الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة منتوري — كلية الآداب واللغات

قسنطينة — قسم اللغة العربية وآدابها

رقم التسجيل:

الرقم التسلسلي:

استراتيجية القارئ في شعر المعلقات "معلقة امرئ القيس" نموذجا

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآداب

شعبة: تحليل الخطاب

إعداد الطالبة: — إشراف الدكتورة :

دليلة مروك — ليلى جبّاري

أعضاء لجنة المناقشة:

أ/ د حسن كاتب	جامعة منتوري قسنطينة	رئيسا
د/ ليلى جباري	جامعة منتوري قسنطينة	مشرفا ومقررا
د/ محمد بن زاوي	جامعة منتوري قسنطينة	عضوا مناقشا
د/ زهيرة قروي	جامعة منتوري قسنطينة	عضوا مناقشا

السنـــة الجامعيـــة: 2009- 2010

مقدمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد خير خلق الله أجمعين، وبعد:

عرف النص الأدبي على مستوى التحليل والدراسة مختلف التجارب والمقاربات التي سلكتها المناهج النقدية المنتشرة في الساحة الأدبية، وهو ما عزز لدى الناقد أن الدرس الأدبي يستدعي استثمار هذه المناهج سعيا إلى تحقيق النتائج المرجوة.

إن تعلق الدارسين بالبحث في علاقة الآثار الأدبية بمختلف السياقات التاريخية المؤثرة في نشأتها، لم يقم أبدا على فهم سيء للظاهرة الأدبية بل إن مثل هذه الأبحاث تظل مما نحتاج إليه مادام الأدب ومادامت بالناس حاجة إليه. غير أنه يصعب – في اعتقادنا – أنها تفسر لنا ذلك السر الذي يجعل آثارا أدبية تبقى وتستمر حية في إثارة السواكن وتحريكها، دون آثار أخرى سرعان ما يأتي عليها النسيان.

لهذا أصبح من اللازم دراسة الآثار الأدبية في علاقتها بمتقبليها، مادام أي أديب يكتب للناس ومادام الجمهور المتقبل هو الذي يمنح هذه الآثار الحياة.

ونحن بدورنا حاولنا من خلال هذه الدراسة أن نبين العلاقة بين المتلقي والنص الشعري الجاهلي، وذلك بتطبيق نظرية التلقي على واحدة من عيون الشعر العربي القديم وهي معلقة امرئ القيس.

من هنا وفي ضوء ذلك ارتأينا إعادة النظر في دراسة القديم بمنهج نظرية التلقي، لعلنا نسهم إلى حد بعيد في إزالة كثير من الغموض العالق بالشعر الجاهلي، أو على الأقل نسهم في تأويله.

من هنا يندرج موضوع هذوا البحث ضمن مساءلة تخوض في مستويات الفهم انطلاقا من الحس الإشكالي الموجود بين النص الشعري والمتلقي حصرا وإعادة بناء السياقات التاريخية والثقافية والاجتماعية للنص.

فالموضوع إذن محدد في العنوان كالأتي: « إستراتيجية القارئ في شعر المعلقات: معلقة امرئ القيس " نموذجا"، لأجل ذلك نحاول تسليط الضوء على تلك الجوانب الفنية والجمالية التي تميز معلقة امرئ القيس من خلال مستويات تلقيها الجمالية، والبحث عن دلالتها وفق منظور حداثي من أجل التقريب بين المصطلحات المعاصرة وما يشف عنها من مفاهيم تقترب إلى حد ما من دلالاتها القديمة. ونتوخى في هذه الدراسة مقاربة مستويات التلقي متدرجين خلال ذلك من العام إلى الخاص، مهتمين بمستويات أفق الانتظار الاجتماعي فمستويات الأفق الأدبي.

ومن ثمة كانت الإشكالية المطروحة كالأتي:

كيف يدل النص الشعري؟ وعلى ماذا يدل؟، كيف نقرأ ونتلقى نصا شعريا أنتج في غير السياق الذي نتلقاه فيه كقراء؟، كيف نقرأ معلقة امرئ القيس غير ما قرأه القراء قبل ألف عام؟ هل يمكن رصد البعد الثقافي في قراءة المعلقة؟ هذه بعض الأسئلة التي تطرح نفسها والتي سنحاول الإجابة عنها.

أما عن أسباب اختيار الموضوع فهي كثيرة وأهمها:

- الرغبة في البحث في هذا النوع من المواضيع التي تتخذ مدونة الشعر القديم فضاء لاشتغالها.
- أن هذا الحقل جدير بالبحث فهو يلفت النظر إلى أهمية قراءة التراث القديم قراءة جديدة، لأنه زاخر بجوانب عديدة تحتاج لإعادة النظر فيها. وبهذا نعيد للصور المهتزة والغامضة ثباتها ووضوحها.
- اعتقادنا الراسخ بأن الشعر العربي القديم حقل جمالي ومعرفي مثير للأسئلة، ومشبع بالرؤى والتصورات التي تستوقف المتأمل وتتطلب دراسات واعية.
- محاولة الاستفادة من المناهج الحديثة، وتطبيقها على الشعر العربي القديم لتحرير القصيدة الجاهلية من ضيق التحليلات القديمة والأحكام الذاتية التي تحاصر إبداع الشاعر وتحد من عطائه.

- ضرورة إحياء وبعث مورثنا الثقافي الخامد في بعض جوانبه، والسعي لمواكبة التطور الأدبي.

بالإضافة إلى هذا هناك أسباب أخرى تتعلق بامرئ القيس وبالمعلقة وهي:

- موهبة الشاعر الفذة وقدرته على الإبداع والتصوير.
- شعره الذي كان – ولا يزال – نموذجا للإبداع الشعري ومادة تحرض على القراءة والكشف، فهو يصدمنا في كل قراءة بأشكال غير متوقعة من التعبير الشعري.
- في حياته وشعره من الغنى ما نستطيع أن نعود به بكل ما هو جديد مما لم يلق عليه الضوء بعد، ويشكل محور جذب لكثير من القراء.
- كون المعلقة من عيون الشعر العربي القديم، في قدرتها على نقل الإحساس بمختلف صوره عن النفس الجاهلية، وفي قوة معانيها وعمق تأثيرها في متلقيها .

ومما يمكن قوله في أهمية هذا الموضوع، إن الدراسات السابقة التي تعرضت لامرئ القيس وشعره – على قيمتها – تلتقي في عدم التفاتها إلى الصلة بين شعر الشاعر والجمهور الذي يتلقاه، فأبينا إلا دراسة هذا الشعر من خلال منظور التلقي وآلياته معتمدين في ذلك على بعض ما ثمنته جمالية التلقي من إجراءات، ولاسيما ما نشره ياوس وآيزر، ولهذا اخترنا جمالية التلقي منهجا وإجراء.

كما استفدنا من إجراءات المنهج الأسلوبي، وبعض معطيات النقد الثقافي.

وانسجاما مع منهج التلقي، فقد حرصنا على أن يقوم هذا البحث على لغة الاحتمال بعيدا عن التعميم والأحكام المطلقة، وتحقيقا لهذه الرؤية جاء البحث استجابة للنظرية وآلياتها، وذلك وفق خطة تضمنت مدخلا وثلاثة فصول على النحو الآتي:

- **المدخل:** وهو عبارة عن مهاد نظري تم خلاله التعرف على نشأة نظرية التلقي، وعن الأسس الفكرية والفلسفية التي قامت عليها، والكشف عن علاقة هده النظرية بالأصول الفلسفية المتعلقة بجماليات التلقي.

- **الفصل الأول:** الموسوم بـ : **نظرية التلقي: المنهج والمشروع**، وكان دراسة نظرية جاءت في أربعة مباحث، انصرف المبحث الأول لتقديم الطروحات النظرية العامة التي جاءت بها نظرية التلقي، وانصرف الثاني لعرض الطروحات الإجرائية، واختص الثالث لشرح مفهوم القراءة وأسسها وإجراءاتها، أما المبحث الرابع والأخير فكان عرضا لنظرية التلقي في النقد العربي الحديث.

- **الفصل الثاني:** وعنوانه: **معلقة امرئ القيس بين التلقي وأفق الانتظار الاجتماعي**، وهو دراسة تطبيقية جاءت في مبحثين، المبحث الأول اهتم بإبراز مكانة الشعر عند العرب والبحث في الخلفية الاجتماعية لعملية التلقي، أما الثاني فقمنا ضمنه بدراسة كيفية تلقي القدماء والمحدثين امرأ القيس وشعره ، وكيف حضر الشاعر في مؤلفاتهم وفي رسميات المطبوع الجامعي، وختمناه برصد البعد الثقافي للمعلقة من خلال مساءلة العلاقة بين النص الأدبي وتقاليد المجتمع.

- **الفصل الثالث:** الموسوم بـ : **معلقة امرئ القيس بين التلقي وأفق الانتظار الأدبي**، وهو تكملة للدراسة التطبيقية وقمنا خلاله بتقديم مقاربة نصية لمعلقة امرئ القيس من منظور التلقي، وأهمه " أفق الانتظار " وهو العنصر الأبرز الذي اعتمد عليه هذا الفصل في الدراسة التأويلية. وجاء في ثلاثة مباحث، المبحث الأول، وتمت خلاله دراسة المقدمة الطللية للمعلقة في ضوء اللامتوقع في مكوناتها من حيث حسن الابتداء، والعلاقة الجدلية بين الأنا والآخر، إضافة إلى ظاهرة التعالي النصي، أما الثاني فتضمن إبراز التشكيلات الجمالية في المعلقة ومستويات تلقيها، ومنها ما يتعلق بالزمان الجمالي ومنها ما يتعلق بمسائل الخمر، والمرأة، ودلالات الصورة الفنية، واللون، في حين جاء

المبحث الثالث والأخير للكشف عن المهيمنات الأسلوبية في المعلقة وما توحي به من دلالات فنية وجمالية.

- وأخيرا ذيلنا البحث بخاتمة ضمناها النتائج المحصل عليها والتي خرجنا بها من هذا البحث.

وقد اعتمد البحث بكل فصوله على مصادر ومراجع كثيرة لعل أهمها الكتب النقدية القديمة وهي البيان والتبيين، طبقات فحول الشعراء، الشعر والشعراء، الأغاني أسرار البلاغة، كما لا يفوتنا المصدر الأساسي وهو ديوان امرئ القيس.

أما المراجع الحديثة – وهي كثيرة أيضا – منها العربية ومنها المترجمة، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر: فعل القراءة، نظرية التلقي، قراءة النص وجماليات التلقي، قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، جماليات الشعر العربي...

كما اعتمدنا على مجموعة من المراجع الأجنبية وبعض المقالات المبثوثة في الدوريات العربية.

ومن الصعوبات التي واجهتنا أثناء مدارسة هذا البحث:

- التنقل بين المكتبات خاصة عند عدم الحصول على المراجع المطلوبة لعدم وجودها، أو عدم تلبية حاجاتنا من مكتبات الجامعات الأخرى في بعض الولايات.
- كثرة المصادر والمراجع النظرية حول نظرية التلقي شكلت عقبة أمام البحث لعدم ضبط المفاهيم، وتداخلها مع مفاهيم النظريات الأخرى ذات العلاقة.
- قلة المراجع والدراسات التطبيقية التي يمكن أن تخدم هذه الدراسة في هذا الاتجاه من دراسة الشعر.
- التباعد الزماني والمكاني بين النظرية والنص المعروض للتطبيق، فكل منهما يشكل بيئة نقدية تختلف عن الأخرى اختلافا تاما.

- صعوبة الترجمة عن المصادر الأجنبية، ذلك أن محتواها يكاد يكون غير مفهوم بالنسبة لنا بسبب الاختلاف بين الأسلوبين العربي والغربي في دراسة النظرية.

ولكن أهمية الموضوع، وضرورة البحث فيه، والنتائج التي قد يؤدي الكشف عنها إلى إلقاء الضوء على الشعر الجاهلي وإزالة الغموض العالق به، كان دافعا قويا للكتابة فيه.

في الأخير، أرجو من الله العلي القدير أن أكون قد وفقت فيما سعيت إليه من خلال بحثي هذا، وأن تكون محاولتي حافزا لدراسات أخرى تبحث في ما فات هذا البحث من جوانب تبدو لغيري مهمة، وحسبي أنني حاولت هذه المحاولة بصدق وصبر فإن أخطأت فمني، وإن أصبت فبتوفيق من الله.

وتجدر الإشارة إلى أن ما توصلنا إليه في البحث المتواضع، كان نتيجة لحوارات عميقة وتوجيهات من الدكتورة ليلى جباري التي تولت الإشراف على هذا العمل مذ كان فكرة حتى رأى النور اليوم. فإليها أتقدم بجزيل الشكر والعرفان، فقد كان لتوجيهاتها الصارمة وتشجيعها المستمر وروحها الطيبة أثر مباشر في ترصين هذا البحث وتوسيع مدى رؤيته، وهذا ما جعلها خير دليل يأخذ بيدنا وينير لنا الدرب ويبدد عتمته- كما أتقدم بالشكر إلى جميع الأساتذة الذين قدموا لي يدا العون والتشجيع، وأخص بالذكر الدكتورة زهيرة قروي على توجيهها أيضا وإصغائها لاستفساراتي بأدب جم وسعة صدر. وهناك الكثير ممن قدموا لي المساعدة والتشجيع، وكان وقوفهم إلى جانبي حافزا قويا دفعني إلى مواصلة البحث خاصة أمي وإخوتي.

ولا أنسى أن أتقدم بشكري الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة، على طول صبرهم وتحملهم عناء قراءة هذا البحث، وأرجوا أن أكون قد وفقت فيما سعيت إليه، وأن يلاقي هذا الجهد قبولا حسنا، وما توفيقي إلا بالله...

والحمد لله أولا وأخيرا.

مدخل:

نظرية التلقي، تعريفها، نشأتها وأسسها الفكرية والفلسفية

تعد نظرية التلقي واحدة من أهم المناهج النقدية الحديثة في دراسة الأدب ونقده، وقد استطاعت –على الرغم– من حداثتها أن تفرض نفسها في تاريخ الفكر الأدبي وتحتل مكانة متميزة بين المناهج النقدية. لقد جاءت هذه النظرية لتؤسس بعدا جماليا للنص يتمثل في قراءة النص الأدبي من خلال إضافة عناصر جديدة لمكونات العملية الإبداعية، والكشف عن أمور جوهرية عند تفسير وتأويل النص من خلال تركيزها على محور أساسي ألا وهو القارئ.

وليس اعتباطيا أن تبرز أهمية القارئ في هذه المرحلة التاريخية، إذ إن النظرية الأدبية حاولت على مر العصور أن تركز اهتمامها على عنصرين فقط من عناصر العملية الفنية هما:

المؤلف: وهو المبدع أو الأديب، ويتجلى في نقد القرن التاسع عشر الذي تمثله المناهج السياقية كالمنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي والمنهج النفسي، وفيها دعوة صريحة إلى الإلمام بالمرجعيات الخارجية المتعلقة بحياة الأديب وظروفه الاجتماعية وأحواله النفسية.

النص: ويتمثل في مدرسة النقد الجديد والشكلانية التي تطورت عنها البنيوية والنقد السيمائي، وهذه المناهج داخلية تهتم بمقاربة النصوص الأدبية مقاربة محايثة تركز على النص بوصفه بنية مكتفية بذاتها، وهي دعوة إلى فتح النص على نفسه وغلقه أمام المرجعيات الخارجية.

إلى أن جاءت مرحلة القارئ وتتجسد في ما يسمى باتجاهات ما بعد البنيوية ومنها السيميائية والتفكيكية ونظرية التلقي، التي قيل عنها إنها جاءت لتصحح الأخطاء التي وقعت فيها البنيوية وأبرزها الانغلاق النصي وإهمال حركة التاريخ.

ولعل القارئ يستطيع تلخيص هذه المسيرة الحافلة في ثلاث لحظات كما تقول بشرى موسى صالح «وبذلك نجد أن العمر المنهجي الحديث ينطوي على ثلاث لحظات: لحظة المؤلف، وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر التاريخي،النفسي، والاجتماعي... ثم لحظة النص التي جسدها النقد

البنائي في الستينات من هذا القرن، وأخيرا لحظة القارئ أو المتلقي كما في اتجاهات ما بعد البنيوية، ولاسيما نظرية التلقي في السبعينات منه[1] ».

ولم يقتصر الأمر على الأبعاد النظرية والاصطلاحية، فقد أوجدت اتجاهات ما بعد البنيوية بدائل إجرائية يتضح فيها دور المتلقي في بناء المعنى وإعادة إنتاجه خاصة نظرية التلقي، فقد« فسحت المجال أمام الذات المتلقية للدخول في فضاء التحليل، وإعادة الاعتبار للقارئ أحد أبرز عناصر الإرسال أو التخاطب الأدبي»[2].

1- اختيار المصطلح ودلالته:

لعل أول ما يسترعي الانتباه ويستدعي وقفة، هو ذلك المصطلح المستخدم عنوانا لهذه النظرية La théorie de la réception أي نظرية التلقي أو نظرية الاستقبال، فمصطلح التلقي غير مألوف بالنسبة لآذان المشتغلين بحركات النقد في الشرق والغرب على السواء؛ لأن المادة اللغوية بمشتقاتها في العربية وتصريفاتها في الانجليزية تنتظم معنى التلقي والاستقبال معا.

أ- **التلقي لغة:** جاء في لسان العرب: «فلان يتلقى فلان أي يستقبله»[3].

ويقال في العربية: « تلقّاه أي استقبله، والتلقي هو الاستقبال كما حكاه الأزهري »[4].

ويقال في الانجليزية: « (reception) أي تلقٍ،ويقال (Receptive) أي متلق أو مستقبل، ويقال (To receive) أي تلقّى، استقبل، أخذ»[5] .

لكن التمايز في الدلالة بين مفهوم الاستقبال ومفهوم التلقّي، يكمن في طبيعة الاستعمال عند العرب وفي مجرى الإلف والعادة بالنسبة للأذن الأجنبية، فالكثير الغالب في الاستعمالات العربية

[1] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ط01، المركز الثقافي العربي، (الدار البيضاء، المغرب)،(بيروت،لبنان)،2001،ص32.
[2] نفسه، ص33.
[3] جمال الدين أبو الفضل محمد بن منظور، لسان العرب،ج08، (مادة لقا)، تح: عامر أحمد حيدر،ط01،دار الكتب العلمية، بيروت، 2005،ص685
[4] أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري الهروي، تهذيب اللغة، مج07، (باب القاف واللام)،تح:أحمد عبد الرحمان مخيْمر، ط01،دار الكتب العلمية، بيروت، 2004، ص276.
[5] روحي البعلبكي، المورد، قاموس عربي-إنجليزي، ط08، دار العلم للملايين، بيروت، 1996،ص365.

هو استخدام مادة " التلقّي" بمشتقاتها مضافة إلى النص سواء أكان خبرا أم حديثا أم شعرا. وحسبنا في هذا أن القرآن الكريم اعتمد مادة التلقّي في أنساقه التعبيرية ولم يستخدم مادة " الاستقبال"،ففي أجل مواطن التلقي لأشرف النصوص يقول عز وجل"فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٍ فَتَابَ عَلَيۡهِۚ ﴿٣٧﴾ [1] ويقول أيضا إِذۡ يَتَلَقَّى ٱلۡمُتَلَقِّيَانِ عَنِ ٱلۡيَمِينِ وَعَنِ ٱلشِّمَالِ قَعِيدٞ ﴿١٧﴾ [2] فدلالة الاستعمال القرآني لمادة التلقي مع النص تنبه إلى ما قد يكون لهذه المادة من إيحاءات وإشارات إلى عملية التفاعل النفسي والذهني مع النص؛ حيث ترد لفظة التلقي مرادفة أحيانا لمعنى الفهم والفطنة وهي مسألة لم تغب عن بعض المفسرين، ولم تغب كذلك عن أدبائنا ورواد التراث النقدي.

أما إذا رجعنا إلى المعاجم الألمانية الحديثة، فإننا نجد فيها كلمة التلقي ومصطلح التلقي في آن واحد.« وهكذا يمكن الرجوع إلى معجم ألماني عام لسنة 1989م لنجده يذكر الدلالة اللغوية العامة للكلمة التي تفيد الاستقبال، كما نجد فيه كل مواصفات مصطلح التلقي مع الإشارة إلى مصطلحي جمالية التلقي وتاريخ التلقي. ولعل في هذا ما يشير إلى تداول المصطلحين في اللغة الألمانية وفي حقلها المعرفي العام» [3] .

ب- التلقي اصطلاحا: يدخل هذا المصطلح تحت صفة النظرية؛ أي نظرية التلقي وهي

« مجموعة من المبادئ والأسس النظرية التي شاعت في ألمانيا منذ منتصف السبعينات على يد مدرسة كونستانس، تهدف إلى الثورة ضد البنيوية والوصفية وإعطاء الدور الجوهري في العملية النقدية للقارئ، باعتبار أن العمل الأدبي منشأ حوار مستمر مع القارئ»[4] إنها توجه نقدي « لعل

[1] سورة البقرة، آ37
[2] سورة ق،آ17.
[3] أحمد أبو حسن، في المناهج النقدية المعاصرة،ط1 ،مكتبة دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط،2004، ص25.
[4] سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر،ط01، دار الآفاق العربية، مدنية نصر.،2001، ص145.

الجامع الذي يوحد بين المنتسبين إليها هو الاهتمام المطلق بالقارئ والتركيز على دوره الفعال كذات واعية لها نصيب الأسد من النص وإنتاجه وتداوله وتحديد معانيه»[1].

من هنا كان مصطلح التلقي أو تلقي النص يستتبع الاهتمام بالقارئ وبتحديد معنى النص وتأويله والوصول إلى نتائج يكون القارئ أو هويته هما محورها.

2- قراءة نقدية في تاريخ ظهور نظرية التلقي:

نشأت نظرية التلقي مع نهاية الستينات من القرن العشرين (حوالي سنة 1967م) بألمانيا الغربية، بالأخص في " جامعة كونستانس" Université de Constance" وأشهر روادها الأستاذان " هانز روربت ياوس" Hans Robert Jauss و فولفغانغ آيزر "Wolfgang Izer" وتركز اهتمامها على القارئ وتجعل منه محور العملية النقدية.

هذا الاهتمام البارز بهذا القطب جعلها تتمتع ببعض المرونة والانسيابية في التعامل مع النصوص الأدبية" [2]

أما عن عوامل نشأة هذه النظرية فهي ليست كما يبدو للوهلة الأولى من أنها مجرد إعادة الاعتبار لعنصر القارئ، بل إن الأمر أعمق وأبعد من هذا التصور بكثير ويتعدى البواعث الأدبية الصرفة، فقد يكون ضرورة في الحديث عن مفهوم نظرية التلقي أن « نؤكد أن الفكر النقدي الحديث في المجتمع الغربي ليس فكرا خالصا للأدب، بل تتداخل في مفاهيمه الجوانب الأدبية والمنازع الفكرية والمذهبية بصورة معقدة يصعب معها أن نتعامل مع النظرية النقدية بمنظور أدبي مجرد عن بواعثه ونزعاته الفكرية المعاصرة»[3].

---

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا،ط04 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2005، ص282.

[2] روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد،دط ، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 1992،ص27 وما بعدها، بتصرف.

[3] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، ط01، دار الفكر العربي، مصر، 1996،ص16.

وتتميز نظرية التلقي عن غيرها، في أن مفهومها السياسي والفكري الذي صاحبها منذ نشأتها مرتبط بالصراع الذي واجهته ألمانيا الغربية مع النظام الماركسي الذي كان مهيمنا على تفكير ألمانيا الشرقية والذي يهتم بمنجز العمل (المبدع) أكثر من اهتمامه بمستهلك هذا المنتوج (القارئ).

وبهذا كانت المعسكرات الماركسية من أشد المعارضين لهذه النظرية، ووجهوا إليها كثيرا من المآخذ في حوار طويل ومناقشات حادة بين رواد المدرستين « فرواد نظرية التلقي يلقون على الماركسية تبعة الأزمة التي حدثت في الأدب، وفي انحراف القارئ فكريا في تعامله مع النص. ونقاد ألمانيا الشرقية يصفون نظرية التلقي بأنها محاولة برجوازية تدل على إفلاس روادها في إيجاد البدائل للمعالجة الماركسية »[1].

وبما أن النظرة الماركسية تعلي من شأن المجتمع وتلغي دور القارئ الفرد، فهذا يعني أن هناك قصورا في هذه النظرة باعتبارها ألغت جانبا مهما في تكوينها يتمتع بخصوصيات فردية وجوانب ذاتية يختلف فيها عن مجتمعه في بعض المواقف والآراء[2].

وعلى العكس من هذا، نجد نظرية التلقي تؤكد على حرية القارئ من منطلق الثورة على القيود التي كبّل بها النقد الشيوعي عملية الإبداع، والتي فرضت على القارئ التعامل مع النص وفهمه في حدود إيديولوجية معينة تلغي ذاتية القارئ في سبيل خدمة المذهب أو الطبقة. وهذا يعني أن للنص معنى واحدا يتعين على القارئ الكشف عنه، وبهذا تكون القراءة مقيدة ومحددة المعالم سلفا « فهي لا تحلم بزعزعة أفق أو تجاوز معيار، بل ترضى من خلال ملامستها للكائن أن تكرر ذواتا سابقة عليها»[3].

[1] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، ص16.
[2] ذياب قديد، نظرية الاستقبال عند النقاد الغربيين، ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر، قضياه واتجاهاته الفنية، النقد العربي المعاصر المرجع والتلقي، المركز الجامعي خنشلة، 2004، ص187، بتصرف.
[3] حبيب مونسي، القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، دط، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000،ص279.

أما في المجتمعات الرأسمالية، التي توصف بأنها مجتمعات يتمتع فيها الفرد بنوع من الحرية ففيها يفسح المجال إلى القول بتعدد المعاني، وعلى هذا الأساس تكون هذه النظرية وبهذا المفهوم السياسي تمثل صراعا بين نظام ديمقراطي ونظام شيوعي، فالأول يتمتع فيه النشاط الفردي بحرية مصونة من جبرية الطبقة، أما الثاني فيتحدد فيه نشاط الفرد طبقا لجبروت الطبقة أو سياسة الحزب.[1]

ووفقا لهذا فنظرية التلقي تعتبر حربا مناوئة لهذا النظام الذي أحكم قبضته على القارئ وجعله موجها بهذه الجبرية فترة طويلة، وجاءت لتدحض كل النظريات التي لم تُعن بالقارئ على اعتباره المحور الأهم والمقدم في عملية التلقي.

لكن كل ذلك النقد الموجه للنظام الماركسي ليس صحيحا كليا وفيه نوع من التعسف في حقه؛ لأنه أثبت الدور الذي يلعبه القارئ الفرد ولم يغفله تماما، ذلك أنه في كل مرة يقرأ النص قراءة متجددة ويعطيه دلالات لم تعط له من قبل فالسر ليس كامنا في النص بقدر ما هو كامن قي قارئ الأثر وقد عبر "كارل ماركس" عن هذا بإقراره « أن المشكلة التي نواجهها تكمن في فهم كيف أن الفن الإغريقي والشعر الملحمي المرتبطين بأشكال محددة للتطور الاجتماعي، لا يزالان يمنحاننا المتعة الجمالية »[2].

لقد أغفلت نظرية التلقي دور صاحب النص (المبدع)؛ بمعنى أن دراسة أحواله النفسية وظروفه الاجتماعية ليست أمرا ضروريا يعتمد عليه في التعامل مع النص، فالنظرية تشير إلى تحول هام من صاحب النتاج إلى النص والقارئ، لأنها « حركة تصحيح لزوايا انحراف الفكر

[1] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، ص17، بتصرف.
[2] روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ص146.

النقدي لتعود به إلى قيمة النص وأهمية القارئ... ومن هنا كان التركيز في مفهوم الاستقبال على محورين فقط هما على الترتيب القارئ والنص..»[1].

أما كيف أصبحت نظرية التلقي هي النظرية التي هيمنت على الساحة النقدية خلال النصف الثاني من العقد السابع من هذا القرن، فإنها تعود إلى دراسة "لياوس" أحد رواد النظرية بجامعة كونستانس- بعنوان "التغيّر في نموذج الثقافة الأدبية" عام 1969م، ألمّ فيها بالخطوط الأساسية للمناهج الأدبية، ودعا لظهور نظرية تكون بمثابة منهج جديد لإعادة النظر في القواعد القديمة وإعادة تقويم الماضي، فضلا على ما ادعته لنفسها من قدرة على التعامل مع الأعمال الأدبية المحدثة.[2]

ولم تقتصر هذه النظرية على فاعلية القارئ فقط، بل « فتحت أفقا جديدا في مجال التأويل ولم تعد غاية دراسة الأدب هي المعرفة فحسب، بل معرفة طرائق المعرفة وإمكانياتها وممكناتها ». مما يعني أن الوقوف على دلالات النص لا يكون فقط بالتفسير وإنما يتعداه إلى التأويل.

بالإضافة إلى هذا ينبغي التفرقة بين نظرية التلقي التي راجت في النقد الألماني، والنقد الذي راج في أمريكا والذي يعرف " بنقد استجابة القارئ" بكون الأولى هي ثمرة جهد جماعي نتيجة التطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية خلال الستينات الأخيرة، إنها جهود متضافرة تحاول أن تبني نفسها من أجل إنتاج فرضياتها ومحاولة إيجاد تطبيقات لها في حين أن الأكاديمية الأمريكية

« لم تكن نتيجة تظافر جهود جماعية موجهة لخدمة وإنتاج نظرية محددة في القراءة، بل كانت تتجلى في أعمال فردية مختلفة[3] ».

---

[1] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي،ص17.
[2] روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية،تر: عز الدين إسماعيل،ط01 المكتبة الأكاديمية، القاهرة،2000،ص10، بتصرف.
[3] أحمد أبو حسن، في المناهج النقدية المعاصرة، ص28.
وانظر أيضا: بشرى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص41.

كما أن أصحاب التوجهين لم يحدث بينهم إتصال علمي فعال، وأن وجوه التماثل بينهم في المنظور النقدي العام هي في النهاية سطحية وتجريدية.

3- الإستراتيجية الخلفية لمدرسة كونستانس:

إذا كانت البنيوية تركز في أحد وجوهها على البنية اللسانية الحاملة للدلالة والمكتفية بذاتها، فإن أصحاب نظرية التلقي يعدّونها إحدى المؤثرات في فهم النص، لكن هذه البنية لا بد أن تغذى بمرجعيات ذاتية قائمة على الفهم من لدن القارئ.

وإذا كانت البنيوية من أكثر المناهج النقدية مضيا نحو مقاربة النص الأدبي بوصفه بنية مغلقة، فإن أصحاب نظرية التلقي قد اعلوا من سلطة القارئ ودوره في إنتاج معنى النص. لقد تأصل هذا الاتجاه النقدي الذي سمي بأسماء مختلفة منها «اتجاه جمالية القراءة، جمالية التلقي أو التقبل، نظرية الاستقبال، نظرية التلقي[1] »، في ألمانيا في جامعة كونستانس الواقعة جنوب ألمانيا على بحيرة بودنزي. ونشأت هذه المدرسة في أواخر الستينات من القرن العشرين كرد فعل على ثلاث مدارس كانت سائدة في الدراسات النقدية الألمانية آنذاك وهي: مدرسة التفسير الضمني، المدرسة الماركسية، ومدرسة فرانكفورت، وأهم أعلامها هانزروبرت ياوس وفولفغانغ آيزر[2].

وقد نشطت مدرسة كونستانس داخل ورشات جامعة كونستانس وخارجها، وبدأت في الذيوع حينما نشر " ياوس" مقاله " تاريخ الأدب: تحد لنظرية الأدب " عام 1967م، ثم تلاه بمقال " التغير في نموذج الثقافة الأدبية: عام 1969م. إثر كل ذلك كثرت المنشورات حول هذا الموضوع في مجلات متخصصة في التلقي، حاول فيها أقطاب هذه المدرسة التعريف بنظريتهم وبتصوراتها بشأن الإجراءات النقدية المتداولة في قراءة النص الأدبي وتاريخه.

[1] بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ط01، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2006، ص164.
[2] صالح مفقودة، القارئ والنص، ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر، قضاياه واتجاهاته الفنية، ص204، بتصرف.

ونتيجة لذلك خصص المؤتمر التاسع لرابطة الأدب المقارن العالمي لعام 1979م أعماله في موضوع " الاتصال الأدبي والتلقي " وهذا ما جعل تطبيقات هذا المنهج تعرف انتشارا وتنوعا خصبا في شتى حقول الأدب[1] .

ونسجل في هذا الصدد تأخر الترجمة العربية بالقياس إلى نظيرتها الغربية التي عرفتها اللغات الإسبانية والإيطالية والإنجليزية، ذلك أن الترجمة العربية لم تظهر إلا في منتصف الثمانينات.

لقد أعطيت أوصاف كثيرة لما قامت به هذه المدرسة، فقيل مرة إنها ثورة في تاريخ الأدب الحديث، وقيل تارة أخرى بأنها وضعت إبدالا جديدا وحولت مجرى الدراسات الأدبية والنقدية. ومن خلال استقراء مصادر ومرجعيات هذه المدرسة، فإننا نجدها قد اعتمدت على الإرث التاريخي والفلسفي والعلمي الألماني من جهة، وما أنجز في مجال الدراسات اللسانية والنفسية والفنية في الفكر الإنساني من جهة أخرى.« ولها فضل معرفة تشغيل كثير من تلك المفاهيم غير الأدبية في المجال الأدبي، واقتراح فرضيات نظرية لقراءة تاريخ الأدب[2]».

إن الخبرة الجمالية النقدية التي استثمرتها كتابات نظرية التلقي وندواتها – داخل ورشات جامعة كونستانس وخارجها – لهي خبرة أجيال بأكملها، حاولت عبر مسحها الزمني أن توجد لذاتها عراقتها وخصوبتها المعرفيتين في آن واحد. إن مسألة التلقي هي جوهريا إشكال تاريخي ممتد إلى فعل القراءة ووقع القارئ؛ أي إشكال التواصل الذي يبحث عن أصوله من خلال الوصول إلى الوعي الجمالي الذي صنع دهشة الفنان وبهر مشاعره. إنه مسار سحيق زمنيا حاولت نظرية التلقي – من خلاله– تجميع متاعها وإرثها منذ شعرية أرسطو.

إذن، ما هي الإستراتيجية الخلفية لمدرسة " كونستانس"؟

---

[1] Jauss (Hans Robert), pour une esthétique de la réception, tra par: Claude maillard, préface de: jean Starobinski, paris, ed Gallimard, 1978, p07.

[2] احمد أبوحسن، في المناهج النقدية المعاصرة، ص35.

ينوه الناقد " جان ستاروبنسكي" "Jean Starobinski" بثقل المتن الفلسفي وخاصة الفينومينولوجي في تشكيل المفاهيم الأساسية لهذه المدرسة، التي هاجرت مواطنها الفكرية الفلسفية اتجاه حقل النقد الأدبي؛ ذلك أن معظم روافدها نهلت من فلسفة "إدموند هوسرل" "Edmund Husserl" .وعليه سنرصد العوامل المؤثرة في تكوين هذه المدرسة والنظرية معا حريصين في ذلك على المسافة التواصلية بين الروافد والأطروحات، لأن منظور المتلقي لن يكتمل إلا بتركيبه للطرحين تأثرا وتأثيرا.

1.3- شعرية التطهير عند أرسطو:

منذ أن ألف "أرسطو طاليس" "Aristo Talais" كتاب " فن الشعر" لم ينضب مداد المؤرخين والنقاد- على حد السواء- في مجال التأسيس للشعرية، وهذا راجع إلى تلك الفلتات النقدية التي أشار إليها في متن كتابه والتي تحمل الكثير من السبق التاريخي في مفاهيم الشعر والشاعر والمحاكاة والمتلقي ونظرية الأجناس.

لقد اقترن الشعر بالمحاكاة عند أرسطو لأن الشاعر «يحاكي بإنتاجه ما يمكن أن يقع»[1]، ويضيف مالا تصنعه الطبيعة لذاته فكان هذا ما يجعل الإنسان « يشعر باللذة في تأمل أعمال المحاكاة»[2]

وتعتبر المأساة من أسمى الفنون عند أرسطو لكونها تحقق عنصري الفعل والتطهير، إنها «فعل نبيل تام لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين، هذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من الانفعالات»[3]

إن الالتفات إلى المتلقي وهو يندمج في المأساة إثر تفاعله مع الممثلين، يعد لفتة أرسطية تنتبه إلى دور المتلقي؛ إذ تحرك المأساة نفسية المتلقي فيكون التطهير وعيا بالفعل التراجيدي في ذات

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، تر:عبد الرحمان بدوي، ط02، دار الثقافة، بيروت،1973، ص26.
[2] نفسه،ص12.
[3] المصدر نفسه، ص ص19،18.

المتلقي ووعيا بالأثر الذي يصنعه هذا الفعل من خلال استجابة المتلقي له. وإثارة الشعور المأساوي إنما يكون بتراسل المشاعر بين الجمهور والنص. وأغلب الظن أن فكرة أرسطو حول الأثر الناتج في عملية التلقي للنص المسرحي كانت من الأسس التي عول عليها رواد نظرية التلقي في حديثهم عن مهمة القارئ ومشاركته في صنع المعنى، وفي رؤيتهم لمعنى التفاعل بين النص والمتلقي.[1]

وعلى هذا النحو كانت فلسفة التلقي عند "أرسطو" سبيلا إلى الربط بين الشاعر والمتلقي من خلال إلحاحه على التطهير، فهو اتزان نفسي يعوض المتلقي – من خلاله– ما يعيشه في يومياته. كذلك هو فعل القراءة حينما يتفاعل القارئ مع نسيج النص، فهو يعيش تجربته الجمالية ضمن أفق النص إذ يمده هذا الأخير بالمثير الكافي الذي يحرر مشاعره وانفعالاته فيوظفها في أبعاد أخرى أكثر جمالا.

2.3– ظواهرية "رومان إنغاردن"

تعد "الفينومينولوجيا" أو "الفلسفة الظاهراتية" هي الركيزة الأساسية التي قامت عليها نظرية التلقي، وقد نشأت عند "إدموند هوسرل" الذي يرى أن المصدر الأعلى لكل إثبات عقلي هو«الوعي المانح الأصلي»[2]. وقد كانت فلسفته تشكل رد فعل على الفلسفة الوضعية التي تستبعد الذات، وعليه فالفكرة التي ينطلق منها هذا التوجه الفلسفي هي باختصار أن الأشياء لا معنى لها في حد ذاتها، وإنما الذات المدركة هي التي تعطيها معنى معينا، فمعنى الظواهر هو خلاصة الفهم الفردي لها.

ويذهب هوسرل إلى أن «الموضوع الحق للبحث هو محتويات وعينا وليس موضوعات العالم، فالوعي دائما هو وعي بشيء أضف إلى ذلك أننا نكتشف في الأشياء التي تظهر في وعينا خصائصها العامة والجوهرية»[3].

[1] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص48، بتصرف.
[2] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، دط،المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999،ص79.
[3] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور،دط، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر،1998، ص ص169، 170.

وقد وجه "رومان إنغاردن" "Roman Ingarden" ميراثا فلسفيا ضخما عند أستاذه هوسرل عرض من خلاله لمشكلات الأعمال الأدبية، تقول "بشرى موسى صالح" عن الفينومينولوجيا وعن تأثيرها في مختلف المناهج بصفة عامة وفي نظرية التلقي بصفة خاصة: « لقد أصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي ولا سبيل إلى الإدراك والتصور خارج نطاق الذات المدركة، ولا وجود للظاهرة خارج الذات المدركة لها. فاتخذت هذه الأفكار التي بثها أعلامها طريقها في النظريات المتبعة نحو القارئ ولا سيما (نظرية التلقي)»[1].

هذا الطرح هو الذي سوف يتبناه أعلام نظرية التلقي من أن المعنى ليس معطى مسبقا موجودا في النص، وإنما الذات القارئة هي التي تعطي للنص معناه.

ولا يفوتنا في هذا المقام أن نقف عند أبرز مفهومين من المفاهيم الظاهراتية المؤثرة في اتجاه نظرية التلقي وهما : مفهوم "التعالي" "والقصدية".

- **مفهوم التعالي:** إن هذا المفهوم هو النواة المهيمنة في الفكر الظاهراتي، ويقصد به هوسرل أن«المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضا في الشعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص»[2] .

وهذا يعني أن إدراك معنى الظاهرة قائم على الفهم ونابع من الطاقة الذاتية الخالصة الحاوية له، وهذا ما يصطلح عليه "**بالتعالي**"؛ فالمعنى هو خلاصة الفهم الفردي الخالص. وقد عدّل "إنغاردن" تلميذ هوسرل" من دلالة التعالي وذلك بتطبيقه على العمل الأدبي من خلال تبيان «أن الظاهرة تنطوي باستمرار على بنيتين: ثابتة ويسميها نمطية وهي أساس الفهم، وأخرى متغيرة

[1] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي،ص34.
[2] نفسه، الصفحة نفسها.

يسميها مادية وهي تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي»[1]. والمعنى هو حصيلة التفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم.

