النـص والتلقـي

دكتور عبد المطلب زيد

كلية دار العلوم – جامعة القاهرة

علّق ت.س.إليوت على تحليل أحد الباحثين لقصيدته (بروفروك) بقوله: إن هذا التحليل قد أثار اهتمامي وإعجابي؛ "لأنه أعانني على رؤية القصيدة من خلال عيني قارئ ذكي، مرهف الحس، مجتهد، وذلك لا يعني مطلقًا أن أقول إنه رأى القصيدة من خلال عينيّ، أو أن بيانه له أي علاقة بألوان المعاناة التي أدت إلى كتابتي لها، أو بأي شيء عانيته في عملية كتابتها"(١).

إذا كان تحليل القصيدة المشار إليه قد أثار إعجاب إليوت رغم بعد الهوة بين ما قرأه وما عاناه، فإن تعليق إليوت ذاته يستحق المزيد من العناية والاهتمام؛ لا لأنه تعبير عن تواضع ناقد وأديب في حجم ومكانة إليوت، أو لأنه دعوة إلى تشجيع وتكريس ثقافة الاختلاف، وإنما لأنه يحمل إرهاصًا بأهم مبادئ وأصول نظرية التلقي خاصة ما يتصل منها بالدعوة إلى رفع الحصانة عما يسمى بمقصد المؤلف، وبما يتردد على الألسنة، وكأنه من البدهيات المسلم بها، من أن المعنى يستوطن بطن الشاعر، وأن هذا المعنى الكامن في بطن صاحبه ليس، بناء على هذه الرؤية، إلا معنى واحدًا قارًّا في النص، ويتطلب، من ثم، تأويلاً واحدًا لا غير.

ولما كان النص الأدبي، وفقًا لمقولة أنصار نظرية التلقي، لا يكشف عن جمالياته إلا من خلال قراءته فقد ارتأت هذه الدراسة أن تسير في اتجاهين متوازيين يهدف أولهما إلى التعريف بالمفاتيح الأولية لنظرية التلقي، وبأهم المبادئ والأصول التي ارتكزت عليها، وفي سبيل هذه الغاية يقف البحث على أهم التطورات التي تتصل بالقارئ ودوره عبر العصور الأدبية المتعاقبة قديمة كانت أم حديثة وصولاً إلى نظرية التلقي التي اكتسبت شرعيتها، ووصلت إلى ذروة فيضانها في أوائل الثمانينيات من القرن الماضي على يد كل من "هانز روبرت ياوس"، و "فولفجانج إيسّر" وغيرهما. ويتغيا الثاني تجاوز هذا الإطار التنظيري، وإثرائه، في ذات الوقت، بالممارسة التطبيقية التي تتأسس على النص الأدبي، ويتكامل من خلالها النص والمفهوم معًا، وفي سبيل ذلك وقفت هذه الدراسة على جملة من القراءات التي

اتخذت من رائية أبي فراس الحمداني محورًا لها، وقدمتها من زوايا متعددة تتوازى أحيانًا وتتقاطع أحيانًا أخرى وفقًا لتوجهات أصحابها ورؤاهم النقدية والأيديولوجية.

* * * * *

أولاً :نظريـــات التلقـــي

ذكر "نورثرب فراي" في تعليق له على ما قدمه الكاتب "بويما" أن "كتبه تشبه نزهة يشارك المؤلف فيها بالكلمات ويأتي القارئ بالمعنى" [٢] ، وعلى الرغم من أن فراي لا يتغيا من مقولته تلك سوى السخرية من "بويما"، فإن هذه المقولة، وعلى حد قول فولفجانج إيسّر، تصف المشهد الأدبي والنقدي في فترة ما بعد الحداثة وصفًا دقيقًا، وتلقي الضوء على ماهية التقلبات التي حلت بالمناخ الأدبي وشكلت ملامحه في تلك الفترة، وهي تقلبات عدّلت من النظرة إلى النقطة المحورية في عملية الإبداع، فلم تعد محصورة، وفقًا للمعايير التقليدية المهيمنة، في مقصد المؤلف، ولا في معنى النص النفسي أو الاجتماعي أو التاريخي، ولا في طريقة بنائه، وإنما تعدّت ذلك إلى التحليق في فضاء المتلقي، والاعتناء بدرجة استجابته للنص وكيفيتها، والإشارة، من ثم، إلى زيادة أعداد الموقعين على صكوك الشراكة أو المشروع التعاوني الجديد الذي أقيم بين المؤلف والقارئ، ثم بين النص والقارئ. وهي شراكة فرضت على القارئ أن يتجاوز الدور الهامشي الذي ظل ملازمًا له عبر الحقب الأدبية المختلفة، وأن يؤسس لنفسه دورًا جديدًا يسمح له بإعادة كتابة النص وإنتاجه إنتاجًا جديدًا يحمل بصمته، ويكشف شخصيته.

نعم أعادت دراسات ما بعد الحداثة الاعتبار للقارئ، وقفزت به إلى مراكز الصدراة والاهتمام بعد أن ظل رَدَحًا من الزمن قانعًا بدور ثانوي لا يتجاوز، في أحسن الأحوال، الكشف عن المعنى الواحد الثابت والقارّ في النص، لكن هذا لا يعني أن الاهتمام، مجرد الاهتمام، بالقارئ كان وليد الحداثة وما بعدها فحسب، فالاعتناء به قديم قدم التاريخ الأدبي، وذلك بوصفه عنصرًا وركنًا رئيسًا من أركان العملية الإبداعية الماثلة في المبدع والنص والمتلقي. فعلى المستوى العربي فطن بعض

فلاسفة العرب القدامى ونقادهم إلى الصلة بين النص والمتلقي، وربطوا، من ثم، بين جودة الشعر وقدرته على التأثير في نفوس متلقيه، بل إن خاصية الشعر الأساسية لدى كل من الفارابي وابن سينا ومن بعدهما حازم القرطاجني كانت تتمثل في تأليفه من أقوال مخيّلة من شأنها أن تخاطب مخيلة المتلقي، وتؤثر على نفسيته تأثيرًا انفعاليًا نفسانيًا غير فكري؛ أي أن الشعر، في نظرهم، يقود المتلقي إلى التأثر بالقول المخيّل تأثرًا يدفعه إلى طلب فعلٍ ما أو الهرب عن فعلٍ ما دون رويّة أو تفكير، مما يعني أنه لا دور له في بنائه، ولا خيار له في قبوله أو رفضه؛ لأن الإذعان له إذعان نفسي لا يحتكم إلى قوانين العقل ومقتضياته، يقول الفارابي : "الغرض المقصود بالأقاويل المخيّلة أن ينهض السامع نحو فعل الشيء الذي خيّل له فيه أمرٌ ما من طلب له أو هرب عنه"(٣). ويقول ابن سينا: "الشعر كلام مخيّل ... تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رويّة وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانيًا غير فكري سواء أكان القول مصدّقًا به أم غير مصدّق"(٤).

أيضًا فطن النقاد العرب إلى الصلة بين النص والمتلقي، وانتبهوا إلى الوشائج القوية الواصلة بين حسن الشعر وقدرته على إحداث اللذة والأريحية في نفوس متلقيه. يقول القاضي الجرجاني : تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاد شعر البحتري، "وتفقَّد ما يتداخلك من الارتياح، ويستخفك من الطرب إذا سمعته، وتذكّر صَبْوةً إن كانت لك تراها ممثلةً لضميرك، ومصوَّرةً تلقاء ناظريك"(٥).

وفي هذا السياق ذاته يرى أبو هلال العسكري أن "اللطيف من الكلام ما تَعْطِفُ به القلوب النافرة، ويُؤْنسُ القلوبَ المتوحشة، وتَلينُ به العَريكةُ الأبيَّةُ المُسْتَصْعَبة"(٦)، ويرى حازم القرطاجني أن أجود الشعر هو ذاك الذي "يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه"(٧). وهذا يعني أن إذعان المتلقي اللاإرادي للقول المخيّل لا يتم بصورة اعتباطية؛ لأنه مرهون، فيما أرى، بما يتناثر في القول الشعري من مثيرات ومنبهات أسلوبية تحدث أثرها في المتلقي نتيجة العزف على أوتاره النفسية وعلى

ذبذبات أحاسيسه بحيث تجعله يتأثر بالقول المخيل وينفعل به طلبًا له أو هربًا عنه بغض النظر عن كونه مصدقًا به أم غير مصدق.

ولا تتوقف مظاهر الربط بين النص والمتلقي في تراثنا العربي عند هذا الحد، وإنما تتجاوز إلى إلزام الشعراء بمراعاة مقامات المخاطبين وأحوال المتلقين، وأن يتجنبوا ما يُتَطَيَّر منه، خاصة في مفتتح أقوالهم، حتى وإن كان الشاعر يخاطب نفسه دون الممدوح، وذلك في مثل قول ذي الرّمة:

ما بالُ عَيْنِكَ منها الماءُ يَنْسَكِبُ كأَنَّهُ مِن كُلًى مَفْرِيَةٍ سَرِبُ

ولهذا أيضًا عابوا على إسحاق بن إبراهيم أن يفتتح قصيدته بالتشبيب بالديار القديمة في مناسبة افتتاح المعتصم لقصره، وذلك في قوله :

يا دَّارُ غَيَّرَكِ البِلَى فَمَحاكِ ياليْتَ شِعْري ما الَّذي أَبْلاَكِ[٨]

هذه الشراكة غير المتكافئة بين النص والمتلقي تضرب بجذورها، أيضًا، في أعماق التاريخ اليوناني والإغريقي، ويتمثل ذلك، فيما يتمثل، في حصر أرسطو وظيفة التراجيديا أو المأساة في إثارة عاطفتي الرحمة والخوف في نفوس المتلقين، فمثار الرحمة هو في مشاهدة إنسان يعاني من آلام لا يستحقها ومثار الخوف هو على حال إنسان شبيه بنا يقع في الخطأ عن جهل ودون وعي، ويتردى أمامنا إلى مصيره المأساوي المقدر سلفًا، أو كما يقول إن "الرحمة موضوعها الإنسان الذي لا يستحق شقاء، والخوف موضوعه الإنسان الشبيه بنا"[٩]، ويربط أرسطو، أيضًا، بين قوة الأسلوب والقدرة على إقناع المتلقي إما بوساطة المحاكاة الفنية في التراجيديا والملحمة، وإما بوسَاطة التعبير المباشر في الخطابة وغيرها. وفي كل الأحوال يظل القارئ هو القارئ السلبي الذي ينفعل بالعمل الأدبي دون مشاركة في صنعه أو إعادة إنتاج له.

أخذ دور المتلقي منذ عصر النهضة يزداد بريقًا عما كان عليه سلفًا، إذ لم تعد خصائص الفن تقاس بالنظر إلى تأثيره في نفوس متلقيه وإنما بالنظر لما بين النص وقارئه من تفاعل دينامي يسمح لكليهما بالمشاركة في لعبة الخيال. هذا التطور في

النظر إلى العلاقة بين النص والقارئ تعكسه تلك المقولة التي أطلقها في القرن الثامن عشر الأديب لورنس ستيرن في مقدمة إحدى رواياته: "أصدق احترام يمكنك أن توليه لفهم القارئ هو أن تتعامل مع هذه المسألة بطريقة ودودة، وأن تدع له شيئًا يتخيله، ولنفسك أيضًا. من ناحيتي فأنا أوليه احتراما من هذا النوع، وأفعل كل ما بوسعي لشغل خياله وخيالي"(١٠).

وعلى الرغم من أن النقد الجديد وجه جل اهتماماته صوب النص فإن بعض الأعضاء البارزين في مدرسة النقد الجديد قدموا بعض الإسهامات فيما يتصل بالنقد القائم على استجابة المتلقي، ويتجلى ذلك في اقتراب رتشاردز من القراءة التفكيكية للنص في تجربته المعملية التي مارسها على استجابات طلابه لبعض النصوص الشعرية غير المعروفة، إذ قام برصد تلك الاستجابات المتباينة منها والمتشابهة، وانتهى، في ضوء المقارنة بين الاستجابات الخاطئة ونموذج لقراءة صحيحة أعدّه سلفًا، إلى القول بتعدد مستويات المعنى، وإلى الوقوف على بعض إشكالات التأويل الناتجة عن التفاوت والتمايز بين القراء في القدرات والمستويات، وإلى الاعتراف بأهمية السياق الذي يجيء منه وبه القارئ؛ لأن هذا السياق أو استراتيجية قراءاته السابقة هي التي تحدد رؤيته للنص، وتشكّل، من ثم، درجة استجابته وكيفية تلك الاستجابة(١١).

وتشكل نظرة اللسانيين إلى القارئ منعطفًا جديدًا في تأطير العلاقة بين النص والقارئ، فعلى الرغم من أنهم قد أعلوا من سلطة النص، ووجهوا جلّ عنايتهم، من ثم، إلى تحسّس جمالياته، ورصد تشكلاته المنبثقة من داخله، فإنهم لم يتجاهلوا عنصر التلقي على إطلاقه؛ لأن نظرتهم إلى النص بوصفه رسالة مشفرة نظرة تعني أنها لن تؤتي ثمارها المرجوة إلا بالتواصل مع قارئ قادر على حل شفرات النص وفتح مغاليقه، لكنها القدرة المقيّدة والمرهونة بحزمة من المغاليق والشفرات المبثوثة داخل النص، فالنص، في نظرهم يحتوي على بذور تحوله وتأوليه وفقًا لشروط يضعها النص؛ كما أن العناصر الثقافية التي يتشكل منها تتسم بالدينامية والتغير المستمر، وهذا من شأنه أن يسم استجابة المتلقي بالنسبية، وفقًا لسياقه الحضاري أو كما يقول شتاينر : إن ردود أفعال القراء "تتغير بتغير الثقافة وكل قراءة جديدة في وسط ثقافي متغير تنتج رؤية جديدة للعمل. ومن هنا فإن دراسة

الأدب من وجهة نظر القارئ سوف تأخذ دارسي الأدب إلى نسبية تحدد هوية العمل ذاتها"[١٢].

