وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ديالى
كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

الخبر المروي في الشعر الجاهلي
انماطه ووظائفه

رسالة مقدمة
إلـــى كليـــة التربيـــة للعلـــوم الإنسانيـــة بجامعـــــة ديـالـى
كجزء من متطلبات نَيْل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

من قبل الطالب : غزوان طه لطيف جاسم

بإشراف
الأستاذ الدكتور
خليل إبراهيم عبد الوهاب

جمادى الأول ١٤٣٦ هـ
آذار ٢٠١٥ م

المبحث الأول
أفق التَّلقي المتوقع

إشارة :

يبدأ الباحث من موقفِهِ الرَّاهن هذا في محاولة لاكتشاف الماضي ، وإنَّ الوصول إلى الماضي ، ومعرفة مدى مواقعة الماضي بأفق توقعه ، تقتضي من الباحث أن يدخُلَ في سياقٍ حواري بين أُفقه وأفق الماضي بطريقة فنية تجعل من النص القديم مُنتمياً لأُفقنا الحاضر ، وسياقنا الثقافي . فالطريقة التي يحكم بها القارئ سيطرته على النص ، من أهم الإجراءات التي تولد العملية الاتصالية بين طرفين . قد تكون معايير النظام الاجتماعي معدومة بينهما للبعد الزمني ، فإذا حدث مثل هذا التصادم بين الطرفين ، يحصل بينهما ما يسمى بـ (النفي) وعن النفي تتولد ما تسمى بـ (الفراغات) أو (اللا تماثل) كما يمكن تسميتها بـ (اللا تحديد) و (البياضات) . فالفراغات هي : ((عدم التماثل الأساسي بين النص والقارئ هي التي تحدث التواصل في عملية القراءة)) [1] فغياب الاتصال يدفع المتلقي للحفر وإيجاد اتصال بين الطرفين . وعن طريق ((عملية مِلء الفراغات على المستوى التعاقبي يكتسب القارئ منظوراً تبدو معه المعايير التي كانت مقبولة من قَبلُ عتيقة وغير صالحة . وعندما يحدث هذا يقع " السلب " ، وينشأ فراغ حيوي على المحور التزامني لعملية القراءة)) [2] .

عدم التوافق في المعايير الاجتماعية والقيم والأعراف ، نتيجة للبعد الزمني ، هو ما يسميه آيزر بـ (النفي) ، وكل من : ((البياضات وأشكال النفي تضبطُ عملية التواصل بطرقها المختلفة الخاصة)) [3] فالبياضات : ((تترك الروابط مفتوحة بين المنظورات في النص وبالتالي [*] تحث القارئ على التنسيق بين هذه المنظورات وبكلماتٍ أخرى تحث القارئ على إنجاز العمليات الأساسية داخل النص . أما مختلف نماذج النفي تستحضر العناصر المألوفة أو المحدَّدة لكي تعمل فقط على إلغائها . ومع ذلك فإن ما يُلغى يبقى

---

[1] فعل القراءة : 98 .

[2] نظرية التلقي ، روبرت هولب : 222 .

[3] فعل القراءة : 101 .

[*] الأصح : ومِن ثمَّ .

ظاهراً . وبالتالي فإنه يُحدث تعديلات في موقف القارئ تجاه ما هو مألوف أو محدَّد . وبمعنى آخر فالقارئ موجه ليتبنى موقفاً متعلقاً بالنص)) [1] .

ولكي يستوعب المتلقي طاقة الفعل الكلامي الصادرة عن المتكلم ، فإن عليه ان يقوم بعملية تماثل بين الطرفين : المتلقي ولغة النص الأدبي إذ إنَّ : ((لغة الأدب تُماثِل الفعل الكلامي في إسلوب عمله ، ولكن لها وظيفة مختلفة ؛ فنجاح النشاط اللغوي يعتمد على كشف جوانب الإبهام عن طريق المواضعات والإجراءات وضمانات الصِدْق . التي تشكل مجتمعة الإطار المرجعي الذي يمكن لفعل الكلام أن يتحول من خلاله إلى سياق الفعل)) [2] .

إنَّ أغلب قراءات القارئ الأول هي قراءة معجمية ، تعتمد على تتبع المعنى اللغوي للكلمة . أما قراءتُنا فإنها لا تقوم على إقصاء المعنى المعجمي ، إنما تنطلق منه ، بوصفه الخطوة الأولى الأساسية للقراءة الحديثة ، ثم الغوص في الخطوة التأويلية للبحث عن (معنى المعنى) بوصفها خطوة ثانية ، ثم القيام بعملية تفاعل بين القراءتين ومحاولة ملء ما يوجد في النص من مواقع اللاتحديد (الفجوات) ، وجعل (اللا تماثل) (متماثِلاً) كخطوة أخيرة في عملية القراءة الجديدة .

القراءة الأولى من الآفاق هو (الأفق الموافق) ، فالوقوف على الأطلال من الأعراف والتقاليد المتوارثة ، ومِنْ ثَمَّ فهو يُفضي إلى توافق الآفاق ، ومع ذلك ظلّ خالداً ومتجدداً بتجدد القراءات ، فليس تعدد القراءة شرطاً لاختلاف الآفاق ، وهذا سبب ، والسبب الآخر أنَّهُ لو كانت لا تُخلَّدُ إلا القصائد التي تقوم على مخالفة التقاليد لما وصل إلينا هذا النتاج الشعري العظيم الذي ضاع منه الكثير .

ويمكن تسمية هذا النوع من القراءة بـ ((التفسير بالمأثور)) [3] هذا النوع من التفسير : ((يهدفُ إلى الوصول إلى معنى النص عن طريق تجميع الأدلةِ التاريخية واللغوية التي تُساعِدُ على فَهْمِ النص فهماً موضوعياً)) [4] .

---

[1] فعل القراءة : 101–102 .

[2] نظرية التلقي : 207 .

[3] إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، نصر حامد أبو زيد : 15 .

[4] م . ن : الصفحة نفسها .

والقِراءة الثانية هي قراءة تأويلية تنبثق من القِراءة الشارحة باعتبارها حجر الأساس ، كما تعتمد على القِراءة التأويلية (الهرمنيوطيقية) في الوقوف على بعض الجوانب البلاغية والتركيبية ، وكيفية توظيف الضمائر ، ذلك أن القراءات الشارحة أهملت هذه الجوانب إلاَّ فيما ندر ، مع إشارات إلى بعض الجوانب البلاغية ، ومن ثّمَّ تتفاعل القراءتان الدلالية والتأويلية للوصول إلى قراءة نموذجية .

ومن الممكن تسمية هذه القراءة بـ ((التفسير بالرأي أو التأويل)) [1] .

وهو التأويل الذي : ((نُظِرَ إليه على أساس أنَّهُ تفسير " غير موضوعي " ، لأنَّ المُفسِرْ لا يبدأ من الحقائق التاريخية والمعطيات اللغوية ، بل يبدأ بموقفه الراهن)) [2] .

