معلقة لبيد بن ربيعة العامري في مرآة نظرية التلقي

الدكتور

نبيل أحمد عبد العزيز رفاعى

الأستاذ المساعد بقسم الأدب والنقد

بكلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بسوهاج

العدد العشرون

للعام ١٤٣٧هـ / ٢٠١٦م

الجزء الرابع

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠١٦م

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة :

تُعد المعلقات تراثاً أدبياً ذا مكانة رفيعة في عصرها الذي نشأت فيه؛ مما جعل الباحثين يتسابقون على دراستها بطرق مختلفة، كما اشتملت على ميزات جعلت النقاد يشهدون لها بالتفرد؛ لأنها تملك من الثراء الفكري والبناء الفني جاذبية لقطاع كبير من القراء الذين يقومون بقراءات متعددة لها. أما التلقي فهو أحد النظريات الغربية الحديثة، وهي نظرية نقدية تعود جذورها إلى الفلسفة الأرسطية، وهذه النظرية ظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين، وكان ظهورها في "ألمانيا"، وبالتحديد في جامعة "كونستانس"، وتنتسب هذه النظرية إلى مرحلة ما بعد البنيوية.

ولم يكن اختياري هذا الموضوع ، والذي يمثل أحد طرفيه الأدب القديم، والطرف الآخر النقد الحداثي، بهدف إثبات أن مثل هذه النظريات النقدية الوافدة لها جذورها في أدبنا القديم، وإن كنت أؤمن بذلك تماماً؛ لأن القدماء العرب تحدثوا عن مضامين هذه النظريات، إلا أن حديثهم لم يصل إلى ما اصطلح عليه فلاسفة الغرب ونقادهم من تسمية لهذه النظريات ، والهدف من هذه الدراسة هو تطبيق النظريات الحديثة على الشعر العربي القديم، للتأكيد على أنه يحمل في طياته أقصى ما وصلت إليه هذه النظريات النقدية من مصطلحات ومفاهيم، ولأؤكد على أن أدبنا العربي كان يحتل مكانة سامية، وأنه يصلح للتطبيق عليه في كل زمان ومكان، بل يمكن القول بأنه حاضر في كل العصور، كما أنني أردت الانفتاح على الآخر، والإفادة من تطور الدراسات الأدبية والنقدية التي وصلت إليها الإنسانية فى آننا هذا.

إن اختيار موضوع أدبي أحد طرفيه يمثل القديم، والطرف الآخر يمثل الحديث، أمر صعب؛ نظراً لبعد المسافة الزمنية، فالأعمال الأدبية الجاهلية تعود إلى زمن التلقي الأول، هذا التلقي الذي شهد تطوراً إلى أن صار نظرية مستقلة في العصر الحديث، فمن غير المعقول أن تكون الدراسة بهدف التأصيل للتلقي من القديم إلى الحديث، وإنما الهدف هو بيان أثر هذه الأعمال القديمة على القارىء

أو المتلقي، مع مراعاة الأمور التي تمد المبدع، وتمثل المتلقي من مثل البيئة والثقافة، والأعراف، والعادات والتقاليد...الخ، فهذه الأمور تؤثر في المتلقي وتجعله صاحب قراءة متميزة متفردة، تدل على شخصيته، وتمثله تمام التمثيل.

لقد ظل المتلقي فترة طويلة من الزمن غير جدير بالاهتمام من قبل النقاد والأدباء عامة، إلى أن أتت " فترة ما بعد الحداثة"، التي بدأ المتلقي فيها أن يأخذ وضعه ويُنظر إليه من النقاد، ولكن هذا لم يتحقق إلا بعد فترة طويلة تم فيها الاهتمام بالمبدع، ثم النص، وأخيراً المتلقي. إن القاريء الذي عنته نظرية التلقي ليس القاريء السطحي، وإنما القاريء الذي يستطيع كشف ما خبؤ من النص، وهو الذي يقوم بفك شفرات ورموز النص، ليصل إلى الدلالات المتنوعة والمتعددة، وكل هذا يحتاج إلى وعي عند المتلقي، وقدرة فائقة على استخلاص ما يعجز عنه كثيرون.

وكنت في حيرة من أمري، عند اختيار النص الملائم لتطبيق نظرية التلقي، حتى وقع رأيي على معلقة لبيد، فقد لاقت قبولاً عندي ؛لأنه "ينفرد من بين أصحاب المعلقات بأنه آخرهم زمناً، وأنه وحده أدرك الإسلام وعاش فيه زمناً، وهذا يُكسب معلقته وسائر شعره مزية الثقة في صحة روايته من جهة النقل، وتمام استوائه ونضجه الفني كذلك، حيث يفترض أن لبيداً قد أفاد في شعره من تجارب كل من سبقوه من الشعراء وزاد عليهم من موهبته المصقولة... كما أنه أحد عتاة فنون القول الذين عاصروا مرحلة التحدي لمعارضة القرآن ... وقد حظيت هذه المعلقة بعناية بعض الدارسين المحدثين حتى إن دارساً كطه حسين مع إنكاره لكثير من الشعر الجاهلي خصها بدراسة تحليلية مطولة" [١]. كما رأيت فى" معلقة لبيد" نموذجاً به المادة التي تتسع لكثيرين من القراء للوصول إلى قراءات متعددة، كما أن مادتها تحتوي على كثير من إجراءات نظرية القراءة والتلقي، كذلك بها من التنوع اللغوي ما يمكن من تغيير أفق انتظار المتلقي، الذي كان ينتظر أمراً ما، فيفاجأ بعكس ما كان يتوقعه، ليعيد القراءة من جديد ويعلم أن المعلقة تحث على القيام بقراءات متعددة وتجذب إليها.

---

(١) د/ كاظم الظواهري ، المعادل الموضوعي في الشعر الجاهلي، ط١، دار الهداية للطباعة والنشر،١٤٣١ه، ٢٠١٠م، ص ٧٣، ٧٤.

أما بخصوص ما يدور في ذهن بعض الباحثين ذوي النظرة العجلى من أن المعلقات قُتلت بحثاً، فلقد اطمئن قلبي إلى أن أغلب الدراسات التي تناولت هذه المعلقات لم تخرج في تناولها عن عملية تحليلية أقصى غاياتها كشف الجماليات البيانية أو البديعية في النصوص. أما هذه الدراسة فتختلف تمام الاختلاف؛ لأنها تقوم إلى جانب ما سبق ذكره بتقديم هذه المعلقة في صورة جديدة، وقراءة جديدة يقوم فيها المتلقي بفك رموز وشفرات النص الغامضة، والكشف عن الدلالات المتنوعة. من هنا كان اختيار هذه المعلقة، كما أن البحث في الدراسات السابقة التي تخص المعلقة يزيدني قناعة بجدة فكرة البحث، إذ لا توجد دراسة تطرقت إليها من خلال المناهج النقدية الحداثية، فكل ما كُتب عنها حديثاً من قبيل التطبيق النقدي التقليدي أو الجزئي عليها، من هذه الدراسات ما يلى :

١- المعجم اللغوي لديوان لبيد بن ربيعة (١٩٨٠) إبراهيم عبد الباري إبراهيم الشافعي.

٢- رسالة الأساليب الإنشائية في شعر لبيد بن ربيعة مواقعها ودلالتها (١٤٣٠هـ).

٣- شعر لبيد بن ربيعة دراسة أسلوبية (٢٠٠٥) وائل عبد الفتاح أحمد محمد.

٤- مقالة " الإيقاع والدلالة في شعر لبيد بن ربيعة دراسة لغوية" (٢٠١١) ليلى السبعان.

٥- رسالة "البناء الدرامي لشعر لبيد بن ربيعة العامري الجاهلي (١٩٧٤) محمد صديق عمر غيث.

٦- الجملة العربية في ديوان لبيد بن ربيعة: مجتهد تيجان عبد دليمي، جامعة القاهرة، ماجستير، لغة، ١٩٧٧م.

٧- الصورة الفنية في شعر لبيد بن ربيعة: صلاح مصيلحي علي عبد الله، جامعة القاهرة، ماجستير، أدب، ١٩٨٠م.

٨- لبيد بن ربيعة العامري "دراسة أدبه" ، وليد الجبورى.

٩-ديوان لبيد بن ربيعة " دراسة في الرؤى والتشكيل " ، رشا أبو السندس.

هدف الدراسة :

القصد من هذه الدراسة، هو القراءة الجديدة والمتقدمة تقدماً يوافق تطور العصر وتقدمه الطبيعي، والذي سايره الكتّاب والأدباء والنقاد عبر الأزمنة المتنوعة. هذه القراءة ستخضع لقواعد نظرية التلقي بحسب مصطلحها ومفهومها، كما تتناول النص بالتفسيرات والتأويلات المتعددة، من خلال فك رموز النص وشفراته، والبحث عن غير المتوقع، وملء الفراغات أو البياضات التي تركها المبدع عن وعي أو غير وعي، وذلك بغرض مشاركة القاريء له؛ حيث يقوم بملء وإكمال ما نقص من النص.

ومن ثم أُخضِع معلقة " لبيد" لقراءة جديدة تحمل في طياتها تأويلات متعددة من خلال إطار وسياج " نظرية التلقي"، وعلى حسب الأسس والمباديء التي قامت عليها هذه النظرية، من خلال قراءات تعتمد على مفاجئة القاريء بطرق وأساليب متنوعة، وتكشف عن دلالات جديدة لم يتوصل إليها من قبل، أيضاً تقوم بالوقوف على ما أسمته نظرية التلقي أفق التوقعات، ودوره الجمالي الهام؛ حيث يساعد المتلقي لأن يكون شريكاً في عملية الإبداع، عن طريق التوقعات التي يتوقعها لمعاني النص، هذه التوقعات يقوم المتلقي فيها بملء الفراغات البيضاء الموجودة في النص على حسب رؤيته وتوقعاته.

أهمية الدراسة:

ترجع أهمية الدراسة عندي فيما تحمله معلقة " لبيد" من مضامين ورؤى وأفكار وتأويلات متعددة، ومعارف متنوعة، على حسب العصر الذي استُمدت منه، وهذا ما قالت به نظرية التلقي وجعلته تحت ما أسمته " أفق التوقع"، هذا الأفق تسهم في بنائه تلك المعارف والخبرات لدى القاريء، ومع أن المعلقة تعرّض لها الكثير من الدارسين بالبحث والتمحيص على مر العصور المختلفة، إلا أنني أرى أن هذه القراءة تختلف تماماً عن القراءات السابقة لها؛ لأنها أصبحت تحمل قدراً كبيراً من الخبرات المعرفية والجمالية التي كونتها من سابقاتها، هذه الخبرات هي

التي تمكن القاريء من ملء فراغات النص التي تركها المبدع، كما يمكنها الكشف عن المعاني الخفية التي تحمل في طياتها العظيم من القيم والأخلاق والأهداف، إلا أن هذا يتوقف على قدرة المتلقي وسعة خبراته وتجاربه، ومما يميز هذه القراءة أيضاً أنها تخضع لنظرية التلقي التي نحن بصدد الحديث عنها.

حدود الدراسة:

تُحد الدراسة بحدين هما: المعلقة، والتلقي، فالمعلقة هي المادة التي نقوم بتطبيق الدراسة عليها، أما نظرية التلقي فهي موضع الاهتمام؛ حيث تطبيق أسسها وقواعدها وأدواتها على المعلقة، ومن أهم هذه الأدوات التي نطبق عليها (أفق الانتظار- أفق التوقعات- المسافة الجمالية)، فأفق التوقعات تمثل توقعات النص، أما أفق الانتظار فيمثل توقع القاريء، والمسافة الجمالية هي المسافة بينهما.

منهج الدراسة:

اخترت لدراستي هذه ما يناسبها من منهج، هو المنهج الوصفي التحليلي، وسيكون التناول أيضاً من خلال نظرية التلقي التي سنقوم بتطبيق أسسها وقواعدها وأدواتها كما ذكرناه، على أحد نماذج الشعر الهامة، معلقة (لبيد) بهدف الخروج إلى المجتمع بقراءة جديدة تحمل سمات العصر وأهدافه.

وقد ناسب الدراسة حسب هذه الرؤية وهذا الهدف أن تتكون من مقدمة وثلاثة مباحث على النحو التالي:

المبحث الأول: مكونات شخصية لبيد ومعالمها.

المبحث الثاني: التأسيس النظري للبحث وذلك من خلال حديث مفصل عن النظرية من حيث مفهومها ومنظّروها، وتاريخها، وإبراز اصطلاحاتها المطبقة على النص الشعري التراثي المدروس.

المبحث الثالث: البناء الفني والتشكيلات الأسلوبية في المعلقة.

ثم كانت **الخاتمة** التي أوجزت ما فصلت، وعددت ما تُوصّل إليه من نتائج ، وقدمت مقترحات وتوصيات صالحة لدراسات مستقبلية، إن شاء الله تعالى.

هذا والله الموفق والهادي إلى سواء السبيل.

المبحث الأول : مكونات شخصية لبيد ومعالمها

توطئة :

إن الناظر في كلام القدماء عن شخصية لبيد – رضي الله عنه– يتضح له أنها تكونت من خلال عناصر متنوعة الأثر، أهمها أصله، وبيئته، وإسلامه، وبيان ذلك على النحو التالي:

أصله:

تذكر مصادر السير والتراجم أن لبيداً قيسى مضرى، وأصيل من جهة أبيه وأمه، فهو لبيد بن ربيعة بن مالك بن جعفر بن كلاب بن ربيعة بن عامر بن عصعصة بن معاوية بن بكر بن هوازن... وينتهي نسبه عند قيس بن عيلان بن مضر. وكان يقال لأبيه "ربيع المُقترين" لجوده وسخائه. وقتله بنو أسد في الحرب التي كانت بينهم وبين قومهم وقومه. وعمه أبو براء عامر بن مالك ملاعب الأسنة، سُمّي بذلك لقول أوس بن حجر فيه: (الطويل)

فلاعب أطراف الأسنة عامر ∴ فراح له حظ الكتيبة أجمع

وأم لبيد: تامرة بنت زنباع العبسية ، إحدى بنات جذيمة بن رواحة.

أخيه" أربد بن قيس" " وفد على النبي صلى الله عليه وسلم مع عامر بن الطفيل، وكانا يريدان الغدر به، فعصمه الله منهما، ثم ارتحلا عنه منذرين، فدعا النبى عليهما، فأما عامر فأدركه الطاعون قبل أن يبعد عن المدينة، فمات عند امرأة من بني سلول. وأما أربد فانتهى إلى قومه، ولكن حياته فيهم لم تطل، وإنما أصابته صاعقة فقتلته. ووقع من لبيد أشد المواقع، وأعمقها في نفسه أثراً، فرثاه بشعر كثير جيد كله، يصور برّ لبيد ووفاءه وحزنه أجمل تصوير، وكله يصور في الوقت نفسه حكمة لبيد، وفلسفته البدوية–إن صح التعبير– وتفكيره في الحياة وانصرافه عنها، وزهده بعد طول التأمل والتفكر" (١).

(١) د/ طه حسين ،حديث الأربعاء ، ط١٤، ج١، دار المعارف، ص٥١.

وهذا من وجهة نظري ما دعا "طه حسين" أن يقول: "إن للبيد فناً آخر من فنون الشعر جوّده كل التجويد، وبرع فيه كل البراعة، وأعجب القدماء كل الإعجاب، وهو فن الرثاء، ولست أدري كيف يمكن أن تقدم عليه الخنساء في رثائها! وهو عندي أبرع منها في تصوير الحزن، وصب اليأس في القلوب صباً في غير ضعف ولا وهن" (١) .

ومن ثم كان في نظر القدماء أحد شعراء الجاهلية المعدودين فيها والمخضرمين ممن أدرك الإسلام، وهو من أشراف الشعراء المجيدين الفرسان القُرّاء المُعمّرين، يقال: إنه عُمِّر مائة وخمساً وأربعين سنة.

إسلامه : " قدم على رسول الله صلى الله عليه وسلم وفد من بني كلاب بعد وفاة أخيه أربد وعامر بن الطفيل، فأسلم وهاجر وحسن إسلامه، ونزل الكوفة أيام عمر بن الخطاب رضي الله عنه فأقام بها. ومات بها هناك في آخر خلافة معاوية، فكان عمره عمّر مائة وخمساً وأربعين سنة، منها تسعون في الجاهلية، وبقيتها في الإسلام " (٢).

من الملاحظ من خلال القراءة في المصادر العربية القديمة، اتفاق الرواة على أن لبيداً من المخضرمين المعمرين، إلا أنهم اختلفوا في تحديد عمره، تؤكد ذلك الرواية التي وردت في كتاب "العقد الفريد"، والتي تقول: "دخل الشعبي على عبد الملك بن مروان، فوجده قد كبا مهتماً، فقال: ما بال أمير المؤمنين؟ قال: يا شعبي، ذكرت قول زهير:

كأني وقد جاوزت سَـــبْعين حِجَّةً ∴ خَلعتُ بها عنّي عِذَارَ لجامي

رَمَتني بناتُ الدهر من حيث لا أَرى ∴ فكيف بمن يُرْمى وليس بِرَام

فقال له الشّعبي :ليس كذلك يا أميرَ المؤمنين، ولكن كما قال لَبِيدُ ابن ربيعة، وقد بلغ سبعين سنة:

---

(١) د/ طه حسين ،حديث الأربعاء ،ص ٥١، المرجع السابق.

(٢) أبو فرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق عبدالسلام هارون، ط ١ ،ج ١٥، مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٣٧٩هـ ، ١٩٥٩م ، ص٣٦١، ٣٦٢ – راجع الشعر والشعراء ج١، ص٢٧٤.

كأني وقد جاوزتُ سَبْعينَ حِجّةً ∴ خلعتُ بها عن مَنْكِبيّ رِدَائيَا

فلما بلغ سبعاً وسبعين سنة قال :

باتت تَشكّى إلى النفسُ مُجهِشةً ∴ وقد حملتُكِ سبعاً بعد سَبْعيناً

فإن تُزَادي ثلاثاً تَبْلُغي أمـــلاً ∴ وفي الثلاثِ وفاءٌ للثّمـــانينَا

فلما بلغ مائة سنة قال :ولقد سئمت من الحياة وطُولها وسُؤالِ هذا الخَلْق كيف لَبِيدُ فلما بلغ مائة سنة وعشراً قال:

أليسَ في مائةٍ قد عاشها رجُلٌ ∴ وفي تَكامُل عَشْرٍ بعدها عُمُرُ

فلما بلغ ثلاثينَ ومائةً وقد حضرَتْه الوفاة قال:

تَمَنَى ابنتاي أن يَعيشَ أبوهمـــا ∴ وهل أنا إلا منِ رَبيعةَ أو مُضَـــرْ

فقُوما فقُولا بالذي تَعْلمـــانه ∴ ولاتَخْمِشَا وجها ولا تَحْلِقَا شَعَرْ

وقولا هو المرءُ الذي لا صَديقَـه ∴ أضاع ولا خانَ الخليلَ ولا غَـدر

إلى الحَوْلِ ثم اسمُ السلام عليكما ∴ ومَن يَبْكِ حولاً كاملاً فقد اعتذَر

قال الشّعبيّ: فلقد رأيت السرورَ في وجه عبد الملك طمعاً أن يعيشها"[١].

تأثر لبيد بالإسلام وقيمه ومعانيه، فلما قيل له- وكان في يده محجن*- عن عبد الملك بن عمير قال: " أخبرني من أرسله القراء الأشراف، قالوا: إخوانك يقرؤنك السلام، ويقولون: أيُّ العرب أشعر؟ قال: الملك الضليل ذو القروح. فردوني إليه، وقالوا: ومن ذو القروح؟ قال: امرؤ القيس، فأعادوني إليه وقالوا: ثم من؟ قال: الغلام ابن ثمانِ عشرةَ سنة. فرَدّوني إليه فقلت: ومن هو؟ فقال: طَرَفة. فردوني إليه فقلت: ثم من؟ قال صاحب المحجن حيث يقول:

إنَّ تقوى ربّنا خيرُ نَفَل ∴ وبإذن اللهِ ريثي وعَجَلْ

(١) أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تحقيق د/عبد المجيد الترجيني، ط١، ج٢، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٠٤هـ- ١٩٨٣م، ص ٣٦٩ ، ٣٧٠.

(*) المحجن : عصا معوجة الرأس كالصولجان .

أحمَـــــدُ اللهَ ولا نِــدّ له ∴ بيديهِ الخيرُ ما شاءَ فعلْ

مَن هداهُ سبُل الخيرِ اهتدى ∴ ناعمَ البالِ ومَنْ شاء أضلْ

يعني نفسه. ثم قال: استغفر الله"(١).

اشتهر "لبيد" في الجاهلية بجوده وكرمه، وهذا جدير به أن يكون كذلك بعد إسلامه، فقد" آلى في الجاهلية ألا تهُبّ الصبا إلا أطعم الناس حتى تسكن، وألزمه نفسه في إسلامه، فخطب الوليد بن عقبة الناس بالكوفة يوم صَباً، وقال: إن أخاكم لبيداً آلى ألا تهُبّ له الصَّبا إلا أطعم الناس حتى تسكن، وهذا اليوم من أيامه، فأعينوه وأنا أول من أعانه، ونزل فبعث إليه بمائة بَكرةٍ "(٢).

لما أسلم لبيد انشغل بالقرآن ؛ لذا لم يقل الشعر كثيراً؛ لدرجة أن بعض المصادر ذكرت أنه " لم يقل في الإسلام إلا بيتاً واحداً. واختلف في البيت، قال أبواليقظان: هو:

الحمدُ لله إذْ لم يأتني أجلي ∴ حتى كساني مِنَ الإسلامِ سِرْبالاَ

وقال غيره: بل هو قوله:

ما عاتَبَ المَرْءَ الكريم كنفسِهِ ∴ والمَرْءُ يُصْلِحُهُ الجَليسُ الصالِحُ "(٣).

" وقال له عمر بن الخطاب رضي الله عنه: أنشدني (من شعرك) فقرأ سورة البقرة، وقال: ما كنت لأقول شعراً بعد إذ علمني الله(سورة) البقرة وآل عمران"(٤).

هناك من يقول: إن للبيد تسع عشرة قصيدة وقطعة إسلامية، غير القطع المنسوبة إليه أو القصائد الجاهلية التي عاد إليها في الإسلام وزاد فيها أبياتاً إسلامية"(٥).

---

(١) أبو فرج الأصفهاني، الأغاني، ج ١٥ ، ص ٣٧١ ، ٣٧٢

(٢) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، ج ١، دار المعارف، ص٢٧٦ ، وانظر جمهرة أشعار العرب ص ٦٩ .

(٣) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج ١، ص٢٧٥.

(٤) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص ٢٧٥ ،٢٧٦، المرجع السابق.

(٥) راجع : د/ يحيى الجبوري، لبيد بن ربيعة العامري، مكتبة الأندلس، بغداد ،١٣٩٠هـ ، ١٩٧٠م، ص١٣٨١ ، وما بعدها .

ومما أُدرك على لبيد عند القدامى قوله:

ومقام ضيق فرجتُـــــه ∴ بمقامي ولساني وجدَلْ

لو يقوم الفيل أو فيّاله ∴ زل عن مثل مقامي وزَحلْ

فظن أن الفيَّال أقوى الناس، كما أن الفيل أقوى البهائم"[١].

مذهبه: "قال الخشني أبو عبدالله محمد بن عبد السلام، شاعران من فحول الجاهلية ذهب أحدهما في بيته مذهب العدليَّة والآخر مذهب الجبرية، فالذي ذهب مذهب العدليّة فأعشى بكر... والذي ذهب مذهب الجبرية فلبيد بن ربيعة حيث يقول:

إنَّ تقوى ربّنا خيرُ نَفَـــلْ ∴ وبإذن اللهِ ريثٌ وعَجَـــــــلْ

مَن هداهُ سبُل الخيرِ اهتدى ∴ ناعمَ البالِ ومَنْ شاء أضلْ"[٢].

ولما حضرته الوفاة" قال لابن أخيه ولم يكن له ولدٌ ذكر: يا بني، إن أباك لم يمت ولكنه فنى. فإذا قُبض أبوك فأقبله القبلة وسجِّه بثوبه، ولا تصرُخَن عليه صارخةٌ، وانظر جفنتيَّ اللتين كنت أصنعهما فاصنعهما ثم احملهما إلى المسجد، فإذا سلَّمَ الإمام فقدمها إليهم، فإذا طَعِموا فقل لهم فليحضروا جنازة أخيهم. ثم أنشد قوله:

وإذا دفنتَ اباك فاجـ ∴ عل فوقه خشباً وطيباً

وسقائفاً صُمَّـــاً روا ∴ سيها يسددن الغصــونا

ليقين حُرّ الوجهِ سف ∴ ساف التراب ولن يقينا"[٣]

---

(١) احمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسى، العقد الفريد، ج٦، ص ٢٠٧

(٢) احمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسى ، العقد الفريد ، تحقيق د/عبد المجيد الترجينى ، ج٢ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٤٠٤ه ، ١٩٨٣م ، ص ٢١٧ ، ٢١٨ ، وانظر : العقد الفريد ، ج٦ .

(٣) أبو فرج الأصفهاني، الأغاني ج ١٥ ، ص٣٧٨ ، وانظر جمهرة أشعار العرب ، دار صادر، بيروت، ص٧١.

كما " قال لابنتيه حين احتضر، وفيه غناء:

تمنَّى ابنتاي أن يعيش أبوهمـــا ∴ وهل أنا إلا من ربيعة أو مضـــر

فإن حان يوماً أن يموت أبوكمـــا ∴ فلا تخمشا وجهاً ولا تحلقا شعـــر

وقولا هو المرء الذي لاحليفـــه ∴ أضاع، ولا خان الصديق ولا غدر

إلى الحول ثم اسم السلام عليكما ∴ ومن يبك حولاً كاملاً فقد اعتـذر

قال: فكانت ابنتاه تلبسان ثيابهما في كل يوم، ثم تأتيان مجلس بني جعفر بن كلاب فترثيانه ولا تعولان، فأقامتا على ذلك حولاً ثم انصرفتا"[١].

لبيد بن ربيعة في نظر النقاد:

" نظر النابغة الذبياني إلى لبيد بن ربيعة وهو صبيّ، مع أعمامه على باب النعمان بن المنذر، فسأل عنه فنُسب له، فقال له : يا غلام، إن عينيك لعينا شاعرٍ، أفتقرض من الشعر شيئاً ؟ قال: نعم ياعم. قال: فأنشدني شيئاً مما قلته. فأنشده قوله:

ألم تربع على الدمن الخوالي*

فقال له: يا غلام، أنت أشعر بني عامر، زدني يا بني. فأنشده:

طللُ لخولة بالرُّسَيس قديم

فضرب بيديه إلى جنبيه وقال: اذهب فأنت أشعر من قيس كلها، أو قال هوازن كلها....، زدني. فأنشده قوله:

عفت الديار محلها فمقامها ∴ بمنى تأبّد غولُها فِرجامها

فقال له النابغة: اذهب فأنت أشعر العرب. "[٢].

---

(١) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني ج ١٥، ص ٣٧٩.
(*) ربع كمنع: وقف وانتظر وتحبس.
(٢) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج ١٥، ص ٣٧٧، ٣٧٨ .

لقد نظر النقاد والأدباء إلى"لبيد" نظرة إجلال وإكبار، فقال كل الذين" قدموا لبيد بن ربيعة: هو أفضلهم في الجاهلية والإسلام، وأقلهم لغواً في شعره"(١).

وصل الأمر إلى أن السيدة عائشة رضي الله عنها عندما تحدثت عن الزمن وتغيّر حاله ، أن تقول : " رحم الله لبيداً ما أشعره في قوله :

ذهب الذين يُعاش في أكنافهم ∴ وبقيتُ في خَلَفٍ كجلد الأجربِ
لا ينفعون، ولا يُرجّى خيرهم ∴ ويُعاب قائلهم، وإن لم يشغبِ

ثم قالت: كيف لو رأى لبيد خلفَنَا هذا! ويقول الشعبي: كيف لو رأت أم المؤمنين خلفنا هذا! "(٢).

ومن النقاد الذين اهتموا بشأن "لبيد" ابن سلام الجمحي في طبقاته، وقد عدّه من شعراء الطبقة الثالثة من شعراء الجاهلية، قال عنه: " وكان لبيد بن ربيعة، أبو عقيل، فارساً شاعراً شجاعاً، وكان عذب المنطق، رقيق حواشي الكلام، وكان مسلماً رجل صدق... وكان في الجاهلية خير شاعر لقومه: يمدحهم ويرثيهم، ويعُدُّ أيامهم ووقائعهم وفرسانهم"(٣).

وقال عنه أبو عمرو بن العلاء:" ما أحد أحب إليّ شعراً من لبيد بن ربيعة، لذكره الله عز وجل، ولإسلامه، ولذكره الدين والخير، ولكن شعره رَحَى بزر"(٤) ، ورحى برز، بمعنى أن شعره كان غريباً خشناً.

وقد عدّه الجاحظ من الخطباء البلغاء، قال: "ومن الخطباء البلغاء والحكام الرؤساء: أكثم بن صيفي، وربيعة بن حُذار، وهَرِم بن قطبة، وعامر بن الظَّرِب، ولبيد بن ربيعة، وكان من الشعراء"(٥).

(١) أبوزيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ص٦٩.
(٢) أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي ،جمهرة أشعار العرب ،ص ٦٩.
(٣) محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، السفر الأول، شرح محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ص ١٣٥ ،١٣٦ .
(٤) أبو عبدالله محمد المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق محمد حسين شمس الدين، ط١ ، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٥ هـ، ١٩٩٥ م، ص ٨٩.
(٥) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط٧، ج١، مكتبة الخانجي، ١٤١٨هـ-١٩٨٨م، ص٣٦٥.

ويصفه الزوزني بقوله: "لبيد شاعر صادق يصف نفسه بصدق وبدون لف أو دوران.. فهو في السلم يعبث ويلهو ويجور.. وفي الحرب رجل شجاع شديد البأس، حتى إذا تقدمت به السن غلبت الحكمة عليه، فإذا هو رزين هادئ ينطق بالحكمة وفصل الخطاب.. وهو كثير الدقة في الوصف يفوق في هذه الناحية كثير من نظرائه في الجاهلية، حتى ليستطيع دارس شعره أن يتعلم جغرافية بلاد العرب في الجاهلية في شعره"(١).

لقد صنفت ابن سلام لبيد ضمن شعراء الطبقة الثالثة، وجعلهم رابع شعراء هذه الطبقة من فحول الجاهلية، سبقه النابغة الجعدي، وأبي ذؤيب الهذلي، والشّماخ بن ضرار... كما قال عنه كان فارساً شاعراً شجاعاً، وكان عذب المنطق، رقيق حواشي الكلام، وكان مسلماً رجل صدق... وكان في الجاهلية خير شاعر لقومه: يمدحهم ويرثيهم، ويُعد أيامهم ووقائعهم وفرسانهم"(٢).

