

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique



المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف بميلة
معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
المرجع:

التلقي في شعر جرير

مذكرة معدة استكمالاً لمتطلبات نيل شهادة الماستر

التخصص: أدب عربي قديم

الشعبة: لغة وأدب عربي

إشراف الدكتورة:
* حنان بومالي.

إعداد الطالبة:
* أسياء بوقريقة.

السنة الجامعية: 2015/2014



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وَبِهِ نَسْتَعِينُ



دعاء

اللهم انفعنا بما علمتنا، وعلمنا ما ينفعنا وزدنا

علما.

اللهم أضيء بالعلم طريقنا، وقوي به سواعدنا،

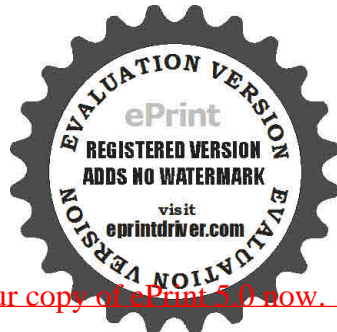
واشدد به من عزائمنا، ولا توثق به غيرنا، ولا تدرمنا

من عزيمة نيله وطلبه من كل مكان والزيادة منه

في كل آن، فأعظمنورا يُّقوي به الإيمان وطي

اللهم وسلم وبارك على سيدنا محمد صاحب العلم،

سيد الأمم.



شكر وتقدير

الحمد لله حمدا طيبا غير متناه وأشكره شكر العاجز عن إحصاء فضله، الذي

وفقني وأنار دربي بنور الإيمان لإتمام هذا العمل المتواضع...

أتقدم بالشكر الجزيل والعرفان بالجميل إلى الأستاذة المشرفة "حنان بومالي"

التي فتحت لي أبوابها، وكانت سراجا أضاء دربي، فلم تبخل علي بنصائحها

وتوجيهاتها القيمة، فلك مني خالص الاحترام والتقدير يا أستاذتي الفاضلة وأدامك

الله في خدمة طلبة العلم وتوجيههم إلى سبيل النجاح.

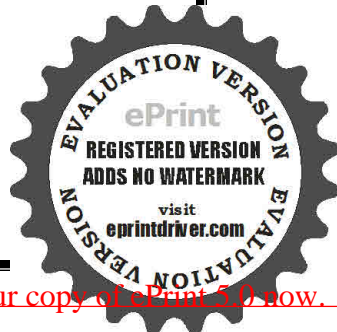
وأقدم بالشكر الجزيل إلى لجنة المناقشة الأستاذة " فطيمة بوقاسة " والأستاذ

" جمال سفاري " فلكم مني كل الاحترام والتقدير.

شكرا جزيلاً.



مقدمة



تعد نظرية التلقي نظرية حديثة، لم تأت من فراغ فقد وجدت منذ وجود العمل الأدبي اهتمت بالمتلقي وعلاقته بالنص الذي أصبح يمثل محورا للدراسات الأدبية والنقدية الحديثة وبهذا تجاوزت النظرة التي جعلت من المبدع طرفا مهما في فهم النص انطلاقا من فهم شخصية صاحبه، وأعطت الحرية للمتلقي في تشكيل معنى النص وإنتاجه بعدما تناسته المناهج السياقية والنسقية.

ولما كان شعر جرير ككل شعر يحتمل قراءات متعددة لفك رموزه والكشف عن جماليته وكوامنه الأدبية بما يحتويه من تشكيلات لغوية تفاجئ المتلقي وتثير استجابته، فقد درست شعره في ضوء نظرية التلقي، واسترعى اهتمامي دور القارئ في العملية التواصلية حسب أصحاب النظرية "ياوس" و"أيزر" ومدى أهمية القارئ في قراءة الأعمال الأدبية، كما استوقفتني الدراسات النقدية العربية حول موضوع التلقي منها: "استقبال النص عند العرب" محمد المبارك و" نظرية التلقي...أصول وتطبيقات" لبشرى موسى صالح، وكذا "قراءة النص وجمالية التلقي" لمحمود عباس عبد الواحد وغيرها من الدراسات في هذا المجال. من هذا المنطلق تأتي الرغبة في البحث عن حضور التلقي في شعر جرير واكتشاف سر اهتمام القراء والنقاد به، وكذلك التعرف على كيفية استخدام أسس نظرية التلقي وتجسيدها على مستوى نصوصه الشعرية، وذلك بطرح مجموعة من التساؤلات أجملها فيما يأتي:

* ما هو موضوع نظرية التلقي أهو القارئ؟ أم النص؟ أم علاقة التفاعل بين الطرفين؟

* كيف يتم تطبيق أسس ومبادئ نظرية التلقي على الشعر القديم؟

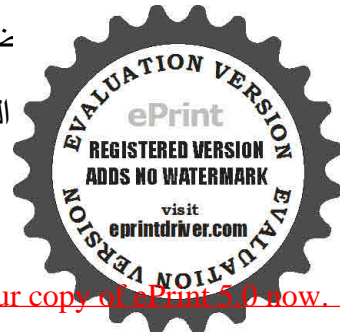
* ما هي أشكال التلقي؟ وكيف تجسدت في شعر جرير؟

و للإجابة عن الأسئلة المطروحة تأتي هذه الدراسة في فصلين، فأما الفصل الأول:

فجعلته تحت عنوان "نظرية التلقي مفاهيم إجرائية" وفيه عنصرين: الأول نظرية التلقي وفيه

ضت إلى مفهوم التلقي لغة واصطلاحا وكذا من نقد استجابة القارئ إلى جمالية التلقي

المبادئ الإجرائية لنظرية التلقي ثم المفاهيم الإجرائية وأخيرا أنماط القارئ، أما العنصر



الآخر التلقي في التراث العربي القديم" تطرقت فيه لأهم الآراء النقدية بدءاً بالتلقي عند الجاحظ ثم ابن رشيق القيرواني ويليهِ ابن قتيبة ثم حازم القرطاجني، وعبد القاهر الجرجاني ختاماً بابن طباطبا.

وأما الفصل الآخر فعنوانه "أشكال التلقي في شعر جرير" وجعلته في ثلاثة مباحث: جدلية الأنا والآخر، عناصر المتوقع والملا متوقع في التشكيل اللغوي وفيهِ أوردت أبرز المميزات الأسلوبية المثيرة للقارئ وهي التكرار، بنية التضاد والتشكيل الكنائي، وأخيراً حضور التلقي الديني في شعر جرير بشقيه تلقي القرآن الكريم، وتلقي الحديث النبوي الشريف وختمت الدراسة بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلت إليها أثناء البحث. ولقد اعتمدت على أسس نظرية التلقي وفق آليات التحليل والوصف من أجل الوصول إلى الأهداف المرجوة من البحث .

ولم أكن أول من درس شعر جرير، بل كانت هناك دراسات سابقة تناولت شعره من زوايا مختلفة من بينها: "الصورة الفنية في شعر جرير" لمعروف سليمان، و"أثر الإسلام في شعر جرير" لخالد محمود عزام أما دراستي فقد تناولت شعر جرير من زاوية التلقي. كما استعنت بمصادر ومراجع معجمية وأدبية أهمها: "الأصول المعرفية لنظرية التلقي" لناظم عودة، "لسان العرب" لابن منظور، "البيان والتبيين" للجاحظ، و"نظرية التلقي... أصول وتطبيقات" لبشرى موسى .

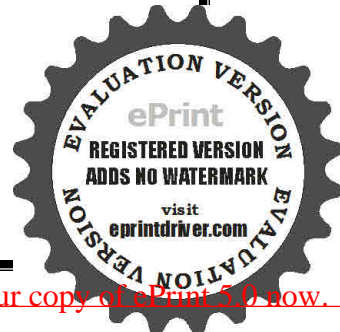
ولا أنكر وجود صعوبات واجهتني أثناء البحث كقلة المصادر والمراجع بمكتبة المركز الجامعي .

وختاماً أتقدم بالشكر الجزيل والعرفان بالجميل مع كل الاحترام والتقدير إلى الأستاذة المشرفة الدكتورة الفاضلة "حنان بومالي"، التي كانت خير مرشد وخير محفز في إتمام هذا البحث بفضل نصائحها وتوجيهاتها القيمة أدامها الله في خدمة طلبة العلم، وإلى لجنة تشيئة الأساتذة الأفاضل شكراً جزيلاً على النصائح المقدمة و الجهود المبذولة في حياح المذكرة. وأطلب من الله تعالى التوفيق والسداد في كل خطوة أخطوها نحو النجاح.



الفصل الأول

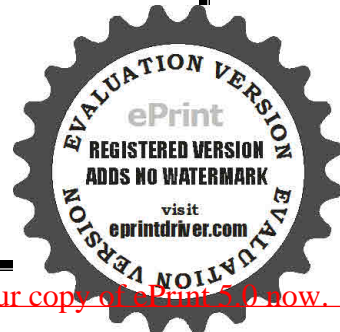
نظرية التلقي مفاهيم إجرائية



أولاً: نظرية التلقي

1. مفهوم التلقي.
2. من نقد استجابة القارئ إلى نظرية التلقي.
3. المبادئ الإجرائية لعملية التلقي.
4. المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي.
5. أنماط القارئ.

ثانياً: التلقي في التراث العربي القديم.



الفصل الأول: نظرية التلقي مفاهيم إجرائية

إنَّ اهتمام النقد بالإبداع الأدبي فرض على الناقد قراءة الأعمال الأدبية القديمة منها والحديثة وتفسيرها، مما جعل نظريات النقد الحديث تمنح الحرية للمتلقي في تشكيل معنى النص والمساهمة في إنتاجه على أساس أن النص بنية مفتوحة وليست مغلقة، تفتح المجال أمام المتلقي للتأويل، ونظرية التلقي حديثة منحت للنص قراءات جديدة ومختلفة أولت اهتمامها بالقارئ، إذ أصبح يشكل نظرية في حد ذاتها تهتم بفعل التلقي الذي يرتبط في أساسه بالمتلقي، كما اهتمت بالمتلقي وعلاقته بالنص.

ونظرا لهذا تطرقنا لمفهومها، ومبادئها الإجرائية ومفاهيمها عند كل من ياوس jauss وأيزر lser، مع الإشارة إلى بعض أنماط القراء وأخيرا أشرنا إلى التلقي في التراث العربي القديم.

أولا- نظرية التلقي

1- مفهوم التلقي:

إنَّ نظرية التلقي نظرية حديثة ظهرت في فترة نهاية الستينيات، أسسها منظروا مدرسة كونستانس الألمانية عام 1967م، وهي نظرية نقدية اتخذت القارئ محورا في دراساتها وعنصرا مهما في العملية الإبداعية، وللبحث في مفهومها لا بد من الرجوع إلى المعاجم اللغوية العربية منها والأجنبية لإيجاد الدلالة الفنية لكلمة "التلقي" المنطلقة من الجذر اللغوي (لقي).

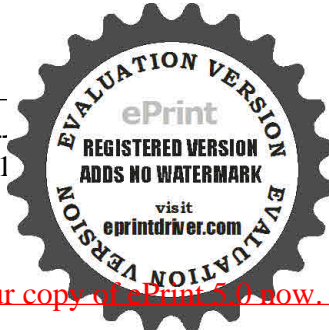
أ- لغة:

ورد في معجم لسان العرب: « قال الأزهري: التلقي هو الاستقبال، ومنه قوله تعالى: مَا

إِلَّا الَّذِينَ صَوَّوْا وَمَا يُلْقَاهَا إِلَّا فَوْحٌ عَضٍّ بِمِصْرٍ فَصَلَتْ (35) وتلقاه أي استقبله.

وفلان يلقى فلانا أي يستقبله»¹، يشير قول ابن منظور إلى معنى التلقي وهو الاستقبال.

1- حمد ابن منظور: لسان العرب، نج خالد رشيد القاضي، دار صبح، واديوسف، بيروت، لبنان، ط1، 2006م، ص 309 مادة(ل، ق، ا).



الفصل الأول: نظرية التلقي مفاهيمه إجرائية

أما في المعجم الوجيز فنجد: «(لَتَلْقِيَهُ)» و «لَقِيَانًا»: استقبله وصادفه، (تلقى) الشيء عقيلًا¹ ويقال: تلقى فلانا الشيء منه: أخذ منه ويقال: تلقى العلم عن فلان¹، وهنا ورد التلقي بمعنى التعلم والتلقين، والمتأمل في هذه المصطلحات يجدها تتداخل مع مصطلح التلقي ولا تتعارض مع الفهم المصاحب لهذه العملية.

وقال الفيروز آبادي أن «لقي: لقيه كرضيه»²، وهو يريد بقوله: «تحديد كيفية نطق الكلمة وذلك بمقارنتها بمثلتها نطقًا»³.

وورد في القاموس الشامل «تَلَقَّى تَسْتَقْبِلُ، لَدَخَلًا، طَدَّ»⁴.

إنَّ ما ألاحظه من هذه التعريفات أنها جميعها تتفق على معنى واحد للتلقي هو الاستقبال هذا بالنسبة للمعاجم العربية والأمر نفسه في المعاجم الأجنبية ففي معجم نوبل: «استقبل: Reception»⁵، وفي معجم المورد: «يقال في الانجليزية (Reception) أي استقبل أو تلق، ويقال (Receptionist)، أي مثليه تستقبل الوافدين في مكتب أو مؤسسة أو فندق، (Receptive)، أي مثلق أو مستقبل»⁶.

يعود اختلاف مفهوم الاستقبال ومفهوم التلقي في الدلالة إلى طبيعة الاستعمال فما نجده في العربية هو استخدام مادة التلقي وهو المصطلح الشائع، أما «بالنسبة للأذن الأجنبية فإن موضوع الاستقبال» قد يبدو أكثر ملائمة لإدارة فندق منه إلى الأدب»⁷.

وعليه فإنَّ المادة اللغوية بمشتقاتها في العربية وتصريفاتها في الإنجليزية تنتظم تحت معنى الاستقبال والتلقي معاً، إلا أنَّ مصطلح نظرية الاستقبال يبقى غريباً بعض الشيء بالنسبة للمتحدثين بالإنجليزية.

¹ - مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، جمهورية مصر العربية، ط1، 1980م، ص 563، مادة (ل، ق، ي).
² - الفيروز آبادي: القاموس المحيط، بإشراف محمد نعيم العرقوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005م، ص 1331.
³ - محمد بنلحسن بن التجاني: التلقي لدى حازم القرطاجني، عالم الكتب الحديث، إربد، لبنان، ط1، 2011م، ص 123.
⁴ - أمل عبد العزيز محمود: القاموس العربي الشامل عربي، عربي، هيئة الأبحاث والترجمة، دار الراتب الجامعية، لبنان، ط1، 1997م، ص 149، مادة (ل، ق، ي).
موس نوبل انجليزي- عربي، دار الكتاب الحديث درارية، الجزائر، ط2014، ص 584.
مورد: انجليزي- عربي، ط1992، ص 764 (دون معلومات).
وبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع اللانقوية، سورية، ط1، ص 7.



الفصل الأول: نظرية التلقي مفاهيم إجرائية

وقد وردت استعمالات مادة التلقي في القرآن الكريم بكثرة، إذ اعتمدها الله تعالى في كتابه الشريف ولم يستخدم مادة الاستقبال في هذا المجال، فمصطلح التلقي في النص القرآني يدل على إحياءات وإشارات لتفاعل النفسي والذهني مع النص وترد هذه المادة مرادفة أحيانا لمعنى الفهم والفتنة، وهي مسألة ما فتى بعض المفسرين يلمحون إليها¹ إن المتأمل في القرآن الكريم يجد لفظة التلقي تحمل دلالات مختلفة أذكر منها ما

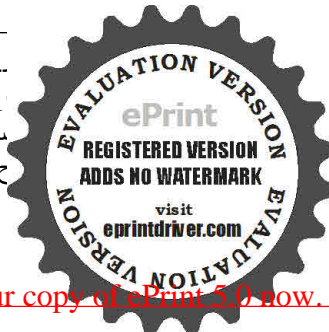
يأتي:

وَأَنْتَ كَذَلِكَ تَلْقَى تَلْقَى ﴿١٠٦﴾ نَنْ لَنْ كَرِيمٍ عَ لِيمٍ ﴿١٠٦﴾ سورة النمل الآية 06.
تَلْقَى أَلَمْ مِنْ قَالِ الرَّابِّ تَكَلِّمِ ﴿١٠٦﴾ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ ﴿١٠٦﴾ سورة البقرة 37، بمعنى أنه أخذها عنه.

ب- اصطلاحاً: لقد أهمل القارئ في البدايات الأولى مع المناهج السياقية، لكن مجرى الأوضاع تغير مع الدراسات النقدية الحديثة إذ « في بداية الثمانيات أصبح الانشغال بالجمهور والقراء والتلقي والاستجابة والتأويل أمراً مركزياً في النقد الأمريكي والأوروبي المعاصر »²، مما وجه النظرية النقدية وجهة جديدة وأدى إلى دراسات نقدية في مختلف الحقب الأدبية، متجاوزاً ذلك إلى حقول معرفية أخرى غير الحقل الأدبي.

في السابق اهتم النقد بالمؤلف، ثم بالنص ثم جمع بينهما، لكن هناك شيئاً مفقوداً في حلقة العملية الإبداعية إنه " المتلقي"، الذي أغفل وأسقط عنه الدور المهم داخل تلك العملية، وما أعاد له مكانته هو ظهور نظريات حديثة ما بعد البنيوية كنظرية "القراءة"، و"التأويل"، و"التلقي" فبالرغم من الاهتمام الذي منحتة نظرية التلقي للقارئ إلا أن البدايات الفعلية في الاهتمام به تبقى مع نظرية "التأويل" حيث اهتمت بأنواع معينة

1- محمد القرطبي: الجامع لأحكام القرآن، تح: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2
1م، ج1، ص 323.
2- موزان رويين سليمان، انجي كروسمان: القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم، علي حاكم ح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، مارس 2007م، ص 07.



الفصل الأول: نظرية التلقي مفاهيم إجرائية

من القراء وهو ما يطلق عليهم "القراء النموذجيين" * ، وذلك قبل جمالية التلقي وعلاقته بإنشاء الدلالة النصية، أما جمالية التلقي فقد نشأ هذا التيار موزا يا للبنىوية وليس منبثقا عنها" ¹.

ولقد أهملت البنيوية السياقات التاريخية في حين أن نظرية التلقي اهتمت بالتطور التاريخي للعمل الأدبي وما هي إلا استكمال للجوانب التي أهملتها البنيوية إذ تهدف إلى وضع « العملية الأدبية في دائرة التواصل الإنساني بالنظر إلى طبيعتها وبنقل مركز النقل من إستراتيجية التحليل من جانب المؤلف - النص إلى جانب النص القارئ» ²، كما أنها «جاءت لتصحيح ما وقعت فيه البنيوية من أخطاء كإهمال حركة التاريخ، وموت المؤلف والتعامل مع النص كبنية مغلقة» ³، ففكرة انغلاق النص ونهائيتها هي ما قامت عليه البنيوية فيما يتعلق بانتفاء ذاتية المنلقي، بالرغم من ربطها بين نسق اللغة ونسق الأدب من ناحية والأنساق الثقافية الأخرى من ناحية ثانية ⁴؛ بمعنى أن مناهج ما بعد البنيوية قامت على بدائل إجرائية جعلت من القارئ يساهفي بناء المعنى وإنتاجه على أساس الفهم، لكن نظرية التلقي تبقى نظرية اتخذت التلقي محورا أساسيا في دراساتها، حيث أصبح المنلقي ذات فعالة في تحليل النصوص ومحاورتها وركنا أساسيا من أركان العملية الإبداعية فما تراه نظرية التلقي هو « أن عملية تلقي النص ليست فعلا استهلاكيا، بل هي مرحلة ضرورية لإتمام العمل الأدبي» ⁵.

كما أنّ هذه النظرية التي ارتبطت في نشأتها بجامعة كونستانس UNIVERSITE DE CONSTANCE الألمانية تعتبر « علم، لأنه يكون مجموعة من المفاهيم ذات

* - القارئ النموذجي" هو ذلك الذي يفرزه النص ويتمخض عنه القراءة مما يجعله قادرا على أن يحرر المقروء من قيود المؤلف الفعلي والقراءة الأحادية ويعطي النص حقه في التعدد والتفتح". عبد الله محمد الغدامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2005م، ص 148.
¹ - صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت، القاهرة، مصر، ط1، 2002م، ص 145.
مرجع نفسه، ص 146.

مرى موسى صالح: نظرية التلقي... أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م 32،3.
بد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، الكويت، 1998 م، ص 326.
وزان روبين سليمان، انجي كروسمان: القارئ في النص، ص 21.

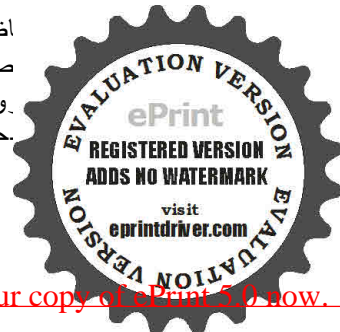


الصلة المباشرة بهذا النشاط فضلا عن أنّ هذه المفاهيم تتضمن شرطين أساسيين: الأول يتعلق بتكون هذه المفاهيم من رحم مفاهيم معروفة في نظرية المعرفة، والثاني يتعلق بكونها تشير إلى ذلك النزاع النظري الذي دار بين "البنوية" وأصحاب "جمالية التلقي" يابوس وإيزر تحديداً¹.

ويعد المقال الذي نشره الناقد الألماني يابوس JAUSS في نهاية الستينيات الموسوم بـ "التغير في نموذج الثقافة الأدبية" البداية الأولى لتأسيس نظرية التلقي وقد ألم بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية والنقدية، حتى توصل إلى أنّ هناك بدايات لثورة فعلية في الدراسات الأدبية المعاصرة اعتماداً على فكرتين هما النموذج والثورة العلمية بوصفها إنجازاً شبيهاً بإجراءات العلوم الطبيعية، وهو يدعو إلى دراسة العمل الأدبي وفق تاريخيته مؤكداً على أن دراسة الأدب ليست عملية تنطوي على تراكم تدريجي للحقائق والشواهد التي يقررها كل جيل من الأجيال المتعاقبة للمعرفة، وحقيقة الأدب أن التطور تشخصه قفزات نوعية ومراحل من القطيعة ومنطلقات جديدة².

يتضح لنا مما سبق أن يابوس JAUSS هو الناقد الوحيد دون غيره من مؤرخي الأدب الذي اهتم بفهم تاريخية الأدب من زاوية التلقي والذي يعد سلوكه «في التعامل مع الارتباط بين الأدب والتاريخ العام مؤشراً لإسهام هام في عمله النظري، وقد ادعى بأن الجماليات السابقة للإنتاج والوصف تسهم في إنشاء هذا الارتباط وجعل الأدب تابعاً للتاريخ»³، لقد اتكأ منظرو جمالية التلقي على أسس ومبادئ فلسفية تتمثل في الفلسفة الظاهرانية ومعطيات نقدية سابقة كالشكلانية والبنوية والتفكيكية التي قامت بفصل الأدب عن التاريخ، لكن يابوس «يعود إلى التاريخ من جديد ويعمل على إعادة الحياة للعلاقة بين الأدب والتاريخ»⁴، وذلك من خلال اهتمامه بتاريخ إبداع النص ولحظة

أظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997م، ص 11.
صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص 146.
وبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، ص 85.
حمد المبارك: استقبال النص عند العرب، طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1999م، ص



استقباله؛ وهو يؤكد أن «النص الذي نقرأه لا يمكن فصله عن تاريخ استقباله من الأفق الذي يبدو فيه أولاً مختلفاً عن أفقنا أو جزءاً منه ... فالنص وسيط بين الآفاق وحيث أن أفقنا الحاضر يتغير، فإن طبيعة اندماج الآفاق تتعدل كذلك».¹

ثم إنَّ القيام بقراءة النص والدخول في أعماقه والتعرف على ما يحمله من معاني من طرف القارئ أو المتلقي هو ما يعرف بعملية التلقي، وهي كما وصفها نقاد ألمانيا الشرقية «علامة على إفلاس كل من الشكلائية التاريخية والبدائل البرجوازية عن المعالجة الماركسية»²، ولهذا فإن نظرية التلقي اهتمت بثنائية القارئ والنص فقط، «فالقارئ عندهم هو المحور الأهم والمقدم في عملية التلقي، وعلاقته بالنص ليست علاقة جبرية موظفة لخدمة نظام أو طبقة كما في الماركسية، وليست علاقة سلبية، كما هي في المذهب الرمزي وإنما هي علاقة حرة غير مقيدة»³.

إنَّ التلقي في معناه العام والواسع هو «تلقي الأدب؛ أي العملية المقابلة لإبداعه أو إنشائه أو كتابته».⁴

بمعنى: عملية الكتابة ← عملية القراءة

وهو بمفهومه الجمالي «عملية ذات وجهين، إذ تشتمل في آن واحد الأثر الذي ينتجه العمل الفني وطريقة تلقيه من قبل القارئ، ويمكن للقارئ أن يستجيب للعمل بعدة أشكال مختلفة فقد يستهلكه أو ينفقه وقد يعجب به أو يرفضه وقد يتمتع بشكله ويؤول مضمونه ويتبنى تأويلاً مكرساً أو يحاول تقديم تأويل جديد، وقد يمكنه أخيراً أن يستجيب للعمل بأن ينتج بنفسه عملاً جديداً»⁵.