تُعَد معلقة (زهير) المتوفى قبل سنة (610 م) حسب ما ذكر في شرح الزوزني للمعلقات السبع ، من القصائد الطويلة ، ويمكن تقسيمها إلى أغراض عند الدراسة وهي (الطلل ، النسيب ، الظعن ، مدح السيدين الحارث بن عوف وهَرِم بن سنان ، وأخيراً الحكمة) ، أوّل لوحة هي اللوحة الطللية ، ولكون اللوحة الطللية لا تتوافق وافق توقعنا ننتقل إلى اللوحة الثانية وهي (لوحة الظعن) ، نتتبع اللوحة من خلال قراءة نقادنا القدامى ونقادنا المحدثين ، ومن الأفقين قد نتمكن من الوصول إلى قراءة جديدة . قِراءة القُدامى للوحة الظعن التي تبتدأ عند زهير بقولهِ :

تَبَصَّرْ خَلِيلِيْ هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائنٍ تَحَمَّلْنَ بالعَلْياءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ [*]

جَعَلْنَ القَنَانَ عَنْ يَمينٍ وَحَزْنَـهُ وَمَنْ بالقَنَان مِنْ مُحِل ومُحْرِمِ

عَلَوْنَ بأنْمَاطٍ عِتاقٍ وَكِلَّـةٍ وَرَادٍ حَوَاشِيها مَشاكِهَةِ الدَّمِ

ظَهَرْنَ مِنَ السُّوبَانِ[*] ثُمَّ جَزَعْنَهُ على كُلِّ قَيْنِيٍّ قَشِبٍ وَمُفْأَمِ

---

[1] إشكاليات القراءة وآليات التأويل : 15 .

[2] م . ن : الصفحة نفسها .

[*] جُرْثُم : بالضم ثم السكون ، والثاء مضمومة : ماء لبني أسد بين القنا وتَرْمَسُ . ينظر : معجم البلدان : 119/2 .

[*] السُّوبان : أسمُ وادٍ في ديار العرب . وقيلَ : أسم جبل ، وقيل : أرض بها كانت حرب بين بني عبسٍ وبني حنظلة . ينظر : معجم البلدان : 277/3 .

كَأَنَّ فُتاتَ العِهْنِ في كُلِّ مَنْزِلٍ نَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الفَنَا لَم يُحَطَّمِ
بَكَرْنَ بُكوراً وٱستَحَرْنَ بسُحْرَةٍ فهُنَّ لوادي الرَّسِّ كاليدِ للفمِ
فلما وَرَدْنَ الماءَ زُرْقاً جَمِامَهُ وضَعْنَ عِصِيَّ الحاضِرِ المُتَخَيِّمِ
وَفيهِنَّ مَلْهَى لِلْصَّديقِ وَمَنْظَرٌ أَنِيقٌ لَعَيْنِ النَّاظِرِ المُتَوَسِّمِ [1]

قراءة القدامى :

يتم الاعتماد في معرفة قراءة الطبقة الأولى من الشُرّاح على تسلسل سنوات وفياتهم . ولعل قراءة ثعلب (ت291هـ) هي الأقدم في هذا المجال ، مع انه اقتصر في قراءته على شرحِ مفردة (الظعينة) في قول الشاعر :

تَبَصَّرْ خَلِيلي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائنٍ تَحَمَّلْنَ بالعَلْياءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ[2]

فلم يزد على أنها النساء على الإبل . الواحدة ظعينة ، والهودج على البعير ظعينة ، وان لم يكنْ فيه المرأة [3] .

في حين جاءت قراءة النحاس (ت 338 هـ) مبتعِدةً قليلاً عن قراءة ثعلب ، فقد أشار إلى مسألة الضرورة الشعرية ولم يعدَّها خرقاً للقاعدة اللغوية ؛ لكونها مما وافق أفق توقعه . فقد ذهب إلى أن الشاعر : ((صرف " ظعائن " لما أضطر لأنَّهُ ردّهُ إلى أصله ، لأنَّ أصل الأسماء أن تكون منصرفة حتى يدخل عليها ما يمنعها من الصرف)) [4] ، وينقل عن سيبويه والأخفش : ((وليس شيء يُضطَرُّون إليه إلا وهم يحاولون به وجها ، يعني يردُّونه إلى أصلِهِ ، وقال الأَخفش سعيد ابن مسعدَةَ : ليس شيء يُضطَرُّون إليه إلا وهمَ يرْجعون فيه إلى لغة بعضِهمِ)) [5] .

وممن أشار إلى مسألة الضرورة الشعرية ابن الأنباريّ (389هـ) ، فبعد أن تحدث عن المقصود بالظعينة ، طرح مصطلح (الضرورة الشعرية) ، نظر إليها على أنّها : حاجة

---

[1] شرح الأشعار الستة الجاهلية ، للوزير البطليوسي ، ج 2، القسم الاول : 15 – 19 .
[2] م . ن : 15.
[3] ينظر : شرح شعر زهير بن أبي سلمى ، أبي العباس ثعلب : 19 .
[4] شرح القصائد التسع المشهورات ، للنحاس : القسم الأول : 308 .
[5] م. ن : الصفحة نفسها .

الشعر لشيء يجعله تاماً دونَ أن يعدُّها انزياحاً أو خروجاً عن القاعدة ، شأنَّهَ شأن ابن النَّحاس ، ولعله أخذهُ منه . يقول : ((وأجرى الظعائن ، لضرورة الشِّعرَ . قال الفرَّاءَ والكسائيُّ : الشّعراء تُجري في أشعارها كلَّ مالا يُجرى إلاّ أفْعلَ منك ، فإنّهمُ لا يُجرونه في وجهٍ من الوجوه ، لأنَّ مِنْ تقوم مقام الإضافة فلا يُجمع بين إضافةٍ وتنوين))[1] :

ولعله قال بهذه الضرورة لأنَّها وافقتُ أفق انتظارِهِ ، معتمداً في ذلك على ما وافق اللغة وعلماءها .

في حين إعتاد الزَّوزني (ت 486هـ) في قراءته ، أن يوضح كل مفردة من مفردات البيت ، ثم يقدِّم معنىً كاملاً له يقوم على الربط بين معاني المفردات .

يُقدِّم في البيت الأول بعد تفسيره لفظة (الظعائن) و إنّها جمعٌ ؛ لأنَّها تُظعنُ مع زوجها ، وهي الارتحال ، معنىً كاملاً ، يقول : ((فقلتُ لخليليْ : أنظرْ يا خليليْ هَلْ بالأرض العالية من فوق هذا الماء نساء في هودج على إبلٍ ؟ يريد أنّ الوَجْد برِح به والصبابةُ ألحت عليه حتى ظن المحال لفرط ولهه ، لأنَّ كونهنَّ بحيث يُراهُنَّ خليله بعد مُضي عشرين سنةٍ مُحال)) [2] .