لقد أجاد "لبيد" في شعره عامةً، وفي معلقته خاصةً، تفوّق على نفسه في الإتيان بالألفاظ الرصينة، والمعاني التي تحمل القيم، والأساليب التي تأخذ بالألباب. ترى في شعره الحكمة أحياناً، والفلسفة أحياناً أخرى، يتمثل ذلك في التأمل والتفكير الطويلين في الحياة، الأمر الذي وصل به إلى الزهد في الدنيا، فأصبح يتحدث عن الإسلام وقيمه موضحاً أن نعيم الحياة البعيد عن طريق الإسلام زائل لا محالة، أما ما يبقى فهو تقوى الله، أتى بهذه القيم في شعره من خلال أدوات لغوية سهلة لينة، ظهر فيها أنه تأثر بالإسلام، الأمر الذي دعا "طه حسين" أن يتحدث إلى صاحبه المتخيل عن شأن "لبيد"، فيقول: " ألست ترى أن شاعري مجيد حين يقصد إلى ما يقصد إليه الشعراء من باطل الحياة: وصفاً، وفخراً، ومدحاً وهجاءً؟ أو لست ترى أنه مجيد حين يقصد إلى ما يقصد إليه الحكماء من جد الحياة: تأملاً، وتفكيراً، وزهداً، ونسكاً؟ قال: بلى! ولكن ما أقل ما حفظت لنا الأيام من هذا الشعر الجميل!"(٣).

---

(١) الزوزني، شرح المعلقات العشر، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ١٩٨٣م، ص٥٧.
(٢) راجع: ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، ج١، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٧٤م، ص٢٣، ١٣٥، ١٣٦.
(٣) د/ طه حسين، حديث الأربعاء، ج١ ، ص ٥٣

في حوار "طه حسين" مع صديقه المفترض، أو المتخيل والذي يتحدث معه، توجّه إليه بالحديث حول الوحدة المعنوية ومدى تحققها من عدمه، يقول: " أقف معك عند قصيدة لبيد .. أتحداك وأسألك أن تبين لي من أين يأتيها الاضطراب والاختلاف، وكيف لا تتم لها الوحدة إلا من الوزن والقافية؟ إنكم تقولون يا سيدي إن القصيدة العربية مضطربة التكوين، بحيث نستطيع أن نقدم منها ونؤخر .. فأمامك قصيدة لبيد هذه، فأرني كيف تقدم فيها وتؤخر؟ وكيف تضع فيها بيتاً مكان بيت دون أن تفسد معناها إفساداً، وتشوه جمالها تشويهاً؟ انظر إليها، فسترى أنها بناء متقن محكم، لا تغير منه شيئاً إلا أفسدت البناء كله ونقضته نقضاً.. وأنت تستطيع أن تقرأ هذا القسم من أقسام القصيدة، فسترى أنك لا تستطيع أن تقدم فيه ولا أن تؤخر، وإنما أنت مضطر إلى أن تدعه كما وضعه صاحبه:

عفت الديار محلُّها فمُقامُها ∴ بمِنى تأبَّد غولُها فرجَامُها

فمدافع الريان عُرى رسمها ∴ خَلَقاً كما ضمن الوُحيَّ سِلامُها"[1].

(١) د/ طه حسين، حديث الأربعاء، ج١،دار المعارف ، ط١٤، ص٣٢.

المبحث الثاني: التأسيس النظري للبحث

ويشتمل على دراسة موجزة لنظرية القراءة والتلقي من حيث مفهومها، وأبرز المنظرين الغربيين لها، وأهم الاصطلاحات المستخدمة فيها، والموقف النقدي العربي قديماً وحديثاً منها وذلك على النحو التالي.

الشعر: هو المعبر عن آمال وأحلام، ورؤى وأفكار الشعراء التي يتوجهون بها إلى المجتمع رغبة في خدمته، والوصول به إلى مستويات أفضل يرقى بها ويتقدم.

يقول عنه ابن رشيق: "مزلة العقول، وذلك أن أحداً ما صنعه قط فكتمه ولو كان رديئاً، وإنما ذلك لسروره به، وإكباره إياه"(١).

نظرية التلقي: " نظرية توفيقية تجمع بين جمالية النص وجمالية تلقية، استناداً إلى تجاوبات المتلقي وردود فعله باعتباره عنصراً فعالاً وحياً، يقوم بينه وبين النص الجمالي تواصل وتفاعل فني ينتج عنهما تأثر نفسي ودهشة انفعالية، ثم تفسير وتأويل، فحكم جمالي استناداً إلى موضوع جمالي ذو علاقة بالوعي الجمعي"(٢).

وتعد هذه النظرية " من أهم النظريات المعاصرة التي اهتمت بالقاريء والقراءة، ونشأت هذه النظرية في ألمانيا الغربية، وتنتسب لجامعة كونستانس، ومن ممثليها: ياوس وآيزر، ولا ننسى كذلك الناقد الأمريكي "ستانلي فيش" الذي اهتم كثيراً بنظرية الاستقبال. وقد بلورت هذه المدرسة مجموعة من المفاهيم الأساسية، كأفق الانتظار، والمسافة الجمالية، والقاريء الضمني، وفعل القراءة، والقطب الفني، والقطب الجمالي، ومرحلة استجماع المعنى، ومرحلة الدلالة"(٣).

---

(١) أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ج١، ط٤، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢م، ص١١٧.

(٢) حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعرى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م، ص١٤.

(٣) د/ جميل حمداوي، نظريات القراءة في النقد الأدبي ، شبكة الألوكة، ص٢٥. www.alukah.net

أفق الانتظار:

من أهم الإجراءات التي جاءت بها نظرية التلقي عند "ياوس وآيزر" بالذات، لأنهما أهم من يمثل نظرية القراءة، فمفهوم أفق الانتظار عند ياوس يعني " منظومة من المعايير والمرجعيات لجمهور قارئ، في لحظة معينة، يتم انطلاقاً منها قراءة عمل وتقويمه جمالياً، ويمتلك هذا العمل أيضاً أفقه للتوقع "(١).

قراءة النص، وتقويمه جمالياً تعني أن النص به بياضات وفراغات تحتاج إلى من يملأها، وهذه مهمة القاريء، والذي يقوم أيضاً باستخراج ما خفي من المعاني عن طريق التأويل؛ لذا كان هذا الأفق عند يوس، "المعيار الفني الذي يستخدمه يوس لبناء تاريخ الأدب، بتصنيف القراءات إلى قراءات مراعية لأفق الانتظار، وقراءات مخيبة لأفق الانتظار، وقراءات مؤسسة له، وهذا ما يسميه أمبرطو أيكو بالقراءة المنغلقة والقراءة المنفتحة " (٢).

يستند هذا الإجراء المهم من إجراءات نظرية القراءة على ثلاثة أسس، هي:

"أ- التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص.

ب- شكل الأعمال السابقة وموضوعاته التي يفترض معرفتها.

ج- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية. أي التعارض بين التخيلي والواقع اليومي " (٣).

أما آيزر، فيرى أن " العمل الأدبي له قطبان: قطب فني، وقطب جمالي . فالقطب الفني يكمن في النص الذي يخلقه المؤلف من خلال البناء اللغوي، وتسييجه بالدلالات والتيمات المضمونية قصد تبليغ القارئ بحمولات النص المعرفية والإيديولوجية. أي: إن القطب الفني يحمل معنى ودلالة وبناءً شكلياً. أما

---

(١) داني هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ترجمة غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧م، ص٧٧.

(٢) د/ جميل حمداوي، نظريات القراءة في النقد الأدبي، ص ٢٩، مرجع سابق.

(٣) ياوس، علم التأويل حدوده ومهماته، ترجمة بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، ع٣، ١٩٨٨م، ص٥٥، وانظر: جميل حمداوي، نظريات القراءة في النقد الأدبي، ص٢٩.

القطب الجمالي، فيكمن في عملية القراءة التي تخرج النص عن حالته المجردة إلى حالته الملموسة. أي يتحقق بصرياً وذهنياً عبر استيعاب النص وفهمه وتأويله"[١].

من خلال هذا النص يتضح تأثر أيزر بمفاهيم "انجاردن" حول مفهوم الخبرة الجمالية، " يتجلى ذلك في تركيزه على فعل القراءة بوصفه نشاطاً عملياً وذهنياً يساهم أولاً في إنتاج المعنى، وثانياً في بناء موضوع جمالي متناغم ومتلاحم. ويعني هذا أن أيزر ينظر إلى النص مثل انجاردن على أنه هيكل عظمي أو " جوانب تخطيطية" توجد بها فراغات بيضاء وأماكن شاغرة، يسميها انجاردن بالفجوات أو عناصر اللاتحديد. وهي التي تؤدي إلى عدم التوافق بين النص والقارئ ثم تتحول إلى تفاعل واتصال متبادل بينهما. أي أن هذه الفراغات هي التي تعيق تماسك النص مما يستدعي استجابة القاريء، تتجسد في شكل معان وموضوعات جمالية تضمن للنص التماسك والانسجام "[٢].

لذا نقول: إن الخبرة الجمالية تعد طابعاً إجرائياً هاماً؛ لأنها تتطلب من المتلقي اهتماماً خاصاً ببناء المعنى، يمكنه من خلاله استخراج الدلالات الكامنة من خلال تفاعله مع النص.

المسافة الجمالية:

هي إجراء تقاس من خلاله قيمة الأعمال الأدبية، فهي" الدرجة التي ينفصل بها عمل ما من أفق توقعات قرّائه الأولين"[٣].

وهي أيضاً:" المسافة الواقعة بين انتظارات القارئ عن العمل... وبين قدرة العمل الفعلية على الوفاء لتلك الانتظارات" [٤] .

---

(١) د/ جميل حمداوي، نظريات القراءة في النقد الأدبي، ص٣١، مرجع سابق.
(٢) حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعرى، ص٢٦، مرجع سابق.
(٣) حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/ قراءة الأنا، نظريات التلقي وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر، ط١، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٨م، ص٢٨.
(٤) نادر كاظم، المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣م، ص٣٥.

أكد يوس على " أن الآثار الأدبية الجيدة هي التي تنمي انتظار الجمهور بالخيبة، إذ الآثار الأخرى التي ترضي آفاق انتظارها، وتلبي رغبات قرائها المعاصرين هي آثار عادية جداً تكفي، عادة، باستعمال النماذج الحاصلة في البناء والتعبير، وهي نماذج تعوّد عليها القراء"(١).

لذا نقول: إن جودة العمل تتمثل في كسره لأفق وتوقعات قارئه، فكلما بعدت المسافة بين العمل، وبين أفق توقعات قارئه، حكم على العمل بجودته.

أفق التوقعات:

هو إجراء يخلق فيه المتلقي رؤى وأفكار ذهنية ولغوية تجاه العمل الأدبي، قبل قراءته، وذلك عن طريق ما تعارف عليه القراء، ثم يأتي الأمر على خلاف ما يتوقعون، ومن خلال هذا الأفق يكون الحكم على جودة النص من عدمها.

"فإذا لم تخيّب توقعات قارئ النص أو تنتهك، فإن النص من ثمّ سوف يكون نصاً من الدرجة الثانية: أما إذا اخترق العمل الأفق، فسوف يكون فناً رفيعاً، على الرغم من أن عملاً ما يمكن أن يخرق أفق توقعاته، ومع ذلك يظل غير معترف به بوصفه عملاً عظيماً"(٢).

أما تشكيل هذا الأفق، فمن خلال" عوامل مثل الأعراف السائدة وتعريفات الفن (مثل الذوق)، أو الشفرات الأخلاقية السائدة " (٣) .

وهناك عوامل أخرى تشكّل هذا الأفق أيضاً، تتوقف على القاريء "من بينها بالطبع معرفته بالأدب، أي معرفته بالنصوص التي سبقت النص الحالي" (٤) .

---

(١) حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، ط٢، منشورات الجامعة، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٥م، ص ٧٩، ٨٠.

(٢) حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر / قراءة الأنا، نظريات التلقي وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر، ص٣١، مرجع سابق.

(٣) حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر / قراءة الأنا، السابق، ص٢٨، المرجع السابق.

(٤) د/عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل ١٩٩٨م، ص٣٠٠.

تبين لنا من خلال ما ذكرنا أن هذا الأفق "مجموعة من التوقعات الأدبية والثقافية التي يتسلح بها القارئ (عن وعي أو غير وعي) في تناوله للنص وقراءته " (١) .

ولا يقرأ عمل " أفق التوقعات" من الأعمال المتميزة فقط؛ وإنما يمكن قراءته من خلال أعمال سبق عدم الرضا عنها، " نقرؤه من خلال عقل صاغت قدرته على الفهم والقراءة ترسبات الخبرات القرائية المختلفة، ومواضعات النصوص التي سبق استحسانها أو استهجانها على السواء " (٢) .

وضح لنا مما سبق أن الخبرات والمعارف التي يحملها القاريء، هي العامل الأساسي في تكوين أفق توقعاته، كما أن "أفق التوقع" محاط بمجموعة عوامل ثقافية، ومقاييس تشكّل طريقة فهم القراء للعمل الأدبي، وطريقة حكمهم عليه.

الفراغات أو الفجوات :

إذا كان مفهوم "أفق التوقع" يمثل المركز من افتراضات ياوس، فإن " مفهوم الفراغات أو الفجوات فيمثل المركز من افتراضات أيزر التي يرى –من خلالها كما رأينا– أن النص لا يقدم نفسه كاملاً، وإذا قدم نفسه بهذه الطريقة، فإن أي فاعلية للقارئ ستغدو ضرباً من الوهم، وبعكس ذلك، أي إذا حافظ النص على قدر من التمتع، وراح بين البوح والإخفاء، بين الصريح والضمني، فإن فاعلية ما ستنشأ، وسيستغل القارئ كل خبراته، ويوظف طاقاته ما أمكنه ذلك، كي يصل إلى ما خفي وعُمي من النص عن طريق سد الفراغات والفجوات التي بثها المؤلف في ثنايا نصه " (٣) .

---

(١) د/ ميجان الرويلي ، د/ سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ط٣، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢م، ص٢٨٥.

(٢) مقالة: قراءة في رواية حديثة، مجلة فصول، م٤، ع٤، ١٩٨٤م، ص١٦٠.

(٣) آيزر، فولفانج، فعل القراءة، ترجمة علوب عبد الوهاب، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٠م، ص ٧٣، ٧٤.

إن ملء الفجوات والفراغات في النص من عمل القارئ الأساسي؛ لأن غير الموجود " في المشاهد التي تبدو تافهة، والثغرات التي تبرز من الحوارات هو ما يحث القارئ على ملء الفراغات بالانعكاسات. يجذب القارئ داخل الأحداث ويضطر إلى إضافة ما يفهم مما لم يذكر، وما يذكر لا يكون له معنى إلا كمرجع لما لم يذكر. إن المعاني الضمنية وليست ما يعبر عنه بوضوح هي التي تعطي شكلاً ووزناً للمعنى" (١) .

نفهم من ذلك أن النص سيظل في حالة عدم اتزان إن لم تملأ هذه الفراغات، كما أن العلاقة بين المؤلف والمتلقي لا تتواصل إلا بتدارك هذه الفجوات المعيبة للنص الأدبي؛ لذا نرى آيزر الذي تأثر كما قلنا بانجاردن الذي قسّم العمل الأدبي إلى "انطولوجي"، "وآخر معرفي جمالي"، وهو ما استمده في الأصل من ظاهراتية "هوسرل" الذي ميّز بين الموضوعات الواقعية، والموضوعات المثالية، إذ إن " الموضوعات الواقعية ينبغي فهمها، والموضوعات المثالية ينبغي تكوينها " (٢) .

إن عملية ملء الفراغات ليست بالسهلة التي يتعامل معها أي قاريء؛ وإنما تحتاج إلى قارئ متمرس لديه من الخبرات الحياتية والثقافية ما يجعله قادراً على التفاعل مع النص؛ لأنه مطالب بالإجابة عن أشياء متنوعة ليس لها وجود في النص، فهو مطالب بالإجابة عن نقاط الحذف والسكوت والرفض، عن طريق القيام بالتأويل والتفسير، أثناء قيامه ببناء معنى النص، فهو مطالب بالإجابة عن كل ما لا يقال، "يعني الذي ليس ظاهراً في السطح، على صعيد التعبير: على أن ما " لا يقال" هذا هو ما ينبغي أن يُفعّل على مستوى تفعيل المضمون" (٣) .

في هذه الحالة نستطيع أن نُقّر بوجود قارئ يمكنه كشف ما خبؤ من النص، ليخرج به من الظلمات إلى النور، ليصل برسالته إلى المجتمع الذي يبتغي تقدمه ورقيه.

---

(١) آيزر، فولفانج، فعل القراءة، ص١٠، المرجع السابق .
(٢) آيزر، فولفانج، فعل القراءة، ص١٠٢، مرجع سابق.
(٣) أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة انطوان أبو زيد، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٦، ص٦٢.

التأصيل لنظرية التلقي :

لدي إيمان تام بأن أغلب الدراسات النقدية والتنظيرية الحديثة في الأدب والنقد الحديث، متمثلة ولو على استحياء من حيث المفهوم في أدبنا ونقدنا القديم؛ مما يجعلنا نحكم بقدم هذه النظريات من ناحية المفهوم، وحداثتها من جهة الاصطلاح، فالطريقة التي كانت تُفهم بها هذه النظريات قديماً، تختلف عنها حديثاً. فكل مرحلة عصرية لها ظروفها وخصائصها التي إلا تنسحب عليها، فلو نظرنا إلى مراحل نقد النصوص عند النقاد قديماً باعتبار أنهم أول متلقين للنص، نجد أنه خضع لاعتبارات متعددة، فالمرحلة الأولى ترجع إلى التصفيق لا لشيء إلا لأن الشاعر ابن قبيلة هؤلاء المستمعين، ثم خضع للذوق، ثم لأفكار المتلقين، ثم بعد ذلك للنقد والتعليل كما سنرى في دراستنا للمتلقي قديماً. إلا أنني أود أن أؤكد على ملاحظة أراها هامة بالنسبة لي، هي أن المبدع قديماً كان يراعي المتلقي ويهتم به في الوقت الذي لم تتنبه لذلك النظريات الحديثة إلا مؤخراً، وبعد جولة طويلة اهتمت فيها بالمبدع ثم النص، وأخيراً ثم التوجّه إلى المتلقي.

وربما يعترض البعض على هذا الرأي، مجيباً بأن المعلقات ومنها المعلقة التي يتعرض لها الباحث الآن، كانت تأخذ حولاً كاملاً تجويداً وتنقيحاً، مما يؤكد أن الاهتمام الأول كان بالنص وليست بالقارئ، لكنّي أؤكد على أن هذا الاهتمام بالنص في حد ذاته اهتمام بالقارئ، لأن المبدع يجوّد في قصيدته مراعاة للمتلقي الناقد البصير، الذي سيتناول القصيدة بالتحليل والتفسير والتأويل، خاصة وأننا نتحدث عن بيئة الفصاحة والبيان.

فالمبدع كان يضع الناقد وهو المتلقي الأول نصب عينيه، مما يدل على أن النصوص قديماً لم تكن بعزلة عن مبدعها ومتلقيها. لا ننكر أن الاهتمام كان بالقارئ الناقد، الذي يسمى حديثاً "القارئ النموذجي"، لكنه انصرف إلى المتلقي العادي المستهدف بالرسالة المرسلة من قبل المبدع. مجمل ما أود قوله أن لنظرية القراءة ملامحها في الأدب العربي القديم؛ لأن اللغة هي الملفت الأول لانتباه القاريء، فهي التي تشدّه إليها من خلال حلاوة ألفاظها، وإتقان تراكيبها، وروعة وجمال أساليبها، فكيف بنا ونحن نتحدث عن عصر من برعوا في اللغة،

بل هم أربابها، وممتلكي أدواتها. ألا ترى معي أنهم تحدثوا عن العدول وهو ما يسمى بالانزياح حديثاً وهو من اهتمامات القارئ الأولى حديثاً.

وتكلموا عن الحذف والغموض، والتقديم والتأخير، والإيحاء والتأويل، وكل ذلك أيضاً من اهتمامات نظرية التلقي الحديثة التي تعين القارئ على محاولة فهم النص من خلال كشف ما يعتريه من غموض.

لذا نرى أرسطو منذ القدم، يقول: "فالدارج من الكلام ليس له بريق أو وهج، لأنه لا يتعدى الدلالة الحرفية إطلاقاً، ولذلك يظل تأويله سهلاً قريب المنال، فالغرابة هي التي تمنح الكلام نوعاً من السمو وتبعده عن السوقية " (١) .

الفقرة السابقة توضح لنا أن قيمة النص الأدبي تكمن في مدى بناء علاقات متميزة بين الألفاظ عن طريق الخيال، وإبداع تراكيب لغوية جديدة تنتج عنها معان جديدة، كانت تصعب على القارئ العادي طرق الوصول إليها، فالمعاني السطحية للألفاظ لا تحرك القارئ نحوها، ولا تستثيره فتحرك مشاعره، فالكلام الغامض هو الذي

يمنح لغة الشعر تميزه وتفوقه، وهي التي تمنح القارئ رغبة في البحث عن الغامض في النص، ليصل بمعانيه الحقيقية إلى المتلقي.

إن نظرية النظم التي اهتم فيها عبد القاهر ضمن ما اهتم بتوخي معاني النحو، وبالتراكيب اللفظية والعلاقات فيما بينها، لأكبر دليل على الاهتمام بالقارئ؛ لأن في العلاقات الجديدة معان جديدة تسيل لعاب القارئ جرياً وراء اكتشافها، فكلما غمض النص، كلما زاد دور القارئ أهمية، وكلما وصل القارئ إلى لغة شعرية ذات تميز مخصوص جعلها تتفوق على الكلام العادي.

التلقي في الأدب العربي القديم:

من غير المعقول أن نعتقد أن فكرة التلقي حديثة النشأة، فهذا أمر غير مقبول؛ نظراً لأن العمل الأدبي إن لم يجد متلقياً له، فلا جدوى من ورائه، وكأن

(١) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠م، ص٣٦.

المبدع في هذه الحالة يتحدث إلى نفسه، فالأعمال الأدبية حتى قبل التدوين كانت تقال في أناس يستمعون لها، مما أعطى أهمية للإلقاء والسماع كطريقتين مناسبتين للتلقي، " لكن وبعد أن أصبحت القراءة وسيلة تلق نتيجة الكتابية ... حدثت في طريقة الشعر تحولات وتغيرات ربما لا تكون على قدر واضح من التبلور آنذاك لكننا لا نعدم شيئاً من ملامحها " (١) .

إن للمتلقي وجود في القديم، كما هو الآن في الحديث، إلا أنه وجود مختلف؛ نظراً لأنه يعود إلى ما تفرضه المعارف والخبرات والمرجعيات الخاصة بكل عصر، فمن " غير المعتقد أن يكون التلقي (الذي تبلور نظرية مع النقد الأدبي الحديث) بوجه عام وما له من تأثيرات على المتلقي فكرة جديدة لا على المبدعين ولا على النقاد، فقوة " الإقناع" التي كان النص الخطابي السفسطائي يستهدفها عند اليونان، وما ألقته من ظلال على الشعر شيء معروف. وفكرة "التطهير" عند أرسطو شيء معروف أيضاً " (٢) .

إن العيب في عدم وصول أغلب الأعمال النقدية القديمة للتأصيل والتنظير، يعود إلى الدراسات التي لم تهتم بذلك، مع أن المبدعين اهتموا بالتلقي منذ القدم؛ ولذا بدت للدارسين ومن " خلال معالجة بعضهم لها، أقل تعقيداً من مسألة الإبداع، مع أنها معقدة ومعقدة جداً في واقع الأمر" (٣) .

إن علاقة التلازم بين المبدع والمتلقي لا انفكاك لها؛ حيث" لا نتصور شعراً دون تلق وتذوق ولا تلقياً متذوقا دون إبداع ... فكل من المبدع والمتلقي يمر بحالة من التهيؤ والاستعداد، ذاك لما يريد أن يبدعه وهذا لما يريد أن يتلقاه، ثم معايشة كل منهما له " (٤).

---

(١) عبد الرحمن القاعود ، في الإبداع والتلقي: الشعر بخاصة، مجلة عالم الفكر، م٢٥، ع٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– دولة الكويت، أبريل/ يونيو –١٩٩٧– ص١٧٥.

(٢) عبد الرحمن القاعود، في الإبداع والتلقي: الشعر بخاصة، ص١٧٥، المرجع السابق.

(٣) في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، مجلة عالم الفكر، مج ٣، ع(١ ،٢)، يوليو/ سبتمبر،/ أكتوبر /ديسمبر ١٩٩٤ م، المجلس الوطني للثقافة والآداب–الكويت ، ص ٣٥٠ .

(٤) عبد الرحمن القاعود، فى الإبداع والتلقى: الشعر بخاصة ،ص ١٧٤، مرجع سابق.

إن درجة الاهتمام من الشعراء العرب بالمتلقي، وحرصهم " على التواصل معه إلى درجة تحول بها إلى هاجس بمنزلة رقيب، كثيراً ما يرسم للشاعر بعضاً من توجهاته الشعرية " (١) .

لم يقف الاهتمام بالمتلقي في القديم عند حدود الشعراء، وإنما كان النقاد والبلاغيون أشد اهتماماً به، فأعطوه " الاهتمام الذي يليق بدوره، من خلال الوقوف على بعض الظواهر التي تسهم في وعي المتلقي، وتحقيق مشاركة أكثر إيجابية، وبعيدة عن التلقي السلبي، الذي يخلو من الحيوية، والإثارة، وفي هذا المجال أشار بعض النقاد والبلاغيين إلى بعض المسميات، مثل : الإثارة، الإبهار، الاستغراب، الاستطراف، المفاجأة، والاستفزاز، لما لها من دور كبير في تحصيل اللذة والفائدة عند تلقي النص" (٢) .

والآن نعرض لبعض هذه الاهتمامات من النقاد والبلاغيين، التي تؤكد اهتمامهم بالمتلقي.

يقول الجاحظ (ت٢٥٥) :" مدار الأمر على البيان والتبيين، وعلى الفهم والتفهم، وكلما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنه كلما كان القلب أشد استبانة كان أحمد، والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل " (٣) .

ويقول أيضاً:" يكفي من حظ البلاغة ألا يؤتى السامع من سوء فهم الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع" (٤) .

يتضح من حديث" الجاحظ" أهمية العلاقة الوثيقة بين المبدع والمتلقي، وذلك من خلال النص معلقاً مدار الفهم على اللسان البليغ الذي يسهل الوصول

---

(١) عبد الرحمن القاعود، فى الإبداع والتلقى: الشعر بخاصة، ص١٧٦ ، مرجع سابق.

(٢) عبد الباسط الزيود، المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش – دراسة جمالية- الجامعة الهاشمية، الأردن، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج ١٨ ، ع ٣٧ ، جمادى الثانية ١٤٢٧ هـ ،ص٤٣٠

(٣) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق /عبد السلام هارون ،مكتبة الخانجى ،القاهرة ، مصر ، ١٩٧٥م، ط٤ ،ج ١، ص ١١ .

(٤) الجاحظ، البيان والتبيين ، ج١، ص ٨٧، المرجع السابق.

إلى المعنى من خلال فصاحته، فمهمة المبدع الاهتمام باللغة، ومهمة القارئ الوصول إلى المعنى من خلال ما يقوم به تجاه النص من تفسير وتأويل، بل وبناء للنص من خلال المعاني الجديدة التي يكتشفها، وفي هذا تأكيد على دور المتلقي ومكانته منذ قديم الزمان، وهذا يتفق مع نظرية القراءة الحديثة التي تؤكد على أن المعاني المتوقعة لا تحرك مشاعر المتلقي، وما يحركه المعاني التي تحتاج إلى جهد لاستخراجها.

أما المقالة الثانية فتزيد القارئ عبئاً على عبئه؛ حيث تدل على اختلاف النصوص، فنص المبدع يختلف عن النص الذي سيبنيه القارئ من جديد من خلال فك وتركيب النص الأول، وهذا أيضاً يدل على قدرة القارئ ومكانته.

أما "القاضي الجرجاني" فيقول: " ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده (الشعر) وتفقد ما يتداخلك من الارتياح، ويستخفك من الطرب إذا سمعته " [١] .

وفي موضع آخر يقول:" ثم أحسست في نفسك عنده هزة ووجدت طربة تعلم لها أنه انفرد بفضيلة لم ينازع فيها " [٢] .

وعليه فاللذة الحاصلة من القراءة والمتمثلة في الطرب والارتياح، هي إحدى الجماليات المتعلقة بعملية التلقي، وكأنّي به يشير إلى عملية تأثير الشعر في القارئ، من خلال نجاحه في تحريك مشاعره، وإحداث هزة طرب تجعل هذا القارئ يركز في هذا النص ليستخرج لآلئه المكنونة، ودرره المدفونة. بل تمثل الهزة عندي استفزازاً للقارئ ليتعدى اللذة إلى البحث في دلالات النص ومعانيه.

أما "عبد القاهر"(ت٤٧١ هـ)، فيقول: " ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف، ولذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ " [٣] .

---

(١) القاضي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي- مطبعة عيسى البابي الحلبي، ص٢٧

(٢) القاضي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه ،ص١٨٨ ، المرجع السابق.

(٣) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تصحيح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت ١٤٠٢ هـ ، ١٩٨٢ م، ص ١١٨ .

يتحدث "عبد القاهر" عن اللذة التي تحدث للقارئ خلال عملية المخاض التي تسفر في النهاية عن الوصول إلى المعنى، فالمعاناة التي يقاسيها القارئ من خلال كد الذهن وإتعابه، والاجتهاد في التأويلات والتفسيرات، والرغبة في طلب المعاني الغامضة والعميقة في النص، كل ذلك يُحدث لذة لدى القارئ، فمشقة القارئ وتعبه في طلبه، ونجاحه في وصوله إلى هدفه تشبه الظمآن الذي رواه الماء بعد طول عطش، فالمعاني التي تأتي بعد مشقة، ولا تدرك ببساطة، يكون وقعها على النفس أحلى وأجمل، أما المعاني التي تأتي في سهولة ويسر، وتكون متوقعة فمكروهة، وغير محببة للنفس، فالمعاناة والاجتهاد في الحصول على المعاني الغامضة غير الظاهرة على سطح النص هو ما يتفق والنظرية النقدية الحديثة.

وما حديث "عبد القاهر" عن معنى المعنى ببعيد علينا، حيث نفهم من خلاله حصول عملية ولادة لمعنى جديد من معنى آخر من خلال رؤية المتلقي وتأويلاته للألفاظ، هذه المعاني لا يدركها إلا قارئ لديه القدرة الفائقة على التحليل والتفسير والتأويل.

يتحدث"ابن سينا" (ت٤٢٨هـ) عن التشكيلات اللغوية الغريبة وأثرها على نفس المتلقي، يقول:" واعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب، وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة، لما يستشعره الإنسان من مشاهدة الناس الغرباء فإنه يحتشمهم احتشاماً لايحتشم مثله العارف"[١] .

