وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم

كلية الأدب والفنون

قسم الدراسات اللغوية

تخصص لسانيّات وتحليل الخطاب

مذكّرة تخرّج لنيل شهادة الماستر في اللّغة العربية الموسومة ب:

التلقّي في ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة

من إعداد الطالبة :

يحي باشا أمينة

إشراف الأستاذة :

مداني ليلي

السّنة الجامعيّة :2017/2016

بسم الله الرحمان الرّحيم

الشّكر و التّقدير

بعد شكر الملك الرّحمن ملك الأكوان،

أتقدّم بجزيل من الشكر والعرفان،

إلى الأستاذة الفاضلة " مداني ليلى" شاكرة أيّامها

على ما قدّمته لي حتّى زالت العقبات والصّعاب هان

جزاك الله خيرا وزادك في الإحسان

كما أشكر كل أساتذتي عبر ما سبق من الزمن وفي كل مكان

كما أشكر الأساتذة المناقشين وكل من ساهم في صنع هذا البحث

من قريب أو بعيد

الإهداء

إلى من لا يزال حبّهما يبحث عن مفردات تترجم بشّدة

ويظلّ برّهما مفتاحًا لأبواب الخير في الدّارين

إلى من قال الله فيهما: { اللهمّ ارحمهما كما ربّياني صغيرا} سورة الاسراء

إلى الرّجل الذي علّمني فن الحياة أبي... حبيبي الغالي

إلى المرأة التي علّمتني فن الحكمة، معلّمتي: أمّي... حبيبتي الغالية

إلى من هم وأنفاسي سواء أختاي الرّائعتين

جميلتي السّاحرة "رتيبة" وأميرتي الصّغيرة "أمال"

إلى من علّمني معنى الوفاء، إلى الذي وقف إلى جانبي ويقف،

إلى من سيقاسمني هذه الحياة

زوجي الحنون: محمد رضا... سندي الرّوحي

مقدّمـة:

الحمد لله والشّكر والثّناء الجميل على توفيقه ومنه وعطائه، والصّلاة والسّلام على خاتم أنبيّائه محمّد وعلى آله وصحبه أجمعين.

-أمـّا بعـد-

جاءت الحركات النّقديّة القديمة متضمّنة لبحوث ودراسات حول عناصر العمليّة الإبداعيّة فقد جاءت هذه الدّراسات مركّزة على ما يسمّى بالمبدع والنّص، متجاوزة بذلك العنصر الأهم في حرم العملية النقديّة، والمتمثّل في المتلقّي هذا الأخير ظل العنصر الغائب في العمليّة الإبداعيّة، إذ لم تولِ المناهج السّابقة، والمتمثّلة في السياقيّة أية أهميّة أو اِعتبار للقارئ، رُغم وجود ملامحه في الدّراسات النّقديّة القديمة بشقّيها الغربي والعربي، لأنّ فكرة القارئ هي فكرة قديمة حديثة.

و ظلّت الدّراسات النقديّة على هذه الحال إلى أن ظهرت في الستّينات والسّبعينات من القرن العشرين نظريات ومناهج، عالجت قطب المتلقي واهتمت بالقارئ وعملية القراءة بل وجعلت منه العنصر الأساسي في العملية النقديّة وفي تلقّي الأعمال الأدبيّة.

وتعد نظريّة التلقّي الألمانيّة من أهم النظريّات التي ركزت على هذا العنصر بالذّات، فعدّت المتلقّي بمثابة المُرتكز لها في العمليّة الإبداعيّة الأدبيّة، وبالتالي أدّت إلى توجّه جديد في المسار الأدبي.

وهذه النّظريّة طبقت على نصوص عربيّة شعرًا ونثرًا، وعالجتها قصد اِستنطاقها واِكتشاف أبعادها الجمالية والفنيّة، ومن أجل معرفة مدى قدرة هذه النّظريّة على مقاربة النّصوص العربيّة، اِرتأيت تطبيقها على الشّعر. ومن هنا كان موضوع بحثي هو:

" التّلقي في ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة".

وبغية تطبيق بعض مفاهيم هذه النّظريّة على الشّعر الدّنقلي وجدت نفسي أقف عند جملة من الإشكاليّات والتّساؤلات منها: ماذا يقصد بالتّلقي؟ ما مفهوم نظريّة التّلقّي؟ وما الآليّات الإجرائيّة التي طرحتها نظريّة التلقي في ظل النّصوص الأدبيّة؟ وكيف كان تلقّي القرّاء لشعر "أمل دنقل"؟.

ومن أجل تحقيق أهداف البحث وللإجابة على التساؤلات المطروحة قمت بتقسيم البحث إلى مقدمة ومدخل وفصلين، فصل نظري وفصل تطبيقي، وبالإضافة إلى خاتمة حول مجمل النّتائج المتوصل إليها. وتعرضت للمدخل المعنون ب:

تعريف التلقّي لغة واصطلاحا وقراءة في مفهوم النظريّة، أمّا بالنّسبة للفصل الأوّل الموسوم بالتلقّي مابين الفكر القديم والفكر الحديث وفيه أربعة مباحث، المبحث الأوّل بدأت فيه بمفهوم التلقي عند اليونان حيث كان متمثّلا في آراء أرسطو ولونجينيوس ومبحث ثان جعلته لمفهوم التلقّي عند النقاد العرب القدامى وذلك من خلال اِستقراء آراء عبد القاهر الجرجاني وأبو الهلال العسكري وخصصت المبحث الثّالث من هذا الفصل الأصول المعرفيّة والفلسفيّة لنظريّة التلقي مبتدئة بالظاهراتية الهيرومينوطيقا ، وجعلت المبحث الرابع لنظريّة التلقّي عند مدرسة كونستانس حيث عرضت جهود "هانس روبرت ياوس" و "فولفغانغ آيزر" في هذه النظريّة.

أمّا الفصل الثّاني للجانب التّطبيقي، الموسوم بقراءات في ديوان "البكائيّين يدي زرقاء اليمامة" لأمل دنقل وفيه أربعة مباحث، تمثّل المبحث الأوّل في "التّعريف بالشّاعر" ومبحث ثان تناولت فيه "التّناص في ديوان البكائيّين بين يدي زرقاء اليمامة"، وفيما يتعلّق بالمبحث الثّالث تعرّضت فيه "لأساليب التّضاد في ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" وينهض المبحث الرّابع المعنون "بالمفارقة في ديوان البكائيّين يدي زرقاء اليمامة ".

وختمت البحث بخاتمة، جمعت فيها خلاصة الدّراسة، وأهمّ النتائج المتوصّل إليها، كما احتوى بحثي على مجموعة من المصادر والمراجع، وذلك لإثراء موضوع بحثي هذا. وفهرس يحتوي على رقم صفحات ما جيء في المضمون.

نظرا لطبيعة دراسة بحثي فقد اعتمدت على منهج وقراءات، فقد اتخذت المنهج الوصفي واعتمدت عليه في محاولة فهم التلقي وآلياته وقراءة تحليلية في ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ل "لأمل دنقل" .

فمن خلال دراستي هذه كانت رحلة بها صعوبات على المستويين النظري والتطبيقي، فيما يخص المستوى النظري فكانت صعوبات تتمثّل في قلة المصادر والمراجع، أمّا بالنسبة للمستوى التطبيقي فكان من الصّعب تحويل مفاهيم نظرية التلقي من إطارها النّظري إلى التطبيقي، وذلك في ندرة الدراسات التطبيقيّة للاستعانة بها.

وفي الأخير لا يسعني إلاّ أن أتقدّم بجزيل الشكر والعرفان لأستاذتي الفاضلة "مداني ليلى" التي أشرفت على هذه الدّراسة، ووجّهتني إليها، فلقد كانت بمثابة المرشد المعيّن في بحثي هذه.

وأنّي آمل أن أكون قد أصبت بعض التّوفيق فيما قصدت إليه من هذه الدّراسة، وإلاّ حسبي أنّني حاولت والله وليّ التّوفيق.

مـدخل: قـراءة في الـمفاهيم والمصطلحـات.

- مصطلح التلقي ودلالاته.

- التلقّي لغة.

- التلقّي اصطلاحاً.

- مفهوم نظريّة التلقّي.

- عناصر العمليّة الإبداعية.

- مرحلة المؤلّف.

- مرحلة النص.

- مرحلة القارئ.

مـدخـل:

لعلّ أول ما يستدعي الوقوف عنده، هو ذلك المصطلح الذي يستخدم عنوانا لهذه النظريّة ''Réception theory'' بمعنى نظرية الاستقبال فإننا نجد النقاد سواء كان في الشّرق أو في الغرب غير معتادين عليه، كما أنّه غير مألوف بالنسبة لهم.

❖ **المـصطلح ودلاليّتـه:**

- **التلقي لغة:** جاء في لسان العرب: << فلان يتلقى فلان أي يستقبله>>[1] ويقال: تلقاه أي اِستقبله، والتلقّي هو الاستقبال.

ويقال في الانجليزية "reception" أي استقبال أو تلقي ويقال:" Réceptionniste" أي متلقية تستقبل الوافدين في مكتب أو مؤسسة أو فندق. "Réceptive " أي متلقي أو مستقبل[2] .

لكنّ التّمايز في الدّلالة بين مفهوم الاستقبال ومفهوم التلقّي يكمن في طبيعة الاستعمال عند العرب وفي مجرى الألف والعادة بالنسبة للأذن الأجنبيّة، فالكثير الغالب في الاستعمالات العربيّة هو استخدام مادة "التلقي" بمشتقاتها مضافة إلى النّص أكان خيرا أم حديثا أم شعراً[3]. وهنا نستشهد بالقرآن الكريم حيث اعتمد مادة "التلقّي" في أنساقه التعبيريّة بدل مادة "الاستقبال" إذ يقول الله عزّ وجلّ:{ وإِنَّك لَتُلَقى القرآن مِنْ لَدُن حَكِيم عليم}[4] ومنه قوله تعالى:{ فَتَلَقَّى آدمَ من ربِّه كلمات فتاب عليهِ}[5] وقوله تعالى:{ إن تَلَقَّوْنَهُ بألسنتكُم}[6] وقوله تعالى:{ إذْ يتلَقَّى المُتلقِّيان عن اليمين وعن الشِّمال قعيدٌ}[7] فدلالة الاستعمال القرآني لمادة التلقي مع النّص تنبّه إلى ما قد يكون لهذه المادة من إيحاءات وإشارات إلى عمليّة التفاعل النفسي والذّهني مع النّص، حيث ترد لفظة التلقّي مرادفة أحيانا لمعنى الفهم والفطنة وهي مسألة لم نغب عن بعض المفسّرين، وقد وردت هذه اللّفظة كذلك عند روّاد التّراث

---

[1]- جمال الدّين أبو الفضل محمد، لسان العرب. مادة لقا، دار الكتب، بيروت، ج8، 2005، ص685.

[2]- روحي البعليكي، المورد، قاموس، عربي- إنجليزي، دار الملايين، بيروت، ط8، 1996، ص365.

3- ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات تلقي بين المذاهب الغربيّة الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1992، ص1.

[4]- سورة النمل، الآية 6.

[5]- سورة البقرة، الآية37.

[6]- سورة النّور، الآية 15.

[7]- سورة ق، الآية 17.

النقدي عندما فرقوا في استعمالاتهم بطريقة غير مباشرة بين إلقاء النّص وجعلوها فنّا وبصفة خاصة في مجال النّص الخطابي[1].

أما فيما يتعلّق بالمتكلمين بغير العربية فان القضية تختلف تمام الاختلاف مع المتكلّمين بالعربيّة، فإنّهم يعيرون اهتماما لفكرة التمايز بين الدلالات اللغوية وبين المصطلحات، خاصة في لغاتهم الحديثة التي أصبحت قوالب وتراكيب لتخدم الآلة متأثرة بذلك بفعل الثّورة العلميّة، ومن هنا كان مصطلح "الاستقبال" غريبا عن النّاطقين بالانجليزيّة لأنهم ألفوا استعماله في موضع آخر[2].

إن مصطلح التلقي يتقاطع مع كثير من المصطلحات مثل:(الاستجابة، التأثير، الفاعليّة، التقبل، الاستقبال) حيث "ياوس" يعرف التلقي قائلا:<<التلقي بمفهومه الجمالي، ينطوي على بعدين: منفعل وفاعل في آن واحد، إنه عملية ذات وجهين أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ والآخر كيفيّة استقبال القارئ لهذا العمل استجابتيه>>[3]، إذاً مفهوم التلقّي لدى "ياوس" له معنى مزدوج الأول يتمثّل في أثر العمل والثّاني هو طريقة استقبال وتلقي هذا العمل من قبل القارئ.

- **التلقي اصطلاحا:** يدخل هذا المصطلح تحت صفة النّظريّة أي نظريّة التلقّي وهي مجموعة من المبادئ والأسس النظرية التي شاعت في ألمانيا على يد مدرسة "كونستانس"، تهدف إلى الثورة ضدّ البنيويّة والوصفيّة وإعطاء الدور الجوهري في العمليّة النّقديّة للقارئ بِاعتبار أن العمل الأدبي منشأ حوار مستمر مع القارئ[4]، إنّها توجه نقدي << لعلّ الجامع الذي يوحد بين المنتسبين إليهما هو الاهتمام المطلق بالقارئ والتركيز على دوره الفعّال كذات واعيّة لها نصيب الأسد من النّص وإنتاجه وتداوله وتحديد معانيه>>[5].

ومن هنا كان مصطلح التلقّي أو تلقي النص يستتبع الاهتمام بالقارئ وبتحديد معنى النص وتأويله والوصول إلى نتائج يكون القارئ أو هويته هما محورهما.

1- ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب العربيّة الحديثة وتراثنا النّقدي، دراسة مقارنة، مرجع سابق، ص 14.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص15.

3- ينظر: سامي إسماعيل، جماليات التلقي (دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفانغ أيزر) المجلس الأعلى للثقافة،2002، ص23.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص23.

1- ينظر: محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، عمّان، الأردن، ط1، 1999، ص30.

والإشكال الذي سبق وأن واجهنا في تحديد مفهوم المصطلح، سيواجهنا أيضا في تحديد مفهوم النّظريّة، إذ نجد نظريّة التلقي تتقاطع وتتداخل مع كثير من النّظريّات والمناهج النّقديّة والتي تناولت هذا الرّكن الأساسي في العمليّة الإبداعيّة (المتلقّي) ومن ذلك نذكر نظريّة "نقد استجابة القارئ" التي ظهرت في أمريكا، حيث نجد "روبرت هولب" في كتابة "نظرية التلقي" يميّز بينهما في ثلاث نقاط: الأولى هي نظريّة التلقي ثمرة جهد جماعي، في حين كان نقاد نظرية القارئ لاستجابة مفرقين متباينين في نظريّاتهم ومناهجهم، والنقطة الثّانيّة تتمثّل في أن أصحاب النّظريين لم يحدث بينهم أي تواصل علمي فعّال، أما النقطة الثالثة فتتمثّل في كون وجوه التماثل تبقى سطحيّة للغاية وتجريدية[1] .

رغم وجود بعض نقاط الالتقاء والاشتراك بين هذه النّظريّات ونظريّة التّلقّي، إلاّ أن هذه الأخيرة لها خصائص ومبادئ تميزها عن غيرها في أن مفهومها السياسي والفكري الذي صاحبها منذ نشأتها مرتبط بالصّراع الذي واجهته ألمانيا الغربيّة مع النّظام الماركسي الذي كان مهيمنا على تفكير ألمانيا الشرقيّة والذي يهتم بمنجز العمل (المبدع) أكثر من إهتمامه بمستهلك هذا المنتوج (القارئ).

وبهذا كانت المعسكرات الماركسية من أشد المعارضين لهذه النّظريّة، ووجهوا إليها كثيرًا من المآخذ في حوار طويل ومناقشات حادّة بين روّاد المدرستين << فرواد نظرية التلقي يلقي على الماركسيّة تبعة الأزمة التي حدثت في الأدب، وفي انحراف القارئ فكريًا في تعامله مع النّص. ونقاد ألمانيا الشّرقيّة يصفون نظريّة التلقّي بأنّها محاولة برجوازيّة تدل على إفلاس روّادها في إيجاد البدائل للمعالجة الماركسيّة>> [2] .

وبما أنّ النّظريّة الماركسيّة تعلي من شأن المجتمع وتلغي دور القارئ الفرد، فهذا يعني أن هناك قصورًا في هذه النّظريّة باعتبارها ألغت جانبا مهمّا في تكوينها يتمتّ بخصوصيّات فرديّة وجوانب ذاتيّة يختلف فيها عن مجتمعه في بعض المواقف والآراء[3].

وعلى العكس من هذا نجد نظرية التلقي تؤكد على حرية القارئ من منطلق الثورة على القيود التي كبّل بها النقد الشيوعي عملية الإبداع، والتي فرضت على القارئ التعامل مع

2- ينظر: روبرت هولب، نظريّة التّلقي (مقدّمة نقديّة) ترجمة، عز الدّين إسماعيل، المكتبة الأكاديميّة، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص9.

[2]- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص30، المرجع السابق.

2- ينظر، حبيب مونسي، نظريّات القراءة في النّقد المعاصر، منشورات دار الآداب، وهران، الجزائر، ط1، 2007، ص3.

النص وفهمه في حدود إيديولوجية معيّنة تلغي ذاتيّة القارئ في سبيل خدمة المذهب. وهذا يعني أن للنص معنى واحد يتعيّن على القارئ الكشف عنه، وبهذا تكون القراءة مقيدة ومحددة المعالم سلفا << فهي لا تحلم بزعزعة أفق تتجاوز معيار، بل ترضى من خلال ملامستها للكائن أن تكرر ذواتًا سابقة عليها>>[1].

أمّا في المجتمعات الرّأسماليّة، التي توصف بأنّها مجتمعات يتمتع فيها الفرد بنوع من الحرية ففيها يفسح المجال إلى القول بتعدد المعاني، وعلى هذا الأساس تكون هذه النّظريّة وبهذا المفهوم السياسي تمثّل صراعا بين نظام ديمقراطي ونظام شيوعي، فالأوّل يتمتّع فيه النّشاط الفردي بحريّة مصونة من جبرية الطبقة، أمّا الثّاني فيتحدد فيه نشاطًا طبقا لجبروت الطبقة أو سياسية الحزب[2].

ووفقا لهذا فنظرية التلقي تعتبر حربا مناوئة لهذا النّظام الذي أحكم قبضته على القارئ وجعله موجها بهذه الجبرية فترة طويلة، وجاءت لتدحض كل النّظريّات التي لم تعن بالقارئ على اعتباره المحور الأهم والمقدّم في عمليّة التلقّي.

تشير نظريّة التلقي إلى تحول هام من صاحب النّتاج إلى النّص والقارئ، لأنّها <<حركة لتصحيح زوايا انحراف الفكر النّقدي لتعود به إلى قيمة النص وأهميّة القارئ ومن هنا كان التّركيز في مفهوم الاستقبال على محورين فقط هما على التّرتيب القارئ والنص>>[3].

لقد حاولت المناهج النقديّة الأدبيّة على مر العصور أن تركز اهتمامًا على عنصرين فقط من عناصر العمليّة الفنيّة هما المؤلّف والنّص إلى أن جاءت مرحلة القارئ.

ولعل القارئ يستطيع تلخيص هذه المسيرة الحافلة في ثلاث لحظات:<< وبذلك نجد العمر المنهجي الحديث ينطوي على ثلاث لحظات: لحظة المؤلف وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر(التاريخي، النفسي، والاجتماعي) ثم لحظة النص التي جسّدها النقد البنائي في الستينات من القرن العشرين، وأخيرا لحظة (القارئ) أو (المتلقي) في التّسعينات>>[4].

وهذا ما تبيّنه المراحل النقدية الكبرى في النقد الأدبي المعاصر.

---

[1]- حبيب مونسي، نظريّات القراءة في النّقد المعاصر، ص3

[2]- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص17، بتصرّف.

[3]- ينظر، روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ص10، المرجع السابق.

[4]- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص31.

1- مـرحلة المؤلّـف:

بسط المؤلف سلطته على الساحة النقديّة ردحًا طويلاً من الزّمن، باعتباره منتج النّص ومبدعه ومالكه الحقيقي، والموجة للقرّاء والفهم والتفسير، ومن هنا كانت جهود النقّاد مصوبة على البحث في حقيقة الظّاهرة الأدبية وجوهرها الإبداعي، فيما يتّصل بحياة المؤلّف وما يحيط به من بيئات، وهنا دعوة صريحة إلى الإلمام بالمرجعيّات الخارجيّة المتعلّقة بحياة الأديب وظروفه الاجتماعيّة وأحواله النّفسيّة[1].

فالمنهج التّاريخي مثلا، يتكئ في تحليله للعمل الأدبي على ما يشبه سلسلة من المعادلات السببيّة، فالنص ثمرة صاحبه، والأدب صورة لثقافته، والثقافة إبراز للبيئة، والبيئة جزء من التّاريخ، ليصير النّقد تأريخًا للأدب من خلال بيئته، وربطا للعلاقة القائمة بين الوقائع التاريخيّة التي عاشها المؤلف ودورها في إنتاج النص.

والمنهج النّفسي ينطلق من فرضية أساسيّة، مؤاداها أنه يمكن للتّحليل النّفسي أن يكتشف في أي عمل إبداعي عن معادن ودلالات ضمنية تقع في المستويات التحتية للعمل، << إن النّقد النّفسي ركز على تاريخ حياة المؤلف ومشاعره وعواطفه وسيرته الذاتيّة الباطنيّة، وتعامل مع النص على أنّه وثيقة نفسيّة >> [2].

