The Aesthetics of Reception in the Poem "Al-Buka’ Bayna Yaday Zarqa’ al-Yamama" in Light of Iser’s Perspectives

[1]

1. **Corresponding Author**, Assistant Professor of Arabic Language and Literature

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:
Received 11 March 2023
Revised 11 June 2023
Accepted 11 June 2023
Published online 11 June 2023

Keywords:
.
Reception Theory,
Wolfgang Iser,
Amal Dunqul,
"Al-Buka’ Bayna Yaday Zarqa’ al-Yamama"

ABSTRACT

Most critical studies, including historical, psychological, and even structuralism schools, have traditionally focused on the author and the text, considering the reader’s participation in the process of understanding and evaluating a literary work as irrelevant or superfluous. Amal Dunqul’s poem "Al-Buka’ Bayna Yaday al-Hamama," written against the historical and cultural backdrop of his era, exemplifies the interaction between the text and the reader’s historical and cultural identity in light of reception theory. The implied reader is realized through Dunqul’s choice of a reader endowed with cultural and political awareness, as references such as "Zarqa’ al-Yamama"—a symbol of collective conscience—and allusions to political hypocrisy require a cultured reader who comprehends the historical and social context of the text. Furthermore, the poet creates semantic gaps and contradictions, such as the indirect reference to the "sacred prophetess" or the simile "rats licking from my blood their soup," which demand that the reader employ personal experience and cultural knowledge to fill in meanings and interpret poetic symbols. Moreover, the poet invokes historical and legendary figures like Zarqa’ al-Yamama and Antarah ibn Shaddad, inviting the reader to connect past and present and to understand the contradictions and metaphors embedded in the poem. By addressing himself as a wounded persona and depicting scenes of destruction, suffering, and captive women, Amal Dunqul shifts between multiple perspectives, entrusting the reader with the coordination of images and the construction of a coherent vision of the text.

Cite this article: (2025). The Aesthetics of Reception in the Poem "Al-Buka’ Bayna Yaday Zarqa’ al-Yamama" in Light of Iser’s Perspectives. *Journal Title*, 56 (1), 1-20. http//doi.org/000000000000000000

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.
http//doi.org/00000000000000000000

جماليات التلقي في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" على ضوء آراء إيزر

✉[1]

١.

معلومات عن البحث

نوع البحث:
علمى

تاريخ الاستلام: 25/02/2023
تاريخ المراجعه: 25/02/2023
تاريخ القبول: 25/02/2023
تاريخ النشر: 25/02/2023

الكلمات المفتاحية:
التلقي ،
إيزر ،
أمل دنقل ،
البكاء بين يدي زرقاء اليمامة.

الملخص

كانت معظم الدراسات النقدية ، مثل المدارس التأريخية والنفسية وحتى البنيوية ، مقتصرة على المؤلف والنص ، واعتبرت مشاركة القارئ في عملية معرفة العمل الأدبي وتقييمه غير ذات صلة أو زائدة عن الحاجة. فجاءت نظرية التلقي في مثل هذه الظروف لتعيد للقارئ اعتباره في الانتاج الأدبي بصفته أحد الأطراف المساهمة في عملية الإبداع. كتب أمل دنقل قصيدة "البكاء بين يدي الحمامة" استنادا إلى الوضع التاريخي والثقافي في عصره ، تمثل هذه القصيدة نموذجا على تفاعل النص مع هوية القارئ التاريخية والثقافية ، مقابل نظرية التلقي؛ حيث تتشكل الجماليات من خلال كسر الأنماط وإشراك خيال القارئ وعاطفته. من هنا يهدف هذه البحث من خلال المنهج الوصفي- التحليلي ، وتوظيف آراء فولفغانج إيزر إلى دراسة قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة للشاعر المصري أمل دنقل على ضوء نظرية التلقي. تظهر نتائج البحث أن القصيدة المذكورة تعكس بوضوح مسار نظرية التلقي عند فولفغانغ آيزر. ويتحقق القارئ الضمني باختيار أمل دنقل لمتلقي يتسم بوعي ثقافي وسياسي ، حيث تتطلب الإشارة إلى «زرقاء اليمامة» كرمز للضمير الجمعي ، وإشارات النفاق السياسي ، قارئا مثقفا يفهم السياق التاريخي والاجتماعي للنص. كما يخلق الشاعر فجوات وتناقضات دلالية ، كالإشارة غير المباشرة إلى "النبية المقدسة" أو تشبيه "الجرذان تلعق من دمي حساءها" ، لتطلب من القارئ توظيف تجربته وثقافته لملء المعنى وتفسير الإشارات الشعرية. من جانب آخر يستدعي الشاعر شخصيات تاريخية وأسطورية مثل زرقاء اليمامة وعنترة بن شداد ، ليدعو القارئ إلى الربط بين الماضي والحاضر وفهم التناقضات والتشبيهات الواردة في القصيدة. وفي مخاطبة نفسه المثخنة بالجراح ، وتصوير مشاهد الدمار والعذاب ، والنساء المسبيات ينتقل أمل دنقل بين وجهات نظر مختلفة ، ملقيا تنسيق الصور وبناء رؤية منظمة للنص على عاتق القارئ.

الإستشهاد: (2025). جماليات التلقي في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" على ضوء آراء إيزر. *عنوان المجله* ، 2 (4) ، 1-20.
DOI: http//doi.org/0000000000000000000000000

الناشر: مؤسسه النشر والطباعة لجامعة طهران.

© المؤلفون.

DOI: http//doi.org/0000000000000000000000000

المقدمة

كانت المناهج النقدية والأدبية بتعددها كالمنهج التاريخي والنفسي والاجتماعي وغير ذلك تقتصر معالجتها على داخل النص وبمعزل عن المتلقي إلى أن برز ياوس[1] «الرائد الأول لنظرية التلقي» (إسماعيل، ٢٠٠٢م: ٢٧). فأعيد الاعتبار للقارئ بفضل هذه النظرية إذ إنها أحد المناهج التي تولي القارئ والمتلقي معا اهتماما في عملية إنتاج النص الأدبي، بعد أن كانت الكثير من المناهج تهمشه بشكل كبير وتقصيه، متجاهلة دوره في مثل هذه القضية. ظهرت هذه المنهجية على يد رائدها الأول ياوس، حيث قدم في درسه الافتتاحي لجامعة «كونستانس سنة ١٩٦٧م آراء جديدة يشرح فيها جماليات التلقي، بعدما أدرك أن الدراسات الأدبية بعد الحرب العالمية الثانية بقيت سجينة الرؤية لا تفرق في العملية الإبداعية بين المؤلف والقارئ» (سامي، ٢٠٠٢م: ٢٧). واقترح ياوس عدة مفاهيم يستدل بها على محورية القارئ في إنتاج النص الأدبي. أهم هذه المفاهيم هو: "أفق الانتظار" الذي يعني أن القارئ حين يقرأ نصا أدبيا لديه توقع محدد تجاه ما سيأتي، وقد حدد هذا التوقع حسب معرفته السابقة لكن الكاتب قد يجري وفق هذه التوقعات والمألوف وقد يكسره لياتي بجديد (ياوس، ٢٠١٦م: ٧٤-٧٥). وعلى حسب كسر هذا التوقع أو الاستمرار عليه يتم تقييم النص الأدبي والأديب. وكذلك من المفاهيم الأخرى التي يتبناها "ياوس" في نظريته هي "المسافة الجمالية"[2] وتعني مقدار انحراف الكاتب عن توقع القارئ وما قد ينتظر حدوثه. أما المفهوم الثالث الذي يقترح ياوس ويبرهن به على مكانة القارئ في جمال النص الأدبي فهو "دمج الأفاق"[3] الذي يعني اتحاد أفق العمل الأدبي مع تلقي القارئ داخل النص الأدبي. ثم جاء إيزر بعد ياوس، مضيفا مجموعة من المفاهيم والمصطلحات التي تؤكد دور القارئ في استيعاب النصوص الأدبية وإبراز جمالها، مصطلحات من مثل القارئ الفعلي[4]، والقارئ الضمني[5]، وملء الفراغات والفجوات[6]. ومع ذلك، تعرض هذا المفهوم لانتقادات عديدة بسبب ضبابيته وعدم قدرته على تقديم معيار موضوعي لتقييم النصوص، مما دفع ياوس إلى مراجعة بعض أفكاره خلال سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين، حيث تنصل جزئيا من بعض الفرضيات المرتبطة بـ"الأفق المتوقع" وسعى إلى تطوير نظريته لتصبح أكثر مرونة وانفتاحا على الحوارات النقدية المتجددة (الشامسي، ٢٠٢٤م: ٤٥٧-٤٥٩).