¹ - روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، ص 174.

² - المرجع نفسه، ص 144.

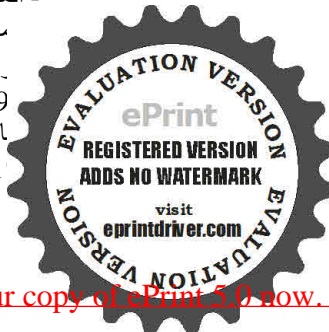
مرجع نفسه، ص 111.

³ - روبرت هولب: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط 2000م.

⁴ -

الد الغربي: الشعر ومستويات التلقي، سلسلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ج 34، ص 9

⁵ - م، ص 115.



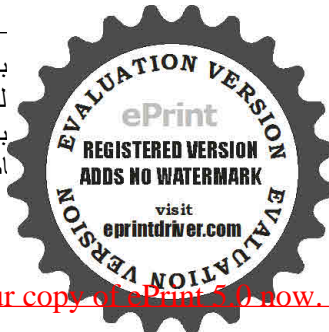
إنَّ الاهتمام بالقارئ هو أهم ما ميز نظرية التلقي لأنها استطاعت أن تخرجه من مفهومه القديم على أنه مستهلك فقط وغريب عن النص، إلى كونه مشاركا في صنع المعنى ومبدعا يعيد إنتاج النص وهو بهذه النظرة تحول إلى مؤلف جديد، دوره القدرة على محاورة النص والتعامل معه، والوصول إلى خباياه وأسراره، ولا بد أن يكون قادرا على ملء الفراغات الموجودة في النص، فنظرية التلقي إذن «حركة تصحيح لزوايا انحراف الفكر النقدي لتعود به إلى قيمة النص وأهمية القارئ، بعد أن تهدمت الجسور الممتدة بينهما بفعل الرمزية والماركسية، ومن ثم كان التركيز في مفهوم الاستقبال لدى أصحاب هذه النظرية على محورين فقط هما على الترتيب القارئ والنص».¹

إنَّ القارئ بفضل قدراته يخرج البنية اللغوية للنص من حيزها المغلق إلى فضاء أرحب وأوسع في القراءة والتأويل مما يضمن للنص البقاء والاستمرارية لأنه: «يحتاج دائما إلى أن ينتقل ولا ينتقل تحرر ولا تحرر انطلق وصار إبداعا وضرب مثلا على ذلك بالجنين الذي يخرج من بطن أمه إلى بطن أرحب وأوسع وأوم»² وبهذا لا بد للنص أن يتخلص من البطن الأول.

بناءً على ما تقدم نخلص إلى أنَّ نظرية التلقي «ليست تجميعا للأفكار المتداولة حول القارئ والقراءة وإنما هي تشييد نظري، يستند إلى مرجعيات، وجهد اتفاقي، يحاول أن يبحث في قضيتين أساسيتين للعمل الأدبي وهما: التطور المستمر لقوانين نوعه، وبناء معناه، وقد بحثت هاتان القضيتان من خلال فعل التلقي، بوصفه فعلا مؤثرا في القضيتين».³

لقد اهتم أصحاب نظرية التلقي بالقارئ من حيث استجابته للنصوص وتفاعله معها نتيجة الاتصال الموجود بينهما، فالنص له تأثير على القارئ بما يتضمنه من عناصر جمالية، ولهذا فإن غاية القارئ ليست استقبال النص فقط وإنما هي استجابته للنص والتأثر به من خلال تقديم إعجاب أو نقد أو رفض أو قبول....، صف إلى هذا أن أصحاب نظرية

بد الواحد محمود عباس: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي- دراسة مقارنة لفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1996 م، ص 17.
بد الله الغدامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص 141.
اظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 9.



التلقي اهتموا بالعمل الأدبي من خلال البحث في تطوره وبناء معناه وهاتين القضيتين تقوم في أساسها على فعل التلقي ومن هنا اصطلح على النظرية " نظرية التلقي " .

2- من نقد استجابة القارئ إلى جمالية التلقي:

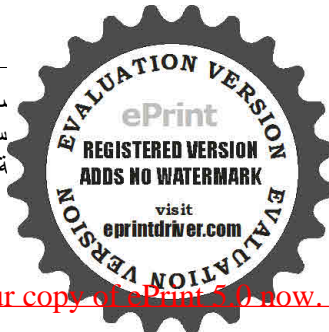
في البداية لابد من إعطاء مفهوم لنقد استجابة القارئ ليتبين لنا الاختلاف بينها وبين نظرية التلقي التي حددت مفهومها سابقا، قبل انتقالي إلى فكرة الانتقال من نقد استجابة القارئ إلى جمالية التلقي.

إنَّ نقد استجابة القارئ هو: « مصطلح عام يشير إلى تلك الأنواع من النقد الحديث والنظرية الأدبية التي تركز، لدى كثير من النقاد الأوربيين والأمريكيين منذ ستينيات القرن العشرين على استجابات القراء للأعمال الأدبية، بدلا من التركيز على الأعمال نفسها بوصفها كليات قائمة بذاتها»¹؛ وهذا يعني أن نقد استجابة القارئ نظرية اهتمت بالقارئ بدل النص متجاوزة في ذلك نظريات النص عند الشكلانيين والنقد الجديد التي أهملت دور القارئ واهتمته بالاستهلاكية، متجاهلة تماما مدى إسهام القراء في إنتاج معاني الأعمال الأدبية وتفسيرها القائم على الفهم².

ومفهوم الاستجابة في أصوله ينحدر من نظريات علم النفس، إذ تعتبر الاستجابة من الإجراءات الأساسية في المدرسة السلوكية، وهذا المفهوم نجده عند أيزر Iser لكنه يستعمله بعد أن يفرغه تماما من طابعه النفسي.

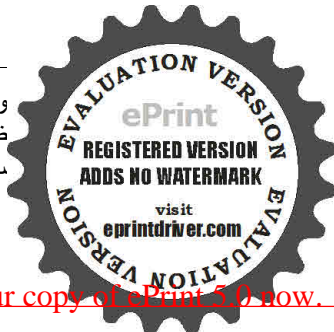
إنَّ كلا من (نقد استجابة القارئ) و (نظرية التلقي) يخذ القارئ محورا أساسيا ومهُما في الدراسات النقدية، لذا يجب الفصل بين هذين الاتجاهين والتمييز بينهما وذلك لمجموعة من الأسباب نجلها فيما يأتي:

مرى موسى صالح: نظرية التلقي، ص 42، 43.
سن البنا عز الدين: قراءة الأخرى قراءة الأنا (نظرية التلقي وتطبيقاتها)، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور
4، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص 17.



1. أن (نقد استجابة القارئ) لم يتخذ شكل أو طابع النظرية، وإنما كان عبارة عن نقد يشترك فيه منظرون، موزعين في مختلف بقاع العالم، ولم يشاركوا في أي حركة نقدية، بل كانوا يكتبون في صحف مختلفة.
 2. كما أنهم لا يجتمعون في المؤتمرات نفسها، وهذا كله يعتبر جهد فردي لا جهد جماعي، أما (نظرية التلقي أو الاستقبال) فتعبر عن تماسك ووعي والتزام جماعي وهي رد فعل للتطورات الاجتماعية العقلية والأدبية في ألمانيا الغربية.
 3. تسعى نظرية التلقي إلى التدخل في إنتاجية تبادل الأفكار والتحاور بين منظريها والعديد من المؤمنين بهذه النظرية مرتبطون بجامعة كونستانس Université de Constance، إما كأستاذة أو خريجين أو من المشاركين في المؤتمرات نصف السنوية، ولإجراءات تلك الاجتماعات قد تمت طباعتها في سلاسل بعنوان (الشعرية والتأويل)¹ فنظرية الاستقبال إذن يمكن أن تفصل عن نقد استجابة القارئ على أساس فقدان التأثير المتبادل.
- والمناطق الرئيس لظهور " نظرية التلقي" أو " جمالية التلقي" هو النزاع مع التصور البنيوي للأدب، وكذلك الأمر نفسه مع الحركات النقدية ما بعد البنيوية، فقد جاءت هذه النظرية اعتراضاً على طبيعة الفهم البنيوي للأدب محاولة أن تؤسس علماً شاملاً للمعنى الأدبي وهي تعنى بالفهم إذ تحاول أن تعيد عملية فهم الأدب، وطرح مشكلات الأدب من خلال مشكلات التلقي لأن الفهم يساهم في بناء المعنى الأدبي وهذا يعود إلى مفهوم القصدي الظاهر اتية عند هوسرل² أو كما قالت الباحثة بشرى صالح «وقد غدا مفهوم القصدي فيما بعد المفهوم المركزي لما يعرف بمقاربة (التفاعل الأدبي) في اتجاه جمالية التلقي»³.

وبرت سي هولب: نظرية التلقي، ص 8، 9.
ظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 121.
برى موسى صالح: نظرية التلقي، ص 36.



الفصل الأول: نظرية التلقي مفاهيم إجرائية

كما أنّ البنيوية وجمالية التلقي اختلفا في مقارنتهما للمعنى، فما نجده عند البنيويين هو أنّ معنى النص يكمن في داخله لأنّ شكله اللساني يتضمن بنفسه ذلك المعنى ويحتويه وهذا راجع عندهم إلى أنّ النص بنية محايدة مكثفية بذاتها، شروط تفسيرها تكمن في داخلها فقط، أما جمالية التلقي فتجعل عملية الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي، ليصبح الفهم هو عملية بناء المعنى وإنتاجه وفعل الفهم هو من لدن المتلقي¹.

إنّ ما نخلص إليه هو أنّ البنيوية اهتمت بالنص في حد ذاته كبنية مغلقة وتجاوزت القارئ، في حين أنّ نظرية التلقي اهتمت بثنائية القارئ والنص حيث أولت اهتماما كبيرا للقارئ على أساس تلقيه للأعمال الأدبية تلقيا قائما على فعل الفهم الذي يمثل بنية من بنيات العمل الأدبي، فالقارئ في نظر جمالية التلقي هو من يعيد بناء المعنى وإنتاجه.

3- المبادئ الإجرائية لعملية التلقي:

إنّما منحته نظرية التلقي للقارئ من أهمية وإعطائه فعالية الممارسة داخل النص له مبرراته، حيث أصبح عنصرا أساسيا في تشكيل جمالية العمل الأدبي من خلال مشاركته في إنتاج معنى النص والكشف عن خباياه وكوامنه الأدبية، ولهذا فإن علاقة القارئ بالنص تبقى علاقة وطيدة لأنّ النص يحتاج دائما إلى قارئ ولو لاه لأضحت النصوص شبيهة بالجمادات التي لا روح لها، فالقارئ هو الذي يبيث في النصوص الحياة ويضمن لها الاستمرارية . ولقد استبعد أصحاب هذه النظرية دراسة النص بربطه بحياة صاحبه أو مؤلفه، لأنّ النص في نظرهم إذا ارتبط بصاحبه لا يمثل - عندهم- فنا ما لم يخضع لعملية الإدراك ونظرية التلقي بمفاهيمها التي جاءت بها، تسعى إلى إدراك قيمة العمل الأدبي من خلال التفاعل والتواصل مع النص، ليكون النص أكثر استهلاكا ومقروئية وهذا ما ساعد على تفعيل العلاقة بين قطبي العمل الأدبي الفني والجمالي في عملية القراءة، وهنا نتساءل كيف نقرأ نصا أدبيا ؟ فالإجابة على السؤال المطروح «تقتضي أن نحدد نصيب كل من النص به في عملية تجسد معنى النص، أي في عملية إخراج المعنى من حالة الكمون إلى

برى موسى صالح: نظرية التلقي، ص42-43.



الفصل الأول: نظرية التلقي مفاهيم إجرائية

حالة الظهور، فالقراءة ليست تلقيا سلبيا أبدا، إنما هي تفاعل خلاق ومشاركة حقيقية بين النص والقارئ»¹، وهذا كله يتم بواسطة القارئ من خلال تفاعله مع النص، ولتحقيق هذا التفاعل بين المتلقي والنص، فإنه لابد من تحقيق مجموعة من الإجراءات المنظمة لعملية التلقي والمتمثلة فيما يأتي:

1- حرية المتلقي:

ويقصد بها « أن يتحرر القارئ من الجبرية التي سلطها النقد الماركسي على العمل الأدبي، فالمتلقي الماركسي... يقرأ النص، وهو محصور بالفكر الإيديولوجي والمنهجي مما يعيق عملية الفهم الصحيح، لأنَّ المتلقي في هذا المجال يصبح أسيرا تحجب عنه الرؤية الكاملة في عملية الاستقبال، وقد يتبنى رأيا سلبيا إزاء القيم التي لا تتماشى وقناعته»²، وهذا بدوره ما جعل أصحاب هذه النظرية يؤكدون على: «أن القارئ إذا لم يحاول التغلب على انحرافه الإيديولوجي، فإنَّ القراءة الصحيحة للنص ستكون مستحيلة»³، ولهذا على القراء الذين تطوروا على أيدي أيزر Iser يجب أن يكونوا نموذجاً للحرية .

وما نلمسه من خلال ذلك هو أنَّ حرية المتلقي شرطا أساسيا في تنظيم تفاعل القارئ مع النص ليتشكل بذلك ما يعرف بالعملية التواصلية، وكل هذا يفضي إلى مفهوم يتمثل في « حرية القارئ تعني حرية القراءة ومن ثم حرية النص وهي حرية تؤول أخيرا إلى حرية الثقافة وتعددتها وانفتاحها وبطل هذا العصر الحر هو القارئ»⁴، حيث إنَّ الحرية تفتح المجال أمام القارئ في تعامله مع النص من زوايا مختلفة وتسمح له بالتأويل.

سطفى حسن سحلول: نظريات القراءة والتأويل وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1

2م، ص 34.

نسين احمد بن عائشة: مستويات تلقي النص الأدبي، دار جرير، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص50.

وبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، ص117.

بد الله الغدامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص148.



2- المشاركة في صنع المعنى:

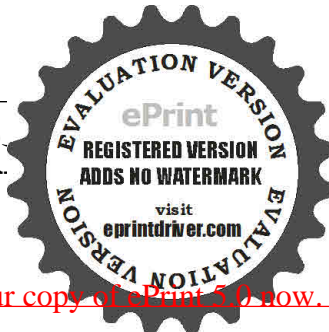
لقد اهتم أقطاب منهج التلقي بعملية القراءة والتي تمثل حصيلة التفاعل بين النص والقارئ، وتستلزم مشاركة القارئ في صنع المعنى، من خلال الدخول في أعماق النص عن طريق التفسير المعمق وفك شفرات النص، ولهذا فإن لمشاركة القارئ في صنع المعنى دور إيجابي في انتقال الاهتمام من موضوع العمل الأدبي إلى سلوك القراءة، والعمل الأدبي ليس نسا بالكامل كما انه ليس ذاتية القارئ، ولكن تركيب أو التحام من الاثنين¹ ثم إن عملية المشاركة في صنع المعنى، تقتضي عند أصحاب هذه النظرية التمييز بين عنصرين أساسيين في عملية التلقي هما:

أ- مهمة الإدراك المباشر:

إن مهمة الإدراك المباشر في عملية التلقي تمثل المستوى الأول أو المرحلة الأولى في التعامل مع النص، حيث ينطلق القارئ في تفهم الشكل الخارجي له، متمثلاً في معطياته اللغوية والأسلوبية، فما يتوصل إليه القارئ من نتائج في هذه المرحلة التفسيرية لا يعتبر في نظر أصحاب النظرية "ياوس، وآيزر" عملاً فنياً يضاف للقارئ، لأن العلاقة بينه وبين النص هي علاقة انفصال، بسبب الإشارات والرموز والمفاتيح النصية التي يواجهها القارئ أثناء مواجهة العمل الأدبي.

وهو ما أدى إلى قولهم « إن الإجراءات الطبيعية في استقبال نص ما، هي خبرة الأفق الجمالي الأول، وهي بالتأكيد سلسلة من التوفيقات الانطباعية الشخصية دون أن تحمل أوامر محددة في إجراءات الإدراك المباشر، التي يمكن أيضاً وصفها باللغويات النصية² » والمقصود بهذا أنهم يعتمدون على منهج التفسير التقليدي المتمثل في كونه مرحلة تعين القارئ المتلقي على التفاعل مع النص، وتمكنه من الوصول إلى مرحلة أخرى يصبح فيها القارئ مشاركاً في صنع المعنى وإنتاجه .

وبرت سي هولب: نظرية الاستقبال 102.
حمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص22، 23.



ب- مهمة الإستذهان:

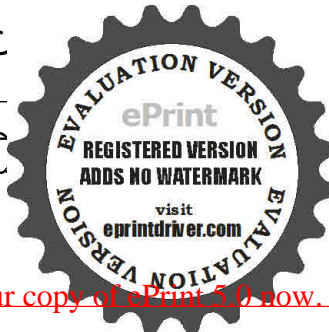
إنَّ الإستذهان يشير إلى الذهن والخيال، وهو عنصر أساسي من الخيال المبدع الذي يقدم نورا في إيجاد مواضيع جمالية، ولا يتم ذلك دائما إلا بصورة مباشرة، فعندما ينتقل القارئ من مهمته المباشرة إلى المستوى الثاني للقراءة يجد أمامه نوعا من الغموض يتطلب منه الإفصاح عنه وإيضاحه ليكون مشاركا في صنع المعنى، ويعد وصوله إلى هذا الغموض عن طريق تفاعله مع النص الهدف الأسمى عند أصحاب نظرية التلقي ذلك أن « كل عمل أدبي يعرض هدفا يتضمن -لا محالة- عدد لا يحصى من مواقع الغموض »¹ فالنصوص إذا لا تخلوا من عنصر الغموض، كما أن الإستذهان يبقى المهمة التي تتشكل فيها ذاتية القارئ، والتي يكتشف فيها ما لم يكتشفه في المرحلة الأولى.

إنَّ مفهوم الغموض عند يابوس وأيزر من الضرورة اشتغال النص على فراغات تشكل لدى القارئ غموضا ما، وهذا راجع إلى كون الغموض من مقومات العمل الأدبي الناجح كما أنه يجعل للقارئ دورا مهما في محاولات الكشف والفهم، فيتحقق له الشعور بالمتعة.

وفي هذا الصدد يقول أيزر Iser « العمل الناجح للأدب على سبيل المثال يجب ألا يكون واضحا تماما في الطريقة التي يقوم بها عناصره وإلا فإن القارئ سيخسر اهتمامه، فلو نظم النص الأدبي عناصره بعلانية شديدة فإن الفرص أمامنا كقراء إما أن تكون في رفض النص بسبب السأم، وإما أن كون قراء سلبيين.... إن متعة القارئ حين يصبح منتجا... وأن على القراء الاستمتاع فقط حين يكونون منتحين أو أن على الأدب أن يربط قراءه بطريقة فعالة»² ويبين لنا إنجاردن "ingarden" الطريقة المثلى التي أشار إليها "أيزر" Iser حيث يوضح قضية التجسيم "التمثيل" ودوره في تفعيل خيال المتلقي، قصد تمكينه من ملء فجوات الغموض، وإشراكه في عملية الإبداع التي « ربما تكون أهم فعالية للقراء هي تلك المتمثلة بملء فراغات الغموض بالتجسيم (فهو) يعد جزءا هاما من إدراك (العمل الأدبي الفني) ن التجسيم، فإن العمل الجمالي... لن ينطلق من إطار بنائه المخطط له (أي البناء

حمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص 23.

مرجع نفسه، ص 24.



الفصل الأول: نظرية التلقي مفاهيم إجرائية

الشكلي اللغوي) ولكن في التجسيم القراء تكون لهم فرصة لممارسة خيالهم، فملء الأماكن الغامضة تحتاج إلى إبداع»¹.

فالتجسيم إذن عبارة عن نشاط فردي ينتجه القارئ، ومعنى هذا أنهم يميزون بين المعنى المجسم، وغير المجسم، فالأول يتطلب من القارئ جهداً ذهنياً لاستجلاء الغموض فتحصل به المتعة، وعلى أساسه يعد مشاركا في صنع المعنى وتحقيق الهدف، أما الآخر فلا يحقق للقارئ متعة لأنه لا يحتاج إلى إستذهان.

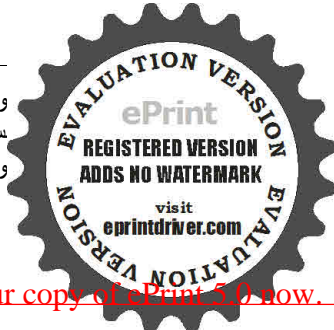
3- المتعة الجمالية :

لكي يكون التفاعل بين النص والقارئ لابد من توفر هذه المتعة الجمالية في نفسية القارئ، والتي تفتح المجال أمامه للحوار والتعامل مع النص، وهي تتحدد من خلال الطبيعة الخاصة بالتأمل الجمالي، القائمة على علاقة المتلقي والعمل الفني، وقد اختلفت الآراء وتضاربت حول المتعة الجمالية، فثمة من يعتبرها عنصراً ثانوياً في العمل الأدبي ومثل هذا الاتجاه النقد الماركسي على غرار الحركات النقدية التي تنظر إلى المتعة كغاية في ذاتها، لكن هناك من يجعلها وظيفة أساسية في عملية التلقي على أساس أنها عنصر هام في العملية الإبداعية، وهذا ما نجده لدى أقطاب نظرية التلقي²

لقد تحدث يابوس "jauss" عن المتعة الجمالية وأشار إليها في قوله: «إنَّ المتعة الجمالية تتضمن لحظتين: الأولى تنطبق على جميع المتع حيث يحصل استسلام غير تأملي من الذات للموضوع. والثانية غريبة بالنسبة للمتعة الجمالية إذ تتضمن اتخاذ موقف يؤطر القارئ وجود الموضوع ويجعله جمالياً»³.

يتضح من القول أن للقارئ مساهمة ومشاركة في عملية البحث عن المعنى وإنتاج المتعة الجمالية، وهذا يحدث عندما يصل إلى درجة اللذة والمتعة المباشرة التي يتبنى بسببها موقفاً، ويتجلى ذلك من خلال سلوكه، مما يجعل للمتعة الجمالية وظيفة أساسية تساهم في

وبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، ص41
سين أحمد بن عائشة: مستويات تلقي النص الأدبي، ص53.
وبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، ص92.



الفصل الأول نظرية التلقي مفاهيم إجرائية

توجيه إراك المتلقي، والمتأمل لذلك القول يجد إشارة واضحة إلى ربط المتعة بالإدراك، ولهذا فإن « المتعة يجب أن لا تنفصل عن وظيفتها العملية الموجهة للإدراك »¹، والمتعة عند القارئ تتشكل عبر ثلاث مراحل: «نتاج المتعة واستقبالها واتصالها»².

4- المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي:

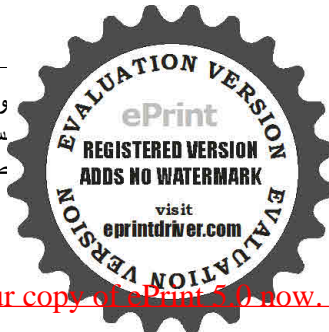
لعل السؤال الذي يتبادر إلى ذهن كل باحث في نظرية التلقي بمفاهيمها هو موضوع هذه النظرية أهو القارئ؟ أم النص؟ أم علاقة التفاعل بين الطرفين؟ لقد تبنت البحث في هذه الإشكالية المطروحة تيارات نقدية في مقدمتها مدرسة كونستانس الألمانية، وهي مدرسة نادت بالكشف عن العلاقة بين القارئ والنص متجاوزة في ذلك النظرة السابقة المتمثلة في العلاقة بين النص ومبدعه.

تتفرغ مدرسة كونستانس الألمانية إلى منهجين: الأول يعنى " بعلم جمال التلقي " وقد ظهر في مطلع العقد السابع ويمثله هانز روبرت ياوس H.R. Jauss ، وذلك بإعادة النظر في طرق دراسة تاريخ الأدب، ويلاحظ ياوس أن جمهورا ما هو الذي يضمن الاستمرارية للعمل الفني عامة والأدبي خاصة وأن التاريخ الأدبي هو تاريخ جماهير القراء. والآخر الذي يمثله فولفغانغ أيزر " W.Iser " الناقد الألماني الذي أولى القارئ دورا مهما في قراءة الأثر الأدبي، واعتبره الغاية الكامنة في نية المؤلف حين يشرع في الكتابة، وأسند للنقد واجب إظهار ردة فعل القارئ في ملكاته الإدراكية أمام السبل المختلفة التي يقترحها النص المقروء"³.

