كسر أفق التوقع في معلقة عنترة بن شداد على ضوء نظرية التلقي

أ. د. رمضان أحمد عبدالنبي عامر

حفل الشعر الجاهلي بمعالجة قضايا مختلفة، منها ماله علاقة بالمجتمع في تعامله مع ما يحيط به خارج القبيلة وداخلها من قيم اجتماعية وإنسانية وسياسية، كما أن هذا الموروث الشعري مثّل ظاهرة بارزة وهي المتمثلة في شعر الغزل الذي يعدّ الجزء الأوفر من تلك الثروة الشعرية، وقد نقش الشعراء الجاهليون من خلال عاطفة الحب عواطفهم وأحاسيسهم، وما يتبع ذلك من وصل وهجر وسعادة وشقاء ولذة وعفة(١).

وعلى ما تجلى في هذا الشعر من صور اجتماعية عبّرت عن حياة ذلك البدوي الاجتماعية على المستوى الفردي، وعلى مستوى القبيلة فقد طغت -مقابل ذلك- الصفة الفردية الذاتية للشاعر الجاهلي، فبقدر ما عبّر عن قبيلته، فإنّه كان أيضاً (معبراً عن وجوده النفسي، وعواطفه الخاصة... إنه لم يكن بوق القبيلة فقط، ولكنه كان قيثارة نفسه، وصدى لقبيلته بعد ذلك)(٢).

لقد ظهرت نظرية التلقي في ألمانيا أواسط الستينيات ١٩٦٦م في إطار مدرسة كونستانس وبرلين الشرقية قبل ظهور التفكيكية ومدارس ما بعد الحداثة على يدي كل من فولفغانغ إيزر Wolfgang Iser وهانز روبير ياوس Hans Robert Jauss، ومنظور هذه النظرية أنها تثور على المناهج الخارجية التي ركزت كثيرًا على المرجع الواقعي كالنظرية الماركسية أو الواقعية الجدلية أو المناهج البيوغرافية التي اهتمت كثيرًا بالمبدع وحياته وظروفه التاريخية، والمناهج النقدية التقليدية التي كان اهتمامها ينصب على المعنى وتصيده من النص باعتباره جزءًا من المعرفة والحقيقة المطلقة، والمناهج البنيوية التي انطوت على النص المغلق وأهملت عنصرًا فعالاً في عملية التواصل الأدبي ألا وهو القارئ الذي اهتمت به نظرية التلقي الألمانية اهتمامًا كبيرًا؛ لقد جاءت نظرية التلقي ردة فعل على المناهج النقدية التي أهملت دور القاري في تشكيل النص، لقد منحت نظرية التلقي سلطة كبيرة للقارئ والقراءة في تشكيل النص وبنائه.

نظرية التلقي والاهتمام بالقارئ:

ومصطلح التلقي في نظريات القراءة والتأويل الحديثة يعني:" أن القارئ يستقبل النص بعين الفاحص الذواقة بغية فهمه وإفهامه، وتحليله وتعليله على ضوء ثقافته الموروثة والحديثة، وآرائه المكتسبة والخاصة في معزل عن صاحب النص"(٣).

ظهرت نظرية التأثير والتقبل في ألمانيا في أواسط الستينيات (١٩٦٦م) في إطار مدرسة كونسطانس وبرلين الشرقية قبل ظهور التفكيكية ومدارس ما بعد الحداثة على يدي كل من فولفغانغ آيزر(Wolfgang Iser) وهانز روبير ياوس(Hans Robert Jauss). وتمثل هذه النظرية ثورة على مناهج القراءة النقدية الخارجية التي اهتمت كثيرًا بالمبدع وحياته وظروفه التاريخية، والمناهج النقدية التقليدية التي كان ينصب اهتمامها على المعنى وتصيده من النص باعتباره جزءا من المعرفة والحقيقة المطلقة، والمناهج البنيوية التي انطوت على النص المغلق، فقد ركزت نظرية التلقي على القارئ واهتمت به اهتمامًا كبيرًا.

لقد اهتم أصحاب نظرية التلقي منذ العقد السادس من القرن العشرين بشخصية القارئ ومنحوها قدرًا كبيرًا من العناية والاهتمام، وأصبح القارئ (المتلقي) ذا شأن في النص نفسه؛ ذلك لأنه الطرف المهم والأساس في العملية الإبداعية، فياوس يرى: أن العمل الفني عامة والعمل الأدبي على وجه الخصوص لا يفرض نفسه، ولا يستمر في الحياة إلا من خلال جمهور ما. وعليه فإن التاريخ الأدبي هو تاريخ جماهير القراء المتعاقبة أكثر من تاريخ العمل الأدبي بحد ذاته. وبما أن الأدب هو نشاط تواصلي فإنه ينبغي علينا أن نحلل الأدب من خلال

الآثار التي يتركها على مجموعة المعايير الاجتماعية(٤).

فالقراءة عملية متغيّرة ومسألة معقّدة التي تَقْبِلُ العراقيلَ والتنافرَ الموجودة أصلاً في النص الأدبي. فإن الدور المحوري للقارئِ ونظريةِ التلقي إذاً لا غنى عنها لفَهْم أي نصّ أدبي وكذلك لفهم علاقتَه بالحياة.

ورأى كثير من الذين " كتبوا عن نظرية التلقي بعد ذلك أن ما يجري في مجال نظرية الأدب يمكن أن يؤدي في غضون سنوات أو عدة عقود على الأكثر إلى حدوث انقلاب في مفاهيمنا الخاصة بالأدب أو تصورنا له"(٥)، إن كل قارىء أو سامع للنص الأدبي متلق، سواء أكان قارئاً من أغمار الناس أم ناقداً ذا خبرة ودربة، لأن للمتلقي – مهما يكن ضئيل الحظ من النقد – حظاً من الفهم، وقدراً من التذوق، وموقفا مما يقرأ ويسمع. وحسبه فهماً وتذوقاً أنه يختار و يشتار، ويتلقى ما يقع تحت بصره بالقبول أو بالرفض. فهذا الاختيار وحده نقد(٦).

وتقوم نظرية التلقي في الأساس على فكرة أن العمل الإبداعي لا يكون إلا من خلال المشاركة التواصلية الفعالة بين المؤلف والنص والجمهور القارئ. ويدل هذا على أن العمل الإبداعي يتكون من عنصرين أساسين: النص الذي قوامه المعنى، وهو يشكل أيضا تجربة الكاتب الواقعية والخيالية، والقارئ الذي يتقبل آثار النص، سواء أكانت إيجابية أم سلبية في شكل استجابات شعورية ونفسية (ارتياح – غضب – متعة – تهييج – نقد – رضى...)؛ وهذا يجعل دلالة النص الأدبي ترتكز على المكون اللغوي (النص) والتأثير الشعوري (القارئ) في شكل ردود تجاه النص.

يقول تودوروف:"كيف نقوم بالتعرف على ما يحدث أثناء القراءة ؟ نقول: إننا نقوم بذلك بالاستبطان"introspection" . وإذا كنا نريد أن نؤكد انطباعنا فإننا نلجأ إلى السرود التي يمكن أن يمدنا بها الآخرون حول قراءاتهم. وفي هذه الحالة فإن سردين حول نفس النص لا أن يتماثلا أبدًا. فكيف نفسر هذا الاختلاف؟ إننا نفسره بكون هذين السردين لا يصفان عالم الكتاب نفسه، ولكن يصفان هذا العالم المحول كما هو موجود في نفسية كل فرد.

نخلص من مما عرضناه عن نظرية التلقي عند ياوس والجذور التي نبتت منها إلى نتيجة أساسية، وهي أنها وضعت مفاتيح النصوص في أيدي القراء، وسمحت لهم أن يقتحموها من جهات مختلفة، وبأساليب متعددة، وأن المعنى الأدبي الذي يخلعه قارئ النص على النص لا يمنع غيره من القراء أن يخلع عليه معنى آخر. أي أن المعنى الأدبي يحيا ويتغير داخل تراث لا تنفصم حلقاته، وأن النص الواحد يمكن أن يقرأ على مر العصور المختلفة بأوجه مختلفة، وتسمى هذه الوجوه من القراءة (القراءة التداولية)(٧).