من جانب آخر تعد قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" نموذجا واضحا لتطبيق مفاهيم جماليات التلقي، يترك الشاعر أمل دنقل فجوات في القصيدة ليملأها المتلقي انطلاقا من تجربته الثقافية والتاريخية. وهذا يمثل دعما لمبدأ "سد الفجوات" الذي طرحه إيزر. كما تستند القصيدة إلى سياق تاريخي واجتماعي محدد (نكسة ١٩٦٧)، يؤطر أفق تطلعات المتلقي، الذي يحمل في طياته تجارب سابقة من المأساة والهزيمة، كما تصورها "أفق التطلعات" لياوس. يتوقع القارئ من النص أن ينقل هذه الأزمة، لكن الشاعر يترك بعض التوقعات النمطية بإطاره المرجعي الرمزي والأسطوري، ليحدث مسافة فنية تثير العاطفة والتأمل لدى المتلقي. وهكذا، تساعدنا جماليات التلقي على فهم كيفية قراءة القارئ للقصيدة، وكيف يصبح المعنى ممكنا من خلال تفاعل النص وسياق المتلقي. وهذا يوضح أهمية النظرية في تحليل هذه القصيدة وأثرها الجمالي والشعري. من هذا المنطلق يسعى البحث هذا، من خلال المنهج الوصفي التحليلي وبالاعتماد على آراء إيزر، إلى دراسة جماليات التلقي في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" للشاعر المصري أمل دنقل. وسيحاول الإجابة عن السؤاليين التاليين:

---

[1] - Jauss

[2] -aesthetic distance

[3] - merging of horizons

[4] - actual reader

[5] - implied reader

[6] - gap-filling

- ما الآليات التي وظفها الشاعر في قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" لاستدراج المتلقي في نصه وفق آراء إيزر؟
- كيف ظهر دور المتلقي في فهم النص في هذه القصيدة وفق آراء إيزر؟

خلفية البحث

انطلاقا من أهمية الدراسات السابقة في البحوث والمحاولات اللاحقة، يعرض الباحث أبرز الدراسات السابقة ذات الصلة ببحثه، إذ إنها تعتبر النواة الأولية التي يسعى الباحثون لتنميتها. من هنا، تقسم الدراسات المتقدمة إلى ثلاثة أصناف.

الصنف الأول هو الدراسات التي تطرقت إلى نظرية التلقي أو أجرت هذه النظرية على نصوص مختلفة غير نص قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، وهي:

بحث يحمل عنوان "نظرية التلقي في ضوء الأدب المقارن" للباحثين سيد فضل الله مير قادري وحسين كياني، نشر عام ٢٠١١م في «مجلة الجمعية العلمية للغة العربية وآدابها» في العدد الثامن عشر. ومن أهم ما توصل إليه البحث أن أبرز أشكال التلقي التي أثارت اهتمام المقارنين هي التلقي النقدي، وهو ما يمارسه النقاد من نشاطات تفسيرية وتأويلية للأعمال الأدبية والأجنبية.

دراسة بعنوان "نظرية التلاقي في الفكر الغربي: الجذور والمفاهيم" للباحث عيسى العابد، نشرت في مجلة الآداب واللغات عام ٢٠١٧م في العدد ٢٠. توصلت أن مدرسة كونستانس الألمانية بزعامة الثنائي ياوس وآيزر، وتحت تأثير الفينومينولوجيا (الظاهراتية) التي يمثلها الغاردن، والهرمينوطيقا التي يمثلها غادامير، انطلقت برؤية جديدة أطلق عليها "جمالية الاستقبال"، وهي رؤية تضع القارئ في موضعه المناسب وتمنحه السلطة الكاملة على النص الأدبي.

وبحث تحت مسمى "التلقي في رواية أعجام لسنان أنطوان" للباحثين نعيم عموري وجواد سعدون زاده وزينب سواعدي مور زاده، نشر في مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها» بجامعة سمنان عام ٢٠٢٤م في العدد ٣٨. ومن أهم ما توصل إليه الباحثون خلال دراستهم أن الكاتب نجح في تخييب أفق انتظار القارئ المهيمن، وذلك من خلال إبراز ذاكرة مضادة لا تتوافق مع الرؤية السائدة، كما أن القارئ الضمني حاضر في النص بعلامتيه الناطقة — التي تشير إلى ما يفهمه القارئ بشكل مباشر — والصامتة — التي تتطلب منه التفاعل والانخراط لملء الفراغات.

ودراسة بعنوان "نظرية التلاقي في الفكر الغربي: الجذور والمفاهيم" للباحث عيسى العابد، نشرت في «مجلة الآداب واللغات» عام ٢٠١٧م في العدد ٢٠. توصلت أن مدرسة كونستانس الألمانية بزعامة الثنائي ياوس وإيزر، وتحت تأثير الظاهراتية التي يمثلها الغاردن، والهرمينوطيقا التي يمثلها غادامير، انطلقت برؤية جديدة أطلق عليها "جمالية الاستقبال"، وهي رؤية تضع القارئ في موضعه المناسب وتمنحه السلطة الكاملة على النص الأدبي.

وأطروحة دكتوراه تحمل مسمى "جماليات التلقي: دراسة تطبيقية في شعر بدر شاكر السياب" للباحث سعدون محمد بجامعة الحاج لخضر بباتنة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، وأثبتت الدراسة إلى التأكد من أن شعر السياب أرضية صالحة لتطبيق نظرية جمالية التلقي لما يتميز به شعره من خصائص حداثية تجعله منفتحا على الآراء القرائية، وهذه الخاصية تتمثل في استخدامه لآليات الحداثة من رموز وصور شعرية وانزياحات.. إلخ. فآليات الخطاب الشعري لدى السياب قد وراعت أهم ما ركز عليه هانز روبيرت ياوس في نظريته وهو أفق الانتظار، حيث تحققت في نصوص الشاعر آليات الحداثة التي تتجسد من هذا الأفق المخيب لكل قراءة مما يجعل من شعره أنموذجا حيا لتعدد القراءات والانفتاح على الرؤى المتباينة، وذلك لخروجه عن المألوف والمعتاد، وهي ميزة حداثية تحقق الفجائية التي تجذب القارئ، وتصل به إلى الشعور بالمتعة ولذة النص، فعنصر الفجائية ناجم عن اللاتحديد واللاتناسب بين النص والقارئ فيحدث الارتجاج بين النص والقارئ، ويكون هناك شكل من أشكال المحاورة بينهما.

أما الصنف الثاني فيتعلق بالدراسات التي درست قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" من جوانب مختلفة، وأهم هذه الدراسات هي:

مقال بعنوان "شعرية الانزياح في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" للشاعر أمل دنقل، للباحث محمد العور، نشر في «مجلة المقال» بالجزائر عام ٢٠١٧م. تشير حصيلة البحث إلى أن قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" هي أهم قصائد أمل دنقل من حيث تشريحها للواقع العربي قبل هزيمة العرب في جوان ١٩٦٧م ضد إسرائيل، وتنبؤها بآثارها المدمرة على الإنسان العربي والمستقبل العربي، ومن حيث وضعها اليد على الجرح دون تلكؤ أو مداهنة، كما عهدنا في كثير من قصائد الشعر العربي التي تحدثت عن النكبة بكثير من الأحجيات والطلاسم، إما خوفا من السلطات أو لكون أصحابها جزءا من الأزمة وأحد مسبباتها.

ومقال يحمل عنوان "أنماط القافية في ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة لأمل دنقل"، للباحث هوازن حسين صالح، نشر في «مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها» بسمنان عام ٢٠١٩م، العدد ٢٨. استنتجت الدراسة أن القافية عند أمل دنقل إحدى أدوات النضج الفني، وقد استخدم أنماطا متعددة لها بشكل ينسجم مع تعقيد التجربة والحالة الشعورية والتطور الذي وصلت إليه قصيدة التفعيلة من حيث الشكل والمضمون.

ومقال باسم "استشراف الآتي عبر تقنية القناع: قراءة في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة لأمل دنقل"، للباحث هشام تومي، نشر في «مجلة أبوليوس» الجزائر عام ٢٠١٥م، العدد الأول. توصل البحث إلى أن الشاعر يبدي قلقه من راهن بائس يؤدي إلى مستقبل أكثر قتامة وسوداوية من خلال التقمص بأسلوب شعري تتناغم فيه الصور وفق لغة تمتاز بالحيوية في تناول المقصد، بالتعبير عن ألم جماعي كامن في ذات الشاعر الذي يصبو إلى انتصار الأمة العربية جمعاء. وكثرة هذه الدراسات تشير إلى أهمية هذه القصيدة بجلاء.

أما الصنف الثالث من الدراسات، والذي يتعلق بتطبيق نظرية التلقي على قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، فإنه وبعد البحث المعمق في المصادر والمواقع المتخصصة، لم يعثر الباحث على دراسة سابقة قد تناولت هذا الجانب تحديدا في القصيدة. وهذا النقص المعرفي يمثل فجوة بحثية واضحة، الأمر الذي حفز الباحث على إجراء هذه الدراسة، سعيا لسد هذه الثغرة وتقديم تحليل معمق لكيفية استقبال المتلقين لهذه القصيدة المؤثرة وتفاعلهم معها.

