



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الجزائر-02-

أبو القاسم سعد الله
كُلّية اللغة العربيّة وآدابها، واللّغات الشرقية
قسم اللّغة العربيّة وآدابها

الخطاب الشعري الجاهلي في ضوء نظرية القراءة
وجماليات التلقي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم
في الدراسات الأدبية النقدية

إشراف الأستاذة الدكتورة:
حبيبة بولمجت

إعداد الطالب:
أحمد بن صيفية

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
مشري بن خليفة	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	رئيسا
حبيبة بولمجت	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	مشرفا ومقررا
حواس بري	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	عضواً مُناقشاً
سهيلة عريق	أستاذ محاضر - أ -	جامعة الجزائر 2	عضواً مُناقشاً
مليك دحامية	أستاذ محاضر - أ -	جامعة بودواو	عضواً مُناقشاً
نعيمة بوزيدي	أستاذ التعليم العالي	جامعة البليدة 2	عضواً مُناقشاً

الموسم الجامعي: 2020/2021م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى
وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي
عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾

سورة النمل الآية (19)

مصطلحات

ج: الجزء

ط: الطبعة

ص: الصفحة.

دط: دون طبعة.

دت: دون تاريخ.

تر: ترجمة

تح: تحقيق

م: التاريخ الميلادي.

هـ: التاريخ الهجري.

مقدمة



الحمد لله رب العالمين، وصلى الله، وسلّم على سيّدنا محمد النبي الأمين الكريم الذي أوتي جوامع الكلم، وعلى آله وصحابته الكرام الطيبين أمّا بعد...

حظيت القصيدة العربية الجاهلية باهتمام مُنقطع النظير، ونالت من قراءات القُدماء، والمُحدثين، ما لم تبلغ شأوه أشعار العرب في العُصور الأخرى، فإذا بحثنا في أسباب ذلك وجدنا عوامل موضوعيّة، وأخرى ذاتية تتصل بطبيعة هذه القصيدة، أمّا عن العوامل الموضوعيّة فإنّ أهمّها أنّ الشعر الجاهلي باعتباره أقدم ما أبدعته العقلية العربية من فنون، وآثار، يُعدُّ أساس ثقافة الأمة، ومُستودع لُغتها، ولأجل هذا فإنّه من الطبيعي أن يكون محلّ اهتمام أبنائها بالدرجة الأولى أكثر من غيره من أشعار العصور الأخرى، إذ عكف عليه، كلّ باحث، اشتغل على حقل من حقول المعرفة التي تتعلّق أصولها بهذا الموروث العزيز، ولعلّ أخطر هذه الحقول التي جنحت إلى مُراجعة الشعر الجاهلي، ومُدارسته، هي حقول علم التفسير التي جعلت من هذا الشعر أهمّ المصادر التي استندت إليها في معرفة القرآن الكريم، قال «عبد الله بن عباس»: "إذا سألتُموني عن غريب القرآن فالتمسوه في الشعر. فإنّ الشعر ديوان العرب"¹.

ومن جانب آخر ألفينا هذا الشعر، ينال اهتماماً مرّده دوافع أخرى، حين جاءت قراءات استهدفت التشكيك في أصالته، على النحو الذي وجدناه في صنيع طائفة من المستشرقين، ومن سلك سبيلهم ممّن سعوا من وراء ذلك - إلى إثبات أنّ هذه الأمة لا تملك من أسباب الإبداع ما هو ضارب في جذور الزمن، إلّا ما كان من أدبٍ مُزيّف، مصنوع، في عُصور تالية، وهنا كذلك جاءت قراءات أخرى - كردّ فعل - تُنافح عن هذا الشعر، تُقلّب صحائفه، لتكشف ما يثبتُ أصالته، ويدفع الشبهات عنه.

أمّا عن العوامل الذاتية التي تتعلّق بطبيعة هذه القصيدة الجاهليّة، وتختصُّ بها دون غيرها، فإنّ ذلك إنّما يرجع أساساً لما أُوتيت من خصائص فنيّة جماليّة، جعلت أفئدة المُتلقيين تهوي إليها، إذ أنّ هذه القصيدة العربيّة الجاهليّة هي القصيدة البكر، تلك التي أبدعتها نفوسٌ جُبِلت على قول الشعر، وفُطرت على حُسن تذوّقه، وتلقيه، فجاءت أصيلة جميلة لم يُكدر صفوها، ما أزرى بكثير من شعر العرب في عُصور أخرى، من آثار التكلّف، والصنعة، والتقليد الممجوج، الذي تنفر منه نفسٌ كلّ مُتلقي يأخذ سحر الشعر، وتنفذ إلى داخله موسيقاه، وتأسره معانيه الغائرة، وهكذا فإنّ أهمّ ما يُميّز هذه القصيدة الجاهلية أنّها خالصة النسب لم يهرّها ما هبّ على غيرها من رياح الشرق والغرب، فجاءت شامخة ثابتة، أصلها

¹ جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، مج2، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، الرياض، دط، دت، ص55.

ثابتٌ في أرض البيئة الثقافية العربيّة، وفرعها شامخٌ في سمائها، وإذا أردنا أن نتحدّث عن أفضل هذه القصيدة على الشعر العربي في العصور الأخرى، فإنّ أقربها إلى الذهن هو القول أنّ أهمّ مُنجزات الشعرية العربية إنّما تحققت في العصر الجاهلي، فالشكل العام للقصيدة العربية في مختلف العصور، لا يكاد يختلف عن ذلك الذي ورثناه عن الجاهليين، أمّا إذا صرفنا النظر إلى موسيقى هذا الشعر، فإنّ الأوزان التي أبدعتها العقلية الجاهلية الفذة هي نفسها الأوزان التي ما زالت تنتظم على إيقاعاتها أشعار اليوم، على الرغم من كلّ التجارب التي حاولت أن تشقّ لنفسها نهجا مستقلاً، غير أنّها لم تُوفّق في ذلك على النحو المطلوب.

لقد قدّمتُ كثيرٌ من القراءات الحديثة، التي تناولت الخطاب الشعري الجاهلي جوانب جديدة، وكشفت أسرار غير مسبوقة، بما يُثبت أنّ نازقَ الشعر الجاهلي التي تحدّث عنها شعراء الجاهلية، منذ قُرون غابرة، لا تزال مُتأججة متوهّجة، لم يخبُ أوارها، ولم ينطفئ لهبها، وإنّما لنار كريمة، تدعو كلّ باحث، ليصطلي من دفئها، وينال من كرمها، ويهبها من قراءاته الحميمة الجميلة.

لقد استطاعت هذه القصيدة أن تعيش حيوات، وحيوات، بفضل ما سكن في كيائها، من طاقات كامنة، تجعلها تكشف كلّ مرّة عن ذخائر جديدة، حينما تلقى القارئ المُجتهد الذكيّ الذي يُحسن الحوار معها بكل صدق، ويهزّ غصونها بكل رفق، لتمنحه من جناها المُعلّل، وقد صدق «ابن الأعرابي» -وهو أحد كبار قراء الشعر الجاهلي القدماء- حين شبه شعر الجاهليّة، بالمسك والعنبر الذي كلّما حرّكته ازداد طيباً¹.

إنّ كلّ هذه الخصائص، التي تدلّ على غنى هذه القصيدة، وأصالتها، وصفاء معدنها، هي ما جعلني أقبلُ عليها، قراءة، ومُدرسة، فكان أن تناولتُ دراسة الخطاب الشعري الجاهلي في بيئته الحضرية، في أطروحتي الموسومة "الخطاب الشعري عند عدي بن زيد، دراسة أسلوبية" التي تقدّمتُ بها للحصول على درجة الماجستير، وقد حفّرتني هذه الدراسة على أن أعقد العزم -مستعيناً بالله- على توسيع دائرة البحث في رسالتي للدكتوراه، مُتناولاً الخطاب الشعري الجاهلي، في ظلال نظرية القراءة، وجماليات التلقي، دون أن أتقيّد ببيئة تحصر مجال الدراسة، وتُضيّق آفاقها، وعلى هذا الأساس، فقد استقرّ بي الأمر على أن يكون عنوان رسالتي للدكتوراه هو:

الخطاب الشعري الجاهلي في ضوء نظرية القراءة، وجماليات التلقي

تهتمُّ هذه الدراسة بمعالجة قضايا قراءة وتلقي الخطاب الشعري الجاهلي، من خلال استعراض القراءات التاريخية المتعاقبة لنصوص الخطاب الشعري الجاهلي، ورصد آراء القراء على امتداد الزمن، وإبراز وجوه تفاعل المتلقين مع الخطاب الشعري، تبعاً لخصوصياتهم، ونوازعهم المختلفة، كما تُحاولُ تتبع أثر الأدوات الفنية، والأساليب المختلفة في إثارة فعل التلقي، واستجلاب ردود أفعال المتلقين.

¹ المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995م، ص286.

انطلاقاً من هذه التصورات، كانت الإشكالية الأساسية التي حاول البحث الإجابة عنها، هي:
ما مدى قدرة نظرية التلقي على تسليط الضوء على الخطاب الشعري الجاهلي، وكشف جمالياته؟
- أسباب اختيار الموضوع:

- إنّ ما حملنا على اختيار هذا الموضوع، جملة أسباب، نُلخّصها فيما يأتي:
- ميلنا إلى دراسة الأدب القديم، وبالأخص الشعر الجاهلي.
- قلة الدراسات التي تناولت نظرية القراءة خصوصاً في جانبها التطبيقي.
- وجود إرغاصات حقيقية لهذه النظرية، في التراث النقدي العربي، وحضور وعي نقدي بأهمية القراءة والتلقي -كما سنعرض له في أثناء البحث-.
- انفتاح نظرية القراءة على مختلف المناهج النقدية، ممّا يُتيح للباحث الاطلاع، على كثير من آلياتها وأدواتها الإجرائية، التي تُساعد على التعامل مع الخطاب الشعري.
- تجربتنا فيما سبق من تعاملنا مع القصيدة الجاهلية، في رسالتنا للماجستير، وهو ما نحسبه، رصيذاً معرفياً، من شأنه أن يُفيدنا في هذه المرحلة من الدراسة.
- الرغبة في إبراز دور القارئ المنتج في تسليط الضوء على الخطاب الشعري الجاهلي.
- منهج الدراسة:**

اعتمدنا في دراستنا منهجاً، وصفيّاً، سار على هديّ من الآليات التي انفتح عليها مشروع القراءة والتلقي، وقد تراوحت الدراسة بين قراءة الخطاب الشعري الجاهلي، وقراءة القراءة التي توفّرت بين أيدينا، وقد حاولنا طوال الدراسة تقليص المسافة -إلى أبعد الحدود الممكنة- بين المفهوم النظري الصرف، وإسقاطاته خلال الممارسة التطبيقية، فقد رأينا أنّ آفة كثير من الدراسات الأدبية، إنّما تتمثل فيما اعتورها من سُروح، باعدت بين التصورات الذهنية للمفاهيم، ومواقعها في الاشتغال التطبيقي.

- عمّدتنا في الفصول التطبيقية من الدراسة (الثاني، والثالث، والرابع)، إلى إعادة توضيح بعض المفاهيم التي قامت عليها نظرية التلقي، ولم يكن ذلك من قبيل التكرار، وإنّما رغبة منا في تقريب هذه المفاهيم النظرية إلى ذهن القارئ عند وضعها في محك الممارسة التطبيقية.

- حاولنا أن نعرض لرؤود أفعال المتلقين تجاه الخطاب الشعري الجاهلي، على امتداد حقبة زمنية طويلة جداً، انطلاقاً من الإشارات الأولى التي وصلتنا عن ردود أفعال المتلقين الأوائل، في الحاضنة الأولى لهذا الشعر في العصر الجاهلي، وُصُولاً إلى ما يلقاه هذا الشعر على أيّامنا هذه من مختلف القراءات التي تشعّبت في مناهجها، واختلفت في أدواتها، وحقّقت لنفسها تميّزها عن القراءات التي عرفها المتلقون في عصور أخرى.

الدراسات السابقة:

لا يزال البحث في الخطاب الشعري الجاهلي، تحت ظلال نظرية التلقي، مجالاً لم يلق من عناية الباحثين الشيء الكثير، على الرغم من تبلور مشروع القراءة، والتلقي منذ أكثر من نصف قرن، إذ لم يتسنّ لنا أن نحصل إلاّ على نزر يسير من الدراسات التي لم تتناول في مجملها إلاّ جوانب جزئية من هذا الخطاب، وهكذا فإنّ أفضل ما توقّر بين أيدينا هو كتاب "تلقي المعلقات دراسة في الاستقبال التعاقبي"¹، لـ«عبد الله بن عودة العطوي»، الصادر عن عالم الكتب الحديث سنة 2013م، وأصل الكتاب أطروحة لنيل درجة الدكتوراه، وقد أفاد بحثنا من هذه الدراسة القيّمة، التي لا يخفى ما فيها من جهد جهيد بذله الباحث، على الرغم من أنّها قد اقتصرت -كما يبدو من عنوان الكتاب- على دراسة القصائد المعلقات، مُتطرّقة إلى جانب واحدٍ، وهو جانب التلقي التعاقبي الذي يتعلّق أساساً برؤية «هانز روبرت ياكوبس» الذي اهتم بسيرورة التلقي على امتداد التاريخ، دون التطرّق إلى دراسة هذه المعلقات من منظور «ولفغانغ إيزر» الذي عُني بقضايا تفاعل الخطاب الأدبي مع المتلقي.

قدّم الباحث في مُستهلّ دراسته تمهيداً ألقى الضوء على موقف البلاغيين القدامى، من قضية التلقي، ثم انتقل ليقدّم لمحة عن نشأة نظرية التلقي بمفهومها الحديث.

اختار أن يجعل دراسته في قسمين أساسيين:

- تناول الباحث في القسم الأوّل التلقي القديم للمعلقات، مُستعرضاً مواقف القدامى من قضية تعليق المعلقات على الكعبة، مُتطرّقا إلى اختلاف القدامى في شعراء المعلقات، وفي ترتيبهم، ثم تناول تشكّل أفق الانتظار لدى القدماء، وما كان من أعراف ثقافية ومعايير نقدية حكمت عملية التلقي، مقدّماً نخبة من القراءات الموجزة التي تناولت شعر المعلقات، وفي مرحلة تالية من دراسته استعرض الباحث مسارات التلقي وآفاق الانتظار حسب الحقب.

- جاء القسم الثاني ليعرض التلقي الحديث للمعلقات، وما طبعه من تأثير النهضة الحديثة، وظهور حركة الاستشراق، والبعثات العلمية، ثمّ رصد الباحث أنماط التلقي الحديث، وقد ذكر منها، التلقي الإحيائي، والبلاغي، والنفسي، والأسطوري، والبنوي، والسميائي، والثقافي، وفي الأخير تطرّق الباحث إلى علاقة قراءة المعلقات بالإبداع من خلال التعلق النصي، والمعارضات، والتضمين.

أشاد الباحث بجهود البلاغيين في قضية التلقي على الرغم من افتقارها إلى التنظيم، وتطرق إلى ما اعترض طريق تلقي المعلقات من منعطفات تاريخية منها الحروب، وأيام العرب، كما رأى أنّ ظهور الإسلام أحدث فتوراً في تلقي المعلقات، كما أضاف المعيار الأخلاقي، فأصبح المتلقون يعيرون على «امرئ القيس» تعهره وأصبحوا ينظرون إلى «زهير» نظرة إجلال، كما نظر الباحث أنّ عصرنا الحديث تميّز بظهور التلقي الرقمي الإلكتروني، إلّا أنّه إلى الآن لم يستطع أن يزاحم التلقي الورقي.

¹ عبد الله بن عودة العطوي: تلقي المعلقات دراسة في الاستقبال التعاقبي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، دط، 2013م.

وإذا تجاوزنا حُدود الالتزام بإطار نظرية التلقي، فإنّه يُمكننا اعتبار كتاب "الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثاً"¹، لصاحبه «عفيف عبد الرحمن»، أحد أهمّ الدراسات التي عرضت لكم هائل من وجوه تلقي الشعر الجاهلي على امتداد العصور، ابتداء من التلقي السماعي، ورواية هذا الشعر وحفظه، في عصر صدر الإسلام، وما كان من مكتبات خاصة عند بعض الخلفاء الأمويين الذين احتفظوا فيها بكثير من آثار الجاهليين، وُصولاً إلى عصر التدوين الذي شهد بروز عدد كبير من العلماء الذين ضمت مؤلفاتهم قدراً هائلاً من أشعار الجاهليين، كما سلّط الباحث الضوء على إبراز اهتمام المستشرقين، وعرض إنتاجهم الغزير الذي تناول الشعر الجاهلي، دراسة، وتحقيقاً، وترجمة، وقد بذل الباحث الجهد الكبير في إثبات هذا الإنتاج، ونسبة كل عملٍ إلى صاحبه، وتحديد تاريخ إصداره، ومكان الإصدار، ولم يغفل «عفيف عبد الرحمن» عن استعراض دراساتهم الكثيرة التي جاءت بلغات أخرى غير العربية.

وقد أفرد الباحث الشطر الأكبر من كتابه، لتناول الشعر الجاهلي في دراسات المحدثين، وأبرز جهود الجامعات، ومخرجات البحث الأكاديمي من مجلات، ورسائل جامعية، وبحوث، ومؤلفات، وتحقيق للدواوين، وقد عرض من ذلك ما استطاع إليه سبيلاً، وهو يعكس جهداً كبيراً في كلّ الأحوال، ثمّ تناول «عفيف عبد الرحمن» جهود علماء العربية في تحقيق الدواوين الشعرية الجاهلية، وفي أثناء كل هذا كان يُعلّق على ما لاحظته من نقائص شابت بعض هذه الأعمال، بينما وجدناه في أحيان كثيرة يُشيد بما بذله أصحابها من جهد جهيد.

في تناوله للدراسات الأدبية (الكتب) التي استهدفت الشعر الجاهلي، رأى الباحث أنّها تنقسم إلى شرائح ثلاث: أما عن الشريحة الأولى فهي الرسائل الجامعية التي كانت في الأصل مخطوطات للماجستير، والدكتوراه، وقد أجرى عليها أصحابها تعديلات طفيفة، أو جوهرية في ضوء ما تكشف لهم من الحقائق، بينما ضمت الشريحة الثانية نتاج أعضاء التدريس في الجامعات ممن كان حقل اختصاصهم الدقيق هو العصر الجاهلي، وتأتي الشريحة الثالثة لتمثل جهود فئة عشقت هذا العصر، ونذرت عمرها له، ونشطت في التنقيب في زواياه.

وحين يستعرض الباحث البحوث التي صدرت في مختلف دوريات العالم العربي، يعترف بالعوائق التي تعرقل سبيل تلقي هذه البحوث، والتي تعود أساساً إلى عدم وجود تنسيق بين ما ينشر في دوريات العالم العربي، وبسبب الحواجز السياسية التي تحول دون وصول هذه الدوريات إلى الأسواق، والمعاهد والجامعات.

ينتقل الباحث إلى تناول مناهج دراسة المحدثين للشعر الجاهلي، مستبقاً ذلك باستعراض وجهات نظر الباحثين تجاه القراءة القديمة للشعر الجاهلي من جهة، ومن جهة أخرى تجاه أقرانهم من الباحثين المحدثين، ثمّ يتناول المناهج النقدية التي اعتمد عليها المحدثون في قراءتهم لتراث الشعر الجاهلي.

¹ عفيف عبد الرحمن: الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثاً، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1987م

إن أهمية هذه الدراسة تكمن في كونها تعين الباحث على الوقوف على مصادر استقبال الخطاب الشعري عند القدماء، والمُحدثين، وفي هذا الأمر ما يوفّر عليه الجهد، والوقت الكبيرين. انتظمت دراستنا في مقدمة، وأربعة فصول، وخاتمة:

- شكّل الفصل الأول المهاد النظري للدراسة، وقد عرضنا فيه أهمّ المفاهيم التي قامت عليها نظرية التلقي، وأرست عليها أسسها، واستند إليها منظرو هذه النظرية في تأسيس مشروعهم، وكذا جملة الروافد المعرفية التي ارتكزت عليها، والتي شكلت الإطار المرجعي لهذه النظرية، وقد تمثلت هذه الروافد في الفلسفة الظاهرية، ومُنجزات الشكلانية الروسية، وجهود مُنظري مدرسة براغ البنوية التي جاءت امتداداً للحركة الشكلانية، والتي كانت مُلهمة لـ«ياوس»، وعلى الأخص آراء «جان موكاروفسكي»، يُضاف إلى كلّ هذا الفلسفة التأويلية وما أسهم به «غادامير» في إعادة الاعتبار للقارئ، ومن جهة أخرى نجد حقول سوسيولوجيا الأدب التي كرّست المكانة التي أصبح يحتلها الجمهور، واهتمت بقضية الذوق، وطبيعة العلاقة التي تربط بين الكاتب، والقارئ، وفي مرحلة تالية عرضنا نظرية القراءة، وجماليات التلقي حسب تصوّر رائديها، في مدرسة كونستانس: «هانز روبرت يابوس»، و«ولفغانغ إيزر»، وتطرقنا إلى أهمّ المُصطلحات التي وظّفتها هذه المدرسة في بلورة أفكارها، وإقامة مشروعها، وقد اعتمدنا في وقفنا على هذه المفاهيم على جهود الألماني «روبرت هولب»، التي استعرضها في مؤلّفه: "نظرية التلقي، مقدمة نقدية"¹، بناء على صلة الكاتب القويّة بمدرسة كونستانس التي ينتمي إليها «ياوس»، و«إيزر»، والتي تجعله من موقعه هذا أقرب إلى معرفة أهمّ المؤثرات التي أسهمت في تأسيس مشروع التلقي.

- حاولنا في الفصل الثاني، النظر إلى تلقي الخطاب الشعري الجاهلي، عبر التاريخ، انطلاقاً من زمنه الأول، حتى عُهودنا هذه، انسجاماً مع رؤية «ياوس»، التي تهتمّ بتلقي الأعمال الأدبية في ظل تعاقب القراء، كما تناولنا عناية شعراء الجاهلية بالمتلقين، وما ذهبوا في ذلك من حرص شديد، وقد وجدنا مدرسة شهيرة، بلغت في ذلك شأواً بعيداً حتى سُمي شعراؤها بـ«عبيد الشعر»، إمعاناً في إخراج شعرهم على النحو الذي يرجوه المتلقي، كما بحث الفصل "أفق التوقع" كمفهوم محوري تقوم عليه نظرية «ياوس» باعتباره يحدّد العلاقة بين الخطاب الشعري والمتلقي، وعرضنا لمسار هذه العلاقة، وأوجه مفاجأة الخطاب الشعري للمتلقي، واستهداف أفق توقعه، بما يُحقّق للقراءة أهدافها، وفي مبحث آخر عرضنا للأنماط المختلفة لتلقي الشعر الجاهلي، وكيفية تغيّر فعل التلقي بمرور الزمن، وتغيّر المكان، أو وجهة نظر المتلقي، وفي نهاية الفصل وقفنا، وقفة متأنية عند تلقي الشعر الجاهلي عند القدماء، والمحدثين، وعرضنا بالتفصيل لنماذج قرائية تناولت هذا الشعر، وما أسهمت به من كشف لأسراره، وتبسيط الضوء على جمالياته، كما عرضنا لبعض ما اكتنف هذه القراءات من مصاعب شتى، تعلّق بعضها بطبيعة المناهج التي توسلها أصحابها، بينما عاد بعضها إلى خلفيات ذاتية ارتبطت بهؤلاء القراء، وهو ما أدى إلى تغيير مسار القراءة.

¹ روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000م.

- جاء الفصل الثالث ليتناول الخطاب الشعري الجاهلي، من وجهة نظر «ولفغانغ إيزر» ثاني أقطاب مدرسة كوستانتانس، والذي اهتم بتلقي الأثر الأدبي في لحظة زمنية ثابتة، وما يصحبه من تأثر، وتأثير، بين المتلقي، والأثر الأدبي، وقد رصدنا فيه أوجهها من تفاعل المتلقين مع الخطاب الشعري الجاهلي، وقدمنا صورة للقارئ الضمني على النحو الذي استعرضه «إيزر»، بالنظر إلى أنّ الشاعر الجاهلي إنّما يرسم في ذهنه صورة لمتلقٍ مُفترض قبل أن يُخرج القصيدة للوجود، كما تناولنا مفهوم "الفراغات النصية"، وهو مفهوم بالغ الأهمية في رؤية «إيزر» من حيث أنّه المجال الذي يُتيح فيه الخطاب للمتلقي أن يتفاعل مع عوالمه، ويثري رصيده القرائي، كما ألقينا الضوء على "السجل النصي" في الخطاب الشعري الجاهلي، من خلال ما يمثلته من مرجعيات، تضمن تواصل المتلقي، مع أبنية الخطاب، وما يعكس ذلك من سياقات مختلفة، فكان أن تناولنا السياق التاريخي، والأسطوري، والأدبي، وما خضعت له هذه السياقات من تحولات حتى تبوأ موقعها في جسد الخطاب الشعري الجاهلي.

وفي نهاية هذا الفصل عمدنا إلى تناول هوامش التأويل في الخطاب الشعري الجاهلي، استناداً إلى أنّ التأويل هو أحد نتائج تفاعل المتلقي مع الخطاب الأدبي، وهو شكل من أشكال القراءة، ثمّ عمدنا إلى دراسة تعدد القراءات في أشعار الجاهليين، مع اختلاف القراء، ونوازعهم، وثقافتهم، وغير ذلك من العوامل.

- خصصنا الفصل الرابع لدراسة أهمّ العناصر الفنية، وأثرها في عملية التلقي، إذ أنّ هذه المكونات مُجمّعة هي التي يقوم عليها الخطاب، ولا شكّ أنّ لأداء كلّ منها إسهامه في عملية التلقي، وربما طغى أداء هذا المكون على بقية المكونات الأخرى، على النحو الذي وجدناه عند «المهلhel»، و«علقمة الفحل»، و«الأعشى» الذين عُرفوا عند جماهير المتلقين باهتمامهم بالموسيقى الشعرية في قصائدهم، وهكذا فقد تناولنا الوزن والقافية، وعرضنا لأثرهما في استجلاب اهتمام المتلقي، كما سلطنا الضوء على الصورة الشعرية، وإمكاناتها الكبيرة في التأثير على المتلقي، وتعرضنا لمطلع القصيدة باعتباره أهمّ العتبات التي يصادفها المتلقي في حوار مع الخطاب الشعري، وتعمل على شدّه إلى عوالم الخطاب، وفي مبحث أخير تطرّفنا إلى دراسة المفارقة الشعرية بالنظر إلى طبيعتها المُراوغة، ودورها المحوري، في استهداف أفق توقع المتلقي، وفيها يحاول الشاعر مفاجأة المتلقي، وصرفه إلى دلالات بعيدة قبل أن يستقرّ المعنى على دلالاته النهائية.

- جاءت خاتمة الدراسة لتُجمل أهمّ النتائج التي أسفر عنها البحث.

أحمد بن صيفية

يوم الجمعة 29 رمضان 1441هـ

الفصل الأول

نظرية القراءة، المفاهيم والإجراءات

مدخل:

استطاع مشروع القراءة، والتلقي، تحقيق إنجازات جمة في الحقلين النقدي، والأدبي على حد سواء، أهمها على الإطلاق نجاحه في نقل الاهتمام إلى متلقي الخطاب الأدبي، مُسلّطاً الضوء على القراءة كفعل تواصل، تلتقي فيه تجربة المبدع - بكلّ تجاذباتها - مع تجربة القارئ، وخصوصياته الفريدة، وهي -ولا شك- تجربة تختلف، من قارئ إلى قارئ آخر، مع التميّز، والفوارق الطبيعية، وتغيّر الظروف التي تحيط بكلّ قارئ، وهو ما يمنح كلّ قراءة جماليّاتها، وخصوصياتها، ويضفي على الخطاب الأدبي، رصيدا قرائيا جديدا، مع كلّ تجربة قرائية جديدة، وعلى هذا الأساس فقد تأسست نظرية القراءة لتكون "نظرية توفيقية تجمع بين جمالية النص وجمالية تلقيه، استناداً إلى تجاوبات المتلقي ورُدود فعله باعتباره عنصراً فعالاً وحيّاً، يقوم بينه وبين النصّ الجماليّ تواصلٌ وتفاعلٌ فنيّ ينتج عنهما تأثر نفسيّ ودهشة انفعالية، ثمّ تفسير وتأويل، فحكم جماليّ استناداً إلى موضوع جماليّ ذي علاقة بالوعي الجمعي"¹.

تبلور مشروع القراءة والتلقي، في نهاية ستينيات القرن العشرين التي شهدت تحولات جذرية في تاريخ الأدب، أعادت النظر في كثير من المفاهيم، والاتجاهات التي كانت سائدة قبل ذلك، ولعلّ أهمّ ما أفرزته هذه الفترة هو جُناح الدراسات الأدبية إلى الالتفات إلى مُتلقي الخطاب الأدبي، وانتباهها إلى أهمية تسليط الضوء على العلاقات بين المتلقي، والخطاب، واتجاهها إلى تتبّع وجوه التفاعل المختلفة بينهما، ورصد ما يُسهم به القارئ حين يؤدي دوره كاملاً في إنتاجية تُغني الرصيد القرائي للخطاب، وتخدم مقاصده، وتسير في أقصى أبعادها الممكنة. يشدّد «تيري إيجلتون» *Terry Eagleton* على مكانة القارئ، ويؤكد على أهميّة حضوره، إذ "أنّه بدون القارئ لن تكون هناك نصوص أدبية على الإطلاق.. فالنصوص لا تتجسد إلّا في ممارسة القراءة"²، ودونه لا يتحقّق الوجود الفعلي لهذه النصوص، وهكذا فقد أصبح بؤرة اهتمام الدراسات الأدبية، والنقدية، بعد أن كان مُغيباً لعهود طوال، وأصبحت له مكانته الأثيرة، في دُنيا الأدب، والنقد، ومعه تبوّأ اتجاه القراءة، والتلقي رُكنا شديداً، من أركان الدراسات الأدبية، والنقدية، "يشير الناقد الأمريكي «ستانلي فيش» *Stanley Fish* في كتاب منشور سنة 1980م، يقول فيه إنّهُ منذ عشرين سنة لم يكن النقد يتحدثون عن القارئ، بطريقة تجعل خبرته بؤرة التركيز في الفعل النقدي.. أما في السنين العشر التي تلت ذلك فإنّ النقد لم يتوقفوا عن الكلام حول القراء"³، بما شكّل تحوّلاً جذرياً في مجرى النظرية النقدية، جعل المتلقي العنصر الرئيس الذي تسيّر حول مداره، بقية عناصر الخطاب الأدبي.

¹ محمد صابر عبيد: مقدمة في نظرية القراءة والتلقي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015م، ص78.

² ينظر: تيري إيجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، تر أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، دط، 1991م، ص 95.

³ ينظر حسن البنا عز الدين: قراءة الآخر/ قراءة الأنا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008م، ص 21.

1. مسار التحول إلى أفق النص-القارئ:

جاءت هذه المواقف الأدبية الجديدة، بعد عصور طويلة، أعلنت شأن المؤلف كَلَّ الإعلاء، وعزّزت سلطته، وجعلته المنطلق، والمنتهى، في كل شؤون العملية الإبداعية، وفي مختلف مراحلها، فهو الذي يجري القول الأدبي على لسانه، وهو الذي يحتكم على مغاليق المعاني، يُعبّر عن هذه السلطة العاتية التي تيوّأها -دون مُنازع- ما تُطالعنا به المقولة الموروثة الشهيرة التي تنص على أنّ "المعنى في بطن الشاعر"، وعلى هذا الأساس فقد كان أن انتهج الباحثون في حقول الدراسات الأدبية والنقدية، سُبُلهم في التعامل مع الخطاب الأدبي، واكتشاف عوالمه، وإدراك أسرارهِ، بالاهتمام أساساً بالمؤلف، والبيئة التي نشأ بين ظهرانيتها، وكلّ ما تعلّق بحياته، وسيرته، وما اصطبغ به العصر الذي عاش فيه، من ظروف سياسية، واجتماعية، وتاريخية، وما طبع المؤلف من تأثيرات نفسية، ودينية، وثقافية، وغير ذلك، من عوامل وأسباب، نأت -بشكل كبير- عن صميم الدراسة الأدبية للخطاب الأدبي، "حتى صارت دراسة الأدب عبارة عن دراسة لكل الفنون الإنسانية ما عدا اللغة"¹.

ولما كان من الطبيعي اختلاف مشارب الدارسين ومذاهبهم، وتعدّد مدارسهم، فقد نتج عن ذلك أن تباينت أساليبهم في التعامل مع الخطاب الأدبي، وتتنوع وجهات أنظارهم في هذا التعامل، ليكون عند بعضهم "وثيقة تاريخية، أو نفسية، أو اجتماعية، أو غيرها... من خلال السياق الذي أُبدع النص في أجوائه، مما أدى إلى نشأة منظومة المناهج السياقية التي تشمل عددا من المناهج النقدية المعروفة، مثل المنهج التاريخي، والمنهج النفسي، والمنهج الاجتماعي"². سادت هذه الاتجاهات ردحا طويلا من الزمن، حتى مطلع القرن العشرين، مع ما أفرزته الثورة الألسنية، التي أرسى دعائمها العالم اللغوي السويسري «فرديناند دوسوسير» «*Ferdinand de Saussure*»، والتي شكّلت نقطة انعطاف حاسمة، في مسار تاريخ الأدب، والدراسات اللغوية، وقد بلورها فيما نشره في كتابه الشهير "محاضرات في الألسنية العامة"، الذي صدر بعد وفاته، سنة 1916م. دعا «دوسوسير» إلى دراسة اللغة لذاتها، ومن أجل ذاتها، وعزلها عن كل العناصر الخارجية، ذلك أنّ "حقيقة اللغة كامنة في ذاتها أكثر مما هي كامنة في تاريخها، وهو بهذا يُرسّخ قطيعة معرفية سوف يتجاوز أثرها حدود العلوم اللغوية إلى مجال العلوم الإنسانية الأخرى، وبهذا ستكتفّ اللسانيات عن أن تكون تابعة للمعارف البشرية الموازية لها لتصبح تدريجيا متنوعة بها، حاملة للريادة المنهجية، والأصولية"³، وفي هذا السياق -ومن أجل التأسيس لمنظومته الفكرية التي أعلنها- جاءت أفكار «دوسوسير»

¹ عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط6، 2006م، ص29.

² فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، ط1، 2006م، ص21.

³ عبد السلام المسدي: اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، 1986م، ص120.

لثُبُّر بميلاد مفاهيم جديدة، جعلت من النص بؤرة الاهتمام، ونقطة الارتكاز، ولعلَّ أبرز هذه المفاهيم الألسنية، مفهوم الثنائيات الضدية المتقابلة، والتي عملت على وصف الأنظمة اللغوية وظواهرها المختلفة، وأنساقها التي تُكوِّنها، تُشكِّل ثنائية اللغة والكلام أهمَّ هذه الثنائيات، فاللغة تُمثِّل نظاماً راسخاً في أذهان أفراد مُجتمع مُعين في بيئة لغوية مُعينة، يعتمد هذا النظام على جملة من القواعد والمبادئ المحددة، والتي تُؤدي إلى إنتاج القول، وتُمكن الأفراد من التواصل بينهم، بينما يُمثِّل الكلام الممارسة الفردية الفعلية، والمتغيرة بين أفراد الجماعة في أزمنة مختلفة.

من أجل دراسة الظواهر اللغوية، قام «دوسوسير» بالتمييز بين محورين: أحدهما تاريخي يُعنى بالاهتمام بالظاهرة على امتداد الزمن، ورصد مختلف تحولاتها، بينما يقوم المحور التزامني الوصفي بالتركيز على وصف الظاهرة اللغوية في لحظة زمنية محددة، كما جاءت أفكار «دوسوسير» لتمييز بين علم اللغة الداخلي الذي يهتم بالقوانين المنبثقة من اللغة ذاتها بغض النظر عن الإطار الخارجي، بينما يرتبط علم اللغة الخارجي، بالعلاقات والظروف، والبيئات والأوضاع الخارجية المتصلة بالحقائق اللغوية¹.

وهكذا فقد جاء درس اللساني، لكي يُسلِّط الضوء على النص، ويُهيئ شروط انتقال السلطة من المؤلف إلى النص، ويُشدّد على رفض "العلاقة التي تقيمها المناهج السياقية بين الفن والتجربة الإنسانية الطبيعية، والتي ترى أن الفن مرآة تعكس لنا ما في الحياة، فالفن أسمى من ذلك، لأنّه يُخضع الحياة لعالمه، وليس العكس"². وبهذا فقد استطاع دوسوسير، وتلاميذه أن يمهّدوا الطريق لمن جاء بعدهم، لاستكمال مسيرة البحث النقدي الحديث، بأساليب علمية راسخة.

ومن جانب آخر جاءت جهود الشكلايين، لتفتح أمام الدراسات الأدبية، واللغوية آفاقاً رحبة، من خلال دعوتهم إلى أدبيّة الأدب، وتعاملهم مع النص ككيان مُغلق مُكتفٍ بذاته، مُستقل عن غيره، ليس بحاجة إلى الإحالة إلى مرجعيّات خارج إطاره، آخذين على من سبقهم غُلُوهم في الاهتمام بالمؤلف، وتغيب العمل الفني.

لقد أدّت الرؤية الشكلائية أخيراً إلى إعادة الاعتبار للنص الأدبي، واستحضار قيمته الفنية، وجماليّاته، ومن ثمّ فقد أسهم أعلامها إسهاماً فاعلاً في الدفع بحركة النقد الأدبي وذلك بأنّ أعادوا للنص الأدبي كثيراً من حرمة حين حرّروه ممّا علق به من معارف وأخبار، وسير، ووثائق وإيديولوجيات، ونوايا من خارج النص، ولقد غني هؤلاء النقاد بمجموعة من القضايا الأدبية من مثل الانسجام، والوحدة، والأخيلة، وكل ما يتصل بالتركيب اللغوي، وبالخيال الشعري الخلاق، وطرائق تشكل الرمز، ودوره في تحديد دلالات النص، إلى غير ذلك من قضايا تمسّ جوهر الظاهرة الأدبية

¹ ينظر صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 2013م، ص 69، 70.

² فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، مرجع سابق، ص 23، 24.

بوصفها ظاهرة لغوية وجمالية¹.

كانت كل هذه الأفكار مصدر إلهام للاتجاهات الجديدة التي ظهرت على الساحة، وقد أسهمت إسهاماً جليلاً في حركة النقد الجديد، وفي منظومات المدارس النقدية، وقد جسدت طُروحات البنيوية -التي تُشكل الطرح الأبرز في المشروع اللساني- هذه المفاهيم في أسمى معانيها، من خلال التركيز على الداخل النصي، مؤكدة على أنّ "اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف، والمؤلف لم يعد هو الصوت الكامن خلف العمل أو المالك للغة، أو مصدر الانتاج.. وإنما هو مجرد ناسخ، نسخ النص بيده مستمداً جهده من اللغة التي هي مستودع إلهامه"².

في هذا السياق بالذات، وكي تقطع كل صلة للمؤلف بالخطاب الأدبي، أعلنت (البنيوية) على لسان «رولان بارت» «Roland Barthes» فكرة "موت المؤلف"، كموقف يُتيح الوقوف على النص وحده، ولا شيء غيره، وهكذا فقد ألغت كل ما يشوب الخطاب الأدبي من خارج إطاره، ودعت إلى عزله عن غيره من أطراف العملية الإبداعية "ليولى الانتباه كله إلى اللغة السابقة في وجودها، ففي البدء كانت الكلمة، والكلمة هي التي تنتج النص، وبذل القول التقليدي، بأن لغة المؤلف تعكس الواقع، يأتي القول البنيوي بأن بنية اللغة تنتج الواقع"³.

وفي مظهر آخر، جاء مفهوم التناص لتعزیز سلطة النص، وتقويض سلطة المؤلف، بل وتجريده من كل امتياز، فالنص هو في حقيقته، إعادة إنتاج لنصوص سابقة، والمؤلفون لا يملكون من أمرهم إلا أن يقوموا بعملية "مزج كتابات موجودة سلفاً، وإعادة تشكيل الكتابات وتجميعها، وهم لا يستخدمون الكتابة كي يُعبّروا عن أنفسهم، بل يعتمدون على المعجم الهائل للغة والثقافة الذي هو معجم مكتوب دائماً من قبل"⁴، وهكذا لا يعدو صوت المؤلف أن يكون إلا صدى أصوات عديدة أسهمت في إنتاج النص.

لقد كان كل هم البنيوية هو النص، وكيفية التعرّف على أبنيته، وأنساقه الداخلية، والوصول إلى أسرارها، وكشف شفرته، كل هذا ضمن إطار النص ذاته، ولم يكن للقارئ، والناقد، من دور إلا تحقيق هذه الأهداف المعلنة، فقد كانت الأسس التي قام عليها المشروع البنيوي، هي بالذات أهدافاً سهلة صوّبت إليها سهام النقد، من طرف مناوئتها، وفي بعض الأحيان من أعلامها الذين رفعوا لواءها ذات يوم، لكنهم سرعان ما راجعوا كثيراً من أفكارهم السابقة، وهنا وجدنا «رولان بارت»، في كتابه لذة النص يُحاول أن يُعيد الاعتبار للمؤلف من خلال الحديث عن عبثية تأويل النص في غياب كلي للكاتب، "لكنّ التأثير القوي للمد البنيوي في تلك المرحلة، جعله يعيد الاعتبار الشكلي

¹ بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات،

² ينظر عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، مرجع سابق، ص 73، 74.

³ محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2004م، ص253

⁴ المرجع نفسه، ص246

للمؤلف، من خلال إبراز صورة المؤلف التي لا تعني عودة سيادته الكاملة، وإنما عودته في كفته، أي إخراج جثته من القبر¹.

أسهمت طروحات البنيوية المتطرفة في تصدّع، بنيانها إلى درجة أن أطلق على كثير من ممارساتها "تعبير (رهاب البنيوية) فقد شكلت ضرباً من أشكال (الفوبيا) اتخذ طابع الظاهرة"²، ومن هذا القبيل، فقد نظر الآخزون على المشروع البنيوي إلى فلسفته الداعية إلى إقصاء التاريخ، وموت الإنسان بأنها "استجابة إيديولوجية خفية لعصر بدأ يتهرب من تحمّل مسؤولياته التاريخية، وسط مجتمع غربي تكنوقراطي، لم تعد فيه للإنسان مهمة يقوم بها، ليتحوّل إلى مُجرّد آلة تتفدّ ما خُطّط لها، فهو لا يفعل شيئاً إلا أن يأخذ مكانه في الفراغ"³، كما أنّ مفهوم البنية في حد ذاته كان محل هجوم، واستهداف، فقد انتقد «جاك دريدا» «Jacques Derrida» فكرة المركز التي تبني عليه البنيوية كل منظومتها، كاشفاً عمق التناقض في الخطاب البنيوي، ذهب «دريدا» إلى أنّ "فكرة البنيوية كانت تفترض دائماً مركزاً من نوع ما للمعنى، هذا المركز يحكم البنية، ولكنه هو نفسه ليس موضوعاً للتحليل البنيوي (إذ إن إيجاد بنية للمركز يعني إيجاد مركز آخر)، وذهب دريدا إلى أن البشر يرغبون في مركز لأن المركز يضمن لهم الوجود من حيث هو حضور، فنحن نفكر على سبيل المثال في حياتنا العقلية والمادية على أنها مرتكزة حول أنا، وهذه الأنا هي مبدأ الوحدة الذي تقوم عليه بنية كل ما يدور في فضائها"⁴.

يقول «بول ديمان» «Paul Deman»: "لقد انتهى زمن تسلط العمل الأدبي"⁵، هكذا أعلنها «ديمان»، مُبشّراً بعهد جديد، يكون فيه للقارئ الدور الأهم في كلّ فصول العملية الأدبية، جاء هذا العهد بعد أزمة منهجية ألقت بظلالها على ساحة النقد الأدبي، كان المجال مُهيئاً لظهور تيارات جديدة في الساحة النقدية عرفت بتيارات "ما بعد البنيوية"، قامت على أنقاض البنيوية، وحاولت "تصحيح الأخطاء التي وقعت فيها البنيوية، وأبرزها الصنمية النصية، وموت المؤلف، وإهمال حركة التاريخ... وقد تمثلت هذه الاتجاهات في أربع نظريات نقدية هي القراءة والتلقي، والتفكيك، والتأويل، والسيمولوجيا، كان لها الدور الأكبر، في الخروج إلى فضاء جديد، للمقاربة النقدية المعاصرة، ناظرة إلى الملفوظ النصي، على أنّه أحد المستويات التي تفيد منها القراءة"⁶، لقد جاءت هذه الاتجاهات جميعها لتُعطي أخيراً القارئ حظوة كبيرة، محدثة تغييراً جذرياً في النظرية الأدبية.

¹ ينظر سامر فاضل الأسدي: البنيوية وما بعدها النشأة والتقبل، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015م، ص122.

² بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001م، ص18.

³ ينظر سامر فاضل الأسدي: البنيوية وما بعدها النشأة والتقبل، مرجع سابق، ص121، 122.

⁴ ينظر محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي، مرجع سابق، ص315.

⁵ فاضل ثامر: مجلة الأقلام، بغداد، العدد الأول، كانون الثاني، 1988م، ص11.

⁶ ينظر بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، مرجع سابق، ص32.

بشر «هانس روبرت ياكوس» «Hans Robert Jauss» بهذا التغيير من خلال دراسة حملت عنوان: "التغير في نموذج الثقافة الأدبية"، أَلَمَ فيها بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية، مُنتهيا إلى أنَّ الزمن يؤذن بقيام تحول جذري فيما يتعلّق بمنهج الدراسة الأدبية، وذلك بظهور نموذج فكري جديد يخلف النماذج المتعاقبة التي استنفذت أغراضها مع مضي الزمن... وقد أصبح من الواضح له أن نظرية التلقي تُمثل ذلك النموذج الجديد الذي يفى بالشروط اللازمة لما يصلح أن يكون نموذجا¹، لقد أخذ «ياكوس» على الاتجاهات الشكلانية، والماركسية إهمالها "القارئ ودوره الخاص الذي يجب حتما على المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية أن تعتبره، لأنه من يتوجه إليه العمل الأدبي في الأساس، إن الناقد الذي يحكم على مؤلف جديد، والكاتب الذي يبدع عمله تبعا لنموذج عمل سابق سلبيا كان هذا العمل أو ايجابيا، ومؤرخ الأدب الذي يربط العمل بال لحظة والتقليد اللذين ينتمي إليهما، والذي يؤوله تأويلا تاريخيا: إنَّ كلّ هؤلاء أيضا وأوّلًا قراء، قبل أن يعتقدوا مع الأدب علاقة تأمل تصبح بدورها منتجة"².

يستمد مشروع التلقي مصداقيته من خلال انفتاحه على كافة أطراف العملية الإبداعية، دون إقصاء أو تطرف، أو استبداد، وهي جوانب أغفلتها الاتجاهات السابقة، وكانت أسبابا قوّضت طروحاتها، وأسهمت في أفولها.

¹ روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000م، ص 10

² ياكوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر رشيد بنحدو، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2016م، ص 49.

2. الروافد المعرفية المؤثرة في نظرية القراءة، وجماليات التلقي:

لم يكن لمشروع القراءة والتلقي، أن يفرض وجوده الفاعل في ساحة الأدب والنقد من فراغ، وإنما استمدّه نتيجة ترسّبات فكرية، وروافد وحقول معرفية شتى، ومؤثرات وفلسفات أسست لحضوره، وثبتت أركانه، في خضم صراع معرفي، وفي ظل عوالم، وتيارات ليس من اليسير معها تقبّل كيانات معرفية جديدة، إلا إذا ارتكزت على قواعد ثابتة الأسس، وتسّلت بالعدّة، والإمكانات المعرفية الراسخة التي تُمكنها من المقاومة وإثبات الذات، والصمود في دنيا الأدب، والنقد، والفلسفة، ومن جانب آخر فقد هيأت ظروفات البنيوية التي اتسمت بالتطرف، المناخ المناسب لنشأة النظريات المتجهة للقارئ ثم ازدهارها بعد فترة قصيرة، لتكون البديل الفاعل الذي قدّم الحلول للمشاكل المطروحة، وأعاد الاعتبار للذات المتلقية، فقد نظرت البنيوية إلى الظاهرة الأدبية باعتبارها كيانا مُستقلا مُكتملا، مُكتفيا بذاته، حاملا لمعناه، ليس بحاجة إلى إحالات خارج إطاره، ومن هنا ألغت الذات المنتجة للظاهرة من خلال الإعلان عن موت المؤلف، في تناولها للظاهرة الأدبية، بينما لم تضع الذات المتلقية في حسابها، وكان تركيزها المطلق على الظاهرة ولا شيء غيرها.

يُلخّص «روبرت هولب» *Robert Holub* أهمّ الخلفيات المعرفية التي استند إليها مُنظرو مدرسة كونستانس، وأسهمت في تأسيس مشروع التلقي، وتوطيد أركانه، وتهيئة المناخ المناسب الذي أتاح له أن يعلن فيه عن نفسه، يُبرّر «هولب» دواعي اختيار هذه العوامل، كمؤثرات أساسية، كانت لها أهميتها البالغة في تبلور نظرية التلقي، وهو يرى أنّ اختيارها إنّما يعود لأسباب موضوعية، وعناصر مشتركة، لعل أهمها هو المكانة التي أصبح يحتلها القارئ في أدبياتها، إضافة لما لهذه الخلفيات من تأثير في التطورات النظرية على نحو ما تدلّ عليه الهوامش والمصادر لدى زعماء نظرية التلقي، إضافة إلى ما قدمته من حلول لأزمة البحث الأدبي بعودتها للتركيز على العلاقة بين القارئ والنص¹، يمكن أن نستعرض هذه الخلفيات، في ما يأتي:

- الفلسفة الفينومينولوجية «رومان انغاردن» *Roman Ingarden*، وادموند هوسرل *Edmund Husserl* - الشكلائية الروسية.

- بنيوية براغ.

- هيرمينوطيقا «جورج غادامير» *Hans-George Gadamer*

- سوسيلوجيا الأدب².

¹ روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، مرجع سابق، ص 48

² المرجع نفسه، ص 48

1.2. الفلسفة الفينومينولوجية (الظاهراتية):

تُشكّل الفلسفة الفينومينولوجية الإطار المرجعي الأساس الذي استندت عليه كثير من اتجاهات ما بعد البنيوية، ولا سيّما طروحات نظرية التلقي باعتراف « وولفغانغ إيزر » *Wolfgang Iser* « أحد أبرز مُنظريها¹، بل يعتبر البعض مشروع التلقي إنّما هو من روافد الظاهراتية، خصوصاً عند الحديث عن قضية التأثير عند «إيزر»، تقول «بشرى موسى صالح» مؤكّدة هذا الطرح: "وإذا كانت الفلسفات الوضعية والتجريبية هي الظهير الفلسفي للمناهج العلمية والموضوعية كالبنيوية، فإنّ نظرية التلقي تتحدّر من الفينومينولوجيا، أو الفلسفة الظاهراتية المعاصرة"².

لقد ظهر مصطلح الفينومينولوجيا لأول مرة على لسان «يوهان هاينريش لامبرت» *Johann Heinrich Lambert* سنة 1764م في ألمانيا، ثم جاء من بعده «إيمانويل كانط» *Immanuel Kant*، و«هيغل» *Hegel* « لاستعماله من جديد، غير أنّ هذا المصطلح لم يكن ليحمل الدلالة على اتجاه معرفي محدّد بأدوات إجرائية واضحة، إلّا مع جهود الألماني «ادموند هوسرل» (1859-1938م)³، قبل أن يأخذ أبعاداً أخرى مع لفيف من المفكرين أمثال تلميذه «رومان أنغاردن»، و«موريس ميرلو بونتي» *Maurice Merleau-Ponty*، وخصوصاً «مارتن هايدغر» *Martin Heidegger* الذي يرى كثيرون أنّه نجح في وضع تصوّر لاتجاه جديد في الفلسفة الفينومينولوجية، اصطلاحاً على تسميته بالفينومينولوجيا الوجودية، ومن جانب آخر يكاد يُجمع أغلب الباحثين على اعتبار «هايدغر» المؤسس الحقيقي لفلسفة التأويل أو الهرمونيوطيقا.

ينظر «هوسرل» إلى الفينومينولوجيا باعتبارها العلم الذي يهتم بالظواهر، "لا علم الوقائع، إنّها الدراسة الوضعية للظواهر كما تبدو للشعور. ذلك أنّ الظاهرة هي وحدة قائمة بين الشعور والوجود، أو بين الذات والموضوع"⁴، ومن جانب آخر يُعتبَر أنّ الفينومينولوجيا هي "علم الشعور، لأنّها تهتم في الدرجة الأولى بدراسة الشعور، وفض مضمونه، وكشف مبادئه. كما أنّها تسعى لمعرفة خصائصه، وتحديد دوره في عملية الإدراك، باعتباره نقطة الانطلاق لكل جهد معرفي"⁵، وهنا يتخذ مفهوم الشعور خصوصية فريدة عند «هوسرل»، إذ يؤكد على أنّ الشعور الذي يعنيه يختلف عن الشعور بمفهومه المعروف في علم النفس التجريبي، إنّهُ شعور كلي خالص، بينما هو عند هؤلاء

¹ ينظر: حوار وولفغانغ إيزر مع نبيلة ابراهيم، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول 1984م، ص 105

² بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، مرجع سابق، ص 34.

³ ينظر: انطوان خوري: مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1984م، ص 35، وينظر: عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط 1، 2007م، ص 87.

⁴ محمد عزام: نظرية التلقي، مجلة البيان، الكويت، العدد 330، 1998م، ص 37.

⁵ سماح رافع محمد: الفينومينولوجيا عند هوسرل دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، بغداد، ط 1، 1991م، ص 134.

التجريبين مجرد موضوع مادي خاضع للمنهج الاستقرائي، كما أنّه يقف بمعزل عن العالم الخارجي، وهو بهذا يتنافى مع فعل القصدية الذي يشترطه «هوسرل»، فالشعور لا بدّ أن يكون شعورا بشيء ما، حيث أنّ طبيعته لا بدّ أن تكون شاعرة بموضوعاتها، سواء كانت حقيقية أم غير ذلك¹، ومن منظور القراءة تُعنى الظاهراتية بموضوع «البحث في العلاقة بين النص، والقارئ، والتفاعل بينهما، مما يؤدي إلى إيجاد مفاهيم جديدة للنص، تقوم على القراءة كشرط لوجود النص»².

تُرَكِّز الفينومينولوجيا كحركة فلسفية "على الدور الحيوي والمركزي للإنسان المُدرك في عملية تقرير المعنى، وتتأسس على فحص الظواهر (بمعنى الأشياء، كما هي مُدركة من خلال الوعي)، عوضاً عن أن تتأسس على وجود أي شيء خارج الوعي الإنساني"³، لقد جاءت الفلسفة الفينومينولوجية، في خضم أزمة معرفية كبيرة واجهت الإنسان الغربي الجديد، في ظل المجتمع الرأسمالي الصناعي، ونزوعه المادي البحث الذي يفتقد إلى الاهتمام بالذات الواعية أشد الافتقاد، وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ «هوسرل» يحرص على الربط بين أزمة القيم الإنسانية بوجوهها المتعددة (القيم الأخلاقية، الاجتماعية، السياسية.. الخ)، وأزمة العلوم الوضعية الحديثة، التي أظهرت قصورها عن الإجابة عن أسئلة وجودية، أصبحت تفرض نفسها بإلحاح في ساحة الفكر الغربي، وتتعلّق أساساً بالمعنى والغاية، وأسئلة أخرى تُلامس قضايا الحرية، وحركة التاريخ، يتحدث «هوسرل» عن رؤية الإنسان الحديث للعالم، وهو يرى أنّها رؤية شكّلتها العلوم الوضعية التي جلبت للإنسان الازدهار المادي، غير أنّها أجلت الإجابة عن أسئلة مصيرية حاسمة بالنسبة لكل بشرية، لينتهي الأمر بخيبات مريرة، مهّدت المناخ لنمو شعور عدائي إزاء العلم، الذي أصبح يغض الطرف عن كل ما هو ذاتي، ولم يعد له ما يقوله عن العقل، واللاعقل، عن معنى الوجود البشري، ولا معناه⁴، يُرجع «هوسرل» هذا المأزق المعرفي الكبير إلى أسباب موضوعية غائرة في المنظومة المؤسسة لهذه العلوم الوضعية، ومن أهمها أن هذه العلوم تقوم "على افتراضات مسبقة عن طبيعة الواقع يُسلم بها تسليمًا، ولا يضعها موضع التساؤل، ومن ثمّ فهو لا يملك تقديم تفسيرات أولية بالمعنى الذي يصلح أن يكون نقطة انطلاق قصوى أو ركيزة أولى لأي تفسير عقلاني للعالم"⁵.

لقد أظهرت هذه الأزمة مدى هشاشة الفكر الفلسفي العقلاني الأوروبي، الموروث عن القرن الثامن

¹ ينظر: سماح رافع محمد: الفينومينولوجيا عند هوسرل، مرجع سابق، ص 134، 135.

² محمد عزام: نظرية التلقي، مجلة البيان، الكويت، العدد 330، 1998، ص 37.

³ حسن البنا عز الدين: قراءة الآخر قراءة الأنا، مرجع سابق، ص 39.

⁴ آدموند هوسرل: أزمة العلوم الأوروبية والفنومينولوجيا الترنسندنتالية، تر إسماعيل المصدق، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008م، ص 44، 45.

⁵ عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007م، ص 186.

عشر، وسداجة أطروحاته العقيمة التي لم يعد بمقدورها أن تلبي متطلبات اللحظة الراهنة، حين وُضع هذا الفكر على محك التحديات الجديدة التي أفرزتها معطيات القرن العشرين، وخصوصاً فترة ما بين الحربين، ومن هنا كانت الحاجة ماسة إلى خلفيات فكرية جديدة تجيب عن كل الأسئلة المطروحة، وهو الدور الذي حملته الفلسفة الفينومينولوجية على عاتقها بإعلانها القطيعة مع النزوع المتطرف الذي تبنته الفلسفة العقلية التي تنشد الحقيقة المطلقة، بينما تشدد الفلسفة الفينومينولوجية على أنّ الحقيقة لا تعدو أن تكون نسبية، وفي هذا المنحى حاولت أن تشقّ طريقها، واقتراح حلولها البديلة، انطلاقاً من إعادة الاعتبار للذات الإنسانية من خلال عقد "العلاقة الدينامية بين الفكر الإنساني والأشياء، فالأنا المفكرة لا تكون إلاّ عندما تدخل دُخولاً فعلياً في علاقات وارتباطات بالأشياء"¹، ولعلّ أهمّ ما طبع الفلسفة الفينومينولوجية، هو رفضها لكل أشكال الثبات التي تؤدي حتماً إلى جُمود كلّ منظومة فكرية تتوخى الاستمرار، وضرورة التأقلم مع كل المعطيات التي تطرأ على حيوات المجتمعات، وهو الطموح الذي عبر عنه «هوسرل» بتطلّعه إلى إنجاز "عمل قاطع في سبيل إقامة فلسفة دقيقة ودائمة"².

انطلق «هوسرل» في مسيرة التأسيس لفلسفته من معطيات الفلسفة الديكارتية التي اهتدت أخيراً إلى الكوجيتو الشهير: "أنا أفكر إذن أنا موجود"، كأرضية صلبة تضع ذاتية الإنسان المنطلق الأساس الذي تُبنى عليه المعرفة، وتفسير الوجود برمته، وهي مقولة تحتفظ بالذات الواعية لوحدها، في إطار البداية، واليقين، بينما تفتح المجال أمام الشك في غيرها من الكيانات الملموسة، والمجردة، "وبهذا امتازت المنهجية الظاهرية بالبحث الدائم عن (الوجود) وتفسير شروطه، وشرح، وفهم تشكيل تجربته، والذهاب إلى ما بعد الظاهرة لتقديم التأويل المناسب المنفتح على الذات"³، وحتى تتجنب الوقوع في سوءات الفلسفة العقلية القديمة، فإن الفينومينولوجيا "ترفض الافتراض المسبق عند الدخول في علاقات مع الأشياء، كما أنها ترفض فرض أي منهج يؤدي إلى تثبيت الشيء، ويعطل الحركة التي تسير في عدة اتجاهات بين هذا الشيء، ومن يتعامل معه، وإنما تمثل طريقة للبحث والاكتشاف، ولهذا فإنها لا تدعي أنها مذهب أو مدرسة، وإنما هي فلسفة وحسب"⁴.

تقوم الفلسفة الفينومينولوجية، على توظيف مفاهيم وإجراءات، كان لها أثرها في أطروحات نظرية التلقي من بعد، ومن أهمها مفهوم "القصدية"، يقول «روجي غارودي» «Roger Garaudy»: "إنّ

¹ نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، مرجع سابق، ص 102.

² سماح رافع محمد: الفينومينولوجيا عند هوسرل دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، بغداد، ط 1، 1991م، ص 56.

³ محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية الأسس الفلسفية، عالم الكتب الحديث، إربد، ط 1، 2017م، ص 81.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص 102.

الفكرة الرئيسية التي أدخلها هوسرل في الفلسفة المعاصرة، هي فكرة الاتجاه القصدي¹، الذي أخذه «هوسرل» عن أستاذه «برنتانو» «Brintano»، الذي أكد أنّ القصديّة هي الخاصية الأساسية المميزة لكل الخبرات، أو الظواهر النفسية، حيث ترتبط كل ظاهرة بموضوعها، ارتباطاً تلازمياً.. ولكن الحقيقة أن فكرة القصديّة قد اتخذت على يد هوسرل أبعاداً جديدة، ودلالات عديدة²، ينبثق مفهوم "القصديّة" من تركيز الفينومينولوجيا على دور الذات الواعية لحظة اتصالها بالظواهر، فالموضوعات، والظواهر لا يتحقق وجودها إلاّ بارتباطها مع هذه الذات، ولا مجال لدراستها بمعزل عنها، أو بعبارة أخرى فإنّه لا يُمكن "النظر إلى الموضوعات على أنّها أشياء في ذاتها، بشكل يجعلها مستقلة استقلالاً مطلقاً عن الوعي، أو لها وجود خارجي قبلي، وإنما هي أشياء مقصودة من قبل الوعي، فكل وعي هو دائماً وعي بشيء ما"³.

يتحقّق الفعل القصدي في لحظة وجودية محدّدة "يتحرّك فيها الوعي إلى ماهية الموضوع، ويندمج فيها، فيصبح الموضوع، والذات شيئاً واحداً مغايراً لطبيعة الاثنين"⁴، وعلى صعيد التعامل مع الظاهرة الأدبية رأى «إنغاردن» أنّ العمل الأدبي إنّما يحقّق قصديّته بالتفاعل مع وعي القارئ أثناء عملية القراءة، وهو يشكل بنية قاصدة تضم فراغات، ومواقع غير محدّدة "تستوجب تفاعل القارئ وتواصله مع النص، وهو ما يحقّق جمالية النص حين يقوم القارئ بإكمال هذه المواقع"⁵، وهكذا يُمكن النظر إلى أنّ قصديّة الظاهرة الأدبيّة تقرّر أنّ "جمالية النص تتأسّس في لحظة التفاعل بين الذات والموضوع، والجمالية هنا تتحقق بوصفها ناتجة عن تفاعل الطرفين معاً، أي أن جمالية العمل الفني لا تساوي النص، ولا تساوي الذات، إذ إنّها حصيلة تفاعل الاثنين، أي أن الموضوع الجمالي إنتاج جديد يختلف عنهما"⁶، من هنا تأخذ ذات القارئ قيمتها التي منحها لها هذه الاتجاهات، ليكون مشاركا حقيقيا في إبداع العمل الفني، "من حيث أنّه يفسر العمل الفني وفقاً لقصد الفنان المتضمن فيه، أي أنّه -بمصطلح إنغاردن الدقيق الذي يفضل استعماله- يعيد تأسيس العمل الفني كما أراد له مبدعه أن يتأسّس، وبذلك فإننا نستطيع أن نميز بين العمل الفني ذاته، وبين تعيّنّه، فالعمل الفني إذن هو نتاج الأنشطة القصديّة لفنان ما"⁷، وهكذا يتجلى دور الفلسفة الفينومينولوجية كرافد رئيس لمنظومة التلقي أعلى شأن القارئ، وجعله الفاعل الرئيسي الذي به تكتمل فصول العملية الإبداعية، يقول «إنغاردن»: "أن العمل الأدبي يقوم على أفعال قصديّة من

¹ سعيد توفيق: دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1992م، ص29.

² المرجع السابق، ص30.

³ عبد الغني بارة: الهيرمنوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008م، ص198.

⁴ جاسم حميد جودة: الظاهرية والرمز، الدار المنهجية، عمان، ط1، 2016، ص21.

⁵ ينظر المرجع نفسه، ص22.

⁶ المرجع نفسه، ص22.

⁷ سعيد توفيق: دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، مرجع سابق، ص341.

قبل مؤلفه، تجعل من الممكن للقارئ أن يعايشه بوعيه كقارئ، وتعني المعاشية هنا نوعاً من التداخل عبر التجربة القرائية بين المؤلف والقارئ. ذلك أن النص لا يأتي كاملاً من مؤلفه، بل هو مشروع دلالي وجمالي يكتمل بالقراءة النشطة التي تملأ ما في النص من فراغات¹.

أكد «إنغاردن» على أن أية دراسة جمالية للعمل الفني تقتضي أن تكون -بالدرجة الأولى- دراسة للعمل الفني ذاته، بعيداً عن كل العناصر التي تكون دخيلة على بنيته ولا تنتمي إليه، وهو ما يستدعي استبعاد "كل رؤية تقويمية معيارية تفرض على العمل الفني معايير جمالية معينة، أو تحكم عليه من وجهة نظر أخلاقية كانت أو اجتماعية أو تاريخية أو سياسية. فمثل هذه الأحكام المعيارية التقويمية، تحجب عنا طبيعة العمل الفني ذاته أو ماهيته التي يكون عليها"²، وفي هذا المنحى أشار «إنغاردن» إلى أن العمل الفني في كثير من الأحيان قد أسىء فهمه، لأنه أصبح مختزلاً بانطباعات ذاتية، وأفكار مسبقة ليست من صميمه في شيء، "قبدلاً من أن يُسلم الشخص المدرك ذاته للعمل الفني، فإنه يُسلم ذاته لخبراته الخاصة، وبدلاً من أن يرى القيمة الجمالية للعمل الفني باعتبارها مبطنة فيه، فإن هذه القيمة لا تكون مدركة على الإطلاق، وإنما تكون محجوبة بفيض مشاعره الذاتية. فخبرة الاتصال الجمالي الصحيح، هي خبرة تتطوي على نوع من الهدوء الباطني التأملي أو السكينة الروحية، حيث نستغرق في العمل الفني ذاته، ولا ننشغل بأنفسنا، أو نستغرق بخبراتنا الخاصة"³، وفي هذا دعوة للتجرد من شوائب الأفكار، والمشاعر والانطباعات الذاتية التي تعلق بذهن المتلقي، والتي من شأنها أن تُكدر صفو القراءة، وتؤثر على جودة التلقي، وتقصد متعة اتصال القارئ بالنص، وحرى به أن يُقبل على النص ليعيش في عالمه .

تحدث «إنغاردن» عن الطبيعة المميزة للعمل الأدبي، فهو "كيان قصدي صرف، أو خاضع لقوانين مختلفة، بمعنى أنه عمل لا هو معين بصورة نهائية، ولا هول مستقل بذاته، كما هو الشأن في الأشياء الواقعية، والأشياء المثالية على السواء، لكنه يعتمد بالأحرى على فعل الوعي"⁴، وقد أشار «إنغاردن» إلى الخصائص البنوية التي يتضمنها العمل الفني، والطبقات التي تعمل على تأدية وظائف جمالية، وتحقيق فعل التواصل، والتفاعل بينه (العمل الفني) وبين متلقيه⁵، من خلال نسج علاقات تأثيرية، وفتح المجال أمام المتلقي، للمشاركة عن طريق ملء المساحات البيضاء، والفجوات المبنوثة في كيان العمل الأدبي، وكل هذا يؤدي إلى إعطاء المتلقي متسعاً للمشاركة في صناعة المعنى.

¹ ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002م، ص321

² سعيد توفيق: دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، مرجع سابق، ص332.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص334.

⁴ ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، مرجع سابق، ص 61

⁵ سعيد توفيق: دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، مرجع سابق، ص410.

2.2. الشكلائية الروسية:

ظهرت الشكلائية الروسية كحركة فاعلة على ساحة النقد، في أوائل القرن العشرين، وترجع نشأتها إلى جهود حلقة موسكو اللغوية، وجمعية دارسي اللغة الأدبية في بطرسبورغ *Opoiav* أبوياف^{*}، اللتين ركزتاهتمامهما على دراسة اللغة الشعرية، وكان من روادها «فكتور شكوفسكي» *Viktor Shklovsky*، و«رومان جاكوبسون» *Roman Jakobson*، و«ميخائيل باختين» *Mikhail Bakhtin*، و«بوريس إخنباوم» *Boris Eikhenbaum*، على أن نشاط هذه الحركة الوليدة لم يكن ليستمر طويلا، إذ أفل نجمها في روسيا، بعد أن ناصبها خصومها من الماركسيين العداء، وصوبوا نحوها سهام النقد، والالتهام، يقول المنظر الماركسي «ليون تروتسكي» *Leon Trotsky* في كتابه «الأدب والثورة»: «إذا تركنا جانبا الأصداء الضعيفة التي خلفتها إيديولوجية سابقة على الثورة، نجد أن النظرية الوحيدة التي اعترضت الماركسية في روسيا السوفياتية، خلال السنوات الأخيرة، هي النظرية الشكلائية في الفن»¹، ورأى «فكتور إرليخ» *Victor Erlich* أنها لا تعدو أن تكون «جماعة من البهيميين المتمردين على كلّ الوقار الاجتماعي، والرصانة الأكاديمية»²، بينما وصفها «لوناتشارسكي» بأنها «تخريب إجرامي ذو طبيعة إيديولوجية»³، وأمام هذا التضيق، اضطر أعضاؤها إلى نقل نشاطاتهم إلى مواطن أخرى، ومن أبرزهم «جاكوبسون» الذي عمل على تأسيس حلقة براغ اللغوية، قبل أن يستقر أخيرا في الولايات المتحدة الأمريكية، بينما عمد «ميخائيل باختين» إلى مراجعة أفكاره، محاولاً التوفيق بين نظريته الشكلائية، والطرح الماركسي السائد، وقد تبلورت عنده فكرة «اجتماعية اللغة»، على اعتبار أن اللغة تتجسد كظاهرة اجتماعية. وعلى الرغم من انحسار حركة الشكلائين الروس، إلا أن أثرها الأبرز، كان في تسليطها الضوء على الأثر الأدبي، بعد عهود طويلة شهدت هيمنة المؤلف، وما تعلّق به، على اهتمام الاتجاهات النقدية السياقية المختلفة (النفسي، الاجتماعي، التاريخي..)، ومن جانب آخر، يبدو أن التأثير الأكبر للشكلائية الروسية تجلّى في ما أسهمت به في تبلور أهم أفكار الاتجاه النقدي البنيوي، وفي حركة النقد الجديد، اللتين تدينان لها بالفضل الأكبر في رواج طروحاتهما، وآرائهما النقدية، قبل ظهور النظريات المتجهة نحو القارئ، واتجاهات ما بعد البنيوية التي استفادت بدورها من جهود الشكلائين، واستلهمت كثيرا من أفكارهم البناءة، في تأسيس خطاباتهم، واتجاهاتهم النقدية المختلفة.

^{*} اختصار للعبارة الروسية: جمعية دراسة اللغة الشعرية.

¹ إخنباوم، جاكوبسون، تينيانوف، توماشفسكي، شلوفسكي: نظرية المنهج الشكلي، تر ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنشرين المتحدين، الرباط، ط1، 1982م، ص9.

² محمد مريني: مدارات القراءة، تفسير القراءة من مداخل العلوم الإنسانية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015م، ص50.

³ المرجع نفسه، ص9.

ينظر الشكلاونيون إلى الأدب بأنه استخدام خاص للغة، يختلف عن استخدام اللغة العادية، التي لا تسعى إلا لتحقيق التواصل النفعي بين أفراد المجتمع، بينما تهدف اللغة الأدبية إلى جذب المتلقي بجمالياتها، واستثارة مكامن التلقي في كيانه بانزياحاتها، وخروجها عن المألوف من الكلام. لقد سعت الشكلاونية الروسية حثيثاً، إلى الوصول إلى منهج علمي يتحرى الموضوعية في تناول الخطاب الأدبي، وذلك باستبعاد كل المؤثرات، والروافد الخارجية، التي من شأنها التأثير على مُحصلة البحث، وبهذا استبعدت في سبيل ذلك، كل ما تعلّق بحياة المبدع، وسيرته، وخلفياته الثقافية، والاجتماعية، والتاريخية، والسياسية، وغير ذلك، ممّا يؤثر على مكنونات الخطاب الأدبي، ويُشوّه عملية التلقي الأدبي، رافضة أن يكون الأدب مرآة عاكسة للمجتمع، وقد كان هذا الخيار - كما أسلفنا- سبباً في اصطدام الشكلانيين، بالاتجاه الماركسي الذي كان ساعياً لأن يكون الأدب مُعبّراً عن واقع المجتمع، مُدافعاً عن طبقاته المحرومة، ومواجهاً للرأسمالية، والبرجوازية بمختلف أوجهها، بينما اعتبرت الرؤية الشكلاونية العمل الأدبي "مستقلاً عن الخارج النصي، ومفتوحاً على ذاته وقوانينه، وتابعوا سوسير في أنّ النص لغة قبل أي شيء آخر، ولذلك كانت الأدبية عندهم موضوع علم الأدب، فقد رفض تتيانوف «Yury Tynyanov» إقامة أي صلة بين النص ومؤلفه أو بيئته، أو طبقة الاجتماعية، أو أعمال المؤلف الأخرى، لأنّ إقامة مثل تلك الصلات هي من شأن المؤرخ، الذي يضطلع بوصف الصلات القائمة بين عناصر منظومة معيّنة»¹.

لقد أصبح العمل الأدبي، في عُرف الشكلانيين، كيانه مكنفياً بذاته، لا يُنظر إلاّ للغة، وبنائه، بعيداً عن كل المضامين، والقيم الإنسانية التي يحملها، وبناء على هذه الأفكار رفض الشكلاونيون كثيراً من المعايير التي كانت تحكم توجهات النقد الأدبي الروسي في تلك الفترة، كأن يكون العمل الأدبي موجّهاً لخدمة رسالة، أو تحقيق هدف محدّد، وقد أدى هذا إلى إعادتهم النظر "في كثير من الآثار الأدبية الروسية، مثل قصة المعطف لغوغول «Nikolai Gogol» التي كان معاصروه، يحتفلون بها... باعتبارها صرخة نداء حارة للأخذ بيد البؤساء، أو الفقراء، والمستضعفين، إذ كتب إخنابوم دراسة مستفيضة لأسلوبها، وبنائها، وانتهى فيها إلى أنّها ذات أسلوب تقليدي نمطي، وأنّها شائهة البنى، متناقضة المعنى»²، وعلى هذا كلّه كان نهج الشكلاونية الروسية أقرب إلى المنهج العلمي الرصين، وكان اهتمامها الأول، مُنصرفاً إلى الأعمال الأدبية نفسها، ودراسة "أدبية الأدب"، أي تلك الخصائص والسمات، التي تُميّز العمل الأدبي عن غيره من الأشكال اللغوية الأخرى، مثل الموسيقى الشعرية، والاستعارة، والتخييل، وغير ذلك من العناصر الفنية، وبذلك كرست كلّ اهتمامها لدراسة العمل الأدبي، كشكل خاص من أشكال اللغة، له بنيته، وقوانينه التي تحكمه،

¹ خليل الموسى: جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2008م، ص 242، 243.

² ينظر محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي، مرجع سابق، ص 159، وينظر: إخنابوم: كيف صيغ معطف غوغول؟، نظرية المنهج الشكلي، مرجع سابق، ص 153.

واستقلاليته التي تميزه عن غيره، وله "أدواته النوعية التي يجب أن تدرس في ذاتها بدل أن تختزل إلى شيء آخر، فالعمل الأدبي ليس مركبة لنقل الأفكار، ولا انعكاسا للواقع الاجتماعي، ولا تجسيدا لحقيقة مفارقة، إنه حقيقة مادية، ويمكن تحليل أدائه مثلما يمكن للمرء أن يفحص ماكينة. إنه مكوّن من كلمات، وليس من موضوعات أو مشاعر، ومن الخطأ اعتبار أنه تعبير عن عقل مؤلف ما"¹. يرى «روبرت هولب» أنّ مدرسة النقد الألماني، استفادت من جهود الشكلايين الروس، واستلهمت أفكارهم، من خلال اشتغالها على العلاقة بين النص والقارئ، وما يحويه هذا النص من أدوات فنيّة، تعمل على التأثير على المتلقي، وإذكاء روح التفاعل معه.

3.2. بنيوية براغ :

تعتبر بنيوية براغ امتدادا للشكلائية الروسية، احتضنت أعلامها الفارين بأفكارهم، وعقيدتهم الشكلائية، بعد قرار السلطات السوفييتية حلّ كل الجمعيات الأدبية عام 1932م، ومن أبرز هؤلاء «جاكوبسون»، و«نيكولاي تروبتسكوي» «*Nikolay Trubetskoy*»، لقد وجدت الأفكار الشكلائية المهاجرة أرضا خصبة، في تجربة المنفى في براغ، وألفينا العالم التشيكي «جان موكاروفسكي» «*Jan Mukarovsky*» يعتنق أفكارها الوافدة، ويضع اللبّات الأولى لمشروعه النقدي، على أرضية شكلائية محضة، لقد شكّلت أعمال «موكاروفسكي» المترجمة أهمّ المصادر النظرية، في ألمانيا، سنوات الستينيات والسبعينيات، في فترة ازدهار مشروع القراءة والتلقي، خصوصاً ما تعلّق منها بأهميّة دور القارئ في العملية الأدبية².

إضافة إلى استفادتها من هذا الميراث الشكلائي، فتحت مدرسة براغ أبوابها مُسرعة أمام الاجتهادات التي بدأت تفرض وجودها في الساحة النقدية والمعرفية في ذلك الوقت، على غرار التصوّر الظاهراتي الذي نهج سبيله «إدموند هوسرل»، وكذا مذهب الجشطالت في علم النفس، سعياً لبناء نموذج فكري شامل بإمكانه وصف الظواهر، والأفكار في حقل العلوم الإنسانية، والاجتماعية، وقد أطلق «جاكوبسون» على هذا النموذج اسم «البنيوية» عام 1929م³.

ورغم الخلفيات الشكلائية لأفكاره، إلّا أنّنا وجدنا «موكاروفسكي»، يعترض في مرحلة تالية على بعض نصوص الشكلائية، مبتعداً شيئاً فشيئاً عن مبادئها النقدية الصارمة، ونزوعها الحاد إلى المثالية، قبل أن يستقلّ برؤيته النظرية الخاصة التي تبلورت "بشكل ملحوظ مع منتصف الثلاثينات، فقد بدأ يدرك أنّ التحليل الداخلي للنص، أو حتى أخذ التاريخ التطوري للأدب في الحسبان، لم يكن كافياً للتعامل مع الكيان المركب للعمل الأدبي، خصوصاً فيما يتصل بالعلاقة

¹ تيري إيجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، دط، 1991م، ص 13.

² ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، مرجع سابق، ص 69

³ ينظر محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي، مرجع سابق، ص 171.

بين الأدب، والمجتمع¹، مؤكّداً على ضرورة عدم إهمال الواقع الاجتماعي، في تناول الظاهرة الأدبية، أو حتى المتلقي باعتباره نتاجاً للعلاقات الاجتماعية، وليس مجرد كائن معزول، خلافاً لما نصّت عليه أفكار الشكلايين الذين "كانت الحقائق المجتمعية تمثل لديهم عناصر دخيلة على الساحة النقدية غير مرغوب فيها"².

يتجلى طرح «موكاروفسكي» من خلال رؤيته للعمل الفني، فهو ينظر إليه بوصفه نظاماً دالاً يؤدي وظيفته بطريقتين، من خلال التعامل مع العمل بوصفه علامة موصلة، وبنية مستقلة في نفس الوقت³. إنّ كل عمل فني مفرد يُمثّل بنية، لها مرجعياتها الممتدة عبر الزمن، والتاريخ، وكل البنيات تنضوي ضمن بنية أشمل هي بنية اللغة، وهنا يُنبّه «موكاروفسكي» إلى أنّ هذه البنيات قد لا تكون وحدات مُستقلة مُكتفية بذاتها، فقد يؤدي استكشاف عمل مفقود لأحد المؤلفين، إلى إعادة النظر في إدراكنا لبنيات أخرى ترتبط بهذه البنية الجديدة⁴، ومن جانب آخر يرى «موكاروفسكي» أنّ العمل الفني علامة مُركّبة تتوسّط بين الفنان والمخاطب (المؤلف والقارئ)، وهنا بالتحديد نلمس بوضوح أنّ آراء «موكاروفسكي» كانت مصادر أساسية لمنظري نظرية التلقي، خصوصاً في جانب العلاقة بين القارئ والنص، "وقد أشار ياكوس إلى أهمية أفكار موكاروفسكي، ومدرسة براغ اللغوية، حيث وجد أن بنيوية براغ قد تجاوزت بشكل حاسم، وثوقية القول باللاتعايش بين التحليل البنيوي، والتحليل التاريخي، لقد انطلقت من مقدمات النظرية الشكلانية لإنشاء وتطوير جمالية بنيوية تفترض إمكانية التمكن من المؤلف الأدبي باستعمال مقولات الإدراك الجمالي، ثم بعد ذلك تصف الموضوع الجمالي المدرك بهذه الطريقة وصفاً زمنياً من جهة تحقيقاته الملموسة وتحقيقاته المحددة بالتلقي"⁵، ومن المهم الإشارة إلى أنّ «موكاروفسكي» يتعامل مع العمل الأدبي كحقيقة علامية بعيداً عن الاهتمام بالمحتوى والمضمون، وهو بهذا يرفض أن يكون الفنّ انعكاساً لواقع سياقات خارجية، وواقع اجتماعي، وإنّما ينبغي أن يُفهم بوصفه رسالة، ولا ينبغي النظر إليه على أنّه محتوى يشتمل عليه وعاء، أو شكل لا معنى له⁶.

ناقش «موكاروفسكي» البعد الاجتماعي، وأثره في استقبال العمل الأدبي في حديثه عن المعايير الفنية التي تحكم عملية التلقي، ورأى أنّ "الطبقات الاجتماعية، والعلاقات الاجتماعية تقوم بدور مهم في تأسيس المعايير وتغييرها، وأنّ هذه المعايير ليست أبنية تصويرية جامدة، كما أنّ وظيفة

¹ ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، مرجع سابق، ص 69.

² المرجع نفسه، ص 72.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 71، 72.

⁴ ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، مرجع سابق، ص 71.

⁵ ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006م، ص 129.

⁶ ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، مرجع سابق، ص 71، 72.

الفن ذاتها في مجتمع بعينه، لا يمكن فصلها جميعا عن الظروف التي يتم فيها إنتاج الفن، واستقباله¹. وهكذا استوت بنوية براغ على سوقها، وأوجدت لنفسها، تصوّرها الخاص للظاهرة الأدبية، بطبيعتها البنيوية اللغوية، وأنساقها المعرفية المختلفة، وقد اصطبغت بصبغة سيميائية من خلال الحديث عن العمل الفني كعلامة مركبة، لها وجودها الذهني المتعارف عليه عند أفراد المجتمع.

4.2. الهيرمونيطيقا (علم التأويل، التأويلية، علم التفسير..):

كان سعي الإنسان في بحثه عن الحقيقة الغائبة، نزعة فطرية جُبلَ عليها، وصبوة إنسانية نُفخت في روحه، وغاية جميلة جليلة أصيلة، طبعت إنسانيته من سحيق العصور، كانت هذه الحقيقة مطلبا حثيثا سعى إليه منذ وُجد، وعلى هذا الأساس سارت الحياة الإنسانية، في رحلة أزلية بحثا عن هذه الغاية المنشودة، غير أنّها كانت في أحيان كثيرة بعيدة المنال، تتوارى وراء أسوار منيعة، وتتخفى خلف أستار كثيفة، وتكتنفها حُجب كثيرة، لا يستطع المرء أن يفوز منها إلاّ بشذرات من أحكام، وتآويل، لا تحمل من الحقيقة، إلاّ نصيبا قلّ، أو كثر، يقول «فريديريك نيتشه» *«Friedrich Nietzsche»*: «ليس هناك حقائق. هناك فقط.. تأويلات»²، وهذه مقولة ينفي فيها «نيتشه» نفيا تاما وجود حقيقة مطلقة تقطع الشكّ باليقين، غير أنّه من جانب آخر يعلن نسبية المعرفة الإنسانية، فاسحا المجال واسعا، أمام تأمل الظواهر المختلفة، وتفسيرها، ومُحاولة فهمها، وتأويلها، وهذا الحقل المعرفي بالذات هو الذي تشتغل فيه التأويلية (الهيرمونيطيقا)، كمبحث معرفي عريق، ضارب في القدم، يُعنى بعمليات الفهم، والتفسير، والتأويل، إنّهُ حقل يُتيح للنصوص مهما بلغ قدمها، أن تُبعث من جديد، لتعيش حيواتٍ أخرى، بعد حياتها الأولى، وفي عوالم أخرى غير عالمها الأوّل، حيث عانقت فيه المتلقي لأوّل مرّة، وهكذا تعود هذه النصوص، بقراءات جديدة، وتآويل جديدة، في ظلّ سياقات مُختلفة كلّ الاختلاف عن السياقات الأولى التي صاحبت مولدها، إنّها سياقات جديدة يحكمها تغيّر الزمان، والمكان، والبيئة، ليتلقاها في عصر آخر، متلق آخر، له ظروفه الخاصة، وثقافته الخاصة، ومنظوره الخاص، يُعيد قراءتها مرّة أخرى، ويُعيد تأويلها مُتفاعلا معها، متغزّلا بها، بما يملكه من قدرة على استمالتها، وحميمية تُقربه من دُناها، ليفوز من هذه النصوص بلذتها-على رأي رولان بارت-، ويُلبسها بلبوسه، ويمنحها رؤيته الجديدة، وربّما عاد هذا المتلقي بخفي حنين، خالي الوفاض، خائب المسعى، إذا لم يُفلح في النفاذ إلى أجلّ أسرارها، واستكشاف خباياها، والوصول إلى دواخلها، وذلك لأنّه ربّما كان متلقيا، قليل الزاد، ضعيف العدة والعقاد، إزاء نصوص متمنعة عصيّة، لا تستجيب إلاّ لقارئ يحسن فنّ القراءة والتأويل.

¹ ينظر: المرجع السابق، ص 74، 75.

² عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمونيطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، مرجع سابق، ص 12.

على أنّ المتلقي وإن نال من هذه النصوص بعض مراده - فإنّه سيكون وإهما، إن اعتقد أنّه قد استطاع أن يصل إلى مُنتهى الحقيقة، التي تجعل النص يُفضى بكل ما عنده، ويوح بكل مكنوناته، فما كلّ عملية قرائية تأويلية، إلّا حلقة واحدة، يكون مصيرها أن تمضي، وربّما جاءت بعدها حلقات آخر، وملتقون آخرون، وقراء جدد، يتفاعلون مع النصوص، في رحلة طويلة، هي رحلة القراءة والتلقي.

يُعرف «بول ريكور» *«Paul Ricœur»* الهرمينوطيقا بأنّها "المبحث الخاص بدراسة عمليات الفهم. وبخاصة فيما يتعلّق بتأويل النصوص"¹، إنّها تمثّل "نشاطاً ذي فعالية لجهود الذات في تحصيل الحقيقة، وتخليصها من الوهم الذي تفرضه شروط إسكان هذه الحقيقة، في الخطاب المتصل بالكتابة، وتوسط الرموز وغموض العلاقات"²، لقد نشأ مصطلح "الهرمينوطيقا" أوّل الأمر، في حقل الدراسات اللاهوتية القديمة، بوصفه نظرية في تفسير النص الديني، "إذا كان التفسير وقفاً على الشرح أو التعليق الفعلي، فإنّ الهرمينوطيقا هي قواعد هذا التفسير، أو مناهجه، أو النظرية التي تحكمه"³، وإبان النزعة العقلانية في أوروبا، وعصر التنوير، تحرّر هذا المصطلح من ارتباطاته الضيقة بالحقل الديني اللاهوتي، أخذاً دلالات أخرى، لتصبح الهرمينوطيقا تعني "القواعد العامة للتفسير الفيلولوجي (الفقهي اللغوي) شاملة الكتاب الديني كموضوع واحد بين موضوعات أخرى يُمكن أن تُظهِر هذه القواعد"⁴.

تطوّر المصطلح مع «فردريك شلايرماخر» *«Friedrich Schleiermacher»*، واتسعت دلالاته، لتُصبح الهرمينوطيقا علماً مُستقلاً بعد أن كانت مجرد أداة، أصبحت الهرمينوطيقا هي علم الفهم، أو فن الفهم، أو بتعريف «شلايرماخر» نفسه الهرمينوطيقا هي: "فن امتلاك كل الشروط الضرورية للفهم"⁵، وبهذا استطاعت الممارسة التأويلية معه الانتقال للتعامل مع نصوص أخرى كثيرة، على غرار النصوص التاريخية، والفلسفية، والأدبية، وغير ذلك من المباحث المعرفية، تقوم هيرمنوطيقا «شلايرماخر» "على أساس أنّ النص عبارة عن وسيط لغوي، ينقل فكر المؤلف إلى القارئ. وبالتالي فهو يشير - في جانبه اللغوي - إلى اللغة بكاملها، ويشير في جانبه النفسي، إلى الفكر الذاتي لمبدعه. والعلاقة بين الجانبين جدلية، وكلّما تقدم النص في الزمن صار غامضاً بالنسبة لنا، وصرنا من ثمّة أقرب إلى سوء الفهم لا الفهم"⁶، وهو ما يجعل الحاجة ماسة إلى علم، يهدف إلى

¹ المرجع السابق، ص 12.

² عمارة ناصر: اللغة والتأويل مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2007م، ص 19.

³ عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، مرجع سابق، ص 68.

⁴ ينظر: المرجع نفسه: ص 71.

⁵ عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، مرجع سابق، ص 17.

⁶ نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة، وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 7، 2005م، ص 20.

إنشاء منظومة تصبو إلى فهم هذه النصوص، التي حالت أسباب شتى دون استكناه أسرارها، والاقتراب -قدر المستطاع- من فهمها، وهكذا فقد كرس «شلايرماخر» كلَّ جهوده في سبيل جعل الهيرمنيوطيقا علما قائما بذاته، له قوانينه الخاصة، وقواعده الثابتة، ومعاييره الفنية لعملية فهم، وتفسير النصوص، من أجل تجنب -ما سمّاه- سوء فهم النص، يؤكد «شلايرماخر» أنّ السبيل إلى الاقتراب من حياض النص، يتطلب من المُتلقي التوفيق بين جانبين: أولهما جانب موضوعي، يتمثل في ملكة لغوية تُعينه على عملية الفهم، وجانب آخر ذاتي، يستوجب من المتلقي امتلاك القدرة على النفاذ إلى الأنا المبدعة، تتحسّس كيفية استخدامها الخاص للغة¹، أو بعبارة أخرى فإنّ «شلايرماخر» في سبيل الوصول إلى الاقتراب قدر الإمكان من فهم النص يدعو إلى أن يتمثل "المؤول ذهنيا تجارب المؤلف، وأفكاره التي ولدت النص ليُدرّك قصده، قصد المؤلف. وهذا ما يسميه شلايرماخر الفعل التكهني"².

هكذا تقوم إستراتيجية الفهم عند «شلايرماخر» على بعث لحظة الولادة الإبداعية، واستكشاف عالم المؤلف بكلّ ما يكتنف محيطه من مُلابسات، وتجارب، إنّها "إعادة معايشة للعمليات الذهنية لمؤلف النص، فهي عكس التأليف، لأنّها تبدأ من تعبير ثابت، ومكتمل وتعود القهقري إلى الحياة الذهنية التي نبع منها التعبير"³، تنهض هذه الإستراتيجية على مبدأ الدائرة التأويلية، حيث تُمثّل الدائرة، عملية فهم مُعيّنة، تنتظم داخلها أجزاء، "والدائرة بوصفها كلا تُحدّد كل جزء مفرد فيها، والعكس أيضا صحيح، فالأجزاء المفردة تكوّن الدائرة الكلية، وتُحدّدّها، الجملة على سبيل المثال هي وحدة كلية، ونحن نفهم معنى الكلمة المفردة داخل الجملة بإحالتها إلى الجملة الكلية، والجملة بدورها يعتمد معناها الكلي على معنى كلماتها المفردة"⁴، لقد حاول «شلايرماخر» أن يضع قواعد، ومعايير للهرمنيوطيقا، رغم ما يكتنف هذا الطموح، من مجاوزة، تعيد السلبيات التي سُجلت على المناهج المختلفة، التي أخذ عليها معياريتها، والتزامها بما قد يكبح جماح البحث، ورغم هذا فقد كان الإرث المعرفي الذي تركه «شلايرماخر» الحجر الأساس الذي مهّد الطريق لمن جاء بعده، من أجل تعميق أصول الهيرمنيوطيقا كمبحث شديد الخطورة في حقل الدراسات الأدبية والفلسفية، ومن هؤلاء على الأخص «فيلهلم دلتاي» «Wilhelm Dilthey»، و«هانز جورج غادامير»، اللذين ناقشا أفكار «شلايرماخر»، فبينما ركز «دلتاي» على قضية الفهم، انصرف «غادامير» إلى معالجة معضلة سوء الفهم التي أشار إليها «شلايرماخر»، وجعلها من أولويات مشروعه التأويلي.

¹ ينظر: نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة، وآليات التأويل، مرجع سابق، ص 21.

² هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، تر حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار أوبا للطباعة والنشر، طرابلس ليبيا، ط 1، 2007م، ص 17.

³ عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهيرمنيوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير، مرجع سابق: ص 99.

⁴ المرجع نفسه: ص 100.

استطاعت جهود «فيلهم دلتاي» أن تفتح أمام الهرمينوطيقا آفاقا واسعة، لتكون المرجع الأساس، في مباحث العلوم الإنسانية والاجتماعية، التي تُعنى بتفسير كل الظواهر الإنسانية، لقد سار «دلتاي» في بداية مسيرته، على هدي أستاذه «شلايرماخر»، قبل أن يستطيع تجاوز نظريته السيكلوجية في التأويل، ويُؤسس لنفسه مسارا جديدا، مُعتمدا بالدرجة الأولى على الجانب التاريخي للفهم، ومُستبعدا كل نظرة ميتافيزيقية، في تفسير هذه الظواهر الإنسانية، لقد وقف «دلتاي» في وجه الوضعيين الذين أعلنوا أن أزمة العلوم الإنسانية، إنما هي أزمة منهجية، وأن السبيل إلى نجاحها إنما يكمن في ضرورة تطبيق المنهج التجريبي عليها، بما يكفل الاستفادة من أدواتها الإجرائية، التي أثبتت نجاعتها في تعاطيها مع العلوم الطبيعية التجريبية، غير أن «دلتاي» عارض هذا الاتجاه مُقررا أن "موضوع العلوم الإنسانية هو الحياة الإنسانية، وفهم الحياة الإنسانية ينبغي ألا يقوم على مقولات خارجة عن الحياة بل على مقولات من صميم الحياة، ومستقاة من الحياة، ففهم الحياة يجب أن يتم من خبرة الحياة ذاتها"¹.

تنهض الصيغة التأويلية عند «دلتاي» على ثلاثة مفاهيم هي: الخبرة، والتعبير، والفهم، وهي مفاهيم ينأى بها عن معانيها البسيطة الدارجة، يقول «دلتاي»: "لا ينتمي علم ما إلى الدراسات الإنسانية، ما لم يُصبح موضوعه متاحا لنا من خلال إجراء قائم على العلاقة المنهجية بين الحياة، والتعبير، والفهم"².

تعني الخبرة، جملة أفعال الوعي التي سُجِّلَتْ على امتداد الزمن، وفترات التاريخ، تجاه ظاهرة إنسانية مُعَيَّنة، وهذه الخبرات هي التي تُشكِّل المادة التي من شأنها أن تخدم كل فعل تأويلي يتعلّق بالظاهرة المعنوية، وهنا يرى «دلتاي» أن خصوصيات الظواهر الإنسانية، تفرض استخدام علوم تناسب طبيعتها الزئبقية المراوغة، من أجل مقاربتها مقارنة ناجعة، إن هذه الظواهر تدعو الدراسات الإنسانية بالحاح، إلى "أن تصوغ لها نماذج جديدة لتأويلها، وهذه النماذج ينبغي أن تكون مستمدة من طبيعة الخبرة المعاشة ذاتها، وأن تكون قائمة على مقولة المعنى، بدلا من القوة، قائمة على التاريخ بدلا من الرياضيات"³.

وفي سياق حديثه عن التعبير - كأحد حدود صيغته التأويلية - يؤكد «دلتاي» على أن مفهوم التعبير إنما، يتجاوز المعنى السطحي الضيق الذي يتبادر للذهن من أول وهلة، والذي يربطه البعض بذاتية المؤلف، وشخصه، إنه "لا يشير إلى تدفق ولا شعور، بل إلى شيء أعم، وأشمل بكثير. التعبير عند دلتاي ليس بالدرجة الأولى تجسيدا لمشاعر شخص واحد، بل هو تعبير عن الحياة"⁴.

¹ المرجع السابق: ص 121.

² المرجع نفسه: ص 130.

³ المرجع نفسه: ص 123.

⁴ المرجع نفسه: ص 137.

برمتها، وبهذا يكون الفن الأداة المثلى لتوصيف الحياة الإنسانية، في أسمى صورها، بتجاربها المختلفة، إنَّ التعبير عن تجربة الحياة يأخذ أرقى أشكاله وتجلياته في الفن بصفة عامة والأدب بصفة خاصة، إنَّ التعبير في الفن والأدب يتفاعل مع التجربة الحياتية، وينبع من الآفاق الحرة للحياة الداخلية للإنسان، ويصبّ فيها أيضاً، أمّا التعبير في الفكر فهو أكثر تحديداً، ويتجَنَّب التفاعل مع الانفعالات البشريّة، إذ يتحتّم على الفكر أن يكون دقيقاً للغاية¹، وبهذا المفهوم تكون التأويلية مجالاً خصباً، يكشف لنا عن رؤية واسعة للحياة، من خلال ما تحمله من خبرات مُعاشة، تضيء جوانب مُستترة كثيرة، وتجيب عن أسئلة ملحة.

أما بخصوص الفهم، فيوليه «دلتاي» اهتمامه الأكبر، جاعلاً من التأويل أحد أفرع الفهم، وشكلاً من أشكاله، ويُقرّر أنّ "الغاية القصوى للهرمينوطيقا هي الفهم الجيد للمؤلف، أكثر مما فهم نفسه"²، يُعرّف «دلتاي» عمليّة الفهم بأنّها "تلك العمليّة التي فيها يقوم العقل بفهم عقل شخص آخر..إنّها تلك اللحظة الخاصة حيث الحياة تفهم الحياة"³. إنّ أفضل وسيلة لتجسيد مفهوم الفهم بكلّ ما يحمله من معنى، يستدعي عند «دلتاي» من المتلقي، تقمّص الذات المنتجة للنصوص، وتحقيق ما لابس عمليّة ولادة هذه النصوص، في سبيل "إعادة إنتاج التجربة الحيّة كما عاشها الآخر، وعانى من وقع تأثيراتها. إنّما يريده الفهم في نظر دلتاي هو تحقيق تطابقه مع باطن المؤلف والتوافق معه وإعادة إنتاج العملية المبدعة التي ولدت النتاج أو الأثر الإبداعي"⁴، وهذه الإستراتيجية تجعل عمليّة التلقي التي تتوّج بالفهم، في موقف مماثل لعمليّة المخاض الأدبي، مما يؤدي إلى الوصول إلى مقارنة تتوخى النجاح في بلوغ مقاصد النص الإبداعي، في أقصى أبعاده الممكنة. أمّا عن التفسير فإنّه يأخذ عند «دلتاي» منحى مُختلفاً آخر، حيث يضعه ضمن أدوات العلوم الطبيعية، ذلك أنّنا "نُفسر الطبيعة أمّا الإنسان فينبغي علينا أن نفهمه"⁵.

يضع «فيلهم دلتاي» الفهم -كما أسلفنا- في إطار التاريخية، انطلاقاً من كون الإنسان كائن تاريخي، معتمداً وبهذا المفهوم يتغيّر المعنى بناء على منظورنا للظواهر، حين توضع هذه الظواهر في سياقات مختلفة، إنّ الفهم "تاريخي ليس فقط لأنّه يتعيّن عليه أن يفسّر موضوعاً (شيئاً)، موروثاً تاريخياً، بل لأنّ المرء يجب أن يفهم الموضوع في أفق زمانيته هو، ومن موقعه هو في التاريخ (أي زمانية المرء وموقع المرء)، ولأنّ العمل المعبر يتضمن فهم الإنسان لنفسه"⁶.

¹ محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي، مرجع سابق، ص 301، 302.

² ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، مرجع سابق، ص 99.

³ ينظر: عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، مرجع سابق، ص 142.

⁴ عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، مرجع سابق، ص 33.

⁵ ينظر: عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، مرجع سابق، ص 142.

⁶ المرجع نفسه: ص 154.

جاء «مارتن هايدغر» (ومن بعده «غادامير») لتخليص الهرمينوطيقا من النزعة الموضوعية التي صبغت البحث في هذا الحقل عند «شلايرماخر»، و«دلتي»، جاء ليؤسس فكره الهرمينوطيقي على مسألة محورية، هي قضية الوجود الإنساني برُمته، حيث تسقط الحدود الضيقة التي تحصر آفاق العملية التأويلية، وهكذا أصبح الفهم عند «هايدغر» "هو قدرة إدراك الذات للوجود في سياق حياة الشخص، ووجوده في العالم. ففهم الوجود بما هو موجود هو أساس الهرمينوطيقا"¹، لقد خرج «هايدغر» من عباءة أستاذه «إدموند هوسرل»، حيث تبلورت فلسفته الوجودية، من مُعطيات الفلسفة الفينومينولوجية، فقد "وجد هايدجر في فينومينولوجيا إدموند هوسرل أدوات تصوّرية لم تكن متاحة لدلتي أو نيتشه، ووجد فيها منهجًا يُمكن أن يُسلط الضوء على كينونة الوجود الإنساني، بطريقة يُمكن للمرء بها أن يكشف النقاب عن الوجود ذاته، لا عن مجرد أهوائه، وتحيّزاته، وأيديولوجيته"²، وعلى الرغم من هذا النزوع المبكر إلى فلسفة «هوسرل»، إلّا أنّنا أَلفينا «هايدغر» يحاول أن يضع لنفسه نهجا خاصا، مُختلفا مع «هوسرل» الذي نظر إلى وضع الذات الإنسانية الترانسندنتالية، كبُؤرة، ومركز، يدور في فلكه كلّ الوجود، لقد رفض «هايدغر» هذا المنحى، مُعتبراً أنّ وعي الإنسان بوجوده الذاتي، هو المفتاح الذي عليه أن يقوده إلى فهم طبيعة الوجود بصورته المكتملة، "هذا الوعي -في نظر هايدجر- يتجاوز مقولات الزمان، والمكان، ومفاهيم الفكر المثالي. لقد كان الوجود -عند هايدجر- هو السجين المختفي والمنسي تماما، في المقولات الاستاتيكية للفلسفة الغربية. السجين الذي كان كل أمل هايدجر أن يخلى سبيله"³، بينما هذه الذات الإنسانية الواعية -التي سلط عليها الضوء- لا تُمثّل إلّا جزءً يسيرا من هذا الوجود الأكبر، الذي هو سابق لها في الحضور.

يُميّز «هايدغر» بين الوجود، والموجود، فالوجود "أوسع من الموجود، وأقرب إلى الإنسان من أي موجود آخر... إلّا أنّ الغريب أنّه يبقى الأبعد دائما بالنسبة للإنسان، فهذا لا يمسك دائما إلّا بالموجود"⁴، لقد اتخذ «هايدغر» لنفسه مصطلح "الدازين" DASEIN، للدلالة على كينونة الموجود الإنساني، حيث أنّ كلّ إنسان له كونه الخاص الذي يدلّ عليه في لحظة تاريخية معيّنة، وهذا الكون يختلف عن غيره، وله ارتباطاته، وعلاقاته بكائنات أخرى، لكل واحد منها كونه الذي ينجزه بنفسه، وهذا الدازين هو في حالة تشكّل مستمر، حسب حركة التاريخ، ومعطياته المتغيرة، وهو ما يعني أنّ الذات الإنسانية، لا يُمكن أن تكون ذاتا مُكتملة، إنّها دوما في حالة تشكيل على امتداد الزمن، وعلى هذا فإنّ «هايدغر» يدحض فكرة التعالي، أو الترانسندنتالية التي تُعتبر من أهم

¹ لطفى فكري محمد جودي: النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011م، ص32.

² عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير، مرجع سابق، ص213.

³ ينظر: نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة، وآليات التأويل، مرجع سابق، ص31.

⁴ عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، مرجع سابق، ص107.

الأسس التي بنى عليها «هوسرل» مشروعه الفينومينولوجي، وجدير بالذكر أنّ «هايدغر» يُطلق على «الدازين» بوضوح عبارة «الوجود في العالم»، من أجل أن يؤكّد الوحدة التامة بين الإنسان والعالم¹، ويُعيد طرح السؤال كيف نفهم؟ ليصبح كيف نوجد؟.

ومن جانب آخر يُنظر إلى «هايدغر»، على أنّه قد استطاع أن يُعيد الفهم إلى أحضان اللغة بعد أن سعى «فيلهم دلتاي» إلى جعله أداة سيكولوجية تكشف باطن الآخر، ودواخله النفسية، يقول «دلتاي» "نحن ندعو فهما المسار الذي بفضلنا نكتشف باطنا استنادا إلى علامات تدرك من الخارج عن طريق الحواس"²، إنّ اللغة عند «هايدغر» هي أكبر من أن تكون مجرد أداة يُعبّر بها الإنسان عن ذاتيته، إنّها سبيلنا الذي يتيح لنا معرفة الوجود بكلّ أبعاده الممكنة، وهي -أكثر من ذلك- المجال الكوني الذي له القدرة على احتواء عالما هذا، وهذا المفهوم هو بالذات ما عبّر عنه «هايدغر» بقوله: "اللغة هي بيت الوجود... إنّ لغتي هي مسكني، هي موطني ومستقري، هي حدود عالمي الحميم وعالمه وتضاريسه، ومن نوافذها ومن خلال عيونها أنظر إلى بقية أرجاء الكون الواسع"³، مع «هايدغر» إذن تتمرد اللغة، وتخرج من سجنها الذي فُرض عليها، لتكون وسيلة للتواصل، وأداة للتعبير عن الذات الإنسانية، إنّ الإنسان ليس هو الذي ينشأ اللغة، لكن اللغة هي التي تتكلّم من خلاله. من وجهة نظر فينومينولوجية، يرى «هايدغر» أنّ الإنسان، ليس هو الذي يُعطي معاني للأشياء، إنّ للأشياء القدرة على أن تظهر وتتجلّى لتكشف لنا عن نفسها، وإنّ فهمنا للأشياء ليس فهما ثابتا، إنّ فهم يتكوّن تاريخيا باستمرار، وهو في أصله شكل من أشكال الوجود في العالم، أو بعبارة أخرى عنصر مؤسس لهذا الوجود⁴، وبهذا تكون الفينومينولوجيا منهجا من شأنه "استحضار الأشياء/الموجودات، أو انتشالها من حالة الخفاء/الغياب/التحجب/اللاوجود، إلى صفة التجلي/الحضور/اللاتحجب/الوجود، وذلك عبر عملية التأويل كإجراء يرجى من خلاله بلوغ الفهم. كما أنّ هذه الصيغة الإجرائيّة لا تقتصر على الموجودات المحيطة بالموجود الإنساني فحسب، بقدر ما هي تنطلق من تأويل الذات لأسلوبها في الوجود، عبر طابع الانفتاح كمنحى أنطولوجي"⁵، من هنا يُنظر إلى الأعمال الفنيّة كظواهر تمثّل أشكالاّ يتجلّى فيها الوجود، وتُعين على فهمه، لما تحمله من خصائص، لا تتوفّر في أشكال التعبير الأخرى، وبهذا يكون العمل الفني "هو الوسيط الأنسب لحمل الحقيقة الوجوديّة والتعبير عنها، لأنّه في نظر هايدغر لا يكشف فقط

¹ ينظر: المرجع السابق، ص 108، 109، وعادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، مرجع سابق، ص 215، 216.

² نبيهة قارة: الفلسفة والتأويل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1998م، ص 9.

³ ينظر: عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، مرجع سابق، ص 232، وعبد السلام المسدي: الهوية العربية والأمن اللغوي، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط1، 2014م، ص 81.

⁴ ينظر: نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة، وآليات التأويل، مرجع سابق، ص 32، 33.

⁵ عبد الغني بارة: الهرمنيوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، مرجع سابق، ص 216.

بل ويخفي أيضا، ويمنح إمكانية التوتر والصراع، بين الظاهر والخفي¹، وهذه مهمة لا يستطيع الخطاب العقلي العلمي، أو الفلسفي، أن يؤديها.

يعقد «هايدغر» صلة قوية بين اللغة والوجود، ويبرز مدى أثر هذه الصلة في كل عملية تأويل، وهنا يعلن أن كل فهم، وتفسير، لا ينطلق من فراغ، "إن محاولة الوصول إلى تأويل مبرأ من أي تحيز، أو فرض مسبق هي محاولة عابثة لأنها تمضي في حقيقة الأمر ضد الطريقة التي يتم بها الفهم. إن أنزه المفسرين لنص من الشعر الغنائي يطوي جوانحه، في حقيقة الأمر على فروض مسبقة مبدئية"².

5.2. الوعي التاريخي عند «غادامير»، وحركية التأويل:

يُعزى إلى «هانز جورج غادامير» إسهامه الأكثر تأثيرا في حقول الهرمينوطيقا، والفهم، والتفسير، فمعه تم تسليط الضوء على مباحث جديدة، في النظرية التأويلية، وإليه يعود الفضل في لفت الانتباه إلى المناحي التاريخية، والجمالية، واللغوية في هذه النظرية، لقد شغلت هذه القضايا، حيزا واسعا في مشروع «غادامير» المعرفي الذي استهله متأثرا برؤى أستاذه الكبير «مارتن هايدغر»، الذي فتح أمامه آفاق المعرفة الفلسفية على أوسع أبوابها، ليُشكّل أول اتصال له بفكره "صعقة كهربائية"، كما أحب أن يصفها «غادامير» - لقد كانت هذه الهزة المعرفية هي ما حفّزه لاقتحام عوالم الهرمينوطيقا، ودُخول متاهات التفسير، وارتياح حياض الفلسفة التأويلية، وفي مرحلة تالية، من تطوّر تجربته العلمية، ألفينا «غادامير» مُنظرا له إسهاماته البارزة في كشف جوانب مهمة، كان يلغها الغموض، وتقف دُونها أسئلة شديدة الإلحاح تنتظر الإجابات، يقول «غادامير» - مُعترفاً بأبوة «هايدغر» المعرفية -: "لقد تلقيتُ الحافز الفكري عن هايدغر، في وقت مُبكر جدا، فحاولت منذ البداية أن أتبع هذه الحوافز ضمن حدود قدراتي، وإلى الحد الذي أستطيع أن أتفق معها"³.

يُشير «روبرت هولب» إلى أهم أفكار «غادامير» ويُخصّصها في اقتناعه الراسخ "بالطبيعة التاريخية لعملية الفهم"⁴، وهي قناعة تُكرّس فكرة حضور القارئ، وهو ما يجعل النص يُفهم وفقا لمتطلبات العصر الذي يعيشه هذا القارئ، وأفقه الراهن، وهذه النظرة التي يتوخاها «غادامير»، من شأنها أن تتيح المشاركة الإبداعية للقارئ، وتُنزّله عن أداء دور سلبي تجاه النص، ليكون مُجرّد مُنصت لا يملك من أمره إلا أن يُصغي لأصداة نصية ضعيفة لا تُشفي غليله، وهكذا ينظر «غادامير» إلى الفهم بأنه - في الوقت نفسه - حدث تاريخي، لغوي، جدلي، وهذه القناعات من شأنها، أن تُؤدي إلى

¹ عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، مرجع سابق، ص 111.

² ينظر: عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير، مرجع سابق، ص 233.

³ هانز جورج غادامير: طرق هايدغر، تر حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2007م، ص 21.

⁴ روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، مرجع سابق، ص 77.

تحرير الممارسة التأويلية، من مُجرّد الوقوف على حياة المؤلف، والاقتصار على فهم القارئ الأصلي، لتفتح الآفاق مُسرعة أمام تعدّد القراءات، وإسهامات إنتاجية مُتجدّدة للفعل التأويلي، إنّ "ما نسميه رأي المؤلف أو فهم القارئ الأصلي ليس في الحقيقة إلا مكاناً فارغاً يمتلئ وفق ظروف الفهم.. إنّ المؤلّ لا يمكنه أن يضع ذاته جانباً، وهو يُحاول فهم النص وتأويله، وهو ما يجعل المعنى نتاجاً لمشاركة المؤل، وتدخله الخاص في عملية الفهم"¹، وفي هذا الجانب يبدو اختلاف «غادامير» مع «فردريك شلايرماخر» الذي ركز بالخصوص على وجوب الوقوف على مقاصد المؤلف، وإعادة بعث لحظة الإبداع النصي، من أجل تجنّب سوء الفهم، بينما يبدو جلياً أنّ «غادامير» قد أعاد الاعتبار للمتلقي، وهو في هذا يضع نفسه كرافد أساسي، لمنظري مشروع القراءة والتلقي، وعلى الخصوص «روبرت ياكوس».

ينظر «غادامير» إلى قُصور المناهج العلمية تجاه تفسير الظواهر الإنسانية والمعرفيّة المختلفة التي تُظهر تفاوتاً كبيراً في درجة التعقيد، والالتباس، وهو في هذا يأخذ على كثيرٍ من أسلافه جُنوحهم إلى التفكير المنهجي، الذي بات يُشكل عوائق جمةً أمام باحث أصبح سجين طرائق محدّدة، وفُيود إجرائيّة صارمة، لا تُؤدي إلاّ لتأكيد أحكام معروفة مُسبقاً، وإقرار حقائق لا مجال لإنكارها، وفي هذا الخصوص يرفض توجّه «فيلهم دلتاي» إلى البحث عن منهج يؤدي إلى فهم الظواهر المختلفة، ويُحقّق المكاسب التي حققتها العلوم الطبيعية، في تطبيق مناهجها، إنّ الحقيقة عند «غادامير» "لا تُطلب منهجياً بل جدلياً. هذه الطريقة الجدليّة هي في الحقيقة نقيض المنهج، وهي وسيلة للتغلب على نزوع المنهج إلى أن يُشكّل العقل، ويصبّه في قالبه، ويُحدّد مُسبقاً طريقة الشخص في رؤية الأشياء، فالمنهج، غير قادر على كشف حقيقة جديدة، المنهج لا يفعل أكثر من التصريح بصنف الحقيقة المضمّر سلفاً في داخله"².

يُخصّص «غادامير» كتابه "الحقيقة والمنهج" لاستعراض هذه الأفكار، مقدّماً الحقيقة على المنهج، داعياً إلى حوار مُثمر بين الذات والموضوع، وانفتاح على كل السبل التي يُمكن أن تُؤدي إلى الحقيقة، وهو في هذا يُحاول أن يوضّح حُدود المناهج التي لا تستطيع تجاوزها، يُشكّل هذا الكتاب بحق نزوعاً من «غادامير» لنقيض فكرة جدوى المناهج في تناول الظواهر الإنسانية، إنّها مناهج، وإن استطاعت الوصول إلى نتائج باهرة في حقول البحث العلمي والتكنولوجي - فقد ثبت إخفاقها، وتبيّن عجزها، عند محاولات تطبيقها على العلوم الإنسانية بحثاً عن الحقيقة الأنطولوجية، فالمناهج لا تملك إلاّ أن تعرض جزءاً يسيراً من الحقيقة، أو وجهاً وحيداً من أوجهها المتعددة، إنّ ما أشار إليه البعض من نجاح تطبيق هذه المناهج، على مختلف الظواهر الإنسانية، إنّما يُسميه «غادامير»

¹ ينظر: عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، مرجع سابق، ص 40.

² عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا، مرجع سابق، ص 279، 280.

-مُتهكماً- وَهَمَّ المنهج، لأنَّ الحقيقة تظلّ دوماً نسبيّة، بالنظر إلى طبيعة هذه الظواهر، وما يُميّز أنساقها من تشكيل زنبقيّ مُراوغ، فما الحقيقة المنشودة في حدّ ذاتها إلّا انكشاف مستمر، يأبى التحديد النهائي، ولا يملك نقطة وُصول أخيرة، إنّه تصوّر لا يُمكن الإمساك بكلّ أطرافه المُمكنة، ذلك أنّ "العلوم الإنسانية مُرتبطة بأشكال من التجربة تقع خارج العلم: أي أنّها ترتبط بتجربة الفلسفة، والفن والتاريخ نفسه، وهذه هي جميع أشكال التجارب التي بلغتها حقيقة معيّنة، إذ لا يمكن التنبّث منها بوسائل منهجية مناسبة للعلم"¹.

على صعيد التعامل مع النص الأدبي فإنّ التطبيق الصارم للمنهج يظلّ محفوفاً بأشدّ المخاطر، ذلك أنّ "النزعة الموضوعية المنهجية تقودنا إلى نوع من الوهم في الفهم والتفسير، وهُم الاعتقاد في السيطرة على النص (أي سيطرة الذات أو المفسر على النص موضوع التفسير). ولكن نجد أنّ النص يُفقد منا عندئذٍ باستمرار وننتهي إلى حالة من الاغتراب ناتجة عن عدم فهم الذات للموضوع أو النص من خلال خبرة حميمة بينهما، ونجد أنفسنا في النهاية أمام نص التفسير لا النص المراد تفسيره"²، إنّ محاولة انتزاع الحقيقة الموضوعيّة من النص الأدبي -بالقوة- عن طريق مناهج يلجأ بعضها إلى تحميل النصوص ما لا تحتمله، تبدو محاولة في كثير من الأحيان غير مجدية، بل تقود إلى حالة من الانفصال، والاغتراب عن عوالم النصوص، لأنّ هذه النصوص تمتلك من القدرة، ما يجعلها تحتفظ في دواخلها بأسرارها، وحقائقها الدفينة، وهي لأجل ذلك تتطلّب حواراً حميمياً، مع جمهور القراء يُفضي إلى إنتاجيّة مثمرة، بينما يغيب هذا السلوك عن أدبيات كثير من المناهج التي تسعى دوماً إلى إخضاع الموضوع للذات، والتعامل بأسلوب السيطرة، وفرض منطق الانصياع، ووضع النص على كرسي الاعتراف والمساءلة، "إنّ التأويل عند جادامير هو أن يكبح المفسّر رغبته في التسلّط، والتسيّد على النص، وأن يضع نفسه في حالة تلقي خبرة لا معرفة. فاللقاء بالنص ليس استيعاباً تصورياً لشيء ما، بل هو "حدث" فيه يفتح عالم ما أمام المفسّر"³.

6.2. التحيز والأحكام المسبقة عند «غادامير»:

تختلف الرؤية الهرمنوطيقية لـ«غادامير» عن «هوسرل» الذي نظر إلى وعي الظواهر الوجودية باعتباره عمليّة معرفيّة، تستدعي "العودة إلى الأشياء نفسها، وهو ما يعني تعليق الافتراضات والأحكام والقيم السابقة، وينشئ معرفة خالصة في الشعور"⁴، بينما اتخذت رؤية

¹ هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، مرجع سابق، ص 28.

² سعيد توفيق: هرمنوطيقا النص الأدبي بين هيدجر وجادامير، مجلة نزوى، دار جريدة عمان للصحافة والنشر، عمان، عدد 2، مارس، 1995م، ص 90.

³ عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمنوطيقا، مرجع سابق، ص 347.

⁴ ينظر: ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، مرجع سابق، ص 100.

«غادامير» صبغة وجودية تغوص في أعماق الوعي الإنساني، فالفهم عنده يتصل بالوجود بما فيه من أحكام مسبقة تُشكّل أهمّ شروط الإمكان التي لا مناص منها لتحقيق الفهم، لقد استمد «غادامير» هذه الرؤية مُتخذاً من "تحليل أستاذه «هايدغر» للبنية المسبقة للفهم والتاريخية الصميّة للوجود الإنساني مُرتكزاً وأساساً ونقطة انطلاق لتحليله للوعي التاريخي"¹.

إنّنا حين نضطلع بفهم نص ما أو مادة ما أو موقف فنحن لا نفهمه بوعي خال لحظياً، بل نفهمه لأنّنا نُضمر توجّهاً مبدئياً يتعلّق بالموقف ونهيب به، ونُكّن في أنفسنا طريقة معيّنة في الرؤية محددة سلفاً وبعض التصورات المسبقة²، لقد انتهى «هايدغر» إلى أنّ ثمة صلة قويّة بين اللغة والوجود، لهذه الصلة أهميتها في كلّ عمليّة تأويل، ذلك أنّ كلّ عمليات الفهم، والتفسير، لا يُمكن لها أن تتطلق من فراغ، إنّ "التأويل ليس على الإطلاق فهماً بلا فروض مسبقة لشيء ما معطى مقدّمًا.. إنّ محاولة الوصول إلى تأويل مبرأ من أي تحييز، أو فرض مسبق هي محاولة عابثة لأنّها تمضي في حقيقة الأمر ضدّ الطريقة التي يتمّ بها الفهم.. إنّ أنزه المفسرين لنص من الشعر يطوي جوانحه، في حقيقة الأمر على فروض مسبقة مبدئية"³، هكذا يرى «هايدغر» أنّ اللغة سابقة للإنسان، والقارئ الذي يتلقّى النص، لا يتلقاه بذهن صاف، ومُجرّد تماماً من كل الخلفيات والأفكار المسبقة، إنّهُ تلقى يُصاحبه حضور ذهني يتعلّق بخصوصيات هذا النص التي طبعتها خبرات هذا القارئ بمرور الزمن، وتراكم التجارب القرائية المختلفة.

على هذه القنوات، والأفكار تأسّس فكر «غادامير»، واتّسع أفق الفهم عنده، ليتجاوز محاولة الوقوف العقيم، عند مقاصد المؤلف، وينعتق من السعي نحو الرؤية التي استقرّ عليها فهم القارئ الأصلي الأول، وهنا يُقرّر «غادامير» أنّ النص فضاء رحب مفتوح، كلّ هذا يفتح المجال أمام الأحكام الإنسانية المسبقة، لتفسير هذه الظواهر، ومنحها أبعاداً تأويلية يقول: "إن الإقرار بأنّ كل فهم يتضمن حكماً مسبقاً هو إقرار يمنح المشكلة التأويلية قوتها الحقيقية. وفي ضوء هذه البصيرة يظهر أنّ النزعة التاريخية متأسّسة رغم نقدها للعقلانيّة، وفلسفة القانون الطبيعي"⁴، وهكذا فإنّ التسليم بهذه الفروض المسبقة، هو الذي يفتح المجال رحباً أمام تعدّد صور التأويل، ذلك أنه من الطبيعي أنّ اختلافاتنا في التصورات، والثقافات، وغير ذلك تُنتج من الطبيعي تأويلات مختلفة عند تعامل كل منا مع مختلف النصوص.

¹ ينظر: عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير، مرجع سابق، ص 297.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 297.

³ ينظر: المرجع نفسه ص 233.

⁴ هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، تر حسن ناظم، علي حاكم صالح، مرجع سابق، ص 374.

7.2 سوسيولوجيا الأدب (علم اجتماع الأدب):

تعزّزت مكانة القارئ في حقل سوسيولوجيا الأدب، وأصبح جلياً أهميّة دوره، وتمّ تسليط الضوء في مباحث هذا العلم على مركزيّة هذا القارئ في منظومة القراءة، وأخذ مشروع التلقي أبعاداً أخرى، حتى أنّ الناقد «جان إيف تادييه» *Jean-Yves Tadié* رأى أنّ «نظرية التلقي إنّما تنشأ عن السوسيولوجيا، والشعريّة في نفس الوقت، وما يُبرّر قوّة حضور المجتمع، هو أنّ هذا الأخير سابق في وجوده على العمل الأدبي، لأنّ الكاتب مشروط به... يُعبّر عنه، ويسعى إلى تغييره، والمجتمع حاضر كذلك حين يحتضن الجمهور هذا العمل الأدبي»¹، ذلك أنّ المجتمع إنّما هو الكيان الذي يصنع البيئة التي تحتضن مؤلف الخطاب الأدبي، وقارئ هذا الخطاب على حد سواء، وهو بهذا يُمثّل المسرح الذي تجري عليه كل فصول العملية القرائيّة، بهذا يتأسس الفعل القرائي ممارسة معرفيّة، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمجتمع، تدور في فلكه، بأقطابها الثلاثة (المؤلف، والمتلقي، والمنتج الأدبي)، فإذا نحن أفردنا نظرتنا إلى المؤلف، ألفيناه في مجتمعه مؤثراً، ومتأثراً، فهو -في النهاية- ابن مجتمعه، وبيئته، ولا يُمكن تصوّره - في برج عاجي - مُنعزلاً، مُنفصلاً تمام الانفصال عن هذا المجتمع، وشؤونه، وقضاياه المختلفة، إنّّه من جانب يقع تحت تأثير جُمهور يتلقى منتجه، في بيئة تكتنفها تيارات متلاطمة، وأطياف فكريّة وثقافيّة متعدّدة، تختلف في الطابع، وتتفاوت في الأبعاد، ودرجات التأثير، كما أنّ هذا المؤلف -من جانب آخر- له إسهامه في التأثير على هذه البيئة التي يعيش بين ظهرائها، وهكذا فقد شكّل علم اجتماع الأدب، أحد أبرز الحقول التي تجلّت فيها أهميّة قارئ الخطاب الأدبي (الجمهور، المستهلك..)، يتفق «حسين الواد» مع هذا الطرح حين يستعرض ملامح القراءة في منظومة علم اجتماع الأدب، مؤكّداً أنّ «العناية الحقيقيّة بالقارئ برزت بادئ الأمر، واعية بمقاصدها، في نطاق علم اجتماع يعنى بالظاهرة الأدبيّة.. ومن هنا كان لعلم اجتماع الأدب وقوفه على ما للإنشاء الأدبي من بعد اجتماعي مجسّم في القراء وفي عمليّة القراءة»² غير أنّه على الرغم من أهميّة ما يتضمّنه هذا الحقل المعرفي، في جانبه المتعلق بتلقي الإنتاج الأدبي عند مختلف مكونات المجتمع، وفي توجيه العملية القرائيّة تبعاً لجمهور المتلقين وأذواقهم، إلّا أنّ الاهتمام به قد تأخر كثيراً، عند مُنظري التلقي الأوائل، يُرجّح «روبرت هولب» أنّ مردّ ذلك إنّما يعود لأنّ «هذا الفرع من الدراسة الأدبيّة لم يكن قد تطوّر في ألمانيا قبل الحرب العالميّة الثانية تطوراً كبيراً، وهو ما جعل رواد نظرية التلقي ذوي الاتجاه الاجتماعي قلّة نادرة»³. على أنّه من المهم الإشارة، إلى أنّ تناول الخطاب الأدبي، في جانبه المتعلّق بسوسيولوجيا الأدب، من منظور

¹ ينظر: جان إيف تادييه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ط1، 1993م، ص225، 387.

² حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط1، 1984م، ص 71.

³ روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، مرجع سابق، ص 88.

القراءة والتلقي، لا يستهدف مقاربة الظاهرة الأدبية من منحنى اجتماعي محض، من خلال دراسة الواقع الاجتماعي، ورصد انعكاسات هذا الواقع، وتمثيل الحياة في صورها المختلفة، واستعراض الصراعات التي تُشكّل الواقع، وتتفاعل معه، وتعمل داخله، إنّما ينصب اهتمام سوسيولوجيا الأدب بالدرجة الأولى، على تتبع شبكة العلاقات التي تُقيمها الحياة الأدبية، مع الحياة الاجتماعية، ومُختلف الفاعلين في المجتمع¹، ووصف حياة الخطاب الأدبي، وعلاقاته المعقدة، بين المؤلف، والناشر، والقارئ، قبل أن يستقرّ هذا الخطاب في حقل القراءة، وقد حمل من بصمات هؤلاء جميعاً، ما يؤدي إلى استكمال معالم هذه العملية القرائية، وتحقيق أهدافها².

إنّ الدارس لأيّ عمل أدبي، يُمكنه أن يلاحظ أنّ هذا العمل إنّما يتضمّن قصديّة مُبَيّنة تستهدف قضية مجتمعية معينة، "وعلى هذا الأساس يُمكن النظر إلى الإنتاج الأدبي بوصفه تعبيراً عن أعراف وتقاليد المجموعة، وليس تعبيراً عن مزاج شخصي لفرد، فالشخص الفعلي أو الأشخاص الذين يبدعون الآثار الأدبية يُمكن النظر إليهم على أنّهم يُعبّرون في إنتاجهم عن عقلية المجموعة أكثر من كونهم يُعبّرون عن نوع من الرؤية الفردية"³، ولما كان من الطبيعي أنّ هذه الأعمال الأدبية، ما كان لها أن تُوضع في أدراج كتابها، ليلقها النسيان، وإنّما كان مصيرها أن تتلقفها أيادي القراء، فتعيها منهم آذان واعية، وتتأملها أبصار شاحصة، وتتفدّ إلى أسرارها بصائر ذكية نابهة، فقد كان على المؤلف -وهو في موقعه هذا- أن يضع هؤلاء القراء نصب عينيه في كلّ نشاط إبداعي، فإليهم تتوجّه أعماله في نهاية الأمر، وإليهم تنصرف أفكاره، لقد ذهب «روبرت إسكاربيت» *Robert Escarpit* إلى أنّ "الكاتب إنّما يكتب لقارئ أو لجمهور من القراء، فهو عندما يضع أثره الأدبي، يدخل به في حوار مع القارئ. وللكاتب من هذا الحوار نوايا مبيتة يريد إدراكها، فهو يرمي إلى الإقناع أو إلى المد بالأخبار، أو الإثارة، أو التشكيك، أو زرع الأمل، أو اليأس"⁴، هكذا يكون لكل عمل أدبي جمهوره الذي يتوجه إليه بخطابه، يوضح «روبرت يابوس» متانة العلاقة بين المؤلف وجمهوره، "إنّ كل كاتب خاضع لبيئته ولتصورات جمهوره، وإيديولوجيته، وإنّ مقياس النجاح الأدبي، هو كتاب يعبر عما كان المجتمع ينتظره منه ويكشف له عن حقيقته"⁵. هكذا يكون القارئ دوماً هو الهدف الأسمى للمؤلف الذي يسعى إلى عقد الروابط معه، وجعله منتهى قصده، "ومما يُبرهن على أنّ الكاتب يرمي بالإنشاء الأدبي إلى ربط الصلة بالقارئ، أنّه يعتمد إلى نشر أعماله. ومن هنا رأى إسكاربيت أن حياة الأعمال الأدبية تبدأ من اللحظة التي تُنشر فيها، إذ هي في ذلك

¹ ينظر: بول آرون، ألان فيالا: سوسيولوجيا الأدب، تر محمد علي مقلد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ط1، 2013م، ص11.

² ينظر: حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، دط، 2007م، ص44، 45.

³ قصي الحسين: سوسيولوجية الأدب، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، دط، 2009م، ص 19، 20.

⁴ حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، مرجع سابق، ص 71.

⁵ هانس روبرت يابوس: جمالية التلقي، تر رشيد بنحدو، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2016م، ص 61.

الحين تقطع صلتها بكايتها لتبدأ رحلتها مع القراء¹. وحين ننظر إلى المُتلقّي، فإننا نجدّه يستقبل ما أنتج من آثارٍ، مُتفاعلاً معها مُنتجاً ومُساهمًا بدوره في عملية الإبداع، إنّ حضور هذا المتلقي، لا يبتدئ فقط منذ لحظة تلقي الأثر الأدبي أو حتى ولادته، إنّهُ يُمارس وجوده في كلّ مراحل هذه العملية، إنّهُ الغائب الحاضر دومًا، هو حاضر في ذهن المؤلف وخاطره، من حيث أنّ هذا المؤلف يتمثل شخص المتلقين أثناء عملية المخاض الأدبي التي تسبق ولادة المنتج الإبداعي، ويُقدّر ردود أفعال هؤلاء القراء، ومواقفهم تجاه عمله الأدبي، ويصغي كل الإصغاء إلى أصواتهم، ويستجيب إلى نداءاتهم المنبعثة، من بعيد أو قريب، ثمّ يُكيف كلّ هذه الأفكار ليُخرج مُنتجَه، وقد بث فيه ممّا رسخ في نفسه، وانطبع في مخيلته، مما يناسب أذواق المتلقين، ويشبع حاجتهم، وفي هذا الإطار الذي يُعلي من شأن المتلقي، ويتوخى كلّ ما يخدمه وما ينتظره من المؤلف، استعرض «روبرت هولب» آراء «ليو لوفينثال» «Leo Lowenthal» الذي اهتمّ بتأثير الجوانب النفسية الاجتماعية، في عملية التلقي، وبدور المثيرات اللاشعورية، في تحقيق جماليات الأثر الأدبي، لقد كشف «لوفينثال» بعد دراسته لتلقي أدب «دوستويفسكي» «Fyodor Dostoyevsky» في ألمانيا أنّ هذا الكاتب توجّه إلى جمهور من أفراد الطبقة المتوسطة، وقد أفلح في الوصول إلى هذه الفئة من خلال توظيفه لعناصر أسطورية، تُلبّي رؤية أفراد الطبقة المتوسطة التي تقع بين طبقة عليا قويّة، وطبقة من العمال الكادحين، وهنا انتهى «لوفينثال» إلى أنّ تأثير العمل الأدبي إنّما يرجع إلى طريقة تمثّله، بما تحمله من أفكار، ورسائل تستهدف الجمهور الذي تتوجّه إليه، وهكذا تقتضي دراسة تلقي العمل الأدبي، وجُوب الإحاطة بحركة المجتمع، وجملة المكونات الفاعلة داخله².

تكرّست مكانة مجتمع القراء عند «جوليان هيرش» «Julian Hirsch»، في كتابه «أصل الشهرة»، حيث تناول مسائل أساسيّة تُلامس التلقي، من خلال اهتمامه بالقضايا التي تصنع تميّز الفرد المُنتج وشهرته، ورواج آثاره، فالذي يقوم بذلك في حقيقة الأمر، ليس هو هذا الفرد في حدّ ذاته فقط، بما أُوتي من ملكة، واقتدار، ولكنّ مُجتمع المتلقين له نصيبه الأكبر في ذلك، فهو الذي يستقبل آثار المؤلف، ويفرض خياراته عليهم، "إنّ ما صنعه هيرش، إنّما هو نقل التركيز من الفرد المتميّز إلى التركيز على الذات المقررة للقيمة"³، أوبعبارة أخرى فقد "جاء الناقد جوليان هيرش ليلفت النظر إلى ضرورة التركيز لا على الأعمال الأدبية، ومنشئها بل على الآثار التي أحدثها هؤلاء المنشئون في زمنهم، وبعد زمنهم، في نفوس المتلقين الذين يدركون قيمة هذه الأعمال، ويقررونها"⁴، ومن جانب آخر أبرز «جوليان هيرش»، قوّة الموروث الاجتماعي في توجيه الرأي

¹ حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، مرجع سابق، ص 71.

² ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، مرجع سابق، ص 89، 90.

³ ينظر: المرجع السابق: ص 92.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص 13، 14.

العام للمتلقين، فالدارس لشكسبير، وقد نظر إلى هذا الكم الهائل من المعجبين بهذا الشاعر الإنجليزي، وكلّ هذا الموروث الذي يُمَجَّد عبقرية الفذة، لا يملك إلا أن ينسجم مع هذا الاتجاه، ويسير مُعجبا به أسوة بغيره فإنّه "يكاد يكون من المحال الإفلات من الموروث الواسع النطاق من الحماسة لشكسبير، فقوة الموروث الاجتماعي، تُلقى بثقلها الكبير على باحث المستقبل، إلى حد أنه لن يستطيع الإفلات منها"¹، أو اعتراض ما قرره هذا الموروث، وما وقر في نفوس المتلقين، على امتداد الزمن، وما رسخ في ضمائرهم، واطمأنت إليه أفئدتهم.

انصرف «ليفين شوكنج» *Levin Schucking* إلى الاهتمام بمسألة اعتبرت مفتاح فهم تاريخ الأدب، وقد رأى أنها مسألة لم تتل ما تستحقّه من عناية الدراسات الأدبية على مرّ العصور، وقد تمثّلت في ضرورة الالتفات، إلى دراسة أذواق القراء، ومن شأن هذا المبحث -حسب «شوكنج»- أن يستكشف جوانب هامة تتعلّق بالقراء، من قبيل ما يُفضّله هؤلاء من أعمال في زمن معيّن، وكذا الخصائص المرتبطة بهذه الأعمال بعينها، إنّ "قضية الذوق من منظور اجتماعي، تُحيل إلى وجوب الإجابة عن سؤال محوري هو: ما الذي كان مقروءا في زمن بعينه لدى الطبقات المختلفة في الأمة، ولماذا كان مقروءاً؟"²، إنّ هذا الطرح من شأنه أن يُسلّط الضوء بشدّة على مسائل ترتبط أساسا بمتلقي الخطاب الأدبي، وما صاحبه من اختلاف في الأذواق بين جمهور المتلقين، أو تغيّر في هذه الأذواق، نتيجة أحداث كبرى من قبيل الثورات، أو المواقف الجذرية المتبناة في مجتمع معيّن، وفي هذا الإطار يوضّح «شوكنج» ما يُمكن أن تُسمّيه مؤسسات صناعة الذوق وتوجيهه، في المجتمعات المختلفة، على غرار المدارس، والجامعات، أو الهيئات، والنوادي الأدبية والمكتبات، غير أنّ «هولب» يرى أنّ أهمّ ما قدّمه «شوكنج»، إنّما هو حديثه عن كيفية تحديد الأذواق السائدة في فترات زمنية محدّدة، فالذين يناط بهم هذا الدور، هم أولئك الذين يروجون للذوق، بما يملكونه من سلطة في ظل مجتمعاتهم³. وعلى الرغم من كلّ هذا الاهتمام الجَمّ الذي تخصّه سوسيولوجيا الأدب للقارئ، فإنّه يبدو من قبيل المفارقة، أنّ الرافعين للواء نظرية التلقي، لم ينتبهوا إلى سوسيولوجيا الأدب، وما تحمله جُعبتها، من روافد لها أهميتها الجَمّة في مشروعهم، إلى غاية سنوات الستينيات حينما تبلور هذا المشروع بوضوح، "ومن ثمّ فإنّ العلاقة بين سوسيولوجيا الأدب ونظرية التلقي من المحتمل أنّها لم تكن علاقة تأثير مباشر.. ولكن يبدو مؤكّدا إلى حد بعيد أنّ تزايد الاهتمام بالدراسات الاجتماعية قد أسهم في تهيئة المناخ، الذي مكّن لنظرية التلقي وعمل على نجاحها"⁴، وأثبت حضورها الفاعل، على صعيد الممارسة النقدية.

¹ ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، مرجع سابق، ص 13، 14.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 94.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 94، 95.

⁴ روبرت المرجع نفسه، ص 96

3. جماليات القراءة والتلقي بين «هانز روبرت ياكوس»، و«ولفغانغ إيزر»:

تُعَدّ جماليات التلقي، أبرز تيارات ما بعد البنيوية، التي أفرزها المناخ الفكري، والفلسفي الذي كان سائداً في النصف الثاني من القرن العشرين، فقد "ظهرت جمالية التلقي بسبب النزاع الطبيعي بين المناهج النقدية الذي تُغذيه نظريات معرفية مختلفة، وقد كان النزاع مع التصور البنيوي للأدب أحد المنطلقات الرئيسية التي أسهمت في تعاظم دور جمالية التلقي"¹، لقد استطاع اتجاه القراءة والتلقي، أن يفرض وجوده، كحقل هام يتصدّر الاتجاهات النقدية، في الساحة النقدية الغربية، من خلال جُملة البدائل الفاعلة، والإجراءات التي اقترحها مشروعه، في سبيل حلّ أزمت البحث في الدراسات الأدبية والنقدية، بمناهجها المختلفة السائدة آنذاك، خصوصاً ما نجم عن جُروح المناهج النقدية النصّية، إلى إقصاء تام للسياقات الاجتماعية، والتاريخية، في تناولها للخطاب الأدبي، نحو ما أَلْفِيناه في الرؤية البنيوية التي أدّى غُلُوقها في التعامل مع الخطاب الأدبي، إلى انغلاق هذا الخطاب على نفسه، وأنساقه الداخلية، دُون إتاحة السبيل إلى الانفتاح على كيانات أخرى، وسياقات خارجية، لها أهميّتها الكبيرة، وفوائدها الجَمّة، في تناول الظاهرة الأدبية، ومن ثمّ الوصول إلى كشف مساحات أخرى، في عوالم هذه الظاهرة.

على الرغم من تبلور مشروع القراءة والتلقي، في جانبه التقعيدي النظري، منذ زمن قريب، إلّا أنّ العناية بالمتلقي، كانت حاضرة منذ عهود قديمة غابرة، يشهد على ذلك، ما وُجد في آثار الآداب، والفنون اليونانية القديمة، ممّا يُؤكد الاهتمام الكبير بهذا المتلقي، ضمن مقاصد ما يُحدثه الفنّ في مُتلقيه، وما تتوخاه العملية الإبداعية، من نُزوع إلى التأثير، يقول الباحث «حسين الواد»: "وممّا أثار عنهم قولهم إنّ المحاكاة ترمي إلى إحداث الشفقة، والفزع في المستمع، لتتزع به إلى التطهّر... وسواء أكانت الغاية من الفن موعظة أخلاقية، أو عبرة، أو حكمة أو متعة جمالية، فإنّ المتعظ، والمعبّر، والمتمتّع، إنّما، هو دائماً، وأبداً القارئ الذي تتجه إليه المؤلفات الأدبية بالخطاب"².

لقد ظهرت تباشير قيام مشروع جماليات القراءة والتلقي، على يد المنظر الألماني «هانز روبرت ياكوس»، الذي تحدّث في دراسة له بعنوان: "التغير في نموذج الثقافة الأدبية"، عن تاريخ المناهج الأدبية، وعن الرهانات التي أصبح يفرضها واقع الدراسات الأدبية، والأسئلة الملحة التي باتت مطروحة بحدّة، وهُنا أبرزَ «ياكوس» أهميّة البحث عن بديل، بإمكانه تقديم إجابات مُقنعة للواقع الأدبيّ الراهن، مُؤكّداً أنّ هذا البديل المنشود، إنّما هو ما يُمكن أن يُسهم به قارئ الخطاب الأدبيّ، في حلّ المشاكل التي تكتنف سُبُل الدراسات الأدبية، والنقدية، لقد أصبح الالتفات إلى أهميّة دور

¹ ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، مرجع سابق، ص 121.

² ينظر: حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، مرجع سابق، ص 69.

القارئ، وإقامة علاقات حوارية مثمرة، بينه وبين العمل الأدبي، ضرورة لا مناص منها، من شأنها أن تتوغل في عوالم هذا الخطاب إلى أبعد الحدود، كي تستكشف أغواره، وتتعرّف على معالمه، وتقتنص لذته المخبوءة على حد تعبير «رولان بارت».

لقد تبلور مشروع جماليات التلقي، ليعيد الاعتبار أخيراً للقارئ، ويجعله في صدارة اهتمام منظومته النقدية، بعدما عانى الإهمال، والإقصاء في أدبيات النظريات الأدبية السابقة، ومناهج النقد المختلفة، التي أولت الاهتمام بالدرجة الأولى للمؤلف، والنص، وكان هذا القارئ - كما عبّر عنه «ميشال أوتن» «*Michel Otten*» - "أكبر منسي في نظريات الأدب الكلاسيكية"¹، لقد كان المنسي الأكبر، على الرغم من دوره الفاعل، في صياغة الفعل القرائي، واكتمال مشاهد العملية القرائية، فالخطاب الأدبي، لن يكون له الوجود الفعلي الحقيقي الذي يُقَيّم أداءه، ويستكشف أبنيته، إلا إذا وُضع على محك الممارسة القرائية، وهو (الخطاب الأدبي) - كما قيل عنه - "آلة جامدة لا تنشط إلا حين تنفخ فيها الحياة تكهنات القارئ"²، وحينها يصبح لوجوده معنى، وكلما توالى هذه العمليات القرائية يصبح لهذا الخطاب تاريخه، "فالتاريخ الذي يعيشه الأثر الأدبي هو تاريخ تلقيه، أي تاريخ استمراره في تحريك السواكن، وتاريخ قدرته على أن يظلّ هو هو دائماً، وعلى أن يتجدّد باطراد"³، والقراء، هم وحدهم الذين يمنحون له وجوده بالقوة، وإلا كان هذا الخطاب الأدبي، مجرد كتابات، ورموز في مكان ما، لا تحمل أية قيمة، أو أهمية، يقول «ميشيل ريفاتير» «*Michael Riffaterre*»: "ليست الظاهرة الأدبية هي النص فقط، ولكنها القارئ أيضاً، بالإضافة إلى مجموع ردود فعله الممكنة على النص، وعلى القول، وإنتاجية القول..⁴، وهنا نجد أنّ «ريفاتير» في تحديده للظاهرة الأدبية يلغي بشكل كامل دور المؤلف، ويحصر الظاهرة الأدبية، في كونها العلاقة الجدلية بين القارئ والنص. لقد جاء نموذج جماليات القراءة والتلقي، الذي اقترحه مدرسة كونستانس الألمانية، بأدواته الإجرائية المختلفة، وانفتاحه على غيره من المناهج، والحقول المعرفية الأخرى، ليكون بديلاً حيويًا مناسباً، لسلطة المؤلف، والنص، وفي هذا الإطار تُلخص «بشرى موسى صالح» تجليات التعامل المنهجي الحديث، مع الخطاب الأدبي في لحظات ثلاث: "لحظة المؤلف، وتمثّلت في نقد القرن التاسع عشر (التاريخي، النفسي، الاجتماعي...)"، ثم لحظة النص، التي جسدها النقد البنائي في الستينات من هذا القرن، وأخيراً لحظة القارئ أو (المتلقي)، كما في اتجاهات ما بعد البنيوية، ولا سيّما نظرية التلقي"⁵، وهكذا يبدو أنّ لحظة القارئ، كانت

¹ نورة آل سعد: الشمس في إثري مقالات في الشعر والنقد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2007، ص173.