وينطبق الأمر على المنهج الاجتماعي، الذي وقع تركيزه على العلاقة بين "الأنا" و"النحن" في العمليّة الأدبيّة، أي الاهتمام بالعمل من حيث صلته بوضع اجتماعي، أو طريقة بشرية. بهدف الكشف عن الصلة التي تربط العمل الأدبي بالمحيط الاجتماعي، وما يترتب عنها من التزام المؤلف بقضايا عصره ومجتمعه، وهكذا جاء تحليل الظاهرة الأدبية منصبا على فهم واقع العلاقات الاجتماعية المتحكمة بمبدع النص، أي "تفسير الأدب والحدث الأدبي عن طريق المجتمعات التي تنتجهما وتتلقاهما وتستهلكهما>> [3].

2- مـرحلة الـنص:

لقد ركّزت المناهج الداخليّة الجديدة للنقد على أدبية النص، لتحصرهما في قراءته، في نظامه المستقل وأسلوبه الخاص ونسيجه المتميز وقيمته الجمالية التي صدر عنها، باعتباره

---

[1]- ينظر- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات ص32.(المرجع السابق)

3- أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ج1، ط1، 2003، ص178.

[3]- أحمد يوسف، القراءة النسقيّة، سلطة البنية ووهم المحايثة،ص179، المرجع السابق.

عالما مغلق على نفسه وبنية مستقلة، لا تربطهما صلة بأي بيئة أو مرجع، ويتمثل في مدرسة النقد الجديد والشكلانية التي تطورت عنها البنيوية والنّقد السّمائي وغيرها من المقاربات النّقدية وهذه المناهج داخلية تهتم بمقاربة النّصوص الأدبيّة مقاربة محايثة تركز على النص بوصفه بنية مكتفية بذاتها[1]، وهي دعوة إلى فتح النص وغلقه أمام المرجعيّات الخارجيّة فهي << تنظر إلى النص على أنه نسيج من العلاقات الداخلية المتشابكة، ومن ثم بترت النص عن كل علاقة تربطه بمدعيه، ونظرت إلى لغة المبدع على أنها نظام قائم بذاته، وليس لغة خاصة بالكاتب >>[2].

3- مـرحلة القـارئ:

وتتجسد هذه المرحلة في ما يسمّى باتّجاهات ما بعد البنيويّة ومنها السيمائيّة والتفكيكيّة ونظرية التلقي، التي قيل عنها أنّها جاءت لتصحيح الأخطاء التي وقعت منها الكثير من النظريّات التي ركّزت على بعد واحد من أبعاد العمليّة الإبداعيّة، بل انطلقت من بعد التلقّي لاستيعاب الأبعاد الأخرى، متجاوزة النظرة الأحاديّة الاختزالية، كما أنها لم تقطع صلتها بالمنظورات والاتّجاهات السّابقة أو المعاصرة لها، بل تجاوزت معها بهدف الإثراء والتّجاوز[3].

إنّ هذا الاهتمام المتلقي ودوره في عمليّة الإبداع ليس جديدا على موضوع النّقد، ولم يمن وجود هذا الاِهتمام نتيجة لظهور هذه النظريّة، بل كان ظهور نظريّة التلقي دليلاً واضحًا على دوره البارز في تحديد مسيرة الإبداع الفني ووجودها[4]، فالشّاعر قطعًا لا ينظم لنفسه، والروائي لا يسرد الأحداث الطّويلة كي تبقى بينه وبين روايته، ولا وجود للنّص المبدع دون تفاعل بينه وبين قارئه، لتحقيق غاية المبدع التي أبدع من أجلها، وإيجاد دور المتلقي في استقباله للنص، وتحقيقه للفهم المطلوب حسب طبيعته وفكره.

لم يكن التلقّي موجودًا باعتباره فعلا لا يقوم به السّامع فقط، بل وجدت بدايته منذ القدم، فمنذ فكره التّطهير الأرسطية نجد العلاقة بين الإبداع والمتلقّي تفرض وجودها[5]، وإذا تجاوزنا كثيرا من التّفاصيل، ووصلنا إلى النّقد العربي القديم، فإننا نجد الاهتمام بالمتلقّي

[1]- ينظر، بشرى موس صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص42، المرجع السابق.
[2]- المرجع نفسه، ص42.
[3]- ينظر، ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظرية التلقي، دار الشروق، ط1، 1997، ص11.
[4]- ينظر، المرجع نفسه، ص11.
[5]- ينظر، علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص102.

(السامع) أمرًا يفرض نفسه منذ العصر الجاهلي حيث كان يتذوق المتلقي الإبداع الشّعري، ويحكم عليه إما بالرفض وإمّا بالقبول والثّناء.

وآراء النقّاد العرب التي تبنّت النّظر في أهميّة التلقّي والمتلقّي ودوره في الإبداع كثيرة، نجدها منثورة بين ثنايا الكتب النقدية في مختلف العصور، حتّى أنّها شغلت مساحة واسعة في بعض المؤلّفات، كالذي نجده في كتاب البيان والتبيّن للجاحظ بحيث يقول:<<مدار الأمر على البيان والتبين، وعلى الإفهام والتفهّم، وكلما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنّه كلما كان القلب أشد استبانه كان أحمد، والمُفهم لك والمتفهم لك والمفهّم عنك شريكان في الفصل>>[1]. ومن ذلك نفهم أن الجاحظ كان شديد الاهتمام بقضية الفهم والإفهام (إفهام السّامع وإقناعه): لذلك فهو يُدخل المُخاطب (المتلقّي) كعنصر فعّال وأساسي في العمليّة البيانيّة.

والمتلقّي على هذا الأساس ليس عنصرًا جديدًا عرف بظهور نظريّات التلقي في حقبة الستّينات، بل هو موجود في مضمار الدّراسات الأدبيّة والنقديّة منذ بدايات الإبداع الفنّي ذاته. أمّا ظهور العناية به من خلال هذه النّظريّة، فإن له أسباب عدّة يعيدها البعض إلى ظروف اجتماعيّة وجدت في ألمانيا منشأ هذه النظرية، حيث أصبح التلقي علما يتضمن مصطلحات ومفاهيم خاصة[2]، جعلت <<من القارئ بؤرة الاستقصاء أو المركز الذي تتمحور حوله كل عناصر النص>>[3] بعد أن كان المتلقّي يمثّل دورًا ثانويًّا في معظم النظريّات النقديّة، بالرّغم من أهمّيته في دفع عمليّة الإبداع الفنّي والمشاركة في إنتاجها بشكل غير مباشر، فالقارئ أو المستمع << يفك شيفرات النّص ويملأ الفجوات الموجودة فيه، وعليه أن لا يفهم المعنى فقط بل عليه أن يفهم وجهة نظر الكاتب، وبالتالي يشارك في وجهة النّظر هذه >>[4] ويصل إلى دوره الحقيقي عن طريق تحوير طبيعة النص باستمرار وتجديده مع كل ممارسة قرائية، حتى يصبح معنى النص متجددًا ومتحوّلاً مع كل قراءة جديدة يكون فيها المتلقي محور العمليّة الإبداعيّة والمؤثّر الرّئيس فيها وتكون القراءة عمليّة تفتعل بين المبدع والمتلقّي والنّص.

1- أحمد الوردني، قضية اللفظ والمعنى ونظريّة الشّعر عند العرب فن الأصول إلى القرن 7ه/13م، مجلد2، دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط1، 1424ه/ 2004م، ص715.

2- ينظر، ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص11، مرجع سابق.

3- محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص51، مرجع سابق.

4- المرجع نفسه، ص44.

الفصل الأوّل: التلـقّي مـابيـن الفكـر القديـم والحديـث

المبحث الأوّل: التلقي في الفكر اليوناني.

- التلقي عند أرسطو.
- التلقّي عند لونجينوس.

المبحث الثّاني: التلقّي في الفكر العربي القديم.

- التلقّي عند عبد القاهر الجرجاني.
- التلقّي عند أبو الهلال العسكري.

المبحث الثالث: الأصول المعرفيّة والفلسفيّة لنظريّة التلقّي.

- الظّاهراتيّة.
- الهيرومينوطيقا (التأويليّة)

المبحث الرّابع: نظريّة التلقّي عند مدرسة كونستانس.

- جهود هانز روبرت هانز ياوس (أفق الانتظار).
- جهود فولفغانغ آيزر.

المبحث الأوّل: التلقّي في الفكر اليوناني:

أ)- أرسطو:

يمثل "أرسطو" نموذجا حيا، وواقعيًّا من الفكر اليوناني الذين كانوا سبّاقين في الاهتمام بجمالية التلقّي، بحيث أ، النقد اليوناني لم يهمل المتلقي للعمل الأدبي، إذ جعله في صلب اهتمامه، يرى أرسطو أن المأساة لا وجود لها إلاّ بالأثر الذي تحدثه في متلقيها.

يقول "أرسطو":‹‹ فالمأساة إذن محاكاة لفصل جاء تام في ذاته له طول معين، في لغة ممتعة لأنّها مشفوعة بكل نوع من أنواع التّزيين، كل نوع منها يمكن أن يرد على إنفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة، والخوف وبذلك يحدث التّطهير››.[1]

وهنا ربط "أرسطو" فكرة التلقي بفكرة التطهير، فمفهوم التلقّي عند أرسطو كما أشرنا سابقا جاء مرتبطا بفكرة التطهير، وهو مصطلح يعني بلفظه اليوناني Catharis* وبالتالي ففكرة التطهير عند أرسطو جاءت موازية لفكرة التلقي.

بحيث أن "أرسطو" كان أوّل من تطرق لفكرة التّطهير، والتي الانفعال الذي يحرر النفس من المشاعر الضّارة، وذلك في كتبه "فن الشّعر"، "علم البلاغة" "السياسة".[2]

كما نلاحظ محاولة "أرسطو" إكتشاف الجماليّة الأدبيّة من خلال إستقبال النصوص، لان الحديث عن اهتمام "أرسطو" بالشّعر هو إهتمام بحد ذاته بعلاقة النّص بالجمهور، وأنّ هذه العلاقة كانت أساسًا لمعظم الأحكام التي إنتهى إليها "أرسطو"، وأنها كانت بمثابة نقطة التحول بين الفكر الأفلاطوني والأرسطي[3]، وبالتالي فبحث أرسطو في الشّعر هو بحث في العلاقة القائمة بين القارئ والنص، وما يؤكد بحثه في هذه العلاقة هو تركيزه أساسًا على عناصر عملية التلقي والمتجسدة في النّص "العمل الأدبي"، "المؤلف"،"الأديب"

1- أرسطو: فن الشّعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص99.

*Catharis: تحمل معنى التنقية والتنظيف.

2- ينظر، عبد الرحمان تبر ماسين وآخرون، نظرية القراءة المفهوم والإجراء، منشورات المخبر، بسكرة، ط1، 2009، ص19

3- ينظر: المرجع نفسه، ص16..

أو بالأحرى المتلقي، وقد أعطى كل من العناصر السّالفة الذكر دورها الذي تتفاعل به، والغاية المرجوة من هذا التفاعل هي "إدراك جمالية النص" و"رسالة الأديب".[1]

إن الغاية المرجوة من هذا التفاعل الحاصل بين المتلقي، والعمل الإبداعي هي إدراك جماليّة النّص المستهدفة، ومن أجل الوصول لهذا الهدف << ربط "أرسطو" في عمليّة التلقّي بين المقدرة الفنية لدى الشّاعر وأحول المتلقّي ومعتقداته، فلا ينبغي عند "أرسطو" أن يكون موضوع النص مستحيلاً في رؤية الجمهور>>.[2]

ركّز "أرسطو" في عملية التلقّي على العناصر الثلاثة المكونة لهذه العمليّة وهي في اعتقاده _ أي علاقة التفاعل في عملية التلقي _ تجسد الغاية المرجوة، والهدف المسطّر هو بلوغ جمالّية النص، وإدراك رسالة الأديب هذه الأخيرة تظهر مقدرة الجمهور فلا يوجد موضوع مستحيل في نظر "أرسطو".

يقول "أرسطو" في ذلك: <<أما إذا أدخل الشّاعر الأمر اللاّمعقول وعرف كيف يضفي عليه مظهرًا من الحقيقة فله ذلك على الرغم من استحالة>>[3]. يقر "محمود عباس عبد الواحد" أن هذه المسألة مألوفة في النّقد العربي، ولكنها عند "أرسطو" تنزع إلى قناعة خاصّة ترتبط بفكرة نظرية المحاكاة.

فتصوير الأمور اللاّمعقولة أمر معيب في المسرحيّة، كتوظيف الأسطورة فإذا كانت الأسطورة من الأمور المستحيلة عقلاً في ذاتها، أي أنها من اللاّمعقول الذي نبَّهَ عليه "أرسطو"، فإنّ الفضل في اِستخدامها في الشّعر من عدمه مرده إلى قناعة "أرسطو" بأهميّة العلاقة بين الّنص والمتلقّي، وضرورة الّتفاعل بينهما لهذا جعل الحكم في المسألة رهنا بواقع الجمهور ومعتقداته[4] وبالتالي فقضية المعقول واللاّمعقول في توظيف الأسطورة أمر راجع لقدرة الكاتب في توظيفها ومدى قابلية الجمهور المتلقي لذلك.

<< ويبقى نفي "أرسطو" نفيا قاطعًا لتوظيف الأمور غير المقبولة، لأنها تضاد الغاية من المحاكاة>> [5].

---

[1]- ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة وجماليات التلقيّ، ص45.
[2]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية، ص38.
[3]- المرجع نفسه، ص 38.
[4]- ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة وجماليات التلقي، ص46.
[5]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، 1997، ص57.

إن اهتمام أرسطو بالمتلقّي هو اهتمامه بقضيّة الانفعال، الذي يحدث في نفوس الجماهير. والانفعال كما سبق لنا القول يساهم في تحرير النّفس من المشاعر الضارّة، فقدِ حدّده "أرسطو" "الانفعال" كغاية للتراجيديا من حيث تأثيرها على الفرد، وينتج هذا الانفعال عن متابعة المصير المأساوي للبطل.

يرتبط التطهير عند "أرسطو" بمشاهدة العنف، ويؤدّي إلى عملية التنقّيّة، وتفريغ شحنة العنف الموجودة عند المتفرج بحيث يحرّره من أهوائه، ويهذّبه من جهة أخرى، يبدو مما سبق أنّ هدف "أرسطو" من عمليّة التطهير هو تفريغ الجمهور من الشّحنات السّلبيّة، وتنقيته وتهذيبه ومن ذلك تجاوز الفكرة الأهواء إن صحّ لنا القول.

<<إنّ المستهدف، بل المعني بالخوف والتّطهير هو هذا المتلقّي، الذّي يتلقّى العمل المسرحي، ولاشكّ أن "أرسطو" هنا يقدّم عناية خاصّة بالمتلقّي من منظور كونه منفعلاً بالأثر الذي تحدثه أجزاء المسرحيّة، أو كلّها، يبدو أن اهتمام فلاسفة اليونان لم يكن أقلاّ قيمة فيما يتعلّق بما تتركه الآثار الإبداعية الفنيّة في نفوس المتلقّين، وهذا ما يجسّده تأكيدهم على أنّ المحاكاة ترمي إلى إحداث الشّفقة، والفزع في المستمع لتنزع إلى التطهير>>[1]. هذا الحديث يؤكّد ما ذهب إليه "أرسطو" من خلال دورة الانفعال، ومساهمته في إحداث التّطهير.

إن المتأمل لما جاء به أرسطو يلحظ تلازما، وارتباطا عميقا بين فكرة الانفعال، والتطهير. ففكرة لانفعال لا تقتصر على التخلّص من الشّحنات السلبيّة فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى إحداث اللذّة والمتعة.

وما يؤكّد الموقف السّابق << هو أن فكرة التّطهير لا تعدو أن تكوّن مجرّد فكرة علاجيّة بل تتجاوز ذلك إلى تحقيق المتعة لدى المتلقي إلى جانب ذلك الانفعال الذي يولد التطهير تتولّد واللذّة والمتعة >>[2].

يقيم "أرسطو" مشروعه حول المتلقي "الجمهور" على أساس عمليّة التطهير، وهذه الأخيرة نابعة من ذلك الأثر أو بمعنى آخر من تلك الإِستجابة التي تتركها الآثار الأدبيّة بحيث حظيّت بُنيات الاستجابة في العمل الفنّي بعناية كبيرة من لدن أرسطو كالتوتّر، ويدلل

1- بوجمعة بوبعيو، آليات التأويل وتعديدية القراءة مقاربة نظرية نقديّة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2009، ص83.

2- عبد الرحمان تبر ماسين وآخرون، نظريّة القراءة: المفهوم والإجراء، ص17، (المرجع السابق).

ذلك بالأحداث التي دارت في مسرحيّة أنتيجونا* التي وجدت نفسها تقف في وجه مراسيم مدينتها، وكان لابد لها من الوقوف في وجه تلك المراسيم، وبالتالي فان جسامة الخطأ في البنية الفنية للمأساة كانت تؤدّي وظيفة الاستجابة بوصفها مثير غير اعتيادي [1].

ومجمل القول أن "أرسطو" يعني بالإستجابة، أو الأثر أو الانفعال في معناه الحقيقي ويعتبر الاستجابة جزء أساسي في العمليّة الأدبيّة ومنه، إن الإستجابة مرتبطة بتحقيق المعنى الأدبي.

يذهب "عبد الله إبراهيم" لتأكيد ما سبق لاهتمام "أرسطو" في الرّبط بين المحاكاة والاستجابة "الانفعال" من طرف الجمهور حيث يبيّن أن المحاكاة ليس مجرّد محاكاة لفعل تام، بل هي أيضا محاكاة أحوال الناس، من شأنها إثارة الخوف والرحمة بحيث يهتم بالمتغيّر الذي هو الشكل وهذا الأخير له وظيفته في المستمع أو المشاهد عن طريق التطهير أو اللذّة .[2]

ب)- لونجينوس:

إنّ مفهوم التلقي عند "لونجينوس" يقتضي استقصاء نظريته في السّمو؛ حيث وضع نظريّة في السّمو وتنطوي على قيمة جماليّة خاصة، تتضمّن أنماطا خاصّة متعددة للاستجابة. والسمو عنده له معنيان: << الأول يظهر على نوع ملموس في العمل الأدبي، فهو إمتياز خاص وبراعة في التعبير. والثّاني فيه مسحة أفلاطونيّة فهو صدى لروح عظيمة، لذلك فإن الفكرة في بعض الأحيان تثير الإعجاب دون النطق بكلمة واحدة، وذلك بسبب ما تضمّنته من عظمة في الرّوح >>[3].

ويتجسّد السّمو الذي يظهر في العمل الأدبي في الّتعبير، وذلك من خلال الامتيّاز الخاص، والبراعة في اختيار الأشكال المختلفة التي لها القدرة على تكوين صوّر إيحائية مؤثّرة.

فهو يعرف السّمو أو "الجلال Sublimity" بأنه نوع من سمو الحديث وتفوّقه؛ حيث يعدّه السمة المميزة لأعظم الشّعراء وكتاب النثر، الذين يستطيعون بشكل بارع وساحر

* أنتيجونا: إحدى مسرحيّات سوفوكليس، وأنتيجونا بنت أوديب.
[1]- ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التلقي، ص47، (المرجع السابق).
[2]- ينظر: عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافيّة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005، ص48.
[3]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التلقي، ص51.

إدخال سحر بيانهم إلى وجدان المتلقّي، ونقله – على الرّغم منه أحيانا- إلى عوالم الخيال الملهم.

ويرى أنّ سبيل السّمو يجب أن يتمّ عن طريق الصّنعة والفطرة معاً؛ ذلك أنّه يرفض بوجه خاص الفكرة التي تذهب إلى التّأثير في المتلقي يمكن أن يتم عن طريق الفطرة وحدها، دون عون من الصّنعة، وعلى الرّغم من ذلك فإنّ أهم مصدر للسّمو الفني هو العظمة الفطريّة التي تمنع موهبة إدراك الأفكار العظيمة، وقوة توليد واستلهام العاطفة[1].

ذلك أن الجلال هو أثر من آثار العقل الجليل والسّامي، ولهذا فهو يشدّد على الاهتمام بشخصيّة الكاتب (الشّاعر أو الخطيب أو غيره من المبدعين) ويؤكّد وجوب استخدامه الدائم للغة الحماسة والإلهام[2] حتى يثير المتلقي، وبالتالي يحقق التّواصل في أسمى مظاهره. فالإنسان الجليل (السّامي) يرتفع بالمتلقّي تجاه عظمة الإله الرّوحية، على حد تعبير" لونجينوس".

إذن إن رؤية بحر عاصف – مثلا- أو منظر بركان تجعله يتأمل عظمة الإله وقوته، كما أن رؤية منظر الغروب أو منظر الشلال تجعل المتلقي في جو من الإجلال والتعظيم لمبدع هذا الجمال[3].

فالسّامي (الجليل)، حسبه، << كل حافل بالإيحاء، وما يصعب بل يستحيل صرف الانتباه عنه، وما يبقى في الذّاكرة قويًّا ولمدّة طويلة >> [4]. فالعمل الأدبي الذي يحوي عناصر التّأثير، هو ذلك الذي يخلد في ذاكرة المتلقّي ويستحوذ على اِهتمامه، وما دام المتلقي مغرم بكل ماهو سام وجليل فان روحه << تتأثّر غريزيًّا بالسّمو الحقيقي، فتسمو معه، ثم تحلّق بكبرياء، وهي تفيض بالسرور بالزهو، وكأنها هي التي أنتجت ما سمعته[5]>>.

ذلك أنّ الامتيّاز الخاص والبراعة، اللّذان يظهران في الأعمال الأدبيّة على وجه الخصوص، إنّما يظهران أن في السّمو الخاص بالكاتب، ثم يتحوّلان إلى بنية اِستجابة

---

[1]. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التلقّي، ص51 -

3- محمد السيّد الدّسوقي، جماليات التلقي وإعادة الدلالة: دراسة في لسانيّة النص الأدبي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، ص33.

