Dirasat: Human and Social Sciences, Volume 50, No. 4, 2023

Deanship of Scientific Research

The Poetic Image and its Actual Sources from a Phenomenological Perspective: Theoretical Approach and Applications on Texts by Mahmoud Darwish

Ali bin Qasim AlKalbani *

Department of Arabic Language and Literature, College of Arts and Social Sciences, Sultan Qaboos University, Muscat, Sultanate of Oman.

Received: 18/11/2021
Revised: 28/4/2022
Accepted: 28/6/2022
Published: 30/7/2023

* *Corresponding author:*
alik@squ.edu.om

Citation: AlKalbani, A. bin Q. . (2023). The Poetic Image and its Actual Sources from a Phenomenological Perspective: Theoretical Approach and Applications on Texts by Mahmoud Darwish. *Dirasat: Human and Social Sciences*, *50*(4), 600–611. https://doi.org/10.35516/hum.v50i4.5761

© 2023 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

Objectives: This research aims to present a new scientific approach to the concept of poetic image, its process of occurrence, its actual sources, and its relationship to the reader.

Methods: The research depends on Iser's theory of reception and its phenomenological origins to study the image as a literary phenomenon resulting from the interaction between the reader and the text.

Results: The research found that the actual existence of the phenomenon of the image results from the effect of the text and the influence of the reader, and for this reason, the images do not appear ready in the printed text, nor do they result from the reader's imagination alone, but rather depend on the interaction between the text and the reader. The research concluded that the sources of the image are variable and not fixed, and are divided into what is related to each reader separately, such as imagination, tendencies and culture, and to what is related to each text separately, namely the textual balance, spaces, broken perceptions and textual vacancies.

Conclusions: Research recommends abandoning image labels that mean they are complete and ready in phrase. It is recommended to consider that the actual presence of an image varies with reading conditions and the level of interaction and response between the text and potential readers. Additionally, it recommends contenting itself with the actual sources of the image that appears each time during the practice of reading.

Keywords: Sources, image, poetics, phenomenology.

الصورة الشعريّة ومصادرها الفعليّة من منظور فينومينولوجي (مقاربة نظرية وتطبيقات على نصوص لمحمود درويش)

علي بن قاسم الكلباني*

قسم اللغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب والعلوم الاجتماعيّة، جامعة السلطان قابوس، مسقط، سلطنة عمان.

ملخّص

الأهداف: يهدف هذا البحث إلى تقديم مقاربة علميّة جديدة لمفهوم الصورة الشعريّة ولعمليّة حدوثها ولمصادرها الفعليّة وعن علاقتها بالقارئ.

المنهجية: يعتمد البحث على نظرية التلقّي عند‹إيزر› وأصولها الفينومينولوجيّة لدراسة الصورة باعتبارها ظاهرة أدبيّة ناتجة عن التفاعل بين القارئ والنص.

النتائج: وجد البحث أن الوجود الفعلي لظاهرة الصورة ينتج من تأثير النص وتأثّر القارئ، ولهذا فإن الصور لا تظهر جاهزة في النص المطبوع كما لا تنتج من خيال القارئ وحده بل تعتمد على التفاعل بين النص والقارئ.

ووصل البحث إلى أن مصادر الصورة متغيرة وليست ثابتة وتنقسم إلى ما يتعلّق بكل قارئ على حدة من مثل الخيال والميول والثقافة، وإلى ما يتعلّق بكل نص على حدة وهي الرصيد النصي والفراغات والتصوّرات المعطّلة والشواغر النصيّة.

التوصيات: يوصي البحث بالتخلّي عن تصنيفات الصورة التي تعني أنها مكتملة وجاهزة في العبارة، في حين أن عمليّة التصوّر لا تبدأ إلا بعد تفاعل القارئ مع الإشارات النصيّة. ويوصي بالنظر إلى أن الوجود الفعلي للصورة يتغيّر بتغيّر ظروف القراءة ومستوى التفاعل بين النص والقرّاء المحتملين واستجابتهم. ويوصي البحث بالاكتفاء بالمصادر الفعليّة للصورة التي تظهر في كل مرّة أثناء ممارسة القراءة.

الكلمات الدالة: مصادر، الصورة، الشعريّة، الفينومينولوجيا.

تمهيد

ارتبط تعريف الشعر قديمًا وحديثًا بالتصوير، وكانت الصورة معيارًا للتمييز بين الشعر والنظم، وميزانًا للمفاضلة بين الشاعر المجيد والشاعر المسيء، وأدرك النقّاد أهميتها في فرز الشعر الجيّد من الشعر الرديء، وفهم البلاغيّون وظيفتها في إيجاز اللفظ وتقريب المعنى، وظلّ تعريف ‹الجاحظ› للشعر- الذي قرنه بالصورة- من أكثر التعريفات شهرة عندما قال" إنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"(الجاحظ، 1969)، وترسّخ هذا التعريف بعد ‹الجاحظ› عند النقاد والبلاغيين القدماء حيث نظروا إلى الشعر على أنه صياغة المعنى في صور جديدة، أمّا النقاد المحدثون فربطوا بين الشعر والصورة بأكثر من طريقة، فمن ذلك قولهم "إنّه بقدر ما يستطيع الشاعر نقل معانيه في صور موحية وبقدر تمكنه من صياغة هذه المعاني يكون الحكم على شاعريته"(نافع،1983)، وإنّ "الفكرة في الشعر ترتدي صورة تحدد ماهيتها"(البستاني،1986)، وإنّ "الكلمة هي الريشة التي يرسم بها الشاعر صورته، وينقل بها تجربته الشعورية العميقة"(قاسم، 1988)، وإن "الأدب صور موحية"(الولي، 1990).

وعلى الرغم من التصوّرات التي تشددّ على أهميّة الصورة، وعلى الرغم من زيادة اعتماد الشعر الحديث على الصورة إلا أن النقد من جهته لم يجار بما فيه الكفاية تطوّر الصورة في الأدب بعامّة والشعر بخاصّة، وظل يتعامل معها بالوسائل البلاغية القديمة مع إنشائيّة في التنظير وتكرار في التطبيق، لذلك لم يتقدّم درس الصورة ولم تحدث نقلة نوعيّة في فهم الصورة ومصادرها ممّا قللّ من جاذبيّتها عند الأساتذة والطلاب، من هنا لا يهدف هذا البحث إلى اجترار الدراسات التقليديّة للصورة ولا إلى الحديث عن أنواعها التقليديّة من استعارة ومجاز وتشبيه ولا إلى الحكم على مجموعة من الصور بأنها جيّدة أو رديئة، وإنّما يهدف إلى تقديم مقاربة علميّة جديدة - بعيدة عن البلاغة والمنطق- لمفهوم الصورة ولعمليّة حدوثها ولمصادرها الفعليّة؛ طلبًا لتجديد المعرفة بها وسعيًا لإزالة ما تعلّق بمفهومها من غموض وتعقيد واضطراب.

المبحث الأول: إشكاليّة المفاهيم السائدة للصورة ومصادرها الأساسيّة

يهدف هذا المبحث إلى عرض المفاهيم السائدة للصورة ومصادرها الأساسيّة في الدراسات المعنيّة لتوضيح الإشكاليات التي تثيرها تلك المفاهيم.

يمكن القول إجمالاً إن مفاهيم الصورة الشعرية في الدراسات المعنيّة تذهب في مسارين اثنين هما:

- مسار النقد القديم (ويشمل البلاغة القديمة)
- مسار المدارس والتيّارات والحركات النقديّة الحديثة.

ويتفق المساران على المصادر التقليديّة للصورة لكنّهما يختلفان في تعريف الصورة وأنواعها ووظائفها تبعًا للبلاغة أو النقد ومدارسه ومذاهبه ومناهجه.

وفي المسار الأوّل؛ نجد أنّ النقّاد القدماء لم يهتموا بتحديد مفهوم الصورة على الرغم من أن مصطلح (الصورة) في حدّ ذاته مصطلح قديم ويتردّد بوضوح في كتابات القدماء، ومن ذلك قول ‹عبد القاهر الجرجاني›: " ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار، فكما أن محالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة، كذلك محال اذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه، وكما أنا- لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود- لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم؛ كذلك ينبغي- إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه- أن لا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام، هذا قاطع، فاعرفه"(الجرجاني، 1994). فهنا جعل ‹عبد القاهر› الصورة معيارًا للمفاضلة بين الشعر الحسن والغثّ، والبيت الجيّد والرديء، لأن الألفاظ المعتادة - أي المادة الأولية للشعر - تتحول بالتصوير إلى دلالات جديدة ومعان بعيدة.

