آليات التلقي في نصوص المختارات الشعرية

من منظور نظرية القراءة

د. مسعود وقاد

د. علي كرباع

جامعة الشهيد حمّه لخضر الوادي (الجزائر)

Abstract

This article seeks to identify the reception mechanisms from the perspective of the proponents of the poetry anthologies. Additionally, it tends to delimit the main critical criteria through which a given type of text can be distinguished from another. Moreover, it looks into this considerable quantity of poetry heritage to determine the most important poems .

Hence, this study can be considered as clarification for the reception mechanisms of the poetic text from the perspectives of those trends

Key words: Mechanisms, reception, reading, poetry anthologies, Phenomenology, hermeneutic

Résume

Cet article cherche à identifier les mécanismes de réception dans la perspective des partisans des anthologies de poésie. En outre, il tend à délimiter les principaux critères critiques par lesquels un type de texte donné peut être distingué d'un autre. De plus, il examine cette quantité considérable de patrimoine poétique pour déterminer les poèmes les plus importants.

Par conséquent, cette étude peut être considérée comme une clarification pour les mécanismes de réception du texte poétique dans la perspective de ces tendances.

Mots clés: Mécanismes, réception, lecture, anthologies de poésie, Phénoménologie, herméneutique.

الملخص

يسعى هذا المقال إلى الكشف عن آليات تلقي النص الشعري عند أصحاب المختارات الشعرية , وتحديد أهم المقاييس النقدية التي من خلالها مُيِّز نصٌّ عن آخر , والنظر في ذلك الكم الهائل من الموروث الشعري واستخراج عيون القصائد منه .

فهذه الدراسة هي توضيح لآليات تلقي النص الشعري لدى أصحاب تلك المجامع الشعرية, واستكشافٌ لمدى استنطاق النصوص والحكم عليها , وكيف تمت آليات القراءة والاختيار .

الكلمات المفتاحية: الآليات، التلقي، القراءة، مختارات شعرية، الظاهرتية ، التأويلية.

تقوم المختارات الشعريّة في حقيقة أمرها على حسن تلقّي وقراءة النص الشعري من زاوية الذوق والنقد، وهذه الفلسفة المستوحاة ممّا بعد البنيويّة تريد الرقي بالذائقة النقديّة في تلقّي النص الأدبي , ولذا نجد "ريفاتير"(Rifatterre) "يقترح قراءتين يرى أنّهما كفيلتان بجعل النص يبوح بأسراره للقارئ، وهاتان القراءتان تشكّلان مرحلتين مختلفتين في سبر أغوار النص الأدبي ولكنّهما تتكاملان، وتستمر المرحلة الأولى من البداية حتى نهاية النص، ومن أعلى الصفحة إلى أسفلها وتتبع الكشف على المحور الأفقي (النسقي)، وهنا يستنتج الناقد أنّه خلال هذه القراءة الاستكشافيّة الأولى يتمّ التفسير الأوّل، ما دام إدراك المعنى يتمّ خلال هذه القراءة، أمّا القراءة الثانية فيطلق عليها ريفاتير القراءة الاسترجاعية وهي قراءة تأويليّة، تجعل القارئ يسترجع ما قرأه، ويستحضر أثناء محاولة فهم النص، فالقارئ هنا يقارن ويجمع العبارات المتتالية والمختلفة في الأثر النهائي لهذه القراءة هو استجلاء وحدة الدلالة الكامنة وهكذا تتواشج كلّ من القراءة الاستكشافيّة والاسترجاعيّة بحيث تمهّد الأولى للثانية".([1])

فالقراءة عند "ريفاتير" لابدّ لها من قارئ نموذجي أو القارئ العمدة أو ما نطلق عليه في ضوء اتجاه قراءات التراث العربي بالقارئ الجامع الذي يسهل عليه فهم وحدات النص وخاصّة عندما يتعلّق الأمر بفهم ودراسة التراث؛ إذ أنّ هذا الموروث الأدبي بعيد على بيئة ولادة هذه النظريّات الحديثة، ولكنّها تسعى إلى البحث عن الفهم الحقيقي للنص وهذا الأمر أشار إليه " هانز جورج جادامير " (Hans-Georg Gadamer) في دراسته للتراث والموروث ولذا فإنّ "الفهم ينبغي ألّا نتصوّره على أنّه نشاط تبذله الذات، بل على أنّه يعني أن يَغْمِرَ المرء نفسه في حدث من التراث فهذه الفكرة يمكن أن تبرّر تيَّارًا رئيسيًّا موروثًا كمعيار للحكم، وتحظر استبدال بدائل للنصوص المعتمدة"([2]).