مفهوم القصدية: "L'intentionnalité" أو "الشعور القصدي الخالص" وكان أيضا من المفاهيم التي لم يغفلها زعماء نظرية التلقي، ويعني به " هوسرل" « تلك الخاصة التي تنفرد بها التجارب المعاشة بكونها شعورا بشيء ما »[2] ، أي إن المعنى لا يتشكل من التجارب أو المعطيات السابقة، بل من خلال ما يسمى بالفهم الذاتي والشعور القصدي الآني إزاءه لذلك حصر "هوسرل" مهمة الفينومينولوجيا «بدراسة الشعور الخالص وأفكاره القصدية باعتباره مبدأ كل معرفة»[3]

فالذات العارفة هي التي تقصد شعوريا إلى موضوع ما، وهذا ما يؤكد حضور الذات في الموضوع وحضور الموضوع في الذات، ولا تعني القصدية هنا ما أراد المؤلف أن يقوله أو ما قصد إليه بقدر ما تفصح عن بنية الفعل الذي نتصوره بالذات أو نضع به مفهوما.

وقد غدا مفهوم القصدية فيما بعد المفهوم المركزي لما يعرف بمقاربة التفاعل الأدبي عند أقطاب نظرية التلقي، فالنص الأدبي ظاهرة لا تتعين قيمتها الحقيقية إلا من خلال التوجه القصدي للمتلقي. وبهذا فإن« إدراك الظاهرة الأدبية بقصدية إنغاردن قائم على عامل يوجد في ذاتها وآخر يوجد خارج ذاتها (المتلقي)[4]»

ومثل هذه المفاهيم عن الظاهرة ستوجه القراءة لتبحث عن العلاقة بين الذات (القارئ) والموضوع (النص) والتفاعل الحاصل بينهما، ذلك أنه من خلال هذا التفاعل تنتج الإحالة القصدية

[1] حفناوي بعلي، فضاء المقارنة الجديدة، الحداثة ،العولمة، جماليات التلقي،دط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران،2004، ص314.
وانظر أيضا: بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر،ص163.
[2] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دط، دار الشروق، عمان، 1997 ص79.
[3] سماح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل، دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر،ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد،1991،ص134.
[4] سعيد توفيق ، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية،ط01، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1992،ص340.

التي تعبر عن مستويات إدراك القارئ للنص، مما يؤدي إلى استخراج مفاهيم جديدة تقوم على البحث عن القراءة كشرط لوجود النص.[1]

وهكذا صارت القصدية حقيقة مادية يمكن تحديدها إجرائيا من خلال تأمل الطبقات التي تتشكل منها بنية العمل الأدبي؛ فطبقات البنية ترتبط ببعضها البعض بعلاقات وترتبط أيضا بعلاقات مع مدرك العمل الأدبي. وقد وجد "إنغاردن" أن هناك أربع طبقات تتكون منها البنية الأساسية لأي عمل أدبي وهي:

- طبقة صوتيات الكلمة.
- طبقة وحدات المعنى.
- طبقة الموضوعات المتمثلة.
- طبقة المظاهر التخطيطية.[2]

وتشكل هذه الطبقات – حسب رأيه – الهيكل التكويني أو البنية المخططة لفكرة العمل الأدبي.

وتعتبر طبقة " المظاهر التخطيطية" هي الإجراء الذي تطور فيما بعد وأصبح الأهم عند " آيزر" وأتباعه، فقد تبناها وقولبها في شكل جديد أسماه الفجوات أو الثغرات التي لا يكاد يخلو منها أي نص أدبي – عدا النصوص البسيطة الواضحة – وهي تحتاج إلى ذات أخرى غير ذات المؤلف لتقوم بملئها، وهنا يأتي دور المتلقي بواسطة فعل الإدراك والفهم ليقوم بعمليات الرد والتعليق. «والعمل الأدبي لا يعنى بالتحديدات الدقيقة، بل يلجأ باستمرار إلى أسلوب التعويض؛ أي إنه يعوض التفاصيل بإشارات دالة في صياغاته اللغوية»[3].

[1] أحمد أبو حسن، في المناهج النقدية المعاصرة،ص33،بتصرف.
[2] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي،ص38.
وأنظر أيضا: شرح هذه الطبقات بالتفصيل في كتاب: رومان إنغاردن، العمل الفني الأدبي، تر: أبو العيد دودو، منشورات مخبر الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر، 2007،ص71-322.
[3] سعيد توفيق ، الخبرة الجمالية،ص410

3.3- هيرمينوطيقا "هانز جورج غادامير"

تترجم عادة كلمة " Herméneutique " " بفن التأويل" وتعني «فن تأويل وتفسير النصوص وتبيين بنيتها الداخلية والوصفية ووظيفتها المعيارية، والبحث عن حقائق مضمرة في النصوص وربما مطموسة أحيانا لاعتبارات تاريخية وإيديولوجية»[1] وتطلق كلمة (هيرمي) على الاتجاهات المختلفة التي يعتنقها بعض الفلاسفة والمفكرين الذين يعطون اهتماما خاصا لمشكلات الفهم والتأويل.

ويعتبر " هانز جورج غادامير" "Hans George Gadamer" المنظّر الغربي لقضايا التأويل بلا منازع، ولعل المنعطف التاريخي والمعرفي الذي سجله في تاريخ فن التأويل وتجارب الفهم والحوار هو إصداره عام 1975م لكتابه الشهير "الحقيقة والمنهج". ويعد التيار الظاهراتي لدى "هوسرل" وأتباعه من أهم المصادر التي أثرت بعمق في فلسفة "غادامير"

وقد أسهم " مارتن هيدغر" "Martin Heidegger" في تطوير بعض أفكار أستاذه "هورسل"، مما كان له أثر في النظريات النقدية التي تركز في دراستها على القارئ ونستطيع أن نجمل هذا الأثر في فكرتين أساسيتين.

« **الأولى:** أن تفكيرنا لا بد أن يكون في موقف، فهو تفكير تاريخي داخلي لا التاريخ الخارجي الاجتماعي.

الثانية: ترتبط بتحليل الطبيعة التاريخية لعمليات الفهم الأدبي، حيث يرى "هيدغر" أن الفهم هو الطابع الأصيل لوجود الحياة الإنسانية ذاتها»[2] .

وقد تأثر "غادامير" بفكر "هيدغر" حين أقر بأن تحيزات المرء أو مفاهيمه المسبقة تشكل ركنا أساسيا في أي موقف تفسيري، والتفكير التفسيري الصحيح ينبغي له أن يأخذ في الحسبان تاريخيته

[1] حفناوي بعلي، فضاء المقارنة الجديدة، ص77.
[2] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص84.

الخاصة ويبين حقيقة فاعلية التاريخ خلال عملية الفهم ويسمي " غادامير" هذا النمط من التفسير بالتاريخ العملي"[1]

ويقر في كتابه "الحقيقة والمنهج" أن العمل الأدبي لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة منجزة مكتملة التصنيف، لأن معناه يعتمد على الموقف التاريخي لمن يقوم بتفسير العمل.« والمعنى بمقتضى الهيرمينوطيقا ينتج عن فعل تأويلي، والمعنى مكمل للفهم الذي ينتج عن التأويل»[2]. فتجربة التاريخ تنطوي دائما على تجربة أن المرء لا يستطيع أن ينتزع نفسه من هذا التاريخ، لأن وجوده قد وسم فعلا بما سبق.

وقد طرح "غادامير" مفهوما إجرائيا يتم به تفسير التاريخ وهو مفهوم "الأفق التاريخي" بوصفه مدونة كبرى تحوي إدراكاتنا السابقة، إضافة إلى تراكمات الخبرات التي هي عنصر ضروري لفعل الفهم. وعلى هذا فالأفق يصف تمركزنا في العالم، والأصح أنه « شيء ندخل فيه وهو يتحرك معنا»[3].

وبهذا أعاد "غادامير" للتاريخ دوره بوصفه مدونة تضم الإدراكات السابقة وأصوات الخبرات، فلا يمتلك الفهم إمكاناته الحقيقية الشاملة إذا استبعد هذه الخبرات.

كما يسلم بعدم وجود فكرة الأفق المستقل للنص الأدبي ، فليس هناك خط فاصل بين أفق الماضي وأفق الحاضر ولا يكون «ثمة تحقق خارج زمانية الكائن التي تسمح باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي، فتعطي للحاضر بعدا يتجاوز المباشرة الآنية ، وتمنح الماضي قيمة حضورية راهنة تجعلها قابلة للفهم »[4].

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي،ص84.
[2] ج هيو سلفرمان، نصيات بين الهيرمينوطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، ط01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2002، ص33.
[3] روبرت هولب، المرجع السابق،ص86.
[4] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي،ص39.

فالأفق يتنقل معنا حيثما تنقلنا وحثيما عبرت بنا مرجعيات النص في ماضي التراث والتـــاريخ، ولعل هذا ما جعل "غادامير" يتحدث عن "انـــصهار الأفقـــين" "Les fusion d'horizons" «فحقيقـــة التجربة تشتمل دوما على مرجع التجربة الجديدة»[1]

وكان لهذه الأفكار كلها تأثير مباشر على رواد نظرية الاستقبال، فمحاولة فهم عمل أدبـــي مـــا تعتمد على الأسئلة التي يسمح لنا مناخنا الثقافي الخاص بتوجيهها.

إننا نسعى إلى اكتشاف الأسئلة التي كان العمل الأدبي ذاته يحاول الإجابة عنها فـــي حـــواره الخاص مع التاريخ، فمنظورنا الحاضر يتضمن دائما علاقة بالماضي. وهذا ما يبرر نزوع نظرية التلقي لتلافي ما وقعت فيه البنيوية من اعتمادها على العلمية البحثة وتجاهلهـــا المعتمـــد للعلاقـــات التاريخية والاجتماعية الخارجة عن حدود النص.

إن الفهم في لغة التأويل ليس إلا القراءة العميقة، والفهم يتضمن واسطة الفهم وهـــذه الواســـطة تنجز بالقراءة؛ إذ تتدخل بوصفها «ضربا من إعادة الإنتاج والتأويل»[2] والعبور من الـــنص إلـــى معانيه يمر عبر بوابة القراءة التي هي أساس الفهم والتأويل، كذلك هو زاد المتلقي عند دخوله عالم النص حيث يؤول لغته داخل لغة النص حتى يقف على حقيقته ويشهد إنجاز حضوره فيه، وهذا ما تستعيره نظرية التلقي في إجراءاتها.

وانطلاقا من هذا يتضمن فعل القراءة والتأويل صوت الآخر ويدعمه بوصفه متلقيا تاريخيا في كل لحظة نباشر فيها تجربة القراءة، وعليه « فإن تاريخية القراءة هي النظير المقابل لهذا الحضور الزمني الدائم للمعنى مادام النص يهب نفسه قراء جددا باستمرار، والتأويل هو العملية التي يعطـــى بها انكشاف أنماط جديدة من الوجود»[3].

[1] Gadamer (Hans George), vérité et méthode, tra, Etienne Sacre, Rev: Paul Ricoeur, Paris; ed seuil, 1976,P235.

[2] Ibid, p126.

[3] بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي،ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2006،ص147.

وبهذا نخلص إلى أن الهيرمينوطيقا كانت تربة خصبة لأصحاب نظرية التلقي، وقد كانت فكرتا" غادامير" "عن التاريخ العملي" و"الأفق" من الموضوعات التي ظفرت بالتبني خصوصا عند "ياوس"، وأصبحت مفيدة في فحص النصوص الأدبية رغم انتمائها إلى مجال فلسفي أكثر تجريدا.

4.3- الشكلانيون الروس ومشروع القراءة النسقية:

في الفترة نفسها التي شيد فيها "دي سوسير" "F. de saussure" نسقه البنيوي، كانت جماعة من الباحثين الروس ثائرة على الطريقة التاريخية التي تعالج بها النصوص الأدبية والتشديد على إبراز القوانين الداخلية في الخطاب الأدبي. فنعتتها السلطة آنذاك" بالشكلانيين الـــروس" قـــدحا وتحقيـــرا لشأنها، ذلك أنها لم تول للإيديولوجيا اعتبارا في تنظيراتها. وعلى هذا« ينبغي أن يفهم اسم المـــنهج الشكلاني بوصفه تسمية اصطلاحية، وبوصفه لفظة مكرسة تاريخيا لا ينبغي الاستناد إليها بوصفها تعريفا مقبولا»[1]

وتعد الشكلانية الروسية في طليعة الاتجاهات النقدية التي حاولت أن تتجاوز ارتباط الفن بالواقع ارتباطا مباشرا؛ حيث إنها عنيت بالشكل الفني محاولة تخليصه من أسر الاتجاهات المضمونية مع إصرارها على تغيير منهجية الإجراءات ومفاهيمها انطلاقا من مبادئ اللسانيات.[2]

لقد اغتنى الإشكال المنهجي لدى الشكلانيين الروس من مفهـــوم الـــشكل ذاتـــه (Forme)، لأن الاختلاف المميز للفن لا تعبر عنه العناصر التي تشكل الأثر، وإنما الاستعمال المميز الذي نقوم به وبالتالي أخذ الشكل معنى آخر واكتسب صيغة شمولية لكونه يغدو النص كله من حيث إن صياغته اللغوية هي التي تشكل بعده الفني. ولم يقتصر على الهيكل الخارجي للعمل فحـــسب، بـــل أصـــبح

[1] Todorov (Tzvetan), Théorie de la littérature, textes des formalistes Russes, Réunis, présentés et tra: par T. Todorov ,Paris, ed seuil, 1965,P33.

[2] مراد عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، التحفيز نموذجا تطبيقيا،ط1، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر،2002،ص12، بتصرف.
وانظر أيضا جان لوي كابانس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، تر:فهد عكام، ط01، دار الفكر للنشر والتوزيع،دمشق، 1982، ص90.

« يشمل المادة والتراكيب والأنساق النوعية في النص، إنه مفهوم متكامل من حيث المعنى والمبنى والتركيب والدلالة»[1]

ومما لا شك فيه أن لهذا الاتجاه النقدي أهميته –بالنسبة إلى النقد الألماني– يصعب إغفالها، لأن له يدا في التقعيد لنظرية التلقي إذ لم يغفل روادها الاستفادة من الإرث الذي خلفه أصحابه حينما كانوا بصدد صياغة منهجهم الجديد. لقد تواءمت أفكارهم مع آراء " شكلوفسكي" "Chklovski" وأصحابه الذين ركزوا على العلاقة بين النص والقارئ، بدل التركيز على النص وحده كما كان سائدا قبلهم وفي عصرهم أيضا.

والحقيقة أن هناك نقاطا عديدة في فكرهم النقدي استقطبت انتباه "ياوس" و"أيزر" منها: توسيعهم مفهوم الشكل الفني ليشمل الإدراك الجمالي، واعتبارهم أن العمل الأدبي هو مجموع عناصره، بالإضافة إلى ابتداعهم طريقة جديدة في تفسير الأعمال الأدبية تتصل اتصالا وثيقا بجمالية التلقي، ناهيك عن إنكارهم على المناهج السياقية طرائقها في التفسير الأدبي للآثار ليلفتوا الانتباه إلى دراسة داخلية للنص"[2] وهناك ثلاثة محاور أخرى أفاد منها زعماء نظرية التلقي وهي:

1.4.3– الإدراك الجمالي والأداة: لقد تبدت فكرة التحول من ثنائية (المؤلف، العمل) إلى ثنائية (العمل، القارئ) في كتابات "شكلوفسكي"، حيث إنه يجب على الباحث في الفن أن لا يبتدئ عمله بدراسة أشكال الاستعارة وغيرها من الرموز، بل لابد أن ينطلق من قوانين الإدراك العامة بغية الوصول إلى مقاربة صحيحة للأشكال الفنية.

[1] مراد عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة،ص17.
[2] روبرت هولب، نظرية التلقي،ص50،بتصرف.

أما الفن فهو يضطلع حسبه «بوظيفة أساسية تتمثل في تجريد إدراكنا من عاديته وإعادة الأشياء إلى الحياة مرة أخرى»[1] ومن هنا يصبح لدور المتلقي أهمية كبرى تجعله الحكم الذي يقرر الخصائص الفنية للعمل باعتباره المدرك له.

وتأسيسا على هذا يصبح الإدراك والتلقي أهم عنصرين يتكون منهما الفن وليس الإبداع والإنتاج، والإدراك لا يكون – طبعا– مبتورا عن الأداة التي رأى فيها الشكلانيون وسيلة مهمة من وسائل التحليل الأدبي، لكونها الواسطة التي تجعل الشيء قابلا للإدراك مثلما تجعله فنيا. وعلى رأس النقاد الذين وضعوها في صلب العملية التفسيرية " رومان جاكبسون" "Roman Jakobson"، الذي أكد في محاضرة له ألقاها عام 1919م حول الشعر الروسي أن « العناية بالأداة هي مهمة النقد، فإذا كان البحث الأدبي يرغب في أن يصبح علما فإنه يحتاج عندئذ إلى أن يتقبل الأداة بوصفها (بطله الوحيد)»[2]

2.4.3– التغريب: يرتبط هذا المفهوم ارتباطا وثيقا بالمفهوم السابق(الأداة)، وهو طبقا لرأي "شكلوفسكي" يشير إلى تلك الخاصة الموجودة بين النص والقارئ التي تنتزع الشيء من حقله الإدراكي العادي، لذلك فالتغريب يلعب دورا بارزا في تأسيس العمل الأدبي إذ يسهّل عملية الإدراك ويمكّنه أكثر في نفس المتلقي. إن التغريب « وإن قصد به المؤلف إلى أهداف عملية، يظل عملية تنشئ علاقة بين القارئ والنص، وهذه الفاعلية هي التي تحدد الأدب بوصفه فنا»[3] وكما نعلم فإن العلاقة بين النص والقارئ هي المجال الذي اهتم به أصحاب نظرية التلقي.

3.4.3– التطور الأدبي: كانت آراء الشكلانيين الروس حول تاريخ الأدب وما يحدث فيه من تطورات في الأجناس الأدبية من بين ما أفاد منه أصحاب نظرية التلقي، إذ أكد شكلوفسكي أن أية

[1] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص74.
[2] روبرت هولب ، المرجع السابق، ص52.
[3] نفسه،ص55.

مدرسة أو اتجاه من الاتجاهات الفنية لن تكون معزولة عما سبقها، بل لا بد أن تكون لها جذور قد تمتد إلى أجيال أدبية ماضية وبهذا يتقدم التاريخ الأدبي حقا.

لقد تحرر الشكلانيون الروس من النزعة الشكلية "formalisme" وراحوا يفكرون جديا في مشكل التاريخ الأدبي، إذ طرح هذا الإشكال مسألة « تكوّن الأجناس وتغيراتها»[1]

كما أبدوا اهتماما جادا بفهم الوظيفة الأدبية من خلال التباين الموجود بين اللغة اليومية واللغة الشعرية. ومن هنا فإن التفكير في إدراك متميز للصورة الفنية هو التفكير ضمنيا في تغيير صورة القارئ الراهن، واقتراح صورة أخرى تستجيب جماليا لتميز النص؛ لأن«صورة القارئ هي دوما حاضرة في شعور الكاتب فلا بد من دعم الاهتمام،لا بد من إثارة انتباه القارئ: الاهتمام يجذب والانتباه يستقطب»[2]

وفي إطار مفهوم التطور الأدبي طرح " تينيانوف" "J. Tynianov" فكرتين على جانب كبير من الأهمية، الأولى ترتبط بخاصية الأدب النوعية والوظيفية من حيث إن التطور الأدبي إحلال نظام مكان آخر، والثانية تتعلق بمصطلح " السائد" "Dominant" وهو« العنصر أو جملة العناصر التي يدفع بها إلى الصدارة في عمل بعينه أو خلال حقبة بعينها»[3]. ومن ثم يمكن النظر إلى عملية التعاقب في التاريخ الأدبي على أنها إحلال مستمر لمجموعة من العناصر السائدة مكان أخرى، على أن هذه الأخيرة لا تستبعد نهائيا من النوع ولكنها تتراجع إلى الخلفية.

ولعل حركية الثقافة الألمانية خلال الستينات قد استجابت لبعض هذه الآثار المهاجرة، ودعمت رؤى الباحثين حول مشروعية "المتلقي الفعال" وكذا دور التطور الأدبي وبالتالي التاريخ الأدبي في تكون الأجناس الأدبية عبر العصور.« ولا يخفى ما ينطوي عليه هذا الشرح من مدد جديد لنظرية التلقي، فهو يعين على تفسير الأعمال الأدبية وما يطرأ من تحول في المسلك النقدي عند الحكم

[1] Todorov (Tzvetan), Théorie de la littérature, P71.
[2] Ibid, P266
[3] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي،ص76.

عليها خلال الحقب المختلفة. فقد كان للأفكار الخاصة بديناميات التاريخ استخداماتها عند كل من " ياوس" في فكرته عن "أفق الانتظار" وآيزر" في فكرته عن الفراغات»[1]

5.3- شعرية العمل الفني بوصفه علامة مركبة عند " موكاروفسكي"

يعتبر "جان موكاروفسكي" "Yan Mukarovsky" من الرواد البارزين في حلقة براغ، فقد أسهم رفقة تلميذه "فيلكس فوديشكا" "Felix Vodicka" في تطوير النسق البنيوي الذي انتهى إليه رواد الشكلانيين الروس، وهذا بتفجير بنية النص من مستواها البنيوي المغلق إلى المستوى السيميائي المنفتح على السياق الاجتماعي.

والمطلع على نقده يلاحظ وجود عنصرين اثنين يستطيع الباحث من خلالهما أن يتبين مدى إيحائه بهذه النظرية الجيدة.

1.5.3- الفن بوصفه نظاما دالا:

إذ صارت الأعمال الفنية عنده نظاما حيويا ودالا في الآن نفسه، وبهذا يكون كل عمل بنية مفردة لكنها ليست مبتورة عما سبقها من مرجعيات. والأهم هو أن هذه البنيات تعمل بوصفها علامات، لهذا اعتبر "موكاروفسكي" العمل الفني « علامة مركبة؛ أي حقيقة تتوسط بين الفنان والمخاطب، الجمهور المستمع، القارئ ....إلخ [2]» لذلك انتقد كل النظريات الأدبية التي ربطت النص بما يحيط به من ملابسات خارجية نفسية أو اجتماعية أو غيرها، من هنا أصبح العمل الفني يحتل مكانا في السياق الملائم لفحص الاستجابة الجمالية.

فالعمل الفني علامة وبنية وقيمة في الوقت نفسه وهو لأجل هذا "علامة مركبة"، وهو يؤدي وظيفته بطريقتين « بوصفه علامة موصلة لفكرة، وبوصفه بنية مستقلة بذاتها[3]» ولعل" موكاروفسكي" لم يذهب بعيدا عما أسماه "سوسير" "بالتسلسل الترابطي" بين الدال والمدلول، لأن

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي،ص59.
[2] نفسه،ص71.
[3] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص78.

«العمل الفني لا يكتمل إلا عندما يستقبل المتلقي المعنى الكلي، وهذا الأخير يتحقق بتتابع العلامات ....إن كل مكون من مكونات العمل يحمل معاني جزئية ويتحقق المعنى الكلي للعمل بتتابع هذه المعاني الجزئية »[1].

إن أهم ما في نظرية "موكاروفسكي" هو أن الوظيفتين اللتين أناط بهما العمل الفني لا تستبعدان المتلقي بل تدرجانه في الإطار التحليلي له، وبهذا فهما تسهمان في المنظور المتجه إلى القارئ.

2.5.3- البعد الاجتماعي: يرى "موكاروفسكي" أنه لا يمكن فصل الجانب الاجتماعي عن المعايير الفنية، لأن تناول مشكلة المعيار الجمالي في إطاره الاجتماعي يعد مطلبا لا بد منه حيث إنه يعيننا على التمحيص المسهب للتعارض الجدلي بين تنوع المعيار الجمالي وتعدده، وبين حقه في أن يكون صادما على الدوام. لهذا ففي التفاعل الاجتماعي وفي حركة المعايير الجمالية أهمية أولية.[2]

لقد أدرك أن لطبقات المجتمع المختلفة وللعلاقات الاجتماعية دورا بارزا في تكوين تلك المعايير الجمالية، سواء تعلق الأمر بالفن الطليعي أو بالفن الرفيع الذي وجد أن له صدى كبيرا في أوساط المجتمع. إن النص بناء كلي بوصفه علامة مركبة وبوصفه «نظاما من الرموز المستقلة ذاتيا»[3]، وهذا ما يجعل موضوعه الجمالي قابلا للتعديل تبعا لتغيير المجتمعات ويكون منفتحا على كل القراءات. وهذه لفتة من "موكاروفسكي" إلى مسألة التطور الأدبي « فمن بين العوامل التي تسهم في تغيير الموضوع الجمالي: التطور الأدبي ....فلا يصمد الأدب إلا بفضل قدرة تجديده ...ينبغي للفن أن يحتج ويخترق باستمرار المعيار الجمالي السائد»[4] وبذلك تتبلور نظرته للعمل الفني ضمن التاريخ الأدبي القائم على معيار واحد هو معيار الجدة وانتهاك التقاليد.

---

[1] عبد الجليل مرتاض، في عالم النص والقراءة،دط،ديوان المطبوعات الجامعية (بن عكنون، الجزائر)، 2007، ص34.

[2] روبرت هولب، نظرية التلقي،ص 73، بتصرف.

[3] رينييه ويلك، النظرية الأدبية والإستيطيقا عند مدرسة براغ، تر: جابر عصفور، مجلة الثقافة الأجنبية، ع01، السنة الثامنة، العراق، 1988،ص10.

[4] Zima (pierre); Manuel de sociocritique, Paris, picard, 1985, P204.

هكذا نفهم الجانب التأثري لنظرية "ياوس" من نظرية "موكاروفسكي" عموما، وخاصة من خلال البنية الجمالية للعمل الفني وعملية تحققها من قبل القارئ، ومهمة التاريخ الأدبي، وإجراء الأمامية/ الخلفية في دلالة انزياح اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية؛ فهو ينظر إلى الوظيفة الشعرية نظـــرة فينومينولوجية تهتم بذات الشيء وتؤكد قدرة الشعر على الانزياح الدلالي عن كل لغة معجمية ثابتة. فالوظيفة الشعرية لا تهتم بتوصيل معنى معين بقدر ما تهتم بجمالية اللغة ذاتها، «إن وظيفتها تكمن في الحد الأقصى لأمامية القول...ففي اللغة الشعرية تحقق الأمامية حدا أقصى من التكثيـــف الـــذي يدفع بالتوصيل إلى الوراء، على أساس أن هذه اللغة هي الهدف من التعبير وأنها مستخدمة لـــذاتها فقط، ذلك أنها لا تستخدم من أجل التوصيل ولكن من اجل وضع التعبير والقول نفسه في الأمام»[1].

وبذلك تكون" الأمامية" معادلا حيويا للانزياح نتيجة أن اللغة الشعرية تراهن في إســـتراتيجيتها على تكسير دلالة حضور المعنى الجاهز.

وفي الأخير نخلص إلى القول بأن هذا الناقد كان أصلا من بين أصول نقدية كثيرة أسهمت في بروز اتجاه التلقي، من خلال أعماله التي عرفت بين طياتها معالجاته لجوانب كثيرة مـــن عمليـــة التلقي.

هذه هي إذن الخطوط العامة لتاريخ تكون مدرسة كونستانس من خلال حقل التـــأثر والتـــأثير وليس من باب الاستقصاء الشامل لجميع الروافد، لأجل ذلك لا تخوض هذه القراءة فـــي تفاصـــيل المصادر بقدر ما تهتم بإثارة بعض المفاهيم التي هاجرت مواطنها الفكرية والفلسفية في اتجاه حقل النقد الأدبي، بغية تقصي المفاهيم التي تبنتها نظرية التلقي منهجا وإجراء.

[1] جان موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تر: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول،ع01، القاهرة 1984،ص42.

الفصل الأول:

نظرية التلقي: المنهج والمشروع

المبحث الأول:

الطروحات النظرية العامة

تخوض جمالية التلقي تجربتها انطلاقا من مفاهيم الإنتاج والاستهلاك والتواصل، ولذلك تتوخى – من حيث المنهجية – «توسطها بين التاريخ الأدبي والبحث السوسيولوجي»[1] ،إذ تحاول أن تستثمر النتائج المحصل عليها تاريخيا في حقل النقد الأدبي، وكذا النتائج الميدانية التي يقوم علم الاجتماع بتجريب مفاهيمها بين الفئات الاجتماعية.

«تعيد تجربة التلقي الاعتبار إلى الإدراك المتجدد بواسطة وسائل الفن، كرد فعل ضد الصدارة التقليدية للمعرفة الذهنية (الرؤية بالعقل) »[2]، وهي تستنجد في آلية قراءتها على مفاهيم الذوق والجمال والتأويل أثناء التعامل مع النص من قبل القارئ. ولذلك تحاول جمالية التلقي تجديد التواصل الأدبي بين النص ومتلقيه انطلاقا من إحياء سؤال النص وإعادة صياغته جماليا، حيث يتم التحاور والتفاعل بين فاعل حاضر وخطاب ماض.

غير أن الطابع المميز لمنهجية نظرية التلقي هو اعترافها "بطابعها الجزئي" " Le caractère partiel" ،«فلا يفسر الطابع الجزئي لجمالية التلقي إذن من خلال عنايتها بالعلاقات بين الإنتاج والتلقي فحسب، بل أيضا بالاعتراف بأن أي إعادة لإنتاج فني ماض محكوم عليها أن تظل جزئية»[3]

هكذا تعلل نظرية التلقي طابعها الجزئي من خلال نسبية الفن الخاصة،إذ إن المتلقي الذي يستعين على النص بتذاوتيته، يبقى قاصرا على إنجاز قراءة تامة وشاملة لجميع عناصر العملية الفنية التي يشتمل عليها النص، نظرا لأن أفق انتظاره يقوم بتوجيهه في أثناء قراءته.

يبقى أن المشروع الذي تراهن عليه نظرية التلقي يتمثل في المتلقي، بوصفه الفاعل الذي يجسد النص فعلا، فالنص بنية ذهنية لا تغدو ملموسة ومحققة إلا من خلال متلقيها؛ إذ لا يوجد النص إلاّ «بفعل الوعي الذي يتلقاه»[4] ولذلك تتحرك إستراتيجية التلقي من "المعنى" إلى "وقع

[1] Jauss (Hans Robert) pour une esthétique de la réception, p74.
[2] Ibid, p 139.
[3] Loc -cit, P521.
[4] Izer (Wolfgang) ,L'acte de lecture; théorie de l'effet esthétique, traduit par: Evelyne sznycer, ed pierre Mardaza 1985,P49.

المعنى" ذلك أن «المعنى لم يعد للشرح وإنما للعيش»[1]على حد تعبير "آيزر". وعلى هذا تهتم هـذه الإستراتيجية بشروط المعنى وبنائه لدى المتلقي.

إذن ما هي شروط المعني وبنائه لدى المتلقي؟ ومن هو هذا المتلقي، ومـا هـي مواصـفات المؤلف الأدبي؟ وما هي علاقته بالتصنيف الأدبي؟ ثم كيف يحدث فعل القراءة ؟وكيف يتحقق الوقع الجمالي؟ في ذلك تكمن أحد هواجس المباحث الموالية.

[1] Izer (Wolfgang) ,L'acte de lecture,P 49.

يحسن بنا أن نوضح بعض المفاهيم الرئيسية التي سيتم توظيفها خلال صفحات هذا البحث، وعليه نتوخى مبدئيا تحديد الإطار المنهجي والمعرفي الذي توظفه نظرية التلقي لهذه المفاهيم في متونها، حريصين في ذلك على الطروحات النظرية العامة دون الطروحات الإجرائية الخاصة لكون هذه الأخيرة ذات طابع تقني محض لا يتجلى وقعه إلا أثناء التطبيق.

1- مفهوم النص/ المؤلف الأدبي:

لعل ما يثير التساؤل عند بداية استعراضنا لطروحات نظرية التلقي هو ما نستطيع تلخيصه في الأسئلة الآتية: ما هو النص؟ وما هي شروط وجوده؟ وما هي مواصفات المؤلف الأدبي؟.

يرى" آيزر « أن النص بوصفه معطى ماديا، فهو افتراض بسيط ليس باستطاعته إيجاد راهنه إلا بفعل الفاعل»[1]. بعبارة أخرى إن النص مجرد افتراض ذهني يضعه القارئ رهن التجسيد والحضور، فالنص من هذا المنظور وهم يقوم القارئ بتصحيحه في كل قراءة، ذلك أن « النص لا يوجد إلا بفعل بنائه للوعي الذي يتلقاه»[2].

إذن، فالقارئ هو موجد النص وليس العكس. لأجل ذلك لا ينبغي الخلط – في نظر آيزر – بين النص وتحققه؛ أي بين النص بوصفه تجسيدا ماديا وبين مجموع قراءاته التابعة له أو نتائجه إن صح التعبير.

من هنا تتحدث نظرية التلقي عن " المؤلف " بوصفه يشمل النص والقارئ معا، « إذ المؤلف تأسيس النص ضمن وعي القارئ»[3]. وهذا ما يجعل النص فرعا والمؤلف أصلا عن هذا الفرع يحقق شكل الصورة المنتهية عن النص. فحينما تتحدث نظرية التلقي عن النص فهي تركز على أبعاد المنظور الذي ينظر من خلاله القارئ، بينما يرى أن حديثها عن المؤلف ينصب خاصة حول اثر ملموس يشكل مجموع النصوص المضمرة فيه والتي ينجزها القارئ. " فللعمل الأدبي قطبان:

[1] Izer (Wolfgang) L'acte de lecture,p121.
[2] Ibid ,P48.
[3] Loc-Cit,P48.

القطب الجمالي والقطب الفني، فالقطب الجمالي هو الإنجاز المحقق من طرف القارئ، والقطب الفني هو نص المؤلف [1] "

ومن الواضح أن ثمة إضافة جمالية في تأصيل البعد الجمالي الذي ينجزه القارئ للنص؛ فالنص لم يعد جماليا في ذاته ولذاته وإنما " تجسيدا جماليا " " concrétisation Esthétique " لمجموع القراء الذين يتداولون عليه عبر التاريخ وفي السياق نفسه، يفترض " ياوس " – متقفيا في ذلك "آيزر" – مفهوم المؤلف الذي يشمل في آن واحد النص بوصفه بنية وتلقيها من قبل القارئ، فالبنية المضمرة للمؤلف بحاجة إلى تجسيدها من قبل من يدركونها " ذلك أن معنى المؤلف الفني لم يعد مدركا بوصفه مادة عابرة الزمن، بل بوصفه شمولا يتشكل في التاريخ ذاته"[2]

من هنا يتبين مدى تركيز " ياوس" على فعالية القارئ في إخراج كل من النص والمؤلف إلى حيز التجسيد، فالمؤلف يتشكل أساسا من النص والقارئ؛ ولأجل ذلك فهو متشكل باستمرار عبر التاريخ ويتخذ صبغة الشمول بالمقارنة مع النص. فالمؤلف هنا يعبر عن أجيال تاريخية من القراء الذين يتداولون على النص، هذا الأخير هو دوما مفتوح على معان جديدة وانزياحات غير متوقعة في فترات القراءة عموما.

من جهة أخرى ينبغي أن يكون المؤلف مفكرا" فالعلاقة بينه وبين القارئ لا تتحدد مبدئيا، إلا بواسطة نفي التجربة الفردية للمؤلف والاستعدادات الفردية للقارئ[3]"

2- النص التخيلي / النص التخييلي:

ربما بسبب هذه المتعة الجمالية الغامضة التي يمتلكها النص الجمالي في شعور القارئ، يتحدث " آيزر " عن نص تخيلي عوض نص محدد، ويرتبط النص التخيلي بقدرات التخييل التي يوظفها القارئ في قراءته لنص ما.

[1] حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، دط، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص130.
[2] Jauss (Hans Robert), pour une esthétique de la Réception, pp 212,213.
[3] Izer (Wolfgang), l'acte de lecture, p277.

فالقارئ لنص روائي مثلا نجده يتخيل صور الوقائع ومشاهدتها تبعا لمعرفته السابقة عنها، وكذا تبعا لما جاءت عليه في الرواية من وصف وشكل لغة. و«حينما نقرأ نصا تخيليا، ينبغي دوما إنتاج صور ذهنية، لأن الخصائص المهندسة في النص تعمل على إخبارنا عن أي الشروط التي ينبغي أن يتأسس فيها الموضوع المتخيل»[1].

كما أن النص التخييلي يمتاز بخاصية فريدة هي كونه"ذا بنية غير مرجعية"، ففي الوقت الذي يكون فيه النص المرجعي قابلا للتصحيح باستخدام معرفتنا للواقع، فإن النص التخييلي لا يتأتى تصحيحه فما يمكن القيام به فقط هو العمل على تأويل سياقه الداخلي[2].

غير أنه وإن كان النص التخييلي يحيل إلى الوقائع المعيشة والمشاهدة من طبيعة وأشخاص وأشياء، فإنه في الوقت نفسه لا يمت بصلة إلى الواقع إطلاقا، ذلك أن النص التخييلي يثيره فقط لكي يتمكن القارئ من التحاور مع أشكال تجليه في النص.

وعلى أية حال« يستلزم انحراف النص التخييلي عن الواقع، تحفيزا مرتبطا على نحو محكم بطبيعة التخييل نفسه الذي من طبيعته الاختلاف عن الوقائع الخارجية، ثم إن إدراك القارئ لهذا الاختلاف قد يزوده بالمفتاح لفهم القصد البنائي للنص»[3].

إن النص التخييلي يدعو القارئ إلى بناء نظرات مخططة تتجاوز أفق حياته اليومية، وتفضي به إلى تجارب جديدة، وعن طريق استكشاف النص التخييلي يطالب الأدب القارئ بصيغ جديدة للقراءة، وبذلك تزداد ذخيرته ويتمكن من توسيع تجربته للنصوص الأدبية.«وهكذا فإن ما يعود إلى ميدان النص التخييلي لا يمكن أن يزاح عنه ببساطة ليتحول إلى السياق العام للمعرفة»[4].

---

[1] Izer (Wolfgang) L'acte de lecture,P248.

[2] حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ط01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،2003،ص239،بتصرف.

[3] سوزان سليمان وإنجي كروسمان، القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح،ط01، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، 2007، ص106.

[4] نفسه ،ص112.

ونجد في تراثنا العربي إشارة إلى الخيال والتخيل من خلال حديث "حـــازم القرطـــاجني" عـــن مفهوم "التخييل" باعتباره العملية التي يُحدث بها الشعر أثاره في المتلقي، فبدونه يبدو السبيل إلى فهم مهمة الشعر منغلقا لا يفضي إلى شيء. لذلك فالتخييل عند "حازم القرطاجني" هو «أن تتمثل لمتلقي الشعر صورة أو صور ينفعل لتخيلها انفعالا من غير روية، إلى جهة الانبساط أو الانقباض»[1]

يظهر من خلال حديث "حازم القرطاجني" عن الخيال والتخييل ودورهما في العملية الـــشعرية، تركيزه على المتلقي بوصفه طرفا مهما في استقبال العمل الشعري، فحدوث الهزة الشعرية المنشودة مرتبط بشكل كبير بجودة العمل الفني ومدى براعة الشاعر في نسج صوره من خلال تلك الأقـــوال المخيلة التي يحملها العمل الشعري، وما تثيره من جوانب جمالية وصور في ذهن الـــسامع وفـــي نفسه.

كما أن للحالة الشعورية والنفسية التي يكون عليها المتلقي أثناء استقباله للعمل، أثر مهـــم فـــي حكمه على العمل المقدم ودرجة الاستجابة له «فلكي يتم التواصل بين المبدع والمتلقي ولكـــي يـــتم توصيل القيم التي تنطوي عليها القصيدة، ينبغي أن يسلم كلا الطرفين بأهمية الفعل الذي يجمعهمـــا والذي دفع الشاعر إلى الإبداع وفرض على المتلقي الاستجابة في عملية التلقي»[2]

3- مفهوم القارئ وعلاقته بالتاريخ الأدبي:

يمكن أن نقرر منذ البدء أن جمالية التلقي التي اكتسبت مشروعيتها من متلقيها، ركزت جهودها في تفهم شروط القارئ أثناء قراءته أكثر من أي شيء آخر.

فاهتمت بموقعه وبأفق انتظاره وبصيغ إدراكه للنص وللعالم المحيط به؛ أي بوصـــف شـــعوره داخل النص، وبذلك كان سؤالها دوما"ما هو القارئ"؟ وكيف يقرأ القارئ"؟، مستفيدة في ذلـــك مـــن

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة،ط02، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981،ص85.
[2] جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث الشعري،ط04، مطبوعات فرح للصحافة والثقافة، القاهرة،1990،ص148.

ذخيرة الفلسفة الظاهراتية. ومن هنا صاغت نظرية التلقي هذا الشعار على المنوال الظاهراتي:"أنا أقرأ، إذن أنا متشكل في القراءة".