1.4 - هانز روبرت ياوس (hans. roper t jauss):

من المقترحات التي جاء بها ياوس وكان لها صدى كثير في التنظير لنظرية التلقي ما يأتي:

وبرت سي هولب: نظرية الإستقبال، ص92.
سين أحمد بن عائشة: مستويات تلقي النص الأدبي ، ص54.
سطفى سطلول: نظرية القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها ، ص13.



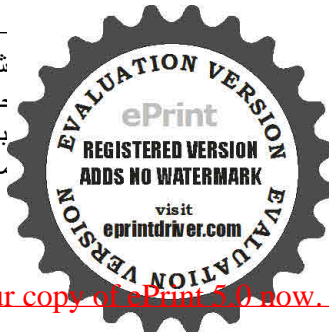
1- أفق التوقعات " أفق الانتظار " horizon of expectation :

« طرح يابوس مفهوما إجرائيا جديد أطلق عليه (أفق انتظار القارئ)، يمثل الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة ورواقها لدى جمالية التلقي»¹. ويقصد به أيضا « مجموعة من المعايير الثقافية والطروحات والمقاييس التي تشكل لطريقة التي يفهم بها القراء ويحكمون من خلالها على عمل أدبي ما في زمن ما ويمكن أن يشكل هذا الأفق من عوامل مثل الأعراف السائدة، وتعريفات الفن (مثل الذوق)، أو الشفرات الأخلاقية السائدة، ومثل هذا الأفق خاضع للتغيير التاريخي»². مما يتيح للقراء البحث في النصوص للوصول إلى معاني مختلفة عن معاني القراء الأولين في العمل نفسه.

ومما لا شك فيه أن مصطلح أفق الانتظار يقدم دورا مهما في نظرية التلقي إذ يعد منطلقا لفهم الأعمال الأدبية عبر العصور المختلفة، فهذا المصطلح ليس غريبا عن الساحة الألمانية؛ وإنما هو مصطلح مألوف للغاية في دوائرها الفلسفية، فقد « أخذ يابوس مفهوم (الأفق) من غادمير (GADAMIER) مركب معه كلمة الانتظار وقد أخذها من مفهوم (خيبة الانتظار) عند كارل بوبر KARL. R. POPER»³.

من الواضح أن غادمير استخدم هذا المصطلح ليشير به إلى « مدى الرؤية الذي يستعمل كل شيء يمكن رؤيته من موقع بعينه مناسب»⁴، أي أنه لا يمكن فهم أية حقيقة إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار العواقب التي ترتبت عليها كما نجد هوسرل و هايدجر يتفقان مع غادمير في فكرة الأفق.

شري موسى صالح: نظرية التلقي... أصول وتطبيقات، ص 45.
حسن البنا عز الدين: قراءة الآخر، قراءة الأنا، ص 15.
بد الناصر حسن: نظرية التلقي بين يابوس وإيزر، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، د ط، 2002م، ص 16.
مرجع نفسه، ص 104.



الفصل الأول: نظرية التلقي مفاهيم إجرائية

إنَّ يابوس استفاد من هذين المفهومين لأنه رأى أنهما برهنة على أهمية التلقي في فهم الأدب والتأريخ له، وهذا راجع إلى القول « إنَّ النصُّ أحرى أن يفهم في صيرورته من أن يفهم بوصفه كينونة ثابتة»¹.

إنَّ مفهوم أفق الانتظار لدى يابوس هو استنتاج لمفهوم الأفق التاريخي لدى غادمير، فالكثير من المفاهيم التي أعادت نظرية التلقي بناءها في مجال الأدب وتلقيه قد استعملت إما في المجال التاريخي أو الفلسفي أو في الدراسات الأدبية، وهذا ما يمنح لها الفضل في تشغيل المفاهيم غير الأدبية في مجال الأدب.

كما أنَّ تفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية القائم على الفهم عند المتلقي هو ما يجعل من عملية بناء المعنى وإنتاجه تتم داخل مفهوم، ولتعدد التأويلات عبر التاريخ نتوصل إلى تطور النوع الأدبي، ولهذا فإنَّ لحظات مفارقة أفق النص للمعايير السابقة التي يحملها أفق الانتظار لدى المتلقي تعتبر لحظات تأسيس الأفق الجديد².

ولذلك نجد « التطور في النوع الأدبي إنما يتم باستمرار باستبعاد ذلك الأفق وتأسيس أفق آخر»³؛ بمعنى استبعاد المعايير الجمالية المتراسة عبر التاريخ واستحضار معايير أخرى تضي على العمل الأدبي جمالية جديدة وهذا كله يعود على المتلقي فوحده من يقرر ويقوم بإضفاء الجمالية على النص.

والحقيقة التي نلتبسها من مفهوم الأفق هي أنَّ « مقياس تطور النوع إنما هو "المتلقي" وذلك لأنَّ مجموعة المعايير التي يحملها، من خلال تجربته السابقة في قراءة الأعمال، هي التي تشخص ذلك التطور في اللحظة التي تتعرض فيها تلك المعايير إلى تجاوزات في الشكل واللغة، وهذه اللحظة هي لحظة " الخيبة" حيث يخيب ظن المتلقي في مطابقة معايير السابقة مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد»⁴.

وبرت هولب: نظرية التلقي، ص 217.
برى موسى صالح: نظرية التلقي... أصول وتطبيقات، ص 47.
اظم عودة: نظرية التلقي، ص 143.
مرجع نفسه، ص 140.



الفصل الأول: نظرية التلقي مفاهيم إجرائية

إنَّ الناقد الألماني يوس JAUSS اتكأ على فكرة مفادها «أنَّ الأعمال الأدبية تستقبل على أفق موجود من التوقعات المكونة من معرفة القراء اللحظية وتصوراتهم على الأدب وأن معاني الأعمال تتغير بقدر ما يتغير ذلك الأفق»¹؛ وهذا يعني أن نظرية التلقي تولي اهتماما كبيرا بالتغيرات التاريخية المؤثرة في جمهور القراء، إذ الأدب في نظرهم «عملية جدلية من الإنتاج والتلقي»²، ولهذا لا بد من مبدع ينتج النص وملتق يستقبله حتى يتكون الأدب.

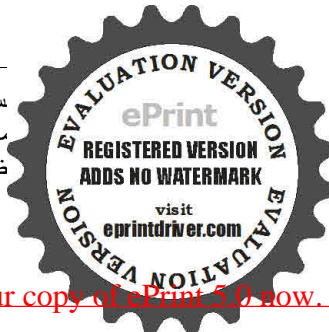
لقد ساعد مصطلح " أفق الانتظار " يوس على الربط بين الأدب والتاريخ فهذا «المفهوم يتعلق بدراسة تطور النوع الأدبي وهو تقييم صلة بين هذا التطور، و"تاريخ الأدب" حيث يعتقد أن مجموعة التفسيرات التي ترافق الأعمال وتراكمات "الفهم" التي ينجزها المتلقي عبر التاريخ، إنما تؤدي إلى تطور النوع الأدبي»³.

كما أنه يمثل أساسا لنظرية يوس القائمة على تجديد التاريخ الأدبي لأن تاريخ الأدب في نظره ليس تاريخا للنصوص الأدبية وإنما تاريخ لآفاق الانتظار، فهذا المصطلح هو المهمة الأولى لجمالية التلقي وذلك من أجل معرفة كيفية التفاعل بين القراء والنصوص وإحداث تطور بينهما. وهذا ما لم يغفل عنه فولفغانغ أيزر " W.Iser " لأن التفاعل بين بنية النص وملتقيه هو المحور الرئيس في قراءة للعمل الأدبي من طرف القارئ باعتباره ذاتا واعية يستمد منه النص حيويته.

إلا أن بالرغم من المحاولات التي يقدمها القارئ لفهم النص وتحليله وإعادة إنتاج معناه فإنه يواجه صعوبة تكمن في الصراع الموجود بين أفقيين من الانتظار: أفقه الخاص به باعتباره القارئ المتلقي للعمل الأدبي من خلال قراءته التي يقدمها عن العمل الأدبي.

فهذا الأفق هو الذي يمثل الخلفية الثقافية والمعرفية الأولى التي تكمن في ذهن القارئ يكشف بها عن مواطن الغموض في النص، وهنا يشترط في القارئ الإطلاع على أعمال

سن البنا عز الدين: قراءة الآخر، قراءة الأنا، ص 14.
مرجع نفسه، ص نفسها.
ظم عودة: نظرية التلقي، ص 140.



الفصل الأول نظرية التلقي مفاهيم إجرائية

أدبية أخرى شبيهة بالعمل الأدبي، أو الاطلاع على الخلفية التاريخية التي نشأ فيها العمل الأدبي.

أما الأفق الآخر هو "أفق توقعات النص" ويتكون من التشكيلات اللغوية والإنزياحات والتراكيب اللغوية غير المألوفة والتكرار وإحياءات اللغة العامية.

وتتألف الأنظمة المرجعية لأفق الانتظار بحسب ياكوبسون من ثلاثة عوامل رئيسية هي:

* التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص.

* شكل الأعمال السابقة وموضوعاته (ثيماته) التي يفترض معرفتها.

* التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العلمية أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع

اليومي¹.

2- المسافة الجمالية: "تغير الأفق": إن تغير الأفق مصطلح يقصد به ياكوبسون

"المسافة الجمالية" وهي «المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفاً والعمل الجديد حيث

يمكن للتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة»²، وهذا

التغير يحدث عندما لا تتطابق قراءة المتلقي ومعاييره السابقة مع معايير النص الجديد وهو

ما يعرف بالانحرافات أو الانزياح عما هو مألوف وتبقى «لحظات (الخيبة) التي تتمثل في

مفارقة أفق النص للمعايير السابقة التي يحملها أفق الانتظار لدى المتلقي هي لحظات

تأسيس الأفق الجديد»³، فقيمة الأدب تكمن في انفصال عمل ما عن أفق توقعات قرائه

الأوليين وهو ما يطلق عليه بالمسافة الجمالية.

كما أن عدم تطابق العناصر الجمالية المكونة للنص مع أفق توقعات القارئ يجعل

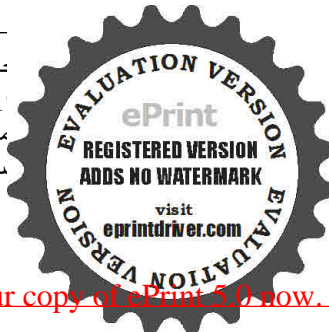
للنص القدرة على تغيير أفق توقع هذا القارئ وهو يمثل مفهوماً (لتغير الأفق)، إذ نجده

يختلف من قارئ إلى آخر فالقارئ العادي المبتدئ غير القارئ المبدع الذي يبحث في

إستراتيجية القراءة من خلال التفسير والتأويل.

1م،ص26
2م،ص30
3م،ص47

ندم بوحسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي القديم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، د ط
م،ص26
م،ص30
م،ص47



إذن المسافة الجمالية حسب يابوس هي الفرق «بين أفق التوقع الموجود من قبل والعمل الجديد الذي يمكن أن يؤدي تلقيه إلى تغير في الأفق»¹ بمعنى استجابة القراء للعناصر الجمالية وإعادة إنتاج معناها مما يحدث كسر أفق التوقع لديهم «ويمكن تحديد هذه المسافة الجمالية بين أفق توقعات ما، والعمل الجديد، بالنظر إلى مجموعة ردود أفعال الجمهور وأحكامه النقدية المختلفة، بدرجاتها متفاوتة من نجاح تلقائي إلى الرفض والاستبعاد»² فهذه المسافة الجمالية بين أفق التوقعات والعمل الأدبي تحدد السمة الفنية لهذا العمل، حيث أن اصطدام أفق انتظار القارئ مع النص هو ما شكل لنا هذه المسافة الجمالية.

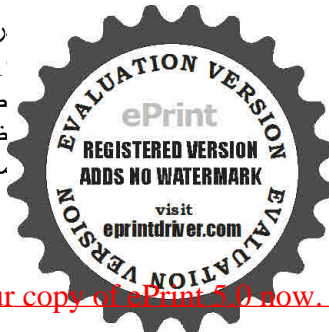
3- مبادئ المنهج التاريخي للأدب: وضع الناطق الألماني يابوس عددا من المبادئ

التي تعد ضرورية في أي منهج لتاريخ الأدب، ويمكن أن نجملها في النقاط التالية:

1. ليست للعمل الأدبي أية أهمية في ذاته، بمعنى أن العمل الأدبي أهميته تكمن في اللحظة التي يلتقي فيها بالجمهور وذلك فعل القراءة، ويشترط في القارئ أن يكون فاعلا بنسجه مع النص علاقات مختلفة من بينها جدلية السؤال والجواب.
- 2 لا يأتي العمل من فراغ وإنما تكون له خلفيات ومرجعيات وخصوصيات، مما يحدث نوع من الانتظار لدى القارئ يستدعي مجموعة من القراءات واضعا القارئ في حالة انفعالية³.

3. «تشخيص الإجابات التي يقدمها العمل الأدبي لأئلة القراءة عبر فترات تاريخية متفاوتة، وهذا يعني أن العمل الجديد يضمن رغبات المتلقي لحدوث الاستجابة والتواصل بينه وبين النص»⁴، وهذه «العلاقة هي بالضبط التي تسمح لنا بفهم الاستمرارية التي تربط بين الشكل الجديد والشكل القديم، فتمنحنا بذلك إمكانية

رناند هالين وآخرون: بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإمام الحضاري، حلب، سوريا، ط1
م1، ص36.
ظمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي، دبي الإمارات، ط1، 2006، ص 54.
ظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 144.
مرجع نفسه، ص نفسها.



استيعاب البعد التاريخي للظاهرة الأدبية»¹؛ ولهذا فإن ظهور الشكل الجديد يكون كرد فعل أو كمحاولة للإجابة عن الأسئلة التي تولدت عن الشكل القديم وعن الأجوبة التي كان يقترحها.

4. تحديد وضعية العمل الأدبي من خلال السلسلة الأدبية التي ينتظم فيها، حتى يتم التمكن من تحديد وضعيته التاريخية وأهميته ودوره داخل السياق العام للتجربة الأدبية لأنه لن يؤخذ في الحسبان سوى العمل الأدبي الذي يجدد ضمن سلسلة الأشكال الأدبية"².

5. الاستفادة من الدراسة التزامنية للحظات القائمة على التحليل اللساني من خلال التشديد على أهمية المرجعيات التاريخية (مرجعيات الفهم)، وذلك بدمج التحليلين التعاقبي والتزامني في عملية تحليلية واحدة، فقد أكد يابوس على ضرورة فهم التاريخ الأدبي وتحليله في أبعاده التكوينية: البعد التعاقبي: تلقي الأعمال الأدبية عبر التاريخ، والبعد التزامني: لأنه يمثل سيرورة من التلقيات المتتالية ومن الفهم المنتمى"³.

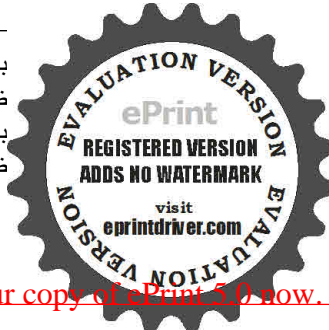
6. دراسة تاريخ الأدب من خلال وضعه في علاقة مع التاريخ العام، أي تاريخ الوقائع الاجتماعية التي لا يمثل الألب فيها سوى جانب من باقي الجوانب الأخرى"⁴.

2.4- وولفغانغ أيزر: "Wolfgang Iser"

1- التفاعل بين النص والقارئ

إنَّ أهم ما اهتمت به نظرية التلقي في أساسها هو التفاعل بين القارئ والنص، فقد ربطت بين ركنين من أركان العملية الإبداعية هما "القارئ" و"النص" وأهملت طرفا آخر وهو المؤلف، أو كما يقول عبد الله الغدامي «لو حاولنا أن نتمثل الوجود الأدبي لما لمسناه إلا في حالة التقاء القارئ بالنص، فالأدب إذا هو نص وقارئ، ولكن النص وجود مبهم كحلم معلق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ ومن هنا تأتي أهمية القارئ وتبرز خطورة القراءة

بد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 172.
ظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 145.
بد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 172.
ظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 146.



الفصل الأول: نظرية التلقي مفاهيم إجرائية

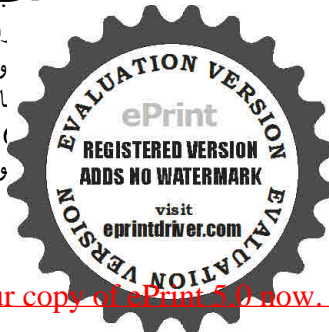
كفعالية أساسية لوجود أدب ما. والقراءة منذ أن وجدت هي عملية تقرير مصير بالنسبة للنص، ومصير النص يتحدد حسب استقبالنا له»¹.

لقد نظر أيزر إلى التلقي من ناحية التأثير الذي يمارسه النص على المتلقي «وقد كان ما أثار اهتمام أيزر منذ البداية هو السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ وفي أي الظروف، وقد أراد على النقيض من التفسير التقليدي الذي حاول أن يوضح المعنى الخبيء في النص أن يرى المعنى بوصفه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، أي بوصفه أثرا يمكن ممارسته" وليس موضوعا يمكن تحديده»²، هنا يشير القول إلى أن المعنى هو نتاج للتفاعل بين القارئ والنص، فكما ذكرنا سابقا العمل الأدبي ليس هو نصا فحسب ولا قارئاً فقط وإنما هو تركيب بينهما؛ ولهذا فإن «نقطة البدء في نظرية فولفغانغ أيزر الجمالية هي تلك العلاقة الديالكتيكية التي تجمع بين النص والقارئ وتقوم على جدلية التفاعل بينهما في ضوء استراتيجيات عدة»³.

ولحدوث هذا التفاعل بين النص والقارئ لا بد من وجود فجوات في النص يقوم القارئ بربدها، وملء الفراغات وهنا يبدأ التواصل، وما نلاحظه هو أن لهذه الفجوات أو الفراغات وظيفة تكمن في كونها تعد محورا تدور حوله علاقة النص بالقارئ، وما عملية ملء الفراغات إلا عملية يقوم بها القارئ داخل النص انطلاقا من تخيله بما يتطلبه النص.

وهذه الفراغات تحكم عملية التواصل بطرائقها المختلفة والخاصة، إذ تدع الترابط بين المنظورات النصية مفتوحا، وهي تستحث القارئ على تنسيق هذه المنظورات والنماذج، أي تغري القارئ بإنجاز عمليات أساسية ضمن النص، كما أنها تفصل المخططات والمنظورات النصية بعضها عن بعض، وهي التي تحت على أفعال التخيل من ناحية القارئ ونتيجة لذلك، لما ترتبط المخططات والمنظورات بعضها ببعض تختفي الفراغات»⁴.

1- عبد الله الغدامي: الخطبة والتكفير من النبوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط6، 2006م، ص69.
وبرت هولب: نظرية التلقي، ص135.
إسماعيل: نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002م، ص120.
وزان روبين سليمان، انجي كروسمان: القارئ في النص، ص134-135.



والفراغات عند أيزر يفترض بالقارئ أن يملأها وهكذا فهو يوظف نقده الخاص من أجل ملئها.

تتطلب عملية قراءة كل عمل أدبي التفاعل بين بنية العمل الأدبي ومثليته، وهذا ما يؤكد على أن «للعمل الأدبي قطبين... القطب الفني artistic: والقطب الجمالي aesthetic: فالقطب الفني هو نص المؤلف، والقطب الجمالي هو التحقق الذي ينجزه القارئ»¹.

إذن يقع العمل الأدبي بين النص والقارئ، ولا يتحقق هذا العمل إلا نتيجة تفاعل الاثنين، كما أن التركيز على تقنيات المؤلف أو نفسية القارئ هو ما سيكشف لنا عن عملية القراءة، ومن هذا التفاعل ينشأ التواصل، ومنه فإنه «إذا ماتعين على التواصل بين النص والقارئ أن يكون ناجحاً فمن الواضح أنه يجب على فعالية القارئ أن تكون محكمة، أيضاً، بالنص بشكل ما»².

وقد ربط أيزر بين النص و القارئ على أساس قائم على الفهم، ومحاولة الذات المتلقية ممارسة فعل الفهم تتم عن طريق فهم معاني النص وذلك يتطلب وجود عنصر الغموض في النص، حتى يتيح للقارئ التأويل، وهو ما يضمن استمرارية النص «بفعل الحوارية المستمرة بين بنية النص وبنية التلقي»³، إذ تعتبر القدرة على مزاولة النشاط الإدراكي القادر على استيعاب هذه الطبقات "طبقة صوتيات الكلمة، طبقة وحدات المعنى، طبقة الموضوعات المتمثلة، وطبقة المظاهر التخطيطية" في وعي المتلقي⁴، قراءة ظاهرية وهي قراءة تتجه «لدراسة الشعور والكشف عن مضمونه ومبادئه»⁵.

وفي الأخير يبقى النص ظاهرة من الصعب الكشف عنها بفعل القراءة لأن «للقراءة ليست حركة مستقيمة إلى الأمام، وليست مجرد مسألة تراكمية، إذ أن تخميناتنا الأولية تولد إطاراً مرجعياً لتفسير ما يتلوها»⁶، وهنا يفتح المجال أمام الذات المتلقية للتأويل.

¹ - سوزان روبين سليمان، انجي كروسمان، القارئ في النص، ص 129.

مرجع نفسه، ص 133.

برى موسى صالح: نظرية التلقي، ص 52.

مرجع نفسه، ص 38.

ظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 77.

برى موسى صالح: نظرية التلقي، ص 76.



2- القارئ الضمني:

إنَّ وجود أنواع كثيرة ومتعددة من القراء هو ما جعل «أيزر يسعى إلى تجاوز هذه المفاهيم كلها إلى مفهوم معين بشأن القارئ، يكون بإمكانه وصف الدور الفعلي الذي يقوم به القارئ، أي بناء المعنى النصي، ووصف البنية النصية التي يتأسس عليها أو ينجم عنها، وكان هذا المفهوم البديل هو مفهوم "القارئ الضمني"¹، وهو مفهوم إجرائي استعمله أيزر في دراساته لأنه يتناسب مع توجهات نظرية التأثير التي أسس لها.

والقارئ الضمني «مصطلح استخدمه أيزر ليصف التفاعل بين النص والقارئ والمصطلح تعديل لمصطلح المؤلف الضمني لوين بوث Wayne Booth»²، وقد ورد هذا في كتابيه "بلاغة الخيال" و"بلاغة الفن القصصي"، حيث وصف المؤلف الضمني بأنه "ذات ثانية" للمؤلف الفعلي بقوله «إنَّ القيم والمعتقدات التي تشكل أساس معنى عمل ما وتحدده جوهريا تنسب إلى المؤلف الضمني»³، وهذا ما يشير إلى أن واين بوث "Wayne Booth" أحد المصادر الأساسية التي استمد منها أيزر مفهوم القارئ الضمني.

وإذ إ كان مصطلح القارئ الضمني ظهر نتيجة ما سبقه من أنواع القراء فإنه أيضا مهد لظهور مصطلحات محايدة منها مفهوم القارئ النموذج عند أمبرتو إيكو Umberto Eco وذلك انطلاقا من فكرة موت المؤلف الضمني الذي يستدعي موت القارئ الضمني لكونهما مترابطان ارتباطا عضويا مع ظروف نشوء النص وهو ما يؤدي إلى ظهور طرف آخر في المعادلة أطلق عليه مصطلح "القارئ النموذج" الذي ينتج عنه مؤلف نموذج يتولد عن فعل القراءة"⁴.

موت المؤلف الضمني ← موت القارئ الضمني

وجود القارئ النموذج ← مؤلف نموذج

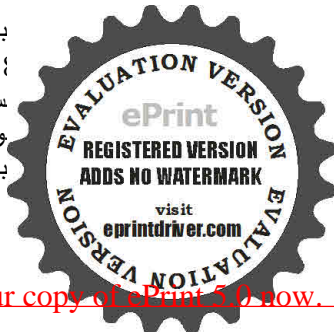
بد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2007م

181.

سن البنا عز الدين: قراءة الآخر/قراءة الأنا، ص 18.

وزان روبين سليمان، انجي كروسمان، القارئ في النص، ص21.

بد الله الغدامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ص 150، 151.



الفصل الأول: نظرية التلقي مفاهيم إجرائية

لقد اهتم أيزر بالقارئ الضمني من خلال فكرة التفاعل بين القارئ والنص الذي يفرض إلى إنتاج المعنى؛ فهو بالنسبة إليه «لا ينتمي إلى النص ولا إلى القارئ بل إلى كليهما، إذ يجسد كلا من لحظة ما قبل بناء النص، التي تسمح أو تسهل إنتاج المعنى، ولحظة تحقيق القارئ للمعنى الممكن في أثناء عملية القراءة»¹.