وهذه الحالة قد تحقّقت عند القارئ القديم الّذي استطاع فهم الجوانب والأنظمة والجزئيّات ذات الصبغة التاريخيّة للربط بين الواقع الفعلي والتصوّر الحفري المرجعي، وكذلك بالحفر اللّغوي الدؤوب وهو حفر يظنّ أنّ الوحدات المعجميّة لصيقة بجزئيّات الحياة اليوميّة إذ لا تزيد في رأي الفيلولوجيّين على أن تعكس الواقع أو أنّها الواقع نفسه في الحالات القصوى.([3])

وهذه الفكرة تصوّر العلاقة الوطيدة بين المبدع والمتلقّي، فيصبح العمل الأدبي بين مبدع يُعَدُّ القارئ الأوّل ومتلقٍّ يُعَدُّ القارئ الثّاني لأنّنا في هذه المرحلة سننتقل من القارئ الضمني المصاحب لولادة النص، ويختصر في صاحب النص نفسه بكونه المتلقّي الأوّل لإبداعه، ويصبح آنذاك أفق الانتظار بحسب نظريّة أصحاب مدرسة التلقّي الّتي تمثّل القاسم المشترك بين المتلقّي الافتراضي والمتلقّي الفعلي، وأفق الانتظار للمتلقّي الفعلي الّذي يمثّله الجامع لهذه الأشتات، "ويقودنا هذا التصوّر إلى نتيجة مفادها أنّه ليست للعمل الأدبي دلالة جاهزة أو معنى ثابت مطلق ونهائي، إذ يظل منطويًا على إمكانيّات دلاليّة تقتضي تحقّقها مساهمة القارئ ومحاورته للنص الّذي يكتسب (النص) مع كلّ قراءة جديدة دلالة جديدة، وهذا ما دعا إليه "رولان بارت"(Roland.Barthes)"[(4)].

فالتفاعل الذي يكون بين النص والمتلقي هو أساس القراءة التي تبحث عن المعنى يقول فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser): " إن الشيء الأساسي في قراءة أي عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقّيه لهذا السبب نبّهت نظرية الفيوميولوجيا بإلحاح إلى أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تكون تهتم ليس فقط بالنص الفعلي, بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذات النص" ([5])

وكتب المختارات الشعريّة قد تجسّدت فيها هذه الفكرة المنطلقة من مبدأ تلقّي النص الشعري وفق ضمان جودة النص التي تُشَيِّعُ توقّع وأمزجة الأفراد والجماعة، وهذا الدافع الّذي جعل (المفضّل الضبي) متلقّيا للنصوص الشعريّة الّتي وقعت بين يديه، فقد فَقِه النقّاد القدامى لأثر القراءة وأشار العرب إلى ذلك "فتحدّثوا في مراعاة مقتضى الحال، ومقامات التلقّي المطابقة لمقامات القول، وبرز في نظريّات بعضهم أثر القارئ في استخراج المعاني العميقة ودلالات النصوص"([6]).

ففلسفة النقد العربي عند قراءة النص بصفته عمليّة إنتاج إبداعي مغلق لابدّ لها من تفسير معمّق لتلك الظواهر وفق آليّات البحث عن المعنى بعيدًا عن المؤثّرات الذّاتيّة, فوجّهت اهتمام النقّاد –حسب فلسفة هوسرل - إلى العناية بالعقل الّذي تهمّهُ الأقيسة المنطقيّة، ويستبعد أهميّة الحدْس وتأثيرات الذّات، وعلى العكس من الفلسفة الوضعيّة الّتي دعت إلى الفصل بين الذّات والعقل (...) وهذا بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجيّة الماديّة إلى عالم الشعور الدّاخلي الخالص [7]. وهذا ما أراد "إيزر" تحقيقه من إثبات شخصيّة نموذجيّة للقارئ أو المتلقّي الّتي يمكن من خلالها وصول المعنى وتحديد دلالاته و مدلولاته المؤدية للمعنى .