² محمد صابر عبيد: مقدمة في نظرية القراءة والتلقي، مرجع سابق، ص67.

³ حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، مرجع سابق ص 77.

⁴ وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2007م، ص214.

⁵ ينظر بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، مرجع سابق، ص32.

القناعة الأخيرة، التي انتهى إليها البحث النقدي، مُتَوَجِّهاً تجارب، ومناهج نقدية مُختلفة، استغرق بعضها أزمنة طويلة، غير أنَّها لم تُفلح -في أحيان كثيرة- في اقتحام عوالم النصوص، لأسباب مختلفة، منها ما ارتبط بهذه المناهج ذاتها، من حيث رؤاها الأحادية الجانب، ونظراتها الجزئية، وشروطها الصارمة، وقُيُودها المفروضة على دارسي النصوص، وأسباب أخرى تعلّقت بطبيعة النصوص ذاتها، التي أظهرت تمنّعها تجاه هذه المناهج، بسبب خصوصياتها المتباينة، وأبنيتها المختلفة، التي تجعلها عصية أمام محاولات إجبارها على الخضوع لمنطق المنهج المفروض، ومقتضياته الصارمة، ذلك أنَّ "لغة الخطاب الشعري لغة مشحونة، وهذا يعني أنَّها لغة دلالات، لا دلالة واحدة، ولغة احتمالات، لا لغة ثبات وبقين، ولغة توترات، لا لغة الهدوء والسكينة، ولغة صراع وحركات مُتماوجة متواشجة، لا لغة اتجاه واحد"¹، وعلى هذا فإنَّ لغة الخطاب الشعري تحتاج إلى رؤية واسعة، تستشرف العالم الشعري، من زوايا متعدّدة، لا يُتيحها المنهج الواحد، الذي قد يكون صالحاً، لنتناول نصوص بعينها، بينما لا يكون مُجدياً، في التعامل مع نصوص أخرى لها مميزات، وعلى هذا الأساس، تكون مُحصلة القراءة هزيلة ضحلة، ويكون الباحث كحاطب ليل، لا يدري ما جمعت يده، من غثٍّ أو سمين، يقول «محمد أركون» مُؤكّداً هذا الطرح: "إنَّ المادة التي أدرسها هي التي تفرض عليّ اختيار المنهج الملائم، وليس العكس، بمعنى آخر فأنا لا أطبق المنهج اعتسافاً على النص. هذا موقف منهجي ذو أهميّة قصوى"²، إنَّ هذا الاعتساف في تطبيق المنهج على النص، من شأنه أن يُفرز نتائج مخوفة بالمخاطر، ولن يؤدي سوى إلى تقويل النص ما يُريده المنهج، لا ما يكتنزه هذا النص في داخله من دلالات، وما تتوخاه مقصديته، وهنا يدعو «أركون» إلى ضرورة "إعطاء الكلام للنص أولاً وطرح الأسئلة عليه، ومن خلاله قبل تطبيق أيّة منهجية أجنبية عليه. إنَّ المادة هي التي تفرض اختيار هذا المنهج أو ذاك، وليس المنهج هو الذي يُخضع المادة المدروسة لمفاهيمه وقوالبه تعسفاً"³، هذه هي الشروط التي تسمح للنص بأن يُفسي بدواخله، ويوح بأسراره، ويُعطي لقارئه ما عنده من دلالات، إنَّها شروط تتأسس بالدرجة الأولى على مبدأ الإحساس بالنص، واحترامه، من خلال اختيار المنهج القرائي، الذي يُناسب هذا النص، إنَّها شروط تقتضيها العلاقة الحميمة التي تربط القارئ بالنص، "قلا قراءة فاعلة، وعميقة، وجوهرية، ومنتجة من دون الارتفاع برغبة القارئ إلى الحاجة الماسّة نحو معانقة الجسد النصي.. واستنطاق أسراره، والابتهاج ببريق كنوزه العميقة الدفينة"⁴، ومن الجدير بالذكر في هذا الإطار، أنَّ جماليات القراءة، والتلقي كمنظومة، لم تعمل على إقصاء المناهج، والمقاربات الأخرى،

¹ ينظر: خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2008م، ص 109.

² محمد أركون: الفكر الإسلامي قراءة علمية، تر هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط2، 1996م، ص230.

³ المرجع نفسه، ص230.

⁴ محمد صابر عبيد: مقدمة في نظرية القراءة والتلقي، مرجع سابق، ص19.

وإنما سارت في سعيها، إلى استثمار هذه الآليات، والأدوات، بما يخدم مشروعها، وما من شأنه أن يسهم في كشف أسرار الخطاب الأدبي، متجاوزة ما قد يزري عملية القراءة، ويضيق آفاقها الممتدة. ومن جانب آخر، فقد جاءت جماليات التلقي، لكسر الحواجز المفهومية التي كانت قائمة بين القارئ، والمؤلف، وتُعيد صياغة دلالات أخرى لكثير من المفاهيم التي سادت لعهد طويل، ولنشهد بهذا أشكالاً فريدة من التماهي في الأدوار بين هذين الطرفين المحوريين (القارئ، والمؤلف)، فقد ترحلت مكانة المؤلف، الذي كان في صدارة المشهد النقدي لأزمان طويلة، وتحول في مباحث هامة في النظرية الأدبية الحديثة، لينظر إليه على أنه قارئ - في حد ذاته - له خصوصيته الفريدة، إنه قارئ مُستقبلٍ لأنصوصٍ أخرى سكنت ضميره، ورسخت في مواطن اللاشعور لديه، قبل أن يُعيد إنتاجها بشكل آخر، وهذا بالذات ما يُحيلنا إليه مفهوم التناص، للتعبير عن هذا التصور، الذي يُراجع علاقة المؤلف بالنص، ويصحّح دوره، ويُلغي أبوته التامة لهذا النص، ونسبه الصريح له، وبهذا يكون النص المُنتج، -ضمن هذا الإطار- هو سليل قراءات سابقة لهذا المؤلف، "يحتويها داخل فضاءاته، ويُغيّرها عن وجهتها، بامتلاكها، وقد يسمح لها بالتمظهر بشكل واضح، أو يبتلعها، ويعفي على آثارها، ولا يُدركها سوى ذو عين بصيرة، تقوده ثقافة واسعة"¹، كما أنّ القارئ بدوره، وبفضل تفاعله البناء مع النص، وإنتاجيته المؤثرة في العملية الإبداعية، يُعاد له الاعتبار، ليُصبح هو الآخر في أعراف جماليات القراءة والتلقي، مؤلفاً له خصوصيته الفريدة، من خلال ما يتركه من آثار تُميّزه عن غيره من القراء الذين تعاقبوا على تلقي هذا الأثر الأدبي، "وهكذا يبدو كل قارئ مؤلفاً جديداً للنص، وكل قارئ يحمل معه تجربة معرفية تغني النص، أو تعيد إنتاجه من جديد"²، وهكذا فقد أصبحت للقارئ سلطته التي لا تقل عن سلطة النص، وسلطة المؤلف على حدّ سواء، "وبالقدر الذي تتجلى فيه الذات الإبداعية في توجيه خطاب النص، على النحو الذي يعبر عن رؤيا الذات وتجربتها، فإنّ القراءة تواجه النص بذات قرائية تسعى هي الأخرى إلى اقتراح نموذجها، وتحقيق رؤياها في مشهد القراءة، وإنجاز تجربتها القرائية"³.

لقد استطاع مشروع القراءة والتلقي، بمرور الزمن، الاستمرار، والصمود، وفرض وجوده، أمام تشكيك خصومه الذين أبدوا كثيراً من تحفظاتهم عليه، ناظرين إليه على أنه لا يعدو أن يكون سوى شكلاً جديداً من أشكال الانطبعية تَبَلُّور استجابة لظروف تاريخية، وثقافية خاصة، وضمن شروط محدّدة، قد لا تضمن الاستمرار، والبقاء، وهو ما يهدّد وجوده، وفي هذا الجانب وجدنا «رينيه ويليك» *René Wellek* «يُصرّح متوقّعا فشل هذا المشروع، وانهيار طُروحاته بمرور الزمن، أمام التحديات القويّة التي تفرضها نظرية الأدب باستمرار، ومع تغيّر الظروف، والسياقات التي أفرزته،

¹ بلقاسم عيساني: التناص دراسة في المنهج والتأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1، ط1، 2016م، ص 147.

² وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي رؤية إسلامية، مرجع سابق، ص 217.

³ محمد صابر عبيد: مقدّمة في نظرية القراءة والتلقي، مرجع سابق، ص 47.

يقول «ويليك»: "لقد انشغل الناس في كلِّ عصر ببقاء الأعمال الأدبية، وآثارها، وتأثيرها، ومن ثمَّ فإنَّ الانشغال بالتلقي ما هو إلا موضة عابرة"¹.

غير أنَّه مع مرور الأيام بدا أنَّ هذه الرؤى لم تثبت صحتها، وعلى العكس من هذا فقد أثبت هذا المشروع، صلابه معدنه، ورُسوخ قواعده، وقوة طرحه، وما زالت قضايا القراءة والتلقي إلى اليوم، تلقى رواجًا مُنقطع النظير، في حقل الدراسات الأدبية، والنقدية الراهنة، وتُجيب عن كثير من الأسئلة المطروحة، ولعلَّ سرَّ هذا التوفيق، إنّما يكمن في ما حرص عليه مُنظِّرو التلقي، من جعل مشروعهم، مُنفثًا، على غيره من الحقول، والمباحث، والمناهج، فهو بهذا "منهج سجالي يقوم على مبدأ الحوارية، ومناقشة المناهج الأخرى"²، إنّ هذه المميّزات جميعها أسهمت، في إثراء حملته المعرفية، وفي إسباغ الحيوية على إجراءاته، وبالتالي وطّدت أركانه، وثبّتت دعائمه، وأفلح إلى حدٍّ بعيد، في سبر أغوار الأثر الأدبي، واستكشافه، والوقوف على أسرارهِ، وتلك غاية الغايات التي ينشدها الباحث، الذي يتصدى للظاهرة الأدبية.

تتسوي ضمن منظومة القراءة، والتلقي نظريّتان أساسيتان:

1- نظرية التلقي:

يُمثِّل هذه النظرية «هانز روبرت ياكوس»، وتتعلّق أساسا بتاريخ الأدب، وتدعو إلى الاهتمام، بمُختلف استجابات القراء الذين تعاملوا مع العمل الأدبي، على امتداد الزمن، وهي بهذا تُعيد الاعتبار لوجهات نظر هؤلاء القراء، وأحكامهم، لإضاءة مساحات أخرى، في هذا العمل الأدبي.

2- نظرية التأثير:

رائدها «ولفغانغ إيزر»، وتُعنى بتأثير النصوص الأدبية على القراء، وعلى كميّات تفاعل هؤلاء القراء مع هذه النصوص، وهنا يطرح «إيزر» مفهوم القارئ الضمني، على أنَّ المؤثر الأكبر في هذا الاتجاه، هو الفلسفة الظاهرية، ومباحث علم النفس الاجتماعي.

إنَّ هاتين النظريّتين لتؤكدان على أنَّ "الكشف عن حقيقة العمل الأدبي لا تتمَّ انطلاقًا من معرفة دقيقة بتفاصيل الظروف البيوغرافية أو التاريخية لنشأته، بل من خلال النظر إليه باعتباره بنية دينامية لا يمكن إدراكها إلا ضمن تحولاتها التاريخية المتعاقبة، وقدرة العمل الأدبي على الوقوع أي على الأثر الذي يحدده النص، وعلى التلقي الذي يُحدّده بصفة منتظمة المرسل إليه، ويفترض الوقوع الأثر نداء أو إشعاعًا آتيا من النص، وكذا قابلية المرسل إليه لتلقي هذا النداء أو الإشعاع الذي يمتلكه"³، تتفق النظريّتان في تركيزهما على العلاقة الجدلية القائمة بين القارئ والنص، غير

¹ حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب، النسر الذهبي للطباعة، القاهرة، ط1، 1997م، ص15.

² محمد صابر عبيد: مقدمة في نظرية القراءة والتلقي، مرجع سابق، ص77.

³ محمد القاسمي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010م، ص12.

أنهما تختلفان، في سبل التعامل بين هذين الطرفين، والمجال التاريخي، الذي تهتم به كل نظرية، فبينما كرس «روبرت ياكوس» كل جهوده للبحث في تاريخ الأدب، باعتباره تاريخاً للتلقي، معتمداً على أدوات «غادامير» التفسيرية، جاء «إيزر» ليهتم بالنص، وسبل اتصال القراء به، وتفاعلهم مع أبنيتهم المختلفة، ناظراً إليه من زاوية التأثير المتبادل بينه، وبين هؤلاء القراء. على الرغم من هذه الرؤى التي تقوم على الفصل بين هذين الاتجاهين الأساسيين في التلقي، إلا أن "جُلَّ مُنْظَرِي مدرسة كونستانس، يُؤكِّدون على التداخل، والتعلق القائم، بين التلقي والتأثير"¹، ولعلَّ أهميّة جانبي التداخل، والتعلق، وجدواهما، تبدو أكثر وضوحاً، عند النظر إلى فعل التلقي، وتقييم الممارسة القرائية، ذلك أن "وضع تصورات مُعيّنة بشأن التلقيات المتنوّعة، والمتتالية للنص، يتطلّب تحليل بنيات النص التأثيرية التي تستدعي استجابة معيّنة"²، ومن شأن هذا الإجراء أن يوضّح جوانب أساسية تتعلّق، باهتمامات أجيال القراء الذين تناولوا النص، إذ "يسمح لنا بمعرفة المقدار الذي اختاره المتلقي الفعلي، من مجموع الإمكانيات المحايثة للنص، وبالتالي يسمح لنا بتقييم هذه التلقيات التاريخية المختلفة، ومقارنتها ببعضها البعض على ضوء بنيات التأثير النصية"³، كما أن استثمار هذا الالتقاء بين هذين التيارين الرئيسيين (التلقي، والتأثير) في تناول الظاهرة الأدبية، ضمن منظومة التلقي، يُتيح لنا معرفة الاتجاهات، والميولات الجمالية للقراء في المراحل التاريخية المختلفة، وكذا الأشكال النصية التي كانت سائدة في تلك الفترات الزمنية، ومن هنا يكون بالإمكان مقارنة التلقيات المتباينة، والتعرف على الأذواق التي تحكمت في جماهير المتلقين في تلك الأزمنة، وهكذا يبدو جلياً عمق الترابط بين عمليتي التأثير، والتلقي، إذ يعمل التأثير على دراسة الفعل الذي يُمارسه النص على القارئ، بينما يرمي التلقي إلى التعرّف على ردود الأفعال المختلفة للقراء تجاه هذا التأثير الممارس عليهم، خلال فترات زمنية مختلفة⁴. وعلى هذا كلّه فإن الناظر إلى جماليات التلقي، في مباحثها التطبيقية البحتة، يخلُص إلى أنّ الحاجة إلى استثمار العلاقة الجدلية بين فعلي التلقي، والتأثير، في تناول الأثر الأدبي، تكون أكثر إلحاحاً، وأشدّ وضوحاً، باعتبارها تضيء أكبر قدر من جنبات الخطاب الأدبي، وتلك غاية أساسية من غايات نظرية التلقي، وبهذا يبدو فعلاً التلقي بأبعاده التاريخية، وكذا التأثير، وما يحمله العمل الأدبي من تفاعل مع قارئه، كمبحثين يكمّل أحدهما الآخر، ضمن جماليات القراءة والتلقي، التي تأسست كمشروع حرص منظوره على أن يبقى دوماً مفتوحاً، أمام كلّ المباحث، والإجراءات، التي من شأنها أن تُسلط المزيد من الضوء على الظاهرة الأدبية.

¹ عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، مرجع سابق، ص 144.

² المرجع نفسه، ص 144.

³ المرجع نفسه، ص 144.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص 144، 145.

4. مفهوم التطور الأدبي عند «هانز روبرت ياكوس» «Hans Robert Jauss»:

قامت جهود «هانز روبرت ياكوس» على التأكيد على أهمية تسليط الضوء على العلاقة بين الإنتاج الأدبي، والتاريخ، داعياً إلى "أنّ الأدب ينبغي أن يُدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي فالأدب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق إلا عندما يتحقق تعاقب الأعمال، لا من خلال الذات المنتجة، بل من خلال الذات المستهلكة كذلك، أي من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور"¹، لقد اتخذ مفهوم العمل الأدبي عنده، أبعاداً جديدة، مُتجاوزاً الرؤية التقليدية الضيقة، التي حصرته في إطار الخطاب الأدبي الإبداعي الذي أنتجه المؤلف، ليُصبح العمل الأدبي عند «ياكوس» كياناً يتألف من جانب على هذا الخطاب بمفهومه المباشر، ومن جانب آخر يتسع المفهوم ليشمل جُملة التلقيات، والقراءات المرتبطة بالخطاب الأدبي، والتي أنتجتها أجيال القراء على امتداد الزمن، والخطاب الأدبي دون هذه التجليات القرائية المتعاقبة، لا يحمل ما يمنحه شرعية الوجود الفعلي الحقيقي، في دنيا الأدب، هذه هي الصورة التي استوى عليها مشروع «ياكوس»، واستقرت عليها قناعاته، تجاه مفهوم العمل الأدبي، وعلى هذا الأساس يكون المعنى هو حصيلة إنتاجية لتعامل القراء مع النصوص، إنّ النص لا ينتهي حين يكتبه المؤلف، وإنّما هي مرحلة واحدة من مراحل حياته، حيث نشهد مع كل عملية قرائية منتجة حيوات أخرى للنص، نكتشف معها أبعاداً جديدة يغتنى بها المتن النصي، ويتم تسليط الضوء على مواطن أخرى لم تنتبه إليها القراءات السابقة، وهكذا فقد دعا «ياكوس» إلى إعادة النظر في تاريخ الأدب، وإلى ضرورة الاهتمام بالعلاقة بين التاريخ والأدب، من خلال استثمار القراءات المتعاقبة للنصوص، والاطلاع على كميّات تعامل القراء مع هذه النصوص، وأساليبهم المختلفة في تناول الظواهر الأدبية، وأحكامهم المختلفة عليها، وردود أفعالهم تجاهها، بدل التركيز الانتقائي على كبار المؤلفين، واقتصار الدراسات الأدبية على الاهتمام بحياة المؤلف، وعصره، وبينته التي ترعرع في أكنافها، وغير ذلك من سياقات تتعلّق بهذا المؤلف، على النحو الذي تنهجه الممارسة النقدية التقليدية في تعاملها مع الظاهرة الأدبية، إنّ "قيمة عمل أدبي ومرتبته لا تستبطنان من الظروف البيوغرافية، أو التاريخية لنشأته ولا من موقعه فحسب ضمن تطور الجنس الذي ينتمي إليه، بل من معايير أدق من ذلك هي وقع هذا العمل وتلقيه، وتأثيره، وقيّمته التي تعترف له بها الأجيال القادمة"².

في توجهه هذا، وعلى الرغم من إشاداته بالإنجازات الشكلانية في مجال الإدراك الجمالي، وما أسهمت به في استكشاف جماليات الأعمال الأدبية، إلّا أنّ «ياكوس» -في الوقت نفسه- أخذ على الدراسات الشكلانية إهمالها للطبيعة التاريخية للأدب، ودور القارئ الفاعل، وانصرافها إلى الاهتمام

¹ روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، مرجع سابق، ص 103.

² هانس روبرت ياكوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، مرجع سابق، ص 25، 26.

المطلق بأدبيّة الأدب على حساب ألفعل التأويلي، وسيرورته التاريخية، لقد كانت الدراسات الشكلائية تنهج سبيلها في تناول الظاهرة الأدبية، بدراسة أنساقها الداخلية، بعيدا عن كل خلفيات من خارج النص، متوخية منها تزامنيا بحثا، -أي في لحظة تاريخية معينة فقط- وهنا أكد «ياوس» على "أنّ جوهر العمل الفني يقوم على أساس تاريخيته، أي على أساس الأثر الناشئ عن الحوار المستمر مع الجمهور، حيث يجب إدراك العلاقة بين الفن والجمهور في إطار جدلية السؤال والجواب. وقد دلّت التجربة على أنّه لا توجد قراءة صالحة بصفة مطلقة (وعادة ما يكون لكل عصر قراءته) وإنما توجد أنواع من التلقي كثيرة"¹، إنّ من شأن هذا الحوار التاريخي، أن يفتح آفاقا أخرى تكشف جوانب هامة، بدل الانكفاء على النص، على النحو الذي دعت إليه المناهج النصيّة، التي قررت أنّ الحقيقة المطلقة المنشودة من دراسة الخطاب الأدبي، لا تُطلب إلّا داخل أسوار هذا الخطاب، بمعزل عن كلّ كيانات، وسياقات خارجيّة، وهذا التناول -في رأي- «ياوس» يضيق آفاق الخطاب الأدبي، من خلال إلغاء أبعاد كثيرة لها أهميتها الجمة في تتبع مقاصد هذا الخطاب، وهو بهذا لا يكشف إلّا جوانب جزئية من مضمّرات هذا الخطاب.

ومن جانب آخر انتقد «ياوس» مفهوم الانعكاس عند الماركسيين «جورج لوكاتش» *George Lukacs*، و«لوسيان غولدمان» *Lucien Goldmann* الذين نظرا إلى الأدب على أنّه مُجرّد مرآة سلبية للعالم الخارجي، رافضين استقلال التاريخ الأدبي، عن السيرورة الاجتماعية والاقتصادية، وهو ما اعترض عليه «ياوس» مؤكّدا أن ما يدحض هذه الرؤية، إنّما هو ببساطة ما نلمسه من القدرة الفاعلة للأعمال الأدبيّة، على الاستمرار في التأثير، بمرور الزمن، فلا زالت روائع «هوميروس» *Homer*، وغيرها من الآثار الإنسانية الموروثة، قادرة على إمدادنا بمتعتها الجمالية إلى غاية اليوم، ولا زالت مُستمرة، في التأثير في جماهير قرائها، بقيمتها، وأفكارها، على الرغم من الاندثار التام لبيئاتها الاجتماعية والاقتصادية، وزوال كل السياقات التي أنتجتها، وعلى الرغم مما يفصلنا عن زمن إبداعها، من أحقاب وعهود بعيدة²، وفي السياق نفسه، فإنّ مفهوم الانعكاس على هذا النحو الذي طرحه «لوكاتش»، يُلغي أدوارا محوريّة هي من صميم وظائف الفن، التي من شأنها أن تخدم الرؤية الماركسية نفسها، ذلك أنّ النظر للأدب بهذا المفهوم، يُؤدي إلى "حرمان الجمالية الماركسية، من إمكانية إدراك الخاصيّة الثورية للفن، ومن قدرتها على تحرير الإنسان من الآراء المسبقة، والتصورات الجاهزة المرتبطة بوضعه التاريخي، وفتحه على آفاق إدراك جديد، للعالم واستشراف واقع مختلف"³، كلّ هذا يكشف عمق تناقض «لوكاتش»، ومن أجل تحرير الجمالية الماركسية، من شوائب نظرية الانعكاس، يُقرّر «ياوس» -مُتقنا مع «كارل كوزيك»-

¹ حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص 73، 74.

² ينظر: هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، مرجع سابق، ص 39.

³ المرجع نفسه، ص 41.

على أنّ "كلّ عمل فني يمتلك خاصيتين غير قابلتين للانفصال: فهو يعبر عن الواقع، لكنّه يبني واقعا لا وجود له قبل العمل أو بموازاته، بل وجوده كامن في هذا العمل بالذات وفيه وحده"¹، ومن قبيل الإنصاف يستعرض «ياوس» محاولات نقاد ماركسيين، عملوا على إعادة تعريف الأدب بما يلقي الضوء على الأثر الاجتماعي للأعمال الأدبية، على النحو الذي طرحه «روجي غارودي»، و«فيرنر كراوس» «Krauss Werner»، و«كارل كوزيك» «Karel Kosik»، أما عن «روجي غارودي» فقد دعا إلى تحرير العمل الفني، من أسر اللحظة الراهنة التي تبقى أسيرة "واقعية مغلقة"، فاتحا الأبواب أمام العمل الأدبي ليتجاوز الإطار المختزل الذي يحصره في مجرد تصوير الواقع، وعكس وقائعه، إلى المستقبل بكل ما فيه، من أبعاد²، بينما نظر «كراوس» إلى هذا العمل الأدبي من جهة كونه "حيزا يتركز فيه إلى أقصى حد الأثر الاجتماعي، ومن ثمّ عرف الأدب بكونه عامل إبداع للمجتمع: فالإبداع الأدبي صائر إلى إدراك الجمهور"³، أما عن «كارل كوزيك» فقد عمل على حل الإشكال الذي وقع فيه الطرح الماركسي بخصوص، استمرار الأعمال الفنية في التأثير على الرغم من زوال السياقات التي أنتجتها، معتبرا أنّ "العمل يحيا بقدر ما يؤثر. وأثره ينطوي بالتساوي على ما يحدث في الوعي المتلقي، وما يحدث في العمل نفسه. إنّ المصير التاريخي للعمل تعبير عن كينونته..ولا يكون العمل عملاً ولا يمكنه أن يعيش إلّا بقدر ما ينادي التأويل ويؤثر من خلال تعددية دلالية"⁴.

في ظل هذا الآراء، وعلى الرغم من مأخذه على الاتجاهين الشكلايين، والماركسي، وعلى الرغم مما يبدو من التباين في النظريتين، إلّا أنّ «روبرت ياوس» لم يعلن القطيعة بشكل نهائي مع نصوصهما، متسائلا عن إمكانية إيجاد جُسور تربط بينهما، يقول «ياوس»: "إذا كان ممكنا تأويل التطور الأدبي بما هو تعاقب مستمرّ للأنساق من جهة، وتأويل التاريخ العام، أي تاريخ الممارسة الإنسانية، بما هو اطراد دائم لأحوال المجتمع المتتابعة من جهة أخرى، أفلا يكون ممكنا أيضا إقامة صلة بين السلسلة الأدبية، والسلسلة غير الأدبية تحدّد العلائق بين التاريخ والأدب، دون تجريد هذا الأخير من خصوصيته الجمالية وتقنيده من غير شرط بوظيفة انعكاسه"⁵، وهنا يوضح «ياوس» معالم مشروعه الجديد، الذي يسعى إلى التوفيق بين مزايا المقاربتين الشكلائية، والماركسية، من خلال العمل على سد الفجوة القائمة بين المعرفة التاريخية، والجمالية، "وقد خرج ياوس من هذه الثنائية بما سماه جماليات التلقي، حيث يتحوّل الاهتمام بدراسة الأدب، من التركيز

¹ المرجع السابق، ص 42.

² المرجع نفسه، ص 42.

³ المرجع نفسه، ص 42.

⁴ المرجع نفسه، ص 42.

⁵ المرجع نفسه، ص 47.

على منشئ العمل الفني، وعلى عملية إنشائه، إلى التركيز على القارئ¹، إن هذا النموذج الجديد، بإمكانه أن يؤدي إلى "سد الهوة القائمة بين العمل الأدبي والتاريخ العام،... وذلك من خلال تأكيده على أن الجوهر التاريخي للعمل الأدبي، لا يمكن أن يتضح من خلال فحص إنتاجه أو وصفه فقط، بل ينبغي أن نعالج الأدب باعتباره عملية جدلية بين الإنتاج والتلقي²." رأى «ياوس» أن هذه الإجراءات -التي اقترحها- مع اختلاف الظروف الاجتماعية، والنفسية، والثقافية، والسياسية لكل مُتلق، خلال فترات زمنية مختلفة، ومع اختلاف الأذواق بين المتلقين أنفسهم، من شأنها أن تُوفّر وجهات نظر مفيدة، وتُحدث استجابات جمالية للنص الأدبي، وأن تُساعد على تسليط الضوء على الأعمال الأدبية من زوايا متعدّدة، وأن تكشف جوانب خفية لها أهميتها في المتن الأدبي، وبهذا تُوضع بين يدي دارس النص حصيلة معرفية ثرية، تخدم في النهاية مقاصد عملية تلقي، وتأويل الخطاب الأدبي، حيث "يكون المعنى هو جماع المعاني المتلقاة على امتداد مراحل تاريخية مختلفة، في إطار جدلية تجمع بين الماضي والحاضر"³، ومع كلّ قراءة جديدة، تتعرّز إنتاجية الأثر الأدبي، وهو ما يُضفي رصيدا قرائيا أكثر تراكمية، إن الوصول إلى هذه الغايات هو بالضبط ما كان يقصده «ياوس» حين تحدّث عن تجديد تاريخ الأدب، وتحدي النظرية الأدبية، "لا بمعنى الاعتراض على مشروعيتها، أو التشكيك في مصداقيتها، بل بمعنى تنبيهها إلى ضرورة اعتبار قطب التلقي، في كل مقارنة عقلانية للأدب"⁴، وهكذا فقد أصبح واقع الدراسات الأدبية، حسب «ياوس» يؤذن بقيام عصر جديد، هو عصر القارئ بامتياز.

1.4 - أفق التوقع:

استخدم «ياوس» مصطلح أفق التوقع للتعبير عن "مجموعة من المعايير الثقافية، والطروحات، والمقاييس التي تشكل الطريقة التي يفهم بها القراء، ويحكمون من خلالها على عمل أدبي ما، في زمن ما"⁵، على أن هذا المصطلح كان أصيلا -كل الأصالة- في أبجديات المدرسة التي ينتمي إليها «ياوس»، إذ يُعتبر المصطلح "مألّوفا للغاية، في الدوائر الفلسفية الألمانية"⁶، فقد درج على استخدامه أبرز أعلامها «هوسرل»، و«هايدغر»، وخصوصا «كارل بوبر»، و«غادامير» الذي كان يعني عنده "مدى الرؤية الذي يشمل كل شيء يُمكن رؤيته من موقع بعينه مناسب"⁷، يرتبط مفهوم "أفق التوقع" بلحظة فريدة من نوعها، هي لحظة القراءة والتلقي، حين يتّصل

¹ روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، مرجع سابق، ص 14، 15.

² ينظر: محمد القاسمي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، مرجع سابق، ص 14.

³ حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص 77.

⁴ رشيد بنحدو: القوام الإبستمولوجي لنظرية التلقي، مجلة علامات في النقد، العدد 36، جدة، 2000م، ص 382.

⁵ حسن البنا عز الدين: قراءة الآخر/ قراءة الأنا، مرجع سابق، ص 28.

⁶ ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، مرجع سابق، ص 104.

⁷ ينظر: المرجع نفسه، ص 104.

القارئ بعوالم النص، وتنمهي أفكاره، وثقافته مع ما صرّح به النص، أو لمّح من إشارات ورموز، وإنّها للحظة فريدة إذا نظرنا إليها من حيث اختلاف ظروف التلقي، حيث من الطبيعي أن تتباين وجهات نظر القراء، وتختلف أوجه الاستقبال عندهم، باختلاف حمولاتهم المعرفية، التي تشكّلها تجاربهم، وملكاتهم، ومداركهم، وثقافتهم، وميولهم، وسعة اطلاع كل منهم، وعلى هذا الأساس يكون من الطبيعي كذلك أن تختلف قراءاتهم، وردود أفعالهم تجاه الظاهرة الأدبية، وهو ما يؤدي إلى إنتاج صور شتى من أشكال تلقي جماهير القراء لهذه النصوص، ذلك أنّ "الأعمال الأدبية ليست جواهر أو حقائق متعالية على الزمن، ولا تاريخية بحيث تمنح المظهر نفسه، لكل المتلقين وفي كل العصور، بل إنّها تتمظهر وتتجلى من خلال سلسلة التلقيات المتتالية التي تعرفها عبر التاريخ"¹، إنّ هذه العدة المعرفية، التي يحملها القارئ الذي يتصدى للنص، هي التي من شأنها أن تُشكّل أفق توقعه الذي يُمكنه من إقامة تواصل حقيقي مع الخطاب الأدبي.

إنّ القارئ حين يُقبل على استقبال أيّ خطاب أدبي، لا يُقدم على هذا الفعل، وهو خالي الذهن تمامًا من كلّ ما يُلامس الخطاب من قريب أو بعيد، إنّ القارئ أثناء العملية القرائية يستحضر - على الفور - ما رسخ في ذهنه من رصيد المعارف، والأحكام، والأفكار، والتجارب التي تتعلّق بهذا المنتج الأدبي، والتي يُمكن أن تُلخّصها عبارة "الخبرة الأدبية"، التي تختلف من قارئ إلى آخر باختلاف المكان والزمان، وظروف التلقي، فالعمل "حين نقرؤه يوقظ فينا ذكرى أشياء قرأناها من قبل، ويهيئنا لحالة شعورية بعينها"، وهذه المُكتسبات، والاستعدادات القبلية التي تحتفظ بها الذات القارئة هي توقعاتنا، وخبراتنا التي من شأنها أن تُشكّل سقف أفق التوقع الذي يختلف به كلّ قارئ عن أي قارئ آخر، وهو ما يؤدي إلى تجدد المُحصلة القرائية في كلّ مرّة، مُجسّدة معها الدور المُنتج للقارئ، وبهذا تتمايز أدوار المتلقين في تشكيل الرصيد القرائي للخطاب الأدبي، إنّ هذه الخبرة الأدبية هي الملكة - المتجددة دوماً - والتي تسمح للمتلقي بإدراك القيمة الفنية الجمالية للنص المُتناول، وتُمكنه هو الآخر من أداء دوره، وإضفاء بصمته، ووضع تجربته في صالح الممارسة القرائية التأويلية، وبالتالي الإسهام في فعل إنتاجي جديد مُتجدد في عملية القراءة، وهنا بالذات وضمن هذا المنظور يُقيم «ياوس» مشروعه في جماليات القراءة والتلقي، الذي ينهض على هذا المفهوم المحوري (أفق التوقع)، جاعلاً منه أساس نظريته في تلقي الأعمال الأدبية، من خلال دوره المركزي في العمل على إنتاجية مُتجددة للمعنى، اعتماداً على مُخرجات القراءات المختلفة لهذه الأعمال، لقد نظر «ياوس» إلى أفق التوقع، باعتباره "الأداة المنهجية المُثلى التي ستُمكن هذه النظرية من إعطاء رؤيتها الجديدة، القائمة على فهم الظاهرة الأدبية في أبعادها الوظيفية والجمالية

¹ عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، مرجع سابق، ص 164.

والتاريخية من خلال سيرورة تلقيها المستمرة¹، وهكذا تضع هذه الأداة، بين أيدينا المسار الحياتي لرحلة الظاهرة الأدبية على امتداد الزمن، ووجهات أنظار أجيال القراء، وطرائقهم المختلفة في التعامل معها، وبهذا "نتمكّن من الإمساك بالظاهرة الأدبية على ضوء التلقي الخاص والتميّز الذي تعرفه عند كل لحظة تاريخية في علاقته الجدلية بالتلقيات السابقة التي أسست له أو أدت إليه. وباختصار شديد فإنّ هذا المفهوم هو الذي يسعف على بناء تاريخ الأدب في نظرية ياكوس"².

يُحدّد «ياكوس» منذ البداية نوعيّة القارئ الذي يعنيه، والذي من شأنه أن يُوفق في الوصول إلى قراءة مُنتجة هادفة، تستطيع أن تُؤسّس حواراً مُثمراً، بناءً مع الخطاب الأدبي، إنّ القارئ الذي يعنيه «ياكوس» هو قارئ حاذق، مُتمرّس يستطيع أن يقرأ خلف سطور الكلمات التي تُشكّل الخطاب الأدبي، ويفهم لغته الإبداعية التي تتمنّع معانيها خلف حُجبٍ، وأستار، إنّهُ قارئ مُدرك تعود على التعامل مع الآثار الجمالية، وتكيّف مع التقاليد التعبيرية فيها، فكان أفق الانتظار عنده يتجسّم في تلك العلامات والدعوات، والإشارات التي تقترض استعداداً مسبقاً لدى الجمهور لتلقي الأثر³، وقارئ بهذه الصفات، والملكات يستطيع أن يمتلك الشروط الأساسية التي تضمن تحقيق التواصل المنتج بينه وبين الخطاب الأدبي، واستناداً إلى هذا كله يُقترض مفهوم أفق التوقع في عُرف «ياكوس»، توفر منظومة فكرية، وحمولة معرفية يميّز بها قارئ خبير، تُمكنه من التعامل بإيجابية مع الظواهر الأدبية، وما ارتبط بهذه الظواهر الأدبية من معايير، وأحكام، وما رسخ في مخيلته - على امتداد الزمن - من خبرات ترتبط بالظاهرة الأدبية المقروءة، وهو بهذا يكون قادراً على إقامة حوار مُثمر بناء مع الخطاب الأدبي، ومن ثمّ يستطيع التسلل إلى المكامن الدلالية للخطاب، وحلّ شفراته التي يستدعي تفكيكها للوصول إلى الأبنية النصية المختلفة.

يقول «ياكوس» مُعرّفاً هذا المصطلح، ومُحدداً عوامل تأسيسه: "ونقصد بأفق التوقع، نسق الإحالات، القابل للتحديد الموضوعي، الذي يَنَتج، وبالنسبة لأيّ عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، عن ثلاثة عوامل أساسية: تمرّس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية تُقترض معرفتها في العمل، وأخيراً التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والعالم اليومي"⁴، تلك هي جملة الضوابط، والشروط، والعوامل التي رأى «ياكوس»، أنّها كفيلة بتشكيل أفق توقع القارئ، وإقامة تفاعل حقيقي بين النص وقارئه، إنّ أوّل ما تتطلبه القراءة هو أن يكون القارئ مُلمّاً بالجنس الأدبي (القصيدة، الرواية، القصة، الخ..) الذي ينتمي إليه العمل المقروء، وبجملة الخصائص التي تميّز هذا الجنس، ذلك أنّ هذه المعرفة

¹ عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، مرجع سابق، ص 162.

² المرجع نفسه، ص 162.

³ حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، مرجع سابق، ص 79.

⁴ هانس روبرت ياكوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، مرجع سابق، ص 55.

بالجنس الأدبي لضرورية، ومن دونها لا تتحقق استجابة القارئ للنص الجديد، كما أن رصيد القارئ من مرجعيات قرائية سابقة، تتقاطع مع القراءة الراهنة، من شأنه أن يسهم في نجاح الفعل القرائي، وتحقيق أهدافه، إن هذه القراءات السابقة التي تُشكّل ذخيرة المتلقي، وذاكرته القرائية، كغفلة بأن تضع في ذهن القارئ -في لحظة القراءة- الإستراتيجية الملائمة للقراءة، وتُحفّز أدواتها لاستقبال النص الجديد بيسر، لسابق عهد القارئ، وخبرته، وإطلاعه الذي ترسّخ في مخيلته، وسكن دواخله، على مرّ الأيام، ومن جانب آخر فإنّه استناداً إلى الاختلاف بين اللغة الشعرية، واللغة العملية العادية، فإنّ على القارئ الذي يتصدى للخطاب الأدبي، أن يمتلك القدرة على النفاذ إلى المعاني المستترة التي تحجبها طبقات النص، والتسلّل إلى مكامن المعاني الثاوية في أرحام النصوص، وتفكيك الاستراتيجيات التي نسجها المؤلف في إنتاج الخطاب الأدبي -أو بعبارة أخرى- فإنّ على القارئ أن يجيد لعبة المزاوغة التي تتوسّلها طبقات هذا الخطاب لخداعه، فالخطاب الأدبي أبنيتة المنيع، واستراتيجياته المتقنة، وشفراته المعقدة التي لا يفكك أسرارها إلا قارئ ماهر يحسن الخوض في غمار هذه النصوص، فإذا ما تحققت هذه الشروط الأساسية " تأخذ العلاقة شكلها الصحيح وتنفذ طاقة اللعب إلى جسد النص، وتبدأ بعمليات الكشف والإنجاز"¹، وحين نعود إلى مأثورنا الأدبي، والنقدي، فإننا نلمس ما يلقيه القارئ الذي قلّ زاده، وعتاده، في مواجهة نصوص مُتمنّعة، عصية، تتطلب شروطاً أساسية في القراءة، ومن نماذج ذلك ما تُطالعنا به القصة الشهيرة، التي تحمل شكوى أحد قراء «أبي تمام» من عسر قراءة شعره، فإذا به يسأل الشاعر: "يا أبا تمام، لم لا تقول من الشعر ما يفهم؟"، فكان أن أجابه «أبو تمام»: "وأنت لم لا تفهم من الشعر ما يقال؟" وفي سؤال الشاعر، دعوة للقارئ أن يرتقي بعُدته المعرفية، إلى المستوى الفني للمقروء، ويكون بهذا بمقدوره أن يؤسس حواراً مثمرًا مع النص.

قد يُتاح للخطاب الأدبي أن يعيش على امتداد الزمن، مع أجيال من القراء، هم شهود رحلته الحياتية، الذين يستهدي بآثارهم قراء لاحقون، وهم في الوقت نفسه ضنّاع أشكال شتى من دلالات الخطاب، وإنّما يستعيد الخطاب الأدبي روحه المتجدّدة، في كل عصر، من خلال ما انبث في كيانه، من عناصر فنية كامنّة، تجعله قادراً على أن يجيب عن أسئلة القراء، ويُفضي بمكنوناته على مرّ العصور، والأزمان، وهكذا فإنّ "من أبرز الصفات التي يؤكّد فيها العمل الأدبي صفته التجديدية هي قدرته المستمرة على تغيير أفق القارئ الأدبي، وتصعيد حسّه بجوهر النص، وحيواته، وتحسّسه لنكهته، وتعزّفه المتطوّر على لعبته النصية، والعثور على مفاتيح جديدة لفكّ شفراته، واستبطان أجوائه العميقة الغارقة في مناطق الظلال والمسكوت عنه، على النحو الذي

¹ محمد صابر عبيد: مقدمة في نظرية القراءة والتلقي، مرجع سابق، ص 37.

يتحوّل فيه تغيير أفق القارئ إلى نتيجة قرائيّة مثمرة للغاية¹، وتلك سمات لا تملكها كل النصوص، وإنّ نصوصاً تتميز بهذه الصفات، فهي نصوص خصبة، خليقة بأن تُتيح لأجيال قرائها، توليد قراءات جديدة، تصنع تاريخها، وتمنحها الاستمراريّة، والتجدّد. يستدعي مفهوم أفق التوقع عند «ياوس» مفاهيم أخرى ترتبط به ارتباطاً وثيقاً، وأهمها: تغيير الأفق، المسافة الجمالية، اندماج الآفاق.

2.4. تغيير الأفق، المسافة الجمالية:

في لحظة القراءة، يستحضر المتلقي ذاكرته القرائيّة، وما تختزنه من تجاربه القرائيّة السابقة التي ترسّبت في ذهنه، وانطبعت في مخيلته على مر الزمن، إنّ هذه التجارب هي ما يسعفه حين يتلقّى نصوصاً لاحقة، فالعمل الأدبي في لحظة القراءة، "يوقظ ذكريات لما سبق قراءته، ويضع القارئ ضمن استعداد عاطفي مُسبق. عندها تبدأ توقعات لوسط العمل، ونهايته بالظهور، وهي توقعات يمكن تثبيتها، أو نفيها، خلال القراءة، طبقاً لقواعد محدّدة مرتبطة بجنس النص أو نوعه"²، لقد تحدّث «ياوس» -كما أسلفنا- عن المعايير التي تصقل التجربة القرائيّة لدى المتلقي، والتي تجعله مؤهلاً لإنجاح أي عمليّة القرائيّة، وهي عوامل من شأنها أن تصنع أفق توقع القارئ حيال النصوص التي يتعامل معها، إنّ قارئاً يمتلك هذه الشروط الأساسيّة، يكون مُهيأً لشكل من أشكال التلقي، مُنتظراً من الخطاب الأدبي أن يتناسب مع ما في مخيلته من صور مسبقة طبعها تجاربه القرائيّة السابقة، غير أنّ الخطاب الأدبي -من جهته- هو خطاب إبداعي، مُتمنّع له منطقه الخاص، الذي يأبى أن ينفاد دوماً لقواعد ثابتة، أو معايير صارمة، وهو كذلك له أفق الخاص "وقد يختلف هذا الأفق أو يتفق مع أفق توقّع هذا القارئ، ممّا ينتج عنه حوار أو صراع بين الأفقين، ويمكن لتصادم الأفقين -المفترض في كلّ قراءة- أن يتمخّض عنه إثبات انتظار القارئ أو تغييره، أو إعادة توجيهه"³، إنّنا من خلال طبيعة هذا الالتقاء بين أفق القارئ، وأفق النص، يكون بإمكاننا أن نضع تصوّراً لقيمة النص القرائيّة، وثقله الدلالي، فإذا "استجاب أفق النص لأفق القارئ، كان هذا النص عادياً، ولا يقدّم حساسيّة فنيّة جديدة، بل يعيد استنساخ وتكريس المعايير الجماليّة السائدة"⁴، وهو ما يعني أنّ الخطاب الأدبي المقروء كان خطاباً عادياً، لم يخرج عن دائرة المألوف الذي خبره القارئ الحصيف، وهو بهذا لم يستطع أن يؤثر في الذات القارئة، لأنّه كان مجارياً لهذا

¹ محمد صابر عبيد: مقدمة في نظرية القراءة والتلقي، مرجع سابق، ص 80.

² ميساء زهدي الخواجا: تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة في شعر بدر شاكر السياب، النادي الأدبي، الرياض، ط 1، 2009م، ص 17، 18.

³ وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي رؤية إسلاميّة، مرجع سابق، ص 223.

⁴ سعيد الفراغ: جمالية التلقي وتجديد تاريخ الأدب، مجلة عالم الفكر العدد 1 مجلد 39 يوليو سبتمبر 2010م، ص 21.

القارئ في أفكاره، ومداركه، ولم يأت بجديد قد يُحفّز الملكة القرائية للمتلقي، ويثري رصيده، ويشعره بلذة النص التي تمثل ثمرة القراءة، وأهم أهدافها المتوخاة.

في موقف آخر معاكس لهذا الموقف، قد يُفاجئ النص، قارئه، ويخيب توقعه، ويكون أفق النص معارضا لأفق هذا القارئ، وهو ما يؤدي إلى تجاذب فني بين الأفقين، ينتهي بإقامة حوار بينهما، قد يحمل القارئ على مراجعة قناعاته السابقة، وإعادة تشكيل أفقه الخاص، حسب المنظور الجديد، ويرتبط هذا الموقف عادة بالنص "ذي الفنية العالية، والإبداع الأسر الخلاب الذي له القدرة على أن يقلب موازين القارئ، ويجعله يُعيد النظر في أفق انتظاره، أو في ذوقه الجمالي"¹، وذلك هو ديدن العمل الفني، الذي ينجح في أن يُحاور قارئه، ويستحث مواطن التفكير الإبداعي في كيانه، ويعمل على إثارة صنوف الدهشة في دواخله، "إنّ الأثر الذي يُخيب انتظار الجمهور، فيخرج على السّنة الأدبية، هو الذي يُطوّر من قيم التعبير والتقويم، ويصنع أشياء جديدة، وانتظارا جديدا، ويبدع بالتالي مؤلفات جديدة"²، وحين نطالع صفحات التاريخ الأدبي، فإننا نلاحظ أنّ محطات الكبرى، وإنجازاته الحقيقية، إنّما صنعتها آثار إبداعية، نهضت بأشكال وأنماط، ودلالات جديدة، وكثيرا ما استطاعت أن تؤثر حتى في طبيعة الجنس الأدبي نفسه، وفي مسار تطوره، علاوة على تأثيرها الكبير في جماهير القراء، والنقاد، مؤدّية إلى إعادة تشكيل آفاق توقعاتهم، وهكذا "فكلما أحبط النص توقعات القارئ ارتفعت أسهمه الفنية صعودا حتى تبلغ ذروة الكمال الفني والروعة، وإن حقّق النص توقعات القارئ هبطت أسهمه الفنية، ووقع في حمأة النقاها والسطحية"³.

وفي مواقف قرائية أخرى، وإن اختلف أفق القارئ عن أفق النص - فإننا نجد أنّ القارئ يظلّ مُتشبّها بقناعاته، رافضا مُعانقة أفق النص، ومُحتفظا بأفقه الخاص، إذا لم يستطع النص ترجيح موازين العملية القرائية لصالحه، وحمل القارئ على إعادة تشكيل أفقه بما يُمليه النص المقروء، وفي ثرائنا القديم كثيرا من شواهد هذا الاتجاه، ومن أهمّها ما تحتفظ به ذاكرة النقد العربي، من قضية الصراع بين القديم، والحديث، وما سجّله من مواقف أنصار الشعر القديم، من المتمسكين بقناعاتهم الراسخة التي انتصرت للقصيدة العربية القديمة، شكلاً ومضمونا، رافضين شعر المحدثين جملة وتفصيلا، وعلى الرغم من هذه المواقف المستميتة في الاحتفاظ، بآرائها، إلّا أنّنا في أحايين أخرى، ألفينا أنّ القارئ - وإن غلب عليه أفقه القديم -، فإنّه ربما عاد بعد زمن - قليل أو كثير - لتعديل موقفه، واستطاع أن يتغلّب على قناعاته السابقة، واتفق مع الأفق الذي طرحه النص، واعترف أخيرا بقيمته الفنية العالية.

¹ ينظر وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي رؤية إسلامية، مرجع سابق، ص 223

² ينظر: حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، مرجع سابق، ص 79.

³ عبد الله بن عودة العطوي: تلقي الملاحظات دراسة في الاستقبال التعاقبي، دار عالم الكتب الحديث، إربد، دط، 2013م، ص 53.

إنّ تغيير أفق الانتظار لَيْستدعي مفهوماً آخر، هو "المسافة الجمالية"، وهو مفهوم استحدثه «ياوس» للتعبير عن "المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفاً والعمل الجديد، حيث يُمكن للمتلقّي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة..¹، إنّ هذه المسافة -بعبارة أخرى- هي "ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه، وبين أفق انتظاره، وإنّه لِيُمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القراء على الأثر، أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه"²، يُعبّر هذا المفهوم عن قيمة العمل، وقدرته على التأثير في قارئه، فكّما تقلّصت المسافة بين العمل المقروء، وجماهير قرائه، كان هذا العمل أقرب إلى الخطاب العادي البسيط، الذي لا يُحدث أيّ استجابة جمالية في نفس المتلقّي، وهو -كما سَخَر منه «ياوس»- أقرب إلى ما تحويه كُتب التسلية، وإلى نصوص الدرجة الثانية، وأبعد ما يكون عن المجال الأدبي الإبداعي المنشود، ومن جانب آخر فكّما اتسعت الفجوة بين أفق توقع القراء، والأفق الذي يطرحه العمل، ارتفعت أسهمه القرائية، وازدادت قيمته الفنية الجمالية، وقد يؤدي إلى تأسيس معايير فنية جديدة، تُشكّل أفقا جديداً لتوقعات القراء.

3.4. اندماج الآفاق:

لقد كان «غدامير» يؤمن بأهمية الفهم التاريخي، في كلّ عملية تأويلية، ذلك أنّه لا يُمكن فهم أيّ واقعة، دون الاستعانة بالآثار "التي ترتبت عليها، لأنّ تاريخ التفسيرات والتأثيرات الخاصة بحدث أو عمل ما، هي التي تُمكننا -بعد أن اكتمل هذا العمل وأصبح ماضياً- من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية المعاني وبصورة مُغايرة لتلك التي فهمها بها معاصروه"³، و«ياوس» -منسجماً مع «غدامير»- يرفض كل أشكال القطيعة مع الماضي، حيث تتكفّى الذات القارئة على حاضرها، مُلغية آفاقاً أخرى من شأنها كشف بُورٍ دلالية هامة، وإضاءة مساحات أخرى، في رقعة الخطاب الأدبي، وعلى هذا فإنّ الأفق الحاضر للقارئ، يحتاج بالضرورة إلى إقامة حوار بَناء، مع أفق الماضي، يكون بإمكانه ردم الهوة التي قد تكون سحيقة بينه وبين هذا الماضي، بينما يظل النص دوماً هو الرابط بين الأفقين، و«ياوس» يستند في رؤيته بالأساس إلى طروحات «غدامير» "الذي رأى أنّ المرء لا يمكنه فهم النص، إلا عند فهم السؤال الذي كان العمل الأدبي جواباً له.. إنّ الأفق التاريخي مرتبط دوماً بالأفق الحاضر"⁴، الذي يمثله القارئ، وأفقّه الخاص، ومنظوره الخاص، الذي يخضع لظروف أخرى، قد تكون مختلفة كليّة، عن أفق النص، والظروف التي صاحبت ولادة هذا الأثر الأدبي، وهو ما يطبع القراءة، بصبغة التجديد المستمر، ومن هنا يكون "الفهم هو عملية

¹ المرجع السابق، ص 49.

² حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، مرجع سابق، ص 79.

³ ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، مرجع سابق، ص 138.

⁴ ينظر: ميساء زهدي الخواجا: تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة في شعر بدر شاكر السياب، مرجع سابق، ص 21.

دمج الآفاق، ومن خلال هذا الفهم يُمكن تفسير كيف استطاع القارئ القديم فهم العمل، إنّ تاريخ الأدب ينبغي أن يكون عملية تتابع جدلية بين الأسئلة، والأجوبة¹، هكذا تغدو القراءة فعلاً تراكمياً بامتياز، يربط الماضي بالحاضر، حيث يكون بالإمكان إقامة جسور، لفهم فن الماضي، ودون هذا الحوار فإنّ "المقروء والقارئ، معا مهددين بالاعتراب، أو الاستلاب، إذ إنّ حضور الماضي المقروء في أفق الحاضر القارئ، دون حوار بينهما سيكون تضحية بالحاضر القارئ، وخصوصيات أفقه، وسياقه التاريخيين، كما أنّه سلبٌ لخصوصية الماضي، وأفقه، وسياقه التاريخيين"².

إنّ هذا التناول الذي يستبعد حضور النص، عبر التاريخ وامتداداته في سيرورة الزمن، لمن شأنه أن يجعل النص "يعيش في غربة، أو اغتراب، فلا السياق سياقه، ولا الأفق أفقه. كما أنّ الحاضر القارئ قد يعيش الغربة ذاتها حين يذهب إلى الماضي المقروء دون حوار"³، وهكذا يحرص «ياوس» على أهمية استغلال كل المحطات التاريخية التي مرّ بها الخطاب الأدبي، لتتقني أثره، ومعرفة مقاصده، والوقوف على كل مسار حياته.

¹ ينظر: المرجع السابق، ص 21.

² نادر كاظم: المقامات والتلقي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2003م، ص 67.

³ المرجع نفسه، ص 67.

5. نظرية التأثير عند «ولفغانغ إيزر» «Wolfgang Iser» :

تُشكل هذه النظرية، اتجاهاً بالغ الأهمية في تيار القراءة والتلقي، إنه اتجاه يتجلى فيه حضور القارئ بشكل أشد وضوح، وأكثر تأثير، "إنّ القراءة - كما يقدمها إيزر - عملية مُنتجة، وذات فعالية، وليست مجرد استجابة، ومتعة القارئ تبدأ عندما يصبح هو نفسه منتجاً، ويتمّ ذلك عندما يُتيح له النص أن يُحضّر ملكاته، وقدراته الخاصة لتقوم بدورها"¹، وانسجاماً مع هذا الرأي، تُؤكّد «نبيلة إبراهيم»، أنّ القراءة إنّما تتمثّل في أسمى معانيها، ضمن نُصوص نظرية التأثير والاتصال التي أرسى دعائمها «ولفغانغ إيزر»، أكثر من أي اتجاه، أو نظرية أخرى، فالقراءة لا تؤدي دورها كاملاً "من حيث أن النص قد استقبل، بل من حيث إنه قد أثر في القارئ، وتأثر به على حد سواء. ولهذا فأصحاب هذه النظرية لا يُسمون نظريتهم نظرية الاستقبال، بل يسمونها نظرية التأثير والاتصال"²، غير أنّ «نبيلة إبراهيم» حين تُقرّر هذه الآراء، فإنّها تقع أساساً تحت تأثير «إيزر» نفسه، من خلال اتصالها المباشر به، دون غيره من مُنظري القراءة والتلقي، وبالخصوص «روبرت ياكوبس»³. لقد حرص «إيزر» على أن يجعل من نظريته في التأثير اتجاهاً مُستقلاً - كلّ الاستقلال - عن غيره من الاتجاهات الأخرى التي اهتمت بقضايا القراءة والتلقي، وهو لأجل هذه الغاية، يُحاول في كل مرة تسليط الضوء على الحدود التي من شأنها أن تفصل عمله التنظيري عن جهود غيره من الباحثين، يقول : "إنّ اهتمامي بالعمل الفني، لا ينصب على ما يُقدمه هذا العمل لنا للتأمل، أو ما المقصود به، وإنّما هو ما يصنعه بنا.. ولهذا فإنني مُهتم بوظيفة العمل الأدبي. ولا أرى في هذا الصدد كثيراً من النظريات الشائعة التي حاولت تقدير هذه الوظيفة بأي مصطلح كان"⁴، إنّ «إيزر» - مُتأثراً بفلسفته الظاهرية - يُؤكّد أنّ أهمّ ما يتركّز عليه جهده النقدي لا يتمثّل في البحث عن شرح للعمل الفني، من حيث هو موضوع، وإنّما الكشف عن آثار هذا العمل الفني في كيان القارئ (ما يصنعه بنا)، "فالنظرية الفينومينولوجية تتكئ اتكاء كاملاً على فكرة أنّ المرء يجب في النظر إلى العمل الأدبي، أن يأخذ في حسابه ليس فقط النص الفعلي بل يأخذ بالمعيار نفسه، الأفعال التي تدخل ضمن الاستجابة إلى ذلك النص"⁵، إنّ الاهتمام بالنص لَيْسْتَدْعِي من القارئ، اهتماماً - بالقدر نفسه - بالأفعال المتعلقة بالتأثير الذي يفرضه هذا النص على القارئ، "فالنص ذاته لا يقدّم إلا مظاهر خطاطية يُمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي

¹ سامي عيابة: اتجاهات النقد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، دار عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2004م، ص382، 383.

² نبيلة إبراهيم، القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، مرجع سابق، ص102.

³ ينظر حوار نبيلة إبراهيم، مع وولفغانغ إيزر، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول 1984م، ص101، وعبد الكريم شرفي: من

فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، مرجع سابق، ص148

⁴ ينظر: نبيلة إبراهيم، القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، مرجع سابق، ص106.

⁵ ينظر حسن البنا عز الدين: قراءة الآخر/ قراءة الأنا، مرجع سابق، ص40.

للنص بينما يحدث الإنتاج الفعلي من فعل التحقق الذي ينجزه القارئ، ومن هنا يمكن أن نستخلص أنّ للعمل الأدبي قطبين قد نسميهما: القطب الفني، والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ¹. وعلى العموم، فإنّه على الرغم من اختلاف «ياوس» و«إيزر» في النظر إلى علاقة القارئ بالنص، وكيفيات اشتغال العملية القرائية، إلا أنّهما -ولا شك- يشتركان في إقامة قواعد النظرية الأدبية التي يعود لها الفضل في إعادة الاعتبار لدور القارئ الذي غيّبه السابقون، وعلى هذا الأساس فقد نظر مؤرخو الأدب إلى أنّ إسهامهما النقدي إنّما يخرج من مشكاة واحدة، وإن اختلفت وجهات النظر، وتباينت سبل البحث، إنّ عمل «إيزر» ينطوي بالدرجة الأولى على كشف كيفيات بناء المعنى، من خلال فعل التفاعل المتبادل بين البنية النصية والقارئ، حيث تتحدّد معالم العملية القرائية، وتتعرّز أهميّتها، وبهذا يكون معنى الخطاب الأدبي، رهين أفعال القراءة التي تمنحه الوجود الحقيقي، وهكذا فالقراءة عند «إيزر» هي مُحصّلة لتفاعل بعيد الغور، بالغ التعقيد، إلى حدّ تتوحّد فيه الذات القارئة، مع أبنية الخطاب الأدبي المتشابكة، إنّها أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود. إنّها فعل خلاق، يقرب الرمز من الرمز، ويضم العلامة إلى العلامة، وسيّر في دروب ملتوية جداً من الدلالات، نصادفها حيناً وننوّمها حيناً، فنختلقها اختلاقاً. إنّ القارئ وهو يقرأ يخترع ويتجاوز ذاته نفسها مثلما يتجاوز المكتوب أمامه، إنّنا في القراءة نصب ذاتنا على الأثر، وإنّ الأثر يصب علينا ذواتاً كثيرة، فيردّ إلينا كلّ شيء في ما يشبه الحدس والفهم²، وهكذا فإنّ هذا القارئ -الذي يعنيه «إيزر»- والذي باستطاعته أداء هذه المهام، ليس هو المستهلك السلبي الذي عليه أن يتقبّل قصديّة المؤلف المبنوثة في أرجاء النص، عاكسا أفكاره، ومُذعنا لسلطته، إنّّه قارئ ذكي مُتمكّن، أوتي من الملكات، ما يجعله قادراً على أن يؤدي أدوار حوارية محورية، قوامها المشاركة الإبداعية التي تعمل على إثراء الرصيد القرائي للنص، إنّنا مع «إيزر» نشهد تماهيا لهذا القارئ، مع العوالم النصية، بأبنيتها، وأنساقها المختلفة، وهو ما يؤدي إلى نشأة علاقات مُتبادلة، مُتشابكة، فحواها التأثير، والتفاعل، والتجاوب، ومُخرجاتها هي تجليات شتى، من أشكال المعنى.

لقد طالما شغل سؤال تشكّل المعنى بال «فولفغانغ إيزر»، وكان سعيه الحثيث دوماً، هو البحث عن 'كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ، وفي أي الظروف، مُنتهيا إلى أنّ المعنى إنّما هو حصيلة تفاعل بين النص، ومتلقيه، أي بوصفه أثراً يُمكن ممارسته، وليس موضوعاً يُمكن تحديده³، وهنا يستفيد «فولفغانغ إيزر» في بلورة أفكاره في هذه القضايا، ونحت مصطلحاته من مباحث علم النفس الاجتماعي، حيث يكون الاختلاف (اللاتماثل)، هو كلمة السر في كلّ تأثير،

¹ ينظر: وفولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، مرجع سابق، ص 12.

² حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، مرجع سابق، ص 72.

³ ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، مرجع سابق، ص 135.

فعلى صعيد العلاقات الاجتماعية، يكون الاختلاف الحاصل بين أفراد المجتمع مؤدياً إلى تأثير، وتفاعل متبادل بين هؤلاء الأفراد "فالتفاعل بين شخصين في الحقل الاجتماعي، لا يحدث بشكل أقوى إلاً عندما يجهل كل واحد منهما هوية الآخر، لأنهما حينئذ يُكوّنان عن بعضها البعض تصوراً غير مطابق للحقيقة، ويتصرفان على أساس هذه الصورة المفترضة عن بعضهما البعض.. وهكذا فجميع العلاقات البين-شخصية تبنى على هذا اللاشيء، أي تبنى على ملء فراغ مركزي في تجاربنا"¹، وعلى الرغم من هذا الرافد المهم الذي استقى منه «إيزر» كثيراً من أدواته الإجرائية، إلا أن نظريته في التأثير تقوم بالدرجة الأولى، على إرث الاتجاه الظاهراتي، الذي كان الأرضية الصلبة التي أسس عليها مشروعه الكبير، وعلى الأخص أفكار «رومان إنغاردن»، إن الاتجاه الظاهراتي ليقوم أساساً على رفض وجود الحقيقة المطلقة، -وهي فكرة تبنتها الفلسفة العقلية- وهو بهذا يكرس نسبية المعرفة الإنسانية، ويلغي ثبات المعنى، وهو ما يفتح المجال رحباً أمام التأويل، وتعدد القراءات باختلاف القراء، ومن جانب آخر فإن البحث الظاهراتي ليسندعي إقامة علاقات بين الذات المدركة (الإنسان)، والأشياء، ومن هذا المنطلق فإن الخطاب الأدبي، -في هذا المنظور- لا يمكنه أن يحمل أي قيمة إلا من خلال العلاقة القائمة بينه وبين الذات القارئة، فالقارئ هو الذي يتلقاه، ويتأثر به، ويؤثر فيه، وبهذا الفعل الثنائي، المتبادل يكون للخطاب الأدبي، وجوده الحقيقي، ويكون للقارئ دوره البناء، حين يُسجل صدى صوته، متفاعلاً مع هذا الخطاب الأدبي، ومُسهماً في إثراء رصيده، القرائي، وهنا بالذات يكمن الاختلاف بين توجه «إيزر»، وغيره من أقطاب اتجاهات ما بعد البنيوية، مع مختلف الاتجاهات النقدية التي دأبت على النظر إلى "العلاقة بين النص والقارئ، بوصفها علاقة تسير في اتجاه واحد، من النص إلى القارئ، وتتم عملية الاستقبال عندما يفكّ القارئ شفرات النص وفقاً لاتجاه من الاتجاهات النقدية السائدة"²، غير أن أهم ما يميّز نظرية «إيزر» في رؤيتها لقراءة للخطاب الأدبي، أنها عملية "تسير في اتجاهين متبادلين، من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص. فبقدر ما يقدم النص للقارئ، فإن القارئ نفسه يضيف على النص أبعاداً جديدة قد لا يكون لها وجود في النص، وعندها تنتهي العملية بإحساس القارئ بالإشباع النفسي والنصي، وبتلاقي وجهات النظر بين القارئ والنص، عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها."³

تردح في نصوص «إيزر» جملة مفاهيم أهمها:

¹ ينظر: وولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر حميد لحميداني، الجلاي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، دط، 1995م، ص 6.

² نبيلة إبراهيم، القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، مرجع سابق، ص 101.

³ المرجع نفسه، ص 101.

1.5. التفاعل:

لا يمكن للفعل القرائي أن يتحقق دون تفاعل حقيقي بين القارئ والخطاب الأدبي، ومن دون هذا الشرط الأساسي، لا يكون هذا الفعل القرائي سوى سلوكاً عقيماً، لا طائل من ورائه، إنّ "القراءة النشطة تعني أن لا يبقى القارئ مجرد مُتلق، تُلقَى في ذاكرته حمولة النص ثم تتركه أسيراً لها، بلا قوة، وتصوغ لوعيه جدراناً، يبقى أسيراً لها"¹، إنّ القراءة الحقيقية هي تلك التي تجمع بين خطاب أدبي خصب يُرسل إشارات، يلتقطها قارئ متحفّز، يستجيب لهذه الإشارات النصية، مُتفاعلاً، مُنتجاً، ومساهماً في صناعة المعنى، ومن ثمّ صياغة معالم العملية القرائية، إنّ قارئ يعيش المعنى، وحين يبلغ المتلقي هذه المرتبة، فإنّ التفاعل يبلغ ذروته، وتحقق القراءة أهدافها.

إنّ فكرة "أنّ يُعاش المعنى" هو خلاصة ما انتهى إليه «إيزر» في تناوله للعلاقة الجدلية بين القارئ، والخطاب الأدبي، "على أساس أن تحقيق النص لا يتمّ إلاّ من خلال حركة القراءة الواعية التي تتفاعل مع لغة النص تفاعلاً كلياً، وتتحرك معها ولا تحيد عنها من البداية إلى النهاية"²، وبهذا يكون المعنى عند «إيزر» هو إفراز لحوار مُتبادل بين الذات القارئة والمقروء، أو بعبارة أخرى فإنّ "المعنى بحاجة إلى ذات تتصوره، أو تتمثّله، ومن ثمّ فهو حتماً، نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ"³، وعلى هذا الأساس، يكون الخطاب الأدبي دوماً، في حاجة ماسّة إلى قارئ ما لكي يكشف بعض صور المعنى الذي يضمّه بين جوانحه، إنّ هذه الرؤية تختلف -كل الاختلاف- عن الرؤية الشكلانية، والبنائية التي تجعل المعنى أسير حدود ضيقة، تحصره في أبنية نصيّة، لا سبيل إلى البحث عن المعنى خارج أسوارها، إنّ نظرة «إيزر» لتَمَنُح لهذا الخطاب الأدبي، تجليات متجدّدة، باختلاف أزمان التلقي، وظروفه، واختلاف شخوص المتلقين، ويكون المعنى بهذا، -مع كل قارئ- "حدثاً أو تجربة معيشة، لأنّه ينجم عن تأثير معيش يُمارسه النص على القارئ، وليس مجرد فكرة يتم استخراجها من النص، وهنا بالضبط تكمن طبيعته الجماليّة"⁴.

لقد أراد «إيزر» من تفاعل القارئ مع المقروء، أن تندمج الذات القارئة في الجسد النصي، في سلوك قرائي حوارِي مُتبادل، قوامه الأخذ والعطاء، والتأثير والتأثر، وعلى هذا فإنّ العملية القرائية في أعراف «إيزر» تتأسّس بالدرجة الأولى، لا على ما يُصرح به النص في حدّ ذاته، بل على الأوجه المختلفة للتفاعل الحاصل بين هذه الذات القارئة، والبنى التي تُشكّل كيان النص، ويتحقّق هذا التفاعل من خلال ما يقترحه الخطاب الأدبي على القارئ من "أبنية لتوليد معاني محتملة، ولذلك فهذه الأبنية المقترحة نفسها معروضة ومكيفة لإدماج القارئ ليعيد بنيّتها من جديد انطلاقاً

¹ يميني العيد: الراوي: الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986م، ص13.

² نبيلة إبراهيم: القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، مرجع سابق، ص101.

³ عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، مرجع سابق، ص180.

⁴ المرجع نفسه، ص180.

من فعالياته الذهنية الخاصة. هكذا تصبح البنية الذهنية للقارئ أثناء فعل القراءة جزءاً لا ينفصل عن بنية النص نفسه¹، وهكذا -وانطلاقاً من موقعه داخل الخطاب الأدبي- يتأقن للقارئ استكشاف جماليات الخطاب، والوقوف على مكامن الإبداع فيه، ومن ثمّ يُمكنه نسج موقف قرائي، إنّ هذه الاستجابة من لدن القارئ لتؤدي حتماً إلى إنتاج قرائي بناء، يتجلى في شكل من أشكال المعنى، وصورة من صوره المختلفة، "وكل معنى ناتج عن التفاعل التجاوبي هو نتاج جديد لا يطابق النص ولا القارئ. إنّ حصيلته اندماج معطيات البنية الذهنية، وتفاعلها مع بنية النص"²، وهو في الوقت نفسه ليس المعنى الأوحّد، ولكنه شكل واحد من أشكال المعنى، إنّ التحقيق الذي يقوم به القارئ لتختلف تجلياته، ومنتجاته تبعاً لاستعدادات القارئ، ومَلَكَاتِهِ، وإنّه ليستدعي منه العُدّة التي تُمكنه أن يُواجه بها تمنع الخطاب الأدبي، وما يعترضه من حواجز نسجتها الاستراتيجيات النصية، وإذا تحققت للقارئ شروطه، ووجد ذاته القرائية، استطاع خوض غمار العملية القرائية، "والعيش داخل عوالم النص، وإذا ما وجد القارئ ذاته القرائية وقد أصبحت في خضم الفضاء التشكيلي للنص الأدبي فاعلاً ومنفعلاً، وجاذباً ومجذباً، ... فإنّه لا بد من أن يتحوّل إلى جزء من كيان هذه العلاقة المزدوجة والإشكالية التي لا يستمر القارئ فيها بالسعي الحثيث إلى إخضاع شراسة النص لمنطقه حسب، بل يمنح نفسه بالمقابل لآليات التواصل ذاتها ويفتح على مقولات النص"³، على أنّ هذه المغامرة القرائية -إن بلغت شأواً بعيداً- في استكشاف العوالم النصية، وقد توهم فيها القارئ أنّه استهلك كل مقاصد الخطاب، ونفذ إلى كلّ أسرارها، فإنّها سوف لن تُشكّل إلّا حلقة واحدة من حلقات كثر، سوف تتلوها قراءات أخرى، ويتناولها قراء آخرون، يعملون بدورهم على إثراء رصيد الخطاب، "فلا وجود في إطار التعددية القرائية لقراءة حقيقية تستنفد غناه الدلالي استنفاداً كاملاً، وتعلن موته بحيث لا يصلح لقراءة أخرى فالقراءات المتعددة هي روح النص، وجوهر وجوده"⁴، وهكذا تغدو القراءة مع «إيزر» فعل مشاركة حقيقية، وتأثير متبادل بين القارئ والنص، يأخذ معه مفهوم العمل الأدبي دلالات أكبر من النص، إنّ العمل الأدبي "لا يمكن اختزاله في النص.. بل إنّّه ناجم عن التقاء النص والقارئ، أي التفاعل والتداخل القائم بينهما خلال سيرورة القراءة"⁵، ومع كل ممارسة قرائية جديدة، وتجربة قارئ جديد بكل أبعادها وخصوصياتها، نشهد إضافات تثري رصيد الخطاب، وتمنحه أبعاداً أخرى.

¹ وولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، مرجع سابق، ص 7.

² المرجع نفسه، ص 7.

³ ينظر: محمد صابر عبيد: مقدمة في نظرية القراءة والتلقي، مرجع سابق، ص 19.

⁴ المرجع نفسه، ص 28.

⁵ ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، مرجع سابق، ص 135، وعبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، مرجع سابق، ص 181.

2.5. القارئ الضمني:

من أجل وصف العلاقة بين القارئ، والنص، استعرض «إيزر» أنواع القراء الذين نصّت عليهم النظرية الأدبية، فذكر القارئ الأعلى عند «ريفاتير»، والقارئ المطلع عند «ساتلي فيش»، والقارئ المقصود عند «إرفين وولف»، غير أنّه أخذ عليهم قصورهم في الوصول إلى حقيقة هذه العلاقة، وتحقيق التفاعل المنشود بين القارئ والنص، وهُنا انتهى «إيزر» إلى مفهوم القارئ الضمني، ليكون المفهوم الأساس الذي تتمحور عليه نصوص نظريته في التأثير، لقد نظر «إيزر» إلى القارئ باعتباره "الغاية الكامنة في نية المؤلف حين يشرع في الكتابة"¹، فمن أجل أن يبلغ التفاعل بين الذات القارئة، وبُنى الخطاب الأدبي ذروته، وكفي تؤدي العملية القرائية أدوارها إلى أبعد الحدود، وتبلغ مقاصدها كاملة غير منقوصة، حيث يمارس النص تأثيره على قارئه، ويتيح من جانبه للقارئ سبل الاتصال، والاستجابة، فإنّ «إيزر» يُحدّد طبيعة القارئ الذي تتوخاه الأبنية النصية، وتضمه بين جوانحها، إنّ قارئاً من نوع خاص - إنّهُ مُتجذّر في طبقات النص، يعيش في ضمير المؤلف الذي لا تبرح صورة القارئ مخيلته، يسكن هواجسه، ويحتلّ مواطن الإبداع عنده، مُوجّها خياراته النصية، لتأدية أدوارها التواصلية "وهذا القارئ ليس له وجود في الواقع، إنّما هو قارئ ضمني وُجد ساعة قراءة العمل الفني.. إنّهُ قارئ منغمس في النص لا ينتزع منه لكي يبحث عن بديله الواقعي..²، و«إيزر» نفسه يقرّ هذه الحقيقة، التي تجعل هذا القارئ صورة تجريدية متضمنة في بُنى الخطاب الأدبي، ولا وجود له على أرض الواقع، و«إيزر» في هذا الجانب يظلّ وفياً لقناعاته الظاهرية التي تنفي الوجود الحقيقي الملموس للأشياء، وإنّما هي مجرد تمثّلات تؤدي أدوارها، وهكذا فالقارئ الضمني عنده، هو تصوّر يُجسّد كلّ الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره، وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي، بل من طرف النص ذاته. وبالتالي فالقارئ الضمني كمفهوم، له جذور متأصلة في بنية النص؛ إنّهُ تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي"³، هكذا يكون القارئ الضمني عند «إيزر» هو "حالة نصية، وعملية إنتاج للمعنى على السواء، إنّ المصطلح يدمج كلا من عملية تشييد النص للمعنى المحتمل، وتحقيق هذا المعنى من خلال عملية القراءة"⁴، من خلال حضور القارئ الضمني، تكتمل العملية القرائية، بحضور القارئ الفعلي الذي يتفاعل مع النص، ويضفي على هذه التجربة القرائية، شخصيته، وثقافته، ويسبغ عليها من خبراته القرائية السابقة.

¹ محمد صابر عبيد: مقدمة في نظرية القراءة والتلقي، مرجع سابق، ص 67.

² ينظر: نبيلة إبراهيم، القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، مرجع سابق، ص 103.

³ ينظر: وولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، مرجع سابق، ص 30.

⁴ ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، مرجع سابق، ص 136.

3.5. الفراغات (البياضات، الفجوات):

تُعبّر الفراغات عن ما ورائية الخطاب الأدبي، عن لغته الأخرى المستترة، إنّها لغة الخطاب التي غُيبت -عن قصد- كي يُعيد القارئ إنتاجها، بطريقته الخاصة، إنّها -بعبارة أخرى- ما يُريد النص أن يقوله، ويمنعه من ذلك داعي الإبداع، وطبيعة الدور الذي يؤديه الخطاب، الفراغات كائنات نصيّة مخفيّة، تستحث القارئ، وتغريه لخوض غمار المغامرة القرائيّة، "إنّ الشيء الخفي (الغائب) يُحرض القارئ على الفعل ويكون هذا الفعل مُرتبطاً بما هو ظاهر، ويتغيّر الظاهر بدوره عندما يخرج المعنى الضمني (الغائب) إلى الوجود، وكلّما سدّ القارئ الثغرات بدأ التواصل، وتعمل الثغرات كالمحور الذي تدور حوله العلاقة بين القارئ والنص"¹، لقد أفاد «إيزر» من مفهوم "مواقع اللاتحديد"، الذي طوره «إنغاردن» بغية توصيف عملية القراءة في عموم تجلياتها، بينما انصرف «إيزر» مهتماً بالأعمال الأدبية على وجه خاص، وهكذا فقد نظر «إنغاردن» إلى النص من حيث أنّه لا يُمثّل إلّا مظاهر خطاطية، تعرض الكثير من المساحات الخالية، التي تحتاج من القارئ أن يملأ شغورها، عن طريق تأويله الخاص، وتفاعله مع النص.

يرى «إيزر» "أنّ القارئ يلتقي مع النص في أماكن، هي هذه المساحات التي يُطلق عليها أسماء شتى، مثل: الفراغات، أو الفجوات، أو الثغرات، حيث تتمّ معظم تفاعلات القراء مع النص، أي أنّها المكان الذي يتطوّر فيه المعنى حين يقوم القارئ بملئها في سبيل إنتاج المعنى"²، وتُشير "الفراغات" إلى المسكوت عنه في الفضاء النصي، حيث يُناط بالقارئ المشاركة الحقيقية المُنتجة، بالتفاعل مع النص، وسدّ ما فيه من فجوات، مبنوثة في الجسد النصي، يُؤكّد «إيزر» أنّ هذه الفراغات، إنّما هي بؤر الفعل القرائي التي تتأسس عليها كل مجريات العمليّة القرائيّة، إذ أنّ "القراءة موجودة، وحاضرة بين شقوق النص، وشروخه"³، إنّها تلك المناطق المتروكة للقارئ كي يُمارس فيها أدواره المختلفة، فيلونها بألوانه الأثيرية، ويلبسها بلبوسه الخاص، ويمنحها من تجربته التي تُميّزه عن أي قارئ آخر، وهو ما يضيف إلى الرصيد القرائي للنص تجربة جديدة فريدة، إنّ في مفهوم الفراغات لتكريس لدور الذات القارئة، في صياغة المشهد القرائي، الذي لا تكتمل فصوله إلّا بحضور هذه الذات، فهذه الفراغات، وما تُشكّلها من شفرات، ورموز، وإشارات، وأدوات شتى، تتطلّب من القارئ، أن يكون معها في مستوى المقروء، من أجل نجاح هذه العمليّة، "فقد يخفق القارئ في فتح مغاليق النص، بسبب ضعف أدواته القرائيّة، فيختزن النص إمكاناته، كي يمنحها لقارئ آخر متمكن من أدواته"⁴.

¹ ينظر: لطفي فكري محمد جودي: النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، مرجع سابق، ص35.

² ينظر: فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، مرجع سابق، ص 57، 58.

³ عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، مرجع سابق، ص183.

⁴ محمد صابر عبيد: مقدمة في نظرية القراءة والتلقي، مرجع سابق، ص48.

4.5. السجل النصي:

الخطاب الشعري عالمٌ واسعٌ، تمرُّ فيه كثير من الكيانات المعرفية الأخرى، على أن تخضع لنواميسه الخاصة، وتخدم مقاصده الإبداعية، وليس العكس، حين يُتخذ الخطاب مطيعة لخدمة مقاصد أخرى، تُفقد صبغته الفنية الجمالية، التي تؤدي بالقارئ إلى التفاعل مع مستويات الخطاب، وفي هذا الجانب يرى «وولفغانغ إيزر» أن تفاعل القارئ مع الخطاب الأدبي، يتوقف أساساً، على وجود أدوات، وحضور معطيات أساسية، هي في حقيقتها إحالات، ومرجعيات تعمل على ضمان تحقق التواصل الحقيقي بين هذه الذات القارئة، والبنية النصية للخطاب، تُشكّل هذه المرجعيات سجّل النص، حيث يخضع توظيفها في الداخل النصي إلى إعادة صياغة ضمن سياقات جديدة، لتفقد أبعادها التداولية المألوفة، آخذة أبعاداً فنية أخرى، ومُذكية معاني جديدة، يتوجّب على القارئ، الوصول إليها، وفك شفراتها.

تكمُن أهمية هذه الإحالات في كونها تُكرّس الفعل التواصل الذي تصطبغ به العلاقة بين النص، والقارئ، ومن دون هذه الوشائج، يطبع الفتور علاقة الخطاب بالقارئ، وتفقد هذه الذات القارئة كثيراً ممّا يمكن أن يصلها بعوالم الخطاب الشعري، مما يُنذر بفشل العملية القرائية، أو بإنتاج قرائي هزيل كليل، لا يُعبّر عن حقيقة الداخل النصي، وهكذا فإنّ هذه المواضع - كما أشار «إيزر» - هي "رصيد النص، إنّها «المنطقة المألوفة» التي يلتقي فيها النص والقارئ من أجل الشروع في التواصل، على أنّه إذا كان الرصيد مألوفاً على الإجمال فإنّ النص قد لا يحقق الوظيفة المعزوة إليه في توصيل شيء جديد إلى القارئ"¹، وبهذا يتوجّب على الخطاب الأدبي، - كي يُمارس تأثيره على القارئ - أن يستعرض هذه الإحالات في ثوب نصي جديد، لا أن يُعيد استنساخها مرة أخرى على نحو يُفقد الخطاب طبيعته الفنية الإبداعية، وروحه الغرائبية التي تلفت انتباه المتلقي، وتعمل على تحقيق التفاعل بين وبين الخطاب، وبهذا فإنّ الشاعر يضيف - ما سماه «إيزر» - "تشويهاً متماسكاً" على هذه المرجعيات، حتى تفقد معه دلالاتها المألوفة، آخذة حمولات دلالية جديدة داخل عوالم هذا الخطاب الأدبي. لقد أراد «إيزر» من خلال هذه الرؤية أن يُشدّد على أنّه من الواجب على الخطاب الأدبي، أن يضمن تواصله مع القارئ، انطلاقاً من خلفيات وظفها هذا الخطاب، غير أنّ هذا التوظيف، محكوم بضوابط أهمّها أن تخضع هذه المكونات التي تدخل العالم النصي إلى صياغة جديدة، بعيداً عن تناولها التداولي "ذلك أنّ الأدب يطرح إمكانات يستبدها النظام السائد، مُقدّماً العون للقراء لكي يروا ما لا يستطيعون في المعتاد رؤيته خلال مسيرة الحياة اليومية"²، وهو ما يمنح أشكالاً قرائية مختلفة، مع كل ممارسة قرائية جديدة.

¹ روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، مرجع سابق، ص 139

² المرجع نفسه، ص 140.

الفصل الثاني

تلقي الخطاب الشعري الجاهلي عبر
التاريخ

مدخل:

إنّ تلقي الخطاب الأدبي، على امتداد العصور، هو -في حقيقة أمره- حوارٌ مثمرٌ بين زمنين: زمن الخطاب الذي تنطقُ به عوالمه، وزمن المتلقي الذي يتحسّس نبض الخطاب -بكل رفق- ويمدّه مما عنده، تبعاً لوعيه، وثقافته، وما يُشكّل شخصيّته بكل تعقيداتها، وخصوصياتها، وفي هذا المجال اشتغل «هانز روبرت ياكوس» *Hans Robert Jauss* على دراسة العلاقة بين التاريخ، والأدب، وقد تركّزت جهوده أساساً على التأكيد على مدى أهميّة القراءة، ودورها المُنتج في خدمة الخطاب الأدبي، وتوضيح ما يُمكن أن يُسهم به القراء، على امتداد الزمن، -من خلال قراءاتهم، ووجهات أنظارهم- في سبيل الاستكشاف المستمر، لعوالم الخطاب الأدبي، وبناء جسور تربط هذا الخطاب، بأجيال قرائه المتعاقبين، وعلى هذا الأساس فقد نظرت نظرية التلقي إلى الخطاب الأدبي في لحظتين:

- لحظة تاريخية ثابتة، تنسجم مع تطوّعات مُعاصريه، وأفق التوقع الذي على ضوئه كان إنتاج هذا الخطاب.

- لحظة غير محدّدة تاريخياً، هي لحظة القارئ الذي يتجاوب مع الخطاب الأدبي، ويمنحه وجوداً آخر، يصطبغ بذاتية هذا القارئ، وفهمه الخاص، وروح العصر الذي يعيشه، وما يُصاحبه من سياقات تاريخية خاصة.

دعا «ياكوس» إلى ضرورة عقد صلة حقيقيّة بين الأعمال الماضية، وحاضر قرائها، الذين ينظرون إليها بعُيون عصورهم، ويتعاملون معها بأفكارهم الجديدة، ومناهجهم المختلفة، ويعملون على فكّ رموزها، كلّ منهم بلغته الخاصة، ويشغلون عليها بأدواتهم الحديثة، التي لم تتوفّر لقراء آخرين، في أزمنة أخرى، أو أمكنة أخرى، أو حتى بالنسبة للقارئ الواحد الذي تختلف قراءته لاختلاف ظروفه الخاصة، وثقافته التي هي مُكتسبة مُتغيّرة، بتغير الزمان والمكان، ممّا يؤدي به إلى تغيير نظرته للأشياء.

إنّ هذه العوامل جميعها من شأنها أن تُبقي على توهّج الخطاب الأدبي، وتضمن حضوره الدائم، وتمنحه حياة جديدة، في زمن آخر، قد ينأى عن زمنه الذي شهد ولادته، بأزمان بعيدة، وقد تختلف ظروفه، عن الظروف الخاصة التي لابتست لحظة إبداع هذا الخطاب كلّ الاختلاف، وهو ما يُعطي للخطاب قيمته التاريخية المضافة، فضلاً عن قيمته الجمالية، وبهذا يكون التاريخ الأدبي عند «ياكوس» هو التاريخ الذي تصنعه جماهير القراء (المتلقين) المتعاقبين على امتداد الزمن، من خلال ما يُسجلونه من آثار متعلّقة بعمل أدبي ما، وهُنا يعتبر «ياكوس» أنّ الخطاب الأدبي الذي يمتلك القدرة على الإصغاء، إلى أسئلة قرائه في كلّ الأزمان، هو خطاب كلّ العصور، إنّ العمل الأدبي الكبير هو الذي ينتهك أفق انتظار عصره، وبتكسيه لذلك الأفق يستتبع تحويراً دائماً له، إنّهُ بذلك يُحطّم حاجز الزمن، ويكون نصّ العصور جميعاً على النحو الذي يتطلّب قراءات متعدّدة تُناسب

العصر، وتستجيب لمقتضياته"¹.

لقد أحيط الخطاب الشعري الجاهلي، باهتمام بالغ من جماهير القراء، والمتلقين، على مرّ العصور، ولا يزال يحظى بهذا الاهتمام الكبير، إلى أيامنا هذه، حتى وإن بعدت الشقة بيننا، وبين حاضنته الأولى- وإنّ في هذا البعد الزمني الكبير لعقبة كؤود، تعترض سبيل كلّ باحث يُحاول مُساءلة الخطاب، وقد ألفينا العالم اللغوي الفقيه «أبا عمرو بن العلاء»، وهو يقف على أعتاب القرن الأول للهجرة -غير بعيد عن عهود الجاهليين- يتحسّر على زمنه الذي ذهب فيه من كانوا يفهمون الشعر الجاهلي²، وإنّها لحسرة تحمل أسى صاحبها، على زمنٍ افتقد فيه أولئك الذين يتلقون أشعار الجاهليين تلقياً حسناً، يُدركون أسرار هذه الأشعار، وينفذون إلى معانيها ودلالاتها بكل يسر. إنّ رأي «أبي عمرو بن العلاء»، - وإن استند إلى معايير الملكة اللغوية، وما طبع سليقة أوائل قُرّاء الشعر الجاهلي- فإنّه لا يُلغي ما سجّله التاريخ الأدبي، من قراءات أثّرت ديوان الشعر الجاهلي، اعتماداً على رصيد هذا الشعر من قراءات سابقة، وذلك مطلب مُلحّ في أعراف نظرية القراءة، والتلقي، يدعو إلى دمج آفاق القراءات السابقة، من أجل تحقيق أهداف القراءة الراهنة، لقد "استخلص يافوس أنّ تاريخ التلقي لن يكون سوى سيرورة من الفهم المتنامي، والمتطوّر الذي يعرفه العمل الأدبي عبر التاريخ"³، وهو ما يمنح للخطاب استمراريته، وحياته القرائية المتجدّدة عبر العصور.

تتجه المباحث الآتية، إلى استعراض تلقي الشعر الجاهلي، من منظور «يافوس»، ورصد أنماطه، وكيفيّاته المختلفة، وما استطاع المتلقون تحقيقه، من نماذج قرائية مُختلفة طبعت تجاربهم، وفتحت آفاقاً جديدة، أضاءت مساحات أخرى، من هذا الخطاب.

1- عناية الشاعر الجاهلي بالمتلقي:

نال المتلقي اهتماماً كبيراً عند شعراء الجاهلية، وهو حقيق بهذا العناية، فالإيه مُنتهى شعر الشاعر، وربّما كان هذا المتلقي في أحيان كثيرة حكماً يقضي للشاعر، أو عليه، وعلى هذا الأساس فقد كانت غاية أمر الشاعر، أن ينال إعجاب المتلقي، ويبلغ رضاه، وكان من أشدّ محاذيره، أن يصدّ عن شعره الناس، وينفروا منه، ففي ذلك كساد تجارته، وهوان شأنه بين أهل صنعته، وقد بلغت الغاية في هذا الأمر شأواً بعيداً، عند طائفة شهيرة من صفوة شعراء الجاهلية، أخلصوا للشعر، وأوقفوا أنفسهم خدمة له، وقَدّموا في ذلك غاية جهدهم، حتى عُرفوا بـ"عبيد الشعر"، يقول «الأصمعي»: "زهير بن أبي سلمى والحطيئة، وأشباههما، عبيد الشعر، وكذلك كلّ من يُجود

¹ محمد صابر عبيد: مقدمة في نظرية القراءة والتلقي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015م، ص78.

² ينظر: ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1987م، ص197.

³ عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2007م، ص168.

في جميع شعره، ويقف عند كل بيت قاله، وأعاد فيه النظر، حتى يُخرج أبيات القصيدة كلها مُستوية في الجودة¹، على أن «زهير بن أبي سلمى» خاصة، قد ذهب في هذا الاتجاه كل مذهب، حيث يبدو المتلقي عنده ملكًا مُتوجًا، يبذل الشاعر من أجل إرضائه ما يبذل من جهد جهيد، فقد عُرف عن «زهير» أنه كان يُنفق في نظم قصيدته، أربعة أشهر، ثم يعكف على تنقيحها، وتهذيبها، أربعة أخرى، ثم يفرغ إلى خاصته، عارضاً عليهم قصيدته في أربعة أشهر كذلك، حتى إذا اطمأن إلى سلامة سبكها، وحسن مخرجها، وقبولها الحسن، أنشدها على الناس، فجاءت على السمت الذي يرجوه كل شاعر، وعلى النحو الذي يرغب كل مُتلق في الاستماع إليه، يقول «الجاحظ»: "ومن شعراء العرب، من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا، وزمنا طويلا، يُردد فيها نظره، ويجيل فيها عقله، ويُقلب فيها رأيه اتهامًا لعقله، وتتبعًا على نفسه، فيجعل عقله زمامًا على رأيه، ورأيه عيارًا على شعره، إشفاقًا على أدبه، وإحرازًا لما خوله الله من نعمته، وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات، والمقلدات، والمنقحات، والمحكمات، ليصير قائلها فحلاً خنذيذا وشاعراً مُفلقاً"².

كان هذا نهجهم في صناعة الشعر، وسبيلهم القويم إلى تجويد أشعارهم، حفاظاً على مكانتهم الأثرية عند جماهير المتلقين، يقول «الحطيئة» -تعزيزاً لهذا الرأي-: "خير الشعر الحولي المحكك"³، وكان يحث الشعراء على الأخذ بأسباب الجودة ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً، من أجل إرضاء قرائهم، والتمكين لأنفسهم، في مضمار السبق الشعري، قال: "نقحوا القوافي فإنها حوافر الشعر"⁴، إن هذا الرأي ليصدر عن دراية، عن شاعر أريب، خبير، جرب أساليب الإنتاج الشعري، وانتهى إلى ما قرره بعد دربة، ومران، وطول تمرس في فن الشعر، وهو رأي يُعصده «الجاحظ»، حين جعل من الشعر صناعة، يهيئ لها الشعراء، ما يهيئه غيرهم من أصحاب الصناعات لصناعاتهم، من وسائل، وأدوات، تعمل على إخراج المنتج الشعري، على أحسن الأحوال، ذلك "أنّ البيان يحتاج إلى تمييز، وسياسة، وإلى ترتيب ورياضة، وإلى تمام الآلة، وإحكام الصناعة، وإلى سهولة المخرج، وجهارة المنطق، وتكميل الحروف وإقامة الوزن، وإنّ حاجة المنطق إلى الحلاوة والطلاوة، كحاجته إلى الجزالة والفخامة، وإن ذلك من أكثر ما تُستمال به القلوب، وتُثنى به الأعناق، وتزين به المعاني"⁵. أمّا إذا انصرفنا إلى غير هؤلاء الشعراء -الذين يُمتثلون مدرسة شديدة الخصوصية في تاريخ الشعر العربي- فإننا لا نعدم أن نجد عندهم الاهتمام الجم بمختلف طبقات المتلقين لأشعارهم -وإن تفاوتت درجات هذا الاهتمام- ذلك أن الطبيعة الشفوية للشعر الجاهلي، لتتعدّد أساساً على فعل

¹ الجاحظ: البيان والتبيين، ج2، تح عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص13.

² المرجع نفسه، ص9.

³ المرجع نفسه، ص13.

⁴ فضل ناصر مكوع: نقد النص الأدبي وقضاياها في العصر الجاهلي، دار رسلان، دمشق، ط1، 2010م، ص216.

⁵ الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، تح عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص14.

الإبلاغ، الذي يُوجب وجود متلقٍ (أو متلقين)، يتّجه إليه (إليهم) الشاعر بشكل واضح، فقد يكون هذا المتلقي ممدوحًا، يتودّد إليه الشاعر طمعًا في نيل إعطياته، أو في بلوغ المآرب عنده، وقد يكون ذا سلطانٍ، مُهاب الجانب، يتوسّل إليه بشعره، رهبة من سلطانه، أو رغبة في نيل الحظوة عنده، وربّما كان حبيبة معشوقة، شغلت بال الشاعر، فانصرف إليها متغزلاً متودّداً، وقد يكون مهجواً يتوجّه إليه الشاعر بقدحه، ويعمد بشعره إلى فضحه، والخط من شأنه، وفي هذه الأحوال جميعها، فإنّ صورة المتلقي لا تبرح ذهن الشاعر، وهو في كلّ هذا يعمل على تحقيق الأثر المنشود، في نفسية متلقيه.

وفي مواطن أخرى ألفينا الشاعر وقد حرص على أن يُخرج شعره في أبهى مخرج، وأن يُزّهره على أن يردّ فيه ما يُزري جمالياته، ويحمل مُتلقيه على الانصراف عنه، يقول «امرؤ القيس» (من المتقارب)¹:

أدودُ القوافي عني ذباداً نياذ غلامٍ جريٍّ جراداً
فلما كُثرن، وعنيئُهُ تخيّر منهنّ شتى جياداً
فأعزل مرّجائها جانباً وأخذ من دُرّها المُستجَاد

يُذكر مُحقق ديوان «امرؤ القيس» أنّ هذه الأبيات، هي أوّل ما كان من شعره، وقد جاء بها، ليبرز نهجه في قول الشعر، واستمالة شوارده، واصطياد قوافيه، قبل أن تدين له ناصية القريض، ويكون هو سيّد الشعر العربي، ويصبح المثل الأعلى للشعراء في هذا الفن، الذي فتح فيه أبواباً لم يُسبق إليها "من هنا تتبع العناية التي يوليها المبدع لإنتاجه قبل إخراجها إلى جمهوره الذي يتفاعل معه على أساس أنّ الأنا الثانية التي يجردها من ذاته فيتواصل معها أنا جماعية تُمثّل هذا الجمهور وتعكسه بشكل ضمني أو صريح"².

أمّا إذا نظرنا إلى هذا الأمر من جانب آخر، ألفينا أنّ مجتمع الجاهلية، قد درج على الاحتفال بنبوغ الشعراء بين ظهرائه، فقد عرف عن العرب أنّهم كانوا "لا يهتئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج"³، وأفراد المجتمع، هم في الحقيقة ليسوا سوى متلقين لشعره في مستقبلهم القريب، والشاعر بهذا مدين لمجتمعه، مُقدّر لأفراده، مُنافح عنهم، يضعهم نصب عينيه في شعره، يُحقّق آمالهم، ويستجيب لأفق انتظارهم، وإن تعارض كلّ التعارض مع ما يكتّنه في صدره، ويضمّره، في كيانه، فإنّما هو واحد منهم، ولا سبيل له أن يرى ما لا يرون، أو يقول ما لا يقولون،

¹ امرؤ القيس: الديوان، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1990م، ص53.

² علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2000م، ص137.

³ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج1، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، ط5، 1981م، ص65.

أو يعترض على ما يذهبون إليه، يقول «دريد بن الصمة» (من الطويل)¹:

وَمَا أَنَا إِلَّا مِنْ غُزِيَّةٍ إِنْ غَوَتْ غَوَيْتُ وَإِنْ تَرَشَّدَ غُزِيَّةٌ أَرَشُدُ

وفي هذا مظهر آخر، من مظاهر اهتمام الشاعر، واحتقائه، بأبناء قبيلته، وإن دثره الشاعر، بأثواب العصبية الجاهلية، وألقى عليه، بسُدُول الانتماء القبلي الطاعي، حتى أضحي هذا البيت شعار الجاهلية، ودستورها، ولسان حالها، فالشاعر إنما هو مُعَبَّر عن جمهوره، ومتلقيه، مُهْتَم بتلبية ما ينتظرون منه، وما يرجون أن يسير على لسانه.

لقد أفرد الشاعر الجاهلي لشعره، وبالقدر نفسه لمتلقي، هذا الشعر نصيبا غير قليل من عنايته، ومن مظاهر هذه العناية كذلك "ما ذاع عندهم من تحكيم الفحول، والمشهود لهم بتدوق الشعر للفصل، في شعر الشعراء، حتى صار ذلك تقليدا يلجئون إليه، عند عسر القراءة والاختيار، مما أفسح دائرة التلقي أمام عدد كبير من المتلقين"².

ومن جانب آخر، فإن كون القصيدة الجاهلية، هي قصيدة سماع مباشر، قد أسهم في إنكاء اهتمام الشاعر بالمتلقي، على اعتبار تواصله المباشر معه، وهو ما يؤدي إلى انسجامة -في كثير من الأحيان- مع أفق توقع هذا المتلقي، إنَّ الشاعر "كان يقول، إجمالا ما يعرفه السامع مسبقا: كان يقول عاداته، وتقاليده، حروبه ومآثره، انتصاراته، وانهزاماته"³، ولعلَّ في هذا ما حمل «كعب بن زهير»، على الاعتراف أنَّ الأشعار، إنما هي كلمات يعرفها المتلقي، ويعيدها الشاعر في كل مرة، يقول «كعب»، في بيته المشهور (من الخفيف)⁴:

مَا أَرَأَانَا نَقُولُ إِلَّا رَجِيْعًا وَمُعَادَا مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُورًا

ولمَّا كان الحال كذلك، فإنَّ "فرادة الشاعر، لم تكن في ما يفصح عنه، بل في طريقة إفصاحه، وكيف أنَّ حظه، من التقرّد وبالتالي من إعجاب السامع، كان تابعا لمدى ابتكاره المتميز في هذه الطريقة"⁵، وهذا جانب مُهم يفرضه المتلقي على الشاعر إذ أنَّ عليه أن يؤدي وظيفته في أن يعطي "لحضور الجماعة، الحياتي والقيمي، والأخلاقي، صورة مفردة، بلغة شعريّة متفردة، ويمكن القول إنَّ الشاعر الجاهلي لم يكن، في هذا يقول نفسه بقدر ما يقول الجماعة، أو أنَّه كان لا يقول نفسه إلا عبر قوله الجماعة"⁶.

¹ دريد بن الصمة: الديوان، تح عمر عبد الرسول، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1980م، ص62.

² لطفي فكري محمد جودي: النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011م، ص21.

³ أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م، ص6.

⁴ كعب بن زهير: ديوان كعب بن زهير، تح علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997م، ص26.

⁵ أدونيس: الشعرية العربية، مرجع سابق، ص6.

⁶ المرجع نفسه، ص6.

2- بناء أفق التوقع في الخطاب الشعري الجاهلي:

تلقي الشعر، هو رديف الفعل الإبداعي، مُلَازِم له، وهو بهذا موجود ما وُجد الأدب، فما أبدعت القصيدة إلا لتعرض على جمهور قرائها، "إننا لا نتمثل الوجود الأدبي إلا في حال التقاء القارئ بالنص، فالأدب إذا هو بالدرجة الأولى نص، وقارئ، ولكن النص وجود مبهم كحلم معلق. ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ، ومن هنا تأتي أهمية القارئ وتبرز خطورة القراءة كفعالية أساسية لوجود أدب ما"¹، على أنه إن نظرنا إلى القصيدة الجاهلية، وما حظيت به من قراءات على امتداد تاريخها، فإننا نقف على حقيقة راسخة، تؤكد أنه ليس من اليسير علينا، أن نُحدّد تاريخاً، يُدَوّن أول ما سجّله قراء الشعر الجاهلي، من آثار تتعلّق بهذا التراث، حتى نتمكّن من متابعة مسار تطوّر هذا الشعر، ذلك أنّ ما رصدته لنا ذاكرة الشعر العربي، من نصوص، إنّما يفتقد إلى التحديد الثابت الدقيق، الذي يُورخ لطفولة الشعر الجاهلي، ويرصد على وجه اليقين بداياته الأولى، ومساره التطوّري، -أو بالأحرى- كميّات تشكّل أفق توقعه، وتلك مشكلة عويصة تعترض سبيل كلّ باحث يتوخى الوصول إلى صورة مُكتملة، تُحيط بكلّ الظروف التي لا بدت تطور أي ظاهرة أدبية، "إذ من البديهيات أنّ لأفق الانتظار، في نظرية جمالية التلقي دوراً وظيفياً، إذ لا يمكن تقبّل جمالية أي نص فني والتفاعل معها، إلا ضمن أفق انتظار معيّن، ومن طبيعته أن يكون إمّا نابعاً من ذاكرة جماعية تقليدية تساهم في بنائه أجيال متعاقبة"².

لقد شكّلت هذه المسألة الهامة، إحدى أشدّ القضايا خُصومة، في تاريخ النقد العربي، انبرى لها القدماء، والمحدثون، غير أنّ جهودهم، لم تستطع أن تُتّوج برأي حاسم، يقطع الشك باليقين في هذا الأمر، فبينما ألفينا أنّ «الجاحظ» يذكر أنّ الشعر الجاهلي، إنّما هو "حديث الميلاد، صغير السن، أول من نهج سبيله وسهّل الطريق إليه، امرؤ القيس بن حجر، ومهلل بن ربيعة.. فإذا استظهرنا الشعر، وجدنا له -إلى أن جاء الله بالإسلام- خمسين ومائة عام، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام"³، فإننا من جانب آخر - نجد أنّ «أبا سعيد الأصبغي»، يذهب إلى أبعد من هذا المجال الزمني القصير، زاعماً أنّ: "أول من يُروى له كلمة تبلغ ثلاثين بيتاً من الشعر مهلهل، ثمّ ذؤيب بن كعب بن عمرو بن تميم، ثمّ ضُمرة، وهو رجل من بني كنانة، والأضبط بن قريع، قال : وكان بين هؤلاء وبين الإسلام أربعمائة سنة وكان امرؤ القيس بعد هؤلاء بكثير"⁴، في حين ألفينا

¹ ينظر: عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط6، 2006م، ص69.

² حميد سمير: الشعر العربي القديم وأفق الانتظار، مجلة جذور، جدة، العدد 17، يونيو 2004م، ص180.

³ ينظر: الجاحظ: كتاب الحيوان، تح عبد السلام محمد هارون، ج1، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ط2، 1965م، ص74.

⁴ السيوطي: المزهري في علوم اللغة وأنواعها، ج2، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، دط، 1986م، ص477.

طائفة أخرى من الباحثين تذهب بجذور الشعر العربي، إلى عُهود سحيقة غابرة¹، إنَّ مردّ هذا المأزق، ليعود أساساً إلى تأخّر كبير، في عملية تدوين تراثنا الشعري، وهو ما أفضى إلى ضياع، مادة غزيرة، تفوق بكثير ما وصلنا من كنوز هذا التراث الجليل.

وهكذا فإننا إزاء خطاب شعري جاهلي، حلقاته مفقودة، بعد أن فقد جزءاً كبيراً من ذاكرته، وبهذا فإننا لا نملك -على وجه الدقّة- أن نعرف صورته الأولى التي عرفت مساراً تطوّرياً، ومراحل عدّة، أفضت إلى تبلور شكل القصيدة الناضج المكتمل، الذي وصلنا في الأخير، إذ لا شك أن الشعر الجاهلي قد عرف مراحل عدّة، قبل أن تستوي القصيدة الجاهليّة على سوقها، وتظهر على النحو المكتمل الذي نعرفه جميعاً، وهي حقيقة يُقرّها «أبو عمرو بن العلاء» أحد قرّاء الشعر الجاهلي الكبار، يقول: "ما انتهى إليكم ممّا قالت العرب إلا أقلّه، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علّم وشعرٌ كثير"².

إننا إذن لا نملك أن نعرف -على وجه التحديد- كيف صاحَب المُتلقي، القصيدة الجاهلية، في رحلتها الطويلة، منذ ميلادها، وطفولتها؟، وكيف أسهم في مسار تطوّرها؟، وكيف نهضت موسيقاها الشعرية، بألوانها المتنوّعة، وأبحرها المختلفة، من رجزها، وهزجها، وقريضها، ومقبوضها، ومبسوطها؟، ولا نعرف كيف كان بنيانها الأوّل، قبل أن ينهض صرحها شامخاً، كما تُمثّله القصائد المُكتملة التي بين أيدينا، وعلى رأسها المعلّقات؟، لا نعرف هذا كلّها، وليس لنا إليه من سبيل، -أو بعبارة أخرى يُحبّذها «روبرت يابوس»- إننا نجهل، كيف تطوّر أفق التوقّع، عند هذا الملتقي، قبل أن يستقرّ على شكله النموذجي المتفق عليه، أو يكاد، إلّا ما كان من اجتهادات، وافترضات لا تملك قوّة الحجة، التي تثبت مصداقيتها إلى أبعد الحدود.

إننا إذن نفتقد ما سجّله المتلقون الأوائل، وما كان من ردود أفعالهم، ودورهم البناء في تغيير آفاق انتظار القصيدة العربية الجاهلية، على امتداد الزمن، من شكلها البدائي الأوّل الذي انطلقت منه، إلى صورتها المثلى التي رست عليها سفينة الشعر العربي.

ليس بين أيدينا ممّا تحتفظ به ذاكرة الشعر الجاهلي، إلّا نُصوصاً مصقولة ناضجة، تُمثّل صورة مُكتملة الأركان، وتُثبت أنّ كلّ ما في "هذا الشعر من تقاليد فنيّة راقية، وظواهر لغويّة ناضجة، وقيم موسيقية وصوتية دقيقة، يدلّ دلالة قويّة على أنّه ثمرة مرحلة، بل مراحل طويلة موصولة، مرّت عليه حتى تماثلت صورته، ورسخ نظامه، ورست تقاليده"³، غير أنّه يبدو أنّ هذه المراحل الطويلة قد طواها الزمن، واندثرت، دون أن تُبقي لنا من الشواهد الملموسة، ما يُوثّق منجزاتها الشعرية، فقد "ألقت السنون المتعاقبة بيننا وبينها، سُتوراً كثيفة، حجبها عنّا، وأبعدتها منّا، بل نحن

¹ ينظر: عادل الفريجات: الشعراء الجاهليون الأوائل، دار المشرق، بيروت، ط2، 2008م، ص19 إلى 26.

² ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، شرح محمود شاكر، مج1، دار المدني للنشر والتوزيع، جدة، دط، دت، ص25.

³ حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف بمصر، القاهرة، دط، 1970م، ص66.

لا نبعد إذا قلنا أن رياح الصحراء العاصفة، سفت عليها الرمال، كما سفتها على الديار والأطلال، فطمرتها، فإذا هي أطلال مدروسة، ومعالِم مطموسة¹.

يُشكّل مفهوم أفق التوقع، المحور الذي تدور عليه رؤية «ياوس» في تعاملها مع الخطاب الأدبي، إنّه كلمة السر في نظريته، وبؤرة اشتغالها، إذ يُشير إلى: ماذا يتوقع القارئ أن يقرأ في النص؟ ومع لحظات تغيير هذا الأفق، تنفتح أمام الخطاب آفاق إبداعية جديدة، هي حلقات مهمّة في مساره الحياتي.

يتبلور مفهوم أفق التوقع حين "تقوم الذات المتلقية بتكوين تصورات، وبناء ذهني لما تتلقاه، مُتخذة من قدرتها الخاصة وإمكاناتها المتاحة لها ما تقوى به على صياغة تصوّر للموضوع المتلقى، وتكون هذه الذات محكومة في هذه العملية من التلقي بما اكتسبته من قبل، وما تستحضره أثناء القراءة، وبذلك تتجمّع القراءة بين ما هو قائم في الذهن، وما يُمكن أن يحدث أثناء عملية القراءة"²، إنّ ما يستتبع أمر هذا الإجراء الذهني، هو -ولا شك- تحضير الاستجابة المناسبة، التي لا بدّ وأن تكون مُؤدية إلى "تأكيد التصورات السابقة، أثناء عملية القراءة، أو إلى دحضها، أو رفضها، بحكم ما يُقدّمه الموضوع المقروء، أو ينتج تصورات جديدة، بظهور أو صياغة معنى جديد من طرف القارئ"³، وفي هذه الحالة فإننا نشهد ما يُمكن تسميته، تغيير أفق التوقع، عن طريق البديل الجديد الذي اقترحه هذه القراءة، يكون هذا البديل، هو المنظور الذي يحتكم إليه القارئ، في قراءاته المستقبلية.

حين نُسقط هذه المفاهيم جميعها، على جسد القصيدة الجاهلية، فإنّ أفق التوقع يكون هو ذلك المدى الذي يقف دونه كلّ مدى آخر، إنّها تلك الصورة المثلى التي تُمثّل هذه القصيدة، ولا يُمكن أن تُلغيتها، إلّا صورة أخرى أكثر منها توهّجا، وأكثر شعريّة، -لتحلّ محلّها- حتى حين، وتثبت نفسها لتكون هي الأفق الجديد، وفي سوق عكاظ، يوم أن أشاد «النابغة الذبياني»، بشعر «الخنساء» رضي الله عنها، وفَضّلها على «حسان بن ثابت»، اعترض «حسان»، وذكر لـ«النابغة»، أنه أشعر منه، ومن أبيه، يومها لم يُكلّف «النابغة» نفسه، إلّا أن قال: يا ابن أخي أنت لا تُحسن أن تقول (الطويل):

فإنّك كالليل الذي هو مُدركي وإنّ خلّت أن المنتأى عنك واسع

فَخَنَسَ «حسان» لقوله⁴.

¹ حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 66.

² أحمد بوحسن: "النص بين التلقي والتأويل" ضمن كتاب من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1994م، ص 107.

³ المرجع نفسه، ص 107.

⁴ أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، ج 11، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص 7.

لقد جعل «النابغة»، صورته الشعرية هذه مُنتهى ما قد تبلغه صورة يُدعها شاعر في عصره، بينما صدَّعَ «حسان»، لتحدي «النابغة الذبياني»، بعدما أدرك أنه -فعلاً- إزاء بناء شعري شامخ، أصله ثابت في أرض الشعر، وفرعه مُخلَّق في سمائها، يحمل صورة إبداعية، لم تكن في حساب «حسان» من قبل، والحقيقة أنَّ شعريّة هذه الصورة، قد تكون هي ما أعاد للشاعر سابق مكانته في الحيرة، لقد كان هذا البيت الشعري الذي توهَّج بشاعريته، هو شفيغ الشاعر، الذي ردّ له مرتبته الجليلة، التي سلبها منه حُساد كثر في مجلس «النعمان بن المنذر»، أو -ربّما- سنّة من غفلة غشيت الشاعر، فجعلته يُخطأ خطأ غير مغتفر، حين وصف «المتجردة»، زوج «النعمان»، وصفاً فاحشاً جلب عليه غضب «النعمان»، ونقمته.

في هذا البيت خلَّع «النابغة» على «النعمان بن المنذر»، صورة الليل الذي يمتدّ ليغشى كل مكان، وفي هذا إقراراً من الشاعر لـ«النعمان» بسلطانه عليه حيث حلّ، وأينما ارتحل، يُطارده طيفه في كلّ مكان، حتى وهو في حماية ممدوحيه الجدد في بلاد غسان، أين تحرسه منهم عُيون يقظة ساهرة، وتمنعه سيوف صارمة بتارة، إنّ لليل لقدرة جبارة على الوصول إلى أيّ مكان، يَبْسُط عليه سُدوله، ويُطَبِّق عليه بأجنحته السوداء، وكذلك فإنّ «النعمان» -كما يعترف بذلك النابغة- قد أُوتِي من السطوة، والسلطان، ما يجعله، قادراً على أن يصل إلى كلّ مكان يُريد.

استمر هذا البيت، مُتوهّجاً عُقوداً طويلة، يُثير إعجاب القراء، ويُنتج قراءات وقرارات، وتقف دونه اجتهدات الشعراء، إنّ هذه الصورة لتظلّ إحدى معالم الإبداع الشعري الجاهلي، وإنّا لنحسبها أفقاً من آفاق التوقعات، تُمثّل المدى الذي يبلغه الشاعر في بناء الصورة الشعرية، وهو أمرٌ قرّره «النابغة» نفسه، -كما أشرنا إليه آنفاً- حين تحدّى به «حسان»، ومعه بقيّة شعراء عصره، حين قال: " يا ابن أخي أنت لا تُحسن أن تقول..."، ففي هذا تحديد لسقف إبداعي لا يتجاوزه الشعراء.

3- تغيير أفق التوقع:

يخضع أفق التوقع، للتغيير، والتعديل، باختلاف زمان المتلقي، وبيئته، وثقافته، وغير ذلك من الخصائص التكوينية لشخصية المتلقي، وهي -جميعها- عوامل تحدّد، ما يمكن أن نسميه زاوية الرؤية التي من خلالها ينظر المتلقي إلى الخطاب الأدبي، والتي قد تؤدي إلى إنتاج قرائي جديد يمكنه أن يكون بديلاً عن الرؤية السائدة التي طبعت هذا الخطاب من قبل.

يربط «ياوس»، تغيير أفق التوقع بما سمّاه، منطق السؤال، والجواب، حين تطفو على السطح أسئلة جديدة، تفرض نفسها، و"يعجز الأفق القديم عن تقديم حلول لها، أو أجوبة عنها، وعندها يتم الانتقال إلى نموذج جديد، يجد فيه المتلقي، جواباً عن أسئلة عصره"¹، وهكذا أمكننا القول أنّ أفق التوقع رهين أسئلة تاريخية، تطرح نفسها بالبحاح، وعلى هذا الأساس فإنّ تغيير هذا الأفق، يكون بمثابة مُنْعَرَجٍ جديدٍ يعرف فيه الخطاب الأدبي استكشاف أبعاد جمالية جديدة، تُضاف إلى رصيد هذا الخطاب، إنّ حياة الخطاب الأدبي، تبقى دوماً رهينة بأفق انتظاره، وقدرته على الاستمرار في الحوار مع قرائه، في كل عصر، وهو ما يُثبت أنّه مازال قادراً على إعطائهم أجوبةً جديدةً، عن تساؤلاتهم الراهنة، التي تكون وليدة العصر الذي يعيشونه، فإذا توقّف النص عن إرسال إشارات جديدة لقرّاء يُحسنون التقاط هذه الإشارات النصية، فإنّ ذلك ممّا يُنذر أنّه قد استهلك ما عنده، وأفضى بكلّ مكنوناته، وأنّ له أن يُوضع على رفوف التاريخ الأدبي -على الأقل في ذلك العصر- ولكن مهلاً، فإنّ في الخطاب الأدبي لطاقة قويّة كامنة، قد تجعله يعود في ظروف أخرى، وربّما في عُصور أخرى، ليخرج من جديد إلى قرائه الجدد، ويمنحهم من طاقته الكامنة هذه حسب ما يُناسب عصرهم، تماماً مثلما يخرج طائر العنقاء من أصل الرماد -كما تتحدّث عنه الأسطورة العربية القديمة- يعود أيضاً الخطاب الأدبي، لتحضنه أجيال أخرى من المتلقين، يرفعون عنه الأستار، ويعيدونه إلى بؤرة المشهد القرائي، إنّ بعض الأعمال "تقاوم تلقيها الأول، الأمر الذي يجعلها في بداية نشأتها دون جمهور يرتبط بها، ومن ثمّ تظلّ غير متقبّلة لفترة معينة، إلى أن تتمكّن من تأسيس أفق انتظار جديد، له معايير جديدة تنزع رضا جمهور معين فيتخلّق حولها"²، ولنا في كثير من نصوص الشعر الجاهلي نماذج، أثبتت أنّ لها القدرة على إعادة تشكيل أفق توقعها، لتتسجم مع رؤى قراء آخرين، جاؤوا في أزمان أخرى، غير زمنها الأول الذي ولدت فيه، وفي حاضنة أخرى غير حاضنتها الأولى، ومن ذلك ما وجدناه في شعر البيئات الحضرية في الجاهلية، الذي انصرف عنه كثير من قراء الشعر الجاهلي، في المراحل الأولى للتلقي، يقول «ابن قتيبة» عن شعر «عدي

¹ حميد سمير: الشعر العربي القديم وأفق الانتظار، مجلة جذور، جدة، العدد 17، يونيو 2004م، ص 182.

² المرجع نفسه، ص 181.

بن زيد: "والعرب لا تروي شعره، لأنّ ألفاظه ليست بنجدية"¹، فقد كان الذوق السائد آنذاك يميل إلى اللغة الشعرية البدويّة الجزلة التي تبتعد ألفاظها عن الرقة، والسهولة، غير أنّه بعد الإسلام، ومع ميل العرب إلى حياة حضرية شهدنا تغيراً في آفاق المتلقين، وإقبالاً على هذا الشعر الحضري، الذي بدأ يحتلّ اهتمامهم، وينال إعجابهم.

4- كسر أفق التوقع:

لقد أفرز تلقي الشعر الجاهلي، محطات عدّة شهدنا فيها القارئ، ينظر إلى هذا الخطاب الشعري برؤى جديدة، تنسجم مع متطلبات العصر الذي يعيشه، ولحظته الراهنة، وثقافته الخاصة، متحرراً من الماضي، وموروثاته، وسلطته العتيقة، و متمرداً على حرسه القديم، مُعيداً تشكيل أفق التوقع عنده من جديد، برؤية إبداعية مختلفة، غير أنّنا في محطات أخرى وإن خيّب العمل أفق انتظار القارئ، إلّا أنّنا وجدنا هذا القارئ يتمسك بإصرار، بمعاييره السابقة، ويرفض الأفق الجديد الذي يقترحه عليه الخطاب الشعري.

يتحقّق كسر أفق التوقع -كما مرّ بنا- حين يألف القارئ المعايير المرتبطة بالظاهرة الشعرية، وتترسّخ في مخيلته، مُشكّلة أفق الانتظار (التوقع)، الذي يستحضره القارئ مع كلّ ممارسة قرائية، إنّ هذه الحالة التي يكون عليها القارئ الذي خبّر هذه الظواهر الأدبية، وتمرّس عليها، تجعله مؤهلاً لأن يستبق -في كلّ مرّة- نتائج القراءة، مُتوقّعا ما ستؤول إليه مُخرجاتها، غير أنّ بعض النصوص تُخالف توقّعات قرائها، مُحقّقة ما يُسمى "خيبة الانتظار"، وهو ما قد يجعل القارئ يُراجع قناعاته السابقة، مُعيداً تشكيل أفقه الجديد بناء على المعطيات الجديدة المكتسبة، وربّما تمسك القارئ بأفقه الخاص، ورفض الأفق الجديد الذي اقترحته القراءة، وفي مواقف أخرى يُؤدي التطور في ثقافة القارئ إلى اكتسابه، رؤية جديدة، قد تقوده إلى إعادة النظر إلى الظواهر الأدبية، نظرة جديدة، برؤى مختلفة، وأفكاراً إبداعية، تنسجم مع ثقافته الجديدة، وأفكاره المكتسبة، وقناعاته الخاصة، إنّ لحظات الخيبة التي تتمثل في مفارقة أفق النص للمعايير السابقة التي يحملها أفق الانتظار لدى المتلقي، هي لحظات تأسيس الأفق الجديد، وإنّ التطوّر في الفن الأدبي، إنّما يتم باستمرار باستبعاد ذلك الأفق، وتأسيس الأفق الجديد²، وهكذا فإنّ كسر أفق التوقع، يتحقّق عند خلخلة ما سكن في ضمير المتلقي، من موروثات، وأفكار ومعطيات، من خلال واقع شعري جديد، يفرض نفسه -بقوة- ملغياً كل المعطيات القديمة، ومؤسساً أفقه الخاص، الذي بني على قراءة إبداعية جديدة.

يتجلى كسر أفق التوقع على مستويات عدة، أهمها:

¹ محمد علي الهاشمي: عدي بن زيد الشاعر المبتكر، المكتبة العربية، حلب، ط1، 1967م، ص282، 283.
² بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001م، ص47.

1.5- على مستوى بناء القصيدة:

استقرت القصيدة الجاهلية، على نمط شهير، يكاد يكون مُتَقَفًا عليه، بين شعرائها، حتّى رسخ بين قراء هذا الشعر، وأهل صنعته، تتمثّل هذه النمطية، في تصوّر ينظر إلى القصيدة الجاهلية، ككيان لغوي، يستهله الشاعر بالوقوف على الأطلال، وبكاء آثار الدمن، والديار، ثم ذكر الحبيبة، وما صاحبه من تعبير الشاعر عن لواعج الشوق، وما كابدّه من تبايح الفراق وشؤون الصبا، ثم ينتقل إلى وصف رحلة سلكها الشاعر، وما لقيه فيها من أحداث، قبل أن ينصرف إلى تناول الغرض الذي قامت القصيدة من أجله، إنّ أيّ قارئ تعود على قراءة الشعر الجاهلي، ليصعّ نصب عينيه، هذا النمط الذي يكاد يكون ثابتاً، مُشْكَلاً نموذجاً -أو لنقل- أفق توقّع، حاضر في أذهان شعراء العصر الجاهلي، وقراءه، لا شكّ أنّه قد قام على أنقاض نماذج أخرى، وآفاق أخرى، لم تستطع الصمود أمام عادات الزمن، وحوادث الأيام.

أمّا عن المقدمة الطللية، فإنّها تكاد أن تكون في أعراف الشعر الجاهلي، الحجر الأساس الذي إن افتقده البناء، تهاوى كلّهُ، على أنّنا لا نعلم علم اليقين، أول من ابتدعها، أهو «امرؤ القيس»؟ -كما يذهب إلى ذلك أغلب الباحثين- أم هو شاعر آخر غيرهِ؟ ثمّ أصبحت سنّة، استنّ بها شعراء العصر الجاهلي، ومن جاء بعد عصرهم، إلى وقت قريب، وحتى زماننا هذا، يقول «ابن سلام»: "فاتحجّ لامرؤ القيس من يُقدّمه، .. سَبَقَ العرب إلى أشياء ابتدعها، واستحسنتها العرب، واتبعته فيه الشعراء: استيقاف صحبه، والتبكاء في الديار، ورقّة النسيب، وقُرب المأخذ"¹.

لقد شكّلت المقدمة الطللية مكوّنًا يكاد يكون ثابتاً في معمارية القصيدة الجاهلية، وبقي الوقوف على الطلل ظاهرة شعرية تحمل كثيراً من الحنين في الذات المتلقية للشعر العربي، على الرغم من مُرور الحقب والأزمان، وحين نُطالع كُتب التراث نتعجّب من الخليفة «هارون الرشيد» -في زمن كانت فيه بغداد حاضرة الدنيا، وعاصمة للعالم بأسره- يأمر شاعره «أبا نواس» بالالتزام المقدمة الطللية كتقليد يجب أن يحرص عليه الشاعر في بناء القصيدة (من الطويل)²:

أَعَزَّ شَعْرُكَ الْأَطْلَالَ وَالدَمْنَ الْقَفْرَا،	فَقَدْ طَالَ مَا أَرَى بِهِ نَعْتُكَ الْخَمْرَا
دَعَانِي إِلَى نَعْتِ الطَّلُولِ مُسَلَّطُ،	تَضِيقُ ذِرَاعِي أَنْ أَجُوزَ لَهُ أَمْرَا
فَسَمِعُ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ، وَطَاعَةً	وَإِنْ كُنْتُ قَدْ جَشَمْتَنِي مَرْكَبًا وَعَرَا

إنّ «أبا نواس» يعلنُ هاهنا امتثاله للمتلقّي -ولو كان ذلك على مضض- على الرغم من كونه حامل لواء الشعراء المتمرّدين على النمط التقليدي الذي ورثته القصيدة العربية عن الجاهليين، من

¹ ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، مج 1، مرجع سابق، ص 55.

² أبو نواس: ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ، ج 3، تح إيفالد فاغندر، دار صادر، بيروت، ط 1، 1988م، ص 153.

حيث إلحاحه في الدعوة إلى استبدال البكاء على الطلل في مقدمة القصيدة العربية، بمقدمة خمرية، يقول (من البسيط)¹:

لَتَلَكْ أَبْكِ، وَلَا أَبْكِ لِمَنْزِلَةٍ كَانَتْ تَحُلُّ بِهَا هَنْدٌ وَأَسْمَاءُ

لا يهمننا من إيراد هذا الخبر إلا ما يُثبت أنّ الوقوف على الطلل قد استمرّ يشدّ وُجْدان المتلقي، إلى أزمان بعيدة عن عهود الجاهليين.

إنّ في ديوان الشعر الجاهلي، ما يُثبت حرص الشاعر على إثبات الوقوف على الطلل، في مقدمة شعره، وفاء لما تتطلبه تقاليد القصيدة الجاهلية، ووقفاً عند أفق انتظار المتلقي، وقد ألفينا سياقات عسيرة مريرة، تُحيط بالشاعر، إلّا أنّه على الرغم من ذلك يلتزم هذا الاستهلال الطللي، حفاظاً على هذه التقاليد، وانسجاماً مع أفق توقع المتلقي، وفي قصيدة «لقيط بن يعمر الإيادي»، التي أرسلها إلى قومه، يُحذّرهم فيها غزو الفرس، ويستحثهم على أخذ حذرهم، وإصلاح أمرهم، قبل أن يفتك بهم عدوهم، يقول (من البسيط)²:

يَا دَارَ عَمْرَةٍ مِنْ مُحْتَلِّهَا الْجَرَعَا هَاجَتْ لِي الْهَمَّ وَالْأَحْزَانُ وَالْوَجَعَا

في ظلّ هذه الظروف العصيبة الحالكة، وما يتهدّد الشاعر، وقومه من خطر شديد مُحْدَق، يحرص «لقيط» على الابتداء بالوقوف على الطلل، كتقليد يفرض نفسه على الشاعر فرضاً، ولا يجد منه فكاكاً، ثمّ وجدناه ينصرف إلى تحذير قومه، وإبداء النصّح لهم، وحضهم على الأخذ بأسباب النصر.

هكذا كان حرص شعراء العصر الجاهلي، على هذا التقليد الذي طبع القصيدة عندهم، غير أنّنا ألفينا ثلّة منهم، تمردوا على الالتزام بهذه المقدمة الطللية، كاسرين بهذا أفق توقع القراء، ومن بينهم شعراء من الطبقة الأولى، ومن أشهر تجليات هذا المروق الشعري، عن الاستهلال بذكر الأطلال، ما جاء في معلّقة «الأعشى»، التي استهلها بقوله (من البسيط)³:

وَدَّعْ هَرِيرَةً إِنْ الرُّكْبَ مُرْتَجِلٌ،	وَهَلْ تُطِيقُ وَدَاعًا أَيُّهَا الرَّجُلُ؟
غَرَاءَ فَرَعَاءٍ مَصْقُولٍ عَوَارِضُهَا،	تَمْشِي الْهُوَيْنَا كَمَا يَمْشِي الْوَجِي الْوَجِلُ
كَأَنَّ مَشْيَتَهَا مِنْ بَيْتٍ جَارَتِهَا	مَرَّ السَّحَابَةِ، لَأَرِيْتُ وَلَا عَجَلُ
تَسْمَعُ لِلْحَلِيِّ وَسَوَاساً إِذَا انْصَرَفَتْ	كَمَا اسْتَعَانَ بِرِيحٍ عَشْرِقُ زَجَلُ

¹ أبو نواس: ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ، ج3، مرجع سابق، ص3.

² لقيط بن معمر الإيادي: ديوان لقيط بن معمر الإيادي، تح محمد التونجي، دار صادر، بيروت، ط1، 1998م، ص74. الجرع: رمل يرتفع وسطه ويكثر، وترق نواحيه فتعشب.

³ الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، تح فخر الدين قباوة، دار الوعي للنشر والتوزيع، روية، ط2، 2012م، ص329، 330، 331. الوجي: الذي يشتكي حافره، وسواس: جرس، الحلي، عشرق: شجيرة، الزجل: الصوت الرفيع العالي.

استهلّ الشاعر القصيدة، متحدثاً عن صاحبتة "هريرة"، وقد أزفت ساعة رحيلها، مُصَوِّراً ما اعتلج في نفسه من أسى شديد لبينها، ولوعة لفراقها، ثم مضى مُستغرقاً في وصف حسناتها، وثبات مشيتها، ووسواس حُلِيِّهَا، غير أنّنا لا نكاد نجد في كلّ هذا، أثراً لذكر الأطلال، أو ما يدلّ "على وجودها، فقد وَصَفَ ((الركب المرتحل)) دون أن يصف الطلل، وكأنّه بذلك أعطى القارئ حريّة التخيل والتصوّر، فالموضع هنا لم يأخذ حيزاً واضحاً من اهتمام الشاعر، حيث أن حيزه هو حيز نفسي أساساً وأنّه تعبير عن لحظة الوداع، وداع الحبيبة الذي جعله يتساءل تساؤلاً إنكارياً عن مدى احتماله للحظة الفراق، وقدرته على العيش من دون هذه الحبيبة"¹، وفي قصيدة أخرى يترك «الأعشى» الوقوف على الطلل مُعتذراً، بالشيب، وانصرام عهود الشباب، يقول (من الخفيف)²:

ما بُكَاءُ الْكَبِيرِ بِالْأَطْلَالِ وَسُؤَالِي فَهَلْ تَرُدُّ سُؤَالِي

من الواضح أنّ «الأعشى» قد تمثّل شعور المتلقي الذي يفاجئه الخطاب الشعري، وقد انصرف فيه الشاعر عن الوقوف على الطلل، ولأجل هذا فإنّه يلقي معاذيره، فقد أخنى عليه الدهر، ولم يعدّ يليق به أن يقف على الأطلال كما كان في سابق عهده.

وفي شعر «المهلهل بن ربيعة»، ما يُثبت أنّ الوقوف لبكاء الطلل، تقليد شديد الرسوخ، في منظومة الشعر الجاهلي، غير أنّ الظروف النفسية للشاعر، بعد مقتل أخيه «كليب»، أجبرته على أن يخرق هذا التقليد العريق، وهو لأجل هذا يزجر النفس عن بكاء الأطلال، فللشاعر معاذيره، مما اكتنفه من أسى بعد مقتل أخيه، يقول (من الخفيف)³:

أَزْجُرُ الْعَيْنَ أَنْ تَبْكِيَ الطُّلُولَا إِنَّ فِي الصَّدْرِ مِنْ كُليبٍ غَيْلَاً

وكذلك لم يبدأ «عمرو بن كلثوم»، معلقته، بذكر الطلل، وبكاء آثار الديار، وإنّما جاء مطلعها خمرياً خالصاً (من الوافر)⁴:

أَلَا هُبِّي بِصَخْنِكَ فَاصْبَحِينَا وَلَا تُبْقِي خُمُورَ الْأَنْدَرِينَا

ابتدأ الشاعر القصيدة، بذكر الخمر، أمراً الساقية، أن تسقيه من قدحها الكبير خمراً، من قرى الأندرون، غير أنّنا لا نجد في هذا المطلع أثراً لبكاء على الطلل، أو وقوف على دمن دارسة، وفي هذا خروج عن تقاليد الشعر الجاهلي، غير أنّ «عبد الملك مرتاض» ينظر إلى هذا الأمر، من منظور آخر إذ يميل إلى أنّ الشاعر، لم يكن بدعاً في شعراء الجاهليّة، وإنّما ما أحدث اللبس، رواية الرواة الذين تصرّفوا في أبيات المُعلّقة، فقدّموا ما حقّه التأخير، وأخروا ما حقّه أن يبقى في مقدمة القصيدة، يقول: "وأما مسألة شذوذ عمرو بن كلثوم في أنّه لم يذكر الطلل، فإنّنا نعتقد أنّ

¹ بوجمعة بوبعويو: جدلية القيم في الشعر الجاهلي رؤية نقدية معاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001م، ص 53.

² الأعشى: ديوان الأعشى الكبير، شرح محمد حسين، مكتبة الآداب بالجاميز، القاهرة، دط، دت، ص 3.

³ المهلهل: ديوان مهلهل ربيعة، شرح طلال حرب، الدار العالمية، بيروت، دط، دت، ص 62.

⁴ الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، مرجع سابق، ص 252.

هذا الاستثناء يقوم إذا تابعنا الترتيب الوارد لدى الزوزني لهذه المعلّقة التي نعتقد أنّ ترتيبها يحتاج إلى إعادة ترتيب، ذلك بأننا نعتقد أنّ المطلع الحقيقي لهذه المعلّقة هو (من الوافر) ¹:

قَفِي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَا ظَعِينَا	نُخَبِّرُكَ الْيَقِينَ وَتُخْبِرُنَا

ليأتي من بعد ذلك (من الوافر) ²:

أَلَا هُبِّي بِصَحْنِكَ فَاصْبَحِينَا	وَلَا تُبْقِي خُمُورَ الْأُنْدَرِينَا

ليأتي (من الوافر) ³:

وَأَنَا سَوْفَ تُدْرِكُنَا الْمَنَايَا	مُقَدَّرَةً لَنَا وَمُقَدَّرِينَ

فتكون بنية هذه المعلّقة قائمة على التزام الوقوف على الطلل مضموناً يدلّ عليه منطوقه هو (من الوافر) ⁴:

قَفِي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَا ظَعِينَا	نُخَبِّرُكَ الْيَقِينَ وَتُخْبِرُنَا

هكذا برّر «مرتاض» انصراف «عمرو بن كلثوم»، عن الوقوف عن الطلل على عادة شعراء الجاهلية ⁵، وهو حديث قديم جديد، أشار إليه صاحب كتاب الأغاني ⁶، ومهما يكن سحتى وإن كان البيت قد أُخِرَ عن مكانه الصحيح - فإننا لا نرى فيما افترضه الباحث، في البيت، أي أثر لذكر الطلل، وإنما فيه دعوة من الشاعر للحبيبة، كي تقف مُصْغِيَةً، لِيَبْنِهَا بعض ما لقيه بَعْدَ بَيْنِهَا، ويُبوح لها بما يُخفيه في جوانحه، من أسباب الصبابة، والشوق، وتخبره هي من أمر ذلك، ما تخبره، وهو حديث غزلي، يبتعد عن الخطاب الطللي الذي نعرفه عند شعراء الجاهلية كلّ الابتعاد.

لقد شغلت قضية استبعاد المقدمة الطللية، في معلّقة «عمرو بن كلثوم» بال كثيرين من نقاد، وباحثين على امتداد العصور، غير أننا آثرنا قراءة موقف الشاعر من منظورنا الخاص، في ظل السياقات التي أحاطت بولادة هذه القصيدة التي جاءت بعد فتك «عمرو بن كلثوم»، بملك الحيرة «عمرو بن هند»، لقد جاءت القصيدة لتُعبّر عن مشاعر فياضة، هادرة بالكبرياء، غامرة بالفخر، عامرة بالزهو، والاعتزاز، والأنفة، والنصر، وإنها لمشاعر لا تعدلها أيّة مشاعر أخرى في عصر جاهلي لا يحتكم إلا إلى القوّة، والفخر، والبطش.

إنّ في هذا النصر، ما يدعو الشاعر إلى الاحتفال، والاحتفاء، وعلى هذا الأساس، كان حديث

¹ الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، مرجع سابق، ص 256.

² المرجع نفسه، ص 252.

³ المرجع نفسه، ص 252.

⁴ المرجع نفسه، ص 256.

⁵ عبد الملك مرتاض: السبع المعلقات، تحليل انتروبولوجي سيميائي لشعرية نصوصها، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2012م، ص 127..

⁶ ينظر: أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، ج 11، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط 1، 1994م، ص 30.

الشاعر، عن خمرة الانتصار، يسبق كل حديث، فليس المقام، مقام حديث عن الطلل، أو وقوف لتذكّر الماضي، والبكاء على عهوده الغابرة، فالشاعر لا يُريد أن يعيش ماضيه، وإنما ما يهيمه هو حاضره، ولحظته الراهنة، لحظة النصر الكبير الذي يعيشه في هذا الحاضر المفعم بالانتصار، والسيادة، والمجد، والكبرياء، ومن جانب آخر فإنّ الشاعر، وهو ابن قبيلة تغلب التي قيل عنهم: "لو أبطأ الإسلام قليلاً، لأكل بنو تغلب الناس"¹، لا يهيمه أن يستجيب لتقاليد القصيدة الجاهلية، أو أن يتبع ما تواضع عليه الشعراء من قبله، فمثله لا يرضى أن يكون تابعا مُقلّداً، بل حقيق به أن يتبعه الآخرون، في ذلك، ومن الملاحظ كذلك أنّ الشاعر في ذكره للمرأة استعرض صورة تحطّ من قيمة المرأة إذ جعلها مجرّد خادمة تأتي للشاعر بصحن الخمرة، وقد دأب شعراء الجاهلية على الإغلاء من قيمة المرأة في مطالع قصائدهم، يتوددون إليها، ويخرجون صورتها في أبهى أشكالها التي تنتظرها أفئدة المتلقين.

إنّ الخروج الصريح عن تقاليد القصيدة الجاهلية، في استبعاد المقدمة الطليّة، إنّما تمثّل في أشعار طائفة من شعراء الجاهلية، هم الشعراء الصعاليك، الذين خرجوا عن مجتمع القبيلة، كما خرجوا عن ما تواضع عليه شعراء عصرهم، وإنّ في خصوصية وضعهم ما يُبرّر ذلك، فإنّ في المقدمة الطليّة، بكاء على الأهل، والأحبّة الذين رحلوا وتركوا الشاعر وحيداً، وهي أمور لا يهتمّ لشأنها شاعر صعلوك، قطع كل أواصر تربطه، بالأهل والعشيرة، وأضحى شريداً، لا يجد ما يسد رمقه، إلّا بما يسلبه من غيره بحد السيف، وهكذا فإنّ الوضع الاجتماعي لهؤلاء الشعراء، انعكس على الخصائص الفنيّة للقصيدة عندهم مؤسسين لأنفسهم مدرسة خاصة، لها مميّزاتها التي تختلف، عن شكل، ومضمون القصيدة الجاهلية الكلاسيكية التي نعرفها، وعلى هذا الأساس، فإنّ أفق التوقع، الذي تشكّل حيال شعرهم ليختلف كل الاختلاف، عن ما نعرفه بخصوص غيرهم من شعراء الجاهلية.

وبعد هذا كله، فإنّنا نعتقد أنّ جرّص الشاعر الجاهلي، على إثبات المقدّمة الطليّة في شعره، إنّما يعود تلبيةً لدواعٍ، تتّصل اتصالاً وثيقاً بجانب تلقيها، واحتفاء جماهير المتلقين بها، يقول «ابن قتيبة»: "سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنّما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربيع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الطاعنين... ثمّ وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد، وألم الفراق وفرط الصباغة، والشوق، ليُميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب"².

¹ جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج4، جامعة بغداد، بغداد، ط2، 1993م، ص490.

² ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، تح أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط1، ص75، 76.

2.5. على المستوى الإيقاعي:

تتحكم المعايير الفنية، في ذائقة المتلقي، وذاته القرائية، والإيقاع أحد أهم هذه المعايير، لقد سلكت القصيدة العربية مسلكاً طويلاً، أفضى بها إلى الأشكال الإيقاعية، التي استقرت عليها حتى عهود متأخرة جداً، ممثلة في مختلف الأوزان التي أخرج عليها الجاهليون قصائدهم، ولا شك أن متلقي الشعر العربي، قد صحب هذا المسار الطويل، وألف البناء الموسيقي للقصيدة العربية، وربما أسهم في تشكيل هذا البناء الذي انتهت عليه هذه القصيدة، وهو بهذا اكتسب من التجربة الموسيقية، ما أمكنه أن يميز ما شذ عن النظام الإيقاعي الذي استوت عليه القصيدة الجاهلية، وهكذا فقد شكّلت هذه التجربة الموروثة أفق توفيق موسيقي، لعب دور المؤجّه، في عملية القراءة، والتلقي، يدركه المتلقي، فيقبل منه ما استحسنته ذاته القرائية، وذائقة الموسيقية، وربما رفض ما أثار حفيظته، واستهجنته نفسه، ومجّه مسمعه، وربما أجبر الشاعر على الإصغاء إليه، وإعادة النظر في خياراته الإيقاعية.

يذكر «محمد بن سلام»، في طبقاته أن «النابعة الذبياني» كان ممن أصاب شعرهم الإقواء* -وهو من عيوب القافية-، قال: "ولم يُقو من هذه الطبقة ولا من أشباههم، إلا النّابعة في بيتين، قوله(من الكامل)¹:

أَمِنْ آلِ مِيَّةٍ رَائِحٌ أَوْ مُغْتَدٍ عَجَلَانٌ، ذَا زَادٍ وَغَيْرَ مُزَوَّدٍ
زَعَمَ الْبَوَارِحُ أَنْ رَحَلْتَنَا غَدًا وَبِذَاكَ خَبَرْنَا الْغَدَاةُ الْأَسْوَدُ

وقوله(من الكامل)²:

سَقَطَ النَّصِيفُ وَلَمْ تُرْدِ إِسْقَاطُهُ فَتَنَاوَلْتُهُ وَاتَّقَتْنَا بِالْيَدِ
بِمُخَضَّبٍ رَخِصٍ كَأَنَّ بَنَانَهُ عَنْمٌ يَكَادُ مِنَ اللَّطَافَةِ يَغْفُدُ

فقدم المدينة، فعيب ذلك عليه، فلم يأبه لهما حتى أسمعوه إياه في غناء، وأهل القرى ألطف نظراً من أهل البدو، وكانوا يكتبون، لجوارهم أهل الكتاب، فقالوا للجارية: إذا صرت إلى القافية فرتلي. فلما قالت: «الغداة الأسود»، و«يعقد» و«باليد»، علم وانتبه، فلم يعد فيه، وقال قدمث الحجاز وفي شعري صنعة، ورحلت عنها، وأنا أشعر الناس³.

* الإقواء: من عيوب القافية، يحدث حين تتغير حركة القافية.

¹ النّابعة: الديوان، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، دت، ص89. البوارح: من الطيور التي تتطير بها العرب، الغداف: الغراب السابغ الريش.

² المرجع نفسه، ص93. النصيف: نصف خمار أو نصف ثوب، المخضب: الكف، البنان: الأصابع، العنم: شجر أحمر، يكاد من اللطافة يعقد: كناية عن لينه ونعمته.

³ ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، مج1، مرجع سابق، ص68.

لقد استطاع جمهور المتلقين في المدينة -بأسلوبهم الخاص- أن يُنبّهوا «النابغة» إلى ما أخلّ شعره، من عيب، أفسد موسيقى القصيدة عنده، وكسر أفق التوقع عندهم، فتنبّه الشاعر لذلك، وأصلح ما اعتراه، ولم يعد إليه.