كذلك جاءت قراءة البطليوسي (ت 494 هـ) موافقة لقراءة ثعلب والزَّوزني فقد تتبع معاني المفردات ، تتبعاً معجمياً ، ثم قدَّم معنىً إجمالياً للبيت بقوله : ((تأمل يا خليليْ ، هل ترى الظعائنَ اللَّواتي إرتحَلْنَّ عن العَلياءِ ؟)) [3] .

كما أورد رأيُ الاصمعي في (مِنْ) في قوله ((مِنْ ظعائنٍ)) وهي زائدة للتوكيد ، وخالفه سيبويه الذي يرى أنّها ليست بزائدة ، على ما بها ، وهي جاءت للتبعيض والتقدير : هل ترى ظعائناً من جملة ظعائن ؟ كأنَّها الظعائن التي عُنيَّ زُهيرٌ بِهنَّ [4] .

وهو الرأي نفسه الذي نقله (النحاس) بذكر إسم الاصمعي ، ورأي سيبويه دون ذكر اسمه . لعل البطليوسي نقل هذا الرأيُّ عن النَّحاس [5] .

---

[1] شرح القصائد السبع الطِّوال الجاهليّات ، لابن الانباريّ : 223 .

[2] شرح المعلقات السبع ، الزَّوزني : 138 .

[3] شرح الأشعار الستة الجاهلية ، البطليوسي : 15 .

[4] ينظر : م . ن : الصفحة نفسها .

[5] ينظر : النحاس : 308/1 .

ومثلُ القراءات السابقة كانت قراءة التبريزي (ت 502 هـ) الذي ألحَّ في تفسير مفردة (الظعينة) ، مع انه لا يزيد عن قراءة مَنْ سبقه في تفسير المفردة [1] .

جميع القِراءات عند شُرَّاح الطبقة الاولى تدور في فلكٍ واحدٍ ، وإذا كانت هناك بعضُ الاضافات ، فلا تتجاوز المعنى السطحي ، وما جاء من بعض الاختلافات القليلة التي لا تتجاوز الجدل والنقاش حول لفظةٍ أو أكثر ، فالقِراءة الاولى تفتقر إلى أرضية منهجية ، مما جعل أغلب القراءات ، بل كُلها ، منقولاً بعضها عند بعضٍ ، دون محاولة من الناقد ، أن يُثري قراءته بمنهج جديد يقوم على أرضية صُلبة ، لذلك قُصِّر استعراضُنا لقراءة النص عند القُدامى ببيتٍ واحدٍ أو أكثر كون القِراءة جارية على أسلوبٍ واحدٍ ، هو الشرح المُعجمي ، ثم إعطاء المعنى الاجمالي في بعض الاحيان .

ولكي لا أبتعد عن قراءة القُدامى للأبيات الموافقة للأفق ، وفي إطار الأبيات المذكورة آنفاً ، نورد جملة القِراءات التي جاءت في بيته الموافق للأفق ، والذي يقول فيه :

فَلَّما وَرَدْنَّ الماءَ زُرْقاً جِمامُهُ و ضَعْنَ عِصِيَّ الحَاضِرِ المُتَخَيِّمِ .. [2]

نبدأ أولاً بقراءة (ثعلب) ، الذي يحاولُ أن يُقدّم قراءة عن المعنى الكلي للبيت ، مورداً رأي الأصمعي في قول الشاعر (زُرْقاً) ، وبعضُ الأبيات الموضحة للمعنى الجزئي للبيت ، ذاكراً حُكم كُثيِر عَزَّة عن أيِّ بيتٍ أشعر ، مستشهداً ببيت زُهير الآنف الذِّكر [3] .

ولم يقدم (النحاس) ، سوى بعض الأوجه الاعرابية للبيت [4] .

ويدور (ابن الانباريُّ) في الدائرة نفسِها ، فيقول في معنى قول الشاعر (وضَعْنَ عصيَّ الحاضر المُتَخيِّمِ) : ((معناهُ أقَمْنَ ؛ كما يطرح الذي لا يُريد السَّفر عَصاهُ ويقيم . ويقال للَّرجُل إذا أقام : ألقى عصا التَّسيار . " المُتخيِّم " يريد الَّذي يتَّخِذ خيمةً)) [5] .

---

[1] يُنظر : شرح السَّبع الطِوّال ، الخطيب التّبريزي : 189–190 .

[2] البطليوسي : 18 .

[3] ينظر : ثعلب : 22–23 .

[4] ينظر : النحاس : 314/1 .

[5] ابن الانباري : 227 .

جاءت قراءة الزَّوزني أوسع من قِراءة من سَبقه ، من خلال إلماحته لبعض الجوانب البلاغية . يقول : ((وضع العِصيَّ : كناية عن الاقامة ، لأنَّ المسافرين إذا أقاموا وضعوا عصيهم ، والتَخيُّم : ابتناء الخيمة)) [1] .

ثُمَ يُعطى معنىً عاماً للبيت كعادتِهِ في كل قراءة ، وقراءته قائمة على مبدأ التفصيل من الجزء إلى الكل ، فالجزء يؤدي إلى فهم الكل ، عكس ما قامت عليه نظرية (الجشطالت) حيث فهم الكل فيها يؤدي إلى فهم الاجزاء [2] .

أما البطليوسي فقد كان مكتفياً بتقديم قراءة الاصمعي التي يقول فيها : ((لَمْ يَرْدهُ أحدٌ قَبلَهُنَّ فيتحرَّكُ ، فهو صافٍ . والحاضِرُ : النَّازِلُ على الماء . والمُتَخَيِّم . المقِيم . والأصل في هذا مِن الخَيمة)) [3] .

ثم يورد جملة القواعد النحوية القائلة برفع (زُرْقٌ) ، ومَنْ نَصَبَ رَفَعَ ((جِمامُهُ)) [4] .

وقد جاءت قراءة الخطيب التبريزي مختزلة لقراءة مَنْ سبقهُ [5] .

أما لوحة الحكمة فتقع في أفق التوقع المتوقع ؛ لأنَّها من قبيل الحكمة المتداولة التي تنسجم مع تصورات العصر الجاهلي وعاداته ، إلاَّ في البيت الذي يدلُّ على إيمانٍ بالآخرة .

ويُخيلُّ إليَّ أنّ سامع البيت آنذاك سيفاجأ من هذا التصور الآخرويّ لاعتيادِهِ على التَّصور الدنيوي للوجود . يقول :

فلا تَكتُمُنَّ اللهَ ما في نُفُوسِكُم لِيَخْفَى ، ومَهْما يُكْتَم اللهُ يَعْلَم
يُؤَخَّرْ فَيُوضَعْ في كتابٍ فَيُدَّخَرْ لِيَوْمِ الحِسابِ أوْ يُعَجَّل فَيُنقَمِ [6]

---

[1] الزَّوزني : 141 .

[2] مجلة عالم الفكر ، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي ، د. محمد إقبال عروي ، ع 3 م 37 ، يناير . مارس : 2009 : 64 .