أفق التوقع:

لقد بين الدكتور عبد العزيز حمودة أن محور نظرية التلقي الذي يجمع عليه رواد النظرية هو أفق التوقع قائلاً:" إن محور نظرية التلقي الذي لا يختلف عليه أي من أقطاب النظرية منذ ظهوره في الثلاثينات حتى الثمانينات هو" أفق توقع القارئ في تعامله مع النص . قد تختلف المسميات عبر الخمسين عاما، و لكنها تشير إلى شيء واحد: ماذا يتوقع القارئ أن يقرأ في النص؟ و هذا التوقع، و هو المقصود، تحدده ثقافة القارئ، و تعليمه، و قراءاته السابقة، أو تربيته الأدبية و الفنية"(٨).

و بالرغم من ارتباط المصطلح بياوس فإن جذوره ممتدة في الفلسفة الأوروبية، و لعل جادامر أبرز المنظرين الذين فصّلوا في مفهوم الأفق الذي: " يصف تمركزنا في العالم، و لكن ينبغي ألا نتصور على أنه مرتكز ثابت و مغلق، و الأصح أنه " شيء ندخل فيه، و هو يتحرك معنا " ... و يمكن كذلك تعريفه بالإشارة إلى التحيزات التي نحملها معنا في أي وقت بعينه ، ما دامت هذه التحيزات تمثل أفقا لا نستطيع أن نرى أبعد منه"(٩).

ويرى هولب أن ياوس قد عرف مصطلح الأفق تعريفا غامضا للغاية ، معتمدا في إفهامه على الإدراك العام لدى القارئ(١٠)، ثم يخلص إلى أن مصطلح أفق التوقعات ربما ظهر" لكي يشير إلى نظام ذاتي مشترك أو بنية من التوقعات، إلى " نظام من العلاقات " أو جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص"(١١).

لقد سعى ياوس إلى توضيح مفهوم هذا المصطلح ومحاولة تحديده، حيث قدمه للدراسة النقدية بدقة حين قال: "ونقصد بأفق التوقع

نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي الذي ينتج و بالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، عن ثلاثة عوامل أساسية: تمرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال و موضوعات أعمال ماضية يفترض معرفتها في العمل، و أخيرًا التعارض بين اللغة الشعرية و اللغة العملية، بين العالم الخيالي و العالم اليومي" (١٢).

ففي هذا النص الذي لا يستغني عنه أي دارس لنظرية التلقي عموما، و لمصطلح أفق التوقع خصوصًا، يحدد ياوس العوامل الأساسية التي تصنع نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي أي أفق التوقع، و يحصرها في ثلاثة عوامل:

١- المعرفة القبلية التي يكتسبها القارئ عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل الأدبي الذي سيقرأه ذلك أن (العمل الأدبي – حتى في لحظة صدوره – لا يكون ذا جدة مطلقة تظهر فجأة في فضاء يباب ... فكل عمل يذكر القارئ بأعمال أخرى سبق له أن قرأها) (١٣).

٢- " أشكال و موضوعات أعمال ماضية يُفترض معرفتها في العمل " أو ما عبر عنه ياوس في موضع آخر بـ (العلائق الضمنية التي تربط هذا النص بنصوص أخرى معروفة تندرج في سياقه التاريخي) حيث إن النص الجديد: (يستدعي بالنسبة للقارئ (أو السامع) مجموعة كاملة من التوقعات و التدبيرات التي عودته عليها النصوص السابقة و التي يمكن في سياق القراءة أن تعدل أو تصحح، أو تغير أو تكرر)، فالقارئ يبني أفقا جديدا من خلال اكتساب وعي جديد، و ذلك بعد التعارض الذي يحصل له عند مباشرته للنص الأدبي بمجموعة من المحمولات الفنية و الثقافية و بين عدم استجابة النص لتلك الانتظارات و التوقعات(١٤).

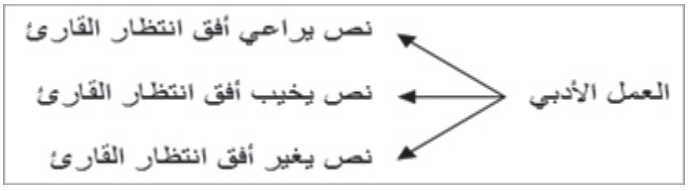
٣- التعارض بين اللغة الشعرية (العالم الخيالي) و اللغة العملية (العالم اليومي) ، الشيء الذي يسمح بمزاولة مقارنات أثناء القراءة بالنسبة للقارئ المتأمل؛ إذ إن" هذا العنصر الأخير يسعف القارئ على إدراك العمل الجديد تبعا للأفق المحدود لتوقعه الأدبي، و تبعا كذلك لأفق أوسع تعرضه تجربته الحياتية" (١٥).

يقول رشيد بنحدو: " وحين تتحرك آلية القراءة، ينشأ حوار خاص بين الأفقين قد يتسم بالتوتر والتجاذب، حوار يُحتمل أن يتمخض عن تماهي أفق النص مع أفق توقع القارئ أو تخييب ذاك لهذا أو تغييره له. وفي نوعية استجابة النص لأفق القارئ تكمن قيمته الفنية: فإذا استجاب له بالتماهي معه كان رديئًا، وإذا استجاب له بتخييبه كان عديم الأثر. أما إذا استجاب له بتغييره -وهذا أفضل الاحتمالات- فهذا يعني أنه جيد؛ لذلك يتعين على الناقد أو المؤرخ الأدبي، كما يتصوره ياوس أن يحلل نوعية الاستجابة هذه، وذلك باستجماع تلقيات قرَّاء ذلك النص المتعاقبين، أي خطاباتهم النقدية وفحصها بهدف الكشف عن طبيعة أثره في كل واحد منهم؛ فإذا استطاع القارئ مثلاً أن يقاوم النص بحيث يغيِّر أفق توقعه-أي معاييره الفكرية والجمالية- كان النص مبتذلاً، وإذا استسلم لغوايته –وهو ما يؤدي إلى تغير هذه المعايير- كان رائعًا.

هذه إذن مهمة النقد الجديدة: تقدير القيمة الجمالية للأدب بتحديد نوعية وشدة آثاره في القراء اللتين يمكن استنباطهما من خطاباتهم النقدية. فكلما كان أثره قويًّا –أي بقدر انزياح النص عن معايير القارئ وتعديله لأفق توقعه- كان هذا النص ذا قيمة فنية عالية؛ فالمسافة الجمالية بين أفق النص وأفق المتلقي هي خير ما يمكن الاحتكام إليه لتجديد جمالية الأدب" (١٦).

إن كل أدب حقٌّ يراهن على تعديل أفق توقُّع قرائه، وعليه يتضح تطور العلاقة بين العمل الأدبي ومتلقيه حسب أفق انتظاره وتوقعه بإعادة تشكيل ذلك الأفق وتحديد معاييره الجمالية والفنية، وهو أساس عملية التلقي.

إن أفق التوقعات أو أفق الانتظار هو عملية إعادة تشكيل النص الأدبي وإنتاجه، يطرحه المبدع وفق صورة أو بنية ذات خصائص وتقاليد فنية معينة، تحمل معاني رُسِمَتْ في ذهن المتلقي، ويراعيها المبدع في إنتاجه للنص، وعليها يبني المتلقي معالجته لتلك النصوص، والشكل التالي يوضح مدى نجاح العمل الأدبي في كسر أفق التوقع لديه أو فشله(١٧):



وإذا عدنا إلى شعرنا العربي نجد المتلقي (القارئ) الجاهلي مثلاً ينتظر من شاعره قصيدة ذات تقاليد فنية تتسق وبنية النص الجاهلي القار في وعيه ونسق ثقافته الشعرية، فنرى المتلقي ينتظر من المبدع إنتاج نص يبدأ بالبكاء على الأطلال والوقوف عليها وعدم تجاوزها، وذكر المحبوبة، ووصف الرحلة، وصور شعرية أخرى ذات تقاليد فنية استقرت في وعيه الشعري وذهنه مسبقًا، ويقول الدكتور شوقي ضيف متحدثًا عن بنية القصيدة الجاهلية مكتملة التقاليد:"وتتراءى لنا مطولات الشعر الجاهلي في نظام معين من المعاني والموضوعات، إذ نرى أصحابها يفتتحونها غالبًا بوصف الأطلال وبكاء آثار الديار، ثم يصفون رحلاتهم في الصحراء وما يركبونه من إبل وخيل، وكثيرًا ما يشبهون الناقة في سرعتها ببعض الحيوانات الوحشية، ويمضون في تصويرها، ثم يخرجون إلى الغرض من قصيدتهم مديحًا أو هجاءً وفخرًا أو عتابًا أو اعتذارًا أو رثاءً. وللقصيدة مهما طالت تقليد ثابت في أوزانها وقوافيها، فهي تتألف من وحدات موسيقية يسمونها الأبيات، وتتحد جميع الأبيات في وزنها وقافيتها وما تنتهي به من رَوِيٍّ"(١٨).