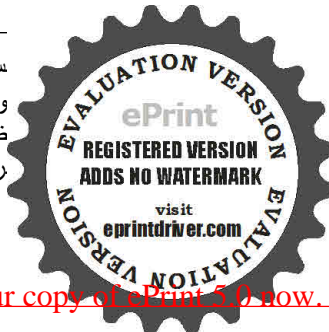
هكذا حاول أيزر تمييز قارئه الضمني عن أنواع القراء الأخرى التي ظهرت في السنوات الأخيرة في «سلوكيات القراءة» على اعتبار أن نظريات ما بعد الحداثة اهتمت بالقارئ من خلال فعل القراءة، وما يريده Iser هو إلقاء الضوء على وجود القارئ متجاوزا القراء التجريبيين أو الحقيقيين، كما عند ريفاتير riffatir وعند فيش "Fish"، فأيزر بتعبير آخر يبحث عن "نموذج متسام" أو ما يمكن تسميته أيضا (بالقارئ الظاهراتي) وهو الذي يحتوي على جميع ما قبل الميول والضرورية للعمل الأدبي لممارسة تأثيره"².

وبهذا فإن أيزر ينظر إلى القارئ الضمني على أنه مصطلح ساعد على وصف الكيفية التي يتوقع بها النص مشاركة القارئ في الكشف عن عناصره الجمالية، على عكس أصلف القراء الأخرى التي تبدو في نظر أيزر «غير قادرة على وصف العلاقة بين المتلقي والعمل الأدبي»³، على سبيل المثال القارئ الجامع الذي يكمن دوره في الكشف عن الظواهر الأسلوبية.

بناء على ما تقدم من جهود الناقد يانوس وأيزر يمكن القول إن يانوس اهتم بجانب التلقي والمتلقي من خلال فكرته حول تفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية، حيث كانت محاولاته كلها تدعو إلى تجديد تاريخ العمل الأدبي وإبراز دور المتلقي، وما أفق الانتظار لدى يانوس إلا إشارة منه إلى التأثير المتبادل بين النص والقارئ.

وهذا ما أكد عليه كلا من يانوس وأيزر فهناك جدلية قائمة بين التأثير والتلقي أو بين النص والمتلقي، ومن غير الممكن عزل طرفي هذه الجدلية"⁴.

سن البنا عز الدين: قراءة الآخر/قراءة الأنا، ص18.
وبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، ص103.
ظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 162.
رفي عبد الكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 146.



الفصل الأول: نظرية التلقي مفاهيم إجرائية

يضاف إلى ما سبق « أن اهتمام أيزر بالتأثير واهتمام ياوس بالتلقي ليس سوى توزيع للمهام لا أكثر، ضمن حقل من البحث موحد ومتجانس وشامل، ولا يمكن إطلاقاً أن يكون نليلاً على اختلاف كلي في وجهات النظر والمواقف»¹.

فمهما اختلفا في المفاهيم والمصطلحات إلا أنهما يبحثان في مجال واحد هو التفاعل بين القارئ للنص ضمن نظرية القراءة، حيث شغل المتلقي حيزاً كبيراً في دراسات مدرسة كونستانس الألمانية من خلال دراسة علاقة التأثير بين النص والمتلقي هذا الأخير الذي يبقى في نظر الناقد طرف أساسي في العملية الإبداعية ومحور هام في نظرية التلقي، لأنه يعيد فهم الأعمال الأدبية، ويساهم في تطور النوع الأدبي.

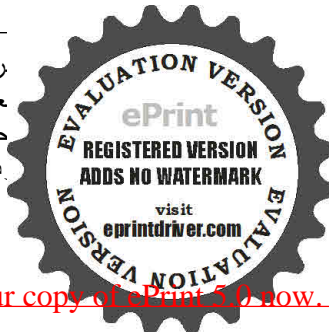
5- أنماط القارئ:

لقد شغل القارئ حيزاً مهماً وكبيراً في الدراسات النقدية، نظراً للاهتمام المطلق به من طرف الدارسين والتركيز على دوره داخل النص من حيث إنتاج المعنى، وهذا ما يجعلنا نتساءل من هو القارئ؟ وكيف يتلقى النص؟

إنّ المتلقي هو ذلك «الكائن أو الآلة، التي يصدر إليها خبر ما»²، وهو «أحد الأركان الرئيسية في العملية الإبداعية، إذ يشكل الغاية والهدف من هذه العملية وأن الحكم على العمل الإبداعي سواء أكان ناجحاً أم غير ناجح يأتي من المتلقي الذي يحكم على العمل وفقاً لتأثيره وتفاعله وثقافته، وهذه الأشياء تساعد على تقييم العمل الإبداعي تقييماً جيداً»³ بمعنى أن المتلقي سيد القرار.

وظهور القارئ مرتبط بفكرة موت المؤلف حيث إن «موت المؤلف أدى إلى ميلاد جديد وهو ميلاد القارئ كما أشار إليه رولان بارث "Roland Barthes" الذي يرى أن إزالة المؤلف لا يمثل فقط حقيقة تاريخية، وإنما يمثل أحد متطلبات تطوير النص الحديث»⁴ أي

رفي عبد الكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 146.
عبد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص200.
حمود درابسة: التلقي والإبداع، دار جرير، عمان، الأردن، ط1، 2010م، ص34.
سيف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين القاهرة - مصر، ط1، 1994م، ص45.



الفصل الأول: نظرية التلقي مفاهيم إجرائية

أن «موت الكاتب هو الثمن الذي يتطلبه ميلاد القراءة»¹. وهي مرتبطة في أساسها بالقارئ كعنصر فعال في العملية الإبداعية بحيث يتلقى الأعمال الأدبية ويعيد إنتاج معناها حسب ثقافته الأولية ومرجعياته السابقة.

ولهذا فإن ظهور نظرية التلقي أعاد للقارئ مكانته ومنحه حرية التأويل و المساهمة في إنتاج المعنى الجمالي للنصوص على خلاف الدراسات السابقة التي «كانت تنظر إلى العلاقة القائمة بين المبدع والقارئ على أنها علاقة منتج ومستهلك، ولا تتعدى ذلك إلى حدود التفاعل والمشاركة»².

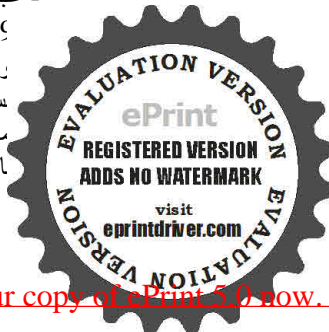
فالقارئ عنصر أساسي فعال في العملية الإبداعية لأنه «الشخص الذي ينفخ في النص الحياة والذي لولاه ما وجد نص ولا ألف كتاب»³، وهذا في أساسه يتوقف على الدور الفعال الذي يقوم به في إثراء النص وبيان عناصره الجمالية ، انطلاقا من هذه الرؤية التي جعلت القارئ طرفا مهما في عملية القراءة (وهي فعالية تفترض قبلا وجود نص ووجود قارئ، وتفاعل بين النص والقارئ) يبرز لنا الدور الفعال للقارئ في التأويل من خلال قراءته للنصوص، ونظرا لتعدد القراء واختلاف العديد من المنظرين في نوعية القارئ الذي يتعامل مع النص وقع اختيارنا على مجموعة من القراء نجملها فيما يأتي:

1- القارئ المثالي: عند رومان إنغاردن ROMAN INGARDEN ويطلق عليه

أيضا مصطلح القارئ الفعلي «وهو الذي يكون العمل ويفهمه على نحو مضبوط ويقدره حق قدره، كما أنه يؤدي وظيفة مؤول مثالي للعمل»⁴، ثم إنه «هو المؤلف ذاته حينما يتعرض بالمناقشة والتعقيب والتوضيح لأعماله»⁵، لكن في هذا التعريف مبالغة في النظر إلى القارئ المثالي، وقد أشار آيزر ISER إلى مثل هذا القارئ بأنه ينبغي عليه أن يدرك كل المعاني المحتملة للنص، لكن ما نعلمه هو أنه في الغالب عند قراءتنا للعمل الأدبي

1- عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لنشر المطبوعات، القاهرة-مصر، د) 1999، ص 55.

رسي ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي ، ص 99.
سن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل وقضاياها، ص 09.
مرجع نفسه، ص 21.
إمامي إسماعيل: جماليات التلقي، ص 126.



قراءة أولى وقراءة ثانية؛ فإنه حتما في القراءة الثانية سيكون الأثر مختلفا عن الأثر في القراءة الأولى.

2- القارئ المطلع عند ستايلي فيش " FISH STAYLY : يطلق عليه مصطلح

القارئ المخبر وهو «مثابة مصدر للاستقراء الأسلوبي، يجمع المحلل كل ما يطلقه من أحكام معيارية معتبرا إياها ضربا من الاستجابات نتجت عن منبهات كامنة في صلب النص، ولئن كانت تلك الأحكام تقييمية ذاتية، فإن ربطها بمسبباتها باعتبار أنها لا تكون أبدا عفوية ولا اعتباطية في نشأتها هو عمل موضوعي، وهو عمل المحلل الأسلوبي الذي لا يهتم البتة بتبرير تلك الأحكام من الوجهة الجمالية»¹.

وهناك ما يعرف بالقارئ العارف وهو محكوم بشروط حددها فيش "FISH S" وهي:

- * لا بد أن يكون متحدثا لبقا للغة التي كتب بها النص الأدبي.
- * لا بد أن يمتلك بشكل قوي المعرفة السيمانطيقية التي يستحضرها المستمع الواعي لمهمة الفهم والمحادثة، ويشمل ذلك المعرفة بالأنظمة النحوية ومعاني المصطلحات وفهم اللهجات...إلخ.

- * لديه طلاقة لفظية²، وهذا النوع من القراء حسب ستايلي عليه أن يراقب ردود أفعاله أثناء عملية القراءة لكي يتحكم فيها إضافة إلى اللفظية.

3- القارئ المتميز عند ميشال ريفاتير^{*} Riffatir-Michal الذي يرى أن القارئ

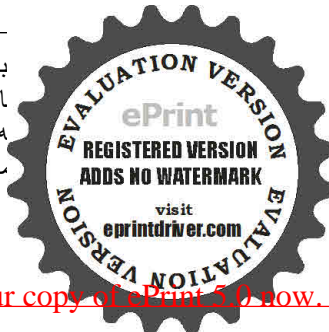
المتميز « هو مجموعة العارفين GROUP OF INFORMANTS الذين يصلون دائما إلى نقطة معقدة في النص الأدبي»³.

4-القارئ المقصود أو المستهدف: عند إيروين وولف Erwin- Wolff .

5-القارئ النموذجي عند أمبرتو إيكو UMPERTO ECO.

6-القارئ التخيلي عند ميشيل شالز Michel sharlez.

بد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982م، ص84.
امي إسماعيل: جماليات التلقي، ص 129.
ه أنواع من القراء: "القارئ العارف، والقارئ الجامع.
مرجع نفسه، ص 128.



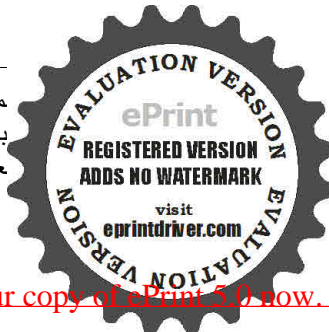
وهناك أيضا القارئ الانطباعي وهو كما أشار إليه الناقد حميد لحمداني «يحيل على ميكانيزمات غامضة للتفاعل الذاتي الذي لا يعرف هو نفسه عنها شيئا ولا يريدنا أن نعرف عنها أي شيء، وهو أكثر أنماط التفكير في الموضوعات الخارجية وهمية»¹. إن ما ذكرناه من أنواع القراء ما هي إلا أنواع افتراضية ليس لها وجود فعلي أو واقعي، فقد اعتمدت كمقاييس لتحليل النصوص وفهمها لا غير، وخير مثال على ذلك ISER الذي جعل من قارئه الضمني أداة لوصف التفاعل بين النص والقارئ لإبراز جمالية العمل الفني، لكن قولنا هذا لا يسقط القارئ من مكانته في العملية الإبداعية، لأن النصوص تحتاج إلى قارئ له وجود فعلي في الواقع. لكن الحقيقة هي أن «القارئ أصبح مفهوما نظريا أكثر منه واقعا تجريبيا وفعليا، وما دام المؤلف قد مات فإن القارئ قد تمكن من مساحة النص، بوصفه فارسا يعرض رمحه بلا منازع، مما جعل الأسئلة حول هذا الفارس الجديد تتوارد وتتواتر»².

مهما تعدد القراء، يبقى القارئ الأداة التي تحرك النصوص وتبث فيها الروح، إذ يساهم في تطويرها وفهمها وإعادة إنتاج المعنى من خلال كشفه عن خبايا النصوص وكوامنها الأدبية والتي تحتاج إلى قارئ متطلع ومتميز في أصلها، وهو ما يجعل القارئ عنصرا مهما في العملية الإبداعية إذ يعمل على تلقي الأعمال الأدبية وتفسيرها.

ثانيا: التلقي في التراث العربي القديم:

لقد كان لمصطلح التلقي حضور كبير في التراث النقدي العربي القديم، ولما اختلفت التسميات، فالتلقي قديم في وجوده حديث في موضوعه، ولليل ذلك ما نجده في تراثنا النقدي والبلاغي من تنظير لعملية التلقي من خلال «اهتمامه بترسيخ الجانب الشفوي للتلقي في الشعر والخطابة، وقد جاء هذا الملمح انعكاسا للواقع الاجتماعي حيث الالتحام بين الفن والواقع، فجاء إنشاد الشعر في المحافل والمجامع وارتبطت الخطابة بجل أحداث الحياة»³.

ميد الحمداني: مستويات التلقي، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، 6، المغرب، 1996، ص 95.
بد الله الغدامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص 148.
عبان عبد الحكيم محمد: نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي، العلم والإيمان، ط 1، 2009، ص 07.



وهذا انعكاس لاهتمامهم بفن الإلقاء وجودته، وعلى الرغم من أن الكتب التراثية لم تتعمق في إبراز التلقي إلا أن تأثر السامعين بالشعر والخطابة يؤكد أن العرب عرفت فن الإلقاء بأصوله وسننه العرفية، فقد كان للخطابة والشعر تأثير بليغ على المتلقي، والخطابة كأبرز فن اشتهر به العرب كان يشترط فيه الإقناع، ويختلف عن غيره بحضور المتلقي لأنه نص شفهي بالدرجة الأولى، وفيه يطلب من الخطيب مراعاة أحوال المتلقين وقدراتهم على مواصلة التلقي.

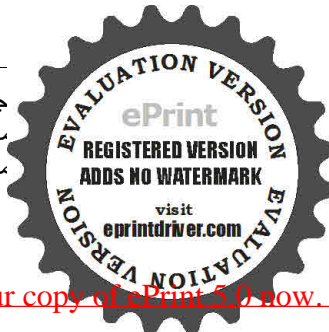
1- التلقي عند الجاحظ:

مما يشير إلى وجود التلقي في تراثنا العربي قول الجاحظ: « مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضوع»¹ وقوله أيضا: «وما يجب لكل مقام من المقال»²، يتضح لنا من قول الجاحظ أن المتلقي هو السامع، وأن لفظة المقام هي لفظة تطلق على المستمعين، أو المخاطبين ولهذا فإن مصطلح المتلقي يتطابق أو يتداخل بمصطلح السامع وكذلك الجمهور.

كما يشترط الجاحظ في المتكلم مراعاة مقتضى الحال فيختار من المعاني ما يتناسب مع المستمعين حتى يصح الفهم، فكلما كانت المعاني أوضح كانت قدرة المتلقي على التلقي والاستيعاب أفضل يقول: « ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»³.

إنَّ الجاحظ أحد النقاد القدامى الذين اهتموا بالمتلقي من خلال حصرهم البلاغة بمراعاة مقتضى الحال، إذ يتوجب على المبدع اختيار الكلام الذي يناسب المقام أولا

جاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص76.
مرجع نفسه، ص 136.
مرجع نفسه، ص 139.



الفصل الأول: نظرية المتلقي مفاهيم إجرائية

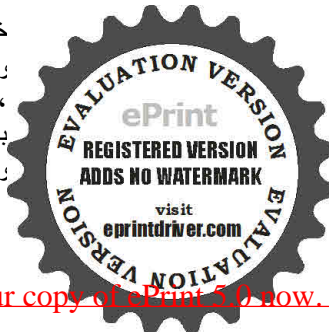
ويناسب المتلقي ثانياً، فالعرب القدامى اهتموا بالمتلقي من خلال قضية أحوال المسند إليه وما يتصل به مما جعل المتلقي أساساً في العملية الإبداعية¹.

2-التلقي عند ابن رشيق القيرواني:

لقد تحدث ابن رشيق عن استمالة المتلقين واستجابتهم عن طريق الاستماع، بل ذهب إلى أن الشعراء كانوا يفتتحون قصائدهم بالنسيب وهم يهيئون المتلقي نفسياً لاستقبال ما سيتلقاه، فيقول: «للشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب، لما فيه من عطف القلوب واستدعاء لقبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو والنساء، ول ذلك استدراج لما بعده»²، فالنسيب هنا هو عنصر مهم يتقرب به الشاعر من المتلقي لأن «التشبيب قريب من النفس لائظ بالقلوب»³.

ويقول صاحب العمدة في موضع آخر يدعو فيه إلى مراعاة الأحوال النفسية للمستمعين، ويحث المتلقي على التفاعل مع النص «وبعد فإن الشعر قفل أوله مفتاحه وينبغي للشاعر أن يوجد ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة، وليتجنب "الأ" و "خليلي" و"قد" فلا يستكثر منها في ابتدائه، فإنها من علامات الضعف والتكلان، إلا للقدماء الذين جروا على عرق وعملوا على شاكلة، وليجعله حلوا سهلاً وفخماً جزلاً...»⁴ هنا يربط ابن رشيق بين المتلقي والنص الإبداعي من خلال التفاعل فيما بينهما، ولهذا فإن مطالع القصائد كلما كانت جيدة كان لها الأثر البليغ في نفسية المتلقي، فهي أول ما يطرق السمع وتستجيب له النفس، وكذلك الأمر بالنسبة للخاتمة وهو ما نجده عند ابن الأثير.

خطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص 38.
ر علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1981، ط 5، ج 1، ص 225.
بد الله بن قتيبة: الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة، مصر، 1423 هـ، (د ط)، ج 1، ص 25.
ر علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة، ص 618.



3-التلقي عند ابن الأثير:

تحدث ابن الأثير في كتابه "المثل السائر" عن أهمية الخاتمة وأثرها البليغ في نفسية المتلقي واستحسانه للعمل الأدبي، فالخاتمة هي آخر ما يلج السمع ويعلق بالأذهان وذلك حين يقول: «ولا يختم كتابه بأحسن من هذا القول الذي طاب سمعا، وزكا أصلا وفرعا، وتصرف في أساليب البلاغة، فجاء وترا وشفعا»¹.

إن كل كلام ترق له النفس وتطرب له الأذن، لما جاء فيه من حسن التصوير والتوظيف يجعل من الخاتمة بصمة عند المتلقي أو السامع تقرض عليه نوع من الاستجابة وهي الاستجابة لتأثير النص على المتلقي.

4-التلقي عند ابن قتيبة:

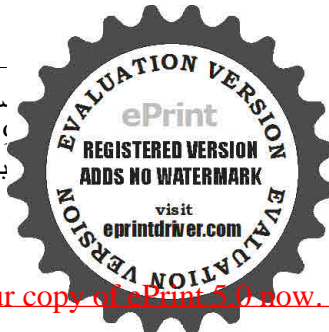
إن المتصفح لكتاب ابن قتيبة "أدب الكاتب" يجلمصطلح التلقي حضورا ولما كان بمسمى مغاير، إذ يقول: «ونستحب له أيضا أن ينزل ألفاظه في كتبه فيجعلها على قدر الكاتب والمكتوب إليه، وأن لا يعطي خسيس الناس رفيع الكلام، ولا رفيع الناس وضع الكلام»². لقد اهتم ابن قتيبة بالمتلقي من خلال مراعاة مقتضى الحال إذ لا بد من أن يكون الكلام مناسباً للمستمع، وقد أشار إلى مصطلح المتلقي بالمكتوب إليه.

5-التلقي عند حازم القرطاجني:

إن حازم القرطاجني كغيره من النقاد والبلاغيين أولى اهتماما بالمتلقي، إذ تنبه إلى أهمية المتلقي في العملية الإبداعية وأنه عنصر أساسي له فعالية المشاركة في إنتاج نص جديد وفي هذا الصدد يقول: «لما كان للنفس في اجتلاء المعاني في العبارات المستحسنة من حسن الموقع الذي يرتاح له مالا يكون لها عند قيام المعنى بفكرها من غير طريق

1- إبياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، ط2، ج2، ص30.

2- بد الله بن قتيبة: أدب الكاتب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، (د ط)، (د ت)، ص14.



الفصل الأول نظرية التلقي مفاهيم إجرائية

السمع، يجد الإنسان قد يقوم المعنى بخاطره على وجهة التذكر، وقد يشار إليه، وقد يلقي إليه بعبارة مستقبحة فلا يرتاح له في واحد من هذه الأحوال»¹.

وقال في موضع آخر «لما كان الكلام أولى الأشياء بأن يجعل دليلاً على المعاني التي يحتاج الناس إلى تفهمها... ووجب أن يكون المتكلم يبتغي إما إفادة المخاطب، أو الاستفادة منه إما أن يلقي إليه لفظاً يدل على المخاطب، إما على تأدية شيء من المتكلم إليه بالفعل. وإما بأن يلقي إليه لفظ يدل على اقتضاء شيء منه إلى المتكلم بالفعل»².

إنّ هذا القول في معناه لا يخرج عن فكرة "مراعاة مقتضى الحال إذ لا بد من مراعاة المتكلم للمخاطب باختيار حسن الألفاظ والمعاني ليسهل على المخاطب الفهم وتقبل الكلام الموجه له.

6- التلقي عند عبد القاهر الجرجاني:

لم يهمل الجرجاني طرف القارئ في عملية التواصل اللغوي والأدبي وإنما اعتبره جزءاً مهماً فيها، يقول: «وأعلم أنه لا يصادف القول في هذا الباب موقفاً من السامع ولا يجد لديه قبولاً حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة»³، وهذا القول يؤكد على «تنظيم العملية الإبداعية والحرص على نجاحها وحسن تقييمها، فعندما لا يتوفر المتلقي الناجح والعارف بالعمل الإبداعي، فإن الغاية من الإبداع لا تتحقق»⁴.

كما يقول عبد القاهر الجرجاني في موقف آخر «ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة وفي يان المغزى من هذه العبارات وتفسير المراد بها فأجد بعض تلك كالرموز والإيماء والإشارة في خفاء، وبعضه كالتنبيه على مكان الخبيء ليطلب، وموضع الدفين ليبحث عنه فيخرج»⁵

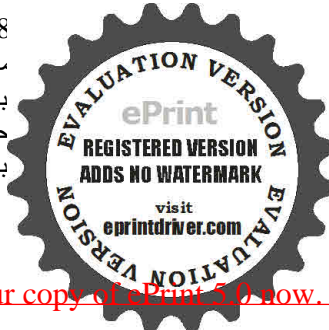
¹ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح، محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان 198، ص 118.

مرجع نفسه، ص 344.

بد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكور، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1991م، ص 255.

حمود درابسة: التلقي والإبداع، ص 35.

بد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 34.



إنّ هذا المفهوم يشير إلى أن النص عند عبد القاهر الجرجاني "شفرة" بين المبدع والمتلقي، وهنا يتوجب على المتلقي أن يفك هذه الشفرة ويفهمها حتى يزيل الغموض الذي خلقه صاحب النص عند كتابته له، فعلى المتلقي أن يكون متفطنا لما ورد في النص من مواطن الغموض لتبسيطها والإفصاح عنها .

7- ابن طباطبا العلوي :

يعد هذا الناقد من النقاد البارزين في القرن الرابع الهجري، والذين كشفوا عن «نسق التحولات الشعرية من خلال فعل التقبل أو التلقي الذي تبلور في نظراتهم النقدية»¹.
لقد اهتم ابن طباطبا كغيره من النقاد بالمتلقي وفعل التلقي الذي يقوم على الفهم وأبرز مكانة المتلقي من خلال مساهمته في تلقي الأعمال الأدبية خاصة في مجال الشعر إذ يعيد قراءتها قراءة جديدة تتماشى مع العصر .

ويقول ابن طباطبا في كتابه " عيار الشعر": «فإذا اتفق لك في أشعار العرب التي يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بالقبول، أو حكاية تشعر بها، فابحث عنه ونقر عن معناه ، فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيثة، إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها، وعلمت أنهم أدق طبعاً من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته»²، هنا صاحب الكتاب ربط المتلقي بوظيفة هي وظيفة البحث والتفتيش عن المعنى الفني حتى يتبين له القصد منه والغاية ليستطيع الحكم عليه بالجودة أو الرداءة، « فعيار الشعر ليس عيار لإنتاجه حسب بل هو عبارة لتلقيه من جهة أخرى»³.

فما يمتلك المتلقي من قدرات التفاعل مع النص جعلته يصبح «المعيار الذي يصدر من أحكامهم بالرجوع إليه»⁴.

بشرى موسى صالح: نظرية التلقي... أصول وتطبيقات، ص 64.
ن طباطبا: عيار الشعر ، تح : عباس عبد الساتر ، مراجعة نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1982م ،

17.