يبدو أنّ «النابغة الذبياني» كان مُعتدّاً بنفسه، وآية ذلك أنّه -على حدّ قول «ابن سلام»- لم يأبه في أول الأمر بما سُجّل عليه، حتى إذا سمعه في غناء الجارية، أدرك أنّه عيبٌ شنيع يزري شعره، ولا يليق بشاعر مثله من شعراء الطبقة الأولى، فنزّه شعره عنه، وهُنا يظهر لنا دور المتلقي الذواق الحصيف، حين يُسهم بفاعليّة، في تعديل صياغة الخطاب الشعري، وإجبار الشاعر على إعادة النظر في نصه، بما يحقق جودته، وبما يشبع به رغبة المتلقي، ويرضي ذائقته الموسيقية، وهو ما قام به «النابغة» -مُستجيباً لجماهير المتلقين- إذ عمد إلى تغيير البيت فجعل البيت الثاني (من الكامل):

رَعَمَ الْبَوَارِحُ أَنَّ رَحَلْتَنَا عَدَا وَبِذَاكَ تَنْعَابُ الْغُرَابِ الْأَسْوَدِ

وجعل البيت الرابع (من الكامل):

بِمُخَضَّبٍ رَخَصٍ كَأَنَّ بَنَاءَهُ عَنَّمْ عَلَى أَغْصَانِهِ لَمْ يَعْقُدِ

ويبدو أنّ أهل المدينة، قد درجوا على التلغني بأشعارهم، فهذا شاعرهم «حسان بن ثابت»، يدعوا كل شاعر إلى الترنّم بشعره، حتى يظهر، حسنه من قبيحه، ويميز ما يشينه، عن ما يزينه، يقول «حسان» (من البسيط):

تَعَنَّ فِي كُلِّ شِعْرِ أَنْتَ قَائِلُهُ إِنَّ الْغِنَاءَ لِهَذَا الشِّعْرِ مِضْمَارٌ

يَمِيزُ مَكْفَأَهُ عَنْهُ وَيَعِزُّلُهُ كَمَا تَمِيزُ خَبِيثَ الْفَضَّةِ النَّارُ

وفي موقف آخر يُثير «النابغة الذبياني» إعجاب المتلقي، ويعمد إلى مفاجأته، وكسر أفق توقعه، حين يسلك قافية صعبة المراس، يتجنّبها فحول الشعراء، مُخرجا الخطاب الشعري، إخراجاً موسيقياً فريداً، لم يعهده المتلقي، يقول «حسان بن ثابت» رضي الله عنه: "قدم النابغة المدينة، فدخل السوق، ونزل عن راحلته، ثم جثا على ركبتيه، ثم اعتمد على عصاه، ثم أنشأ يقول (من الوافر)¹:

عَرَفْتُ مَنَازِلًا بِعَرِيَّتَيْنَاتٍ فَأَعْلَى الْجَزْعِ لِلْحَيِّ الْمُبْنِ

فقلت: هلك الشيخ، ورأيتَه قد تَبَعَ قافية مُنكرة، فما زال يُنشد حتى أتى على آخرها"².

¹ النابغة: الديوان، مرجع سابق، ص 125.

في الديوان ورد البيت على هذا النحو: غشيت منازلًا بعريتينات فأعلى الجزع للحَيِّ المَبْنِ.

عريتينات: موضع، الجزع: منعطف الوادي، وقوله للحَيِّ المَبْنِ: أي المقيم بهذه المنازل زمن الربيع.

² ينظر: أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، ج 3، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط 1، 1994م، ص 9.

كان المتلقي، في هذه القصة، هو «حسان بن ثابت» -وهو من صفوة شعراء الجاهلية-، وعلى الرغم من هذا، لم يكن يتوقع من الشاعر أن يختار هذه القافية المتوَعِّرة، لصعوبة مسلكها، خصوصاً حين تقترب إيقاعيا ببحر الوافر، وربما لم يكن في حافظة «حسان» من أشعار وافق إيقاعها، ما جاء به «النابغة الذبياني»، ولأجل ذلك، استغرب جُنوح الشاعر إلى هذا الاختيار الموسيقي العسير، مُعَبِّراً عن ذلك بقوله: "هلك الشيخ"، لكن «النابغة» كسر أفق توقعه، ومضى في إنشاد قصيدته، حتى انتهى إلى آخرها، وهو ما أدَّى إلى انبهار المتلقي، ولفت انتباهه، وتغيير أفقه الخاص، حيث أصبح في منظوره الجديد، أنَّ الشاعر المقتدر، قد يكون بإمكانه، أن يُطَوِّع القوافي، إذا أُوتِيَ من أسباب الإبداع الشعري، ما يُتيح له ذلك، وفي صنيع «النابغة»، ما أثبت له ذلك. ومن أشهر ما خالف آفاق توقعات المتلقين، ما تضمنته معلَّقة «عبيد بن الأبرص»، من أبيات كثيرة خرجت عن العروض، ابتداءً من مطلعها (مخلع البسيط)¹:

فَالْقُطَبِيَّاتُ فَالذُّنُوبُ

أَقْفَرُ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبُ

فالقصيدتان تنتمي عروضياً، إلى بحر مخلع البسيط، الذي صورته، على النحو الآتي:

مستفعلن فاعلن فعولن

مستفعلن فاعلن فعولن

غير أن صدر البيت، خرج عن هذا الوزن، وكذلك الشأن بالنسبة لأبيات أخرى كثيرة من القصيدة، لم تخلُ من حذف في تقاعيلها.

يذكرُ «شوقي ضيف» هذه القصيدة، ويوردُ نماذج أخرى من قصيدة لـ«المرقش الأكبر»، تراوحت أبياتها بين بحري السريع، والكامل، وكذلك «عدي بن زيد» الذي جاءت قصيدة له، على بحر السريع، بينما وردت أشطرٌ على بحر المديد، وفي كل هذا خروج عن أصول العروض، وكسرُ لأفق توقُّع قراء الشعر الجاهلي، الذي يفترض وقوف الشاعر على بحرٍ واحدٍ في القصيدة الواحدة، ليخلص «شوقي ضيف» إلى نتيجة هامة جداً، وهو أنَّ «اضطراب هذه القصائد في أوزانها، هو ممَّا يدلُّ على صحَّتها، وأنَّ أيدي الرواة لم تعبت بها»²، إذ من الطبيعي أنَّها لو كانت من اختلاق الرواة في العصور الإسلامية -كما يزعم كثير من الطاعنين في صحة الشعر الجاهلي-، لحرص هؤلاء على إتقان موسيقاها العروضية، وإخراجها على نحوٍ معصوم من كل اختلالٍ في أوزانها.

¹ عبيد بن الأبرص: ديوان عبيد بن الأبرص، دار صادر، بيروت، دط، دت، ص23.

ملحوب: اسم ماء لبني أسد، القطبيات: جبل، الذنوب: موضع في ديار بني أسد.

² ينظر: شوقي ضيف: العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط8، دت، ص184، 185.

3.5- على مستوى الأغراض الشعرية:

كيف تشكّلت مُختلف الأغراض والموضوعات الشعرية، في العصر الجاهلي؟ إنَّ معرفة الإجابة عن هذا التساؤل، لتؤدي بنا إلى التعرّف على كيفية تشكيل آفاق توقعات جماهير المتلقين، حيال كلّ غرض، من الأغراض المختلفة، غير أنّ هذا الموضوع تكتنفه، مصاعب جمّة، إذ ليس من اليسير علينا أن نعرف، مسار تطور أغراض الشعر الجاهلي، في ظل غياب تدوين، يُورّخ لمسار هذا الشعر، وعلى هذا فإنّ كلّ ما بين أيدينا، ليس سوى مجرّد اجتهادات، وبعضها تخمينات، وافتراسات، لا تحمل من الحقيقة الراسخة، ما يجعل الباحث، يطمئنّ إليها كلّ الاطمئنان.

يُرجّح «شوقي ضيف»، أنّ "موضوعات الشعر الجاهلي، تطوّرت من أدعية، وتعويزات، وابتهالات للآلهة، إلى موضوعات مستقلة"¹، وربّما استغرق الأمرُ ردحا طويلا من الزمن، لتكون على الهيئة الناضجة التي وصلتنا، وبهذا تكون جذور هذه الأغراض الشعرية، مُوغلة في القدم، إذا استثنينا فن الاعتذار الذي يكاد يتفق جمهور الباحثين، أنّ أوّل فتح بابه في الشعر العربي -دون منازع- إنّما هو «النابغة الذبياني»، ثم سار على نهجه الشعراء من بعده، مُقتفين أثره، وهو بهذا يُمكن أن يكون -في نظرنا- الموضوع الوحيد، الذي يُمكننا أن نُناقش، الكيفية التي استوى فيها كأفق جديد، في جانب الأغراض الشعرية.

تُشكّل اعتذاريات «النابغة الذبياني»، فنّا جديدا مُتأخرا، جاء في أواخر العصر الجاهلي، ولم يكن للمتلقّي العربي سابق معرفة به من قَبْل، فقد سلك «النابغة» لنفسه، سبيلا لم تعهده العرب، مُبتدعا اتجاهًا شعريًا جديداً، وإنّا لَنَتَصَوَّرُ مُتلقي ذلك الزمن، حين يستقبل هذا النمط من الشعر، الذي لا يُشبه ما أَلِفَ سماعه من موضوعات الشعر الجاهلي، إنّهُ -ولا شك- سيدرك أنّه إزاء فن جديد، مُختلف -كل الاختلاف- عن موضوعات الشعر الأخرى، إنّهُ فنٌّ جديد، تُغذيه كلّ العواطف الإنسانية، التي تمرّ في دواخل المرء، من خوف، وحسرة، وقلق، وانكسار، ورجاء، وبهذا تأتي القصيدة -مصادقا لذلك- مُعبّرة، عن هذه المشاعر جميعها، بما تحمله من التماس للعفو، وقليل من اللوم والعتاب، وكثير من المدح، والاستعطاف، إنّ هذه الاعتذاريات لَتُمثّل، نموذجا جديداً، انسلخ عن بقية الأغراض الأخرى، مُشكّلا أفقا جديدا، له خصائصه التي تميّزه عن غيره، يقول «النابغة»، في اعتذاره لـ«النعمان بن المنذر» (من البسيط)²:

أُنْبِئْتُ أَنَّ أَبَا قَابُوسَ أَوْعَدَنِي،	وَلَا قَرَارَ عَلَى زَارٍ مِنَ الْأَسَدِ
مَهْلًا، فِدَاءً لَكَ الْأَقْوَامَ كُلَّهُمْ،	وَمَا أَثْمَرُ مِنْ مَالٍ وَمِنْ وَلَدٍ

¹ شوقي ضيف: العصر الجاهلي، المرجع السابق، ص 196.

² النابغة: الديوان، مرجع سابق، ص 26. تأثّفك : اجتمعوا حولك ليحرضوك علي، الرغد: التعاون

لا تَقْذِفْنِي بِرُكْنٍ لَا كَفَاءَ لَهُ، وَإِنْ تَأْتَفَكَ الْأَعْدَاءُ بِالرِّفْدِ

لقد جاءت اعتذاريات «النابغة»، -فيما ترويها كتب الأدب- بعد هروب الشاعر من بلاط «النعمان بن المنذر»، إلى بلاد الشام، حيث مُلِّك «الحارث بن عمرو الغساني» عدو «النعمان»، بعدما كان من غَضَبِ «النعمان» عليه، حين أسرف الشاعرُ في وصف «المتجرّدة»، زوج «النعمان»، وقيل بل حسده، رهط، في مجلس «النعمان بن المنذر»، على مكانته الأثيرة عند الملك، فأوغروا صدره، واتهموه بما لم يصنعه، ودسوا عليه بعض أبيات فاحشة، تنال من عرض «المتجرّدة» زوج الملك، في قصيدته التي مطلعها (من الكامل)¹:

أَمِنْ آلِ مَيَّةَ رَائِحٌ أَوْ مُغْتَدٍ عَجَلَانٌ ذَا زَادٍ وَغَيْرَ مُزَوِّدٍ

ويبدو أنّ «النابغة» قد أخذت الحنين، إلى عهود جميلة قضاها، عند «النعمان»، وهو ما جعله ينظم هذه الاعتذاريات، ويستعطف الملك، بقصائد عدّة، حتى عفا عنه، وأرجعه إلى سابق عهده به. تتعدّد مراتب المتلقين، في اعتذاريات «النابغة الذبياني»، غير أنّه من الواضح أنّ المتلقي الأوّل، الذي سكن ضمير الشاعر، وشغل باله، وأخذ كل فكره، إنّما هو -بلا منازع- «النعمان بن المنذر»، والشاعر لأجل ذلك، -نجد- يستخدم كلّ أدواته الفنيّة المتاحة، من صور، وأساليب، مما يهدف به إلى استعطافه، وإقناعه، واسترضائه، واستجلاب عفوه، واسترجاع سابق مودّته عنده، ففي قوله (من البسيط)²:

أُنْبِئْتُ أَنَّ أَبَا قَابُوسَ أَوْعَدَنِي، وَ لَا قَرَارَ عَلَى زَائِرٍ مِنَ الْأَسَدِ

يستعطف «النابغة»، الملك «النعمان»، ويصفه بأنّه الأسد، الذي يخشاه غيره، وهل يملك الشاعر -أو غيره- أن يقف في وجهه، أو يتجرّأ على حمّاه، إنّما الشاعر فريسة ضعيفة، وضحيّة مغلوبة على أمرها، مكر الماكرون، فلحقه من مكرهم ما لا يستحق، وحق به من وشايتهم، ما حاق به، وناله من افتراءهم ما ناله، ويبدو أن هذا البيت، قد تأثّر به «كعب بن زهير» رضي الله عنه، حين وفد على رسول الله ﷺ، معتذراً (من البسيط):

أُنْبِئْتُ أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ أَوْعَدَنِي وَالْعَفْوَ عِنْدَ رَسُولِ اللَّهِ مَأْمُولٌ

وفي مراتب المتلقين لشعر «النابغة الذبياني»، نجد رهطه من بني ذبيان، وهو إذ يعتذر من «النعمان»، فإنّه، يحرص -في الوقت نفسه- على أن يحفظ ماء وجهه، الذي هو ماء وجوههم، ويصون كرامته، التي هي كرامتهم كذلك، فهو في النهاية سيّد في قومه، عزيز في أحياء العرب، وعلى هذا فإنّه يضع هؤلاء المتلقين كذلك، نصب عينيه، فهو شاعرهم، ولسانهم، وفي رفعتهم، رفعة لهم، وفي دُلّه، ما يلحقهم من ذلك نصيب غير يسير.

¹ النابغة: الديوان، مرجع سابق، ص 89.

² المرجع نفسه، ص 26.

وفي مرتبة أخرى من المتلقين، نلقى الغساسنة الذين آووا «النابعة»، ونصروه، حين جاءهم هائماً على وجهه، لا يجد في قبائل العرب من يجيره خوفاً من «النعمان»، فهؤلاء كذلك لا بدّ أن يكون مُمتناً لحسن صنيعهم، وطيب كرمهم، وجزيل فضلهم، نلمس في شعر «النابعة الذبياني»، اهتمامه، بكل هؤلاء المتلقين، ومراعاته لهم، بما يدلّ على حسافته، وحكمته، وحسن تدبيره، يقول «النابعة»، في قصيدة أخرى معذراً (من الطويل) ¹:

أتاني أبيت اللعن أنك لمتني	وتلك التي أهتم منها وأنصب
فبت كأن العائدات فرشدني	هراساً، به يغلى فراشي ويُقشَب
حلفت، فلم أترك لنفسك ريبه،	وليس وراء الله للمرء مذهب
لئن كنت قد بلغت عني وشايه،	لمبلغك الواشي أغش وأكذب
ولكنني كنت امرأ لي جانب	من الأرض، فيه مستزاد ومذهب
ملوك وإخوان، إذا ما أتيتهم،	أحكم في أموالهم، وأقرب
كفعلك في قوم أراك اصطفتهم،	فلم ترهم، في شكر ذلك، أدنبوا
فلا تتركني بالوعيد، كأنني	إلى الناس مطلي به القار، أجرب
ألم تر أن الله أعطاك سورة	ترى كل ملك، دونه، يتدبذّب
فإنك شمس، والملوك كواكب	إذا طلعت لم يبدُ منهن كوكب
ولست بمستبق أخاً، لا تلمه	على شعث، أي الرجال المهذب؟
فإنك مظلوماً؛ فعبد ظلمته	وإن تك ذا عتبي؛ فمثلك يعتب

تَحمل الأبيات كلّ معاني الإجلال لـ«النعمان»، فالشاعر وإن كان بعيداً، في جوار الغساسنة أعداء «النعمان»، إلا أنه يُخاطبه، بقوله: "أبيت اللعن"، وهو ممّا تُخاطب به الملوك في الجاهلية- ليبيّن له مدى الاحترام، والتبجيل الذي يُكنّه له في صدره، على الرغم مما بينهما من جفوة، إنّ ما أهدم الشاعر، هو ما بلغه من لوم الملك، وما أضمره من غضب عليه، وهو أمرٌ أقص مضجعه، ونغص عليه عيشه.

¹ النابعة: الديوان، مرجع سابق، ص72. العائدات: اللواتي يزرن المريض، الهراس: الشوك، القار: الزفت، السورة: المكانة، الشعث: العيب، تلمه: تصلح من أمره.

من أهم الأساليب التي يستخدمها «النابغة» في اعتذارياته، نجد أسلوب القسم، الذي توسّله الشاعر، لتبرير موقفه، والدفاع عن نفسه، إذ أنّه باستخدام هذا الأسلوب، ينال الشاعر، من التصديق في نفس المتلقي حظاً كبيراً، و«النابغة» في هذا يُقسم بكلّ أيمان العرب الغليظة، ليثبت أنّه بريء من كلّ ما اتُّهم به، وما قيل في حقّه، وما نُسب إليه من شعر، لم يصدر عنه، وإنّما اختلقه واشون، كاذبون، حاسدون، ليُفسدوا ما كان بينه، وبين الملك «النعمان»، من سابق الحب، والمودة، ثمّ يستطرد الشاعر، لتعزيز موقفه، وإظهار صدقه، ودحض كلّ ما قد يترك ريبة في نفس الملك، فليس ثمة ما يدعوه للكذب، فهو في جوار الغساسة، وهم قوم كرام، يُعاملونه معاملة الأخ، وليس معاملة الطريد، وهو إنّما مدحهم لأنّهم أهل لذلك، وليس في هذا من ذنب يستحق أن يُلام عليه، كما لا يُلام قوم شكروا صنيع «النعمان» إذ أحسن إليهم، فهم يبادلون الإحسان بالشكر، وإذا كان الحال كذلك، فإنّ على الملك أن يصفح عنه، فقد أضحى مثله بين الناس، مثل البعير الذي طُلي بالقطران، فكلّ منهم يُريد أن يُبعده عن إبله، خوف أن يعديها بجربه، وكذلك شأنه هو، فالناس ينصرفون عنه، ويخشون أن ينالهم من «النعمان» غضب، وتلحقهم منه نقمة.

ولكي تبلغ أهداف القصيدة مُنتهاها، فلا بدّ للشاعر، أن يُعرّز الاعتذار بالمدح (من الطويل)¹:

لَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَعْطَاكَ سَوْرَةً تَرَى كُلَّ مَلِكٍ دُونَهَا، يَتَذَبَذَبُ

في هذا البيت، تحوّل صريح، من الاعتذار إلى المدح، إذ ينصرف الشاعر إلى الإشادة بـ«النعمان»، مُتحدّثاً على ما منّ الله به عليه، من علو المرتبة، ورفعة الشأن، ما لا يضاهيه، فيه ملك، من الملوك، ثم يبلغ الشاعر بممدوحه، ما لم يبلغه أحد قبله، يقول (من الطويل)²:

فَإِنَّكَ شَمْسٌ، وَالْمُلُوكُ كَوَاكِبُ إِذَا طَلَعَتْ لَمْ يَبْدُ مِنْهُنَّ كَوَكَبُ

هذا البيت هو بيت القصيد، الذي نحسب أنّه يُشكّل لوحده، أفق توقّع، أو مثلاً أعلى في غرض المدح، يقف دونه كل شعر في هذا الغرض، وقد أصبح المعيار الذي إن تحدّث الناس عن إجادة المدح، حضر في خلداهم هذا البيت على الفور، فالشاعر يتوجّه لـ«النعمان»، ويصف سمو منزلته، بين الملوك، كالشمس، بين الكواكب، فإنّ طلعت الشمس كسفت معها كل الكواكب.

ويبدو أنّ هذا البيت قد فَعَلَ فعلَ السحر، في نفس «النعمان»، حتى عفا عن «النابغة»، تروي كتب الأدب أنّ «حسان بن ثابت»، حضر مجلس «النعمان»، واستمع إلى «النابغة»، ينشده، القصيدة المذكورة، ورأى الملك يُجزل له العطاء، حتى قال «حسان»: "فلم أدر على ما أحسده؟ على جودة شعره، أم على جزيل عطيتّه؟"³، وفي هذا ما يُوضّح شدة تأثير شعر «النابغة»، في

¹ النابغة: الديوان، مرجع سابق، ص 73.

² المرجع نفسه، ص 74.

³ ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج 1، مرجع سابق، ص 159.

المتلقي (حسان)، ورد فعله، إزاء ما قاله في «النعمان»، ولا شك أنّ هذا ما يُشكل له هو الآخر، رصيذا قرأنا يذكي قريحته الشعرية.

وهكذا، وحتى وإن لقي «النابعة الذباني» ما لقيه، وتهدّد حياته ما تهدّد بها من خطر مُحقق شديد، إلّا أنّ المحنة التي كابدها، كانت منحة أنتجت فناً جديداً، زَيّن متن الشعر الجاهلي، ورافدا نهض بنفسه، كأفق انتظار جديد قائم بذاته في سماء هذا الشعر، وبذلك كان «النابعة» "فاتحاً لباب الاعتذار على مصراعيه، وعلى هديه، تبعه الشعراء في العصور الإسلامية، مُتخذين منه قدوتهم"¹. وإذا كان «ياوس» يعتبر أفق التوقع معياراً لكتابة تاريخ للأدب، فإننا نحسب أن فن الاعتذاريات هو أحد المقاييس التي خطت تاريخ الشعر الجاهلي، وعلى الأخص، ما جاء به «النابعة»، إذ أصبح هو المعيار الذي يقاس عليه شعر شاعر، في هذا الغرض المستحدث، ومن جانب آخر فقد أقام «النابعة» لنفسه، معايير لا تطاولها معايير غيره من الشعراء في أغراض أخرى، وقد أشرنا إلى ما أبدع به في المدح، ولا غرو فـ«النابعة» هو أستاذ شعراء ذلك العصر، الذي كانوا يرتضون حكومته بينهم في سوق عكاظ، وفي غيرها من منابر الشعر الجاهلي، وهو الشاعر الذي كان يُزيّن مجالس الملوك، فإن افتقدوه سعوا في طلبه، وإن دبّت الجفوة بينهم، وبينه سرعان، ما يُصلحون ذلك، ويجبرون ما كان من كسرهما.

وفي مظاهر أخرى تتعلّق بكسر أفق انتظار القارئ، في جانب الغرض الشعري الذي تعود عليه قارئ الشعر الجاهلي، وجدنا مواطناً ينتهك فيها الشاعر تقاليد بعض الأغراض، ومن ذلك ما ألفيناه، في غرض الرثاء، من خروج صريح على ما درج عليه الشعراء في صياغة مراثيمهم، فقد جرت أعراف الجاهليين، على أنّ لا يأتوا بالمراثي، وقد تصدّرت بما يُؤثّر على جلال الموقف الذي يستدعي الحزن على المفقود، والكمد على رحيله، والأسى على فقدانه، كأن يُصدّر الشاعر مرثيته بمُقْدَمة النسب، أو نحو ذلك، ممّا لا يناسب المقام الذي جاءت لأجله القصيدة، التي يُفترض أن تكون خالصة لهذا الغرض، موقوفة على ذكر خصال الفقيد، ومناقبه، يضرب «ابن رشيق» لما وقع فيه بعض شعراء الجاهلية، من هذا الأمر، ما جاء في مرثية «دريد بن الصمة»، لأخيه «عبدالله»، فقد استهلها بالنسب، يقول: "وقال ابن الكلبي: لا أعلم مرثية أولها نسب إلا قصيدة دريد بن الصمة (من الطويل):

أَرَبْتُ جَدِيدُ الْحَبْلِ مِنْ أُمِّ مَعْبِدٍ بِعَاقِبَةٍ وَأَخْلَفْتُ كُلَّ مَوْعِدٍ²

إنّ في هذا لكسراً لأفق انتظار المتلقي، الذي ما كان ينتظر، أن يأتي شاعر حزين مكلوم، بحديث عن الصاحبة، وحبل وصالها، وما أخلفته من وعودها، غير أنّ «ابن رشيق»، وإن اعترف بأنّ

¹ شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص 292.

² ينظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج 1، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، ط 5، 1981م، ص 151.

"الآخذ في الرثاء يجب أن يكون مشغولاً عن التشبيب بما هو فيه، من الحسرة، والاهتمام بالمصيبة"¹، فإنّه يُحاول أن يُبرّر موقف «دريد بن الصمة» - من خلال عرض ما خفي من سياقات صاحبت ولادة القصيدة، فيذكر أنّ الشاعر "إنّما تغزل بعد قتل أخيه بسنة، وحين أخذ ثأره، وأدرك طلبته"².

إنّنا -وقد علمنا هذه السياقات- إزاء موقف جديد، يُتيح لنا قراءة الأبيات، بتصورات مختلفة، فقد أطفأ «دريد» نار الثأر الجاهليّة المتأجّجة، التي كانت تغلي مراحلها، في دواخله بعد ثأره من قاتل أخيه، وهنا أصبح الشاعر في حالة شعريّة مغايرة، وقد سكنته عاطفتان متنافرتان:

- راحة نفسية، بعد أن أدرك أخيراً ثأره، وأفرغ حمم الانتقام التي كانت تسكنه، فتورّق ليله، وتنعّص عليه نهاره.

- عاطفة حزينة مُلتاعة تُذكره بأخيه القتيل «عبد الله».

وهكذا فبعد أن سكنت نيران الثأر المشتعلة في صدره، وآب الشاعر إلى رشده، فقد كان له أن يعود ليتذكّر تقاليد القصيدة الجاهليّة التي تنتظر إلى المقدمة الغزليّة كفريضة من فرائضها الأصلية الراسخة.

¹ ابن رشيق: العمدّة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج2، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، ط5،

1981م، ص152.

² المرجع نفسه، ص152.

4.5- على مستوى المضمون الشعري:

كثيرا ما يُفاجئ الشاعر متلقيه بمعاني، ومضامين شعرية جديدة، تمتلك من مقاييس الإبداع، والتوهج الشعري، ما يُجاوز ما رسخ في أذهان القراء، من معاني، ومضامين سابقة، وهكذا تتبوأ هذه المعاني الجديدة، صدارة اهتمام القراء، وتصبح في أذهانهم الأكثر تعبيراً عن الحالة الشعرية، في ظروف معينة، أو بعبارة أخرى تُشكّل "أفق انتظار جديد" يضعه القراء إزاء موقف شعري خاص.

إنّ القصيدة عالم رحب لا تحدّه حدود، ولا تقف في وجه الشاعر حواجز تُثنيه على أن يمضي قدماً في رحلته الإبداعية، ومن أجل هذا كان المتلقي عُرضة للمفاجأة، في كلّ مرّة، حين يلتقي بحالة شعرية لم يكن له سابق عهد بها، وعلى هذا فقد كان الشعر مثار الإعجاب، واستمر يهب قرائه الدهشة، والمتعة، لأنّه يُخالف توقّع هذا المتلقي الذي يجد نفسه مُضطراً إلى أن يُعيد حساباته، ويُعيد تشكيل أفق انتظاره، كان هذا ديدن الشعر منذ وجد، وسرّ سحره الذي كان يجتذب إليه قراءه، وجمهوره في كل زمان، مُثيراً في أنفسهم - ما يسميه «رولان بارت»- "لذة النص".

يأخذنا هذا الشعور الفياض حين نطالع نماذج كثيرة من نُصوص الشعر الجاهلي، التي استطاعت بإبداعيتها، أن تؤسّس آفاقاً جديدة لقراء هذا الشعر على امتداد العصور، بما تحمله مضامينها الشعرية من رؤى إبداعية غير مسبوقه في ديوان الشعر الجاهلي.

يقول «تميم بن مقبل» (من البسيط)¹:

مَا أَطْيَبَ الْعَيْشَ لَوْ أَنَّ الْفَتَى حَجَرَ تَنْبُو الْحَوَادِثُ عَنْهُ وَهُوَ مَلُومٌ

إنّ هاهنا لكسراً لأفق انتظار المتلقي الذي يتوقّع من الشاعر، أن يُطلق أمنية تتفق مع عبارة "ما أطيب العيش..". التي طرحها الشاعر في مستهل البيت.

إنّ من شأن هذه العبارة (ما أطيب العيش!)، أن تُوقظ في ذهن المتلقي خواطر عديدة، وتوقّعات شتى، من قبيل (ما أطيب العيش لو أن الفتى يلقي أحبته، أو يمضي لغايته، أو يحيا بلا ألم..)، أو غير ذلك من الأمنيات الكثيرة، الأثرة التي يرحوها كلّ حي لنفسه، والتي تنتظم ضمن أفق انتظار المتلقي، غير أنّ الشاعر في لحظة شعرية فارقة، يُخالف كلّ هذه الخواطر، والتوقّعات -التي كانت في حُسبان هذا المتلقي- ويفاجئه، مُطلقاً أمنيته، التي تبدو غريبة كلّ الغرابة، إذ كيف يرجو المرء لنفسه، أن يكون حجراً أصمّاً، لا يُحسّ، ولا يسمع، ولا يُبصر، أو تمثالاً جامداً صلباً، صقلته أيادي الآخرين، لا روح فيه؟.

لا شك أنّ هذا البيت، هو وليد واقع نفسي جاء ليعبّر عن شعور عارم بالقهر، والعجز، والاستسلام، أمام قساوة الواقع الذي يُكابده «تميم بن مقبل»، وهي ظروف عسيرة، تجعل الشاعر

¹ تميم بن مقبل: ديوان تميم بن مقبل، تح عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت، دط، 1995م، ص 198.

يتمنى أن يكون "حجراً"، فربّما كان في ذلك ما يمنحه القوة التي تجعله يصمد أمام الزمن، وصروفه، ونوائبه.

لقد استطاع الشاعر، إذ أسس هذا الأفق الجديد، أن يضع المتلقي في موقعه الأقرب، للاطلاع على حقيقة هذا الإنسان الجاهلي، إن "هذه الأمنية التي جاءت على لسان تميم بن مقبل، مفتاح لفهم الإنسان العربي زمن الجاهلية، إنها مرصد نُطلّ منه على جغرافيته الروحية وأبعادها...تكشف هذه الأمنية عن شعور العربي بأنّ الحياة هشة سريعة الانكسار"¹.

لقد شكّل هذا البيت لنفسه "أفق انتظار"، يحمل كثيراً من الدلالات، التي تعبر عن عجز الإنسان أمام عقبات الحياة الكأداء، وقد بقيت المعاني التي حملها البيت صامدة أمام الزمن، صالحة للتعبير عن رؤى الشعراء في كل زمان، ومكان، يقول الشاعر المخضرم «النمر بن تولب»، مستلهما أفكار «متمم» (من الوافر)²:

أَلَا يَا لَيْتَنِي حَجَرٌ بِوَادٍ أَقَامَ وَلَيْتَ أُمِّي لَمْ تَلِدْنِي

لم يقتصر إدهاش البيت على مُتلقي ذلك العصر، ولكنه امتدّ إلى عصور أخرى متأخرة جداً، حتى أنّه لا يزال يسحر جماهير المتلقين في أيامنا هذه، ويدغدغ أحاسيسهم، ويكسر أفق الانتظار عندهم، ومن معانيه استوحى كثير من الشعراء، ما يكتنزه من طاقات دلالية فياضة، تشحن عوالم القصيدة بقدرات تعبيرية واسعة، تقول الشاعرة العراقية «بشرى البستاني» (من البسيط)³:

لَيْتَ الْفَتَى حَجَرٌ

يَا لَيْتَنِي حَجَرٌ

الْتَمْتُ حِينَ شَطَايَا الدَّهْرِ تَنْهَمُرُ

الْتَمْتُ حِينَ تَلُوحُ الْأَرْضُ

سَاقِيَةَ شَوْهَاءَ

يَنْشُجُ فِي أَطْرَافِهَا الشَّجَرُ

إنّهُ من الواضح أن الشاعرة، قد استوحت هذا المقطع، من بيت «تميم بن مقبل»، للتعبير عن معاناة الذات الشاعرة، وعذاباتها، في ظل ظروف قاسية كان يُعانيها الوطن، وما كابده أبنائه، من حصار، وجوع، وقتل، وتشريد، وإزاء ذلك تتمنى الشاعرة، لو أنّها قُدت من صخر، لا يؤثر فيه هذا الواقع المرير الصعب.

وفي الإطار نفسه، يتناص، «محمود درويش»، مع بيت «تميم بن مقبل»، حين رأى ضياع

¹ ينظر: أدونيس: مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979م، ص13.

² النمر بن تولب: ديوان النمر بن تولب، تح محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط1، 2000م، ص133.

³ بشرى البستاني: الموقع الإلكتروني <https://bbustani.wordpress.com/>

الوطن، وتآمر القريب والبعيد عليه، وتلاشي الحلم، يقول (من المتدارك):

ليتني حجرٌ
لا أحنُّ إلى أيِّ شيءٍ
فلا أمسٍ يمضي، ولا الغدُّ يأتي
ولا حاضري يتقدَّم أو يتراجِعُ
لا شيء يحدث لي!

وعلى العموم فإنَّ النماذج التي اتكأت على المعاني التي يحملها هذا البيت الذي جاء من عهود الجاهليَّة، هي أكثر من أن تحصى، وهو ما يُثبت أنَّ أفق الانتظار الذي أسَّسه البيت قد استطاع أن يُعمر طويلاً، وأنَّه ما زال يحتفظ بشبابه الغض، وينبض بمعانية القوية المتدفقة.

ويفاجئ «الشنفرى» المتلقي في قوله (من الطويل)¹:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيَّكُمْ	فَأِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لِأَمِيلُ
فَقَدْ حُمَّتِ الْحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقَمَّرٌ	وَشُدَّتْ لَطِيَّاتِ مَطَايَا وَأَرْحَلُ
وَفِي الْأَرْضِ مَنَأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الْأَذَى	وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ الْقَلَى مُتَعَزِّلُ
لَعَمْرُكَ مَا فِي الْأَرْضِ ضِيقٌ عَلَى إِمْرِي	سَرَى رَاغِباً أَوْ رَاهِباً وَهُوَ يَعْزِلُ
وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ سَيِّدٌ عَمَلَسُ	وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جِيَالُ
هُمُ الْأَهْلُ لَا مُسْتَوْدَعُ السِّرِّ ذَائِعُ	لَدَيْهِمْ وَلَا الْجَانِي بِمَا جَرَّ يُخَذَّلُ

خرج الشاعر عن قومه، واختار أن يمضي في دروب حياة الصلعة، واللصوصية، وقد جعل من الشعاب، والجبال أرضاً يسكنها، بعد أن ضاقت عليه تلك الأرض التي أقام فيها مع قومه من قبل، وفي الأبيات السابقة، ومنذ البيت الأول يعلن «الشنفرى» أنَّه قد أصبح يميل إلى قوم آخرين غير قومه، لقد عقد العزم على أن يتخذ له أهلاً غير أهله الذين قطع كل ما يربطه بهم من روابط القرى والرحم، والمودة، وأنَّه قد اتخذ قراره الذي لا رجعة فيه، وجَهَّز نفسه للرحيل، بعد أن فكَّر ملياً (والليل مقمرٌ...)، هكذا يشدُّ الشاعر المتلقي من أوَّل بيت، إذ يحاول المتلقي، أن يُؤسِّس أفق توقُّعه، منتظراً من الشاعر أن يكشف عن هؤلاء الذي اتخذهم أهلاً، وفي ذهنه جملة احتمالات فقد يكون هؤلاء هم رهطٌ من أعداء قومه الذين خرج عنهم، أو قد يكونون عصابة من الصعاليك الذين جَمَعَهُم

¹ عبد الحليم حفني: الشنفرى الصعلوك حياته ولايمته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1989م، ص 116، 117، 118، 119.

المطي: الإبل، أقيموا صدور مطيكم: استعدوا للرحيل، حمت: تهيأت، الأذى: الذل، والضرر، القلى: الترك والنبد عن بغض وكراهية، سرى: مشى ليلاً.

السيد: الذئب، العملس: الخفيف في جريه، الأرقط: النمر، الزهلول: الأملس، العرفاء: الضيع، جيال: من أسماء الضيع.

بالشاعر نفس المصير، وحملتهم على ذلك نفس الظروف، وقد يكون آخرون أولي نجدة ربما استجار بهم الشاعر فأجاروه، وأشفقوا على حاله، غير أنّ «الشنفري» يكسر أفق الانتظار هذا، ويكذب كل هذه التوقعات، حين يذكر أنّ الذين اتخذهم أهلاً له، إنّما هم من وحوش البرية الذين لقيهم في هذه البيئة المقفرة الموحشة، وفيهم الذئب، والنمر، والضبع، وغير هذا من الحيوانات المتوحشة الكاسرة، وعلى الرغم من صفاتهم هذه إلا أنّ الشاعر يمتدحهم، ففي مجتمع الوحوش يُحفظ السرّ، ولا يُفشى كما هو الحال في مجتمع البشر، وفيه تنصر الجماعة أفرادها، ولا تخذلهم مهما صنعوا، وفي الأبيات ما يُنبئ عن شعور حاد بالاغتراب يعيشه الشاعر.

6- أنماط تلقي الشعر الجاهلي:

لقد كان الشعر الجاهلي مصدر إلهام لقرائه، على امتداد العصور، -ولا يزال- وإن في اختلاف أزمنة المتلقين، وثقافتهم، ومواقعهم، وبيئاتهم، وعاداتهم، لما يؤدي إلى اختلاف في طرق التلقي، وأنماطه، كما أنّ تغيّر سلوك تلقي الشعر، يؤدي بالضرورة، إلى تغيّر في أنماط التلقي، ومن ذلك أنّ انتقال التلقي من السماع، والمشافهة، إلى القراءة المتأنّية، منح القارئ، الأسباب التي تُهيئ له الاستقبال الحسن للنصوص، ومَنَحَهُ مُتَسَعًا من الوقت، لمزيد من التأمل، ومُراجعة الخطاب الشعري، فقد كان الشعر الجاهلي في عصره، يُتلقى في الأسواق، وفي المجالس، وهو ما نتج عنه نمط من التلقي الانطباعي الذي يصدر، في لحظة الإلقاء الشعري، كما أنّ للبيئة دورها في ذلك، ومن طريف ما يروى أنّ الشاعر «الأعشى»، كان يفد على ملوك فارس، وسمعه «كسرى» يُنشد (من الطويل):

أَرَقْتُ وما هذا الشَّهادُ الْمُؤَرِّقُ وما بي من سُقْمٍ وما بي مَعْشَقُ

وأُتِي له بالترجمان وفسّروا له قوله، فقال «كسرى»: إن كان سهر من غير سقم، ولا عشق فهو لص¹، تلك هي قراءته الانطباعية، لبیت «الأعشى»، وذلك هو مبلغ علم هذا المتلقي، في بيئة فارسية، تختلف عن البيئة العربية بتقاليدها، وأعرافها. نلخص فيما يأتي مختلف الأشكال التي طبعت تلقي أشعار الجاهليين:

¹ ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، مرجع سابق، ص159.

1.6- التلقي الانطباعي:

يُمثِّل هذا النمط أبسط أشكال التلقي، وهو إنَّما يتجلى في "التعبير التلقائي، عن وقع الكلام، في نفس المتلقي، ذلك التعبير الذي يصدر عن غفو خاطر، ودون رويّة، أو تأمّل"¹، وكثيرا ما يكون هذا النمط، وليد لحظة الإلقاء الشعري، وعلى هذا الأساس، فهو يصدر عن المتلقي بُعيد هذه اللحظة الإبداعية، غير أنَّ هذا الظرف الخاص، لا يعني أن يكون التلقي ساذجا، لا قيمة له، فقد يندّ عن نفس مُتلقية ذكية، حاضرة البديهة، ثاقبة النظر، مُتمكّنة من شوارد الشعر، وما تتضمنه، من صنوف المعاني، فتضفي على قول الشاعر بصمتها المميزة، وتضيف إليه، ما يخدم مقاصده، ومن نماذج هذا التلقي ما روته لنا كتب الأدب، أنَّ «طرفة بن العبد»، -وهو غلام- سمع «المسيب بن علس» يُنشد (من الطويل)² :

أَلَا إِنِّمَ صَبَاحاً أَيُّهَا الرِّبْعُ وَإِسْلَمَ
تَحِيَّةَ مَخْرُونٍ وَإِنْ لَمْ تَكَلِّمْ

حتى بلغ قوله (من الطويل)³ :

وَقَدْ أَتَنَاسَى الْهَمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ
بِنَاجٍ عَلَيْهِ الصَّيْعَرِيَّةُ مُكْدَمَ

فقال «طرفة»: "استنوق الجمل"، لأنَّ الصيغريّة، ميسمٌ للنوق دون الفحول، فجعلها للجمل، فقال «المسيب»: يا غلام اذهب إلى أمك بمؤيدة، أي داهية، أو قال: ليقتلنه لسانه. نستشف من هذه القراءة أنَّ «طرفة» -على الرغم من حداثة سنه- كان بصيرا "بمعاني الألفاظ، ومواضع استعمالها، كما يدلّ على ذوقه النقدي، وفطنته إلى أنَّ مثل هذا الخطأ اللفظي، ممّا يعيب الشعر ويُقلِّل من درجة جودته"⁴. لقد كشفت قراءة «طرفة بن العبد» عن سوء شنيعة، في شعر «المسيب»، الذي لم يوفق في وضع اللفظ في موضعه، ما كان لمتلق نابه حصيف، أن يكتمها في صدره، وقد قرعت سمعه الذكي، وخدشت فطرته الشعرية الناشئة، وإنَّها لقراءة سديدة، جاءت في صميم ما يخدم الخطاب الشعري، غير أنَّ آثار الأولين، لم تحمل لنا، ما يُنبئنا عن جُنوح الشاعر، إلى إصلاح نصّه الشعري، وتقويم ما اعتراه، من خلل، وأصابه من عيب؟، ولم تتقل لنا هذه الآثار إلّا رد فعل غاضب، وفراسة، أطلقها «المسيب بن علس»، تستشرف مصيرا حزينا بئسا، لهذا الغلام الشاعر، حين قال: "ليقتلنه لسانه"، وهي فراسة أثبتت صدقها الأيام.

ومن أشهر نماذج، هذا النمط من التلقي، ما سجّله تاريخ الأدب العربي، من أمر احتكام «علقمة الفحل»، إلى «أم جُنْدَب»، لتحكم بينه، وبين زوجها «امرئ القيس»، بعد أن زعم كلُّ منهما أنه

¹ ينظر: عز الدين اسماعيل: كفايات تلقي الشعر في التراث العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2006م، ص10.

² المسيب بن علس: ديوان المسيب بن علس، تح عبد الرحمان محمد الوصيفي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2003م، ص127.

³ المرجع نفسه، ص127. الناج: البعير، الصيغرية: من سمات النوق، مكدم: غليظ شديد.

⁴ عبد العزيز عتيق: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 2010م، ص22.

أشعر من صاحبه، فقالت: قُولا شعرا، تصفان فيه الخيل على روي، واحد، وقافية واحدة، فأنشد «امرؤ القيس» قوله (من الطويل) ¹:

خَلِيلِي مَرًّا بِي عَلَى أُمِّ جُنْدَبٍ لِنَقْضِي لُبَانَاتِ الْفُؤَادِ الْمُعَذَّبِ

بينما قال «علقة الفحل»:

ذَهَبَتْ مِنَ الْهَجْرَانِ فِي غَيْرِ مَذْهَبٍ وَلَمْ يَكْ حَقًّا كُلُّ هَذَا التَّجَنَّبِ

ثم أنشدها جميعا، فقالت لامرؤ القيس، علقمة أشعر منك، قال: وكيف؟ قالت لأنك قلت:

فَلَسَّوْطُ أَلْهُوبٍ وَلِلْسَاقِ دِرَّةٌ وَلِلزَّجْرِ مِنْهُ وَقْعٌ أَخْرَجَ مُهْزَبِ

فجهدت فرسك بسوطك في زجرك، ومَرَّيْتَهُ فَأَتَعَبْتَهُ بِسَاقِكَ، وقال علقمة:

فَأَدْرِكُهَا ثَانِيًا مِنْ عَنَانِهِ يَمُرُّ كَغَيْثٍ رَائِحٍ مُتَحَلِّبِ

فأدرك فرسه ثانيًا من عنانه، ولم يضربه، ولم يتعبه، فقال «امرؤ القيس»: ما هو بأشعر مني، ولكنك له عاشقة ².

تكتنف قراءة «أم جُنْدَبٍ» حُبُّ كَثِيفَةٌ مِنَ الْغَمُوضِ، منذ القديم، فبينما أشاد كثير من الباحثين بقراءتها، والتزامها جانب الموضوعية المطلوبة، في إصدار الأحكام، إذ لم تشفع لـ«امرؤ القيس» مكانته الطبيعية، كزوج لها، كي يفوز في رهانه الشعري مع «علقة»، لقد أصدرت «أم جُنْدَبٍ» حُكْمَهَا مُعَلَّةً، ذلك بسلوك «امرؤ القيس» العنيف مع فرسه، وما يُقَابِلُهُ مِنْ صَنِيعِ «علقة»، الذي بلغ أربه بئسٍ مثير للإعجاب، إذ أدرك طريدته، دون أن يُرْهِقَ فرسه، وهو ما يُثَبِّتُ أَصَالَةَ الْفَرَسِ وجودته، وقوة انطلاقه، وسرعة سبقه الذي لا يشبهه إلا المطر في هطوله، ونزوله.

غير أن طائفة أخرى من جمهور المتلقين الباحثين، رأت أن حُكْمَ «أم جُنْدَبٍ» إنما شابه غير قليل من الانحياز، وأنها قد ابتعدت عن أسباب الموضوعية، لأسباب شتى، ذكر بعضها «الأصمعي»، وعزاها إلى نفورها من «امرؤ القيس»، ورغبتها في الخلاص منه ³، يُعْضِذُ «مصطفى صادق الرافعي» هذا الرأي، ذاهبًا إلى تفضيل «امرؤ القيس»، واعتبار أن كل ما قاله «علقة» إنما هو نسجٌ على منواله، ولا يمكنه أن يرقى إلى مرتبة «امرؤ القيس»، يقول «الرافعي»: "وقصيدة علقمة بجملتها ليست بشيء؛ لأن كل ما فيها من الألفاظ البارعة، والمعاني الحسنة، مأخوذة من قصيدة امرؤ القيس، حتى ليأخذ البيت برمته والشرط بحاله.. وأن علقمة إنما رد إليه بضاعته" ⁴.

توقّف «عمر السيف» عند قصة تحكيم «أم جُنْدَبٍ»، مُسْبِغًا عَلَيْهَا صِفَةَ اسْتِعْرَاضِ الْفُحُولَةِ بَيْنَ

¹ امرؤ القيس: الديوان، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1990م، ص41.

² المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح محمد حسين شمي الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995م، ص39.

³ ينظر: امرؤ القيس: الديوان، مرجع سابق، ص40.

⁴ مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، ج3، دار الأصاله، الجزائر، ط1، 2009م، ص156.

الشاعرين، الذي طغى -بشكل كبير- على جانب السبق الشعري، "فالمرأة كانت المتلقي الذي يتّجه الفحلان لإرضائه في هذه المصارعة البيانية بين الفحلين، وإقناع أحد الشاعرين لهذا الناقد/الأنثى، لا يكون إلاّ عبر استعراض طاقاته الفحولية"¹، وعلى هذا الأساس اتجه الشاعران، فقد بدأ "امرؤ القيس قصيدته بمقدمة غزليّة محاولاً استدرار إعجاب الناقد/الأنثى عبر استعراض قدرته على النسيب، وإطراء الناقد/الأنثى ثمّ لتخلص إلى الإشادة بقدراته في الفروسية، عبر إشادة بالذات أمام هذه الأنثى. ثم يستعرض علقمة قدراته الفحولية، حتى تنتهي المناظرة بإعلان الأنثى فوز علقمة"². ومهما يكن من أمر هذا التباين الشديد في آراء النقاد، فإنّ الذي يهّمنا من هذه القصة، إنّما هو بيان الدور الكبير، الخطير، الذي أدّته «أم جندب»، كمتلقيّة، قدّمت قراءتها الخاصة، وهي قراءة ألقت بظلالها على عهود طويلة، من عمر الممارسة القرائية العربية، -ولا تزال- على أننا إنّ شئنا أن ندلي برأينا في حكومة «أم جندب»، أمكننا أن نقول مطمئنين: أنّ موازين تلك المباراة الشعرية، ربّما كان مصيرها، أن تتقلب إلى مآل آخر، لو أنّ ظروف التلقي، كانت على غير الحال، التي شهدتها، أو أنّ المتلقي كان رجلاً، لا تغلبه أسباب العاطفة، ولا يهّمه شيء من أمر الفرس، أو الفريسة، ولم يكن كبير انشغاله منصبا على سلوك الشاعر تجاه فرسه، وإنّما يكون غاية اهتمامه الخطاب الشعري، وما بذل فيه الشاعر، من جهد إبداعي جهيد، يكون هو المعيار الأول، والأخير في ترجيح كفة أحد الطرفين. ومن جانب آخر، فإنّنا لا نملك إلاّ أن نتفق مع بعض الآراء التي ذهبت إلى أنّ «علقمة»، إنّما أفلح في قصيدته، في الوصول إلى قلب «أم جندب»، قبل عقلها، وهو ما جعلها تحكم لصالحه، وذلك بأنّه خاطب الأنثى داخلها، مدغدغا أحاسيسها، مقدّما نفسه، على أنّه الفارس الأصيل النبيل، الذي لا يجنح إلى زجر فرسه، وقهره، وتعنيفه، وتلك جوانب تنفر منها المرأة المجبولة على الرقة، وهو بهذا ربّما كسب ودّ هذه المرأة، فانتصرت له في هذه المناظرة الشعرية، وهو الشاعر الذي يزعم أنّه خبير في هذا الجانب، يقول(من الطويل):

فَإِنْ تَسْأَلُونِي بِالنِّسَاءِ فَإِنِّي بَصِيرٌ بِأَدْوَاءِ النِّسَاءِ طَبِيبٌ

ومن هذا النمط ما ألفيناه، من تعاليق على قول زهير(من الطويل)³:

وَإِنَّ الْحَقَّ مَقْطَعُهُ ثَلَاثٌ: يَمِينٌ، أَوْ نِفَارٌ، أَوْ جَلَاءٌ

لقد أراد الشاعر أنّ السبيل إلى إثبات الحق إنّما هو حلف يمين، أو حكم فاصل، أو نفيّ يُرجع الحق لأهله، أو حجة واضحة جليّة لا تترك أي ريب، وكان «عمر» رضي الله عنه، يُعجبه هذا البيت، ويقول: "لو أدركت زهيرا لولّيته القضاء لمعرفته به"⁴.

¹ عمر السيف: الرجل في شعر المرأة، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008م، ص113.

² المرجع نفسه، ص 113.

³ زهير بن أبي سلمى: الديوان، شرح حمود طخاس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2005م، ص13. النفار: المقاتلة والاحتكام بعد المناظرة

⁴ أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تح علي الجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1971م، ص351.

2.6- تلقي الشعراء :

يَتَّخِذ تلقي الشعر، خُصُوصِيَّة فريدة من نوعها، تكون معه التجربة القرائية أكثر إنتاجية، حين يكون المتلقي، هو الآخر شاعراً، يُدركُ أصول صناعة الشعر، ويعرف أدق أسرارها، وينفذ بيسر إلى شواردها الغائرة في جسد النص، فهو أدري من غيره، بما يُلابس لحظة تشكّل الخطاب الشعري، من دقائق الأمور، وهو العليم -أكثر من غيره- بما يُدكي فورة الشعر في نفس الشاعر، وكيف تُقدح شرارة الإبداع الأولى، إنّه وحده الذي يعرف، كيف يُكابِد الشاعر لحظة مخاض الشعر، وهو وحده الشاهد على كيفية ميلاد القصيدة، وانقطاع حبلها السري، وهو وحده الذي يسمع الصرخة الأولى للقصيدة، حين تُولد، حين تتججّر ينابيع الشعر من كيانه، بعد كلّ رحلة المعاناة الإبداعية حيث يلقي الشاعر، ما يلقاه، ويُجابه وحده ما أسماه الشاعر الإنجليزي «بايرون» «بالحمم البركانية التي تحمي الشاعر من الجنون»¹، وعلى هذا فقد رأى «بشار بن برد»، «أنّ الشعراء أقدر من اللغويين في معرفة الشعر، وإنّما يعرف الشعر من يضطر إلى أن يقول مثله»²، وكذلك كان مذهب «البحثري»، حين ذُكر له، ما يُعارض رأيه في شؤون الشعر، في بعض آراء الناقد «أحمد بن يحيى ثعلب»، فقال مُعتزلاً: «ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممن يحفظ الشعر ولا يقوله، وإنّما يعرف الشعر من دُفع إلى مضايقه»³، وإلى ذلك انتهى «الجاحظ» الذي نظر إلى أنّ الأدباء هم أكثر الناس معرفة بالشعر، وإنّما مردّد ذلك إلى ما يختصون به، من ممارسة هذا الفن، دون غيرهم من النقاد، والرواة، وأصحاب الأخبار، يقول: «طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت، إلّا عند أدباء الكتاب كالحسن بن وهب ومحمد بن عبد الملك الزيات»⁴.

لا شك إذن أنّ تلقي الشاعر، يكون -إلى حد كبير- في صالح الشعر، وفي صالح الشاعر الذي أبدع الخطاب، أكثر ممّا يكون عند غيره من المتلقين ممن لا يقرضون الشعر، ويؤلفون القصيد، لقد فقه «عمر بن الخطاب» رضي الله عنه، -وهو القارئ، الناقد، المتذوق للشعر- هذا الأمر، وعمل به، ومن أشهر ما ترويه كُتب الأدب، والأخبار عنه، أنّ «الزبرقان بن بدر»، جاء إلى «عمر» بـ«الحطيئة» الشاعر، ليحكم بينهما، وقال له: إنّه هجاني، قال «عمر»: وماذا قال لك؟ قال: لقد قال (من البسيط):

دع المكارم لا ترحل لبغيتها واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

¹ عبد الله الغدامي: ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993م، ص48.

² عبد الله محمد العضيبي: النقد عند الشعراء حتى نهاية القرن الرابع الهجري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013م، ص19.

³ ابن رشيقي: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج2، مرجع سابق، ص104.

⁴ المرجع نفسه، ص105.

قال «عمر»: ما أسمع هجاء ، ولكنّها معاتبة. قال «الزبرقان»: أو ما تبلغ مروءتي إلا أن آكل وألبس؟. فجاء «عمر»، بـ«حسان بن ثابت»، وسأله.

فقال «حسان»: لم يهجه ولكن سلح عليه، أي هجاه وأفحش في هجائه. ويُقال إنّه سأل «لبيد بن ربيعة» عن ذلك، فقال: ما يسرني أن لحقني من هذا الشعر ما لحقه، وأنّ لي حُمُر النعم. فمنع عنه، «عمر»، أعراض الناس¹. إنّ هاهنا في هذا الخبر لقراءتان:

- قراءة «عمر» رضي الله عنه، وهو الناقد الأريب الحصيف، الذي تُروى له المواقف الكثيرة، في قراءة الشعر، ونقده، وقد نظر إلى قول «الحطيئة»، بأنّه لا يعدو أن يكون عتاباً، لا يرقى إلى الهجاء* .

- ومن جهة أخرى، نجدُ قراءة «حسان بن ثابت»، و«لبيد بن ربيعة»، -وهما من طليعة شعراء العصر الجاهلي-، وقد قرّرا أنّ هذا من أقذع ما قيل في الهجاء، لقد أبان هذا الموقف، أنّ الشاعر قد يكون أقدر من غيره، على قراءة الشعر، وإدراك معانيه، التي قد لا ينفذ إليها غيره، من قُرّاء الشعر.

وهكذا فكما أنّ الشعراء يُبدعون الشعر، فهم كذلك -شأنهم شأن عامة الناس- يتلقونه، فطوال الزمن كان الشعراء يجتمع بعضهم ببعض، يتناشدون أشعارهم، أو أشعار غيرهم، ويُحدّد كل منهم موقفه من أشعار الآخرين، شاعرا شاعرا، وفقا لموقع شعر كل منهم في نفسه، بل إنّ الشاعر ليتحوّل في كثير من الأحيان من كونه مبدعا إلى كونه متلقيا لشعره الخاص²، وفي العصر الجاهلي، كان لهؤلاء الشعراء مواسم، وأسواق، ومجالس تجمع شملهم، يتناشدون فيها الأشعار، ويعرضون بضائعهم الشعرية، ويُقوّم بعضهم موهبته الناشئة، من خلال احتكاكه، بغيره من الشعراء المحنكين، ومن أهل طبقات الشعر الأولى على وجه الخصوص، لقد ساد الاعتقاد أنّ "الجاهليين"، كانوا لا يرون أحداً من غير الشعراء له الحق في أن يصدر الحكم في الشعر، أو على الشعراء، فكانت كلمتهم القول الفصل، الذي لا يمارى فيه، ولا يرقى إليه الشك في نظر الجاهليين³.

يقف على رأس هؤلاء الشعراء، الذين تحفظ لنا كتب الأدب، والأخبار، احتكام الشعراء إليهم «النابغة الذبياني»، الذي يذكر صاحب الموشح، أنّه كانت "تضرب له قبة حمراء من آدم بسوق عكاظ فتأتية الشعراء فتعرض عليه أشعارها. فأول من أنشده الأعشى: ميمون بن قيس (أبو بصير)

¹ ينظر: عبد العزيز عتيق: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق، ص 72، 73.

² وقيل : بل أدرك عمر رضي الله عنه مغزى البيت، ولكنّه آثر أن يقف موقف القاضي العادل لا الأديب، وترك الأمر لحسان كشاعر، ليقرر هذا المعنى (ينظر: عبد العزيز عتيق: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق، ص 72).

³ عز الدين اسماعيل: كفايات تلقي الشعر في التراث العربي، مرجع سابق، ص 12.

³ عبد الله محمد العضيبي: النقد عند الشعراء حتى نهاية القرن الرابع الهجري، مرجع سابق، ص 43، 44.

قصيدته التي مطلعها (الخفيف):

مَا بُكَاءُ الْكَبِيرِ بِالْأَطْلَالِ وَسُؤَالِي فَهَلْ تَرُدُّ سُؤَالِي

ثم أنشده حسان بن ثابت الأنصاري، قصيدته التي يقول فيها (الطويل):

لَنَا الْجَفَنَاتُ الْغُرُّ يَلْمَعْنَ بِالضُّحَى وَأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمَا

ولدنا بنى العنقاء وابنى محرّق فأكرم بنا خالا وأكرم بنا ابنما

فقال له النابغة: أنت شاعر، ولكنك أقللت جفانك وأسيفاك، وفخرت بمن ولدت، ولم تفخر بمن وَلَدَكَ.. وأنشدته الخنساء رثاءها لأخيها صخرا، الذي استهلته بقولها (البسيط):

فَذِي بَعِينِكَ أَمْ بِالْعَيْنِ عَوَارُ أَمْ ذَرَفْتَ إِذْ خَلْتَ مِنْ أَهْلِهَا الدَّارُ

حتى انتهت إلى قولها:

وَإِنَّ صَخْرًا لَتَأْتُمُّ الْهُدَاةَ بِهِ كَأَنَّهُ عَلِمَ فِي رَأْسِهِ نَارُ

وَإِنَّ صَخْرًا لَمَوْلَانَا وَسَيِّدُنَا وَإِنَّ صَخْرًا إِذَا نَشْتُو لَنَحَارُ

فقال النابغة: "لولا أَنَّ أبا بصير أنشدني آنفاً لقلت إِنَّكَ أشعر الجن والإنس"¹.

إِنَّ في قراءة «النابغة» لاعتراف بشاعرية «حسان» رضي الله عنه، في قوله: "أنت شاعر"، غير أَنَّهُ أخذ عليه، عدم توفيقه في اختياراته الشعرية، وهو ما رأى «النابغة» أَنَّهُ أَرَى بشعر «حسان»، فقد قال: "وأسيافنا"، وهي جمع لأدنى العدد، وكان جدير به -حسب ما قال «النابغة»- أن يقول سيوف، كما أَنَّهُ قال: "الجفَنَات"، وهي كذلك لأدنى العدد، وكان حقيق به أن يقول "جفان"، وقال: فخرت بِمَنْ ولدت؛ لأنَّه قال: ولدنا بنى العنقاء وابنى محرّق. فترك الفخر بآبائه وفخر بمن ولد.

لا تهمنا كثيرا، قراءة «النابغة الذبياني»، لشعر «حسان بن ثابت»، فقد جاءت من بعدها، قراءات أخرى، تقف في صفّ، «حسان»، ولها حججها القويّة الدامغة، -التي سنعرض لبعضها لاحقا- إنّما الذي يعنينا الآن، هو أَنَّ أهميّة هذه القراءة، إنّما تكمنُ في أَنَّها أبرزت دور شاعر قارئ، في توجيه شاعر آخر إلى إعادة صياغة المتن الشعري، بما يُؤدّي إلى إنتاجيّة جديدة مُثمرة للنص الشعري، وهذا من أسمى أهداف نظرية التلقي، غير أَنَّ ما يؤخذ على قراءة «النابغة» أَنَّهُ استند في حكمه، إلى جوانب أخرى، لا تمت إلى فنيّة القصيدة، بأي صلة، وإنّما هي من صميم الأعراف الجاهليّة السائدة، التي تُحدّد مراتب الفخار، وذلك في قوله: "فخرت بِمَنْ ولدت"؛ وتفترض أعراف الجاهليين، أن يفخر الرجل بمن وَلَدَهُ، ولا يفخر بمن وَلَدَ، ولعلّ هذا الجانب الذي يُراعي جوانب بعيدة عن المتن الشعري، قد ميّز كثيرا من الأحكام النقدية في العصر الجاهلي، ومد رأينا ذلك، من قبل في حكومة «أم جندب»، حين حكمت لـ«علقمة» بالشاعريّة، والتفوق، لمجرّد أَنَّ «امريء

¹ ينظر: المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، مرجع سابق، ص 76.

القيس» جهد فرسه بالسوط، وأتعبه بساقه، بينما لم يضطر «علقة» لفعل ذلك.

3.6- التلقي المنحاز:

ضمن هذا النمط من التلقي يسود الانحياز للموقف، على حساب الخطاب الشعري، والقارئ في هذه الحالة يُخلص لمعيار، بقدر ما يُحاول أن يُرضي أفعًا سائدًا لديه، يمتاح وجوده من عوامل استحسانية غامضة تُملئها نفسه، وطبعه، وعاطفته، وكلها مناط تغير، وتبدل، وتأثر بشتى العوامل الخارجية، والداخلية، فلا يمكن الاطمئنان لأحكامها¹، وهكذا ينشأ هذا النمط في ظل مواقف يتخذها المتلقي، لصالح نص شعري بذاته، أو اتجاه شعري، دون الاحتكام إلى المعايير العامة المعروفة المُتجَرِّدة من كل دافع ذاتي صرف، وقد تعود هذه المواقف التي يتخذها المتلقي، لأسباب عدة، ومن ذلك أن النص ربما "احتل في ذاكرته مكانا يتقدم فيه على غيره من النصوص، وبهذا فلا جرم أن يتشكل في نفسه ضرب من الانحياز لصاحب هذه النصوص، يجعله مقبلاً في شغف على نصوص أخرى له كلما كان ذلك متاحاً"².

وعلى هذا الأساس، تشكلت توجهات القراء، تبعاً لعموم شعر الشاعر، يتحدث «ابن سلام» عن ذلك يقول: "أخبرني يونس بن حبيب: أن علماء البصرة كانوا يُقدِّمون، امرأ القيس بن حجر، وأهل الكوفة كانوا يقدمون الأعشى، وأن أهل الحجاز والبادية، كانوا يقدمون زهيراً والنابعة"³.

على أن هذا التفضيل لشاعر أو آخر، قد يجد المرء له تفسيرات مقبولة، وأسباب موضوعية، فمن الطبيعي أن يجد المتلقي، ألفة في شعر الشاعر، ربما ارتبطت بعوامل البيئة، والنسيج الاجتماعي، والموقف الذي يتخذه الشاعر، وهو ما يجعله يلقي القبول الحسن في نفس المتلقي، غير أن بعض المواقف التي سجلها جمهور المتلقين، تبدو غير مبررة، ولا يمكن أن توصف بأنها نابعة من معايير الجودة الفنية، ومقتضيات التميز التي تتطلبها القراءة، خصوصاً إذا استمسك المتلقي بخياراته، رافضاً كل الخيارات الأخرى، جملة وتفصيلاً، وإن أثبتت جدارتها، وأقامت حجتها.

إن هذه المواقف نلمسها بوضوح عند لفيف من قراء الشعر القديم، فقد كان «أبو عمرو بن العلاء» يأبى أن يروي شعر المُحدثين، انحيازاً للقدماء، وحين تحدث عن «الأخطل» قال: "لو أدرك هذا المُحدث يوماً واحداً من الجاهلية ما قدمت عليه أحداً"⁴، وهو ما يعني أن «أبا عمرو»، إنما امتنع عن تفضيل «الأخطل»، ليس بسبب قلة جودة شعره، وإنما لأنه شاعر لم يولد في عهود الجاهلية. وكذلك حين بلغه بعض شعر «جرير»، قال:

"لقد أحسن هذا المولد حتى هممت أن أمر صبياننا بروايته، يعني بذلك شعر جرير والفرزدق،

¹ حبيب مونسى: نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، دط، 2007م، ص 167

² ينظر: عز الدين اسماعيل: كفايات تلقي الشعر في التراث العربي، مرجع سابق، ص 12.

³ محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، مج 1، مرجع سابق، ص 52.

⁴ الأصمعي: كتاب فحول الشعراء، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط 2، 1980م، ص 13.

فجعله مولداً بالإضافة إلى شعر الجاهلية والمخضرمين، وكان لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين¹.

وفي كل هذا كان معيار الجودة، هو التقدّم في العصر، وليس التقدم في الشعر، أي أنّ المعيار الزمني كان له القول الفصل في ترجيح كفة الشاعر، وتفضيله عن ما سواه. وفي تجليات أخرى نجد التلقي المنحاز، ينصرف إلى نصوص بعينها، نحو ما كان من انشغال بني تغلب بقصيدة شاعرهم «عمرو بن كلثوم»، لا يفضلون عليها شعر أحد من العرب، وظلوا يتوارثونها كابراً عن كابر، لأزمان وأزمان، حتى قال فيهم الشاعر:

أَلْهَى بَنِي تَغْلِبٍ عَنْ كُلِّ مَكْرَمَةٍ قَصِيدَةُ قَالَهَا عَمْرُو بْنُ كُلْثُومٍ
يُفَاخِرُونَ بِهَا مُذْ كَانَ أَوَّلُهُمْ يَا لِلرِّجَالِ لِفَخْرٍ غَيْرِ مَسْنُومٍ

لا شك أن قصيدة «عمرو بن كلثوم»، تحتلّ موقعا هاما، في خارطة الشعر العربي، باعتبارها إحدى العلامات المميّزة في تاريخ الشعرية العربية، غير أنّ غياب الذات القرائية الحقيقية، التي تتعامل مع النص دون خلفيات مُحدّدة مسبقا، والتي من شأنها أن تؤدي إلى إنتاجية تُغني النص، وتُكرّس دور القارئ، هو الذي يؤخذ على تلقي هذه القصيدة الذي أخذ زمنا طويلا على هذا النحو المنحاز عند طائفة من المتلقين من بني قومه.

¹ أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج1، مرجع سابق، ص90.

4.6- التلقي السلبي:

يرتبط هذا النمط بما يسميه «عبد الملك مرتاض»: القراءة العقيم، وهي "التي يُطلق عليها في النقد الحدائي القراءة الاستهلاكية، وهذه هي القراءة الشائع مفهومها بين الناس، والمنتشرة ممارستها لدى معظم القراء، فكأنها تُمثّل عامة الذين يقرءون الأدب دون أن يكتبوا شيئاً. فهم قراء عقيمون بحكم أنهم يتلقون مادة، ولا ينشئون منها مادة أخرى"¹، وضمن هذا النمط، يخضع القارئ للخطاب الأدبي، ويقع أسير منطقته الخاص، حيث يفقد كينونته، ويستسلم لما يُمليه عليه الخطاب، دون حول، ولا قوة.

إنّ هذا النمط من التلقي، ليلغي أيّ مشاركة من القارئ، على نحو يكون الخطاب هو السيّد الأوحد، المُهيمن على العملية القرائية، ويكون القارئ، هو التابع المنصاع لتوجيهات الخطاب الشعري، ويغيب كلّ شكل من أشكال الحوار المثمر البناء، "وإذا لم يحدث الحوار والتفاعل بين القارئ والنص، افتقد القارئ شخصيته، وغدا تابِعاً، وأصبحت دراسته انفعالية بالنص، وهي أقرب إلى التهويمات العشقية في فضاء النص، فيسيطر النص بصورة شاملة، ويغدو القارئ عاجزاً لا يستطيع التخلص من سلطان النص وهيبته"².

في مُدوّنة الشعر الجاهلي، يتجلى هذا النمط -على وجه الخصوص- ضمن إطار نصوص بعينها، لا تسمح للمتلقي إلا بالإذعان المطلق لحمولة النص، على نحو ما نجده، في النصوص القبلية الفخرية التي لا تحمل إلاّ تمجيّداً للقبيلة، وسرداً لتعابير الولاء، والانتماء، والعصبية، التي تحمل المتلقي، في العادة على الانسجام مع خطابها، والتأييد الأعمى لوجهة نظرها، ويمكن اعتبار تلقي أبناء قبيلة تغلب، لمعلّقة شاعرها الأسطوري «عمرو بن كلثوم»، والذي دام أزماناً طويلة، ضمن هذا النمط من التلقي، حيث غاب كلّ أثر، للدور البناء للمتلقي، أو الحوار الحقيقي مع الخطاب الشعري، ولم نشهد إلاّ سيادة مُطلقة للنص، وعزفاً مجلبلاً مُنفرداً يتردّد في أرجاء القصيدة، لا يملك معه المتلقي -الذي تحكمه أعراف القبليّة- إلاّ أن يذوب في معاني هذه القصيدة، وهكذا يكون هذا النمط وليد "السلطة النصيّة في أعماق صورها، حيث يتمتّع النص بسلطة مطلقة يستمدّها من الدين، أو من التاريخ، وعبق الماضي، وأنّ النص في هذه الأحوال يحبس القارئ في دائرة مغلقة، يبطش به ويستعبده، ويقصيه، ولا يملك القارئ في هذه الأحوال إلاّ أن يتعامل مع نص تعاملًا سلبيًا، يكتفي فيه بالتفسير، والشرح، والتأويل"³.

ومن مظاهر هذا التلقي السلبي، ما تقترحه جُملة من النصوص، يغيب فيها كلّ أثر جمالي إبداع، حيث تهوي لغتها الشعرية إلى مستويات غائرة من الوضوح، تكون فيها لغة الخطاب

¹ عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دط، دت، ص 153.

² خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000م، ص 139.

³ عبد الرحيم الكردي: قراءة النص مقدمة تاريخية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006م، ص 7.

الشعري، أقرب ما تكون إلى لغة النثر العادية، ويكون المعنى الشعري سافراً للمتلقى، حيث لا يجد في الخطاب ما يعمل معه على كدّ ذهنه، أو بذل جهد قرائي كبير للوصول، إلى مكنوناته، مع ما قد يفنّده الخطاب من أدوات فنية تعمل على التأثير في نفسية المتلقى، وتستأثر بحواسه، من إيقاع موسيقي يجتذبه، أو صور شعريّة مبتكرة، وبهذا يأتي النص الشعري، مُعبّراً عن حالة شعرية ضحلة.

يُمكن أن نضع ضمن هذا النمط السلبي ما أورده «ابن قتيبة» في أضرب الشعر، ممّا تأخر معناه، وتأخر لفظه¹، وقد ضَرَبَ لذلك مثلاً قول «الأعشى»، في معلقته (من البسيط):

وَقَدْ عَدَوْتُ إِلَى الْحَانُوتِ يَتْبَعُنِي شَاوٍ مِثْلُ شُلُولٍ شَلْشُلٍ شَوْلٍ*

وقد علّق عليه «ابن قتيبة» بقوله: "وهذه الألفاظ الأربعة في معنى واحد، وكان قد يستغنى بأحدها عن جميعها، وماذا يزيد هذا البيت أن كان لـ«الأعشى»، أو ينقص²، إذ ليس في البيت -على رأي «ابن قتيبة»- ما يستحث القارئ على الإنتاج، والإبداع، والعطاء، على الرغم مما وجدناه من قراءات حاولت النظر إلى البيت من زوايا أخرى كاشفة جوانب جمالية في أبيته، لم ينتبه إليها «ابن قتيبة» ومن سار في فلكه.

إنّ التلقي السلبي ليصدر في أحيان كثيرة من فقر النص "الذي نقرؤه فلا نجد فيه ما يستحق القراءة، وينتهي عند حدود القراءة الأولى، فهو يدفع كلّ ما فيه دفعة واحدة إلى القارئ، وهو نص يستسلم لقارئه، دون مراوغة أو مقاومة.. هو نص غير قابل لإنتاج نص آخر منه، أو هو نص عقيم³.

وعلى العموم فإنّ هذا النمط القرائي السلبي، ينتج عن خلل في اتجاه سير العلاقة بين القارئ والمقروء، فقد تكون الذات القارئة هي سبب هذا الخلل إذا لم تستطع أن تُؤسّس حوارها، مع الخطاب الأدبي لأسباب شتى من بينها أنّ سلطة الخطاب قد تتجاوز سلطة القارئ الذي يجد نفسه مُكبّلاً بأغلال قاهرة تكبّحه عن إطلاق العنان لمَلَكَاتِهِ في سبيل التفاعل الإيجابي الذي يخدم أهداف القراءة، وربّما كان الخطاب الأدبي، هو علّة إخفاق العلاقة القرائية بما اقترحه من حمولة فنية هزيلة، لا تُسمن ولا تُغني من جوع، وحينها يفتقد القارئ ما يجذبه إلى عوالم الخطاب، ولا تكون محصلة القراءة على النحو المرغوب.

¹ ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، مرجع سابق، ص71.

* الشاوي: الذي يشوي، والشلول: الخفيف، والمثل: المطرد، والشلشل: الخفيف القليل، وكذلك الشول: والألفاظ متقاربة، أريد بذكرها والجمع بينها المبالغة (ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، مرجع سابق، ص71).

² ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، مرجع سابق، ص71.

³ خليل الموسى: جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2008م، ص293.

5.6- التلقي المنتج:

من نافل القول أن نذكر أنه كان لتلقي السواد الأعظم من أشعار الجاهليين دوره المنتج البناء، على أصعدة كثيرة، فقد كان هذا الشعر، هو المرجع الأساس لكثير من شعراء العصور الأخرى، كان ملهمًا لهم يتلقونه التلقي الحسن، يتغلغل في صدورهم، ويسكن ضمائرهم، وتحتويه عقولهم، ويمتزج في دمائهم، حتى إذا نضجت قرائحهم، جاءت أشعارهم وقد خرجت من مشكاة الشعر الجاهلي، وقد أتى بعضها على شكل تلميح، يلوح "كباقي الوشم في ظاهر اليد"، -كما عبّر طرفة بن العبد-، بينما أتى بعضها الآخر -في تجليات أخرى- مُعلنًا بشكل صريح أثر تلقي الشعر الجاهلي، في صياغته، وإنتاجه، يقول الشاعر الأموي «الفرزدق»، مُعترفًا بأستاذية شعراء الجاهلية، وفضلهم عليه، في استواء قامته الشعرية، ونهوض شاعريته، ونضوج موهبته، وقد صقلها من خلال ما تلقاه، ووعاه صدره، من شوارد شعر فحول الجاهليين (من الكامل)¹:

وَهَبَ الْقَصَائِدَ لِي النَّوَابِغُ إِذْ مَضَوْا	وَأَبُو يَزِيدَ وَذُو الْقُرُوحِ وَجَرُولُ
وَالْفَحْلُ عَلَمُهُ الَّذِي كَانَتْ لَهُ	حُلُّ الْمُلُوكِ كَلَامُهُ لَا يُنْحَلُ
وَأَخُو بَنِي قَيْسٍ وَهَنْ قَتْلَهُ	وَمُهْلَهُلُ الشُّعْرَاءِ ذَاكَ الْأَوَّلُ
وَالْأَعَشْيَانِ كِلَاهُمَا وَمُرْقَشُ	وَأَخُو قُضَاعَةَ قَوْلُهُ يُتَمَثَّلُ
وَأَخُو بَنِي أَسَدٍ عُبَيْدٌ إِذْ مَضَى	وَأَبُو دُوَادٍ قَوْلُهُ يُتَنَحَّلُ
وَابْنَا أَبِي سُلَمَى زُهَيْرٌ وَابْنُهُ	وَابْنُ الْفَرِيعَةِ حِينَ جَدَّ الْمَقُولُ

يُعبّر هذا النمط عن قيام المُتلقّي بأداء دورٍ قرآني إيجابي إزاء نص الشاعر، بما يُحقّق للقراءة جماليّاتها، من خلال إغناء رصيد الخطاب، بقراءات جديدة، تُضفي معاني إبداعية لم تخطر على بال القراء السابقين، ذلك، ومن تجليات هذا النمط ما نجدّه، من نصوص جديدة وُلدت من رحم نصوص سابقة، ويكون ذلك نتيجة التأثير الذي يُمارسه النص الأصلي على الذات المتلقية بما يؤدي إلى ولادة خطاب إبداعي جديد، وربما أدى التلقي البناء إلى عواقب محمودة من قبيل إصلاح ما قد أصاب نص الشاعر من خلل لم ينتبه إليه الشاعر نفسه، ومن ذلك ما رأيناه من موقف أهل المدينة من شعر النابغة، وأثرهم في إصلاح ما اعتراه من خلل، ومن ذلك أيضا، ما كان من خبر «النابغة الذبياني»، حيث ذكر «ابن سلام»، في طبقاته أنّ «النابغة» كان ممّن أصاب شعرهم عيب الإقواء*، وهو من عيوب القافية، قال «ابن سلام»:

"ولم يُقو من هذه الطبقة ولا من أشباههم، إلا النابغة في بيتين، قوله (من الكامل):

¹ الفرزدق: ديوان الفرزدق، شرح علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987م، ص493.
* الإقواء: من عيوب القافية، يحدث حين تتغير حركة القافية في بيت ما، على غير حركتها فيما قبله من الأبيات.

أَمِنْ آلِ مِيَّةٍ رَائِحٌ أَوْ مُغْتَدِي
عَجْلَانِ، ذَا زَادٍ وَغَيْرَ مُزَوِّدٍ
زَعَمَ الْبَوَارِحُ أَنَّ رِحْلَتَنَا غَدًا
وَبِذَاكَ خَبَرْنَا الْغَدَاةُ الْأَسْوَدُ
وقوله (من الكامل):

سَقَطَ النَّصِيفُ وَلَمْ تُرْدِ إِسْقَاطُهُ
فَتَنَاوَلْتُهُ وَاتَّقَتْنَا بِالْيَدِ
بِمُخَضَّبٍ رَخِصٍ كَأَنَّ بَنَاءَهُ
عَنَّمُ يَكَادُ مِنَ اللَّطَافَةِ يَغْقُدُ

فقدّم المدينة، فعيب ذلك عليه، فلم يأبه لهما حتى أسمعوه إياه في غناء، وأهل القرى ألطف نظراً من أهل البدو، وكانوا يكتبون، لجوارهم أهل الكتاب، فقالوا للجارية: إذا صرت إلى القافية فرتلي. فلما قالت: «الغداة الأسود»، و«يعقد» و«باليد»، علم وانتبه، فلم يعد فيه. وقال قدمْتُ الحجاز وفي شعري صنعة، ورحلت عنها، وأنا أشعر الناس¹.

لقد استطاع جمهور المتلقين في المدينة، بأسلوبهم الخاص، أن يُنبّهوا «النابغة» إلى ما أخلّ شعره، من عيب، أفسد موسيقية القصيدة عنده، فتنبه لذلك، وأصلح ما اعتراه، ولم يعد إليه، ويبدو أن «النابغة» كان مُعتدّاً بنفسه، وآية ذلك أنه -على حدّ قول «ابن سلام»- لم يأبه في أول الأمر بما سُجِّلَ عليه، حتى إذا سمعه في غناء الجارية، أدرك أنه عيب يُزري بشعره، ولا يليق بشاعر مثله من شعراء الطبقة الأولى، فنزّه شعره عنه، وهنا يظهر لنا دور المتلقي الذواقة الحصيف، حين يُسهّم بفاعليّة، في تعديل صياغة النص الشعري، وإجبار الشاعر على إعادة النظر في نصه، بما يُحقّق جودته، وبما يشبع به رغبة المتلقي، وهو ما قام به «النابغة» -مُستجيباً لجماهير المتلقين- إذ غيّر البيت فجعل البيت الثاني (من الطويل):

زَعَمَ الْبَوَارِحُ أَنَّ رِحْلَتَنَا غَدًا
وَبِذَاكَ تَعَابُ الْغُرَابِ الْأَسْوَدُ
وجعل البيت الرابع (من الطويل):

بِمُخَضَّبٍ رَخِصٍ كَأَنَّ بَنَاءَهُ
عَنَّمُ عَلَى أَغْصَانِهِ لَمْ يَغْقُدِ

ويبدو أن أهل المدينة، قد درجوا على التّغني بأشعارهم، فهذا شاعرهم «حسان بن ثابت»، يدعوا كل شاعر إلى التّرتّم بشعره، حتى يظهر، حسنه من قبيحه، ويميز ما يشينه، عن ما يزينه، يقول «حسان» (من البسيط):

تَغَنَّ فِي كُلِّ شِعْرِ أَنْتَ قَائِلُهُ
إِنَّ الْغِنَاءَ لِهَذَا الشِّعْرِ مِضْمَارُ
يَمِيزُ مَكْفَأَهُ عَنْهُ وَيَعِزُّهُ
كَمَا تَمِيزُ خَبِيثَ الْفِضَّةِ النَّارُ

وفي هذا الإطار نفسه، تحفظ لنا الآثار أدواراً منتجة محمودة أداها المتلقي في العصر الجاهلي، أسهمت في توجيه الشاعر التوجيه الصحيح، ورفدت النص الشعري بما يؤدي إلى شكل جديد

¹ ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، مج1، مرجع سابق، ص67، 68.

للنص، يفضل الشكل الأصلي الذي اعتراه من النقصان ما اعتراه، ولحقه من العيب ما لحقه.

ومن هذا الضرب، ما عيب على «الأعشى» في مدحه «قيس بن معد يكرب»، حين قال:

وَبُيِّنْتُ قَيْسًا وَلَمْ آتِهِ كَمَا زَعَمُوا سَادَ أَهْلَ الْيَمَنِ

ففي هذا البيت، ما يوحي أن سيادة قيس لأهل اليمن، لم تكن إلا زعما، لا حقيقة ثابتة، فعدل عنه وقال:

وَبُيِّنْتُ قَيْسًا وَلَمْ آتِهِ عَلَى نَأْيِهِ سَادَ أَهْلَ الْيَمَنِ¹

أمّا ما كان من أثر التلقي، في إنتاج خطاب أدبي جديد بناء على نص الشاعر، فشواهدا أكثر من أن تحصى، في ديوان الشعر العربي، قديمه، وحديثه، وفي قصائد الشعر الجاهلي كثيرا ما ألفيناه، في معرض مساجلات الشعراء، وفي ردود الشعراء، على أشعار بعضهم، بنصوص أخرى، وفي ذلك التلقي إنتاج جديد لشعر، كان ذخرا للشعر الجاهلي، وربما أدى هذا التلقي المنتج إلى تسجيل قصائد خالدة يتزين بها متن الشعر الجاهلي، ولعلّ أبرز ما نستشهد به في هذا المجال، قصيدة الشاعر الجاهلي «الحارث بن حلزة الشكري»، التي مطلعها (من الخفيف)²:

آذَنْتُنَا بِبَيِّنِهَا أَسْمَاءُ رَبِّ ثَاوٍ يَمَلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ

قيل أنّه ارتجلها في مجلس «عمرو بن هند»، ردا على قصيدة «عمرو بن كلثوم»، التي مطلعها (من الوافر)³:

أَلَا هُبِّي بِصَحْنِكَ فَاصْبَحِينَا وَلَا تُبْقِي خُمُورَ الْأَنْدَرِينَا

لقد بلغت قصيدة «الحارث» من الجودة، ما خلدها الشعر الجاهلي، في طليعة ما أبدعه شعراؤه، فقد استطاع «الحارث» -تحت تأثير قصيدة «عمرو بن كلثوم»-، أن يتحوّل من متلقٍ مستمع، خافت الصوت، ليكون هو الشاعر الذي يُجبر الجميع على الإصغاء إليه، ثم الإعجاب به، ثم الاحتفاء به، بعد أن كان هو المنبوذ، الذي لا يرغب أحد في رؤيته، وقد جُعِلَتْ بينه، وبين الملك سبعة أستار، وهو الذي -حسب ما ترويه كتب التراث- كان به وَصَحْ (برص) في وجهه، فكان من إعجاب الملك به، أن أمر برفع الأستار، سترًا سترًا، حتى أقعده معه، وأطعمه من جفنته⁴، وهكذا أمكننا القول أنّ هذه القصيدة العصماء، ربّما ما كان لها أن تولد، لو لم تحمل الحميّة «عمرو بن كلثوم»، على إنشاد قصيدته، التي ألهمت «الحارث»، على أن يُنتج خطابا شعريا جديدا.

¹ المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، مرجع سابق، ص 76.

² الحارث بن حلزة: الديوان، تح اميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1991م، ص 19.

³ الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، مرجع سابق، ص 253.

⁴ ينظر: أحمد بن الأمين الشنقيطي: شرح المعلقات العشر، تح أحمد أحمد شتيوي، دار الغد الجديد، القاهرة، ط1، 2007م، ص 149،

والمُساجلة هي شكل آخر من أشكال التلقي المنتج الذي من شأنه أن يُنتج نصوصاً أخرى، وقد سجل لنا التراث القديم، مُساجلات شعريّة عديدة، أشهرها ما كان بين «امرئ القيس»، و«عبيد بن الأبرص»، ففي ديوان «امرئ القيس»¹، أن الشاعر لقي «عبيد بن الأبرص»، فقال له «عبيد»: كيف معرفتك بالأوابد؟ فقال: ألق ما أحببت؛ فقال «عبيد»:

مَا حَبَّةٌ مَيِّتَةٌ أَحْيَتْ بِمَيِّتِهَا دَرْدَاءٌ مَا أَنْبَتَتْ سِنًا وَأَضْرَاسًا؟

فقال امرؤ القيس:

تِلْكَ الشَّعِيرَةُ تُسْقَى فِي سَنَابِلِهَا فَأَخْرَجَتْ بَعْدَ طُولِ الْمُكْثِ أَكْدَاسًا

فقال عبيد:

مَا السُّودُ وَالْبَيْضُ وَالْأَسْمَاءُ وَاحِدَةٌ لَا يَسْتَطِيعُ لَهُنَّ النَّاسُ تِمَسَّاسًا؟

فقال امرؤ القيس:

تِلْكَ السَّحَابُ إِذَا الرَّحْمَنُ أَرْسَلَهَا رَوَى بِهَا مِنْ مُحُولِ الْأَرْضِ أَيْبَاسًا

فقال عبيد:

مَا مُرْتَجَاةٌ عَلَى هَوْلِ مَرَائِبِهَا يَقْطَعْنَ طُولَ الْمَدَى سَيْرًا وَإِمْرَاسًا؟

فقال امرؤ القيس:

تِلْكَ النُّجُومُ إِذَا حَانَتْ مَطَالِعُهَا شَبَّهْتُهَا فِي سَوَادِ اللَّيْلِ أَقْبَاسًا

فقال عبيد:

مَا الْقَاطِعَاتُ لِأَرْضٍ لَا أُنِيسَ بِهَا تَأْتِي سِرَاعًا وَمَا يَزْجَعْنَ أَنْكَاسًا؟

فقال امرؤ القيس:

تِلْكَ الرِّيحُ إِذَا هَبَّتْ عَوَاصِفُهَا كَفَى بِأَذْيَالِهَا لِلثَّرِبِ كَنَاسًا

فقال عبيد:

مَا الْفَاجِعَاتُ جَهَارًا فِي عَلَانِيَةٍ أَشَدُّ مِنْ فَيْلَقٍ مَمْلُوءَةٍ بَاسًا؟

فقال امرؤ القيس:

تِلْكَ الْمَنَايَا فَمَا يُبْقِينَ مِنْ أَحَدٍ يَكْفِثُنَّ حَمَقَى، وَمَا يُبْقِينَ أَكْيَاسًا

فقال عبيد:

مَا السَّابِقَاتُ سِرَاعَ الطَّيْرِ فِي مَهَلٍ لَا تَسْتَكِينُ وَلَوْ أَلْجَمَتْهَا فَاسًا؟

¹ امرؤ القيس: الديوان، ص 461.

فقال امرؤ القيس:

تِلْكَ الْجِيَادُ عَلَيْهَا الْقَوْمُ قَدْ سَبَحُوا كَانُوا لَهُنَّ غَدَاةَ الرَّوْعِ أَخْلَسَا

فقال عبيد:

مَا الْقَاطِعَاتُ لِأَرْضِ الْجَوِّ فِي طَلْقٍ قَبْلَ الصَّبَاحِ وَمَا يَسْرِينَ قِرْطَاسَا؟

فقال امرؤ القيس:

تِلْكَ الْأَمَانِي تَتْرُكُنَ الْفَتَى مَلِكًا دُونَ السَّمَاءِ وَلَمْ تَرْفَعْ بِهِ رَاسَا

فقال عبيد:

مَا الْحَاكِمُونَ بِلَا سَمْعٍ وَلَا بَصَرٍ وَلَا لِسَانٍ فَصِيحٍ يُعْجِبُ النَّاسَا؟

فقال امرؤ القيس:

تِلْكَ الْمَوَازِينُ وَالرَّحْمَنُ أَنْزَلَهَا رَبُّ الْبَرِيَّةِ بَيْنَ النَّاسِ مِقْيَاسَا¹

فعجب «عبيد» من بداهة «امرؤ القيس» وقال له: ما أرى أحداً يخوض تيارك².

إننا نشهد في هذه الأبيات «امرؤ القيس»، يتلقى شعر «عبيد الأبرص»، ويُصغي إلى أسئلته، ثم يُمحّصها في ذهنه تمحيصاً، ثم يصوغها مُنتجاً شعراً آخر، على الروي نفسه، والقافية نفسها، وهو ما جعل «عبيد» يعترف لـ«امرؤ القيس» بقدرته، وهو سيّد الشعر الجاهلي، الذي أخلص للشعر كلّ الإخلاص، فأخلص له الشعر، ومنحه مفاتيح كنوزه، فدَلَّ شعراء عصره، ومن جاء بعدهم، على المحبّة البيضاء في قول الشعر. قال «علي بن أبي طالب» كرم الله وجهه: "رأيت امرؤ القيس أحسن الشعراء نادرة وأسبقهم بادرة وأنه لم يقل لرغبة ولا رهبة"³، وهكذا فإنّه لا يعزّب عن شاعر - أوتي هذا القدر ونال هذه المنزلة - أن يقول هذا الشعر، ارتجالاً، في العصر الجاهلي، الذي هو بين العصور جميعها، عصر الفطرة، والسليقة اللغوية، التي طبعت العرب، في ذلك الزمن.

وكذلك فعل «امرؤ القيس»، حين لقي «الحارث بن قتادة اليشكري» الملقب بـ«التوأم اليشكري»، فتنازعا الشعر، غير أنّ «امرؤ القيس»، كان في هذا الموقف مُمتَحِنًا «التوأم اليشكري»، قال له: "إن كنت شاعراً كما تقول فملط* لي أنصاف ما أقول فأجزها، قال: نعم، فقال «امرؤ القيس» (من الوافر):

¹ امرؤ القيس: الديوان، ص 461، 462.

² الحسن اليوسي: المحاضرات في الأدب واللغة، ج 1، تح محمد حجي أحمد الشرقاوي إقبال، دار الغرب الإسلامي، بيروت، دط، 1982م، ص 564.

³ الأعلام الشنتمري: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج 1، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 3، 1983م، ص 22.
* التمليط: هو أن يتساجل الشاعران، فيصنع هذا قسيماً، وهذا قسيماً لينظر أيهما ينقطع قبل صاحبه. (أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم: ج 1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1989م، ص 384).

أَحَارِ تَرَى بُرَيْقًا هَبَّ وَهْنًا

فقال التوأم:

كَنَارِ مَجُوسٍ تَسْتَعِرُّ اسْتِعَارًا

فقال امرؤ القيس:

أُرِقْتُ وَنَامَ أَبُو شُرَيْحٍ

فقال التوأم:

إِذَا مَا قُلْتُ قَدْ هَذَا اسْتَطَارَا

فقال امرؤ القيس:

كَأَنَّ هَزِيْزَةَ لُورَاءِ غَيْبٍ

فقال التوأم:

عِشَارٌ وَلَهُ لَأَقْتُ عِشَارًا

فقال امرؤ القيس:

فَلَمَّا أَنْ دَنَا لِقْفًا أَضَاخَ

فقال التوأم:

وَهْتَ أَعْجَازَ رَيْقِهِ فَحَارَا¹

إنَّ هاهنا إنتاج نصي جديد، كان مرجعه تلقي أشطار من لسان «امرئ القيس»، حيث يقف «التوأم اليشكري»، تارة مُتَلَقِّيًا يُصْغِي شعر «امرئ القيس»، وأخرى شاعرا مُنتَجًا شعرا جديدا -على ضوء تلقيه- لا يقلَّ عنه جودة، يُجَارِيهِ مُجَارَاةُ النَّدِّ لِلنَّدِّ، وينافحه مُنَافِحَةَ الكَفِّءِ لِلْكَفِّءِ، على الرغم من منزلة «امرئ القيس» بين شعراء عصره، ولعلَّ هذا ما سجَّله تاريخ الأدب له، يُقَرَّرُ «ابن رشيق» أنَّ هذا النزال الشعري إنَّما يُحَسَّبُ لصالِحِ «التوأم اليشكري»، لأنَّ «امرئ القيس» كان هو الذي يبتدأ بالقول في كل مرَّة، وهو بهذا "في فسحة ممَّا أَرَادَ، والتوأم محكوم عليه بأوَّل البيت، مُضْطَرُ في القافية التي عليها مدارهما جميعا، ومن هنا -والله أعلم- عرف له امرؤ القيس من حق الممانتة ما عرف"²، بينما يروي بعضهم أنَّ «امرئ القيس» إنَّما تبارى مع أخوين للتوأم فلمَّا لمس حسن أجوبتهم قال: "إنني لأعجب من بيتكم هذا كيف لا يحترق من جودة شعركم، فسُمُوا بني النار يومئذ"³.

¹ امرؤ القيس: الديوان، ص 147، 148، 149. هَبَّ وهنا: لمع بعد هدوء الليل، أُرِقْتُ له: سهرتُ له، استطارا: انتشر، كَأَنَّ هَزِيْزَةَ لُورَاءِ غَيْبٍ: أي كَأَنَّ صوت رعدِه وراء الغيب أي لا أسمعُه، عِشَارٌ وله: نوق أتى عليها منذ حملها عشرة أشهر، وله: فاقدة أولادها

فهي تحن إليها، أضاخ: موضع، وهت أعجاز ريقه: استرخت مآخِر السحاب فسالت كما تسيل القربة، ورَيْقُ المَطر أوله.

² أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، مرجع سابق، ص 203.

³ داوود سلوم: النقد العربي القديم بين الاستقراء والتأليف، مكتبة الأندلس، بغداد، ط1، 1969م، ص 13.

ويكثر عند الرواة تعمّد التصرف في أشعار الجاهليين، إصلاحاً لفسادٍ في معانيها، أو مبانيتها، وهو صنيع نحسبه من أشكال التلقي المنتج المحمود، الذي لا ضير منه، باعتباره يمنح المتلقي، هامشاً يُشارك به الشاعر، في رأب ما أزرى بشعره، وهو بهذا يُساعد في إخراج، العمل الأدبي، على نحو، أكثر شاعريّة، ومن شواهد، هذا الفعل، ما تصرّف به الرواة في بيت «امرئ القيس» (من الطويل)¹:

فَلَوْ أَنَّهَا نَفْسٌ تَمُوتُ سَوِيَّةً وَلَكِنَّهَا نَفْسٌ تَسَاقُطُ أَنْفُسًا

فقد نظروا إلى أنّ لفظة "سوية" لا تُناسب "تساقط" في شطر البيت الثاني، يقول صاحب الصناعتين: "ليس «سوية» بموافق «لتساقط»، ولا مخالف له، ولهذا غيّر أهل المعرفة، فجعلوه «جميعاً»، لأنّه بمقابل «تساقط» أليق"²، وعلى هذا فقد جاء البيت في ديوان الشاعر على هذا النحو (من الطويل)³:

فَلَوْ أَنَّهَا نَفْسٌ تَمُوتُ جَمِيعَةً وَلَكِنَّهَا نَفْسٌ تَسَاقُطُ أَنْفُسًا

وهكذا يصبح، مبنى البيت، ومعناه، شديد التعبير، عن سياق القصيدة، التي تحكي الأيام الأخيرة، من عمر «امرئ القيس»، في رحلة عودته من عند القيصر، الذي أرسل إليه حلّة الذهب المسمومة، وما آل إليه حاله، وقد سرى السمّ في جسده، وتشتّت شمل جنده، وبلغ من شدة آلامه، ما لم يُطقّ له صبراً، وقد أضحى، يُكابّد الموت مرّة بعد مرّة، ويذوق من وعثاء الداء، والألم فوق ما يستطيع. وفي رواية أخرى، جاء هذا البيت، على هذا النحو (من الطويل):

فَلَوْ أَنَّهَا نَفْسٌ تَمُوتُ جَمِيعًا وَلَكِنَّهَا نَفْسٌ تُسَاقُطُ أَنْفُسًا

وفي هذا الشاهد، تلقى مُنتج جديد، يُعطي للبيت قراءة أخرى، فهنا الشاعر يذكر أنّ موته، قد يكون هيناً، لو أنها نفس واحدة تموت، ولكنّه موتٌ، قد يُؤدي إلى موت أنفس أخرى، وخلق كثير. ومن أشهر شعر «أبي نواس» قوله (من البسيط):

دع عنك لومي فإنّ اللوم إغراء ودأوني بالتي كانت هي الداء

فإنّه مما لا شكّ فيه، أنّه قد نظر إلى قول «الأعشى» (من المتقارب)⁴:

وَكَأْسٍ شَرِبْتُ عَلَى لَذَّةٍ وَأُخْرَى تَدَاوَيْتُ مِنْهَا بِهَا

لا يحمل البيت الأول الشهير لـ «أبي نواس»، إلاّ إعادة صياغة واضحة للبيت الثاني. ومن ذلك، ما أخذه كعب بن زهير، حين أتى رسول الله صلى الله عليه، وسم، معتذراً، يقول «كعب» (من البسيط):

¹ أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، مرجع سابق، ص 339.

² أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، مرجع سابق، ص 339. وينظر: المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، مرجع سابق، ص 107.

³ امرئ القيس: الديوان، ص 107.

⁴ الأعشى: ديوان الأعشى الكبير، مرجع سابق، ص 173.

أُنْبِئْتُ أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ أَوْعَدَنِي وَالْعَفْوُ عِنْدَ رَسُولِ اللَّهِ مَأْمُولٌ

وقد أخذ من قول النابغة (من البسيط):

أُنْبِئْتُ أَنَّ أَبَا قَابُوسَ أَوْعَدَنِي وَلَا قَرَارَ عَلَى زَأْرِ مِنَ الْأَسَدِ

ومن أنواع التلقي المنتج ما يسمى بـ"المعارضة"، وهي أن "يقول شاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية فيأتي شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة، لجانبها الفني، وصياغتها الممتازة، فيقول قصيدة من بحر الأولى، وقافيتها، وفي موضوعها أو مع انحراف عنه يسير، أو كثير"¹، ومن نماذجها قصيدة «الأخطل» التي قالها في مدح، «بشر بن مروان»، والتي مطلعها (من الطويل):

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ أَرَوَى وَأَقْصَرَ بَاطِلُهُ وَعَادَ لَهُ مِنْ حُبِّ أَرَوَى أَخَابِلُهُ

قالها معارضا «زهير بن أبي سلمى»، في قصيدته، التي مطلعها (من الطويل):

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلَمَى وَأَقْصَرَ بَاطِلُهُ وَعُزِّي أَفْرَاسُ الصِّبَا وَرَوَاحِلُهُ

وحين نأتي إلى العصر الحديث، فإننا نجد أن روح الشعر الجاهلي، لا زالت ماثلة في كثير من تجليات هذا الشعر الحديث، بل وفي أشهر قصائده، وعند أبرز شعرائه، الذين لا يزالون يتلقون هذا الشعر، ويتشربون معينه، فإذا به يسري في عروقهم، وينبض في أفئدتهم، تقول «فدوى طوقان» (من الهزج)²:

عَلَى أَبْوَابِ يَأْفَا يَا أَحِبَّائِي

وَفِي فَوْضَى حُطَامِ الدَّارِ

بَيْنَ الرَّدَمِ وَالشُّوْكِ

وَقَفْتُ وَقَلْتُ لِلْعَيْنَيْنِ: يَا عَيْنَيْنِ

قِفَا نَبْكَ

عَلَى أَطْلَالِ مَنْ رَحَلُوا وَقَاتُوها

تُنَادِي مَنْ بَنَاهَا الدَّارُ

وَتَتَعَى مَنْ بَنَاهَا الدَّارُ

وَأَنَّ الْقَلْبُ مُنْسَحِقًا

وَقَالَ الْقَلْبُ: مَا فَعَلْتُ؟

بِكَ الْأَيَّامُ يَا دَارُ؟

وَأَيْنَ الْقَاطِنُونَ هُنَا

¹ أحمد الشايب: تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1954م، ص7.

² فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993م، ص394.

وَهَلْ جَاءَتْكَ بَعْدَ النَّأْيِ، هَلْ جَاءَتْكَ أَخْبَارُ؟

هُنَا كَانُوا

هُنَا حَلَمُوا

هُنَا رَسَمُوا

مَشَارِيعَ الْعَدِ الْآتِي

فَأَيْنَ الْحُلْمُ وَالْآتِي وَأَيْنَ هُمْ وَأَيْنَ هُمْ؟

وَلَمْ يَنْطِقْ حُطَامُ الدَّارِ

وَلَمْ يَنْطِقْ هُنَاكَ سِوَى غِيَابِهِمْ

وَصَمَتِ الصَّمْتِ، وَالْهَجْرَانِ.

تتناص الشاعرة بشكل صريح، مع تجربة «امرئ القيس» في مُعلّته، حيث تستدعي الوقوف على الأطلال، كظاهرة شعريّة غائرة، في التراث الشعري العربي، للتعبير عن الفجيرة، ووطاة القهر بعد فقدان الأحبة، والوطن، لقد رحل الأهل الذين أجبرهم المحتلّ الغاشم، على ترك ديارهم، التي أضحت خالية موحشة، لا أثر فيها لحياة، أو بعض حياة، تبدو تجربة «فدوى طوقان»، أشد ووطاة، وأكثر مأساوية، تعكس شدة العجز، تجاه الواقع المفروض عليها، فالمفقود هنا ليس فقط بعض حبيبات، ما زلن في ذاكرة الشاعر -كما هو الحال عند «امرئ القيس»-، إنّهُ الوطن بكل ما يحمله، من معاني عزيزة على كل أهله، كما أنّ «امرئ القيس»، في وقوفه على الأطلال، وجد الرفيق الذي يقاسمه، شدة الموقف، ويرثي لحاله، وربّما بكى معه، إذ دعاه الشاعر للبكاء، بينما لا تجد شاعرتنا في موقفها العصيب هذا إلا عينيها، تستدرفهما للبكاء، ولا تجد إلا قلباً يعتصره الأسى، يسأل الديار عن حاضرها البائس، وعن أخبار الراحلين من أهلها، وهكذا وعلى الرغم من "بعد العهد بالشعر الجاهلي، واختلاف ظروف النشأة بينه، وبين الشعر في العصور التي تلتها، فقد ظلّ له سلطان عجيب على الشعر العربي القديم والحديث، حتى لنجد بعض آثاره باقية في الشعر الحرّ، آخر مراحل التطوّر في الشعر العربي المعاصر"¹.

وبعد هذا كلّهُ يظهر لنا دور المُتلقي المُنتج، حين يجعل من الخطاب الشعري، أداة لتوليد خطابات جديدة، تُغني تجربة الشاعر الأصلي، والشاعر المتلقي، كما تُصلح من شأن النص، إذا اعتوره خلل، أو لحقه عيب أزرى حُسن تلقيه.

¹ عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، دط، 1988م، ص391.

7. تلقي الشعر الجاهلي عند القدماء:

يكاد يتفق جمهور الباحثين على أن التلقي القديم للخطاب الشعري قد شابه غير قليل من الانتقاء، فقد سادت النظرة إلى جزء من الخطاب الشعري، مُعَمِّمَةً أحكامها على الكيان الشعري كله، وربما على كل التجربة الإبداعية للشاعر، ومن تجليات ذلك أننا نُصادف في كثير من الأحيان ما يُوصف به شاعرٌ أنه أشعر العرب، استناداً إلى بيت واحد قاله في لحظةٍ فارقةٍ من تجربته الشعرية، يُقرّر «عز الدين إسماعيل» هذا الواقع، غير أنه يشير إلى أن ذلك إنما يعود إلى أسباب موضوعية توارثتها أجيال القراء، إذ "لا بدّ أن الناس كانوا يتلقون هذه القصائد في صورتها المكتملة. ولكن لأنّ ذلك كان يتمّ في الأغلب سماعاً، فإنّ ما كان يعلّق بالذاكرة في الغالب هو بضع أبيات منها، هي أكثرها لمعاناً، وهي التي كانت تتداول بين الناس على مرّ الزمن"¹.

يرى «عز الدين إسماعيل» أنّ هذا السلوك الانتقائي للأشعار، قد استمرّ حتى عهود التدوين، إذ "انتقلت عدوى الوقوف على الأبيات المفردة، إلى المتلقين المثقفين ثقافة أدبية خاصة، فكانوا في المناسبات المختلفة يستحضرون هذه الأبيات ليستشهدوا بها أو لتكون موضوع تعليق من جانبهم، ولكنهم لا يعكفون مطلقاً على قصيدة كاملة"².

ومن جانب آخر، فإنّه لما كان التلقي ملازماً للشعر مُستتبّاً له، فإنّه مع ضياع كثيرٍ من شعر الجاهلية في تلك الفترة التي غاب فيها التدوين بشكل يكاد يكون كاملاً، فإنّه من الطبيعي أن لا تحفظ لنا أخبار تلك العصور إلاّ أصداء ضعيفة جداً مما صاحب الفعل الإبداعي، من ردود أفعال تسجّل تلقي أشعار ذلك الزمان، وهو ما يشكلُ تراثاً بالغ الأهمية، من حيث أنّه صادرٌ عن متلقين عايشوا شعراء الجاهلية وسمعوا عنهم، وأبدوا ملاحظاتهم، وردود أفعالهم.

كان هذا هو التوجه السائد الذي طبع الرؤية القديمة في تلقيها للنص الشعري على وجه العموم، والجاهلي منه خاصة، إلّا ما وجدناه في نماذج معدودة شهدنا فيها تناولاً كلياً، أو شبه كلي للأثر الأدبي، ومن ذلك ما كان في التحليل الشامل لـ «أبي بكر الباقلاني»، لمعلقة «امرئ القيس» في كتابه «إعجاز القرآن»، والذي كانت له أسبابه الواضحة، من حيث ما أراده «الباقلاني»، من إثبات الخلل في تتبعه لكلّ أبيات «امرئ القيس»، وتنزيه الخطاب القرآني، من كلّ نقص، على النحو الذي سنراه لاحقاً، في وقوفنا على قراءة «أبي بكر الباقلاني».

يمتدّ فعل التلقي بجذوره إلى أبعاد سحيقة في تاريخ الوعي الشعري العربي القديم، وإنّ في اليسير الذي وصلنا من أخبار الأولين، ما يُثبت هذا الأمر فقد "كان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان

¹ عز الدين إسماعيل: كيفيات تلقي الشعر في التراث العربي، مرجع سابق، ص 58.

² المرجع نفسه، ص 58.

علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون واليه يصيرون"¹، ولما كانت منزلة الشعر عندهم على هذه المرتبة الأثيرة، فقد أنزلوا شعراءهم منازل عالية من التبجيل، والاحتفال، والاحتفاء، وقد رأينا بعض صنيعهم، حين ينبغ فيهم الشاعر، مُفجراً ي نابيع الشعر في أحيائهم، ورافعا من قدرهم بين غيرهم إلى أعلى المراتب، ومن أجل كل هذا وجدناهم قد جعلوا الأندية، والمجالس، والأسواق، والمواسم يسرون إليها يتلقون فيها الأشعار، ويحتكمون إلى النوابع من شعرائهم، وفي هذه المواطن جميعها يضع الشاعر بضاعته أمام ميزان المتلقي، الذي ألفيناه أحيانا يواجهه الشاعر ويُصرّح بموقع القصيدة عنده من استحسان، أو استهجان، وقد عرضنا لنماذج من هذه المواقف في المباحث السابقة، وهكذا تكون هذه المواجهة المباشرة بين الشاعر، والمتلقي هي أهم خصائص التلقي في المرحلة الجاهلية على اعتبار أنها تمثل شكلاً فريداً من أشكال التلقي لم يكن له لیتاح في المراحل التالية من تاريخ تلقي القصيدة الجاهلية، وقد وجدنا هذا المتلقي لا يكتفي في أحيان كثيرة بأداء دور المُستمع المُنصت، وإنما يتجاوز ذلك إلى المشاركة في إعادة تشكيل الخطاب الشعري، بما يُرضي قناعاته الفنية، والدلالية، على النحو الذي رأيناه في حديث أهل يثرب مع «النابعة الذبياني، أو في أخبار «زهير بن أبي سلمى»، ومن سلك سبيله من شعراء ما عُرف بمدرسة "عبيد الشعر".

وحين جاء الله بالإسلام استمرّ الشعر يلقي القبول، والمُدرسة، والاحتفاء، وإن لمسنا في حديث «ابن سلام»، ما يُشير إلى قلة العناية به، وبتلقيه، وصدود الناس عنه، يقول: "فجاء الإسلام فتشألت عنه العرب بالجهاد ولهت عن الشعر وروايته، فلما كثر الإسلام، وجاءت الفتوح واطمأنت العرب بالأمصار، راجعوا رواية الشعر فلم يؤولوا إلى ديوان مُدوّن، ولا كتاب مكتوب"².

يُناقش «محمود شاكر» حديث «ابن سلام»، ليخلص إلى قوله: "ولا يغرك ما قال ابن سلام، فتحسب أنّ أهل الجاهلية الذين هداهم الله للإسلام، طرحوا شعر جاهليتهم دُبر آذانهم، فانصرفوا عنه صمّا، وبُكمّا، وخلعوه عن عقولهم وألسنتهم كما خلعوا جاهليتهم، فهذا باطل تُكذِّبه أخبارهم، وينقضه منطق طبائع البشر، وتاريخ حياتهم، بل كان أكبر ما لحقه من الضيم: أن نازعه القرآن صرف همهم إليه، فكان نصيبه من إنشادهم، وتقصيدهم القصائد أقل مما كان في جاهليتهم"³.

إنّ العهد القريب لـ«ابن سلام» بزمان بدء انتشار الإسلام ليحملنا على ترجيح رأيه في انصراف الناس، عن الإقبال على تلقي الشعر، والجاهلي منه على وجه الخصوص، في ظلّ ما طرأ على المجتمع العربي من تغيير جذري على جوانب حياته الدينية، والسياسية، والاجتماعية، والفكرية، غير أنّ كثيراً من الشواهد التي بين أيدينا تجعلنا ننظر إلى أنّ رأي «محمود شاكر» لا يبتعد عن الواقعية في طرحه، والمصادقية في تصوراتهِ، فقد كان الشعر أحد أهم الوسائل التي وجهها الإسلام

¹ ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، مج 1، مرجع سابق، ص 24.

² المرجع نفسه، ص 25.

³ مالك بن نبي: الظاهرة القرآنية، تر عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، ط 4، 2000م، ص 40.

في تصديه لأعدائه، فمما أثر عن رسول الله ﷺ قوله لحسان رضي الله عنه: "اهجهم يعني قريشاً فو الله لهجاؤك عليهم أشد من وقع السهام، في غلس الظلام، اهجهم ومعك جبريل روح القدس"¹، ومما روي أنّ رسول الله ﷺ، كان يعجبه قول «طرفة بن العبد» (من الطويل):

سَتُبْدِي لَكَ الْآيَامَ مَا كُنْتَ جَاهِلًا وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدْ

وكان يُعلّق عليه بقوله: "هذا من كلام النبوة"²، وكذلك في حديث «أبي بكر» رضي الله عنه، عن تقديمه لـ«النابغة الذبياني» على سائر الشعراء، لأنّه: "أحسنهم شعراً، وأعذبهم بحراً، وأبعدهم قعراً"³، وقد عُرف عن عائشة رضي الله عنها، أنّها كانت كثيرة الرواية للشعر، وأنّها "كانت تروي جميع شعر لبيد"⁴، وفي أحاديث كثيرة عن «عمر بن الخطاب» رضي الله عنه، عن أشعار الجاهليين، ما يدلّ على أنّ الرجل كان مُتلقياً يُحسنُ الاستماع إلى الشعر، "وآية ذلك طلبه من ابن عباس أن ينشده من شعر زهير شاعر الشعراء، وأن يظنّ ابن عباس ينشده منه حتى مطلع الفجر، فيعدل عن الشعر إلى القرآن والصلاة"⁵، وقد كتب إلى أحد عمّاله: "مُر من قبلك بتعلّم الشعر، فإنّه يدلّ على معالي الأخلاق، وصواب الرأي، ومعرفة الأنساب"⁶، وفي قوله لأحد أبناء «زهير»: "ما فعلت الحلل التي كساها هرمٌ أباك؟ قال: أبلاها الدهر. قال: لكن الحلل التي كساها أبوك هرمًا لم يُبلها الدهر"⁷، وهو ممّا يدلّ على معرفة واسعة، واهتمام أوسع، من «عمر» بشعر «زهير»، وغيره من شعراء الجاهلية.

وفي جانب آخر ألفينا في كتب الأخبار ما يُنبئ عن احتفاظ الشعر بوجهه، وجُمهوره من المتلقين الذين وجدناهم يُلقون السمع إلى أحياء العرب، يلتقطون ما شاع من أخبار الشعراء، وفي عهد خلافة «عمر بن الخطاب» كانت أخبار «الحطيئة» تملأ الدنيا، وتشغل الناس، وكان يصنع صنيعه، في الجاهلية، يطوف بالقبائل مُتكبّياً بشعره، وحين نزل عند قبيلة خمل ذكرها بين القبائل، يُكرمها أهلها كل تكريم، ويكرمهم أكثر من ذلك حين يمدحهم، ويذكرهم في شعره الذي يسري في كل بلاد العرب، مما يرفع من شأنهم، بين غيرهم من قبائل العرب، ويصبح اسم القبيلة التي كان لها سبّة في يوم من الأيام مدعاة إلى فخرها، وقد رأينا خبره مع «الزبرقان بن بدر»، وفي كلّ هذا ما يدلّ على احتفاظ الشعر بمنزلته، واستمرار تأثيره، وقد روي عن النبي ﷺ أنّه قال: "لا تدع العرب

¹ ابن رشيقي: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج1، مرجع سابق، ص31.

² قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح عبد المنعم محمد خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، ص23.

³ المرجع نفسه، ص23.

⁴ ابن رشيقي: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج1، مرجع سابق، ص30.

⁵ عبد العزيز عتيق: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق، ص77.

⁶ ابن رشيقي: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج1، مرجع سابق، ص28.

⁷ عبد العزيز عتيق: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق، ص65.

الشعر حتى تدع الإبل الحنين"¹، وفي كلّ هذا ما يُثبت كذلك أنّ الشعر قد ظلّ يحتلّ في وجدان العربي موقعه الأثير، على الرغم من تغيّر ظروف الإنسان العربي، وتبدّل أحواله.

ومع انفتاح الحياة العربيّة على طبيعة حضرية غير مسبوقة، وما أفرزته الفتوحات الإسلامية، من اختلاط مع مجتمعات، وأجناسٍ كثيرة، وما ترتّب على ذلك من تلاقح مع ثقافات مختلفة، فقد شهدنا تغيراً في أفق انتظار المتلقي تجاه نُصوص جاهليّة لم تجد التلقي الحسن، وأخرى هجرها المتلقي على عهود الجاهليّة، على نحو ما وجدناه في شعرٍ كثيرٍ كان وليد بيئات حضرية في العصر الجاهلي، ومن نماذج ذلك شعر «عدي بن زيد»، و «أبي دؤاد»، و «أمية بن أبي الصلت»، يقول «الأصمعي»: "عدي وأبو دؤاد لا تروي العرب أشعارهما، لأنّ ألفاظهما ليست بنجدية"²، وهكذا وفي ظلّ هذا التحوّل الذي اصطبغت به الحياة العربيّة الجديدة، ومع تغير أذواق المُتلقيين، وجدنا إقبالاً على تلقي هذه الأشعار التي اكتشف معها المتلقي فناً جديداً صدّ عنه أسلافه من المتلقيين الذين كانت لهم أذواقهم الخاصة، في استقبال النصوص وتلقيها، من ضرورة التزام الشاعر بتقاليد القصيدة الجاهلية البدوية التي تفرض وقوف الشاعر على الطلل، وما يستتبع ذلك من نسيب، وحديث عن الناقة، وطريق رحلته، ومشاقه في السفر، قبل الانصراف إلى الغرض الذي يختلف فيه كل شاعر عن الآخر، وهذه الخصائص جميعها لم يقف عندها الشاعر الحضري في الجاهليّة، وفي بيئته الحضريّة تلك "لم يُوقّع ألحان البداوة الخالصة، ولم يتغنّ بأرقال الناقة ووخذها، بل شدّ إلى قيثاره الشعر العربي وترا جديداً، فأسمعنا ألحان الحياة الحضريّة التي عاشها، وصور البيئة الغنيّة المترفة التي تقلّب في أعطافها، واستلهم ما وعاه عقله من معارف عصره، وما شهدته عيناه من وقائع دنياه"³، وعلى هذا فقد تأخّر الاحتفاء الواسع بشعره، حتى قيّضت له البيئة التي تنسجم أذواق أهلها مع هذا الشعر، وينصتون لهذا الفن الذي بقي مهجوراً أحقاباً طويلة.

وهكذا فقد تغيرت النظرة إلى هذا الشعر الحضري، الذي أصبح أكثر رواجاً في البيئة الحضريّة الجديدة، وأوجد له متلقيين جددًا، يُقبلون صحائفه، بما شكّل منعطفًا تاريخياً حاسماً في تلقي هذا الشعر، وقد ذهب «ياوس» إلى أنّ "المنعطفات التاريخية الكبرى التي تحدثت في تاريخ الحضارات الإنسانية من شأنها أن تساعد على تكوين قراءة جديدة، وأنّ الأعمال الجديدة تكون مرتبطة بهذه المنعطفات أو التحولات الكبرى التي تُقدم رواية مغايرة للأفاق، والانتظارات بحكم ما تحمله من تلك التحولات من تصورات جديدة للعالم، وظهور أسئلة جديدة أو تعارض الأسئلة القديمة مع الأجوبة الحديثة المتطلبة"⁴، وبهذا تكون هذه النصوص التي عانت غربتها أزماناً طويلة في أكناف بيئة

¹ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج1، مرجع سابق، ص28.

² محمد علي الهاشمي: عدي بن زيد الشاعر المبتكر، مرجع سابق، ص282.

³ المرجع نفسه، ص307، 308.

⁴ حافيظ إسماعيلي علوي: مدخل إلى نظرية التلقي، مجلة علامات في النقد، جدة، ج34، مج9، ديسمبر 1999م، ص92.

بدوية، لا تنظر إلى ما فيها من دواعي التلقي، قد ظلت كامنة، حتى أوجدت بيئتها الجديدة التي حققت فيها كينونتها، وعرفت ألقتها مع مُتلقيين جُدد يتدَوَّقون اللغة الشعرية الحضرية التي تبتعد عن الغرابة، وقد تحدث «ياوس» عن هذا النمط من الأعمال التي تكون "في بداية نشأتها، دون جمهور يرتبط بها، ومن ثم تظلّ غير مُتقبّلة لفترة معينة إلى أن تتمكن من تأسيس أفق انتظار جديد، له معايير جمالية جديدة تنزع رضا جمهور معين فيتخلّق حولها"¹.

وفي عصور التدوين، شهدنا هذا الشعر الجاهلي يُبعث بعثاً آخر، وقد توقّر على سُبُل جديدة تصلّ به إلى جماهير المتلقين في أصقاع بعيدة، بعد أن طوى عُهوداً طويلة في عصور ردّته فيها ألسن فصيحة، والتقطت أسماع واعية، وحفظته صدور الحافظين، يورثه الآباء للأبناء، حتى إذا جاءت هذه العصور، نشطت حركة رواية الشعر في القرن الهجري الثاني، وقد نهضت بجهود مجموعة من الرواة عكفوا على جمع آثار الجاهليين عن الأعراب في بواديهم، عناية بحفظها، وتوثيقها، وقد عُرفوا بشديد ارتباطهم بهذا الشعر الجاهلي، وحبهم له، واعتباره أصل الفصاحة، يقول «الأصمعي» عن أستاذه «أبي عمرو بن العلاء»:

"جلست إليه ثمانى حجج، فما سمعته يحتج ببيت إسلامي. وسئل عن المولدين فقال: ما كان من حسنٍ فقد سُبِقوا إليه، وما كان من قبيح فهو من عندهم"²، وقد عُرف عنه أنّه جمع شعر ثمانين قبيلة، وفي كل هذا ما يُثبت أنّ هذا الشعر قد احتفظ بألقه، ولم يصدف عنه إقبال الناس ما كان من شعر جديد، وهكذا ومع حركة التدوين اتسعت دائرة تلقي الشعر الجاهلي، وفاز معها بمُصنّفات، وشروح مثّلت وجوهاً جديدة من التلقي، وغنّمت قراءات كثيرة، كشفت جمالياته، ونفذت إلى ذخائره، وقد استطاعت أن تبحث في أسرار كثيرة ظلت خافية لعهود طويلة، غير أنّ بعض الدراسات أشارت إلى أنّ كثيراً من أشعار الجاهليين، قد طالها الإهمال، وغفلت عنها حركة التدوين، "وقد لعبت عوامل كثيرة في طمس معالمها، فالشعبوية مثلاً قد استغلت العامل الديني فأحدثت هي والعرب تفرّيقاً هائلاً في المعارف الدائرة حول الحياة في العصر الجاهلي، وذلك بعد أن هزت العقيدة الجديدة القديمة، ومن هذه المعارف ما عمد المؤرخون إلى إماتته اختياريًا وتطوعًا، ومنهم من فعل ذلك تفرّعًا وخلوصًا بالنفس كلها للنهوض بالرسالة الجديدة"³.

¹ حميد سمير: الشعر العربي القديم وأفق الانتظار، مجلة جنور، جدة، العدد 17، يونيو 2004م، ص 181.

² ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج 1، مرجع سابق، ص 90.

³ عفيف عبد الرحمان: الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديماً وحديثاً، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 1987م، ص 10.

8- نماذج قرائية قديمة للخطاب الشعري الجاهلي:

1.8. قدامة بن جعفر، قراءة جديدة للشعر الجاهلي:

يُمثّل «قدامة بن جعفر» نموذجاً نقدياً فريداً من نوعه، يُشير إلى طفرة هامّة، لحقت النقد العربي، تختلف -بشكل كبير- عن نماذج القراءة والنقد التي شابها كثير من الانطباع، وغلبة الذوق الخاص، فقد جاء «قدامة»، ليرفع لواء الناقد القارئ، الذي يُمحّص الخطاب الشعري، مُحتمكاً إلى منهج عقلي رصين، ينأى عن الانحياز لعصبية، أو مذهب، أو عصر، أو غير ذلك، من النوازع التي تُزري بعمل الباحث الناقد، ولا غرو في ذلك فقد كانت ثقافته الكبيرة، مزيجاً من ثقافته العربية الإسلامية، وما اكتسبه من ثقافة يونانية واسعة.

ذكر «ابن النديم» في الفهرست أنّ «قدامة» كان: «أحد البلغاء الفصحاء، والفلاسفة الفضلاء، وممن يُشار إليه في علم المنطق»¹، ويبدو أنّه قد فسّر بعض تأليف أرسطو، وقيل بل ترجمها عن اليونانية، ومن الثابت أنّ هذه الخلفيات الفلسفية العقلية المنطقية التي طبعت شخصية «قدامة»، جعلته يتحرى الموضوعية العلمية التي تأبى -قدر المستطاع- الوقوع في براثن التناقض المذموم. يُعتبر كتابه «نقد الشعر»²، أول مؤلّف في تاريخ العربية، يُنظّر للشعرية العربية، وفيه يحاول «قدامة» ومن أوّل وهلة أن يُحدّد مصطلحاته تحديداً دقيقاً كي يضع قارئه في صورة واضحة قبل أن يمضي في غمار بحثه، وهكذا يقف ابتداءً ليمنحنا تحديده الشهير لفن الشعر، وهو التعريف الذي لا يزال سائراً على ألسنة الباحثين إلى أيّامنا هذه، يقول: «إنّ أول ما يُحتاج إليه في شرح هذا الأمر معرفة حد الشعر الجائز عما ليس بشعر، وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز، مع تمام الدلالة، من أن يُقال فيه: إنّ قولاً موزوناً مقفى يدلّ على معنى»³، وفي هذا ما يشير إلى وعي عميق بأصول البحث المنهجي تمتّع به «قدامة بن جعفر» في مرحلة متقدّمة من عُمر الممارسة النقدية العربية، من حيث انتباهه إلى ضرورة الاهتمام بتحديد الباحث لمصطلحات دراسته أول الأمر، قبل اللوج إلى مستوياتها الداخلية.

في كتابه هذا يُطالعنا «قدامة»، بفصول عن النقد المنطقي، الذي لا تُؤثّر فيه رُوى تتخذ من التقادم دليلاً على صحتها، فالزمن عند «قدامة» ليس معصوماً من النقد والمراجعة، وانطلاقاً من هذه القناعة، وجدنا «قدامة» يُقلّب صفحات الزمن، ويرجع إلى صحائفه القديمة، يعود بنا مرّة أخرى، إلى عُصور الجاهلية، وما كان من حُكومة «الناطقة الذباني» الشهيرة، بين «حسان بن ثابت»، و«الخنساء»، رضي الله عنهما، وآراء النقاد التي اتجهت في مجملها إلى التسليم بما قرّره

¹ ابن النديم: الفهرست، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1964م، ص188.

² قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح عبد المنعم محمد خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت.

³ المرجع نفسه ص64.

«النابعة»، ووسم به شعر «حسان» لعقود طويلة.

هكذا جاء «قدامة بن جعفر» ليحاول أن يرفع الحيف عن «حسان بن ثابت» رضي الله عنه، نلمس هذا في معرض ردّه، عن لفيف من نقاد عصره، وما اعتور أحكامهم، وقراءاتهم من تناقض صارخ، وانحياز مدموم، تأباه قناعاته الأرسطية، ومنهجه العلمي الرصين، فهو يرى أنّ هؤلاء -من جانب- يعيبون ما يقع فيه الشعراء، من غلو، ومبالغة، في المعنى، نحو ما جاء في بيت «مهلهل» (من الوافر):

فَلَوْلَا الرِّيحُ أَسْمِعَ مَنْ بِحُجْرٍ	صَلِيلَ الْبَيْضِ تَقْرَعُ بِالذِّكُورِ

أو في بيت «أبي نواس» (من الكامل):

وَأَخْفَتِ أَهْلَ الشَّرِكِ حَتَّى إِنَّهُ	لَتَخَافُكَ النُّطْفُ الَّتِي لَمْ تُخْلَقِ

غير أنّ هؤلاء -من جانب آخر- يستحسنون ما يرونه من مأخذ «النابعة»، على «حسان» في قوله (من الطويل):

لَنَا الْجَفَنَاتُ الْغُرُّ يَلْمَعْنَ بِالضُّحَى	وَأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمًا

يستعرض «قدامة» مأخذ «النابعة»، ومن سار في فلكه، على شعر «حسان» فيقول: "وذلك أنّهم يرون موضع الطعن على حسان إنّما هو قوله: الغر، وكان ممكناً أن يقول: البيض، لان الغرة: بياض قليل في لون آخر غيره كثير، وقالوا فلو قال: البيض، لكان أكثر من الغر، وفي قوله: يلمعن بالضحى، ولو قال: بالدجى، لكان أحسن. وفي قوله: وأسيفنا يقطرن من نجدة دماً، قالوا: ولو قال: يجرين، لكان أحسن، إذ كان الجري أكثر من القطر"¹.

يُقرّر «قدامة» أنّ هؤلاء قد وقعوا في المحذور من القول، ذلك أنّهم يُناقضون أنفسهم -كلّ تناقض- فقد ذمّوا الغلو، فيما سلف من أقوالهم، في حديثهم عن بيت «أبي نواس»، غير أنّهم اتّفقوا مع «النابعة» في ما سجّله على شعر «حسان»، وهو في حقيقته، ليس إلّا حديثاً، يتّهم الشاعر، في أساليبه، واختياراته لألفاظ بعينها، ونزوعه إلى صيغ دون غيرها، ومن ذلك -على وجه الخصوص- ما كان من إتيانه لجموع القلة (جفّنات، أسيفنا)، وزعمهم أنّ في جموع الكثرة، والمبالغة، ما يرفع الأداء الشعري، وفي هذا ما يتضارب مع حديثهم الأوّل، الذي أنكر على الشعراء الغلو في شعرهم.

يقول «قدامة» -مُتهكماً على ضعف حجّتهم-: "فلو أنّهم يحصلون مذاهبهم لعلموا أن هذا المذهب في الطعن على شعر حسان غير المذهب الذي كانوا معتقدين له من الإنكار على مهلهل، والنمر، وأبي نواس، لأنّ المذهب الأوّل إنّما هو لمن أنكر الغلو، والثاني لمن استجاده، فإنّ النابعة - على

¹ قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مرجع سابق، ص 92.

ما حكي عنه - لم يرد من حسان إلا الإفراط والغلو بتصويره مكان كل معنى وضعه ما هو فوقه وزائد عليه¹، يمضي «قدامة» مبدياً رأيه في شعر «حسان»، داعياً معه كل قارئ، يبتغي الاهتداء إلى ما تضمنه، الأبيات، إلى إنعام النظر، وإطالة الفكر، وحسن التأمل، في ما قاله، وتلك شروط أساسية، تقتضيها كل قراءة جادة تتوخى الوصول إلى حظ وافر من مدلولات النص، ومحمولاته، فإن فعل ذلك "علم أن هذا الرد على حسان من النابغة - كان أو من غيره - خطأ بين، وأن حسان مُصيب، إذ كانت مطابقة المعنى بالحق في يده، وكان الرد عليه عادلاً عن الصواب إلى غيره"²، ثم ينطلق «قدامة» في استعراض قراءته الخاصة، لشعر «حسان»، مُتتبعاً، الألفاظ التي وردت، وما تحمله من دلالات، وما يعتقده، من مقاصد الشاعر، ممّا قد يكون غاب عن بعض قُرّاءه، يقول: "فمن ذلك أن حساناً لم يرد بقوله: «الغر»، أن يجعل الجفان بيضاً، فإذا قصر عن تصوير جميعها بيضاً، نقص ما أراده، لكنّه أراد بقوله: «الغر»، المشهورات، كما يقال «يوم أغر» و«يد غراء»، وليس يُراد البياض في شيء، من ذلك، بل يُراد الشهرة والنباهة"³، ثم ينصرف «قدامة» إلى وجوه أخرى من محمولات المعنى في قول «حسان»: "يلمعن بالضحي"، فيعطينا، وجهة نظر أخرى، مُعلّلاً كلامه، يقول: "وأما قول النابغة في: يلمعن بالضحي، أنه لو قال: بالدُجى، لكان أحسن من قوله: بالضحي، إذ كل شيء يلمع بالضحي، فهو خلاف الحق وعكس الواجب، لأنّه ليس يكاد يلمع بالنهار من الأشياء، إلا الساطع النور الشديد الضياء، فأما الليل فأكثر الأشياء، مما له أدنى نور، وأيسر بصيص، يلمع فيه، فمن ذلك الكواكب، وهي بارزة لنا مقابلة لأبصارنا، دائماً تلمع بالليل ويقلّ، لمعانها بالنهار حتى تخفى، وكذلك السرج والمصابيح ينقص نورها كلما أضحى النهار، والليل تلمع فيه عيون السباع لشدة بصيصها، وكذلك اليراع حتى تخال ناراً"⁴. ويبدو أن «قدامة» قد أراد أن يُخطئ «النابغة»، في كلّ ما قرّره، وأن ينتصر لـ«حسان» كلّ الانتصار، فإذا به يطرح قراءة أخرى لقول «حسان»: "يقطرن من نجدة دماً"، تُخالف ما جاء به «النابغة»، يقول: "وأما قول النابغة، أو من قال: إن قوله في السيوف: يجرين، خير من قوله: يقطرن، لأن الجري أكثر من القطر، فلم يرد حسان الكثرة، وإنما ذهب إلى ما يلفظ به الناس، ويعتادونه من وصف الشجاع الباسل، والبطل الفاتك بأن يقولوا: سيفه يقطر دماً، ولم يسمع: سيفه يجري دماً، ولعله لو قال: يجرين دماً، لعدل عن المألوف المعروف من وصف الشجاع النجد إلى ما لم تجر عادة العرب بوصفه"⁵.

¹ قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مرجع سابق، ص 93.

² المرجع نفسه، ص 93.

³ المرجع نفسه، ص 93.

⁴ المرجع نفسه، ص 93.

⁵ المرجع نفسه، ص 93.

وهكذا، وإن نافح «قدامة» عن «حسان»، أشدّ مُنافحة، وناقش حديث «النابغة»، أشدّ مُناقشة، بأدلّته المنطقيّة القويّة، مُذكيا سجلاً قرائيّاً ثريّاً، -ولو أنّه جاء بعد أكثر من قرون ثلاثة من القراءة الأولى- إلّا أنّ ما نُسّجّله، على قراءته هذه، هو أنّها قد وقعت في شرك التناقض في القول، وهو مأخذ سجّله «قدامة» على طائفة من نقاد عصره، فبينما وجدناه في قراءته لقول «حسان»: «وَأَسَيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمًا» -كما اقترحها «النابغة»- بأنّ الشاعر، لم يتحدّث إلّا بما جرت عليه عادة الناس، ودرجوا عليه، من وصف الشجاع الباسل، والبطل الفاتك بأن يقولوا: سيفه يقطر دماً، غير أنّه حين تحدّث عن قول «حسان» (من الطويل):

لَنَا الْجَفَنَاتُ الْغُرُّ يَلْمَعْنَ بِالضُّحَى وَأَسَيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمًا

أشاد بقول «حسان» حين اختار وقت "الضحى" بدل "الدجى"، وغاب عن خلد «قدامة» أنّ من عادة الناس كذلك، في معرض حديثهم عن الكرم والجود، أن يربطوا هذا الخلق الحميد، بالليل، ففيه يأتي طارق الليل، وفيه يهتدي الأضياف إلى الكرام، الأجياد، دليلهم في ذلك نار القرى التي توقد في دياجير الليل، ليهتدي بها، كل ضال، أو عابر سبيل، وعلى الرغم من هذا كله، فقد أبانت لنا قراءة «قدامة»، عن سلوك قرائي محمود، لا ينظر إلى الماضي بعين التقديس، والعصمة، ويفتح المجال رحباً أمام قراءات جديدة مُتجدّدة، تصب في صالح النص.

لقد تجلّى لنا من خلال قراءة «قدامة بن جعفر» كيف تتصهر الآفاق، آفاق النص من جهة، وآفاق القارئ، الذي له أدواته الخاصة التي خاض بها تجربته القرائية، وهي -ولا شك- تجربة تغني الخطاب الأدبي، وتبعثه من جديد.

2.8. قراءة «الباقلاني»، بين كلام الخالق، وكلام المخلوق:

تُعَدُّ قراءة الشيخ الزاهد «أبي بكر الباقلائي»، لمُعَلِّقَةِ «امرئ القيس»، من أكثر القراءات التي شغلت بال الباحثين، منذ القديم، إلى زمننا هذا، فقد تضمّنت من القدح، في شعر «امرئ القيس»، ما نحسب أنّه لم يأت به أحدٌ قبله، ولا بعده، لقد جاءت قراءته الشهيرة، في معرض محاولته إثبات إعجاز القرآن الكريم، وذلك في مُؤَلِّفِهِ "إعجاز القرآن"¹، وقد ذكر «الباقلاني» في مقدّمة كتابه هذا، أنّه إنّما عزم على تأليف الكتاب بعدما نظر إلى عصره، وما بلغ فيه بعضهم من الجرأة، على كتاب الله، والخوض في حرّماته، شأواً بعيداً، حيث صار القرآن "عرضة لمن شاء أن يتعرّض فيه، حتى عاد مثل الأمر الأوّل على ما خاضوا فيه عند ظهور أمره، فمن قائل قال إنّهُ سحرٌ، وقائل يقول إنّهُ شعرٌ، وآخر يقول إنّهُ أساطيرُ الأولين،... وذكّر لي عن بعض جُهاّلهم، أنّه جعل يعدله ببعض الأشعار، ويوازن بينه وبين غيره من الكلام، ولا يرضى بذلك حتى يُفضّله عليه"².

كان سبب تأليف الكتاب إذن حميّة دينيّة قويّة عاتية، أراد معها «الباقلاني» أن يدحض رؤى أولئك الذين لم يراعوا لكتاب الله حرمة، أو وقاراً، وبلغوا في ذلك غاية، لا يرضاها أحد، وهو الناقد النقيّ الورع، الذي أوتي قوّة الحجّة، والبرهان، غير أنّ «أبا بكر الباقلائي»، في سعيه هذا، ربّما أساء - بحسن نيّة - إلى تراث عزيز، مُمثّلاً في مُعَلِّقَةِ «امرئ القيس»، وجعل طعنه فيها، وسيلة لإثبات إعجاز القرآن الكريم، وتفوّق نصّه المعجز، على النص الشعري، من خلال إبراز ما يعثور كلام البشر، من عيب، ونقصان، - وإن جاء به أبلغ بلغائها، وأشعر شعرائها - لقد اختار شعر «امرئ القيس»، وهو الذي اتفقت عليه العرب، بأنّه أشعر شعرائها، وأجود من قال الشعر عندها، ولو أنّ «الباقلاني» انتهج سبيلاً غير هذا، لربّما بلغ إربه، وغنم في مباحث الإعجاز، مغنم كثيرة، وفتح في مباحث النقد، والبلاغة فتوحاً جليّة لم يسبقه إليها أحد، يقول «محمود شاكر»: "ورضي الله عن أبي بكر الباقلائي، فقد جمع في كتابه خيراً كثيراً، واستفتح بسليم فطرته أبواباً كانت قبله مغلّقة، وكشف عن وجوه البلاغة حجاباً مستوراً. ولكّنه زلّ زلّة كان لها بعد ذلك آثار مُتلاحقة، وإن لم يقصد بها هو قصد العقاب التي انتهت إليها"³.

وكذلك رأى «عبد الملك مرتاض»، أنّ «أبا بكر الباقلائي» لم يُوقّق، في اختيار المنهج الصحيح، لإثبات إعجاز القرآن، وقد كان حريّاً به، أن يقف على ما في النص القرآني نفسه، من دلائل إعجازه، ومواطن تفردّه، دون الاتجاه إلى ما يُسيء إلى هذا الشعر الذي يحتلّ مكانة أثيرة في وجدان المتلقي العربي، يقول «مرتاض»، في هذا الصدد: "وقد كان الشيخ في غنى عن كلّ ذلك

¹ الباقلائي: إعجاز القرآن، تح السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 4، 5.

³ مالك بن نبي: الظاهرة القرآنية، مرجع سابق، ص 44.

التقخيص الذي رمى به شعر امرئ القيس، فنحن لا نُوافقه على ذلك التحليل المُتَحامل، والرأي المُبَيّت مسبقاً، ولا على تلك الأحكام القضائية المُصلّطة التي سَوّطَ بها، أمير الشعراء العرب، فالشعرُ شعراً، والقرآنُ قرآنٌ، والمفاضلةُ هنا غير واردة أصلاً، وكان أولى له أن يبرهن على إعجازيّة القرآن بتحليل نص القرآن نفسه، وتبيان بدائعه، وروائعه، وتفجير كوامن جماله، وإبراز مستدقّات بيان نسجه الشريف، ونظمه الكريم، انطلاقاً من القرآن نفسه، فالمنطلق المنهجي والإجرائي في تقديرنا خطأ¹.

لقد كانت رغبة «الباقلاني» في هذا كله "التمييز بين المعجز من كلام الخالق، وبين الرائع من كلام المخلوق"²، وإظهار البون الشاسع بين الطرفين، من أجل تقرير إعجاز النص القرآني في نهاية المطاف.

تدلّ قراءة «الباقلاني» على معرفة عميقة بموقع «امرئ القيس» في خارطة الشعر العربي، وأطلاع كبير على قيمته بين أقرانه، يتبين لنا هذا حين نجدّه يُعَدّد ما اتسم به شعره من فصاحة، وبيان، وما فتح به الشاعر من فُتوح في أشعار العرب، وما أبدعه من فُنون حتى كان له في ذلك فضل الريادة، وكان القدوة للشعراء من بعده، يقول: "وأنت لا تشك في جودة شعر امرئ القيس، ولا ترتاب في براعته، ولا تتوقّف في فصاحته، وتعلم أنّه قد أبدع في طُرق الشعر أمورا أثّبت فيها، من ذكر الديار، والوقوف عليها، إلى ما يصل بذلك من البديع الذي أبدعه والتشبيه الذي أحدثه والمليح الذي تجد في شعره، والتصرّف الكثير الذي تصادفه في قوله، والوجوه التي ينقسم إليها كلامه، من صناعة، وطبع، وسلاسة، وعفو ومتانة"³، وهذا كله يدلّ على أنّ «أبا بكر الباقلاني» لم يعمد إلى اختيار شعر «امرئ القيس» إلّا لِمَا نظر فيه من مواطن البراعة، والبلاغة، والحسن، ولاستيقانه بأنّه، يُمثّل المثل الأعلى في الشعرية العربية.

تناول «الباقلاني» مُعلّقة «امرئ القيس» تناولاً شاملاً منذ أول بيتين (من الطويل)⁴:

فَقَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمِلٍ
فَتَوَضَّحَ فَالْمِقْرَةَ لَمْ يَغْفُ رَسْمُهَا لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَالٍ

يعترف «الباقلاني» للشاعر بجودة المطلع من حيث أنّه "وقف، واستوقف، وبكى، واستبكى، وذكر العهد، والمنزل، والحبیب، وتوجّع، واستوجع، كلّ في بيت"⁵، غير أنّه ما لبث أن وسم المطلع، بالخلل في لفظه، ومعناه، وذلك لأنّ الشاعر "استوقف من يبكي لذكر الحبيب، وذكره لا يقتضي

¹ عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمان، دار هومة، الجزائر، ط1، 2001م، ص32.

² إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983م، ص353.

³ الباقلاني: إعجاز القرآن، مرجع سابق، ص158.

⁴ امرئ القيس: الديوان، مرجع سابق، ص8.

⁵ الباقلاني: إعجاز القرآن، مرجع سابق، ص158.

بكاء الخلي. وإنما يصحُّ طلب الإسعاد في مثل هذا على أن يبكي لبكائه، ويرقُّ لصديقه في شدة برحائه. فأما أن يبكي على حبيب صديقه وعشيق رفيقه فأمر محال؟ وفسد المعنى من وجه آخر: لأنَّه من السُّخف أن لا يغار على حبيبه وأن يدعو غيره إلى التغازل عليه والتواجد معه فيه¹، ويبدو واضحاً للعيان أنَّ الناقد إنَّما ارتكز في إصدار أغلب أحكامه على معايير خُلقية، أكثر من كونها فنيّة، ناظراً في جانب آخر - إلى ما اعتور المعلّقة - كما يؤكد - من عيب، وتعسّف، وتكلف، وخروج عن اعتدال الكلام.

وفي تعرّضه لقول «امرئ القيس» (من الطويل)²:

فَفَاضَتْ دُمُوعُ الْعَيْنِ مَنِيَّ صَبَابَةً عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَ دَمْعِي مَحْمَلِي

رأى «الباقلاني» أنَّ قوله: "ففاضت دموع العين"، ثم استعانته بقوله «مني» ضعيفة عند المتأخرين في الصنعة، وهو حشوٌ غير مليح ولا بديع³، ثم انتهى إلى أنَّ مبلغ ما قام به الشاعر في البيت إنَّما هو رصف الكلام من أجل إقامة الوزن، والقافية، ثمَّ من أجل الإمعان في الاستقاص من القيمة الشعريّة للبيت، وجدناه يُفضّل عليه شعر بعض المغمورين، إمعاناً في الحط من قيمة البيت وصاحبه⁴.

إنَّ في هذا المأخذ الذي سجّله «الباقلاني» على «امرئ القيس»، يبدو واضحاً - أنَّ الشيخ قد نظر إلى القول الشعري، نظره إلى الكلام العادي الذي يقوله الناس، وذلك أمرٌ لا يستقيم، إذ أنَّ للشاعر من الرُّخص ما ليس لغيره من عامة الناس، وذلك خدمة للمعاني الشريفة التي ينزع إليها، وربما قد نظرنا إلى ما في الخطاب الشعري، مما لاحظته «الباقلاني» من حشو، إلّا أنَّه قد يكون من المستساغ، إذا أورد الشاعر خدمة للمقاصد الجلييلة التي تطلّع إليها، والتي تنال موضعها الأثير في نفس المتلقي الذكي الذي يُحسن الانتباه إلى هذه المعاني، وهو ما نلمسه في قراءة «محمّد أبي موسى»، في معرض رده على «الباقلاني»، محاولاً إبراز ما في البيت الذي جاء به «امرؤ القيس» من جماليات، تُبرز نفسيّة الشاعر، مُستندا في ذلك إلى ما جاء في كتاب الله تعالى من هذا الأسلوب اللطيف، على نحو نحسُّ معه أنَّ «أبا موسى»، يُخاطب الشيخ «أبا بكر الباقلااني»، -بعد قرون- مُبيناً له أنَّ هذا المأخذ الذي سلكه «امرؤ القيس»، إنَّما هو من صميم الأسلوب القرآني الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه، ولا من خلفه، يقول «أبو موسى» مُفنداً مأخذ «الباقلاني» عن هذا البيت: "وليس كما قال، لأنَّ هذا القيد «مني» نصّ على أنَّ فيض الدمع منه، وهذا وإن دلّ عليه السياق، إلّا أنَّ النص عليه يكون أوقع لأنَّه يشبه أن يكون رأس المعنى لأنَّه

¹ الباقلااني: إعجاز القرآن، مرجع سابق، ص 160.