فابن سينا يرى أن التأثير على نفس المتلقي يعود إلى المراوغة اللغوية والأسلوبية المعتمدة على الخيال، من مثل (الاستعارة- التشبيه- التناص- اللغة غير المألوفة ....الخ) ، وهذا ما يتطابق مع نظرية التلقي الحديثة، التي اصطلحت على إجراء يحدث نتيجة عدم توافق أفق توقع النص مع أفق انتظار القارئ، مما ينتج عنه ما يسمى" كسر أفق التوقعات"، الذي ينتج عنه إجراء آخر يسمى "المسافة الجمالية"، نتيجة وجود غير المتوقع .

---

(١) ابن سينا، الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، مطبعة وزارة المعارف، القاهرة، مصر، ١٩٥٤م، ص ٢٠٣.

وهذا ما تؤكد عليه نظرية التلقي حديثاً، حيث يشق القارئ على نفسه للبحث عن المعاني الخفية في النص.

لقد استخدم النقاد العرب القدماء العديد من الظواهر الأسلوبية التي أدت إلى حدوث الغرابة والدهشة عند المتلقي، من مثل (العدول- الاستعارة- الحذف- التناص)، وغيرها، والتي قد تحدث صدمة للقارئ تكون نتيجتها كسر لأفق توقعه الذي ينتج عنه أيضاً حدوث ما يسمى "بالمسافة الجملية" والتي سبق تعريفها، والتي تؤسس على وجود غير المتوقع في النص الأدبي.

وفي هذا نجد تطابق مع ما اصطلحت عليه النظرية الحديثة، دون قصد من الناقد القديم لذلك الاصطلاح ، إلا أن ذلك يؤكد على وجود مفهوم التلقى قديماً بما حملته نصوصهم من متعة ولذة، من خلال التشكيلات اللغوية، رغبة في الكشف عن المعاني الخفية في النص، والوصول إليها عن طريق التأويلات التي يقوم بها المتلقي النموذجي.

التلقي في النقد الحديث:

بعد أن تحدثنا عن التلقي في النقد الأدبي القديم، نتوجه الآن إلى التأصيل لوجود نظرية التلقي في النقد الغربي الحديث،" لقد بزغت هذه المدرسة النقدية في الستينات والسبعينات في أمريكا وألمانيا، في أعمال نقاد مثل ستانلي فيش، وأيزر، وياوس، وهولاند. ومن المرهصين المهمين للنظرية. أي إيه ريتشاردز، الذي حلل عام ١٩٢٩ مجموعة من القراءات الخاطئة لبعض القصائد قام بها مجموعة من طلاب جامعة كمبردج " [١] .

ومن اهتمامات هذه النظرية، بل من أهم ما اهتمت به أنها ركزت على أهمية النظر إلى العمل الأدبي من ناحية القارئ، بدلاً من التركيز على إنتاج النص أو فحصه في حد ذاته، وقد "طور هذا الاتجاه في النقد الأدبي أساتذة وطلاب في جامعة كونستاس في ألمانيا الغربية في أواخر ستينات القرن العشرين وأوائل سبعينياته، وتدخل هذه النظرية تحت مظلة نقد ما بعد البنيوية" [٢] .

(١) د/ حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/ قراءة الأنا، ص ٢٤ ، مرجع سابق.
(٢) د/حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/ قراءة الأنا، ص ٢٥ ، مرجع سابق.

لذا نجد أن هذا الدرس الجديد لفت الأنظار إليه؛ حيث الجدة التي أتى بها من خلال تجاوزه اعتماد بنية النص اللسانية أساساً للمعنى، والاعتماد على جمالية التلقي، التي يتمكن القراء من خلالها الكشف عن دلالات النص المتعلقة برؤاهم ومشاعرهم الشخصية.

يؤكد ذلك ما ذكره "هولب" في قوله: "الخلاصة التاريخية للعمل الفني لا يمكن توضيحها بتفحص المنتوج أو وصفه ببساطة، بل يجب معاملة الأدب كإجراءات جدلية الإنتاج والاستقبال" (١) .

وكان "هانز روبرت يوس" من أوائل المهتمين بهذه المتغيرات الجديدة، مما دعا "المنظر الأدبي الانتباه إلى آرائه الجديدة بقوة بكلمته التي ألقاها في الاحتفال الذي أقيم بمناسبة تعيينه أستاذاً متميزاً بجامعة "كونستانس" عام ١٩٦٧ بعنوان "لماذا، ولأي هدف، يدرس المرء تاريخ الأدب؟"، ثم نشرت بعد ذلك بعنوان "تاريخ الأدب باعتباره تحدياً للنظرية الأدبية" ضمن كتاب نحو جماليات التلقي (١٩٨٢).

في تلك الكلمة تبنى "يوس" نموذجاً للاتصال لا يقوم فقط على تأكيد أهمية المستقبل الذي لا يقل أهمية عن المرسل، بل إلى تأكيد أن النص الأدبي ذاته لا يوجد إلا بعد إعادة إنشائه أو تجسيده داخل عقل قارئه. والحقيقة أن "يوس" يذهب في تأكيد أهمية السلطة الجديدة للقارئ إلى التقليل من أهمية كل من المؤلف والنص" (٢) .

لقد نال القارئ أهمية كبرى على يد أتباع مدرسة "كونستانس"، والتي سميت بذلك نسبة لتدريس الجماعة التي اهتمت بالقراءة في جامعة كونستانس، حتى أصبح "يشار في الدراسات النقدية المختلفة وفي المدارس والاتجاهات الحديثة إلى مدرسة كونستانس على أنها مدرسة "جمالية التلقي" (٣) .

---

(١) هولب، روبرت سي، نظرية الاستقبال، ترجمة رعد عبد الجليل، ط١ ، دار الحوار، ٢٠٠٤م، ص ١٠٧

(٢) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت، رمضان ١٤٢٤هـ، نوفمبر ٢٠٠٣ م ص١٢٦،.

(٣) إسماعيل سامي ، جمالية التلقي، ط١، المجلس الأعلى للثقافة،مصر،٢٠٠٢م، ص ٩ .

كان من أهم النقاد الذين اهتموا بسطوع هذه النظرية، وبروزها بشكل تام إلى الفضاء، "آيزر- وياوس"، أما "آيزر فكان معنياً -كما هو حال ياوس- بإعادة النظر في العلاقة بين النص-القارئ بدلاً من التركيز على الكاتب والنص، وفي هذا المجال يرى آيزر أن العمل الأدبي ليس نصاً مكتملاً، وليس الكاتب ذاته، وإنما هو جماع الأثنين معاً، تركيباً والتحاماً " [١] .

هذا ومع أن "ياوس وآيزر" اهتما معاً بنظرية القراءة، إلا أن اعتماد كل منهما منهجياً اختلف عن الآخر، فكانت اهتمامات "ياوس" بتاريخ الأدب، سواء كان تاريخياً أو اجتماعياً أو طبيعياً، فهو يهتم بتاريخ التجربة، أما آيزر فاهتم بمدى ارتباط القارئ بالنص من الناحية النقدية.

لقد اتفق الناقدان في فكرة البحث عن المعنى، فياوس يرى أن ذلك يتوقف على مدى وعي القارئ وقدرته على فهم النص، أما آيزر فيرى أن عملية التفاعل بين النص والقارئ هي القادرة على الإتيان بالمعاني الراقية.

عود على بدء، نود أن نشير إلى أن "نظرية التلقي جاءت رداً على الاتجاهات النقدية، التي كانت سائدة، بحيث ركز بعضها على مبدع العمل الأدبي، وركز بعضها الآخر على النص، فأهملوا بذلك العنصر الثالث الهام من عناصر العملية الإبداعية، وهو القارئ أو المتلقي، ولم يلق القارئ الاهتمام الكافي إلا بعد أن قامت مدرسة كونستانس ... ونادى رائداها هانز روبرت ياوس (Hans Robert Jauss) وفولفانج آيزر(Wolfgang Iser) بالانتقال في الدراسة، من العلاقة بين الكاتب ونصه، على العلاقة بين القارئ والنص"[٢] .

من هنا بدأت نظرية التلقي تبرز بثوبها البهي على الوجود، لتعطي للقارئ الذي كان لا يملك من الأمر شيء، إلا التسليم بما يقال له، وهو في حالة سلبية يرثى لها.

---

(١) هولب، روبرت سي، نظرية الاستقبال، ص ١٤٥، مرجع سابق.
(٢) محمد عبد البشير مسالتي، مقولات نظرية التلقي بين المرجعيات المعرفية والممارسة الإجرائية، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع٤ ، ١٨ يونيو ٢٠١٥ م، ص ٨٣.

موت المؤلف :

لقد ظل الاهتمام بالمؤلف، ومن بعده النص فترة طويلة من الزمن، فإذا كان "المؤلف قد بسط سلطته على الساحة النقدية لردح من الزمن، وإذا كانت سطوة المؤلف أو هيمنته اقترنت بدراسة ما قبل النص وما بعده، واهتمت بدراسة النص في ضوء علائقه بشروطه الاجتماعية والتاريخية والثقافية، واتجهت إلى الكشف عن مستوياته الدلالية والسيكولوجية والاجتماعية، وإذا كان هذا الزمان قد طال أمده وتعمقت فيه النظرة إلى النص ... فإن هذه السلطة ما لبثت أن تداعت واندحرت أمام تدافع السلطات الأخرى ممثلة في سلطتي النص والقراءة ... ولم يكن إعلان بارت في مرحلة ما بعد البنيوية عن ولادة القارئ إلا أعلاناً نهائياً عن مصرع المؤلف " [١].

إن عبارة "موت المؤلف" التي قالها "بارت" في مقاله، كان قد سبقها تاريخياً واقع الحركة النقدية "فقد كان المؤلف قد مات بالفعل، وعلى وجه التحديد منذ اليوم الذي اعتمدت فيه الحركة النقدية النموذج اللغوي أساساً لمقاربة البناء"[٢].

إلا أن الموت بالنسبة للمؤلف، لم يتم بصورة رسمية إلا بعد مقال "رولان بارت" "موت المؤلف" التي كتبها عام ١٩٦٨ م "أي في بداية تحوله من البنيوية إلى التفكيك.. بعد أن كان النقد الجديد والنقد الشكلاني عامة قد تبنيا قضية التعامل مع النص الأدبي بمعزل عن المؤلف " وقصديته" [٣] .

لقد جردت هذه المقولة المؤلف من كثير من الامتيازات التي كان يتميز بها، وكأنه القادر الوحيد على معرفة ما لا يستطيع معرفته الآخرون، كانت " البنيوية وما بعدها، ألغت كون المؤلف منشئاً للنص أو مصدراً له، كما لم يعد الصوت المتفرد الذي يعطي النص مميزاته ... فالمعنى أصبح يعتمد على القارئ الذي يستمد معرفته من الدربة واكتساب القدرة / الكفاءة " [٤] .

---

(١) د/ قاسم المؤمني، علاقة النص بصاحبه، دراسة في نقود عبد القاهر الجرجاني الشعرية، مجلة عالم الفكر، مج ٢٥، ع ٣ ، يناير/مارس ١٩٩٧ م، ص١١٤-١١٦

(٢) د/عبد العزيز حمودة ،المرايا المحدبة، ، ص ٢٩٨ ،مرجع سابق.

(٣) د/عبد العزيز حمودة ،الخروج من التيه، ص١١٠، مرجع سابق.

(٤) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص٢٤١، مرجع سابق.

وبذلك يكون قد أُغلق الستار في مسرح النقد الأدبي الغربي الحديث على المؤلف الذي كان يبسط سلطاته على كل شيء، لتنتقل المهمة إلى منتج فني جديد هو المتلقي، شريطة ألا يكون أي متلق؛ إنما هو القادر على تفكيك النص وبنائه بناءً معنوياً جديداً، برؤية جديدة مفادها وضح رسالة المرسل إلى المرسل إليه.

القارئ والنص:

هناك من يعتقد عند تناوله لنص ما بالنقد والتحليل،أن نظره يجب أن يتجه نحو مبدع النص، إلا أن الحقيقة غير ذلك تماماً، فتعامل القارئ لا يكون مع المبدع وإنما مع النص ينظر إلى جمالياته، ويدخل في أعماقه الجوانيه، مستخدماً أدواته التي تمكنه من كشف الغموض عن طريق ما يمتلك من تأويلات، ومن مهارته في معرفة التشكيلات اللغوية وما تحمله من إيحاءات متعددة.

فـ "النص إن هو إلا نسيج فضاءات بيضاء وفرجات ينبغي ملؤها، ومن يبثه يتكهن بأنها (فرجات) سوف تملأ فيتركها بيضاء"(١) .

فإذا كان النص فضاء أبيضاً، فإن القارئ هو المداد الذي يسد هذه الفراغات ببناء معانيها. إن القارئ الذي نقصده، هو الذي يمتلك مخزوناً معرفياً، "هذا المخزون أو "أفق التوقعات" كما يطلق عليه في النقد الحديث لا يكتفي بعمل مداخلة مع تجربة النص وإنما يقرؤه ويؤوله " (٢) .

إن القارئ قادر على إحياء النص الأدبي، كما أنه بسلبيته قادر على موته إن استسلم له دون النظر إليه بعين الخبير.

لكننا في نفس الوقت نود أن نلفت النظر إلى أن مهمة القارئ لا تنحصر في الكشف عن المعاني المخباة، ولا على التأويل فقط؛ وإنما " أمام القارئ الكثير ليفعله،ولن يكون عليه حينئذ سوى قبول التأويل أو رفضه،الأخذ به أو تركه"(٣).

---

(١) أمبرتو إيكو، القاريء في الحكاية، ص٦٣، مرجع سابق.
(٢) عبد الرحمن القاعود، فى الابداع والتلقى :الشعر بخاصة ، ص١٨٠، مرجع سابق.
(٣) نادر كاظم، المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسه العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ،٢٠٠٣، ص٢٤.

من هنا لابد للقارئ من القيام بعملية انصهار وتفاعل مع النص الأدبي، لأنه لا يمثل بنية لغوية ثابتة، وإنما هو مليء بالتراكيب اللغوية التي تجعله في حاجة إلى التفسيرات والتأويلات المتعددة، يقول الغذامي : إن النص "بنية لغوية مفتوحة البداية ومغلقة كنهاية " (١) .

من أجل أن يتم التفاعل بين القارئ والنص، وضع النقاد شروطاً هامة يجب أن يتحلى بها القاريء، من أهم هذه الشروط أن يتهيأ نفسياً قبل الدخول في عملية القراءة، وأن تكون لديه رغبة في ذلك، كما لا ينبغي عليه الهجوم على النص مرة واحدة، وإنما يعايشه معايشة تودد ولطف، ويكابد نفسه ويصبّرها عليه " (٢).

وفي هذا الصدد نجد روبرت هولب في كتابه فعل القراءة، يشير إلى أن " النص الأدبي لا يمكن أن يقرأ دفعة واحدة في آن واحد. فإن القارئ مرغم على القراءة التدريجية، لذلك يندمج في بنيات النص ويُعدّل كل لحظة مخزون ذاكرته في ضوء المعطيات الجديدة لكل لحظة من لحظات القراءة. وغاية وجهة النظر الجوالة للقارئ هي بلوغ التأويل المُتسق (أي الجشطالت) " (٣) .

إن هذه الميزات لا تتأتى إلا لقارئ توفرت فيه الشروط التي اشترطتها نظريات القراءة، هذه الشروط تتمثل في الخبرات التي يمتلكها المتلقي، من هذه الخبرات" الخبرة العادية – الخبرة اللسانية- الخبرة المعجمية- الخبرة الأيديولوجية- الخبرة التواصلية- الخبرة المنطقية- الخبرة المعرفية- الخبرة الأخلاقية- الخبرة التاريخية- الخبرة الثقافية- الخبرة النفسية- الخبرة الافتراضية " (٤) .

---

(١) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، (من البنيوية إلى التشريحية –قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر) جدة ،الطبعة الاولى ، ١٤٠٥ه ،١٩٨٥،ص٩٠.

(٢) راجع، القاعود، فى الابداع والتلقى : الشعر بخاصة ، ص١٨٠، مرجع سابق.

(٣) فولفغانج آيزر، فعل القراءة، ص٥، مرجع سابق.

(٤) راجع: نوال بنيراهيم، جمالية الافتراض من أجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي، ط١، دار الأمان، الرباط، المغرب، ٢٠٠٩م، ص ١٢٨- ١٤٢.

ما ظنك بقارئ يمتلك كل هذه الخبرات والمعارف، حقاً هو قارئ لديه مخزون ثقافي ومعرفي يمكنه من خلاله بناء العديد من المعاني، والخروج من النص بالكثير من المفاهيم عن طريق ما يمتلك من تأويلات تساعده في عملية البناء. يحدثنا "بارت" عن علاقة المتلقي بالنص، قائلاً: "إن النص مفتوح ويتم إنتاجه بواسطة القارئ في فعل تعاون لا فعل استهلاك. وهذا التعاون يعني عدم كسر المسافة بين البنية والقراءة، لأنه يتضمن الاتحاد بين كلتيهما في عملية تذليل وحيدة، ذلك أن تنفيذ القارئ هو بمثابة اشتراك في التأليف " [١] .

إلا أننا لاحظنا أن هذا الانفتاح المطلق للنص له من الأضرار التي يجب أن يتنبه إليها القارئ الناقد، فقد يصل إلى الانفتاح إلى حد الفوضى، "فليست كل النصوص مطلقة الانفتاح، أو مكتوبة بدرجة الصفر (وفق بارت)حتى نتلقاها بدرجة الصفر. بعض النصوص الشعرية (بل الكثير منها وبخاصة القديمة) لا تحتمل عزلها عن قراءة موضوعية تحافظ على الضروري من مضمون النص "الرسالة" وإلا انفتح بسبب الذهاب بدون حدود في الانفتاح المطلق للنص، باب لفوضى القراءة" [٢] .

لذا وجدنا أمبرتو إيكو، يقول: "إن بعض النصوص نصوص مفتوحة " [٣].

من طبيعة التأويل أن يعدد الرؤى، وأن يجعلك ترى الوجود من خلال النص بشكل جديد، فالنصوص لا تعبّر عن معانٍ ثابتة لا تتغير، وإنما هي متحولة يستطيع القارئ أن يبنيها من جديد من خلال هذه التأويلات كما ذكرنا، ورغبة القارئ من التأويل حصول اللذة والمتعة اللتين تحدث عنهما "بارت" فيما سماه نص "اللذة ونص المتعة"، محاولاً إثبات التفاوت في القراءات، والتركيز على أهمية القارئ، يقول: "نص اللذة" إنه ذلك الذي يضيء، يفعم، يغبط، ذلك الذي يأتي من صلب الثقافة ولا يقطع صلته بها، هذا النص مرتبط بممارسة مريحة

---

(١) خوسيه ماريا بوتويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، ص١٦٣.

(٢) عبد الرحمن القاعود، فى الابداع والتلقى : الشعر بخاصة، ص١٨٠، مرجع سابق.

(٣) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، ط١، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩١م، ص١٨٤.

للقارئ ... أما نص المتعة: ذلك الذي يضعك في حالة ضياع، ذلك الذي يتعب... فإنه يجعل القاعدة التاريخية والثقافية والسيكولوجية للقارئ تترنح، ويزعزع كذلك ثبات ذوقه، وقيمه، وذكرياته، ويؤزم علاقته باللغة" (١) .

إن دلت هذه الفقرة على شيء، إنما تدل على تنوع القراءة ، كما تدل على ما يمكن أن يفعله النص بالقارئ من إثارة له، وكأنه يدعوه إلى الدخول في خباياه.

كان اهتمام "أيزر" بهذا التفاعل كامن في وعي القارئ بتشكّل النص الذي يعيد بناءه، لذا يرى أن " العمل الأدبي قطبين قد نسميهما : القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ. وفي ضوء هذا التقاطب يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقاً لا للنص ولا لتحققه بل لابد أن يكون واقعاً في مكان ما بينهما " (٢) .

نفهم من ذلك أن النص من وجهة نظر آيزر، لا قيمة له إن لم تكن هناك عين بصيرة تكشف مضامينه وخباياه، ويؤكد أيضاً على أن عملية التلاحم بين القارئ والنص يتحقق من خلالها الإنتاج الفعلي، الذي هو العمل الأدبي الذي أنتجه القارئ. وينظر أيزر إلى النص أيضاً على أنه ، لابد من الحوار والتفاعل بين النص والقارئ، بحيث لا يكون المتلقي في موضع سلبي لا حيلة له إلا الاستماع لما يملي عليه؛ لذا نجده يتحدث عن هذا التواصل والتفاعل، بقوله : "عملية لا يحركها أو ينظمها قانون مسبق، بل تفاعل مقيد وموسع متبادل بين المعنى الواضح والمعنى الضمني، بين الكشف والخفاء ... وكلما سد القارئ الثغرات بدأ التواصل، وتعمل الثغرات كالمحور الذي تدور حوله العلاقة بين القارئ والنص " (٣).

---

(١) رولان بارت، لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص٢٢، ٢٣.

(٢) فولفانج أيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب، ترجمة: حميد الحمداني، والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، ص١٢.

(٣) فولفغانج آيزر، التفاعل بين النص والقارئ، ترجمة: الجلالي الكدية، مجلة دراسات سيميائية أدبية – لسانية العدد٧، ١٩٩٩م، ص١٠.

وهذا القول يؤكد على أهمية التواصل بين القارئ والنص، من خلال إعادة بنائه، أو النظر إلى بنيته، ومن هنا يخرج العمل الأدبي الذي هو شيء بين القارئ والنص، بمعنى لا هو القارئ ولا هو النص، وإنما عمل ذا درجة خاصة منفرد ومتميز ناتج عن تفاعل الأثنين.

أنواع القراءة وأنواع القراء :

يتحدث "عبد الله الغذامي" ،وهو من أهم الشخصيات الأدبية التي تناولت نظرية القراءة، مبيناً أن القراءة هي التي تتضمن تقرير مصير النص الأدبي ... وما دام أنه ينتج عنها تقرير مصير النص فإنه من الضروري أن نعرف أي نوع من القراءة يستطيع تحقيق ذلك بقدر من الكفاءة يؤهله للحكم الصحيح [١] .

ثم يعرض علينا بناءً على ذلك ثلاثة أنواع من القراءة، يرى أنها تحقق ما سبق ذكره.

"١- القراءة الإسقاطية: وهي نوع من القراءة عتيق وتقليدي لا تركز على النص ولكنها تمر من خلاله ومن فوقه متجهة نحو المؤلف أو المجتمع، وتعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية، والقارئ فيها يلعب دور المدعي العام الذي يحاول إثبات التهمة.

٢- قراءة الشرح: وهذه قراءة تلتزم بالنص ولكنها تأخذ منه ظاهر معناه فقط، وتعطي المعنى الظاهري حصانة يرتفع بها فوق الكلمات؛ ولذا فإن شرح النص فيها يكون بوضع كلمات بديلة للمعاني نفسها، أو يكون تكريراً ساذجاً يجتر الكلمات نفسها.

٣- قراءة الشاعرية: وهي قراءة النص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقه الفني، والنص هنا خلية حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لا تردّ لتكسر كل الحواجز بين النصوص. ولذلك فإن القراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ما هو باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر. وهذا

(١) راجع: د/عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافى العربية، الدار البيضاء ،المغرب ،ط٦، ٢٠٠٦ ص ٧٢ ، مرجع سابق.

يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية، وعلى إثر معطيات اللغة كاكتساب إنساني حضاري قديم " [١] .

نشير إلى أن القراءة الشاعرية ليس المقصود بها القراءة التي تهتم بالشعر دون النثر، وإنما هي القراءة الجمالية التي يكون فيها المتلقي على درجة من التمييز تجعله في درجة عالية عن المقروء، وفي نفس الوقت متوحد معه لإبراز جمالياته، وبيان تفوقه عن اللغة العادية اليومية، وذلك يظهر مما ينتجه القارئ من تأويلات للنص، تبرز من خلالها معان جديدة.

ومن الباحثين من أشار إلى نوع أراه مناسباً للقراءة، أسماه "القراءة التكاملية"، وقصد من خلالها، أن علاقة النص مفتوحة بالنسبة لصاحبه وقارئه، يقول: "تفرض على القارئ –خلاف غيرها– أن ينظر إلى النص بكل العيون لا بعين واحدة، وأن يتحسس النص بكل الحواس لا بحاسة واحدة، المهم في كل هذا أن هذه القراءة تبصر بعيونها عيون النص، وتحس بحواسها حواس النص، وتدرك بوعيها وعي النص، والأهم أن هذه القراءة تقرأ النص بعيونه، وتتعمق ما تخفيه هاتيك العيون من أسرائر وسرائر لا يعرف قيمتها إلا من يكابد شوق الوصول إليه" [٢] .

هذا يؤكد على مدى التفاعل بين القارئ والنص، تفاعل ينتج عنه إدراك تام لكل ما يحمل النص من دلالات ومعان لا يكتشفها إلا قارئ يندمج مع النص اندماجاً كلياً، يتعامل معه وكأنه إنسان يحمل رسالة إلى المجتمع، إلا أن هذه الرسالة مليئة بالشفرات والرموز والتأويلات التي تحتاج إلى قارئ صاحب بصيرة أدبية، يفضح أسرار النص الغامضة، تحتاج إلى قارئ تكاملي كما أسماه الباحث صاحب النص السابق.

---

(١) د/عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، ص٧٠،٧١، مرجع سابق.

(٢) قاسم المؤمني، نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي، بحث منشور في مجلة كلية التربية، العدد الخامس عشر، جامعة عين شمس، ١٩٩١م، ص٧٢.

أما أنواع القراء، فقد تحدث بعض النقاد عن نماذج ثلاثة من القراءة، يقول: "هناك ثلاثة نماذج من القراء "المعاصرين" أحدهم حقيقي وتاريخي، مستخلص من الوثائق الموجودة، والنموذجان الآخران افتراضيان: الأول مركب من المعرفة الاجتماعية والتاريخية للفترة المعينة، والثاني مستنبط من دور القارئ الموسوم في النص" (١).

وقد أشار الناقد والفيلسوف "رومان إنجاردن"، وهو الذي تأثر به "آيزر"، إلى ثلاثة أنواع من القراء أيضاً: القارئ النموذجي، والقارئ الضمني، والقارئ الحقيقي، في حين أن "آيزر"، "يقول في كلمات واضحة أن النص يفرض قارئه في الواقع، فهو يفرق بين القارئ الضمني والقارئ الفعلي. القارئ الضمني ليس هو القارئ ذا الوجود المادي، ليس الشخص الذي يمسك النص في يده ويقوم بعملية القراءة الفعلية. إنه القارئ الذي يخلقه النص"(٢).

وسيقف الباحث في تناوله على نموذجين من القراء، هما: القارئ النموذجي، والقارئ الضمني، وذلك لما يراه من أهمية لهما، وتطابق مع وجهات النظر للنصوص التي ذكرناها لأصحابها في الصفحات السابقة حول القراءة.

فالقارئ النموذجي، هو الخبير بالعملية النقدية، هو قارئ لا يعرف للسلبية طريق، فلا يستسلم لما يقال، وإنما يفتش ويبحث عن أسرار ومضامين ما يقال، هو القارئ الذي يملك أدوات النقد وأسسه، إلى جانب البصيرة المفعمة بالرؤية التي قلما تتوفر في كثيرين، فنرى "أمبرتو إيكو" في حديثه عن هذا القارئ، يصر على وجود عدة أشياء في هذا القارئ، يقول: "على أن يكون للقارئ عدة وسائط في تصرفه: خيار لغة (ما عدا تلك التي لا قبل له بالتكلم بها)، وخيار نموذج من الموسوعة (ولا سيما إذا شرعت في النص).. فأكون أقلص، بطريقة بالغة التعاضدية، صورة قارئ النموذجية، وخيار تراثي معجمي وأسلوبي معطى"(٣).

---

(١) فولفغانج آيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ص٢٢، مرجع سابق.
(٢) د/عبد العزيز حمودة ،المرايا المحدبة، ص٢٨٩، وانظر : رامان سلدن ، النظرة الأدبية المعاصرة ، تر: د/جابر عصفور ،ص ١٧٢،١٧١.
(٣) أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة: انطوان أبو زيد، المركز الثقافى العربى ، بيروت، الدار البيضاء ، ط١، ١٩٩٦م ،ص٦٨.

ثانياً: القارئ الضمني: وهو القارئ الملازم لمبدع النص، والذي يقوم المبدع بخلقه أو تصور وجوده عند عملية الإبداع، مراعياً له في كل حركة وسكنة من حركات الإبداع وسكناته، فهو المحرك له، وهو الذي يجعله في الكثير من الأحيان يُقدم على فعل شيء، أو يحجم عن فعل شيء، هذا القارئ يملك سلطة تكاد تعلو سلطة المؤلف ذاته، كيف لا؟ وهو الذي يعيد تشكيل النص من ناحية المعنى، لذا يمكننا القول بأنه جزء من المؤلف.

فالقارئ الضمني كمفهوم "له جذور متأصلة في بنية النص، إنه تركيب لا يمكن بتاتاً مطابقته مع أي قارئ، هو بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة "[١] .

ولا يقف أنواع القراء عند هذا الكم فقط؛ وإنما هناك أنواع كثيرة من القراء، لكننا سنشير إليها فقط، دون الغوص في مفاهيمها؛ نظراً لعدم السعة في البحث لهذا الأمر، ولأن الدراسة اقتصرت على نوعين ذكرناهما سابقاً، فهناك "القارئ النموذج عند أمبرطو إيكو، القارئ الجامع عند ريفاتير، القارئ الخبير عند فيش، القارئ المرتقب عند وولف، القارئ القصدي عند إيفيس شفيل، القارئ المثالي عند آيزر، القارئ الخيالي عند آيزر، القارئ الضمني عند آيزر، القارئ الملتزم ، القارئ المستهدف ، القارئ المورط ، القارئ المسقط ، القارئ التاريخي...[٢]

تلك هي أهم أنواع القراء، وهذا ما أمكننا تناوله حسب المقصود من التناول لهذا الأمر. والآن نتجه بالحديث حول القارئ النموذجي، والقارئ الضمني، اللذين اخترناهما للحديث عنهما.

أولاً : القارئ الضمني :

من الأدوار الهامة التي يقوم بها المتلقي، إثارة القارئ واستفزازه للقيام بعملية الإبداع، بل يتعدى ذلك ليصبح شريكاً في هذه العملية، فهو الذي يقوم

---

(١) فولفغانج آيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ص ٣٠، مرجع سابق.
(٢) راجع: نوال بنيراهيم، جمالية الافتراض من أجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي، دار الأمان، الرباط ، المغرب ،ط١ ،٢٠٠٩ ص ١٢٨- ١٤٢.

بالفهم العميق للنص، وهو الذي يقوم بملء الفراغات التي تركها المبدع في نصه، مما يضطره إلى اللجوء إلى التأويل، وكشف ما غمض من النص، وذلك عن طريق التشكيلات الأسلوبية التي يحتوي عليها النص. لذا جاء التأكيد على " أن الشاعر محكوم برقابة العقل القارئ لنصه، هذه الرقابة تنشد حسن القول، كي لا يصد العقل عنه أو يرفضه " (١) .

هذا القول يؤكد على وجود ما أسمته نظرية التلقي الحديثة بالقارئ الضمني، هذا القارئ الذي يُعّد شريكاً أساسياً في عملية الإبداع؛ لأن المبدع لا يستطيع تجاهله، من هنا وجدنا ابن طباطبا، يقول: " وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله، واصطفاه فهو واف، وما مجّه ونفاه فهو ناقص"(٢).