الإطار النظري

نظرا لأهمية الأدب ودوره في النهوض بالأمم والشعوب، ظهرت مناهج عديدة لتقييم النصوص الأدبية والتفاضل بينها، وذلك بهدف التمييز بين الرديء والجيد، والكشف عن مواطن الإبداع والجمال. تعتمد هذه المناهج آليات مختلفة تسعى من خلالها لجعل النص الأدبي قابلا لأن تكون مواطن الجمال فيه ملموسة للقارئ، بحيث يمكن الاستدلال عليها كما يستدل على القضايا المادية الأخرى. من بين هذه المناهج ما يركز على النص ذاته دون الاهتمام بالقارئ. في المقابل، توجد ثلاثة مناهج تهتم بالقارئ، وهي: «البنيوية الفرنسية التي نادى رائدها رولان بارت بموت المؤلف وولادة القارئ الذي يصنع معنى النص؛ ونظرية التلقي عند النقاد الألمان من جامعة كونستانس، الذين نادوا بجماليات القراءة وعوالمها، وعلى رأسهم ياوس وإيزر؛ والتفكيكية التي ترى تعدد القراءات بحسب القارئ، بحيث لا يمكن القول إن كل قراءة تختلف عن سابقتها» (عزام، ٢٠٠٢م، ٤٤). وقد ظهرت نظرية التلقي من بين هذه المناهج الثلاثة في الستينيات من القرن الماضي على يد كل من هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر، في محاولة (للخروج من تركيز الاتجاه الفرنسي والاتجاه الماركسي على العوامل الخارجية، وتعصب الاتجاه الأمريكي، في المقابل، للنصوص الأدبي) (ميرقادري وكياني، ٢٠١٣م: ٨). كانت هذه محاولة لتأسيس منهج علمي يعالج النص الأدبي بدقة أكبر، ويخرج من التقوقع والانغلاق على ذات النص لإظهار جماله، ودعوة لإسهام المتلقي في إبراز جماليات النص، وبفضل هذه النظرية أصبح النص متجدد الدلالة والمعنى «وقابلا للتغيير والإنتاج مرة أخرى إذ باستطاعة القارئ أن ينتج نصا جديدا من النص الذي يقرؤه، فيصبح بذلك القارئ منتجا بعد أن كان مستقبلا للنصوص الأدبية» (قصاب، ٢٠٠٧م: ٤٣). وكل هذا يتم عبر التفاعل الذي يحصل بين مكونات النص والمعنى الذي يمنحه القارئ للنص «فهذه النظرية تركز من جهة على التفاعل بين النص، ومن جهة ثانية تركز على إبداع المتلقي، حيث جعلت منه المصدر النهائي

والأساس والفاعل الحقيقي في إنتاج الدلالات» (شعبان، ٢٠٠٩م، ٧٤). بالإضافة إلى اهتمام هذه النظرية بالآليات التي تخلق تفاعلا كبيرا بين النص والقارئ ومنتج النص، كالآليات التي يذكرها إيزر وياوس، فإنها كذلك لا تغفل عن السياق، إذ توليه اهتماما كبيرا، «وذلك من خلال إنتاج معاني وتأويل النصوص انطلاقا من خبرات المتلقي وتكوينه الشخصي لأن فعل التلقي يختلف من قارئ لآخر حسب تكوينه النظري والميول والرغبات وحسب قدرته الاجتماعية والثقافية التي يحملها، وكل هذا يشكل مخزونا أو مرجعيته الخاصة به» (شعبان، ٢٠٠٩م، ٧٥). وبناء على هذا فان نظريه التلقي بالتزامن معا تهتم بثلاثة أطراف يتكون منهم النص وهم: الكاتب والقارئ والسياق. إذ التلقي كما يصرح ياوس ليس سوى «معنى مزدوج يشمل الاستقبال أو التملك والتبادل معا» (ياوس، ٢٠١٦م: ٢٥) فلا ينبغي تجاهل أحد هذه الأطراف حتى لا يضيع شيء من جمال النص، وانفتاحه على الدلالات المتختلفة.

أرسى دعائم هذه النظرية ياوس في محاضرته الأكثر شهرة في تاريخ النقد الأدبي في ألمانيا. في عام ١٩٦٧م ألقى ياوس محاضرة أكثر شهرة في تاريخ النقد الأدبي في ألمانيا، عنوانها المختار صدى لافتتاحية أخرى شهيرة ألقاها الكاتب المسرحي والمنظر فريدريك شيلر عشية الثورة الفرنسية. كان عنوان موضوع حديث شيلر عن ماهية التاريخ العالمي؟» و «لأي هدف يدرسه المرء ؟» و قد أدخل ياوس تعديلا على هذا العنوان فأحل كلمة «أدبي» محل كلمة «عالمي» (فضل، ١٩٩٧م: ١٤٥). وبعد ذلك ظهرت هذه المحاضرة كنظرية حديثة يتبناها الألمان وأصحاب مدرسة كونستانس تدرس الأدب وجماله من نافذة جدية وبرؤية مختلفة عما سبقها.

الآليات الإجرائية لدى فولفغانغ إيزر

يرى إيزر أن فعل القراءة هو تفاعل ديناميكي بين القارئ والنص، يتم في اتجاهين متبادلين: من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص. وتعد هذه القراءة التفاعلية عملية إنتاجية تخلق حوارا جدليا بين مستويات متداخلة من الواقع: واقع النص، واقع القارئ، وواقع الحياة، لتتشكل في النهاية حقيقة جديدة تنبثق من التلاقي بين الطرفين. وبهذا الصدد، «ينقسم العمل الأدبي إلى قطبين أساسيين: القطب الفني الذي يمثل النص كما وضعه المؤلف، والقطب الجمالي الذي يتشكل من خلال تفعيل القارئ للنص وتأويله، حيث يصبح المعنى نتاجا حيا للتفاعل بين النص والقارئ، مما يجعل كل قراءة تجربة فريدة تمنح النص أبعادا جديدة»(إيزر، ١٩٩٥م: ١٢). فالقيمة الحقيقية للقراءة لا تكمن في استقبال النص فحسب، بل في تأثيره على القارئ وتحفيزه لإنتاج معنى جديد. وفق هذه الرؤية يقدم إيزر مجموعة آليات إجرائية دخيلة في عملية التلقي، وهي:

الرسم رقم ١: الآليات الإجرائية لدى فولفغانغ إيزر

وتبرهن هذه الآليات على دور القارئ في إنتاج الإبداع الأدبي، فهو لم يعد خارج اللعبة النصية، بل يقع في صميم بناءها وتفسيراتها. وحدد إيزر لكل آلية تعريف ودلالة، ستأتي في التطبيق بالتفصيل.

الإطار التطبيقي

في هذا القسم من الدراسة، سيتم تطبيق المفاهيم والإجراءات التي طرحها فولفغانغ إيزر على قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة". يتضمن هذا التطبيق تحليلا دقيقا لمقاطع مختارة من القصيدة، بهدف الكشف عن آليات تفاعل القارئ مع النص الأدبي. كما تسعى الدراسة إلى بيان كيفية تأثير المرجعيات الثقافية والمعرفية للمتلقي في تكوين فهمه للمعنى الشعري. وتنقسم استراتيجيات التحليل المستندة إلى نظرية إيزر إلى عدة محاور رئيسية سيتم تناولها بالتفصيل في الأقسام التالية.

القارئ الضمني

وفقا لرؤية إيزر، فإن النص المنتج له متلقيان: أولهما القارئ الفعلي، وهو الذي يقرأ النص بعد أن يفرغ الكاتب منه. وفي المقابل، يوجد قارئ آخر مضمر، وهو ذلك المتلقي الذي يتصوره الكاتب والشاعر حين يكتب، فيوجه له الكلام بالدرجة الأولى ويسميه بالقارئ الضمني(إيزر، ١٩٩٥م: ١٢). من هنا يكون القارئ الضمني "بنية نصية وحالة من حالات إنتاج المعنى" (فطوم، ٢٠١٣م: ٣٥). بعبارة أخرى، الكاتب حين يشرع في إنشاء نصه يتصور قارئين اثنين أمام عينيه: الأول هو القارئ الضمني الذي يتصوره عند كتابته، فيترك له فراغات وإشارات ودلالات "يجد نفسه يستجيب لها بطريقة أو أخرى انطلاقا من نشاطه الإدراكي وخبراته الشخصية" (البريكي، ٢٠٠٦م: ٥٥-٥٦). ويمثل القارئ الضمني «بعدا أساسيا في العمل الأدبي، حيث ينشأ من التفاعل بين النص والقارئ عبر استجابته للمكونات النصية والفضاءات الدلالية غير المكتملة. ويرى إيزر أنه يتجلى في أفعال إرجاعية ذهنية تسهم في بناء المعنى من خلال كشف ما هو غامض أو مستتر في النص. وبذلك، يصبح القارئ الضمني شريكا فعالا في إتمام الدلالة وإثراء التجربة الأدبية.»(بوقرومة، ٢٠٠٩م: ٢٧٧). ومما يميز القارئ الضمني عن القارئ الفعلي أن القارئ الضمني ليس له وجود خارجي في عالم الواقع بل دوره يتمثل داخل النص. إضافة إلى ذلك، يمثل القارئ الضمني أعلى مستويات القراء دراية وفهما ومعرفة بنص الكاتب، وهو الأقدر على فهمه والتفاعل معه، كما أنه المعيار؛ فكلما كان القارئ الفعلي أقرب ثقافة إلى القارئ الضمني، كان تفاعله مع النص أكبر، وكلما ابتعدت ثقافته قل هذا التفاعل (إيزر، ١٩٩٥م: ١٢). وأما العلامات الدالة على هذا القارئ فتتمثل في إيحاءات رمزية ونحوية وبلاغية، تشير إلى أن المؤلف لا يكتب لنفسه أو لشخصية أدبية، بل لطبقة اجتماعية أو فئة معينة.

