جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

تلقي معلقة لبيد في النقد العربي الحديث:

دراسة وتحليل

Receiption of Labid's Mu'alaqa in the Arabic Criticism: A study and an Analysis

إعداد الطالبة

شروق أحمد ضيف الله درادكة

الرقم الجامعي: **2014101014**

إشراف الأستاذ الدكتور:

موسى سامح ربابعة

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

2017

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

تلقي معلقة لبيد في النقد العربي الحديث:

دراسة وتحليل

Receiption of Labid's Mu'alaqa in the Arabic Criticism: A study and an Analysis

إعداد الطالبة

شروق أحمد ضيف الله درادكة

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في تخصص الأدب والنقد من قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة اليرموك، إربد، الأردن

لجنة المناقشة

أ.د. موسى سامح ربابعة	.....	مشرفاً
أ.د. فايز عارف القرعان	.....	عضواً
أ. د. يوسف محمود عليمات	.....	عضواً

2017م

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

الإهداء

أهدي هذا العمل إلى،،،

والديّ؛

إخوتي؛

شقيقتي الغالية سونيا؛

صديقتي إيمان درادكة .....

الباحثة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشكر والتقدير

انطلاقاً من العرفان بالجميل، فإنه ليسرني وليثلج صدري أن أتقدم بالشكر والامتنان إلى أستاذي ومشرفي الأستاذ الدكتور موسى سامح ربابعة الذي مدني من منابع علمه الكثير، الذي ما توانى يوماً عن مد يد المساعدة لي، وحمداً لله بأن يسره في دربي ويسر به أمري.

كما أتقدم بجزيل الشكل إلى أساتذتي أعضاء لجنة المناقشة الموقرين الأستاذ الدكتور فايز عارف القرعان من جامعة اليرموك، والأستاذ الدكتور يوسف محمود عليمات من الجامعة الهاشمية على ما تكبداه من عناء في قراءة رسالتي وإغنائها بمقترحاتهم القيمة.

ولا يسعني في هذا المقام الرفيع إلا أن أتقدم بفائق الشكر والاحترام والتقدير إلى أساتذتي في جامعة اليرموك الذين كان لهم الفضل الكبير في مسيرتي العلمية جزاهم الله عني كل خير.

ولن أنسى جزيل الشكر والتقدير إلى كل من الأخوة والزملاء: الدكتور خميس الصلاج، والأستاذ محمود البنا، والأستاذ نبيل البواب على تقديم المساعدة، والنصح والإرشاد.

لكم مني جميعاً جزيل الشكر والعرفان على ما قدمتموه لي من العون والمساعدة في مسيرتي العلمية.

الباحثة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قائمة المحتويات

الإهداء ..... ج

الشكر والتقدير ..... د

الملخص ..... ز

المقدمة: 1

التمهيد: المناهج النقدية ودراسة العمل الأدبي 5

-الإرهاصات التاريخية لنظرية التلقي 9

1- الشكلانية الروسية: 12

2- ظواهرية إنجاردن: 15

3- التأويل عند غادامير: 20

4- بنيوية براغ: 22

5- سيوسيولوجيا الأدب: 24

الفصل الأول: نشأة نظرية التلقي ومصطلحاتها 26

1- هانز روبرت ياوس: 28

2- فولفغانغ آيزر 39

الفصل الثاني: التلقي وانصهار الآفاق 46

1- المنهج التاريخي: 47

2- المنهج الاجتماعي: 51

3- المنهج النفسي 55

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثالث: التلقي وأفق التوقع..... 67

1- المنهج البنيوي:..... 68

2-المنهج الأسطوري: 89

3- قراءات من داخل النص: 92

الفصل الرابع: معلقة لبيد في ضوء استجابة القارئ 108

الخاتمة:..... 126

المصادروالمراجع 128

Abstract..... 134

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

الملخص

تلقي معلقة لبيد في النقد العربي الحديث: دراسة وتحليل

إعداد الباحثة

شروق أحمد ضيف الله درادكة

إشراف الأستاذ الدكتور:

موسى سامح ربابعة

جاءت هذه الدراسة في تمهيد وأربعة فصول، حيث عُني التمهيد في تحديد علاقة المناهج النقدية في دراسة العمل الأدبي، وجاء الكشف عن أبعاد نظرية التلقي في الفصل الأول، كما عرضت الباحثة آراء النقاد العرب المحدثين الذين تناولوا معلقة لبيد في ضوء مناهج النقد الحديثة، وقد عرضت المناهج في فصلين إذ عني الفصل الثاني بالمناهج السياقية مثل المنهج التاريخي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج النفسي. أما الفصل الثالث فقد اقتصر على المناهج غير السياقية وهي: المنهج البنيوي، والمنهج الأسطوري، والقراءات التي تناولت النص من داخله حيث تنوعت مناهجها.

وتناولت الباحثة الآراء السابقة في الدراسة والتعليق، بصورة كشفت عن وجهة الناقد في دراسته للمعلقة، ورؤيته التي تنطوي عليها القصيدة.

وخصَّت الباحثة نص المعلقة في فصل مستقل، عرضت به تفسيراً لمعلقة لبيد في ضوء نظرية التلقي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المقدمة:

نشأت نظرية التلقي في ألمانيا الغربية بفعل تأثر الفكر الألسني بجملة من التصورات الاجتماعية والفكرية والأدبية، نتج عنها أزمة منهجية في دراسة الأعمال الأدبية دفعت النقاد إلى البحث عن مناهج قراءة جديدة بعدما استنفذت المناهج السابقة طاقاتها في الدراسة.

وتبنت مدرسة كونستانس الألمانية تلك النظرية التي سميت بالتلقي، كوْن روّادها يدرّسون فيها، إذ بدأ ظهور النظرية بعد دراسة ياوس الموسومة بـ (التغير في نموذج الثقافة العربية)، كشف بها عن عيوب الماركسية والبنيوية في دراسة الأدب، واستنفاذهما طاقاتهما في قراءته ليقترح بعدها (نظرية التلقي) بديلةً في الساحة النقدية الأدبية. وذكر روبرت هولب تسميات أخرى للنظرية مثل، نظرية القراءة، أو نظرية الاستجابة، أو نظرية الاستقبال، وكلها تصب في بؤرة واحدة هي التلقي، كما أوضح ما أضافته هذه النظرية إلى الساحة النقدية الأدبية.[1]

وقامت نظرية التلقي على رؤية فلسفية تفسّر الوجود اعتماداً على الفرد بنقلها مركز الاهتمام في قراءة العمل الأدبي إلى القارئ (متلقي النص) كونه جزءًا أساسيًا في النص، فيمنحه دلالته، ويتمم معناه، كما ينتج النص المنتظر. وحضور شخصية القارئ في النص لا تقوم على أساس منتج ومستهلك، بل هي عملية تكاملية متمثلة في حضور شخصية القارئ وثقافته، وخبراته الأدبية، وزمنه، ومرجعياته الفلسفية والفكرية فضلاً عن زمن النص نفسه ليقدم قراءة متجانسة متكاملة.[2]

---

[1] انظر: هولب، روبرت، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ترجمة: عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000، ص10

[2] انظر: رويلي، ميجان، وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، طبعة5، 2007، ص282

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وليست العناية بالقارئ أمرًا مبتكرًا عند أصحاب التلقي، بل لها جذور في المناهج النقدية الحديثة السابقة للتلقي، التي عنيت بدورها في دراسة العمل الأدبي بعدما طغت شخصية المؤلف (مبدع النص) على دراسة الأعمال الأدبية ليكون النص سجلاً تاريخياً ما أفقد العمل الأدبي قيمته الجمالية. ومن الذين اهتموا بالقارئ؛ الشكلانيون الروس الذين توسعوا في فهم شكل النص الأدبي بما يحمله من أساليب وتقنيات أدبية تدفع المتلقي لابتكار طريقة جديدة في القراءة تتصل مباشرة مع نظرية التلقي.

ولا بد لأي نظرية علمية أياً كان ميدان عملها أن تستند إلى جملة من المصطلحات والمفهومات التي تختزل دلالاتها وأبعادها بتقريب الفهم والتطبيق، ومن هذا المنطلق استندت نظرية التلقي إلى عدة مصطلحات تتمثل أهمها في القارئ بأنواعه، وأفق التوقعات، والمسافة الجمالية، والفجوات أو الفراغات، والأثر الجمالي، والسجل التاريخي، وتسعى هذه الدراسة إلى تطبيق تلك المصطلحات على نموذج شعري قديم، وهو معلقة لبيد بن ربيعة العامري. واختير هذا النموذج بعناية، لأنه من أغنى النصوص القديمة بالتنوع اللغوي والدلالي نظراً لتعدد موضوعاته، وتعمق فراغات النص وكثرتها بسبب بعدها الزمني عن المتلقين ما يفتح أفق توقعات متعددة في دراسة المعلقة.

ولم تُقدم الباحثة إلى دراسة المعلقة في ضوء نظرية التلقي إلا بعد محاولة الإلمام بمجمل القراءات السابقة لها، التي تناولت المعلقة بالدرس والتحليل مراعيةً في ذلك الكشف عن وجهة الناقد ومنهجه، وذلك بالتحليل والمناقشة بصورة تكشف عن كيفية تلقي المناهج الأخرى للمعلقة، ومدى تعمقها في ثنايا النص الشعري المدروس، ومن القراءات التي عني بها هذا البحث قراءة طه حسين (حديث الأربعاء (1925م))، ويوسف اليوسف (بحوث في المعلقات (1978م))، ومحمد صديق غيث (التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد (1984م))، ومصطفى عبد الشافي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشوري (الشعر الجاهلي تفسير أسطوري (1986م))، وكمال أبو ديب في (الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي (1986م))، وسامي سويدان (في النص الشعري الجاهلي: مقاربات منهجية (1989م))، وعبد العزيز محمد شحادة (مركزية المرأة في معلقة لبيد (1995م))، وموسى سامح ربابعة (الشعر الجاهلي: مقاربات نصية (2002م))، وغيرها من القراءات النقدية التي تناولت المعلقة بالشرح والتفسير.

وتعود أهمية البحث إلى اشتماله على العديد من آراء النقاد والدارسين التي تناولت المعلقة بالتحليل من حيث تصنيفها بحسب المنهج الذي اتبعه مؤلفها، وعرضها، ومناقشتها بالتحليل والمقاربة بينها بصورة تضع تلك الآراء في ميزان النقد ما أمكن ذلك. ويفتح هذا البحث آفاق القراء اللاحقين بإعادة تلقي الآراء التي دارت حول معلقة لبيد بمنظور فكري جديد يكشف عن أثر الشعر الجاهلي في إثراء التراث العربي من الناحية اللغوية والأدبية، كما يسهم هذا البحث في تغذية المكتبات بدراسة عربية تقارب معلقة لبيد في ضوء نظرية التلقي.

جاء هذا البحث في أربعة فصول رئيسة بعد المقدمة والتمهيد الذي اهتم بالمناهج النقدية ودراسة العمل الأدبي.

فعني **الفصل الأول** (روّاد نظرية التلقي ومفاهيمهم) في نشأة النظرية ومفهومها وأدواتها.

واهتم **الفصل الثاني** (التلقي وانصهار الآفاق) بدراسة القراءات التي تطابقت مع النص تطابقاً كلياً دون زيادة أو نقصان، وهي الدراسات التي سارت وفق المناهج التالية:

1- المنهج التاريخي.

2- المنهج الاجتماعي.

3- المنهج النفسي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وناقش **الفصل الثالث** (التلقي وأفق التوقع) القراءات التي راعت المناهج النقدية المهتمة بالعمل الأدبي ذاته بعيداً عما هو خارجه مثل:

1- المنهج البنيوي.

2- المنهج الأسطوري.

3- قراءات من داخل النص.

واختص **الفصل الرابع** (معلقة لبيد في ضوء استجابة القارئ) بتحليل نص المعلقة في ضوء مصطلحات نظرية التلقي، خاصة بعد تكوين الدراسة صورة متكاملة عن تلقي المناهج السابقة للمعلقة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التمهيد

المناهج النقدية ودراسة العمل الأدبي

ضربت مسيرة النقد الأدبي جذورها في التاريخ حتى تغلغلت منذ الأزل، وقد حفلت تلك الجذور بكثير من التوجهات النقدية التي عنيت بالعمل الأدبي وتفسيره، وكانت أولى تلك التوجهات في العهد اليوناني مع سقراط (469 ق.م) الذي يُعد من أوائل الفلاسفة الذين تعرضوا لنقد النص عامة، والشعر خاصة، وتلاه تلميذه أرسطو (322 ق.م) في كتابه (فن الشعر) الذي عرف بنظرية المحاكاة.[1]

وقد مثل النقاد والفلاسفة اليونان بقعة الضوء التي أنارت الطريق أمام العرب القدماء في دراستهم العمل الأدبي؛ إذ نحا كل ناقد منهم منحًى نقديًا تلقى العمل الأدبي على أساسه. واستمر حال النقد باتجاه واحد في دراسة العمل الأدبي إلى أن وصل إلينا منذ القرون الوسطى وما بعدها من عصر النهضة لتزدهر به الحركة النقدية بشكل كبير، فسارت الدراسات النقدية على أسس منهجية في النقد العربي القديم سواء أكان تنظيرًا أم تطبيقًا. لكنَّ تطوُّر مفهوم المنهج وتكريسه بصورة فاعلة لم يظهر إلا في العصر الحديث، حيث ظهر كثير من المناهج النقدية التي تباين اهتمامها بين المؤلف والنص والمتلقي، ويمثل الحكم على مثل هذه المناهج وانتقالها بالاهتمام بين النص والمؤلف والقارئ موقفا نقديًّا شخصيًّا لدى النقاد نتج عن فهم ذاتي للحركة النقدية التي بنيت على أساس الرفض والقبول.[2]

---

[1] انظر: خضر، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، 1997، ص37.

[2] انظر: صالح، بشرى موسى، نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص13.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويختلف القراء في تلقي النص بين المنهجي واللامنهجي، فالقارئ المنهجي يتبنى فكرًا أو نهجًا معينًا في فهم العمل الأدبي وإنتاج معناه، ويتجاوز اللامنهجي كل المناهج النقدية المتاحة أمامه ويرجح الاستجابة الانطباعية التي يعتمد فيها على الذات في فهم العمل الأدبي. ويرى علم المنهج في ذلك إطلاق عنان الحرية لأنفسهم في التعبير عن ذاتهم وتخيلاتهم. غير أن كل قارئ – حتى إن كان غير منهجي – فهو يسير ضمن خط واحد يحدده لنفسه في فهم النص، وهو بذلك منهجي رغم أنه تجاوز كل المناهج النقدية المتاحة، فالقارئ الانطباعي "يحيل على ميكانيزمات غامضة للتفاعل الذاتي، ولا يعرف هو نفسه عنها شيئًا ولا يريدنا أن نعرف عنها أي شيء، وهو أكثر أنماط التفكير في الموضوعات الخارجية الوهمية"[1].

ويبدو أن المنهجية تعرقل الذاتية في قراءة العمل الأدبي وتعارضها، في حين تمنح اللامنهجية الحدس طابعًا يقينيًا مبررًا على النقيض من المنهجية التي تسير في القارئ ضمن "مجموعة من الخطوات أو الإجراءات الأدائية المتضافرة التي تتسم بالاتساق فيما بينهما، وتخص ميدانًا من ميادين المعرفة"[2].

وكلمة المنهج مقابلة لكلمة "Method" بالإنجليزية، و"Methode" بالفرنسية، وكلتاهما مأخوذة من كلمة "Methodos" اليونانية[3]. ويعرف المنهج بـ "طائفة من القواعد والقوانين العامة تسيطر على سير العقل، وتحدد عملياته، حتى يصل إلى نتيجة معلومة في موضوع من الموضوعات"[4]. وبذلك يكون المنهج الطريقة والمسلك الذي يحدده القارئ في دراسته للعمل الأدبي.

---

[1] الحميداني، حميد، مستويات التلقي، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، عدد 6، المغرب، 1996، ص 95.

[2] صالح، بشرى موسى، نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، ص 12.

[3] انظر: خليف، يوسف، مناهج البحث الأدبي، دار غريب، القاهرة، 2004، ص 11.

[4] المرجع نفسه، ص 11.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأول محاولة لتطبيق المنهج على الأعمال الأدبية كانت في بداية عصر النهضة من القرن السادس عشر، عندما قام راموس (1515-1572) بتقسيم المنطق إلى أربعة أقسام: التصور، والحكم، والبرهان، والمنهج، وحظي المنهج عنده أشد عناية خاصة في الأدب والبلاغة إلا أنه لم ينتهِ إلى تحقيق منهج دقيق للعلوم. ومع ذلك فهو صاحب الفضل في لفت النظر إلى المنهج.[1]

ويشكل المنهج في ظل أي قراءة نقدية خطوةً بالغة الأهمية في تحديد مسار القراءة، وضبطها، وضمان استقامتها، وعليه يترتب الإقبال على النص المدروس أو النفور منه. وقد لخصت بشرى صالح مناهج النقد الأدبي الحديث في ثلاث لحظات: "لحظة المؤلف وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر التاريخي والنفسي والاجتماعي، ثم لحظة النص جسدها النقد البنائي في الستينيات من هذا القرن، وأخيرًا لحظة القارئ، أو المتلقي كما اتجاهات ما بعد البنيوية، ولا سيما نظرية التلقي في السبعينيات منها"[2].

ويبدو من تلك اللحظات مباينة اهتمامات المناهج النقدية في دراسة النص بين المؤلف، والنص، والقارئ، ويعود ذلك الاختلاف إلى طبيعة المرجعيات التي استندت إليها المناهج الأدبية بين الفلسفات التاريخية، والنفسية، والاجتماعية، ومناهج اهتمت في العلم الألسني للنص.

وتعنى المناهج ذات المرجعيات التاريخية والنفسية والاجتماعية بقراءة النص وفق مرحلته التاريخية، والنفسية، والاجتماعية على الترتيب، وسميت بالمناهج الخارجية أو السياقية؛ لأنها

---

[1] انظر: خليف، يوسف،، مناهج البحث الأدبي، ص14.

[2] صالح، بشرى موسى، نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، ص12.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تدرس النص من خارجه وتغفل بنيته اللغوية والشكلية، بصورة جعلت من تلك الدراسات صورةً مطابقةً عن بعضها لاعتمادها على أساليب نفسها.[1]

وتُعد هذه الدراسات مُجحفةً بحق النص ذاته لإهمالها بنية النص، وعدم لفت النظر في القراءة إلى لغته وأساليبه الأدبية، ويعود اهتمام المناهج السياقية في ما هو خارج النص إلى رؤيتهم أن العمل الأدبي نتاج واقع المجتمع، وأنه المعبر عن معاناته، وأن الشاعر هو الناطق الرسمي باسم مجتمعه لامتلاكه قوةً إبداعيةً.

وبقيت حال المناهج النقدية مقتصرةً على القراءات الخارجية للنص حتى بدايات الستينيات من القرن الماضي بعد أن تطور الفكر النقدي، وكانت النظرة إلى المناهج السياقية تتصف بالقصور؛ لذا فمن الضروري استحداث مناهج جديدة تنطلق من النص ذاته، وقد تبنت المناهج غير السياقية ذلك، فاتجهت إلى التشكل اللغوي للخطاب النصي الأدبي (الشعري والنثري) كون اللغة من أهم المتغيرات التي تقع في ذروة النسق المعرفي المتصل بالبلاغة، والأدب[2]، مما دفع إلى تغير الأنساق اللغوية للعمل الأدبي، التي تتطلب بالضرورة تغيير المنهج النقدي ليتمكن من مواكبة العمل الأدبي وطبيعته، ودراسته بصورة كاملة، وعندئذٍ بدأ الاهتمام في بنية النص ابتداء من المناهج غير السياقية ممثلةً بالمنهج الشكلاني، والمنهج البنيوي، ومناهج السيميائية، والمنهج التفكيكي، التي أولت اهتمامها للنص، وتشكله البنيوي بشكل فاعل في فهم العمل الأدبي.

---

[1] انظر: قطوس، بسام، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، جمهورية مصر العربية، 2006، ص21.

[2] انظر: فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996، ص14.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومع تعدد القراءات غير السياقية للنص الواحد، إلا أن اهتمامها البالغ في بنية النص وإغفال متلقيه جعلت منها دراساتٍ قاصرةً بعض الشيء. ولتصحيح ما وقعت به البنيوية من أخطاء نظرًا لمبالغتها في التفنن بتحليل البنية اللغوية للنص، اتجهت الحركة النقدية للبحث عن بدائل، فكانت "اتجاهات ما بعد البنيوية بدائل يتضح فيها دور المتلقي في بناء المعنى وإنتاجه وتغذية التحليل اللساني بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم"[1]. وأعلنت هذه المناهج نقل بؤرة الاهتمام إلى القارئ الذي يعد الركن الأساس في دراسة العمل الأدبي. كما أسست هذه النظريات مصطلحاتٍ نقديةً تسعى إلى الاهتمام بالمتلقي مثل، الانزياح، وأفق التوقع، والقارئ، والمسافة الجمالية، والمتعة الجمالية وغيرها.

الإرهاصات التاريخية لنظرية التلقي

انطلقت نظرية التلقي من الاهتمام الكبير الذي أولته للمتلقي وتفعيل دوره في عملية القراءة، وهذه الأهمية ليست جديدةً في التاريخ النقدي، بل امتد الاهتمام بالمتلقي إلى أن وصل إلى العهد اليوناني القديم. وكانت أولى تلك الاهتمامات عند السفسطائيين[2] بما قدموه من رؤيتهم للمعنى والاستجابة معتمدين بذلك على مرجعياتهم الثقافية؛ إذ أشركوا فيه المتلقي بشكل كبير. كما ظهرت بذور أخرى للمتلقي عند أرسطو في كتابه (فن الشعر) وما قدمه حول فكرة "التطهير"، فمنح الأدب وظيفةً تطهيريةً بما يقصد إليه المؤلف من إيهام في النص بهدف تحقيق الاندماج التام بين المتلقي والعمل الأدبي، وما يخلق هذا الاندماج هو المتلقي، ليحقق العمل الأدبي وظيفته التطهيرية في نفس متلقيه.[3]

---

[1] صالح، بشرى موسى، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص33.

[2] السفسطائيون: فرقة فلسفية يونانية، تعود إلى ما قبل الميلاد، ويدعى رئيسهم ب(جونينوس)، عرفوا بالحكمة والمعرفة، ومساندة الفقراء والضعاف من أبناء شعبهم. (انظر: خضر، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص22).

[3] انظر: خضر، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص22، وهولب، روبرت، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ص47

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولم يخلُ تراثنا النقدي والبلاغي من الاهتمام بالمتلقي خاصة بما يتعلق في قضايا القرآن الكريم ومحاولات تفسيره، بالإضافة إلى بعض القضايا النقدية التي تزامن ظهورها مع تطور الذوق العربي بفعل حركة التدوين، وتعايش العرب مع الأعاجم الأمر الذي أحدث تغيرًا بالذوق العربي الشعري ما انعكس على تغيير الذوق النقدي أيضًا، فكان لفت انتباه النقاد آنذاك إلى المتلقي ودوره بالحكم على جيد العمل من رديئه.[1] إذ كان اهتمام النقد العربي القديم بالمتلقي سامعًا وقارئًا، لدرجة تدفعنا للقول: إنَّ النقد العربي القديم وضع المتلقي في منزلة بالغة الأهمية، وذلك في عصور ازدهار النقد.[2]

ومن أقدم المظاهر العامة لعناية النقد العربي القديم بالمتلقي قبول امرئ القيس وعلقمة الفحل تحكيم أم جندب بينهما.[3] وجاء اهتمام النقاد العرب القدماء بالقارئ في ضرورة مراعاة المبدع حال المتلقي في خطابه الأدبي، وبدء النص بما يجذب السامع مراعاة لنفسيته، ما يعني حضور القارئ أو السامع في ذهن المبدع ليتحقق الالتحام والاندماج بين وعي القارئ وبنية النص. وكان التفات البلاغيين إلى القارئ في كيفية تقديم النص له بصورة واضحة، ثم إشراكه في إنتاج المعنى كثيرًا من الأحيان؛ لذا لجأ بعض الأدباء إلى تنقيح أدبهم قبل تقديمه للقارئ بصورة يفهم المتلقي النص كما يريده مبدعه، ووصفت فاطمة البريكي ذلك التلقي بالتلقي السلبي؛ لعدم إشراك المتلقي في تكوين معنى النص.[4] ومع من ذلك إلا أن هذا التصور للنقد الأدبي والبلاغي القديم يوضح اهتمامًا كبيرًا أولاه النقاد والبلاغيون القدماء للمتلقي.

---

[1] انظر: خضر، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص61-63

[2] انظر: المبارك، محمد، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طبعة 1، 1999، ص91.

[3] انظر: يحياوي، رشيد، التلقي في النقد العربي القديم، علامات، جزء19، عدد5، (ذو القعدة) 1416هـ، (مارس) 1996، ص274.

[4] انظر: البريكي، فاطمة، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، عمان، 2006، ص66، ص88.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولا يعد ما سبق ذكره إرهاصاتٍ تاريخيةً لنظرية التلقي، وإنما هي بذور متناثرة بين ثنايا النظريات النقدية السابقة؛ إذ لم تتجاوز حدود التنظيرات التي ربما جاءت في سياق أذواق أصحابها. فلم تكن نظرية التلقي معروفةً لديهم، ولم يسهموا في تحقيقها كما يدعي بعض الدارسين الذين حاولوا إثبات مرجعيات نظرية التلقي وجذورها إلى التراث العربي البلاغي والنقدي القديم. ومما يدل على ذلك أننا لم نجد ناقدًا يستقل بالتلقي نظريةً نقديةً ولا حتى بالمتلقي إلا في معرض حديثه عن رؤيته بخصوص الشعر أو الشاعر. وثمة شيء لا يمكن لنا إغفاله، هو اهتمام النقاد القدماء بالشاعر والنص على نحو أكثر مما هو عليه في توجهاتهم للمتلقي، وربما كانت ظروفهم التاريخية التي أحاطت بهم وقتها هي ما أغفلهم عن النظر للقارئ.

والحقيقة أن نظرية التلقي نظرية نقدية غربية حديثه، نشأت عند أصحاب مدرسة كونستانس الألمانية، (هانس روبرت ياوس وفولفغانغ آيزر). ولم يذكر أصحاب النظرية تأثرهم بأي من الطروحات النقدية السابقة. والمراد به من الإرهاصات التاريخية لنظرية التلقي هي تلك الاتجاهات التي ظهرت في الستينيات من القرن العشرين؛ إذ هيأت لنظرية التلقي مناخًا فكريًا ساعدها على الازدهار. ويمكن أن تُلخص تلك المؤثرات في خمس مراجع نقدية هي: الشكلانية الروسية، وبنيوية براغ، وظواهرية إنجاردن، وهرمونيوطيقيا جادامار، وسوسيولوجيا الأدب.[1]

وعدّت تلك الاتجاهات من المؤثرات على نظرية التلقي تبعًا لروّاد التلقي ومصادرهم؛ إذ ثمة علاقة بين نظرية التلقي والاتجاهات النقدية السابقة التي اتكأت عليها هذه النظرية في بعض الأحيان. ويتضح ارتباطهم بنظرية التلقي فيما يأتي:

[1] انظر: هولب، روبرت، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ص48.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

1- الشكلانية الروسية:

مثلت الشكلانية الروسية نظرةً جديدةً في التعامل مع النص الأدبي لاهتمامها بتحليله، فاستبعدت عنصر الحياة ومالت إلى تفحص النص بصورة يفصل فيها القارئ بين الشكل والمحتوى، ثم يبحث عن الجزئيات التي تحقق الوحدة العضوية بينهما، وينبع تأثر نظرية التلقي بالشكلانية الروسية من اهتمام الشكلانية الروسية بشكل العمل الأدبي، ما دفع الشكلانية للميل إلى القارئ والنص وإهمال المؤلف وحياته. بالتالي، خلق ذلك تفسيرًا جديدًا للعمل الأدبي الذي يتفق وإيمانهم بضرورة التطور الأدبي. وحققت ذلك من خلال طروحاتها لمفهومي الأداة والتغريب، وأساسهما عند (فكتور شكلوفسكي Viktor Shloviski) في هجومه على عبارة (الفن هو التفكير بالصورة).[1]

وأول طرح لشكلوفسكي أن الصورة ليست المكونة للأدب؛ لأنها "في ذاتها ليست سوى أداة لخلق أقوى انطباع ممكن؛ فهي واحدة من أدوات شعرية كثيرة تستخدم للوصول بالتأثير إلى ذروته".[2] والتوجه لفهم الأدب بالاعتماد على أساليبه ورموزه وصوره الفنية أمر يجعل القارئ يخفق في عملية القراءة وفهم النص؛ إذ يحوّل هذا الأسلوب القراءة إلى شكل مألوف، وربما تكون أقرب إلى اللغة اليومية، وبالتالي لا دور للمتلقي في عملية القراءة؛ لأن النص يفسر نفسه من خلال رموزه.

ويمثل أي عمل أدبي شكلًا من أشكال التعارض بين اللغة اليومية واللغة الشعرية، كما أنه حصيلة "التعارض الشكلي المتجدد على الدوام بين الآثار الجديدة وتلك التي تسبقها في "السلسلة الأدبية" وبينها، أيضًا، وبين القوانين المقررة سلفًا من الأجناس التي تنتمي إليها تلك

[1] انظر: هولب، روبرت، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ص50-51.

[2] المرجع نفسه، ص51.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الآثار"[1] وهو بالتالي، نقل المتلقي من المألوف إلى غير المألوف، الأمر الذي يتطلب بالضرورة قراءةً غير عادية وغير مألوفة. عندها فقط يَمنح العمل الأدبي القارئ أهميته في تحديد وسيلته الإدراكية في عملية الفهم.

وقد أطلق الشكلانيون الروس على عملية القراءة أو الوسيلة التي يستخدمها المتلقي في إدراك النص اسم (الأداة) واختلفوا في تحديدها. وأول من قال بمصطلح الأداة (رومان جاكبسون Roman Jakobson) في محاضراته التي ألقاها عام (1919م) حول الشعر الروسي، وأكد من خلالها عناية المتلقي بالأداة، وضرورة تحديدها في عملية القراءة بوصفها حلقة التواصل بين النص والمتلقي.[2]

وعَدَّ جاكبسون المقاربات النصية بما فيها الاستعارة والتوازي من السمات اللغوية التي تندرج تحت مفهوم الأداة، في حين نظر بعض الدارسين إلى الأداة بوصفها العنصر المتحرك بين أجزاء النص بصورة تربط معها بين أجزائه، وتحقق التطور الأدبي لمفهوم العمل. ويمكن أن نخلص من اختلافات الشكلانيين في تحديد مفهوم الأداة إلى أنها عنصر شكلي، ووسيلة لفهم العمل الأدبي، والأساس الذي يعطي القارئ أهميته باستخدامها لملء فجوات النص ما يمنح القارئ أهميةً بالغةً. فأساس الأداة الإدراك والفهم، بالتالي فإنها تكون هي العنصر الوحيد القادر على سد الثغرات في العمل الأدبي، ما يضمن تطور العمل تبعًا للقارئ وما يضيفه من رؤية جديدة معتمدًا على الأداة التي وظفها في بناء معناه، ما يثبت قيمة العمل الجمالية، ويفعل دور القارئ في عملية القراءة.[3]

---

[1] ياوس، هانز روبرت، نحو جمالية للتلقي (تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب)، ترجمة: محمد مساعدي، النايا للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، 2014، ص52.

[2] انظر: هولب، روبرت، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ص51

[3] انظر: المرجع نفسه، ص53

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبحسب ما جاء عند جاكبسون، فإنه على كل قارئ قبل الشروع في عملية الفهم تحديد أداته التي تعد مدخله لفهم النص، ويرافق استخدام الأداة في عملية الفهم والإدراك تفعيل المتلقي قدراته الإبداعية التي تفسح له المجال للكشف عن الأداة، وفهم العمل الأدبي بشكل أفضل، وتفعيل دوره في عملية الفهم. كما أن اختلاف أداة الفهم للنص الواحد تبعًا لاختلاف القراء ومرجعياتهم يثبت للعمل الأدبي قيمته الفنية، ويكشف عن بعده الجمالي، الأمر الذي يسمح بتعدد قراءات النص الواحد ما يؤدي بالضرورة إلى تطور النص مع كل قراءة جديدة.

وعدَّ جاكبسون التغريب من المفاهيم التي أفادت منها نظرية التلقي، واختلف الشكلانيون الروس في تحديده أهو أداة أم وسيلة؟ فمنهم من قال بأنه يندرج تحت مفهوم الأدوات ويستخدم لتسهيل عملية الفهم، ومنهم من رأى أنه وسيلة توصل القارئ إلى الأداة التي تكشف له عن خبايا النص، وبصرف النظر عن تلك الاختلافات، فالتغريب يمثل تلك الفجوات بين القارئ والنص، التي تفسح المجال أمام القارئ للمشاركة في فهم النص وبناء معناه.[1]

وفي ضوء هذا فإن النص يتضمن عنصر التغريب لما له من أثر كبير من فتح أفق القراء في عملية القراءة، فيختلف القُراء في تحديد أدواتهم لفهم العمل الأدبي مما ينتج عنه تعدد قراءات النص الواحد، وتطور العمل الأدبي مع كل قراءة. وما يجدر هنا ذكره اختلاف درجة عنصر التغريب من نص لآخر تبعًا لمدى قدرة النص على كسر أفق قارئه بما يحمله من فراغات، ومدى ثقافة المتلقي وسعة اطلاعه ما يذلّل تلك الفراغات أمامه ويجعل النص أقرب للمألوف له.

[1] انظر:هولب، روبرت، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ص54

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والحق أن عنصر التغريب يحقق للقارئ فائدتين؛ فهو يلقي الضوء على الأعراف اللغوية والاجتماعية لزمن النص ذاته ما يزيد من ثقافة المتلقي، ويلفت النظر إلى شكل العمل الأدبي ذاته. ما يضطر بالقارئ إلى رؤية النص بمنظور جديد، فيقدم قراءةً جديدةً، والأهم من ذلك هو لفت الانتباه إلى دور المتلقي في فهم العمل الأدبي.[1]

وليس من الضروري أن يكون التغريب في محتوى النص وحده، بل يمكن أن يكون في شكله مع المحافظة على جوهر العمل وتقليده، وربما يكون أيضًا في الأساليب اللغوية. وقد تصبح تلك الأداة شكلًا تقليديًا متعارفًا عليه من قبل أبناء الجيل الواحد نظرًا لكثرة استعمالها لدى الأدباء، ويمكن أيضًا اعتياد المتلقي عليها نظرًا لسعة اطلاعه على ثقافات قديمة تعارفوا على أداة معينة للنص. والنص الأدبي الناجح، هو النص المخالف لكل النصوص الذي يستحدث فيه مؤلفه أساليبه وشكله ولغته الخاصة به، بحيث يكشف عن أداة جديدة مع كل قارئ جديد يعدها مدخلًا لفهمه.