لقد تمثّل هذا القول في المتلقي الجاهلي؛ لأن عملية التلقي والاهتمام بها موجود منذ القدم، مما يشير إلى أن التلقي لم توجده النظرية الحديثة؛ إنما هي عملية تطور في المصطلح والإجراءات، أما القول بعدم وجود المتلقي في العصر الجاهلي، فمردود عليه بمهارة وبلاغة وبيان هذا المتلقي، الذي وجد في بيئة تفوقت في البيان، فبنظرة متأنية على الشعر الجاهلي وأساليبه، وألفاظه، ومعانيه، يجد أن المبدع نظر إلى المتلقي نظرة إكبار وإجلال وتعظيم؛ لأنه كان في بؤرة اهتمامه.

إن الشعر الجاهلي يحتاج إلى قارئ متمرس؛ لأنه لم يكن سطحياً، بل كان يُصر على أن "المعنى لا يحصل لك، إلا بعد انبعاث منك في طلبه، واجتهاد في نيله"(٣).

وهناك الكثير من النصوص التي أكدت على فهم ووعي المتلقي الجاهلي، فمن أسباب تسمية "علقمة الفحل" بذلك الاسم "لأنه احتكم مع امرئ القيس إلى

---

(١) محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩ م، ص١٩١.

(٢) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق د/ محمد سلام زغلول، ط٣، الإسكندرية، منشأة المعارف، د.ت، ص ٥٢ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق : هرتير ،استانبول ، مطبعة وزارة المعارف ،١٩٥٤م ،ص ١٣٣.

امرأته أم جندب لتحكم بينهما، فقالتا قولا شعراً تصفان فيه الخيل على روىّ واحد وقافية واحدة، فقال امرؤ القيس:

خليليَّ مُرّا بي على أم جُنْدُبِ ∴ لنقضي حاجات الفؤاد المُعذَّبِ

وقال علقمة:

ذهَبْتَ من الهجران فى كلّ مذهب ∴ ولم يك حقاً كلُّ هذا التَّجنُبِ

ثم أنشداها جميعاً، فقالت لامرئ القيس : علقمة أشعر منك، قال وكيف ذاك؟ قالت لأنك قلت:

فللسَّوط أُلهوبٌ وللساق دِرّةٌ ∴ وللزجر منه وقع أخرج مُهْذِبِ

فجهدت فرسك بسوطك ومريته بساقك.

وقال علقمة:

فأدركَهُنَّ ثانياً من عِنَانِه ∴ يمر كمرِّ الرائح المُتحلّبِ

فأدرك طريدته وهو ثان من عنان فرسه لم يضربه بسوط ولا مراه بساق ولا زجره" [١] .

فإذا كان النقاد قد استشهدوا بهذه المقالة على بدايات النقد، إلا أننا نستشهد بها على قدرة وبراعة المتلقي في العصر الجاهلي، والذي لا ينظر إلا للعمل الأدبي فقط، فها هي "أم جندب" قد تمكنت من الغوص في أعماق النص، بقدر ما تحمل من ثقافات بيئتها المتنوعة والمتعددة. والمظان أو المصادر العربية مليئة بالقصص التي تؤكد دور المتلقي، ومدى اهتمام المبدع به، من ذلك قصة النابغة الشهيرة الذي ذكر بيتاً فيه إقواء، وذلك عند قدومه المدينة، فأمر أهل المدينة القيان غناء هذا البيت حتى يتدارك النابغة خطأه، وفي ذلك أيضاً ما يؤكد دور المتلقي ومشاركته للمبدع، وفي قصة طرفة بن العبد والمسيّب ما يدل أيضاً

(١) ابن قتيبة: أبي محمد عبد الله بن مسلم، راجعه وأعد فهارسه الشيخ: محمد عبد المنعم العريان، ط٣، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٤٠٧ هـ، ١٩٨٧ م، ص١٣٠.

على وعي القارئ الذي وصل لدرجة جعل المبدع في منتهى الحذر نحو من يشاركه في عملية الإبداع وهو المتلقي، فلما قال المسيّب:

وقد أتناسى الهم عند احتضاره ∴ بناج عليه الصيَّعريةُ مكدم

فقال طرفة: استنوق الجمل؛ لأن الصيّعرية من متعلقات الناقة وليس الجمل [١] .

في كل ما ذكرنا من أمثلة، دلالة على وجود ما يسمى حديثاً "بالقارئ الضمني"، المشارك في عملية إبداع العمل الأدبي؛ وذلك من خلال مراقبة المبدع في كل أعماله الإبداعية.

إن الاهتمام بالقارئ عامة لم يأت من فراغ، وإنما جاء "كردة فعل على إهمال السياق الخارجي وصب الاهتمام على النص ذاته (مقولة النقد الجديد)، فجاء نقد "نقد التلقي أو الاستقبال" ليقلب المقولة تماماً ويركز على سياقات النص المتعددة التي تفضي إلى إنتاجه واستقباله أو تلقيه" [٢]. الأمر المؤكد أن القارئ الضمني حديثاً، هو الذي يصب كل اهتماماته على النص، دون النظر لمبدعه، لكن السؤال المطروح، هل يوجد قارئ في الواقع اسمه القارئ الضمني؟ بعض النقاد يقول: "ليس له وجود في الواقع، وإنما هو قارئ ضمني، يخلق ساعة قراءة العمل الفني الخيالى. ومن ثم، فهو قارئ له قدرات خيالية شأنه شأن النص. وهو لا يرتبط مثله بشكل من أشكال الواقع المحدد، بل يوجه قدراته الخيالية للتحرك مع النص باحثاً بنائه، ومركز القوى فيه، وتوازنه، وواضعاً يده على الفراغات الجدلية فيه، فيملؤها باستجابات الإثارة والجمالية التي تحدث له"[٣] .

إذن هذا القارئ هو الذي يخلقه النص؛ لأن تعامله الأساسي مع النص وفي النص فهو الذي يملك قدرة خيالية يستطيع من خلالها إجادة المراوغة في

(١) راجع كتاب الأغاني، ج١١،ج٢٤، وأجزاء أخرى، تحقيق: سمير جابر، ط٢، بيروت ، دار الفكر، د.ت.

(٢) ميجان الرويلي ، سعد البازغي ، دليل الناقد الأدبي، ص٢٨٣ ، مرجع سابق

(٣) د/ نبيلة إبراهيم، (القارئ في النص: نظرية التأصيل والاتصال)، مجلة فصول المصرية، مج٥، ع ١، ١٩٨٤م، ص ١٠٣ .

التعامل مع النص، والتشكل معه حسب ما يقتضي الموقف، كما أنه يملك من الرؤى ما يجعله قادراً على فهم الأماكن الخالية والتي تسمى حديثاً بالفجوات، فيقوم بملئها بما يناسبها على قدر ما يملك من جماليات. إن مقولة النص يخلق القارئ الضمني قد تبناها "آيزر" حديثاً، أما النقد القديم فيؤكد على أن القارئ الضمني هو الذي يخلق النص؛ لأنه متربع في ذاكرة المبدع، مراقباً له في كل الأحوال. لقد استخدم "آيزر" هذا المفهوم ليؤكد من خلاله على مدى حالة الاندماج التي تتم بين النص والقارئ، فهو لديه "نموذج متعال أو فينومينولوجي بما أن هذا القارئ يجسد كل قابلية ضرورية للتعامل مع نص معطى بعيداً عن التدخل التجريبي."(١) .

فدور هذا القارئ هام وضروري؛ حيث يقوم بدور المكمّل للمبدع؛ لأن العمل الأدبي نستطيع أن نقول يعتريه النقصان إن لم يوجد هذا القارئ؛ فهو المؤول للمعاني الغامضة التي تصعب على كثيرين سواء كانت ظاهرة أو خفية، وهو الذي يقرب البعيد من خلال عملية التجسيد التي يقوم بها، وهو الفنان الماهر الذي يجيد التعامل مع النص في قدرة فائقة، بعيداً عن التجريب؛ لأنه مالك لأدواته ورؤاه ومفاهيمه، عالماً بما يدور في النص. يتحدث " آيزر" حول هذا المعنى فيقول : " هو مجسد كل 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، إنه تركيب لا يمكن بتاتاً مطابقته مع أي قارئ حقيقي" (٢) .

السؤال الآن : هل كان لهذا القارئ حضور في الشعر الجاهلي؟

الحقيقة المؤكدة، هي أن العمل الأدبي عامة ينتج من خلال تعاون طرفين أساسيين، وليس طرفاً واحداً كما يعتقد البعض، الطرفان هما (المبدع- المتلقي)، وبين الطرفين علاقة تواصل وتفاهم واندماج، فالمبدع لابد له ساعة إبداع عمله

(١) حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر، قراءة الأنا، ص ٣٥، مرجع سابق.
(٢) فولفغانج آيزر، فعل القراءة، ص٣٠، مرجع سابق.

أن يتصور في ذهنه لمن سيقدم هذا العمل، وأن يراعي مدى قبول هذا المتلقي للعمل من خلال التأثير فيه بالإيجاب أو السلب. من هذا المنطلق، إذا نظرنا إلى النقد القديم، نجد أن القارئ الضمني متمثل في أغلب أعمال الشعراء الجاهليين؛ حيث رأينا في الكثير من أعمال الشعراء أنهم نظروا إلى هذا القارئ نظرة اعتبار، ووضعوه في جُل اهتماماتهم، ومع أنه كما ذكرنا سابقاً غير موجود على أرض الواقع، إلا أنه قارئ ينتسب إلى الواقع الذي يعيشه المبدع للعمل الأدبي، من حيث الزمان والمكان، والأسس والشروط والقواعد النقدية التي وضعها النقاد لهذه الفترة، إن صورة وهيئة القارئ الضمني لا تفارق ذهن المبدع؛ لأنه يعرف من خلاله ماذا يريد أن يقول، وما هي الأسس والشروط التي يجب توافرها في العمل حتى يقبل به القارئ؟ فالمبدع يعلم ما يملك هذا القارئ من تجارب وخبرات سابقة تمكنه من التعامل مع النصوص بقدرة وإتقان. علماً بأن هذا المتلقي لم يكن هدفه الإعجاب أو التأثر بالعمل وفقط، وإنما مهمته أكبر من ذلك بكثير، فهو المساهم في عملية استكمال بناء النص، وملء فجواته وفراغاته، وذكر تأويلاتة ومدلولاته ،وكشف الغامض فيه ،وهو العامل المساعد للمبدع، بل قل إن شئت الذي يضعه في خوف دائم، نظراً لمراعاته له، لأنه يعلم أنه يراقبه ،ينتج عن هذه المراقبة أن يكون في حالة يقظة تامة تجاه الأسس والقواعد التي يجب مراعاتها عند عمل النص، ومن ثمّ تنشأ عملية التواصل والتفاعل فإذا كان المبدع هو من يقوم بإنشاء العمل، فإن المتلقي "لحظة إقباله على النص لا يأتي من فراغ، بل يأتي محملاً بروافد ثقافية، وأعراف أدبية ووعي بالتاريخ الأدبي، وبمخزون من النصوص السابقة والمعاصرة، فيتم التأويل في إطار يضعه القارئ بما لديه من فهم مسبق" (١)

هذا القول ما أثّر به المتلقي في العصر الجاهلي على المبدع؛ حيث جعله يلتزم بأشياء معينه، ويراقبها ساعة إبداعه.

إذا نظرنا إلى النقد القديم، نجد ما يشير إلى الاهتمام بهذا القارئ في النص الشعري القديم خاصة، مما يؤكد أن الاهتمام بالمتلقي كان متحققاً في

(١) لمياء باعشن، نظريات قراءة النص، مجلة علامات في النقد، ، مج ١٠، ج ٣٩، ٢٠٠١ م، ص ١١٩

أعمال الأدباء القدامى منذ قديم الزمان، يقول "ابن قتيبة" : "إن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن، والآثار فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين (عنها) ... ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي(به) إصغاء الأسماع (إليه)...فإذا علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حق الرجاء ، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضله على الأشباه، وصغّر في قدره الجزيل"[١] .

في نص "ابن قتيبة"، ما يؤكد الاهتمام بالقارئ الضمني، فهو حريص على العمل من أجله، وحريص على أن يجعله مشاركاً معه في عملية الإبداع، وإلا فحدثني عن شعراء المعلقات بالذات، عند قيامهم بالتنقيح لأعمالهم حولاً كاملاً، هل كان ذلك إلا خوفاً ومراعاة لناقد أدبي متوجه إليه هذا العمل؟ بالطبع لم يكن إلا ذلك، فالشعراء يراقبون هذا المتلقي، ويجعلونه نصب أعينهم في كل الأحوال.

لكل عصر من العصور عاداته وتقاليده، وخبراته الحياتية التي يمد بها من يعيش فيه، ولكل فن في كل عصر قواعده وأسسه التي يلتزم بها أدباء هذا العصر، مما يجعل الالتزام بها التزاماً بنظام الكتابة أو الإبداع، ونظام النقد المتعارف عليه، والخروج على هذه القواعد والأسس والخبرات والمعارف، يُعدّ خروجاً عن ضوابط الكتابة وقواعدها.

إن هذه الأمور تعمل على تشكيل أفق انتظار لدى القارئ يعتمد فيه على ما ذكرنا، فإن التزم أهل الكتابة بالأسس والسنن والقواعد، تحقق أفق الانتظار هذا، وإن لم يلتزموا خاب هذا الأفق المكون من التجارب والقواعد، ومقتضيات العصر الذي تمت فيه الكتابة، ففي القديم نجد أن الشعراء قد التزموا ما يُسمى في النقد القديم "عمود الشعر" وهو بمثابة مجموعة من القوانين والأسس التي لابد من الالتزام بها، حتى يتحقق أفق انتظار القارئ الناقد الذي عرف هذه القواعد

(١) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج ١، ص ٧٤، ٧٥ ، مرجع سابق.

معرفة تامة وبنى فكرة عليها، بل بناء عليها يقوم بعملية المشاركة في بناء النص الأدبي.

بالنظر إلى نقادنا القدماء في كتبهم النقدية، نجد أنهم قد أشاروا إلى هذه الالتزامات التي يجب أن يسير عليها الأدباء، خاصة الشعراء، فبعد أن تحدث "ابن قتيبة" عن مقصد القصيد، وذكر ما ذكر مما يجب عليه الالتزام به، قال بعد ذلك متحدثاً عن الأساليب الشعرية "فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدَّل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يُطل فيُملَّ السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظماءٌ إلى المزيد."[١] .

إن الالتزام بهذه الأسس التي وضعت لأساليب الشعراء؛ إنما تهدف إلى مراعاة المتلقي، والنظر إليه حيث العملية النقدية البنائية للعمل الأدبي.

وها هو " المرزوقي"، يجعل عمود الشعر في " إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف ... والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ولكل باب منها معيار[٢] .

تلك هي أهم أسس "عمود الشعر" عند "المرزوقي"، والتي يدعو المبدعين الالتزام بها، يقول: "فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها، فهو عندهم المغلق المعظم، والمحسن المقدم. ومن لم يجمعها كلها فبقدر سُهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به، ومتتبع نهجه حتى الآن "[٣] .

---

(١) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج ١، ص ٧٥ ، ٧٦ ، مرجع سابق.
(٢) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، علق عليه غريد الشيخ، ط١، ج١، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص١٤.
(٣) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ج١، ص١٢، مرجع سابق.

في كل ما ذكرنا من أمثلة تلحظ مدى الأهمية بالمتلقي من خلال اهتمام المبدعين بالقواعد الفنية التي وضعها النقاد لهم، ويأتي على رأسها في القديم "عمود الشعر"، والذي يشتمل على العديد من مكونات النص الأدبي وما يشتمل عليه، فالاهتمام بعمود الشعر يعني اهتمام بالألفاظ والأساليب والمعاني والأفكار، والأوزان والقوافي والموسيقى، وكل ذلك هدفه الوصول إلى القارئ بطريقة تحقق ما يسمى حديثاً بأفق الانتظار، والذي بناه القارئ نتيجة معرفته بهذه القواعد من خلال تجاربه وخبراته السابقة. نخلص مما سبق أن "عمود الشعر" هو الميزان الذي يتحقق من خلاله جدية الأعمال وقوتها، من ضعفها وركاكتها، ويعد الخروج عن مقتضيات هذا الميزان انحراف عن جادة الطريق، كما وضح لنا أن عملية التفاعل بين المنتج والمتلقي تتحقق أيضاً من خلال الالتزام بهذه الشروط، علماً بأن السبب الأساسي في تحقق هذا التفاعل هو وجود القارئ الضمني المشارك في عملية بناء النص، والذي يرقبه المبدع في كل حركاته وسكناته عن إبداع عمله الأدبى.

أن الباحث هنا مهتم بالقارئ الضمني، وكذلك القارئ النموذجي، في العصر الجاهلي فقط، لأن ما اعتمد عليه المبدع والمتلقي من قواعد وأسس ومعارف في الجاهلية، تكاد تكون فقدت بريقها، أو قل وجودها في عصور متقدمة، ودراستي قاصرة على العصر الجاهلي؛ حيث التطبيق على "معلقة لبيد"، لذا كان من المهم اشتراط الالتزام بالعصر ومعارفه وعاداته وتقاليده عند القيام بالبحث في عمل أدبي ما؛ لأن تطور الحياة سينتج عنه تغيّر في المفاهيم والمزاجات ؛ نظراً للاتصالات الثقافية الجديدة، والمكونة من العديد من البلاد عربية وأجنبية.

إن من أسباب حديثنا عن "عمود الشعر" في هذا المكان والمقام، هو أن "عمود الشعر" يحث المبدع على الالتزام بعدد من القواعد والأسس والمناهج التي يجب الالتزام بها، كذلك المتلقي الضمني؛ نظراً لخبراته القرائية نستطيع أن نقول أنه يمتلك قدراً كبيراً من هذه الأسس يضعها كتوقع له، يفترض تحقيقه، من خلال عملية التواصل والتفاعل بينه وبين المبدع، مما يجعلنا نقول: إن "عمود الشعر" قريب المفهوم من "القارئ الضمني"؛ حيث الاتفاق بينهما في المتطلبات نؤكد على

قيمة هامة، هي أن الشعراء الجاهليين اهتموا بالمتلقي اهتماماً ذا أبعاد متعددة؛ حيث مراعاته المراعاة التامة؛ نظراً لتدخله في كل ما سيلقي عليه؛ لأنه قارئ مشارك، لا قارئ سلبي. لقد تمثلت أبعاد المراعاة في عدة محاور، منها مراعاة مقام المتلقي، وهنا لابد أن يخاطبه الشاعر بما يناسب قدره وقيمته.

يحدثنا "بشر بن المعتمر" في هذا الشأن، يقول: "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات "[١] .

فلا يصح بناء على القول السابق، مخاطبة المتلقي بما لا يفهم، أو مخاطبته بما لا يناسب قدره، وهذا أمر تنبّه إليه القدماء؛ حيث راعوا ذلك تماماً في توجههم بأعمالهم إلى متلقينهم، وهذا الأمر أيضاً، يُعدّ من الأشياء التي ألزم بها القارئ الضمني، المبدع العمل بها.

من المعلوم أن من اهتمامات "القارئ الضمني"، المشاركة في عملية بناء النص، فضلاً عن أنه مشارك في عملية الإبداع كما وضحنا، وعملية بناء النص تحتاج إلى كشف ما غمض من النص، وإلى ملأ فجوات النص وبياضاته، وهذا يتطلب عدة تشكيلات أسلوبية يقوم بها المبدع، هذه التشكيلات الأسلوبية ألزمه بها في الحقيقة "القارئ الضمني"، الذي يرى أنه في حاجة إلى العديد من الألوان البلاغية التي يستطيع من خلالها، تقريب البعيد، وكشف الغموض، فالاستعارة، والمجاز، والكناية، والمحسنات البديعية، والالتفات ..الخ، كل هذه الأمور أحوج ما يكون إليها المتلقي لفهم الموضوع، وبذلك يُلزم المبدع الالتزام بها.

نخلص من كل هذا على أن "القارئ الضمني"، هو القارئ المتخيل في ذهن المبدع، والذي يفرض عليه الالتزام بسنن الأولين المتمثلة في مجموع الخبرات والمعارف المستمدة من مختلف العصور، والتي رسخت أفق انتظار محدد في ذهن

(١) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق : فوزى عطوى ،بيروت ، الشركة اللبنانية للكتاب، ج١، ط١ ، ١٩٦٨م ،ص٨٨، مرجع سابق.

القارئ، وكان يُطلق على هذه السنن في القديم "عمود الشعر" كما بينا سابقاً. كما وضح لنا أن القارئ الضمني هو المراقب للمبدع، وهو من يجبره على الالتزام بما يتناسب ومتلقي العمل الأدبي، وهذا يتطلب أن يكون المبدع عالماً بأسرار اللغة التي يستخدمها، فيختار لألفاظه، بحيث لا يجعل منها الغامض أو المتقعر أو المتنافر أو الغريب، وإنما الوضوح والجلاء والفصاحة والبيان، وفي ذلك إشارات كثيرة في كتب النقد القديم •، حيث الشروط المنصوص عليها في اختيار الألفاظ، كذلك نرى القارئ الضمني يجبر المبدع على الالتزام بالعادات والتقاليد التي تعارف عليها أهل عصر ما، فلابد من مراعاتها عند عملية الإبداع، كذلك يرى النقد القديم على المبدع مراعاة أحوال ومنزلة المخاطب، فإذا لم يستجب المبدع لشيء من ذلك، هنا لابد للقارئ الضمني من التدخل لتحقق كل ذلك، وذلك باستخدام الحيل والتشكيلات اللغوية المناسبة التي يتمكن من خلالها من إزالة الغموض الذي يعتري بعض الألفاظ، أو الحث على التمسك بالأعراف والعادات، أو بذل الجهد لمراعاة حال المتلقي، فالقارئ الضمني شريك فاعل في عملية الإبداع بما يملك من خبرات وتجارب كافية تجعله قادراً على بناء النص.

القارئ النموذجي:

هو القارئ الذي لا يقوم بقراءة النص قراءة عادية؛ وإنما قارئ متميز يتعامل مع النص معاملة متميزة، فهو الذي يصل في تعامله هذا لدرجة تفسير النص وتأويله، كما أنه يحمل على عاتقه مشقة استكمال نواقص هذا النص، مما يؤكد على حقيقة عملية تفاعل حقيقية وكاملة بين المؤلف والقارئ ، فالنص يظل معلقاً من ناحية إمكانية تحقيق أهدافه، حتى يتدخل القارئ بتميزه وقدرته الفائقة ليجعله متحققاً على أرض الواقع.

إن القارئ النموذجي هو القارئ الذي يمثل آليات القراءة خير تمثيل، أو هو الذي يهتم بهذه الآليات في تعامله مع النص، من هذه الآليات "المسافة الجمالية، وأفق انتظار القارئ، وملء الفراغات، والخطة الاستراتيجية، والقطب الفني والجمالي، والقطب الدلالي، والتناص، والسياق، والواقع الجمالي، والتأويل، والاتصال الأدبي، والمعنى، والنص المغلق، والنص المفتوح، والصورة الذهنية، وفجوات النص، والتفاعل، والروابط والاستنتاجات، والمعرفة الخلفية، والإطار

• راجع: العمدة، لابن رشيق، نقد الشعر لقدامة بن جعفر، وديوان الحماسة للمرزوقي وغيرهم.

المرجعي، والأعراف والتقاليد والقواعد، والتجربة المألوفة، والاستجابة، ولذة النص، وإشباع الرغبة، ومتعة القراءة، والهوية الذاتية ... ومن ثم، فقد كانت نظريات القراءة تنبع من منهجية قائمة على الإدراك التوقعي والافتراض المسبق، والفهم الداخلي للنص، والتأويل السياقي والذاتي." (١) .

فالقارئ النموذجي يمتلك لمجموعة من الآليات التي لا يحملها كثيرون غيره من القراء، ومن أهمها العديد من التجارب والخبرات، والثقافات المتنوعة والمتعددة، فهو يملك "الخبرة العادية – الخبرة اللسانية – الخبرة المعجمية – الخبرة الأيديولوجية – الخبرة التواصلية – الخبرة المنطقية – الخبرة المعرفية – الخبرة الأخلاقية – الخبرة التاريخية – الخبرة الثقافية – الخبرة النفسية – الخبرة الافتراضية... (٢) .

من خلال كل هذه الخبرات يستطيع هذا القارئ أن يعيد تشكيل النص وبنائه، فالنص بدون قارئ كهذا، لا يكون شيئاً، لذا رأينا آيزر يقول : "... النص ذاته لا يمثل إلا "مظاهر خطاطية" يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج "الفعلي" من خلال فعل التحقق، ومن هنا يمكن أن نستخلص أن العمل الأدبي قطبين قد نسميهما : القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ" (٣).

فالقطب الفني والإبداعي هو الذي يقوم به المبدع، والناحية الجمالية وتحققها تتم من خلال القارئ النموذجي، أما العمل الأدبي فلا يمكن وجوده على أرض الواقع إلا بالتفاعل التام بين هذين القطبين؛ لأنه كامن بينهما وخروجه متوقف على التناغم بين هذين القطبين، ولذا يرى "أمبرتو إيكو" أن "التفعيل الدلالي لكل ما يود النص، من حيث كونه استراتيجية، أن يقوله عبر تعاضد قارئه النموذجي"(٤).

---

(١) نظريات القراءة، جميل حمداوي، ص٩، شبكة الألوكة، مرجع سابق.
(٢) راجع: نوال بنيراهيم، جمالية الافتراض من أجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي، دار الامان، الرباط ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٩م ،ص ١٢٨ – ١٤٢.
(٣) فولفغانج آيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب، ص١٢، مرجع سابق.
(٤) أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة انطوان أبو زيد ، المركز الثقافى العربى ، ط١ ، ١٩٩٦م ، ص ٢٣٧ .

فالقارئ النموذجي هو الذي يملك قدرة نقدية فائقة، امتلكها من خلال خبرة كبيرة في النقد وأصول مناهجه، فنجد "إيكو" أيضاً يشترط عدة شروط يجب أن تتمثل في هذا القارئ، يقول: "على أن يكون للقارئ عدة وسائط في تصرفه: خيار لغة (ما عدا تلك التي لا قبل له بالتكلم بها)، وخيار نموذج من الموسوعة (ولا سيما إذا شرعت في النص).. فأكون أقلص، بطريقة بالغة التعاضدية، صورة قارئ النموذجية، وخيار تراث معجمي وأسلوبي معطى" (١) .

إن القارئ النموذجي لم يكن متلق سلبي، ولم يكن الذي يصنعه النص، بل هو الذي يقوم بخلق النص عبر تأويلاته ودلالاته التي يصل إليها، ولم يكن ذلك إلا باعتماده على اللغة، أي عليه "تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي من خلال التحليل وإعادة صياغة المفردات والتركيب ومن خلال التعليق على النص .. أما في أوسع معانيه فالتأويل هو توضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة" (٢) .

إذن فالقارئ النموذجي هو الذي على دراية تامة، وخبرة فائقة بلغة الشعر، التي تتميز عن لغة الحياة اليومية؛ لذا قالوا إن المتلقي "لحظة إقباله على النص لا يأتي من فراغ، بل يأتي محملاً بروافد ثقافية، وأعراف أدبية ووعي بالتاريخ الأدبي، وبمخزون من النصوص السابقة والمعاصرة، فيتم التأويل في إطار يضعه القارئ بما لديه من فهم مسبق " (٣) .

أما عن التلقي في النقد القديم، فقد ذكرنا سابقاً عند حديثنا عن العلاقة بين المبدع والقارئ أقوال بعض النقاد القدامى ،التي تدل على الاهتمام بالقارئ وشأنه، وانتهينا أيضاً إلى أن الأمر لدى القارئ تعدّى اللذة والطرب إلى "مزيد من اعتصار ألفاظ االنص وعباراته، وتمشيط دواله بحثاً عن المدلولات أي أنهم لم يقفوا عند هذا النوع من اللذة العابرة"(٤) .

---

(١) امبرتو إيكو ، القارئ فى الحكاية ، ص ٦٨، مرجع سابق .
(٢) ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص٨٨، مرجع سابق
(٣) لمياء باعشن، نظريات قراءة النص، مجلة علامات فى النقد، ج٣٩ ، م١٠،٢٠٠١م ، ص١١٩.
(٤) عبد الرحمن القاعود، فى الابداع والتلقى : الشعر بخاصة، ص١٧٦، مرجع سابق.

لقد حرص النقاد والبلاغيون القدامى على الاهتمام بالمتلقي، وذلك "من خلال الوقوف على بعض الظواهر التي تسهم في وعي المتلقي، وتحقيق مشاركة أكثر إيجابية، وبعيدة عن التلقي السلبي، الذي يخلو من الحيوية، والإثارة، وفي هذا المجال أشار بعض النقاد والبلاغيين إلى بعض المسميات، مثل : الإثارة، الإبهار، الاستغراب، الاستطراف، المفاجأة، والاستفزاز، لما لها من دور كبير في تحصيل اللذة والفائدة عند تلقي النص." (١) .

تلك بعض الأمور التي اهتم بها البلاغيون عند التطبيق على النصوص، أو عند دراسة النصوص دراسة أسلوبية، إلى جانب أمور أو ظواهر أسلوبية أخرى استعان بها القارئ قديماً في بناء نصه وإعادة تشكيله، سنعرف هذه الأمور من خلال الدراسة التطبيقية لموضوعنا "معلقة لبيد في ضوء نظرية التلقي"، لنعرف مدى الاهتمام بالقارئ منذ أمد بعيد، ليس أي قارئ؛ إنما قارئ قادر على إعادة بناء النص، قارئ يحمل في جعبته الكثير من التجارب الحياتية، والتجارب الشعرية، قارئ لديه تأويلات لا حد لها للنص الأدبي، قارئ لديه موسوعة ثقافية ولغوية تعينه على التفاعل مع المبدع، فيقوم بملء الفراغات والفجوات للنص، ويكمل ما نقص منه، ولا يكون ذلك إلا من خلال هذا القارئ الناقد "القارئ النموذجي".

(١) د/ عبد الباسط الزيود، المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش – دراسة جمالية، ص٤٣٠، مرجع سابق.

المبحث الثالث: البناء الفني والتشكيلات الأسلوبية

عند تناولنا للقارئ الضمني، تحدثنا عن مراعاة السنن التي كان يلتزم بها النقد القديم، والتي كان يطلق عليها "عمود الشعر"، هذه السنن تتمثل في الثقافة المتنوعة والخبرات المتتالية والمتراكمة في ذهن الناقد، كما أنها تهتم بالأعراف والعادات والتقاليد التي يسير عليها مجتمع المبدع، والتي شكلت أفق انتظار القارئ، فالسنن هذه تعد بمثابة قانون حاكم يلتزم به المبدع، ويتوقع من خلاله القارئ ما يجب أن يقال له، مما يدل على الجانب الآخر، إن مخالفة هذه السنن يعدّ خرقاً جسيماً لكل ما يستعين به المبدع من مجتمعه، مما يترتب عليه خلل بالنظام الإبداعي المعهود، كما ذكرنا لأقوال بعض النقاد القدماء التي تتحدث عن الالتزام بهذا العمود الشعري؛ حيث رأيناهم وقد أولوا الأساليب والألفاظ، والتشبيه، وغيرها الكثير من الاهتمام، وما هدف ذلك إلا القارئ وإرضائه والوصول إليه، ومراعاة رغباته، وهذا إن دل على شيء إنما يدل أيضاً على التواصل والتلاقي والتفاهم التام بين المبدع والمتلقي.

