النص الشعري بين القراءة وإعادة الانتاج في المعارضات الشعرية – أندلسية شوقي أنموذجاً–

THE POETIC TEXT BETWEEN READING AND PRODUCTION IN OPPOSITION TO THE ANDALUSIAN POETRY SHAWQI MODEL

الدكتور: علي يوسف عثمان عاتي Dr. Ali Youcef Othman ATI

جامعة حضرموت – المكلا Univ. HADHRAMOUT –

الجمهورية اليمنية MUKALLA– YEMEN

aliyosef66@yahoo.com

Received*:** استلم: ***Accepted: قُبل للنشر:

ملخص:

يَسْعَى هَذا البحثُ قِرَاءةَ معارضة أحمد شوقي (أندلسية) في ضوء نظرية التلقي؛ التي تسعى بدورها في إشراك القارئ في العملية الابدَاعيةِ؛ فالدراسات السابقة ركزت على المؤلف والنّص، وأغفلت القارئ (المتلقي) . إنّ أحمد شوقي ليس بمنأىً عن الموروث الثقافي، والشعري، وإدراكه لسيرورة النصوص الشعرية زماناً ومكاناً. كل الموروث في الأدب العربي أسهم في إكساب شوقي ثراءً وغناءً في إنتاج وتوليد نصوص شعرية؛ تحاور النصوص السابقة، وتقابلها. وفي لحظة انفعال واستجابة للحالة العاطفية بل رغبةً منهُ في بيان قُدرته الإبدَاعيةِ، وتَحَدّيه الواضح في بناء نصٍ موازٍ لنصوص سابقة له؛ نص (غائب) وتمثلها في نص (حاضر) ؛ من خلال ثلاثة مكونات: (الاجترار، والامتصاص، والحوار) . أمّا منهج البحث في هذه الدراسة؛ فهو ووفقاً لمنهج نظرية التلقي.

الكلمات المفتاحية: النص الشعري؛ التناص؛ القراءة؛ المعارضات؛ شوقي.

Scintific editor: Univ. of ORAN1 ***corresponding author: aliyosef66@yahoo.com***

Abstract:

This research seeks to read the opposition Ahmed Shawqi (ISBN ...Andalusia) in the light of the theory of scaling which in turn seeks to engage the reader in the creative process and previous studies focused on the author and the text and overlooked the reader (recipient) . The Ahmed Shawqi is not immune to the cultural heritage of anything you say will be misquoted and awareness of the changing poetic texts of the APOSTLE. All inherited in Arab literature contributed to the professionalization of shawqi richness, singing in the production and the generation of poetic dialog of the previous texts 259,400 and in a moment of emotion in response to the emotional situation, but his desire in a creative capacity in defiance of the clear-text parallel to his previous texts. The text of the (absent) . represented in the text of the (present) through three components (stupid, and absorbency, dialog) . The methodology in this study is in accordance with the in neutral theory of scaling.

Keywords: *poetic text; harmony ; reading; argument; Shawky.*

المقدمة:

إنّ النّص الشّعري العربي خَطا مَراحلَ متقدمة في ترجمة مشاعر الإنسان؛ متجاوزًا بذلك المسافة الزمانية، والمساحة المكانية في استجلاء واقع الحياة الإنسانية. ولعل المتتبع لمسيرة النّص الأدبيّ العربي؛ والشّعري منه على وجه الخصوص؛ سيجد في فن (المعارضات) مظهراً من مظاهر الإبداع، وصورة من التفوق. كما أنها تُوحي لنا بقدرٍ كافٍ مِنْ القراءة الواعية لنصوصٍ سابقة (غائبة) في نص (حاضر) ؛ مع الأخذ بعين الاعتبار خصوصية التجربة الشعرية، وأصالتها وتفوقها عند كل مبدع.

دوافع الدراسة:

–هي الوقوف على الفاعلية في النص الشعري؛ بوصفه أداة تَفاعل وتواصل بين المبدع والقارئ في رحلته الزمنية، والمكانية؛ سعيا في تشكيل دلالات متعددة المعاني، وبناء علاقات متكاملة في ظل القراءة التواصلية.

–الكشفُ عَنْ جُذور نظرية التلقي في الأدب العربي.

أهمية الموضوع:

تكمن أهمية موضوع (النص الشعري بين القراءة وإعادة الانتاج: أندلسية شوقي أنموذجاً) بوصف أحمد شوقي أحد ركائز التلقي [القارئ]. وفي الوقت نفسه بوصفه أحد شعراء المعارضات.

من هنا تأتي أهمية قراءة نصّ المعارضات في ديوان [الشوقيات] في ضوء نظرية التلقي؛ التي تسعى بدورها في إشراك القارئ في العملية الإبداعية فالدراسات النقدية السابقة ركزت على المؤلف والنص وأغفلت المتلقي [القارئ] ونظرية التلقي أرادت أن تربط (النص +القارئ) في عملية الإبداع الأدبي. إن أحمد شوقي لم يكن بمنأىً عن الموروث الثقافي والشّعري في الأدب العربي، وإدراكه لسيرورة النصوص الشعرية زماناً، ومكاناً.

إن الرصيد المعرفي والثقافي أسهمت إلى حدٍ كبير في إكساب شوقي ثراءً وغناءً في توليد نصوص شعرية، بل وبناء نصوص موازيةٍ للنصوصٍ سابقة له– نص [غائب] وتمثلها في نص (حاضر) . من خلال ثلاثة مكونات: (الاجترار، والامتصاص، والحوار) . كل ذلك عكس الرغبة الجامحة لدى شوقي لبيان قدرته الإبداعية، وتحديه الواضح في معارضاته الشعرية في عملية تواصليةٍ، وتَفاعُل نصي وبناء علاقات متعددة الدلالات والمعاني.

مشكلة البحث: تكمن إشكالية الموضوع؛ ما نلاحظه في قلة النقد التطبيقي للنصوص الأدبية في ضوء المناهج النقدية الحديثة، واستكشاف جماليات النصوص الأدبية المخبوءة، وربط العلاقة بين النص والمتلقي؛ ولأن عملية النقد تساعد القارئ على تلمس الجوانب الخفية في النصوص من خلال القراءة وإعادة القراءة.

فروض البحث: البحث يسعى للإجابة عن الأسئلة الآتية:

ماذا يقصد بالنص؟ وما هي علاقة النص بالقراءة والمتلقي؟

من هو القارئ ؟ وما هويته ؟

وما هي آلية القراءة والتلقي في التفاعل النصي؟

أهداف البحث: نوجزها في الآتي:

1- التعريف بمفهوم القراءة في ضوء نظرية التلقي واستراتيجية القارئ.

2- الممارسة النّقدية التطبيقية للنّصوص الأدبية، والكشفُ عن جُذورها في الأدب العربي.

منهجية البحث وحدوده: في هذه الدراسة فهو ووفقاً للمناهج النقدية الحديثة في ضوء (نظرية التلقي) فالبنيوية التي أعلنت موت المؤلف وركزت على النص الأدبي بوصفه عملية (تناص) و (تعالق نصي) .. وما بعد البنيوية فجاءت مدرسة (هانس روبيرت ياوس) لتجعل المتلقي أحد محاور العملية الإبداعية حتى يكتمل بناء النّص الأدبي. أمّا حدود البحث فسيقتصر على (معارضة –أندلسية– لأحمد شوقي لنص ابن زيدون) .