ويعتبر ياوس (أفق التوقعات) الركيزة الأساسية في جمالية التلقي، فهو في ربطه بعض الجماليات بالتاريخ يهتم بتأسيس ذلك الارتباط على تجارب القراء السابقين في التعامل مع النص الأدبي؛ لأنه يرى أن تأثير النصوص لا يتحقق إلا باستمرار قراءتها والاستجابة لها، وهذا يعني أن تلقي النصوص الأدبية يتمُّ من خلال أفق توقعات القراء(١٩).

وتشير بشرى موسى إلى القيمة الجمالية لكسر أفق التوقع وتجاوزه لأجل استثارة القارئ وإدهاشه بحيث يمثل القارئ بؤرة العمل الأدبي ومحوره:" وكلما اتسعت المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي وبين الأفق السائد ازدادت أهمية العمل وعظمت قيمته"(٢٠).

وقد أشار (ياوس) إلى كسر أفق التوقع للنص الأدبي لدى القارئ تحت مسمى (المسافة الجمالية) التي قصد بها:"المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفًا والعمل الجديد، حيث يمكن للمتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض مع التجارب المعهودة"(٢١).

إن المسافة الجمالية المقصودة تقوم على مدى المسافة الفاصلة بين العمل الجديد والأعمال الموجودة سلفًا وقياس مدى التباين والاتساع بين العمل الأدبي من جهة والأفق المتوقع من قبل المتلقي (القارئ) من جهة أخرى، وبقدر اتساع تلك المسافة يتميز النص وإبداعه،"إنها عملية انصهار تضفي على العمل الأدبي الحياة والاستمرار من خلال ذلك الاتساع الذي يحقق ما يمكن تسميته بالفجوات أو البياضات التي ظهرت عند (آيزر)، التي يفترض من القارئ ملؤها بحيث يكون مستعدًا لإبداع موازٍ لإبداع المؤلف؛ لأنه بهذا الصنيع يعدُّ قارئًا إيجابيًّا؛ يعيد النص إلى دائرة الضوء ليضفي عليه من ذاته ونفسه وعقله مشكلاً بذلك عالمًا جديدًا وروحًا جديدة من الإبداع داخل النص السابق عليه(٢٢).

وإذا عدنا إلى موقف المبدع من القارئ والمتلقي نجد مبدأ تأسس على أساس هذه العلاقة بين المبدع/المرسل والمتلقي/ القارئ المستقبل، هو مبدأ (مراعاة مقتضى الحال)، وقد اهتم علماء البلاغة ونقادنا القدامى بهذا الشأن اهتمامًا كبيرًا؛ فقد جعله البلاغيون أساس بلاغة الكلام وعنصرًا مهما من عناصر الإبداع، كما أولاه نقادنا القدامى اهتمامًا كبيرًا في تناولهم للقصيدة العربية القديمة وتقاليدها الفنية؛ فقد تحدثوا عن براعة الاستهلال، تقول رحمة بنت هاشم في رسالتها للماجستير(جماليات التلقي في قصيدة الحرب في المعلقة العربية) مشيرة إلى أهمية دور المتلقي/القارئ في تشكيل النص الأدبي وصناعته:" ولأن المتلقي هو نقطة الضوء الأساسية في العملية الإبداعية فقد وضعت الدراسات النقدية القديمة لهذا المتلقي شروطًا، وربطت الموضوع بنفسية السامع، وفصاحة الكلام بمقدار وضوح المعاني له؛ لذلك نجد عبد القاهر الجرجاني يقول:"واعلم أنه لا يصادف القول في هذا الباب موقعًا من السامع ولا يجد لديه قبولاً حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة"؛ لأن عدم توفر المتلقي العارف بالعمل الإبداعي يعني عدم تحقق الغاية من الإبداع، وعدم تحقق وجوده.

وقد أعطى نقادنا القدامى اهتمامًا بضرورة مراعاة المبدع الحال والموقف، فقد كانت عناية ابن قتيبة بالكاتب والمكتوب إليه فائقة حيث ألف كتابه (أدب الكاتب) لهذا الغرض يقول: "ونستحب له –الكاتب- أيضا أن ينزل ألفاظه في كتبه فيجعلها على قدر الكاتب والمكتوب إليه، وأن لا يعطي خسيس الناس رفيع الكلام، ورفيع الناس وضيع الكلام ... وهذا ليس بمحمود في كل موضوع ولا بمختار في كل كتاب، بل لكل مقام مقال، ولو كان الإيجاز محمودًا في كل الأحوال لجرده الله تعالى في القرآن، ولم يفعل الله ذلك ولكنه أطال تارة للتوكيد وحذف تارة للإيجاز وكرر تارة للإفهام"(٢٣).

وامتد الاهتمام بالمتلقي إلى توجيه الشعراء في افتتاحيات قصائدهم بما يتناسب مع المستمعين حتى لا يتطيرون منه،" ومن أدب هذا

النوع ألا يذكر الشاعر في افتتاح قصيدة المديح بما يُنَطيَّر منه" ، فمتى ما ارتبط العمل بالمتلقي أصبح عملية خلق مستمرة جيلاً بعد جيل، ومتى نفرت النفس وتطيَّرت تجاهلت ذلك العمل وأهملته إلى أن يقيض له الله من يبعثه من مرقده، وإلا بقي موؤدًا في باطن الأرض؛ لذلك ينبغي أن تفتتح القصائد بما يشد المتلقي إلى سماع النص والتفاعل معه(٢٤).

ويشير الواحدي (أبو طالب سعد بن محمد الأزدي البغدادي) في شرح ديوان المتنبي إلى هذا التوافق بين النص وحال المتلقي/ القارئ، فيقول بأنه يجوز لشاعر يعرف أقدار الناس أن يمدح الملوك بمدح السوق والسوق بمدح الملوك، ويحيل في المعاني ويخطئ في اللغة"(٢٥).

ولا شك أن حرص النقاد والأدباء على مراعاة حال المتلقي/القارئ وما تحدثوا عنه من براعة الاستهلال هي من استراتيجيات المبدع وآليات إبداعه التي يسعى من خلالها هي وغيرها إلى جذب القارئ واستثارته وحفزه على التجاوب مع النص وتفاعله معه لإعادة قراءته وصوغ دلالاته عن طريق فك شفراته وتحليل رموزه وإدراك أبعاده.

يقول الدكتور شوقي ضيف" ونستطيع أن نلاحظ ذلك في وصفه للمعارك الدائرة بينهم؛ إذ نراه يعترف بهزيمة قومه إن هزموا، وبفراره إن ولَّى الأدبار ونكص على أعقابه، وفي أثناء ذلك لا يبخل على أعدائه بوصف شجاعتهم وبلائهم في الحروب، ولهم في ذلك قصائد تلقب بالمُنصِفَات"(٢٦).