ويستعمل ‹السكّاكي› مصطلح (الصورة) بكثرة في كتابه (المفتاح) ومن ذلك قوله في تعريف الاستعارة التصريحيّة التخييليّة: "هي أن تُسمّي باسم صورة متحققّة؛ صورةً عندك وهميّةً محضة تقدّرها مشابهةً لها"(السكّاكي، 1983). كما يتردد المصطلح بكثرة أيضًا عند ‹حازم القرطاجني› في كتابه (منهاج البلغاء) ومن ذلك قوله: "الشاعر تارة يخيّل لك صورة الشيء بصفاته نفسه، وتارة يخيلها لك بصفات شيء آخر"(القرطاجنّي، 1966)، ونجد المصطلح بصيغة أوضح في قوله: " إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه؛ فاذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الادراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة الألفاظ "(القرطاجنّي، 1966)، فعلى الرغم من أن ‹حازم› لم يرد تحديد المصطلح إلا أنه يستعمل مصطلحي (الصورة) و(الصورة الذهنيّة) على نحو واضح ومفهوم.

أمّا في المسار الثاني؛ فنجد أن الاهتمام بالصورة الشعريّة ازدهر في أواخر القرن العشرين حيث حرص على دراستها وتعريفها كبار النقّاد ولم يبرز بعد جهودهم أي تقدّم ملموس في دراسة الصورة وتعريفها، لذا سيقتصر البحث هنا على ذكر أهم تلك التعريفات، ومن أشملها وأعمّها تحديد ‹عبد القادر القط› الذي رأى أن "الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن

جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والايقاع، والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني "(القطّ، 1978)، ويؤخذ على هذا التعريف أنه وسّع مفهوم الصورة ليشمل كل الأدوات التي ضمتها من علوم الدلالة والبيان والمعاني والبديع والعروض والقافية، وهذا يتنافى مع التحديد الدقيق الذي يطلبه التعريف.

ولقد عرّفها ‹إحسان عبّاس› بأنها "تعبير عن نفسية الشاعر وتشبه الصور التي تتراءى في الأحلام"(عبّاس، 1987)، ويبدو أنّه تبنّى تعريف ‹كولردج› الذي عرّف الصورة بأنها "ليست إلا تعبيراً عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة"(بدوي، د.ت.). ورأى ‹عبدالفتّاح نافع› أنها لفظية يقدم فيها الأديب فكرته ويصور تجربته، وتضم جميع الطرق الممكنة لصناعة نوع التعبير الذي يرى عليه الشيء متفقا مع آخر(نافع،1983)، وعرّفها ‹مصطفى ناصف› بقوله "إنها الإدراك الأسطوري الذي تنعقد فيه صلة بين الإنسان والطبيعة؛ يريد الشاعر أن يجعل من الطبيعة ذاتا ومن الذات طبيعة"(ناصف، د.ت.)، ويظهر أنّه تأثّر بتعريف ‹يونج› الذي يقول: " توجد في كثير من الأحلام صور وإيحاءات شبيهة بالأفكار والأساطير والطقوس البدائية"(الولي، 1990)، ورأى ‹عزّالدين إسماعيل› أنها "هي التي تجتمع فيها عناصر متباعدة في المكان والزمان غاية التباعد"(إسماعيل، 1972)، ونصّ ‹علي البطل› على أنّها "تشكيل لغوي يكوّنه خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فاغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية التي لا تأتي بكثرة الصورة الحسيّة"(البطل، 1983).

والخلاصة أنّ التعريفات السابقة تعاملت مع الصورة كأنّها موجودة على نحو مستقل ومحدّد ومفهوم، وأنها تظهر تلقائيًّا بمستوى واحد كلّما قرئت صورة شعريّة، ولم تهتم تلك التعريفات بكيفيّة حدوث الصورة الشعرية وإجراءات حدوثها ومراحل حدوثها؟ ولم تجب عن أسئلة جوهرية منها: من الذي يكوّن الصورة؟ ولماذا التفاوت في فهم الصور الشعرية؟ وهل تبقى الصورة الشعرية على مستوى ثابت من العمق؟ لأنّ الملاحظ حقًّا أن صور ‹أبي تمام› التي كان القدماء يجدونها عميقة وغريبة أصبحت الآن من الصور السطحيّة! إن هذه التساؤلات هي في الوقت نفسه أدّلة واضحة على قصور المفاهيم السائدة للصورة، والسبب هو أنها قررت أن الصورة موجودة وجاهزة في النص المطبوع، ولم تهتم بالعنصر الأهم في تكوين الصورة وهو القارئ أو المتلقّي.

أمّا بالنسبة لمصادر الصورة فإن الدراسات المعنيّة لا تحدّد منشأ المصدر أو محلّه أو دوره، وتتفق في مجملها على أن الخيال هو المصدر الأساسي للصور، وتذكر أنه: "قوة مبدعه تعمل على استثارة الشاعر، كما يقوم بخلق نوع من العلاقات الخاصة بين الأشياء الخارجية، وينتقي الأحداث، ويختار المواقف الصافية ويعيد تنسيقها، لتغدو مؤهلة للبوح بما يريده منها"(قاسم، 1988)، و"المظهر العام للخيال المتفنن هو ذلك الإلهام الذي يعد نضجاً مفاجئاً غير متوقع لكل ما قام به الشاعر من قراءات ومشاهدات، أو لمعاناة من تحصيل وتفكير"(ناصف، د.ت.)، ويرتبط الخيال ارتباطاً ضرورياً بالواقع ويحقق التوافق والاندماج بين عناصره المفككة (ناصف، د.ت)، فهو "كما يرى شيلينج جمع لصور الطبيعة؛ على أن الدور الذي يقوم به هو تنظيمها والتوفيق بين ما يكون فيها من تناقضات عن طريق رؤية الوحدة الباطنية الكامنة وراء هذه التناقضات"(العشماوي، 1994)، وحسب هذا الرأي ينقسم الخيال إلى نوعين: "خيال أوليّ وخيال ثانوي أو شعري، أما الخيال الأوليّ فهو القوة الأولية التي بواسطتها يتم الإدراك الإنساني عامة، وأما الخيال الثانوي وهو الخيال الشعري، فهو قوة تمكن الإنسان من الإدراك إلا أنها تتجاوز هذا إلى عملية خلق يتحول فيها الواقع إلى المثالي، ولابد في العمل الفني الذي مجاله الخيال الثانوي من أن تكون الصورة الخيالية مصحوبة بالعاطفة، ويؤدى هذا المزج بين العاطفة والصور إلى أن يعمل الخيال الثانوي أو الشعري على التوازن بين العاطفة والصورة وبين الشعور واللا شعور وأن يحقق بينهما الانسجام والوحدة"(العشماوي، 1994).

وهذا التعميم في تحديد الخيال في الدراسات المعنيّة ينطبق أيضًا على المصدر الثاني للصور وهو اللغة التي ترسم الصورة حيث ترى: "أنّ الشاعر لا يتأتى له أن ينقل تأثير صورته وروعتها وجمالها إلا بلغة مألوفة موحية مترابطة متخيرة، بعيدة عما ينفر القارئ كالإغراب الذي يدفعه إلى حل مشكلات اللغة دون التأثر بما فيها من جمال، وكالسطحية التي تجرد الصورة من قيمة الإيحاء والاكتشاف"(نافع، 1983). وأن "اللفظة تتحرر في الشعر من قيود المعنى المعجمي لتصبح فقط رهينة الأصوات الموسيقيّة التي تتآلف في تركيبها، وعندما تمسّها الصورة تحرّرها من علاقاتها النحويّة القواعديّة لتدفعها في علاقات جديدة لا تأخذ بعين الاعتبار إلا المستلزمات الموسيقيّة الخفيّة للعبارة، وتنجذب اللفظة التي حررتها الصورة نحو ألفاظ أخرى خضعت هي بدورها للمصير نفسه، فتدخل كلّها في عمليّة تحالف وتآلف لتشكّل لغة صوريّة"(البستاني، 1986).

كما نجد الإنشائيّة أيضًا في الحديث عن علاقة العاطفة بالصورة، حيث ترى دراسة أنّ "ارتباط العاطفة بالصورة داخل العمل الفني هو ارتباط حي ناشئ عن معاناة الفنان لموقف نفسي معين، فليست الصورة في العمل الفني مقصودة لذاتها، وليست العاطفة مجرد انفجار صاخب للهوى؛ وإنما العاطفة في العمل الفني تجسيد للحظة شعورية معينة يسيطر عليها الفنان ويخضعها للصورة كما يخضع الصورة لها بحيث يصبح الشعور هو الشعور المصوّر، والصورة هي الصورة المحسوس بها"(العشماوي، 1994)، وتعللّ دراسة أخرى ضعف الصور بعدم ثبات العاطفة قائلة: "ولعل إخفاق الكثير من الفنانين يعود إلى أنهم لا يستطيعون إبقاء عواطفهم حية في القصيدة كلها، فتظهر صورهم مضطربة مشوشة، فهي قوية تارة، ضعيفة تارة أخرى، معبرة أحياناً، فارغة أحياناً أخرى"(الشايب، د.ت.).