ولا يتأتّى ذلك إلّا بفهم للتأثيرات الّتي تنتجها الأعمال الأدبيّة و التجاوبات أو الدّواعي لإثارتها، وهنا تكون مهمّة القارئ تَشْييد الإبداع لا تشخيصه، لتتجلّى لنا شخصيّة القارئ الضمني "وهو قارئ ذو قدرات خياليّة شأنه شأن النص، وهو لا يرتبط مثله بشكل من أشكال الواقع المحدّد، بل يُوجِدُ قدراته الخياليّة للتحرّك مع النص باحثًا عن بنائه ومركز القوى فيه وتوازنه وواضعًا يده على الفراغات الجدليّة فيه فيملأها باستجابات الإثارة الجماليّة الّتي تحدث له، وهو منتج بقدر ما هو مدرك لأسرار الأساليب اللّغويّة للنص الّذي يقرأه"([8]).

وهذا الإدراك للأساليب اللّغويّة للنص هو الّذي قيّد أصحاب الاختيارات الشعريّة لتقوم على تفسير وتحديد مظانّ القوى الجمالية وهي خاصيّة التأليف عند المبدع بصفته المتلقّي الأوّل, وعند القارئ (صاحب الاختيار) بصفته المتلقّي الثّاني، فتكون القراءة مضاعفة في معجم اللّغة الشعريّة للنص المختار؛ لأنّ خصوصيّة المعجم اللّغوي للشعر عند أصحاب الاختيارات هي كونها الخزّان لأيّ معاجم عامّة لأيّة لغة، ومن ثَمَّ يختار نصًّا لما يتضمّنه من كلمات نادرة الاستعمال ويحاول بهذا المسعى إرجاع هذه المفردات للتداول الشعري والتّداول العام، فيتمّ إنتاج نصّ موازٍ للنص الأوّل من خلال عقد العلاقة بين لغة التأليف ولغة التصوير ,"فالتأليف الشعري في صورته الغنائيّة، على الأقل، سيبدو مع هذا المبدأ العام الّذي تبنّاه تأليفًا عائمًا ومتوقّفًا، أي أنّ التشابه في مستوى المحور الأفقي والتّجاوز في مستوى المحور العمودي لا يمكّنان القول الشعري من أن يتدرّج عبر الزمن "([9]).

لقد فرضت النصوص الشعريّة في الحماسة بخاصّة طريقة على المتلقّي، وقد عَمِد المبدع فيها أن يجعل منها حيّزًا مفهوميًّا ديناميكيًّا مغلقًا يعمل في صورة متكاملة لتقدّم لنا الذوق العام للجماعة من ناحية المبدع والذّوق الفردي من ناحية المتلقّي وإن كان يصحّ عليه في كتب المختارات الشعريّة اسم "المبدع الثّاني".

وهنا نكون بين اتجاهين يحدّدان القراءة ذات الوعي الفنّي وهما:

1- اتّجاه يمثّله فولفغانغ إيزر والّذي يؤكّد فيه على دور القارئ والنص معًا متأثّرًا بالفلسفة الظاهراتيّة لـ"هوسرل" .

2- اتّجاه يمثّله "هانز روبررت ياوس" (Hans Robert Jauss) ، والّذي يؤكّد فيه على دور القارئ في خلق المعنى الأدبي مستفيدًا من "غادامير" ([10]).

و"غادامير" يُعْتَبَر من دعاة الأفق التاريخي الّذي يقوم على الوعي الفعّال ,"ذلك الوعي الحريّ بأن يدرك ما يجري بالفعل عندما نكون قبالة وثائق من الماضي، وسواء علينا أقبلنا التاريخ الفعّال أم لم نقبله، فإنّه مشتبك بفهمنا اشتباكًا محكمًا، وما يفعل الوعي التاريخي الفعّال أكثر من أن يجعلنا على دراية بهذه الحقيقة الواقعة، إنّه الوعي بحتميّة الموقف الهورمينوطيقي"[11].

