلاوَةٍ ... وَمَنزِلُ وَحيٍ مُقفِرُ العَرَصاتِ

لِآلِ رَسولِ اللَهِ بِالخَيفِ مِن مِنىً ... وَبِالرُكنِ وَالتَعريفِ وَالجَمَراتِ

قِفا نَسأَلِ الدارَ الَّتي خَفَّ أَهلُها ... مَتى عَهدُها بِالصَومِ وَالصَلَواتِ

هُمُ أَهلُ ميراثِ النَبِيِّ إِذا اِعتَزَوا ... وَهُم خَيرُ قاداتٍ وَخَيرُ حُماةِ

وَما النَاسُ إِلّا حاسِدٌ وَمُكَذِّبٌ ... وَمُضطَغِنٌ ذو إِحنَةٍ وَتِراتِ

إِلى الحَشرِ حَتّى يَبعَثَ اللَهُ قائِماً ... يُفَرِّجُ مِنها الهَمَّ وَالكَرَباتِ

وَإِن فَخَروا يَوماً أَتَوا بِمُحَمَّدٍ ... وَجِبريلَ وَالفُرقانِ ذي السورات

تَخيرتُهم رُشداً لأمري، فإنّهم ... على كلِّ حالٍ خِيرةُ الخيرات

فيا ربِّ زِدني مِن يقيني بصيرةً ... وزِد حُبَّهم يا ربِّ في حَسَناتي

يُميِّزُ فينا كُلَّ حَقٍّ وباطلٍ ... ويُجزِي على النَعماءِ والنقِماتِ

أُحاوِلُ نَقلَ الشَمسِ مِن مُستَقَرِّها ... وَإِسماعَ أَحجارٍ مِنَ الصَلِداتِ

إِذا قُلتُ عُرفاً أَنكَروهُ بِمُنكَرٍ ... وَغَطّوا عَلى التَحقيقِ بِالشُبُهاتِ

ويقول الخزاعي في المقطع الثاني في مدح الإمام الرضا عليه السلام[١٥]:

ربَع بِطوسٍ عَلى قَبرِ الزَكِيِّ بِها ... إِن كُنتَ تَربَعُ مِن دينٍ عَلى وَطَرِ

قَبران في طوسَ خَيرُ الخَلقِ كُلِّهِمُ ... وَقَبرُ شَرِّهِمُ هَذا مِنَ العِبَرِ

ما يَنفَعُ الرِجسَ مِن قُربِ الزَكِيِّ وَما ... عَلى الزَكِيِّ بِقُربِ الرِجسِ مِن ضَرَرِ

هَيهاتَ كُلُّ اِمرِئٍ رَهنٌ بِما كَسَبَت ... لَهُ يَداهُ فَخُذ ما شِئتَ أَو فَذَرِ

قراءة جمال طالبي للمقطع الأول:

يرى الناقد أن ظاهرة التناص مع المفردات القرآنية في أبيات الشاعر تمثل جانباً مهماً في الدراسات التناصية لما تحمله من عمق دلالي وقدسية معينة في نفس المتلقي حتى يصف تلك الظاهرة بأنها قد أضفت على الأبيات ظلالاً نبيلة من المعاني كما أنه يذهب الى أن المتلقي لا يستطيع الأعتماد على المفردات وحدها، لأنها لاتمثل مظهراً للتداخل، كونها قبل التركيب لا تختص بأحد دون آخر، وإنما يعتمد عليها بعد دخولها في سياق الجملة وهذا ما عمل به

الشاعر بعد أن وظفها لذلك، حتى أكتسبت طابعاً مميزاً بأستدعائها الألفاظ القرآنية والموروث الديني، وأن تغيرت سياقاتها ووظائفها النحوية.