[3]- المرجع نفسه، ص33

[4]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التلقّي، ص53، (المرجع السابق).

2- المرجع نفسه، ص55

هيرودتس Herodotos*: مؤرخ رحالة ويوناني لقب ب "أبي التاريخ".

لتحقيق السّمو عند المتلقّي، لأن روحه كما يرى "لونجينوس"، تتأثّر بالسّمو تسعد به كأنّما هي التي أنتجته.

ولو تصفحنا كتابه "في سمو الأسلوب On the sublime" لوجدناه يقدّم بوضوح طريقة متميّزة في الصّياغة والتأليف والكتابة تؤثّر على السّامع المتلقي: <<سوف تبحر من مدينة " إليفاتين Elephantine" صاعدا، وعندها تصل إلى سهل منبسط، وبعد عبور هذا السّهل سوف تستقل سفينة أخرى وتبحر لمدّة يومين، ومن ثمّ تصل إلى مدينة عظيمة اسمها "ميروMero"، ألا تلاحظ يا صديقي كيف يقودك خيالك عبر المكان بواسطة "هيرودوت Herodotos"*" وهو صاحب التعبير الذي علق عليه "لونجينوس" ويجعلك ترى ما تسمعه>> [1].

وأفعال الخطاب الشخصي المباشر في مثل هذه الحالات (ألا تلاحظ يا صديقي) تضع المستمع في المجتمع المجسد، حيث يظهر وكان هذا الحديث موجه نحو شخص واحد وليس للجميع، ذلك أن "لونجينوس" يسعى إلى جعل مستمعه شخصًا يقظًا وأكثر حماسةً وحضورًا ومشاركة، حيث يحرص على لفت انتباهه حيث يخاطبه باستخدام خطاب كلمات موجّهة إليه شخصيًّا، مما يجعل المتلقّي يشعر شعوراً حقيقيّا بالمشاركة الفعالة[2].

إن هذه الإشارة منه للمتلقي السّامع، إشارة مهمّة دالّة على الاهتمام به، فهو يميل إلى استعمال كلمات جليلة ساميّة تجعله (المتلقّي) يقظاً وأكثر حماسة وحضورًا ومشاركة.

بيد أن المشاركة التي يقصدها ليست المشاركة الفعليّة في أعادة بناء العمل الفنّي، وإنّما مشاركة البطل أحداثه أو مشاركة المؤلّف قصّته، وحضوره أثناء تواصله مع العمل الأدبي.

طبق "لونجينوس" فكرة السّمو في ميدان الأدب على اعتباره واستجابة كبرى تتحقّق بأشكال مختلفة في التّعبير الأدبي، وتمتلك القدرة الكبيرة على إحداث التأثير التام الذي لا يقاوم، والذي يتجاوز حجة الإقناع؛ ذلك أن << اللغة الرفيعة لا تقنع المستمعين ولكنها تدخل الطرب إلى نفوسهم، وفي كل وقت، وعلى كل حال، يتغلب الكلام المؤثر بسحره الذي يغمرنا به على غيره من الكلام الذي يهدف إلى الإقناع والإرضاء. إن السيطرة على

3- محمد السّيد الدسوقي، جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدّلالة: دراسة في لسانيات النص الأدبي، ص33، (المرجع السابق).

[2]- محمد السيد الدّسوقي، جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة، ص34.

قناعاتنا أمر ممكن عادة، أما ماهو سام في بلغته فأثره لا يقاوم وقوته عنيفة تسيطر على أفئدة المستمعين>>[1].

فهو –إذن- يركز على السامي باعتباره يؤثّر في المتلقي، لا بقوّة حجته وبرهانه، إنما بسموه وجلاله وتعاليه، إذ أن الإنسان يتأثّر بكل ماهو سام في الحياة، ويصنع نوعا من الهيبة والإجلال على كل أمر يلمح فيه سموً وجلالاً، مما يحدث في ذات المتلقي نوعاً من الرّهبة والانبهار، ويستمرّ ذلك مدّة من الزّمن.

كانت اللغة عنده شكلاً من أشكال القوّة، التي تتحقق بواسطة اللغة الرفيعة، حين يفترض فيها امتلاك قوة وقدرة على الاستجابة والتأثير في المتلقي، ولا يتأتى ذلك إلاّ من خلال خمسة مصادر للسمو هي[2]:

1- القدرة على خلق الأفكار العظيمة، وتتأتى إما من نُبل متأصل في الكاتب، أو من براعة في اصطفاء وتنسيق المواضيع ذات التأثير البليغ.

2- العاطفة المتأججة الملهمة.

3- حسن استخدام المؤثّرات والمجازات الأسلوبيّة والبلاغيّة.

4- اختيار الكلمات ودقة الألفاظ وجمال اللغة.

5- المقدر الإنشائية الرّفيعة والجليلة.

وهذه المصادر الخمسة، التي انبغي أن تتميّز بها اللّغة لتجسيد السّمو، تعمل مجتمعه، حيث يحرمه على أن تحقق التناغم والتلاحم حتى تكون لها قدرة التأثير على الجمهور تأثيرًا قويًّا وحاسمًا، إذ لا قيمة لها إذا حالت دون تحقيق المقدرة على خلق الاستجابة، لذلك.

<<انتقد "سيسلياس" لأنه حذف الانفعال العاطفي من هذه المصادر، فقال:" لا شك انه مخطئ إذا فعل ذلك". معتمدا على أن سمو البلاغة والانفعال العاطفي وحدة كاملة. أو ظن أنهما أمر واحد، لانفصال لأي احدهما عن الآخر، إذ أن هناك بعض الانفعالات التي تبعد بعدًا شاسعًا عن السّمو، وهي من طبقة أدنى، مثال ذلك الرأفة والحزن والخوف، ومن ناحية أخرى توجد أمثلة عديدة على بلاغة ساميّة مستقلة عن الانفعالات العاطفيّة>>[3].

---

[1]- ا محمد السيد الدّسوقي، جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة، ص34

3- ينظر: نبيل خالد أبو علي، أصول النقد الأدبي ومباحثه بين اليونان والرّومان ، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، يونيه 2008، ص19.

[3]- نبيل خليل أبو علي، أصول النقد الأدبي ومباحثه بين اليونان والرومان، ص20، مرجع سابق.

يتضح مما سبق، أن الانفعال عنده لا يمثل دومًا سموًا، فثمّة انفعالات لا تحققه، ذلك أن السمو مقدرة، وعلى الكاتب أن يحسن اختيار الانفعالات التي تسهم في خلق السمو البياني عند السامع الموجود دومًا طرفًا في مقياسه.

ففي تعليقه على فكرة منسوبة ب "هوميروس":<< والى ابعد مدى تستطيع أن تميز عينا رجل، عبر ضباب البحر، لرجل يحدق وهو جالس على صخرة بحر حالِك خُمري، تثبت خيول الخالدين طاوية هذا المدى بقفزة واحدة عالية الصهيل>>[1] يقول:<< أنّه يجعل من اتساع الكون مقياسًا لقفزتهم. إن سمو هذه الصورة طاغ لدرجة تجعلنا نطلق صيحة تعجب بشكل طبيعي متسائلين: ترى لو قفزت هذه الحياد الإلهية مرتين متتابعتين إلا تجتاز حدود هذا الكون!>>.[2] فهو يعقب على المقطوعة السابقة والتعجب والتساؤل؟ وذلك منه في تبيان قوة الصورة الإيحائية المؤثّرة في المتلقي، حيث أن السامع حين يطرح على نفسه إمكانية قفز هذه الجياد مرتين فهو يسهم في إنتاج معنى من جهة، ويسهم في قراءة تأويلية بسيطة للنص من جهة أجرى، مما يجعله مشاركًا وحاضرًا ومنتبهًا أثناء قراءة العمل.

إلى جانب ذلك يرى – من أجل جذب السّامع إلى العمل الفنّي- << أنه من الضّروري أن نجد مصدراً واحدًا لهذا السمو، وهذا المصدر هو الاختيار المنظم لأهم العناصر الموجودة، وجعلها في شكل منسجم متسق، وهو حسن التركيب، وكل هذا لأجل تكوين ما يدعي بجسم واحد؛ فالاختيار المنظم يجذب السامع بحسن انتقاء الأفكار، كما أن القدرة على التركيب تجذبه في جمعها لهذه الأشياء المختارة >>، فمثلاً تختار سافو* <<العواطف الملازمة للانفعالات المحمومة في كل مكان من حياتها الواقعيّة، ولكن تُرى أين يظهر امتيازها الأسمى؟، إنه يظهر في مهارة اختيارها وربطها بإحكام أكثر الحالات الانفعالية لفتًا للأنظار، وأشدها عنفًا>>.[3]

بمعنى أن الانفعالات التي تحقق السمو هي تلك التي تترك أثرها في السّامع وتلفت نظره وتشد اِهتمامه، وليس مهمًّا إن كانت هذه الانفعالات تلقي الرّهبة في القلوب أو تنتهك حرمة الشّعور، إنما المهم هو أن تخلق استجابة وتأثيراً عند المتلقي. وهذا ما يحرص عليه.

---

[1]- عودة ناظم خضر، الأصول المعرفيّة لنظرية التلقّي، ص57.
[2]- المرجع نفسه، ص57.
[3]- عودة ناظم خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقّي، ص58.

وهذا يعني أن نظرية السمو عند " لونجينوس" – إجمالا- تتلخص في سعيها لتمكين المعنى الفنّي في ثوب أنيق، حيث يُصبغ الأسلوب بهالة من الجلال والسمو باعتماد خصائص لغوية وأسلوبية متنوعة، لجعل المتلقي في حالة من الرّهبة والشّعور بالعظمة تجاه ما يسمع، فلا يجد مناصا من قبول التأويل والفهم الذي رسمه المبدع، فيتمكّن المعنى نفسه، ويستسلم لسمو العمل وجلاله فتتحقق غاية هذا الفكر.

المبحث الثّاني: التلقي في الفكر العربي القديم

لقد حظيت قضية التلقي باهتمام كبير لدى النقاد والدارسين العرب منذ القدم، حيث كان الشعر العربي القديم جماهيريا، يلقى شفاهة في المحافل والمجالس والأسواق الأدبيّة التي اتّخذ منها الشّعراء مكاناً خصباً يعرضون من خلالها أعمالهم الإبداعية على السّامعين (المتلقين). وهنا يأتي دور المتلقي في الحكم على الشّعر، حسب ذوقه وثقافته الخاصة فيحكم عليها بالتميّز وتارة أخرى بالرّداءة.

ولقد تطرّق النقاد القدامى وعلى رأسهم "عبد القاهر الجرجاني" و"حازم القرطاجي" و"أبو الهلال العسكري"، إلى المبدع كما تكلّموا عن السّامع ومن ثمة انتقلوا للحديث عن النّص باعتباره عملاً فنيًّا وهذا من خلال ما أطلقوا عليه الكلام الأدبي سواء كان شعرًا أم نثرًا وقد اهتمّوا النقّاد العرب بالمتلقّي، عندما القوا عليه لفظ السّامع وهذا هو الوصف الذي ارتكزت عليه الدراسات أثناء تأصيلهم للنظريّة ونجد هذا المصطلح في قول "الجاحظ":<< لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع إنّما هو الفهم والإفهام>> [1].

ومن هنا نجد أن النقاد العرب القدامى قد استعملوا هذه المصطلحات (الأوصاف) التالية: المتكلم، الكلام الأدبي والسّامع وهذا ما نجد له مقابلاً في النقد العربي الحديث متمثّلاً في المبدع، النّص والمتلقّي.

ويعتبر المبدع أو المتكلم أول ركن في العمليّة الإبداعية. ولقد ركز النقّاد العرب على المبدع من خلال الاهتمام بالكشف عن موهبته وثقافته وبيئته وقدرته على الإبداع والتأثير. والنّص هو الرّكن الثّاني في العمليّة الإبداعية حيث ينبغي أن يكون مكتوبا بلغة أدبيّة راقيّة تعبّر عن عمل فنّي حتى يؤدّي دوره في التأثير في المتلقّي.

1- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقّي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، ص77، مرجع سابق.

وعلى هذا الأساس تناول النقّاد القدامى النّص من خلال بنيته اللغوية المكونة من الألفاظ والمعاني ولذلك نبّه النقّاد إلى حسن التأليف ومُتُناته.

ذلك أنّ مراعاة هذه النقاط كفيل بتحقيق الاستجابة لدى المتلقّي، والتأثير فيه لانّ الغاية من النص عندهم هي حمل رسالة المتلقّي وأكّدوا على ضرورة مراعاة المبدع –في نصّه- لجمهور المتلقين من حيث المستوى الثقافي والناحية النفسيّة.

ويعد السامع (المتلقّي) أحد الأركان الرّئيسية في عمليّة الإبداع فهو الغاية التي أنشئ من أجلها النّص، كما أنّه المتكفّل بالحكم على النص وهذا الحكم يأتي وفقا لتأثره، وتفاعله مع النص وثقافته، ولقد اشترط النقّاد العرب القدامى في المتلقّي أن يكون من أهل الذّوق والمعرفة حتّى يستطيع تقبّل العمل الإبداعي والمشاركة في التجربة الإبداعية للمبدع. يقول "الجرجاني " في هذا الخصوص: << واعلم أنّهُ لا يصادق القول في هذا الباب موقفًا من السّامع ولا يجد لديه قبولا حتّى يكون من أهل الذّوق والمعرفة>>.[1]

1. التلقّي ومعنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني:

لقد شكّلت نظريّة النّظم التي توصّل إليها عبد القاهر الجرجاني (471هـ) في كتابه – دلائل الإعجاز- أكبر تحد في العربيّة من أجل إدخال النّحو العربي إلى حقل الدراسات الدلاليّة حيث أصبح النّحو وسيلة فاعلة لنقل المعنى من المتكلم (المبدع) إلى السامع (المتلقي) عبر العمل الإبداعي (النّص).

لقد صنّف النّظم ضمن علوم البلاغة، ذلك أنّه يسعى إلى ترتيب الكلمات وإجادتها وحسن تخيّرها وتأليفها وهكذا اعتبر النظم من الأساليب التي يحسن فيها الكلام باستعمال المعاني الحقيقيّة والمجازيّة.

لقد اتّخذ الجرجاني موقفًا جديدا – في معالجته لقضيّة اللفظ والمعنى- حي ثار ضدّ الذين فصلوا بين الاثنين وضدّ الذين انحازوا إلى جهة اللفظ دون المعنى يقول: << وأعلم أنّ الدّاء الدوي والذي أعيا أمره في هذا الباب غلط من قدّم الشّعر بمعناه وأقل الاحتفال باللفظ>>[2].

1- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقّي، ص85.
2- أحمد الوردني، قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب من الأصول إلى القرن 7هـ، ص718، مرجع سابق.

يؤكّد الجرجاني هنا على ثنائيّة اللّفظ والمعنى، وأنّه لا يمكن أن يكون هناك لفظ من دون معنى وبالتالي فالذين يقدّمون المعاني على الألفاظ هم مخطئون حسبه.

كما تحدث "الجرجاني" عن قضيّة هامة تتعلّق بما أصبح يسمّى معنى المعنى، حيث يرى أن الألفاظ هي بمثابة الغشاء الذي يحيط بالمعنى، وبالتّالي فالمعنى الأوّل هو المنفذ الذي يبرز من خلاله المعنى الثّاني، فالمعنى الأوّل يشكّل الخطوة الأولى لإنتاج المعنى الثّاني، وبهذا لا يكون للمعنى الثّاني وجود إلاّ من خلال المعنى الأوّل، يقول:<< فإذا رأيتهم يجعلون الألفاظ زينة المعاني وحِلية عليها، ويجعلون المعاني كالجواري والألفاظ كالمعارض لها، وكالوشي المخبر واللباس الفاخر والكسوة الرّائعة إلى أشباه ذلك ممّا يقحمون به اللّفظ ويجعلون المعنى يَنْبُل به ويَشرُف>>[1].

يتضح من حديث الجرجاني أن المعاني لا تتضح إلاّ من خلال الألفاظ، فهي الحليّ الذي يزيّنها وهذا تأكيد على ضرورة ملازمة الألفاظ للمعاني، ويضيف: <<فاعلم أنّهم يضعون كلامًا قد يفخمون به أمر اللّفظ ويجعلون المعنى الذي أعطاك المتكلم أغراضه فيه من طريق معنى فكنّى وعرض ومثّل واستعار، ثم أحسن في ذلك كلّه وأصاب، ووضع كل شيء منه في موضعه وأصاب به شاكلته، وعمد فيها كنّى وشبّه ومثّل، لما حَسُن مأخذه ودقّ مسكنه ولطفت إشارته، وأنّ المعرّض وما في معناه ليس هو اللّفظ المنطوق به ولكن معنى اللفظ الذي دللت به على المعنى الثّاني>>[2] إذن فالمعنى الثّاني الذي قصده "الجرجاني" يظهر من خلل الاستعارة والكنية والتشبيه، حيث انه المعنى الذي يحرك الخيال ومشاعر المتلقي، ويستفزّه، ويحثّه على مواصلة البحث عن المعنى.

ويشير هنا إلى أن المعنى حسب الجرجاني ينقسم إلى قسمين أو (مستويين)، الأول يتألف من الألفاظ اللغوية، بينما يتألف الثاني من المعاني والدلالات التي تشير إليها الألفاظ والتي تنبع من الاستمارة والكناية والمجاز، وهذا هو المستوى الانفعالي الذي يجعل المتلقي يشكل صورا ذهنية مختلفة عن التصور السمعي للألفاظ [3].

لقد وضّح الجرجاني في نظريّة النّظم مسألة اللغة من خلال ارتباطها بالسّياق، ذلك أن هذا الأخير هو الذي يعطي الدلالات المعنوية والانفعالية للمتلقّي، كما وضّح فكرة المعنى

1- احمد الوردني، قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب،ص719.
2- المرجع نفسه، ص720.
3- المرجع نفسه، ص721.

ومعنى المعنى حينما بين المعنى الأول يتألف عادة من القصد اللغوي المباشر للألفاظ الذي قد يعني الصدق أو غيره، فيما يتألف المعنى الثّاني – الذي يمثّل البعد الجمالي- من المجاز والاستعارة.

يقول "الجرجاني":<< الكلام على ضربين، ضرب أنت تظل فيه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا أردت أن تخبر عن زيد مثلا بالخروج عن الحقيقة، فقلت: خرج زيد وبالانطلاق عن عمرو فقلت: عمرو منطلق، وعلى هذا المقياس. وضرب آخر أنت لاتصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، لكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض وهذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل>>.[1]

لعل ما ذهب إليه "الجرجاني" بوضع تمامًا نظريته المتعلقة بالمعنى ومعنى المعنى، حيث أن المعنى يثير مضمونا معيّنا في لغة المباشر، ثم يثير هذا المعنى مهني ثان انفعالي، وهو المعنى الأدبي الجمالي، الذي يحرّك خيال المتلقّي ويجعله يتفاعل مع النّص حسب ثقافته الخاصّة واستعداده الذّهني. يقول: <<وإذا عرفت هذه الجملة فيها هنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول: المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللّفظ معنى يفضي بك ذلك إلى معنى آخر>>[2] يُفهم من حديث "الجرجاني" إن المعنى الأول قد تصل إليه بدلالة اللّفظ وحده بغير واسطة أمّا المعنى الثّاني فانّه يدرك من خلال المعنى الأوّل، وبالتالي فان معنى المعنى – حسب الجرجاني دائما- يتألف من كل ما ينشأ عن النظم والصياغة، بل هو الفكر والإحساس والصورة، وهذه الصياغة لهل القدرة على إبراز تفاوت المعاني والدّلالات من خلال نظرية النّظم.

إن الدّلالة بمستوياتها الأول والثّاني هما المحوران الرّئيسيّان في قضيّة المعنى ومعنى المعنى عند الجرجاني، ذلك أنّ الدّلالة الأولى يصل إليها المتلقّي من خلال التّفاعل الحاصل بينه وبين ألفاظ النّص، في حين تتشكّل الدّلالة الثّانية من رحم الكلام وإيماءاته، هناك أين

[1]- محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص101.

2- ألفت كمال الرويني نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، من الكندي حتى ابن رشد ، دار التنوير للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، 2007، ص 230.[2]

توجد الصّور والتّعبيرات المجازيّة وبالتّالي تتسع دائرة التأويل التي تنجم عن تلك الصّور المجازيّة[1].

لقد عمل الجرجاني على حل مشكل اللّفظ والمعنى من خلال انتصاره إلى النّظم وفق طرائق النحو، وأكّد على أن قيمة اللفظة لا تكون إلاّ من خلال تجاوزها مع غيرها من الألفاظ وبروزها من خلال سياق خاص، لذل فان المعنى المتولّد من ارتباط الكلام بعضه ببعض ما هو في الحقيقة سوى الفكر والإحساس والصورة التي تتشكّل لدى المتلقّي جراء تفاعله مع النّص.