² امرؤ القيس: الديوان، مرجع سابق، ص 9.

³ الباقلااني: إعجاز القرآن، مرجع سابق، ص 163.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص 164.

إحضار لنفسه الشاجية، ونصّ على تلك الذات الحزينة اللاهفة، ومثله قوله تعالى: «قال رب إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيباً».. لا ريب أنّ السياق دالٌّ على أنّ وهن العظم منه، لأنّه لا يعقل أن يكون المعنى وهن العظم من غيري... ومع ذلك ليس الكلام في غنية عن هذا القيد «مني» لأنّ هذا القيد أفاض على الكلام فيضا من عميق إحساسه صلوات الله وسلامه عليه بالوهن، والضعف¹، وكذلك في البيت الذي يليه (من الطويل)²:

أَلَا رَبُّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٍ وَلَا سِيَّما يَوْمٌ بِدَارَةِ جُلْجُلٍ

يُعلق «الباقلاني» على البيت ويصفه بأنّه: "خال من المحاسن والبديع، خاو من المعنى، وليس له لفظٌ يروق، ولا معنى يروغ، من طباع السوقة، فلا يرعك تهويله باسم موضع غريب"³. وكذلك أخذ على الشاعر قوله (من الطويل)⁴:

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخِذَرَ خِذَرَ غُنِيزَةٍ فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجِلِي

فقد رأى الشيخ في قول الشاعر "لك الويلات... " كلاماً مؤثّثاً من كلام النساء⁵، غير أنّ «مجد أبو موسى» نظر إلى أنّ «امرئ القيس» إنّما أراد أن ينقل إلى المُتلقي، ردّ فعل «غنيزة» بلغتها الأنثويّة، وبصريح ما ذكرته، فجاء بكلام "أنطق به صاحبتّه، فهو كلامها، وهو الأشبه بها"⁶. وعلى هذا النحو سار «الباقلاني» في قراءته، ذاكرًا كلّ ما أمكنه من مثالب نسبها للشاعر، ولم يتجاوز في ذلك حتى ما أجمع قُراء الشعر الجاهلي على حسنه، مثل أبيات الشاعر الأسرة في وصف الليل، والتي نظر إليها على أنّها "إلمامٌ بالتكلف، ودخول في التعمّل"⁷، وفي مختتم تحليله، وجدنا «الباقلاني»، وقد انتهى إلى حكم شديد القسوة على كامل المعلقة، ويبدو أنّ هذا الحكم قد قرّره مسبقاً، يقول: "اعلم أن هذه القصيدة قد ترددت بين أبيات سوقية مبتذلة، وأبيات متوسطة، وأبيات ضعيفة مردولة، وأبيات وحشية غامضة مستكرهة، وأبيات معدودة بديعة. وقد دللنا على المبتذل منها، ولا يشتهه عليك الوحشي المستنكر، الذي يروع السمع، ويهول القلب، ويكد اللسان، ويعبس معناه في وجه كل خاطر، ويكفهر مطلعاه على كل متأمل أو ناظر، ولا يقع بمثله التمدح، والتفاصح"⁸.

¹ ينظر: مجد مجد أبو موسى: الإعجاز البلاغي دراسة تحليلية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 1997م، ص291.

² امرئ القيس: الديوان، مرجع سابق، ص11. مرجلي تاركي أمشي راجلة.

³ ينظر: الباقلاني: إعجاز القرآن، مرجع سابق، ص164.

⁴ امرئ القيس: الديوان، مرجع سابق، ص11.

⁵ ينظر: الباقلاني: إعجاز القرآن، مرجع سابق، ص166.

⁶ ينظر: مجد مجد أبو موسى: الإعجاز البلاغي دراسة تحليلية، مرجع سابق، ص296.

⁷ الباقلاني: إعجاز القرآن، مرجع سابق، ص181.

⁸ المرجع نفسه، ص180.

يكاد يُجمع كثير من الباحثين أنّ قراءة الشيخ «أبي بكر الباقلاني»، قد افتقدت الروح الموضوعية التي تتطلبها كلّ قراءة تطمح إلى كشف أسرار المادّة الأدبيّة التي تتصدى لها، وأنّ ذلك المطمح لا يتأتى للباحث دون أن يتجرّد من كلّ خلفيات، تُؤثّر على مساره في هذا الشأن، وقد رأى بعضهم أنّه قد حاول "قراءة الشعر من منظور عقلي-فلسفي، وليس من منظور بلاغي-نقدي، لذا يُكثر من الاستدلالات، والحجج والبراهين... ونتيجة لذلك لم يتطرق إلى القضايا الجماليّة- الإبداعية في النص إلاّ ما ندر، وأحياناً يعيب الأبيات التي أثّق على جودتها"¹، وبهذا فقد كانت محاولته تبدو في "ظاهرها نصيّة، ولكنّ باطنها، وغايتها هو نفي النصيّة، من خلال البحث عن تفكك النص، وتهافته، لإثبات تفوق النص القرآني عليه"².

وهكذا فقد حفلت الدراسات التي تناولت هذه القراءة التي جاء بها «أبو بكر الباقلاني»، بإبراز كلّ ما شاب قراءته من تعسف، وانحياز، في آرائه، وتركيزه الشديد على نقده لمنظومة القيم الأخلاقية التي جاءت في القصيدة، أكثر من تسليط الضوء على المنظومة الفنيّة التي نهض عليها البناء الشعري برمّته.

غير أنّ قليلاً من هذه الدراسات كشف جوانب محمودّة كان لـ«الباقلاني» الفضل في تبيانها، ومن ذلك أنّه استطاع تجاوز النظرة الجزئية التي وسّمت النقد القديم في تناوله للخطاب الشعري، إلى نظرة كليّة شاملة تتناول الخطاب، فقد درج النقد العربي القديم على إصدار أحكامه اعتماداً على البيت الواحد، أو البيتين، ومن ذلك ما وقّر في صفحات هذا النقد من جعل الشاعر أشعر الشعراء لأجل بيت واحد لا تتجاوزه إلى غيره، "لقد طمح إلى تحقيق نهج جديد في التلقي يستند إلى رؤية تأخذ في الحسبان مجمل النص بل مجمل نتاج الشاعر، وكان هذا حرياً أن يسجل نقلة حاسمة في تاريخ التلقي الجمالي للشعر في التراث العربي، ولكّنه للأسف أفلت الفرصة، وعاد يدور في فلك نمط التلقي، أو أنماطه السائدة، والمتداولة في زمانه"³.

¹ ينظر: حامد مردان السامر: تلقي النص في الخطاب النقدي العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015م، ص154، 155.

² ينظر: المرجع نفسه، ص155.

³ عز الدين اسماعيل: كفايات تلقي الشعر في التراث العربي، مرجع سابق، ص60.

3.8. أبو العلاء المعري، القراءة بين الجنة والنار في رسالة الغفران:

تُمثِّل رسالة الغفران¹ لـ«أبي العلاء المعري» إحدى الفرائد الجِسَان البديعات، التي يزدان بها تُراث الأدب العربي، كتبها «أبو العلاء»، جوابًا على رسالة من صديقه «علي بن منصور الحلبي»، المكنى بـ«ابن القارح»، وقد أراد لها «أبو العلاء»، -بخياله الخصب المبدع الشعري- أن تكون رحلة خياليّة عجيبة، إلى العالم الآخر، واختار معها أن يكون بطلها الأوّل هو صديقه «ابن القارح» نفسه، وقد ضمّنها، عددا من تأمّلاته في الحياة، والدين، والأخلاق، وكثيرا جدا من الآراء في مسائل الأدب، وعلم الكلام، وغير ذلك من المعارف، والعلوم، وقد جمع فيها من نواذر الأخبار، والأشعار، ما قد لا يوجد في دواوين كثير من الشعراء أنفسهم، أمّا عن جانب المعجم اللغوي، فقد حفلت رسالة الغفران بكَمّ هائل، من غريب الألفاظ، ما حفظ للعربيّة كثيرا من ذخائرها، وما جعل المُحقّقين يبذلون الجهد الجهد في شرح مفرداتها، لتيسير قراءتها، فقد كان «أبو العلاء المعري»، عالما باللغة، مُتمكّنا من شوارد الكلام، حتى قال فيه «أبو زكريا التبريزي»: "ما أعرف أنّ العرب نطقت بكلمة ولم يعرفها المعري"².

إنّ الذي يعنينا في رسالة الغفران، هو ما ضمّنها «أبو العلاء»، من قراءاته لأشعار الجاهليين، فقد ذهب في هذا مذهبا حصيفا، لطيفا، طريفا، لم يُسبق إليه، مُتناولا تلك الأشعار، بطريقة مُبتكرة، كسرت أفق انتظار القراء، لقد عمد «أبو العلاء» -في رسالته هذه- إلى استدعاء شُخص شعراء الجاهلية والإسلام، -بطريقته الإبداعية الخاصة- حين جاء بهم من غابر الدهر، يُحدّثهم -على لسان بطله- «ابن القارح» كيف يشاء، ويكشف ما خفي من أخبارهم، وأشعارهم، وسيرهم، -وقد باعدت «المعري» عنهم الأزمان، والأحقاب- يزور كلّ منهم موقعه في الجنان، أو في السعير، يجلس إليهم، جُلوس الصديق إلى صديقه، وي طرح عليهم أسئلة عصره، و-ربّما- أسئلة عُصور أخرى، يصفهم، وصف الشاهد العيان، كُُلّ في موضعه، فبينما يَنعَم بعضهم في نعيم الجنان، يُكابِد آخرون أهوال السعير، فكأنّا نراهم رأي العين، ونسمع صدى أصواتهم البعيدة، وإنّها لرحلة برزخية، تطوي العُهود السحيقة الغابرة، وتتفض غُبار السنين البعيدة، و«أبو العلاء»، في كل هذا يُدير المشاهد المتلاحقة، ويشدّنا معه كمتلقين، من خلال مجريات الأحداث المتتابعة، ويأسرنا بين سلطتين: سُلطة الحكّي العاتية، وسُلطة الشعر، وعوالمه الفسيحة، حيث تتعدّد القراءات، والرؤى، ويُفسّح المجال للقارئ، كي يطلق العنان لخياله الجامح، ويشارك هو الآخر فكأن «أبا العلاء»، المخرج المسرحي -على أيّامنا هذه- الذي أحسن تقسيم الأدوار بين الممثلين، وأجاد في إقامة عوالم مسرحه، وأخذ بألباب جمهوره.

¹ أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، تح عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، ط9، 1977م.

² شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط11، د ت، ص378.

في رسالة الغفران، يُعلي «أبو العلاء» شأن الشعر، والشعراء، ويجعل البيت، أو البيتين شفيعاً، للشاعر في دخول الجنان، ولو كان من أهل الجاهلية، وقد يكون البيت سبباً في دخول الشاعر إلى السعير، ولو كان من شعراء العصور الإسلامية.

يلتقي الشاعر «الأعشى» في الجنة، ويسأله بِمَ غُفِرَ له، فيخبره، إنّما غُفِرَ له ببركة قصيدته الدالية التي صنعها، في مدح الرسول ﷺ، والتي قال فيها (من الطويل):

نَبِيِّي يَرَى مَا لَا يَرَوْنَ وَذِكْرُهُ أَغَارَ لَعْمَرِي فِي الْبِلَادِ وَأُنْجَدَا
لَهُ صَدَقَاتُ مَا تَغِيبُ وَنَائِلٌ وَلَيْسَ عَطَاءُ الْيَوْمِ مَانِعُهُ عَدَا

يسأله عن معاني ألفاظ بعينها، مُقلِّباً دلالاتها على وجوه متعددة، ومن نماذج ذلك ما سأل «الأعشى» عن معنى "أغار"، مُستعرضاً قراءة النحوي «أبي زكريا الفراء»، و«الإصمعي»، فالأول: يذهب إلى أنّ "أغار" تعني أتى الغور (مكان)، و"أنجد": إذا أتى نجد، بينما يرى «الإصمعي»، أنّ "أغار"، بمعنى: أسرع، و"أنجد": أي ارتفع¹.

يلتقي «لبيد بن ربيعة»، وقد أُعطي، ثلاثة بيوت في الجنان، نظير ثلاثة أبيات من الشعر قالها، في دنياه²، ويسأله عن قوله (من الكامل):

تَرَاكُ أَمْكِنَةٌ إِذَا لَمْ أَرْضَها أَوْ يَرْتَبِطُ بَعْضُ النَّفُوسِ حِمَامُها

هل أردت ببعض معنى كلٍّ؟ فيقول «لبيد»: كلا، إنّما أردت نفسي³، ويسأله عن قوله (من الكامل):

بِصَبُوحٍ صَافِيَةٍ وَجَذْبِ كَرِينَةٍ بِمُؤَثِّرٍ تَأْتَالُهُ إِبْهَامُها*

فقد اختلف فيه، فمنهم، "من ينشده: تأتاله، يجعله تقتله، من آل الشيء يؤوله إذا ساسه، ومنهم من ينشد: تأتاله من الإتيان. فيقول لبيد: كلا الوجهين يحتمله البيت"⁴، إنّ في هذه العبارة الأخيرة (كلا الوجهين يحتمله البيت)، لشذرة من شذرات، نصوص جمالية التلقي، التي تدعو إلى تعدد القراءات، و«أبو العلاء» في مقولته، لا يحصر القراءة في معنى واحد، وحيد، وإنّما يدعُ المجال مفتوحاً، أمام قراءات أخرى، وذلك هو ديدنه في رسالة الغفران، ممّا سنعرض له لاحقاً.

يقف على منزل شاعر الحيرة، «عدي بن زيد»، ويسأله، عن قصيدته الصادية الشهيرة التي مطلعها (من السريع):

¹ أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، مرجع سابق، ص 179.

² المرجع نفسه، ص 267.

³ المرجع نفسه، ص 216.

* الكرينة: المغنية.

⁴ المرجع نفسه، ص 217.

أَبْلَغَ خَلِيلِي عَبْدَ هِنْدٍ فَلَا، زِلْتُ قَرِيباً مِنْ سَوَادِ الْخُصُوصِ

فيسمعها منه، ويُخبره أنّ هذه القصيدة، كانت مُلهمة لشعراء العصور الإسلامية، فقد نسج على منوالها، العالم الأديب «ابن دريد»، أبياته التي يقول فيها (من السريع):

يَسْعُدُ ذُو الْجِدِّ وَيَشْقَى الْحَرِيفُ لَيْسَ لَخَلْقٍ مِنْ قِضَاءٍ مَحِيصُ

ومن جانب آخر، يبدو أنّ «أبا العلاء»، كان مُعتزلاً على آراء بعض من النحاة، وقراءاتهم، يتجلى ذلك حين يستعرض قول «عدي بن زيد» (من الخفيف):

أَرْوَاحُ مُوَدِّعٍ أَمْ بُكُورُ أَنْتَ فَانْظُرْ لِأَيِّ حَالٍ تَصِيرُ

فـ«سيبويه» يزعم أنّ الضمير، "أنت" يجوز أن يرتفع بفعل مُضْمَرٍ، يفسره قول الشاعر "فانظر"، وهنا يستبعد «أبو العلاء»، هذا الرأي، ثمّ يسخر منه على لسان «عدي بن زيد»، نفسه، حين يقول: "دعني من هذه الأباطيل..."¹.

ويُبرئ «النابغة الذبياني»، من نسبة أبيات له، حين لقيه، ويسأله عن أبيات في وصف «المتجرّدة» زوج «النعمان بن المنذر»، منها (من الطويل):

أَلَمَّا عَلَى الْمَمْطُورَةِ الْمُتَأَبَّدَةِ أَقَامَتْ بِهَا فِي الْمَرْبَعِ الْمُتَجَرَّدَةِ
مُضْمَخَةٍ بِالمِسْكِ مَخْضُوبَةٍ بَذَرٍ وَيَأْقُوتٍ لَهَا مُتَقَلَّدَةِ
كَأَنَّ ثَنَائَهَا وَمَا ذُقْتُ طَعْمَهَا - مَجَاجَةً نَحَلٍ فِي كَمِيَتٍ مُبَرَّدَةِ

فيخبره «النابغة» أنّه لم يسلك في سبل الشعر هذا المسلك، وأنّ الأبيات لرجل من «ثعلبة بن سعد»²، وفي أقصى الجنان يلقي امرأة تتطلّع إلى أهل النار، فإذا هي «الخنساء» رضي الله عنها، تتطلّع إلى أخيها «صخر»، وكأنّه الجبل الشامخ، والنار تضطرم في رأسه، وكأنّما صدق فيه، قولها (من البسيط)³:

وَأَنَّ صَخْرًا لَتَأْتَمَّ الْهُدَاةُ بِهِ كَأَنَّهُ عَلِمَ فِي رَأْسِهِ نَارُ

يبرح منزل «الخنساء»، سائلاً عن «امرئ القيس بن حجر» حامل لواء شعراء الجاهلية، فيلقاه، ويسأله عن رأيه في بعض قراءات رُواة بغداد لشعره، وقد كانوا ينشدون أبيات معلّقة، بزيادة الواو في أولها⁴، نحو قوله (من الطويل):

¹ أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، مرجع سابق، ص 191.

² المرجع نفسه، ص 207.

³ المرجع نفسه، ص 308.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص 313.

كَأَنَّ السَّبَاعَ فِيهِ غَرَقَى عَشِيَّةً بِأَرْجَائِهِ الْقُصُوى أَنَابِيَشُ عُصْلٌ*

ليكون البيت، حسب روايتهم على هذا النحو:

وَكَأَنَّ السَّبَاعَ فِيهِ غَرَقَى عَشِيَّةً بِأَرْجَائِهِ الْقُصُوى أَنَابِيَشُ عُصْلٌ

يُجيبه «امرؤ القيس»، أَنَّ هؤلاء إِنَّمَا أساءوا الرواية، وإن كان الأمر كذلك، فأى فرق يكون بين الشعر، والنثر¹، وهو يقصد بهذا، أَنَّ إضافة هذه الواو إلى مستهل البيت إِنَّمَا يُخَلِّ من وزن البيت الذي ينتمي إلى بحر الطويل، ويخرجه بهذا من دائرة الوزن، ويجعله على شاكلة الكلام العادي المنثور الذي يفقد كل إيقاع.

ثم يسأله عن تأويل قوله (من الطويل):

كَبْكُرِ الْمُقَانَاةِ الْبَيَاضِ بَصْفَرَةٍ غَذَاها نَمِيرُ الْمَاءِ غَيْرُ الْمُحَلَّلِ*

ويذكر له ما أوله المتأولون، في معنى "البكر"، "فقالوا: البيضة، وقالوا: الدرّة، وقالوا: الرّوضة، وقالوا الزّهرة، وقالوا: البرديّة"²، ثم يسأله: "وكيف تتشد: البياض، أم البياض، أم البياض؟ فيقول: كل ذلك حسن، وأختار البياض، بالكسر"³.

إِنَّ في قول «امرؤ القيس»، -على لسان «أبي العلاء»-: "كل ذلك حسن"، لشذرات ممّا نُسميه في أدبيات نظريّة التلقي: "تعدّد القراءات"، وقد أراد «أبو العلاء» بهذا أن يمنح القارئ متّسعا، ليُساهم من جانبه أيضا في صناعة شكل جديد من أشكال المعنى.

وفي مقام آخر يذكر قول «عنتره العبسي» (من الكامل):

وَلَقَدْ شَرِبْتُ مِنَ الْمُدَامَةِ بَعْدَمَا رَكَدَ الْهَوَاجِرُ بِالْمَشُوفِ الْمُعْلَمِ*

وحين يلتقيه يسأله: "فما أردت بالمشوف المعلم؟ الدّينار أم الرّداء؟ فيقول: أيّ الوجهين أردت، فهو حسن ولا ينتقص"⁴، وفي هذا أيضا، قبول بتعدد القراءات، وتقليب لأوجه دلالات القول الشعري. وكذلك يسأل عن «علقمة بن عبدة»، فإذا لقيه، سأله عن قوله (من البسيط):

كَأْسُ عَزِيزٍ مِنَ الْأَعْنَابِ عَتَّقَهَا لِبَعْضِ أَرْبَابِها حَانِيَّةٌ، حَوْمٌ

* يقول: كأن السباع حين غرقت في سيول هذا المطر عشيا أصول البصل البري؛ شبه تلطحها بالطين والماء الكدر بأصول البصل البري؛ لأنها متلطحه بالطين والتراب (شرح الزوزني).

¹ ينظر: أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، مرجع سابق، ص 314.

* البكر من كل صنف: ما لم يسبقه مثله. المقاناة: الخلط يقال: قانيت بين الشيئين إذا خلطت أحدهما بالآخر، والمقاناة في البيت مصوغة للمفعول دون المصدر. النمير: الماء النامي في الجسد. المحلل ذكر أنه من الحلول، وذكر أنه من الحل.

² المرجع نفسه، ص 314.

³ المرجع نفسه، ص 314.

* ركد: سكن. الهواجر: جمع الهاجرة وهي أشد الأوقات حرًا. المشوف: المجلّو. المدام والمدامة: الخمر، سميت بها لأنها أديمت في دنّها (الزوزني).

⁴ المرجع نفسه، ص 324.

ويُخبره أنّ الناس يختلفون في قراءاتهم للبيت، فبعضهم يذهب إلى أنّه أراد بقوله: "حَوْمٌ"، "حُمًا"، أي سودا، فأبدل من إحدى الميمين واوا. وقيل: أراد حَوْمًا أي كثيرا فضم الحاء للضرورة، وقيل: حوم، يحام بها على الشرب أي يطاف¹.

وعلى هذا النحو يمضي «أبو العلاء»، في لقاءاته مع وجوه الشعر الجاهلي، يطرح قراءاته لأشعارهم، مُقلِّبا معاني البيت الشعري، على وجوه عدّة، غير أنّ الفكرة الأساسية المُعلنة التي نلقاها في كل فصول هذا السفر الجميل الجليل، تمثّلت في دعوة صريحة من «أبي العلاء» إلى فكرة استحسانه "تعدّد قراءات" الخطاب الشعري، وعدم احتكار القراءة الواحدة، وهي فكرة تُشكل محور نظريات القراءة في عصرنا هذا، والحقيقة أنّنا في رسالة الغفران، كثيرا ما نجد العبارات التي تؤكد على حق القارئ في المشاركة المثمرة في بناء معنى الخطاب الشعري.

إنّ «أبا العلاء المعري»، لينصرف - على لسان أبطال رسالة الغفران - إلى استحسان ما جاء به قرّاء الشعر الجاهلي، على الرغم من تباين وجهات أنظارهم، وبهذا فإنّ رسالة الغفران لتؤكد حق كل قارئ في صناعة معنى النص، حسبما يتيح له زمنه وسياقاته المحيطة به، وثقافته الخاصة، ففي كل فصول رسالة الغفران نجد الشعراء الذين يحاورهم، يستحسنون ما ذهب إليه قراءهم، ويدعون إلى تعدّد قراءات البيت الواحد، وتقليب معناه على احتمالات كثيرة.

¹ ينظر: أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، مرجع سابق، ص 329.

9. تلقي الشعر الجاهلي عند المحدثين:

يُوشك أن ينصرم قرنٌ كامل منذ أن نشر «طه حسين» كتابه الشهير "في الشعر الجاهلي" سنة 1926م، قبل أن يتراجع عن بعض من فصوله ويُعيد نشره تحت عنوان آخر هو "الأدب الجاهلي" تحت تأثير حملة عاتية من السُخط على ما أورده من أفكارٍ، زعمت أن ما بين أيدينا ممّا يُسمى شعرا جاهليا لا يُمْتُّ إلى أشعار الجاهليين بصلة، وإنّما هو من اختلاق الرواة، ووضع الوضاعين، في العصور الإسلامية، لأسباب دينيّة، أو سياسية، أو قبليّة، أو غير ذلك، وأنّ كلّ ذلك التراث العزيز الذي احتلّ مكانته الأثيرة في وجدان الناس لمئات السنين، لا يعدو أن يكون من صناعة المنتحلين، وأنّه ليس من الجاهليّة في شيء، يقول «طه حسين»: "وأوّل شيء أفجّوك به في هذا الحديث هو أنّي شككت في قيمة الشعر الجاهلي، وألححت في الشك، أو قلّ ألحّ عليّ الشك، فأخذت أبحث، وأفكر، وأقرأ، وأتدبّر، حتى انتهى بي هذا كله إلى شيء إن لم يكن يقينا، فهو قريب من اليقين، ذلك أنّ الكثرة المطلقة ممّا نسميه شعرا جاهليا، ليست من الجاهليّة في شيء، وإنّما هي مُنتحلة مُختلفة بعد ظهور الإسلام"¹.

لم تكن هذه الآراء لتصدر دون أن تُحدث زلزالاً في الساحة النقدية العربية لا تزال ارتداداته إلى اليوم، فقد رفضت طائفة من الباحثين آراء «طه حسين» جُملة وتفصيلا، وعلى رأس هؤلاء «مصطفى صادق الرافعي» في كتابه "تحت راية القرآن"²، و«أنور الجندي»، و«محمود شاكر» الذي نظر إلى أنّ «طه حسين» إنّما عمد إلى ما كتبه المستشرق الإنجليزي «دافيد صمويل مرجليوث» في يوليو 1925م وادعى فيه أنّ الشعر الجاهلي كلّ موضوع مصنوع في الإسلام، وأنّ لغته هي لغة القرآن لا لغة الجاهليّة³، وبهذا يكون مُنتهى جُهد «طه حسين»، -حسب «محمود شاكر»- إنّما هو مجردُ سطوٍ على بحث هذا المستشرق، وكذلك فعل «ناصر الدين الأسد» في كتابه مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية⁴، وفيه حاول الباحث أن ينهج منهجا علميا مُتجرّداً من كلّ أهواء، وأحكام مُسبّقة كما صرّح بذلك في مستهل دراسته، "وقد بذلت أقصى الجهد في أن أنهج نهجا علميا خالصا: لا أميل مع هوى، ولا أتعصب لرأي.. ولم يكن نصب عيني غاية أتوخاها، وأرمي إلى إقامة الدليل عليها، غير الغاية المجردة التي سينتهي إليها البحث الموضوعي وحده، فقد كان قلبي مع هذا الشعر حين كنت أقرأه، وكان عقلي عليه حين كنت أقرأ عنه، فأردت أن أصل إلى يقين يجتمع عنده اقتناع العقل، واطمئنان القلب معا، ولم يكن أمامي سبيل إلى ذلك إلّا أن آخذ نفسي بتحري المنهج العلمي الدقيق، والتزام حدوده التزاما لا ترخّص

¹ طه حسين: في الشعر الجاهلي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007م، ص70، 71.

² مصطفى صادق الرافعي: تحت راية القرآن، دار الكتاب العربي، بيروت، ط7، 1974م.

³ ينظر: محمود محمد شاكر: نمط صعب، ونمط مخيف، مطبعة المدني، القاهرة، ط1، 1996م، ص374.

⁴ ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1978م.

فيه¹، وهكذا فقد انتهى الباحث إلى جملة نتائج توهنُ آراء «طه حسين» بشكل كبير، أهمّها أنّ الكتابة كانت معروفة عند العرب في جاهليّتهم، وفي هذا الحديث ما يؤازرُهُ من أدلة عقلية فيما وُجد من "شعر جاهلي يحفل بالكتابة، وصورها، والإشارة إلى أدواتها، وتشبيه الأطلال والرسوم، ببقايا الخطوط على الرق، والمهراق، وسائر أنواع الصحف"²، ثمّ جنح إلى حديث طويل عن اتصال رواية الشعر من الجاهليّة إلى عصور التدوين دون انقطاع، مما يثبت أصالة الشعر الذي بين أيدينا، وسلامة الجانب الأكبر منه من عبث العابثين، إذ يؤكّد الباحث على أنّه "لم تكن ثمة فجوة تفصل هؤلاء الرواة العلماء عن العصر الجاهلي، وإنّما تلفقوه عن تقدمهم، وورثوه عن سبقهم، رواية متصلة، وسلسلة محكمة، يأخذها الخلف عن السلف، ويرويها الجيل بعد الجيل، حريصين عليها، معنيين بها"³.

وعلى العموم فإنّ المحنة التي كابدها الشعر الجاهلي، كانت منحة جليّة تمثّلت في ذلك الالتفات الكبير الذي عرفه هذا الشعر، وما حظي به من دراسات لا سبيل إلى حصرها، تباينت اتجاهاتها، واختلفت أهدافها، بين فريق نهض لإثبات نسب هذا الشعر إلى الجاهليين، وآخر عمد إلى الوقوف مع رؤية «طه حسين» المشكّكة في صحة هذا النسب، غير أنّ أهمّ ما استفاد منه هذا التراث، هو ما غنمه من مُحصلة هذه القراءات، التي سلّطت الضوء على كثير من جمالياته، وأسهمت في الكشف عن المزيد من أسرارهِ.

إنّنا إذا أردنا تصنيف أهمّ المناهج التي سلكها المحدثون في قراءة للشعر الجاهلي، وجدناها قد انتظمت ضمن اتجاهين بارزين:

-تمثّل الاتجاه الأوّل في جملة المقاربات السياقية -التي اتكأت على مُختلف الحقول المعرفيّة في سبيل تحديد مقاصد الخطاب الأدبي- مُتمثلة في تلك الممارسات التي قاربت هذا الخطاب مُعتمدة في ذلك على جملة عوامل، ومؤثرات تقع خارج الإطار البنائي للخطاب، ومن ذلك المؤثرات التاريخية، والاجتماعية، والنفسية، أو الأسطورية، والتي كان لها الدور البارز في تشكيل معالم الخطاب الأدبي، من خلال امتلاكها الدوافع القويّة التي توجّب إقحامها في كل عمليّة قرائية، وقد نالت القراءات السياقية كثيرا من مصداقيّتها من خلال استنادها إلى الطرح الموضوعي، الذي ينظر إلى أنّ القراءة التي تنزع إلى اجتثاث القصيدة من جذورها التي انبثقت في حياضها، لن تؤدي سوى إلى مُحصلة قرائية ضحلة، لا تُعبّر عن الواقع الذي ينطوي عليه العالم الشعري للقصيدة، وهذا أمرٌ تحدّث عنه «رولان بارت» مُعترفا أنّه من الصعوبة تجنب قراءة الآثار التي يكون مصدرها التاريخ، والنفس، دون ملامسة السياقات التي ساهمت في إخراج هذه الآثار.

¹ ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، مرجع سابق، ص 7.

² المرجع نفسه، ص 623.

³ المرجع نفسه، ص 628.

فإذا وقفنا -على سبيل المثال- على المقاربة التاريخية، فإننا نجد أنها قد استندت في قراءتها إلى حياة الشاعر وبيئته الجغرافية والسياسية، والدينية، والاجتماعية، وتلك عوامل لها مبرراتها الواقعية التي تفرض حضورها في أي محاولة لاستكناه المعاني التي ينطوي عليها الخطاب، ففي أكناف البيئة الجغرافية يعيش الشاعر، وتتضح شاعريته، ويمتلك رؤيته للوجود، ومن غير المعقول أن لا يكون لهذه البيئة تأثيراتها على هذه الذات المبدعة، وكذلك الشأن بالنسبة للعوامل السياسية، والدينية، والاجتماعية، التي تلقي بظلالها على التجربة الشعرية للشاعر، وعلى هذا الأساس فإن القراءة التاريخية، تقتض من القارئ معرفته بهذه العوامل الأساسية من أجل تيسير الوصول إلى مقاصد الأثر الشعري، وبهذا فإنه لا "يمكن فهمه، أو التعامل معه، أو التعمق في درسه، من غير ربطه بالعوامل التي شكلته، لا بدّ عند درسه من استحضار جوه التاريخي، أي لحظات تكوينه، وإطاره الزمني. إنّ معلقة امرئ القيس مثلاً، لا نفهم من غير استحضار بيئة الأعراب، وظروف الصحراء، وملابس الأطلال، والخيّل، وغير ذلك ممّا عبرت عنه المعلّقة"¹.

غير أنّه مما يؤخذ على القراءات التاريخية للشعر الجاهلي، هي أنّها "تعاملت مع النص الأدبي على أنّه وثيقة تاريخية، كان ينبغي بيان صدقها التاريخي أو كذبها، ولهذا لم تلتفت إلى القيم الفنية الجمالية، ولم تقف على الإضافات النوعية التي أسدتها الظواهر الأدبية لحركة الإبداع، فلم تبحث في النص من حيث شكله الفني، ومعماريته الجمالية، وتشكيله الإيقاعي، فاهتمت اهتماماً بالغاً بتاريخية الظواهر الإبداعية، ومرد ذلك إلى التأثير الكبير للتفكير الوضعي والنزعة التجريبية في الدراسات الأدبية"².

حاولت القراءة النفسية تفسير الظاهرة الأدبية الجاهلية اعتماداً على منجزات علم النفس، من خلال النظر إلى الإبداع على أنّه وليد الصراع النفسي، وإفراز من إفرازات الكبت الجنسي الكامن في منطقة اللاشعور، وما يُمثله من عقد نفسية، وما يخفيه من مقموع في داخل الذات المبدعة، "فالغرائز الجنسية المكبوتة هي جوهر الأعمال الإبداعية باعتبار أنّ هذه المكبوتات في اللاشعور هي التي تسهم بقسط لا يُستهان به في إبداعات الفعل البشري في ميادين الثقافة، والفن، والحياة الاجتماعية"³.

يقف «يوسف اليوسف» ضمن أهمّ من توسلوا هذا المنحى في قراءة الشعر الجاهلي، وقد وجدناه في سبيله هذا يُحاول الالتزام باستخدام مُصطلحات التحليل النفسي، وتوظيف مفاهيمه، مثل "الإيروس" (غريزة الحياة عبر الجنس)، "القمع الجنسي"، "الليبدو"، "الكبح"، "الإشباع"،.. الخ، على

¹ وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2007م، ص28.

² محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي بحث في تجليات القراءات السياقية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2004م، ص16، 17.

³ المرجع نفسه، ص92.

غير ما وجدناه عند باحثين آخرين توسلوا هذا المنهج في مقارنة الشعر الجاهلي، ينطلق في تبرير اختياره لهذا المنهج، من قناعاته بأنه "مع أنّ الفكر البشري لم يستطع حتى الآن أن يُقدّم نظريّة مطمئنة في أصل الفن، على الرغم من كآفة الجهود التي بذلها في هذا المضمار، فإنّ في وسعنا الذهاب إلى أنّ النزوع نحو العودة بالإيروس (غريزة الحياة عبر الجنس) إلى ما كان يتمتع به في العهود البربريّة من حيث التوجه والإرادة، هذا النزوع هو عُنصر أساسي في كتلة الأصول العميقة، والمعقّدة للفن"¹.

اعتماداً على هذه الرؤى، ذهب «يوسف اليوسف» في تحليله لمعلقة «امرئ القيس»، إلى سبر أغوار النص بناءً على معطيات علم النفس بشكل كامل، مُلغياً كلّ تفسير يخرج عن هذا الإطار المحدّد، وبعد أن استعرض بعضاً من أبيات المعلقة، وقف على قول الشاعر (من الطويل)²:

قِفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ
بِسْفَطِ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْمَلِ

يقول «يوسف اليوسف»: "في يقيني أنّ الشطر الأول من البيت الاستهلاكي وافر العطاء والدلالة بحيث يُلخّص كُليّة موقف الذات الجاهليّة عن عالم القسر، تُرى ما الذي يقوله ذلك الشطر؟ لست أظنّه ينطوي على شيء غير هذا: قفا نحتجّ (ولكن بالبكاء الدال على تطويع الأنا وانصياعها أمام القائم) على الحظر المضروب على حريّة الإيروس"³، هكذا يقرأ «يوسف اليوسف» الشطر الأول من المطلع قراءة تزعم -إلى درجة ترقى إلى يقين الباحث- أنّ البيت ينطوي على بوح الذات الشاعرة بما تكابذه من قهر الغريزة الجنسية (الإيروس)، بينما يأتي الحديث عن المواضيع في الشطر الثاني، كي "يسبغ الواقعيّة على القهر، وليؤكد أنّ ما يُعانيه من ألم ليس من صنع أوهامه، وإنّما هو ينبثق عن أصول تقوم في الواقع الموضوعي"⁴.

ويمضي الباحث في حديثه عن الإحباط، والقهر الذي يكتنف الذات الشاعرة، والذي لا يقتصر فقط على اللوحة الطليّة، وإنّما يمتدّ هذا الشعور ليغمر القصيدة كلّها، إذ تخرج من "الموقف الطللي (وهو موقف مقهور بكل وضوح)، ولكن لتستدعي إليها مثيلاتها من لحظات الإحباط الأخرى الخاصة بالشاعر وحده، وبذلك فإنّ القصيدة لا تغادر الطليّة إلّا ظاهراً"⁵، يصدق ذلك حتى حين يستعرض الشاعر مغامراته التي شكلت في ظاهرها تلبية لنزواته، غير أنّها تعبّر من جانب آخر عن زمن جميل انقضى، وجاء بعده زمن حزين مُجذبّ هو عنوانٌ لكل معاني القهر، والحرمان،

¹ يوسف اليوسف: تحليل معلقة امرئ القيس، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، العدد 163، سبتمبر 1975م، ص 65.

² الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، مرجع سابق، ص 23. سقط اللوى، الدخول، حومل: أسماء مواضع.

³ يوسف اليوسف: تحليل معلقة امرئ القيس، مرجع سابق، ص 66، 67.

⁴ المرجع نفسه، ص 67.

⁵ المرجع نفسه، ص 68.

يقول «امرؤ القيس» (من الطويل)¹:

كَذَابِكَ مِنْ أُمِّ الْخَوِيرِثِ قَبْلَهَا وَجَارَتِهَا أُمُّ الرِّبَابِ بِمَاسَلِ
إِذَا قَامَتَا تَصَوَّعَ الْمِسْكُ مِنْهُمَا نَسِيمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرِيًّا الْقَرْنُفَلِ
فَقَاضَتْ دُمُوعُ الْعَيْنِ مَنِيَّ صَبَابَةً عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَ دَمْعِي مَحْمَلِي
أَلَا رَبُّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٌ وَلَا سَيِّمًا يَوْمٍ بِدَارَةِ جُلْجُلِ

هنا يستعيد الشاعر ماضيه السعيد، حين لم يكن يصرفه عن الإقبال على ملذاته أي مانع، غير أن هذا الماضي أصبح يفتقده -أشدّ الافتقاد- في حاضره، وهنا تُحاول ذاكرة امرؤ القيس أن تكبح جماح الزمن، تماما كما لو كانت اللذة ذات طابع ماضوي. ولكن بقدر ما تحمل الذكريات من اللذة فإنها تحمل من الشقاء، وحسّ التعاسة، وذلك نظراً لاستحالة مُعانقة اللذائذ المنصرمة من جديد. إن «البحث عن الزمن الضائع» نزوع يقع في صميم الروح².

يستمرّ الباحث في التأكيد على أنّ هذه الذكريات التي احتلّت موقعها في منطقة اللاشعور عند «امرؤ القيس»، قد تحوّلت -بعد أن كانت مصدر لذة، وسعادة في ماضي الشاعر- لتستحيل بتراكمها، وبطول عهد الشاعر بها، وبإلحاحها عليه، إلى نوع من القهر المكبوت الذي يأبى أن يبرح الذات الشاعرة، في حاضرها المتأزّم، ولأجل هذا كان إخراج الإبداع، وكان إنتاج القصيدة، كسبيلٍ أمثلٍ إلى إخراج هذه الأشواق الدفينة من أعماقها الغائرة في كيان «امرؤ القيس»، وإفراغ صنوف القهر التي تعتمل في داخله، يقول «يوسف اليوسف»: "وإذا كانت حادثة دارة جلجل موضوعاً لذيلاً لا يتناسب مع الموضوعات المتألّمة التي عرضها في الأبيات السابقة على ورود تلك الحادثة، فإنّ ما يكفيها من مناخ الرقعة المبسوطة أمامنا هو أنّ الشاعر لا يستدعيها الآن بما هي لذة، بل بما هي قهر، من جهة، وتعويض عن إحباط آخر، من جهة ثانية. وهي قهرٌ لأنّها تفتقر إلى الديمومة، فاللذة تطالب بإشباع لا ينقطع. إنّ ما كان لذيلاً يغدو مؤلماً حين يكفّ عن استمراريّته على الرغم من ضرورته، والحاجة إليه"³.

يلقي الباحث الضوء على الصراع بين الأنا، والآخر، في سبيل إشباع الغرائز المكبوتة، والتحرّر من قيود القسر الاجتماعي، والتحلّل من قيم المجتمع، وأعرافه، من خلال حديثه عن الأخطار التي يتجشّمها الشاعر للوصول إلى مُبتغاه، وإشباع غرائزه، فهو يتجاوز الأحراس، ويمضي غير هيّابٍ من أولئك الذين يترصدون له طريقه، ولو تمكّنوا منه لقتلوه، يقول الشاعر (من الطويل)⁴:

¹ الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، مرجع سابق، ص 31، 32، 33، 34.

² يوسف اليوسف: تحليل معلقة امرؤ القيس، مرجع سابق، ص 72.

³ المرجع نفسه، ص 73.

⁴ الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، مرجع سابق، ص 31، 32، 33، 34.

تَجَاوَزْتُ أَحْرَاساً إِلَيْهَا وَمَعَشَراً عَلَى حِرَاساً لَوْ يُسِرُّونَ مَقْتَلِي

ينظر «يوسف اليوسف» إلى أنّ حديث «امرئ القيس» عن مغامراته، إنّما هو «استمرار للبرهة الطللية المأزومة، وذلك لأنّ الأحداث تُخفي شعوراً حاداً بالعجز يتناسب مع البكاء اللامجدي أمام الطلل. والأهمّ من هذا أنّ حالة الشعور بالعجز هي التي دفعته إلى تذكّر تلك الأحداث، وربّما إلى اصطناعها، أو تضخيمها، عبر عمليّة تزويرية يلحقها بالواقع»¹، وفي هذا الموضع بالذات تتحوّل قراءة «يوسف اليوسف» لتكون نوعاً من التشخيص الذي يصدر أحكامه على المبدع، نلمسُ هذا حين نجد الباحث يحاول استنتاج ما تعكسه شخصيّة «امرئ القيس» من عوارض مرضية، وسلوكيات مضطربة انطلاقاً من مُعطيات الخطاب الشعري، يقول الباحث: «إنّ الإسراف في عرض تلك المغامرات هو من السمات المميزة للشخصيّة المضطربة، ولا بدّ لنا من إركاز أصل هذا الاضطراب في معاناة الانهزام الذي أحدثه الكبح، ويخفي هذا الاضطراب في أعماقه شعوراً باللامن في عالم قاعم، ومعادٍ لتحرّر الغرائز»²، وعلى هذا النحو يمضي «يوسف اليوسف» في قراءته لأبيات المعلقة، التي يرى أنّها في مجملها تناوبٌ للحظات هذا القهر العام الساکن في أعماق الشاعر، يتجلى كلّ هذا طوال أبيات القصيدة، وحتى في تلك اللوحة الليلية الشهيرة، التي وصف فيها الشاعر همومه، وأحزانه في ليل طويل يحاصره، ولا يجد منه مهرباً إلّا إلى إصباح كئيب شبيه بهذا الليل المُغرق في الهموم، والأحزان، ولعلّ هذا النزوع العام الذي سلكه «يوسف اليوسف» من حيث إرجاعه كافة وجوه الإبداع المبتوث في المعلقة إلى دواعي الصراع القهري المعتمل في منطقة اللاشعور عند المبدع إلى درجة مبالغة جداً، هو مأخذ سجّله عليه كثير من الباحثين، يقول «محمد بلوحي»: «ومما يجعلنا ندرك تعسّف يوسف اليوسف في تطبيق مقولة أنّ الإبداع الفني نتيجة للصراع بين مبدئي اللذة، والواقع هو أنّه لم يكتف بممارسة ذلك على المقدمة الطلّية عند امرئ القيس، وبخاصة في المعلقة، بل يعمّم ذلك على المعلقة كلّها وعبر جميع لوحاتها»³.

وفي قراءة نفسيّة أخرى جنحت «مي يوسف خليف» إلى تناول الاغتراب عند شعراء المعلقات «كسلوك بشري، يُفرض على الشاعر قهراً في معظم الأحيان، وإلّا تحوّل إلى غربة يفرضها هو على نفسه، حين يخرج مُهاجراً مُختاراً، وقد آثر التقرّد، وتجاوز مرحلة السبق التي يطمح إليها غيره، ليصوغ لنفسه آنذاك منهج حياة جديدة متميزة»⁴.

في أول فصول قراءتها تناولت الباحثة الزمن وما مثله من قهر، وجبروت لم يملك الشاعر الجاهلي

¹ يوسف اليوسف: تحليل معلقة امرئ القيس، مرجع سابق، ص 78.

² المرجع نفسه، ص 78.

³ محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 93.

⁴ مي يوسف خليف: الموقف النفسي عند شعراء المعلقات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص 15.

إزاءه إلا إعلان الاستسلام، والضعف، والعجز، ثم وقفت أمام الليل كهاجس ألقى بظلاله على رقعة كبيرة من أشعار الجاهليين، بما يحمله من صورة مُفزعَة "مما ينعكس في إحساس الشاعر منهم بالغبية القاتلة إزاء الليل كزمن ثابت لا يكاد ينقضي بالإضافة إلى المشهد اللوني الكئيب الذي يوحي به سواده، ويطرحة ظلامه، إذ ربّما كان هذا السواد أقرب إلى نفسيّة المكتئب، وقتامة المغترب"¹، وربّما كان الاغتراب أشدّ وطأة عند شاعر مثل «عنتر بن شداد»، "سبّب له ضروبا من الانزعاج، والألم، بسبب من عبوديته، ولعجزه المتكرر عن تجاوز الطبقة...، فكان منطلق وحدة التصوير عنده يبدأ من هذا السواد الذي ربطه برحيل محبوبته، وكان الليل شاهدا على ذلك الرحيل، بل كان رمزا من رموز الغموض، ومؤشرا من مؤشرات المجهول، وإنذارا باختفاء الركب في أعماقه السحيقة المبهمة:

إِنْ كُنْتَ أَزْمَعْتَ الْفِرَاقَ فَإِنَّمَا زُمْتَ رِكَائِكُمْ بِلَيْلٍ مُظْلِمٍ²

وفي فصل آخر تتوقف «مي يوسف خليف» عند تحوّل الزمن في ضمير الشاعر الجاهلي، بين زمنين متناقضين: حاضر كئيب يكابد فيه غُربته، وقد ألقى بكلّله على الشاعر، وكسر عفوان نفسه المنطلقة المتوتّبة، بما أصابه من حوادث، وألقى عليه من هموم، وهو ما يجعل الشاعر يُحاول أن يلوذ إلى زمن آخر، هو الماضي الذي يُمثّل عنده "زمنه الضائع" ذلك العالم الذي يجد فيه كلّ ما أصبح يفتقده من مباحج حياته التي سُلبت منه، من أحبة راحلين، أو شباب مفقود، "وهنا يبرز عنصر التضاد المتكرر بين مشهدي الشيب، وذكريات الشباب، خاصة حين يستعين الشاعر بالثانية، لعله ينتصر من خلالها على فجيرة الأولى، أو لعلّه يحاول مثل ذلك من خلال اختراقه لحدود الزمن، ومحاولة كسر حواجزه، لكي يجد ضريبا من عزاء النفس عما أصابها من هوان الشيب، ومتاعب الشيخوخة التي قذفه بها الزمن"³، وهكذا فإنّ الشاعر يستدعي الماضي للخروج من دائرة الاغتراب إلى عالم آخر، كنوعٍ من التعويض النفسي، ومن تجليات ذلك ما نجده في اللوحة الطليّة وما رافقها من مشاهد الظعن التي حفلت بها أشعار الجاهليين⁴.

وإذا كان الزمن الحاضر يحمل كلّ هذا الاغتراب للشاعر، فإنّ المجهول يبدو أكثر ضراوة، بما يُمثّله من حيرة شديدة، وما يطرحة من تساؤلات مُلحة لا يملك لها الشاعر جوابا، وبهذا يغدو زمن المستقبل هو الآخر هاجسا شديد الوطأة على الشاعر، يقول «زهير» (من الطويل)⁵:

وَأَعْلَمُ عِلْمَ الْيَوْمِ وَالْأَمْسِ قَبْلَهُ وَلَكِنِّي عَنْ عِلْمٍ مَا فِي غَدٍ عَمِي

¹ مي يوسف خليف: الموقف النفسي عند شعراء المعلقات، مرجع سابق، ص 22.

² المرجع نفسه، ص 30.

³ المرجع نفسه، ص 39.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص 42.

⁵ الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، مرجع سابق، ص 160.

ويقول «عمرو بن كلثوم» (من الوافر)¹:

وَإِنْ غَدَاً وَإِنْ الْيَوْمَ رَهْنٌ وَبَعْدَ غَدٍ بِمَا لَا تَعْلَمِينَ

تنتقل الباحثة إلى دراسة نمط من الاغتراب يكون مرده التوتر الذي يطبع علاقة الشاعر بجماعته، وما يكون من إثارة الاغتراب، بعيدا عن سلطة الجماعة، غير أنّ هذه الحالة لا تُخفي حاجة الشاعر إلى التوحّد إلى حدٍ يظهر معها الشاعر في موقف يلفه التناقض، والانقسام، "فإذا هو يغترّب، ويتوحّد في معلّقة واحدة، ممّا يظلّ رمزا مؤكدا لمنطق الاضطراب النفسي، وعلامة دالة على حالة القلق التي تتاب أعماق الشاعر ترهق نفسه، حتى لَيَبْدُو عاجزا على السير في خط نفسي منتظم"².

لا نجد في قراءة «مي يوسف خليف»، الحشد الهائل لمصطلحات التحليل النفسي التي تُرجع مُسبّبات الإبداع إلى عُقد نفسية كامنة في صميم شخصية الشاعر على النحو الذي وجدناه عند «يوسف اليوسف»، وإنّما ألفتنا الباحثة تستند تارة إلى شخصية الشاعر، وسياقه الاجتماعي، وما يصدق به الخطاب الشعري من أصداء تُنبئ القارئ بما يضطرم في نفس الشاعر من عواطف شتى، "ومما تمتاز به هذه القراءة أيضا، التفاعل بين القارئ، والمقروء، فتفاعل القارئ تشهد به كل جزئية من جزئيات النص النقدي، إذ تجد القارئ (مي يوسف خليف) حاضرا في نصّه حضورا يلمسه المتلقي، متمثلاً في حسن إدارة النص من تقديم، وتأخير للشواهد، وإبراز جوانب القوى النفسية في جزئيات النص"³، وإذا كان تناول الباحثة في هذه القراءة جزئيا من حيث اهتمامه بظاهرة نفسية وحيدة، اكتنف الذات المبدعة عند شعراء المعلقات ممثلة في ظاهرة الاغتراب، إلاّ أنه ممّا يُحسب لهذه القراءة أنّها قد استطاعت أن تتأى بنفسها، عن التعامل "الإكلينيكي"، الذي يجعل الشاعر فردا عصابيا، مضطرب السلوك، وتتحوّل القراءة لتكون نوعا من البحث عن مبررات لاضطراب المبدع، وشذوذه، في تجاهل لما يحمله النص، من جماليّة ورؤية وجوديّة، وهبته الديمومة والحياة النابضة⁴.

ذهب بعض الباحثين إلى قراءة الشعر الجاهلي، من وجهة نظر أسطوريّة، استنادا إلى أنّ قناعتهم أنّ "الأسطورة من أقدم المؤنّرات وأعظمها أثراً على الحضارة الإنسانية. وهي وثيقة الصلة بكلّ الأفعال الإنسانية الأخرى. فهي لا تتفصل عن اللغة والشعر والفن والفكر التاريخي في صورته القديمة، وبذلك فالفكر الأسطوري هو جوهر الإبداعات الإنسانية الكبرى عبر التاريخ، أخذ في

¹ الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، مرجع سابق، ص 261.

² مي يوسف خليف: الموقف النفسي عند شعراء المعلقات، مرجع سابق، ص 57، 58.

³ عبدالله بن عودة العطوي: تلقي المعلقات : دراسة في الاستقبال التعاقبي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، دط، 2013م، ص 424.

⁴ ينظر: محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 117، 118.

الشعر أشكالاً لغوية رمزية في مادتها وجوهرها¹، ويعدّ «نورثروب فراي» من أهم نقّاد الاتجاه الأسطوري، وقد حاول إرساء مذهب جديد يتّخذ من الارتداد إلى جذور الوجود الإنساني سبيلاً ناجحاً إلى تحليل الآثار الأدبية، وفك رموزها، والتعرف على حقيقتها الكامنة، التي تختفي وراء الشكل الرمزي المخادع للغة الأدبية، ومن هنا "لا تكون ترميزات الإنسان البدائي طفولية، وسخيفة بالضرورة، وإنّما ذات أهميّة خاصة، وربّما صنعت مساهمته في الحقيقة.. فالإنسان البدائي ما زال كامناً في كل منا"²، وبناء على هذه التصورات تبلورت نظرية "الأنماط العليا" أو "النماذج البدائية" التي استند إليها «فراي»، والتي تنص على "أنّ كل إنسان يرث من جنسه البشري قابلية لتوليد الصور الكونية التي وُجدت منذ دهور سحيقة في النفس حين كان الإنسان مرتبطاً بالطبيعة.. ويرى فراي أنّ هذه الصور الكونية موجودة في الأساطير التي انحدر منها الأدب سابقاً، وسيظلّ ينحدر منها أبد الدهر، وعلى الناقد أن يقف بعيداً عن القصيدة، ويتأملها ليكتشف منظومتها الأسطورية، أو تصميمها الميثولوجي"³.

ومن جانب آخر، فقد كان لتداخل الأسطورة، مع كثير من الموروثات الإنسانية، وما يتصل بها من حقول معرفية كثيرة، مدعاة إلى إقامة الوشائج بين المنهج الأسطوري، وغيره من المباحث المعرفية الأخرى، في تحليل مختلف الظواهر، وقد غدا هذا المذهب سلوكاً أثراً عند كثير من الباحثين الذي انتبه بعضهم إلى جدوى الربط بين المقاربة الأسطورية، ونظرية «كارل يونغ» في التحليل النفسي، التي تعتمد على فكرة "اللاوعي الجمعي"، بما تُمثّله من إرث قابع في الوجود الإنساني السحيق، وعنه تصدر الصور النمطية في الفن، والأدب، وكذلك أسهمت حقول "الأنثروبولوجيا" بمكتشفاتها في رقد هذا النقد الأسطوري، الذي استعان أيضاً بما وصل إليه الباحثون في "علم الأديان المقارن"، وغير ذلك من المباحث الأخرى⁴.

لقد ألهمت هذه المنجزات جميعها، نخبة من الباحثين الذين ألفيناهم يُحاولون تطبيق نصوص هذا المنهج على مدونة الشعر الجاهلي، ومن أهمهم «إبراهيم عبد الرحمن» في كتابه "التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي"، و«أحمد كمال زكي» في كتابه "التفسير الأسطوري للشعر القديم"، و«علي البطل» في كتابه "الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري"، و«مصطفى ناصف» في كتابه "قراءة ثانية لشعرنا القديم"، و«نصرت عبد الرحمن» في كتابه

¹ محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 127، 128.

² ينظر: محي الدين صبحي: النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، الدار العربية للكتاب، طرابلس، دط، 1988م، ص 91، 103.

³ ينظر: وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1996م، ص 31.

⁴ ينظر: وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، مرجع سابق، ص 32، 33، 34، 35.

"الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث"¹، وقد ألحّ الباحث في مقدمته على ضرورة الربط بين الصورة الفنيّة والمعتقد، إذ أنّ "الفصل بين صور الشعر الجاهلي والمعتقد كالفصل بين الصور التي تملأ المعابد الفرعونية والمعتقد الفرعوني القديم، فما فهمنا تلك الصور إلّا يوم فهمنا المعتقد الفرعوني"²، وانطلاقاً من هذه الرؤية سار في قراءته لصور الشعر الجاهلي، فقد ذهب في تفسيره لصورة المرأة في الشعر الجاهلي، على أنّها تُمثّل رموزاً دينيّةً مقدّسة، يقول «نصرت» إنّ المرأة التي جاءت في الشعر الجاهلي يُرجّح أن تكون رمزا جماعيا لوجدان جماعي ديني للشمس"³، واستناداً إلى صور الحياة الدينية للعرب قبل الإسلام، وموقع اللات المذكورة في القرآن الكريم، حاول أن يُؤسس علاقة وثيقة بينها، وبين المرأة التي حفلت بها قصائد الجاهليين يقول: "تبدو الشمس - اللات الجاهليّة - الإطار العام لرمز المرأة في الشعر الجاهلي، ويبدو أنّ هذا الرمز الديني العام يحوي رموزاً خاصة لكل اسم من أسماء النساء اللاتي وردن في الشعر الجاهلي"⁴، ثمّ مضى يستعرض دلالات أسماء النساء، فذكر أنّ أسماءهن المصدّرة بأَمْ، مثل "أم أوفى"، و"أم عمرو"، و"أم معبد"، و"أم جندب"، "رموزاً لسيدة الحكمة، ولا تخاطب إلّا في الأمر الجلل الذي يحتاج إلى التؤدة، وسعة الصدر، فقد خاطب زهير أم أوفى في معلّته، خاطبها بعد حرب ضروس بين عبس، وذبيان ففتكت بمن فتكت، ثم حقنت الدماء، وحلّ السلام بينهما فجاءت القصيدة تنوِجاً لهذا السلام، والاحتكام إلى الحكمة، وختم زهير قصيدته بأثني عشر بيتاً في الحكمة"⁵، كما جعل من اسم "سلمى"، يُمثّل "رمزاً للحب العذري، والعفة، وتظهر كأنّها فتاة غريبة حسناء، تُحبّ، ولا تُحبّ، أما سعادُ فإنّها رمز للربيع، وما يتبع الربيع من سعادة، وجعل من أسماء رمزا للمراعي، أو لحياة الرعي، بينما رمزّت أميمة للأُم الحانية العطوف، وكانت خولة رمزا لسيدة الزرع، وما يتبع هذا الزرع من حياة الغنى واليسار"⁶.

إنّ ما أخذ على «نصرت عبد الرحمان» هو أنّ طرحه كان انطباعياً إلى أبعد الحدود، وقد كانت قراءته هدفاً سهلاً لمننقديها، حين سقط في وهاد التعميم المطلق، ولم يعتمد على أدلّة قويّة تُعصّد آراءه، ومن أبرز هؤلاء «وهب رومية» الذي أطلق سهام نقده اللاذع، على قراءة «نصرت»، واتهمها بكونها جزئيّة لم تلق الضوء إلّا على جانب يسير من وجوه الظواهر الأدبية، وهو الجانب الذي مثّل تصوّر الديني الذي اقتصر عليه الباحث، بينما أغفل جوانب أخرى حقيقة بالاهتمام،

¹ ينظر: عفيف عبد الرحمن: الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديماً وحديثاً، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1987م، ص173، وينظر: محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص128.

² نصرت عبد الرحمان: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2013م، ص9.

³ المرجع نفسه، ص141.

⁴ المرجع نفسه، ص163.

⁵ نصرت عبد الرحمان: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مرجع سابق، ص164.

⁶ المرجع نفسه، ص166، 167، 169، 170، 171، 172.

يقول: "وكلّ من يقرأ الأسطر القليلة التي كتبها عن صورة الرجل والمرأة في هذا الشعر يحسّ إحساساً عميقاً أنّ صورة الإنسان قد غابت غيبة كاملة، ولكنّ صورة الإنسان بوصفه مُتديّنًا يُقلقه الغيب وسرّ المجهول قد ظهرت بوضوح. إنّ علاقة الإنسان الجاهلي بالمجتمع من حوله تبدو شاحبة لا تكاد تُرى وعلاقته بالطبيعة من حوله أقلّ شحوبا ولكنها غير واضحة ولا قريبة من الوضوح، ولكنّ علاقته بالسماء تخطف الأبصار"¹، ثمّ يستطرد «وهب رومية» في رده على مثالب قراءة «نصرت عبد الرحمان»، وما شابها من إقصاء لمقاصد كثيرة انطوى عليها الخطاب الشعري الجاهلي، أخذاً عليه انتقاد منهجه إلى المرونة المطلوبة، وضيق أفق الباحث، يقول: "ليس يخفى ما في هذا الفرض من خلل ومجافاة لروح الفن عامة، ولروح الشعر الجاهلي خاصة، وما فيه من بُعدٍ عن صورة الحياة الإنسانية في ذلك العصر. فأنا لا أعرف مذهباً نقدياً يربط الشعر بالدين هذا الربط المُحكم الصارم، بل قلّ يُذِيبه في الدين ويجعله نشاطاً فنياً دينياً صرفاً لا تشوبه شائبة ولا يعترّيه رد أو انحراف أو شذوذ، ولا تتحرف به غفلة أو مسّ من قلق الشعراء والفنانين، أو الناس عامة... على نحو ما تصور د.نصرت. ولا أعرف عصراً من عصور الأدب العربي الممتدة كان فيه لشعر العربي شعراً دينياً على هذا النحو من عصور لا أستثني من ذلك شعر صدر الإسلام نفسه"².

أمّا عن تفسير «نصرت عبد الرحمان» لرمزية المرأة في الشعر الجاهلي، من حيث أنّها تُمثّل الشمس التي قدّسها الجاهليون، فيردّ «وهب رومية» متهمكاً: "وإذا كانت رحلة المرأة في الضعائن رمزا لرحلة الشمس، فلم لا تعود هذه المرأة من رحلتها في اليوم الثاني مثلما تعود الشمس؟، وإذا كان إقفار الديار بسبب رحيل المرأة الشمس فإنّ الشمس لا ترحل رحلة أبدية فتقفّر الديار بسبب رحيلها..."³.

-يُمثّل الاتجاه الثاني في القراءات الحديثة للشعر الجاهلي، تلك المقاربات النسقيّة التي وُلدت من رحم مُنجزات الدرس اللساني الحديث، وقد أكّدت بالدرجة الأولى على كون الخطاب الأدبي كياناً مكتفٍ بذاته، يُمثّل نسقاً لغوياً مغلقاً، انسجاماً مع المبدأ اللساني الداعي إلى دراسة اللغة لذاتها، وبذاتها، ولأجل ذلك عمدت -في تعاملها مع هذا الخطاب- إلى استبعاد كل السياقات الخارجية، على غرار ما تعلّق بالمبدع من مؤثّرات بيئته، ومحيطه الاجتماعي الذي عاش في أكنافه، والعوامل النفسيّة التي ألقت بظلالها على مسيرته الحياتيّة، والإبداعيّة، وعلى هذا فقد انصرف هذا الاتجاه إلى مقارنة الخطاب مقارنةً علميّة، تنفذ إلى مستوياته اللغويّة الداخليّة، وتقوم بتفكيك مُكوّناته، ورصد مختلف العلاقات التي تربط هذه المكوّنات، قبل العودة إلى إعادة بنائه من جديد، للوقوف

¹ ينظر: وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، مرجع سابق، ص 39.

² المرجع نفسه، ص 40.

³ المرجع نفسه، ص 44.

على الدلالات التي ينطوي عليها العمل الأدبي، ويأتي في طبيعة هذه الاتجاهات، المنهج البنيوي الذي نظر إلى الخطاب "باعتباره بناء لغويًا أكثر منه تصويرًا لواقع ما، ولذلك فإنّه يسعى إلى الكشف عن خصوصياته انطلاقًا من العلاقات القائمة بين عناصره المكوّنة، أو من العلاقات القائمة بينه وبين أعمال أدبية أخرى"¹.

في سبيل تفعيل آلياته، يقوم هذا المنهج بتوظيف جملة من المفاهيم الأساسية، كالبنية، الدال والمدلول، الثنائيات، المستويات، الأصوات، وغير ذلك من المفاهيم الأخرى. يُعوّل هذا الاتجاه على الإخلاص للغة، من خلال التركيز على أدبيّة الأدب، باعتباره فناً لغويًا بالدرجة الأولى، ومن أجل هذا نظر إلى الخطاب الأدبي، باعتباره هو المنطلق، في كلّ مقارنة، وإليه مُنتهاها، وبهذا استبعد كلّ ما هو خارج إطار الخطاب، "فالنص الأدبي، هو عالم مغلق، له وجوده الخاص، له منطقته ونظامه، له بنيته التي هي مجموعة من العلاقات الدقيقة القائمة بين أجزائه جميعها، وكل لفظ فيه لا يتحدّد إلاّ بعلاقته بغيره، وهذه البنية هي التي تجعل الأدب أدباً"².

¹ ينظر: عاطف أحمد الدرايسة: النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2006م، ص91.

² وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، مرجع سابق، ص133.

10- نماذج قرائية حديثة للخطاب الشعري الجاهلي:

1.10. كمال أبو ديب، سعي إلى منهج جديد لقراءة الشعر الجاهلي:

تعدُّ قراءة «كمال أبو ديب» للشعر الجاهلي في كتابه الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي*، من أهم الدراسات التي قاربت أشعار الجاهليين اعتماداً على المنهج البنيوي، وفي مستهلها، يُحدّد «أبو ديب» سقف أهدافه المُتمثّلة في أن ينأى بعيداً بقراءته عن كلّ ما يشوبها من سياقات وأفكار خارجة عن النص، يقول: "يُحاول البحث أن يُوضع دراسة الشعر الجاهلي على مستوى من التحليل يرتفع عن المُستويات التاريخيّة والتعليميّة والتوثيقية، أو اللغوية والبلاغية والانطباعيّة التي تتم عليها معظم الدراسات له الآن"¹، ثم يمضي مُتحدثاً عن الخلفيات الأساسيّة التي استندت إليها دراسته، والتي حددها في خمسة تيارات بحثية هي:

- التحليل البنيوي للأسطورة كما طوّره «كلود ليفي شتراوس» في الأنثروبولوجيا البنيوية.
- التحليل التشكيلي للحكاية كما طوره «فلاديمير بروب».
- مناهج تحليل الأدب المتشكّلة في إطار معطيات التحليل اللغوي والدراسات اللسانية والسميائية والبنيوية، وبشكل خاص عمل «رومان ياكوبسون»، والبنيويين الفرنسيين.
- المنهج النابع من معطيات أساسية في الفكر الماركسي الذي اهتم بمعرفة العلاقة بين بنية العمل الأدبي والبنية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفكرية، وأبرز رواده «لوسيان غولدمان».

- تحليل عملية التأليف الشفهي في الشعر السردى كما طوره، «ملمان باري» و«ألبرت لورد»².
- يرى «كمال أبو ديب» أنّ الدراسات الحديثة للشعر الجاهلي، قد أخفقت في أن تمنح فهماً لبنية الشعر الجاهلي، يتجاوز بكثير الصورة الموروثة التي جاء بها «ابن قتيبة»³، في تفسيره للخصائص البنيوية التي تقوم عليها القصيدة العربية الجاهليّة، وعلى الرغم من الجهود الحديثة التي نهضت لوصف بنية هذه القصيدة إلاّ أنّها لم تفرز النتائج المرجوة منها، ولأجل هذا كلّه فإنّ الباحث في

* كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1986م.

¹ كمال أبو ديب: المرجع نفسه، ص5.

² المرجع نفسه، ص6.

³ يقول ابن قتيبة: "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربيع واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها،... ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصباية والشوق ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأنّ التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وألف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم، حلال أو حرام. فإذا علم أنه قد أستوثق من الإصغاء إليه، والاستمتاع له، عقب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحر الهجير وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنّه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وضمامة التأمل وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة وهزه للسماح وفضله على الأشباه وصغر في قدره الجزيل"

دراسته هذه -كما يقول- يهدف بالأساس، إلى "اقتراح الخطوط العامة لمنهج نقدي جديد هو من حيث الطاقات الكامنة فيه، أغنى مَرْدُودًا، وأعمق قدرة على إضاءة بنية القصيدة من المناهج السابقة"¹.

لقد نظر «كمال أبو ديب» إلى أنه بعد تحليل مئة وخمسين قصيدة جاهلية، فإنه استطاع صياغة نظرية حدّدت الإطار العام الذي يحكمُ بنية القصيدة الجاهلية، وقد ذكر الباحث أن هذا الإطار يتجاذبه تياران أساسيان:

1- تيار وحيد البعد، يتدفّق من الذات في مسار لا يتغيّر، يُسيطر عليه نبض واحد، وحالة انفعالية مفردة، وموضوع واحد، يسودُ في أنماط شعريّة مثل الهجاء، وشعر الحب، وبعض قصائد الخمر، والمراثي، والقطع الوصفية القصيرة، يتبلور هذا التيار، في إحدى البنيتين:

- بنية وحيدة الشريحة (ب.و.ش).

- بنية متعددة الشرائح (ب.م.ش).

2- تيار مُتعدّد الأبعاد، يُمثّل نقطة التقاء، أو مصبا لروافد متعدّدة: لتيارات تتفاعل، وتتواشج، ويجسد عملية خلق للفاعليات المعاكسة، وتحقيق التوازن بين الأضداد في الوعي، ويُمثّل مستوى من التجربة أكثر جذريّة في دلالاته الوجودية من النمط الأوّل، ويتبلور دومًا في بنية متعددة الشرائح (ب.م.ش)².

يضع «كمال أبو ديب» مريثيّة «أبي ذؤيب الهذلي» ضمن النمط الأوّل، بينما جعل معلقة «لبيد»، نموذجًا مُمتازًا للقصائد التي تُمثّل النمط الثاني، وقد سماها "القصيدة المفتاح"، لتكون النموذج الأمثل لتطبيق المقاربة البنيوية، ووصفها بأنها تحتلّ مكانًا مركزيًا في الشعر الجاهلي، وإحدى أكثر قصائد التراث تشابكًا وتعقيدًا أو غنى، وقد رأى أنّ القصيدة في مجملها تدور في فلك الصراع المستمر بين الموت، والحياة³، وهكذا يبدو أنّ الباحث كان ينظرُ إلى أنّ الوصول بالتحليل إلى مبتغاه في هذه القصيدة يكون المفتاح الذي يُؤدي إلى تعميم طريقة التحليل على كافة قصائد الشعر الجاهلي، وبالتالي إرساء المنهج الجديد الذي تحدّث عنه.

يرى «أبو ديب» أنّ القسم المُتعلّق بالأطلال في المعلقة يخلو من التعبير الذي يكتنفه الانفعال المشحون، خلافاً للأحكام التي عادة ما كانت تُطلقها الدراسات التقليدية، على الصورة الطللية، من وصف لشعور غامر بالأسى، والفقدان يستشعره الشاعر الجاهلي، فالمشهد الطللي -كما يراه الباحث- لا يُصوّر الخراب الشامل والخواء، وإنّما فيه من مظاهر الحياة، والحركة ما يُفنّد هذا

¹ كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 46.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 48، 49.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 47.

التصور الراسخ الذي ارتبط بال لحظة الطللية في أشعار الجاهليين¹.

اعتمد الباحث على رصد العلاقات بين الوحدات اللغوية التي تمر في كيان الخطاب الشعري، وقد وقف على الثنائيات الضدية، كأحد أهمّ المفاتيح التي يقوم عليها التحليل البنيوي عنده، إذ أنّ دراسة عدد كبير من النماذج في الشعر الجاهلي تكشف عن الدور الأساسي الذي يلعبه التنظيم الثنائي الضدي في تشكيل بنية النص الشعري².

في إسقاطه لهذه الرؤى على قصيدة «لبيد» انتهى «كمال أبو ديب» إلى القول أنّه «يُمكننا أن نرى أنّ القصيدة تنمو، وتتقدّم عبر الثنائيات الضدية، واللفظية التي تنتشر خلال نسيجها كله»³، وبناء على هذه الرؤية لاحظ الباحث ما يتخلّل حركة الأطلال من ثنائيات ضدية بالغة الوفرة: "حلالها/حرامها، محلها/مقامها، جودها/رهامها، ظباؤها/نعامها، إرضاعها/فطامها، خلفها/أمامها، كهله/غلامها.. الخ"⁴.

إذا أردنا تحديد مواقع هذه الثنائيات في جسد القصيدة، وما يحكم ذلك من قوانين، فإنّ الباحث يرى أنّ هذه الثنائيات "تبلغ أكبر حد من ورودها في الوحدات التي تُصوّر حركة في سياق الزمن لأشكال الحياة تصارع من أجل تأكيد الحياة في لجة الموت، أي حيث تكون الضدية خصيصة جوهرية من خصائص الموقف الوجودي نفسه، مثل الأطلال، بينما تكون أقلّ عددًا في الوحدات التي يطغى عليها كليا أو تقريبا بصورة كلية التناغم، ونبض الحياة ودوافعها، ويمثل لذلك برحلة ثوار مع قبيلتها، أو مشهد توالد الحيوانات، وعيشها الآمن المتناغم مع أولادها"⁵.
ففي قول لبيد (من الكامل)⁶:

بِمَنْ تَجَرَّمْ بَعْدَ عَهْدِ أَنْيْسِهَا حَجَجْ خَلَوْنَ حَلَالُهَا وَحَرَامُهَا

يتوقّف «أبو ديب» عند ثنائية "حلالها/حرامها"، مُستبعدا أن تكون قد جاءت لمجرّد الرغبة في إكمال الإيقاع الموسيقي للبيت، فالشاعر يُبرز حركة الزمن، وما تتطوي عليه حياة العربي، من أخطار، وحروب، وخوف، وهو ما يُمثّله الجزء الأول من الثنائية الضدية "حلالها"، غير أنّ هذه الحياة تُضمّر كذلك في بعض فصولها، شذرات من الأمن، والخير، وهامشا من نزعة الحياة المطمئنة، تُتيح للإنسان أن يسعى ليضرب في الأرض دون خوف، ويُمثّل ذلك الجزء الثاني من الثنائية "حرامها"، التي تُعبّر عن الأشهر الحرم التي اتخذها العرب، مواقيت مقدّسة تُحقن فيها

¹ كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 57.

² المرجع نفسه، ص 26.

³ المرجع نفسه، ص 67.

⁴ المرجع نفسه، ص 69، 70.

⁵ المرجع نفسه، ص 71.

⁶ الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، مرجع سابق، ص 162.

الدماء، ويأمن فيها الناس، بعضهم بعضاً.

وفي جانب آخر وجدنا الباحث يُلقي الضوء على الحركة الإيقاعية للقصيدة، في مسايرتها للدلالات التي انصرف إليها الخطاب الشعري، ففي قول «لبيد» (من الكامل)¹:

وَرَمَى دَوَابِرَهَا السَّفَا وَتَهَيَّجَتْ
رِيحُ الْمَصَافِفِ سَوْمُهَا وَسِهَاْمُهَا
فَتَنَازَعَا سَبْطاً يَطِيرُ ظِلَالُهُ
كَدَخَانٍ مُشْعَلَةٍ يُشَبُّ ضِرَامُهَا

يذكر «كمال أبو ديب» أن الشاعر في وصفه للجري الحاد للحمار الوحشي، وأتانه، يوظف موسيقى البحر الكامل يُوظفه بكل طاقته الحركية، وما فيه من انطلاق، وتدفق، وعنق، اعتماداً على كثرة استخدامه لتفعيلة "مُتَقَاعِلُنْ" بشكلها الصحيح، وهو ما يؤدي إلى دفع حركيّة المقطع الشعري، وفي ذلك ما يُلائم الموقف الشعريّ المعبر عنه، بينما في تصويره لجو الموت، والفجعية، يُكثر استخدامه لتفعيلة "مستفعلن" التي تنتج من السكون الذي يعتري تفعيلة "مُتَقَاعِلُنْ" في بحر الكامل، وهو ما يكبح من سرعة الحركة الشعرية، وفي ذلك ما ينسجم مع الدلالات التي تحملها الموت، وما تفرضه من استسلام، وإذعان.

لقد شكّلت تجربة «كمال أبو ديب»، نموذجاً رائداً في الدراسات الأدبية، من خلال اجتهاد الباحث في إرساء منهج علمي يكون أكثر نجاعة في مقاربة القصيدة الجاهلية، اعتماداً على أدوات جديدة، لم يكن للباحثين عهدٌ بها، وكذلك تطلّعه إلى أن يكون هذا المنهج صالحاً للتعامل مع كل أشكال النصوص، ولأجل هذا وجدناه يُحدّد التيارين الذين انتظمت عليهما قصائد الجاهليين، حتى يتّخذ البحث آلياته المناسبة وفقاً لطبيعة كلّ قالب شعري، وهو ما يُمكن من استغلال أقصى الطاقات الدلالية التي ينطوي عليها الخطاب الشعري، بفضل ما تُفرزه مختلف العلاقات التي تربط بين الوحدات اللفظية التي تُكوّن اللبّات الأساسية التي يقوم عليها الخطاب برُمته، وبناءً على هذا فقد وجدنا «أبو ديب» يولي أهمية بالغة لدراسة الثنائيات الضدية، وما تكتنزه من دلالات.

على الرغم من كلّ هذا فإنّ هذا المشروع الكبير، وإن لقي احتفاءً منقطع النظير من جمهور الباحثين الذين أشادوا بطبيعته العلمية، إلى حدّ جعل «عبد العزيز المقالح»، يصف الباحث بأنّه: "يقود تيّاراً مُعاكساً لهجمة التغريب والنقل عن الآخرين. وإذا كان غيره من الباحثين، والنقاد العرب قد أسهموا في النقل عن الغرب، فقد أثر أن ينقل إلى الغرب، وأن يبدأ الخطوات الأولى في تأسيس بنيوية عربية، وأن يغري الآخرين من الباحثين العرب بإقامة ألسنية عربية"²، إلّا أنّه اصطدم بمآخذ

¹ الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، مرجع سابق، ص 178.

الدوابر: مآخير الحوافر، السفا: ضرب من الشوك، تهيجت: تحركت، المصافيف: جمع المصيف هو الصيف، السوم: المرور، السهام: شدة الحر، يشير إلى انقضاء الربيع ومجيء الصيف واحتياجهما إلى ورود الماء. التنازع: التجاذب، السبط: الغبار، الضرام: دقائق الحطب. يصف سرعة ناقته بسرعة الحمار الوحشي الذي يجري في إثر أتانه، وقد أثار غباراً ممتداً، يطير ظلّاله في يوم شديد الحرارة.

² عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998م، ص 15.

كثيرة سُجّلت عليه، كانت كثيرٌ منها واقعيّة إلى أبعد الحدود، إذ يبدو أنّ ولع الباحث في استخراج الثنائيات الضدية من حقل الخطاب الشعري قد أدى به إلى الوقوع في مزالق لم تغفر له، فقد حملت «سوزان ستيكفييتش»، على قراءة «أبي ديب» بعنف شديد، ورأت أنّ الباحث -في حصره للثنائيات الضدية- قد نظر إلى أنّ "مجرّد الاختلاف يستحقّ أن يصنع منه تضاداً، بحيث يمكن أن يفرض التضاد على أية مادة قوليّة من قبل المحلّل. الأمّ والطفل على سبيل المثال، ليسا ضدين بالضرورة، ولا الطّبي والنعام كذلك. في حماسته لإقامة الأضداد، يتنحى التحليل، والفهم، لكي يفسح الطريق للجداول، والقوائم، وفي النهاية يخطئ أبو ديب الهدف تماماً"¹، كما أكّدت أنّه لم يُوفّق في المقارنة التي عقدها بين معلّقة «لبيد»، ومرثية «أبي ذؤيب» إلى درجة مُخيّبة تماماً، حين أراد رصد، الرؤية الشعرية لهما في محور الموت/الحياة، إذ أنّ المقارنة جاءت بين نمطين مختلفين، أحدهما يهدف إلى موضوع الرثاء بشكل أساسي (أبو ذؤيب)، بينما يأتي الآخر في موضوع الفخر القبلي²، وعلاوة على ذلك نظرت إلى أنّ الباحث قد أساء قراءة مرثية «أبي ذؤيب» من حيث أنّ الشاعر لم يكن يشكو من "حقيقة الموت، لكن من اختياره الاعتباري الجائر لضحاياه، وقلبه العنيف للدورة الطبيعية، لماذا يحيا هو ويموت أبنائهم؟، لماذا لم تنفع التماث التي علقها في رقابهم؟"³.

وفي دراسة أخرى، يستغرب «عبد العزيز حمودة» من اختيار «كمال أبو ديب» للبنوية، كمنهج اعتمد عليه في دراسته، "فقد كانت البنوية في بلاد النشأة قد دفنت، ووريت التراب منذ عام 1966م على وجه التحديد بعد محاضرة جاك دريدا المشهورة في مؤتمر بجامعة جونز هوبكنز والتي تعتبر مانفستو ما يعرف الآن بالتفكيك"⁴، ثمّ يمضي «عبد العزيز حمودة»، مُتّهماً الباحث بكونه يفرض على القصيدة منهجه بتعسف شديد، إذ "يتناول القصيدة الجاهليّة مُحاولاً إنطاقها بما ليس فيها، لمُجرّد أنّه يهدف إلى إثبات استقلاليّة النقد البنيوي، وطبيعته الإبداعية"⁵، وفي موطن آخر من كتابه ينتقد ما توسّله الباحث من أدوات تصني القارئ، ولا تُغني سبيل البحث، يقول: "إنّ القارئ يجهد نفسه كثيراً في متابعة الجداول الإحصائية التي تعدد تكرار وحدات لغوية، وتلك التي تُقدّم تحليلاً نحويّاً للقصيدة. لكن ذلك الإجهاد لا يقارن بالحيرة الكاملة والمحاولات المستميتة التي يجب عليه أن يبذلها عندما يواجه بالرسوم التي يفترض أنها توضيحية لبنية النص الشعري"⁶.

¹ سوزان ستيكفييتش: القراءات البنيوية في الشعر الجاهلي نقد وتوجهات جديدة، تر سعد بن دخيل الرحيلي، مجلة علامات، ج18، م5، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ديسمبر 1995م، ص106، 107.

² ينظر: المرجع نفسه، ص113.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص114.

⁴ عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، مرجع سابق، ص15.

⁵ المرجع نفسه، ص50.

⁶ المرجع نفسه، ص38.

2.10. فوزي عيسى، والقراءة الأسلوبية للخطاب الشعري:

في مقدمة كتابه "النص الشعري وآليات القراءة"¹، يُعلن «فوزي عيسى»، عن الهدف الذي يجب أن يتوخاه كل قارئ يطمح إلى قراءة مثمرة للنص الأدبي، "يجب أن يكون هدفه الأساسي بل الأوحد، هو تحليل النص الأدبي في ذاته، أي من حيث هو نص أدبي، دون أن نفرض عليه تفسيرات مسبقة، أو نخضعه لعوامل، واعتبارات خارجية"²، وفي هذا الإطار يرى الباحث أنه ينبغي على الناقد (القارئ)، النظر إلى النص "باعتباره عالما مُستقلا، له منطقته الخاص، وقوانينه المستقلة، وأن يتخلى عن طريقة القراءة (الماضوية) التي تقوم على الشرح، والتفسير"³.

إنه من الواضح أنّ ما يدعو إليه الباحث إذن هو تلك القراءة النسقية، التي تنزع إلى التعامل مع النص بعيدا عن كل سياق خارجي، فالحقيقة التي ينشدها الباحث موجودة جميعها في الداخل النصي، وقراءة «فوزي عيسى» -كما يعلن عنها- تحرص على أن تعصم نفسها من كل حكم مسبق، وهي بهذا تحاول أن تُحرّر النص، من الاعتساف الذي تمارسه بعض المناهج على النص، وعلى القارئ الذي يجد نفسه مجبرا على الانصياع لفرائض الطاعة العمياء لسلطة المنهج العاتية، بما يؤدي إلى تقويل النص، ما لا يُعبّر عن حقيقته المنطوية داخله.

تتسجم كثير من رؤى «فوزي عيسى» مع آراء منظري جماليات القراءة، والتلقي، مُستعملا نفس المصطلحات التي يتداولها هؤلاء في نصوصهم، إنه يرى أسوة بـ«إيزر»، أنّ ثمة في النص "فجوات أو فراغات على القارئ، ملؤها، ولذلك فهو في الحاجة دائما إلى القارئ المنتج الذي يكمل هذا العمل ويحققه عيانا"⁴.

يستعرض الباحث آراء النقاد في سبل التعامل مع الظاهرة الأدبية، ويشير إلى الخيرة التي تُراود كثيرا منهم في مسألة الاتجاه الأنجع الذي من شأنه أن يستجيب لكل النصوص بفعالية، واقتدار، وهنا يقترح «فوزي عيسى»، الأسلوبية، شريطة انفتاحها على مختلف منجزات النقد الأدبي، كلّما دعت الحاجة إلى ذلك، يدعو الباحث إلى التسلّل إلى عوالم النص انطلاقا من عنوانه، "فهو المفتاح الذهبي إلى شفرة التشكيل، أو هو الإشارة الأولى التي يرسلها الأديب إلى المتلقي.. وفي النصوص القديمة تقوم المطالع أو المقدمات مقام العنوان في القصيدة الحديثة فتمثل خيطا أساسيا لحلّ شفرة النص"⁵، وعلى هذا الأساس فإنّ قراءة مطلع قصيدة «عمرو بن كلثوم» (من الوافر):

أَلَا هُبِّي بِصَحْنِكَ فَاصْبِحِينََا	وَلَا تُبْقِي خُمُورَ الْأَنْدَرِينَا

¹ فوزي عيسى: النص الشعري، وآليات القراءة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2012م.

² المرجع نفسه، ص7.

³ المرجع نفسه، ص7.

⁴ المرجع نفسه، ص8.

⁵ المرجع نفسه، ص8.

تُوحى للقارئ أنه، إزاء ما أسماه «فوزي عيسى» (احتفالية القوة)، أو (الانتشاء بالنصر)¹، حيث تتلاشى الذات في المجموع (القبيلة)، ومن خلال قراءة بقية الأبيات، يكتشف القارئ أن القصيدة برمتها ليست سوى تفسيراً للدلالة التي انطوى عليها المطلع، وتبريراً لهذه الاحتفالية.

تناول الباحث قراءة خمسٍ، وعشرين نصاً، لشعراء، من مختلف العصور الأدبية، من بينها خمس قصائد، لشعراء جاهليين، هم «الأعشى»، «المرقش الأكبر»، «المسيب بن علس»، «السموأل»، «الشنفري»، وهم الذين يهمننا أمرهم.

تناول قصيدة الأعشى، التي مطلعها (من البسيط):

نامَ الخليّ، وبثَّ اللَّيْلَ مُرْتَفِقًا،	أَرعى النَّجُومَ عَمِيداً مُثَبَّتاً أَرَقًا

وفيها يقول (من البسيط):

أَسْهُو لَهْمِي وَدَائِي، فَهِيَ تَسْهَرُنِي،	بانت بدائي وأمسي عندها غلقا
يا لَيْتَهَا وَجَدْتُ بي ما وَجَدْتُ بِهَا	وكانَ حُبٌّ وَوَجَدْتُ دَامَ فَاتَّفَقَا
لَا شَيْءَ يَنْفَعُنِي مِنْ دُونِ رُؤْيَيْهَا	هَلْ يَشْتَفِي وَامِقٌ مَالِمٌ يُصِبُ رَهَقَا
صَادَتْ فَوَادِي بَعِينِي مُغْزِلٍ خَذَلْتُ،	تَرعى أَعْنَ غَضِيضاً طَرْفُهُ خَرَقَا

أطلق «فوزي عيسى» على القصيدة عنوان "درة الأعشى"، مستلهما هذا العنوان، من أحد أبيات القصيدة (من البسيط):

كَانَها دُرَّةٌ زَهْرَاءُ أَخْرَجَها	عَوَاصُ دَارِينِ يَخْشَى دُونَهَا الْغَرَقَا

اهتم الباحث أساساً، بدراسة دلالة الأفعال، باعتبارها تُشكّل ملمحاً أسلوبياً مُهيمناً، إنَّ في الجملة الفعلية: "نام الخليّ"، إشارة إلى محبوب نائم غافل، مرتاح البال، وعاشق محب، يُعاني كل المعاناة (بت الليل مرتفقاً)، وفي هذا مفارقة شديدة الوطأة، بالغة الأثر، كما تشير "الأفعال الماضية، إلى غياب المحبوبة جسدياً، أو عيانياً، فإنَّها تشير كذلك إلى غيابها الوجداني، وانفصال مشاعرها عن مشاعر المُحب (يا لَيْتَهَا وَجَدْتُ بي ما وَجَدْتُ بِهَا)²، ومن جانب آخر تأتي أفعال المضارع، لتوضح حاضِر الشاعر، و"ما ترتب على تلك القطيعة من أثر على الذات المتكلمة كالسهر (أرعى النجوم).. أو لنفي كل إحساس بالرضا، أو النفع، أو البهجة عن الذات في حالة غياب المحبوبة (لا شيء ينفعني من دون رؤيتها)³، كما أنَّ في صيغ الحال ما ينبئ عن حال المعاناة التي تعيشها

¹ فوزي عيسى: النص الشعري، وآليات القراءة، مرجع سابق، ص 8.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 69، 70.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 70.

الذات الشاعرة، وهي تكابد غياب المحبوبة (عميدا، مثبّتا، أرقا...) ¹، وفي أساليب الشرط -التي استعملها الشاعر بكثرة- تحقيق لمقاصدها، إنّ فيها لتجسيد لأزمة الذات، حين تجعل الفوز بالمحوبة، مشروط بتضحية بالحياة نفسها (من البسيط):

فِي حَوْمِ لَجَّةٍ آذِيٍّ لَهُ حَدْبٌ، مَنْ رَامَهَا فَارَقَتْهُ النَّفْسُ فَاعْتَلَقَا

يرى الباحث أنّ "أجمل ما في نص الأعشى، هو توحدّ الجو النفسي، وانسجام المعنى منذ البدء حتى الختام في بناء دائري، فالصورة الأولى التي رأيناها في البيت الأول -صورة العاشق المسهّد المؤرّق-، هي ذاتها الصورة التي يطالعنا به النص، في مشهده الختامي في البيت الأخير ². وفي قراءته لقصيدة «المرقش الأكبر»، التي مطلعها (من الوافر):

سَرَى لَيْلًا خَيَالٌ مِنْ سُلَيْمَى فَأَرْقَنِي وَأَصْحَابِي هُجُودٌ

ينظر «فوزي عيسى» إلى شفرة الزمن، باعتبارها تُشكّل بُؤرة القصيدة، ومدار اشتغالها، فمن جهة نجد ظرف الزمان (سرى ليلاً)، ومن جهة أخرى تتوالى الأفعال الماضية، مُكرّسة حضور الزمن الماضي، كما أنّ دالة الخيال تعمل على ربط الشاعر بماضيه، مُؤكّدة تعلقه بذلك الزمن الماضي الجميل، وانفصاله عن حاضره، "انفصالاً كلياً، ويصبح التضاد، بين أرق الذات وهجود الأصحاب دالة من دوال هذا الانفصال، حيث تحيا الجماعة حياتها الطبيعية، وزمنها المألوف (وأصحابي هجود)، بينما تُساق الذات إلى حالة مضادة يمتدّ فيها زمن الليل، والسهر، والأرق، فتواجه الحيرة، والتخبط (فبت أدير أمري كل حال)، وتزداد المأساة حدّة حين يضاف البعد المكاني (وهم بعيد) إلى البعد الزمني ³، يقول (من الوافر):

فَبِتُّ أُدِيرُ أَمْرِي كُلَّ حَالٍ وَأَرْقُبُ أَهْلَهَا وَهُمْ بَعِيدُ

في ظل هذه الحال التي تُظهر انهزام الذات، وخُضوعها لواقع الحال الذي يفرضه الزمن، حيث يُسيطر على النص، ما يشبه استسلام الشاعر، يكسر النص أفق انتظار المتلقي، ويتحوّل المشهد الشعري، وجهة أخرى، ليعبّر عن واقع آخر، ينتقل بالقارئ، فيرنو أمامه، "مشهد أقرب إلى التشكيل الحلمي، يتجسّد المكان، حين يشخص الشاعر ببصره، فتلوح أمام عينيه، أو في مخيلته ديار المحبوبة بدوالها (النار التي يغذيها الوقود بذى الأرضي)، وفي صورة يمتزج فيها الحلم بالواقع يمتدّ مشهد النار المشبوبة، وقد تحلّق حولها أتراب المحبوبة اللائي توزعت صورهن، بين المها، والغزلان، والآرام ⁴، يقول (من الوافر):

¹ ينظر: فوزي عيسى: النص الشعري، وآليات القراءة، مرجع سابق، ص 70.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 73.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 85، 86.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص 85، 86.

على أن قد سَمَا طَرْفِي لِنَارٍ	يُسَبُّ لَهَا بِذِي الْأَرْضَى وَقُودُ
حَوَالِيهَا مَهًا جُمُّ التَّرَاقِي	وَأَزَامٌ وَغَزْلَانُ رُقُودُ
نَوَاعِمُ لَا تُعَالِجُ بُؤْسَ عَيْشٍ	أَوَانِسُ لَا تُسْرَحُ وَلَا تَرُودُ
يَرْحَنُ مَعًا بِطَاءَ الْمَشْيِ بُدًّا	عَلَيْهِنَّ الْمَجَاسِدُ وَالْبُرُودُ
سَكَنَ ببلَدَةٍ وَسَكَنْتُ أُخْرَى	وَقُطِعَتِ الْمَوَاقِقُ وَالْعُهُودُ

هنا يمارس القارئ، هوايته التي تتشدها القراءة الواسعة الأفاق، حين يفتح النص على دلالات أخرى، تتلاشى صورة المحبوبة، فاتحة المجال لقراءات متعددة، يقول «فوزي عيسى»: «واللافت للنظر حقًا هو غياب صورة المحبوبة، وتلاشيها في خضم هذا المشهد الحسي، فهل تعمّد ذلك لينفي عن نفسه تهمة التشبيب بها؟، أم أراد أن يحيطها بسياج من الغموض؟، أم أنه لا يريد امرأة بعينها؟»¹، وهكذا يبقى النص وفيًا لبداياته، وإغوائه، يُحاول أن يدغدغ القارئ، ويروّغ، بعد أن توهم القارئ، أنه وقف على اكتمال المشهد الشعري، وتحققت للشاعر، أمانيه الجميلة، وآماله الكبيرة، في عودة الحبيبة، وفي هذا تخيب لأفق انتظار المتلقي، حيث تذوي صورة سلمى، وتتماهى في مجموع النساء، اللواتي سكنَ بعيدا عن الشاعر (سكنَ ببلدة وسكنت أخرى)، فيما يتضاعف إحساس الشاعر بفقد المرأة، مكانيا، ووجدانيا (وقُطِعَتِ المواقق والعهود)².

يستمر «فوزي عيسى»، في تتبع مقاصد الخطاب الشعري، من خلال رصد حركة الأفعال، حسب ما تحمله، من معان، ودلالات متنوعة، إذ "يشير بناء الأفعال للمجهول إلى إلقاء تبعات القطيعة، وخيانة المواقف والعهود على الظروف الخارجية، وانتفاء المسؤولية عن الحبيبة، وهو ما تؤكد وقائع القصة الحقيقية المرتبطة بقصيدة المرقش"³، يقول (من الوافر):

فما بالي أفي ويُخَانُ عَهْدِي	وما بالي أصادُ وَلَا أَصِيدُ

يواصل الباحث، تتبّع كلّ الإشارات التي تُومض في أرجاء النص، حيث ينقلنا إلى فضاءات أخرى، تؤدي فيها الألفاظ أدوارًا أخرى، إنّ الفعلين (أصاد، أصيد)، كما يؤكد «فوزي عيسى» "يعكسان - من بعض الوجوه- رؤية الشاعر للحياة، ويُحدّدان إطار علاقته بالبيئة التي عاش فيها، وهي علاقة تقوم على قانون القوة، والصراع، والمواجهة إما بين الإنسان، والإنسان، أو بين الإنسان والطبيعة، بحيث تحددت العلاقة في شكل (غالب)، و(مغلوب)، أو (صائد)، وفريسة"⁴، وفي هذا الحيز

¹ ينظر: فوزي عيسى: النص الشعري، وآليات القراءة، مرجع سابق، ص 86.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 86.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 86.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص 88.

الشعري بالذات، ينظر الباحث إلى المشهد، الذي يقدمه الشاعر من زوايا متعددة، حيث يفتح الأفق الدلالي للنص، على أبعاد أخرى، فبينما يُشار إلى المرأة، بأنها المهابة، والغزال، وأنها هي التي تُمثل دور الفريسة، إلا أن النص يفتح على رؤية أخرى يكون فيها الزمن هو القانون المهيمن الذي يصيد الآخرين، ومعه تُدرك الذات حقيقة عجزها، وتحوّلها إلى هدف يُصَاد، وهكذا لا تملك الذات إلا أن تفرّ إلى زمنها الماضي، حيث الشباب، والقوة، ومراتع الصبا، مستدعية صور مُغامراتها المُبهجة، في زمنها المنصرم المفقود، يقول (من الوافر):

وَرُبَّ أَسِيلَةٍ الْخَدَيْنِ بَكْرٍ	مُنْعَمَةٌ لَهَا فَرْعٌ وَجِيدٌ
وَدُوٌّ أَشْرُ شَتِيتُ النَّبْتِ عَذْبٌ	نَقِيٌّ اللَّوْنِ بَرَّاقٌ بَرُودٌ
لَهْوَةٌ بِهَا زَمَانًا مِنْ شَبَابِي	وَزَارَتْهَا النَّجَائِبُ وَالْقَصِيدُ

غير أن الحاضر، يظلّ له سلطانه الذي لا يستطيع الشاعر منه فكاكا، فإذا به يصحو مذعورا على الحاضر، بآلامه، وهمومه، ومآسيه¹، يقول (من الوافر):

أَنَاسٌ كُلَّمَا أَخْلَقْتُ وَضَلًا	عَنَانِي مِنْهُمْ وَضَلٌ جَدِيدٌ

وفي نص آخر، يقوم «فوزي عيسى» بقراءة لقصيدة شهيرة لـ«السموأل بن عاديا»، غير أنه يظل وفيًا لأسلوبه الذي ينهج قراءة أسلوبية ترصد حركة الضمائر، من أجل تحديد البؤر التي تتحكم في الرؤية الشعرية، تتراوح هذه الحركة بين ضمير الغائب (هي: تُعَيَّرُ)، وضمير الفاعلين (تُعَيَّرُنا)، يقول الشاعر (من الوافر):

تُعَيَّرُنا أَنَا قَلِيلٌ عَدِيدُنَا	فَقُلْتُ لَهَا إِنَّ الْكِرَامَ قَلِيلُ

إنّ ضمير الغائب المؤنث لِيُنْتِجَ للقارئ مساحات دلالية عدّة، فهو قد يشير إلى أنثى أو امرأة بعينها، وقد يرمز إلى أنثى مُطْلَقَةً غير محدّدة، أو يمثّل صوتا اختزنته ذاكرة الشاعر من كثرة ترده، أو يمثّل صوت قبيلة مجاورة لقبيلة الشاعر، من كثرة ترده، أو يمثّل صوت القبيلة العربية عامّة، إذا وضعنا في اعتبارنا أنّ الشاعر يهودي، ينتمي إلى غير العرب²، وعلى هذا فإنّ النص ينطوي على صراع، وتضاد، بين طرفين: طرف مُغَيَّب لا يكاد يسمع صوته، هم خصوم الشاعر، ممن قامت القصيدة على الرد عليهم، ودحض مزاعمهم، وطرف آخر يُمثّله الشاعر، يُدافع عنه، ويُفاخر بمآثره، ويُشيد بتميزه، وعُلُوّه، ونقاء عنصره، يقول (من الوافر):

صَفَوْنَا فَلَمْ نَكْذُرْ وَأَخْلَصَ سِرُّنَا	إِنَاثٌ أَطَابَتْ حَمَلَنَا وَفُحُولُ
عَلَوْنَا إِلَى خَيْرِ الظُّهُورِ وَحَطْنَا	لَوْقَتِ إِلَى خَيْرِ الْبُطُونِ نُزُولُ

¹ ينظر: فوزي عيسى: النص الشعري، وآليات القراءة، مرجع سابق، ص 88.

² المرجع نفسه، ص 98، 99.

فَنَحْنُ كَمَا الْمَزْنِ مَا فِي نَصَابِنَا كَهَامٌ وَلَا فِينَا يُعَدُّ بِخَيْلٍ

يقرأ «فوزي عيسى»، في خطاب «السموأل» أنه خطاب عنصرى "يكرس فكرة (التميز)، والادعاء بأن قومه هم الأعلى؛ ويعتمد بشكل مكثف على ثنائية التضاد، فهو ينسب لقومه كل فضل، أو مزية، وينفيها عن غيرهم... ويستغرق التضاد أبنية النص استغراقاً كاملاً، فعلى مستوى الألفاظ نجد مثل هذه المتضادات: (الكرم-البخل) - (الشجاعة-الجبن) - (العزة-الذلة) - (الصفاء-الكدر) - (التسامي-الضعة) - (الكثرة-القلة)" ¹، كما تؤدي صور المقابلة دورها في كشف ما يميز قوم الشاعر، ويرفعهم من جهة، ومن جهة ثانية يبرز ما يشين خصومه، ويضعهم، من جهة أخرى، وهو في هذا كله يعتمد إلى التصريح تارة، والتلميح تارة أخرى (من الوافر) ²:

وَنَحْنُ أَنَاسٌ لَا نَرَى الْقَتْلَ سُبَّةً	إِذَا مَا رَأَتْهُ عَامِرٌ وَسَلُولُ
وَمَا مَاتَ مِنَّا سَيِّدٌ حَتَفَ أَنْفِهِ	وَلَا طُلَّ مِنَّا حَيْثُ كَانَ قَتِيلُ
تَسِيلُ عَلَى حَدِّ السِّيُوفِ نُفُوسُنَا	وَلَيْسَتْ عَلَى غَيْرِ السِّيُوفِ تَسِيلُ
صَفَوْنَا فَلَمْ نَكْدُرْ وَأَخْلَصَ سِرَّنَا	إِنَّا أَطَابَتْ حَمَلْنَا وَفُحُولُ
وَأَيَّامُنَا مَعْدُودَةٌ فِي عَدُونَا	لَهَا غُرَّرٌ مَعْلُومَةٌ وَحُجُوبُ
وَمَا أَخْمَدَتْ نَارٌ لَنَا دُونَ طَارِقِ	وَلَا دَمْنَا فِي النَّازِلِينَ نَزِيلُ

يلاحظ «فوزي عيسى» في الأخير، أن: "ضمائر الجمع أو الفاعلين تشهد حضوراً كثيفاً، كدوال لإعلاء الشأن، وإثبات التفوق، وتأكيد فكرة (التميز)، وتتوزع هي الأخرى ما بين الضمائر المنفصلة (نحن)، والضمائر المتصلة - وهي الأكثرية -" ³.

إنه من الواضح أن الباحث كان مهتماً بقضية البحث عن المنهج الذي يلائم قراءة القصيدة العربية، وقد أكد في بداية دراسته أن فرض اتجاه واحد على النصوص، هو إحدى آفات الممارسة القرآنية عندنا، إذ من شأنه، أن يحصر النص في دائرة ضيقة، على النحو الذي ألفناه عند أولئك الذين أخضعوا النص، للأسلوبية الإحصائية وحدها، وهذه المقاربة على أهميتها، إلا أنها لا تؤدي ثمارها إلا إذا وضعت في خدمة النص، أو وظفت مع غيرها في الكشف عن ظواهر، وخصائص فارقة ⁴.

¹ ينظر: فوزي عيسى: النص الشعري، وآليات القراءة، مرجع سابق، ص 98، 99.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 101.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 102.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص 11، 12.

3.10. القراءة الأنثروبولوجية، السيميائية عند عبد المالك مرتاض:

في كتابه "السبع المعلقات، تحليل أنثروبولوجي/ سيميائي لشعرية نصوصها"¹، يُقرّر «عبد الملك مرتاض»، أنّ أيّ دراسة تقتلع الشعر القديم من جذوره، لن يكون مآلها إلاّ الفشل الذريع، ولن تستطيع أن تبلغ أربها بأيّ حال من الأحوال، وستظلّ أدواتها مُفْتَقدة، وبضاعتها مُفْتَقرة، ولن يغنم منها القارئ، إلاّ نصيباً هزيباً قليلاً، مِنْ فُهْمٍ لَا يُسْمِن وَلَا يُغْنِي من جُوع، وهُنا يدعو «مرتاض» كلّ باحث إلى الانغماس في عوالم الظاهرة الأدبية، في مظانها التي وُجِدت فيها، فالباحث لن يكون قادراً على فهم أشعار القدماء، "ما لَمْ يَعْجُ على هذه الأشعار يستنطقها استنطاقاً، ويقصّص آثارها، ويتسقط أخبارها: فيُعاشِر أولئك الشعراء، ويُقْعِدُ الفُرُصَاءَ لِرِوَايَتِهِمْ، ويتلطف مع أشباح أُرثِيائِهِمْ؛ ثُمَّ ما لم يَعْجُ على الديار البالية، ويقترئ الأطلال الخالية؛ يتتبع بَعَرَ الأَرْزَامِ في العَرَصات، ويعتبر بالذِمَنِ المقفّرات: فيستظلّ بظلّ أشجارها، ويشمّ عقب نباتها،.. يُباكي الشعراء المدلّهِين، ويتعذّب مع العشاق المدنّفين..²".

إنّ هذا الحديث الذي استبق به الباحث دراسته، هو إعلاء واضح لدور السياق في كلّ دراسة تبتغي الجِدّة، وهو إعلان صريح من «مرتاض» على مُعَوْلِه في دراسته هذه التي تتوخى الإحاطة بفهم الظاهرة الأدبية قدر المستطاع، لكنّه -في الوقت نفسه- ينفي أن يكون -في دراسته هذه- مُتَعَصِّباً للمجتمع، أو ناظراً إليه أنّه هو "كل شيء في نشأة الإبداع، وأنّ ما عداه ممّا يبدو فيه من آثار المعرفة، ومظاهر الفن، ووجوه الجمال، لا يعدو كلّ أولئك أن يكون مجرد انعكاس له"³، ثمّ يستطرّد مُعلّناً خصومته مع المنهج الاجتماعي، مُتحدّثاً عن مثالبه، حاملاً عليه بأشدّ عبارة، فهو ينظر إليه أنّه منهج لا يُكَلِّفُ الباحث عناء القراءة في المعرفيات الإنسانية، إذ أنّ كلّ ما يصلُ إليه إنّما هو ممّا قرره مسبقاً، "إذ حَكَمَ، سلفاً، باجتماعيّة هذا النصّ، أي بابتداليّته، أي بتمريغه في السوقيّة، أي بعزوه إلى تأثير الدهماء. بل لا يجتزئ بذلك حتى يجعله نتاجاً من آثارها، ومظهرّاً من مظاهر تفكيرها، وطوراً من أطوار حياتها، دون ازعواء...وهو بهذا بما فيه من فجاجة، لا يُجدي فتيلاً في تحليل الظاهرة الأدبية الراقية، ولا في استنطاق نصوصها العالية، ولا في الكشف عما في طياتها من جمال، ولا في تقصي ما فيها من عبقرية الخيال"⁴.

¹ عبد الملك مرتاض: السبع المعلقات، تحليل أنثروبولوجي سيميائي لشعرية نصوصها، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2012م.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 10، 11.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 6.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص 7.

يستوقفنا «مرتاض» حين يُوضّح أنّ ما دفعه إلى خوض هذه المغامرة القرائية، في تراث الجاهليين، إنّما هو ما يظنه، ممّا قد تهيأ له من جدّة في الطرح، قد وقف عليها -بعد طول مراس- وهي نفحات قرائيّة لم تستطع كثير من القراءات السابقة، منذ عهد «طه حسين» إلى الآن تقديمه¹. ينطلق الباحث مُعلنا منهجه الذي اطمأنّ إليه، ووثق من نجاعته، في التصدي للظاهرة الأدبيّة، يقول: "ولمّا كان حرصنا شديداً على ذلك، ورجاؤنا كبيراً في تحقيق ذلك -وبعد تدبّر وتفكّر- بدا لنا أن نجيء إلى بعض هذا الشعر العربيّ القديم، مُمثلاً في معلقاته السبع، العجيبات البديعات، فنقرأه قراءةً تركيبيةً الإجراء بحيث قد تنطلق من الإجراء الأنثروبولوجي، وتنتهي لدى الإجراء السيميائي؛ إذا ما انصرف السعّي إلى النصّ. وتنطلق من الإجراء الشكّي العقلائي، وتنتهي لدى استنتاج قائم على المساءلة، أكثر ممّا هو قائم على إصدار الحكم وتقديم الجواب"². يُعلّل «عبد الملك مرتاض» سبب اختياره المزوجة بين الاتجاه الأنثروبولوجي، ومباحث السيميائيّة، أنّ ذلك الأمر ليس بدعا عند جمهور الباحثين، في الشرق والغرب، ومن أشهرهم : «كلود ليفي شتراوس» الذي جنح إلى المزوجة في منهجه، بين الأنثروبولوجيا، وحقول البنيويّة، كما أنّ تأويل الخطاب الشعري القديم "هو تأصيل لمنابت هذا الشعر، وهو سعي إلى الاقتدار على الكشف عن طبيعة منابعه.."³.

يُعيد «مرتاض» التأكيد على جدّة دراسته هذه، وعلى ريادته في التوليف بين حقول الأنثروبولوجيا، ومباحث السيميائيّة، فيقول: "على الرغم من أنّ كتابات ظهرت، في العقدين الأخيرين من هذا القرن، حول بعض هذا الموضوع، وذلك كالحديث عن الأسطورة في الشعر الجاهليّ مثلاً، إلّا أنّ التركيب بين الأنثروبولوجيا، والسيميائيّة، في حدود ما بلغنا من العلم على الأقل، لم ينهض به أحدٌ قبلنا"⁴، إنّ من حسنات هذا التوليف أنّ فيه، في شقّه الأنثروبولوجي كشف عن المنابت، وبحث في الجذور، بينما يعمل شقّه السيميائي، على تأويل مرامز تلك الجذور، وتحليل لمكان الجمال الفني، والدلالات الخفيّة، وإنّ الجمع بين القراءتين له ما يبرّره، "فلو اجتزأنا بالقراءة الأنثروبولوجيّة وحدّها لوقعنا في الفجاجة والنضوب. كما أنّنا لو اقتصرنا على القراءة السيميائيّة وحدّها، لما أمّنا أن يُفصّي ذلك إلى مجرّد تأويل للسطوح، وتفسير للأشكال، ووصف للظواهر، دون التولّج في أعماق الموالج، والتدرّج إلى أواخي المنابت"⁵.

¹ ينظر: عبد الملك مرتاض: السبع المعلقات، تحليل أنثروبولوجي/ سيميائي لشعرية نصوصها، مرجع سابق، ص 12.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 12.

³ المرجع نفسه، ص 13.

⁴ المرجع نفسه، ص 13.

⁵ ينظر: المرجع نفسه، ص 13.

إنّ قراءة «مرتاض» -كما يُعلنها- لَهِيّ تلك القراءة التي تدعو إليها أصول نظرية القراءة، وجماليات التلقي، إنّها القراءة التي لا تكبح جماح القارئ، حين يبلغ في انغماسه مع النص حُدودًا بعيدة، هي قراءة تتركه مُتَوَحِّدًا مع النص في عوالم أشبه بعوالم الصوفية، حيث لا يَنْغُصُ صفو الخلوة مع المقروء أي مُنْغَص، ذلك هو التلقي الذي ينشده «مرتاض»، وتلك هي القراءة التي يدعو إليها، إنّها -كذلك- قراءة تُطلق العنان للمتلقي ليعيش داخل عوالم النص، ويعيش النص داخله، وهي إضافة إلى كلّ ذلك قراءة لا تحصره -حصرا شديداً- في حدود مناهج تُحكّم قبضتها على القارئ، داخل أسلاكها الشائكة تلك التي إن حاول الخروج عنها خرج مُضْرَجًا بدمائه.

تلك هي رؤية «عبد الملك مرتاض»، التي تُطالعنا بها كتاباته، والتي يُصرّح بها في كلّ مرّة، وعلى وجه الخصوص في دراسته هذه، يقول عن نظريته إلى العلاقة بين القراءة، والكتابة: "القراءة في تمثّلنا كتابة، أو ضرب من الكتابة على الأقل، فكأنّ القراءة والكتابة وجهان اثنان لعملة واحدة، ذلك بأنّ الكتابة، في بعض حقيقتها، ليست إلّا قراءة أيضا...فأن تكتب؛ فإنّما أنت تعبر عما تقرأ في ضميرك، وتترجم عمّا في جنانك"¹.

في ظلّ هذه التوجهات جميعها، يُحاول «مرتاض» قراءة الأبيات الستة الأولى من مُعلقة «امرئ القيس»، تحت ما سماه: "شعرية المكان في طليعية امرئ القيس"² (من الطويل)³:

قِفَا نَبِكْ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ	بِسَقَطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمِلٍ
فَتُوضِحَ فَأَلْمِقِرَةَ لَمْ يَغْفُ رَسْمُهَا	لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَالٍ
تَرَى بَعَرَ الْأَرْآمِ فِي عَرَصَاتِهَا	وَقِيعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبٌّ فَلُفْلٍ
كَأَنِّي غَدَاةَ الْبَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا	لَدَى سَمُرَاتِ الْحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلٍ
وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهِمْ	يَقُولُونَ: لَا تَهْلِكْ أَسَى وَتَجَمَّلِ
وَإِنَّ شِفَائِي عَبْرَةُ مُهْرَاقَةٍ	فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلٍ؟

في قراءة «عبد الملك مرتاض» للأبيات، نشهد تحقيق جماليات القراءة لأهدافها، إلى أبعد حد، حيث تندمج آفاق القارئ مع آفاق النص، وتطوي القراءة المسافات الزمنية البعيدة، ليعانق المتلقي الخطاب الشعري، في قراءة إبداعية، مُنتَجَةٌ نصا إبداعيا موازيا.

يصف «مرتاض» حديث «امرئ القيس»، عن الطلل، وما عبّر عنه من أفانين الشوق إلى أحبّته

¹ عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، دط، 2005م، ص5.

² المرجع نفسه، ص84.

³ امرؤ القيس: الديوان، مرجع سابق، ص8،9.

الراجلين بالملحمة، يقول: "يقيم الشاعر ملحمة الحنين العارم على خمسة أمكنة هي: سقط اللوى، والدخول، وحومل، وتوضح، والمقرة، ذلك بأنّ الرسم الدارس الذي كان يعنيه، والربع البالي الذي كان يضني قلبه ويُريبه، إنّما كان هو سقط اللوى.. فالحبيب الذي من أجله استبكى أصحابه بعد أن كان هو بكاه، كان يثوي بهذا الربع الدارس الذي طالما قضى فيه لحظاتٍ مفعمة بالسعادة، وأوقاتاً غامرةً بالحب، وأزماناً حافلة بالملذات"¹.

إنّنا نلمس في حديث «مرتاض» بعضاً مما يمكن أن يُسمى اندماجاً للبنية النصيّة، مع البنية الذهنية للقارئ، حين يتحد القارئ مع مستويات النص، ويتفاعل مع محمولاته، بما يؤدي إلى إنتاج قرائي إبداعية يكشف جماليات الخطاب الشعري، نتحسس هذه الرؤى في حديث «مرتاض» كقارئ -على لسان «امرئ القيس»- عن حال الشاعر بعد ظعن الحبيبة، بلُغته التي لا يشبهها إلا الشعر في رفته، والسحر في فنتته، انظر إليه يُصوّر هواجس الشاعر بعد لحظة الفراق، ورحيل الأحبة، كأنّه هو «امرؤ القيس»، أو -بعبارة أخرى- كأنّ الذات القارئة، تعيش لحظتها التي توحدت فيها مع عوالم النص يقول: "لقد تحمّل الأحبة، إذن.. فما أنت فاعل يا ترى؟ لو كنت تدري أين يَمُوا لَكُنْتَ تقصّصت آثارهم تقصصاً، أو كنت تعلم إلى أين ذهبوا لالتمست ديارهم التماساً"²، هكذا تُحاول الذات القارئة -معانقة النص- أن تتقمّص ذات الشاعر، أن تعيش لحظة الإبداع، من أجل تحقيق أهداف القراءة، في أقصى أبعادها، وكأنّما وُلد النص اللحظة، أو كأنّما كانت هذه الذات القارئة، شاهدة على لحظة ميلاده.

يستمر «مرتاض»، في توصيف المشاهد التي نقلتها لنا المعلّقة، على لسان الشاعر، مخاطباً الحبيبة الغائبة: "ألم تبلغك الأخبارُ عن صاحبي حين اخذو دُفؤاً بي ليواسوني بما أَلَمَّ عليّ من هول البين، وفاجعة الفراق؟ لو رأيت شاعرك، أيتها الحبيبة، وهو يذرف الدموع تذرفاً... وإنّ تعجّبي فعجّب من شاعر صَبَّ مُستهام لا يُلفي عزاءه إلا في البكاء، ولا سُلوّه إلا في النّحيب، ولا لذاته إلا في تذرف العَبَرَات... لكنّ ما أغرب أمرَ شاعرك أيتها الحبيبة الظاعنة إذ اغتدى باكياً لدى رسم دارس: إنّ نُودي لا يُجيب، وإنّ طُلُب لا يستجيب..."³، تُمثّل هذه القراءة استجابة من القارئ، تجاه نص ثري خصب، وإنّنا نحسب أنّ هذه القراءة، هي ما تحبّذه نظرية التلقي، حيث يسهم المتلقي بقراءته الخاصة، في إغناء رصيد النص القرائي، من خلال تفاعله الشديد مع مستويات النص.

نبرح هذه القراءة الشعريّة لبعض أبيات معلقة «امرئ القيس»، لنقف مع «مرتاض»، على رؤيته الأنثروبولوجية للمعلقة، التي تكشف فُصولاً عن حياة الإنسان الجاهلي بتفاصيلها، ينطلق الباحث ممّا سماه: "شعريّة المكان في طल्ली امرئ القيس"، حيث أتى على ذكر مكان "سقط اللوى"، الذي

¹ عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، مرجع سابق، ص 84.

² عبد الملك مرتاض: السبع المعلقات، تحليل أنثروبولوجي/ سيمائي لشعريّة نصوصها، مرجع سابق، ص 84.

³ المرجع نفسه، ص 85.

أورده الشاعر في أول بيت، يُصوّر «مرتاض» المكان مُفعماً بالعدريّة، والبدائيّة، وهذه ميزة تُحبّذها الدراسة الأنثروبولوجية، يقول: "إنّ هذا المكان بدائيّ، ولعله بذلك أن يليق كونه موضوعاً للتحليل الأنثروبولوجي بامتياز. وذلك على الرغم من غياب العناصر التي ينشط فيها هذا العلم الذي يتعامل مع الوسط البدائي الذي لم تصقله الحضارة، ولم تُغيّر وجهه يد الإنسان، فتحيله من طبيعته العدريّة الأولى، إلى طبيعة مصنّعة أخرى"¹، لا شيء يدلّ على الاستقرار، في هذا المكان الذي رحل ساكنوه، لم تبق إلاّ رمالٌ تلهو بها الريح، في كلّ اتجاه، وآرام كانت تتوثّب هنا، وهناك. يمضي الباحث مُتحدّثاً عن شظف العيش الذي يطبع هذه الحياة البدائية الموحشة، التي تعودها ساكنوها في إقامتهم وفي ظعنهم، وفي نظام مأكّلهم، ومشربهم، وفي لباسهم، ومسائل تطبّهم، وشؤون حياتهم، يلتفت إلى صورة المرأة عند «امرئ القيس»، فهو حين يذكرها فإنّه يذكرها في مطلع القصيدة بلفظ "حبيب"، وهو لا يريد من ذلك امرأة خفق لها قلبه، ونطق لسانه بحبها، فإذا افتقدها بكى عليها، وعلى عهود ذلك الحب، ولكنّه "يبكيها لأنّه فقد فيها الملذات الجسدية قبل كل شيء، ولأنّها تُذكّره بأيام خوال مضت ولن تعود"².

وعلى هذا النحو، سار «عبد الملك مرتاض» على هدي من منهجه الأنثروبولوجي السيميائي، مُستغلاً كلّ ما يومض في جنبات الخطاب الشعري، من علامات دالة أوحّت بها الألفاظ التي تتبّع الباحث دلالاتها، وما تشير إليه من معاني، وما تحيل إليه من أبعاد أنثروبولوجية غائرة الإيحاء، ومن ذلك ما يُورده الباحث، بعد استعراضه قول الشاعر (من الطويل)³:

كَأَنِّي عَدَاةَ الْبَيْنِ يَوْمَ تَحْمَلُوا لَدَى سَمَرَاتِ الْحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلٍ

إنّ لفظ "تحملوا"، -كما يؤكّد- ليُحيل إلى حياة الحل، والترحال، التي كانت ديدن العربي، وكلّ ما شاكلها من سلوكات بشرية، وعادات اجتماعية، ووسائل ترتبط بالرحلة، والرحيل، يُجسّد هذا اللفظ "مجموعة من الخيام، والأخبية، والطُرف التي يُقام بعضها قُرب بعض، في صعيد واحد: تعايشها حيوانات أليفة وأنعام. ويُمثّل هذا التحمّل حركةً بعد استقرار، كما يمثّل هذا الاستقرار مجرد ثباتٍ قصيرٍ تعقبه حركةً وارتحال"⁴.

أما عن لفظ "الحي" الوارد في البيت، فهو لفظ جامعٌ يُحيل على "مجموعة من العادات والتقاليد والمظاهر والظواهر والمعتقدات. فالحيّ لفظ جامع لشبكة من العلاقات، والمعاني، والقيم المتصل بعضها ببعض، والمُفضي بعضها إلى بعض، والمتوقف بعضها على بعض"⁵.

¹ عبد الملك مرتاض: السبع المعلقة، تحليل أنثروبولوجي/ سيميائي لشعرية نصوصها، مرجع سابق، ص 86.

² المرجع نفسه، ص 89.

³ امرئ القيس: الديوان، مرجع سابق، ص 9.

⁴ عبد الملك مرتاض: السبع المعلقة، تحليل أنثروبولوجي/ سيميائي لشعرية نصوصها، مرجع سابق، ص 90.

⁵ المرجع نفسه، ص 91.

تحدّث «عبد الملك مرتاض» عن الحياة الجاهلية، وما كانت تُمثّله الإبل في حياة الناس، وما كانوا يُسَخِّرونها لأسفارهم، وفي تجارتهم، وما ينتفعون من وبرها في نسج ملابسهم، وأخبيتهم، ومن لحمها في مأكّلهم، وما يدفعون منها تأدية لديات القتلى، وتحرير الأسرى من أسرهم، وما يقدمونه منها مهورا للنساء، وعلى هذا يخلص الباحث إلى أنّ الإبل كانت "في المجمع الجاهلي عماد الاقتصاد، والمواصلات، والحرب، والسلم، والنكاح، والاتّداء، والطعام، والتّنزّه"¹.

أمّا عن الخيل فقد كانت هي الأثيرة عندهم، استعرضوها أيام زينتهم، وتغنى بها شعراؤهم، "فكان الفارس يمتطي فرسه يوم الزينة، ويقاتل عليه يوم الحرب، ويتظاهر به على السفر إلى قريب، ويتباهى به يوم السباق في الرياضة والعُدو"².

ينتهي «مرتاض» إلى أنّ مفهوم الحي إنّما يتعلّق بكلّ ما ذكره، من عناصر، من إنسان، وحيوان، وآلات، وأدوات، وطبيعة، ونبات، ومن الدلو التي تُلقى في بئرها، وإلى الخباء الذي كان يحميهم من حر الصيف، وقرّ الشتاء³.

في فصول أخرى من دراسته يلتفت «عبد الملك مرتاض» إلى تناول "جغرافيا الأطلال المرقسيّة"⁴، وما ذكره «امرؤ القيس»، من مواضع، مُقتفيا آثار هذه المواضع (الدخول، حومل، المقرة..الخ)، في مؤلفات الجغرافيين العرب، وعلى الخصوص «ياقوت الحموي» في "معجم البلدان"، وضمن هذا الإطار يُسلّط الضوء على جمالية الحيز في المعلّقات، مُنطلقا من الحيز المائي، ممثّلا في غدير "دارة جلجل"، الذي ذكره «امرؤ القيس» في قوله (من الطويل)⁵:

أَلَا رَبِّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٌ وَلَا سِيَمَا يَوْمٌ بِدَارَةِ جُلْجُلٍ

يتحدّث «عبد الملك مرتاض» عن ما يعترض سبيل الباحث الذي ينشدُ إتيان عمله الأنثروبولوجي، مرجعا ذلك إلى "غياب النصوص، وانعدام الوثائق، وغفلة الرجال، وشح الأخبار"⁶، وفي ظل واقعه هذا نجده يلوذ بالنص الشعري، مطلقا العنان لمخيّلاته، متمثّلا هذه البيئة التي احتلت موقعها في الخطاب الشعري، متشبّثا بكلّ ما يُسهّم في كشف كلّ ما تعلّق بها، من خلال ما يطرحه من أسئلة عن حجم مساحة هذا الحيز المائي، وهل كان مستطيلا، أو مربعا، أو دائريا أو على شكل آخر من الأشكال الهندسية؟ وعن أشكال ضفافه، وما كان يحيط به من أشجار، ونباتات⁷. وفي تضاعيف حديثه عن هذا الحيز المائي، يشير «مرتاض» إلى عشر أحيزة مائيّة تعرّض لها الشاعر

¹ عبد الملك مرتاض: السبع المعلّقات، تحليل أنثروبولوجي/ سيمائي لشعريّة نصوصها، مرجع سابق، ص 96.

² المرجع نفسه، ص 96.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 97.

⁴ المرجع نفسه، ص 100.

⁵ امرؤ القيس: الديوان، مرجع سابق، ص 10.

⁶ عبد الملك مرتاض: السبع المعلّقات، تحليل أنثروبولوجي/ سيمائي لشعريّة نصوصها، مرجع سابق، ص 136.

⁷ المرجع نفسه، ص 136.

في معلقته، مستبعداً أن كل ذلك قد جاء على سبيل الاتفاق والعفوية، وإنما كان كل ذلك مقصوداً من الشاعر موظفاً "لغاية فنيّة وجماليّة، ذلك بأنّ العرب كانوا يهوون الماء فكانوا يدعون لمنّ يُحبّون بالسُّقيا، وكانوا يتسقطون مواطن المطر، ويتتبعون مهاطلة، ويرتعون النبات الذي ما كان لينبت إلاّ بوابل المطر، أو طلّه..."¹، ثم يعرج الباحث على الحيز المائي عند «لبيد بن ربيعة»، في حديثه الشهير عن الأطلال التي غمرتها السيول، فكتفت كثران الرمال التي غطتها، بفعل الرياح، وعوامل الطبيعة، يقول «لبيد»:

وَجَلَا السُّيُولُ عَنِ الطُّلُولِ كَأَنَّهَا زُبُرٌ تُحْدُ مُتَوْنَهَا أَقْلَامُهَا

يشدنا «عبد الملك مرتاض» في قراءته لهذه الصورة الرمزية يقول: "كانت الطلول مدفونة تحت الرمال، جاثمة تحت التراب، فكانت الذكريات معها مدفونة، وكانت القلوب من حبّها مشحونة، لقد كانت مغبرة، مُرَمَّلة، مُتْرَبَّة، لا تكاد تبدو للعين، فلما أصابتها هذه السيول الجارفة، لمعتّها، وأظهرتها فأمست كلوحة مكتوبة تجدد متنها أقلامها بالكتابة فلا تمحى ولا تزول"².

إنّ ما يمكن أن نخلص إليه هو أنّ قراءة «مرتاض» هي قراءة العاشق، الوامق للنص الذي يتوحّد مع هذا النص، إنّها قراءة تختزل الزمان، والمكان، نلمس فيها ردا صريحا عن القائلين بأنّ النص الشعري الجاهلي لا يُعبّر عن حياة الجاهليين، تلك هي القراءة المنتجة التي تضيف إلى رصيد الخطاب الشعري وتعطيه، إنّنا نحس أنّ الباحث يهرّ جذع القصيدة هزّ العارف المرفق، لتعطيه من جناها المعلّل، ومن جانب آخر فقد جاءت لغة الباحث فريدة بمفرداتها الأنيقة الفريدة، تلك التي هجرها قراء هذا الشعر فلا نكاد نلقاها إلاّ في أشعار القدماء، لقد أيقظها الباحث من سبات طويل وبعد قرون عديدة، غير أنّنا لم نحس أبدا بغرابتها، وإنما وجدناها ما زالت نضرة تنبض بحيويتها على أعتاب القرن الواحد والعشرين.

¹ عبد الملك مرتاض: السبع المعلقات، تحليل انتروبولوجي/ سيمائي لشعريّة نصوصها، مرجع سابق، ص 138.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 139.

4.10. قراءة ثانية للشعر الجاهلي، عند مصطفى ناصف:

في كتاب «مصطفى ناصف» «قراءة ثانية لشعرنا القديم»¹، تستوقفنا عتبة العنوان، وتُحفّزنا جاذبيّته على القراءة، إذ يبدو أنّ الباحث قد اختار صياغة العنوان بعناية شديدة فائقة، إنّه يحمل في طياته، إعلاناً صريحاً، على أنّ في ثنايا دراسته ما يختلف عن قراءات السابقين، التي تعود عليها القارئ، يضعنا العنوان في بؤرة القراءة، وإشكالاتها العميقة، ويستحثّ القارئ بشدة، على ولوج عوالم الكتاب، لاكتشاف ما في هذه القراءة الثانية الجديدة التي يَعِدُّه «ناصر» بالفوز بها. ينطلق «مصطفى ناصف»، مُتحدّثاً عن ما اعتور كثيراً من الدراسات التي تناولت الأدب الجاهلي، حيث يصفها على سبيل الإجمال، بأنّها دراسات تكاد تكون مُتشابهة، وسطحيّة، وهي ظاهرة -كما يقول- تعكس عمق الأزمة التي تُعانيها قراءات الشعر الجاهلي عندنا، من خلال ما تفتقده من جدية في الطرح، وعلى هذا فإنّه يقرر أنّ «فن القراءة لا ينمو نمواً حقيقياً في كتاباتنا عن الأدب العربي على الإجمال»².

يتحدّث «ناصر» عن الأسلوب الأمثل للتعامل مع الخطاب الشعري، من أجل فهمه الفهم الصحيح، فالقصيدة «عالم مُكتف بنفسه، يحتاج إلى أن يطرق بابه طرقات متعددة، قارئ قوي، رفيق معاً، حتى يؤذن له بالدخول، ولكننا مع الأسف -لا نُعيد الطرق ولا نُكرر محاولة الاستئناس والاستئذان، ولا ننق في أنّ عالم القصيدة مغلق وعسير. وبعبارة أخرى لا نُجاهد في سبيل كسر الحواجز الفاصلة وإقامة جسور أخرى عامرة بالإنف والاتصال»³، وهو ما أدى إلى أنّ كثيراً من الدراسات القرائية للأدب الجاهلي تراجعت، ولم توفق في تحقيق أهدافها الحقيقية التي تتمثّل في الاقتراب قدر المستطاع من روح الفن الذي تتناوله، بل على العكس من ذلك، فقد تحوّلت -كما يصفها ناصف ساخراً- إلى «فنّ إقامة الحواجز بيننا وبينه...بينما القراءة هي في حقيقتها، هي فن كسر الحواجز التي تفصل بيننا، وبين قصيدة من القصائد»⁴.

إنّه من اليسير علينا أن نلمس بعض هذه المظاهر السلبية، التي أسهمت في إقامة هذه الحواجز التي تقف بيننا وبين القراءة الحقيقية لهذا التراث العظيم، يشير «مصطفى ناصف» إلى ذلك، حين يتحدّث على أنّ «أول هذه العوائق وأوضحها وأكثرها شيوعاً لفظ الجاهلي نفسه. ويظهر أنّه لفظ إسلامي الطابع، وهو يعني بعبارة أخرى الاستعداد للغضب، والثورة، والتمرد، ويكتنفه فكرة الحمق والتعصب والنزوات، والخروج على النظام»⁵، إنّ هذا الموقف المتّخذ من هذا الأدب لمن شأنه -في

¹ مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، دط، دت.

² المرجع نفسه، ص 5.

³ المرجع نفسه، ص 6.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص 6.

⁵ المرجع نفسه، ص 46.

رأي «مصطفى ناصف» - أن يُؤثّر سلبيا، وخصوصا من الناحية النفسية، على عملية دراسة هذا الأدب، وتلقيه، وفي هذا تجنّ كبير على هذا الأدب الذي كان يُمثل تعبيرا مُشرقاً عن طموح مجتمعي للسعي نحو حياة أفضل، وعلى هذا يعتبر «ناصر» أنّ هذه التسمية التي ألصقت بأدب ذلك الوقت قد أساءت كثيرا لهذا التراث، وأنّ هذا الموقف الذي اتخذه الباحثون تجاه هذا الأدب، كان حاجزا نفسيا -بالدرجة الأولى- من بين حواجز كثيرة، أسهمت في إبعادنا عن فهم هذا الأدب الفهم الصحيح¹.

لا يجد القارئ كبير عناء كي يتبيّن نهج «مصطفى ناصف» الذي ارتضاه لنفسه، في مُقاربة الشعر الجاهلي، حيث يبدو جلياً نُزوعه إلى المنهج الأسطوري، الذي يشغل على معطيات الأنثروبولوجيا، وما تعلّق بها من سلوكيات المجموعات البشرية البدائية، من مسائل الفكر الديني، والعقائدي، والشعائر، والطقوس، والأعراف، والعادات، مع استناده إلى نظرية «كارل يونغ» في مفهوم اللاشعور الجمعي (الباطن)، الذي هو جماع التجارب النفسانية، التي انحدرت إلينا من أسلافنا البدائيين، عابرة نفوس الأجداد، والآباء، إنّ اللاشعور الجمعي، هو رواسب باقية في النفس، ترجع إلى سنين سحيقة، وتنعكس في الأساطير²، هكذا يبدو أنّ «ناصر» يلوذ بهذا النزوع الأسطوري، فيما يبدو أنّ اللغة لا تستطيع الوصول إلى ما يكتنفه القول الشعري من دلالات غائرة في الوعي الشعري الجاهلي السحيق.

من هذا المنظور تعامل الباحث مع الشعر الجاهلي، كتعبير عن طقوس، أو شعائر يُؤديها المجتمع، على لسان الشاعر، أكثر من كونه تعبيرا عن شعور فردي، أو حالة ذاتية، إنّ نوع من الالتزام من الشاعر تجاه مجتمعه، ومن خلال هذه الرؤية، يتمّ التعامل، ودراسة الشعر الجاهلي، مع الأخذ بعين الاعتبار، ارتباطه أشدّ الارتباط، بمعاني انتماء الشاعر، وسلطان اللاشعور الجمعي لديه، إنّ هذه الفكرة -كما يقول «ناصر»- ربّما تكون غريبة عن بعض قرّاء هذا الشعر، الذين يتعاملون مع هذا الشعر كتعبير عن شعور فردي، وهو ما يُؤدي إلى عدم فهم هذا الشعر، وقراءته القراءة الصحيحة المنتجة³. استنادا إلى هذه الأفكار جميعها، تكون دراسة الأسطورة، وفهمها شرطا أساسيا، لفهم الشعر القديم، باعتباره يمثل تعبيرا عن سلوكيات مجتمعية دفيئة، وفي هذا الإطار تناول «مصطفى ناصف»، دراسته للشعر الجاهلي، مُتطرقا إلى موضوعات شهيرة، في ديوان هذا الشعر، من أهمها موضوعات الطلل، والفرس، والمرأة، والناقاة، والمطر، والليل.

يرى «ناصر» أنّ ظاهرة الوقوف على الطلل، هي أهمّ فن في الشعر الجاهلي، والشاعر لا يبدأ حديثه، ولا يُخاطب مجتمعه إلّا عن طريق بعث الماضي الذي لا يتأتى إلّا عن طريق التذكّر الذي

¹ ينظر: مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، مرجع سابق، ص 46.

² ينظر: علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979م، ص 430، 431.

³ ينظر: مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، مرجع سابق، ص 53، 54.

يُصبح هو الشرط الأساسي للشاعرية، حتى المتلقون للشعر لا يُقبلون على شعر خالٍ من الحديث عن الذكريات، والشاعر لا يملك إلاّ تلبية هذه الحاجة المجتمعية، وبهذا "يُصبح التذكّر فريضة مهمة لا يستطيع أن يفرط فيها إنسان، لا شعر لمن لا ذاكرة له، ولا يستسيغ المجتمع معنى الشعر والمعرفة إلاّ مقرونا بالتذكّر، والتذكّر -بهذه الوسيلة- يصبح شعيرة من الشعائر"¹.

إنّ هذا الأمر ليستدعي من الشاعر الوقوف على الأطلال، والدمن، والرسوم، وهذه كلّها -كما يسميها «مصطفى ناصف»- بقايا الماضي، لقد أصبح الوقوف على الطلل ممارسة تفرض نفسها على الشاعر، الذي لا يملك إلاّ أن ينصاع لها من باب الانتماء المجتمعي الذي مناص منه، حتى وإن أضحي تكراراً، ربّما تبرز منه بعض الشعراء، وعلى هذا فإنّ الشاعر يجده نفسه مجبراً على الاستجابة لأفق توقّع المتلقي الذي ينتظر منه أن يبدأ القصيدة، بهذا الاستفتاح الموروث، يقول «كعب بن زهير» (من الخفيف):

مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا رَجِيعاً وَمُعَاداً مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُوراً

إنّ الديار التي يذكرها الشاعر الجاهلي، بأسمائها وصفاتها، وساكنيها الذين رحلوا، هي ما يبعث الماضي من جديد، حيث يصبح ماثلاً في الحاضر، مُتماهياً مع لحظاته، وهكذا يغدو الشاعر مُوكلاً "من قبل المجتمع في الاحتفال المستمر ببعث الماضي، وكأنّما يشارك أفراداً جميعاً، في صلاة واحدة، كأنّما يرتلون على الدوام أغنية الماضي"²، هذا الماضي لا يقتصر إذن بالفناء، والموت، والفراغ، ولذلك فالشاعر الجاهلي، يُحرّض على بث رموز الحياة، والبعث، والخصب، في كيان الخطاب الشعري، وهو يجد في صورة الطلل ما يشير إلى ما يُقاوم هذا الفناء، فالأطلال قويّة باقية لا تزول إذا أخفتها الرمال، فإنّ السيول تأتي لتكشف أنّها ما زالت حيّة تتحدى الزمن، وصروفه، والشاعر لأجل هذا منحها الصورة التي تكشف عن هذا السر الذي أعطاها كلّ هذه القدرة على البقاء، فهي عندهم كما يقول «زهير» (من الطويل)³:

وَدَارٌ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا مَرَايِجُ وَشَمٍ فِي نَوَاشِرِ مِعْصَمٍ

إنّها تملك أسباب البقاء كما تبقى الوشوم في العروق التي في معصم اليد، وهذه صورة درج عليها شعراء الجاهلية، وأوّل ما يتبادر إلى الذهن في ذلك قول «طرفة» (من الطويل)⁴:

لِخَوْلَةٍ أَطْلَالٌ بِبُرْقَةٍ تَهْمَدُ، تَلُوحُ كَبَاقِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ

¹ مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، مرجع سابق، ص 55.

² المرجع نفسه، ص 56.

³ زهير بن أبي سلمى: الديوان، مرجع سابق، ص 13. مراجيع وشم: الأوشام المجدّدة، نواشر معصم: عروق المعصم. النفار: المقاتلة والاحتكام بعد المناقرة، الجلاء: انكشاف الأمر وحقيقته.

⁴ طرفة بن العبد: الديوان، تح درية الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 2000، ص 23.

يتحدّث «مصطفى ناصف» عن الحياة التي تملأ المكان في حديث الشاعر عن الطلل، ومن أجل تعزيز هذه الفكرة يضرب الباحث، مثلين، هما قول «زهير بن أبي سلمى» (من الطويل)¹:

بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمْشِينَ خِلْفَةً وَأَطْلَاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْتَمٍ

وكذلك قول «امرئ القيس» (من الطويل)²:

تَرَى بَعَرَ الْأَرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا وَقِيَعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلٍ

إنّ حديث «امرئ القيس» عن "حَبِّ الْفُلْفُل" لينطوي على فكرة الإنبات، والحياة الجديدة المتجدّدة، التي تأبى كلّ أشكال الفناء، والعدم، وكذلك فإنّ في ذكر «زهير» لـ"الآرام"، و"الأطلاء"، لإشارة صريحة إلى حياة أخرى كامنة تسري في المكان، وعن الأمومة التي تتحلّى في الطباء التي تُرضع أولادها، وإذا مضى قطيع منها جاء آخر، ولا يبعدُ عن القارئ أنّ هذه الأمومة لا تبتعد عن حديث «امرئ القيس» عن الإنبات، وما يرمز إليه من ربيع، وحياة دائمة تُحيط بالطلل.

هكذا يُكرّس «ناصر» الرؤية، التي تنظر إلى الطلل على أنّه "بحث عن عناصر الحياة أو بتعبير أدق قليلاً عن مشكلة النمو، ومشكلة النمو تعني مشكلة الصلة بين الماضي والحاضر. وسرعان ما يُصبح الماضي - الذي يتحدّث عنه الشاعر - حاضراً متوثباً، فالماضي يأخذ شكل وثبة والطلل أقرب إلى فكرة الوثبات المستمرة من الماضي إلى الحاضر"³، ومع كلّ هذا يكون الطلل تعبيراً عن رمزية لمقاومة الإنسان، لفكرة الموت، والفناء، والاندثار، وإثباتاً لتشبّته بالحياة.

نحسّ بعض الاضطراب، والغموض، وقدّر غير يسير من التناقض، في رؤية «ناصر» حين يتعرّض، لقضية البكاء على الطلل، ذلك أنّ رمزية الطلل للحياة، والبعث - كما يعرضها الباحث - تصطدم مع دعوة الشاعر للبكاء على الطلل، على الرغم من أنّ «ناصر» يُحاول أن يُبدّد هذا الاضطراب، من خلال رؤيته إلى أنّ البكاء "ليس حزناً سلبياً عاجزاً، وليس هزيمة أمام الموت، فالحياة يُمكن أن تظلّ مُنتصرة، ووظيفة عقل الشاعر في هذه الحال وظيفة إيجابية، فهي دعوة غامضة إلى تغيير النظر إلى الماضي"⁴.

تناول «مصطفى ناصف» الفرس عند «امرئ القيس»، بصورته الأسطورية الشهيرة، وأشار إلى حُسن تلقي هذه الصورة عند جماهير المتلقين، على امتداد الزمن، يقول: "والناس يتناقلون هذا الوصف ويعجبون به جيلاً بعد جيل"⁵، يعني «مصطفى ناصف»، ما ورد في أبيات «امرئ

¹ زهير بن أبي سلمى: الديوان، مرجع سابق، ص 65.

العَيْن: رمز للبقر الوحشية وذلك لاتساع عيونها، الأطلاء: ولد الظبي، المجتم: مكان الجلوس.

² امرؤ القيس: الديوان، مرجع سابق، ص 8.

³ مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، مرجع سابق، ص 61.

⁴ المرجع نفسه، ص 59، 60.

⁵ المرجع نفسه، ص 77.

القيس» (من الطويل)¹:

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلِ
مَكْرٍ مَفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعَا كَجُلُودِ صَخَرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ
كُمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالٍ مِثْنِهِ كَمَا زَلَّتِ الصَّفَوَاءُ بِالْمُتَنَزِّلِ
مِسْحٍ إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الْوَنَى أَثَرْنَ الْعُبَارَ بِالْكَدِيدِ الْمَرْكَلِ
عَلَى الذَّبَلِ جَيَّاشٍ كَأَنَّ اهْتِرَامَهُ إِذَا جَاشَ فِيهِ حَمِيهُ غَلِيٍّ مِرْجَلِ
يَزِلُّ الْغُلَامُ الْخِفَّ عَنْ صَهْوَاتِهِ وَيُلْوِي بِأَنْوَابِ الْعَنِيفِ الْمُثْقَلِ
دَرِيرٍ كَخُذْرُوفِ الْوَلِيدِ أَمْرَهُ تَتَابُعُ كَفْيِهِ بِخَيْطٍ مُوَصَّلِ
لَهُ أَيُّطَلَا ظَنِّي، وَسَاقَا نَعَامَةٍ وَارْخَاءُ سَرْحَانٍ، وَتَقْرِبُ تَقْفَلِ

كما تحدّث «ناصف» عن تلقي الشعراء هذه الصورة، كقارئين لهذا الشعر، ثمّ ما كان من إنتاجهم لصورهم الخاصة التي أبدعوها بناء على هذه الصورة الأسطورية الخارقة، ونسجاً على منوالها، إذ أصبحت أفكاره "شركة بين امرئ القيس، وغيره من الشعراء، فكلّ الشعراء أعجبوا بالمقارنة بين الفرس، والسيل، وكلّ الشعراء جعلوا الخيل سابحة تصب الجرس صباً، وتسبح فيه سباحة... والشعراء -جميعاً- حرصوا على أن يكون ظهر الفرس أملس مثل مداك العروس... ومن ثمّ كان فرس امرئ القيس هو المثال الذي نظر إليه كل المبدعين"².

لا يقتنع «ناصف» بما ذكره أولئك المعجبون بفرس «امرئ القيس»، من أنّ سرّ إعجابهم، إنّما يتوقّف على حسن تشبيه الشاعر، وهي في رأيه عبارة تحمل صبغة الحكم العام، الذي يفتقد إلى الدقّة، والتحديد، وهي صورة لا تعبّر عن كلّ ما ينطوي عليه المتن الشعري، من معاني فياضة، ومدلولات غزيرة، وعلى هذا يقوم في بلورة نظريته الخاصة لصورة الفرس عند «امرئ القيس»، على تحديد المهيمنات الدلالية التي تُسيطر على أرجاء النص، حيث رأى أنّ الفكرة المحورية في هذه الصورة، تتمركز حول فاعليّة السيل في بناء المعنى الشعري، ويستند في ذلك إلى نماذج من قول «امرئ القيس» (من الطويل)³:

مَكْرٍ مَفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعَا كَجُلُودِ صَخَرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

في هذا البيت يظهر أنّ فرس «امرئ القيس»، في إقباله، وإدباره، يُشبه في سرعته، وانطلاقه، سرعة الصخرة العظيمة، التي أسقطها السيل من قمة عالية، لا شك أنّ هذه السرعة التي تميّز بها

¹ امرؤ القيس: الديوان، مرجع سابق، ص 19، 20، 21.

² ينظر: مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، مرجع سابق، ص 77، 78.

³ امرؤ القيس: الديوان، مرجع سابق، ص 19.