[3] البطليوسي : 18 .

[4] ينظر : م . ن : الصفحة نفسها .

[5] يُنظر : التبريزي : 194 .

[6] البطليوسي : 23–24 .

ومن هنا ننتقل إلى قول زهير في لاميتهِ :

إذا فَزِعُوا طَارُوا إلى مُستَغِيثِهم طِوالَ الرِّماحِ، لا ضعافٌ ولا عُزْلُ
بَخيـلٌ عَلَيها جِنَّـة عَبقريَّة جَديرُونَ يوماً أن يَنَالُوا وَيَسْتَعلُوا
فَإنْ يُقْتَلُوا فيُشتَفَى بدِمائِهم وكانوا قديماً مِنْ مَنَاياهُم القَتْلُ
عليها أُسُودٌ ضَارياتٌ ، لَبُوسُهُم سَوَابِغٌ بيضٌ لا تُخرّقُها النَّبـلُ [1]

يقرأ ثعلب كُلّ بيتٍ منفصلاً عن الذي قَبلهُ ، بتتبع المفردات . دون اعطاء معنىً إجمالي للبيت ، ويمكنُ أن تُقدّم قراءته من خلال تجميع المفردات المعجمية ، التي شرحها : إنهم من حَمَلةِ السِّلاح ؛ لأنّهُمْ مِمن يُغيثُ من إستغاث بهم ، وأنهم في مكرهم ودهائِهم كجن عبقر ولشرفِهمْ فإن من قتلهم رضي بمن قتله منهم ، واستشفى بقتله . ولكن هذه عادتهم ، فهم لم يموتوا على فُرُشهِم . فهم فرسان تعودوا على الحرب ولبس الدِّرع التي تخرقها النَّيْلُ [2] .

ولا تختلف قراءة البطليوسي عن قراءة ثعلب ؛ يقول في قراءته للبيت الاول : ((من إستغاث بِهِم ، أسرعوا إلى إغاثتِهِ ولم يَتَلبَّثُوا ، ونصب طِوالَ الرِّمَاح : على المَدْح . وطُولُ الرّمْحَ دَليلٌ على قُوَّةِ حَامِلِهِ)) [3] .

ويقول في قراءتِهِ للبيت الثاني : ((مَنْ فَزِعَ منهم إلى إغاثةِ مُسْتَغيثٍ فإنَّما يُغيثُهُ بخيلٍ سِراع عليها شَجَعَة مِنَ الرِّجال ، هُم في نَفَاذِهم وجُرأتِهم ، كجنّ عَبْقر في النفاذِ والجُرْأة)) [4] .

في حين نَقَلَ البيت الثالث بقراءة أبو عثمان [*] الذي يقول : ((كانت العرب تقولُ : إن دَمَ الشَّريفِ يَشْفي من دَاءِ الكَلَبْ)) [5] .

---

[1] البطليوسي : 44–45 .
[2] ينظر: ثعلب : 87–88 .
[3] البطليوسي : 44 .
[4] م . ن : الصفحة نفسها .
[*] أبو عثمان الجاحظ ، عمرو بن محمد بن محبوب الكناني ، المعتزلي ، المتوفي سنة 255 هـ ، ترجمته وأخباره في مدينة السلام : 14/124–125 .
[5] البطليوسي : 44–45 .

وقيل معنى يُشفى بدمائِهِم : ((إنَّهُمْ أشرافٌ إذا قُتِلوا رضيَّ بِهِمْ عن ثَأْرِه من قَتَلَهُم ، وإشتفى بذلك)) [1] .

في حين لم يُقدِّم أية قراءة للبيت الأخير سوى توضيحٍ للمفردات المعجمية .

ومِنَ الأبيات الموافقة لأفق التوقع قوله :

أخِي ثِقةٍ لا تُتْلِفُ الخَمْرُ مَالَهُ ولكنَّهُ قَدْ يُتلِفُ المالَ نائِلُهْ

تراهُ إذا ما جِئْتَهُ مُتَهلـِلاً كأنّكَ تُعطيه الذي أنت سائِلهْ [2]

لم يُورد ثعلب معنىً عاماً لهذين البيتين ، سِوى توضيح مدلول مفردة متهللاً ، التي جاءت بمعنى مستبشِراً [3] .

أما قُدامه بن جعفر (ت 337 هـ) فقد ذكر فضائل الناس من حيث هُمْ ناس ، لا مِن طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان ، وهي أربع فضائل ، العقل ، الشجاعة ، العدل ، العفَّة ، كان القاصد لمدحِ الرِّجال بهذه الأربع الخصال مُصيباً أو المادح بغيرها مُخطئاً في مدحِهِ [4] .

ثم يضرِبُ قدامه بِن جعفر مثلاً لما ذكره قول زُهير :

أخي ثِقةٍ لا تُهلِكَ الخَمْرُ مَالَهُ ولكنَّهُ قَدْ يُهلِك المالَ نائِلُهْ

وصف الممدوح في البيت بالعفَّةِ لقلة إمعانِهِ في اللَّذات ، وأنَّهُ لا ينفذُ مالَهُ فيها ، وبالسخاء لإهلاكهِ مالَهُ في النوال ، وإنحرافه عن اللَّذات ، وذلك هو العدل ، ثم قال :

تـراهُ إذا ما جِئْتَهُ مُتهلِّلاً كَأنَّكَ تُعطيه الَّذي أنت سائِلهْ [5]

زاد في وصف السَّخاء فيه بأن جعله يهشّ له ، ولا يَلحُقهُ ضعفٌ ، ولا تكرُّه لفعله ، ثم قال :

وَمَنْ مِثْلُ حِصْنٍ في الحُرُوبِ ومِثْلُهُ لإنْكَارِ ضَيْمٍ أو لأمْرٍ يُجادِلُهْ [6]

---

[1] البطليوسي : 45 .

[2] م . ن : 72 .

[3] يُنظر : ثعلب : 113 .

[4] ينظر : نقد الشعر : 65–66 .

[5] البطليوسي : 72 .

[6] م . ن : 74 .

أتى بهذا البيت بالوصف من جهة الشجاعة والعقل فقد استوعب زُهير في هذه الأبيات المدح بـالأربع الخصـال ، وهـي فضـائل الانسـان ، فكثيـر مـن النـاس لا يعلـمُ وجـه دخولِـهِ فيها ، حيث قال : أخي ثِقَة ، صفةً له بالوفاء ، والوفاء داخل في الفضائِلُ الاربع [1] .