وخلال فحص النص، يمكن مشاهدة مجموعة من الإشارات التي ترشد إلى هذا القارئ الذي كان الكاتب يتصوره لدى كتابة نصه. ومن العلامات والدلالات التي توصلنا في هذه القصيدة إلى هذا القارئ، يمكن الإشارة إلى قول الشاعر:

«أيتها النبية المقدسة، لا تسكتي؛ فقد سكتي سنة فسنة لكي أنال فضلة الأمان. قيل لي: أخرس.. فخرست وعميت وائتمنت الخصيان» (دنقل، ٢٠١٢م: ٩٧).

من خلال هذا المقتبس، يمكن معرفة علامات تتجلى بوضوح في اتجاه القارئ الضمني، أي الشخص الذي يتوقع الشاعر أن يكون متلقيا لأفكاره ومشاركا في رؤيته.

يستخدم الشاعر النداء وآلياته. لكنه لا يستدعي فردا حقيقيا، بل يستدعي رمزا ثقافيا واجتماعيا مثل الجماهير المكبوتة، أو الذات الجماعية للشعب. وهنا يحمل النداء وظيفة ثورية؛ فهو يذكر بما فقد أو كبت، ويهدف إلى إيقاظه من جديد، وبذلك يخاطب الشاعر جمهورا يريد الفعل والاحتجاج، لا التأمل السلبي، لأنه جزء من البنية النصية وفق رأي إيزر(١٩٩٥م: ١٣). وهكذا يصبح القارئ الآن شابا متمردا أو مواطنا واعيا يستطيع أن يعيش من جديد موقف البكاء والالتماس كفعل مقاومة ونفي.

علاوة على ذلك يوظف الشاعر الزمن الماضي ليتهم السلطة الحاكمة التي فرضت الصمت، ودعوة المتلقي لكسره. هذا يعني أن القارئ الضمني يفترض أن يكون مدركا للسياق السياسي الذي أدى إلى الصمت، وأن تقاربه بين الماضي والحاضر يشير إلى انتمائه إلى الجيل الثوري أو المثقفين الواعين. وأما الدلالات اللغوية مثل «أخرس، وعميت، وائتمنت، والخصيان» فتظهر برمزية انفعالية

وسياسية مردها لحالة الإحباط والخيانة التي مر بها الشاعر والمجتمع ، والأنظمة الدكتاتورية أو العملاء.

يتبين مما ذكر أن أمل دنقل يكتب للقارئ الضمني الذي يحمل هموم الوطن والاجتماع ، ويستطيع أن يستشف من النص الشعري ، الدلالة السياسية والاجتماعية. وهذا ما يقصده إيزر حين يصف القارئ الضمني بأنه «الشخص الذي تستشرفه البنية النصية باعتباره القادر على إكمال المعنى وإنتاج التفاعل المطلوب» (سمير ، 2005م: 38). فهنا يكون الثائر الواعي والمثقف الفاهم لرسالة الشاعر ومضامينها السياسية.

من جانب آخر يخاطب أمل دنقل الزمن والواقع بلغة النداء غير المباشر:

« وها أنا ساعة الطعان ، ساعة أن يتخاذل الكماة والرماة والفرسان ، دعيت للميدان» (دنقل ، ٢٠١٢م: ٩٨)

وهذا التوظيف يبرز حالة انفعالية حادة ، فيستغني الشاعر عن مخاطبة نفسه ، ويقابل القارئ الذي يفهم طبيعة اللحظة التي يعيشها المجتمع. من هنا تبدأ شخصية القارئ المفترض بالظهور كشخص لديه القدرة على فهم هذه اللحظة ، المليئة بخيبة الأمل والتحديات. من جانب آخر يضع أمل دنقل نفسه أمام جميع المتخاذلين ليرسم صورة الفشل الجماعي والتخلي عن المسؤولية ، وهذا التلميح ليس اعتباطيا؛ بل هو موجه لقارئ محدد يستطيع فهم سبب هذا الاستياء وتحمل مسؤولية الواقع. وهذا القارئ ذو وعي اجتماعي وسياسي قادر على ربط المفردات الشعرية بواقع أمته. ومن الناحية اللغوية تحمل مفردات مثل «الطعان ، والكماة ، والفرسان» تحمل دلالات مرتبطة بقيم الفخر والفروسية عند العرب(حمودي القيسي ، 1964م: 25). وهذه المعرفة تصعب على كل متلقي ، وهو دليل على مخاطبة القارئ الملم بهذه الرموز ، والقادر على فهم معناها الرمزي. من هنا يطرح البحث فكرة مفادها أن الشاعر يخاطب قارئا محددا يمتلك الفهم الثقافي والعاطفي اللازم لقراءة ما لا يقال وراء الكلمات ، وبالتالي يجعله القارئ الضمني الذي يأمل الشاعر أن يقرأ العمل ويستجيب له ، لأنه «وسط ذهن السارد ومخيلته ، وهو قادر على الاطلاع على كل ما يخفيه الكاتب»(معيكل ، 2010م: 273). في المقابل قد يعجز القارئ الداخلي التي يعتمد على ثقافة بسيطة وقراءة سطحية.

ومما يؤكد على أن القارئ الضمني في هذه القصيدة هم الشباب الثوريون ، ملامح من قبيل وصف عار الهزيمة الذي لم يكترث له غير الشاعر الذي يمثل هؤلاء الشباب فيقول:

« أسأل يا زرقاء عن وقفتي العزلاء بين السيف والجدار عن صرخة المرأة بين السبي والفرار؟ كيف حملت العار ثم مشيت دون أن أقتل نفسي؟ دون أن أنهار؟» (دنقل ، ٢٠١٢م: ٩٦)

يوظف أمل دنقل الرمز والنداء لشخصية رمزية هي زرقاء اليمامة ليوقظ من خلالها للضمير الجماعي ، وهذه التساؤلات تنبع من مخاطبة القارئ الضمني الذي يملك الذاكرة الثقافية والوجدانية للتذكير بمسؤوليته ووعيه. ومن السؤال ينشد القارئ الضمني مع الصرخات لأنه يحس نتيجة ذلك التطابق مع الكاتب ، وأنه مشارك له في إنتاج عمله ، أما إذا لم يحدث التطابق فإن أفق توقعنا ينكسر(معيكل ، 2010م: 271). أضف إلى ذلك حالة الصراح الداخلي المتمثل في انقسام عميق بين الذات والواقع عند الشاعر ، فهذه صرخة جماعية تعكس المعاناة الكاسحة ، ولكن هذه اللغة الرمزية والحادة لا تلامس كل قارئ ، بل تتطلب القارئ المتوجع الذي يعيش نفس الهموم والطموح. لذلك فإن القارئ الضمني في هذا المقتبس متصارع من الداخل ، يطمح للتغيير والتنوير ، ويفر من الجور والتزوير. علاوة على ذلك تكررت الدلالات اللغوية السياسية والاجتماعية في مفردات مثل: «السيف والجدار ، والسبي والفرار ، والعار» لتشير إلى الهزيمة والاستلاب ، وهي رموز لغوية لا يفهمها إلى القارئ الضمني الذي يعي الربط بين الصورة الشعرية والواقع السياسي.

ومما يبرهن أن الشاعر يدعو فئة محددة للثورة هو وصفه لحالة الدمار والتشرد الذي حل بأبناء البلاد قائلا:

« والحطام والدمار وصبية مشردون يعبرون آخر الأنهار ، ونسوة يسقطن في سلاسل الأسر ، وفي ثياب العار مطأطئات الرأس... لا يملكن إلا الصرخات التاعسة» (دنقل ، ٢٠١٢م: ١٠٠)
فمخاطبة هذه الفئة تقدم مشاهد مباشرة من الواقع الإنساني المؤلم ، بلغة حسية ووصفية شديدة التأثير. هذا الوصف اللغوي باستخدام مفردات مثل «الحطام ، الدمار ، الأطفال المشردين ، النساء في السلاسل» يخاطب القارئ الضمني الحاضر في المشهد ، والمتفاعل معه ، ويحمل التعاطف العميق مع المعاناة الجماعية.
فيخبر أمل دنقل القارئ الضمني أن النهوض هو السبيل الوحيد للتغيير والتنوير ، وكل هذه النقاط تشير إلى أن الشاعر لديه مخاطب مضمر هو أولئك الشباب الذين يرفضون العار ، ولديهم الإيمان الذي يجعلهم يضحون بالغالي والنفيس من أجل عقيدتهم وعرضهم وبلادهم ، ليخلصوها من الأذى والعدو الغاشم سواء في الداخل أو الخارج.