ويرى الناقد من هذا المنطلق تشيع بعض المفردات في أبيات دعبل تستدعي النص القرآني والديني وهو شكل من أشكال التناص الجمالي، حتى يقول الناقد: ((فالمتأمل لهذه القصيدة يجد أن الشاعر يستقي كثيراً من ألفاظه من القرآن الكريم والمورث الديني تأثره به إذ انعكس ذلك على الجانب اللغوي له فصارت ألفاظه معجماً من المفردات القرآنية والدينية فألفاظ (آيات، تلاوة، وحي، رسول الله، الصوم، الصلوات، ميراث، النبي، الحشر، يبعث الله، جبريل، محمد، الفرقان، رشداً، المودة، يقين، حق وباطل، يجزي، الشمس، الحسنات، مستقرها، والمنكر،...) ألفاظ ذات صبغة دينية، إستطاع دعبل أن يوظفها في سياقه الشعري ويغرسها في تركيبه، وهي تظل تستدعي موروثها القرآني الأصلي الذي كانت فيه. هذه الألفاظ تفصح بوضوح عن مصادرها القرآنية وتقود القارئ إليها وتستحضر بعض آيات القرآن مثل: ﴿يَتْلُوا عَلَيْهِمْ آيَاتِهِ وَيُزَكِّيهِمْ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ﴾ (آل عمران: ٣) ﴿الَّذِينَ آتَيْنَاهُمُ الْكِتَابَ يَتْلُونَهُ حَقَّ تِلَاوَتِهِ﴾ (البقرة: ١٢١) ﴿إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَى﴾ (النجم: ٥٣) ﴿وَالَّذِينَ هُمْ عَلَىٰ صَلَوَاتِهِمْ يُحَافِظُونَ﴾ (المؤمنون: ٢٣) ﴿وَالشَّمْسُ تَجْرِي لِمُسْتَقَرٍّ لَّهَا ذَٰلِكَ تَقْدِيرُ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ﴾ (يس: ٣٦))[١٦].

قراءة لخضر هني للمقطع الأول:

يرى فيها الناقد معانٍ أخرى تتبين في التناص في أن أبيات الشاعر المتمثلة في إستحضار وإستدعاء الأيقونات الطللية يسهم في فسح المجال أمام الشاعر للتأمل في معالم المكان المقدس، فهو يبني علاقة طردية بين التناص الطللي والتأسيس لمفهوم قداسة المكان والزمان والإنسان، إذ يقول: ((يفتتح الشاعر تائيته بتكثيف جملة من الأيقونات الطللية (خلت، منزل، وحي، مقفر، ديار، قفا، غربة النوى، ذكروا، أسبلوا العبرات)، ليغدو مطلع النص تشكيلاً طللياً بامتياز، وهذا بفضل محاولة نبش الخطاب الطللي الجاهلي مستنطقاً إياه عبر إستدعاء مفردات طللية معهودة، وهذا الإستحضار بدوره يسهم في إتاحة الفرصة للشاعر من أجل تأمل واسع لمعالم المكان المقدس، ومن خلال ذكره وتحسره على مالحق العلويين

من مظالم ومآتم، لـ (تستقر في نفسه رؤى قلقة ومضطربة، وتغوص هذه الرؤى في أعماق ذاته، ويقف وقفة مصيره تملأ نفسه حزناً وشجناً على ما مضى وعلى من فارق، وهو بهذه الوقفة، إنما يؤسس لمفهوم قداسة المكان والزمان والإنسان؛ لأن في مجال المقدس يغدو البشر والأشياء والأفعال والأمكنة والأزمنة على صلة بالقداسة))[١٧].

ويرى الناقد أن حضور الطلل في بناء النص الشعري الدعبلي، لم يكن ليعيد ما هو تقليدي تراثي كما هو معهود، كالبكاء على الرمل والحجر وإنما جاء وقفة تساؤلية ضمن رؤية إستشرافية (قفا نسأل) بغية الكشف والإستبصار، وصولاً الى المأمول، ويعدها الناقد وقفة على أطلال الروح المتشيعة المتعبة والحزينة، على أطلال الحياة والقيم الدينية التي ملأت قلب الشاعر ووجدانه، فيعلل الناقد بقوله: ((كيف لا والشاعر يصور حالة الحزن والشجن عبر استدعاء شخصيات دينية ممثلة إبتداء بشخص النبي صلى الله عليه وآله، ثم يتوالى ذكر الشخصيات الدينية الأخرى التي لها إرتباط بالمخيال الشيعي))[١٨].