برى موسى صالح: نظرية التلقي، ص65.
طمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص65.



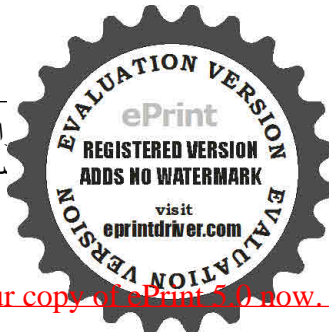
الفصل الأول: نظرية التلقي مفاهيم إجرائية

إن ما توصلت إليه هو أن القارئ أو المتلقي في التراث النقدي العربي القديم لم يستبعد من العملية الإبداعية، وإنما كان له «شيئا من المسؤولية في إنتاج الدلالة»¹.
مما سبق لفظ أن معظم كتب التراث العربي تزخر بمثل هذه الإشارات التي تحيل إلى وجود هذا المصطلح الذي في اعتقاد الكثير هو مصطلح حديث عرف مؤخرا بعد ظهور مناهج ما بعد الحداثة، مع تيار جمالية التلقي الذي مثله كلا من يابوس وآيزر، لكن الحقيقية هي أن التلقي فعل مارسه الإنسان منذ نشأته، ولعل كان في شكله البسيط، ثم تطور هذا المصطلح وأصبح تيارا أو نظرية لها أسسها ومبادئها ما بعد الستينيات اتخذت المتلقي أساسا في دراستها.

لقد أشار التراث العربي إلى عنصر التلقي من خلال الاهتمام بإيصال الفكرة إلى المتلقي أو المستمع، بغض النظر عن فعاليته في المشاركة في إنتاج النص، بالرغم من هذه الإشارات يبقى الحكم على المتلقي نوعا ما بأنه عنصر غائب في العملية الإبداعية.
ومن سمات المتلقي في التراث العربي الاستمتاع إلى الشعر أكثر من قراءته لأن العرب كانت تعتمد على المشافهة أكثر من التدوين ولهذا كان «مصطلح المتلقي أشد دلالة على الحال السماعية للشعر من مصطلحات أخرى كمصطلح القارئ، والسامع بوصفه مصطلحا شاملا تنضوي تحته أنماط المتلقي الشفاهية أو السماعية فضلا عن القرائية»².
ومخلص إليه في الأخير هو أن نظرية التلقي نظرية حديثة أعادت للمتلقي مكانته في العملية الإبداعية، وهي نظرية لها جذور وأصول لسانية وفلسفية .

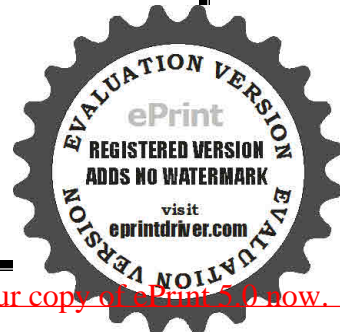
كما أن النقد العربي القديم عرف هذه النظرية، إذ اهتم بالمتلقي كأساس في عملية تلقي العمل الإبداعي، وهذا يعني أن نظرية التلقي قديمة في وجودها حديثة في موضوعها لكن الفضل في تطويرها يعود إلى الناقد الألمانين يابوس وآيزر.

ال مصطفى إبراهيم: المتوقع واللامتوقع في شعر المتبني، دار جرير ، عمان، الأردن، ط1، 2008م، ص19.
برى موسى صالح: نظرية التلقي، ص 59.



الفصل الثاني

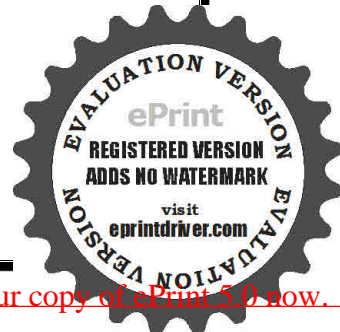
أشكال التلقي في شعر جرير



أولاً: جدلية الأنا والآخر.

ثانياً: عناصر المتوقع واللامتوقع في التشكيل اللغوي.

ثالثاً: التلقي الديني في شعر جرير.



الفصل الثاني: أشكال التلقي في شعر جرير.....

تسعى نظرية التلقي إلى كشف الجوانب الجمالية للأعمال الأدبية، وذلك بفعل التلقي القائم على الفهم من طرف المتلقي، الذي يسعى إلى قراءة النصوص الشعرية وإعادة إنتاج معناها حسب ثقافته الأولية وخلفياته السابقة، وهذا ما تهدف إليه دراستنا التطبيقية من خلال معالجتنا أشكال التلقي في شعر جرير، والتي تجسدت في ثلاثة عناصر:

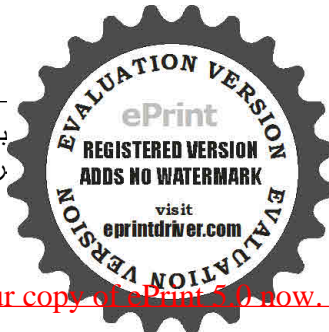
أولاً - جدلية الأنا والآخر:

إنَّ «جدلية الأنا والآخر ظاهرة فلسفية اجتماعية، تقوم على تحديد الذات الفردية وإثبات وجودها في المجتمع»¹، ولهذه الظاهرة حضورها في شعر جرير، الذي قدم صورة ذاته ورصد مختلف أحوال هذه الذات في جدل دائم ومستمر مع الآخر، فلا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من ظهور الأنا فيها من خلال علاقتها مع الآخر. وفي شعر جرير تبرز الأنا في صورة من التعالي والتسامي من خلال إضفاء الشاعر على ذاته صفة العظمة والتفاضل على الآخر الذي جاء في صور مختلفة كما نقرأ ذلك في قول جرير في قصيدة يهجو فيها سراقه بن مرداس²:

صاحبيَّ هل الصبحُ منيُّ هل لأوَّ اذليِّ يرُّ؟
أني تكلفُ بالغمِّ حاجةً يا دمامةً لو نُها، فيـ
قلبك حين خفَّ به الهوى ولا تسكنه أكاد يرُّ

يوجه الشاعر هذه الأبيات للآخر سراقه في صورة من صور الهجاء مذكراً إياه ببعض الصفات الموجودة فيه، محاولاً الاستهزاء به، والشاعر يهدف من وراء خطابه إثارة المتلقي وهو كما ذكرنا سراقه وقد بدأ هذه القصيدة بالنداء، لأنَّ الأنا ينادي الآخر ويتساءل عن الحال وكأنه ينتظر رداً وجواباً منه.

بد المنعم الحنفي: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط3، 2000م، ص29.
رير: الديوان، دار صادر بيروت، لبنان، ط1، 1958م، ص232.



الفصل الثاني: أشكال التلقي في شعر جرير

وقد تبع هذه الأبيات التي يعاتب فيها الشاعر المهجو أسلوب التمني حيث ينتقل الشاعر من صراعه مع الإنسان إلى صراعه مع الزمان إذ يقول¹ :

لَيْتَ الزَّمانَ لَنَا يَهْودِيًّا سِرَّهُ الْيَسِيلَ ذَا الزَّمانِ عَسِيرٌ .

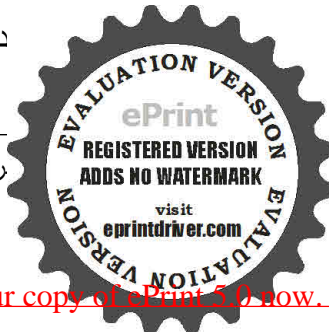
إنَّ ما يشكل مفاجأة - في هذه الأبيات - تستوقف القارئ أو المتلقي و تلفت انتباهه هو انتقال الشاعر المفاجئ من الحديث عن المهجو إلى الحديث عن الزمان، حيث إنَّ أمرا آخر غير "سراقة" يشغل تفكير الشاعر، جاء به عفويا في موقفه الهجائي الذي يصور لنا الذات الشاعرة.

ثم إنَّ إتيان الشاعر بهذه الصورة بعد أبيات من الهجاء أمر لا يتوقعه المتلقي، وهو ما يحدث توترا بينه وبين النص ويفرض عليه ملء الفراغات حسب ثقافته الأولية. ولهذا فإن موقف الشاعر هو ما دفعه إلى استخدام هذا الأسلوب الذي يكسر أفق توقع المتلقي قصد استمالتة ومباغتته، وقد قصد الشاعر إلى تجسيد هذه الصورة الهجائية ليعبر بها عما يختلج في ذهنه من أفكار.

كماناً استهلال القصيدة بالحديث عن "سراقة" ومحاولة الشاعر طرح تساؤلات وتوجيهها إليه، أدى إلى خلق علاقة جدل وتفاعل بين المتلقي وعناصر النص. فأتى بالاستفهام ليفتح المجال أمام المتلقي للبحث عن احتمالات الإجابة عن سؤال الشاعر، لأنه حسب رؤية الشاعر هناك حقيقة لا بد على القارئ أن يتوصل إليها؛ أي إنَّ هناك إجابة محددة قصدها الشاعر من تساؤلاته التي طرحها "هل الصباح منير" أم هل للوم عواذ لي تفتير؟".

إنَّ خطاب الشاعر خطاب صريح يسوده شيء من السخرية والتهكم والاستهزاء ودليل ذلك وصف الشاعر للآخر بأن قلبه خف به الهوى حتى كاد يطير، فمن غير المتوقع أن يكون للقلب القدرة على الطيران وهو أمر غير مألوف عند المتلقي لأن القلب لا يطير وإنما د الشاعر إلى معنى آخر يستخف به من "سراقة".

رير: الديوان، ص232.



الفصل الثاني: أشكال التلقي في شعر جرير

كما أن إحساس الشاعر بحاجته إلى يسر الزمان جعله يتمنى عودته؛ لأن في نظره اليوسفي زمنه أصبح عسيراً، ولعلها أمنيات الشاعر، أن يرى الزمان بهذه الصورة المتلاشية التي أصبح يتمنى عودتها لكن حقيقة الأمر ومن غير المتوقع أن يعود الزمان ونحن نعلم أنه يمضي دون عودة.

وسرعان ما ينتقل الشاعر من مخاطبة الزمان إلى مخاطبة القلب بقوله:¹

يا قلب هل لك في العزاء فيه قد عيل صبرك والكريم صبور .
و لَدَا عَجِبْتَ مِنَ الْوِشَاءِ كَبَيْتِ الْغُضِّ نَحْوِكَ وَ لَدَا عَوْرٍ .

لقد اعتمد الشاعر أسلوب النداء " يا قلب " ثم تبعه بسؤال يطرحه على قلبه " هل لك في العزاء ؟ " وكأن القلب إنسان يحدثه الشاعر وينتظر منه الرد فيقول " إنه عيل صبرك والكريم صبور " .

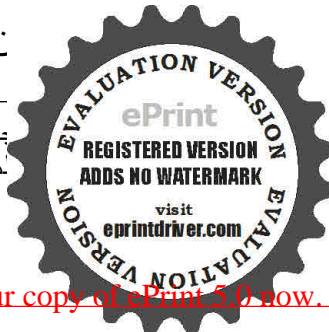
إن الشاعر يهدف إلى إثارة قلبه بشيء من الحماسة والتحفيز، ويدعوه إلى الوقوف من جديد فتراه يحفز قلبه ويحدثه على الصبر محاولاً استمالته بفكرة مفادها أن الكريم صبور ثم يأتي تعجب أنا الشاعر من الآخر " الوشاة " الذين يبغضون قلبه ويحملون له نظرة عداوة. وهنا يتشكل لدى القارئ الحيرة والدهشة إذ كيف للوشاة أن ينظروا إلى قلب الشاعر نظرة عداوة والقارئ أو الملتقي يدرك تماماً أن القلب جزء من ذات الشاعر موطنه في الباطن ولا يمكن رؤيته، فلماذا يا ترى خصص الشاعر قلبه ولم يخصص ذاته؟، فمن المؤلف عند الملتقي هو أن الوشاة ينظرون إلى الشاعر ككل وليس إلى قلبه كجزء من الكل.

ولهذا رقا نظرة الوشاة ببغض وعداوة إلى قلب الشاعر هو ما زاد العلاقة توتراً بين الشاعر والآخر، وزاد علاقته بقلبه متانة حتى أصبح سر القلب يكتم في الفؤاد إذ يقول:²

وكتمتُ سرَّكَ فِئْوَادِمْ جَمِجِماً إِنْ الْكَتْمُ لِسِرِّمَجْدِ رِي .

إن هذا البيت يثير في الملتقي شيئاً من الدهشة والحيرة فلا يعقل أن يكون للشاعر ن وهما: " القلب الذي يخاطبه الشاعر " و " القلب الذي يكتم فيه سر قلبه الأول " وما يشير

جرير: الديوان، ص 232.
مصدر نفسه، ص 233.



الفصل الثاني: أشكال التلقي في شعر جرير

إلى وجود قلب ثان غير قلب الشاعر الذي وجه الخطاب له هو كلمة "الفؤاد"، فمن غير المتوقع أن يكون للإنسان قلبان إلا في عالم الذات الشاعرة.

إضافة إلى ذلك يتجلى لنا بوضوح من خلال البيت ذات الشاعر وهي في حالة اعتزاز بالنفس كونها تحفظ السر ومن يحفظ السر يكون جديرا، وما هي إلا إشارة إلى العلاقة الجيدة بين الشاعر وقلبه مقابل العلاقة السيئة بين الشاعر والمهجو "سراقة" التي يحكمها جو من التوتر.

وفي موضع آخر يخاطب فيه الشاعر القلب قائلا:¹

أَيُّهَا الْقَادُّ الطَّوَّبُ كَلَّفُ أَفْقُ رِيْمَا يِنَايْ هَاكْ وَيَسْعَفُ .
قَدْ خَيْرَتَّ أَنْ لَسْتَ نَازِعَاً بَ بَسْ لَمَّ يَنْ يَنْكُ تَا .
وَأَنَّ الْبَيْنَ لَا يَشْعَفُ الْفَتَى لِي! يَنْي يَوْمَ ، يَشْعَفُ .
وَطَالَ حَذَارُ غَرَبَةِ الْبَيْنِ وَالنَّوَى وَأَحْدُوثَةٌ مِنْ كَاشِحٍ يَتَّقُوفُ .

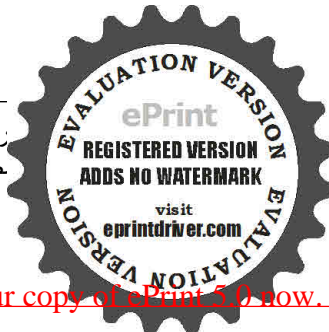
يخاطب الشاعر الآخر المتمثل في "القلب" حيث تبدو فيه حالة الشاعر مساندة ومحذرة للآخر فقد تحدث بصيغة الأمر (أفق)، وكأن الشاعر يطلب من القلب أن يستفيق ويتفطن لحاله، فيترك له الأمر لكي يقرر ويختار، وكلمة "أفق" توحى بالغياب والانفصال بين أنا الشاعر وبين هذا القلب، وما أداة النداء "أيها" الواردة في مطلع البيت إلا دلالة على البعد بينهما وتأکید لذلك.

وما يلفت انتباه المتلقي تساؤله إذا كان القلب الذي يخاطبه الشاعر هو "قلبه" أم "قلب آخر"

ونقرأ جدلية الأنا والآخر في هجاء جرير في موقف آخر يوجه فيه خطابه إلى الربع إذ يقول:²

الرَّبَّ بَعُ قَطْلِكَ ، أَبْتَدْنَا ، يَ مَلَلْنَا وَأَمْسَى النَّاسُ قَدْ عَزَفُوا .

زير: الديوان، ص 295.
صدر نفسه، ص 305، 306.



الفصل الثاني: أشكال التلقيني في شعر جرير

قَدَنْتُ أَهْوَى ثَرَى نَجْدٍ وَسَاكِنُ
رُتَدًا لَهْوً الشَّدِيدِ تَدَا،
غَوْرًا بِهِ عَسْفَانٌ فَالْجَفَّ .
قَاتَ لُجْعَةً هُذْيَ نِيَّةً قَنْفُ .

إنَّ ابتداء الشاعر قوله بالنداء "يأيتها الربع" يوحي للقارئ بالحوار الذي يقيمه الشاعر بينه وبين الربع، كما يشير إلى طول العلاقة بينهما وهي علاقة محبة كما يقول "قد طالت صبابتنا" وهي علاقة توحى بالتوتر بين الطرفين "الشاعر" و "الربع".

وما يستوقفني في هذه الأبيات هي كلمة "الربع" التي توحى بدلالة المكان وهو الموطن الذي تربع فيه محبوبة الشاعر وقبيلتها أثناء الارتحال بحثا عن مواطن الكلاء والماء للاستقرار وضمان الحياة، وكلمة "طالت" التي توحى بدلالة الزمن.

بمعنى أنَّ الشاعر في صراع مع المكان "الربع" من جهة والزمان الذي تحيل إليه كلمة "طالت" العائدة على الصباية من جهة أخرى.

وما يثير القارئ في هذا المقطع هو أنَّ جرير يخاطب الربع، وكأنه يخاطب حبيبا أو يخاطب الحياة ويصف لنا علاقتهما التي يسودها شيء من التوتر إذ يقول (قد طالت صبابتنا)، (حتى مللنا) و(أمسى)، (جزفوا) فهذه الأفعال تصور لنا حالة الشاعر وهو يشعر بالملل والسأم من طول المحبة بينه وبين هذا الربع، حتى أنَّ الناس انصرفوا ولم تبق سوى هذه الصباية المملة في نظر الشاعر.

ويصور لنا الشاعر علاقته مع الربع وهو يحاوره ويسترجع معه الماضي فيقول: "قد كنت أهوى ثرى نجد وساكنه"، وهنا يلفت انتباهنا انتقال الشاعر من حالة الحديث عن ذاته وعن الربع وعلاقتهما إلى الحديث عن ذاته فقط، فقد انتقل الشاعر من الجمع إلى الأفراد وربما ما دفعه إلى الانفراد بنفسه هو الشعور بالملل من طول الصباية بينه وبين الربع، وهو ما يوحي بعلاقة انفصال بينهما إذ يريد الشاعر أن ينفرد بمشاعره بدلا من تقاسمها مع الربع الذي زرع في نفسه الملل والسأم، ولهذا فإن العلاقة بين الشاعر والربع هي علاقة نرة ومضطربة، والأبيات في مجملها استجابة لحالة الشاعر الشعورية .



الفصل الثاني: أشكال التلقي في شعر جرير

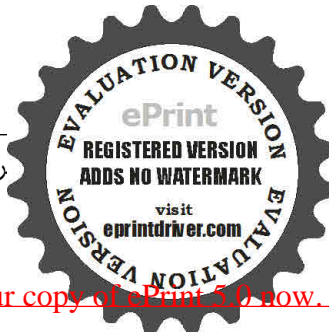
في هذه الأبيات تتجلى الذات وهي في حالة استنكار واسترجاع أن كانت تهوى ذلك المكان وأهله، فهنا الشاعر اعتمد الفعل الماضي "كنت" ليدلل على تغير أحواله وأنها لم تبقى كما كانت عليه.

وتطالعنا جدلية الأنا والآخر لمانقراً اعتزاز الشاعر وافتخاره بذاته عندما يقول:¹

وَأُفِي لِلْمَجْرِ إِنْ أَجْرْنَا	وَأَكْ عِنْدَ مَعْتَرِكِ الضَّرَابِ .
صَبْرَنَا يَوْمَ طَخْفَةَ قَاعَ لِهْتَمْدُورِ	رُ بَعَاتُ مِنْ سَدِّ حَبِّ .
وَطَّنَ مَجَاشِدِ عَوْلَخَانَ غَضَبًا	وَأَعْطَى لِلنَّفِيسَاتِ الرِّغْبِ .
فَمَا بَلَغَ الْفَرَزْدَقُ فِي تَمِيمِ	الْخَيْلِ تَنْدِيطُ فِي الْحِزَابِ .
أَنَا ابْنُ الْخَالِدِينَ وَآلِ صَخْرٍ	بَنِي الْجُرَيْدِ فِي رَهْجِ الضَّالِبِ .
	تَخِيرِ الْمَضَارِبِ وَانْتِخَابِي .
	أَحْلَانِي الْفُرُوعِ وَفِي الرُّوَابِي .

إنَّ ما يفاجئ المتلقي- في هذه الأبيات- هو هذا الشعور بالفخر والاعتزاز وتعداد الخصال الحميدة التي تمتلكها الذات، وهذا ما يزيد ذات الشاعرة تطاولاً على الآخر والحط من شأنه، وقد عمد الشاعر إلى استخدام الصيغ التالية: "أسنا- أوفى- أحمد- أكرم- أعطى- صبرنا- وطنن- أخذن" لأنها تدل على تمسك الشاعر بفكرة تحيل إلى أنهم الأفضل والأقوى، كما أنها تجسد لنا صورة الذات في حالة اندماج مع الجماعة مما يزيد قوة وغرض الشاعر من ذلك هو إثارة خصمه الفرزدق والتقليل من شأنه ومكانته في نظر القارئ.

ومما هو غير متوقع توظيف الشاعر أبيات المدح والفخر في قصيدة هجائية، وهو ما أدى إلى خلق علاقة توتر بين المهجو والممدوح/ الشاعر من جهة، وخلق توتر لدى المتلقي من جهة أخرى، فهل القصيدة في نظر القارئ قصيدة مدح أم قصيدة هجاء.



الفصل الثاني: أشكال التلقي في شعر جرير.....

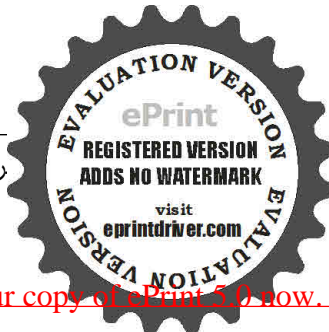
ويشير البيت الأخير من المقطوعة إلى قدرة الذات وعلو منزلتها وتفاخرها بأصلها وقد انتقل الشاعر من الجمع (أسنا، صبرنا، وطئن) إلى الإفراد "أنا" ليثبت للآخر أنه ابن قوم يتفاخر بهم، ويبرز ذاته أمام غيره، ثلثن الذات الشاعرة في خطابها كانت حريصة على انتقاء الصفات الحميدة (الوفاء، الكرم، الصبر، العطاء) وهي صفات متوقعة لدى القارئ لأن العرب تحبذها، ولأنها ترفع من شأن وقدر صاحبها، وبالتالي رفاً الشاعر اختار هذه الصفات لأنه يتوقع من الآخر الانبهار وعدم القدرة على تحدي صاحبها.

والمتوقع من هذه الأبيات أن يكون الشاعر حريصاً على إبراز الذات وهي مندمجة مع الجماعة ليثير في نفسية المخاطب شيئاً من التوتر وإثارة غضبه. كملن الشاعر يقصد من وراء ذلك الجمع إبراز القبيلة في صورة اتحاد وتحدي وهو جزء منها .

والمتأمل في القصيدة يجد هذه الصيغ "أسنا بالمجاور نحن أوفى"، "أكرم" و"أحمد" جاءت بعد أبيات تزيد عن العشرة تدور حول محور الآخر / الفرزدق، وهذه الأبيات فيها مدح للشاعر مقابل هجاء الآخر وهنا نحكم على هذا الموقف بنياً ظاهراً هجاءً وباطنه مدح. وهذا موقف آخر يبرز الذات في صورة من التعالي والتفاخر على الآخر فيقول الشاعر:¹

كُ نارا يتقي الناس شرها سما لأعداء العشيبة ممقرا.
ألم أك زاد المرلين ووالجاء مع الباب الغريب المعورا.

إن الشاعر في هذه الأبيات يخبر الآخر بعلو مكانته ويذكره بحاله كيف كان من قبل فقد كان نارا يتقي الناس شرها وسما للأعداء وزادا للمرملين ووالجاء، وكلها صفات تضي على الأنا الاعتواز بالنفس والتسامي على الآخرين، وما يثير انتباه المتلقي في هذا النص ويكسر أفق توقعه أن يكون الشاعر نارا أو سما ؟



الفصل الثاني: أشكال التلقين في شعر جرير.....

ونرى جرير في موقف آخر يتفاخر بأمر الدين قائلاً:¹

لَاتَفْخَرْ عَلَى قَوْمٍ لَهُمْ عِيٌّ وَعَوَيْنَ الْعَزْذِي لَيْسَ .
قَمَّ لَهُمْ إِبْرَاهِيمُ دَعْوَتُهُ إِذْ يَنْعُ أَلْبَتَ سَوْرًا فُقَّ تَأْسِيسَ .
نَحْنُ الَّذِينَ ضَرَبْنَا النَّاسَ عَنْ عَرْضِ حَتَّى اسْتَقَامُوا وَهُمْ أَتْبَاعُ إِبْلِيسَ .

