حكاياتُ شوقي الشِّعريَّة في ضوء نظريَّة التَّلقِّي

الأستاذ المشارك الدكتور: أسامة اختيار

Algılama Teorisi Işığında Ahmet Şevkî'nin Şiirlerindeki Hikayeleri

Shawki's Poetic Tales In The Light of Reception Theory

Ousama EKHTIAR*

ÖZET

Bu araştırmada Ahmet Şevki'nin şiirlerindeki hikayeleri Algılama Teorisi çerçevesinde ele alınmıştır. Algılama Teorisi okuyucunun edebî metinlere olan bakışıyla ilgilenmektedir. Bu teorinin amaçlarından biri, gerçek de olsa dolaylı da olsa, okuyucunun beklenti ufkunu incelemektir. Gerçek okuyucunun beklenti ufkunu şu noktalar açısından inceleyeceğiz: ritmik beklenti, dilsel beklenti, dramatik beklenti. Amacımız masallardaki edebî metin ile gerçek okuyucu arasındaki estetik boyutu tanımaktır. Daha sonra dolaylı okuyucuya verilmek istenen gizli işaretleri manzum masallardaki siyasî ve sosyal gerçeklik açısından inceleyeceğiz. Ayrıca masalların dilsel yapısının derinliklerinde barındırdığı ve dolaylı okuyucuya kılavuzluk eden işaretlerden hareketle mesajlarını yakalamaya çalıştık. Bu araştırmanın okuyucu ile metin arasındaki etkileme ve etkilenme ilişkisini anlamaya dair önemli sonuçlara ulaştıracağını ümit ediyoruz.

Anahtar Kelimeler: *Ahmet Şevkî, manzum masallar, algılama teorisi, estetik, beklenti ufku, gerçek okuyucu, dolaylı okuyucu.*

ABSTRACT

This research tackles the poetic tales in Ahmed Shawki's poetry in terms of reception theory. This theory comprises readers' perception of literary texts. One of the objectives of this theoretical approach is to examine the horizon of expectation of the reader, either explicit or implied. We have studied the horizon of expectation of the explicit reader in the following points: Rhythmic expectation, Linguistic expectation, and Dramatic expectation. We have also got to know the aesthetic distance between the literary text in anecdotes and explicit reader. We have

examined the hidden references to the implied reader in terms of the social and political reality in poetic tales. Then we have got to know the anecdotes in deep linguistic structure of the signs of the implicit reader capable of signing the literary text. We hope this study accomplish important results including the relationship between the reader and the text.

Key Words: *Ahmad Shawki, poetic tales, reception theory, aesthetic distance, horizon of expectation, implicit reader, explicit reader.*

ملخص البحث

يدرس هذا البحثُ الحكاياتِ الشِّعريَّةَ في أشعار أحمد شوقي، من خلال ما تقدِّمه نظريةُ التَّلقِّي في هذا الصَّعيد، ولاسيَّما أنها تهتمُّ بدراسة رؤية المتلقِّي للنُّصوص الأدبيَّة من زاوية التوقُّع، أعني دراسةَ أُفقِ التوقُّعِ للمتلقِّي، سواء أكان المتلقِّي صريحاً أم ضمنياً، وسوف ندرس أُفقَ التوقُّع لدى المتلقّي الصَّريح من خلال قرائن التَّلقِّي الآتية:

- أُفُقُ التَّوقُّعِ الإيقاعي.
- أُفُقُ التَّوقُّعِ اللغوي.
- أُفُقُ تَوَقُّعِ البناءِ الحكائي.

هَدَفُنا من هذه القرائن الأربعِ في هذا القسمِ الأوَّلِ أنْ نصلَ إلى معرفة المسافة الجماليَّةِ بين النصِّ الأدبيِّ في الحكايات والمتلقّي الصَّريح.

ندرس بعد ذلك قرائنَ التَّلقِّي لدى المتلقِّي الضمنيِّ في المحورين الآتيين:

- الواقع السياسي في الحكايات الشِّعريَّة.
- الواقع الاجتماعي في الحكايات الشِّعريَّة.

أمَّا هَدَفُنا في هذا القسم الثَّاني فهو معرفةُ ما تتضمَّنُه الحكاياتُ في البنية اللغويَّة العميقة من الإشارات التي يحملها المتلقِّي الضمنيُّ الذي يضمره النَّصُّ الأدبيُّ.

نأمل من هذه الدِّراسة أن نصلَ إلى نتائجَ مهمَّةٍ لِفهم علاقةِ التأثُّر والتَّأثيرِ بين النصِّ والمتلقِّي، بنوعيه الصَّريحِ والضمنيِّ.

الكلمات المفتاحيَّة: أحمد شوقي، الحكايات الشِّعريَّة، نظريَّة التَّلقِّي، البُعْدُ الجَماليُّ، أفق التوقُّع، المتلقّي الصَّريح، المتلقّي الضِّمنيُّ.

* Doç. Dr. Ousama EKHTIAR, Bingöl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi [ousama967@gmail.com].

حكاياتُ شوقي الشِّعريَّة في ضوء نظريَّة التَّلقِّي

شوقي والحكايةُ الشِّعريَّة

أحمد شوقي (1868-1932 م)[1] أحدُ أشهر بُناة الشِّعر في مدرسة الإحياء[2]، وُلِدَ في القاهرة، ودرسَ في مدارسها، ثمَّ نال درجةَ الإجازة في معهد الحقوق، فأرسلَه الخديويُّ توفيق سنة (1887م) إلى فرنسا ليتابعَ دراستَهُ، واطَّلعَ هناك على الحكايات الشعريَّة التي نظمَها الفرنسيُّ لافونتين (1621-1695 م) فَنَظَمَ حكاياتٍ شعريَّةً على غِرارها.

تشغلُ حكاياتُ شوقي الشعريَّة مساحةً محدودةً من الجزء الأخير من ديوانه، وعِدَّتُها سِتٌّ وخمسون حكايةً، تتابعَتْ خمسٌ وخمسون حكايةً في موضعٍ واحدٍ تحتَ عنوانِ (الحكايات)[3] وجاءت حكايةٌ واحدةٌ مستقلَّةً ضمن مجموع (ديوان الأطفال) وليس فيه من الحكايات سوى الحكايةِ الموسومةِ بعنوان (ولد الغراب)[4] وسندرس هذه الحكاياتِ الشعريَّةَ تأسيساً على ما تُقَدِّمُه نظريَّةُ التَّلقِّي من رؤى معرفيَّةٍ وفنيَّةٍ جماليَّةٍ، ولابدَّ قَبْلَ المضيِّ في هذا الشَّأنِ من الوقوف على بعضِ القضايا التي تهمُّنا في نظريَّة التَّلقِّي.

نظريَّة التَّلقِّي

تُعَدُّ نظريَّة التَّلقِّي نتيجةً من نتائج التَّطوُّرِ النَّقديِّ لِدراسة علاقة المتلقِّي بالنصِّ[5]، وتذهبُ هذه النَّظريَّةُ إلى "أنَّ الأدبَ ينبغي أن يُدْرَسَ بوصفه عمليَّة جَدَلٍ بين الإنتاج

---

[1] للتَّفصيل انظر: الزِّركلي، خير الدِّين، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط15، 2002م، 1/ 136. وخليل، د. أحمد، موسوعة أعلام العرب المبدعين في القرن العشرين، المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، بيروت، ط1، 2001م، 1/ 643.

[2] للتَّفصيل في هذه المدرسة وأعلامها يُنْظَر: نشاوي، نسيب، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبيَّة في الشِّعر العربيِّ المعاصر، ديوان المطبوعات، الجزائر، 1984م، ص48.

[3] شوقي، أحمد، الشَّوقيَّات، دار العودة، بيروت، 1988م، مج2/ ج2، ص 119- 186.

[4] نفسه: مج2/ ج2، ص 193.

[5] هولب، روبرت، نظريَّة التَّلقِّي، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي، جدَّة، ط1، 1994م، ص73.

والتَّلقِّي"[1] وأشيرُ إلى أنَّ الاهتمامَ بأثرِ المتلقِّي في عمليَّة الإبداع ليس جديداً، فهناك إشاراتٌ واضحةٌ له في النَّقد العربيِّ القديم تَظْهَرُ في قضايا استقبال النصِّ الأدبيِّ عند العرب[2]، لكنَّ أعلامَ هذه النظريَّة من الغربيِّين، ولاسيَّما الألمان منهم، أفردوها بالعناية، واستنبطوا منها اصطلاحاتٍ تستحقُّ الالتفاتَ إليها، وكان من أبرز أعلامها (هانز روبرت ياوس) و(فولفغانغ إيزر) وقد نشأَتْ نظريةُ التلقِّي على أنقاضِ النَّظرِيَّتينِ الشَّكليَّة والتَّفكيكيَّة، وأفادَتْ من نظريَّات علم الجمال في تكوين رؤيةٍ جديدةٍ للإبداع الأدبيِّ، من خلال متابعة **أُفُقِ التَّوقُّعِ** للمتلقِّي، وخلصت هذه النَّظريَّةُ إلى أنَّ أُفُقَ التَّوقُّعِ حين يكونُ غيرَ مطابقٍ للتَّصوُّر الذِّهنيِّ تنشَأُ مشكلةٌ عند المتلقِّي، وهذه المشكلةُ ترجع إلى التَّخالفِ بين الصُّورة الذهنيَّة المُسْبَقَةِ لدى المتلقِّي وما يفرضُه النصُّ الأدبيُّ مِنْ صورٍ غير مطابقةٍ لأفقِ التَّوقُّع الذي كان في ذهنِ المتلقِّي، وهنا "يخيبُ ظَنُّ المتلقِّي في مطابقة معاييره السَّابقة مع المعايير التي ينطوي عليها العملُ الجديد"[3] ويُطْلَقُ على ذلك اصطلاحُ **(تغيُّر الأفق)** وقد يرفضُ المتلقِّي ما تلقَّاه، أو يَقْبَلُهُ فيغيّر تصوُّرَهُ السَّابقَ الذي فرضَهَ أفقُ التَّوقُّع، وحصيلةُ ما ينتج من أفق التَّوقُّعات لدى المتلقِّي يُطْلَقُ عليه اصطلاحُ **المسافة الجماليَّة**، وهي الفرقُ النَّاتج من الدِّلالة التي فرضَها الأديبُ المبدعُ على النَّصِّ وعلى المتلقِّي، وأَثْبَتَتْ هذه النظريَّةُ أنَّ قراءةَ كُلِّ نَصٍّ مَبْنِيَّةٌ على **فراغاتٍ** "تثيرُ عمليَّة التَّخيُّلِ التي يقوم بها القارئُ بناءً على شروطٍ يضعُها النصُّ"[4] ويقوم المتلقِّي مِنْ بَعْدُ بِسَدِّ فجواتِ تلك الفراغاتِ لاستكمالِ دائرة المعنى، وكلُّ مُتَلَقٍّ يملأ هذه الفراغاتِ بدلالاتٍ تخضع لِثقافته وعصره وطريقةِ تَلَقِّيهِ للنصِّ الأدبيِّ، وتختلفُ نتائجُ التَّلقِّي باختلاف المتلقِّي، ويهمُّني في هذا البحث طرفان؛ **المتلقِّي الصَّريح والمتلقِّي الضِّمني**. فالمتلقِّي الصَّريحُ هو المتلقِّي الحقيقيُّ[5] المكشوفُ لنا مِنْ مُبْدِعِ النصِّ الأدبيِّ، وهو الذي يتوجَّه