وفي المحصّلة نجد أن الآراء المتعلّقة بمصادر الصورة لا تميّز بين وظائفها وطبيعتها ولا تفرز هذه المصادر إلى ما يتصل بالشاعر وما يتصل بالنص

وما يتصل بالقارئ، وتنصّ الآراء السابقة على أنّ الخيال هو الشيء الأساسي في الصورة وأنه يفعل كل شيء لكنها لا تكشف عن مصدره وكيف يحدث الخيال نفسه؟ فكلّما درست الصورة قالت إنها تعتمد على الخيال لكنها لا تحدّد –على وجه الدقّة- كيف اعتمدت على الخيال؛ بمعنى هل العبارة الشعرية هي التي تحتفظ بالخيال؟ وأين هو فيها؟ أم إن العبارة تلمّح إلى خيال الشاعر؟ وكيف سنصل إليه؟ فهي تتجاهل أساسًا أن العمل الأدبي مؤلّف من (الكاتب، والنص، والمتلقّي)، وفي نظرها أنّ الشاعر- وليس النص- هو من يمارس التأثير وعلى القرّاء أن يمتثلوا لما أراده بالصورة، فإذا قال الشاعر (إن زيدًا بحر) أو (إن زيدًا كالديم) أو (إن زيدًا كالسحب الثقال) فعلى القرّاء أن يفهموا أنها صور تدل على الكرم، دون اعتبار لنوعيّة المتلقّي وثقافته وتجربته في الحياة التي قد ترى معانٍ أخرى غير الكرم، ومع أن النقاد لاحظوا مثلاً تفاوت جودة الصور التي تتعلق بالشيء الواحد مثل (الكرم) عند الشاعر الواحد إلا أن ذلك لم يدفع إلى الاهتمام بتفاوت الأثر الجمالي بل اكتفوا بتصنيف الصور إلى جيدة ورديئة.

كل الأسباب التي تقدمت؛ تدعو إلى تحديث مفهوم الصورة خاصّة أن الصور القديمة التي بنيت عليها المفاهيم السائدة للصورة انحسرت ولم يعد لها وجود في الشعر المعاصر، كما أن الصور الحديثة تفرض تعدد تأويلات الصورة الواحدة لتباين استجابة القرّاء وتفاعلهم مع النص، وهذا يلزم النقد بالاعتماد على النظريّات التي تؤمن بأهميّة دور المتلقّي في تحديد الصورة ومصادرها، ومن هذا المنطلق سيعتمد هذا البحث على نظرية التلقّي عند‹فولجانج إيزر› وأصولها الفينومينولوجيّة للتغلّب على جميع الإشكاليات المتعلّقة بتحديد مفهوم الصورة الشعرية ومصادرها ووظائفها وعلاقتها بالمتلقّي.

المبحث الثاني: ظاهرة الصورة الشعريّة في الفينومينولوجيّا المحضة[1]

يحدّد هذا المبحث منطلقات دراسة الصورة اعتمادًا على المنهج الفينومينولوجي الذي ينطلق من علم الظواهر أو الظاهراتيّة التي تعرف اصطلاحيًّا بالفينومينولوجيا المحضة.

ازدهرت في القرن العشرين فلسفة حديثة عرفت بالفينومينولوجيا المحضة نادى بها الفيلسوف الألماني ‹إدموند هوسرل› لتحوّل الفلسفة إلى علم بعد إقصاء الميتافيزيقا، وعرّفها على النحو التالي: "الفينومينولوجيا [لفظ] يدل على علم وعلى نظام من الميادين العلمية؛ غير أن الفينومينولوجيا تدل كذلك وفي الأصل على منهج وعلى موقف للفكر: موقف الفكر الفلسفي بخاصة، والمنهج الفلسفي بخاصة" (هوسرل، 2007). ولقد جعل ‹هوسرل› موجودات العالم ميدانًا لنظر الفينومينولوجيا: "إن العالم كافة والطبيعة الفيزيائية والنفسية، وكذلك الأنا البشرية في نهاية المطاف، فضلاً عن سائر العلوم التي تنظر في هذه الموضوعات، كل ذلك كان في أصل نقد المعرفة حاملاً لأمارة الإشكال، إن وجود هذه الأمور وصدقها بقيا معطّلين"(هوسرل، 2007). ونفى‹هوسرل› أن يكون المنطق صالحًا لفحص المعرفة لأنه هو بحد ذاته مثل غيره بحاجة للفحص: "الحال أن المنطق نفسه موضع سؤال، وأنه قد أصبح مشكلاً، إن الدلالة الواقعية للقانون المنطقي التي لا يضعها الفكر الطبيعي موضع سؤال تصبح الآن أمراً مشكلاً ومدعاة للريب"(هوسرل، 2007). وحدّد المعرفة بعامّة على أنّها وعي بالوجود المعطى بالنفس وليس بالوصف أو التفسير ولا بأي شيء آخر: "إننا نقف على إمكان تعيين دائرة «انعطاء مطلق»، وهي الدائرة التي نحن محتاجون إليها لإقامة نظرية في المعرفة، أمراً ممكناً. فالغموض الذي في المعرفة وفي ماهيتها يقتضي علماً بالمعرفة لا غاية له سوى رفع المعرفة إلى رتبة الوضوح القاطع، ليس بتفسيرها بل برفعها إلى رتبة «الانعطاء بالنفس»"(هوسرل، 2007).

ونظر إلى الموجودات المعرفيّة (بما فيها الأدب) على أنها ظواهر قائمة بعلاقاتها التكوينيّة، وأنها وما فيها من مكوّنات معطاة للفكر بقدر التأمّل: "هيئات الفكر التي يتولّى الشخص إنجازها بالفعل إنما هي معطاة إليه على قدر «تأمله» إياها واقتبالها ووضعها على قدر«الحدس المحض»"(هوسرل، 2007). بالتالي فإن وجود (الظاهرة الأدبيّة مثلاً) هو الوجود المعطى بحدّ ذاته ليس بالانعطاء الخارجي وإنما بالانعطاء بالنفس وهذا هو الانعطاء المطلق الذي يرفع الظاهرة إلى رتبة الوضوح القاطع. وبهذا الاعتبار يكون الأدب ظاهرة عامّة وتكون الصورة ظاهرة خاصّة ويكون وجود الصورة مرتبطًا بالانعطاء بالنفس ولا يمكن أن يتحقق وجود الصورة بلا انعطاء مطلق للظاهرة: "لإقامة ماهية المعرفة يجب عليّ أن أحوز المعرفة بكافة هيئاتها المطلوبة بما هي «معطى» على نحو لا يكون هذا الانعطاء منطوياً في نفسه على شيء من الإشكال مما في المعرفة المتداولة مهما كانت المعطيات التي يجود بها، فالرؤية المحضة هي أساس الفينومينولوجيا"(هوسرل، 2007). ولهذا فإنه لإقامة معرفة بظاهرة الصورة الشعرية لا بد من الوصول إلى الانعطاء الذاتي لها وتمييز الانعطاء الظاهر عن المعطيات الأخرى، وهذا هو عمل الفينومينوولجيا المحضة "تحليل للماهية وبحث في الماهية في نطاق اعتبار نظري محض، وفي نطاق انعطاء بالنفس مطلق"(هوسرل، 2007). وفي المقابل فإن الظاهرة المعرفية عند ‹هوسرل› أصبحت تشمل المحايث بالفعل والمحايث بالقصد: "المعرفة لا تقتصر على ما هو محايث بالفعل، إنما أيضاً ما هو «محايث بالمعنى القصدي». إن المعيشات المعرفية تنطوي- بحسب طبيعتها- على قصد، إنها تقصد شيئاً ما وتتعلق بموضوع هو شيء منها، لكنها ليست شيئاً منه. إن إيضاح ماهية المعرفة ورفع تساوقات الماهية التي تنتمي إليها إلى رتبة الإنعطاء بالنفس إنما يدل على سير البحث إلى اتجاه مضاعف نحو فحص سائر المشكلات"(هوسرل، 2007). ومن هنا فإن وجود ظاهرة الصورة لا بد أن يشمل الأثر والايحاء أيضًا، ولا يمكن فصل الأثر والإيحاء عن معنى الصورة كما لا يمكن فهم الظاهرة المطلقة للصورة

[1] سيعتمد البحث على الفينومينولوجيا البحتة لهوسرل وأبرز تطبيقاتها عند إنجاردن وإيزر، ولن يعتمد على النسخ الأخرى للفينومينولوجيا من مثل التأويلية والجماليّة.

بمعزل عن الانعطاء المطلق الذي يطلع بالحدس المحض على العمومية: "إن كانت الظاهرة المطلقة: الفكر المردود مما يصدق عندنا على شاكلة الانعطاء بالنفس إطلاقاً، فذلك لا لأنها من قِبَل المفرد، إنما لأنها تطلع على نحو حدسي محض، وإثر الرد الفينومينولوجي من حيث هي بالذات انعطاء مطلق بالنفس، إلا أنه بإمكاننا أيضاً أن نجد على منوال حدسي محض العمومية بوصفها بالضبط هذا المعطى المطلق"(هوسرل، 2007). فالظاهرة والانعطاء عموميّان لأن انضمامهما إلى الفكر يتجاوز الوعي إلى الوجود.