انحدرت نظرية التلقي من رحم السيميائية والتفكيكية والهرمينوطيقية وغيرها من تيارات تجاوزت المعايير التقليدية للتأويل المعنية بالبحث عن المعنى الواحد المستتر في النص، وأخذت تنظر إلى النص بوصفه ساحة لتفجر المعاني وإمكانية تعددها وتأويلها وفقًا لتعدد استجابات التلقي، وأعطت، من ثم، للقارئ دورًا مركزيًا في قراءة النص وإعادة إنتاجه، وذلك انطلاقًا من أن النص لم يكتب إلا ليقرأ، وأنه لا يكتسب معناه إلا من خلال قراءته. هذا الإعلاء من شأن القراءة الفاعلة الحاملة لبصمات صاحبها والمعبرة عن بنيته التحتية سواء أكانت نفسية أم ثقافية أم أيديولوجية انعكس، بالطبع، على النقد الأدبي الذي غدا ينظر إليه بوصفه نمطًا من أنماط المحاورة بين النص والقارئ، ووصفًا للعلاقة التفاعلية بينهما، و لم تعد الظاهرة الأدبية، كما يقول ريفاتير، محصورة في نطاق النص فحسب، "ولكنها القارئ أيضًا، بالإضافة إلى مجموع ردود أفعاله الممكنة على النص وعلى القول وإنتاجية القول"[١٣]؛ لذا تتعدد استجابات القراء وتتمايز وتتباين، وهو تمايز يرجع، كما يقول تودوروف، إلى عوامل داخل النص تتمثل في إعادة تأويل أحداثه من قبل القارئ، وبناء نسق الأفكار والقيم التي تشكل طبقته التحتية، وعوامل خارج النص تتصل بالسياق الثقافي العام الذي يكتب فيه النص، وهو سياق يتسم بالدينامية، ويتغير، من ثم، بتغير العصور والثقافات[١٤].

في نهاية الستينيات من القرن الماضي أخذ الاتجاه التفكيكي الذي تولّد عن نقد ما بعد الحداثة في الانتشار والذيوع، ووصل هذا المد التفكيكي إلى ذروته في الثمانينيات، وهي ذات الفترة التي شهدت سطوع نظرية التلقي وتألقها. هذا التزامن بين هذين التيارين ولّد الكثير من الروابط الواصلة بينهما، وأنشأ العديد من النقاط الحدودية المشتركة، ولعل أهمها الاعتناء بالقارئ ووضعه في مراكز الصدراة والاهتمام.

تتغيا القراءة التفكيكية التعرف على تشابك والتحام النص في تفاصيله الدقيقة جدًّا، لكنها لا تنطلق، شأن القراءة الهرمنيوطيقية، فيما سيأتي، من البحث

عن مظاهر الانسجام؛ لأن هذا الانسجام ليس من مبادئها، ولأنها معنية في الأساس "بتفجير – أو تقويض – النص، ومواجهة النص بالنص. فأي تفكك يعني التساؤل عن التعارضات، واستخراج التناقضات وعدم الارتباط، ويعني البحث عن منطق متشكك لا نريد في حقيقة الأمر شرحه، ولكننا نريد بالأساس أن نتعرف عليه"[١٥]؛ ولهذا لم يُعر جاك دريدا زعيم الاتجاه التفكيكي أهمية للدراسات البنيوية التي قصرت نظرها على النص بوصفه غاية في ذاته تبدأ منه وتنتهي إليه، وتحصر، من ثم، وظيفة القارئ في الكشف عن نسق النص وشفرته؛ ولهذا، أيضًا، تبنى دريدا غاية مزدوجة تتمثل، أولاً، في القراءة التقليدية المعنية بالبحث عن صريح المعاني التي ينطق بها ظاهر النص والمسماة بالمعاني الثابتة أو القارّة في النص. وتتمثل، ثانيًا، في القراءة التفكيكية التي تعنى بقراءة النص قراءة معاكسة تتغيا هدم النتائج التي تم التوصل إليها سلفًا، والوقوف على المعاني الحافّة والمستترة في النص[١٦].

يمثل رولان بارت الصيغة التفكيكية في أقصى مراحلها، وتتحدد استراتيجيته في جملة من المبادئ التي تتمثل، أولاً، في القول بموت المؤلف؛ أي في النظر إلى النص بوصفه نتاجًا لغويًا انقطعت صلته بصاحبه، وبوصفه نسقًا كليًا يرتكز على العلاقات الداخلية بين عناصره، والعلاقات الخارجية المتصلة بالنسق العام للنوع الذي ينتمي إليه، فهو مغرم بما يسميه لعبة الدلائل في النص، وذلك انطلاقًا من أن النص آلة لغوية يصعب التحكم فيها؛ وما دام الأمر كذلك فينبغي أن نترك لأجزائه وإشاراته متسعًا من الحوار والتفاعل الذي يتكشف عن وجود طرق مختلفة للإبلاغ والتعبير. وتتمثل استراتيجيته، ثانيًا، في رفض ما يسمى بالبؤرة المركزية التي يتمحور حولها المعنى، وهو رفض يعني أن النص لا يحمل معنى نهائيًا، وإنما تتعدد دلالاته ومعانيه إلى ما لا نهاية. وتتمثل، أخيرًا، في القول بأن النص لا وجود له إلا من خلال قرائه؛ أي من خلال قابليته للقراءة وإعادة كتابته وإنتاجه من جديد.

بناء على ما سبق يفرق رولان بارت بين النص القرائي الذي يستهلكه القارئ مرة واحدة، والنص الكتابي الذي يعود إليه القارئ أكثر من مرة، ويعيد كتابته في كل مرة؛ ولذا فهو يرى أن النقاد الأكاديميين مصابون بالعمى الرمزي؛ لأنهم، على حد قوله، لا يرون في النص إلا معنى حرفيًا واحدًا، وأن إمكانية البحث

عن معان بديلة، أو إمكانية التعايش بين معان مختلفة لهو، في نظرهم، لغو ومضيعة للوقت[١٧].

* * * * *

تقلبت النظرية الهرمينوطيقية، عبر تاريخها الممتد، بين العناصر الأساسية الممثلة للعملية الإبداعية، حيث انتقلت من الاهتمام بالمؤلف بوصفه مصدر العمل الأدبي والمتحكم في معناه، إلى الاهتمام بالنص وصولاً إلى الاهتمام بالقارئ. هذا التطور تولّد عن تغيّر النظرة من الجزم بمحدودية المعنى إلى القول بلا نهائيته، وذلك لصدوره وفقًا للاستراتيجية التأويلية التي يتبناها كل قارئ.

يلتقى النقد التأويلي، أو الهرمينوطيقي، مع التفكيكية ونظرية التلقي في الاهتمام بالقارئ، وفي تماثل المصطلحات وتشابه المفاهيم، لكنه، على خلاف التفكيكية، لا يصدر عن منهجية في التعامل مع النصوص، وإنما يعتمد على خبرة وثقافة القارئ وقدرته على النبوءة والحدس، ومن ثم فإن معيار التصديق أو القبول لديه يكمن في قدرة هذا القارئ على الوقوف على مواطن الانسجام بين المظاهر الداخلية للنص والمظاهر الخارجية الماثلة في المعطيات اللغوية والتاريخية[١٨]، ثم في قدرته على تقمص شخصية الكاتب، والرحلة مثله في ذات المغامرة الفكرية التي انطلق منها حتى يتسنى له سبر أغوار العمل الأدبي، وفك ألغازه، والوقوف على أسراره. لكن هذا لا يعني أن النقد التأويلي يقف، فحسب، عند استجابات القراء متجاهلاً النص ومبدعه، فإذا كان كل نص، كما يذكر ميشال ريفاتير، يمثل عملية تواصل، فهذا يعني أن الظاهرة الأدبية وليدة مباشرة القارئ للنص؛ أي أنها نتاج التحليل المعني بالوقوف على ما هو خصوصي في النص، وعلى العلاقات الداخلية المتبادلة بين الإشارات تماثلاً أو تضادًا[١٩].

يتطلب التحليل الأسلوبي لدى ريفاتير القيام بتوزيع الأدوار على العناصر الأساسية في عملية التواصل والممثلة في الكاتب والنص والمتلقي. فعلى الكاتب أن يقوم قاصدًا بما أسماه (ضبط استقبال القارئ)؛ أي أن يوقف قدرة المتلقي على التنبؤ والتوقع وذلك بجعل العناصر التي يمكنها أن تلفت انتباه القارئ غير متوقعة؛ لأن إمكانية التوقع "قد تؤدي إلى قراءة سطحية في حين أن عدمها يجبر على الانتباه؛

أي أن عمق التلقي يكافئ عمق الرسالة"[٢٠]، وهذا يقتضي تمييز العناصر اللغوية من العناصر الأسلوبية التي يضعها الكاتب قصدًا في أماكن يراها ضرورية وبصورة غير متوقعة، وبحيث يكون إدراك المتلقي لهذه العناصر الأسلوبية هو المعيار الصالح لتعيينها وتمييزها من العناصر اللغوية. وهذا يعني أن المسلك الأسلوبي يجب أن يعده المؤلف بوعي بحيث لا يستطيع القارئ أن يتوقعه ولا أن يتجاوزه في الوقت نفسه.

إن دعوة ريفاتير إلى ضبط الاستقبال بوساطة توزيع العناصر غير المتوقعة تحوير لمفهوم الانزياح وحصره في الخروج على ما هو متوقع، وقصر غايته على إحداث المفاجأة لدى المتلقي، ومن ثم إثارة انتباهه بحيث يغدو تأثير تلك العناصر أقوى وإيحاؤها أشد، وبحيث يتناسب تأثيرها تناسبًا طرديًا مع حدة المفاجآت التي تحدثها؛ لأن التهوين من حدة المفاجآت يؤثر على إدراك تلك العناصر، وذلك كأن تتواتر خاصيةٌ ما في نصٍ ما فيفقدها هذا التواتر شحنتها التأثيرية، لأن المتلقي سيصاب، حينئذ، بالتشبع من هذه الخاصية. هذه الدعوة إلى ضبط الاستقبال تستدعي إلى الذهن ما قرره أرسطو من أن الدهشة هي أول باعث على الفلسفة، وما قرره السرياليون من أن المفاجأة هي أساس الإبداع ومنتهاه، وما دعا إليه الشكلانيون من ضرورة ترتيب العناصر ترتيبًا جديدًا مدهشًا[٢١].

تتوزع عملية التحليل لدى ريفاتير على مرحلتين متتاليتين:

المرحلة الأولى: مرحلة اكتشاف المادة أو ما يُسمى بـــ (الهيورسطيقا)، وهي مرحلة يقوم بها ما أطلق عليه ريفاتير (القارئ العمدة) وهم مجموع القراء المثقفين الذين تُطرح عليهم النصوص لاستخراج ما فيها من مثيرات أو متواليات أسلوبية دون أن تكون لردود أفعالهم قيمة لدى المحلّل. هذه المرحلة تتكئ على نمطين مختلفين من القراءة: القراءة الاستكشافية التي يستعين فيها القارئ بخبراته ومعارفه للتعرف على المعاني الأولية في النص. والقراءة الاسترجاعية التي تُعنى بفك شفرات النص، والوقوف على دلالاته الجزئية، ومراعاة ما بينها من انسجام وتناسب وصولاً إلى المعنى الكلي للنص الأدبي.

يحذر ريفاتير من وقوع القارئ العمدة في أخطاء الإفراط والتفريط والأول منهما يحدث عندما يعتد القارئ بعناصر لغوية عادية في نص من النصوص القديمة،

ويعدها وقائع أسلوبية في عصره، وذلك مثل الكلمات المهجورة التي اختفت من النظام اللغوي للقارئ. ويحدث الثاني ـالتفريطـ عندما يتجاهل القارئ بعض العناصر الأسلوبية ذات العلاقة في النص، ويعدها وقائع لغوية عادية؛ لأنها ذابت مع الزمن في الاستعمال العادي، ولم تعد ملحوظة للقراء(٢٢). وهذا يعني أن هذه الأخطاء تحدث إذا اختلف زمن النص عن زمن القارئ، أما إذا اتحد الزمن بينهما فلن يكون ثمة إفراط ولا تفريط . ومما يقلل من هذه الأخطاء أن يكون القارئ على وعي بالنظام اللغوي المستعمل في زمن النص، كما أننا إذا نظرنا إلى أخطاء التفريط، على حد قول ريفاتير، على أنها عناصر يختلف موقعها من العرف اللغوي تبعًا لما يصيب هذا العرف من تغيرات، ووضعناها إزاء تلك العناصر التي لم يطرأ عليها أي تغيير، فإنها لا تكون أخطاء بل وقائع أسلوبية. هذا فضلاً على أن التآلف بين التزامنية والتتابعية؛ أي بين ثبات الرسالة كما تصورها المؤلف، وتغير الإطار المرجعي عند القارئ بتغيّر الزمن، من شأنه أن يكون عاملا مساعدًا على "رصد تطور استجابات القراء المحدثين، وكيف أسبغت على النص قيمة عابرة، أو باقية، أو متجددة ... ونحصل، من ثم، على تاريخ لبقاء التأثيرات على الرغم من الاختفاء التدريجي للعرف الذي يرجع إليه تصورها ... ومعرفة إلى أي حد وبأي كيفية يمكن لنظام ثابت أن يظل فعالاً بينما تتغير مراجعه وتتسع الهوة بين عرف المؤلف وعرف القارئ"(٢٣).