2. أبو الهلال العسكري وثقافة المتلقّي:

يرى أبو الهلال العسكري أن الكشف عن وجوه البديع وصور البيان وسيلة لإدراك حسن النّظم والتّأليف، أي أنّه يريد أن يتعلّم الناس البلاغة ليتكوّن لديهم الذوق والفهم المسعفان على إدراك الإعجاز. فكان كتابه "(الصناعتين الكتابة والشّعر)" يشرح وجوه البلاغة، بحيث سعى فيه أبو هلال لتوضيح الأدوات التي تبنى عليها الصّناعة الشّعرية، وتؤدي الوظيفة المنوطة بالكتابة الأدبيّة شعرًا ونثرًا، ومن ثمّ فهمها، فهو <<من النقّاد الذين أقرّوا أن صنعة الشّعر اكتساب ثقافي، لذا فهو يرى في الشعر مادة ثقافيّة، لا غنى للكاتب والخطيب وكل متأدب عن معرفتها وروايتها>>.[2]

يفتح "أبو هلال العسكري" كتابه بالحديث عن أهمية علم البلاغة لصناعة الأدب وقراءته أيضا، وهنا نلاحظ "أبا هلال العسكري" يقحم المتلقي في صميم العمليّة الأدبيّة، وذلك عندما يضعه في مواجهة نديّة مع المبدع والنّص، من خلال اِشتراكه مع المبدع بالثّقافة، فقد أحسّ "العسكري" بحاجة المثقّف –في عصره- إلى تعلم البلاغة. سواء كان هذا المثقّف مع المتطلّعين إلى معرفة إعجاز القرآن، أم من الخاضعين في علم النّقد. أم ممن يرومون قرض الشّعر وتأليف النّثر، أم من الذين يقصدون تصنيف الكتب وجمع الاختيارات للشّعراء[3].

---

[1]- ينظرمحمد المبارك استقبال النص عند العرب، ص133 .

1- ينظر: مراد حسن فطوم، التلقّي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب، دمشق، 2013، ص124.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص124.

فالبلاغة هي أهم أدوات المتلقّي الثقافيّة، التي تؤدّي به إلى فهم النّص، وهي ثقافة التلقّي بالمقدار الذي تكون فيه ثقافة للإبداع، وهكذا نرى أن هذه النظرة إلى المتلقّي تجعله مشاركا في العمل الأدبي، وتجعل من أي قارئ مثقّف يمتلك أدوات البلاغة، قادرًا على الحكم على النص من خلال اِستحسانه أو رفضه وتؤهله إلى فهم معناه والغوص فيه.

إن تدعيم ثقافة المتلقّي البلاغيّة هي التي تساعده على الدّخول إلى عالمه الدّاخلي <<لأنه إذا لم يفرّق بين كلام جيّد، وآخر رديء، ولفظ حسن، وآخر قبيح، وشعر نادر، وآخر بارد، بَانَ جهله وظهر نقصه. (وهو أيضا) إذا أراد أن يصنع قصيدةً، أو ينشئ رسالة، وقد فاته هذا العلم، مزج الصفو بالكدر، وخلط الغرر بالعرر واِستعمل الوحشي العكر، فجعل نفسه مهزأة للجاهل وعبرة للعاقل>>.[1]

ومن خلال هذه الفقرة نلاحظ تأكيد على وجود وحدة تجمّع بين المبدع والقارئ وهي علم البلاغة، أي ثقافة التلقّي (ثقافة الإبداع).

يفصّل أبي الهلال العسكري في وظيفة البلاغة فيقول: <<سميت البلاغة بلاغة لأنها تنهي المعنى إلى قلب السّامع>>[2] بمعنى أنّ وظيفة البلاغة تكمن في أن تنتهي فيها المعنى إلى القارئ.

ومن الواضح - في كتاب الصناعتين – أن "أبا الهلال العسكري" بحث في مختلف قضايا النّقد المتداولة في سوق السجَالات النّقديّة، حيث تراه يلج عالم النص متعمّقًا في مستوياته من الأعم إلى الأخص، كما أنّه ألقى الضوء على فعل القراءة وأهميّة المتلقّي، فبعد كلامه عن البلاغة كثقافة عامّة للمبدع والنّص والمتلقّي، نراه يهبط إلى مستوى اللفظ والمعنى مناقشًا جماليات كل منهما وأثرها في المتلقّي.

ينطلق "أبا هلال" من نظرة عامة إلى النص فيقول: << الكلام أيدك الله، يحسن بسلاسته، وسهولته، ونصاعته، وتخير ألفاظه، وإصابة معناه، وجودة مطالعه ولين مقاطعه. واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه، وتشبه إعجازه بهواديه وموافقة مآخره لمباديه. مع قلّة ضروراته بل عدمها أصلاً، حتّى لا يكون لها في الألفاظ أثر. فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه. وجودة مقطعه وحسن وصفه وتأليفه، وكمال صوغه وتركيبه. فإذا كان

1- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة والشّعر)، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصريّة، بيروت، ط1، ص10.
2- نفس المرجع، ص10.

الكلام كذلك كان بالقبول حقيقًا وبالتحفّظ خليقًا>>[1]. هذا هو معيار الجودة الذي يكاد يتفق عليه جميع النقاد، فالنص يؤثّر بحسنه وجماله وسلاسته ونصاعته على المتلقّي: <<فإذا كان الكلام قد جمع العذوبة، والجزالة، والسّهولة، والرصانة، مع السلاسة والنصاعة، واشتمل على الرونق والطلاوة وورد على الفهم الثّاقب، قبله ولم يرده، وعلى السّمع المصيب، استوعبه ولم يمجّهُ>>.[2]

وهنا يشير "العسكري" إلى أنه ينبغي أن يكون النص مكتوبا بلغة أدبية راقية وجيّدة، تعبر عن عمل فنّي يختلف عن اللغة اليوميّة حتّى يؤدّ دوره في التأثير في المتلقّي، فسلاسة النص وجزالته وألفاظه الجميلة وغيرها من النقاط الأخرى التي ذكرها العسكري كفيل بتحقيق الاستجابة لدى المتلقّي والتأثير فيه، فصياغة النّص لفظاً ومعنًا هو الذي يساعد على شدّ المتلقّي إلى النّص ويزيد من تفاعله معه، حيث يقول:<< فالنّفس تقبل اللّطيف وتنبو على الغليظ، وتقلق من الجاسي البشع، والعين تألف الحسن وتقذى بالقبيح والفهم يأنس من الكلام بالمعروف، ويسكن إلى المألوف، ويصغي إلى الصّواب ويهرب من المحال، وينقبض على الوخم، ويتأخر على الجافي الغليظ، ولا يقبل الكلام المضطرب، إلاّ الفهم المضطرب. والروية الفاسدة>>[3] وهذا حال النفس التي تتأثّر بالجمال، وهذا التقبّل إنما معياره اللّفظ فالعسكري يحيل جمال النّص على اللّفظ، << فليس يطلب من المعنى إلاّ أن يكون صوابًا>>[4] فالمعاني معروفة ومطروحة للجميع، وإنما يدل على ذلك أن الخطب والأشعار لم تجعل فقط لإصابة المعنى، << لأن الرّدئ من الألفاظ، يقوم مقام الجيّد منها في الإفهام وإنّما يدل حسن الكلام، وأحكام صنعته، ورونق ألفاظه وجودة مطالعه، وحسن مقاطعه، وبديع مباديه، وغريب مبانيه على فضل قائله، وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني>>[5].

ويعود "العسكري" للمصالحة بين اللّفظ والمعنى، من خلال معيار التلاؤم، فالجميل هو المتلائم المنسجم. << ولا خير في المعاني إذا استكرهت قهرًا، والألفاظ إذا اجترت قسرًا،

[1]- مراد حسن فطوم ، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع هجري، ص128، (المرجع السابق).
[2]- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص11، (المرجع السابق).
[3]- مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في النقد الرابع الهجري، ص129.
[4]- المرجع نفسه، ص129.
[5]- المرجع نفسه، ص129.

ولا خير فيما أجد لفظه إذا سخف معناه، ولا غرابة في المعنى ألاّ إذا شرف لفظه مع وضوح معناه>>[1].

أمّا أهم معايير المعاني وجماليتها، فهو الخطأ فيها، لأن الشأن هو إصابة المعنى، <<فلا يكمل لصناعة الكلام إلاّ من يكمل لإصابة المعنى وتصحيح اللّفظ والمعرفة بوجوه الاستعمال>>. فالمعيار الأساسي لجمال المعنى هو الصحّة، وعدم التّناقض والبعد عن الخطأ والكذب. ويضيف "العسكري" إلاّ هذا فكرة التفاضل في المعاني، للتأكيد على أن من شأن المبدع أن يورد أفضل المعاني، ويسعى للتجويد فيها، وأنّ من شأن المتلقّي أن يفاضل بين تلك المعاني، ليعطي الحكم الصائب في الحسن والرّداءة، << فمن المعاني ما يكون جيّدا، ومنها ما يكون مقصرًا غير بالغ مبلغ الحسن>>[2]. إنّ العسكري وضع النّقاط التي تدلّ المتلقّي على جماليات، والتي حصرها في اللّفظ أوّلا وفي المعنى ثانيّاً.

وعندما يغوص "العسكري" في المستويات الأعمق للنص، يبدأ بشرح وجوه الاستحسان والجودة والعيوب الناتجة عن الخلل أو الخطأ في مكوّناته. وهنا نلاحظ أنّ فهم العسكري وظائف النّص، يدعّم نظرته الجماليّة في التّلقّي، وكذلك يبيّن الأدوات التي تزيد من فهم المعنى، فهو يبيّن وجوه الجودة والحسن في التّشبيه، الذي يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيدًا بل إنّه يدعّم المعنى بحيث ينوب أحد الطّرفين عن الآخر. أما الازدواج والسّجع فهما يزيّنان الكلام ويزيدانه حسنًا وجمالاً، << فلا يحسن منثور الكلام ولا يحلو حتى يكون مزدوجاً ولا تكاد تجد لبليغ كلاماً يخلو من الازدواج والسّجع>>[3] ثمّ يبدأ بشرح وجوههما، وعيوبهما التي تسئ للكلام، وهكذا يمضي في شرحه وجوه البديع، دون أن يخرج عن حدّي التلقي، وهما إدراك الحسن والتمكّن من المعنى، <<فمن الوجوه التي تزيد الكلام حسنًا المطابقة والتجنيس والترصيع والتوشيع والعكس والتطريز>> [4]. ومن وجوه البديع التي تمكن المتلقي من المعنى وتزيده تأثيرًا الاستعارة، التي تحيل إلى دلالة هي أصل الحقيقة ولكن فضل هذه الاستعارة وما شاكلها على الحقيقة أنّها تفعل في نفس السّامع مالا تفعل الحقيقة، أمّا المقابلة وصحة التقسيم وصحة التفسير فهي تسهم في إفهام المعاني مع زيادة

[1]- أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة و الشعر) ص75.
[2]- أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، ص81، (المرجع السابق).
[3]- مراد حسن فطّوم، التلقي في القرن الرابع هجري، ص130.
[4]-المرجع نفسه، ص130.

في حسن الكلام. ومن الوجوه ما يجعل المتلقي دائبا خلف المعنى، باحثا عنه خلفها كالإرداف والتوابع؛ وهي<< أن يريد المتكلم الدلالة على معنى فيترك اللفظ الدّال عليه الخاص به ويأتي بلفظ هو ردفه وتابع له فيجعله عبارة عن المعنى الذي أراده >>[1]. والمماثلة وهي أن يريد المتكلّم العبارة فيأتي بلفظة تكون موضوعة لمعنى آخر إلاّ أنّه ينبّئ إذا أورده عن المعنى الذي أراده. كقولهم فلان نقي الثّوب يريدون به أنّه لا عيب فيه[2]. أما <<المبالغة أن تبلغ بالمعنى أقصى غاياته، وأبعد نهاياته، ولا تقتصر في العبارة عنه أدنى منازله، وأقرب مراتبه>>[3]. ومنه الكتابة والتعريض؛ <<وهو أن يُكنّى عن الشيء ويعرض به ولا يصرح >>[4].

ومن الوجوه ما يسهم في زيادة الشرح والتفصيل في المعنى بحيث يسهل فهمه وهكذا فان مستوى النص الأعمق يسهم في تدعيم عملية القراءة عند "العسكري" بأدوات جديدة، وهي أدوات النص نفسها التي يقوم اغلبها بوظائف، تؤدي إلى التجويد من جانب ومساعدة المتلقي على إدراك المعنى، من جانب آخر.

ولقد سعى "أبو هلال العسكري"، في وصفه عملية الإبداع والتلقي، من خلال إعطائه النّصائح للكتاب، من الشعراء وأصحاب الرسائل والخطب، إلى تلازم عملية التلقي والإبداع، حيث يؤكد حضور المتلقي في ذهن المنشئ ليمارس رقابته الأولية على الرسالة المتبادلة بينهما. هذا الحضور يسمى في النقد الحديث، "القارئ الضمني"، وأبو هلال يرسم ملامح ذلك المتلقي. في أثناء مناقشته عيوب الكتابة، ومن خلال النصائح التي تجعل المبدع أكثر تجويدًا للنص. مثل الابتعاد عن المعاني التي يتطيّر منها. والبعد عن المتنافر بين الصدر والعجز، والابتعاد عن الوحشي من الكلام، وتُخَيَّرْ الألفاظ والابتعاد عن أخطاء القوافي وعيوبها. فعملية الإبداع الأدبي تنطوي على كثير من النقد، الذي تمارسه رقابة "المتلقّي الضمني". فهي صناعة غاياتها التجويد وسائلها الترتيب والصحّة، وتحيّز الألفاظ.

وهكذا نراه يستدعي المتلقي في كلامه عن عمل الإبداع، إلاّ أنّنا نراه يوسّع في ثقافة الشّاعر، لأن << الكتابة الجيدة تحتاج إلى أدوات جمّة، وآلات كثيرة من معرفة العربيّة

[1]- مراد حسن فطّوم، التلقي في القرن الرابع هجري، ص131.
[2]- مراد حسن فطّوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرّابع هجري، ص132، (المرجع السابق).
[3]-أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتاب والشعر)، ص385.
[4]- المرجع نفسه، ص385.

لتصحيح الألفاظ وإصابة المعاني وغير ذلك>>[1]. أما أهم ما يجب على الكاتب توخّيه، هو مخاطبة الناس (المتلقّين) على حسب أقدارهم وثقافاتهم، << فأول ما ينبغي أن تستعمله في كتابتك مكاتبة كل فريق منهم على مقدار طبقتهم وقوتهم في المنطق>>[2]. ثم يعمل على بيان جماليات صناعة الأدب من حسن النظم وجودة الرصف وغير ذلك، لان سعي المبدع إلى التجويد، من أهم ما يعزز التلقي القائم على القبول والاستحسان. وعلى الكاتب أن يوجز موقع الإيجاز لأنه محمود في مكانه، فلا يطيل، ويطنب لأن الإطناب محمودٌ في مكانه فالقول << القصد أن الإيجاز والإطناب يحتاج إليهما في جميع الكلام وكل نوع منه: ولكل واحد منهم موضع. فالحاجة إلى الإيجاز في موضعه كالحاجة إلى الإطناب في مكانه>>.[3]

إن الحديث على الإيجاز والإطناب، الذي يقودنا إلى النقد الحديث، ونظرية التلقي مباشرة. وهي أن ذلك يدخل في بحث القارئ عمّا يقول له النص، فالإطناب يعني الشرح والسّهولة والوضوح، وربّما يفيض اللفظ عن المعنى، إذ يصبح اللفظ مساويًا للمعنى والمعنى مساويًا للمعنى والمعنى مساويا لّلفظ << لا يزيد بعضهما عن بعض وهو المذهب المتوسّط بين الإيجاز والإطناب>>[4] أما في الإيجاز فنرى أن القارئ يسعى عن الكشف عن المسكوت عنه في القول، ويسعى إلى التوسع. فالإيجاز هو أن اللّفظ يقول أقل من المعنى، وهذا يلتقي مع نظرية ملء الفراغات عند "آيزر"، ومن أنواع الإيجاز، القصر والحذف، ويلتقي القصر مع رأي "آيزر" فيما سبق ذكره لأنّه << تقليل الألفاظ وتكثير المعاني >>[5] وهذا يدفع القارئ إكمال المعنى والبحث عن تمامه، والحذف على وجوه<<فمنها أن يحذف المضاف ويقيم المضاف إليه مقامه ويجعل الفعل>> له كقوله تعالى: {وَسْأَلِ القَرْيَةَ}[6] أي أهلها. فالحذف كالقصر يقلل اللّفظ عن المعنى ويجعل القارئ في حالة من البحث عن المعنى المتبقي والمسكوت عنه. ومن خلال عملية الغوص الدائبة في البحث عن بقية المعنى مما يجعل القارئ مشاركا في إنتاجه.

---

[1]- - أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، ص386.
[2]- مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص132.
[3]- أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، ص386.
[4]- المرجع نفسه، ص337.
[5]- مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص133.
[6]- سورة يوسف، الآية 85.

وعلى هذا نرى أن "العسكري"، يجعل البلاغة الأداة الثقافية الأولى التي يجب على المتلقي أن يمتلكها، بهدف تلقّي النص، لذلك فقد قد أفاض في شرح وجوههما، وكشف الوظائف التي تقوم بها في سياق الصناعة الأدبية شعرًا ونثرًا، والذي يتّصل بقضية التّلقّي، أنّه جعلها الثقافة التي يشترك فيها المبدع والمتلقّي، مما يجعلها مفتاحاً يتمكّن المتلقّي من خلاله أن يلج عالم الأدب، وهي تحقيق للعالم بها فوائد عديدة، أهمّها <<إدراك إعجاز القرآن مبنيّا على النظر والفقه والتذوّق، وفائدة نقديّة، قوامها إعانة العالم على النقد والمفاضلة والقدرة على تمييز الجيّد من الرّدئ>>.[1]

المبحث الثالث: الأصول المعرفية والفلسفية لنظرية التلقي.

لكل نظرية مرجعية فكرية تستسقي منها أفكار وتبرّر بها مقولاتها، وتتّكئ عليها فيما تذهب إليه، من هذا المنطلق اعتمدت نظريّة المتلقّي على مجموعة من المرجعيّات الفكريّة والمقولات الفلسفيّة؛ بعضها كان معلنا عنه والبعض الآخر كان وليد التّوافق مع مبادئها وأطروحتها النّقديّة.

هذه النظرية تتعدى البواعث الأدبية الصرفة حيث << تؤكد أن الفكر النقدي الحديث في المجتمع الغربي ليس فكرًا خالصًا للأدب، بل تتداخل في مفاهيمه الجوانب الأدبية والمنازع الفكريّة والمذهبيّة بصورة معقّدة يصعب معها أن تتعامل مع النظريّة النقديّة بمنظور أدبي مجرد عن بواعثه ونزعاته الفكرية المعاصرة>>[2] حيث نجد "روبرت هولب" في كتابه "نظرية التلقي" بعدد خمسة مصادر فكرية، أثرت في ظهور النظريّة وروجها داخل الأوساط النقديّة وهي: الشكلانية، بنيوية براغ، ظواهرية إنغاردن، هرومينوطيقا هانز جورج غادمير، وسوسيولوجيا الأدب[3].

مهنا من النقاد من عدة التفكيكية من أهم المدارس النّقديّة المعاصرة التي كان لها أثر واضح في نظرية التلقي، لاهتمامها بالقارئ، وإلغائها للمؤلف، إذ دعت إلى تعدد القراءات للنص الواحد.

---

[1]- أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين(الكتابة والشّعر)، ص 200.
[2]- محمود عبّاس عبد الواحد، قراءة النص وجمالياته، ص16، (المرجع السابق).
[3]- ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي (مقدمة نقدية) ،ص12، (المرجع السابق).

1)- الـظاهراتية:

تعد الفلسفة الظاهراتية من أهم الفلسفات التي ارتبطت بنظريّة التلقّي ارتباطًا وثيقاً، وقد نشأت عند "إدموند هوسرل" وإنعاردن التي تحولت إلى أسس نظريّة ومفاهيم إجرائية[1]، وأبرز المفاهيم الظاهراتية المؤثّرة في اتجاه النظريّة مفهوم التعالي ومفهوم القصدية، إن مفهوم التعالي هو النواة المهيمن في الفكر الظاهراتي، ويقصد به أن<< المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضًا في الشعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجيّة الماديّة إلى عالم الشّعور الدّاخلي الخالص>>[2].

وهذا يعني أن معنى إدراك معنى الظاهرة قائم على الفهم ونابع من الطاقة الذّاتيّة الخالصة الحاوية له، فالمعنى هو خلاصة الفهم الفردي الخالص، وقد عدّل "إنغاردن" تلميذ "هوسرل" من دلالة التعالي وذلك بتطبيقه على العمل الأدبي من خلال تبيان << أن الظاهرة تنطوي باستمرار على بنيتين: ثابتة ويسمّيها النّمطية وهي أساس الفهم، وأخرى متغيرة يسمّيها مادّية وهي تشكّل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي>>[3] والمعنى هو حصيلة التفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم.

أما المفهوم الثاني، مفهوم القصيدة أو "الشعور القصدي الخالص": ويعني به هوسرل << تلك الخاصية التي تنفرد بها التجارب المعاشة بكونها شعورًا بشي ما>>[4] فمنهم من هذه العبارة أن المعنى لا يتشكّل من التجارب أو المعطيات السّابقة، بل من خلال ما يسمّى بالفهم الذّاتي والشعور القصدي الآني إزاءه لذلك حصر "هوسرل" الفينومينولوجيا " بدراسة الشعور الخالص وأفكاره القصدية باعتباره مبدأ كل معرفة>>[5] .

فالذّات العارفة هي التي تقصد شعوريّاً إلى موضوع ما، وهذا ما يؤكّد حضور الذات في الموضوع وحضور الموضوع في الذات، ولا تعني القصدية هنا ما أراد المؤلف أن يقوله أو ما قصد إليه بقدر ما تفصح عن بنية الفعل الذي نتصوره بالذّات أو نفع به مفهوما. وقد غدا مفهوم القصديّة فيما بعد المفهوم المركزي لما يعرف بمقاربة التفاعل الأدبي عند

---

[1]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص75، (المرجع السابق).
[2]- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص34، (المرجع السابق).
[3]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقّي، ص79، (المرجع السابق).
[4]- المرجع نفسه، ص79.
3- سامح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل، دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، ط1، 1991، ص134.