الفرس، لا تضاهيها سرعة الخيل جميعها، إنّ هذه الخيل -كما يُصورها الشاعر- لا تُجاري فرسه، فهو الذي يسبقها حين تتطلق مُسرعة في الأرض الصلبة (من الطويل)¹:

مِسْحٌ إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الْوَنَى أَثَرْنَ الْغُبَارَ بِالْكَدِيدِ الْمُرْغَلِ

يستعمل «امرؤ القيس»، لفظ "السابحات"، وهي الخيل التي تبسط أيديها إذا عدت، فكأنّها تسبح، وهو لفظ ينتمي كذلك إلى حقل "السيل"، مُعزّزا التوجه العام لفضاء القصيدة، وخيارات الشاعر. يمضي «مصطفى ناصف» في التركيز على فكرة السيل، والماء التي تغمر الجسد الشعري عنده، إذ يعدّ هذا اللفظ أحد المفاتيح الدلالية التي تُتيح للقارئ استكشاف أغوار النص، ودلالاته المستترة، وحتى في حديث الشاعر عن الليل، ومعاناته، وهمومه، ربطه الشاعر بالبحر، وأمواجه (من الطويل)²:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلِي

لقد كان موضوع الفرس، مُتعلقا بالحقل الدلالي للسيل وكل ما يرتبط به من معاني، وهنا ينتهي «ناصر» إلى التأكيد على أنّ الدعوة إلى الفصل بين موضوعات الشعر الجاهلي، لا يستقيم به تفكير، ولا يمكن أن يُوضّح شيئا، فعالم الفرس أشبه بعالم المطر، ليس بينهما فرق كبير، وبهذا يكون الفصل بين الموضوعين، مؤديا إلى فقدان حلقة لها أهميتها الجمة، في قراءة هذا الشعر³. تطرّق «مصطفى ناصف» إلى حضور الناقة في المتن الشعري الجاهلي، الذي كان طاغيا يكاد أن يُغطي مساحة واسعة من هذا الشعر، وقد كان حديث الشاعر الجاهلي عن الناقة في كثير من الأحيان، في معرض انتقاله من المقدمة الطليّة، أو قطعة النسيب، إلى الغرض الذي يرمي إليه الشاعر.

لقد جاء حديث «ناصر» عن الناقة، ضمن الفصل الرابع من كتابه، الذي اختار له الباحث عنوان "الناقة الأم"، وهو عنوان مُباشر يكاد أن يُوجّه القارئ، إلى مقاصد القراءة، ويُصرّح بمحمولاتها مُسبقا، فهذا العنوان يحمل كل الدلالات التي تشير إلى حميميّة العلاقة التي تربط بين الشاعر وهذه الناقة، ومن أجل المضي في هذا الشأن تناول جُملة أبيات من شعر «ثعلبة بن صُعير بن خُزاعي المازني»، جعلها أساس عمله التطبيقي، يقول «ثعلبة» (من الكامل)⁴:

وَإِذَا خَلِيلُكَ لَمْ يَدُمْ لَكَ وَضْلُهُ فَاقْطَعْ لُبَانَتَهُ بِحَرْفِ ضَامِرٍ
وَجَنَاءَ مُجَفَّرَةِ الضُّلُوعِ رَجِيلَةً وَلَقَى الْهَوَاجِرِ ذَاتِ خَلْقٍ حَادِرٍ

¹ امرؤ القيس: الديوان، مرجع سابق، ص 20.

² المرجع نفسه، ص 18.

³ ينظر: مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، مرجع سابق، ص 79.

⁴ المرجع نفسه، ص 95، 96، 97.

تُضْحِي إِذَا دَقَّ الْمَطِيَّ كَأَنَّهَا	فَدُنْ ابْنِ حَيَّةَ شَادَهُ بِالْأَجْرِ
وَكَأَنَّ عَيْنَيْهَا وَفَضْلَ فِتَانِهَا	فَنَّنَانِ مِنْ كَنَفِي ظَلِيمِ نَافِرِ
يَبْرِي لِزَائِحَةٍ يُسَاقِطُ رِيَشَهَا	مَرُّ النَّجَاءِ سِقَاطُ لَيْفِ الْآبِرِ
فَتَذَكَّرْتُ ثَقَلًا رَثِيدًا بَعْدَمَا	أَلَقْتُ دُكَاءُ يَمِينَهَا فِي كَافِرِ
طَرَفْتُ مَرَاوِدَهَا وَغَرَّدَ سَقْبُهَا	بِالْأُءِ وَالْحَدَجِ الرَّوَاءِ الْحَادِرِ
فَتَرَوَّحًا أَصْلًا بِشَدِّ مُهَذَّبِ	ثَرَّ كَشُؤُبُوبِ الْعَشِيِّ الْمَاطِرِ
فَبَنَتْ عَلَيْهِ مَعَ الظَّلَامِ خِبَاءَهَا	كَالْأَحْمَسِيَّةِ فِي النَّصِيفِ الْحَاسِرِ

رُبَّمَا كَانَ الشَّاعِرُ يُخَاطِبُ نَفْسَهُ، مِنْ خِلَالِ مُخَاطَبَتِهِ الْآخِرِ -الذي انصرم وصله مع حبيبته-، إِذْ يَدْعُوهُ، إِلَى السَّلْوَانِ عَنْ هَذَا الْحَبِيبِ، وَالِابْتِعَادِ عَنْهُ، وَسَبِيلَهُ إِلَى ذَلِكَ الْأَمْرِ نَاقَةٌ نَجِيبَةٌ عَجِيبَةٌ، سَرِيعَةٌ فِي عَدْوِهَا، لَا يُعْجِزُهَا حَرُّ الْهَاجِرَةِ، وَلَا ثَقُلُ الْمَتَاعِ الَّذِي تَحْمِلُهُ، أَوْ بُعْدُ الْمَسِيرِ الَّذِي تَتَجَشَّمُهُ، ثُمَّ يَمْضِي ذَاكِرًا صِفَاتِ هَذِهِ النَّاقَةِ، الَّتِي تَبْدُو أَقْرَبَ إِلَى الصِّفَاتِ الْأَسْطُورِيَّةِ، أَكْثَرَ مِنْ قُرْبِهَا مِنَ الْوَاقِعِ، إِنَّ الشَّاعِرَ هَاهُنَا يَجْعَلُ النَّاقَةَ بَدِيلًا، عَنْ هَذَا الْخَلِيلِ الَّذِي جَفَا، وَمَضَى إِلَى حَالِ سَبِيلِهِ غَيْرِ مَأْسُوفٍ عَلَيْهِ، وَهُوَ مَا عَبَّرَ عَنْهُ الشَّاعِرُ بِدَعْوَتِهِ إِلَى قَطْعِ كُلِّ مَا يُخَالِجُ النَّفْسَ مِنْ أَسْبَابِ مَوَدَّتِهِ (فاقطع لبانتته بحرف ضامر...).

تَحْمِلُ النَّاقَةُ هَاهُنَا صُورَةَ الثَّبَاتِ، وَالِاسْتِقْرَارِ، إِنَّهَا تَخْتَلِفُ -كُلُّ الْاِخْتِلَافِ- عَنْ ذَلِكَ الْحَبِيبِ الَّذِي انْقَطَعَ الْعَهْدُ بِهِ، وَوَلَّتْ أَيَّامُهُ، وَطَوَى الشَّاعِرُ أَمْرَهُ إِلَى غَيْرِ رَجْعَةٍ، حَتَّى أَضْحَى عَرْضًا مِنْ عَوَارِضِ الْمَاضِي الَّذِي ذَهَبَ، رُبَّمَا لِأَجْلِ هَذَا يُعْلِي الشَّاعِرُ مِنْ شَأْنِ هَذِهِ النَّاقَةِ، وَيَشَبِّهُهَا بِالْقَصْرِ (الْفَدَنِ) الَّذِي أَحْكَمَ بِنَاؤُهُ (مَنْ الْكَامِل) ¹:

تُضْحِي إِذَا دَقَّ الْمَطِيَّ كَأَنَّهَا	فَدُنْ ابْنِ حَيَّةَ شَادَهُ بِالْأَجْرِ

يَخْلَعُ الشَّاعِرُ عَلَى النَّاقَةِ قَدْرَاتٍ عَجِيبَةٍ، "فَهِيَ قَادِرَةٌ عَلَى أَنْ تَعِيشَ عَلَى نَبَاتِ خَشْنِ ذِي أَشْوَاكٍ، وَهِيَ قَادِرَةٌ عَلَى أَنْ تَحْفَظَ الْمَاءَ فِي جَسْمِهَا، وَهَنَّاكَ آيَاتُ غَرِيبَةٍ فِي تَشْكِيلِ أَقْدَامِهَا، وَلِهَذَا كَانَتْ النَّاقَةُ هِيَ التَّعْبِيرُ الصَّالِحُ عَنْ فِكْرَةِ الثَّبَاتِ، وَالْقَهْرِ، وَالصُّمُودِ" ²، وَهِيَ كَذَلِكَ فِي صُورٍ أُخْرَى "أَشْبَهَ بِالظَّلِيمِ الَّذِي يَسْرِعُ فَيَحْرِّكُ جَنَاحِيهِ... فِي سَبَاقِهِ مَعَ النِّعَامَةِ، حَتَّى يَتَسَاقَطَ رِيَشُ النِّعَامَةِ مِنْ سُرْعَةِ الْعَدْوِ كَمَا يَتَسَاقَطُ اللَّيْفُ عَنِ النَّخِيلِ" ³.

اسْتِنَادًا إِلَى هَذَا كُلِّهِ، يُحَاوِلُ «مُصْطَفَى نَاصِفٌ» التَّقَاطُفَ كُلَّ الْإِشَارَاتِ الْمُنْبَعِثَةِ مِنَ الْخُطَابِ الشَّعْرِيِّ، لِيَبْنِيَ حَوْلَهَا، الْفِكْرَةَ الَّتِي يَعْتَقِدُ أَنَّ هَذَا الْخُطَابَ يَنْطَوِي عَلَيْهَا، وَالَّتِي يَعُودُ لِيُذَكَّرُ أَنَّ كَثِيرًا

¹ مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، مرجع سابق، ص 96.

² المرجع نفسه، ص 98.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 98.

من الدارسين، وقراء الشعر الجاهلي، لم ينتبهوا إليها، رُبّما، لافتقارهم التدبّر، وبذل الجهد، وإنفاق النفس، في المحبّة اللازمة للقراءة¹.

يرى «ناصر» أنّ حرص الشاعر على الربط بين حديثه عن الناقة، وبين ذكره للظلم، والنعامة، وما أهتمّها بعد تذكّر بيضها المدفون في الرمال، وما يعنيه ذلك من نزعات الأمومة عندها، والإصرار على حفظ الحياة، فالبيض يشير بشكل واضح إلى الرغبة في التكاثر، واستمرار النوع، وما كان كذلك من حديث عن النخلة المعطاء، التي ترتبط في الأنثروبولوجيا العربية بالناقة، كلّ هذه الإشارات تُعزّز فكرة الحفاظ على الحياة الموكول إلى الأم في أغلب الأحيان²، وبهذا تكون الناقة، بحميميّتها، وصبرها، وتضحّياتها، هي "الناقة الأم"، التي تمنح الحياة، وتُضجّي لأجل ذلك كلّ التضحية، وتبذل كلّ البذل، والشاعر هاهنا يُقدّر هذه الصفات التي طبعت هذه الناقة الحانية الذلول، وهي صفات لم يجدها حتى عند الأقربين منه، فقد تحدّث في مستهلّ القصيدة، عن صاحبته، وما كان من إخلافتها لمواعيدها.

على الرغم من كلّ ما سبق، فإنّ «مصطفى ناصر» يدعو إلى التعامل، بحذر مع صورة الناقة، والنظر إلى موضوع الناقة، كمجموعة أفكار مُتجدّدة، لا كفكرة ثابتة، لأنّ الإطار العام مُتغيّر، وهذا المبدأ من شأنه أن يُتيح قراءات متعدّدة، وهكذا فإنّ صورة الناقة، تأبى أن تأخذ صبغة الصورة النمطيّة الثابتة المتكرّرة، يقول: "نلاحظ أن موضوع الناقة، في الحقيقة يعتبر جملة أفكار، وليس فكرة واحدة، أي أنّ الشعر ليس فيه تكرار حقيقي بالمعنى الحرفي، في كثير من الأحيان لأنّ الإطار العام يتغيّر"³.

في حديثه عن المطر ينظر «مصطفى ناصر» إلى أنّ المطر يُمثّل أحد المفاتيح الهامة في بناء المعنى الشعري، فقد تضافرت جهود كبيرة ضاربة في القدم لإثبات صورة المطر في الشعر العربي، يرى «ناصر» أنّ لـ «امرئ القيس» فضل السبق، والريادة، في تشكيل معالم هذه الصورة، يقول: "وقد بدأ امرؤ القيس يُحقّق الخطوط العريضة المهمة، وبات من بعده الشعراء يقيمون للمطر بناء كبيرا. كلّ شاعر يضيف إليه جانبا من عمله. كلّ شاعر يرى أنّه يجب عليه أن يُتمّ النهج الذي بدأه امرؤ القيس، ومن ثمّ يبدو المطر آلة ضخمة صنعها كثيرون"⁴.

وقد نظرنا -فيما سبق- إلى اعتماد «امرئ القيس» على فكرة المطر، والسيّل، في وصفه لفرسه، حين جعله في سرعته يحاكي الصخرة التي أسقطتها السيول من القمة العالية، "وإذا ترك امرؤ القيس هذا الانصباب جعل الفرس بحرًا، أو قال إنّ الفرس يشبه السابح في الماء. فرس امرئ

¹ ينظر: مصطفى ناصر: قراءة ثانية لشعرنا القديم، مرجع سابق، ص 97.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 99.

³ المرجع نفسه، ص 101.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص 125.

القيس هو السيل، وهو القادر على السباحة إذا عجزت الخيل الأخرى عن ركوب الماء، وأصبحت تنثير الغبار بأرجلها مكدودة¹.

هكذا تُلح فكرة المطر على مُخيلة «امرئ القيس»، وتُلقي بظلالها على صورته الشعريّة، يقول «مصطفى ناصف» في هذا الصدد: "وعلى هذا النحو ظل امرؤ القيس مُعجبا بفكرة السيل لا تفارقه حتى جعل دماء الوحوش قريبة من السيل... فإذا صبرت على قراءة شعر امرئ القيس وجدت هذا الماء في كل نحوٍ من أنحاء عقله"².

لا تكاد صورة المطر عند «امرئ القيس»، تستقرّ على نمط ثابت لا تحيد عنه، يُشير «ناصر» إلى ما يعرضه شعر «امرئ القيس» للمطر من قوّة جبّارة، إذ هو "يقتلع أصول النباتات، ويهدم البيوت، ويكاد يقتلع الأشجار، ويجعل الحيوان يلتبس في خبائه النجاة"³، غير أنّ الباحث لا يلبث أن يُقدّم صورة مُغايرة للمطر، تميل إلى ما يشبه احتفالية لها طُقوسها المحفورة في ضمير الشاعر، الذي استطاع أن يجعلها عند كل شعراء الجاهلية، يقول «امرؤ القيس»⁴:

أَصَاحَ تَرَى بَرْقًا أَرِيكَ وَمِيضُهُ	كَلَمَعَ الْيَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلٍ
يُضِيءُ سَنَاهُ أَوْ مَصَابِيحَ رَاهِبٍ	أَهَانَ السَّلِيطَ فِي الذُّبَالِ الْمُفْتَلِ
فَعَدْتُ لَهُ وَصُحْبَتِي بَيْنَ حَامِرٍ	وَبَيْنَ إِكَامٍ بُغْدَمًا مُتَأَمِّلٍ
وَأَضْحَى يَسُحُّ الْمَاءَ عَنْ كُلِّ فَيْقَةٍ	يَكْبُّ عَلَى الْأَذْقَانِ دَوْحَ الْكَنْهَبِلِ

يُحيلُ الباحث هذه الصور برمزيّتها إلى جذور أسطورية بعيدة، فالبرق في نظر «ناصر» يُشبه في تحرّكه تحرّك اليدين، أو مصابيح الرهبان التي يُصبّ الزيت عليها، وبعبارة أخرى حينما هيئاً الراهب المصباح سقط المطر، فالمطر استجابة لدعوات راهب عظيم. ويُمكن أن نرى تقلّب الكفين سمة من سماته أيضاً، ويبدو أنّ مصباح الراهب وتقليب الكفين أعانا -بطريقة ما- على ولادة المطر، فالولادة ظاهرة في قول امرئ القيس. إنّ السحاب مُتراكم، يشبه أعلاه الإكليل، وقد لمع البرق وتلألأ في أثنائه. هذه صورة واضحة الدلالة على فعل الانبثاق العظيم⁵.

يرى «مصطفى ناصف» أنّ الشاعر إنّما جسّد المعنى الروحي لهطول المطر حسبما كان يعتقد «امرؤ القيس»، وهو معنى -كما يؤكّد «ناصر»- يُشاركه فيه كلّ شعراء العصر الجاهلي، فهطول المطر إنّما جاء بعد صلوات هذا الراهب، ودعواته التي استجابت لها قوى غيبية خارقة لا

¹ ينظر: مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، مرجع سابق، ص 78.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 78، 79.

³ المرجع نفسه، ص 125.

⁴ امرؤ القيس: الديوان، مرجع سابق، ص 33.

الحيي: السحاب المرتفع، المكلل: الذي في جوانب السماء كالإكليل

⁵ ينظر: مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، مرجع سابق، ص 126، 127.

تدركها الأبصار، وهكذا فالراهب يمتلك القدرة، والأسرار التي تتيح له أن يتصل بهذه القوى، لتحقيق هذه الظواهر الهائلة التي تجعل الناس، والطبيعة الهائلة تخضع لها كل الخضوع، وتحمل الوحوش الضاريات على الهروب مذعورة لتبحث لنفسها عن أماكن آمنة تحفظ لها حياتها، وتحقق لها البقاء، يقول: "ومهما يكن فإننا لا نستطيع أن نتجاهل صلة ما بين فكرة الراهب، وفكرة المطر، وبهذا يصبح ضوء الراهب قويا بحيث يغشى كثيرا من الكائنات فتكعب على أذقانها.. وبعبارة أخرى لا يستطيع كثير من الكائنات أن يثبت لضوء الراهب، وهذا هو مقتضى البدء بفكرة مصباح الراهب، على نحو ما يوجد في القصيدة"¹.

هكذا جاءت قراءة «مصطفى ناصف» لهذه القطعة، مثيرة حفيظة لفيف من قراء الشعر الجاهلي، الذين نظروا إلى أن القراءة تحمل إشارات إلى معتقد «امرئ القيس»، وما يكتنفه من تأثير مسيحي يرقى إلى درجة الإيمان بما يحتكم عليه هؤلاء الرهبان من قدرات هائلة على التحكم في مصائر الناس، والكائنات.

تبدو قراءة «مصطفى ناصف» قليلة الإقناع، ضعيفة الحجّة عند «عبد الملك مرتاض» الذي لم ير في الصورة التي أوردها «امرؤ القيس» إلّا توظيفاً بريئاً لا يمكن حمله هذا المحمل الذي ذهب إليه «ناصر» ومن سار في سبيله، ممن ذهبوا في تأويل نصوص الشعر الجاهلي، تأويلاً متعصّبا، قائماً على المبالغة، والتهويل، والتضخيم، يقول «مرتاض»: "ونحن نعتقد أن مثل هذا الربط الحميمي لإسراج الراهب مصباحه، ولإبداء المرأة الحسناء معصميتها، بتهتان المطر قد لا يقوم له أمر، ولا يستقيم له شأن. وهو يزداد سوءاً حين يقوم على التوكيد واليقين... وذلك من أغرب المواقف العلميّة التي يمكن أن يقفها باحث-مشهود له بحصافة الرأي- من قضية شائكة، بعيدة الزمن، بعيدة الحدث"².

من أجل تعضيد رأيه، يسرد «مرتاض» أدلته التاريخية، والدينيّة، والأدبيّة، وما رشح في كُتب الأولين، عن عادات العرب وطقوسهم القديمة، بما يستبعد رؤية «مصطفى ناصف»، ويؤكد أن المعتقد الديني الجاهلي الغالب كان وثنيا خالصا، وعلى هذه العقيدة الوثنية ساروا في تدبير شؤون حياتهم، ومن ذلك "أن العرب لم تكن تستمطر ببركة الأحبار والرهبان، كما لم تكن تستسقي بعناية الأديرة والكنائس؛ ولكنها كانت تستمطر بالأصنام والأوثان؛ فقد أجيب عمرو بن لحي حين سأل أهل مآب: ما بال هذه الأصنام التي تعبدون؛ أن: هذه أصنام نعبدها، فنستمطرها فتمطرنا، ونستنصرها فتنصرنا"³، كما يورد «أنور أبو سويلم» -ما يؤازر حديث «عبد الملك مرتاض» في استبعاد هذا التأثير المسيحي- من أن من عادات العرب القديمة أنهم كانوا "يفزعون إلى بيت الله

¹ ينظر: مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، مرجع سابق، ص 127.

² ينظر: عبد الملك مرتاض: السبع المغلقات، تحليل انتروبولوجي/ سيمائي لشعرية نصوصها، مرجع سابق، ص 158.

³ المرجع نفسه، ص 159.

الحرام عند الأزمات، وتروي الأخبار أنّ المطر انحبس عن قوم عاد وابتلاههم الله بالقحط ثلاث سنين استجابة لدعوة هود عليه السلام، فأجمع القوم أمرهم على المسير إلى بيت الله الحرام يستسقون الغيث¹.

وعلى العموم فإنّ ما يُمكنُ قوله أنّ قراءة «مصطفى ناصف» حاولت -كما أعلنها الباحث- أن تكون مُختلفة، وقراءة ثانية للشعر الجاهلي، تحمل ما لم تنتبه إليه القراءات السابقة، من خلال النظر إلى ما وراء النص، والبحث في رموزه، وإيحاءاته، من خلال تحديد الكلمات المفاتيح التي يقوم عليها الخطاب الشعري، ثمّ البحث في الأبعاد التي تُشير إليها هذه الوحدات اللفظية، وما تُحيل عليه من دلالات تنظر إلى أسرار الوجود الإنساني الجاهلي، ومعتقداته الغائرة في حقب سحيقة من تاريخه، غير أنّ تأويلات الباحث التي استعرضها، ألفيناها في أحيان كثيرة، وقد أعوزها الدليل المادي الذي يُقوي حُجَّتَها، ويثبت مصداقيتها في نفوس قرائها، وفي بعض الأحيان يُشعرنا الباحث أنّ هذه القراءات لا تصدر إلا عن اجتهادات منبعها الحدس، والتخمين، ربّما سعيا إلى إثبات وجود جذور أسطورية تفسر الواقعة الشعريّة، وعلى هذا النحو وجدناه بعد قراءته لإحدى صور «الأعشى»، يقول "ولكنّ هذا كلّ نمط من التخمين لا غنى عنه"²، وهو ما يوهن من قيمة القراءة، وحسن تقبّلها.

ومن جانب آخر يبدو أنّ «ناصر» استشعر في كثير من الأحيان غموضا شديدا في طروحاته، ولأجل هذا ألفيناها يُوضّح أنّ قراءته ربّما تحتاج "متلقيا من نوع خاص جدا"، كي يستطيع الوصول إلى إدراك ما استعرضه الباحث من قراءة، ففي ضوء قراءته لبيت «امرئ القيس» (من الطويل)³:

مَكْرٍ مَفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعَاً كَجُلُودٍ صَخِرٍ حَطَّ السَّيْلُ مِنْ عِلٍّ

يذكر أنّ "لا سبيل إلى الإحساس بهذا المعنى إلاّ المعاناة الشخصية من جانب القارئ"⁴، وهكذا فقد كانت قراءته في كثير من الأحيان تبدو سهلة المنال لسهام المنتقدين الذين قارعوها بالحجة، والدليل المادي، على النحو الذي وجدناه عند «عبد الملك مرتاض»، وكذلك عند «علي البطل» الذي نظر إلى أنّ «ناصر» في كتابيه "دراسة الأدب العربي"، و"قراءة ثانية لشعرنا القديم"، وإن اقترب في تحليله "من المنابع الأسطورية إلاّ أنّه نزع بها منزعا نفسيا تشوبه الانطباعيّة، ويحفل بالتجاوزات"⁵.

¹ أنور أبو سويلم: المطر في الشعر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1987م، ص72.

² مصطفى ناصف: صوت الشاعر القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1992م، ص37.

³ امرؤ القيس: الديوان، مرجع سابق، ص19.

⁴ ينظر: مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، مرجع سابق، ص80.

⁵ علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1981م، ص9.

الفصل الثالث

التفاعل بين المتلقي والخطاب
الشعري الجاهلي

مدخل:

انصرفت جهود «وولفغانغ إيزر» «Wolfgang Iser»، إلى الاهتمام بمنظومة التأثيرات المتبادلة بين الخطاب الأدبي والقارئ، وأبعادها المختلفة، وذلك برصد أوجه التأثير الذي يُمارسه الخطاب على قُرَّائه من جهة، وما يكون من ردود أفعالهم من جهة أخرى، من خلال تفاعلاتهم، مع عوالم الخطاب، واستجاباتهم المتباينة، التي تُذكّنها أدوات الاستقطاب القرائي، وبُوره التي تسكن جسد الخطاب، وما يكون من مقاربات مختلفة تتوسّلها الذات القارئة للولوج إلى مختلف مستويات هذا الخطاب، وكشف أسرارهِ، وعلى هذا الأساس تمثّل استعدادات كلّ قارئ، ومرجعياته، وقدراته الذاتية على التجاوب، والإنصات للأصوات المنبعثة من الداخل النصي، أهميّة بالغة في إقامة حوار منتج ببناء مع هذا الخطاب.

لقد نظر «إيزر» إلى السلوك القرائي، بوصفه "تفاعلاً دينامياً بين النص، والقارئ، حيث النص يُجاوز نفسه ممتدّاً في القارئ، والقارئ يخرج عن ذاته يمتد في النص"¹، وفي هذا الحيز بالذات، قامت جهوده -على العكس من «هانس روبرت يابوس» «Hans Robert Jauss»- بالتركيز أساساً على فعل القراءة في لحظة زمنية مُحدّدة، من خلال رصد الكيفيات المختلفة للتفاعل القائم بين الخطاب الأدبي، وقارئه، ونتائج هذا التفاعل، وهكذا يُمكننا تلخيص عمل «إيزر» في أنّه سعى حثيثاً إلى محاولة الإجابة عن السؤال الآتي: ما الذي يُحدثه هذا الخطاب في القراء، من تأثير، وكيفيات هذا التأثير؟ وماذا يكون من ردود أفعال هؤلاء القراء؟ بدل الإجابة عن السؤال الذي يبحث: عن ما يعنيه النص على وجه التحديد؟

إنّ في إشراك الذات القارئة، في التفاعل مع الخطاب، ومن ثم في تشكيل المعنى الأدبي، لمن شأنه أن يُعني الرصيد القرائي لهذا الخطاب الأدبي، وأن يجعل العلاقة القائمة بين الخطاب، وقُرَّائه لتتّفق على أساس الاحتمال الذي يفتح المجال واسعاً، أمام تعدّد أشكال التأويل، والقراءة، وليس على أساس الوقوف على المعنى اليقيني الأوحد المطلق، الذي يدّعي أنّه ينطوي على الحقيقة المطلقة الكاملة للخطاب الأدبي، مُلغياً أبعاداً أخرى، لها أهميتها الجمة، في كشف مُتضمّنات الخطاب، ولها أيضاً مُبرراتها القويّة، التي تفرضها في سبيل تسليط الضوء على مناطق أخرى، من رقعته النصيّة، إنّنا بمنظور «وولفغانغ إيزر»، لنشهد مع كلّ قراءة، وتأويل، بعثاً جديداً مُتجدداً للخطاب الأدبي، حين يتناوله قُرّاء آخرون، أو أجيال أخرى من القراء، ينظرون إلى هذا الخطاب من زواياهم الخاصة، على اعتبار أنّهم متلقون لهم خصوصياتهم البيئية، والثقافية المتنوّعة، ولهم طبائعهم النفسيّة، ونوازعهم المختلفة، كما أنّهم قد يتوفّرون على أدواتهم، وآلياتهم الخاصة، التي -ربّما- لم تكن مُتاحة لقراء آخرين، في أزمان أخرى، ومن وُجوه ذلك -مثلاً- أنّنا نجد أنّ القارئ

¹ نادر كاظم: المقامات والتلقي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003م، ص26.

الحديث، يَمْلِكُ من مكتسبات العلوم الحديثة، كثيرا مما يُمكن به أن يُفيد قراءاته للأثر الأدبي، ممّا لم يتوفّر لأسلافه، فضلا عن ما ورثه، من رصيد قرائي تراكمي، تركته تجارب المتلقين السابقين له، ممن تناولوا هذا الأثر الأدبي، وتفاعلوا معه، وهو ما أكسبنا تجارب قرائية فريدة، لا نجد لها نظيرا، في القراءات السابقة لها.

لقد اتخذت العلاقة بين الخطاب الشعري الجاهلي، وقرائه -على امتداد العصور- تجاذبات عدّة، وقد كان لاتساع الفجوة الزمنية الممتدة، بين زمن هذا الشعر، وأزمان جماهير قرائه، أثرها الكبير في إذكاء جذوة التأثير، والتفاعل المتبادل بين القارئ، والخطاب الشعري، بفعل ما أصبح يسم هذا الشعر من غرابة، وتضائل لروح الألفة مع عوالمه التي كان يُعبّر عنها بمرور الزمن، وهي عوالم باتت أقرب إلى الانفصال، عن بيئات قُرّائه الذين جاؤوا من بعد، بل وحتى عن أولئك الذين كانت عهودهم قريبة جدا، من زمن هذا الشعر، وقد ذكر «الحجاج بن يوسف» هذا الأمر، حين قال: "ذهب قوم يعرفون شعر أُمّية، وكذلك اندراس الكلام، وبَيّن الحجاج وأُمّية بن أبي الصلت نحو من ثمانين عاما"¹، وإلى ذلك انتهى أبو «عمر بن العلاء» -كما رأينا من قبل- حين قرّر أنّه قد "ذهب من كان يفهم هذا الشعر"²، ومهما يكن، فإنّ هذا الجانب -إن بدا لأوّل وهلة أنّه يُوصد الأبواب أمام القارئ الذي يتصدى لقراءة الشعر الجاهلي فإنّه- وعلى العكس من هذا الانطباع- يفتح الأبواب مُشرعة أمام سُبُل أخرى من التأويل والقراءة، فالغموض الناشئ بسبب النقاد، هو أحد أهمّ الجوانب التي تؤدي دورها في تعدّد تأويلات النص، "وكشف جوانب الإبداع فيه، فالنص ينتهي في اللحظة التي تكشف فيها أسرار، ويتحوّل إلى جانب جمالي قابل للتكرار"³، وفي جوانب مفارقة أخرى، ألفينا تجارب شعريّة جاهليّة أخرى، حمل ذكر أصحابها، وافقدت اهتمام المتلقين في العصر الجاهلي -عصر حاضنتها الأولى- غير أنّ هذا الشعر عاد بعد عهود طويلة، وفي عصور أخرى، لينال من استقطاب المتلقين، وشهدنا تفاعلهم مع هذا الشعر، ومن نماذج ذلك شعر أهل الحواضر في الجاهليّة الذي عزف عن الاهتمام به كثير من رواة الشعر الجاهلي، يقول «ابن قتيبة»: "والعرب لا تروي شعر أبي ذؤاد وعدي، لأنّ ألفاظهما ليست بنجديّة"⁴، وهكذا ومع تغير أذواق القراء بفعل الزمن، وعوامل الحضارة، والتقدّم، تبوأ هذا الشعر مكانته الأثيرة عند جمهور المتلقين، فأقبلوا عليه متفاعلين.

¹ ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1987م، ص197.

² المرجع نفسه، ص197.

³ نصرّة أحمد جدوع الزبيدي: الغموض وتعدّد مستويات المعنى في النص الجاهلي، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2016م، ص1.

⁴ ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، تح أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط2، دت، ص232.

1- تفاعل المتلقي مع الخطاب الشعري:

أكد «إيزر» أن المعنى في الخطاب الأدبي، ليس مُعطى مخبوءاً داخل أسوار الخطاب الأدبي يُنَاط بالقارئ البحث عنه، وإنما وليد حوار بين الخطاب، والقارئ، إنه نتيجة لتفاعل حقيقي بين القارئ مع الأبنية النصية، من هنا كانت رؤيته "توفيقية تجمع بين جمالية النص، وجمالية تلقيه، استناداً إلى تجاوبات المتلقي، وردود فعله باعتباره عنصراً فعالاً وحيّاً، يقوم بينه وبين النص الجمالي تواصل وتفاعل فنيّ ينتج عنهما تأثير نفسيّ، ودهشة انفعالية، ثم تفسير وتأويل، فحكم جماليّ استناداً إلى موضوع جماليّ ذي علاقة بالوعي الجمعي"¹، وضمن هذا الإطار توجّهت جهود «إيزر» أساساً، إلى تسليط الضوء على فعل التأثير الذي يُمارسه الخطاب الأدبي على المتلقي، وما يكون من استجابة هذا المتلقي، وما ينتج عن كلّ هذا من إنتاج قرائيّ بَناء، "وبما أنّ (القراءة) تفاعل بين القارئ والنص، و(النص) الأدبي رسالة تخيلية متبادلة بين الكاتب والقارئ، فإنها تحتاج إلى ترميز خاص في مستوى الكتابة، وإلى تفكيك في مستوى الفهم والتأويل. ويقوم هذا التفاعل على أساسين: أساس موضوعي يتمثّل في ما يمنحه النص من علامات، ودوال، تُكوّن المقروء، وأساس ذاتي، يتمثّل في ما تمنحه الذات القارئة من فهم، وإدراك لهذه العلاقات والدوال، وما تثيره فيها هذه القراءة من ردود فعل جمالية، تستمدّ من ذخيرة القارئ ومخزونه الثقافي والأدبي"².

هكذا نظر «إيزر» إلى طبيعة العلاقة بين القارئ، والمقروء، باعتبارها علاقة مُنتجة، تُثري رصيد القارئ بتجربة قرائية جديدة، كما أنّ من شأنها أن تمنح الخطاب الأدبي أبعاداً أخرى يكشفها القارئ من خلال تعامله مع النص، إضافة إلى تلك التي اكتسبها من قراء آخرين احتضنوا النص، وتفاعلوا معه، ولكي تستمرّ إنتاجية الفعل القرائي فقد حذر «إيزر» من النظر إلى عملية القراءة على أنّها "كشف عن المعنى، وإنما هي عملية جعل الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه، أي أنّ الفهم هو عملية بناء المعنى، وليس الكشف عنه"³.

حين نعود إلى دفاتر تراثنا القديم، فإننا نجدها تحتفظ بين دفتاتها، بتجليات شتى، وصور كثيرة للتفاعل الحاصل بين أبنية الخطاب الشعري الجاهلي وأنظمتها من جهة، والبنية الذهنية للقارئ من جهة أخرى، وما يتّصل بذلك من تأثير يُمارسه هذه الخطاب، وردود أفعال المتلقين، تجاه هذا التأثير، يقول «ابن قتيبة»: "أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه"⁴، إنّ في هذه العبارة لدعوة إلى تجسيد فكرة الاندماج مع الخطاب الشعري، مع وجود قارئ ينغمس في مستوياته الشعرية المختلفة، وما يتطلّب ذلك، من شروط توجب على الخطاب الارتقاء بشعريته إلى حدود لا تملك

¹ محمد صابر عبيد: الفضاء الشعري الأدوني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016م، ص50.

² محمد عزام: سلطة القارئ، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد 377، 2002م، ص45.

³ ينظر: ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006م، ص123.

⁴ ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، مرجع سابق، ص82.

معها الذات القارئة إلاّ الانجذاب إلى سحره، والتسلل إلى أعماقه، وهو ما يؤدي إلى تحقيق التفاعل الذي حدثنا عنه «وولفغانغ إيزر».

أما عن «الجاحظ» فقد أسهب في الحديث عن هذا التأثير الذي يُمارسه الخطاب الأدبي، على قارئه، يقول: "فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع، بعيداً من الاستكراه، ومُنزّهاً عن الاختلال مصوناً عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة، ومتى فصلت الكلمة على هذه الشريطة، ونفذت من قائلها على هذه الصفة، أصبحها الله من التوفيق ومنحها من التأييد.. وقد قيل إنّ الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الآذان"¹، إنّ في هذه الإشارات ما يُثبت أنّ الناقد القديم انتبه إلى مدى تأثير الخطاب الأدبي، حين يجدُّ القارئ الذي يتقبّله القبول الحسن، مُتفاعلاً معه، ناظراً إلى جمالياته، ومُتطلّعاً إلى مواطن الحُسن في أرجائه، وربّما بلغ الأمر بالمتلقي الحاذق، أن أسهمت قراءته في إصلاح ما اعتور الخطاب من خلل أزرى مخرجه في عُيون قرائه، وأدى إلى إعادة صياغته، على النحو الذي يرجوه المتلقي، وبما يخدم المقاصد الفنية للخطاب، وعلى العموم فإنّ "العلاقة بين القارئ والنص الأدبي في التراث النقدي قائمة على تعاقد الطرفين فكلّ يؤثر في الآخر، وإذا كان النص محوراً في هذه العلاقة، فإنّ القارئ إنّما هو صدى للنص يستجيب -إن صدّاً أو قبولاً- لما يبسطه النص من أسئلة، يعود بعضها إلى بنية القول وهيئته، ويعود بعضه الآخر إلى ما أنتج قبله من نصوص تزدهم في ذاكرة القارئ"².

ومن جانب آخر فإنّ القراءة الحقيقية، والتلقي الفاعل للخطاب الشعري، لا يقتنعان بالتعامل البسيط مع هذا الخطاب، والاستجابة السطحية لإشاراته المنبعثة، تلك التي لا تُفرز إلاّ حصيلة قرائية كليلية، لا تُحقّق أهداف القراءة -كما تحدّث عنها «إيزر»- إنّ هذه العملية تتطلّب من المتلقي الغوص في طبقات النص الداخلية، والاندماج مع مختلف مكوّناته الغائرة للظفر بمكنوناته، وعلى هذا فإنّ عملية القراءة التي من شأنها أن تقضي إلى الوصول إلى تأويل الخطاب التأويل الذي يستحقّه عمليّة "معقدة لأنّها تركّز على فاعليّة الذات بإقامتها حواراً داخلياً مع أبنية النص، وفراغاته، ولا يكفي لهذه المهمة الصعبة الفهم الأوّلي، والتفسير الظاهري، لمجموع تلك الأبنية. من أجل هذا لا بدّ من مرحلة تمتزج فيها الذات بكلّ حيثيات النص الداخلية، وأبعاده الممكنة، وهي مرحلة التمثّل، لاتخاذ موقف منه وبلوره، ويجليه نصاً جديداً"³.

لقد سجّل القدماء، والمحدثون، كثيراً من المواقف القرائية التي جسّدت التفاعل المنوط بالمتلقي مع

¹ ينظر: الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، تح عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص83.

² أحمد محمد نتوف: النقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع، والخامس الهجريين، دار النوادر، دمشق، ط1، 2010م، ص200.

³ ربي عبد القادر الرباعي: المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006م، ص213.

الخطاب الشعري الجاهلي، على النحو الذي تحدّث عنه منظرو مشروع القراءة والتلقي، ومن نماذج تفاعل المتلقي، مع الخطاب الشعري الجاهلي، ما أشرنا إليه في حديثنا عن «النابغة الذبياني»، حين قدم المدينة، وما سجّله أهلها على ما عاب شعره، ثم ما كان من إصلاحه ما اعترى شعره من نقصان، واعترافه بأثر المتلقين في تجويده، حين قال: "دخلت يثرب وفي شعري شيء، وخرجت وأنا أشعر الناس"¹، وفي هذا يبدو أثر القارئ، في المشاركة الفاعلة في إنتاج خطاب شعري جديد، وإصلاح ما لحقه من إقواء، ووهنٍ موسيقي.

ومن مظاهر تفاعل المتلقي، مع الخطاب الشعري ما ذكره «المرزباني» في موشّحه، من خبر «النابغة»، حين وفد على «النعمان بن المنذر»، فأنشده (من الوافر):

تَرَاكَ الْأَرْضُ إِمَّا مِتَّ خَفَاً وَتَحْنَا مَا حَيَّيْتَ بِهَا ثَقِيلاً

فقال النعمان: هذا بيت إن لم تُتْبِعْهُ بما يُوضِّحُ معناه كان إلى الهجاء أقرب منه إلى المديح، وأمهله ثلاثاً ليفعل ذلك، فأراد النابغة ذلك فعسر عليه... ولم يجد إلّا «كعب بن زهير» - وكان يومئذ غلاماً - إذ أسعفه، بقوله وما يمنعك أن تقول (من الوافر)²:

وَذَاكَ بِأَنْ حَلَّتْ الْعَرْزُ مِنْهَا فَتَمْنَعُ جَانِبَيْهَا أَنْ يَزُولَا

لقد وقف «كعب» هاهنا موقف المتلقي، الذي يُصْغِي إلى القول الشعري، مُتَغَلِّلاً في عوالمه، مُتَفَاعِلاً مع نداء الإبداع في داخله، مُسَعِّفاً الشاعر بعد أن خذلته شاعريّته، واستغلقت عليه أبواب القريض، فيأْتِيهِ بما لم يحتسب، وينجح في إتمام معنى البيت الأوّل، مُؤدِّياً دوراً قرائياً مُنْتَجِياً، عزز دلالات الخطاب الشعري، ورفع اللبس الذي اعتراه.

إنّ هذا الذي نهجه «كعب»، إنّما هو بابٌ لطيف عند القدماء يسمّى "الإجازة"، وهي "بناء الشاعر بيتاً أو قسيماً يزيد على ما قبله، وربّما أجاز بيتاً، أو قسيماً بأبيات كثيرة"³، وهكذا يتأسس هذا السلوك الشعري بناء على الإنصات للخطاب الأصلي الذي جاء به الشاعر، ثم إلى التفاعل معه، وُصُولاً إلى إبداع شعري جديد.

ومن نماذج ما ورد في هذا الباب، وأسفر عن تفاعل مُنتَج للخطاب الشعري، ما حدّث به «ابن قتيبة» من خَبَرِ «حسان بن ثابت»، حين أرق، وعنّ له الشعر فقال (من الطويل):

مَتَارِيكَ أَذْنَابِ الْأُمُورِ إِذَا اعْتَرَتْ أَخَذْنَا الْفُرُوعَ وَاجْتَنَنَّا أُصُولَهَا

وَأَجْبَلْ فَلَمْ يَجِدْ شَيْئاً، فَقَالَتْ لَهُ ابْنَتُهُ: كَأَنَّكَ قَدْ أَجْبَلْتَ يَا أَبَتِي؟ قَالَ: أَجَلْ، قَالَتْ، فَهَلْ لَكَ أَنْ أَجِيزَ عَنْكَ؟ قَالَ: وَهَلْ عِنْدَكَ ذَلِكَ؟ قَالَتْ: نَعَمْ، قَالَ، فافعلي، قَالَتْ:

¹ المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995م، ص52.

² ينظر: المرجع نفسه، ص60.

³ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج2، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، ط5،

1981م، ص89.

كَرَامٌ يُعَاطُونَ الْعَشِيرَةَ سُؤْلَهَا

مَقَاوِيلُ بِالْمَعْرُوفِ خُرْسٌ عَنِ الْخَنَا

فحمى الشيخ فقال:

تَنَاولْتُ مِنْ جَوِّ السَّمَاءِ نُزُولَهَا

وَقَافِيَةٍ مِثْلَ السَّنَانِ رُزْنُهَا

فقلت:

وَيَعْجِزُ عَنْ أَمْثَالِهَا أَنْ يَقُولَهَا

يَرَاهَا الذِي لَا يُنْطِقُ الشِّعْرُ عِنْدَهُ

فقال حسان: لا أقول بيت شعر وأنت حية¹.

إنّ في هذا الخبر لصَرْبٌ حسنٌ من تفاعل المتلقي مع الخطاب الشعري الذي أَسْتَغْلَقَتْ أبوابه أمام الشاعر، غير أنّ ذاتاً قارئةً مُجْتَهِدة ذَكِيَّة، أَحَسَّت حوارها مع الخطاب، واندمجت في عوالمه إلى أبعد الحدود، واستطاعت أن تُسهم في إثراء هذا الخطاب الشعري، وهو ما يُمَثِّلُ بوضوح شراكة حقيقية للمتلقي في صُنْع الحالة الشعرية الإبداعية، وإنتاج جديد، أَذْكَاهَا التفاعل الذي حمل المتلقي، على التسلّل إلى أغوار الخطاب الشعري، واستطاع أن ينفذ إلى منابع إبداعه، ويقيم أواصر شديدة بينه وبين الشاعر.

ومن أوجه التفاعل مع الخطاب الشعري، ما كان من صنيع «ابن طباطبا» في تعليقه، على قول «امرئ القيس» (من الطويل):

وَلَمْ أَتَبَطَّنْ كَاعِبًا ذَاتَ خِلْخَالٍ

كَأَنِّي لَمْ أَزْكَبْ جَوَادًا لِلذِّدِّ

لِخَلِيلِي كُرِّي كَرَّةً بَعْدَ إِجْفَالٍ

وَلَمْ أَسْبَأْ الزِّقَّ الرَوِّيَّ وَلَمْ أَقُلْ

فقد قال: "وهما بيتان حسان، ولو وضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر، كان أشكل وأدخل في استواء النسج، فكان يروي:

لِخَلِيلِي كُرِّي كَرَّةً بَعْدَ إِجْفَالٍ

كَأَنِّي لَمْ أَزْكَبْ جَوَادًا وَلَمْ أَقُلْ

وَلَمْ أَتَبَطَّنْ كَاعِبًا ذَاتَ خِلْخَالٍ²

وَلَمْ أَسْبَأْ الزِّقَّ الرَوِّيَّ لِلذِّدِّ

فقد نظر «ابن طباطبا» إلى أنّه يحسنُ أن يخضع البيتان إلى تعديل يخرجهما على أحسن سمتٍ وذلك بأن يكون عجز البيت الثاني، عجزاً للبيت الأول، ويصبح عجز البيت الأول، عجزاً للبيت الثاني، وعلى العموم فإنّ الشواهد على التفاعل المثمر بين الخطاب الشعري، وجمهور المتلقين، أكثر من أن تحصى، إذ يُورد صاحب الموشح، فصلاً واسعاً فيما أخذ عن شعراء الجاهلية، ينمُّ عن تفاعل قراء الشعر الجاهلي، مع أشعار الجاهليين، وما كان من أثره في إثراء الخطاب، وتقويمه، وإصلاح كثير مما لحقه من زلل.

¹ ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، مرجع سابق، ص82.

² ابن طباطبا: عيار الشعر، تج: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005م، ص129، 130.

من أجل توضيح معالم رؤيته، يوظف «إيزر» جملة مفاهيم إجرائية، يقف في مقدمتها مفهوم القارئ الضمني، وكذا الفراغات النصية، والسجل النصي، والاستراتيجيات النصية، ووجهة النظر الجواله، وهي مفاهيم نحاول فيما يأتي أن نتعرض لها، مُسقطين أبعادها الإجرائية المختلفة على الظاهرة الشعرية.

2. القارئ الضمني في الخطاب الشعري الجاهلي:

أصبح من الثابت أنّ للمتلقي أهميته التي شددت عليها نصوص نظرية القراءة والتلقي، وأثبتتها الممارسة الإبداعية، وما أفرزته من مخرجات قرائية، ومن ثمّ فقد كان فعل "القراءة والسماع (التلقي) حاضرًا في زمنية الإبداع، قابضًا في تجاوييف الشاعر، وكثيرًا ما تُوجّه صورُ المُتلقي الشاعر توجيهًا إبداعيًا يتناسب مع حجم المُتلقي، لكي يتمكّن من توصيل رسالته الشعرية، وإحداث التأثير المقصود"¹، هكذا ألفتنا المُتلقي يفرض حضوره في ضمير الشاعر، وفي أحيان كثيرة، وجدناه يُراجِعُ خياراته إصغاءً لمُتلَق، أو إرضاءً له، أو استجابة للسياقات التي تفرضها ظروف التلقي، ولو كان كلّ ذلك على حساب قناعات الشاعر، حتى قيل أنّ "المتلقي يُملّي على الشاعر نصّه، أو يُوجّهه إلى سُبُل الصياغة على نحو مُحدّد، حتى يجتمع في النص كلّ ما من شأنه إرضاء المتلقي به، إنّه هو الذي يُحدّد خصائص النص الشعري، ومقوماته، حتى يخرج على الصورة التي يرضاها له"²، وعلى الرغم من هذا الواقع الذي تفرضه شروط القراءة، فإنّ «وولفغانغ إيزر» يُقيم مشروعه في القراءة والتلقي، على حضور قارئ من نوع خاص جدًّا، سمّاه القارئ الضمني (المضمّر)، إنّه قارئ من شأنه أن يرسم الخطوط العريضة للقراءة، ويضع المعالم التي يهتدي بها القراء الفعليون، والمسارات التي يتبعونها، وينسج استراتيجياتها التي تتحقّق من خلال الممارسة القرائية الفعلية المنتجة، إنّ هذا القارئ الضمني "ماثلٌ في ذهن المنشئ زمن الإنشاء يعقدُ له حُبك النطاق الذي لا يخرجُ عليه النص...بيد أنّه قارئ حاضر في النص بغيابه الفعلي، فهو مستترٌ لا تكاد ملامحه تبرزُ إلّا كبروز الأخيلة في ذهن"³، ومن هنا فإنّ هذا القارئ الضمني يؤدي -إلى حد ما- دور "الرقيب الذي يضع حدودًا لعملية الإبداع الأدبي، ويفرض عناصر لغوية ودلالية توجّه المتقبل الصريح إلى الفهم، وتقوده إلى الوقوف على جمال النص"⁴.

لقد نهض مشروع «وولفغانغ إيزر» أساسًا على فكرة القارئ الضمني كمفهوم يدلّ على ما يتضمّنه الخطاب من أبنية تستثير القراءة من مكانها في الجسد النصي، إنّه -بعبارة أخرى- يُعبّر عن توجّه يمارسه الخطاب نحو الذات المتلقية، من أجل ضمان سيرورة العملية القرائية، وإفراز تجاوبٍ مُنتجٍ بناءً يؤدي في النهاية إلى تحقيق أهداف القراءة، غير أنّ هذا القارئ الضمني في أدبيات مشروع القراءة، والتلقي، ليس له وجود فعلي حقيقي ملموس، وإنّما هو يُمثّل "بنية نصيّة تتوقّع وجود مُتلَق دون أن تحدّده بالضرورة.

¹ محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2006م، ص32، 33.

² محمد عبد العظيم: من قضايا النص الشعري، مركز النشر الجامعي، منوبة، ط2، 2017م، ص216.

³ ينظر: شكري المبخوت: جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي)، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون بيت الحكمة، تونس، دط، 1993م، ص73.

⁴ أحمد محمد نتوف: النقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع، والخامس الهجريين، مرجع سابق، ص200، 201.

إنّ هذا المفهوم لَيَصْغُ بنية للدور الذي ينبغي أن يتلقاه كل متلق على حدة¹، إنّه تجسيد نصي يُمارسه الشاعر بناءً على صورة في ذهنه لقارئ، يكون بإمكانه أن يُحقّق التأثير، والتفاعل الحقيقي بين البنية النصية للخطاب الأدبي، ومتلقي هذا الخطاب، الذي يُناط إليه ملء كلّ الفجوات التي ترسمها استراتيجيات الخطاب الأدبي. يتجلى حضور القارئ الضمني في الخطاب الأدبي في جملة "عناصر لغوية ودلالية وأسلوبية توجه المتقبل الصريح إلى الفهم، وتقوده إلى المداخل المؤدية إلى معنى ما، فكان بذلك الواسطة بين المنتج، والمتقبل الحقيقي خارج النص، بل يكاد يمثل المعيار المحدد في آن واحد لما يجب عليه أن يكون القول، ولما يجب عليه أن يكون تمثل القول"².

إنّ الحديث عن إعطاء دور محدد للقارئ، يُشير هاهنا إلى أنّ ثمة توجيهات نصيّة للقارئ ليُمارس حضوره، ويُعلن سلطته، وعلى هذا "قالنص يُقدّم قارئاً من عنده، هو شبكة البنى التي تغري بالاستجابة، والمتلقي يقوم بفعل القراءة على هدي من مُحفزات القارئ الضمني، أي بنية النص"³. يأتي مفهوم القارئ الضمني ليعبّر عن "دور مكتوب في كل نص، ويستطيع كل قارئ أن يتحمّله بصورة انتقائية وجزئية، وشرطية، ولكنّ هذه الشرطية ذات أهميّة قصوى لتلقي العمل، ولذلك فإنّ دور القارئ الضمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز في استدعاء الاستجابة للنص"⁴، وعلى هذا كلّه فمن الطبيعي أن يكون أداء القارئ الحقيقي للدور جزئياً، فليس ثمة قارئ بإمكانه أن يستنفذ كلّ كوامن الخطاب الشعري، ومدلولاته، وليس بمقدور أي قراءة أن تقول كل ما يتضمّنه الخطاب، أو أن تُغلق أبواب الممارسة القرائية على من يأتي بعدها، وهو ما يعني من جهة أخرى تحقّق جماليات القراءة باختلاف القراء، وتعدّد القراءات، والتأويلات للخطاب الواحد باختلاف القراء.

تناول النقد العربي القديم بعضاً من ملامح من هذا القارئ، مُشيراً إلى أنّ القارئ الضمني -بهذا المفهوم الذي طرحه النقد الحديث- كان حاضراً في أذهان شعراء العصر الجاهلي، مُحتملاً حيزاً هاماً من تفكيرهم، ومُشكلاً هواجس حقيقيّة لهم، سكن أفئدتهم، وشغل عقولهم، وأذكى توهّج قرائحهم، وانعكس كلّ ذلك على البناء الشعري لقصائدهم، وكان له بهذا الدور الحاسم في بناء القصيدة، يقول ابن قتيبة: "سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مُقصد القصيد إنما ابتدأ فيه بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الرّبع، واستوقف الرفيق؛ ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها.. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدّة الوجد، وألم الفراق، وفُرط الصباية والشوق ليُميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من

¹ وولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر حميد لحميداني، الجليلي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1995، دط، ص 30.

² شكري المبخوت: جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي)، مرجع سابق، ص 30.

³ عاطف أحمد الدرابسة: النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، عالم الكتب الحديث، أريد، 1ط، 2006م، ص 80، 81.

⁴ ينظر: ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، مرجع سابق، ص 164.

النفوس، لائط بالقلوب"¹، إنَّ في حديث «ابن قتيبة» ما يؤكِّد وجود تصوّرٍ لمتلقٍ ضمني في ذهن الشاعر، من خلال ما يبثه في كيان النص، وما يبني عليه رؤيته في سبيل جذب المتلقي إلى عوالم الخطاب الشعري، واستمالاته، والتأثير عليه، واستدعاء استجابته، وهو لأجل هذا يتوسَّل الأغراض التي تستجلب انتباه المتلقي، من وقوف على الديار، وتشبيب، فإذا اطمأنَّ الشاعر إلى تمكَّن خطابه الشعري من تحقيق تلك الأغراض، انتقل إلى أغراضه الرئيسية في القصيدة.

من خلال متابعتنا لفصول من التجربة الشعرية الجاهلية، نلمس ملامح الاهتمام بتشكيل القارئ الضمني، بوضوح شديد، عند «زهير بن أبي سلمى»، ومن سلك سبيله من شعراء مدرسة التجويد، والتتقيح والصنعة في العصر الجاهلي، أولئك الذين عُرفوا بأنهم كانوا لا يُشبهون أشعارهم لتتلقَّها جماهير المتلقين، إلَّا بعد رويّة، ومُراجعة، وتدارس، إمعاناً في تحبيرها، وحرصاً على إخراجها، في أحسن وجه، وأفضل سمت، ورغبة في إعطائها قدر الإمكان - أجلّ قيمة شعرية، وهو ما يعني شديد حرصهم على نسجها على النحو الذي يؤدي إلى تفاعل أمثلٍ من القراء الفعليين مع عوالمها، وفي هذا المنحى دعا «ابن طباطبا» إلى ضرورة تحري سبيل هؤلاء الشعراء، في التجويد، والمراجعة، والتمحيص، قبل إعلان القصيدة على جماهير المتلقين، لقد أكَّد أنَّ على الشاعر أن لا يُظهر شعره إلَّا بعد ثقته بجودته، وحسنه، وسلامته من العيوب التي تُبّه عليها، وأمر بالحرص منها، ونهي عن استعمال نظائرها"².

إنَّ في هذا السلوك الشعري الفريد الذي نهجه شعراء مدرسة التجويد، لدليل واضح على أنَّ ثمة نزوعاً شديداً منهم إلى مُراعاة متطلبات المتلقين، وحرصاً بالغاً على الامتثال لأذواقهم، والإصغاء إلى ما يلائم أهواءهم، إلى درجة تتضاءل فيها الذات المبدعة الشاعرة - بشكل كبير - في سبيل الاستجابة للذات القارئة، والانصياع لما ترجوه في كيان الخطاب الشعري، وعلى هذا فإننا نرى أنَّ وصف «الأصمعي» لهؤلاء بأنَّهم "عبيد الشعر"، ليَحْمِلُ قدراً كبيراً من الواقعية، والصدق، ولعله أراد أنَّهم "عبيد لجمهور الشعر"، ذلك أنَّهم في كلّ ممارساتهم الشعرية إنما كانوا يتصرفون وفق ما يُمليه عليهم المقربون منهم الذي يعرضون عليهم بضاعتهم، فيستحسنون ما استحسَنوه، ويتركون ما رغبوا عنه، فالشاعر هنا "محكوم برقابة العقل (القارئ) لنصه، هذه الرقابة تتشد حسن القول، لكي لا يصدَّ العقل عنه، أو يرفضه.. وقد يكون في هذا نوع من الإكراه العقلي يفرضه القارئ، أو المتلقي على الشاعر، فحرية الشاعر مقيدة بعقل المتلقي، وحسه"³. إنَّ في صنيعهم هذا ما يشير إلى شديد حرصهم - في كل مرة - على تكييف القصيدة، وإعادة صياغة القالب الشعري، حسب مُتطلبات المتلقي، وأهوائه، بما يحقّق الانسجام - إلى أبعد الحدود - بين هذه الذات القارئة، وعالم القصيدة

¹ ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، مرجع سابق، ص74، 75.

² أبو الحسن محمد بن طباطبا: عيار الشعر، مرجع سابق، ص14.

³ محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999م، ص191.

عندهم، وهو ما يؤدي في النهاية إلى تجانس حقيقي بين القارئ الضمني، والقارئ الفعلي. إننا حين نعود إلى مصطلحات نظرية القراءة، والتلقي، لنرى في سلوك هذه العُصبة الخاصة من شعراء الجاهلية، اتجاها واضح المعالم، وأشدُّ قُرباً لتشكيل صورة القارئ الضمني - كما تحدّث عنه أيزر - ورغبة في تحقيق - يكون قدر المستطاع - أبعد مثالية لهذا القارئ الضمني، كلّ هذا كي تسير القراءة في وجهتها المُنتجة، حين يحتضن القارئ الحقيقي الخطاب الشعري، وتتلاقح تجربته الخاصة مع ما يتضمنه الخطاب الشعري من أبنية نسجتْها الاستراتيجيات النصية التي عمد إليها الشاعر، كي يتحقّق فعل التواصل بين النص والمتلقي في أطره المناسبة، بما يؤدي إلى التفاعل المنشود، وبما يُحقّق للقراءة أهدافها، ومع قارئ آخر له ظروفه الخاصة، يتكرّر هذا المسار، ونظفر في ظل هذه التجربة الجديدة بشكل آخر من أشكال القراءة، تطبعه شخصية هذا القارئ الجديد، ويصطبغ بحمولته المعرفية، وتجاربه الخاصة، ومنظومته القرائية التي لا بدّ وأن تكون مختلفة، عن أي قارئ آخر، وهكذا يمكن القول أنّ مفهوم "القارئ الضمني"، يبدو شديد الوضوح عند شعراء هذه المدرسة إذ "أنهم كانوا أول متلقين لأشعارهم، ومن ثم انتقلت تجربتهم إلى المتلقي القارئ في إطار من الاتفاق الروحي العفوي بين عالمهم وعالمه.... وهو اتفاق يربط الإنسان بالإنسان بشكل فطري ثم ينتهي من تذوق التجربة إلى فهمها واستيعابها على بعد المسافة والزمان"¹.

إنّ هذه المواقف تتجلى في أفضل صورها، حين يكون المتلقي في بؤرة اهتمام الشاعر، حين يكون مقصدا خالصا يتوخّاه المبدع، ويتوجّه إليه، من أجل غرض واضح صريح، والشاعر لأجل هذا يحرص على أن يضع خياراته الشعرية بحذر شديد، من أجل تحقيق الأهداف المرسومة للقصيدة، واستجلاب التفاعل، والتجاوب مع الذات القارئة، إنّ ما نعينه هنا بالذات هو أنّ الشاعر يضع لبنات بنائه النصي بعناية فنيّة فائقة، منتقيا مكوناتها، ليفضي في الأخير إلى تحقيق أهداف القصيدة، وبهذا فهو يُشكّل معالم قارئه الضمني الذي يتحقّق معه فعل الاستجابة عند معانقة القارئ الفعلي للخطاب.

نلمس بشدّة هذه المعاني في نماذج كثيرة من أشعار الجاهليين، ومن أوضحها ما كان في قصيدة «الأعشى» الشهيرة، تلك التي نظمها بعد أن تعرّض له «المحلق الكلابي»، وأكرمه بكل ما يملك، ثم شكّا له إملاقه، وسوء حاله، وقلة ذات يده، وقد كان له ثماني بنات لم تتزوج إحداهن، وقيل بل هنّ أخواته، وكان «المحلق» - فيما يروى - سيّدا عزيزا كريما قبل أن يلحقه، من حوادث الزمن ما لحقه، ثم ما كان من إنشاد «الأعشى» القصيدة في سوق عكاظ، والتفاف جماهير المتلقين عليها، واحتفالهم بها، واحتفائهم بأدائها الشعري المنقطع النظير، وما كان بعد ذلك من إقبال وفود العرب، وأشرافها، على «المحلق»، مهنئين، وخاطبين، تحت تأثير شديد، من سحر الخطاب الشعري

¹ حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي، دار رسلان، دمشق، دط، 2011م، ص 26.

الأخاذ، ووقع الكلمة الجبار الذي يسري في نفوس المتلقين، يقول «الأعشى» (من الطويل)¹:

لَعْمَرِي، لَقَدْ لَاحَثَ عُيُونٌ كَثِيرَةٌ	إِلَى ضَوْءِ نَارٍ فِي يَفَاعٍ تُحَرِّقُ
تُشَبِّ لِمَقْرُورَيْنِ يَصْطَلِيَانِهَا،	وَبَاتَ عَلَى النَّارِ النَّدَى وَالْمُحَلَّقُ
رَضِيعِي لِبَانٍ ثُدِي أُمَّ تَحَالَفَا،	بِأَسْحَمِ دَاجٍ عَوْضٌ لَا نَتَفَرِّقُ
يَدَاكَ يَدَا صِدْقٍ فَكَفَّ مُفِيدَةٌ	وَأُخْرَى، إِذَا مَا ضَنَّ بِالزَّادِ، تُنْفِقُ
تَرَى الْجُودَ يَجْرِي ظَاهراً فَوْقَ وَجْهِهِ	كَمَا زَانَ مَثْنُ الْهِنْدُوانِي رَوْنَقُ
نَفَى الذَّمَّ عَنْ آلِ الْمُحَلَّقِ جَفْنَةٌ	كَجَابِيَةِ السَّيْحِ الْعِرَاقِي تَفْهَقُ
يَرْوُحُ فَتَى صِدْقٍ، وَيَغْدُو عَلَيْهِمْ	بِمِلءِ جَفَانٍ مِنْ سَدِيفٍ يُدْفَقُ
وَعَادَ فَتَى صِدْقٍ عَلَيْهِمْ بِجَفْنَةٍ	وَسَوْدَاءَ لَأْيَا بِالْمَرْادَةِ تُمَرَّقُ
تَرَى الْقَوْمَ فِيهَا شَارِعِينَ وَدُونَهُمْ	مِنْ الْقَوْمِ وَلِدَانٌ مِنَ النَّسْلِ ذَرَقُ
طَوِيلُ الْيَدَيْنِ، رَهْطُهُ غَيْرُ ثَنِيَّةٍ،	أَشْمُ كَرِيمٍ جَارُهُ لَا يُرْهَقُ
كَذَلِكَ فَافْعَلْ مَا حَيَّيْتَ إِلَيْهِمْ،	وَأَقْدِمْ إِذَا مَا أَعَيْنُ النَّاسِ تَبَرَّقُ

توجَّهت أبيات القصيدة بالدرجة الأولى إلى مُتلقٍ خاصٍ جداً، فهي إضافة إلى ما حملته من قيمة فنيّة قرآنيّة عالية، فإنّها هدفت إلى تحقيق مقصد إنساني جليل جميل، جاء المُنجز الشعري كلّهُ من أجله، وهو الرغبة في تسليط الضوء على سيّد كريم أناخ عليه الدهر، وأصابه من عاديّاته ما أصابه، وقد أُوجِدَ في نفس الشاعر عاطفة مؤثّرة، أشفقت على حال الرجل، وما آل إليه أمره، من فاقة، وعوزٍ، وفقر شديد، وهكذا ألهمت هذه السياقات الشاعر فجاءت القصيدة مصداقاً لذلك، هادفة إلى استجلاب تجاوب المتلقين، من خلال ما بثه الشاعر في القصيدة، من موجّهات نصية، تعمل على استقطاب المتلقي إلى أجواء الخطاب الشعري، وبهذا فإنّها جسّدت "كل الاستعدادات المسبّقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي كي يمارس تأثيره"².

استهلّ الشاعر القصيدة، بمطلع لم تعهده العرب، ترك فيه ذكر الأطلال، والتشبيب بالمرأة، وفي هذا كسر لأفق انتظار المتلقي، بما يؤدي إلى لفت انتباه هذا المتلقي، إذ أنّ هذا النمط من

¹ الأعشى: ديوان الأعشى الكبير، شرح محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، القاهرة، دت، دط، ص223.

اليفاع: الأرض المرتفعة، المقرور: من أصابه البرد، أسحم داج: الليل، عوض: أبد الدهر، الجفنة: القصعة، جابية: حوض، السيح: النهر. الدردق: الأطفال. برق: تحير حتى لا يطرف أو دهش فلم يبصر.

² وولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر حميد لحميداني، الجلاي الكدية، مرجع سابق، 1995، دط، ص30.

الاستهلال قلّ نظيره في أشعار العرب، ولما أن سارت مجريات الخطاب الشعري على سبيلٍ لم يكن للمتلقي عهدٌ بها، فإنّ هذا ممّا يجعل المتلقي يسير على هُدًى من توجّه الخطاب، وخيارات الشاعر، التي يسميها «إيزر» القارئ الضمني الذي يتموقع في البنى الداخلية للخطاب، ويُسيّر عملية القراءة حسب التوجيهات النصية التي تسكنُ في هذه الأبنية النصيّة.

هكذا نسج «الأعشى» خيوط القصيدة، وفي أبنيتها يسكنُ قارئٌ ضمنيّ يسيطر على نفس الشاعر ويحتلّ وجدانه، يُوجّه عملية القراءة وجهتها بدقّة شديدة، بما يُؤدي إلى تحقيق أهدافها، كلّ ذلك في سبيل الوصول أخيراً إلى المتلقي الفعلي الحقيقي المنشود، في سوق عكاظ، حيث ألقى الشاعر هذه القصيدة الذائعة الصيت، وفي كلّ أحياء العرب، حيث يسري شعر «الأعشى» بين الناس سريان النار في الهشيم.

يقول «الأعشى» (من الطويل)¹:

أَرَقْتُ وَمَا هَذَا السَّهَادُ الْمُؤَرَّقُ وَمَا بِي مِنْ سُقْمٍ وَمَا بِي مَعْشَقُ

تحدّث الشاعر عن أرقٍ ألم به، من غير سُقْمٍ دهمه، ولا عشقٍ أخذ بفؤاده، وذلك ممّا يقف عنده المُتلقى مُثيراً في ذهنه أسئلة تستدعي منه تجاوباً، وتخيماً لحظياً لمعرفة ما حمل الشاعر ليصير إلى هذه الحال من التسهيد، غير أنّ الشاعر سرعان ما ينتقل إلى استعراض ما خَبَرَهُ من أيّام دهره، فقد رأى تقلُّب الأيام، ونظر إلى حوادث الدنيا التي لا تدوم على حال (من الطويل)²:

وَلَكِنْ أَرَانِي لَا أَزَالُ بِحَادِثٍ أَغَادِي بِمَا لَمْ يُمَسِّ عِنْدِي وَأَطْرُقُ

يستمر الشاعر في نزوعه إلى إغراء المتلقي، من خلال جُنوحه إلى تعزيز الوحدة العضوية بين الأبيات، فالبيت السابق يُحيل إلى أبيات لاحقة، وهو ما يضع المتلقي في حالة اتحاد بفضاء القصيدة.

إنّ هذا المتلقي الذي سكن ضمير الشاعر، وبنى عليه رؤيته الشعريّة، هو ذلك الذي يُصغي إلى القول الشعري، ويتّبع توجيهاته، ليخلُص إلى مقاصد القصيدة الفنيّة، والإنسانيّة، ويكشف من أسرار القصيدة ما يكشف، بناء على الدور الذي أُنيط به حسب رؤية الشاعر، وما شكّل صورته التي استقرّت في ذهن الشاعر، وربّما حقّقت القصيدة أهدافها الأخرى، وكشف القارئ الفعلي كذلك، عن عُبن «المُخلق الكلابي»، الذي تأسّست قصيدة «الأعشى» من أجله، إصغاء لحاله، وامتنالاً لنداء الإنسانيّة في أعماق الشاعر.

هكذا توجّه الخطاب الشعري إلى المُتلقى مُعدداً خصال الممدوح، إنّه سيد جوادٍ كريمٍ، وهو إضافة إلى هذا فقد جمع إلى الكرم، خُلُق الإيثار على النفس، وقد كان به خصاصة واحتياج، كما أنّه

¹ الأعشى: ديوان الأعشى الكبير، مرجع سابق، ص 217.

² المرجع نفسه، ص 217.

عزيز الجار، بالغ المروءة، وتلك خلال حميدة كريمة، إذا اجتمعت في الرجل، فإنه لا بد أن يكون خليقا بالإعجاب والتقدير والتبجيل، إنها صفات يحبها العربي، وكأن الشاعر إذ ضمن الخطاب الشعري، مُعددا كل هذه الخصال الحميدة، في بنائه، فإنه يدرك أنها لا محالة تقع موقع الرضا، والقبول في نفس المتلقي، وهو ما صدقه صنيع جمهور المتلقين في سوق عكاظ، وفي كل مكان بلغته هذه القصيدة.

إننا نحسب أن القارئ الضمني الذي شغل «الأعشى»، ورسم لنا صورته في القصيدة، وأسبغ عليه من شاعريته، قد أفلح في أن ينال من قراء الشعر الجاهلي، ومتلقيه، من التفاعل، ما كان يصبو إليه الشاعر، نلمس هذا التفاعل من خلال قراءتنا لأصداء احتفاء قراء الشعر الجاهلي، ودارسيه على امتداد العصور، بهذا النص الجاهلي الشهير.

وفي شعر «امرئ القيس» نُصغي إلى أصداء مدوية، يبعثها قارئ خفي يرسمه «ذو القروح» في الخطاب الشعري عنده، نتوقف عند قوله في آخر معلقته (من الطويل)¹:

أَصَاح تَرَى بَرَقًا أُرِيكَ وَمِیْضُهُ كَلَمْعِ الْيَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلٍ

إن انصراف الشاعر إلى مخاطبة الصاحبين، في بداية المعلقة (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل.....)، ثم خلوصه في نهايتها إلى مخاطبة الصاحب الواحد (أصاح ترى برقًا...)، ليحتملنا على الاعتقاد، أن حضور هذا الصاحب (أو الصاحبين) إنما هو حضور ذهني، أو بالأحرى، هو حضور خيالي ضماني، يُخاطب به الشاعر، ذاتًا تسكن مخيلته، وتُجَرِّبُ ينابيع الشعر من مكانها في روح «امرئ القيس».

ليس هذا المُخاطَبُ إلّا قارئًا ضمانيًا استقرّ في كيان الشاعر، وسكن مخيلته، إنّه شديد القرب منه إلى درجة التماهي، والاندماج، والتقمص، وربما لأجل هذا وجدنا «امرئ القيس» يستخدم الهمزة التي تُستعمل لنداء القريب، حتى كأن «امرئ القيس» في كلّ هذا لا يحدث إلّا نفسه، حين أخذه مشهد البرق، الذي يلمع بين سحاب كثيف كأنه أكاليل، مُشبّهًا انتشار البرق بحركة اليدين.

لقد نالت هذه الصورة اهتمام قراء الشعر الجاهلي، وتعددت معها تأويلاتهم بسبب ما اكتنفها من لبسٍ توارت معه مرامي الشاعر، فاتحة المجال لكلّ اجتهادٍ تأويلي، يتوقف الباحث «محمد أبو موسى» عند هذا البيت متسائلًا عن سر قول «امرئ القيس»: «أُرِيكَ وَمِیْضُهُ...»، فيقول: "وأنا لا أفهم سرّ قوله: تَرَى أَنْتَ بَرَقًا أُرِيكَ وَمِیْضُهُ؟ هل أراد أن الوميض، ومضّ خفيّ في البرق لا تراه عينك... وإنما تراه عيني أنا؟ أو بعبارة أخرى هل أراد أن في الأشياء خفيات لا تراها إلّا عيون الشعراء؟"².

¹ امرئ القيس: الديوان، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط5، دت، ص33.

الحبي : السحاب المرتفع، المكلل: الذي في جوانب السماء كالإكليل

² ينظر: محمد محمد أبو موسى: الشعر الجاهلي، دراسة في منازع الشعراء، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 2012م، ص132.

لا يمنحنا «أبو موسى» إجابة وافية عن هذه الأسئلة التي طرحها، غير أننا نرى أنّ هذه الصورة التي استعرضها الشاعر، إنّما جاءت تعبيراً عن مكنونات نفسية عنيفة تمرور في داخله، أكثر من كونها عاكسةً منظرًا طبيعيًا حقيقياً يراه كلّ إنسان رأي العين، ولا يحتاج إلى من يدلّه عليه، وإلاّ فما معنى أن يقول الشاعر لصاحبه "أريك وميضه...؟"، وعلى هذا فإنّنا نميل إلى الاعتقاد أنّ هذا المشهد، إنّما هو مشهد إبداعى تخيلى، لا يحيد عن الاتجاه الذي بدأه الشاعر منذ البيت الأول من معلّته، حين وقف على الأطلال باكياً، ومستبكياً، حين ذكر أحبّته وقد مضت عهودهم، وعلى هذا فلا يبعد أن يكون الشاعر وقد أخذ شوقاً مبرحاً إلى أحبّته، وجد في رمزية وميض البرق ما قد يُمثّل أطياف أملٍ بعودتهم من جديد، ليعود إلى الشاعر كلّ ما افتقده، وبكاه في مستهلّ المعلّته، ومن اللافت أن نلاحظ أنّ هذا البيت إنّما جاء في جملة أبيات اختتم بها «امرؤ القيس» معلّته، وكانت كلّها في وصف البرق، والسحاب، والمطر، والسيل، وهو ما يبعث على النظر إلى أنّ الشاعر آثر أن لا يخرج من فضاء القصيدة، إلا على نحوٍ يستجيب لما تتوق إليه نفسه الملتاعة من ألم البعد والفرق، فقد استهلّ القصيدة واقفاً على أطلال أحبّته، باكياً على ذكراهم، وأيامهم الجميلة، واختتمها وقد طابت نفسه، إذ راجعته أطياف أملٍ جميلة بلقياهم من جديد، عبّرت عنها الصور المتلاحقة، للبرق الوامض، والسحاب المتراكم، والمطر المتدفّق، الذي يحمل الخير، والخصب، والحياة، وهذه كلّها رموز دأب شعراء العربية على أن يفزعوا إليها للتعبير عن الخواطر التي تجيش في صدورهم. هكذا يصنع الشاعر عالمه الذي يُحقّق فيه ما لا يجده في واقعه الراهن، إذ يرى أحبّته، وقد بشرّ وميض البرق بأوبتهم، ولاحت ركائبهم لتحمل للشاعر الحب، والسلام المنشود، وتحقّق له أمانيه العذاب التي لم يجد لها أثراً في واقعه هذا.

يتحدّث «عبد الله الطيب» عن الرمزية التي تحملها صورة البرق في المخيال الشعري العربي القديم، يقول: "ومن رموز الشوق الكبرى البرق... وهو رمز بعيد الغور، شديد العمق، وذلك أنّ فيه معنى النار، يرمز إلى خصوبة المرأة، كما أنّ فيه معنى السحابة، والسقيا.. والشعراء مما يتّخذون البرق وسيلة للاتحاد مع الطبيعة، وما إلى نعت الطبيعة يريدون، لكنّما يريدون إلى الإفصاح عن اللواعج التي في القلوب"¹، وفي هذا المعنى بالذات تقول «نوال إبراهيم»: "البرق في أشعار الجاهليين، لم يكن مجرد وصف لظاهرة طبيعية يراقبها الشاعر، أو ومضة من نور تضيء عتمة الليل، بل هو رمز شعري، يحمل معاني الخير، والجمال، وصيغة فنية تجسّد موقف الشاعر الشعوري، أو النفسي، لعلّه الأمل الذي يُبدّد ظلام نفس الشاعر المهمومة، أو الوعد الذي تحلم به نفسه القلقة بانتظار فجر جديد"².

¹ ينظر: عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج3، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط2، 1989م، ص144.

² نوال مصطفى إبراهيم: الليل في الشعر الجاهلي، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، دط، 2009م، ص95.

إننا إذا عُدنا لطبيعة صاحب الذي توجه إليه الشاعر بالخطاب (أصاح ترى بَرْقاً أُرِيكَ وَمِصْصَةً...) ، فإننا نحسبه أيضاً محض صناعة شعريّة بامتياز، بعيداً - كل البعد - على أن يكون ذا وجود فعلي حقيقي خارج أطر الخطاب الشعري، وإنما هو صِنُوْ لمتلق ضمني، يتموقع داخل بُنى الخطاب الشعري، ليضمن للقراءة مسارها السليم، على النحو الذي نصت عليه أدبيات نظرية القراءة.

يُؤازر قراءتنا هذه ما أُلغيناه في قراءة «عبد الله الطيب»، وهي قراءة تتجاوز حدود المشهد الذي توحى به صور الطبيعة التي تتراءى أمام أعيننا، إلى حدود غائرة في الجسد النصي، يقول «عبد الله الطيب»: "وكأن امرأ القيس قد احتال على شوقه وهيامه وحنينه، ولا عج آماله المرموز إليها بالبرق البعيد حتى صير كل ذلك غيئاً قريباً، وهذا الاحتيال مكّنه من أن يلتمس العزاء من تأمل الغيث والفناء في ذلك التأمل، وقد يُخيل إليك أول الأمر أن أبيات امرئ القيس هذه إنما هي مجرد تصوير ونعت ليس إلا، ولكن فيها - كما ترى مع ذلك - روحاً قوياً أخاذاً... ومنشأ هذا الروح القوي الأخاذ هو من المعاني الكامنة تحت رمزية البرق، تلك المعاني التي تمتّ إلى الشوق والحنين، واستحسان الجمال مع اليأس من أخذه كاملاً واستصفائه. وقد حولها الشاعر كلها من مسلكها ثم سما بها من مجاريها في أعماق النفس إلى تأمل الغيث والطبيعة وروم الاتحاد معهما"¹.

¹ ينظر: عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج3، مرجع سابق، ص145، 146.

3. الفجوات النصية، أو بين لغة الحضور والغياب:

لا يُمكن للشعر أن يَبُوحَ بكلّ ما فيه من مضمرات، ولا أن يفضي بكل محمولاته من أول وهلة، وإلاّ تحوّل إلى شكل إبلاغي مُباشِر ضحلّ، لا يحمل القيم الفنيّة الجميلة العالية، وبهذا لن يكون قادراً على إحداث أي نوع من التفاعل مع القارئ، وعلى هذا فإنّ اللغة الشعرية حينما تلوذ بالصمت، تتفتّح أبواب القراءة مُسرعة أمام القارئ، كي تمنح الخطاب الشعري تأويلات أخرى، حينها يكون الصمت أنطق من الكلام، ومن هنا فإنّ "النص الأدبي في الأصل نصّان: نصّ موجودٌ تقوله لغته ونص غائب يقوله قارئٌ منتظر"¹، وما يقوله هذا القارئ إنّما هو في ما ترك له من فجوات.

إنّ هذا الصمت الذي تُبديه لغة الشعر إنّما هو روح الفن الحقيقيّة، ودليل انتماء الخطاب إلى عوالم الأدب التخيلية، ففي هذا الصمت تتجلّى أهمّ الخصائص الجمالية للخطاب الأدبي، باعتباره خطاباً احتمالياً، مُروغاً لا يُصرّح بمدلولاته، إلاّ بعد إعمال فكر، واجتهاد، وتأمّل، من خلال قراءة إبداعية تتفدّ إلى أنساقه المضمرّة، وبؤره الغائرة، ومستوياته العميقة، والخطاب الأدبي بهذا يُحاول أن يُغوي قارئه، ويغريه، وأن يهوي به بعيداً عن مقاصده المستترة، ومدلولاته التي يضمها بين جوانحه، وعلى هذا فإنّ القارئ الحاذق هو ذلك الذي لا يغترّ بما صرّح به الخطاب، فربّما كان في ما سكت عنه، أبلغ ممّا أبان عنه، وربّما كانت لغته الغائبة، هي جوهر الخطاب، وقد قالت العربُ قديماً، إنّ "أحسن الشعر أكذبه"²، أي أنّه ذلك الشعر الذي يقول لقارئه ما لا يُظهره، ويُضمر في داخله، ما لا يعلنه من القول.

إنّ القراءة المثمرة للخطاب الشعري، تتطلب حضور القارئ الذكي الذي لا ينفاد -بسذاجة- إلى حيث يُوهمه المستوى السطحي البسيط للغة، إنه قارئ أريب نجيب، يعرف طبيعة الشعر المُروغة، ويُجيد التسلّل إلى أعماق النص، وينفذ إلى أغواره السحيقة، حيث يَحْتَزُّ طاقاته الدلالية، إنّهُ قارئ ينظر إلى ما بين سطور الخطاب الشعري، كان هذا دوماً هو القارئ الذي كان تقصده أهداف القراءة والتلقي، هو القارئ الذي يبحث عنه النص، كي يكشف أسرارهِ، وينظر إلى أغواره، وإلى ذلك انتبه شعراء العربية منذ القديم، ولم يجدوا حرجاً في أن يعلنوا بصوت عالٍ، أنّه لا يُناط بالشاعر أن يقول ما يقوله الناس، وإلاّ تحوّل شعره إلى كلام عادي، وهذر، وإسفاف، حريّ بالشعر أن يُنَزّه عنه، يقول «البحثري» (من المنسرح):

كَأَفْئُومُونَا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ وَالشَّعْرِ يُغْنِي عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهُ
وَلَمْ يَكُنْ ذُو الْقُرُوحِ يَلْهَجُ بِالْ- مَنْطِقِ مَانُوعُهُ وَمَا سَبَبُهُ

¹ منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1990م، ص144.

² ابن رشيق: العمدّة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج2، مرجع سابق، ص62.

وَالشَّعْرُ لَمْحٌ تَكْفِي إِشَارَتُهُ وَلَيْسَ بِالْهَذَرِ طَوَّلُ خُطْبِهِ

تحدّث «عبد القاهر الجرجاني» عن الآثار الجمالية التي تنشأ عن نزوع الشاعر إلى الإضمار، وما ينتج عنه من إثراء لمعاني الخطاب، وتعزيز لدلالاته، من خلال تحفيز المتلقي للتفاعل الحقيقي مع الخطاب الأدبي، والمشاركة في صناعة المعنى، يقول «عبد القاهر»: «فإنّك ترى به ترك الذّكر، أفصح من الذّكر، والصمت عن الإفادة، أزيد من الإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تتنطق، وأتمّ ما تكون بيانا إذا لم تُبَيِّن»¹، إنّ من شأن هذا الأسلوب أن يؤدي إلى توسيع دائرة المعنى، وفتح المجال رحبا أمام المتلقي، ليُسهم في صناعة دلالات أخرى للخطاب، وبهذا يترك الشاعر للمتلقي مهمة استحضار الغائب الدلالي الذي أحجم عنه، ومن ثمّ في إثراء الخطاب الشعري بتعدد قراءاته، مع اختلاف وجهات نظر القراء.

وهكذا فإنّ الخطاب الشعري ليدعُو قارئه إلى المغامرة خلف شواطئه البعيدة، ليقف على شيء من حقيقته، فإذا أفلح القارئ في النفاذ إلى أعماق الخطاب الغائرة، عاد غانما بذخائره وكنوزه الثمينة، وإلاّ فإنّه يرجع بخفي حنين، وهذا الخطاب الشعري نفسه إن افتقد هذه السمة الفنيّة الأساسية، فإنّه بذلك يكون أقرب إلى الخطاب التواصلية العادي السائر بين الناس، الذي لا يقوم على استفزاز القارئ، ولا يستحث مواهب القراءة في داخله، «إنّ النصوص التخيلية لا يمكن أن يكون لها نفس التحديد الكامل الذي يكون للأشياء الحقيقيّة، وبالفعل فإنّ عناصر اللاتّحديد هي التي تُمكن النص من التواصل مع القارئ، بمعنى أنها تحثه على المشاركة في الإنتاج وفهم قصد العمل معاً»². إنّ عناصر «اللاتّحديد» هذه إنّما هي الفجوات النصية (الفراغات، البياضات) التي تعمل على كدّ ذهن القارئ، وتحقيق التفاعل بينه وبين الخطاب الأدبي، إنّها تُمثّل أنساقا داخلية مُضمرة، تقع على القارئ مسؤوليّة ملئها، عن طريق تفاعله مع الخطاب الأدبي، ومن شأن هذه الفجوات، أن تُنتج للقارئ سُبُل المشاركة الفاعلة، في إنتاج أشكال المعنى.

لقد ذهب مُنظّرو جماليات القراءة، والتلقي، إلى «أنّ النصوص بُنى غير مكتملة، ولا محدودة، وهي تحوي فراغات، وفجوات، وشروخ يتخيّل القارئ وجودها، ثمّ يقوم بردم تلك الفجوات، وإنتاج النص برؤى حديثة قد تتباين مع رؤى المؤلّف»³، عن طريق ما تتيحه له من إمكانيات للقراءة، والتأويل، وما تسعفه لأجل هذه الغاية ثقافته، ومرجعياته، وهكذا يكون بإمكان هذا القارئ «كشف الغامض والمستتر من خلال الواضح، والمكشوف، واكتشاف ما لم يقله النص، من خلال ما يقوله بالفعل»⁴. الفراغ هو ذلك المسكوت عنه في جنبات الخطاب الأدبي، ممّا ترك للقارئ، كي يشغله بطريقته

¹ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، شرح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 2004م، ص131.

² ينظر: وولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، الجلاي الكدية، مرجع سابق، ص 16.

³ حامد مردان السامر: تلقي النص في الخطاب النقدي العربي المعاصر، دار الفكر للنشر والتوزيع، البصرة، ط1، 2015م، ص129.

⁴ نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة، وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط7، 2005م، ص36.

الخاصة، إنّه في حقيقته لغة ثانية تسكن سراديب الخطاب الشعري، هي لغة ثانية مُتمنّعة مكنونة، خلف جُدران لغة الخطاب المعلنة، حيث يتوجّب على القارئ أن يصل إليها، بعد أن ينجح في إذابة جبال الثلج الشاهقة، التي أقامتها الاستراتيجيات النصيّة، التي تصنع سحر الشعر، وتعمل على إغواء القارئ، واستفزاز ملكات القراءة في داخله، يُصرّح الشاعر «محمد الشبيتي»، عن هذه اللغة المخفية التي يتركها الشعراء، مُستترة، تنتظر قارئها الذي يكشف عنها، الحجب والأستار، يقول (من الرمل)¹:

من شفاهي تقطر الشمس

وصمتي لغة شاهقة تتلو

أساير البلاد

ذلك هو صمت الشاعر، وتلك هي الفراغات الفنيّة التي يعتمد تركها، إنّها لغة شاهقة، فيها مكنن إبداع الشاعر، وهي لغة مُتمنّعة لا يدركها إلّا متلقٍ يُحسن الحوار مع الخطاب الشعري، ولا يملّ الطرّق على أبوابه الموصدة، التي لا تُفتح إلّا لقارئ جسور صبور، لا يضيره أن يُراجع الخطاب مرّات ومرّات، ويقرأ بين سطوره، إنّها لغة لا تتحقّق إلّا حينما يبلغ التفاعل بين الذات القارئة، والذات الشاعرة، حُدودًا بعيدة، حين يغوص القارئ في أعماق الخطاب الشعري كلّ الغوص، ويتوغّل في مجاهله كل التوغّل، ويسير في مناطقه العاتمة، إلى أن ينجح في الوصول إلى بعض من أسرار المكنونة، حينها فقط يحقّ له أن يمتلك تلك المساحات التي تركها له الشاعر كي يُمارس دوره القرائي البناء.

يُعبّر «عبد الملك مرتاض» عن كل هذه الأفكار أجلّ تعبير، حين يُؤكّد أنّ "من غايات النقد إنطاق المعاني الخرساء النائمة في الكتابات التي يكتبها الكتاب، والأدباء عبر القرون الطوال، فكأنّ النقد تمرير خطابٍ سجين قديم، متّسم بالصمت في نفسه: في خطاب أدبي آخر"²، إنّهُ يريد من ذلك اكتشاف الدلالات الثاوية داخل أسوار الخطاب، وفي هذا المجال، تتميّز مراتب الكلام، فالشعر الذي ينطوي على طاقات تأويلية غنيّة، هو الذي يستأثر بأكبر قدر من جهد القارئ، كي يكشف عن حمولاته الدلالية، وبالمقابل فإنّ الشعر الضحل هو ذلك الذي يكشف عن مقاصده، بلغة تكون أقرب إلى اللغة العادية المباشرة، وقديما قال «الأصمعي»: "خير الشعر ما أعطاك معناه بعد مطاولة"³.

تعتمد القراءة أساسا على ثقافة المتلقي، "وتنهض فاعليّة ملء الفراغ على قوة مرجعيّة القارئ وسعتها

¹ www.alqasidah.com/poem.php?ip=687

² عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر، والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، دط، 2005م، ص 29.

³ ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، دط، 1963م، ص 455.

وعمقها، فهو عادة يستعين بثقافته التاريخية، ويملاً الفراغ، وكلّما ملأ الفراغ، كشف عن منطقة جمالية جديدة، وعزّز القيمة القرائية للنص، في نموذجها النوعي الجمالي¹، وفي هذا انفتاح على كلّ الروافد التي من شأنها أن تصبّ في تعزيز دلالات الخطاب الشعري، وإثرائها، دون حصر الدلالة في حدود هذا الخطاب، وداخل أبنيته على نحو ما ألفيناه في كثير من المقاربات النصية الصرفة، وهكذا ومع كل قراءة، وكلّ فهم، يزيد رصيد النص، وينفتح دلالاته لتأخذ أشكالاً شتى، تبعا لتجربة القارئ.

حين نعود إلى طبيعة الخطاب الشعري الجاهلي، فإننا نجد في كثير من تجلياته، خطاباً إبداعياً بامتياز، يبتعد عن المباشرة، والتصريح، والإعلان، حيث تحتلّ الفجوات النصية، مساحات هامة من رقعة النصية، إنّ هذا الخطاب ليدعُو قارئه إلى كدّ الذهن، وبذل كلّ أسباب القراءة، والتأويل، وهو -في الوقت نفسه- يُرسل إشارات الذكاء، ورموزه، وتلميحاته، التي تلوح للقارئ، "كباقي الوشم في ظاهر اليد"، -كما أشار إلى ذلك «طرفة بن العبد» في مستهل معلقته- ليسير على هديها في رحلة القراءة.

في ديوان الشعر الجاهلي نقف على نماذج كثيرة، تستدعي من قراء هذا الشعر إمعان النظر، وبذل الجهد القرائي، وتقليب النص الشعري، على وجوه الدلالية الممكنة، من أجل الفوز بمحمولاته، والظفر بمكنوناته، والوصول إلى مواطن المعنى في كيانه، يقول «امرؤ القيس»، حين قفل راجعاً من بلاد الروم، وقد اشتدّ به الداء، وأيقن أنّه هالك لا محالة (من الطويل)²:

فَلَوْ أَنَّهَا نَفْسٌ تَمُوتُ جَمِيعَةً وَلَكِنَّهَا نَفْسٌ تَسَاقُطُ أَنْفُسًا

حذف الشاعر جواب الشرط في الجملة الشرطية (فَلَوْ أَنَّهَا نَفْسٌ تَمُوتُ جَمِيعَةً)، تاركاً هامشاً رحباً للقارئ كي يتصرّف في تشكيل المعنى الشعري، ففي شرح الديوان، أنّ الشاعر "لم يأت لأداة الشرط «لو» بجواب ويحتمل تقديرين:

أحدهما: أن يكون الجواب محذوفاً لعلم السامع بما أراد، كأنه قال: لكان ذلك أهون عليّ، ونحو ذلك مما يقوم به المعنى، والتقدير الثاني أن تكون «لو» بمعنى التمني فلا تحتاج إلى جواب. وقوله: «تموت جميعة»، يعني أنه مريض، فنفسه لا تخرج مرّة، ولكنها تموت شيئاً بعد شيء، ويروى: «تساقط أنفسا» أي يموت بموتها عدة³.

إنّنا في هذا البيت الحزين، لنكاد أن نتحسّس أنفاس «امرؤ القيس» اللاهثة الأخيرة -رَمَنَ احتضاره- حين كان الشاعر يُغالب النزاع الأخير، وإنّ فيه لدعوة من الخطاب الشعري لقارئه، كي

¹ محمد صابر عبيد: مقدمة في نظرية القراءة والتلقي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015م، ص78.

² امرؤ القيس: الديوان، مرجع سابق، ص107.

³ المرجع نفسه، ص107..

يملاً الفراغ النصي الموجود، الذي أحدثه حذف جواب الشرط، مُنتجاً فراغات نصية، أدت إلى اختلاف في فهم المعنى الشعري، وهو ما أنتج قراءتين، متباينتين للبيت: فقد قال قائل إنَّ في البيت تصويرٌ لحال الشاعر وقد تقرَّح جسده، وبلغ به الألم مبلغه، وفيه ما يُنبئ عن ما يكابده مع كلِّ نفسٍ يلفظه، من وطأة هذا الألم الشديد، الذي يلقي من تباريحه ما يلقاه، فكأنَّه يتجرَّع الموت في كل شهقة، وحسرة.

ومن جانب آخر، فقد ينظر قارئ آخر إلى أنَّ «امرئ القيس» إنّما أراد أن يذكر أنَّه ما كان ليهتمَّ لموته أشدَّ الاهتمام، لو كان موتاً لنفس واحدة، ولكنَّه موثٌ قد يؤدي إلى هلاك كثير من بني قومه، بعد أن تتقطَّع بهم السبلُ، ويتشتَّت شملهم، ويهونُ أمرهم على أعدائهم، وهكذا فقد ظفرنا هاهنا بقراءتين مُختلفتين لبيت «امرئ القيس» ناتجتين عن رؤيتين متباينتين للبناء الشعري، ولأدوار الأدوات اللغوية، في تحقيق المغزى الشعري، وهذا من أجلِّ مقاصد نظرية القراءة، والتلقي، التي تهدف إلى تعدد القراءات، وإلى تسليط الضوء -قدر المستطاع- على كلِّ محمولات الخطاب الأدبي، وإمكاناته الدلالية.

ومن صنوف الفراغات النصية، في الخطاب الشعري الجاهلي، ما نجده في قول «أبي ذؤيب الهذلي» (من الطويل)¹:

دعاني إليها القلبُ إنِّي لأمره سَمِيعٌ فما أدري أرشدُ طلابها؟

من الواضح أنَّ «أبا ذؤيب»، قد حذف "أَمْ" مع معطوفها في نهاية البيت، وقد كان يقصد: "فما أدري أرشدُ طلابها أم غي"، وربّما صرف الشاعر ذكر الغي، لشدة كلفه بالمحبة، التي ملكت عليه قلبه، حتى استوى عنده الرشد، والغى، ولم يعد يهتمُّ من أمره أن يكون على صواب أم على غي، وإنَّما كلُّ همه أن يدوم هذا الذي بينه وبينها، فقد أفقَدَ الشاعر رُشدَهُ ما يعترى أهل العشق والصبابة من شؤون.

يُطالعنا الخطاب الشعري الجاهلي بنماذج شعرية ناضجة، مثيرة للإعجاب، تبلغ فيها اللغة الشعرية، مستويات عالية من الإبداع، إنَّها لغة تتأى بنفسها على أن تكشف أسرارها لقارئ خاملٍ كليلاً، لا تبلغ همَّته تجاوز الأسوار الخارجية التي تحرس مكنونات الخطاب، إلى حيث الداخل النصي، إنَّ هذه اللغة لتستحث المتلقي على التفاعل الشديد مع الخطاب الشعري، وبذل الطاقات القرائية، من أجل مُجارة الطاقات الكامنة في جسد المقروء، أين يتجاوز المسكوت عنه، ما صرَّح به النص، وردّدته كلماته المبتوثة في جنبات هذا النص، لنقرأ مطلع معلقة «زهير» (من الطويل)²:

أَمِنْ أَمْ أَوْفَى دِمْنَةً لَمْ تَكَلِّمْ بِحَوْمَانَةِ الدُّرَاجِ فَالْمُتَنَّمِّ

¹ أبو ذؤيب: ديوان الهذليين، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1995م، ص71.

² زهير بن أبي سلمى: ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2005م، ص64.

إنّ العمليّة القرائية الحقّة، هي تلك التي تستدعي قارئاً يُوظف كلّ قدراته، في الكشف عن مدلولات الخطاب الشعري، وهو قارئ لا يقتنع -بسداجة- بمنطوق الوحدات اللغوية للخطاب، وإنّما هو قارئ يُعاني الخطاب، ويتحسّس نبضه، ويصغي إلى لغته الغائبة عن المستوى السطحي للخطاب، وهي لغة مُدوية صاخبة، في مستويات الخطاب العميقة، غير أنّها -على الرغم من ذلك- لغة لا يسمعها إلّا متلقٍ أوتي من فنون القراءة، وأساليبها حظاً كبيراً.

لقد كان «زهير بن أبي سلمى» من طليعة شعراء الجاهليّة الذين نذروا شعرهم للدعوة إلى السلم، وإلى الإسهام في إطفاء حرب داحس والغبراء، تلك الحرب التي ظلت نارها مُستعرة، في بلاد العرب، زهاء أربعين عاماً، ولأجل ذلك فقد أخلص في شعره في بذل النصح، وإسداء القول الحكيم، الذي يرشد النفوس إلى العودة إلى جادة الصواب، والاحتكام إلى العقل، والصائب من الرأي، يقول (من الطويل)¹:

وَمَا هُوَ عَنْهَا بِالْحَدِيثِ الْمُرْجَمِ	وَمَا الْحَرْبُ إِلَّا مَا عَلِمْتُمْ وَدُقْتُمْ
وَتَضَرَّ إِذَا ضَرَّيْتُمُوهَا فَتَضَرَمَ	مَتَى تَبْعَتْوَهَا تَبْعَتْوَهَا دَمِيمَةً
وَتَلْقَحْ كِشَافاً ثُمَّ تُنْتَجِ فَتُنْتِمِ	فَتَعْرُكُكُمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا
كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِعُ فَتَقْطِمِ	فَتُنْتِجَ لَكُمْ غِلْمَانٌ أَشَامَ كُلُّهُمْ
فُرِيَ بِالْعِرَاقِ مِنْ قَفِيرٍ وَدِرْهَمِ	فَتُغْلِلَ لَكُمْ مَا لَا تُغِلُّ لِأَهْلِهَا

هذه الحرب -كما يقول «زهير»- لا طائل من ورائها، إلا أن تُيَمَّ، وتؤيَم، وتنتشر الخراب بين الناس، والشاعر لأجل هذا كلّه -وقد سكنته نزعة إنسانية فياضة- احتقى بكلّ داعية للسلام، عمل على حقن الدماء، واستجلاب الأمن، في أحياء العرب، فقد كاد أن يكون شعره، وقفاً على «هرم بن سنان»، و«الحارث بن عوف»، داعيتي السلام في الجاهليّة، ودافعي ديّات قتلى هذه الحرب الشعواء، يتحدّث «محمد بن محمد أبو موسى» عن كل هذه السياقات، حين يقف -كقارئ متأمل متفاعل مع الخطاب الشعري- على مطلع معلّقة «زهير بن أبي سلمى»، مُتجاوزاً القراءة السطحية التي تقف على أبواب المتن الشعري، دون أن تنفذ إلى أعماقه، ناظراً إلى ما في النص، من فجوات وجب على القارئ ملئها، مُتطلّعا إلى ما وراء هذا النص الظاهر من معاني كامنة، مُعتبراً أنّ في النص ومضات، تنبئ عن دلالات مستترة تسكن خلف الجدران الأماميّة للخطاب الشعري، يرى «أبو موسى» أنّ في ذكر «زهير» لـ«أم أوفى» ما يوميئ إلى ضرورة «الوفاء بعهد صلح نبذ الناس

¹ زهير بن أبي سلمى: ديوان زهير بن أبي سلمى، المرجع السابق، ص 68.

ضريتموها: أضرمتم نارها، ثفال الرحي: الجلدة التي توضع تحت الرحي لينزل عليها الطحين، تلقح: تحمل، الكشاف: لقاح النعجة مرتين في العام الواحد، النتاج: هو ولادة الناقة. تغل: تكون لها غلة.

الحرب به، وأَمَّنَ بعضهم بعضاً به...ثمَّ إِنَّ كلمة الدمنة، لَتَتَجَاوَزُ معنى آثار الديار، وما اسودَّ منها، لتحمل معنى الحقد والضغينة المطوية في القلوب^{*}، وعلى هذا فإنَّ زهير أراد أبعد ممَّا يشير إليه المعنى القريب، فقد كان يدعو إلى أن تكون قلوب القوم نقية صافية من كلِّ بغضاء مكتمة، وضغينة خرساء في قلوب قوم يتصالحون¹.

إلى هذه المعاني ينصرف كذلك «وهب أحمد رومية» في قراءته لأبيات المعلّقة، مُستبعداً ما يطفو على سطح القصيدة، من دلالات بسيطة، ومعاني ضحلة، لا يقتنع بها القارئ الحصيف، الذي يُصغي إلى لغة الشعر المنبعثة من داخل الخطاب الشعري، يقول: "إنّني أعتقد أنّ هذه القصيدة تتحدّث عن فكرة السلم البهية المتألّقة، وعن فكرة الحرب التي تُتاوشها بين الحين والآخر، أو قُلْ عن هذه الأحلام الجميلة القلقة التي تملأ نفوس الناس، ونفس زهير على حد سواء...فمنذ مطلع القصيدة يتداخل صوتان اثنان في هذا الاستفهام الإنكاري المثلث بالتوجع، «أمن أم أوفى دمنة لم تكلم»، هما: صوت الشاعر الرامز لفكرة الحياة/السلم، وصوت الديار العاجزة عن الكلام الرامز لفكرة الفناء/الحرب، ولا يلبث صوت الحياة أن يتغلغل في هذه الديار المقفرة الموحشة²، هكذا نلمس القراءة الذكيّة المنتجة التي تتغلغل إلى الداخل النصي، وتنفذ إلى الخطاب الأدبي تتفاعل معه، وتشغل فجواته، وتكشف كثيراً ممّا خفي من دلالاته المستترة، ومعانيه المضمرّة.

على هذا المنوال تأتي قراءات «أبي موسى» للشعر الجاهلي، نلمس ذلك أيضاً في قصيدة «النابغة الذبياني» التي مطلعها (من البسيط)³:

يَا دَارَ مَيَّةَ بِالْعَلْيَاءِ فَالسَّنْدِ أَقْوَتْ، وَطَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الْأَبْدِ

لقد جاءت هذه القصيدة، بعد محنة «النابغة»، وما أتهم به في أمر «المتجرّدة»، زوج «النعمان بن المنذر»، يمتدح «محمد أبو موسى» هذه القصيدة، مُبيناً سبيله في قراءتها، وهو يَعْتَبِرُ أنها من "أكرم معادن الشعر، ويذكر أنّه قد وقف عندها كثيراً، وطرق أبوابها مرّات ومرّات، وكلّما كرّر النظر فيها، وجد دفائن هي من حُرّ الشعر، وحُرّ إشاراته، وهي من أسخى، وأعلى مختارات الشعر القديم"⁴، ويبدو أنّ هذه المحاولات القرائية المتكرّرة للقصيدة، قد أوحّت إلى «أبي موسى»، بما قد لا يتبادر للذهن في القراءات الأولى للنص، وإنّما هي ممّا يتأتّى للقارئ بعد كدٍ وإمعان، وتبصّرٍ شديد، لقد رأى الباحث أنّ «مَيَّةَ»، هذه التي ذكرها «النابغة»، إنّما هي أبعد من أن تكون مجرد

^{*} الدمنة: الحقد المدمن للصدر، والجمع دمن، وقيل: لا يكون الحقد دمنة حتى يأتي عليه الدهر وقد دمن عليه، وقد دمنت قلوبهم الحقد القديم الدائم (ابن منظور: لسان العرب، مج13، دار صادر، بيروت، دت، ط1، (مادة دمن)، ص158).

¹ ينظر محمد محمد أبو موسى: الشعر الجاهلي، دراسة في منازع الشعراء، مرجع سابق، ص340، 341.

² وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الحديث، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1996م، ص149، 150.

³ النابغة: ديوان النابغة الذبياني، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، دت، ص14.

⁴ ينظر: محمد محمد أبو موسى: الشعر الجاهلي، دراسة في منازع الشعراء، مرجع سابق، ص430.

صاحبةً ذكرها الشاعر، وقد قرن ذكرها بالطلل، وآثار الديار، إنَّها أقرب من أن تكون هي «المتجردة» نفسها التي لقي الشاعر ما لقيه، بسبب ما نُسب إليه من أمرها، وهكذا تحمل الألفاظ في مطلع القصيدة دلالات أخرى، في قراءة أخرى بين سطور هذا المطلع، وفجواته، إذا نظر إليها القارئ الفطن الذكي.

يُبَرِّر «محمد أبو موسى» هذا الخيار القرأني، متتبِّعاً دلالات الوحدات اللغوية في الخطاب، مُنطلقاً من اسم «مِية»، وهو اسم قريباً جداً، من اسم «ماوية»، الذي هو اسم زوج «النعمان بن المنذر»، وقيل بل اسمها «هند»، وإنَّما لُقبت بـ«المتجردة» بعد ما كان من اشتهاها أمرها، وما ترَدَّد من شعر في وصفها، وكذلك حين ذكر الشاعر "العلياء"، فإنَّ الباحث قد نظر إلى الدلالات البعيدة التي قد يحملها هذا اللفظ، مُتجاوزاً ما يتبادر إلى ذهن القارئ، من أوَّل وهلة، من أنَّ العلياء هو اسم موضع، وهو ما ذهب إليه كثير من جمهور شُراح ديوان الشاعر، الذين نظروا إلى المعاني القريبة التي يحملها النص، لقد ذكر «محمد أبو موسى» أنَّ «النابغة الذبياني»، حين ذكر "العلياء"، إنَّما أراد أن يُجَلِّ ذكر «المتجردة»، ويرفع قدرها إلى أعلى المراتب، ويُشير إلى أنَّ هذه السيِّدة عالية المنزل، جليلة القدر، كريمة الأصل، وأين هو -كشاعر مدَّاح- من مقامها السامق الشاهق، ومكانتها الرفيعة في مجتمع الحيرة؟، وكيف يُعقل أن يقول فيها ما نُسب إليه من كلام لا يُصدِّقه لبيب أريب؟.

يبدو أنَّ الباحث لا يُصدر هذه القراءة الجريئة، دون تمحيص، فهو حين قدَّر أنَّ «مِية» التي ذكرها الشاعر، إنَّما هي «المتجردة»، فإنَّه يُبرِّر أنَّ نزوعه إلى هذا الرأي، إنَّما قد صدر بعد قراءات عديدة، حسيمة انتهى فيها إلى ما يقترب أن يكون قناعات لا يُخامرها شك، أو تزاحمها ريبة، يقول «أبو موسى»: "والخلاصة أنَّك كلما قلبت صفحات ديوان النابغة، وجدت شبح ماوية، أو هند بنت المنذر بن الأسود الكلبي.. التي لُقبت بالمتجردة، وصارت امرأة النعمان بن المنذر، وكانت أيضاً بلاء على المنخل الإشكري، الذي قالوا إنَّه كان يهواها، ولمَّا سمع قصيدة النابغة فيها دبَّت الغيرة في نفسه فوشى بالنابغة... فكان من أمر النابغة ما كان، ثمَّ إنَّ النعمان أوقع بالمنخل، ولم يعرف أين ذهب، وصار العرب يضربون المثل بعودته، ويجعلون ذلك مثلاً للمستحيل، ويقولون حتى يؤوب المنخل"¹.

ولعلنا بعد كل هذا نعتقد أنَّ القارئ الأوَّل الذي سكن ضمير «النابغة»، واتجهت القصيدة من أجله، إنَّما هو «النعمان بن المنذر» الذي أرسل الشاعر إليه إشارات، وتلميحات، آملاً أن يتقبَّلها القبول الحسن، وأن تبلغ مقاصدها البعيدة مبلغها في فؤاده، ويعفو عنه، ويُعيده إلى سابق مكانته في بلاطه، ولعلَّ الرواية التاريخية تُعزِّز هذه الرؤى، فقد تحدَّثت عن «النابغة»، وقد أرسل قصيدته إلى

¹ ينظر: محمد أبو موسى: الشعر الجاهلي، دراسة في منازع الشعراء، المرجع السابق، ص 431.

القينة التي غنتها بين يدي «النعمان» الذي أدرك أنّ هذا الشعر لا يقوله إلا «النابعة»، وربما أدرك، معانيه العميقة، ومرامييه البعيدة، التي لا يدركها إلا قارئ ذكي أريب. إنّنا ننظر من خلال حديث «أبي موسى» إلى الباحث كقارئ حصيف، استطاع أن يغمس في العالم الشعري لـ«النابعة الذبياني»، ناظرًا إلى إشاراته، متفاعلاً مع موجوداته، ومتحدثًا إلى لغته الغائبة الثاوية في مناطقه الغائرة، بعيدا عن الأنظار، وهي لغة مُستترة تحتاج إلى عُيون بصيرة ثاقبة، تنظر خلف الظاهر النصي، ولا تقتنع بالوقوف عند جدران الخطاب الشعري، إنّها لغة لا تتكشف إلا بعد قراءات وقراءات، ومُحاولات عديدة، فإذا أفلح القارئ في استمالة حُرّاس هذه اللغة، فاز بجائزتها، وأسفرت له عن دفائننها، وكنوزها، وكشفت له عن ذخائرها، تلك هي قراءة «محمد أبي موسى»، التي حاولت النفاذ إلى ما وراء الظاهر النصي، مُتوغّلة في مسارب الخطاب الشعري، شاغلة فجواته، مضيئة جوانبه العاتمة، وإنّها لقراءة تتفاعل مع الخطاب، وتعيش في عوالمه، مُساهمة في إغناء رصيده القرائي، بما تمنحه من دلالات جديدة للخطاب الشعري، تختلف عن كثير من سابقتها، وتصبّ في مصلحة القراءة، والتلقي، مُتجاوزة تخوم الخطاب الشعري إلى أبعاد عميقة في الجسد النصي.

وفي رثاء «حصن بن حذيفة» يتعمّد «النابعة» ترك مساحات نصية خالية، تتيح للمتلقي التفاعل مع الخطاب الشعري، يقول (من الطويل)¹:

يَقُولُونَ حِصْنٌ ثُمَّ تَأْبَى نَفْسُهُمْ وَكَيْفَ بِحِصْنٍ وَالْجِبَالِ جُمُوحُ
وَلَمْ تَلْفِظِ الْمَوْتَى الْقُبُورُ وَلَمْ تَزَلْ نُجُومُ السَّمَاءِ وَالْأَدِيمُ صَحِيحُ
فَعَمَّا قَلِيلٍ ثُمَّ جَاءَ نَعِيُّهُ وَظَلَّ نَدِيّ الْحَيِّ وَهُوَ يُنُوحُ

يضعنا «النابعة» أمام فراغ كبير، حين ذكر أنّ الناس تحدثوا عن «حصن بن حذيفة»، (يقولون حصن...) غير أنّه لا يذكر فحوى حديثهم، وما أَلَمَ بـ«حصن»؟، وهو ما يجعل القارئ يضع تخميناته، تجاه ما لَمْ يُصَرِّحْ به الشاعر، وهكذا تلوذ الذات الشاعرة بصمتها، وكأنّما أخرسها جل المصاب، فهي تراوح، بين "جيشان الحركة النفسية المروعة، في الداخل، وبين السكون اللامبالي في الخارج، إذ تأبى النفوس تصديق خبر موت حصن، فهم يقولون حصن... وتأبى نفوسهم التصديق، وتأبى أن تلفظ تمام الجملة. فيلتجئون إلى مظاهر الكون يستشهدون بها على تكذيب الخبر، ويكادون يطمئنون إلى كذبه، ما دام نظام العالم ما يزال في استمراره الطبيعي، فالجبال قائمة، ولم تخرج الأرض أثقالها"².

¹ النابعة: ديوان النابعة الذبياني، مرجع سابق، ص 190.

² علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1981م، ص 25.

4. الخطاب الشعري الجاهلي، والسجل النصي:

يُمثل السجل النصي، علاقة النص الإبداعي التخيلي، بالواقع الخارجي، إنّه الأداة التي تعمل على توجيه القارئ، من أجل العمل على بناء شكل من أشكال المعنى، وعلى هذا الأساس فإنّ السجل النصي بهذا المفهوم، يُلغي التصور البنوي الذي ينظر إلى أنّ النص هو كيان مُكتفٍ بذاته، لا يحتاج إلى كيانات أخرى خارجية، للتعرف على الحقيقة التي يكتنّزها بداخله، هكذا يكون السجل النصي^{*}، ممثلاً للرصيد المرجعي "اللغوي والثقافي الضارب في السياق الاجتماعي، الذي يفترضه النص ويستحضره القارئ كي يستطيع المواجهة بين التماثل الخفي لذلك النص وبين بنياته اللسانية؛ وبدون كفاءة "موسوعية" لا يمكن التعاون مع النص أو مساعدته على إنجاز مبعثاته ولا يمكن للقارئ أن يكون هو ذلك المشارك الفعال الذي يملأ الفراغات ويحل التناقضات ويستخلص المقولات"¹.

إنّ عالم الخطاب الأدبي، لا يُقدّم هذه الإحالات، والمواضع التي يحملها السجل النصي، على النحو الذي جاءت في سياقاتها الأصلية، وإنّما تتّجه لتأخذ أبعاداً دلالية أخرى، من خلال الدخول في سياقات جديدة، بعد أن تخضع للتشويه، والتحويل، والتحويل، وإعادة الصياغة²، كي تمتلك الروح الفنيّة التي يتطلّبها النوع الأدبي، والتي تُتيح لها أن تتبوأ مكانها في جسد القصيدة، بما تلقى معه حُسن القبول، وإيجابية التلقي.

إنّ هذه المرجعيّات لا تقتصر على النصوص السابقة للخطاب الأدبي، إنّها تشمل كذلك المعايير الاجتماعية، والتاريخية، والثقافية، التي لها أهميّتها الجمة في إعطاء معنى للنص³، وهكذا حين نقف مُسلّطين الضوء على الخطاب الشعري الجاهلي، نلمح إشاراتٍ كثيرة، تضيء في رقعة النصيّة، تستأثر بانتباه المتلقي، وتُحرّك مُحفّزات القراءة، والتلقي في كيانه، إنّ هذه الإشارات، تثبت أنّ الشاعر الجاهلي، كان يغرف من محمولات ثقافته، مُستنداً إلى تقاليد القصيدة الجاهليّة التي توطّدت أركانها بمرور الزمن، وتوارثها الشعراء جيلاً بعد جيل، ومن شأن معرفة هذه المرجعيّات، أن تساعد القارئ على إقامة حوارات قرائية، تهدف إلى كشف الحملات الدلالية المختلفة التي يكتنّزها الخطاب، وبهذا فإنّ القارئ الذي ينشد طرق أبواب القصيدة الجاهليّة، مدعو إلى إدراك هذه المرجعيّات، لتيسير سبل القراءة أمامه.

إنّ هذه الإشارات التي تومض في جنبات الخطاب الشعري، لَتعكس تحولات سياقية ذات طابع

^{*} تستعمل في بعض الأحيان مصطلحات: الرصيد، أو الذخيرة، أو الموسوعة، للتعبير عن هذا المفهوم.

¹ ينظر: محمد خرماش: فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، عدد 10، 1998م، ص 54.

² ينظر: عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، مرجع سابق، ص 194.

³ ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، مرجع سابق، ص 139، و عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، مرجع سابق، ص 193، 194.

شتى، استمدّها الشاعر من واقع خارجي عن الخطاب، واستطاعت أن تحتلّ مكانها في الداخل النصي، حاملةً معها صنوفاً من الدلالات الجديدة، أغنت الخطاب الشعري الجاهلي، وأسهمت في إذكاء المعاني التي يرمي إليها، وعملت على توجيه عملية القراءة لتحقيق أهدافها، إنّ أهمية هذه السياقات، إنّما تكمن في كونها تساهم في إقامة جسور تواصلية بين القارئ، والخطاب الشعري، مؤدّية إلى قيام تفاعل حقيقي، يُغني رصيده القرائي، ويقود القارئ في النهاية إلى الاهتمام إلى مكان المعنى الشعري.

لقد أثبتت التجارب القرائية الممتدة، على أنّ لا سبيل إلى الاقتراب من حدود المعنى على النحو الأمثل الذي يُسلط الضوء على أكبر قدر من محمولات الخطاب الشعري، دون الاهتمام بالسياقات المختلفة التي تلقي بظلالها على عوالمه، وبهذا فإنّ أيّ نص يواجهه المؤول لا يواجهه معزولاً عن سياقه، أو معزولاً عن سواه من النصوص¹، وهنا تتجسّد أهمية دراسة السياقات المختلفة في تناول الظاهرة الأدبية، في سبيل كشف ما تنطوي عليه من دلالات، وما تحمله من معاني، من حيث أنّ السياق هو "المرجع الذي يُحال إليه المتلقي كي يتمكن من إدراك مادة القول..إنّه يُمثّل خلفيّة للقول تجعله يفهم بمقتضاها، فكلّ كلمة أو جملة توضع في إطار، أو نسق مُعيّن يعتبر هذا الإطار أو النسق سياقاً لها، فالكلمة المفردة لها سياقها، والتركيب له سياقها، والنص له سياقها، وكلّ هذه السياقات تتشابه لتتنصوي تحت السياق العام للنص، فالجنس الأدبي يُشكّل سياقاً للنص الأدبي المتقرّع عنه"²، وبهذا فإنّ السياق يُمثّل شبكة واسعة من المؤثرات التي تعمل على توجيه تعامل المتلقي مع الخطاب الأدبي، وإذا سلطنا الضوء على جانب المضمون، وتأثير توظيف النص فإنّ النص "يخضع للسياق الثقافي الذي يحتويه بكل ما فيه من أعراف وتقاليده، ولهذا فإنّ عالم النص الأدبي، وما يُحيط به يُشكّل سياقاً جديداً يجعل المعاني تختلف عن المعاني الموجودة في المعجم"³.

إنّ الخطاب الشعري الجاهلي، وإن كان خطاباً متقدماً إذا نظرنا إلى موقعه الزمني، في خارطة التجربة الشعرية العربية، إلّا أنّه يمثل نموذجاً مثيراً للإعجاب، يسرّ الناظرين لمتنه الواسع، فقد ألفينا الشاعر الجاهلي، وقد استطاع توظيف سياقات ذات طبائع شتى، مُحتملة مواقعها الجديدة في مساحة الخطاب، ومؤدية أدواراً جديدة، خدمة لعدد من المقاصد التي كان يهدف إليها الشاعر الجاهلي، إنّ من أهمّ هذه السياقات ما يأتي:

¹ محمد المتقن: في مفهومي القراءة والتأويل، مجلة عالم الفكر العدد 2 مجلد 33 أكتوبر ديسمبر 2004م، ص 37.

² ينظر: المهدي إبراهيم الغويل: السياق وأثره في المعنى دراسة أسلوبية، أكاديمية الفكر الجماهيري، بنغازي، دط، 2011م، ص 17.

³ المرجع نفسه، ص 17.

1.4. السياق التاريخي:

يمنح الشعرُ التاريخَ، ظلاً ظلّياً في عوالمه الساحرة -كغيره من الحقول الأخرى التي تتماهى في كيان القصيدة- على أنّ حضور التاريخ كرافدٍ يخدم أهداف الخطاب الشعري، يظلّ رهناً بما يُكسب الخطاب من إثراءٍ لمقاصده، ودلالاته، وعناصره الفنيّة، وبما لا يُؤدي -في كلّ الأحوال- إلى التأثير سلبيّاً على الهوية الإبداعية للخطاب الشعري، التي تُميزه عن بقية الأنواع الأخرى من الخطاب، ممّا يُنذر بأن يتغلّب عنصر التاريخ على العناصر الجمالية للخطاب الشعري، ويسلبه بهذا أهمّ ما يملكه من خصائص، ليتحوّل الخطاب -في الأخير- إلى شكلٍ باهتٍ من الأشكال الفنيّة، يكون أقرب إلى وثيقة تاريخية، تُؤدي دوراً إبلاغياً مباشراً، تُسجل أحداث التاريخ، وتُدرّج وقائعه، وتُحدّث الناس عن شخصياته، وتلك جوانب لا تتناطّ بالعمل الفني الإبداعي الحقيقي.

إنّ عملية استدعاء العنصر التاريخي في الخطاب الشعري، لا تعني أبداً أن "يبقى الشعر رهينة في قبضة التاريخ ووقائعه وحقائقه، بل تعني قدرة الشعر على استحضار وقائع التاريخ وشخصياته، وإضفاء الشاعر عليها بُعداً يستجلي من خلاله صورة العصر وما فيه من أحداث، ويتوقّف نجاحه في التجاوز بالحقائق التاريخية من نطاقها العلمي الجاف إلى منطقة الشعور الحار المتدفّق، حيث ينفخ فيها من روحه وذاته، حتى تستوي كائناً حياً نابضاً بالحرارة، والصدق والأصالة"¹، إنّ من شأن هذا الأسلوب في التعامل مع الرافد التاريخي، أن يُحافظ الشعر، على طاقاته التخيلية، وطابعه الاحتمالي، الذي تُذكّيه الدلالات الكامنة الخفية، في الداخل النصي، وهي دلالات تجتذب الذات القارئة، وتستدعي التحامها بعالم النص، وغوصها في طبقاته الداخلية، ومن خلال هذا التفاعل الحقيقي، تتحقّق أهداف القراءة، وتتجسّد إنتاجيتها.

إنّنا حين نعود إلى صحائف التراث النقدي العربي القديم، نجد أنّ نقادنا القدامى، أكّدوا على أنّه إضافة إلى ضرورة تمكّن الشاعر من ناصية اللغة، ومعرفته بفنون الشعر، وأضرابه، فإنّه يتوجّب عليه معرفة أخبار الأمم، وأحداث التاريخ، وأيام العرب، وأنسابها، جاعلين منها شروطاً لا مناص منها لمن أراد أن يقول الشعر، ويأتي به على أحسن وجوهه، يقول «الأصمعي»: "لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني وتدور في مسامعه الألفاظ"²، وفي هذا المعنى يقول «ابن رشيق»: "ولياخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر، ومعرفة النسب، وأيام العرب، ليستعمل بعض ذلك فيما يريد من ذكر الآثار، وضرب الأمثال،

¹ إبراهيم نمر موسى: توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 33، العدد 2، 2004م، ص 117، 118.

² ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج 1، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، ط 5، 1981م، ص 197.

وليلق بنفسه بعض أنفاسهم ويقوى بقوة طباعهم، فقد وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل أصحابه برواية الشعر، ومعرفة الأخبار¹.

استحضر الشاعر الجاهلي أحداث التاريخ، ووقائعه، واستدعى أعلامه، وتجوّل في مدائنه، ووظّف غير ذلك من المكونات المرتبطة بعوالمه الفسيحة، من أجل تحقيق أهداف القصيدة، وقد جاء حضور هذه العناصر، في المتن الشعري الجاهلي، في سياقات جديدة، ابتعدت عن سياقاتها الأصلية، وفي كثير من الأحيان، ألفينا، استدعاء الشاعر للحدث التاريخي في معرض الدعوة إلى الاعتبار، والموعظة، من مصائر الأمم الغابرة، التي سجّلتها صحائف التاريخ، ورّدّتها ألسنة الناس على مرّ العصور، يقول «عدي بن زيد» (من المنسرح)²:

مَاذَا تُرْجِي النُّفُوسَ مِنْ طَلَبِ الْخَيْ	رِ وَحُبِّ الْحَيَاةِ كَاذِبُهَا؟
تَظُنُّ أَنَّ لَنْ يُصِيبَهَا عَنَتُ الدَّهْرِ	رِ وَرَيْبُ الْمُنُونِ كَارِبُهَا
مَا بَعْدَ صَنْعَاءَ كَانَ يَغْمُرُهَا	وَلَاهُ مُلْكٌ جَزَلٌ مَوَاهِبُهَا
يَرْفَعُهَا مَنْ بَنَى لَدَى قَرْعِ الدِّ	مُزْنٍ وَتَتَدَى مِسْكَاً مَحَارِبُهَا
مَحْفُوفَةً بِالْجِبَالِ دُونَ غُرَى	الْكَيْدِ فِيهَا تَرْقَى غَوَارِبُهَا
سَاقَتْ إِلَيْهَا الْأَسْبَابُ جُنْدَ بَنِي الدِّ	أَحْرَارِ فُرْسَانُهَا مَوَاقِبُهَا
وَكَانَ يَوْمًا بَاقِي الْحَدِيثِ وَرَا	لَتْ إِمَّةٌ ثَابِتٌ مَرَاتِبُهَا
بَعْدَ بَنِي ثُبَّعٍ نَخَاوِرُهُ	قَدْ اطمَأْنَنْتَ بِهِمْ مَرَازِبُهَا

جاءت الأبيات في حديث الشاعر عن طبائع الحياة المتقلّبة التي لا تدوم على حال، وعن تلك النفوس الإنسانية اللاهية التي استأنست إلى عيش رغيد سعيد، لم تدر أنّ أيّامه لن تدوم إلاّ أمداً قليلاً، وقد أخذها سعي حثيث لاقتناص لذائذ العيش، وطلب مسرّات الحياة كل مأخذ، وهي في كلّ هذا غافلة عما يخفيه لها الدهر من محنٍ، وشدائد، وما تترصّده لها يد المنون، وتلك سنّة الحياة التي يدركها العاقل الأريب، ويغفل عنها الغرّ الساذج، ومن أجل تعزيز رؤاه، يُقلّب «عدي» صحائف التاريخ، مُستدعياً أحداثه، ضارباً الأمثال، مُتحدّثاً عن مدينة صنعاء في غابر الدهر، وقد كانت حاضرةً من حواضر الدنيا، آمنة، مطمئنة، يحكمها ملوكٌ شداد، وتحرسها جبال منيعة من

¹ ابن رشيقي: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج1، المرجع السابق، ص197.

² عدي بن زيد: ديوان عدي بن زيد العبادي، تح محمد جبار المعبيد، شركة دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، دط، 1965م، ص45، 46، 47.

القرع: قطع من السحاب صغار متفرقة، مزن: جمع مزنة وهي المطرة، المحارب: الغرف المرتفعة، الغوارب: الأعالي، عنت الدهر: شدته، الإمّة: النعمة، الكرب: الحزن والمشقة، بنو تبع: حكام اليمن، النخاورة: الأشراف، المرازب: جمع مرزبان: الرئيس من الفرس.

كلّ جانب، وإذا بالأيام تأتي أهلها بما لم يحتسبوا، فتغزوهم جيوشٌ لا قبلَ لهم بها، ويؤول أمر المدينة إلى الفُرس، ويزول حكم التبابعة، ويذلّ من كان فيها عزيزاً لا يخشى تقلّب الأحوال، ولا يكثرث بما قد تُخبّئه الأيام من هموم وأحزان.

لقد استطاع «عدي بن زيد»، استجلاب وقائع التاريخ، ليغرسها في الجسد النصي، ويضعها في خدمة سياق جديد، هدفت إليه القصيدة، مُتمثلاً في تأكيد الدلالات الداعية إلى الموعظة، والاعتبار، ومن الواضح أنّ الشاعر لم يهدف إلى أن يعيد سرد الحدث التاريخي -فذلك واقع يُدرّكه كل الناس- وإنما جاء بهذا الحدث ليوظفه لتعزيز الدلالات المشار إليها آنفاً، وتقوية تأثيرها في ذهن المتلقي.

وفي كثير من شعر «عدي» يبدو جلياً اتجاه الشاعر إلى استلهاهم وقائع التاريخ، لتكون أداة فعالة في إذكاء الدلالات المختلفة، التي تهدف إليها القصيدة عنده، نلمس هذه القناعة في مواطن عديدة من شعره، ومن ذلك ما نجده، حين يتوجّه إلى مُتلقيه، ليضمّن القصيدة معاني التحذير من عواقب الخيانة، والغدر، والاطمئنان إلى جانب الأعداء، وهنا نجده يذكر قصة مدينة "الحضر"^(*)، وما كان من خبر أميرتها «النضيرة بنت الضيزن»^(**) ملك الحضر، وكيف قادها حبها الأعمى لملك الفرس «سابور» لتكون سبباً في زوال ملك أبيها، وتبدّل أحوال قومها إلى أسوأ حال، يقول «عدي» (من المنسرح)¹:

وَالْحَضْرُ صَابَتْ عَلَيْهِ آسِيَةٌ	مِنْ تُغْرَةٍ أَيْدٍ مَنَاقِبُهَا
رَبِيبَةٌ لَمْ تُوقِ وَالِدَهَا	لِحُبِّهَا إِذْ يُضَاغُ رَاقِبُهَا
أَجْشَمَهَا حُبُّهَا لِمَا فَعَلَتْ	إِذْ نَامَ عَنْهَا لِلْغَيِّ حَاجِبُهَا
إِذْ عَبَّقَتْهُ حَمْرَاءُ صَافِيَةٍ	وَالْخَمْرُ وَهَلْ يَهِيمُ شَارِبُهَا؟
فَأَسْلَمَتْ رَبِّهَا بِلَيْلَتِهَا	تَظُنُّ أَنَّ الرَّئِيسَ خَاطِبُهَا
فَكَانَ حَظُّ الْعُرُوسِ إِذْ بَرَقَ الدِّ	صُبْحُ دِمَاءٍ تَجْرِي سَبَائِبُهَا

(*) الحضر: اسم مدينة بإزاء تكريت في البرية، بينها وبين الموصل والفرات، وهي مبنية بالحجارة، بيوتها وسقوفها وأبوابها، ويقال كان فيها ستون برجاً كباراً، وبين البرج والبرج تسعة أبراج صغار، بإزاء كل برج قصر وإلى جانبه حمام (ياقوت الحموي: معجم البلدان، ج2 ص267).

(**) النضيرة بنت الضيزن: هي امرأة من مدينة الحضر، أحبّت ملك الفرس سابور، وساعدته على اقتحام مملكة أبيها -بعد طول حصار- فكانت سبباً في خراب ملكه، وكان أن قتلها سابور شرّاً قتلة.

¹ عدي بن زيد: ديوان عدي بن زيد العبادي، مرجع سابق، ص48، 47. صابت سقطت، أيد: شديدة، أجشمها: كلفها، غبقته: سقته الخمر وقت الغبوق، السبائب: جمع سبيبة وهي الخصلة من الشعر، المرواح: جمع مروحة، طايات: جمع طاية وهي السطح، البور: الفاسد الهالك الذي لا خير فيه، تضغو: تصيح .

وَحُورَ الْحَضَرِ وَاسْتُيْحَ وَقَدْ
لَمْ يَبْقَ فِيهِ إِلَّا مَرَاوِحُ طَا
أُخْرِقَ فِي خَذِرِهَا مَشَاجِبُهَا
يَاتِ وَبُورُ تَضْعُو تَعَالِبُهَا

وهنا كذلك، اختار الشاعر زرع القصة التاريخية في كيان الخطاب الشعري، وقد ألبسها لبوساً جديداً، لتوجيه القراءة وجهات أخرى، إلى حيث تسكن المعاني التي تمثلت في الدعوة إلى الاعتبار، والاحتياط من تقلب أيام الدهر، وتغير أحواله، والاتعاظ بمصائر الأمم الغابرة، وما حاق بأهلها الذين صدّوا عن سبيل العقل والرشاد، فنالهم من ذلك ما نالهم من سوء المصير والمنقلب، تلك هي الدلالات التي أرادها الشاعر من خلال استحضار القصص التاريخي، بعيداً عن تأدية أدوار توثيقية هي من صميم عمل المؤرخ.

وعلى العموم فإنّ الدارس لشعر «عدي بن زيد» يلمس بوضوح أنّ الشاعر، جعل من التاريخ، وسيلة مثلى يعتمد عليها الخطاب الشعري عنده، في توجهه إلى المتلقي، لترسيخ الأفكار التي تهدف إليها القصيدة، حتى إنّ ليكاد أن يكون أبرز شعراء الجاهلية في هذا الاتجاه، يُسغفه في ذلك ما أُوتي من سعة اطلاع، وواسع ثقافة، وطول عهد بمجالسة الملوك، والأشراف، وما كان من سياحته في البلدان، والأمصار، ومن طول حله، وترحاله.

وعلى هذا المنوال سار لفيف من شعراء الجاهلية، إذ يبدو أنّ أخبار الأمم السابقة التي احتفظت بها ذاكرة الجاهليين، كانت سجلاً ثرياً، ألهم الشعراء، فطفقوا يختارون منه ما يغرسونه، في جنبات قصائدهم، التي جاءت وقد حملت معها معاني أخرى، مُحَقَّقة مقاصد جديدة، تمحورت أهمّها -في ما أشرنا إليه- في الدعوة إلى الموعظة الحسنة، والتحذير من عواقب الغفلة عن صروف الدهر، يقول «عمرو بن قميئة» (من السريع)¹:

قَدْ كَانَ مِنْ غَسَّانَ قَبْلَكَ أُمّ	لَاكُ وَمِنْ نَصْرٍ ذُوو نِعَمٍ
فَتَنَوَّجُوا مُلْكَاً لَهُمْ هِمَمٌ	فَفَقُّوا فَنَاءً أَوَائِلِ الْأُمَمِ
لَا تَحْسِبَنَّ الدَّهْرَ مُخْلِدَكُمْ	أَوْ دَائِماً لَكُمْ وَلَمْ يَدُمِ
لَوْ دَامَ لَتُبَّعَ وَذَوِي الـ	أَصْنَاعٍ مِنْ عَادٍ وَمِنْ إِرَمِ

إنّهُ من الواضح أنّ المتلقي الذي يتوجّه إليه الشاعر بالخطاب، يُدرك -كلّ الإدراك- أخبار تلك الأمم الغابرة، وإنّما أورد الشاعر ما أورده، خدمة لأغراض أخرى تؤكد حقيقة الذات الإنسانية الفانية، تلك التي لا بُدّ أن يطرقها طارق الردى، وإن طال بالإنسان العمر، وأُتيح له من سطوة الملك والجاه، والقوة حظاً كبيراً.

¹ عمرو بن قميئة: ديوان عمرو بن قميئة: تح حسن كامل الصيرفي، منشورات معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، القاهرة، ط1، 1965م، ص189، 190.

وحين نتوقف عند شاعر آخر، هو «النابعة الذبياني»، فإننا نجده كذلك يلجأ إلى التاريخ، يُوقظ شخصياته الغابرة من سباتها، وقد طواها الدهر فيمن طواه، وأسدل عليها الزمن ستاره، ثم يُعطيها أدوارها الجديدة في عوالم القصيدة، يقول «النابعة» في سياق مَدْحِه لـ«عمرو بن الحارث الغساني» في أبيات ذائعة الصيت (من الطويل)¹:

عَصَائِبُ طَيْرٍ، تَهْتَدِي بِعَصَائِبِ	إِذَا مَا غَزَوْا بِالْجَيْشِ، حَلَّقَ فَوْقَهُمْ
مِنَ الضَّارِيَاتِ، بِالذَّمَاءِ، الدَّوَارِبِ	يُصَاحِبُهُمْ، حَتَّى يُغِرْنَ مُغَارَهُمْ
جُلُوسَ الشَّيُوخِ فِي ثِيَابِ الْمَرَانِبِ	تَرَاهُنَّ خَلْفَ الْقَوْمِ خُزْرًا عُيُونُهَا،
إِذَا مَا التَّقَى الْجَمْعَانِ، أَوَّلُ غَالِبِ	جَوَانِحَ، قَدْ أَيْقَنَ أَنَّ قَبِيلَهُ،
إِلَى الْمَوْتِ، إِرْقَالَ الْجَمَالِ الْمَصَاعِبِ	إِذَا اسْتَنْزَلُوا عَنْهُمْ لِلطَّغْنِ أَرْقَلُوا،
بِهِنَّ فُلُوقٌ مِنْ قِرَاعِ الْكَتَائِبِ	وَلَا عَيْبَ فِيهِمْ غَيْرَ أَنَّ سُيُوفَهُمْ،
إِلَى الْيَوْمِ قَدْ جُرِبْنَ كُلَّ التَّجَارِبِ	تَوَرَّثْنَ مِنْ أَزْمَانٍ يَوْمٍ حَلِيمَةٍ،

يقع المتلقي، تحت تأثير طاغِ ثمارسه عليه سُلطة الخطاب الشعري العاتية، وهي سُلطة تعتمد على قدرة الشاعر الفائقة على ابتكار الصور الشعرية، وإبداع المشاهد المتلاحقة، التي تأخذ باستئثار المتلقي كل مأخذ.

يصف «النابعة الذبياني»، بأس الغساسنة أبلغ وصف، إذ يذكر أنهم قومٌ بلغوا من شدة البطش، أن كانت الطيور الجوارح تُصاحبهم في كل غزواتهم جماعاتٍ جماعاتٍ، لِيَتَنَوَّشَ من أشلاء أعدائهم، لمعرفتها أنهم قومٌ أولي بأس شديد تمرّسوا بالحروب، ودأبوا على كسرِ خصومهم في ساحات النزال، ومن أجل أن يبلغ التأثير منتهاه، يُقحم «النابعة» الحدث التاريخي، ويذكر يوماً أغراً من أيامهم، هو يوم «حليمة»، الذي انتصر فيه الغساسنة على خصومهم المناذرة، يوم أن ضمّخت «حليمة بنت الحارث الغساني» جُنْدَ أبيها الغالبيين بالطيب، حتى بلغ صنيعها كلَّ أحياء العرب، وأصبح ذلك اليوم مضرباً للأمثال، فقالت العرب: "ما يوم حليمة بسر"²، وهو مثلٌ يُضرب لكل أمر اشتهر على السنة الناس.

انتقى الشاعر حدثاً تاريخياً مُجلجلاً، ارتبط بشخصية «حليمة الغسانية» التي تظهر في تاريخ الغساسنة مُرتبطة بنصرهم الكبير على خصومهم المناذرة، وقد أضحت منذئذ ذات إحياء كبير، وحُضور طاغ في الذاكرة العربية، إن مجرد ذكر اسم يوم «حليمة»، ليُوحى إلى المتلقي -على

¹ النابعة الذبياني: ديوان النابعة الذبياني، مرجع سابق، ص 42، 43، 44، 45.

خطرا عيونها: تنظر بـمأخِر أعينها. المرانب: ثياب سودّ، أرقلوا: أسرعوا.

² أبو هلال العسكري: كتاب جمهرة الأمثال، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، ج 2، دار الجيل، بيروت، ط 2، 1988م، ص 233.

الفور - بكلّ معاني الشجاعة، والانتصار، والإقدام، وهو قمين بأن يثير في ذهن المتلقي كلّ هذه المعاني دفعة واحدة، بما من شأنه أن يُغني المضمون الشعري، ويُعزّز صنوف الدلالات التي عمّد الشاعر إلى إرسالها.

وفي كثير من شعره، يلوذ «النابعة الذبياني» بالتاريخ، ووقائعه لتأكيد رؤيته، وتعزيز مواقفه الشعرية، وخدمة أغراضه المختلفة التي يرمي إليها، يُسعف في ذلك ما أوتي من ثقافة تاريخية واسعة، ومعرفة كبيرة بأخبار العرب، وأيامها، وما يربط القبائل العربية، من أحلاف، وعهود، ومواثيق، يقول «النابعة» مخاطباً «عُيينة بن حصن الفزاري» الذي دعا بني ذبيان إلى نقض حلفهم مع بني أسد، (من الوافر)¹:

فَإِنِّي لَسْتُ مِنْكَ وَلَسْتُ مِنِّي	إِذَا حَاوَلْتُ فِي أَسَدٍ فُجُورًا
إِلَى يَوْمِ النِّسَارِ وَهُمْ مِجَنِّي	فَهُمْ دِرْعِي الَّتِي اسْتَلَأْتُ فِيهَا
وَهُمْ أَصْحَابُ يَوْمِ عُكَازٍ إِنِّي	وَهُمْ وَرَدُوا الْجَفَارَ عَلَى تَمِيمٍ
أَتَيْتُهُمْ بِوُدِّ الصِّدْرِ مِنِّي	شَهِدْتُ لَهُمْ مَوَاطِنَ صَادِقَاتٍ
وَكَانُوا يَوْمَ ذَلِكَ عِنْدَ ظَنِّي	وَهُمْ سَارُوا لِحُجْرٍ فِي خَمِيسٍ
رَحِيبِ السَّرْبِ أَرَعَنَ مُرْجَحِنٍ	وَهُمْ رَحَفُوا لِعَسَانٍ بِرَحْفٍ
عَلَى أَوْصَالٍ ذِيَالٍ رِفْنٍ	بِجُلٍّ مُجَرَّبٍ كَاللَيْثِ يَسْمُو
عَلَيْهَا مَعَشَرُ أَشْبَاهُ جِنٍّ	وَضُمِرِ كَالْقِدَاحِ مُسَوَّمَاتٍ
دُفِعْنَ إِلَيْهِ فِي الرَّهَجِ الْمُكِنِّ	غَدَاةَ تَعَاوَرَتْهُ ثُمَّ بِيضُ
قَرَعْتُ نَدَامَةً مِنْ ذَاكَ سِنِّي	وَلَوْ أَنِّي أَطَعْتُكَ فِي أُمُورٍ

شهدنا في القصيدة نزوع الشاعر إلى استدعاء وقائع، وأماكن تاريخية مشهورة مشهودة (يوم النصار، يوم عكاظ، الجفار)، وشخصيات تاريخية ذائعة الصيت (حجر الكندي)، من أجل الاستئثار بانتباه المتلقي، وتحقيق أغراض القصيدة، فقد توجه «النابعة» بخطابه إلى «عُيينة بن حصن»، مُنتصراً لأحلاف قومه من بني أسد، ذاكراً مآثرهم، ومُعدداً خصالهم، ومُعتزلاً بفضلهم على قومه بني

¹ النابعة الذبياني: ديوان النابعة الذبياني، مرجع سابق، ص 127، 128.

استلأمت: لبست الأمانة وهي الدرع، النصار: يوم لبني أسد على بني عامر، المجن: الترس، الجفار: موضع، عكاظ: من أيام العرب، حُجر: هو أبو امرئ القيس الشاعر الذي قتله بنو أسد، الخميس: الجيش، زحف رحيب: أي جيش كثير، مرجحن: ثقيل، ذيال: فرس طويل الذيل، الرفن: الضافي الكثير، ضمير كالقِدَاح: شبه الخيل في ضميرها كالسهم، مسومات: معلمات، عليهن علامات يعرفن بها في الحروب، تعاورته ثم بيض: أي تداولته السيوف، المكن: الغبار الساتر المغطى، والهاء في تعاورته راجعة على حجر (الديوان ص 127، 128).

ذبيان، استند الشاعر إلى التاريخ، الذي سجّل وقائع بني أسد المظفرة، أيام انتصروا على بني عامر، وتميم، وبني غسان، وكذلك يوم أن فتكوا بـ«حجر» ملك كندة، وتعاورته سيوفهم الصقيلة البتارة.

ذكر «النابغة» هذه الوقائع، والأحداث، من أجل التعبير عن الأغراض التي كان يرمي إليها، والتي تهدف في النهاية إلى التأثير على المتلقي، لإبراز وجهة رأيه، من خلال تبرير أهمية الإبقاء على حلف قومه مع بني أسد، وضرورة عدم الإصغاء إلى «عُيينة بن حصن»، وهو لأجل هذا وجد في التاريخ مُتَكًّا، يخدم مقاصد القول الشعري، ففي التذكير، ببأس هؤلاء الأحلاف، وذكر ما كان من جَلَدِهِمْ في الحروب، وشِدَّتِهِمْ عند الاقتتال في ساحات الوغى، ما يحمل قومه على الحرص على استمرار هذا الحلف الذي يخدم مصالحهم، ويُبقي على قوتهم في هذا المجتمع القبلي الجاهلي الذي لا يحتكم إلا لمنطق القوة والفتك.

ويبدو أنّ «النابغة الذبياني» كان شديد الاطلاع على أحداث التاريخ، وأخبار السابقين، ورُبّما يعود ذلك لاتصاله بالملوك من المناذرة اللخميّين، وخصومهم الغساسنة، وما عُرف عنه من كثير تجواله في بلاد العرب، يغشى أسواقها، وأنديتها، حكما بين الشعراء، وحكيما مُصلحا ما بين القبائل من خصومة، وخلاف.

وفي ديوان الشعر الجاهلي، يحتلّ الحديث عن أخبار الأمم السابقة، ومصائرها، رُقعة واسعة، حيث حفل بنماذج كثيرة في هذا الجانب، ولا بدّ أنّ هذه الأخبار التاريخية، قد ظلت حية في الذاكرة العربيّة، راسخة في ضمائر أهلها، يتوارثونها جيلا بعد جيل، يقول «الأعشى» (مخلع البسيط)¹:

أَوْدَى بِهَا اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ	أَلَمْ تَرَوْا إِرْمًا وَعَادَا
طَسَمًا وَلَمْ يُنْجِهَا الْحِذَارُ	وَقَبْلَهُمْ غَالَتِ الْمَنَآيَا
يَوْمٌ مِنَ الشَّرِّ مُسْتَطَارُ	وَحَلَّ بِالْحَيِّ مِنْ جَدِيسٍ

يذكر «الأعشى» كثيرا من الأمم البائدة، التي سادت عهودا طويلة، ثمّ لحقها الفناء، وسامها الخراب، و"حين يتحدث عن تفاهة الدنيا، وعن غدرها بالناس، يصل من ذلك إلى أنّ كلّ شيء يصير إلى الزوال، والفناء، فهو لا يقصد من ذلك إلاّ إلى استنباط العظة، والعبرة"²، من حوادث الأيام، وتقلّب صروف الدهر.