ملء الفجوات

يسعى الكتاب دائما إلى جعل القراء يتفاعلون مع كتاباتهم وأساليبهم ، ولتحقيق ذلك ، يخلقون مجموعة من الفجوات والغموض ليحاول القارئ بنفسه فك هذه الشفرات والأغراض. وعندها ، يصبح دور القارئ هو ملء هذه الفجوات بطريقة ذاتية خلاقة ، بالاستعانة بما هو معطى في النص. فحبكة النص ليست واضحة بشكل مباشر ، بل تتطلب من القارئ أن يكون في مواجهتها في وضعية فاعلة (François, 2004: 434). وتضفي هذه المناطق الغامضة على النص جمالا يدعو القارئ والمتلقي إلى التأمل والمشاركة النشطة. من هنا ، تمثل هذه الفراغات نقاطا حيوية تسمح للقارئ بالانخراط في حوار تفاعلي مع النص لتشييد المعنى ، مما يحدث حالة من التوتر الذهني المؤقت لدى القارئ تدفعه نحو التأويل النشط (إيزر ، ١٩٩٥م: ١٧). كما تجعل منه نصا حيا يحمل دلالات متعددة وتأويلات مختلفة باستمرار. ومثل هذا يضمن حيوية المقروء ورشاقته.
ومن هذا المنطق ، كثيرا ما يترك الكاتب أو الشاعر مساحات وفراغات في نصه ، ويتوقع من القارئ تفسيرها وسدها بما ينسجم مع المقام وروح النص. في المقابل ، يقوم القارئ بالاستعانة بخبرته وثقافته ومخيلته لملء هذه الفجوات حتى يصبح النص قطعة واحدة متكاملة مترابطة الأركان والأجزاء. والغرض من وراء ترك هذه الفجوات خلال النص هو أن يكون للقارئ دور ومشاركة في إكمال النص ، فتتم بذلك عملية التفاعل بين النص والقارئ. ومن ظهرت هذه الآلية في قول أمل دنقل:
«تكلمي أيتها النبية المقدسة ، تكلمي بالله بالعنة بالشيطان ، لا تغمضي عينيك فالجرذان تلعق من دمي حساءها ولا أردها» (دنقل ، 2012م ، 96).
يتميز المقتبس بوجود عدد من الثغرات الكامنة خلف المفردات ، والتي تتطلب جهد القارئ لملئها وفهم دلالتها. فأولى هذه الثغرات تبرز في النداء الغامض المستهدف «النبية المقدسة» حيث لم يحدد الشاعر هوية هذه الشخصية ، وهذا ما يقع على عاتق القارئ لفحص السياق ليأخذها إلى الكيانات التأريخية والأسطورية وتحديدا للآلهة الأم أو يربطها بفكرة الأم أو الضمير الإنساني ويصنع منها صوتا للحق والعدل ، وكلها بناءات تنبض من الخلفيات الثقافية والتأريخية للمتلقي ففي النظرية الإيزرية ، «لا يشير النص إلى كل شيء ، بل يتضمن فجوات أو مساحات فارغة يملأها القارئ وفقا لتجاربه السابقة وثقافته وخياله والسياق العام للنص»(إيزر ، 1976م: 197). فالشاعر لم يأت بعبارة مكشوفة تتبادر دلالتها إلى ذهن المتلقي من أول مرة ، بل بدلا من ذلك آثر الغموض. ومن خلال هذا الغموض ترك للقارئ مساحة تبين دوره ونشاطه في عملية إنتاج النص. علاوة على ذلك ، عبارة "الجرذان تلعق من دمي حساءها" تحتوي على ثغرة رمزية واضحة. فهذه الصورة التشبيهية ، تأخذ المتلقي لتأويلها ، فكلمة الجرذان قد ترمز إلى كل أولئك الذين تخللوا بين الأمة سواء كانوا منها أو من خارجها وراحوا يعبثون بخيراتها ومقدراتها لمصلحة العدو. ومن هنا يبقى التساؤل دون الإجابة ليفتح باب المشاركة الفعالة للقارئ. وبالإضافة إلى هذا ، فإن من العبارات التي تدعو القارئ إلى المشاركة في نص هذه القصيدة قوله:
«قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار.. فاتهموا عينيك بالبوار». (دنقل ، 2012م ، 99).

لم يفصح النص عن القول والحوار الدائر ، فهذا يتطلب تدخل المتلقي لسد هذه الثغرة عبر تخمين طبيعة الكلام ، ولا يكتمل هذا التخمين إلا بالنظر للسياق ولتركيب «قوافل الغبار» ، التي تحمل دلالات مختلفة كالرحلة الطويلة ، أو الماضي المؤلم أو خطة العدو المستقبلية. من جانب آخر تأتي كلمة «البوار» تتسم بالغموض والرمزية ، فهنا يتمثل دور القارئ ليربط بين العينين والبوار. ويستكشف اتهام العينين من بين الجوارح الأخرى ، فهل كشفت الحقيقة أو دفعته لرؤية خاطئة. وقال أمل دنقل في موضع آخر:

«الليل يخفي عورتي.. كلا ولا الجدران ، ولا اختبائي في الصحيفة التي أشدها ، ولا احتمائي في سحائب الدخان.» (دنقل ، 2012م ، 96).

الكلام في هذا المقتبس مبني على الرمزية ، ومعلوم أن الرمز لا يمكن له أن يحمل دلالة إلا بتحليل من قبل المتلقي والقارئ(بركات ، 2004م: 113). ويعتبر مثل هذا الغموض فراغات وفجوات ينبغي على القارئ الاستعانة بعقله ومخيلته وخبرته وثقافته لسدها؛ أولى هذه الثغرات تظهر في الدلالات المتعددة وغير المحددة لمفردة «عورتي» ، فمن الهشاشة الجسدية أو النفسية المختفية في الظلام حتى الخوف والفرار ، كلها تقع ضمن دائرة المعنى الوارد في ذهن المتلقي. علاوة على ذلك اختباء الشاعر في الجدران ، والصحيفة ، والسحابة ، لم يساعده في الستر والفرار ، فيتسائل القارئ عن فقدان الأمن في محيط الشاعر ، وفشله في الهروب. فكل هذه الدلالات تحتاج إلى تفسير حتى ينسجم النص في كل أجزاءه من البداية إلى النهاية ويبتعد بذلك التفكك والتبعثر منه. ويضيف الشاعر:

«فأين أخفي وجهي المشوها ، كيلا أعكر الصفاء.. الأبله.. الموها ، في أعين الرجال والنساء؟»(دنقل ، 2012م ، 100-101).

من خلال السياق الذي يكتنف العبارة ، يترك الشاعر العديد من الثغرات التي تتطلب تدخل القارئ ليشارك في بناء المعنى. فعلى القارئ في أول خطوة أن يستنتج سبب تشويه الوجه ، وهل يريد أمل دنقل الحقيقة أم الرمز ، ويبدو من خلال الصفاء المجتمعي أن الشاعر يمر بتشويه داخلي. ولعله يريد بـ«الصفاء الأبله» متعة الحكام من رخاء ونعمة على حساب الشعوب المظلومة والمضطهدة والتي باعوها لأعدائها حتى يبقوا في مناصبهم يتمتعون. من جانب آخر تأتي دلالة التوصيفات الغامضة مثل «الأبله» و«الموه». فالقارئ ليس متلقا سلبيا ، بل يصبح شريكا في تشكيل المعنى عبر تخمين الدوافع ، وتأويل الرموز ، وربط الصور الشعرية بخبراته الذاتية(إيزر ، 1976م: 161).

ومن التعابير غير الواضحة الدلالة التي يستخدمها الشاعر في قصيدته بغية إشراك المتلقي في نصه قوله:

«فمن ترى يصدقني؟ أسائل الركع والسجودا ، أسائل القيودا؟»(دنقل ، 2012م ، 99).

لم تأت المعطيات في النص بصورة واضحة ، بل ترك أمل دنقل مساحات بيضاء تتطلب جهد المتلقي وحضوره لملئها ، وهو ما يجعل القراءة عملية تفاعلية. فالشاعر ترك «الركع والسجود» مفتوحة أمام تأويلات القارئ. فلا بد ومن خلال السياق أنه قد يشير إلى رجال الدين المتزلفين للسلطة الذين يرون الظلم والجور ولا يحركون ساكنا ولا يثورون بوجه الظالم. وعلى هذا القرار لم تضع دلالة «القيود» ، ولعلها تدل مما سبق على حالة من الشعور بالوحدة والعزلة ، لأن الشاعر بات مخذولا وحيدا. فالعبارة الموظفة هنا غامضة المعالم والدلالة ، وقد ترك الشاعر تفسيرها على عاتق المستقبل مما جعل النص مفتوحا يحتمل وجوها يكملها القارئ والمتلقي مستعينا بخبراته. وبهذا تكون عملية إنتاج النص ليست حصرا على الكاتب له ، بل هناك طرف ثان يساهم في هذه العملية عبر خبراته وثقافته ومخزونه اللغوي ومعرفته بأدبه. ويصطلح إيزر على هذه العملية التفاعلية بين النص والمتلقي له بملء الفجوات(ميرزا حسن وعظيم بور ، 1394ش: 29).