المبحث الأول: الجانب النظري:

التعريف بمصطلحات البحث:

أولاً: النّصُ الشّعري:

تواضع اللغويون على تعريف كلمة (نص) بأنها الرفع، ومن ثم (نص القول) : أي رفعه وأسنده إلى صاحبه وهو المعنى الذي أشار إليه طرفة بن العبد في قوله:

ونـــــص الحـــــديثَ إلـــــى أهلـــــهِ فـــــإنَّ الوثيقـــــةَ فـــــي نصـــــهِ[1]

وكذا امرؤ القيس في قوله:

وَجِيـــدٍ كَجِيـــدِ الـــرِّئْمِ لَـــيْسَ بِفَـــاحِشٍ إذا هِـــيَ نَصَّـــتْهُ وَلاَ بِمُعَطَّـــلِ[2]

(1) ديوان طرفة بن العبد ص51

(2) ديوان امرئ القيس، ج1، ص218.

وقد ورد في تاج اللغة وصحاح العربية لأبي نصر الجوهري قوله: «نصصت ناقتي، قال الأصمعي: النصّ: السير الشديد حتى يستخرج أقصى ما عندها؛ قال: ولهذا قيل: نصصتُ الشيء: رفعته، ومنه منصة العروس، ونصصتُ الحديث إلى فلان، أي رفعته إليه...ونصصتُ الرجلَ إذا استقصيت مسألته عن الشيء حتى تستخرج ما عنده. ونصّ كلّ شيء منتهاه، وفي حديث عليّ رضي الله عنه: "إذا بلغ النساءُ نصّ الحقاق" يعني منتهى بلوغ العقل...ويقال: نصصتُ الشيء: حرّكته"[1] . وجاء في "أساس البلاغة" لجار الله الزمخشري قوله: " ومن المجاز: نصَّ الحديث إلى صاحبه»[2] . وجاء في لسان العرب: «النص الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والنص التوقيف، والنص التعيين على شيء ما »[3] ومما سبق يتضح أن كلمة (نص) استعملت بدلالة السير الشديد والانتهاء والبلوغ والرفع ثم تطور إلى إسناد الكلام ورفعه إلى منشئه الأصلي.

ب: النص في الاصطلاح: إذا نظرنا لمفهوم النص في كتاب التعريفات وجدناه بأنه «ما ازداد وضوحا على الظاهر لمعنى في المتكلم وهو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى...و (النص) ما لا يحتمل إلا معنى واحداً، وقيل ما لا يحتمل التأويل»[4] . والنص في منظور– الدكتور محمد خرماش–: «يعتبر نصا كل كلام متثبت أو يمكن تثبيته بالكتابة؛ فهو نسيج من الكلمات المرتَّبة ترتيبا يهيئ معنى، وبما أنه يَتَبَنْيَنُ من خلال مجموعة من العلامات، فهو مثلها دال لا ينفك عنه، ومن ثم فهو ممارسة دلالية أو تدليلية. بمعنى أنه يقيم معنى ويؤسس مرجعية، أي يحيل على العالم الخارجي بما فيه من أشياء وأشخاص ووضعيات وما إلى ذلك»[5] .

وفي المنظور الغربي يُعرف النص بأنه «مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة»[6] . وهو "شكل لساني للتفاعل الاجتماعي»[7] تبعا للمقام الذي أنتج فيه وللعلاقات الاجتماعية واللسانية والثقافية والمعرفية.

وفي موطن آخر عدّ "رولان بارت "" النص نسيجاً «ولكن طالما تم اعتبار هذا النسيج على أنه منتج وحجاب

(1) الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية، ص1058.
(2) أساس البلاغة، ص459
(3) لسان العرب، مادة (نصص) ج7، ص89.
(4) معجم التعريفات، ص 202–203
(5) النص الأدبي وإشكالية القراءة والتأويل، د.محمد خرماش، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، العدد (2010) .
(6) تحليل الخطاب الشعريد. ص 119–120.
(7) انفتاح النص الروائي ص 18.

جاهز يكمن وراءه، – نوعا ما، – المعنى – الحقيقي مختفيا.. فإننا سنشدد داخل النسيج على الفكرة التوليدية القائلة: إن النص يتكون ويصنع نفسه من خلال تشابك مستمر، ولو أحببنا عمليات استحداث الألفاظ لاستطعنا أن نصف نظرية النص بكونها علم نسيج العنكبوت "هو نسيج العنكبوت وشبكته»[1] .

ومن تلك التعريفات التي تركز على الوظيفة الاتصاليّة (للنص) ، تعريف "شميت S.J.Schmidt (للنص) بأنّه «كل تكوين لغوي منطوق من خلال حدث اتصالي، محدد من جهة المضمون، ويؤدي وظيفة اتصاليّة يمكن إيضاحها، أي يحقق قدرة إنجازيّة يقصدها المتحدث ويدركها شركاؤه في الاتصال، وتتحقق في موقف اتصالي ما، إذ يتحول كم من المنطوقات اللغوية إلى نص متماسك، يؤدي بنجاح وظيفة اجتّماعية اتصالية، وينتظم على وفق قواعد أساسية ثابتة»[2] . ولما كان من مفهومات النص أنه (حدث اتصالي) يرى (زتسيسلاف) يجب أن يكون النص قادراً على أداء وظيفة التواصل التي تقوم أساساً من مبدأين مشكلين للنص:

1–**مبدأ خاص بالحوار:** على أن كل نص يتصف بأنه حواري بالمعنى الأوسع وتعني (حواري) هنا أنه ينتج من شخص لآخر، ويسري إنتاج من شخص لآخر أيضاً على تلك الوحدات التواصلية المكتوبة مثل: الرسالة والصحف والكتب التي توجه إلى مخاطب أو عدة مخاطبين، وفي الحال المتطرفة لما يسمى (التواصل الأحادي) وفيه يكون منتج النص هو متلقيه في الوقت نفسه مثل الحديث الذاتي أو منجاة النفس ودفتر الذكريات الخاص، وما أشبه.

2–**مبدأ الدمج اللغوي:** وتشرح (أومن) هذا المبدأ منطلقة من مفهوم (سياق النص) ويتحقق (سياق النص) من (مكونات النص) التي يمكن عزلها وتحليلها لغوياً»[3] . إنّ النّص الشعري: هو نص معرفي تتلاقى فيه جملة من المعارف الإنسانية؛ أهمها على الإطلاق المعرفة الأدبية، لكنها ليست كافية وحدها، ولذلك فإنّ قارئ الأدب الذي يكتفي بمعرفة الأدب فقط؛ تكون قراءته غير كافية، ومعرفته بالنص هي أيضا غير كافية. فعليه أن ينزع إلى معارف أخرى؛ لأننا قد نجد في النّص الأدبي المعرفة التاريخية،والنفسية والاجتماعية والسياسية، وحتى المعرفة الاقتصادية، والعلمية، وغير ذلك من المعارف الإنسانية؛ وهو ما يلقي مسؤولية إضافية على كاهل المشتغل بالأدب كتابةً وقراءة في التزود من هذه المعارف قدر

(1) لذة النص، رولان بارث، ترجمة محمد خير بقاعي وآخر، مجلة العرب والفكر العالمي العدد (10) 1990 م، ص35.
(2) علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ص99.
(3) أصول المعايير النصية في التراث النقدي عند العرب، ص39. (نسخة إلكترونية) .