---

[1] نفسه: 152.

[2] المبارك، محمَّد، استقبال النص عند العرب، المؤسَّسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر، بيروت، 1999م، ص51.

[3] خضر، ناعم، الأصول المعرفيَّة لنظريَّة التَّلقِّي، دار الشروق، عمان، 1997م، ص140.

[4] نفسه: ص158.

[5] إيزر، فولفغانغ، فعل القراءة نظريَّة جماليَّة التجاوب في الأدب، ترجمة حميد لحمداني والجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، المغرب، 1995م، ص21- 22.

الأديبُ إليه أوَّلاً، وأمَّا المتلقِّي الضِّمنيُّ[ß] فهو المتلقِّي الخفيُّ المُفْتَرَضُ، أي الذي يفرضُه الأديبُ في النصِّ الأدبيِّ ضمنيّاً لحظةَ إنتاجِهِ، وأسعى في هذا البحث إلى دراسة حكاياتِ شوقي الشِّعريَّة من وجهة نظرِ المتلقِّي الصَّريح، ثمَّ المتلقِّي الضِّمنيِّ لمعرفة وسائط التَّلقِّي التي تَوَجَّه بها مبدعُ النصِّ الأدبيِّ إليهما على الرغم ممَّا بينهما من فرقٍ في الوعي الأدبيِّ لِقيم النَّصِّ المعرفيَّة والجماليَّة، مُطَبِّقاً معطيات نظريَّة التَّلقِّي ورؤاها المنهجيَّة في دراسة هذه الحكايات.

أولاً_ المُتلقِّي الصَّريحُ وقرائنُ التَّلقِّي:

لا تهتمُّ نظريَّةُ التَّلقِّي بدراسة وسائط التَّلقِّي المُعَدَّة لاستجابة مُتَلَقٍّ مُفردٍ، بل إنَّها تهتمُّ بالاستجابات المُتغيِّرة لجمهور المُتَلَقِّين[2]، بذلك نقصد هنا مجموعةً من المتلقِّين الذين يُصنَّفون تحت نمطِ المتلقِّي الصَّريحِ، وهو المتلقِّي الأوَّلُ لهذه الحكايات، ومِنْ أبرزِ صفاتِهِ أنَّه مُتَلَقٍّ ظاهريٌّ؛ لأنَّه يتمسَّك بصورة النصِّ تأسيساً على الدِّلالة الظَّاهرة المباشرة، وهذا المتلقِّي مرتبطٌ بوعي الشَّاعر (شوقي)، وينحصر المتلقِّي الصَّريحُ لديهِ في هذه الحكايات بالطِّفل، وقد صرَّحَ شوقي في مقدِّمةٍ نُشِرَت في الطَّبعة الأُولى لديوانه أنَّه حين كتبَ حكاياتِهِ توجَّه بها إلى الأطفال مباشرةً، وكان حريصاً على أن تَلْقَى لَديهِم قَبولاً واستحساناً، فقال: "وجريْتُ بخاطري في نَظْمِ الحكايات على أسلوب لافونتين الشَّهير، وفي هذه المجموعةِ شيءٌ من ذلك، فكنْتُ إذا فرغْتُ من وَضْعِ أسطورتين أو ثلاثٍ أجتمعُ بأحداثِ المصريّين، وأقرأُ عليهم شيئاً منها، فيفهمونه لأوَّل وهلةٍ، ويأنسون إليه، ويضحكون مِنْ أكثره، وأنا أستبشرُ لذلك، وأتمنَّى لو وفَّقني الله لأجعلَ للأطفال المصريّين مثلما جعلَ الشُّعراء للأطفال في البلاد المتمدِّنة منظوماتٍ قريبةَ التَّناوُلِ يأخذون

[1] نفسه، ص29- 30.

[2] عزُّ الدِّين، حسن، قراءة الآخر قراءة الأنا نظريَّة التَّلقِّي وتطبيقاتها، سلسلة كتابات نقديَّة، الهيئة العامَّة لقصور الثقافة، القاهرة، 2008م، ص26- 27.

الحكمةَ والأدبَ من خلالها"[1].

إنَّ أُفْقَ التَّوقُّعِ لدى هذا المتلقِّي الصَّريحِ محدودٌ، ويتلخَّصُ في أمرين؛ الأوَّلُ فنِّيٌّ جماليٌّ، وهو أنْ يأنسَ بهذه الحكايات، وتحقيقُ هذا الأُنْسِ مَنُوطٌ بالأدوات الفنيَّةِ الجماليَّةِ التي تحملها هذه الحكاياتُ إلى الطِّفل، ومنوطٌ بطرافة الجانب الموضوعيِّ لها، والثَّاني معرفيٌّ دِلاليٌّ، ويتعلَّق هذا الهدفُ بالجانب المعرفيِّ الذي تشرعُ الحكاياتُ في نَقْلِهِ إلى ذهن المتلقِّي، فهل كان شوقي موفَّقاً في تحقيق هاتين الغايتين للمُتلقِّي الصَّريح؟.

إنَّ الأدواتِ المعرفيَّةَ للمتلقِّي الصَّريح لحكايات شوقي الشِّعريَّة لا تعدو أن تكون ذوقيَّةً، لذلك توزَّعَتْ مقاصدُ هذه الحكاياتِ على قسمين؛ معرفي يتحقَّق في الحكمة البسيطةِ المسالكِ، وفني جمالي يتحقَّق بتنشيط الإحساس بالفنِّ الشعريِّ لدى المتلقِّي الأوَّل، وهو الطِّفل، وصولاً إلى تحقيق الأُنس بالأدب والسُّرور بالحكاية.

أ. أفق التَّوقُّع الإيقاعي

نهتمُّ تحت هذا العنوان بدراسة جانبِ أفقِ التَّوقُّعِ الإيقاعيِّ للمتلقِّي الصَّريح، فهذه الحكاياتُ الشعريَّةُ غنائيَّةٌ مبنيَّةٌ غالباً على الأوزان الرَّاقصة، ولاسيَّما الرَّجز، وما جاراه منَ الأوزان التي تصلح للأطفال، وهذا يوافقُ ما وجدناه في الشِّعر العربيِّ القديم المنظوم لهم، كالذي ذكره ابنُ قتيبة من شواهدَ لذلك في كتابه (عيون الأخبار)[2] وتأتي الأوزان التي نظمَ عليها شوقي حكاياتِهِ للأطفال على غِرار تلك الأوزان مطابقةً لأفقِ توقُّعِ المتلقِّي الصَّريح (الطِّفل) ومراعيةً لجانب الإحساس بالنَّغم لديه، لذلك كانَ أكثرُ حكاياتِهِ على الرَّجَزِ، ولا يخفى أنَّ هذا الوزنَ يصلح لِترقيصِ الأطفال مثلما يصلحُ لِتنشيطِ هِمَّتِهِمْ وانقيادِ أذهانهم للشِّعر بسبب ائتلاف الأوزانِ اللطيفة بالحكايات الظَّريفة، فالرَّجزُ بحرٌ سهلٌ لِلحفظِ، سهلٌ للإنشاد، ولهذا كان نَظْمُ متونِ العلوم عليه من دون غيره من البحور؛ لأنَّه يترك في السَّمع هزَّةً ونشوةً، ولهذا سَمَّتْهُ العربُ رجزاً، قال الخطيب التبريزيُّ: "سُمِّيَ رجزاً لأنَّه يقع فيه ما يكون على ثلاثة أجزاء، وأصلُه مأخوذٌ من البعير إذا شُدَّتْ إحدى يديه فبقيَ على ثلاثِ قوائمَ، وأجودُ منه أن يقال: مأخوذٌ من قولهم ناقةٌ رَجْزاءُ،

[1] شوقي، الشَّوقيَّات المجهولة، تحقيق محمَّد صبري، دار الكتب المصريَّة، القاهرة، 1961م، ج1/ 22.

[2] انظر: ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم 276هـ، عيون الأخبار، دار الكتب العلمية، بيروت، 1418هـ، ج3/ 113.