وحين تحدّث «أوس بن حجر» عن ما بذله من أجل شراء قوس أتقن صاحبها صنعها، استدعى خبر «المنخل اليشكري»، -الذي ذكرناه فيما سلف- ذلك الشاعر الجاهلي الرقيق، الذي حدّثنا

¹ الأعشى: ديوان الأعشى الكبير: تح محمد محمد حسين، مرجع سابق، ص 281.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 282.

عنه أخبار الجاهليين الغابرة، وعن قصته مع «النعمان بن المنذر»، وزوجه «المتجردة»، حتى ليُوشك هذا الخبر أن يبلغ مبلغ الأسطورة في المخيال العربي القديم، قال «أوس بن حجر» (من الطويل)¹:

وَأَزَعَجَهُ أَنْ قِيلَ شَتَانُ مَا تَرَى	إِلَيْكَ وَعُودُ مَنْ سَرَاءٍ مُعْطَلٌ
ثَلَاثَةُ أَبْرَادٍ جِيَادٍ وَجَرَجَةٍ	وَأَذْكُنُ مِنْ أَرِي الدُّبُورِ مُعْسَلٌ
فَجِئْتُ بِبَيْعِي مُوَلِيًّا لَا أَزِيدُهُ	عَلَيْهِ بِهَا حَتَّى يُوَوِّبَ الْمَنْخَلُ

حدثنا «أوس» عن قوسه وقد دفع في شرائها، ثلاثة أبراد جياذ، وزقا من عسل، ولما رأى الشاعر أنّ البائع، وقد أخذه الجشع في أن يستزيد في ثمنها، ويغلي سومها، أخذ الشاعر بضاعته مُصرّاً على أن لا يزيده أكثر مما أعطاه، حتى يُوَوِّبَ المنخل، وهو مثلٌ عربي ضارب في القدم، وفي هذا التوظيف اللطيف لهذا المثل ما يُوقظ في ذهن المتلقي كلّ الدلالات التي تُعبّر عن الغائب الذي ينس الناس من رجوعه، والأمر الذي لا يؤمل حصوله، تماماً مثلما لا تُرجى عودة «المنخل»، وقد انقطع خبره حين اتهمه «النعمان بن المنذر»، بالـ«المتجردة»، وقد قيل أنّه قد ألقاه في قعر بئر مظلمة، ولم يُعرف خبره.

وفي رثاء «مالك بن نويرة» قال أخوه «متمم» (من الطويل)²:

وَعَشْنَا بَخِيرٍ فِي الْحَيَاةِ وَقَبَلْنَا	أَصَابَ الْمَنَايَا رَهْطٌ كِسْرَى وَتُبَعَا
وَكُنَّا كُنْدَمَانِي جُدَيْمَةً حِقْبَةً	مِنَ الدَّهْرِ حَتَّى قِيلَ لَنْ يَنْصَدَّعَا
فَلَمَّا تَفَرَّقْنَا كَأَنِّي وَمَالِكَا	لَطُولِ اجْتِمَاعٍ لَمْ نَبْتَ لَيْلَةً مَعَا

استدعى الشاعر من التاريخ شخصياته، وألقى بها في زمنها الجديد، وفي موقعها في أبنية القصيدة لتؤدي أدوارها الجديدة، لقد استحضرها ليستعين بها على رَفْدِ الخطاب الشعري بدلالات قويّة ذات إحياءات خصبة نابضة بدفقها الشعوري الفياض، فَذَكَرَ «كسرى»، و«تبع اليمين»، وقد أراد بذلك أنّ الموت الذي لحق بأخيه، إنّما قد اخترم قبله «كسرى»، و«تبع»، وقد «بلغا غاية السؤدد، والقوّة، وأدركا غاية ما يطمح إليه الإنسان، دون أن ينجليهما ذلك من الموت الذي سَخِرَ مما تعاضما به على الناس، وبذلك يغدو موت أخيه جزءاً من الدوامة الكبرى التي تُدَوِّم حول أعناق البشر لا ينجو منها ناج، لا الملك، ولا الصعلوك، لا الغني، ولا الفقير»³، كما استحضر «متمم» خبر «جذيمة

¹ أوس بن حجر: ديوان أوس بن حجر، تح محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1980م، ص 97، 98.

السراء: النع، معطل: غير صالح، الجرّة: خريطة من الأدم كالخرج، الأذن: زقا أذن، أري: عسل، دبور: جمع دبر وهو النحل.

² إيليا حاوي: في النقد والأدب، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1979م، ص 128.

³ المرجع نفسه، ص 139.

الأبرش» أحد ملوك العرب القدماء، وصاحبيه «مالك»، و«عقيل»، الذين يضرب بهما المثل في طول الصحبة، فقد حدثتنا عنهم الأخبار أنَّهما ظلّا نديمين لـ«جذيمة» أربعين سنة حتى فَرَق الموت بينهما، والشاعر هنا أراد أن يحمل إلى المتلقي، ما يُنبئ عن شدة افتقاده لأخيه، وجزعه بعد مقتله، وقد كان بينهما، عهد طويل من الصُحبة، حتى فرق الموت بينهما، فكأنَّ هذا الزمن الطويل كلّ لحظة واحدة، وقد انصرمت، ومضت إلى غير رجعة، ويُنظر إلى أنَّ توظيف هذه الحكاية القديمة، قد جاء عاكسا لطبيعة الحياة التي يكتنفها غير قليل من التناقض، وتسكنها المفارقة في كلّ مظاهرها، وهكذا فإنَّ المتلقي إنّما "يخيل إليه أنَّ جذيمة، ونديميه لبثوا يعاقرون اللذة، والسعادة، زما لا حدَّ له، ثمَّ تصدعوا، وتفرقوا، وحال بينهم حائل الفراق و الموت. ولقد أزال الشاعر بذلك عامل الزمن من قيم الأشياء، فبدا له قصرها كطولها واللحظة كالدهر، حتى أنَّ المتناقضات لتجتمع، وتتماثل، فيبدو الاجتماع، كالفراق، والسعادة كالتعاسة"¹.

لقد استدعى الشاعر هذه الشخصيات التاريخية الشهيرة، وذكر حَبَرَهَا في ألفاظ موجزة أغنى به الخطاب الشعري، واستغنى به عن الإسهاب في الحديث المباشر الذي قد يبعد المتلقي عن أجواء الخطاب، من أجل إيصال الدلالات التي كان يرمي إليها، ولا شكَّ أنَّ هذه الدلالات لم تكن لتخفى عن المتلقي، إذ أنَّ أخبار هذه الشخصيات مألوفة في الموروث الثقافي، مُتجذرة الحضور في الذاكرة العربيّة منذ القديم، وبهذا فإنَّ استحضارها إنّما هو مما يُدكي التفاعل بين هذه الذات المتلقيّة، والخطاب الشعري، ويعزّز الدلالات التي يتقصدها الخطاب الشعري، "فعناصر هذا التراث ومعطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفد، وعلى التأثير في نفوس الجماهير ووجداناتهم، ما ليس لأيّ معطيات أخرى يستغلها الشاعر، حيث تعيش هذه المعطيات التراثية في أعماق الناس، تحفّ بها هالة من القداسة والإكبار؛ لأنّها تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري والوجداني والنفسي"².

¹ إيليا حاوي: في النقد والأدب، ج2، المرجع السابق، ص140.

² علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2002م، ص121.

2.4. السياق الأسطوري:

يُحيلنا الحديث عن الأسطورة، إلى مقولة «سنت أوغسطين» عندما سُئل عن ماهية الأسطورة، فقال "إنني أعرف جيداً ما هي، بشرط ألاّ يسألني أحد عنها، ولكن إذا ما سئلت، وأردت الجواب، فسوف يعتريني التلكؤ"¹، إنّ حديث «سنت أوغسطين»، يومئ إلى ما يلفُّ مُصطلح الأسطورة من صعوبات جمة في التحديد الدقيق، وما يكتنف الإحاطة بمدلولاته جميعها، من اضطرابٍ شديدٍ عند جمهور الباحثين في هذا الحقل الساحر، الذي يغوص في حقب سحيقة من الوجود الإنساني، وهكذا يُمكن القول أنّ مُحاولات الوقوف على تعريف جامع لهذا المصطلح، كان يسودها غير قليل من اللبس، والغموض، ويكتنفها كثيرٌ من الاختلاف، والتباين في رؤى الباحثين في هذا الحقل الواسع، "على الرغم من جميع الاجتهادات العلميّة المبذولة في هذا المجال، حيث نلاحظ غُموض المصطلح في النصوص النقديّة التي عالجته في الخطاب النقدي المعاصر"².

إنّ مردّ هذا الغموض، إنّما يعود إلى تقاطع هذا المصطلح، وتداخله مع مفاهيم أخرى، تجمعها بها أواصر وثيقة جداً، "فقد تصبح الأسطورة تاريخاً، وخرافة، وقد تتداخل مع الخيال الشعبي، والحكاية الشعبية، وقد تترادف والفكر الميثولوجي، وعلم الأديان المقارن، لكن يظلّ المصطلح مُختلفاً من بعيد أو قريب عن المصطلحات السابقة على الرغم من تقاطعه المتعدّد معها"³.

وعلى الرغم من هذا الاضطراب الشديد الذي اكتنف هذا المصطلح، فإنّنا نطمئن إلى القول أنّ: "الأسطورة هي المصدر الأوّل والأقدم لجميع المعارف والخبرات الإنسانيّة، فهي جماع التفكير والتعبير عن الإنسان في مرحلته البدائيّة والقديمة"⁴، وهي إضافة إلى هذا البعد الذي يحفظ للإنسانيّة تجاربها، لتكوّن أداة الإنسان، في السير في دروب حياته، فقد مثّلت وسيلة للتعبير عن "عن حلم الإنسان الخارق صاحب الملكات المثاليّة، وعن قوى الطبيعة، فأصبحت مجموعة من الرموز المجازيّة لمعانٍ كمرحلة، وقوى ومثل، وتشخيصاً لمبادئ أخلاقية، ونواميس طبيعيّة، وللعناصر الكونية كمرحلة من مراحل الفكر، تقوم على التشخيص وإشباع الحياة على المحسوسات والكائنات والظواهر. اعتقاداً بوجود الحياة في كل شيء"⁵.

إنّ توسّل الرافد الأسطوري في الخطاب الشعري، لمن شأنه أن يؤدي إلى تفجير دلالات واسعة، في

¹ كاملي بلحاج: علاقة الشعر بالأسطورة، قراءة في المكونات والأصول، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 394 شباط 2003م، ص46.

² أيمن تعليب: أسطورة النسر في الخطاب الشعري المعاصر من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010م، ص33.

³ المرجع نفسه، ص33.

⁴ مصطفى الرزاز: الأسطورة في الفن الحديث، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد40، العدد 4، 2012م، ص146.

⁵ المرجع نفسه، ص146.

كيان المتلقي من خلال ما يحمله العالم الأسطوري من أدوات، ومؤثرات شتى، تُديرها كائنات فاعلة تمتلك قدرات خارقة، وهو ما يجعل الأسطورة تتمتع بإمكانيات غير محدودة، يكون توظيفها في الخطاب الشعري، من دواعي الإثراء الفياض لهذا الخطاب من جهة، ومن جهة أخرى ما يكون من تأثير شديد، في جمهور المتلقين، وما يؤدي معه، إلى ردود أفعال مُثمرة، ومُشاركات قرآنية ببناء تعمل على تعزيز دلالات القصيدة، كل ذلك في مُختصر شديد من القول الشعري، بفضل ما تختص به الأسطورة من "القدرة على التشخيص والتمثيل، ومنح الحياة للأشياء الجامدة، واستخدامها الظلال السحرية للكلمات والصور البيانية القادرة على الإحاطة والكشف، أضف إلى ذلك، هذه الطاقة الخيالية الجامحة القادرة على ارتياد عالم الطبيعة والإنسان"¹.

لم يكن المجتمع العربي الجاهلي، بدعاً عن غيره من المجتمعات الأخرى التي شغلت الأسطورة حيزاً واسعاً في موروثاتها، وثقافتها، فقد كان للأسطورة حضورها المؤثر في المخيال الجماعي العربي قبل الإسلام، إذ كانت أداة الإنسان العربي في تفسير كثير من مظاهر حياته، وفي التعبير عن مواقفه التي تصطدم في أحيان كثيرة، بقوى غامضة، وأخرى قاهرة تتجاوز مُدركاته، ومعتقداته، فلا يجد لها تعليلاً إلاّ ضمن إطار هذا المفهوم الرحب، الذي توسّله ليستوعب همومه، ويفزع إليه ليحتوي مخاوفه، ويُبدد قلقه الوجودي الذي يكتنفه، ويلجأ إليه ليجيب عن كثير من أسئلته الملحة التي تساوره، في تلك المرحلة الخاصة التي طبعت تفكير المجتمع العربي آنئذ، وهكذا فقد صاحبت الأسطورة الإنسان العربي في ذلك الوقت، واستطاعت أن تتسجم مع نمط تفكيره، وهو ما يثبت أنّ الأسطورة العربيّة الجاهليّة لم تكن "بليدة خاملة كما يعتقد البعض، لأنّ الإنسان الجاهلي لم يقف أمامها مكتوف اليدين حائراً، تستحوذ عليه مفاجأتها، وتسيطر عليه حوادثها، وإنّما نظر إليها نظرة ناضجة، واستطاع أن يستخدمها استخداماً موفقاً في تحقيق أغراضه التي كان يتحدّث عنها"².

ولما كان الشعر الجاهلي، هو لسان حال هذا الإنسان العربي، والمعبر عن كثير من تفاصيل حياته، فإننا نجده وقد فتح أبوابه مُشرعة للروافد الأسطورية، لتحتلّ مكانها في عوالمه الفسيحة، للتعبير عن قليل، أو كثير من المعاني التي جاءت من أجلها القصيدة، نلمس هذا الجانب، من خلال كثير من نماذجها التي ألفيناها، وقد غمرها نفس أسطوري جيّاش، اكتنز من الدلالات حظاً كبيراً، استطاع معه المتلقي، أن يتفاعل مع الخطاب الشعري، وينفذ إلى أبعاده العميقة الغائرة، ويغوص إلى مراميهِ البعيدة، بفضل ما تختص به الأسطورة، من قدرة كبيرة على الاستئثار بانتباه المتلقي، وتوجيه أفكاره، إلى أفكار شتى، ينشدها الخطاب الشعري، في سبيل توجيه المتلقي نحوها.

¹ كاملي بلحاج: علاقة الشعر بالأسطورة، قراءة في المكونات والأصول، مرجع سابق، ص: 46

² نوري حمودي القيسي: دراسات في الشعر الجاهلي، مطبعة جامعة بغداد، بغداد، دط، دت، ص 177، 178

في كثير من فصول الشعر الجاهلي، كان الشاعر يوظف الأسطورة، "توظيفاً فنياً، ولا يعيد نظمها نظماً خاملاً دون أدنى تحوير فيها، أو قل إنه لا يتحدث عنها من أجلها، بل يتحدث عنها لخدمة رؤيته إلى الكون، والواقع معاً، فيها وبغيرها تتجلى هذه الرؤية، وتتكشف"¹، نلمس شذرات من هذه الأفكار حين نعود متوقفين عند قول «النابعة الذبياني» في معلقته (من البسيط)²:

يَا دَارَ مَيَّةَ بِالْعَلْيَاءِ فَالسَّنْدِ أَقَوْتُ وَطَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الْأَبْدِ
وَقَفْتُ فِيهَا أَصِيلًا نَأْسَائِلُهَا عَيَّتْ جَوَابًا وَمَا بِالرَّبْعِ مِنْ أَحَدِ
أَمَسْتُ خَلَاءً وَأَمْسَى أَهْلُهَا اخْتَمَلُوا أَخْنَى عَلَيْهَا الَّذِي أَخْنَى عَلَى لُبْدِ

يُنْبِنُنا الخطاب الشعري، عن الشاعر، وقد وقف وقت الأصيل على منازل صاحبه مَيَّة، يُسائلها، يأسى لحالها، وما صار إليه أمرها، وقد أضحت طُلولاً مُقفرة، حزينة، خالية، بعد أن كانت عامرة بأهلها الذين يملؤون المكان، عامرة بالحياة، والانطلاق، والخصب، يتأسف على عُمودها البهيجة المنصرمة، وقد أخنى عليها الدهر، كما أخنى على لُبْد، إنَّ في ذكر أسطورة "لُبْد"، لَدَعْوَةٌ مُلَحَّة من الخطاب الشعري لقارئه، كي يستحث ملكات القراءة لديه، ويكشف عن المرجعيات التي أقحمها الشاعر في الخطاب الشعري، لتؤدي أدواراً جديدة في خدمة معاني أخرى، حين أتى على ذكر هذه الأسطورة العربية القديمة، التي جاءت في الموروث الأسطوري العربي، لتحمل كلِّ الدلالات التي تؤكد على حتمية الفناء، والموت، الذي هو منتهى كل حي، وإن طال به العهد، تتحدث هذه الأسطورة عن «لقمان بن عاديا» -الذي اشتهر بطول عمره- وقد خُيِّر أن يعيش عمراً طويلاً، فاختر أن يعيش ما يُعادل عمر سبعة نسور، وكان «لقمان» "يأخذ النسر صغيراً فيما زعموا فيريه حتى يكبر، فإذا مات أخذ نسرًا آخر، حتى استكمل عمر سبعة أنسر"³، وقد سمى النسر السابع "لُبْد"، أي الدهر آملاً أن يعيش هذا النسر عُمرًا مديداً، يطول معه عمره، وقد كان لـ«لقمان» ما أراد، فقد عمّر "لُبْد"، وعاش ألف عام، غير أنَّ منتهى أمره، كان أن مات بعد كل هذه السنين الطويلة، وبعد موت "لُبْد"، علم «لقمان» أنه ميتٌ لا محالة تحقيقاً لما اختاره في سالف الدهر، وكذلك كان منتهى أمره.

إنَّ المغزى العميق الذي تهدف إليه هذه الأسطورة العربية، -كما أشرنا إليه- هو التأكيد على

¹ وهب رومية: توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، مجلة التراث العربي، العدد 93، 94، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م، ص40.

² النابعة الذبياني: ديوان النابعة الذبياني، مرجع سابق، ص14، 16.
العلياء: ما ارتفع من الأرض، السند: سند الجبل، وهو ارتفاعه، أقوت: خلت من الناس، السالف: الماضي، الأبد: الدهر، أصيلاً: تصغير أصيل وهو وقت العشي، عيت جواباً: لم تجب، الربع: منزل القوم، أخنى عليها: أفسد عليها الدهر، لبْد: آخر نسور لقمان بن عاد وقد عمّر طويلاً.

³ أبو هلال العسكري: كتاب جمهرة الأمثال، مرجع سابق، ص126.

استحالة خلود الإنسان، وحتمية فناءه، مهما عمّر هذا الإنسان في الأرض، وملاً السمع والبصر فيها، إنّ فيها اعتراف صريح من الجاهلي، بضعفه، وقلة حيلته أمام حوادث الدهر، وجبروته، والشاعر في هذه القصيدة إنّما عمد إلى استجلاب هذه الأسطورة، وزرعها في جنبات الخطاب الشعري، ليؤكد هذه الفكرة العميقة، فكرة الفناء الذي يتربّص بالإنسان، والحيوان، وحتى المكان. في أبيات «النابغة الذبياني»، يذهب الشاعر مذهباً طريفاً، نشهد معه جنوحه إلى ما يُسمّى "أنسنة المكان" من خلال إعطاء المكان الجامد -الذي لا روح فيه- من الصفات ما هو خاص بالإنسان الحي، إنّ الشاعر وقد ألقى نفسه وحيدا بعد رحيل أحبّته، حيث لا أنيس يُشاركه أساه، أو يُصغي إلى أنين نفسه المعذّبة، نجده يلتفت إلى الديار التي هجرها أهلها، يُحاورُ المكان وقد فقد بريقه، وفقد روحه التي تسكنه، بعد رحيل ساكنيه، فإذا به لا يُجيب الشاعر الحائر المفجوع، حين وقف ليسأله عنهم (من البسيط)¹:

وَقَفْتُ فِيهَا أَصِيلَانَا أَسْأَلُهَا عَيْتُ جَوَابًا وَمَا بِالرَّبْعِ مِنْ أَحَدٍ

هكذا أورد «النابغة الذبياني» أسطورة "لبد"، لا ليعيد استساخاها من جديد، ذلك أنّها أسطورة شهيرة، في المخيال العربي منذ سحيق الدهور، وإنّما استعارها الشاعر لتأدية أغراض أخرى، مُعبّرة أنصع تعبير عن الدهر وما يفعله في الإنسان، "فالدهر في حديث النابغة هو الذي أزال معالم هذه الديار، وهو الذي أسكت الربيع، وأوحشه، وهو الذي أفنى لبد، وأخنى عليه، وبذلك تتّصل أسباب فناء الديار، بأسباب فناء لبد"².

إنّ في إيراد هذه الأسطورة، ما يُثري دلالات الخطاب الشعري إثراءً واسعاً، ويغني عن الخوض في حديث طويل عن المعاني التي يرمي إليها الشاعر، بما يشتمل انتباه المتلقي، وربما يؤدي إلى عدم تفاعله، مع عوالم النص.

ومن جانب آخر فإنّه يُمكننا النظر إلى هذه الصورة الأسطورية التي أوردها «النابغة» من منظور آخر، نغتم معه بقراءة أخرى، ودلالات جديدة يتضمّنها الخطاب الشعري، بعيداً عن فكرة الفناء الحتمي -التي أشرنا إليها في القراءة السابقة-، فلعلّ الشاعر قد نظر إلى ارتباط حياة «لقمان بن عاديا» بحياة نسرهِ "لبد"، -كما حدّثتنا الأسطورة القديمة- إلى أن انتهت بنهاية حياته، فإنّ الشاعر، ربّما أراد أن يُشير إلى أنّ حياته هو -كشاعر محب عاشق-، هي كذلك حياة مُتعلقة -شديدة التعلّق- بوجود أحبّته قريباً منه، وأنّها كانت رهينة بدُنُوهم منهم، وعلى هذا فإنّ حياته هذه لم تعد تعني له شيئاً، وقد رحل هؤلاء الأحبة الذين كانوا يملئون عليه كلّ دنياه، إنّها أقرب إلى أن تكون موتاً، وفناءً، بعدما رحلوا، وبعدها حلّ بديارهم، التي لم تعد إلّا أثراً بعد عين، وما الذي تعنيه هذه

¹ النابغة الذبياني: ديوان النابغة الذبياني، مرجع سابق، ص 14.

² نوري حمودي القيسي: دراسات في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 189.

الحياة؟ وقد مضى الأحباب، وانصرمت عهودهم، وسكن الخراب منازلهم، وأضحت بعدهم موحشة خالية، وأصبح الشاعر وحيدا يكابد أسى الفراق، ويتجرّع مرارة الفقد. هكذا يبدو توجه «النابغة الذبياني» إلى إسقاط السياق الأسطوري، على الواقع الشعري، واضحا، شديد الوضوح، يكاد أن يرقى إلى أن يكون قناعة ترسخت في ذهن الشاعر الذي نظر إلى مدى ما تحمله هذه الخيارات الشعرية، من تأثير شديد على المتلقي، وما تنهض به من إذكاء للدلالات التي ترمي إليها القصيدة، نلمس هذا التوجه في القصيدة نفسها، حين يعود الشاعر - في معرض دفاعه عن نفسه - لِيَذْكُرَ قِصَّةَ «زرقاء اليمامة»، تلك الفتاة الأسطورية الذائعة الصيت، التي حدّثتنا عنها الحكايات العربية القديمة، وقد أُوتيت حدة البصر، وتوقّد البصيرة، حتى قيل أنها كانت تُبصر إلى مسافات بعيدة، قد تبلغ مسيرة ثلاثة أيام، وما كان من تحذيرها قومها من عدو جاء لغزوهم، فلم يصدّقوها، فنالهم من ذلك ما نالهم من بطش أعدائهم، وتشيت شملهم، يقول «النابغة» (من البسيط)¹:

إِلَى حَمَامٍ شِرَاعٍ وَارِدِ الثَّمَدِ	إِحْكُمْ كَحْكَمِ فَتَاةِ الْحَيِّ إِذْ نَظَرْتَ
مِثْلَ الرُّجَاةِ لَمْ تُكْهَلْ مِنَ الرَّمَدِ	يَحْفُهُ جَانِبًا نِيقٍ وَتُبْعُهُ
إِلَى حَمَامَتِنَا وَنِصْفُهُ فَقَدْ	قَالَتْ أَلَا لَيْتَمَا هَذَا الْحَمَامُ لَنَا
تِسْعًا وَتِسْعِينَ لَمْ تَنْقُصْ وَلَمْ تَزِدْ	فَحَسْبُوهُ فَأَلْفُوهُ كَمَا حَسَبْتَ
وَأَسْرَعْتَ حِسْبَةً فِي ذَلِكَ الْعَدَدِ	فَكَمَلَتْ مِئَةً فِيهَا حَمَامُتُهَا
وَمَا هُرِيقَ عَلَى الْأَنْصَابِ مِنْ جَسَدِ	فَلَا لَعْمَرُ الَّذِي مَسَحَتْ كَعْبَتَهُ
رُكْبَانُ مَكَّةَ بَيْنَ الْغَيْلِ وَالسَّعَدِ	وَالْمُؤْمِنِ الْعَائِذَاتِ الطَّيْرِ تَمَسَّحُهَا
إِذَا فَلَا رَفَعَتْ سَوْطِي إِلَيَّ يَدِي	مَا قُلْتُ مِنْ سَيِّئٍ مِمَّا أُتَيْتَ بِهِ
كَانَتْ مَقَالَتُهُمْ قَرَعًا عَلَى الْكَبَدِ	إِلَّا مَقَالَةً أَقْوَامٍ شَقِيتُ بِهَا

توجه «النابغة الذبياني» بخطابه أساسا إلى مُتَلَقٍ خاص جدًا، هو «النعمان بن المنذر» ملك الحيرة، بعدما اتهم الحاسدون الشاعر، في أمر «المتجرّدة» زوج «النعمان»، وأوغروا صدر الملك عليه، حتى خشي على نفسه من بطشه، وانتقامه، وفرّ - في غفلة منه - من بلاطه، هائما على وجهه في صحراء العرب، وفيافيها، يلقه ليل الخوف، فيقض مضجعه، ويسلبه لذّة النعاس، وينظر إلى هجير الموت يتربّص به في كلّ مكان، حتى لجأ إلى الغساسنة خُصُوم «النعمان بن المنذر» طلبًا للحماية، والجوار، غير أنّه على الرغم من هذا لم يحسّ بالأمن - كلّ الأمن - في ديارهم، ولمّا يزل طيف «النعمان» يُطارده، في يقظته، ومنامه، وفي مقعده، ومقامه، حتى أيقن أنّ يده الطولى

¹ النابغة الذبياني: ديوان النابغة الذبياني، مرجع سابق، ص 23، 24، 25، 26.

سوف تتال منه في يوم من الأيام، ولن يعصمه من ذلك، إلاّ عفو الملك عنه، وانقشاع سُحب سُخطه عليه، وهو لأجل هذا لم يكفّ عن الاعتذار منه حيناً، ودعوته إلى الجنوح للعقل الحصيف، والحكمة الرشيدة، في أحيان أخرى.

في هذه الأبيات يبدو توظيف «النابعة الذباني» لأسطورة «زرقاء اليمامة» شديد الإيحاء، مُوفقاً كل التوفيق، ذلك أنّ «زرقاء اليمامة» كانت -كما حدّثتنا عنها الأسطورة- بعيدة النظر، تُبصر لمسيرة أيّام، وأيّام، ولأجل ذلك فإنّ الشاعر يهيب بالملك أن يردّ عنه كيد الكائدين، وأن يكون هو كذلك - كما كانت «زرقاء اليمامة» - سديد الرأي، عادلاً في حكمه، بعيد النظر (احْكُم كَحُكْمِ فَتَاةِ الْحَيِّ إِذْ نَظَرَتْ...)، فقد لحقه من هذه المحنة التي كابدها، وهذا الأمر الذي اتهم به حيفٌ شديدٌ.

إنّ الشاعر حين يدعو المتلقي إلى استلهم أسطورة «زرقاء اليمامة»، فإنّه لا يرمي إلى إعادة إنتاج نفس الدلالات التي تتضمّنها هذه الأسطورة، وإنّما يبغى من ذلك إفراز دلالات جديدة، تُقضي في الأخير إلى إنصافه، وتبرئته، والصفح عنه، وإعادة ما كان بينه وبين «النعمان» من سابق العلاقة الطيبة، وأواصر الودّ، والصدّاقة، "لقد وجد الشاعر في أسطورة زرقاء اليمامة إشعاعاً قوياً يستخدمه، وألواناً زاهية، يُمكن أن تكشف له عن حقيقة هذه التهمة التي ألصقت به، ووجد فيها نهاية واضحة المعالم، وهدفاً جلي المقصد يُبدّد الظلام القاتم الذي أحاط به، ويدفع قوافل السحب التي أُلْمِت بسماء هذه العلاقة المتينة، ولهذا طلب من النعمان أن يكون أصدق نظراً، وأعدل حكماً، ولهذا أيضاً، ضرب المثل الذي يحمل الصدق الأكيد"¹.

ويؤدّف ديوان الشعر الجاهلي، في بعض من سُطوره، أسطورة "منشم"، تلك المرأة التي احتفظت بها الذاكرة العربية منذ القديم، مُمَثِّلَةً رمزا شهيراً من رُموز الشرّ، وداعية من دعاة الشؤم، وسفك الدماء، ونشر الخراب في كل مكان، حتى قالت العرب: "أشأم من منشم"²، قال «الأصمعي»: "هي امرأة كانت تبّيع العطر، وكانوا إذا قصدوا الحرب غمسوا أيديهم في طيبيها، وتحالفوا عليه"³، وكما اختلف الرواة في نسب هذه المرأة، فقد حملت كُتب الأخبار أحاديث شتى عن ما ارتبط باسمها من روايات، وأساطير⁴.

يستدعي «زهير بن أبي سلمى» في مُعلّقه أسطورة "منشم"، لإجلال صنيعة «الحارث بن عوف»، و«هرم بن سنان» اللذان بذلا المساعي الحميدة في الصلح بين حيين من أحياء العرب، هما عبس، وذبيان، وتحملاً ديّات القتل من الفريقين، في حرب داحس، والغبراء، وأفلحاً بذلك في إطفاء نار

¹ نوري حمودي القيسي: دراسات في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 182

² أبو هلال العسكري: كتاب جمهرة الأمثال، ج 1، مرجع سابق، ص 557.

³ المرجع نفسه، ص 445.

⁴ ينظر: نوري حمودي القيسي: دراسات في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 195، 196.

الحرب التي ظلت مستعرة بينهما، زمنًا طويلاً، يقول «زهير» في مُعلّقه (من الطويل)¹:

يَمِينًا لِنَعْمَ السَّيِّدَانِ وَجِدْتُمَا، عَلَى كُلِّ حَالٍ: مِنْ سَحِيلٍ وَمُبْرَمٍ
تَدَارَكْتُمَا عَبَسًا وَذُبْيَانًا، بَعْدَمَا تَفَانَوْا، وَدَقُّوا بَيْنَهُمْ عِطْرَ مَنْشَمٍ

إنّ مجرد ذكر الشاعر لأسطورة "منشم"، كافٍ لأن يثير في ذهن المتلقي صور الخراب، والقتل، وكل المآسي التي تحملها الحرب على أهلها، وفي هذا ما يغني الشاعر عن كثير من الحديث، وهكذا يتصوّر المتلقي ما كان بين "عبس"، و"ذبيان"، من شر مُستطير، وسفك للدماء، وهذا ما يرفع من قدر السديدين اللذين أفلحا في عقد الصلح، وحققن الدماء، حتى ووضعت الحرب أوزارها. و حين أراد «الأعشى» وصف ما آل إليه الأمر بينه، وبين «عمرو بن المنذر بن عبدان»، من شحناء، وبغضاء، استحضر أسطورة "منشم"، يقول (من الطويل)²:

أَرَانِي وَعَمَرُوا بَيْنَنَا دَقُّ مَنْشَمٍ فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا أَنْ أَجَنَّ وَيَكْلَبَا

لقد نظر «الأعشى» إلى أنّ مُنتهى أمره، -بعد كلّ العداوة الشديدة التي بينه، وبين «عمرو»- هو أن يلحق الشاعر مسّ من جنون، أو أن يُصاب خصمه «عمرو» بداء الكَلْبِ، وقد استعار الشاعر أسطورة "منشم"، من أجل التعبير عن ما يكتمه أحدهما تجاه الآخر في صدره، من حقد دفين يسكن الضلوع، ومن خصومة شديدة، وبغضاء متأججة ضارية تضطرم في النفس، حتى كأنّ ما بينهما حرب ضروس لا تبقى، ولا تذر.

وفي أحيان كثيرة يلوذ الشاعر الجاهلي بالأسطورة حين لا يجد في صُوَرِهِ المستمدّة من واقعه المحسوس، ما يرقى إلى سقف معانيه الباذخة التي يرمي الوصول إليها، مُتجاوزاً عوالم هذا الواقع إلى آفاق بعيدة في سماء الشعر، وهُنا تكون الأسطورة أداة الشاعر المُثلى في تحقيق هذا الطموح الفياض الذي لا تحدّه حُدود، نلمسُ شذرات من هذا التوظيف الشعري للأسطورة عند «امرئ القيس» حين أراد أن يُصور شدّة فتكه، وقوّة ذات يده، وما يمتلكه من عدّة، وعتاد، يُرهّب به غريمه البائس المخدوع، مُستدعيًا أسطورة الغول، ذلك الكائن الأسطوري المفزع، يقول (من الطويل)³:

يَغِطُّ غَطِيطَ الْبَكْرِ شُدَّ خِنَافُهُ	لِيَقْتُلْنِي وَالْمَرْءُ لَيْسَ بِقَتَالٍ
أَيَقْتُلْنِي وَالْمَشْرِفِيُّ مُضَاجِعِي	وَمَسْنُونَةُ زُرْقٍ كَأَنِّيَابٍ أَغْوَالٍ؟

¹ زهير بن أبي سلمى: ديوان زهير بن أبي سلمى، مرجع سابق، ص 66، 67. سحيل: المعقود على قوة واحدة، المبرم: المعقود على قوتين اثنتين والمفتول عليهما.

² الأعشى: ديوان الأعشى الكبير: مرجع سابق، ص 117.

³ امرؤ القيس: الديوان، مرجع سابق، ص 33.

البكر: الفتى من الإبل، المشرفي: سيف نُسب إلى قرى في الشام يقال لها المشارف، مسنونة زرق: سهام محددة الأزجة، زرق: صافية.

يُبَيِّنُ الشاعر في هذين البيتين كُلَّ ما يدلّ على اعتداده بنفسه، وشدة بأسه، أمام غريمٍ مقهور قليل الحيلة، لا يملك إلاَّ صُراخ المغتاط المُختنق المهزوم، الذي خذلته نفسه الضعيفة الصغيرة الصاغرة، أمام الشاعر الذي هو ملك ابن ملك بالدرجة الأولى، ومن جانب آخر فإنَّ هذا الغريم لا يُحسُّ النزال، ومقارعة الرجال، ولا يملك من أدواته ما يملكه الشاعر الذي يحتكم على سيف صارم بثار، وسهامٍ مسنونةٍ حادّةٍ كأنَّها أنياب الأغوال، لقد جاء ذكر «امرئ القيس» للغول في البيت الثاني، لِيَعْمُرَ القصيدة بفيض أسطوريٍّ دافق، يضع المتلقي أمام قدرات خارقة يحتكم عليها الشاعر، تتجاوز كلَّ ما يُمكن أن يتخيَّله المتلقي في واقعه، وتقع عليه حواسه، من أدوات البطش، والفتك.

لقد حمل إلينا التراث العربي، دورا قرائيا مُنتجا، ارتبط بهذا البيت الشهير، وذلك عند وقوف علماء التفسير القرآني، عند قوله تعالى:

«إِنَّهَا شَجَرَةٌ تَخْرُجُ فِي أَصْلِ الْجَحِيمِ، طَلْعَهَا كَأَنَّه رُؤُوسُ الشَّيَاطِينِ»¹.

فقد سئل «أبو عبيدة»، عن التشبيه في الآيتين الكريمتين، وقد ورد في سياق وعيد شديد للظالمين، وقد رأى سائله أنه «إنَّما يقع الوعد، والإيعاد بما عُرف مثله، وهذا لم يُعرف»²، وهو يقصد بهذا أن رؤوس الشياطين التي شُبَّه بها طلع شجرة الزقوم، ليس للعرب عهدٌ بمعرفتها، فأجاب «أبو عبيدة» سائله، بأنَّ الله تعالى إنَّما كلَّم العرب على قدر كلامهم مُستندا إلى قول «امرئ القيس»، في البيت السابق، وهُم لم يروا الغول قط، ولكنهم لما كان أمر الغول يُهولهم، أوعدوا به³.

¹ سورة الصافات الآية 65.

² ابن الأنباري: نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تح إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الزرقاء الأردن، ط3، 1985م، ص87.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص87.

3.4. السياق الأدبي:

يُمثِّل السجل الأدبي ما تشربته النصوص، من نصوص أخرى، تبوّأت مواقعها في كياناتها النصية، وما استلهمته من تقاليد فنية، وعلى هذا يُشكّل الكشف عن فاعلية العلامات التناسية المبنوثة، في جسد الخطاب الشعري الجاهلي، أحد المفاتيح المهمة التي تُتيح الاطلاع على أصدّة النصوص، وتلك حقيقة أثبتتها كثير من الدراسات التي تناولت هذا الشعر، وانتهت إلى أنّ ثمة قواسم مشتركة عند شعراء العصر الجاهلي، تدلّ على أنهم قد اغترفوا من منهل واحد، وأنّ كثيرا ممّا جاؤوا به، إنّما يخرج من مشكاة واحدة، وفي هذا الجانب فإنّ الباحثين توقّفوا مليّا عند قول «عنتر بن شداد» (من الكامل)¹:

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ أَمْ هَلْ عَرَفَتِ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمٍ

وكذلك عند قول «كعب بن زهير» (من الخفيف)²:

مَا أَرَأَا نَقُولُ إِلَّا مُعَارًا أَوْ مُعَادًا مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُورًا

إنّ الشاعرين يُقرّان هاهنا أنّ كلّ ما جاء به الشعراء، من معاني وأساليب، إنّما هو ممّا قد سبقوا إليه، تصديقا للمقولة التراثية التي تنصّ على أنّه "ما ترك الأوّل للأخر شيئا"، أو بعبارة أخرى فإنّ ثمة رصيّدًا يستند إليه الشعراء في إبداع أشعارهم، وتلك رؤية -متقدّمة جدّا- تتقاطع مع نصوص النظرية التناسية الحديثة تقاطعا واضحا، وعلى هذا فإنّ "القول بنظرية الأخذ، يعني أنّ مسألة أخذ النصوص بعضها من بعض مبدأ شعري عام، لا مناص منه للعملية الشعرية. والسبب في ذلك راجع إلى تشابه الذخيرة الشعرية عند الشعراء الذين ينتمون إلى فضاء نصي واحد، ثمّ إلى الإكراهات التي يفرضها الجنس الأدبي ذو الرصيد الفني المشترك على الشعراء؛ الأمر الذي يجعل نصوصهم استنساخاً وتكراراً لنماذج غُليا في الثقافة العربية"³.

يُقيم الخطاب الشعري تواصله مع قُرّائه، من خلال ما يتضمّنه من إشارات، ومواضعات، تُحقِّق المتلقي، على التفاعل مع الخطاب، وهذه الإشارات إنّما هي جُسُورٌ تعمل على الوصول بالقارئ إلى المعاني التي تسكن في الداخل النصي، وعلى هذا كلّه فإنّ مشروع القراءة والتلقي يفترض وجود قارئ، يُحيط -قدر المستطاع- بالسياقات التي تحكم الجنس الأدبي الذي يتناوله، ويكون على دراية بقواعد هذا الجنس، وأعرافه التي وقف دونها أهل صنّعته، كما أنّه مُطالبٌ باكتساب حمولات قرائية تكون مُعتمَدة، في خوض غمار تجاربه في القراءة الحسيفة المُنتجة للخطاب الشعري، وبهذا كلّه فإنّ "القارئ حين يتلقى النص الأدبي، فإنّه ينطلق من مخزون معرفي خاص

¹ أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات السبع، مرجع سابق، ص 149.

² كعب بن زهير: ديوان كعب بن زهير، تح علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 1997م، ص 26.

³ حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005م، ص 97.

به، ومن مرجعيات متنوعة قبل أن يبدأ في تكوين تصوراتهِ المتعلقة بالنص، وقبل أن يبدأ في عمليات التحليل، والحذف والتركيب، بغية الوصول إلى دلالة ذلك النص. غير أنّ تلك المرجعيات لا تبقى أمراً مجرداً إنّما تقوم بالتفاعل مع إشارات النص التي يتعرّف إليها القارئ من خلال عناصر الرصيد المشتركة¹.

إنّ هذه المرجعيات الأدبية التي استندت إليها القصيدة الجاهلية، تبدو في أحيان كثيرة مرتبطة بتقاليد هذه القصيدة نفسها، وهي تقاليد حازمة صارمة، ترقى إلى أن تكون ميثاقاً، تواضع عليه شعراء العصر الجاهلي، وأقاموا عليه الصرح الذي تنهض عليه القصيدة عندهم، وهي من جانب آخر علامات شعريّة اطمأنت إليها أفئدة قراء هذا الشعر، واستحسنوها أذواقهم، وشكل الخروج عنها ضرباً من المغامرة التي لا تُحمد عواقبها، وقد تُؤدي إلى صُدود المتلقين عن الشاعر، وبوار بضاعته، وقد مرّ بنا حديث «ابن قتيبة»: عن انصراف العرب عن رواية شعر «أبي ذؤاد»، و«عدي» لأنّ ألفاظهما ليست بنجدية².

يُمثّل الخطاب الشعري الجاهلي الذي بين أيدينا، نتيجةً لتطوّر أخذ مراحل عديدة، وترسّبات استغرقت زمناً طويلاً، حتى استوى بناء القصيدة العربية، وقامت أركانها، وأخذت زُخرفها، وتشكّل نموذجها المتعارف عليه بين شعرائها، وقُرّائها، وهكذا فإنّ هذه الترسّبات يُمكن اعتبارها تُمثّل الرصيد الذي استندت إليه القصيدة الجاهلية، كي تقيم تواصلها مع قُرّائها، وتؤسّس حوارها المثمر معهم، ويكاد يتفق أغلب الباحثين على أنّ النماذج التي أسست للشعرية العربية الجاهلية بشكل كبير، إنّما هي -في جانب كبير منها- تلك التي أقام صرحها «امرؤ القيس»، بما أبدعه من ابتكارات، في الشكل، والمضمون الشعري، وتأسيس لتقاليد فنيّة قويّة استطاعت أن تصمد طويلاً على امتداد الممارسة الشعرية العربية، يقول «عمر بن الخطاب» رضي الله عنه: "امرؤ القيس سابقهم، خسف لهم عين الشعر، فافتقر عن معان عور أصبح بصراً"³.

ومن هنا فقد كان شعر «امرؤ القيس» سجلاً حافلاً اعترف منه شعراء عصره، ومن جاء بعدهم، وقد لقي إجماع دارسي الشعر العربي، القدماء منهم، والمحدثين، على أستاذيّته، وسبقه في ميدان الشعر، وفضله على من جاء بعده، قال «محمد بن سلام»: "احتج لامرؤ القيس من يُقدّمه قال: ما قال ما لم يقولوا، ولكّنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، استحسنتها العرب واتبعته فيها الشعراء: استيقاف صحبه، والتبكاء في الديار، ورقّة النسيب، وقرب المأخذ، وشبه النساء بالظباء والبيض،

¹ ميساء زهدي الخواجا: تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة في شعر بدر شاكر السياب، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 2009م، ص173.

² ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص238.

³ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه ونقده، ج2، مرجع سابق، ص94.

خسف: من الخسيف وهي البئر التي حفرت في حجارة فخرج منها ماء كثير، افتقر: من الفقير وهو فم القناة.

وشبّه الخيل بالعقبان والعصي، وقيد الأوابد، وأجاد في التشبيه، وفصل بين النسب وبين المعنى¹. هكذا نظر الجاهليون إلى شعر «امرئ القيس»، جاعلين منه مثلهم الأعلى، ومصدرهم النثر الذي نهلوا منه لتحرير أشعارهم، وعلى هذا فقد شكّل المرجعية الأولى لشعراء عصره، حتى عند أولئك الذين يُعدّون في الطبقة الأولى من شعراء ما قبل الإسلام، وكان شعره المعيار الأساس في تقييم أي شعر آخر، لقد كان لـ«امرئ القيس» فضل الريادة في فن الشعر، سواء في جانب المعاني، وما جاء به من ابتكارات تتعلّق بدلالات القصيدة، أو على صعيد البناء الشعري للقصيدة، وأساليب صياغة مكوّناتها الفنية.

كان لـ«امرئ القيس»، قصب السبق، في كثير من حقول الشعر الجاهلي، ومن ذلك في كونه أول شعراء العربية ممن شبه شيئين بشيئين، في بيت واحد، ثمّ اتبعه الشعراء مُقلّدين مُقلّدين، وذلك في قوله (من الطويل)²:

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَابِسًا لَدَى وَكْرِهِا الْعُنَابُ وَالْحَشَفُ الْبَالِي

جاء هذا البيت الشهير في وصف ما اصطاده العُنَابُ، لإطعام أفراده، وقد استلهم شعراء العصر الجاهلي، هذا الأسلوب الشعري البديع الذي يضع في حيّز البيت الواحد أكثر من تشبيه، مع ما يحمله من معاني واسعة في مختصر من اللفظ مفيد، وهكذا فقد ألفينا «لبيد بن ربيعة»، ينسج على منواله قائلاً (من الكامل)³:

وَجَلَا السُّيُولُ عَنِ الطُّلُولِ كَأَنَّهَا زُبُرٌ تُجَدُّ مُتَوْنَهَا أَقْلَامُهَا

شبّه «لبيد» السُّيُولُ بالأقلام، وشبه الأطلال بالزبر (الكتب)، وتحدّث عن سيولٍ تكشف الطلول، فتبدي معالمها التي أخفاها تعاقب الأيام، تمامًا مثلما تُجدّد الأقلام الكتابة على مُتون الصحائف، والكتب.

ظلّ وهج البيت الذي أبدعه «امرؤ القيس» مُتقدّماً، يسكن ضمائر الشعراء، ويحمل توق كثير منهم على أن يأتوا بمثله، إلى عصور مُتأخّرة، تتجاوزُ عهود الجاهليّة، يقول الشاعر العباسي «بشار بن برد»:

"ما قرّ بي القرار مُذ سمعت قول امرئ القيس (من الطويل):

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَابِسًا لَدَى وَكْرِهِا الْعُنَابُ وَالْحَشَفُ الْبَالِي

حتى صنعتُ (من الطويل):

¹ ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، المجلد الأول، مرجع سابق، ص55، وينظر: ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، مرجع سابق، ص94.

² امرؤ القيس: الديوان، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط5، دت، ص38.

³ الشنقيطي: شرح المعلقات العشر، دار الغد الجديد، تح أحمد أحمد شتيوي، القاهرة، ط1، 2007م، ص88.

كَانَ مُثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا وَأَسْيَافِنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ¹

لقد مثل هذا البيت تحديًا، بذل معه «بشار» كلَّ موهبته الشعرية لمجاراته، حتى استطاع أن يأتي بمثله، ويشفي -كقارئ مجتهد- غليل نفسه المنبهة بشاعرية «امرئ القيس»، المتفاعلة مع الطاقات الإبداعية الكامنة في أرجاء الخطاب الشعري، ثم ليُرْضي داعي الشعر في كيانه، ويستجيب لنداء الإبداع المنبعث من البيت، ويُبدع هو الآخر نصا جديدا، لا يتأخّر عن الأوّل في مضمار السبق الشعري.

وكذلك يُنسب إلى «امرئ القيس» أنّه أول من عرض أربع تشبيهات في بيت واحد، يقول «ابن رشيقي»: "ثم أتوا بتشبيه أربعة بأربعة: بالكاف أيضا، وبغير كاف، فقال امرؤ القيس، وهو أول من فتح هذا الباب:

لَهُ أَيْطَلَا ظَنِّي وَسَاقَا نَعَامَةٍ وَإِرْخَاءُ سَرْحَانٍ وَتَقْرِيبُ تَتْفُلٍ²

ثم سار على هديه من جاء بعده، بل وكذلك كثير من شعراء زمانه الذين اقتفوا أثره، وسلخوا سبيله، إنّ مثّل «امرئ القيس» عند شعراء العصر الجاهلي، ومن جاء بعده، إنّما هو مثل الأستاذ المؤسس الذي علّم الناس فن الشعر، وفتح فيه أبوابا كثيرة، وقد بلغ من إكبار الشعراء له، واعترافهم بمكانته بين أقرانه، أنّهم كانوا يأخذون من بدائع شعره، ما تزدان به قصائدهم، دون أن تلحقهم مآخذ النقاد، ولوم اللاتمين، وعلى هذا فإننا ألفينا في أشعار العرب، كثيرا من الاقتباسات، والتضمينات التي اتخذت من شعر «امرئ القيس» مصدرا أثيرا لها، يزيد من ألق التعبير الشعري، وجمالياته، ويُعزّز دلالاته.

نتوقّف عند قوله (من الطويل)³:

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ سَوَالِكُ نَقْبًا بَيْنَ حَزْمِي شَعْبَعٍ

يحمل البيت إحساسًا عارمًا بالشوق، والحنين، بلغ بالشاعر مبلغًا كبيرًا، حتى ساورته ظنونٌ كاذبة، توهم معها أنّ ركاب أحبّته قد عادت من جديد، وأنّ ساعة لقائهم قد أزفت، وهو لأجل هذا يطلب من صاحبه أن يتبصّر في الأفق البعيد، لعلّه أن يرى موكب الظاعنات في هوداجهن، وتصدّق ظنونه، وينطفئ لهيب الصبابة المتأجّج في صدره، وترتاح نفسه العطشى التي أمّضها البين، وبرّحتها عذابات الفراق.

لقد استطاعت عبارة "تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ"، أن تحمل كلّ العواطف المُستعرة في نفس

¹ ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج 1، مرجع سابق، ص 291.

² ابن رشيقي: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج 1، مرجع سابق، ص 293.

³ امرؤ القيس: الديوان، مرجع سابق، ص 43.

الظعنات: النساء في الهوداج، الحزم: ما غلظ من الأرض، النقب: الطريق في الجبل، شعبع: اسم ماء.

الشاعر، وقد كانت مثار إعجاب القراء على امتداد العصور، لما تثيره في نفوسهم من عواطف دافقة حيّاشة، يقرأ «حسني عبد الجليل يوسف» هذا المشهد الشعري من زاويته الخاصة فهو يرى أنّ الشاعر "يستحضر صورة الطعائن، وكأنه يرهّن راحلات عن الديار..واللافت للنظر أنّ واقعة الرحيل غالبا ما تكون مرتبطة بالوقوف على الأطلال التي يتحدث إليها الشاعر، ويسائلها، وهو في أثناء حديثه إليها يتذكّر يوم الرحيل حين حزم القوم أمتعتهم، وتركوا ديارهم، وهي صورة لا يمكن أن تنسى..ولهذا فإنّ الشاعر عندما يقول: تبصر خليلي هل ترى من طعائن..يريد تخيل معي، أو حاول أن تسترجع معي تلك الصورة التي لا تنسى، صورة الطعائن وهن يركبن في الهودج، وهي تسلك تلك الطرق نحو الموطن الجديد"¹، وفي هذه الصورة حظّ كبير من التأثير الوجداني على المتلقي.

ومن اللافت أنّ هذه العبارة قد تكرّرت عند كثير من الشعراء، الذين لم يجدوا حرجاً في تضمينها في أشعارهم، دون تغيير، أو تصرّف، ويبدو أنّ قوّة العبارة الشعرية التي أبدعها «امرؤ القيس»، استطاعت أن تستأثر باهتمام الشعراء، وتفرض حضورها الطاعني في أشعارهم دون أي تعديل أو تحوير، وربّما نظر أولئك إلى أنّ من شأن التصرّف فيها أن يؤدي إلى فتور في دفق التعبير الشعري، بما لا يُناسب الموقف الشعري المتدفّق، الذي تُغذيه أحوال العاشق الملتاع من ألم الفراق. تردّدت هذه العبارة في ديوان الشعر العربي، في مختلف مراحلها، بشكل واضح جدّاً، وإنّما يدلّ هذا الشيوخ دلالة قويّة على استحسان الشعراء لهذه العبارة، وأنّها قد صارت ملكاً لألسنتهم جميعاً، بفضل ما تميّزت به في معناها، ومبناها².

يتوقّف «محمد أبو موسى» مليّاً عند هذه العبارة الشعرية التي وردت أيضاً عند «زهير بن أبي سلمى» في قوله في معلقته (من الطويل):

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ طُعَائِنِ تَحْمَلْنَ بِالْعِلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ

يتفاعل «أبو موسى» مع جماليات هذه الجملة الشعرية كلّ التفاعل، ناظراً إلى ما وراء ظاهرها النصي، قارئاً خلف سطوره المنظورة، بعيداً عن المعاني القريبة التي تطفو على سطح الخطاب الشعري، مُبِيناً أنّ من أَجَلِ أسرار هذه العبارة الشعرية، إنّما هو قدرة الشاعر الفائقة على أن يصنع عالماً آخر جميلاً غير عالمه، مُتجاوزاً حاضره البائس، إلى دنيا أخرى، فقد حملته أجنحة الشعر إلى حيث يُحب، سافرت به بعيداً بعيداً، عن واقعه الكئيب الذي جَلّله الحزن والفراق، إلى عالم آخر، صنعه الخيال الشعري، يُرضي توق الشاعر إلى تحقيق أمانيه الجميلة، حيث تبدو ركاب أحبّته من بعيد، وتومض آمال عذابٍ بعودتهم من جديد.

¹ حسني عبد الجليل يوسف: أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001م، ص149.

² ينظر محمد أبو موسى: الشعر الجاهلي، دراسة في منازع الشعراء، مرجع سابق، ص352.

تحدّث «أبو موسى» عن ما تتطوي عليه هذه العبارة من شاعريّة ساحرة، وطاقات دلاليّة فياضة، من خلال استرجاع الذات الشاعرة "لأمر قد مضى، عن طريق إبداع صنعة خياليّة محضة، دعا إليها فرط التشوّق لهذا الركب الزاخر بالحبّ، والحياة، والنعمة، والنضارة، وهذا معنى يُوشك أن يكون عاما في هذا التركيب، ثمّ تجد خصوصية أنفذ في سياق زهير، وذلك أنّه لما لم ير في الديار إلاّ دمنة خرساء.. لم يجد مفراً في أن يسترجع الصورة المقابلة فاستدعاها واسترجع بها الخير، والوفرة، والحياة، والنعمة التي ارتحلت عن هذه الديار"¹.

لقد استطاع الشاعر أن يمضي -ويحمل معه قارئه إلى عالمه المفقود- ويلوذ إلى واقع آخر مغاير، وإنّما يُنبئ هذا عن "اقتدار النفس على أن تصنع لها عالمها الذي تفلّت منها، وأن تعيشه مرّة ثانية، مع تقادّم عهده وانقضاء زمنه، ولعلّ هذا المعنى النفسي الذي لحظه كبار الشعراء في هذه العبارة من الأسرار التي أغرّتهم بها فأخذها بعضهم عن بعض في غير غضاضة، ليذّلّونا على نُبلها ورفعتها، وأنّها ممّا شهد الجميع بفضلها"².

هكذا تُجلي قراءة «أبي موسى» كثيراً من جماليات هذه العبارة الشهيرة، لندرك معها أنّ سرّ تكرارها عند كثير من الشعراء إنّما يعود إلى طاقاتها الدلالية الفياضة، التي تُذكّينا مخزوناتنا النفسية، والوجدانيّة الكامنة، التي تتطلّب قارئاً متفاعلاً مع الخطاب الشعري كلّ التفاعل، حتى يتأتّى له أن ينفذ إلى شوارده، ويقف على معانيه البعيدة، على النحو الذي ألفيناه عند الباحث. يبدو كلّ «زهير» بهذه العبارة شديد الوضوح، نلمس ذلك جلياً من خلال إعادة توظيفه لها في مواطن من ديوانه، يقول (من الطويل):

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنِ كَمَا زَالَ فِي الصُّبْحِ الْأَشَاءُ الْحَوَامِلُ

وفي قوله (من الطويل):

تَبَيَّنَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنِ بِمُنْعَرَجِ الْوَادِي فُوقَ أَبَانِ

وكذلك فعل «عبيد بن الأبرص»، حين استعار العبارة في قوله (من الطويل):

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنِ سَلَكْنَ غُمَيْراً دَوْنَهُنَّ غُمُوضُ

وفي مواطن أخرى من ديوانه قال «عبيد» (من الطويل):

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنِ يَمَانِيَّةٍ قَدْ تَغْتَدِي وَتَرُوحُ

وجاءت العبارة في قول «كعب بن زهير»:

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنِ كَنَخْلِ الْقُرَى أَوْ كَالسَّفِينِ حَزَائِقُهُ

وفي الحقيقة فإنّه لا يتسع المجال هنا لذكر كل المواطن التي وردت فيها هذه الجملة الشعرية

¹ ينظر: محمد مجد أبو موسى: الشعر الجاهلي، دراسة في منازع الشعراء، مرجع سابق، ص 354.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 353.

على ألسنة الشعراء، فقد وجدنا ذلك الاقتباس في العصر الجاهلي عند «المُرْقَش الأصغر»، و«سُحَيْم»، و«الطفيل الغنوي»، وقد امتدّ تأثير العبارة إلى شعراء آخرين نبغوا في عصور تالية، مثل الشاعر الأموي «الراعي النميري»، ومن اللافت أن نجد شعراء جاؤوا على أعتاب القرن العشرين مثل «محمد سعيد الحبوبي»، أو «معروف الرصافي» يضعون هذا الشطر في أشعارهم، وهو ما يثبت أن جاذبيّة التعبير الشعري هو ما حمل هؤلاء على ذلك، وفي هذا دليل على أنّ محمولات هذه الجملة الشعريّة، وجمالياتها ما زالت تحتفظ بتأثيرها، وألقها على امتداد العصور والأزمان.

وهكذا فإننا نعتقد أنّ استحضر هذه العبارة في الخطاب الشعري الجاهلي، إنّما هو إصغاء لسياق نفسي أحاط بشاعر استبدّ به شوق مُبرِّح إلى أحبّته، فكان له أن امتاح من شعر «امرئ القيس»، ما ناسب هذا السياق النفسي الضاغط.

وعلى العموم فإننا نعتقد أنّ القراءة المتأنية المتأمّلة، لظاهرة تكرار عبارات بعينها، وما تتضمنه هذه العبارات من محمولات جمالية، ليؤكد أنّ هذا التوظيف إنّما جاء -في أغلب الأحوال- امتثالاً لتقاليد القصيدة الجاهليّة التي دأبت على أن تحتفي بنماذج شعريّة عليا احتفظ بها سجلّها النصي، وكان أن ردّتها أجيال الشعراء على مرّ العصور، على أنّنا في هذا لا نستطيع أن نُلغي كلّ الإلغاء كل أشكال الأخذ الشعري، فقد نظر إليه «ابن رشيق» على أنّه باب "متسع جداً، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة، إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأخّر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل"¹.

إنّ كثيراً من الدارسين الذين استهدفوا الشعر الجاهلي، جعلوا من تكرار هذه العبارات حُجّة في أيديهم، لاتهامه بالانتحال وعدم الأصالة، أو غير ذلك من المصطلحات المستكرهة التي أوجعت خاصرة هذا التراث العزيز اتهاماً وتجريحا وانتقاصاً من قيمته، وطعنا في قيمته الجليّة، وهكذا فإننا ننظر إلى جماليات هذه العبارات لينزه هذا الشعر الجميل من هذه الادعاءات، ويوهن كثيراً من طُرُوحات هذه النظرية التي قرّر بعض من غلاة دعائها، أنّ الجانب الأكبر من شعر الجاهليّة أنما هو موضوع مصنوع.

¹ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج2، مرجع سابق، ص280.

5. التفاعل القرائي، وهوامش التأويل:

لا تكفّ النفس الإنسانية في سعيها لتفسير ما يعترضها من ظواهر شتى، وذلك سلوك بشري فطري انغرس في كيائها منذ الأزل، وسرّ مكنون من أجل أسرارها، ميّزها عن غيرها من الموجودات الأخرى، ولقد كان فهُم هذه النفس لعدد من المسائل الوجودية -في أحيان كثيرة- أمراً خطيراً، أدّى إلى تقرير مصيرها في هذه الحياة، فإذا وقفنا على الظاهرة الأدبية، فإننا نجدنا من أهمّ الظواهر التي انشغلت بها، سعيًا لفهمها، وتفسيرها، ولأجل ذلك سلكت في الاشتغال عليها طرائق قدّماً، ونهجت دُرُوباً مُتَشَعِّبَةً، للاقترب من حُدود المعنى الذي وجدناه -في أحيان كثيرة- يختفي خلف سُتور كثيفة من اللبس، والغموض، حيث "يتجلى الكلام الشعري تجلياً شفافاً، وراء الضباب الخادع للغمة، ويتراءى في التماعات المرايا الإيهامية بهيأة ظلال صورتيّة ترشّح شكلها للأسر في مساق المتاح والمرئي، لكنّها في الوقت ذاته تستخدم كلّ أساليب التمتع من أجل أن تبقى بعيدة في قربها، وقريبة في بعدها، يُراودها فضول القراءة بتجلياته الجريئة المتنوّعة لينتظم في حركيّتها مُسترقاً السمع برهافة إلى حنينها الجواني الأسر، وهمسها الشفيف، وبوحها المريب"¹، وفي ظل هذا التجاذب بين القارئ، والمقروء، يُولد التأويل المنتج البتاء، حين يبلغ التفاعل بينهما مبلغاً يتجاوز طبقات الخطاب الشعري السطحيّة، التي قد تكون مدلولاتها خادعة للقارئ، على اعتبار أنّ الخطاب الأدبي ذو طبيعة مراوغة مخاتلة، تُخفي من الدلالات ما لا تصرّح به في الظاهر، ومن هنا يكون من واجب القراءة أن تنفذ إلى أبعاد عميقة في الجسد النصي، يبذل معها القارئ كلّ ملكاته، بما يسمح بالوقوف على الممكن المستطاع من مقاصد الخطاب.

أمّا إذا نظرنا إلى علاقة القراءة بالتأويل، فإنّها -ولا شك- علاقة وثيقة، لا تنفصم عُراها، يكتنفها كثير من التداخل، والتشاكل، والتماهي، إذ يُمثّلان "مفهومين متلازمين تلازما شديداً.. ولا وجود لأحدهما من دون الآخر، لذا فهما ينطلقان في التوغّل داخل جسد النص معاً، إذ يبدأ تأويل نص، حين نشرع في قراءته"²، ورُبّما تطلّب الوقوف على معاني، ودلالات الخطاب التي تطمئنّ إليها الذات القارئة، مُحاولات قرائية متعددة، من أجل أن يتحقّق -في الأخير- ذلك التفاعل الحقيقي الذي تُذكيه شخصية القارئ، وثقافته، وميولاته، وما يُحيط به من سياقات، وظُرُوف مختلفة، مع ما يُرسله الخطاب الأدبي، من إشارات، ورُموز، وما ينطوي عليه من استراتيجيات نصيّة، وفجوات، تُهيئ للقارئ سُبُل الاندماج في العالم النصي، بما يُحسّنه من اختيار موقّق لرؤيته المنهجية، وأدواته المناسبة³، وهكذا فإنّ اندماج الذات القارئة -بكل خصوصياتها- مع عوالم الخطاب الشعري، بكل ما فيه من مُحفّزات قرائيّة، لِيُؤدّي إلى نشأة فعلٍ قرائيّ تأويليّ، فريد من نوعه، ولا يكون مماثلاً لأيّ

¹ محمد صابر عبيد: تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010م، ص7.

² ينظر: محمد صابر عبيد: مقدمة في نظرية القراءة والتلقي، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2015م، ص53.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص53.

فعل آخر، يكون سليل تلافح التجربتين في آن واحد، يأتي للتعبير عن "فعالية ذهنية إنسانية، تُتيح للمتلقي تعمق أغوار النص، والبحث عن حقائقه المضمرة، وربما المغمورة لاعتبارات خاصة بغرض فهمه، فالتأويل يشكّل التجسيد العملي لمضمون الفهم في كلّ عملية تواصلية"¹.

إنّ كلّ ممارسة تأويلية، هي حلقة في سلسلة تأويلية لا يُعرف مُنتهاها، ولا تتخذ شكلاً ذي ملامح مُحددة، إنّها عملية جديدة مُتجددة تأبى الاستقرار، والتوقف عند معاني ثابتة بشكل نهائي، ذلك أنّه مع كلّ قارئ جديد، فإننا نشهد رؤية قرائية جديدة تستكشف الخطاب الأدبي، مختلفة بالضرورة عن غيرها من القراءات السابقة، تُؤدّي إلى إنتاج جديد للمعنى، ومع اختلاف ثقافات القراء، وبيئاتهم، ووجهات أنظارهم، وقناعاتهم المختلفة، تتعدّد القراءات، وتسير في اتجاهات قد تتفق، وربما تتباين بشكل كبير، تبعاً للمقاربات، والمناهج التي يتوسّلها القراء، والتي يكون لها الدور الأساس في توجيه القراءة، وتحديد مساراتها، نحو وجهات تخدم مقاصد هذه المقاربات المتباينة.

وعلى صعيد آخر، فإذا نظرنا إلى أثر محمولات القارئ التي يتصدى بها للخطاب الأدبي، سعياً لفك رموزه، وإدراك مراميّه، فإننا نجدّه "عندما يستقبل النص فإنّه يتلقاه حسب معجمه هو، وقد يُمدّه هذا المعجم بتاريخ للكلمات مختلف عن تلك التي وعّاها الكاتب حين أبدع نصه، ومن هنا تتنوّع الدلالة، ويتمكّن من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ، وتختلف هذه القيم وتتوحد بين قارئ وآخر، بل عند القارئ الواحد في الأزمنة المختلفة"²، فمع اختلاف ظروف القراءة عنده، فإنّ ذلك قد يؤدي بالضرورة إلى اختلاف مخرجاتها، وهو ما يعطي كذلك أشكالاً قرائية جديدة، وأنماطاً أخرى قد تكون غير مسبقة.

هكذا تمنح القراءة في كلّ مرّة، عُمرًا جديدًا للخطاب الشعري، فإنّ "انفتاح النص في فضاء لا مُنتاه على القراءات يُعيد الحياة غير مرّة إلى النص، ويُصبح بهذه الإمكانية، وهذا الانفتاح قادراً على انفصال معناه عن قصديّة المؤلف"³، وفي ذلك ما يُغني الرصيد القرائي للخطاب، ويضيء جوانب أخرى، قد أغفلتها القراءات السابقة.

لقد كان هذا الاتجاه التأويلي الذي يُرحّب، بمختلف وجهات النظر القرائية، سبباً لاقتفى خطاه قراء الشعر الجاهلي، منذ القديم، ولم يكن اتجاهها مستحدثاً، جاء على حين بغتة، حين هبّت رياح الاتجاهات الجديدة في النظرية الأدبية الحديثة، فقد نظرنا إلى «أبي العلاء المعري» في رسالة الغفران، وهو يُقلّب أشعار العرب على وجوه دلالية شتى، تحمل كلّ منها، وجهات نظر أصحابها، وتعكس رؤى متباينة لها مبررات وجيهة، وحجج قويّة، لا يُمكن إنكار احتمالها على نصيب قلّ أو كثر - من القبول، فإذا عدنا إلى قول «امرئ القيس»، - على لسان «أبي العلاء» - حين ذكّر

¹ لطفي فكري محمد جودي: النص الشعري بوصفه أفقا تأويلياً، مرجع سابق، ص 15.

² عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، مرجع سابق، ص 81.

³ ينظر: خليل الموسى: جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2008م، ص 286، 287.

تأويلات القراء لشعره: "كل ذلك حسن"، لوجه آخر ممّا تُسميه: "تعدّد القراءات"، وقد أراد «أبو العلاء» بهذا أن يُعلي من شأن القارئ، ويُشركه في صياغة المعنى الشعري، ويمنحه متّسعاً، يُساهم من جانبه أيضاً في صناعة أشكال جديدة من المعنى، غير منحازٍ إلى رأي واحد، يُلغي الاجتهادات القرائيّة الأخرى، التي تملك وجاهتها، والتي تصبّ في النهاية في صالح إغناء المحصلة القرائيّة للخطاب الشعري، "ومن هذه المنطلقات يظلّ سؤال التأويل مشروعاً مفتوحاً، مُمتدّاً لا ينتهي، يستعصى إيقاف قلقه... فالمعنى الذي هو نتاج كلّ تأويل ليس حقيقة ثابتة ومطلقة، كانت وستظلّ كائنة، ومفهومة بالقدر نفسه لدى جميع الناس، وفي كل الحقب، والعصور"¹.

¹ محمد بازي: التأويلية العربية، نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، منشورات ضفاف، بيروت، ط2، 2015م، ص15.

6. الممارسة التأويلية، وتعدد القراءات:

إنّ ما يمنح الفعل القرائي التأويلي سمة التعدّد، هو أنّه فعل يرتبط -بالدرجة الأولى- بشخصية القارئ الذي يعانق الخطاب الشعري، وهي شخصية مُستقلة مُنفصلة عن عالم الشاعر، مُتميّزة عن غيرها، بحكم الخصائص التي تطبع كلّ ذات قارئة، وهي خصائص مُتباينة تُساهم في صنعها عوامل كثيرة، وبهذا يكون كلّ فعل تأويلي، ممارسة لا تتصل بالأساس بقصدية المؤلف، وإنّما تحكمها عوامل ترتبط أكثر بالقارئ، ومُيولاته، وما يصنع شخصيته، يُقرّر «غادامير» - هذه الحقيقة مؤكّداً أنّ القراءة التأويلية "جّد بعيدة ومنفصلة عن المؤلف، وعن حالته الذهنيّة، وعن نواياه، ومقاصده، وميوله غير المعلنة إلى درجة أنّ فهم النص يتّخذ طابع إنتاج مستقل"¹.

إنّنا نخلص من كلّ هذا أنّ الممارسة التأويلية للخطاب الشعري تأبى الاستقرار على معاني محدّدة ثابتة، أو جاهزة بشكل نهائي، ذلك أنّ اختلاف ثقافات القراء، وبيئاتهم، وأدواتهم القرائية، ووجهات أنظارهم، كلّ ذلك إنّما يُمكن حتمًا من إنتاج جديد للمعنى، وبهذا تتعدّد القراءات للقول الواحد، تبعًا لمذاهب القراء، ومشاربهم، وظروفهم، ومُستويات استيعابهم للقول الشعري، وهكذا نخلص إلى أنّ "تلقي النص يختلف من متلقٍ لآخر، بل إنّ تلقّيات النص الواحد تختلف عن بعضها، ولو كانت الذات المتلقية واحدة، وذلك باعتبار أنّ فعل التلقي يخضع لشروط خارجية (المكان والزمان، ووضعية فعل التواصل)، كما يخضع لشروط أخرى داخلية (بيولوجية، وسيكولوجية، وأخرى تتعلّق بمعطيات وضعية المستقبل الاجتماعيّة)، وعلى هذا الأساس فإنّه لا يمكنُ أبدًا أن يكون هناك تطابق بين النص الذي ينتج، وبين نفس النص حين يخضع لتلقّي ما"².

يذهب «عبد الفتاح كيليطو» أبعد من هذا حين ينفي عن القراءة حيادها التام، ويسلبُ القارئ القدرة على التجرّد المطلق من كلّ تأثير، يقول: "القارئ يقرأ النص انطلاقًا من اهتمامات تخصّه، أو تخص الجماعة التي ينتمي إليها، القارئ يهدف دائماً، من خلال قراءته إلى غاية، إلى غرض، سواءً كان حسن النية، أو سيئ النية، فإنّه يسعى إلى إثبات غرض من الأغراض، بهذا المعنى فإنّ القراءة كل قراءة مغرضة!"³، هكذا تطرّح قصديّة القارئ مشكلاً آخر، غير أنّه في النهاية لا يؤدي سوى إلى ترسيخ تعدد قراءات الخطاب الأدبي، باختلاف القراء.

لقد ألفينا في أحاديث الأولين، ما يُؤازر هذه الرؤى التي تمنح الخطاب دلالات متعدّدة في أذهان القراء، ومن نماذج ذلك ما كان في تلقي هجاء «الحطيئة» لـ«الزبرقان بن بدر»، في قوله (من البسيط)⁴:

¹ عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دط، 2003م، ص195.

² كونتر جريم: التأثير والتلقي المصطلح والموضوع، تر أحمد المامون، دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد السابع، فاس، ص18.

³ عبد الفتاح كيليطو: المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2001م، ص18.

⁴ الحطيئة: ديوان الحطيئة، دراسة مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993م، ص119.

دَعِ الْمَكَارِمَ لَا تَرْحَلْ لِبُغْيَتِهَا وَأَفْعُدْ فَإِنَّكَ أَنْتَ الطَّاعِمُ الْكَاسِي

فقد رأى «عمر بن الخطاب» رضي الله عنه -حين اشتكى له «الزبرقان» هجاء «الحطيئة»- أن مقصد الشاعر، لا يعدو أن يكون سوى عتاباً، غير أن «الزبرقان» رأى أن «الحطيئة»، إنما هجأه حين طعن في مروءته طعنًا موجعًا، ونظر إلى أن همة «الزبرقان» لا ترقى به أن يكون من أهل المكارم، والخصال الحميدة، وأن غاية أمره هو أن يكون من السوق من الناس الذين يقنعون من الحياة، بالأكل، والشرب، والكسوة، دون التطلّع لمعالي الخصال التي هي من شأن السادة الكرام، ولكي يُقنع «الزبرقان» «عمر بن الخطاب»، بوجاهة رأيه، طلب شهادة «حسان بن ثابت»، وهو الشاعر العليم بصناعة الشعر، الذي قارع فحول شعراء الجاهلية، وقد رأى «حسان» أنه لم يهجه ولكن سلح عليه¹، وقيل إنه سأل «ليبد بن ربيعة» عن ذلك فقال: ما يسرني أنه لحقني من هذا الشعر ما لحقه، وأن لي حمر النعم.

إن في هذا الخبر، ما يُثبت أن القول الشعري الواحد، ليحمل من التأويلات ما يستجيب لاستعدادات كل ذات متلقية، بما تتطوي عليه من خصوصيات تطبعها، دون سائر المتلقين، فتأويل «عمر بن الخطاب» يختلف عن تأويل «الزبرقان» نفسه، الذي رأى فيه هجاء مراً لا تقبله نفسه الكريمة العزيزة الأبية، كما أن قراءة «حسان بن ثابت» تنفرد عن القراءتين حين نظرت إلى أن مقاصد البيت تحمل دلالات أنكى من الهجاء، والتقريع، بينما نظر «ليبد» إلى أن البيت ينطوي على كثير من المعاني التي تحط من قيمة الرجل، وأنه لا يرضاها لنفسه، ولو أعطي من حمر النعم، على أننا نعتقد أن جُنوح «عمر بن الخطاب» إلى تأويل البيت على النحو الذي أبداه لـ«الزبرقان بن بدر»، إنما كان رغبة منه في جبر خاطر الرجل، وهو سيدٌ شريفٌ في قومه، ومن المستبعد أن يكون قد غاب عن «عمر» ما انطوى عليه البيت من صنوف الهجاء المقذع، وهو الخبير بفن الشعر، وأغراضه، وما تذهب إليه معانيه.

أما إذا انصرفنا عن الذات القارئة، ويممنا وجوهنا شطر لغة الخطاب الشعري، ونظرنا إلى ما يُميّزها عن اللغة النثرية العادية البسيطة، فإن ما يطبعها، بالدرجة الأولى هو أنها لغة "مشحونة"، وهذا يعني أنها لغة دلالات، لا دلالة واحدة، ولغة احتمالات، لا لغة ثبات وبقين، ولغة توترات، لا لغة الهدوء والسكينة، ولغة صراع وحركات متماوجة متواشجة، لا لغة اتجاه واحد، ولذلك فإن القبض على دلالاتها جميعها متعذر، ويحتاج ذلك إلى غير قارئ واحد، فبقدر ما تتعدد القراءات الجادة تتعدد الدلالات التي يكتننها ويخبئها هذا الخطاب الغني باحتمالاته المفتوح على فضاءات لا نهائية²، واللغة الشعرية بهذه الإمكانيات الغنية جميعها، إنما تمنح قارئها متسعاً، من التأويل،

¹ ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ج1، مرجع سابق، ص316.

² خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2008م، ص109.

والقراءة، وفُسحة من أمره في بناء الدلالات التي يراها أكثر رجحانا من غيرها، ومن المؤثر أن نجد أنّ هذه اللغة تتمرد على قائلها، وتتقلّت من عقالها، فإذا بها حين يتلقّفها المتلقي، ويتفاعل معها نجدها وقد حملت من المعاني ما لم يكن في ذهن الشاعر، ولم بخطر له على بال، لأنّ لغة الشعر "لا يمكن أن تكون مفردة الدلالات، ولو قصد الشاعر إلى ذلك قصداً، لأنّ دلالات ألفاظه تتداخل، وإشعاعاتها تتجاوز حدودها العادية، وتنتهك حرمة معانيها المعجمية. إن الشاعر يفتت دلالات ألفاظه، ويصنع لغته الخاصة به، ويُشكّل ويبني باستمرار تركيبات جديدة"¹.

لقد تحدّث القدماء عن هذا التعدّد القرائي، في باب الاتساع في التأويل، ومن ذلك ما جاء عند «ابن رشيق» الذي عرّفه بقوله: "وذلك أن يقول الشاعر بيتاً يتسع فيه التأويل؛ فيأتي كلّ واحد بمعنى، وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ، وقوّته، واتساع المعنى"²، وفي سعيه لإثبات وجهة نظره ضرب «ابن رشيق» مثلاً من شعر شهير لـ«أبي نواس»، في قوله (من الطويل):

ألا فاسقني خمرا وقل لي هي الخمر

ثمّ استعرض رأي أحد مفسري هذا البيت ليثبت ما قد يعتري فهم المتلقي، ومقصدية الشاعر من تباين شديد، يقول: "فزعم من فسّره أنّه إنّما قال: «وقل لي هي الخمر» ليلتذّ السمع بذكرها كما التذت العين برؤيتها، والأنف بشمها، واليد بلمسها، والفم بذوقها، وأبو نواس ما أظنّه ذهب هذا المذهب، ولا سلك هذا الشعب، ولا أراه أراد إلّا الخلاعة والعبث الذي بنى عليه القصيدة، ودليل ذلك أنّه قال في تمام البيت: ولا تسقني سراً إذا أمكن الجهر"³.

وكذلك تعرّض «ابن رشيق» لقول «امرئ القيس» (من الطويل)⁴:

مَكْرٍ مَقَرٍ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعَاً كَجُلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّةُ السَّيْلِ مِنْ عَلٍ

فقد ذكر في تأويله أنّه: "إنّما أراد أنّه يصلح للكرّ والفر، ويحسن مقبلاً مدبراً، ثم قال «معاً» أي: جميع ذلك فيه، وشبّهه في سرعته وشدة جريه بجمود صخر حطّة السيل من أعلى الجبل؛ فإذا انحط من عالٍ كان شديد السرعة، فكيف إذا أعانته قوّة السيل من ورائه؟"⁵، ثمّ عرض «ابن رشيق» ما قدّمه آخرون من تأويلات، يحتملها البيت، فقال: "وذهب قوم.. إلى أنّ معنى قوله كجمود صخر حطه السيل من عل إنّما هو الصلابة؛ لأنّ الصخر عندهم كلما كان أظهر للشمس والرياح كان أصلب. وقال بعض من فسّره من المحدثين: إنّما أراد الإفراط، فزعم أنّه يرى مقبلاً ومدبراً في حال واحدة عند الكر والفر لشدة سرعته، واعترض على نفسه، واحتج بما يوجد عياناً؛ فمثّله بالجمود

¹ ينظر: نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسة والنشر، دمشق، ط1، 2008م، ص153.

² ابن رشيق: العمدّة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج2، مرجع سابق، ص93.

³ المرجع نفسه، ص93، 94.

⁴ امرؤ القيس: الديوان، مرجع سابق، ص19.

⁵ العمدّة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج2، مرجع سابق، ص93.

المنحدر من قنّة الجبل، فإنّك ترى ظهره في النصبّة على الحال التي ترى فيها بطنه، وهو مقبل إليك¹، وبعد استعراضه ما احتمله البيت من قراءات، يُقرّر «ابن رشيق» أنّ الخطاب الشعري، إنّما يمنح قارئه من القراءات، ما قد يغيب عن خلد الشاعر، يقول: "ولعلّ هذا ما مرّ قط ببال امرئ القيس، ولا خطر في وهمه، ولا وقع في خلدّه، ولا روعه"²، وكذلك قال «ابن أبي الإصبع العدواني»، حين استعرض دلالات البيت: "ولم تخطر هذه المعاني بخاطر الشاعر وقت العمل، وإنّما الكلام إذا كان قويا من مثل هذا الفحل احتمل لقوّته وجوها من التأويل بحسب ما تحتل ألفاظه وعلى مقدار قوى المتكلمين فيه"³، وفي كلّ هذا ما يُثبت دور القارئ في صناعة المعنى، وما يعطيه له من حريّة في النظر إلى مقاصد الخطاب بعيدا عن كل تأثير.

¹ العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج2، المرجع السابق، ص93

² المرجع نفسه، ص93

³ ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، مرجع سابق، ص455.

7. الغموض ومحفزات التأويل:

إنّ من دواعي امتلاك الخطاب الشعري أسباب التأويل، والقراءة، هو أنه خطابٌ ينأى عن التصريح المباشر، بما ينطوي عليه من غموض فني، يُؤدى إلى إنتاج تأويلات تُغني رصيده القرائي، امتثالاً لطبيعة الشعر التي ارتضاها له قُراءه منذ الأزل، تلك هي الطبيعة التي تُميّزه عن غيره من صُنوف التعبير الأخرى، "فبينما تكون اللغة في التخاطب العادي وسيلة لتحقيق البلاغ، فإنّها في الخطاب الأدبي هدفاً في حدّ ذاتها، وبالتالي تصبح لغة مشحونة بالدلالات، مراوغة إلى حد كبير، مما يصعب الرسالة، ويجعلها مفتوحة إلى أبعد ما يُمكن، وإذا كانت للخطاب العادي وظيفة مرجعية، فإنّها تتحوّل إلى وظيفة أدبيّة في الخطاب الأدبي الأمر الذي أدى إلى التسليم - عند دارس الأدب- بالغموض في الآثار الأدبيّة عن غيرها"¹، وهذه الطبيعة هي أهمّ أسرار الشعر، ولأجلها استمرّ يجمع حوله قراءه، منذ وُجد هذا الشعر، وإلى اليوم، فلغة الشعر هي اللغة المُخاتلة، المُراوغة، العvisية الذكية، تلك التي تخفي أسرارها من وراء حجاب، إنّها اللغة التي لا تُعلن عن محمولاتها لقارئها من أول وهلة، نائية بنفسها عن الوضوح، والمباشرة، والتجلي، إنّها لغة التلميح لا التصريح، تلك التي تدفع قارئها للكد، والاجتهاد، وإعادة الطرق على أبوابها الموصدة، وإذا افتقد الشعر هذه الخصائص فإنّه -ولا شكّ- لا يعدو أن يكون كلاماً عادياً لا خير فيه، وعلى هذا فإنّ سعي "المبدع إلى توضيح نصه وإيصاله لمتلقيه صريح المعاني، خالياً من أيّ درجة من درجات الغموض يعني رغبته بأن يكتفي متلقي هذا النص باستقباله كما هو، وفهمه كما يسوقه إليه مبدعه، وعدم السماح له بإعمال ذهنه بحثاً عن معنى غائب"²، ولأجل هذا قال «ابن الأثير»: "وأفخر الشعر ما غمّض، فلم يعطك غرضه إلا بعد ملاحظة منه"³، وإلى ذلك انتهى «عبد القاهر الجرجاني» حيث قرّر: "أنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله ألقى، وبالمزيّة أولى، فكان موقعه من النفس أجلاً وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف، ولذلك ضرب المثل لكل ما لطّف موقعه ببرد الماء على الظمأ"⁴، من هنا يكون الغموض هو أحد الأسباب التي تمنح للشعر قيمته المضافة، وتعلي من شأنه في ميزان القراءة والتلقي، ولكن مهلاً فإنّ من الواجب التمييز بين الغموض الفني، والإفراط في الإبهام إلى حد الإلغاز، وهو صنيع يوصد الأبواب أمام القراء، لينتهي بالقصيدة إلى الموت في مهدها، حين يُفقد الشعر لذته، ويسلبه رونقه.

لقد كان هذا المبحث الذي تناول مسألتَي الإيضاح والغموض في الشعر، أحد أهمّ المباحث التي

¹ عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، دط، 1999م، ص 66.

² فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، ط1، 2006م، ص 73، 74.

³ ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج4، تح بدوي طبانة، وأحمد الحوفي، دار نهضة مصر، القاهرة، دط، دت، ص 7.

⁴ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه محمود شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991م، ص 139.

أثارت اختلاف النقاد منذ العصور التأسيسية للنقد العربي، وفي هذا الخصوص، فإن أشهر ما يُتبادر إلى الأذهان في هذا الشأن، ما سجله «أبو سعيد الضرير» على «أبي تمام»، حين قال له: "يا أبا تمام، لم لا تقول من الشعر ما يُفهم؟ فقال له: وأنت لم لا تفهم من الشعر ما يقال؟"¹، وفي هذا ما يشي باستغلاق الفهم على المتلقي، وما كان من رأي الشاعر بوجوب أن يرتقي المتلقي بملكاته القرائية، حتى يستطيع أن يفقه الدلالات التي ينطوي عليها القول الشعري، ومن ذلك حديث «أبي عمرو بن العلاء»، حين سئل عن قول «امرئ القيس» (من السريع)²:

نَطَعْنَهُمْ سُلْكَى وَمَخْلُوجَةً لَفَتَكَ لَأَمِينٍ عَلَى نَابِلٍ

فقال «أبو عمرو»: "قد ذهب من يُحسنه"³، للدلالة على ما يكتنف البيت من غموض في المعنى، أحدثه ما فيه من ألفاظٍ درس استعمالها في عصره، وهو ما يتطلب القارئ المؤهل الذي تُسغفه مقدرته اللغوية على معرفة دلالات هذه الألفاظ، ومن ثم يُحسن الوصول إلى مقاصد البيت، غير أننا حين نُقلب آثار القراء اللاحقين لـ«أبي عمرو بن العلاء»، فإننا نجد عندهم ما يقدم تأويلات هذا البيت، وهو ما يُثبت أن القراءة لا تقتصر على زمن دون آخر، ولا يقوم دون سواهم، وأن من شأن الاجتهادات القرائية الحقيقية أن تؤدي إلى الظفر بتأويلات نابهة ذكية، قد تبدو بعيدة المنال، في أول الأمر.

ومن جانب آخر، فقد أخذ الناقد القديم على الشاعر، غُلوه في الغموض المموج، الذي يُنفر القارئ من معانقة الخطاب الشعري، ويبعده عن ارتياد حياضه، فقد رأى «ابن طباطبا»: أنه "ينبغي للشاعر أن يجتنب الإشارات البعيدة، والحكايات الغلقة، والإيحاء المشكل، ويتعمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يُقارب الحقيقة، ولا يبعد عنها، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها"⁴، ثم صرّب لهذا النمط من الغموض مثلاً من أشعار الجاهليين، وذلك في قول «المنقب العبدى» في وصف ناقته (من الوافر)⁵:

تَقُولُ إِذَا دَرَأْتُ لَهَا وَضِيئِي	أَهَذَا دِينُهُ أَبَدًا وَدِينِي؟
أَكُلُّ الدَّهْرِ حِلًّا وَارْتِحَالًا	أَمَّا يُبْقَى عَلَيَّ وَمَا يَقِينِي!

رأى «ابن طباطبا» أن الشاعر قد أوغل في "المجاز المباعد للحقيقة، وإنما أراد أن الناقه لو تكلمت

¹ أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج1، مرجع سابق، ص133.

² امرؤ القيس: الديوان، مرجع سابق، ص120.

³ جلال الدين السيوطي: المزهرة في علوم اللغة وأنواعها، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، محمد أحمد جاد المولى بك، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، دط، 1986م، ص323، 324.

⁴ أبو الحسن محمد بن طباطبا: عيار الشعر، مرجع سابق، ص199، 200.

⁵ المنقب العبدى: الديوان، تح حسن كامل الصيرفي، جامعة الدول العربية معهد المخطوطات العربية، دط، 1971م، ص197، 198. درأت: شددت، الوضين: للرجل بمنزلة الحزام للسرّج.

لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول¹، على أننا نرى أنّ «ابن طباطبا»، وإن أحسن في الإشارة إلى ما يتوجب على الشاعر الابتعاد عنه، من الغموض الذي يؤدي إلى استغلاق الفهم على المتلقي، إلا أنه لم يوفق في اختيار المثال الذي يلائم هذا الضرب من الغموض، فقد اختار من أشعار الجاهليين، ما يكاد، يُجمع قراء الشعر الجاهلي على امتداد العصور، على جودته، واستحسانه، حتى قال «أبو عمرو بن العلاء»: «لو كان الشعر مثل قصيدة المثقب العبدى النونية، لوجب على الناس أن يتعلموه»².

لقد أراد الشاعر أن يُصوّر ما كابده من طول حله، وارتحاله -على لسان ناقلته- فسلك في هذا مذهباً لطيفاً، أضفى من الحُسن على معنى البيت، ما يُخمدُ للشاعر، الذي نُحسُّ معه أنّ هذه الناقاة، وقد صحبتُهُ في رحلاته البعيدة، تجوب معه فلات البادية العربية الواسعة، وتسير به إلى كلّ مقصد، تلقى معه أهوال طريقه، وتشاركه خوفه، كأنّها رفيقٌ حميمٌ من رفاق السفر، يُحسُّ بها وتحسُّ به، ويُحدثها وتحدثه، ويفهمها وتفهمه، فتشكو له ما تشكو، وربما أسرت إليه بعض ما تلقاه من وعاء السفر، فقالت في شأن ذلك ما جاء في البيتين المذكورين، ولعلّ هذا ممّا يسمى في أعراف قراءة الشعر "أنسنة الحيوان"، حين يمنح الشاعر للحيوان الألبم من الصفات، ما هو من خصائص الإنسان الناطق.

إنّ من مُحفزات التأويل، أن يزرع الشاعر المفردة في كيان البيت لتألف مع غيرها في تشكيل معنى البيت، غير أنّها في أحيان كثيرة تكون حمالة دلالات مُختلفة، فيأتي البيت كذلك مُحتملاً تأويلات مُتعددة تبعاً لكل معنى تحمله المفردة، وهو ما يُحقّق صوراً جماليةً شتى، ومن أشهر النماذج في هذا الشأن، في ديوان الشعر الجاهلي، ما جاء في تأويل قول «الحارث بن حلزة» في معرض دفاعه عن قومه، عند «عمرو بن هند» (من الخفيف)³:

رَعَمُوا أَنَّ كُلَّ مَنْ ضَرَبَ الْعَيْرَ رَ مَوَالٍ لَنَا وَأَنَا الْوَلَاءُ

إنّ كلمة "العير" التي وردت في البيت السابق، لتُنصرف إلى عدد كثير من المعاني، ومن أجل هذا فقد ذهب قراء الشعر الجاهلي منذ القديم، كلّ مذهب في تأويل هذا البيت، بسبب ما اعتور كلمة "العير" منذ غموض شديد، حتى أنّه "حُكي عن الأصمعي: أنّه قال سألتُ أبا عمرو بن العلاء عن قوله: «رَعَمُوا أَنَّ كُلَّ مَنْ ضَرَبَ الْعَيْرَ مَوَالٍ لَنَا»، فقال مات الذين يعرفون هذا»⁴، فقد نظر «أبو عمرو بن العلاء» إلى أنّه قد أصبح من العسير الوقوف على دلالات محدّدة ثابتة للبيت.

¹ ينظر: أبو الحسن محمد بن طباطبا: عيار الشعر، مرجع سابق، ص 200.

² ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ج 1، مرجع سابق، ص 383.

³ الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، ص 299.

⁴ أبو جعفر أحمد بن محمد النحاس: شرح القصائد التسع المشهورات، ج 2، تح أحمد خطاب، دار الحرية للطباعة، بغداد، دط، 1973م، ص 559.

رأى بعضهم أنّ من معاني "العير" "وتدّ الخيمة"، وعلى هذا يكون معنى البيت: أنّهم يلزموننا ذنوب كلّ الناس، أي أنّ كلّ من ضرب وتدّا في خيمة ألزموننا ذنبه، ومن معانيها "السيد"، وربّما عنى بها الشاعر «كليب وائل» الذي قتله البكريون، وكان مقتله سببا في حرب البسوس التي دامت أربعين سنة، فيكون المعنى أنّنا نُنّهم بأننا موالون لمن قتل «كليب»، ومن معاني هذه المفردة "جفن العين"، وبذلك يتوجه المعنى ليكون أنّ القوم يلزموننا ذنب كل من أطبق جفنا على جفن، كناية عن كل ذنب يقترفه إنسان، وقيل العير هو جبل بالمدينة، واستنادا إلى هذا المعنى، يكون تأويل البيت أنّهم يلزموننا ذنب كلّ من مشى إلى هذا الموضع إمعانا في اتهامنا، ويذكر كثير من شراح ديوان «الحارث بن حلزة» أنّ العير هو الحمار الوحشي، وبهذا يكون المعنى أنّ هؤلاء يلزموننا ذنب كلّ من ضرب حماراً¹.

ومن أشهر ما تعدّدت فيه تأويلات قرّاء الشعر الجاهلي، ما كان في تأويلهم مطلع معلقة «عنتر بن شداد» (من الكامل)²:

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ أَمْ هَلْ عَرَفَتِ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمٍ

فقد أثار اختلافهم، ما اعتور مفردة "متردّم" من غموض، يقول «الزوزني» في شرحه للبيت: "المتردّم: هو الموضع الذي يسترقع، ويستصلح لما اعتراه من الوهن والوهي، والتردّم أيضا مثل الترتّم، وهو ترجيع الصوت مع تحزين. يقول: هل تركت الشعراء موضعا مُسترقعا إلاّ وقد رَقّعوه وأصلحوه؟ وهذا استفهام يتضمن معنى الإنكار، أي لم يترك الشعراء شيئا يُصاغ فيه شعر إلاّ وقد صاغوه فيه، وتحرير المعنى: لم يترك الأول للآخر شيئا، أي سبقني من الشعراء قوم لم يتركوا لي مسترقعا أرقعه ومستصلحا أصلحه، وإن حملته على الوجه الثاني كان المعنى: إنّهم لم يتركوا شيئا إلاّ رجعوا نغماتهم بإنشاء الشعر وإنشاده في وصفه ورصفه"³.

وكذلك تعدّدت القراءات في قول «عنتر» (من الكامل)⁴:

وَلَقَدْ شَرِبْتُ مِنَ الْمَدَامَةِ بَعْدَمَا رَكَدَ الْهَوَاجِرُ بِالْمَشُوفِ الْمُعْلَمِ

اختلف المفسرون، في تأويل مفردة "المشوف"، فبينما رأى «الأصمعي»، أنها تعني "الدينار"، أو "الدرهم"، وعلى هذا يكون المعنى، أنّ الشاعر يفخر بأنّه قد أنفق ماله في شرب الخمر، بعد وقت

¹ ينظر: الخطيب التبريزي: شرح المعلقة العشر، مرجع سابق، ص 299. وينظر: أبو جعفر أحمد بن محمد النحاس: شرح القصائد التسع المشهورات، ج 2، مرجع سابق، ص 559، 560، 561، 562، 563.

² أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقة السبع، تج أحمد أحمد شتيوي، دار الغد الجديد للنشر والتوزيع، القاهرة - المنصورة، ط 1، 2009م، ص 149.

³ المرجع السابق، ص 149.

⁴ الخطيب التبريزي: شرح المعلقة العشر، المرجع نفسه، ص 229.

ركد: سكن. الهواجر: جمع الهاجرة وهي أشد الأوقات حرًا. المشوف: المجلوّ. المدام والمدامة: الخمر، سميت بها لأنها أديمت في دَنّها، المعلم: المنقوش (الزوزني).

اشتداد حرّ الهاجرة، وذلك دليل على جوده، وبذله، ورأى «الزوزني» في شرحه أنّ «المشوف» تعني «القدح» أو «الكأس»، ومن ذلك اختلاف تأويل مفردة «سخينا»، في قول «عمرو بن كلثوم» (من الوافر)¹:

مُشْعَشَعَةً كَأَنَّ الْحَصَّ فِيهَا إِذَا مَا الْمَاءُ خَالَطَهَا سَخِينًا

فقد قال نفرٌ من الشراح أنّ «سخينا» صفة، ومعناه الحار، وذلك أنهم كانوا يسخنون للخمر الماء، وبهذا يكون معنى البيت: كأنّ هذه الخمرة، وقد امتزجت بماء حار، قد نورت وأصبح لونها مثل لون نبت الحص، ونظر آخرون إلى «سخينا» على أنّها فعل، من السخاء، ويكون المعنى أننا إن شربنا هذه الخمرة، كنا أكثر جوداً، وكرماً².

ومما يحدثُ الغموض في العبارة الشعرية، ما ينصرفُ إليه الشاعر من اتخاذ رموزٍ تُنتج معاني شتى، من خلال القراءات التي تتصدى لكشف المقاصد التي تتطوي عليها هذه الرموز، وفكّ أسرارها، والرمز «وسيلة إدراك ما لا يستطيع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، وهو بديل من شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته»³. من نماذج هذا التوظيف الرمزي ما نجده في قول الشاعر (من الطويل):

بني عمنا لا تذكرُوا الشَّعْرَ بَعْدَمَا دَفَنْتُمْ بِصَحْرَاءِ الْغُمَيْرِ الْقَوَافِيَا

إنّه من الواضح أنّ مقاصد البيت، تتركز في عبارة «دفنتم بصحراء الغمير القوافيا» التي تُثير في ذهن المتلقي تساؤلاتٍ تقضي احتمالات تحققها إلى إعطاء تأويل للبيت يُناسب معنى العبارة، وهذه التساؤلات تتوقّف أساساً، على تأويل رمزية «القوافي» التي استخدمها الشاعر في البيت، فقد ذهب «الخطيب التبريزي»، إلى أنّ ثمة قولان ينصرفُ إليهما تأويل البيت:

- التأويل الأول: الشاعر يخاطب هؤلاء القوم «أنكم انهزمت بصحراء الغمير، ولم تقبلوا ما تستوجبون به المدح، فلا تذكروا الشعر، فليس لكم مفخرة تفخرون بها في الشعر بعد انهزامكم، أي لا تكلفوا أحدا مدحكم، ولا تفتخروا في شعر أبداً، فقد دفنتم القوافي بهذا الموضع لسوء بلائكم»⁴.

- التأويل الثاني: أنّه قُتل شاعر هؤلاء القوم، «ودُفن بصحراء الغمير، يقول لستم بقادرين على الشعر، وقد دفنتم شاعركم بصحراء الغمير، فلا تتكلّفوا ما لستم من أهله»⁵.

يقول «ابن الأثير»: «وليس قصده ههنا الشعر، بل قصده ما جرى لهم في هذا الموضع من

¹ الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، تح فخر الدين قباوة، مرجع سابق، ص 253.

المشعشعة: الرقيقة من العصر، شعشت الشراب: مزجته بالماء، الحص: الورس وهو نبات يشبه الزعفران.

² ينظر: الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، ص 253.

³ بتول حمدي البستاني: قراءات في الأدب العربي قبل الإسلام، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013م، ص 11.

⁴ الخطيب التبريزي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000م، ص 93، 94.

⁵ المرجع نفسه، ص 94.

الظهور عليهم والغلبة، إلا أنه لم يذكر ذلك بل ذكر الشعر، وجعله تعريضاً بما قصده: أي لا تفخروا بعد تلك الواقعة التي جرت لكم ولنا بذلك المكان"¹، وبهذا فقد جاء استخدام الشاعر للقوافي في جنبات البيت لتمنح تفسيرين يحملان حظاً من المصادقية، والقبول.

يُعدّ "الطلل" من أهم رموز الجاهليين التي نهضت عليها القصيدة الجاهلية، ولا يزال هذا الرمز ضنيناً بأسراره المحيرة، التي ما زالت تثير أسئلة الباحثين على الرغم من كل الاجتهادات القرآنية التي تصدّت لاستكشاف مدلولات حضوره، واستكناه أبعاده التي ينطوي عليها، والتي جعلته يحتلّ المكانة الأثيرة في جسد القصيدة، ليصبح أهم عناصر القصيدة الجاهلية على الإطلاق، وفيه استودع الشاعر كثيراً من أسراره حتى اتخذ هذا المكوّن أبعاداً رمزية بالغة الإيحاء، حملت معها تفسيرات شتى.

ففي قول «امرئ القيس» (من الطويل)²:

أَلَا عِمَّ صَبَاحًا أَيُّهَا الطَّلُّ الْبَالِي وَهَلْ يَعْمَنُ مَنْ كَانَ فِي الْعُصْرِ الْخَالِي
وَهَلْ يَعْمَنُ مَنْ كَانَ أَحَدْتُ عَهْدِهِ ثَلَاثِينَ شَهْرًا فِي ثَلَاثَةِ أَحْوَالِ

يقول شارح الديوان: "عم صباحاً: هي دعاء للطلل بالنعيم، وأن يكون سالماً من الآفات، -وهذا من عاداتهم- كأنهم يعنون بذلك أهل الطلل، وقوله: «وهل يعمن» يقول: قد تفرّق أهلك، وذهبوا فتغيّرت بعدهم، عما كنت عليه، فكيف تنعم بعدهم، وكأنّه يعني بذلك نفسه"³، فقد نظر إلى أنّ الشاعر قد أتى على ذكر الطلل، من حيث أنّه كان يعني نفسه، وقد تأمل حاله، بعد أن انصرم عهده بأحبّته منذ زمنٍ طويل، وربّما أحسّ بعهود شبابه وقد تفلّنت منه، وفقد حياة النعيم، والترف التي طالما تقلّب في أعطافها، وأصبح في سعي مُضن لإدراك ثأر أبيه، وفي أحيان أخرى كان الشاعر طريداً، يبحث عن من ينصره، حتى انتهى به أمره إلى طلب العون عند «قيصر»، ولما كان هذا حاله، لم يجد الشاعر أنسب من صورة الطلل لوصف حاله، والتعبير عن نفسه، يقول «حسني عبد الجليل يوسف»: "ولا شكّ أنّ هذه إشارة ذكية تكشف العلاقة بين العناصر الموضوعية، والشاعر، فالطلل رمز لامرئ القيس الذي لم يبق منه غير ما يشبه هذا الطلل، وبهذا يكون الوقوف أمام الطلل بمثابة وقفة مع النفس، والمصير معا"⁴.

يتفق «محمد محمد أبو موسى» مع هذا التفسير، معتقداً أنّ شارح الديوان قد اهتدى إلى ما يحمله

¹ ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح بدوي طبانة، وأحمد الحوفي، دار نهضة مصر، القاهرة، ج3، دط، دت، ص75.

² امرؤ القيس: الديوان، مرجع سابق، ص27.

³ المرجع نفسه، ص27.

⁴ حسني عبد الجليل يوسف: الأدب الجاهلي قضايا، وفنون، ونصوص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2007م، ص370.

"الطلل"، من رمزية ذكية، إنّما تأتي له، بعد طول مُدرسة، وتفاعل شديد مع الخطاب الشعري، يقول: "وهذه لفظة جيدة من الأعلام، ولا أراه أدركَ هذا إلّا بعد ما تفقّد القصيدة كلّها لأنّ هذا المعنى لا يقع في نفس الدارس للقصيدة أوّل مرة، وهذا يعني أنّ هذا العالم الجليل كان يراجع القصيدة مرّة، ومرّة، قبل أن يبدأ في شرحها.. ويعني أيضا اتساع الدلالة في الشعر، ووفرة التأويلات في صورته، وصيغته"¹، وفي هذا ما يدلّنا على أنّ الباحث إذا أتبع القراءة بقراءات أخرى تفتّحت له أسوار الخطاب الشعري، وكشفت له عن ذخائره، وهو أمرٌ عزيزٌ لا تُتيحهُ القراءة الأولى التي إذا اقتنع بها القارئ، فإنّه لن ينال مبتغاه، وطلبته، وربما عاد من مسعاه هذا بخفي حنين.

في كثير من القراءات التاريخية لصورة الطلل، يحضر الماضي بكلّ ما يحمله من حنين عارم في صُدور شعراء الجاهليّة، ولأجل هذا جعلوه في طليعة اهتماماتهم، وأثبتوا الصورة الطلليّة كأوّل ما يتلقاه المتلقي من عالم القصيدة. يمثّل «شوقي ضيف» هذا الاتجاه من القراءات التاريخية، يقول "ومعروف أنّ أوّل صورة تلقانا في قصائدهم هي بكاء الديار القديمة التي رحلوا عنها وتركوا فيها ذكريات شبابهم الأولى، وهو بكاء يفيض بالحنين الرائع"²، من هنا يكون بكاء الشاعر على الطلل، بكاءً على ماضيه السعيد، وشبابه الغض، وسنوات عمره الهارب المتقلّبت بلا عودة، ويكون الطلل رمزا لكل هذه المفاهيم العزيزة الغالية التي يوقد فقدها لهيب الأحزان في نفس الشاعر.

وفي تصور آخر نجد أنّ وقوف الشاعر على الطلل يأتي مُعبّرا عن حيرة الشاعر، وقلة حيلته أمام جبروت الدهر، ويكون البكاء على الطلل كإعلان للاستسلام، والإذعان، والتسليم من الشاعر لقسوة الحياة التي تمضي فصولها غير عابئة بالإنسان، الذي يمضي هو كذلك إلى مصيره المحتوم، وقد اخترمه الفناء، كما فعلت سنن الحياة بمن قبله، وستفعل بمن سيأتي بعده.

تظهر هذه الحيرة الغامرة التي تلف الشاعر الجاهلي، في معرض إلحاحه في سؤال الأطلال، للتعبير عن رغبة جامحة في إدراك كثير من أسرار حياته التي يقف حيالها مسلوب الإرادة، قليل الحيلة، غير أنّ هذا السؤال الذي يطرحه الشاعر لا يلقى الجواب، وفي هذا ما يُثبت وطأة القهر، والعجز، ومبلغ القلق الذي يُسيطر عليه، حتى ألّفينّا هذا الوقوف لسؤال الأطلال، قد أوشك أن يكون سلوكا أسلوبيا حاضرا في السواد الأعظم من الشعر الطللي الجاهلي، يقول «لبيد بن ربيعة» (من الكامل):

فَوَقَفْتُ أَسْأَلُهَا، وَكَيْفَ سَأَلْنَا، صُمَّا خَوَالِدَمَا يُبِينُ كَلَامُهَا؟

وكذلك يقول «عنتر» (من الطويل):

عَلَى طَلَلٍ لَوْ أَنَّهُ كَانَ قَبْلَهُ تَكَلَّمَ رَسْمٌ دَارِسٌ لَتَكَلَّمَا

¹ ينظر محمد محمد أبو موسى: الشعر الجاهلي، دراسة في منازع الشعراء، مرجع سابق، ص 191.

² ينظر: شوقي ضيف: العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط 8، دت، ص 212.

وفي قوله (من الوافر):

وَكَيْفَ يُجِيبُنِي رَسْمٌ مُحِيلٌ بَعِيدٌ لَا يَرُدُّ عَلَى سُؤَالِي

وفي قول المرقش (من الوافر):

هَلْ بِالْدِّيَارِ أَنْ تُجِيبَ صَمَمٌ لَوْ كَانَ رَسْمٌ نَاطِقاً كَلَمٌ

في هذه النماذج جميعها نقف على اجتهاد الشاعر في استنطاق الطلل، غير أنه لا يظفر منه بما يشفي غليل نفسه، ويبدد حيرته الساكنة في أعماقه، ويذهب ما يكتنفه من قلق كامن، وعلى هذا فإن الطلل في قراءة أخرى قد "يرمز إلى فاجعة الزمن المتآكل بذاته، وفاجعة الإنسان الواقع بين فكيه الرهيبيين: الليل والنهار. وعبر ذلك كله يشعر أنه مكروه، مخذول، مُسير بأقدار الحياة التي لا تدعه يهنأ بلحظة سعادة في منزل ينزل فيه مع صحبه، حتى تحوّلته إلى أنقاض بالية تشهد على بؤس مصيره، وتفاهة قدره أمام دوامة الدهر"¹، وفي هذا المنحى يأتي الطلل عند «نصرت عبد الرحمان»، ليعبر عن اليأس العميق الذي يكتنف الشاعر، ومخاوفه من الموت، والفناء، الذي لحق كلّ الذين ذكرهم الشاعر في شعره، ولم يُبق لهم من باقية، فقد "رحل الإنسان الذي نصب الأثافي، وطها الطعام، ورحل ساكنو البيت، ورحل راكب البحر، ورحل الذي زرع النخل"².

تتعدّد قراءات اللوحة الطلالية، لتأخذ أشكالا -غير مألوفة- تُحاول تحطيم الصورة النمطية التي رسخت عن التصور القديم الذي ينظر إلى الطلل على أنه تعبير عن توق الشاعر الجاهلي، وحنينه إلى ماضيه، على النحو الذي عرضناه عند «شوقي ضيف»، ومن ذلك ما وجدناه عند «سليمان العطار» الذي ينظر في تفسيره لبكاء «طرفة بن العبد» إلى أنّ الشاعر "لا يبكي ماضيه وإثما الذي يبكيه هو مستقبله الذي ينشد.. فالشاعر لا يبكي الفناء، والموت، والضياع من منطلق ماضيه فقد، وإثما من خلال حاضره الذي يرتبط بالمستقبل إلى حد بعيد، فالمستقبل يلقي دائما بظلاله على التجربة الآتية للإنسان في مواجهة الوجود"³.

وفي رؤية أخرى، يُنظر للطلل على أنه يرمز للوطن "ذلك الذي يفنقه الجاهلي بحكم سطوة الطبيعة التي جردته من الاستقرار، وحكمت عليه بنمطٍ من الحياة المتنقلة التي أملت عليه التخلي عن قطعة من عمره قضاها في هذه البقعة أو تلك، وكانت له فيها ذكريات كثيرة"⁴.

تتفق كلّ هذه القراءات في أنّ حضور الطلل في جسد القصيدة الجاهلية، إنّما يأتي ليعبر عن الفقد الشديد الذي يلّم بالشاعر، وتختلف هذه القراءات في الموضوع، فقد يكون الشاعر يبكي فقد الوطن،

¹ إيليا حاوي: في النقد والأدب، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط5، 1986م، ص162.

² نصرت عبد الرحمان: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2013م، ص181.

³ يُنظر: حسني عبد الجليل يوسف: الأدب الجاهلي قضايا، وفنون، ونصوص، مرجع سابق، ص366.

⁴ نُصرة أحمد جدوع الزبيدي: الغموض وتعدّد مستويات المعنى في النص الجاهلي، مرجع سابق، ص57.

أو الحبيبة، أو الشباب، وربما كانت الأطلال تُمثِّلُ "المُلك المفقود عند امرئ القيس، وتمثل جدلية الحرب، والسلام عند زهير، وهاجس الخوف من البطش عند النابغة، والمضامين القبلية، والسياسية، عند طرفة"¹، أو غير ذلك مما يحتلّ موقعا مؤثرا في نفس الشاعر.

وعلى هذا النحو نظر قراء الشعر الجاهلي، إلى رُموزٍ أخرى اتخذها الجاهليون خدمة لأغراض كثيرة، فالصورة الغزليّة التي نلقاها في أشعار الجاهليين تحمل من التعبير الرمزي حضا كبيرا، "لا يقصد به الشاعر إلى موضوعه، وإنّما يقصدُ به إلى غير ذلك ممّا يهمّ الشاعر أمره، ويأخذ عليه نفسه، ومن هنا يأخذ ذلك الاستفتاحُ الغزلي للقصيدة الجوّ الذي يعيش فيه الشاعر، والذي يملّي عليه شعره. فالمرأة في ذلك رمزٌ، وأسماء النساء أسماءً تقليديّةً، تجري في الشعر عند الشعراء دون وُقوع على صاحباتها"².

يستمدُّ هذا الطرح بعضا من مصداقيته، من نماذج مصطفاة من الشعر الجاهلي، ومن أصداء صاحبت أشعار الجاهليين، وقد سُئل «الأعشى» عن «هريرة» الذي ذكرها في قوله (من البسيط)³:

وَدَّعْ هُرَيْرَةً إِنَّ الرِّكْبَ مُرْتَحِلٌ وَهَلْ تُطِيقُ وَدَاعاً أَيُّهَا الرَّجُلُ؟

فقال: "لا أعرفها، وإنّما هو اسمٌ أُلقيَ في رَوْعِي"⁴.

يُحاول «نجيب محمد البهيتي» عقد صلة بين أسماء النساء التي ذكرها الشعراء، مع المقاصد التي كانوا ينزعون إليها، وما ذهبوا إليه من اختيار أسماء بعينها لارتباطها بأفق انتظار المتلقي، وهو ما يدلّ على أنّ الشاعر يستهدف المتلقي على وجه من الوجوه، من خلال الاختيار الدقيق للاسم، فقد يكون طلباً لإرضائه، واستمالته، على نحو ما نجده عند «الحارث بن حلزة» (من الخفيف)⁵:

وَبِعَيْنَيْكَ أَوْقَدْتَ هِنْدُ النَّارِ أَخِيرًا تَلَوَى بِهَا الْعَلِيَاءُ

وفي هذا البيت عمد الشاعر إلى اختيار اسم «هند»، طلباً لانهياز ملك الحيرة إلى قومه في موقفهم أمام التغلبيين لمعرفته بموقع هذا الاسم في بيئة الحيرة، يَذكرُ «البهيتي» أنّ "هندُ لقب جرى على بنات ملوك المناذرة، كانت أحدهنّ تُسمّى باسمها الخاص، ولكنها تُلقَّبُ أبداً بهند، ولذلك نجد اسم هند يَقعُ في شعر كلّ شاعر اتّجه إلى ملوك المناذرة بمدح أو ذم"⁶، وعلى الرغم من هذا الطرح، إلّا أنّنا وجدنا أنّ «عبد المالك مرتاض» لا يتفق مع هذه الآراء بشكل تام، يقول: "لا

¹ نصره أحمد جدوع الزبيدي: الغموض وتعذد مستويات المعنى في النص الجاهلي، المرجع السابق، ص 57.

² نجيب محمد البهيتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط 1، 1950م، ص 100.

³ الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، مرجع سابق، ص 329.

⁴ عبد القادر البغدادي: خزانة الأدب، تح عبد السلام هارون، ج 8، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1996م، ص 393.

⁵ الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، مرجع سابق، ص 294.

⁶ نجيب محمد البهيتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مرجع سابق، ص 101.

نحسب أنّ اختلاف هؤلاء النساء يدلّ على رمزيّتهنّ، بمقدار ما يدلّ على حقيقتهنّ. وأنّ ما يذهب إليه أستاذنا البهيتي، لا يعدو كونه تحمّساً لفكرة كان الشيخ رَسَمَهَا في نفسه للعصر الجاهليّ، ثم راح يَنْصَحُ عنها بكلّ ما أُوتِيَ من قوّة عقليّة، وكفاءة فكريّة¹، ويُرجع «مرتاض» ذلك إلى أنّ الفجوة الزمنية الكبيرة، التي تفصلنا عن العصر الجاهليّ، تجعل من العسير على كلّ باحث الجزم في تأكيد فكرة نزوع الشعراء إلى الاستخدام الرمزي لأسماء النساء في قصائدهم على نحو شامل، يقول: "ومن ذا الذي يستطيع أن يكتب عن الشعر الجاهليّ (ويتناول المرأة من خلال هذا الشعر)، وذلك بعد أن مضى عليه قريبٌ من ستّة عشر قرناً: ثمّ يتحدّث، بثقة عجيبة، عن هذه الحقيقة؟ بل لا يزال كذلك حتّى يتعصّب لها، ويدافع عنها، على أساس أنّها عين التاريخ!"².

¹ ينظر: عبد الملك مرتاض: السبع المعلقات، تحليل انتروبولوجي/ سيمائي لشعريّة نصوصها، دار البصائر للنشر، والتوزيع، الجزائر،

دط، 2012م، ص 340، 341.

² المرجع نفسه، ص 341.

الفصل الرابع

فاعليّة أدوات البناء الشعري في
تشكيل عوالم القراءة والتلقي

مدخل:

إن إقامة أيّ تواصل حقيقي مُنتج بناءً بين القارئ، والخطاب الشعري، يظلّ رهينَ توفّر شروطٍ أساسيّةٍ من هذين الطرفين، فإذا وقفنا على الذات القارئة فإنّه يُنتظر منها أن تتمتعَ بِحدودٍ مطلوبةٍ من القُدّرات الذاتية، التي تكفلُ لها إقامة الحوار مع عناصر الخطاب، وضمان التواصل مع عوالمه، ويُمكنها من ثمّ الوصول إلى كشف أسرارهِ، وفكّ رموزه، وتلك مُهمّةٌ لا تتأتّى لكلّ القراء، الذين قد يفتقر بعضهم إلى الكفاءات المعرفيّة المطلوبة لخوض التجربة القرائيّة، فالقارئ "إنّ لم يُسعفه رصيده اللغوي، والمساحة الدلالية المعرفيّة عند تلقي عمل أدبي فلن يجد إلّا ذبذبات صوتيّة، وأشكالاً هندسيّة للكلمات، وهذا ما يجعل بعض القراء للأعمال الفنيّة يُحسّون بجدار يفصل بينهم، وبين أجوائها"¹.

ومن جانب آخر فإنّ على الخطاب الشعري أن يُحقّق -في الآن نفسه- إمكانيّة تواصله مع جمهور قرائه، مع وجوب امتلاكه القيم الفنيّة الجماليّة التي من شأنها أن تُؤدي إلى إحداث التأثير، والتفاعل مع هؤلاء القراء، أو بعبارة أخرى فإنّ على المبدع أن "يصوغ تجاربه، ومواقفه بلغة تقترب من التصرّ، والإدراك لدى عدد كبيرٍ من المتذوقين لأدبه، على أن يظلّ في مستوى قادرٍ على حملِ خصائص فنيّة جماليّة لا أن يسفّ، ويتابع اللغة السطحيّة بزعم التقرب من جمهوره، ذلك أنّ البراعة هي في حلّ هذه المعادلة: أن يقول جديداً في مادة لا تُغرق في بُعدها، وأن تكون محدثة إضافة، وغنى لقارئها"²، ومن دون ذلك يتحوّل الحوار بين الخطاب الشعري، والمتلقي إلى حوار عقيم، لا يُنتظر منه أن يثير المتلقي، أو يجذب اهتمامه، ويوجه عمليّة القراءة، نحو الوجهة التي تؤدي في النهاية إلى إثراء رصيد الخطاب.

إنّ الخطاب الشعري، لن يستطيع أن ينال القبول الحسن إلّا إذا استوفى حظاً كبيراً من شروط الشاعريّة، وهي شروطٌ تتّصل أساساً بجوانب الصناعة الشعرية التي تتطلّب عناية الشاعر بحُسن اختيار الأدوات الفنيّة التي تُشكّل لبنات البناء الشعري، وكذا حرصه على إحسان صياغة الأساليب التي تنهض للتوليف بين عناصر هذا البناء، وإدارتها على النحو الذي يمنح للخطاب قدرته الكبيرة على التأثير في الذات المتلقيّة، ومن جانب آخر فإنّ هذه الأدوات الفنيّة، وما يحكمها من أساليب، هي ما يُشكّل اللغة الشعريّة التي تطبع شخصية الشاعر، وتُعبّر عن تجربته الشعرية، "وتظل اللغة الموحية الفجائية المثيرة مرتكز الدلالة... وفيها تكمن الإثارة الجمالية والروحية والمتعة الذاتية على أهمية القيم الجمالية الأخرى كالموسيقى والوزن والإيقاع والصور والتركيب والعاطفة"³.

¹ ينظر: فايز الداية: جماليات الأسلوب، الصورة الفنيّة في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط2، 1996م، ص34.

² ينظر: المرجع نفسه، ص34.

³ حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي، دار رسلان، دمشق، ط1، 2011م، ص30.

وهكذا فإنّ من شأن كلّ هذا أن يعمل على إخراج القصيدة، على النحو الذي يرجوه المتلقي، وفي سبيلٍ تؤدي -في النهاية- إلى تفاعل ناجعٍ مُثمرٍ بين تجربتين: التجربة الشعرية للمبدع من جهة، والتجربة القرائية للمتلقي من جهة أخرى، وقد أسلفنا النظر إلى رؤية «وولفغانغ إيزر» التي كانت تتوخى تأثير الخطاب الأدبي في القارئ، وما يكون من ردود أفعال هذا الأخير، ومُشاركته، في صياغة العمل الأدبي، وهذا التأثير لا يتحقق إلّا إذا أدّت أدوات الخطاب أدوارها، "وقد أكّد النقاد العرب على الدور الذي تقوم به مُكوّنات النص، في توصيل الرسالة الأدبية، وركزوا على ضرورة تحليل تلك العناصر، وإدراك أثرها، من زاوية تحقيقهم لدور المتلقي في إتمام العملية الأدبية"¹.

انطلاقاً من هذه الرؤية انصب اهتمامنا في هذا الفصل على دراسة هذه المكونات الفنية، والأساليب التي حملت على عاتقها، استجلاب المتلقي إلى حياض الخطاب الشعري، وحمله على التواصل المُنتج مع محمولاته، ومن خلال هذه الرؤية حاولنا دراسة العناصر الفنية التي شكّلت كيان الخطاب الشعري الجاهلي، والأساليب التي اعتمدها الشعراء في بنائها، وكيفيات تأثيرها في القراء، وما كان من ردود أفعالهم على مرّ الزمن، فكان أن تناولنا الموسيقى الشعرية على أساس أنّها الأداة التي تمنح للخطاب هويته الشعرية، فقد نظر النقاد الأولون إلى أنّ الشعر هو الكلام الذي يقف عند حدود الوزن والقافية، كما تناولنا الصورة الشعرية على اعتبار أهميتها في صناعة العالم الشعري، وما كان لها من تأثير كبير في جمهور المتلقين، وما مثله من أهمية بالغة في تشكيل الرؤية الشعرية، وفي مراحل تالية تناولنا دراسة المطلع الشعري إذ أنّه أوّل ما يلامسه المتلقي، قبل أن يعانق القصيدة، ويدلف إلى مناطقها الداخلية، فإذا أفلح الشاعر في بناء عتبة المطلع، اجتذب المتلقي إلى استكشاف الداخل النصي، أمّا عن اختيارنا لدراسة المفارقة الشعرية فقد نجم عن رؤيتنا للمفارقة باعتبارها من أهمّ العناصر الفنية التي تزج المتلقي في بؤرة اشتغالها، لتجعله جزءاً أساسياً من أجل اكتمال المشهد الشعري.

¹ مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق، دط،

2013م، ص218.

1. الموسيقى الشعرية، وتلقي الخطاب الشعري:

لا يُمكن للشعر أن يستغني عن الموسيقى، فإذا سُلبت منه موسيقاه، فَقَدَ روحه الجميلة التي بها يتغلغل إلى نفوس مُتلقيه، وَقَدَ سحره الذي يسكنهم، ويجعل أفئدتهم تهوي إليه، وأرواحهم تنجذب إلى رونقه، وتحولت كلماته إلى مجرد صورٍ ضحلة باهتة، لا تسكنها إلاّ معاني فقيرة جامدة، تجعل القصيدة برمتها كأنّها كتلة ألفاظ متنافرة ثقيلة على النفوس والقلوب، وهي وحتى وإن طرقت أذن المتلقي، وبلغت مسمعه، فإنّها لن تتال منه إلاّ قدرًا يسيرًا من حُسن الإصغاء، ورحابة الصدر، وانسراح الفؤاد، وذلك شأن كثير من التجارب التي ادعت انتماءها إلى عوالم الشعر، مُتخيلةً عن موسيقاه، مُفتقدة إيقاعاته، فلم تلق من حُسن القبول والتلقي، ما كانت ترجوه، وقد طال بها الأمد، ولا زالت تُكافح في سبيل ذلك كلّ كفاح، وما زالت تبحث لنفسها عن ظلٍ ظليل تحت سماء الشعر الواسعة، وقد صدق فيها قول «الرّماني» مُنذُ أزمانٍ بعيدة: "ولولا أنّ الوزن يُحسن الشعر لنقصت منزلته في الحُسن نقصانا عظيماً"¹، هكذا نالت موسيقى الشعر وبُحوره، حظوة جليّة، من خلال دورها في إعلاء القيم الجمالية للقصيدة، ومن ثمّ استجلاب المتلقي إلى حياضها، وما ينتج عن ذلك من تفاعل يكشف جماليات الخطاب الشعري، وعلى العموم فإنّه يطول بالباحث الحديث، عن تعداد محاسن عنصر الموسيقى في القصيدة العربيّة، غير أنّه يكفي القول أنّ من أعظم مكرّمات هذه الموسيقى، هو أنّها كان لها الفضل الأوّل في تيسير حفظ الشعر العربي القديم أجيالاً عديدة، في أذهان الرواة، وحفظ هذا التراث الثمين من الضياع، في أزمانٍ لم يكن فيها للعرب عهدٌ بتدوين الآثار، وكتابة التراث، يقول «الجاحظ»: "ما تكلمت به العرب من جيّد المنثور أكثر ممّا تكلمت به من جيّد الموزون، فلم يُحفظ من المنثور عُشره، ولا ضاع من الموزون عُشره"². وعلى صعيد أهميّة تأثير الأداء الموسيقي في القصيدة، على الذات المتلقية، من بين غيره من الأساليب الأخرى، فإنّ هذا التأثير ليرتفع ليكون "أسبق إلى نفس المتلقي من الفكرة التي تحملها الجملة الشعرية.. فالمقاطع الصوتية العذبة أسبق وصولاً إلى السمع، فالسمع لدى الإنسان وهو بعد طفل رضيع أكبر الحواس استجابة، والكلام المنسق وإن لم يكن شعراً - له تأثيره في النفوس"³، وعلى هذا فإنّ الموسيقى بالنسبة للشعر، لهي بمثابة الألوان بالنسبة للصورة، "فكما أنّه لا توجد صورة بدون ألوان، كذلك لا يوجد شعر بدون موسيقى، وأوزان وأنغام"⁴، إنّ هذه الموسيقى لهي

¹ الرماني: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني، والخطابي، وعبد القاهر الجرجاني، تح محمد خلف الله أحمد، محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1976م، ص 111.

² الجاحظ: البيان والتبيين، تح عبد السلام محمد هارون، ج2، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، ص287. وأبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج1، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، ط5، 1981م، ص20.

³ ينظر: مصطفى السيوفي: موسيقى الشعر العربي نغم وإيقاع، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، ط1، 2010م، ص46.

⁴ عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الزرقاء، ط1، 1985م، ص12.

مُهجة الشعر العربي التي وُلد معها هذا الفن الجميل، مُنذُ عهود سحيقة، وصاحبت تطوّره حتى اشتد عوده، واستوى على سوقه يُعجبُ القُرّاءُ بألحانه الساحرة، وأنغامه الآسرة، وتنويعاته الإيقاعية المختلفة، مع ما تختص به اللغة العربيّة باعتبارها في الأساس لغة موسيقية، ولغة شاعرة، بُنيت على نسق الشعر في أصوله الفنيّة، والموسيقىّة، فهي في جملتها فن منظوم منسق الأوزان، والأصوات¹.

هكذا تضفي موسيقى الشعر "على الكلمات حياة فوق حياتها، وتجعلنا نُحس بمعانيه كأنما تمثّل أمام أعيننا تمثيلاً عملياً واقعياً. هذا إلى أنّها تهب الكلام مظهرًا من مظاهر العظمة والجلال، وتجعله مصقولاً مهذباً تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه، وكلّ هذا ممّا يُثير فينا الرغبة في قراءته، وإنشاده، وترديد هذا الإنشاد، مرارًا، وتكرارًا"²، وعلى هذا كلّه فقد كان عنصر الموسيقى الشعرية، وإيقاعها هو المعيار الأساس الذي به يُميّز الشعر، عن غيره من صنوف التعبير الأدبيّة الأخرى، ولأجل ذلك فقد احتلّ قدرا جليلا من اهتمام شعراء الجاهليّة، ودارسي الشعر الجاهلي، يقول «الحطيئة»: "تَقَحوا القوافي فإنّها حوافر الشعر"³، وهنا يُظهر «الحطيئة» تصوّره للشعر، فهو عنده أشبه ما يكون بفرسٍ جموح، مُتوتّب للانطلاق، يُعده كلّ فارس، خير إعدادٍ، كي يفوز في سباق الشعر، غير أنّ هذا الفرس لن يُمكنه أن ينطلق كلّ الانطلاق، ولا أن يبلغ منتهى مقصده، إلّا إذا غني فارسه بتقليم حوافره التي هي مُعتمده الأوّل في هذا السباق، وقياسًا على ذلك فإنّ جودة الشعر تظلّ رهينة -إلى حد بعيد- بشروط تتّصل بموسيقى القصيدة، وإيقاعاتها، ولن تبلغ من ذلك مبلغا محمودا، إلّا إذا حرص الشاعر على الاعتناء باختيار قوافيه، والقيام بموسيقاها الشعريّة، أحسن قيام، فإذا كان في بنائها الموسيقي ما يُزري جمالياتها، ويوهن وهج شعريّتها، فإنّ ذلك ممّا يُنذر بعدم قبولها القبول الحسن من جمهور المتلقين.

¹ ينظر: عبد الفتاح صالح نافع: عضويّة الموسيقى في النص الشعري، ص12.

² ينظر: ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، ط4، 1965م، ص16.

³ فضل ناصر مكوع: نقد النص الأدبي وقضاياها في العصر الجاهلي، دار رسلان، دمشق، ط1، 2010م، ص216.

2. موسيقى الشعر الجاهلي، ومراعاة أحوال المتلقي:

كان تلقي الشعر الجاهلي في عهوده الأولى -كما أسلفنا- مُتعلّقًا بالسماع المباشر في المقام الأوّل، وعن طريق الرواية في مراحلٍ تالية، وعلى هذا فقد كان "مصطلح المتلقي أشدّ دلالة على الحال السماعية للشعر من مصطلحات أخرى كمصطلح القارئ، والسماع بوصفه مُصطلحاً شاملاً تنضوي تحته أنماط التلقي الشفاهية، أو السماعية، فضلاً عن القرائية"¹، ويستلزم هذا الواقع الشعري، المواجهة المباشرة مع المتلقي، وهي مواجهة عسيرة، إذ أنّها تضع قيمة الشاعر في ميزان القَبُول عند جمهور المتلقين رهينة قدرته على استجلاب استجاباتهم الآنية، من خلال ما يبثه في كيان النص، بما يُغني موسيقى القصيدة، ويُعلي من خصائصها الصوتية والإيقاعية.

لقد كانت سلامة الموسيقى الشعرية، حدّاً أساسيّاً من حدود القصيدة العربية، ومعيّاراً هاماً لقبُول الشاعر عند الجاهليين، وقد رأينا كيف عاب أهل المدينة إقواء «النابعة الذبباني»، في بيتين من شعره، وما كان من اعتداد «النابعة» بنفسه، أوّل الأمر، ثمّ كيف أثبت له هؤلاء المتلقون ما قد شاب شعره من عيب موسيقي شنيع تمجّه الأسماع، حين أسمعوه غناء الجارية، فلمّا أن أحسّ ما وقع فيه، من زلل موسيقي أزرى جودة شعره، أعاد صياغة البيتين، وأصلح من شأنهما، ولم يعد إلى مثله بعد ذلك، مُعترفاً بجليل فضلهم في تجويد شعره، وإخراجه على النحو المحبّب لمستمعيه، لقد تجلّى هاهنا الدور المنتج للمتلقى، في إعادة صياغة القول الشعري في جانب الموسيقى الشعرية، ممّا أدى إلى خدمة أطراف العملية القرائية، وحقّق أهدافها في نهاية المطاف، وهو ما يعني أنّ القصيدة عند الجاهليين كانت "تداء واستجابة، فإنشاد الشاعر قصيدته، يُقابله تذوق الآخرين لها"²، ومشاركتهم، في تشكيلها، وربّما في إعادة صياغتها، وإصلاح شأنها -إن اقتضى الأمر- وقد حفل الشعر الجاهلي بنماذج كثيرة تُعلي مكانة المتلقي، وتُرجّح رأيه، وتجعله بهذا مشاركا في عملية الإبداع.

إنّ هذا الحديث عن جمهور الشعر في المدينة، وما كان من أمرهم مع «النابعة الذبباني»، ليقودنا إلى أحاديث أخرى، تُثبت أنّ هؤلاء قد كان لهم عهدٌ مُتأصّل، وتقاليديّ راسخة، في التغني بأشعارهم، بُغية تجويدها، وكشف جمالياتها، وربّما قد بدا لهم بهذا من سوءات القصيدة، ما جعلهم يجنحون إلى إصلاح ما شابها، وتقويم ما اعترأها، من عُيوب، ومثالب، لتعود سالمة من كل ما من شأنه أن يفسد جمالياتها، ويهزّ وقعها الطيب في نفوس المتلقين، وعلى هذا فإنّنا وجدنا «حسان بن ثابت»، يدعو كلّ شاعر إلى الترنّم بشعره، ففي ذلك مضمارٌ للشعر، ومُختبرٌ للشاعر، يقول (من البسيط):

¹ بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001م، ص59.

² أحمد مبارك الخطيب: الإنشاد والغناء في الشعر الجاهلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2009م، ص50.

تَغَنَّ فِي كُلِّ شِعْرِ أَنْتَ قَائِلُهُ إِنَّ الْغِنَاءَ لِهَذَا الشِّعْرِ مِضْمَارٌ¹

كانت القصيدة الجاهلية في أول أمرها، قصيدة سماع، وأداء شفوي، يتلقاها جمهورها بالسماع المباشر، في الأسواق، والأندية، والمجالس، والساحات، في غياب أشكال التدوين الكتابي بشكل كبير، ثم انتقلت في مراحل تالية، لتكون القصائد مرويات شفوية يتلقاها العرب كابرًا عن كابر، ويُصغي إليها طلبة العلم، عن شيوخهم، الذين حفظتها أذهانهم عهدًا طويلة، قبل أن ينتهي الأمر بها في عصر التدوين، لتكون أثرًا مكتوبًا، شكل رافدًا جديدًا، فتح المجال رحبًا للقصيدة العربية أمام أبواب أخرى من التلقي، والقراءة.

إن في شفوية القصيدة الجاهلية - على عهد شعرائها - وطبيعة المتلقي السامع، لهو أمر أدى إلى تعزيز جانب اهتمام الشعراء بموسيقاها، وإيقاعاتها، فالشاعر الذي يجد نفسه أمام مُتَلَقٍ يُنصت إليه، لا بد أن يضع في خلدِه - مُسَبِّقًا - كل ما يجعل شعره، مُنسجمًا مع أفق انتظار مُتَلَقِيهِ هذا، من خلال خياراته الموسيقية المُنتقاة بدقّة شديدة، وربما "مع امتلاكه موهبة الإنشاد كان يمتلك قلوب المستمعين، عن طريق إبراز جمال الموسيقى، ووضوح الإيقاع، وقوّته، وبدرجة أشد إذا كانت المعاني التي تحملها هذه الإيقاعات تُلامس عواطف الجمهور وتتجاوب مع مشاعره العميقة"²، وعلى هذا فإننا نلمس اعتناء الشعراء بالعنصر الموسيقي في عملية البناء الفني للقصيدة، ومكانته البالغة في سلم اهتماماتهم، نظرًا لارتباطه بعمليات استقبال المتلقين وما يتصل بذلك من تأثير وتأثير متبادل.

ومن جانب آخر فإن هذه العناية التي يخصصها الشاعر لإخراج القصيدة على النحو الذي تطرب له أسماع المتلقين، إنّما يُنكيها ما يكابده من امتحان عسير أمام جمهور من المتلقين، يحرص الشاعر - كل الحرص - على شدّهم إلى عالمه الشعري، وجمهور الشعر في الجاهلية، هو جمهور خاص يتلقى القصيدة مُشافهة، مُختلفًا كل الاختلاف عن أولئك الذين يتلقونها مكتوبة في العصور الأخرى، إذ يمتلك الصنف الأول القدرة الفورية على مزاحمة الشاعر، وفي أحيان كثيرة، ألفتنا المتلقي يعترض الشاعر، ويقترح عوالمه على النحو الذي شهدناه في تعليق «طرفة بن العبد»، على شعر «المسيب بن علس»، وهكذا فإن الشاعر يجتهد في سعيه إلى «إرضاء جمهوره، ونيل إعجابهم، فإذا أغرب الشاعر في تخيّر ألفاظه، أو نبا عن بيئته في الأخيلة والصور، أو اتخذ لشعره وزنًا نادرًا لا تألفه الآذان، أصبح منعزلًا عن الناس غريبًا عنهم، لا يقبلون على شعره بالحفظ، والرواية»³.

¹ المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح محمد حسين شمي الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995م، ص53.

² أحمد مبارك الخطيب: الإنشاد والغناء في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص50، 51.

³ ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط4، 1965م، ص187.

3. التشكيل الموسيقي للقصيدة الجاهلية:

ينهض الأداء الموسيقي للقصيدة العربية، على تآلف عناصر فنية شتى، تنضوي ضمن ضربين من الموسيقى، هما: الموسيقى الخارجية، والداخلية، فبينما تُولد الموسيقى الخارجية من اختيارات الشاعر العروضية التي تهتم بالأوزان والقوافي، فإنّ الموسيقى الداخلية شديدة الارتباط، بالشاعر، وبالغة التعبير عن شخصيته، وتجربته الفنية، وخلقاته النفسية، ومنظوره الخاص، ورؤيته للوجود، تُحدثُ هذه الموسيقى "أصوات مُتولّدة من توافق الألفاظ والنغمة الموحدة، إنّه انتقاء ألفاظ خاصة تُعبّر تعبيراً دقيقاً عن انفعالاته وعواطفه أو تكرار حروف خاصة تقوم على أساس الحركات أو السكّنات التي تتكوّن منها التفعيلة الشعرية"¹.

1.3. الموسيقى الخارجية:

تنبثق الموسيقى الخارجية للقصيدة، من خلال ما يحدثه الإيقاع الصادر عن اختيارات الشاعر للوزن والقافية، وقد كانت الرؤية النقدية القديمة، تعتبر أنّ الوزن، والقافية هما حجرا الأساس في بناء القصيدة، وحين استهلّ «قدامة بن جعفر» كتابه "نقد الشعر"، استند إلى هذين العنصرين، في تعريفه للشعر، يقول: "إنّ أوّل ما يحتاجُ إليه في شرح هذا الأمر، معرفة حد الشعر الجائر عما ليس بشعر، وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ، ولا أوجز، مع تمام الدلالة من أن يقال فيه: قولٌ موزون مقفى يدل على معنى"⁽²⁾، هكذا يختصر «قدامة» تعريفه لفن الشعر، وما يُميّزه عن غيره من فنون القول، من خلال تأكيده على، أهمية الوزن، والقافية، في تحديد الهوية الأدبية للخطاب الشعري، دون غيرهما من المكونات الأخرى للخطاب.

1.1.3. الوزن الشعري:

عدّه «ابن رشيق» "أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية"³، وقد نسج الجاهليون أشعارهم وفق تشكيلات نغمية مُتنوّعة، تمثّلت في مختلف الأوزان الشعرية التي أبدعتها أجيال الشعراء الجاهليين، ثمّ توارثها عنهم شعراء العصور اللاحقة حتى اليوم، وقد ظلّت هذه القوالب الموسيقية حاضرة، تبسط سلطانها على امتداد تاريخ الممارسة الشعرية العربية، تتسجم مع مختلف العواطف التي تجيش في صدور الشعراء، وتُعبّر عن فيض الأحاسيس التي تضطرم في كياناتهم، وتُصغي إلى إيقاعاتها المختلفة أسماع المتلقين في كلّ زمان، ومكان، وهو ما يُنبئ أنّ هذه الأوزان قد تأسست وفق قواعد رصينة متينة مُحكمة، ونهضت بعد مراس استغرق زماً طويلاً، استطاعت معه أن تتوافق مع أذواق المتلقين على مرّ العصور، وما يُعصّد هذه القناعة أنّ أجيال الشعراء

¹ ينظر: محمد عبيد السبهازي: المكان في الشعر الأندلسي، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007م، ص201.

² قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت، دط، دت، ص64.

³ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج1، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، ط5، 1981م، ص134.

التي جاءت من بعدهم لم تستطع أن تُحدث ما أحدثه الجاهليون في موسيقى الشعر العربي، أو تؤثر فيها إلاّ بقدر يسير لا يكاد أن يُذكر، "ويذهب النقاد العرب القدماء إلى أنّ أول وزن ظهر من تلك الأوزان هو وزن الرجز الذي كانوا ينشدونه في أثناء خُدائهم للإبل وكأنّهم يُحاكون بما فيه من صلصلة وأصواتٍ، وقع أخفاف الإبل على بساط الصحراء الواسع"¹، ثمّ ظهرت في مراحل تالية، ألوانٌ أخرى من الأوزان، جاءت لتعكس نُضج التجربة الشعرية الجاهلية، على الرغم من حداثة إذا نظرنا إليها في موقعها الزمني في تاريخ الشعر العربي، و"من المحتمل أنّ تكون القصيدة الجاهلية قد مرّت بأطوار عديدة عبر أزمنتها السحيقة تتحرّك على الدهر، وهي تنتقل من الشكل البسيط إلى الشكل المعقّد الذي نراها عليه"².

لقد جاءت موسيقى أوزان الشعر العربي التي أبدعتها الذائقة الشعرية الجاهلية، مُراعية الموقع الأثير للمتلقى في عملية الإبداع الشعري إلى أبعد الحدود، يُعرّر «شوقي ضيف» هذا الطرح، حينما ينظر إلى هذا النظام الموسيقي الذي نهضت عليه القصيدة العربية الجاهلية، "كأنّما تقيسُ آلة من آلات الزمن الدقيقة، فلكلّ بيت لحظة في الزمن لا تقلّ ولا تكثر عن لحظة البيت الذي يسبقه أو يتلوّه، حتى لا يحدث اختلال في انفعالات السامع"³، وفي هذا الجانب حرص على استبقاء المتلقى في أجواء النص، ففي اضطراب النغم الشعري، واختلال موسيقاه ما يُنفّر السامع، ويُخرجه من عوالم القصيدة، وهكذا فإنّ من أجلّ وظائف النظام الموسيقي للبحور الشعرية أنّها تعمل على شدّ جوارح المتلقى إلى عوالم الخطاب الشعري، برباط نفسي متين، "فتموجات النغم متسلسلة ثابتة، يخفق معها القلب، ويتركز السمع تركّزاً شديداً، فليس هناك أيّ اهتزاز غريب عن النغم، وليس هناك أيّ نشاز أو تشويش، إنّهُ نظام دقيق يُعبّر في استيفاء بالغ عن انفعال الشاعر، وكأنّهم عرفوا معرفة تامّة مدى تأثير النغم الكامل في السامع..وكانّا لا نستمع إلى ألفاظ فحسب، وإنّما نستمع أيضاً إلى موسيقى، ينتظم فيها الإيقاع إلى أقصى حد ممكن"⁴.

إنّ من فضائل النظام الموسيقي للقصيدة العربية الجاهلية، أنّه نظام موسيقي مرّن، يُتيح تعدّد صور التفاعيل التي تُشكّل البيت الشعري، وهو ما يؤدي إلى أن تتعدّد معه "صور الأوزان، حتى لتبلغ نحو الثمانين، وهو غنى واسع في أوزان الشعر العربي القديم، لا يُعرف لأيّ شعر من أشعار اللغات الغربية"⁵، ومن شأن هذه الخصائص الإيقاعية المتلونة المتغيرة أن تعمل على استيعاب كلّ العواطف التي تمرّ في نفس الشاعر، ذلك أنّ الزخافات التي تعترى تفعيلات البيت الشعري، تعمل

¹ شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، 2004م، ص100.

² أحمد مبارك الخطيب: الإنشاد والغناء في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص24.

³ شوقي ضيف: في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص101.

⁴ المرجع نفسه، ص101.

⁵ المرجع نفسه، ص100.

على إضفاء التسارع في حركة الموسيقى الشعرية، وبث جو موسيقي متنوع يكسر رتابة الشكل الثابت الذي يقدمه النمط الإيقاعي للبحر الشعري، وهو ما يمنح الشاعر إمكانيات واسعة، للتعبير عن تجربته الشعرية، وما يتصل بذلك من عواطف متغيرة، تتأى عن الاستقرار، وتأبى الثبات على حالة واحدة.

وهكذا فمن خلال هذه الإمكانيات الكبيرة التي تُتاح للشاعر، فإنّه يستطيع إيصال هذه التجربة إلى المتلقي، حسب الإطار الإيقاعي الذي يُناسب ما يحيط بالشاعر من سياقات مختلفة، وعلى هذا كلّه يكون البحر الشعري -اسما على مسمى- فهو بحر تمور فيه تموجات إيقاعية مختلفة، يكون أحيانا هادئا يحمل أحاسيس النفس المطمئنة المستأنسة بواقعها السعيد، وأحيانا يكون بحرًا شديدًا، متلاطما، يحمل في خضمه ما تجيش به نفس الشاعر العاصفة الثائرة، وفي كلّ هذه الأحوال يكون البحر الشعري هو العالم الإيقاعي الذي يتسع لهذه العواطف المختلفة المتباينة، يضع المتلقي في موقعه المناسب لمعايشة مجريات الخطاب الأدبي، وتأدية دوره القرائي المنشود، وهو ما يؤكد أنّ الوزن لم يكن "مجرد قالب تُصب فيه التجربة الشعرية، وإنّما هو جزء هام في تشكيل القصيدة، فالكلمة لا تحمل قيمة جوهرية في ذاتها وإنّما تتعدد قيمتها بعلاقتها مع سواها تعارضا ومغايرة، والتفعيلة مفردة ليس لها أثر خارج دائرة البحر، ففي داخله تأخذ حيويّتها وتمارس دورها الموسيقي، وتأثيرها في المتلقي"⁽¹⁾.