فهذا الوعي الخلّاق الّذي يكمن في المبدع لإنتاج النص وكونه المتلقّي الأوّل للنص بعد ولادته ووضع العمل المُبْدَع بين يدي القارئ وهو المتلقّي الثّاني هو الّذي يفرض عليه البحث عن المحفّزات القرائيّة في توليد الدلالة الجديدة أو المعنى المصاحب للنص، وهذا الوعي قد نجده في صورته العالية المتعلّقة بالشعر العربي القديم عند أصحاب الشروحات إذ تتعدّد عندهم زوايا النّظر بالنسبة للنص، وتختلف درجات تلقّيه قربًا وبُعْدًا, فكلّما استطاع الشارح وهو القارئ الثّالث تحديد زاوية المعنى، تصبح مرحلة توليد الدّلالة الجديدة وفق مقتضيات الوعي النصّي([12])، فقوّة الوعي

عند المتلقّي (الثاني، والثالث) تجعل النص في أعلى مراتب القوّة والنضج التام للمعنى، ويمكن أن نطلق عليه في هذه الحالة اسم أو مصطلح "نص الواجهة"؛ ونعني به ذلك النص الّذي يكون فارضًا نفسه في المشهد الشعري ويتداول بكثرة، ويعني ذلك أنّه حقّق أعلى درجات الفصاحة في نظر جامعه أو متلقّيه.

والمعلّقات الشعريّة بحقّ يمكن أن يطلق عليها هذا الاسم لما احتوته من فصاحة وبلاغة وتماسك وحسن تصوير ووضوح في المعنى، وتكثيف للصورة الشعريّة، ولو نعد إلى الوعي النصّي في شروحات المختارات الشعريّة، نُقدّم شرح التبريزي للمفضّليّات على أنّه أحد تلك النماذج للوعي النصّي العالي الّذي يجمع بين اللّفظ والمعنى أو بين المتلقّين عند التعدّد "، ففي شرح اختيارات المفضّل للتبريزي نفسه يمكن أن تخرج بملاحظات لا حصر لها حول الوعي النصّي ببنية القصيدة وارتباط أجزائها بعضها ببعض، سواء على مستوى البيت وما بعده، أو على مستوى الجملة الشعريّة، أو على مستوى الأجزاء الأساسيّة للقصيدة"، نسيب، ورحيل، وفخر، يقول "التبريزي" مثلا في شرح البيت الثالث من قصيدة "سلمة بن خرشب" "ومعنى البيت أنّه لما اقتضب الكلام، منصرفًا عن الغزل إلى التبجّح بعزّه وفروسيّته وإقدامه في متصرّفاته، فهذه ملاحظة تدلّ على إدراك التبريزي أنّ الشاعر اقتضب جزء النسيب في بيتين، وإذا طبّقنا هذه الملاحظة على القصائد الّتي تبدأ بالطيف والخيال في الشعر القديم لوجدناها إنّها تؤسّس لنمط أساسي فيما يمكن أن يسمّى بقصيدة الطيف والخيال، وذلك على الرّغم من أنّ التبريزي لم يكن في مقام استقصاء لملاحظته النصيّة"([13]).

فالنصوص المختارة في المفضّليّات تعكس في حقيقة الأمر ذوق الجامع لها من ناحية وعيه لتلقّي النص وما يناسب المقام، فيتجلّى هذا الوعي في حسن الذوق النقدي عند المفضّل الضبّي، إذ يرى في تلك النصوص الترابط بين الأبيات والانتقال بين المعاني دون الإخلال بما يقتضيه المعنى السائد والمقصود في النص والّذي أراد الشاعر إبرازه وتقديمه للمتلقّين من أجل استنباطه واستنطاق معانيه.