إذا ارتعشَتْ عند قيامها لضعفٍ يلحقُها"[1] وشوقي شاعرٌ إحيائيٌّ، لذلك عَمَدَ إلى استحضار بعضِ شروط التَّلقِّي الإيقاعيَّةِ المعروفةِ في التُّراث النَّقديّ العربيّ، فمنها موافقةُ الغرضِ الشعريّ وموافقةُ إيقاعِ النَّظمِ لحالِ المتلقِّي، ونسمّيه أُفُقَ التَّوقُّعِ الإيقاعي، والإيقاعُ من شروط التَّلقِّي المعروفة في تراثنا الشِّعريّ، قال ابن طباطبا: "إذا وَرَدَ عليكَ الشِّعْرُ اللطيفُ المعْنَى، الحُلْوُ اللَّفظِ، التَّامُّ البيانِ، المعتدلُ الوزنِ مازجَ الرُّوحَ ولاءَمَ الفَهْمَ"[2] فارتبطَ الإيقاعُ لدى ابن طباطبا بغاياته، لهذا بنى شوقي حكاياتِه على الرَّجز غالباً لأنَّه يُقرِّبُ المسافةَ الجماليَّةَ بين النَّصِّ والمتلقِّي.

ما بقي من حكايات شوقي جاء على المجزوء، من مثل مجزوء الكامل ومجزوء الرَّمَل، أَوْ ما جرى مجراهما من البحور الرَّواقص مثل المجتثِّ، وهذا يحقِّقُ الغايةَ السَّابقةَ من الأُنس بالإيقاع ويضيفُ فضيلةً أخرى للتَّلقِّي، هي إقصاءُ رُتُوبِ أوزانِ الحكايات على الرَّجز وحدَهُ، وقد نَبَّهَ الجاحظُ على هذه القضيَّة، وهو من أوائل النقَّاد العرب الذين عنوا بالمتلقِّي، ففي كتاباته كثيرٌ من إرهاصات نظريَّة التَّلقِّي[3]، لذلك دعا إلى التَّنويع في كلِّ شيءٍ دَفْعاً للسَّأم فقال: "إنّي رأيتُ الأسماعَ تملُّ الأصواتَ المطرِبةَ والأغاني الحسنة والأوتار الفصيحة إذا طال ذلك عليها، وما ذلك إلا في طريق الرَّاحة، التي إذا طالَتْ أورثَتِ الغَفْلةَ"[4]. أمَّا البحور التَّامَّة في الحكايات فجاء النَّظمُ عليها نادراً، كالسَّريع والرَّمَل والبسيط، وهذه أوزانٌ صالحةٌ للتَّطريب، لا يأنفُ سماعَ إيقاعِها الأطفالُ في الإنشاد، إنْ لم تَكْثر الحكاياتُ المنظومةُ عليها.

لم تقتصر جماليَّاتُ التَّلقِّي على الوزن، فشملت التَّناغمَ في بناء حرفِ القافيةِ (الرَّوِي)، إذْ جاءت الأبياتُ مُصَرَّعَةً متنوّعةَ القوافي، وهذا أليقُ بمسامع المتلقِّي الصَّريح الذي افترضَه شوقي، أعني الطِّفْلَ، فجاء نَغَمُ القوافي نَشِطاً، وإيقاعُها غير رتيبٍ، أمَّا

---

[1] الخطيب التبريزيُّ، أبو زكريا يحيى بن علي 503هـ، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994م، ص77.

[2] ابن طباطبا، أبو الحسن محمَّد بن أحمد ت322هـ، عيار الشِّعر، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت، ص23.

[3] للتَّفصيل انظر: سلامي، د. سميرة، إرهاصات نظريَّة التَّلقِّي في أدب الجاحظ، مجلة التراث العربي، الصادرة عن اتحاد الكُتَّاب العرب، دمشق، العدد 106، نيسان 207م، ص214.

[4] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر ت255هـ، كتاب الحيوان، دار الكتب، بيروت، 1424هـ، ج3/ ص4.

الحكاياتُ التي جاءت موحَّدةَ القوافي فقد عالجَ الشَّاعر القصورَ النَّاتجَ من رُتُوبِ وحدةِ حرفِ القافيةِ بأنْ جعلَ أوزانَها مجزوءةً، ولاسيَّما مجزوء الرَّجز، فعالجَ بذلك مشكلةَ القافية الموحَّدَة في بناء هيكل القصيدة الموجَّهةِ إلى الطِّفل، وبعثَ النَّشاطَ في انتباهِهِ من خلال تنويعِ القوافي، وحقَّقَ إصغاءَ الطِّفل إلى حكاياته من غيرِ نفورٍ حين ألقاها على مسامعِهِ، وذكرَ شوقي ذلك في شهادتِهِ التي سَرَدَها في معرض توجُّههِ بشعره إلى المتلقِّي الصَّريح الذي قَصَدَه بالحكايات، وننشدُ مثالاً لتلك القوافي الموحَّدة حكايتَه (ضيافة قطَّة) التي جاءت على مجزوء الرَّجَزِ، وتحكي ما كان من شأنِ قطَّةٍ تسلَّلتْ إلى جانبٍ من غرفةِ الشَّاعرِ، ووضعَتْ حَمْلَها من الهِرَرَة الوليدةِ، فلمَّا اقتربَ الشَّاعرُ منها خشيَتْ على صغارها، لكنَّه عاهدَها أن يجعلَها وأولادَها في خِفارته، والمغزى من الحكاية تأديبُ الطِّفل على الرِّفْقِ بالحيوان، ونريد هنا أنْ نتلمَّس أسلوبَ الشَّاعر في تخفيف وطأةِ القافيةِ الموحَّدة بِبناءِ وزنِ الحكايةِ على الرَّجَزِ المجزوءِ تلطيفاً لِسَمْعِ المتلقِّي الصَّريحِ؛ لأنَّ ذلك المتلقِّي شديدُ العُلوق بظاهرة بُروزِ النَّغمِ في الإنشاد، وهذه بعضُ أبياتِ الحكاية للدِّلالة على هذه الظَّاهرة[1]:

لَسْتُ بِناسٍ ليلـــــةً * مِنْ رمضـــــــانَ مَـرَّتِ
تطاولَتْ مثلَ لَيَـــا * لِي القُطْـبِ واكْفَهَـــرَّتِ
إذِ انْفَلَتُّ مِنْ سُحو* ري فَدَخَلْـتُ حُجْــرَتِي
أنظرُ في ديوان شِـــعْ * ــرٍ أو كِتــابِ سِـــيرةِ
فلم يَرُعْنِي غيرُ صَـــو * تٍ كَمُـــــــواءِ الهِـــرَّةِ
فَقُمْتُ أُلْقِي السَّـــمْـ * ـعَ في السُّـــتورِ والأَسِرَّةِ
حتَّى ظفِـرْتُ بالتـــي* عَلَـــيَّ قَـــدْ تَجَـــــرَّتِ
فَمُذ بَدَتْ لِي وَالتَقَتْ * نَظْـــــرَتُها وَنَظْـــــرَتِي
عادَ رَمادُ لَحْظِهـــــا * مِثْـــــلَ بَصيصِ الجَمرَةِ
وَرَدَّدَت فَحِيحَهـــــا * كَحَنَـــــــشٍ بِقَفـــرَةِ

ثمَّ يمضي الشَّاعرُ في بناء لوحةٍ وصفيَّةٍ رشيقةٍ مستعيناً بهذا الإيقاع اللطيف، فيوضح

[1] شوقي، الشَّوقيَّات، مج2/ ج2، ص 122.

موقفَه من تلك الهِرَّة التي انبرَتْ تدافعُ عن صغارِها حين خَشِيتْ عليهم منه[1]:

لَم أَجزِها بِشِـــــــــرَّةٍ * عَن غَضَـــبٍ وَشِـــرَّةٍ
وَلا غَبَيْتُ ضَعفَهـــــا * ولا نَسِـــــــيتُ قُدرَتي
ولا رَأَيـــــتُ غَيـــرَ أُمٍّ بِالبَنـــــينَ بَـــــرَّةٍ

ثمَّ يصفُ رِفْقَهُ بها وعَطْفَه عليها حينَ قدَّمَ لها الماءَ والطَّعام وحَنا عليها بِدِفْءِ مِعْطَفِهِ[2]:

فَلَم أَزَل حَتَّى اطمَـــــأَنَّ جَأشُـــــــــها وَقَرَّتِ
أَتَيتُها بِشَـــــــــربَـةٍ * وَجِئتُهـــا بِكسْـــــرَةٍ
وَصُنتُهـــا من جانِبَيْ * مَرقَدِهـــا بِسُـــــترَتي

ويخاطبُ (شوقي) في آخر الحكاية الهِرَّةَ مُطَمْئِناً لها: أنْ لا بأسَ عليكِ، لِدِيْ ما شِئْتِ، فأولادُكِ في حمايتي، ويأتي الخطابُ عذباً رشيقاً من حيث اللفظ والوزن والرَّوِيّ مطابقاً لأُفُقِ التَّوقُّع الإيقاعيّ للمتلقِّي الصَّريح (الطِّفل)[3]:

وَقُلْـتُ: لا بَأسَ عَلى * طِفْـلِكِ يا جُـوَيْـرَتَـي
تَمَخَّضي عَن خَمسَـــةٍ * إِنْ شِئْتِ أَو عَن عَشـرَةٍ
أَنتِ وَأَولادُكِ حَـــــتَّى يَكبُـــــروا في حُفْـرَتي

ب. أفق التَّوقُّع اللغوي

جاءت البنيةُ اللغويَّةُ خادمةً للجانب الإيقاعيّ للحكايات، من حيث قصر نَفَسِ الجملة، فلم تكن تراكيبُها طويلةً، وكانت موافقةً لِمَدارك المتلقِّي الصَّغيرِ، فلا هي معقَّدة، ولا دَاخَلَها الحَشْوُ، ولا اطَّرَدَتْ على أساليبِ الاعتراضِ أو التَّقديمِ أو التَّأخيرِ، وظهرَتْ فيها العنايةُ بسلاسةِ الألفاظِ وتَمَكُّنِها مِنْ نَسَقِ التَّركيبِ، وهذه ظاهرةٌ بارزةٌ في شعره

[1] نفسه، مج2/ ج2، ص 123.
[2] نفسه، مج2/ ج2، ص 123.
[3] نفسه، مج2/ ج2، ص 124.