الإمكان؛ للاستعانة بها في قراءة النصوص الأدبية وكتابتها»[1] . فالنص الشعري «نسيج لغوي محكم البناء يُخلق بفعل مؤلف مُبْدع ويُوجه إلى جمهور من الناس يقرؤونه ويتفاعلون معه سلباً أو إيجابا»[2] . بل إن القارئ يشارك المؤلف المبدع من خلال محاورته ومجاراته ومسايرته، ومعارضته في العملية الإبداعية للنّص.

لقد ارتبط النص الشعر مُنذُ ولادته ارتباطاً وثيقاً بمؤثرات داخلية، وعوامل خارجية. فهو لا يكتب من عبث، ولا يأتي من فراغ، فالمبدع يقع بين تأثر وتأثير في شتى ضروب الحياة الانسانية المختلفة من معارف عامة، وثقافة ومفاهيم متداولة. ولا يمكننا اعتبار النص الأدبي بمعزل عن الفاعلية والحركة والتأثير في المتلقي، لأن عدم التأثير يُعد خللاً ونقصا ظاهرا وتأثيراً سلبياً على أداء الفاعلية فيه. فمن مواصفات النّص الجيد كما يرى الناقد محمد عزام أن يكون« قادراً دوماً على العطاء المستمر لقراءات متعددة. ومن هنا يظل النّص منفصلاً عن القارئ ومتصلاً به في آن؛ كما يظل فاعلاً ومنفعلاً، ومؤثراً ومتأثراً، وتصبح عملية (إنتاج) النّص (الماثل) عملية تشترك فيها النصوص الغائبة؛ باعتبارها الأدوات الأساسية للإنتاج؛ مع النص (الماثل) ، باعتبار القارئ هو: الأداة الثانية في (تفسير) النّص و (تأويله) ، وتظل عملية القراءة هي: عملية أخذ وعطاء: أخذ من النّص، وعطاء له من قبل المخزون الأدبي والثقافي للقارئ»[3] .وترى كرستيفا أن النصوص: « تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً، ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة ذات طابع خطابي»[4] .

ثانياً: المعارضات: المعارضة في اللغة: ورد في لسان العرب مادة (عرض) «أن عارض الشيء بالشيء معارضة: وهي المقابلة فيُقال فلانٌ يُعارضني أي: يباريني،وعارضته في السير إذا سرتُ حِياله وحاذيته، وعارَضَ الشيءَ بالشيءِ مُعارضةً قابَلَه وعارَضْتُ كتابي بكتابه أَي قابلته وعارضته مثل ما صنع أي: أتيت إليه بمثل ما أتى وفعلتُ مثلَ

(1) السيميائية وتبليغ النص الأدبي، بشير ابرير، مجلة المنهل، عدد 524- سنة 1995م، ص 29.

(2) المؤشرات الصوتية وأثرها في تشكيل النص الشعري قصيدة البحتري السينية أنموذجاً، د. فتحي خضر، مجلة جامعة الخليل للبحوث، المجلد (10) العدد (2) لسنة 2015م، ص 70. وانظر: نظرية النصص 89.

(3) النص الغائبص12 نسخة إلكترونية.

(4) علم النّص، ص79.

ما فعل»[1] . إنّ القراءة الواعية للأصل اللغوي لمعنى المعارضة تبرز احتضانها لأكثر من دلالة. فهي تعطينا إلى جانب المحاكاة معنى المجاراة، والمقابلة، والمنافسة، والتحدي.

المعارضة في المعنى الاصطلاحي: المعارضة في الشعر أن يقول شاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية فيأتي شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة بجانبها الفني وصياغتها الممتازة. فيقول قصيدة من بحر الأولى وقافيتها وفي موضوعها أو مع انحراف عنه يسير أو أكثير حريصا على أن يتعلق بالأول في درجته الفنية أو يفوقه فيها دون أن يعرض لهجائه أو سبّه ودون أن يكون فخره صريحا علانية فيأتي بمعان أو صور بإزاء الأولى تبلغها في الجمال الفني أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التعليل أو جمال التمثيل أو فتح آفاق جديدة في باب المعارضة لإغناء تراثنا الشعري على مر العصور والأزمنة.

أمّا المرتكزات التي تقوم عليها نظرية التلقي فهي على النحو الآتي: (القارئ– أفق التوقعات– الفجوات – المسافة الجمالية– المتعة الجمالية– القارئ الضمني..) .بعد هذه الاطلالة النظرية السريعة في المصطلحات النقدية ونظرية التلقي نصل إلى ربطها بالجانب التطبيقي حتى تكتمل جماليات التلقي.

المبحث الثاني: الجانب التطبيقي

إنَّ محور التلقي يقوم على إبراز فكرة القارئ؛ بوصفه ركيزةً أساسيةً؛ لذا جاءت نظرية التلقي لتعطي القارئ مكانة متميزة ضمن العملية الإبداعية. فالنص ليس ذا قيمة ما لَمْ يُقْرَأ، وما لم يكن قابلاً لقراءات متعددة، مُسْتَعْصِيًا على أن يُسْتَهْلَكَ من قراءة واحدة، وهذا بالذات هو ما حاولت الاتجاهات السابقة على نظرية التلقي تزكيته، إذ كان جهدها ينسحب إلى إبراز القيمة الفنية للنصوص في ذاتها، وما تختزله من جمالية دون الالتفات إلى جهد القارئ. ولذا فالقراءة هنا خاضعة «لظروف اجتماعية وحضارية للقارئ؛ وبالتالي فإن مفهوم القراءة لا يحدده النص بل تحدد من الظروف الخارجية»[2] . وإذا كانت مستويات القراءة متعددة ومتنوعة فإن هنالك من يضع شروطاً مسبقة للقراءة ومنه الإلمام بالسياق: أي معرفة اللغة الأدبية ذات الصلة بالنص ومعرفة الجنس الذي ينتمي إليه ذلك النص. إضافة إلى ذلك يجب معرفة الشفرة الخاصة بالنص، والتي تكون أكثر التصاقاً بالنص من بقية العناصر الرسالة الأدبية، وذلك لأن القارئ الذي

(1) لسان العرب، ابن منظور، مادة (عرض)

(2) الظاهرة الشعرية العربية بين الحضور والغياب، ص30. نسخة الكترونية.