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر عمرو بن كلثوم في المعلقة:

كأن سيوفنا فينا وفيهم مخاريقٌ بأيدي لاعبينا

كأن ثيابنا منا ومنهم خُضِبْن بأُرْجوانٍ أو طُلينا(٢٧)

فالشاعر يصور في قصيدته المعلقة كيف أذاق قومه أعداءهم كئوس الموت المرة، ومدَّ فخره إلى قبائل معد كلها بما يجذون من رؤوس شجعانها، واعترف لأعدائه بشجاعتهم؛ فالسيوف في أيديهم وأيدي أعدائهم كأنها مخاريق بأيدي لاعبين، وهم يقتلون فيهم، كما يُقْتَلُ من قومه، فثيابهم جميعًا ملطخة بالدماء. وليس عمرو وحده الذي يصف خصومه بالشجاعة، فهناك كثيرون اشتهروا بهذا الإنصاف، وتسمى قصائدهم المنصفة وفي الأصمعيات أمثلة منها طريفة، من مثل قول المفضَّل النُّكْري يصف موقعة بين عشيرته من بني نكرة بن عبد القيس وعشيرة عمرو بن عوف، يقول:

كأنَّ هَزيزَنَا يومَ التقينا هَزيزُ أَبَاءَة فيها حريقُ

وكم من سيِّد منَّا ومنهم بذي الطَّرْفاء منطقُه شَهيقُ

فأَشْبَعْنَا السباعَ وأشبعوهم فَرَاحَتْ كلُّها تَئِقٌ يَفُوقُ

فأَبكيْنا نساءَهمُ وأبكوا نساءً ما يسوغُ لهن ريقُ

يُجاوِبْنَ النِّياحَ بكلِّ فَجْرٍ فقد صَحِلَتْ من النَّوْحِ الحُلوقُ(٢٨)

إننا بإزاء عملية توتر يضع القارئ المبدع إزاءها، فالمبدع لا يستطيع أن يتجاوز القارئ والمتلقي للنص بكل ثقافته ووعيه بواقعه ووقائعه، فالمبدع لا يمكن أن يتجاوز نسق ثقافة المتلقي بكل ما يرسمه ويترسمه في البطل الحقيقي؛ فالبطل الحقيقي في وعي المتلقي لابد أن ينازل بطلاً قويًّا ليستحق لقب البطولة، أما من ينازل الضعفاء فهو ضعيف؛ فالبطل الحقيقي من يهزم الأبطال العظماء الأنداد، ينال منهم أكثر مما ينالون منه، هذه ملامح البطولة الحقيقية في نسق ثقافة العربي القديم، ولابد للمبدع أن يراعيها؛ لذا نجد الشعراء قد أكثروا من وصف قوة خصومهم وشدة شكيمتهم، ينالون منهم كما ينال منهم، وينطلق من هذا الإنصاف لينتهي إلى انتصاره عليهم؛ ليكون ذلك عنوان بطولته، وأمثلة ذلك إضافة إلى ما ذكرنا كثيرة في شعرنا القديم؛ فالشاعر إلى جانب مراعاة ثقافة المتلقي يريد أن يضع المتلقي/ القارئ في حالة استنفار دائم أثناء تلقي النص لينتهي به بعد سرد صفات الخصم والعدو إلى الشعور بلذة انتصار الشاعر عليه

إن القارئ يمثل الهدف والغاية من العملية الإبداعية باعتباره ركيزة فاعلة يتحقق من خلالها وجود العمل الأدبي والحكم عليه؛ لذا رأينا اهتمام علمائنا القدامى بالمتلقي/القارئ وضرورة مناسبة المقال/العمل الأدبي لحاله ومقاماته؛ لأن المتلقي/السامع أو القارئ شريك فعَّال في العملية الإبداعية؛ لهذا رأى علماؤنا ضرورة أن يراعي الأديب/ المبدع حال المتلقي/ القارئ أو السامع ويلائم بينه وبين نصِّه.

إننا نستطيع أن نقول: إن النص الجديد:" يستدعي بالنسبة للقارئ (أو السامع) مجموعة كاملة من التوقعات و التدبيرات التي عودته

عليها النصوص السابقة و التي يمكن في سياق القراءة أن تعدل أو تصحح، أو تغير أو تكرر" (٢٩)، فالقارئ يبني أفقًا جديدًا من خلال اكتساب وعي جديد، و ذلك بعد التعارض الذي يحصل له عند مباشرته للنص الأدبي بمجموعة من المحمولات الفنية و الثقافية و بين عدم استجابة النص لتلك الانتظارات و التوقعات(٣٠).

الغزل في نص المعلقة:

- المقدمة الطللية:

والشاعر القديم يبدأ قصيدته بتقليد فني معروف تواطأ عليه الشعراء القدامى ولم يخرجوا عنه في مقدمات قصائدهم إلا قليلاً، ألا وهو (المقدمة الطللية) أو الوقوف على أطلال المحبوبة الدارسة بعد رحيلها عنها والبكاء عليها، ولم يخرج الشاعر في مقدمات قصائده عن تلك المقدمات ولم يتجاوز عنها إلا في القليل من نصوص الشعر القديم مدفوعًا بموقف نفسي أو متمردًا عليها كتمرده على المجتمع القبلي الذي لفظه وانتقصه حقوقه الإنسانية وناله ظلمه الاجتماعي كما هو الحال عند الشعراء الصعاليك على اختلاف طوائفهم وفئاتهم من مطرودين وغرابيب ومسترقين أو غيرهم ممن شكلوا في مجملهم صعاليك العرب في الجاهلية والإسلام.

وبطبيعة الحال، فإن ما ذكرناه لا يعني أن تلك المطالع قد خلت من الجوانب الجمالية، والأحاسيس الإنسانية التي تدل على رقة شعور الشاعر الجاهلي وصدق تجربته: (أما المطالع الغزلية ففيها إحساس دقيق بالجمال، وتذوق لمحاسن المرأة والقارئ لمشاهد الارتحال والفراق، يشعر بهزة من شوق ورهبة وحنين لهذا الفراق، وحين تذكر المرأة، وتوصف محاسنها، نجد في هذا الشعر إقبالاً على الحياة وامتزاجاً بها وتعلقاً بمباهجها) (٣١).

وطغت ظاهرة الشعر الغزلي بشكل لافت للنظر، قياساً إلى الأغراض الشعرية الأخرى مثل المدح والهجاء والرثاء(٣٢).

ويبدأ عنترة بن شداد معلقته بالتقليد الفني نفسه وهو بكاء آثار ديار المحبوبة الراحلة (الوقوف على الأطلال/ المقدمة الطللية)، بل نراه يشير في نصه إلى هذا التقليد الفني الذي لم ينفك الشعراء يحرصون عليه في مقدمات قصائدهم يقتدي فيه اللاحق بالسابق، حتى يخيل لمن يقرأ مقدمات تلك القصائد أن سابقهم لم يترك للاحقهم شيئًا يقوله من بعده (هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ)، فيقول:

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّم ... أم هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بعـدَ تَوَهُّمِ
يَا دَارَ عَبْلَةَ بالجَـــواءِ تَكَلَّمِي ... وَعِمِّي صَبَاحاً دَارَ عبْلَةَ واسلَمِي
فَوَقَّفْـــتُ فيها نَاقَتي وكَأَنَّهَا ... فَـــــدَنٌ لأَقْضي حَاجَةَ المُتَلَوِّمِ
وتَحُلُّ عَبلَةُ بالجَـــــوَاءِ وأَهْلُنَا ... بالحَزنِ فَالصَّـــــــمَانِ فَالمُتَثَلَّمِ
حُيِّيْتَ مِنْ طَلَلٍ تَقادَمَ عَهْـدُهُ ... أَقْوى وأَقْفَـــــرَ بَعدَ أُمِّ الهَيْثَمِ
حَلَّتْ بِأَرضِ الزَّائرينَ فَأَصْبَحَتْ ... عَســـراً عليَّ طِلاَبُكِ ابنَةَ مَخْرَمِ

إن هذا التقليد الفني هو أحد أركان النص الشعري القديم المهمة التي ما انفك الشعراء عنه في مقدمات نصوصهم ولم يخرجوا عنه ولم يتجاوزوه إلا قليلاً انطلاقًا من موقف يرجع إلى الموقف النفسي للشاعر، ولعل أشهر من تجاوز تلك المقدمة الطللية في نصِّه الشعري إلى مقدمة جديدة (المقدمة الخمرية) هو الشاعر الجاهلي المعروف عمرو بن كلثوم؛ فقد خالف الشعراء وغادر متردمهم وما توافقوا عليه فنيًّا من البدء بالوقوف على الأطلال إلى ذكر الخمر مدفوعًا بموقف النشوة والفرح بالنصر على عدوه والانتصار لكرامة أمه وكرامة قومه ممن حاول المساس بها أو انتهاكها، وكأن المقدمة الخمرية في بداية معلقته تواءمت مع إحساس شديد بفرحة النصر فكما حطم هو غريمه وعدوه حطم بتجاوزه تلك المقدمة الطللية كل التقاليد الفنية التي تصر إصرارًا فنيًّا على ضرورة بدء النص الشعري بالوقوف على الأطلال، ويقول فيها عمرو بن كلثوم:

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِك فَاصْبَحِيْنَا ... وَلاَ تُبْقِي خُمُوْرَ الأَنْدَرِيْنَا
مُشَعْشَعَةً كَأَنَّ الحُصَّ فِيْهَا ... إِذَا مَا المَاءَ خَالَطَهَا سَخِيْنَا

- الغزل والتشبيب ووصف الظعائن:

والعنصر الثاني من عناصر بناء النص الشعري في القصيدة التقليدية القديمة هو النسيب أو الغزل والتشبيب بالمحبوبة وذكر النساء الراحلات أو الظعائن، وهو عنصر يموج بشعر غزلي رقيق يمتلئ حبًّا ورقة وقد تفوح منه رائحة الغزل الصريح وتملأه.