الحكائيّ، ولا يخفى أنَّ الكتابة للأطفال تُعَدُّ من أعقد أنماط الكتابة الأدبيَّة، نظراً إلى كثرة ما تَطْلُبُه من شروطٍ تكاد تُعْجِزُ كثيراً من الشُّعراء، ولاسيَّما أنَّ من اعتاد مخاطبةَ العقولِ النَّاضجةِ ليس من الضَّرورة أن يُحْسِنَ مخاطبةَ الأطفال، غير أنَّ شوقيّاً استطاع ذلك بالتَّأليف بين عناصر البنيةِ الإيقاعيَّةِ والبنيةِ اللغويَّةِ والبنيةِ الحكائيَّة، وقد أسهمَ تفاعلُ اللغة والإيقاعِ وعناصرِ القَصِّ في بناء حكاياتِهِ الماتعةِ الشَّائقةِ، فَطَرِبَ لها الصِّغار، وسَهُلَ عليهم حِفْظُها، وبعثَتْ في أنفسِهم السُّرورَ بما اشتملَتْ عليه من الطَّرافة، ويبدو أنَّ سِحْرَ البناءِ اللغويّ لهذه الحكايات كان له أثرٌ بارزٌ في ذلك الاستدعاءِ لِذهنِ المتلقِّي الصَّريحِ بما اشتملَتْ عليه الحكاياتُ من جمال الإيقاعِ اللغويّ الدَّاخليّ، ونضربُ لذلك مثلاً حكايةَ (الثَّعلب والدِّيك)[1]:

برزَ الثَّعلــبُ يومـــــــاً * في ثيـــــاب الواعظينا
فمشى في الأرض يهـدي * ويَسُـــــــــبُّ الماكرينا
ويقولُ: الحَمْـــــدُ لِلَّـــ * ـــهِ إلـهِ العـالمينـــــا
يا عبـــــادَ الله تـوبـوا * فَهْوَ كَهْفُ التَّائبينـــــا
وازهدوا في الطَّيرِ، إنَّ الـ * ـعَيـشَ عيشُ الزَّاهدينـــا
واطلبـــوا الدِّيـكَ يُـؤذِّنْ * لِصـــلاةِ الصُّبحِ فِينـــا
فأتى الدِّيـكَ رســـولٌ * مِنْ إمـامِ النَّاســـكينـا
عَرَضَ الأمرَ عليـــــهِ * وَهْوَ يرجـو أنْ يَلِينـــا
فأجابَ الدِّيـكُ عُـــذْراً * يـا أضـلَّ المهتدينـــا
بَلِّـغِ الثَّعلـــــبَ عَنِّـي * عَنْ جُدودي الصَّالحينـا
عَنْ ذوي التِّيجـــانِ مِمَّن * دخلـــوا البَطْنَ اللعينـــا
أنَّهم قالـــوا وخيـــرُ الـ * ـقولِ قولُ العارفينـــــا:
مُخْطِئٌ مَنْ ظـنَّ يومـــاً * أنَّ للثَّعلـــب دِينـــــا

تقوم البنيةُ اللغويَّةُ في هذه الحكاية بشروطِ العمل الحكائيّ للمُتلقِّي الصَّريح، فهي لغةٌ واضحةٌ سهلةٌ مِنْ غيرِ ابتذالٍ مُسِفٍّ، وهذه السُّهولةُ غيرُ مُخِلَّةٍ بشرطِ الفصاحة، إذْ

[1] شوقي، الشَّوقيَّات، مج2/ ج2، ص 150.

لا يخفى أنَّ "الأسلوبَ اللغويَّ عنصرٌ أساسٌ في أدب الأطفال، لأنَّ أيَّ مضمونٍ أدبيٍّ مهما كان له من الأصالة أو القوَّة لا يمكن أن يؤثِّر في الأطفال ما لم يتوافر له الأسلوب الرَّشيق" [1].

مِنْ أبرزِ شروط شعر الأطفال المتوافرة في هذه الحكاياتِ الشعريَّةِ الأسلوبُ اللغويُّ المأنوسُ لمداركِ الطِّفلِ، وهو أسلوبٌ قريبُ التَّناولِ سهلُ المآخذِ، قابلٌ للاستثمار على صعيد مُحَصِّلَةِ التَّعليم اللغويِّ للطِّفل لزيادة معجمِهِ اللفظيِّ وتطويرِ أسلوبه في بناء التَّراكيب اللغويَّة، من دون إقحامِهِ في تجاربَ لغويَّةٍ مُعْضِلَةٍ أو وعرة المسالك، وللدِّلالة على ذلك تأمَّلْ قِصَرَ نَفَسِ الجُمَلِ في الحكاية السَّابقة، والأسلوبَ السَّهْلَ المستساغَ في موارد التَّركيب، وجمالَ إيقاعِ الجملِ القصيرةِ المتتابعةِ التي تبعثُ على الإحساس بسرعة الحَدَثِ فكأنَّه يتحدَّر تَحَدُّراً، ونلاحظُ نشاطَ الحوارِ القصيرِ الرَّشيقِ في ساحة الأحداث المتعاقبة، إنَّ هذه الخصائصَ للبنيةِ اللغويَّةِ توافقُ مداركَ المتلقِّي الصَّريح، فضلاً عن أنها تغذِّي المعجمَ الأخلاقيَّ بفكرة الحكاية التي تقوم على فَضْحِ سُلوكِ النِّفاق، وكلُّ ذلك يجري بأناملَ رشيقةٍ من البراعة اللغويَّة التي تُحَقِّقُ أفقَ التَّوقُّع اللغويِّ للمتلقِّي الصَّريح.

ج. أفقُ تَوَقُّعِ البناء الحكائي

اختار شوقي أبطالَ الحكاياتِ الشعريَّةِ من الحيوان، فطابقَ بذلك أُفُقَ التَّوقُّعِ الحكائيِّ للمتلقِّي الصَّريح، وقد أتاحَ الحيوانُ للطِّفل أن يصلَ إلى فضاءٍ رَحْبٍ من الخيالِ الخِصْبِ في تصوُّر العملِ الحكائيِّ، وهذه مَزِيَّةٌ ليس في وسعِ أحدٍ تجاهلُ أَثَرِها؛ فالحيوانُ عالَمٌ فيَّاضٌ بالخيالات في ذِهْنِ الطِّفل، لذلك اختاره الشَّاعرُ لِبناءِ حكاياتِهِ كلِّها سوى الحكايتين الأولى والثَّانية اللتين قامتا على الإنسان وَحْدَهُ[2]، وهنا نقف عند ظاهرة عُزوفِهِ عن متابعة بناءِ حكاياتِهِ الأخرى من الإنسان، وكأنَّه عَدَلَ عن ذلك لمَّا أدركَ أنَّ الطِّفل يُؤْثِرُ عالَمَ الحيوان في القَصِّ، وبذلك تكون حكاياتُ شوقي أقربَ للمتلقِّي الصَّريح (الطِّفل) من حيث بناء شخوصها.

---

[1] الهيتي، هادي نعمان، أدب الأطفال، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة، بغداد، 1977م، ص 97.

[2] الأولى حكاية (أنت وأنا) والثَّانية حكاية (نديم الباذنجان) للتَّفصيل يُنْظَر: شوقي، الشَّوقيَّات، مج2/ ج2، ص120-

بنى شوقي حكاياتِهِ على الحيوان وَحْدَهُ في سبعٍ وأربعينَ حكايةً من مجموع حكاياته التي بلغَ عددُها ستّاً وخمسينَ حكايةً، في حين اشتركَ الإنسانُ والحيوانُ في بناء الحَدَثِ في سبعِ حكاياتٍ كان الحيوانُ فيها مِحْورَ الحَدَثِ[1]، كذلك توافرت عناصرُ فنيَّةٌ وموضوعيَّةٌ أخرى داعمة لاختيار شخوصِ الحكاياتِ، فمن ذلك تنوُّعُ الحيوانِ لاستحضار ذهنِ الطِّفلِ بوصفه سريع الملَلِ والضَّجَرِ من رُتوبِ الأشياءِ كلِّها، فقد جمعَ شوقي في حكاياته حيوانَ البَرِّ وحيوانَ الماء، كما في حكايتِهِ عن أفعى نهر النّيل (الأفعى النّيليَّة والعَقْرَبَة)[2] وكَثُرَتْ في شعره قصصُ الحيوانِ عن الطُّيور كالطَّاووس والعصفور والبلبل والهدهد والغراب والخفَّاش والبوم واليَمَام، حتَّى إنَّ الحشراتِ كان لها نصيبٌ كالخنفساء ودودة القزّ والفراشات، وهذا التنوُّعُ الجميلُ جعلَ المتلقّي الصَّريحَ (الطِّفل) في حديقةٍ متكاملةٍ من أنواع الحيوان المختلفة التي نتجَ من اختلافِها تنوُّعُ الحَدَثِ في كلِّ حكاية، والطَّريفُ هنا أنَّ هذه الحكاياتِ الشعريَّةَ تؤسِّسُ عالَماً للحيوان شبيهاً بعالَمِ الإنسانِ من النَّاحية الاجتماعيَّة، وهذه خصيصةٌ رائعةٌ؛ لأنَّها مُحفِّزَةٌ لذهن الطِّفلِ وخيالِهِ، فمثلاً نجد عائلةً مؤلَّفةً منَ الغرابِ وأمِّ الغرابِ وجاراتِ أمِّ الغرابِ في حكاية (ولد الغراب)[3] ومثل ذلك عوائلُ الحيوان الأخرى، كما في حكاية (النَّعجة وأولادها)[4] وعوائلُ الطُّيورِ كحكايةِ (القُبَّرة وابنها)[5] ونجدُ لبعضِ الحيوانِ أقواماً كَسائرِ الأُمَمِ من بَنِي الإنسانِ، كما في حكاية (أُمَّة الأرانب) التَّي اتَّخذت وطناً لها، فجعلَ الفيلُ طريقاً له فيه، فَداسَ الأرانبَ، فَقَتلَ بعضَها، فاجتمعَتْ أُمَّةُ الأرانب بِحَكِيمِها وشاعرِها وكاتبِها وعامَّةِ الأرانب على رأيٍ واحدٍ وعَزْمٍ واحدٍ، فاتَّخدوا فيما بينهم، وحفروا للفيل حفرةً، فسقطَ

[1] شوقي، الشَّوقيَّات، مج2/ ج2، انظر الحكايات الآتية: (ضيافة قطَّة ص122، الصيَّاد والعصفورة ص125، سليمان والهدهد ص153، سليمان والطَّاووس ص154، سليمان والحمامة ص168، نوح والنَّملة في السَّفينة ص161، اليمامة والصيَّاد ص172).