والمرحلة الثانية المترتبة على سابقتها يُطلق عليها (الهرمينوطيقا) وتتمثل في قيام المحلّل بالتحليل الشامل للاستجابات الصادرة عن القراء، وهو تحليل يبدأ بجمع الوقائع الأسلوبية التي أثارت انتباه القارئ، والقيام بعملية انتقاء للوقوف على بعض المثيرات أو النقاط التي اتفق عليها عدد من القراء، وذلك بعد طرح تفسيراتهم وأحكامهم القيمية التي هي من صميم عمل المحلّل. لكن هذا المحلل مدعو، كما يرى ريفاتير، إلى الاحتفاظ بالاصطلاحات الفنية التي أطلقها القراء سواء أكانت مستمدة من البلاغة مثل: الاستعارة، والمبالغة، وغيرهما، أم كانت مستمدة من اللغة

الجارية، وسواء أكانت مقبولة أم غير مقبولة؛ لأن من شأن هذه الاصطلاحات أن "تعرفنا بالحس اللغوي في الحقبة التاريخية التي عاش فيها القارئ العمدة، وتمدنا بفكرة عن تأثير المسالك اللغوية بالنسبة إلى ذلك الحس اللغوي"(٢٤).

يرى البعض أن ريفاتير يترسم في منهجه هذا خطا ليوسبيتزر الذي يرى أن كلية العمل الأدبي تتشكل من الخواص اللغوية والأسلوبية بالإضافة إلى حدس القارئ الذي يمكنه من الوقوف على واقعة أو مثير أسلوبي يلفت انتباهه منذ اللحظة الأولى لتعامله مع النص، وهو ما يطلق عليه (سبق الفهم)، وتعقب هذه المرحلة مرحلة (الشرح) التي يراعي فيها القارئ كل الوقائع أو المثيرات الأخرى المبثوثة في النص بهدف تأكيد ما كان متوقعًا في سبق الفهم وذلك في شكل دلالة نامية متطورة(٢٥)؛ لذا سارع ريفاتير إلى فك الاشتباك بين منهجه ومنهج ليوسبيتزر، والكشف عما بين الممارستين من اختلاف وتمايز، فيرى، أولا، أن منهج سبيتزر يعتمد على الذاتية والانطباعية لقيامه علىأول إثارة تستدعي انتباه المحلّل نفسه، وتفسير نفسية المؤلف تفسيرًا قسريًا اعتمادا على تلك الإثارة، بل إنه يتجاوز ذلك فيجعل من هذا الاستنتاج فرضا يختبره بفحص إثارات أخرى لافتة في النص نفسه، وكاشفة عن الباعث ذاته. ويرى، ثانيًا أن منهج سبيتزر بمراجعته المزعومة للفرض الأول بحثًا عن إثارات أخرى لافتة "يمكن أن يدفع بالمحلل، دون أن يشعر، إلى رفض وقائع أخرى كان يمكن أن تلفته، ولكنها لا تدخل في إطار البناء الذي تصوره قبلا"(٢٦)، وهذا يعني أن تلك المراجعة تتناول اتّساق استجابة المحلل أكثر مما تتناول النص وهو الواجب. وأخيرًا يأخذ ريفاتير على منهج سبيتزر اعتماد الناقد أو المحلل على نفسه والقيام بدور الراوية، ومن ثم يصعب الفصل بين استجاباته الثانوية الخاصة والمثيرات الأسلوبية.

* * * * *

ظهرت الإرهاصات الأولى لنظرية التلقي في بداية الثلاثينيات من القرن الماضي، ووصلت إلى ذروة فيضانها في أوائل الثمانينيات. ويرجع الفضل في صياغة هذه النظرية ووضع أصولها ومبادئها إلى الألمانيين (هانز روبرت ياوس)، (فولفجانج إيسّر)، فضلاً عن الأمريكيين (ستانلي فيش)، (هيرش)، (هولاند) وغيرهم.

مثلت الدراسات الأدبية التي قدمها ياوس في العام ١٩٧٠م منعطفًا خطيرًا في مسيرة الدراسات الأدبية، إذ حولت الاهتمام من هيمنة الثنائية (كاتب/ نص) على الساحة الأدبية إلى الثنائية (نص/ قارئ)، الأمر الذي عدّل من النظرة إلى تاريخية الآداب بحيث غدت ترتكز على التجارب التي يكتسبها القراء من خلال معايشتهم للعمل الأدبي وليس على علاقة الانسجام المؤسس قبْليًا بين الأحداث الأدبية(٢٧).

تتمحور نظرية التلقي حول ما أسماه ياوس: (أفق انتظار القارئ) أو (أفق التوقع)، ويعني به : خبرة القارئ النابعة من ثقافته وقناعاته التي تتحكم في استجابته للنص قبولاً أو رفضاً. ويتشكل أفق التوقع هذا من روافد ثلاثة : يتمثل أولها في الإلمام بنظرية الأنواع الأدبية، والإحاطة، من ثم، بالتجارب السابقة للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص. وثانيها في الإلمام بمظاهر التداخل النصّي بين الأعمال الأدبية السابقة والعمل الأدبي الجديد. وأخيرًا يأتي الوقوف على ملامح التباين القائم بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، أو بين العالم المتخيل والحقيقة اليومية(٢٨).

أكمل فولفجانج إيسّر ما بدأه ياوس، وقدّم لنا نظرية في التلقي انطلقت من مفاتيح ثلاثة وهي: القارئ الضمني (كما سيأتي)، والاستراتيجية أو السجل الذي يعني به الشروط المشتركة بين المتكلم والقارئ، أو مجموعة الإجراءات المتفق عليها بين المشتركين في عملية التواصل اللغوي، وأخيرا يأتي (النفي) الذي يقصد به عملية الإلغاء لكل العناصر المألوفة والقادمة من خارج النص(٢٩).

يربط إيسّر بين النص الأدبي ومتلقيه انطلاقًا من مسلمة وعقيدة راسخة لدى أنصار نظرية التلقي مؤداها أن النص لا يكون ذا معنى إلا حين يقرأ، ومن ثم فإن المحك الرئيسي في قراءة أي عمل أدبي يكمن في التفاعل بين بنيته ومتلقيه؛ لأن العمل الأدبي، فيما يرى إيسّر، يرتكز على قطبين رئيسين : أحدهما فني والآخر جمالي، "والقطب الفني هو نص المؤلف، والقطب الجمالي هو عملية الإدراك التي يقوم بها القارئ ... وبمرور القارئ عبر الرؤى المتباينة التي يعرضها النص، وربط مختلف الآراء والأنماط ببعضها البعض، فإنه يبدأ في تفعيل العمل، وبالتالي في تفعيل ذاته أيضًا"(٣٠). وإذا كانت القراءة نشاطًا يوجهه النص فإن التفاعل الدينامي بين

النص والقارئ لا يديره ويقننه قانون؛ لأنه "تفاعل بين الصريح والضمني، بين البوح والإخفاء. وما يتم إخفاؤه يدفع القارئ إلى الفعل، إلا أن هذا الفعل يحكمه ما يباح به، ويخضع الصريح بدوره للتحول حين يخرج الضمنيّ إلى النور"(٣١).

هذا التوجّه في النظر إلى العلاقة التفاعلية بين النص ومتلقيه ولّد جملة من المبادئ والأصول التي ارتكزت عليها نظرية التلقي، ويتمثل أهمها في القول بأن النص مفتوح وليس مغلقًا على ذاته؛ لأنه لا ينتج معناه، وإنما، كما يقول ياوس، ينتجه الحوار بينه وبين متلقيه؛ أي أن المعنى ليس قارًّا في النص وإنما يتشكل أثناء قراءته، فالقارئ هو الذي يعيد كتابة النص وملء فجواته؛ ولهذا يتنوع القراء بتنوع التجارب، وتتعدد دلالات النص وتأويلاته وفقًا لتعدد مستويات القراء، وتصبح مهمة القارئ في هذه الحالة كتابة النص وإعادة إنتاجه لا مجرد قراءته، ولهذا، أيضًا، تزداد الوشائج بين النص والقارئ، إذ يحدث بينهما، كم يقول ياوس، حوار جدلي (ديالكتيكي) "بين الأسئلة التي يثيرها القارئ والأجوبة التي يقدمها النص، وبين الإجابات التي لا يقدمها النص والأسئلة التي يثيرها المؤلف الجديد للنص وهو القارئ في محاولة كتابة نص جديد"(٣٢).

ومن هذه المبادئ التي اعتنقها أنصار نظرية التلقي ذلك المبدأ الذي ترسّموا فيه خطى رولان بارت في القول بموت المؤلف؛ لأن غياب المؤلف وضبابية مقصده يصبح الدافع الرئيسي لولادة قراءة جديدة للنص تبدأ من القارئ وتنتهي إليه؛ لذا يرى ميشال أوتن أن أي نظرية للقراءة ينبغي أن تضع في اعتبارها العناية بالحقول الثلاثة الآتية والتمييز بينها على الرغم مما بينها من تداخل وتشابك، وهذه الحقول هي : النص المقروء، ونص القارئ أو القارئ بوصفه نصا، ثم التلاقي بين النص المقروء ونص القارئ وهو عمل الدلالة.

ففيما يتصل بالنص المقروء يرى أوتن أنه، وفقًا لنظريات القراءة المعاصرة، لا وجود له خارج القراءة؛ أي أن وجوده لا يتحقق إلا من خلال قراءته، وأن التعامل مع هذا النص يوجب على القارئ التمييز بقوة بين (مواضع اليقين)، وهي المواطن الأكثر وضوحًا وجلاء في النص والتي تمثل المنطلق الأول للتأويل، و(مواضع الشك) وهي المواطن الغامضة والأكثر انغلاقًا والباعثة على التأويلات المتعددة. فمن مواضع اليقين التي تتسم بالنسبية نظرًا لاختلافها باختلاف العصور وسياقات التلقي

: العنوان الرئيسي، والعناوين الفرعية، والإشارات للجنس أو النوع الأدبي : (رواية، دراما، مرثية، ميلودراما) وما إلى ذلك من هذه الإشارات التي تحدد أفق الانتظار عند القارئ، هذا بالإضافة إلى متتاليات الوحدات الدلالية سواء تمثلت في المواطن القائمة على علاقة التشابه كالتكرار، أم في المواطن القائمة على علاقات التعارض. أما مواضع الشك فهي الإبهامات، والرموز، والأفكار الملغزة، والتلميحات والحذف، والمفارقات وما إلى ذلك من إشارات وظلال يسمح اكتشافها والوقوف عليها بالتأويلات المتعددة للنص.

وفيما يتصل بالحقل الثاني وهو نص القارئ يرى أوتن أن القارئ النموذجي الذي يتوجه إليه الكاتب ينبغي أن يكون مؤهلاً وعلى وعي تام بالرموز والصور والأساطير والتلميحات الأدبية، وأن يكون على معرفة بالمتطلبات والبرامج الخاصة بالأجناس الأدبية الكلاسيكية وبالأجناس الفرعية المعاصرة، فضلاً عن ضرورة الإلمام بالنحو والعروض وعلم الأصوات وغيرها.

أما ما يتصل بالحقل الثالث وهو العلاقة بين النص والقارئ يدعو أوتن القارئ إلى ضرورة تقديم فرضية دلالية شاملة عن موضوع النص (أو ما يسمى بالبنية الدلالية الكبرى في اللسانيات النصية)؛ لأن هذه البنية الدلالية هي التي تتحكم في كل الأعمال اللاحقة؛ ولذا يلجأ بعض الكتاب إلى مد العصا للقارئ وذلك بمنحه اقتراحًا في موطنٍ ما من النص بحيث يمثل قاعدة جيدة ينطلق منها القارئ إلى الربط بين مواضع النص والكشف عن دلالات الرموز والإشارات والتلميحات وما إلى ذلك من مظاهر وأفعال تنقل النص إلى عالم القارئ وتدرجه ضمن أيديولوجيته(٣٣).

* * * * *

إذا كانت استجابات التلقي تختلف من قارئ إلى آخر وفقًا لاختلاف أفق التوقع، ودرجة الاستجابة، والسياق أو البواعث الدافعة، فإن هذا من شأنه أن يولد أنماطًا وصورًا عدة للقراءة تكتسب جميعها الأهمية؛ لأنها تطلعنا على التغيرات الطارئة على الذوق العام، وعلى إحلال بعض المعايير محل أخرى. ومن هذه الأنماط ما أشار إليه ريفاتير فيما سبق من القراءة الاستكشافية التي تمثل مرحلة التفسير

الأولى للنص، والقراءة الاسترجاعية التي تمثل التفسير الثاني للنص، والقراءة المحيطة التي تحيط بكل مصادر النص والمؤثرات فيه، وتقف على كل ما يتناص معه[٣٤].
وثمة تقسيم ثان يؤشّر إلى صنفين رئيسين وهما : القراءة السلبية، والقراءة المنتجة، والقراءة الأولى، قراءة تقليدية لا تضيف للنص جديدًا، وتقتصر مهمتها _فحسب_ على استقبال الرسالة والوقوف على معانيها الثابتة. أما القراءة الثانية فهي قراءة إبداعية تفكيكية تعمد إلى تدمير القراءات السابقة، فهي، على حد وصف جاك دريدا، إساءة قراءة؛ لأنها تعمل على فرض استراتيجيات الأنساق على النص؛ أي أنها تبحث عن الانسجام بين العناصر الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية المكونة للنص. وبالإضافة إلى التقسيمين السابقين ميّز تزفيتان تودوروف بين ثلاثة أنماط من القراءة : أطلق على أولها القراءة الإسقاطية، وهي القراءة التي تتعامل مع النص من الخارج سواء أكانت إسقاطية فلسفية، أم إسقاطية نفسية تعتمد على التحليل النفسي لشخصية المؤلف والوقوف على سيرته الذاتية، أم إسقاطية سوسيولوجية تهتم بعصر الكاتب وواقعه الاجتماعي. أما القراءة الثانية فهي التعليقية أو الشارحة، وهي قراءة تعتمد على نثر النص وشرحه؛ أي بإعادة صياغة الألفاظ للتعبير عن المعاني، وهو ما يسمى بالتفسير النصيّ. وثالث هذه القراءات هي الشعرية أو الإنشائية، وهي قراءة الناقد المتذوق المعني بإعادة إنتاج النص، والوقوف على سماته المميّزة، ووصف العناصر المكوّنة له[٣٥].