قلنا: إن القارئ الضمني هو الذي يعلو على النص، أو الذي يخلق النص، وذلك اعتقاد النقاد في النقد القديم، لذا رأينا جودة العمل الأدبي تتعلق بهذا القارئ، فكلما تميزت العلاقة بين المبدع والقارئ الضمني تميّز العمل، وكلما كانت الجفوة فقد العمل بريقه ورونقه؛ لأن هذا القارئ هو الرابط بين المبدع والمتلقي، والنص يخرج من بينهما عن طريقه، أؤكد على ذلك؛ لأن مراعاة السنن التي ذكرناها لن يتم إلا بوضع هذا القارئ نصب أعين المبدعين.

من أهم الصيغ الأسلوبية التي تعدّ سننا هاماً سنة "عمود الشعر"، والتي اهتم بها النقد القديم، ثم تأتي بعد ذلك الأساليب البلاغية المتنوعة، والتي يحاول القارئ من خلالها المراوغة من أجل إعادة بناء النص المتمثل في ملء فراغاته، أو فهم ما غمض من معانيه، وهناك أمور أخرى لابد أن نضعها في الحسبان، كانت لها أهمية كبرى عند تناول أي عمل فني شعري بالنقد، أهمها "براعة الاستهلال"، وهو افتتاح القصائد؛ لأن أول تعامل وصلة بين المبدع والمتلقي يكون

عن طريق هذا الاستهلال؛ لذا لزم المبدع الاهتمام بشأن بدايات قصائده، بحيث يعطي من خلالها فكرة تامة عما يريد قوله. فالشعر الجاهلي والذي تعدّ دراستنا جزءاً منه، لا نكاد نجد قصيدة خالية من البداية المعتادة، والتي صارت سنناً من سنن "عمود الشعر" الذي التزم به الجميع، وتعارف عليه المستقبلون للعمل، فكان البكاء على الأطلال، والوقوف عليها، والحديث إليها متوجهاً من خلاله إلى أحبته، مما رسّخ في ذهن السامع أن هذا الأمر محبب إلى نفوس الشعراء، بل معبّر عن حالاتهم، حتى وصل الأمر إلى محاولة معايشة المتلقي لهذه الحالات والتجاوب معها؛ نظراً لأن البيئة واحدة والمجتمع واحد، لقد بدأ الشعراء بدايتهم هذه، ونصب أعينهم المتلقي، أو السامع، هادفين جذبه نحوهم، واستمالة مشاعره إليهم، لتصبح وظيفة التلقي قائمة، والعلاقة التواصلية مستمرة، هدف المبدع كما يقول ابن قتيبة :"ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه؛ وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه؛ لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقّب بإيجاد الحقوق..." (١).

فالشاعر من خلال ذلك يرغب في جذب انتباه المتلقي، مما يدل على أن المبدعين للشعر اهتموا اهتماماً كبيراً بالمتلقين.

إن جمال هذه المقدمات لن يتأتى بدون الاهتمام بالألفاظ، والمعاني، والأساليب، وغيرها من الصيغ الأسلوبية، يتحدث "حازم القرطاجني" حول هذا الأمر، يقول: "ولا يخلو الإبداع في المبادي من أن يكون راجعاً إلى ما يقع في الألفاظ من حسن مادة واستواء نسج ولطف انتقال وتشاكل اقتران، وبإيجاز عبارة وما جرى مجرى ذلك مما يستحسن في الألفاظ، أو إلى ما يرجع إلى المعاني من حسن محاكاة ونفاسة مفهوم وتطبيق مفصل بالنسبة إلى الغرض وما جرى مجرى

(١) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق احمد محمد شاكر ، ط١ ، طبع دار الحديث ، ١٤٢٧ه ، ٢٠٠٦ م ،ص ٧٦ .

ذلك مما يستحسن في المعاني، أو ما يرجع إلى النظم ... أو إلى ما يرجع إلى الأسلوب من حسن منزع ولطيف منحى ومذهب، وما جرى مجرى ذلك مما يستحسن في الأساليب"(١) .

إن توافر هذه الشروط التي وضعها "القرطاجني" في نص أدبي لكفيلة بجذب أسماع، ولفت أنظار المتلقين، بل وأخذ مشاعرهم وألبابهم تجاه النص الأدبي وهو ما تدعو إليه نظرية القراءة.

والآن سنحاول التطبيق على معلقة "لبيد"، من خلال التعامل مع الصيغ الأسلوبية التي استخدمها الشاعر، والتي سنستخلصها من خلال تعاملنا مع النص، وذلك لنرى مدى إمكانية تطبيق إجراءات نظرية القراءة على الشعر العربي القديم متمثلاً في معلقة "لبيد".

المقدمة الطللية (مطلع القصيدة) :

تعد المقدمة الطللية بمثابة تلخيص لما يدور في القصيدة، فهي التي يمكن للمبدع أن يجذب القارئ نحوه وشدّ اهتمامه، أو ينفّره ويبعده عن قراءة عمله الأدبي. لقد استهل "لبيد" معلقته بمقدمة طللية تحدّث فيها عن مكان هو "وادي الريان" وهو مكان لقائه بمحبوبته ، أو مكان إقامته ، لكن آخر ما استقر في ذهنه عن هذا المكان أنه أقفر وأجدب؛ لكنه اليوم وبعد سنين طويلة أخصب وامتلأ بالحركة والحياة، فكثرت النباتات، وانتشرت الأشجار؛ وذلك بسبب السيول التي انهمرت على المكان والتي بسببها أزيل التراب الذي كان يغطي معالم هذا المكان، فصارت الرسوم كأنها كتب، والسيول أقلام تخط عليها وتعيد ما غابت معالمه عن طريق الخطوط التي تتسبب في رسمها السيول، كذلك كانت كالتي تعيد للوشم رونقه، وتجدد حياته بعد أن كاد يمحى أثره. الغريب في الأمر أن الأهل الذين يعرفهم ، أو الإنسان عامة لم يعد إلى هذا المكان؛ حيث لا أثر له، مدللاً على ذلك

(١) أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط دار الكتب الشرقية، تونس،٦٨٤ه ص ٣٠٩ .

بوجود الوحش في المكان مطمئناً آمناً، وهو المعروف أنه لا يعايش الإنسان ولا يطمئن لوجوده بجواره. أثار المكان فيه تداعي ذكريات المحبوبة، التي كانت إحدى سكان هذا المكان، استحضر كل ذكرياته معها، وكان من أهمها الوعد بالعودة بعد الرحيل؛ لكنها لم تف بوعدها، وهذا أول مشهد ذهني يستحضره الشاعر، ثم بدأ يتحدث عن يوم رحيلها وصاحباتها من الظواعن، هذا الرحيل الذي أجج مشاعره، خاصة عندما رأى النساء وهن يدخلن الهوادج التي تليق بهن، حيث هي مجهزة بأفخم الأثاث، حتى أن صرير هذه الهوادج أحدث إيقاعاً في أذنيه، ثم تطرّق إلى وصفهن في الهوادج، فالعيون تشبه البقر الوحشي في السعة، وهذا تشبيه يلجأ إليه الكثير من الشعراء فى القديم، أيضاً يتحدث عن رشاقتهن التي هي كرشاقة الظباء، وهذا أيضاً تشبيه معلوم من حيث كثرة الاستعمال، ثم يتحدث عن الإبل وقد جدّت في سيرها حتى أنها أخذت تدفع التراب خلفها، فلا ترى وأنت على بعد إلا النقع وقد أصبح كورة من التراب كالشجر الذي ضربته الرياح، أو الصخور العظيمة المتجمعة، ثم تحدث عن تتبعه لرحلتها وأخبارها، والتى تأكد من خلالها عزمها على الهجران دون رجعة، وهنا يحدث التحول؛ حيث يترك العاطفة ويتحول إلى العقل مقتنعاً من خلال هذا التحول بأنها تقصد كل ذلك، فهي غادرة ونافرة، لا تستحق أن يبقى على عهده معها؛ فاتخذ قراره بالانتقام لنفسه، عن طريق هجرها، بل وكيدها عن طريق اتخاذ حبيبة أخرى غيرها أكثر منها وفاءً، وهنا أيضاً التفاتة تدل على مراعاة القارئ الضمني الذي قد يسأله عن سبب استمراره في حبها بعد كل ذلك، فترك الحديث المباشر عنها؛ وبدأ يوازن بينها وبين الحبيبة الجديدة، عن طريق الموازنة بين ناقتين إحداهما: سيئة نافرة لا تدعو إلى الاطمئنان من ناحيتها، فهي في أوصافها كأنثى حمار وحشي سيئة الطباع تسئ إلى ذكرها، وهو يسدي إليها كل معروف؛ فهو يدافع عنها من الفحول، ويأخذ بها إلى الأمن والأمان، بل يصعد المرتفعات العالية معرضاً نفسه للخطر ليراقب الأخطار التي قد تقدم عليها على الرغم من أنه يشك في أمرها؛ لأنها حبلى منه وتتمنع عليه، ومع ذلك يغار عليها، وصل الشاعر في

نهاية ذلك الإسقاط إلى أنه استطاع أن يريح نفسه من بعض ألوان الغضب الكامنة فيها.

انتقل الشاعر إلى صورة أخرى يتحدث فيها عن ناقة أخرى عن طريق المقارنة بين أنثى الحمار الوحشي السيئة، وبين مهاة وحشية جميلة لا يحالفها الحظ؛ حيث تخلفت عن القطيع لترعى ولدها، فأكلته الذئاب وهي غافلة عنه، ولم تجد إلا بقاياه، ثم تفاجأ بسقوط المطر الشديد الذي يضطرها أن تبحث عما يحميها من ذلك، فلم تجد سوى جذع شجرة محفوراً في الرمال الكثيبة، فاحتمت به من الظلام ومن المطر، ثم تحاول بعد طلوع النهار إدراك الأصحاب لمدة سبعة أيام تسعى إلى ذلك، لكنها تفاجأ بصائد وكلابه، التي أطلقها خلفها، فتخوض المعركة وتنجح في قتل بعض الكلاب وتصيب البقية الأخرى وتنجو، ثم يعود مرة أخرى لعقد المفاضلة بين الناقتين الحسنة والسيئة، ومن خلالهما بين المحبوبتين، ثم ينطلق إلى حديث الفخر والذي يتهكم من خلاله بهذه المرأة الغادرة، فيشير مرة إلى الغصة والمرارة التي أصابته من هجرها، وأخرى إلى العزة والإباء التي يملكها "الأمر الذي يوقع القارئ في حيرة محببة بين أمرين أو تأويلين لحبكة القصيدة: بين أن يكون الشاعر قد قصد باصطناع هذه الحبكة القصصية تسويغ حديث الفخر كغرض رئيس للقصيدة، أو أن يكون الشاعر قد عانى حقيقة وواقعاً تجربة عاطفية أثرت فيه كل هذا التأثير الذي أفرغه في هذه القصيدة ويكون حديث الفخر مجرد جزء من تبكيته الظاهر لهذه المحبوبة " [1] .

إن من ينظر إلى مقدمات القصائد على أنها وصف للديار والدمن والأطلال؛ فنظرته قاصر لا تتعدى تحت قدميه، وإنما تهدف إلى جذب أسماع القارئين، بل أراها جس نبض لرؤاهم تجاه ما يقول الشاعر، وفي نفس الوقت محاولة لجذب انتباههم فما قبلوه فهو مقبول لديه، وما نفروا منه فهو مرفوض

(١) د/ كاظم الظواهري، المعادل الموضوعي في الشعر الجاهلي،دار الهداية ، ط١ ، ١٤٣١ه ، ٢٠١٠م ، ص٨٢.

بالنسبة له؛ لأن هؤلاء هم السوق التي يوزع فيها بضاعته، فهو خاضع للعرض والطلب حسب رؤية القارئ الذي يسمى حديثاً بالقارئ الضمني.

إن وجهة نظري تجاه الرحلة التي تحدث عنها الشاعر أنها "رحلة ذهنية"، أو قل إن شئت خيالية؛ حيث إنه " فيما يظهر من السياق لم يحدد نهاية معلومة لها كما يفعل الرمزيون، أو ترك النهاية مفتوحة كما يفعل الواقعيون، وهذا على أي من الاحتمالين يمنحنا مساحة واسعة من التأويل، وهو فيما يبدو من مقاصد الشعراء في أكثر الأحيان"[١] .

إذن نظر الشاعر الجاهلي إلى القارئ النموذجي كما أسمته نظرية التلقي أو القراءة الحديثة؛ حيث يتركز دوره في التأويلات المتعددة للنص، وملء فراغاته وبياضاته، فهو قارئ غير عادي. ولم يكن حديث الشاعر عن الرحلة بغرض وصفها؛ لأنه يقدّم لقارئه ولمجتمعه عملاً فيه عصارة تجاربه الحياتية، وإنما أراد من هذه الرحلة والتي ذكرنا أنها "رحلة ذهنية"، أن يصوّر لنا مرحلة من مراحل حياته كان فيها متردداً تائهاً، هي لحظة وقوفه على الأطلال؛ حيث الرغبة في عودة الأحباب إلا أنهم لم يعودوا، وهنا قرر هجر المكان دون عودة إليه، وكأنه انتصر لعقله على مشاعره، وفي ذلك أيضاً مراقبة للقارئ الذي قد يلومه على طول البقاء على الأطلال، يأسى على حبه، فربما يلومه بقوله: "إنما يأسى على الحب النساء"؛ لذا رأيناه وقد أخذ قراره دون تردد ترك المكان بما فيه، وما له من ذكريات حسنة كانت أو سيئة.

لقد انتهت الرحلة التي أخذ فيها قراره النهائي، فرجع إلى عقله وترك محبوبته، وانتقل من بعدها إلى أخرى تصون العهد وتحافظ عليه، وذلك من خلال الرحلة "الذهنية" التي أسميناها؛ حيث لا حقيقة لهذه الرحلة.

إن ترك الشاعر لمكان الرحلة مفتوحاً لم يكن أمراً عفوياً؛ وإنما جاء بقصد من الشاعر؛ حيث أراد الشاعر ترك مساحة كبيرة للقارئ، يستطيع من

(١) د/ كاظم الظواهري، المعادل الموضوعي ، ص٨٢، مرجع سابق.

خلالها القيام بعدد كبير من التأويلات، وهذا ما تدعو إليه نظريات القراءة، الاهتمام بالقارئ النموذجي، وليس القارئ السطحي، فالهدف من القصيدة يحتاج إلى تأويلات، والغرض من القصيدة فيه تأويلات، والرحلة أيضاً تحمل العديد من التأويلات، كل ذلك يحتاج إلى قارئ نموذجي ليتمكن من ذلك.

هذا ويُعّد الطلل نمطاً أسلوبياً في إبداع الشعر الجاهلي؛ لأنك تجد الشعراء وقد تشابهوا في هذا التناول الذي لا يخلو من الطلل والوشم، مما يؤكد رسوخ هذا الأمر في اللاشعور الجمعي، أي في الذاكرة اللاشعورية المجتمعية. فإذا تناولنا مقدمات لبيد الطللية نودّ أن نشير إلى أن الكثير من كاميرات النقاد الكبار اتجهت صوب معلقة لبيد وأشعاره، فقامت بالتقاط صور متعددة ومتنوعة؛ إلا أنني سأتجه بكاميرا خاصة لألتقط ما يتفق وإجراءات نظرية التلقي الحديثة، وليتضح لنا ذلك أرى أنه لابد من ذكر الأبيات التي تخص كل صورة نود الحديث عنها، فالبنسبة لمقدمة القصيدة نرى صورتين أساسيتين، هما: صورة الأطلال وقد عفت ودرست وضاعت معالمها بعد أن هجرها أصحابها، فأخذ يصف ما بقي من آثارها، ليبين مدى الخراب والدمار الذي أصاب الديار، والصورة الثانية تتمثل في الحياة الجديدة التي دبت على المكان بعد أن انهمرت الأمطار بالنزول؛ فإذا بالحياة تعود إلى طبيعتها؛ حيث كشفت مدافع السيل عن الأطلال المتبقية، فصارت أكثر ظهوراً، كما كشفت عن الدمن التي هي أصعب في رؤيتها من الأطلال؛ نظراً لصغر حجمها، وبما أنني في هذا المقام لست في مجال تحليل للأبيات بقدر حاجتي عن الكشف عما يتفق ونظرية التلقي؛ لذا سأورد ذكر المعلقة كاملة، حتى يتسنى للقارئ العودة إلى الأبيات التي نتحدث عنها في كل إجراء في سهولة ويسر.

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمُقَامُهَـــا ∴ بمنًى تأبّدَ غَوْلُها فَرِجَامُهَـــا
فمدافعُ الرّيّانِ عرّيَ رسْمُهـــــا ∴ خلقاً، كما ضَمِنَ الوُحِيّ سِلامُها
دمِنٌ تَجَرّمَ بعدَ عَهْدِ أنِيسِـــــهَا ∴ حِجَجٌ خَلَوْنَ :حَلالُهَا ،وحَرَامُهَا
رُزِقَتْ مرابيعَ النُجومِ، وصابَهَا ∴ ودْقُ الرواعدِ : جوْدُهَا ورِهَامُها
منْ كلّ سَارِيَةٍ وغـــــادٍ مُدْجِنٍ ∴ وعشيّةٍ مُتَجاوبٍ إرْزَامُهَـــــا

فَعَلا فُرُوعُ الأيْهُقَانِ وَأطْفَلَـــتْ ∴ بـالجَلْهَتَيْن ظِبـاؤهَا ،ونَعَامُهـا

والعينُ ساكِنةٌ على أطْلائِهـــا ∴ عُوذاً تَـأجّلُ بـالفضَاءِ بِهَامُهـا

وجَلا السُّيول عن الطّلُولِ كأنّها ∴ زُبُرٌ تُجِدُّ مُتُونَهـا أقْلامُهـــا

أوْ رَجْعُ واشِمةٍ أُسِفّ نَؤورُهَـــا ∴ كِفَفاً تعرّضَ فوقَهنّ وِشَامُهـا

فوقفتُ أسْألُهَا ، وكيفَ سُـؤالُنَا ∴ صُمّاً خوالدَ ما يَبِينُ كلامُهـا؟

عَرِيتْ، وكان بها الجميعُ فأبكرُوا ∴ منها وَغُودرَ نُؤيُهَا وَثُمَامُهـا

شَاقَتْكَ ظُعْنُ الحيّ حينَ تحمّـلُوا ∴ فتكنّسُوا قُطُناً تَصِرُّ خِيَامُهـا

من كلّ مَحْفُوفٍ يُظِـــلُّ عصِيّهُ ∴ زوْجٌ عليه كِلّةٌ وفرامُهَـــا

زُجَلاً كأنّ نِعَاجَ تُوضِـــحَ فَوْقَهَا ∴ وظِباءَ وجرةَ عُطّفاً آرَامُهَـــا

حُفِزَتْ، وَزَايَلَهَا السّـرَابُ كأنها ∴ أجْزَاعُ بِيشة : أثْلُهَا وَرِضَامُهَا

بلْ ما تذكَّرُ منْ نوارَ وقـــد نأتْ ∴ وَتَقَطّعَتْ أسْبَابُهَا وَرِمَامُهَـــا

مُرِيّةٌ حَلّتْ بِفَيْدَ وَجَـــاوَرَتْ ∴ أهْلَ الحِجَازِ، فأيْنَ مِنْكَ مَرَامُهَا

بمشارقِ الجبلين ،أو بِمُحَجّـــرٍ ∴ فَتَضَمّنَتْهَا فَرْدَةٌ فَرُخَامُهَـــا

فَصُوَائِقٌ إنْ أيْمَنَتْ فَمَـــظِنّـةٌ ∴ منها وحافُ القَهْرِ أوْ طِلْخَامُهَا

فاقطعْ لُبانَةَ مَنْ تَعَرّضَ وَصْلُهُ ∴ ولَشرُّ واصلِ خُلّةٍ صَـــرّامُها

واحبُ المُجَامِلَ بالجزيلِ وصرْمُهُ ∴ بـاقٍ ،إذا ضَلَعَتْ وزاغَ قِـــوامُهَا

بِطَلِيحِ أسْفَارٍ، تَرَكْنَ بقيّـــةً ∴ منها، فأحنقَ صُلْبُهَا وسنامُها

فإذا تغالى لحمُها وتحسّـــرتْ ∴ وتَقَطّعَتْ بعد الكَلالِ خِـــدَامُهَا

فلها هبابٌ في الزّمـــامِ كأنّهـا ∴ صهباءُ راحَ مع الجنوبِ جَهَامُها

أو مُلمِعٌ وسَقَتْ لأحْقَـــبَ لاحَهُ ∴ طَرْدُ الفُحولِ،وَضَرْبُهَا، وَكِدَامُهَا

يعلوُ بها حَدَبَ الإكامِ مُسـجّجاً ∴ قَد رابَهُ عصـــيانُهَا ووِحَامُها

بأجِزّةِ الثّلَبُوتِ يَرْبَأُ فَوْقَهَـــا ∴ قَفْرُ المَرَاقِبِ خَـــوْفُهَا آرامُهَا

حتى إذا سَلَخَا جُمَادَى ستّـــةً ∴ جَزْآ، فطالَ صِيـامُهُ وَصِيَامُها

رَجَعَا بأمرهما إلى ذي مِـــرّةٍ ∴ حَصِدٍ، ونُجحُ صَريمةٍ إبرامُهَا

ورمى دوابرَهَا السّفَا ، وتهيّـــجَتْ ∴ ريحُ المصايفِ : سَوْمُهَا وسَهامُهَا
فتنازعا سَبِطاً يطيرُ ظِـــلالُهُ ∴ كدُخانِ مُشْعَلةٍ يُشَبُّ ضِرَامُـهَـا
مشمُولةٍ غُلِثَتْ بنابتِ عـــرْفَجٍ ∴ كَدُخَانِ نارٍ ساطِعٍ أسْـــنَامُها
فمضى ، وَقَدّمَهَا ، وكـــانتْ عادةً ∴ منه إذا هِيَ عَرّدَتْ إقدامُهـــا
فتوسّطا عُرضَ السّــريِّ ، وصدّعا ∴ مَسجُورةً متجاوراً قُلاّمُهَـــا
محفوفةً وسطَ اليراعِ يُظِلُّهـــا ∴ منه مُصَرّعُ غَابةٍ وقِيـــامُها
أفَتِلْكَ ، أمْ وحْشِيّةٌ مســـبوعَةٌ ∴ خَذلتْ ، وهاديةُ الصّوارِ قِوَامُها
خَنْساءُ ضَيّعَتِ الفَرِيرَ فلمْ يَـــرِمْ ∴ عُرْضَ الشّقائِقِ طَوْفُها وبُغامُها
لِمُعَفّرٍ قَهْدٍ تَنَازَعَ شِـــلْوَهُ ∴ غُبْسٌ كواسِبُ لا يُمَنُّ طَعَـــامُها
صَادَفْنَ منها غِرّةً فأصَـــبْنَهَا ∴ إنّ المنايا لا تطيشُ ســهامُهَا
باتَتْ ، وَأسْـــبَلَ واكفٌ من دِيمةٍ ∴ يَروِي الخمائلَ دائماً تسجامُها
يَعْلو طريقةَ متنِهَا متـــواتِرٌ ∴ في ليلةٍ كَفَرَ النُّجومَ غَمَـــامُهَا
تجتافُ أصْلاً قالِصاً متنبّـــذاً ∴ بعجوبِ أنْقاءٍ يميلُ هُيَـــامُها
وتُضيءُ في وَجْهِ الظلامِ مُنِـــيرةً ∴ كجُمانَةِ البحريّ سُلّ نظـامُها
حتى إذا انحسرَ الظلامُ ، وأسْفَـرَتْ ∴ بَكرتْ تَزِلُّ عن الثّرَى أزْلامُها
عَلِهَتْ ، تَبلّدُ في نِهاءِ صُعَـــائِدٍ ∴ سَبْعاً تُؤاماً كـــاملاً أيّامُها
حتى إذا يَئِستْ ، وأسْـــحَقَ حَالِقٌ ∴ لم يُبلِهِ إرْضـــاعُها وفِطَامُها
وتَسَمَّعْت رِزّ الأنيـــسِ فَراعَها ∴ عن ظهرِ غَيْبٍ ، والأنيسُ سَقَامُها
فَغَدَتْ كِلا الفَرجَينِ تَحْســـبُ أنّهُ ∴ مَولى المخافةِ : خَلفُها وأمامُهـا
حتى إذا يئسَ الرُّماةُ وأرْسَـــلُوا ∴ غُضْفاً دواجِنَ قافلاً أعْصامُهـا
فَلَحِقْنَ ، واعتكرتْ لهـــا مَدْرِيّةٌ ∴ كالسّمْهريّةِ حَدُّهَا وتَمَامُهَـــا
لِتذُودَهُنّ ، وَأيقـــنتْ إن لم تَذُدْ ∴ أن قد أحَمّ مع الحُتُوفِ حِمَامُها
فَتَقَصدَتْ منها كَسَابِ ، فَضُـــرّجَتْ ∴ بدَمٍ ، وغُودِرَ في المَكَرّ سُحَامُهـا
فَبتلْكَ ، إذْ رقَصَ اللّوامِعُ ، بالضُّحَى ∴ واجتابَ أرْدِيَةَ السّرَابِ إكامُها

أقضِي اللُّبانَةَ ،لا أُفَرِّطُ رِيبَـــةً ∴ أو أن يلومَ بِحَاجَةٍ لُوّامُهَـــــا
أوَ لَم تَكُنْ تَدْرِي نَوَارُ بأنّنـــي ∴ وَصّالُ عَقْدِ حَبَائِلٍ جَذّامُهـــا؟
تَرّاكُ أمكنةٍ إذا لم أَرْضِهَـــــا ∴ أوْ يَعْتَلِقْ بعضَ النفوسِ حِمَامُهَا
بَلْ أنتِ لا تَدْرِينَ كم مِنْ لَيلَـــةٍ ∴ طَلْقٍ لَذِيذٍ لَهْوُها ونِدَامُهـــــا
قَد بِتُّ سَامِرَها، وغَايَةِ تَاجِـرٍ ∴ وافَيتُ، إذ رُفِعَتْ وَعَزّ مُدَامُهـــا
أُغْلِي السِّبَاءَ بِكُلِّ أَدْكَنَ عَاتِـــقٍ ∴ أوْ جَوْنَةٍ قُدِحَتْ، وفُضّ خِتَامُها
بَصَبوحِ صَافِيةٍ وجَذبِ كَرِينَـــةٍ ∴ بِمُوَتَّرٍ تَأتَالُهُ إبهامُهَـــــا
باكَرتُ حاجتَها الدَّجاجَ بِسُحْرَةٍ ∴ لأُعَلّ منها، حينَ هَبَّ نيامُهـــا
وغَداةِ رِيحٍ قَدْ وزَعتُ، وَقِـــرَّةٍ ∴ إذ أصْبَحَتْ بِيَدِ الشّمالِ زِمامُها
ولقَد حَمَيْتُ الحيّ تحمِلُ شِكّتِـي ∴ فُرُطٌ وشاحي إذْ غَدَوْتُ لِجَامُها
فَعَلوتُ مُرْتقباً عَلى ذي هَبْـــوَةٍ ∴ حَرَجٍ إلى أعلامِهِنّ قَتَامُهـــا
حتى إذا ألْقَتْ يداً في كَـــافِرٍ ∴ وَأجَنّ عَوْرَاتِ الثُّغُورِ ظَلامُهـــا
أسْهلْتُ، وانتصَبَتْ كجِذْعِ مُنِيفَـةٍ ∴ جَرْدَاءَ يَحْصَرُ دونها جُرّامُهـــا
رَفّعْتُهَا طَرْدَ النعامِ وفَـــوقَهُ ∴ حتى إذا سَخَنَتْ وَخَفّ عِظامُها
قَلِقَتْ رِحَالَتُهَا، وَأسْبَلَ نَحْرُهَـــا ∴ وابتلّ من زَبَدِ الحميمِ حِزَامُهَا
تَرْقَى، وَتَطْعُنُ في العِنَانِ، وتَنْتَحِي ∴ وِرْدَ الحَمامَةِ ،إذ أجَدّ حَمَامُها
وكثيرةٍ غُرَباؤهَا مَجْهُـــــولَةٍ ∴ تُرجَى نَوافِلُها ويُخْشَى ذَامُهـــا
غُلْبٌ، تَشَذّرُ بالذُّحُولِ كأنهـــا ∴ جِنُّ البَدِيّ رَواسِياً أقدامُهـــا
أنْكَرْتُ باطِلَها، وَبُؤْتُ بِحَقّهـــا ∴ يوماً، ولم يَفْخَرْ عليّ كِرامُهـــا
وَجُزُورِ أيْسَارٍ دَعَوْتُ لِحَتفِهـــا ∴ بِمَغَالِقٍ مُتَشَابِهٍ أعلامُهـــــا
أدعُو بِهِنّ لِعَـــــاقِرٍ أوْ مُطفِلٍ ∴ بُذِلَتْ لِجيرانِ الجميعِ لِحامُهـــا
فالضَّيفُ والجارُ الجنيبُ، كأنّما ∴ هبَطَا تبالَةَ مُخصِباً أهْضَامُها
تَأوِي إلى الأطْنَـــابِ كُلُّ رَذِيّةٍ ∴ مِثْلِ البَلِيّةِ قَالِصٍ أهدَامُهـــا
ويُكَلّلُونَ إذا الرياحُ تَنَـــاوحَتْ ∴ خُلُجاً تُمدُّ شَوارِعاً أيْتَامُهـــا

إنّا إذا التقتِ المجَامعُ لم يَـــزَلْ ∴ منَّا لِزَازُ عظيمةٍ جَشَّـــامُها
وَمُقَسِّمٌ، يُعْطِي العشيرةَ حَقَّهَـــا ∴ وَمُغَذْمِرٌ لِحُقوقِها هَضّـــامُها
فضلاً، وذو كَرَمٍ يُعينُ على النّـدى ∴ سَمحٌ كسُوبُ رَغائِبٍ غنّـــامُها
مِنْ مَعشرٍ سنّتْ لهمْ آباؤُهـــــمْ ∴ ولِكلِّ قومٍ سُنّةٌ وإمـــــامُهَا
إن يَفزَعُوا تُلقَ المَغَافِرُ عنـــدهم ∴ والسِّنُّ تَلمعُ كالكواكب لامُها
لا يَطبَعُونَ، وَلا يَبورُ فَعَـــالُهم ∴ إذ لا تميلُ مَعَ الهَوى أحلامُها
فَبنَوا لنا بيتاً رفيعاً سَـــمكُهُ ∴ فَسَما إليه كَهْلُهَا وَغُلامُهـــا
فاقْنَعْ بما قَسَمَ المليـــكُ فإنّمَا ∴ قَسمَ الخلائقَ بيننَا علاّمُهـــا
وإذا الأمانةُ قُسِّـــمَتْ في مَعْشَرٍ ∴ أَوْفَى بأَوْفَرِ حَظّنَـــا قَسّامُهَا
وَهُمُ السُّعَاةُ إذا العشيرةُ أُفْظِعَتْ ∴ وهُمُ فوارِسُهَا وَهُمْ حُـكّامُها
وهُمُ رَبيعٌ للمُجَاوِرِ فيهـــــمُ ∴ والمُرملاتِ إذا تَطاوَلَ عَـامُها
وَهُمُ العَشيرةُ ، أنْ يُبَطِّىءَ حاسدٌ ∴ أو أن يَلُوم معَ العِدَى لُوَّامُهـــا

يمكن لنا تناول حديث الشاعر عن مقدمته في صورتين، إحداهما: يتحدث فيها في سياق درامي، عن الديار التي أقفرت ودرست وأوحشت؛ بسبب عدم وجود سكان عليها، وتقادمت حتى أنها لولا عوامل الطبيعة التي حلت بها ما وجدنا ما يدل عليها، تصوير لحالة الخراب والدمار التي لحقت بالمكان الذي كان يسكنه الأحباب يوماً ما، فبعد أن كانت الحركة تدب في أصبح في حالة موات لا حركة ولا حياة يدل على ذلك الأبيات من ١-٣، ٨-١١، أما الصورة الثانية: فتتمثل في الحالة التي أصبحت عليها هذه الأرض بعد أن نزل عليها المطر فبث فيها الحياة، فأحدث السيل خطوطاً أشبه ما تلون بسطور الكتابة، وكشفت مدافع السيل عن بقايا الأطلال والدمن، حتى أن الأطلال بدت أكثر وضوحاً، فصارت كالكتابة التي جددت بعد أن تناوبت عليها عوامل الزمن، أو كالوشم الذي أعادت الواشمة تجديده بعد أن كاد أن يبلى، فكل شيء تحول إلى النقيض، فها هي الحياة تدب في كل شيء، بعد أن كانت الأشياء في موات. تدل على ذلك الأبيات من ٤-٧، ١٢-١٥، فهاتان صورتان متناقضتان، وهذا التناقض يدل على أن الشاعر

يريد إيقاظ المتلقي، وإثارة انتباهه نحو قضية هامة صار الشاعر من خلالها في أزمة نفسية يؤكدها الانفعال الذي نحسه في هذه القطعة؛ بسبب أن الأرض امتلأت حياة وخضرة وامتلأت بسيقان النبات البري، مما دعا الوحوش للذهاب إليها؛ لترعى مطمئنة، وهنا يتأكد الشاعر من عدم عودة المحبوبة؛ لأن الوحوش لا يمكن أن تستقر في مكان يعيش فيه إنسان، بل أراد الشاعر التأكيد على عدم هذه العودة، فأتى بما يدل على أن هذه الحيوانات توالدت حتى أصبح عددها يملأ المكان، بل يصل إلى حقيقة صارمة، وهي أن العودة مستحيلة؛ لأن الإنسان أصبح سقام المكان، كما في البيت (٤٧). هناك من ذهب في التأويل بعيداً عن المعنى الظاهر إلى أن الشاعر قصد بذلك الرمز إلى الحياة والموت وذلك من وجهة نظر فلسفية، فالمكان قد دبت فيه الحركة، ونبضت فيه الحياة؛ نظراً لما حل به من خضرة بعد جدب، وما حل فيه من حركة بعد ثبات وجمود. أما الأمر العجيب الذي يدعوني إلى التوقف عنده، هو أن الشعراء الجاهليين يقفون عند الأطلال ليصفون أماكن الأحبة، مع أن هذه الأطلال صارت أماكن جدب، مما يستدعي كراهيتهم لها، وهذا من وجهة نظري "كسر لأفق توقع القارئ"، الذي اعتقد ما ذكرت؛ إلا أنه فوجيء بغير ذلك، هذا في الأمر الطبيعي، لكن بالنسبة للمجتمع الجاهلي فلا يُعد الأمر كذلك؛ نظراً للتوافق بين المبدع والمتلقي في هذه الوجهة، ولأن الشعور اللاجمعي الذي ذكرناه يتوافق في ذلك، والأمر كذلك بالنسبة لاستخدامهم الوشم.