2- ظواهرية إنجاردن:

الظواهرية منهج نقدي حديث ظهر على يد (إيدموند هوسرل 1859-1938(Edmund Husserl))، وتطور هذا الاتجاه على يد عدد من النقاد منهم رومان إنجاردن (Roman Ingarden)، وجان روسيه (Jan Rosai) وغيرهم. وكان من أبرز المؤثرين في نظرية التلقي هوسرل وتلميذه إنجاردن بما قدّماه من طروحات حول الظاهراتية. وقد بدأ هوسرل من تنظيراته حول الفهم للشيء، ورأى أن فهم أي شيء لا يوصلنا إلى حقيقته إذا ما فهمناه من خارجه أو بما يحيط به، ويتحقق فهم الأشياء من داخلها واستبطان ظواهرها (فينومينا Phenomena) من

---

[1] انظر :هولب، روبرت، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ص54، وجدو، سميرة، عملية التلقي في المجالس الأدبية الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام (pdf)، رسالة ماجستير، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة منتوري، قسطينة، الجزائر، 2007-2008، ص22. موقع:(WWW.mohamedrabeea.com)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ذاتها، ونظرًا لمحاولته فهم الأشياء من داخلها طرح هوسرل مفهومين كان لهما دور كبير في التأثير على نظرية التلقي وهما: التعالي، والقصدية.[1]

وأراد هوسرل بالتعالي أن إدراك معنى أي ظاهرة لا يتحقق إلا بعد تمثله في عالم المحسوسات المادي (الخارجي)، ثم ينشأ في الشعور الداخلي للمتلقي، وهذا الإدراك يعتمد على الفهم الفردي الخالص عند المتلقي.[2]

وأشار هوسرل في مفهوم القصدية إلى أن المعنى لا يتكون في ذات المتلقي لنتيجة فلسفية أو معطيات سابقة، إنما ينتج في لحظة آنية محضة ما يفرض على المتلقي التخلص من المعطيات السابقة للنص أثناء إدراك العمل الأدبي.[3] وهو بذلك يُرجئ التحليل المنطقي إلى العمل الأدبي وما يتعلق به من معطيات، ويركز على ما تكون في ذهنه من أفكار وعملية انبهار ناتجة عن العمل بوصفها بنية دالة لشكل المعنى الموضوعي ومجردة من المعطيات السابقة.

وعارض إنجاردن أستاذه هوسرل لمفهوميه (القصدية) و(التعالي), فمنح التعالي طابعًا تطبيقيا؛ إذ نظر إلى العمل الأدبي فوجده يقوم على بنيتين: بنية ثابتة ويسميها (نمطية)، وبنية متغيرة يسميها (مادية). وعدّ الفهم أساس البنية النمطية في حين أن الأسلوب أساس البنية المادية، وقد جعل من المعنى حصيلةً التفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم. أما هوسرل فلم يهتم بالمعنى الحقيقي للظاهرة إنما أراد بالتعالي نتيجة الظاهرة على شعور المتلقي الداخلي ومدى

---

[1] انظر: خضر، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص75-76.

[2] انظر: صالح، بشرى موسى، نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، ص75.

[3] انظر: المرجع نفسه، ص35.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تفاعله معها،[1] وهنا تكمن أهمية الأدب بما يؤثر به في المتلقي وما يخلقه لديه من شعور باللذة الجمالية للنص.

وانتقد إنجاردن أستاذه هوسرل في مفهومه للقصدية بوصفها عملية الفهم القائمة على أساس ذاتي، وهو بذلك ينكر التطابق بين القصدية والبنية الواقعية للعمل. كما عدَّ العمل الأدبي خلاصة تمازج البعد القصدي والواقعي للنص حتى يتمكن من تجريد النص من ذاتيته.[2]

وحول إنجاردن مفهوم القصدية إلى حقائق مادية تتمثل في أربع طبقات، هي: طبقة الصوتيات (تضم الكلمات والحروف)، وطبقة المعنى (تضم الوحدات الحاملة للمعنى كالجمل والمقاطع)، والطبقتان الثالثة والرابعة تتألفان من وجهات النظر المؤطرة، وقد أطلق عليها اسم طبقة (المظاهر التخطيطية). مثلت تلك الطبقات البعد الجمالي والبعد الزماني للنص، ومهمة القراءة الظاهراتية محاولة إدراك المعنى الأدبي في ظل استيعاب هذه الطبقات لتنتقل عملية الفهم من الطابع الذاتي إلى بنية الفهم الخالصة للعمل الأدبي.[3]

ودافع إنجاردن في دراسة النظرية الأدبية "الإشكالية الواقعية المثالية" بفعل إلحاحه الشديد على ضرورة تحليل الأدب من داخله، فنظر للعمل الأدبي بصفته "كيان قصدي صرف، أو خاضع لقوانين مختلفة، بمعنى أنه عمل لا هو معين بصورة نهائية، ولا هو مستقل بذاته".[4] وقراءة النص بصورة مستبعدة لظروفه المحيطة لا توصلنا إلى قراءة واقعية مثالية كما أرادها إنجاردن؛ لذا دعا إنجاردن إلى ضرورة المراعاة أثناء القراءة بين قطبي العمل الأدبي، القطب

---

[1] انظر: خضر، ناظم عودة، دليل الناقد الأدبي، ص75.

[2] انظر: توفيق، سعيد، الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1992، ص331.

[3] انظر: هولب، روبرت، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ص62.

[4] المرجع نفسه، ص61.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفني ويشير إلى النص الذي أبدعه المؤلف (النص الفعلي)، والقطب الجمالي يمثله الإدراك الذي يقوم به القارئ من وعي المتلقي والظروف الخارجة عن النص بصورة تشكل النصوص معها صورًا تخطيطية. وتمثل القراءة الواقعية المثالية للعمل الأدبي نقطة الالتقاء بين القطبين، التي تجعل النص في حركة ديناميكية لا ذاتية.[1]

فأي عمل أدبي ما هو إلا "مشروع دلالي وجمالي يكتمل بالقراءة النشطة التي تملأ ما في النص من فراغات"،[2] ويظل أي نص ناقصًا –على حد قول إنجاردن– إلى أن تُملأ فراغاته التي تعد جوهر النص وأساسه، وبها يتحقق الفهم لدى القارئ. وعملية الفهم هذه لا تتحقق من خلال الذات الدلالية (ذات المؤلف ومشاعره)، ولا من خلال ذات الناقد أو المتلقي التي تفرض أفكارها على النص، بل "يكشف النص عن ذاته للمفسر في خبرة وجودية يتكشف الوجود من خلال عملية توتر أو صراع بين الأرض والعالم، أو بين التكشف والتحجب. ومهمة الفهم والتفسير هي كشف المتحجب والمستتر من خلال المتجلي واللامتحجب، وأي اكتشاف ما لم يقله النص من خلال ما يقوله بالفعل، وهذا يتم من خلال الحوار الذي يقيمه المفسر مع النص".[3]

وتجمع عملية الحوار التي يقيمها المتلقي مع النص بين البعد الجمالي للعمل (طبقات النص)، والبعد الزماني (ما هو خارج عن النص) وتمثل الفترة الزمنية التي أُلفت بها سياقات الجمل للعمل الأدبي؛ إذ يتحد هذان البعدان في العمل الأدبي ليمثلا مواقع تثير الإيهام لدى المتلقي، في حين يتألف النص بالوقت ذاته من العديد من المواقع الواضحة، عندها يأتي دور المتلقي في نقل مواقع الإيهام من اللاتحديد إلى التحديد معتمدًا في ذلك على خبراته وقدراته

---

[1] انظر: آيزر، فولفغانغ، عملية القراءة (مقاربة ظاهراتية)، ترجمة: علي عفيفي، فصول، عدد 16، جزء 4، 1998، ص344

[2] خضر، ناظم عودة، دليل الناقد الأدبي، ص321.

[3] البريكي، فاطمة، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص33.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإبداعية بحيث يكون المعنى الأدبي "خلاصة تلك العلاقة بين المُدرَك والمدرِك، أي أن المُدرِك غير مكتف بذاته، وبمعنى آخر فإن أنغاردن يشير إلى تأكيد نزوعه إلى أن المُدرَكات لا يتحقق معناها بوجودها (أي يصبح ملموسًا بالإدراك) إلا من خلال الإنسان (المتلقي)".[1]

فالتفاعل الذي يشير إليه إنجاردن لا يحدث إلا من خلال ملء الفجوات المتناثرة بين أجزاء النص، وتحقيق كل طبقة من طبقات العمل بالطريقة المناسبة لها، فلا تكون طبقة الأصوات إلا باللفظ والقراءة، وتُفهم وجهات النظر المؤطرة في إطار البعد الزمني الذي يمثلها. وأطلق إنجاردن على مثل هذه العملية في قراءة النصوص (التحقق العياني) بغرض "التمييز بين الصورة المفهومة للعمل الأدبي وبنيته الهيكلية؛ بين الموضوع الجمالي والعمل المبدع".[2] ونتساءل إذا كان المتلقي يملأ فراغات النص بناء على البعدين الجمالي والزمني، فأين يبرز دور المتلقي في فهم النص؟

ولم يغفل إنجاردن دور القارئ في عملية التحقق العياني؛ إذ عدّه الركيزة الأساسية في عملية الفهم، وفرق بين نوعين من الفراغات هما، فراغات مغلقه أو صامتة تتطلب من القارئ توظيف الخبرة المعرفية وإعادة قراءة النص في ضوئها. ويمنح النوع الثاني من الفراغات القارئ احتمالاتٍ كثيرةً في قراءة النص، وملء مثل تلك الفراغات يتطلب امتلاك القارئ قوةً إبداعيةً تمكنه من النص، وتشمل القوة الإبداعية على القدرات الذاتية للمتلقي، والخبرات السابقة التي تمكنه من الربط بين البعد الجمالي والبعد الزمني للنص ليصل إلى فهم مثالي واقعي للعمل الأدبي.[3]

---

[1] خضر، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص82.

[2] هولب، روبرت، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ص64.

[3] انظر: توفيق، سعيد، الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، ص427.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

3- التأويل عند غادامير:

تعد الهيرمينوطيقيا والتأويل من المؤثرات في نظرية التلقي؛ إذ يبرز تأثيرها من خلال مُنظرِّها هانس جورج غادامير (Hans –Georg Gadamer) وطروحاته في محاولته إعادة الاهتمام بالقارئ، وتوظيف الأفق التاريخي للنص في عملية القراءة.

وتعود نشأة الهيرمنيوطيقيا في القرن السادس قبل الميلاد إلى محاولات تأويل الكتب المقدسة والتعليق عليها عند اليهود والنصارى بهدف تسهيل تطبيقها في الحياة البشرية. واستمرت الهيرمينوطيقيا على هذه الحال إلى القرن التاسع عشر حيث أصبحت وسيلةً لتفسير كل النصوص المكتوبة بما فيها النصوص القانونية والأدبية والدينية إلى أن جاء الفيلسوف ويليم ديلثاي (Wilhelm Dilthey) الذي فهم التأويل على أنها "أساس تحويل وتأويل أشكال الكتابة في (العلوم الإنسانية)"،[1] كوّن تلك العلوم تجسد الحياة المعيشة، وهو بذلك يؤسس نظريةً للفهم ولإدراك تلك التجارب.

وتعد الهيرمينوطيقيا "نظرية التأويل وممارسته، وذلك لا حدود تؤطر مجال هذا المصطلح سوى البحث عن المعنى والحاجة إلى توضيحه وتفسيره"،[2] ويوضح التأويل "مرامي العمل الفني ككل ومقاصده باستخدام اللغة".[3] ويرتبط التأويل بالتحليل اللغوي للنصوص بإعادة صياغة مفرداتها والتعليق عليها، فالتأويل يركز على النصوص الغامضة التي يتعذر فهمها.

وقد أوكلت الهيرمينوطيقيا مهمة النصوص الغامضة للمتلقي الذي يقوم بدوره في عملية الفهم، ولتحقيق ذلك توصل ديلثاي إلى ما أسماه بـ(الحلقة التأويلية)، وهي حلقة تنطبق على كل

---

[1] خضر، ناظم عودة، دليل الناقد الأدبي، ص89.

[2] المرجع نفسه، ص88.

[3] المرجع نفسه، ص88.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأعمال المكتوبة، وتنطوي على ضرورة فهم النص بالتوجه إلى المعنى الجزئي الذي يوصلنا إلى الكلي. وطبيعة النص مكونه من وحدات لغوية على القارئ أن يكون لديه شعور مسبق بمعرفتها؛ كي يتحقق الفهم الكلي بربط المعاني الجزئية مع بعضها.

وتقوم عملية الفهم الهيرمينوطيقية للأعمال الأدبية على ثلاثة أسس جدلية لا تصاعدية: التفسير، والفهم، والتطبيق. والعلاقة الجدلية بينهم أن هذه العناصر الثلاثة تشترك مع بعضها في قراءة النصوص، ويتجاوز القارئ بالتفسير حالة الاغتراب التي يستشعرها إزاء موضوع ما لكونه غير مفهوم بالنسبة له،[1] ومعنى الفهم بالنظر في العقل البشري أو إعادة اكتشاف "الأنا" في "الأنت" بإسقاط حياة المتلقي الخاصة على الموضوع لنستشعر انعكاس التجربة داخله.[2]

ويرتبط الفهم بالتفسير لتحقيق الألفة بين المتلقي والنص؛ فلا يكون فهم أي نص إلا بالحوار معه؛ إذ "تتفتح فيه الذات على الموضوع أو الأنا على الآخر بهدف الوصول إلى اتفاق؛ أي إلى شيء مشترك نشعر معه بالألفة".[3] ولكون الأعمال الأدبية، على وجهة العموم، من بين الأعمال التي نستشعر معها بالاغتراب لتكونها من وحدات لغوية فضلًا عن البعد التاريخي بين العمل والمتلقي أحيانًا مما يزيد من درجة الاغتراب بينهما، وقد حدد غادامير هذه الاغترابات في اغترابين: الاغتراب الجمالي، والاغتراب التاريخي.[4]

---

[1] انظر: توفيق، سعيد، الهرمنيوطيقيا والفن عند جادامر (تمهيد في الخبرة الهرمنيوطيقية والخبرة الفينومينولوجية)، عزالدين إسماعيل، جماليات التلقي والتأويل، أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد العربي، القاهرة، 1997، ص153.

[2] انظر: صالح، بشرى موسى، نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، ص39.

[3] توفيق، سعيد، الهيرمنيوطيقيا والفن عند جادامر، ص153.

[4] انظر: إسماعيل، سامي، جماليات التلقي: دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص88، وتوفيق، سعيد، الهيرمينوطيقيا والفن عند جادامر، ص157.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وربط غادامير الوعي الجمالي بخاصية الشكل، ومنح المتلقي حقه بالحكم عليه بالقبول أو الرفض. فكان الوعي التاريخي وعيًا يُلزم القارئ بضرورة العودة إلى الحوادث التاريخية في ضوء سياقات النص التاريخية بهدف تقليل حدة الاغتراب بين المتلقي والنص. وأبرز مسافة اغتراب يواجها المتلقي هي المسافة التاريخية، فهي "القاسم المشترك الذي يدخل في نسيج وعينا الاغترابي إزاء كل من الفن والتاريخ".[1] ولا يكون تقليص هذا الاغتراب إلا بالفهم والتفسير اللذين يتحققان بالحوار الذي يُجريه المتلقي مع النص. ويعتمد الحوار على وجود خبرة لدى المتلقي تمكنه من فهم الأفق التاريخي الخاص بالزمن الأصلي للنص، كما تساعده في تفعيل قدراته الإبداعية في فهم الأفق الجمالي بين سياقات النص.

4- بنيوية براغ:

أثرت بنيوية براغ في نظرية التلقي بما قدمته من طروحات بخصوص البعد الدلالي لنص، والأفق الاجتماعي لكل من النص والمتلقي، وعرفت هذه الطروحات عند زعيم البنيوية موركاروفسكي (Jan More Karloshovisk) وتلميذه فوديشكا (Feloks Fodeshki).

ويعد موكاروفسكي من النقاد الذين امتد نقدهم من الشكلانية إلى البنيوية، وكان امتداده نقله نوعيةً كبيرةً من إيمانه بضرورة دراسة النص بشكله ومحتواه لا شكله وحده. وعدّ اعتبار معنى النص كامنًا في ذاته عملية فهم قاصرة لتكامل العلاقة بين الأدب والمجتمع الذي يصنعه العمل الأدبي. وقبل شروع موركاروفسكي في تنظيراته البنيوية راح ينتقد الشكلانيين، ويتهمهم بأن كل ما قدموه ما هو إلا شعار نضالي استخدمه الشكلانيون في ذلك الوقت لضرورة دحض المناهج النقدية التقليدية آنذاك، تلك المناهج التي بالغت في الاهتمام بالسياقات التاريخية للنص على النقيض من اهتمامهم بالعمل ذاته، فأنقص مما قدمه الشكلانيون، واتهمهم بأنهم لم يكونوا

[1] توفيق، سعيد، الهيرمينوطيقيا والفن عند جادامر، ص159

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شكلانيين حقًا كما كانوا يدّعون، كما لم ينادوا بالتطور الداخلي للعمل الأدبي بل حصروا أنفسهم بالبعد الشكلي ولم يخرجوا عنه.[1]

وتقع البنيوية حلًّا وسطًا بين الشكلانية والمناهج التقليدية، مال موركاروفسكي إليها لفهمها النص على أنه تركيب دلالي مركب يكسر التعارض بين الشكل والمحتوى، فراح يفهم العمل الأدبي على أنه "نظام حيوي دالٌّ"، وبوصفه نظامًا؛ يتكون من مجموعة البنى تتشكل بتركيبه خاصة تجعل منه قالبًا واحدًا. أما بوصفه حيويًا؛ فيجعل النص يتصل مع زمنه الماضي ويشير إلى قابلية النص للتطور مع تعاقب الأزمنة عليها لتحمل دلالة خاصة بها في كل زمن عن الآخر.[2]

وعرّف موركاروفسكي العمل الفني على أنه "علامات مركبة، أي (حقيقية علامية Semiotic Fact) تتوسط بين الفنان والمخاطب (الجمهور، المستمع، القارئ إلخ)".[3] وبوصف الفن علاماتٍ مركبة تمكن موركاروفسكي التخلص من فكرة أن الفن إدراكات عقلية واعية أو غير واعية. أما بوصفه وسيلةً خطابية بين الفن والجمهور فإنه انتقص من فكرة الانعكاس التي آمنت بجعل الفن وسيلة انعكاس لواقع الفنان في ذلك الوقت، الأمر الذي جعله يتخلص من كل الأمور الخارجية التي لا تخدم قراءة النص, وراح يتجه لقراءة النص بوصفه استجابة جمالية لا واقعًا اجتماعيًا تاريخيًا.

وبدأ موركاروفسكي تحليل الجمال للعمل الأدبي، فوجد العمل بنيةً مستقلةً، وعلامةً موصلةً معًا. وتنقسم بنية العمل إلى عمل كمنتج مصنوع، ورمز حسي، وموضوع جمالي مستقر

---

[1] انظر: هولب، روبرت، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ص70.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص71.

[3] المرجع نفسه، ص71.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في الوعي الاجتماعي. فالنص ليس عملًا شخصيًّا مجردًا، ولا هو بنية تاريخية تمثل التاريخ بشكل كلي، إنما يقع العمل الأدبي بينهما في الإدراك الحسي وعلاقات النص الذاتية لتحقيق الاستجابة الجمالية ليبرز دور المتلقي في قدرته على الربط بين البعد الجمالي والبعد التاريخي للعمل الأدبي.[1]

وتبنى فوديشكا– تلميذ موركاروفسكي– تنظيرات أستاذه ودعا إليها بما قدمه من تنظيرات عن وظائف التاريخ الأدبي الثلاثة. كما سعى إلى تحقيق انسجام بين طروحات موركاروفسكي وتطور المعيار الجمالي، وطروحات إنجاردن في التحقق العياني، بشكل كان المتلقي (الناقد) هو المحرك للصور التجسيدية للأعمال الأدبية. غير أنه أهمل الوضع الاجتماعي للعمل الأدبي ومتلقيه اللذين شدد عليهما أستاذه.[2]

5- سيوسيولوجيا الأدب:

عرف هذا المنهج بعد الحرب العالمية الثانية في عام (1932م)؛ إذ برز عند مجموعة من النقاد منهم ليولاونثال (Leo Lawental)، وجوليان هيريش (Julian Hirsch)، وليفن شوكنج (Levin .L . Schucking). الذين راحوا يبحثون في كيفية تلقي الأعمال الأدبية. فلاحظ هؤلاء النقاد اهتمام الدارسين بالعمل ذاته ومؤلفه، وإهمال القارئ والمجتمع في عملية القراءة. كما لاحظوا قبول الدارسين بعض الدراسات للعمل الواحد بل شهرتها أيضًا في حين أهملت بقية القراءات التي تناولت العمل نفسه.[3]

---

[1] انظر: روبرت هولب، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ص71–72.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص86

[3] انظر: المرجع نفسه، ص88–89.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد بحث هؤلاء النقاد في كيفية استقبال الأعمال الأدبية، وتوصلوا إلى ضرورة إشراك المتلقي والمجتمع والبعد التاريخي في قراءة النص. فكان ليولانثال يهتم بالأبعاد النفسية للمتلقي، وعني هيريش في البعد التاريخي للعمل؛ إذ بحث في سبب شهرة مؤلف أو عمل ما في زمن معين وتوصل إلى مجموعة عناصر نشرها في كتاب له بعنوان (بروز الشهرة)، أما شوكنج فقد اعتقد أن معرفة سبب تباين استقبال النصوص مرتبط في ذائقة المجتمع لأنها تصف الاستقبالية العاملة للفن.[1]

وتأثير سيوسيولوجيا الأدب بالتلقي نابع من اهتمامها بغاية الأدب الاجتماعية؛ إذ نظر النقد السيوسيولوجي إلى الأدب بوصفه رسالة اجتماعية تهدف إلى تحليل المجتمع وتغييره كونه المعني بالرسالة. والقارئ هو الذي يتلقي الأدب، كما أنه جزء منه ومن هنا جاء اهتمامهم بالمتلقي.

[1] انظر: هولب، روبرت سي، نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية)، ترجمة: رعد عبدالجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، سورية، 2004، ص88-98.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الأول

نشأة نظرية التلقي ومصطلحاتها

تعود نشأة نظرية التلقي إلى عام (1967م) في ألمانيا الغربية على يد (هانس روبرت ياوسHans R. Jauss)، و(فولفغانغ آيزر Wolf Iser)، حيث شكلت مدرسة كونستانس آنذاك مرجعًا حقيقيًا لنظرية التلقي. ودعا أصحاب التلقي النقاد للتوجه إلى النظرية التي عنيت بالقارئ، وذلك ردًا منهم على المناهج النقدية السابقة التي بالغت في اهتمامها بالمؤلف والنص. ووصف أصحاب التلقي المناهج النقدية السابقة لهم بقصور قدرتها على استيعاب النصوص بشكل كبير؛ إذ أصبحت تدور الدراسات النقدية في دائرة واحدة لتخرج بقراءات متشابهة إلى حد كبير.[1]

وعلى النقيض من المدرسة الألمانية التي تبنت نظرية التلقي هي وروّادها راح جماعة من النقاد الأمريكان يدعون إلى ضرورة مراعاة استجابة القارئ في دراسة النص، وعدّوا هؤلاء النقاد مكملين لمدرسة النقد الألمانية في دعوتهم للاهتمام بالقارئ. والواقع أن لا علاقة للمدرسة الألمانية بما جاء به أتباع النقاد الأمريكان؛ فالنظرية الأمريكية تبحث عن بعض الكتّاب الذين اشتركوا ببعض الأفكار دون أن يؤثر بعضهم ببعض، كما لم ينشروا آراءهم النقدية في صحف ولا مجلات. وتعد النظرية الألمانية صدى التطورات الفكرية لدى جماعة من الدارسين والنقاد في ألمانيا الغربية، وقد أحدثوا تأثيرًا كبيرًا في الساحة الأدبية والنقدية، كما نشروا دراساتهم في مجلات رسمية، مثل مجلة علم الآداب الألسني، ومجلة أبحاث أمستردام.[2]

---

[1] انظر: خضر، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص121.

[2] انظر: هولب، روبرت، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، المقدمة، ص9.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتحمل لفظة (التلقي) معنى الاستقبال لغةً واصطلاحًا، ويشتق التلقي من جذر ثلاثي (لَقِيَ)، فعل ثلاثي متعدٍّ، منه لقيت، وألقى، والق، ولقيان، ولقيه "لقيه بترحاب كبير: استقبله".[1] وجاء في لسان العرب لَقِيَ، ألقى الشيء طرحه، والتلقي هو الاستقبال، وأورد ابن منظور شاهدًا على معنى التلقي، قوله تعالى: **(وَمَا يُلَقَّاهَا إِلَّا الَّذِينَ صَبَرُوا وَمَا يُلَقَّاهَا إِلَّا ذُو حَظٍّ عَظِيمٍ)**،[2] ومعنى (يلقاها) الواردة في الآية الكريمة؛ يعلمها ويوفق إليها.[3]

وعرّف روبرت هولب نظرية التلقي بـ"تحول عام من الاهتمام بالمؤلف والعمل إلى النص والقارئ".[4] وبذلك يشتمل معنى التلقي عند ياوس على "معنيين مزدوجين: الاستقبال والتبادل".[5] وأشارت الدراسات إلى وجود مصطلحات مرادفة لمصطلح (التلقي) في أوساط الأدب، كالاستقبال، والاستجابة، والقراءة غير أن المصطلح الجامع لكل هذه المصطلحات هو التلقي.[6] وعدّ مصطلح (المفاجأة) الشائع في أوساط الدراسات الأسلوبية من مرادفات التلقي؛ إذ ترتبط درجة المفاجأة عند القارئ طرديا مع ظواهر النص الأسلوبية.[7]

وأحدثت جمالية التلقي ثورةً عارمةً في الساحة النقدية آنذاك، تمثلت في تغيير محرك الاهتمام من المؤلف والنص إلى الجمهور الذي يمثله المتلقي أيًّا كان، واستندت بذلك إلى رؤية فلسفية تفسر الوجود معتمدةً على الفرد (المتلقي) على اعتبار أن القارئ هو الفرد الذي يمنح

---

[1] البستاني، بطرس، القاموس المحيط، تحقيق: محمد عثمان، دار الكتب العلمية، جزء 8، بيروت، لبنان، مادة (لقي).

[2] فُصّلت:35.

[3] انظر: ابن منظور، أبو الفضل جمال بن محمد بن مكرّم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة (لقي).

[4] هولب، روبرت، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، المقدمة، ص26.

[5] ياوس، هانز روبرت، جماليات التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ص101.

[6] انظر: المبارك، محمد، استقبال النص عند العرب، ص30.

[7] انظر: ربابعة، موسى، المتوقع واللامتوقع: دراسة في جماليات التلقي، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، مجلد 15، عدد2، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 1997، ص47.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النص دلالته، ويسهم بشكل فاعل في إتمام العمل الأدبي.[1] وسعت نظرية التلقي بتوجهها إلى المتلقي لحثه على المشاركة الفاعلة في فهم (الإدراك) العمل الأدبي؛ إذ حددوا وظيفة القارئ بجعل الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه.[2]

ومن إيمان نظرية التلقي بقدرات الفرد (المتلقي) في فهم العمل الأدبي أطلقت النظرية مجموعة من الفرضيات التي تخدم المتلقي وتشركه بشكل فاعل في بناء معنى النص، وقد صاغ تلك النظريات الناقدان الألمانيان هانس روبرت ياوس، وفولفغانغ آيزر عام (1967م) في محاضرات لهما أُلقيت في جامعة كونستانس تحت عنوان "تاريخ الأدب بوصفه تحدٍّ لنظرية الأدب". وبنى ياوس فرضياته معتمدًا على (أفق الانتظار) في حين اعتمد آيزر على (المتلقي) في بناء المعنى.

1- هانس روبرت ياوس:

نظر ياوس إلى المناهج النقدية التي اهتمت بالعمل الأدبي، فوجدها تسير في فهم العمل باتجاهين؛ منهم من فهمه منطلقًا من البعد التاريخي، ومنهم من فسر النص بالاعتماد على البعد الجمالي للنص ذاته. فمن فهم النص في بنيته التاريخية تقاربت تفسيراته بالتفسيرات النفسية والاجتماعية وغيرها على اعتبار أنها باحثة عن هوية قومية لأصحابها من أجل إقامة كيان لهم.[3] ورأى ياوس أن الوقت قد حان لضرورة وجود دراسات جديدة تقرأ الأعمال الأدبية بصورة مغايرة كون القراءة التاريخية للنص تمثل "شكلًا من أشكال التاريخ، والحال أن يغفل البعد

---

[1] انظر: رويلي، ميجان، وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص282.

[2] انظر: خضر، ناظم، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص123.

[3] انظر: ياوس، هانز روبرت، نحو جمالية للتلقي، ص25.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التاريخي للقضايا الأدبية، علاوةً على ذلك، فهو عاجز عن تأسيس الحكم الجمالي الذي يقتضيه موضوعه، أي الأدب بوصفه شكل فني".[1]

وقيمة أي عمل أدبي لا تتحقق من خلال سيرة مؤلفه، أو تاريخ صدوره، أو موقعه بين الأجناس الأدبية، بل تأتي قيمته من الأثر الذي يتركه لدى متلقيه، واعتراف القراء اللاحقين به. وأصحاب المنهج التاريخي في دراسة العمل الأدبي لا يمنحون النص قيمته ولا يضفون عليه فهمًا جديدًا، وتركز مثل تلك الدراسات على الظروف التاريخية التي أنتجت النص، ومدى توظيف التاريخ في فهم العمل الأدبي بغض النظر عن وظيفة الفن في الحياة. ويميلون بالمقابل إلى معرفة أصل الموروث وثقافته، ومدى استمراريته عبر التاريخ في حين تغفل مثل تلك القراءات الجانب الجمالي للنص.[2]

ويكمن البعد الجمالي في ذات النص؛ لذا جاءت عناية الدارسين غير السياقيين في ذات النص ودلالاته إيمانًا منهم بضرورة خلق الفن للفن. وقد بالغ أتباع هذه المناهج في تفسيراتهم للعمل الأدبي حتى أضافوا للنص ما ليس فيه، واستنزفوا طاقات النصوص حتى كادت تكون قراءاتهم متشابهةً.

وقد حاول ياوس تقديم العمل الأدبي بصورة جديدة، فعني بالتاريخ وسعى إلى إعادة مكانته في قراءة العمل الأدبي، وبدأ يلقي محاضرات عام (1967م) في جامعة كونستانس الألمانية بعنوان (ما التاريخ؟ وما الغرض من دراسته؟)، كشف فيها عن شعوره بالحاجة الملحة لمنهج نقدي جديد لقراءة النصوص بعدما استنزفت المناهج النقدية السابقة قواها في تلقي الأدب.

---

[1] ياوس، هانز روبرت، نحو جمالية للتلقي، ص27.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص28.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ودعا من خلال هذه المحاضرات إلى ضرورة المحافظة على صلة النص بتاريخه بحيث تعيد قراءة النص في ضوء ماضيه واهتمامات حاضره لتكون القراءة أقرب للواقع.[1]

ولم يغفل ياوس – على الرغم من إلحاحه الشديد على ضرورة فهم الأفق التاريخي لأي نص – أهمية البنية اللسانية للعمل الأدبي في قراءة النصوص الأدبية، فدعا إلى فهم النص بناء على منهج يجمع بين البعد التاريخي والبعد الجمالي للعمل ذاته. وأطلق روبرت هولب على مثل هذه القراءة بـ(القراءة الطورية التاريخية الوضعية)، وتجمع مثل هذه القراءات بين أبعاد المنهج الماركسي الذي يمثل البعد التاريخي للنص، وأبعاد المنهج الشكلاني الذي يمثل البعد الجمالي لنص، وهما منهجان متناقضان.[2] وهنا تكمن الصعوبة التي واجهت ياوس في بناء منهجه لقراءة العمل الأدبي.

ونظر ياوس إلى الماركسية والشكلانية فأخذ أفضل ما فيهما، وما يخدم وجهته النقدية. فأثنى على الماركسية التي يمثلها جورج لوكاتش وجولدمان، لاعتمادهما على الناحية الاجتماعية للأدب في قراءة النصوص، وعاب عليهما فكرة (الانعكاس Reflection) التي ركز عليها جولدمان في تنظيراته حول البنيوية فجعل الأدب مرآةً سلبيةً تعكس العالم الخارجي. ونظر ياوس إلى فكرة الانعكاس مقابلة لفكرة المحاكاة عند القدماء، غير أنهم استبدلوا محاكاة الطبيعة بمحاكاة الواقع. وقد نقد ياوس لوكاتش في جدله حول الانعكاس بتصوره على أنه محاولة جدلية تجمع بين الأدب والواقع، ورأى أن مثل هذه المحاولات الجامعة بين الواقع الحالي والأدب القديم غير صالحة، كما تنفي استقلالية الواقع عن الأدب ووجود تاريخ خاص بالفن والأدب. ويزيد ياوس

---

[1] انظر: هولب، روبرت، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ص97.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص98.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بذلك أن وظيفة الأدب لا تكمن في عكس الواقع فقط، بل إن العمل الأدبي أثر فني يزداد مع قدرة العمل على خلق واقع لا يمثله.[1]

وأثنى ياوس على محاولة جولدمان في تأسيس علاقة بين البعد الاجتماعي والأدب مراعيا بذلك التناغم الذي حدث بين بنية المجتمع وبنية العمل، غير أن مثل هذا التناغم الذي عدّه ياوس نقدًا على جولدمان يؤدي إلى اختزال البعد الاجتماعي للأدب، وعدم تحرر المتلقي من أفكاره السابقة في قراءة النصوص، بالتالي يكون قد "حصر الوقع الذي ينتجه في إعادة التعرف إلى أشياء معروفة سلفًا".[2] كما رفض الماركسية القديمة التي رأت أن الأدب معاناة نفسية واجتماعية للمؤلف، ونادى بضرورة التطور التاريخي لقراءات العمل الأدبي.[3]

وفي الواقع، استطاعت الماركسية الكشف عن التطور التاريخي للأدب في حين أغفلت المزايا الجمالية للعمل الأدبي. أما الشكلانية فإنها تكشف عن جماليات النص، وتجعلها الأداة الأساس في فهم العمل الأدبي عندما نحّت التاريخ جانبًا دون إشراكه في بناء العمل. وجاء ياوس ليأخذ أفضل مزايا الماركسية وأفضل مزايا الشكلانية ويجمع بينهما ليصل إلى فهم جديد للنص، وذلك بقراءة الأدب بوصفه عملية جدلية بين الإنتاج والتلقي. عندها تمكن ياوس من تلبية طلبات الماركسية بإحلال النص في سياقاته التاريخية، وتلبية طلبات الشكلانية بإحلال الذات المُدرِكَة بمركز الاهتمام.

وقد أسهم ياوس بدمج سياقات الماركسية والشكلانية من خلال مجموعة من الطروحات التي أسهمت بشكل فعّال في تحقيق التطور التاريخي الوضعي الذي خرج بمسمى له (جماليات

---

[1] انظر: ياوس، هانز روبرت، نحو جمالية للتلقي، ص42-45.

[2] المرجع نفسه، ص47.

[3] انظر: هولب، روبرت، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ص101، وإسماعيل، سامي، جماليات التلقي، ص45.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التلقي). فبدأ ياوس شرح منهجه في دراسة العمل الأدبي مستندًا إلى هيرمنيوطيقيا جادامار، وقال جادامار بضرورة مرور أي عمل أدبي في قراءته بثلاث مراحل وهي: الفهم والتفسير والتطبيق، وهي مراحل جدلية لا تصاعدية.[1] كما أعاد جادامار النص إلى أبعاده التاريخية لكسر حالة الاغتراب التي يستشعرها القارئ إزاء أي موضوع جديد من خلال "الحوار الذي تتفتح فيه الذات على الموضوع أو الأنا على الآخر بهدف الوصول إلى اتفاق، أي إلى شيء مشترك نشعر معه بالألفة".[2]

ولتحقيق فعل الفهم ما على المتلقي إلا تمثل النص الفعلي ليصل إلى الفهم الحاضر لا فهم النص بزمنه الأصلي. فأصل الفهم عند الهيرمنيوطيقيا "نتاج لحوار أصيل بين الماضي وحاضرنا، وهذا يتم في اللحظة التي يحدث عنها (انصهار الآفاق) بين الماضي والحاضر"[3] ليمثل الأفق الذي يصنعه النص بينه وبين متلقيه الجزء الذي تتشكل معه رؤية المتلقي.