[2] نفسه، مج2/ ج2، ص 130.

[3] نفسه، مج2/ ج2، ص 193.

[4] نفسه، مج2/ ج2، ص 151.

[5] نفسه، مج2/ ج2، ص 157.

فيها ومات، فكان في اتِّحادهم قوَّةٌ لهم وخلاصٌ منَ الفيل[1]:

يَحكون أنَّ أُمَّـــــةَ الأَرانِبِ * قد أخذَتْ من الثَّرى بجانبِ
فاختارَهُ الفِيـــلُ لـه طريقـا * ممزّقـــاً أصحابنا تمزيقـــا
وكان فيهـم أرنبٌ لبيـــبُ * أذهبَ جُلَّ صُـوفهِ التَّجريب
نادى بهم: يا مَعشرَ الأَرانب * من عالِمٍ، وشـاعرٍ، وكاتب
اتَّحِدوا ضِدَّ العَدُوِّ الجـــافي * فالاتِّحادُ قـــوَّةُ الضِّعـــاف
اجتمِعوا؛ فالاجتمـــاعُ قوَّةْ * ثمَّ احفِروا على الطَّريق هُـوَّةْ
يهوي إليها الفيـــلُ في مروره * فنســتَريح الدَّهرَ من شرورِهِ
ثمَّ يقولُ الجيـــلُ بعدَ الجيلِ: * قد أَكلَ الأَرنبُ عَقْـلَ الفيلِ
وهلكَ الفيلُ الرفيعُ الشَّـــانِ * فأَمســـــتِ الأُمَّةُ في أَمانِ

كذلك يأتي الحيوان في الحكاية الواحدةِ مُنَوَّعاً بحسب المكانِ، ويتَّخذُ أسماء وألقاباً تبعاً للمكان الذي يعيش فيه، كما في حكاية (فأر البيت وفأر الغَيط) فالأمُّ (فأرة الغيطان)، وَوَلَدُها الأكبرُ (نُورُ الغَيط)، أمَّا الفأرُ الأصغرُ فيتمنَّى على أمِّه أنْ تسمِّيَهُ (نور القصر) لأنَّه يطمح أن يعيشَ في البيوت لا الغيطان[2]:

يُقالُ كانَتْ فَأرَةُ الغِيطـــانِ * تَتيهُ بِابنَيهـــا على الفيرانِ
قَد سَمَّتِ الأَكبَرَ نورَ الغَيطِ * وَعَلَّمَتهُ المَشْيَ فَوقَ الخَيطِ
فَعَرَفَ الغِياضَ وَالمُروجـــا * وَأَتقَنَ الدُخولَ وَالخُروجـــا
وَصارَ في الحِرفَةِ كَالآبـــاءِ * وَعاشَ كَالفَـــلَّاحِ في هَناءِ
فَقالَ: ســـمِّيني بِنورِ القَصرِ * لِأَنَّني يا أُمُّ فَـأرُ العَصـــرِ

هذا التنوُّعُ في بناء الحيوانِ في حكايات شوقي له أَثَرُهُ المستمدُّ من كتاب (كَلِيلة ودِمْنَة) الذي تَرْجَمَه ابنُ المقفَّع ووَرَدَ فيه بعضُ الحيوان في عوائلَ من إخوةٍ وأخواتٍ، مثل

[1] نفسه، مج2/ ج2، ص 142 -143.
[2] نفسه، مج2/ ج2، ص 133.

كَلِيلة ودِمْنَة، وهما اسمانِ فيه لأخوين من وَلَدِ ابن آوى، وقد تابعَ شوقي أسلوبَ (كَلِيلة ودِمْنَة) في حَشْدِ حيواناتٍ منوَّعةٍ في قصَّةٍ واحدةٍ نحو حكاية (الذِّئب والغُراب وابن آوى والجَمَل)[1] في كتاب كَلِيلة ودِمْنة، كذلك حَشَدَ (شوقي) أربعةَ حيواناتٍ في حكاية واحدةٍ (الغزال والخروف والتَّيس والذِّئب)[2]:

تَنـــــــازَعَ الغَزالُ وَالخَروفُ * وقالَ كُلٌّ إِنَّـــهُ الظَّـــريفُ
فَـرَأَيَـا التَّيـسَ فَظَنَّـا أَنَّـــــهُ * أَعطـاهُ عَقلاً مَن أَطالَ ذَقنَهُ
فَكَلَّفاهُ أَن يُفَتِّشَ الفَـــــــلا * عَنْ حَكَمٍ لَهُ اِعتِبارٌ في المَلا
فَســــــــارَ لِلْبَحثِ بِلا تَواني * مُفتَخِراً بِثِقَـــةِ الإِخـــوانِ
يقــول: عِندي نَظْـــرَةٌ كَبيرَةْ * تَرفَعُ شَـأنَ التَّيسِ في العَشيرَةْ
وَذاكَ أَنَّ أَجدَرَ الثَّنـــــــاءِ * بِالصِّدْقِ ما جاءَ مِنَ الأَعداءِ
وَإِنَّني إِذا دَعَـــوْتُ الذِّيـبـــا * لا يَستَطيعـــانِ لَهُ تَكذيبـــا
ثُمَّ أَتى الذِّيبَ، فَقـــالَ: طلْبَيْ * أَنتَ فَسِرْ مَعِي وَخُذ بِلِحْيَتي
وَقادَهُ لِلْمَوضِـــعِ المَعـــروفِ * فَقـــامَ بَينَ الظَّبيِ وَالخَروفِ
وَقالَ: لا أَحكُمُ حَسبَ الظَّاهِرِ * فَمَزَّقَ الظَّبْيَينِ بِالأَظـــافِرِ

لكنَّ الحكاية النثريَّة في قصص (كَلِيلة ودِمنة) يمتدُّ زَمَنُها أحياناً، وتتداخل فصولُها على نحو يملُّه المتلقِّي الصَّغيرُ، ولا نجد مثلَ ذلك في حكايات شوقي التي حرصَتْ على مراعاة **شروط التَّلقِّي للطِّفل**، حتَّى لا يقعَ في الملالةِ بامتداد زمنِ الحكايةِ أو تداخُلِ عناصرِ الحَدَثِ، ولم تأتِ قصائدُ شوقي الحكائيَّةُ مُطَوَّلاتٍ، فأطولُها حكايةُ (ضيافة قطَّة)[3] في أربعةٍ وثلاثين بيتاً، تَلِيها حكايةُ (الخفَّاش ومليكة الفراش)[4] في واحدٍ وثلاثين بيتاً، وأَقْصَرُها في ثلاثةِ أبياتٍ فقط، وهي حكايةُ (الحمار في السَّفينة) التي حَمَلَتْ قدرةً عاليةً على اختزالِ الحَدَثِ والحِوارِ للوصول إلى المغزى المراد من تغابي الثَّقيلِ على النَّاس،

[1] ابن المقفَّع، أبو محمَّد عبد الله 142هـ، كليلة ودمنة، تحقيق عبد الوهاب عزَّام، دار الشروق، بيروت، ط2، 1981م، ص114.
[2] شوقي، الشَّوقيَّات، مج2/ ج2، ص 184.
[3] نفسه، مج2/ ج2، ص 122.
[4] نفسه، مج2/ ج2، ص 144.

عاليةً على اختزالِ الحَدَثِ والحِوارِ للوصول إلى المغزى المراد من تغابي الثَّقيلِ على النَّاس، وهذه أبياتُها[1]:

سَقَطَ الحِمارُ من السَّفينة في الدُّجى* فبكى الرِّفـــاقُ لِفَقْدِهِ وتَرَحَّمُـــوا
حتَّى إذا طَلَـعَ النَّهـــارُ أتَتْ بهِ * نحوَ السَّـــفينةِ مَوجَـــةٌ تتقدَّمُ
قالَتْ: خُذوهُ كما أتاني ســـالماً * لم أبتلعْـــهُ لأنَّه لا يُهْضَـــمُ

لكنَّ شوقيّاً الذي أفاد من ظاهرة تنوُّع الحيوان التي وجدها في (كليلة ودمنة) لم ينظمْ أيَّ حكايةٍ منها في أشعاره، ولم يذكر من الحيوان شيئاً ممَّا لا يعرفه الطِّفلُ ليناسبَ مدارَكَهُ الذهنيَّة، وما وجدْتُ في الحكايات حيواناً غيرَ مألوفٍ للمتلقِّي الصَّريح، في حين لا تتقيَّدُ حكاياتُ كَليلة ودِمْنَة بهذا الشَّرط، كما في قصَّة (وَكِيل البحر والطِّيطَوَى)[2] وهو ضربٌ من القَطَا، وحكاية (العُلْجُوم والسَّرطان)[3] والعُلْجُوم ضربٌ من الضِّفْدع، إذ لا نجد أمثلةً لذلك مِنْ غرائبِ أسماءِ الحيوان في حكايات شوقي الشِّعريَّة.