الأمر الآخر الذي أثار انتباهي، أن جدب الأماكن وقفارها أمر طبيعي أن يؤدي إلى حالة نفسية سيئة لدى الشعراء، وهي أسباب نفور وتباعد بين الأحباب، بل إن شئت فقل تدل على موت الحب الذي هو حياة الشعراء الجاهليين، أما أن يكون خصب الأرض ونماؤها واخضرارها أيضاً مصدر من مصادر التأكيد على الأزمة النفسية التي يعيشها الشاعر، مع أنها في الحقيقة مصدر بهجة وأمل وتفاؤل بعودة الحبيب، لكنها لم تستطع تثير الأمل في نفس الشاعر، أو تبدد أزمته النفسية، فهذا أمر" يعكس أفق توقع القراء"؛ لأن الأمر الطبيعي أن يدل هذا المنظر على عودة الحبيبة إلى حبيبها، وبما أنه لم يحدث فهذا كسر للأفق؛ وبسبب ذلك يظهر لنا ما يسمى حديثاً في نظرية القراءة "المسافة الجمالية" وهي

التي تنشأ نتيجة لعدم توافق المبدع مع القارئ، هذه المسافة تحتاج إلى قارئ متمرن لديه من التجارب والقدرة ما يمكّنه من تقريب هذه المسافة حتى لا يختل البناء الفني.

أيضاً تلك الصورة هي التي أكدت للشاعر ألا أمل في عودة هذه المحبوبة؛ لأن كل مقومات الحياة توفرت لها، لكنها لم تستجيب، فالأدلة أمام عينيه متعددة، الطلل والدمن التي ظهرت بفعل المطر لا تدل على أن أحداً أتى منذ زمن بعيد إلى هذا المكان، البقر الوحشي استقر في أمان وهو الذي لا يستقر مع الإنسان، الأرض اخضرت ودبت فيها الحياة، كل ذلك لم يتمكن من إزالة حالة البؤس، واليأس النفسية التي يحياها الشاعر، بل كانت قاطعة أمل العودة، أتى الشاعر بكل هذه المؤكدات المعنية رغبة في إقناع المتلقي بفكرته التي آمن بها وهي عدم عودة المحبوبة، وحتى يقف بجانبه فيما يقوم به مستقبلاً، لأنه قرر الانتقام من هذه المحبوبة ومعاقبتها بعدة أمور، أن يهجرها في غير رجعة كما هجرته، وأن يشوه صورتها ويقلل من شأنها، وأن يأخذ محبوبة غيرها تقابل الإحسان بالإحسان، وهذا يُعّد حسن تخلص فائق الروعة من الشاعر؛ حيث قدم المبررات للقارئ ليقف بجواره ويؤيده في رأيه كما قلنا، بل لم يتوجه إليه بالنقد وإلصاق المعايبه، مما يؤكد أيضاً أنه يضع القارئ نصب عينيه، و إلا ما ذكر هذه الأسباب آنفة الذكر.

أيضاً يجب النظر إلى أن الشاعر عندما ذكر هذه المبررات أراد أن يحمي نفسه من نقد القارئ النموذجي؛ حيث وصف الأطلال وصفاً لا يتعدى التسمية، فلم يكن صادقاً في مشاعره ولا متوهجاً ولا حزيناً، وإنما وقف كما يقف الرجال في جأش وقوة ومنتهى العقلانية، وكأنه يود أن يقول: فلننظر إلى الحياة والمستقبل، وندع ما فاتنا من أمور لا تسبب لنا إلا اليأس والضجر، مما دعى البعض إلى الحاكم بأنه لم يقف على الأطلال إلا تقليداً ومحاكاة، وإنما هدفه الأساسي هو الافتتان بالطبيعة، وبث رؤاه فيها ونحوها، كما أنه يصفها خير الوصف بكل ما فيها، لكن هذا ليس معناه أنه لا يرغب في محبوبته، أو يقلل من شوقه لها، وإلا

فما رأيك فيما حدث للشاعر عندما دبت الحياة في الأرض التي كان يسكنها من يحب، ودب أمل عودتها في نفسه مما أحدث "صراعاً" بين نفسه وعقله، فبداخله شوق وأمل في عودتها، أما عقله فيرى أن ذلك وهماً؛ لأنه يبكى على زمن مضى ولن يعود، فهذه الآثار على الرغم من ظهورها، إلا أنها تؤكد على عدم مسكنها من زمن بعيد، وعلى الرغم من ظهور الخصب أيضاً، ويستمر الصراع وينتصر الشاعر لنفسه فيتوجه بالسؤال إلى الصخور الصماء التي لا تسمع ولا تجيب، إلا أن عقله يوبخه على ذلك الوهم الذي يعيش فيه ويؤكد له عدم الأمل في عودة الأحبة، ثم ينتصر لعقله في النهاية. الأمر الذي يهمنا في ذلك هو أن هذا "الصراع" لم يأت به الشاعر بغية الترفيه، وإنما أتى به ليعبر عن عذابات نفسية أليمة تلم به، كما يرجو مشاركة القارئ له في وضع الحلول المناسبة التي يمكنه ومجتمعه تقبلها برضى تام، وهذا أيضاً ما تنادي به نظرية التلقي "مشاركة القارئ للمبدع"، والصلة بينهما؛ لأنه بدون قارئ يفقد الإبداع بريقه بقي أن أشير إلى نقطة هامة تؤكد على أن وقوف الشاعر على الأطلال لم يكن على سبيل الحقيقة؛ لأن عقلانية الرجل لم تفارقه في مقدمته الطللية ولا في نهايتها، ففي مقدمتها يصف الطبيعة بكل جوانبها، إلى جانب ما يدل على أنه في شوق إلى من كان يعرفهم في هذا المكان، لكنه يأتي على استحياء، ثم يأتي في النهاية للمقدمة ليذكر لنا الأدلة القاطعة التي ستجعله يهجر محبوبته، وينصرف إلى غيرها أكثر منها وفاءً للعهد، ما يهمني هنا أيضاً هو أن الشاعر فعل ما تم به "كسر أفق التوقع"؛ حيث يعتقد القارئ نهاية للمقدمة تدل على فرط حب الشاعر وتأثره وتألمه لفقد محبوبته، بل ويحاول البحث عنها ولو لزمن طويل، إلا أنه يفاجأ بغير ذلك، وكسر أفق التوقع على حسب النظرية الحديثة تصادم بين وجهتي نظر المبدع والقارئ، تنتج عنه "مسافة زمنية" وهي إجراء من إجراءات نظرية القراءة، وتعني أن هناك مساحة فارغة يقوم القارئ بملئها حتى لا يختل البناء الفني، ولا يتأتى هذا الأمر اعتباطاً، وإنما يقصد الشاعر ذلك بغرض مشاركة القارئ، بل جذب انتباهه، وشد مسامعه نحو النص. رأينا فيما سبق مشاركة فاعلة بين المبدع والمتلقى، شاهدنا المتلقي وهو يصطدم مع المبدع في بعض

الأفكار، ورأيناه وهو يفك بعض الرموز مثل نظرته الفلسفية للجدب، والاخضرار على أنهما دلالة على الموت والحياة، أيضاً قام المتلقي بسد الفراغات التي نتجت عن التصادم الذي ذكرناه، والذي نتج عن "كسر أفق التوقع" مما يؤكد أن الشاعر يحاول أن يكون متوازناً مع الآخر الذي هو مجتمعه، وأن الآخر شريك أساسي في عملية الإبداع يقوم بإتمام ما نقص منها عن طريق فك الرموز والشفرات والتأويلات المتعددة.

حسن التخلص :

إذا كان الشاعر يولي جُلّ اهتمامه ببدايات القصيدة أو مقدماتها، فإن توفيقه متوقف أيضاً على إجادته في "حسن التخلص" من غرض إلى غرض، أو من وصف إلى آخر في يُسر وسهولة، ولا هدف له من وراء ذلك إلا مراعاة قارئه ومتلقي عمله، كما أن "حسن التخلص" عن طريق الموائمة والملائمة بين المعاني يعمل على ضبط البناء الفني للقصيدة، فبدونه لا تتحقق أدنى متطلبات القارئ المتمرس وهي الوحدة المعنوية أو الشعورية، وتفقد الانسجام الذي لا يتحقق إلا بذلك التخلص الجميل الهادئ، الذي لا يشعرك بالانتقال المفاجئ، فإذا نظرنا إلى نقادنا القدماء، نجدهم قد اهتموا بهذا الأمر، فهذا "ابن طباطبا"، يقول: "ويكون خروج الشاعر من كل معنى يضيفه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً.. حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً. لا تناقض في معانيها، ولا هي في مبانيها ... فإذا كان الشعر على هذا التمثيل سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليها راوية" [١] .

فهو يطلب من المبدع أن يخرج من معنى إلى معنى في لطف وجمال، حتى تخرج القصيدة وكأنها كتلة واحدة من ناحية التماسك، وهذا الترابط يكون في المعاني والمباني، عن طريق الكلمات والأوزان، وذلك أيضاً يراعي فيه المبدع المتلقي؛ لأنه يبغي منه أن يعيش معه نفس المشاعر والأحاسيس التي يشعر بها

(١) ابن طباطبا العلوي ،عيار الشعر، تحقيق د/ عبد العزيز المانع، دمشق،٢٠٠٥م ص٢١٣.

تجاه القضية التي يثيرها، مشاركة تامة تشعرك بأن المتلقي عاش هذه الأحاسيس، وكأنه المبدع لهذا العمل.

فإذا نظرنا إلى معلقة لبيد لتطبيق ذلك، نجد أن الشاعر بعد أن استهل قصيدته بمقدمة طللية صوّر فيها مشاعره بطريقة تتفق وما "يسلكه الشعراء المحدثون: طريق التصوير القوي المؤثر، الذي يثير في نفسك الإعجاب؛ لأنه يؤثر في عقلك وحسك وشعورك معاً" (١)، وذلك ما تسعى إليه نظريات القراءة الحديثة. فبعد أن تحدث عن ديار المحبوبة وما اعتراها من عوامل الطبيعة، مما أدى إلى محو آثارها، وهجرها سكانها منذ زمن بعيد، إلا أن الأمطار كانت سبباً في النماء والخصب وإحياء هذه الأرض من جديد عن طريق النباتات التي نشأت فيها، مما أدى لأن تسكنها الأبقار الوحشية التي عاشت فيها حياة آمنة دلالة على عدم وجود الإنسان؛ لأنها لا تحيا والإنسان في مكان واحد، هذه الأمطار أدت أيضاً إلى ظهور الآثار التي غطاها الزمن، فتحولت الرسوم إلى ما يشبه الكتب، والسيول صارت كأقلام تجدد ما غطاه التراب، والأطلال تجددت كما تجدد الواشمة وشمها، وذلك كما ذكرنا سابقاً، وكما هو واضح في الأبيات من ١-٩، ثم ينتقل الشاعر إلى موقف آخر أصابته فيه الحيرة من أمره؛ حيث يعيش حالة نفسية بين اليأس والرجاء، مما جعله يقوم بغير ما هو متوقع، فيتوجه إلى الأطلال التي يقف عليها بالسؤال عن أحوالها وساكنيها، وهنا يحدث ما يسمى حديثاً عند المتلقي "بالمفاجأة" ، التي تُدهش القارئ؛ لأنه استخدم حيلة لغوية انزاح من خلالها عن المسار الطبيعي لسرده فهو في صراع بين نفسه وعقله، وذلك يؤكد على شدة الشوق إلى محبوبته التي خلت منها الديار. هذا السؤال الذي طرحه بمثابة طلب مشاركة المتلقي؛ حيث الفجوات الفارغة التي تحتاج إلى القارئ الناقد ليقوم بملئها بعد أن فقد الشاعر صوابه، وصار في حيرة من أمره، وهو ما يسمى في نظرية التلقي الحديثة "بملء البياضات"، وهذا يتمثل في البيتين ١٠، ١١، ثم ينتقل في تخلص لطيف بعد أن لام نفسه على ما طرح من سؤال إلى ذكر موكب

(١) د/ عصام محمد علي إسماعيل ندا، دراسات نقدية في المعلقات الجاهلية، ، ط١، ١٤٣٧ه، ٢٠١٦م، ص٤٠١.

رحيل الأحبة، فمشهد النساء وهن يدخلن الهوادج التي جُهزت بالأساس الفاخر، وذلك ليناسب مقام هؤلاء الظواعن، ويلفت نظرنا إلى أن الأذن تشترك مع العين في مشهد الوداع المؤلم، حيث يسمع لصدى صرير الهوادج، وهذا كناية على تصوير جسد هذه النساء، فالعربي كانت تلهبه المرأة الممتلئة شيئاً ما، ثم يشبه عيونهن بعيون بقر الوحش، ورشاقتهن كالظباء، ثم يتحدث عن الإبل وقد أخذت طريقها في السير وصارت ككتل الصخور العظيمة، وهذا واضح في الأبيات (١٢-١٥)، علماً بأن هناك الكثير من الأمور المطروحة في هذا المشهد تحتاج إلى تأويلات متعددة، فلا ندري ماذا يقصد بصرير الهوادج، ولا بضخامة الموكب؟ مما يستدعي تدخل القارئ لفك هذه الشفرات، ومن الدلالات التي في المشهد "دلالة التجريد" حيث جرد الشاعر من نفسه شخصية أخرى يحاورها رغبة في حل الأزمة النفسية التي سببت له صراعاً داخلياً، فهو حائر بين عقله وقلبه، القلب يبعث فيه الأمل، والعقل يخبره بعدم الفائدة فيما يفكر فيه، والحقيقة إلى جانب ذلك فهو يضع القارئ أمامه، فقد يلومه أو ينتقده على هذا الفعل؛ لذا استخدم المراوغة اللغوية فأتى بالفعل "شاقتّك" وكأنه يتعجب من فعل هذا الشخص، فلام نفسه قبل أن يلومه غيره، والتعجب أو الدهشة أو المفاجأة، كل ذلك يُسمى "أفق الانتظار"، وهو أحد إجراءات نظرية التلقي الحديثة، فكان ينتظر من القارئ موافقته في ذلك أثناء حيرته، إلا أنه تنبه لذلك فغير وجهة نظره، وهذا يسمى "تغيير أفق التوقع أو الانتظار" عند المتلقي حديثاً، ثم أراد الشاعر أن يعيد توازنه لنفسه، محاولاً القضاء على مشاعر الأمل في اللقاء التي ألمت به في موقفه الحاضر، فذكّر نفسه بأفعال "توّار" وتلك المرة الوحيدة التي صرح باسمها بغية التصريح بأفعالها وفضحها أمام الخلائق، فوبخ نفسه على فعلته، وأخذ يذكر أسماء البلاد التي قد تذهب إليها، وهي بلاد بعيدة يصعب وصوله إليها، وذلك واضح في الأبيات (١٦-١٩)، ثم يؤكد عودته إلى صوت العقل الذي يمنحه الثبات على موقفه تجاهها، والذي سبق أن ذكّره بما يقطع الأمل في اللقاء، فأتى بفعل الأمر "فاقطع" والذي يؤكد من خلاله على أنها لا تستحق منك إلا المقاطعة؛ لأنها لم تحافظ على مودتك وحبك لها، وجاء ذلك بعد أن أتى بأسلوب الإضراب

"بل ما تذكّر من نوار" ليحفزه على نسيان هذا الحب، بل إن إتيانه بالاسم "نوّار" لم يكن صدفة؛ وإنما لأن معناه في المعاجم العربية النفور والريبة. مشهد ملئ بالبياضات التي تحتاج إلى ملئها من "شاقتك ظعن الحي"، "بل تذكّر من نوار" إلى ذكر أسماء البلدان التي قد تكون رحلت إليها، أيضاً وصفه للنساء، والأصل أنه يصف محبوبته من باب "المجاز المرسل" الذي ذكر فيه الكل وأراد البعض، كلها أمور تطلب مشاركة القارئ، بل ينظر فيها المبدع إلى أهمية مشاركة المتلقي، فهو الذي يحركه في كل ما يقول (الأبيات٢٠، ٢١) ،ثم يُحسن التخلص إلى مشاهد الطبيعة من خلال وصفه لناقة تبدو صفاتها أسطورية، هذه الناقة تملك خبرة كبيرة في السفر، على الرغم من ضعف جسدها وتقطّع نعالها لكثرة الأسفار، فأخذ يعدد في أوصافها، فهي مرة كالسحابة التي أنزلت ماءها (الأبيات٢٢-٢٤)، وأخرى هي في سرعتها كأتان حملت من عير يغار عليها فتجري أمامه طارداً عنها بقية الفحول (الأبيات ٢٥-٣٥)، وثالثة ببقرة وحشية في مشهد قصصي وتجسيد بديع لمعاناتها، طارحاً العديد من التساؤلات التي تدل على وجود "بياضات" فارغة في النص تحتاج إلى "قارئ نموذجي" يفك شفراتها ورموزها، والقارئ النموذجي هو أحد إجراءات نظرية التلقي الحديثة، فهو القارئ الناقد الذي يملك من الأدوات الأسلوبية واللغوية ما يمكنّه من المشاركة مع المبدع ليملأ هذه الفراغات، عن طريق ما يملك من معارف واسعة وثقافة كبيرة أيضاً. هذا وقد أجاد الشاعر في حسنه تخلصه من المشهد السابق إلى هذا المشهد السرد القصصي (الأبيات ٣٦-٤٦)، ثم يتابع الحديث حول هذه البقرة الوحشية التي تعيش حالة مأسوية؛ لأنها في حيرة شديدة من أمرها؛ لأنها سمعت صوتاً يدل على وجود إنسان، مما جعلها بين أمرين، إما أن تبحث عن ولدها الضائع، أو أن تهرب بنفسها من الصيادين، هذه الحيرة أيضاً تتطلب تدخلاً من القارئ الذي أسمته النظرية الحديثة "القارئ الضمني"، وهو موجود في نفس الشاعر؛ لأنه يمثل الأسس والقواعد التي تناسب المتلقي، فالشاعر هنا عمد إلى ترك مساحة من التأويلات التي يقوم بها المتلقي، والمتمثلة في موقف الحيرة في هذا المشهد (الأبيات ٤٧-٥٢)، وهكذا استطاع شاعرنا أن ينتقل من مشهد إلى مشهد،

أو من صورة إلى صورة في "حسن تخلص" لطيف، وبراعة فنية فائقة، مسقطاً من خلال تصويره ناقته، وصف الحياة الصحراوية وما بها من قسوة وصراعات، مستعيناً بالأساليب المتنوعة، والتشبيهات المتعددة.

ثم ينتقل بعد ذلك إلى فخره بذاته مستعيناً في ذلك بالمرأة والناقة، فالناقة المعينة له في مجابهة الصحراء (الأبيات٥٣، ٥٤)، والمحبوبة التي أراد أن يؤكد لها أن نفسه أبية على من يريد إذلالها (٥٥-٥٦)، فأخذ يتحدث عن أيام اللذة والمتعة في الشباب (٥٧-٦٢)، ثم ينتقل لتصوير بطولاته وشجاعته التي يمتلكها منذ الصغر وذلك في الأبيات (٦٣-٦٩)، ويستمر في فخره بنفسه وهو في مجالس الأمراء والملوك (٧٠-٧٢)، ثم يتحدث عن كرمه (٧٣-٧٥)، ثم ينصرف إلى ذكر أمجاده وأمجاد قبيلته في الكرم والعطايا (٧٦-٨٤)، ثم يسوق إلينا حكمة تتمثل في الرضا بما قسم الله لك (٨٥)، وأخيراً يتجه مرة أخرى نحو فخره بقبيلته (٨٦-٨٩)، وهكذا يتضح لنا حسن تخلصه من غرض إلى غرض،أو من مشهد إلى مشهد في طريقة لطيفة، تمثلت فيها أغلب إجراءات نظرية التلقي الحديثة، مما يؤكد وجود هذه النظرية في الشعر الجاهلي بطريقة، أو بأخرى.

الخـــــاتمة :

أخذ الشاعر يتنقل من غرض إلى غرض، أو من صورة إلى صورة متقدماً إلى الأمام، فكان في طريقة سيره لا يشعرك بالمفاجأة، كمن يسير في طريق فتلقاه حفرة فيغير من طريقة مشيته حتى يتفادها؛ وإنما كان كثابت الخطى الذي يمشي الهوينا، متقدماً نحو غايته وهدفه، والخاتمة لدى الشعراء لا تقل أهمية عن البداية، أو المقدمة، أو ما جاء في ثنايا القصيدة؛ وذلك رغبة في التأثير في المتلقي، على أن آخر ما يقرع سمعه ويبقى في ذاكرته هو نهاية الكلام، وهذا الاهتمام لم يكن حديث عهد؛ وإنما تحدث عنه نقادنا القدماء "فابن رشيق" يبيّن أن "الانتهاء قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع... وإذا كان أول الشعر مفتاحاً له وجب أن يكون آخره قفلاً عليه" (١) .

فالحكم على القصيدة من المتلقين لا يكون إلا مع خاتمة القصيدة؛ لذا يجب أن يكون انتهاء القصيدة " محكماً ، لا يمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه" (٢) .

فإذا نظرنا إلى معلقة "لبيد" نجد أن نهايتها التي يفخر فيها بقومه، كانت شاهداً على الترابط الفني بين أجزائها، فبعد أن بيّن علاقته بالصحراء ووصف الحياة فيها، التي تجلت في الصراع بين القوى، فإن نهاية المعلقة يؤكد على الترابط القبلي المتمثل في "النحن" الجمعي، والرافض للأنا النرجسية، ومن المعلوم أن أول ما يراعيه الشاعر الجاهلي في إبداعه هو القبيلة، فالقبيلة تمثل بالنسبة له "القارئ الضمني" حديثاً؛ لأنها هي التي تؤسس له القواعد والعادات والتقاليد أو "السنن" الذي يسير عليه في قصيدته، فهي أمام عينيه في كل أوقاته؛ لذا لمّا أراد أن يفتخر بنفسه، لم يستطع ترك القبيلة؛ لأنها المصدر الرئيس له في كل ما يود أن يصف نفسه به، ففي الأبيات (٧٦-٨٩) يتحدث عن مفاخره

---

(١) ابن رشيق، ابو على الحسن القيروانى ،العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق أ.د النبوى عبد الواحد شعلان ، مكتبة الخانجى ، ١٤٢٠ه ،٢٠٠٠م ٣٧٨/١.

(٢) ابن رشيق، العمدة فى صناعة الشعر ونقده ، ٣٧٨/١، المرجع السابق .

الشخصية وإنما من خلال فخره بالقبيلة وأمجادها، وما يهمنا هنا هو أن بيّن أن الخاتمة تكون تتمة لما يؤكد على الترابط الفني في الشعر عامة، كما نود أن نشير إلى تحقق بعض الإجراءات التي قالت بها نظرية التلقي، فهذه الأبيات التي يتحدث فيها مفتخراً، يظهر فيها "القارئ الضمني" الذي يُملي على المبدع الالتزام بقواعد مجتمعه، فالكيان الجمعي هو السائد في العصر الجاهلي، أو ما يسمى "اللاشعور الجمعي"، وهو عبارة عن المعارف والتجارب والعادات والتقاليد الجاهلية، والتي لا مناص للشاعر من أن يلتزم بها، كما نشير إلى تحقق عملية "التأويل" فالذي ينظر إلى الأبيات نظرة سطحية، يحكم على الشاعر بأنه يمدح نفسه وقبيلته على السواء، ويقف عند هذا الحد، أما الحقيقة فالشاعر قد ترك للقارئ مساحة من التأويلات التي تأتي عن طريق إثارة عدد من الأسئلة، ما الأسباب التي جعلته يُقدم على هذا الفخر؟ وما داعي أن يأتي بالتشبيهات الخاصة بالناقة؟ والإجابة على هذه الأسئلة تحتاج إلى "القارئ النموذجي" الذي يقوم بملء المساحات البيضاء التي تركها الشاعر عن قصد وليس اعتباطاً، فمن غير المعقول أن يكون قصد الشاعر وغايته عند المعنى السطحي للأبيات، لكنه يريد أن يصل إلى المتلقي برسالة هامة هي أن محبوبته التي تعالت عليه في لحظة ما، وظنت أنه أقل منها شأناً، وهيئ لها أنها ستذله بحبها، هي واهمة فيما تقول، مما استدعاه أن يذكر مفاخره ومفاخر قبيلته، كما أن "القارئ الضمني" يلازمه في كل حالاته متدخلاً في كل صغيرة وكبيرة خلال عملية الإبداع، فهو النائب عن المتلقين الحريص على الإتيان بما يحبون أن يستمعوا إليه، وفي حديثه عن المرأة المحتاجة التي تشبه الناقة الرذية، لم يكن يقصد من خلال هذا التشبيه المعنى الظاهر؛ وإنما أراد أن يبلغ محبوبته برسالة على رؤوس الأشهاد يوضح لها أنها ستحتاج إليه إن آجلاً أو عاجلاً، وهذا ما يسمى "التأويل" أي الإتيان بالمعنى الخفي في باطن الكلمات.ففي هذه الأبيات تحقق عدد كبير من الإجراءات التي نادت بها نظرية التلقي الحديثة، منها (التأويل- القارئ النموذجي- القارئ الضمني- البياضات الفارغة).