ونظر ياوس إلى الفهم على أنه بداية التفسير، وفهم أي عمل أدبي لا يتحقق إلا بفعل الإدراك، وهو الفهم الناتج عن عملية دمج الإدراك مع المعنى ليعيد المتلقي بناء المعنى ببنية مُدرَكة؛ لذا طرح ياوس مفهوم (أفق التوقع) أو (أفق انتظار القارئ) ليتمكن المتلقي من الإجابة على الأسئلة التي تطرحها النصوص ويرتبط جوابها بالأفق التاريخي للنص محاولًا بذلك كسر الفجوة بين التاريخ والأدب.[4]

واستند ياوس في بناء مفهوم (أفق الانتظار) إلى مفهوم جادامار (الأفق التاريخي)، فأخذ مفهوم (الأفق) منه، أما الانتظار فأخذه من (كارل بوبر Karl . R. Popper) في مفهومه

---

[1] انظر: توفيق، سعيد، الهرمنيوطيقيا والفن عند جادامر، ص153

[2] إسماعيل، سامي، جماليات التلقي، ص84.

[3] المرجع نفسه، ص84.

[4] انظر: خضر، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص136.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(خيبة الانتظار). ويحرص جادامار في مفهومه للأفق على ضرورة الوعي التاريخي بوصفه شرطًا أساسيًا في عملية التأويل نظرًا لتضمن أي عمل أدبي أفقًا للنص يتمثل في سياقه التاريخي. أما أفق القارئ فيتكون أثناء عملية تأويل النص التي تتمثل بـ(انصهار الآفاق)، والمراد أفق النص وأفق القارئ. أما بوبر فقصد تمكين القارئ من تحرير قيوده وأحكامه المسبقة في قراءة العمل الأدبي.[1]

وبالرغم من إفادة ياوس في مفهومه (أفق الانتظار) أو (أفق التوقع) من طروحات جادامار وبوبر في جعله مفهومًا أساسيًا في عملية الفهم من أجل تحقيق جمالية التلقي للعمل، إلا أن ياوس يرى لمفهومه خصوصيته. ويعد مفهوم (أفق التوقع) المحور الأساس لنظرية التلقي منذ ظهورها وحتى الثمانينات مع من اختلاف تسمياته، ويعنى هذا المفهوم بـ"ماذا يتوقع القارئ أن يقرأ في النّص؟ وهذا التوقع، وهو المقصود، تحدده ثقافة القارئ، وتعاليمه، وقراءاته السابقة، أو تربيته الأدبية والفنية".[2] ويقر الباحثون ارتباط هذا المصطلح بياوس غير أنهم يؤكدون على جذوره الممتدة في الإنتاج الفكري الفلسفي الأوروبي؛ إذ عرّفه جادامار "بالإشارة إلى التحيزات التي نحملها معنا في أي وقت بعينه، ما دامت هذه التحيزات تمثل أفقًا لا نستطيع أن نرى أبعد منه".[3]

وذكر هولب أن ياوس عرّف أفق التوقع تعريفًا غامضًا معتمدًا في إفهامه على الإدراك العام لدى القارئ، وأوضح أنه ربما يشير ياوس في أفق التوقعات إلى "نظام من العلامات أو

---

[1] انظر: هولب، روبرت، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ص104، وخضر، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص138-140.

[2] حموده، عبدالعزيز، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، عدد232، الكويت، 1998، ص323.

[3] هولب، روبرت، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ص8.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص".[1] غير أن ياوس حدد مفهوم أفق التوقعات في كتابه (جماليات التلقي من أجل تأويل جديد للعمل الأدبي) على أنه "الإحالات القابلة لتحديد الموضوعي الذي ينتج وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها عن ثلاثة عوامل أساسية: تمرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال أو موضوعات أعمال ماضية تفرض معرفتها في العمل، وأخيرًا التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العلمية".[2]

ويتضح مما سبق، أن ياوس لم يُشرْ إلى القارئ العادي أو المستهلك الذي يكتفي بالتلذذ بالمعنى العام للنص. فهو يبحث عن القارئ الذي يمتلك معرفة بالدربة والدراية والممارسات الأدبية من خلال التفاعل مع النصوص المختلفة، والإلمام بالقواعد الفنية والجمالية التي تميز بين الأجناس الأدبية. وفي هذا السياق يذكر أحمد بوحسن في (نظرية التلقي) أن على القارئ أن يكون "مدركًا لتوالي النصوص في الزمان، بحيث ينفذ ببصيرته إلى النصوص التي تأتي باختلالات أو تشويشات جديدة على الانتظارات التقليدية الجارية".[3]

ويمثل أفق التوقع مجموعة التوقعات الأدبية والثقافية التي يتسلح بها القارئ عن وعي أو غير وعي في تناوله للنص، غير أن تلك التوقعات لا تتوقف عند زمن بل تُخلق مع كل زمن جديد تبعًا لكل زمن قراءة. وهذا التلقي يختلف من زمن إلى آخر حسب الظروف المحيطة به، كما يختلف من قارئ إلى آخر حسب تكوينه النظري من حيث القبول والرغبات، وقدرات المتلقي

---

[1] هولب، روبرت، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ص105.

[2] ياوس، هانز روبرت، جماليات التلقي من أجل تأويل جديد للعمل الأدبي، ص4.

[3] بوحسن، أحمد، نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، عدد 232، الرباط، 1998، ص30.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الاجتماعية والثقافية والتاريخية ليشكل كل ما سبق مخزونًا لدى القارئ يتم تلقي النص على أساسه.[1]

ويخبرنا أفق التوقع كيف كان العمل يقيّم ويؤول عند ظهوره، فلا يعطي هذا التأويل معنى نهائيًا بل قابل لأن يبدّل ويغير، أو يزاد توضيحه مع تتابع الأزمنة. ونظر ياوس إلى تاريخ النصوص الأدبية فوجد الدارسين يقرؤون قراءات المتلقين للعمل الأدبي الواحد ويسيرون في تمييز قراءة واحدة وترك البقية، ما يقلل من فرصة إنتاج معنى جديد للنص؛ لذا اتجه ياوس إلى مفهوم (اندماج الآفاق).[2]

وسعى ياوس في اندماج الآفاق إلى دمج آفاق القراء السابقين مما يخدم الأفق التاريخي للعمل الأدبي وأفق المتلقي الحالي الذي يمثله البعد الجمالي للنص. وتعتمد هذه العملية على شرطين أساسيين: "الشرط الأول يراهن على مناهضة النزعة الموضوعية للمدرسة الوضعية من خلال البحث الواعي عن قوانين فنية جديدة، والشرط الثاني يترتب على الشرط الأول، ويطمح إلى إعادة النظر في النقد إن لم نقل تفكيك القوانين الأدبية الموروثة عن الماضي، كردٍّ فعل على الكلاسيكية الجديدة التي أفرزتها دراسة التراث".[3]

وهو بذلك يطلب من المتلقي إعادة تشكيل أفق توقع العمل الأدبي بطريقة موضوعية، بحيث يدمج آفاق رؤية المتلقي الناتجة عن النص نفسه وآراء القراء السابقين. وتعود أهمية إعادة تشكيل أفق توقع القراء السابقين إلى "رصد المعيار الذي يمكن المؤرخ من اعتماده لاستخلاص المسافة الجمالية بينه وبين أفق النص الجديد".[4]

---

[1] انظر: خداده، سالم، النص وتجليات التلقي، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الكويت، 2000، ص44-48، ودرابسة، محمود، التلقي والإبداع (قراءات في النقد العربي القديم)، دار جرير، عمان، الأردن، ص35.

[2] انظر: ياوس، هانز روبرت، نحو جمالية للتلقي، ص14.

[3] المرجع نفسه، ص58.

[4] المرجع نفسه، 19

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ودعم ياوس فرضياته فأضاف إليها مفهومًا آخر إلى جانب أفق التوقع وهو (المسافة الجمالية)، ويشير هذا المصطلح إلى مقدار البعد بين العمل الأدبي وأفق توقع القارئ، وهو "الدرجة التي ينفصل بها عمل ما من أفق توقعات قرائه الأولين"،[1] كما ترتبط المسافة الجمالية للنص طرديًا مع قدرة النص على تخييب آمال القارئ وكسر أفق توقعه.

وتتفاوت درجة انغلاق النصوص على ذاتها تبعًا لمقدار البؤرة التاريخية بين العمل الأدبي ومتلقيه، بالإضافة إلى مدى سعة إطلاع القارئ وقدرته على المشاركة الفاعلة في بناء معنى النص، فقد تتسع هذه المسافة وقد تضيق معتمدةً على درجة الانزياح بين العمل ومتلقيه. فثمة نصوص يتلقاها القارئ من أول إنتاجها، وهو ما يمكن تسميته بالتلقي الإيجابي لكونها لم تخيب آمال قرائها، كما لم تأتِ بما هو جديد ولم تخرج عن المألوف؛ لذا فإن تلقيهم لها بسيط ويتناسب عكسيًا مع درجة المفاجأة التي حققها النص للقارئ. أما النوع الثاني من النصوص، فهو النص الذي يحمل تلقيًا سلبيًا، على حدّ قول ياوس؛ وذلك لكسر أفق توقع قرائه بالإتيان بما هو جديد عليهم، مما يعني عدم تلقي النص بالشكل المباشر التام عند إنتاجه.[2]

ويتم تلقي النص تمامًا وتحويله من نص غريب إلى مألوف في الأزمنة التالية لمولده؛ إذ ترتبط طبيعة تلقي النص لدى القراء في درجة انزياحه عن المألوف، أو ما أطلق عليه ياوس بـ(العدول الجمالي) أو (الفجوة الجمالية)، ويشير هذا المصطلح إلى "المسافة الفاصلة بين أفق التوقع السائد والأثر الأدبي الجديد الذي يمكن لتلقيه أن يودي إلى تغيير في الأفق".[3]

---

[1] عزّالدين، حسن البنّا، قراءة الآخر/قراءة الأنا (نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2008، ص28

[2] انظر: ياوس، هانز روبرت، نحو جمالية التلقي، ص19-20.

[3] المرجع نفسه، ص69.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويعد الانزياح معيارًا على القيمة الجمالية للعمل الأدبي الذي يعود إلى مقدار الفجوة بين النص والمتلقي، ويمكن معاينة هذه الفجوة عن طريق ردود أفعال الجمهور الأول على العمل، فتتنوع تمظهرات تلك الردود حسب نوع المتلقي، ووسائل التعبير. ويسمح قياس المسافة بين ما كان يتوقعه الجمهور الأول وما توصل إليه المتلقي اللاحق لظهور النص إلى قياس مقدار الفارق بين الأفقين، وهذا الفارق يمكن الناقد من تبيان القيمة الجمالية للعمل الفني، بالتالي تغدو الفجوة الجمالية مؤشرًا على مدى شعرية النص الأدبي، ومعيارًا مهمًا لتحليل التاريخي للعملية الإبداعية.[1]

كما تعد خبرات القارئ وتمرسه على تحليل النصوص من العناصر المهمة في تحديد القيمة الجمالية للنص؛ فتذلل هذه الخبرات النصوص وتسهل فهمها بحيث تجعل النص أقرب "للوصفات الجاهزة" على حد قول ياوس، في حين تقدم قلة هذه الخبرات النصوص بصورة جديدة للقارئ مما يزيد مقدار الفجوة بين المتلقي والعمل الأدبي. وترتبط هذه الفجوة بمقدار المفاجأة والمتعة التي يحققها العمل لدى القارئ عند تحليله. [2] وهنا تبرز القيمة الجمالية للعمل الأدبي وتقاس بما يتركه العمل من أثر على مجتمعه، ومدى تفاعل النص مع قرائه المتعاقبين.

ويقابل مصطلح الانزياح أو الفجوة الجمالية عند أصحاب التلقي عنصر المفاجأة في أوساط الدراسات الأسلوبية التي تشترك مع أصحاب التلقي بما أولته من اهتمام بالقارئ، تمثلت من خلال عنصر الاتصال والتأثير الذي يؤدي بالنتيجة إلى عنصر المفاجأة؛ إذ يتألف العمل الأدبي من ثلاثة أساليب هي: أسلوبية العمل تنشأ من خلال العناصر الداخلية للنص، وأسلوبية الإنتاج يحققها المؤلف، وأسلوبية التلقي يمثلها المتلقي بين العمل والقارئ ويحققها بالاتصال الذي

---

[1] انظر: ياوس، هانز روبرت، نحو جمالية للتلقي، ص70.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص7.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ينتج عنه التأثير. وقد أطلق الدكتور موسى ربابعة على مثل هذه العملية اسم (الاتصال الأدبي)؛ إذ يتوجه هذا الاتصال إلى متلقين متعددين وغير معروفين ومتجددين في كل زمان ومكان.[1]

وتحتاج عملية الاتصال هذه وسائل تساعد على تحقيقها حُددت بالمؤلف، والمتلقي، وسياقات النص، واللغة التي تحقق التفاهم بين المتلقي والنص، والوسيلة التي توصلنا للنص. ويعد القارئ العنصر الرئيس الذي يمنح العمل أهميته؛ فهو الذي يتصل مع النص بالشكل المباشر ويفهمه، كما يتأثر به من خلال الاتصال "الذي يفتح أبواب النص للقارئ لكي يفك أسراره ويكشف عن رؤيته للعالم وللأشياء"[2] مما يحول القارئ من مستهلك إلى منتج بما يقدمه من ردود أفعال نتيجة تأثره بالعمل الأدبي وتفاعله معه. ويرتبط هذا التأثر بدرجة انزياح النص عن المألوف لدى المتلقي مما يحقق عنصر المفاجأة عند القارئ، فتخيب آماله ويكسر أفق توقعه من النص. وتشير هذه المفاجأة إلى "ذلك الأثر الذي يخلفه نص أو عبارة من نص في وعي القارئ، أو ذلك الاستنفار الذي تثيره المنبهات في القارئ وتجعله مستنفرًا".[3]

ويرتبط مقدار شدة المفاجأة التي يحققها النص لدى القارئ طرديًا مع المتعة الجمالية التي يشعر بها القارئ عند إنتاج المعنى، ويشير مصطلح المتعة قديمًا إلى الفائدة، غير أن ياوس يستعمله بصورة مخالفة يفصل فيها بين البعد الجمالي والبعد المعرفي. والمراد بالمتعة الجمالية؛ درجة النشوة التي يصل إليها القارئ عند التفاعل مع النص وفك مغالقه.[4]

---

[1] انظر: ربابعة، موسى سامح، جماليات الأسلوب والتلقي (دراسات تطبيقيه)، دار جرير، عمان، الأردن، 2008، ص178.

[2] المرجع نفسه، ص179.

[3] المرجع نفسه، ص101.

[4] انظر: هولب، روبرت، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ص123.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2- فولفغانغ آيزر

قدم آيزر طروحاته حول نظرية التلقي في كتابه (الإيهام واستجابة القارئ للأدب الخيالي النثري)، وأصلها محاضرات ألقاها في جامعة كونستانس عام (1970م). ولم يعرف آيزر رائدًا لنظرية التلقي إلا في منتصف السبعينيات بعد إصدار كتابه (الخبرة الجمالية: سلوكيات القراءة) عام (1976م)؛ إذ حاول آيزر كما فعل ياوس من قبله إعادة تشكيل النظرية الأدبية لصرف النظر عن النص والمؤلف والاهتمام بالمتلقي وعلاقته بالنص لإنتاج المعنى. وبنى آيزر طروحاته متأثرًا في مرجعيات متنوعة أهمها علم النفس واللسانيات والإنثروبولوجيا، كما اعتمد على المفاهيم الظاهراتية وتأثر بشكل واضح في أفكار وطروحات إنجاردن. وغلب على طروحات آيزر الطابع التطبيقي والتوجهات التفسيرية للأدب محاولًا فيها الكشف عن دور القارئ في فهم العمل الأدبي وإنتاج المعنى التي عدّها عنصرًا أساسيًا في تحقيق جمالية التلقي، وبذلك خالف آيزر البنيوية التي رأت أن جمالية التلقي كامنة في ذات النص، وتتشكل من مجموعة البنى اللسانية الخاصة بالنص ذاته. وتنتج جمالية التلقي عند آيزر عن التفاعل بين القارئ والنص الأمر الذي يحقق تطور النوع الأدبي وبناء المعنى.[1]

ويكون إنتاج المعنى حصيلة التفاعل بين القارئ والنص أثناء عملية القراءة على اعتبار أن القراءة عند آيزر "نشاط ذاتي نتاجه المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك وإن المعنى الخفي والمحمول النهائي للنص قد كفّا عن الحضور طبقًا لجماليّة القراءة لديه"،[2] وما يقوم بهذا النشاط هو المتلقي؛ لذا كان أكثر ما أثار آيزر هو: كيف وتحت أي ظرف يكون للنص معنى بالنسبة للقارئ؟.

---

[1] انظر: هولب، روبرت، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ص133-134.

[2] صالح، بشرى موسى، نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، ص48.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نظر آيزر إلى معنى النص فوجده كامنًا في مجموعة من عناصر النص ذاته، وكل عنصر يحمل مستويات مختلفة من المعاني؛ منها مستوى سطحي معروف، ومنها مستوى عميق خفي. ودور القارئ دمج تلك المستويات مع بعضها ليكون المعنى الذي يشكل نتيجة تفاعل بين النص والقارئ.[1] وينطبق هذا الأمر على وصف إنجاردن للعمل الأدبي على أنه مظاهر خطاطية، وهذه المظاهر "هي التي تجعل القارئ على صلة وثيقة بالعمل الأدبي، ويمكن من خلالها إنتاج الموضوع الجمالي".[2]

ويحقق القارئ التواصل مع العمل الأدبي من خلال حدود رسمها له آيزر تساعده على إنتاج معنى النص وهي: مجموعة البنى اللسانية الخاصة بالنص وبذلك يكون النص صورًا خطاطية، ومجموعة التصورات الذهنية التي تضع القارئ أمام نتيجة ارتباطه بالنص، وبنية الأدب البلاغية ليكون المعنى ليس نتاج النص نفسه، ولا ذات المتلقي إنما حصيلة التفاعل بينهما.[3]

وحاول آيزر البحث عن مفهوم قارئه القادر على تحقيق ذلك التفاعل مع النص لينتج المعنى، فوجد (القارئ الضمني) الذي أنكر بعض الدارسين وجوده الحقيقي لدى آيزر، وعدّوه "مفهومًا إجرائيًا ينم عن تحول التلقي إلى بنية نصيّة نتيجة العلاقة الحوارية بين النص والمتلقي ويعبّر عن الاستحسانات الفنيّة التي يتطلبها فعل التلقي في النص".[4] غير أن وجود القارئ الضمني عند آيزر شيء لا يمكن إنكاره، وقد خصه بكتاب له أسماه (القارئ الضمني).

---

[1] انظر: هولب، روبرت، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ص136.

[2] إسماعيل، سامي، جماليات التلقي، ص111.

[3] انظر: هولب، روبرت، نظرية التلقي، ص136، وخضر، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص152.

[4] صالح، بشرى موسى، نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، ص51.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولم يكن آيزر أول من اهتم بالقارئ في النقد الحديث، بل سبقه إلى ذلك عدد من النقاد والدارسين الذين التفتوا إلى القارئ ودوره في إنتاج المعنى. فوجدنا القارئ المتميز عند ميشال ريفاتير، والقارئ العارف عند ستانلي فيش، كما ذكر آيزر القارئ المثالي الذي لم يكشف من أين أتى به وربما كان من صنع آيزر نفسه. ووقف آيزر أمام عدد هائل من القراء، وراح يقسمهم كلٌّ بحسب وظيفته؛ فوجد القارئ الجامع الذي يصلح للكشف عن المواقع الأسلوبية للنص، والقارئ المخبر الذي لم يتعدَّ حدود المفهوم التربوي ويسعى إلى الكشف عن ردود الأفعال التي يولدها النص، ويعيد القارئ المستهدف بناء الفكرة التي كونها المؤلف عن القارئ ضمن محددات تاريخية، ويشير القارئ المثالي إلى ضرورة امتلاك شعور المؤلف نفسه كما يحصر القارئ المعاصر عمله في كيفية تلقي عمل ما من قبل الجمهور.[1]

وكل هؤلاء القراء لا يقومون إلا بعمل جزئي في فهم النص، فهم يركزون على جوانب معينة أثناء القراءة دون الأخرى مما يحد من التفاعل بين القارئ والنص؛ لذا اتجه آيزر إلى مفهوم جديد للقارئ، وحاول تخليصه من كل المفاهيم السابقة للقُّراء وهو (القارئ الضمني)، وبنى آيزر مفهوم القارئ الضمني على وضعية خاصة تتضمن قيمتين؛ قيمة مرجعية، وقيمة نصية يتفاعلان معا بالشراكة لإنتاج المعنى.[2]

ويعد واين بوث(Wayn . C. Booth) أول من قال بمفهوم القارئ الضمني وأخذ آيزر عنه ذلك المفهوم بل تأثر به، وقد طرح بوث مجموعة من المصطلحات النقدية التي تخص جمالية آيزر مثل المسافة الجمالية، ووجهة النظر الجوالة، والقارئ الضمني، وذلك بفعل عناية بوث في تحليل البنى السردية التي تعنى بالقارئ. وعدّ بوث القارئ الضمني مؤلفًا آخر للنص،

---

[1] انظر: خضر، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص162-163.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص164.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ونظر إلى العمل الأدبي فوجد له مؤلفين؛ مؤلفًا حقيقيًّا أنتج النص وأبدعه، ومؤلفًا ضمنيًّا وهو القارئ الضمني الذي يفترضه المؤلف الحقيقي ويبثه بين ثنايا النص. وقد أطلق بوث على هذا المؤلف اسم القارئ الضمني كون السارد يتوجه إليه "بالخطاب بين فترة وأخرى من فترات السرد، وهو غير مشترك بالأحداث على نحو مباشر، وإنما هو تقنية دالة في البناء السردي، وهو رغبة السارد لتوسيع رقعة الأحداث، وتعميم وجهة النظر".[1]

ويخلق المؤلف الحقيقي وجودًا للقارئ الضمني من خلال الفراغات التي يبثها بين ثنايا العمل بين الحين والآخر، وتتيح هذه الفراغات الفرصة أمام القارئ لتفاعل مع النص والمشاركة في بناء المعنى. فالقارئ الضمني؛ هو القارئ الذي يخلقه النص وليس صاحب الوجود المادي كما هو القارئ الفعلي.

أفاد آيزر من مفهوم بوث للقارئ الضمني، وتعامل معه على أنه "حالة نصية وعملية إنتاج للمعنى على السواء"،[2] مما يؤكد أهمية القارئ كمرجعية للنص. ودور القارئ في إنتاج المعنى شيء لا يمكن إغفاله "فهو الذي يقدم الرابط بين كل القراءات المختلفة للنص ويقارن بينهما ويخضعهما للتحليل"،[3] وهو العنصر الوحيد القادر على وصف أثر العمل الأدبي على متلقيه.

ويتمكن القارئ من التفاعل مع النص معتمدًا على قوته الإبداعية، وخبراته في قراءة النصوص. كما يراعي القارئ في بناء المعنى كل ما خرج على النص كالأوضاع والقيم،

---

[1] خضر، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص117.

[2] هولب، روبرت، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ص136.

[3] إسماعيل، سامي، جماليات التلقي، ص134.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والأعراف الاجتماعية والثقافية للعمل. وقد اصطلح آيزر على مثل تلك المرجعيات بـ(السجل التاريخي) أو (الرصيد).[1]

ويشكل هذا الرصيد المناطق المألوفة في النص لدى القارئ من الأعراف والتقاليد والقوانين الاجتماعية التي تجعل القارئ وثيق الصلة بالأفق التاريخي للعمل. ويلتقي آيزر مع ياوس في مفهوم الرصيد بمراعاة القارئ أفق التوقعات السابقة لنص، وإشراكها في إنتاج معنى النص.

لم يترك آيزر لقارئه الحرية في توظيف سجله التاريخي في إنتاج المعنى، بل قيده ونظم فهمه من خلال مجموعة من القواعد أصطلح عليها بـ(الإستراتيجيات).

وحدد آيزر الإستراتيجيات في مجموعة القواعد التي يجب أن ترافق عملية التواصل بين المرسل والمرسل إليه (النص والقارئ) من خلال الفراغات التي تخلقها ويتطلب من القارئ ملئها. ويشرح آيزر أهمية الاستراتيجيات من حيث هي تنظيمية؛ إذ يتم إحلال استراتيجيات النص بفعل تنظيم القارئ بصورة ترتب المعنى لتكون عملية الفهم كلية. كما تكسر الإستراتيجيات أُلفة ما هو مألوف في النص. وتشمل هذه العملية التقنيات اللسانية والبني النصية، فتتيح للقارئ إنتاج معنى يختلف عن الذائقة العامة للنصوص.[2]

كما حدد آيزر مهمة الإستراتيجيات في خلق فراغات النص التي تحتاج إلى ملء من قبل القارئ كي تمنح العمل الأدبي طابعًا جماليًا. غير أن القارئ يستبعدها من عملية الفهم في بادئ الأمر إلى أن يتم الربط بين المستويين الجمالي والفني في النص. وقد اصطلح عليها

---

[1] انظر: هولب، روبرت، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ص103، وخضر، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص139.

[2] انظر: إسماعيل، سامي، جماليات التلقي، ص136.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بعض النقاد بتسميه مناطق (اللاتحديد)، كما أطلق عليها بعض النقاد الألمان اسم (التجسيدات) وتمثل "جوهر الخلاف بين بنية النص وما يضيفه القارئ إليه بتجسيداته".[1]

واستعار آيزر مفهوم (اللاتحديد) من إنجاردن؛ إذ يشير آيزر من خلاله إلى المظاهر الخطاطية المصحوبة بمواقع اللاتحديدات في العمل الأدبي التي عدّها آيزر أساسًا في نجاح أي عمل أدبي. وتفسح مواقع اللاتحديد المجال أمام القارئ في إظهار قدراته الإبداعية ومرجعياته الثقافية ليحقق المشاركة الفاعلة في إنتاج المعنى.[2] وأي عمل يخلو من مواقع اللاتحديد وأكاد أجزم أن لا عمل يخلو منها يجعل النص مستهلكًا إلى حد كبير، كما تقلل من تفاعل القارئ مع النص.

وينظر آيزر إلى النص فيجد أن مناطق الفراغات التي يتمكن القارئ من ملئها نوعان "النوع الأول يحدث في المناطق المفصلية التي يتوقف فيها السرد أو القص. أما النوع الثاني فهو ما يسميه آيزر بـ(مناطق النفي Negation)، وهي المناطق التي يتدخل فيها القارئ بناء على أفق توقعاته وحقائق وعادات الجماعة المفسرة التي ينتمي إليها لتعديل بعض القيم التي يتوقعها ولكنها لا تحدث".[3] فتجعل المتلقي في حالة توتر شديدة إلى أن يُكوّن علاقة منطقية بين أجزاء النص فينقل الفراغات النصية من مواقع اللاتحديد إلى التحديدات بتنقل القارئ بين أجزاء النص من خلال (وجهة النظر الجوالة).

وتمثل وجهة النظر الجوالة تلك النظرات المتنقلة بين جزئي العمل الأدبي؛ الجزء الفني والجزء الجمالي، فتنشأ وجهة النظر الجوالة في نفس المتلقي أثناء القراءة ويتجول به بين أجزاء

---

[1] حموده، عبدالعزيز، المرايا المحدبة، ص324.

[2] انظر، خضر، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص154-155.

[3] حموده، عبدالعزيز، المرايا المحدبة، ص331.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النص بصورة يجمع فيها بين خبرات القارئ ومعايير النص.غير أنها "تتعثر في المواضع التي تحاول فهمه، فيتجاوزها في نفس الوقت بالذات"[1]، ثم يعود ويدرك تلك الفراغات من خلال التحقق العياني الذي يشكل "نشاطًا يقوم به القراء يتعلق باستبعاد العناصر أو المبهمة أو الفراغات، أو الجوانب المؤطرة في النص".[2]

وتجدر الإشارة إلى أن ملء الفراغات تختلف باختلاف القراء مما يعني اختلاف وجهات النظر وتعدد القراءات. ويجد القراء في ممارسة التحقق العياني فرصةً لإعمال خيالهم لتطلب ملء الفراغات قوة إبداعية، ويضيف لها إنجاردن حدة الذهن. وبهذا نقترب من التفاعلية التي اشتهر فيها آيزر وحديثه عن إنتاج المعنى لاسيما إذا كنا أمام قارئ يمتلك خيالًا خصبًا وذهنًا حادقًا. وبهذا فإن المعنى يتحقق نتيجة التفاعل بين القارئ والنص.[3]

---

[1] آيزر، فولفغانغ، فعل القراءة (نظرية جمالية في الأدب)، ترجمة: حميد الحمداني وجلال الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 2009، ص58.

[2] هولب، روبرت، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ص64.

[3] انظر: المرجع نفسه، ص64-65.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثاني

التلقي وانصهار الآفاق

عني هذا الفصل بدراسة القراءات التي راعت المناهج الخارجية أو السياقية بتحليلاتها لنص معلقة لبيد، وقد عاينت هذه القراءات "النص من خلال إطاره التاريخي أو الاجتماعي أو النفسي، وتؤكد على السياق العام لمؤلفه أو مرجعيته النفسية ومنها التاريخي والاجتماعي والنفسي، وهي دعوة ضمنية إلى الإلمام بالمرجعيات الخارجية، مع تحفّظ على الدخول في النصّ إلا من خلال تلك السياقات المحيطة بالمبدع"[1].

وتدعو هذه المناهج إلى المعرفة بالمرجعيات التاريخية والاجتماعية والنفسية المحيطة بمبدع العمل مع إغفال النظر عن بنية النص ذاتها، وملء فراغات أي نص ضمن تلك الأطر المحيطة به. وقد عاين هذا الفصل الدراسات التي راعت في تحليلها المناهج السياقية في تلقي معلقة لبيد، مثل: (حديث الأربعاء (1925م)) طه حسين، و(بحوث في المعلقات (1978م)) يوسف اليوسف، و(الرحلة في القصيدة الجاهلية (1979م)) وهب رومية، و(دراسات في الشعر الجاهلي (1981م)) يوسف خليف، و(قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث(1987م)) محمد زكي العشماوي وغيرها. وقد تناول البحث كلًّا من هذه الدراسات وفق المنهج الذي وافقته.

[1] قطوس، بسام، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 21.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

1- المنهج التاريخي:

يعد المنهج التاريخي أول المناهج النقدية ظهورًا في النقد الحديث فقد تبلور داخل الرومانسية، وانبثق عنها، واهتم أصحاب المنهج التاريخي في وعي الإنسان، وتصوره للتاريخ، ووضوح فكرة التسلسل والتطور والارتقاء[1].

وروّاد هذا المنهج فرديناند برونتيير، وسانف بيف، وهيبولت تين، حيث أفاد فريناند من فكرة داروين في النشوء والارتقاء وتطبيقها على الأدب، فلاحظ أن الأدب يتطور ليتضح منه عناصر وأشكال جديدة تمامًا كما يتطور الكائن الحيّ عند دارون ليصل إلى مرحلة النضج[2]. وأفاد كل من بيف، وتين من علم الأحياء ومناهجه في تتبع سير حياة الأدباء الخاصة، وربطها مع محاولات تفسير العمل الأدبي. وجاء اهتمامهم بالأديب إيمانًا منهم أن الأديب محكوم بالعوامل الحتمية من الجنس، والبيئة، والعصر، وهي سبب تكوينه. ويعنى الجنس بالصفات الوراثية التي اكتسبها الأديب من شعبه، وتهتم البيئة بالمكان الجغرافي الذي عاش فيه الأديب، أما العصر فهو الزمن التاريخي الذي عاش فيه الأديب، وما شهده من أحداث سياسية واقتصادية واجتماعية وكل هذه العناصر تشكل شخصية الأديب التي تظهر في أدبه[3].

يفهم المنهج التاريخي العمل الأدبي من خلال تتبع حياة الأديب الشخصية؛ إذ يسقطها على النص بحيث يحرّف كل معانيه لتصبح مطابقة تمامًا لواقع الأديب وظروف معيشته، عندها يكون النص وثيقة تاريخية خاصة بالأديب يتحدث بها عن حياته ومشاكله.[4] ومن الدارسين الذين حظيت معلقة لبيد عندهم بالقراءة وفق المنهج التاريخي طه حسين في كتابه (حديث الأربعاء).

---

[1] انظر فضل، صلاح، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة 1997، ص 24-26.

[2] انظر: هويدي، صالح، النقد الأدبي الحديث وقضاياه ومناهجه، منشورات السابع من إبريل، ليبيا،1996، ص 72.

[3] انظر: قصّاب، وليد مناهج النقد الأدبي الحديث: رؤية إسلامية، دار الفكر، 2007، ص 26.

[4] انظر: فضل، صلاح، مناهج النقد المعاصرة، ص32.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حدد طه حسين وظيفته في هذه الدراسة "فإني سأكون ترجمانًا بينك وبينه"[1] ليوضح مكانة الأدب القديم ردًّا منه على من يُجردون الشعر القديم من قيمته. ومن الطبيعي أن تحظى معلقة لبيد بدراسة طه حسين كونها من أشهر القصائد الجاهلية وأكثرها تنوعا.

لم يتطرق طه حسين في دراسته إلى تحليل أجزاء المعلقة بل تناولها بيتًا تلو بيت محاولًا بيان مزايا كل بيت على حدة، واكتفى طه حسين بإطلاق الأحكام العامة دون توضيحها التزامًا منه بحدود غرضه من الدراسة، فنجده يقول عن الأبيات الأولى أنها "خشنة الملمس، غليظة اللفظ، بعيدة المعنى عن مألوفنا"[2] وليس ذلك بالشيء الغريب عن الشعر الجاهلي كله، فالألفاظ بدوية تتناسب مع خشونة الصحراء ومفاهيمها. ويصف طريقة لبيد في تصوير العواطف في "طريقة تصوير القوي المؤثر، الذي يثير في نفسك الإعجاب لأنه يؤثر في عقلك وحسك وشعورك معًا"[3]. ويسرد الأمثلة من وصفه لعاطفة الحب والحنان التي يشعر بها لبيد، ووصف الديار القافرة التي هجرها أهلها. وليس من الغريب أن يصف لبيد دياره المقفرة، أو وقوفه على أطلاله ويمعن في وصفها، فهي صورة متوارثة عند الشعراء الجاهليين، وإن اختلف لبيد عن غيره في وصف الأطلال، ففي عمق وصف شعوره بالحنان لتلك الديار، وبث صور الحياة فيها بعدما صورها مقفرة؛ إذ لم يلتفت طه حسين إلى ذلك المطر المفاجئ الذي هطل على الديار، يفهمّ تذبذب صورة الديار من الحياة إلى الموت إلى نفسية الشاعر التي تستحضر صور الديار موحشةً مرةً، وحيةً مرةً أخرى. ويمكن تفسير ذلك الوصف أيضًا بمحاولة لبيد تعميق وصف شعوره بالأسى من خلال عرض صور مغايرة لواقع الديار.

---

[1] طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط 11، جـ1، 1925، ص 18.

[2] المرجع نفسه، ص 18.

[3] المرجع نفسه، ص 19.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويقدم لبيد وصفًا دقيقًا لرحيل النساء من الحي، ابتداء من ركوب الهودج إلى سير الجمال، ثم يصف لبيد أصوات قرع الخيام كأنها تشكو هي أيضًا من الرحيل، وفي دقة وصف لبيد للحظة الرحيل تعبيرًا منه في خروج النساء من سراب إلى سراب آخر. كما يوظف لبيد في هذا الوصف حاسة السمع والبصر واللمس والحركة ليكون مشهدًا متكاملًا[1]. وربما لم يكن لبيد يتوقع حدوث الرحيل، فعبر عن ألمه في صوت الخيام التي ألبسها مشاعره.