يجهل بعض الشروط الأساسية للقراءة قد يفشل في تقديم قراءة خلاقة للنص ولذا نرى أن فاعلية النص الشعري عند أحمد شوقي هنا تقوم على وجهين:

الوجه الأول: بِوَصْفِهِ متلقياً (قارئاً) وَمُسْتَقْبِلاً؛ وَذَلِكَ مِنْ خِلالِ تَفَاعُلِهِ مَعَ النَّصِ المَقرُوء بِوَصْفِ النَّص مُتَوَالِيةً مِنْ العَلاقَات اللُغوية، التي تنتظر من القارئ أن لا يقف عند حُدود تَفْكيكها، وإنما يَتجاوزُ تأويلها؛ بمعنى تغليب سلطة القارئ. إنّ القارئ يُعد ركيزةً أسَاسِيةً ومُهِمةً في عَمَليةِ إعَادةِ الإنْتَاجِ الأدبي، وَتُحدِد خُصُوصِيَاتُ هَذَا القَارئ المتلقي في القراءة بأنْ لا تَتَجاوز حُدودَ المحاكاةِ لأنّ النّص وَحْدَهُ بعيدٌ عن المتلقي؛ وعن رُدود فِعْلِهِ بِفَهم إيزر [لا ينتج عنه شيء] ، وتعتمد هذه القراءة على الكفاءة اللغوية والكفاءة الأدبية ولا شك أن أحمد شوقي قَدْ اتَسَمَ بأنّه يَمْتَلك ذخيرةً معرفيةً مثيرةً؛ تجعل من النّص الشّعري نقطة التقاء لعدد من النصوص الشعرية، بالرغم من اختلاف معاييرها الاجتماعية، والتأريخية والايديولوجية، فهي وَإِنْ بَدَتْ مُنْتقَاة ومتناقضة في الوقت نفسه، لَكنّهُ ظلّ يربطها بروابط رمزية تجعل من النّص منظومة من المرجعيات إلى أحداث ثقافية مستوعبة الموروث الأدبي بصور منسجمة، ومتسقة؛ تعكس التنامي الثقافي لدى (متلقي +مبدع) في الوقت نفسه. لقد مثل أحمد شوقي القارئ القارئَ النموذجيَّ « الذي يستجيبُ استجابةً حسنةً (أي استجابةً تطابقُ رغباتِ الكاتب) على كلّ ما يتطلّبُ النصُّ سيّان كان ذلك طلباً صريحاً خالصاً أو طلباً مضمراً مُبطّناً»[1] . أمّا خبرة المتلقي: فقد تجلت لدى شوقي من خلال القراءة والانتقاء للنص المراد محاورته وامتصاص معانيه بآلية القراءة التأويلية المفتوحة حيث سمح له الرصيد المعرفي والمخزون الثقافي بتدفق الانفعالات. يقول د.محمد عبدالمطلب: «ومن ثم تكون القراءة الصحيحة هي القراءة المفتوحة التي تسمح بتدفق ملاحظات المتلقي الموجهة للنص، وذلك عكس القراءة المغلقة، لأنّها لا تسمح بمثل هذا التدفق»[2] .

إنّ قراءة النصوص الغائبة يقوم من خلال «مفهومين أساسيين هما: **الاستدعاء، والتحويل**؛ أيّ: إن النص الأدبي لا يتم إبداعه من خلال رؤية الكاتب "الفنان" بل تتم ولادته وتكونه من خلال نصوص أدبية فنية أخرى»[3] . وهذا

(1) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص51

(2) النص المفتوح والنص المغلق، ص8

(3) التناص آفاق التنظير وآليات التطبيق، د. خالد بن ربيع الشافعي، مجلة الدراسات الشرقية، جامعة طنطا، جمهورية مصر العدد الرابع والأربعون، يناير2010م.ص3.

يقودنا إلى مفهوم انفتاح النص وانغلاقه، الذي تمتعت به قدرات المتلقي (أحمد شوقي) فكان الرهان على قدراته الابداعية التي تمكنه من عرض ملكاته المعرفية الدلالية بوصفه مستمعًا وتمكّنه من الفهم. ومن ثَمّ امتلاكه التجربة الشعرية في نقل مكنونات نفسه استجابة لتلك العاطفة الآنية. وتأتي فاعلية النص من عملية "القراءة الابداعية في إنتاج النص على ضوء الحضور والغياب، حضور الدال، وغياب المدلول، ودور القارئ في استحضار المدلول الغائب»[1] .

إن قراءة المعارضة التي يقوم بها المبدع للنص الغائب، تتم تلك العملية – وفقا لرؤية محمد بنيس – من خلال قوانين ثلاثة هي: [الاجترار، والامتصاص، والحوار] »[2] . إن القارئ هنا يدرك النصوص [الغائبة] «بذكائه وبرغباته وبثقافته وبقيوده الاجتماعية والتاريخية»[3] فجاء التلقي ايجابيا من خلال الانفتاح على النص ومحاورته والغوص في أعماق النص في علاقة حميمة بآلية امتصاص واجترار السابق في عملية تفاعلية بحيث تجعل من نص ابن زيدون حركة دؤوبة تأخذ وتعطي الاستمرارية على كل المستويات في النص.

وأعتقد أن التلاقح الحاصل بين النص والقارئ لا يمكنه أن يزهر ويعطي ثماره إلا من خلال الانفتاح والانزياح بين المعنى وتعالق النص، لذا فعملية التلقي بدأت مع شوقي منذ لحظة النفي من موطنه إلى إسبانيا لخصت بشكل كبير أن القارئ قام باستدعاء ومراجعة ومقارنة للمآلات التي جمعت بينه وبين من سبقوه معاناة وإبداعاً فانتهت إلينا بإعادة إنتاج النص الماثل بين أيدينا وكل ذلك كان محفوراً في ذاكرته أو من خلال المخزون الثقافي كاستجابة من القارئ لتلك النصوص بعد أن تلج ذاته الشاعرة وتتلاقى مع شعرية النص [الغائب] فتنعش النص بحياة جديدة ممتلئة بالحيوية والتفاعل الايجابي.

ولذا يقول د. حسن سحلول: «وبما أن هذا القارئ ينتمي بالضرورة إلى مجموعة بشرية، وإلى خيال جماعي تتميز به هذه الجماعة عن غيرها من الأقوام؛ فإن المعنى الذي ثبت في خياله يرفد كذلك الخيال الجماعي»[4] .

(1) اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي، ص48-49.
(2) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص253.
(3) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، دص13 نسخة إلكترونية
(4) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص25.

الوجه الثاني: بوصفه مبدعاً وشاعراً: أي (النص المنجز) .: ويكون ذلك بعد أن يتم القارئ اكتشاف بنيات النص وتحليل علاماته وإشاراته ثم تأويله حسب مخزونه الثقافي ووصله بالمعلومات الجديدة لأنّ خصوصية النّص لا تتحقق إلاّ من خلال فعل القراءة لأنه يعتبر نشاط يفك شفرة النص ويبعث فيه الحركة ليحييه.

إننا نقف أمام فاعلية للنص الشعري حيث اتسمت بالخصوبة والانفتاح على نصوص أخرى سابقة ففي قصيدة شوقي (أندلسية) التي يقول في مطلعها:

يا نائحَ الطَلحِ أَشباهٌ عَوادينا نَشجى لِواديكَ أَم نَأسى لِوادينا[1]

إنّ المتلقي هنا بوصفه (شاعراً) ومبدعاً يقدم لنا القارئ النموذجي المتفاعل فعرض لنا الرصيد الهائل من الثقافة التي يتمتع بها شوقي في لحظة استدعاء للصراع بين النص الحاضر والنص الغائب بما يمتلكه من شحنات انفعالية وعاطفية حيال تلك اللحظة. إنّ المتلقي (المبدع) قد حاور نصوصاً أدبية عدة ليست في قصيدة (يا نائح الطلح) فحسب بل نجده ينسج على منوال سينية البحتري التي مطلعها:

صُنتُ نَفسي عَمّا يُدَنِّسُ نَفسي وَتَرَفَّعتُ عَن جَدا كُلِّ جِبسِ[2]

إذ نجده وفقاً للمعطيات السابقة ينسج على منوالها قصيدة يقول في مطلعها:

اِختِلافُ النَهارِ وَاللَيلِ يُنسي أُذكُرا لِيَ الصِبا وَأَيّامَ أُنسي[3]

وفي نهج البردة التي عارض فيها البوصيري في قصيدته البردة حيث يقول شوقي:

وُلِدَ الهُدى فَالكائِناتُ ضِياءُ وَفَمُ الزَمانِ تَبَسُّمٌ وَثَناءُ[4]

فقد سبقه البوصيري في البردة فقال مطلع القصيدة:

---

(1) الشوقيات، أحمد شوقي، ج1، ص343.
(2) ديوان البحتري، موسوعة الشعر، ص783
(3) الشوقيات، ج1، ص284.
(4) الشوقيات، ج1، ص35.