التشبيه:

من التشكيلات الأسلوبية التي أكثر الشاعر من استخدامها "التشبيه"، بهدف تقريب وجهة النظر بينه وبين القارئ؛ لأن التشبيه به تتضح الأمور، فلقد عبّر الشاعر في معلقته عن الأبعاد التي تشير إليها الصور المستخدمة؛ حيث تحمل الكثير من الدلالات التي تبعد كثيراً عن المعنى الظاهر والسطحي، وأتت تشبيهاته متنوعة أسلوبياً فمنها ما هو تقريري مباشر لا يتعدى معناه الظاهر، ومنها ما يحمل الكثير من التأويلات والرموز والشفرات التي تحتاج إلى فكها، فمن التشبيهات التي لا تحتاج إلى جهد، وتكاد تقف عند المعنى الظاهر، ما ورد في البيتين (٨-٩)؛ حيث أتى بتشبيهين في بيت واحد، فشبه الطلول بالزُّبر، والسيل بالأقلام، فلا هدف من وراء ذلك إلا وصف الطلول، وتقريب صورتها إلى ذهن السامع أو القارئ. أما براعته في التشبيه فتظهر في الصور الثلاث التي صوّر فيها ناقته، ففي الصورة الأولى يشبه ناقته بسحابة حمراء نزل ما بها من ماء، وأصبح فيها القليل مما جعلها خفيفة وهي متجهة إلى الجنوب، فقد فقدت قيمتها بتفريغ حمولتها، وهو هنا يشبه سرعة الناقة وخفتها بسرعة هذه السحابة، تلك هي النظرة السطحية، أما ما أراه وهو المعنى الخفي أن الشاعر يُسقط هذه الأوصاف على محبوبته، رغبة في تنفير المتلقي منها، عن طريق الأوصاف السيئة التي ألحقها بها، من مثل (طليح أسفار) وهي الناقة الضعيفة الهزيلة، التي أصبحت تشبه السحابة الخفيفة التي تحركها رياح الجنوب كيف تشاء، يريد الشاعر أن يصل إلى غاية تتمثل في أن السحابة الخفيفة لا قيمة فيها، كذلك محبوبته أصبح لا قيمة لها عنده، كما أن الإشارة إلى "ريح الجنوب" التي لا تأتي إلا بالسموم وكل ما هو ضار، يؤكد من خلاله على عدم النفع من ورائها وأنها أصبحت كريح الجنوب التي تلفح بسمومها، وهنا يظهر تعدد "التأويلات" التي لا تتأتى إلا من خلال قارئ متميز يستطيع فك ما غمض من شفرات، وذلك ما دعاه إلى الاستعانة بالتشبيهات؛ نظراً لوجود "القارئ الضمني" في ذهنه في كل أحوال إبداعه، وذلك واضح في الأبيات (٢٢-٢٤)، أما الصورة الثانية، والتي شبه فيها الناقة السيئة بالأتان الوحشي (أنثي حمار الوحش)، وفيها أيضاً يصبّ

جام غضبه النفسي مسقطاً كل صفات السوء على ناقته، والحقيقة تشير إلى أنه يُسقط ذلك على من أحب (نوار)، انظر معي إلى أهم صفاتها (حُبلى) من الأتان الذي صارع الوحوش من أجل أن يظفر بها، هذا الأتان الذي كان يتصف بالجمال فيتغير حاله بسببها؛ لأنه عانى كثيراً من الدفاع عنها، حتى أجهدته المعارك التي خاضها مع أقرانه ليظفر بها، إن إتيانه بلفظ (حُبلى) يتعدى المعنى اللفظي الظاهر، إلى معنى آخر خفي؛ لذا تم "كسر أفق توقع القارئ"؛ حيث المتصور من الأمر أن لفظة (حُبلى) في الحيوانات تدل على أن أنثى الحيوان إذا كانت كذلك لا تسمح لذكرها أن يطأها، وهذا ما لا يتفق والنساء من البشر إذا أردنا أن نقول بإسقاط ذلك على المرأة، فالمتلقي لم يكن في "أفق انتظاره" أو "توقعه" الإتيان بلفظ "حُبلى"؛ لأنه يعلم أن الشاعر يحب فتاة غير متزوجة، فأتى الشاعر من خلال المراوغة اللغوية بما لا يتوافق وأفق توقع القارئ، هذا الاصطدام بين المبدع والقارئ؛ تسبب في وجود ما يسمى "المسافة الجمالية" التي تعني وجود فراغات خالية في النص تحتاج إلى ملئها بلغة جمالية تكون سبباً في تماسك النص وبنائه.

إذن السؤال المطروح، أي شيء يقصد الشاعر؟ الشاعر أراد أن يشيع جو نفسي خاص به، فالمقصود من اللفظة التي سبق ذكرها، هو أن الأنثى الحامل تصيبها تغيرات فسيولوجية في حياتها، فمرحلة الوحم هي مرحلة قلق واضطراب نفسي بالنسبة لها، ومرحلة الحبل تتغير فيها طبائعها، وهو ما أراده الشاعر من إسقاط على محبوبته التي تغيرت طباعها، فكلما قدم لها خيراً، أسدت إليه شراً، ما يؤكد ذلك أن الشاعر انصرف بالحديث عن الأتان الذي يمثل شخصية الشاعر، فالصورة التي تناولناها مليئة بالرموز والإيحاءات التي تحتاج إلى قارئ غير عادي، وهو ما يسمى حديثاً "بالقارئ النموذجي". هناك العديد من الأسئلة التي يمكن أن تُطرح، وينتج بسبب طرحها توافق أو عدم توافق في الرؤى بين المبدع والمتلقي، وغالباً ما يكون عدم توافق؛ لأن التوافق التام لا ينتج عنه نص أدبي ذا قيمة، خاصة إذا وقف عند المعاني السطحية للألفاظ، فعظمة النص تأتي مما يسببه من اندهاش، أو تعجب، أو كسر لأفق توقع القراء، رغبة من المبدع في مشاركة القارئ له، فمن الأسئلة، هل نتصور أن الشاعر أراد بهذه الصورة

الوصف وفقط؟ وهل يُعد سرد قصة الأتان و فحلها من باب الصراع على البقاء؟ وهل كان يقصد الشاعر الحديث عن سرعة الناقة؟ أسئلة متعددة يجوز طرحها؛ لأنها تحتاج إلى تدريب وثقافة، وتجارب حياتية لفهم معناها، وهو ما يُسمى حديثاً "التأويل"، فطرح هذه الأسئلة يدل على عدم تطابق وجهتي النظر بين المبدع والقارئ، والذي قلنا عنه الاصطدام الذي يسمى "كسر أفق الانتظار" فالقارئ لم يكن متوقعاً أو لم يتصور أن قصد الشاعر يقف عند هذه الحدود الظاهرة؛ لذا وجدت هذه الأسئلة التي تحتاج إلى فك شفراتها ورموزها عن طريق قارئ ناقد، هو "القارئ النموذجي"، إننا هنا أمام صورة متعددة الدلالات، صورة تشبيهية لها أغراضها البعيدة، وهذه الصورة تتمثل في الأبيات (٢٥-٣٥)، إن تشبيه الشاعر في البيتين (٣١-٣٢)، والذي صوّر من خلاله تنازع الذكر وأنثاه، وسرعتهما في العدو، مما أحدث غباراً يهيئ لك أنه ثوب يتنازعانه، وكان الغبار أشبه ما يكون بدخان نار مشتعلة، كاد يطال دخانها عنان السماء، نار ساعد على اشتعالها ريح الشمال، فهل كان قصد الشاعر هذا الوصف؟ بالطبع لم يكن ذلك أبداً؛ لأن المعاني السطحية لا تأتي بفائدة، وهنا نؤكد على ارتباط هذه المعلقة ارتباطاً معنوياً؛ حيث تتعلق الأبيات بعضها ببعض، فأتى الحديث عن الأتان وأنثاه، وما أحدثاه من غبار أشبه بدخان النار المتوقدة، بعد أن تحدث في البيت (٢٩) عن جماعة من الناس لهم أمير يرجعون إليه في كل أحوالهم، ويأخذون برأيه؛ لذا لم يقعوا في الخطأ، فالمعني الظاهر هو "الوصف"، أما المعنى الخفي والمؤول فيقصد التوبيخ لمحبوبته التي لم تطعه، وأصرت على مخالفته برحيلها، يندد بها على أنها ستكون نادمة على ما فعلت، تحقق "كسر أفق الانتظار" من خلال الدهشة التي أصابت القارئ؛ حيث ما يجب أن يقوم به الإنسان قام به الحيوان، مما يدعو إلى الغرابة والدهشة اللتان هما من أسس أفق الانتظار، وهذا يأتي عن قصد من الشاعر؛ لأن الغرابة هي التي تبعد بالنص عن السطحية، وتعلو على المألوف، مما يدفع القارئ إلى متعة البحث ولذته، البحث عن المعاني الخفية، وذلك عن طريق "التأويل"، كما أن "أفق التوقع" أتى بالمخالفة؛ حيث يظن القارئ عن طريق التشابه بين الأتان و المرأة في العناد وتغيير الطباع، أن يكون التصرف واحداً، إلا

أنه يفاجأ بغير ذلك؛ حيث خضع الحيوان لقائده، بينما هي لم ترضخ إلا لرأيها، مخالفة لمن يحبها ويخاف عليها، وفي ذلك أيضاً "كسر لأفق الانتظار"، وأتى الشاعر بذلك رغبة في زيادة توبيخها، ولتشهير بتصرفاتها القبيحة، وكأنه يهيب بالقارئ أن يفرّق بين التصرفين.

أما الصورة الثالثة لناقة "لبيد" فتأتي في مشهد مليء بالحركة والحيوية والنشاط، بل قل إن شئت تتمثل فيه عناصر الصورة من لون، وحركة، وغيرهما؛ حيث قام بالإسقاط عليها من خلال الحديث عن "أتان سيئة" ، "ومهاة حسنة"، كما هو في الأبيات (٣٦-٥٢).

أما المشهد الثالث، والذي يسرد فيه قصة مأسوية، قصة البقرة الوحشية التي فقدت ولدها، فتأخذ في البحث عنه هائمة في الأرض، تفعل كل ما يصلح في طلبه من صياح ونداء وغيرهما، يمر الوقت ويقبل الليل بظلامه المخيف، ثم العواصف والأمطار الغزيرة، مما اضطرها أن تبحث عن ملجيء لها، فلجأت إلى أصول الشجر، وكثبان الرمال، فلما تبدد الظلام وأصبح الصباح أعادت الكرة مرة أخرى، تبحث عن ولدها بكل ما تملك، فلا مجيب؛ لأن السباع أكلته ولم يتبق منه إلا العظم، وبينما هي كذلك إذ تشعر بمأساة جديدة لاحقة بها، فتحس وتسمع صوتاً خفيفاً يدل على وجود بعض الناس، وهي التي لا يمكن لها أن تعيش في مكان فيه الناس، وهنا تقع في حيرة وتردد، بين البحث عن وليدها، أو الهرب من الخطر الداهم بها، فاختارت أن تدافع عن نفسها، وتحرص على حياتها، ليس من أجل تفضيل نفسها على ولدها كما يذكر بعض الشّراح؛ وإنما لأنها يأست من البحث عن ولدها، ووصلت لدرجة اليقين بفقده نهائياً؛ لذا اختارت الجانب الآخر، فجأة يظهر لها قنّاص يطلب صيدها، وهنا تأخذ قرارها بالهرب بعد أن تملكها الخوف والرعب، فالخطر يحيط بها من كل جانب، لكنها تستخدم كل قدراتها في سبيل الهرب، ولما يأس منها الصياد أرسل كلابه، لكنها هذه المرة تعبت من العدو، فأخذت قرارها بالثبات وخوض غمار الحرب بينها وبين الكلاب، إلى أن حقق لها النصر في النهاية، القصة مأساوية بمعنى الكلمة، تصدق عليها "نظرية

التطهير" التي نادى بها أرسطو، حقاً لقد أثارت في نفس القارئ، الخوف والشفقة والرحمة، وهي أحدى أهداف المبدع؛ لأن في ذلك دلالة على وصوله لقارئه، وبث حالته النفسية في جسده، حتى يشعر القارئ كأنه المبدع للعمل، لقد استخدم الشاعر "التشبيه" في هذه القصة المثيرة، ليعبر من خلاله عن مشهد من المشاهد، أراد لفت الانتباه إليه، وهذا المشهد في البيت (٤٣) ، يقول :

وتضيء في وجه الظلام منيرة ∴ كجمانة البحري سل نظامها.

انظر معي إلى هذا المشهد المثير، تعبت من البحث عن وليدها، أقبل الليل بظلامه الدامس، جاءت الأمطار بمياهها الغزيرة، البيئة بأكملها مرعبة ومخيفة، وفي نفس اللحظة البائسة، تختبئ البقرة المسكينة خلف جذع شجرة بال، تحيط بها المخاطر من كل جانب، وتخشى من الصوت الذي يدل على وجود إنسان، تبين فيما بعد أنه الصياد مع كل ذلك تبدو مصيبة جديدة بالنسبة لها؛ ذلك أنها تضيء بجسدها أو وجهها في تلك الظلمة القاسية، مما يعدّ خطراً عليها؛ لأنها الشيء الوحيد الذي يمكن أن يُرى، فمكمن الخطورة يأتي من ذاتها.

الرؤية السطحية لهذا التشبيه، أنه تشبيه تقريري عادي، إلا أنني أنظر إليه نظرة أخرى؛ حيث لا أرى علاقة بين انقطاع خيط به لؤلؤ ، وهذه المسكينة التى فى حالة رعب وذعر ،إلا أن القارئ المؤول يرى أن التشبيه دل على علاقة ما بين الطرفين، فانفراط حبات اللؤلؤ، لا تشبه ضياؤها، وإنما تشبه نفسها التي أُبسلت منها من شدة الخوف، فكأنها تنخرط كما حبات اللؤلؤ المنفرطة، أتى التشبيه ليعبر للقارئ عن الصورة والحالة النفسية لهذه المكلومة، ففي هذا المشهد أيضاً تحققت عدة إجراءات من "نظرية التلقي الحديثة"، منها "أفق الانتظار" فقد جاء مخالفاً لتوقع القارئ، أيضاً المساحات الفارغة التي حلت بالنص، والتي تحتاج إلى تأويل، وفي النهاية يرغب المبدع في كل هذه الصور أن يصور الحياة البدوية القاسية، وما يدور فيها من صراعات من أجل البقاء، كما يود الشعراء من خلال مثل هذه الأعمال القصصية أن يشيروا إلى أن القصة الشعرية كانت موجودة في العصر الجاهلي، مما يؤكد عدم وقوفه عند حالة

الغنائية فقط، أيضاً هذه التشبيهات بإسقاطاتها على الحيوانات، تدل على أن الشاعر على دراية تامة بأحوال النفس الإنسانية؛ لكنه آثر أن يعبّر عن ذلك عن طريق الحيوان، وتتابع التشبيهات بعد ذلك في مشهد الفخر بنفسه وبقومه، وذلك في الأبيات (٦٦-٧١-٧٥-٧٦-٨٢)؛ حيث يؤكد على عراقة قومه، وجودهم وكرمهم، وشجاعتهم وبسلهم للغالي والثمين، وعطفهم على المحتاجين، ففي البيت (٧٦) مثلاً، يبين أن قبيلته يقصد خيمتها كل الفقراء، ومثّل لذلك بالمرأة الضعيفة التي تشبه الناقة الرذية أي الهزيلة الضعيفة، فتُركت لهزالها، وكذلك البلية التي هي الناقة التي يموت صاحبها، فيأخذونها إلى قبره لا تأكل ولا تشرب حتى تموت، أتى بها الشاعر للتعبير عن المرأة الضعيفة، الأمر الهام عندي هو أن المعنى الظاهر والذي يبدو واضحاً للقارئ العادي أن الشاعر إنما قصد من ذلك التشبيه أن يقرب ويقوي الصورة التي أراد أن يرسمها لقبيلته؛ حيث هي ملاذ وملجأ الضعفاء، وهذا أمر مقبول في غير التطبيق على نظرية التلقي، أما وجهة نظرنا من خلال هذه النظرية التي تجعل التأويل أحد أركانها الأساسية، أن الشاعر يقصد معنى آخر خفي إلى جانب فخره بقبيلته، فما يعنيه ويحمل بداخله جرح منه، هي تلك المرأة التي أزّمته نفسياً بعنادها وغدرها، حتى أنه تصور في نفسه أنها ظنت أنه أقل منها شأناً، فأراد أن يؤكد لها أنه من قبيلة لا يُشق لها غبار، وأنها ستحتاج إليه، بل ستأتي راكعة ذليلة، مثلها في ذلك مثل الناقة الرذية، والناقة البلية، وفي هذا أيضاً تحققت كثيراً من إجراءات النظرية، أهمها (كسر أفق التوقع والانتظار- إعطاء مساحة من التأويل- المفاجأة)، وهكذا تكون التشبيهات قد أتت لتعبّر عن حالة نفسية متأزمة عند الشاعر، وتقرب وجهة نظره للقارئ الذي يحاول إشراكه معه، كما أنها فتحت مساحات كبيرة لتأويلات ما وراء النص.

هذا يؤكد أن معلقة لبيد لها مكانة خاصة بين المعلقات الجاهلية، ولها خصوصيتها في لغتها وأسلوبها، فكانت المعلقة تعبير عن دوافع نفسية، قام فيها بتصوير الحياة البدوية وما يدور فيها من صراعات، من هذه الخصوصية أنه في تناوله لوصف الأطلال وما أحدثته فيها متغيرات الطبيعة أتى تغزّله في الحبيبة في

جأش وثبات، وجاء وصفه للناقة في مشاهد تصوّر حياة الإنسان في هذه البيئة بلهجة بسيطة تصل إلى حد العفوية، وأتت تشبيهاته كما وضحنا بديعة متنوعة؛ حيث صوّر الحيوان مستعيناً بالاستطرادات والاستدارات التشبيهية، مما يؤكد وجود ظاهرة التكرار التي أتت في مقدمة القصيدة، من خلال تشبيه الأطلال ببقايا الكتابة، وأيضاً بالوشم، في قوله: (وجلا السيول عن الطلول....)، (أو رجع واشمة أسف نؤورها...)، وكذلك في وصفه للعير وأتانه وهما يتسابقان رغبة في الحصول على الماء، وما أحدثاه من غبار يكاد يبلغ عنان السماء، فمرة يشبهه بدخان مشعلة يشب ضرامها، ومرة ثانية بدخان نار ساطع أسنامها، فأتت تشبيهاته لهذه الحالة تحمل صيغة المبالغة، فأتى بالتشبيه الواحد، وأتى بالثنائي، بل جاء في وصفه للناقة بتشبيهات متعددة معتمداً على الاستطرادات والاستدارات التشبيهية، فشبه الناقة بالسحابة الحمراء، وشبهها بأتان الوحش، وبالظبية التي يطاردها الصياد، وكأنه لا يكتفي بالتشبيه المفرد؛ لأنه لا يمكنه وصف حالته النفسية. كل ذلك يهدف من خلاله لمراعاة القارئ الضمني الذي يرقبه في كل تصرفاته، كما يفتح مساحة كبيرة من التأويلات للقارئ، رغبة في الوصول إلى المعاني الخفية التي يحملها الرمز، مطالباً القارئ بفك الرموز والشفرات، وملء الفراغات البيضاء التي تثيرها تشبيهاته، وأسئلته المتعددة.

التذييل :

أتت ظاهرة التذييل في المعلقة بكثرة، وجاءت في ثوب الحكمة والمثل، رغبة منه في إسداء النصيحة الحياتية لقرائه، وهي ظاهرة فنية يكاد يتفرد بها بين الجاهليين من أصحاب المعلقات، ففي البيت الذي يقول فيه:

فاقطعْ لُبانَةَ مَنْ تَعَرّضَ وَصْلُهُ ∴ ولَشرُّ واصلِ خُلّةٍ صَرّامُها

نرى أن الشاعر قد صنع شخصية من ذاته يخاطبها، وكأنه ينصح لغيره، إلا أن الحقيقة أنه هو الذي يتحدث، لقد أتى بفعل الأمر فاقطع الذي يدل على أنه اتخذ قراراً حاسماً لا رجعة فيه؛ نظراً لما عاناه من صد وهجران، وخُلف للوعد من هذه المحبوبة، فأتى بهذا الفعل القاطع، ثم بالحكمة التي تعطيه الثقة في نفسه

وتزيل ما قد يعلق به من تردد وعدم اتزان؛ لذا رأى أن من لا يستقيم لك وده خير لك أن تقطع صلتك به، فكما أنت من خيار الناس في الوصل، كن من أحسنهم قطعاً لمن لا يفي بالعهود والوعود، لقد انتصر الشاعر لعقله ضد عاطفته، فلم يقبل بذل الهوى له، ولم ينقاد وراء هذا الحب الذي لا جدوى من ورائه، بل يزيد على ذلك أنه ذكر ما يدل على القيام بالانتقام، ولم يذكر اسم هذه المحبوبة؛ لأنها غير ذات أهمية عنده، وإنما أتى بـــ من الموصولة التي من دلالتها أكثر من واحدة، فالمعنى الظاهر يقول : اقطع من قطعك، إلا أن المجيء بالفعل فاقطع بالفاء، يؤكد على أنه صاحب قرار، ولا يوجد في الوجود ما يؤثر على كرامته وعزته، فأراد الشاعر التهوين والتحقير لشأنها، وأتى في الشطر الثاني بالحكمة التي تؤكد على أن الدواء أحياناً يأتي من الداء والآلام، كما أنه يؤكد على أن اللحظة التي سيتركها فيها، سيتوجه بحبه إلى من تستحق، لكن في حذر من أن يُسلم نفسه لعاطفته، فتكون مثل سابقتها؛ لذا جاء بالحكمة التي هي خلاص تجاربه، والتي تدل على أن الشاعر لم يكتف بقطع الصلة فقط؛ وإنما سيمحوها من قلبه، دلّ عليه لبانة وهي حاجة النفس. لقد جاد البيت بعدة تأويلات تدل على وجود القارئ الضمني الذي يحدد له ما يجب أن يقال، إذن تحقق وجود بعض الإجراءات الحديثة الخاصة بنظرية التلقي؛ حيث وجود القارئ الضمني، وتعدد التأويلات التي تحملها الكلمات في صورة غامضة قام القارئ النموذج بفك شفراتها، وذلك عن طريق فهمه للحكمة التي أتاحت له التنقل من تأويل إلى تأويل.

أما البيت الذي قال فيه:

رَجَعَا بأمرهما إلى ذي مِرّةٍ ∴ حصدٍ، ونجحُ صريمةٍ إبرامُهَا

المعنى العام للبيت، يتحدث الشاعر عن الأتان والعير ورحلتهما في طلب الماء، ووصولهما إلى غايتهما فشربا حتى ارتويا. هذا هو المعنى الظاهر، أما ما يقصده الشاعر فهو وصف جماعة من الناس، تشاوروا في أمر ما، وكان لهم قائد ذا رأي حصيف، فاتبعوا رأيه ولم يخالفوه، وفي ذلك إسقاط على نوّار المحبوبة

التي خالفت الرأي، مما دعاه إلى الاستهزاء بها؛ لأنها لو طاوعته لكانا وصلا إلى غايتهما كما فعل الأتان والعير، دهشة القارئ التي تدل على أفق انتظاره تتمثل في الأتان الذي يشبهها في تصرفاتها؛ ومع ذلك لم يفعل ما فعلت، فكان التوقع أن يكون هو في موقعها؛ إلا أنها تحولت في تصرفاتها إلى حيوان، والحيوان صار وكأنه إنسان يفعل ما يهديه إليه عقله من صواب، وهنا تم كسر أفق التوقع المنتظر من القارئ، ومخالفة التوقع الأخرى تتمثل في اعتقادها الخاطيء أنها أضرت به، إلا أن الحقيقة غير ذلك تماماً فقد أضرت بنفسها أولاً. التأويل الآخر الذي نتج عنه اختلاف أفق التوقع من القارئ، أنه أتى بالحكمة، والتي كانت مفاجأة للقارئ؛ بسبب عدم صحة وقوعها على الحيوان، إلا أن الشاعر أتى بها عن قصد؛ لأنه كان في إمكانه أن يأتي بوصف آخر.

من خلال ما سبق يظهر لنا أن إجراءات كثيرة من نظرية التلقي، قد تحققت في هذا البيت، منها المساحة المتسعة التي أُعطيت للقارئ ليتدخل بثقافته ومعرفته وخبرته، ليأتي بالتأويلات المتعددة، من خلال فك الشفرات الغامضة، أيضاً وجد القارئ الضمني الموجه للمبدع ليقول ما يناسب المجتمع، وهناك كسر "أفق التوقع والانتظار"، التوقع الذي يأتي مخالفاً لما يعتقد القارئ، أو يتوقع، والانتظار الذي يظهر عند المفاجأة، أو الغرابة، أو الدهشة من أمر ما، أو من المراوغة اللغوية للألفاظ، ينتج عن ذلك كله مساحات بيضاء تحتاج إلى ملء فراغاتها.

وفي البيت الذي يقول فيه:

صَادَفْنَ منها غِرّةً فَأصَبْنَهَا ∴ إنّ المنايا لا تطيشُ سهامُهَا

المعنى الظاهر، أنه يتحدث عن المهاة التي تطاردها الذئاب، مبيناً أن الذئاب وصلت إليها غرة، وأحدثوا بعض الإصابات بها، وذلك من دواعي القدر الذي لا تخطئ سهامه، إلا أن القارئ الناقد، وحسب نظرية التلقي الحديثة، لا يمكنه أن يقف عند هذا المعنى السطحي، وهو الشريك الأساسي في عملية الإبداع، فلابد أن تكون لديه تأويلات أخرى، منها أنه يشعر بالحسرة والألم لما

أصاب هذه المهاة، بل يريد أن يصل إلى القارئ بما نادت به نظرية التطهير التي تدعو إلى إثارة الشفقة والرحمة والخوف، فيجعل مشاعره كذلك، وهنا تحدث عملية الإعجاب التي من شأنها أن تعمل على توافق أفق الانتظار بين المبدع والمتلقي، وهناك من القراء من يرى تأويلاً آخر لهذا البيت، وهو أنه أراد أن يسقط ذلك على المرأة البديلة، أو التي اختارها بديلة لتلك المرأة الخادعة، فهي امرأة مُبتلاة بنوائب الدهر، لكنه لن ييأس من محاولات الوصول إليها، وهذا ما يدعو إلى استغراب القارئ ودهشته؛ لأنه توقع أن يقول: إنه فقد الأمل في الوصول إليها، إلا أنه ومع ما يحيط بها من مصائب وحوادث، لا يتخلى عن هدفه الذي عقد عليه العزم مسبقاً، وفي هذا أيضاً كسر لأفق توقع القارئ وكذلك لأفق انتظاره، فظهرت لذلك مساحات التأويل المتسعة التي تطالب القارئ بالتدخل لحل هذه المعضلة، حتى لا يحدث خللاً في البناء الفني للقصيدة.

وحتى لا يحدث تكراراً للكلام، نشير إلى أن هناك أبيات أخرى، أتى بها الشاعر مذيلة، منها ما يحمل طابع الحكمة، ومنها ما يحمل طابع المثل، منها الأبيات (٥١-٥٥-٨٥)، فالتذييل هدفه الأسمى مشاركة القارئ للمبدع في عملية تواصل تُفك من خلالها الشفرات والرموز الغامضة لبعض الكلمات، وأيضاً يرغب المبدع من خلالها إعادة عملية التوازن النفسي التي افتقدها في كثير من الأحيان.

الاستفهام:

بين الفينة والأخرى، يلقاك هذا الأسلوب البلاغي، وبالطبع لم يكن وجوده ترفيهاً، أو اعتباطاً، وإنما لغاية يقصدها المبدع، يقول:-

فوقفتُ أسْألُهَا ، وكيفَ سُؤالُنَا ∴ صُمّاً خوالدَ ما يُبينُ كلامُها

بعد أن وقف الشاعر على الأطلال، وتحركت نفسه تجاه أمانيها، وتجدد الأمل أمام عينيه، يتدخل عقله في هذه اللحظة ليخبره أن ذلك مجرد أوهام؛ لأن كل المعالم التي أمامه لا تبشر بخير، إلا أنه يطاوع نفسه ويتجه بالسؤال إلى الأطلال، فيتدخل العقل مرة أخرى معنفاً له، كيف بك تسأل من لا يجيب؟ مما دعاه

أن يسخر من نفسه، ويقدم اعتذاره على ما قام به، فما حدث منه لم يكن إلا من فرط الشوق إلى من يحب، فما قام به الشاعر يصيب المتلقي بالدهشة والاستغراب من فعله، وذلك ما يسمى "أفق الانتظار" حديثاً، هذا الأفق أتى مخالفاً لما ينتظره القارئ منه؛ بسبب ذلك حدثت فجوات في النص أحدثتها تلك الأسئلة الموجهة إلى ما لا يعقل، والتي تحتاج من القارئ إجابات عليها، هذه الإجابات التي يسد بها القارئ فجوات النص الفارغة؛ لأن المبدع ساعة الإبداع كان في حالة وجد وصبابة، أديتا إلى عدم اتزان في شخصيته، مما دفع القارئ إلى لومه على ما قام به، هذا القارئ هو "القارئ الضمني" الملازم له، والذي اشتقه من ذاته ساعة اعتذاره لسامعيه.

أما البيت الذي يقول فيه:-

أفَتِلْكَ أم وحْشِيّةٌ مسبوعَةٌ ∴ خذلتْ وهاديةُ الصِّوارِ قِوَامُها

الشاعر يتحدث عن الأتان التي تخلفت عن القطيع فأكل السبع ولدها، فهامت في الصحراء بحثاً عنه، هذا هو المعنى الظاهر، إلا أن الشاعر لم يهدف من خلال هذا الأسلوب تقديم صورة جميلة، أو حديث عن فلسفة الحياة والموت كما قال البعض بذلك، وإنما طرح الاستفهام التقريري لتتعدد التأويلات، فهو يطلب من القارئ مشاركته في التفضيل بين هذه البقرة التي تخلفت عن القطيع، والنتائج التي حدثت لها، وإن كانت النتيجة النهائية انتهت بنجاتها، إلا أن المخالف للرأي الراجح والحكمة النافذة، سيكون مصيره مصيرها، أو هو يطلب من القارئ أن يصفح عنه ويعذره فيما أقدم عليه من اختيار؛ حيث قارن بين هذه الأتان، وبين زوجته الغادرة، لقد أتى الشاعر بما لا يتوقعه المتلقي، حيث طرح سؤالاً ترك مساحة كبيرة من التأويلات، فلا ندري أقصد بأم وحشية البقرة الوحشية؟ أم قصد نوّار؟ أم قصد المقارنة والمفاضلة بين الاثنين؟ أسئلة نتجت عن الاستفهام التقريري الذي طرحه الشاعر، ساعده في طرحها "القارئ الضمني" الذي يختار له ما يناسب المجتمع، والذي يهدف إلى مشاركة المتلقي من خلال القارئ المتمرس، الذي يجيد التعامل مع النص، فهذه الأسئلة تدل على أن هناك بياضات ناقصة في

النص، لابد من ملئها؛ حتى لا يحدث خلل فني، وهو دور القارئ الذي فاجأه الطرح الذي تقدم به المبدع، وبذا نستطيع أن نقول بتحقق الكثير من إجراءات نظرية التلقي الحديثة، مما يؤكد قدرة وبراعة الشاعر الجاهلي، وهناك الكثير من الاستفهامات التي يحتويها النص، والتي لا يمكن استقصائها حتى لا يطال الحديث تكرار.