ويقول عنترة في معلقته متغزلاً في محبوبته ومشببًا بها:

حَلَّتْ بأَرض الزَّائرينَ فَأَصْبَحَتْ عَسراً عليَّ طِلاَبُك ابنَةَ مَخْرَم
عُلِّقْتُهَا عَرَضــــاً وأَقْتُلُ قَوْمَهَا زَعْمًا لعَمرُ أبيكَ لَيسَ بمَزْعَم
ولقد نَزَلْـــــت فَلا تَظُنِّي غَيْرهُ منّي بمَنْزِلَة المُحــــبِّ المُكْرَم
كَيفَ المَــــزارُ وقد تربَّع أَهْلُهَا بعُنَيْزَتَيْن وأَهْــــلُنَا بالغَيْلَم
إنْ كُنْت أَزْمَعْــــت الفراقَ فإنَّمَا زُمَّــــتْ ركَائبُكُمْ بلَيْل مُظْلِم

ولعل الشاعر يكتنز في بيتيه اللذين صدر بهما غزله وتشبيبه الفكرة التي قامت عليها محورية الدراسة هذه، حين قال:

حَلَّتْ بأَرض الزَّائرينَ فَأَصْبَحَتْ عسراً عليَّ طِلاَبُك ابنَةَ مَخْرَم
عُلِّقْتُهَا عَرْضاً وأَقْتُلُ قَــــوْمَهَا زعمًا لعَمرُ أبيكَ لَيسَ بمَزْعَم

فالشاعر يجد صعوبة في تحقيق تواصل هوت إليه نفسه وتطلع إليه قلبه وشغف به (عسراً عليَّ طِلاَبُك)، وهي رغبة كان قومها – القبيلة بكل ما تحمله وتتشبث به من عادات وتقاليد وما يتعلق بها من نسق ثقافي- سببًا في جعلها أمرًا عسيرًا صعب المنال.

وفي البيت الثاني منهما يجعل حبه لها حبًّا عفويًا علق بقلبه وبنفسه دون تفكير (عُلِّقْتُهَا عَرْضًا) فهو حب فطري، ثم يتبع ذلك بقوله: (وأَقْتُلُ قَــــــوْمَهَا زعمًا)، وفيه يكشف اللثام عن رغبة في تحقيق التواصل معها وإتمام رغبته وإن خاض معركة نفسية وثقافية وواقعية مع (قومها/ النموذج القبلي بكل محمولاته من عادات وتقاليد وأبعاد ثقافية مستقرة في الذهن العربي قبل الإسلام).

وفي نهاية البيت ترتكز رغبة الشاعر وتتكشف حين قال(زعمًا لعَمرُ أبيكَ لَيسَ بمَزْعَم) فقتل (قومها/ النموذج القبلي) مزعم وليس حقيقة تامة نهائية؛ ذلك لأن الشاعر يريد أن يعدل ويحسن من ذاك النموذج لينضوي تحت لوائه ولا يريد أن يسعى في تدميره وهدمه بشكل كُلِّي.

ويخرج عنترة بعد هذا الغزل بمحبوبته إلى وصف رحلة ظعنها مع قومها ورحيلها عنه؛ فيقول:

مَا رَاعَنِي إلاَّ حَمــــولةُ أَهْلِهَا وسْطَ الدِّيَارِ تَسُفُّ حَبَّ الخِمْخِم
فِيهَا اثْنَتَانِ وأَرْبعــــونَ حَلُوبَةً سُوداً كَخافِية الغُرَابِ الأَسْحَمِ
إذْ تَسْتَبِيْكَ بِذِي غُــــروب وَاضِح عَذْب مُقَبَّلُهُ لَذِيذُ المَطْعَــم
وكَأَنَّ فَارَةَ تَاجِر بِقَســــــيْمَة سَبَقَتْ عوَارِضَها إليكَ من الفَم
أَوْ رَوْضَةً أُنُفاً تَضَــــمَّنَ نَبْتَهَا غَيْثٌ قليلُ الدَّمن ليسَ بِمَعْلَم
جَادَتْ عليه كُلُّ بكر حُــــرَّة فَتَرَكْنَ كُلَّ قَــــرَارَة كَالدِّرْهَم
سَحًّا وتَسْكَابًا فَكُلَّ عَشِــــيَّة يَجْرِي عَلَيها المَاءُ لَمْ يَتَصرَّم
وَخَلَى الذُّبَابُ بِهَا فَلَيْــسَ بِبَارِح غَرِداً كَفِعْل الشَّــارب المُتَرَنِّم
هَزِجًا يَحُكُّ ذِراعَــــــهُ بذِراعِه قَدْحَ المُكَبِّ على الزِّنَادِ الأَجْذَم
تُمْسِي وتُصْبِحُ فَوْقَ ظَهْرِ حَشِيَّة وأَبِيتُ فَوْقَ سَــرَاة أَدْهَمَ مُلْجَم
وَحَشِيَّتِي سَرْجٌ على عَبْلِ الشَّوَى نَهْــد مَرَاكِلُهُ نَبِيلِ المَحْزِم
هَل تُبْلِغَنِّي دَارَهَا شَــــدَنِيَّةٌ لُعِنَتْ بِمَحْــرُوم الشَّرابِ مُصَرَّم
خَطَّارَةٌ غِبَّ السُّــــرَى زَيَّافَةٌ تَطِسُ الإِكَامَ بِوَخذِ خُفٍّ مِيْثَم

ويعتاد الشعراء أثناء وصف رحلة الظعائن أن يصف راحلته التي تقله عبر الصحاري والفيافي الواسعة المترامية الأطراف أو يصف

حيواناً لاقاه في رحلته وقد يسقط مشاعره على راحلته أو الحيوانات الصحراوية كالحمر و الثيران الوحشية أو الأتن والبقر الوحشي وغزلان الصحراء متخذًا منها معادلاً فنيًّا لنفسه أو لمحبوبته مستمدًا منها كثيرًا من ملامح التصوير الفني للموقف النفسي الذي يجسده شعرًا.

- عنترة: تجاوز النموذج واعتلاؤه

إن عنترة فخره في النص فخر ذاتي واضح الملامح؛ فهو رجل حورب من خلال النموذج القبلي وفقد إنسانيته أو انتهكت إنسانيته من خلال نموذج السيد القار في وعي القارئ/المتلقي العربي الجاهلي؛ لذا فإن عنترة في ثنايا نصه يسعى لتحقيق هذا النموذج المثال المتموضع في أفق القارئ/المتلقي العربي في الجاهلية والقار فيه، فنراه يعمل على تحقيقه في ذاته، وتجاوزه واعتلائه؛ لذا نراه يرسم صورة الخصم القوي العنيد/أحد ركائز نموذج الشرف والسيادة ثم قتله له، وعده رمزًا للسادة الذي كانوا سببًا في اعتباره الأنوي الضعيف، ونزعهم لعناصر سيادته التي يفتقدونها، وتتكامل وحدات النص الأخرى وعناصره ليس في تحقق هذا النموذج لدى الشاعر وحسب، بل وإظهار اعتلاء الشاعر لهذا النموذج وعناصر بنائه على المستوى الفني في النص (المسامحة والعفو مع القدرة، شرب الخمر ومقارعته لها دون أن تذهب عقله أو تستهلك عرضه، الكرم ...إلخ).