وهذا ما جعل من "المفضّل الضبّي" خاصّة يميل إلى القراءة والكتابة معًا، إذ استطاع التوفيق بين القراءة الذوقيّة التي حكّم فيها الجماليّة النقديّة، وجمعت في طيّاتها الصورة المثاليّة ليصبح النص يجري مجرى المثل، وهذا لخصوصيّة في جماليّاته وتداوله, سواء أكانت هذه الجماليّة تكمن في الجانب اللّغوي وما يحتويه من حسن اللّفظ وبلاغة المعنى، وما ينطوي تحته من صور بيانيّة ومحسّنات بديعيّة راقية يَسْهُلُ تلقّيه واستيعابه لدى القارئ، أو من ناحية إيقاعه وموسيقاه وربط ذلك كلّه بالمعنى المتداول في النص المناسب للمقام،وما يتوافق بين دلالة اللفظ ودلالة المعنى في الصوت والصّورة أو الخيال،يقول "رولان بارت" :"فالكتابة الواقعة في صميم الإشكاليّة الأدبيّة الّتي لا تبدأ إلّا معها، هذه الكتابة في جوهرها أخلاقيّة الشكل، وهي اختيار للمناخ الاجتماعي الّذي يعزم الكاتب أن يموضع داخله طبيعة لغته، لكن هذا المناخ الاجتماعي ليس مناخَ استهلاك حقيقي على الإطلاق؛ فليست القضيّة أن يختار الكاتب الفئة الاجتماعية الّتي يكتب لها، فهو يعرف جيّدًا أنّ الكتابة لن تكون إلّا لهذا المجتمع، باستثناء أن يكون على مشارف ثورة ما،فاختياره يتعلّق بشعوره لا بفاعليّته وكتابته هي طريقة للتفكير حول الأدب"([14]).

فهذه الحالة من الكتابة تصوّر لنا حالة المفضّل الضبّي في اختياراته إذ عمل على اختيار النصوص وفق ذوق الفرد وذوق الجماعة, فجاءت المشاركة الضمنيّة بما يناسب المناخ الاجتماعي وما يطرأ على المتلقّي, لأنّ للقراءة منهجًا واضحًا في الكتابات النقديّة العربيّة وما تعتمد فيه على عنصر التخييل الّذي يعمل في ضوء العقل لأنّ جوهر خطاب الأدب وحقيقته هو إحداث التغيير في المتلقّي، وهو واعٍ بفعل التغيير ممّا يؤدّي إلى تكامل شخصيّة المتلقّي وملامسة إحساسه الجمالي([15]).

لابدّ من الحديث - في هذا الأمر - عن أنواع القراءة وأنماط القراء لتلقّي النصوص في المختارات الشعريّة عامّة وما يتعلّق بالمدوّنتين (المفضّليّات) و(حماسة أبي تمّام) على وجه الخصوص.

ولذا سنعرض أنواع القراءة حسب مفهوم روّاد نظريّة القراءة والتلقّي وإسقاط ذلك على القراءات النقديّة والاختياريّة في كتب المختارات الشعريّة القائمة على الجمع والتصنيف، ويمكن أن نميّز بين القراءات المتّجهة نحو النص ويصحّ حصرها في ثلاثة أنواع من القراءة:

- **القراءة الظاهراتيّة**: وترصد أفعال الخطابات واستنساخها للأحداث الجمالية الذوقية كما تتجلّى في النص دونما تقويم نقدي (16).

وهذه القراءة الّتي تسعى إلى تحديد المعنى القريب التي يمكن أن نطلق عليها اسم قراءة الفهم، وهذا الأمر قد يتمّ بدمج بين قراءتين متداخلتين، قراءة استكشافيّة أو ما يصطلح عليه بالقراءة الاستطلاعيّة, وهي الّتي ينفتح فيها المتلقّي للنص ويلتقي معه لأوّل مرّة, مع القراءة الاسترجاعيّة الّتي تقوم على فهم وحدات النص، وغايتها الكبرى محاولة أن تقرأ من أجل معنى عادي، وهذا النوع هو الّذي أشار إليه "ريفاتير" إذ يقترح قراءتين تجعلان النص مكشوف المعالم وهي القراءة الاستكشافيّة الأولى، والقراءة الاسترجاعيّة وهي قراءة تأويليّة. ([17])

إنّ هذه القراءة كفيلة بفهم النص فهما سطحيًّا عامًّا دون الغوص والسبر في أغواره, وهذا النوع من القراءة لا يمكن لأيّ متلقّ للعمل الأدبي أن يستغني عنه في قراءته للنص إذ لابدّ له من الاستكشاف والاستطلاع حتّى يتّضح من خلال ذلك المعنى القريب أو ما يطلق عليه المعنى العادي.