ولّد هذا التعدد لأشكال القراءة العديد من أنماط القراء الذين يختلفون فيما بينهم وفقًا لتعدد أفق الانتظار أو التوقع من قارئ إلى آخر، ووفقًا لاختلاف البواعث والدوافع التي انطلقوا منها، ومن هذه الأنماط التي عددها أنصار نظرية التلقي، القارئ الحقيقي، وهو القارئ الذي يكون بمقدوره، على حد قول إيسّر، الانتقال بالنص إلى محيط ثقافي أرحب وأوسع، وتتسم ردود أفعاله بالتوثيق والتدليل. والقارئ الافتراضي، وهو قارئ وصفه إيسّر بأنه من اختراع الكاتب، ويتم توظيفه لإسقاط كل تفعيلات النص عليه؛ ولذا فهو يتموضع خارج النص وليس جزءًا من بنيته. هذا القارئ الافتراضي أخذ مسميات عدة منها : القارئ المثالي أو العمدة الذي وصفه ريفاتير بالقارئ المثقف الذي خبر الكثير من النصوص، وامتلك من الخبرات والآليات ما يؤهله للوصول إلى المعاني الخفية

المطمورة في النص، ومن ثم فهو القارئ الذي أعده المؤلف لكي يفهم النص وفقًا لمقصده ومراده. ومنها القارئ المطلع الذي حصره ستانلي فيش في القارئ الملم باللغة التي كتب بها النص إلمامًا دقيقًا، والملم، أيضًا بالمعارف الدلالية، والتعبيرات الاصطلاحية والمجازية، والقادر، من ثم على بناء النص بنفسه وبقدراته الخاصة. ومنها، أخيرًا، القارئ المقصود أو المستهدَف، وهو قارئ قدمه إروين وولف على أنه القارئ الذي تصوره ذهن المؤلف، وأنه قارئ روائي ساكن ومقيم بالنص، وباستطاعته أن يجسد مفاهيم الجمهور المعاصر وأعرافه، ورغبة المؤلف في التعامل معها[٣٦].

هذا التعدد لأنماط القراء واختلاف مسمياتهم رغم تشابه أدوارهم دفع الناقد فولفجانج إيسّر إلى الدعوة إلى دمج كل الأنماط السابقة في مسمّى واحد يطلق عليه (القارئ الضمني) دون تحديد مسبق لشخصيته أو لموقفه التاريخي؛ لأن هذا التنوع في الأنماط والمفاهيم يحدّ، في نظره، من قدرة النظرية على التطبيق؛ ولأن هذا القارئ الضمني المقترح من شأنه أن "يجسد كل الميول المسبقة اللازمة لأي عمل أدبي لكي يمارس تأثيره، ميول مسبقة لم يفرضها واقع تجريبي خارجي بل يفرضها النص ذاته"[٣٧].

* * * * *

ثانيًا :النـــص والتلقـــي

القصيدة موضوع الدراسة هي رائية أبي فراس الحمداني الشاعر العربي الذي احتل مكانة أدبية واجتماعية لم يرق إليها شاعر آخر، فهو من سادات العرب ووجهائهم حيث نما وترعرع في البلاط الملكي، وهو الفارس المغوار الذي يكلّل بأكاليل المجد والفخار، وهو الشاعر الفذ الذي صهرته نار العبقرية والنبوغ فجمع إلى فروسية الحرب فروسية الشعر أيضًا. ورغم هذه المكانة التي يغبطه عليها الكثيرون لم يلق العناية والاهتمام الذي لقيه معاصروه، ولم يحظ شعره، من ثم، بالشروح والتعليقات التي حظي بها شعرهم، فلا نعثر إلا على شذرات متفرقة هنا وهناك، أهمها هذا الجهد المتواضع الذي بذله أستاذه ابن خالويه في جمع شعره وتوثيقه إيجابًا لحق الأدب والصحبة، أو كما يقول : "وما زال رضي الله عنه

وأرضاه، وكرم منقلبه ومثواه – إيجابًا لحق الأدب، ورعاية لحق الصحبة، وعلمًا بأهل المخالصة – يُلقى إليَّ دون الناس شعرَهُ، ويَحْظر عليّ نشره، حتى سبقتني وإياه الركبان، فجمعت ما ألقاه إليّ، وشرحت من أيامه وأخباره والأيام المذكورة فيه ما أرجو أن يَقْرِنَه الله عز وجل بالصواب والرشاد"[٣٨]. وهكذا وقف جهد ابن خالويه عند جمع الأشعار، وانحصر دوره، من ثم، في بيان مناسبات القصائد، والوقوف على بعض الأخبار المتعلقة بها إن وجدت، فهو على سبيل المثال يقدم لرائية أبي فراس موضوع هذه الدراسة بقوله : "قال الروم اعتدادًا عليه إنه لم يؤسر أحدٌ فبقى عليه ثيابه وفرسه وسلاحه غيره"[٣٩]. ثم يذكر القصيدة دون تدخل منه أو ظهور له، ولم يخرج ابن خالويه عن هذا النهج سوى مرات قليلة وبصفة خاصة في عرضه لقصيدة (العامريّة) التي حظيت بإلقاء الضوء على بعض الإحالات والوقائع الواردة فيها، وشرح بعض المفردات الغامضة دون التطرق إلى تشكلات القصيدة وبنائها الفني.

وليس حال الثعالبي بأفضل من سابقه، فقد ترجم في كتابه (يتيمة الدهر) لكثير من الشعراء المعاصرين له أو السابقين بزمن قليل، وكان من بينهم شاعرنا أبو فراس؛ ولأن غايته من تأليف الكتاب كانت مجرد جمع أشعار المعاصرين له في كتاب ينظم شذْرها ويضم متفرقها، فقد اكتفى بانتقاء مختارات صمّاء من أشعار أبي فراس ومن بينها ثلاثة عشر بيتًا من رائيته[٤٠].

هذه النظرة الخاطفة والمقاربة المتعجلة التي ولت وجهها صوب ما اصطلح عليه بمناسبة القصيدة وجوها العام – وجدت صداها في نظرة بعض المحدثين لرائية أبي فراس موضوع هذه الدراسة، وهي نظرة تتسق، بالطبع، مع هيمنة المزاج السريع والخاطف لإنسان هذا العصر، ومن ثم دارت قراءات بعض المحدثين لرائية أبي فراس في نطاق اللقطات الخاطفة التي حلت محل النظرة المتأملة الممنهجة المحيطة بكل عناصر العمل، والمضيئة لتشكلاته وأنساقه.

عنيت هذه الدراسة برصد استجابات القراء الحقيقيين لا الافتراضيين وتحليلها واعتنت، من ثم، بالقراء أصحاب البصيرة والممارسة الفعلية؛ أي الذين ينجزون ويمارسون قراءة فعلية للعمل الأدبي أمثال الدكتور زكي مبارك، وإيليا الحاوي، والدكتور فايز الداية، والدكتور محمد القاضي، والدكتور علي عشري

زايد، والدكتور أحمد درويش وغيرهم من القراء الذين يطلق عليهم القراء العمليون أو الإمبيريقيون، وهم هؤلاء القراء "الذين يقرأون الأعمال الأدبية بطرق مختلفة، ويخرجون بنتائج مختلفة"(٤١). وفقًا لغايات مسبقة ولوقائع محددة في النص الأدبي.

يقول أبو فراس:

١-أَرَاكَ عَصِيَّ الـدَّمْعِ، شِـيمَتُكَ الصَّـبرُ، أَمَـا لِلْهَـوَى نَهْـيٌ عَلَيْـكَ ولاَ أَمْـرُ ؟
٢-بَلَى، أَنَـا مُشْـتاقٌ، وَعِنْـدِيَ لَوْعَـةٌ وَلَكِـنَّ مِثْلِـي لاَ يُـذَاعُ لَـهُ سِـرُّ!
٣-إِذَا اللَّيلُ، أَضْوَانِي بَسَطْتُ يَـدَ الْهَـوَى وَأَذْلَلْـتُ دَمْعًـا مِـنْ خَلاَئِقِـهِ الْكِبْـرُ
٤-تَكادُ تُضِـيءُ النَّـارُ، بَـينَ جَـوَانِحِي إِذَا هِـيَ أَذْكَتْهَـا الصَّـبَابَةُ والفِكْـرُ
٥-مُعَلِّلَتِـي بِالْوَصْـلِ، والْمَـوْتُ دُونَـهُ، إِذَا مِـتُّ ظَمْآنًـا، فَـلاَ نَـزَلَ الْقَطْـرُ!
٦-حَفِظْـتُ وَضَـيَّعْتِ الْمَـوَدَّةَ بَيْنَنَـا وأَحْسَنَ، مِـنْ بَعْـضِ الْوَفَـاءِ لَـكِ، الْعُـذْرُ
٧-وَمَـا هَـذِهِ الأَيَّـامُ إِلاَّ صَـحَائِفٌ لأَحْرُفِهَـا، مِـنْ كَـفِّ كَاتِبِهَـا، بَشْـرُ
٨-بِنَفْسِي مِنَ الْغَادِينَ فِـي الْحَـيِّ، غَـادَةٌ هَـوَايَ لَهَـا ذَنْـبٌ، وَبَهْجَتُهَـا عُـذْرُ
٩-تَـرُوغُ إِلَى الْوَاشِـينَ فِـيَّ، وإِنَّ لِـيَ لأُذْنًـا بِهَـا، عَـنْ كُـلِّ وَاشِـيَةٍ، وَقْـرُ
١٠-بَدَوْتُ، وَأَهْلِـي حَاضِـرُونَ، لأَنَّنِـي أَرَى أنَّ دارًا، لَسْـتِ مِـنْ أَهْلِهَـا، قَفْـرُ
١١-وَحَارَبْتُ قَـوْمِي فِي هَـوَاكِ، وإِنَّهُـمْ وَإِيَّـايَ، لَـوْلاَ حُبُّـكِ، الْمَـاءُ وَالْخَمْـرُ
١٢-فَإِنْ كَانَ مَا قَالَ الْوُشَـاةُ وَلَـمْ يَكُـنْ فَقَـدْ يَهْـدِمُ الإِيْمَـانُ مَـا شَـيَّدَ الْكُفْـرُ
١٣-وَفَيْتُ، وَفِـي بَعْـضِ الْوَفَـاءِ مَذَلَّـةٌ، لآنِسَـةٍ فِـي الْحَـيِّ شِـيمَتُهَا الْغَـدْرُ
١٤-وَفُـورٌ، وَرَيْعَـانُ الصِّـبَا يَسْـتَفِزُّها، فَتَـأْرَنُ، أَحْيَانًـا، كَمَـا يَـأْرَنُ الْمُهْـرُ
١٥-تُسَائِلُنِي: "مَنْ أنتَ ؟ "، وَهْيَ عَلِيْمَـةٌ، وَهَـلْ بِفَـتىً مِثْلِـي عَلـى حَالِـهِ نُكْـرُ؟
١٦-فَقُلْتُ، كَمَا شَاءَتْ، وشاءَ لها الْهَـوى: "قَتِيلُـكِ!" قالَـتْ: "أَيُّهُـمْ؟ فهُـمُ كُثْـرُ!"
١٧-فَقُلْتُ لَهَا: "لَوْ شِـئْتِ لَـمْ تَتَعَنَّتِـي، وَلَـمْ تَسْـأَلِي عَنِّـي، وَعِنْـدَكِ بِي خُبْـرُ!
١٨-فَقَالَتْ: "لَقَدْ أَزْرَى بِكَ الدَّهْرُ بَعْـدَنَا!" فَقُلْـتُ: "مَعَـاذَ اللهِ! بَـلْ أَنْـتِ لاَ الـدَّهْرُ،
١٩-وَمَا كَانَ لِلأَحزَانِ، لَـوْلاكِ، مَسْـلَكٌ إِلَى الْقَلْـبِ؛ لَكِـنَّ الْهَـوَى لِلْبَلَـى جِسْـرُ"
٢٠-وَتَهْلِكُ، بَيْنَ الهَزْلِ والْجِـدّ، مُهجـةٌ؛ إِذَا مَـا عَـدَاهَا الْبَـيْنُ عَـذَّبَهَا الْفِكْـرُ
٢١-فَأَيْقَنَتُ أنْ لاَ عِـزَّ، بَعْـدِي، لِعَاشِـقٍ؛ وَأنَّ يَـدِي مِمّـا عَلِقْـتُ بِـهِ صِـفْرُ
٢٢-وَقَلَّبْـتُ أَمْـرِي لاَ أرَى لِـيَ رَاحَـةً، إِذَا الْهَـمُّ أَسْـلاَنِي أَلَـحَّ بِـيَ الْهَجْـرُ
٢٣-فَعُدْتُ إِلَى حُكْمِ الزّمَـانِ وَحُكْمِهَـا، لَهَـا الـذّنْبُ لاَ تُجْـزَى بِـهِ وَلِـيَ الْعُـذْرُ