بهذا نفهم كيف أن القارئ لا يمتلك وجوده إلاّ في حضور النص، فإذا كان هذا الأخير بنية مضرة حتى يخرجها القارئ إلى النور،فإن القارئ لا يكون كذلك إلا إذا تلبس حالة القراءة وعايشها بشعوره خلال كل هذه الفترة. إذ « يرتبط دور القارئ بفاعلية البناء المخصصة لمتلقي النص»[1]، فالقارئ يأخذ بزمام المبادرة في كل حين وكأننا أمام سلطة تحتكر المعنى عبر التاريخ، فالقارئ بذلك يحيي النص في كل مرة يقرأ فيها. والتجربة هنا تجارب متعاقبة في «سلسلة طويلة من التلقيات التي ستقرر الأهمية التاريخية للمؤلف وستبرز مرتبته ضمن التصنيف الجمالي»[2]

هكذا يبدو الطابع التاريخي للقارئ من خلال هذا المنظور الذي ترسم فيه نظرية التلقي رؤيتها للقارئ، فلسنا بصدد قارئ واحد وإنما أمام أجيال تاريخية من القراء، يعدلون ويضيفون باستمرار للنص معنى أو معان بالقياس إلى قراءاته الأولى. وهذا ما يجعلنا نشهد تعديلا جديدا في مفهومي "التاريخ الأدبي" و"التصنيف الأدبي"، إذ يغدو التاريخ الأدبي سلسلة من التلقيات بعدما أعيدت للقارئ مكانته في التاريخ من خلال حكمه على النص الأدبي وتصنيفه بحسب درجة تلقيه وتفاعله لمضامين هذا النص وشكله.

4- القارئ وعلاقته بالنص الأدبي:

لقد اتجهت البحوث النقدية المعاصرة إلى خلق معادلة أدبية جديدة تتمثل في العلاقة بين النص والقارئ، وهذه هي الإشكالية المحورية التي تطرحها نظرية التلقي.

فما شكل هذه العلاقة؟ وهل هي علاقة لازمة ضرورية؟ ثم أليس بالإمكان أن يوجد أحد القطبين بمعزل عن الآخر؟ أين تنتهي حدود النص لتبدأ حدود مملكة القارئ ؟.

[1] Izer, L'acte de lecture, p72.
[2] Jauss, pour une esthétique de la réception, p45

من منظور نظرية التلقي يصعب الفصل بين حدود النص وحدود القارئ،«إن العلاقة بين القطبين علاقة حوار وتداخل وتفاعل فلا يمكن الفصل بين فهمنا للنص وبين النص ذاته»[1] بمعنى أن النص لا يتحقق إلا من خلال القارئ، والقارئ لا يحقق وجوده إلا من خلال القراءة، وبما أن « النص والقارئ يندمجان في وضعية واحدة فإن الفصل بينهما لم يعد صالحا، وبالتالي فإن المعنى لم يعد موضوعا يستوجب التعريف به وإنما أصبح أثرا يعاش»[2] وفي هذا التداخل بين ما يقوله النص وما يقوله القارئ يتحقق من منظور "آيزر" فعل القراءة بوصفه تفاعلا ديناميا بين الاثنين. وهكذا يتبين أن الخلق فسيح أمام القارئ عندما يدخل في عملية حوار مع النص في محاولة لاستنطاقه، ويتميز النص بطاقته الدلالية التي تختلف عن الدلالة العادية، ولهذا فإن أقصى ما يبحث عنه القارئ في النص" اللذة " كما يسميها " رولان بارث " وهنا « تبدأ متعة القارئ عندما يصبح هو نفسه منتجا أي عندما يسمح النص له بأن يأخذ ملكاته الخاصة بعين الاعتبار»[3]

من هذا المنظور لم يعد القارئ مجرد فاعل بسيط يبدي مجموعة من الآراء حول النص دون أن يتفاعل معه، بل أنه يشارك في تحقيق جمالية النص الأدبي.

وتؤكد" جوليا كريستيفا" أن النص هو مجموعة أفكار وطروحات ورؤى لمبدعين في مراحل مختلفة، وهذا ما أسهم في تحويل النص إلى نصوص أخرى، تقول « النص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم والاديولوجيا والسياسية، ويتطلع لمواجهتها، وفتحها وإعادة سهرها، ومن حيث هو خطاب متعدد، ومتعدد اللسان أحيانا، متعدد الأصوات غالبا»[4] وإذا كان النص على هذه الصورة فيعني بالضرورة انفتاحه على التفاعل مع نصوص أخرى، ومن ثم فلا سبيل إلى فهمه إلاّ إذا أسندت هذه المهمة إلى قارئ جيد، ينصّب نفسه مبدعا جديدا، يكون له الحق في التفكيك وإعادة

[1] نادر كاظم، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث،ط01، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003، ص25.
[2] نفسه، الصفحة نفسها.
[3] أيزر فولفغانغ، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني والجيلاني الكدية، دط، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1995، ص56.
[4] جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، ط02، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1997،ص13.

الإنتاج. إذن « المقروء الإبداعي أكثر انفتاحا على عملية القراءة من النص التصوري، والرموز اللغوية في النصوص الإبداعية متعددة الدلالة مقابل أحادية الدلالة في النصوص التصورية»[1]

من هذه الوجهة يغدو النص الأدبي فضاء خصبا للقراء من حيث قراءته وتأويله، إذ« لا يتعلق استيعاب النص بفهمه والاحتفاظ به وتذكره فحسب، بل بعمليات إدراكية أخرى أيضا، موضع الروابط بين معلومات من نص ما والمعارف التي يمتلكها من قبل لزيادة معرفتنا أو تصحيحها»[2] ولهذا فليس هناك شيء يحدد قيمة النص إلا بواسطة ذات قارئة تحقق المعنى وتسعى لإنتاج معان جديدة، « فموت المؤلف هو التحدي الأكبر لفكرة النص المغلق »[3]

إن فعل القراءة هو فعل معرفي حر لا يكون فيه القارئ مجرد مستقبل للنص دون أن تكون له دراية بدلالاته، بل يعمد إلى أن يصبح فعلا متجددا« فالقراءة هي التي يحدث عبرها التفاعل الأساسي لكل عمل أدبي بين بنيته ومتلقيه»[4] ومن هنا يرى "آيزر" أن« للنص مفهومين:الأول مرتبط بالمؤلف والثاني بالقارئ»[5]، حيث يذهب في تفسيره للنص على أنه جانبان: الأول يكون بفعل الإبداع، والثاني يكون بفعل القراءة، ومعنى ذلك أن القراءة عند "آيزر" هي فعل جمالي يكتسي أهمية من خلال التفاعل بين بنية النص والمتلقي؛ بحيث يتمكن من وضع يده على مفاصل النص لغة وتركيبا ودلالة.

وخلاصة القول، إن علاقة النص بالقارئ تتحدد داخل آلياته، وحسب مستويات تلقيه له، ويتشكل موقف القارئ من النص من خلال القدرة على الارتكاز على فهم بنياته المختلفة، والوقوف على الجوانب الغامضة وحينئذ يتحول القارئ من مستهلك إلى منتج؛ لأن الاستهلاك سيفضي إلى الإفلاس، بينما الإنتاج هو الكفيل بضمان الاستمرارية والانفتاح على النص عبر مجال غير مغلق.

[1] جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ط01، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 1991، ص37 .
[2] أ تون فان ديك، عام النص مدخل متداخل الاختصاصات، تر: سعيد حسن بحيري ، ط01، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، 2001، ص14.
[3] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، ط01، عالم المعرفة، الكويت، 1998 ، ص343.
[4] Izer, L'acte de lecture, P48.
[5] آيزرفولفغانغ، فعل القراءة، ص12.

5- التجربة الجمالية:

تدرك التجربة الجمالية مستواها العميق من التلقي، حينما تتمكن مستويات التأويل لدى القارئ من إثارة كوامنه المتفاعلة مع بنيات النص وطريقة تشكلها. فالتأويل مرتبط إلى حد كبير بالتجربة الجمالية« إذ يتيح رؤية كيف أنه من كلمة إلى كلمة، ينكشف معنى البنية الموضوعية للقارئ بين المفاجأة والرجع»[1]

هكذا يدفع التأويل خلال القراءة إلى ملامسة هذه الدهشة التي « تترجم الإحساس العام الذي يراود القارئ وهو يطلع على الأثر الفني»[2] والتي تولد من كل كشف جديد يصل إليه القارئ في النص. ومن هنا يصف "ياوس" القراءة البصرية للصور والكلمات اللتين يلاحقهما القارئ، مطبقا في ذلك سنة أي فينومينولوجي: «أن تعرف... ليس إلاّ أن تبصر حصراً»[3]

6- مفهوم السؤال والجواب:

يسفر مما تقدم عن نتيجة هامة تعتبرها نظرية التلقي تجديدا آخر قد تحقق على يدها في الإجراءات النقدية التي يمكن الدخول بها إلى النص الأدبي، ونعني بذلك مفهوم "السؤال /الجواب".

فإذا تضمن التأويل الفهم وشروطه في بناء السؤال الذي يطرحه النص على قرائه، أو في استعادة الجواب التخميني الذي يقترحه هؤلاء القراء لهذا النص عبر التاريخ، فإن كل هذا المسار يقتضي تعديلا منهجيا في الدخول إلى النص.

« ففي تاريخ تأويل المؤلف، يبقى الجواب والسؤال خفيين غالبا، يرتبط وقع المؤلف وتلقيه بحوار بين فاعل حاضر وخطاب ماض»[4].

---

[1] Jauss, pour une esthétique de la réception, P265.

[2] إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، ط01، دارتوبقال للنشر، الدار البيضاء،2000، ص25.

[3] Gaston(Beger), phénoménologie du temps et perspective, paris, presses universitaire de France, 1964, p170

[4] Jauss, pour une esthétique de la réception, P247.

انطلاقا من هذه العبارة، تحاول جمالية التلقي أن تبعث هذا الحوار بين النص والقارئ، بين السؤال والجواب ذلك أن هناك حوار جدليا بين « المقول والمسكوت عنه»[1] في النص الذي يود القارئ إعادة صياغة أفقه؛ فمهمة المتلقي تتمثل منذ الآن في كشف السؤال وتأويل الجواب.

من هنا يتخذ التفاعل بين النص ومتلقيه صبغة جدلية وتحاورية تفضي بفعل القراءة إلى فهم الشروط التي تم فيها إنتاج المعنى. ومن المعلوم أن النص لا يطرح سؤالا مباشرا أو يكون مدركا بصورة مباشرة، إذ يكون ذلك ضد «الفن الذي يقتضي افتراضية المعنى»[2]، وإنما السؤال متضمن وخفي يكشفه القارئ بنفسه في أثناء القراءة.

والسؤال الذي يقترحه النص هو دوما بصيغة الجمع من خلال تعاقب القراء عبر التاريخ، لأجل ذلك تعلل نظرية التلقي بروز مؤلف أدبي في فترة معينة دون أخرى، تبعا للأفق الأدبي المعدل باستمرار من جهة وتبعا لظهور شعرية جديدة قد تعين ترهين هذا المؤلف من جهة أخرى، فتنتشله من التهميش والنسيان.

7- الوقع الجمالي:

إذن متى يكشف فعل القراءة عن «وقعه الجمالي»؟.

إذا كان النص لا يلتحم بقارئه إلاّ من خلال التفاعل، وكان التفاعل من فعل القراءة التي تعبر عن تذاوتية القارئ، فإن الوقع نتيجة لهما. إنه بمثابة "إضاءة" تنير معاني النص لدى القارئ «ويفترض الوقع نداء أو إضاءة قادمة من النص، ولكن أيضا تلقي المرسل إليه الذي يستحوذ عليه»[3] من هنا يتسم "الوقع" بهذه الإشراقة التي تنبجس بغتة من النص بعد مسيرة مضنية وممتعة ــ في آن واحد ــ يكون قد قطع أشواطها القارئ في النص.

[1] Izer, l'acte de lecture, P298.
[2] Jauss, pour une esthétique de la réception, P248.
[3] Izer, OP-Cit,p376.

يبدو من هنا أن القارئ يفتش دوما عن ذاته في أي نص يقرأه. إذ كلما وجد فيه شيئا منه نراه يتعلق به وكأنه يخصه فيقول " وكأني كتبت هذا بصوتي...! وفي مستوى آخر يمكن القول إن الوقـــع لا يتوقف عن التوتر إلا من خلال استعادة القارئ لتجربة مماثلة فحسب، بل ينفتح النص على أوقاعه بفضل ما تحمله قراءة "الفراغ الباني" " Vide constitutif" من بناء متواصل لفراغـــات التـــي تجعل القارئ يعيش في مأزق. إذ « يحدث الوقع من خلال الاختلاف بين ما يقال وبين ما يعنى أي من خلال جدلية المقول والمسكوت عنه»[1].

8- الإنزياح:

كيف تنفتح الدلالة على الانزياحات؟

يهمنا عند هذا المستوى من التحليل، أن نبرز المستوى العميق من الوقع الجمـــالي – ولعلـــه الأهم – إذ يعبر عن مدى الطاقة الشعرية التي يمكن أن تفجرها لغة النص.

يمكن القول « الانزياح l'écart ينتج دوما من التشوش الذي يعبر عن الاختلال بين عناصر سجل النص والقارئ»[2]. فحينما يدرك القارئ في النص أن لا يستطيع أن يتواصل مع إستراتيجية النص بالمتاع الذي يمتلكه فقط، يحاول أن يبذل جهده حتى يقبض على صور المعنى التي تنقلت من حقل رؤيته. وإذ يسجل النص هذه المفارقة بين اللغة اليومية واللغة التخيلية، فإن منظـــور القـــارئ يؤشر على الانزياح اللامتوقع.

من هنا يتحرك الانزياح ابتداء من هذه المسافة الجمالية التي يحاول القارئ أن يخلق أجوائها بينه وبين وشائج النص« فهذا الانزياح الذي يتضمن طريقة جديدة في الرؤية هو مختبـــر مبـــدئيا بوصفه نبع اللذة أو الدهشة والحيرة، يمكن أن ينزاح للقراء اللاحقين»[3] .

[1] Izer, l'acte de lecture, P87.
[2] Ibid, P153.
[3] Jauss, pour esthétique de la réception, P 54.

ومما يلاحظ أيضا أن الانزياح ذو طابع تجريبي، إذ يختبره القارئ في كل مرة يستكشفه بغتة وهذا ما يجعل الانزياح متسما بالاختلاف ذلك أنه إذا تكرر لم يعد كذلك وسقط في التراكيب الجاهزة.

يتعلق الانزياح إذن بكل ما علق وأضحت عباراته محل تقدير وتأويل، ذلك أن الانزياح يشتغل ضمن بلاغة القراءة تحديدا، إذ غدا المنظور الذي ينظر منه القارئ يحدد الإسقاط العمودي الذي تتركب منه الصورة البلاغية. وهنا ترسم هذه الدهشة أو الحيرة عند كل انزياح إذ يدل ذلك على أن البنية الفنية لنص محملة بسلسلة من اللاتوقعات التي دخلت في حقل رؤية متلقيها، وهو الآن يخرج شعور وقعه بنية جمالية.

المبحث الثاني:
الجروحات الإجرائية

لا بد علينا ــ قبل الولوج إلى العالم الإجرائي لهذه النظرية ــ من الإقرار بصعوبة الإحاطة بها وبمفاهيمها الإجرائية أيضا، وهذا راجع إلى عدم ثبات نقاط التركيز فيها وكذا اتساع رقعة الاهتمامات التي تأسست عليها الطروحات النظرية الأساسية، إضافة إلى تشعب الفروع المعرفية والنقدية التي تشرّب منها زعمائها الذين جمعهم همّ أدبي واحد هو القارئ.

1- مكانة القارئ في نظرية التلقي:

إن النظرة الجديدة في التعامل مع النص الأدبي من منطلق القارئ، هي التي جعلت نظرية التلقي تحتل مكانة متميزة في الدراسات الأدبية المعاصرة، حيث أخرجت دراسة النص من سلطة المؤلف وأولت اهتماما بالقارئ، هذا الأخير الذي يعيد تشكيل النص بعيدا عن سلطة مؤلفه. لهذا فالكلام عن القارئ هو كلام عن طرف اتفقت كل المدارس النقدية على أهميته، وإن اختلفت في تحديد الدور الذي يقوم به في عملية إنتاج المعنى الأدبي. والقارئ أو المتلقي هو الطرف الأخر في الخطاب، وهذه المنزلة التي حظي بها جعلته يلقي بظلاله على الخطاب في كافة مراحل كينونته حتى عدّت الظاهرة الأدبية تستوي في علاقة النص بالقارئ[1].

لقد انكسرت مركزية الذات الأولى التي تحتكر المعنى، وأصبح مبعثرا على وجه النص ينتظر قارئا ليلتقط مفرداته الأولى ويشكل منها شجرة دلالية. هذا القارئ لا يستسلم لما قيل بل يشاكس ويجادل ويختلف، وبهذا «أصبح القارئ مفهوما نظريا أكثر منه واقعا تجريبيا وفعليا، ومادام المؤلف قد مات فإن القارئ قد تمكن من مساحة النص»[2]

ولما كان لدور القارئ كل هذه الأهمية، فقد دعا أعلام نظرية التلقي إلى ضرورة إعادة النظر في نظرية الأدب الكلاسيكية، وبناء منهج نقدي جديد تكون الأولوية فيه للقارئ. إن السر في خلود بعض الأعمال الأدبية ليس آت من عودة أسباب وظروف نشأتها، وليس لأنها تعكس واقعا متميزا

[1] محمد عبد العظيم، معاني النص الشعري، طرق الإنتاج وسبل الاستقطار، ندوة صناعة المعنى وتأويل النص، مج08، دط، منشورات كلية الآداب، تونس، 1992، ص221، بتصرف.
[2] عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1999، ص148.

وإنما السبب الحقيقي هو الدور الذي يلعبه القراء، ذلك أنهم يقرأونها في كل مرة قراءة جديدة يعطونها دلالات لم تعط لها من قبل.

بناء على ما تم ذكره سابقا، فإن الرؤية النقدية التي تتبناها النظرية في مفهوم التلقي ترتبط بالقارئ « فلإدراك وليس الخلق ... الاستقبال وليس النتاج هو العنصر المنشئ للفن»[1].وهذا يتم بواسطة تفاعل القارئ مع النص عبر مجموعة من الإجراءات المنظمة في عملية القراءة، يمكن إيجازها فيما يلي:

1.1- أن يكون القارئ حرا: لا ينبغي فهم الحرية هنا بأنها ضرب من ضروب العبث وغير ملتزمة بالضوابط الفنية، ولكنها الحرية التي لا تخضع للجبرية التي فرضها النقد الماركسي على الفن ليكون في خدمة الطبقة أو المذهب.

وهذا يتوقف على جملة من الشروط التي يجب أن تتوفر في القارئ، والتي تجعل قراءته موضوعية تعتمد على التجربة الجمالية في فك شفرات النص. ثم إن «هذا التمرد الواضح على جبرية الفكر الماركسي، يفسر لنا حرص رواد النظرية الجديدة على أن يكون القارئ حرا في استقبال النص، ويقدم لنا في الوقت نفسه سببا فنيا ونفسيا لقبول هذه النظرية إجمالا»[2]

2.1- المشاركة في وصنع المعنى: لا يتوقف القارئ عند حدود الحرية في تلقي النص فحسب بل ينبغي أن يشارك في صنع المعنى وإنتاجه من جديد، ولهذا «يقرر أصحاب هذه النظرية في إجراءات التفاعل مع النص، أن يشارك القارئ في صنع المعنى، ولا يتوقف عند مهمة التفسير التقليدي... بالمشاركة في صنع المعنى يتحول التركيز من موضوع النص إلى سلوك القراءة»[3]

وقد تنبه نقاد نظرية التلقي إلى أن المشاركة في صنع المعنى تستوجب التمييز بين مهمتين للقارئ هما:

[1] روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ص145.
[2] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص21.
[3] نفسه، ص22.

مهمة الإدراك المباشر

مهمة الاستذهان[1] *

3.1- وظيفة المتعة الجمالية: لا يكتفي القارئ بدوره في صناعة المعنى، بل تكون له مهمة أخرى تابعة هي توضيح المتعة الجمالية؛ ومعنى ذلك «أن المتعة الجمالية تتضمن لحظتين: الأولى تنطبق على جميع المتع، حيث يحصل استسلام من الذات للموضوع أي من القارئ للنص، والثانية تتضمن اتخاذ موقف يؤطر به القارئ وجود الموضوع ويجعله جماليا»[2]

إن العملية الإبداعية معقدة ومتشعبة ليس من السهولة بمكان معرفة حقيقة أمرها، ولكن بشيء من التركيز والدراسة تتيسر السبل، ثم إن وجود النص يقتضي بالضرورة حضور قارئ يتلقاه بالوقوف عند جمالياته، وإبراز خصائصه مع الإشارة إلى مواقف الضعف فيه.

والمتمعن في العملية الإبداعية منذ القديم، ينتبه إلى المبدع كان يهدف إلى التأثير في السامعين متوخيا سلامة الأسلوب ودقة المعنى، ولا نعدم في تاريخنا النقدي صورا من مواقف التلقي التي تركز على علاقة النص بالقارئ، وفي هذا المقام نورد كلاما للجاحظ يفهم منه أن المعول عليه في استقبال النص هو استحسان السامع أو انصرافه عنه يقول: «... فإن رأيت الأسماع تصغي له والعيون تحدج إليه فانتحله ... فإذا عاودت أمثال ذلك مرارا، فوجدت الأسماع عنه منصرفة والقلوب لاهية، فخد في غير هذه الصناعة»[3]

من خلال هذا القول يتبين أن الاهتمام بالقراءة وكيفية تحققها، والقارئ ودوره في العملية الإبداعية، ليس وليد النظريات الأدبية الحديثة فحسب، بل لهذا الاهتمام امتداد مسبوقا عبر التاريخ؛ ففي الأدب العربي القديم إشارات عديدة إلى قضية تأويل النصوص، فهذا " ابن عربي" يتكلم عن

[1] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص22.

* يمثل الإدراك المباشر المستوى الأول في التعامل مع النص في هيكله الخارجي ممثلا في معطياته اللغوية والأسلوبية، أما الإستذهان فهو عمل الذهن أو الخيال وفيه تتشكل ذاتية القارئ أين ينتج وبشكل غير نهائي مواضيع جمالية.

[2] المرجع السابق، ص25.

[3] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين ج01، تح: عبد السلام هارون، ط04، مكتبة الخانجي، مصر، 1975، ص203.

قابلية كل نص للتأويل مهما كان نوعه. كما أن شيخ البلاغيين" عبد القاهر الجرجاني" ينبه إلى الجهد والكد اللذين يبذلهما القارئ في الكشف عن جماليات النص، مما يجعل عملية القراءة أعمق من مجرد انطباع عابر أو تذوق ذاتي. يقول الجرجاني في تأكيد دور القارئ، وفي ما يخلفه التعامل الواعي مع الأدب من شعور بالمتعة: «... فإذا عبر عن الشيء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة، حصل كمال العلم به فلا تحصل اللذة القوية، ولكن تحصل اللذة إذا أتاك المعنى ممثلا، فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر...ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقفه من النفس أجل وألطف وكانت به أظن وأشغف»[1].

وفي الأدب الغربي في العصور الحديثة، تجلى الاهتمام بالقارئ في النقد الإنجليزي فيما أشار إليه الروائي "إدغار ألان بو" (Edgar Allen poe) من أنه يضع في اعتبار قبل أن يباشر الكتابة نوع الأثر الذي ينوي إحداثه في قرائه[2] .

وإلى شيء قريب من هذا يذهب الشاعر الفرنسي "شارل بودلير" "Charles Boudlaire" حيث يرفض اعتبار الإبداع إلهاما مناقضا بذلك ما يراه الرومنطيقيون، مؤكدا على ما يبذله الشاعر من جهد في صياغة أشعاره وما يفيده الأثر الأدبي من قرائه، كما نجد التأكيد على دور القارئ ممثلا في مقولة " بول فاليري" "Paul Valery" التي جاء فيها «لأشعاري معنى الذي تحمل عليه»[3].

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: عبد الحميد هنداوي، ط01 ، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001، ص106.
[2] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 69، بتصرف.
[3] نفسه، الصفحة نفسها.

بعد هذه الإضاءة التاريخية البسيطة، نعود إلى الكلام عن مكانة القارئ في نظرية التلقي الألمانية.

يجعل أعلام هذه النظرية من القارئ عنصرا فعالا في التواصل الأدبي، حيث يتعدى دوره في الأهمية كاتب النص نفسه؛ فدور هذا الأخير ينتهي بمجرد انتهائه من كتابة الأثر الأدبي. لذلك

« فتاريخ الأثر الفني يرتبط بالمتلقي أكثر من ارتباطه بالمصدر، وذلك لأنه يخضع لأنواع من التأويل التي تعتبر تحققات لتبادل التجربة الجمالية وإقامة الحوار الحيوي بين الأجيال، بالرفض أو القبول»[1]

وبقطع النظر عن التاريخ، فإن النص لا يتحقق حتى وقته الراهن ولا يتجسد وجوده إلا بواسطة الذات القارئة وعن طريق فعل القراءة.

وهكذا فإن جل اتجاهات نظرية التلقي تجمع على أن المعنى الحقيقي للنص ليس موجودا فيه بل إن القارئ هو المنتج الحقيقي للمعنى. « ولم يعد النص الأدبي مجرد واحة يلقي القارئ بجسده على عشبها طلبا للراحة والاسترخاء، بل يصبح هما يلازمه ويلاحقه ... ولم يعد القارئ مجرد مستهلك للنص، بل أصبح منتجا له ومشاركا فيه بصورة أو بأخرى»[2]

2- تجديد تاريخ الأدب من خلال أفق الانتظار عند:"هانز روبرت ياوس"

يعد هذا الناقد أحد قطبين اثنين لنظرية التلقي، بل ربما هو مؤسسها الأول؛ حيث كان أول ناقد يعلن التحدي على نظرية الأدب من خلال مجموعة من المقترحات التي صاغها في شكل محاضرة ألقاها بجامعة كونستانس عنونها بسؤال مفادها:" لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب "؟ وضمنها نية صريحة منه في الثورة على المناهج النقدية السائدة، ومعلنا في الوقت نفسه عن ميلاد نظرية جديدة

[1] إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، ص11.
[2] فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، دط، منشأة المعارف الإسكندرية، دت، ص22.

تحول الانتباه جذريا من ثنائية (المؤلف/النص) إلى ثنائية (النص/القارئ)، وتكون محاولة تجديدية لتاريخ الأدب.

وقد تفرد "ياوس" من بين أقرانه بالاهتمام بالعلاقة بين الأدب والتاريخ أثناء التعامل مع النص الأدبي، كما أولى عناية كبيرة بتاريخ قراءات النص الواحد، «فالاطلاع على قراءات النص عبر العصور يعني أن القراءات لا تلغي بعضها، وإنما تتكامل عبر العصور والأزمنة»[1]

ولهذا "فياوس" يدعو إلى أن يكون التاريخ« تسجيلا لمختلف، قراءات الأثر الواحد عبر الزمن وليس تقسيما للأدب عبر العصور، ودراسة كل عصر أدبي على حدة من حيث العادات والأعراف التي عرفتها بيئة الأديب عند إنتاج النص»[2]

وهذا الرأي على جانب كبير من الصحة، لأن الفهم الدقيق والشامل لأي نص أدبي لا يتحقق دون الإطلاع على القرارات السابقة. وبناء عليه فإن "ياوس"«يتجاوز التاريخ التواقتي (الدياكروني) ويعوضه بتاريخ توقيتي يتتبع حركة تفاعل النص مع القارئ، فبدلا من التساؤل عن تاريخ النصوص، يتساءل عن تاريخ تلقي هذه النصوص»[3]

وبما أن "ياوس" أفاد كثيرا من إرث زعماء الهرمينوطيقا وعلى رأسهم "غادمير"، فقد استنطق أفكاره حول مفهوم الأفق التاريخي ليصوغ منه مفهومه الإجرائي المعروف "بأفق الانتظار" "L'horizon d'attente"، كما أفاد من مفهوم "خيبة الإنتظار" عند " كارل بوبر"Karl R. Popper" وهذا بعد إدراكه مدى استطاعة هذين المفهومين في إرضاء تطلعاته نحو البرهنة على ما لفعل التلقي من أهمية في فهم الأدب والتأريخ له.

---

[1] Jauss(H.R), Pour une esthétique de la réception, p 256.
وأنظر أيضا: صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر،دط، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002، ص120 وما بعدها.

[2] Ibid, p256.

[3] علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، ط01، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2000، ص ص 102، 103.

2-1-مفهوم أفق الانتظـــار: من المفاهيم الأساسية التي ركز عليها "يـــاوس" مفهـــوم " أفـــق الانتظار، وهو عبارة عن ذلك الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنـــى ورســـم الخطـــوات المركزية للتحليل، فيبدو وكأنه «أداة أو معيار يستخدمه المتلقي لتسجيل رؤيته القرائيـــة بوصـــفه مستقبلا لهذا العمل أو ذاك»[1].

ويفهم من هذا التعريف أن القارئ المتمرس الذي تعود على التعامل مع مختلف الأعمال الأدبية، ينتظر أو يتوقع أشياء وهو يباشر النص. وقد تصدق توقعاته، فلا يكون لما يقرأ وقع مميز في نفسه وبالتالي يكون الانطباع فاترا، وقد لا يصدق بحيث تكون الأعمال راقية يراوغ فيها الكاتب قـــراءه مما يجعل أساليبها مخالفة لتوقعاته. وحسب"ياوس" فإن«الأعمال الأدبية الجيدة هي وحدها القـــادرة على جعل انتظار قرائها يمنى بالخيبة، أما الأعمال البسيطة فهي تلك التي ترضي آفـــاق انتظـــار جمهورها وإن مآل مثل هذه الأعمال هو الاندثار السريع»[2].

إن "أفق الانتظار" هو عبارة عن مجموعة خبرات وكفاءات يختزنها القارئ ليستعين بها حـــين يتناول نصا من النصوص ، لهذا فنظرية التلقي حسب، جان ستاروبنسكي « ليست مبحثا للمبتدئين المتعجلين، إذ إنها تتطلب معرفة واسعة بالأفق بكل معاييره»[3].

وفي مقال "لياوس" بعنوان" نظرية الأجناس وأدب العصور الوسطى" نجده يـــربط بـــين أفـــق الانتظار ونظرية الأجناس، «فأفق الانتظار هو ذاك الذي يتكون عند القارئ من خـــلال تـــراث أو سلسلة من الأعمال المعروفة السابقة وبالحال الخاصة التي يكون عليها الذهن وتنشأ مع بروز الأثر الجديد عن قوانين جنسه»[4].

---

[1] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص113.

[2] Jauss(H.R), Pour une esthétique de la réception, p 14.

[3] نادر كاظم، المقامات والتلقي، ص ص 33،34..

[4] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص113.

وفيما يبدو من خلال هذا القول الأخير أن أهمية مفهوم الأفق تتمثل في ارتباطه الوثيق بدراسة تطور الأجناس (الأنواع الأدبية)؛ فالمتلقي هو مقياسها وذلك من خلال المعايير التي استقاها من تجاربه السابقة، فمجموعة التفسيرات التي ترافق الأعمال الأدبية عبر العصور وتراكمات الفهم لدى المتلقي إنما تؤدي إلى تطور النوع الأدبي.

وتتألف الأنظمة المرجعية لأفق الانتظار حسب "ياوس" من العناصر الآتية:

«- التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور من خلال التعامل مع الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص.

- شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها التي يفترض في القارئ معرفتها.
- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية؛ أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي»[1].

- **2-2 مفهوم تغيير الأفق:**

يشكل هذا المفهوم عند التعارض الذي يحصل عن عدم استجابة النص لانتظار المتلقي، إذ يخيب ظنه في مطابقة معايره السابقة مع معايير العمل الجديد. وهذا الأفق هو الذي تتحرك في ضوئه الانحرافات والانزياح عما هو مألوف، لذلك فلحظات الخيبة مهمة جدا بالنسبة للمتلقي، حيث يحدث فيها تأسيس الأفق الجديد مما يسهم في تطور الفن الأدبي باستمرار[2] .

ثم إن تغير الأفق ينتج عن اكتساب وعي جديد يدعى المسافة الجمالية؛ وهي المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود مسبقا والعمل الجديد، والذي تعد مقياسا أو محطة يعتمد عليها في التأريخ للأدب «فتاريخ تأويلات عمل فني عبارة عن تبادل تجارب أو حوار أو لعبة أسئلة وأجوبة»[3].

---

[1] أحمد أبو حسن، في المناهج النقدية المعاصرة، ص38.
[2] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص47، بتصرف.
[3] هانزروبرت ياوس، جمالية التلقي والتواصل الأدبي، مدرسة كونستانس الألمانية، تر: سعيد علوش، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع38، بيروت، 1986،ص107.

ولهذا كان طبيعيا أن يكون اهتمام"ياوس" بالتلقي منطلقا من حقل تاريخ الأدب.

وخلاصة القول في نظرية التلقي عند إنها وضعت بعض المبادئ الأولية التي وجد الدارسون فيما بعد أنها ضرورية في أي منهج من مناهج تاريخ الأدب ، يأتي على رأسها ما مفاده أن العمل الأدبي لا قيمة له إلا في اللحظة التي يكون فيها بين يدي المتلقي.

إضافة إلى أن أي عمل لا يأتي من فراغ، بل لابد له من أصول ومرجعيات وهو موجه إلى جمهور متسلح ــ بلا شك ــ بمرجعيات ومعايير اكتسبها عن طريق تعامله مع النص أو نصوص أخرى.

إن موضوع الدراسة الأدبية عند " ياوس" ليس تحليلا للنصوص تحليلا مغيبا للذات يعتقد بأن المعنى كامن في بنية النص الأدبي ومتمركز حولها كما في البنيوية، كما أنه ليس استعراضا للمعارف التي تتعلق بالكاتب وظروفه، وإنما هو التخاطب الأدبي من خلال ما تتسم به الأوضاع التاريخية والاجتماعية والثقافية من خصائص. إن موضوع الدراسة الحقيقي والأهم هو أن نعرف كيف أجاب الأثر الأدبي في قراءة ما عمّا لم تجب عنه القراءات السابقة المتداولة عبر التاريخ من قضايا.[1]

3- إدراج المتلقي في بناء المعنى الأدبي عند" فولفغانغ آيزر"

يعد هذا الناقد الألماني القطب الثاني من أقطاب نظرية التلقي،إذ ساهم بشكل واضح في تأسيسها إلى جانب "ياوس". ومما يلاحظ أن ثمة أوجه تشابه بينهما؛ فمثلما لعبت العوامل الثقافية العامة دورا محددا للصورة التي تم بها تلقي أعمال "ياوس"، فقد تلقى عمل "أيزر" في إطار الوسط ذاته.

[1] حسين الواد، من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، مجلة فصول،ع01، القاهرة، 1984، ص118، بتصرف.

كما أن الانطلاقة كانت من البداية نفسها حين أعلنا الاعتراض على أسس المقاربات البنيوية التي تغلق النص على نفسه، وشددا في الوقت نفسه على دور المتلقي من خلال إسهامه في تطور النوع الأدبي وبناء المعنى.[1]

لكن وجوه التماثل في التلقي الألماني لهذين الناقدين، لا ينبغي لها أن تطمس وجوه الاختلاف بينهما، فالبنسبة "لآيزر" لم يكن منحاه تاريخيا وإنما اهتم بقضية بناء المعنى، وفي الوقت الذي اعتمد فيه"ياوس" على الهرمينوطيقا" متأثرا بمنهج " غادامير" ، كانت الظاهراتية هي المؤثر الأكبر في فكر "آيزر" وعلى نحو خاص أعمال "إنغاردن". ومع أنه لا يستبعد العوامل الاجتماعية والتاريخية فقد جعلها لاحقة بالمسائل النصية. وكما يقول روبرت هولب:«إذا عنّ للمرء أن يرى في "ياوس" باحثا في عالم التلقي الأكبر، فإن آيزر يبدو مشتغلا بعالم التأثير الأصغر»[2].

وقد تعرض آيزر إلى قضية التأويل الكلاسيكي، حيث رأى أنه لم يعد صالحا لتحقيق المقاربات الجديدة للمعنى لأنه يحط من قيمة الأعمال الفنية حينما يعدها مجرد انعكاس للقيم السائدة، وعلى العكس من ذلك فقد استحدث الفن المعاصر آلية جديدة تم التركيز فيها على التفاعل الحاصل بين النص وميولات القارئ من جهة، والمعايير التاريخية والاجتماعية من جهة ثانية[3] .

وفي سياق اهتمامه بقضية بناء المعنى من قبل القارئ ، تحدث " ايزر" عما أسماه "بالفجوات" أو "الفراغات" " lacunes" و المقصود بها «أن الكاتب لا يصرح ببعض التفاصيل أو أنه يشير إلى دلالات محتملة بطريقة غير مباشرة»[4].

هنا يأتي دور القارئ لملء هذه الفراغات وإظهار الخفي لفك المعاني قصد الوصول إلى إبراز جمالية النص. ولهذا « يتضح أن علائق الحضور تشير إلى عناصر البنية اللغوية الظاهرة

[1] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص121، بتصرف.
[2] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص201.
[3] - فولفغانغ أيزر ، وضعية التأويل ، تر:حفو نزهة وأحمد أبو حسن ، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، ع 06 ، المغرب ، 1992 ، ص 79، بتصرف.
[4] - حميد الحميداني،القراءة وتوليد الدلالة، ص235 .

للنص،وهي بنية غير مغلقة لأنها تنفتح على بنية أخرى وتستدعيها، تلك هي بنية الغياب أو المسكوت عنه بما لم يشأ قائله أن يقوله صراحة»[1].

وإذا كان الفراغ يمثل معنى غائبا، فإن إحضاره إلى عالم الإشارة يحتاج إلى قارئ يقظ مثقف يستطيع تأسيس العلاقة الجدلية بين الدال والمدلول لتشكيل الدلالة.« وذلك كله يعتمد على الوجود اللفظي الذي يؤسس قيمة الكلمات ويجعلها ذات قيمة ثنائية حضور وغياب، وجود ونقص»[2].

نستنتج مما سبق أن الفجوات هي التي تسبب التفاعل بين النص والقارئ، وتوليد الاتصال أثناء عملية القراءة، وحين يردمها القارئ يبدأ التواصل الفعلي، وهنا يكتسب النص الأدبي طبيعة حركية بعدما كان قالبا جاهزا جامدا، ويصبح متجددا من قراءة إلى أخرى هذه الأخيرة التي تنأى به عن ذلك الجمود والثبات. ويصف " ايزر" الفراغ عامة بأنه «شاغر في النظام الإجمالي للنص يؤدي ملؤه إلى تفاعل أنماط النص ...إن الفراغات تعيق تماسك النص، وبذلك تحول نفسها إلى حوافز لخلق الأفكار»[3].فالقارئ هنا مدعو لأن يجعل هذه الفراغات تؤثر في النص، كي يبدأ الموضوع الجمالي في الظهور وتنظم المشاركة بين القارئ والنص مجلية الترابط الوثيق بين بنية الفراغ والذات القارئة، وهنا ينتعش معنى النص في خيال القارئ ويبدأ التفاعل الذي يؤدي بالقارئ إلى بداية إعادة تشكيل النص مرة أخرى واستبطانه بصورة تحقق القراءة الأقرب إلى عالم النص ورؤيته وقصديته، أو تجعله يقترح قراءة ثانية جديدة وتفسير مغاير لم يعط له من قبل[4] .

بالإضافة إلى مفهوم "الفراغات"، جاء "ايزر" بمفهوم إجرائي أخر يتمثل فيما أسماه «بالقارئ الضمني » أو المضمر (lecteur implicite) وهدا القارئ يمثل أهم ما جاء به من مفاهيم إجرائية وقد ميزه عن غيره من القراء الآخرين كالقارئ الجامع والقارئ المخبر والقارئ المعاصر والقارئ

[1] - بسام قطوس، إستراتجيات القراءة، التأصيل و الإجراء النقدي ، دط، دار الكندي للنشر والتوزيع،أربد، 1998 ، ص58.
[2] - عبد الله العذامي،الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ط01 ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة،1985، ص46.
[3] - وليم راي ،المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية ، تز: يوئيل يوسف عزيز، ط1، دار المأمون للشر والتوزيع ، بغداد ،1987،ص46.
[4] - موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي ، دراسات تطبيقية ،ط01، دار جرير للنشر والتوزيع،عمان ،2008، ص106،بتصرف.

الخيالي ...وغيرهم من القراء ، حيث رأى أنهم يعبرون عن وظائف جزئية عاجزة عن وصف العلاقة بين العمل الأدبي ومتلقيه على عكس قارئه الذي يراه الوحيد المؤهل لقراءة النص وإعادة إنتاجه من جديد . لكن هذا القارئ من وجهة نظر أيزر « ليس له وجود في الواقع ، ولا يرتبط بشكل من أشكال الواقع المحدد ، بل يتحرك مع النص باحثا عن بنائه وواضعا يده على فراغاته»[1].

وعلى هذا (فالقارئ الضمني) عند آيزر مجرٌد تصور، ولا يمكن أن يشخص بأي حال من الأحوال مع قارئ واقعي لأن له مظهرين: مظهر نصي ومظهر تجريبي، ففي الوقت الذي يحاول فيه أن يفصل ويميز، يقوم بالربط و الجمع في الوقت نفسه .