ويتخلص لبيد من وصف محبوبته (نوار) ليدخل في القسم الثاني، قسم الناقة التي حملت محبوبته وتسير بها إلى حيث لا تدري ولا يدري هو، يرافقها حمل ناقة لبيد له إلى حيث لا يدري هو أيضًا لكن لبيد يعرف أين هو ذاهب فهو يريد البحث عن نوار والوصل بها.

ويفسر طه حسين إطالة وصف لبيد ناقته للتسلية عن هجر محبوبته له، ومرافقته في تحمل الصعاب بالإضافة إلى سرعتها. وقد أطال الوصف ليضفي على النص طابعًا بدويًا، بما يضيفه إليه من صور صحراوية خلابة، والناقة رمز من رموز الصحراء. ثم يمضي لبيد في استعراض صورٍ أخرى من البيئة الصحراوية تمثلت في قصة الأتان، وقصة البقرة المسبوعة[2].

ولا يبدو ذلك التفسير مقنعًا إلى حدّ ما، فلبيد يرى في ناقته خيرًا من نوار، فهو يعقد مقارنةً في ذاته بينهما، ويجد نوار تهجره والناقة ترافقه، ونوار تعصيه والناقة تطيعه، ونوار تشعره بالألم والناقة تسري عنه وتساعده، فاستحقت الناقة ذلك الوصف من لبيد أكثر من نوار، وبذلك يُفهم سبب اختلاف المشاعر التي سيطرت على لبيد في وصفه لنوار ومشاعره في وصف الناقة.

واستطاع طه حسين الردّ على كل من ينقص من أمر التراث العربي، كما أخبرنا في بداية الأمر من خلال عرض صور فنية بديعة أوردها لبيد، واحتواء المعلقة على الوحدة رغم تعدد موضوعاتها، وبذلك يردّ على كل من ينكر وجود الوحدة في الشعر العربي القديم إلا بالوزن

---

[1] انظر: طه حسين، حديث الأربعاء، ص 22.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص 23-25.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والقافية، ولولاهما لما تشابهت القصيدة، ولكان كلّ جزء منهما في قصيدة واحدة. وفسّر طه حسين إنكار بعض الدارسين لوجود الوحدة في القصيدة العربية القديمة إلى دراستهم الشعر دون تعمق وقبولهم ما يقوله الرواة، وما ينفونه دون علم أو معرفة[1].

ويثبت طه حسين وحدة القصيدة عند لبيد في الكشف عن جمال اللفظ والمعنى، واتفاق الوزن والقافية، ومحاولة لبيد تهيئة جو القصيدة بالنسيب لقربه من النفس البشرية، ثم الرحلة والفخر. ويعرض طه حسين في دراسته لمعلقة لبيد البناء المتماسك للقصيدة، يوضح فيه كيف أن الشعر الجاهلي ليس مبعثرًا كما يدعي الغرب، وإنما يتسم بالوحدة العضوية[2]، ويطلب منهم تبديل مواقع أجزاء القصيدة الواحدة، دون إفساد للمعنى.[3]

وينسب شوقي ضيف معلقة لبيد إلى قسم الشعر الجاهلي في تقسيمه لشعره بين الجاهلية والإسلام. واتسمت معلقة لبيد بشعر المدح الذي عادة ما يقدمه لبيد بعد وصف عفاء الديار، ثم يصف رحلته في الصحراء على ناقته التي يشبهها بالأتان والبقرة الوحشية ليخلص إلى وصف كرمه وفخره بأهله وذكر مناقبهم، وسادة لبيد من سادة قومه التي ورثوها عن آبائهم. ويعلق الدكتور شوقي ضيف على ذلك بأن ما وجده عند لبيد من وصف ورحلة وفخر نجده عند غير من الشعراء الجاهليين، فهي سمة موروثة بين الشعر القديم.[4] ويشير شوقي ضيف إلى لفظة (الأقلام) في قول لبيد:[5]

---

[1] انظر: طه حسين، حديث الأربعاء، ص 31.

[2] تعددت مسميات الوحدة العضوية، منهم من سماها بالوحدة العضوية، ومنهم من قال بالوحدة الشعرية، أو الوحدة الفنية في القصيدة العربية. وتكون الوحدة العضوية في "تحقق الترابط بين شطري البيت وبين أبيات القصيدة شكلًا بالروابط وتتابعًا باستمرارها الحدث الذي ينقلنا إلى وحدة الموضوعية" (العشماوي، محمد زكي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1987، ص 29). لتشمل بنية فكرية حسية متكاملة.

[3] انظر: طه حسين، حديث الأربعاء، ص33-34.

[4] انظر: ضيف، شوقي، العصر الإسلامي، دار المعارف، طبعة 20، القاهرة، ج.م.ع، ص91-92.

[5] ديوان لبيد بن ربيعة العامري، شرح وتقديم: حسن جعفر نور الدين، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان،1990، ص116.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وَجَلَا السُّيولُ عن الطُّلُولِ كَأَنَّها زُبُرٌ تُجِدُّ مُتُونَها أَقلامُهَا

ولمح شوقي ضيف في لفظة (الأقلام) إشارة من لبيد إلى معرفة الجاهليين بالكتابة، وذلك في تشبيه طلول الديار بالوحي أو الكتابة على الحجارة، والسيول جلت التراب عن الطلول كأن آثار الديار كتب طمست فأعيد بعضها على بعض، ووصفها شوقي ضيف بالتشبيهات المتعارف عليها بين الشعراء الجاهليين ولا يعني استخدامها في الشعر الجاهلي ضرورة معرفة الجاهليين بالكتابة. واستشهاد بعض الدارسين على معرفة الجاهليين بالكتابة من خلال لفظة (الأقلام) أو ما شابهها، واستخدامها في حفظ أشعارهم بكتابتها على الحجارة، والسيول تجلي عن كتابتهم ما غطاه فعل الزمن منها.[1]

ولم يخرج سعد شلبي في دراسته لمعلقة لبيد عما قدّمه طه حسين ووهب رومية من حدود المعنى العام للنص، فهو يشرح المعلقة بيتًا تلو بيت دون محاولة تفسير أي جزء منها[2].

2- المنهج الاجتماعي:

عرف المنهج الاجتماعي في فرنسا منذ بدايات القرن التاسع عشر، وهو وليد الفلسفة الطبقية الماركسية التي أنشأها عالم الاجتماع كارل ماركس. وتحمل تلك الفلسفة أبعادًا تشير إلى تشكل المجتمع ضمن طبقات مبنية على أسس اقتصادية وأخرى اجتماعية سياسية. واتصل هذا المنهج بالأدب بعدما أصدرت مدام دي ستايل كتابها (الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية) عام (1800م)، أوضحت به طبيعة علاقات الأدب بالمجتمع، التي تشكل انعكاسًا للواقع، وتعبيرًا

[1] انظر: ضيف، شوقي، الشعر الجاهلي، دار المعارف، طبعة 23، القاهرة، ج.م.ع، 193-140.

[2] النظر في التحليل راجع: شلبي، سعد إسماعيل، الأصول الفنية للشعر الجاهلي، مكتبة غريب، مصر، 1977م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عن المجتمع وتحتم هذه العلاقة على الأديب تمثّل أفكار أبناء طبقته الاجتماعية، والتعبير عن همومها[1].

ويستقي الأديب موضوعاته من مجتمعه، ويبني تصوراته وأفكاره منه أيضًا، فيتأثر به ويؤثر فيه لتشكل علاقة جدلية مستمرة بينهما بصورة تجعل من الأدب وثيقة اجتماعية وتاريخية للأديب ومجتمعه، فهو اللسان الناطق باسم المجتمع، وهو نشاط اجتماعي متميز وضرورة لا غنى عنها[2].

وجاء اهتمام الدارسين بالظروف الاجتماعية للأديب إيمانًا منهم بأن الأديب وليد العصر، والجنس والبيئة التي صنعها له مجتمعه، وأشار إليها من قبل المنهج التاريخي. ويضيف المنهج الاجتماعي وسائل الإنتاج التي تعد عاملًا أساسيًا في تشكيل البيئة الطبقية للمجتمع، ومهمة الأعمال الأدبية تمثل تلك الطبقية كون الأديب نتاج مجتمعه، والناطق باسمهم[3].

ومع من ظهور هذا المنهج منذ زمن طويل إلا أن معلقة لبيد لم تحظَ بالتفسيرات الاجتماعية للمعلقة كاملة، واقتصرت الدراسات على قسم الأطلال منها، وحاول بعض الدارسين فهم الأطلال وفق الظروف الاجتماعية والطبيعية التي عاشها لبيد. ففهم بدوي طبانة الطلل عند لبيد على أنه تعبير عن وصف الطبيعة البدوية والانفعال معها، فهو "لا يتعدى الانفعال بحياة البداوة، وما فيها من مظاهر الطبيعة والحيوان؛ وما يتمجد به سراة العرب وأجوادهم من النجدة وقرى الضيف".[4] وقد عرض لبيد تلك الصور من خلال المطر والسيول والربيع، ثم عرض صورًا للناقة من خلال قصتي الأتان والبقرة الوحشية، كما قدم أيضًا صور الكرم التي نسبها لقبيلته.

---

[1] انظر: قطوس، بسام، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 92.

[2] انظر: قصّاب، وليد، مناهج النقد الأدبي الحديث: رؤية إسلامية، ص 36-37.

[3] انظر: المرجع نفسه، 37.

[4] طبانة، بدوي، معلقات العرب: دراسة نقديّة تاريخية في عيون الشعر الجاهلي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، طبعة 3، 1974، ص162.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبرزت ملامح الطبيعة في طللية لبيد بذكره للأطلال وقد قفرت من أهلها، وتتابع عرضه لصور العفاء والحياة دون ذكر المرأة إلى أن وصل إلى البيت الخامس عشر، الذي ذكر فيه لبيد محبوبته نوار، وكان ذكره لها أشبه بالتشفي والكيد منه بالتعبير عن الحب والود لها في قدرته على نسيانها. وبذلك تبرز في شعر لبيد ملامح العقل ووصف الطبيعة أكثر من عاطفة الحب.[1]

وتعد مقدمة لبيد نموذجًا من نماذج التقليد لدى الجاهليين؛ إذ عقد خليف مقارنة بين مقدمة لبيد ومقدمة زهير بن أبي سلمى، توصل بها إلى نجاح لبيد بشكل كبير في محاكاة مقدمة زهير، فلا خلاف بينهما إلا في بعض التفاصيل الداخلية للمقدمة تأكيدًا منه على التقليد الأعمى الذي يتبعه الجاهليون في مقدماتهم.

وبدأ لبيد مقدمته في عرض منظرين وزع عليهما أحداث الطلل هما: منظر الأطلال خاوية بعدما رحل عنها أهلها، ومنظر صاحبة الأطلال (نوار) تمثلت في صور حركية نشطة، رصد فيها لبيد رحيل نوار عن الديار من ركوب الهودج إلى سير الإبل.[2]

ورغم تلك الصور المفعمة بالإحساس في أطلال لبيد إلا أن يوسف خليف يصف مشاعره في قسم الأطلال بالمصطنعة؛ استحضرها التزامًا منه بالموروث الذي فرض عليه وضع المقدمة الطللية لمعلقته، فلبيد لم يحس بالمشاعر التي وصفها، بل انشغل عنها في وصف الطبيعة الصحراوية، فكانت صورة المطر، وصور متفرقة من طبيعة الحياة البدوية[3].

وفهم وهب رومية المعلقة على أنها كفاح ضد الدهر في قبوله لأحداث أو مقاومتها بفكرة الدهر والفناء، والتشبث بالحياة. وبناء على ذلك تمثل الأطلال صورة الموت والدهر الذي فرض

---

[1] انظر: طبانة، بدوي، معلقات العرب: دراسة نقديّة تاريخية في عيون الشعر الجاهلي، ص161-162.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص139.

[3] انظر: خليف، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص 142.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عليها هذه الحالة لتعود الحياة وتتجدد في الأطلال مع ظهور النقوش على الحجارة بما تحمله من ذكريات ماضية جميلة، وتساقط المطر يعني عودة الحياة للديار مرة أخرى. وربما يفهم من عودة الحياة بظهور النقوش عودة العنصر الإنساني إلى المكان، فهي التي تصنع النقوش. [1]

ويمضي لبيد في عرض صور الموت والحياة في ثلاث قصص تشكلت في قسم الرحلة، وهي قصة الحب الخائب ومكابرته، وقصة الأتان التي حملت ملامح الموت في رحيلها وانقطاعها عن القطيع، وملامح الحياة في وصولها إلى الماء، وقصة البقرة المسبوعة، وهي أعنف وأشد ضيقًا من سابقتها، فملامح الموت تحيط بها من كل الجهات حيث ظهر أول ملمح أنها مسبوعة؛ أي أكل السبع ولدها، وما آلت إليه من حال بعد فقدها ولدها، بالإضافة إلى قسوة الظروف الطبيعية والمكانية عليها, وتجلت ملامح الحياة في قصة البقرة الوحشية بخوضها معركة ضد الكلاب والتغلب عليهم، ويخفي لبيد في القصة الثالثة، قصة حبه الخائب مع نوار في تفاخره بذاته، ونسب قبيلته خوفًا من الكشف عن شعوره بالخسارة. [2] فقد عدّ يوسف خليف مقدمة القصيدة الجاهلية صبغة صبغتها التقاليد الفنية الموروثة لدى الجاهليين، واتبع الجاهليون هذه الصبغة حتى أصبحت لزامًا عليهم. وتضمنت هذه المقومات ثلاث اتجاهات مختلفة، الحب، والخمر، والفروسية، وأكثر أجزاء القصيدة الجاهلية تحمل هذه الاتجاهات في مقدماتها لارتباطها ببيئتهم المادية وحياتهم الاجتماعية[3].

---

[1] انظر: رومية، وهب، الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، ط2، 1979، ص 393-394.

[2] انظر: رومية، وهب، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص 395.

[3] انظر: خليف، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، جامعة القاهرة، مكتبة غريب، القاهرة، 1981، ص 123.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

3- المنهج النفسي

يعد المنهج النفسي من المناهج النقدية الحديثة التي تعاملت مع الأدب من خارجه بتركيز على شخصية الأديب ومشاعره. وتعدد تسميات هذا المنهج، منها النقد التحليلي والنقد التفسيري للأدب[1]. ورائد التحليل النفسي عالم النفس النمساوي سيجموند فرويد الذي بدأ بتطبيق عدة علاجات لطائفة من المرضى العصبيين، تكللت تلك العلاجات بالنجاح، فتبعه في ذلك عدد من الأطباء العصبيين، ثم اندفع مجموعة من دارسي الأدب إلى فهم نفسية الأديب المُنتج للنص وتحليل العمل على أساسها[2].

ويلقي المنهج النفسي في دراسته للأدب الضوء على عملية الخلق والإبداع الفني في بيان العوامل الشعورية وغير الشعورية التي تشكل العمل من خلالها، فيدرسون نفسية الأدباء لفهم العلاقة بين مواقفهم وأحوالهم الذهنية، وخصائص نتاجهم الأدبي[3].

ويفهم التفسير النفسي الإبداع أنه "حالة خاصة قابلة للتحليل؛ لأن كل عمل فني ينتج عن سبب نفسي، ويحتوي على مضمون ظاهر وآخر خافٍ مثله مثل الحلم، أي أنه انعكاس لنفس المؤلف"[4].

وقدم يوسف اليوسف قراءة لمعلقة لبيد في ضوء المنهج النفسي في كتابيه (مقالات في الشعر الجاهلي)، و(بحوث في المعلقات) عقد من خلالهما مقارنة بين معلقة لبيد ومعلقة امرىء القيس، ينتصر فيها للبيد. وفي إطار مقارنته بين المعلقتين يعرض تحليلًا لطللية لبيد، حيث

---

[1] انظر: أبو الرّضا، سعد، الاتجاه النّفسي فينقد الشّعر العربي أصوله وقضاياه، مكتبة المعارف، الرّياض، 1981، ص26.

[2] انظر: قصّاب، وليد، مناهج النقد الأدبي الحديث: رؤية إسلامية، ص 52-53.

[3] انظر: المرجع نفسه، ص 54.

[4] قطوس، بسام، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 50.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تتألف الطللية من ثلاثة انفعالات مركزية؛ حسّ الدمار، وحس الافتراس، وحس الاحتجاز العشقي، وتتوزع هذه الأحاسيس في المعلقة ضمن حدود صورتين أساسيتين هما: صورة الخصوبة وصورة القطيعة[1]، وعرض لبيد من خلال تلك الأحاسيس ثلاث صور للديار تمثلت في: صورة التهدم للديار الخالية، وصورة الديار كما ينبغي أن تكون مستعملًا أسلوب الطلب من خلال لفظة (رُزقت) التي تعبر عن معاناة كل جاهلي من نفاد الماء والرعي.[2] ويتضح ذلك في قول لبيد[3]:

رُزِقَتْ مَرَابِيعَ النُّجُومِ، وَصَابَهَا وَدقُ الرَّوَاعِدِ جَوْدُهَا فَرِهَامُهَا[4]

ويجمع لبيد في صورتي الديار الخالية، والديار كما ينبغي أن تكون بين ملامح الخصوبة والقطيعة في اللحظة الطللية، فتعبر الألفاظ "عفت"، و"تأبد"، و"عُري" عن القطيعة، بينما تمثل صورة المطر وتجدد الحيوان دلالة الخصوبة، وقد دلّ لفظتا "تجد"، و"رجع" على البعث والتجدد.

ويصحو لبيد في الصورة الثالثة من حلمه، لينكشف واقعه بآثار القحل، فيسأل (الخوالد)، وهي الحجارة الصلاب، عن أهله فتعي أن تجيبه، ويقابل يأس لبيد من إجابة الخوالد له يأسه من لقاء نوار والوصل بها، فتكون هذه الصورة تعبيرًا عن "أزمة ذاتية عميقة رسمها معاش متحجر شديد الكبح لمطالب الذات"[5]. فلا جدوى من عبثية سؤاله إلا الإشارة إلى عناد الموت، ويعبر صمت الديار (صُما خوالد ما يبين كلامها) عن شدة ضعف لبيد في حالته الزمنية الراهنة. ثم يعرض لبيد الرحلة في قصتين قصة الأتان التي تنطوي على ما يعانيه البدوي في رحيله طلبًا

---

[1] انظر: اليوسف، يوسف، بحوث في المعلقات، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978، ص 15.

[2] انظر: اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت – لبنان، 1985، ص165.

[3] الديوان، ص 115.

[4] مرابيع النجوم: أنوار الربيع، وهي المنازل التي تحلُّها الشمس فصل الربيع. وصابها: أصابها. الودق: المطر. الجود: المطر التام العام. الرواعد: ذوات الرعد من السحب. الرهام: المطر الخفيف.

[5] انظر: اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص 166.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

للماء، وما يواجهه من مخاطر السفر وحده إلى أن يعثر على مصدر الحياة لهم وهو الماء، وصورة البقرة المسبوعة التي جسدت روح الافتراس ليصنع لبيد لنفسه جوًا آمنًا في ظل اللاأمن في مدحه لنفسه، والتفاخر بقبيلته[1].

ويكرر لبيد صورة الصخور ثلاث مرات في المقطع الطللي، وفي كل مرة تحمل دلالةً تختلف فيها عن الأخرى، فتشير إلى الثبات في (مدافع الريّان) تقابلها صخور امرىء القيس المتحركة، وتشير إلى التجدد في جلاء السيول عن معالمها، ثم تعود إلى الموت في وصفها (بالخوالد) الصماء، وتعبر صور الصخور الثلاث عن الانفعال العميق الذي يحس فيه الإنسان بسبب ضعفه إزاء قوى التدمير الثقيلة، والباطنة للوجود[2].

وأغفل يوسف اليوسف في دراسته لمقدمة لبيد كيفية تنقل لبيد بين هذه الصور الثلاث دون خلل يعتريها في قسم واحد. وربما تتضح علاقة الصور ببعضها في المعادلة الآتية:

الديار قاحلة ← الديار خصبة ← حالة اليأس

↓ ↓ ↓

رحيل "نوار ← حركة استرجاع لذاكرة في الوصل مع نوار ← اليأس من الوصول إلى نوار

وإذا كان يوسف اليوسف يفهم العلاقة بذلك الشكل، فإنه يجعل من نوار العامل الرئيسَ في تكوين الطلل، حيث كشف الطلل عن جانب من علاقة لبيد مع نوار من خلال عرض بعض الصور البدوية، التي أجبرت أهل نوار على الرحيل، وتسببت بمعاناة الشاعر، وهي أيضًا تقطع الوصل بين المحبين كما فعلت مع لبيد ونوار.

---

[1] انظر: اليوسف، يوسف، بحوث في المعلقات، ص 17-18.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص 16.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعدّ يوسف اليوسف طللية لبيد من الطلليات الممتدة، التي لا تقف على حدود الأبيات الأولى من القصيدة، بل تمتد إلى بعض أجزائها الأخرى، وذلك في عودة لبيد لذكر المطر بعد حديث طويل له عن قصص الأتان والبقرة المسبوعة كون المطر هو العنصر الوحيد الذي يطرحه لبيد بديلًا لواقعه[1]. وذلك في قوله[2]:

بَاتَتْ، وأَسبَلَ وَاكِفٌ مِن دِيمَةٍ يُروِي الخَمَائِلَ دَائِما تَسْجَامُها[3]

حاول محمد زكي العشماوي إثبات وجود الوحدة في القصيدة الجاهلية، فاتخذ معلقة لبيد نموذجًا من الشعر الجاهلي ينطبق عليها تعدد موضوعاته، ولاحظ أن كل موضوعات المعلقة تجتمع في خيط شعوري واحد، هو الألم من فراق محبوبته الشاعر له والسعي للوصول إليها الذي عدّه العشماوي مدخله في فهم المعلقة. ثم قسم معلقة لبيد إلى ثلاثة أقسام؛ اللحظة الطللية، والرحلة، والفخر. وتمثل اللحظة الطللية جانبًا دراميًا كشف عن صورة الخراب التي حلّت بالديار، لتتجدد بعدها حال الديار بالمطر، ويعود ذلك التجدد إلى اختلاف عناصر الزمن، التي أجبرت أهل الديار على الرحيل. ثم تغيرت عناصر الزمن وأعادت الحياة إلى الديار ليكون عامل الزمن (المطر) هو الذي دفع أهل الشاعر على الرحيل بفعل جفاف الديار وموتها، هو نفسه العامل الذي تعاقب على الديار وأعاد لها الحياة من جديد لكن دون عودة أهل الشاعر ومحبوبته[4].

ورغم تحول ديار الشاعر من الموت إلى الحياة إلا أن صور رحيل أهله ما زالت تسيطر على ذاكرته، فيستنطق حجارتها المتناثرة، لكن دون جدوى، ويمثل الزمن في تلك اللحظة حركة استرجاعية تستحضر صورة رحيل أهل الشاعر عن ديارهم ومعهم محبوبته نوار، وقد ملئت تلك

---

[1] انظر: اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص 170.

[2] الديوان، ص 122.

[3] واكف: قَطُرَ. ديمة: المطرة التي تدوم مدة. الخميلة: الرملة ذات النبت. تسجامها: انضبابها.

[4] انظر: العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار الشروق، بيروت، 1984، ص 143.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الصور بالحب والحنين إلى ذكريات لبيد مع أهله. وتكشف هذه الصورة عن شدة لوعة الشاعر من الفراق، وعبر لبيد عن تلك اللوعة من خلال تماثل وتتابع صور الوداع في مخيلته؛ ليعبر بها لبيد عن موقف نفسي خالص بدأ من صور الديار مقفرة إلى تناهي قرع الهوادج إلى أُذنه،[1] ويصور بعدها لحظة سير القافلة التي مثلت أعمق بؤرة ألم عند الشاعر.

وتستمر الموجة العاطفية التي عاشها لبيد إلى أن يصحو من غثيانه، ويشعر أن البكاء على من غادر بالأمر غير المجدي، فيقرر المضي في الطريق غير آبه بما يلقاه من مخاطر السفر. بذلك يكون لبيد قد استطاع التخلص من قسم الأطلال والدخول في القسم الثاني في خفة دون عناء أو خلل. ويعلل العشماوي بتر بعض الشعراء مقدماتهم وانتقالهم المفاجئ إلى قسم الرحيل في "كراهية الشاعر القديم للاسترسال في الحنين والبكاء على الحبيبة"[2] كون البكاء ضربًا لا يليق ببدوي.

ويتسم قسم الناقة في "قدرة صاحبها على الإيحاء بالصورة والرمز، والاستعانة باللغة وعناصرها في خلق جو نفسي محدد، بحيث يجد القارئ نفسه أمام رؤية واحدة تريد أن تسيطر على الصورة الكلية للمقطعة"[3]؛ لذا عدّها العشماوي من أكثر الصور إمتاعًا.

ويقدم لبيد الناقة في ثلاث صور هي: صورة السحابة الحمراء، وهي صورة لا تتجاوز حدود المشابهة بين طرفي التشبيه، ووجه الشبة السرعة والخفة. وصورة الأتان، وهي صورة مشبعة بالجو النفسي الخالص، وتحمل صورة البقرة بعدًا دراميًا تمثل التحديّات التي واجهتها

---

[1] انظر: العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص143- 145.

[2] المرجع نفسه، ص 150.

[3] انظر: قطوس، بسام، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 152.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وكيف تغلبت عليها.[1] ويحقق لبيد الوحدة العضوية بين صورة الطلل وصورة الرحلة من خلال "الصراع الحي من أجل البقاء والانتصار على الموت".[2] ويأخذ العشماوي على لبيد في صورة الرحلة عرضه للمطر والخمائل في قصة البقرة المسبوعة، وهما يحملان دلالة الحياة في حين تجسد القصة أبعاد الموت.[3]

ثم ينتقل لبيد بعد صراعه مع الحياة والموت إلى ذكر صاحبته نوار والفخر في بطولاته ومناقب أهله مخاطبًا نوار بذكره مناقبه في إخبارها أنه باستطاعته العيش هو أيضًا من دونها كما تمكنت هي من ذلك بدونه. وقد عبر عن ذلك من خلال عرض مجالس السمر التي يقضيها الشاعر برفقه غير نوار، ويمثل لبيد فيها مثالًا على الرجل العربي الكريم كناية عن الثقة بالنفس. وتمثلت صور الانتصار بكثره استعمال لبيد ضمائر المتكلم مثل (بتُ)، و(وافيتُ)، وتنوع صور انتصارات لبيد منها؛ صورة موقفه مع النعامة التي تسابقت مع فرسه فسبقتها الفرس، واختار النعامة لسرعتها، وصورة انتصار قومه بالكلمة في المناظرات التي تحدث بين القبائل، وصورة كرم أهله في تقديم الطعام للقبائل المجاورة لهم.[4]

ويشير العشماوي إلى تمكن لبيد من تحقيق الوحدة العضوية في معلقته رغم تعدد أجزائها وموضوعاتها، وأساس هذه الوحدة ليس خفة الانتقال من مقطع إلى آخر، إنما "نقل إحساس واحد مهيمن عن طريق صورها وكلماتها وخصائص أسلوبها".[5]

---

[1] انظر: العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص153.

[2] المرجع نفسه، ص159.

[3] انظر: المرجع نفسه، ص162.

[4] انظر: المرجع نفسه، ص172-173.

[5] المرجع نفسه، ص181.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويلبس مفيد قميحة شعور لبيد بالحزن والألم على فراق الأهل والأحبة للديار من خلال الصور التي عرضها لحال الديار بعد هجر أهلها لها بصورة جعل فيها لبيد العاطفة متبادلة بين الأهل والديار، وردَّ قميحة ذلك إلى "أن الاحساس بذلك الرابط القويّ بين الإنسان والمكان، هو إحساس إنسانيٌّ عام يشترك فيه البدائيُّ والمتحضر".[1] من هذا المنطلق بث لبيد الروح في الديار، ورسمها بصورة تبعث معها شعور الديار بالحزن والكآبة.

وهدف لبيد من ذلك التصوير خلق حالة من التعاطف بين الإنسان والمكان يوحي من خلالها رغبته في أن تستقر الحياة، وبذلك الوصف يوحي لبيد أن رحيل البدوي سنّة وتقليد متبع ليس إلا، وهذا ما أراده لبيد أن يتغير. ثم يمضي لبيد ويصور حال الديار بعد رحيل أهلها منها كيف وقد استقر بها الوحش حتى ألفها. ويعرض تلك الصور موظفًا حواسه خاصة العين التي تتجول بين الأمكنة، وتستحضر ما علق في الذاكرة حتى ترسم صورًا جديدة تشعر القارئ معها بالتفاعل التام بين المكان والحواس.[2]

ويستمر لبيد في عرض صور الحواس إلى أن ينتقل إلى الآلسنة عن طريق مخاطبته للديار في قوله:[3]

فَوقَفتُ أُسأَلُها وكيف سُؤالُنا صُمًا خَوَالِدَ ما يَبينُ كَلامُها

وتشتمل الأنسنة عند لبيد على استرسال المشاعر من خلال صور روحية خيالية ليصطدم القارئ في تعارض الخيال مع الواقع عندها يصحو لبيد من حلمه بفعل اليقظة النفسية المتوقعة

---

[1] قميحة، مفيد، شرح المعلقات السبع، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1988، ص193.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص193-194.

[3] الديوان، ص117.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التي أعادت للشاعر ذاته. وفهم مفيد قميحة ذلك الاسترسال في الحلم ضربًا من الترويح عن النفس.[1]

ويمضي لبيد بعد سؤاله للديار إلى وصف رحيل النساء معهن نوار، ويؤسس في وصفه منهجًا ارتضاه لنفسه في أن الحب يجب أن يكون من طرفين، وفي هجر نوار له تكون قد أخلت في نهج لبيد للحب بذلك يكون حبه لنوار قد فسد. وينتقل بعدها لبيد في في رحلته للحديث عن ناقته التي تعينه على السفر، وتعد الرحلة دليلًا من لبيد أنه ليس من طبعة الهجر كما عند نوار. ويقدم لبيد ناقته في صور عدّه من سفرها الدائم؛ فيشبهها بالسحب الحمراء حينًا، وبالأتان حينًا آخر، ويعكس لبيد في صورة الأتان والذكر الخلل الذي يعتري العلاقات بعد الزواج من اختلال موازين الحب بين الأزواج من العصيان، والواقعية، والعقلانية بشكل أكثر عما هو قبل الزواج مما يتسبب بعدم الانسجام.[2]

ويستمر لبيد في وصف ناقته فيصورها بالبقرة المسبوعة التي غفلت عن ولدها فأكلته السباع. ويعكس لبيد في ذلك التشبيه صورة المجتمع بكل أبعاده الواقعية، فالبقرة الوحشية مثال للأم، وولدها رمز لكل شيء يحتاج إلى حرص ورعاية، وتبث صورة الذئاب حالة العدوان التي يتعرض لها كل من الإنسان والحيوان، تمثلت في تجسيد اعتداء الإنسان على الإنسان من خلال الحروب والغزوات، واعتداء الإنسان على الحيوان في محاولة الصيادين قتل البقرة. وتحمل تلك القصة بعدًا اجتماعيًا تمثل في بكاء البقرة الأم على ولدها وفجعها به، واختيار الرقم سبعة الذي يشير إلى مقدار الفترة الزمنية التي قضتها البقرة الوحشية في ندبها على ولدها، ويرمز ذلك الرقم

---

[1] انظر: قميحة، مفيد، شرح المعلقات السبع، ص195.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص196-197.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إلى مقدار الأيام التي يرد فيها الناس على قبور موتاهم.[1] لتشكل تلك الصورة بعدًا إنسانيًا اجتماعيًا متوارثًا، متعارفًا عليه بين الثقافات العربية.

ويرى مفيد قميحة أن غاية لبيد من الناقة "تصوير معاناة الإنسان في ذلك العصر وتقريبها إلى العقول عن طريق التمثيل البدائي الأكثر التصاقًا بحياة الجاهلي، وواقعه، علّة من خلال ذلك يستطيع أن يظهر مرارة ذلك الواقع الذي لا يرتقي فيه الإنسان ولا يتميّز عن واقع الوحش في غاباته ونزواته"،[2] ويعبر في ذلك الوصف عن واقع اجتماعي مضطرب تتحكم فيه الأهواء والأغراض.

وحاول لبيد عند مشيرة محمد شديد تفريغ انفعالاته في لحظته الطللية بالكشف عن الألم الذي أصابه بعد رحيل أهله ومحبوبته عنها، واستعمل حرف المدّ (الألف) كوسيلة لتفريغ الصورة المكبوتة داخله[3]. وملامح الألم التي تبدو على لبيد ناتجة عن فعل الزمن الماضي بالديار حتى هجرها أهلها، فيدعو للديار بالسقيا كي يعود أهلها معهم محبوبته (نوار).

ويكثر لبيد من ذكر الأماكن التي تدل على معرفته الدقيقة بها، ثم يوظف فعل الزمن عليها، وكأنّ لبيد يلبس مشاعر الكآبة للديار التي حزنت هي أيضًا على فراق نوار لها: وتقول مشيرة شديد في ذلك بأن لوعة لبيد على الديار أكثر من لوعته على فراق نوار، فهو "لم يستطع أن ينقل انفعالًا صادقًا أو يعبر عن عاطفة حقيقية تصدر عن تجربة شعورية عاشها في أعماقه، فهو لم يقف بأطلاله وقفة المحب الولهان المحزون الذي خلق أيام سعادته وحبه إنما وقف وقفة

---

[1] انظر: قميحة، مفيد، شرح المعلقات السبع، ص198.

[2] المرجع نفسه، ص198.

[3] انظر: شديد، مشيرة محمد، الجانب النفسي في أطلال المعلقات السبع، مجلة التربية، جامعة الأزهر، 2000، ص 29-30.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العاقل الذي يشغله الواقع الذي يعيش فيه عن الماضي الذي خلّفه وراءه"[1]، فأطلال لبيد تفضح عن شخصية عاقلة حتى في حبه.

والحديث عن تلقي الشعر ضمن المناهج السياقية تبين أن المتلقي يصل إلى إصدار أحكام ونتاجات عامة تنسحب على شعر العصر كله، بصورة تجعل من تلك الدراسات مطابقة لبعضها إلى حدٍّ كبير؛ إذ لم تفسح تلك المناهج لآفاق القراء مجالًا في دراستهم للمعلقة، ويتضح ذلك عند طه حسين الذي اكتفى بالأحكام العامة على المعلقة دون محاولة تفسيرها أو الكشف عما يمكن أن يخالف تلك الأحكام. ودافع طه حسين عن أحكامه في التزامه بحدود الدراسة التي رسمها لنفسه من أول قراءته للمعلقة؛ وهي تعريف الآخرين في أهمية الشعر الجاهلي وقيمته، واشتماله على الوحدة العضوية رغم تعدد موضوعاته.

ويرد طه حسين في تحليله للمعلقة كل ما هو غير مألوف في المعلقة إلى الموروث الذي يماثل فيه لبيد غيره من الشعراء رغم تفرده بعض الأحيان، فيفسر طه حسين اختلاف طللية لبيد عن غيره من الشعراء الجاهليين بتعميق صور الحنان إلى الأهل والأحبة، وبث صور الحياة التي تختلط مع صور الموت بشكل مفاجئ بعدما قدم المكان بصفة الموت العام الأشمل إلى الموروث الجاهلي. كما يرى تعميق وصف لبيد للناقة في عرض صور من الصحراء التي تضفي طابعًا جماليًا على النص الشعري. ولم يضف طه حسين في تفسيراته تلك على النص شيئًا، كما لم تسهم تفسيراته التي تعد أقرب للشروحات في ملء فراغات النص المتناثرة بين ثناياه؛ إذ جاء تركيزه على الموروث العربي الذي فسر من خلاله معلقة لبيد.