ويمكن أن نعطيه الصورة التالية:

القراءة الاستكشافيّة = اللفظ + المعنى الأوّل (المعنى العادي)

وهذا ما يمكن للمتلقّي أن يستقبله أثناء قراءته؛ إذ من خلالها يتيسّر فهم المعنى وهذا القصد هو الّذي حدّده "بول ريكور" إذ يقول: "هو الفهم حين يطبّق على تعبيرات الحياة المكتوبة، وفي نظريّة للعلامات تغض الطرف عن الفرق بين الكلام والكتابة، وقبل كلّ شيء لا تؤكّد على جدل الواقعة والمعنى، يمكن توقّع أن يظهر التأويل بوصفه مجرّد مقاطعة ملحقة بإمبراطوريّة الاستيعاب أو الفهم"([18]). يؤكّد "بول ريكور" أنّ الفهم هو الأداة أو السبيل الأوّل لبداية مرحلة التأويل وتوليد المعاني لمضمرة.

- **القراءة التماهية**: وتتّسم بالتأييد أو الشجب لمواقف الشخصيّات([19])، وهذه القراءة بهذا الوصف هي قراءة انطباعيّة ذوقيّة يمكن للمتلقّي إبداء الرأي فيها قبولًا ورفضًا من خلال المتعة الّتي يحدثها النص في المتلقّين، لتصبح لغة النص هي الّتي لها القدرة في إيجاد متعة الذائقة الأدبيّة الّتي أشار إليها "رولان بارت" بقوله: "يجب على النص الّذي تكتبونه لي أن يعطيني الدليل بأنّه يرغبني، وهذا الدّليل موجود: إنّه الكتابة، وإنّ الكتابة لتكمن في هذا: علم متعة الكلام"([20]).

هذه القراءة الذوقيّة الانطباعيّة قد أسهمت في تحديد النصوص عند أصحاب الاختيارات الشعريّة مع مراعاة الذوق الفردي لجامعها والذوق العام الّذي ينحصر في البيئة، التاريخ، الوعي المشترك، فنمط التلقّي في هذه الحالة "هو تعبير عن حالة من التلقّي الجماعي المشترك، إنّه التحام متماسك لجملة قراءات تصدر عن أفق تاريخي واحد، وتحرّكها هواجس أيديولوجيّة متشابهة، كما أنّها تشترك في مجموعة من الافتراضات والغايات والمصطلحات الفنّية واستراتيجيّات القراءة"([21]), فهذه القراءة بخاصّة الّتي انطلق منها أصحاب الاختيارات للبحث عن النص الشّارد ثمّ محاولة تحويله إلى الواجهة لما يتضمّنه من قيم فكريّة وجماليّة وشعوريّة، هذه القيم تتناسب مع الذوق العام، وهذه لعبة الإبداع الشعري بجماليّات فرديّة وجماعيّة، والفرديّة تحاول اختراق المألوف وما هو موجود، وجماليّات الجماعة تحاول تحقيق التداول للنص.

- **القراءة التأويليّة:** وهي القراءة التي تتعمّق في البحث عن معاني النص والغوص في وحداته، وهي القراءة التي تبحث عن معنى المعنى من خلال محاولة الاهتداء إلى نشاطات واعية؛"فهي قراءة للنص أو مقاربة تتحكّم فيها الفرضيّات المنبثقة من معطيات النص أوّلًا ومن قدرات المؤوّل ثانيًا، والتأويل في أوسع معانيه هو القراءة بمعناها الواسع"([22]).

والقراءة التأويليّة هي في حقيقة الأمر تعتمد على فكّ رموز النصوص الغامضة المتعدّدة في المعنى، إذ أنّ هناك بعض النصوص تُسلم نفسها للقارئ من أوّل وهلة، ولذا فإنّ القراءة التأويليّة ليست تلقّيًا ساذجًا، وإنّما هي تعي منذ اللحظة الأولى كونها تأويلًا فلا تتوقّف عند حدود التلقّي المباشر، بل تريد أن تُسْهِم بوعي في إنتاج وجهة النظر الّتي يحملها أو يتحمّلها النص، هي لا تريد ولا تقبل الوقوف عند حدود العرض والتلخيص، بل تريد إعادة بناء ذلك الخطاب بشكل يجعله أكثر تماسكًا. ([23])

ونجد "إدريس بلمليح" قد تناول هذا الأمر عند التطرّق للقراءة التأويليّة في المختارات الشعريّة وفصّل فيها عند تناول عمود الشعر للمرزوقي. ([24])

والقراءة التأويليّة هي قراءة تتعدّى اللفظ والمعنى السطحي:

لفظ ⟵ معنى أوّل ⟵ معنى المعنى (التأويلية)

فهي القراءة الفاحصة القائمة على التأويل والتشكيك.