مما يلفت النظر ان قراءة (قدامه بن جعفر) متطورة عن قراءة غيره ، قد يكون البعد الزمني طوَّر قراءته ، أو أنَّ البعد الزمني هو الذي جعل قراءته مختلفة عن قراءة غيره ، لأنَّها أقرب ما تكون إلى القراءة الحديثة التي يُكتَشف من خلالها وجود القارئ وحضوره في النص وتُسمى عند أصحاب النظرية بـ (وجهة النظر الطَّوافة أو الجوالة) التي : ((تتيح للقارئ ان يُسافر عبر النص ... كاشفاً بذلك كثرة المنظورات التي يترابط بعضُها مع بعضٍ ، والتي تُعدل كلما حدث انتقال من واحدٍ منها إلى الآخر)) [2] . فتكون : ((غاية وجهة النظر الجَّوالة للقارئ هي بلوغ التأويل المُتسَّق أي الجشطالت)) [3] الذي سبق تعريفها .

فهو في قراءته يقوم على مبدأ الربط بين أجزاء العمل الأدبي ، والتناسق بينهما ؛ فكل بيت لا يُفهم إلا من خلال ربطه بما يليه .

وذهب البطليوسي إلى ان الشاعر وصف ممدوحه بالعدل ، والاقتصاد ؛ لأنَّهُ لا يُنفق مالَهُ في الشهوات والشرب ، وإنما ينفقهُ ليكسب به فخراً وشكراً .

قال أبو بكرٍ [*] نقلاً عن خلف الاحمر : ((هذه الأبيات من قوله: " وأبيضَ فياضٍ " ... إلى هذا البيت ، من أخلق ما قيل في المدح ، وأكثرهُ خَلْقاً)) [4] .

نكتفي بقراءة القدماء أو شراح الطبقة الاولى لشعر زهير ، ويستطيع الباحث ان يخرج بنتيجة بسيطة لهذه القراءات ، أو التفسيرات ، وهي التزام الشُّرَّاح بالمعنى المحدود بالمفردات ، دون محاولة لانتاج معنى خارج الاطار الموجود ، فهو يقيد نفسه بالمعنى الظاهر (أصل

---

[1] ينظر : نقد الشعر : 67 .

[2] نظرية التلقي ، روبرت هولَب : 215 .

[3] فعل القراء ، (المقدمة) : 5 .

[*] هو الوزير أبي بكر عاصم بن أيوب البطليوسي .

[4] البطليوسي : 72 .

النص) دون محاولة منه لكشف مقصدية المؤلف ، أو النص ، أو تشييد للنص المنبثق من مقصدية المؤلف ، أو إنتاج معنىً منبثق من القرائن التي في النص .

قراءة المحدثين :

رُبما كانت قراءة المحدثين أوسع بكثير من قراءة نقادِنا القُدامى ، إلاّ أنَّنا لا يُمكن أن نُنكِر أنَّ قراءَتهم هي الإنطلاقة الأولى لقراءة من جاء بعدهم .

ففي عصرنا الحالي (القرن العشرين وما بعده) نجد أنَّ طه حسين ذهب إلى الكشف عن الإنفعال الذي يكمن خلف لوحةِ الظعنِ بقولِهِ : ((كلها صورٌ حسانٌ مادية ، علا بعضها بعضاً تمرُّ بك في أناةٍ وهدوء فتملأ منها عينيك ، وتفهم ما أراد الشاعر من عرضها عليك ، بل تحسَّ ما أراد الشاعر أن يثير في نفسِكَ بهذا العرض ، وهو هذا إلألّم الذي تجدَّهُ عندما يرتحِلُ عنَّك من تَحب ، والذي يشتد في نفسك ويسيطر عليها حتى تتبع المرتحل في سفرهِ ، وفي المنازل المختلفة التي ينزل فيها تتْبعَهُ نفسُكَ وأنت مقيم)) [1] .

يمكن تسجيل ملاحظتين على قراءة د. طه حسين (للوحة الظعن) ، الأولى أنّ تلقيه جاء منصباً على تلقي اللوحة كاملاً دون تجزئة ، مبتعداً عن المعاني المعجمية ، مُعطياً في الوقت نفسه ، معنىً عاماً للوحة . والمعنى الذي نقَلهُ هو معنىً نفسي ، والحُكم الذي أصدره هو حكمٌ عام ، ومن خلال عرضه للمعنى العام تطرق إلى بعض الصور الجزئية للأبيات التي تضمنتها اللوحة ، فالكل أفضى به إلى فهم أجزاء القصيدة .

والملاحظة الثانية : في تلقيه للوحة الظعن ، كَشْفٌ عن صور هي في مجملها صور مادية ، بمعنى أنَّ الشاعر لم يأتِ بشيء غامض غير مألوف مما يلفت انتباه القارىء ويشدّه ، هذا الكشف والوضوح يُمكِنُكَ من كشف مقصدية المؤلف التي لا تحتاج إلى عناء لمعرفتها، فصياغة النص تكشف ذلك .

ينزع في تلقيه للوحة الظعن ، إلى غاية أقرب ما تكون إلى الإحساس الجمالي ؛ فهو يصور اللوحة وكأنّها شريطٌ سينمائي يعرضه على متلقٍ يهدف إلى التأثير فيه ، وجعلَهُ يعيش حياة الصحراء ، والألم الذي عاشه الشاعر الجاهلي ليس غير .

---

[1] في الأدب الجاهلي : 286–287 .

ربما جاءت ردةُ فعله لهذه اللوحة لأنَّها وافقت أفقه المنتظر .

في حين جاءت قراءة الدكتور (شوقي ضيف) لتوظيف الشاعر للأفعال بطريقةٍ يكشف فيها عن مذهبه في صناعة الشعر وصقله . فقد جاء عرضَهُ للحوادث وكأنها منظومة إستقامت له مع الفعل الماضي ؛ لأنَّه يعرف لغة حِرفتِهِ معرفةً جيدة ، كما يستعمل المضارع في تصويره ، وإن استعمل الماضي جاء به دالاً على الحركة . ثم يفصل صورة الظعائن وكيفية إنتقالها من مكانٍ إلى مكان ، وصورة الظعائن بالأنماط العتاق [1] .

ثم يوضح كيف أعطانا الشاعر أمكنة الصورة : جُرْثُم ، السُّوبان ، وادي الرَّس ثم القنان . ثم يصف مواضع هذه الأماكن . فالقنان عن يمينٍ ، والقِيني ، والقشيب ، والمفأم ، وفُتاةِ العهن في كل منزل ، ولا يكتفي بذلك إذْ راح يحدِّد ألوانها . وبذلك تأخذ الصورة شكلها وألوانها . كما أعطانا زمانها ، وبذلك تكون الصورة قد وعت (اللون) و(المكونات) و(الزمان) .

ثمَّ ينتهي إلى التأكيد بأن زهيراً كان يُجهد نفسه في عمله حتى يستغرق عمل القصيدة حولاً كاملاً . ولم يكن زُهير يطلب أفقاً وسطاً ، بل كان يُريدُ أن يحلِّق في الأفق الأعلى [2] .

والتلقي الثالث هو تلقي (يوسف اليوسف) الذي ربط لوحة الظَّعن بالقهر والكبت الجنسي الإنساني ، ويوصف الكبت بأنَّه النواة الأساسية التي تقوم عليها دراسة النفس الإنسانية ، دراسة نفسية واستكشاف بواطنها .