ومن جانب آخر، فإذا نظرنا إلى نسب شيوع البحور الشعرية في مدونة الشعر الجاهلي، ألفينا أنّ ثمة نزوعا واضحا إلى بحور بعينها توجّه إليها الجاهليون، وعزفوا على موسيقاها ألحان قصائدهم، على النحو الذي يُبيّنه الجدول الآتي:

¹ ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ج2، دار هومة للطباعة، الجزائر، دط، 2010م، ص156.

* اعتمدنا في هذه الدراسة على الحصيلة العروضية التي قدّمتها الموسوعة الشعرية الصادرة عن دائرة الثقافة والسياحة في أبو ظبي الإصدار الثالث سنة 2003م، على اعتبار أنّها أقرب الدراسات التي تناولت الشعر الجاهلي إلى المنهج العلمي الرصين، وقد ألفينا «جمال الدين بن الشيخ» في كتابه "الشعرية العربية"، اشتكى من ندرة المصادر الإحصائية التي قد تعين الباحث، في الدراسات العروضية التي تتناول الشعر الجاهلي، واضطر الاستناد إلى دراسة إحصائية انتقائية.

النسبة	الأبيات	القصائد	الشعراء	البحر
36.52%	7378	938	279	الطويل
16.85%	3404	428	166	الوافر
14.82%	2995	347	151	الكامل
11.66%	2355	300	131	البسيط
04.00%	808	104	74	المتقارب
03.97%	802	76	39	الخفيف
03.83%	774	154	88	الرجز
03.01%	609	54	35	الرمل
2.34%	472	48	30	السريع
1.76%	356	48	37	المنسرح
0.70%	142	13	11	المديد
0.54%	109	9	6	الhezج
100.00%	20204	2519	المجموع	

جدول رقم 1: توزيع البحور الشعرية عند الجاهليين.

بالنظر إلى هذا الجدول يتبين أنّ بحر الطويل قد احتلّ صدارة اهتمام شعراء الجاهلية، وعليه نسجوا أكثر من ثلث أشعارهم (نسبة 36.52%)، وعلى موسيقاه جاءت ثلاثٌ من القصائد المعلقة، تلك التي تعدّ صفوة شعر الجاهليّة (معلقة «امرئ القيس»، و«طرفة بن العبد»، و«زهير بن أبي سلمى»)، وهذا البحر -كما يقول عنه عبد الله الطيب- هو "بحر الجلالة والنبالة والجد، ولو قلنا إنّ بحر العمق لاستغنينا بهذه الكلمة عن غيرها، لأنّ العمق لا يمكن أن يتصور بدون جدٍ، وبدون نبيل وجلالة، وما يتعمّق المتعمّق إلا وهو جاد، ولهذا فإنّك لا تجد قصائد الطويل الغرر إلا مَحْجُورًا بها نحو الفخامة والأبهة من حيث شرف اللفظ، وهذوء النفس، واستثارة الخيال، وتخيّر المعاني"¹، ولا غرابة في نزوع الجاهليين إلى استخدام هذا البحر، فهم أهل الفطرة السليمة، والسليقة النقيّة، الذين يحسنون اختيار ما يناسبهم من أبحر الشعر، وهذا البحر "لكثرة مقاطعه يتناسب وجلال مواقف المفاخرة، والمهاجاة، والمناظرة، تلك التي عني بها الجاهليون عناية كبيرة، وظلّ الشعراء يعنون بها في عصور الإسلام الأولى"². وفي منزلة ثانية وجدنا الوافر، والكامل، والبسيط. وتلك

¹ عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط2، 1989م، ص467.

² ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص191.

بحور "موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء، ويكثرزون النظم منها، وتألفها آذان الناس"¹، يلي تلك البحور في الاستعمال، بحور المتقارب، والخفيف، والرجز، والرمز، والسريع، بينما لا نكاد نجد استخدام المنسرح، والمديد، والهزج إلا في مواطن قليلة.

من الملاحظ أن الأوزان الطويلة قد استأثرت باهتمام الفحول من شعراء الجاهلية، وإلى ذلك أشار «أبو العلاء المعري»، في قوله: "والبسيط والطويل ليس في الشعر أشرف منهما وزناً، وعليهما جمهور شعر العرب، وإذا اعترضت الديوان من دواوين الفحول كان أكثر ما فيه طويلاً وبسيطاً، والمديد وزنٌ ضعيف، لا يوجد في أكثر دواوين الفحول، والطبقة الأولى ليس في ديوان أحدٍ منهم مديد، أعني امرأ القيس، وزهيراً، والنابعة، والأعشى"². أما عن الأوزان الخفيفة، والقصيرة، فقد ذهب شعراء الحواضر، والمدن إلى استخدامها، يقول «أبو العلاء»: "وإنّ الأوزان القصار إنّما تُوجد في أشعار المكين، والمدنيين،...ويُشاكلهم في ذلك عدي بن زيد لأنه كان من سكان المدر بالحيرة"³. ولأجل قلة نظم الجاهليين على البحر المديد، فإنّ «أبا العلاء المعري» اعتبر هذا البحر، غير مُنجبٍ، فقال (من المتقارب):

إذا ابنّا أبٍ واحدٍ أُلْفِيَا جَواداً وَغَيْراً فَلَا تَعَجِبْ
فَإِنَّ الطَّوِيلَ نَجِيبَ الْقَرِيضِ أَخُوهُ الْمَدِيدُ وَلَمْ يَنْجُبْ

ومن أشهر أشعار الجاهليين التي نُظمت على هذا البحر، قصيدة «تأبّط شراً»، في رثاء خاله، التي مطلعها (من المديد)⁴:

إِنَّ بِالشَّعْبِ الَّذِي دُونَ سَلْعٍ لَقَتِيلاً دَمُهُ مَا يُطَلُّ

يبدو أنّ هذه القصيدة التي جاءت على هذا الوزن الذي يكاد يكون مهجوراً عند الجاهليين، قد كسرت أفق توقّع كلّ قارئ يُدرِكُ ما درج عليه الجاهليون من أوزان في نظم أشعارهم، فقد تحدّث عنها «أبو عبيد البكري» في شرحه لكتاب الأُمالي لـ «أبي علي القالي»، فقال عنها: "وهي قصيدة ونمط صعب"⁵، وقد كان يعني بالنمط الصعب، ما كان من اختيار الشاعر، لوزن بحر المديد، الذي يُعرَفُ بوعورته، وصُعوبة مركبه، وقلة الاعتماد على موسيقاه، ولأجل ذلك كانت القصيدة مثار تشكيك في نسبتها، فزعم بعضهم أنّها لـ «الشنفرى»، ونسبها آخرون إلى ابن أخت «تأبّط شراً»، بينما قال نفرٌ قليل أنّها لـ «خلف الأحمر» أحد علماء البصرة في اللغة والنحو، وأنّها بذلك من نظم شعراء العصور الإسلامية.

¹ ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، المرجع السابق، ص 192.

² أبو العلاء المعري: الفصول والغايات، دار الآفاق الجديدة، بيروت، دط، ص 212

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 212

⁴ تأبّط شراً: الديوان، تح علي ذو الفقار شاعر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 1، 1984م، ص 247.

⁵ أبو عبيد البكري: سمط اللاكي في شرح أُمالي القالي، تح عبد العزيز الميمني، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، ص 919.

2.1.3. ارتباط الأوزان بالموضوعات، وضغوط التلقي:

حاول بعض دارسي الشعر الجاهلي، النظر إلى ما قد يربط بين مختلف الأوزان الشعرية، وطبيعة الأغراض التي يطرقها الشعراء من علاقات مُمكنة، فقد ألفينا «أبا هلال العسكري» يُشير إلى هذا الأمر في معرض حديثه عن صناعة الشعر، وما يتوجب على الشاعر أن يتوخّاه في سبيل ذلك، يقول: "وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد ينظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكّن من نظمه في قافية، ولا تتمكّن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفة منه في تلك، ولأنّ تعلو الكلام فتأخذه من فوق، فيجيء سلساً سهلاً، ذا طلاوة ورونق، خير من أن يعلوك فيجيء، كزّاً فجاً ومتجعّداً جلفاً"¹.

من الواضح أنّ «أبا هلال» قد انتبه إلى أنّ من المعاني ما لا يحسن أن يردّ إلّا إذا اصطفى له الشاعر من الأوزان ما يُناسبه، وإلاّ جاء على مخرج -كما عبّر عنه- كزّ فجّ متجعّد جلف، لا يستسيغه المتلقي، ولا تستريح إليه نفسه، على أنّ أبرز من فصل في هذا الأمر من القدماء «حازم القرطاجني» الذي ناقشه، على ضوء ما خطر له من أصول ثقافته اليونانية الواسعة، وآراء أستاذه «أرسطو»، في حديثه عن ما يُناسب فنّ الملحمة في الأدب الإغريقي يقول «أرسطو»: "والتجربة تدلنا على أنّ الوزن البطولي هو أنسب الأوزان للملاحم، ولو أنّ امرءاً استخدم في المحاكاة القصصية وزناً آخر أو عدّة أوزان لبدت نافرة، لأنّ الوزن البطولي هو الأرزن والأوسع، ولهذا يتلاءم مع الكلمات الغريبات والمجازات كلّ التلاؤم"⁽²⁾.

انطلاقاً من هذه الرؤى حاول «حازم» -من منظوره الخاص- إسقاط آراء «أرسطو» على جسد القصيدة العربية، مُقرّراً أنّ البحور الفخمة الرّصينة مثل الطويل والبسيط، تصلح لمقاصد الجد كالفخر، والمديح ونحوهما، بينما يصلح الكامل لجزالة النظم، ويُناسب الرمل والمديد مقاصد الرثاء، وإظهار الأشجان، والاكتئاب، وغيرها من العواطف لما فيهما من مظاهر اللين والضعف، يقول «حازم»: "ولما كانت أغراض الشعر ستة وكان منها ما يقصد به الجد، والرّصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتّفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تُحاك تلك المقاصد بما يُناسبها من الأوزان ويُخيلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرّصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً أو استخفافياً وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى لذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء وكذلك في كل

¹ يُنظر: أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1971، ص145.

² خليل الموسى: مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 373 أيار 2002م عن فنّ الشعر لأرسطو، تر عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1952م، ص68.

مقصد. وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرض وزناً يليق به ولا تتعداه فيه إلى غيره¹. ومن المُحدثين الذين آزرُوا «حازم القرطاجني» في رأيه، يقفُ «سليمان البستاني» الذي حاول إيجاد ما يربط بين البحور والموضوعات "فقد تناول البحور الشعرية وما يصلح له كل بحر، والمعاني التي تصلح لبحر دون غيره"²، وفي هذا المنحى، سار «عبد الله الطيب» في كتابه «المرشد إلى فهم أشعار العرب، وصناعتها»، إذ رأى أنَّ "اختلاف أوزان البحور نفسه، معناه أنَّ أغراضاً مختلفة دعت إلى ذلك، وإلاَّ فقد كان أغنى بحر واحد، ووزن واحد"³، وكذلك يقول «محمد صابر عبيد» في نفس المعنى: "والتجربة هي التي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها، وهذا يعني أنَّ لكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب، وهذا ما يفسر تعدد البحور وتنوعها، إذ لو كان بحراً واحداً قابلاً لاستيعاب كل التجارب لاكتفت به القصيدة العربية"⁴.

يعترف «إبراهيم أنيس» بدايةً بصعوبة تقرير نُزوع القدماء إلى اختيار الأوزان الشعرية تبعاً لما يُلائم عواطفهم، ذلك أنَّ هذه العواطف تتباين حتى في الغرض الواحد "فالحالة النفسية للخنساء حين كانت ترثي أخاها، غير الحالة النفسية التي تملكت أصحاب المراثي من القدماء"⁵، غير أنَّ «أنيس» يمضي في النظر إلى مُختلف الحالات النفسية، التي تكتنف الشعراء وما يصلح لها من أوزان تبعاً لمقاطع الوزن الشعري، فالانفعالات النفسية الشديدة تتطلب أوزاناً قصيرة، بينما يناسب العواطف الهادئة المطمئنة، أوزاناً طويلة كثيرة المقاطع، على أنَّ «محمد غنيمي هلال»، رفض هذا الطرح، ذاهباً إلى أنَّ القدماء، قد نظموا أشعارهم على كلِّ البحور ولم يختصوا كلَّ غرض ببحر بعينه، يقول: "والحق أنَّ القدماء من العرب لم يتَّخذوا لكلِّ موضوع من هذه الموضوعات وزناً خاصاً أو بحراً خاصاً من بحور الشعر القديمة. فكانوا يمدحون ويفاخرون ويتغزلون في كل بحر الشعر. وتكاد تتفق الملاحظات في موضوعها، وقد نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل"⁶.

وممن حاول التوفيق بين هاتين الرؤيتين، «محمد النويهي» الذي اتفق مع بعض طروحات لقيف من النقاد الذين أنكروا ربط البحور بالأغراض التي يرمي إليها الشعراء، يقول: "وهذا يقودنا إلى ملاءمة البحور المختلفة للعواطف المختلفة، وهو ما أنكره بعض النقاد، مستشهدين بأنَّ البحر الواحد نجده

¹ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008م، ص266.

² عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري، ص70.

³ عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، مرجع سابق، ص93، 94.

⁴ محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001م، ص22-21.

⁵ ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، المرجع نفسه، ص177.

⁶ محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2001م، ص441.

قد استعمل لمختلف العواطف من سرور، وحزن، ورضى، وسخط، وإعجاب، واحتقار، وهم مُحقون في هذا¹، غير أننا نجد من جانب آخر يعود متحدثاً عن الخصائص التي ينطوي عليها كل بحر، وعن الفوارق بين هذه البحور فهي "وإن لم تختلف في نوع العواطف التي تصلح لها، فهي تختلف في درجة العاطفة، فبحر الطويل بإيقاعه البطيء الهادئ نسبياً يلائم العاطفة المعتدلة الممتزجة بقدر من التفكير والتلمي، سواء أكانت حزناً هادئاً لا صراخ فيه أم كانت سروراً هادئاً لا صخب فيه، وبحر الخفيف أيضاً يلائم العاطفة المتزنة المضبوطة. في حين ينسجم بحر الكامل مع العاطفة القوية النشاط والحركة سواء أكانت فرحة قوية الاهتزاز أم كانت حزناً شديداً الجلجلة"²، هكذا ينظر «النويهي» إلى أن كل بحر، يبدو أكثر مناسبة تبعاً لما يعتري الشاعر من عواطف تتأجج في دواخله.

من خلال استقرائنا لكثير من قصائد الشعر الجاهلي، فإننا نميل إلى الاقتناع بأهمية الملاءمة بين العاطفة، والأوزان الشعرية، من أجل ضمان ارتقاء القصيدة، إلى مراتب عليا في سلم الصناعة الشعرية، وفي هذا ما يُبرره -كلّ التبرير- إذ أنه "لما كان الشعر ينبع من المشاعر، ويعبر عن عواطف الشاعر وانفعالاته، فإن الوزن جزء من هذا المحتوى الشعوري والفكري الذي ينطوي عليه الشعر، هو يُعبّر عن هذه الانفعالات، ويُحاكي المشاعر، ويُخاطب الأرواح، بما يمتلكه من قدرة الإيحاء الفني"³.

إننا إذا أردنا أن نُفصل في هذا الجانب، فإننا ننظر إلى أن الشاعر الجاهلي كان يقف -حيال الاستقرار، على الوزن الشعري الذي تنتظم على إيقاعاته القصائد- إحدى مواقف ثلاثة:

(1) موقف أول يكون فيه الشاعر مُتحرراً من كلّ أنواع الضغوط، لا ينظم القصيدة عن رغبة أو رهبة، وحينها فإننا نلقاه يحرص على اصطفاء الوزن الشعري تبعاً للغرض الرئيسي الذي كان يطرقه، والذي يراه أكثر مناسبة لذلك.

(2) موقف ثانٍ، يقع فيه الشاعر تحت سياقات نفسية ضاغطة، تدفعه إلى ركوب البحر الشعري الذي يلائم هذا السياق الذي يفرض نفسه على الشاعر، وفي كثير من الأحيان، يتردد هذا الموقف في قصائد الرثاء، عند وقوع النوازل، وحينها تأتي القصائد عفوية -إلى أبعد الحدود-، تفرض إيقاعها الخاص على الشاعر، كأنها تُملئ عليه من مُلهمات الشعر التي تسري في كيانه، وتحتلّ ينابيع الإبداع في مخيلته.

(3) ومن جانب آخر فإننا نرى أن ضغوط التلقي كانت تُمثل دافعاً كبيراً في نزوع الشاعر إلى

¹ محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ج1، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت، ص61.

² المرجع نفسه، ص61.

³ علاء حسين عليوي البدراني: فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، أطروحة دكتوراه، إشراف منذر محمد جاسم، الجامعة العراقية،

2012م، ص94، 95.

اختيار بحور بعينها، حين يكون أمام مُتلقٍ خاص جدًا، ينصرف الشاعر إلى مراعاة خصوصياته، ولو كان ذلك على حساب فته، وفي هذا نماذج من الشعر الجاهلي سنعرض لها في حينها.

أمّا عن الموقف الأول الذي يكون فيه الشاعر مُخلصًا لفته كلّ الإخلاص، فإننا نراه يصطفي من أوزان الشعر ما يراه أنسب لما ينشده من الأغراض، وأقدر على نقل تجربته للسامعين من بين غيره من الأوزان، وحين نُطالع نماذج من صفوة شعر الجاهلية، ونجدها وقد طفحت عُذوبة، وسحرا، وشاعرية، وجلّ الحُسْنُ كل أرجائها، بما ضمّته بين جوانحها من تلوينات إيقاعية آسرة، عزفها الشاعر، وما أسبغه عليها من صوره، وأخيلته، وغير ذلك من المحمولات الفنية للخطاب الشعري، فإننا لا نشك لحظة واحدة، أنّ مردّ ذلك الحُسْن، إنّما يعود في جانب كبير منه إلى توفيق الشاعر، في حُسْن اختياره للوزن الشعري، الذي منح لهذا الشاعر، ما استطاع أن يُعَبّر به عن ما يجيش في نفسه على نحوٍ يلقي به من حسن القبول من جماهير المتلقين حظًا كبيرًا.

لنتأمّل البيت الشهير لـ«امرئ القيس»، في وصف فرسه (من الطويل):

لَهُ أَيُّظَلَا ظَنِّي وَسَاقًا نَعَامَةً وَإِرْخَاءَ سِرْحَانٍ وَتَقَرِيبُ تَثْقُلٍ¹

شبه «امرئ القيس» خاصرتي فرسه، كأنهما خاصرتي ظبي، وذلك لضمورهما، وشبه ساقيه كأنهما ساقِي نعام، وذلك أدعى لسرعة انطلاقه، وشبه سرعته بسرعة الذئب الذي هو سيرٌ ليس بالشديد البالغ الاندفاع في العدو، وشبه الفرس حين يضع رجله موضع اليدين في هرولته فكأنّه الثعلب، وهكذا استطاع الشاعر إيراد أربعة تشبيهات في بيت واحد، وهو ما كان مثار إعجاب قُرّاء الشعر الجاهلي على امتداد العصور، يقول «أبو هلال العسكري» في حديثه عن هذا البيت: "وهذا من بدیع التشبيه، لأنه شبه أربعة أشياء بأربعة أشياء في بيت واحد"².

وحين نعود إلى الوعاء الإيقاعي الذي قام عليه البيت فإننا نحسب أنّ «امرئ القيس» ما كان له أن يأتي بهذه التشبيهات الكثيرة في بيت واحد، لو أنّه عمد إلى اختيار أحد الأبحر القصيرة لاستيعاب هذه التشبيهات، ذلك أنّ هذه الأطر الإيقاعية ما كان ليتسع عُبابها أمام زخم هذه التشبيهات الكثيرة، وزحمتها، ولم تكن لتستوعبها جميعها، تمامًا مثلما لا تستطيع الأنهر الصغيرة استيعاب السفن الكبيرة.

أمّا عن الموقف الثاني، وما يتعرّض له الشاعر من ضغوط السياق التي تفرض نفسها عليه، فإننا ننظر إلى أنّ كثيرا من أشعار الجاهليين -التي تُولد من خلال ما يعتمل في نفس الشاعر من عواطف قويّة متأججة- إنّما هي نفسها التي تفرض عليه اختيار الوزن الشعري الذي يُلائمها، ومن

¹ امرئ القيس: الديوان، دار المعارف، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، ط5، 1990، ص21.

² أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح علي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مرجع سابق، ص255.

ذلك أنّ الشاعر في مقام الرثاء يعمد إلى البحور السريعة القصيرة، فالمقام ليس مقام استرسال، وبسط في القول، وإنما هو في هذا يحاكي ما يمور في دواخله، وما يُعبّر عن انفعالاته، ومن نماذج ذلك قول أم الشاعر الصعلوك «السليك بن السلكة» متفجّعة عليه، بعد مقتله (مجزوء المديد)¹:

طَافَ يَبْغِي نَجْوَةً	مِنْ هَلَكَ فَهَلَاكَ
لَيْتَ شِعْرِي ضَلَّةً	أَيَّ شَيْءٍ قَتَلْتُكَ؟
أَمْرِيضٍ لَمْ تُعَدِّ	أَمْ عَدُوٌّ خَتَلْتُكَ؟
أَمْ نِزَالٌ مِنْ فَتَى	جَدَّ حَتَّى جَدَّكَ؟
كُلَّ شَيْءٍ قَاتِلٌ	حِينَ تَلْقَى أَجَلَكَ
وَالْمَنَايَا رُصْدُ	لِلْفَتَى حَيْثُ سَلَكَ
أَيَّ شَيْءٍ حَسَنٌ	لِلْفَتَى لَمْ يَكُ لَكَ؟
طَالَمَا قَدْ نِلْتُ فِي	غَيْرِ كَدٍّ أَمَّاكَ
إِنَّ أَمْرًا فَادِحًا	عَنْ جَوَابِي شَغَاكَ
لَيْتَ قَلْبِي سَاعَةً	صَبْرُهُ عَنْكَ مَلَكَ
سَأُعْزِّي النَّفْسَ إِذْ	لَمْ تُجِبْ مَنْ سَأَلَكَ
لَيْتَ رَوْحِي قُدِّمَتْ	لِلْمَنَايَا بِدَلَّكَ

تكتنفُ الأبيات موسيقى شعريّة حزينة، تحمل أنات أم تكلّى، ويبدو أنّ هذه الأم المفجوعة، قد وجدت في ألحان الشعر الحزينة ما يُعبّر عن أنفاسها اللاهثة، ودقات قلبها المُتسارعة، ولهيب الأسى بين جوانحها، فجاءت أبياتها مصداقاً لذلك، يَحْمِلُهَا إيقاعُ بحر مجزوء المديد، جاءت سريعة حزينة، تُحاكي زفرات هذه الأم، وشهقاتها، مُنسجمة مع واقع حالها، كما أنّ اختيار "الكاف"، في حركة القافية، أسهم في دفع حركة الإيقاع الشعري، مع ما يحمله من دلالات انكسار هذه المرأة، يقول «ابراهيم أنيس»: "فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثّر بالانفعال النفسي، وتطلّب بحرًا قصيرا يتلاءم وسُرعة التنفّس، وازدياد النبضات القلبية، ومثل هذا الرثاء الذي قد ينظم ساعة الهلع، والفرع لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها على عشرة، أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنّها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفرع، واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر"².

¹ ابن سعيد الأندلسي: نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب، ج1، تح نصرت عبد الرحمان، مكتبة الأقصى، عمان، دط، 1982م، ص437، 438.

² ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص177، 178.

أمّا عن الموقف الثالث الذي يكون فيه حضور المتلقي وموقعه، شديداً التأثير في نزوع الشاعر إلى اختيار وزن شعري دون آخر، فقد وجدنا في هذه المواقف أنّ الشاعر الجاهلي يصطفي من البحور الخفيفة منها، والقصار، في مواقع النزال، ومقارعة الأبطال، وهي مواطنٌ تتطلب إنكاء الحميّة، وبتّ الحماسة في النفوس، وفي هذه الظروف لا يحسنُ بالشاعر أن ينصرف إلى الأوزان الطويلة التي تهدأ معها النفوس، وتكلّ منها الأسماع لطول مقاطعها، وامتداد موسيقاها في أجواء نفسية مشحونة، تتسارع معها أنفاس الرجال، وتبلغ معها القلوب الحناجر، "وقد قيل لـ«الفرزدق»: ما صيّرك إلى القصار بعد الطوال؟ قال: «لأنّي رأيته في الصدور أولج وفي المحافل أبلج»¹. فالفرزدق هنا يضع المتلقي نصب عينيه، ولأجل ذلك فإنّه يصطفي الوزن الذي يُلائم أفق انتظار المتلقي، وكذلك أجاب «الحطيئة» حين سأله ابنته: "ما بال قصارك أكثر من طوالك؟ قال: لأنها في الأذان أمضى، وبأفواه الرواة أعلق"².

ومن نماذج ذلك، ما نجده، في قول «دريد بن الصمة» (من مجزوء الرجز)³:

يا لَيْتَنِي فِيهَا جَدَعُ أَحْبُ فِيهَا وَأَصْعُ
أَقْوُدُ وَطَفَاءَ الزَّمَعِ كَأَنَّهَا شَاةٌ صَدَعُ

تعكس هذه الموسيقى الشعرية المتوثّبة ما عُرف عن «دريد»، وهو الذي يعرف في الجاهلية بشيخ الحروب، ويبدو وأنّه قد طعن في السن، وأشفق على نفسه، وقد أصبحت عاجزة بعد قوة، ورأى الحرب وقد دارت رحاها، ردّد من أراجيز الشعر ما قد يُذكره ببعض أيّام شبابه الزاهبات، وما كان له فيها من كبر، ومقارعة للأبطال، وربما أراد تحفيز فتيان قومه، وتحميسهم، على الاندفاع إلى ساحة المعركة، وخوض غمارها.

على أنّ ما أسلفنا ذكره من مناسبة الوزن الشعري الواحد لأغراض بعينها، لا يُلغي صلاحية الوزن لأغراض أخرى غير تلك التي حدّدها أصحاب هذه النظرية، شريطة أن تلقى الشاعر المقتدر الذي لا يُعجزه، زُكوب بحور الشعر المختلفة، وتحميلها بضاعته مهما كان نوعها، ومهما كان ثقلها في ميزان الشعر، وإذا أردنا أن نضرب لهذا الأمر مثلاً، فإنّ أول ما يتبادر إلى أذهاننا إنّما هي مُعلّقة «الحارث بن حلزة» التي نظمها على البحر الخفيف، ومطلعها (من الخفيف)⁴:

¹ إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983م، ص102

² أبو حيان التوحّدي: البصائر والذخائر، ج2، ص339

³ دريد بن الصمة: الديوان، تح عمر عبد الرسول، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1980م، ص128.

الجدع: الشاب، أخب: من الخبب وهو نوع من السير، أضع: يُقال أوضع الرجل إذا عدا، وطفاء: كثيرة الشعر، الزمع: الشعرة المدلاة في مؤخر رجل الشاة، والظبي، يريد فرساً صفتها هكذا، الصدع: الفتى الشاب القوي من الأوعال، والظباء، والإبل، والحر، والمراد بالشاة هنا الوعل أي تيس الجبل (الديوان ص128).

⁴ الحارث بن حلزة: الديوان، تح اميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، 1991م، ط1، ص19.

أَدْنَتْنَا بِبَيْنِهَا أَسْمَاءُ رُبَّ ثَاوٍ يُمَلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ

جاءت قصيدة «الحارث» التي أنشدها في مجلس «عمرو بن هند» ملك الحيرة، على وزن البحر الخفيف، وهو من بحور الشعر التي لا ترقى إلى فخامة الطويل، أو البسيط، أو الكامل، وحتى الوافر، ولم تلقَ من الجاهليين الاهتمام الكبير (نسبة 03.97% من مجموع شعر الجاهلية)، كما أنه لم يكن من البحور الأثيرة عند «الحارث بن حنظلة»، ذلك أننا حين راجعنا ديوان الشاعر ألفينا أن أغلب قصائده قد نظمها على وزن البحر الكامل، غير أننا نحسب أن اختيار «الحارث» لوزن الخفيف، إنما جاء امتثالاً لأذواق المتلقين، في مجتمع الحيرة وعلى رأسهم ملك المناذرة «عمرو بن هند». ففي هذه البيئة الحضرية، كانت الأوزان الخفيفة القصيرة تلقى الرواج الكبير، وعلى هذا فإننا نجد أن الشاعر قد أثر أن يأتي بالقصيدة على النغم المحبب عند هؤلاء، وإلى هذا أشار «إبراهيم أنيس» حين جعل البيئة تفرض على الشاعر مراعاة خصوصياتها، يقول: "وشرط ذبوع الشعر أن ينسجم مع بيئته اللغوية في ألفاظه، وأخيلته، وأوزانه، وربما فرضت البيئة اللغوية على شعرائها التزام أوزان خاصة شاعت فيها، وألفتها الأذان أكثر مما تفرض عليه التزام أخيلة أو ألفاظ بعينها. فالجمهور من حيث الوزن يتوقع طريقاً مرسوماً قد ألفه وتعود سماعه"¹.

لقد حرص «الحارث بن حنظلة» على مراعاة أذواق المتلقين لشعره في الحيرة، فجاءت القصيدة على وزن رائج مشهور في بيئتهم الحضرية، ومع ما نجده في القصيدة من مدح لـ «عمرو بن هند» وآبائه، وإشادة بآثر المناذرة، كل هذا نحسب أنه كان يرمي إلى تحقيق الهدف الأسمى الذي جاء بالشاعر، وقومه إلى بلاط «عمرو بن هند»، وهو استجلاب وُقوف الملك في صف قومه البكرين، ضد خصومهم التغلبيين، وشاعرهم «عمرو بن كلثوم»، ويبدو أن هذا الهدف الأسمى قد حققه الشاعر لقومه، "فاستطاع بكلّ جدارة، أن يستميل الملك نحو قومه، فيفوز بالحكم الذي يرضيه، ويرضي قومه، مثيراً إعجاب الملك الذي بلغ من شدة إعجابه بالقصيدة أن أمر برفع الستور السبعة التي كانت بينه وبين الشاعر، وأن يطعمه من جفنته"².

وهكذا فإنّه على الرغم من اختيار الشاعر للبحر الخفيف ذي التفعيلات الست، -وهي قليلة إذا نظرنا إلى البحر الطويل، أو البسيط، أو الوافر- إلا أنه استطاع أن يُعبّر -باقنتدار- عن كلّ ما يجيش في داخله، دون استرسال في القول، وأن يصل إلى إرضاء المتلقي، على الرغم من أن الموقف الذي كان يقفه الشاعر كان يستدعي منه بسط القول، والتفصيل فيه، وهو ما يتطلب منه وعاء موسيقياً رحباً يتسع لكل ذلك، ممّا تُتيحه أبحر الشعر المتعددة التفاعيل، كذلك التي ذكرناها آنفاً، يقول «نجيب محمد البهبيتي» «الحارث سيّد شعراء الجاهلية جميعاً في القدرة الخارقة على

¹ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص 187، 188.

² ينظر: الحارث بن حنظلة: الديوان، مرجع سابق، ص 14.

استغلال موسيقى الألفاظ. تسمع لقصيدته فتخالها غناءً منطوقاً، تتالى نغماته رهوةً في غير عنفٍ أو قسْر¹.

¹ نجيب محمد البهيتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، دط، 1950م، ص60.

3.1.3. القافية، وأفق الانتظار الإيقاعي:

القافية عنصرٌ أصيل في بناء القصيدة العربية، مع ما تُؤديه من دور أساسي في اجتذاب المتلقي، بفعل ما تتركه من أثر في نفسه، وما تُصدره من نغمٍ يتكرر مع نهاية كل بيت، وهي بهذا تتموقع في ضمير المتلقي كأفق انتظار يحمله على تحفيز ذهنه، ووضع توقّعات لما يستقرّ عليه اختيار الشاعر في نهاية المطاف، لقد مثّلت القافية بهذا ركنا شديدا من أركان القصيدة العربية، امتدّ على طول تاريخها الضارب في القدم، وقد أجمع شعراء العربية على أنّ من شأن استهداف هذا الركن أن يُقوّض أركان هذه القصيدة، ويكفي للتدليل على أهمية موقعها في جسد القصيدة العربية، ما يقرره «نزار قباني» كأحد وجوه الشعر العربي حين يقول: "كنت من أول القائلين بوجوب التحرّر من القافية... هذه «العبودية الملحنة»... التي تقول للبيت العربي... قف... فيقف، وتقطع خيوط الخيال العربي في روعة قفزته... فيقع منقطع الأنفاس... أما الآن فقد جئت أعترف بفشلي، لأنني أيقنت أنّ التحرّر من القافية العربية مُغامرة، قد تؤدي بطابع القصيدة العربية، وتقضي على إرناها.. إنّ طبيعتي الشعرية، وطبيعة أي فرد عربي، لا تستطيع أن تقترض وجود بيت لا ينتهي بقافية... لفظة واحدة منّا إلى الشعر المنثور ترينا أنّ هذا اللون من التعبير - رغم غناه بالنغم - لم يستطع أن يتجاوب مع الذوق العربي... لماذا؟ الجواب عند القافية"¹.

هكذا تأسست القافية - بدورها الخطير الأثير - لتكون الركن الثاني الفاعل في تشكيل الموسيقى الخارجية للقصيدة العربية، وقد نظر إليها «ابن رشيق» على أنّها "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يُسمّى شعراً حتى يكون له وزن وقافية"²، وهي من أهمّ الأدوات الموسيقية التي تُميّز القصيدة العربية يقول «السجلماسي»: "إنّ القول الشعري، هو القول المُخيّل المؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفأة.. ومعنى كونها مقفأة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كلّ قول من تلك الأقاويل واحدة"³.

يقول «الفارابي» تأكيداً على اختصاص العرب بتقنية قصائدهم، دون كثير من الأمم: "وأشعار العرب في القديم والحديث فكّلها ذوات قواف، إلا الشاذ منها، وأما أشعار سائر الأمم الذين سمعنا أشعارهم فجلبها غير ذوات قواف، وخاصة القديمة منها، وأما المحدثّة منها فهم يرومون بها أن يحتذوا في نهاياتها حذو العرب"⁴، حدّدها «الخليل بن أحمد الفراهيدي» بأنّها جُملة الحروف التي ينتهي بها البيت الشعري "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف

¹ ينظر: نزار قباني: مجلة الآداب، بيروت، العدد الثامن، آب أغسطس، 1953م، ص 23، 24.

² ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، مرجع سابق، ص 151.

³ ينظر: السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علاّ الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980م، ص 407.

⁴ الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير، تح غطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت، ص 1091.

الذي قبل الساكن¹.

ينظر الباحثون الذين حاولوا اقتفاء آثار نشأة القافية في الشعر العربي، إلى علاقتها الوثيقة بالإنشاد، والغناء، فقد نشأت "وارتبطت بالغناء، والترنمت في آخر الأبيات، تمشياً مع الغناء، لأنها قويّة الشبه بوقفات المغنين، ونهايات العازفين، وسكنات الناقرين على الدف، والمصفقين بالأكف، والموقعين بأرجلهم في الرقص، في نهاية النفس في البيت، واستراحة من البيت إلى البيت، ولأنّها مضافة إلى الوزن تكسب الشعر رنيئاً، وتزيده موسيقاً"²، وبهذه الميزات التي أضفتها على إيقاع القصيدة، احتلت أهمية بالغة في التراث الشعري، والنقدي القديم، وقد بلغ من اهتمام «أبي تمام» بها، أنه كان يضع قافية البيت أولاً، قبل أن يعود لصياغة البيت الشعري اعتماداً على هذه القافية المصطفاة.

من دلائل اهتمام العرب بقوافي الشعر، أنهم وضعوا لها شروطاً يلتزم بها الشاعر، وإن أخلّ بها فإنهم يعتبرون ذلك من عُيوب الشعر، وهو ما يُغضّ من قيمة الشاعر، ويُزري شعره، عند جمهور المتلقين، ومن جملة تلك الضوابط أنهم لم يجيزوا للشاعر "أن يأتي بالضم مع الكسر مثلاً، أو بالكسر مع الضم (الإقواء)، ولا يجوز له أن يُعيد القافية نفسها مرتين (الإيطاء)، ولا يجوز تعليقها بالبيت الذي يليها (التضمين)، وهذه الشروط جميعها تؤكد على كون القافية خاصة موسيقية... هكذا تعطي القافية للبيت، ومن ثمّ للقصيدة كله، بعداً من التناسق، والتماثل، يضيف عليه طابع الانتظام النفسي، والموسيقى، والزمني"³.

تعمل القافية على إذكاء الموسيقى الشعرية التي تحملها أنغام البحور المختلفة، بفعل ما تولّده من "أصوات تتكرّر في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة، وتكرّرها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقّع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عددٍ معين من مقاطع ذات نظام خاص"⁴، فهي إذن الأداة التي بها يكتمل للبيت الشعري إيقاعه، وبها تتميز موسيقاه الشعرية.

القافية نوعان تبعاً لحركة حرف الروي: فإن كان الروي متحرّكاً كانت القافية مطلقة، وإن اعتراه السكون كانت القافية مُقَيّدة، "وهذا النوع الثاني من القافية قليل الشيوع في الشعر العربي، لا يكادُ يجاوز العُشْر، وهو في شعر الجاهليين أقل"⁵، يُرجّح «إبراهيم أنيس» شيوع القافية المطلقة في الشعر العربي -بالدرجة الأولى- إلى شدة تأثيرها في المتلقي، فهي "أوضح في السمع، وأشدّ أسراً

¹ ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ج1، ص 151.

² سعد اسماعيل شلبي: الأصول الفنية للشعر الجاهلي، مكتبة غريب، القاهرة، ط2، 1982م، ص 114.

³ أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م، ص 13.

⁴ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مرجع سابق ص 246.

⁵ المرجع نفسه، ص 260.

لأنّ الروي فيها يعتمد على حركة بعده، قد تستطيل في الإنشاد¹.

إنّ من مظاهر كسر أفق انتظار المتلقي على مستوى القافية، أن يلجأ الشاعر إلى قوافي لم تعهدها أذن المتلقي، ومن ذلك ما أشرنا إليه في حديث «حسان بن ثابت» رضي الله عنه، حين قدم «النابغة» المدينة، وأنشد قصيدته التي مطلعها (من الوافر)²:

عَرَفْتُ مَنَازِلًا بِعُرَيْتَاتٍ فَأَعْلَى الْجَزَعِ لِلْحَيِّ الْمُبِينِ

فتعجب «حسان» -وهو الشاعر الذي يعرف مسالك الشعر- من لجوء «النابغة» إلى قافية عسيرة المأخذ ليبيني عليها قصيدته، حتى أنّه قال: "هلك الشيخ، ورأيت أنه قد تبع قافية مُنكرة، غير أنّ «النابغة»، خيب توقع «حسان» واستطاع أن يركب هذه القافية المتوعدة، وما زال يُنشد حتى أتى على آخرها³.

ومما نحسبه كسرا لأفق انتظار المتلقي، هو اختلاف حركة الروي في القافية نحو قول «الحارث بن حلزة» في معلقته التي ألّفها أمام ملك الحيرة «عمرو بن هند»، يوم وقوفه للصلح بين قوم الشاعر البكرين، وخصومهم من بني تغلب (من الخفيف):

فَمَلَكْنَا بِذَلِكَ النَّاسَ حَتَّى مَلَكَ الْمُنْذِرُ بِنُ مَاءِ السَّمَاءِ

فقد جاءت حركة الروي في هذا البيت مكسورة، خلافاً لما كانت عليه، في أبيات القصيدة التي جاءت حركة الروي فيها مرفوعة (آذنتنا ببينها أسماء...)، ممّا يُعتبر في أعراف العروضيين عيباً من عيوب القافية يُسمونه "الإقواء"، وهو أن يختلف إعراب القوافي، فتكون قافية مرفوعة، وأخرى مخفوضة، أو منصوبة⁴.

وعلى الرغم من هذا فإننا ننظر إلى أنّ «الحارث» وإن رأى أنّ في تغيير حركة الروي ما قد يُخلّ بموسيقى القصيدة، إلّا أنّه أبى إلّا أن يُحمّ «المنذر بن ماء السماء» -وهو أحد ملوك الحيرة- في جسد القصيدة، وإن أدّى ذلك إلى تغير في حركة الموسيقى الشعريّة التي انتظمت عليها أبيات القصيدة، ممّا يحدث مفاجأة للمتلقي، وكلّ ذلك إمعاناً في تكريم الملك «عمرو بن هند» من خلال ذكر أحد أجداده العظام الذين خلّدهم تاريخ المنادرة، وعلى هذا فإننا نميل إلى الاعتقاد أنّ الشاعر قد تعمّد هذا الإقواء، مؤثراً أن تكون الغلبة لتحقيق أهداف القصيدة، على الامتثال لاتجاه موسيقاها الشعريّة، هادفاً إلى استجلاب انحياز الملك ليكون في صف قومه.

هكذا كان المتلقي -وهو في هذا المقام الملك «عمرو بن هند»- المقصد الرئيسي الذي توجّه إليه الشاعر فكان أن استهدف أفق انتظاره، غير عاجزٍ على المُضي في النسق الإيقاعي الذي جاءت

¹ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، المرجع السابق، ص 281.

² النابغة: الديوان، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، دت، ص 125.

³ ينظر: أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، ج 3، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص 9.

⁴ مصطفى السيوفي: موسيقى الشعر العربي نغم وإيقاع، مرجع سابق، ص 145.

عليه الأبيات الأخرى، ولكن رغبةً منه في إيصال المعاني التي جاءت من أجلها القصيدة، والتي كانت دافعه إلى إخراج البيت على هذا المخرج، فالإقواء إنما جاء كي "يرمز إلى التوكيد، والتقدير، وتنبية السامعين، فهو قد انتقل في قصيدته من مدح قبيلته، إلى مدح والد الملك المتحاكم عنده ليستمليه، وليذكره بأن التغلبيين كانوا قد خذلوا أباه"¹، في أيام غابرة من تاريخ العرب.

هكذا نستطيع التأكيد على أنّ "الإقواء في هذا البيت كان مقصوداً، لأنّ الشاعر حينما أراد أن ينتقل إلى مدح والد الملك خشي أن يكون الملك لاهياً عنه، فأحدث في القافية هذا التغيير المفاجئ لجذب إليه من جديد ولينبهه إلى ما يُكَنّه من إجلال لملوك الحيرة، وإن تحوير مجرى القافية يبعث في السامع انطباعاً غير منتظر قد يدفعه إلى ترديد البيت المقصود الذي يسعى الشاعر في تقرير معناه"²، وعلى العموم فإذا عدنا إلى ظاهرة الإقواء، فإننا لا نعدم وجود آراء عند لفيف من نقادنا القدماء لا تُشعّ هذا المسلك، وفي رسالة الغفران، حدّثنا «أبو العلاء المعري» على لسان «امرئ القيس»، أن لا نكرة عند الجاهليين في الإقواء³، ويبرز «عبد الله الطيب» حضور الإقواء في كثير من أشعار الجاهليين بقوله: "ويظهر أنّ الأنواق الجاهلية كانت تقبل هذا. ولعلّ السبب في قبولها له أنّهم كانوا يقفون كثيراً بالسكون في القوافي المطلقة، فيقولون مُرَوِّدٌ، والأسود..."⁴.

أما عن حروف الروي، فقد انصرف الشاعر الجاهلي إلى اختيار ما كان منها أكثر مناسبةً للغرض الذي كان يطرقه الشاعر، وبما يقع موقع القبول عند المتلقي، ومن ذلك أنّنا وجدنا النزوع الشديد عند شعراء الجاهلية إلى اختيار حرف "العين"، رويًا لقصائد الرثاء، على نحو ما جاء في عينية «أوس بن حجر»، التي مطلعها (من المنسرح)⁵:

أَيُّهَا النَّفْسُ أَجْمَلِي جَزَعًا إِنَّ الَّذِي تَحْذَرِينَ قَدْ وَقَعَا

وكذلك عينية «أبي ذؤيب الهذلي»، في رثاء أبنائه، والتي مطلعها (من الكامل)⁶:

أَمِنْ الْمَنُونِ وَرَبِّهَا تَتَوَجَّعُ وَالْدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مِنْ يَجْزَعُ

وما جاء في رثاء «الخنساء» لأخيها «صخر» (من المتقارب)⁷:

أَلَا مَا لِعَيْنَيْكَ لَا تَهْجَعُ تُبْكِي لَوْ أَنَّ الْبُكَاءَ يَنْفَعُ

وفي قول «متمم بن نويرة»، في رثاء أخيه «مالك» (من الطويل):

¹ محمد بن عبد العزيز الدباغ: الإقواء في الشعر العربي القديم، مجلة دعوة الحق، العدد الخامس السنة السابعة، الرباط، فبراير، 1964م، ص17.

² محمد بن عبد العزيز الدباغ: الإقواء في الشعر العربي القديم، المرجع نفسه، 1964، ص18.

³ ينظر: أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، تح عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، ط9، 1977م، ص320.

⁴ عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، مرجع سابق، ص44.

⁵ أوس بن حجر: الديوان، تح محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1980م، ص53.

⁶ نورة الشملان: أبو ذؤيب الهذلي حياته وشعره، عمادة شؤون المكتبات-جامعة الرياض، الرياض، ط1، 1980م، ص55.

⁷ الخنساء: الديوان، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004، ص78.

لَعَمْرِي وَمَا دَهْرِي بِتَأْبِينِ هَالِكٍ وَلَا جَزَعٍ مِمَّا أَصَابَ فَأَوْجَعَا

وفي عينية «بشر بن أبي خازم»، في رثاء أخيه «سُمير» (من المنسرح)¹:

أَمْسَى سُمَيْرٌ قَدْ بَانَ فَاَنْقَطَعَا يَا لَهْفَ نَفْسِي لِبَيْنِهِ جَزَعَا

وفي هذه النماذج الرثائية جميعها ألفينا أنّ الشعراء آثروا اختيار "العين"، كروي ارتكزت عليه، هذه القصائد الغرر الشهيرات، ولا شك أنّ هذا الاختيار الذي وقفوا عليه إنّما يعود لما يبثه حرف العين، من نغم حزين يؤثر على المتلقي، ويحاكي عواطف الأسى التي تتأجج في نفس الشاعر، يقول «محمد النويهي»: "قالقارئ المطلع على الشعر القديم يلاحظ مثلاً كثرة ورود حرف العين رويًا لقصائد الرثاء، الأمر الذي يلفتنا إلى ما في جرس العين من مرارة، وتعبير عن الوجع، والجزع، والفرح، والهلع"².

¹ أوس بن حجر: الديوان، مرجع سابق، ص 53.

² محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ج 1، مرجع سابق، ص 63.

2.3. الموسيقى الداخلية:

على الرغم من الأهمية الكبرى للوزن والقافية، في تحديد المعالم الموسيقية للقصيدة، إلا أن التعريف التقليدي الشهير الذي أورده «قدامة بن جعفر» حين حدّده بأنه الكلام الموزون المُقَفَّى، إنّما يغمط دور أساليب، وألوان موسيقية أخرى كثيرة، تتبع من اختيارات الشاعر، وتُسهم إسهاماً جليلاً في صناعة الموسيقى الشعرية، وتعمل على إذكاء الأداء الإيقاعي للقصيدة، وتعزيز عناصر النغم في كيانها، وبهذا فإنّ الموسيقى التي تُؤلّد من بحر الشعر الذي اصطفاه الشاعر، والقافية التي جعلها مدار القصيدة، ليست وحدها التي تصنع المنظومة الموسيقية للقصيدة، ذلك أنّ وراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تتبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف، والحركات، وكأنّ للشاعر أدناً داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة، وكل حرف، وحركة، بوضوح تام، وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء¹، وقد وجدنا الشاعر العباسي «أبا العتاهية» يتمرّد على موسيقى الأوزان، والقوافي جاعلاً لنفسه موسيقاه الخاصة التي تطبع شخصيته، حين أعلن أنّه أكبر من العروض².

لقد تنبّه القدماء إلى أنّ افتقاد القصيدة إلى هذه الموسيقى التي هي من صميم صنع الشاعر، إنّما له تأثير وخيم، على حسن قبول القصيدة، وحين أنشد «الراعي النميري» الخليفة «عبد الملك بن مروان» قوله (من الكامل)³:

أَخْلِيْفَةُ الرَّحْمَنِ إِنَّا مَعْشَرٌ
خُنْفَاءُ نَسْجُدُ بُكْرَةً وَأَصِيلاً
عَرَبٌ، نَرَى لِلَّهِ فِي أَمْوَالِنَا
حَقَّ الزَّكَاةِ مُنْزَلاً تَنْزِيلاً

لم يجد «عبد الملك» في البيتين ما قد يسمو بهما إلى مصاف اللغة الشعرية التي يتطلّع إليها المتلقي، على الرغم من انتظامهما تحت إطار عروضي، هو وزن البحر الكامل، فقال: «لَيْسَ هَذَا شِعْراً، وَإِنَّمَا هُوَ شَرْحُ إِسْلَامٍ وَقِرَاءَةُ آيَةٍ»⁴.

وكذلك ألفتنا «الجاحظ» يُعلّق على قول القائل (من السريع):

لَا تَحْسِبَنَّ الْمَوْتَ مَوْتَ الْبَلَى
فَإِنَّمَا الْمَوْتُ سُؤَالُ الرِّجَالِ
كِلَاهُمَا مَوْتُ وَلَكِنَّ ذَا
أَفْطَعَ مِنْ ذَاكَ لَذَلَّ السُّؤَالِ

يتهمّم «الجاحظ» أقذع تهكم على صاحب هذا الكلام، وحتى على من أعجب به كذلك («أبو عمرو الشيباني»)، فيقول: «وأنا أزعّم أنّ صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً، ولولا أن أدخل في

¹ ينظر: شوقي ضيف: في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 97.

² ينظر: أبو العتاهية: ديوان أبي العتاهية، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1986، ص 10.

³ أحمد مبارك الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2009، ص 41.

⁴ المرجع نفسه، ص 41.

الحكم بعض الفتك؛ لزعمت أن ابنه لا يقول شعراً أبداً¹.

لقد رأى المتلقي (عبد الملك بن مروان، الجاحظ) في هذين النموذجين، أن الشاعر لم يكلف نفسه، إلا أنه عمّد إلى نظم الكلام في إطار وزنيّ محدّد، دون حضور روحٍ شعرية حقيقية، تنبض في أرجاء القصيدة، تُعبّر عن شخصيّة الشاعر، وتؤدي إلى تفاعل المتلقي مع عوالم الخطاب الشعري، لقد قصرت أدوات الوزن والقافية -التي وإن التزم بها الشاعر- على أن تمنح القصيدة شعريّتها التي تستأثر بعاطفة المتلقي وتتملك ذاقلته، مع افتقادها لعناصر إيقاعية أخرى تكون من صميم إبداع الشاعر، والتي كان بإمكانها أن تُوازّر تلك الموسيقى الخارجية، وتعمل على الارتقاء بهذا النص من نثر منظوم، إلى مستوى اللغة الشعرية الفعلية، إن ما افتقده المتلقي في هذين البيتين هو بالضبط ما نسميه بالموسيقى الداخلية².

إنّ ما كان يبحث عنه المتلقي هاهنا، هو تلك الموسيقى التي تكون خالصة من تأليف الشاعر، مُعبّرة عن تجربته الشعريّة، وممتزجة بقلق الشعر في داخله، وناضحة بما يضطرم داخل نفسه من شحنات نفسية، وما يبثه من توقّد أحاسيسه المرفهة الشاعرة، كلّ هذه العناصر حين تتألف فإنّ من شأنها أن تعمل على صناعة الموسيقى الداخلية للقصيدة، التي تشيع في أجوائها، وتنبض بها مكوّناتها الفنيّة، وتستطيع أن تغمر ذات المتلقي، وتؤثّر فيها، وربّما حملتها على التفاعل المثمر البناء، وهكذا فالشعر "لا يُحقّق موسيقيّته بمحض الإيقاع العام الذي يُحدّده البحر. بل يُحقّقها أولاً بمحض الإيقاع الخاص لكلّ كلمة أي كلّ وحدة لغوية لا تفعيلة عروضية للبيت، وثانياً بالجرس الخاص لكلّ حرف من حروفه المستعملة في البيت، وتوالي هذه الحروف في كلّ كلمة من الكلمات المستعملة، ثمّ الجرس المؤتلف الذي تصدره الكلمات في اجتماعها في البيت كله ثم في تتابعها في البيت بعد البيت في كلّ قصيدة أو قسم من القصيدة"³.

وهكذا فإنّ هذه الموسيقى الداخلية هي أكثر ما يُعبّر عن شخصيّة الشاعر، إنّها روحه "وفئه، لأنّها أثّر لكل العناصر الفنيّة المجتمعة في شعره، من عواطف، وأفكار، وألفاظ، وأخيلة، وصور، ولأنّها بعيدة عن مجال الصنعة التي تُمثّل المهارة في كثير من الأحيان"⁴.

تنشأ هذه الموسيقى الداخلية، من خلال ما يبدعه الشاعر من حسن تأليف، وانسجام، وترابط، بين عناصر الكلام، بما يحدث من جرس، ونغم، وبما ينزع إليه من توظيف لأساليب إيقاعية، تولّد أجواء موسيقية، تتأزّر مع يحمله الخطاب الشعري من دلالات شتى، تستأثر باهتمام المتلقي، ومن

¹ الجاحظ: كتاب الحيوان، ج3، تح عبد السلام محمد هارون، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ط2، 1965م، ص131.

² يُنظر: أحمد بن صيفية: الخطاب الشعري عند عدي بن زيد العبادي، رسالة ماجستير، إشراف أ.د حبيبة بومجت، جامعة الجزائر 02، 2012م، ص66.

³ محمد النويهي: الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، ص39.

⁴ سعيد أحمد غراب: السخرية في الشعر المصري في القرن العشرين، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دط، 2010م، ص679.

نماذج هذه الوسائل التكرار، الذي يُعدّ أبرز العناصر التي يُدعها الشاعر، بما يُذكي من إيقاع القصيدة، وهو من أساليب العرب المتبعة في كلامهم، إذ يُمثّل إلحاحاً "على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. وهو يُسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم (الشاعر) بها، وهو بهذا ذو دلالة نفسية قيّمة تُفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية صاحبه"¹، وهكذا فإنّ من شأن دراسة هذه الظاهرة أن تُعين الباحث على الانتباه إلى ما يكتنزه الخطاب من دلالات، ومعاني أساسية، تلقي بظلالها على القول الشعري، فمن الثابت أنّ جنوح الشاعر إلى إعادة ترديد صيغ لفظية بعينها، إنّما يعود إلى رغبته في تأكيد أفكار محدّدة، تشغل باله أكثر من غيرها.

يتجلى التكرار في الخطاب الأدبي، بأن "يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ منقو المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده. وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متحداً، وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين"².

لقد شغلت هذه الظاهرة الأسلوبية اهتمام القدماء في وقت مبكر من عمر الممارسة النقدية العربية، يقول «ابن الأثير»: "واعلم أن هذا النوع من مقَاتِل علم البيان، وهو دقيق المأخذ، وحده هو دلالة اللفظ على المعنى مُردّداً"³، ولقد كانت الدراسات القرآنية هي الباعث الأساس للاشتغال بهذا المبحث، فقد كان حضورها في النص القرآني لافتاً للانتباه بشكل كبير، مع ما يحمله هذا النص من طاقات دلالية عميقة، وما يميّز به من صفات القداسة التي تنفي أن يرد فيه أسلوب التكرار عبثاً دون وجود دواعٍ تتطلب حضوره في هذا النص المقدّس⁴، يقول «ابن الأثير»: "وبالجُملة فاعلم أنّه ليس في القرآن مُكرّر لا فائدة في تكريره، فإن رأيت شيئاً منه تكرر من حيث الظاهر فأنعم نظرك فيه، فانظر إلى سوابقه ولواحقه، لتكشف لك الفائدة منه"⁵، يؤازر صاحب البرهان هذا الرأي، محدداً أهمّ الوظائف التي يؤديها التكرار وهو تأكيد الكلام، يقول: "وقد غلط من أنكر كونه من أساليب الفصاحة، ظناً أنّه لا فائدة له، وليس كذلك، بل هو من محاسنها لأسيميا إذا تعلّق بعضه ببعض، وذلك أنّ عادة العرب في خطاباتهما إذا أبهمت بشيء إرادةً لتحقيقه وقرب وقوعه، أو

¹ ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط3، دت، ص242.

² محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، مرجع سابق، ص182، 183.

³ ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر، في أدب الكاتب والشاعر، ج3، تح أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت، ص3.

⁴ يُنظر: أحمد بن صيفية: الخطاب الشعري عند عدي بن زيد العبادي، مرجع سابق، ص67.

⁵ ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر، في أدب الكاتب والشاعر، ج3، مرجع سابق، ص8.

قصدت الدعاء عليه، كرّرتة توكيداً¹.

وقياساً على هذه الدراسات القرآنية، فقد سلّط الدرس البلاغي القديم الضوء على هذه الظاهرة الأسلوبية في مدارسته للخطاب الأدبي، وقد كان لذلك فوائد جمّة، أسهمت في إبراز كثير من جمالياته، وكشفت صنوفاً من أسرارهِ الجليّة، وحدّدت وظائفه التي يؤديها في منظومة الخطاب. وفي الخطاب الشعري الجاهلي، تستوقفنا نماذج كثيرة جدّاً شكّل فيها التكرار، ملمحاً أسلوبياً لافتاً، يستدعي الوقوف عنده، وقد جاء في كثير من تجلياته للتأكيد "على قيمة الدال اللغوي، ودوره في بناء النص الشعري، وفي فتح آفاق جديدة نحو تفجير إمكاناته النغمية، والدلالية"². يقول «الحارث بن عباد» في بعض من أبياته التي رثى بها ابنه «بحيراً» وتوعّد فيها بني تغلب (من الخفيف)³:

قَرَّبَا مَرِيْطَ النَّعَامَةِ مَنِي	لَقِحَتْ حَرْبٌ وَائِلٌ عَنْ حِيَالِ
قَرَّبَا مَرِيْطَ النَّعَامَةِ مَنِي	لَيْسَ قَوْلِي يُرَادُ لَكِنْ فَعَالِي
قَرَّبَا مَرِيْطَ النَّعَامَةِ مَنِي	جَدَّ نَوْحِ النِّسَاءِ بِالْإِغْوَالِ
قَرَّبَا مَرِيْطَ النَّعَامَةِ مَنِي	طَالَ لَيْلِي عَلَى اللَّيَالِي الطَّوَالِ

لقد وردت عبارة "قَرَّبَا مَرِيْطَ النَّعَامَةِ مَنِي"، في كثير من أبيات القصيدة، محدثةً نغماً انتظمت عليه الأجواء الإيقاعية للقصيدة، التي تشيع فيها معاني الحز على النهوض للأخذ بالثأر، والتهديد، ومن وراء ذلك ما يضطرم في داخل الشاعر من عواطف الأسى، والحسرة على ابنه القاتل غدرًا، وقد شكّلت هذه العبارة أفق انتظار يتوقّعه السامع في مستهلّ كلّ بيت، فكانت بقوة جرسها وتردّد نغمها اللافت، كأنّها وقع طُبول هذه الحرب التي أُعلن استنفارها.

تعدّدت أنماط التكرار في الشعر الجاهلي، وكان أهمّها: تكرار الحرف، واللفظ، وتكرار العبارة.

- تكرار الحرف:

إنّ في جنوح الشاعر إلى تكرار أصوات بعينها لدورٍ محمودٍ في إشاعة جوٍّ من الإيقاع الموسيقي الذي يستأثر باهتمام المتلقي، بما يؤدي إلى الإقبال على الخطاب الشعري، والتفاعل مع عوالمه، غير أنّه -في الوقت نفسه- قد يكون له أثرٌ تنفر منه أسماع المتلقين، إذا لم يفلح الشاعر في تحقيق الانسجام والتآلف بين الحروف، ومن هذا القبيل ما أورده «الجاحظ» من أشعار

¹ ينظر: بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج3، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط1، ص9.

² شكري الطوانسي: مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998م، ص142.

³ حسن السندوبي: شرح ديوان امرئ القيس، ويليهِ أخبار المراقبة وأشعارهم وأخبار النوايا وآثارهم في الجاهلية وصدر الإسلام، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1، 1990م، ص287.

الجاهليين (من الرجز)¹:

وَقَبْرُ حَرْبٍ بِمَكَانٍ قَفْرٍ وَلَيْسَ قُزْبٍ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرُ

يظهر في هذا البيت تكرار حروف القاف، والراء، والباء بشكل لافت جدا، غير أن تتافر الألفاظ، أدى إلى استئصال البيت، ونفور المتلقين من قراءته، حتى أصبح مضرب الأمثال فيما يُستثقل من الأشعار ويعسرُ ترديده، يقول «الجاحظ» مُتهكِّما على نظرة بعضهم إلى ما اعتري البيت: "ولما رأى من لا علم له أن أحدا لا يستطيع أن يُنشد هذا البيت ثلاث مرّات في نسق واحد، فلا يَنْتَعْنَعُ، ولا يَتَلَجَّجُ، وقيل لهم أن ذلك إنما اعتراه إذ كان من أشعار الجن صدّقوا بذلك"².

أمّا إذا نظرنا إلى ما يحدثه تكرار الحروف، وحسن تألفها، من أثرٍ على جماليات الخطاب الشعري، فإننا نجدُ نموذجا من ذلك في قول «امرئ القيس» (من الطويل):

مِكْرٍ مِقْرٍ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعَا كَجُلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلٍ

يلحظ المتلقي دُون كبير عناء، تكرار بعض الأصوات، فقد ورد حرف "الميم" في بداية كلّ الكلمات المؤلفة للشطر الأول، كما جاء في شطر البيت الثاني مرّتين، وتكرّر حرف الراء أربع مرّات، مع ما يميّز به الراء -دون سائر الحروف- من صفة التكرير، التي استمدّها باعتباره يصدر "بتكرار ضربات اللسان على مؤخر اللثة"³.

وإذا نظرنا إلى ما يميّز هذين الحرفين، فإننا نجدهما من حروف الذلاقة⁴، التي يُفسّرها «إبراهيم أنيس»، على أنها تعني "القدرة على انطلاق في الكلام بالعربية دون تعثر، أو تلعث، فذلاقة اللسان جودة نطقه، وانطلاقه في أثناء الكلام"⁵، وعلى هذا فإننا نرى في صفات هذين الحرفين، ما يُحاكي سرعة فرس الشاعر، وشدة انطلاقه، فإذا وقفنا على حرف الميم، فهو في أعرف اللغويين حرفٌ يوحي بالتوسّع، والامتداد، والانفتاح، وفي هذا ما ينسجم مع الدلالات التي كان ينشدها الشاعر، أمّا عن الراء، فهو عندهم للتحرك، والتكرار⁶، وكل هذه المعاني إنّما تأتي مضاهاة لسرعة الفرس، وصلابته، وانطلاقه.

يتوقّف «موسى ربابعة» عند هذا البيت، ناظراً إلى أن هذا التردّد اللافت لهذين الحرفين إنّما جاء لتأدية وظائف دلالية رغب الشاعر في إيصالها إلى المتلقي، ذلك أن في تكرار حرف الراء، ما

¹ الجاحظ: البيان والتبيين، ج 1، تح عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص 65.

² الجاحظ: البيان والتبيين، ج 1، مرجع سابق، ص 65.

³ كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2000م، ص 346.

⁴ الذلاقة أن يعتمد في إصدار الصوت بذلق اللسان، وهو طرفه، وذلق كل شيء حذّه، وهي ستة أحرف : اللام، والراء، والنون، والفاء، والباء، والميم، وما سواها من الحروف فهي المصمتة، ينظر: رمضان عامر: الشعر الجاهلي من الإيقاع إلى الدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 2012، ص 123، وكمال بشر: علم الأصوات، ص 360.

⁵ إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 5، 1975م، ص 109.

⁶ حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998م، ص 252.

يُحاكي وقع حوافر حصان الشاعر، وهو مُنطلق أشد الانطلاق، يقول: "في هذا البيت يتكرر كل من حرف الميم، والراء بشكل لافت للنظر، حتى أن المرء ليُحس أن الشاعر ليفتعل مثل هذا التكرار من أجل أن يُبرز مقدرته... فتكرار حرف الميم، وحرف الراء يثير نغمة قويّة، وهذه النغمة القويّة، أو الجرس الموسيقي القوي، يتناسب مع قوة الحصان، وسرعته الهائلة التي يمتدحها امرؤ القيس في هذا البيت"¹.

وكذلك ناقش «محمد النويهي» تكرار حرف "الشين" في بيت «الأعشى» في معلقته (من البسيط)²:

وَقَدْ غَدَوْتُ إِلَى الْحَانُوتِ يَتْبَعُنِي شَاوٍ مِثْلَ شَلُولٍ شَلْشَلٍ شَوْلٍ

فقد رأى الباحث أن من استكروا ما في البيت من تكرار، قد جَانَب قراءتهم الصواب، إذ قالوا "أن هذه شأشأة تنافي الفصاحة، وعبث لا يليق بالشاعر، وقيل إن ألفاظ شطره الثاني كلّها بمعنى واحد، فكان أحدها يُغني عن سائرهما، بل قيل إنّه من وضع الرواة العابثين، كأنّ الشاعر لا بدّ أن يكون جاداً في جميع أحواله، ولا يحقّ له أحياناً أن يعبث و يلهو!!"³.

ينظرُ «النويهي» إلى البيت من منظوره الخاص، داعياً إلى إنصاف الشاعر من خلال أخذ السياق الذي يُعبّر عنه البيت بعين الاعتبار، وما يتصل بذلك من معاني حرص الشاعر على إيصالها للمتلقي بكلّ ما فيها من تفاصيل دقيقة، فالمشهد الشعري برمّته، يتحدّث عن لفيف من الندامى، قد مضوا في طريقهم إلى بيت الخمار، وقد أخذتهم النشوة، وأثقلت الخمرة ألسنتهم، فكان حديثهم متلعثماً تختلط فيه مخارج الحروف، وقد يكون حرف الشين هو الأكثر استحضاراً عند الحديث عن كلام السكاري المتخبط، المتعثر، المتلعثم، المختلط⁴، ومن هنا فإنّ الشاعر رأى إلى أنّ في إيقاع الحروف، وجرسها، لدور كبير في رقد المعاني التي جاء من أجلها الخطاب الشعري، وهكذا لا تكون الموسيقى الشعريّة التي أصدرها تكرار هذا الصوت (الشين) عفوية مجرّدة من كل إحياء، إنّها لتعكس "براعة الشاعر في التوحيد بين خصائص اللفظ الصوتيّة، وبين ظلال معانيه ونبرات عاطفته"⁵.

تنسجم رؤية «محمد العبد» مع ما انتهى إليه «محمد النويهي»، إذ ينظر إلى أنّ ما كان من تكرار في بيت «الأعشى»، إنّما هو من قبيل المحاكاة الصوتيّة للمعنى الذي يرمي إليه الشاعر، و"محاكاة الأصوات للمعنى، أو لأشياء غير لغوية، إنّما هي طاقة خالصة للغة، وإن كان الصوت المحاكي لا يُصوّر الشيء الموصوف تماماً، وإنّما يُحاكي نشاطه وفعاليته محاكاة كلية، وذلك لأنّ المحاكاة

¹ يُنظر: موسى ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010م، ص21.

² الأعشى: ديوان الأعشى الكبير، شرح محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، القاهرة، دت، دط، ص59.

³ محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ج1، مرجع سابق، ص67.

⁴ ينظر: محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ج1، مرجع سابق، ص68.

⁵ ينظر: المرجع نفسه، ص69.

ليست إلا وسيلة صوتية لوصف حدثٍ أو فعل، يخرج عن نطاق اللغة¹، إنّه إذن صنيعٌ إبداعي بالغ الإيحاء، يحاول معه الشاعر استغلال أقصى طاقات اللغة، من أجل وضع المتلقي في حالة تمثّل للواقعة التي عاشها الشاعر، فالمشهد الذي أراد الشاعر تصويره ليس من اليسير أن تنقله اللغة إلى المتلقي، بأدواتها المباشرة، وخطابها المعلن، ولهذا فقد جنح «الأعشى» إلى هذا المنحى، وقد "تجح بأصوات الشين الستة، أن يُحاكي مشية تابعه المنطلقة المتتابعة المتراقصة، وكأنّه يصطنع السكر، ويتكلّف النشوة قبل وقوعهما، وتأمّل معي تصوير التفاوت في صيغ الكلمات لهذا السير المتراقص، وكأنّه يعدو في هذه الجهة مرّة، وفي تلك مرة أخرى"².

هكذا عمد الشاعر إلى تكرار حرف "الشين" -الذي يفيد فعل الانتشار، والتفشي- على نحو مهيم بوضوح شديد، وذلك لتصوير بهجته، وانطلاقه، ومحاكاة تمايله، وشدة نشوته، وقد سار في طريقه إلى مجلس الشرب، وقد استطاع أن يعكس هذا التكرار كلّ هذه المعاني، لافتا انتباه المتلقي، وغانما قراءات مُنتجة كشفت غير قليل من جماليات الخطاب الشعري.

- تكرار اللفظ:

يأتي تكرار ألفاظ بعينها في الخطاب الشعري، ليلفت انتباه المتلقي إلى أنّ في هذه الألفاظ ما يشي بأهمية المعاني التي تحملها، ولذلك عمد الشاعر إلى الإلحاح بترديدها في جسد الخطاب، إذ أنّ "كلّ تكرار لهذه الألفاظ يؤدي غرضاً لا يمكن بتره عن السياق بأي شكل من الأشكال، وربما كانت دراسة تكرار الكلمة أكثر دقة في نتائجها من دراسة تكرار الحروف"³، وكثيراً ما يأتي التكرار في الشعر الجاهلي، في ذكر أسماء الأعلام، التي تحتلّ مواقع أثيرة في نفوس الشعراء، على نحو ما نجده في قول «النابغة الذبياني» (من البسيط)⁴:

عوجوا فَحَيَّوْا لِنُعْمٍ دَمْنَةَ الدَّارِ	ماذا تُحَيِّونَ مِنْ نُؤْيٍ وَأَحْجَارٍ؟
أَقْوَى وَأَقْفَرَ مِنْ نُعْمٍ وَغَيْرِهِ	هَوُجُ الرِّيحِ بِهَابِي الثَّرْبِ مَوَارٍ
وَقَفْتُ فِيهَا سَرَاةَ الْيَوْمِ أَسْأَلُهَا	عَنْ آلِ نُعْمٍ أَمُوناً عَبْرَ أَسْفَارِ
فَاسْتَعَجَمْتُ دَارُ نُعْمٍ مَا تُكَلِّمُنَا	وَالدَّارُ لَوْ كَلَّمْتُنَا ذَاتُ أَخْبَارِ
فَمَا وَجَدْتُ بِهَا شَيْئاً أَلُوذُ بِهِ	إِلَّا الثَّمَامَ وَإِلَّا مَوْقِدَ النَّارِ

¹ محمد العيد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1988م، ص14.

² ينظر: محمد العيد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، المرجع نفسه، ص18.

³ ينظر: موسى ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص24.

⁴ النابغة الذبياني: ديوان النابغة الذبياني، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، دت، دار المعارف، القاهرة، ص202.

عوجوا: قفوا، الدمنة: ما اجتمعن آثار الديار، النؤي: حفرة تجعل حول الخباء لمنع المطر، أقوى: أقفر، هوج: جمع هوجاء: الريح العاصفة بقوة، هابي التراب: التراب الدقيق، سراة اليوم: منتصفه، الأمون: الناقة القوية، استعجمت: عيت عن الجواب، ألوذ به: أفرع إليه، الثمام: نبت دقيق، حاجي: الواحدة حاجة، حبائل: الواحدة حباله: الشرك.

وَقَدْ أَرَانِي وَنُعْمًا لَاهِيَيْنِ بِهَا وَالذَّهْرُ وَالْعَيْشُ لَمْ يَهْمُ بِإِمْرَارِ
أَيَّامٍ تُخْبِرُنِي نُعْمٌ وَأَخْبِرُهَا مَا أَكْتُمُ النَّاسَ مِنْ حَاجِي وَأَسْرَارِي
لَوْلَا حَبَائِلُ مِنْ نُعْمٍ عَلِقَتْ بِهَا لَأَقْصَرَ الْقَلْبُ عَنْهَا أَيَّ إِقْصَارِ

تردّد اسم المحبوبة «نُعْم» على نحو لافت جدًّا، لا نكاد نجدُ له نظيرًا في ديوان الشعر الجاهلي، وهو ما يدلّ على أنّ الشاعر مأخوذ بشوقٍ شديدٍ إلى ذكرى «نُعْم»، وعُهودها الجميلة الساحرة، ولأجل هذا فإنّه يعود ليذكر اسمها مرّات ومرّات، ويطلب من رفاق طريقه أن يقفوا كي يُحيّوا هذه الديار الحزينة التي سكنتها «نُعْم» في أيام خالية، غير أنّه عاد مستدركاً (ماذا تحيون من نؤي وأحجار...)، فقد أقفرت هذه الديار ولم تعد إلّا أطلالاً بالية تحكي قصة حب جميلة من قصص الأمس.

لقد عاودت الشاعر ذكريات أمسه السعيد، وتراءت أمام عينيه صوره البهية الحاملة، وطيب العيش في كنف من يحب، وقد مضى ذلك العهد وأورث في نفس الشاعر أسى غامراً، وحنيناً بالغاً، لم تستطع الأيام أن تمحوه، فإذا به -وقد مرّ بهذه الديار- يسألها، لعلّه أن يطفئ لهيب الصبابة في فؤاده، أو يُشفي وجد نفسه المتألّمة المتلوعة غير أنّه لا يجدها إلّا خرساء لا تُجيب سائلاً، ولا ترقّ لحال متيم (فاستعجمت دار نعم ما تكلمنا....)، ويبدو أنّ اختيار اسم «نُعْم» لم يكن اعتباطياً، فهو اسمٌ يرمز إلى النعيم، والأنس الذي أصبح يفنقه الشاعر في حاضره الحزين، ولذا وجدناه يذكر هذا الاسم منذ أول بيت، حتى كاد أن يستغرق كل أبيات القصيدة.

يُحاول «موسى ربابعة» أن يوضح ما في الأبيات من وشائج تربطها بعالم المتلقي، من خلال ما يؤديه أسلوب التكرار من وظائف دلالية، توازر الأداء الموسيقي المنبثق من هذا الأسلوب، يقول: "فالإلى جانب الفائدة الموسيقية المتشكلة بسبب التكرار، فإنّه أيضاً يضع المرء في جو مماثل للجو الذي عاشه الشاعر، فعندما يُكرّر الشاعر اسم المحبوبة بهذه الكثافة، فإنّ المرء يشعر بأنّ الشاعر يريد التمسك بشيء لا أمل به إطلاقاً، ولذلك فهو يحاول أن يُعوّض عن هذا الفقد بالإلحاح المتمثل بالتكرار، فالشاعر يجد من خلال أسلوب التكرار وسيلة أساسية، وجوهريّة للتأثير، وهذا التأثير الذي يسعى الشاعر لتحقيقه في المتلقي هو الأداة التي من خلالها يتمكّن أن يُبلور موقفه، وحالته التي يعيشها"¹.

وكذلك تكرر اسم «سلمى» في قول «امرئ القيس» (من الطويل)²:

¹ يُنظر: موسى ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 31.

² امرؤ القيس: الديوان، مرجع سابق، ص 27، 28.

الأسحم: السحاب الأسود، الهطال: المطر الدائم، الطلا: ولد الظبية، والبقرة، الميثاء: مسيل الوادي، المحلل: الذي يُحلّ عليه كثيراً، الرس: البئر، أوعال: هضبة يقال لها ذات أوعال، المنضب: الثغر الجميل المستوي النبت، يريد هيئة نبت الأسنان، ليس بمعطل: يريد أنّه لم يعطل من الحلي، فذلك أتم لحسنه (شرح الديوان).

دِيَارٌ لَسَلَمَى عَافِيَاتٌ بِذِي خَالٍ أَلَحَّ عَلَيْهَا كُلُّ أَسَحَمَ هَطَّالٍ
وَتَحَسَّبُ سَلَمَى لَا تَزَالُ تَرَى طَلًّا مِّنَ الْوَحْشِ أَوْ بَيْضًا بِمِثْنَاءٍ مِّحْلَالٍ
وَتَحَسَّبُ سَلَمَى لَا تَزَالُ كَعَهْدِنَا بَوَادِي الْخُرَامَى أَوْ عَلَى رَسٍّ أَوْعَالٍ
لَيَالِي سَلَمَى إِذْ تُرِيكَ مُنْصَبًّا وَجِيدًا كَجِيدِ الرَّئِمِ لَيْسَ بِمِغْطَالٍ

ذكر الشاعر «سلمى» أربع مرات، وهو ما يُعبر عن حنين لعهود ماضية منصرمة، هي عهود الشباب، والانطلاق، وحين استعرض «ابن رشيق» هذه الأبيات أكد على أنه "لا يجب للشاعر أن يُكرّر اسماً إلا على جهة التشوّق، والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب"¹. يبدو لنا من الواضح أنّ الشاعر قد ذكر هذه الأبيات، وقد كان في سعيه لاسترداد مُلك أبيه، وربما أخذته سنة من شوق إلى أيام خالية من عهود صبوته، ولهوه، ومجونه، وآية ذلك أنّه قال في آخر هذه القصيدة (من الطويل)²:

فَلَوْ أَنَّ مَا أَسْعَى لِأَدْنَى مَعِيشَةٍ كَفَانِي وَلَمْ أَطْلُبْ قَلِيلٌ مِّنَ الْمَالِ
وَلَكِنَّمَا أَسْعَى لِمَجْدٍ مُّؤَثَّلٍ وَقَدْ يُدْرِكُ الْمَجْدَ الْمُؤَثَّلُ أَمْثَالِي

إنّ السياق العام للقصيدة، يكشف للمتلقي أنّ الشاعر قد حسم خياراته، فقد عاش ردحا طويلاً من شبابه، في لهوه، ومغامراته الماجنة العابثة، وقد كان في تكرار اسم «سلمى» ما يشير إلى ذلك، إذ أنّ هذا الاسم يرمز إلى كل لحظة لاهية عاشها الشاعر، الذي انتهى -أخيراً- إلى أنّ كل هذا لا يمثل إلّا ضريراً من معيشة دنيا، وأنّ العيش الذي يجدر به أن يسعى إليه، هو أن ينصرف إلى طلب مُلك أبيه، وأن يصل إلى المجد المؤثّل الذي يرى في نفسه أهلاً لبلوغه. وعلى العموم فإنّ تكرار اسم المحبوبة في كثير من فصول الشعر الجاهلي ليقترن أشدّ الاقتران بالماضي السعيد، الذي يريد الشاعر دوماً أن يتذكّره، ويعيشه في حاضر يغمره الأسى، وتكتفه الأحران.

وكثيراً ما يرد تكرار الأسماء في الشعر الجاهلي، في حديث الشاعر مع العاذلة التي تكون في الغالب زوجة تلومه، وهو ما يحمل الشاعر على ترديد، اسمها، على نحو ما نجده في قول «حاتم الطائي» (من الطويل)³:

أَمَاوِيٌّ قَدْ طَالَ التَّجَنُّبُ وَالْهَجْرُ وَقَدْ عَذَّرْتَنِي مِنْ طِلَابِكُمُ الْعُذْرُ

¹ أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ونقده، ج2، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، ط5، 1981م، ص74.

² امرؤ القيس: الديوان، ص27، 28.

³ حاتم الطائي: الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2002م، ص23، 24.

أَمَاوِيٌّ إِنَّ الْمَالَ غَادٍ وَرَائِحٍ وَيَبْقَى مِنَ الْمَالِ الْأَحَادِيثُ وَالذِّكْرُ
أَمَاوِيٌّ إِنِّي لَا أَقُولُ لِسَائِلٍ إِذَا جَاءَ يَوْمًا حَلٌّ فِي مَالِنَا نَزْرُ
أَمَاوِيٌّ إِمَّا مَانِعٌ فَمُبَيِّنٌ وَإِمَّا عَطَاءٌ لَا يُنْهِنُهُ الرِّجْرُ
أَمَاوِيٌّ مَا يُغْنِي الثَّرَاءَ عَنِ الْفَتَى إِذَا حَشَرَجَتْ نَفْسٌ وَضَاقَ بِهَا الصَّدْرُ؟
أَمَاوِيٌّ إِنَّ يُصْبِحَ صَدَايَ بِقَفْرَةٍ مِنَ الْأَرْضِ لَا مَاءَ هُنَاكَ وَلَا خَمْرُ
تَرِي أَنَّ مَا أَهْلَكْتُ لَمْ يَكْ صَرْنِي وَأَنَّ يَدِي مِمَّا بَخِلْتُ بِهِ صَفْرُ

يظهر تكرار اسم «ماوية» مبلغ ضيق الشاعر بلوم، وزوج «ماوية»، وقد أخذت عليه كثرة إنفاقه على الأضياف، وطارقي الليل، فتوجّه إليها، مُبَيِّنًا وجهة نظره الراسخة، وعزمه الذي لا ينتهي في السعي في الإنفاق والبذل، فالمال لا بدّ أن يفنى، وكذلك المرء لا بدّ أن الموت سيلحق به، ولكن الذي يبقى هو ما يُحمدُ له من كرم، وإيثار، يبقى ذكره على ألسنة الناس، وهكذا فقد جاء أسلوب التكرار من أجل "تقديم موقف حياتي، وبلورة الرؤيا التي يرتئها الشاعر عن حياته... إنّ نعمة العتاب هي المسيطرة على هذه الأبيات، وحتى يدعّم موقفه ورؤيته، فقد وجد أنّ أسلوب التكرار من أهمّ الأساليب التي تخدم غرضه، كما أنّ النعمة الموسيقية التي يُحدثها هذا التكرار تجعل أذن السامع تعتاد عليها، مُعَزِّزة موقف الشاعر"¹، لقد استعرض «حاتم الطائي» قناعاته بحججه التي لا يملك المتلقي إلا أن يشاطره في وجاهتها، وقوة طرحها، وقد أسهم تكرار اسم «ماوية» في تعزيز هذه الأفكار التي جاء بها الشاعر.

- تكرار العبارة:

يدلّ تكرار العبارة على ما تحمله من أهميّة في ضمير الشاعر، يودّ إبلاغها للمتلقي، فهو إضافة إلى ما يحدثه من أثر موسيقي، فإنّه ينطوي على قيم دلالية يلجّ الشاعر على ترديدها لتعيها من المتلقي أذنٌ واعية، ويدركها قلبٌ ذكي، ينفذ إلى الإشارات التي يرسلها الخطاب الشعري، "ويأخذ تكرار الجمل أشكالاً مختلفة، فقد يكون متتابعاً... والشاعر قد يكرر جملة في بداية كل مقطع من مقاطع قصيدته، أو في بداية القصيدة ونهايتها"².

ومن هذا النمط التكراري قول «الخنساء»، في رثاء أخيها «صخر» (من البسيط)³:

وَإِنَّ صَخْرًا لَوَالِينَا وَسَيِّدُنَا وَإِنَّ صَخْرًا إِذَا نَشْتُو لَنَحَارُ
وَإِنَّ صَخْرًا لَمِقْدَامٍ إِذَا رَكِبُوا وَإِنَّ صَخْرًا إِذَا جَاغُوا لَعَقَارُ

¹ يُنظر: موسى ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 42.

² يُنظر: إيمان محمد أمين الكيلاني: بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، عمان، ط 1، 2008م، ص 291.

³ الخنساء: الديوان، مرجع سابق، ص 46.

وَإِنْ صَخْرًا لَتَأْتُمُّ الْهُدَاةُ بِهِ كَأَنَّهُ عَلِمَ فِي رَأْسِهِ نَارُ

فقد تكررت عبارة "وإن صخرًا"، خمس مرات في هذه الأبيات التأبينية، والتكرار هنا يكشف شدة تفجع الشاعرة، وحجم مأساتها إذ فقدت هذا الأخ الذي يحمل هذه الخصال جميعها، وهي لأجل هذا لجأت إلى التكرار كي تعدد مناقبه، فهو سيّد في قومه، وجوّاد إذا حل الشتاء بالناس، وقلّ زادهم، وهو الشجاع المقدام فيهم إذا ركبوا لنزال أعدائهم، وهو الذي به يهتدي الناس إذا ساروا في طرقهم، في مجاهل الصحراء العربية، وهو كذلك المشهور الذائع الصيت، بين القبائل الذي إذا ذكر اسمه عرفه الناس.

هكذا حمل تكرار العبارة كل هذه الدلالات التي جاءت بها الشاعرة المفجوعة بموت أخيها، وعلى العموم فإنّ التكرار يكاد يكون ملمحا أسلوبيا يرتبط أشدّ الارتباط بالشعر الرثائي التأبيني حيث يجده الشاعر وسيلته المثلى لتعداد خصال الفقيد، وذكر حسناته، وفضائله في مجتمعه، وتصوير فداحة فقدته بين أبناء عشيرته، وكل من كان لهم عونا في حياته.

أمّا على صعيد الموسيقى الشعرية، فإنّه لا يخفى على المتلقي ما في الأبيات من أثر موسيقي أحدثه تكرار هذه العبارة، وحين نعوذ إلى كتب التراث نجد أصداء تتحدّث عن هذا الأثر الموسيقي الذي جعل أحد قُرّاء الشعر الجاهلي، يُجزم أنّ الشاعرة إنما قالت الأبيات وهي تتبختر في مشيها، وتنتظر في عطفها¹، على الرغم من العهد البعيد الذي يفصله عن زمن «الخنساء».

لقد استطاع هذا المتلقي أن يتأمل الأبيات، مستغرقا فيها كل الاستغراق، وعلى هدي من الموسيقى الشعرية، وما أحدثه تكرار الجملة، وما أوحى به دلالات الألفاظ، أن يتمثّل الشاعرة وهي تذكر مآثر أخيها، وهي تُحاكي في حركتها وهيئتها ما انطوت عليه الأبيات من معاني تحمل كلّ الدلالات التي تدعو إلى الإشادة، بمناقبه، وذلك صنيع لا يناقض مشاعر الانكسار الذي يكتنف الشاعرة، وربّما جاءت القصيدة بعد زمن من موت أخيها، فكان أن جمعت معاني الفخر، والزهو، والإشادة بصفاته، مع معاني أخرى تعكس عواطفها الحزينة، ومشاعرها المكرومة، تتوارى في مستويات أخرى من الخطاب الشعري.

وكذلك جاء تكرار العبارة، بشكلٍ لافت جدا، ليشمل صدور أبيات كثيرة، وذلك في رثاء «المهلهل بن ربيعة» لأخيه «كليب» (من الوافر)²:

عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلًا مِنْ كُليبٍ	إِذَا خَافَ الْمُعَارُ مِنْ الْمُغِيرِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلًا مِنْ كُليبٍ	إِذَا طُرِدَ الْيَتِيمُ عَنِ الْجَزُورِ

¹ أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني: زهر الآداب وثمر الألباب، ج2، تح علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط2، 1969م، ص927.

² مهلهل بن ربيعة: ديوان مهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم طلال حرب، الدار العالمية، بيروت، ط1، 1993م، ص40.

عَلَى أَنْ لَيْسَ عَذْلًا مِنْ كُلِّبٍ	إِذَا مَا ضِيَمَ جَارُ الْمُسْتَجِيرِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَذْلًا مِنْ كُلِّبٍ	إِذَا ضَاقَتْ رَحِيْبَاتُ الصُّدُورِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَذْلًا مِنْ كُلِّبٍ	إِذَا خَافَ الْمَخُوفُ مِنَ الثُّغُورِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَذْلًا مِنْ كُلِّبٍ	إِذَا طَالَتْ مَقَاسَاةُ الْأُمُورِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَذْلًا مِنْ كُلِّبٍ	إِذَا هَبَّتْ رِيَاخُ الزَّمْهَرِيرِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَذْلًا مِنْ كُلِّبٍ	إِذَا وَثَبَ الْمُتَارُ عَلَى الْمُثِيرِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَذْلًا مِنْ كُلِّبٍ	إِذَا عَجَزَ الْغَنِيُّ عَنِ الْفَقِيرِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَذْلًا مِنْ كُلِّبٍ	إِذَا هَتَفَ الْمُثُوبُ بِالْعَشِيرِ

تُمثِّل هذه العبارة التي كررها الشاعر في مستهل كل بيت، مُنطلقاً ارتكز عليه من أجل أن يذكر في كلِّ مرّة خصلة أخرى من خصال أخيه القَتيل، وغير خاف على المتلقي، ما تكتنزه العبارة من دلالات دفيئة تُعبّر عن الحالة النفسية للشاعر، وهكذا فعلى "الرغم من أن صدور الأبيات متساوية لكن أعجازها مختلف بعضها عن بعض، فكل منها يَصوِّر جانباً جديداً من الجوانب الإيجابية التي كانت شخصية كليب تتمتع بها، ووظيفة هذا التكرار كما يبدو من تأمل نماذجه أن الشاعر يتخذ من العبارة المكررة مرتكزا يبني عليها في كلِّ مرة معنى جديداً، وبهذا يصبح التكرار وسيلة إلى إثراء الموقف وشحن الشعور إلى حد الامتلاء"¹.

ومن جانب آخر فقد عُرف عن «المهلهل» أنه كان يتغنى بشعره، وعلى هذا يكون ترديد هذه العبارة، مناسبة لإشاعة ألحان جنائزية، في ندب الفقيد، والنوح عليه، والعبارة بما تحمله من شحنات نفسية مؤثرة بترديدها كلِّ مرة، تعمل على التأثير في المتلقي، وخصوصاً من أبناء قبيلة تغلب الذين فقدوا سيدهم، وعلى هذا فإنَّ الشاعر يرمي إلى إثارة حميتهم من أجل الأخذ بأسباب الثأر، والانتقام، وضمن هذا الإطار، يرى «عبد الله الطيب» أن هذا النمط من التكرار، إنما جاء في الشعر الجاهلي لتقوية النغم، يقول -بعد أن أورد الأبيات-: "ألا يرى القارئ أن إعادة «على أم ليس الخ..» إنما هي لفظة قويّة كررها الشاعر ليصل بها الكلام، ويبالغ في جرسه"².

¹ موسى رابعة: قراءات أسلوبيّة في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 47.

² عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج 2، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط 2، 1989م، ص 66.

4. الصورة الشعرية، ومركزية المتلقي:

لا تقلّ الصورة الشعرية أهمية، عن الموسيقى في صناعة القصيدة، إنّها الأداة الفنية التي تحمل على عاتقها مهمة نقل الواقعة الشعرية إلى المتلقي في أجلّ تعبير، مُدغدة أحاسيسه، ومثيرة ذهنه، فخصوصية "الصورة تتجلى في أنّها لا تقوّد المتلقي إلى الغرض مباشرة، مثلما تفعل العبارات الحرفية، وإنّما تتحرف به عن الغرض، وتُحاوره بنوع من التمويه، فتبرز له جانباً من المعنى، وتخفي عنه جانباً آخر، حتى تُثير شوقه، وفضوله، فيقبل المتلقي على تأمل الصورة المجازية واستنباطها، وعندئذ ينكشف له الجانب الخفي من المعنى، ويظهر الغرض كاملاً. ومن المفروض أن يتيح ناتج هذه العملية للمتلقي نوعاً من الدهشة السارة، أو المفاجأة الممتعة"¹، وإذا كانت الصورة تحمل هذه القيم الشريفة، والأساليب اللطيفة، فإنّ الفوز بأسرارها، والوصول إلى أبعادها الجمالية، يتطلّب من المتلقي أن يكون على حظ كبير من المراس في فنون القراءة، وأن يُعدّ لها (القراءة) عدتها التي تعينه على خوض غمارها، من إعمال للذهن، وبذل للتأمل، وصبر في القراءة بعد القراءة، فإنّ كثيراً من الاكتشاف لا يأتي من القراءة الأولى، وحين يستعرض «عبد القاهر الجرجاني»، بعضاً من أشهر صور الشعر الجاهلي، فإننا نجدّه يتوجّه بالنصح إلى كلّ قارئ ينشد الوصول إلى ما تضمه بين جوانحها من جماليات، وما ترمي إليه مقاصد، فيقول: "فإنك تعلم على كلّ حال أنّ هذا الضرب من المعاني، كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلاّ أن تشقّه عنه، وكالعزير المحتجب لا يُريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كلّ فكر يهتدي إلى وجه الكشف عمّا اشتمل عليه، ولا كلّ خاطر يؤدّن له في الوصول إليه"².

وحين نعود إلى الواقعة الشهيرة التي كانت بين «حسان بن ثابت»، و«النابغة الذبياني»، في سوق عكاظ، يوم أن فضّل «النابغة» شعر «الخنساء» على شعر «حسان»، ثارت ثائرة «حسان بن ثابت»، وزعم أنّه أشعر من «النابغة» - بل ومن أبيه، وجده كذلك - هنالك أفحم «النابغة» «حسان»، حين جعل الصورة الشعرية، حُجته الدامغة، التي واجهه بها، ومعياره الخطير الأثير الذي به يتفاضل الشعراء، في ميادين السبق الشعري، لقدّ أكبر «النابغة الذبياني» على «حسان» أن يأتي بما قد يُضاهي صورته، التي أبدعها في اعتذاره لـ«النعمان بن المنذر» (من الطويل)³:

فإنّك كالليل الذي هو مُدركي وإنّ خلّت أنّ المُنتأى عنك واسع

كانت هذه الصورة الشعرية المبتكرة، هي العنصر الفيصل، في هذا النزال الشعري الذائع، الذي انتهى بأن أقرّ «حسان»، لـ«النابغة» بعلو مرتبته في فن الشعر، واقتداره على صناعة صورة فنية

¹ يُنظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م، ص326، 327.

² عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط1، 1991م، ص141.

³ النابغة: الديوان، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، دت، ص38.

غير مسبقة، وعلى هذا النحو ألفينا في صحائف النقد - قديمه وحديثه - ما يُقدّر للصورة الشعرية، قيمتها في صناعة القصيدة، وتحقيق شعريتها، ومن وراء ذلك تفاعل جماهير المتلقين، أكثر من غيرها من أدوات البناء الشعري، يقول «محمد الولي»: «لقد كانت الصورة دوما موضوعا مخصوصا بالمدح، والثناء. إنها وحدها التي حظيت بمنزلة أسمى من أن تتطّلع إلى مراقبها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى»¹.

وحين أراد امرؤ القيس أن يُعبّر عن ثقل الليل، وما لحقه فيه من ضيق شديد، وما حاصره من هموم وأحزان، جاء بصورة الشهيرات الذائعات التي أرسلها تباعاً (من الطويل)²:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ	عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلِي
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِضُلْبِهِ	وَأَرَدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءً بِكُلِّ
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا إِنْجَلِي	بِصُبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمَثَلِ
فَيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ	بِكُلِّ مُغَارٍ الْفَقْلِ شُدَّتْ بِيَذْبُلِ
كَأَنَّ الثُّرَيَّا غُلِقَتْ فِي مَصَامِهَا	بِأَمْرَاسٍ كَتَّانٍ إِلَى صُمِّ جَنْدَلِ

شبه الليل كأنه الموج المتلاطم المتراكم الذي يتبع بعضه بعضاً، إمعاناً في وصف شدة ظلمته، ثم شبه ثقله، وشدة وطأته عليه كأنه جملٌ، وقد جثم على الشاعر، بأعجازه، وكلكله، ثم مضى يُحاوره، مُتعباً من نُجومه السرمديّة التي أبّت أن تأفل، وكأنما شُدّت إلى أعتى جبال جزيرة العرب لتزيد من هموم الشاعر، وتذكي أحزان نفسه المُتعبة.

هكذا كانت الصورة الشعرية، أهمّ أدوات التعبير الشعري، ولا شكّ أنّها لم تتل هذه الأهمية البالغة، إلّا بسبب ما اختصت به من مُميّزات، تجعلها تُلامس بشدّة، إحساس المتلقي، وتتغلغل في دواخله، وتدغدغ عواطفه، وتُثير بشدّة ملكة الخيال عنده، ولا غرابة في ذلك، فإنّ ارتباطها بإحساس الشاعر، والمتلقي - على حد سواء - هو ما جعلها تُؤدي هذه الوظائف جميعها، فإنّ الصورة الشعرية - كما عرّفها بعضهم - إنّما هي "تركيبية وجدانيّة تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"³.

تمتلك الصورة الشعرية قدراتها الفائقة على التأثير في المتلقي لكونها تُوظّف، وتستنفّر كثيراً من الأدوات الفنية، في تشكيلها، وإقامة بنائها، يقول «عبد القادر القط»: «الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتّخذ الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب

¹ محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص7.

² امرؤ القيس: الديوان، مرجع سابق، ص18، 19.

المغار: شديد الفتل، المصمام: مكانها الذي لا تبح منه كمصام الفرس.

³ عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 1994م، ص109.

من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع، والحقيقة والمجاز، والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني¹، إنها من خلال تضافر هذه العناصر جميعها، لتعمل على صياغة المشهد الشعري، بما من شأنه أن يستأثر بوجدان المتلقي، وينفذ إلى دواخله، وربما كانت بهذا أقرب الأدوات إلى تحقيق الأثر المنشود في هذا المتلقي، فليس هناك من الأدوات الفنية، أكثر فُدرَةً، أو أشد تأثيراً، من الصورة الشعرية كأداة تضع المتلقي في بؤرة الواقعة الشعرية، ينظر إلى مجريات الحدث الشعري، ويتابع حركته، وتطوّراته، وينفذ إلى دقائقه، ويقف على شخوصه الفاعلين، ومن ثمّ تحمل هذا المتلقي على التفاعل مع الخطاب الشعري، ومع تفاعل المتلقي للصورة وظيفتها إذ "لا شك أنّ قيمة الصورة إنّما تتعلّق بتفاعل المتلقي معها، وترتبط بما تتركه في ذاته من آثار"².

لم تكن أهمية الصورة الشعرية خارج دائرة اهتمام نقادنا القدامى، فقد كان من الواضح تعرّضهم لدورها المحوري في صناعة الشعر، وبناء القصيدة، على عكس ما انصرف إليه بعض من غلاة الباحثين ممّن اعتبروا الاهتمام بعنصر الصورة الشعرية، وافداً جديداً على الساحة النقدية، وأنّ جهود القدامى لم تخرج عن إطار التفكير البلاغي القديم، فإذا نحن قلّنا صفحات بطنون كُتب الأولين، ونظرنا إلى صحائفهم، ألفينا ما يُشير إلى انتباههم لعظيم خطرهما، وشديد أثرها، وبالعامة أجمعوا على أنّه يفيد ما لا تقيد به الحقيقة، ولولا ذلك لكانت الحقيقة أولى منه، وذهب صاحب الوساطة إلى أنّ الاستعارة أحد أعمدة الكلام، فعليها المعوّل في التوسع، والتصرف، وبها يُتوصّل إلى تزيين اللفظ، وتحسين النظم، والنثر، وقال المترضي: إنّ الكلام متى خلا من الاستعارة، وجرى كله على الحقيقة، كان بعيداً من الفصاحة، برياً من البلاغة، ونزّه ابن رشيق الشعر على أن يكون مغسولاً من هذه الحلي فارغاً، وكذلك قرّر عبد القاهر أن المجاز أفضل من الحقيقة³.

وإذا وقفنا على جهود «الجاحظ»، فإننا نجده يختصر تعريفه للشعر في عبارة مباشرة، موجزة حين ذكر أنّ "الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"⁴، أمّا إذا التفتنا إلى «حازم القرطاجني»، فإننا نلقاه يُقدّم قراءة شديدة الوضوح، دقيقة التفاصيل، لمفهوم الصورة، وكيفيات استقبال المتلقين للكلام، وطرق تشكّل المعاني في أذهانهم، فالمعاني عنده هي "الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكلّ شيء له وجود خارج الذهن فإنّه إذا أدرك

¹ رمضان عامر: الليل في الشعر الجاهلي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008م، ص143.

² الأخضر جمعي: نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1999م، ص172.

³ يُنظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص323، 324.

⁴ الجاحظ: كتاب الحيوان، ج3، تح عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده بمصر، القاهرة، ط2، 1965م، ص132.

حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ¹.

هكذا يختار الشاعر من الألفاظ من قاموسه الخاص، ما يراه مُطابقاً -إلى أبعد الحدود- للصورة الذهنية التي تدور في خلده، وتلامس وجدانه، وتعبر عما يودّ إبلاغه لمتلقيه، وعلى هذا فإنّ مدى توفيق الشاعر في نقل الدلالات المختزنة في ذهنه، يتوقف على عوامل متعدّدة، منها سعة الخيال، وقدرات الشاعر الخاصة في التعبير اللفظي عن الفكرة، وكذا سياقات المخاض الشعري، وهي - جميعها - أمور يتفاوت فيها الشعراء، كل حسب ما تسعفه موهبته، وثقافته، وظروفه الخاصة، ومنزلته بين أهل صنعته، وعلى هذا كذلك تكون كيفية تأثر المتلقي بالصورة، ومدى تفاعله معها.

¹ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008م، ص17.

1.4. أساليب بناء الصورة:

إنَّ من أهمِّ ما يحكم علاقة المتلقي بالخطاب الشعري هو فيما ينصرف إليه الشاعر في تشكيل صورته، من فنون، وأساليب تستأثِّر باهتمام المتلقي، وتعملُ على إثارة ملكة القراءة عنده، ومن ثمَّ تُؤدِّي به إلى التفاعل المُنتج مع الخطاب، هذا التفاعل الذي تعلو قيمته كلما وفق الشاعر في إبداع أساليب تفاجئ المتلقي، حاملةً أشكالاً جديدة، تكسرُ رتابة النماذج التي جرت عليها توقعاته، إذ أنَّ "علاقة المتلقي مع الصورة، تتبع من الجِدَّة، أي مسافة العدول عن الصور المألوفة، وبناء على ذلك فإنَّ قيمة الصورة تتبع من إحساسه نحوها، وتتَّوَّع بتتَّوَّع هذا الإحساس أي أنَّه كلما كانت العلاقة في الصورة جديدة على المتلقي زاد أثرها عليه، وقيمتها في نفسه"¹، أو بعبارة أخرى إنَّها تصدِّمُ أفق انتظاره الذي تعود على أنماط بعينها، وأساليب معيَّنة في تشكيل الصور الشعريَّة، تتجلى كل هذه المظاهر في ما تُفرِّزه أساليب المُشابهة، والتشخيص، والتجريد، والتجسيم، وتراسل الحواس تلك المنازع الفنية التي يُسبغ بها الشاعر على مختلف المفاهيم الحسية، والمجردة التي تمرور في جسد الخطاب، بما لا يوافق طبيعتها التي رسخت في ذهن المُتلقِّي، وانطبعت في مُخيِّلته، وهو ما يؤدي إلى مُفاجأته واستقطاب انتباهه، وإنتاج ردَّة فعله، ومن اللافت أن نجد «عبد القاهر الجرجاني» قد انتبه في بواكير الدرس البلاغي إلى ما تمنحه هذه الأساليب من جماليات للقول الشعري، وما تجيء به من أفانين من الكلام البديع، إذ أنَّها -كما يقول- "تُعطيكَ الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تُخرج من الصدفة الواحدة عدَّة من الدُّرر، وتُجني من الغُصن الواحد أنواعاً من الثَّمَر... فإنك لترى بها الجمادَ حيّاً ناطقاً، والأعجمَ فصيحاً، والأجسامَ الخُرس مُبيَّنةً، والمعاني الخفيَّةَ باديةً جليَّةً"².

إنَّ من أكثر الأساليب التي توسَّلها الجاهليون في إنتاج صورهم الشعريَّة، هو أسلوب التشخيص، وإنَّما يتحقَّق هذا النمط حين يعمدُ الشاعر إلى "خلع الحياة على المواد الجامدة، والظواهر الطبيعية، والانفعالات الوجدانية، هذه الحياة التي قد ترتقي فتصبح حياة إنسانية، تشمل المواد، والظواهر والانفعالات وتهب لهذه الأشياء كلها عواطف آدمية وخلجات إنسانية"³، تُبيح نواميس الشعر للشاعر أن يُسافر إلى عوالم أخرى، ناسجاً صورته الإبداعية التي تتعالى على قوانين المنطق، وتتجاوز أحكام العقل، وما كان من سُننٍ جارية بين الناس، ممَّا يفاجئ المتلقي، ويستدعي تفاعله، ويثير حواسه، ففي عالم "الصورة الشعرية تتجمع عناصر متباعدة في المكان، والزمان غاية التباعد

¹ مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق، 2013م، دط، ص 227، 228.

² عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص 43.

³ سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، بيروت، القاهرة، دط، ص 61.

لكنّها سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد¹، وفي ديوان الشعر الجاهلي كثيرا ما تُصادف صوره الشعرية، وقد نسجها الشعراء متوسلين أسلوب التشخيص، مسبغين عليها من فيض أخيلتهم. يقول «الأعشى»، في قصيدته في مدح «المحلّق الكلابي» (من الطويل):

لَعْمَرِي، لَقَدْ لَاحَتْ عُيُونٌ كَثِيرَةٌ	إِلَى ضَوْءِ نَارٍ فِي يَفَاعٍ تُحَرِّقُ
تُشَبِّ لِمَقْرُورَيْنِ يَصْطَلِيَانِهَا،	وَبَاتَ عَلَى النَّارِ النَّدَى وَالْمَحَلَّقُ
رَضِيعِي لَبَانٍ تُذِي أُمَّ تَحَالَفَا،	بِأَسْحَمٍ دَاجٍ عَوْضُ لَا نَتَفَرَّقُ

إنّنا لنرى في صنيع «الأعشى» جُنوحًا إلى ما يُسمى أسلوب تشخيص المُجَرَّد، فقد حمل لنا المشهد الشعري مفهوم "الكرم" في صورة مرئية مُوحية نكاد نراها رأي العين، وقد تمثّل في شخص رجلٍ يجلس إلى الممدوح (المحلّق)، يسمّر معه حول نار القرى التي تعكس في الموروث العربي القديم كلّ معاني الجود، والاحتفاء بالأضياف، والاحتفال بمقدم كل طارقٍ ليل، وفي كل هذا ما يرفع قدر «المحلّق»، ويعلي من شأنه بين الناس.

امتلكت هذه الأبيات شعريّتها، واحتلت مواقع أثيرة في أفئدة المتلقين بما انطوت عليه من صورٍ استطاعت كسر أفق انتظار هؤلاء، تأتلق في الأبيات الصور الشعرية مُشكلة مشهدًا استأثر باهتمام المتلقين -كلّ الاستئثار- والشاعر حين يذكر "العيون" الكثيرة التي تطلّعت إلى ذلك المُرتَمِّع (يفاع) الذي توهّجت فيه نار القرى، وقد جلس إليها «المحلّق»، فإنّه يستنفر خيال المتلقي الذي يتراءى أمامه المشهد الشعري بكل تفاصيله، بما أبدعه الشاعر من صورٍ جميلة أخاذة أرسلها تباعا، حيث يكاد أن يرى النار المتوهّجة، وضوءها الذي يظهر من بعيد لكلّ عابر سبيلٍ، وتكاد صورة المحلّق أن ترنو إلى مخيلته، وقد كان الكرم جليسه.

لقد استطاع «الأعشى» أن يُخالف أفق توقّع المتلقي، الذي كان ينتظر من الشاعر أن يكشف عن المقرورين الذين جلسا يصطليان هذه النار المتأجّجة المتوهّجة (تشبّ لمقرورين يصطليانها...)، ولم يكن في أفق توقّع المتلقي أن يذهب الشاعر ليجعل الكرم -وهو معنى مجرّدا- أحد الجليسين بينما كان «المحلّق»، هو ثاني الاثنين.

حين نعود إلى السياقات التي صاحبت ولادة القصيدة، يبدو لنا المتلقي، هدفًا صريحا من أجل أهداف هذه القصيدة، لقد عمد الشاعر إلى إنشاء قصيدته هذه، من أجل إنشادها في سوق عكاظ، ذلك المحفل الشعري الكبير الذي يقصده الشعراء وعشاق الشعر من كل فج عميق، وكان «الأعشى» يرمي من إنشائه للقصيدة، أن يجعل لصنيع «المحلّق» معه، أثرًا محمودا، في ضمائر المتلقين، وعليه فإنّه من الإجحاف النظر إلى هذه الصورة الشعرية على أنها مجرد شكل زخرفي ذو

¹ عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 139.

هدف تزيني، متجاهلين دوافعها الإنسانية النبيلة.

هكذا كان دور المتلقي مركزياً، وحاسماً في ولادة القصيدة، التي وإن كانت قصيدةً تحمل لبوس قصيدة المديح، إلا أنها في لغتها الثانية الثاوية الغائبة، فهي أقرب أن تكون إلى قصيدة دعاية وإعلام، وإشهار-كما نسمي هذا الاتجاه في أيامنا هذه- وقد كانت تهدف إلى أن ترفع قدر سيد كريم الأصل، خمل ذكره، وأعرض الناس عنه لفقره وعوزة، وإنها لتحمل أهدافاً تصب بالدرجة الأولى في الرغبة في إعلام المتلقي بأمر «المخلق» هذا، وتعدد صفاته، وخلاله، وإيثاره إكرام الضيف على نفسه.

وحين أراد «أبو ذؤيب الهذلي» تصوير مبلغ فجيعة بعد فقد أولاده، وقلة حيلته إزاء ما لحقهم، جاء كذلك بصورة تشخيصية بالغة التأثير، يقول (من الكامل)¹:

وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ

يرسم لنا «أبو ذؤيب الهذلي» صورة مفزعة للموت، حين جعلها كأنها جباراً مفترساً لا يقدر على رده راداً، وهو إذا تمكن من فريسته، وأنشبت أظفاره في جسدها الضعيف، فلن ينفع معه ما يحتال به المرء، وإن فرغ إلى كل تميمة، يظنها أن تقيه من قدره المحتوم، وفي هذه الصورة "تُطلّ الروح الجاهلية التي تعتقد بالتمائم، وتظن أن في تعليقها على الأطفال حماية لهم من المرض، ودفعاً للمنية، فذكرها الشاعر هنا مؤكداً أن الموت إذا أتى لم تنفع التمام في دفعه"²، وفي هذه الصورة يحس المتلقي بمبلغ ما حاق بالشاعر من انكسار وألم شديد، بعدما قصمه الموت، وأفقده فلذات كبده.

لقد نالت هذه الصورة أعجاب قراء الشعر الجاهلي -على مر العصور-، ما أسهم في رفد رصيد النص القرآني، يقول «جلال الدين القزويني»: "فإنه شبه المنية بالسبع في اغتيال النفوس بالقهر والغلبة، من غير تفرقة بين نفاع وضرار، ولا رقة لمرحوم، ولا بقيا على ذي فضيلة، فأثبت للمنية الأظفار التي لا يكمل ذلك في السبع بدونها، تحقيقاً للمبالغة في التشبيه"³.

وربما وجدنا في شعر «عدي بن زيد»، ما يدل على أنه قد سبق «أبا ذؤيب» إلى إبداع مثل هذه الصورة التشخيصية، وذلك في قوله (من المنسرح)⁴:

لَمْ أَرْ كَالْفَتَيَانِ فِي غَبْنِ الدَّ أَيَّامٍ يَنْسَوْنَ مَا عَوَّقِبُهَا

¹ نورة الشملان: أبو ذؤيب الهذلي حياته وشعره، مرجع سابق، ص 57.

² المرجع نفسه، ص 57.

³ جلال الدين القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان، والبدیع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م، ص 235.

⁴ عدي بن زيد: الديوان، تح محمد جبار المعبيد، شركة دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، دط، 1965، ص 45.

غبن الأيام: ما ينسيهم ما هم فيه من مر الأيام، وصروف الدهر (الديوان ص 45).

يُنْسَوْنَ إِخْوَانَهُمْ وَمَضَرَعَهُمْ وَكَيْفَ تَغْتَالُهُمْ مَخَالِبُهَا

فقد جعل «عدي» الدهر - وهو مفهوم مجرد غير محسوس - وحشاً كاسراً، وخلع عليه مخالب ينقض بها على كل فريسة من غير شفقة أو رحمة، وفي هذا تصوير بالغ لفعل الدهر وقسوته، ولا شك أن هذه الصورة كانت وليدة معاناة الشاعر، وقد تقلّب في النعيم حيناً من الدهر، قبل أن تتحوّل حياته إلى شقاء ونصبٍ وعذاب، والشاعر في كل هذا إنما يذكر خلاصة ما خبره من أخلاق الليالي، وقد جرب حلوها، ومُرّها، وعرف كيف أنّها تخدع الناس وتأخذهم في غمرتها، ومباهجها، ومسرّاتها التي لا تدوم، وهم لا هُؤن مطمئنون.

وكذلك نزع «تأبط شراً» إلى صورة تشخيصية للموت، حين تنبأه بإقدامه، وبطشه بخصومه، وما يفعلُه سيفه الذي يجلب الهلاك، والفتك، حين يقارع كل قرين شجاع، حتى إذا ما استلّه من غمده تهلّلت نواجذ الموت، وضحكت أسارير وجهه (من الطويل):¹

إِذَا هَزَّهُ فِي عَظْمِ قَرْنٍ تَهَلَّلَتْ نَوَاجِذُ أَفْوَاهِ الْمَنَائَا الصَّوَاجِكِ

يُعلّق «المرزوقي» على البيت بقوله: "صَحِكَ المَوْتُ عِلْماً بظَفَرِهِ بالمضروب، وَكُرَّ التَّهَلُّلُ والنَّاجِذُ مثلاً وتَصَوُّيرٌ للمراد"²، يقف «عبد القاهر الجرجاني» ملياً عند هذه الصورة، مقترباً كثيراً جداً من النظرة التي تكشف أسلوب التشخيص في البيت، يقول: "فأنت الآن لا تستطيع أن تزعم في بيت الحماسة أنه استعار لفظ النواجذ ولفظ الأفواه، لأنّ ذلك يوجب المُحال. وهو أن يكون في المنايا شيء قد شبهه بالنواجذ، وشيء قد شبهه بالأفواه. فليس إلّا أن تقول: إنّه لما ادعى أنّ المنايا تسرّ وتستبشر إذا هو هز السيف وجعلها لسرورها بذلك تضحك، أراد أن يُبالغ في الأمر، فجعلها في صورة من يضحك حتى تبدو نواجذه من شدة السرور"³.

ويمنح «طرفة بن العبد» الموت صورة تشخيصية بالغة الإيحاء في قوله (من الطويل):⁴

لَعَمْرُكَ إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى لَكَاطِطُ الْمُرْخَى وَثَنِيَاهُ بِالْيَدِ

مَتَى مَا يَشَأْ يَوْمًا يَقْدُهُ لِحَنَفِهِ وَمَنْ يَكُ فِي حَبْلِ الْمَنِيَةِ يَنْقَدِ

يتحدث «طرفة» عن الناس وقلة حيلتهم أمام الموت الذي مثله كمثل من شدّ حصاناً بطرفي حبل، فهو بين يديه يقوده أين شاء، ومتى شاء، والموت مفهوم غيبي ماورائي مجرد، ولا يخفى ما في الصورة من تشخيص.

ويبدو نزوع شعراء الجاهلية إلى هذا الأسلوب واضحاً جداً في المقدمات الطللية، حين يقف الشاعر

¹ تأبط شراً: الديوان، مرجع سابق، ص 155.

² ينظر: تأبط شراً: الديوان، مرجع سابق، ص 155.

³ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص 141.

⁴ الأعلام الشنتمري: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج 2، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 3، 1983م، ص 52.

على ديار أحبته، يُخاطبها مخاطبة الحي الذي يسمع، ويتكلم، ويسألها سؤال من ينتظر الجواب، نلمس هذا في قول «عنتره العبسي» (من الكامل)¹:

يا دارَ عِبَلَةٍ بِالْجَوَاءِ تَكَلِّمِي وَعَمِي صَبَاحاً دَارَ عِبَلَةٍ وَإِسْلَمِي

يمرّ «عنتره» بديار «عبله» ويسألها أن تُخبره عن أحبته الذين رحلوا وتركوها خالية مقفرة، ثم يدعو لهذه الديار بالسلامة (عمي صباحاً...) حتى كأنه يُحدّث صاحباً يُصغي إلى حديثه، وفي هذا نُزوع إلى التشخيص، وفي هذا الوقوف ما يُعبر عن لواعج الحنين، والشوق إلى المحبوبة.

ومن أشهر صورته التشخيصية يستوقفنا «عنتره بن شداد» في وصف فرسه، وهو يخوض غمار المعركة، (من الكامل)²:

وَأَزَوَّرَ مِنْ وَقَعِ الْقَنَا، بِلَبَانِهِ وَشَكَا إِلَيَّ، بِعَبْرَةٍ، وَتَحَمُّمٍ
لَوْ كَانَ يَدْرِي: مَا الْمُحَاوَرَةُ؟ اشْتَكَى وَلَكَانَ، لَوْ عَلِمَ الْكَلَامَ، مُكَلِّمِي
وَالْخَيْلُ تَفْتَحُ الْخَبَارَ عَوَابِسًا مِنْ بَيْنِ شَيْظَمَةٍ وَأَجْرَدٍ شَيْظَمٍ

يصف «عنتره» هول المعركة، وقد مال فرسه من شدة ما تعرّض له من طعنات رماح الأعداء في صدره، وقد أضفى الشاعر، مشاعر إنسانية مؤثرة على فرسه، حيث ترسم الصورة الشعرية التي جاء بها «عنتره» الفرس وقد أرسل عبرته، وأصدر صوتاً مؤثراً حزيناً، يُشعرنا الخطاب الشعري أن الفرس صديقٌ للشاعر يُصغي إليه في موقف عصيب، يزلزل قلوب الرجال، ويحيط الموت بالشاعر من كل جانب، وكذلك ينقل لنا «عنتره» صورة تشخيصية للخيل وقد اقتحمت غمار المعركة عابسة متجهمة، وكل هذه الصفات البشرية التي أسبغها الشاعر على هذه الحيوان تؤدي دورها في تقوية التعبير الشعري، وتنقل للمتلقي مبلغ اشتداد المعركة، واحتدام القتال، بما يدلّ على شجاعة الشاعر الخارقة، وإقدامه، واستبساله أمام أعدائه.

وكذلك حين يُعرّج «عدي بن زيد» على دار صاحبته، يحييها، ويسألها عن أحبة سكنوها ردحا من الزمن، فلا يجدها إلاّ خرّساء لا تملك جواباً، يقول (من الرمل)³:

أَسْأَلُ الدَّارَ وَقَدْ حَيَّيْتُهَا عَنْ حَبِيبٍ فَإِذَا فِيهَا صَمَمٌ

تعكس هذه الصورة التشخيصية، عاطفة الشاعر المتألّمة لفراق الحبيبة، فإذا به يُحيي من لا يردّ تحيته، وإذا به يسأل من لا يجيب سؤاله.

¹ الخطيب التبريزي: شرح المعطيات العشر، تح فخر الدين قباوة، دار الوعي للنشر والتوزيع، روية، ط2، 2012م، ص209.

الجواء: اسم موضع.

² المرجع نفسه، ص246.

ازور: مال، القنا: الرماح، العبرة: الدمعة، تحمم: صوت مقطع ليس بالصهيل، اللبان: الصدر، الخبر: الأرض اللينة التي فيه الحفر، الشيزم: الطويل من الخيل، الأجرد القصير الشعر.

³ عدي بن زيد: الديوان، مرجع سابق، ص73.

ومن هذا الأسلوب كذلك قوله (من الكامل)¹:

نَزَلَ الْمَشِيبُ بِوَفْدِهِ لَا مَرْحَبًا وَرَأَى الشَّبَابَ مَكَانَهُ فَتَجَنَّبَا
ضَيْفٌ بَغِيضٌ لَا أَرَى لِي عُضْرَةً مِنْهُ هَرَبْتُ، فَلَمْ أَجِدْ لِي مَهْرَبًا

الشيْبُ - كما يصوره «عدي بن زيد» - ضيف ثقيل، ألمّ بالشاعر ولم يجد منه مهرباً، نغص عليه عيشه، وسلب منه كل شيء جميل، يعكس التشخيص هنا، طابع المفاجأة المُنزلة التي نزلت بالشاعر، وقد أخذته الحياة في صبوتها، وأيام الشباب العابثة اللاهية، ولم يستفق إلاّ والمشيب يطرق بابه، كما يطرق الضيف الأبواب، وهو ما جعل الشاعر يستسلم لقدره المحتوم (لم أجد لي مَهْرَبًا) ، وعلى العموم فإنّ الشاعر يرمي من خلال أسلوب التشخيص إلى إيصال الفكرة إلى المتلقي حتى تكون أشدّ قرباً إلى ذهنه، وأكثر ملامسة لأحاسيسه.

ومن أساليب تشكيل الصور الشعرية هو لجوء الشاعر إلى التجريد، وهو "أن تكتسب المحسوسات والماديات صفات معنوية مجردة، وهي صورة يتبادل فيها الحسّ والفكر، والمادي والمعنوي، وتنتهز فيها الحواجز بين الواقع وما وراء الواقع فلا يعود ثمة وجود إلاّ لبصيرة الشاعر التي تستوعب الأشياء والمعاني لتشكّلها من جديد"²، غير أنّه ينذر إيجاد صورٍ تعتمد هذا الأسلوب في إنتاجها في ديوان الشعر الجاهلي، ولعلّه من الإجحاف الشديد أن نعتبر هذا الافتقار إلى هذه الأساليب من باب المنقصة التي تُسجّل على التجربة الشعرية الجاهلية إذا نظرنا إلى الموقع الزمني المتقدّم لهذه التجربة، وتلك سمة نجدها في غيرها من التجارب الإنسانية الضاربة في تاريخ البشرية، التي قلّما وجدناها تنجح إلى التجريد، وبلورة الصور الذهنية، وهكذا فقد كان الجاهلي شديد التعلّق ببيئته التي جعلها المصدر الأساس في امتياح صورته، ومن هنا كانت "مقدرته على التجريد محدودة، وهو يرى العالم كله في محسوسات بيئته، وطبيعته، وصحرائه...ولهذا لم تكن آثاره المنقولة عن واقع محيطه، ومجمّعه القبلي تعبيراً ذهنياً مجرداً، بل صورة تضع القارئ أمام مشهد يشخص المعنى تشخيصاً، ويمثله تمثيلاً، فالكرم مثل البخل، والوفاء، وغيرها من الفضائل، والردائل لا بدّ من أن يقترن بشخص معيّن يتحدث عنه"³.

يُعضّد «إليّا حاوي» هذه المفاهيم مؤكداً على أنّ النفسية الجاهلية، إنّما "هي نفسية مادية تُدرك معاني الأشياء في إطارها الحسي أو في أشكالها الظاهرة، وهو يعجز عن التجريد الذي يتداول المعاني في الذهن، ويعجز أيضاً عن الرؤيا التي تصهر العالم المادي، وتذيبه، وتوحد بينه، وبين العالم الداخلي. لذلك قلّما نشهد في شعرهم خيالاً يُبصر فيما وراء الأشياء، وإنّما هناك خيال حسي

¹ عدي بن زيد: الديوان، مرجع سابق، ص 113. العصرة: المنجاة، والمهرب (الديوان ص 113)

² إيمان محمد أمين الكيلاني: بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، ص 23.

³ ينظر: حنا نصر الحتي: مظاهر القوة في الشعر الجاهلي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007م، ص 26.

حسير، يعيد الأشياء إلى ذاتها في حدود الأشكال، والألوان، والمظاهر"¹.

وعلى الرغم من هذا الواقع، إلا أننا لا نعدم وجود نماذج صوريّة، تُمثّل هذا الضرب من أساليب الجاهليين في بناء الصورة، ومن أبرزها ما نجده في قول «امرئ القيس» (من الطويل)²:

أَيَقْتُلْنِي وَالْمَشْرِفِيُّ مُضَاجِعِي وَمَسْنُونَةُ زُرْقٍ كَأَنْيَابِ أَعْوَالِ؟

يُمثّل هذا البيت أنموذجاً أسمى لهذا الأسلوب الذي مكّن الشاعر أن يبدع صورة تجريدية مبهرة، من حيث أنّه جعل المرئي المحسوس (السهام المسنونة)، مجرداً صرفاً لا تسمعه أذن، ولا يدركه بصراً (أنياب أعوال)، وهو بهذا نَقَلَهُ من عالم المحسوس، إلى عالم ذهني عقلي، في صورة مُفَزَعَة، تتمّ عن امتلاك الشاعر قدرة جبّارة على الفتك بخصمه، والشاعر إذ اختار "أنياب الأعوال" ليصف بها سهامه، فإنّه أطلق العنان لمخيلة المتلقي ليتصوّر شناعة هذه السهام، من حيث أنّه لا توجد صورة مشتركة لأنياب الأعوال، يعرفها كل الناس، وإنّما هناك اتفاق على المفهوم المخيف المرتبط بالغول في المخيال العربي منذ القديم.

ومن هذا القبيل من أساليب التجريد قول الشاعر (من الطويل):

بني عمنا لا تذكروا الشجر بَعْدَمَا دَفَنُتُمْ بِصَحْرَاءِ الْغُمَيْرِ الْقَوَافِيَا

يُخاطب الشاعر قوما مات شاعرهم، ودفنوه بصحراء الغمير، وقد جعل القوافي وهي المفهوم المجرد للتعبير عن الشاعر الذي هلك، وفي هذه الصورة التجريدية يُعَرِّضُ الشاعر بالقوم الذين فقدوا شاعرهم، وقد كان لسانهم الذي يذكر مآثرهم وأمجادهم، وينافح عنهم خصومهم، ويدفع عنهم في المجالس، والمحافل.

ومن أساليب العرب في تشكيل الصور الشعرية التجسيد، ويتحقّق بأن "تكتسب المعنويات (المفاهيم المجردة) صفات حسية أو مادية مجسدة غير حيّة"³، ومن ذلك قول الشاعر (من الطويل)⁴:

أَتَعْرِفُ رَسْمَ الدَّارِ مِنْ أُمِّ مَعْبَدٍ نَعَمْ ! وَرَمَاكَ الشُّوقُ قَبْلَ التَّجَلُّدِ
ظَلَلْتُ بِهَا أُسْقَى الْغَرَامَ كَأَتَمَّا سَقَيْنِي النَّدَامَى شَرِبَةً لَمْ تُصَرِّدْ

وقف الشاعر على أطلال أحبّته، وقد استبدّ به شوق غامر، وقد جعل لعاطفة الغرام -وهو مفهوم معنويّ مجرد غير مرئي- من الصفات المادية ما يجعله مُجَسِّدًا مرئيًا، أمام عين المتلقي، في صورة خمرية وجدانية لكأس مُتْرَعَة ينهل منها الشاعر العاشق، غير أنّه لا يزداد إلا صبايةً وحنينًا، وإنّها لصورة شعرية، مبنية على التجسيد، تُعبّر عن مدى مأخذ العشق بالشاعر وشدة كلفه بصاحبته أم معبد.

¹ إيليا حاوي: في النقد الأدبي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 5، 1986م، ص147.

² امرؤ القيس: الديوان، مرجع سابق، ص33.

³ إيمان محمد أمين الكيلاني: بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، مرجع سابق، ص23.

⁴ عدي بن زيد: الديوان، مرجع سابق، ص102. تُصَرِّد: يقال سقاه الخمر صردا أي صرفا، التجلد: الصبر.

ومن ذلك قول «عبد بن الطبيب»، في رثاء «قيس بن عاصم» (من الطويل)¹:

فَمَا كَانَ قَيْسٌ هُلُكُهُ هُلُكٌ وَاحِدٌ وَلَكِنَّهُ بُنْيَانٌ قَوْمٌ تَهْدَمَا

مثل الشاعر موت «قيس بن عاصم» كأنه بنيان شامخ، هوى، وكذلك عرفه قومه، فقد كان حليماً كريماً، مُعِيناً على نوائب الدهر، فإذا فقدوه فإنهم يفقدون بموته كل هذه الصفات التي تعدُّ مثلاً علياً عند العرب، والصورة هنا كذلك مبنية على التجسيد، فالموت يحمل في ذهن المتلقي معاني تجريدية صرفة، وقد تمثله الشاعر هنا في بنيان يهوي حتى يكون ركاباً.

لقد نالت هذه الصورة إعجاب المتلقين، فقد قال «ابن الأعرابي» عن هذا البيت: "ما له ثان في جاهلية، ولا إسلام، قائم بنفسه، وهو أشعر من غيره، ممن سبقه في معنى هذا البيت"²، وقال عنه الأصمعي: "أرثى بيت قالته العرب قول عبد بن الطبيب: فما كان قيس..."³

لا يقتصر إنتاج الصورة الشعرية على هذه الأساليب، فقد وجدنا في نماذج كثيرة أنّ الشاعر، يصنع صوره مقتصرًا على الوصف المباشر، ومع ذلك يجد المتلقي ما يشدّه إلى عوالمها، وهكذا فإذا كان المفهوم القديم قد قصّر الصورة على التشبيه والاستعارة، فإنّ المفهوم الجديد يُوسّع من إطارها، فلم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصورة -بالمعنى الحديث- من المجاز أصلاً، فتكون عبارات حقيقية الاستعمال، ومع ذلك فهي تُشكّل صورة دالة على خيال خصب"⁴، ومن نماذج ذلك ما نجده في قول «الحارث بن حلزة» (من الخفيف)⁵:

أَجْمَعُوا أَمْرَهُمْ بَلِيلٍ فَلَمَّا	أَصْبَحُوا أَصْبَحَتْ لَهُمْ ضَوْضَاءُ
مِنْ مُنَادٍ وَمِنْ مُجِيبٍ وَمِنْ تَصَدَّ	هَالٍ خَيْلٍ خِلَالِ ذَاكَ رُغَاءُ

في البيتين تأتلف الصورة مع الموسيقى الشعرية، لنقل مشهد عامر بالحركة، غامر بالجلبة والضوضاء، ترتفع فيه أصوات الرجال، وقد اختلطت بصهيل الخيل، ورغاء الإبل، إذ يحمل المتن الشعري إلى متلقيه ما يُصوّر تأهُّب التغلبيين لقتال البكرين، وقد عقدوا العزم في ليلهم، على المكر، والغدر، والخديعة، فلما أن أصبح الصبح كثرت ضوضاؤهم، وعلت أصواتهم، وقد تحدّث الشاعر عن تدبيرهم في الليل ليبدّل على الشر المستطير الذي تقصّده هؤلاء القوم، ذلك أنّ العرب

¹ يحي الجبوري: شعر عبد بن الطبيب، دار التربية للنشر والتوزيع، بغداد، دط، 1971م، ص 88.

² المرجع نفسه، ص 12.

³ المرجع نفسه، ص 88.

⁴ علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 1981م، ص 25.

⁵ الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، مرجع سابق، ص 300، وينظر: أبو جعفر أحمد بن محمد النحاس: شرح القصائد التسع المشهورات، ج 2، مرجع سابق، ص 559، 560، 561، 562، 563.

تقول للأمر وفيه مكرّ، واستباق للشرّ: هذا "أمرٌ عُمِلَ بِأَيْلٍ"¹، يُعلق «ابن شرف القيرواني» على هذا المشهد بقوله: "فلو أُجتمِعَ كُلُّ خطيبِ ناثِرٍ، من أوّلٍ وآخر؛ يصفون سَفَرًا نهضوا بالأسحار، وعسكرًا تنادى بالنهوض إلى طلب الثار: ما زادوا على هذا إن لم ينقصوا منه، ولم يقصروا عنه"²، وكذلك قال "الصّولي":

ما يُوصَفُ تأهُّبُ القومِ للسفرِ وإقبالهم على جمعِ الآلاتِ للارتحالِ بأحسن من قول الحارث³، وعن ما في البيتين، من بلاغة تصوير، يقول «الأعلم الشنتمري»: "وقد قيل إنّ هذين البيتين أوجز ما قيل في وصف التأهُّب للارتحال، أو صدقه، وأوضحه تصويرًا للحقيقة"⁴، أمّا على صعيد البناء الفني الذي نزع إليه الشاعر فيرى «علي البطل»، أنّ «الحارث بن حلزة» قد استطاع أن ينقل لنا هذه الصورة، بتعبير شعري بسيط، دون الاعتماد على المجاز أصلاً فقد خلت الصورة من كل الوسائل البلاغية، وعلى الرغم من هذا فقد قدّم «الحارث» هذه الصورة السمعية تقديمًا بصريًا، حتى لَنُوشِكُ -كما يقول- أن نراها "بمخيلة آذاننا"⁵.

¹ أبو هلال العسكري: كتاب جمهرة الأمثال، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، ج1، دار الجيل، بيروت، ط2، 1988م، ص164.

² ابن شرف القيرواني: رسائل الانتقاد في نقد الشعر والشعراء، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 1983م، ص25.

³ أبو منصور الثعالبي: لباب الآداب، تح أحمد حسن ليج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997م، ص122.

⁴ الأعلام الشنتمري: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج2، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1983م، ص188.

⁵ ينظر: علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، مرجع سابق، 1981م، ص32.

5. مطلع القصيدة الجاهلية، ومُحفّزات التلقي:

إنّ نجاح القصيدة في الاستئثار باهتمام المتلقي، ليعتمدُ بشكل كبير، على جودة عتباتها، ومدى توفيق الشاعر في شدّ انتباه المتلقي من أوّل وهلة، ومن أوّل اتصال له بعالم القصيدة، ومن هنا شكّل المطلع أهميّة بالغة في حُسن تلقي القصيدة، إذ من خلاله يُطلّ هذا المُتلقي على العالم الرحب للقصيدة، من حيث أنّه المدخلُ الذي يذلل عن طريقه المتلقي إلى داخل أسوار القصيدة، ومن ثمّ يكون بإمكانه أن يستكشف أسرارها، وما تحمله في طياتها من محمولات، ومن خلاله يرسل الشاعر أولى إشاراتِهِ إلى المتلقي حاملة معها الأفكار المحوريّة التي تُعبّر عن القصيدة برمّتها، غير أنّ مصطلح "المطلع" قد اكتنفه كثيرٌ من الغموض، واللبس، منذ القديم فقد رأى لفيّ من القدماء، أنّ المطلع، إنّما يُعبّر به عن أوّل بيت في القصيدة، بينما رأى آخرون أنّ هذا اللفظ، قد يُستدلّ به للتعبير عن أوّل كلّ بيت، على أنّ نفرًا منهم ذهبوا إلى أنّ المطلع، هو أوّل ما جاء في القصيدة¹، يُمثّل هذه الحيرة، في تحديد هذا المفهوم «ابن رشيق»، الذي حاول استعراض آراء طائفة من نقاد عصره، وشيوخه، يقول: "ومن الناس من يزعم أنّ المطلع، والمقطع أوّل القصيدة وآخرها، وليس ذلك بشيء لأننا نجد في كلام جهاذة النقاد إذا وصفوا قصيدة قالوا: حسنة المقاطع جيّدة المطالع، ولا يقولون: المقطع والمطلع، وفي هذا دليل واضح لأنّ القصيدة إنّما لها أوّل واحد، وآخر واحد، ولا يكون لها أوائل وأواخر... ومعنى قولهم: حسن المقاطع جيد المطالع، أن يكون مقطع البيت، وهو القافية متمكّنًا غير قلق ولا متعلّق بغيره، والمطلع وهو أوّل البيت جودته أن يكون دالا على ما بعده"².

هذا من جانب دلالة المفهوم، أمّا من حيث تسمية المصطلح المستخدم، فإننا حين نستعرض آراء القدماء، نجدهم كذلك، لا يتفقون على لفظ جامع يدلّ على هذا المفهوم، إذ أنّنا "نرى كثيرا من العلماء، والنقاد القدماء، كالجاحظ، والجرجاني، وابن قتيبة، والأمدى، وابن رشيق، يتداولون عدّة أسماء، يريدون بها الدلالة على أوّل القصيدة، منها الابتداء، والافتتاح، والاستهلال، والمطلع، والبسط"³.

من أجل تحديد المصطلحات التي تعتمدها دراستنا هذه، فإننا نورد لفظ "المطلع"، للدلالة على البيت الأوّل من القصيدة، جريًا على ما هو غالبٌ، عند جمهور الباحثين، يقول «عبد الحليم حفني»: "وإذن فكلّمة المطلع، وهي أشهر ما يتردّد من أسماء أجزاء القصيدة، ليست لها دلالة محدّدة، ولم

¹ ينظر: عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربيّة، ودلالاته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1987م، ص11، 12، 13.

² ينظر: أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج1، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، ط5، 1981م، ص215، 2016.

³ عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربيّة، ودلالاته النفسية، مرجع سابق، ص 13.

تصل إلى أن تكون لدى القدماء، اصطلاحاً متفقاً عليه، في الدلالة على شيء معين، وعلى الأخص في الدلالة على البيت الأول من القصيدة، وهو ما يشيع استعمالها في الدلالة عليه¹. يتعلّق مدى قبول القصيدة، على حُسن استهلال الشاعر، ومدى توفيقه في الدخول إلى عالمها، يقول صاحب الصناعتين: "قال بعض الكتاب: أحسنوا معاشر الكتاب الابتدءات فإنهنّ دلائل البيان. وقالوا: ينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره، ومفتتح أقواله، مما يُتطير منه، ويستجفى من الكلام.. وسئل بعضهم عن أحذق الشعراء فقال: من يتفقد الابتدء²، فإنّه -كما ذكر «ابن رشيّق»- أنّ "حُسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطيّة النجاح"³، فإن حَصَلَ للشاعر ذلك، كان هذا الأمر مدعاة إلى الاستئثار بحسن إصغاء المُتلقي، واهتمامه، وتشويقه لارتداد فضاءات القصيدة الأخرى، وتفاعله معها، إنّ في ذلك الأمر ممّا يُحفّز على الإقبال على الخطاب، وإن لم يكن كذلك، فإنّ ذلك ممّا يُنذر باحتمال نُفور المُتلقي، وربّما انصرافه عن الخطاب الشعري برمّته، وعزوفه عنه، آخذاً موقفاً سلبياً منه، وبالتالي عدم تحقيق الاستجابة الفنيّة المتوخاة، يقول «أبو هلال»: "وإذا كان الابتدء حسناً بديعاً، ومليحاً رشيقاً، كان داعية إلى الاستماع لما يجي بعده من الكلام"⁴.

إنّ في مطلع القصيدة، لمُختصر مُفيد، لما يُريد أن يُفصي به الشاعر لمُتلقيه، فيه شحذ لهمة المُتلقي تجاه الخطاب الشعري، ودعوة للخوض في غماره، ينظر «ابن رشيّق»: إلى أنّ "الشعر قفل أوّله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يُجود ابتداء شعره، فإنّه أول ما يقرع السمع، وبه يُستدلّ على ما عنده من أول وهلة"⁵، إنّ هذا المطلع هو بمثابة الباب الذي من خلاله يتسنى للقارئ أن يدخل إلى عوالم الخطاب الشعري، ويكتشف زواياه، وعلى هذا فإنّ المُتلقي الذكي يستطيع أن ينظر إلى مقاصد القصيدة، ويبني موقفه منها، وتصوّراته لمحمولاتها، من أول بيت يسمعه، وربّما لأجل هذا كان الأوائل يحكمون للشاعر أو عليه بناء على أوّل ما يطرق مسامعهم من شعره، وإلى ذلك انتهى «ابن الأثير»، الذي بيّن أنّ استعداد المُتلقي لاستقبال القصيدة إنّما يتوقّف على مدى توفيق الشاعر في صياغة مطلع قصيدته، يقول: "إنّما حُصّت الابتدءات بالاختيار، لأنّها أوّل ما يطرقُ السمع من الكلام، فإذا كان الابتدء لائقاً بالمعنى الوارد بعده توقّرت الدواعي على استماعه"⁶، وكذلك ذهب «القاضي الجرجاني»، إلى التأكيد على أثر تجويد مطالع القصائد في استمالة

¹ عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربيّة، ودلالاته النفسية، المرجع السابق، ص 13.

² ينظر: أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين الكتابية والشعر، مرجع سابق، ص 451، 454.

³ ابن رشيّق: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج 1، مرجع سابق، ص 217.

⁴ أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين الكتابية والشعر، مرجع سابق، ص 457.

⁵ ابن رشيّق: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ج 1، مرجع السابق، ص 218.

⁶ ابن الأثير: المثل السائر، في أدب الكاتب والشاعر، ج 3، تح أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة،

د، ط، ص 98.

المتلقين، والأخذ باهتمامهم، مُعتبرًا أنّ الحاذق من الشعراء، إنّما هو من يضع مبلغ جهده "في تحسين الاستهلال، والتخلّص، وبعدهما الخاتمة، فإنّها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء"¹.

لقد دعا «القاضي الجرجاني» إلى وجوب الحرص على إتقان، أداء مهام ثلاث، دون الإخلال بإحداها دون الأخرى، فإنّ في ذلك ما يزيّر جماليات الخطاب، ويكون كل هذا انطلاقًا من حُسن الوُلُوج إلى عالم النص، من خلال إبداع مطلعٍ يستحوذ على إعجاب المتلقي، ويؤدي إلى تفاعله مع بنياته النصيّة، مع حسن الاعتناء بالتنقّل من موضوع إلى آخر، بما لا يُشعر المتلقي، بوجود اضطراب في الأداء الشعري، وافتقاد للانسجام بين أجزاء هذا الخطاب، وموضوعاته، مما قد يُخرج المتلقي من أجواء الخطاب الشعري، وهو ما قصده «الجرجاني» بـ"التخلّص"، أي حسن الانتقال من موضوع إلى آخر ويكون ذلك بما يشتمل عليه الخطاب من ترابط، ولُحمة بين أجزائه، وكما يُغادر المتلقي العالم النصي، في سلاسة، يتوجّب على الشاعر، أن يُهيأ متلقيه لذلك، وقد نال من الخطاب الشعري، ما ينشده من إمتاع، وبهجة.

لا تختلف نظرة كثير من المحدثين، لمطالع القصائد، عن نظرة أسلافهم من القدماء، إذ يُولي «شكري عياد» المطلع، صدارة اهتمامه من بين مُكوّنات القصيدة الأخرى، حيث يرى أنّه يقوم في القصيدة "بدور عمود الخيمة، ويصحّ أن يُرْفَد بأعمدة ثانويّة، ولكنّه يظلّ المرتكز الأساسي الذي يحمل ثقل القصيدة، ويضمن توازنها"²، وهكذا، فإنّ كان المطلع قليل الحظ، من عناية الشاعر، تهاوى كلّ بناء القصيدة، وسقطت أركانها، بينما يذكر «السيد الهاشمي» أنّ من الشُّروط التي تؤدي إلى براعة المطلع، "أنّ يُجعل أوّل الكلام رقيقًا سهلًا...مستقلًا عما بعده، مناسبًا للمقام، بحيث يجذب السامع إلى الإصغاء بكليته، لأنّه أوّل ما يقرع السمع، وبه يعرف ممّا عنده"³، على أنّ ما يُميّز الخطاب الشعري الحديث، هو ظهور العنوان، كعتبة، تكتنز كثيرًا من دلالات الخطاب، وتتطلّب قراءة خاصة، قبل الانتقال إلى مطلع النص، وعتباته الأخرى، لقد أصبح العنوان هو "الخطوة الأولى من خطوات الحوار مع النص، ومعها تتزامن خطوة أخرى هي ما يمكن تسميته بـ(القراءة الأولى)، وفيها يطرح القارئ أو الناقد احتمالات وتساؤلات وافتراسات عديدة، ويسعى إلى تجميع شتى الاختيارات، الانحرافات المبنوثة داخل النص"⁴.

¹ أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، 1966م، دط، ص48.

² محمد شكري عياد: جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدي والخبرة الشعبية، مجلة فصول، المجلد السادس، العدد الثاني، 1986م، ص68.

³ ينظر: السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني، والبيان، والبدیع، المكتبة العصرية، بيروت، دط، ص343.

⁴ فوزي عيسى: النص الشعري، وآليات القراءة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2012، ص14.

هكذا يمكن النظر إلى أنّ ثمة توافقاً كبيراً بين القدماء، والمحدثين، حول مركزية الاستهلال الشعري، في صياغة المشهد القرائي، وتحديد معالم العملية القرائية، وعلى هذا كله فإنّ "إدراك قيمة المفتاح الاستهلاكي عند الشاعر، ودوره في توجيه القراءة عبر طرح الأسئلة النصية، والتحريض على الإمساك بمفاتيح الاستهلال التي تقود إلى المنطقة النصية الساخنة في أعلى درجات توهّجها، من شأنه أن ينشئ علاقة توتر مثالية، وضرورية بين القراءة، والنص الشعري، منذ اللحظات الأولى.. وبهذا تعدّ عتبة الاستهلال أخطر حلقة بنائية تقرّر المصير الفني للقصيدة، إذ هي المفتاح الأهم الذي يضاعف تأهيل القراءة"¹.

حين نقف على تراثنا الشعري، فإننا نلمس إدراك الشاعر القديم، لمدى أهمية المطلع في البناء الشعري، ولذلك أولاه الشاعر عنايته الشديدة، حتى شكّل الوقوف على مطلع يفتتح به القصيدة، هاجساً مضمناً، أرقّ ليل الشاعر، وشغل باله، على نحو ما يُخبرنا به، «سويد العكلي»، وما كان يُكاديه، من هذا الشأن (من الطويل):

أَبِيْتُ بِأَبْوَابِ الْقَوَافِي كَأَنَّمَا أَصَادِي بِهَا سِرْبًا مِنَ الْوَحْشِ نُرْعَا*

هكذا كانت كثير من مطالع قصائد الجاهلية تهدف أساساً جذب المتلقي إلى عوالمها بما انطوت عليه، من محفزات فنية، كان لها كبير الأثر في التفاعل مع هذا المتلقي، ومن نماذج هذه المطالع، نتوقف عند مطلع معلقة «امرئ القيس»، الذي يكاد يتّفق الأولون، والآخرين من نقاد الشعر العربي، وقراءه، على أنّه أجود ما استهلّت به العرب أشعارها، يقول «امرئ القيس» (من الطويل):

قِفَا نَبِكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْمَلٍ²

يروى «أبو الفرج الأصفهاني»: عن «علي بن يحيى المُنَجَّم» أنّه قال: "سمعت من لا أحصي من الرواة يقولون: أحسن الناس ابتداءً قصيدٍ في الجاهلية امرؤ القيس حيث يقول: ألا عم صباحاً أيها الطلل البالي، وحيث يقول: قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل"³، ويقول «ابن رشيق»، مُعزّراً هذا الرأي، ومُعزّزا جانبه، وذاكراً أسباب انصراف الناس إلى تفضيله: "وهو عندهم أفضل ابتداء صنعه شاعر، لأنّه وقف، واستوقف، وبكى، واستبكى، وذكر الحبيب، والمنزل، في مصراع واحد"⁴.