وهنا يرى الناقد أن الشاعر حاول استدعاء جانباً آخراً فضلاً عن الطلل وهو الشخصيات الدينية، التي تعد تناصاً دينياً، كما استحضر برأيه الأمكنة المقدسة، إذ يقول الناقد: ((كذلك يحاول الشاعر حشد الأمكنة التي لها صلة بالقداسة، فقد ذكر (مدارس آيات) ليتحسر على العلم والذكر اللذين ضاع أثرهما في هذا العصر، وذكر الخيف، ومنى، والركن، والتعريف، والجمرات، والصوم، والصلاوات، ليتحسر على العبادة التي قل مريدوها، ونقص إيمانهم بها، وذكر بدر وخيبر وحنين، وهو حنين الى المواجهة والقوة والصراع مع غاصبي السلطة من كف الشيعة، وهكذا فالشاعر يتحسر على إيقونات ثلاث؛ العلم والإيمان والقوة، وكأنه يؤسس لمفهوم النهوض الحضاري والثقافي الذي لا يقوم إلا بإجتماع هذا الثالوث))[١٩]

قراءة جمال طالبي للمقطع الثاني:ـــ

يرى الناقد أن التناص في أبيات دعبل قد اعتمد على السياق القرآني بدرجة تلفت الأنتباه وتكشف عن سيطرة الصياغة القرآنية عليها، ويعلل الناقد رؤيته التناصية في كشفه للتباين الكبير بين قبري الرشيد والإمام الرضا عليه السلام حينما جاء المأمون بجثمان الإمام الرضا عليه السلام فدفنه بجوار أبيه، ولما سئل عن ذلك، قال: ليغفر الله لهارون بجواره للإمام الرضا عليه السلام

فهجا دعبل الرشيد راداً على ذلك من خلال أبياته أعلاه، هذا من جانب، ومن جانب آخر، أراد دعبل ومن خلال إتكائه في الأبيات على تناص السياق القرآني، أن ينفي ما يعتقده البعض من أن قبر الإمام عليه السلام ينفع الرشيد، وإن قبر الرشيد يضر الإمام عليه السلام بسبب القرابة بينهما، لقوله عز وجل: ﴿كُلُّ امْرِئٍ بِمَا كَسَبَ رَهِينٌ﴾ (الطور ٥٢) فحمل الإنسان ما يصدر عنه من الأفعال والأقوال.

إذ يقول جمال طالبي: ((هنا وصل امتصاص الشاعر واقتباسه من القرآن الكريم الى درجة الذوبان، إذ تناص البيت الأخير مع هذه الآية القرآنية التي يقول: ﴿كُلُّ امْرِئٍ بِمَا كَسَبَ رَهِينٌ﴾(الطور ٥٢)، لم تكن عودة الشاعر الى الآية المذكورة إلا للتركيز على أن هناك مفارقة كبيرة بين قبري الإمام الرضا عليه السلام وهارون الرشيد، إذ أحداهما قبر خير الناس كلهم والآخر لشر الناس))[٢٠].

قراءة عبد الغني إيرواني زاده، نصر الله شاملي للمقطع الثاني:

يرى الناقدان أن الشاعر تعمد التناص للحصول على غايته الأساسية في عقد المقارنة بين قبري الإمام الرضا عليه السلام، والرشيد بعد أن لجأ إليه مستعينا بالصورة الإستدلالية وذهبا الى أنه إستدلال فني غاية في الإمتاع، يدل على نجاح الشاعر إذ قصد التناص لبلوغ هدفه، يقول الناقدان: ((إن الشاعر قصد أن يقارن بين قبر الإمام الرضا عليه السلام وقبر هارون الرشيد ونراه إستعمل صوراً تضمينية واستدلالية في الحصول على غرضه الأصلي، أما الصورة التضمينية فتتمثل في البيت الأخير: (ما ينفع الرجس من قرب الزكي ـ ولاء) حيث ضمن الشاعر لفظاً ومعنى الآية القرآنية قوله: ﴿كُلُّ امْرِئٍ بِمَا كَسَبَ رَهِينٌ﴾ (الطور ٥٢) ونرى أن الشاعر حصل على ما أراد تصويره ونجح لأن نجاح هذه الصور يتجسد في ركونها الى الإستدلال القائم على أن تجاور قبرين يفترقان في هويتهما إيجاباً وسلباً لا يعني تماثلهما من جانب، كما لا ضرر على ذلك من جانب آخر، وهو استدلال فني ممتع كل الإمتاع دون أدنى شك، مادام الهدف هو إبراز الحقيقة التي تشير الفارقية بين الإمام عليه السلام وسلطان الدنيا))[٢١].