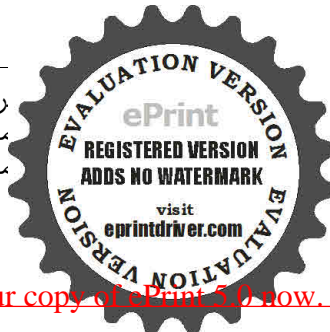
في هذه الصورة تبرز أنا الشاعر في حالة تفاخر، فتبدأ خطابها بأسلوب النهي متمثلاً في نهى المخاطب عن التفاخر على قوم يملكون نور الهدى والعز، وأنهم خصوا بدعوة إبراهيم -عليه السلام- الذي بنا الكعبة الشريفة، وغيرها من الصفات الحسنة، وفي مقابل تعداد الشاعر لمآثر قومه على آل تغلب، يذم هؤلاء بأنهم أنزلهم الله دار الذل والعار ويتضح ذلك من قوله:²

لَأَفْزَنَنَّ فَإِنَّ، اللَّهُ أَوْ لَدَكُمُ يَا خَزْرَ تَغْلِبَ دَارَ الذَّلِّ وَالْعَلْرِ .

ويقصد الشاعر من وراء كلامه الإذلال والتقليل من شأن آل تغلب، ولعل العبارة "نحن الذين ضربنا" هي ما يوحي بتفاخر الأنا وعلوها وانتصارها إذ خص قومه بضمير المتكلم "نحن"، والذات تسعى من وراء هذا الجمع إلى التفاخر بكونها من هؤلاء القوم لأن قبيلة الشاعر لم يكن لها شأن كبير بين القبائل الأخرى وهو ما دفع بهذه الذات إلى التفاخر بذكر الصلة بينها وبين أنبياء الله تعالى، ويتضح ذلك من قوله:³

وَمِنَّا سَلِيمُ النَّبِيِّ الَّذِي دَعَا عَمَّ ، وَ مَ لُكَا مَ دَخَّ .
عَيْسَى وَالَّذِي خَوَّ اجِدَا عَادَمَ مَعَ هُ أَخْضَ .
يَعْقُوبُ مَنَّا زَادَهُ اللَّهُ حِكْمَةً وَكَانَ ابْنُ يَعْقُوبَ أَمِينًا مَصُورًا .
فِي جَمْعِنَا وَالْغُرَّ أَبْنَاءَ سَارَةَ بَ لَانَ بِي بَعْدَهُ مَن تَعْنَرَا .
نَا خَلِيَاءَ اللَّهِ، وَاللَّهُ بِنَا ، رَضِينَا بِمَا أَعْطَى الْإِلَهَ وَقَدَرَا .

ريز: الديوان، ص 251
مصدر نفسه، ص 242
مصدر نفسه، ص 187.



وفي موضع آخر يقول:¹

ومنا رسول الله حقا ولم يزل لنا بطن بطحاوي منى وقبابها.

لعل ما تؤكد هذه الأبيات هو رغبة الشاعر في التعالى على غيره والتفاخر عليهم وقد كان حريصا على استحضار ما يثير في المتلقي الاستجابة لما يقوله وما يزيده قيمة. وبالرغم من أن الشاعر من قبيلة قليلة اليد والعدد إلا أنه استطاع تحقيق الانتصار على غيره من خلال التعالى بالذات، وذلك بالتفاخر كون الأنبياء منهم وأنه من بيت الخلافة والنبوة وهي تعابير تحمل دلالة بآلغ وأشد تأثير على المتلقي.

وقد اتخذ الشاعر خلفية دينية أظهرته في صورة فيها نوع من الاستعلاء والتفاخر، فمن منا لا يفخر بالرسول أو يكون من بيت الخلافة والنبوة، وهو أمر يلفت انتباه المتلقي إلى دقة الشاعر في اختيار المعاني والألفاظ التي تجعل من القارئ يتغلغل داخل نصوصه الشعرية للكشف عن جمالياتها، كما أنه من غير المتوقع لدى القارئ أن يصطدم بهذا الكم الهائل من الألفاظ القرآنية في شعر شاعر مثل جرير عرف بهجائه الذي لم يتصدى له أحد وفيه يقول الأصمعي: «كان ينهشه ثلاثة وأربعون شاعرا فينبذهم وراء ظهره ويرمي بهم واحدا واحدا ومنهم من كان ينفخه فيرمي به، وثبت له الفرزدق والأخطل»².

ومن صور الذات في شعر جرير بروزها في حالة اندماج مع الجماعة حين يقول:³

ونحن اعتصبنا الحضرمي ابن عامر
ومروان من أنفالننا من المقاصد.
ونحن تداركنا بحيرا ورهطه
ونحن منعنا السبي يوم الأرقام.
ونحن صدعنا هامة ابن خويلد
على حيث تستسقيه أم الجواثم.
ونحن تداركنا المجبة بعدما
تجاهد جري المقربات الصلادم.
ونحن ضربنا هامة ابن محرق
نللكنعصى بالسبيوف الصلادم.
ونحن ضربنا جار بيبة فانتهى
إلى خسف المحكوم له الضيم راغم.

برير: الديوان، ص 50.
زق الله شيخو: مجلتي الأدب في حدائق العرب، مطبعة الأباء اليسوعيين، بيروت، لبنان، 1913 م، (د ط)، ج 6
307.
برير: الديوان، ص 456.



الفصل الثاني: أشكال التلقيني في شعر جرير

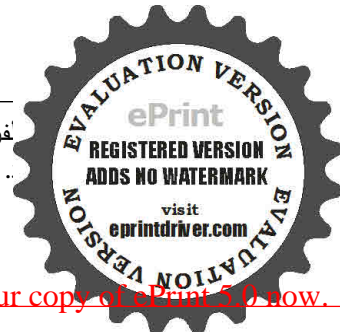
تشير هذه الأبيات إلى حالة الذات وهي تتناول على الآخر/ الفرزدق، حيث يثبت الشاعر قوته من خلال تهكمه بالآخر موظفا عددا هائل من الأفعال الماضية(اعتصبنا- تداركنا- منعنا- صدعنا- تداركنا- ضربنا- فانتهى)، فهذه الأفعال تعكس لنا حالة الذات وهي في مقام التفاخر، وتصور لنا انتصاراتها وغلبتها تصويرا دقيقا، كما أنها توضح لنا العلاقة الجيدة بين ذات الشاعر والجماعة المندمج معها ويتضح ذلك من خلال ضمير المتكلم "نحن".

وما التزام الشاعر بهذه الأفعال الماضية بعد ضمير المتكلم "نحن" إلا وسيلة اعتمدها للتأثير في السامع، لأنها توحى للمتلقى بحركية الحدث واستمرارية الغلبة والانتصار. إنَّ الخطاب في هذه الأبيات خطاب جماعي يجسد فكرة الغلبة والنصرة ويحاول إبراز أنَّ قوم الشاعر هم الأعلى، وكأنَّ أنا الشاعر لا يمكنه الانفصال عن الجماعة، لأنه جزء منها، فهو يفخر بالجماعة وهو واحد منها مقابل التقليل من شأن الآخر الذي جعله أحيانا معرِّفا كقوله "الحضرمي" وأحيانا أخرى نكرة كقوله: "بحيرا" ويواصل على المنوال نفسه في بقية الأبيات.

كما أنَّ تكرار الشاعر لتلك الأفعال كقوله "تداركنا" مرتين و"ضربنا" مرتين يوحي للمتلقين أنَّ جرير حقق انتصارات كثيرة ولم يسمح لأحد بهزيمته فقد كان فوق الجميع، وكان علاقة الذات الشاعرة مع الآخر/ الفرزدق والناس علاقة فوقية طبقية، فهو يعطي من شأنه ويثبت وجوده، للرد على الفرزدق القائل:¹

بَوَّابَانِ تَيْرِ بْنِ خَدِّ	حَيْثُ تُسْتَسْقِيهِ لَمْ : مَا جِـ .
أَبْنِ ذِي سَيْدَانِ إِذْ ، بِهِ	، أَعْجَازُ الرَّمَّاحِ أَشَدِّ .
ضَوْبَانَاهَاةَ خَوْيِلِ	يَعْلَى لَمْ أَلَّاخِ جَدِّ .
حَنْ قَتَلَنِي هُتَيْمٌ نَكَ	حَيْرًا كُضُّ الْوُرِّ سَدِّ .

¹فرزدق: الديوان، شرح اليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، ط1، 1983 م، ج2، ص



الفصل الثاني: أشكال التلقيني في شعر جرير

قَسَمَ مَنْ فِي قَامَةِ مَدَى ، عَ عَلَى يَأْفُئِهِ تَفَاقُ .

إنَّ شعر جرير لا يكاد يخلو من جدلية الأنا والآخر فتراه يخاطب الربع، أحيانا والقلب أحيانا أخرى كما تجده يخاطب الإنسان، ومثال ذلك الحبيبية إذ يقول مخاطبا إياها:¹
أَنْتَ نِيدِيضَى وَأَنْتَ بِخَيْلَةٍ وَمَنْ ذَا الَّذِي يَرْضِي الْأَحْبَاءَ بِالْبَخْلِ .
إنَّ مخاطبة الشاعر الحبيبية ووصفها بالبخل ما هو إلا عتاب لها فكيف يرضى الحبيب حبيبه بالبخل؟ فهذا السؤال يجسد لنا علاقة توتر بين أنا الشاعر والآخر وهذا البيت ما هو إلا انعكاس لحالة الشاعر وهو يعاتب محبوبته، وقد جاء بالفعل "تريدين" ليثبت أنَّ الآخر/الحبيبية يطلب منه الرضى، واستمر في معاتبته وهو يتساءل بقوله "من ذا الذي يرضى الأحباء بالبخل".

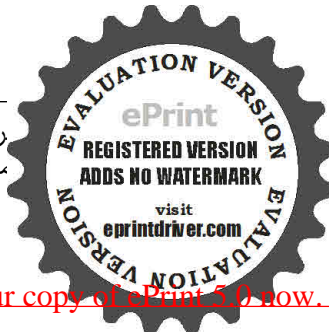
إنَّ الشاعر قصد من وراء ذلك الخطاب إثارة عاطفة الآخر/ الحبيبية، واستمالة قلبها فربما تعود إليه بعد فراقها وبعدها عنه، وما يتجلى لنا في هذا النص هو استعلاء ذات الشاعر على الحبيبية من خلال صيغة الفعل (نرضى/ نفعل)، وهي إشارة من الشاعر إلى شعوره بمرارة هذا البخل الذي كان سببا في نأي الحبيبية وانقطاعها عن رؤيته ولقائه، فكان دافعا إلى معاتبته والاستعلاء عليها بعدم الرضى.

والتكرار المتجسد على مستوى الصدر والعجز: (نرضى، يرضى) بغرض المعاتبة واللوم وما يلوم إلا الحبيب على حبيبه، فاللوم دليل على حب الشاعر للآخر/ الحبيبية و(بخيلة، البخل)، بغرض استثارة عواطف المخاطب. ما هو إلا تأكيد على استعلاء الذات على الآخر.

ومن صور الذات في شعر جرير قوله:²

أَنْرُ يُعْشَى طَرْفَ عَيْنِكَ فَالْتَمِ ُ يَا بَنَ الْقَيْنِ هَلْ أَنْتَ نَائِلُهُ .
سَبُّ أَدَاتِي، وَالْفَقِّ وَبِهِ ُ عَلَيْهِ وَشَاحَا كِ وَ جَلَا جُلُ .

ريز: الديوان، ص 369
مصدر نفسه، ص 388.



الفصل الثاني: أشكال التلقيني في شعر جرير

الدهر يُفني الموتَ والرَّحْمَةَ خالِدٌ جَدْنِي بِمِثْلِ دَهْرٍ شَدِيدًا أَوْلَهُ .

وقوله أيضا:¹

أنا المِتُّ الَّذِي آتَى عَلَيْكُمْ مِنْ لَهَبٍ مِني نَجَبٌ .

كما قال:²

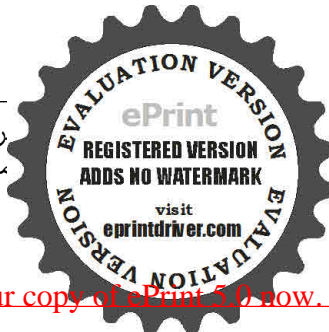
فَلْتَأْتِ الْبُحْبُوحُ عَلَيَّ بِضَوْئِهِ وَاللَّيْلُ يَقْبِضُ بَسْطَةَ الْأَبْصَارِ .

إنَّ هذا الموقف من المدح يعلوه شيء من التعالي والسمو والتطاول، وقد استهل الشاعر هذه الأبيات بالأنا ليثبت ذاته أمام الآخر، كما أنه يهدف من وراء توظيفه لكلمات غير متوقعة تتصادم مع أفق توقع القارئ إبراز الأنا في صورة متعالية ومتميزة بقوله: "أنا البدر يعشى نور عينيك" و"أنا الدهر يفني الموت والدهر خالد" و"أنا الموت الذي أتى عليكم"، "فأنا النهار علا عليك بضوءه"، وكذلك إثارة المتلقي، عن طريق كسر أفق التوقع والخروج عن المألوف وتجاوز الحقيقة. إذ كيف للذات الإنسانية - الشاعر - وهي عبارة عن جسد وروح سينقضي لا محالة أن يكون "بدرا"؟ أو "دهرا"؟ أو "موتا"؟ أو "نهارا"؟.

إنها تساؤلات تثير الدهشة في المتلقي فقد خرج الشاعر بالمتلقي من دائرة المألوف إلى دائرة اللامتوقع، إذ لا يمكن للشاعر أن يكون دهرا وهو شيء معنوي يشمل كل أمور الدنيا؟ وهو جزء منه، ولا بدرا يعشى نور العين؟ وهو ينير الطريق للناس، ومن غير المتوقع أن يكون "موتا أو نهارا" إلا في رؤى الذات للشاعر، وهدفه من وراء ذلك هو الإنفراد بنفسه والتعالي على الآخرين (شعراء).

ولهذا فإن اختيار الشاعر لهذه الصيغ لم يأت هكذا، إنما قصد إلى ذلك بغرض إثبات القوة لنفسه أمام خصميه الفرزق والأخطك من خلال تكراره لكلمة الدهر ثلاث مرات في بيت واحد، فهي دعوة صريحة إلى المناظرة، كما أنها تحمل في طياتها الرغبة في التحدي ويحيل إلى ذلك فعل الأمر "فجئني".

ريز: الديوان، ص 14.
مصدر نفسه، ص 246.



الفصل الثاني: أشكال التلقيني في شعر جرير

وقد اختار الشاعر لفظة الدهر " و " الموت " و " البدر " و " النهار " لأنها بليغة الأثر في المتلقي، لأنها توحى بعلو مكانته وسموه عن الآخر، فكلمة الدهر مثلا جاء بها الشاعر لأنه يدرك تماما أنّ الدهر من الأمور التي تزرع في نفس الإنسان القلق والتوتر، كما أنه يعلم جيدا الأثر البالغ للدهر على الشعراء وهو أمر لا يخفى على متلقي الشعر العربي قديمه وحديثه .

وخير مثال على ذلك قول الممزق العبدي:¹

هل للفتي من بنات الدهر من واق أم هل له من حمام الموت من راق .
كأني قد رماني الدهر عن عروض بنافذات بلا ريش وأفواق .

وقد أراد جرير من وراء هذا مهابة الشعراء منه، وإثبات وثوقه بنفسه وقوة التحدي لديه، وهو ما جعله يتعالى على واقعهم على الآخرين فلا شيء في نظره يمكنه أن يضاهيه شماعة وقوة خاصة الشعراء وبالتحديد " الفرزدق والأخطل".

إضافة إلى ما سبق هناك نماذج أخرى ترصد الذات أو " الأنا في جدل أو صراع مع

الأخر، صورة توحى بالتسامي والتعالي وذلك حين يقول:²

طَفَعَ الطُوفَ إِتِّكَ فَنُومِ يَرِ فَلَا كَعَبْلَ بَأَغْتِ وَ لَا دِلاِبَا .

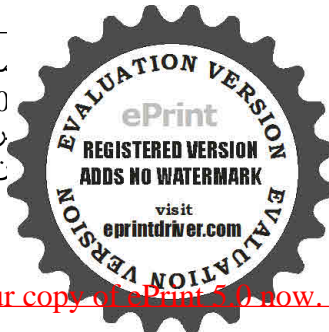
في هذا البيت يخاطب الشاعر بني نمير مستخدما الأمر لغرض الاستحغار والاستهزاء، وهذا الأمر ما هو إلا إشارة إلى استعلاء الشاعر لنفسه كونه الأمر فقد جعل من نفسه سيذا يتحدى أيا كان من بني نمير، وحقا استطاعت الذات الشاعرة أن تحقق انتصارها على الآخر حتى قال: « قد والله أخزيتهم آخر الدهر فلم يرفعوا بعدها رأسا إلا نكس بهذا البيت»³.

مفضل الضبي: المفضليات، تح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط6، (دت)

300.

ريز: الديوان، ص 63.

ن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر، ج1، ص 126.



الفصل الثاني: أشكال التلقي في شعر جرير

ومقابل هذا الاستهزاء الذي أورده الشاعر نجده يتفاخر ويتعالى ببني تميم قائلا:¹

إِذَا غَضِبْتَ عَلَيْكَ بَنُو تَمِيمٍ بِتِ النَّاسُ كَدُّهُمْ مَ غَضِبَ أَبَا.

وفي موضع آخر انفرد فيه بذاته متعاليا يقول:²

وَبِئْسَ لَعْنَتُكَ نَوْءَ خَنْفِيٍّ تَوَى فِي دُونِهَا رُتَبًا صِدَابَا.

إن كلمة "علوت" ما هي إلا تأكيد على علو أنا الشاعر وانحطاط الآخر/الراعي

النميري، وقد بين الشاعر تأثيره على بني نمير قائلا:³

أَنَا أَزِي أِظَلُّ عَلَى نُمَيْرٍ عَلَى رَغَمِ الْأَنْفِ الرَّاعِنَا .

إِذَا سَمِعْتَ نُمَيْرَ مَدِّ صَوْتِي حَسَبْتَهُمْ نِسَاءَ مَنْصَتَاتِ .

إن أثر صوت الشاعر على من يسمعه من نمير يثير الدهشة في المتلقي، إذ كيف

لصوت بشري كصوت الشاعر أن يجعل من قوم نمير نساءً منصات حتى ولو كانوا رجالا

في الأصل؟، فهذا ما هو إلا دلالة على تعالي الشاعر على نمير، وزيادة في تضخيمه لذاته

وعظمته في نظر القارئ.

ومما سبق نخلص إلى أن جدلية الأنا والآخر كشكل من أشكال التلقي تجسدت بكثرة

في شعر جرير حتى أن معظم شعره لا يكاد يخلو من هذه الجدلية، وقد جسدت لنا هذه

النماذج صورة الأنا في حالة استعلاء وتسامي على الآخر الذي كان حاضرا بصور مختلفة

سواء كان مكانا أو زمانا أو قلبا أو إنسانا فهذه الصور استطاعت أن تكشف لنا الجدل أو

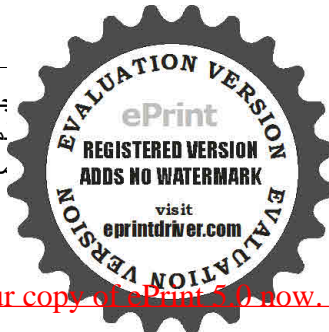
الصراع القائم بين أنا الشاعر والآخر (...). في علاقات يحكمها جو من التوتر وعدم

الاستقرار.

جرير: الديوان، ص 64.

مصدر نفسه، ص 65.

مصدر نفسه، ص 69.



ثانيا: عناصر المتوقع واللامتوقع في التشكيل اللغوي:

لعل الأمر الذي شغل جل النقاد القدامى هو الخصائص الأسلوبية التي تميز شعر الشاعر أو أدب الكاتب، وتثير انتباه المتلقي كما تساعده على الفهم و عادة إنتاج المعنى الجمالي للنص، وشعر جرير كأى شعر يحتمل قراءات متعددة، يفرض على القارئ استنتاج نصوصه الشعرية لتكشف عن عناصرها الجمالية.

وقد تضمن ديوان جرير في قصائده بعض التشكيلات اللغوية، التي تشكل لدى القارئ ما يعرف بالمسافة الجمالية.

1- التكرار:

أ. تكرار الكلمة إن تكرار الكلمة يؤدي دورا مثيرا في النصوص الشعرية يحث

القارئ على التفاعل مع النص والدخول فيه والبحث في أعماقه، ومن أمثلة

ذلك في ديوان جرير قوله:¹

تعبيرٌ نيخلاف ليلي وأفضُّ على وصل لِقْلَوَة من حباليا.

يشكل اللفظ المتكرر في البيت حالة شعرية تملك نفس الشاعر وسيطرت على

فكره ووجدانه، حيث تكرر لفظ "ليلى" في النص مرتين بشكل غير متوقع، إذ جعل منه بؤرة تجذب انتباه المتلقي وتثير انفعاله.

قد يتساءل المتلقي عن صاحبة هذا الاسم، وما هدف الشاعر من وراء تكراره؟

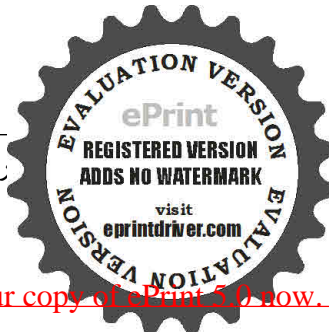
فالشاعر ذكر اسم محبوبته وقصد إلى استخدام هذا المد ليضفي على النص إيقاعا

صوتيا جماليا، وهو يريد أن يبلغ رسالة إلى الحبيبة تحمل عتابه لها؛ لأنها في نظره لا

تدرك قوة حباله في وصلها، وهي أقوى من حبالها، ولعل هذا الشعور المسيطر على

الشاعر هو مادعاه إلى تكرار كلمة "ليلى".

زرير: الديوان، ص499.



الفصل الثاني: أشكال التلقين في شعر جرير

ونقرأ مثل هذا النوع من التكرار في شعر جرير في قصيدة يهجو فيها خصمه

الفرزدق قائلاً:¹

زَارَ الْفُزَيْقَ أَهْلَ الدَّجَالِ فَلَمَّ فِيهِمْ ظَوْ لَمْ يَحْمَدِ .
وَأَخْزَيْتَ قَوْمَكَ عِنْدَ الْخَطِيمِ نِ وَالْيَقِيعِينَ وَالْغُرُقِدِ .
وَجَادَلْتَ قِيَامَ مَوَسِّمِ يَنْ خَيْبِ الْخَلِي وَالْمَشْهَدِ .
نَفَلَكَ الْأَخْيُّ عَبْدُ الْعَزِيزِ بِدَقِّكَ تَنْفِخَ الْمَسْجِدِ .

إلى أن يقول:

وَلْتَهَارَ فَضَحَتِ الْقَوِينِ لَيْتَ رِزَالْفَقَى لَمْ يُولَدِ .
وَقَكَ نَجِي مَلَى الرِّمَاحِ شَتَاهُو لَيْتَكَ طَشَّهَدِ .
وَفَلَزَزَ لَفَفَ بِالْكَالِبَتَيْنِ وَعَلِي فِي الدُّمِّ مِ الْأُودِ .

إنَّ ابتداء الشاعر قصيدته بالفعل "زار" وإتباعه باسم خصمه يوحى للقارئ أنَّ قصيدة الشاعر تحمل رسالة إلى الفرزدق تدبؤه بمساوئه والإنقاص من شأنه وقدره وتكرار كلمة "الفرزدق" أربع مرات إشارة من الشاعر إلى شعوره بالحقد والكره اتجاه صاحب هذا الاسم، وهو ما جعل زوجة الفرزدق تتمنى عدم ولادة زوجها، وهنا يكمن عنصر التأثير في المتلقي.

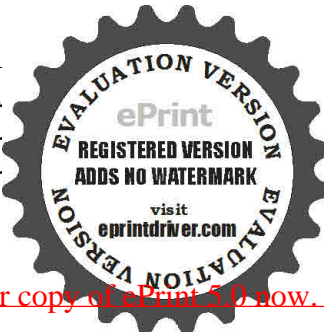
ويقول:²

قعدت قفيرة بالفرزدق بعدما جهد الفرزدق جهده لا يأتلي.

يوحي تكرار كلمة "الفرزدق" في هذا البيت بأن الشاعر في حالة تهكم وسخرية من خصمه، من خلال تهكمه من والدة جد الفرزدق صعصعة التي جلبت العار والذل لبني مجاشع وظل يتماشى معهم، وقد تجاوز الشاعر تهكمه بالفرزدق إلى قبيلته إذ يقول:³

إِذَا قِيلَ يَا نَّاسِ شَوْ قَبِيلَةَ وَأَعْظَمَ عَارَ لِقَائِ مَجَاشِعِ .

ريز: الديوان، ص 102، 103.
صدر نفسه، ص 401.
صدر نفسه، ص 373.