[1] انظر: شديد، مشيرة محمد، الجانب النفسي في أطلال المعلقات السبع، ص 32.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولم يخرج طه حسين عن المألوف في تفسيره للمعلقة إلا في موطن واحد حمل أفق توقعه فسر فيه صوت الخيام بالشكوى والاعتراض على الرحيل، وهي شكوى من لبيد جسدها في الخيام.

تقاربت تفسيرات المتلقين للمعلقة في ضوء المنهج الاجتماعي في مقدمة النص المدروس إلى حدٍّ ما إيمانًا منهم في تكريس الشاعر كل ما يعانيه مجتمعه في أول قسم من القصيدة، ويأتي ما بعدها تأكيدًا على ما جاء به في المقدمة كون الشاعر هو الناطق الرسمي باسم مجتمعه، ومحاولة للانفعال مع الطابع البدوي الذي يشكل صورة من صور الشكوى من واقع الرحيل المستمر، والرغبة بالاستقرار حفظًا للحياة. وهي صفة عامة مشتركة بين الشعر الجاهلي كله.

ورغم تطابق التفسيرات التي جاءت وفق المنهج النفسي إلا أنها متفاوته في ذلك التطابق تبعًا لمدى تركيز القراء على الشاعر نفسه، ويحدد تركيز الدارسين على الشاعر مقدار المسافة الجمالية بين المتلقي والنص. وقد نال لبيد حظًا وافرًا من الاهتمام عند يوسف اليوسف الذي ركز على طللية لبيد التي عبرت عن الحالات الانفعالية عند لبيد جسدها من خلال حس الدمار الشامل للديار، وحس الافتراس، وحس الاحتجاز العشقي. وعبر لبيد من خلال تلك الأحاسيس عن حاجة البدوي إلى الماء، الذي يتسبب قلته في رحيل البدوي عن دياره، مما يعرض حياته للخطر في رحيله المستمر، ويبتعد فيه البدوي عن أهله وأحبته. وكان من المتوقع من يوسف اليوسف تبيان كيف جمع لبيد بين الأحاسيس الثلاثة في لحظته الطللية، وتوظيفها في التعبير عن ذاته في معاناته بسبب الرحيل من هجر نوار له.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهدف محمد زكي العشماوي من دراسته لمعلقة لبيد إثبات اشتمالها على الوحدة العضوية، الأمر الذي حدَّ من تركيز محمد زكي العشماوي على شخصية لبيد رغم تحديده للوحدة العضوية في خيط شعوري واحد ساد كل أجزاء المعلقة، وجمع بينها لتمثل رؤية شعرية واحدة عند لبيد تمثلت في معاناة الشعر من جرا هجر محبوبته نوار له، مما زاد من مقدار المسافة الجمالية بينه وبين النص.

ولم يدع محمد زكي العشماوي المتلقي حائرًا في كيفية توليد هذا الخيط الشعوري الواحد بين موضوعات مختلفة في القصيدة، بل أسقط ذلك الخيط على كل أجزاء القصيدة بصورة ملء معها فراغات النص، وكشفت عن كيفية تنقل الشاعر بين أجزاء المعلقة. وقد نجح محمد زكي العشماوي في ذلك إلى حدٍّ كبير خاصة في قسم الرحلة الذي جعله استدراكًا لما عاناه لبيد في طلليته، وقصر محمد زكي العشماوي في أفق توقعه لصورة المطر في قسم الرحلة في وسط يسوده الموت، التي عدّها مأخذًا على لبيد في استحضار صور الحياة التامة وسط الموت العام، كما غفل محمد زكي العشماوي عن تبيان سبب الانتقال المفاجئ من لبيد من وصف الرحلة إلى الفخر بذاته وقبيلته. وربما يعود قصر أفق توقع محمد زكي العشماوي إلى منهجه الذي تبعه في تلقي المعلقة، الذي قصرت معه مقدار المسافة الجمالية في تقديرات محمد زكي العشماوي لضرورة عدم خروج لبيد عن مألوف الشعر الجاهلي في استحضاره مثل تلك الصورة.

ويؤكد محمد زكي العشماوي في تلقيه لمعلقة لبيد وفق المنهج النفسي على ما يعانيه كل جاهلي من قلة المياه، والرحيل المستمر الذي يعد سببًا في فراق الأهل والأحبة، وتشكل تلك المعاناة دعوة من لبيد في هطول المطر المستمر جسدها في لفظة (رُزقت)؛ ليتحقق الاستقرار في المكان.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثالث

التلقي وأفق التوقع

يناقش هذا الفصل الدراسات التي عاينت النص ذاته، بعيدًا عما هو خارجه وسميت بالمناهج الداخلية أو غير السياقية لمقاربتها النصوص "مقاربة محاينة دون الخوض في المرجعيات الخارجية، مع تركيز على النص بوصفه بنية لغوية، وجمالية مكتفية بذاتها، وهي دعوة إلى فتح النّص على نفسه وغلقه أمام المرجعيات"[1] من التاريخية والاجتماعية والنفسية.

وتهتم هذه المناهج في دراستها ببنية النص ذاتها من الشكل واللغة؛ إذ يُفسر النص بالنص دون الرجوع لأي مرجعية خارجية، وأفادت هذه المناهج من اللغة كالشكلانية والبنيوية. وقد عاين هذا الفصل الدراسات التي راعت في تحليلها المناهج غير السياقية في تلقي معلقة لبيد مثل، (التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد: دراسة تطبيقية (1984م)) لمحمد صديق غيث، و(الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي (1986م)) لكمال أبو ديب، و(في النص الشعري العربي: مقاربات منهجية (1989م)) لسامي سويدان، و(الصورة الفنية في شعر الطرد في معلقة لبيد (1410هـ)) لحسن عيسى أبو ياسين وغيرهم. وتناول البحث كل من هذه الدراسات وفق المنهج الذي اتبعته.

[1] قطوس، بسام، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 22.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

1- المنهج البنيوي:

ينظر المنهج البنيوي في بنية النص بعيدًا عن القراءات السياقية التي تهتم بما هو خارج النص؛ إذ يدرس المنهج البنيوي كل بنية من بنيات النص كاللفظة، أو الجملة، أو التركيب وغيرها دراسةً بنيويةً من خلال رصد علاقاتها بالنظام الدلالي أو بيان تطوره.[1]

وتهدف البنيوية إلى دراسة النص ضمن وحدته الكليّة العامة، كما ترفض القراءات الجزئية، وترى أن الدلالة الحقيقية لأي عمل أدبي لا تنهض إلا في البنية الكلية للعمل ذاته[2]. وتبنى كثير من الدارسين والنقاد العرب المنهج البنيوي، وقدموا كثيرًا من الدراسات البنيوية على التراث القديم والحديث، وكانت معلقة لبيد من بين الأعمال الأدبية التي حظيت بعناية الدارسين البنيويين الذين قدموا قراءات مختلفة للمعلقة وفق التفسير البنيوي. ومن بين هؤلاء النقاد عبدالعزيز محمد شحادة الذي حظيت المرأة عنده في عناية بالغة وحظيت المرأة نوار على مكانة عالية في دراسته لمعلقة لبيد؛ إذ جعلها الدافع الذي شكل القصيدة بكل موضوعاتها، وهي التي حققت الوحدة العضوية أيضًا. فبدأت المعلقة في الأطلال كما كل القصائد الجاهلية؛ إذ عدّ القراء السابقون الطلل تعبيرًا عن معاناة لبيد اتجاه الموت والحياة، وما يرافقها من قضايا يعيشها البدوي. وينظر الدكتور عبدالعزيز إلى المعلقة كاملة، فوجدها تسير في خط واحد هو التركيز على محبوبة الشاعر نوار والتحدث عنها.

فقد عفت الديار بكل معالمها واختلاف الأمكنة من محلها، ومقامها، وغولها، ورجامها، واستخدام لبيد الأساليب البلاغية في تصوير الديار المقفرة كالطباق في (محلُّها، مقامها)، (غَوْلها

---

[1] انظر: الشورى، مصطفى عبدالشافي، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، الشركة المصرية العالمية لتوزيع والنشر، مصر، 1996، ص 83.

[2] انظر: الرباعي، عبدالقادر، تحولات النقد الثقافي، دار جرير، عمّان، الأردن، 2007، ص 86.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ورجامها)، (حلاَلُها، حرامها) من أجل "تأكيد العفاء والاندثار وشمولية الزمان والمكان"[1]. ويفتقد لبيد محبوبته (نوار) رغم عفاء الديار من الأهل والأحبة، وعدّ عبدالعزيز محمد شحادة لفظة (أنيسها) الواردة في قول لبيد[2]:

دِمَنٌ تَجَرَّمَ بعدَ عَهْدِ أنيسَهَـــا حِجَجُ خَلَونَ حَلَالُها وحَرَامُهـــا

لفظة غير صريحة من لبيد، يشير بها إلى نوار[3].

واستدل عبد العزيز محمد شحادة إلى ذلك في قول لبيد[4]:

عَرِيَتْ وكانَ بِها الجميعُ فَأَبكـرُوا منها، وَغُودِرَ نُؤيُهَا وَثَمَامُهَـــا[5]

كما انتبه عبد العزيز محمد شحادة إلى شرح العشماوي لهذا البيت، والذي وصف فيه العُري بالإحساس بفقد الأهل والأحبة لا عُري الماء والعشب. ويحمل الفعل (عُريت) دلالة العُري الوجداني الذي فقد معه لبيد محبوبته وليس عُري الماء والغذاء، لأن الأثر الذي يتركه الإنسان في الديار أكثر تأثيرًا من نفاذ الماء والغذاء[6]. وإذا أُخذ هذا التفسير مع لفظة (الأنيس) نجد أن المكان قد عُري بعد مغادرة أنيس لبيد له، وأنيسه محبوبته (نوار). فعُريُّ المكان في عيون لبيد لا واقعًا حقيقيًا.

ويصف عبد العزيز محمد شحادة مشهد رحيل النساء بمشاهد (الخطف الإرجاعي) لماضيه من "محاولة للإمساك به ولإبقائه حاضرًا حيًّا، وهو آخر ما وقعت عليه عينا الشاعر

---

[1] عبدالعزيز، محمد شحادة، مركزية المرأة في معلقة لبيد، مجلة جامعة البعث، عدد6، جزء1، 1995، ص 35.

[2] الديوان، ص 115.

[3] انظر: عبدالعزيز، محمد شحادة، مركزية المرأة في معلقة لبيد، ص 35.

[4] الديوان، ص 117.

[5] أبكروا: بكرت من المكان، أي سرت من بكرة. النؤي: نهير يحفر حول البيت لينصب إليه ماء البيت. الثمام: نوع من اللبن الذي يسد به ما في البيت من خلل.

[6] انظر: عبدالعزيز، محمد شحادة، مركزية المرأة في معلقة لبيد، ص 36.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على نوار، إنه محاولة لتذكر نوار الراحلة، في آخر صورها، وتثبت له في الذاكرة"[1]. ليصحو بعدها لبيد من ذكرياته مع نوار، مدركًا استحالة عودتها إليه، وعبّر عن ذلك في أسلوب الاستفهام الإنكاري في قوله[2]:

بَلْ مَا تَذكَّرُ من نَوارَ وقد نَأتْ وَتَقَطَّعتْ أَسْبَابُها ورِمَامُهَـــا[3]

ويبدو أن لبيد يعاني من صراع داخلي بين ذكرياته مع نوار، ويقينه من عدم الجدوى في الوصول إليها. مما دفع لبيد للبحث عن طريقة تحقق التوازن الداخلي لديه، وكانت الرحلة أول ردّ من لبيد على هجر نوار له، ومحاولة منه في قطيعتها هو أيضًا.

استخدم لبيد في رحلته ما يُسري عن نفسه في قطيعته لنوار، ويخفف عنه عذاباته الداخلية، فكانت الناقة التي قدمها بصوره مخالفة تمامًا لصفات نوار؛ فالناقة مطواعة له على النقيض من نوار، وهي سريعة أيضًا، ومقدار سرعتها مرتبط في مدى توتر الحالة النفسية عند لبيد بسبب هجر نوار له. وقد شبه ناقته في حيوانين، الأتان والبقرة. وفهم الدكتور عبدالعزيز تشبيه لبيد لناقته بالأتان، تصويرًا منه في مفارقة علاقته مع نوار، يقابلها طاعة الأتان للذكر، وفيها تعبير من لبيد عن رغبته في طاعة نوار له، كما أخذ لبيد من هذه القصة الإرادة والصبر بالجد في عزمه على التخلص مما يعانيه بسبب رحيل نوار[4].

أما عن تشبيه الناقة بالبقرة المسبوعة التي تحمل أيضًا ثنائية الصراع الداخلي عند لبيد في رغبته بالوصل مع نوار وهجرها، وما يعانيه بفعل حبه لها، وقطيعتها له، فالبقرة المسبوعة غفلت عن ولدها، فأكلته السباع، وهي تعاني الآن من شدة لوعتها بسبب خسرانها لولدها، وبقيت

---

[1] عبدالعزيز، محمد شحادة، مركزية المرأة في معلقة لبيد، ص 37.

[2] الديوان، ص 118.

[3] نوار: اسم محبوبة الشاعر. النأي: البُعد. الرمام: قطعة من الحبل خلقت ضعيفة.

[4] عبد العزيز، محمد شحادة، مركزية المرأة معلقة لبيد، ص39-42.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تتصرف وكأنها في حالة غثيان لا تصدق موت ولدها، وقد رافق هذه القصة هطول المطر والظلام الدامس، وفجيعة البقرة المسبوعة بولدها لم يقتل عندها حسّ الحياة، فواجهت الصيادين بالهرب، ثم خاضت معركة ضد كلابهم، بل انتصرت عليهم أيضًا.

والعلاقة بين القصتين أن الشاعر لديه رغبة عارمة في البحث عن نوار والوصل معها، ويعيش حالة لوع وألم شديدين بسبب هجرها له، ورغم ذلك إلا أن فجيعته بنوار لا تمنعه من محاولة الحياة من جديد دونها[1]. وبذلك يكون لبيد قد جسد علاقته بنوار في ثلاث صور:

1- صورة استجابة الناقة له يقابلها عدم استجابة نوار.

2- صورة إسقاط رغبة الشاعر في الوصل بنوار، وصور معها مشروعيته في الانفصال عنها والبحث عن حياة جديدة.

3- صورة منح الشاعر لنفسه الحق في استمرارية الحياة دون نوار.

ويفخر لبيد بنفسه وقبيلته في المقطع الأخير، ويستبدل الضمير المخاطب السائد في المقطع السابق بالضمير الغائب، وكلا الضميرين يشيران إلى نوار، حيث جسد انفعاله الحالي لما آلت إليه علاقته بنوار ويحاول التسريه عن نفسه بالفخر في ذاته وقبيلته كي يقول لنوار أنه ليس ممن يهجر، وأنه قادر على العيش دونها[2].

وعني كمال أبو ديب أشد عناية في المنهج البنيوي، إذ قدّم قراءاتٍ عديدةً للأدب العربي القديم والحديث وفق المنهج البنيوي في كتابيه (الرؤى المقنعة) و (جدلية الخفاء والتجلي). وكانت معلقة لبيد من بين تلك النماذج الأدبية التي حظيت في اهتمام أبو ديب؛ إذ راعى في قراءاتها

---

[1] انظر: عبد العزيز، محمد شحادة، مركزية المرأة معلقة لبيد، ص 42-44.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص 46.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

منهج ليفي شتراوس في التحليل البنيوي للأسطورة، استطاع من خلاله كمال أبو ديب ملء الكثير من فجوات النص.

قسم كمال أبو ديب المعلقة إلى ثلاثة أقسام رئيسة: قسم الأطلال، وقسم الرحلة، وقسم الاعتزاز بالقبيلة. وعدّ قسمي الأطلال والرحلة قسمين متقاطعين على طول القصيدة.

ويبدأ قسم الأطلال من قول لبيد[1]:

عفتِ الدّيارُ محلُّها فمقامُها ....

إلى قوله:[2]

عَرِيَتْ وكان بِهَا الجميعُ فأَبْكروا

وقد أنكرَ كمال أبو ديب على الأطلال تفسير الدارسين بالتعبير عن معاناة الشاعر لفقده محبوبته (نوار)، وعدّ ذلك من التفسيرات الانفعالية للطلل، وقد جرّد أبو ديب الطلل من ذلك الانفعال إلا في البيت الأخير منه، ويشير إلى لفظة (شاقتك) التي عدّها لفظةً مشحونةً بالعاطفة، غير أنها لم تكن حادة الشحنة النفسية[3]. ويشير هذا التفسير إلى مفهوم كمي تجريبي للانفعال، يعتمد على ظاهر المعنى لا دلالته، فأصل الانفعال الشمولية والعموم لا التجزئة والخصوص، كما تقع لفظة (شاقتك) التي حدد أبو ديب الانفعال بها خارج المطلع الطللي الذي حدده إليه كمال أبو ديب[4]. وربما وصف أبو ديب هذا البيت بالشعور الانفعالي ليحقق ذلك البيت

---

[1] الديوان، ص 115.

[2] الديوان، 117.

[3] انظر: أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي،الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر، 1986، ص 57.

[4] انظر: غيث، محمد صديق، التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد: دراسة تطبيقية، فصول عدد 4، جزء2، 1984، ص165.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تمهيدًا عند أبو ديب للانتقال إلى الأبيات التي تلي الطلل، المليئة بالصور العاطفية حادة الشحنة والانفعال، لما فيها من وصف لرحيل النساء ومعهن محبوبة الشاعر (نوار).

وتحمل اللحظة الطللية عند أبو ديب ثلاث دلالات: أولاها، أن الطلل لا يعني الزوال التام، كما يراه بعض الدارسين لبدء المعلقة في لفظة (عفت) التي تدل على الانطماس، بل إن الزوال الذي أراده لبيد هو زوال الحضور الإنساني عن المكان، مع بقاء الحضور الحيواني. وقد كشف عن هذا المعنى تضاد بعض الألفاظ في قسم الأطلال مثل (غولها: مكان منخفض، رجامها: مكان مرتفع)، و(المحل: مكان نزول مؤقت، مقام: مكان نزول دائم) فضلًا أن كل معالم الحياة متوفرة للعيش في المكان، ويتضح ذلك في قول لبيد[1]:

فَمَدَافِعُ الرَّيَّانِ عُرِّيَ رَسْمُهَا خَلِقًا كَمَا ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلامُهَا[2]

ويوظف لبيد صور تشبيه في هذا البيت تحمل دلالة مناقضة للعفاء، وهي الارتواء من خلال استعماله لفظة (الريّان) المشتقة من الرواء، وتدل على كثرة المياه، وتدفقها[3]، ويبدو أن كمال أبو ديب يُلمح إلى شكل من أشكال اللوم يوجهه لبيد إلى محبوبته (نوار) بسبب رحيلها من المكان، فهو لا يجد لها أي مبرر لذلك الرحيل، فأسباب العيش متوفرة من الماء والعشب.

وثاني الدلالات التقلبات الزمانية والمكانية في الطلل، تتضح من خلال علاقات ثنائية ضدية متناقضة، وأخرى متجانسة ليخلد الطلل بعدها. ويمثل البيت الثالث من قول لبيد[4]:

---

[1] الديوان، ص 115.

[2] مدافع: مسايل الماء. الريّان: جبل معروف: الوحيّ: الكتابة. السلام: الحجارة.

[3] انظر: أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص 58.

[4] الديوان، ص 115.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

دِمَنٌ تَجَرَّمَ بَعْدَ عَهْدِ أَنِيسِهَا حِجَجٌ خَلَوْنَ حَلالُهَا وَحَرَامُهَا[1]

وتتشكل ثالثة الدلالات في علاقات ثنائية متناقضة، أي لا يمكن وجودها معًا في آن واحد، في (حلال، حرام) التي تحمل دلالة زمنية متناقضة ثابتة، و(تجرم، حجج) التي تشير إلى استمرارية عنصر الزمن،[2] ثم تتحول دلالة الثنائية الضدية من التناقض إلى الانسجام في قول لبيد[3]:

رُزِقَتْ مَرَابِيْعَ النُّجُومِ وَصَابَهَا وَدَقُ الرَّوَاعِدِ جَوْدُهَا فَرِهَامُهَا[4]

مِنْ كُلِّ سَارِيَةٍ وَغَادٍ مُدْجِنٍ وَعَشِيَّةٍ مُتَجَاوِبًا إِرْزَامُهَـــــا[5]

فَعَـلا فُرُوعُ الأَيْهُقَانِ وأَطْفَلَتْ بِالجَهْلَتَيْنِ ظِبَاؤُهَا وَنَعَامُهَـا[6]

إذ يجعل لبيد المكان ملائمًا للحياة الإنسانية والحيوانية، فاختار (الأيهقان) وهو نبات بري يأكله الإنسان والحيوان، كما اختار الحيوانات الأليفة دون المفترسة، وأولادها تلهو في المكان دون خوف، مع حرص لبيد على إبعاد العنصر الذكوري عن المكان ليحقق الانسجام والتوازن ليستمر عنصر الزمن في مكان واحد. ثم يُخلِّد المكان (الأطلال) بعد زمن طويل، والذي يخلده هو الإنسان. وحدد الإنسان أكثر بالواشمة التي تعيد الوشم لحفظه، وعملية الوشم هذه تسير وفق حلقة دائرية مغلقة كما الزمن، ليضع الشاعر نفسه في ثنائية الطبيعة، ثم يقف ويسألها عن أهل الديار، لكن دونما جدوى من الإجابة عندها يصل لبيد لقرار الرحيل عن المكان[7].

---

[1] الدِّمن: الآثار. تجرّم: انقطع. العهد: اللقاء. حجج خلون: سنون مضن. حلالها وحرامها: الأشهر الحرم من السنة والأشهر الحُلّ.

[2] انظر: أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص 59.

[3] الديوان، ص 115-116.

[4] مرابيع النجوم: أنوار الربيع، وهي المنازل التي تحلّها الشمس فصل الربيع. الصوب: الإصابة. وصابها: أصابها. الودق: المطر. الجود. المطر التام العام. الرواعد: ذوات الرعد من السحب. الرهام: المطر الخفيف.

[5] السارية: السحابة الليلية الماطرة. المدجن. الملبس آفاق السماء بظلامه. الآرزام: التصويت.

[6] الإيهقان: الجرجير البرّي. أطفلت: صار لها أطفال. الجهلتين: جانبي الوادي.

[7] انظر: كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص 59-61.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويفهم كمال أبو ديب السياق الزمني للأطلال في حركة متكاملة من حيث علاقته بالقصيدة، فكل أزمنة الأفعال ماضية من أول الطلل إلى آخره عدا فعلين (تأجل) و (يبين)، وينسجم الفعل الأول في سياقه النصي مع حركة التناغم بين الأطفال والأمهات التي كانت وستبقى مبعثًا للأمان والاستقرار، ويشير الفعل الثاني (يبين) إلى استمرارية لوعة لبيد، وكلا الزمنين يحملان دلالة الزمن المستمر[1].

وتعكس صورة الزمن المتقلب بين الماضي والحاضر صور الديار التي تستحضرها ذاكرة لبيد بين واقعها والحاضر الذي يشكل سبب مأساته، وحالها الماضية التي شكلت سبب راحة لبيد وسعادته بالوصل مع نوار، وكأن لبيد يستحضر هذه الذكريات أمام عينيه، وفي كل لحظة زمنية رسم فيها لبيد شعوره اتجاه واقع الديار فيها. وعندما لجأ إلى الواشمة كي توشم المكان، أراد بها حفظه في ذاكرته ليكون هاجسه في البحث عن نوار، فالواشمة ذات الشاعر، ومكان الوشم ذاكرته، وسؤاله لذاته لا الحجارة.

وتشكلت أطلال لبيد من انكسارات عديدة متناثرة في ثنائيات مختلفة من المعلقة، حملت معنى الحياة والموت. وتتضح هذه الانكسارات في الجدول الآتي:

الموت	**الحياة**
النداوة	الخصب
السكون	الحركة
الصمت	الصخب
الظلام	النور
التغطية	الإخفاء
الجلاء	الكشف

[1] انظر: كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص 62.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعبرت هذه الثنائيات عن حالة لبيد في لحظته الطللية، فلا يكون واقفًا على الأطلال، إنما على مسافة منها، فما الطلل إلا "تجربة تخيلية (خيالية) إبداعية، قد تكون إعادة خلق واستحضار لتجربة ماضية شخصية، لكنها قد تكون أيضًا فعل خلق تخيليًا صرفًا. ووحدة الأطلال ليست اعتباطية أو مفروضة من قبل التقاليد التراثية، بل إنها تمتلك قيمة رمزية لا تقل أهمية دورها الأساسي بالنسبة للتجربة، أو المعنى أو المحتوى الكائن في القصيدة، عن أهمية أي وحدة أخرى"[1]، ويجمع مثل هذا التضاد مقومٌ من مقومات الأسطورة والقصيدة معًا.

ولم تقتصر هذه الثنائيات الضدية على وحدة الأطلال، بل تناثرت على أجزاء المعلقة عبر ثنائيات لفظية أخرى مثل: (أسبابها، رمامها)، (ظباؤها، نعامها)؛ إذ لم يعد أبو ديب مثل هذه الثنائيات أشكالًا من التقليد استعملها لبيد لإقامة الوزن والقافية، بل إن "هذه الظاهرة (الحركة ضمن الثنائيات الضدية) تنبع من لباب بنية التجربة المتجسدة في القصيدة نفسها، ولذلك فإن من الطبيعي أن تطغى الثنائيات الضدية على المستوى السطحي للبنية، وأن الثنائيات الضدية والمزدوجات مقومات أساسية في الشعر الجاهلي كله"[2].

ويضم قسم الرحلة وحدتين متكاملتين، وحدة الحمار الوحشي وأنثاه الحامل، ووحدة البقرة المسبوعة، ويجسد لبيد في هذا القسم ثنائية الموت والحياة أيضًا، التي عدّها أبو ديب فكرةً أساسيةً في المعلقة؛ إذ يراوح لبيد بين صورة الموت وصورة الحياة في وحدة الأتان الحامل، فتبدأ اللوحة بالحمل الدال على التكاثر والتوالد، وهو رمز للحياة، ثم تأتي صورة الموت في تمنّع الأنثى عن الذكر بعد طلبها له، بل تعصيه أيضًا، وهو يدافع عنها حفاظًا على حملها ضد الحُمر الأخرى، فينفصل عن القطيع، ويهرب بها إلى مكان آمن حيث لا تتعرض للأذى، وهي ترفض الرحيل معه لما في الرحيل من قسوة ومخاطر، فالمكان محفوف بالصيادين، والزمان

---

[1] أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص 64.

[2] المرجع نفسه، ص 70.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جمادى الأولى، وهو فترة الانتقال من الربيع إلى الصيف، حيث تشتد الحرارة، غير أن بقاءهم أيضًا يشكل خطرًا عليهم فقررت الأنثى الرحيل معه بحثًا عن الحياة[1]. وتتابع صور الحياة والموت بعد ذلك.

ويمكن إيضاح ثنائيات هذه الوحدة في الجدول الأتي:

الموت	الحياة
1- تعرض الذكر للحُمر الأخرى بالركل والضرب حماية لأنثاه.	1-الأنثى حامل دلالة التكاثر والتوالد
2- امتناع الأنثى عنه وعصيانه مما أوقع الريبة والشك في نفس الذكر.	2- العشب الرطب الذي سدّ حاجة الأتان أشهر كاملة لينتقلوا بعدها إلى مكان فيه ماء وعشب.
3- الطرق بالمخاطرة من الصيادين وقسوة الطريق وصعوبتها.	3- طاعة الأنثى للذكر في الرحيل بحثًا عن الماء والعشب.
4- الرحيل في جمادى وهو أحر أشهر السنة.	
5- نفاذ العشب الرطب مما اضطرهما للرحيل مرة أخرى.	
6- الانفصال عن القطيع.	

وعلى النقيض من لوحة الأتان بدأت وحدة البقرة المسبوعة بصورة الموت، وانتهت بالحياة كما الأتان. فالبقرة مسبوعة، أي أكل السبع ولدها بسبب غفل البقرة عنه والذهاب إلى قائد القطيع الذكر في لحظة هدد الموت ولدها، فأكلته السباع، ولا تعرف البقرة بموته، أما نحن فأخبرنا لبيد منذ بداية القصة بوصفها (المسبوعة)؛ لذا لم تُفَعَّلْ صورة البحث الطويل عن الولد الذي قصّته البقرة، والصراع المؤلم إلا مشاعر الحزن المشحونة بحدة العاطفة، أما أمل العثور

[1] انظر: أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص 72-73.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على الولد مفقود. ووصف أبو ديب هذا الجزء من القصة بـ "العبثية الكاملة ولا نعيش تفتح الأمل فقد أنكشف لنا أن الولد قد افترس"[1].

ويعد كمال أبو ديب في هذه الوحدة زمن الموت زمنًا متطاولًا كثيفًا، يبدأ بافتراس السبع ولد البقرة، والتهام الذئاب جسده، ثم زمن الحنين وندب [2]البقرة على ولدهما، والبحث عنه بين الشقائق. ولا يخلو اختيار لبيد لفظة (الشقائق) من دلالة في قوله[3]:

خَنْساءُ ضَيَّعـت الفريرُ فَلَمْ يُرِم عُرْضَ الشَّقائقِ طوفُها وبُغامها[4]

فوجود الشقائق يعني وجود الخصب في المكان، ومكان الخصب هو مصدر حياة الأتان، وهو أيضًا فجيعة البقرة المسبوعة، مما يعني أن هذه القصة مكملة لقصة الأتان لتحمل هذه الصورة أيضًا اتحاد الموت والحياة.

ويجرد كمال أبو ديب المطر من دلالة الحياة إلى دلالة الموت في قول لبيد[5]:

باتَتَ وأسْبَلَ واكفٌ من ديمــةٍ يُرْوَى الخمائِلَ دائمًا تَسْجَامُها[6]

فأصل المطر باعث للحياة، غير أنه أصبح سببًا لموت البقرة رغم نعومته ودفئه، فهو الذي دفع بها للاختباء تحت الشجرة ما زاد في مأساتها، ويغطي الغمام الحامل للمطر ضوء النجوم التي تهتدي بها البقرة في طريقها، حتى الشجرة التي احتمت بها تقلصت أغصانها فلم تحقق الحياة لها مما زاد من حالة التوتر العميق في رسم لبيد للوحة[7].

---

[1] أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص 74.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص75.

[3] الديوان، ص 122.

[4] خنساء: متأخرة الأرنبة. الفرير: ولد الغرير: ولد البقرة الوحشية. لم يُرم: لم يبح. العرض: الناحية. الشقائق: جمع شقيقة، أرض بين رملتين. البُغام: الصوت الرقيق.

[5] الديوان، ص 122.

[6] واكف: القطرة. ديمة: المطرة التي تدوم مدة. الخميلة: الرملة ذات النبت. تسجامها: انضبابها.

[7] انظر: أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص 77.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وربما لم يوفق كمال أبو ديب في جعله من الخمائل مبعثًا للموت؛ إذ كان اختيار لبيد شجرة صغيرة لحماية البقرة مبعثًا للحياة إذ أرادت البقرة من ذلك كشف ما حولها، ومراقبة الأخطار المباغته لها، فاختباؤها تحت شجرة كثيفة يزيد من احتمال عدم رؤيتها بالخطر الذي يحيطها، فلا تأخذ حذرها منه. واستحضار لبيد لحظة أمل وسط هذا الموت مرتبط في القوة التي أحست بها البقرة في الدفاع عن ذاتها ضد الكلاب.

ويأتي لبيد في بصيص أمل مفاجئ (وتضيء في وجه الظلام منيرة) التي تجعلنا نتوقع وجود لا معقول ولا شعوري للضوء[1]. وربما يرد الأمل إلى إحساس داخلي لدى البقرة المسبوعة في ضرورة مواجهتها للموت والفناء من أجل الحياة والبقاء. فالضوء معنوي، ومكانه ذات البقرة ولا وجود حقيقي له ولذلك واجهت البقرة المخاطر التي أحاطت بها.

وتعيش البقرة حالةً من التذبذب الحسيّ بين الحياة في تخلصها من المخاطر، وشعورها باليأس من عثورها على ولدها الذي تسبب في جفاف ضرعها. وبين هذين الحسيّن يصدر صوت (الأنيس)، وهو الصياد الذي حاول قتلها، وتحمل هذه اللفظة دلالة الموت والحياة[2]. والذي زاد من توتر البقرة قدوم الصيادين بشكل مفاجئ.

وعلى الرغم من المجيء المفاجئ للصيادين إلا أن البقرة تمكنت من الإفلات بالهرب منهم، لكنهم لم ييأسوا من قتلها، فبعثوا كلابهم خلفها، وكانت الكلبة (كسّاب) وهي صيغة مبالغة تدل على كثرة الكسب، وكسبها يكون في القضاء على حياة الآخرين، ودارت معركة بينهما انتصرت بها البقرة على كسّاب، ويكتفي لبيد في تعميق صورة الانتصار في اختيار الأنثى (كسّاب) ضد الأنثى (البقرة)، فكلاهما يعرف معنى الأمومة. واختيار لبيد مثل هذا النموذج

[1] انظر: أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص 78.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص 79.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأنثوي في المعركة ينمي البنية الضدية التي تقوم عليها القصيدة،[1] وتصف حنان جاد الله الحتاملة مثل هذا الانتصار بالناقص؛ لأن "النص هذا نجاة من الموت وإحلال الموت: نقيض يتجاوز نقيضه"[2].

وكان اعتزاز لبيد بقبيلته مختلفًا تمامًا عن غيره من الشعراء الجاهليين ففي اعتزازه أعلن عن توحد الهوية بين الأهداف الفردية والقبلية، كما لا يعتز لبيد في أي موطن من مواطن القتل للآخرين، ولا يقدم قبيلته في صور قتل رغم شدة بأسها.

ومثل لبيد قبيلته في ثلاث ذوات؛ وهي ذات الشاعر، وذات الحمار الوحشي، وذات البقرة المسبوعة، يعبر فيها عن حالته النفسية في العزم على قطع صلته بنوار لكنه لا يفعل، حتى في الحيوانات التي وظفها في معلقته تحمل ذوات ضدية، فهناك الأليفة والمفترسة[3].

وانتقدت ريتا عوض منهج كمال أبو ديب في دراسته لمعلقة لبيد ومعلقة امرىء القيس في تطبيق منهج ليفي شتراس في التحليل البنيوي للأسطورة إذ عدته غير ملائمٍ للمعلقة، وأن كمال أبو ديب يفرضه قصرًا على النص الشعري حيث لا يوفره النص طوعًا[4]. وأكد الدكتور عبد العزيز محمد شحادة على ذلك في انصراف كمال أبو ديب للعناية بالمنهج، ومحاولات تطبيقه على المعلقة أكثر من اهتمامه بالنص الشعري ذاته[5]. وربما كان عبدالعزيز محمد شحادة ظالمًا لكمال أبو ديب في ذلك الوصف، فرغم اهتمامه الشديد بالمنهج، وسعيه إلى تطبيقه، إلا أنه

---

[1] انظر: أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص 81.

[2] حتاملة، حنان جاد الله، الصورة الشعرية الممتدة "بعدها الدلالي ودورها البنائي" عند لبيد العامري، وأبي ذؤيب الهذلي، والشماخ الذبياني، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، اربد، 2010-2011، ص 121.

[3] انظر: أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة، ص 91.

[4] انظر: عوض، ريتا، بنية القصية الجاهلية، دار الآداب، بيروت، 1992، ص 27.