كذلك جاء سلوكُ شخوصِ الحكاياتِ الشعريَّة موافقاً لتوقُّع المتلقِّي الصَّريح، وصفاتُ الحيوانِ في أشعاره مطابقةٌ لصفاتها المعروفة في المخزون الثقافيّ من ذاكرة الطِّفل، فمثلاً يبدو الثَّعلب مخادعاً، سوى حكايةٍ واحدةٍ كان فيها الثَّعلبُ مخدوعاً بالإنسانِ في الحكاية الموسومِة بعنوان (الثَّعلب الذي انخدع)[4] ولهذه الحكايةِ دلالاتُها على مستوى المتلقِّي الضِّمنيّ، وليس هذا مَعْرِضُ تحليلِ ظواهرها الدلاليَّة، لذلك أرجِئُها إلى حين دراسة أفقِ التَّوقُّع لدى المتلقِّي الضِّمنيّ في هذا البحثِ، وما بقيَ من صفات الحيوانِ مطابِقٌ لتوقُّع المتلقِّي الصَّريح، فالأسدُ هو مَلِكُ الغابةِ، والحمارُ غبيٌّ نَكِيرُ الصَّوتِ، كذلك حالُه في كلِّ الحكايات، كالذي وجدناه في الأبيات السَّابقة التي ذكرناها آنفاً في حكاية (الحمار في السَّفينة) ومثلها حكاية (الحِمار والجَمَل)[5]، ويَذْكُرُ أحدُ الدَّارسين استنكارَ الكِبار لمشاعرِ شوقي نحو الحِمارِ حينَ صوَّرَهُ غبيّاً بليداً قبيحَ الصَّوت[5]، لكنَّ

[1] نفسه، مج2/ ج2، ص 167.
[2] ابن المقفَّع، كليلة ودمنة، ص118.
[3] شوقي، الشَّوقيَّات، ص100.
[4] نفسه، مج2/ ج2، ص 180.
[5] نفسه، مج2/ ج2، ص 175.

شفقةَ الكِبار على الحمارِ لا تخدم الدِّلالة التي أراد شوقي أن تحملَها الحكاياتُ إلى الصِّغار الذين يمثِّلُهُمُ المتلقِّي الصَّريحُ؛ لأنَّه جعلَ لِصفات ذلك الحيوانِ غاياتٍ هَدَفَ إليها في توجُّهِهِ إلى الأطفال، وأرى أنَّ هذا التَّعارضَ بين القراءتين لِدلالة رمزِ الحمار ناتجةٌ من اختلاف التلقِّي لتلك الحكاياتِ بين المتلقِّي الصَّريح والمتلقِّي الضَّمنيّ، أمَّا الأرنبُ فهو حَذِرٌ ذكيٌّ، كذلك صورتُه في حكاية (الأرنب وبِنْت عِرْس في السَّفينة) التي تحكي قصَّةَ حَذَرِ أُنثى الأرنب من بِنْت عرسٍ زعمَتْ أنَّها دايَةٌ[1]:

قد حَمَلَتْ إحدى نِسا الأَرانِبِ * وحلَّ يومُ وضعها في المركبِ
جاءت عجوزٌ من بناتِ عرسٍ * تقولُ: أَفدِي جارَتِي بنفسي
أنا التي أرجى لهـذي الغايــةْ * لأَنني كنتُ قديمـاً دَايَــةْ
فقالتِ الأَرنبُ: لا يا جــارَةْ * فإنَّ بعدَ الأُلْفَـةِ الزِّيــارةْ
ما لي وُثوقٌ بِبِنــــاتِ عرسٍ * إنِّي أريـدُ دايـةً مِنْ جِنْسِي!

وجاءت صفاتُ الطَّيرِ موافقةً لِتوقُّعِ المتلقِّي الصَّريح (الطِّفل) تبعاً لتصوُّره الذهنِيّ، فمن ذلك صورة الطَّاووس الجميلِ المغرورِ بريشِهِ في حكاية (سليمان والطَّاووس) وتحكي قصَّةَ طاووس يمشي الخُيلاءَ مغروراً بجمال ريشه راحَ يدَّعِي أنَّ من حقِّه أن يجمعَ إلى جمالِ الرِّيشِ حُسْنَ الصَّوت، فكان جوابُ النَّبِيّ سليمانَ له[2]:

تعالَتْ حِكمــةُ الباري * وجَلَّ صَنيعُهُ شـانا
لقد صَغَّــرْتَ يا مغرو * رُ نُعمى اللهِ كُفْرانا
ومُلْكُ الطَّير لم تحفــل * به، كِبراً وطغيــانا
فلو أصبحْتَ ذا صَوْتٍ * لَمَا كَلَّمْتَ إنسانا

جاءَتْ صفاتُ الحيوانِ في أكثر الحكايات مطابقةً لِمَا عليه تصوُّرُ المتلقِّي الصَّريحِ، أي مطابقة لأُفُقِ تَوَقُّعِ الطِّفل، ولم تصدمْهُ بواقعٍ مخالِفٍ لِتصوُّراتِهِ المُسْبَقَةِ عن

[1] شوقي، الشَّوقيَّات، مج2/ ج2، ص 166.
[2] نفسه، مج2/ ج2، ص 154.

أخلاق كلِّ حيوانٍ منها، وهذه الخصيصةُ مهمَّةٌ في الأدب الذي يتوجه للطِّفل.

من المطابقات الأخرى لأُفُقِ توقُّعِ المتلقِّي الصَّريح في هذه الحكايات الشِّعريَّة أنَّها جَرَتْ كلُّها على حَدَثٍ بسيطٍ غيرِ مُعَقَّدٍ، يقوم على عُقْدَةٍ واحدةٍ فقط، فلا نشهدُ عُقْدَةً مركَّبةً في حكايته الشِّعريَّة، ويأتي حَلُّ العقدة في آخر الحكاية لِتحملَ المغْزَى منها، وهذا البناءُ الحكائيُّ المفرد ملائمٌ للمتلقِّي الصَّريح بوصفه طفلاً، وإذا بَحَثْنا في مغزى الحكايات الشِّعريَّة ومناسبتها لهذا المتلقِّي وجدنا أنَّها التمسَتْ مقاصدَ القَصِّ المناسبةَ للطِّفل من خلال المغزى بترسيخ القيم المثلى التي ينبغي للطِّفل أنْ يتحلَّى بها، مثل الصِّدق والشَّجاعة والإيمان والرِّضا والأناةِ والتعاون وحبِّ الوطن واجتنابِ صُحْبَةِ المنافقين والحَذَرِ من العَدُوِّ واجتنابِ الحَسَدِ والحَذَرِ من الخيانة والتَّحلِّي بِخُلُقِ التَّسامح والرِّفْقِ بالحيوان وغير ذلك، وكلُّ هذه القيم تستدعيها الحكاياتُ مستعينةً بالحيوان لأنَّه الوسيلة للمحمول الفكريّ في الحكاية، وتأتي الأحداثُ متعاقبةً لتحملَ إلى المتلقِّي الصَّريح المغزى من كلِّ حكاية، ولا تعدم هذه الحكاياتُ حِسَّ الفكاهة في بناء المغزى من الحكاية ليصلَ الغرضُ منها إلى الطِّفل ويَرْسَخَ في ذهنه، كما في القصَّة التي حَكَاها الشَّاعرُ عن ليثٍ وُلِدَ له شِبْلٌ، فأراد الليثُ أن يُولِمَ له، فقامت الحيوانات في الوليمة مهنِّئةً وأحسنت القول، غير أنَّ حماراً ظنَّ في نفسِهِ الكفاءةَ وحُسْنَ الصَّوتِ، فقام خطيباً في ذلك الحفلِ، فارتعدَ الشِّبْلُ من صوته ومات، فحملت الحيوانات على الحمار فقتلوه، فما كان منَ الثَّعلب إلَّا أنْ قامَ في جنازة الحمار خطيباً، فذكرَ مناقبَ الفقيدِ ساخراً منه في البيت الأخير من الحكاية[1]:

لمَّا دعا داعي أبي الأشـــبالِ * مُبَشِّـــــــراً بأوَّل الأنجـــالِ
سَعَتْ سِباعُ الأرضِ والسَّـــماءِ * وانعقدَ المجلسُ للهنـــــــــاءِ
وصدرَ المرســـومُ بالأمـــــانِ * في الأرض للقاصي بها والدَّاني
فضـــاقَ بالذُّيولِ صحنُ الدَّار * مِنْ كلِّ ذي صوفٍ وذي مِنقارِ
حتَّى إذا استكملت الجَمْعِيَّـــةْ * نادى منادي الليث في المعِيَّـةْ

[1] نفسه، مج2/ ج2، ص 137.

هَلْ مِنْ خطيبٍ مُحْسِنٍ خبيـــرِ * يدعو بِطُولِ العُمْـرِ للأميـــرِ؟
فنهضَ الفيلُ المشِيرُ السَّـــامي * وقالَ ما يليقُ بالمقـــــــامِ
ثمَّ تلاهُ الثَّعلبُ السَّـــــــفيرُ * يُنْشِـــدُ حتَّى قِيلَ: ذا جريـرُ
واندفعَ القِرْدُ مُديـــــرُ الكَاسِ * فقيـــلَ: أحســـــنْتَ أبا نُواسِ
وأومأَ الحمـــــــارُ بالعَقِيـــرةْ * يريد أنْ يُشَـــــرِّفَ العَشِـــيرةْ
فأزعجَ الصَّـــوتُ وَلِيَّ العَهْـــدِ * فمـــاتَ مِنْ رِعْدَتِهِ في المهْـــدِ
فحمـــلَ القومُ على الحمـــــارِ * بجملةِ الأنيـابِ والأظفـــــارِ
وانْتُدِبَ الثَّعـــلبُ للتَّـــــأبينِ * فقالَ في التَّعريض بالمســكينِ:
لا جعـــلَ الله له قَـــــــرارا * عاشَ حمـــاراً وقَضَى حِمـــارا

يفضي تسلسلُ الحَدَثِ زمنيّاً في حبكة حكائيَّةٍ مُتْقَنَةٍ إلى عُقْدَةِ الحكاية حين يقوم الحمار ليخطبَ في الحفل، وتراعي الحكايةُ تفصيلاتِ حبكةِ الحَدَثِ على نحوٍ طريفٍ، فيبدو الحمارُ وقد أومأ بعقيرته ليشرِّفَ عشيرتَه، لكنَّه جلبَ إلى نفسِهِ الشَّرَّ إذ ظنَّ في نفسِهِ القدرة، وتصلُ الحكايةُ إلى النِّهاية المأساويَّةِ الطَّريفةِ حين وقفَ الثَّعلبُ خطيباً في تأبينِ الفقيدِ ليذكرَ من مناقبه أنَّه عاش حماراً وقضى حماراً، وتنقلُ هذه الحكاية إلى المتلقِّي الصَّريح (الطِّفل) خبرةً معرفيَّةً مهمَّةً في بناءٍ فنيٍّ ساخرٍ، ومفادُ هذه الخبرة أنْ يعرفَ المرءُ حدودَ قدراتِهِ حتَّى لا يُلقيَ بنفسِهِ في التَّهْلكة.