أمــن تــذكُّرِ جيــرانٍ بــذي ســلمِ مزجــتَ دمعــاً جــرى مــن مقلــةٍ بــدم[1]

إنّ القراءة وإن ارتبطت بطور ما بعد الإنتاج، فإن المتلقي يرتبط بكل أطوار عملية الإنتاج الأدبي، مما يجعله متعدداً متنوعا بدءاً من المتلقي المطلق، فالفعلي، فالضمني. فالناقد (إيزر) يرى أن الاتصال الأدبي«يتشكل من خلال فعل القراءة وأن جوهره ومعناه لا ينتميان إلى النص بل إلى العملية التي تتفاعل فيها الوحدات البنائية النصية مع تصور القارئ،ومن ثمَّ فقد زُحزح النص في نظرية التلقي من مركز الدراسة الأدبية وصار لا يعيش إلا من خلال القارئ حتى قيل إن النص هو القارئ نفسه»[2] . ومن المؤكد أن القراءات مهما تعددت واختلفت إلاّ أن هناك ثوابت لا يمكن تجاوزها في النص. نعم هناك ثوابت تكبح جماح عمليات القراءة والتأويل وتضبطها من الانحراف وأهم هذه الثوابت ما يلي: (لغة النص –بنية النص– سياق النص) »[3] . إنّ القارئ لنّص: **(يا نائحَ الطَلحِ أَشباهٌ عَوادينا)** يلحظ أن القراءة الواعية والقصدية لأحداث ابن زيدون، وما أصاب المعتمد ابن عباد من الأسر،كل ذلك أعطى دلالة جديدة لنصه؛ تجاوز فيه حدود النصوص السابقة من خلال إعادة انتاج نص آخر (حاضر) . فهو لم يقتصر على مجرد نقل الأفكار من سياق إلى آخر فحسب، بل أنتج في تفاعل مع الأحداث التي مرّ بها في منفاه امتصت نصوصا [غائبة] تجاوزت من خلالها حدود الألفاظ، والدلالات، والعبارات، والتراكيب. إن نصّ (أندلسية) تفاعل فردم فجوات سكت عنها فعل الزمن في نداء نائح الطلح الحزين.

إن الاستجابة للنص المقروء تجاوزت حدود النص الشعري لابن زيدون في النونية كان عنده في حدود (51) بيتاً بينما نونية شوقي–أندلسية–جاءت (83) بيتاً ومن هنا ندرك أن تلك العملية التواصلية المتجذرة قد قامت على مجموعة من العلاقات: العلاقة بين المتكلم (نص ابن زيدون) والمخاطب –المتلقي– (نص شوقي) وامتاز بوضوح وسائل الاتصال، والعلاقة المكانية والعلاقة الزمانية والعلاقة بين الأشياء في نص ابن زيدون (أَضحى التَنائي بَديلاً مِن تَدانينا) وهذا ما ذهب إليه ميشال ريفاتير عندما عرف التناص بقوله"بأنه إدراك القارئ العلاقة بين نص ونصوص أخرى قد تسبقه أو تعاصره»[4]

---

(1) ديوان البوصيري، موسوعة الشعر، ص184

(2) النص الشعري وآليات القراءة، ص16.

(3) للمزيد انظر: استراتيجية القارئ في شعر المعلقات "معلقة امرئ القيس نموذجاً"، ص67–70.

(4) التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، نقلا عن أفريقيا الشرق ص20.

.كما إنه اعتمد على بنية لغوية هائلة ودلالات محورية منسجمة منحت النص الشعري طابعا خاصاً تمثلت في رمزية الصراع في الحياة وسيرورة رحلة الإنسان وما يكتنفها من المجهول؛ كل ذلك يؤكد حقيقة مفادها أن القارئ أكمل بناء المعنى الغائب بالرغم من تباعد المسافة الزمانية والتلاقي في أفق التناصية.

وقد جاء بناء النص الشعري [الحاضر] الذي بين يدينا في عدة مستويات: **الأول: المستوى الايقاعي والثاني البنية الصوتية والثالث على مستوى لغة النص**. وسنشير إليها إشارات باقتضاب لضيق المقام على النحو الآتي:

المستوى الأول: المستوى الايقاعي: فقد ظل أحمد شوقي محافظاً على التراث الشعري والموسيقى الشعرية باعتماد الوزن والقافية العمودية مع «إخضاعه لعوامل الحياة والعصر وثقافته الإنسانية المتجددة»[1] ؛ ولأنّ الوزن والقافية« في الشعر ليسا فقط مميزين له عن اللغة العادية في جانب الموسيقي، بل إنهما يسمحان بعملية تفاعل داخل البيت تكون نتيجتها تلك الخصوصية التي بها اللغة الأدبية»[2] . فمجرد وجود الوزن والقافية ليس هو الأساس فقط، إنما هو ذلك التفاعل القائم بينهما وبين الدلالة العامة للقصيدة بحيث تكون «التجربة هي التي تختار وزنها بما يلائم طبيعتها وخواصها التكوينية»[3] . وبالنظر إلى النونيتين، نجدهما صبّتا في قالب بحر البسيط، وأجزاؤه مستفعلن فاعلن، وجاء وزنهما على الصورة الإيقاعية الآتية:

مســـتفعلن فـــاعلن مســـتفعلن فعلـــن مســـتفعلن فـــاعلن مســـتفعلن فاعـــلْ

بخبن العروض، وقطع الضرب، ويُعدّ هذا البحر مع الطويل « أطولا بحور الشعر العربي، وأعظمها أبهة وجلالة»[4] ، وأهم ما يميز أيضا هو تتابع الحركات والسكنات فيه – مع تلك الجلبة التي لا يخلو منها وزن أصله رجزي- بشكل يجعلهما متوازنين إلى حد كبير، وهو يستوعب المعاني التي يشكوها حال الواهين الذين دلّهم الشوق، وأضواهم الحنين، شأن شاعرينا (ابن زيدون وأحمد شوقي) ، فلم يكن مجرد وعاء أو قالب يصبّان فيه قصيدتيهما فحسب، بل هو جزء لا يتجزّأ من أدوات الإبداع، ووسيلة في غاية الأهمية من وسائل حوك وسبك القصيد في كلّ متكامل، وسياق عام متصل،

(1) أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل، ص18.
(2) المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي في مصر: التطور، النظرية، التطبيق ص149.
(3) شعرية النص عند الجواهري الإيقاع والمضمون واللغة، ص27.
(4) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص443.

يهدف في النهاية إلى محاكاة الحالة الانفعالية، ثم نقلها كما هي وبجودة أجمل وأكثر تلبية لنفس المشاعر المتأججة إلى المتلقي.فيستعيد شوقي لنا قصة المعاناة التي مرّ بها ابن زيدون:

أَضــحى التَنــائي بَــديلاً مِــن تَــدانينا وَنــابَ عَــن طيــبِ لُقيانــا تَجافينــا[1]

كما أن شوقي في مستهل النّص أيضاً وقف يتذكر المعتمد بن عباد الذي تحول عن ملكه وانتهى المطاف به أسيراً بعدأن كان أميراً ودك حصوناً وامتلك قرطبة وامتد سلطانه إلى مرسية.