أقطاب نظرية التلقي؛ فالنص الأدبي ظاهرة لا تتعين قيمتها الحقيقية إلاّ من خلال التوجّه القصدي للمتلقّي وبهذا فإن << إدراك الظّاهرة الأدبيّة بقصديّة إنغاردن قائم على عامل يوجد في ذاتها وآخر يوجد خارج ذاتها (المتلقي)>>.[1]

ومثل هذه المفاهيم عن الظاهرة ستوجه القراءة لتبحث عن العلاقة بين الذّات(القارئ) والموضوع (النص) والتفاعل الحاصل بينهما، ذلك أنّه من خلال هذا التّفاعل تنتج الإحالة القصدية التي تعبر عن مستويات إدراك القارئ للنص، مما يؤدّي إلى استخراج مفاهيم جديدة تقوم علة البحث عن القراءة كشرط لوجود النص.

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

- طبقة صوتيات الكلمة.
- طبقة وحدات المعنى.
- طبقة الموضوعات المتمثّلة.
- طبقة المظاهر التّخطيطيّة[2].

وهذه (الطبقات الأربعة) ذات وظائف جماليّة، بمعنى أن هناك صياغات صوتيّة للكلمة المفردة، وصياغات صوتية مرتبطة بالحملة أو التتابع الجملي في نص ما. وهو يميز في الكلمة المفردة بين الصّوت بوصفه بنية نمطيّة والصوت بنية مادّية.[3]

وترتبط هذه (الطبقات الأربعة) مع بعضها البعض بعلاقات من جهة، وعلاقات بمدرك العمل الأدبي (المتلقي) من جهة أخرى، وتعتبر طبقة "المظاهر التخطيطية" هي الإجراء الذي تطور فيما بعد واصب حالاهم عند "آيزر" وأتباعه، فقد تبناها وقولبها في شكل جديد أسماه الفجوات والثغرات التي لا يكاد يخلو منها أي نص أدبي – عدا النصوص البسيطة الواضحة- وهي تحتاج إلى ذات أخرى غير المؤلف لتقوم بملئها، وهنا يأتي دور المتلقي بواسطة فعل الإدراك والفهم ليقوم بعمليات الرد والتعليق. ‹‹والعمل الأدبي لا يعني

[1]- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، بيروت، ط1، 192، ص340، (مرجع سابق).
[2]- ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، ص38 ، (المرجع السابق).
[3]- ينظر: عودة ناظر خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التلقّي،ص84، (المرجع السابق).

بالتحديدات الدقيقة، بل يلجا بإستمرار إلى أسلوب التعويض؛ أي أنّه يعوض التفاصيل بإشارات دالة في صياغاته اللغوية››.[1]

2)- الهيرومينوطيقا (التأويلية):

هي فن "التأويل" ونعني <<فن تأويل وتفسير النصوص وتبين بنيتها الداخلية والوصفية ووظيفتها المعيارية، والبحث عن حقائق مضمرة في النصوص وربما مطموسة أحيانًا لاعتبارات تاريخية ايدولوجية>>.[2]

يعتبر "هانز جورج غادمير" المنظر الغربي لقضايا التأويل بلا منازع، وقد ارتبط أصل التأويل -عنده- مع الاهتمام باكتشاف المعنى الصحيح للنصوص؛ حيث كان يرى بان <<التأويلية تطالب بالكشف، بتقنيات خاصة، عن المعنى الأصلي في التقليدين: الأدب الإنساني والتوراة>>[3] وهنا من يرى أن"الهيرومينوطيقا" هي <<شبكة معقدة من الإجراءات، وجهاز متطوّر من القنوات والأدوات التي بواسطتها نستطيع التحكم في نظام التلقي>>[4] وبهذا المعنى التأويلية ليست فهما للمعنى السطحي، بل إنها جهاز تحاول من خلاله استخلاص جملة من المعطيات والأدوات التي تمكننا من مقاربة النص المقروء بالنص المؤول.

يركز "غادمير" << على ثلاث مفاهيم ترتبط مع بعضها اِرتباطا جدليًّا في العملية الهيرومينوطيقية، لا اِرتباط منهجيا تصاعديا تترتب فيه خطوة على خطوة سابقة، فإذا كانت الهيرومينوطيقا بشكل عام هي اتجاه في التفسير، فان التفسير لا يكون ممكنا إلا من خلال الفهم والحوار>>[5].

إذن فالتفسير – حسب غادمير- يتطلب الفهم، وهذا الأخير لا يتم إلا بوجود عنصر الحوار، وبالتالي هذه المفاهيم الثلاثة كانت المحطة التي انطلق منها "غادمير" عندما حاول الدّفاع عن <<الهيرومينوطيقا الفلسفيّة>>. وهذا يقودنا إلى القول أنَه يحاول - بشكل أو بآخر- بناء موقف "هيدجر" عندما اعتبر إن <<الهدف من تأويل النص ليس البحث في

[1]- سعيد توفيق، الخبر الجمالية، ص410.
[2]- عودة ناظم خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص87، (المرجع السابق).
[3]- روبرت هولب، نظرية الاستقبال رؤية نقدية، تر:رعد عبد الجليل، دار الحوار، اللاذقية،1992، ص38.
3- عبد المالك مرتاض، نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراء. دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ص180.
[5]- سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص84، (المرجع السابق).

مقاصد المؤلف، بل النص نفسه>>[1]. وبالتالي فالتفسير الصحيح هو ذلك التفسير الذي يوظف فيه المفسر كل خبراته وما توفر لديه من معلومات مسبقة على النص.

إن عملية التلقي – حسب غادمير– <<ليست متعة جمالية خالصة تنصب على الشكل ولمنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الجدال بين المتلقي والعمل>>[2]. وهذا يبيّن مدى أهمية كل من العمل والمتلقي في العملية التواصلية، إنّها علاقة تقوم على التفاعل والمشاركة بين الاثنين.

ومن هنا فانه لا يمكن أن تعتبر الهيرومينوطيقا مجرد لا تأويل لرموز النص لان ذلك تحديد ضيق، لسببين كون الرمزية لا تفصح عن مقاصدها جراء تعدد المعاني، والثّاني أن هذا التأويل يعطي مجالا لتأويلات عديدة لا حصر لها.

إن <<العمل الأدبي لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة منجزة مكللة التصنيف بمعنى، فالمعنى يعتمد على الموقف التاريخي لمن يقوم بتفسير هذا العمل، كما أن كل تفسير لأدب الماضي ينبع من حوار بين الماضي والحاضر. وأنّ محاولاتنا لفهم عمل من الأعمال الأدبيّة، إنّما تعتمد على الأسئلة التي يسنح لنا مناخنا الثقافي الخاص بتوجيهها>>[3]. فالواجب أمام هذه القضايا التي تثيرها فعل التأويل –غادمير- هو إخضاع الزمن الغابر لمعايير الفهم الخاصة بالذات مادامت هذه الذات وراهنا لا يقطعان حبل الصلة بالماضي، وما دام أيضا فهم الماضي هو الآخر لا يتحقق إلا في ضوء الجزئية الموجودة في الحاضر الآتي.

وبمنظور "غادمير"، الرهان معقود على النظرية الهيرومينوطيقية في هذا الصدد، حتى وان بدت إشكالية إدراك الماضي أو إحراز فكرة ذات صلة بالتاريخ من الناحية الإجرائية على درجة من التعقيد والصعوبة بما كان، ومرد ذلك – بتقديره- أن الهيرومينوطيقا تطرح مسألة الفهم في نقطة تقاطع اندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي، وهو الإِندماج أو

[1]- سامي اسماعيل ص85.
[2]-المرجع نفسه، ص85.
1- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب لتوزيع المطبوعات القاهرة، ط1،1999، ص84.

الإِنصهار الذي يمنح للحاضر مساحة للتحرك، تتخطى القصدية الراهنة وتربط التواصل مع الماضي، فاسحة لهذا الأخير مكانة للتواجد في الحاضر يتلقفها الفهم للتو ويمسك بها[1].

توج "غادمير" فرضياته حول التأويل بصفة عامة، وتفسير الأعمال الأدبية بصفة خاصة، بحيث طرح اصطلاح إجرائي تمثّل في "الأفق التّاريخي"[2]، له مفهوما فحواه، <<مساحة الرّؤية التي تتضمن كل ما يمكن النظر إليه من موقع ما>> وبرنامج اِشتغاله تفسير التاريخ بغية تحقيق الفهم، عن طريق تجسيد الهوة بين الزمن الغابر والعهد الآني، وكذا مقارنة المعاني ووجهات النظر، عملا بالقاعدة الثابتة من أن القارئ يستحيل أن ينزع ذاته من المعارف الجاهزة والحقائق المستقرة في محيطه الثّقافي.

ولقد فتح "غادمير" بهذا المصطلح النظري – القديم الجديد- نافذة التناول على سجّلات التاريخ، بما تنطوي عليه من أفكار سابقة وإدراكات وخبرات، التي برأيه لا مناص من الأخذ بها إذا توخينا فهما شاملا وكاملا، وذلك لأنه لا يمكن أن تقرأ النّصوص القديمة إلا في سياق الأفق الذي تتكون فيه رؤيتنا، وأيضا الأفق الموازي التاريخي الذي أنتجت في حقبة الزمنية هذه الأعمال واِحتضن قراءتها.

وعلى هذا الأساس، فان الفعل الذي ينبغي أن تنهض به القراءة في ظل الهيرومينوطيقا، هو مهمة تجسيد الفجوة بين الأصالة والمعاصرة ووصل التراث بالحداثة، حتى يتسنّى الوقوف على معاني الأعمال الأدبية وكيفيات تحولها عبر التاريخ، وبالمقابل الإمساك بالمعايير التأويلية وطرائف اِنشغالها، ومن ثم موضعه قابلية للفهم.

كان لهذه الإسهامات اثر جليل في إرساء دعائم نظرية التلقي، فقد أخذ "آيزر" مفهوم الفراغات، وطور "ياوس" أفق التوقع أو الانتظار، وكانت لهذه الأصول المعرفية والفلسفية دور مهم في تشكيل الأسس النظرية والفلسفية الرئيسية لجمالية التلقي، وقد أوضح أصحاب النظرية أنفسهم في أكثر من مرة امتنانهم للفلسفة الظاهراتية الهيرومينوطيقا.

1- عبد الناصر حسن محمد نظرية التوصيل و قراءة النص الادبي ص86

2- المرجع نفسه، ص86.

المبحث الرّابع: نظرية التلقي في جامعة كونستانس:

نشأت نظرية التلقي مع نهاية الستّينات من القرن العشرين (حوالي سنة 1967م) بألمانيا الغربية، في "جامعة كونستانس" الواقعة جنوب ألمانيا على بحيرة بودنزي وأشهر روادها "هانز روبرت" "ياوس" و "فولفغانغ آيزر".

سمي هذا الاتجاه النقدي بأسماء مختلفة منها << اتجاه جمالية القراءة، جمالية التلقي أو التقبل، نظرية الاستقبال، نظرية التلقي>>[1] جاءت هذه النظريّة كرد فعل على ثلاث مدارس كانت سائدة في الدراسات النقدية الألمانية أنداك وهي: مدرسة التفسير الضمني، المدرسة الماركسية، مدرسة فرانكفورت[2].

وقد نشطت مدرسة كونستانس داخل ورشات جامعية كونستانس وخارجها، وبدأت في الذيوع حينما نشر "ياوس" مقالة بعنوان" تاريخ الأدب بوصفه تحديا لنظرية الأدب" عام 1967م. ثم تلاه بمقال "التغير في نموذج الثقافة الأدبية" عام 1969م. ألم فيها بالخطوط الأساسية للمناهج الأدبية ودعا لظهور نظرية تكون بمثابة منهج جديد لإعادة النظر في القواعد القديمة وإعادة تقويم الماضي، فضلا على ما ادعته لنفسها من قدرة على التعامل مع الأعمال الأدبية المحدثة[3]. إثر كل هذا كثرت المنشورات حول هذا الموضوع في مجلات متخصصة في التلقي. حاول فيها أقطاب هذه المدرسة التعريف بنظريتهم وبتصوراتها بشان الإجراءات النقدية المتداولة في قراءة النص الأدبي وتاريخه.

ونتيجة لذلك خصص المؤتمر التاسع لرابطة الأدب المقارن العالمي لعام 1979م أعماله في موضوع "الاتصال الأدبي والتلقي" وهذا ما جعل تطبيقات هذا المنهج تعرف انتشارا وتنوعا في شتى حقول الأدب[4].

جاءت هذه النظرية لتثور على المناهج السابقة، ونقصد بها المناهج السياقية (خارج نصية) التي اتخذت من السياقات التاريخية والنفسية والاجتماعية ركائز لها لولوج النص وفك رموزه، كما ثارت على المناهج البنيوية التي ترى النص مجموعة من العلامات

---

[1]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص122.

[2]- ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص123.

2- ينظر: بسام قطُوس، تمنع النص متعة التلقي قراءة ما فوق النص، أزمنة للنشر والتوزيع ، الدوحة، ط1، 2002، ص09.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص09.

اللغوية التي تغنينا عن النظر إلى السياقات التي جاءت في إطارها، وذلك عبر التفكيك والتركيب.

ومن أهم المبادئ التي جاءت بها نظرية التلقي أنّها أعادت الاهتمام بالقارئ واعتبرته محورًا أساسيا في العملية الأدبيّة، لكونه المعني الأول بالخطاب الأدبي ولكونه الّطرف المباشر في التّفاعل مع النّص وصياغة معناه. ولقد جاءت هذه النّظرية لتؤسس بعدا جماليًّا للنص يتمثّل في قراءة النّص الأدبي من خلال إضافة عناصر جديدة لمكوّنات العمليّة الإبداعيّة، والكشف عن أمور جوهريّة عند تفسير وتأويل النص من خلال تركيزها على محور أساسي ألا وهو "القارئ".

ولم تقتصر هذه النظريّة على فاعليّة القارئ فقط، بل << فتحت أفاقا جديدًا في مجال التأويل ولم تعد غاية دراسة الأدب هي المعرفة فحسب، بل معرفة طرائق المعرفة وإمكانياتها وممكناتها>>.[1] مما يعنيان الوقوف على دلالات النص لا يكون فقط بالتفسير وإنّما يتعدّاه إلى التّأويل.

إن الخبرة الجمالية النقدية التي استثمرتها كتابات نظرية التلقّي وندواتها - داخل ورشات جامعة كونستانس وخارجها- لهي خبرة أجيال بأكملها، حاولت عبر مسحها الزّمني أن توجد لذاتها عراقتها وخصوبتها المعرفتين في آن واحد. إن مسألة التلقي هي جوهريّا إشكال تاريخي ممتد من فعل القراءة ووقع القارئ، أي إشكال التّواصل الذي يبحث عن أصوله من خلال الوصول إلى الوعي الجمالي الذي صنع دهشة الفنان ويهز مشاعره.إنّه مسار سحيق زمنيا حاولت نظرية التلقّي – من خلاله- تجميع متاعها وإرثها منذ شعريّة أرسطو إلى الظاهراتية الهيرومينوطيقا.

كان التلقي قبل هذه النظريّة ضيق المفهوم، فجاء أصحاب هذه النّظريّة فوسّعوا المفهوم، وأقاموه على دعائم موضوعيّة ومعرفيّة وفلسفيّة، واعتمدوا على التجربة الجمالية بأبعادها الثلاثة: البعد الاستقبالي، البعد التطهيري والبعد التواصلي[2].

إنّ الحديث عن "جمالية التلقّي" يستدعي الحديث عن مقترحات "ياوس"و"آيزر" التي تصب في هذا الاتجاه.

---

[1]- محمود عباس عبد الواحد، عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص18.

2- ينظر: رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد صفاء الحسين، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص26.

1- جهود هانز روبرت ياوس:

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

ولهذا "فياوس" يدعو إلى أن يكون التاريخ << تسجيلاً لمختلف قراءات الأثر الواحد عبر الزّمن وليس تقسيمًا للأدب غبر العصور، ودراسة كل عنصر أدبي على حدّة من حيث العادات والأعراف التي عرفتها بيئة الأديب عند إنتاج النص >>[2].

وبما أن "ياوس" أفاد كثيرا من إرث زعماء الهيرومينوطيقا وعلى رأسهم "غادمير"، فقد استنطق أفكار حول مفهوم الأفق التاريخي ليصوغ منه مفهومه الإجرائي المعروف "بأفق الانتظار"، كما أفاد من مفهوم "خيبة الانتظار" عند "كارل بوبر" وهذا بعد إدراكه مدى استطاعة هذين المفهومين في إرضاء تطلعاته نحو البرهنة على ما لفعل التلقي من أهميّة في فهم الأدب والتأريخ له.

يعد **"أفق الانتظار"** من المفاهيم التي ركّز عليها "ياوس" وهو عبارة عن ذلك الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل، فيبدو وكأنّه <<أداة أو معيار يستخدمه المتلقي لتسجيل رؤيته القرائية بوصفه مستقبلا لهذا العمل أو ذاك>>[3].

ويفهم من هذا التعريف أن القارئ المتمرّس الذي تعوَد على التعامل مع مختلف الأعمال الأدبيّة، ينتظر أو يتوقّع أشياء وهو يباشر النص. وقد تصدق توقعاته، فلا يكون لما يقرأ وقع مميز في نفسه وبالتالي يكون الانطباع فاترًا، وقد لا يصدق بحيث تكون الأعمال راقيّة يراوغ فيها الكاتب قراءه مما يجعل أساليبها مخالفة لتوقعاته. وحسب "ياوس" فإن <<الأعمال الأدبيّة الجيّدة هي وحدها القادرة على جعل انتظار قرائها يمنى بالخيبة، أما

[1]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص121، (المرجع السابق).
1- علي آيت أوشان، السياق والنص الشّعري، من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2000، ط1، ص102.
2 - محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص220.

الأعمال البسيطة فهي تلك التي ترضي آفاق انتظار جمهورها وإن مآل مثل هذه الأعمال هو الاندثار السّريع>>[1].

وفي مقال "لياوس" بعنوان "نظرية الأجناس وأدب العصور الوسطى" نجده يربط بين أفق الانتظار ونظرية الأجناس، <<فأفق الانتظار هو ذاك الذي يتكوّن عند القارئ من خلال تراث أو سلسلة من الأعمال المعروفة السابقة وبالحال الخاصة التي يكون عليها الذهن وتنشأ مع بروز الأثر الجديد عن قوانين جنسه>>[2].

وفيما يبدو من خلال القول الأخير أن أهمية الأفق تتمثّل في ارتباطه الوثيق بدراسة تطوّر الأجناس (الأنواع الأدبيّة)؛ فالمتلقي هو مقياسها وذلك من خلال المعايير التي استقاها من تجاربه السابقة، فمجموعة التفسيرات التي ترافق الأعمال الأدبيّة عبر العصور وتراكمات الفهم لدى المتلقّي إنّما تؤدّي إلى تطوّر النوع الأدبي[3].

يشكل **تغيير الأفق** عند التعارض الذي يحصل عن عدم استجابة النص لانتظار المتلقي، إذ يخيب ظنّه في مطابقة معاييره السابقة مع معايير العمل الجديد، وهذا الأفق هو الذي تتحرّك في ضوئه الانحرافات والانزياح عما هو مألوف، لذلك فلحظات الخيبة مهمة جدا بالنسبة للمتلقّي، حيث يحدث فيها تأسيس الأفق الجديد مما يسهم في تطور الفن الأدبي باستمرار[4].

ثمّ أن تغيّر الأفق ينتج عن اكتساب وعي جديد على المسافة الجمالية؛ وهي المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود مسبقاً والعمل الجديد، والتي تعد مقياس أو محطة يعتمد عليها في التأريخ للأدب << فتاريخ تأويلات عمل فني عبارة عن تبادل تجارب أو حوار أو لعبة أسئلة وأجوبة>>[5]. ولهذا كان طبيعيّا أن يكون اهتمام "ياوس" بالتلقي منطلقا من حقل تاريخ الأدب.

---

[1]- رولان بارت، لذة النص، ص27، (المرجع السابق).

1- نادر كاظم، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمداني في النقد العربي الحديث (دراسة أدبيّة)، الموسوعة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2003، ص33.

2- ينظر: حميد لحميداني، قراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النّص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص14.

[4]- ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقّي، أصول وتطبيقات، ص47، (المرجع السابق).

4- هانز روبرت ياوس، جمالية التلقّي والتواصل الأدبي، مدرسة كونستانس الألمانيّة، تر: سعيد علوش، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع38، 1986، ص107

إضافة إلى أي عمل لا يأتي من فراغ بل لا بد له من أصول ومرجعيّات.وهو موجه إلى جمهور متسلّح بمرجعيّات ومعايير اكتسبها عن طريق تعامله مع النص أو نصوص أخرى.

2- إدراج المتلقي في بناء المعنى الأدبي عند "فولفغانغ آيزر":

كانت انطلاقة "آيزر" من البداية نفسها التي كان ينطلق منها "ياوس" وهي الاعتراض على مبادئ المقاربة البنيوية، والاهتمام بدور المتلقي في قضيتين أساسيتين: هما تطوّر النوع الأدبي وبناء المعنى[1].

تأثّر فكر "آيزر" بالظاهراتية وعلى نحو خاص بأعمال "إنغاردن" ومع أنّه لا يستبعد العوامل الاجتماعيّة والتاريخيّة فقد جعلها لاحقة بالمسائل النصّية، وكما يقول "روبرت هولب": << فإن آيزر يبدو مشتغلا بعالم التأثير الأصغر>>[2].