ويتجلى هدا في قوله« دور القارئ كبنية نصية ودوره كفعل مبنين» [2].

إن هذا القارئ ليس عاديا، إذ إنه يحاول أن يجعل لنفسه وظيفة خاصة في فهم الأدب و تحقيق استجابات فنية لتجاربه القرائية من أجل الوصول إلى تفاعل جمالي بين النص وبينه. هذا القارئ المغروسة جذوره بصورة راسخة في بنية النص، يعادل شبكة البنى التي من شأنها أن تغري باللإستجابة وقراءة النص بطرق معينة. أضف إلى هذا أنه يعيد إنتاج المعنى مستعينا على ذلك بالتأويل والحفر المعرفي لبنية النص وتفكيكه[3].

يرى " آيزر " أن لكل نص أدبي مرجعيات خاصة في إمكان المتلقي المساهمة في نشأتها عبر تمثله للمعني الكامن داخل النص، وقد حاولت البنيوية من قبل البحث عنها من خلال مادة اللسان أو اللغة، بينما سعت نظرية التلقي إلى الكشف عنها من خلال علاقة قابعة داخل الخطاب نفسه وللأجل ضبط هده المرجعيات أوجد " آيزر" مجموعة من المفاهيم رأى أنه من شأنها الإسهام في إعادة إنتاجها وتكوينها وهذه المفاهيم هي :

[1] - نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، ع 01، القاهرة، 1984، ص 101.

[2]-Izer (w), l'acte de lecture, p35.

[3] -عبد الله أبو هيف ، نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي الحديث ، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، ط01 ، عالم الكتب الحديث ،جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان،2008 ، ص475 ، بتصرف.
وأنظر أيضا : رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ص171.

- **سجل النص** : إن النص لحظة قراءته ولكي يتحقق معناه ، يتطلب إحالات تؤول إلى كل ما هو سابق عن النص وخارج عنه من قيم وأعراف اجتماعية و ثقافية ، وهنا يتكون هذا السجل عن طريق انتخاب عناصر دلالية على حساب أخرى.

- **الإستراتيجية** : وهي عبارة عن عدد من الإجراءات تمثل مجموع القواعد التي يجب أن توافق تواصل النص مع القارئ بنجاح . ويحددها " آيزر" بأنها « تربط عناصر السجل بعضها ببعض، وتقيم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقي، كما أنها ترسم معالم موضوع النص ومعناه وشروطه»[1].

- **مستويات المعنى:** النص من وجهة نظر "آيزر" لا يظهر المعنى في نمط محدد من العناصر ، وإنما يتأسس وفق مستويات بفعل الإدراك الجمالي . وهو يرى أن هناك مستويين يتم في ضوئهما بناء المعنى وهما: المستوى الأمامي والمستوى الخلفي.

مواقع اللاّ تحديد : على عكس "إنغاردن" الذي كان يؤمن بأن مساهمة المتلقي في ملء هذه المواقع يتم بتلقائية تامة، فإن "آيزر" يدرج هذه العملية في إطار يمكن القارئ من التفاعل مع النص عبر سلسلة من الإجراءات المعقدة، تشمل استحضار المتلقي سجل النص مدعما إياه بخبرته الخاصة و ثقافته في فهم النصوص[2] .

4- القارئ النموذجي عند"أمبيرتو إيكو" "Umberto Eco "

يعد الباحث الإيطالي أمبيرتو إيكو من الباحثين الذين أسهموا في تأسيس نظرية التلقي، و يؤكد في كتابة "القارئ في الحكاية" أن القارئ الذي يرتضيه هو ليس على طريقة آيزر، قارئ يكشف

1-عبد الجليل مرتاض، الظاهر والمختفي ، طروحات جدلية في الإبداع و التلقي ، دط، ديوان المطبوعات الجامعية ، (بن عكنون ، الجزائر)،2005، ص101.

[2]- حسن محمد عبد الناصر، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص ص130،131، بتصرف.

عن المعنى من خلال تفاعله مع النص، وإنما هو قارئ جيد نموذجي يمتلك كفاءات و مهارات يقبل بها على النص و هي تتمثل في الكفاءات الموسوعيةو المعجمية و الأسلوبية و اللغوية [1].

كما أن المؤلف ينبغي له أن يمتلك مجموعة من الكفاءات التي تتماشى و كفاءات القـــارئ، و حينئذ يحصل ما يسميه "إيكو" "التعاضد" أو"التعاون" بين القارئ النموذجي و النص . و هو يستعمل مفهوم "الفراغات" أيضا الذي نجده عند "آيزر"،إلا أن "إيكو" يختلف عن " آيزر" في تحديد المعنـــى فهو يفترض وجود المعنى القبلي الذي لا علاقة له بمقصدية المتكلم و هذا المعنى هو المنطق الأول لجميع القراءات الممكنة. وهو يقبل التأويل الذي لا يتعارض مع القرائن النصية[2].

بالإضافة إلى ما سبق،" فأمبرتو إيكو " يدخل القارئ طرفا أساسيا في خلق العـــوالم الممكنـــة باعتبارها أبنية ثقافية، وذلك في إشارة منه للصلات المحتملة بين العوالم المتخيلة والعوالم الواقعية إستنادا إلى نوع المماثلة الممكنة بين أحداث العالمين وقابلية حصولها. ويكون التصديق بالمماثلة أو رفضها بناء على نوع المخزون الثقافي لدى القارئ ومدى خضوعه لنسق ثقافي معـــين، فقـــارئ العصور الوسطى المشبع بقيم الثقافة السائدة آنذاك يمكن أن يتلقى الأحداث المروية فـــي الكوميـــديا الإلهية على أنها أحداث ممكنة الوقوع، إلا أن قارئا حديثا يعتبر تلك الأحداث غير ممكنة الوقوع[3].

من خلال هذه الإطلالة على الفكر النقدي عند "آيزر"، نستطيع أن نستخلص أنه كـــان يحـــاول شرح وتبيان كيفية بناء المعنى الأدبي من خلال مجموعة من الأفكار التي صاغها ودعمها بعدد من المفاهيم الإجرائية ليضفي عليها مصداقية أكثر، وليساهم بذلك في إعادة الاعتبار لعنـــصر لطالمـــا غيب في النظريات السابقة على الرغم من كونه عنصر أساسيا من عناصر العملية التواصلية التي لا يمكن عزل أي عنصر منها عن الأخر.

[1]- عبد الناصر مباركيه، إستراتجية القارئ في البنية النصية الرواية نموذجا، أطروحة دكتوراه دولة في النقد الأدبي المعاصر، إشراف:محمد العيد تاورتة، جامعة قسنطينة،2005 ، ص32 ،بتصرف.

[2]-حميد الحميداني ، القراءة وتوليد الدلالة ص 32 .

وانظر أيضا :عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص ص143-145 .

[3] -عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، بحث في التأويل الظاهرة الأدبية، ط01، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت، 2000، ص ص 10-11، بتصرف.

ومهما اختلفت رؤية المنظرين الكبار لنظرية التلقي، فإن بوسعنا أن نجد أبرز معطيات التلقي تتحدد في أن "كلا من المعنى والبناء في العمل الأدبي يتولدان عن التفاعل مع القارئ الذي لا يلج إلى عالم النص وهو صحيفة بيضاء، وإنما تكون له معلومات مختزنة في ذاكرته تسمح له بالتعميم"[1].وعلى هذا فالمعنى والبناء ليسا من الخصائص المقتصرة على النص.وإنما هي خصائص يقوم القارئ باكتشافها ليعطي للنص دلالته وقيمته وأهميته.

[1] - محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، ط03، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،2006 ، ص42.

المبحث الثالث:

القراءة، أسسها وإجراءاتها

إن المفهوم الكلاسيكي للقراءة تبسيطي إلى حد بعيد، وبالتالي ينتقص من قيمة العمل الأدبي ويرى "آيزر" أن قراءة الأثر الأدبي هي معرفة مدى توفيق الكاتب في تصوير الواقع.

1-مفهوم القراءة: من الباحثين من يشبه فعل القراءة بقراءة الفلاسفة والمفكرين للوجود، من حيث إن كلتيهما تأمل وتدبر من أجل الفهم . فهي لهذا فعل مركب ذلك أنها «ليست فعلا بسيطا نمرر به البصر على السطور،وليست هي أيضا بالقراءة التقبلية التي نكتفي فيها بإعادة تلقي الخطاب بشكل سلبي اعتقادا منا بأن معنى النص قد صيغ نهائيا وحدد فلم يبق إلا العثور عليه كما هو. إن القراءة هنا أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود، إنها فعل خلاّق فالقارئ وهو يقرأ يخترع ويخترق ويتجاوز ذاته نفسها مثلما يتجاوز المكتوب أمامه»[1].

يفهم من هذا أن القراءة المقصودة هنا هي القراءة المبدعة الخلاقة التي تسفر عن إمكانات دلالية لم تتحقق للنص من قبل «إنها قراءة فنية وفعالة منتجة تعيد تشكيل النص وإنتاج المعنى وتسهم في تجديد النص»[2]

في هذا القول إشارة إلى المدلول الجديد الذي أصبح النقاد يسندونه لمفهوم القراءة، الذي ينطلق من أن النص ليس له معنى موضوعي جاهز لا يتبقى على القارئ سوى استخراجه.إن النص في المنظور الجديد مادة خام صماء، والقراءة هي التي تفجر طاقاته وتبعث فيه الحياة عبر عملية عقلية شديدة التعقيد يباشرها القارئ بكل مداركه الذهنية وبكل ما أوتي من تكوين وتجارب في الحياة متسلحا في كل ذلك بالذائقة التي هي أساس مشروع في القراءة، ذلك أنه لن تتوفر للمتلقي ــ فيما يبدو ــ .آليات القراءة الصحيحة التي يستطيع من خلالها الإلمام بجزئيات النص والإحاطة بظروفه

[1] -علي أيت أوشان، السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة ، ص102.
[2] محمد عبد العظيم، معاني النص الشعري، ندوة صناعة المعنى وتأويل النص، ص227.

وملابساته من غير حس جمالي نابع من ذاته. ويتجلى هذا الذوق في طابع آليات داخلية تجري على مستوى العقل ونشاطاته[1].

وعلى هذا الأساس، فالقراءة تفتح للقارئ إمكانية المشاركة في فعل الخلق مع استبعاد أية سلطة أخرى يمكن أن تفسد هذه اللحظة المنتشية بين النص والقارئ. والنظرية التأويلية التي انطلقت من مدرسة كونستانس تعتبر أن النص لا يحيا إلا بالقراءة وأن جماليته لا تتحقق إلا عبرها.

وقد أثبت الغذامي فعالية القراءة ومنحها سلطة على النص حين يقول«إن الشعراء يسرقون منا لغتنا ومشاعرنا وأحاسيسنا ليصوغوها سحرا بيانيا، يسرقون ما تبقى من أخيلتنا وليس لنـــا إلا أن نسترد حقنا من سارقه فنحول النص إلينا عن طريق القراءة»[2].

ففعل القراءة ضرب من ضروب الحوار المنتج والفعال بين النص وقارئه، هذا الأخير الـــذي يحاول أن يقيم فرضيات من أجل صوغ النسق لا من أجل استكشافه، مع مراعاة شروط معينة في عملية الإدراك الجمالي. كما أن على القارئ الأخذ بعين الاعتبار مكانة المؤول والحرص على فهم الأثر الأدبي وامتلاك جوهره انطلاقا من الخصيصة الرمزية للنص الأدبي[3].

استنادا إلى هذا تعتبر القراءة نشاطا إنتاجيا لا يتحدد هدفه في الذهاب من النص إلـــى دلالتـــه بقدر ما يستلزم وضع فرضيات حول دلالة ممكنة له حتى يغدو الفهم المطلوب وصلا دءوبا بما هو منفصل في النص، ومدا لجسور الدلالة على الفجوات باعتبارها جزءا من أدبية النص وتدخل فـــي إطار جمالية الفراغ الباني وشعرية الغياب[4].

[1] -نواري سعودي أبو زيد، الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي، دراسة تحليلية نموذجية، ط01، مكتبة الآداب، القاهرة،2005 ، ص84 بتصرف.

[2]-عبد الله الغذامي ،الخطيئة والتكفير، ص ص288،289.

[3]-أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، ط01، الدار العربية للعلوم، الجزائر،2007، ص556، بتصرف.

[4]- محمد حمود، مكونات القراءة المنهجية للنصوص، المرجعيات، المقاطع، الآليات تقنيات التنشيط، ط01، دار الثقافة للنشر والتوزيع،الدار البيضاء،1998،ص47، بتصرف.

لهذا فإن الهدف الحقيقي من القراءة كما يراه"آيزر"« ليس تثبيت معنى، بل تجربة أنفسنا كبشر فعالين ومبدعين وأحرار، وحينما يترك المؤلف لنا فراغات يشجعنا على تحقيق تلك التجربة»[1].

2-ظاهرة الغموض في النص الأدبي:

ركز أعلام نظرية التلقي كثيرا على إحدى مميزات النص الأدبي وهي الغموض، فهم يرون أن ما يحتويه النص من فراغات يجعل الغموض والضبابية يكتنفان العديد من جوانبه، وهذا يحتاج إلى مجهود قارئ متميز له كفايات نصية وخطابية لتعيين البنيات النصية وتحديد دلائلها، والاشتغال تأويليا على قراءة النص كما اشتغل المبدع توليديا في كتابته.

ثم إنهم يذهبون أبعد من ذلك بإقرارهم أن أدبية النص لا تتحقق بدون هذا الغموض،لأن الأعمال الشفافة الواضحة تبعث على السأم ولا تثير في نفس القارئ شعورا أو إحساسا بالمتعة والجمال.ويشير "آيزر" إلى هذا في قوله «والعمل الناجح للأدب يجب ألا يكون واضحا تماما في الطريقة التي يقدم بها عناصره، وإلا فإن القارئ سيخسر اهتمامه. فلو نظم النص الأدبي عناصره بعلانية شديدة فإن الفرص أمامنا كقراء إما أن تكون في رفض النص بسبب السأم، وإما أن نكون قراء سلبيين»[2].

يفهم من هذا أن الغموض أمر طبيعي في النص الأدبي وأنه أحد الظواهر الملازمة والمميزة له، وهو بهذا يدفع القارئ إلى بذل جهد كبير في الفهم ثم التأويل بما يحقق له المتعة المنشودة.

إن ما في النص من غموض يحرك خيال القارئ ويجعل له دورا فاعلا في التعامل معه، ولما كان القراء يختلفون في إسهاماتهم من أجل إتمام معني النص، جاءت القراءات مختلفة وغير

[1]-عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،ا لكويت،2003 ، ص139.

[2]-روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ص ص39،40 .

متساوية القيمة، وظل النص منفتحا دائما على قراءات جديدة ومتعددة. فليس هناك معنى مفردا وثمة تعدد في التأويل يتضح في كل مرة جانب من جوانب عديدة منه ظلت غامضة.[1]

ولعل هذا الإلحاح في التأكيد على ضرورة احتواء النص الأدبي على قدر من الغموض، هو ما يتميز به عن باقي الأصناف التعبيرية الأخرى ببنائه المركب الذي تتداخل فيه عناصر ومكونات عديدة، فهو نسيج علاقات معقدة. «إن النص الأدبي فضاء مشبع بالسرية والغموض تحت ألوان من الرمز الغريب،والصورة المركبة، والإيقاع المعقد الذي يموضع القارئ موقع المطاردة المستمرة لمعنى يأتي ولا يأتي»[2].

و في تراثنا العربي القديم إشارات إلى ظاهرة الغموض مما يجعل المعاني خفية تترك في النفس تطلعا دائما للوقوف على حقيقتها. وفي مثل هذا يقول الجاحظ متحدثا عما يسميه بالعلاقة بين الغموض والإبداع«...لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع».[3]

وهذا نفسه ما جعل"الجرجاني" يرى أن أجود المعاني ما امتنع على المتطلع إليها، فالمعنى –حسبه– يجب أن يكون كالجوهر في الصدف لا يبرز إلا بعد أن تشقه عنه.

3–ثوابت القراءة وحدود الذاتية:

إن إقرار هذه النظرية احتمال النص لقراءات متعددة ــ بما يعني أن القارئ ليس مقيدا بمعنى واحد في النص يتعين عليه الكشف عنه ــ ليس معناه أن يكون مطلق الرؤية ومتحرر من كل حتمية وقيد في عملية القراءة، وفي إيجاد تفسيرات للنص حتى وإن كانت لا تتناسب ومنطلقاته

[1]-بسام قطوس، إستراتيجيات القراءة ،التأصيل والإجراء النقدي، ص29، بتصرف.
وأنظر أيضا عاطف جودة نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، د ط، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، 1996، ص150.
[2]-إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، (بن عكنون، الجزائر)،1991، ص41.
[3]-الجاحظ، البيان والتبيين،ج01، ص ص89،90.

ومضامينه، بل عليه أن يراعي مقتضيات النص التي تؤدي به إلى الفهم الصحيح بعيدا عن التأويلات المبطنة بالألغاز والرموز.لأجل ذلك رأى الدارسون أن عملية التخاطب نفسها تفرض شيئا من التحديد لتعدد التأويلات، فهذه الأخيرة ليست بالضرورة أن تكون صالحة ومتساوية القيمة في كل مرة « وعلى الرغم من إتسام القراءة في جانب كبير منها بالذاتية، فإنه توجد بعض الضمانات لقراءة موضوعية وشاملة للنص تتجاوز الذاتية بمعنى الفردية والنسبية وتضارب وجهات النظر والشك في المعاني»[1].

إن القراءات مهما كان تعددها، ففي النص ثوابت تكبح جماح عمليات القراءة والتأويل وأهم هذه الثوابت ما يلي:

3-1-لغة النص:

لئن كان في النص جانب ذاتي يتمثل في أفكار المبدع وطريقته في التعبير، فان فيه جانبا موضوعيا يتمثل في لغته، وهو ما يضمن تحقق حد معين من عملية الفهم[2].وهذا ما يضمن وجود قاسم مشترك هام بين المبدع والمتلقي، فالنص الأدبي والشكل الفني وسيط ثابت بين المبدع والمتلقي، كما أن عملية الفهم تتغير وفقا لتغير التجارب والأفاق، وعلى العكس من هذا فإن ثبات النص الأدبي كشكل هو العامل الأساسي لجعل عملية الفهم ممكنة. إلا أن فهمنا لنص أدبي معين لا يعني فهم تجربة المؤلف بقدر ما يعني فهم تجربة الوجود التي تفصح عن نفسها من خلال النص[3].

ومهما تصرف المبدع في اللغة فإنه يبقى مقيدا بأمور جوهرية وثابتة ليس بإمكانه الخروج عنها؛ أي إن للغة وجودها الموضوعي المتميز عن فكر المؤلف الذاتي وهذا الوجود الموضوعي هو الذي يحقق عملية الفهم. وعليه« فاللغة التي يكتب بها الأثر الأدبي وما تحيل عليه من قيم

[1] محمد الأخضر الصبيحي، المناهج اللغوية الحديثة وأثرها في تدريس النصوص بمرحلة التعليم الثانوي، أطروحة دكتوراه دولة في اللسانيات، إشراف: يمينة بن مالك ، جامعة قسنطينة،2004 -2005، ص150.

[2] -Izer (W),L'acte de lecture,p49.

[3]-نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة واليات التأويل، ط07، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،2005 ،ص42،بتصرف.

حضارية، تلزم القارئ بشيء الموضوعية لأن العلامات فيها تحيل على ثقافة وحضارة وعلى مجتمع»[1].

أضف إلى هذا أنه مهما اختلفت إيحاءات الكلمات،ومهما أصبغ المبدع عليها من ظلال معنوية، فإنها تبقى تحيل دائما على واقع مشترك بين أبناء اللغة الواحدة. كما أن لكل لغة منطقها الخاص الذي يكيف نظرة أبناء تلك اللغة للواقع، وهو ما يضمن توافقهم النسبي في هذه النظرة ويجعل التصرف في الاستعمالات اللغوية لا يتجاوز حدود هذا المنطلق.« والأثر الأدبي مهما كان غامضا، يحوي دلالات معينة يتقيد بها تأويله ويحدد بها فهمه وأول هذه الحدود اللغة».[2]

وبعيدا عن الشكل وما فيه من قواسم مشتركة عديدة تكفل درجات عالية من الاتفاق والتفاهم بين أبناء المجموعة اللغوية الواحدة، فإن مضامين النصوص لا تشد عن هذه القاعدة على اعتبار أن لكل نص ــ مهما ابتعد عن الواقع وأوغل في الخيال ــ هو في نهاية المطاف تعبيرٌ عن تجربة إنسانية.

3-2- بنية النص:

أما العامل الثاني الذي يجعل القراءة تلتزم حدودا معينة، فهو بناء النص نفسه ذلك أن لكل نص طريقة بناء خاصة خطط لها المبدع وضبط مختلف مراحلها، وهذا ما من شأنه أن يسهل عملية القراءة ويجعلها تتبع نسقا معينا لا تحيد عنه.

«فبالإضافة إلى فرضية التماسك اللغوي و مبدأ القياس والفهم والخصائص العامة للسياق، توجد استعمالات قارة للبنية الخطابية إضافة إلى الخصائص العادية لتنظيم بنية المعلومات. وهذه جوانب يمكن للقارئ استعمالها في عملية فهمه لمقطع خطابي معين».[3]

---

[1]-حسين الواد، من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، مجلة فصول،ع01، ص117.

[2]-نفسه،الصفحة نفسها.

[3]-ج.ب براون و ج.يول، تحليل الخطاب، تر وتع: محمد لطفي الزلطيني ومنير التريكي، دط، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود،1997، ص269.

إن ما يطبع قراءة المتلقي بالموضوعية، معرفته بنظام بنية النص والتثقيب عن المعنى بين مختلف طبقاتها.كما يجب عليه أن يباشر النص وهو مسلح ببعض المعطيات الموضوعية التي تؤطر عملية تعامله مع هذا النص وتوجهه بالتالي وجهة معينة. يقول نصر حامد أبو زيد « وفي فهم النص وتفسيره لا نبدأ من فراغ، بل نبدأ من معرفة أولية ونوعية عن النص، ومن جانب أخر فنحن لا نلتقي بالنص خارج إطار الزمان والمكان... نحن لا نلتقي بالنص بانفتاح صامت ولكننا نلتقي به متسائلين».[1]

و يرى "صلاح فضل" بدوره أن للتجربة الجمالية والمعرفة بخصائص الأجناس الأدبية دورا هاما في توجيه قراءة القارئ للأثر الأدبي، بحيث تجعله ــ وهو يقرأ رواية مثلا ــ يتوقع المجرى الذي ستأخذه الأحداث فيها.«فلا مفر لنا عند تحليل النصوص من توظيف معرفتنا الأدبية بخواص الأجناس التي تنتمي إليها النصوص، فعندما نشرع في قراءة رواية تصبح المكونات التي نتوقعها، والتي تحدد معالمها الأساسية في تجربتنا الجمالية خاضعة لطبيعة مفهومنا عن الرواية، مما يجعل الأمر مختلفا عندما نشرع في قراءة قصيدة أو مقال صحفي».[2]

نستنتج مما سبق أن كل قارئ موضوعي يلتزم في تعامله مع النص باتساقه الداخلي، وطريقة بنائه، وبالغموض الذي يكتنفه، وبتلك الفراغات التي يتركها المؤلف، فذلك وفاء منه لنوايا صاحب النص ومقاصده وطريقة تفكيره وطبيعة العصر الذي ألف فيه. وبالتالي توفير جانب من جوانب القراءة الموضوعية.

[1]-نصر حامد أبو زيد،إشكاليات القراءة واليات التأويل،ص33.
[2]-صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص254.

3-3-سياق النص:

يعتبر السياق« أداة إجرائية فعالة لا يمكن الاستغناء عنها، لأنه يلعب دورا أساسيا في تحديد المعنى وفهم الملفوظات خاصة إذا أخدناه بمعناه الواسع، حيث يستدعي ما هو اجتماعي وتاريخي وثقافي ونفسي».[1]

وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن لكل فعل تعبيري مهما كان نوعه سياق معين يتحقق فيه ويتأثر بمعطياته، كما أن عملية فهمه تتوقف إلى حد بعيد على إدراك عناصر هذا السياق. والنص الأدبي لا يشذ على هذا السياق، ذلك أن اختيارات المؤلف ليست مطلقة وإنما هي مقيدة بعوامل الموقف الذي ينتج فيه.

ومثلما نجد المبدع مقيدا إلى حد ما في إبداعه، فإن القارئ هو الأخر ليس بمنأى عن هذه القيود، إذا لا مناص إذا أراد فهم النص فهما بعيدا عن الذاتية المطلقة، أن يحصل فكرة عن الموقف الذي تمت فيه عملية الإبداع وأن يربط تحليله بظروف إنتاجه وتلقيه.«إن فهم الصورة على وجهها وتفسير الرموز تفسيرا يعين على امتداد عطائه، يحتاج إلى الإحاطة بملامح البيئة التي ينتمي إليها (المبدع) والواقع المصاحب للتجربة، والموقف المشكل للأحاسيس والعواطف التي فجرت ينابيع العمل الفني».[2]

ومثلما للغة النص وبنائه منطقهما الذي يوجه عمل كل من المبدع والقارئ، فإن للسياق أيضا منطقه الذي يؤطر عملية القراءة ويضمن لها قدرا معتبر من الموضوعية التي تخرج النص إلى رحاب أوسع.

لهذا فالإبداع لا يكون سوى موقف إزاء قضايا معينة، أو ببساطة هو رد فعل اتجاه انعكاساتها. وعليه فإن فهمه لا يتسنى إلا بتحصيل حد أدنى من المعلومات عن المقام الذي تمت فيه عملية

[1]-علي أيت أوشان، السياق والنص الشعري، ص18.
[2]-صلاح رزق، أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،2002 ،ص217.

الإبداع، وإرجاع النص إلى الموقف الأول الذي منه نشأ وعنه صدر. والنصوص مواقف فكرية واتجاهات جماعات بشرية تقدم حلولا لمشاكلها وإجابة لأسئلتها وانشغالاتها، ولا يمكن فهمها إلا بالرجوع إلى تلك المشاكل الأولى التي استدعت حلولا أو اقتراحات تم تدوينها في النصوص.[1]

[1]-محمد الأخضر الصبيحي، المناهج اللغوية الحديثة وأثرها في تدريس النصوص بمرحلة التعليم الثانوي، ص154، بتصرف.

4-خلاصة:

وخلاصة القول في هذا المنهج النقدي، أنه عرف كيف يفرض نفسه على الساحة الأدبية النقدية العالمية تماما كغيره من الاتجاهات النقدية السابقة عليه أو المعاصرة له، وذلك بفضل الأشواط الكثيرة التي قطعها أصحابه في سبيل تشييد جمالية جديدة لتلقي الأعمال الأدبية استعانة بمعطيات الفلسفة الظاهراتية التي كانت الأصل الأول الذي تفرعت عنه هذه النظرية.

ولعل أهم شيء يحسب لها هو تحويلها الاهتمام إلى تلك الثنائية التواصلية التي غمرتها سيول المناهج السياقية السابقة عليها، فأبقتها في طي النسيان وهي ثنائية (النص/المتلقي) ،فأعلت من شأن المتلقي وركزت على دوره في عملية الاتصال الأدبي.

ولما كانت الذوات القارئة مختلفة في كفاياتها ومرجعياتها، تعددت قراءة النص وانتفت مقولة إن للنص معنى واحدا على القارئ إدراكه.

ولئن استعانت نظرية التلقي بمفاهيم الفلسفة الذاتية ووظفت معطياتها، فإنها في الآن نفسه

« قامت بإقصاء حالات الانقياد اللاواعية للنص المتمثلة بقراءات الحدس... وبدت الجمالية تغييبا معتمدا لمسارات الذات والموضوع لإنتاج نص جديد تتجلى فيه أشكال الوعي المتضافرة "وعي النص ووعي القارئ"».[1]

ولئن كان أصحاب هذه النظرية يؤمنون بحرية القارئ، فإنهم في المقابل يرفضون رفضا باتا القراءات الذاتية المنبثقة من حدس القارئ وتخمينه، ويتمنون القراءة التي تسخر لدى القارئ عمليات عقلية معقدة نوعا ما وذات مرجعيات عديدة.

وأخيرا وبعد هذا الإقرار بما لهذه النظرية من تأثير إيجابي على الطريقة التي غدت توجه بها الدراسات الأدبية منذ السبعينات وحتى اليوم، فلا مفر في الوقت نفسه من الاعتراف بأنها عانت ولا

[1]-بشرى موسى صالح،نظرية التلقي، ص ص52،53.

تزال تعاني نوعا من الركود في الآونة الأخيرة نتيجة لقلة التنظير لها، إلى جانب كون الطرق التي استكشفتها لتحليل الأعمال الأدبية لم تثبت فعاليتها دوما وكما كان يتوقع منها. لكن ومع هذا تبقى محاولة جادة استحدثت من أجل تجديد تاريخ الأدب، لأجل الوصول لمقاربة نقدية صحيحة للأعمال الأدبية، وبالتالي الإجابة عن أسئلة لطالما طرحت في ميدان الأدب مند القديم وإلى يومنا هذا.

المبحث الرابع:
نظرية التلقي في النقد العربي الحديث

إن نظرية التلقي هي جزء لا يتجزأ من نظرية الأدب، وسرعان ما خرجت من بين أحضان الأدب الألماني لتشق طريقها إلى آداب العالم الأخرى باحثة عن مكان لها أما نظريات الأدب الأخرى، حيث إنه وبعد سنوات من ظهورها وتطورها حطت رحالها بين ثنايا الأدب العربي، لكنها فشلت في الوصول إلى إجابات صحيحة ومقاربات سليمة لا تغفل أي عنصر من عناصر العملية التواصلية.

وبهذا فكما وصلت المناهج السياقية وكذلك البنيوية من قبل، فقد عرفت هذه النظرية كيف تصل هي الأخرى إلى ساحة الدرس الأدبي العربي، إذ تلقاها النقاد العرب كما تلقوا ما قبلها، لكن تلقيهم هذا كان يشوبه نوع من الحذر اتجاه هذا الوافد الجديد الذي انطلق من جانب طالما أهمل من قبل ألا وهو القارئ، رغم وجود ملاحظة عامة حول طبيعة تلقي النقاد العرب للاتجاهات النقدية الوافدة إليهم من الغرب بصفة عامة، إذ لوحظ أنها « لا تتعدى تقديم جملة من الآراء النقدية التي تنتمي إلى اتجاهات نقدية عدة على الرغم من تبنيها لاتجاه محدد منها، أو ربما التعامل مع آراء تنتمي إلى اتجاهات متعددة ومتباينة في منطلقاتها في دراسة واحدة، وتقديمها كما لو أنها منهجية واحدة منسجمة»[1]

وهذا ما تبدى جليا في الدراسات التي أعدها الدكتور "محمد نسيب" والتي جمع فيها ما بين البنيوية والتفكيكية، إضافة إلى الدكتور "عبد الله الغذامي" في كتابه الموسوم بـــ"الخطيئة والتكفير" الذي جمع فيه بين بعض المناهج النقدية المتباينة كالبنيوية والتفكيكية ونظرية التلقي.

وحتى تلك الملاحظات والآراء المنتشرة بين طيات كتبهم، تظل حبيسة التنظير وهـــذا راجـــع لانعدام مجالات تطبيقها مما أوقع النقد العربي في أزمة نتجت بالضرورة عما يقوم النقاد من نقـــل

[1] سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، د ط، عالم الكتب الحديث، أربد، 2004، ص400.

حرفي ومباشر للنظريات الغربية دونما تغيير أو تحوير أو استفادة منها في قراءة النصوص الأدبية العربية.

يضاف إلى ذلك أمر آخر يتمثل في كون ظروف التلقي ذاتها وضعتهم أمام ترسانة هائلة من المناهج النقدية، ترافقها مصطلحات تحتاج بدورها إلى ترجمة لها والبحث عن مقابل لها في اللغة العربية.

كل هذه الملاحظات تنسحب على تلقيهم لنظرية التلقي أيضا، حيث لا يخلو هذا المنهج من بعض المشاكل على الساحة الأدبية العربية.

وقد تعرض الدكتور"عبده بدوي" بالحديث عنها مؤكدا أن منهج التلقي في كل الكتب التي تناولته إنما كانت تنقل إما عن اللغة الإنجليزية أو الفرنسية، وليس عن اللغة الأم وهي الألمانية حيث« لم يترجم حتى اليوم شيء يتعلق بنظرية الاستقبال عن الألمانية مباشرة رغم وجود عشرات بل مئات المختصين في الأدب الألماني القادرين على القيام بذلك»[1].

وهذا الأمر الأخير يؤدي بالطبع إلى الكثير من اللبس، لكن هذه المعضلة وغيرها لم تمنع من ظهور بعض المحاولات الجادة من نقادنا العرب من أجل تقديم هذا المنهج وتطبيقه في أحسن صورة، يأتي على رأسهم" عبد الله الغذامي" الذي أبدى اهتماما خاصا بعنصر القارئ وبفعل القراءة، حيث تحدث في كتابه "تأنيث القصيدة والقارئ المختلف " وباستفاضة عن عنصر القارئ، مشيرا في الوقت نفسه إلى ذلك التحول في الاهتمام الذي طرأ على الساحة الأدبية والذي نقل الاهتمام من المبدع إلى القارئ كما تم تغيير السؤال الذي كان يطرح على تلك الساحة« فبعدما كان السؤال سؤال القراءة أصبح سؤال القارئ، فلم يعد النقد يسأل ذلك السؤال القديم: من القارئ؟ بل صار

[1] عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص103.

يطرح سؤالا آخر: ما هو القارئ؟ وذلك منذ أن استحوذت نظرية التلقي على المناهج النقدية، واعتلت عرش النقد الأدبي الحديث وذلك بعد أفول نجم البنيوية»[1]

إلا أن أولى بوادر التأليف في نظرية التلقي دون الاهتمام بمفاهيمها وقواعدها ومنهجيتها ظهرت عند "نصر حامد أبي زيد" (مصر) و "محمد مفتاح" (المغرب)؛ فقد عالج "أبو زيد" في كتابه " إشكاليات القراءة وآليات التأويل " (1991) هما رئيسا واحدا هو" إشكاليات القراءة بعامة وقراءة التراث" بخاصة، وغلب على دراسته علاقة القراءة بالتأويل لاكتشاف الدلالة والوصول إلى المغزى. وعليه« فالقراءة عند "أبي زيد" لا تندرج في نظرية التلقي تماما، بل هي أقرب إلى الاشتغال على مفهوم قراءة النص الأدبي والأخذ بالتفسير أو التأويل من اللغة إلى درس النص»[2]

وأدغم "محمد مفتاح" في كتابه " "التلقي والتأويل: مقاربة نسقية" (1994) في مسار شغل"أبي زيد" الذي وسع النقد إلى مناهج معرفية أشمل، إلا أن منهجه المعرفي وتفكيره النقدي يفترق إلى حد كبير عن نظرية التلقي أو التأويل معتمدا على البلاغة والفلسفة، فكل مؤلف حسبه مؤول بكيفية أو بأخرى ولهذا فهو يقترح درجة دنيا من التأويل يدعوها القراءة.[3]

"أسيمة درويش" هي الأخرى حاولت تطبيق هذا المنهج على نص شعري عربي هو قصيدة "علي أحمد سعيد" (أدونيس) الموسومة بـ:"هذا هو اسمي". ولعل الجديد في عملها هو استعانتها بمفهوم التأويل عله يساعدها في الوصول إلى قراءة صحيحة للنص؛ حيث قسمت تحليلها إلى مرحلتين اثنتين: الأولى كانت بمثابة مرحلة أولية وصفية ظاهراتية تتبعت من خلالها التشكيلات اللغوية، والظواهر الأسلوبية في القصيدة، وأما الثانية فكانت دلائلية اعتمدت على التأويل الذي استند بدوره إلى التشكيلات والظواهر أيضا.

---

[1] سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، ص384.
[2] عبد الله أبو هيف، نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي الحديث، ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر، قضاياه واتجاهاته، المركز الجامعي خنشلة،2004، ص57.
[3] نفسه، ص57، بتصرف.

والحقيقية أن القارئ للدراسات التطبيقية السابقة سيلاحظ أن تمثل المؤلفة لنظرية التلقي يبدو ناقصا ومحدودا، مما جعل من عملها تأويلا بالدرجة الأولى، وليس تقعيدا لمنهج[1] .

إضافة إلى هذا حاول ناقد عربي آخر أن يدلو بدلوه في هذا الموضوع وهو "علي الشرع" الذي أراد تأسيس اتجاه في القراءة من خلال كتابه "إستراتيجية القراءة، سلك فيه منحى تأويليا تبدى جليا في قراءته لقصيدة" محمود درويش" المعنونة بـ " أمشاط عاجية "، فقد قام من خلالها بعقد الصلات بين الرؤية الفكرية للشاعر، وبين ما يشير إليه هو كمتلق لنصه الشعري، لهذا فهو يستشعر متعته الخاصة ليس في الكشف عن مكنون هذه النصوص فقط، وإنما في الكشف عن الكثير من الأفكار والرؤى التي يحسها في داخله أيضا[2] .

لقد وضع "علي الشرع" المتلقي في صلب العملية الإبداعية، كما أكد أن الصورة الفعلية للنص الأدبي لا تتشكل إلا بتعاون المؤلف والقارئ معا ينضاف إليهما الأعراف اللغوية والأدبية لدى كل منهما.

وإلى جانب هؤلاء النقاد، نجد نقاد، آخرين أعدوا هم أيضا بحوثا ودراسات حول المفاهيم النظرية والإجرائية لنظرية التلقي ومنهم :عبد الفتاح كليطو، كمال أبوديب، صلاح فضل، حاتم الصكر، عبد الله إبراهيم، بسام قطوس، سيزا قاسم، شكري المبخوت وغيرهم.

ويشير التعامل مع نظرية التلقي في النقد العربي الحديث إلى غلبة المؤثرات الأجنبية، وثمة مستويات متعددة له من التلقي المعرفي السريع إلى اجتهادات الباحثين والنقاد في التنظير والتطبيق في آن معا[3].

ولعل القارئ يجد للنقاد العرب عذرا في ذلك يتمثل في وجود اختلاف كبير في الظواهر الأدبية والثقافية بين المجتمعات وخضوعها لآليات معقدة تحكم أنساقها، إضافة إلى ما يتطلبه ذلك من

[1] سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، 384، بتصرف.
[2] نفسه، ص398، بتصرف.
[3] عبد الله أبو هيف، نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص39، بتصرف.

الإقرار بنسبية صلاحية الظواهر للتطبيق لذلك فلا ضير في وجود كل تلك المشاكل التي تعاني منها هذه النظرية بين ثنايا الأدب العربي الغريب عنها من حيث لغته وطبيعته.

تلكم هي حدود نظرية التلقي في النقد العربي الحديث وهي حدود ضيقة ومحدودة.

الفصل الثاني
معلقة امرئ القيس بين التلقي
وأفق الافتخار الاجتماعي
المبحث الأول
في الشعر الجاهلي

1-مكانة الشعر عند العرب في القديم:

« الشعر ديوان العرب». مقولة توارثها اللسان العربي من المصادر الأدبية التي تناولت الشعر الجاهلي، وهي عبارة تشير إلى أكثر من دلالة أهمها الدلالة التي تؤكد تصوير الشعر الجاهلي للجوانب المادية والمعنوية من حياة العرب، حيث كشف عن جانب مهم من حياتهم، فقد صور الحيات المعنوية ونقل لنا جوانب القيم المختلفة محمودها و مذمومها، وذلك عندما رصد التصورات الاخلاقية المتوارثة بينهم.

هذا ما جعل الشعر في الجاهلية يحتل مكانة رفيعة جدا لم يصلها أي فن أدبي غيره – قبله وبعده– حيث استأثر بالمرتبة العليا في نفوس الناس. والحقيقة أن حاجة العرب إلى التغني بمكارم الأخلاق وحفظ الأحساب والأنساب ،والمآثر الخالدة هي التي دفعتهم إلى هذا الفن الأدبي البديع آلا وهو الشعر بعدما كانوا يعتمدون الفن الأدبي الآخر الموازى له وهو النثر وفى كلام "لابن رشيق القيروانى" فى كتابه" العمدة" عن نشأة الشعر ومبرراته يقول : « وكان الكلام كله منثورا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها وطيب أعراقها وذكر أيامها الصالحة وأوطانها النازحة،...،فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام فلما تم لهم وزنه سموه شعر لأنهم قد شعروا به أي فطنوا».[1]

وتأسيسا على ذلك صار المبدع لهذا الفن بمثابة السفير، فهو المتحدث بلسان قومه الذي يذود عن أعراضهم في كل الأحوال وينصرهم ظالمين أو مظلومين يقول أحد الشعراء معبرا عن هذا:

وما أنا إلا من غزية إن غوت غويت وإن ترشد غزية أرشد.

لذلك لا عجب– والحال كما نرى– أن يكون ظهور الشاعر في القبيلة كميلاد صبي فيها، فنراها تقيم الأفراح، وتصنع الأطعمة، وتستقبل الضيوف القادمين إليها لتهنئتها يقول "ابن رشيق" في هذا السياق «كانت القبيلة في الجاهلية، إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة واجتمع النساء

[1]ابن رشيق القيرواني،العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ،ج01، ط05، دار الجيل، بيروت،1981،ص20.