المبحث الثالث: المفهوم الفينومينولوجي للصورة ودور المتلقّي

يوضّح هذا المبحث تطوّر المفهوم الفينومينولوجي للصورة وعلاقة القارئ بالظاهرة.

لمّا تحتّم انضمام أثر الصورة إلى وجود ظاهرة الصورة تحتّم كذلك أن ينضمّ القارئ إلى وجودها لأنه القائم بالحدس، وبمعنى آخر فإن الانعطاء بالنفس من جهة يقابله الحدس بالتلقّي من جهة أخرى وهما أساسيان في وجود الظاهرة، فإذا كان الانعطاء عند ‹هوسرل› هو إمكان العلم الموضوع فإن الحدس لديه هو بدء العلم الموضوع وهو في الحالة التي نبحثها العلم بالصورة بما هي عليه عند التلقّي، ولم يحدد ‹هوسرل› آليات التموضع التي يحدث بها التلقي لكن تلامذته من أمثال ‹رومان إنجاردن› اهتمّوا بها، من هنا انشغل ‹إنجاردن› بموضعة العمل الأدبي فلم يربطه لا بالواقع ولا بالمثال بل ربطه بالقصديّة قائلا إنّه يعتمد على بنية «من الأصوات والإيقاع والمعاني» لا تتحقق إلا في وعي المتلقي(راي، 1987)، وبهذه النظرة فرّ ‹إنجاردن› ممّا سمّاه «اللغة القاصرة» فرأى أن مدلولات الألفاظ توجّه إبداع القارئ ووعيه ليدرك الأهداف المستترة للعمل الفني (Harland, 1999)، وقد افترض ‹إنجاردن› أن القراءة تضيف قدراً من التحديد للمواضيع التي يعرضها النص في خطوط عامة، وذلك عن طريق قيام القارئ بملء ما سمّاه بالنقاط اللامحددة أو«الفجوات»(Harland,1999).

وشرح ‹إنجاردن› ذلك قائلاً إن بنية العمل الأدبي تحتوي على فراغات مهمة يسدّها خيال القارئ أو الخيال المتنوع للقرّاء، وضرب مثلاً بجملة «قذف طفل كرة» حيث لم تحدد عمر الطفل هل هو في السادسة أو العاشرة، ولم تحدد جنسه هل هو ذكر أم أنثى، كما لم تحدد صفاته هل هو أسود أو أبيض، وهل هو أحمر الشعر أو أشقره، فهذه الملامح كلها غير قائمة في الجملة، وهي بالتالي تمثّل «فراغات» مهمة (هولب، 2000). كذلك بحث ‹إنجاردن› طرق التفاعل مع العمل الأدبي وربطها بخبرة القرّاء التي تحدد معنى الصور اللفظية عند الإلقاء أو الصور الصوتية عند القراءة الصامتة، وقد سمّى هذه العملية بـ«عملية التحقق العياني» وهي تعتمد على القوّة الإبداعية للقارئ والمهارة وحدّة الذهن، ولأنها تتأثر بالخبرات الشخصيّة والأحوال المزاجية للقرّاء فإنها تتنوّع، وقد وصل ‹إنجاردن› إلى أنه لا تتماثل قط عمليتان من عمليّات التحقق العياني تماثلاً دقيقاً حتى وإن صدرت عن قارئ واحد (هولب، 2000). ونفهم من نظرية ‹إنجاردن› أن العمل الفني برمّته لا يتحقق إلا عند ممارسة القراءة فلذلك فإن المتلقي هو الموضع الفعلي للنص وليس الكتابة المطبوعة، وبالتالي فإن العبارة اللغوية في النص ليست هي الصورة الشعرية وإنما هي دالة على إمكان مطلق للموضعة أما العلم بالموضعة فيبدأ بالتلقي، وإنّ هذه «الموضعة» بمصطلح ‹هوسرل› أو «التحقق» بمصطلح ‹إنجاردن› تحدث بإضافة الجزء الناقص من النص إلى الجزء الموجود بملء الفجوات الدلالية في العبارة بالتصوّرات الممكنة للقارئ عند ممارسة القراءة، فالأولى وهي دلالة المفردات منضمّة إلى الوعي بالفعل؛ أمّا الثانية وهي تصورات القارئ فمنضمّة إلى الوعي بالقصد ولذلك هما محايثة للعمل، إلا أن الفرق بينهما أن الأولى مستقرّة وثابتة أمّا الثانية فمتغيّرة ومتنوّعة تبعًا لاختلاف القرّاء والأحوال المزاجية والخبرات القرائية لديهم، وبهذا يكون ‹إنجاردن› قد كشف عن أمر مهم جدًّا ألا وهو كيفيّة حدوث «عمليّة التحقق العياني» للصورة.

ولم يمض الكثير من الوقت حتى قام أحد تلامذة ‹إنجاردن› وهو ‹فولجانج إيزر› بالتّفكّر مليًّا في نظرية ‹إنجاردن› ليلاحظ أن ‹إنجاردن› اهتم فقط بالتحقق العياني لموجود (الإيحاء) من موجودة (الصورة) ولم يهتم بموجود (الأثر) الذي لا يقل شأنًا في وجود الظاهرة لأن انعطاء الظاهرة لا يتحقق إلا بوجوده أيضًا. لذلك بدلاً من التركيز على وجود (المعنى) ركّز ‹إيزر› على (الأثر) قائلاً إن" المعنى يجب أن ينتج من التفاعل الناشئ بين القارئ والنص، والتفاعلية تصل القارئ بالنص ليحقق حالات التأثر" (Iser,1978) و" إن تأثيرية العمل تعتمد على حضور القارئ لتظهر التفسيرات عند ذاك"(Iser,1978)

وقد اتفق ‹إيزر› مع ‹هوسرل› في استعمال مصطلح التراكيب السلبية «syntheses Passive» للدلالة على الصور بسبب أن الصور لا تظهر جاهزة في النص المطبوع كما لا تنتج من خيال القارئ وحده، فهي تنبثق من إسقاطات القارئ لكنها تخضع للإشارات النصية ومن الصعب تحديد النقطة الفعليّة التي يحدث فيها ذلك "فما نراه ينشأ هنا هو حدث معقّد يختفي فيه الفارق بين الفاعل والمفعول أو بين الذات والشيء"(Iser,1978)، ولا تتخذ الإشارات النصية مدلولها الكامل إلا من خلال إسقاطات قارئ ما في ظروف غير مألوفة تقع تحت عتبة الوعي، ولا يتصل القارئ عند تكوينها بالمشاهد الواعية بل يكون منجذبًا إلى عالم اللاوعي، لهذا عرّف ‹إيزر› الصورة قائلاً: " **الصورة تسمو على ما هو حسّي لكنها لم تتحول بعد إلى شيء مدرك**"(Iser,1978)، فهي تحدث بعمليّة إسقاط يقوم بها القارئ عند تفاعله مع النص ليملأ الفراغات النصيّة، ولا يتصل القارئ أثناء هذه العمليّة بالعالم الواقعي، بالتالي تحدث الصورة "بين الوجود المفترض والوجود الحسي"(Iser,1978)، ويشير « الوجود المفترض» إلى التصوّرات المحتملة؛ أمّا

«الوجود الحسّي» الذي يطلق عليه ‹إيزر› أيضًا «الإدراك الحسي» فيشير إلى الوجود الفعلي، وقد أوضح أيزر الفرق بينهما قائلاً: "علينا أن نميز بين الإدراك الحسي والتصوّر كوسيلتين متباينتين للنفاذ إلى العالم، فالإدراك الحسّي يتطلب الوجود الفعلي للشيء، في حين أن التصور يتحقق عند غياب الشيء أو عدم وجوده، وفي قراءة النصوص الأدبية علينا دائماً أن نكوّن صوراً ذهنية لأن «الجوانب المخططة» للنص لا تهيّئ إلا الظروف اللازمة للنشاط الخيالي"(Iser,1978). لذلك فإن تحقق النص مرهون بالقارئ وما يقوم به من تصوّر وتخيل: "بالنسبة للنص الأدبي لا توجد حقائق، وفي المقابل توجد مجموعة من الخطط يبنيها الرصيد والاستراتيجيات، وهي تحفّز القارئ ليحدد لنفسه الحقائق، وتؤدي الخطط إلى ظهور أوجه لحقائق كامنة ليست مذكورة، ويجب على القارئ أن يركّب هذه الأوجه ليعيد تنظيم المشاهد وبذلك يتخيل صورة كليّة"(Iser,1978). بالتالي فإن ما يتم التعبير عنه عادة بالاستعارات والمجازات وغيرها من تصنيفات الصور لا يتحقق إلا في ذهن القارئ، كما يختلف تحققه من قارئ لآخر، ومن هنا فإن التركيز على الاستعارة أو المجاز وإسناد الصورة إليها هو مجرد وهم مضلل لا يمكن قبوله، فالقارئ هو الذي يحوّل المعطيات إلى صورة أو أي دلالة أخرى، والعمل الأدبي لا يتكون من الكلمات المطبوعة أو المكتوبة بل ينتج من العلاقة بين النص والقارئ، فما يعنيه نص ما لقارئ (سابق زمنيّاً) قد لا يشكل بالضرورة شيئاً ذا بال عند قارئ (لاحق زمنيّا) مع أن الاستعارة لم تتغير ولا المكونات اللفظية، هذه الحقيقة المهمة جدّاً تغفلها المناهج النقدية التي لا تجعل القارئ في بؤرة العمل الأدبي.