فالغرض الشعري، لا يولد خارج التأثير الاجتماعي –ولعل صعاليك العرب الذين عرفوا بالفقر والجوع، لأسباب متعددة، ألمع دليل على تلقائية الرابطة بين الفقر والطبع، إذ لم يعنوا بأشعارهم إلا في حالات استقرارهم الاقتصادي –ويتحول إلى تقاليد، تتكرر في بيئات اجتماعية –وهو مبرر اجتماعياً، لأن الشعر يترجم أفكار المجتمع، كما أنه وسيلة لتوجيه المجتمع وانتقاده –قد توصف فيه الأغراض الشعرية القديمة بأنها ذات بنية نمطية، لأن المسافة تضيق فيها بين مجتمع وآخر. وبذلك قد يكون الوعي في ضوء الارتباط بتقاليد الأغراض وعياً نمطياً وواحداً. ولذلك فإن الاجتماعي يعني نزوع الشاعر نحو إيجاد الصيغ الجديدة، التي تعبر عن ميولاته الاجتماعية والحضرية. وقد عبّر الصعاليك في التراث العربي عن ضرب من النزوع، وإن كان انفصالياً، إذ وظفوا طبعهم الشعري في استحداث أساليب توافق انتماءهم وتحتوي تجاربهم ومعاناتهم، مثلما هو الأمر في بناء القصيدة ودلالات الكلمات (وظيفة جديدة) وصيغ الأفعال وجمل الحوار. دون أن يستقلوا عن تقاليد القصيدة الجاهلية، التي نشأوا في أحضانها، قبل أن تختل العلاقة وتنفصم بينهم وبين النظام القبلي، الذي يواجه جدب الطبيعة موّحداً، إذ بدأ الصعاليك يستقون موضوعاتهم من سياق اجتماعي خاص، وهو واقعهم الذي يناقض واقع النظام القبلي(٣٣).

ويعدد عنترة عناصر النموذج المثال ويرسم ملامحه لينتهي إلى اعتلائه والقفز عليه؛ وهذه الملامح ترد في نص معلقته على النحو الآتي:

١- ملامح التسامح ولين الجانب:

إنْ تُغْـدِ في دُوني القِناعَ فإنَّني سَمْـحٌ مُخَالقَتي إذَا لم أُظْلَمِ(٣٤).

٢- قوة الشكيمة في رد الظلم:

وإذَا ظُلِمْتُ فإنَّ ظُلْمِي بَاسِـلٌ مُـرٌّ مَذَاقَتُهُ كَطَعمِ العَلْقَمِ(٣٥)

٣- شرب الخمر وصيانة العرض:

ولقَد شَربْتُ منَ المُدامة بَعْدَما رَكَدَ الهَواجرُ بالمشوفِ المُعْلَمِ
بِزُجاجَة صَـفْراءَ ذات أَسرَّة قُرِنَتْ بأَزْهَر في الشَّمال مُفَدَّمِ
فإذَا شَـرِبْتُ فإنَّني مُسْتَهْلِكٌ مَالي وعِرْضي وافِـرٌ لَم يُكلَمِ(٣٦)

٤- الكرم والجود:

وإذَا صَحَوتُ فَما أَقَصِّرُ عنْ نَدَىً وكَما عَلمتِ شَمائلي وتَكَرُّمي(٣٧)

٥- منازلة الخصوم ومغالبتهم:

وحَليلِ غَانيةٍ تَرَكْتُ مُجـــدَّلاً تَمكُو فَريصَتُهُ كَشَـــدْقِ الأَعْلَم
سَبَقَتْ يَدايَ لَهُ بعاجِلِ طَعْنَة ورشاش نافـــذَة كَلَوْنِ العَنْدَم
هَلاَّ سأَلْتِ الخَيلَ يا ابنةَ مالكٍ إنْ كُنْتِ جـاهِلَةً بِمَا لَم تَعْلَمي(٣٨)

وينتقل عنترة بعد تقديمه ثبوتات سيادته التي يعلو بها غيره من سادات القبيلة إلى وصف معركته مع خصمه/رمز السيادة العنيد ومغالبته إياه، واعتلائه له، وهو في ذهن القارئ الضمني الذي لن يقدم شهادته له بالبطولة والتفوق إلا من خلال مغالبته للخصوم الأشداء الأقوياء الصلاب الشكيمة، وإلا حكم على نفسه بالفشل الذريع، فيقول:

إذْ لا أَزَالُ عَلَى رِحَالَةِ سَـابِحٍ نَهْـدٍ تعاوَرُهُ الكُماةُ مُكَلَّم
طَوْراً يُجَـرِّدُ للطِّعانِ وتَارَةً يَأْوِي إلى حَصِدِ القسيِّ عَرَمْرَمِ(٣٩)

٦- الأنفة والتعفف مع الاقتدار:

يُخْبِرك مَنْ شَهِدَ الوَقيعَةَ أَنَّني أَغْشى الوَغَى وأَعِفُّ عِنْد المَغْنَمِ(٤٠)

٧- صورة الخصم العنيد / النموذج المثال:

ويرسم عنترة صورة الخصم العنيد التي يجسد فيها النموذج المثال للسيد في وعي القارئ/المتلقي الجاهلي، الذي ينتهي إلى اعتلائه ومغالبته:

ومُدَّجِجٍ كَـرِهَ الكُماةُ نِزَالَهُ لا مُمْعِنٍ هَـــرَباً ولا مُسْتَسْلِم
جَادَتْ لَهُ كَفِّي بعاجِلِ طَعْنَة بِمُثَقَّفٍ صَدْقِ الكُعُـــوبِ مُقَوَّم
فَشَكَكْتُ بالرُّمْحِ الأَصَمِّ ثيابَهُ ليسَ الكَريمُ على القَنا بِمُـحَرَّم
فتركْتُهُ جَـزَرَ السِّبَاعِ يَنَشْنَهُ يَقْضِمْنَ حُسْنَ بَنانه والمِعْصَـــم
ومشَكِّ سـغةٍ هَتَكْتُ فُروجَها بالسَّيف عنْ حَامي الحَقيقَة مُعْلِم
رَبِذٍ يَدَاهُ بالقِدَاحِ إذَا شَـتَا هَتَّاك غَايات التِّجار مُلَـــوَّم
لمَّا رَآني قَدْ نَزَلْـتُ أُرِيدُهُ أَبْدَى نَواجِذَهُ لغَيرِ تَبَسُّـــم
عَهدي بِه مَدَّ النَّهار كَأَنَّما خُضِبَ البَنَانُ ورَأْسُهُ بالعَظْلَـم
فَطعَنْتُهُ بالرُّمْحِ ثُمَّ عَلَوْتُهُ بِمُهَنَّدٍ صافي الحَديدَة مخْـذَم
بَطلٌ كَأَنَّ ثِيابَهُ في سَـرْحَةٍ يُحْذَى نِعَالَ السِّبْتِ لَيْسَ بتَوْأَم(٤١)

٨- انهزامية الآخر:

وينتقل عنترة إلى تصوير انهزامية الآخر الذي يتولى السيادة وينصب نفسه في موقع المنح أو المنع لمن يشاء، فيقول:

ياشَاةَ ما قَنَص لِمَـنْ حَلَّتْ لهُ حَرُمَتْ عَلَيَّ وَلَيْتَها لم تَحْـــرُم
نُبِّئْتُ عَمْراً غَيْرَ شاكرِ نعْمَتي والكُفْرُ مَخْبَثَةٌ لنَفْـــسِ المُنْعِم
ولقَدْ حَفِظْتُ وَصَاةَ عَمِّي بالضُّحَى إذْ تَقْلِصُ الشَّفَتَانِ عَنْ وَضَحِ الفَم

في حَوْمَةِ الحَـــرْبِ التي لا تَشْتَكي ... غَمَراتها الأَبْطَالُ غَـــيْرَ تَغَمْـــغُمِ
إذْ يَتَّقُونَ بيَ الأَســـــنَّةَ لم أَخِمْ ... عَنْـــها ولَكنِّي تَضَـــايَقَ مُقْدَمِـي
لمَّا رَأَيْتُ القَـــــوْمَ أَقْبَلَ جَمْعُهُمْ ... يَتَذَامَـــرُونَ كَـــرَرْتُ غَيْرَ مُذَمَّـمِ
يَدْعُـــونَ عَـــنْتَرَ والرِّمـــاحُ كأَنَّها ... أَشْـــطَانُ بِئْـــرٍ في لَبانِ الأَدْهَـمِ
مازِلْـــتُ أَرْمِيهُـــمْ بِثُغْرَةِ نَحْـــرِه ... ولَبانِه حَتَّى تَسَـــرْبَلَ بالـــدَّمِ
فَازْوَرَّ مِـــنْ وَقْـــعِ القَـــنَا بلبانِه ... وشَكَا إِلَيَّ بِعَبْـــرَةٍ وَتَحَمْـــحُمِ
لو كانَ يَدْرِي مَا المُحـــاوَرَةُ اشْتَكَى ... وَلَكانَ لو عَلِمَ الكَلامَ مُكَلِّمِـــي(٤٢)