وقد تعرّض آيزر إلى قضيّة التأويل الكلاسيكي، حيث رأى أنّه لم يعد صالحا لتحقيق المقاربات الجديدة للمعنى لأنّه يحط من قيمة الأعمال الفنّية حينما يعدّها مجرد انعكاس للقيّم السّائدة، وعلى العكس من ذلك فقد استحدث الفن المعاصر آلية جديدة تم التّركيز فيها على التّفاعل الحاصل بين النّص وميولات القارئ من جهة، والمعايير التّاريخيّة والاجتماعيّة من جهة ثانيّة[3].

وفي سياق اهتمامه بقضية بناء المعنى من قبل القارئ، تحدث "آيزر" عما أسماه ب"الفجوات "أو "الفراغات" والمقصود بها << أن الكاتب لا يصرح بعض التّفاصيل أو أنّه يشير إلى دلالات محتملة بطريقة غير مباشرة>>[4].

هنا يأتي دور القارئ لملء الفراغات وإظهار الخفي لفك المعاني قصد الوصول إلى إبراز جمالية النّص. ولهذا إذا كان الفراغ يمثّل معنى غائب، فإنّ إحضاره إلى عالم الإشارة يحتاج إلى قارئ يقظ مثقف يستطيع تأسيس العلاقة الجدليّة بين الدّال والمدلول لتشكيل

[1]- ينظر، ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التلقّي، ص147، (المرجع السابق).
[2]- روبرت هولب، نظرية الاستقبال، ص201،(المرجع السابق).
[3]- ينظر، سامي إسماعيل، جماليات التلقّي، ص45، (المرجع السابق).
[4]- بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، 1998، ص58.

الدّلالة. << وذلك كلّه يعتمد على الوجود اللفظي الذي يؤسس قيمة الكلمات ويجعلها ذات قيمة ثائيّة حضور وغياب، وجود ونقص>>[1].

نستنتج مما سبق أنّ الفجوات هي التي تسبّب التفاعل بين النّص والقارئ، وتولد الاتصال أثناء عمليّة القراءة، وحين يردمها القارئ يبدأ التّواصل الفعلي. وهنا يكسب النص الأدبي طبيعة حركيّة، ويصبح متجدّدا من قراءة إلى أخرى هذه الأخيرة التي تتنأى به عن الجمود والثّبات. ويصف "آيزر" الفراغ عامّة بأنّه << شاغر في النّظام الإجمالي للنص يؤدّي ملؤه إلى تفاعل أنماط النص، إن الفراغات تعيق تماسك النّص وبذلك تحول نفسها إلى حوافز لخلق الأفكار>>[2]. فالقارئ هنا مدعو لأنّ يجعل هذه الفراغات تؤثّر في النص، كي يبدأ الموضوع الجمالي في الظّهور وتنظم المشاركة بين القارئ والنص مجلية التّرابط الوثيق بين بنية الفراغ والذّات القارئة.

بالإضافة إلى مفهوم الفراغات جاء "آيزر" بمفهوم آخر أسماه "القارئ الضمني" أو المضمر وهذا القارئ يمثّل أهم ما جاء به من مفاهيم إجرائية وقد ميّزه عن غيره من القراء الآخرين كالقارئ الجامع والمخبر والقارئ المعاصر وغيرهم من القراء، حيث رأى أنّهم يعبرون عن وظائف جزئيّة عاجزة عن وصف العلاقة بين العمل الأدبي ومتلقيه على عكس قارئه الذي يراه الوحيد المؤهّل لقراءة النص وإعادة إنتاجه من جديد. لكن هذا القارئ في نظر "آيزر" << ليس له وجود في الواقع، ولا يرتبط بشكل من أشكال الواقع المحدد، بل يتحرّك مع النص باحثاً عن بنائه وواضعا يده على فراغاته>>[3].

وعلى هذا (فالقارئ الضمني) عند "آيزر" مجرّد تصور. لأن له مظهرين: مظهر نصّي ومظهر تجريبي، ففي الوقت الذي يحاول أن يفصل فيه ويميّز، يقوم بالرّبط والجمع في الوقت نفسه.

يرى "آيزر" أن لكل نص أدبي مرجعيّات خاصّة في إمكان المتلقي المساهمة في نشأتها عبر تمثّله للمعنى الكامن داخل النّص، وقد حاولت البنيويّة من قبل البحث عنها من خلال

[1]- عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثّقافي، جده، ط1، 1985، ص46.

1- وليام راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يوسف عزيز، دار المأمون لنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 1987، ص46.

2- موسى ربابعة. جماليات الأسلوب والتلقّي: دراسات تطبيقيّة، دار جرير للنشر والتّوزيع، عمان، ط1، 2008، ص106.

مادّة اللّسان، بينما سعت جمالية التلقّي إلى الكشف عنها من خلال علاقة قابعة داخل الخطاب نفسه ولضبط هذه المرجعيّات أوجد "آيزر" مجموعة من المفاهيم رأى أنّه من شأنها الإسهام في إعادة إنتاجها وتكوينها وهذه المفاهيم هي:

- سجل النّص: إن النص لحظة قراءته ولكي يتحقق معناه، يتطلّب إحالات تؤول إلى كل ما هو سابق عن النّص وخارج عنه من قيّم وأعراف اجتماعيّة وثقافيّة وهنا تتكوّن عناصر دلاليّة على حساب أخرى.
- الإستراتيجية: يقول "آيزر" بأنّها << تربط عناصر السجّل بعضها ببعض، وتقيم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقّي، كما أنّها ترسم معالم موضوع النص ومعناه وشروطه>>[1] وهي عبارة عن إجراءات تمثل مجموع القواعد التي يجب أن توافق تواصل النص مع القارئ بنجاح.
- مستويات المعنى: النص من وجهة نظر "آيزر" لا يظهر في نمط محدد من العناصر، وإنّما يتأسس وفق مستويات بفعل الإدراك الجمالي. يتم في ضوئهما بناء المعنى هما: المستوى الأمامي والمستوى الخلفي.
- مواقع اللاَ تحديد: على عكس "إنغاردن" الذي كان يؤمن بأن مساهمة المتلقي في ملء هذه المواقع يتم بتلقائية تامة، فإن "آيزر" يدرج هذه العملية في إطار يمكّن القارئ من التفاعل من النص عبر سلسلة من الإجراءات المعقّدة، تشمل استحضار المتلقي سجل النّص مدعمًا إياه بخبرته الخاصة وثقافته في فهم النّصوص>>[2].

1- عبد الجليل مرتاض، الظاهر والمختفي: طروحات جدليّة في الإبداع والتلقّي، ديوان المطبوعات الجامعيّة،(بن عكنون، الجزائر)، 2005، ص101.

2- ينظر، محمد مفتاح، دينامية النص. تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، بيروت، ط3، 2006، ص42.

الفصل الثاني: قراءات في ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"- لأمل دنقل-

المبحث الأول: التّعريف بالشّاعر "أمل دنقل".

المبحث الثَاني: التناص في شعر أمل دنقل.

المبحث الثالث: أساليب التضاد في شعر دنقل.

المبحث الرابع: المفارقة في شعر أمل دنقل.

المبحث الأول: التّـعريف بالشّاعـر:

"محمد أمل فهيم أبو القاسم محارب دنقل" من مواليد قرية القلعة في محافظة "قنا" أقصى جنوب مصر، ولد في 23 يونيه 1940م.

كان والده عالما من علماء الأزهر، حصل على شهادة الأزهر سنة 1940م فأطلق اسم "أمل" تيمنًا بالنجاح الذي أدركه، وكان يعمل مدرّسًا للغة العربيّة ويكتب الشّعر، ويملك مكتبة ضخمة تضم كتب الفقه والشريعة والتّفسير وذخائر التّراث العربي، التي كانت المصدر الأوّل لثقافة الشّاعر[1].

كان الألم هو الحضانة الأولى للعظماء، إذ توفي والده وهو في العاشرة من عمره، فتحمل شأنه وشأن إخوته وأمه وهو صغيراً، أمضى حياته متنقّلا من مكان لآخر وكأنّه لم يعرف الاستقرار فليس ثمّة مكان - في نظره - أفضل من مكان، ولكن هناك أشخاص يرتاح لوجودهم أكثر من غيرهم، وهذا التنقّل يوحي باضطراب هذا الفتى، وبحثه عن الحقيقة فهو لا يهدأ ولا يستقر على حال، يكثر من التأمّل والمراقبة، لعله يخرج بشيء من خلال تحليله واستنباطه للأمور[2].

لم يكد ينهي أمل دراسته بالسنة الأولى الثّانوية، إلاّ وكان ينظّم القصائد الطوال يلقيها في اِحتفالات المدرسة بالأعياد الوطنية والاجتماعيّة والدّينيّة[3].

وأثارت هذه المطولات أحاديث زملائه وأحقادهم أحيانا. فبين قائلا بأن ما يقوله من شعر ليس له. بل هو لشعراء كبار استولى على أعمالهم من مكتبة أبيه، وبين من يرى انه لوالده عثر عليه في أوراق أبيه، ونحله لنفسه، لكن الحقيقة هي أن "أمل" كان صاحب هذه الأشعار، وكان صاحب موهبة شعريّة منذ الصّغر، حيث يشرح سبب ميله للشعر في هذه السن الصّغيرة (البدايات الشّعريّة) قائلا:<< البدايات الشّعريّة لي مثل البدايات الشّعريّة لأي شاعر في سن معيّنة، في الخامسة عشر والسادسة عشر، يجيش وجدانه بمشاعر كثيرة،

1- ينظر، عاصم "محمد أمين" بني عامر، لغة الّتضاد في شعر أمل دنقل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1425هـ/ 2005م، ص15.

[2]- ينظر، نفس المرجع، ص15.

[3]- ينظر، عبلة الرّويني، الجنوبي، مكتبة مدبولي ، القاهرة، ص09.

ومتضاربة وغير مفهومة، فيلجأ إلى الكتابة المفهومة الأدبيّة كنوع من التنفيس لهذه المشاعر>>.[1]

أنهى دراسته الثانوية بمدينة "قنا" (سنة 1957م)، والتحق بكلية الآداب في القاهرة (سنة 1958م)، لكنه انقطع عن متابعة الدراسة ليعمل موظفا بمحكمة "قنا" وجمارك السويس والإسكندرية، ثم موظفا في منطقة التضامن الأفرو آسيوي.

لكنّه لم يستطع المواصلة في هذه الوظيفة، لذا ترك العمل واتجه بإخلاص إلى الشّعر، واستمرّ شعره هادفا ثائرًا على الواقع، وأحيانا ساخرًا منه بأسلوب يحيل هذه السّخرية إلى إبداع شعري غاية في الشفافية، تطلق في ذهن القارئ كثيرًا من المعاني الشّعريّة[2].

تعدّ "هزيمة 1967" بداية الانعطاف الحقيقي نحو الشّهرة ونحو الشّعر، فقد كرّست المآسي العظيمة الشّعراء العظام، ومأساة فلسطين هي التي خلقت وكرست أهم شعراء العرب أمثال "محمود درويش" وغيره. وفي هذه الأيّام نشر "أمل" قصيدة جريئة أكدت خطواته على طريق الشّعر بعنوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" التي كانت عنوانًا لأهم دواوينه[3].

أصبحت هذه القصيدة من تاريخ نشرها إلى أوائل السبعينات على كل لسان فليس قبلها قصيدة، وليس بعدها قصيدة، نالت ما نالته من الشهرة والذيوع، فقد ارتبطت بالجرح القومي الأكبر، وهي الهزيمة العربية في عام 1967م.[4]

تزوّج سنة 1978م من الصحيفة "عبلة الرويني" التي كانت تعمل بجريدة الأخبار ولأنه كثير التّرحال ولا يملك ما لا يعدُّ به السكن، فإنّه كان ينتقل مع زوجته من فندق إلى آخر.

أصيب الشّاعر "أمل دنقل" بالسرطان في سن الأربعين، فدخل المستشفى للعلاج لثلاث سنوات، صارع خلالها الموت دون أن يكفّ عن حديث الشّعر، وتوفي في 21 مايو

---

[1]- جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث(أمل دنقل)، دار الشروق،، بيروت، ط1، 1984م، ص352.

[2]- ينظر،المرجع نفسه،ص354.

3- ينظر، أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة(أمل دنقل أحاديث وذكريات بقلم عبد العزيز المقالح)، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1985، ص10.

[4]- المرجع نفسه، ص11.

1983م، بعد حياة زاخرة بالشّعر، متطلّعة إلى الأمثل، رافضة للواقع المتدهور، طامحة لعالم أفضل، رحل دون أن يترك حدثًا بلا قول.[1]

- **حيـاتـه:**

نذر الشاعر "أمل دنقل" نفسه للارتقاء بأمته ورفض الخضوع والاستسلام، فوظيفة الشعر لديه الرفض والتمرّد << لم يكن أمل يخاف من شيء أو يخاف على شيء>>[2]. حتى يخضع ويستكين، فانطلق يعزف الحان الثورة والرّفض[3] والتمرّد، وبث روح الوطنية والخلود في أمة كان لها ماض عريق، آملا أن يكون لها مستقبل عظيم، فجاءت "قصائد خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدّين"، و"الوصايا العشر"، و "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"[4].

ولقد ساعدته عفويته المنطلقة وطبيعته غير المنضبطة على الاحتفاظ بنقائه وتمرده، لهذا كان وصف الشاعر الصعلوك[5] يترددا كثيرا في الأوساط الأدبية المصرية كلما ذكر، وكان يحرص على البقاء دوما في خط الشّعب والدّفاع عن آلامهم وأحلامهم، ولقد اختار كتابة الشعر لأن ذلك ينسجم وشخصيته القوية الثائرة المحبة للتّغيير، الرّافضة للاستسلام.

نشأ في ظلّ اِحتدام الشعر السياسي والاجتماعي في مصر، وهذا ما جعله يكتسب صفة الشّاعر المتمرّد الرّافض بامتيّاز[6]، إذ كان الشّاعر معارضة تصريحًا لا تلميحًا؛ فكان يقول رأيه الواضح والجازم والحاسم بجلاء من خلال الشّعر، ولقد كان رفضه رفضًا إيجابيًّا؛ فان الماثل لسيرته وأعماله يجعل المتلقي يلمس تلك النّفس المهتمّة بأمر أمّتها.

كان عاشق الحياة والنّاس معًا، تقول عنه زوجته "عبلة الرويني":<< عاشق للحياة، مقاوم عنيد، يحلم بالمستقبل والغد الأجمل مع قدر كبير من العدميّة يزدري فيها كل شيء، ويؤمن بحتمية موته، ولقد أدرك"أمل" دائما أن قوته الحقيقيّة هي شعره، ولهذا لم يتخلّ في أية لحظة من لحظات تعامله وحياته، عن سلاحه الوحيد، كتابة الشعر، إن المدخل الحقيقي

---

[1]- ينظر، عاصم "محمد أمين" بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ص15، (مرجع سابق).
[2]- عبد العزيز المقالح، أنشودة البساطة،مجلة إبداع، ع10، 1983م، ص24.
[3]- نفس المرجع، ص25.
[4]- أمل دنقل، الأعمال الشعريّة الكاملة، (مقدمة عبد العزيز المقالح، أحاديث وذكريات)، ص11، (مرجع سابق).
[5]- المرجع نفسه، ص12.
[6]- المرجع نفسه، ص13.

إلى شخصيّة "أمل" يظل دائما هو موهبته فهي التّوازن، والسّلاح القويّ المشهر والكبريّاء، القوّة والوضوح، الصّدق وشرف القلب الدائم والثورة>> [1].

ولقد صبغت مؤلفات "أمل" بالتمرد والرفض والصراخ والثوران ضد السّلطات التي وقعت معاهدة السّلام مع العدوّ الإسرائيلي فجاءت قصيدته "لا تصالح" لأنه أدرك أنه لسان أمته وهنا يصرخ الشّاعر ويقول:

لا تصالح!
ولو منحوك الذّهب
أتُرى حين أفقأ عينيك،
ثم أثبِّتُ جوهرتين مكانهما ...
هل ترى...؟
هي أشياء لا تُشترى... [2]

كانت قصائده شجاعة وجارحة ومقاومة للأخطاء النّابعة من الدّاخل ومقاومة العدوان القادم من الخارج. فكان رفضه رفضًا واضحًا كما يظهر في هذه الأبيات الشعريّة.

أما لغة "أمل" دنقل الشّعرية، فكانت لغة عربيّة سليمة وبسيطة وعذبة، مما جعله يقترب من قلوب النّاس، الذين وجدوا في شعره الروعة والبساطة والصّدق والعمق، والتأثير في الوجدان، كما أنّها تعبر عن القهر والظّلم وموقفهم من الظّروف السّائدة أنداك.

وكان الشّاعر الرّاحل يعي هذه الحقيقة، ويعرف وظيفة الشّعر، وما يريده من الشّعر، فكان يقول:<<إن الشّاعر له وظيفة اجتماعيّة أساسا، لابد له من موقف اجتماعي، الموقف السيّاسي موقف تالٍ لذلك، كل الشعر الذي ظهر وتبنى شعارات سياسيّة زاعقة لا يحمل الأسس الفنية لتقويمه، كذلك الشّعر الذي يترجم عناوين ما نشيتات الصّحف التي عن إنجازات هو شعر ساذج وتابع للأفكار التي تطرح، انا لا أعتبر نفسي شاعرًا سياسيًّا وإنّما شاعر وطني، الإحساس بالوطن، عيني على المجتمع والأرض والنّاس والفرح والماضي والحاضر والمستقبل>> [3] ويُعدّ "أمل" شاعرا من شعراء الشعر العربي الحديث.

---

[1]- عبلة الرويني، الجنوبي، ص6، (مرجع سابق).
[2]- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص324، (مرجع سابق).
[3]- عبلة الرويني، الجنوبي، ص07.

ولقد ترك الشّاعر "أمل دنقل" ستّة مجموعات شعريّة هي:

- البكاء بين يدي زرقاء اليمامة – بيروت سنة 1969م.
- تعليق على ما حدث – بيروت 1971م.
- مقتل القمر- بيروت 1974م.
- العهد الآتي – بيروت 1975م.
- أقوال جديدة عن حرب البسوس – القاهرة 1983م.
- أوراق الغرفة -8– القاهرة 1983م[1].

أوراق الغرفة-8- هي آخر مجموعة شعرية للشّاعر "أمل دنقل"، واسم هذا الدّيوان ينطوي على أوراق "آمل" الأخيرة، والغرف(8) هي رقم الغرفة التي قاوم فيها "أمل" مرضه، وهي الورقة الأخيرة من رحلة إبداع "أمل دنقل"، وهذا يدل على أن الشاعر لم يهمل الشعر لحظة وظل يكتب الشعر في مرقده بالمستشفى حتى آخر أيّامه.

وخلاصة القول أن شعر "أمل دنقل" عبر عن تجربة شعريّة متميّزة بلغة بسيطة ومفهومة، وحادة ومباشرة وصريحة وقريبة من لغة الناس، مرتبطة بقوة بهم وبمعاناة الأمة ومصيرها.

وهو شاعر ثائر متمرد جرئ، لا يخاف التهديد والوعيد، لا يساوم السّلطة بغية حصد المكاسب الآنية، وهو يرفع صوته الحاد الصادق، ويُشهر سوطه اللغوي النازف في سبيل الدفاع عن الناس البسطاء والمقهورين الطّيبين، أينما كانوا، داعيًا الجماهير إلى عدم الخضوع والخنوع والاستسلام للسّلطة الغاشمة، التي ستقودهم في نهاية المطاف إلى الهلاك المحتّم نتيجة الطيش والمراهقة الفكرية والأنانيّة المفرطة.

الـمبحث الثـاني: التنـاص في ديـوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة ".

التّناص فهو مصطلح نقدي حديث، يعني التعالق الذي يحدث بين مجموعة من النصوص التراثيّة: الشّعرية والنثريّة، وقد استعمل النقاد المعاصرون كأداة إجرائية لنقد النّصوص واقتحام عوالمها الثقافية والجمالية. وهذا التناص يرد في نصوص أمل دنقل

1- روبرت كامل اليسوعي، إعلام الأدب العربي المعاصر، سير وسير ذاتية، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر، بيروت، ط1، 1996م، ص605.

الشعرية بشكل مباشر أحيانا، وبدرجات متفاوتة فنيًّا، ذلك أنّنا نعثر على نصوص تراثيّة يستدعيها السيّاق الدّلالي، ومنها ما يرد في إطار التّضمين والاقتباس[1].

أ)- الـتنـاص الـشّعري:

وهنا يتراوح بين تضمين مجموعة من الأبيات الشعرية القديمة والحديثة وكلاهما يساهم في رفد القصيدة بأبعاد جمالية ملحوظة[2]، وهنا أغلب الأبيات المتناصة مع المتن الدّنقلي هي أبيات ذائعة الصيت ارتبطت بوجدان الناس وهذا ما مكّنه من توصيل رؤيته الإبداعية عبر قنوات تراثيّة مضمونة الذيوع بين القراء.

ففي بعض الأحيان يورد الشاعر النصوص الشعرية كاملة دون إلحاق تغيير بألفاظه مثلما ورد في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" حيث يقول "أمل دنقل":

تكلمي...تكلمي...

فها أنا على التّراب سائل دمي

وهو ظمئ ... يطلب المزيدا

أسائل الصمت الذي يخنقني:

<<ما للجمال مشيها وئيدًا...؟>>

<<أجند لا يحملن أم حِديدا...؟>>[3]

وهنا يتناص مع البيت الذي يروى عن "زنوبيا" ملكة تدمر حين ارتابت في مشي الجمال حتى تفاجأت بالرجال يخرجون من داخل الصناديق بعد خدعة "عمرو" لها وإرسال الجاسوس "قيصر" إلى بلاطها:

ما للجمال مشيها وئيدا أجند لا يحملن أم جديدا

أم صرفانا تارزًا شديدًا

فقال قيصر في نفسه بل الرجال قبضا قعودا[4]

1- ينظر: هاني الخير، موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث، آمل دنقل، شاعر الوجدان والتمرُّد، دار ومؤسسة أرسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2008، ص27.