المبحث الرابع: مصادر الصور حسب نظريّة إيزر[2]

يهدف هذا المبحث إلى توضيح المصادر الفعليّة للصورة عند ممارسة القراءة ودور القارئ في ذلك، مع التطبيق على نماذج من شعر محمود درويش.

لمّا كان القارئ يرتقي إلى مستوى الإطار المرجعي للنص أثناء فحصه فإنه لا بد من السماح بحضور هذا القارئ دون تحديد مسبق لشخصيته أو موقفه التاريخي، وهذا بمصطلح ‹إيزر› هو «القارئ الضمني»: "وهو الذي يجسّد كل ميول القراءة التي يفرضها النص، لأنه معنى وليس شخصاً؛ فهو بنية نصية تتوقع متلقياً لا تحدده... وهو شبكة من البنى المثيرة للاستجابة"(Iser,1978). وبذلك يتكون القارئ «الضمني» من قراءة القارئ للنص ويعبر عن تفاعل القارئ مع النص في الدور الذي يسنده إليه، والقيام بهذا الدور لا يعني تخلي القارئ عن مدركاته الخاصة لأن ذلك يؤدي إلى انقطاعه عمّا يسبّب التوتر، وهو الشرط الأساسي للتفاعل وما يترتب عليه من فهم: "وميول القارئ لا تختفي تماماً لأنها الخلفية والإطار المرجعي لعملية الإدراك والفهم، ومن هنا تتباين عمليات القيام بدور القارئ تبعاً للظروف التاريخية أو الفردية"(Iser,1978).

ويبدأ تواصل القارئ مع النص بما يسمّيه ‹إيزر› «المواضعات» وهي العناصر النصّية العامّة من مثل المعايير الأدبية للشعر أو السرد، وتعطي «المواضعات» أيضًا دلالة كل ما لا يحتاج إلى تخيّل من مثل دلالات الألفاظ اليوميّة، ويبدأ القارئ بممارسة التأويل الفردي عندما لا تسعفه «المواضعات» بالدلالات اللازمة ويحدث ذلك في عمليّة تفاعليّة معقّدة بين القارئ والنص تؤدّي إلى صنع الصور، ويمكن القول إن الخيال هو المادة الخام التي تصنع منها الصور وهي مادة تتعلّق –عند ‹إيزر› - بكل قارئ على حدة، أما مصادر الصورة الأخرى فتتعلّق – في المقابل- بكل نص على حدة، وهي تشمل الرصيد النصي والفراغات والتصوّرات المعطّلة والشواغر النصيّة.

1. الإسقاطات السلبيّة

يطلق الظاهراتيون مصطلح (الإسقاطات السلبيّة) على الخيال، ومصطلح (الإدراك السلبي) على التخيّل، ومصطلح (التراكيب السلبيّة) على الصور.

وينشأ الخيال من ممارسة القارئ للإسقاطات السلبية اللامدركة ليصنع الصور، وهذه الإسقاطات تتغيّر أثناء القراءة وبذلك لا تستقر الصور النصّية بل تعدل ويعاد تشكيلها في عملية زمنية مركّبة وهكذا يتألف الأثر الجمالي، و"تتجمع الصور الذهنية لتكون مشهدًا أو رؤية تسحب القارئ من العالم الاعتيادي ليسقط في حالة من الإعجاب يظهر موضوعها حقيقاً، مع أنه لا يمت إلى الواقع الملموس وهذا ما يسميه الظاهراتيون «الإدراك السلبي»"(راي، 1987). وعندما يتصوّر القارئ بالخيال معنى غريباً فإنه يجعله في مكان الصدارة من القراءة؛ وفي الوقت نفسه يجعل التجارب السابقة في مكان الخلفية، ويقوم القارئ بهذه العملية عن طريق الصور الذهنيّة وكلّما استمر في القراءة قامت تلك الصور بتوليد صور أخرى: "تظهر كل صورة ذهنية على خلفية لصورة ذهنية سابقة فتعطى موضعاً في الاستمرارية الاجمالية، وتنفتح للمعاني التي لم تكن ظاهرة حين انشئت الصورة الذهنية أول مرّة"(Iser,1978). ويتحوّل ما لا يجري تعديله من صور أثناء تقدّم القراءة إلى صور المشهد التي اكتملت في الخلفيّة، وعلى ضوء ذلك يواصل القارئ تكوين الصور وصفّها إلى جانب بعضها، ويؤدي هذا الصف إلى إلغاء القواطع أو الفواصل التي تفصل بين الصور، ويقوم القارئ بتجميع معاني التراكيب السلبية باستعمال ما يسمّه ‹إيزر› «وجهة النظر الطوافة» وهي من استراتيجيّات القراءة، ويساعد المحور الزمني للقراءة (أو عامل الوقت) على تحديد المعنى الإجمالي وترتيب الصور لتكوين المشهد، وتظهر كل صورة فردية في خلفية صورة ماضية تعطي مكانها في الاستمرارية الكليّة، وتكون

[2] السبب في الاقتصار على نظرية ‹إيزر› أنها ملتزمة بالمبادئ الفينومينولوجية البحتة.

أيضاً مفتوحة للمعاني غير الظاهرة حين بنيت لأول مرة، وبالتالي تتماسك كل الصور في ذهن القارئ من خلال التراكم المستمر للإشارات، وهذا يتضح في النماذج التي تجمع اللحظات الزمنيّة من أوقات مختلفة لتصوّر مشهداً كاملاً، فمع أن الأحداث المصوّرة لم تحدث في وقت واحد إلا أنها تشكل بعد التعديل صورة كلية متماسكة، ويتضح ذلك بالنظر إلى نص (لوحة على الأفق) لمحمود درويش(درويش،2010):

رأيت جبينك الصيفيّ
مرفوعاً على الشفقِ
(و شعركِ ماعز) يرعى
حشيش الغيم في الأفقِ
تودّ العين.. لو طارت إليك
كما يطير النوم من سجني
يود القلب لو يحبو إليك
على حصى الحزنِ
يود الثغر لو يمتصّ
عن شفتيكِ
ملح البحر، و الزمنِ
يود.. يود. لكني
وراء حديد شباكي
أودّع وجهك الباكي
غريقاً فوق دمّ الشمس
مهدوراً على الأفق
فأحمل فوق جرح القلب جرحين
و لكني.. أحاول أن أضمدها.. أوسّدها
ذراع تمرُّد الحزنِ!