فالأبطال الذين أنكروا عليه السيادة وحاولوا سلبه إياها (يتقون به الأسنة) في (حومة الحرب) الميدان الحقيقي لإثبات الذات وتحقيق السيادة والشرف من منظور نسق ثقافة العربي الجاهلي، وهؤلاء الأبطال يستغيثون به في حومة المعركة وقت اشتدادها واشتعالها، فهم (يدعون عنتر والرماح كأنها أشطان بئر) أي عندما تشتجر الرماح، وتنفجر آبار الدماء، وهو يتلذذ باستغاثتهم ولجوئهم إليه، فيقول:

ولقَدْ شَفَى نَفْسي وَأَذْهَبَ سُـــقْمَهَا ... قِيْلُ الفَوارِسِ وَيْكَ عَـــنْتَرَ أَقْدِمِ
والخَيلُ تَقْتَحِمُ الخَبَارَ عَوَابِساً ... من بَيْنَ شَيْظَمَةٍ وَآخَـــرَ شَيْظَمِ
ذُلِلٌ رِكابي حَيْثُ شِئْتُ مُشَـــايِعي ... لُبِّي وأَحْفِزُهُ بِأَمْـــرٍ مُبْرَمِ
ولقَدْ خَشَيْتُ بِأَنْ أَمُوتَ ولَم تَدُرْ ... للحَرْبِ دَائِرَةٌ على ابْنَيْ ضَمْضَمِ
الشَّاتِمَيْ عِرْضِي ولَم أَشْتِمْهُمَا ... والنَّاذِرَيْنِ إِذْ لَم أَلْقَهُمَا دَمِـــي
إِنْ يَفْعَلا فَلَقَدْ تَرَكْتُ أَبَاهُمَـــا ... جَزَرَ السِّبَاعِ وكُلِّ نِسْـــرٍ قَشْعَمِ(٤٣)

تتمحور الدلالة في نص معلقة عنترة حول الذات ومحاولة إثبات وجودها في مواجهة الآخر(القبيلة وتقاليدها)؛ لذا نجد ثنائية الشاعرX الخصم تمثل محورًا مهمًا في دلالة النص والآخر/الخصم/القبيلة، ففي الخصم تتمثل القبيلة بكل تقاليد السيادة والشرف والحسب التي كانت باعثة لألم الشاعر ومؤسسة لبعث القصيدة وتأسيسها؛ لأن الخصم بكل قوته وعناده وعتاده = القبيلة بكل ملامح السيادة وعناصر الشرف فيها؛ لذا فالشاعر يواجهه ويصرعه انطلاقًا من رغبة داخلية في التمرد عليه واعتلائه.

وإن كنا نرى عنترة لا ينجرف كلية وراء رغبته تلك؛ فهو لا يؤسس للإجهاز كلية على خصمه/هدم القبيلة وتقاليدها واقتلاعها من جذورها واجتثاثها اجتثاثًا، إنما قتله للخصم في المقطع الذي وظفه لتصوير مناوشته للخصم العنيد وتغلبه عليه والبطش به رغم قوته وصلابته يمثل قفزًا على القبيلة واعتلائها واحتلال قمتها؛ ليثبت أحقيته في السيادة والشرف بها، فهو الذي قضى على أنموذج السيادة والشرف القار في وعيها ووعي أفرادها، مما يمثل معيارًا ومبدأ لدى أفرادها لا يمكن تجاوزه إلا من خلال المغالبة والمصارعة، فالقبيلة في النهاية هي التي ستمنحه هذا الحق/السيادة والشرف الذي سيخلصه من القهر والاستعباد.

إن الشاعر يدرك هذا الأنموذج ومدى استقراره في وعي المتلقي الجاهلي؛ لذلك كان لابد أن يضفي سمات القوة والصلابة والسيادة والشرف على خصمه؛ ليثبت للقارئ/ متلقي النص أحقيته بمركز البطل المصروع ومكانته.

ويأتي شربه للخمر ومقارعته لها بكل دلالاته في نسق الثقافة الجاهلية المستقرة في وعي القارئ/المتلقي الجاهلي لتؤكد ما خلص إليه الشاعر في وحدة الخصم في النص؛ فالخمر سبيل السيادة والشرف عند العربي الجاهلي ما بقي العرض وافرًا، فالمنادمة والإنفاق على النديم والجليس في مجلس الخمر سمة من سمات السيادة لدى المتلقي في الجاهلية ما بقي العقل وافرًا والعرض مصونًا محفوظًا.

النتائج:

١- إن أفق التوقعات أو أفق الانتظار هو عملية إعادة تشكيل النص الأدبي وإنتاجه، يطرحه المبدع وفق صورة أو بنية ذات خصائص وتقاليد فنية معينة، تحمل معاني رُسِمَتْ في ذهن المتلقي، ويراعيها المبدع في إنتاجه للنص، وعليها يبني المتلقي معالجته لتلك النصوص.

٢- إننا في قراءة معلقة عنترة نجد أنه لم يتجاوز القارئ والمتلقي للنص بكل ثقافته ووعيه بواقعه ووقائعه، فقد حاول الشاعر مراعاة نسق

ثقافة المتلقي بكل ما يرسمه ويترسمه في البطل الحقيقي.

٣- قدم عنترة في معلقته ثبوتات سيادته التي يعلو بها غيره من سادات القبيلة من خلال معركته مع خصمه/رمز السيادة العنيد ومغالبته إياه، واعتلائه له، وهو في ذهن القارئ الضمني الذي لن يقدم شهادته له بالبطولة والتفوق إلا من خلال مغالبته للخصوم الأشداء الأقوياء الصلاب الشكيمة.

٤- رسم عنترة في معلقته صورة الخصم العنيد التي يجسد فيها النموذج المثال للسيد في وعي القارئ/المتلقي الجاهلي، الذي ينتهي إلى اعتلائه وغلبته.

٥- وإن كنا نرى عنترة لا ينجرف كلية وراء رغبته تلك؛ فهو لا يؤسس للإجهاز كلية على خصمه/هدم القبيلة وتقاليدها واقتلاعها من جذورها واجتثاثها اجتثاثًا، إنما قتله للخصم في المقطع الذي وظفه لتصوير مناوشته للخصم العنيد وتغلبه عليه والبطش به رغم قوته وصلابته يمثل قفزًا على القبيلة واعتلائها واحتلال قمتها؛ ليثبت أحقيته في السيادة والشرف التي ينالها من هو أضعف منه وأقل قوة.

٦- تمحورت الدلالة في نص معلقة عنترة حول الذات ومحاولة إثبات وجودها في مواجهة الآخر (القبيلة وتقاليدها)؛ لذا نجد ثنائية الشاعر X الخصم تمثل محورًا مهمًا في دلالة النص والآخر/الخصم/القبيلة، ففي الخصم تتمثل القبيلة بكل تقاليد السيادة والشرف والحسب التي كانت باعثة لألم الشاعر ومؤسسة لبعث القصيدة وتأسيسها.

٧- تكاملت وحدات نص المعلقة الأخرى وعناصره ليس في تحقق هذا النموذج لدى الشاعر وحسب، بل وإظهار اعتلاء الشاعر لهذا النموذج وعناصر بنائه على المستوى الفني في النص (المسامحة والعفو مع القدرة، شرب الخمر ومقارعته لها دون أن تذهب عقله أو تستهلك عرضه، الكرم ...إلخ).

٨- ضرورة دراسة شعرنا العربي القديم من خلال النظريات النقدية الحديثة للكشف عن أبعاده الدلالية ومكنون ملامحه الفنية.

المراجع:

١- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٦م.