كما ربطها – أعني اللوحة – من جانب آخر بالنزعة الحضارية ذات المنحى الإجتماعي والأنثربولوجي ، لكون الترحل يُفضي إلى الكلأ وهذا يعني أنَّه يؤدِّي إلى إنهدام حضاري ، والسعي بعد إيجاد المكان المناسب للعيش إلى بناء كيان حضاري جديد ، يقول في وصفه للوحة الظعن: ((تَحمِل في هذا الموقف الظعني إيحاءات جنسية ، من جهة ، ونَزعة حضارية من جهةٍ أخرى . فعبْر التأنُق اللغوي تتأنث الأشياء والألفاظ الدالة عليها .

---

[1] ينظر : الفن ومذاهبه ، د. شوقي ضيف : 29–30 .

[2] ينظر : م . ن : 30 .

واللغة ، كحامل لهذه الجمالية التي تُضفي على سيدات الظعن ، إنما تترك لدينا إنطباعاً مفادَهُ أنَّ مثل هؤلاء النسوة جديرات بأن يتحسَّر عليهُنَّ المرء)) [1] .

فلم تكن الظعينة نَهْجَ تَقْنيةٍ فنية نهجها الشعراء ، لاحقاً عن سابقٍ ، كما هو معروف في الدراسات المتقدمة لهذه الدراسة ، كما أنها لم تكن نهجاً ينهجه الشاعر الجاهلي ليعبر ((عن الإحتباس الجنسي والحظر الذي يمارسه المجتمع على اللبيدو ... أن في وقوع الظعينة اثر الطللية علاقة وثيقة تؤصر الارتباط بين اللحظتين . فالهدم الذي أصاب الحضارة لا بُدَّ وأن يُفضي إلى تشرد جماعي ، وهذا التشرد هو ما يؤرق الشاعر الجاهلي ويدفعه إلى نزعة نحو معطى متحضر ومستقر)) [2] .

أرى أنَّ ما ذهب إليه يوسف اليوسف في قراءته النفسية ، يدلُ على أنَّ الدافع الإبداعي يعود إلى قُدرة خارجة عن سيطرة المبدع ، وتتجلى عادةً في منطقة اللا وعي أكثر من تجليها في منطقة الوعي ، فالألم الذي يعيشه الشاعر يكبت في منطقة اللاشعور ، وعند وصول هذا الألم إلى درجة عالية من الإنحصار والضغط النفسي يؤدي إلى تفجُّر طاقات تعبيرية مغلفةٍ بلغة منزاحة عن إستعمالها اليومي نلمسُ فيها نبرة تمرد وعدم الرِّضا ، ويكون المصدر الرئيسي للفعل الإبداعي الأحلام والرغبات المكبوتة ، والذِّكريات الماضية بكل ما فيها من ملاعب الصِّبا والحبيبة والأهل . كل هذه الذكريات تستقر في اللا وعي دون أن يستطيع الإنسان (المبدع) الوصول إليها ، فتكبت في خياله الذي أوهمه بما يشبع رغبته ، ومن ثَمَّ إخراج هذه الرَّغبات على شكل دفقات صورية سرعان ما يحبطها الواقع الذي تصطدم به .

ويمكن القول أنَّ زُهيراً تمكن من رسم هذه الصورة بالاعتماد على لغته التي ترقى إلى مستوى حضاري ، وهي لغة تتقدم على لغةِ أقرانه من الشعراء الجاهليين ، بحسب قول يوسف اليوسف . وتعلو على إستخداماتهم اللغوية .

وقد سبق أن أشرنا إلى إستخدامه اللغوي في التمهيد ، لكونه جاء في فترةٍ متأخرة زمنياً عن أستاذه ، وهو سببٌ يُضاف إلى تحكيكه الذي مكَّنهُ من جعل لغته ترقى إلى مستوى ناضج بدلالته على تقدُّم حضاري وفكري (رأيه في الحرب والسلام) .

---

[1] مقالات في الشعر الجاهلي ، يوسف اليوسف : 159–160 .

[2] م . ن : 157–158.

ومن القراءات التي تلقَّى فيها أصحابها (رحلة الظعن) من جانبٍ نفسي قراءة (وهب أحمد رومية) الذي لا يبتعد كثيراً في تلقيه عن تلقي (يوسف اليوسف) . يقول عن الرحلة : ((... ثم يخرج زُهيرٌ إلى حديث الظعائن ، فيزدادُ الأمرُ إنكشافاً ووضوحاً ، ويوقد الغيرة في النفوس بهذا الحديث المدهش العامر بالأسرار والرؤى والمخاوف والأحلام :

تبصَّر خليليْ هلْ ترى مِنْ ظعائنٍ تَحَمَّلنَ بالعلياءِ من فوقِ جُرثُمِ

....

فلمَّا وَرَدْنَ الماءَ زُرقاً جِمامُـهُ وَضَعْنَ عِصِيَّ الحاضِرِ المُتَخيِّمِ

قد يكون هذا الحديث تقليداً شعرياً – كما يقول كثير من الدارسين – بل هو كذلك حقاً ، ولكن المسألة لم تَزلْ معلقة ، فقد زادها أولئك الدَّارسون تعقيداً حين رأوها ترتبط بالجماعة ، لأنَّ التقاليد لا يمكن أن تستمر إلاّ في رحاب الجماعة ، واقتربوا بها من الحل خطوةً أخرى في الوقت نفسه . ولا بأس علينا في أن نظن أن الأعمال أو التقاليد الجماعية ترتبط بضربٍ من الرؤى الجماعية ، وتعبر عن حلمٍ (قد يكون غامضاً) مُشتركٍ , بين أفراد الجماعة نفسها وعلينا أن نتذكَّر أنَّ أحلامنا هي هذا المزيج المعقد العجيب من الوعي واللا وعي معاً ، من الحاجة والخوف والأمن ، والألم والسعادة و ... أو النقل من الماضي بما فيه ، ومن الحاضر بكلِ همومه ومسرَّاته ، ومن المستقبل بكل مخاوفه وأمانيه)) [1] .

ويذكر أنَّ : ((أول ما يلفت النظر في ظعائن زُهير هو صوت الشاعر المتفرد الذي يقوم بدور السارد ، ويعلِّق على الأحداث أمام جمهوره الصامت المتلقي ، وهذا يعني أن هذا المقطع رسالة موجهة من الشاعر إلى الآخرين)) [2] .

يستشف من هذا أنَّ لوحة الطلل فيها نوعٌ من الغموض ، الَّذي ينكشف في لوحة الظعن ، وهو جذب النفوس المتلقية ومن خلال السرد الوصفي للوحة الظعن إلى الرغبة في العيش معه بكل ما في حياة الصحراء من مخاوف وأحلام وأسرار . وكأنَّهُ يُريد أن يقول إنَّ غاية الشاعر في لوحة الظعن هي لفت إنتباه المتلقي وإثارة دهشتَهُ ، ثم سحبه للعيش شيئاً فشيئاً إلى حياة الجماعة التي تعيش الحياة بِشِقَّيها معاً : الوعي بالواقع كما يراه ويقدره بما هو عليه ، واللا وعي بما يبثّه من أحلامٍ وخيالٍ يوهمه بإشباع رغبته .