فهذا النص يشكل بالفعل لوحة تتعدّى «الحالة» التي ينطلق منها، وهو يقدّم للقارئ كل ما يحتاجه ليقوم بعمليّة صنع الصور، وتدفعه التراكيب السلبية إلى ممارسة الإسقاطات الذهنيّة للوصول إلى التحقق العياني للصور، وليس شرطًا أن تكون تلك التراكيب مبنيّة على الوسائل البلاغيّة القديمة من مثل التشبيه والاستعارة وإنما تكفي الإشارات والإيحاءات المرجعيّة ليتخذ القارئ موقفًا من كلّ تركيب سلبي يقرأه، واتخاذ الموقف عند أيزر أو المنظور النصي مثلما سمّاه في أحيان أخرى هو من «استرتيجيّات القراءة» وهو في الأصل محاكاة لردة الفعل الفينومينولوجية عند ‹هوسرل›، وتبعًا لذلك فإن كل تركيب يجعل القارئ يتبنّى احتمالاً واحدًا من جملة الاحتمالات التي قد تصوّر الحالة التي يشير إليها النص، ويحدث ذلك بغض النظر عمّا قصده الشاعر حيث تقتصر العلاقة عند القراءة على القارئ والنص، والاحتمال الذي يختاره القارئ ليتصوّر التركيب السلبي يؤثّر حتمًا على تصوّر التركيب السلبي الذي يليه، ويحدث هذا التأثير لتحقيق التوافق بين التصوّرات التي تنشأ تبعًا للتراكيب السلبيّة في النص، وقد سمّى ‹إيزر› صيغة التوافق التي تربط التصوّرات «الجشتالت» وهو من استراتجيّات القراءة المهمّة التي تضمن التجانس والانسجام في تكوين المشهد، ففي النص أعلاه لا بد للقارئ من تحقيق التوافق بين التصوّر الأول «جبينك الصيفي» والتصوّر الثاني «شعرك ماعز يرعى»، وبين التصوّر الثاني «شعرك ماعز يرعى» والتصوّر الثالث «حشيش الغيم في الأفق» وبهذا التصوّر يكتمل المشهد الأوّل، ولا يحتاج القارئ إلى ربط التصوّر الثالث «حشيش الغيم في الأفق» من المشهد الأوّل بالتصوّر الأوّل «تودّ العين » من المشهد الثاني وإنما يحتاج إلى ربط المشهد الأول بالمشهد الثاني وعليه أن يفعل ذلك مع كل المشاهد التالية، وبعدما يكمل القارئ بناء المشهد الأول يجعله في الخلفيّة ليتعامل مع المشهد الجديد الذي سيحل في الصدارة، لذلك جعل أيزر تقنيتي «الصدارة والخلفيّة» من استراتيجيّات القراءة ومهمّتهما تنظيم المشاهد والصور، وتكشف استراتجيّات القراءة عن مدى تورّط القارئ في تكوين الصور من الإشارات النصّيّة، وعلى عكس أي قراءة أخرى فإن قراءة الصور أو بمعنى آخر ملء مخططات الصور يضطر القارئ إلى وضع مهاراته التركيبية تحت واقع لم يألفه ليولدّ معنى ذلك الواقع، ولذلك فإن معنى النص الأدبي لا يتحقق إلا بالقارئ وليس له وجود مستقل عنه.

2. الرصيد النصّي

يقوم القارئ بتأويل النص مستعملاً ما يسمّى الرصيد «Repertoire» ويعرّفه ‹إيزر› بأنه: "الإطار المرجعي للنص"(Iser,1978)، ويشمل اللغة

النصيّة والإيحاءات الضمنيّة والإشارات والأشكال المطبعيّة في النص. وفي موضع آخر يعرفّه بأنّه: "الأعراف الأدبيّة اللازمة لبناء موقف للتواصل بين القارئ والنص"(Iser,1978) ويعني هنا المرجعيات الثقافية والأدبية الأصيلة في النص التي تدفع القارئ إلى بناء التصوّرات، لذلك يتفاوت الرصيد من نص إلى نص حسب نوعه وعمقه ومن قارئ إلى آخر حسب مستواه وتكوينه وثقافته، وتتحول كل المعايير الاجتماعية والتلميحات العاطفية والأدبية – في النص- إلى وسيلة لصوغ المعارف والذكريات التي يحتجزها عقل القارئ تحت عتبة اللاوعي، ويكشف هذا عن أهمية الرصيد في بناء الصورة النصية، وكلما زادت حساسية القارئ للمنبهات النصية زادت قدرته على بلوغ ذروة التجربة الخيالية، ويمكن للمخططات النصية أن توجه خيال القارئ ليس فقط إلى تصور «الحدث» الذي يقبل التصور بل إلى استشفاف ما لا يتوقع مطلقاً، وهنا يمكن وصف الإشارات النصية بأنها إشارات مبهمة أو متنافرة لا تعبّر عن المقصود، ويمكن التدليل على أهميّة الرصيد النصي في صنع الصور بالنظر إلى نص (نشيد ما) (درويش،2010) الذي يدفع القارئ إلى السحب من الأرصدة النصيّة لصنع الصور:

عسل شفاهك، واليدانْ
كأسا خمور..
للآخرين..
*
الدوح مروحةٌ، وحرش السنديانْ
مشط صغير
للآخرين
*
وحرير صدرك، والندى، والأقحوان
فرش وثير
للآخرين

فالنص هنا يعتمد على مزج الألفاظ المتباعدة لتكوين التراكيب السلبيّة حتى يندفع القارئ إلى استشفاف الصورة الإيحائية مستعملاً الرصيد، بالتالي ستوحي (عسل شفاهك) بالحلاوة و(اليدان كأسا خمور) بالنشوة لكن لفظ (للآخرين) سيوحي بحرمان الشاعر، وبتكرار التعارض بين الدلالات الإيجابية والسلبية في الجمل الأخرى سيستشفّ القارئ صورة حرمان الشاعر من اللذة والاستمتاع في مقابل المعاناة من الجفاف والحرقة والنفي التي حصل عليها من حبّه لمحبوبته:

و أنا على أسوارك السوداء ساهدْ
عطشُ الرمالِ أنا.. وأعصابُ المو اقد!
من يوصدُ الأبواب دوني؟
أي طاغية ومارد!!

لكنّ الصورة الإيحائية لا تكتمل بتصوّر التعارض بين (الاستمتاع/ الحرمان) لأن المخططات النصيّة تقوم بتوجيه القارئ إلى أرصدة غير متوقّعة قائلةً:

سأحبّ شهدك..
رغم أن الشهدَ يسكب في كؤوس الآخرين
يا نحلةْ
ما قبّلت إلا شفاهَ الياسمين!

وعند اكتمال «الجشتالت» سيتضح أن التعارض المذكور لم يكن سببًا لتحسّر الشاعر فقط وإنّما كان أيضًا سببًا لدوام تعلّق الشاعر بفلسطين.

3. الفراغات النصيّة

إذا فشل القارئ في تأويل النص باستعمال الرصيد فإن ذلك يشير إلى وجود ما يطلق عليه ‹إيزر› مصطلح «الفراغ»: "والفجوة أو الفراغ ليس حقيقة وجودية بل يتكون ويتغير نتيجة اللاتوازن في التفاعل بين القارئ والنص، ولا يتحقق التوازن إلا بملء الفجوات، بالتالي يتعرض الفراغ التكويني لقصف متواصل بالإسقاطات، ويعدل القارئ اسقاطاته طبقاً للمواقف السابقة، وكل إسقاط يتعدل وفقاً لما قبله، فالنص يجذب القارئ للأحداث النصية ليفكّر في المقصود مما لم يرد صراحة، أما ما يرد فيبدو كأنه يتخذ مدلوله كإشارة إلى ما لم يرد"(Iser,1978). وينشأ «الفراغ» بسبب انتزاع النص لمكوّنات الرصيد من سياقها المألوف وعرضها بشكل لم يعهده القارئ، فعندما ينتزع النص مكوّنات رصيده من سياقها العملي أو النفعي

ويستعملها بشكل مجازي فإن معايير الرصيد ومقاطع الرؤى لا تنتظم في تسلسل ثابت لأن النص يهدف إلى مواجهة القارئ برؤيا جديدة للعالم، لذلك لا يلتزم بمفهوم «حسن المتابعة» المعمول به في علم نفس الإدراك (Psychology of Perception)، وكذلك يخالف «مبدأ الاقتصاد في الأدب» المقرر في علم نفس الظواهر Phenomenological psychology، بسبب أن بنية النص تسمح بالسير عكس ميول قرّائه، وعندما تقطع «الفراغات» القدرة على الربط بين المخططات فإنها ترتب المعايير المنتقاة ومقاطع الرؤى في تسلسل عكسي أو متداخل ينفي أي توقع بحسن المتابعة فيتحرك خيال القارئ لإيجاد الصلات المفقودة بالتصور وتكوين «الجشتالت»، وكلّما زاد عدد «الفراغات» زاد عدد الصور التي يبنيها القارئ، وفي هذه العملية يكمن الجانب الجمالي للفراغ. ولأن «الفراغات» تعطّل القدرة على ربط الأنماط النصيّة فإن قطع حسن المتابعة يكثّف عمليات التصوّر من جانب القارئ، وبذلك يعمل «الفراغ» كشرط أوّلي للتصوير وتستغلّه النصوص الأدبية لأغراض متباينة(Iser,1978). وينبغي للقارئ أن يملأ هذا الفراغ بتصوراته ليربط أجزاء النص ويتضح ذلك أكثر في شعر المرايا والتحوّل الذي يعتمد على الرمز لإيصال المغزى إلا أن ذلك في المقابل يحوّل اللغة إلى لغة مبهمة، ويبقى المعنى معلّقًا بين اللغة المبهمة والرموز المتتالية إلى أن يقوم القارئ بملء الفراغات بالصور الذهنيّة مثلما نجد في هذا المثال من نص (ليلكِ من ليلَكٍ) (درويش، 1999):

يجلسُ الليلُ حيث تكونين. ليلُك من
ليلَكٍ. بين حين وآخر تفلت إيماءةٌ
من أشعّة غمّازتيكِ فتكسرُ كأس النبيذِ
وتُشعلُ ضوء النجوم. وليلكِ ظِلّكِ-
قطعةُ أرضٍ خرافيّةٍ للمساواة ما بين
أحلامنا. ما أنا بالمسافر أو بالمقيم على
ليلكِ الليلكّي، أنا هو من كان يومًا
أنا..