الفصل الثاني: أشكال التلقين في شعر جرير

إنَّ ما يثير القارئ هو تكرار الفعل المبني للمجهول " قيل " وما دلالاته ولما يا ترى أورد الشاعر سؤالاً ثم أجاب عنه ولم يترك المجال للمتلقى للإجابة عنه. لعل غاية الشاعر من تكرار الفعل " قيل " هي إعانته على سرعة الإجابة والرد على المتلقى، وكأن سؤال الشاعر لا يحتمل إجاباً إلا يحتاج إلى تفكير القارئ لأنَّ مجاشع قوم عرفوا بأفعالهم السيئة، وفي نظر الشاعر هم أشد وأعر القبائل، وبالتالي من غير المتوقع لدى القارئ أن يتوصل إلى ذلك، وهو ما دفع بالشاعر إلى الإجابة، ومن نماذج تكرار الكلمة في شعر جرير قوله أيضاً:¹

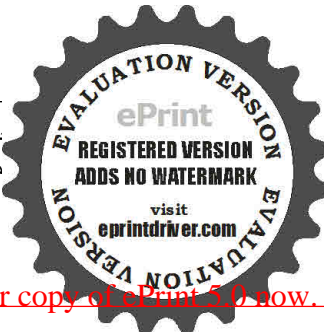
فَأَيَّهَاتُ أَيَّهَاتُ الْعَقِيقُ وَمَنْ بِهِ وَأَيَّهَاتُ وَصَلَّ بِالْعَقِيقِ صَدِّهُ .

إنَّ تكرار الشاعر لمطلع البيت " أيهات " في صدر البيت وعجزه عبر عن موقف الشاعر المؤلم والموجع وكشف عن حالته الشعورية المريرة الموجهة الناتجة عن بعد موطن الحبيبة، وهو ما أدى إلى تكرار لفظ " العقيق " الذي يمثل الموضوع الذي نزلت به فتكرار الشاعر لهذا المكان ما هو إلا انعكاس للحالة الشعورية التي انتابته نتيجة البعد بينه وبين محبوبته، والبيت في مجمله يشير إلى تباعد العلاقة بينهما وتوترها. فقد ساعد هذا التكرار الشاعر على التعبير عن حالته الشعورية في لحظة اشتياق وألم في الوقت ذاته، ترجمها في تكرار لفظ " العقيق " مسبقاً بلفظ " أيهات ".

ب- تكرار بداية الأبيات فقرأ هذا النوع من التكرار في مرثية لجرير يقول فيها:²

يا عقب لا عقب لي في البيت أسمعهُ؛	من الأرامل والضيف والجار.
أهنَّ لَبَابٍ إِذَا مَلَّشْتَدَّ حَاجِبُهُ	أَمْ مِنْ لَخْصَمٍ بَعِيدِ السَّأْوِ خَطَرِ.
أَمْ لِلْقَنَاقَةِ إِذَا مَا عِي قَائِلُهَا	أَمْ لِلْأَعْنَةِ، يَا عَقْبُ بْنُ عِمَارٍ؟
يا عقب لا عقب لي في اليوم أسمعهُ	إِلَّا تَوِيَّةَ رَمَسٍ بَيْنَ أَحْجَارِ.
كان الخليل الذي تبقى مودته	عندي وموضع حاجاتي وأسراري.

جرير: الديوان، ص 479.
مصدر نفسه، ص 181.



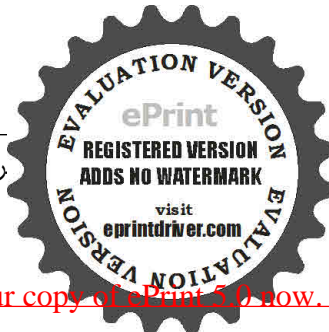
الفصل الثاني: أشكال التلقين في شعر جرير.....

في هذه الأبيات عمد الشاعر إلى تكرار بداية البيت الأول " يا عقب لا عقب" ليوحي بقيمة هذا الاسم في نظره، فالشاعر في موقف رثاء عبر من خلاله عن علاقته المتينة التي تربطه مع "عقبه بن عمار" مذكرا بمناقبه ومحاسنه ومكانته عنده، إنني هذه الأبيات تعكس الحالة الشعورية لنفس الشاعر جراء فراق عقبه بن عمار عنه، حيث أصبح الشاعر وحيدا ليس هناك من يستمع إليه أو يحاكيه، كما أن فراقه في نظر الشاعر زاد الأرامل والأضياف والجار حاجة إليه فقد خلف فراقه للحياة فراغا كبيرا في نفسية الشاعر لأنه كان موضع حاجتهم سراره.

ويقول الشاعر في موقف اعتزاز بالنفس:¹

ونحن اعتصبنا الحضرمي ابن عامر	ومروان من أنفالننا في المقاسم.
ونحن تداركنا بحيرا ورهطه	ونحن منعنا السبي يوم الأراقم.
ونحن صدعنا هامة ابن خويلد	على حيث تستسقيه أم الجواثم.
ونحن تداركنا المحبة بعدما	تجاهد جري المبقيات الصلالم.
ونحن ضربنا هامة ابن محرق	كذلك نعصى بالسيوف الصوارم.
ونحن ضربنا جاربيبة فاتت هي	إلى خسف محكوم له الضيم راغم.

لجأ الشاعر إلى تكرير بداية الأبيات ليضيف عليها نوعا من الانسجام والترابط بينها وجرسا موسيقيا يترك في نفس المتلقي تأثيرا ويحثه على التفاعل مع النص كما أن هذه الأبيات توحى بالشعور الذي يسيطر على فكر الشاعر ووجدانه من فخر واعتزاز بالنفس في خطاب جماعي، لجأ فيه الشاعر إلى استخدام الأفعال المضوية للدلالة على استمرارية حاله وتكرار الفعل " تداركنا" و " ضربنا" ما هو إلا دليل على انتصاره وانتصار قبيلته.



ج. تكرار أسلوب:

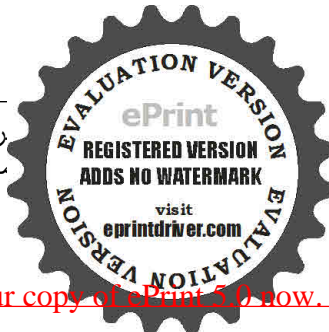
- أسلوب النداء: إن المتلقي لشعر جرير يقرأ هذا النوع من التكرار في قوله¹:
- | | |
|-------------------------------------|-------------------------------|
| قَ وَغَتَ يَمِينِيَاءَ لَمَوَا | مَا شَغَلَ الْقِيُونَ مَالِي. |
| عَلِّي أَنْ تُصِيبَ سَمِي | كوزا على خنق ورهط بلال. |
| غِبَّ! نَظَبَكَ جَاشِدًا | خايزيل مُجامع الأوصى. |
| غِبَّ! دَيْنُكُمْ كَانَتْ | رضا لنبلي حين جدّ نضالي. |
| غِبَّ! إِنَّكَ الْبَكَ، نِنِّي | متخبط لم يخف صيالي. |
| غِبَّ! غَيْرِكُمْ الصَّم وَأَنْتُمْ | بع إذا عدا الصميم موالي. |
| غِبَّ! إِنَّكَ عَشِيءٌ شَدِيدٌ | دار ضمة متهال الأغفل. |
| غِبَّ! هِيَ الْقِيُنُ أَيْضًا لَكَ | ملال أعور جلي. |

يبرز أسلوب النداء في ديوان جرير كميزة أسلوبية لافتة لجأ إليها الشاعر قصد إيصال فكرته إلى المنادى وتوضيح رؤيته وإثباتها، كما أنه يهدف إلى التأكيد على إلحاق كل معاني الإهانة والاحتقار وضعف الهمة بالمخاطب "غيب"، فهذه الأبيات تصور لنا العلاقة المتوترة بين الشاعر والآخر وتعكس لنا الموقف السيء للشاعر من هذه الشخصية، وما يثير انتباه القارئ تكرار الشاعر للنداء (يا غيب) ثمان مرات.

ويقول جرير في موضع آخر:²

- | | |
|------------------------------|-------------------------------|
| يا شب إن الحبارى لن يناظرها | مستلحم أسفع الخدين مبحار. |
| يا شب لن يستطع الحرب إذ حميت | عظم خريع، وفيه المخة الررار. |
| يا شب مازال في قيس لأنفكم | رغم، ورغم، وأوتار، وأوتر. |
| يا شب ويحك لا تكفر فوارسنا | يوم ابن كبشة عاتي الملك جبار. |

رير: الديوان، ص 377، 378.
صدر نفسه، ص 152، 153.



الفصل الثاني: أشكال التلقين في شعر جرير

يعكس هذا التكرار علاقة توتر بين الشاعر والمخاطب "شب" (ابن عقال)، ويصور لنا الذات في حالة تنبيه وتوضيح، وقد حقق تكرر النداء إيقاعاً صوتياً جمالياً، حيث يتتابع النداء بصيغة واحدة (يا + شب) ثم تأتي بعدها الجمل في نظام إيقاعي متوازن، زاد الأبيات انسجاماً وترابطاً بينها وهو ما أضفى عليها نوعاً من التأثير والجمالية.

ومن نماذج تكرر أسلوب النداء في ديوان جرير قوله:¹

يا تيم إن بيوتكم تميمة	ققد العماد قصيرة الأظناب.
يا تيم دلوكم التي يدلى بها	خلق الرشاء صعيقة الأكراب.
يا تيم ما خطب الملوك بناتكم	ريح الخنافس في مسوك ضباب.
يا تيم إن وجوهكم فتقنعوا	طبعت بالأأم خاتم وكتاب.
يا تيم هاتوا مثل أسرة قعب	أو مثل بيت الحارث بن شهاب.

في هذه الأبيات ورد التكرار مقترناً بالنداء (يا تيم) وجسد ضرب من الهجاء والتهكم والسخرية (إن)، (ما)، (هاتوا)، فالشاعر يؤكد قوله، كما أنه يتساءل أحياناً وقد يتجاوز تلك إلى الطلب والأمر أحياناً أخرى، وهذا التكرار يوحي باستهزاء الشاعر وتحديه للمخاطب وإبرازه للمنادى "تيم" بأنه أفضل منه، وقد أضفى تكرر هذا النداء على النص نغماً موسيقياً زاد النشءاً وجمالية وهو أمر يلفت انتباه المتلقي.

والمأمل في شعر جرير يجد أسلوب النداء "يا تيم" قد تكرر أكثر من عشرين مرة وهذا دلالة على الموقف السيئ للشاعر من تيم.

2- التصوير الكنائي: من الظواهر الأسلوبية اللافتة في شعر جرير ممارسة التصوير

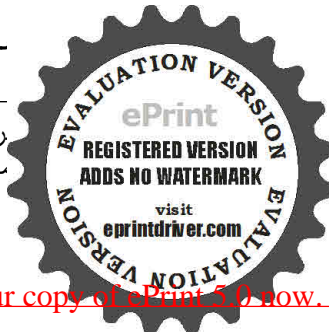
الكنائي، كما نقرأ ذلك في قوله:²

هل تملكون من المشاعر مشعرا أو تنزلون من الآراك ظلال؟

يحيل هذا البيت إلى نوع من الاستحراق والاستهزاء والإطاحة بالخصم، ويقصد

اعر من وراء ذلك التأكيد للمتلقى أن هؤلاء القوم - قوم تغلب - لم يكونوا قوماً

رير: الديوان، ص 52.
صدر نفسه، ص 363.



الفصل الثاني: أشكال التلقيني في شعر جرير

مسلمين لأنهم لم يدركوا الإسلام، وقد أورد في هذا البيت استفهاما إنكاريا، لأنه ينكر إذا كان للتغليبيين مشاعر دينية في الأصل، ويبقى الشاعر مستمرا في تأكيد فكرته بقوله (أو تنزلون من الأراك ظلالات) وكأنه يتمادى في سخريته واستهزائه.

إنّ النص في مجمله كناية عن صفة عند التغليبيين، وهي عدم اعتناق الإسلام ديناً لهم، فهم في وجهة نظر الشاعر لا يملكون مثل تلك المشاعر المقدسة التي عهدناها لدى المسلمين كوقوفهم في جبل عرفة يوم التاسع من ذي الحجة لأداء الحج وغاية الشاعر من ذلك هو تشويه صورة التغليبيين عند المتلقي في زمنه وحتى المتلقي في زمننا اليوم، كما يسعى من وراء ذلك إلى إيصال فكرة للقارئ بأنه على دين وعالم بمناسكه على خلاف آل تغلب الذين لا يملكون مشعرا واحدا من المشاعر المقدسة.

ويقف المتلقي لشعره عند هذه الظاهرة أيضا في قوله:¹

ولوَّ ظهورهمُ الأسنة والقنا قبحا لتلك عواتقا وظهورا .

وقوله أيضا:²

تولون الظهور إذا لقيتم وتُنون الصدور من الطعام.

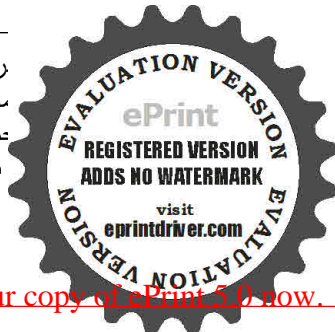
في هذين البيتين كناية من الشاعر عن صفة الجبن والخوف وعدم الثبات والعزم على التقدم في الحروب عند التغليبيين، ويشير إلى ذلك قوله (ولوَّ ظهورهم الأسنة والقنا)، (تولون الظهور إذ لقيتم)، وكأنه يحيل بفكرة إلى القارئ أن هؤلاء القوم يخافون الأسنة والقنا، ويولون ظهورهم إذا تصدى لهم العدو، ومما هو مألوف ومتوقع عند المتلقي أن التراجع وعدم التقدم صفات توحى بجبن صاحبها. وهذا ليس في نظر الشاعر فقط، وإنما في نظر الخطباء أيضا كالخطيب أكثم بن صيفي الذي يحث قومه على التقدم في الأمور قائلا: «التقدم قبل التندم»³، بغرض النصح والإرشاد ولهذا فإن التراجع وتولي الظهور صفة قبيحة وهي صفة لا يحبها الله تعالى لقوله عز وجل ﴿لَا الَّذِينَ

رير: الديوان، ص 125.

صدر نفسه، ص 423.

عمد زكي صفوت: جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، (بط)، (د ت)

ص 130.



الفصل الثاني: أشكال التلقي في شعر جرير

أَمْ نَوَالِيًا لَقَيْتُمُ الَّذِينَ كَفَرُوا زِدُوا لَهُمْ مِنْ الْأَيَّامِ لِيُؤْذَنُوا لَهُ إِلَّا تَذَكُّرًا إِلَىٰ فِتْنَةٍ فَبَاءَ بِغَضَبٍ مِنَ اللَّهِ وَمَوْأَاهُ جَهَنَّمُ وَمِنْ لِمَطِيرٍ
{ 16 } ﴿ سورة الأنفال آية 15-16 .

وقد أثبت الشاعر للمتلقى عفته بقوله:¹

قَطَّبْتُ الْحَاجَةَ الْقُصُوى فَلَارَكُهَا وَ لَسْتُ أَرُةً لَجَلْدُ نِيَاوِ أَر .

يشير هذا البيت إلى كناية عن صفة من صفات الشاعر التي أقر بها جل النقاد والدارسين في شعره وهي صفة العفة، كما يوحي لنا برسالة يريد الشاعر أن يبلغها إلى خصميه (الفرزدق والأخطل) بأنه أفضل منهما عفة وطهارة، وقد أشار إلى ذلك شوقي ضيف بقوله « كان دينا عفيفا طاهر النفس »²، وربما عفة الشاعر هي ما رفعت مكانته عند القارئ مهما كان مستواه، فالشاعر يمتلك شخصية قوية وصامدة استطاع من خلالها التأثير في المتلقي .

3- بنية التضاد:

يظهر التضاد بصورة واضحة وجلية في ديوان جرير وقد استخدم الشاعر هذا التركيب اللغوي بكثرة قصد استشارة المتلقي واستمالته، من خلال الإتيان باللفظ وضده أو ما يقابله حيث يفتح المجال للمتلقى للتأويل ويجعله يتعلق بالنص للكشف عن المعنى وادراك المغزى من هذا التضاد ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:³

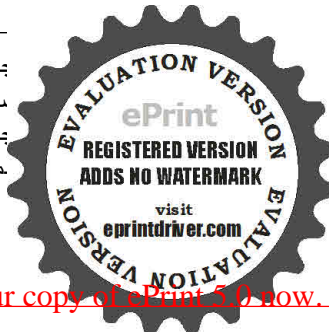
وقالت بذي حومل والرماح شهدت وليتك لم تشهد .

التضاد الموجود على مستوى البيت هو (شهدت - لم تشهد).

وقوله:⁴

فقد أمسى البعيث سخين عين وما أمسى الفرزدق قر عينا .

برير: الديوان، ص 240.
شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي (العصر الإسلامي)، دار المعارف، مصر، ط7، ص 276.
برير: الديوان، ص 103.
مصدر نفسه، ص 478.



كما قال أيضا:¹

أمسى فؤادك عند الحي مرهونا وأصبحوا من قري الخيل عادينا.
وقال:²

ألا إنما تيمم، فلا ترج خيرها شمال بها خبل، وشلت يمينها.

إنَّ الشاعر يهدف من وراء هذا التضاد لفت انتباه المتلقي ومباغتته الذي ينتظر منه ردود فعل متوقعة وغير متوقعة في قراءة هذه الثنائيات، وهذا راجع إلى قدرات المتلقي على الفهم والتأويل عن طريق التأمل والقراءة المتمعنة، فهذه المتضادات عبارة عن رسالة مشفرة بين المبدع والقارئ وعلى القارئ أن يتوصل إلى فك رموزها ليتمكن من فهم رسالة الشاعر. ومن صور التضاد في ديوان الشاعر قوله:³

خنازير ناموا عن المكرمات فنبههم قدر لم ينم.
فيا قبحهم في الذي خولوا ويا حسنهم في زوال النعم.

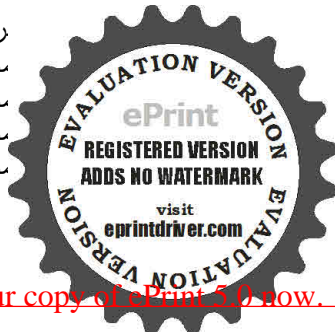
إن توظيف الشاعر للتضاد المتمثل في العبارة (ناموا- لم ينم)، (قبحهم- حسنهم) يريد به توضيح الفرق الشاسع بين آل تغلب وغيرهم فأبرز حالتهم بأنهم نائمون عن المكرمات ولولا القدر الذي لم ينم لظلوا على حالهم، وما يثبت ويؤكد نوم التغلبيين عن المكرمات قول الشاعر:⁴

ينام التغلبي، وما يصلي ويضحني غير مرتفع الوساد.

فالصلاة واحدة من المكرمات التي نام عنها آل تغلب وهم في نظر الشاعر "خنازير" وهي صفة لظالما ألحقها الشاعر بخصمه الأخطل تهكما بقومه قائلا:⁵

تعذرت يا خنزير تغلب بعدما علقت بحبلي ذي معاصرة شغب.

رير: الديوان ، ص 481.
صدر نفسه ، ص 483.
صدر نفسه، ص 464.
صدر نفسه، ص 115.
صدر نفسه، ص 54.



الفصل الثاني: أشكال التلقين في شعر جرير

ومن صور التضاد قوله أيضا:¹

وما للتيـم من حسب حديث وما للتيـم من حسب قديم.

استفاد الشاعر من التضاد (حسب حديث- حسب قديم) انتقائية حسب التيم، فهو في نظر الشاعر ليس له نسب لا حديث ولا قديم.

وقال جرير أيضا:²

من يعطيه الله منكم يعط نافلة ويحرم ليوم منكم فهو محروم.

إنَّ هذه المتضادات الواردة في الأبيات تكسر أفق توقع القارئ، نظرًا لكثرة ما تحمله من دلالات يحيل بها اللفظين المتضادين من خلال رؤية القارئ، مما يضيف على النص جمالية ولعل منافسات الشاعر مع خصميه الفرزدق والأخطل ومعارضته لهما هو ما فرض عليه هذه الثنائيات المتضادة، والتي اتخذت مظهرًا تعبيرياً طغى على شعره قصد مرواغة القارئ وإثارة انفعاله، وهناك أمثلة كثيرة من التضاد في شعر جرير كقوله:³

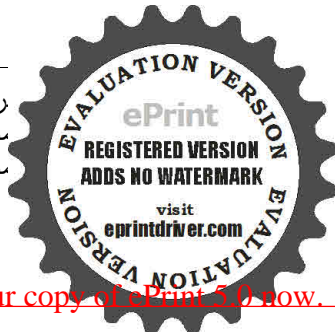
إن الفرزدق أخرته مثالبه عبد النهار وزاني الليل دباب.

توضح لنا هذه الثنائية (عبد النهار) و(زاني الليل) حالة الفرزدق الغير مستقرة، فهو في نظر الشاعر لا فرق بين نهاره وليله فكليهما يشهدان على سوءات أعماله وقبح أفعاله وهو ما أنقص من شأنه ومكانته في نظره.

وما يمكننا استخلاصه من حضور التضاد وتجسده في شعر جرير بكثرة هو استخدامه كأسلوب لغوي وميزه أسلوبية لاستمالة القارئ وإثارة انتباهه، ودعوة صريحة إلى القارئ لإعمال عقله حتى يتمكن من التأويل، وتطوير قدراته على التذوق والتطيل وإعادة إنتاج المعنى.

ومما سبق نشير بصفة عامة إلى الدور الفعال الذي أدته عناصر المتوقع واللامتوقع في توسيع دائرة التفاعل بين القارئ ونصوص جرير الشعرية، فقد استطاع التكرار كميزة

رير: الديوان، ص 433.
مصدر نفسه، ص 431.
مصدر نفسه، ص 43.



الفصل الثاني: أشكال التلقي في شعر جرير.....

أسيلة التعبير عن فكر الشاعر ووجدانه، وإيصال رسالته إلى المتلقي وإقناعه، كما ساهم التصوير الكنائي وبنية التضاد في الكشف عن جمالية تلك النصوص بما حملته من عناصر تثير القارئ وتلفت انتباهه.

ثالثا - التلقي الديني في شعر جرير:

أ. تلقي القرآن الكريم:

لقد استطاع جرير بصفته مبدعا أن يتلقى القرآن الكريم وأن يوظف ألفاظه ومعانيه في شعره، وما ذلك إلا دليل على تأثره بكلام الله المقدس. لكن ما يجدر الإشارة إليه هو أن هذا الشاعر كان يتلقى من القرآن الكريم اللفظ دون المعنى في أغلب الأحيان ومن ذلك قوله:¹

وأوقدت ناري بالحديد فأصبحت يقسم بين الظالمين عذابها.

كما أشار إلى اشتراك الشعراء عذاب هذه النار قائلا:²

عويت كما عوى لي من شقاه فذاقوا النار واشتركوا العذابا.

لعل ما يثير انتباه القارئ هو طريقة الشاعر في أخذ الألفاظ القرآنية وإضافتها إلى

رصيده اللغوي، حيث يعطيها معنى جديد، غير معناها الأصلي، فلا يهمه المعنى

الأصلي بقدر ما يهمه إيصال الفكرة إلى المتلقي وتأثيرها فيه، وقد اختار جرير كلمة

النار للدلالة على قصائده دون غيرها لما رآه في هذه اللفظة من أثر أشد وأقوى على

أعدائه، فقد وجد في قوة النار تماثلا مع قوة قصائده، فأخذ اللفظ من قوله تعالى: ﴿وَأَتَوْا

النَّارَ الَّتِي وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ﴾ سورة البقرة/ الآية 24.

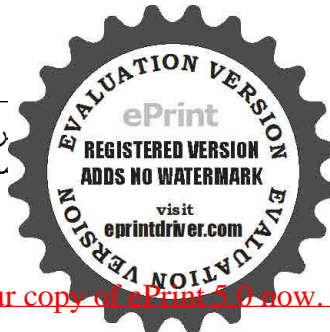
لقد تحول النص القرآني لدى الشاعر إلى بنية نصية أضفت على شعره نوعا من

الجمالية الحركية، حيث استطاع أن يضيف على قصائده وهي شيء معنوي صبغة حسية

حركية، إذ جعل منها نارا وهو ما ساعده على استحواذ القارئ والسيطرة عليه فكرا ووجدانا.

رير: الديوان، ص 50.

صدر نفسه: ص 57.