[5] انظر: شحادة، عبدالعزيز محمد، مركزية المرأة في معلقة لبيد، ص 34.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تمكن من ملء فراغات كثيرة في النص وتقديم قراءة مغايرة تمامًا للقراءات السابقة له خاصة القراءات السياقية.

ويوضح سامي سويدان ثنائية القطع والوصل في معلقة لبيد التي عدّها عنصر القصيدة، وتتضح هذه الثنائية في انقطاع عام زماني ومكاني، يقابله في نفس الدرجة الانقطاع الإنساني، ففي قصة الأتان يقطع الذكر أنثاه عن القطيع ليعيشا عدة أشهر وحدهما، وتنقطع البقرة الوحشية عن ولدها، ليتحقق الوصل في صورة الخمرة وحضور مجالسها، وحماية القبيلة، ومشاركته للمجالس الاجتماعية، وصفات الكرم الباذخ له[1].

ويراعي سامي سويدان في دراسته لمعلقة لبيد مناهج متعددة إيمانًا منه في قصور أي دراسة عن الفهم إن اتبعت منهجا واحدًا، ومع ذلك فإن سويدان يُغلّب المنهج البنيوي في دراسته على سائر المناهج الأخرى، ومراعاة منه للمناهج الأخرى للنص لفت سويدان النظر إلى دراسة التشكل البنيوي للمعلقة والبنية الأسلوبية، والبنية الإيقاعية، وتتضح حركة القطع والوصل في تشكل النص البنائي؛ إذ يقسم لبيد النص إلى ثلاثة أقسام:

1- **قسم الأطلال ورحيل النساء. ويبدأ من قول لبيد**[2]:

عفَتِ الدّيارُ محلُّها فمقامُهـــــا ....

إلى قوله[3]:

فَصُوائِقٌ إن أيمنت فمظنـــــة

---

[1] انظر: سويدان، سامي، في النص الشعري العربي: مقاربات منهجية، دار الآداب، بيروت، 1989، ص217.

[2] الديوان، ص115.

[3] الديوان، ص 118.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتغلب صفة القطع على الوصل في قسم الطلل رغم محاولات الشاعر تحقيقها؛ إذ جاء القطع في أشكال عدة، أولها القطع الذي حلّ بالديار بفعل غياب أهلها عنها سنين متتالية، تمثل هذا القطع في الأبيات الثلاثة الأولى من الأطلال. وكان القطع الثاني في دوران عجلة الزمن لتمطر السماء، وتعشب الأرض لتصبح مهيئة للعيش، مما يحقق الوصل على القطع غير أن هذا الوصل ناقص، تشوبه ملامح القطع لخلو الديار من العنصر الإنساني الذي ينقص من الوصل الذي سعى لبيد لتحقيقه. ويستحضر لبيد صورة القطع بشكل أكبر في رحيل النساء ومعهن محبوبته (نوار) التي طالما حلم بالوصل معها، وحاول لبيد استحضار الوصل في هذه الصورة من خلال النقش على الحجارة، وهو فعل إنساني غير أن سؤاله لها عن الأهل تأكيد من لبيد أن الوصل لا يكون إلا بالوجود الإنساني[1]. وأي وجود يريده لبيد، وجود نوار التي عبر عنها في صورتين، صورة النقش على الحجارة، لتشكل عملًا فنيًا جميلًا مرتبطًا بنوار، وصورة الزينة النسائية التي جعلها تخص نوار وتليق بمكانتها عنده.

وتركيز لبيد على صورة رحيل النساء حتى كاد يسمع صوت الأجراس تدق في أذنه تعبيرًا منه عن إصرار كبير في وصل هؤلاء النسوة، بالتالي وصل نوار التي كانت برفقتهن، بذلك يكون لبيد قد نقل أحاسيسه من البعد العام في صورة الديار الخالية إلى البعد الخاص أو التعبير الذاتي عن رغبته في تحقيق الوصل، ليتساوى مع ذاته بين القطع والوصل في عقلانيته بعدما أجاب بنفسه عن الحجارة (صُما خوالد ما يبين كلامها)، وكانت علاقة لبيد في الطلل مبنية على "تلك الأحاسيس العاطفية التي تتوقد في نفسه نحو نساء القبيلة، فالعبثية العقلانية تجد هنا تبريرها وغائيتها الوجدانية"[2].

---

[1] انظر: سويدان، سامي، في النص الشعري العربي، ص 220.

[2] المرجع نفسه، ص 221.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2- قسم الرحلة من قول لبيد[1]:

فَاقْطَعْ لُبَانَةَ مَنْ تَعَرَّضَ وَصْلُـــهُ ....

إلى قوله[2]:

أَقْضِي اللُّبَانَةَ لا أُفَرِّطُ رِيبَـــــــــةً

يقع هذا القسم وسطًا بين القسمين الأول ومحاولات الوصل التي باءت بالفشل، والثالث الذي تحقق فيه الوصل. ويجعل لبيد من الناقة وسيلة لتحقيق الوصل الذي يبغيه، غير أن لبيد يبدأه بالدعوة إلى القطع التي عدّها سويدان منطقية بعدما فشلت دعوته للوصل في القسم الأول[3]؛ إذ لم يخرج لبيد عن موقفه العام في تحقيق الوصل؛ لأن القطع الذي يدعو إليه بالرحيل عن المكان، هدفه الوصل بنوار في البحث عنها، وكانت الناقة هي الوسيلة إلى تحقيق الوصل الذي أراده لبيد.

وعني لبيد في اختيار ناقته، فوصفها بعدة صفات تساعده على تحقيق وصله، فهي مدرّبة على الأسفار، سريعة بسرعة السحب الحمراء، وذكية أيضًا لاستطاعتها تحديد وجهة نوار مع النساء حسب وجهة الرياح، فالرياح تدفع بالناقة إلى الميسرة، وبالتالي إن اتجاه نوار مخالف لاتجاه الريح فهي في الميمنة. وربما كانت الصفات التي أودعها لبيد في ناقته نابعة من إرادة لبيد الشديدة في إصراره على الوصل بنوار.

ومرت هذه الناقة في رحلتها بصعاب كثيرة استطاعت التغلب عليها، تجسدت في قصتين رواهما لبيد وهما: قصة الأتان، وقصة البقرة الوحشية المسبوعة. والأتان أنثى حمار الوحش

---

[1] الديوان، ص 118.

[2] الديوان، ص 128.

[3] انظر: سويدان، سامي، في النص الشعري العربي، ص 223.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحامل التي تعرضت للضرب من الحُمر الأخرى، ودافع عنها الذكر بالركل والكدم. ثم فضلا العيش بانفراد ستة أشهر وحدهما: وحملت القصة ملامح القطع والوصل في بعدين الاجتماعي والمناخي؛ إذ عدّ تعرض الأتان لمهاجمة القطيع، ومحاولة قتلهما ثم الفرار منهم من صور القطع الاجتماعية، وتتشكل صورة الوصل في هذه القصة بالدفاع عن الحياة، وبناء أسرة جديدة من خلال الحمل. أما البعد المناخي، ففي ضرورة الانتقال من مكان لآخر بحثًا عن الماء[1].

وتتضح ثنائية القطع والوصل في قصة البقرة المسبوعة التي تبدأ بالفجيعة واليأس الذي حلّ بها بعدما غفلت عن ولدها، وهذه الصورة مناقضة لحال الناقة التي أرادها لبيد، ثم تتحول البقرة إلى شرسة قوية تدافع عن ذاتها ضد الصيادين والكلاب. عندها يحدث تناقضًا في صورة وصف حالة البقرة الوحشية، ويخلصنا سويدان من هذا التناقض في جعل مقدار القوة والشراسة التي اتصفت البقرة بهما مساويةً لضعف والفجيعة التي حلّت بها عند فقدها ولدها[2].

وأسهمت العوامل الطبيعية من المطر والنباتات والغيوم في زيادة القسوة والمعاناة على البقرة، كما كان للعوامل الاجتماعية أثر في ذلك، تمثلت في أكل السباع ولد البقرة، والسباع من الحيوانات المفترسة في حين البقرة من غير المفترسة. وتحقق الوصل في هذه القصة بدفاع البقرة الوحشية عن نفسها في معركتها ضد الكلاب والصيادين، بل التغلب عليهم أيضًا.

وربما أراد لبيد في هذه القصة معاتبة نفسه على إهماله لنوار، وكأنه يقول أن سبب رحيل نوار وقطيعتها له إهماله لها، وانشغاله بأمور قومه، فكما غفلت البقرة عن ولدها وكان مصيره الموت غفل لبيد عن نوار وكان مصيره القطع والهجر الذي يعادل الموت عند لبيد. وقوة

---

[1] انظر: سويدان، سامي، في النص الشعري العربي، ص 225.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص 216.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

البقرة في مواجهة الكلاب آتية من قوة لبيد في إصراره على تحمل كل مشقات الرحيل ومخاطره بحثًا عن نوار والوصل بها.

وتشابه أصوات البقرة الوحشية المفجوعة التي أطلقتها في السماء صوت لبيد في بكائه على الأطلال عند رحيل النساء ومعهن نوار، مما يعني أن لبيد يعيد في هذه الصورة إلى الأطلال[1].

3- قسم الفخر بالقبيلة ويبدأ من قول لبيد[2]:

أو لَمْ تَكُنْ تَدْري (نوار) بأننـــــــــي ....

إلى آخر القصيدة، وخصّه لبيد في الحديث عن ذاته ليعرّف نوار مكانته بين القبائل، إن كانت تجهلها ولا أظنها كذلك. فتحدث عن نفسه في وسط قبيلته، ويفهم حديثه عن نفسه بدعوة منه لنوار للوصل بامتياز.

ويتحقق الوصل في هذا القسم بالانخراط الجماعي والاتصال معهم من مجلس الخمرة إلى الولائم، مرورًا بالمعارك ومجالسة الأدب. ويتشكل هذا الوصل في صورتين؛ وصل لاهٍ مع الندماء ليلًا، ووصل رصين مع الضعفاء والأقوياء نهارًا[3].

ويبدو أن سامي سويدان ينتصر للوصل على القطع في كل أحداث المعلقة، فلا تكاد تنتهي قصة إلا بتحقيق الوصل، وقد ربط الوصل في البعد الحضاري في حين يعبر القطع عن التوحش. وعدّ سويدان الوصل انتصارًا يمثل "تعبيرًا عن تطلع داخلي عميق إلى وصله بالمرأة،

---

[1] انظر: سامي سويدان، في النص الشعري العربي، ص 226.

[2] الديوان، ص 125.

[3] انظر: سويدان، سامي، في النص الشعري العربي، ص 231.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهو إذ يدين القطع ضمنًا فإنما يعبر عن أسفه العميق لغياب هذه المرأة، لانقطاعها عنه، وحرمانه منها"[1].

ومهما يكن من القراءات السابقة، فقد عني بعض الدارسين بجزء الأطلال من المعلقة نظرًا لأهميته ومن بين هذه القراءات، قراءة محمد صديق غيث "التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد: دراسة تطبيقية"، وهي قراءة تقوم على التحليل الدلالي للبنية اللغوية للأطلال وفق أسس درامية، كون المعلقة تعالج مشكلات الوجود عند الجاهليين من صراع الموت والحياة، وعوامل الفناء التي يواجهها في حياته.

وتتطلب هذه القراءة تحديد مصطلح (الدراما) الذي أُعربت عنه الدراسة، وجعلته منطلقها، وتعني الدراما "الصراع في أي شكل من أشكاله"[2]، وتتشكل المعلقة من وحدتين دراميتين تشتمل الأولى على الاثنين والخمسين بيتًا الأُوّل، وتضم الثانية الأبيات التي تلي القسم الأول إلى آخر المعلقة وعددها ستة وثلاثون بيتًا.

وينقسم القسم الأول إلى خمس وحدات، أولاها: الأطلال "دراما البعث والحياة" (الأبيات من 1–11)، وثانيهما: رحيل نوار "رحيل الحياة" (الأبيات من 12–19)، والثالثة: الناقة "آلة الزمان والرحلة" (الأبيات من 20–24)، والرابعة: الأتان: "غربة الإنسان"(الأبيات من 25–35)، والخامسة: البقرة "مصير الإنسان" (الأبيات من 36–52). بينما يتكون القسم الثاني من وحدتين الأولى: الشعر"جدارة الإرادة الفردية" (الأبيات من 53–77)، والثانية: العشيرة "الالتحاق بالجماعة" (الأبيات من 78–88). وأخبرنا محمد صديق غيث أن القراءة ستقتصر على تحليل وحدة الأطلال أولى وحدات القسم الأول، وذلك مراعاة لحدود المقال.

---

[1] سويدان، سامي، في النص الشعري العربي، ص 218.

[2] غيث، محمد صديق، التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد، ص 165.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويعبر القسم الأول عن صراعين يشكلان قانون الوجود عند لبيد، صراع الشاعر مع العالم، وصراع الحياة مع الفناء. وهذان الصراعان يستمران طوال القسم الأول ليتولد منهما القسم الثاني الذي مثل التوازن الكلي لصراع القسم الأول[1].

وأطلق محمد صديق غيث على وحدة الأطلال مسمى (دراما البعث والحياة)، وتتكون من حركتين تشكلان بؤرة التوتر في صراع لبيد مع العالم، وصراع الحياة والموت. وتضم الحركة الأولى الأبيات:[2]

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمُقَامُهَـا بِمِنَىً تَأَبَّدَ غَوْلُهَا فَرِجَامُهَـا

فَمَدَافِعُ الرَّيَّانِ عُرِّيَ رَسْمُهَـا خَلَقًا كَمَا ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلامُهَا

شكلت هذه الحركة عنصر الفناء لتمثل الحركة التالية عنصر الحياة. وتتبع غيث شرحه هذه الحركة بيتًا تلو بيت، بصورة تكشف عن ثنائيات الموت والحياة فيهما، فوجد أن البيت الأول يضم ثنائيتين: أولهما أنه يقارن بين الفعلين (عفت) و (تأبد)، ويقدم تفسيرًا إثروبولوجيًا لهما في سياق النص، فيجد أن هذين الفعلين يشيران إلى علاقة الإنسان بالحيوان، فأصل الحيوان يشترك مع الإنسان في النسب والروح، وهي أسطورة عند قوم طاطم (الطوطمية)، بذلك يكون الحيوان العنصر الذي يقع بين الإنسان والرحيل، وهو الحامل لعنصر الحياة على بعدين: أولهما نقل الإنسان ورحيله إلى مكان الحياة، وفيها يتساوى الإنسان والحيوان، ثانيها أن وجود أحدهما لا يعني وجود الآخر بالضرورة، وبذلك تشكل هذه العلاقة جدلية التبادل الروحي بين الإنسان والحيوان[3].

---

[1] غيث، محمد صديق، التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد، ص 166.

[2] الديوان، 115.

[3] انظر: غيث، محمد صديق، التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد، ص 167.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وثاني الثنائيتين، هو استخدام لبيد (الفاء) للعطف بدل الواو في (فمقامها)، وفيها إشارة إلى حركة الرمال المتعاقبة، وسعيها إلى إخفاء الديار، وهنا يشترك عنصر المكان مع عامل الزمن في إخفاء آثار الرحيل، فأماكن نزولهم المؤقت تزيلها الرمال، أما أماكن النزول الدائم فيزيلها المطر، بذلك تكون قوى الفناء تحاصر الشاعر على قوى الحياة[1].

يحاول لبيد إيجاد علاقات تحقق وجوده، وتحفظ له حياته، فلجأ إلى (منى) التي فهمها في إعادة روحية لتأسيس المكان باستخدام لبيد (الباء) التي تشمل دلالة الاستعانة بالمكان (منى). فالشاعر يستعين بالمكان (منى)، كما يستعين أيضًا بالأماكن (رجامها) و(غولها) فهي ليست الأماكن التي عفا عليها الزمان والمكان، إنما هي المنقذ الروحي لشاعر. وتحقق الإضافة الدلالية للأماكن بالضمير (ها) الذي ورد في البيت الأول أربع مرات، فضلًا عن تأثره بين أجزاء المعلقة بالإضافة لأنها قافية. وخلق هذا الضمير نسيجًا من التضامن والتفاعل بين أجزاء هذا البيت ولبيد لا يريد الوقوف وحدة ضد هذا الفناء؛ لذا عمد إلى لغة الإضافة والعطف لتسانده على بقائه مثل (محلها فمقامها)، (غولها فرجامها) والفعلين (عفت وتأبد) إذ تستمتع هذه الثنائيات بالإضافة التي تستند بها إلى المضاف إليه أو بالعطف الذي يتفق المعطوف مع المعطوف عليه ويساعده[2].

وترتفع عناصر الحياة والوجود على الفناء والعدم في (فمدافع الريّان عُري رسمها...) ليظهر عنصر الماء الذي يحمل دلالة الطمس والمحو والتعرية والكشف. وفي هذه الحركة حمل المطر دلالة إيجابية (التعرية والكشف) لارتباطه بالفعل (عري)، فقد عريت (مدافع الريّان) واتضح رسمها وتشكل لفظة (كما) أداة لنقل المكان من حالة الفناء إلى الوجود.

---

[1] انظر: غيث، محمد صديق، التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد، ص 167.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص 168-169.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن علامات الحياة أيضًا النقش الذي يعيد فيه الحياة للآثار بعدما طمست، وللنقش ثلاث وظائف: فهو الذي يهب الحياة الجديدة بعض ما في الكتابة من سرّور وسحر، وبقاء وضمان، وقدرة على الخلود[1].

وجاءت عناصر الحركة الثانية مؤكدة على عناصر الحركة الأولى ودلالاتها من حركة الفناء والحياة.

2- المنهج الأسطوري:

وهو المنهج الذي يدرس العمل الأدبي من خلال فهمه للأسطورة على أنها حدث واقعي أو خيالي مرتبط بزمان ومكان، ويعبر عن فكرة دينية أو اجتماعية، أو أخلاقية وغيرها. كما ترتبط الأسطورة بعمق الخيال الذي قد يصل أحيانًا إلى درجة الوهم أو المستحيل؛ لذا تُبنى القراءات الأسطورية على الوهم كثيرًا. وقد أكد المفسرون الأسطوريون العرب على كثرة الأساطير في الشعر الجاهلي المنحدرة من العرب الأوائل، أو من الشعوب المجاورة لهم[2].

وأكد إبراهيم عبد الرحمن كثرة الأساطير في الشعر الجاهلي وردّ ذلك إلى عاملين، لغة الشعر الجاهلية الموغلة في القِدَم، والمليئة بالإشارات الأسطورية، وكثرة الصور التشبيهية والاستعارية التي قصرت التفسيرات البلاغية عنها[3].

وردّ مصطفى عبدالشافي الشوري نشأة الأسطورة في الشعر الجاهلي إلى محاولات الجاهليين في الهروب من الواقع إلى عالم الخيال والمعجزات، حيث تتحقق الأماني كون أساس الأسطورة الاعتماد على الوهم، ففي كليهما تنتصر الذات في حيالها على واقعها[4].

---

[1] انظر: غيث، محمد صديق، ص 170-171.

[2] انظر: غزوان، عنان، دراسات في الشعر الجاهلي، دار مجدلاوي، عمّان، الأردن، 2006، ص 20-21.

[3] انظر: عبدالرحمن، إبراهيم، الشعر الجاهلي وقضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، مصر، ص 196-197.

[4] انظر: الشوري، مصطفى عبدالشافي، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، الشركة المصرية العالمية لتوزيع والنشر، مصر، 1996، ص 83.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولم تحظَ معلقة لبيد في الكثير من الدراسات الأسطورية، وما كان ذكرها في الأسطورة إلا في معرض حديث الدارسين عن دلالة الرمز في الأسطورة، وحاولوا الاستشهاد في بعض أبيات المعلقة، ومن بين تلك الإشارات الأسطورية ما ذكره علي البطل في صورة الناقة التي تشكل فهمًا أقرب للوعي الواقعي بحكم معايشتها للإنسان؛ إذ حملت تلك الصور ملامح أسطورية مرتبطة بمعاني الأمومة أو الخصب كما في تشبيه الناقة بالمهاة، والربط بين الناقة والمطر على اعتبارها رمزًا للشمس، لكن الغالب عليها التصوير الواقعي بحكم المعايشة اليومية، ويبلغ الشاعر في وصف الناقة حدَّ الكمال المثالي لرغبته في إظهار نفاسه ما يملك. وتعد تلك الصور من دواعي الافتخار الذاتي لا آثار التقديس الديني في الغالب من صورها.[1]

ويعد وصف لبيد للناقة في أبياته الثالث والستين إلى التاسع والستين من معلقته أقرب للوصف الواقعي المعيش، فهو يصور استخدامه للناقة كي يحمي الحيَّ من الأعداء، فتجوب المناطق المختلفة بشكل تراخت معه سروجها لشدة سرعتها.[2]

كما تحمل مقدمة لبيد الطللية مدلولاتٍ أسطوريةً تشير إلى أن الجاهلي كان يقرأ على قبور الموتى شعرًا طلبًا للمطر، ويمثل ذلك الطلب حس طقسي قديم يمارسه الشعراء على عظام الموتى طلبًا للاستسقاء بالمطر، ومن ثم ارتبط بنزول المطر في الأرض الخراب والقبور الموحشة، وبذلك يفسر اقتران طللية لبيد في دعاء الاستسقاء في لفظة (رُزقت)؛ طلبًا من لبيد من تلك القبور بالمطر ليرويّ الأرض.[3]

---

[1] انظر: البطل، علي، الصورة في الشعر الجاهلي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطوّرها، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، طبعة 2، 1981، ص150-152

[2] انظر: المرجع نفسه، ص155

[3] انظر: النعيمي، أحمد إسماعيل، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، سينا للنشر، القاهرة، جمهورية مصر العربية، 1995، ص267-268

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتناول مصطفى ناصف نماذج شعريةً مختلفةً من الشعر القديم حاول فيها أن يثبت أننا أمام مجتمع تشغله أسئلة قاسية عن مبدأ الإنسان ومنتهاه. وكانت معلقة لبيد من بين تلك النماذج الشعرية التي لمح مصطفى ناصف في طلليتها ضربًا من الطقوس الشعائرية التي يؤديها المجتمع أو تصدر عن عقل جماعي. وهو فن ينبع عن إلزام جماعي يعبر فيه الشاعر عن أحلام المجتمع ومخاوفه وآماله، ويمثل الشاعر في ذلك نداء المجتمع لنفسه أو نداء فرد تقمص روح المجتمع، ويستفيد مصطفى ناصف في ذلك من مفهوم كارل يونج (الحس الجمعي).[1]

ولم يستقل في دراسة المعلقة أحد من الدارسين وفق المنهج الأسطوري عدا الدكتور مصطفى عبد الشافي الشوري في كتابه (الشعر الجاهلي تفسير أسطوري)، حاول فيه مصطفى عبدالشافي الشوري التماس مواطن الأسطورة في المعلقة، فعدّ الشوري البقرة الوحشية والثور الوحشي رمزين للآلهة عند الجاهلي، وهذه تتصل مباشرة إلى الطوطمية والحيوانية،[2] الذين رمزوا الحيوانات للآلهة. كما فهم مصطفى عبدالشافي الشوري وصف لبيد للقمر في قوله[3]:

وَتُضِيءُ في وَجهِ الظَّلاَمِ منيـرةً كَجُمَانَهِ البحريِّ سُلَّ نِظَامُهـــا

بأن العرب كانوا يعدون القمر إلهًا، وهذه من الإشارات الأسطورية[4].

---

[1] انظر: ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، طبعة 2، 1981، ص53-54

[2] انتسبت الطوطمية في بداية حياتها إلى المجتمعات البدائية؛ إذ كانت ترتبط عندهم في فكرة التناسل، حيث رأى الإنسان القديم أن التناسل متعلق بالمرأة ولا علاقة للرجل فيه. ثم انتسبت الطوطمية إلى قوم طاطم التي كانت تعبد ثالوثًا مكونًا من: الأم الشمس، والأب القمر، والزهرة الأبن، وقد ربطوا الشمس بالمهاة والغزالة، كما ربطوا الثور الوحشي بالقمر جاعلين منه رمزًا للإله. (انظر: علي، جواد، المفضل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، جزء 1، (فبراير) 1970، ص518)

[3] الديوان، ص 123.

[4] انظر: الشوري، مصطفى عبدالشافي، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص 132.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويذهب لبيد في وصف تراكض البقرة في الظلام ومحاولة هروبها خوفًا من الصيادين، لتمثل بؤرة الموت عندها، ثم تأتي صورة المطر الذي بدأ يتساقط ليحمل دلالات الحياة التي تدفع البقرة للهروب والإفلات من الصيادين. لذلك جاء لبيد بصورة المطر المتساقط في هذا الموضع الذي يعني استمرارية الحياة.

ويتضح من ذلك أن مصطفى عبدالشافي الشوري يرى المطر حقيقيًا لا وهميًا، وصورة الحيوانات صورة متصلة اتصالًا تامًا بالمعلقة، وتعكس صورة البقرة الوحشية حالة الناقة التي ألبسها لبيد مشاعره من الخوف والغربة في رحلته الطويلة.

أما صورة الحمار الوحشي فهي دائمًا مرتبطة في فترة انقلاب الربيع إلى الصيف والترحال بين مواطن الرعي والماء، فقصة الحمار الوحشي دائمًا في أول الصيف حيث يجف الماء والعشب؛ لذا دائمًا تحمل وقتًا طويلًا. ولذلك عدّ محمد زكي العشماوي صورة الحمار الوحشي بُعدًا أسطوريًا مفقودًا يتصل لسبب ما في الشمس.[1]

وتؤكد قصة الحمار الوحشي عند لبيد على ذلك؛ إذ بقي الحمار الوحشي مع آتانه ينتقل تحت أشعة الشمس بحثًا عن الماء والرعي.

3- قراءات من داخل النص:

تنوعت مناهج القراءات التي فسرت النص من داخله معتمدةً على بنيته الشكلية واللغوية، وأهمها دراسة حسن عيسى أبو ياسين (الصورة الفنية في شعر الطرد في معلقة لبيد)، ودراسة الدكتور موسى سامح ربابعة (الشعر الجاهلي مقاربات نصية)، ودراسة حنان جاد الله الحتاملة (الصورة الشعرية الممتدة "بعدها الدلالي ودورها البنائي" عند لبيد العامري، وأبي ذؤيب الهذلي،

[1] انظر: العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص159.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والشماخ الذبياني)؛ إذ اهتم أبو ياسين في قسم البقرة الوحشية، وقدم ربابعة قراءةً كاملةً لنص لبيد الشعري في ظل خطوط عريضة رسمها لنفسه في تحديد سير الدراسة وهدفها، بينما عُنيت حنان الحتاملة في تتبع ورود الصور الشعرية الدائرية الممتدة في المعلقة، ومحاولات تفسيرها.

واهتم حسن عيسى أبو ياسين في قسم البقرة الوحشية، الذي شمل على ثمانية عشر بيتًا إيمانًا منه بما حملته هذه القطعة من سمات النضج الفني، وأهمها الوحدة الموضوعية التي امتاز بها هذا الجزء من المعلقة، بحيث تمكن لبيد من إخراج هذه القصة بصورة أشبه بالفيلم السينمائي على حد قوله.[1]

وبدأ حسن عيسى أبو ياسين تحليل الصور الفنية التي استحضرها لبيد في قصة البقرة المسبوعة ضمن ثلاثة أبعاد رئيسة، هي: البعد الزمني، والبعد المكاني، والبعد النفسي، وتطور الصراع الذي عاشته هذه المعلقة ضمن هذه الأبعاد الثلاثة؛ إذ تجسدت هذه الأبعاد في صورتين رئيسيتين هما؛ صورة البقرة وهي تصارع الطبيعة للبحث عن ولدها المقتول، وصورتها وهي تصارع الصيادين والكلاب محاولًا تقصير الزمن ضمن هذه الأبعاد الثلاثة[2].

- **البعد المكاني:** وتمثل في تصارع البقرة مع الطبيعة أثناء بحثها عن ولدها، ففي المكان فقدت ولدها، وفيه تصارع الطبيعة أيضًا وقد عبرت القصة عن هذا البعد في عرض صورٍ للمكان وأضافت له القسوة التي كانت في:

1- صورة الأرض ذات شقائق، وهي أرض صلبة غليظة.

[1] انظر: أبو ياسين، حسن عيسى، الصورة الفنية في شعر الطرد في معلقة لبيد، الدارة، عدد 16، جزء 1، 1410هـ، ص145

[2] انظر: المرجع نفسه، ص 147-149.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2- صورة الرمال الممتدة، ويضيف لها صعوبة أخرى ملبدة؛ فرويت بالمطر ثم تلبّدت ليزيد في صعوبتها.

3- صورة الأرض الأنقاء، جمع نقاء، وهي أرض ذات رمال محدودية الشكل تشبه التلة، وتعيق البقرة من امتداد رؤيتها إلى ما وراءها باحثة عن ولدها.

4- صورة الأرض ذات الأشجار؛ إذ حول دلالة الشجر إلى معيقات تواجه البقرة في بحثها، تمثلت في محاولة البقرة الاختباء من المطر تحت الشجر، فقلصت الشجرة أغصانها، ولم تحمِها من المطر، ومحاولات إعاقتها للبقرة في الهرب من يد الصيادين.

5- صورة الأرض ذات نهاء، جمع (النُّهى) وهو الموضع الذي يتجمع به الماء، وقد وقف عائقًا أمام حركة البقرة أيضًا.

– **البعد الزماني:** وعامل الزمن أشد قسوة من عامل المكان على البقرة الوحشية لاستمراره سبعة أيام بلياليهن من أيام السنة الطوال وقد أكد لبيد على طول الزمن بقوله[1]:

عَلِهَتْ تَرَدَّدُ في نِهاءِ صُعائـــدٍ سَبْعًا تُؤامًا كامِلًا أيامُهـــــــا[2]

وتحديده للأيام بـ (كاملًا أيامها)، يعني أنها من أيام الصيف الحارة، وهي أطول أيام السنة. وعانت البقرة من طول هذه الأيام الكاملة ليلًا ونهارًا، لشدة حرارتها كونها من أيام الصيف، وتباين طبيعة مطرها، فمرة يأتي خفيفًا (واكف من ديمة)، ومرة أخرى شديد (في ليلة كفر النجوم غمامها)، تغطي فيه الغيوم ضوء النجوم، فتزداد وحشة المكان وظلمته[3].

---

[1] الديوان، ص 123.

[2] العلة والهلع بمعنى واحد. تردد: تتردّد. نهاء: جمع نهي، أي غدير. صعائد: اسم مكان. تؤأمها: جمع توأم.

[3] انظر: أبو ياسين، حسن عيسى، لصورة الفنية في شعر الطرد في معلقة لبيد، ص 149–150.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

– **البعد النفسي:** تفنن لبيد في رسم معاناة البقرة النفسية فوصف البقرة بأجمل الصفات، فهي بيضاء لا يختلط بياضها بشيء لأنها من الصواع، وهو البقر الذي يحب البدوي اقتناءه، ثم أضاف إلى جمالها صفات سلبية، فهي مسبوعة، أي أكل السبع ولدها، وهذه أولى صور الحزن والأسى التي عاشتها البقرة، وقد حمل هذا الوصف دلالة الإحباط النفسي الذي جاء بسبب فقدها لولدها، وقسوة البعدين الزماني والمكاني عليها، وخذلان صحيباتها لها في تركها والرحيل عنها[1].

وقد دمج لبيد بين معاناة البقرة بفعل فقدان ولدها وقسوة البعدين الزماني والمكاني في بحث البقرة عن ولدها نهارًا (البعد المكاني) وما رافقه من قسوة المكان، وحرارة اليوم وطوله، وكان الاحتماء من المطر ليلًا (البعد الزماني) وما رافقه من شدة ظلمه ليله لاحتجاب الغيوم ضوء النجوم. واستخدم لبيد في رسم هذه المعاناة الصور البصرية والسمعية، والحركية.

وتمثلت الصور البصرية في (عرض الشقائق)، (عَلِهتْ تردد في نهاء صعائد)، (بكرت تَزِلُّ الثرى)، والصورة الحركية في كلمة واحدة هي (طوفها)، أما السمعية ففي (بغامها).

كما أشبع لبيد صورة البقرة الوحشية باليأس والقسوة وهي تصارع الكلاب والصيادين، وتمثلت تلك المعاناة في الألم النفسي (حتى إذا يئست)، والألم الجسدي (وأسحق حالقٌ)، وأكد على هذه المعاناة جفاف ضرعها من الحليب بسبب التعب والقسوة، وليس الرضاعة.

وتزيد معاناة البقرة في ظهور الصيادين ليصعد الحالة النفسية لها، وهي تواجه صعوبات جديدة فوق صعوباتها. ويختتم حسن عيسى أبو ياسين بذكر قول القدماء في تفسير مقطع البقرة فيقول: "إذا عمد الشاعر إلى الطريدة فأنجاها من الصيادين وكلابهم، فهو إنما يقرر أنه باقٍ

[1] انظر: أبو ياسين، حسن عيسى، الصورة الفنية في شعر الطرد بمعلقة لبيد، ص 153.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على الود مقيم للعهد معها. أما إذا عمد إليها فجعلها قسمة بين الصيادين وكلابهم فهو إعلان من الشاعر على أنه قطع كل أسباب الود والعهد معها"[1]. ويفهم من ذلك القول، إن حسن عيسى أبو ياسين يربط هذا التفسير مع ذكر لبيد لنوار في القسمين الأول والأخير من المعلقة، وكأنه يخبر نوار في بقائه على العهد والوفاء به بتحقيق الوصل بينهما.

ورسم موسى ربابعة لنفسه خطوطًا عريضة في دراسته لمعلقة لبيد، فلم يرغب بالحديث عن وحدة القصيدة كما فعل غيره من الدارسين، وتجنب الإشارة إلى الآفاق التاريخية والاجتماعية والسياسية للنص الشعري، كما لم يقسم المعلقة إلى أجزاء ثم تناول كل جزء منهما على حدة. بل وجد في النص وضعيته التي جعلت من أجزائه جزءًا واحدًا أساسيًا لا تقليدًا أو نقلًا عن الواقع. وشكلت هذه الأجزاء عالمًا خاصًا بالشاعر، يتراوح بين الإحباط والأمل والانتصار في تشكيل النص.

وتتابعت إحباطات لبيد في وقوفه على الأطلال، وتمثل الإحباط الأول بالمكان الذي نتج عن حسّ الشاعر بالانطماس والاندثار المكاني، وأعلن لبيد عن هذا الإحباط في أول كلمة في المعلقة (عفت) التي تحمل دلالة العفاء، وتؤسس حسًا بالموت المكاني، وأكد لبيد على هذا الانطماس في لفظة (تأبد) التي نفت الوجود الإنساني من الديار. كما عمق لبيد شعوره بالانطماس في شمولية المكان الذي هزّ علاقة الشاعر به، وأحدث توترًا داخليًا لديه في شعوره بالموت الكلي. ويدل انتقال لبيد من اللاتحديد المكاني إلى التحديد إلى استحضاره المكان ذهنيًا لا واقعيًا، وحفظه له شعوريًا[2].

---

[1] أبو ياسين، حسن عيسى، الصورة الفنية في شعر الطرد بمعلقة لبيد، ص 164.