السجل النصي

عندما يقوم أي شخص بإنشاء نص ما ، فإنه لا يبدأ من فراغ ، وإنما يمتلك في ذهنه مجموعة من المرجعيات الخارجية التي تملي عليه الأفكار. هذه المرجعيات مختلفة ومتنوعة ، مثل الحمولات المعرفية والثقافية والاجتماعية التي يتواصل بها مع قرائه. وبالتالي ، فالمقصود هو علاقة النص

بالواقع؛ إذ يضم كل من السجل والنص أعرافا وتقاليد معروفة (حسن محمد ، ٢٠٠٢م: ٤٧-٤٩). هذه العناصر لا ترتبط فقط بنصوص داخلية ، ولكن أيضا بمعايير اجتماعية وتأريخية في سياق اجتماعي وثقافي أوسع. فالسجل عند إيزر كمكونات خارجية (نصوص سابقة ، أعراف ثقافية واجتماعية) تندمج في النص فتفقد هويتها الأصلية ، لتصبح جزءا من بنيته الداخلية. يتحول المألوف إلى غير مألوف ، مما يفرض على القارئ الكفء إعادة تركيب هذه العناصر لبناء الدلالة الجمالية. يتطلب العمل الأدبي لغة وأساليب وهيكلة تحول هذه المؤثرات الداخلية والخارجية إلى نسق فني متماسك (المصدر نفسه: ٤٧-٤٩). فيتمكن الكاتب في الأخير ، عبر هذه الإحالات التي مرجعها خارج النص ، من تحديد المعنى أو إيجاد معان ودلالات تربط الغائب بالحاضر ، وتبني المعنى بناء مختلفا عما هو عليه في النصوص القديمة. لذا ، يجب على القارئ التنبؤ والالتفات لهذه المرجعيات بغية فهم المعنى المرغوب الذي رمى إليه الكاتب ، حتى لا يغرب عنه ولا يبتعد. وقد اقتطع أمل دنقل مجموعة من النصوص الخارجية ووزعها في قصيدته ، حيث قال الشاعر:

«أيتها العرافة المقدسة.. جئت إليك مثخنا بالطعنات والدماء ، أزحف في معاطف القتلى وفوق الجثث المكدوسة ، منكسر السيف ، مغبر الجبين والأعضاء ، أسأل يا زرقاء»(دنقل ، 2012م ، 95).

تتجلى ظاهرة السجل النصي من خلال استخدام الشاعر لمرجع ثقافي وتاريخي خارجي: أسطورة زرقاء اليمامة[٧] ، الغنية بالرمزية. لا يقدم الشاعر أي سرد لقصتها ، بل يفترض أن القارئ مطلع عليها ، ليتمكن من فهم طبيعة العلاقة بين المتكلم وزرقاء ، وبين عالمه والماضي الذي تمثله هذه الشخصية. وهكذا ، تعتبر زرقاء كناية عن حدة البصر وصرخة الإنذار من الخطر ، وكناية عن الخيانة والاستهزاء بصوت الحقيقة. ويضع هذا الاستخدام النص في حوار مستمر مع القارئ والواقع(جواري وحميدي كندول ، 1386ش: 156-157). على القارئ أن يكون ملما بالتلميح التأريخي ، وأن يكون قادرا على ربط الماضي بالحاضر ليستوعبه. ففي حكاية زرقاء ، يكتشف القارئ مرآة الحقيقة المرة التي تحيط بالمجتمع المعاصر ، حيث يتجاهل صوت الحكمة ويسخر من الحقيقة حتى يهاجم العدو الأمة في عقر دارها. وبالتالي فإن النص ليس مجرد نص شعري ، بل هو رؤية ثقافية ورمزية تدور وفق أسس محكمة من معرفة الشعب وذاكرته. فالشاعر من خلال توظيف مرجعيات خارجية في النص جعل القارئ يربط بين الأحداث التي توحيها قصة زرقاء اليمامة وبين الواقع المعاصر الذي تعيشه الأمة في زمن الشاعر الذي قدم النص لأمته كما قدمت زرقاء لقبيلتها ، فكان جواب بوجه الاثنين هو السخرية والرفض. فهذا التفاعل الذي منحته هذه المرجعية للنص تطلب من القارئ الربط بين الماضي والحاضر ليحصل تفاعل بين القارئ وبين النص ليتمكن من استيعاب الفكرة.

---

[٧] - يقال: أن زرقاء اليمامة وهي امرأة من اليمن كانت تتمتع بحدة النظر وأنها تبصر الأشياء من فواصل بعيدة جدا ، وكان قومها يستعينون بها لتحدد لهم مكامن العدو لا سيما عند النزاع وفي الحروب ، فتخبرهم بما يحير العدو. وبعد فترة اطلع الأعداء على هذا الأمر فاحتالوا حيلة بأن اقتطعوا أشجارا يستترون خلفها ويمضون باتجاه وجهتهم ، فصعدت زرقاء اليمامة كعادتها إلى التل للاستشراف ، فرأت أشجارا تتحرك إليهم فأخبرتهم ، فلم يصدقوها وسخروا منها قائلين: إن زرقاء أثر فيها الكبر. وفي المساء خرجت وأخبرتهم أنها ترى أشجارا تسير نحوهم ومن وراءها غبار فلم يقبلوا منها ، وقابلوها بالسخرية حتى تمكن الأعداء من الوصول إلى القبيلة وجاسوا خلال الديار وقتلوا الرضع والرجال وسبوا النساء وأسروا من تمكنوا منهم حتى وصلوا إلى زرقاء وخيروها بين العمل لصالحهم وبين اقتلاع عينيها ، فلم تواقف لتعمل لغير قبيلتها ، ففقأوا عينيها وتركوها دون نظر. راجع: زبيدي ، 1994م ، ج 13: ص 191. وثعالبي ، 2007م: 245.

ومن نماذج السجل النصي التي ترد في هذه القصيدة الإحالة إلى شخصية تاريخية أخرى ألا وهي شخصية عنترة بن شداد الذي قد عانى بسبب سواد بشرته وكونه ابن أمة ، فالشاعر يحيل إلى هذه الشخصية قائلا:

«ظللت في عبيد عبس أحرس القطعان ، أجتز صوفها.. أرد نوقها.. أنام في حظائر النسيان.

طعامي الكسرة والماء وبعض الثمرات اليابسة. وها أنا في ساعة الطعان ، ساعة أن تخاذل الكماة والرماة والفرسان ، دعيت إلى الميدان» دنقل ، 2012م ، 97-98).

يعتمد المقتبس الشعري على الإشارات التأريخية والثقافية ، إذ يستقي أمل دنقل من قصة الفارس عنترة بن شداد كمصدر غني بالإيحاءات الرمزية. ولن يتمكن القارئ غير المطلع على قصة عنترة من فهم النص بصورة كاملة ، حيث تجنب الشاعر أي سرد مباشر للقصة ، واعتمد على معرفة القارئ المسبقة بها. ومن هنا ، تتضح أبعاد اعتماد الشاعر على تفاعل القارئ مع السجل النصي لفهم المعنى المقصود. من هنا يأتي دور القارئ في ربط الصور والدلالات في النص للوصول إلى الفكرة الرئيسية تتمثل في تهميش الأبطال ورونق الزور والتزوير. وهكذا يتحول النص رغم أدبيته إلى «فضاء ثقافي مفتوح يتطلب من القارئ القراءة الفاعلة من خلال ملء الفراغات وإعادة ترتيب العناصر لخلق المعنى الكامل»(هولب ، 2000م: 127).

جدير بالذكر أن المقتبس بتوظيفه قصة عنترة بن شداد ، يستدعي هذه الشخصية التي تحمل دلالات رمزية عميقة مثل الإقصاء والتهميش ، ليثير التناص بين الماضي والحاضر ، حيث يأخذ عنترة دور كل من تم تجاهله لاسيما الشاعر نفسه. فالقارئ عندما يقرأ القصيدة ليس أمامه لفهمها طريق سوى مزج هذه المرجعية التأريخية بباقي أجزاء النص لتكتمل عنده الصورة ويتوصل إلى المعنى المطلوب. وهذا بحد ذاته تفاعل بين النص والقارئ ليتلقى الدلالة وأن النص سيبقى دون معنى واضح إن لم يقم القارئ بهذه العملية التي ترى المرجعيات الخارجية جزءا لا يتجزأ من الصورة العامة لنص القصيدة(هولب ، 1992م: 75).

ومن الإحالات الأخرى التي ضمنها أمل دنقل في قصيدته على شكل تناص وتحيل إلى مرجعيات تأريخية وأدبية هي:

«أسأل الصمت الذي يخنقني ، ما للجمال مشيها وئيدا..؟ أجندلا تحملن أم حديدا..؟ فمن ترى يصدقني؟» (دنقل ، 2012م ، 98-99).

يتضح استدعاء الشخصي والتناص التأريخي في هذا المقتبس ، حيث يستدعي أمل دنقل شخصية «الزباء» كلمحة فنية إلى الخداع والغدر السياسي(الميداني ، 1955م ، ج1 ، 233). ويأخذ هذا الاستدعاء الدلالة ليربطها بالحاضر والواقع ، وتحذير أمته من الخداع والغدر. من جانب آخر يتشابك السؤال بالتناص ، مما يتطلب جهدا نشطا من المتلقي حتى يتمكن من فهم النص ومشاركته. من هنا يتبين أن أمل دنقل يخلط بين اللغة ، والاستدعاء ، والتناص ، والواقع المعاصر ، ولا يمكن تفعيل هذه الدلالات إلا إذا توجه المتلقي إلى آليات السجل النصي.