2-المرجع نفسه، ص27.

3- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص124.

4- هاني الخير، موسوعة أعلام الشّعر العربي الحديث، أمل دنقل، ص28.

التناص في هذا الموضع يعد تضمين يرمز إلى فداحة الهزيمة ووطأتها على قلوب الناس، كما يرمز إلى الخطر المحدق بالأمة العربيّة قبل هزيمة 1967م.

وفي قصيدة "من مذكرات المتنبي" يلجأ "أمل دنقل" إلى قضيّتين أبيات "المتنبي" في مطلع داليته المشهورة التي يهجو فيها "كافور الأخشيدي" يقول "أمل دنقل":

<<عيد بأية حال عدت ياعيد؟>>

بمـا مضى؟ أم لأرضى فيك تهويد؟

<<نامت نواطير مصر>> عن عساكرها

وحاربت بدلا منها الأناشيد!

ناديت: يا نيل هل تجري المياه دما

لكي تفيض، ويصحو الأهل إذ نودوا

<<عيد بأية حال عدت يا عيد ؟>>[1]

وهذه الأبيات تناص مع أبيات المتنبّي:

عيد بأي حال عدت يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد

نامت نواطير مصر عن ثعالبها فقد يشمن وما تفنى العناقيد[2]

فهنا قام بتغيير عبارة (أم لأمر فيك تجديد) بعبارة (أم لأرضى فيك تهويد)، ولفظة (ثعالبها) ب(عساكرها) وعجز البيت الثاني (فقد يشمن وما تفنى العناقيد) ب(حاربت بدلا منها الأناشيد)، وقد استطاع البيتان بحلتهما الجديدة، واستنادًا على قيمتهما التّراثيّة أن التأثير المطلوب في المتلقي ينقل الوضعية المزرية التي كانت تعيشها مصر بسبب هجمة الصهاينة، واِتخاذ المؤسسة العسكرية والسلطة الحاكمة تاركة الشّعب يعاني الإحباط.

ومن التّناصات الشّعرية التي وردت في شعر "أمل" اقتناص عبارة واحدة من قصائد مشهورة، ففي قصيدة "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري" يقول أمل دنقل:

<<عيناك: لحظة شروق

أرشف قهوة الصّباحيّة من بُنِّهما المحروق

وأقرأ الطالع

[1]- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص190.

[2]- هاني الخير، موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث، ص29،(مرجع سابق).

وفي سكون المغرب الوداع

عيناك، يا حبيبتي شجيرتا برقوق>>.[1]

ففي هاته الأسطر نجد كلمة (عيناك) ترد مرتين وهي واردة كذلك في قصيدة "أنشودة المطر" لبدر شاكر السيّاب حيث يقول "السّياب":

عيناك غابتا نخيل ساحة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر[2]

وهنا يلاحظ أن كلمة (عيناك) قد استعملها "أمل دنقل " كذلك ولكنه غير (غابتا النخيل) ب(شجيرتا برقوق) وغير (ساعة السحر) ب(لحظتا الشروق) ولكن الحقل الدلالي واحد، الأول حقل الطبيعة (غابتا النخيل) و(شجيرتا برقوق) وحقل الزمن والوقت (فالسحر): قبل الصبح و(الشروق) يكون في الصبح.

والشّاعر هنا يتخيّل مصر ويتذكّر شجيرات البرقوق في سكون المغرب الوداع والوداع يرمز إلى الانتهاء والانفصال، وهو دلالة على الإحباط واليأس.

ونجده يقتنص عبارة واحدة في قصيدة أخرى هي قصيدة "الوصايا العشر" التي يبنيها على أساس العبارة التي كتبها "كليب" قبل أن يلفظ أنفاسه إلى أخيه "المهلهل" ينهاه فيها عن الصلح مع قتلته وهي عبارة "لا تصالح" التي وردت في قصة "الزير سالم الكبرى":

واسمع ما أقول لك يا مهلهل

وصايا عشر فهم بالأكيد

فأوّل شرط أخوي << لا تصالح>>

ولو أعطوك زينات النهود

وثاني شرط أخوي <<لا تصالح>>

ولو أعطوك مالاً مع عقود

وثالث شرط أخوي <<لا تصالح>>

ولو أعطوك نوقا مع عهود[3]

[1]- أمل دنقل، الأعمال الشعريّة الكاملة، ص184.
[2]- هاني الخير، موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث، ص37.
[3]- هاني الخير، موسوعة أعلام الشعر الحديث، ص30.

وهكّذا فإن قصيدة أمل دنقل بدورها تقوم على أساس رفض الصّلح، وتكاد تتبنى الموضوعات ذاتها المتضمّنة في الأبيات المستشهد بها أعلاه، مع مراعاة الظروف الاجتماعية والفكرية التي تتطلبها المرحلة الرّاهنة والظروف السياسيّة.

فيقول "أمل دنقل" في قصيدته "لا تصالح":

لا تصالح على الدم ... حتى بدم!
لا تصالح! ولو قيلَ رأسٌ برأس،
أكُلّ الرؤوس سواء؟!
أقلب الغريب كقلب أخيك؟!
أعيناه كعينا أخيك
وهل تتساوى يد.. سيفُها كان لكْ
بيد سيفُها أتكلك؟[1]

ب- التّناص النّثري:

ونعني بذلك دخول النص الشعري لأمل دنقل في تعالق مع مجموعة من النصوص النثريّة، وأغلبها نصوص دينيّة من القرآن الكريم وبعضها الأقوال المأثورة عن شخصيّات تاريخيّة معروفة.

وفي قصيدة "من مذكرات المتنبي" أسطر تحيلنا إلى آيات قرآنية مثلها الشّاعر حيث يقول "أمل دنقل":

فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية
تجلد كي تصبح "واروماه...واروماه..."
...لكي العين بالعين
<<والسن بالسن>>.[2]

فهاته الأسطر الأخيرة تستدعي قوله تعالى:{ وكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فيها أنَّ النَّفْسَ بالنَّفْسِ والعيْنَ بالعيْنِ والأنف بالأنفِ والأُذُنَ بالأُذُنِ والجروح قصاص}[3]

[1]- أمل دنقل، الأعمال الشعريّة الكاملة، ص326.
[2]- أمل دنقل الأعمال الشعريّة الكاملة، ص420.
[3]- سورة المائدة، الآية 45.

كما نجده في قصيدة "صلاة" إذ يستغل فيها عنصرا بديعيًّا هو "الجناس":

تفردت وحدك باليسر . إن اليمين لفي عسر

أما اليسار ففي عسر. إلاّ الذين يماشون

إلاّ الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة

العيون. فيعيشون. إلاّ الذين يشون

وإلاّ الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت[1]

في هذه الفقرة، من حيث بنية أسلوبها ونسق تركيبها تحايل على آيات قرآنية اجتهد الشاعر في تمثيلها وهي في قوله تعلى:{ والعَصْرِ إنّ الإنْسانَ لفيِ خُسْرٍ إلاَّ الذينَ آمنوا وعمِلوا الصّاَلِحَاتِ وتواصوْا بالحقِّ وتَواصَوْا بالصَّبْرِ}[2].

ج- الـتناص الـشّعبي:

فيما يخص توظيف التراث الشعبي من أغاني وأمثال وحكايات وشخصيّات في نطاق الحياة المصرية، وهذا اللون نادر في شعر أمل دنقل << ومن ذلك الإشارة إلى شخصية << الشرقاوي>> الذي يشغل كثيرا من الأغاني والمواويل الشعبيّة، والمعروف عند عامة النّاس بوقوفه في وجه السّلطة>>.[3] فيقول في قصيدته: "أشياء تحدث في الليل" التي أهداها إلى "صلاح حسين" الذي قتل في إحدى القرى المصريّة:

وكانت الأصوات في القرى جنائزية الإيقاع

ورحلة الموال في الضلوع تغرّد القلوع

<<أدهم مقتول على كل المروج

أدهم مقتول على الأرض المشاع>>.[4]

وثمة كلمات يردّدها الأطفال عندما يخلع ضرس لأحدهم. فيلقي به إلى جهة الشمس وهو يقول:

<<يا شمس يا شمّوسة

---

[1]- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص225.

[2]- سورة العصر، الآية من 1-3.

5- عبد القادر الربّاعي، جماليات المعنى الشّعري، التشكيل والتأويل، دار حرير للنشر والتوزيع، ط1، 1430هـ/ 2009م، ص120..

[4]- أمل دنقل، الأعمال الشعريّة الكاملة، ص228.

خُذي سنّة الجاموسة

وهاتي سنّة العروسة>>.[1]

وهي كلمات طفوليّة مرتبطة بعادة مصرية قديمة يستغلّها "أمل دنقل" في قصيدته "إجازة فوق الشاطئ" فيقول:

صديقي الذي غاص في البحر... مات

فحنطته...

اِحتفظت بأسنانه...

كلّ يوم إذا اِطّلع الصبح: آخذ واحدة...

أقذف الشمس ذات المحيا الجميل

وأردد يا شمس، أعطيك سنّته اللؤلئيّة

ليس بها غبار... سوى نكهة الجوع!!

رُدّيه، ردّيه ... يرْوِ لنا الحكمة الصائبة.

ولكنها اِبتسمت بسمة شاحبة[2].

وهنا يرسم الشاعر لنا صورة عن تفشي الجوع بين أبناء مجتمعه وهو يحنط صورة حياة مجتمعه المتمرّدة ويحتفظ بمعاناة شعبه منددا بها.

ولقد تقمص الشاعر شعبيّة ثريّة وحافلة هي شخصيّة "عنترة" الفارسي المغوار والعبد الذليل، فسيرة عنترة هي سيرة عبد يصارع من أجل التحرر من العبودية ولقد استطاع أن يفرض نفسه على قبيلته لقوته وشجاعته وللدفاع عنهم، ففي كل مرة ينقد فيها عنترة القبيلة من الأعداء يصر أبوه وقبيلته على إلزامه مكان العبد، فكلما حدثت حربا اِستنجدوا بعنترة للدفاع عنهم، حتى إذا ما انتهت الحرب نسوه وتغاضوا عن تضحياته وهنا يقول "أمل دنقل" في قصيدته "زرقاء اليمامة":

قيل لي (اخرس)

فخرست... وعميت... وائتممت بالخصيان!

ظللت في (عبيد عبس) أحرس القطعان

[1]- هاني الخير، موسوعة أعلام الشعر الحديث، ص34..
[2]- أمل دنقل، الأعمال الشعريّة الكاملة، ص330.

أجتر صوفها ...

أرد نوقها

أنام في حظائر النسيان

طعامي:الكسرة... الماء... وبعض التمرات اليابسة.

وها أنا في ساعة الطغان

ساعة أن أتخاذل الكماة ... والرماة والفرسان.

دعيت للميدان

أنا الذي ما ذقت لحم الضان...

أنا الذي لا حول لي ولا شان

أنا الذي أقصيت من مجالس الفتيان،

أدعي إلى الموت ... ولم أدع إلى المجالسة!!.[1]

و التّناص الحاضر بين "سيرة عنترة" والنص الشعري تناص تآلف[2]، حيث أن الشّاعر جعل عنترة رمزاً للمثقّف الذي يعاني الذل والاحتقار في ظل الأمن والسلام حتى إذا ما تعكرت الأمور لجئوا إليه للدّفاع عن الوطن والشّعب، وحين يفعل لا يقابل بالشكر والعرفان بل بالهجر والنسيان.

وتقترن صورة "عنترة" "اليمامة الزرقاء" فكلاهما ضحيّة السلطة الحاكمة فزرقاء اليمامة هي عرافة كانت تقوم بِاستشراق الحدث قبل وقوعه، فحدث ذات مرة أن حذرت قومها من خطأ قادم من بعيد من بين الأشجار إلاّ أنهم رفضوا تصديقها فلم يستعدّوا لهذا فإذا بالعدو يضع يده على القبيلة وهذا يلتقي مع قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" الشجاعة التي أطلقها "أمل دنقل" والتي تضم رسالة تحذير سياسية واضحة، حيث يخاطب فيها الشّاعر شعبه ويبلّغهم قراءته لما حدث، فالهزيمة حسبه كانت متوقعة لأن العرب لم تكن مستعدّة لخوض للحرب، (هزيمة 1967م)، وهنا يقول الشّاعر "أمل دنقل":

أيتها العرافة المقدسة ...

ماذا تفيد الكلمات اليابسة؟

[1]- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص123-124.

[2]- ينظر: عبد القادر رباعي، جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل، ص118، (مرجع سابق).

قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبارْ
فاتهموا عينك، يا زرقاء بالبوارْ!
قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجارْ...
فاستضحكوا من وهمك الثرثارْ!
وحين فوجئوا بحدِّ السيف: قايضوا بنا
والتمسوا النجاة والفرار!
ونحن جرحى القلب،
جرح الرّوح والفم.
لم يبقى إلاّ الموت..
والحطام..
والدمار..[1]

ومما سبق يمكن القول أن "أمل دنقل" التفت الى ما هو عربي وإسلامي من التّراث، والهدف من هذا هو إيقاظ وتربية الحس القومي والوطني. فهذه الشخصيّات تتآزر جميعا في بيان موقفه ورؤيته الرافضة للواقع المعاش ودعوته إلى التغيير.

المبحـث الثّـاني: أسـاليب التّضـاد في شـعر "أمـل دنـقل":

يعدّ التضاد عنصرًا فاعلاً في تكوين العنصر الشّعري، وإنتاج الدّلالة، والخروج بالنص إلى مستوى لغة الأدب، وبالتالي فالتضاد يجعل النص حافلا بالشّعرية، التي يتّخذها القارئ وهو يلج عوالم النص، وبما أن التضاد يضني على النص الشعري مسحوا من الغموض، وحجابا من التكهنات، فانه يجعل النّص قابلاً لتعدّديّة القراءات.[2]

يشكّل التّضاد ملمحا فكريا وجماليا وسمة فنية وأسلوبية بارزة في تجربة أمل دنقل الشّعرية، وقد أسهم هذا الملمح وإسهاما واضحا في تشكيل البنى اللغويّة المكونة لنصه الشّعري، وهي البنى التي جسّدت رؤيته الخاصّة في معانيه للحياة والمجتمع والعالم، وفي إطار هذه المعاينات الفكرية والجماليّة، وفي إطار واقعه الاجتماعي المعيش، كان مفهوم

[1]- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص220.
[2]- ينظر: عاصم "محمد أمين" بني عامر، أنواع التضاد في شعر أمل دنقل، ص80.

الحرية المطلق هو الهاجس الأكبر الذي أسّس لوعيه الضدّي الخاص لعالمه من حوله، وهو الهاجس الأساسي الذي أفرز ظاهرة التضاد في عالمه الشّعري.

❖ **أنـواع الـتّضاد:**

ومن أجل تحديد التضاد عند الشاعر، لابد من توضيح أنواع التضاد في نصوصه الشّعريّة، وذلك من خلال استقراء شامل لجميع دواوينه الشّعريّة.

1. التضاد اللّفظي:

وهذا النوع من التضاد يكثر في شعر "أمل دنقل" ويكون لفظ التضاد مباشرا، فتكون الكلمة وضدّها مذكورتين صراحة وهو ما كان يسمّى قديما بالطباق.[1]

يقول في قصيدته "براءة":

تعذّبُني خطيئاتي ... بعيدًا عن مواعيدك

وتحرقني إِشتهاءاتي قريبًا من عناقيدك!.[2]

فلقد استخدم الشّاعر التضاد اللفظي وسيلة لإضاءة اللحظة وتكثيف الشعور، ووسيلة لإيصال المعنى، من خلال لفظي التضاد (بعيد، قريب) فهو عن طريق هذين اللفظين يصف حالته الشّعورية، وهي تلك الحالة النابعة من قلقه اتجاه المحبوبة، فهي مصدر قلق دائم له سواء كان قريبا منها أو بعيدًا عنها.

ويصف الشّاعر معاناته في قصيدة أخرى بعنوان "إلى محمود حسن إسماعيل في ذاكره"، يقول:

كيف لي؟ وأنا أتمزّق مابين رُخَّيْنِ!

والقدمان معلّقتان بفخّين!

أعياني الكُرُّ والفرُّ

واجتازني الخيرُ والشرُّ

أيسرْ. تيسّرتُ. حتّى تعسّرتُ، حتى تعثّرتْ.

أيمنْ. تيمّنتُ. حتّى تيمّمتُ، حتى تيتّمتْ.

أين المفرُّ؟ وأين المقرْ؟.[1]

---

[1]- أمل دنقل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ص81.

[2]- المرجع نفسه، ص320.

وهنا يظهر ذلك الحشد من المتضادات اللفظيّة التي كان لها دوره في حضور الدّلالة، وتكثيف الحدث، يظهر الفعل (أتمزّق) حجم معاناة الشّاعر واضطرابه قلقه، واستعمل الشّاعر (كلمة الخير) وضدها (الشر) بصراحة وكلمة (تيسرت) وضدها (وتعسّرت).

2. التضاد المعنوي:

لقد جاء هذا النوع من التضاد في شعر"أمل دنقل"، اللفظة مضادة لأختها، ليس بصورة حرفية كما في الطباق. بل جاءت اللفظة رديفة << منزّلة منزلة الضد في سياق العبارة.>>[2]. يقول "أمل" في قصيدته " إلى محمود حسن إسماعيل في ذاكره":

واحدٌ من جنودِك يا سيّدي
خبزه خُبْرُ ضيق
ماؤه بلُّ ريق
والممات بعينه كالمولدِ[3]

لقد تساوى في مأساة حياة صديقه الموت والولادة، فلفظا (الممات والمولد) اختزلا الصورة والمعنى، فالموت يقابله الحياة، لا الولادة. والولادة يقابلها العقم وهنا جاءت لفظة "المولد" مقابلة للعقم التي تتعلق بالموت.

3. تضاد العبارة:

ويتمثّل هذا النوع من التضاد في شعر "أمل دنقل"، بتركيب لغوي يقف مقابلا لتركيب آخر، أو بلفظة تتقابل مع تركيب شعري. يقول الشّاعر في قصيدة بعنوان "العراف الأعمى":

مازلت أرود بلاد اللون الداكن
أبحث عنه بين الأحياء الموتى ... والموتى الأحياء
حتى يرتد النبض إلى القلب الساكن
لكن..!!.[4]

---

[1]- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص232.
[2]- عاصم "محمد أمين" بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ص85.
[3]- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص439.
1- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص434.

لقد تعب العرّاف من البحث المعتاد عن الحرية فتجاوزه إلى البحث عنها بين الأحياء الموتى والموتى الأحياء، فالناس في نظره صنفان: صنف ميت مادّي، حي معنويا؛ وصنف على العكس تماما. ولقد جاء التعبيران المتضادّان "الأحياء الموتى" "والموتى الأحياء" لا إيصال الدّلالة الشعرية إلى ذهن المتلقّي من خلال امتزاجهما المحكم.

4. التضاد المبطّن:

وهو التضاد الذي يحمل ثنائية السالب والموجب، حيث يظهر أحد طرفي الثنائية في حين يكون الطرف الثاني متضمّنا أو كامنا، ويتمثل مثل هذا النوع من التّضاد في طلب الشّاعر في الظاهر فعل شيء، وهو يقصد عكس ذلك[1]. يقول "أمل دنقل" في قصيدة "سبارتكوس الأخيرة":

وإن رأيتم طفليَ الذي تركته على ذراعنا بلا ذراعْ

فعلموه الانحناء!

علموه الانحناء!!.[2]

وهنا الشاعر لا يقصد المعنى السطحي للعبارة (فعلموه الانحناء) المكررة، وإنّما يرمي غلى معنى أعمق من ذلك، هو تعليم ابنه الرفض والتمرد وعدم الانحناء.

5. تضـاد الـصّورة:

وهذا النوع من التضاد يكون بين صورتين متضمّنتين بين ثنايا النص[3]، حيث لا يبدوا واضحا إلاّ بإمعان النظر والتدقيق في شعر "أمل دنقل" ، وسير أغوار النص وتحليله، حتى يظهر ذلك التضاد الكامن في العمق. يقول "أمل دنقل" في قصيدة "العينان الخضروان":

العينان الخضروان

مروحتان

في أروقة الصيف الحرن

أغنيتان مسافرتان

أبحرتا من نايات الرعيان[4]

[1]- ينظر: عاصم "محمد أمين" بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ص89.
[2]- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص112.
[3]- عاصم "محمد أمين" بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ص86.
[4]- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص97.

الصّورة هنا مبنيّة على ثنائية (الحرارة والبرودة) الحر الذي تؤكده "أروقة الصيف"، والبرودة التي تدل عليهما المروحتان، والمعنى المقصود هنا الحب وراحة الوصال.

ويقابل الشاعر صورة البحر بصورة البر[1] وذلك في عبارة "أبحرتا من نايات الرعيان" فالرّعي مقره هو البرّ.

6. التضاد المعكوس:

وهو من الأنواع الشّائعة في شعر أمل دنقل، واعتمد عليه في تصوير الواقع وعبر من خلاله عن طموحه إلى عالم أفضل، ونعني بالتضاد المعكوس هو أن يتدرّج الشاعر في وصف حالة ما بصورة ما، ولكن النتيجة تأتي مخالفة للمتوقّع، فترى الأمر على العكس تماما مما ذكر في البداية، وذلك بتغير الموقف من الحالة الموصوفة بصورة فجائية رأساً على عقب. يقول أمل دنقل في قصيدة "الورقة الأخيرة" الجنوبي:

من أقاصي الجنوب أتى عاملاً

للبناء

كان يصعد "سقالة " ويغني لهذا الفضاء

كنت أجلس خارج مقهى غريب،

وبالأعين الشاردة...