٢٤-كَأَنِّي أُنَادِي، دُونَ مَيْثَاءَ، ظَبْيَةً، عَلَى شَرَفٍ ظَمْيَاءَ، جَلَّلَهَا الذُّعْرُ
٢٥-تَجَفَّلُ حِينًا، ثُمَّ تَدْنُو كَأَنَّمَا تُنَادِي طَلاً، بِالْوَادِ، أَعْجَزَهُ الْحُضْرُ
٢٦-فَلاَ تُنْكِرِينِي، يَابْنَةَ الْعَمِّ، إِنَّهُ لَيَعرِفُ مَنْ أَنْكَرْتِهِ: الْبَدْوُ وَالْحَضْرُ
٢٧-وَلاَ تُنْكِرِيْنِي، إِنَّنِي غَيْرُ مُنْكَرٍ إِذَا زَلَّتِ الأَقْدَامُ؛ وَاسْتُنْزِلَ النَّصرُ
٢٨-وإِنِّي لَجَرَّارٌ لِكُلِّ كَتِيبَةٍ مُعَوِّدَةٍ أنْ لا يُخِلَّ بِهَا النَّصْرُ
٢٩-وإِنِّي لَنَزَّالٌ بِكُلِّ مَخُوفَةٍ كَثِيرٌ إِلَى نُزَّالِهَا النَّظَرُ الشَّزْرُ
٣٠-فَأَظْمَأُ حَتَّى تَرْتَوِي الْبِيضُ وَالْقَنَا وَأَسْغَبُ حَتَّى يَشْبَعَ الذِّئْبُ وَالنَّسْرُ
٣١-وَلاَ أُصْبِحُ الخَيَّ الخَلُوفَ بِغَارَةٍ وَلاَ الْجَيْشَ مَا لَمْ تَأْتِهِ، قَبْلِيَ النُّذْرُ
٣٢-وَيَارُبَّ دَارٍ، لَمْ تُخَفْنِي، مَنِيعَةٍ طَلَعْتُ عَلَيْهَا بِالرَّدَى، أنَا والْفَجْرُ
٣٣-وَحَيٍّ رَدَدْتُ الْخَيْلَ حَتَّى مَلَكْتُهُ هَزِيمًا وَرَدَّتْنِي الْبَرَاقِعُ والْخُمْرُ
٣٤-وَسَاحِبَةِ الأذْيَالِ نَحْوِي، لَقِيتُهَا فَلَمْ يَلْقَهَا جَهْمُ اللّقاءِ، ولاَ وعْرُ
٣٥-وَهَبْتُ لَهَا مَا حَازَهُ الْجَيْشُ، كُلَّهُ، وَرُحْتُ، وَلَمْ يُكْشَفْ لِأَثْوابِهَا سِتْرُ
٣٦-وَلاَ رَاحَ يُطْغِينِي بِأَثْوَابِهِ الْغِنَى؛ وَلاَ بَاتَ يَثْنِينِي عَنِ الْكَرَمِ الفَقْرُ
٣٧-وَمَا حَاجَتِي بِالْمَالِ أَبْغِي وُفُورَهُ ؟ إِذَا لَمْ أفِرْ عِرْضِي فَلا وَفَرَ الوَفْرُ
٣٨-أُسِرْتُ وَمَا صحْبِي بِعُزْلٍ، لدى الْوغى، وَلاَ فَرَسِي مُهْرٌ، ولاَ رُبَّهُ غُمْرُ!
٣٩-وَلَكِنْ إِذَا حُمَّ القَضَاءُ عَلَى امْرِىءٍ فَلَيْسَ لَهُ بَرٌّ يَقِيهِ، ولا بَحرُ!
٤٠-وَقَالَ أُصَيْحَابِي: "الْفِرَارُ أو الرَّدَى؟" فَقُلْتُ: "هُمَا أَمْرَانِ؛ أحْلاَهُمَا مُرُّ
٤١-وَلَكِنَّنِي أَمْضِي، لِمَا لا يَعِيبُنِي، وَحَسبُكَ مِنْ أَمْرَيْنِ خَيرُهُمَا الأَسْرُ
٤٢-يَقُولُونَ لِي: "بِعْتَ السَّلاَمَةَ بِالرَّدَى" فَقُلْتُ: أَمَا وَاللهِ، مَا نَالَنِي خُسْرُ"
٤٣-وَهَلْ يَتَجَافَى عَنِّيَ الْمَوْتُ سَاعَةً، إِذَا مَا تَجَافَى عَنِّيَ الأسْرُ وَالضُّرُّ؟
٤٤-هُوَ الْمَوْتُ؛ فَاخْتَرْ مَا عَلا لَكَ ذِكْرُهُ، فَلَمْ يَمُتِ الإِنْسَانُ ما حَيِيَ الذِّكْرُ
٤٥-وَلاَ خَيْرَ فِي دَفْعِ الرَّدَى بِمذَلَّةٍ كَمَا رَدَّهَا، يَوْمًا، بِسَوْءَتِهِ "عمْرُو"
٤٦-يَمُنُّونَ أنْ خَلَّوْا ثِيَابِي؛ وَإِنَّمَا عَلَيَّ ثِيَابٌ، مِنْ دِمَائِهِمُ، حُمْرُ
٤٧-وَقَائِمُ سَيْفِي، فِيهِمُ، انْدَقَّ نَصْلُهُ وَأَعْقَابُ رُمْحِي، فِيهِمُ، حُطِّمَ الصَّدْرُ
٤٨-سَيَذْكُرُنِي قَوْمِي، إِذَا جَدَّ جِدُّهُمْ، "وَفِي اللَّيْلَةِ الظَّلْمَاءِ، يُفْتَقَدُ البَدْرُ"
٤٩-فَإِنْ عِشْتُ فَالطَّعْنُ الَّذِي يَعْرِفُونَه وَتِلْكَ القَنَا، وَالْبِيضُ والضُّمَّرُ الشُّقْرُ
٥٠-وَإِنْ مِتُّ، فَالإِنْسَانُ لاَ بُدَّ مَيِّتٌ، وَإِنْ طَالَتِ الأَيَّامُ، وَانْفَسَحَ الْعُمْرُ
٥١-وَلَوْ سَدَّ غَيْرِي، مَا سَدَدْتُ، اكْتَفَوا بِهِ؛ وَمَا كَانَ يَغْلُو التِّبْرُ، لَوْ نَفَقَ الصُّفْرُ

٥٢-وَنَحْـــنُ أُنَـــاسٌ، لا تَوَسُّـــطَ عِنْـــدَنَا، لَنَـــا الصَّـــدْرُ، دُونَ العَـــالَمِينَ، أوِ الْقَبْـــرُ
٥٣-تَهُـــونُ عَلَيْنَـــا فِي المَعَـــالِي نُفُوسُـــنَا، ومنْ خطبَ الْحسْناءَ لَـــمْ يُغْلِهـــا الْمهْـــرُ[٤٢]

تكتسب قراءة د. زكي مبارك لرائية أبي فراس أهميتها من كونها، فيما نعلم، القراءة الأولى في العصر الحديث، وربما كانت هي القراءة الأولى على الإطلاق؛ لأن النظرات الخاطفة والمتعجلة للرائية في تراثنا القديم، والمشار إليها سلفًا، لا ترقى إلى أن تشكّل قراءة بالمعنى الفني لتلك الكلمة؛ ولأنها القراءة الأولى فهي، من جانب، تمثل أنموذجًا للاستجابة المباشرة ودون وسيط للنص الشعري، وهي من جانب آخر، تمثل أنموذجًا للقراءة الرائدة التي تكتسب أهميتها، كما يقول ياوس، بوصفها القراءة الأولى التي يكون من شأنها اكتساب حق الريادة، والتأثير في القراءات اللاحقة لها بحيث تحمل بصمتها، وتحلق في أجوائها، وربما تستحيل إلى صورة مستنسخة منها.

ينطلق الدكتور زكي مبارك في قراءته للرائية من منطلق التعالق النصيّ بينها وبين رائية البارودي. ورغم وجاهة هذا المنطلق الذي يعتمد على استدعاء النص السابق والبحث عن علاقته التناصية باللاحق، فهو منجز من المنجزات التي اعتمدتها السيميائية الحديثة في إطار بحثها عن العلاقة الجدلية بين الحضور والغياب؛ أي النظر إلى النص اللاحق على أنه (الدّال) الممثل للصورة الخطية، بينما ينظر إلى النص السابق بوصفه (المدلول) أو المتصوّر الذهني الغائب الذي يقوم القارئ باستدعائه واستحضاره من الماضي ــرغم ذلك فإن نظرة الدكتور زكي مبارك لرائيتي أبي فراس والبارودي تأخذ وجهة أخرى، وتتسق مع المنهج العام الذي رسمه لكتابه (الموازنة بين الشعراء) الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٢٥م، وهو منهج تغيا من خلاله، كما ذكر، وضع ميزان يوزن به ما للشعراء من حسنات وسيئات، ويكون أنموذجًا أمام المتأدبين للمفاضلة بين الشعراء. هذا الميزان يتعلق في شق منه بالنقاد الذين يتصدون لمعالجة الشعر، ويتصل في شق ثان بالسمات الماثلة في النص، أما الشق الثالث والأخير فيتصل بالمؤلف أو الباث.

ففيما يتصل بالشق الأول أوجب الدكتور زكي مبارك على الناقد أن يصدر في حكمه عن حاسة فنية مرهفة، وأن يبتعد عن الأهواء والميول الشخصية، وأن تكون نظرته منصفة للقدماء والمحدثين دون تعصب منه لطرف على حساب الآخر، وألا يقيس الشعر بمقياس العرف المألوف أمثال الفقهاء والمتصوفة، أو يخضع في حكمه لنعرات قومية أو حزبية(٤٣). وفيما يتصل بالشق الثاني وهو النص يرى د. زكي مبارك أن سحر النص وجماله يتوقف على سمو الخيال، وحسن التصوير، وتحرير المعاني، واختيار الألفاظ الممثلة لمراد الشاعر(٤٤).

وفيما يتصل بالشق الثالث وهو المؤلف يدعو د. زكي مبارك إلى دراسة حياة الشاعر دراسة متأنية، وأن نتبيّن العهد الذي عاش فيه الشاعر، ونتثبت مما أحاط به من مختلف الظروف السياسية والاجتماعية؛ كما يتسنى لنا أن ننظر إلى الأشياء بعينه، ونحسها بمشاعره، ونفقهها بقلبه. ولأهمية هذا البعد المتصل بسيرة حياة الشاعر، والوقوف على مجمل الظروف التي صاحبها وعايشها_ يستهل د. زكي مبارك موازنته عادة بعرض السيرة الذاتية للشاعر، وإلقاء الضوء على أحواله النفسية والاجتماعية وما إلى ذلك من أمور تذكرنا بدعوة بعض النقاد أمثال جيفري ستكلاند وغيره إلى ضرورة تحقق بعض الشروط السابقة على عملية القراءة والممثلة لسمات المنهج التاريخي ومتطلباته ومنها: التعرف على حياة المبدع، والوقوف على رؤيته للكون والأشياء من حوله، فضلاً على الاطّلاع على السياق الاجتماعي والتاريخي الذي يحيط به(٤٥).

عرض د. زكي مبارك لثمانية وثلاثين بيتًا من رائية أبي فراس، ولم يستثن، من ثم، إلا القليل من الأبيات، لكنه، وعلى غير المتوقع، لم يعن بتحليل هذه الأبيات تحليلاً فنيًا شاملاً يقف على بنيتها التركيبية ويتحسّس شبكة العلاقات بين عناصرها؛ وذلك لأن غايته انحصرت في الموازنة بينها وبين رائية البارودي، ومن ثم كان قصارى جهده إبراز بعض الفروق الماثلة بين القصيدتين، فرائية أبي فراس، على سبيل المثال، جاوزت الأربعين، بينما لم تتعد رائية البارودي خمسة وعشرين بيتًا، وأن أبا فراس اقتضب فانتقل فجأة من النسيب إلى الفخر، أما البارودي فترفق في التخلص"، أو أن البارودي عارض "مطلع أبي فراس فجعل أمره في الحب أخطر من أن يدارى بالكتمان، وتمثّل نفسه محبًا جامحًا لا يصدُّه تهيُّب، ولا يردعه إشفاق"(٤٦). ولم يخرج د. زكي عن هذا النهج سوى مرات قليلة استوقفته فيها بعض الأبيات التي نالت إعجابه واستولت على لبه، لكنه الإعجاب غير المسوّغ

والمغلف في لغة خطابية تأثرية لا تضيف شيئا جديدًا للنص ولا تكشف عن شيء، ويتجلى هذا في قوله: "انظروا هذا البيت:

وَفَيْتُ، وَفِي بَعْضِ الْوَفَاءِ مَذَلَّةٌ، لآنِسَةٍ فِي الْحَيِّ شيمَتُهَا الْغَدْرُ

انظروا هذا البيت وتأملوه، فعبارة (وفي بعض الوفاء مذلة) تصور ما يلقي الرجل في الحب، والوفاء في الحب ذلة يقبل عليها الرجال وهم كارهون، والرجل لا يحب إلا وهو مخبول، ولو كان يملك من أمره شيئًا لعرف أن نعيم الحب نعيم صغير بالإضافة إلى ما يُذَالُ فيه من عز النفوس. وهذا البيت:

وَقُورٌ، وَرَيْعَانُ الصِّبَا يَسْتَفِزُّها، فَتَأْرَنُ، أَحْيانًا، كَمَا يَأْرَنُ الْمُهْرُ

هذا بيت نادر، وهو قليل الأمثال عند من يفهم دقائق البيان، ولك أن تتذكر وقار العقيلة المليحة التي تحيا برزانة الجبال، ثم يستفزها الصبا فتجنح إلى التعقُّب والتغضب، ولبعض الملاح غضبات كلها سحر وفنون، وهي أملح في العين وأندى على القلب من بسمات الرضا ونغمات الحنين"[٤٧].