الموازنة بين القراءات:

إن القرائتين النقديتين للمقطع الاستهلالي لا يمكن تجاوزهما أو القفز عليهما وإن كانتا تحليلات وتفسيرات جزئية للمعنى ما دام النص يقبل التفسيرات المختلفة والمتعددة، ذلك أن نظريات القراءة والتأويل قد أعطت القارئ الأولوية في إنتاج المعنى أو إعادة إنتاجه من جديد(٢٢).

ويمكن القول أن المطلع الطللي لم يكن لغرض التغزل أو البكاء على الدمن كما هو معهود قديماً، إنما هذا الإستهلال جاء نافذة لانطلاق الشاعر في القول ومنفذاً للوصف، فهو ينظر الى أحبته أهل البيت عليهم السلام بعيون صوفية مجردة من كل صورة حسية، إنما تنساب أبياته من خلال المطلع أنسياباً روحياً يمتزج فيه الحب الروحي لاهل البيت عليهم السلام بالوجدان الرقيق اللطيف الذي يلائمه التغزل الطللي، إذ وضعهم موضعه، ولا تبتعد قراءة الناقد (لخضر هني) عن قراءة (جمال طالبي) كثيراً، غير أنه اعتمد ذلك الاستهلال تناصاً طللياً والذي عبر عنه بمحاولة نبش الخطاب الطللي الجاهلي، وقد يكون الناقد (لخضر هني) أعمق في التعامل مع طبيعة الشعر، وأكثر نفاذاً الى مخيلة الشاعر فهو يشيد بخبرة الشاعر، إذا استمد رؤاه من استدعاءات تناصية، وجمع بين مفارقات شاسعة، وأوصل بناء النص التقليدي التراثي بالبناء الحديث، فاندمج الطلل الحسي بالطلل الشيعي المقدس، وتشكلت وحدة كلية تستشرف رؤية تأملية كما يراها الشاعر، وهذا ما خلق توتراً عنده كقارئ وخيبة في أفق توقعه، لأن المتلقي (القارئ)، كان ينتظر تماهياً بين الإستهلال الموروث، والإستهلال التناصي الديني، وقد أحدث هذا التغيير شعرية في أفقه، من خلال هذا التناص، الذي استدعى فيه الشاعر شخصيات دينية وحشد من الأمكنة التي لها صلة بالقدسية، مما ولد قيماً جمالية، إذ كلما إبتعد المعنى وغاب عن أفق المتلقي كان أقوى وأعمق، ويتجلى من القرائتين أن لخضر هني قد ألتقى مع النص و ((إن الإلتقاء بين النص والقارئ هو الذي يحقق للعمل وجوده))(٢٣)، مبتعداً في ذلك عن مزاجه الفردي، وينبغي أن ندرك أن الإلتقاء بالنص لا يعني الذاتية والمزاجية، ويمكن القول أن هذه القراءة، هي قراءة شعرية فعلاً ((قراءة الشاعرية: وهي قراءة النص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقه الفني، والنص هنا خلية حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لا ترد لتكسر كل الحواجز بين

النصوص..... ولذلك فإن القراءة الشاعرية تسعى الى كشف ما هو في باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظة الحاضر، وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية، وعلى إثراء معطيات اللغة كاكتساب إنساني حضاري قديم))[٢٤]:

أما الناقد (جمال طالبي) فقد أكد على إنعكاس الألفاظ الدينية التناصية على الجانب اللغوي حتى صارت لدى الشاعر معجماً من المفردات القرآنية الدينية ولم يشغله التناص الطللي وما يولده من إثارة لدى المتلقي وهذا الإختلاف أو التفاوت في القرائتين بين المتلقين هو ما تنشده نظرية (جمالية التلقي).

الموازنة بين القرآتين للنص الثاني:

إن قراءة النص قراءة واحدة قد لا تساعد الناقد في الإقتراب من طقوس الشاعر المتميزة، لذا فإن خصوصية النص لديه تستدعي قارئاً مثالياً خبيراً، يستطيع أن يصل بالنص الى أبعد مدى من التأويل.