---

[1] شعرنا القديم والنقد الجديد ، د. وهب أحمد رومية : 152 .

[2] م . ن : الصفحة نفسها .

هذا التفسير ينسجم مع ما يراه ابن قتيبة (الشعر والشعراء) حين تحدث في بناء القصيدة عن أنَّ الأغراض وتتابُعَها وتعلُّق بعضها ببعض هو ما تستجيب له النفوس ، وتهوى إليه القلوب : ((ليُميلَ نحوه القلوب ويصرفَ إليه الوجود ويستدعي إصغاء الأسماع إليه لأنَّ التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب)) [1] . وهذا يدل على أنه يؤكد على مراعاة الحالة النفسية لجمهور السامعين .

ولا يكتفي (وهب رومية) بالإشارة إلى الجانب النفسي في لوحة الظعن بل راح يتحدث عن الانتقال من النسق العام (الظعائن) إلى النسق الخاص (جبل القنان) وهذا الإنحراف جاء مقصوداً ، أراد به لفت إنتباه المتلقي ، وهذا دليلٌ يمكن أن نردَّ به على الذين يقولون إنَّهُ ليس هناك شعراء محككون ، فالتحكيك هو الذي دفع بالشاعر إلى القصدية التي تثير إنتباه السامع ؛ يقول : ((الإنحراف عن النسق العام إلى نسقٍ خاص في قوله " وكمْ بالقَنان من محلٍ ومحرم " ، فقد كان الشاعر يتحدث عن الظعائن ، ثُمَّ انحرف إلى الحديث عن أمر لا علاقة له في الظاهر بهذه الظعائن عن جبل القنان . ولم يلبث أن عادَ بعدئذٍ إلى حديث الظعائن – النسق العام – من جديد فهل لهذا الإنحراف من دلالة سوى لفت النظر ؟ يقول الإخباريّون إنَّ بعض الذين خرجوا على الصلح بين عبسٍ وذبيانٍ اعتصموا بجبلِ القنان . وإذن لم يكن تنكب هذه الظعائن جبل القنان مصادفةً . بل كان قصداً ، ولم يعد " جبل القنان " مكاناً جغرافياً فحسب ، بل ولج مكاناً وظيفياً جديداً ، فأصبح رمزاً لأشباح الحرب التي تُهدِّد السِّلم ، وأصبحت بناءً على ذلك رحلة الظعائن رمزاً لحياة السِّلم الذي ينبغي أن تكون بمنأى عن كل تهديدٍ)) [2] .

هذا التفسير متأتٍ من لا وعي الشاعر الذي إنتقل إلى وعي الناقد . أي أنَّ اللا وعي المفترض في القصيدة يتحول إلى وعي لدى الناقد ، والقصدية هنا في التفسير وليس في النص الظاهر ، بمعنى أن الكيفية التي أوَّل فيها النص هي التي كشفت عن مقصدية المؤلف .

أما الدكتور بهجت عبد الغفور الحديثي ، فقد إبتعد كثيراً عن التحليل النفسي ، ونظر إلى لوحة الظعن على أنَّها فاتحة أمل في معلقة زهير ، طوت صفحة الحرب ، وراحت

---

[1] الشعر والشعراء : 20 .

[2] شعرنا القديم والنقد الجديد : 154 .

تتأمل ولادة حياة جديدة ، معتمداً في تفسيره على بعض الألفاظ التي تزخر بها اللوحة ، التي تدلُّ على بداية مرحلة جديدة ، في حياةٍ تنعم بالحركة والحيوية والنشاط والطمأنينة ، حياة كانت مفقودة في أيام الحرب ، موجودة بعدها ، في أيام السِّلم .

فلم تَعُد على ما يبدو : ((تشكل معاناة الشاعر ولهذا نرى الشاعر يمنحها الأوصاف التي تعبر عن بداية حدث أفضى إلى حياة هادئة تتفيأ ظلال السلام الوارفة ، ولهذا بدا رحيلُها وكأنَّه مهرجان فرح مرصَّع بالألوان البراقة القشيبة وهي في الهودج المطرَّزة بأزهى الألوان لاسيما اللون الأحمر)) [1] .

أما الدكتور (حسين عطوان) فقد قرأ لوحة الظعن نفسها التي ورد فيها :

بَكَرْنَ بُكوراً وٱستَحرْنَ بسُحْرَةٍ فهُنَّ وَوادي الرَّسّ كاليدِ للفمِ [2]

قرأها قائلاً : ((على نحوِ ما حدَّد مواضع الرحلة حدَّدَ زمانَها . إذ وقف بالدِّيار " من بعد عشرين حجةٍ " ، ويظل ملاحظاً الزمان إذ يقول إن صاحباته " بَكَرْنَ بُكوراً وٱستَحرْنَ بسُحْرةٍ ")) [3] . نظر إليها من الجانب الزماني ، في حين أنَّ (مختار عطية) قرأها من جانب بلاغي إذْ يقول : ((جمع الشاعر بين النسوة ووادي الرَّسّ وهما المشبهان ، وجمع بين اليد والفم المشبه بهما ، فالنسوة كاليد ، ووادي الرَّسِ كالفمِ ، أي انهُنَّ دخلنَّ هذا الوادي كدخول اليد في الفم)) [4] .

تطالعنا بعد ذلك قراءة الدكتور (هلال الجهاد) الذي نظر إلى لوحة الظعن على أنَّها أساس التشكيل الجمالي ، وجعل من الظعائن فاتحة أمل مُشرقة ، وأنها أشبه بموكب إحتفالي مزين بالألوان : ((إنَّ الوعي الشعري يشكل الظعائن جمالاً مطلقاً في عالم الصحراء مصحوباً بالنور والوعي بالهدف ماراً على الأماكن التي هجرها الإنسان ليسبغ عليها من ذاته وحيويته ، فيستعيدها من الدَّهر ثُمَّ يصل أخيراً إلى الموضع الذي ينبغي

---

[1] نصوص من الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي (دراسة وتحليل) ، د. بهجت عبد الغفور الحديثي : 64 .

[2] البطليوسي : 18 .

[3] مقدِمة القصيدة الجاهلية ، د. حسين عطوان : 200 .

[4] علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع : 184 .

لـه . إن الوعي الشعري يتابع حركة الظعائن ومسيرها وينميها ويحمي ما تحمله من وجود ماهوي حين يوصلها إلى الماء)) [1] .