اعتد د. زكي مبارك في معالجته لهذه القصيدة بما عدّه السياق العام أو الجو العام للنص، مع الإشارة إلى بعض الأفكار الجزئية التي تتمحور حول الأغراض التقليدية للشعر، وتدور في إطار الفكرة العامة الماثلة في المزاوجة بين كبرياء الحب وكبرياء المجد، وتكشف، في ذات الوقت، عن مقاربة تقليدية تُعنى بالروابط الواصلة بين الأغراض الرئيسة في القصيدة أو بما أطلق عليه القدماء التخلص والانتقال من غرض إلى آخر، ومن ذلك ما ذكره من أن الشاعر قد استهلّ قصيدته بالنسيب والتشبيب في قالب حواري بينه وبين رفيق موهوب عاب عليه التجلد، ثم انتقل من حديث هواه إلى عتاب الحبيبة، ومن محاورة الحبيبة إلى الفخر، وفي سياق الفخر لم يفته أن يتحدث عن أدب الحرب، ويتمجد بأدب النفس، ومنهما انتقل إلى الحديث عن أسره والعتاب على قومه[٤٨].

تنتسب قراءة د. زكي مبارك، إذًا، إلى القراءة الشارحة التي تُعنى بنثر الأبيات وإعادة صياغتها وصولاً إلى المعنى الثابت والقارّ فيها. وتتبنى فكرة المقصدية الأحادية الدلالة، يقول على سبيل المثال: "انظروا هذا الحوار الطريف:

تسائلني: "منْ أنتَ ؟"، وهي عليمةٌ، وَهَلْ بِفَتى مِثْلي عَلى حَالِهِ نُكرُ؟
فقلتُ، كما شاءتْ، وشاءَ لها الهوى: قَتِيلُكِ! قالَتْ: أيّهُمْ؟ فهُمُ كُثرُ

فقلتُ لها: "لو شئتِ لَمْ تتعنتي، وَلَمْ تَسألي عَني وَعِنْدَكِ بي خُبرُ!

* * * *

وهذا أيضًا شعر، ولكن أي شعر! إنه من أقوى نفحات الصّبابة، وأطيب لفحات الوجدان، والدنيا هكذا تصنع بالرجال، فذلك الفارس الذي فتك بمن فتك من الأبطال، وهدّم ما هدّم من الحصون، هذا الجبل يقف خاشعًا ذليلاً أمام إنسانة تقول: من أنت؟ فيقول: عاشق! فتقول: ولكن من أنت في العشاق؟ فيقول في ذلة المهزوم: أنت تعلمين!"[٤٩]؛ لذا كان من شأن هذه القراءة التي تقف موقف الظل من النص أن تتجاهل تلك الإشارات الصادرة من النص والماثلة في حزمة الرموز المتشظية والمتناثرة في مواطن عدة، وما تشعه من ظلال ومعان حافّة؛ ولذلك جاء تعليقه على قول أبي فراس:

كَأَنِي أُنَادي دُونَ مَيْثَاءَ ظَبْيَة على شرفٍ ظمياءَ جللها الذعرُ
تجَفَّلُ حيناً ، ثم تدنو كأنما تنادي طلا، بالوادِ ، أعجزهُ الحضرُ

تعليقًا عامًا مجملاً يُخفي أكثر مما يظهر، ويردم أكثر مما يكشف، فيقول: إن هذا الخيال "خيال بدوي أطاف به كثير من الشعراء، والمليحة هكذا خلقت تأمن وتخاف، وبين الخوف والأمن يكون جحيم الهجر ونعيم الوصال"[٥٠].

كل ما سبق يؤشّر إلى أن الدكتور زكي مبارك كان يراوح في قراءته لتلك القصيدة بين منهج تاريخي يربط النص بمعطيات السياق التاريخي والاجتماعي التي انبثق عنها، ويوجب على الناقد "حين يوازن بين شاعرين أن يعرف حياتهما بالتفصيل، وأن يتثبت مما أحاط بهما من مختلف الظروف"[٥١]، ومنهج نفسيّ يربط بين الوقائع الأسلوبية داخل النص والحوافز النفسية الدافعة لها، فاعتداد كل من البارودي وأبي فراس بالبطولة والأمجاد وهما قيد الذل والأسر يرجع إلى نزعة نفسية كامنة ومتجذرة في النفس الإنسانية، يقول: "كيف نحتاج إلى شرح هذه النزعة النفسية وعندنا البارودي رجل السيف الذي لم يصوّر أيام الحرب والفتوة إلا بعد أن ألقته الحوادث منفيًا في جزيرة سيلان ... إن إحساس أبي فراس والبارودي بعظمة المجد بعد الهزيمة هو إحساس طبيعي مألوف، فقد رأينا ورأى الناس أن المرء لا يتمدح بماضيه إلا حين يصبح حاضره لا يكبت العدو ولا يسر الصديق"[٥٢].

تمثل القراءة الثانية، وهي قراءة إيليا الحاوي التي ضمنها كتابه (نماذج في النقد الأدبي) الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٢م ــ أنموذجًا للقراءة الاجتزائية

التي تعتد ببعض أبيات النص وتتجاهل ما عداها، وهو في انتقائه واستبعاده يخضع لفكرة مسبقة مهيمنة على ذهنه يضم من الأبيات ما يتسق معها ويطرح ما عداها، ومؤداها التشابه بين سيرة الشاعر ونفسيته وتجربته الشعرية؛ وذلك لأن جوهر الشعر عنده هو التعبير عن تنازع النفس الإنسانية بين البواعث الداخلية والطوارئ الخارجية، ومن ثم فالسيرة والنفسية وجهان لعملة واحدة، وهما "قطبا الحتمية: السيرة تمثل الحتمية الخارجية، والنفسية أو الطبع يمثل الحتمية الداخلية، ومن تفاعلهما تتولد التجارب القلقة التي هي مادة الشعر الأولى، فهذا التراع بين حتمية النفس وحتمية الحياة والقدر والمصير يفجِّر ينابيع النفس عند معظم الشعراء"(٥٣).

هذه القراءة التي تربط سيرة حياة الشاعر بتجربته وبخط التطور النفسيّ لديه بغية الوقوف على البواعث الداخلية التي أدت إلى تفجّر قريحته الشعرية تتجلى، بصفة خاصة، في قراءة إيليا الحاوي لرائية أبي فراس، إذ يرى أن الناقد الذي لم يدرك سيرة أبي فراس، والوعي بأخلاقه وطباعه، والعلم بأنه كان أميرًا يألف حياة العز والإباء، وفارسًا يقدس البطولة والفداء، ويتوق إلى معانقة الحرية، وأنه إلى جانب ذلك قد لحقه الذل وتكلّل بأكاليل الخزي جراء الأسر الذي لحق به ــ لو لم يدرك ذلك لما أمكنه أن يلج روح شعره، وأن ينفذ إلى أبعاده النفسية العميقة وما يصطرع فيها من مشاعر ورغبات؛ لهذا فقد ترسّم إيليا الحاوي خطا سابقه، وانتهج منهجًا يتراوح بين التاريخي والنفسيّ، فأخذ يترجم لحياة الشعراء الذين يعرض لهم قبل الوقوف على أشعارهم وتحسّس ما فيها من صور تجسّد حياة الشاعر وتعكس واقعه النفسيّ؛ ولذا فقد جاءت ترجمته لسيرة أبي فراس والوقوف على الظروف المحيطة به معادلة تمامًا لما انتهت إليه قراءة رائيته، وكأن الثانية هي استنساخ وإعادة إنتاج للأولى. لكن ما يؤخذ على هذا الاتجاه النفسيّ الذي يعكس الشعر على حياة صاحبه أو العكس أنه ينظر إلى القصائد كلها بعين واحدة، ويضعها، جميعها، في حزمة واحدة ينتفي معها التمايز والتباين، فروميات أبي فراس تفيض، جميعها، عن باعث واحد، فالباعث على نظم رائيته هو ذاته "الباعث العام الذي صدرت عنه سائر روميات، وهي تمثل واقعه النفسيّ فيما يطرأ عليه من أحوال الحب والذل والأسر، تطغى عليه وتستبدّ بجسده، فيما يظل معانقًا الإباء والحرية بروحه"(٥٤).

يبدو أن طبيعة الكتاب والغاية منه فرضت عليه تلك القراءة التقليدية الشارحة التي تُعنى بنثر الأبيات والوقوف على معانيها الثابتة لا المتعددة، القارّة لا

الحافّة، فهو ينص في مقدمة كتابه على أنه كتاب مدرسيّ، لكنه يفوق غيره من الكتب المدرسية في "التوسع بالمبادئ والأصول الفنية الجمالية التي تلمح إليها الكتب المدرسية ولا تصرِّح أو تفصّل فيها لضيق المقام ــوفيــ التعرض إلى الناحية الأسلوبية بتفصيل وإسهاب وبيّنات وقرائن، فضلاً عن الإلمام بالمظاهر البلاغية التي يصدر فيها الأديب عن نزعة جمالية أو التي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالمضمون والأداء"[٥٥]. تلك هي مهمة الكتاب وغايته، وقد أخلص لها إيليا الحاوي في كل قراءاته، فأطال الوقوف عند سيرة الشاعر، وفصّل القول في معاني الأبيات وما تحمله من ظواهر بلاغية، وذلك للوقوف على إطارها الخارجي وتفاعله مع الإطار الداخلي، لكنه، وعلى غرار الكتب المدرسية اعتمد، كما سبقت الإشارة، طريقة اجتزائية تقوم على انتخاب بعض الأبيات التي تمثل وحدة فكرية واحدة وطرح ما عداها، مع أنه من الداعين في مواطن أخرى إلى ضرورة النظر إلى القصيدة كلها بوصفها وحدة حية لا تقبل التجزئة أو التفكك؛ لأن انتزاع بعض الأبيات من سياقها الشعري من شأنه أن يشوّه جمال القصيدة ويقضي على عذريتها، أو كما يقول: إن جذوة التجربة الشعرية تتعطل وتفقد توهجها "عندما نحاول أن نقبض عليها ونأسرها بالتوضيح والتفسير. إن الوردة تبدو جميلة في شكلها الطبيعيّ المتآلف، ولكن عندما ننتزع بتلاتها لنطّلع على واقع تأليفها، فإنها تتشوه، ويزول جمالها أو يستحيل ... لهذا كان من الضروري أن نقبل على القصيدة كوحدة حية، محاولين أن ننفذ إلى روحها، إلى قلب التجربة التي يعانيها الشاعر عبرها، لنتحد وننصهر بها"[٥٦]. وعلى غرار الكتب المدرسية، أيضًا، يسارع إيليا الحاوي إلى الكشف من البداية عما يسمى بمناسبة القصيدة وجوها العام، ثم يُثنّى بتقسيم الأبيات المستدعاة إلى عدة أفكار أساسية تتفرع عنها حزمة من الأفكار الثانوية الماثلة في (ذكر إبائه وعذابه المكتوم)، وفي (وصف حبيبته)، و (حواره معها وتجاهلها له)، وفي (تفاخره وتبريره لأسره)، ويكتفي بإيجاز القول في مضمون هذه الأفكار المتتابعة وفقًا لظاهر النص، ودون مراعاة لما بينها من روابط ووشائج بحيث يبدو النص وكأنه نسيج من خيوط متقطعة يتبرأ بعضها من البعض الآخر، ويزيحه في الوقت ذاته، فهو على سبيل المثال يعلق على وصف الشاعر لحبيبته:

وفيتُ ، وفي بعضِ الوفاءِ مذلة لآنسة في الحي شيمتها الغدرُ

وَقُورٌ، وَرَيْعَانُ الصِّبَا يَسْتَفِزّها، فتأرنُ ، أحياناً ، كما يأرنُ المهرُ

بقوله: الشاعر "يفي لصاحبته، فتغدر به وتذله، هو يقبل عليها بالإخلاص والصدق، وهي تقبل عليه باللهو والعبث والدّلال ... فهي فتاة لعوب طروب، لا همّ لها تحمله من الحب أو ما دونه. وهذان البيتان ينطويان على المناقضة والتناسخ. فالوفاء ينقضه الغدر، والوقار ينقضه الصّبا واللهو. فهي كمهر يلهو ويتداعب، أما الشاعر فإنه يعاني ويتألم، فهما على طرفي نقيض"[٥٧].