إذن فإن العنصرين المهمين في القراءة هما القارئ والنص، فهما اللذان يسهمان في إنشاء العمل الأدبي أو الشعرية، كما أن الشاعر لا يطلب من القارئ أن يفهم المعنى الذي يوحي إليه في النص، بل يتوخى منه أن يكتشف الغائب، لأن إنفتاح النص على القراءات المتعددة، يتيح للفكر البشري أن يتذوق اللغة وجمالياتها.

إن ما استخلصناه من القرائتين أن النقاد الثلاثة، قد لاحظوا إنعطاف الشاعر عن الأجواء العاطفية والخيالية، الى المباشرة والخطابية، وفي رأيهم ربما كان لاهتمام الشاعر بالحدث أكثر من اهتمامه بالناحية الفنية، الأثر الواضح في ذلك، إذ يرى الناقد (جمال طالبي) أن الشاعر ركز على المفارقة الكبيرة بين القبرين، وربما كان الشاعر في ذلك أقرب الى المنطق منه الى الخيال، كما وصف الناقدان (زاده، شاملي) أبياته بالمنطقية، وعلى الرغم من أن النقاد الثلاثة قد اتفقوا في قرائتهم للمقطع الشعري على استخدام الشاعر صوراً تضمينية واستدلالية في الحصول على غرضه الأصلي، إلا أنه قد عبر بواقعيته عن الحادثة والصراع بين الخير والشر، فكانت معانيه واضحة، وألفاظه شبه مباشرة، فجاءت القرائتان متشابهتان.

ولعل في اعتماد الشاعر الرمز، لم يشكل لدى القارئ لغزاً عويصاً، فكان سهل المأخذ، إذ إن الرموز الواردة في المقطع الشعري توحي للمتلقي بأن الشاعر أبرز عن الوعي وما يجول في خاطره عندما عقد هذه المماثلة بين رمزين (رمز الإمام الرضا عليه السلام وهو رمز الخير، ورمز الشر (هارون الرشيد)، وهذا المفهوم يتجلى بوضوح في المقطع، لذلك جاءت وجهات نظر النقاد الثلاثة متقاربة في تفسيرهم للمقطع لما يتسم به من واقعية، إلا ان القراءة العميقة الفاحصة، التي تتجاوز السرد الواقعي، هي التي يعنى بها الشاعر، ويعنى بها الناقد الفنان ترى هل هذه الرموز، وهذه الألفاظ الواقعية المعبرة عن الحادثة، هي كل ما يتوخاه الشاعر من المقطع؟

هل تعثر الشاعر في النثرية والمباشرة حتى أضحى المعنى في متناول كل قارئ، ومن ثم يمكن فهمه ببساطة، ودون تأويل، أم أن وراء هذه التعابير، وتلك الرموز مسافة أخرى يدركها الناقد الحصيف، وعندها تتجلى جمالية التلقي؟

لا شك أن الخزاعي لم يقصد المباشرة، ولا يجوز للناقد أن يركن للشروحات النثرية، فيقف عندها ولا يتجاوزها الى الأتجاه الشعري الجمالي، بل يجب على المتلقي أن يتأمل الصياغة الشعرية باحثاً عن الآفاق الرؤيوية الشعرية في النص ((إن المتلقي الأمثل هو متلق يصغي الى الكلام ويتدبره))[٢٥].

هوامش البحث

(١). الخطيئة والتكفير من البينوية الى التشريحية: ٣٢٦.

(٢). ينظر: تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص): ٢٥

(٣). مقتربات النص، مقاربة نصوصية في قصص فؤاد التكرلي، محمد جبير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩ م: ٥

(٤). السيمياء والتأويل، روبرت شولز: ٢٤٤

(٥). الخطيئة والتكفير من البينوية الى التشريحية: ٧٤

(٦). ينظر: السيمياء والتأويل، روبرت شولز: ٥٦

(٧). ينظر: التناص في الشعر الرواد، احمد ناهد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٤ م: ٢٢

(٨) . ينظر: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص): ١٢٥ ــ ١٢٩

(٩) . درس السيميو لوجيا، رولان بارط، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، منتديات سور الأرنكية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٨٦ م: ٦٣