يلعبن بالمزاهر...لأنه حماية لأعراضهم، وذب عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج»[1].

من هنا يمكن للقارئ أن يتخيل الدور الأخلاقي والاجتماعي الذي يضطلع به الشاعر والمكانة المرموقة التى يحتلها في نفوس أفراد القبيلة، يضاف إلى هذا الأمر أمور أخرى تؤكد هذه المكانة، فقد وصل الشعر إلى حد الرفع من قدر أناس الإعلاء من شأنهم آنا، والحط من قدر آخرين، وإدناء منازلهم أحيانا أخرى، وأمثلة هذا كثيرة جدا في تراثنا القديم نقتطف منها قصة قوم من العرب كانوا يخجلون من اسمهم:" بنو أنف الناقة" حتى جاءهم شاعر من الشعراء وهو "الحطيئة" فقال فيهم شعرا رفع من مكانتهم بين العرب، وجعلهم يفخرون باسمهم ذاك بعدما كان وصمة عار على جبينهم.

وأورد"ابن رشيق"هذه القصة في كتابه السابق عند حديثه عن الأقوام الذين رفعهم ما قيل فيهم من الشعر فقال: «وكذلك بنو أنف الناقة، كانوا يفرقون من هذا الاسم حتى إن الرجل منهم كان يسأل ممن هو فيقول:من بني قريع فيتجاوز (جعفرا) أنف الناقة ابن قريع بن عوف بن مالك ويلغي ذكره فرارا من هذا اللقب إلى أن نقل الحطيئة– واسمه جرول بن أوس– أحدهم وهو"بغيض بن عامر بن لأي بن شماس بن جعفر أنف الناقة"* من ضيافة "الزبرقان بن بدر" إلى ضيافته وأحسن إليه فقال:

سيري أمام فإن الأكثرين حصى والأكرمين إذا ما ينسبون أبـــا

قوم هم الأنوف والأذناب غيرهم ومن يساوي بأنف الناقة الذنبا ؟

فصاروا يتطاولون بهذا النسب ويمدون به أصواتهم في جهارة»[2].

فهل يعقل بعدما رأينا من احتفالهم بالشعر أن لا يحتفلوا بالشخص الذي يتلقاه وهو أحق بالاهتمام.

[1] ابن رشيق القيرواني،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص65.

*-سمي"جعفر" أنف الناقة لأن أباه قريعا قسم ناقة جزورا ونسيه فبعثته أمه إليه ولم يبق إلا رأس الناقة وعنقها فقال له أبوه:شأنك بهذا فأدخل أصابعه في أنفها وأقبل به إلى أمه يجره إليها فسمي"أنف الناقة" تحقيرا لشأنه.

[2]-ابن رشيق القيرواني، المصدر السابق، ص50.

والحق إنهم–أي العرب–كانوا يتلقون شعرهم عن سليقة ثم يبدون فيه آراءهم وانتقاداتهم،حيث يلاحظ القارئ المطلع على تاريخ الأدب والنقد العربيين أن الشاعر قديما كان يلقي ما في قريحته معتمدا على ما يحفظ من الشعر وجمهور يتلقى عنه فيسمعه ويردده معتمدا لا على قلم يدون وقرطاس يحفظ،بل على قواه العقلية الذاكرة الحافظة. هذا إضافة إلى اختيارهم أفضل القصائد وأجودها ثم كتابتها بماء الذهب وتعليقها على أستار الكعبة كما هو الشأن مع معلقة"امرئ القيس" وغيرها من المعلقات الأخرى.

هذه الدرجة الرفيعة التي بلغها الشعر بين فنون التعبير الأخرى عند العرب قديما، هي التي لفتت انتباههم إلى ضرورة الاهتمام بشخصية محورية من شخوص العملية الإبداعية وهي المتلقي/السامع.

2–الخلفية الاجتماعية لعملية التلقي في النقد العربي القديم:

احتل الشعر ومن ورائه الشاعر مكانة مرموقة في نفوس العرب في المجتمع الجاهلي الذي رأينا كيف أولى أهمية للشاعر واحتفل به احتفاله بميلاد صبي صغير، وهذا الاهتمام يكشف عن الخلفية الاجتماعية لعملية التلقي في النقد العربي القديم، وهي قضية أشار إليها "موكاروفسكي" فقد رأى أن المتلقي وكان يسميه ب"الرائي" ما هو إلا إنتاج للعلاقات الاجتماعية المختلفة مؤكدا على العملية الجماعية المنضوية تحت عملية التلقي، وهذا الأمر ينطبق على هذه العملية فالمجتمع الجاهلي بكل طبقاته كان يهتم بالشعر والشاعر وينزله المنزلة الرفيعة التي لم يصلها أي فن أخر، لذلك كان أغلب أفراد هذا المجتمع يحفظونه ويروونه مما يؤكد الطبيعة الاجتماعية الأصيلة للنص الذي تمثله القصيدة العمودية قديما، وللمتلقي ولعملية التلقي معا.

يضاف إلى هذا الأمر أمر أخر يتمثل في أنه كان لطبقات المجتمع الجاهلي وما فيها من علاقات اجتماعية دور لا يستهان به في تكوين وتشكيل المعايير الفنية للنصوص الشعرية التي كان الشعراء يبدعونها آنذاك، وفي تغييرها أيضا ويبين ذلك"عبيد الشعر" وعلى رأسهم"زهير بن أبي سلمى" وهذا راجع للأشخاص الذين يستمعون لقصائده، فهم الذين كانوا يفرضون عليه تنقيح قصائد حتى تنال

إعجابهم. وهذا الأمر ينسحب على كل الشعراء حيث كان كل شاعر يبدع قصيدته وفقا للمعايير الجمالية التي كان أبناء مجتمعهم يميلون اليها آنذاك،وهذا تأكيد أخر على البعد الاجتماعي لعملية التلقي التي لم ينتبه إليها نقاد الأدب آنذاك حتى ظهور الاتجاهات النقدية التي اهتمت بالقارئ، والتي أفاد زعماؤها من المناهج المعرفية والنقدية التي لفتت الانتباه بدورها إلى الخلفية الاجتماعية الكامنة وراء عملية التلقي التي تنضوي تحتها العلاقة بين النص والقارئ.

المبحث الأول:
في الشعر الجاهلي

1-التلقي العربي الشفاهي:

نحاول في هذا العنصر أن نسلط الضوء على طبيعة التلقي العربي القديم عبر نظرة انتقائية تفحص خصائص أو طبيعة التلقي، تلك المرتبطة بالطابع الشفاهي للشعر وما يتصل به من مقام سماعي يتلقى منه ويفضي إليه.

«إن مصطلح المتلقي أشد دلالة على الحال السماعية للشعر من مصطلحات أخرى كمصطلح القارئ، والسامع بوصفه مصطلحا شاملا تنضوي تحته أنماط التلقي الشفاهية أو السماعية،فضلا عن القرائية»[1] .

إن البعد الشفاهي للقصيدة العربية القديمة مظهر من مظاهر تفاعلها الذي يستدعي تواصلها مع متلقيها، وهذا التواصل كان يتحقق عبر أشكال عديدة وعندما نعود إلى الكيفية التي كان يلقى بها الشعر في القديم يستوقفنا ذلك البعد التفاعلي؛ فالشاعر يرتجل والجمهور يعبر عن تجاوبه واستحسانه، كما أنه يطلب من يجيزه فيكمل أحد الحضور بقية البيت. ويتجسد هذا التفاعل بوضوح في كون الشاعر والمتلقي يشتركان معا في إدراك خصائص القصيد ومميزاته الجمالية والتعبيرية، لذلك لا عجب إن رأينا الشعراء الجاهليين يهتمون بتنقيح أشعارهم حتى تصل إلى أذان المتلقين آنذاك في أبهى حلة، ويكشف التراث العربي عن «وعي ناضج بقضية تباين مناحي التلقي، وعمق دال على دقة تفصيله بما يشبه أن يكون نتيجة منطقية لاشتغال تراكمي بالقضية وتقليب النظر في عناصرها كلها : المبدع، المتلقي، النص، أحوال المتلقي، زمن التلقي»[2].

و هذا دليل قاطع على أن العرب قديما كانوا يهتمون بهذا العنصر، بل وينزلونه منزلة قد تفوق منزلة المبدع نفسه في أحايين كثيرة. وقد عرف العرب أيضا كيف يقرأون أشعارهم التي كانت بمنزلة ديوان حياتهم لذلك نراهم يتسابقون من أجل تلقيها وفهمها، وفك طلاسمها للوصول إلى معانيها، مع إعطاء

[1]-بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص59.
[2]-خالد عبد الرؤوف الجبر، المنحى الجمالي في التلقي عند العرب، مجلة البصائر، المجلد08، ع01، عمان، 2004م،ص181.

الحرية التامة للمتلقي في أن يقول ما لم يقله النص ويؤوله كيف شاء وشاءت أهواؤه وذلك بالنظر إلى طبيعة العصر الذي عاشوا فيه.

ومما يلحظه القارئ، هذا التلقي المتواصل لأشعارهم وسماعها في كل وقت وحين فهو يوجد في « أطوار تهذيب الشعر، وفي اختيار المعلقات وتعليقها على الكعبة، وفي محكومة أم جندب بين امرئ القيس و علقمه، وحكومة النابغة بين الشعراء... »[1].

ومن هذا التلقي نقف عند ما يعرف ب "محكومة أم جندب"،فقد اختصم زوجها"امرئ القيس"مع"علقمة التميمي"في أيهما أشعر وتحاكما إليها فطلبت أن يصف كل واحد منهما فرسه على روي واحد وعلى قافية واحدة فقال امرؤ القيس في قصيدته التي مطلعها:

خليلي مرابي على أم جنـدب لنقضي حاجات الفؤاد المعذب.

واصفا فرسه:

فللزجر ألهوب وللسـاق ذرة وللسوط منه وقع أخرج مهذب.

وقال علقمة في قصيدته التي مطلعها:

ذهبت من الهجران في كل مذهب ولم يك حقا كل هذا التجنـب.

واصفا فرسه ايضا:

فأدركهن ثانيـا من عنانـه يمر كمـر الرائـح المتحـلب.

فحكمت بتقدم علقمة على امرئ القيس قائلة لزوجها:"فرس ابن عبدة" أجود من فرسك لأنك زجرت وضربت فرسك بسوطك، أما علقمة فقد أدرك فرسه ولم يجهده فعلقمة أشعر منك، فقال:ما هو بأشعر مني ولكنك له عاشقة فطلقها فخلفه عليها علقمة فسمي بالفحل[2].

[1]-قدامه بن جعفر،نقد الشعر، تح:محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص21.
[2]-ربى عبد القادر الرباعي، المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي، ط01، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، 2006، ص245.

و هذا التلقي كما لاحظنا شفاهي امتاز بكونه سماعيا وذا استجابة عفوية و انطباعية، ولكنها دالة على المضمون أو المعنى بقبول أو رفض.

ولم يكن المتعاملون بهذا التلقي صنفا معينا من الناس، ولكنهم أصناف ينظر كل منهم إلى الشعر من جانب يهمه فيأتي تعليقه عليه ذا طابع شمولي، كما أن الانطباع الشخصي أو الاهواء الذاتية كانت هي المصدر الاساسي لتلقي الشعر وتوجيه معناه، ولعل هذا هو السبب الذي جعل علماء البصرة يقدمون"امرأ القيس" ، وأهل الكوفة يقدمون "الاعشى"، وأهل الحجاز يقدمون"زهيرا". وإذا ما تلقى شخص ما شعرا ووجد فيه عيبا انبرى بعض العلماء يردون عليه بمعرفتهم الشعرية، فلما أنكر بعض القوم قول امرئ القيس:

«إذا ما الثريا في السماء تعرضت تعرض أثناء الوشاح المفصل.

وقالوا:الثريا لا تتعرض، قال بعض العلماء:عنى الجوزاء

وفي رواية أن"يونس بن حبيب" هو الذي اعترض على قول امرئ القيس، حيث قال :أخطأ مع إحسانه.إن الثريا لا تتعرض إنما الاعتراض للجوزاء، هلا قال كما قال ذو الرمة:

وردت إعتسافا و الثريا كأنها على قمة الرأس بين ماء محلق»[1].

ومن وسائل التلقي الشفاهي للشعر الموازنة بين الشعراء في موضوع شعري أو معنى شعري واحد، فحين تلقوا قول امرئ القيس في الليل في قوله:

وليل كموج البحر أرخى سدوله علي بأنواع الهموم ليبتلي.

خيروا بينه وبين قول "النابغة":

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع.

يزعم بعضهم أن بيت النابغة أحكمها.

[1]-ربى عبد القادر الرباعي، المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي، ص217.

أما تعميهم في التلقي فتمثله عبارة شهيرة هي"أشعر الناس فلان"، ومن هنا توجه كل شاعر في شعره بدافع الرغبة في موضوع معين وعدم الرغبة فيه فمنهم من كان يتعهر ولا يبقى على نفسه ولا يستتر كقول"امرئ القيس"[1]:

سموت إليها بعدما نام أهلها سمو حباب الماء حالا على حال[2].

ومما يدل كذلك على أن ظاهرة التلقي الشعري الشفاهي كانت سائدة بين الشعراء وجود ظاهرة أخرى هي ظاهرة التلقي الإيقاعي، فتلقي الإيقاعات الشعرية عند الشعراء في الجاهلية كانت صفة مشتركة بينهم، فلم يكن لكل شاعر جاهلي إيقاع خاصٌ به دون الآخرين، ولم يكن وزن الطويل سائدا عند شاعر فقط، وإنما كانت مجموعة من الإيقاعات الشعرية منتشرة بينهم ينسجون على منوالها ولا يخرجون عنها.«و هو دليل على معرفة الشاعر الجاهلي للقصائد التي قيلت من قبل وكذلك الأغراض ونستدل على ذلك بقول**"عنترة بن شداد":**

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم»[3].

كما يمكن ملاحظته في قول"امرئ القيس":

خليلي عوجا الغداة لعلنا نبكي الديار كما بكى بن حذام[4].

وهذا دليل على أن هناك شعراء سبقوا إلى أشعار وأغراض ولم يتركوا شيئا إلا وقالوه. ومن بين الأوزان المعروفة لديهم وزن بحر الطويل ونجده في معلقة امرئ القيس، وطرفة بن العبد، وزهير بن أبي سلمى، وهذا دليل على أن ظاهرة التلقي الشفاهي كانت موجودة بين الشعراء وكان ينبغي لهم تتبع بعضهم البعض عند نظم قصيدة على هذا البحر مثلا. وكان لزاما عليهم كتابة القصائد على ضوء ما تلقوه على مستوى بناء القصيدة من الناحية الإيقاعية: التقيد بالوزن والقافية والتقيد بنظام الشطرين في البيت الشعري.

[1]-ربى عبد القادر الرباعي، المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي، ص218.
[2]-امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، دط، دار صادر، بيروت، 2000 ،ص52.
[3]-مصطفى الغلاييني، رجال المعلقات العشر، دط، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ص255.
[4]-الديوان،ص29.

«ويروى أن"**محمد بن أبي العتاهية** "قال:سئل أبي:هل تعرف العروض؟فقال:أنا أكبر من العـــروض وله أوزان لا تدخل في العروض»[1].

و هذا لأنه كتب ذات مرة قصيدة عكس فيها بحر الطويل.

2-امرؤ القيس وشعره بين الاكتشاف والتلقي:

أثار الشاعر الجاهلي"امرؤ القيس" اهتمام المعاصرين له على نحو إشكالي لافت للانتباه، كما أدهـــش المؤلفين في عصره فكتبت في أخباره كتب وفصول. وتسعى القراءة الراهنة إلى الوقوف على الملامـــح الرئيسية لطبيعة هذا الاهتمام وتفاعل بعضها مع البعض الأخر وأولها مناقشة مفصلة لتلقي القدماء شعر امرئ القيس وأخباره كما وردت في طبقات« فحول الشعراء» و«الشعر والشعراء»...، يليها فحص لتلقي المحدثين"امرأ القيس" من خلال الأعمال المختلفة التي تناولت شعره، وأخيرا تقديم موازنة بين شعر"امرئ القيس"من خلال المعلقة وشعر المعلقات الأخرى.

وتأتي مقاربات هذا المستوى في اتجاهين متباينين:اتجاه يوازن بين شعر"امرئ القيس" وشعر المعلقات الأخرى قصد الوقوف على مميزات كتابته الشعرية، واتجاه أخر يجعل هذه الموازنـــة للوقـــوف علـــى إيجابيته اتجاه تصويره للغزل، ووصف رحلات الصيد... وغيرها من الأشياء التي تفرد بها"امرؤ القيس".

ولن يقف النظر في تلقي القدماء والمحدثين"امرأ القيس" وشعره عند مجـــرد الرصـــد الموضـــوعي والملاحظة الحيادية – على الرغم من أهمية ذلك في حد ذاته – بل سوف ننطلق كذلك من تفاعلنـــا مـــع شعره وأخباره وهو تفاعل لا شك في كونه جزءا من هذا التاريخ الطويل غير المتقطع من التلقـــي فـــي الأعمال السابقة.

[1]-أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، شرحه وكتب هوامشه :سمير جابر، مج ا1، ج04، ط04، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002 ، ص16.

وعليه فشعر امرئ القيس يمثل خطوة جوهرية في تطور الوعي الشعري العربي القديم، ويساعد النظر إليه بهذه الصفة على فهم كثير من الحقائق المكتشفة في شعره وخصوصا تلك التي لم تعط قيمتها الملائمة بعد.

وللتفريق بين مفهومي الاكتشاف والتلقي نلاحظ ابتداء أن جدل القدماء حول امرئ القيس وشعره كان في عمومه تلقيا حيويا، في حين وقف معظم دارسي شعره من المحدثين عند حد إعادة اكتشاف الشاعر وشعره. ولعل هذا الاختلاف بين القدماء والمحدثين يعود إلى تفاعل القدماء الحيوي مع الشاعر وشعره، في حين كان في تلقي المحدثين له كثير من تكرار بعض الآراء التي سبق إليها بعضهم[1].

ونستطيع القول إجمالا إن موقف القدماء أقرب إلى"نظرية استجابة القارئ"التي تمتد جذورها إلى النص، «إذ تؤكد جماليات التأثير التي تتضمنها هذه النظرية الأثر الممكن للنص وتركز بالتالي على الأثر الذي يمكن أن يحدثه الشاعر في نفس المتلقي، ذلك الأثر الذي يمكن أن يثير-بحكم معاصرة الشاعر جمهوره الأولي-أراء متعددة»[2].

أما موقف المحدثين فأقرب إلى"نظرية التلقي" التي تتبلور من خلال التفاعل بين شعر"امرئ القيس"وقارئيه ومن تاريخ أحكام القراء عبر مسافة تاريخية ممتدة وبالتالي استخلاص المبادئ التي حكمت تفاعل المحدثين وتلقيهم"امرأ القيس" وشعره، وبالتالي شكلت قراءاتهم التي وصلت إلينا هذا التفاعل الذي لا يغفل التأمل في أخبار"امرئ القيس" من جهة أخرى.

وفي سياق الأماكن(الأطلال) وذكرها في قصائده نشير إلى أهمية ذكر الأماكن وتحديدها في الشعر الجاهلي، ولعل"امرأ القيس"أصدق شاعر ذكرها. ويظل لهذا ولغيره علامة متميزة في أفق الشعر العربي القديم.

[1]-حسن البنا عز الدين، الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية، ط01 ،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية،مصر،2001، ص ص5،6 ،بتصرف.
[2]-نفسه،ص6.

3-التأليف في شعر امرئ القيس،أصنافه ومسيرته التاريخية:

سنتعرض في هذا المقام إلى قراءة في مسح بيبليوغرافي عام يشمل الكتب والشروح التي قرأت"امرأ القيس"وشعره، أما الكتب فمعظم الذين آلفو أعمالا تختص بامرئ القيس وشعره قد أكثروا الاستشهاد بأبيات عديدة من شعره يضربونها أمثلة على الرائع المستحسن أو الفاسد المستقبح منه، ولما كانت الأبيات التي استشهد بها القدماء من شعر"امرئ القيس" تتضمن قيمة نموذجية،وكانت حركة الاستشهاد من هذا الديوان قد اتسعت كل الاتساع، فإن شعره أصبح جزءا من هذا التراث المعتمد عند العلماء سواء في بناء نظريات الشعر أو في تكون الشعراء وتخريجهم. و أما الشروح فهي أكثر ما صنف السلف في شعر هذا الشاعر سواء من حيت العدد أو الحجم وأكثر هذه الشروح هي شروح المعلقة.

3-1-حضور امرئ القيس في مصنفات الشراح:

تعتبر الشروح من أكثر ما صنف السلف في شعر امرئ القيس سواء من حيث العدد أو الحجم، وأشهر هذه الشروح شروح المعلقات وهي:

- شرح المعلقات السبع"لأبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني".
- شرح المعلقات العشر"للمؤلف نفسه".
- شرح المعلقات السبع"لمفيد قميحه".
- شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها"لأحمد الأمين الشنقيطي".
- شرح القصائد العشر"ليحي بن علي التبريزي".
- شرح القصائد المشهورات الموسومة بالمعلقات"لابن النحاس".

وإذا ما تدبرنا كلام الشراح ألفيناهم يقفون طيلة الشرح على الألفاظ المفردة والتراكيب والمعاني، وما تسمت به من دقة وعمق نفاد إلى أسرار الأبنية الشعرية إبداعا وتقبلا، وكانت قضية القضايا عندهم منوطة بجمال الشعر وقوة وقعه على النفس.

3-2-حضور امرئ القيس في مؤلفات القدماء:

- طبقات فحول الشعراء:لمحمد بن سلام الجمحي (ت231 هـ):

من أهم وأول كتب النقد الأدبي عند العرب وقد جمع صاحبه الأفكار واللمحات النقدية التي سبق اليها وفحصها وأضفى عليها الروح العلمية. وجعل ابن سلام للشعراء طبقات وجعل امرأ القيس في الطبقة الأولى من شعراء الجاهلية، وذكر أن امرأ القيس «سبق العرب إلى أشياء ابتدعها واستحسنتها العرب واتبعه فيها الشعراء كاستيقاف الصحب والبكاء على الاطلال ورقة النسيب وقرب المأخذ وتشبيه النساء بالظباء... »[1].

إن دراسة ما قاله ابن سلام توحي باطراد نمو الأدب والوعي الأدبي في دائرة الدراسات الجمالية،ثم إنه في تقسيمه الشعراء إلى طبقات ينم عن اتجاه نقدي فني ولم يكن على أساس زماني أو مكاني،لأن العبقرية النابغة تتخطى حدود الزمان والمكان.

-الشعر والشعراء:لابن قتيبة (ت 276 هـ):

تعرض ابن قتيبة لامرئ القيس في فصل له خاص بأوائل الشعراء، وقد قدم صورة صادقة عن حياة الشاعر والشعراء الآخرين الذين عرض لهم أيضا وبنفس الطريقة قدم له الأصفهاني في كتابه "الاغاني" وقدامة ابن جعفر في كتابه "نقد الشعر" وابن رشيق القيرواني في كتابه "العمدة"...الخ.

وأورد ابن قتيبة أبياتا وقصائدا لامرئ القيس، وهو بهذا روض غناء ملئ بأنواع شتى من الأفكار والصور الجميلة والحكم المعبرة عن حياة الشاعر، كما ذكر أنه «أول من قيد الأوابد فتبعه الناس على ذلك، وأول من شبه الثغر في لونه بشوك السيال فاتبعه الناس.... »[2].

ومما يعاب عليه قوله:

[1]-محمد ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: أبو فهد محمود شاكر،السفر الأول،دار المدني،جدة،مطبعة المدني،القاهرة،د ت، ص55.

[2]-أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، تح: مفيد قميحة، محمد الأمين الضناوي، ط02، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005، ص55.

أغرك مـــني أن حبك قاتلـــــي وأنك مهما تأمري القلب يفعل[1].

و قالوا «إذا كان هذا لا يغر فما الذي يغر، إنما هذا كأسير قال لآسره:أغرك مني فـــي يـــديك وفـــي إسارك وأنك ملكت سفك دمي»[2].

ولكن ليس في هذا عيب ولا الممثل المضروب له شكل، لأنه لم يرد بقوله القتل بعينه وإنما أراد أنـــه برح به فكأنما قتله.

وقال قدامة ابن جعفر أن بيت امرئ القيس الذي يقول فيه:

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع فألهيتها عن ذي تمائم محول[3].

فاحش، ولكن ليس هذا الفحش مما يزيل جودة الشعر.

وفي شأن الموازنة بين الشعراء فقد أعطى القدماء في هذا الصدد عطاء رائعا بكل المقاييس لأنها موازنة على أسس متنوعة تتردد بين النظر الفني المحايد ورعاية قيم خارجية كالبيئـــات والأعـــراف وبهذا فقد سلكوا اتجاها فنيا يهدف إلى رصد الاتجاهات الفنية من خلال استقراء الظاهرة الفنية ذاتها، – وهذا ما تهتم به جمالية التلقي في متونها وإجراءاتها– وليس من خلال إسقاط أحكام شمولية عليها تتسم بالتجريد البعيد عن جدل الواقع الإبداعي المثير.

أضف إلى ذلك ما كشفه القدماء لنا من بعض الـــسمات الإيجابيـــة للـــشعر والـــشعراء عنـــدهم وهي:صنعة الصورة، طلاقة الخيال، صدق الشعور واشتماله على ما هو جدير بأن يكتنز في النفوس من مثل ما يحمل فيضا من الخبرة والثقافة.

ومعظم الذين ألفوا أعمالا في النقد والبلاغة قد أكثروا الاستشهاد بأبيات عديدة من شعر امرئ القيس –وخاصة من المعلقة– يضربونها أمثلة على الرائع المستحسن من الشعر أو على الفاسد المستقبح منه، ولما كانت الأبيات التي استشهد بها القدماء في مثل هذه المؤلفات تتضمن قيمة نموذجية، وكانت حركة

[1]-الديوان، ص37.
[2]-ابن قتيبة، المصدر السابق، ص60.
[3]-الديوان ، ص35.

الاستشهاد من ديوان الشاعر قد اتسعت كل الاتساع، فإن شعر امرئ القيس أصبح جزءا من التراث المعتمد عند العلماء سواء في بناء نظريات الشعر، أوفي تكون الشعراء وتخريجهم.

وإذا تصفحنا المؤلفات العامة المذكورة وتأملنا في مواقف أصحابها من امرئ القيس وشعره،ألفيناهم يستشهدون بشعره فيما لا يقل عن وجوه ثلاثة:

1. لقد استشهدوا بأبيات بدت لهم في غاية الانسجام والتناغم مع طرائق العرب في التعبير، وبدا فيها التقيد التام للشاعر بالنسبة الإبداعية المشهورة في اعمال الجاهليين، وهنا ساق القدماء مثل هذه الابيات كما تساق في العادة على أنها نماذج تحتوي على أجمل الصور البلاغية وأحسنها كالتشبيه والاستعارة والتمثيل.
2. ثم استشهدوا بأبيات ذهبوا الى أنها مما تفرد امرؤ القيس في معلقته بابتداعه، فجاء بها على ما ينبغي أن تكون :جودة وحسنا.
3. استشهد هؤلاء-ثالثا-بأبيات قالها امرؤ القيس فجاءت مخلة بالحياء وفاحشة وزائغة عما تواضع عليه الجاهليون من أعراف التعبير وطرائقه.

3-3-موقف القدماء من تلقي شعر امرئ القيس:

مهما كان الشعر الجاهلي قائما على احترام التقاليد الفنية التي أقرتها الأنماط السائدة آنذاك شرطا للإبداع وعيارا له، فإنه لم يخل من تلك الاندفاعات الحية التي كانت تدعو الشعراء من حين لآخر إلى أن ينزعوا عنهم إهاب التمادي في الجري مع العادة المألوفة ،ليصلوا الكلام بذواتهم حينا وبالواقع حواليهم حينا أخر، ومثلما كان لامرئ القيس من الشعر المهمل الذي انصرف عنه القدماء واكتفى الشارحون بتناقله دون التوسع فيه، كان له خطه من الابيات التي فاجأ بها السامعين وأرّقهم وأثار فيهم إحساسا لم يشعروا به من قبل.

3-3-1- الأبيات المفاجئة:

اعتنى القدماء اعتناء كبيرا بمثل هذه الأبيات، فعملوا على استخراجها من ديوانه-ومن المعلقة بصفة خاصة-في قوله مثلا بأنه أول من قيد الأوابد:

وقد أغتدي والطير في وكناتها بمجرد قيد الأوابد هيكل[1].

وأول من شبه النساء بالظباء:

وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش إذا هي نصته ولا بمعطل[2].

وأول من قال "فعادي عداء":

فعادى عداء بين ثور ونعجة دراكا ولم ينضح بماء فيغسل[3].

إلى غير ذلك من الأشياء التي ابتدعها وتفرد بها وفاجأ بها المتلقي.

وأما اختراعه للمعاني وتغلغله فيها واستقاؤه لها فمما لا يدفعه ضد ولا يحسن معاندته إلا ند، والذي نخرج به من هذا الشاهد أن الأبيات التي فاجأ بها امرؤ القيس جمهور المتلقين قد حفلت بتلك المسائل التي يتعلق بها اهتمام القدماء بالشعر كل التعلق؛ ففيها أجرى الشاعر العربية: ألفاظها وتراكيبها على نحو ينزع إلى الإغراب واللامعهود، وبهذا استبدل على فضله وتقدمه.

وإذا ما اعتمدنا على هذه الشواهد مثلا في قوله:

غدائرها مستشزرات إلى العلا تضل العقاص في مثنى ومرسل[4].

فإننا نجد أسلافنا اهتموا في التعامل مع هذه الأبيات الغوامض بمستويين اثنين:الأول هو المستوى اللغوي، وقد تمثلت العناية به في شرح بعض الألفاظ بتوظيف الشارح معارفه اللغوية في إخراج الكلام من حيز الإبهام إلى حيز البيان، وإدراك معاني الشعر والنفاد إلى أسراره. أما المستوى الثاني فقد أخذ فيه

[1]- الديوان، ص51.
[2]- نفسه، ص44.
[3]-الديوان،ص58.
[4]-نفسه ،ص44.

الشارحون بتأويل مجازي، وحاولوا الظفر بالمعنى الخاص في كلام الشاعر من خصوصية الصيغ التي استعملها فيه.

نستخلص من هذه الشواهد بان المتلقي-الشارح أو الناقد-إنما يتدخل في النص الذي يتعامل معه،ويبنى على كلامه كلاما مستأنفا كلما صادف فيه استعصاء على الفهم أو مواطن من شأنها أن تشتبه على المتلقي فتحمله بعيدا عن مقاصد الشاعر.وعليه فالمتلقي الشارح من القدماء ينظر إلى البيت من الشعر أول ما ينظر إليه بعين القارئ المبتدئ، فينتبه إلى ما قد يسأل عنه من لفظ أو تركيب أو دلالة ويضع لذلك كله أجوبة يدعمها بالإحالة إلى نظام اللغة، وإلى طرائق العرب في صناعة الشعر.وهذا ما جعل القدماء يمنحون هذه الأبيات المفاجئة عناية فائقة، ذلك أنهم كلما زادوها تأملا اكتشفوا فيها دقائق لم يتبينوها من قبل، وقيما جمالية لم يشعروا بها أنفا.

3-3-2-مكانة المعنى في شعر امرئ القيس:

لقد كان من المنتظر أن ينصرف القدماء انصرافا كليا إلى الدلالة المعنوية في شعر امرئ القيس، ما دام الشعر- في نظرهم - في حكم الكلام الذي لا سبيل له أن يخلو من المعنى أو يبرأ منه، إلا أن عنايتهم بمعاني شاعرنا قد زادت وفاقت حد الانتظار وتخطته سواء فيما أفردوه من تصنيفات خصوا بها معاني أبياته، أو فيما وضعوه على أبيات معلقته من كلام ذكروا فيه دلالتها.

وإذا كانت الألفاظ المفردة قد شغلتهم بين الحين والحين، فإن الأبيات التي وقفوا فيها على الدلالة المعنوية كثيرة وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن أسلافنا اعتبروا أن للمعنى مكانة أساسية في الشعر.

« فبه حفظت الأنساب وعرفت المآثر ومنه تعلمت اللغة، وهو حجة فيما أشكل من غريب كتاب الله وغريب الحديث»[1].ولما كان التعامل مع المعنى في الشعر من أعسر ما يطرح على دارس الأدب من

[1]-ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص30.

قضايا، لنرى كيف اهتم أسلافنا بمعاني امرئ القيس وكيف ذللوا أعقابها وتخطوا إشكالاتها؟ وكيف تعاملوا مع الدلالة المعنوية في شعر الشاعر وأي القضايا واجهوا؟.

-الأبيات الواضحة:

من المفاهيم التي أقام عليها القدماء تعاملهم مع الدلالة في الشعر،أن المتكلم بإمكانه أن يتناول المعنى الواحد فيصوغه شعرا ويعبر عنه بالقول البرهاني أو بالقول التخييلي، من هنا تعامل أسلافنا مع الدلالة المعنوية في شعر امرئ القيس أكثر ما تعاملوا معها بنقل المعنى من صيغته الأصلية في لغة الشاعر إلى صيغة منتشرة في لغة الشارح أو الناقد مثلا قول امرئ القيس:

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل[1].

فسر بأنه «يصلح للكر و الفر ويحسن مقبلا مدبرا حتى شبه في سرعته بجلمود صخر حطه السيل من أعلى الجبل، والمقصود هنا الصلابة؛ لأن الصخر كلما كان أظهر للشمس والريح كان أصلب»[2].

وقوله:

ضليع إذا إستدبرته سد فرجه بضاف فويق الأرض ليس بأعزل[3].

معناه أن«هذا الفرس عظيم إذا نظرت إليه من خلفه رأيته قد سد الفضاء الذي بين رجليه بذنبه السابغ التام الذي قرب من الأرض[4]» فهذه الشواهد تدل على أن القدماء كانوا في التعامل مع هذه الأبيات ومع كثير من أمثالها، يأخذون ألفاظ الشاعر ويجعلونها في تراكيب محلولة يؤدون بها المعنى الذي أداه النظم. وظلوا في التعامل مع هذه الدلالة في مثل هذه الأبيات ينقلونها من المنظوم إلى المحلول، وكان حد الشرح عندهم أن يكون كلام الشارح مطابقا لكلام الشاعر، كما تميزت هذه الطريقة بجنوح القدماء في كلامهم

[1]- الديوان، ص52.
[2]- فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم،ط1، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، دار الشروق، عمان،2006، ص ص 98،99.
[3]-الديوان، ص56.
[4]-نفسه،الصفحة نفسها.

على هذه الأبيات إلى تكرير بعضه بعضا، وعندما تكون ظواهر الألفاظ غاية دلالية ويكون المعنى واضحا، لا يجد الشارح ما يقوله أو يتوسع في تحليله للقارئ.

- المبالغة واللغو:

من الصعاب التي منعت القدماء من التعامل مع الدلالة المعنوية في الشعر أن الشعراء كثيرا ما يجرون كلامهم على صنوف من المبالغة واللغو، ولم يهتدوا إلى علاج هذه القضية الشائكة بأكثر من الانتصار إلى أن "أعذب الشعر أكذبه". ومن الأبيات التي نجد فيها نوعا من المبالغة في معلقة امرئ القيس قوله:

أغرك منـي أن حبك قاتـلي و أنك مهما تأمري القلب يفعل[1].

وقوله:

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع فألهيتها عن ذي تمائم محول[2].

وكان تعامل القدماء مع ظاهرة الغلو بأن تلقوا بعضا من أبيات المبالغة بالاستهجان وأخرى بالاستحسان، فإذا استهجنوا البيت بدا لهم غريبا فاحشا، وإذا استحسنوه ذهبوا إلى أن معناه معنى شعري يقتضي لمبدعه بالتقدم والاهتداء إلى أسرار المعاني الدقيقة.

-التعبير بالصور:

لقد حاول القدماء أن يحيطوا بهذه القضية ويطوقوها، فاتجهت عنايتهم أول ما اتجهت إلى جمع الصور في الشعر ومحاولة تصنيفها حتى يألفها السامع فلا يجد صعوبة في فهمها.ومثلما يعبر الشاعر ويستعمل صيغة الشرط والاستفهام،يستعمل التشبيه والاستعارة والكناية ...ومثلما يبحث السامع عن الشرط وجوابه، يبحث عن المشبه والمشبه به. وقد اكتفى القدماء من الشراح والنقاد بالتنبيه على أن الشاعر شبه في كلامه أو إستعار أو كنى....

[1]-الديوان، ص37.
[2]-نفسه،ص35.

فإذا قال امرؤ القيس مثلا:

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالي

قال الشارح أو الناقد إنه تشبيه شيئين بشيئين.

و إذا قال:

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل[1]

قال الناقد إنها استعارة في غاية الحسن والجودة والصحة.

وإذا قال:

وتضحى فتيت المسك فوق فراشها نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل[2]

قال الشارح إنها كناية.

وهذا الموقف يكتفي فيه الشارح أو الناقد المتلقي بالإشارة إلى طبيعة الصورة البلاغية المستعملة إشارة عابرة، أما القارئ فيذهب أبعد من هذا؛ لأن التعامل مع الصور الشعرية يوجه المتلقي للمرور بمرحلتين: أولاهما تتمثل في التوجه بالألفاظ إلى دلالتها المألوفة أو الظاهرة وفي هـذه المرحلـة لا يحصل القارئ على شيء يعتد به فيدرك أن الكلام إنما أجرى على غير الظاهر فقط، والثانية تتمثـل في البحث عن المعنى المقصود ما هو، وهنا لا بد للمتلقي من أن يأخذ بشيء من التأويل لاسـتنطاق الأبيات المصورة عن معانيها.

وإذا كان امرؤ القيس في معلقته لا يتعهد مع الواقع والإخبار عنه، فإنه لم يكن عديم الصلة به بل إن علاقته به تتأسس في إطار التجربة الجمالية، وفي شعره ميل نموذجي إلى التعبير بالصور لأن لها بعدا نفسيا عندما تحرك الضمائر وتهزها، ويكون الذهن في حاجة إلى تأويلها، وهي التي تقترح على

[1]-الديوان، ص48.
[2]-نفسه،ص45.

القارئ عديد الدلالات وتدفع به إلى طلبها. ومن تكون الصورة والإعجاب بها وتأويل دلالتها تتكون التجربة الجمالية التي تمكن الشاعر من النهوض بوظيفته والتأثير في متلقيه.

فهو إذن يتجه إلى تجربة المتلقي فيطلب التأثير فيها توجيها وتحسينا، وكلما اتسع نطاق هذه التجربة في شعر الشاعر التف حوله القراء ومنحوه هواهم.

3-4-التجربة الجمالية:

3-4-1- من واقع الفن إلى واقع التاريخ:

إن هذه التجربة الجمالية التي تعامل من خلالها القدماء مع معلقة امرئ القيس لم تكن مفهومها مجردا من أية صلة بواقع الحياة الاجتماعية أو مسألة فنية بحتة، وإنما كانت ككل تجربة تنغرس في وقائع التاريخ وتعرجاته وتحكمها أغراض الناس وتتكيف بنضرتهم إلى أنفسهم وإلى الوجود من حولهم.

ومع أن كلام القارئ يبدو إلى الحياة أقرب منه إلى كلام الشاعر، لأن الأول مفهومي المادة والثاني إبداعي الجوهر، فإن مصنفات القدماء في الشرح والنقد تتعهد الغموض نفسه الذي تتعهده الأشعار فيما يتعلق بالسياق الذي تظهر فيه.

إن المتأمل في علاقة القدماء بشعر امرئ القيس –والمعلقة بصفة خاصة–يجد أن تعاملهم معه كان خاليا من الأغراض الشخصية والمواقف المسبقة، ومن نزعة الظلم والتجني والعصبية، وعلى هذا الأساس فإن أول مظهر من مظاهر علاقة التعامل مع الشعر بتقلبات التاريخ يكمن في عدم استعماله لقضاء مآرب شخصية، وهذا ما جعل هذا المظهر من مظاهر علاقة التعامل مع الشعر بالواقع يؤسس التجربة الجمالية على الحسن الحقيقي ويبعد الموقف الجمالي من اعتبارات لا علاقة لها بالجودة.

لهذا علينا الإقرار بأن القدماء لم يفهموا معلقة امرئ القيس وشعره كله على أنه انعكاس للواقع التاريخي الذي نشأ فيه، ولم يتعاملوا معه على أساس وصله وصلا مباشرا بالسياقات التاريخية، وعليه فعندما تتردد العبارة في بيت من الشعر عنده، فإن المتلقي لا يتوجه إليها بالأسئلة التي تبحث عن

علاقتها بمرجعها في واقع الحياة، بقدر ما يتساءل عن علاقتها بأجوارها اللفظية؛ أي بمدى تلاؤم حقلها الدلالي مع الشبكة المعنوية التي تخلقها حقول الألفاظ التي تضم إليها.