٢- أحمد بوحسن: نظرية التلقي و النقد الأدبي العربي الحديث مقال ضمن " نظرية التلقي : إشكالات و تطبيقات "، مقال ضمن: (نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٩٣م.

٣- الأصمعي: الأصمعيات، تحقيق: محمد أحمد شاكر و عبد السلام هارون، دار المعارف القاهرة، ١٩٧٩م.

٤- بشرى موسى صالح:نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠١م.

٥- بوجمعة بو بعيو: المقدمة الطللية بين الاستجابة النفسية والتقليد الفني، مجلة التراث العربي-مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب-دمشق العدد ٧٦ - السنة ١٩ - تموز "يوليو" ١٩٩٩ - ربيع الأول ١٤٢٠هـ.

٦- جميل حمداوي: منهج التلقي أو نظرية القراءة والتقبل، مجلة أفق الثقافية،

http://www.ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=article&sid=٣٢١٠

٧- حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ (نظريات التلقي تحليل الخطاب وما بعد الحداثة)، مؤسسة اليمامة، الرياض، ١٩٩٦م.

٨ - حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

٩ - حمداوي: منهج التلقي أو نظرية القراءة والتقبل، مجلة أفق الثقافية،

http://www.ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=article&sid=٣٢١٠

١٠ - رحمة بنت هاشم: جماليات تلقي قصيدة الحرب في المعلقة العربية، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الملك عبد العزيز،جدة، السعودية، ٢٠٠٩م.

١١- رشيد بنحدو: القوام الابستمولوجي لجمالية التلقي، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ٢٠٠٠م.

١٢- الزوزني: شرح المعلقات السبع، دار الجيل، بيروت، (د.ت).

١٣- شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، جامعة دمشق، دمشق، ١٩٥٩م.

١٤ - شوقي ضيف: العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١م.

١٥- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م.

١٦- عبد القادر حسين: أثر النحاة في البحث البلاغي، دار نهضة مصر، ١٩٧٠م.

١٧ - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، ٢٠٠٤م.

١٨- غازي مختار طليمات: أدبنا القديم ونظرية التلقي،

http://www.bab.com/articles/full___article.cfm?id=٤٦٦٩

١٩ - ابن قتيبة: أدب الكاتب، دار صادر بيروت، ١٩٦٧م،

٢٠- محمد ملياني:تلقي النص بين التأسيس والآفاق،

htt:llawu-dam.net ".

٢١- محمود دراسة: التلقي والإبداع، قراءات في النقد القديم، حمادة للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٣م.

٢٢ - المختار السعيدي، نظرية التلقي، موقع الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب،

http://www.wata.cc/forums/showthread.php?t=٤٦٢٦٩

٢٣- مصطفى درواش: خطاب الطبع والصنعة؛ رؤية نقدية في المنهج والأصول، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق،٢٠٠٥م.

٢٤- المفضل الضبي: المفضليات، تحقيق: أحمد شاكر و عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣م.

٢٥ - هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة،

مصر، ٢٠٠٤م، ص ١١- ١٢.

٢٦- يحيى الجبوري: الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٥، ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٦م.

-٢٧A regarder. H. R. Jauss : Pour une esthétique de la réception.Gallimard. Paris ١٩٧٨.

الهوامش

(١) بوجمعة بو بعيو: المقدمة الطللية بين الاستجابة النفسية والتقليد الفني، مجلة التراث العربي-مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب- دمشق العدد ٧٦ - السنة ١٩ - تموز "يوليو" ١٩٩٩ - ربيع الأول ١٤٢٠هـ، ص ١.

(٢) شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ط٥- ص ٢٧.

(٣) غازي مختار طليمات: أدبنا القديم ونظرية التلقي،

http://www.bab.com/articles/full___article.cfm?id=٤٦٦٩

وحول نشأة نظرية التلقي انظر:

A regarder. H. R. Jauss : Pour une esthétique de la réception.Gallimard. Paris ١٩٧٨

نقلاً عن جميل حمداوي: منهج التلقي أو نظرية القراءة والتقبل، مجلة أفق الثقافية،

http://www.ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=article&sid=٣٢١٠

(٤) حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص ١٣.

(٥) حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ (نظريات التلقي تحليل الخطاب وما بعد الحداثة)، مؤسسة اليمامة، الرياض، ١٩٩٦م، ص١٥.

(٦) غازي مختار طليمات: أدبنا القديم ونظرية التلقي،

http://www.bab.com/articles/full___article.cfm?id=٤٦٦٩

(٧) حامد أبو أحمد: الخطاب والقارىء (نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة) ، ص٥٣.

(٨) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، ص ٣٢٣. وانظر، المختار السعيدي، نظرية التلقي، موقع الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب،

http://www.wata.cc/forums/showthread.php?t=٤٦٢٦٩

(٩) روبرت هولب: نظرية التلقي، ص ٨٥

(١٠) المرجع نفسه ص ١٠٥.

(١١) المرجع نفسه ص ١٠٥.

(١٢) هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي، ص ٤٤.

(١٣) هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي، ص ٤٥.

(١٤) نظرية التلقي و النقد الأدبي العربي الحديث مقال ضمن " نظرية التلقي : إشكالات و تطبيقات " أحمد بوحسن ص ٣٠.

(١٥) هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي ص ٤٦.

(١٦) هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٤م، ص ١١- ١٢.

(١٧) استعنا بهذا التخطيط نقلاً عن جميل حمداوي: منهج التلقي أو نظرية القراءة والتقبل، مجلة أفق الثقافية،

http://www.ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=article&sid=٣٢١٠

(١٨) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص ١٨٣-١٨٤، وانظر أيضًا المرجع نفسه، ص ٢١٩.

(١٩) رحمة بنت هاشم: جماليات التلقي في قصيدة الحرب، ص ١٥

(٢٠) بشرى موسى صالح:نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠١م، ص ٤٦، وانظر كذلك، رشيد بنحدو: القوام الابستمولوجي لجمالية التلقي، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ٢٠٠٠م،م٩،ج ٣٦، ص ٣٩٦.

(٢١) محمد ملياني:تلقي النص بين التأسيس والآفاق،

htt:llawu-dam.net ".

(٢٢) جماليات التلقي في قصيدة الحرب، ص ١٦.

(٢٣) ابن قتيبة: أدب الكاتب، دار صادر بيروت، ١٩٦٧م، ج١ ص ١٤٠. وانظر: أثر النحاة في البحث البلاغي ص:١٩٢-١٩٣.

(٢٤) رحمة بنت هاشم: جماليات تلقي قصيدة الحرب ص ٩،وانظر، عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز لعبد القاهر، ص ٢٢٤، وانظر: محمود دراسة: التلقي والإبداع، قراءات في النقد القديم، حمادة للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٣م ص ٢٥ .

(٢٥) انظر، إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٢٨٢.

(٢٦) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ص ٢٢٠، وانظر:المفضليات، ص ٩٥ وما بعدها، وانظر القصائد: رقم ٣٢ و ٦٤ و٧٥ و ١٠٨، وانظر، الأصمعيات: رقم ٦٢ و ٦٥.

(٢٧) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ١١٩.

(٢٨) تثّق: ممتلئ، ويفوق: يأخذه البهر، وصحلت: بُحَّتْ، انظر شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص ٢٠٥ و ص ٢٠٦، وانظر، الأصمعي: الأصمعيات، دار المعارف القاهرة، ص ٢٣٣ وما بعدها.

(٢٩) هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي، ص ٤٥.

(٣٠) أحمد بوحسن: نظرية التلقي و النقد الأدبي العربي الحديث مقال ضمن " نظرية التلقي : إشكالات و تطبيقات "، ص ٣٠.

(٣١) يحيى الجبوري، الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه، ص٦، ص ١٥٠.

(٣٢) شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ط٥- ص ٢٣.

(٣٣) مصطفى درواش: خطاب الطبع والصنعة؛ رؤية نقدية في المنهج والأصول، ص ٣.

(٣٤) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٣٧.

(٣٥) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٣٧.

(٣٦) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٣٧

(٣٧) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٣٧.

(٣٨) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٣٨.

(٣٩) الزوزني: شرح المعلقات، ص١٣٨.

(٤٠) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٣٩.

(٤١) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٣٩-١٤١.

(٤٢) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٤١ – ١٤٣.

(٤٣) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٤٣.