الإضراب :

لجأ الشاعر إلى هذا الأسلوب المتمثل في البيتين التاليين :

بل أنتِ لا تدري كم مِنْ ليلةٍ ∴ طَلْقٍ لذيذٍ لَهْوُها ونِدَامُها

وقبله بيت يقول فيه:-

بلْ ما تذكرُ منْ نوارَ وقد نأتْ ∴ وَتَقَطّعَتْ أسْبَابُهَا وَرِمَامُهَا

يتجه الشاعر بالحديث إلى نفسه المأزومة، والتي ما زالت تراوضه في حبه "نوّار"، التي لم يصرح باسمها إلا في هذه المرة، فيعاتبها على تعلقها بها، مبدياً الأسباب الكافية لهجرها، والتي هي كفيلة بإبادة أي شوق إليها، مذكراً إياها أيضاً بأنها قد بعدت عن هذا المكان إلى مكان آخر غير معلوم، مما يفقد الأمل في عودتها، ويذكرها عن أفعالها الخسيسة، سائلاً إياها، أي شيء تذكرين لهذه المرأة الغادرة ؟ أراد الشاعر بذلك أن يؤكد للسامع أنه ماض في قراره، فلم يعد لهذه المرأة مكان في حياته، وربما كان التصريح باسمها ليؤكد على نفوره منها؛ لأن من معاني هذا الاسم: الصد والنفور، أراد الشاعر أن يعلمها بتجاهله لها في حديث يشف عن السخرية والاستهزاء بها، بل قمة التجاهل لها، وهي الأمور التي تقتل المرأة نفسياً –تجاهل الرجل لها – ثم يتجه بالحديث إليها عن مجالس لهوه وشربه، التي يحضرها كثير من الحسناوات، وما ذلك إلا بغرض الاستهانة بها والتقليل من شأنها عن طريق ذكر تلك المجالس، وكأنه يفي بعهده الذي قطعه على نفسه، والذي هو الانتقام منها، حتى لو كان هذا الانتقام انتقام نفسي، أتى الشاعر بهذا الإضراب في بداية حديث الفخر بنفسه وبقومه، والذي هو بمثابة

هجوم على هذه المرأة، يريد المبدع أن يشرك القارئ معه، ليعيش حالته النفسية الجديدة التي قطع فيها كل حبال الود التي كانت لهذه المرأة، تحقق "كسر أفق الانتظار" من خلال المفاجأة التي أدهشت القارئ، عندما سمع اسم "نوّار" يقال صراحة لأول مرة، كما أدهشه أيضاً التحول الكبير الذي حدث للشاعر، والذي يحتاج منه إلى طرح العديد من الأسئلة والاستفسارات عن الأسباب التي أدت إلى وصوله لدرجة الانتقام، مع أنه كان يمكنه أن ينصرف في هدوء، إلا أن الأزمة النفسية التي سببتها له، هي ما جعلته يتصرف هذا التصرف، كل هذه أسئلة يقوم "القارئ النموذجي" كما يسمى حديثاً بالإجابة عنها من خلال ملء البياضات الفارغة في النص.

الألفاظ :

أتت ألفاظ القصيدة معبرة عن البيئة البدوية القاسية، فألفاظ المعلقة خشنة، غليظة، تحتاج إلى الرجوع إلى القواميس والمعاجم لفك طلاسمهم، مع أنها ألفاظ جزلة، من المؤكد أنها كانت معروفة في عصرها وبيئتها، مما يجعلنا نقول إنها استطاعت تمثيل الحياة البدوية أحسن تمثيل، لقد كان الشاعر دقيقاً في اختيار ألفاظه، فعلى سبيل المثال استعمل لفظة "صرّامها" والتي معناها القطع أكثر من مرة، وكان ذلك بهدف إرسال رسالة إلى السامع يطلب منه الاهتمام بالمقارنة بين الأتان التي أطاعت زوجها، وبين محبوبته التي قطعت حبال الود، فما كان منه إلا أن قابلها بما يناسب فعلها، وكأنه يذكر للقارئ الأعذار التي جعلته يقوم برد الفعل، بل ويسدي الحكمة إلى المجتمع، والتي يقول فيها: إن من لا يستحق ما تهديه من معروف، ويشعرك بأنك ثقيل عليه، عليك أن تقطع علاقتك به في أقرب وقت دون تردد، فلو استخدم لفظ غير هذا، لوصلت الرسالة مشوشة إلى المستمع، وفي كل الأحوال "فالقارئ الضمني" مع الشاعر في ذاته يقوّم ما اعوج منه، وينصحه بما يليق مع القراء.

أما لفظ "وحشية مسبوعة" في حديثه عن مأساة البقرة الوحشية التي تخلفت عن القطيع، وأكل السبع ولدها، وعاشت مأساة كبرى في الصحراء، فقد

يتبادر إلى الذهن لأول مرة ما يوحي بأنها متوحشة، إلا أن كلمة "مسبوعة" عادت بالكلمة إلى طبيعتها، وهو أنها من بقر الوحش المعروف، وذلك ما أراد الشاعر الوصول به إلى القارئ، فكلمة "وحشية" هنا تدل على أن البقرة أصبحت وحيدة فريدة بلا أنيس ولا جليس، هدف الشاعر من ذلك إثارة الشفقة والرحمة في نفس المتلقى تجاه هذه المسكينة المكلومة. الكلمة في حاجة إلى تأويلات متعددة، خاصة أنها بدأت بالاستفهام الذي يثير ذهن السامع ويحرك عواطفه، ومن هنا أراد الشاعر مشاركة المتلقي له في تفسير ما بهم من معان، بغرض سد فراغات النص الناتج عن الأسئلة.

أما الألفاظ (الجذم _ القطع _ الصرم _ الترك) ، فجاء بها الشاعر ليعبر عن نفسية كانت مأزومة ؛ لأنها كانت تحكّم العاطفة ، لكنها الآن عادت إلى رشدها ، واختارت طريقها الصحيح الذي هو قطع العلاقة مع من لا يستحق ذلك ،وهذا أيضا إخبار للقارئ بما انتوى عليه بعد الصراع الطويل مع النفس ، لكن الأمر لا يخلو من مجاذبة بين المبدع والقارئ الذي لا يُسلّم بأي شئ إلا عن اقتناع ، فمن حقه طرح الأسئلة التي تحتاج من المبدع إبداء الأسباب لما قام به ، وهذا هو دور القارئ الضمني المتمثل في ذهن الشاعر ،ووضع الحلول والتأويلات تخضع للقارئ النموذجي. فلبيد اهتم بانتقاء ألفاظه ،ووضعها في أماكنها التي تليق بها ، والتي يمكنها أن تؤدى دورها فيها.

الخيال :

لم يكن الخيال شططا كما يعتقد البعض ذلك ، وإنما هو نشاط ذهني يتميز به المبدع عن غيره من الناس ، فهو يبحث فيما وراء الأشياء ، ليدرك حقيقتها وكنهها ، كما أنه القادر على خلق المتوقع وغير المتوقع ، إلا أن خطورة الخيال تكمن في جنوح المبدع إلى عالم الخرافات ، فيأتي بما يخالف عادات وتقاليد المجتمعات ،وهنا يفر الناس من عمله ، معرضين عنه ومعرّضين به ، أما المبدع الحقيقي فهو الذي يُعمل عقله ونفسه من أجل إيجاد تقارب بين الجهات المتعددة ،

فيجعل المعنوي محسوسا ، ويجعل من المحسوس معنوي ويمكنه إبداع صورا جمالية ذات مشاهد تأخذ بالنفس واللب.

لقد استعان لبيد في معلقته بالخيال، ليتمكن من تصوير بيئته البدوية، فقرّب بين الأشياء، وخلق صوراً بديعة لعب فيها الخيال دور كبير، وذلك واضح في كثير من القصص التي سردها لنا لبيد في معلقته، فقصة البقرة الوحشية وما تعرضت له من مآسي، كانت دليلاً على براعة الشاعر الفنية، ففي هذه الصورة ترى الحركة، وترى اللون، وترى الصوت، والأهم من ذلك أنه في أحداثه يسير على طريقة النهج القصصي، يتحرك إلى الأمام متقدماً حتى يفاجئك بوصوله إلى غايته التي رسمها في خياله، فهذه البقرة التي صنع قصتها من خياله، وهي في الأبيات (٣٦-٥٢)، تلقاك أحداثاً كثيرة هي من نسج خيال الشاعر، لكنها تتوافق وتتماشى مع أرض الواقع، أي أنها أحداث بنت بيئتها، انظر معي إلى مشهد تلك البقرة، وهي في حالة رعب بعد أن داهمتها ظواهر الطبيعة، فتسمع لــ رز الأنيس، وهو ما يدل على وجود إنسان، وهي التي لا تعيش مع إنسان في مكان واحد، ثم تصوّر الحالة التي كانت عليها، فهي التي تبحث عن وليدها الذي أكله السبع، تتقدم الأحداث لنجد غضب الطبيعة التي صبّت عليها جام غضبها من أمطار وغيره، ثم تختبئ وهي في حالة نفسية سيئة، فإذ بها تسمع لهمس ما يدل على الإنسان الذي هو مبعث هلاكها، وهنا لك أن تقف معي لتتصور مدى الحيرة والألم الذي أصاب هذه المسكينة، أتهرب بحياتها؟ ، أم تُقدم على المواجهة، اتخذت القرار وانطلقت في سرعة هائلة، لكن الرماة لم يتخلوا عنها، فألقوا عليها سهامهم، ولما كادت أن تنجو، أطلقوا خلفها كلابهم، وهنا أيضاً حيرة نفسية مؤلمة، أترضى بمصيرها وتستسلم؟، أم تخوض غمار هذه الحرب غير المتكافئة، بعد لحظة تَفكّر قررت أن تخوض الحرب، وعن طريق قرنها الطويل، وبالعزم والإصرار استطاعت أن تنهي المعركة، والخسائر فيها قتيلين من الكلاب، لينتصر الحق على الباطل.

هذه القصة التي أوردناها هي من صنع خيال الشاعر، أتى بها في هيئة قصصية، تتبع فيها قانون القصة من تسلسل وتتابع للأحداث ، وحبكة فنية قصصية ، تحدث فيها عن مأساة الحيوان التي ذكرناها، ففي القصة شاهدنا التشخيص المتمثل في تفكير هذه البقرة، ورأينا الألوان المتمثلة في دماء القتلى والإصابات، ورأينا الحركة في حالة المطاردة التي تمت، لكن السؤال الذي يطرح نفسه، ما الداعي لذهاب الكاتب إلى الخيال؟ وللإجابة نؤكد على أن الكاتب لم يكن له هدف من خلال نسج قصصه إلا أن يصل إلى القارئ محاولا إقناعه بما أبدع وهذا يعد من الأشياء التي تحث عليها نظرية القراءة الحديثة ؛لأن المبدع مقيد بما سُمي حديثا القارئ الضمني الذي يُلزمه بالإتيان بما يناسب المجتمع ، وحتى يتمكن من ذلك لزم عليه أن يذهب بخياله بعيداً، محلقا بعقله ونفسه ليخلق أحداثا تناسب هذا القارئ ،إلى جانب الكثير من الأحداث الأخرى التي تتوافق ونظرية التلقي الحديثة، انظر إلى الرماة وقد يئسوا من اصطياد هذه البقرة ، وما أحدثه هذا الموقف من كسر لأفق الانتظار حيث الدهشة والاستغراب من هزيمة من يملك السلاح والقوة، كذلك انظر إلى الفراغات البيضاء التي تركتها عبارة ، "فراغها عن ظهر غيب"، فهي سمعت همس الأنيس ، فأفزعها عن ظهر غيب هذا الهمس فما أفزعها لابد له من تجارب قديمة ،ومعارف وثقافات تتصل بهذا الأمر وتدل على ما بهذا الإنسان من خطورة عليها ، هذه الفراغات تحتاج إلى من يقوم بملئها ، ومن يقوم بذلك لا يصلح أن يكون شخصا عاديا ، أو مستمعا عاديا ،إنما لابد فيه من قدرة ودربة وتمرن وتمرس ، وهو ما يسمى حديثا، بالقارئ النموذجي، فهو القادر على فعل ذلك ، وهو ما قصد إليه الشاعر دون موارية .

إن كثيرا من الإجراءات الحديثة التي تخص نظرية التلقي قد وجدت في معلقة لبيد كما أن استعانة لبيد بالخيال لم تكن رفاهية، أو كمال جمالي ، وإنما استطاع من خلاله وببراعة فنية هائلة أن يصل إلى غاياته، التي منها، (وصف حياة الصحراء وما يدور فيها عن طريق تصوير الصراعات _ الوصول إلى القارئ عبر الإجراءات الحديثة _ فكرة انتصار الحق على الباطل)، وهو ما يمثل وجهة نظر

لبيد إلى المجتمع وأحواله . كما أود أن أؤكد أن معلقة لبيد من أطلالها إلى فخرها، إنما هي خيالية الإبداع .

صيغ المبالغة :

استخدم لبيد لصيغة المبالغة ، التي تؤكد على الإصرار على الفعل ،والتصميم على تحققه ،فإذا نظرنا إلى البيت (٥٦) والذي يتحدث فيه عن انه لا يقبل الضيم ، ولن يعيش في مكان لا يرغب العيش فيه ، وسيقاوم كل ما يُلحق به الذل ولو كان فيه حياته، ويقول:

تَرّاكُ أمكنةٍ إذا لم أرْضَهَا ∴ أوْ يعتلقْ بعضَ النفوسِ حِمامُها

إن استخدامه لهذه الصيغة، ما كان إلا ليعبر عن الحالة النفسية المضطربة التي وصل إليها، فالحيرة اعترته، والتفكير أضمر بجسمه، والنفس تمور وتغلي غيظاً وغضباً من هذه الغادرة؛ لذا جاء بالفعل (تَرّاكُ) الذي يقصد به أنه وصل إلى قراره النهائي الذي لا عودة فيه، فالزيادة في البناء زيادة في المعنى دلالته التأكيد، هناك تصادم في الرؤى بين المبدع والمتلقي تم من خلاله كسر أفق التوقع فما كان في اعتقاد القارئ أن المبدع سيأتي بهذه اللفظة التي تدل على صلابته وقوته؛ لذا ظهرت المساحات البيضاء في النص، والتي تحتاج إلى تحبيرها، ولم يكن هدف الشاعر في الأصل إلا أن يُبلغ سامعه بقراره النهائي الذي لا رجعة فيه، والذي أتى بعد حيرة شديدة، وتفكير أشد، من هنا حدثت الغرابة والدهشة للمتلقي، والتي تعمل على السمو بالنص والبعد به عن السطحية، كما أنها عن طريق التركيب اللغوي، تعطي القارئ المتعة واللذة في التأويل؛ نظراً لم تمنحه له من مساحة واسعة، وهذا ما تنادي به نظرية التلقي الحديثة. كذلك في البيت (٦٦) والذي استخدم فيه لفظة (جُرّامُها)، حينما كان يتحدث عن فرسه، والتي شبهها في انتصاب رقبتها إلى أعلى كجذع نخلة طويلة مشرفة جُردت من سعفها، تجعل من يريد قطعها في حالة يأس؛ لأنها من الصعوبة بمكان أن تطال، فهي الشامخة مرفوعة الرأس، يرغب هنا في مشاركة القارئ الذي قد يختلف معه في وجهة النظر، مما يرسخ في ذهن القارئ أن الرأس إذا كانت مرفوعة في الظاهر، فتكون سهلة على السيّاف تناولها، فكيف

بالنخلة تستعصي على هذا الجرّام، وهنا ينشأ التصادم الذي يعمل على اختلاق "أفق التوقع"، وتنتج عنه استفهامات تنتج عنها الفراغات البيضاء، أو ما يسمى "بالمسافة الجمالية" حديثاً؛ حيث لا يجب أن تملأ هذه الفراغات، إلا بلغة جمالية وشعرية، والشاعر كما نعلم في هذا الموضع يفتخر بقبيلته وبنفسه أولاً، فأراد أن يرسل صفاته إلى القارئ، ليشاركه مشاعره وقرارته.

ومثل ذلك في الأبيات (٧٨، ٨٠)، وهما في مقام الفخر، فإتيانه بصيغة المبالغة، كان سبباً من تحقق كثير من إجراءات وتقسيمات "نظرية التلقي الحديثة"، من مثل (أفق التوقع- أفق الانتظار- المسافة الجمالية ... الخ)، أما التشخيص والتجسيد فيظهر دورهما بوضوح عند حديث الشاعر عن ناقته، وتشبيهاته المتعددة لها الأبيات (٣٦- ٥٢)، ففي هذه الصور ظهر دور التشخيص والتجسيد، وأتت أغلب التشبيهات في صورة محسوس بمحسوس، كما أن الاستعارة أيضاً كان لها وجودها في المعلقة، ولكن على استحياء، وكذلك أسلوب القصر.

الملخص :

أتت لغة "لبيد" وألفاظه خشنة، تكاد تصرف قارئ المعلقة عنها؛ نظراً لأنه يعبر فيها عن بيئة ترى سهولة واستحسان ما نراه صعباً من ألفاظ، فلكل عصر لغته وألفاظه، وأساليبه الخاصة به، هذه الصعوبة نراها في الصور المتعددة التي شبّه فيها ناقته، أيضاً نراها في وصفه لكل ما تعرض له بالوصف. إن غرابة اللغة، وصعوبة الألفاظ صارت في جسد المعلقة حتى وصلنا إلى قرب نهايتها،إلا أن هذه الألفاظ ، وتلك اللغة وإن كانتا عصية علينا فى الفهم ،سهلة على قارئها فى عصرها، وهى لم تصل إلى حد البساطة بالنسبة لنا فنحتاج إلى الرجوع إلى المعاجم العربية فى بعض الأحيان .

لقد نوّع "لبيد" في صوره وتشبيهاته، وأتت عناصر الصورة من صوت ولون وحركة بكثرة. استعان بكل الوسائل التشكيلية التي ساعدته على التعبير وتجسيد ما تحمله نفسه من مشاعر وأحاسيس تجاه الكون والحياة، هذه المشاعر التي لم تكن متزنة لوقت طويل، إلى أن وصل إلى غرض الفخر الذي أعاد له

اتزانه التام بعد أن أخذ قراراته الرادعة، والحازمة تجاه من كانت سبباً في أزمته النفسية، من هذا ما رأينا في الفخر الذي جاء فيه مُعرضا بهذه الغادرة، بل والاستهانة بها عن طريق التعبير عن مجالس شربه ولهوه وما فيها من جميلات، تعريضاً بها، وغيظاً لها، ثم يتحدث عن نفسه وقبيلته التي هي بمثابة "القارئ الضمني" له، لما لهذه القبيلة في الجاهلية من مكانة لدى الشعراء، فهم الذين يعبرون بما يشعر به أصحاب الشعور الجمعي –القبيلة–، أما وحدة القصيدة العضوية، فإنني من غير المؤمنين بما يسمى الوحدة العضوية، لكن هناك ما يسمى "الترابط الفني" أو "الوحدة المعنوية"، وهو ما تحقق في هذه المعلقة، على الرغم مما بها من استطرادات واستدارات، لكن الشاعر قام بذلك في براعة فائقة، حيث أجاد حسن التخلص كما بيّنا، كما أجاد الربط بين كل صورة وما تليها، حتى وإن عاد إلى الوراء، فرباط فني يربط بين ما يتحدث فيه وما عاد إليه، كما لاحظنا بطلان المقولة التي تقول بغنائية الشعر الجاهلي، فها نحن أمام إبداع فني رائق يقص فيه "لبيد" مشاهد بديعة، ملتزماً بعناصر القصة من (أحداث– بنية تسلسلية– شخوص– زمان– مكان ... الخ)، مما يؤكد معرفة الجاهليين لهذا الفن، فالمعلقة أُنشأت لتعبر عن ذات قائلها، ومن غير الخفي علينا أنها من بحر الكامل. كما نشير إلى أن معلقة "لبيد" حملت بين طياتها الكثير من إجراءات ومصطلحات "نظرية التلقي الحديثة" كما أشرنا وأضحنا سابقاً، مما يؤكد على القدرة الفنية العالية لشعراء المعلقات، فجاء أفق انتظار المتلقي متطابقاً مع أفق المبدع فى أحيان كثيرة ؛ لأن الأثنين يخضعان لما يسمى "عمود الشعر"، وهو الأسس والقواعد والقوانين التي يلتزم بها الجميع؛ لذا رأينا نظم ما يناسب أفق توقع قارئ النص، أو المجتمع من ناحية الموضوعات أو الأساليب؛ لأن لكل عصر سننه ومقوماته، وذلك كما جاء فى غرض الفخر في المعلقة؛ حيث التوافق بين المبدع والمتلقي الذي هو القبيلة، أو المجتمع القبلي؛ لذا رأينا (أفق التوقع– أفق الانتظار– المسافة الجمالية– الفراغات أو البياضات– القارئ الضمني– القارئ النموذجي)،كل ذلك متحقق فى المعلقة، كما رأينا حدوث كسر لهذه التوقعات في أحيان كثيرة.

الخـــــاتمة

الحمد لله الذى تتم بنعمه الصالحات ، وصلاة وسلاما على خاتم الأنبيـــاء والمرسلين سيدنا ،محمد وعلى آله وصحبه وسلم . وبعد

فبعد هذه السياحة الماتعة والناجعة –بإذن الله تعالى – فى معلقة لبيد بن ربيعة العامري من خلال منهج (القراءة والتلقى) يمكننى أن أوجز أهـــم نتـــائج البحث فى الآتى :–

١ – التركيز الأساسي لنظرية التلقي الحديثة كان على فك شفرات ورموز النص، وفتح مساحة كبيرة من التأويلات المتعددة.

٢ – بعد أن ضاعت مكانة القارئ عند النقاد، أتت هذه النظريـــة لتركّـــز عليـــه وتعطيه مكانته ولم يكن ذلك على حساب بقية الأطراف (النص أو المبدع).

٣ – من خلال التطبيق على معلقة "لبيد" وجدنا أن المبدع راعى كل طبقات القراء على مختلف مستوياتهم.

٤ – تبين لنا أن المبدع الجاهلي كان حريصاً علـــى التواصـــل مـــع المتلقـــي أو السامع؛ لأنه يبدع من أجله.

٥ – رأينا "القارئ الضمني" الذي لم يفارق ذهن المبدع لحظة واحدة، بل يتـــدخل في كل صغيرة وكبيرة فهو النائب عن المتلقي والمجتمع.

٦ – من أهم أنواع القراء "القارئ النموذجي" الذي سُمّي "القارئ الأعلى" حـــديثاً؛ لأنه الذي يكمل بناء النص، ويعطيه بريقه، لما لديه من معـــارف وثقافـــات تساعده على ذلك.

٧ – كان من أهداف المبدع إثارة المتعة واللذة الفنية لدى المتلقي، بل من أهـــم اهتماماته.

٨- نوصي بأهمية قراءة النصوص الأدبية القديمة من خلال النظريات الأدبية الحديثة لدعم عملية التواصل.

٩- شكلت اللغة الشعرية عاملاً هاماً في هذا العمل الأدبي، حيث كان الدور الأكبر للوسائل الأسلوبية المتنوعة في إبراز مكنونات الشاعر الذاتية، خاصة وأن المعلقة تنطوي تحت الشعر الذاتي.

١٠- مع وعورة ألفاظ المعلقة، إلا أنها وصلت إلينا من خلال صورها البديعة التي أبدع فيها الشاعر.

١١- استطاع لبيد أن يصل إلينا بوجهة نظره الشخصية تجاه الكون والحياة، من خلال وصف الحياة والصحراء.

١٢- سيطر الخيال على المعلقة من بداية أطلالها وحتى نهايتها التي يتحدث فيها عن الفخر؛ لكنه خيال متعقل ومتزن.

١٣- تحقق الترابط الفني في القصيدة، أو ما يسمى الوحدة الشعورية.

المراجع والمصادر

(١) ابن رشيق ، أبو على الحسن القيروانى ، العمدة فى صناعة الشعر ونقده ، تحقيق : ا.د النبوى عبد الواحد شعلان ، مكتبة الخانجى ، ٣٧٨/١، ١٤٢٠هـ ،٢٠٠٠م.

(٢) ابن رشيق ،أبو علي الحسن ، العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ج١، ط٤، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢م.

(٣) ابن سينا، الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، مطبعة وزارة المعارف، القاهرة، مصر، ١٩٥٤ م.

(٤) ابن طباطبا ، محمد بن احمد العلوي ،عيار الشعر ، تحقيق د/ عبد العزيز المانع، دمشق، ٢٠٠٥م.

(٥) ابن طباطبا ، محمد بن احمد العلوي، عيار الشعر، تحقيق د/ محمد سلام زغلول ، الإسكندرية، منشأة المعارف، د.ت، ط٣.

(٦) ابن قتيبة: أبي محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، راجعه وأعد فهارسه الشيخ: محمد عبد المنعم العريان ، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٤٠٧ هـ، ١٩٨٧ م، ط٣.

(٧) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر،ج ١، دار المعارف.

(٨) أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط دار الكتب الشرقية، تونس.

(٩) أبو فرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق عبدالسلام هارون، ط ١ ،ج ١٥، مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٣٧٩ هـ ، ١٩٥٩ م.

(١٠) أبو فرج الأصفهاني، كتاب الأغاني ، تحقيق: سمير جابر ، بيروت، دار الفكر، د.ت، ط٢، ج١١،ج٢٤ واجزاء اخرى.

(١١) أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي ، العقد الفريد، تحقيق د/ عبد المجيد الترجيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط١، ج ٢ ، ١٤٠٤هـ- ١٩٨٣م.

(١٢) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨١م.

(١٣) إسماعيل سامي، جمالية التلقي، ط١،المجلس الأعلى للثقافة،مصر،ط١، ٢٠٠٢م.

(١٤) أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة انطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي، بيروت،الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦.

(١٥) الجاحظ ، عمرو بن بحر ، البيان والتبين ، تحقيق: فوزى عطوى، الشركة اللبنانية للكتاب ، بيروت ، ج١،ط١ ، ١٩٦٨م.

(١٦) الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق :عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي،القاهرة ،مصر ، ط٤، ج١، ١٩٧٥م.

(١٧) الجرجانى ،عبد القاهر ، اسرار البلاغة ، تحقيق:ه رتير ،استانبول، مطبعة وزارة المعارف ، ١٩٥٤م.

(١٨) الجرجاني ،عبد القاهر ، أسرار البلاغة، تصحيح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت ١٤٠٢ هـ ، ١٩٨٢ م.

(١٩) الجرجاني، القاضي عبد العزيز ، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي- مطبعة عيسى البابي الحلبي.

(٢٠) جميل حمداوي، نظريات القراءة في النقد الأدبي ، شبكة الألوكة.www.alukah.net

(٢١) حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/ قراءة الأنا، نظريات التلقي وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر ، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ٢٠٠٨م.

(٢٢) حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية ، منشورات الجامعة، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٨٥م.

(٢٣) حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعرى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.

(٢٤) خوسيه ماريا بوتويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة.

(٢٥) داني هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ترجمة غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧م.

(٢٦) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة، جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩١م.

(٢٧) رولان بارت، لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

(٢٨) الزوزني، شرح المعلقات العشر، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ١٩٨٣م.

(٢٩) طه حسين ،حديث الأربعاء ، دار المعارف، ط١٤، ج١.

(٣٠) عبد الباسط الزيود، المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش – دراسة جمالية– الجامعة الهاشمية ، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، الأردن ، ج ١٨ ، ع ٣٧ ، جمادى الثانية ١٤٢٧ هـ .

(٣١) عبد الرحمن القاعود ، في الإبداع والتلقي: الشعر بخاصة، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– دولة الكويت، م٢٥، ع٤، أبريل/ يونيو ١٩٩٧.

(٣٢) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت، رمضان ١٤٢٤ هـ، نوفمبر ٢٠٠٣ م .

(٣٣) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل ١٩٩٨م.

(٣٤) عبد الله الغذامى ، الخطيئة والتكفير ،(من البنيوية إلى التشريحية – قراءة نقدية لنموذج إنسانى معاصر)، جدة ، ط١، ١٤٠٥ه ، ١٩٨٥م.

(٣٥) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، (من البنيوية إلى التشريحية – نظرية وتطبيق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط٦، ٢٠٠٦م.

(٣٦) عصام محمد علي إسماعيل ندا، دراسات نقدية في المعلقات الجاهلية، ط١ ، ١٤٣٧ه ،٢٠١٦م.

(٣٧) فولفانج ،آيزر ،فعل القراءة ، ترجمة: علوب ،عبد الوهاب ، المجلس الاعلى للثقافة ، مصر ، ٢٠٠٠م .

(٣٨) فولفانج ،أيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب، ترجمة: حميد الحمداني، والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل.

(٣٩) فولفانج ،آيزر، التفاعل بين النص والقارئ، ترجمة: الجلالي الكدية، مجلة دراسات سيميائية أدبية – لسانية العدد٧، ١٩٩٩م.

(٤٠) في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والآداب–الكويت ،مج ٣، ع ١ ،٢ ، يوليو/ سبتمبر،/ أكتوبر /ديسمبر ١٩٩٤ م.

(٤١) قاسم المؤمني، علاقة النص بصاحبه، دراسة في نقود عبد القاهر الجرجاني الشعرية، مجلة عالم الفكر، مج٢٥، ع٣، يناير/مارس١٩٩٧م.

(٤٢) قاسم المؤمني، نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي، بحث منشور في مجلة كلية التربية، جامعة عين شمس،ع١٥ ١٩٩١م.

(٤٣) القرشي ، ابى زيد محمد بن أبي الخطاب ، جمهرة أشعار العرب، دار صادر، بيروت، لبنان.

(٤٤) كاظم الظواهري، المعادل الموضوعي في الشعر الجاهلي ، دار الهداية للطباعة والنشر، ط١، ١٤٣١ه،٢٠١٠م.

(٤٥) لمياء باعشن، نظريات قراءة النص، مجلة علامات في النقد، ، مج ١٠، ج ٣٩، ٢٠٠١ م.

(٤٦) محمد المبارك، استقبال النص عند العرب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩ م.

(٤٧) محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، السفر الأول، شرح محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، القاهرة،ج١، ١٩٧٤م.

(٤٨) محمد عبد البشير مسالتي، مقولات نظرية التلقي بين المرجعيات المعرفية والممارسة الإجرائية، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع٤ ، ١٨ يونيو ٢٠١٥ م.

(٤٩) المرزباني ،أبو عبدالله محمد ، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق محمد حسين شمس الدين ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١ ، ١٤١٥هـ، ١٩٩٥م.

(٥٠) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، علق عليه غريد الشيخ ، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ج١.

(٥١) مقالة: قراءة في رواية حديثة، مجلة فصول، م٤، ع٤، ١٩٨٤م.

(٥٢) ميجان الرويلي ، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٢م.

(٥٣) نادر كاظم، المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٣م.

(٥٤) نبيلة إبراهيم، (القارئ في النص: نظرية التأصيل والاتصال)، مجلة فصول المصرية،مج ٥، ع ١، ١٩٨٤ م.

(٥٥) نوال بنيراهيم، جمالية الافتراض من أجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي ، دار الأمان، الرباط، المغرب،ط١، ٢٠٠٩م.

(٥٦) هولب، روبرت سي، نظرية الاستقبال، ترجمة رعد عبد الجليل، ط١ ، دار الحوار، ٢٠٠٤ م.

(٥٧) ياوس، علم التأويل حدوده ومهماته، ترجمة بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، ع٣، ١٩٨٨م .

(٥٨) يحيى الجبوري، لبيد بن ربيعة العامري، مكتبة الأندلس، بغداد، ١٣٩٠ هـ ، ١٩٧٠م.

فهرس الموضوعات

م	الموضـــــوع	رقم الصفحة
١	المقدمة	٣٠٠٧
٢	المبحث الأول : مكونات شخصية لبيد ومعالمها	٣٠١٢
٣	المبحث الثاني : التأسيس النظري للبحث	٣٠٢١
٤	المبحث الثالث : البناء الفني والتشكيلات الأسلوبية	٣٠٥٨
٥	الخاتمة	٣٠٩٨
٦	المراجع	٣١٠٠
٧	فهرس الموضوعات	٣١٠٥