هكذا يُوشك هذا الرأي أن يكون رأي الإجماع، عند جمهور قُرّاء معلقة «امرئ القيس»، وقد جعلوا براعة الشاعر في مقدرته اللافتة على الإيجاز، هي المعيار الأساس الذي استندوا إليه، في حكمهم

¹ ينظر: محمد صابر عبيد: شعرية الكتب والأمكنة نظام التعبير والتصوير في شعر عبد الله رضوان، دار البيازوري العلمية، عمان، دط، 2005م، ص 69.

* أصادي: أخاثل، النزاع: جمع نازع، وهو الغريب.

² امرؤ القيس: الديوان، مرجع سابق، ص 8. سقط اللوى، الدخول، حومل: أسماء مواضع.

³ أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، الجزء الثالث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1994، ط 1، ص 104.

⁴ أبو علي الحسن بن رشيق: العمدّة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، الجزء الأول، المرجع السابق، ص 218.

على جودة شعره، وتقوّده، وبراعته التي لم يجدوا لها مثيلاً عند غيره في هذا الباب، غير أنّ «عبد الحليم حفني»، وإن أشاد بهذا الجانب، إلّا أنّه أثر أن ينظر إلى دلالات المطلع من وجهة نظر نفسية، تُبيّن تفاعله كقارئ ينغمس في عالم الخطاب الشعري، مُتفاعلاً معه، مُنتجاً قراءته الخاصة، إنّ في تعدّد القراءات، ووجهات النظر لهي من أهمّ مظاهر غنى النص الشعري، وخصوبته الدائمة التي تستجيب لرؤى القراء ومنظوراتهم المتغيرة حسب بيئاتهم، وثقافتهم الخاصة، يقول «عبد الحليم حفني»، مُوضّحاً ما تختص به قراءته، عن بقاء القراءات التي تناولت بيت «امرئ القيس»: "وإذن هذا البيت واضح الجودة، ولكنّ جودته، ليست من أيّ وجه من الوجوه التي فسّر بها الباحثون والنقاد، مطالع الشعر الجاهلي، ومقدماته... وإثماً من ناحية تعبيره الواضح عن نفس الشاعر، ووجدانه"¹.

يبدو أنّ «عبد الحليم حفني» في تصويره هذا، قد حاول أن ينظر إلى ما وراء كلمات الشاعر الطافية على سطح البيت الشعري، مُتسلّلاً إلى ما تُخفيه طبقاته الغائرة، من دلالات عميقة ثاوية في دواخل الخطاب الشعري، تُعبّر عن شعور عارم باليأس، والإحباط، وانهايار لآمال الشاعر، بعد فقدان الأهل، والمُلك، والأنصار، وبناء على تصوراته هذه فإنّ الباحث يُرجّح أن تكون المعلّقة قد اكتملت في مرحلة متأخرة من حياة الشاعر، يقول: "وكأنّه حين سيطر عليه اليأس، والشعور بالفشل، وضياح كل شيء جلس يسترجع ذكريات حياته كلّها، فكانت هذه القصيدة كأنّها شريط ذكريات، لكلّ أطوار حياته"²، وربّما قد أراد الباحث أن يكون هذا المطلع مُلخصاً لكلّ هذه الأطوار، التي تراوحت بين حياة مُترفة لاهية، في حياة أبيه الملك، ومرحلة أخرى كانت صراعاً مريّراً بين الشاعر، وأعدائه من بني أسدٍ، في سعيه الحثيث لاستعادة مُلك أبيه القتيّل، وإدراك ثأره، ومرحلة أخيرة، اتسمت بالفشل، واليأس، والضياع، وانتهت بموت الشاعر غريباً، وقد أضناه السقم، في أرض بعيدة نائية.

في قراءة أخرى، تناول «محمد أبو موسى»، مطلع المعلّقة «امرئ القيس»، مُمتدحاً ما فيه، من قدرة باهرة "على الإيجاز، وشدة الاقتصاد في اللفظ، مع وفرة الاتساع في المعنى"³، ثمّ بسط الباحث حديثه عن أوجه هذا الاتساع، وتعدّد أوجه المعنى، عند ذكر الأماكن في عجز المطلع، يقول «أبو موسى»: "والباء التي في قوله (بسقط اللوى)، قالوا هي متعلّقة بَقَفاً، أي قِفّاً بهذه الأماكن، أو مُتعلّقة بَنَبْكَ، أي نَبْكَ بهذه الأماكن، أو هي صلة لمنزل، وهذا من سخاء كلام امرئ القيس، لأنّ تنوّع الوجوه التي يحتملها الكلام لا يكون إلّا لبراعته في استعمال لغته"⁴.

¹ عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربية، ودلالاته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1987، ص 82.

² المرجع نفسه، ص 81.

³ محمد أبو موسى: محمد أبو موسى: الشعر الجاهلي، دراسة في منازل الشعراء، مكتبة وهبة، القاهرة، ط 2، 2012م، ص 28.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص 30.

ومن أهمّ مطالع الجاهليّة، التي استأثرت باهتمام المتلقين، مطلع عينية «أوس بن حجر»، التي قال فيها (من المنسرح)¹:

أَيُّهَا النَّفْسُ أَجْمَلِي جَزَعَا إِنَّ الَّذِي تَحْذِرِينَ قَدْ وَقَعَا

ثمّ استتبع المطلع بأبياته التأبينية المؤثرة الأسرة، التي جاءت وقد أخذ بعضها برقاب بعض، حيث لا يجد المتلقي ما قد يفصل عرى البيت، عن البيت الذي يليه، وقد جاءت مترابطة متماسكة، حتى كأنّ القصيدة بنياناً مرصوصاً يشدّ بعضه بعضاً، ومن الملاحظ أنّ الشاعر قد استهلّ أغلب الأبيات بحروف العطف إمعاناً في الربط بين أجزاء القصيدة، وحرصاً على إبقاء المتلقي في الأجواء النفسية التي أبدعها الشاعر، يقول «أوس» (من المنسرح):

إِنَّ الَّذِي جَمَعَ السَّمَاحَةَ وَالـ نَجْدَةَ وَالْحَزَمَ وَالْقَوَى جُمَعَا
الْأَلْمَعِي الَّذِي يَظُنُّ لَكَ الـ ظَنَّ كَانَ قَدْ رَأَى وَقَدْ سَمِعَا
وَالْمُخْلِيفَ الْمُتْلِفَ الْمُرْزَأَ لَمْ يُمَتِّعْ بِضَعْفٍ وَلَمْ يَمُتْ طَبَعَا
وَالْحَافِظَ النَّاسَ فِي تَحَوُّطٍ إِذَا لَمْ يُرْسِلُوا تَحْتَ عَائِذٍ رُبَعَا
وَأَزْدَحَمَتِ حَلَقَتَا الْبَطَانِ بِأَقْد حَوَامٍ وَطَارَتِ نُفُوسُهُمْ جَزَعَا
وَعَزَّتِ الشَّمَالُ الرِّيحَ وَقَدْ أَمْسَى كَمِيعُ الْفَتَاةِ مُلْتَفِعَا
وَشَبَّهَ الْهَيْدَبُ الْعَبَامَ مِنْ الـ أَقْوَامٍ سَقَباً مُلْبَساً فَرَعَا
وَكَانَتْ الْكَاعِبُ الْمُمنَعَةُ الـ حَسَنَاءُ فِي زَادِ أَهْلِهَا سَبْعَا
أُودَى وَهَلْ تَنْفَعُ الْإِشَاحَةُ مِنْ شَيْءٍ لِمَنْ قَدْ يُحَاوِلُ الْبَدْعَا
لِيَبْكِكَ الشَّرْبُ وَالْمُدَامَةُ وَالـ فِتْيَانُ طَرّاً وَطَامِعُ طَمِعَا
وَذَاتُ هِدْمٍ عَارٍ نَوَاشِرُهَا تُصِمْتُ بِالْمَاءِ تَوَلْباً جَدْعَا
وَالْحَيَّ إِذْ حَازَرُوا الصَّبَاحَ وَقَدْ خَافُوا مُغَيَّراً وَسَائِراً تَلْعَا

لقد جاءت الأبيات في رثاء الشاعر لـ«فضالة بن كعدة»، وقد كان لـ«فضالة» سابق فضل كبير على «أوس»، وصنائع محمودة، لم يستطع الشاعر أن ينساها، حتى إذا هلك «فضالة» قال فيه «أوس بن حجر» ما لم يقله شاعر في غيره، ورثاه بأربع غرر من قصائده.

¹ أوس بن حجر: الديوان، تح محمد يوسف نجم، مرجع سابق، ص 53.

تحوط: السنة المجدية، ازدهمت حلقتا البطان: مثل يضرب للأمر إذا بلغ في المكروه حده، أمسى كميع الفتاة ملتفعا: كناية عن الجهد والضنك وشدة الزمان، أودى: هلك، الإشاحة: الجد في الأمور، التولب: الطفل، الجدع: السيء الغذاء تصمته المرأة بالماء لأنه ليس لها لبن من شدة الضر، تلعا: أي يطلع عليهم مغيرا.

لقد أودع «أوس» في هذا المطلع كل ما يمكن أن يُعزي به نفسه المتألّمة التي دهمها هذا الخطب الجلل، ففي فقد هذا الراحل الكبير، ما يهُون على الشاعر كل مصائب دنياه، بل وما قد يلحقه منها.

إنّ مطلع هذه القصيدة خاصة لقي إجماع قُراء الشعر الجاهلي على جودته، وحُسن مخرجه، فقد أثنى عليه «أبو عمرو بن العلاء»، وقال: "ليس للعرب مطلع قصيدة في المراثية أحسن من قول أوس"¹، وقال صاحب الصناعتين: "وأحسن مراثية جاهلية ابتداء قول أوس بن حجر"²، وكذلك قال «الأصمعي» أسوة بمُعلّمه: "لم يبتدى أحد مراثية بأحسن من ابتداء أوس بن حجر"، وقال «ابن قتيبة»: "لم يبتدى أحد مراثية بأحسن من هذا"³.

أمّا عند المحدثين فإننا نتوقّف عند «محمد محمد أبي موسى» الذي رأى أنّ قصيدة «أوس» - وإن نالت إشادة قراء الشعر العربي - إلاّ أنّها لم تجد من بينهم من "حاول أن يُبين سرّ هذه الجودة التي فاقت كلّ مطالع رثاء شعر العرب، مع كثرته، وجودته"⁴، والباحث هنا إذ يُحاول التصدي لهذا الأمر، الذي يكشف به عن بعض أسرار هذا المطلع الشهير، فإنّه يُنبّهنا إلى قاعدة هي من أنفس قواعد القراءة، ومن أهمّ ما نصّ عليه مُنظّروها، إذ يُعلن «أبو موسى» أنّ أيّ قراءة لا يمكنها أن تُسلّط كلّ الأضواء على الخطاب الشعري الذي تعكف عليه، ولا يمكنها أن تدعي لنفسها أنّها استطاعت أن تكشف كلّ مكنوناته، ذلك أنّ كلّ قراءة إنّما هي حلقة واحدة، في سلسلة طويلة، يقول «أبو موسى»: "وقبل أن أحاول بيان شيء من هذا السرّ، أشير إلى أنّ كشف أسرار جودة الشعر كشفاً شاملاً كاملاً بحيث لا يبقى للحسن سرٌّ إلاّ وضعنا اليد عليه، أمرٌ لا تعرفه الدراسة البلاغية، وإنّما تعرف شيئاً يُناقضه، وهو أنّ كلّ اجتهد في كشف حُسن الحسن يفضي إلى زيادة حسنه، وزيادات في سرّ هذا الحسن، وكأنّنا بمحاولات كشف أسرار الجودة نبدأ طريقاً لا نهاية له، لأنّ كل مرحلة فيه تقود إلى مرحلة أفضل، وكلّ سر فيه يقود إلى سرٍّ أوقع.. وكأنّ النصّ العالي مهما كثرت حوله الدراسات، هو قادرٌ على أن يعطي كلّ دارسٍ مؤهل له أسراراً بكراً لم يعطها لمن سبقوه"⁵.

ويمضي «أبو موسى» كاشفاً جماليات هذا البيت، الذي يحمل خطاباً للنفس، ودعوة لها للتصبّر، والتحمّل والتجمل، فقد حدث ما كانت تخشاه هذه النفس، وإذ حدث ذلك، فلم يعد للشاعر في هذه الأرض ما يحذر عليه، ويخاف من وقوعه، "وهذا ممّا لا يقال في الرثاء أكرم منه، ولا أجلّ لأنّ معناه أنّه ليس بعد فقدّه فقدّ، وليس بعد موته موت، وليس بعد المصاب فيه مصاب، ولعلّ هذا من

¹ عبد الملك الثعالبي: خاص الخاص، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1994م، ص143.

² أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، مرجع سابق، ص453.

³ ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تج: أحمد محمد شاكر، ج1، مرجع سابق، ص65.

⁴ محمد أبو موسى: الشعر الجاهلي، دراسة في منازع الشعراء، مرجع سابق، ص254.

⁵ المرجع نفسه، ص254، 255.

أهم ما تقدم به هذا المطلع¹.

وحين نحاول أن نضيف شيئاً إلى ما سبق من قراءات، لهذا المطلع فإننا نختار أن ننطلق ابتداءً من الشكل الإيقاعي الذي اعتمد عليه الشاعر، ونسج على منواله، وهنا نجد أن «أوس بن حجر» قد اختار وزن البحر المنسرح، وهو من الأبحر التي لم تلق إقبال الجاهليين على النحو الأثير الذي وجدناه، في اختيارات الجاهليين لبحور الطويل، والبسيط، والوافر، والكامل، غير أن الشاعر استطاع تطويع هذا البحر لكي يحمل عواطف الشاعر المتأججة كاملة غير منقوصة، وأن ينال إعجاب المتلقين، بفضل ما بثّه في أرجاء القصيدة، من انفعالات نفسه الهادرة المتأثرة برحيل هذا الفقيه الكبير، حتى ليكاد كل متلق أن يُشاطر «أوس بن حجر» أساءه، بفضل ما توسّله من أساليب يلمس من خلالها المتلقي أن الشاعر وإن دعا نفسه للتجمل والتصبر - إلا أن في هذه النفس المكلمة كثيراً من صنوف الحسرات، والأسى، وهو لأجل هذا أراد إفراغ لهيب نفسه المتأججة المتألّمة الملتاعة، إلى درجة تجعل المتلقي يحس أن أبيات القصيدة كلّها كأنّها كتلة شعريّة واحدة يشدّ بعضها بعضاً، وهو ما نحسب أنّه أهم ما اعتمده الشاعر للتأثير على هذا المتلقي، وبهذا لا يكون بمقدور هذا المتلقي التوقّف عند بيت واحد حتى تأخذه أمواج الأبيات اللاحقة إلى آخر القصيدة، كأنّها بحر هادر، إذا وقف المرء على ساحله، سرعان ما يجذبه موجه المتلاطم إلى مكان بعيد، وعلى هذا لا يملك القارئ لهذا المطلع إلا أن يجد القصيدة، وقد أخذته في أتونها، وسافرت به بعيداً جداً عن شطآنها القريبة.

هكذا تتلاحم أجزاء القصيدة كأنّها بيت واحد، ومن أول وهلة لا تمنح المتلقي أخذ أنفاسه، حتى يصل إلى نهاية القصيدة، وحينها يجد نفسه، وقد أخذ بسحرها، وأثّرت فيه أيّما تأثير، وربّما حملته على أن يهبها مما عنده من محمولات القراءة المنتجة البناءة.

إنه لمن الملاحظ أن «أوس» قد جاء بأداة النصب والتوكيد "إن" في قوله (من المنسرح):

إِنَّ الَّذِي جَمَعَ السَّمَاخَةَ وَالـ
نَجْدَةَ وَالْحَزَمَ وَالْقَوَى جُمَعَا

غير أن الشاعر لم يأت بخبرها إلا بعد ثمانية أبيات كاملة، استغرقها الشاعر في تعداد خصال هذا الفقيه، على نحو لا يجد معه المتلقي إلا أن يتابع هذا المشهد، مُصغياً إلى أصوات اللغة الهادرة التي تولّف الخطاب الشعري، حتى إذا كان البيت العاشر، جاء بخبر للجملة الاسمية التي استهلها في البيت الثاني، وذلك في قوله (من المنسرح):

أَوْدَى وَهَلْ تَنْفَعُ الْإِشَاخَةُ مِنْ
شَيْءٍ لِمَنْ قَدْ يُحَاوِلُ الْبَدْعَا

هنا فقط يُصرّح الشاعر أن هذا الرجل النبيل، الذي اتسم بهذه الصفات جميعها قد هلك، ورحل إلى غير رجعة، مُشيراً إلى فداحة فقده، فقد كان هذا الفقيه مُعينا على نوائب الدهر، سمحاً في خُلُقِه،

¹ محمد أبو موسى: الشعر الجاهلي، دراسة في منازع الشعراء، المرجع السابق، ص 257.

شجاعا إذا القوم غشيهم أعداؤهم، باذلاً سخيا بماله إذا قصده أهل الحاجة، والفاقة، والعوز، ثم يدعو الشاعر كل من ذكرهم ممن كان لهم نفعاً في حياته، أن يبكوه، فهو خليق بهذا البكاء، فقد أسلف في سابق أيامه، ما يُحمد له، من جليل الصفات، وجزيل الأعمال، وفي هذه الأساليب التي لم يعهدها المتلقي تأثير شديد عليه، واستهدافاً لأفق انتظاره.

أمّا على صعيد الروي، فقد اختار «أوس» حرف العين، وهو صوت مجهور، شديد التأثير في المتلقي، مناسب جداً للتعبير عن لواعج الأسى، والتفجع في النفس، ولأجل هذا كان مُعتمد كثير من الشعراء في مواطن الرثاء، وقد وجدنا «أبا ذؤيب» في رثائه الشهير لأبنائه، وقد اعتمد على هذا الروي في قصيدته التي مطلعها (من الكامل):

أَمِنَ الْمَنُونِ وَرَيْبَهَا تَتَوَجَّعُ وَالْدَهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مِّنْ يَجَزَعُ

وكذلك فعل «متمم بن نويرة» في رثائه الشهير لأخيه «مالك» (من الطويل):

لَعَيْنِي وَمَا دَهْرِي بِتَأْيِينِ هَالِكٍ وَلَا جَزَعٍ مِّمَّا أَصَابَ فَأَوْجَعَا

وإذا كان مطلع قصيدة «أوس بن حجر»، قد نال كل هذا الإطراء من المتلقين في القديم والحديث، ففي القصيدة بيت آخر يُزاحم هذا المطلع في الجودة، وهو قول الشاعر:

الْأَلَمِيعِي الَّذِي يَظُنُّ لَكَ الْـ ظَنَّ كَأَن قَدْ رَأَى وَقَدْ سَمِعَا

هكذا يبدو المطلع كأحد أهم أجزاء القصيدة، حين يلقي عناية الشاعر، بما يزرع فيه من محفزات فنية، تؤدي إلى استقطاب المتلقي، وتفاعله مع الخطاب الشعري.

6. المفارقة الشعرية، وأفق الانتظار:

تتدرج المفارقة الشعرية ضمن أقوى الأدوات التي يتوسلها الخطاب الشعري في حوار مع المتلقي، وأهمها تأثيرا عليه، نظرا لطبيعتها المخاتلة، وما تنطوي عليه من عنصر المفاجأة، إذ يستهدف أسلوب المفارقة -بالدرجة الأولى- كسر أفق انتظار المتلقي، فهو في هذا الجانب يُوازِر بشدة أهم الطروحات التي انصرف إليها مشروع القراءة والتلقي، من خلال اشتغالها على عنصر مفاجأة المتلقي، الذي هو عماد مفهوم أفق الانتظار في هذا المشروع، وهو -في الوقت نفسه- مُرتكز أسلوب المفارقة، حيث تنزع الذات الشاعرة إلى المُراوغة، والخداع في مبنى الخطاب الشعري ومعناه، من خلال محاولة إيهام المتلقي، ووضعه في شرك نصي، ضمن إطار يكون بعيدا عن الدلالات التي تستقر عليها مقاصد الخطاب الشعري في نهاية المطاف، هكذا "يتجلى أثر المفارقة في المتلقي حين تُفارق توقعاته، وتعبّر عن رؤية للعالم، فيوجدُ صانع المفارقة عوالم متصارعة متضادة يقدّم بها رؤية للعالم والوجود برؤية مغايرة، فثمة علاقة ضدية في بنية النص المفارق تثير في المتلقي الرغبة لاكتشافها"¹، وبهذا يستحثّ الخطاب ملكات القراءة في ذهن المتلقي، ويحقق للقراءة أهدافها.

تُعرف «نبيلة إبراهيم» المفارقة بأنها «لعبة لغوية، ماهرة، وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يُقدّم فيه صانع المفارقة، النص بطريقتين تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه لمعناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبا ما يكون المعنى الضد، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال، إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقر عنده»²، ففي المفارقة نلمس ذلك الصراع القائم بين المتلقي، والعالم النصي الذي ينجح في إيقاع المتلقي في حباله المنسوجة بكل إتقان، قبل حسم هذا الصراع حين تتجلى دلالات الخطاب التي تطمئن إليها هذه الذات المتلقية، مع ما يحدثه هذا الأسلوب من ترسيخ لهذه الدلالات في ذهن المتلقي، بفضل ما تمتلكه المفارقة من قدرة هائلة على إثبات القناعات التي جاءت من أجلها.

تنهض هذه الظاهرة الأسلوبية أساسا على فكرة التضاد التي تُفترض وجود ضوابط منطقية صريحة، تحول دون التقاء حالتين متقابلتين هُما طرفا المفارقة، فإذا حدث وأن التقيا حدثت هذه الظاهرة، وبسبب جمع المفارقة للنقيضين في الوقت نفسه فإن «عبد الواحد لؤلؤة» يسميها بالنقيضة ويصنّفها ضمن "المحسنات البلاغية، وهي عبارة يبدو على ظاهرها أنّه يُناقض باطنها، ولكنها صحيحة، لأنها تقوم على أساس صحيح يجمع بين النقيضات. فالتناقض الظاهر في النقيضة يغلب أن يوجّه

¹ سمر الديوب: الثنائيات الضدية بحث في المصطلح ودلالاته، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، النجف، ط1، 2017م، ص31.

² عبد الباسط الزبيد: المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش دراسة في جمالية التلقي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، عدد 37، جمادى الثانية 1427هـ، ص 445.

القارئ إلى نقطة بعينها"¹.

لقد كان مفهوم المفارقة جدلياً إلى أبعد الحدود، ولأجل هذا يعسر على الباحث الوقوف عند مفهوم جامع يلخص كلّ الدلالات الكثيرة التي ينطوي عليها هذا المفهوم، وفي هذا الإطار تعترف «سيزا قاسم» أنّ "مصطلح المفارقة يغطي مجموعة كبيرة من الظواهر، ويتسم بالتعقيد الشديد"²، إذ أنّه يتّسع للتعبير عن كثير من المواقف التي يعرضها الخطاب الشعري، والتي تنطوي على رؤيتين تؤوّل القراءة إلى ترجيح إحداها على الأخرى.

هكذا تتجلى القيمة الفنية الهائلة لهذا الأسلوب، من بين محمولات الخطاب الشعري الأخرى التي يُوظّفها لصالحه، لتحقيق الغايات التي يصبو إليها الشاعر، للوصول في النهاية إلى استقزاز ملكات هذا المتلقي، وإيصال ما يعتل في نفس الشاعر إليه بكل التفاصيل التي تضطرم في دواخله، واستجلاب تفاعله، بفضل ما تتميز به من قوّة التأثير إذ أنّ المفارقة "تشحن التعبير بقوة إبلاغ فنيّة تنقل التلقي من حدود الاستقبال المطمئن، إلى الاستقبال المفاجئ، على النحو الذي يكسر أفق توقع القارئ، ويريك طمأنينة الاستقبال، ويفتح التلقي على رؤية جديدة تجدد الحيات المركزية في مستقبلات المتلقي، وتنشطها، بما يجعلها قادرة على احتواء المفاجأة، والإدهاش، والإبهار التي تثيرها المفارقة في منطقة التلقي"³.

لقد كان الشعر هو الملاذ الذي يستطيع الإجابة عن كثير من الأسئلة المحيرة لإنسان ذلك الزمان، بفضل ما تتميز به عوالمه من رحابة، وما تتيحه لغته من قدرات كبيرة يحتكم عليها الشاعر الذي يضع نصب عينيه مُتلقياً مُفترضاً، يُحاول أن يُقنعه بكل ما أوتي من حجة، لتكون وجهة نظره هي الراجحة في نهاية المطاف، وعلى هذا يعدّ أسلوب المفارقة من أهمّ الأدوات التي يوظفها الشاعر في هذا الشأن، لما يتيحه من إمكانيات تجمع متناقضات اللغة، والحياة، وتُقرب بين المتباعدات، وتستطيع على الرغم من هذا أن تنال قبول المتلقي، تقول «سيزا قاسم»: "تستخدم المفارقة في نهاية المطاف عندما تفشل كل وسائل الإقناع، وتستهلك الحجج، ويخفق النقد الموضوعي"⁴.

لقد مثّل الشعر الميدان الخصب الذي ألقى فيه الإنسان الجاهلي، كثيراً من رؤاه التي كانت في أحيان كثيرة، تبحث عن تفسيرات شافية، لأسئلة جدليّة في حياة هذا الإنسان، وعلى هذا فقد ألفينا الشاعر الجاهلي ينصرف إلى توخي هذا الأسلوب حين يتعرّض إلى مسائل تتعلّق بحياته التي يلفّ تفاصيلها كثيرٌ من التناقض، والحيرة، والقلق، والخوف، وعلى هذا يكون "الدافع المكين الذي يكمن

¹ ينظر: عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدي المجلد الأول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1983م، ص511.

² سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر : مجلة فصول : مج2، عدد 2، يناير، فبراير، مارس، 1982م، ص143.

³ محمد صابر عبيد: العلامة الشعرية قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، اربد الأردن، ط1، 2010م، ص161.

⁴ سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، مرجع سابق، ص143، 144.

وراء استعمال المفارقة.. هو محاولة النفاذ إلى جوهر الوجود الذي يتجاوز نطاق الحواس، واكتشاف العالم الباطن المختفي، ومعرفة حياة الأشياء الداخلية، والتعبير عن الشعور الخاص الذي يعانيه الفنان¹. من هنا يستطيع الشاعر بلورة وجهة نظره، التي قد تكون غائرة الدلالات، إلى حدّ يكون من العسير عليه - في بعض الأحيان - أن ينقلها إلى المتلقي، مُعبّرة - كلّ التعبير - عن حقيقة أحاسيس الفنان، حينها تتعطل لغة الكلام، ولا يكون بمقدور اللغة بأدواتها المألوفة أن تحقّق هذه الأهداف، ويكون "السبيل الوحيد والمحتوم إلى ذلك هو اللجوء إلى أبنية فنيّة خاصة متناقضة كانت أو متضادة، أو حتى بعيدة عن المألوف، والتي تتولّد تحت ضغط الإحساس الغامض لتحمل التجربة، وتخرج على الحياة غاصّة بالدلالات المتلاحمة، مفعمة بالمعاني المتباينة المتشابكة، غامرة بالإيحاءات العديدة المتداخلة"².

¹ ينظر: نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسة والنشر، دمشق، ط1، 2008م، ص154.

² ينظر: المرجع نفسه، ص154.

1.6. أنماط المفارقة:

لقد اتخذت المفارقة أشكالاً مُتعددة، تبعاً لموقف الشاعر، وتجربته الشعرية، تشترك هذه الأشكال في كونها تستهدف مفاجأة المتلقي، وتتباين في طرائق بنائها، فقد تأتي المفارقة على شكل حيلٍ أسلوبيةٍ فنيةٍ تعتمد على استخدام الألفاظ في محاولة الشاعر خداع متلقيه، وقد تنصرف إلى التعويل على حركة المعاني، والدلالات في تحقيق ذلك، وهكذا "المفارقة إذن لغة اتصال سري بين الكاتب، والقارئ، فقد تكون جملة، وقد تشمل العمل الأدبي كله. وتتعدد أشكال المفارقة وأهدافها، فقد تكون سلاحاً للهجوم الساخر، وقد تكون أشبه بستار رقيق يشفّ عما وراءه من هزيمة الإنسان، وربما أدارت المفارقة ظهرها لعالمنا الواقعي وقلبت رأساً على عقب. وربما كانت المفارقة تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان الضحية لنرى ما فيه من متناقضات، وتضاربات"¹، ومن أنماطها مفارقة الموقف، والمفارقة التصويرية، والمفارقة اللفظية، ومفارقة السخرية.

1.1.6. مفارقة الموقف:

يتحقق هذا النمط حين "تستوعب المفارقة موقفاً متكاملًا يُجسّد علاقة الذات المتكلمة، أو الموضوع المتكلم عنه، بالبيئة المحيطة به، أو بالآخرين الحافين به في زمان، ومكان مُحدّدين، والواقف هنا، يقف بسلوكه وفكره موقفاً يكشف عن خلفيهما عما يُحيط به، ومن يحيط به بوصفهما وسائل مساعدة، أو عوائق حاجزة أمام سلوكه وفكره، ورغباته، وطموحاته، فيتخذ من ذلك موقفاً محدّداً يُحاول من خلاله تغيير الواقع، أو تعديله على أقل الاحتمالات، وقد تكون المفارقة ركيزة هذا الموقف"²، لقد وجدنا هذا النمط متكرراً في مواطن كثيرة من أشعار الجاهليين، في محاولة الشاعر إبراز موقفه من مسائل عدّة تتعلّق بوجوده، ومصيره، وما يُحيط به في هذه الحياة الطافحة بالمتناقضات، في غياب مُعتقد رصين، يطمئن إليه الجاهلي، وتستريح إليه نفسه، ويجعله مرجعه في تفسير ما أشكل عليه من مسائل حياته.

تتبلور المفارقة بهذا المفهوم من "رؤيتين الأولى هي الدهشة التي تهزّ مشاعر الفنان، حين يتبيّن له أنّ الواقع المُدرك من الخارج ليس هو الواقع الذي يعيشه أو يحسه في تلك اللحظة، والثانية هي الرؤية الكلية لطبيعة الإنسان والكون، والحياة، تلك الطبيعة التي تُزيل حجاب الألفة بين الإنسان والخارج، وتُقدّم إليه ازدواج الوجود أو التضاد القائم فيه"⁽³⁾.

يُمثّل شعر «طرفة بن العبد»، أحد أبرز تجليات هذا النمط من المفارقة في الشعر الجاهلي، ولعلّ

¹ نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد الثالث والرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أبريل-سبتمبر 1987م.

² أحمد عادل عبد المولى: بناء المفارقة دراسة نظرية تطبيقية أدب ابن زيدون نموذجاً، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009م، ص133، 134.

³ نعيم اليافي: تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص155.

هذا إنَّما يعود إلى ما كابده هذا الشاب القليل طوال أيام حياته القصيرة، فقد نظر إلى يد المنون، وهي تخطف أباه إلى عالم بعيد مجهول، وهو ما سيُبقى هاجس الموت حياً في نفس الشاعر، وقد زاد من وطأة هذا الحدث الفارق، ما تجرَّعه من مرارة الظلم من القريب من أهله قبل البعيد، وعن هذا تحدَّث في معلقته (الطويل)¹:

وظمُّ ذوي القربى أشدُّ مضاضةً	على المرء من وقَعِ الحُسامِ المُهتَدِ

إنَّ كلَّ هذا زرع في نفس الشاعر، شعوراً حاداً بالاغتراب في سنٍّ مُبكرة من سنين حياته، ويبدو أنَّ «طرفة» انصرف -مأخوذاً بصبوة شبابه- إلى حياة لاهية عابثة ماجنة، مُتلفاً ماله في نزواته، وعربدته، غير آبه بنصح الناصحين، ولا لوم اللاتمين، حتى ضاق به ذرعا أبناء عشيرته، والأقربون من أهله، وأضحى منبوذا بينهم، يقول (الطويل)²:

وما زال تشرابي الخُمورَ ولدَّتني	وبيعي وإنفاقي طَريفِي ومُتَدِي
إلى أن تحامتنِي العشيرة كُلُّها،	وأُفردتُ إفرادَ البَعيرِ المُعَبَّدِ

وأمام هذا الوضع الذي يُعاني وطأته بقسوة بالغة، وأمام شعوره بأنَّه أضحى منبوذا وحيداً، أمام كلِّ أفراد مجتمعه، يتوجَّه الشاعر إلى متلقٍ ضمني يدور في خلد، وهو -ولا شك- لا يختلف عن أولئك الذين ينظر إليهم في مجتمعه، إنَّه متلقٍ يضيق الشاعر به كل الضيق، فهو يُضمِر لـ«طرفة» كل أنواع اللوم، والعتاب، ولهذا يُحاول الشاعر أن يُقارعه بالحجة الدامغة، والدليل القوي الذي تسكن إليه نفسه، وتبرَّر صنيعه.

لا يكفَّ هذا اللائم عن معاتبة الشاعر في كل الأحوال، فهو من جانب يلومه على انغماسه في اللهو، وسعيه نحو الملذات، ويعاتب الشاعر من جانب آخر إذا اندفع إلى ساحات الحرب غير هيَّاب، ولكن هل يملك هذا اللائم، أن يضمن للشاعر الخلود، والعيش الأبدي، إن هو انصرف عن هذا النهج الذي ارتضاه الشاعر لنفسه؟ ولمَّا كانت هذه الغاية مستحيلة لأي إنسان، فإنَّ الشاعر يطلب منه أن يتركه في حال سبيله، ليغتتم لحظات عمره، قبل أن تأتيه ساعة الموت بغتة، ولا يجد لها من راد، يقول (من الطويل)³:

ألا أيُّ هذا الزاجِري أحضَرَ الوغى	وأن أشهدَ اللدَّاتِ، هل أنت مُخلِدي؟
فأن كنت لا تستطيع دَفْعَ منيَّتي	فَدَعْنِي أبادرها بِمَا ملَكْتَ يَدِي

تبدو طبيعة المفارقة -كما يعرضها الشاعر- ماثلة في طبيعة هذه الحياة التي يعيشها كل إنسان،

¹ الأعلام الشنتمري: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج1، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1983م، ص53.

² المرجع نفسه، ص49، 50.

³ المرجع نفسه، ص50.

إنّها حياة تعرض على المرء سُبلاً كثيرة، غير أنّ كل هذه السبل سوف تقوده -لا محالة- إلى مُنتهى واحد، هو الموت، والفناء، وعلى هذا فالشاعر -وقد آمن بهذا المصير المحتوم- فإنّه يؤكد أنّه إنّما يمضي إلى ساحة الحرب لا يخاف من أهوالها، لأنّه يعتقد أنّ أيام عمره معدودة، وهي في نقصان كلّ يوم، ولما كان هذا هو حال هذه الحياة، فإنّه يسعى إلى اقتناص لذاتها ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، إنّ القضية بالنسبة للشاعر "هي قضية خلود، أي قضية الموت والحياة، ما جدوى العمر إذا كان الموت سيدركه، وما جدوى السعادة والمال، والجاه، والسلطة، ما جدوى الحياة، إذا كان الموت سيحيلنا عنها.. إنّ تجربة طرفة بذلك تغدو تجربة وجودية، تعاني مصير الأشياء، وترتبط بحقيقة الوجود، وفهمه، ولعلّ الشاعر خرج هنا من نزعتة الفردية، وأصبح رمزاً للإنسان، رمزاً لوطأة الوجود عليه، فهو لا يرضى من الحياة بأن يحيا، وإنّما يشقى بحيرته، يريد أن يدرك سرّ نفسه، سرّ الوجود"¹.

هكذا تتوجّه الذات الشاعرة تُبرّر موقفها، وتوضّح رؤيتها، وهي رؤية تنبثق من روح المفارقة التي تنطوي عليها هذه الحياة نفسها، إنّها حياة -كما ينظر إليها الشاعر الجاهلي- عبثية اشتملت على تناقضات صارخة، هي من صميم واقع الإنسان، ويوميّاته التي يعيشها، يقول (من الطويل)²:

أرى قَبْرَ نَحَامٍ بَخِيلٍ بِمَالِهِ،	كَقَبْرِ غَوِيٍّ فِي الْبَطَالَةِ مُفْسِدِ
أرى الموتَ يَغْتَامُ الْكَرَامَ وَيَصْطَفِي	عَقِيلَةَ مَالِ الْفَاحِشِ الْمُتَشَدِّدِ
أرى العَيْشَ كُنْزاً نَاقِصاً كُلَّ لَيْلَةٍ	وَمَا تَنْقُصُ الْأَيَّامُ وَالذَّهْرُ يَنْفَدِ
لِعَمْرِكَ إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى	لَكَالطَّوْلِ الْمُرْخَى وَثْنِيَاهُ بِالْيَدِ

يُظهرُ «طرفة» عجز هذا الإنسان، وقلة حيلته، أمام جبروت الموت، الذي ينال من الكريم الذي ينفق ماله، ويخترم الشحيح المُقتر البخل، ذلك الذي يقبض يده عن كل إنفاق، وإذا كان الحال كذلك، فما الذي يمنع المرء من اغتنام كلّ لحظات عمره، في حياة زائلة فانية يترصد فيها الموت كل حي، في كل آن، وحين؟.

تلك هي فلسفة طرفة التي آمن بها، وسار على نهجها، فاندفع إلى اقتناص كل لحظات حياته، وهكذا لم تكن مُشكلة الشاعر، "كمشكلة الناس الذين يقصرون همهم على تدبير معيشتهم، ذلك أنّه ارتقى أو نزع من همّ معيسته إلى همّ العيش، والوجود عامة، فمشكلته مشكلة إيمان، لا يشعر برابط يربطه بقيم الحياة"³.

إنّه من الواضح جداً، أنّ هاجس الموت كان الباعث الأساسي في حضور المفارقة في شعر «طرفة

¹ ينظر: إيليا حاوي: في النقد الأدبي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 5، 1986م، ص242.

² الأعلام الشنتمري: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، مرجع سابق، ص51، 52.

³ إيليا حاوي: في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص244.

بن العبد»، فقد ظلّ هذا الهاجس ماثلاً بشدة في نفس الشاعر منذ طفولته، يوم أن رأى أباه يذوي بين يديه، وقد أخذته يد المنون إلى غير رجعة، وهو لا يزال غلاماً صغيراً، لقد رسخت تلك الصورة الصادمة في مخيلة هذا الفتى في سن مبكرة، مع ما كابده في واقعه المرير، "إذ ألقى ذاته دون نصير، معوزاً، مشرداً، منبوذاً من قبيلته، ومجتمعه، وهذه الخيبة ضاعفت من شعوره بالألم، ودفعته إلى التشاؤم، والنظر إلى الجانب الحالك السواد، من مظاهر الوجود"¹، وهكذا فقد ألّفينا شبح الموت وقد ألقى بظلاله على جنبات خطابه الشعري، ومعه ترعرعت النظرة المفارقة للحياة في كيان «طرفة»، منذ سني عمره الأولى، وانعكس حضورها بشكل لافتٍ جداً على عالمه الشعري، حاملة معها كلّ المعاني التي انبثقت من تأملات الشاعر للحياة في محيطه ومن حوله، وبهذا فقد مثلت تجربة «طرفة» نموذجاً فريداً في الشعر الجاهلي.

لقد شكّلت التجربة الشعرية عند «طرفة بن العبد» في حد ذاتها تجربة جمعت بين مفارقات عدّة، ذلك أنّ الشاعر -الذي يعدّ من وجوه شعر العريضة، والخلاعة في الشعر الجاهلي- قد ترك في ديوانه، ما يشهد على إبداعه في فنون أخرى تتعد عن هذه الأغراض، فقد رُوي عن الحسن البصريّ أنّه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "كلمة نبيّ أُلقيت على لسان شاعر: إنّ القرين بالمقارن مقتدي"، وقد جاءت في قول «طرفة بن العبد» (من الطويل):

عَنِ الْمَرِّ لَا تَسْأَلُ وَسَلَّ عَنْ قَرِينِهِ فَكُلُّ قَرِينٍ بِالْمُقَارِنِ يَقْتَدِي

وغير ذلك كثير من النماذج التي تعدّ من عيون الحكمة في الشعر الجاهلي، نحو قوله (من الطويل):

سَتُبْدِي لَكَ الْآيَاتُ مَا كُنْتَ جَاهِلًا وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدْ

تتجلى مفارقة الموقف في "حس الشاعر الذي يرى به الأشياء، والأحداث من حوله، وتصويرها بمنظور المفارقة، ويترك للمراقب (المتلقي) تحليلها، واستنباط أبعادها الفلسفية، والشعورية، وكشف خيوطها"².

ومن هذا النمط ما عبّر عنه «الحارث بن وعله» في قوله (من الكامل)³:

قَوْمِي هُمْ قَتَلُوا أُمِيمَ أَخِي فَإِذَا رَمَيْتُ يُصِيبُنِي سَهْمِي
فَلَنْ عَفُوْتُ لِأَعْفُونَ جَلًّا وَلَنْ سَطَوْتُ لِأَوْهِنِ عَظْمِي

يقف الشاعر هنا موقفًا بالغ الحرج، شديد الوطأة، فقد قتل رهطاً من قومه أخاه، فإذا هو موجوع النفس، كسير القلب، بين زوجه «أميمة» التي كانت تحضه على النهوض للأخذ بثأر أخيه القتل،

¹ إيليا حاوي: في النقد الأدبي، المرجع السابق، ص 237.

² أحمد عادل عبد المولى: بناء المفارقة دراسة نظرية تطبيقية أدب ابن زيدون نموذجاً، مرجع سابق، ص 136.

³ أبو علي المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تح أحمد أمين عبد السلام هارون، ج 1، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1991م، ص 204.

امتثالاً لأعراف الجاهلية، وعاداتها، وبين مقتضيات نظام قبلي موروث، يجعل ذات الفرد، لا تتصرف إلا وفق ما تمليه مصلحة الجماعة، حيث تقنى الذات في كيان القبيلة، وتتحد معها كل الاتحاد، ولهذا نحس بوطأة المعاناة الشديدة التي يكابدها الشاعر، الذي لم يكن يملك من خياراته إلا أن يجنح إلى العفو، فيصفح عن قاتل أخيه، وفي هذا الموقف هدرٌ لدم أخيه، واسترخاؤه لفقدته، قد يبقى له سبّة أبد الدهر، أمّا إذا مضى في طريقه للثأر والانتقام، واختار طريق التمرد على سلطان القبيلة -الذي يعدّ في الجاهلية فوق كل اعتبار- فإنّ في ذلك ما يوهن الشاعر، والقبيلة على حد سواء، وذلك أمرٌ يشقّ على الشاعر -كما ينبئنا به الخطاب الشعري- (ولئن سطوت لأوهنن عظمي...).

إنّ هذا الواقع الشعري ليمثّل مفارقة موقفيّة بالغة الأثر، اقتضاها السياق الاجتماعي الذي عاش في كنفه الشاعر، وقد استطاع الشاعر بتوظيفها أن يبرّر موقفه، ويحمل المتلقي على التعاطف معه. ومن قبيل هذا الموقف، ما لحق الشاعر الجاهلي «قيس بن زهير» -وهو سيد قبيلة عبس- حين حملته أوزار حرب داحس والغبراء، على الثأر من قاتلي أخيه، وقد كانا من قرابته (من الوافر):

شَفِيتُ النَّفْسَ مِنْ حَمَلِ بْنِ بَدْرِ وَسَيَفِي مِنْ حُدَيْفَةَ قَدْ شَفَانِي
فَإِنْ أَكَّ قَدْ بَرَدْتُ بِهِمْ غَلِيلِي فَلَمْ أَقْطَعْ بِهِمْ إِلَّا بَنَانِي¹

تتمثّل المفارقة في موقف الشاعر، الذي عبّر عن عاطفتين متناقضتين كانتا تضطربان في نفسه، فمن جانب يحمل لنا الخطاب الشعري ما يُنبئنا أنّ الشاعر قد أطفأ نار الثأر الملتهبة في كيانه، واستطاع الانتقام من قاتلي أخيه حسب ما تمليه أعراف الجاهلية، غير أنّنا نجدُ في الشطر الثاني ما يُعبّر عن مبلغ الألم الذي اعتصر قلب الشاعر، وقد سوّلت له نفسه قتل أقرب الناس إليه، وهو إذ اقترفت يده هذا الصنيع الشنيع، فقد ظلّ ذلك حرقه في فؤاده، يستحث عواطف أخرى من الندم، والأسف، والحسرة.

تتكرّر هذه المواقف كثيرا في حياة الجاهليين التي تلقّوها كثير السياقات التي يقف فيها الشاعر موقف المعارضة الشديدة، المناقضة لواقع حاله، يقول «قريط بن أنيف» (من البسيط)²:

لَوْ كُنْتُ مِنْ مَازِنٍ لَمْ تَسْتَبِحْ إِلَيَّ بَنُو اللَّقِيْطَةِ مِنْ دُهِلِ بْنِ شَيْبَانَ
إِذَا لَقَامَ بِنَصْرِي مَعْشَرُ خُشْنٍ عِنْدَ الْحَفِيْظَةِ إِنْ دُو لَوْثَةٌ لَأَنَا
قَوْمٌ إِذَا الشَّرُّ أَبْدَى نَاجِدِيهِ لَهُمْ طَارُوا إِلَيْهِ زُرَافَاتٍ وَوَحْدَانَا

¹ أبو علي المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، المرجع السابق، ص 203.

² عبد القادر البغدادي: خزائن الأدب، تح عبد السلام هارون، ج 7، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1996م، ص 441.
قال أبو عبيدة: "أغار ناسٌ من بني شيبان على رجل من بني العنبر، يقال له: قريط بن أنيف، فأخذوا له ثلاثين بغيراً، فاستنجد قومه فلم ينجدوه، فأتى مازن تميم، فركب معه نفرٌ فأطردوا لبني شيبان مائة بغير، فدفعوها إليه، فقال هذه الأبيات" المصدر نفسه.

لَا يَسْأَلُونَ أَخَاهُمْ حِينَ يَنْدُبُهُمْ فِي النَّائِبَاتِ عَلَى مَا قَالَ بُرْهَانَا
لَكِنَّ قَوْمِي وَإِنْ كَانُوا ذَوِي عَدَدٍ - لَيْسُوا مِنَ الشَّرِّ فِي شَيْءٍ وَإِنْ هَانَا
يَجْزُونَ مَنْ ظَلَمَ أَهْلَ الظُّلْمِ مَغْفِرَةً وَمِنْ إِسَاءَةِ أَهْلِ السُّوءِ إِحْسَانًا
كَأَنَّ رَبَّكَ لَمْ يَخْلُقْ لِحَشِيَّتِهِ سِوَاهُمْ مِنْ جَمِيعِ النَّاسِ إِنْسَانًا
فَلَيْتَ لِي بِهِمْ قَوْمًا إِذَا رَكِبُوا شَنُّوا الْإِغَارَةَ فُرْسَانًا وَرُكْبَانًا

تحمل الأبيات قصّة رجل أغار عليه قوم، فسلبوه ما يملك، فاستصرخ بني قومه فلم يسمعوا استصراخه، وفرّج إلى آخرين من بني مازن، فهبوا لنصرته، وثأروا له.

تبدو المفارقة هاهنا في موقف الشاعر، وقد خذله قومه، إذ استنجد بهم، وقد كانوا أولي قوّة، وبأس شديد، غير أنّ كل هذا لم يُعزّر موقف الشاعر، وهكذا فإنّ الشاعر يحمل المتلقي على التعجّب الشديد، من صنيع رهطه الذين أعرضوا عنه، بينما نصره قوم آخرون، وقد كان حري بقومه أن يفرّجوا لنصرته، فإنّ في ذلك ما يُعيد للرجل حقه، كما أنّه يرفع شأنهم بين غيرهم من القبائل الأخرى، وإنّ في موقفهم هذا ما قد يُغري بهم غيرهم من القبائل التي جعلت من الإغارة سبيلاً لها في عصر جاهلي، يأكل القوي فيه الضعيف، يقول «زهير بن أبي سلمى» (من الطويل):

وَمَنْ لَمْ يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلَاحِهِ يُهْدَمُ وَمَنْ لَا يَظْلِمُ النَّاسَ يُظْلَمُ

على أنّنا إذا نظرنا إلى رأي «عبد القادر البغدادي»، فإنّنا نجده يصرف أسلوب الشاعر في إيراد هذه المفارقة، إلى مذهب «إخراج الذم مخرج المدح»، وفي هذا يهجو قومه من حيث يتوهم السامع أنّه يمدحهم، وهذا أسلوب ينضوي تحت نمط آخر من أنماط المفارقة، يسمى المفارقة اللفظية (سنعرض له فيما بعد)، يقول صاحب «خزانة الأدب»: "وقوله: «يَجْزُونَ مَنْ ظَلَمَ» هذا البيت وما بعده استشهد بهما أهل البديع على النوع المسمى: «إخراج الذم مخرج المدح»¹، غير أنّ «البغدادي»، يعرض رأي «المرزوقي» في شرح الحماسة، يقول «وقصّد الشاعر في هذه الأبيات عندي إلى بعث قومه، على الانتقام له من أعدائه ومهتضميه، وتهيجهم وهزهم، لا ذمهم، وكيف يذمهم ووبال الذم راجع إليه؟»².

¹ عبد القادر البغدادي: خزانة الأدب، ج3، مرجع سابق، ص446.

² أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ج1، مرجع سابق، ط1، ص23، وينظر: عبد القادر البغدادي: خزانة الأدب، ج3، المرجع نفسه، ص442.

2.1.6. المفارقة اللفظية:

يُعبّر هذا النمط المُفارقة، عن "شكل من أشكال القول، يُساق فيه معنى ما، في حين يُقصد منه معنى آخر، يخالف غالباً المعنى السطحي الظاهر"⁽¹⁾، وبهذا يُعوّل الشاعر في إنتاج هذا النمط، على ما يبيته من حيلٍ فنيّة، تُحاول صرف المتلقي بعيداً عن دلالات القول الشعري، قبل الانتهاء بما يكشف هذه المدلولات، ومن أشهر نماذج هذا النمط في الشعر الجاهلي قول «النابغة الذبياني» (من الطويل)⁽²⁾:

وَلَا عَيْبَ فِيهِمْ غَيْرَ أَنَّ سَيُوفَهُمْ بِهِنَّ فُلُولٌ مِنْ قِرَاعِ الْكَتَائِبِ

تحدّث «النابغة» عن الغساسنة مُستهلاً البيت بنفي العيب عنهم، وفي هذا ما يشي بمدحهم، غير أنّه مال إلى الاستثناء مُشعراً المُتلقى بتوقّع ما فيه ذمٌّ لهؤلاء وانتقاصٌ لهم، وفي الأخير عاد ليمدحهم، ذاكراً ما في سيوفهم من فُلُولٍ، دليلاً على إقدامهم وشجاعتهم وشدة بأسهم، وفي هذا كسر لأفق توقع المتلقي.

هكذا تتجسّد المفارقة التي ينطوي عليها البيت، في "المعنى المزدوج الذي يُوهمنا في الوهلة الأولى أنّه يتصدى لعيبٍ في الممدوح، لكننا سرعان ما نكتشف أنّ هذا العيب الضئيل ليس في الواقع سوى نتيجة لفضيلة عظمى من الفضائل التي يتحلون بها. إنّ فلول سيوفهم ليس من الضعف، والتخاذل، والتصدؤ، وإنّما من كثرة القراع، فالشطر الأوّل بحدّ ذاته قد يُشكّل هجاءً، لكنّه بعد أن أرففه بالشطر الثاني، فقد غدا الهجاء مغالاة بالمُدح"⁽³⁾.

وهكذا فإنّ القراءة المتأنّية لهذا البيت تُجلي سبيل «النابغة» في التلاعب بانتباه المتلقي، واستفزاز أفق توقّعه، من خلال نُزوعه إلى المراوحة بين المعنى، ونقيضه، حتى استقرّ البيت على دلالاته النهائية.

وشبيه بهذا الأسلوب، ما جاء في قول «النابغة الجعدي» (من الطويل):

فَتَيَّ كَمُلْتَ أَخْلَاقُهُ غَيْرَ أَنَّهُ جَوَادٌ فَمَا يُبْقِي مِنَ الْمَالِ بَاقِيَا

يصدّق على هذا البيت، ما أوردناه في حديثنا عن بيت «النابغة الذبياني»، فقد ذكر الشاعر أنّ ممدوحه قد جمع من الصفات، ما يرقى به إلى مراتب عالية في مكارم الأخلاق، غير أنّه جاء بأداة الاستثناء، وهو ما من شأنه أن يُلقي في نفس المتلقي من بذور الريبة ما يجعله يعتقد أنّ الشاعر قد يذكر ما يسيء إلى صورة الممدوح التي انطبعت في ذهنه، غير أنّ الشاعر خالف توقّع المتلقي، وعاد ليشيد مجدداً بالممدوح، وبما يتصف به من جود منقطع النظير.

¹ أحمد عادل عبد المولى: بناء المفارقة دراسة نظرية تطبيقية، ص 56.

² النابغة الذبياني: الديوان، ص: 15.

³ إيليا حاوي: في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 308.

ومن صور هذا الأسلوب الجميل، ما ألفيناه في قول «عدي بن زيد» في وصف روض جميل (من الخفيف)¹:

وَمَجُودٍ قَدْ اسْجَهَرَ تَنَاقُيَ رَ كَلَوْنِ الْعُهُونِ فِي الْأَعْلَاقِ
عَنْ حَرِيفٍ سَقَاهُ نَوْءٌ مِنَ الدَّدِ وَ تَدَلَّى، وَلَمْ تُوَارِ الْعِرَاقِي
لَمْ يَعْبه إِلَّا الْأَدَاحِي فَقَدْ وَبَّ رَ بَعْضُ الرِّئَالِ فِي الْأَفْلاقِ

وصف «عدي بن زيد» هذا الروض، وقد زحّت عليه أمطار الخريف، وتألّقت فيه الأزهار، فكان للعين مُتعةً وسحرًا، غير أنّ الشاعر استهلّ البيت الثالث بعبارة «لَمْ يَعْبه إِلَّا الْأَدَاحِي..»، وهي عبارة تُلفت انتباه المتلقي، وتحملُ إلى خَلْده أنّ الشاعر رُبّما قد يُورد ما يعيب الصورة البديعة -التي استعرضها آنفا- لهذا الروض، غير أنّ «عدي» يخيبُ توقع المتلقي، ويعودُ ليذكّر أنّ هذا الروض، قد انتشرت بين ظهرانيه الرئال (صغار النعام)، وهو منظر من شأنه أن يُضفي جمالاً أكثر على هذا الروض، ويزيد من حُسن صورته، وهكذا أفلح الشاعر من خلال توسّل هذا الأسلوب في جذب المتلقي، إلى جماليات الصورة التي أوردها في هذه الأبيات على نحو أشدّ استقطاباً، وأكثر فاعلية.

ومن أوجه المفارقة اللفظية في تراثنا البلاغي، مبحثٌ يسميه البلاغيون "تجاهل العارف، ومزج الشك باليقين"، وقد عرفه «أبو هلال العسكري»، بأنّه "إخراج ما يُعرف صحّته مخرج ما يُشكّ فيه ليزيد بذلك تأكيداً"²، وفيه يعتمد الشاعر إلى "سؤال المتكلّم عما يعلمه حقيقة، تجاهلاً لنكتة وغاية وهذه الغاية قد تكون المبالغة في المدح، أو التعريض، أو التوبيخ، أو الإيناس، أو التدله في الحب، أو التعجب، أو المبالغة في الذم والتحقير"³، ومن هذا الضرب الأخير قول «زهير بن أبي سلمى» (من الوافر)⁴:

وَمَا أُدْرِي وَسَوْفَ إِخَالَ أُدْرِي أَقَوْمُ آلِ حِصْنٍ أَمْ نِسَاءُ

توجّه الشاعر إلى المتلقي بحقيقة يعرفها، غير أنّ «زهير»، أراد أن يمعن في الحط من شأنهم، وتحقير أمرهم، ويبدو أنّ الشاعر قد أدرك أنّه أخطأ في هجاء القوم، فلم يعد إلى مثل ذلك، وقال

¹ ديوان عدي بن زيد ص: 152، المجلد: الروض جاده المطر الغزير، اسجهر النبات: طال وانبسط، تناوير: جمع تنوير من نور الزرع

إذا أدرك، العهون: جمع عهن وهو الصوف، الأعلاق: جمع علق وهو الجراب، النوء: المطر، الدلو: برج السماء، الخريف: اسم أول مطر بعد الصيف، العراقي: جمع عرقوة: ويطلق على الكواكب في برج السماء، لم توار: لم تستقر، الأداحي: جمع أدحية، وهي مبيض النعام في الرمل، وبّر: نبت زغبه، وصار ذو وبّر، الرئال: جمع رأل وهو ولد النعامة، الإفلاق: ما تفلق من البيض.

² أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، دت، ط2، ص412.

³ ينظر: يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007م، ص264.

⁴ زهير بن أبي سلمى: الديوان، شرح حمدو طخاس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2005م، ص13.

في ذلك: "ما خرجت في ليلة ظلماء إلا خفت أن يصيبني الله بعقوبة لهجائي قومًا ظلمتهم"¹. تقوم المفارقة اللفظية، في الخطاب الشعري من خلال "الجمع بين متنافرين في الدلالة"²، ومن تجلياتها في التراث النقدي والبلاغي، ما يندرج ضمن أدوات المحسنات البديعية في "ما قدمته البلاغة العربية تحت مصطلحي الطباق والمقابلة، حيث تُقدّم بنية التضاد المعجمي المفارقة في أبسط صورها، إذ تكون بين لفظين في الطباق، وبين أكثر من لفظين في المقابلة"³. أمّا الطباق فهو "الجمع بين لفظين متضادين في المعنى، وقد يكونان اسمين أو فعلين أو حرفين، أو يكون أحدهما اسماً والآخر فعلاً.. والنظر في هذا التضاد يكون من جهة المعنى لا من جهة اللفظ"⁴، وهكذا تتبثق المفارقة من خلال انصراف الشاعر إلى الجمع بين المتضادات، وهو ما يوحي بحالة شعريّة ترفض الانصياع لواقع الحال، وضوابط المنطق الذي يعترف به الآخرون، وتصرّ أن تعيش عالمها كما تراه، وإن كان عالمًا يلغه التناقض الصارخ، وتملؤه وجوه التضاد في كثير من تفاصيله، وتغشاه صنوف من الأحداث التي فرضت واقعها على الشاعر، وبهذا كان للمفارقة أن اقتحمت أسوار الخطاب الشعري، ويلاحظ قراء الشعر الجاهلي أنّ هذه الظواهر "تكثر بوجه خاص في قصائد الرثاء، حيث تعكس حالة من الاضطراب النفسي، التوتر، والانتقال المفاجئ من حال إلى حال، ويحتدّ هذا الاضطراب باطراد تلك الثنائيات على نسقٍ، وموقع ثابتين"⁵، وعلى هذا فإننا نجد شعر الرثاء يحفل بثنائيات ضدية من شاكلة (الموت، والحياة)، (الحزن والأنس)، (الليل والنهار)، وهي مفاهيم متضادة اقتحمت عوالم القصيدة عند الشاعر الجاهلي، ومن نماذج الطباق قول «الخنساء» رضي الله عنها (من الطويل)⁶:

فإن كان صخرُ الجودِ أصبَحَ ثاوياً فقد كان في الدنيا يضرُّ وينفعُ

فبين فعلي: "يضر"، و"ينفع" طباق يفيد أنّ الفقيد كان يضرّ أعداءه لما له من بأس شديد وشجاعة كبيرة، وينفع أهل الحاجة من الفقراء.

وكذلك في قولها في رثاء أخيها «صخر» (من الخفيف)⁷:

عاش خمسينَ حِجَّةً يُنكِرُ المُنْـ كَرَّ فِينَا وَيَبْذُلُ المَعْرُوفَا

وفي قولها (من البسيط)⁸:

¹ زهير بن أبي سلمى: الديوان، مرجع سابق، ص 9.

² ينظر: محمد سليمان: ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، ص 189.

³ أحمد عادل عبد المولى: بناء المفارقة دراسة نظرية تطبيقية، ص 61.

⁴ ينظر: عبد العليم يوفاتح: فنون البلاغة العربية، مطبعة بن سالم، الأغواط، الجزائر، ط 1، 2009م، ص 275.

⁵ محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوب، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1988م، ص 69، 70.

⁶ الخنساء: الديوان، مرجع سابق، ص 81.

⁷ المرجع نفسه، ص 84.

⁸ المرجع نفسه، ص 46.

وما عَجُولٌ عَلَى بَوِّ تُطِيفُ	لَهَا حَنِينَانِ: إِغْلَانٌ وَإِسْرَارُ
تَرْتَعُ مَا رَتَعَتْ، حَتَّى إِذَا اذْكُرْتَ	فَإِنَّمَا هِيَ إِقْبَالٌ وَادْبَارُ
لَا تَسْمُنُ الدَّهْرَ فِي أَرْضٍ وَإِنْ رَتَعْتَ	فَإِنَّمَا هِيَ تَحْنَانٌ وَتِسْجَارُ
يَوْمًا بِأَوْجَدَ مِنِّي يَوْمَ	صَخْرٌ وَلِلدَّهْرِ إِحْلَاءٌ وَأَمْرَارُ

وفي هذه النماذج التراثية، ذهبت «الخنساء» إلى المطابقة، معبرة عن حالة نفسية قلق، تنظر بأسى إلى واقعها الكئيب، وقد جلّله حزن فياض بفقدان أحبّتها، وأجّجه صراع عنيف يعتمل داخل نفس الشاعرة، التي لم تستطع أن تتأقلم مع واقعها بعد فقدان أخويها (ثم زوجها فيما بعد)، وهو ما جعل شعرها يفيض بهذا الحضور المفارقة الذي يعكس تناقضات الحياة، التي يتاح لها أن تجتمع في فضاء القصيدة.

ومن أوجه المفارقة التي ينتجها الطباق ما جاء في قول «دريد بن الصمة» (من الطويل)¹:

وَمَا أَنَا إِلَّا مِنْ غَزِيَّةٍ إِنْ غَوَتْ غَوَيْتُ وَإِنْ تَرَشَّدَ غَزِيَّةٌ أَرَشُدِ

يُوشِكُ أَنْ يَكُونَ هَذَا الْبَيْتُ -كَمَا قِيلَ عَنْهُ- شَعَارَ الْجَاهِلِيَّةِ، ودُستورها، فالفرد ليس له إلا أن يذوب في الجماعة، ولا حياة له إلا في حدود قبيلته، أو أخرى يستجير بها وتمنعه، وتحميه، إن اضطرت ظروف الحياة لذلك، وإلا فإن مصيره سيكون مصير الصعاليك الذين خلعتهم قبائلهم، فهاموا على وجوههم لا يجدون إلا رؤوس الجبال، وبطون الشعاب.

جاء الطباق بين فعلي "غوت"، و"ترشد"، وتبدو روح المفارقة، في أنا الشاعر التي ألهمت من الحكمة، والرشاد، والعقل السديد، ما يجعلها تنظر إلى صواب الرأي، غير أنّها لا تفعل ذلك، امتثالاً لموجبات أعراف الجاهلية.

ومن جانب آخر فقد ألّفينا المفارقة الشعرية، قد تأسست لتكون معلماً من معالم القصيدة، يُعبر عن التوجه الشعري برمّته، عند فئة من شعراء الجاهلية، عاشوا تجارب حياتية يلفها التناقض، والتضاد في كثير من تفاصيلها، ومن نماذج ذلك تجربة الشاعر الجاهلي «عدي بن زيد»، فالدارس لفضاء القصيدة عنده، يبدو له بكل وضوح، الحضور الطاعي للمفارقة في شعره، حتى غدت اتجاهاً واضح المعالم عنده²، ولا شك أنّ لتجربة الشاعر العصبية التي عاشها دورها الفاعل في ذلك، فقد تراوحت حياته، بين أيام سعيدة، رغيدة، مترفة في كنف «كسرى» وفي بلاطه، قبل أن يكابد حياة بائسة عصبية انتهت بموته في سجن «النعمان»، وقد كان من الطبيعي له وقد تقلّبت الأيام به من

¹ دريد بن الصمة: الديوان، تح عمر عبد الرسول، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ص 62،

² ينظر: أحمد بن صيفية: الخطاب الشعري عند عدي بن زيد العبادي، رسالة ماجستير، إشراف أ.د حبيبة بومتمت، جامعة الجزائر 02، 2012، وينظر: حسني عبد الجليل يوسف: المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، دراسة نظرية تطبيقية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2001م.

أعلى المراتب إلى درك الشقاء أن ينعكس كل هذا على عالمه الشعري، حتى شهدنا حضور الطباق عنده ليكون ظاهرة ملفتة لانتباه الدارسين، مشكلة سمة أسلوبية في شعره، وهكذا فإن هذا الشاعر الذي يعيش في سجنه وقد فقدَ الحُضوة، والجاه، والأهل، والولد، وكل أمل منشود في أن ينال الحرية التي افتقدها، لم يُعُدْ ليهتم لأي شيء، وقد أصبح ينظر إلى المتناقضات وقد ملأت حياته البائسة، وأضحى ليله في السجن مُساوياً لنهاره، وما يحملان للشاعر إلا هموماً ثقيلة، وصنوفاً شتى من الحسرة والعذاب، بعد حياة الحرية، والسعادة، والانطلاق والحبور، وبعد عهود زاهية جميلة في ديوان «كسرى»، وفي قصور المناذرة، وحيث مجالس الخمرة وتُدمانها، ومرباع الصيد والقنص، في أكناف الحيرة، وفي بوادي بني تميم، بل وربما بلغ اليأس بالشاعر أن أصبح حتى الموت، مُعادلاً للحياة التي يعيشها، وهكذا فمن الطبيعي أن ألفينا الألفاظ المتضادة المتناقضة، وقد اجتمعت في البيت الواحد، لتعبّر بصدق، عن الذات الشاعرة التي أصبح يُلْفَها التناقض، وتملؤها المفارقة من كل جانب، وتعصف بها صروف الدهر، وتبدل أحواله، وتقلب الحياة التي لا تُبقي المرء على حال واحدة.

من نماذج المطابقة في شعر «عدي بن زيد»، قوله (من الرمل)¹:

غَيْرَ أَنَّ الْأَيَّامَ يَغْدُرْنَ بِالْمَرِّ ءِ وَفِيهَا الْمَيْسُورُ وَالْمَعْسُورُ
فَاصْبِرِ النَّفْسَ لِلْخُطُوبِ فَإِنَّ الدَّهْرَ يَدْجُو حِينًا وَحِينًا يُنِيرُ

استخدم «عدي» الطباق بين لفظتي "الميسور" و"المعسور"، وفعلي "يدجو" و"ينير"، للتعبير عن تقلب أيام الدهر، وما يطبع حياة الإنسان من تضاد صارخ. هكذا جاءت المفارقة اللفظية، في هذين البيتين من خلال حديث الشاعر عن الحياة، التي يعيشها الإنسان بأفراحها وأتراحها، إنها حياة ذات طبيعة متغيرة متناقضة، لا تكاد تدوم على حال.

يتوجه الشاعر مخاطباً نفسه، يُواسيها، ويحدثها أن كل ما كابده إنما هو من طبيعة هذا الدهر، الذي يبسم للمرء فيضيء له دروب حياته، وقد يتجهّم في وجهه فيكشف له من البأساء ما لم يكن له به سابق عهد.

يبدو أن «عدي بن زيد» وقد عاش حياة رغدة مترفة، انتبه من خلال تجربته القاسية في سجن «النعمان»، إلى وجه آخر للحياة لم يكن له به سابق عهد، إنه وجه الحياة المتجهّم الغشوم، الذي يكشف عن طبيعتها المفارقة التي تتراوح بين حالٍ، وحال آخر يتناقض معه كل التناقض، يقول «عدي» (من الطويل)²:

وَلَا قَيْتُ لَذَاتِ الْفَتَى وَأَصَابِنِي قَوَارِعُ مَنْ يَصْبِرُ عَلَيْهَا يُخَلِّدُ

¹ عدي بن زيد، الديوان، مرجع سابق، ص 90.

² المرجع نفسه، ص 108.

وتبدو روح المفارقة في أشد تجلياتها في طبيعة الحياة الإنسانية نفسها، ذلك أنّ أيام الشباب، التي طالما سَعَدَ المرءُ بها، ومضى يقتنص من لاذئها، لا بدّ لها أن تمضي إلى غير رجعة، وتصير حياة المرء إلى شيب، وعجز، يقول (من الخفيف)¹:

وَابْيَضَاضُ السَّوَادِ مِنْ نُذُرِ الشَّيْخِ
رَّ وَهَلْ بَعْدَهُ لِأُنْسٍ نَذِيرُ

ويلوذُ «عدي بن زيد» بالمطابقة، مُعْتَرِفاً بأنّ حياته، وإن عبست في وجهه، فإنّها قد أحسنت إليه في سالف عمره، وقد قضى منها أوطاراً كثيرة، ونال من أطايبها ما شاء، يقول (من الخفيف)²:

فَلَيْسَ دَهْرِي تَوَلَّى خَيْرُهُ
وَجَرَتْ بِالشَّرِّ لِي مِنْهُ الْجَوَارِي
فَقَضَيْنَا حَاجَةً مِنْ لَذَّةٍ
وَحَيَاةَ الْمَرْءِ كَالشَّيْءِ الْمُعَارِ

وكذلك يوظف «المرقس الأكبر» المطابقة، للتعبير عن مبلغ المفارقة التي يعيشها، والاعتراب الذي يعانیه، يقول (من الوافر):

سَرَى لَيْلًا خَيَالٌ مِنْ سُلَيْمَى
فَأَرَقَنِي وَأَضْحَابِي هُجُودُ
فَبِتُّ أُدِيرُ أَمْرِي كُلَّ حَالٍ
وَأَرْقُبُ أَهْلَهَا وَهُمْ بَعِيدُ
فَمَا بَالِي أَفِي وَيُخَانُ عَهْدِي
وَمَا بَالِي أَصَادُ وَلَا أَصِيدُ

تتأسس المفارقة، من واقع حال الشاعر وقد أرقه ليله الطويل، وأرهقه نهاره، فبينما حوله أصحابُ نيامٍ لا يشكون ما يكابده من ضيق وتسهد، تقف الذات الشاعرة موقف المعاناة، وقد ظلت تذكر هذه الحبيبة التي بعدت دارها، وعُسّر مزارها، وخانت عهودها، وقد أوفى الشاعر كلّ عهوده، ومن جانب آخر يُشكّل حضور الطيف الذي يزور الشاعر إحدى أوجه المفارقة، التي تكون معها هذه الحبيبة غائبة حاضرة، وهنا يلوذ الشاعر بالحلم "ليفكك صورة الحاضر إلى أجزائها الصغرى ليعيد تشكيلها وفق هواه، فينشر عليها ألوان الماضي، وعبقه، وليعادل بالحلم طيف الحبيبة أو خيالها الزائر، بَطْشَ الهجر بلطف الوصل، وخشونة الحاضر برفق الماضي، وتمنّع الأحداث باستسلامها"³.

لا نبرح هذا النمط المفارقي، دون أن نُعرِّج على البيت الشهير لـ«امرئ القيس» (من الطويل):

مِكَرٍّ مِقَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعَاً
كَجُلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّةِ السَّيْلِ مِنْ عَلٍ

فقد وظّف الشاعر المطابقة هاهنا لإبراز ما يُبديه فرسه من كَر، وفَر، وإقبال، وإدبار، وقد نشأت المفارقة من خلال نُزوع الشاعر إلى توليف مفردات مُتباعدات، تحمل معاني متناقضات، يؤازر

¹ عدي بن زيد، الديوان، مرجع سابق، ص 85.

² المرجع نفسه، ص 95.

³ عبد الإله الصائغ: الخطاب الإبداعى الجاهلي والصورة الفنية، المركز الثقافى العربى، بيروت، ط1، 2007م، ص33.

بعضها بعضاً، في تشكيل دلالات البيت مؤدّية إلى صُنع صورة أسطورية لهذا الفرس، الذي يحمل من الصفات ما يثير الإعجاب إلى أبعد الحدود.

لقد مثّل هذا البناء المفارقة -الذي اعتمد الشاعر في وضع لبناته على حسن اختياره، لوحداث لفظية متطابقة يشدّ بعضها بعضاً- أحد أشهر الصور التي تفاعل معها قُرّاء الشعر الجاهلي، مُنتجة قراءات لا سبيل إلى حصرها، أثرت رصيد هذا الشعر القرائي، وحققت للقراءة أهدافها كاملة غير منقوصة، يقول «محمد أبو موسى»: "والمрад بيان سرعته في كره، وفره، وإقباله، وإدباره، وكأنّ هذه الأفعال المتقابلة تتداخل في سرعة عجيبة، وانفتال بالغ، حتى لا يتبيّن الطَرْفُ في فرّه إلّا رأى كرهه، ولا يتبيّن إقباله إلّا رأى إدباره، وكلمة «معا» هنا هي التي صنعت هذا التداخل المذهل بين المتناقضات، وهذه صورة من أعجب الصور"¹.

هكذا يبدو المشهد الشعري الذي جاء به «امرؤ القيس» بما حمله من مفردات متضادة، على النحو الذي تفاعل معه هذا المتلقي -وغيره كثيرون- مؤدياً إلى كشف جمالياته البديعة، كأنّه لوحة أسبغ عليها رسامها ما ائتلف من الألوان، وما اختلف، مُنتهياً إلى تشكيل مشهد فريد في تاريخ الشعر العربي.

¹ ينظر محمد محمد أبو موسى: الشعر الجاهلي، دراسة في منازع الشعراء، مرجع سابق، ص 102.

3.1.6. مفارقة السخرية:

يأتي هذا النمط للتعبير عن ما يُؤمر في كيان الشاعر من صِرَاعٍ تُغذيه تناقضات الحياة التي لا تتقبلها الذات الشاعرة، فتُحاول مُواجهتها، والتغلب عليها من خلال الكشف عن ملامح هذه التناقضات التي تموجُ بها الحياة، ويُعدُّ التهكم سلاح الشاعر في هذا النمط، وبهذا تكون مفارقة السخرية "طريقة في التهكم المرير، والتندر أو الهجاء الذي يظهر فيه المعنى بعكس ما يظنه الإنسان، وربما كانت أعظم صور البلاغة غنفاً، وإخافةً، وفتكاً"¹.

تُصادف ضروباً، من هذا النمط في شعر «الأعشى» حين تحدّث عن ما انتهى إليه أمره مع صاحبتة «هُريرة»، وقد صدّت عنه، وهو المحبّ العاشق، كما يُنبئنا عن ذلك، في قوله (من البسيط)²:

صَدَّتْ هُرَيْرَةُ عَنَّا مَا تُكَلِّمُنَا،	جَهْلًا بِأَمْ خَلِيدٍ حَبْلٌ مَن تَصِلُ؟

ويبدو أنّ الشاعر قد أوجد لـ«هُريرة» معاذيرها فهو شيخٌ ضعيف البصر، كبير السن، أذرت به ضُروف الدهر، وغير حاله تقلّب الأيام، فلم يعد يُرجى منه شيء، ولم يعد فيه مطمعٌ لأحدٍ، ولم يشفع له كلّ ما قاله فيها من شعر بديع، يقول (من البسيط)³:

أَنَّ رَأَتْ رَجُلًا أَعْشَى أَضَرَّ بِهِ	رَيْبُ الْمَنُونِ وَدَهْرٌ مُفْنِدٌ خَبِلُ

على أنّ الشاعر، ربّما عنّ له أن يجبر نفسه الحزينة المجروحة التي ألمها، صُدود من يهوى عنه، فطفق يذكر أنّ ما كابده، هو من إعراضٍ عنه، إنّما كابده كثيرون غيره، بدءً بـ«هُريرة» هذه، في حديث كلّهُ مُفارقات لا تخلو من السخرية المريرة، يقول (من البسيط)⁴:

عَلَّقْتُهَا عَرْضًا وَعَلَّقْتُ رَجُلًا	غَيْرِي وَعَلَّقَ أُخْرَى غَيْرَهَا الرَّجُلُ
وَعَلَّقْتُهُ فَتَاةً مَا يُحَاوِلُهَا	مِنْ أَهْلِهَا مَيِّتٌ يَهْذِي بِهَا وَهَلُ
وَعَلَّقْتَنِي أُخَيْرَى مَا ثَلَاثُمْنِي	فَاجْتَمَعَ الْحُبُّ حُبًّا كُلُّهُ تَبِلُ
فَكُنَّا مُغْرَمٌ يَهْذِي بِصَاحِبِهِ	نَاءٍ وَدَانٍ وَمَحْبُورٌ وَمُحْتَبِلُ

تُعبّر الأبيات عن حالات وجدانية فريدة، ففي البيت الأول يذكر «هُريرة» التي أوقعته في حبائلها (علقتها عرضاً..)، غير أنّ هذه المرأة -كما أسلفنا- لم تكن تبادله هذه العاطفة، فقد تملّكها حبٌّ آخرٌ غيره، وهذا الآخر انشغل بواحدة أخرى، وفي البيتين اللاحقين يستمرّ الشاعر في هذا

¹ أحمد عادل عبد المولى: بناء المفارقة دراسة نظرية تطبيقية، مرجع سابق، ص116.

² الأعشى: ديوان الأعشى الأكبر، شرح عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2005م، ص148.

³ المرجع نفسه، ص148.

⁴ المرجع نفسه، ص148.

الحديث الطويل، عن هذه المفارقات العجيبة التي تأخذ المتلقي كل مأخذ.

وحين أراد «عدي بن زيد» أن يكشف ما انتهى إليه أمره، في سجن «النعمان بن المنذر»، جعل المفارقة وسيلة لذلك، وقد تلبّسها التهكم المرير، تعبيراً عن ما أفضى إليه حاله، وما ألمّ به من بؤس شديد، وكأنّ الشاعر لا يُصدّق واقعه المر الذي أصبح يعيشه، يقول (من الوافر)¹:

وما لي ناصِرٌ إلّا نساءٌ أراملٌ قد هلّكن من النّحيبِ

جاءت المفارقة ساخرة، من واقع حال الشاعر، الذي تحوّل من موقعه الأثير في مُجتمع الحيرة، ومكانته المرموقة في سفارته في بلاط «كسرى»، ليجد نفسه مقهوراً صاغراً، لا ينصره إلّا نساء ضعيفات ناحبات، وإنّها لمفارقة مُضحكة مُبكية، من تبدّل الأحوال بالمرء، وهوانُ أمره بين عشية وضحاها.

وكذلك يُوظّف «عدي» هذا النمط في سياق ردّه على أحد الشامتين، وقد عيّره بما أصبح عليه في سجن «النعمان بن المنذر»، يقول (من الخفيف)²:

أيّها الشامتُ المُعَيَّرُ بالدّهرِ أنتُ المَبْرَأُ المَوْفُورُ؟
أم لَدَيْكَ العَهْدُ الوثيقُ من الدّ أيّام؟ بل أنت جاهلٌ مغرورُ
لَيْتَ شِعْري كَيْفَ أَنْتَ إِذَا مَا دُرٌّ في حُرٍّ وَجْهَكَ الكافور

لقد أوتي «عدي» من واسع الثقافة، وسعة الاطلاع، ما جعله يفقه أنّ حياة المرء وإن طالّت أيّامها، ولياليها فإنّها صائرة إلى زوال، فهو قد رأى ملوك فارس، وقد عاشوا أزماناً طويلة يحكمون الممالك العظيمة في الشرق، وفي الغرب، ثم يطوي الموت ذكّهم، ويُلقِي عليهم النسيان أستاره، وقد كانت مدارِكُهُ هذه هي ما هوّن عليه مأساته بعد أن مسّه الضر، ولحقه ظلم «النعمان» ما لحقه، وفي الأبيات تتجسّد المفارقة من موقف الشاعر السجين الذي يسخر من الطليق الحرّ ذلك الذي جاء ليشتت بالشاعر بعد أن حلّ به ما حلّ، فإذا بـ «عدي» يُذكّره بعضاً من دُروس الدهر، وعبره، ثم يسأله سؤال الحكيم الأريب الذي يعلمُ مُنقلبُ الأمور على المرء الغافل المغرور، وأنّ الموت لا محالة هو مُنتهى كل حي، وهكذا فقد اهتدى الشاعر بحكمته البالغة، وتجربته المريرة، أنّ الدّهر ليس له من عهدٍ يُعطيه للنّاس ليأتَمّنوه على أنفسهم.

ويقترّب من هذه المعاني ما جاء في قول «أمية بن أبي الصلت» (من المنسرح)³:

يُوشِكُ مَنْ فَرَّ مِنْ مَنِيَّتِهِ فِي بَعْضِ غِرَاتِهِ يُوَافِقُهَا

¹ عدي بن زيد، الديوان، مرجع سابق، ص 40.

² المرجع نفسه، ص 90.

³ أمية بن أبي الصلت: الديوان، تح سجع جميل الجبيلي، دار صادر، بيروت، ط1، 1998م، ص 172. عبطة: شابا.

مَنْ لَمْ يَمُتْ عَبْطَةً ، يَمُتْ هَرَمًا لِلْمَوْتِ كَأْسٌ وَالْمَرَّةُ دَائِقُهَا

يتحدث الشاعر عن المرء الذي يظن أنه قد نجا من الموت، غير أنه -من حيث لا يدري- يسير بقدميه إلى حيث ينتظره الموت، فيقع فيما كان يخشاه، وفي هذه المفارقة، ما يكتنفها من سخرية عن ضعف الإنسان، وغروره الذي قد يحمله إلى حيث يلقي حتفه.

ومن منظور الشاعر الجاهلي، يقف «زهير بن أبي سلمى»، لينظر إلى الموت نظرة الحائر، الذي لا يجد ما يُفسّر به ما يصنعه هذا الموت في الناس صغيروهم، وكبيرهم، إلا أن يُصورها ساخرا كأنها ناقة ضعيفة البصر (عشواء)، فهي تدوس بأخفافها كل ما تجده في طريقها، ولا تُميّز في ذلك بين صغير أو كبير، يقول (من الطويل)¹:

رَأَيْتُ الْمَنَايَا خَبَطَ عَشَوَاءَ مَنْ نُصِبَ ثُمْتُهُ وَمَنْ نُخِطِي يُعَمَّرُ فَيَهْرَمَ

وحين نعود إلى شعر «عدي بن زيد» نجد أن المفارقة قد أخذت عنده صبغة هجائية من جانب، ونفسية عاطفية من جانب آخر، يقول (من الوافر)²:

سَمَا صَقُرٌ فَأَشْعَلَ جَانِبَيْهَا وَالْهَاكُ الْمُرَوِّحُ وَالْعَزِيبُ
وَتُبْنَ لَدَى الثَّوِيَّةِ مُلْجَمَاتٍ وَصَبَّحْنَ الْعِبَادَ وَهْنٌ شَيْبُ
أَلَا تِلْكَ الْغَنِيمَةُ لَا إِفَالَ تُرْجِيهَا مُسَوِّمَةٌ وَنَيْبُ

جاءت هذه الأبيات و«عدي» يُكابِدُ محنة سجنه، وقد أغار «الحارث بن جفنة الغساني» على الحيرة فأحرقها، واستباحها، بينما كان «النعمان» قد خرج إلى البحرين، وتظهر المفارقة حاملة غرض الهجاء، والشماتة، والتشفي في «النعمان بن المنذر»، غير أننا نلمس من جانب آخر أن الشاعر، وإن أشفى غليل نفسه من «النعمان» الذي ظلمه، فإنه في دواخله ألم شديد لما أصاب الحيرة من بلاء، وهي مسقط رأسه، ومدينته التي عاش فيها أزماناً طويلة، ينال الحظوة والسعادة ورغد العيش، قبل أن ينقلب عليه «النعمان»، وهكذا فقد اجتمعت في نفس الشاعر، عواطف متناقضة شتى متصارعة في ذاته بين إحساس عارم بالظلم، وشماتة -غير خافية- في من ظلمه، ومن جانب آخر يكتنف الذات الشاعرة حزن دفين، وأسى عميق لما أصاب الحيرة من خراب، وكره عظيم، لتتشكل المفارقة على نحوٍ أشدّ مرارة.

¹ الخطيب التبريزي: شرح المعطيات العشر، مرجع سابق، ص 159.

² عدي بن زيد، الديوان، مرجع سابق، ص 114، 115، المروح: الإبل المروحة إلى مبركها، العزيب: ما ترك في مراعيه من الإبل، الثوية : موضع قرب الحيرة، الإفال: صغار الإبل، النيب: جمع ناب، هي الناقة المسنة.

4.1.6. المفارقة التصويرية:

المفارقة التصويرية طريقةً فنيّةً يستخدمها الشاعر "لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوعٌ من التناقض، هذا التناقض الذي قد يمتدّ، ليشمل القصيدة برمتها، فتقوم كلّها على مفارقة تصويرية كبيرة"¹، وفي ظل هذه المفارقة يقع المتلقي في بؤرة صراعٍ ينشأ عن التجاذب بين طرفين مُتقابلين، وهو صراعٌ يذكّيه التناقض الحاد بينهما، ممّا يُحقّق دهشة المتلقي، ويؤدي به إلى التفاعل مع بُنى الخطاب الشعري، ومن نماذج هذا النمط ما جاء في قول «المنخل اليشكري» (مجزوء الكامل):

وَلَقَدْ شَرِبْتُ مِنَ الْمُدَا	مَةِ بِالْقَلِيلِ وَبِالْكَثِيرِ
فَإِذَا أَنْتَشَيْتُ فَأَنْنِي	رَبُّ الْخَوَزْنَقِ وَالسَّدِيرِ
وَإِذَا صَحَوْتُ فَأَنْنِي	رَبُّ الشَّوَيْهَةِ وَالْبَعِيرِ

تحمل هذه الأبيات الخمرية مفارقة تصويرية مُكتملة الأركان، تمثلت في ما صوّره الشاعر من فعل كأس المُدام، من حيث أنّها تأخذ الشاعر في هُنيئات من عالمه الرعوي البسيط الذي لا يحتكم فيه إلّا على شويّهاته، وبعيره، إلى عالمٍ مُترفٍ باذخٍ يمتلك فيه "الخوزنق"، و"السدير"، -وهما من قصور العرب الشهيرة- حتى إذا صحا من نشوته عاد إلى عالمه البدوي، وذهب كلّ ما كان يملكه في لمح البصر.

إنّه من الواضح هنا أنّ الطرف الأول الذي شكّل المفارقة التصويرية، هو تلك الصورة التي تتشكل في ذهن المتلقي عن بيئة بدوية يعيشُ الشاعر في أكنافها في حال صحوه، بينما الطرف الثاني للمفارقة هو صورة أخرى مُغايرة تماماً تمثل عالمًا باذخًا يقف فيه الشاعر سيّدًا على أشهر قصور العرب، حين يشرب من خمرته المعتقة أقداحا صغيرة، وكبيرة، ولا يخفى ما في الطرفين من تناقض شديد صارخ.

يعرض لنا «امرؤ القيس» المفارقة التصويرية في أسمى معانيها، في قصيدته -التي عرضنا لبعض أبياتها فيما سبق- يقول (من الطويل):

أَلَا عِمَّ صَبَاحًا أَيُّهَا الظَّلُّ الْبَالِي	وَهَلْ يِعْمَنُ مَنْ كَانَ فِي الْعُصْرِ الْخَالِي
وَهَلْ يِعْمَنُ مَنْ كَانَ أَحَدْتُ عَهْدِهِ	ثَلَاثِينَ شَهْرًا فِي ثَلَاثَةِ أَحْوَالِ
دِيَارٍ لَسَلَمَى عَافِيَاتُ بَذِي خَالِ	أَلَحَّ عَلَيْهَا كُلُّ أَسَحَمٍ هَطَّالِ
وَتَحَسَبُ سَلَمَى لَا تَزَالُ تَرَى طَلًّا	مِنْ الْوَحْشِ أَوْ بَيْضًا بِمَيْثَاءٍ مِحْلَالِ

¹ ينظر: علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2002م، ص130، وأحمد عادل عبد المولى: بناء المفارقة دراسة نظرية تطبيقية، مرجع سابق، ص191.

وَتَحْسَبُ سَلْمَى لَا تَزَالُ كَعَهْدِنَا بَوَادِي الْخُرَامَى أَوْ عَلَى رَسِّ أَوْعَالِ
لَيَالِي سَلْمَى إِذْ تُرِيكَ مُنْصَبًا وَجِيدًا كَجِيدِ الرَّئِمِ لَيْسَ بِمِعْطَالِ

في قصيدته هذه يعرضُ «امرؤ القيس» عالمين متناقضين، فبينما يُجسّد العالم الأول ماضي الشاعر البهيج، مُمثلاً في صاحبتة «سلمى»، وكلّ ذلك الزمن السعيد الذي كان يغمر الشاعر ويملاً حياته، يأتي العالم الثاني مُتجهماً مُمثلاً في مُستقبل غامض مجهول ينتظر الشاعر بما فيه من شدائد وأهوال، ويبدو أنّ «امرؤ القيس» قد عزم على السير في طريق صعب شاق، لاسترداد ملك أبيه، وما يتطلبه ذلك من رُكوب الأخطار، واحتمال الصعاب.

لقد وقف الشاعر في مرحلة فاصلة ليحدّد مصيره، ومصير من معه، وقد نفّض عن نفسه إغراءات الماضي، وعزم على الانصراف عنه إلى حيث تدعوه همّته العالية إلى صعود أعلى المراتب، وإدراك أجل الأمجاد (من الطويل):

فَلَوْ أَنَّ مَا أَسْعَى لِأَدْنَى مَعِيشَةٍ كَفَانِي وَلَمْ أَطْلُبْ قَلِيلٌ مِنَ الْمَالِ
وَلَكِنَّمَا أَسْعَى لِمَجْدٍ مُؤَثَّلٍ وَقَدْ يُدْرِكُ الْمَجْدَ الْمُؤَثَّلُ أَمْثَالِي

تشكّلت المفارقة هاهنا من حيث أنّ الشاعر قد استطاع -ببراعة شديدة- أن يؤلف بين نزوع النفس الإنسانية إلى الاستكانة إلى نزواتها، فكانت القصيدة تُمثّل بكائيّة حزينة على زمن سعيد مضى كلّ بهجة، وحبورا، وانطلاقا، حتى ليكادُ الشاعر معه أن يستولي على قلب المتلقي، غير أنّه من جانب آخر نجد انعطاف الشاعر نحو تأكيد معاني أخرى تبتعد عن الدلالات الأولى التي جاء بها حين استهلّ القصيدة في حديثه عن ذكرياته اللاهية العابثة، وهكذا فقد وجدنا القصيدة، وقد انصرفت لتعرض همّة هذه النفس الإنسانية العالية حين عقدت العزم على الأخذ بأسباب الحزم والإقدام الذي يتطلبه الساعون إلى إدراك الأمجاد، وفي هذه المرّة ألّفنا الشاعر يستولي على عقل المتلقي (بعد أن استولى على قلبه)، بحديث عاقلٍ رصين (فَلَوْ أَنَّ مَا أَسْعَى لِأَدْنَى مَعِيشَةٍ... الخ) أصبح شعار كل من يحمل في صدره الطموح لبلوغ أجل الغايات.

وبهذا تعرض القصيدة جانبين لا يمكن أن يجمع بينهما جامعٌ من حديثٍ اصطبع بمعاني اللهو، والمجون، والعريضة، إلى حديث آخر تجرّد من كل تلك المعاني التي وصفها الشاعر بأنّها "أدنى معيشة..."، إلى حيث المقاصد التي تحمل كلّ دلالات الإقدام، والشجاعة، وطلب المعالي.

ومن نماذج المفارقة التصويرية قول «عدي بن زيد» (من الوافر)¹:

لِمَنْ لَيْلٌ بِذِي جُشْمٍ طَوِيلٍ لِمَنْ قَدْ شَفَّهُ هَمٌّ دَخِيلٌ
وَمَا ظَلُمُ امْرِئٍ؟ فِي الْجِدِّ غُلٌّ وَفِي السَّاقَيْنِ ذُو حَلْقٍ طَوِيلٌ

¹ عدي بن زيد: الديوان، مرجع سابق، ص34، الجشم: الأمر الثقيل، شَفَّهُ: زاده، وشقه الأمر: صعب عليه، العاني: الأسير.

أَلَا هَبْلَتْكَ أُمُّكَ، عَمَرُو بَعْدِي أَتَقْعُدُ لَا أَفْكُ، وَلَا تَصُولُ
أَلَمْ يَحْزُنْكَ أَنَّ أَبَاكَ عَانٍ؟ وَأَنْتَ مُغَيَّبٌ غَالَتْكَ غُولُ
تُغْنِيكَ الْجَرَادَةُ وَسَطَ جِسْرِ وَفِي كَلْبٍ وَتَصْحَبُكَ الشَّمُولُ

جاءت المفارقة لتُصوّر من جهة قسوة الواقع الذي كان يعيشه الشاعر، يُقابله من جهة أخرى واقع مغايرٌ يعيشه ابنه «عمرو»، فبينما يُطالعنا الشاعر البائس بما يُعانيه من عذابات السجن، وألَم الأغلال في ساقيه، وجيده، وما يُكابذه من قهر الجلاد، وقسوته، وطول ليله على هذه الحال التي لا تحتمل، يعرض لنا صورة أخرى لابنه «عمرو بن عدي» وقد انغمس في حياة العريضة، والمجون، غيّر أبه بما أصبح عليه أبوه، وقد انصرف هذا الابنُ باحثاً عن اقتناص كلّ لحظات اللهو حيثُ القيانُ تُغني، (تُغْنِيكَ الْجَرَادَةُ وَسَطَ جِسْرِ)، وكؤوس الراح تدارُ (وَتَصْحَبُكَ الشَّمُولُ). لقد جسدت الأبيات صورتين مُتناقضتين، متباعدتين، وقد عرض الشاعر هذا التناقض على نحو يتعاطف معه المتلقي، الذي يتفق مع الشاعر على استنكار هذه الحال و"التناقض في المفارقة التصويرية فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل، أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق في واقعة الاختلاف"¹.

وفي قصيدة أخرى تمتدّ رُقعة المفارقة التصويرية عند «عدي» حتى تكاد أن تغطي فصولها كلّ مساحة الخطاب الشعري، وقد اعتمد الشاعر في بنائها على توظيف سيلٍ من الصور الشعريّة المتلاحقة، وفي القصيدة يلحظ المتلقي -دون عناء- أنّ الشاعر قد نزع إلى اختيار المفارقات ليزرعها في كيان الخطاب الشعري، انسجاماً مع المقاصد التي جاءت من أجلها القصيدة، فمن الواضح أنّ هذه القصيدة جاءت وليدة تجربة الشاعر المريّة في سجن «النعمان»، وما رأى فيها «عدي» من مفارقات صارخة، وهو بهذا قد حاول أن يُعزي نفسه، من خلال إبراز مفارقات الحياة نفسها، بما يجعل المتلقي، ينحاز إلى وجهة نظر الشاعر، وينظر إلى وجاهتها، ومع جُنوحه إلى أسلوب قصصي أخذ نهضت عليه القصيدة، يشدّ المتلقي بقوة إلى أجواء الخطاب الشعري. يضع الشاعر المتلقي أمام صورة أولى، تُمثّل مدينة منيعة آمنة مطمئنة، وقد كان يحكمها ملوك شداد، وتُمنعها جبالٌ راسيات شامخات، لا يخاف أهلها صروف الزمان، أو كيد الأعداء (من المنسرح)²:

مَا بَعْدَ صَنْعَاءَ كَانَ يَغْمُرُهَا وَلَاةُ مُلْكٍ جَزْلٌ مَوَاهِبُهَا
يَرْفَعُهَا مَنْ بَنَى لَدَى قَرْعِ الْ مُزْنِ وَتَتَدَى مِسْكَاً مَحَارِبُهَا

¹ أحمد عادل عبد المولى: بناء المفارقة دراسة نظرية تطبيقية، مرجع سابق، ص 191.

² عدي بن زيد: الديوان، مرجع سابق، ص 46.

القرع: قطع من السحاب صغار متفرقة، مزن: جمع مزنة وهي المطرة، المحارب: الغرف المرتفعة، الغوارب: الأعالي.

مَحْفُوفَةٌ بِالْجِبَالِ دُونَ عُرَى الْكَيْدِ فِيهَا تَرْقَى غَوَارِبُهَا

ثمَّ ينتقل في مشهد آخر، مستهدفاً أفق انتظار المتلقي ، إذ يذكر جانباً آخر هو ما كانت تخبئه الأقدار لهذه المدينة السعيدة، إذ يغزوها الفرس، فتتحول سعادتها إلى تعاسة، وشقاء، وتتحول هي إلى مدينة خاوية على عروشها (من المنسرح)¹:

سَاقَتْ إِلَيْهَا الْأَسْبَابُ جُنْدَ بَنِي أَلِ أَحْرَارٍ فُرْسَانُهَا مَوَاجِبُهَا
وَكَانَ يَوْمًا بَاقِيَ الْحَدِيثِ وَزَا لَتْ إِمَّةٌ ثَابِتٌ مَرَاتِبُهَا
وَبُدِّلَ الْفَيْجُ بِالزُّرَافَةِ وَالِد أَيَّامُ خُونٍ جَمَّ عَجَائِبُهَا
بَعْدَ بَنِي ثُبَّعٍ نَخَاوِرَةٌ قَدْ اطْمَأَنَّتْ بِهِمْ مَرَازِبُهَا

تبلورت المفارقة، في وقوف المتلقي على مشهدين متناقضتين صور الأول مدينة آمنة مطمئنة، لا تخشى كيد الكائدين، وفي مشهد آخر يقف المتلقي على المدينة وقد غشيها أعداؤها، وأمعنوا في تدميرها.

¹ عدي بن زيد: الديوان، المرجع السابق، ص 46، 47.

بنو الأحرار: الفرس، الإمة: النعمة، الفيح: جمع فيوح: الحراس، الزرافة: الجماعة من الناس، خون: جمع خائنة، بنو تبع: حكام اليمن، النخاورة: الأشراف، المرازب: جمع مرزيان: الرئيس من الفرس.

خاتمة

حاولت هذه الدراسة اختبار مدى قدرة نظرية التلقي على تسليط الضوء على الخطاب الشعري الجاهلي، وكشف جمالياته، ولأجل هذا فقد حاولنا أن ننظر إلى الذات المتلقية باعتبارها نقطة الارتكاز التي كان يدور عليها الفعل الإبداعي، وما صدر عنها من ردود الأفعال القرائية، والنقدية الممتدة عبر الزمن، وما أفرزته من أوجه التفاعل حين عانقت هذه الذات المتلقية عوالم الخطاب الشعري الجاهلي.

لقد خلُصت الدراسة إلى الوقوف على جملة نتائج أهمها:

- نال المتلقي عناية بالغة عند شعراء الجاهلية، وقد ارتقى هذا السلوك لتكون له تقاليدُه الراسخة بوضوح شديد عند طائفة منهم، هم شعراء مدرسة "عبيد الشعر"، وقد عُرفوا بحرصهم على مراجعة أشعارهم، وتنقيحها، وإصلاحها، حرصاً على ضمان حُسن موقعها عند جماهير المتلقين.
- يكتنف أفق التوقع في الخطاب الشعري الجاهلي غموضٌ شديدٌ، ليس من اليسير الجزم في كيفية تشكّله، ذلك أننا نفتقد بشكل واضح لمسار تطوّر القصيدة الجاهلية، ولا نملك إلا صورة نهائية مكتملة استوت عليها هذه القصيدة في نهاية العصر الجاهلي.
- شهدنا في نماذج من قصائد الجاهليين كسراً لأفق التوقع الذي اعتاد عليه المتلقي في العصر الجاهلي، ونظرنا إلى الأسباب التي تقف خلف ذلك، فقد رأينا بعضاً من شعراء الجاهلية يترك الالتزام بالمقدمة الطللية ممّا يُفاجئ المتلقي، ويكسرُ أفق توقعه، فقد اعتذر «المهل» عن بكاء الأطلال بما أَلَمَ به من حزن شديد، لمقتل أخيه «كليب»، ورأى «الأعشى» أنّه لا يحسنُ به -وهو الشيخ الكبير- أن يقف على الأطلال، ويبيكيها كما كان عليه العهد في أيام شبابه.
- على صعيد الإيقاع الشعري، وجدنا «النابغة الذبياني» يركبُ قافيةً متوعرةً يتجنّبها فُحول الشعراء، غير أنّه استطاع أن يكمل قصيدته على منوالها، ممّا أثار إعجاب المتلقين، وعلى رأسهم «حسان» الذي كان يعتقدُ أنّ الشاعر قد اختار مسلکاً موسيقياً يُوشكُ أن يخفق فيه، إلا أنّ «النابغة» خيَّب توقعه، وسار في إنشاده للقصيدة إلى منتهاها، وفي هذا نمط آخر من كسر لأفق توقع المتلقي، وكذلك شهدنا في مُعلّقة «عبيد بن الأبرص» خُروجاً صريحاً عن قواعد العروض في مواطن كثيرة من المعلقة، وقد جعل «شوقي ضيف» من ذلك دليلاً على صحّتها، وسلامتها من الانتحال، وتلك إشارة ذكيّة تأتي لتخدم فكرة أصالة الشعر الجاهلي.
- أدخل «النابغة الذبياني» غرض الاعتذار في الشعر الجاهلي، وهو فنٌ جديد، لم يكن للعرب عهدٌ به من قبل، وهو ما أدى إلى إعادة تشكيل أفق جديد، أصبح بموجبه هذا الفن ضمن أغراض الشعر التي توسلها الشعراء من بعده على النحو الذي ألفيناه في صنيع

«كعب بن زهير» في اعتذاره لرسول الله ﷺ.

- جاء الشعراء بمضامين شعرية إبداعية غير مسبوقة، صنعت آفاقاً جديدةً، وكسرت توقّعات المتلقين، وقد استطاع بعضها أن يدوم عُهوداً طويلة ظلّ فيها النموذج الذي تملّك إعجاب القراء، وتردّد في قراءاتهم، وسار على نهجه كثير من الشعراء المُحدثين.
- تعدّدت أنماط تلقي الشعر الجاهلي، فقد وجدنا "التلقي الانطباعي" في عهود الجاهلية، وهو الذي يأتي تلقائياً، صادراً عن تفاعل مع المستويات الدلالية للخطاب، وقد كان في أحيين كثيرة وليد اللحظة الإبداعية، في ظلّ انسجام المتلقي مع لحظة المخاض الشعري، وهو ما حمل قيماً قرائية بالغة الأهمية، غير أنّنا في بعض الأحيان لم نجد في هذا التلقي ما يُغني رصيد الخطاب، ويثقله في ميزانه، وقد ألفينا الشعراء -من مختلف العصور- يتلقون شعر الجاهلية، فتأتي القصيدة عندهم وقد حملت روح الشعر الجاهلي، وفاحت بعبقه.
- تلقى الشعراء شعر غيرهم، وقد سجّل التاريخ الأدبي ما يحمل رُود أفعالهم، ومن أشهر ذلك ما كان في المجالس، والأسواق، والأندية، وفي حكومة «الناطقة الذباني» في سوق عكاظ، وفي ذلك ما ينمّ عن حرص شعراء الجاهلية على إرضاء جماهير المتلقين، من خلال إخراج القصيدة على السمت الذي يرجوه هؤلاء في هذه المحافل الشعرية.
- تأثّر كثير من شعراء العصور الأخرى، بأشعار الجاهلين، في ظاهرة نحسبها نمطاً فريداً من أنماط التلقي الإبداعي، فقد رصدنا نماذج شهيرة من شعر الجاهلية حفل بها شعر العصور الأخرى في شكل وجوه تناصية شتى.
- ألفينا عند لفيف من القدماء ضروباً من التلقي المنحاز الذي تعصّب للقصيدة الجاهلية، ومن أشهرهم «ابن الأعرابي»، و«أبو عمرو بن العلاء» الذي ذكر «الأصمعي» أنّه جلس إليه ثمانين سنين ما سمعه احتج ببيت إسلامي.
- لقد فرضت طبيعة المجتمع الجاهلي التي قامت على القبليّة، أن نجد نمطاً من التلقي سميناه «التلقي السلبي»، وهو ذلك الذي ينظر إلى النص بعين التقديس، فلا ينتج عن ذلك حوار مع المتلقي يكشف جماليات الخطاب الشعري، وإنّما يسير المتلقي في تأييده لتوجيهات الخطاب، ويصير تابعا لما يمليه، وقد ضربنا لذلك مثلاً في تلقي قبيلة تغلب لمعلقة شاعرها «عمرو بن كلثوم».
- وجدنا بعضاً من الأشعار التي لم تلق عناية المُتلقّي في العصر الجاهلي تعود إلى صدارة الاهتمام بعد أن أوجدت لها بيتها، وجمهورها الذي أصبح يتفاعل معها كلّ التفاعل، وأهمّ هذه الأشعار تلك التي نمت في الجاهلية في بيئات حضرية، على النحو من شعر «عدي بن زيد»، وقد عرفت رواجاً بعد أن بدأت الحياة العربية تصطبغ صبغة أقرب إلى التمدّن، والحضارة بعد الفتوحات الإسلامية.

- كان تلقي القدماء لأشعار الجاهليين أسير النظرة الجزئية التي تُعمّم أحكامها على كافة الخطاب الشعري، بناءً على قراءة انتقائية تتناول البيت أو البيتين، وقد ناقشنا هذا الأمر، ونظرنا إلى أنه قد يعود لطبيعة التلقي الشفوي للشعر الجاهلي، في مراحل متقدمة، وهو ما يجعل ما يعلق في الذاكرة إلا بضع أبيات.
- ظلّ الشعر الجاهلي يحتلّ مكانته الأثيرة، في وجدان العرب، بعد ظهور الإسلام، وقد رأينا إلى أنّ رسول الله ﷺ، كان يُعجبه بعض شعر «طرفة بن العبد»، ويُعلق عليه بأنّه من كلام النبوة، وكان «عمر بن الخطاب» يطلب «ليبد» ليسأله عن شعر «الحطيئة»، ويطلب من «ابن عباس» أن يسمعه شعر «زهير».
- عرضنا قراءة «قدامة بن جعفر» لبعض أشعار الجاهليين، ووجدناه يُقدّم القراءة التي تستند إلى الدليل، وتتحاز إلى المنطق، ولا تجعل من التقادم ما يُقوي حجيتها، ولقيناه يُراجع آراء «النابغة» في شعر «حسان»، وينتصر لهذا الأخير، بعد عهود طويلة.
- تناولنا قراءة «الباقلاني» لمعلقة «امرئ القيس»، وقد بحثنا في دوافعها، وتطرقنا إلى ما أخذ عليها من عُيوب، وأشدنا بما فيها من مزايا أهمّها أنّها كانت قراءة تناولت الأثر الشعري تناولاً كلياً شاملاً، فهي في هذا الجانب تتميز عن الخط الذي سار عليه القدماء في تناول الأعمال الأدبية.
- إنّ أهمّ ما جاء به «أبو العلاء المعري» في قراءته للخطاب الشعري الجاهلي، في رسالة الغفران هو أنّ القراءة عملت على تأكيد حقّ كلّ قارئ في صناعة معنى الخطاب الشعري، حسب زاوية رؤيته، وحسبما تتيحه له ظروفه، وسياقاته المحيطة به، وثقافته المكتسبة، والزمن الذي يعيش فيه، فقد كان «أبو العلاء» يُورد البيت، ثمّ يسرد الاحتمالات التي يحملها، دون أن يُلغي أيّاً منها، وهو ما يؤكّد "تعدّد القراءات" التي يحملها القول الشعري.
- استثمرت القراءات الحديثة للشعر الجاهلي، مُنجزات الدرس اللساني الحديث، ومخرجات المدارس النقدية في الغرب، فجاءت القراءات السياقية التي أعلنت دور السياق في كل مقارنة أدبية، وهو ما أفرز القراءات التاريخية، والاجتماعية، والنفسية، والأسطورية، والأنثروبولوجية، على نحو ما وجدناه في القراءة النفسية لـ«يوسف اليوسف»، والأنثروبولوجية لـ«عبد الملك مرتاض»، كما استبعدت المقاربات النسقية كل دور للسياق في تناول الظاهرة الأدبية. وقد نتج عن ذلك الدراسات التي تستند إلى الحقيقة الموجودة داخل النص، مثل محاولة «كمال أبو ديب» لقراءة الشعر الجاهلي، وقراءة «فوزي عيسى» التي عملت على رصد الملامح الأسلوبية التي ينبض بها الخطاب الشعري.
- رأينا في سلوك شعراء مدرسة "عبيد الشعر" محاولة لتشكيل نموذج يُحاكي بشكل كبير - صورة القارئ الضمني الذي تحدّث عنه «إيزر»، ورأى أنّه إنّما يمثل بنية نصية تتطلّع إلى

حضور متلق ما، وهو ما وجدناه في صنيع «زهير» حينما كان يعرض شعره على خاصته قبل أن يذيعه على الناس، وفي هذا تطلع إلى القارئ الحقيقي، وحرص من الشاعر على بناء القصيدة على نحو يؤدي إلى التفاعل التام بين المتلقي الذي يحتضن القصيدة، وأبنية الخطاب الشعري.

- ترك الشاعر للمتلقي متسعاً من المساحة في خطابه الشعري، أتاح له المشاركة في صناعة المعنى، وهو ما أكدته القراءات التي تناولت الخطاب الشعري الجاهلي، وتعددت في مخرجاتها حسب رؤية كل قارئ، وما تتميز به شخصيته القرائية.
- انفتح الخطاب الشعري الجاهلي على حقول معرفية شتى، فوجدنا روافد تاريخية، وأخرى أسطورية، كما ألفينا علائق أدبية، تبوّأت مواقعها في جسد القصيدة الجاهلية، وقد أسهمت في تعزيز دلالاتها، والنهوض بمنظومة المعاني التي كانت تهدف إليها القصيدة.
- لقد كان جُنوح الشاعر إلى الغموض الإبداعي الفني، هو ما عزّز دلالات الخطاب الشعري، وعدّد قراءاته، وتأويلاته، فالخطاب المباشر الواضح هو دون شك خطاب فقير، لا يبذل معه المتلقي أي جهد لكشف أسراره، والوقوف على معانيه.
- تعرضنا لفاعلية أدوات البناء الشعري في تشكيل العوالم القرائية، ونظرنا إلى أهمية الموسيقى الشعرية، بما تصنعه من تأثير في الذات المتلقية، ووجدنا نزوع شعراء الجاهلية نحو البحور الطويلة، كما لاحظنا اهتمام الجاهليين بالموسيقى الداخلية التي يُدعها الشاعر من صميم تجربته، ووقفنا على التكرار كأحد أهمّ الظواهر الموسيقية الداخلية.
- تطرقنا إلى الصورة الشعرية، وما تنهض به من ثقل كبير في ميزان التلقي، وترجيح كفة الشاعر في ميدان السبق الشعري، وقد أشرنا إلى «النابعة الذبياني» وما كان من تحديه لـ«حسان» في رسم صور شعرية غير مسبوقة.
- لقد كان للمطلع الشعري، دورٌ خطيراً في استمالة المتلقي، وجذبه إلى حياض القصيدة، باعتباره أهمّ العتبات التي تنهض عليها القصيدة، كما أنّ من شأنه أن يُنقّره من ارتياد فضائها إذا لم يوفق الشاعر في إحسان صياغته، وإحكام بنائه.
- تناول البحث "المفارقة الشعرية"، كأحد أهمّ الأساليب التي ينزغ إليها الشاعر مجبراً المتلقي على التفاعل مع الخطاب الشعري، من خلال اشتغالها على عنصر المفاجأة، ومحاولة الشاعر إيهام المتلقي بدلالات بعينها، قبل الاستقرار على الدلالات النهائية للخطاب الشعري.

لقد أتاح لنا هذه الدراسة، أن نلمس من خلال التجارب القرائية التي استعرضنا بعضها منها، ما يحمل أصحابها من هم بالغ، وطموح مشروع ينظر إلى أهمية تأسيس منهج جديد ينجح في قراءة القصيدة العربية على وجه العموم، والجاهلية منها خاصة، فقد رأينا «مصطفى ناصف»

يجعل كتابه تحت عنوان "قراءة ثانية لشعرنا القديم"، وكذلك ألفينا «كمال أبو ديب» يزعم أنه أسس منهاجاً نقدياً جديداً، وكذلك فعل «عبد المالك مرتاض» الذي ذكر أنه قد استطاع أن ينهج نهجاً في قراءته للشعر الجاهلي لم يبلغه أحد قبله من المحدثين، وكل هذا يؤكد الحاجة إلى نظرية نقدية عربية أصيلة، تستغل التراكمات المعرفية التي تركتها العقلية النقدية العربية الموروثة على مرّ العصور.

من خلال كل ما سبق يُمكن القول أنّ نظرية التلقي، قد استطاعت أن تمنح القارئ هوامش واسعة جداً، أسهمت في إضاءة جوانب كثيرة من رقعة الخطاب الشعري، أثرت رصيد هذا الخطاب، بعيداً عن الحدود الصارمة التي فرضتها كثير من الممارسات النقدية، التي أساءت إلى الخطاب، من حيث أنها أخضعت إلى المُقتضيات القسرية للمناهج النقدية، فجاءت القراءة أسيرة هذه المقاربات المختلفة، تحوّل معها الباحث تارةً إلى حاطب ليل، لا يدري ما جمعت يداها، من غثٍّ أو سمين، وكان تارةً أخرى، أسير التزاماته الفكرية، والإيديولوجية، ونتج عن كلّ هذا وذلك، أنّ هذه العوامل قولت النص، ما هو منه براء، وحملت من صنوف الدلالات ما لا يُطيق، ولم تستطع هذه القراءات أن تُنقح القارئ الذكي بوجهة نظرها.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولاً: المصادر والمراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1975م.
2. أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني: زهر الآداب وثمر الألباب، ج2، تح علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط2، 1969م.
3. أبو العلاء المعري: الفصول والغايات، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، دت.
4. أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، تح عائشة عبد الرحمان، دار المعارف، القاهرة، ط9، 1977م.
5. أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1994م.
6. أبو جعفر أحمد بن محمد النحاس: شرح القصائد التسع المشهورات، ج2، تح أحمد خطاب، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط1، 1973م.
7. أبو ذؤيب: ديوان الهذليين، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1995م.
8. أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات السبع، تح أحمد أحمد شتيوي، دار الغد الجديد للنشر والتوزيع، القاهرة-المنصورة، ط1، 2009م.
9. أبو عبيد البكري: سمط اللآلي في شرح أمالي القالي، تح عبد العزيز الميمني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، دت.
10. أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ونقده، ج2، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، ط5، 1981م.
11. أبو علي المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تح أحمد أمين عبد السلام هارون، ج1، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991م.
12. أبو منصور الثعالبي: لباب الآداب، تح أحمد حسن لبج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997م.
13. أبو نواس: ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ، ج3، تح إيفالد فاغر، دار صادر، بيروت، ط1، 1988م.
14. أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تح علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1971م.
15. أبو هلال العسكري: كتاب جمهرة الأمثال، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، ط2، 1988م.
16. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983م.

17. أحمد الشايب: تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1954م
18. أحمد بن الأمين الشنقيطي: شرح المعلقات العشر، تح أحمد أحمد شتيوي، دار الغد الجديد، القاهرة، ط1، 2007م
19. أحمد بوحسن: "النص بين التلقي والتأويل" ضمن كتاب من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1994م
20. أحمد عادل عبد المولى: بناء المفارقة دراسة نظرية تطبيقية أدب ابن زيدون نموذجاً، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009م
21. أحمد مبارك الخطيب: الإنشاد والغناء في الشعر الجاهلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2009م
22. أحمد محمد نتوف: النقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع، والخامس الهجريين، دار النوادر، دمشق، ط1، 2010م
23. أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م
24. أدونيس: مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979م
25. أمية بن أبي الصلت: الديوان، تح سجع جميل الجبيلي، دار صادر، بيروت، ط1، 1998م
26. أنور أبو سويلم: المطر في الشعر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1987م
27. أوس بن حجر: ديوان أوس بن حجر، تح محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1980م
28. إيليا حاوي: في النقد الأدبي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط5، 1986م
29. أيمن تعاليب: أسطورة النسر في الخطاب الشعري المعاصر من نص الأسطورة إلى أسطورة النص، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010م
30. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط4، 1965م
31. ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، دط، 1963م
32. ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج4، تح بدوي طبانة، وأحمد الحوفي، دار نهضة مصر، القاهرة، دط، دت
33. ابن الأنباري: نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تح إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الزرقاء الأردن، ط3، 1985م
34. ابن النديم: الفهرست، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1964م
35. ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، ط5، 1981م

36. ابن سعيد الأندلسي: نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب، ج1، تح نصرت عبد الرحمان، مكتبة الأقصى، عمان، دط، 1982م
37. ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، شرح محمود شاكر، مج1، دار المدني للنشر والتوزيع، جدة، دط، دت
38. ابن شرف القيرواني: رسائل الانتقاد في نقد الشعر والشعراء، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 1983م
39. ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005م
40. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، تح أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، دط، دت
41. الأخضر جمعي: نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1999م
42. الأصمعي: كتاب فحولة الشعراء، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط2، 1980م
43. الأعشى: ديوان الأعشى الأكبر، شرح عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2005م
44. الأعشى: ديوان الأعشى الكبير، شرح محمد حسين، مكتبة الآداب بالجاميز، القاهرة، دط، دت
45. الأعلم الشنتمري: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج1، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1983م
46. الأعلم الشنتمري: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج2، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1983م
47. الباقلاني: إعجاز القرآن، تح السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، دط، دت
48. الجاحظ: البيان والتبيين، تح عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت
49. الجاحظ: كتاب الحيوان، تح عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ط2، 1965م
50. الحارث بن حلزة: الديوان، تح اميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1991م
51. الحسن اليوسي: المحاضرات في الأدب واللغة، ج1، تح محمد حجي أحمد الشرقاوي إقبال، دار الغرب الإسلامي، بيروت، دط، 1982م
52. الخطيب التبريزي: شرح المعلقات العشر، تح فخر الدين قباوة، دار الوعي للنشر والتوزيع، روية، ط2، 2012م
53. الخطيب التبريزي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000م

54. الرماني: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني، والخطابي، وعبد القاهر الجرجاني، تح محمد خلف الله أحمد، محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1976م
55. السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980م
56. السيوطي: المزهرة في علوم اللغة وأنواعها، ج2، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، دط، 1986م
57. الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير، تح غطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت
58. الفرزدق: ديوان الفرزدق، شرح علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987م
59. المثقب العبدى: الديوان، تح حسن كامل الصيرفي، جامعة الدول العربية معهد المخطوطات العربية، دط، 1971م
60. المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995م
61. المسيب بن علس: ديوان المسيب بن علس، تح عبد الرحمان محمد الوصيفي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2003م
62. المهدي إبراهيم الغويل: السياق وأثره في المعنى دراسة أسلوبية، أكاديمية الفكر الجماهيري، بنغازي، دط، 2011م
63. المهلهل: ديوان مهلهل ربيعة، شرح طلال حرب، الدار العالمية، بيروت، دط، دت
64. النابغة: الديوان، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، دت
65. النمر بن تولب: ديوان النمر بن تولب، تح محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط1، 2000م
66. امرؤ القيس: الديوان، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1990م
67. انطوان خوري: مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1984م
68. بتول حمدي البستاني: قراءات في الأدب العربي قبل الإسلام، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013م
69. بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج3، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، دط، دت
70. بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001م
71. بلقاسم عيساني: التناص دراسة في المنهج والتأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016م

72. بوجمعة بوبعويو: جدلية القيم في الشعر الجاهلي رؤية نقدية معاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2001م
73. تأبط شرا: الديوان، تح علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1984م
74. تميم بن مقبل: ديوان تميم بن مقبل، تح عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت، ط1، 1995م
75. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م
76. جلال الدين السيوطي: المزهري في علوم اللغة وأنواعها، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، محمد أحمد جاد المولى بك، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1986م
77. جلال الدين القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان، والبدیع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م
78. جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج4، جامعة بغداد، بغداد، ط2، 1993م
79. حاتم الطائي: الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2002م
80. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008م
81. حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب، النسر الذهبي للطباعة، القاهرة، ط1، 1997م
82. حامد مردان السامر: تلقي النص في الخطاب النقدي العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015م
83. حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، ط1، 2007م
84. حسن البنا عز الدين: قراءة الآخر/ قراءة الأنا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008م
85. حسن السندوبي: شرح ديوان امرئ القيس، يليه أخبار المراقسة وأشعارهم وأخبار النواذب وآثارهم في الجاهلية وصدر الإسلام، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1، 1990م
86. حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1998م
87. حسني عبد الجليل يوسف: أساليب الاستقهام في الشعر الجاهلي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001م
88. حسني عبد الجليل يوسف: الأدب الجاهلي قضايا، وفنون، ونصوص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2007م

89. حسني عبد الجليل يوسف: المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، دراسة نظرية تطبيقية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2001م
90. حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط1، 1984م
91. حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي، دار رسلان، دمشق، دط، 2011م
92. حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف بمصر، القاهرة، دط، 1970م
93. حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005م
94. حنا نصر الحتي: مظاهر القوة في الشعر الجاهلي، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 2007م
95. خليل الموسى: جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2008م
96. خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2008م
97. داوود سلوم: النقد العربي القديم بين الاستقراء والتأليف، مكتبة الأندلس، بغداد، ط1، 1969م
98. دريد بن الصمة: الديوان، تح عمر عبد الرسول، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1980م
99. ربي عبد القادر الرباعي: المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006م
100. رضوى عاشور: أطيف، دار الهلال، القاهرة، دط، 1999م
101. رمضان عامر: الليل في الشعر الجاهلي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008م
102. زهير بن أبي سلمى: الديوان، شرح حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2005م
103. سامر فاضل الأسدي: البنيوية وما بعدها النشأة والتقبل، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015م
104. سامي عابنة: اتجاهات النقد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، دار عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2004م
105. سعد اسماعيل شلبي: الأصول الفنية للشعر الجاهلي، مكتبة غريب، القاهرة، ط2، 1982م
106. سعيد أحمد غراب: السخرية في الشعر المصري في القرن العشرين، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دط، 2010م
107. سعيد توفيق: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1992م

108. سماح رافع محمد: الفينومينولوجيا عند هوسرل دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، بغداد، ط1، 1991م
109. سمر الديوب: الثنائيات الضدية بحث في المصطلح ودلالاته، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، النجف، ط1، 2017م
110. سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط1، دت
111. شجاع مسلم العاني: قراءات في الأدب والنقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1999م
112. شكري الطوانسي: مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998م
113. شكري المبخوت: جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي)، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون بيت الحكمة، تونس، ط1، 1993م
114. شوقي ضيف: العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط8، دت
115. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط11، دت
116. شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، 2004م
117. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2013م
118. ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح بدوي طبانة، وأحمد الحوفي، دار نهضة مصر، القاهرة، ج3، ط1، دت
119. طه حسين: في الشعر الجاهلي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007م
120. عادل الفريجات: الشعراء الجاهليون الأوائل، دار المشرق، بيروت، ط2، 2008م
121. عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007م
122. عاطف أحمد الدرابسة: النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2006م
123. عبد الإله الصائغ: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2007م
124. عبد الحليم حفني: الشنفرى الصعلوك حياته ولاميته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1989م
125. عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربية، ودلالاته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1987م
126. عبد الرحيم الكردي: قراءة النص مقدمة تاريخية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006م

127. عبد السلام المسدي: اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، 1986م
128. عبد السلام المسدي: الهوية العربية والأمن اللغوي، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط1، 2014م
129. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998م
130. عبد العزيز عتيق: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 2010م
131. عبد العليم بوفاتح: فنون البلاغة العربية، مطبعة بن سالم، الأغواط، الجزائر، ط1، 2009م
132. عبد الغني بارة: الهيرمنوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008م
133. عبد الفتاح كيليطو: المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2001م
134. عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الزرقاء، ط1، 1985م
135. عبد القادر البغدادي: خزانة الأدب، تح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1996م
136. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، دط، 1988م
137. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991م
138. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، شرح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 2004م
139. عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2007م
140. عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط2، 1989م
141. عبد الله الغدامي: ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993م
142. عبد الله بن عودة العطوي: تلقي المعلقة دراسة في الاستقبال التعاقبي، دار عالم الكتب الحديث، إربد، دط، 2013م
143. عبد الله محمد العضيبي: النقد عند الشعراء حتى نهاية القرن الرابع الهجري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013م
144. عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط6، 2006م

145. عبد الملك الثعالبي: خاص الخاص، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1994م
146. عبد الملك مرتاض: السبع المعلقة، تحليل انتروبولوجي/ سيمائي لشعرية نصوصها، دار البصائر للنشر، والتوزيع، الجزائر، دط، 2012م
147. عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، دط، 2005م
148. عبد الملك مرتاض: نظام الخطاب القرآني تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمان، دار هومة، الجزائر، ط1، 2001م
149. عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دط، دت
150. عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، دط، 1999م
151. عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدي المجلد الأول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1983م
152. عبيد بن الأبرص: ديوان عبيد بن الأبرص، دار صادر، بيروت، دط، دت
153. عدي بن زيد: ديوان عدي بن زيد العبادي، تح محمد جبار المعبيد، شركة دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، دط، 1965م
154. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 1994م
155. عز الدين اسماعيل: كفايات تلقي الشعر في التراث العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2006م
156. عفيف عبد الرحمان: الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1987م
157. علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2000م
158. علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1981م
159. علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979م
160. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2002م
161. عمارة ناصر: اللغة والتأويل مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م
162. عمر السيف: الرجل في شعر المرأة، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008م

163. عمرو بن قميئة: ديوان عمرو بن قميئة: تح حسن كامل الصيرفي، منشورات معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، القاهرة، ط1، 1965م
164. فؤاد عفاني: نظرية التلقي رحلة الهجرة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011م
165. فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، ط1، 2006م
166. فايز الداية: جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط2، 1996م
167. فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993م
168. فضل ناصر مكوع: نقد النص الأدبي وقضاياها في العصر الجاهلي، دار رسلان، دمشق، ط1، 2010م
169. فوزي عيسى: النص الشعري، وآليات القراءة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2012م
170. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح عبد المنعم محمد خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، دت
171. قصي الحسين: سوسيولوجية الأدب، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2009م
172. كعب بن زهير: ديوان كعب بن زهير، تح علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997م
173. كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1986م
174. كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000م
175. لطفي فكري محمد جودي: النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011م
176. لقيط بن معمر الإيادي: ديوان لقيط بن معمر الإيادي، تح محمد التونجي، دار صادر، بيروت، ط1، 1998م
177. مالك بن نبي: الظاهرة القرآنية، تر عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، ط4، 2000م
178. محمد أركون: الفكر الإسلامي قراءة علمية، تر هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط2، 1996م
179. محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1988م
180. محمد القاسمي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010م

181. محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999م
182. محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ج1، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت.
183. محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م
184. محمد بازي: التأويلية العربية، نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، منشورات ضفاف، بيروت، ط2، 2015م
185. محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقارنة الشعر الجاهلي بحث في تجليات القراءات السياقية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2004م
186. محمد خرماش: فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، عدد10، 1998م
187. محمد سالم سعد الله: نقد النص فيما بعد البنيوية الأسس الفلسفية، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2017م
188. محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2004م
189. محمد صابر عبيد: العلامة الشعرية قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2010م
190. محمد صابر عبيد: الفضاء الشعري الأدوني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016م
191. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001م
192. محمد صابر عبيد: تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010م
193. محمد صابر عبيد: مقدمة في نظرية القراءة والتلقي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015م
194. محمد عبد العظيم: من قضايا النص الشعري، مركز النشر الجامعي، منوبة، ط2، 2017م
195. محمد عبيد السبهاني: المكان في الشعر الأندلسي، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007م
196. محمد علي الهاشمي: عدي بن زيد الشاعر المبتكر، المكتبة العربية، حلب، ط1، 1967م
197. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2001م
198. محمد أبو موسى: الإعجاز البلاغي دراسة تحليلية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 1997م

199. محمد محمد أبو موسى: الشعر الجاهلي، دراسة في منازع الشعراء، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 2012م
200. محمد مريني: مدارات القراءة، تفسير القراءة من مداخل العلوم الإنسانية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015م
201. محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2006م
202. محمود محمد شاكر: نمط صعب، ونمط مخيف، مطبعة المدني، القاهرة، ط1، 1996م
203. محي الدين صبحي: النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، الدار العربية للكتاب، طرابلس، دط، 1988م
204. مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2013م
205. مصطفى السيوفي: موسيقى الشعر العربي نغم وإيقاع، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، ط1، 2010م
206. مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، ج3، دار الأصالة، الجزائر، ط1، 2009م
207. مصطفى صادق الرافعي: تحت راية القرآن، دار الكتاب العربي، بيروت، ط7، 1974م
208. مصطفى ناصف: صوت الشاعر القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1992م
209. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، دط، دت.
210. منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1990م
211. موسى ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010م
212. مي يوسف خليف: الموقف النفسي عند شعراء المعلقات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت
213. ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002م
214. ميساء زهدي الخواجا: تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة في شعر بدر شاكر السياب، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 2009م
215. نادر كاظم: المقامات والتلقي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003م
216. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط3، دت
217. ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1987م

218. ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006م
219. نبيهة قارة: الفلسفة والتأويل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1998م
220. نجيب محمد البهبهتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، دط، 1950م
221. نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة، وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط7، 2005م
222. نصرة أحمد جدوع الزبيدي: الغموض وتعدد مستويات المعنى في النص الجاهلي، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2016م
223. نصرت عبد الرحمان: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2013م
224. نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسة والنشر، دمشق، ط1، 2008م
225. نوال مصطفى إبراهيم: الليل في الشعر الجاهلي، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، دط، 2009م
226. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ج2، دار هومة للطباعة، الجزائر، دط، 2010م
227. نورة الشمالان: أبو ذؤيب الهذلي حياته وشعره، عمادة شؤون المكتبات-جامعة الرياض، الرياض، ط1، 1980م
228. نوري حمودي القيسي: دراسات في الشعر الجاهلي، مطبعة جامعة بغداد، بغداد، دط، دت
229. وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2007م
230. وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1996م
231. يحي الجبوري: شعر عبدة بن الطبيب، دار التربية للنشر والتوزيع، بغداد، دط، 1971م
232. يمني العيد: الراوي: الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986م
233. يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007م

– المجلات والدوريات:

1. إبراهيم نمر موسى: توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 33، العدد 2، 2004م
2. حافيز إسماعيلي علوي: مدخل إلى نظرية التلقي، مجلة علامات في النقد، جدة، ج 34، مج 9، ديسمبر 1999م
3. حميد سمير: الشعر العربي القديم وأفق الانتظار، مجلة جذور، جدة، العدد 17، يونيو 2004م
4. حوار ولفغانغ إيزر مع نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول 1984م
5. خليل موسى: مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 373 أيار 2002م عن فنّ الشعر لأرسطو، تر عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1952م
6. رشيد بنحدو: القوام الإبيستمولوجي لنظرية التلقي، مجلة علامات في النقد، العدد 36، جدة، 2000م
7. سعيد الفراع: جمالية التلقي وتجديد تاريخ الأدب، مجلة عالم الفكر العدد 1 مجلد 39 يوليو سبتمبر 2010م
8. سعيد توفيق: هرمنيوطيقا النص الأدبي بين هيدجر وجادامر، مجلة نزوى، دار جريدة عمان للصحافة والنشر، عمان، عدد 2، مارس، 1995م
9. سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر : مجلة فصول : مج 2، عدد 2، يناير، فبراير، مارس، 1982م
10. عبد الباسط الزبيد: المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش دراسة في جمالية التلقي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، عدد 37، جمادى الثانية 1427هـ
11. كاملي بلحاج: علاقة الشعر بالأسطورة، قراءة في المكونات والأصول، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 394 شباط 2003م
12. كونتر جريم: التأثير والتلقي المصطلح والموضوع، تر أحمد المامون، دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد السابع، فاس، 1992م.
13. محمد المتقن: في مفهومي القراءة والتأويل، مجلة عالم الفكر العدد 2 مجلد 33 أكتوبر ديسمبر 2004م
14. محمد بن عبد العزيز الدباغ: الإقواء في الشعر العربي القديم، مجلة دعوة الحق، العدد الخامس السنة السابعة، الرباط، فبراير، 1964م
15. محمد عزام: سلطة القارئ، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد 377، 2002م
16. محمد عزام: نظرية التلقي، مجلة البيان، الكويت، العدد 330، 1998م

17. مصطفى الرزاز: الأسطورة في الفن الحديث، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 40، العدد 4، 2012م
18. نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد الثالث والرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أبريل-سبتمبر 1987م
19. نبيلة إبراهيم، القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول 1984م
20. نزار قباني: مجلة الآداب، بيروت، العدد الثامن، آب أغسطس، 1953م
21. وهب رومية: توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، مجلة التراث العربي، العدد 93، 94، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م
22. يوسف اليوسف: تحليل معلقة امرئ القيس، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، العدد 163، سبتمبر 1975م.

ثانيًا: المصادر والمراجع المترجمة:

1. إخبناوم، جاكوبسون، تينيانوف، توماشفسكي، شلوفسكي: نظرية المنهج الشكلي، تر إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناسرين المتحدين، الرباط، ط1، 1982م
2. أدموند هوسرل: أزمة العلوم الأوروبية والفنومينولوجيا الترנסندنتالية، تر إسماعيل المصدق، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008م
3. بول آرون، ألان فيالا: سوسيولوجيا الأدب، تر محمد علي مقلد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ط1، 2013م
4. تيري إيجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، تر أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، دط، 1991م
5. جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ط1، 1993م
6. رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998م
7. روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000م
8. سوزان ستيكفييتش: القراءات البنيوية في الشعر الجاهلي نقد وتوجهات جديدة، تر سعود بن دخيل الرحيلي، مجلة علامات، ج18، م5، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ديسمبر 1995م

9. هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، تر حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار أويا للطباعة والنشر، طرابلس ليبيا، ط1، 2007م
10. هانز جورج غادامير: طرق هيدغر، تر حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2007م
11. هانس روبيرت يابوس: جمالية التلقي، تر رشيد بنحدو، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2016م
12. وولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر حميد لحميداني، الجليلي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، دط، 1995م
13. يابوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر رشيد بنحدو، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2016م

ثالثا- الأطروحات، والرسائل الجامعية:

1. أحمد بن صيفية: الخطاب الشعري عند عدي بن زيد العبادي، رسالة ماجستير، إشراف أ.د حبيبة بومتجت، جامعة الجزائر 02، 2012م
2. علاء حسين عليوي البدراني: فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، أطروحة دكتوراه، إشراف منذر محمد جاسم، الجامعة العراقية، 2012م

رابعا- المواقع، والبرامج الإلكترونية:

1. موقع الشاعرة بشرى البستاني: <https://bbustani.wordpress.com>
2. موقع القصيدة كوم www.alqasidah.com/poem.php?ip=687
3. الموسوعة الشعرية الصادرة عن دائرة الثقافة والسياحة في أبو ظبي الإصدار الثالث سنة 2003م.

الفهرس

الفصل الأول: نظرية القراءة، المفاهيم والإجراءات

مدخل

1. مسار التحول إلى أفق النص - القارئ

2. الروافد المعرفية المؤثرة في نظرية القراءة، وجماليات التلقي

1.2. الفلسفة الفينومينولوجية

2.2. الشكلائية الروسية

3.2. بنيوية براغ

4.2. الهيرمينوطيقا

5.2. الوعي التاريخي عند «غدامير»، وحركية التأويل

6.2. التحيز والأحكام المسبقة عند «غدامير»

7.2. سوسيولوجيا الأدب (علم اجتماع الأدب)

3. جماليات القراءة والتلقي بين «هانز روبرت ياكس»، و«ولفغانغ إيزر»

1. نظرية التلقي

2. نظرية التأثير

4. مفهوم التطور الأدبي عند «هانز روبرت ياكس»

1.4. أفق التوقع

2.4. تغير الأفق، المسافة الجمالية

3.4. اندماج الآفاق

5. نظرية التأثير، عند «ولفغانغ إيزر»

1.5. التفاعل

2.5. القارئ الضمني

3.5. الفراغات (البياضات، الفجوات)

4.5. السجل النصي

الفصل الثاني: تلقي الخطاب الشعري الجاهلي عبر التاريخ

مدخل

1. عناية الشاعر الجاهلي بالمتلقي

80	2. بناء أفق التوقع في الخطاب الشعري الجاهلي
84	3. تغيير أفق التوقع
85	4. كسر أفق التوقع
86	1.5. على مستوى بناء القصيدة
91	2.5. على المستوى الإيقاعي
94	3.5. على مستوى الأغراض الشعرية
100	4.5. على مستوى المضمون الشعري
104	6. أنماط تلقي الشعر الجاهلي
105	1.6. التلقي الانطباعي
108	2.6. تلقي الشعراء
111	3.6. التلقي المنحاز
113	4.6. التلقي السلبي
115	5.6. التلقي المنتج
124	7. تلقي الشعر الجاهلي عند القدماء
129	8. نماذج قرائية قديمة للخطاب الشعري الجاهلي
129	1.8. قدامة بن جعفر، قراءة جديدة للشعر الجاهلي
133	2.8. قراءة الباقلاني، بين كلام الخالق، وكلام المخلوق
138	3.8. أبو العلاء المعري، القراءة بين الجنة والنار في رسالة الغفران
143	9. تلقي الشعر الجاهلي عند المحدثين
155	10. نماذج قرائية حديثة للخطاب الشعري الجاهلي
155	1.10. كمال أبو ديب، سعي إلى منهج جديد لقراءة الشعر الجاهلي
160	2.10. فوزي عيسى، والقراءة الأسلوبية للخطاب الشعري
166	3.10. القراءة الأنثروبولوجية، السيميائية عند عبد المالك مرتاض
173	4.10. قراءة ثانية للشعر الجاهلي، عند مصطفى ناصف
184	الفصل الثالث: التفاعل بين المتلقي والخطاب الشعري الجاهلي
185	مدخل
187	1. تفاعل المتلقي مع الخطاب الشعري
192	2. القارئ الضمني في الخطاب الشعري الجاهلي

201	3. الفجوات النصية، أو بين لغة الحضور والغياب
210	4. الخطاب الشعري الجاهلي، والسجل النصي
212	1.4. السياق التاريخي
221	2.4. السياق الأسطوري
229	3.4. السياق الأدبي
236	5. التفاعل القرائي، وهوامش التأويل
239	6. الممارسة التأويلية، وتعدد القراءات
243	7. الغموض ومحفزات التأويل
253	<u>الفصل الرابع: فاعليّة أدوات البناء الشعري في تشكيل عوالم القراءة والتلقي</u>
254	مدخل
256	1. الموسيقى الشعرية، وتلقي الخطاب الشعري
258	2. موسيقى الشعر الجاهلي، ومراعاة أحوال المتلقي
260	3. التشكيل الموسيقي للقصيدة الجاهلية
260	1.3. الموسيقى الخارجية
260	1.1.3. الوزن الشعري
265	2.1.3. ارتباط الأوزان بالموضوعات، وضغوط التلقي
273	3.1.3. القافية، وأفق الانتظار الإيقاعي
278	2.3. الموسيقى الداخلية
290	4. الصورة الشعرية، ومركزية المتلقي
294	1.4. أساليب بناء الصورة
303	5. مطلع القصيدة الجاهلية، ومحفّزات التلقي
312	6. المفارقة الشعرية، وأفق الانتظار
315	1.6. أنماط المفارقة
315	1.1.6. مفارقة الموقف
321	2.1.6. المفارقة اللفظية
328	3.1.6. مفارقة السخرية
331	4.1.6. المفارقة التصويرية

335

خاتمة

340

قائمة المصادر والمراجع

358

فهرس الموضوعات

ملخص

ملخص

تُحاول هذه الدراسة، تسليط الضوء على الخطاب الشعري الجاهلي، في إطار ما تنصّ عليه نظرية القراءة، وجماليات التلقي، في جانبها التاريخي، والتزامني، أما عن المقاربة التاريخية فهي تلك التي تستند إلى رؤية «هانز روبرت ياكوس» الذي ينظر إلى الخطاب، وما كان من علاقات بين القراءات التي تتوالى على امتداد الزمن، بينما تذهب المقاربة التزامنية التي أرسى دعائمها «ولفغانغ إيزر» إلى التعامل مع الخطاب الشعري في لحظة زمنية معينة، ورصد أوجه التفاعل، والتأثير بين المتلقي، والخطاب. جاءت الدراسة في أربعة فصول:

- تناول الفصل الأول أهمّ الروافد المعرفية التي عملت على بلورة مشروع التلقي، والتي شكّلت الدعائم المرجعية لهذه النظرية، وقد تمثلت هذه الروافد أساساً، في الفلسفة الظاهراتية، ومُنجزات الشكلائية الروسية، وجُهود مدرسة براغ البنيوية، وكذا مباحث علم التأويل، وما أسهم به «غادامير» في إعادة الاعتبار للقارئ، بينما جاءت حقول سوسيولوجيا الأدب لتكريس المكانة التي أصبح يحتلها الجمهور، وفي مرحلة تالية عرضنا نظرية القراءة حسب تصوّر رائديها، في مدرسة كونستانس: «ياكوس»، و«إيزر»، وتطرّقنا إلى أهمّ المصطلحات التي وظّفها هذه المدرسة في بلورة أفكارها، وإقامة مشروعها.

- جاء الفصل الثاني، للبحث في تلقي الخطاب الشعري الجاهلي، عبر التاريخ، انطلاقاً من زمنه الأول، حتى عُهودنا المتأخرة، انسجاماً مع رؤية «ياكوس»، التي عُيّنت بتلقي الأعمال الأدبية في ظل تعاقب القراء، كما رصدنا اهتمام شعراء الجاهلية الفائقة بجماهير المُتلقيين، وتوقّف البحث ملياً عند "أفق التوقع" كمفهوم محوري تقوم عليه نظرية «ياكوس»، وفي مبحث آخر عرضنا للأنماط المختلفة لتلقي الشعر الجاهلي، وكيفية تغيّر فعل التلقي بتغير الزمان، والمكان، أو وجهة نظر المتلقي، وفي مبحث أخير وقفنا، عند نماذج قرائية للشعر الجاهلي عند القدماء، والمحدثين.

- تناول الفصل الثالث الخطاب الشعري الجاهلي، من وجهة نظر «ولفغانغ إيزر» وقد استعرضنا فيه صفحات من تفاعل المتلقي مع الخطاب، وقدمنا مفهوم "القارئ الضمني" على النحو الذي استعرضه «إيزر»، وتناولنا مفهوم "الفراغات النصية"، وهو المجال الذي يُتيح فيه الخطاب للمتلقي أن يتفاعل مع عوالمه، ويُثري رصيده القرائي، كما جاء عنايتنا بمفهوم "السجل النصي"، من خلال ما يُمثّله من مرجعيات، تضمن تواصل المتلقي، مع أبنية الخطاب الشعري، ومن ثمّ تحقيق الفعل القرائي.

- اهتمّ الفصل الرابع بدراسة العناصر الفنية، وأثرها في عملية التلقي، فكان أن تناولنا الموسيقى الشعرية والصورة الشعرية، وتعرضنا لمطلع القصيدة باعتباره أول ما يُصادفه المتلقي في حوار مع الخطاب الشعري، وتطرّقنا إلى دراسة المفارقة الشعرية بالنظر إلى ما تمتلكه من أدوات، وخصائص، تستهدف أفق توقع المتلقي، إذ أنّ أهمّ ما يميزها، هو طبيعتها المراوغة التي تعمل على صرف المتلقي إلى دلالات بعيدة، قبل أن يستقرّ المعنى على دلالاته النهائية.

الكلمات المفتاحية: القارئ، المتلقي، أفق التوقع، القارئ الضمني، التأويلية، الخطاب، الشعر الجاهلي.

Abstract

This study attempts to shed light on the pre-Islamic poetic discourse within the framework of what is stated in the theory of reading and the aesthetics of reception in its historical and simultaneous aspects. As for the historical approach, it is based on the vision of Hans Robert Jauss who looks at the discourse and the relationships between the readings that follow over time, while the simultaneous approach, laid by *Wolfgang Iser*, deals with poetic discourse at a specific moment in time and monitoring aspects of interaction and influence between the recipient and the discourse.

The study includes four chapters:

- The first chapter dealt with the most important tributaries of knowledge that worked on developing the receptive project, which formed the reference pillars for this theory. These tributaries were mainly represented in phenomenological philosophy, the achievements of Russian formalism, the efforts of the Prague structural school, as well as the investigations of hermeneutics, and Gadamer's views of reading, while the fields of sociology of literature appeared to consecrate the position that the audience occupies, and at a later stage we presented the theory of reading according to the perception of its pioneers in the Constance School: Jauss and Iser, and we discussed the most important terms used by this school in crystallizing its ideas and establishing its project.
- The second chapter explored the reception of pre-Islamic poetic discourse, throughout history, from its first time until our late periods, in line with the vision of Jauss, which was concerned with receiving literary works in light of the reader successions. We also noted the great interest of the pre-Islamic poets in the mass audience. The research stopped at the "horizon of expectation" as a central concept upon which the theory of Yaws is based. In another topic, we have presented the different styles of learning pre-Islamic poetry, and how the act of reception changed with the change of time, place, or viewpoint of the recipient. In a final discussion, we paused at the reading examples of pre-Islamic poetry among the ancient and modern ones.
- The third chapter covered pre-Islamic poetic discourse, from the point of view of *Wolfgang Iser*, in which we reviewed pages of the recipient's interaction with the discourse. We introduced the concept of "the implicit reader" as reviewed by Iser, and dealt with the concept of "textual spaces", which is the area in which the discourse allows the recipient to interact with his worlds and enriches his reading credentials, as we have taken care of the concept of "textual record", through the references it represents, which ensures the recipient's communication with the structures of poetic discourse, and then achieving the reading act.
- The fourth chapter studied the artistic elements and their impact on the learning process. Therefore, we dealt with poetic music and poetic image, and we examined the beginning of the poem, as it is the first thing that the recipient encounters in his dialogue with the poetic discourse. We discussed the poetic paradox by looking at the tools and characteristics it possesses, targeting the recipient's expectation horizon, as what characterizes it is its elusive nature that distracts the recipient into distant connotations, before the meaning settles on its final connotations.

Key words: reader, receiver, horizon of expectation, implied reader, hermeneutics, discourse, pre-Islamic poetry.