وجهة النظر الجوالة

وجهة النظر الجوالة هي وسيلة من وسائل وصف الطريقة التي يكون بها القارئ حاضرا في النص ، ويقع هذا الحضور عند نقطة التقاء الذاكرة والتوقع ، وتحدث الحركة الجدلية عن ذلك تعديلا متواصلا للذاكرة وتعقيدا متزايدا للتوقيع (إيزر ، ١٩٩٥م: ٦١). فمثل هذا يفرض على القارئ أن ينطلق ببطء في القراءة ويسير بحذر لكشف مراد النص ، عبر الترصد للمعاني و«اقتناصها بالتدرج انطلاقا من الجزئيات ولو كانت بسيطة ، آخذا في الاعتبار أن النص كامل متكامل» (محمد ، ٢٠٠٩م: ٦٤). وهذا الإمعان في النظر إلى الوحدات الصغيرة داخل النص يساهم بشكل ملحوظ في فهم مقصود الكاتب وتلاقي غايته على أفضل وجه. وهذا ما يؤكد عليه إيزر في عملية فهم النص حيث يقول لا يدرك النص دفعة واحدة بل من خلال المراحل المختلفة والمتتابعة للقراءة (إيزر ، ١٩٩٥م:

٦٩). فلا يمكن حسم الأمر من القراءة الأولى، بل لا بد من التقدم خطوة بخطوة حتى لا يفوت القارئ المقصود. وهكذا يسافر المتلقي عبر النص ليكشف المنظورات التي يترابط بعضها ببعض (المصدر نفسه: ٥٨).

ومن خلال القراء الأفقية من الأعلى إلى الأسفل في قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» وربط أجزاء هذه القصيدة ببعض، وتأويل المعطيات الخارجية، نصل إلى الدلالة النهائية للنص، ولا يمكن هذا الفهم دون التأويل الذي يجعل من الأشياء المتباعدة في الظاهر أجزاء مكملة البعض، يدعو كل جزء لما يليه ليجاوره حتى يسد الفراغ الذي يبحث عنه القارئ. ومما يبرهن على هذا الأمر ما ورد في هذه القصيدة: ففي الفقرة الأولى من القصيدة؛ يقول أمل دنقل:

«جئت مثخنا بالطعنات والدماء أزحف في معاطف القتلى وفوق الجثث المكدسة منكسر السيف مغبر الجبين والأعضاء»

«جئت مثخنا بالطعنات والدماء، أزحف في معاطف القتلى وفوق الجثث المكدسة، منكسر السيف مغبر الجبين والأعضاء» (دنقل، 2012م، 95).

هناك زوايا متعددة للرؤية في المقتبس السابق، حيث تنتقل الزاوية أمام القارئ من الجروح الفرد إلى مشهد الخراب والدمار. فيستهل القارئ الشعر بحديث الفرد المثخن بالطعنات والدماء، ليمتد بصره نحو معاطف القتلى والجثث المكدسة، حتى يبحر في تفاصيل البصرية للشاعر المنكسر السيف ومغبر الجبين والأعضاء. وتخلق هذه الزوايا المتحركة المتعددة، حركة بصرية وذهنية مستمرة تعيد تشكيل الواقع الأدبي أثناء القراءة. وهذا التحول يتطلب تفاعلا نشطا مع المقتبس، حيث يشد النص مع ما سبقه، وما يستقبله لاحقا، ولعله يحتاج إلى تخمينات ذاتية قريبة من سياق النص. فالقارئ من خلال هذه الجولة في القصيدة، والربط بين الأحداث التأريخية والحاضرة، وكذلك الشخصيات التراثية والراهنة، يصنع صورة تأويلية بدمج الزوايا المختلفة، شريطة إلمام القارئ بثقافة أدبه وماضي أمته، فلو عدم هذا القارئ لعدم هذا التصوير. من هنا تتكون عملية بناء النص بالتدريج عبر مراحل القراءة المختلفة، وهذا ما يسميه إيزر بالمشاركة النشطة للقارئ في إنتاج المعنى (موسى صالح، 2001م: 168) لذا يربط اكتمال النص بالتجارب الشخصية، والذاكرة الثقافية، والقراءة النشطة للمتلقي.

علاوة على ذلك يستدعي أمل دنقل الشخصيات التراثية والأسطورية، ليتنقل بين زوايا متعددة أثناء القراءة؛ من ذلك قوله:

«أسأل يا زرقاء عن وقفتي العزلى، بين السيف والجدار، عن صرخة المرأة، بين السبي والفرار، كيف حملت العار» (دنقل، 2012م، 95).

يتنقل المقتبس من شخصية «الزرقاء» التي تحمل دلالة تاريخية ورمزية، إلى واقعه المرير كفرد محاصر، وصورة المرأة الصارخة في خضم الحرب بين السبي والفرار، حتى يشتمل المقتبس على شريحة واسعة من أبناء أمته المظلومة المهزومة. وهذا التنقل لا يمكن أن يحدث إلا إذا امتلك نشاطا متسما بالثقافة والمعرفة، كي يربط بين الرموز والمشاهد، ليصل بين الخيانة التي يواجهه الآن وبين الخيانة التي حلت بملكة تدمر. ويملأ الفجوات عبر تخمينات تنسجم مع سياق النص وتجربته الشخصية. فنجد القارئ من خلال هدم المعاني وبناءها حسب أجواء القصيدة يستطيع تأويل النص بما يلائم الهدف النهائي الذي يرمي إليه الشاعر، وهو ما يجعل النص فضاء مفتوحا يتفاعل فيه الماضي والحاضر، والواقع والخيال، والفردي والجماعي.

النتائج

يستنتج البحث أن قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" لأمل دنقل تحتوي على آليات متعددة لنظرية التلقي وفق آراء إيزر، وهذه الآليات هي:

1. القارئ الضمني: يختار الشاعر قارئا معينا قادرا على فك الرموز السياسية والثقافية في القصيدة ، على سبيل المثال ، استحضاره لزرقاء اليمامة رمزا للضمير الجمعي ، أو استحضاره للنفاق السياسي ذي الإمكانات الثورية ، ولذلك يحتاج إلى قارئ واعي ومثقف ، مطلع على السياق السياسي والاجتماعي.
2. ملء الفجوات: ترك الشاعر العديد من الثغرات الدلالية والتناقضات في بعض التعبيرات ، مثل الإشارة غير المباشرة إلى "النبية المقدسة" أو تشبيه "الجرذان تلعق من دمي حساءها" ، حيث يجب على القارئ استخدام تجربته الشخصية ومعرفته الثقافية العامة لترجمة الرموز الشعرية وفهم معانيها الرمزية.
3. السجل النصي: استدعى الشاعر شخصيات تاريخية وأسطورية مثل زرقاء اليمامة وعنترة بن شداد ، مما يتطلب من القارئ وعيا بالموروث الثقافي والفكري لربط الماضي بالحاضر وفك رموز التناقضات والتشبيهات في النص.
4. وجهة النظر الجوالة: يستطيع الشاعر إقامة تحولات متعددة الزوايا في النظرة والانتباه العاطفي ، من تقديم نفسه كشخصية مجروحة إلى مساحة واسعة من الدمار والخسارة ، لتشجيع القارئ على إعادة تنظيم الفعل والصورة لتكوين رؤية متماسكة للنص.

وهذا ما يجعل القارئ شريكا رئيسيا في إنتاج المعنى وليس مجرد متلق سلبي. وقد تجلى دور المتلقي في فهم قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" عبر المحاور التالية:

5. دعت الفجوات والصفحات الدلالية البيضاء مثل غموض هوية النبية المقدسة ، وتشبيه الجرذان في القصيدة ، المتلقي إلى الفعالية النشطة في ملئها باستخدام ثقافته وخياله ، والمساهمة في الوصول إلى المعنى النهائي للقصيدة.
6. يوجه الشاعر خطابه إلى قارئ يتسم بالخبرة الثقافية والمعرفة السياسية والتأريخية ، وقدرة واسعة في ربط الرموز الشعرية والتراثية بالواقع السياسي والاجتماعي. ومن هنا ينخرط القارئ إلى درجة كبيرة مع النص وتأويله.
7. استدعاء الشخصيات التأريخية والأحداث المرجعية مثل زرقاء اليمامة وعنترة بن شداد في القصيدة ، يتطلب من المتلقي استعادة ذاكرته الثقافية ، وإعادة ترتيب المشاهد والصور حيث يجمع بين الماضي والحاضر ، والتفاعل الفعال مع تطور النص.

المصادر

إسماعيل ، سامي (٢٠٠٢م). *جماليات التلقي دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر* ، الطبعة الأولى ، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

إيزر ، فولفغانغ (1995م). *نظرية جمالية التجاوب في الأدب* ، ترجمة حميد لحميداني والكدية الجيلالي ، فاس: مكتبة المناهل.

بركات ، نجوى (2004). *لغة السر* ، ط1 ، بيروت: دار الآداب.

البريكي ، فاطمه (٢٠٠٦م). *قضيه التلقي في النقد العربي القديم* ، عمان: دار الشروق.

بوقرومة ، حكيمة (٢٠٠٩م). «تشكيل القارئ الضمني في النص القرآني» ، *مجلة الخطاب* ، الجزائر ، العدد ٤ ، المجلد ٥ ، ص ٢٧٦-٢٨٨.

ثعالبي ، عبدالملك بن محمد (2007م). *ثمار القلوب في المضاف و المنسوب* ، ج1 صيدا: المكتبة العصرية. ص 245.