وإذا كانت ثمة فاعليتان للنص إحداهما ترتبط بالقراءة، والثانية ترتبط بالنص ذاته، فإن إيليا الحاوي لا يعنى على الإطلاق بفاعلية القراءة الماثلة في القدرات الخاصة للقارئ على فتح مغاليق النص والوقوف على أسراره، وإنما يعنى في الأساس بفاعلية النص الماثلة، في نظره، في تشكله من بعض السمات الفنية والبلاغية؛ لذا وجدناه يسارع إلى رصد بعض الظواهر البلاغية والفنية أمثال: الاستفهام، والشرط، والاستدراك، والتمني، والتشبيه، والاستعارة وغيرها، مكتفيًا بحصر صور هذه الأساليب والكشف عن مواطنها، والتدليل عليها بالشواهد الدّالة والداعمة. ومن ذلك حديثه عن أسلوب الشرط الذي "يتفق وأسلوب الحوار والنقاش وتقديم البيّنات كقوله: إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى– إذا هي أذكتها الصبابة والفكر– إذا مت ظمآنا فلا نزل القطر– ولو سدّ غيري ما سددت اكتفوا به"[٥٨]، وكأنه بذلك يقترب مما يراه إيسّر من أن القارئ ليس له مطلق الحرية في التعامل مع النص، وإنما ينطلق من نقاط معينة تسمح له بتشكيل قراءته وتحديد وجهته، لكن إيليا الحاوي يحصر هذه النقاط المفاتيح في حزمة الظواهر البلاغية المتناثرة في النص دون الكشف عن مكامن الرؤية الفكرية والرموز المستترة خلفها. إن من شأن هذه القراءة أن تطمس السمات المميّزة للنص، وأن ينتهي أثرها، على حد قول فولفجانج إيسّر، بمجرد اعتصار النص والوقوف على ما يدعى أنه معناه، ولا يبقي للقارئ من شيء يفعله سوى أن يهنئ نفسه على الإنجاز الذي حققه؛ وذلك لأن النص لم يعد فيه ما يثير اهتمام المحلّل أو القراء من بعده، وكأن مهمة الناقد هي الهبوط بالنص والوقوف على ما به من معنى مرجعي يتطابق ونفسية الشاعر والاستعمال العام الثابت والمتعارف عليه للألفاظ[٥٩].

هذا المعيار التأويلي الكلاسيكي المهموم بالكشف عن المعنى المستتر يعد ردة إلى الماضي، وتقاطعًا مع المفهوم الحديث للتأويل الذي يعتمد، كما تقول سوزان رونتاج، في مقالتها (ضد التأويل) على أسلوب التنقيب المدمر؛ "لأنه يفتش فيما وراء النص عن نص فرعي هو النص الأصلي ... فالفهم هو التأويل، والتأويل

هو إعادة صياغة الظاهرة بهدف إيجاد مناظر لها"[٦٠]، كما أنه ردة إلى الماضي؛ لأنه ينطلق من مسلمات تجاوزتها الدراسات اللسانية الحديثة، وهي مسلمات تتمحور حول النظر إلى الأدب بوصفه وثيقة أو شهادة لروح العصر وظروفه الاجتماعية، أو ترجمة عن الاضطراب العصبي لمؤلفه؛ لهذا، ولغيره، يرفض رولان بارت تلك الاستنتاجات التي يصل إليها النقاد عن حياة المؤلف من خلال أعماله أو العكس؛ لأن هذا الفهم "تناقضه الحقائق الأولية في التحليل النفسيّ الذي أظهر لنا أن العلاقة بين هاتين المجموعتين من الحقائق ليست على تلك الدرجة من البساطة، وأن الرغبة والعاطفة الجامحة والإحباط قد تؤدي إلى تمثيلات مناقضة لها تماما، فقد يعكس الدافع الحقيقي ليتخذ شكل المبرر الذي يناقضه، وقد يتخذ شكل الحلم الذي يعوض عن الحياة السلبية"[٦١]؛ ولذلك أيضًا قلّلت الاتجاهات الأدبية الحديثة من النظرة الكلاسيكية للمؤلف بوصفه العبقري المبدع للعمل الأدبي، فهو مجرد ناسخ يستخدم اللغة كما ورثها عن أسلافه، ومن ثم لم يعد هو الصوت الذي يعطي النص معناه ويتحكم في قصده الذاتي؛ لأن النص لا يمثل صوتًا واحدًا وهو صوت المؤلف، وإنما هو مزيج من أصوات عدة تعالقت معه وخرجت من مخزن نصوص متراكمة؛ ولأن اللغة، كما يرى رولان بارت، هي التي تتكلم وليس أنا (ضمير المتكلم)[٦٢]؛ لهذا فقد احتل النص تلك المكانة التي كانت محجوزة فيما سلف للمؤلف، وانتقلت الفاعلية، من ثم، إليه في نظر أنصار النقد الجديد الذين حاربوا احتكار المؤلف لمعناه، وأولوا النص عنايتهم الفائقة، وذلك قبل أن تستحيل تلك الفاعلية إلى القارئ بوصفه وريثًا للمؤلف، أو كما يقول بارت: بوصفه مؤلفا جديدا حلّ محل المؤلف الكلاسيكي؛ لأن وحدة النص لا تقع في منبعه وإنما في مصبه؛ أي في القارئ القادر على إنتاج المعنى من جديد بوساطة معارفه الخاصة المكتسبة أو ما يسمى بالقدرة أو الكفاءة.

أقيمت دورة أبي فراس الحمداني في الجزائر في الفترة من ٣١ أكتوبر إلى ٣ نوفمبر سنة ٢٠٠٠م، وناقشت عدة أبحاث في عدة محاور تمحورت جميعها حول الشاعر وشعره، لكن بحثين فقط من بين هذه الأبحاث هما اللذان تمثلا ببعض أبيات الرائية مما يسمح لنا أن نسلكهما ضمن الرؤى الاجترائية التي تجترئ بعض أبيات القصيدة وتغض الطرف عما سواها. والبحث الأول قدمه المرحوم الدكتور علي عشري زايد وموضوعه: (الصورة الفنية في قصيدة أبي فراس الحمداني) وعالج فيه ثلاثة محاور رئيسة، إذ حرر في المحور الأول مصطلح الصورة، وتناول في الثاني أنماط

الصورة، وخصّ الثالث بالحديث عن مصادر الصورة، وفي المحور الثاني انتقى ثمانية أبيات من رائية أبي فراس، وهي الأبيات التي تبدأ من قول الشاعر:

وفيتُ ، وفي بعضِ الوفاءِ مذلة لآنسة في الحي شيمتها الغدرُ

تدخل استجابة الدكتور علي عشري لهذه الأبيات الثمانية ضمن الاستجابة المزدوجة التي تتراوح بين النقدية والشعرية، فهي في شطر منها استجابة لقراءات نقدية سابقة، حيث تتسق مع ما انتهي إليه كل من د. زكي مبارك، وإيليا الحاوي من أن تلك الأبيات تبرز التناقض بين الوقار الأصيل في تكوين المحبوبة والاندفاع الترق الذي ولّده إحساسها بعنفوان صباها، وتكشف، في ذات الوقت، عن مدى دلال المحبوبة، وتظاهر الشاعر بالخضوع لها. وهي في شطرها الثاني تمثل استجابة للنص الشعري ناتجة عن قراءته قراءة فاحصة مدققة توصلت، أولاً، إلى ما تشف عنه الأبيات المستدعاة من صورة مركبة مزج فيها الشاعر "بين الحوار ووسائل التصوير الأخرى المألوفة مثل التشبيهات والاستعارات والتشخيص في تشبيه المحبوبة في اندفاعها بالمهر عندما يأرن، وتصوير نفسه بالقتيل بسبب هواها، وتشخيص الأحزان بأن لها مسالك إلى القلب، وتشخيص البلى بأنه يسير إلى المحب على جسر من الهوى، وتشبيه الهوى بالجسر"[٦٣]، وتوصلت، ثانيًا، إلى أن تشبيه المحبوبة بالمهر يعني أن الشاعر قد استمد عناصر الصورة ومادتها الأساسية من المجال الدلالي الأثير لديه وهو مجال الحرب الذي ملك عليه أقطار نفسه، وأخذ يلح عليه بين الفينة والأخرى تعويضًا عن واقعه المتهرئ وما لحقه من ذل وأسر.

وفي ذات الدورة قدم الدكتور فايز الداية بحثه المعنون بـــ (الدوائر الدلالية في شعر أبي فراس الحمداني)، واستدعى فيه ستة أبيات من رائية أبي فراس، وهي الأبيات التي تبدأ بقول الشاعر:

فلا تنكريني ، يابنةَ العمِّ ، إنهُ لَيعرِفُ مَن أنكَرْتِهِ البَدْوُ وَالحَضْرُ

وتنتهي بقوله :

وَلا أُصْبِحُ الخَيَّ الخَلُوفَ بِغَارَةٍ ، وَلا الجَيشَ مَا لَمْ تأتِه قَبليَ النُّذْرُ

ورغم اختلاف الأبيات المستدعاة هنا عما لدى الدكتور علي عشري فإن الأستاذين قد اتفقا على أن المجال الدلالي الذي يسيطر على نفسية الشاعر ويستولى

على لبه هو مجال الحماسة والحرب، فالدائرة الدلالية الأثيرة لدى الشاعر ومحور التواتر الدلالي الأعم، فيما يرى الدكتور فايز الداية، هي دائرة (الحماسة)، وما يتفرع عنها ويتولد من دلالتي (حماسة الغزل)، و (دائرة البحر) التي تتسق مع مشاهد الجيوش وأصداء الفروسية[٦٤]. ورغم جدة الطرح هنا في الانطلاق من البنية اللغوية للنص، والوقوف على دوائره الدلالية المتقاطعة والمشتجرة بغية إضاءته والكشف عن زوايا تشكله اللغوي والفني ــ رغم ذلك فإنه ينتهي إلى ما انتهي إليه سابقوه من أن الأبيات تنضح بالأسى، وتكشف عن بؤرة معاناة الشاعر الماثلة في الإحساس بالذل جزاء الأسر والقيد، ومن أن الشاعر يتخذ من التذكير بفروسيته والإلحاح على استدعاء بطولاته وسيلة للهروب من واقعه، ومجالاً محببًا إلى قلبه أملاً في أن يعود إليه مدافعًا ومنافحًا كما كان قبل أسره.

يضع الدكتور محمد القاضي في تعليقه على البحث السابق للدكتور فايز الداية يده على سمة من أهم سمات الشعرية لدى أبي فراس، وهي ذات السمة التي أبرزها كل الباحثين السابقين والماثلة في قدرة الشاعر على المزج بين العاشق الضعيف والبطل الصنديد؛ أي إحداث الانسجام الدلالي بين بطل الحرب وبطل الحب رغم ما بينهما من اختلاف في سلم القيم، وهو انسجام يرجعه إلى تعلة نفسية لا يمكن التسليم بها على إطلاقها وهي "أن المواجهة التي تنطوي عليها ساحة الحرب تغدو في علاقة الحب تواطؤًا يبرر فيه العاشق حبه أو موته في من يحب بجمال المعشوق، ومن ثم فإن إصابته وأسره يصبحان دليلا على إقراره بطغيان هذا الجمال عليه وشدة ضعفه إزاءه"[٦٥].

في عام ٢٠٠٤ م أصدر الدكتور أحمد درويش كتابه (في نقد الشعر)، وقدّم فيه قراءة لبعض النصوص الشعرية القديمة والحديثة ومن بينها عدة أبيات تمّ استدعاؤها من رائية أبي فراس. ويتغيا الدكتور درويش من هذه القراءات غاية تعليمية تهدف إلى إعداد طلاب النقد الأدبي بالجامعة وإكسابهم مهارات التحليل والتذوق، يقول: "هذا الملف موجّه في الأساس لطلاب النقد الأدبي في الجامعة الذين يتابعون محاضراتي، ويودون أن يركزوا جهدهم على استيعاب تحليل النص الشعري ومحاكاة هذا التحليل أو تجاوزه في نصوص أخرى يختارونها"[٦٦].

هذه القراءة تمثل صورة من صور الاستجابة للنصين النقدي والشعري معًا، ففيما يتصل بالشق الأول وهو الاستجابة النقدية يتبنى د. درويش رؤية الدكتور زكي مبارك الماثلة في أن صدق أبي فراس أو أثرته في قوله:

معللتي بالوصل ، والموتُ دونهُ ، إذا مِتّ ظَمْآناً فَلا نَزَل القَطْرُ!

أفضل من مثالية أبي العلاء في قوله:

فلا هطلتْ عليّ ولا بأرضي سَحَائبُ ليس تنتظم البلادا

وذلك على عكس ما يراه الشاعر أحمد شوقي؛ لأن الأثرة، كما يقول د. زكي مبارك، مظهر "من مظاهر الحيوية، والشاعر الحي لا يفكر إلا في نفسه؛ لأن الحياة تفرض الاستبداد، ونظرة أبي العلاء فيها كرم ولكنها تمثل الضعف، والأثرة هي سر كل شيء، فالشجرة العظيمة لم تعظم إلا بفضل ما استبدّت به في مصّ الأرض واستنشاق الهواء، وهي لا تعظم إلا بعد أن تقتل ما حولها من شجر ونبات"(٦٧).

ويدخل في هذه الاستجابة للنص النقدي أيضًا ما انتهى إليه الدكتور أحمد درويش في تقسيم القصيدة إلى غرضين رئيسين، استهلهما الشاعر بالغزل، وثنّى بالفخر الذي هيمن على معظم أبيات القصيدة. هذا التوجه الذي يقسم القصيدة وفقًا للأغراض الشعرية توجه يتسق والمقاربة التي سنّها سلفا كل من د. زكي مبارك، وإيليا الحاوي، فبينما يرى د. زكي مبارك أن الشاعر قدم صورًا متنوعة من التشبيب والنسيب في عشرين بيتًا، ثم انتقل، ودون تدرج، إلى الفخر بنفسه والحديث عن أسره، يرى إيليا الحاوي أيضًا أن القصيدة تدور حول وصف الحبيبة والحوار معها ثم التفاخر والتبرير للأسر(٦٨).