[2] انظر: ربابعة، موسى سامح، الشعر الجاهلي، مقاربات نصيّة، دار الكندي، اربد، 2002، ص 22.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والتفت موسى ربابعة إلى توظيف لبيد خاصية الإضافة والسلب لتعميق وصف شعوره بالإحباط في قوله[1]:

فمدافعُ الريَّانِ عُرِّيَ رسمُهـــــا خَلِقا كَمَا ضمن الوحيّ سِلاَمُها

فأصل دلالة (مدافع الريَّان)، وهو تركيب إضافي، الحياة والنماء والمطر، إلا أن لفظة (عُري) سلبت منها تلك الدلالة، ليعم الموت بدلًا من الحياة، وتلتقي هذه اللفظة مع (تأبد، وعفت) في البيت الأول اللتين تشيران إلى العفاء أيضًا. وعدّ استحضار صورة المطر وسط هذه الأجواء التي يسودها الموت، تعبيرًا من لبيد عن إحساسه بالعطش، واستحضاره للمطر طلبًا للارتواء[2]. فالمطر عند لبيد وهمي، وحضور المطر وهمي أيضًا، أما عطشه فللحياة القديمة التي تحمل الجانب الإيجابي مقارنة مع حياته الآن، وتذكره لتلك الحياة باستحضاره صورة المطر بمثابة دعاء من لبيد للديار في عودتها كما كانت عليه سابقًا، ولبيد يعرف أن عودة الأهل والأحبة إلى الديار لا تكون إلا في هطول مطر حقيقي. فيزيد هذا الدعاء من معاناة لبيد في شعوره بالإحباط لما آلت إليه دياره.

ويشارك فعل الزمن في تعميق إحساس لبيد بالموت؛ إذ لم يعد قادرًا على إعادة الحياة لديار، كما شارك أيضًا في نفي الوجود الإنساني من المكان، بالتالي نفي الحياة[3].

ونخلص بالقول في الإحباط، أن غياب العنصر الإنساني، والمراد نوار، هو أساس توتر العلاقة بين الشاعر والمكان، وهو الذي دفعه للرحيل، ويستمر هذا التوتر مع لبيد إلى أخر القصيدة. فيصنع لبيد لنفسه إحساسًا بالأمل المكذوب، ويرسم له صورةً مخالفةً للموت في قوله:

---

[1] الديوان، ص 115.

[2] انظر: ربابعة، موسى سامح، الشعر الجاهلي: مقاربات نصيّة، ص 23.

[3] انظر: المرجع نفسه، ص 23.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

رُزِقَتْ مَرَابِيْعَ النُّجُومِ وَصَابَهَا وَدَقُ الرَّوَاعِـدِ جَوْدُهَا فَرِهَامُهَا

مِنْ كُلِّ سَارِيَةٍ وَغَادٍ مُدْجِنٍ وَعَشِيَّـةٍ مُتَجَاوِبٍ رْزَامُهَـــا

وكان ذلك الأمل في سلب الحياة من فم الموت، بمواجهة الواقع بالحلم والحقيقة بالتمني، فدلالة (رُزقت) التمني الذي يحمل رغبةً جامحةً في هطول المطر على الديار، وإعادة الحياة إليها. وأسهب لبيد في هذا الحلم، فتخيل السحب، والرواعد، والودق التي شكلت صورة الحياة يرافقها هذا الخير، وتناغم موسيقا حروف الألفاظ التي اختارها لبيد في تشكيل هذه الصورة مثل: "سارية"، "غاد"، "مدجن"، ويشير هذا التناغم إلى طموح لبيد في الارتواء من العطش، كما يؤكد على شدة شعوره بالحاجة إلى ذلك الارتواء من خلال لفظة (فَعَلاَ) التي تناقض بدلالتها استعمال (عفت، وتأبد، وعُري)[1].

ويستمر لبيد في وصف حلمه المكذوب، فيتخيل الديار وقد جلت السيول معالمها، والفعل (جلا) يقابل الفعل (فَعَلَا) في الدلالة والاستعمال. وهما عكس (عفت، وتأبد، وعُري) أيضًا؛ إذ كشف هذا الجلاء عن نقوش الديار ومعالمها، وتمثل النقش في صورة الكتابة التي يقوم بفعلها الإنسان، فيرافق تجديد النقوش سعي لبيد إلى تجديد الحضور الإنساني في المكان[2].

ويصحو لبيد من حلمه في سؤال الديار عن أهلها في قوله:[3]

فوقفتُ أسألها وكيف سؤالنـا صُمًا خَوالِدَ ما يَبينُ كلامُهـــا

[1] انظر: ربابعة، موسى سامح ، الشعر الجاهلي: مقاربات نصية ، ص 25.

[2] انظر: المرجع نفسه ، ص 27.

[3] الديوان، ص117.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتشكل لفظة (وقفت) حسًّا طقسيًا يعترف فيه لبيد بالموت المكاني عندما يتحول الضمير من الجمع (نحن) إلى المفرد (أنا)، وكأنه ينقل الهم من الجماعي إلى الذاتي. ليشكل هذا الأمل صورة ثانية من صور الإحباط.[1]

وجاء الإحباط الثالث (رحيل لبيد) عن المكان بفعل الإحباط المكاني، والأمل المكذوب. تجسد هذا الإحباط في وصف الظعائن الراحلة، وحركتها، وعناية لبيد بالحديث عن الهوادج. وتتوافق دقة وصف لبيد لحركة الظعائن مع شدة المعاناة من ألم الفراق، أما دقة وصف جمال الهوادج في جعلها تليق بمحبوبته نوار، ومكانة نوار قادمة من مكانتها في قلب الشاعر. وبعد ذلك يتغير حال لبيد بعد هذا الرحيل ليصبح رجلًا غاضبًا يحتج على هذا الفراق ويفتتح اعتراضه الذي وجهه لنوار في قوله[2]:

بلْ ما تذكَّر من نوار وقد نأتْ وتقطّعتْ أسبابُها ورمامُهـــا

مُرّيّة حخلَتْ بعيدا وجـــاورت أهل الحجاز فأينَ منك مرامُها

ليضيف نبرةً جديدةً في الخطاب الشعري تعبر عن احتجاجه على الهجر، حيث تقسم ذات الشاعر إلى حالين، بين تذكر نوار، ونسيانها موظفًا أسلوب التجريد[3] الذي شكل موقفًا قاسيًا ضاغطًا على نفس الشاعر بصورة ينفصل معها بين (أنا) و (أنت)، ويوجهه فيها حوار

---

[1] انظر: ربابعة، موسى سامح ، الشعر الجاهلي: مقاربات نصية، ص27

[2] انظر: المرجع نفسه، ص 27-28.

[3] ظاهرة التجريد: هي أسلوب بلاغي عرّف عند النقاد العرب القدماء مثل ابن جني، وابن الأثير. يعرف في توجيه الخطاب لغيرك وأنت تريد به نفسك، وينقسم قسمين: تجديد محض كأن تخاطب نفسك وأنت تريد غيرك، وتجديد غير محض، تجعل فيه من نفسك قسمين، أحدهما يخاطب الآخر. انظر: ربابعة، موسى سامح، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتاني، اربد، 2000، ص 117.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نفسي متأزم للأنا. ويتعمق هذا الأسلوب مع سؤال (أين منك مرامها)، وتعبر تلك الحالة عن نفس منكسرة داخل الشاعر بسبب هجر نوار له[1].

ويذكر لبيد أماكن كثيرة في معرض حديثه عن نوار، منها: فيّد، والحجاز، والجبلين، وفردة، ورخام وغيرها. ويعلل الدكتور موسى ربابعة كثرة ذكر الأماكن بفقد لبيد الأمل في الوصول إلى نوار بسبب حيرته في أين تكون، وتمثل هذه الحيرة شعورا يقينًا عند لبيد في انعدام الوصل مع نوار، مما يجعله في وضع نفسي مأزوم. كما استعمل لبيد ألفاظًا دالة على القطع والحيرة مثل: "نأت"، "تقطعت"، "حلت", "جاوزت"[2].

ويبدو أن موسى ربابعة يجعل من نوار محورًا أساسيًا في القصيدة، كما هي عند الدكتور عبدالعزيز محمد شحادة، فهي تحمل أواصر القطع والوصل التي نتجت عنها حالة الشاعر من مناجاة داخلية بين ذكرياته الماضية لنوار، وهجرها الحالي له إلى أن وصل لقرار مقابلة قطيعتها بقطيعة مثلها، فاستعمل ضمير الغائب ليدل على نوار بعدما كانت حاضرةً في كل أحاديثه. وجعل من ناقته عنصرًا أساسيًا يدل عليها بعقد مقارنة بين الناقة ونوار، فالناقة لم تهجره، بل وفرت له أسباب الحماية والسفر على النقيض من نوار. وبذلك يمكن فهم اعتبار الدكتور موسى ربابعة قصة الرحلة عند لبيد ذاتَ حسّين: الإحباط والأمل، أو الإحباط والانتصار، فالإحباط لهجر نوار له، والأمل في وصلها، والانتصار في عزم لبيد على قطيعتها.

كما تحمل قصة الأتان العديد من مواطن الإحباط والأمل، وتتضح هذه الملامح من خلال الجدول التالي:

---

[1] انظر: موسى سامح ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص 119-120.

[2] انظر: ربابعة، موسى سامح ، الشعر الجاهلي، مقاربات نصية، ص 30-31.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإحباط	الأمل
1- صراع الذكر مع الحُمر الوحشية دفاعًا عن أنثاه، وحملها.	1- الأنثى حامل وهذه من معالم الحياة، وأمل لبيد في عودة الديار عامرة كما كانت سابقًا.
2- عصيان الأتان للذكر، فهو يختار لها طريق صعبة، وهي حامل لا تستطيع تحملها.	2- تنافس الحُمر على الأتان.
3- وصف الحمار الذكر بـ "المحج" التي تحمل دلالة الشك والريب في علاقته مع الأتان، وتعكس هذه العلاقة الرابط بين نوار والشاعر القائمة على التوتر والتضاد.	3- طاعة الأتان للذكر في ترك المكان والبحث عن مصادر الحياة.
4- تنامي الإحباط في خوض الأتان من الصيادين، وخوفهما من القحط وجفاف المياه.	4- وصول الأتان إلى أماكن تجمع المياه والعشب بعد المعاناة التي جسدت أكثر أبعاد الأمل في القصة.

وتكون معاناة الأتان بفعل البعد الزمني بسبب الحرّ الشديد في الصيف، وقلة المياه، أما معاناتها القطع فهو بفعل البعد المكاني المتمثل في قسوة الطريق وصعوبتها على الإنسان والحيوان معًا. وتنعكس هذه القصة على علاقة الشاعر بنوار أيضًا التي أسقط لبيد ذاته فيها من أجل حفظ الذات، ووصول الأتان إلى الماء يعني وجود بواعث أمل في نفس لبيد بالوصول إلى نوار[1].

ويتضح حسّ لبيد بالإحباط والانتصار في لوحة البقرة الوحشية، التي اختارها الشاعر لتكون مسبوعة، وليعمق من الصراع الداخلي جعل سبب قتل ولدها غفلها عنه، ودلت على ذلك لفظة "خذلت" في قول لبيد[2]:

---

[1] انظر: ربابعة، موسى سامح، الشعر الجاهلي: مقاربات نصيّة، ص 32-33.

[2] الديوان، ص 122.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أفَتِلْكَ أمْ وحشيةٌ مسبوعـــــةٌ خَذَلتْ، وهادِية الصّوار قِوامُهـــا

وإهمالها لولدها ناتج عن انشغالها في القطيع، فهي قائدة، عاشت جو السيادة لدرجة نسيت معها ولدها، فنهشته الكلاب "الكواسب"، وهي كلاب تتسابق في أكل فريستها.

وعاشت البقرة في مأساتها بسبب إهمالها ولدها، والذي زاد عليها تلك المعاناة الظروف الطبيعية المحيطة بها، فالمكان ماطر، ويحيط بها الصيادون محاولين إمساكها، عندها أحست البقرة بالخوف فقررت الهرب منهم وتمكنت من ذلك، غير أن إصرارهم على الإمساك بها جعلهم يطلقون وراءها كلابهم، فشعرت البقرة عندها بقيمة الحياة، وقررت الدفاع عن حياتها، و خاضت المعركة ضد الكلاب، وانتصرت عليهم بقتلهم مما حقق في نفسها بهجة الانتصار والفرح، وغريزة الانتقام لولدها[1].

وأضاف لبيد إلى جانب معاناة البقرة أبعادًا إنسانية متمثلةً في علاقة الأمومة وتصارع الموت والحياة وعلى الكل الدفاع عن ذاته. ومن ثم عاد لبيد لوصف الناقة بعد عرضه للمتاعب التي واجهتها عبر قصتي الأتان والبقرة، ليمثل هذا الوصف اعترافًا منه "أن الرحلة هي مواجهة للقهر والقمع الذي مارسه كل من الطلل ونوار ضده"[2]، موظفًا أسلوب التجريد الذي ينكر به غيره، ويثبت نفسه بهدف تفخيم الذات، وتقليل الآخر، وأنه قادر على العيش دون نوار؛ لذا عمد إلى صيغ المبالغة مثل: "وصّال"، "جذَّام" ليشعر الآخر أنه هو الذي قطع نوار وهجرها[3]. وليؤكد على ذلك راح يقدم ذاته في صفات مثالية مثل، الكرم في حالتي الشدة والرخاء، والبطولة في

---

[1] انظر: ربابعة، موسى سامح، الشعر الجاهلي: مقاربات نصيّة، ص 36-37.

[2] المرجع نفسه، ص38.

[3] انظر: المرجع نفسه، ص 39-44.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحرب والفروسية، في قوم أشداء أقوياء، توارثوا القوة جيلًا بعد جيل. وبذلك الوصف استطاع لبيد الانتصار على البعدين الزماني والمكاني.

واهتمت حنان جاد الله الحتاملة في تتبع الصور الشعرية الممتدة في شعر شعراء ثلاثة خصتهم من شعراء الطبقة الثالثة حسب تصنيف ابن سلام الجمحي (231هـ) لهم، وهم: الشماخ، وشاعرنا لبيد بن ربيعة العامري، وأبو ذؤيب الهذلي. وجاء اهتمامها في سعيها إلى فهم دلالة تلك الصور، وتشكلها البنائي، وبيان فاعلية الصور الشعرية الممتدة في بناء النص الكلي.

وكان لبيد بن ربيعة العامري من بين الشعراء الذين اهتمت في البحث بصورهم الشعرية الممتدة الدائرية، حيث تنوعت تلك النماذج من الصور عند لبيد فكان هناك أربع لوحات للحمار الوحشي ولوحتان للأتان، وثلاث للبقرة الوحشية، والذي يهمنا منها تلك اللوحات الشعرية التي خصت المعلقة، وهي لوحة الأتان، ولوحة البقرة الوحشية.

فلها هِبابٌ في الزّمامِ كأنَّهـــا...

لوحة الأتان: بدأت هذه اللوحة من قول لبيد[1]:

إلى قوله[2]:

محفوفةً وسْطَ اليراعِ يُظِلُّهـــــا

وشكلت هذه اللوحة ثنائية الوصل والهجر، وبعثت ثلاث دلالات للحياة والتجرد من خلال صورة الحمل الذي دلّ على الحياة، وجاء الموت وسطًا مشؤومًا بين بواعث الحياة من

[1] الديوان، ص 119.
[2] الديوان، ص 121.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حمل الأتان، ومحاولات الذكر إبعاد الُحمر عنها، وتعد هذه الصورة أول أنماط الصراع في القطيعة[1].

وتستمر لوحة الأتان في محاولة الذكر الهروب بالأنثى إلى مكان آمن، وهذا مبعث للحياة أيضًا، غير أن هروبهما يتطلب مجابهة صعوبات الطريق من قساوة ووعورة، والذي ساعد تعميق المعاناة تعب الأنثى بسبب "وحامها"، لذلك عصت الأنثى الذكر في بادئ الأمر، وكانت المعاناة الثالثة في امتناع الأنثى عن الذكر رغم طلبها له،وحملها منه، ما دفع لوقوع الشك والريبة في نفس الذكر في اللحظة التي كان يعاني فيها من آلام جروحه في دفاعه عنها[2].

وكان لعوامل الطبيعية والمكانية أثرها في تعميق معاناة الأتان، فالرحلة في أول الصيف حيث تشتد الحرارة، وحركة الاسترجاع الذاتي لدى لبيد في مقارنة طاعة الأنثى يقابلها عصيان نوار وامتناعها عنه، وتؤكد حنان جادالله حتاملة على تشابه شخصية نوار والأتان بقولها: "والأتان تحمل من ملاح شخصية نوار التي تشكل بؤرة القصيدة كما سيتضح الكثير أيضًا. من تمنعها عليه وعصيانها له تارة، ومن نزولها عند رغبته، وإقبالها عليه تارة أخرى، وتبدّل علاقتهما في الحاضر عمّا كانت عليه في الماضي، على سبيل ما يتمنى لبيد لمصير علاقته بنوار"[3].

وتنتهي معاناة الأتان بالوصول إلى الماء، ولكنه محفوف باليراع لتظهر صورة الحياة والموت من جديد. فقد جاءت هذه اللوحة في سياق النص بين لوحتي الطلل وما حملته من معاني الموت والحياة أو الحضور والغياب حيث كان الموت واقعًا والحياة غيابًا، وشيئًا يتمناه لبيد، وكانت الأطلال تعبر عن فقدان الاستقرار المكاني بالنسبة للشاعر، وتمثلت لوحة الظعينة

---

[1] انظر: حتاملة، حنان جادالله، الصورة الشعرية الممتدة، ص 85.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص 86.

[3] المرجع نفسه، ص 87.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ملامح الحضور والغياب فيها بغياب نوار وأهلها، واستحضار لبيد صور حضور محبوبته من الذاكرة، لتكون غيابا آخر أشد ألمًا على لبيد لفقده العلاقة الودية العميقة مع محبوبته، وشعوره بالحس الجماعي وضرورة عيشه ضمن بيئة جماعية آمنة. وقد امتد هذا الشعور ليصل البقرة الوحشية التي عانت من انقطاعها عن القطيع أيضًا[1].

لوحة البقرة الوحشية:

لم تكن لوحة البقرة الوحشية بعيدةً عن غاية لوحة الأتان، فكلاهما يحمل جدلية الموت والحياة؛ إذ لم يكتف لبيد بما أورده من معاناة في قصته الأولى، فاستحضر قصة أخرى لتمثل معاناة لبيد في علاقته مع نوار.

وبلغت قصة البقرة الوحشية ذروتها منذ البداية فالبقرة مسبوعة، وتبحث دون أن تعلم بموت ولدها، أما نحن فنعلم بموت الولد من بداية الحدث، وقد تغير لونه من الأبيض الناصع (دلالة الحياة) إلى اللون الرمادي الترابي (دلالة الموت). وعدّت حنان في هذا الحدث ما يشبه الحكمة فالحياة لا تطيش سهامها، كما الموت لا تطيش سهامه أيضًا، وفي ذلك تعميق لوتيرة الحسّ الدرامي في وصف المعاناة[2]. وفي هذه اللحظة يصل القارئ إلى حالة من الاندماج التام مع الحدث يرافقه الحس النفسي المتأزم اتجاه الأم.

واستمر لبيد في تجسيد إحساس البقرة بالألم بما أضافه من معيقات ذات أبعاد زمنية من كثرة المطر والغمام، وأبعاد مكانية، في الكثبان والرمال التي تغوص أقدامها بها. ويزيد على ذلك معركتها مع الصيادين والكلاب التي أحست البقرة فيها بضرورة الدفاع عن نفسها وإلا كان مصيرها "الحتوف" ليشيّد لبيد نهاية القصة بالنصر.

---

[1] انظر: حنان جادالله حتاملة، الصورة الشعرية الممتدة، ص 88-91.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص 118-119.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتلحظ حنان جادالله حتاملة اختلافًا بين نصر البقرة الوحشية والأتان، فالأتان يطلق أصوات النصر ويعفر نفسه بالتراب، أما البقرة فلا تطلق أي صوت لأن نصرها جاء بعد تعب، فهي متعبة الآن، كما أن المخاطر لم تنتهِ بعد، فالصيادون ما زالوا في المكان[1]. ويمثل النص في كلتا القصتين علاقة الشاعر بنوار، فيكون النصر مختلفًا تبعًا لذلك، ففي قصة الأتان يعرض لبيد صورًا من نصرة الماضي في علاقته مع نوار، عندما كانت تطيعه تارة وتعصيه أخرى. وتحقق النصر في الوصل بينهما.

ويوصف النصر في لوحة البقرة الوحشية بالنصر المفجع بالنسبة للبقرة ذاتها لأن نصرها تعبيرٌ منها عن رغبتها في الانتقام لولدها، وأما لبيد هو مفجع لما يعانيه من ألم بسبب هجر نوار له، والنصر الحقيقي عند لبيد في قدرته على مواجهة واقعه المؤلم، وعزمه على إكمال طريق حياته دون نوار. وجاء وصفه بالمفجع لفجيعة البقرة بولدها، وفجيعة لبيد بهجر نوار له.

تعنى دراسة معلقة لبيد ضمن المناهج السياقية في تشكل النص بداية، ثم ربطه بالمعنى العام للنص المدروس. وظهرت الجوانب التشكلية للنص من خلال الحديث عن الصور الفنية، واللغة الشعرية، والجوانب البلاغية للنص المدروس، وقد نالت معلقة لبيد حظًا وفرًا من هذه الجوانب التي أشار لها الدارسون في تحليلاتهم للمعلقة.

وحملت القراءات غير السياقية أفق توقع عاليًا في الدراسات كلها، ملء القراء من خلاله الكثير من الفراغات في النص بصورة قدمت المعلقة في رؤى وقراءات متعددة. وأهم تلك الدراسات دراسة كمال أبو ديب التي تعود أهميتها إلى المنهج الذي تناول المعلقة في ضوئه، وهو منهج البنيوي في تحليل الأسطورة. وكان أولى خروج أبو ديب عن المألوف في تحليله

[1] انظر: حتاملة، حنان جادالله، الصورة الشعرية الممتدة، ص 121.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

للمعلقة رفضه كل الدراسات السابقة التي تناولت المعلقة في ضوء المناهج السياقية، وراح يحلل النص من داخله معتمدًا على تشكله البنيوي الداخلي، فرفض التفسيرات الأنفعالية للطلل، والمعتاد على تفسير الطلل بها ما زاد من درجة المسافة الجمالية بين القارئ والنص.

وأطلق كمال أبو ديب آفاق توقعه في قراءة المعلقة بفهمه النص منطلقًا من ثنائيات ضدية متناقضة، وأخرى متجانسة قامت عليها المعلقة محاولًا الكشف عن تلك الثنائيات، وتوضيحها في ضوء مطابقتها لفهمه للنص القائم على ثنائية الموت والحياة.

وشكل أفق توقع كمال أبو ديب العالي في المعلقة صدمةً للقارئ في انزياحه عن المألوف ليس في تحليله للنص فقط، بل تجاوز ذلك وسلب دلالات بعض اللألفاظ وأضفى عليها دلالات أخرى مناقضة لها، وذلك عندما سلب صفة الحياة من المطر، ووصفه بالموت في قصة البقرة المسبوعة رغم وصف لبيد له بالنعومة والرقة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الرابع

معلقة لبيد في ضوء استجابة القارئ

تأتي أهمية هذه الدراسة من تطبيق مفاهيم نظرية التلقي على نص معلقة لبيد، وذلك بعدما تناولت الدراسة آراء النقّاد والدارسين للمعلقة في العرض والتحليل، التي كشفت بدورها عن جوانب تاريخية، واجتماعية، ونفسية، وأخرى جمالية، ما يدل على قدرة النّص المدروس على استيعاب تلك الدراسات، وقدرته على مراعاة آليات تّلقي عديدة يتبعها القُراء.

وقد تمكنت الدراسات السابقة من إضاءة بعض الجوانب التاريخية، والاجتماعية، والنفسية، فضلا عن بعض الجوانب الجمالية لنّص، غير أنها لم تتمكن من اشتمالها جميع جوانب النّص؛ نظرا لانشغال النقّاد والدارسين في وجهة نقدية دون الأخرى، ما ساد النظرة الأحادية في تلقيهم النّص. وقد جاءت هذه الدراسة محاولةً لتطبيق مفاهيم نظرية التلقي على نص المعلقة.

نص المعلقة: [1]

1 عَفَــتِ الدِّيــارُ مَحَلُّهَــا فَمُقَامُهَا بِمَنـــى تَأَبَّدَ غَولُهــا فَرِجَامُهَــا

2 فَمَدافــعُ الرَيَّانِ عُرِّيَ رَسمُهَـــا خَلَقِــا كَمَا ضَمِنَ الْوِحَّي سَلَامُهَا

3 دِمَــنٌ تَجَرَّمَ بَعـدَ عَهــدِ أَنِيسِهَا حِجَــجٌ خَلَــونَ حَلَالُهــا وَحَرَامُهَا

4 رُزِقَــت مَرَابِيعَ الْنُجُومِ وَصَابَهَا وَدقُ الرَّواعِدِ جَودُها فَرِهَامُهَا

5 مِن كُلِّ سَارِيةٍ وغَاد مُدجِنٍ وَعَشِيَّةٍ مُتَجَــاوِبٍ إِرزَامُهَـــا

[1] الديوان، ص115- 131.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

6 فَعَلَا فُرُوعُ الأيهُقَانِ وأَطفَلَت بالجَلهَتَينِ ظِبَاؤُهـــا وَنَعَامُهَـا

7 والعِينُ ساكنةٌ على أَطلَائِها عُوذًا تأَجَّلَ بالفَضَاءِ بِهَامُهَا

8 وَجَلَا السُّيولُ عن الطُّلُولِ كَأَنَّها زُبُرٌ تُجِدُّ مُتُونَها أَقلامُهَا

9 أو رَجعُ واشِمَةٍ أُسِفَّ نَؤورُهَا كِفَفًا تَعَرَّضَ فَوقَهُنَّ وِشَامُهَا

10 فَوَقَفتُ أَسأَلُها وكيف سُؤَالُنا صُمًّا خَوالِدَ ما يَبِينُ كَلَامُهَا

11 عَرِيَت وكانَ بها الجميعُ فَأبكرُوا منها وَغُودِرَ نُؤيُها وَثَمَامُهَا

12 شَاقَتكَ ظُعنُ الحَيِّ حينَ تحمَّلُوا فَتَكَنَّسُوا قُطُنًا تُصِرُّ خِيَامُهَا

13 مِن كُلِّ مَحفُوفٍ يُظِلُّ عِصِيَّهُ زَوجٌ عَلَيه كِلَّةٌ وقِرَامُهَا

14 زُجَلًا كَأَنَّ نِعاجَ تُوضِحَ فَوقَهَا وَظِباءَ وَجرَةَ عُطَّفًا أَرآمُهَا

15 حُفِزَت وَزَايَلَهَا السَّرَابُ كَأَنَّها أَجزَاعُ بِيشَةَ أُثْلُهَا وَرِضَامُهَا

16 بَل مَا تَذَكَّرُ مِن نَوارَ وَقَد نَأَت وَتَقَطَّعَت أَسبَبُها ورِمَامُهَا

17 مُرِّيَّةٌ حَلَّت بفَيدَ وَجاوَزَت أَهلَ الحِجَازِ فأينَ مِنك مَرَامُهَا

18 بِمَشَارِقِ الجبلينِ أو بِمُحَجَّرٍ فَتَضَمَّنَتهَا فَردَةٌ فَرُخَامُهَا

19 فصُوائقٌ إن أيمَنَت فمِظَنَّةٌ فيها وِحَافُ القهرِ أو طِلخَامُهَا

20 فاقطَع لُبَانَةَ مَن تَعَرَّضَ وَصلُهُ ولشَرُّ واصلِ خُلَّةٍ صَرَّامُهَا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

21 واحْبُ المُجَامِلَ بالجزيلِ وصَرمُهُ باقٍ إذا ضَلَعَت وزاغَ قِوَامُهَا

22 بِطَلِيحِ أَسفَارٍ تَركنَ بَقيَّة منها فأُحنِقَ صُلبُها وسَنَامُهَا

23 فإذا تَغَالَى لَحمُها فتحسَّرت وَتَقَطَّعَت بعدَ الكَلَالِ خِدَامُها

24 فَلَهَا هِبَابٌ في الزِّمَام كأَنَّها صَهباءُ راحَ مع الجَنوبِ جَهامُها

25 أو مُلمِعٌ وَسَقَت لاحقَبَ لاَحَهُ طَرَدَ الفُحُولِ وِضَربُهَا وَكِدَامُهَا

26 يَعْلو بها حُدبَ الإكام مُسَحَّجُ قد رابَه عِصْيانُها وَوِحَامُها

27 بأَحزَّةِ الثَّلبَوت يَرَبأ فَوْقَهَا قَفْرَ المَرَاقِبِ خَوفُها آرامُهَا

28 حَتَّى إذا سَلَخَا جُمادَى ستَّةً جزْءا فطال صيامُه وَصيَامُهَا

29 رَجَعَا بأمْرهما إلى ذي مرَّةٍ حَصِدٍ، ونُجْحُ صَريمةٍ إبرامُهَا

30 وَرَمَى دَوابرَهَا السَّفَا وَتَهيَّجَتْ ريحُ المَصَايفِ سَومُها وسِهَامُهَا

31 فَتَنَازَعَا سَبِطًا يَطيرُ ظِلالُه كَدخَانِ مُشْعَلَةٍ يُشَبُّ ضِرَامُهَا

32 مَشْمُولةٍ غُلِثَتْ بنابتِ عَرْفَجٍ كدُخَانِ نَارٍ سَاطعٍ أَسْنَامُهَا

33 فَمَضَى وقَدَّمَها وكانتْ عادةً منْهُ؛ إذا هي عَرَّدَتْ، إقدامُهَا

34 فتوسَّطا عُرْضَ السَّرِيِّ وصَدَّعَا مَسْجُــورَةً مُتجَــاورَا قُلَّامُــهَا

35 مَحْفوفةً وَسْطَ اليَراعِ يُظِلُّها مِنه مُصَرَّعُ غَابةٍ وقِيامُهَا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

36 أَفتلكَ أَمْ وحشيَّةٌ مسبُوعَةٌ خَذَلَتْ وَهَادِيَةُ الصِّوارِ قِوَامُهَا

37 خَنْساءُ ضَيَّعتِ الفَرِيرَ فلم يُرِمْ عُرْضَ الشَّقَائقِ طَوْفُها وبُغَامُهَا

38 لمُعَفَّرٍ قَهْدٍ تَنَازَعَ شِلْوَهُ غُبْسٌ كَواسِبُ لايُمَنُّ طَعَامُهَا

39 صَادَفنَ منْهَا غِرَّةً فأَصَبْنَهَا إنَّ المَنَايَا لا تَطيشُ سِهامُهَا

40 بَاتَتْ وأَسْبَلَ وَاكفٌ من ديمةٍ يُروِي الخَمَائلَ دائمًا تَسْجَامُهَا

41 تَجْتَافُ أَصْلًا قَالِصًا مُتَنَبِّذًا بِعُجُوبِ أنقاءٍ يَميلُ هُيَامُهَا

42 يَعْلُو طَرِيقةَ مَتْنِهَا مُتَواتِرٌ في ليلةٍ كَفَرَ النُّجومَ غَمَامُهَا

43 وتُضيءُ في وَجْه الظَّلامُ مُنيرَةً كَجُمَانَةِ البَحْريِّ سُلَّ نِظَامُهَا

44 حَتَّى إذَا حُسِرَ الظَّلامُ وأَسْفَرَت بَكَرَتْ تَزِلُّ عن الثَّرَى أَزْلامُهَا

45 عَلِهتْ تَرَدَّدُ في نِهاءِ صُعَائِدٍ سَبْعًا تُؤَمًّا كَاملًا أَيَّامُهَا

46 حَتَّى إذا يَئِسَتْ وأسحَقَ حَالِقٌ لم يُبْلِهِ إرضاعُها وفِطَامُهَا

47 وَتَسمَّعَتْ رِزَّ الأَنِيسِ فَرَاعَهَا عن ظَهْرِ غَيْبٍ والأنيسُ سَقَامُهَا

48 فَغَدتْ كلا الفَرْجَيْنِ تَحْسِبُ أَنَّهُ مَوْلَى المَخَافةِ خَلفُها وأَمامُهَا

49 حَتَّى إذَا يئِسَ الرُّماةُ وأرسلُوا غُضْفًا دَواجِنَ قَافِلًا أَعصامُهَا

50 فَلَحِقْنَ واعتَكَرَتْ لها مَدْرِيَّةٌ كالسَّمهَرِيَّةِ حَدُّها وتَمامُهَا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

51 لِتذُودَهُنَّ وأَيقَنَتْ إن لم تَذُدْ أن قدْ أحَمَّ مع الحُتُوفِ حِمَامُهَا

52 فَتَقَصَّدَتْ منها كسَابِ فَضُرِّجِتْ بِدَمٍ وغُودرَ في المَكَرِّ سُخَامُهَا

53 فبتلكَ إذ رَقَصَ اللوامعُ بالضُّحَى واجتابَ أَرْديةَ السَّرابِ إكامُهَا

54 أَقضْي اللُّبانةَ لا أُفرِّطُ رِيْبَةً أو أَن يلومَ بِحَاجَةٍ لُوَّامُهَا

55 أو لَم تَكُنْ تَدري نَوَارُ بأَنَنِّي وَصَّالُ عَقْدِ حَبَائلٍ جَذَّامُهَا

56 تَرَّاكُ أمكنةٍ إذا لم أَرْضَهَا أو يَعْتَلِقُ بَعْضَ النُّفوسِ حِمَامُهَا

57 بَلْ أنتِ لا تدرينَ كم من ليلةٍ طَلْقٍ لذيذٍ لَهوُها ونِدامُهَا

58 قَدْ بِتُّ سَامِرَهَا وغَايةَ تاجرٍ وافيتُ إذ رُفِعَتْ وَعَزَّ مُدامُهَا

59 أغْلي السِّباءَ بكلِّ أَدْكَنَ عاتقٍ أو جَوْنَةٍ قُدِحَتْ وفُضَّ خِتَامُهَا

60 باكرتُ حاجَتَهَا الدَّجَاجَ بسُحرةٍ لأعَلَّ منها حين هبَّ نِيَامُهَا

61 وغَداةِ ريحٍ قد وَزَعْتُ وقِرَّةٍ إذ أصبحَتْ بيدِ الشَّمَالِ زِمَامُهَا

62 بِصَبُوحِ صَافيةٍ وجذبِ كَرِينَةٍ بِمُـــوتَّرٍ تَأْتَالُـــــهُ إبْهَامُهَـــا

63 ولقد حَمَيْتُ الحيَّ تَحْمِلُ شِكَّتي فُرُطٌ وِشَاحِي إذ غَدُوتُ لِجَامُهَا

64 فَعَلوتُ مُرْتَقَبًا على ذي هَبْوةٍ حَرِجٍ إلى أعلامِهِنَّ قَتَامُهَا

65 حَتَّى إذا ألقَتْ يدًا في كَافِرٍ وأَجَنَّ عَوراتِ الثُّغورِ ظَلامُهَا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

66 أَسْهلْتُ وانْتَصَبَتْ كَجِذعِ مُنيفَةٍ جَرْداءَ يَحْصَرُ دُونها جُرَّامُهَا

67 رفَّعْتُها طَرْدَ النَّعَامِ وَفَوْقَهُ حَتَّى إذا سَخُنَتْ وَخَفَّ عِظَامُهَا

68 قَلِقَتْ رِحالتُها وأَسْبَلَ نَحْرُهَا وابتلَّ من زَبَدِ الحميمِ حِزَامُهَا

69 تَرْقَى وتَطعنُ في العِنَانِ وَتَنْتَحِي وِرْدَ الحَمامةِ إذ أَجَدَّ حَمامُهَا

70 وَكَثيرةٍ غُرَبَاؤُها مَجْهولةٍ تُرْجَى نَوافِلُها وَيُخْشَى ذَامُهَا

71 غَلبٍ تَشَذَّرُ بالذُحولِ كأنَّها جِنُّ البَدِيِّ رواسيًا أقْدَامُهَا

72 أنكرتُ باطلَهَا وبُؤتُ بحقها عِندي ولم يفخَرُ عليَّ كِرَامُهَا

73 وَجَزُورِ أيسارٍ دَعَوْت لِحَتْفِهَا بمَغَالقٍ مُتشابهٍ أَعلامُهَا

74 أدعُو بِهنَّ لعاقرٍ أو مُطفِلٍ بُذِلتُ لجيرانِ الجميعِ لِحَامُهَا

75 فالضَّيفُ والجارُ الجنيبُ كأنَّما هَبَطَا تَبَالةَ مُخْصِبًا أَهضامُهَا

76 تَأْوِي إلى الأطنابِ كلُّ رَذِيَّةٍ مِثلِ البَلِيَّةِ قالصٍ أَهْدامُهَا

77 ويُكلَّلون إذا الرِّياح تَناوحَتْ خُلُجًا تُمَدُّ شوارِعًا أيتامُهَا

78 إنَّا إذا التقَتِ المَجَامعُ لم يَزَلْ مِنَّا لِزازُ عَظِيمةٍ جَشَّامُهَا

79 وَمُقَسِّمٌ يُعْطِي العَشِيْرةَ حَقَّهَا ومُغَذمِرٌ لِحُقوقِهَا هَضَّامُهَا

80 فضلًا وذو كرم يُعينُ على النَّدَى سَمْحٌ كسوبُ رَغَائِبٍ غَنَّامُهَا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

81 مِنْ مَعْشرٍ سَنَّت لهم آباؤُهمْ ولكلِّ قومٍ سُنَّةٌ وإِمَامُهَا

82 لا يَطْبَعُونَ ولا يَبُورُ فِعَالُهُمْ إذ لا تَميلُ مع الهوى أَحْلامُهَا

83 فبَّنى لنا بَيْتًا رَفيعًا سَمْكُهُ فَسمَا إليه كَهْلُهَا وغُلامُهَا

84 فَاقْنَعْ بما قَسَمَ المليكُ فإنما قَسَمَ الخَلائِقَ بيننا عَلَّامُهَا

85 وإِذَا الأَمانةُ قُسِّمتْ في مَعْشَر أوفى بأَعظَمِ حَقِّنا قَسَّامُهَا

86 وهمُ السُّعاةُ إذا العشيرةَ أُفظِعَتْ وهمُ فوارسُها وهُمْ حُكَّامُهَا

87 وهُمُ ربيعٌ للمجاوِرِ فيهمُ والمُرْمِلاتِ إذا تطاول عَامُهَا

88 وهُمُ العشيرةُ أن يُبَطِّئَ حاسدٌ أو أن يميلَ مع العدوِّ لئامُهَا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يبدأ لبيد في صدم المتلقي من أول معلقته في صورة الموت التي جسدتها لفظة (عَفَتْ) وهي أول لفظة في المعلقة، وهو موت مكاني لذكره أماكن متعددة مثل: محلها، مقامها، غولها، رجامها، حتى منى قد أصابها الموت والعفاء والاندثار. ويدل تعديد لبيد للأماكن على شمولية الموت لمناطق واسعة, وذكر هذه المناطق ما هو إلا ضرب عشوائي في الذكر يشير به إلى عموم الموت وشموليته للمكان، وقد جاءت هذه الأماكن كأمثلة تواردت إلى ذهن الشاعر إلا أن العفاء تجاوز تلك المناطق حتى وصل إلى ما لا يستطيع لبيد ذكره، وشمولية العفاء العام عند لبيد مرتبطة بشدة معاناته من ذلك العفاء.