ومما يمكن استخلاصه من تعامل القدماء مع معلقة امرئ القيس أنهم وجدوا فيها ما يرضي حاجاتهم المألوفة لجيد الكلام، حيث وجد كل واحد منهم شيئا من ضالته فيها، كما وجدوا ما فاق إنتظاراتهم وهذا ما تفاعلوا معه أكثر وأكثر وراج في النفس لأول وهلة وشدها من أول قراءة، واستدعى التأويل وإقبال الأذهان فيها على التعمق في المعاني ودقيق الدلالات للوصول إلى اللذة والنشوة المنتظرة من هذا الشعر.

3-5-حضور امرئ القيس في مؤلفات المحدثين:

-امرؤ القيس عاشق وبطل درامي لـــ:قمر كيلاني:

هي دراسة حاول فيها صاحبها بناءها على أكثر المعلومات التاريخية وثوقا، كما وردت في المصادر المتوفرة عن"امرئ القيس" مضافا إليها ما يمكن استنتاجه برؤية معاصرة فنية لحياة الشاعر«شاعر اختلطت في سيرته الأسطورة بالواقع والوهم بالحقيقة[1]».وقد تناول حياته بشيء من الدقة والتفصيل حتى تكون أقرب إلى إعطاء الصورة الصادقة الكاملة عنه، وقدم نماذج مختارة من شعره تعطي للقارئ فكرة أكثر وضوحا عن بعض الجوانب المظلمة من حياة شاعر يعد من أكبر شعراء العصر الجاهلي، اقترن اسمه بقصائد بعينها لا يمكن الرجوع إلى العصر الجاهلي دون النظر إليها!

-معلقات العرب لـــ:بدوي طبانة:

هي دراسة في المعلقات عرض فيها صاحبها"لمرئ القيس"في فصل من فصولها، بذكر حياته و منزلته بين الجاهليين وموضوع معلقته وأغراضها وأهم خصائصها متبعا ذلك بالنص الكامل للمعلقة.كما

[1]-قمر كيلاني، امرؤ القيس عاشق وبطل درامي، ط01، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق،1985، ص07.

درس المجتمع الجاهلي والحياة العربية في شتى مظاهرها كما صورتها المعلقة، وتحدت أيضا عن منزلة المرأة. و في فصل لاحق بين نظام المعلقات وأوزانها وقوافيها وألفاظها ومعانيها وأخيلتها.

-امرؤ القيس بين القدماء والمحدثين لـــ:السيد محمد ديب:

أضاف المؤلف هنا رؤيته الخاصة بين ما ذكره المؤرخون والنقاد، وجمع فيه بين ما قاله القدماء والمستشرقون. و من هنا كان هذا الكتاب انطلاقة تكشف في وضوح وإبانة عن الرؤى الخاصة لمعظم ما كتب عن شاعر "كندة" في القديم والحديث. لقد تحدث عن "امرئ القيس" حياته وشعره، ثم عرض للعلاقة التي تربطه بأولية الشعر الجاهلي.

-أمير الشعراء في العصر القديم لـــ:محمد صالح سمك:

جاء الحديث عن"امرئ القيس" في هذا الكتاب من خلال التعرض لحياته وشعره ومنزلته الشعرية، ودرس صاحبه المعلقة عاكفا على تحليلها وكشف ملامحها، كما تحدث عن أغراض شعره بالتفصيل مع التمثيل بأبيات من شعره.

-الشوامخ(امرؤ القيس)لـــ:محمد صبري السربوني:

تحدث "السربوني" في الجزء الأول من سلسلة كتبه الشوامخ عن" امرئ القيس" باعتباره أول هؤلاء، وتعرض لوصف البيئة التي نشأ فيها وحياته وشخصيته، وأخيرا ذكر التمثيل والتصوير والحب والتشبيب والصناعة والبيان كل هذا بالتمثيل له من شعر"امرئ القيس".

-امرؤ القيس حياته وشعره لـــ:الطاهر أحمد مكي:

يتحدث هذا الكتاب عن نسب"امرئ القيس" وحياته وتحدث عن ديوان الشاعر من نواح متعددة، كما عرض للشعراء الذين سبقوا شاعرنا وخص معلقته بالحديث والتعليق مشيرا إلى المقدمة الطللية وساق الحديث عن المرأة في شعره واختار نماذجا من المعلقة للتمثيل.

-تاريخ الأدب الجاهلي لـــ:علي الجندي:

يعد هذا الكتاب خالصا للحديث عن"امرئ القيس" وعن أكثر القضايا المتصلة به سواء ما كان منهـــا عن حياته أو عن شعره بصفة عامة، المرأة، الصيد، الطبيعة...

-تاريخ الأدب العربي(العصر الجاهلي)لـــ:شوقي ضيف:

تحدث"شوقي ضيف" عن أكثر القضايا التي تكرر الحديث عنها من زوايا مختلفة وهي حياته وشـــعره ، كما تحدث عن ديوان الشاعر وشعره من خلال ما اختاره من رواية الأصمعي ومـــا جـــاء فيـــه مـــن موضوعات، وبين قيمة شعره من خلال تراكم الصور كالتشبيه. وكان الكاتب ممن أنصف الشاعر الذي افتقد شعره الإنصاف من بعض النقاد المحدثين.

-أشعار الشعراء الستة الجاهليين لـــ: سليمان بن عيسى السنتمري:

في هذا الكتاب اختيارات بليغة من الشعر الجاهلي اختارها الكاتب من بليغ الشعر لأشهر الـــشعراء الجاهلين وهم،امرؤ القيس، وعلقمة والنابغة، وزهير، وطرفة، وعنترة. وقـــد خـــصص القـــسم الأول للحديث عن " امرئ القيس" : حياته ونسبه ونشأته، وتحدث عن مميزات شعره وبأنه أسبق الشعراء إلى ابتداع المعاني والتعبير عنها .

شعر المعلقات في ضوء الدراسة التحليلية والرؤية المعاصرة لـــ :صلاح رزق:

هي دراسة لروائع الشعر الجاهلي (المعلقات) من منظور معاصر، استفاد صاحبها من معطيات النقد المعاصر.وهي دراسة متأنية تحليلية في ضوء مفهوم محدد للنص الأدبي المنتمي إلى العصر الجـــاهلي خاصة، وقد خص جزءا من أجزاء الكتاب لدراسة معلقة "امرئ القيس" دراسة تحليلية تشمل كل أبيـــات المعلقة، كما تناول البناء العام الكلي لها:

الوافي بالمعلقات،قراءة حديثة لخطابها الشعري وتاريخها لـــ:طلال حرب:

قام الكاتب بدراسة المعلقات في هذا الكتاب–وطبعا–يتضمنه معلقة "امرئ القيس" حاول من خلالها إعطاء القارئ صورة كاملة وشاملة عن عالم المعلقة، ودرس تاريخها –والأمر مع باقي المعلقـــات– وظروف تأليفها ووضع رواية جامعة وشاملة لها ،وشرح الكلمات انطلاقا من النص.

–قراءة ثانية في شعر "امرئ القيس"لـــ:محمد عبد المطلب:

هي دراسة اتصلت بالتراث العربي حاول من خلالها الكاتب أن يرصد حركته التعبيرية ويكـــشف عن ظواهره الدلالية وخاصة ما يتعلق بشعر "امرئ القيس"،وقد أراد الكاتب ملء بعض الفراغات فيما يتصل بهذا الشاعر وخاصة ركائزه الأسلوبية التي تكشف عن نظام اللغة عنده من ناحية، وقدرته على تجاوز حدود المواضعة فيها من ناحية أخرى.

–كتابات أخرى:

كثرت الكتابات والدراسات المتنوعة التي أعدت عن "امرئ القيس "وإن اختلفت في حجمها ،فمنها ما جاء في كتب تاريخ الأدب، ومنها ما صدر في كتاب مستقل ومنها ما خرج مقرونا بغيـــره مـــن موضوعات الأدب. ولا نستطيع أن ننهض بجميع ما كتب عن واحد مثل "امرئ القيس "، لـــذا نـــذكر على سبيل التمثيل لا الحصر:

"امرؤ القيس" لسليم الجندي(دمشق)،"امرؤ القيس شاعر المرأة والطبيعة" لإيليا حـــاوي(بيـــروت)، "امرؤ القيس"لرئيف خوري(بيروت)، "امرؤ القيس بن حجر"لحسن علاء الدين (القدس)، "امرؤ القيس كبير شعراء الجاهلية " لرضوان الشمال (بيروت)" زعامة الشعر الجاهلي" لعبد المتعـــال الـــصعيدي (القاهرة)، "الصورة الفنية في شعر امرئ القيس " لسعد الحاوي (الرياض)، "الرؤى المقنعة" لكمال أبو ديب (القاهرة...وغيرها). كما كتب بعض المستشرقين عن"امرئ القيس "كما فعل كارل بروكلمـــان في"تاريخ الأدب العربي" وفؤاد إفرام البستاني في" الروائع"(امرؤ القيس).

نستخلص مما تقدم أن القدماء والمحدثين – على حد السواء –اعتنوا وتلقوا امرأ القيس وشعره ولعل ذلك راجع إلى أسباب عديدة منها موهبة الرجل وقدرته على تقديم صياغة شعرية جديدة في عصره لم يكن الشعراء قد طرقوها أو تعرفوا عليها .

لقد كثرت الكتابات حول امرئ القيس عند القدماء من ناحية النظر في شعره والحكم عليه من واقع المعايير النقدية السائدة في العصور القديمة ،ونؤكد أن مؤلفات هؤلاء لم تكن كل التي كتبت عن الشاعر بل هناك العديد من الكتب الأخرى التي تناولت شعره أو جانبا منه بالنقد والتمحيص منها:عيار الشعر ، العمدة في محاسن الشعر ونقده ،نقد الشعر...، أما الدراسات الحديثة فهي أكثر وأشمل.

ولاشك في أن الفرق كبير جدا بين مناهج القدماء و مناهج المحدثين في تناولهم امرأ القيس وشعره، فنقد الأولين غير معلل غالبا أما المحدثون فقد توسعوا ولم يسكتوا عما سكت عنه القدماء حين انصرفوا إلى دراسة الشعر ونقده.

6.3-حضور امرئ القيس في المستوى الأكاديمي (الجامعي) :

كيف حضر امرؤ القيس وشعره في رسميات المطبوع الجامعي؟ أو بعبارة أخرى كيف تلقى المتلقي من المستوى الجامعي شعر امرئ القيس؟

يبدو لأول وهلة ومن قائمة الرسائل الجامعية المثبتة أن الاهتمام بشعر امرئ القيس منتشر بشكل واسع جدا، كما يبدوا أن تلقي شعر امرئ القيس قد انحصر تناوله في جانب المضمون ،أما الجوانب الأخرى فقد أهملت.

لقد انشغل الباحث الجامعي بمساءلة شعر امرئ القيس ومعطياته الجمالية المحايثة لها، إذ كانت الأسئلة تدور في فلك واحد لكونها لم تخرج من الاتجاه النظري الذي حددته لنفسها سلفا فهي إما من قبيل الدراسة لحياته وشعره، المرأة في شعره، الغزل في شعره أو الدراسة الأسلوبية والدلالية ...وعلى هذه الأسئلة دارت مقاربات الباحث الجامعي في أفكار شعره وما يمكن استنباطه منه من معان تكن إجابة

لتلك الأسئلة . لذلك كان هناك تفاعل بين شعر امرئ القيس وقارئه الذي ظل أفق انتظـــاره مستـــشعرا السؤال النص الشعري ذاته وتجربته، ولذلك كانت أعمال"امرئ القيس" في نظر المتلقي واضحة ومفاجئة في الوقت نفسه كصورة الغزل والأطلال واستجابت لذوقه ولأفق توقعاته.

من هنا ندرك بواعث الإيجابية التي توصل إليها المتلقي من مدارسته أشعار امرئ القـــيس، التـــي حققت من حيث الجدة والوضوح ومن حيث تسلسلها الزمني استجابات فنية وجمالية منهـــا مـــا وافـــق توقعات المتلقي ومنها ما جاء مفاجئا ومخيبا لإنتظاراته.

3-7-الموازنة بين"امرئ القيس" وباقي أصحاب المعلقات:

حظي شعر امرئ القيس في سائر عصور العربية بما لم يحظ به شعر شاعر غيره وها هـــي ذي كتب الأدب وكتب النقد وكتب التاريخ تفيض بأخباره وتروي شعره وتتخذ من بلاغته شواهد وأمثلـــة يضعها البلاغيون أمام طالبي صناعة البيان«وقد شغل به العرب في الجاهلية كما شغلوا به في صدر الإسلام وبعده، وشغل به الرواة والشعراء والنقاد وعظمت العناية بشخصيته وتحقيق أخبـــاره ونقـــد أشعاره وتجاوزت تلك العناية جمهور الدارسين من أبنـــاء العربيـــة إلـــى غيـــرهم مـــن الأجانـــب والمستشرقين،حتى ليكون ممن الممكن أن تملأ الدراسات التي كتبت عن امرئ القيس مجلدات كثيرة تكون مرآة للحياة العربية والفن العربي»[1].

وربما يعود السبب في هذا إلى تلك الشاعرية الناضجة في ذلك العصر المبكر، ولم يكـــن آنـــذاك لأوائل العرب من الشعر إلا أبيات يقولها الرجل في حادثة.وعليه فإن معالم الشاعرية عند العرب قـــد ظهرت في شعر امرئ القيس ظهورا واضحا، وحققت أهدافها على يد هذا الشاعر الذي يعـــد شـــعره تراثا كافيا صالحا للبحث والدرس، فلا عجب أن يمتاز امرؤ القيس بعد هذا عـــن ســـائر أصـــحاب المعلقات الأخرى.

[1]-بدوي طبانة، معلقات العرب، ط04، دار المريخ للنشر، الرياض،1984،ص70.

«سئل **لبيد** عن أشعر الشعراء فقال الملك الضليل(ويعني امرأ القيس)، ثم الغلام القتيل(ويعني طرفة بن العبد)،ثم الشيخ أبو عقيل (ويعني نفسه) »[1].ويعد **طرفة** من متقدمي الفحول أيضا وذلك في الإجـــادة في الفن الشعري، لا يفضلون عليه إلا شيخ الشعراء امرأ القيس . وينظر في ذلك إلى الخصائص الفنية التي تمتاز بها معلقته على نحو يدعو للإعجاب، بما يتوافر فيها من ملامح الشاعرية والإعجاب.

وكان طرفة في قومه جريئا في هجائهم، وكان أحدث الشعراء وأقلهم عمرا،قال أبو عبيدة: «طرفة أجودهم وأجده لا يلحق بالبحور(امرؤ القيس وزهير) ولكنه يوضع مع أصحابه (الحارث وعمـــرو بـــن كلثوم) »[2].

ويعد **زهير بن أبي ســـلمى** من فحول الطبقة الأولى، وروي أن أهل الحجـــاز كـــانوا يفـــضلونه ويقدمونه، وكان أحصفهم شعرا وأجمعهم لكثير من المعنى في قليل المنطق.أما لبيد فهو«فارس شجاع عذب المنطق،رقيق حواشي الكلام،وكان خير شاعر لقومه يمدحهم ويرثيهم ويعد أيامهم وفرسانهم»[3]. وقد خلت معلقته من ذكر المرأة، ووصف الشغف بها والصبابة بهواها، وخلا مطلعهـــا تمامـــا ممـــا عهدناه عند السابقين.

ومقام ضيق فرجتـــــه بمقامي ولساني وجـــــدل.

لو يقوم الفيـــل أو فياله زل مثل مقامي وزحـــــل.

فقالوا: «ليس للفيال من الخطابة والبيان، ولا من القوة مما يجعله مثلا لنفسه وإنما ذهب إلـــى الفيـــل أقوى البهائم فظن أن فياله أقوى الناس»[4].

[1]-بدوي طبانة، معلقات العرب، ص99.
[2]-ابن قتيبة،الشعر والشعراء،ص98.
[3]-ابن سلام الجمحي،طبقات فحول الشعراء،ص136.
[4]-ابن قتيبة،الشعر والشعراء،ص102.

أما عن"**عمر بن كلثوم**" وشعره،فقد اشتهر منه معلقته وهي أهم ما أثر من شعره وأكثر ما كتب في الأدب، وموسوعاته لا تروي له غيرها وهو رأس الطبقة السادسة من فحول الجاهلية، كما أن معلقته لا تبدأ بذكر الدمن والأطلال أيضا ولا بذكر الأحبة الذين رحلوا عنها.

أما شعر"**عنترة بن شداد**" ففيه معالم الشاعرية الناضجة التي تعبر عن تجاربها في قوة وفحولة وفي لغة تجمع الجزل والسهل وهو أيضا من فحول الطبقة السادسة[1].

وأخيرا يأتي "**الحارث بن حلزة** " وهو الآخر من فحول الطبقة السادسة، وفي معلقته كما عهدنا ذكر المرأة والشغف بها والحرص على الدنو منها، «وتبدو فيها أمارات القوة في جزالة ألفاظها وجودة تراكيبها التي تساير روح العصر الذي أنشدت فيه»[2].

ومن المعلوم أن المعلقات سبع، ولكن هناك من أضاف معلقة النابغة "الذبياني" و"الأعشى ميمون" و"**عبيد بن الأبرص**" وبالتالي صارت عشرا.

وقيل إن"**النابغة**" أكثرهم رونق كلام وأحسنهم ديباجة شعر وأجزلهم بيتا، كأن شعره كلام ليس فيه تكلف، وأنه«نبغ بالشعر بعدما أسن واحتنك وهلك قبل أن يهير»[3] ؛أي قبل أن يسقط كلامه ويخطأ فيه.

نستخلص مما سبق أن شعراء المعلقات يمثلون العصر الجاهلي شعريا خير تمثيل،كذلك أجمع النقاد على أهمية هؤلاء الشعراء،فقد عد "**الأصمعي**" "**الحارث بن حلزة**" من الفحول كما أجمع الرواة على قيمة قصائده وخاصة المعلقة.وذكر"**ابن رشيق**" أنه من الذين رفعهم شعرهم.

لقد وصف الشعراء منزل الحبيبة وصوروا الفراق، ولكن "عمر بن كلثوم" بدأ بذكر الخمر أما"لبيد"و"عبيد بن الأبرص" فهما يجريان مجرى الشعراء السابقين يقول لبيد:

عفت الديار محلها فمقامها بمنًى تأبد غورها فرجامها.

[1]-بدوي طبانة، معلقات العرب، ص160، بتصرف.
[2]-نفسه ،ص161.
[3]-ابن سلام الجمحي،طبقات فحول الشعراء،ص56.

فمدافع الريان عري رسمها خلقا كما ضمن الوحي سلامها.

ويقول "عبيد":

أقفر من أهلــه ملحـــوب فالقــطبـيـــات فالــذنــوب.

«ولعل امتناع عمر بن كلثوم عن البدء بالوقوف على الأطلال، وذكر منازل الحبيبة بعد الحديث عن الخمر عائد إلى ما يوحيه هذا الوقوف من ألم وحزن وضعف وهو الأمر الذي لا ينسجم مع القوة التي يريد تصويرها في معلقته، لهذا بدأ بالخمر وربط شربه بالمرأة من موقع قوة لا من موقع ضعف»[1].

يقول:

ألا هبي بصحنك فأصبحينا ولا تبق خمور الأندرينـــا.

مع كل هذا فإننا نرى جليا من خلال الموازنة تقدم امرئ القيس وتفرده بين الشعراء، وهو لم يسبق الشعراء لأنه قال ما لم يقولوا ولكنه سبق إلى أشياء استحسنها الشعراء واتبعوه فيها، فهــو أول مــن لطف المعاني وقرب مأخذ الكلام وأجاد الاستعارة والتشبيه، وذكر الطلول والالتفات إلــى الأحبــاب، والتفنن في الوصف وهو مذهب شعري سبق إليه وسار عليه الشعراء من بعده.

وقد ضرب المثل"بامرئ القيس" إذا ركب، وقال"لبيد:أشعر الناس"ذو القروح"،وقال"الفــرزدق"«كــان الشعر جملا فنحر فجاء "امرؤ القيس"فأخذ رأسه»[2].

وقال"**جرير**"«اتخذ الخبيث الشعر نعلين»[3]،وقال"علي"رضي الله عنه: «رأيت امرأ القــيس أحــسن الشعراء نادرة وأسبقهم بادرة، وأنه لم يقل لرغبة ولا لرهبة»[4].

[1]-طلال حرب، الوافي بالمعلقات، قراءة حديثة لخطابها الشعري، ط01، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1993، ص81.
[2]-يوسف بن سليمان بن عيسى السنتمري،أشعار الشعراء الستة الجاهليين،ج1، د ط، الطباعة الشعبية للجيش، وزارة الثقافة(الجزائر عاصمة الثقافة العربية)،2007، ص ص21،22.
[3]-نفسه،ص22.
[4]-المرجع نفسه،الصفحة نفسها .

وسأل"**العباس بن عبد المطلب**" عمر بن الخطاب عن شعره فقال: «امرؤ القيس سابقهم خسف لهم عين الشعر،فافتقر*من معان عور أصح بصر»[1]،فكان الشعر في نظر "**عمر بن الخطاب**" أعور ولم يصح بصره إلا على يد امرئ القيس وشعره.

وقيل **للفرزدق**:من أشعر الناس يا أبا فراس:فقال:ذو القروح حين يقول:

وقاهم جدهم ببني أبيهم وبالأشقين ما كان العقاب.

وقال"ابن يحي":سمعت من لا أحصي من الرواة يقولون: «أحسن الناس ابتداء في الجاهلية امرؤ القيس حين يقول(ألا عم صباحا أيها الطلل البالي)،وحين يقول : (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) »[2]

وقال"بشار بن برد"«لم أزل مند سمعت قول امرئ القيس في تشبيهه شيئين بشيئين في بيت واحد حيث يقول:

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالي.

أعمل نفسي في تشبيه شيئين بشيئين في بيت واحد حتى قلت:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه»[3].

وقال أبو عبيد الله صفوان الجحمي: «أنسب بيت قالته العرب قول امرئ القيس:

وما ذرفت عيناك إلا لتضربي بسهميك في أعشار قلب مقتل»[4].

إن شعر امرئ القيس في علاقته بالمتلقي يحقق نوعا من الاندماج بين الذات والموضوع،فهي علاقة على نحو مغاير يتم فيها شكل من أشكال الإتحاد بينهما تشعر معه الذات بأنها ليست مجرد جزء من الموضوع، بل إن الموضوع قد استغرقها، فلا توجد بينهما مسافة تسمح بالتأمل، وقد التفت ابن قتيبة إلى هذه الحالة فسجلها على نحو يحسب له وذلك عندما قال:«أشعر الناس من أنت في شعره حتى

*افتقر:بدأ الحفر،الفقيرة هي الحفيرة.
[1]-امرؤ القيس،مقدمة الديوان،ص27.
[2]-السنتمري،أشعار الشعراء الستة الجاهليين،ص23.
[3]-نفسه، الصفحة نفسها.
[4]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يفرغ منه[1]».فبقدر ما تميز امرؤ القيس عن الشعراء الذين ركبوا الخيل ووصفوه، ووقفوا على الأطلال ووصفوا رحلات الصيد، كان وقع شعره على المتلقي أكثر تأثيرا وأوفر حظاً من غيره.

وفي تلقي بعض من شعر امرئ القيس قد يستحضر المتلقي عند سماعه، شعرا أخر يستدعيه الشعر الأول حتى يتراءى له عندئذ أن جزء من معنى النص الثاني أجدر بأن يحل محل جزء من المعنى الذي أخذ من النص الثاني[2].ومما يروى في هذا المقام كشاهد من شعر امرئ القيس أنه وصل إلى حضرة(سيف الدولة" رجل من أهل بغداد وكان ينقر العلماء والشعراء(أي يعيبهم) بما لا يدفعه الخصم ولا ينكره الوهم، فتلقاه سيف الدولة باليمن وأعجب به إعجابا شديدا.وقال ذات يوم: «أخطأ امرؤالقيس في قوله:

كأني لم أركب جوادا للذة ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال.
ولم أسبإ الزق الروي ولم أقل لخيلي:كري كرة بعد إجفال.

فقيل له وكيف ذلك ؟.قال إنما سبيله أن يقول:

كأني لم أركب جوادا ولم أقل لخيلي:كري كرة بعد إجفال.
ولم أسبإ الزق الروي للذة ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال»[3].

والمقصود هنا هو أن ظاهر المعنى في بيتي امرئ القيس يقتضي أن يكون عجز البيت الثاني عجزا لصدر البيت الأول، وعجز البيت الأول عجز الصدر البيت الثاني ،فيقترن ذكر الخيل بما يشاكلها، ويقترن ذكر الشراب واللهو بالنساء.

فبهت الحاضرون واهتز سيف الدولة ،فقال له بعض الحاضرين من العلماء:«أنت أخطأت وطعنت في القرآن إن كنت تعمدت ،فقال له سيف الدولة :وكيف ذلك؟،فقالوا :قال تعالى إِنَّ لَكَ أَلَّا تَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعۡرَىٰ ﴿١١٨﴾ وَأَنَّكَ لَا تَظۡمَؤُاْ فِيهَا وَلَا تَضۡحَىٰ ﴿١١٩﴾ [1]

[1]-ابن قتيبة،الشعر والشعراء،ص19.
[2]-عز الدين إسماعيل،كيفيات تلقي الشعر في التراث العربي، سلسلة كراسات نقدية(03)،ط01،دار الفكر العربي،القاهرة،2006،ص27،بتصرف.
[3]- السنتمري،أشعار الشعراء الستة الجاهليين ،ص27.

وعلى قياسه يجب أن يكون:

(إِنَّ لَكَ أَلَّا تَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَظْمَؤُا وَأَنَّكَ لَا تَعْرَىٰ فِيهَا وَلَا تَضْحَىٰ)[1]

وإنما عطفه امرئ القيس بالواو التي لاتوجب تعقيبا ولا ترتيبا ،فخجل وانقطع»[2] .

وعليه فقد قرن امرؤ القيس لذة النساء بلذة الركوب للصيد ،وقرن السماحة في شراء الخمر للأضياف بالشجاعة في منازلة الأعداد.

-3-8-التلقي والسياقات الثقافية:

لا شك في أن المتأمل للنص الأدبي،يدرك أنه يشير إلى معايير اجتماعية ،وتاريخية ،وإيديولوجية، بالإضافة إلى استيعابه لنصوص أدبية أخرى تقع في مجاله النصي،وهذه العناصر تخضع لعمليات تحول من مهدها المعرفي إلى سياقها النصي،فتضع حيزا معرفيا جديدا مثيرا مما يجعل النص نقطة التقاء لعدد من الأحداث الثقافية المبعثرة والمنتقاة، والمتناقضة والمتآلفة التي تربطها روابط رمزية تجعل من النص منظومة من إحالات إلى أحداث ثقافية.وهنا تثار أسئلة مهمة:هل يقرأ القارئ معلقة امرئ القيس في ضوء ثقافته التي ينتمي إليها؟ أم يقرأها في إطار الثقافة التي أنتجت النص؟،هل تستوعب ثقافة القارئ الأفق المتنامي لثقافة النص؟،ما هي إستراتيجيات القارئ في التعامل مع ثقافة هذا النص؟.

إن هذه الأسئلة تدفعنا لمناقشة معلقة امرئ القيس، بحثا عن الإجابات التي تسهم في سد فراغات القراءة الأدبية لجمالية النص.

ونبدأها بمغامرات امرئ القيس العاطفية، أثراها تعبر عن الإخفاق أو النجاح؟.أو عن النطاق الكامل للعلاقات بين الرجل والمرأة؟.

---

[1] سورة طه، الآية 118، 119.

[2]- عزالدين اسماعيل ،كيفيات تلقي الشعر في الثرات العربي، ص28.

إن هذه المغامرات«علاقات غير ناضجة وغير منتجة، لأن العلاقات الناضجة والمنتجة لهذا المجتمع هي علاقة الزواج،وهي العلاقة الوحيدة التي يقرها المجتمع وتؤدي دورا إيجابيا[1]»، ولعل هذا ما يفسر بكاء امرئ القيس في البيت الذي يقول فيه:

ففاضت دموع العين مني صبابة على النحر حتى بل دمعي محملي[2].

بفشل هذه العلاقات، والعقم بصفة خاصة والجدب بصفة عامة. ولا يفوتنا أن نتوقف أمام تفسير علاقة امرئ القيس بعشيقاته (أم الرباب، وأم الحويرث، وأم جندب، وعنيزة)،بأنها علاقة مراهقة وغير ناضجة انتهك فيها الشاعر و محبوباته القواعد الأخلاقية والاجتماعية للمجتمع العربي،وتمردوا على التقاليد الاجتماعية والأخلاقية للمجتمع العربي.وهنا تكون قراءة المعلقة في ضوء الثقافة التي أنتجتها،أين كان ولاء الشاعر لنظامه الفردي على حساب النسق الاجتماعي،«فالطبيعة داخل عقل الشاعر الجاهلي–تلك الطبيعة/الغريزة–لها قدرتها الخاصة في الهيمنة،حيث يجد الإنسان نفسه داخلها دوما، والثقافة تحرم هذه العلاقات»[3].

لكن امرأ القيس انتصر للطبيعة/الغريزة على حساب ثقافته التي تقر علاقة الزواج كأساس اجتماعي.ثم إن مغامرات امرئ القيس(رحلات الصيد،مغامراته العاطفية،قصة دارة جلجل...) تكشف لنا–ثقافيا–عن عجز الإنسان أمام الطبيعة، وقد تبعث فيه شعورا مزيفا ومؤقتا بالزهو والفخر، سرعان ما ينقلب إلى شعور بالألم، (وربما يكون بكاء امرئ القيس المتكرر داخل معلقته تأكيد لهذا).

هنا تنتصر الطبيعة على الثقافة داخل وعي الشاعر،وتجعله يعيش ضد المجتمع ويخرج عن نظامه وثقافته،ولكنه في الآن نفسه يعيش صراعا نفسيا بين الرغبة والمحظور وهنا ينتصر المحظور على حساب الرغبة، وبانجلاء الصبح يدخل الشاعر في مجتمع جديد، فوصف الفرس،والصيد وتحمل

[1]-عبد الفتاح يوسف،قراءة النص وسؤال الثقافة،استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى، ط01، جدارا للكتاب العالمي، عمان،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،إربد،2009، ص49.
[2]-الديوان، ص32.
[3]-عبد الفتاح يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، ص49.

المسؤولية كرجل بالغ يشير إلى انتقال الشاعر من المرحلة الأولى إلى مرحلة ثانية تنتصر-هاهنا- للثقافة/الحضارة على الطبيعة[1].

فدماء البقر الوحشي المسفوكة على وبر الفرس توصف بأنها حناء على شيب، أي ما يدل على تجديد الحياة بوسيلة عملية، وتصبح إناث السرب عذارى في الطواف الشعائري،أو تشبه قلادة تعبر بخرزها المتعاقب عن النظام الاجتماعي المتعاقب بين الأعمام والأخوال.

يقول امرؤ القيس:

كأن دماء الهاديات بنحره عصارة حناء بشيب مرجل.

فعن لنا سرب كأن نعاجه عذارى دوارى في ملاء مذيل.

فأدبرن كالجزع *المفصل بينه بجيد معم في العشيرة مخول[2].

وبناء على ما سبق ذكره يتبين أن قالب المعلقة ليس قيدا شكليا يقيد الخيال الشعري،بل هو أساس نمطي يسمح للشاعر أن يعبر عن تجربته الشخصية في علاقتها بإطارها الاجتماعي والثقافي،ويكشف عن إستراتيجية التحول في مركزية النص الشعري من الأدبية إلى الثقافية،وبالتالي التركيز على مساءلة أنظمة المجتمع الثقافية، ودراسة أنظمة الخطاب الأدبية.

[1]- عبد الفتاح يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، ص 51، بتصرف.
وأنظر أيضا:ماجد الجعافرة،الشعر الجاهلي دراسة نصية تحليلية،ط01،دار الكندي للنشر والتوزيع،إربد،2003،ص11.

*الجزع هو الخرز اليماني

[2]-الديوان، ص ص 56، 57.

الفصل الثالث:

معلقة امرئ القيس بين التلقي وأفق الإنتظار الأدبي

المبحث الأول:

اللامتوقع في ظاهرة الوقوف على الأطلال

1– تمهيد

إن من يتتبع الشعر العربي القديم ويتصفح دووين الشعراء بما فيها من قصائد ومقطوعات، يدرك إدراكا أوليا وجود قالب فني يتحرك فيه هذا الشعر سواء من حيث الموضوع أو من حيث الصياغة، فهناك موضوعات بعينها شغلت الشاعر القديم كالوقوف على الأطلال والنسيب ووصف الرحلة وتوقع البين والإشفاق منه، ومن بين هذه الموضوعات أخذ الوقوف على الطلل اهتمام خاصا حيث لم يخرج عليه أحد إلا في الندرة، وقد اعتبر أمرؤ القيس رأس هذا الأداء الشعري.«وعلى هذا أصبح الوقوف على الأطلال عملية فنية لها مكانتها ولها أهميتها في الاحتفاظ بطابع النظام الاجتماعي والخصائص الأخلاقية والاهتمامات الإنسانية التي كانت تشغل المجتمع القبلي» [1]. ومن هنا نستطيع القول إن الأطلال المتمثلة في الدور التي جاءت في الشعر العربي الجاهلي فلسفة خاصة به، حتى غدت تقليدا فنيا، اجتماعيا وأخلاقيا في الشعر العربي.

2– المقدمة الطللية ودلالاتها:

قد لا تكون هذه المقدمة غريبة، ولا تشكل مفاجأة للمتلقي باعتبارها تقليدا فنيا مستهلكا أصبح مألوفا لديه، لكن هناك ما يجعلها تفاجئ المتلقي وتكسر أفق توقعه. إن وصف الأطلال أو ذكر الديار يعبر عن فلسفة ذاتية خالصة أيّا كان الشكل أو الصورة، وإحساس عميق وصادق فهو لم يكن مجرد افتتاحية تلقائية جامدة لا حسن فيها ولا حياة أو سنة أدبية تلزم الشعراء الجاهليين بإتباعها بل إنها دلالة إحساس عميق وصادق بالحياة، ووعي فطري أصيل بالوشائج الإنسانية التي تربط الإنسان بالناس والأشياء « وحسبنا في هذا أن نشهد الأطلال وقد وقف عليها الشعراء العاشقون، وليس كمثل الديار وقد رحل عنها الأحباء أشد إثارة للشجن وأوغل فاعلية في إحياء الذكريات. وكما تتخالف أشجان الذكريات من حيث البواعث والمواقف وظواهر السلوك، فكذلك

[1] محمد عبد الواحد حجازي، الأطلال في الشعر العربي، دراسة جمالية، ط01 ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،2002.،ص197.

تتخالف القدرات الفنية الإبداعية في تصويرها لما تثيره مناظر الأطلال من انفعالات في النفس. من هنا يصح أن نقول إن لكل شاعر فلسفته الذاتية في نظرته إلى الأطلال أو الديار»[1].

وها نحن أمام امرئ القيس في مشهد من مشاهد الشجن ولوعة الفراق، وها نحن معه أمام بيت حبيبته وقد أثارت في نفسه ذكريات الأيام السالفة فهزته أشواق الحب فقال:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل.

فتوضع فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمأل[2].

فيأخذ الشاعر هنا في وصف أطلال بيت حبيبته وكأن فطرة الحياة هي التي تعبر، فذات الشاعر وقد شاهدت ما حولها وعانت ما أهمها فإنها أسبغت مشاعرها على ما شاهدت، وبذلك أدخلتها في دائرة معاناتها.

« إن تصوير الأطلال حين يأتي على هذه الشاكلة– ولو أن رموزه مادية – لا يدل على مجرد تصوير لما أصاب الديار من تداع وخراب، ولكنها تعبير عن شدة ضغط الحب على وجدان الشاعر حتى إنه لم يستطع أن يتخيل دارها إلا على هذه الصورة»[3].

هذا ما أطلقوا عليه جودة الاستهلال أو " براعة الاستهلال" في القصيدة، وأن على الشاعر أن يتأنق فيها ويخرجها على أحسن صورة. والمقصود بالاستهلال هنا المقدمة الطللية التي فيها تشويق للمتلقي يقوده إلى ما يأتي من الكلام بعد ذلك، فالانطباع الأول للنفس يكون أقوى وأكثر فعالية من غيره لأنه سيسحب آثاره على ما يليه، فإن كان حسناً انجذبت النفس إلى النص الذي ينقل التجربة وتفاعلت معه، وبهذا يكون عاملا مهما في إثارة التخيلات المناسبة فيها وأقدر على إحداث الاستجابة المناسبة. ومعنى هذا أنه كلما كان الاستهلال متقنا كان أقدر على التأثير في عواطف القارئ وفي مشاعره.

[1] محمد عبد الواحد حجازي، الأطلال في الشعر العربي، دراسة جمالية،ص 198.
[2] الديوان، ص ص29،30.
[3] محمد عبد الواحد حجازي، المرجع السابق، ص 199،

ولعل أول من ناقش هذه القضية آبن قتيبة " في مقدمة " الشعر والشعراء"، ويبدو تفسيره لافتتاح الشاعر الجاهلي قصيدته بالمقدمة الطللية تفسيرا منطقيا ومقبولا لأنه استند فيه إلى أسس نفسية ربط فيها المبدع والمتلقي؛ فهو يرى في ما معناه أن الشاعر إنما ابتدأ قصيدته بالمقدمة الطللية ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه ويجعل الأسماع تصغي إليه لأن هذا قريب من النفس والقلب وولعهما بمحبة الغزل وإلف النساء[1].

فبناء الشاعر قصيدته على مثل هذه المقدمات يجعله يشرك السامعين في عاطفته التي تسهل المشاركة فيها لقربها من قلوب الناس.

وأشار **ابن رشيق** إلى الفكرة ذاتها باقتضاب وعللها بما يربطها بالمتلقي حين يقول «وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب، لما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو والنساء»[2].

فما الذي حل بهذه الأطلال المتهالكة ؟ هنا ينتقل بنا الشاعر في إطار المشهد العام للأطلال نقلة تلقائية فيصور لنا مشهدا حيًا جميلا حين يقول:

ترى بعر الآرام في عرصاتها وقيعانها كأنه حب فلفل[3].

فالبقر الوحشي بعيونه الواسعة الجميلة، والغزلان البيضاء ذات العيون النجلاء والحركات الرشيقة يمشين بين الأطلال ... منظر جميل بغير شك تستريح له العين ويبتهج له الصدر، إنه طابع الحياة الجديدة التي اكتنفت الأطلال ولقد يظن أن هذا المنظر نافلة في سياق الوصف والتصوير فيمكن من ثم حذفه والاستغناء عنه، ولكننا نجد« أنه يرتفع بالإيقاع الانفعالي للتوتر النفسي الذي كان عليه العاشق المحزون عن طريق التناقض الحاد بين مظاهر الخراب والدمار

[1] فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 72، بتصرف.
[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 1، ص150.
[3] الديوان، ص30.

وبين رشاقة الجمال في مسيرة الظباء»[1] ،إلا أن هذا المنظر الجميل يشي هو الأخر بالحزن والحنين الذي يملأ وجدان الشاعر والذي صوره مشوبا بالحيرة والقلق في قوله:

وقوفا بها صحبي علي مطيّهم يقولون لا تهلك أسى وتجمل[2].

وبهذا كان امرؤ القيس على درجة من الحذق في الصنعة والقدرة على التخييل، ما يوحي بأنه عانى حقيقةً المشاعر المحزونة التي تنفعل بها النفس عند الوقوف على أطلال الأحّباء وقد غادروها وهجروها.

2-1 حسن الابتداء وتأثيره في المتلقي:

أكد النقاد القدامى على ضرورة العناية الفائقة بافتتاحية القصائد ، فالشاعر يتقرب بشعره من المتلقي عن طريق الولوج إليه من هذا الباب لأنه أقرب ألوان الشعر إلى نفسه، كما يعد من وسائل التشويق وهو خير ما يعبر عن نفس الشاعر في اتصاله بأعماق ذاته ممثلا الدفقة الشعورية الأولى والشحنة القوية.

ومهما يكن من أمر فإن افتتاح الشعراء قصائدهم بالمقدمة الطللية إنما يقصد به « التأثير في المتلقي الذي يقوده المبدع إلى ما يريد، حيث يتدرج مع المبدع نحو المعنى الذي يسوقه إليه من خلال أبياته الأولى، ويحرم بعد ذلك من محاولة الحيد عن الوجهة التي اختطها له المبدع»[3].

إن المقدمة الطللية جاءت لتمثل استجابة لحاجة امرئ القيس الإبداعية ومدعاة لتفتيق موهبته الشعرية، وهي قناع فني توسل به الشاعر في الوصول إلى ما يمكن قوله بعد هذه الأرضية التمهيدية التي تعد من لوازم قريحته الشعرية إنها محض استجابة نفسية وفنية، بل هي اجتهاد في إقناع القارئ بصدق تجربة الشاعر النفسية والمكانية؛ فامرؤ القيس هنا سجل تجربته من خلال تلك الأمكنة التي أتى على ذكرها في المعلقة بعد أن ألفها وعاشها، وهذا إن دل على

[1] محمد عبد الواحد حجازي، الأطلال في الشعر العربي، ص200.
[2] الديوان، ص31.
[3] فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص73.