الفصل الثاني: أشكال التلقي في شعر جرير

تلقى الشاعر من القرآن الكريم عدة كلمات ووظفها في هذا البيت الشعري، والقارئ لهذا البيت يجد أن الشاعر تلقى مادته الشعرية من آيات قرآنية مختلفة وليس من آية واحدة حيث استحضر في قوله فتعالى: ﴿وَأَلَنَّا لُبَّكَ وَجَعَلْنَا لَكَ لُحْيًا وَمَكَّةَ وَنَجَّى الْبَنِيَّةَ مِنَ الْأَكْثَمِ أَمَّا﴾ سورة الرحمان الآية 11. في قوله أيضاً ﴿فَاكِهِةَ زَوْجَانٍ﴾ سورة الرحمان الآية 52. و قوله أيضاً ﴿قَاتِلْهُنَّ أَطْفَالَهُنَّ﴾ سورة ق الآية 10. إنَّ هذا البيت الشعري بما يحتويه من كلمات لا يوحي للقارئ بأن الشاعر يصف الثمار التي نألفها في أرض الواقع، فمن غير المتوقع من الشاعر أن يتحدث عن ثمار يألفها الناس في حياتهم، وإنما وظف هذه الألفاظ ليرتك في نفس المتلقي شيئاً من التساؤل والحيرة إذا كان جرير حقا يحفظ شيئاً من كتاب الله تعالى أو يأتي بها من تلقاء نفسه، لكن ما وجدناه من تقارب بين ألفاظ جرير الموظفة في شعره وألفاظ القرآن الكريم يوحي للمتلقي بأن هذا الشاعر مبدع يعيد صياغتها في شكل أبيات شعرية حسب ما يقتضيه موضوع قصيدته. ربما توظيف جرير لألفاظ القرآن في شعره دعوة صريحة منه إلى القارئ للعودة إلى كتاب الله الكريم، كما أنه بمثابة نداء إلى خصميه (الفرزدق والأخطل)، لأنه يرى انشغالهما عن هذه الأخلاق التي يدعو إليها، وما ذلك إلا ميزة في شعر جرير جعلت بعض النقاد يحكمون له بأنه شاعر إسلامي.

ولقد ذكر ذلك أبو عبيدة بقوله: «أنَّ الناس أجمعوا على أن أشعر أهل الإسلام: الفرزدق وجرير، والأخطل، وذلك لأنهم أعطوا حظاً في الشعر لم يعطه أحد في الإسلام مدحوا قوماً فرغوا، وذموا قوماً فوضعوهم، وهجاهم قوم فردوا عليهم، فأفحموهم، وهجاهم آخرون، فرغبوا بأنفسهم عن جوابهم وعن الرد عليهم، فأسقطوهم، وهؤلاء شعراء أهل الإسلام وهم أشعر الناس بعد حسان بن ثابت لأنه لا يشاكل شاعر رسول الله صلى الله عليه وسلم أحد»¹، إذا يبقى القرآن الكريم المصدر الأساس لشعر جرير، فقد استلهم منه معاني وألفاظه التي توحى للقارئ أو المتلقي بعفته وطهارته.

1. بو زيد محمد القرشي: جمهرة أشعار العرب، تج: علي محمد البجادي، نهضة مصر للطباعة والتوزيع، (دط)، (د ت) ص 99



الفصل الثاني: أشكال التلقي في شعر جرير

ب. تلقي الحديث النبوي الشريف:

لقد شمل تلقي جرير للحديث النبوي الشريف المعنى أكثر من اللفظ على عكس القرآن الكريم الذي أخذ منه اللفظ أكثر من المعنى؛ ومن صور تلقيه للحديث الشريف قوله:¹

قفا فاستخيرا الله أن تشحط النوى غداة جري ظبي بحومل بارح.

إنَّ ما يشير إلى تلقي الشاعر معنى البيت من الحديث النبوي الشريف هو الفعل (استخيرا) الذي يدل على صلاة الاستخارة، فعن جابر بن عبد الله رضي الله عنه قال: «كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يعلمنا الاستخارة في الأمور كلها كما يعلمنا السورة من القرآن، ... اللهم إني أستخيرك بعلمك، وأستقدرك بقدرك، وأسألك من فضلك العظيم، فانك تقدر ولا أقدر، وتعلم ولا أعلم، وأنت علام الغيوب...»². إذن فالشاعر تلقى معنى الاستخارة كما ألفناها عند رسول الله صلى الله عليه وسلم.

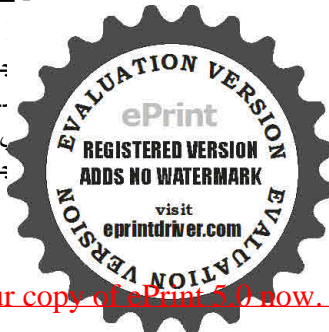
وفي موضع آخر يقول في الفرزدق:³

أتيت حدود الله مد أنت يافع وشبت فما ينهاك شيب الهازم.

تلقى جرير معنى البيت من قوله صلى الله عليه وسلم «... فمن اتقى الشبهات فقد سلتنبراً لدينه وعرضه، ومن وقع في الشبهات وقع في الحرام، كالراعي يرعى حول الحمى يوشك أن يواقعها، ألا ولى لكل ملك حمى، ألا إن حمى الله في أرضه محارمه...»⁴ ومن تلقيه لهذا المعنى الذي وظفه في شعره ليتهم به الفرزدق باقتراف المحرمات قوله:⁵

ولامت في الحدود وعاتبته فقد يئست نوار من العتاب.

¹ - جرير: الديوان، ص 80.
² - صدر الدين دمشقي: شرح العقيدة الطحاوية، تح: شعيب الأرنؤوط، عبد الله التركي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1997 م، ج 1، ص 58.
جرير: الديوان: ص 435.
محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، تح: محمد زهير بن ناصر، دار طوق النجاة، ترقيم محمد فواد عبد
المنعم، دمشق، سوريا، ط 1، 2001 م، ج 1، ص 142، 143.
جرير: الديوان، ص 31.



الفصل الثاني: أشكال التلقي في شعر جرير

وهناك أبيات أخرى قالها جرير في الفرزدق مبينا فيها حد السرقة قائلا:¹

فقد حلت يمينك إن إمام أقام الحد واتبع الكتابا .

لقد تلقى جرير معنى البيت من قوله صلى الله عليه وسلم: « وأيم الله لو أن فاطمة

بنت محمد سرقت لقطع محمد يدها ».²

وما يؤكد تلقي الشاعر لمعاني الحديث قوله في حد السرقة في موضع آخر:³

سأبسط من يدي عليك فضلا ونحن القاطعون يد الظلوم .

ومما لا يخفى على المتلقي لشعر جرير هو تأثير هذا الشاعر بالموت وعذاب القبر

مستلهما معانيها من الحديث النبوي كقوله للفرزدق:⁴

لعلك ترجو أن تنفس بعدما غُمت كما غم المعذب في القبر .

إن قول جرير " غمت كما غم المعذب في القبر " ما هي إلا إشارة إلى حسن تلقيه

واستفادته من أحاديث النبي صلى الله عليه وسلم، فالشاعر يوحى للمتلقي بأبياته الشعرية أنه

منلق مبدع أخذ المعنى من الحديث وأعاد صياغته في شكل جديد، أي على شكل أبيات

شعرية، وما يؤكد ذلك عن البراء بن عازب أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: «استعينوا

بالله من عذاب القبر مرتين أو ثلاثا».⁵

¹ - جرير: الديوان، ص 83.

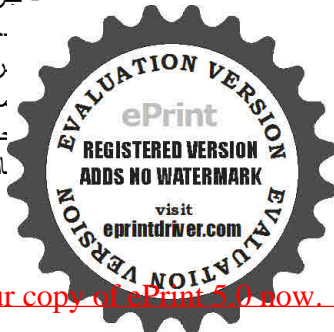
خاري: الصحيح، ج 1، ص 134.

رير: الديوان، ص 454.

صدر نفسه: ص 113.

عمد بن حنبل: مسند الإمام أحمد بن حنبل، تج: شعيب الأرنؤوط وآخرون، إشراف عبد الله عبد المحسن التركي مؤسسة

اللة، ط 1، 2001 م، ج 30، ص 499.



الفصل الثاني: أشكال التلقي في شعر جرير.....

وفي بيت جرير الآتي إشارة إلى تلقيه معنى ضغطة القبر أو ما يعرف بضمة القبر من الحديث النبوي الشريف إذ يقول:¹

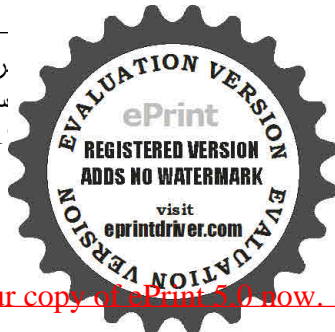
ولو متنا لشد عليك قبري بسموم مضاربه حسام.

استلهم الشاعر معانيه من قوله صلى الله عليه وسلم « لو نجا أحد من ضمة القبر لنجا منها سعد بن معاد، ولقد ضم ضمة ثم فرج الله عنه...»² وفي شعر جرير كم هائل من النماذج التي تشير إلى تلقيه الألفاظ والمعاني من الحديث النبوي الشريف إلى جانب الاستفادة من ألفاظ القرآن الكريم ومعانيه.

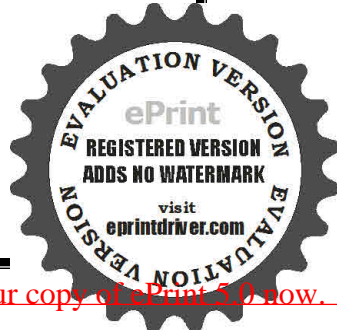
وما نخلص إليه من خلال عنصر التلقي الديني في شعر جرير هو تأثير هذا الشاعر بالدين الإسلامي، وتلقيه للقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف لفظاً ومعنى، فقد تأثر في بعض أبياته بالمعنى، كما تأثر في أبيات أخرى باللفظ، وهذا في أساسه إشارة إلى النزعة الدينية في شعر جرير وهي ميزة تميز بها عن خصميه الأخطل والفرزدق.

وحوصلة هذا الفصل التطبيقي هي أن شعر جرير كان بمثابة مسرح تجسدت عليه بعض أشكال التلقي، كجدلية الأنا والآخر التي أبرزت للمتلقي الجدل أو الصراع القائم بين أنا الشاعر والآخر في جو تحكمه مجموعة من العلاقات، وعناصر المتوقع واللامتوقع والتي شملت أهم الظواهر الأسلوبية في شعر جرير من تكرار وتصوير وتضاد فكلها ساهمت في تشكيل لغة خاصة بالشاعر، فرضت على القارئ البحث فيها ليصل إلى معانيها، ثم التلقي الديني في شعر جرير، وهو ما أضفى على نصوصه الشعرية جمالية وضمن لها الاستمرارية.

رير: الديوان، ص 460.
سحاق بن راهويه: مسند إسحاق بن راهويه، تح: عبد الغفور بن عبد الحق البلوشي، مكتبة الإيمان، المدينة المنورة ط1
1م، ج2، ص 552.



خاتمة



لقد توصلت من خلال بحثي الموسوم "التلقي في شعر جرير" إلى مجموعة من النتائج أجملها فيما يأتي:

* إنَّ نظرية التلقي استطاعت أن تحدث حركية في الاتجاه النقدي العربي الحديث، إذ إنَّ النقد العربي لم يخضع خضوعاً تاماً لأسس ومبادئ هذه النظرية كما لمسناه مع المناهج السابقة وإنما كان لهذه النظرية جنور في تراثنا العربي.

* منحت نظرية التلقي لنصوص جرير قراءات أخرى لما أعطته من دور للقارئ في قراءة النصوص وتلقيها وتدوقها حسب خلفياته الثقافية ومرجعياته السابقة.

* اشتمال شعر جرير على عناصر المتوقع واللامتوقع ساهم في تفعيل العلاقة بين القارئ ونصوصه الشعرية.

* لقلّخت اللغة الشعرية في ديوان جرير حيزاً كبيراً من حيث الدراسة، فكان للتكرار وبنية التضاد والتصوير الكنائسي دوراً مهماً في تلقي النص وفهمه وإعادة إنتاج معناه.

* إنَّ لجدلية الأنا والآخر في شعر جرير حضور كبير، كما عهدناه في الشعر العربي قديمه وحديثه، وتوضح لنا هذه الجدلية علاقة أنا الشاعر مع الآخر الذي كان له حضور بصور مختلفة.

* استطاع جرير من خلال شعره أن يثير القارئ، ويجعله يتفاعل مع نصوصه بما وظفه من معاني القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف.

* حضور التلقي الديني بكثرة في ديوان الشاعر أضفى على نصوصه الشعرية جمالية وزاده تأثيراً في نفسية المتلقي وحيوية كما ضمن له الاستمرارية .

وَمَا يجدر الإشارة إليه هو أنَّ مجال البحث في شعر جرير وفق أسس ومبادئ نظرية التلقي لا يزال مفتوحاً أمام القارئ للاستمرارية في البحث.



المصادر والمراجع



قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم: برواية ورش عن نافع

المصادر:

جرير: الديوان، دار صادر بيروت، لبنان، ط1، 1958.

المراجع:

عبد الله محمد الغدامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2005م.

ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، تح محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1981، ط5.

ابن طباطبا: عيار الشعر، تح عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1982م.

ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة، مصر، 1423هـ، (د ط)، ج1.

أبو زيد محمد القرشي: جمهرة أشعار العرب، تح: علي محمد البجادي، نهضة مصر للطباعة والتوزيع، (د ط)، (د ت)، ج1.

أحمد بن حنبل: مسند الإمام أحمد بن حنبل، تح شعيب الأرنؤوط وآخرون، إشراف عبد الله عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة، ط1، 2001 م، ج30.

أحمد بوحسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي القديم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، د ط، 1993م.

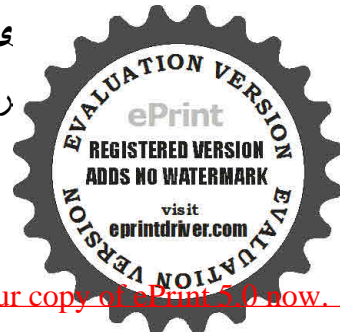
أحمد زكي صفوت: جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزاهرة، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ج1.

إسحاق بن راهويه: مسند إسحاق بن راهويه، تح عبد الغفور بن عبد الحق البلوشي، مكتبة الإيمان، المدينة المنورة، ط1، 1991 م، ج2.

أمل عبد العزيز محمود: القاموس العربي الشامل عربي، عربي، هيئة الأبحاث والترجمة، دار الراتب الجامعية.

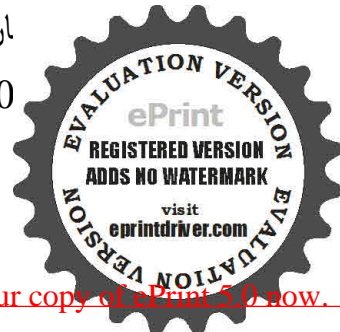
البخاري: الصحيح، ج1، ص 134.

ي موسى: نظرية التلقي... أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، رب، ط1، 2001م.



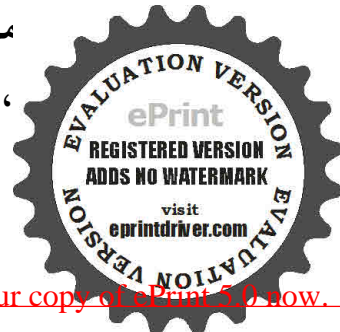
قائمة المصادر والمراجع

- الجاحظ: البيان والتبيين، تح عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر ، ط7، 1998م، ج1.
- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،تح، محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 1986.
- حسن البنا عز الدين: قراءة الآخر قراءة الأنا (نظرية التلقي وتطبيقاتها)، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2008م.
- حسين احمد بن عائشة: مستويات تلقي النص الأدبي، لوا جرير، عمان، الأردن، ط2012، 1م.
- حميد الحمداني: مستويات التلقي، مجلة دراسات سيمائية أدبية لسانية ، 6، المغرب، 1996م.
- خالد الغريبي: الشعر ومستويات التلقي، سلسلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ج 34، مج 9، 1999 م.
- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، (ت).
- رزق الله شيخو: مجاني الأدب في حدائق العرب، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، لبنان، 1913 م، (د ط)، (د ت)، ج6.
- رعد عبد الجليل: نظرية الاستقبال.
- روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، سورية، ط1، 1992 م.
- روبرت سي هولب: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 2000م.
- سامي إسماعيل: نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، مصر، ط1، 2002م.
- سوزان روبين سليمان، انجي كروسمان: القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، تر، حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، مارس 2007.
- ان عبد الحكيم محمد: نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي، العلم والإيمان، ط1،



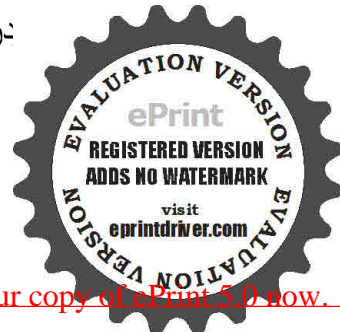
قائمة المصادر والمراجع

- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي (العصر الإسلامي)، دار المعارف، مصر، ط7.
- صدر الدين الدمشقي: شرح العقيدة الطحاوية، تح: شعيب الأرنؤوط، عبد الله التركي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط10، 1997 م، ج1.
- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت، القاهرة، مصر، ط1، 2002م.
- ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب، تح أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، ط2، ج2.
- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982، ص84.
- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، الكويت، 1998 م.
- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1991م.
- عبد الكريم شرفي من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2007م.
- عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط6، 2006م.
- عبد الله بن قتيبة: أدب الكاتب، محمد محي الدين عبد الحميد، (د ط)، (د ت).
- عبد المنعم الحنفي: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط3، 2000.
- عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لنشر المطبوعات، القاهرة-مصر، (د ط)، 1999م.
- عبد الناصر حسن: نظرية التلقي بين ياقوس ويازر، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، ط، 2002م.
- عبد الواحد محمود عباس: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي-دراسة مقارنة دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1996 م.
- مة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي، دبي الإمارات، 2006 م.



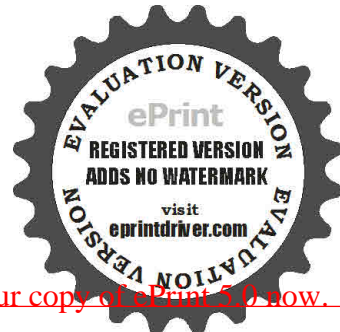
قائمة المصادر والمراجع

- الفرزدق: الديوان، شرح اليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، ط1، 1983 م، ج2.
- فيرناند هالين وآخرون: بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الإلماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998م.
- محمد القرطبي الجامع لأحكام القرآن، تح، أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1964م، ج1.
- محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1999 م.
- محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، تح محمد زهير بن ناصر، دار طوق النجاة، ترقيم محمد فؤاد عبد الباقي، دمشق، سوريا، ط1، 2001 م، ج1، ص 142، 143.
- محمد بنلحسن بن التجاني: التلقي لدى حازم القرطاجني، عالم الكتب الحديث، إريد، لبنان، ط1، 2011 م.
- محمود درابسة: التلقي والإبداع، دار جرير، عمان، الأردن، ط1، 2010م.
- محمود عباس عبد الواحد: قراءة للنص وجماليات التلقي.
- مصطفى حسن سحلول: نظريات القراءة والتأويل وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001 م.
- مصطفى سحلول: نظرية القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها.
- المعجم الكافي انجليزي - عربي.
- مفضل الذبي: المفضليات، تح أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط6، (د ت).
- ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997 م.
- نبيلة إبراهيم للقارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، عدد 1، 1984.
- نوال مصطفى إبراهيم: المتوقع واللامتوقع في شعر المتبني، دار جرير، عمان، ن، ط1، 2008م، ص19.

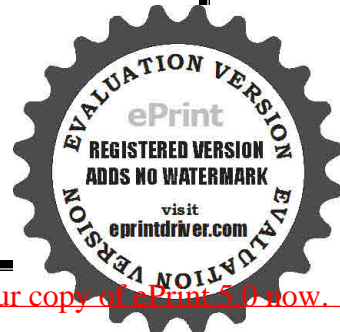


قائمة المصادر والمراجع

- يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين القاهرة - مصر، ط1، 1994م.
المعاجم:
سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.
الفيروز آبادي القاموس المحيط، مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرقوسي مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005.
قاموس: نوبل انجليزي-عربي، دار الكتاب الحديث درارية، الجزائر، ط 2014.
مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، جمهورية مصر العربية، ط1، 1980م، ص 563، مادة (ل، ق، ي).
محمد ابن منظور: لسان العرب، تحقيق خالد رشيد القاضي، دار صبح، اديسوفت، بيروت، لبنان، ط1، 2006م، ج 12، ص 309 مادة(ل، ق، ا).
المورد: انجليزي - عربي، ط2، 1992م.



فهرس الموضوعات



دعاء

شكر وتقدير

مقدمة.....[أ/ب]

الفصل الأول: نظرية التلقي مفاهيم إجرائية

أولاً: نظرية التلقي.....35/5

1. مفهوم التلقي.....12/5

أ. لغة5

ب. اصطلاحاً.....8

2. من نقد استجابة القارئ إلى نظرية التلقي.....12

3. المبادئ الإجرائية لعملية التلقي.....19/15

1.3 حرية المتلقي15

2.3 المشاركة في صنع المعنى.....16

3.3 المتعة الجمالية19

4. المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي.....31/19

1.4 هانز روبرت ياوس.....25/20

1. أفق التوقعات.....21

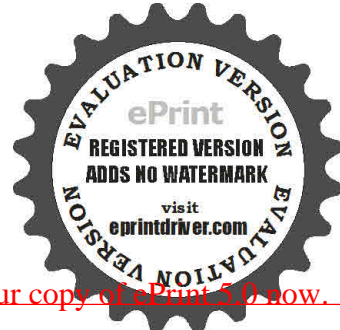
2. المسافة الجمالية.....24

3. مبادئ المنهج التاريخي للأدب.....25

2.4 فولفغانغ آيزر.....29/26

1. تفاعل بين النص والقارئ.....26

2. القرئ الضمني.....29



5. أنماط القارئ.....35/31.
- ثانيا: التلقي في التراث العربي القديم.....41/35.
1. التلقي عند الجاحظ.....36.
 2. التلقي عند ابن رشيق القيرواني37.
 3. التلقي عند ابن الأثير.....38.
 4. التلقي عند ابن قتيبة.....38.
 5. التلقي عند حازم القرطاجني.....38.
 6. التلقي عند عبد القاهر الجرجاني.....39.
 7. التلقي عند ابن طبا طب العلوي.....40.

الفصل الثاني: أشكال التلقي في شعر جرير

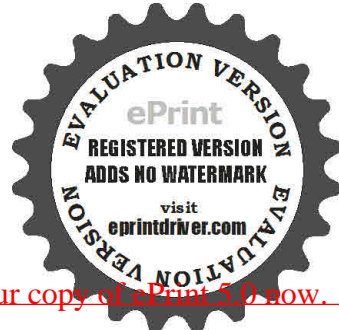
- أولا: جدلية الأنا والآخر.....57/44.
- ثانيا: عناصر المتوقع واللامتوقع في التشكيل اللغوي.....68/58.
- ثالثا: التلقي الديني في شعر جرير73/68.
- أ. تلقي القرآن الكريم.....68.
 - ب. تلقي الحديث النبوي الشريف.....71.
- خاتمة.....75.

قائمة المصادر والمراجع.

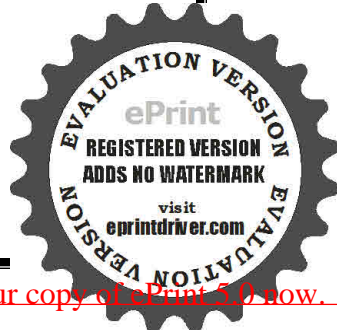
فهرس الموضوعات.

ملخص بالعربية.

ملخص باللغة الأجنبية.

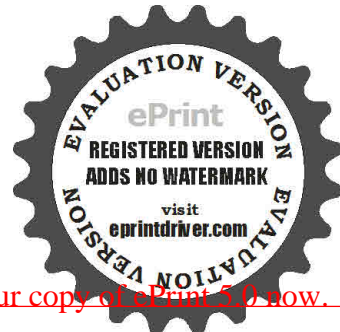


ملخص



حاولت هذه الدراسة معالجة موضوع " التلقي في شعر جرير " وتوضيح كيفية تطبيق نظرية التلقي على الشعر القديم، وقد تضمنت هذه الدراسة مقدمة وفصلين وخاتمة، فأما الفصل الأول فقد اشتمل على عنصرين: نظرية التلقي (مفهومها، مبادئها، مفاهيمها الإجرائية، وأنماط القارئ)، ثم التلقي في التراث العربي القديم، ولقد احتوى على آراء النقاد العرب القدامى.

وأما الفصل الآخر فهو فصل تطبيقي عالج أشكال التلقي في شعر جرير وأبرز تلك من خلال جدلية الأنا والآخر، وعناصر المتوقع واللا متوقع، والتلقي الديني في مدونة جرير، ثم ختم البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها.



Résume.....

Cette étude a essayé de traiter le sujet «recevoir dans le poésie de jarir», et montre comment pratiquer la théorie de recevoir sur le poésie ancien, cette étude a inclus « introduction, deux chapitres et conclusion».

Pour ce qu'est de premier chapitre a inclus deux éléments : La théorie de recevoir(sa difinition, ses principes, et ses concepts de procédure, et les modèles de lecteur),puis le recevoir dans l'ancien patrimoine arabe et il contient les opinions des anciens critiques arabes.

Et Le dernier chapitre est un chapitre pratique a traite le recevoir dans le poésie de jarir et a mis en évidence par le biais de dialectique du moi et du l'autre et les éléments attendus et non attendus et le recevoir religieux dans le blog de jarir, et enfin la conclusion a inclus les résultats les plus importants.