الثاني: البنية الصوتية: إن مجيء حرف النون وما يحمله من دلالات حيث إنه « صوت متوسط، وهو مجهور ، ومخرجه من طرف اللسان مع أصول الثنايا (اللثة) »[2] . وهو أنفي إذ يتسرب الهواء معه من الأنف مع اللثة العليا، وامتداد النفس من الأنف.« فتكون النون محصلة ثلاثة عناصر صوتية رئيسية: صوت صادر من الفم نتيجة اتصال حافة اللسان من أدناها إلى منتهى طرف اللسان بما يليها من الحنك الأعلى وما فويق الثانيا اتصالاً تاماً، وصوت صادر من الخيشوم نتيجة مرور هواء الزفير في التجويف الأنفي، وهو ما يعرف بصوت الغنة، وصوت صادر من أقصى الحلق حيث الحنجرة وهو الصوت الذي يعرف باسم الجهر، ويصدر نتيجة منع النفس أن يجري الأمر الذي يترتب عليه خروجه بشيء من المقاوم في دفعات صغيرة سريعةمتلاحقة تتسبب في حدوث ذبذبة صوتية تميز المجهورة جميعاً ومنها النون»[3] . وللنون دلالات منها: نون التوكيد ونون الإناث ، ونون الوقاية ،والنون الزائدة في حين جاء تكرر صوت النون كثيراً في القصيدة بوصفه القافية وفي حشو الأبيات، وأن تكرار النون والألف في كل بيت من القصيدة يشعر السامع بصعود النغم وهبوطه عن طريق ألف المد وما يصاحبه من غنة في النون وقد جاءت الأفعال المضارعة عاملاً مساعداً في إيضاح المعنى وتعمق الدلالة. إنّ الناظر لقافية الأبيات الآتية سيجد تكرر صوت النون في عملية تنغيم موسيقي عذب وشجي حيث يقول:

إذا دَعــا الشَــوقُ لَــم نَبــرَح بِمُنصَــدِعٍ مِــــنَ الجَنـــاحَينِ عَـــيٍّ لا يُلَبّينـــا

لَـــم تَـــألُ مـــاءَكَ تَحنانـــاً وَلا ظَمَـــأً وَلا اِدِّكـــــاراً وَلا شَـــــجوا أَفانينـــا

(1) الديوان، ابن زيدون ورسائله، ص141.

(2) علم التجويد دراسة صوتية ميسرة، ص73.

(3) النون في اللغة العربية، ص16-17.

رَسْمٌ وَقَفنا عَلى رَسمِ الوَفاءِ لَهُ نَجيشُ بِالدَمعِ وَالإِجلالِ يَثنينا
لَكِنَّ مِصرَ وَإِن أَغضَت عَلى مِقَةٍ عَينٌ مِنَ الخُلدِ بِالكافورِ تَسقينا
كَأُمِّ موسى عَلى اِسمِ اللَهِ تَكفُلُنا وَبِاسمِهِ ذَهَبَت في اليَمِّ تُلقينا[1]

الثالث: مستوى لغة النص: إن نصّ (أندلسية) استدعى الحنين والحزن والألم وشكا، وبث نجواه من خلال تشابه ظروف الحياة بين شوقي وابن زيدون؛ في النشأة في ظل القصور، وتقلب الزمن واستدارته لكليهما بالنفي، والابتعاد عن الأحباب.

لقد كثف شوقي في لغة النص الشعري؛ بما جعله يتجاوز جمود اللغة في تراكيبها العادية، والمعجمية من خلال اختياره، وانتقائه لجملة من الألفاظ ذات الرنين الموحي الممتزجة بالنغم الشجي؛ فجاءت ألفاظه وتراكيبه ذات طابع خاصة حيث يقول:

مَلاعِبٌ مَرِحَت فيها مَآرِبُنا وَأَربُعٌ أَنِسَت فيها أَمانينا
بِنّا فَلَم نَخلُ مِن رَوحٍ يُراوِحُنا مِن بَرِّ مِصرَ وَرَيحانٍ يُغادينا
كَأُمِّ موسى عَلى اِسمِ اللَهِ تَكفُلُنا وَبِاسمِهِ ذَهَبَت في اليَمِّ تُلقينا[2]

فقد احتوت على خاصية جمالية في إثارة أحاسيس، ومشاعر القراء، ونقلهم إلى أجواء وعوالم نفسية جديدة. إنّ اللفظة كما نلاحظ أنها قد اتسمت بالرقة، والعذوبة، والوضوح، ولعل الموضوع الذي عالجه شوقي –هو الحنين إلى مسقط رأسه (مصر) – عزز من الرقة والعذوبة حيث يقول:

لَكِنَّ مِصرَ وَإِن أَغضَت عَلى مِقَةٍ عَينٌ مِنَ الخُلدِ بِالكافورِ تَسقينا
بِنّا فَلَم نَخلُ مِن رَوحٍ يُراوِحُنا مِن بَرِّ مِصرَ وَرَيحانٍ يُغادينا
وَمِصرُ كَالكَرمِ ذي الإِحسانِ فاكِهَةٌ لِحاضِرينَ وَأَكوابٌ لِبادينا

(1) الشوقيات، ج1، ص343/344.
(2) الشوقيات، ج1، ص344/345.

سَـعياً إلَـى مِصـرَ نَقضـي حَـقَّ ذاكِرِنـا فيهـا إذا نَسِـيَ الـوافي وَباكينـا
كَـأَنَّ أَهـرامَ مِصـرٍ حـائِطٌ نَهَضَـت بِـهِ يَـدُ الـدَهرِ لا بُنيـانُ فانينـا
أَرضُ الأُبُـوَّةِ وَالمـيلادِ طَيَّبَهـا مَـرُّ الصِـبا فـي ذُيـولٍ مِـن تَصـابينا
إذا حَمَلنـا لِمِصـرٍ أَو لَـهُ شَـجَناً لَـم نَـدرِ أَيُّ هَـوى الأُمَّـينِ شـاجينا[1]