لا تخرج مصادرُ شوقي في حكاياته على ثقافة الطِّفل العربيَّة، إنَّها ملائمةٌ له من ناحية الثَّقافة ومن ناحية البيئة الاجتماعيَّة، وترتبط بعضُ حكاياتِ شوقي بالثَّقافة الدينيَّة، مثل حكاية (السَّفينة والحيوانات)[1] ويرتبط بعضُها بالبيئة المكانيَّةِ التي يعيش فيها الطِّفل، ولذلك جاء مكانُ الحكايةِ مُتَّصلاً في بعض القصصِ بالبيئة المصريَّةِ، مثل جبل المقَطَّم المصريّ في حكاية (النَّملة والمقَطَّم)[2] ومثل نهر النِّيل في حكاية (الأفعى النِّيليَّة والعَقْرَبَة)[3] ويرتبط قليلٌ منها بأصولٍ تراثيَّةٍ عربيَّةٍ، مثل حكاية (الصيَّاد والعصفورة)[4] وهي

[1] نفسه، مج2/ ج2، ص 159.
[2] نفسه، مج2/ ج2، ص 148.
[3] نفسه، مج2/ ج2، ص 130.
[4] نفسه، مج2/ ج2، ص 125.

مستمدَّةٌ من حكايةٍ نثريَّةٍ ذَكَرَها ابنُ عبد ربِّه الأندلسي في (العِقْد الفريد)[1]. أمَّا المصدر الغربيُّ، ولا سيَّما الفرنسي، فلا وجودَ له في حكايات شوقي الشعريَّة لِتَخالُفِ البيئتين ممَّا يُحْتَمَلُ فيه ألَّا يُناسِب المتلقِّيَ الصَّريحَ (الطِّفل العربي) أمَّا إقرارُ شوقي أنَّه نسجَ قصصاً على غرار لافونتين فلا يعني أنَّه أخذَ من حكاياتِ لافونتين مضامينَها، ولا يفعلُ ذلك شاعرٌ يلتمسُ مطابقةَ وسائطِ الحكاية لبيئة الطِّفل، وذهبت الباحثةُ نفوسة زكريا سعيد في بحثٍ لها عن تأثير حكايات لافونتين في شعراء الأدب العربيّ عامَّة إلى القول إنَّ شوقيّاً: "وإنْ كان قد قلَّدَ لافونتين في نَظْمِ الخُرافاتِ، فإنَّ هذا التَّقليد كانَ نوعاً منَ التَّقليد الابتداعيّ"[2] غير أنَّ هذا الحكمَ جاء عامّاً من غير دليلٍ يَدْعَمُه، لذلك رأيْتُ من باب المقارنة الأدبيَّة بين حكايات شوقي وحكايات لافونتين أنْ أذكرَ هنا مثالاً مؤيِّداً لِمَا ذهبْتُ إليه، وهو حكاية (فأر البيت وفأر الغَيط) لِشوقي، وحكاية (Le rat de ville et le rat des champs) أي: (فأر المدينة وفأر الحقول) للافونتين، وهذا نَصُّ حكاية لافونتين[3]:

Autrefois le Rat de ville
Invita le Rat des champs,
D'une façon fort civile,
A des reliefs d'Ortolans.
Sur un Tapis de Turquie
Le couvert se trouva mis.
Je laisse à penser la vie
Que firent ces deux amis.
Le régal fut fort honnête,
Rien ne manquait au festin;
Mais quelqu'un troubla la fête
Pendant qu'ils étaient en train.

[1] ابن عبد ربِّه، أبو عمر أحمد بن محمَّد ت328هـ، العقد الفريد، تحقيق إبراهيم الإبياري، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1971م، ج3/ ص 67.

[2] سعيد، نفوسة زكريا، خرافات لافونتين في الأدب العربيّ، مؤسَّسة الثقافة، الإسكندريَّة، 1976م، ص 92.

[3] Jean de La Fontaine, le lièvre et la tortue et autres fables, Flammarion, 1996, Paris.

A la porte de la salle
Ils entendirent du bruit:
Le Rat de ville détale;
Son camarade le suit.
Le bruit cesse, on se retire:
Rats en campagne aussitôt;
Et le citadin de dire:
Achevons tout notre rôt.
- C'est assez, dit le rustique;
Demain vous viendrez chez moi:
Ce n'est pas que je me pique
De tous vos festins de Roi;
Mais rien ne vient m'interrompre:
Je mange tout à loisir.
Adieu donc ; fi du plaisir
Que la crainte peut corrompre.

تقول حكايةُ لافونتين إنَّ فأرَ المدينة دعا فأرَ الحقول إلى حَفْلٍ حَضَرِيٍّ على السُّجاد الفاخرِ المنقوشِ، كانَ الحفلُ عيداً حقيقيّاً، لَمْ يَغِبْ عَنْهُ فأرُ الحقولِ، لكنَّ شخصاً وقفَ عند البابِ أزعجَ المحتفلَين وسبَّبَ الفوضى، فهربَ الفَأْرانِ، قال فأرُ المدينة بعد ذلك لفأرِ الحقل: غداً سوفَ تأتي معي لِنستكملَ حَفْلَ الطَّعامِ، لم يرضَ فأرَ الحَقْلِ لأنَّ الخوفَ أفسدَ لذَّتَهُ.

تخالِفُ حكايةُ شوقي هذا السَّرْدَ لأحداثِ القصَّةِ مخالَفةً واضحةً من حيث المضمون، ففي حكاية شوقي يتطلَّع الفأر إلى العيش في البيوت، فهو يتسلَّل إلى الدُّور مخاطراً ليأكلَ ممَّا لذَّ فيها وطاب، غيرَ مُبالٍ بنصحِ أمِّهِ التي أظهرَتْ خشيتَها عليه من مغامراتِهِ المتعاقبةِ في الدُّخول إلى الدُّور، وبسبب ذلك فَقَدَ في المرَّة الأولى ذيلَهُ، وفي الثَّانية رِجْلَه، وفي الثَّالثة وَجَدَتْهُ أمُّه مقتولاً مرميّاً في الطَّريق، فَبَكَتْهُ[1]:

فجاء يوماً أُمَّـــهُ مضطربـا * فســـــألتْـهُ أينَ خَلَّى الذَّنَبا؟
وجاءها ثانيـــــةً في خَجَـلِ * منها يُداري فَقْدَ إحدى الأَرْجُلِ
وكان في الثَّالثةِ ابنُ الفَـــــارةْ * قَدْ أخلفَ العـادةَ في الزِّيـارةْ
فاشتغلَ القلبُ عليهِ واشـتعلْ * وسـارت الأمُّ لـه على عَجَـلْ

[1] شوقي، الشَّوقيَّات، مج2/ ج2، ص 133.

فصادفَتْـــهُ في الطَّريــق مُلْقَى * قَدْ سُــحِقَتْ منه العِظامُ سَحْقا

البَونُ شاسعٌ بين أحداثِ الحكايتين، والعنوانانِ مختلفانِ، فعنوانُ حكايةِ لافونتين (فأر المدينة وفأر الحقول) في حين أنَّ عنوانَ حكايةِ شوقي قريبٌ إلى البيئة المصريَّةِ (فأر البيت وفأر الغَيط) ولا يخفى أنَّ (الغَيط) كلمةٌ ترتبط ببيئة الطِّفل المِصْرِيّ؛ لأنَّها كلمةٌ دارجةٌ في ريف مِصْرَ، وإن كانَ لها أصلٌ في فصيحِ اللغة، كذلك نجدُ الاختلافَ في خاتمة الحكايتين، ففي حكايةِ لافونتين امتنعَ الفأرُ عن العودة ثانيةً إلى المدينة، وفي حكاية شوقي يعود إلى غَزْوِ الدُّورِ مراتٍ، حتَّى يلقى مصرعَهُ في النِّهاية، ويتَّضح لنا أنَّ حكاياتِ شوقي تستحضر شروطَ البيئة المصريَّةِ الملائمة للمتلقِّي الصَّريح وهو الطِّفل.