فاللغة هنا إشاريّة لا تعبّر عن المقصود ولا تصف شيئاً معقولاً لغياب الترابط في قوله «إيماءة من أشعّة/ تكسر كأس النبيذ/ وتشعل ضوء النجوم»، ويتحوّل الإبهام إلى التنافر عندما تعطف الجملة الثانية على الأولى «وليلكِ ظِلّكِ/ قطعةُ أرضٍ خرافيّةٍ/ للمساواة ما بين أحلامنا»، أمّا الجملة الثالثة «ما أنا بالمسافر..» فكأنها لا تقول شيئًا، لذا يقوم القارئ بملء الفجوات الدلالية ليجمع أجزاء الصورة على خشبة المعنى كردّ فعل على تلك الإشارات المبهمة، وفي سبيل الوصول إلى المعنى القابع في أعماق النص يقوم يفك شفرات الرمز بخبرته ليجد أن النص يتحدث عن تحوّلات الذات الأبديّة وأن (الليل) رمز للزمن، وأن (الليلك) رمز للروح أو النبل أو النقاء أو الهدوء أو الحب القديم الذي لا يتغيّر، لكن اللون الليلكيّ يرمز أيضًا لامتزاج الهدوء بالطاقة المفرطة لأنه مزيج من الأحمر والأزرق، أمّا (تفلتُ) فهي رمز للتشكّل، و(إيماءة) رمز للصورة الجديدة، و(أشعّة غمّازتيك) رمز للتجلّي الروحي، و(تكسر) رمز للتحوّل، و(كأس النبيذ) رمز لاعتياد العادة، و(تشعل) رمز للتوهج، و(ضوء النجوم) رمز لبداية السفر. وبذلك يستطيع القارئ أن يربط الجملة الأولى بالجملة الثانية التي تتحدث عن تساوي المتجليّات روحيًّا واختلافها زمنيًّا، كذلك يفهم الجملة الثالثة على أنها دالة على التحوّل المستمرّ من السفر إلى الإقامة للأنا الأبديّة.

4. التصوّرات المعطّلة

مثلما تساعد «الفراغات» على بناء الصور فإنها تؤدي أحياناً إلى تعطيل عملية التصوير مما يضطر القارئ إلى التخلي عن صور كوّنها ما كان يتصوّر أن يتصوّرها بالتصوير المعهود، ويقوده ذلك إلى موقف قد يحدث صداماً بين الصور(Iser,1978). ويمكن إيجاز العنصر الجمالي الكامن في التصور المعطّل بأن التصوّر المعطّل يسير عكس اتجاه توقعات القارئ المعتادة ليفسد المعرفة التي يقدمها النص أثناء عملية صوغ الشيء الخيالي، وبانتزاع القارئ من صور الدرجة الأولى يتم دفعه للاستجابة لما أنتجه، ويتم في الوقت نفسه استثارته لتصوّر شيء لم يكن يقبل التصوّر، ومع أن القارئ يظل أسيراً للصور التي يبنيها وهو يقرأ فإن تصادمها يربط القارئ بالنص الذي يندمج فيه(Iser,1978). فالقارئ يرد على كل فراغ يعطّل عملية التصور أو يقطع تتابع القراءة بتكثيف عمليات التصوّر الذهنية، فالقطع المفاجئ لمسار الحبكة يدفع القارئ للبحث عن الصلات المفقودة بين الإشارات ليبث الحياة في مواقف النص كما لو كانت واقعة بالفعل. وهذا ما يحدث مثلاً- في النصوص التي تعطّل توقعات القارئ بالعبارات المتنافرة والضمائر المتغيرة وذلك من مثل نص (خائف من القمر) (درويش،2010):

خبئيني، أتى القمر
ليت مرآتنا حجر!
ألف سرّ سري
وصدركِ عارٍ

وعيون على الشجر

فالحوار الأحادي الذي ينشأ في هذا المقطع بين الشاعر والحبيبة لا ينشغل بأمر واحد ولا بعناصر متصلة، وإنما ينتقل من الحديث عن «القمر» إلى «المرآة» ثم عن كثرة «أسرار» الشاعر ثم عن «صدر» الحبيبة ثم عن «العيون»، وهذا يعطّل توقعات القارئ وكأنّ النص ينتزع القارئ من كل صورة يكوّنها ليوجهه إلى جزئية تعدّلها وتحوّلها إلى صورة جديدة أو ينقله إلى ما يستدعي تكوين صورة كاملة تعارض الصورة السابقة فتلغيها أو تسدُّ أفُقَها، وهذه العمليات تقود القارئ دائماً إلى التعديل المستمر في مستوى التوافق بينه وبين النص، وهنا يواجه القارئ صعوبة بالغة في تكوين الصور وتأويلها دلاليًّا، والسبب أن النص يدفعه منذ البداية إلى عكس المتوقع، فإذا كان «الأنس بالقمر» هو المتوقع فإن النص يدفعه إلى تصوّر «خوف المتحدّث من القمر»، وإذا كان المتوقع أن تكون «المرآة زجاجيّة» فإن النص يطلب أن تكون «حجرًا»، وإذا كان المتوقّع أن يكون «السر» للحبيبة و«الستر» لها فإن النص يقرر العكس.

5. الشواغر النصيّة

ميّز ‹إيزر› في نهاية كتابه ﴿فعل القراءة﴾ ما بين مصطلح «الفراغ Blank» ومصطلح آخر أطلق عليه «الشاغر Vacancy» قائلاً: "تشير الفراغات Blanks إلى قابلية الترابط المرجأة في النص، في حين تشير الشواغرVacancies إلى الأجزاء غير الموضوعية الواقعة خلال الحقل المرجعي لوجهة النظر الطوافة"(Iser,1978) وبهذا فإن الشواغر تختلف جذريًّا عن الفراغات حيث تقع الفراغات في النص، بينما تشير الشواغر إلى الأطر الصامتة للنص، ويرى ‹إيزر› أن الشواغر وسائل مهمّة جدًّا لإرشاد القارئ لتكوين الصور التي يقصدها النص: " فالشواغر تحوّل المجال المرجعي لوجهة النظر الطوّافة إلى بنية ذاتيّة التحكّم لتكون من أهم حلقات التفاعل بين القارئ والنص، وتمنع التحوّلات التبادليّة للمقاطع النصيّة عن أن تكون عشوائيّة"(Iser,1978). ويمكن النظر إلى الشواغر النصيّة على أنها ليست حاضرة مباشرة في الموضوع النصّي لكنها مهمّة لتوضيح المغزى الأساسيّ، وتلجأ النصوص الحديثة إلى هذه الطريقة عندما تهدف إلى إيصال الشيء بصور غير مباشرة، ومن ذلك ما نجده في نص (أمل) (درويش،2010):

ما زال في صحونكم بقيّة من العسل
ردّوا الذباب عن صحونكم
لتحفظوا العسل
*
ما زال في كرومكم عناقيد من العنب
ردّوا بنات آوى
يا حارسي الكروم
لينضج العنب.
*
ما زال في بيوتكم حصيرة.. وباب
سدّوا طريق الريح عن صغاركم
ليرقد الأطفال

فهذا النص يستعرض لقطات ليست مقصودة بحدّ ذاتها، إذ لا يهتم حرفيًّا «بحماية العسل المتبقّي في الصحون من الذباب» ولا «بحماية عناقيد العنب من الثعالب» ولا «بالحماية من الريح» وإنما يقصد «حماية الأرض المتبقّية» وهذه الصورة هي الصورة الشاغرة أمّا الصور المذكورة فترشد القارئ إلى ما يدلل على وجود ما يستدعي المقاومة والحماية، وأن الإيمان بذلك يبعث «الأمل» بالنصر. وهكذا ترسم المواطن الشاغرة مساراً لقراءة النص عن طريق تنظيم إسهام القارئ في بنية الأوضاع المتحوّلة الخاصة بها، وهي تضطر القارئ في الوقت نفسه لأن يكمل البنية وأن ينتج الموضوع الجمالي، وبذلك يكون معنى النص هو المعنى الذي يكوّنه القارئ لذلك النص، وتعتمد هذه العملية على الإدراك الذي يجعل الفكرة تظهر إلى الوجود وكأنها شيء مذكور.