ولعلّنا نصنّف قراءة أصحاب المختارات الشعريّة لتحديد المعاني العميقة في النصوص المختارة، وما جعلهم يفضّلونها على غيرها من منطلق الجودة، والمعنى العميق والمتعدّد، من حيث كون قراءتهم (قراءة الجمع) من ذلك الكمّ الهائل من النصوص، والمقطوعات الشعريّة، ليجد المبدع (صاحب الاختيار) نفسه أمام سبيلين من الاختيار.

1/ اختيار لنصوص كاملة: وهي النصوص الّتي اختيرت لأنّها تمثّل القصيدة القديمة بجميع تنوّع موضوعاتها، وهذا الأمر نجده خاصّة عند "المفضّل الضبّي" إذ ينقل النصوص كاملة دون أيّ نقص أو قصّ , كما هي موجودة في بيئتها، وكذلك عند بعض النصوص في حماسة أبي تمّام.

2/ اختيار لبقايا قصائد، أو شظايا من قصائد، أو القص لقصائد من الروّاة أو من الجامع نفسه، وهذا الأمر قد نجده عند "أبي تمّام" خاصّة وقد أشار "المرزوقي" إلى ذلك بقوله: "وحتّى إنّه ينتهي إلى البيت الجيّد في لفظة تُشينه، فيجبر نقيصته من عنده ويبدل الكلمة بأختها"([25]).

فهذه العمليّة هي الّتي جعلت "أبا تمّام" يختار من النصّ جَيِّدَه، ويدع ما يرى فيه من عيب غير مستساغ، ويرى "علي النجدي ناصف" أنّ كلام "المرزوقي" هذا هو اتّهام لـ "أبي تمّام" لأنّ تغيير الألفاظ لا يبقيه خالصًا لصاحبه (أو قائله)، كما حاول أن ينفي هذه التهمة عن "أبي تمّام"[(26)].

لكنّ "أبا تمّام" لم يكن يأتي بالنصوص كاملة؛ بل كان يختار ما يناسب ذوقه النقدي، ومعيار الجمال الفنّي، وما يتناسب مع تأويلاته القرائيّة, فهو القارئ والمبدع في الآن ذاته, "ومن ثمَّ نراه لا يأتي بالقصيدة كاملة مثلما فعل "المفضّل الضبّي" و"الأصمعي" من قبل، ولكنّه يختار من القصائد الأبيات والمقاطع الّتي تناسب ذوقه الفنّي ومعاييره النقديّة"[(27)].

ولعلّنا نذكر أمثلة للدّلالة على اختيار "أبي تمّام" للمقطوعات، أو القصّ لبعض القصائد، فقد نقل قول "جرير" يرثي "قيس بن ضرار"، فكان أوّل بيته على الكسر بعطف سابق:

وَبَاكِيَةٍ مِنْ نَأْيِ قَيْسٍ وَقَدْ نَأَتْ * بِقَيْسٍ نَوَى بَيْنٍ طَوِيلٍ بِعَادُهَا[(28)]**

فكان أوّل النص اسما معطوفا على ما قبله.

وكذلك من قصيدة "عمرو القنا" اختار منها "أبو تمّام" مقطوعة أوّلها:

القَائِلِينَ إِذَا هُمْ بِالقَنَا خَرَجُوا * مِنْ غَمْرَةِ المَوْتِ فِي حَوْمَاتِهَا عُودُوا[(29)]**

ومهما يكن فإنّ هذه القراءات المتعدّدة بين استكشاف واسترجاع وتأويل وجمع ما هي إلّا أدوات لإضاءة الجوانب المعتّمة في النص والبحث الجار عن الناحية الفنّية من أجل الوصول إلى المعنى الّذي يرمي إليه وكشف الحجب عنه للوصول إلى النتائج المرجوّة منه، فهي بمثابة إعادة إنتاج للنص بحسب مقاييس نقديّة تتّسع باتّساع الذوق الفردي لجامعها والذوق العام الجمعي.