شيء فإنما يدل على أنه أضفى عنصر الخيال وبصماته الفنية المتميزة التي أكسبت شعره رونقا وجمالا، رغم أن مدارك الشاعر الجاهلي الخيالية محدودة بحكم الزمان والمكان اللـذين وجـد خلالهما، فضلا عن طبيعة المرجعيات الفكرية والحضارية التي اكتسبها والتي كانت محـدودة بدورها.

2-2 جدلية الأنا والآخر:

نحاول في هذه القراءة إستكناه صورة الأنا من خلال هذه الجدلية بين الأنا والأخر في مقدمة معلقة امرئ القيس، من خلال رصد الدلالات المحتملة على ضوء اللامتوقع في مكوناتها.

2-2-1 الأنا المتعالية:

يبدو لأول وهلة عند قراءة معلقة امرئ القيس أن " الأنا" لم تبرز من خلال رؤيـة الـذات الشاعرة، ونزوع " الأنا" إلى التعالي والتسامي من خلال تضخيم الشاعر لنفـسه ــ شـعريا ــ وإسبال صفات العظمة على ذاته، إنما " تحقق " الأنا" نفسها عند الشاعر مـن خـلال تحقيـق شرطين: الأول يكمن في محاولتها ألا تكون مجرد أداة موضوعية أو اجتماعية يحركها الآخر (أي المجتمع أو المرأة أو الزمن) كيفما شاء، والثاني أن تعمل دائمـا علـى أن تعلـو بنفسها"[1].

يتحقق بروز الأنا عند امرئ القيس عندما يرد شعره إلى أعماق أناه وفق تجليـات القلـق واليأس والقناء والتناهي ويتجلى هذا الشعر خاصة في المقدمة الطللية، وهنا لم تعد هذه الأخيرة مجرد أداة فنية موجهة إلى الخارج، إلى قلوب المتلقين وأسماعهم، وإنما هي " تعبير يجسم لنـا

[1] عاطف احمد الدرابسة، قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، ط 01، عالم الكتب الحديث، إربد، جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2006، ص ص172،173.
وانظر أيضا : عاطف جودة نصر، النص الشعري و مشكلات التفسير، ص 122.

ارتداد الشاعر إلى نفسه وخلوه إليها"[1]. وهي بذلك تعد الجزء الذاتي في المعلقة التي يعبر امرؤ القيس فيها عن موقفه من الحياة والكون من حوله.

إن صورة الحياة بالنسبة لامرئ القيس كانت تنطوي في نفسه على عناصر خفية، وربما كان من أبرز هذه العناصر الخفية: التناقص واللا تناهي والفناء، ومن اجل هذا وفي إطار هذا الإحساس لم يكن الشاعر ليشعر بالاطمئنان إزاء هذه الحياة، فلم تكن هناك نظرية واضحة تشيع في نفسه شيئا من الراحة والطمأنينة.

فهذا يعلل المقدمة الطللية على أنها انعكاس للصراع الأبدي في ذات الإنسان وفي الحياة من حوله، وعلى هذا النحو يعد الحب ضمانا للحياة ودليلا على أن " لأنا " الشاعر من القوة بحيث يستطيع استعمال هذه الميول الغريزية لتحقيق أهدافه.

ولذلك كان الفراق الذي تعرض له امرؤ القيس ــ وغيره من الشعراء الجاهليين أصحاب المعلقات الذين عانوا وعاشوا مثل هذه الحالة ــ تهديدا مباشرا لذلك الحب ولتلك الميول. والشاعر حينما يقف على الأطلال ليبكيها فإنه يبكي " ما ضاع من الحياة والعمر ... إنه يصحو على الشعور المستمر بأن جانبا من العمر قد ولى. والشاعر يقف ويتوقف لكي يعالج هذا الشعور، ولكي يصور لأناه أنه حي يملك عقله زمام الماضي ويعيد تخليه وتمثله[2]".

ثم إن ما يمثل الأنا " ويدل عليها نجده عند شاعر آخر من شعراء المعلقات وهو" لبيد بن ربيعة "، حيث نجده يسعى لتحقيق الشرطين الذين سبق ذكرهما عن طريق التسامي*. " وهذا ما نلحظه بجلاء في معلقته ، فبعد انفصال نوار عنه وبدلا من أن ينحني الأنا أمام الواقع الذي

1. عاطف أحمد الدرابسة،قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل،ص173.
2. نفسه،ص176.
* هو وسيلة هامة للتعبير عن الميول الجنسية، وينتزع من هذه الميول وجهها الجنسي وتعبر عن نفسها بوسيلة يقبلها المجتمع و تقرها الأعراف.

يضيف الخناق أمام ميول " الأنا"، فإن هذا الأخيرة تبحث في الواقع الخارجي عن وسائل للتعبير تكون مخرجا مناسبا لميولها دون أن تثير صراعا مع القواعد والأعراف الاجتماعية[1]"

ويتجلى حضور الأنا من خلال المقدمة الطللية في تشبث الشاعر بالحياة والرغبة في البقاء والاستمرار، رافضا الانهزام أمام الموت وفعل الزمن . ولتحقيق مبدأ الديمومة يكامل بين الماضي والمستقبل ليبعث الحياة في تلك الأطلال الميتة، ولتأكيد هذه الفكرة نسوق قول مصطفى ناصف:" مفهوم البكاء على الطلل ليس حزنا سلبيا عاجزا، وليس هزيمة أمام الموت لأن الحياة تظل مستمرة، ووظيفة عقل الشاعر في هذا إيجابية، فهو دعوة غامضة إلى تغيير النظر إلى الماضي، أو دعوة إلى مبدأ استمرار الحياة من حيث هي نشاط وفاعلية[2]". إنه يرى في الطلل معنى التشبث بالبقاء ووقوفه كان تأكيدا لحياته.

وعلينا أن نلاحظ في هذه المقدمة (قفانبك) قدرة امرئ القيس على استرجاع الماضي واختزاله في لحظة إبداعية يتفق من خلالها البعد الزماني والمكاني للتجربة، ولم يكن من هم الشاعر التعبير عن معطيات حسية بقدر ما كان يعكس موقفا خاصا وتجربة ذاتية. وتظهر صورة الطلل والشاعر في توحد، بينهما علاقة شد وجذب جسد الشاعر من خلالها عالما مليئا بالحيوية والحياة، وإذا كان الزمن قد توقف عند الطلل، فإن حركته مازالت مستمرة مع الشاعر وهنا يتبين لنا « أن هناك خطين متقابلين: أحدهما سالب في انسحاب الطلل إلى الزمن الماضي، والآخر موجب في استمرارية الشاعر حاضرا ومستقبلا»[3].

[1] المرجع السابق ،ص175.
[2] مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ط02 ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1981، ص ص 59،60.
[3] محمد عبد المطلب، قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، دط، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان ، مكتبة تاشرون، بيروت، 1996، ص09 .

ونلاحظ أن فعل الأمر (قفا) أحدث نوعا من الاتصال بين الشاعر والطلل، كما بلور عملية الصراع بين الحاضر والماضي، مع اختزال هذا الاتصال باختيار صيغة الأمر التي تتضمن الفاعل في داخلها فلا تسمح له بالظهور، ويتم التواصل في لحظة زمنية مقصودة (الآن).

وهنا يكون الطلل– بالنسبة لامرئ القيس ــ نموذجا أو منبها يستعيد من خلاله أخص تجاربه الذاتية التي تتصل مع الإنسان في صراعه الأبدي بين الخلود والفناء.

إن هذا الوقوف يمثل إتحاد الذات بالموضوع وهذا التوحد هو الذي يجعل الشاعر صاحب فلسفة إلى جانب كونه صاحب عاطفة، فيصيح معلنا أن الذكرى أقوى من الموت.

إن الحاضر الحقيقي في المعلقة والذي يتجلى في تجربة امرئ القيس الذاتية هو " حاضر الأشياء المستقبلية*، وهو اتجاه نحو التسامي يتبلور وفق محور تحاول الذات من خلاله أن تبحث عن ذاتها فتنفصل عن المكان والقبيلة[1]".

لقد فصل الشاعر الحبيبة عن المكان ــ الأرض– وبدا ارتباطه بها أقوى من تمسكه بالأرض كما كان سلبيا إزاء قضايا المجتمع، وقد دل بكاؤه المتواصل على إغراق نفسه بقضاياه الفردية وعدم قدرته على تجاوز المشكلة، فكل شيء ينتهي عنده بالعدم واليأس.

إن هذه الرؤية التي تحيل إلى فكرة التسامي جعلت "الأنا" عند امرئ القيس تسعى إلى تحقيق ذاتها بالانفصال عن المكان _ الأرض _ " فالمعلقة تمثل تفرد الذات وانفصالها عن القبيلة وشعورها بالعزلة إلا عن صحب همها من همهم[2] ". وهذا يشير إلى أن بنية النص الجاهلي ستظل بنية مستوحاة من تجربة فعلية خاصة بصاحبها، و هي تجربة فنية لن تكون معزولة عن الجمال الذي تعرض نفسها من خلاله.

* الحاضر الذي ينطوي في التجربة الشعرية الجاهلية ينطوي على ثلاثة أبعاد من الزمن الحاضر:حاضر الأشياء الماضية و يشخص الطلل ،وحاضرالأشياء الحاضرة و يبدو من خلال علامات التغير على المكان و الإنسان، و حاضر الأشياء المستقبلية و هو اتجاه نحو الموت أو نحو التسامي ، وهي رؤية جديدة في مفهوم الزمن في الشعر الجاهلي قدمها "كمال أبو ديب " في كتاب "الرؤى المقنعة ".

[1] عاطف أحمد الدرابسة،قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، ص183.

[2] نفسه، ص 184.

إن الوعي الشعري يؤسس الذات الشعرية جماليا من خلال تشكيلها سلسلة لا نهائية في وجودها وقيمتها، والواقع أن جلال الذات ينبثق من ذلك الشعور العميق والمتأصل في الوعي الشعري بالموت والفناء، « لذلك يجب أن نفهم الجلال بوصفه مواجهة مأساوية لهذا الشعور وحرصا على الوجود للحياة في أقصى انفتاحه»[1]. وللشاعر أسلوبه في التشكيل الجمالي لجلال ذاته حيث يعطيها قدرا و فرادة حين يقول:

أغرك مني أن حبك قاتلي وأنك مهما تأمري القلب يفعل.

وإن تك قد ساءتك مني خليقة فسلي ثيابي من ثيابك تنسل[2].

فامرؤ القيس هنا يفاجئ المتلقي بثباته وكأنه ينطوي في ذاته على هذا المشهد ويشكل جلالها وعظمتها، ويريد من خلال هذا أن يتعالى على الدهر ليرى ذاته، والسمو الجمالي فيها ينمو من هذه النقطة ليوضح صورة الذات ويجعلها تدرك وجودها.

ومن الأساليب الأخرى في إثبات الشاعر جلال ذاته، اختراقه لمجاهل الصحراء ورعبها والموت الذي يسكنها، وتعزيزا لهذا فإن للشاعر وسيلة لاختراق عالم الصحراء من خلال الحصان يقول:

وقد أغتدي والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل.

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل[3].

فهذا التشكيل يمنح الحصان مطلقية الوجود في العالم، لأن الشاعر حوله إلى حجر حي، «والحجر في وعي العربي ذو وجود مطلق وجلال الذات هنا يتحقق في اختراق مجاهل الصحراء بهذا الرمز المطلق»[4] .

[1] هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، سلسلة أطروحات الدكتوراه (65)، ط01، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2007، ص304.
[2] الديوان، ص37.
[3] نفسه، ص ص 51، 52.
[4] هلال الجهاد، المرجع السابق، ص307.

إن الشاعر يثبت هذه الذاتية في ابتكارها للطريق الذي لم يسلكه أحد بعد، وهو طريق الممكنات المليء بالمجاهل والمخاطر لكن ذاته تتقدم فيه واثقة مطمئنة تقود قيمها وتؤسسها مع كل خطوة. والشاعر يجعل نفسه قائدا في هذا الطريق وفي هذا إشارة بالغة لهذه الذات وتعاليها المطلق.

وفي مقابل هذا الحضور للأنا، نلاحظ حضورا للآخر، فالفكرة الكلية التي يرمز إليها الطلل هي الانفصال بين الوعي الجماعي والوعي الذاتي وأن مصدر الأسى والفجيعة هو استحالة تحقق الاتصال بينهما، وهذا راجع إلى انتماء الذات الجماعية للدهر. فالوعي الشعري لا يمكن أن يوجد إلا في الآخر بأن يعيش انفتاحه عليه، لأن هذا الانفتاح سبيله الوحيد لكي يمارس ذاته وفعاليته. إن الآخر (المرأة) يمثل مشروعا لهذه الممارسة لأنه مليئ بالممكنات.

وعليه تمثل المرأة – وهي الآخر عند امرئ القيس والتي تكون ابنة عمه " فاطمة"– رمزا مشتركا للذات الجماعية، « إذ يجعل الوعي من الأطلال ملكا لها وغيابها هو غياب هذه الذات، لذلك فالوعي يقوم باستعادتها من الماضي ويوجدها في الآن وتشكل حركتها إلى الماضي من خلال رحلة الظعائن[1] ».

يقول امرؤ القيس :

كأني غداة البين يوم تحملوا لدى سمرات الحي ناقف حنظل[2].

نلاحظ أن هذه الرحلة ترميز جمالي إلى مجمل حركة الذات الجماعية في فضاء الدهر، فالظعائن تشكل سفنا تجري في البحر (الصحراء). إن الوعي الشعري يكشف عن حقيقة وجود الجماعة ويقررها، ولكن هذه الرحلة تأخذ معها ذات الآخر (الحبيبة) التي انفصل الشاعر عنها

[1] هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، ص145.
[2] الديوان، ص30.

والتي حققت انفصاله عن مشروعه أيضا بكل ما يتضمنه من ممكنات تشكل الصفات الجمالية الحية التي تمتاز بها الحبيبة، يقول الشاعر:

وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش إذا هي نصته ولا بمعطل.

وفرع يزيد المتن أسود فاحم أثيثٍ كقنو النخلة المُتَعَثْكِلِ[1].

هنا تتداخل صورة المرأة مع الظبية كما تتداخل الخضرة والماء والبسمة والنقاء في حضور المرأة، ومع هذا يظل الشاعر منتميا إلى الماضي، إلى الطلل الذي أحال هذه الممكنات إلى فناء حتما.

إن وعي الشاعر في هذه المعلقة يحيا تأزما حادا بين انتمائه للآخر و التماهي فيه وبين انتمائه إلى ذاته وتوحده فيها، ثم قطيعته مع الآخر وهذا التأزم يباطن كل لحظة في المعلقة، وهو الحافز إلى تشكيل المعنى ولعل هذا ما يجعل المعلقة بلا نهاية لأن التشكيل الجمالي للمعنى فعل جمالي مفتوح على ممكناته وعالمه.

2-3- التعالي النصي:

« إن البحث عن أي نص مركزي هو استحالة بحد ذاتها، غير أننا يمكن أن نتلمس أبعاد النص المركزي إذا نظرنا إلى النص الشعري باعتباره عملية تحول، أو تمثل لعدة نصوص تشكل بدورها نصا مركزيا جديدا[2] »، وعلى هذا نستطيع أن نتعامل مع معلقة امرئ القيس على أنها نوع من " التعالي النصي" على حد تعبير جيرار جنيت؛ بمعنى أنها تتعالق مع نصوص أخرى تعالقا خفيا أو ظاهرا، فتقدم تلك النصوص تقديما جديدا بإعادة إنتاجها عن طريق عملية " التعالي".

[1] الديوان ، ص44.
[2] عاطف أحمد الدرابسة، قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، ص ص 351، 352.

ويظهر هذا " التعالي" في معلقة امرئ القيس الذي نستشرفه من تكرار وحدة الطلل ووحـــدة الناقة أو الفرس، فتكرار هاتين الوحدتين لا يمكن أن ينظـــر إليهمـــا باعتبارهمـــا ظـــاهرتين أسلوبيتين وحسب، وإنما باعتبارهما من مخرجات عملية التعالي النصي، فطلل امرئ القـــيس الذي يبين لنا أنه يبكي الديار كما فعل ابن حذام دليل على أن ابن حذام هذا هو أول شاعر بدأ الحديث عن الطلل، ثم أخذت سلسلة التعالي النصي تظهر في الشعر الجاهلي على نحو ما نجده في المعلقات والمفضليات.

المبحث الثاني:
التشكيلات الجمالية ومستوياتها في معلقة امرئ القيس

1-تشكيل الوعي الشعري للزمان الجمالي:

نجد هذا النموذج في معلقة امرئ القيس الذي امتاز وعيه الشعري بمأساويته وبطوليته، وينطوي الزمان الجمالي إذ يتشكل في المعلقة على ماهية جدلية لأنه مركب من نقائض زمنية هي: الزمان الخارجي ممثلا بالدهر وحركته المتمثلة بالمضي المستمر وكل ما يمثله من أنظمة اجتماعية واقتصادية، والزمان الداخلي أو الذاتي الذي يتجسد إرادة وفعلا وتطلعا نحو المستقبل.

ولكن يجب التنبيه إلى أن هذه النقائض ليست منفصلة، إذ لا يمكن لأحدها أن يوجد بمعزل عن الآخر. والزمان الجمالي ينبثق من هذه الوحدة التي تمثل منطلق حركيته. ومن هنا نختار مطلع المعلقة التي يقول فيها الشاعر:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل[1] .

إن المعلقة تبدأ من زمان الآن المنطوي على حركية الوعي الشعري في تمثله لذاته ووجوده، وهذا التمثل يعيش توترا عميقا ينبثق من قصدية الوعي في استحضارها لماهية الوقوف على الأطلال، ومبعث هذا التوتر أن « الطلل رمز يفيض بمعاني متداخلة أولها أنه يستمد حضوريته المطلقة من حضورية الوعي، والثاني أنه يمثل انفصالا زمانيا بين الآن وبين الماضي، فهو يعيش ماضيه فقط على الرغم من تقدم الزمان وهنا يتوحد الطلل مع الدهر فكلاهما منغلق على الماضي، أما الثالث فهو أن الطلل هو الذات الجماعية التي لم يعد لها وجود لأن الدهر غيبها في مضيه فاندثرت »[2].

فالوعي الشعري – إذن- يجهل مصير هذه الذات، وإن كان يتوقعه فكل الوجود الإنساني في فضاء الدهر ينتهي إلى الفناء. يقول الشاعر:

وإن شفائي عبرة مهراقة فهل عند رسم دارس من معول[3].

[1] الديوان، ص 29.
[2] هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي، ص145.
[3] الديوان، ص 31.

تنبثق حركية الزمان الجمالي من التأزم الجدلي بين حضور الطلل وحضور الذات الشعرية، وهذا التأزم ناتج عن أن الحضور الأول يمثل الاندثار لكل مظاهر التجدد (الممكنات)، فهو يهدد الحضور الثاني بالمصير نفسه مادامت الذات مرتبطة به في وقوفها عليه، من هنا كان وقوف الصحب معه لكي يتماسك ويتجلد أمام طغيان الحركة المدمرة[1].

إن التشكيل الجمالي للزمان حسب ما تبين سابقا يمتاز بانبثاقه من الآن وينبع من جدل الوعي الشعري وهذا ما يولد المعنى، فوعي القصيدة يحيا تأزما حادا بين انتمائه إلى الآخر و التماهي فيه وبين انتمائه إلى ذاته و توحده فيها،ثم قطيعته مع الآخر. وهذا التأزم يباطن كل لحظة في القصيدة (المعلقة) وهو الحافز إلى تشكيل المعنى، ولعل هذا ما يجعلها بلا نهاية، فالتشكيل الجمالي للمعنى فعل جمالي مفتوح على ممكناته وعالمه.

إن الزمان الجمالي الذي يتشكل في فضاء المعلقة ووعيها ويتحرك جدليا من الآن إلى الماضي، ينفتح على مستقبل لانهائي لذلك فالمعلقة لا تنتهي والتغير الكوني الشامل مستمر في تحققه ونموه الخارق إلى الدرجة التي يخرج بها عن نطاق التشكل الشعري ويتجاوزه[2].

في ضوء هذه النتائج يمكن أن يكون هذا التشكيل الجمالي كما تبين نموذجا لتيار شعري له خصائصه الفنية ورؤيته الذاتية المتفردة، ويمكن أن نجده عند **طرفة** و**عنترة** وغيرهما من الشعراء، وعليه فالزمان الجمالي في هذا النموذج عند امرئ القيس ينفتح تماما على المستقبل ويحاول استحضاره في الآن باستمرار ليستوعبه وعي الشاعر في ذاتيته ويمنعه من التبدد في الماضي.

[1] هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي، ص ص 146، 147، بتصرف.
[2] نفسه، ص167، بتصرف.
و انظر أيضا: محمد السيد الدسوقي، جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة، ط 1، دار العلم و الإيمان للنشر و التوزيع، الإسكندرية، 2007، ص 75.

2- مسألة الخمر والمرأة:

لنحاول أن نتفهم هذه الفكرة ونقترب عبرها من معاناة الشاعر الجاهلي، فهو لفرط حساسيته اتجاه الموت ووعيه العميق بحضوره الدائم في الحياة يرى الحياة في فرديتها موتا، إنه يرى الموت يلتبس بالحياة ويباطنها بحيث يصبحان مثلين وهذا اليقين هو الذي جعله يعاقر الخمرة، وهنا أيضا لنغض الطرف عن كل ما يقال عن خلاعة امرئ القيس ومجونه الذي نتج عن سوء فهم إسقاطي كبير، ولنلاحظ أن هذه اللذة التي يحياها الشاعر محاصرة بالموت الذي يتربص بها وهو قريب جدا منها وذلك بالضبط ما يجعلها خلاصا منه، لتصبح قيمة بحد ذاتها، إنها مرادفة للحرية والحيوية المطلقة التي تتجسد آنا كليا ومن ثم شعورا بالخلود، ولنلاحظ أيضا أن اللذة التي تتمثل في التوحد مع المرأة هي التي نراها في الشعر من حيث إنه توحد مطلق مع الآخر ومنفذ للخلاص. ومن هنا كانت تتداخل ملذات الحياة الحسية عند شاعرنا مع البطولة والقيم الأخلاقية، كالخمر والنساء واختراق مجاهل الصحراء وغير ذلك مما نجده في شعره[1].

كما أن البعد التاريخي للمرأة يشير إلى أنها رمز من رموز القبيلة و حركتها الدائبة، فهذه " هند " تحتل مساحة واسعة في تاريخ مملكة " كندة " عموما و تاريخ الجزيرة العربية خصوصا. فهي على رواية: أخت حجر بن الحارث لأبيه، و على رواية ثانية : يزعم أنها أخت امرئ القيس. إن هذه المعطيات التاريخية تسمح لنا أن نذهب إلى أن هندا – على نحو ما – هي رمز لقبيلة كندة، و لعلها هي نفسها التي أشار إليها امرؤ القيس بعد مقتل أبيه:

يا لهف هند إذ خطئن كاهلا القاتلين الملك الحلاحلا[2].

و أما "ماويّة" التي ترددت في طلل امرئ القيس بقوله:

يا دار ماويـــة بالحـــائل فالسهب فالخبتين من عاقل[3] .

[1] هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي، ص ص 182 ،183 ، بتصرف.
[2] الديوان،ص 150.
[3] نفسه، ص 148.

فلعلها هي التي تظهر في إشارة المؤرخين اليونان و السريان إلى ملكة عربية دعوهـــا "ماويـــة"، حكمت القبائل العربية الضاربة في بلاد الشام.

3- اللاَّمتوقع في الصورة الفنية:

إن ما نعرفه عن مكانة امرئ القيس الفنية كثير خاصة و أنه سبق إلى أشـــياء ابتـــدعها و اتبعه فيها الشعراء على أن أهم ما قيل عنه إنه " مؤسس الأساس" فالأشعار قبله كانـــت ســـاذجة و عفوية.وواضح أن معيار الأفضلية التي منح إياها امرؤ القيس كان السبق و الإبداع الشعري الذين أنبثقا من قدرته الفذة الناضجة على تشكيل و عيه الشعري بذاته و بعالمه جماليا، و بهذا يعد امـــرؤ القيس أول من فتح هذا الباب على مصراعيه، فتشبيهية الوعي الشعري العربي تلمست طريقها إلى النضج و الدقة و الكمال الفني الذي نجده عند شاعرنا في شعره عامة و في معلقته خاصة.

و يكشف التحليل المتأمل في شعره عن مدى ما و صلت إليه المعرفة الجمالية من نـــضج و دقة وإحكام غير معهودة من قبل، و شكلت مفاجأة للمتلقي و كسرت أفق انتظاره بأن جاءت غيـــر متوقعة.فنحن لا نكاد نرى ما هو مضطرب أو غير متجانس في التعبير و التشكيل الجمالي و هـــذا يرتد إلى نفاذ بصيرته و أصالة و عيه[1].

لنلاحظ الكيفية التي يؤسس بها الشاعر المعنى في قوله:

و قد أغتدي و الطير في و كناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل[2] .

فعلى مستوى التعبير نراه أحيانا يشير بطريقة غير مباشرة إلى ما يريد التعبير عنه، فيؤطر فعلـــه في الزمان و المكان في إشارات سريعة تدل على ما فيها استنباطا.

إن الإطار الزماني يتحدد بأن الطيور لم تزل في وكناتها – أي فجرا – و الجانب الآخر من الشعرية يتحرك على مستوى الاستنباط و التشكيل، فأداة الفعل هي الحصان القوي السريع و امرؤ

[1] هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي، ص ص 211، 212، بتصرف.
[2] الديوان، ص51..

القيس ينتبه إلى ما يشكل هذا الحصان في حركته السريعة غدوا و رواحا وانضباطا ، و في صلابته حتى يشبهه بجلمود الصخر الذي حطه السيل من أعلى الجبل، إنه يجمع بين هذين العنصرين قائلا :

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل.[1]

و قد أراد امرؤ القيس بهذا الإفراط أن يزعم أنه يرى مقبلا و مدبرا في حال واحدة عند الكر و عند الفر لشدة سرعته، فمثله بالجلمود المنحدر من قمة الجبل، فإنك ترى ظهره في النصبة على الحال التي ترى فيها بطنه و هو مقبل إليك. و لعل هذا ما لم يمر قط ببال امرئ القيس و لا خطر عليه، و هذا بالذات تأكيد لمبدأ القصدية التي قالت به نظرية التلقي؛ فهذا المعنى لم يتشكل عند الشاعر من تجاربه المسبقة و إنما من خلال فهمه الذاتي و شعوره القصدي الآني.

و على اعتبار أن القصدية تقوم على عامل يوجد في ذاتها و آخر يوجد خارج ذاتها (المتلقي)، فقد اختلفت تأويلات هذا البيت واتجه نحو فكرة تعددية المعنى التي لم تكن قد مرت على بال الشاعر نفسه أثناء إنشائه لنصه[2].

و لعل في مثل هذا النص و غيره من اختلاف التأويلات لبيت واحد في القصيدة احتفالا و انتشاء بثقافة القارئ و اعترافا بها، لأنه يتضمن تصريحا من المبدع للمتلقي بأنه فتح له في نصه آفاقا جديدة لم تخطر بباله و هذا يؤكد وجود علاقة تفاعل تكاملي بين شاعرنا و متلقي شعره. و يبدو أن امرأ القيس مفتون بهذا المفتاح الذي ابتكره أو طوره لتأسيس المعرفة الجمالية و استنباطها و تشكيلها، و لنلاحظ مثلا كيف يشكل المرأة التي يحبها جماليا بقوله:

مهفهفة بيضاء غير مفاضة ترائبها مصقولة كالسجنجل[3].

[1] الديوان، ص52.
[2] فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 99، بتصرف.
[3] الديوان، ص 42.

كبكر المقاناة البياض بصفرة غذاها نمير الماء غير المحلل

تضيئ الظلام بالعشاء كأنهـــا منارة ممســـى راهب متبتـــل[1].

هنا يكسر امرؤ القيس أفق توقع القارئ من خلال هذه الصورة الجمالية، فلا يبين ما هـــو حسي من جمال المرأة – مع أن هذا متأصل في أن العربي حسي بطبيعته و في شاعرنا بالذات – و إنما نحن هنا أمام عملية تشكيل للمرأة بما هي معنى، ذلك أن التشكيل مـــؤطر برؤيـــة تخييليـــة لأوجه جمال المرأة و مستنبط من علاقات دقيقة بين جزئيات مختلفة من عالمه الذي يعيه، و يسبغ ماهياتها على المرأة فتتحول بذلك جماليا. إنه يراها و يريها بطريقة غير مألوفـــة تمنـــي المتلقـــي بالخيبة، فالشاعر يربط بين ترائبها و المرآة بعلاقة البريق و يحولها إلى لؤلؤة مكنونة في صـــدفة أشرب بياضها بصفرة مستنبطا هذا التحول من المعاني التي يريد أن يمنحها إياها مـــن النقـــاء و الطهر و العطف و الرقة، ثم يتوج هذا كله بتصويرها سراجا يضيء ظلمة الليل على راهب متعبد ليضفي عليها نوعا من القداسة و الجلال[2] .

و ربما يساء تفسير هذه التشبيهات التي تجزئ المرأة و تشتتها في كائنات و موجـــودات متنوعة، لهذا كان تفسيرها و فهمها من داخلها و بذاتها فهما شعريا حتى يتقبل منطقهـــا. و امـــرؤ القيس هنا يعلم الرجل أن يعرف المرأة التي يحب معرفة جديدة تقع خارج السياق الواقعي المألوف و المبتذل، إنه يعلمه أن يرى المقدس في المرأة لأن الظبية و اللؤلؤة التي تتراءى في هذه المـــرأة هي رموز لمقدسات جاهلية ترتبط بالشمس من حيث هي إحدى معبوداتهم الرئيسية (الـــلات)، و أن يراها عالما بكل بهائه و روعته و خصوبته فيها وبها؛ لأنها و هي تشبه بالشمس تبـــدو فاتنـــة ضاحكة خاصة في رحلتها لأنها رحلة أمل و ليست رحلة يأس، و على هذا صورت رحلة الظعائن بأزهى حللها و كامل زينتها، « فإذا دققنا النظر نعرف أن تلك المرأة هـــي الـــشمس نفـــسها و أن

[1] الديوان ، ص ص 43 – 46 .
[2] هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي، ص ص 213 – 215 ،بتصرف.

رحلتها هي رحلة عودة... إن الظعن الملون البهيج هو الشمس نفسها عند طلوعها، و أن غيابها يعني أنها ستعود و من ثم لا أسى و لا فجيعة»[1] .

و في مقطع من معلقة امرئ القيس وصف للحصان يقول فيه :

كميت يزل اللبد عن حال متنه كما زلت الصفواء بالمتنزل

على الذبل جياش كأن اهتزامه إذا جاش فيه حميه غلي مرجل

درير كخذروف الوليد أمره تتابع كفيه بخيط موصل

له أيطلا ظبي وساقا نعامة و إرخاء سرحان و تقريب تتفل[2].

إنه يشكل حصانه حركة محضة استنتاجا من أصالته و عتقه و تكوينه، و هذا التدفق الحركي و ما يلازمه من دوي يتحول إلى جيشان، و من ثم فالشاعر يبين تدفق الحصان و يعلقه بغليان القدر و دويها و يحضر الخذروف – و هي لعبة أطفال – لتلاؤمه مع ذلك، و هذا التشبيه يجسد الحصان و هو يتقدم إلى الأمام في حركة دورانية محورية.

و هكذا يحول الشاعر حصانه من موجود واقعي إلى و جود شعري محض في حركته و تكوينه، و هو يري في حصانه حركات الظبي و النعامة و الذئب و الثعلب و أجسادها بحيث يصبح مركبا منها جميعا و إن ظل حصانا.

و أما قوله:

فعن لنا سرب كان نعاجه عذارى دوار في ملاء مذيل[3].

فهذا تشبيه يتضمن أبعادا ترميزية لا تكتفي بعلاقة التشابه و الجمع، بل تتحول إلى رغبة في التواصل مع الآخر ممثلا بإناث عذراوات راهبات، و العذرية هنا لا تنحصر في المدلول الجنسي

[1] عاطف الدرابسة، قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، ص 147.
[2] الديوان، ص ص 53 – 55.
[3] نفسه، ص 57.

بالمعنى الضيق – و التي فسرت من قبل بحسية العربي و محدودية أفقه – و إنما تتجاوزه إلى أن تكون و عدا بالخصوبة و الحياة المتجددة و التوحد مع الآخر[1].

لقد أصبح منطق الشعر الأساسي مصباحا يحمله الشاعر ليضيئ به جوانب الوجود و ظـــواهر العالم، و ليكون أداته في التعبير عن فاعلية وعيه و موقفه من كل شيء و لنمثل لذلك بهذه الأبيات التي يقول فيها:

و ليل كموج البحر أرخى سدوله علي بأنواع الهمـــوم ليبتلـــي

فقلت لـــه لمـــا تمطى بصلبـــــه و أردف أعجازا و ناء بكلكـــل[2]

ألا أيها الليل الطويل ألا أنجلـــي بصبح و ما الإصباح منك بأمثل

فيا لك من لـــيل كـــأن نجومـــه بأمراس كتان إلى صم جنـــدل[3].

إن الليل يمر على الإنسان بظلمته و همومه و طوله إلا أنه لا يستطيع أن يحوله إلـــى معنـــى تتجسد فيه هذه الماهيات المترابطة (الطول، الهموم، الظلمة)، لكن شاعرا كامرئ القيس يشكل هذه الماهيات بدقة، ففي النهاية الموج و الستور هي الهموم نفسها التي تبتلي الشاعر و تقـــض عليـــه مضجعه. إن ثقل الوطأة و ظغطها تجعله يتمثل الليل بعيرا يهوي عليه، و الجمالية و الانزياح هنا يكمن في أن البعير متماه في الليل مختف فيه، لكنه يمنح الليل حضوره المتمثل فـــي الأعجـــاز و الكلكل التي انعزلت عن البعير و أصبحت ماهية لليل فحسب [4].

وسكونية الليل تتجسد في ثبات النجوم و هذا هو المعهود من رؤية الناس إليها لكن امـــرأ القيس يبرر هذا الثبات بما هو غير متوقع، فيفاجئ القارئ بأن هذه النجوم مربوطة بحبال متينـــة إلى جبل فاكتسبت رسوخه و ثباته، إنه يملأ الفضاء بين الأرض و السماء بحبال لا مرئية.

[1] هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي، ص ص 216 ، 217 ، بتصرف.
[2] الديوان، ص 48.
[3] نفسه، ص49.
[4] هلال الجهاد،المرجع السابق، ص ص218 ،219، بتصرف.

و الواقع أن فتنة امرئ القيس بهذا المنهج حملته على أن يستخدمه في تعقب أصغر الجزئيات و تشكيلها، مخلخلا بذلك نمط الرؤية المعتادة مانحا إياها قيمة جمالية و تأثيرا فريدا فمن مثل ذلك نجده يقول :

ترى بعر الآرام في عرصاتها و قيعانها كأنه حب فلفل[1].

إنه يحول جزئية قد تبدو للعقل البشري مقززة (البعر) إلى شيء آخر هو حب الفلفل العطر، لكن هذا التحويل لم يكن اعتباطا بقدر ما يتضمن اهتماما بالطلل و ارتباطا عاطفيا عميقا به، و ذلك ما يكسب البعر قيمة مؤثرة و شعرية لا تكمن فقط في مجرد التشبيه، بل في حضوره في الطلل. إن هذا التشكيل ينطوي على شعور مأساوي عميق بالزوال و الفقدان، فالطلل علامة على زوال الإنسان في فضاء الدهر و لكنه الآن خصب محض؛ بمعنى أن سبب الزوال قد انتفى و على الإنسان أن يعود و مع ذلك فهو لا يفعل فقد خسر الخصب للحيوان نهائيا. وهذا ما يكسب تشبيهه حيويته و يمنحه تأثيره الجمالي فهو دائما ينطوي على فائض معنى يباطنه .

ويبدو أن فتنة امرئ القيس بهذا المنهج قد انتقلت إلى غيره من الشعراء كل حسب درجة وعيه الفني و قدرته على موضعة ذاته لغويا، و الواقع أن شاعرنا قد ساهم فعليا في تكريس هذا المنهج بنفسه و حرص على نشره و إشاعته بطرق عديدة قال ابن رشيق عنه:« كان شديد الظنة في شعره كثير المنازعة لأهله، مدلا بنفسه، واثقا بقدرته »[2]. أي إنه كان ينازع كل من ادعى الشعر و علينا أن نفهم من هذا أنه كان في حالة حوار و تفاعل مع غيره من الشعراء.

4- دلالة اللون:

اللون وجه من أوجه التشكيل الجمالي، و مسألة الدلالة اللونية – على الرغم من أن الدراسات التي عنيت بها قد تنبهت إلى الأثر الجوهري للون في التشكيل – إلا أن نظرتها هنا كانت إسقاطيه، فهي

[1] الديوان، ص 30.
[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ص203.

تسقط دلالات الألوان في الواقع الاجتماعي و التاريخي على التشكيل الشعري في حين أنه من المستحسن أن تفعل العكس؛ أي أن تبدأ من الشعر لترى فيه دلالة اللون، و هناك من يرى أن الشاعر الجاهلي لا يركز اهتمامه على اللون فهو قليل الأهمية في تحديد خصائص الأشياء، إلا أن هذا يخالف بالرأي الذي يقول بجمالية الألوان في جعلها مجالا حيويا لتأسيس المعنى و تشكيله جماليا، يقول امرؤ القيس في سياق حديثه عن اللون:

مهفهفة بيضاء غير مفاضة ترائبها مصقولة كالسجنجل

كبكر المقاناة البياض بصفرة غذاها نمير الماء غير المحلل[1].

ربما كان سياق المرأة ألصق السياقات بالبياض، ذلك أن هذا اللون قد اكتسب – عرفيا – كثيرا من التعلق بأجواء الصفاء و الإشراق و الحب، و تكثيف ذكره يكون أيضا مقرونا بعناصر الصفاء و الإشراق [2] .

و الصفرة هنا لا تشوب نقاء البياض بل تعززه و تزيده و ضوحا و شفافية لا سيما أنها ترتبط بالشمس – على الرغم من أن التفسيرات التقليدية تربط بين صفرة المرأة و ما عليها من العطور و الطيب كالزعفران – فالأعمق و الأدل أن تفسرها بالشمس و قول امرئ القيس تأكيد على ذلك، إلى جانب اقتران الصفرة هنا بالعذوبة و الرقة و الجمال و أخيرا بالقدسية و التبتل.

إن وعي الشاعر هنا يؤسس بياض المرأة و صفرتها ضوءا يستنير به لأنها وجوده الماهوي الذي يحاول اللحاق به ، فالمرأة سعي طريقه و هو يريد أن يحقق كمال ذاته في التوحد معها أو أن يظل على الطريق إليها دائما. و قد كانت الحاجة إلى البياض تشتق من هذه القيمة و تعززها، إنها الحاجة إلى ما يضيئ الطريق[3].

[1] الديوان، ص ص، 42، 43.
[2] محمد عبد المطلب، قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، ص 39، بتصرف.
[3] هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي، ص ص 293 - 300، بتصرف.

المبحث الثالث:

المهيمنات الأسلوبية في معلقة امرئ القيس ودلالاتها الفنية والجمالية

لا يمكن حين نزعم الإفادة من الإجراءات النقدية المعاصرة تطبيقها على نحو حرفي يقترب من الأداء الميكانيكي الجاهز، فلا شك في أن هذا لا يعدو أن يكون تطبيقا حرفيا لا يأخذ بحسبانه المتغيرات السياقية المتباينة.

و علينا أن نصرف و عينا في هذه الحالة للتمثيل على المهيمنات الأسلوبية في معلقة امرئ القيس، لنلمح تعدد العناصر التعبيرية و قوة تماسكها الدلالي. و تتجلى المهيمنات فيما يلي:

1- حب الجمال:

يرى امرؤ القيس في المرأة – كعاشق للجمال – ما لا يراه سواه، و يختلط العشق عنده بالجمال و بمن تتمتع بهذا الجمال، فإذا عشقه عشقها و العكس صحيح. و هذا العشق كالماء المالح لا يرتوي منه عطشان أبدا، و كم من النساء من هن جميلات بل لكل امرأة عند الشاعر سر خاص و نوع من الجمال خاص كذلك، وامرؤ القيس من خلال العصر الجاهلي أحب المرأة التي تنطبق عليها مقاييس ذلك العصر؛ المرأة البيضاء الناعمة ، الصقيلة الترائب كأنها المرآة، ذات عيون كعيون المها و شعر أسود كأنه الليل[1].

و بتطلع الشاعر إلى المعايير الأسمى للجمال أستطاع أن يعطينا نموذجا للجمال الذي كان شائعا في عصره عند الملوك و شعراء الملوك، و لعل الأبيات الآتية تعطينا فكرة عن هذا الجمال يقول :

مهفهفة بيضاء غير مفاضة ترائبها مصقولة كالسجنجل

كبكر المقاناة البياض بصفرة غذاها نمير الماء غير المحلل

تصد و تبدي عن أسيل وتتقي بنا ظرة من وحش و جرة مطفل[2].