وفيما يتعلق بالشق الثاني الماثل في الاستجابة للنص الشعري ذاته وسبر أغواره يقف د. أحمد درويش عند بعض الوقائع أو المثيرات الأسلوبية التي تحمل، كما ذكر، حيوية في التعبير وديناميكية في التصوير، ومنها "ما يمكن أن نطلق عليه (الدرامية المرنة)، ونعني بالدرامية: وجود خط حواري متصل يتخلل أبيات اللوحة جميعًا، ونعني بالمرنة: تنوع أطراف الحوار والانتقال المستمر من المتكلم الأول إلى الثاني إلى الثالث إلى إيحاءات الإفراد والجمع والتذكير والتأنيث"(٦٩). ومن بين هذه الملامح أيضًا ما ارتآه من أن (الأنا) المهيمنة على القصيدة والماثلة في شيوع ضمائر التكلم ليست هي تلك الأنا المترجمة للذات الشاعرة، وإنما هي أنا تتمدد وتتنامى لتشمل كل (أنا) أو الـــ (نحن) التي يجد فيها كل شخص نفسه "وتصبح دالة على الحال الذي يندرج تحت عباءته كل متمثل بالصورة مردد لها وكأنها ملك له"(٧٠).

تكشف النظرة المتأملة لاستجابات التلقي السابقة لرائية أبي فراس أنها لم تصدر عن باعث واحد، ولم تنغيا، من ثم، غاية واحدة، وأن معظمها ظل يراوح بين المنهج التاريخي والمنهج النفسي، فيتخذ من الوقائع التاريخية التي عاصرها الشاعر وسيلة لفهم النص ومقاربته والوقوف على العوامل التي شكلته، وتركت بصماتها القوية على شخصية الشاعر، وشكلت، من ثم، أفقه الشعري.

أيضا تؤشّر هذه الاستجابات إلى غياب التحليل الشامل الذي يُعنى بالكشف عن ضفيرة النص، والرصد الدقيق لشبكة خيوطه وعلاقاته؛ لذا فإن معظم هذه القراءات تنتسب إلى القراءة الاجتزائية التي تقتضي تغييب بعض أجزاء النص التي لا تنسجم مع فرضيات القراءة ولم تجد لها مكانًا ضمن التصور القرائي، وتتطلب، من ثم، قيام القارئ بعملية استبدالية تتمثل في استبدال لفظة بأخرى، أو تحريف دلالة بعض جزئيات النص لتستقيم مع فرضية القراءة المحددة سلفًا.

تتلاقى الاستجابات السابقة في منطقة حدودية مشتركة بينها، وتتقاطع في مناطق أخرى، فهي، على سبيل المثال، تتقاطع في مجال الرؤية ما بين رؤية تقف عند نثر الأبيات وإعادة صياغتها، وأخرى تقف على بعض حقولها الدلالية، وثالثة تُعنى باحتضان بعض الصور أو بعض الوقائع الأسلوبية، وتوجيه النص كله من خلالها. وتتقاطع، أيضًا، في نوعية المخاطب أو المروى له ما بين مخاطب حقيقي معيّن، ومخاطب افتراضي عام وغير محدد. بينما تتلاقى هذه الاستجابات في صور عدة منها: الوقوف على بعض جزئيات النص التي تتسق مع فرضية القراءة المحددة سلفًا، ومنها الاعتداد بسيرة الشاعر ومناسبة القصيدة أو جوها العام، ومنها: التشابه حول مسائل الترميز والتأويل، مما يعني أن معظم هؤلاء القراء قد استسلموا لهيمنة النص الشعري، وأنهم يصفون نص الكاتب، ولا يصفون النص المحوّل وهو نص القارئ الموجود في نفسية كل واحد منهم، وأنهم قد استسلموا لسلطان القراءة الأولى، إذ لا يوجد، كما يقول إليوت، "قارئان اثنان يحظى لديهما أي شاعر عظيم بالأهمية ذاتها مهما كانا على اتفاق فيما يتصل بعلو شأنه، بل إن الأقرب إلى الاحتمال، عندئذ، أن نمط الشعر الإنجليزي لن يكون هو ذاته تمامًا في نظر اثنين. وهكذا فبين قارئين متساويين في الكفاءة يمكن أن يكون لشاعر معيّن عند أحدهما أهمية أساسية وعند الآخر أهمية ثانوية"(٧١).

أيضًا تتلاقى معظم هذه الاستجابات في الافتقار إلى الاكتمال المنهجي، والاعتماد، في الغالب، على الذائقة والرؤية الذاتية التي تحول بينها وبين الحرص على تأسيس اتجاه نقدي يتمثل مبادئ نظرية التلقي وأصولها، ويعيد كتابة النص

بوصفه نصًّا مراوغًا متمنعًا يطفح بالكثير من الرموز، ويتزيّا بالكثير من الأقنعة التي لا تُسْلم نفسها بسهولة لأي قارئ. وهذا بعينه هو ما جهدت أن أقدمه في قراءتي للقصيدة المنشورة بمجلة كلية دار العلوم، العدد ٤١، والمعنونة بـــ (جدلية الاحتجاب والانكشاف في رائية أبي فراس)، وهي قراءة ضربت عُرض الحائط بقولة القدماء العوراء: (ما ترك الأول للآخر شيئًا)، ولم تلتفت ، في ذات الوقت، إلى هذا المبدأ الذي سنَّه ستانلي فيش وأطلق عليه تفسير الجماعة أو الجماعة المفسّرة، ويعني به مقاربة النص في ضوء آفاق القراءات السابقة أو استراتيجية الجماعة التي ينتمي إليها القارئ؛ لأن هذا وذاك من شأنه أن يلزم القارئ بالنظر إلى الأشياء بعيون من سبقوه من الأموات، وأن يتوقف عن تقديم رؤية جديدة تكسر أفق التوقع، وتعيد كتابة النص وإنتاجه من جديد، وتتبع مسارات التعبيرات وهي تتحجب خلف الكثير من الأقنعة والرموز.

الهوامش والإحالات:

١–في الشعر والشعراء. ت.س.إليوت. ترجمة: محمد جديد. ص١٥٠. ط١. دار كنعان للدراسات والنشر. دمشق ١٩٩١.

٢–فعل القراءة : فولفجانج إيسّر، ترجمة د. عبد الوهاب علوب، ص٣٣. منشورات المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة ٢٠٠٠.

٣–منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ص٨٦، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦.

٤–فن الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا، ضمن أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة وتحقيق د.عبد الرحمن بدوي، ص١٦١، مكتبة النهضة العربية، القاهرة ١٩٥٣.

٥–الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، على محمد البجاوي، ط١، ص٣٣، المكتبة العصرية، بيروت٢٠٠٦.

٦–الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢، ص٥٧، دار الفكر العربي(د. ت).

٧–منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص٧١، ٧٢ .

٨–انظر الصناعتين، ص٤٥٢ .

٩–فن الشعر لأرسطو طاليس، ص٣٥.

١٠–فعل القراءة، ص١١٦.

١١–انظر المرايا المحدبة، د. عبد العزيز حمودة، ص٣١٦، عالم المعرفة، الكويت ١٩٩٨، وانظر دليل الناقد الأدبي د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، ط٢، ص٢٠٧، ٢١٠، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ٢٠٠٠.

١٢–المرايا المحدبة، ص٣٢٠ .

١٣–مناهج النقد الأدبي الحديث ، د. وليد القصاب ط١، ٢١٤، دار الفكر بدمشق ٢٠٠٧، نقلا عن نظريات التلقي، ترجمة د.منذر عياش، مجلة البيان الكويتية ص٨٣.

١٤–انظر نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي. ترجمة د.عبد الرحمن بو علي. ط١. ص٤٤– ٤٩. دار الحوار للنشر والتوزيع. سوريا ٢٠٠٣.

١٥–من الهرمينوطيقا إلى التفكيكية. فرناند هالين، فرانك شو يرويجن. ضمن نظريات القراءة. ص٩٦، ٩٧.
١٦–انظر دليل الناقد الأدبي. ص٥٤.
١٧–انظر المرايا المحدبة. ص٣٣٣– ٣٣٦. وانظر البنيوية وما بعدها. ص٩٩، ١٠٠. وانظر في النقد والنقد الألسني. د. إبراهيم خليل. ص٩٣. منشورات أمانة عمان الكبرى ٢٠٠٢.
١٨–انظر من الهرمينوطيقا إلى التفكيكية. ص٩٠. وانظر دليل النقد الأدبي. ص.٤٨
١٩–انظر النص الأدبي وقضاياه. محمد الهادي الطرابلسي. ص١٢٢، ١٢٣. ضمن مجلة فصول. المجلد الخامس. العدد الأول ١٩٨٤.
٢٠–معايير تحليل الأسلوب. ريفاتير. ضمن اتجاهات البحث الأسلوبي د.شكري عياد. ط٣. ص١٢٩. أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع. القاهرة ١٩٩٩.
٢١–انظر وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية. أحمد محمد ويس. ص٢٢٩– ٣٠١. ضمن مجلة علامات. مج١.ج٢١. سبتمبر ١٩٩٦.
٢٢–انظر معايير تحليل الأسلوب. ص١٤٣، .١٤٤
٢٣–السابق. ص.١٣١
٢٤–السابق. ص.١٤٠
٢٥–انظر من الهرمينوطيقا إلى التفكيكية. ص٨٧– ٩٠.
٢٦–معايير تحليل الأسلوب. ص١٣٧.
٢٧–انظر نظريات التلقي. فرانك شويرويجن. ضمن نظريات القراءة. ص١٣٩.
٢٨–انظر السابق. ص١٤٠. وانظر المرايا المحدبة. ص٣٢٣– ٣٢٥.
٢٩–انظر نظريات التلقي. ص١٤٤– ١٤٩.
٣٠–فعل القراءة. ص٢٧– ٢٨.
٣١–السابق. ص١٧٣.
٣٢–المرايا المحدبة. ص٣٢٧. وانظر مناهج النقد الأدبي الحديث. د. وليد القصاب. ص٢١٦، ٢١٧.
٣٣–انظر سيميولوجيا القراءة. ميشال أوتن. ضمن نظريات القراءة. ص١١٣– ١٢٧.
٣٤–انظر المصطلحات الأدبية الحديثة. د.محمد عناني. ص٨٥، ٨٦. ط٢. شركة أبو الهول للنشر. القاهرة ١٩٩٧. وانظر اللغة الثانية. فاضل ثامر. ص٥١، ٥٢. ط١. المركز الثقافي العربي. بيروت ١٩٩٤.
٣٥–انظر اللغة الثانية. ص٤٦، ٤٩، ٥٠. وانظر مناهج النقد الأدبي الحديث. ص٢٢٠، ٢٢٩، ٢٣٠.
٣٦–انظر فعل القراءة. ص٣٣– ٣٨. وانظر المصطلحات الأدبية الحديثة. ص٨٥، ٨٦.
٣٧–فعل القراءة. ص٣٩، ٤٠.
٣٨–شرح ديوان أبي فراس الحمداني لابن خالويه. إعداد د.محمد بن شريفة. منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري سنة ٢٠٠٠.
٣٩–السابق. ص١٤٧.
٤٠–انظر يتيمة الدهر. د. مفيد محمد قميحة. ج١. ص٥٧– ١١٢. دار الكتب العلمية. بيروت ١٩٨٣.
٤١–المصطلحات الأدبية الحديثة. ص٨٦.
٤٢–ديوان أبي فراس الحمداني. تحقيق سامي الدهان. ج٢. ص٢٠٩– ٢١٤. منشورات المعهد الفرنسي بدمشق. بيروت ١٩٤٤.
٤٣–انظر الموزانة بين الشعراء. د.زكي مبارك. ص٧– ١٥. مطبعة البابي الحلبي. القاهرة ١٩٧٥.
٤٤–انظر السابق. ص٣٢٧.
٤٥–انظر اللغة الثانية. ص٥٣.

٤٦–الموزانة بين الشعراء. ص٣٢٠.
٤٧–السابق. ص٣٢٥.
٤٨–انظر السابق. ص٣٢٠– ٣٣٤.
٤٩–السابق. ص٣٢٦.
٥٠–السابق. ص ٣٢٧.
٥١–السابق. ص٣٠.
٥٢–السابق. ص٣١٧.
٥٣–نماذج في النقد الأدبي. إيليا الحاوي. ط٣. ص٦٢. دار الكتاب اللبناني. بيروت ١٩٦٩.
٥٤–السابق. ص٦٥٥، ٦٥٦.
٥٥–السابق. ص٧.
٥٦–السابق. ص١١، ١٢.
٥٧–السابق. ص٦٥٩.
٥٨–السابق. ص٦٦٧.
٥٩–انظر فعل القراءة. ص١٠، ١١.
٦٠–السابق. ص١٦، وانظر ص ١٨.
٦١–رولان بارت. بقلم جون ستروك. ضمن البنيوية وما بعدها ترجمة د. محمد عصفور. ص٨١. عالم المعرفة. الكويت ١٩٩٦.
٦٢–انظر دليل الناقد الأدبي. ص١٥٣.
٦٣–الكتاب الخاص بدورة أبي فراس الحمداني الصادر عن مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري سنة ٢٠٠٢. ص٢٤٧. وانظر ص٢٤٥.
٦٤–انظر السابق. ص٢٠٠، ٢٠٢.
٦٥–السابق. ص٢٢١.
٦٦–في نقد الشعر. د. أحمد درويش. ص٤. دار النصر للتوزيع والنشر. القاهرة ٢٠٠٤.
٦٧–الموزانة بين الشعراء. ص٣٢٣، ٣٢٤. وانظر في نقد الشعر. ص٩٤.
٦٨–انظر الموازنة بين الشعراء. ص٣٢٠. وانظر نماذج في النقد الأدبي. ص٦٥٧.
٦٩–في نقد الشعر. ص٩٧ .
٧٠–السابق. ص٩٣ .
٧١–في الشعر والشعراء. ت. س . إليوت. ترجمة محمد جديد. ط١. ص٦٥. دار كنعان للدراسات والنشر. دمشق ١٩٩١.