المراجع والإحالات:

[1]- محمد المتقن، مفاهيم نقديّة، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، ط1، 2013، ص 43. وينظر حسن ناظم , مفاهيم الشعرية , المركز الثقافي العربي , بيروت الدار البيضاء ط1, 1994, ص137.

[2]- ينظر، رامان سلدن، من الشكلانيّة إلى ما بعد البنيويّة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2006، ص317.

[3] -ينظر، إدريس بلمليح، المختارات الشعريّة وأجهزة تلقّيها عند العرب، منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة، الرباط، ط1، 1995، ص 465.

[4]- صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات جامعة السابع من أفريل، ليبيا، ط1، 1426هـ، ص 124.

[5]- فولفغانغ إيزر , فعل القراءة, ترجمة حميد لحميداني والجيلالي الكدية ,مكتبة المناهل فاس المغرب , دط, دت , ص12.

[6]- محمّد المتقن، مفاهيم نقديّة، ص 13.

[7] - ينظر بسّام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، مصر، ط1، 2006، ص 162.

[8] -محمّد المتقن، مفاهيم نقديّة، ص 52.

[9] -إدريس بلمليح، المختارات الشعريّة وأجهزة تلقّيها عند العرب، ص 133.

[10] -ينظر، بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 165.

[11] -رامان سلدن، من الشكلانيّة إلى ما بعد البنيويّة، ص 415.

[12] للاستزادة يراجع في ذلك، في علم الدلالة دراسة تطبيقيّة في شرح الأنباري للمفضّليّات لعبد الكريم محمد حسن، وحماسة أبي تمّام وشروحها لعبد الله عبد الرحيم عسيلان,دار الكتب العربية , مصر دط , دت, وشروح حماسة أبي تمام دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقاتها,محمد علي عثمان ,دار الأوزاعي الدوحة قطر ,ط1 , 2011.

[13] ينظر، حسن البنّا عزّ الدين، مفهوم الوعي النصّي في النقد الأدبي، مؤسسة كتب عربيّة، دط، دت، ص 19.

[14]- رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشفة , مركز الإنماء الحضاري , دار المحبة, سوريا, دط,2009, ص 23.

[15] -حسن البنّا عزّ الدين، قراءة الآخر/ قراءة الأنا نظريّة التلقّي وتطبيقاتها، الهيئة العامّة للثقافة، مصر، ط1، 2008، ص 163.

[16]- ينظر صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، ص 125.

[17] -محمّد المتقن، مفاهيم نقديّة، ص 43.

[18]- بول ريكور، نظريّة التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006، ص 120.

[19] -صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، ص 125.

[20] -رولان بارت، لذّة النص، ترجمة منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، (دط)، دت، ص 27.

[21] -نادر كاظم، المقامات والتلقّي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، البحرين، ط1، 2003، ص 15.

[22] - بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 210.

[23] -ينظر، محمد المتقن، مفاهيم نقديّة، ص 78.

[24] -للاستزادة ينظر، إدريس بلمليح، المختارات الشعريّة وأجهزة تلقّيها، ص 441.

[25] - أبو علي أحمد بن محمّد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمّام علّق عليه وشرح حواشيه، غريد الشيخ، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط1، 2003، ص 4.

[26] -للتوضيح أكثر ينظر، علي النجدي ناصف، دراسة في حماسة أبي تمّام، مكتبة النهضة، مصر، ط1، 1955، ص 30.

[27] - أحمد شوقي، من المصادر الأدبيّة واللّغويّة، دار العلوم العربيّة، بيروت-لبنان، دط، 1990، ص 46.

[28] - أبو تمّام، ديوان الحماسة، دقّقه محمّد فوزي حمزة، مكتبة الآداب، القاهرة , ط2، 2012، ص 111.

[29] - المصدر السابق، ص 66.