وكان المتوقع من لبيد السير وفق عادة الجاهلي الوقوف أول قصيدته يبكي أطلال محبوبته في الديار التي هجرتها وخلفت وراءها ذكريات رسخت في ذاكرته، غير أن لبيد يختلف في ذلك فهو يبكي الديار الخالية دون أن يحدد طبيعة العفاء الذي أبكاه.

ويستمر لبيد في صدم المتلقي؛ إذ لم يوضح طبيعة العفاء الذي ساد المكان في البيت الأول من المعلقة، بل اكتفى في ذكر الديار مقفرة، فهل العفاء عفاءُ الماء والغذاء، أم عفاء الذكريات، أم عفاء الإنسان والحيوان؟ ربما تكون جميعها، ومن المنتظر أو المتوقع من لبيد الاستمرار في وصف ذلك العفاء في الأبيات التالية من المعلقة، غير أن لبيد يكسر أفق توقع القارئ في تقديم صورة حيّة للديار، وهي تنعم بكل معالم الحياة من الماء، والوجود الإنساني والحيواني، لتشكل نقله نوعية مفاجئة أحدثت صدمة للقارئ.

ويتوالى كسر آفاق المتلقي وصدمه في انزياح لبيد عن المألوف بتجريد الفعل (عُري) من صورة الموت ليضفي عليه سمة الحياة، فالعُري في قول لبيد: [1]

---

[1] الديوان، ص 115.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يشمل دلالة الكشف والوضوح في حين جاءت (عفت) بإشهار الموت العام، وأكدت لفظة (تأبد) على شمولية الموت في كل مكان.

فمدافع الرّيان عُرّيَ رَسْمُهـــــا خَلِقا كما ضمن الوحيَّ سلامُها

كما كان الموت عامًّا شاملًا في الصورة الأولى، جاءت الحياة كاملةً شاملة وصلت حدّ الإشباع في الصورة الثانية، ويتضح ذلك من لفظة (الرّيان) المشتقة من الرواء، أي الارتواء حتى الشبع، ودرجة الارتواء أعادت للمكان.

ويقف القارئ حائرًا في تحديد حال الديار بين صورة الموت العام التي قدمها لبيد للديار، ووصف الطبيعة والحياة والتنعم بالعيش في الصورة الثانية التي مثلت مقدار المسافة الجمالية بين القارئ والنص.

ولم يُحي الماء الديار فقط، بل بعث معها ذكريات الشاعر مع أنيسه، ولفظة (الأنيس) تدل على أقرب شخص للشاعر فهو منادمه، ومجالسه، والشخص الذي يقضي لبيد وقته معه في تلك الديار التي قفرت بعد رحيله. وتفسر لفظة (الأنيس) سبب وصف لبيد لديار بالعفاء العام، وهذا العفاء هو عفاء الأنيس وليس عفاء الماء والأهل، وغياب الأنيس جعل لبيد يرى الديار جميعها مقفرة، لغياب أنيسه عنها.إذ يتضح

ذلك من خلال قول لبيد[1]:

عَرِيَت وكانَ بها الجميعُ فَأبكرُوا منها وَغُودِرَ نُؤيُها وَثَمَامُهَا

[1] الديوان، ص117.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويفصح لبيد عن أنيسه، محبوبته نوار في قوله:[1]

بَلْ ما تذكَّرُ من نوار وقد نَأَتْ وتقطَّعتْ أسبابُها ورمامُهـــــا

ويؤكد تحديد لبيد أنيسه بمحبوبته نوار للقارئ فهمه طبيعة علاقة الشاعر مع المكان، وتضاد صورها بين العفاء والحياة ما يقرب المسافة الجمالية بين المتلقي والنص في جعله ذكرياته مع المرأة نوار الأداة التي يتجول بها بين أجزاء النص.

ويحمل ظرف الزمان (بعد) دلالة تجدد شعور لبيد بالعفاء للمكان بعد مغادرة نوار لها، وهذا العفاء متعاقب منذ زمن طويل حتى تعاقبت عليه سنون طويلة من الأشهر الحرم وأشهر الحل التي يتنقل بها الجاهلي بين الأماكن. غير أن نوار لم تعد إلى الديار مع مرور سنوات طويلة على رحيلها.

ويقيم لبيد الصور المتناقضة بين الحياة والموت التي جسدت لحظات القطع والوصل بين الشاعر ونوار وما تسببته نوار من ألم بهجرها له؛ لذا أصبح لبيد يرى الديار مقفرة مع عمارها بالماء والغذاء والأهل، ولو كانت نوار حاضره المكان الذي يقيم فيه لبيد لرآه عامرًا ولو كان مقفرًا.

ويعرض لبيد صورًا من حياة الديار مثل المطر، والودق والرواعد، والنبات، ثم يصور صغار الحيوانات تلهو في أعالي الجبال، واختار النعام والظباء من بين الحيوانات لأنها حيوانات أليفة، ليس من طبعها الافتراس، كما غيّب الحضور الإنساني عن المكان الذي يخرج به عن المألوف ويكسر أفق توقع القارئ؛ إذ كان أولى به تصوير فرح الإنسان بالربيع والماء على لهو أطفال الحيوانات، ويعود ذلك إلى تصوير حالة الأمن والأمان التي يعيش فيها كل من الإنسان

[1] الديوان، ص118.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والحيوان في مكان واحد، واختار تمثيلها على الحيوان؛ لأنه أضعف من الإنسان، فكانت الحيوانات الأليفة التي تتغذى على حشائش الأرض وليس اللحوم، أي هي غير قاتلة، تعيش حياتها بشكل طبيعي دون أدنى خوف من أحد، والأمن الذي يعيش فيه الحيوان هو نفسه الأمن الذي يعيش فيه الإنسان، ورغم ذلك الجمال والأمن إلا أن لبيد لا ينعم بذلك العيش. فمع كل تجدد للحياة يرافقها جلا السيول عن الطلل.

ويعود لبيد ويخيب توقعات القارئ مرةً أخرى في جمع صورة الموت والحياة في موضعٍ واحد بعدما كان يفصل بينهما مع حديثه عن المكان نفسه، وشكل هذا الوصف بؤرة الانزياح عن المألوف في إشراك المكان لملامح الحياة والموت في اللحظة نفسها؛ إذ تشير لفظة (الطلول) إلى الموت في قول لبيد[1]:

وَجَلاَ السُّيولُ عن الطّلولِ كأنها زبرٌ تُجِدُّ مُتُونَها أقلامُهـــــا

والمراد بالطلول، وهي جمع طلل، الأماكن التي كان يلتقي فيها لبيد ونوار، واستخدم صيغة الجمع إشارة إلى كثرة تلك الأماكن، ويرافق إحياء السيول تلك الأماكن تجدد ذكرى نوار عند الشاعر، وقد شبه هذا الإحياء بالكتب التي تُجدد أقلامها لتعيد الكتابة، ولم يكتف بذلك التشبيه فوصف تجديد السيول للأطلال بالواشمة التي تعيد على الوشم كي تحييه من جديد. بذلك يكون لبيد قد حوّل دلالة الماء من صفته الباعثة للحياة إلى سبب للموت والفناء، والمراد القلق والتوتر الشديد الذي يعيش فيه لبيد نتيجة تلك الذكرى التي تجددها السيول.

ولبيد لم يسأل الخوالد عن مكان نوار، والخوالد هي الحجارة الصّلبة، فهو يعرف بنفسه أن لا جدوى من ذلك السؤال، فالحجارة (صما خوالد ما بين كلامها)، وقد وظف في ذلك السؤال

[1] الديوان، ص 116.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الصيغة الاستنكارية التي يستنكر بها على نفسه عدم قدرتها على معرفة مكان نوار والوصل بها. ويوحي سؤال لبيد للحجارة وهو يعرف جوابها، أن لبيد يتكلم مع نفسه ويحاورها (المونولوج)، فيسألها عن نوار، وهي لا تجيبه، ثم تستنكر تلك النفس على ذات الشاعر عدم معرفتها بمكان نوار وهي لحظة تأزم الحدث عند لبيد. ثم يصرخ لبيد بصوتٍ عالٍ داخلي في قوله[1]:

عَريتْ وكان بها الجميعُ فأبكروا منها، وغُودِرَ نُؤيُها وثُمامُهـــــا

وصراخه بسبب الذهول الذي أصابه بعد خلاء الديار، بعدما كان الجميع بها، والمراد بالجميع "نوار". واستخدم ضمير الجمع لأن نوار تعني له كل شيء، ويدل ذلك على عظم مكانتها في نفسه. ولشدة معاناة لبيد من رحيل نوار راح يصف تلك اللحظة من تجمع النساء إلى سير الإبل، متتبعا تلك اللحظات واحدة تلو الأخرى في حذر شديد. وفي وصفه لجمال الهودج جعله يتناسب مع مكانة نوار عنده فمكانتها عالية.

ولم يكن لبيد حاضرًا عند رحيل نوار، وما قدمه ما هو إلا ضرب من الخيال تصور فيه لحظة الرحيل، ووصفها بصورة تكشف عن حدة الموقف في نفسه، ولو كان لبيد حاضرًا للمشهد لما تمكن من تقديمه بذلك الوصف البارع من الدقة العالية في رصد مشاعره بصورة جسد معها شعوره في الخيام التي كانت تصدر أصوات الشكوى من الرحيل.

ويعود تقديرنا في تعبير لبيد عن لحظة رحيل نوار إلى أن رؤية المشهد حقيقة يخفف من ثقله النفسي، فإن جاء يستعيده في ذاكرته فإنه يكون ذا مشاعر حادة بأقل من حدة لحظة الرحيل نظرًا لتكرار المشهد أمام عينيه، ولو حضر لبيد لحظة رحيل نوار لما تمكن من تمثل إحساسه في وصف مشاعره في تلك الطريقة.

---

[1] الديوان، ص 117.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومع حديث لبيد عن نوار في كل المعلقة، إلا أنه لم يفصح عنها بل ألمح إليها إلماحًا، ويشعر القارئ بالنشوة في كشفه عن الأنيس الذي طالما تحدث عنه لبيد في أبياته السابقة إلى أن قال[1]:

بلْ ما تَذَكَّرُ مـن نوار وَقَدْ نأَتْ وتقطّعتْ أسبابُهـا ورِمامُهـا

و(بل) حرف عطف يفيد الإضراب، أي نفي الحكم عما قبلها واثباته لما بعدها، ويعني ذلك أن لبيد ينفي عن نفسه بكائه على هجر نوار له بعد أن تقطعت كل أسباب الوصل بها، ويثبت عليها العزم والإرادة في قطع كل بقاع الأرض باحثًا عنها، وقد أوضح ذلك في قوله[2]:

فَاقطعْ لُبانةَ من تُعرّضَ وصلُـهُ ولَشَرُّ واصلِ خُلةٍ صَرَّامُهـا

وقد جاء هذا الإصرار منه في البحث عن نوار بعد ذكره لأماكن كثيرة كان لبيد يفترض أن تكون نوار قد أقامت بها. ويدل على ذلك استخدامه حرف العطف (الفاء) في (فاقطع لبانة) الذي جاء بعد ذكر الأماكن، وتفيد الفاء الترتيب والتعقيب، أي رتب الأماكن، ثم عقب على ما يفعله فيها من البحث عن نوار.

وقد جاء ذكر لبيد لأماكن كثيرة دلالة منه على قطعه أقصى مكان في الأرض عنه إلى أقرب مكان له من أجل الوصل بنوار. وبذلك يكون لبيد قد دخل الجزء الثاني من المعلقة وهو الرحلة دون خلل أو نقص نشعر به.

ويعود لبيد ويخييب آمال المتلقي من جديد بنعت من قام بالوشم في صفه الأنثى من خلال تاء التأنيت (أو رجع واشمة)، وأنيس لبيد أنثى، ومحبوبته أنثى، والذي يبحث عنه لبيد في

---

[1] الديوان، ص 118.

[2] الديوان، ص 118.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كل مكان هو أنثى أيضًا، فهل الأنثى التي تشم المكان هي نفسها الأنثى التي يبحث عنها لبيد؟. إن كانت الإجابة بالقبول، فالذي يشم المكان هو أنيس لبيد الذي يبحث عنه والذي جعله الأداة في التنقل بين أجزاء قصيدته.

ولبيد بدوي، والبدوي معتاد على السفر والترحال في كل الأوقات، وحده أو مع جماعة، وهو يعرف أيضًا ما يمكن أن يواجهه من مصاعب في رحلته خاصة أنه وحده؛ لذا اعتنى لبيد في اختيار ناقته حتى تكون عونًا له في تلك الرحلة الطويلة التي لا يعرف متى تنتهي. وناقة لبيد قوية، سريعة بسرعة السحب الحمراء، معتادة على السفر؛ إذ كانت الناقة تحمل في ذاتها إرادةً في الوصل بنوار أكثر من لبيد، فقد كان لحمها يرتطم برأسها لشدة قوتها وسرعتها، وهي تسير دون توقف أو تردد، وتعود تلك الإرادة في الناقة إلى رغبة لبيد الجامحة التي صورها في ناقته كي تساعده في الوصول إلى نوار.

ثم يعرض لبيد قصتين يصور بهما ما عاناه في رحلته طلبًا لنوار، وهما قصة الأتان، وقصة البقرة الوحشية، ولم يكن وصف لبيد للناقة في هذا التشبيه ضربًا من التقليد، بل جسد في القصتين ما عاناه لبيد من خطر تعرض فيه إلى الموت ليصل في آخرها إلى الحياة، وبذلك تكون القصتان قائمتين على ثنائية الموت والحياة.

وتعرضت الأتان الحامل لمحاولات الضرب من الحُمر، ودافع عنها الذكر ثم دفعها للرحيل حفظًا لحياتها، وقد قضيا فترة ستة أشهر في مكان يعيشان فيه على العشب الرطب، وبعد أن اشتد الحر وجفَّ العشب اضطر الذكر إلى الرحيل مع الأتان إلى مكان الماء، وترفض الأتان رحيلها لصعوبة الرحلة عليها نظرًا لقسوة الأرض كونها حاملًا، واستطاع الذكر إقناعها في الرحيل، وقد تعرضا إلى معاناة كبيرة من شدة الحر؛ فرحيلهما أول جمادى، وهي فترة انتقال

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الربيع إلى الصيف، وتحملت الأتان والذكر تلك المعاناة إلى أن وصلا الماء، عندما أطلقا صوتًا في السماء يشير إلى النصر.

وتمثلت ثنائية الموت والحياة في هذه القصة، وفقًا الجدول الآتي:

الموت	الحياة
1- تعرض الأتان للضرب، وهو دافع للموت.	1- الحمل، وهو رمز للتكاثر.
2- الرحلة في جمادى مع اشتداد حرارة الشمس.	2- العشب الرطب مصدر الماء والطعام.
3- نفاذ العشب الرطب وجفافه.	3- العثور على الماء.
4- وعورة الأرض وقسوتها.	4- دفاع الذكر عن الأتان؛ سبب في حياتها.

وكانت تلك المعاناة بفعل عوامل الطبيعة من جفاف الأرض، وقلة الماء والعشب، وعوامل المكان من قسوة ووعورة الأرض نظرًا لصلابتها، علاوةً على عوامل اجتماعية في تعرض الأتان للضرب من قبل الحُمر، ما اضطر الأتان والذكر إلى الانفصال عن القطيع، وزاد ذلك الانفصال من أثر الخطر الذي يحيط بهما.

وتنعكس معاناة الأتان والذكر على معاناة لبيد والناقة، من انفصالهما عن القبيلة وزاد ذلك من الأخطار المحيطة بهما، ويدل ذلك على عنصر اجتماعي من ضرورة الانتماء إلى جماعة والاندماج معهما، وتعبر الأصوات التي أصدرتها الأتان والذكر عند وصولهما الماء عن صوت الانتصار الذي يؤكد فيه لبيد على إصراره في البحث عن نوار، وسبب هذا الإصرار المودة المتناهية من لبيد لنوار (والشرُّ واصل خُلة صَرَّامُها).

ولم يكتفِ لبيد بما قدمه من معاناة في قصة الأتان، واستحضر قصة البقرة الوحشية التي وصفها بالمسبوعة لأن السبع أكل ولدها. وقد هامت هذه البقرة في الصحراء وحدها بعدما تخلى عنها القطيع وهي تبحث عن ولدها، وتطلق أصواتًا في السماء لفجعها به، ويشير توقع

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القارئ في أصوات البقرة إلى صوت لبيد الذي كان يصرخه عند رحيل نوار؛ فكلاهما مفجوع في فقد أغلى ما عنده، فلبيد يفقد أنيسه نوار، والبقرة تفقد ولدها. وجاءت صورة موت الولد في قمة المأساة، ليعمق لبيد وصفه لحالة التوتر التي تعيشها البقرة وتقابلها توتره من فقد نوار.

وتعرضت البقرة إلى قسوة الزمن من هطول المطر عليها في وقت كانت أشد حاجة به إلى الصيف، وبذلك يكون المطر عاملًا من عوامل الموت لا الحياة بالنسبة للبقرة، واشترك عنصر الطبيعة في كثرة الأشجار والخمائل التي حجبت عن البقرة الطريق في بحثها عن ولدها يرافقه حجب الغيوم ضوء النجوم ما زاد في عتمة المكان، وجسد الظلام بعدًا نفسيًا أكثر مما هو واقعي، لما آلت إليه البقرة من حال. والذي جعل البقرة عرضة للموت أكثر انفصالها عن القطيع، فطمع الصيادون بها، وأطلقوا سهامهم عليها غير أنهم لم يتمكنوا منها، فأطلقوا كلابهم وراءها. عندها أحست البقرة في حتمية الموت، فأرادت الدفاع عن ذاتها ليس لأنها تريد الحياة وحدها بعد قتل ولدها، بل كان حس الانتقام أقوى بعد قتل ولدها، ويقابل ذلك الشعور، إحساس لبيد القوي الذي أعرب عنه في إصراره بالبحث عن نوار والوصول بها؛ لذا تمكنت البقرة من الانتصار على الكلاب رغم تعبها الشديد، ولذلك أيضا يسمى هذا النصر بالنصر المُفجع لأن دافعه حس الانتقام.

وتعبّر هذه القصة عمّا عاناه لبيد في رحلته بسبب انفصاله عن قبيلته، وهو يلوم نوار على هجرها له، لأن هجرها هو الذي عرّضه للموت.

وجعل لبيد من لومه لنوار (أما تدري نوار بأنني) تمهيدًا في إعلان تراجعه عن البحث عنها، واستخدم عدة أساليب من النفي، والعطف، والإضراب، والاستفهام عبّر فيها عن لومه لنوار بسبب هجرها، فليس لبيد ممن يُهجر، وهجرها له خسارة لنوار وما عليه إلا مقابلة القطيعة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالقطيعة، ثم بدأ يمتدح نفسه بصفات الكرم في الشدة والرخاء، والقوة والتفوق في ساحات المعارك والساحات الأدبية، وقوته هذه ورثها من جيل إلى جيل، فقبيلته تتصف بتلك الصفات وقد جاء وصف قبيلته في ذلك الموضع إعرابًا من لبيد في رغبته بالعودة إلى الجماعة حفاظًا على حياته، وتأكيدًا منه بأنه ليس ممن يُهجر.

ويمكن القول إن معلقة لبيد تسير في خط واحد بحضور لبيد، واستحضاره لعلاقته مع نوار في كل أجزاء المعلقة. وقد تراوح حضور نوار بين صور الخصب والجذب أو الموت والحياة التي أحسَّ بها لبيد، وجسدها في وصف الديار، وصورة الرحلة، وصور النماء والجذب. وقد فاجأ لبيد القارئ في تصويره للديار بين الحياة والموت بصورة خرج فيها عن مألوف الشعر الجاهلي عامة في استحضاره صور الحياة في اللحظة الطللية التي تتسم بالموت الشامل أغلب الأحيان لتكون أول الفراغات النصية في المعلقة. ومثل سبغ لبيد صفة الحياة الأعم، والموت الأعم للمكان ذاته في لحظتة ذاتها بؤرة الانزياح عن المألوف التي باعدت بين النص وأفق توقع القارئ.

وتتابعت صور المفاجأة التي قدمها لبيد في معلقته، وكسر من خلالها توقعات القرّاء في انزياحه عن المألوف، تمثلت تلك الانكسارات في إخفائه محبوبته عن أكثر ثلثي قسم الطلل وكأنه لا يبكيها، إنما يبكي المكان الخالي فقط، وربما هذا السبب الذي جعل بعض القراء يصفون مشاعر لبيد بالمصطنعة، والأقرب إلى العقلانية.[1]

ويشعر المتلقي بالنشوة في الكشف عن أنيس لبيد، والذي يمثل الأداة التي يوظفها في الربط بين أجزاء النص، ويفك مغالقه من الفراغات المتناثره بين أجزائه.

[1] انظر: أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، ص75.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ونخلص بالقول إن أي نص شعري ما هو إلا نتاج الشاعر بظروفه التاريخية والاجتماعية والنفسية، وهو رسالة يؤديها الشاعر اتجاه ذاته وقضايا مجتمعه، كما هو مجموعة من البنى اللسانية والفنية المتشكلة داخل قالبٍ واحد بصورة تحقق الانسجام الكلي التام، وبذلك فإن قراءة أي عمل أدبي لا تكون في تتبع رؤية منهجيه واحدة، وإنما يتحقق الفهم الكامل لنص في النظرة التكاملية لكل أبعاده الداخلة والخارجة عن حدوده النصية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخاتمة

تخلص الدراسة بالقول إن نظرية التلقي نظرية غربية حديثة بحتة، ولا وجود لها في التراث العربي القديم إلا على محمل الإشارة في ضوء تفسيرات بعض النقاد العرب القدماء. وأساس نظرية التلقي الاهتمام الكبير الذي أولته للمتلقي، بحيث ملّكت المتلقي النص في تفسيره كيفما يشاء معتمدا على مرجعياته الثقافية، على ألا يحمل النص ما هو خارجه.

ويفسح النص الشعري الناضج المكتمل المجال أمام المتلقي للقراءة والتأويل، وتعد معلقة لبيد مثالاً واضحًا على ذلك؛ نظرًا لتطورها ونضجها الفني، ما أسهم في فتح آفاق القراء السابقين أدت بالنتيجة إلى تعدد القراءات تبعًا لتنوع مناهجهم في تلقي المعلقة، فكانت القراءات السياقية التي تطابقت مع النص المدروس تطابقًا كليًا بحيث غلّقت النص، وحجبت رؤية القارئ في الكشف عنها، أو محاولة التفكير في أبعاد النص كاملة، وقد راعى الدارسون للمعلقة في ضوء المناهج السياقية الشرح العام لنص، دون التعمق في ذاته، فلم يقدموا شيئًا جديدًا يشكل أفقًا يبهر القارئ ويكسر توقعاته.

ومع تعدد القراءات غير السياقية وكثرتها، إلا أن كل دراسة منها قدمت أفقًا جديدًا لنص المعلقة، عرضت من خلاله تفسيرات ورؤى جديدة للنص المدروس بصورة فتحت معها المجال أمام آفاق القارئ في فهمه للمعلقة منطلقًا من حدود النص ذاته دون التطرق إلى ما هو خارج النص.

هكذا وبعد التعرض للقراءات السابقة للمعلقة، ومحاولة الباحث تلقي النص المدروس في ضوء مفاهيم نظرية التلقي يتضح من خلالها أهمية المنهج التكاملي في تلقي الأعمال الأدبية، بما تميز به من مرونة في فهم النصوص الأدبية وتقييمها من أجل الوصول إلى فهم أنجع للنص

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المدروس. وقد ارتات نظرة الباحثة من خلال تلك القراءة أن نص لبيد قائم على ازدواجية حضور لبيد ونوار في كل أجزاء المعلقة، وتراوحت تلك الازدواجية بين الموت والحياة، والقطع الوصل، الذي رافقهما شعور عام بالموت الكلي أو الحياة الكلية.

ومع تلك الدعوة إلى مراعاة المنهج التكاملي في قراءة النصوص الأدبية إلا أن الباحثة ترى أن لا ضير من تغليب الباحث منهجًا ما في تحليل العمل الأدبي مع مراعاة غيره، والنص هو الذي يحدد طبيعة المنهج الذي يغلبه القارئ.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المصادروالمراجع

1- إسماعيل، سامي، **جماليات التلقي: دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.

2- البريكي، فاطمة، **قضية التلقي في النقد العربي القديم**، دار الشروق، عمان، 2006.

3- البستاني، بطرس، **القاموس المحيط**، تحقيق: محمد عثمان، دار الكتب العلمية، جزء8، بيروت، لبنان.

4- توفيق، سعيد، **الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1992.

5- .....، **الهرمنيوطيقيا والفن عند جادامار (تمهيد في الخبرة الهرمنيوطيقية والخبرة الفينومينولوجية)**، عزّالدين إسماعيل، جماليات التلقي والتأويل، أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد العربي، القاهرة، 1997.

6- حموده، عبدالعزيز، **المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيكية**، سلسلة عالم المعرفة، عدد232، الكويت، 1998.

7- خداده، سالم، **النص وتجليات التلقي**، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الكويت، 2000

8- خضر، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، 1997

9- خليف، يوسف، **دراسات في الشعر الجاهلي**، جامعة القاهرة، مكتبة غريب، القاهرة، 1981.

10- .....، **مناهج البحث الأدبي**، دار غريب، القاهرة، 2004.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

11- درابسة، محمود، **التلقي والإبداع (قراءات في النقد العربي القديم)**، دار جرير، عمان، الأردن.

12- أبو ديب، كمال، **الرؤى المقنعة: نحو تحليل بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي**، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر، 1986

13- ربابعة، موسى سامح، **جماليات الأسلوب والتلقي (دراسات تطبيقية)**، جامعة اليرموك، دار جرير، عمان، الأردن، 2008

14- .....، **الشعر الجاهلي: مقاربات نصيّة**، دار الكندي، اربد، 2002

15- .....، **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**، مكتبة الكتاني، اربد، 2000

16- الرباعي، عبدالقادر، **تحولات النقد الثقافي**، دار جرير، عمّان، الأردن، 2007

17- رومية، وهب، **الرحلة في القصيدة الجاهلية**، مؤسسة الرسالة، طبعة2، 1979

18- سويدان، سامي، **في النص الشعري العربي: مقاربات منهجية**، دار الآداب، بيروت، 1989

19- شلبي، سعد إسماعيل، **الأصول الفنية للشعر الجاهلي**، مكتبة غريب، مصر، 1977.

20- الشوري، مصطفى عبدالشافي، **الشعر الجاهلي تفسير أسطوري**، الشركة المصرية العالمية للتوزيع والنشر، مصر، 1996.

21- صالح، بشرى، **نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

22- ضيف، شوقي، **العصر الإسلامي**، دار المعارف، طبعة 20، القاهرة، ج.م.ع

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

23– .....، **العصر الجاهلي**، دار المعارف، طبعة 23، القاهرة، ج.م.ع

24- طبانة، بدوي، **معلقات العرب: دراسة نقديّة تاريخية في عيون الشعر الجاهلي**، دار الثقافة، بيروت، لبنان، طبعة 3، 1974

25– طه حسين، **حديث الأربعاء**، دار المعارف بمصر، القاهرة، طبعة 11، جزء1، 1925.

26– عبدالرحمن، إبراهيم، **الشعر الجاهلي وقضاياه الفنية والموضوعية**، مكتبة الشياب، مصر.

27– عزّالدين، حسن البنّا، **قراءة الآخر/ قراءة الأنا (نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر)**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2008.

28– العشماوي، محمد زكي، **دراسات في النقد الأدبي المعاصر**، دار النهضة العربية، بيروت، 1987.

29– .....، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، دار الشروق، بيروت، 1984.

30- علي، جواد، **المفضل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، دار العلم للملايين، بيروت، جزء 1، (فبراير) 1970، ص518

31– عوض، ريتا، **بنية القصيدة الجاهلية**، دار الآداب، بيروت، 1992.

32– غزوان، عنان، **دراسات في الشعر الجاهلي**، دار مجدلاوي، عمّان، الأردن، 2006.

33– فضل، صلاح، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996.

34– فضل، صلاح، **مناهج النقد المعاصر**، دار الآفاق العربية، القاهرة، 1997.

35– قصّاب، وليد، **مناهج النقّد الأدبيّ الحديث: رؤية إسلامية**، دار الفكر، دمشق، 2007.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

36- قطوسّ، بسام، **المدخل إلى مناهج النقد المعاصر**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، جمهورية مصر العربية، 2006.

37- المبارك، محمد، **استقبال النص عند العرب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طبعة 1، 1999

38- قميحة، مفيد، **شرح المعلقات السبع**، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1988

39- ابن منظور، أبو الفضل جمال بن محمد بن مكّرم، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت.

40- نورالدين، حسن جعفر، **ديوان لبيد بن ربيعة العامري**، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1990

41- هويدي، صالح، **النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه**، منشورات السابع من إبريل، ليبيا، 1996.

42- اليوسف، يوسف، **بحوث في المعلقات**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978.

43- .....، **مقالات في الشعر الجاهلي**، دار الحقائق، بيروت- لبنان، 1985.

- المراجع المترجمة:

1- آيزر، فولفغانغ، **فعل القراءة (نظرية جمالية في الأدب)**، ترجمة: حميد حميدان، وجلال الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 2009.

2- هولب، روبرت سي، **نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية)**، ترجمة: رعد عبدالجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، سورية، 2004.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

3- هولب، روبرت، **نظرية التلقي: مقدمة نقدية**، ترجمة: عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، 2000.

4- ياوس، هانز روبرت، **جماليات التلقي من أجل تأويل جديد للعمل الأدبي**، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004.

5- .....، **نحو جمالية للتلقي (تاريخ الأدب لنظرية الأدب)**، ترجمة: محمد مساعدي، النايا للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، 2014.

- **المجلات:**

ا- آيزر، فولفغانغ، **عملية القراءة (مقاربة ظاهراتية)**، ترجمة: علي عفيفي، فصول، عدد16، جزء4، 1998.

2- بوحسن، أحمد، **نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات**، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، عدد232، الرباط، 1998.

3- الحميداني، حميد، **مستويات التلقي**، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، عدد6، المغرب، 1996.

4- شحادة، عبدالعزيز محمد، **مركزية المرأة في معلقة لبيد**، مجلة جامعة البعث، عدد16، جزء1، 1995

5- شديد، مشيرة محمد، **الجانب النفسي في أطلال المعلقات السبع**، مجلة التربية، جامعة الأزهر، 2000

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

6- غيث، محمد صديق، **التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد: دراسة تطبيقية**، فصول، عدد4، جزء2، 1984.

7- ربابعة، موسى، **المتوقع واللامتوقع: دراسة في جماليات التلقي**، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، مجلد 15، عدد2، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 1997

8- أبو ياسين، حسن عيسى، **الصورة الفنية في شعر الطرد في معلقة لبيد**، الدارة، عدد16، جزء1، 1410هـ.

9- يحياوي، رشيد، **التلقي في النقد العربي القديم**، علامات، جزء19، عدد5، (ذو القعدة) 1416هـ، (مارس) 1996.

- الرسائل:

1- جدو، سميرة، **عمليات التلقي في المجالس الأدبية الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام**، رسالة ماجستير، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة منتوري، قسطينة، الجزائر، 2007-2008. موقع:(WWW.mohamedrabeea.com)

2- حتاملة، حنان جاد الله، **الصورة الشعرية الممتدة "بعدها الدلالي ودورها البنائي" عند لبيد العامري، وأبي ذؤيب الهذلي، والشماخ الذبياني**، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، اربد، 2010-2011.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

Abstract

Receiption of Labid’s Mu’alaqa in the Arabic Criticism: A study and an Analysis

Prepared by:

Shrouq Daradkeh

Supervised by:

Prof. Dr. Mousa Sameh Rababah

This study is a preface and four chapters. The preface was aimed at determining the relationship between the criticism approaches in the study, and to reveal of the dimensions of the recipient theory in the first chapter. The researcher also presented the views of the modern Arab critics who deal with Labid's Mu'alaqa in light of the criticism approaches; the approaches are dived into two types. The second chapter deals with the contextual approaches of the historical approach, the social approach, and the psychological approach. The third chapter limited to non-contextual approaches: the structural approach, the semiotic approach, and the legendary approach.

The study dealt with the previous views in a studying and commenting, in a manner that revealed the critic's point of view in the studying of the Mu'alaqa, and his vision involved in the poem.

The text of Mu'alaqa comes in a separate chapter, offering an explanation for an outstanding Labid's in the light of the recipient theory.

www.manaraa.com