(١٠). ينظر: فعل القراءة: ٤٣

(١١). ينظر: التناص في شعر الرواد: ٧ ـ ٨

(١٢). ينظر: المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، عبد العزيز حمودة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، علام المعرفة، مطابع الرسالة، الكويت، ١٤١٨ ه ــ ١٩٩٨ م: ٣٤٢

(١٣).أنفتاح النص الروائي (النص ــ السياق)، سعد يقطين، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٨٩ م: ٩٤

(١٤). ديوان دعبل الخزاعي: ٤٠ – ٤٥

(١٥). ديوان دعبل الخزاعي: ٧٧

(١٦). مظاهر التناص في شعر دعبل الخزاعي، جمال طالبي قره قشلاقي، جامعة فرهنكيان، طهران، ايران، العدد ٣٩، مجلة كلية التربية الاساسية للعلوم التربوية والانسانية جامعة بابل: ٣٩٦

(١٧). أيقونة الرفض في شعر دعبل الخزاعي، الرؤية والأسلوب، لخضر هني، مجلة المعارف، ق٢ للآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد ١١، ديسمبر، ٢٠١١ م: ٦٦ ــ ٦٧

(١٨). أيقونة الرفض في شعر دعبل الخزاعي، الرؤية والأسلوب: ٦٧

(١٩). أيقونة الرفض في شعر دعبل الخزاعي، الرؤية والأسلوب: ٦٧

(٢٠). مظاهر التناص الديني في شعر دعبل الخزاعي: ٣٩٢

(٢١). السخرية السياسية في شعر دعبل الخزاعي، عبد الغني إيرواني زاده، نصر الله شاملي، مجلة الجمعية العلمية الايرانية للغة العربية وآدابها، العدد ٢٥، ١٣٩١ ه: ١٨ - ١٩

(٢٢). ينظر الشعرية والثقافة مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، حسن البنا عز الدين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٣ م: ١٣٧

(٢٣). نقد استجابة القارئ من الشكلانية الى ما بعد البنيوية: ١٣٣

(٢٤). الخطيئة والتكفير: ٧٨

(٢٥). دراسات في الخطاب، نور الهدى باديس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٨ م: ٧٩.

قائمة المصادر والمراجع

إن خير مانبتديء به القرآن الكريم

- أنفتاح النص الروائي (النص ـ السياق)، سعد يقطين، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٨٩ م.
- أيقونة الرفض في شعر دعبل الخزاعي، الرؤية والأسلوب، لخضر هني، مجلة المعارف، ق٢ للآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد ١١، ديسمبر، ٢٠١١ م.
- تحليل الخطاب الشعرية (إستراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٨٥ م.
- التناص في الشعر الرواد، احمد ناهد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٤م.
- الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية، عبد الله محمد الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط٤، ١٩٩٨م.
- دراسات في الخطاب، نور الهدى باديس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.
- درس السيميو لوجيا، رولان بارط، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، منتديات سور الأرنكية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٨٦م.
- ديوان دعبل، أبو جعفر بن رزين بن سليمان الخزاعي، شرحه: حسن أحمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٤١٤هـ، ١٩٩٤م.
- السخرية السياسية في شعر دعبل الخزاعي، عبد الغني إيرواني زاده، نصر الله شاملي، مجلة الجمعية العلمية الايرانية للغة العربية وآدابها، العدد ٢٥، ١٣٩١هـ.
- السيمياء والتأويل، شولز روبرت، ترجمة: سعيد غانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤م.
- الشعرية والثقافة مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، حسن البنا عز الدين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٣م.
- فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ آيزر، ترجمة: حميد الحمداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، بيروت، مطبعة الدار البيضاء، ١٩٩٥.

- المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، عبد العزيز حمودة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، اعلام المعرفة، مطابع الرسالة، الكويت، ١٤١٨ هـ ــ ١٩٩٨م.
- مظاهر التناص في شعر دعبل الخزاعي، جمال طالبي قره قشلاقي،، جامعة فرهنكيان، طهران، ايران، العدد ٣٩، مجلة كلية التربية الاساسية للعلوم التربوية والانسانية جامعة بابل.
- مقتربات النص، مقاربة نصوصية في قصص فؤاد التكرلي، محمد جبير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩ م.
- نقد إستجابة القارئ من الشكلانية الى ما بعد البنيوية، جين ب. تومبكنز، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الاعلى للثقافة، ١٩٩٩م.