كنت أقرأ نصفَ الصحيفة،

والنصفَ أخفي به وسخ المائدة.

لم أجد غير عينان لا تبصران...

وخيط الدماء.

وانحنيّتُ عليه... أجسُّ يدهْ

قال الآخر: لا فائدة [2]

وهنا البناء دلالة على الفرح، والأمل وفي المقطع الأخير نجده جثّة هامدة.

وهنا حدث فجا انعكاس للحالة الموصوفة. فمن قبل كانت ثمة حياة، وفي النهاية كان الموت المصير الفاجع المفاجئ.

---

[1]- ينظر، عاصم "محمد أمين " بني عامر، التضاد في شعر أمل دنقل ص92.

[2]- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص364.

7. التضاد الكلي:

وكل تضاد يدور في مستوى القصيدة كاملة، وهو شائع في شعر أمل دنقل، وهو نوع يلمح فيه التضاد يدور في جميع تفاصيل القصية وجزئياتها، حيث تتفاعل هذه العناصر جميعا مع بعضها البعض. ففي قصيدته "مقابلة خاصة مع ابن نوح"[1] يدو التضاد في جميع إنحاء القصيدة متمثلا في طرفين: أولهما من تمسك بالوطن ولم يتركه يهرب، بل بقي يدافع عنه حتى آخر لحظة وهنا يقول لا"أمل" عن هذا الطرف:

كان شباب المدينة

يلجمون جواد المياه الجموح

ينقلون المياه إلى الكتفين

ويستبقون الزمن

يبتنون سدود الحجارة

علهم ينقذون مهاد الصبا والحضارة[2]

والطرف الثاني الذي اتخذ الهروب وسيلة لحياته؛ ولم يحرص على وطنه فيقول أمل:

هاهم الحكماء يفِرُّونَ نحو السفينة

المغنون – سائس خيلِ الأمير- المرابون-

قاضي القضاةِ

(... ومملوكُهُ!)

حامل السّيف- راقصة المعبدِ[3]

المبحث الرّابع: المفارقة في شعر أمل دنقل.

إن المفارقات انحراف لغوي يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقره ومتعددة الدلالات، << إنها لعبة لغوية ماهرة وذكيّة بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدّم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستشير القارئ (المتلقي) وتدعوه إلى رفض معناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفيّ الذي غالباً ما يكون المعنى الضد، وهو في أثناء ذلك

[1]- تظهر في القصيدة قصة الطوفان، وكيف استغلها الشاعر بشكل جديد مقلوب.
[2]- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص394.
[3]- المرجع نفسه، ص394.

لجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقرّ عنده>>.[1]

فالمفارقة تقوم على عبارة تبدو متناقضة في ظاهرها أول الأمر، غير أنّها بعد الفحص والتأمّل تبدو ذات جحظ لا بأس به من الحقيقة، وهذا التناقض الظاهري[2] يوهم المتلقي انه يواجه موقفًا غير متسق، مما يدعو إلى إمعان النّظر فيه ومحاولة سيور غوره.

لقد اِستعمل "أمل دنقل" المفارقة كميزة أسلوبيّة وربطها بموقف جوهري يرى التناقض والاختلاف في كل ما يحيط به، فهو مقتنع بان التناظر موجود في كل شيء.

1- المفارقة اللفظيّة:

<< وهي شكل من أشكال القول بساق فيه معنى ما، في يقصد منه معنى آخر، يخالف غالبا المعنى السطحي الظاهر>>.[3] وفي قصيدة " بكائية الليل والظهيرة" يقول "أمل":

<<يا آخر الدقاتْ

قولي لنا... من ماتْ

كي نحتسي دمه

ونختم السّهراتْ

بلحمه نقتاتْ>>.[4]

إن هذا المقطع منعزلا عن سياقه وعنوانه مراوغ ومخادع، حين يوهم قارئه من مات قد يكون عدوًّ، وعبارة (نحتسي دمه) و(بلحمه نقتات) دليل هذا، لكن عنوان القصيدة يوحي بان هذا الظن خاطئ، فمادامت عبارة (بكائية) فذلك إنها يعني تقترب من الرّثاء، ولا يرثي الشاعر من له مكانة في قلبه.

ومن هنا لابد للقارئ (المتلقي) من معانيه القارئ المتعددة ومنها عنوان النص للمقاربة ما بين البنية والرّؤية من خلال استحضار النقيض لهذه التراكيب[5]، فاحتساء الدم يوازي حقن الدم

3- ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص46.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص64.
[3]- ناصر شبانة ، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص65.
[4]- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص127-128.
[5]- ينظر، ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص67.

وهنا على القارئ الوقوف بحذر إزاء مثل التراكيب التي تقتضي معالجة ما لتنسجم وموقف الشاعر الكلي ورؤيته.

2- المفارقة الدرامية:

يشعر الشّاعر أكثر من سواه بوطأة الزّمن لأنه أكثر الكائنات رصدا للتفاصيل والتحوّلات التي يمر بها الكائن، فمرور الزمن يستوجب تحوّلا في دقة الأحداث، وهو ما يؤدّي إلى خلق آخر من المفارقات قوامها الزمن والحدث. وفي قصيدة "الموت في لوحات" يقوا أمل دنقل:

<<من شرفتي كنت أراها في صباح العطلة الهادئ
تنشر في شرفتها على خيوط النور والغناء
ثياب طفليها، ثياب زوجها الرّسميّة الصفراء
قمصانه المغسولة البيضاء
تنشر حولها نقاء قلبي المهنئ
وهي تروح وتجيء
...
والآن بعد أشهر الصيف الرّديء
رأيتها ... ذابلة العينين والأعضاء
تنشر في شرفتها على حبال الصمت والبكاء
ثيابها السوداء>>.[1]

3- المفارقة الرّومانسيّة:

إن هذا النوع من المفارقة تقوم أساسًا على بناء وهمي يقيمه الشّاعر،ة لكنه لا يلب ثان ينهار أمام دُوّامة الواقع القاتم، يقول أمل:

<<هذا هو العالم المتبقي لنا: إنّه الصمت
والذكرياتُ، السواد هو الأهل والبيت
إنَّ البياض الوحيد الذل ترتجيه
البياض الوحيد الذي تتوحد فيه

[1]- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة،ص151

بياض الكفن>>.[1]

هنا سيظنّ القارئ قبيل الكلمة الأخيرة (الكفن) أنّ فسحة من الأمل تسلّلت إلى بنية النّص، وهم ما قد يثير فضاء من التفاعل أو الوهم الذي لا يلبث أن يصدم وعي المتلقي بلفظة (الكفن) التي تعني الموت، وهنا تتحطم كل أمال القارئ بما ظنّ انه فهمه. ليصير العالم الوهمي الذي بناه الشّاعر كومة من الرّماد.

4- المفارقة السقراطيّة:

وسميت بذلك نسبة إلى اسم الفيلسوف "سقراط" فقد كان << يخلق خصومات تفضح وتكشف اضطراب الناس، ومفاهيمهم الزائفة من خلال أسئلة بسيطة وخادعة موجه إليهم>>.[2]، وفي قصيدة "نيته عصرية" لأمل دنقل تبدو نبرة تجاهل العارف واضحة، من خلال السؤال عن بديهيّات من قبل شخص يعرف، ولا يعترف بمعرفته من اجل استدراج الخصم إلى قول ما يعرفه الجميع فيقول "أمل":

من ذلك الهائم في البرّية

ينام تحت الشجر الملتف والقناطر الخيريّة؟

- مولاي هذا النيل

نيلنا القديم

- أين ترى يحمل أو يقيم؟

- مولاي: كنا صبيّة ندسّ

في ثيابه الصيفيّة

فكيف لا تذكره

وهو الذي يذكر في المذياع والقصائد الشّعريّة

- هل كان قائداً؟

- مولاي، ليس قائدًا

لكنها السياح في مطالع الأعوام

[1]- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص481.

[2]- ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص70، مرجع سابق.

يأتون كي يروه>>.[1]

5- المفارقة الحركيّة:

مفارقة السلوك الحركي وهي <<ترسم صورة السلوك الحركي لمن تقع منه أو عليه عناصرها ومكوّناتها، وهي حركة عضويّة أو حرة جسميّة عامة تبرز فيها عناصر خاصة مثيرة للغرابة والسخريّة>>.[2] ويبدو صانع المفارقة الحركيّة خبيثا، طويل النّفس، إذ يظل ينتظر لحظة الذروة ليسلّط عدسته على الضحيّة ويتابعها في تحركاتهما ليحظى بإعجاب القارئ الذي قد يبتسم، وقد يضحك وقد يبكي، يقول "أمل":

<<جوارب السيّدة المرتخية

ظلّت تثير السّخرية

وهي تسير في الطريق

وحين شدّتها تمزّقت

فانفجر الضحك، ووارت وجهها مستخذيه

وهكذا أسقطها الصائد في شباك سيارته المفتوحة

فارتكبت وهي تسوي شعرها الطليق

وأشرقت بالبسمات الباكية>>.[3]

إنّ شاعر المفارقة الحركيّة يرصد أدق التفاصيل، وفي لحظة الذروة ينقض على ضحيته الغافل، يترّف باطمئنان زائف، وبعدها يرسمه في قصائده رسمة لغوية ساخرة.

6- مفارقة التنافر:

وتسمى "مفارقة التجاوز" وهنا يعمد الشاعر فيها إلى مجاورة الأضداد بطريقة تستفز المتلقي، وتسقطه في الهوة الواقعة بين النقيضين ليدك حجم التناقض الماثل في الواقع[4] ، ومن صنّاع هذا الضرب "أمل دنقل" الذي جسد إحساسه على هيئة متناقضات تتجاوز، وأضداد تتنافر:

---

[1]- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص268.
[2]- ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص71، مرجع سابق.
[3]- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص207-208، مرجع سابق.
[4]- ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 181.

<< توقفني المرأة ...
في استنادها المثير
على عمود الضّوء
كانت ملصقات <<الفتح>> و<<الجبهة>>
تملا خلف ظهرها العمودا
...
تسألني إن كنت أمضيت الليل وحيدًا
وعندما أرفع وجهي نحوها
سعيدا
أبصر خلف ظهرها شهيداً>>.[1]

وهنا يتعمد الشاعر إحداث تنافر صارخ بين نقيضين هما: الحب والحرب، فالشاعر لا يكاد يتنفس رائحة الحب حتى يتنشّق رائحة البارود، وهذا التنافر نجده ممتدّاً في العديد من قصائد الشاعر "أمل دنقل" نظرا لشعوره العميق بالأضداد.

[1]- أمل دنقل ، الأعمال الشعريّة الكاملة، ص252.

خـــاتـمة:

أختم بحثي المتواضع هذا بخلاصة ما توصلت إليه وإن كانت نظرية التلقي بشكلها الحديث وليدة هذا العصر في المدارس النقدية العربية، فلابد من الاعتراف بأن وجود الكثير من مبادئها في الفكر النقدي القديم، كان أثرا جليًا وواضحًا، وان الاهتمام بالمتلقي ودوره الدّاعم لعملية الإبداع في الشّعر قد شغل اهتمام النقّاد بشكل كبير في مؤلّفاتهم النّقدية.

ومع ذلك لا يمكنني القول أن هذا العمل قد مكنني من الخروج بجملة من الملاحظات في الشقين النظري والتطبيقي؛ أما الشق النظري فيمكن إجماله في هذه النقاط:

تحدي مفهوم:

- إن تحديد مصطلح التلقي في القديم يتشكل على نحو مختلف عن المفهوم الحديث.
- غن الفكر اليوناني أولى أهمية كبرى لطرف المتلقي حيث ركز أرسطو الذي كان أول من اهتم بالتلقي حيث ربط بين فكرة التطهير وفكرة التلقي وهو يرى بأن العمل الفني يجب أن يحدث استجابة عند المتلقي، فيجعل التطهير مقياسا لنجاح المبدع في إيصال معناه.
- إن نظري السمو عند لونجينوس، تسعى لتمكين المعنى الفني في ثوب أنيق باعتماد خصائص لغوية وأسلوبية مصبوغة بالجلال والسمو. لجعل المتلقي في حالة من الدهشة والشعور بالعظمة تجاه ما يسمع. فيتمكن المعنى من نفسه وتتحقق غاية المبدع.
- إن التلقي عند النقاد العرب القدامى كان يرتكز على قضية اللفظ والمعنى، حيث كان همّها أن تمكّن المعنى بطريقة مثالية في ذات المتلقي حيث ينبغي أن تحوي على بنيات أسلوبين من بيان وبديع، لإرضاء دوق المتلقي وتحقيق الجمالية عند السّامع.
- إن لكل منتج معرفي وثقافي أصول فكريّة وفلسفيّة ونظرية التلقي كغيرها من النظريّات تقوم على فلسفتين عرفتا في ألمانيا هما الظاهراتية و الهيرومينوطيقا وإن المفاهيم التي جاءت بهاتين الفلسفتين تحولت إلى أسس تؤطر ترسانة من الأدوات الإجرائيّة التي صاغها رواد مدرسة كونستانس الألمانية "هانس روبرت ياوس" و 'فولفغانغ آيزر" فيما بعد.

- إن التلقّي عند "آيزر" يبنى على افتراضات "رومان إنغاردن" في مسألة مواقع اللاتحديد. وتقوم نظريته على مفهوم القارئ الضمني، وهو يمنح المتلقي دورًا مهما في بناء المعنى.

أما الشق التطبيقي، فيمكن أن أدوّن بعض نتائجه في هذه النّقاط:

- إن التعرض لدراسة لحياة الشاعر في الدراسة النّقديّة ضروري لفهم النصوص فهما أعمق، فالإلمام بحياة الشّاعر والظروف التي عاشها وكتب فيها عمله تعد إشارات خارجيّة هامة.
- إنّ ظهور الرّفض والتمرّد في شعر الشاعر، تعد مفتاح شخصيته.
- إن التناص شكّل عنصرا بارزا في تكوين وطريقة تأليف شعر "أمل دنقل" فهو يستلهم من القرآن الكريم عبارات ومفردات في كثير من القصص، ويتّخذ من الشخصيّات والوقائع التّاريخيّة التي يستدعيها في شعره أقنعة يتراء من خلفها الإنسان المعاصر المنسي المهان، كما أنّه وصف التّناص الشّعبي بأنواعه الواردة من أغاني شعبية وشخصيات تقل عن المصادر الأخرى.
- إن التضاد وأساليبه المختلفة في شعر "أمل دنقل"، تعتبر سمات فكريّة وفنّية مميزة لتجربته الشّعريّة، وقد انبثقت هذه الأساليب عن رؤيته الخاصة للحياة والعالم، وقد تجسّدت في شعره عبر اتّخاذها لكثير من الصيّغ الأسلوبية المتنوّعة والتي تراوحت بين لأساليب التضاد اللفظي وصولا إلى أساليب التضاد الكلّي، وهي جميعًا صيغ أسلوبيّة أسهمت في بناء نص أمل الشّعري، وجعلته نصًّا غنيّاً قابلاً لتعدد القراءات.
- إن المفارقة في شعر "أمل دنقل" ميزة أسلوبيّة حيث ربطها بموقف جوهري يرى التناقض والاختلاف في كل ما يحيط به، فقد اكتسب قناعة تؤكّد وجوه التنافر في كل شيء.
- وأخيرا هناك صعوبة في الجمع بين الجانب النظري والعملي، فالجانب النظري يحتاج إلى دراسة شاملة لاستقراء جوانبه، وإن الجانب التطبيقي هو الآخر يحتاج إلى كفاءة ومهارة عالية للإمام بتطبيق هذه النظرية عليه.

قائمـة المصـادر والمراجـع

I. المصـادر والمراجـع العربيّـة:

القرآن الكريم برواية ورش

01- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التلقّي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1997.

02- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو إبراهيم، المكتبة العنصرية، بيروت، ط1،.

03- أحمد أبو حسن، في المناهج النقدية المعاصرة، مكتبة دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 20043.

04- أحمد الوردني، قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب من الأصول إلى القرن 7هـ/ 13م، دار الغرب الإسلامي، ط1، 2004، (1424هـ،بيروت، مجلد2).

05- أحمد درويش، متعة تذوق الشعر، دراسات في النص الشعري وقضاياه، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

06- أحمد يوسف، القراءة الفلسفية، سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ج1، ط1، 2003.

07- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2007.

08- بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، 1998.

09- بسام قطوس، تمنع النص متعة التلقي، قراءة ما فوق النص، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، الدوحة، 2002.

10- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات.

11- بوجمعة بوبعيو، آليات التأويل وتعددية القراءة، مقارنة، نظرية نقدية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2009.

12- جمال الدين أبو الفضل محمد، ابن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، ج8، ط1، 2005.

13- حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الآداب، وهران، الجزائر، ط1، 2007.

14- حميد لحميداني، قراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2003.

15- قديد، نظرية الاستقبال عند النقاد الغربيين، ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر، قضاياه واتجاهاته الفنية .

16- سامع رافع محمد، الفنومينولوجيا عند هوسرل، دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر، دار الشؤون العامة، بغداد، ط1، 1991.

17- سامي إسماعيل، جماليات التلقي، (دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت فولفغانغ)، المجلس الأعلى للثقافة، 2002.

18- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002.

19- عاصم محمد "محمد أمين" بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005.

20- عباس إحسان، اتجاهات الشعر، 151-171 العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، الأردن، 1978.

21- عبد الجليل مرتاض، الظاهر والمختفي، طروحات جدلية في الإبداع والتلقي، ديوان المطبوعات الجامعية، (بن عكنون، الجزائر)، 2005.

22- عبد الرحمان تبرماسين وآخرون، نظرية القراءة، المفهوم والإجراء، منشورات المخبر، بسكرة، ط1، 2009.

23- عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005.

24- عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، 1985.

25- عبد المالك مرتاض، نظرية القراءة تأسيس للنظريّة العامة للقراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجامعة.

26- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، الكتاب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ط1، 1999.

27- علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، 2000.

28- علي جعفر العلاق، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2002.

29- محسن البناعز الدين، قراءة الأنا، قراءة الآخر، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2008.

30- محمد السيد الدسوقي، جمالية التلقي وإعادة الدلالة، دراسة في لسانيات النص الأدبي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1.

31- محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ط1، 1999.

32- محمد سليمان (عيال سليمان)، الحركة النقدية حول تجربة، أمل دنقل الشعرية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2007.

33- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، النجالة، القاهرة، 1997.

34- محمد مفتاح، التلقي والتأويل، بيان سلطة القارئ في الأدب، دار الينابيع للطباعة والنشر، ط1، 2007.

35- محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2006.

36- محمود درباسة، التلقي والإبداع، قراءة في النقد العربي القديم، دار جديد للنشر والتوزيع، ط2010.

37- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية والحديثة في تراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1996.

38- مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013م.

39- موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2006.

40- نادر كاظم، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث(دراسة أدبية)، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2003.

41- ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط1، 2002.

42- هاني الخيرّ، موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2008.

II. المصـادر والمراجـع المترجمـة:

43- روبرت هولب، نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 2000.

44- رولان بارت، لذة النص، تر: فؤاد صفاء حسين، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2002.

45- وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية، تر: يوسف عزيز، دار المأمون للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 1987.

III. المجـلات والدّوريـّات:

46- عبد العزيز المقالح، أنشودة البساطة، مجلة إبداع، ع10، 1983.

47- نبيل خالد أبو علي، أصول النقد الأدبي ومباحثه بين اليونان والرومان، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، يونيه 2000.

48- هانز روبرت ياوس، جماليّة التلقّي والتواصل الأدبي، مدرسة كونستانس الألمانية، تر: سعيد علوش، بيروت، ع38، 1986.

الفهرس

مقدّمة.....أ-ج

مدخل.....02

الفصل الأول: التلقي مابين الفكر القديم والفكر الحديث.

المبحث الأول: التلقي في الفكر اليوناني

1-1- التلقي عند أرسطو.....13

1-2- التلقي عند لونجينوس.....16

المبحث الثاني: التلقي في الفكر العربي القديم

1-1- التلقي ومعنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني.....23

1-2- التلقي عند أبو هلال العسكري وثقافة المتلقّي.....26

المبحث الثالث: الأصول المعرفية والفلسفيّة لنظريّة التلقّي

1-1- الظاهراتية.....33

1-2- الهيرومينوطيقا (التأويلية).....35

المبحث الرابع: نظرية التلقّي في جامعة كونستانس.

1-1- جهود هانز روبرت ياوس (أفق الانتظار).....40

1-2- إدراج المتلقي في بناء المعنى عند فولفغانغ آيزر.....42

الفصل الثاني: قراءات في ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة "لأمل دنقل".

المبحث الأول: التعريف بالشاعر "أمل دنقل".

1-1- حياته.....50

المبحث الثاني: التناص في ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة.

1-1- التناص الشّعري.....53

1-2- التناص النثري.....57

1-3- التناص الشعبي.....58

المبحث الثالث: أساليب التضاد في ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة.

1-1- التضاد اللفظي.....62

1-2- التضاد المعنوي.....63

1-3- تضاد العبارة.....63

1-4- التضاد المبطن.....64

1-5- تضاد الصورة.....64

1-6- التضاد المعكوس.....65

1-7- التضاد الكلي.....66

المبحث الرابع: المفارقة في ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة.

1-1- المفرقة اللفظية.....67

1-2- المفارقة الدراميّة.....68

1-3- المفارقة الرومانسية.....69

1-4- المفرقة السقراطيّة.....69

1-5- المفارقة الحركيّة.....70

1-6- مفارقة التنافر.....71

خاتمة.....73

قائمة المصادر والمراجع.....77

الفهرس.....83