[1] قمر كيلاني، امرؤ القيس عاشق و بطل درامي، ص ص 159، 160، بتصرف.
و أنظر أيضا : محمد مرتاض، مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، (بن عكنون – الجزائر)، 1998، ص 11.
[2] الديوان، ص ص 42، 43.

و فرع يزين المتن أسود فاحم أثيث كقنو النخـــلة المتعثكـــــل.

إلى مثلها يرنو الحليم صبابة إذا ما اسبكرت بين درع و مجول[1].

فهل بعد هذا الجمال المذكور جمال؟ و هل هناك لوم على صاحب العقل إن صبا و مال، لكـــن هذا الجمال هو جمال مثالي، صورة يجسدها الخيال أكثر مما يحققها الواقع، إنه أقرب إلى الوصف التخييلي و كان الشاعر يعبر عن ذوقه في الجمال و صبوته إليه. و بهذا قد توج الشاعر المرأة التي يحب– و هي فاطمة ابنة عمه – ملكة على جميع النساء اللواتي عرف.

2- المتعة:

حديث المتعة وهو موصول بالمغامرة العشقية أكثر ما يعبر عن شخصية الشاعر، بل لعل هذا ما يعطي الصورة العامة عنه مما تناقلته الأقاصيص و الروايات و ما عبر عنه شعره بالـــذات. و هنـــا نقول ماذا نتوقع من هذا الفتى اللاهي العابث؟ هذا الذي ضحى بكل شيئ في سبيل متعته و لذته؟.

لقد تمرد على كل ضابط و سار وراء لذته إلى ما لا نهاية، و لكنه لم يتخل عن طبيعته كشاعر [2].

و لعل في معلقته في قسم منه ما يدل على ذلك يقول:

وبيضة خذر لا يرام خباؤهـــــا تمتعت من لهو بها غير معجل.

تجاوزت أحراسا إليها و معشرا علي حراصا لو يسرون مقتلي

هصرت بفودي رأسها فتمايلـــت علي هضيم الكشح ريا المخلخل[3].

3- روح المغامرة العشقية:

تحدثنا عن الصلة بين المتعة و بين المغامرة العشقية عند امرئ القيس منطلقين من العبـــث و اللهو، و هو لا يتورع على أن يزج بنفسه في المخاطر و يعرض المرأة التي يغامر معهـــا و فـــي

[1] الديوان ، ص ص 43- 47

[2] قمر كيلاني،امرؤ القيس، عاشق وبطل درامي ، ص 171 ، بتصرف.

[3] الديوان، ص ص 38 – 42.

سبيلها إلى المخاطر نفسها، و هنا نراه في أبيات يذكر اقتحامه خدر فاطمة غير مبال بما يمكن أن يتركه هذا من عواقب يقول:

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة فقالت لك الويــلات إنــك مرجلــي

تقول و قد مال الغبيط بنا معا عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل

فقلت لها سيري و أرخي زمامه و لا تبعديني عن جناك المعلل[1].

ودارة جلجل نموذج آخر من المغامرات الجريئة التي خاضها الشاعر لا مع امرأة بعينها بــل مع مجموعة من النسوة، لكن هذه المغامرة تتعدى العشق إلى الاستهتار.

إن مقياسا بسيطا يمكن أن يوصلنا إلى النتيجة التي نريد و هي العاطفة الخالصة عند الشاعر، هذا المقياس يعتمد ذكر الحب، و الشوق، و لوعة الفراق، و الوقوف على الأطلال للذكرى، أكثــر مما يعتمد أوصاف المرأة الحسية.

هذا هو امرؤ القيس ذو العاطفة الخالصة، ينشد في حبيبته الوصال، يجرحه الدلال، يبكي و يتألم[2].

أفاطم مهلا بعض هذا التدلــل و إن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي

و ما ذرفت عيناك إلا لتضربي بسهميك في أعشــار قلــب مقتــل [3].

بالإضافة إلى هذا تطالعنا قسمات أسلوبية أخرى في المعلقة منها أن امرأ القيس بنى قصيدته و فق أسلوب الوثبة الشعرية، إذ يمكن أن نلمح ثمة و ثبة الطلل و ما تخللها من قصص الغرام، ثم صورة الليل، فصورة الذئب، ثم صورتي الحصان و السيل. و في كل وثبة من هذه الوثبات نلمح. جيشانا و تواترا عاطفيا يقوم على أساس المغزى و الدلالة من الصور و المشاهد المؤلفــة لبنيــة القصيدة الفنية و النفسية، إذ نستطيع بسهولة أن نلمس هذا التوتر في وثبة الطلل منطلقين في ذلــك من طبيعة اللغة، أو دلالاتها النفسية؛ فوجود البكاء و الصاحبات يعطي انطباعا نفسيا على أن رؤية

[1] الديوان، ص ص 34 ، 35 .
[2] قمر كيلاني،أمرؤ القيس عاشق وبطل درامي ، ص ص، 182- 188 ، بتصرف.
[3] الديوان، ص ص 37 ، 38 .

الشاعر لطلله تبدوا حزينة باكية، و هذا ما هيأت له الدراسات الحديثة نوعا من الصورة التداولية التي تشير إلى رمز الطلل على الفقد و الموت[1].

و لأجل ذلك نستطيع القول إن الذي استدعى صورة الطلل هو إطار نفسي خاص يتجاوز الصورة التقليدية، إنه معنى نفسي مشحون بالدلالة الخاصة لتجربة الشاعر.

أما القسم الثاني من الوثبة الأولى – و هو القسم الذي يتحدث فيه الشاعر عن قصصه الغرامية – فليس مقطوع الصلة بالقسم الأول، لأن القصص التي يجليها الشاعر هي قصص سارة قريبة من الزمن الذي سبق ولادة الطلل نفسه، ولكنها جاءت محملة بدلالتها لتأكيد تبدل الزمن الحاضر لا الزمن الماضي الذي هو زمن الفرح و النشوة العاطفية العارمة.

إن الوثيقة الأولى تكشف عن إيحاء خاص بالجمال يمكن أن تدل عليه اللغة الشعرية نفسها، كما تكشف عن احتفاء خاص بالمرأة و تفرد خاص أيضا بالشاعر للعناية بها.

و مما نلاحظه أيضا أن ليل امرئ القيس الوجداني يعيش مع صورة الحصان التي جاءت بتسلسلها بعد صورة الذئب، فهما يعيشان في فلك ذهبي واحد فقد جثم الليل كالبعير و انطلق الفرس يجري و يهرب و يحاول أن يسبق الوحوش ، و امرؤ القيس يريد أن يفلت من قبضة ذلك الحيوان أو الليل الجاثم، و لكنه يترك القول كله في ظاهر الأمر للفرس.

أما تداخل صورة الليل مع الذئب فلها أكثر من دلالة و مغزى، « فصورة الذئب تبدو لها قدرة مماثلة لقدرة صورة الليل، ومغزاها الكشف عن الحالة الوجدانية للشاعر. فالشاعر و الذئب كلاهما يلتقيات في صفة التشرد، و التفرد، و القوة» [2].

[1] سعد العنبكي، الشعر الجاهلي، دراسة في تأويلاته النفسية و الفنية، ط 01، دار دجلة للنشر و التوزيع، عمان، بغداد،2007،ص341، بتصرف.وانظر أيضا : عز الدين إسماعيل،التفسير النفسي للأدب، ط 04،منشورات دار العودة، بيروت، 1981، ص 65.

[2] نفسه ص 348.

و مازالت لامرئ القيس القدرة على المناورة و عدم الخضوع لليل شأنه شأن الذئب المخلوع في صحرائه، لكنهما نالا من الأسباب السارة في مراحل سابقة ما جعل حالتيهما الآن من الخلع وانعدام الثروة أو تبديدها. يقول الشاعر:

وليل كموج البحر أرخى سدوله علي بأنواع الهموم ليبتلي

فقلت له لما تمطى بصلبه و أردف أعجازا و ناء بكلكل

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي بصبح و ما الإصباح منك بأمثل[1].

إلى أن يقول:

و واد كجوف العير قفر قطعته به الذئب يعوي كالخليع المعيل

فقلت له لما عوى: إن شأننا قليل الغنى إن كنت لمّا تموّل

كلانا إذا ما نال شيئا أفاته و من يحترث حرثي و حرثك يهزل [2].

و من خلال ما سبق ذكره نستنتج أن امرأ القيس يريد من خلال هذه الصورة الإبداعية، أن يبدد حالة الألم التي يشعربها و يغزو في حلمه الشعري إحساسه المملوء بالألم و الخسران.

و هذا الاستنتاج يقودنا إلى تبديد كثير من الإفترادات التي نظرت إلى معلقة امرئ القيس على أنها « بكاء العرش و السيادة و العزة، و بكاء القوم و الأهل المغدورين»[3].

إننا نجد في المعلقة دلالات عميقة ذات ارتباط أوسع بأحلام الشاعر الضائعة، على صعيد حب الذات، أو الحالة الوجدانية.

[1] الديوان، ص ص 48 ، 49

[2] نفسه ص ص 50، 51 .

[3] سعد العنبكي، الشعر الجاهلي، دراسة في تأويلاته النفسية و الفنية، ص 351.
وانظر أيضا: محمد صادق عبد الله، خصوبة القصيدة الجاهلية و معانيها المتجددة، دط، مطبعة دار الفكر العربي، القاهرة، د ت، ص 573.

من هنا لم يعد أمامنا إلا تأمل مغزى صورة السيل التي إختتم بها الشاعر معلقته، و هي صورة يمكن أن توحي في ضوء دلالاتها السطحية بأكثر من حالة تمثل سيرة الشاعر، أو ضياع ملك أبيه، أو تطلعه إلى إقامة حلم يقظة يأتي من خلاله بالدمار على أعدائه من بني أسد[1].

إلا أننا نرى في صورة السيل مغزى آخر ليس ذا صلة بما سبق ذكره، بل إن دلالته أقرب ما تكون إلى نوع من الكشف و التجلي لحالة إنهيار نهائي لطموحات الشاعر، ففي صورة الليل نلمح آخر و شيجة للشاعر بصاحباته و أحلام أمسه الضائعة تتهاوى جميعا، فالسيل قد خيم على أحلام ضحاياه من الأشجار و السباع، و الثعالب، لأنها تمثل رديفا له لم تعد تستطيع الوقوف بوجه هذا التيار من السيل. يقول امرؤ القيس:

فأضحى يسح الماء حول كتيفة يكب على الأذقان دوح الكنهبل

ومر على القنان من نفيانه فأنزل منه العصم من كل منزل

و تيماء لم يترك بها جذع نخلة و لا أطما إلا مشيدا بجندل[2].

إلى أن يقول:

كأن مكاكي الجواء غدية صبحن سلافا من رحيق مفلفل

كأن السباع فيه غرقى عشية بأرجائه القصوى أنابيش عنصل[3].

نستخلص في ضوء ما تقدم أن صورة الذئب و من قبلها صورة الليل لم تعرض جميعا لذاتها، لأنها في الحالة تلك ستكون موضوعات تقليدية تتشابه مع قصائد شعرية أخرى، بل إنها جاءت بهيئة و شكل صور خاصة بامرئ القيس و حده. أما تجربتا الحصان و السيل فتحتويان على أكثر

[1] سعد العنبكي، الشعر الجاهلي، دراسة في تأويلاته النفسية و الفنية، ص 351. بتصرف
[2] الديوان، ص 61.
[3] نفسه ، ص 63.

من دلالة، إذ إن أسلوبيهما المؤدي إلى المعنى يوحي بكثافة عالية و عميقة في التجربة الشعرية، كما تحملان في طياتهما سيلا من التداعيات

الخاتمة

ذهبنا في بداية هذا البحث إلى أن دراسة الآثار الأدبية دراسة تعنى بالكشف عن أسباب نشأتها، وعلى ما يعقده مضمونها بالواقع الخارجي من متين الصلات، تظل – وإن كانت عظيمة الفائـــدة – في أوكد الحاجات إلى الاهتمام بالعلاقة التي تقوم بين تلك الآثار وجمهورها المتقبل.

ويمكن القول إن البحث بفصوله الثلاثة قد تبنى هدفين رئيسيين وهما:

- تحديد إطار نظرية لنظرية التلقي كما جاءت في الدراسات المعاصرة، والبحث عن جذور لها في الموروث القديم.
- جدوى الرجوع إلى الجاهلية ومنظورها، والبحث عن العلل التي تسهم في إعادة قـــراءة النص الجاهلي وفق منظور القراءة التأويلية التي توسع المعنى.

إن الأبنية الشعرية من شأنها أن تظل مفتوحة على المتلقي، يستخرج منها الدلالات التي قـــصد إليها الشاعر والتي لم يقصد إليها، ولكن اقتحام الشعر الجاهلي والتعامل مع شعر شـــاعر مثـــل امرئ القيس ليس أمرا سهلا، فهو أمر يدعو إلى التردد ذلك أن النصوص التراثية هي نصوص ذات بنى معاندة ومراوغة، وتبدو في كثير من الأحيان ثائرة على سلطة المنهج وعلـــى وعـــي القارئ.

ولعل ما يغري ويستثير الاستجابة لخوض غمار هذا البحث، هو ما يمارسه شعر امرئ القيس من آليات الحجب والمراوغة وكسر التوقع، وما يحمله هذا الشعر من ميراث وجداني مـــشترك بينه وبين المتلقي.

وعليه فإن تطبيق نظرية التلقي – من خلال مفاهيم ياوس وآيزر وغيره – في دراســـة معلقـــة امرئ القيس، يكشف عن سبب استمرارية هذا الشعر وحيويته، التي تكمن في امتلاكه شيئا من أقوى محرضات وأسباب تلقيه، بوصفه نصا يخاطب المتلقي – في كل زمان – بمعان مشتركة

مركوزة في النفوس تعبر عما في داخلنا، وبصورة تضفي الغرابة على المألوف وتحرك المخيلة وتشغل الحواس.

فقد اجتهد امرؤ القيس في أن يأتي المتلقي بما يفاجئه ويستنفز وعيه، وذلك بصدمه بعناصر غير متوقعة تدعوه إلى التفاعل والمشاركة في إنتاج الدلالة، والصدمة طريق لتغيير مسار الـــوعي ولإحداث الانتقال المطلوب وتعديل الأفق.

ومن خلال دراستنا، تم التوصل إلى مجموعة من النتائج الأتي ذكرها:

1- إن معلقة امرئ القيس – وشعره عموما – جاء زمانه على الانتظار، وصادف الـــضمائر مستعدة لتقبله فتمكن من الأذهان، واستدعاها إلى إبداع القراءة.

2- إن معلقته التي ملأت أفق الانتظار أرضت حاجات القدماء المألوفة لجيد الكلام، كان فيها ما فاق انتظارهم وخيب أفقهم وهذا ما تفاعلوا معه أكثر، واستدعاهم للتأويـــل والتعمـــق فـــي المعاني ودقيق الدلالات.

3- بروز الأنا في علاقتها مع الآخر كان بصورة مدهشة وغير متوقعة ومرتبطة ارتباطا وثيقا بالأطلال.

4- أصبح الوقوف على الأطلال عملية فنية تنصرف في جملتها إلى المتلقي، اعتمادا على سحر التوصيل ونشوة التوقع، مما يوجب على المتلقي حق الاستماع لمل يلـــي مـــن المقدمـــة الطللية.

5- قدرة امرئ القيس على استرجاع الماضي واختزاله في لحظة إبداعية يتفق من خلالها البعد الزماني والمكاني للتجربة.

6- نزوع الذات الشعرية إلى المثال والاكتمال والتعالي على الدهر، والسعي إلى اختراق الواقع وتخطيه.

7- تبين لنا أنه من الخطأ القول إن الشاعر كان يعيد إنتاج عالم الدهر أو إنـــه لـــسان النظـــام الاجتماعي القبلي، بل على العكس كان يصنع عالما آخر هو عالم الإنسان العربي بوصـــفه قيمة تشكل روحيتها الحضارية بالكفاح والمعاناة.

8- كما أظهر البحث تلك النظرة السطحية التي تؤكد أن الشاعر الجاهلي يهتم بالمرأة وبجسدها بسبب حسيته وماديته، والحقيقة أن هذا الاهتمام نابع من أن الإنسان العربي كـــان يجعـــل المرأة ترميزا عيانيا للوجود الماهوي في كليته ومطلقيته وتعاليه.

9- إدراك الشاعر الجمالي للعالم من حوله، كان يدعمه وعي خاص بخصائص اللغة وأساليبها، وقدرة على استغلال إمكانات الصورة البلاغية وتوظيفها توظيفا خاصا موصلا بالرؤيـــة الشعرية.

10- إن البيانية ظهرت في التشبيه بمفهومه العام الذي يعكس منهج الشاعر القائم على التـــشكيل والتخييل، والتشبيه يمثل إستراتيجية هامة في وعي الشاعر الجاهلي لتأسيس المعنى، والكشف عن المزيد من ممكنات المعرفة الجمالية.

11- ظلت القصيدة الجاهلية – عموما – هاجسا رئيسا لكثير من المناهج النقدية، وأثبتت رغـــم تباين تلك المناهج قدرتها على خلق أو إثارة الجدل حولها.

12- إن تعالق سؤال الثقافة بالمعلقة قاد إلى تعددية المعنى داخلها، وأحدث تحولا مـــن دورهـــا اللغوي الجمالي إلى تجربة ثقافية، أصبحت المعلقة معها مـــادة ثقافيـــة تختـــزل الـــسلوكيات والممارسات السائدة إبان عصر الشاعر.

13- ثم إن قراءة المعلقة في ضوء نظرية التلقي أحدث نقلة نوعية للقراءة، من قـــراءة الـــنص بوصفه نصا أدبيا جماليا إلى اعتباره خطابا ثقافيا يشتمل على الأدبي والجمـــالي والتـــاريخي والاجتماعي كمكونات للثقافة.

14- أعطت دراسة التقاليد الأدبية في إطار التقاليد الاجتماعية أبعادا ثقافيـــة عميقـــة للمعلقـــة، وجعلتها تجمع بين الأدب والثقافة في بعد دلالي مشترك.

15- كانت علاقة الشاعر بالأنساق الثقافية في نسيب معلقة امرئ القيس علاقة مراوغة، يمارس فيها الشاعر ازدواجية الثقافة في التحايل على الأنساق لإشباع الذات باعتبار النـــسق إطـــارا يستوعب تجربة الشاعر، ولا يتحكم في تصرفات المبدعين، ومن جهة أخرى سعى الـــشاعر للانخراط في علاقة داخلية قوية داخل النسق تفرض عليه مسؤوليات تحددها إديولوجيتة.

16- صورة المعلقة من ظعن وحيوان وطلل لا تخلو من دلالات موضوعية بـــسيطة، ولكنهـــا زاخرة ومشحونة بالدلالات الخيالية والمثالية في الوقت نفسه.

17- لما كانت المعلقة تجربة فردية، كانت صورها مصبوغة بالـــصبغة الـــشعورية والنفـــسية للشاعر، وأظهرت تواترا فريدا للشاعر إزاء الوقائع البشرية والظواهر الكونية، إنها بنية فنية ونفسية خلقها الانفعال الشعري لامرئ القيس.

18- لقد شاعت في معلقة امرئ القيس مهيمنات أسلوبية تدل على ملامح الشعرية عنده، التـــي هي نتاج عملية التشكيل وإنتاج الدلالة . وقد مثلت خروجا عـــن المـــألوف وانحرافـــا عـــن المتواضع عليه، مما أحدث فجوات في المعلقة وهي من الفرضيات الأساسية لنظرية التلقـــي ومن مسلماتها.

19- إن التجربة الشعرية في القصيدة الجاهلية حافلة بالمعاني والأحاسيس والمـــشاعر النفـــسية، والتجربة الشعرية عند امرئ القيس لها علاقة وطيدة بالإحساس الذي هـــو أصـــل الـــصورة وأصل المعنى عنده.

20- إننا في معلقة امرئ القيس لا نحفل بالمعنى العام، بل نجد المعنى الخاص وهو خصيـــصة من خصائص التجربة الشعرية في شعره.وهكذا فطلل امرئ القيس هو طلل خاص، وليله هو

ليل خاص، على الرغم من أننا يمكن أن نجد طللا وليلا بمثل مواصفات طلل وليـــل امـــرئ القيس.

21- لم يهتم امرؤ القيس بالصورة الموضوعية المنجزة في الواقع، وإنما جعل الأهمية لملامـــح صورة الواقع فجعل الاعتبار لتصوير الفكرة، وليس المطابقة مع الواقع . وفي ضـــوء ذلـــك يمكن أن ندحض فكرة القوالب التقليدية لرسوم القصيدة الجاهلية، بوصفها رســـوما أكـــسبها التكرار صفة الرتابة الخالية من الحيوية.

ومع كل ما تم ذكره، يبقى من المستعصي أن نخرج بنتائج محددة لمشروع في القراءة نعترف فيه - ضمنا- بمبدأ الانفتاح والتعدد والمغايرة، وهكذا يبقى هذا البحث مفتوحا وفيه فراغـــات تفـــسح المجال لملئها خاصة تلك التي ظلت بعيدة عن المنال.

والله من وراء القصد.

ملحق الأعداد

امرؤ القيس: هو امرؤ القيس ابن حجر الكندي، وكنيته أبو وهب وأبو الحارث، وقيل إن اسمه"جندح" وإن امرأ القيس لقب غلب عليه، ومعناه رجل الشدة، ويقال له ذو القروح، والملك الضليل، ولد في أوائل القرن السادس للمسيح في نجد، وهو من أوائل فحول شعراء الجاهلية، اشتهر في شعره بواحدة من عيون الشعر العربي القديم التي عرفت بالمعلقات، وهي معلقة أمرئ القيس، توفي عام (500) أو (520).

2- هانزروبرت ياوس: ناقد ومؤرخ ألماني، ولد عام 1921م، وهو أحد مؤسسي نظرية التلقي في أواخر الستينات من القرن الماضي، ومن الدعاة الرئيسيين لها، ودعا إلى إيجاد مرحلة جديدة كل الجدة في الدراسات الأدبية.

3- فولفغانغ آيزر: أستاذ الأدب الانجليزي والأدب المقارن في جامعة كونستانس، ولد في ألمانيا عام 1926، وعمل في عدد من الجامعات في أوروبا وأمريكا، ويعد رفقة زميله "ياوس" من أبرز مؤسسي المدرسة الألمانية في النقد الحديث.

4- أمبرتوإيكو:كاتب وشاعر إيطالي، ولد عام 1932 في أليساندريا، مدير كلية الدراسات العليا في العلوم الإنسانية بجامعة بولونيا.

المصادر والمراجع

قائمة المصـــادر والمـــراجع

القرآن الكريم: برواية ورش عن الإمام نافع.

أولا: المصادر.

1- الأصفهاني، أبو الفرج (ت 356هـ):

الأغاني، مج 02، ج04، شرحه وكتب حواشيه: سمير جابر، ط04، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002.

2- امرؤ القيس:

الديوان، دط، دار صادر، بيروت، 2000.

3- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت 255 هـ).

البيان والتبيين، ج01، تحقيق: عبد السلام هارون، ط05، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1975.

4- الجرجاني، عبد القاهر(ت 471 هـ):

أسرار البلاغة، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ط01 ،دار الكتب العلمية، بيروت، 2001.

5- الجمحي، محمد ابن سلام (ت 231 هـ):

طبقات فحول الشعراء، السفر الأول، قرأه وشرحه: محمد محمود شاكر، د ط، دار المدني، جـدة، مطبعـة المدني، القاهرة، د ت.

6-طاليس، أرسطو:

فن الشعر، ترجمة و شرح و تعليق: عبد الرحمان بدوي، ط02، دار الثقافة، بيروت، 1973.

7- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت276هـ):

الشعر والشعراء، تحقيق: مفيد قميحة وأمين الضناوي، ط02، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005.

8- قدامة بن جعفر، أبو الفرج (ت 337 هـ):

نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، ط03، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978.

9- القيرواني، ابن رشيق (ت 456 هـ):

العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج01، تحقيق: محمود محي الدين عبد الحميد، ط 05، دار الجيـــل، بيروت،1981.

ثانيا: المراجع.

I – العربية:

1- آيت أوشان، علي:

السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، ط01، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2000.

2- أحمد يوسف، عبد الفتاح:

قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى، ط01، جدارا للكتاب العـــالمي، عمان، عالم الكتب الحديث، إربد، 2009.

3- إسماعيل، عز الدين:

- التفسير النفسي للأدب، ط04، منشورات دار العودة، بيروت، 1981.

- كيفيات تلقي الشعر في التراث العربي، سلسلة كراسات نقدية (03)، ط01، دار الفكـــر العربـــي، القاهرة، 2006.

4- البريكي، فاطمة:

قضية التلقي في النقد العربي القديم، ط01، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، 2006.

5- بعلي، حفناوي:

فضاء المقارنة الجديدة: الحداثة، العولمة، جماليات التلقي، د ط، دار الغرب للنـــشر والتوزيـــع، وهـــران، 2004.

6- بلمليح، إدريس:

القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، ط01، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2000.

7- توفيق، سعيد:

الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، ط01، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1992.

8- الجعافرة، ماجد:

الشعر الجاهلي، دراسة نصية تحليلية، ط01، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، 2003.

9- الجندي، علي:

عيون الشعر العربي القديم، المعلقات السبع، ج01، د ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

10- الجهاد، هلال:

جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري العربي، سلسلة أطروحات الدكتوراه (65)، ط01، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2007.

11- جودة نصر، عاطف:

النص الشعري ومشكلات التفسير، د ط، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، 1996.

12- حامد أبو زيد، نصر:

إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط07، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2005.

13- حجازي، محمد عبد الواحد:

الأطلال في الشعر العربي، دراسة جمالية، ط01، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002.

14- حرب، طلال:

الوافي بالمعلقات، قراءة حديثة لخطابها الشعري، ط01، المؤسسة الجامعية للدراسات والنـــشر والتوزيـــع، بيروت، 1993.

15- أبو حسن، أحمد:

في المناهج النقدية المعاصرة، ط01، مكتبة دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، 2004.

16- حسن محمد، عبد الناصر:

نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، د ط، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999.

17- حمود، محمد:

مكونات القراءة المنهجية للنصوص، المرجعيات، المقاطع، الآليات، تقنيات التنشيط، السلسلة البيداغوجيـــة (03) ، ط01، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1998.

18- حمودة، عبد العزيز:

- المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ط01، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

- الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، د ط، عالم المعرفة، الكويت، 2003.

19-خضر عودة، ناظم:

الأصول المعرفية لنظرية التلقي، د ط، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 1997.

20- الدرابسة، عاطف أحمد:

قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، ط01، جدارا للكتاب العالمي، عمان، عالم الكتـــب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، 2006.

21- الدسوقي، محمد السيد:

جماليات الأسلوب والتلقي وإعادة إنتاج الدلالة، ط01، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيـــع، الإســكندرية، 2007.

22- رافع محمد، سماح:

الفينومينولوجيا عند هوسرل، دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر، ط01، دار الشؤون الثقافي العامة، بغداد، 1991.

23- ربابعة، موسى:

جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، ط01، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، 2008.

24- الرباعي، ربى عبد القادر:

المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي، ط01، دار جرير للنشر والتوزيـــع، عمـــان، 2006.

25- رزق، صلاح:

- شعر المعلقات في ضوء الدراسة التحليلية والرؤية المعاصر، ج01، ط01، مكتبـــة دار العلـــوم، دم، 1984.

- أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، د ط، دار غريب للطباعـــة والنـــشر والتوزيـــع، القاهرة، 2002.

26- رماني، إبراهيم:

الغموض في الشعر العربي الحديث، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، (بن عكنون ــ الجزائر) 1997.

27- الرويلي، ميجان، البازعي، سعد:

دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ط04، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2005.

28- سحلول، حسن مصطفى:

نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، د ط، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

29- سعودي أبو زيد، نواري:

الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي، ط01، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005.

30- السنتمري، يوسف بن سليمان بن عيسى:

أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج01، وزارة الثقافة، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007.

31- الصائغ، عبد الإله:

الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، القدامة وتحليل النص، ط01، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، بيروت، 1997.

32- طبانة، بدوي:

معلقات العرب، ط 04، دار المريخ للنشر والتوزيع، الرياض، 1984.

33- عبابنة، سامي:

اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، د ط، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، 2004.

34- عبد الله، محمد صادق حسن:

خصوبة القصيدة الجاهلية، د ط، مطبعة دار الفكر العربي، القاهرة، د ت.

35- عبد المطلب، محمد:

قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، د ط، مكتبة ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، بيروت، 1996.

36- عبد الواحد، محمود عباس:

قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي، دراسة مقارنة، ط01، دار الفكر العربي، القاهرة، 1996.

37- عز الدين، حسن البنا:

الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية، ط01، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، 2001.

38- عصفور، جابر:

- مفهوم الشعر، دراسة في التراث الشعري، ط04، مطبوعات فرح للصحافة والثقافة، القاهرة ، 1990.

- قراءة التراث النقدي،ط01، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 1991.

39- العنبكي، سعد حسون:

الشعر الجاهلي، دراسة في تأويلاته النفسية والفنية، ط01، دار دجلة ناشرون وموزعون، عمان، بغداد،2007.

40- الغذامي، عبد الله:

- الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ط01، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985.

- تأنيث القصيدة القارئ المختلف، ط01، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء، بيروت، 1999.

41- الغلاييني، مصطفى:

رجال المعلقات العشر، د ط، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د ت.

42- فضل، صلاح:

- بلاغة الخطاب وعلم النص، د ط، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.

- مناهج النقد المعاصر، د ط، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002.

43- فوزي، عيسى:

النص الشعري وآليات القراءة، د ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1997.

44- القرطاجني، حازم ابن محمد:

منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجـــة، ط02، دار الغـــرب الإســـلامي، بيروت، 1981.

45- قطوس، بسام:

- إستراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، د ط، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، 1998 .

- المدخل إلى مناهج النقد المعاصر،ط01، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، 2006 .

46-كاظم، نادر:

المقامات و التلقي ، بحث في أنماط التلقي لمقامات بديع الزمان الهمذاني في النقد العربي الحـــديث ط01، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2003.

47- كيلاني، قمر:

امرؤ القيس عاشق وبطل درامي، د ط، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1985.

48- لحميداني، حميد:

القراءة وتوليد الدلالة، تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ط01، المركز الثقافي العربي، الدار البيـــضاء، بيروت،2003.

49- مبروك مراد، عبد الرحمان:

آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، التحفيز نموذجا تطبيقيا، ط01، دار الوفـــاء لـــدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002.

50 –مجموعة من المؤلفين :

تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، ط 01، عالم الكتب الحـــديث، إربد، جدارا للكتاب العالمي للنشر و التوزيع، عمان، 2008.

51- مرتاض، عبد الجليل:

- الظاهر و المختفي، طروحات جدلية في الإبداع و التلقي، دط، ديوان المطبوعات الجامعيـــة، (بـــن عكنون-الجزائر)، 2005.

- **في عالم النص و القراءة**، دط، ديوان المطبوعات الجامعية،(بن عكنون- الجزائر)،2007.

52- مرتاض، محمد:

مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، محاولة تنظيرية و تطبيقية، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، (بن عكنون - الجزائر)،1998.

53- مفتاح، محمد:

دينامية النص، تنظير و إنجاز، ط03، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2006.

54- موسى صالح، بشرى:

نظرية التلقي، أصول و تطبيقات ،ط01 ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2001.

55- مونسي، حبيب:

القراءة و الحداثة، مقاربة الكائن و الممكن في القراءة العربيـــة، دط، مطبعـــة إتحـــاد الكتـــاب العـــرب، دمشق2000 .

56- ناصف، مصطفى :

قراءة ثانية لشعرنا القديم،ط02، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، 1981.

57- يوسف أحمد:

القراءة النسقية، سلطة البنية و وهم المحايثة، ط01، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2007.

II- المترجمة:

1- آيزر، فولفغانغ:

فعل القراءة ، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة: حميد الحميداني و الجيلالي الكديـــة، منـــشورات مكتبة المناهل، فاس،1995.

2- إنجاردن، رومان:

العمل الفني الأدبي، ترجمة: أبو العيد دودو، دط، منشورات مخبر الترجمة و المصطلح،جامعة الجزائـــر، 2007.

3- براون، ج- ب، يول، ج:

تحليل الخطاب، ترجمة: محمد لطفي الزلطيني و منير التريكي، دط، النشر العلمي و المطابع، جامعة الملك سعود،1997.

4- راي، وليم:

المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيـــز، ط01، دار المـــأمون للنـــشر و التوزيع، بغداد، 1987.

5- روبين، سوزان، كروسمان، إنجي:

القارئ في النص مقالات في الجمهور و التأويل، ترجمة: حسن ناظم و علـــي حـــاكم صـــالح، ط01، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2007.

6- ريكور، بول:

نظرية التأويل، الخطاب و فائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، ط02، المركز الثقـــافي العربـــي، الـــدار البيضاء، بيروت، 2006.

7- سي هولب، روبرت:

نظرية الإستقبال، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، ط01، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، 1992.

8- فان ديك،أ-تون:

علم النص،مدخل متداخل الإختصاصات، ترجمة و تعليق: سعيد حسن بحيري، ط01، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، 2001.

9- كابانس، جان لوي:

النقد الأدبي و العلوم الإنسانية، ترجمة: فهد عكام، ط01، دار الفكر للنشر و التوزيع، دمشق، 1982.

10- كريستيفا، جوليا:

علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم،ط02، دار توبقال للنشر و التوزيـــع، الـــدار البيضاء، 1997.

11- هولب، روبرت:

نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين إسماعيل، ط01، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000.

12- هيو سلفرمان، جان:

نصيات بين الهيرمينوطيقا و التفكيكية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صـــالح، ط01، المركـــز الثقـــافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2002.

ثالثا: المراجع الأجنبية:

1- Jauss (Hans Robert), pour une esthétique de la réception, traduit par : Claude Maillard, préface de :jean starobinski, ed gallimard, paris, 1978.

2- Izer (wolfgang), L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, traduit par: Evelyne Sznycer, Pierre Mardaza éditeur,1976.

3-Gadamer (Hans George), vérité et méthode, traduit par:Etienne Sacre, Rev : paul Ricoeur, Ed seuil, paris, 1976.

4- Gaston (Berger),phénoménologie du temps perspective , presse universitaire de France, paris, 1964.

5- Todorov (Tzevetan), Théoriede la littérature: textes des formalistes russes, réunis, présentes et traduits par: T. Todorov, préface de : Roman Jakobson,Ed seuil, paris ,1965.

6-Zima (Pierre), Manuel de sociocritique, Picard, paris, 1985.

رابعا: المعاجم و القواميس:

1- الأزهري، أبو منصور محمد ابن أحمد الأزهر(ت 370هـــ):

تهذيب اللغة، مج07، (باب القاف و اللام)، تحقيق: أحمد عبد الرحمان مخيمر، ط01، دار الكتب العلميـــة، بيروت، 2004.

2- البعلبكي، روحي:

المورد، قاموس إنجليزي – عربي، ط08، دار العلم للملايين، بيروت، 1996.

3- حجازي، سمير سعيد:

قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط01، دار الآفاق العربية، مدينة نصر، 2001.

4- إبن منظور،جمال الدين أبو الفضل محمد أبو مكرم (ت 711هـ) :

لسان العرب، مج 08، مادة (لقا)، تحقيق : عامر أحمد حيدر، مراجعة: عبد المنعم خليل إبراهيم، ط01، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005.

خامسا : الدوريات:

1- **مجلة فصول**، مجلة النقد الأدبي، المجلد 05، العدد 01، ملف الأسلوبية، القاهرة، أكتوبر/ نوفمبر/ديسمبر،1984.

2- **مجلة الفكر العربي المعاصر**، العدد 38، بيروت، مارس، 1986.

3- **مجلة الثقافة الأجنبية**، السنة 08، العدد 01، العراق، 1988.

4- **مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية**، العدد 06-07، المغرب، 1992.

5- **ندوة صناعة المعنى و تأويل النص**، منشورات كلية الآداب بمنوبة، المجلد08، تونس، 1992.

6- **مجلة البصائر**، مجلة محكمة تصدر عن جامعة البترا الخاصة، المجلد08، العدد01، عمان ، أفريل، 2004.

7- **ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر**، قضاياه واتجاهاته الفنية، المركز الجامعي، خنشلة، 2004.

سادسا: الرسائل الجامعية:

1- الصبيحي، محمد الأخضر:

المناهج اللغوية الحديثة وأثرها في تدريس النصوص بمرحلة التعليم الثانوي، أطروحة دكتوراه دولة في اللسانيات، إشراف: يمينة بن مالك، جامعة قسنطينة، 2004-2005.

2- مباركية، عبد الناصر:

إستراتيجية القارئ في البنية النصية، الرواية نموذجا، أطروحة دكتوراه دولة في النقد الأدبي المعاصر، إشراف: محمد العيد تاورتة، جامعة قسنطينة، 2005- 2006.

فهرس العناوين

فهرس العناوين

مقدمة ---------- **1-6**

مدخل: نظرية التلقي: تعريفها، نشأتها وأسسها الفكرية والفلسفية ---------- **8-31**

الفصل الأول: نظرية التلقي المنهج المشروع.

المبحث الأول: الطروحات النظرية العامة: ---------- 35

1- مفهوم النص/المؤلف الأدبي: ---------- 35

2- النص التخيلي/الخطاب التخييلي: ---------- 36

3- مفهوم القارئ وعلاقته بالتاريخ الأدبي: ---------- 38

4- القارئ وعلاقته بالنص الأدبي: ---------- 39

5- التجربة الجمالية: ---------- 42

6- مفهوم السؤال والجواب: ---------- 42

7- الوقع الجمالي: ---------- 43

8- الإنزياح ---------- 44

المبحث الثاني: الطروحات الإجرائية ---------- **47**

1- مكانة القارئ في نظرية التلقي ---------- **47**

2- تجديد تاريخ الأدب من خلال أفق الانتظار عند"هانزروبرت ياوس" ---------- 51

1.2-مفهوم أفق الانتظار ---------- 53

2.2- مفهوم تغيير الأفق ---------- 54

3- إدراج المتلقي في بناء المعني الأدبي عند "فولفاغانغ آيزر: ---------- 55

4- القارئ النموذجي عند "أمبرتو إيكو" ---------- 59

المبحث الثالث: القراءة أسسها وإجراءاتها: ---------- **62**

1- مفهوم القراءة: ---------- 63

2- ظاهرة الغموض في النص الأدبي: ---------- 65

3- ثوابت القراءة وحدود الذاتية: ---------- 66

4- خلاصة: ---------- 72

المبحث الرابع: نظرية التلقي في النقد العربي الحديث: ---------- **74**

الفصل الثاني: معلقة "امرئ القيس" بين التلقي وأفق الانتظار الاجتماعي:

المبحث الأول: في الشعر الجاهلي: ---------- **81**

1- مكانة الشعر عند العرب في القديم: ---------- 81

2- الخلفية الاجتماعية لعملية التلقي في النقد العربي القديم ---------- 83

المبحث الثاني: تلقي الشعر الجاهلي: ---------- **85**

1- التلقي العربي الشفاهي: ---------- 86

2- "امرؤ القيس" وشعره بين الاكتشاف والتلقي: ---------- 90
3- التأليف في شعر "امرئ القيس" أصنافه ومسيرته التاريخية: ---------- 92
1.3- حضور "امرئ القيس" في مصنفات الشراح:---------- 92
2.3- حضور "امرئ القيس" في مؤلفات القدماء:---------- 93
3.3- موقف القدماء من تلقي شعر "امرئ القيس": ---------- 95
4.3- التجربة الجمالية:---------- 101
5.3- حضور "امرئ القيس" في مؤلفات المحدثين: ---------- 102
6.3-حضور"امرئ القيس" في المستوى الأكاديمي(الجامعي): ---------- 106
7.3- الموازنة بين "امرئ القيس" وباقي أصحاب المعلقات: ---------- 107
8.3-التلقي والسياقات الثقافية:---------- 113
الفصل الثالث: معلقة "امرئ القيس" بين التلقي وأفق الانتظار الأدبي "دراسة تأويلية":
المبحث الأول: اللامتوقع في ظاهرة الوقوف على الأطلال:---------- 117
1- تمهيد: ---------- 118
2- المقدمة الطللية ودلالاتها: ---------- 118
1.2- حسن الابتداء وتأثيره في المتلقي: ---------- 121
2.2- جدلية الأنا والآخر: ---------- 122
1.2.2- الأنا المتعالية: ---------- 122
3.2- التعالي النصي:---------- 128
المبحث الثاني: التشكيلات الجمالية ومستويات تلقيها في معلقة "امرئ القيس" -------- 130
1- تشكيل الوعي الشعري للزمان الجمالي:---------- 131
2- مسألة الخمر والمرأة: ---------- 133
3- اللامتوقع في الصورة الفنية: ---------- 134
4- دلالة اللون: ---------- 139
المبحث الثالث: المهيمنات الأسلوبية في معلقة "امرئ القيس" ودلالاتها الفنية والجمالية --- 141
1- حب الجمال: ---------- 142
2- المتعة: ---------- 143
3- روح المغامرة العشقية ---------- 143
- **خاتمة:** ---------- 149
- ملحق الأعلام:---------- 155
- المصادر والمراجع: ---------- 157
- فهرس العناوين:---------- 171