النتائج

- على الرغم من انحسار الصور القديمة التي بنيت عليها المفاهيم التقليديّة للصورة إلا أنّ المفاهيم لم تتغيّر، ولم يجار النقد بما فيه الكفاية تطوّر الصورة في الشعر الحديث واستمرّ يتعامل معها بالوسائل البلاغية القديمة مع إنشائيّة في التنظير وتكرار في التطبيق.
- نصّت المفاهيم التقليديّة للصورة على أن الخيال هو المصدر الأساسي للصورة لكنها لم تكشف عن محلّه وكيف يحدث الخيال؟
- يرجع قصور المفاهيم التقليديّة للصورة إلى أنها قررت أن الصورة موجودة وجاهزة في النص المطبوع، ولم تهتم بالعنصر الأهم في تكوين الصورة وهو القارئ أو المتلقّي.
- اتضح -عند دراسة ظاهرة الصورة باستعمال الفينومينولوجيا البحتة- أنّه لمّا تحتّم انضمام أثر الصورة إلى وجود ظاهرة الصورة تحتّم كذلك

أن ينضمّ القارئ إلى وجودها لأنه المتأثّر والقائم بالحدس، وبالتالي فإن الوجود الفعلي الذي يعطي الصورة ليس الانعطاء الذي يظهر بالعبارة وإنما الانعطاء الذي يظهر بالقراءة.

- الصور لا تظهر جاهزة في النص المطبوع كما لا تنتج من خيال القارئ وحده، بل تنبثق من إسقاطات القارئ لكنها تخضع للإشارات النصية فهي حدّ وسط بين الوجود المفترض والوجود الحسي.
- الصورة الأدبيّة هي صورة ذهنيّة غير محدّدة تقع تحت عتبة الوعي، ومن شروطها تفاعل القارئ مع التراكيب السلبية بالإسقاطات السلبيّة للوصول إلى الإدراك السلبي، وتختلف عمليّة التصوّر باختلاف ظروف التفاعل بين القارئ والنص.
- تنقسم المصادر الفعليّة للصورة إلى ما يتعلّق بكل قارئ على حدة من مثل الخيال والميول والثقافة، وإلى ما يتعلّق بكل نص على حدة وهي الرصيد النصي والفراغات والتصوّرات المعطّلة والشواغر النصيّة.

التوصيات

- يوصي البحث بالتخلّي عن التصنيفات المظللّة للصورة من مثل التشبيهيّة والاستعاريّة والمجازيّة لأنها تعني أن الصورة مكتملة وجاهزة في العبارة، في حين أن جميع الصور هي صور ذهنيّة تنشأ من تفاعل القارئ مع الإشارات النصيّة لتبدأ عمليّة التصوّر.
- يوصي البحث بالنظر إلى أن الوجود الفعلي للصورة يعتمد على التفاعل بين النص والقارئ، ويتغيّر تكوين الصور بتغيّر ظروف القراءة ومستوى التفاعل بين النص والقرّاء المحتملين واستجابتهم.
- يوصي البحث بالاكتفاء بالمصادر الفعليّة للصورة التي تظهر في كل مرّة أثناء ممارسة القراءة.

المصادر والمراجع

إسماعيل، ع. (1972). *الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنّية*. بيروت: دار العودة.

البستاني، ص. (1986). *الصورة الشعريّة في الكتابة الفنيّة*. بيروت: دار الفكر اللبناني.

البطل، ع. (1983). *الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري*. بيروت: دار الأندلس.

الجاحظ، ع. (1969). *الحيوان*. بيروت: دار إحياء التراث العربي.

الجرجاني، ع. (1994). *دلائل الإعجاز*. القاهرة: مكتبة الخانجي.

السكّاكي، ي. (1983). *مفتاح العلوم*. بيروت: دار الكتب العلميّة.

الشايب، أ. (د.ت). *أصول النقد الأدبي*. (ط7)، القاهرة: مكتبة النهضة المصريّة.

العشماوي، م. (1994). *قضايا النقد الأدبي القديم والحديث*. (ط1). بيروت: دار الشروق.

الفريوي، ع. (2008). *مارتن هايدجر «الفن والحقيقة»*. *بيروت:* نشر دار الفارابي.

القرطاجنّي، ح. (1966). *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*. تونس: دار الكتب الشرقيّة.

القط، ع. (1978). *الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر*. بيروت: دار النهضة العربيّة.

المازني، إ. (د.ت). *حصاد الهشيم*. (ط3). بيروت: دار الشروق.

الولي، م. (1990). *الصورة الشعريّة في الخطاب البلاغي والنقدي*. بيروت: المركز الثقافي العربي.

بدوي، م. (د. ت.). *كولردج*. القاهرة: دار المعارف.

درويش، م. (1999). *ديوان سرير الغريبة*. (ط1). بيروت: دار رياض الريّس للكتب والنشر.

درويش، م. (2010). *ديوان محمود درويش*. (ط1). بيروت: دار العودة.

راي، و. (1987). *المعنى الأدبي*، من الظاهراتية إلى التفكيكية. بغداد: دار المأمون.

عبّاس، إ. (1987). *فن الشعر*. عمّان: دار الشروق.

عسّاف، س. (1982). *الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس*. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

فيشر، آ. (1971). *ضرورة الفن*. القاهرة: الهيئة المصرية المصريّة العامّة للتأليف والنشر.

قاسم، عن. (1988). *التصوير الشعري*. الكويت: مكتبة الفلاح.

ناصف، م. (د.ت.). *الصورة الأدبيّة*. بيروت: دار الأندلس.

نافع، ع. (1983). *الصورة في شعر بشّار بن برد*. عمّان: دار الفكر للنشر والتوزيع.

هوسرل، إ. (2007). *فكرة الفينومينولوجيا*. (ط1). بيروت: نشر المنظمة العربية للترجمة.

هولب، ر. (2000). *نظرية التلقي مقدمة نقدية*. القاهرة: نشر المكتبة الأكاديمية.

References

Albatal , E. (1983). Alsuwrat fi alshier alearabii hataa akhar alqarn althaalith alhijriu , bayrut , dar al'andilis.

Albustaniu , S. (1986). Alsuwrat alsheryt fi alkitabat alfaniyat . Beirut: Dar alfikr allubnani.

Aleashmawii , M. (1994). Qadaya alnaqd al'adabii alqadim walhadith. (1st ed.). Beirut: Dar alshuruq.

Alfaryawi, E. (2008). Martin haydjar <<alfin walhaqiqatu>>. Beirut: Dar Nashr alfarabi.

Aljahiz , E. (1969). Alhayawan. Beirut: Dar 'iihya' alturath alearabii.

Aljirjanii , Abd. (1994). Dalayil al'iiejaz. Cairo: Maktabat alkhanji.

Almazni, I. (n.d). Hisad alhashim. (3rd ed.). Dar alshuruq.

Alqatu , Abd. (1978). Yajeal alwijdani fi alshier alearabii almueasir. Beirut: Dar alnahdat alerby.

Alqrtajnny, H. (1966). Minhaj albulagha' wasiraj al'udaba'. Tunisia: dar alkutub alshrqy.

Alshaayib, A. (n.d.). Usul alnaqd al'adabii. (7th ed.). Cairo: Maktabat alnahdat almsry.

Alskkaky, Y. (1983). Miftah aleulum. Beirut: Dar alkutub aleilmiati.

Alwali, M. (1990). Alsuwrat alsheryt fi alkhitab albalaghii walnaqdii. Beirut: Almarkaz althaqafia alearabia.

Badawi , M. (n.d). Kulirdj. Cairo: Dar almaearifi.

Darwish, M. (1999). Diwan sarir algharibat. Beirut: Dar riad alrys lilkutub walnashri.

Darwish, M. (2010). Diwan Mahmud Darwish. (1st ed.). Beirut: Dar aleawdati.

Ebbas, E. (1987). Fanu alshier. Amman: Dar alshuruq.

Eisar , W. (1978). Qanun alqira'at. London, Mariland: Matbaeat jamieat junz hubkinz.

Essaf , S. (1982). Alsuwrat alshieriat wanaqruha fi 'iibdae 'abi nwas. Beirut: Almuasasat aljamieiat lildirasat walnashr waltawziei.

Fishar, A. (1971). Qism altarjamat. Cairo: Alhayyat almisriat almisriat aleammt liltaalif walnashri.

Harland, R. (1999). Alnazariat al'adabiat min 'aflatun 'iilaa bart. London: Matbaeat makmilan almahdudati.

Harland, R. (1999). Literary Theory from Plato to Barthes. London, Macmillan Press LTD.

Hulb, R. (2000). Nazariat altalaqiy muqadimatan naqdiatan. Cairo: Nashr almaktabat al'akadimiati.

Husaril , E. (2007). Fikrat alfinuminulujya. (1st ed.). Beirut: Nashr almunazamat alearabiat liltarjamati.

Iser, W. (1978). The Act of Reading. London, Maryland: Johns Hopkins University Press.

Ismaeil , E. (1972). Alshier alearabiu almueasir qadayah wazawahiruh alfnnyt . Beirut: Dar aleawdati.

Nafie, Abd. (1983). Alsuwrat fi shaear bshshar bn bard. Amman: Dar alfikr lilnashr waltawziei.

Nasif, M. (n.d). Alsuwrat aladbyt. Beirut: Dar al'andilis.

Qasim. E. (1988). Altaswir alshieriu. Kuwait: aktabat alfalah.

Ray, W. (1987). Almaenaa al'adabiu. Baghdad: Dar almamuni.