ففي تكرار لفظة (مصر) تعطينا دلالة المعاناة والمأساة التي تحرق الفؤاد (لَكِنَّ مِصرَ وَإِن أَغضَت – مِن بَرِّ مِصرَ – وَمِصرُ كَالكَرمِ –كَأَنَّ أَهرامَ مِصرٍ –سَعياً إِلى مِصرَ– أَرضُ الأُبُوَّةِ وَالميلادِ طَيَّبَها) إنها تحرك المشاعر في النفس الإنسانية. إنّ لفظ مِصرَ في النَّص الشِّعرِي يكشف لنا أن الشاعر صَاحِبُ مَأسَاةٍ يَجتَرُ فيها الماضي والذكريات؛ نتيجة للنفي، والبُعدِ عَنْ أرضِهِ وأهْلِهِ وأصحابه.يقول زكي مبارك: « إن حنين شوقي إلى مصر حنينٌ عميق، وإنما كان كذلك لأن الشاعر شهد في مصر دنيا من الحب والمجد لم يظفر بها إلا الأفلون؛ ودنيا شوقي لم تكن مثل دنيا الناس في هذا الزمان، كانت الدنيا في شباب شوقي تفيض بالبشر والإيناس، وكان الشاعر يعيش فيها عيشة مضمخة بالسحر والفتون، وكان للجمال قدسية، وكان للصبا سلطان، وكانت خطوب الزمن لا تهد النفوس كما تفعل في هذه الأيام»[2] . ونلحظ أيضاً أن التكرار يدل على أهمية المكرر لدى الشاعر؛ فلفظة (مصر) في كل سياق مرتبط بدلالة خاصة؛ ففي سياق تظهر (مِصرَ) عَينٌ من الخُلد أو جَنَةُ الخُلد – وَإِن أَغضَت عَلى مِقَةٍ – فهي (لَكِنَّ مِصرَ... عَينٌ مِنَ الخُلدِ بِالكافورِ تَسقينا) ، وفي سياق آخر تصور بأنها فاكهة شهية (مِصرُ كَالكَرمِ). لقد ارتبطت (مصر) في معظمها بلحظة حزينة يمرّ بها شاعرنا، ويجعلها محوراً وبؤرةً للصراع مع النفس والحرمان.

ولنا أنْ نأخذ نموذجا على الفراق، من كلا الشاعرين، يقول (ابن زيدون) :

بِنْـتُم وَبِنّـا فَمـا ابتَلّـتْ جَوَانِحُنَـا شَـوْقاً إِلَـيكُمْ وَلا جَفّـتْ مآقِينَـا[3]

(1) الشوقيات، ج1، ص344/345/347.
(2) الموازنة بين الشعراء، ص325-326
(3) الديوان، ابن زيدون، ص298.

إذ يُعدّ هذا المعنى تكراراً لمعنى مطلع القصيدة الذي تحدث فيه عن البين، (أضحى التنائي...) وحلوله محل التداني والوصال.

ويقول "شوقي":

رمـى بنـا البـين أيكـاً غيـر سـامِرنا أخـا الغريـب وظـلاً غيـرَ نادينـا

كـلٌّ رمتـهُ النَّـوى ريـشَ الفِـراقُ لنـا سـهماً وسـلّ عليـك البـينُ سـكينا[1]

فالبيت الثاني فيه تكرار لمعنى البيت الأول، الذي يؤكد فيه على حتمية الفراق، ووقوعه، حتى لم يعد ثمة محيص منه. وقد لجأ الشاعران لهذا التكرار لتكثيف الدلالة.

ويلاحظ أن الشاعر استخدم ألفاظًا تتناسب مع الجو العام للنص حيث يقول:

يـا نـائحَ الطَلـحِ أَشـباهٌ عَوادينـا نَشـجى لِواديـكَ أَم نَأسـى لِوادينـا

رَسـمٌ وَقَفنـا عَلـى رَسـمِ الوَفـاءِ لَـهُ نَجـيشُ بِالـدَمعِ وَالإِجـلالِ يَثنينـا

جِئنـا إِلـى الصَـبرِ نَـدعوهُ كَعادَتِنـا فـي النائِبـاتِ فَلَـم يَأخُـذ بِأَيـدينا

بِتنـا نُقاسـي الـدَواهي مِـن كَواكِبِـهِ حَتّـى قَعَـدنا بِهـا حَسـرى تُقاسـينا

يـا سـارِيَ البَـرقِ يَرمـي عَـن جَوانِحِنـا بَعـدَ الهُـدوءِ وَيَهمـي عَـن مَآقينـا

لَـو غـابَ كُـلُّ عَزيـزٍ عَنـهُ غَيبَتَنـا لَـم يَأتِـهِ الشَـوقُ إِلّا مِـن نَواحينـا[2]

فنلاحظ جو الحزن المخبوء خلف الألفاظ والمشحون بألم الفراق (نَشجى لِواديكَ أَم نَأسى لِوادينا- جِئنا إِلى الصَبرِ نَدعوهُ كَعادَتِنا – نُقاسي- الدَواهي -الصبر، العهد، أبكي) . كما اتسمت بالموسيقى الناتجة عن تآلف، وتآزر الألفاظ، والتراكيب. ومن خلال قدرة الشاعر وتمكنه من تقنيات التقديم، والتأخير، والذكر، والحذف، وتوظيف الأساليب المختلفة من استفهام، وتعجب، وتمنٍ. إنّ الشاعر هنا يؤدي دور المتلقي لنصه بعد إنتاجه، لأنه هو أوّل متلق يقارب نصه مقاربة قارئ بعد أن قاربه مقاربة منتج. إنّ هذا المنتج هنا «ليس متلقيا عادياً بسبب من وعيه السامي بأداة هذا الفن وسبل تعبئة

(1) الشوقيات، ج1، ص343

(2) الشوقيات، ج1، ص345/343

نظامها لأداء أي من وظائفها المختلفة وبخاصة الوظيفة الجمالية التي تميّز النص الأدبي وتمنحه أدبيته بسيادتها فيه لسائر الوظائف الأخرى»[1] .

إنّ شوقي في منفاه (إسبانيا) – الأندلس الضائعة– قاسى فيها شعور الأسى والحرمان، وانعدام الراحة والأمان، وتذكر ماضيه المشرق (حضارة الأندلس) في مقابل حاضر حالك أليم، يحمل كل ما تعنيه كلمة المأساة، فالبلد التي هو فيها تحمل الهمّ ذاته، ففي ماضيها كانت تسعد بحضارة عظيمة. لقد تجاوز شوقي في حواره للنّص الأصلي ما يزيد عن (83) بيتاً – وهي مساحة– النص الشعري (الحاضر) . في حين جاء النّص (الغائب) (أَضحى التَنائي بَديلاً مِن تَدانينا) لابن زيدون في (51) بيتاً.

ومن هنا ندرك أن تلك العملية التواصلية المتجذرة قد قامت على مجموعة من العلاقات: العلاقة بين المتكلم (نص ابن زيدون) والمخاطب –المتلقي– (نص شوقي) فامتاز بوضوح وسائل الاتصال، والعلاقة المكانية، والعلاقة الزمانية، والعلاقة بين الأشياء في نص ابن زيدون (أَضحى التَنائي بَديلاً مِن تَدانينا) . كما أن الخطاب بين النصين قد تعدى الأفق المتوقع إلى أفق جديد؛ تمثل في رؤية شوقي وهو في المنفى (إسبانيا) بلاد الأندلس معتمداً في قراءة ضمنية لامتداده الزماني والتأريخي. لقد قدم لنا وظيفة انفعالية إنسانية، وأخرى اجتماعية تتعدى الجانب المعرفي عند المتلقي، وجمال وقعهما في النفس، الذي ساعد في صوغه الإيقاع المتنوع،والكلمة الجميلة المعبرة في انسجام، وتناسق تام.

في حين نلحظ أيضاً اشتراك زمن الخطابين في الانحسار والانكسار النفسي بسبب البُعد عن المحبوب بمفهومه العام؛ فحب الوطن والبُعد عنه لا يقل أهمية عن الحب بمعناه الخاص؛ فالتلقي لا يتوقف عند زمن معين أو بعينه بل يتعدى ذلك فيُخلق في كل زمن تلقي يختلف عن الآخر. وكذا لكل زمن قراءة مختلفة بحسب الثقافة وروح العصر وتطور أدواته؛ فالتلقي« يختلف من زمن لآخر حسب الظروف السياسية المحيطة..، ويختلف من قارئ لآخر؛ حسب تكوينه النظري من حيث الميول، والرغبات، والقدرات، وحسب خبرة المتلقي الاجتماعية والتاريخية والثقافية التي يحملها؛ وكل هذا يشكل مخزوناً لدى القارئ يتم تلقي النّص على أساسه، وتشكل لديه أفق توقع يعمل النص على إخراجه»[2] .