قد تكون الرحلة التي يصوّرها زُهير_بحسب قول الدكتور هلال الجهاد_ ، كأنها شريطٌ سينمائي ، قد لا يكون لها وجود في الواقع ، وقد تكون مرت على الشاعر في زمنٍ ماضٍ ، خطرت على ذهنه في لحظةٍ تَذّكُّر فراح يرسم صورتها كما هي في مخيلتِهِ ، وينقُلها إلى قارىءٍ حاضر لوجودهما أعني المبدع والمتلقي في زمانٍ واحدٍ ومكانٍ واحد .

قراءة الباحثة :

يمكن لنا أن نقف عند لوحة الظعن ؛ لأنَّ الباحثة هو أحد القُرّاء الذين يدلون بدلائِهِم وقد تبدو قراءته بعيدةً نوعاً ما عما سبق ذكره من قراءات .

ترى الباحثة أنَّ في لوحة الظعن بصيصاً من نور أملٍ ، قد دخل نفس الشاعر بعد لوحة الطلل ، التي عاناها من الذِّكريات المؤلمة ، وهي فقد المرأة (الحبيبة) ، وما ولَّدتهُ في نفسه من كبتٍ جنسي ، والبعد عن الديار بعد أن حلَّ بها الجدب ، والسعي إلى موطن الكلأ والمرعى ، ففي لوحة الطلل ، حيث اللا إستقرار يلحُّ على الشاعر ، ويُشكلٍ ضاغطاً على التشبث والإكثار من ذكر الأمكِنة ، بشكلٍ مُلحٍ ، يولّد لدى الشاعر شعوراً بالتملك ، ومن ثَمَّ بالإستقرار حيث لا جدبٍ ولا رحيل . وأكثر أبيات الظعن نزوعاً إلى الإستقرار قوله :

فلمَّا وَرَدْنَ الماءَ زُرقاً جِمامُـهُ وَضَعْنَ عِصِيَّ الحاضِرِ المُتَخيّمِ [2]

تبدأ لوحة الظعن من خلال تجريد الشاعر من ذاته خليلاً ، يطلُب إليه أن يمعن في التبصُّر لعلَّهُ يرى الظعائن التي تحمل المرأة المفارِقة ، ثم إنَّ طلبَ الشاعر من الخليل جاء بصورةٍ أقرب ما تكون إلى السؤال المجازي (بدلالة التعجب !) بعد أن يئِس من حصول شيء قد لا يمكن حصولَه ، فجاء سؤاله بالتبصُّر بعد يأسٍ عن رؤية الظعائن ، لعل المسؤول يجيبه عكس الواقع ، وكأنَّه عَيَّش ذاته في وهم .

---

[1] جماليات الشعر العربي (دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي) ، د. هلال الجهاد : 339 .

[2] البطليوسي : 18 .

Abstract

The period discussed in this study was very unstable historically. However, it was extremely rich with innovation and awareness of the major problems of the society. The start was with the reality of ruins as a sign of sexual and psychological deprivation and the sever need of emotional and spatial settlement. It is well-known that pre-Islamic poetry was the foundation upon which all periods of Arabic poetry were built, despite the diversions it might underwent.

This study, which is made of three chapters as well as an introduction, tried to discuss the concept of reading in a modern perspective as a method to be applied on the poets of annual poetry. The application will include understanding, interpretation, and aesthetic judgment. This will be bases on the reader-response theory in an attempt to choose the suitable text from Zuheir and Al Hutei'a to discover the role given to the reader in rebuilding the text to reach the pleasure of reading.

The study reached certain conclusions that can be summarized as follows:

- The study relied on a western method to study pre-Islamic text. It was a great need to review, reevaluate, and deeply understand the literary legacy after working on that method and eliminating any translation contradictions that lead to the overlap of terms and notions. This what was tried to be concentrated on in the introduction in a way that can give the poems of the two poets a modern view of reading their poetry.
- The concept "Horizon of waiting" introduced by Jauss can be described as the criteria used by the reader to build the history of literature through the "horizon of past" represented by the text.

كلية التربية للعلوم الإنسانية
جامعة ديالى
الكتب الاستشاري للثقافة والنشر

Reading represents the "horizon of experience" which is the "horizon of present". Between those two horizons the debate and interaction will be open. The reason is that there are some text that comply our horizon of waiting, others disappoint it, while other text let us establish a new horizon of waiting like the poetry of Zuheir and Al Hutei'a. They were so different from conventions that established a severe critical movement. According to those poets, what does not comply the horizon of waiting is rejected while the theory of reader-response defines the ultimate poetics as breaking that horizon, i.e., the horizon is the way of receiving the text when it is seen for the first time and how the change will happen in the process of receiving it when the reader's understanding will be defined as the vital element in the text after its production. The reader will discover what the text can hide and what is not said. This is what was proved in the first chapter. The choice of the poems was oriented towards poems that did not comply the horizon. This is significant to view poetry from that perspective regarding that interpretation will fill the gaps of the unsaid in pre Islamic poetry in general and what is found in the poetry of those poets in particular as the sample of this study.

- The image of the reader produced by the text is defined by literary style, the way the poet utilizes linguistic structure based on the levels of expression in control, and the style of interaction. All these factors participate in the orientation of the readers. Consequently, three types of readers can be distinguished. The first is the real reader who can change with history, agree or disagree. If he was an extension to an earlier reader, he would be in the expected horizon. The examples given are texts from Zuheir and Al

كلية التربية للعلوم الإنسانية
جامعة ديالى
المكتب الاستشاري للدراسات والترجمة

Hutai'a are, in majority, complying with the horizon. They may also form a new model if they deviate from the convention. The examples were given about the unexpected horizon which were one or two verses from the entire poem. The true reader can be distinguished by his responses and visions. He is in continuous search of the imbedded reader as a guide to the text and to discover the intentionality of the poet which is not necessarily the point.

The second and the third reader are the imbedded reader. To explain the form of the imbedded reader in the text, it is divided into two types: "subjective imbedded reader" which can be found in drafting poets who review their poems with themselves over and over as the first receiver. The second type is the "other intended reader" or "historical reader". These two readers are virtual that can be embedded in the texts.

The first type is the poet's self-image that can be found in his "ego", feelings, thoughts about the surroundings, and his affections. The second type is composed by historical knowledge and social environment. This type might be anonymous and drawn by the poet.

The reader-response method has the ability to find the semantic unity of the poem. It could prove that through interpretational possibilities that suit the linguistic vision of the poetic texts. It also eliminates the possibility of misinterpretations that violate the context of the poem. This was achieved in the interpretation that leads to polarization or semantic unity which is a structure of imbedded ties. Transfer in meaning needs to be polarized in order to be interpreted. Reaching the unity of the poem may be achieved by the link between one image and the other which was discovered to be the pleasure of the receiver in reading and possessing the text. This is what the study tried to

reach in the other chapters of the study. Throughout the study of the structures of polarization and transfer, the response to those who believe that there is no connection between the image of the pre-Islamic poem and its meaning. By reaching the semantic unity of the poem, this study has completed its hypothesis.