جواري ، محمدحسين ، و حميدي كندول ، أحد (1386). سير نظريه هاي ادبي معطوف به خواننده در قرن بيستم. *ادب پژوهي* ، 1(3) ، 143-176.

حسن محمد ، عبدالناصر (2002م). *نظرية التلقي بين ياوس وإيزر* ، القاهرة: دارالنهضة.

حمودي القيسي ، نوري (1964م). *الفروسية في الشعر الجاهلي* ، ط1 ، بغداد: دار التضامن.

دنقل ، أمل (٢٠١٢م). *الأعمال الكاملة* ، الطبعة الثانية ، مصر : دار الشروق.

زبيدي ، مرتضي (1994م). *تاج العروس من جواهر القاموس* ، 20 ج ، بيروت: دار الفكر.

سمير ، حميد (2005م). *النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري* ، دمشق: اتحاد كتاب العرب.

شعبان ، حنان (٢٠٠٩). «*أثر الفواصل الإشهارية التلفزيونية على عملية التلقي*» ، مذكرة لنيل شهادة ماجستير ، قسم الإعلام والاتصال ، كلية العلوم السياسية والإعلام ، جامعة الجزائر ، الجزائر.
عزام ، محمد (٢٠٠٢م). «سلطه القارئ في الادب» ، *مجله الموقف الأدبي* ، دمشق ، العدد ٣٧٧ ، المجلد ٣٢ ، ص ٤٣-٦٥.
فضل ، صلاح (١٩٩٧م). *مناهج النقد المعاصر* ، القاهره: دار الافاق العربيه.
فطوم ، مراد حسن. (٢٠١٣م). *التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري* ، السلسلة الرابعة ، دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب.
قصاب ، وليد (٢٠٠٧م) ، *مناهج النقد الأدبي الحديث ، رؤية إسلامية* ، دمشق: دار الفكر آفاق معرفة متجددة.
معيكل ، أسماء (2010م). *نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر* ، ط1 ، دمشق: دار الحوار للنشر والتوزيع.
الميداني ، احمد بن محمد(1955م). *مجمع الأمثال* ، تحقيق محمد محيي‌الدين ، 2ج ، القاهرة ، مطبعة السنة المحمدية.
ميرزاحسين, فهيمه و عظيم بور تبريزي, بويك. (1394). خوانش عروسك‌هاي نمايشي بر اساس نظريه زيبايي شناسي دريافت آيزر ، *نامه هنرهاي نمايشي و موسيقي*, 5(10) , 31-21.
مير قادري ، سيد فضل الله ، كياني ، حسين (٢٠١٣م). «نظريه التلقي في ضوء الادب المقارن» ، *مجله الجمعية الإيرانية للغه العربيه وآدابها* ، العدد ١٨ ، المجلد ٧ ، ص ١-٢١.
موسى صالح ، بشرى (2001م). نظرية التلقي؛ أصول وتطبيقات ، ط1 ، دار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
هولب ، روبرت سي (1992م). *نظرية الاستقبال* ، ترجمة رعد عبدالجليل جواد ، ط1 ، اللاذقية: درا الحوار للنشر والتوزيع.
هولب ، روبرت سي (2000م). *نظرية التلقي* ، ترجمة عز الدين إسماعيل ، ط1 ، القاهرة: المكتبة الأكاديمية.
ياوس ، هانز روبرت (٢٠١٦م). *جماليات التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي* ، ط1 ، بيروت: كلمة للنشر والتوزيع.
Iser, W (١٩٧۶) L’acte de lecture : théorie de l’effet esthétique Bruxelles, Editions Mardag.

References

Abu Faris, Jamal. (2002). *Jamaliyat al-Talqi: Dirasa fi Nidham al-Talqi 'inda Hans Robert Yaus wa Wolfgang Iser* (1st ed.). Cairo: Al-Majlis al-A'la lil-Thaqafa. (In Arabic)

Iser, Wolfgang. (1995). *Naẓariyyat al-Jamāliyyāt al-Tajawubiyya fi al-Adab* [The Aesthetics of Reading: Literary Response and Reader Reception]. Translated by Hamid Lhamidani & Kadira Al-Jilani. Fes: Maktabat Al-Manahel. (Original work published 1978) (In Arabic)

Barkat, Najwa. (2004). *Lughat al-Sirr* (1st ed.). Beirut: Dar al-Adab. (In Arabic)

Al-Burayki, Fatima. (2006). *Mas'alat al-Talqi fi al-Naqd al-'Arabi al-Qadim* . Amman: Dar Al-Shorouq. (In Arabic)

Bougrouma, Hakima. (2009). "Tashkil al-Qari al-Dakhili fi al-Nass al-Qur'ani." *Al-Khitab* , Algiers, No. 4, Vol. 5, pp. 276–288. (In Arabic)

Tha'alibi, Abdul Malik bin Muhammad. (2007). *Thimar al-Qulub fi al-Mudhaaf wa al-Mansub* (Vol. 1). Sidon: Al-Maktaba al-'Asriyya. p. 245. (In Arabic)

Javary, Mohammad-Hossein, & Khondol, Ahmad. (2005). Development of Reader-Oriented Literary Theories in the Twentieth Century. *Adab Peyvai* , 1(3), 143–176. (In Persian)

Hassan, Abdel-Nasser. (2002). *Naẓariyyat al-Talqi bayna Yaus wa Iser* . Cairo: Dar al-Nahda. (In Arabic)

Al-Qaysi, Nuri Hamoudi. (1964). *Al-Farisiyya fi al-Shi'r al-Jahili* (1st ed.). Baghdad: Dar Al-Tadamun. (In Arabic)

Dangour, Aml. (2012). *Al-A'mal al-Kamilah* (2nd ed.). Egypt: Dar Al-Shorouk. (In Arabic)

Al-Zabidi, Murtaḍa. (1994). *Taj al-'Arus min Jawahir al-Qamus* (Vol. 20). Beirut: Dar Ihya al-Turath al-Arabi. (In Arabic)

Samir, Hamid. (2005). *Al-Nass wa Tafa'ul al-Mutlaqi fi al-Khiṭāb al-Adabi 'Inda al-Ma'arri* . Damascus: Ittihad Kuttab al-'Arab. (In Arabic)

Shaban, Hanan. (2009). *The Impact of TV Advertisements on the Process of Reception.* Unpublished master's thesis, Department of Media and Communication, Faculty of Political Sciences and Journalism, University of Algiers, Algeria. (In Arabic)
Azam, Muhammad. (2002). The Power of the Reader in Literature. *Al-Mawaqe' al-Adabi* , Damascus, Issue 377, Vol. 32, pp. 43–65. (In Arabic)
Fadl, Salah. (1997). *Manahij al-Naqd al-Mu'asir* . Cairo: Dar Al-Afaq al-'Arabiyya. (In Arabic)
Fatoum, Murad Hassan. (2013). *Al-Talqi fi al-Naqd al-'Arabi fi al-Qarn al-Rabi' al-Hijri* . Damascus: General Organization of Syrian Publications. (In Arabic)
Qasab, Waleed. (2007). *Manahij al-Naqd al-Adabi al-Hadith: Ru'ya Islamiyya* . Damascus: Dar Al-Fikr – Apaq Tarbiya Mujaddada. (In Arabic)
Ma'ikel, Asma'. (2010). *Naẓariyyat al-Wusul fi al-Khiṭāb al-Ruwā'iyy al-'Arabiyy al-Mu'asir* . Damascus: Dar Al-Hewar lil Nashr wa al-Tawzi'. (In Arabic)
Al-Ma'idani, Ahmad bin Muhammad. (1955). *Mujam al-Amthal* (Ed. Muhammad Muhyiddin). 2 vols. Cairo: Matba'at al-Sanah al-Muhammadiyya. (In Arabic)
MirzaHosein, Fahimeh, & Azim Pour Tabrizi, Popak. (2016). Revisiting the Concept of Performance Reception Based on Wolfgang Iser's Aesthetic Theory of Reception. *Journal of Performing Arts and Music* , 5(10), 21–31. (In Persian)
Mir Qadiri, Sayyid Fadlallah, & Keyhani, Hussein. (2013). The Theory of Reception in the Light of Comparative Literature. *Iranian Journal of Arabic Language and Literature Studies*, 7(18), 1–21. https://www.ijalls.ir (In Arabic)
Musa Saleh, Bushra. (2001). *Naẓariyyat al-Talqi: Usul wa Taṭbiqaat* (1st ed.). Casablanca: Al-Markaz al-Thaqafi al-'Arabi. (In Arabic)
Holbe, Robert C. (1992). *Naẓariyyat al-Istiqbal* (Translated by Ra'id Abdul Jalil Javad). Latakia: Dar Al-Hewar lil Nashr wa al-Tawzi'. (In Arabic)
Holbe, Robert C. (2000). *Naẓariyyat al-Talqi* (Translated by Ezzeddin Ismail). Cairo: Al-Maktaba al-Akadeemiyya. (In Arabic)
Jauss, Hans Robert. (2016). *Al-Jamaliyyat al-Talqi: Taw'il Jadid lil Nass al-Adabi.* Translated by Kallimat Publishing. Beirut: Kalimat lil Nashr wa al-Tawzi'. (In Arabic)