خاتمة:

(1) النص الأدبي والمتلقي، عبد النبي اصطيف، مجلة الموقف الأدبي اتحاد كتاب العرب ع 309 شباط 1997م.

(2) النص وتجليات التلقي، ص 44 وما بعدها

نخلص من قراءتنا النص الشعري في معارضة شوقي (أندلسية) للآتي:

1- أدرك أحمد شوقي القيمة الفنية في الموروث الثقافي والشعري وسيرورة النصوص الشعرية زمانًا ومكانًا لذا استفاد من التراث الأدبي، وأجاد توظيفه في تكوين نصوصه الشعرية، وإبداعه فيها بالرغم من المتغيرات الزمانية، والمكانية التي طرأت على روح العصر؛ مع تشابه الظرف السياسي والحياة الإجتماعية التي عاشها ابن زيدون وابن عباد.

2- القراءة الواعية والقصدية من الشاعر لأحداث ابن زيدون، وما أصاب المعتمد ابن عباد من الأسر،كل ذلك أعطى دلالة جديدة لنصه؛ تجاوز فيه حدود النصوص السابقة من خلال إعادة إنتاج نص آخر (حاضر) .

3- اعتمد الشاعر على بنية لغوية هائلة ودلالات محورية منسجمة؛ منحت النص الشعري طابعاً خاصاً تمثلت في رمزية الصراع في الحياة وسيرورة رحلة الإنسان، وما يكتنفها من المجهول؛ كل ذلك يؤكد حقيقة مفادها، أن القارئ أكمل بناء المعنى الغائب بالرغم من تباعد المسافة الزمانية والتلاقي في أفق التناصية.

فهرس المصادر المراجع:

1. أدوات البناء الفني في شعر أمل دنقل، شريفة عثمان عباس، رسالة ماجستير، اشراف: د.فؤاد شيخ الدين عطا جامعة الخرطوم،2009م.

2. أساس البلاغة،محمود بن عمر الزمخشري، تح: عبدالرحيم محمود،دار المعرفة،بيروت–لبنان، (د.ت.ط) .

3. استراتيجية القارئ في شعر المعلقات "معلقة امرئ القيس نموذجاً"، دليلة مروك، رسالة ماجستير، إشراف: ليلى جباري، جامعة منتوري، الجزائر،2010م.

4. أصول المعايير النصية في التراث النقدي عند العرب، عبدالخالق فرحان شاهين، رسالة ماجستير، بإشراف د.عقيل عبدالزهرة مبدر، جامعة الكوفة –العراق، السنة2012م، ص39. (نسخة إلكترونية) .

5. انفتاح النص الروائي سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب،ط2، 2001م.

6. تحليل الخطاب الشعري، د. محمد مفتاح،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط3، 1992م.

7. التناص آفاق التنظير وآليات التطبيق،د. خالد بن ربيع الشافعي، مجلة الدراسات الشرقية، جامعة طنطا، جمهورية مصر العدد الرابع والأربعون، يناير2010م.

8. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، د. عبدالقادر بقشي، أفريقيا الشرق، المغرب، (د.ط) 2007م.

9. الديوان، امرؤ القيس،،ج1، بشرح أبي سعيد السكري، دراسة وتحقيق: د. أنور عليان أبو سليم، ود. محمد علي الشوابكة، إصدار مركز زايد للتراث والتاريخ –الامارات،2000م.

10. الديوان، ابن زيدون، شرح: د. يوسف فرحات، الناشر دار الكتاب العربي–بيروت،ط1994،2م.

11. الديوان، البحتري، موسوعة الشعر، إلكترونية،إصدار 2009م.

12. الديوان، البوصيري، موسوعة الشعر، إلكترونية،إصدار 2009م.

13. الديوان، طرفة بن العبد، شرحه وقدم له، مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية –بيروت–لبنان، 2002م.

14. السيميائية وتبليغ النص الأدبي، بشير ابرير، مجلة المنهل، عدد 524– سنة 1995م.

15. شعرية النص عند الجواهري الإيقاع والمضمون واللغة، علي عزيز صالح، دار الكتب العلمية، بيروت، 2011م.

16. الشوقيات،أحمد شوقي،ج1،تح: إبراهيم أمين محمد،المكتبة الوقفية،القاهرة –مصر (د.ط،ت) .

17. الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حمّاد الجواهري، ج3، تح: أحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت –لبنان، ط4، 1990م.

18. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، دار العودة بيروت–لبنان،ط1، 1979م.

19. الظاهرة الشعرية العربية بين الحضور والغياب، د.حسين خمري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001م. نسخة الكترونية.

20. عبد النبي اصطيف، النص الأدبي والمتلقي، مجلة الموقف الأدبي اتحاد كتاب العرب ع 309 شباط 1997م.

21. علم التجويد دراسة صوتية ميسرة، غانم قدوري الحمد، دار عمّار للنشر والتوزيع، الاردن، ط1، 2005م.

22. علم النّص، جوليا كرستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء_ المغرب، ط1، 1991م.

23. علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، د.سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار، القاهرة، ط1، 2007م.

24. لذة النص، رولان بارث، ترجمة محمد خير بقاعي وآخر، مجلة العرب والفكر العالمي العدد (10) 1990م.

25. لسان العرب، ابن منظور، دار المعارف، تحقيق عبدالله علي الكبير وآخرون، (د. ت. ط).

26. اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994م

27. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، الكويت، ط3، 1989م

28. معجم التعريفات،علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط.ت) .

29. المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي في مصر: التطور، النظرية، التطبيق، مديحة جابر السايح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2003م.

30. الموازنة بين الشعراء، زكي مبارك، الناشر مؤسسة هنداوي، (د.ط) 2012م.

31. المؤشرات الصوتية وأثرها في تشكيل النص الشعري قصيدة البحتري السينية أنموذجاً، د. فتحي خضر،، مجلة جامعة الخليل للبحوث، المجلد (10) العدد (2) لسنة 2015م.

32. النّص الأدبي وإشكالية القراءة و التأويل، د. محمد خرماش،، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، العدد (2010) .

33. النّص الشعري وآليات القراءة، د. فوزي عيسى، دار المعرفة الجامعية، القاهرة (د.ط) 2006م.

34. النّص الغائب، د. محمد عزام، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، نسخة إلكترونية.

35. النّص المفتوح والنص المغلق، محمد عبد المطلب، مجلة الأدباء – جمعية الأدباء – مصر،ع2 تاريخ النشر: 2006م.

36. النّص وتجليات التلقي،سالم خدادة،، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الكويت،،2000م) .

37. نظريات القراءة والتأويل الأدبي و قضاياها، د. حسن مصطفى سحلول، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م. نسخة إلكترونية

38. نظرية النّص، رولان بارت،، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد (3) لسنة 1988م.

39. النون في اللغة العربية، د. مصطفى زكي التوني، حوليات كلية الآداب–جامعة الكويت–الحولية السابعة عشرة، 1996م.