ثانياً_ المتلقِّي الضِّمنيُّ وقرائنُ التَّلقِّي:

بعضُ نصوصِ هذه الحكاياتِ تخفي في بنيتها الدِّلاليَّة العميقةِ إشاراتٍ إلى غير الدِّلالاتِ الظَّافيةِ في الظَّاهرِ اللغويّ للنصّ، وتكون تلك النُّصوص ذاتَ قيمةٍ عاليةٍ من هذه النَّاحية؛ لأنَّها تحرِّضُ أفقَ توقُّع المتلقِّي الخبيرِ، وهنا يأتي تفسيرُ هذه الظَّاهرة استناداً إلى ما تقدِّمُه نظريَّة التَّلقِّي التي تفترضُ وجودَ مُتَلَقٍّ ضِمْنِيٍّ[1] أخفاه الأديبُ المبدعُ للنصّ الشعريّ في باطن القول، لكنَّ مهمةَ النَّاقد الخبيرِ الكشفُ عن ذلك المتلقِّي الضمنيّ الذي يختفي في باطن النصّ، وهذا المتلقِّي في أصولِ نظريَّةِ التَّلقِّي له "جذورٌ متأصّلةٌ في بنية النَّصّ"[2] وهو القادر على أنْ يملأ فراغاتِ النصّ أو فجواته الدِّلاليَّة الكامنة فيه، والقادرُ على تفسير إشاراته، وهذه قضيَّةٌ معقَّدةٌ تحدَّثَ عنها علماءُ التَّلقِّي في كتبهم النظريَّةِ، لكنَّنا نجدُ لها إشاراتٍ في التُّراث العربيّ النقديّ القديم، فقد امتدحَ ابن طباطبا حُسْنَ التَّعريض الخفيّ من دون التَّصريح بالمقاصد، فذكرَ أنَّ مِنْ أحْسَنِ المعاني والحكايات ولاسيَّما في الشِّعر "التَّعريضُ الخَفِيُّ الذي يكون بخفائِه أبْلَغَ في مَعْناهُ من التَّصريح الظَّاهرِ الذي لا سِتْرَ دونَهُ"[1] ولذلك تفترضُ نظريَّةُ التَّلقِّي وجودَ مُتَلَقٍّ يمتلكُ الأدواتِ الصَّحيحةَ للقراءةِ الذكيَّةِ عند استقبالِهِ للنصّ الأدبيّ، ومنها الذَّائقةُ الأدبيَّة والخبرةُ النَّقديَّةُ والقدرةُ على الولوج إلى أسرار النَّصّ الشِّعريّ لِفهم خزينةِ مكنونِهِ الدِّلاليّ،

[1] خضر، ناعم، الأصول المعرفيَّة لنظريَّة التَّلقِّي، ص160.

[2] إيزر، فعل القراءة نظريَّة جماليَّة التَّجاوب في الأدب، ص30.

فيكون بابُ تأويلِ النصِّ مفتوحاً على مِصْرَاعَيهِ باشتراطِ القرائنِ.

إذا قرأنا حكاياتِ شوقي الشعريَّةَ قراءةً سابرةً لأغوارِ المعنى وجدنا في بنية النَّصِّ العميقةِ متلقِّياً ضمنيّاً آخرَ توجَّه إليه الشَّاعر، ينحصر في طبقة الكبار من القُرَّاء الذين يَعُونَ أكثر ممَّا يَعِيهِ المتلقِّي الصَّريح (الطِّفل) وهذه قضيَّةٌ يجب ألَّا ننكرَها بقول شوقي إنَّه توجَّه بحكاياته إلى صغار المصريين، ولا نستبعدُ أن يكون شوقي قد أخفى في مضامين حكاياته متلقِّياً ضمنيّاً لتلك الحكايات لم يُصرّحْ به، ويتَّضح ذلك في البنية اللغويَّةِ لحكاياته التي تبطنُ موقفَهُ من الواقعِ السِّياسيِّ وموقفَهُ من الواقعِ الاجتماعيِّ في عصره.

أ. موقفه من الواقع السِّياسيِّ:

تشير القرائنُ إلى مُتَلَقٍّ تَعَمَّدَ الشَّاعرُ إخفاءَه في بنية النَّصِّ لِظروفٍ لم يستطع الإفصاحَ عنها حينَ نَظْمَ الحكايات بين عامي (1892- 1893م) فمن ذلك موقفُه من الإنكليز في ذلك الوقت تحديداً، ولذلك ضمَّنَ في بعضِ شعره امتعاضَه مِنْ تحالفِ ثُلَّةٍ من السَّاسةِ المصريّين في عصره مع الإنكليز، كما في حكايتِهِ (الدِّيكُ الهندِيُّ والدَّجاجُ البلديُّ) والدِّيكُ الهِنْدِيُّ معروفٌ في بلاد العرب، لكنَّ شوقيّاً أرادَ به ضِمْنيّاً الإنكليزَ في مصرَ، ولذلك كان الدَّجاج في العنوان بَلَدِيّاً، وتسردُ الحكايةُ قصَّةَ ديكٍ هنديٍّ نزلَ ضيفاً على دجاجٍ بلديٍّ، فأدخله الدَّجاجُ البيتَ حتَّى استأثرَ به من دون أصحابه، وفي الدِّلالة اللغويَّة العميقة إشارةٌ إلى حكَّام مصر في ذلك الزَّمان ممَّن استنجدوا بالإنكليز وحالفوهم، ثمَّ إنَّ الإنكليزَ عَمَدوا بعد ذلك إلى الاستئثار بالبلاد والبقاءِ فيها[2]:

بَيْنا ضِعافٌ من دجاجِ الرِّيـفِ* تَخطِـرُ في بيـــتٍ لها طَريفِ
إذْ جاءَها هِنْدِيٌّ كبيرُ العُرْفِ * فقامَ في البابِ قِيـــامَ الضَّيفِ
يقول: حَيَّـا اللهُ ذي الوُجوها * ولا أراهـــــا أبداً مكـــروها
أتيْتُكُمْ أنشـــرُ فيكم فَضْلِي * يوماً وأقضي بينكـــم بالعَـــدْلِ
فعادَ الدَّجـــاجَ داءُ الطَّيشِ * وفَتَحَتْ لِلْعِلْـــجِ بابَ العُـشِّ

[1] ابن طباطبا، عيار الشِّعر، ص24.

[2] شوقي، الشَّوقيَّات، مج2/ ج2، ص 128.

فجالَ فيه جولـةَ المليـــــكِ * يدعو لِكُلِّ فَرخَـةٍ وديـــــكِ
وَباتَ تلكَ الليلةَ السَّـــعيدَةْ * مُتَّعـــاً بِـداره الجَديـــــدَةْ
وَباتَت الدَّجاجُ في أمـــــانِ * تَحلُمُ بِالذلَّـــةِ والهَـــــــوانِ
حتَّى إذا تَهَلَّلَ الصَّبـــــاحُ * واقتَبَسَـــتْ من نورِه الأشـباحُ
صاحَ بِها صاحِبُها الفَصيـــحُ * يَقولُ: دامَ مَنـــزِلي المِليـــحُ
فَانتَبَهَتْ مِن نَومِها المشـــؤومِ * مَذعورَةً مِن صَيحَـةِ الغَشـــومِ
تَقولُ: ما تِلكَ الشُروط بَينَنـــا * غَدَرْتَنا وَاللهِ غَدراً بَيِّـنـــــا
فَضَحِكَ الهِندِيُّ حتَّى استلقى * وقال: ما هـذا العَمَى يا حَمْقَى؟
متى مَلَكتُمْ أَلسُنَ الأربـــابِ؟ * قَد كان هذا قبلَ فَتحِ البـــابِ

تخفي القصيدةُ في معجمها اللغويّ مضموناً سياسيّاً لرسالةٍ أخرى أرادَ شوقي إيصالَها إلى المتلقّي الضمنيّ، إنَّها حكايةُ العربِ مع الإنكليز الذين دخلوا إلى البلاد بحجَّة الوِصايةِ على الضَّعيف، ثمَّ لبثوا فيها سنينَ مُسْتَعْبِدينَ أهلَها، ونستشفُّ ذلك منَ التَّراكيبِ الآتيةِ: (ضِعافٌ من دجاج/ هِنْديٌّ كبيرُ العُرْفِ/ فتحَتْ لِلْعِلْجِ بابَ العُشِّ/ ما تلك الشُّروط بيننا/ ألسنُ الأرباب...) وغير ذلك ممَّا نجده في الحقل الدلاليّ لألفاظ الحكاية المنتظمة في دَرْجِ التَّراكيب اللغويَّة، وكثيرٌ منها ذو إيحاءاتٍ سياسيَّة، كَلَفْظِ العِلْجِ، وتصدمُ نهايةُ الحكاية المتلقِّيَ الضِّمنيَّ بسوءِ الخاتمة التي أفضَتْ إليها الأحداثُ، ويستعين شوقي بالحوار في آخر الحكاية ليقفلَ الحَدَثَ على النِّهاية الصَّادمةِ مستعيناً بالصُّورة السَّاخرة التي رَسَمَها للدِّيك الهنديّ.

كذلك تشفُّ قراءةُ حكاية (نديم الباذنجان) عن واقعٍ سياسيٍّ آخرَ أشدَّ مرارةً تظهرُ فيه طبقةُ بطانةِ حكَّام مصرَ، وكانت تلك البطانةُ في عصر الشَّاعر مجبولةً على مُصانعةِ الحكَّام في كلِّ شيء نِفاقاً ومُداهنةً، ممَّا أضعف الدَّولة، وما كان شوقي لا يجرؤ حين نظمَ هذه الحكاياتِ على التَّصريح بهذا الفساد، لكنَّه باتَ جريئاً على ذلك بعد أن ذاقَ مرارة النَّفي منَ الوطن إلى إسبانيا، أمَّا قبلَ النَّفْيِ فكانَ يَعْمَدُ إلى التَّعريض بالتَّلميح، فمن ذلك تعريضُه بِبطانة الحاكم في حكايته (نديم الباذنجان)[1]:

[1] نفسه، مج2/ ج2، ص 121.

كان لســــــــلطانٍ نديمٌ وافِ * يُعِيدُ ما قال بلا اختـــــــــلافِ
وقد يزيد في الثَّنـــــــــا عليــهِ * إذا رأى شـــــــيئاً حَلا لديــهِ
وكان مولاه يــرى ويعلـــــــمُ * ويسمعُ التَّمليقَ، لكنْ يكتـــمُ
فجلسا يوماً على الخـــــــوان * وجيءَ في الأكلِ بباذنجـــــــانِ
فأكلَ السُّـــــلطانُ منه ما أَكَلْ * وقال: هذا في المذاقِ كالعَسَـــلْ
قال النَّديمُ: صدقَ السُّـــــلطانُ * لا يستوي شَـهْدٌ وباذنجـــانُ
قال: ولكنْ عنـدهُ مـــــــرارةْ * وما حمـدْتُ مرَّةً آثـــــــارهْ
قال: نَعَمْ، مُرٌّ، وهذا عيبُـــــهُ * مُذْ كنْتُ يا مولاي لا أحبُّـــهُ
فالتفتَ السُّـــلطان فيمن حولَـهُ * وقال: كيفَ تجـدونَ قولَـــهُ؟
قال النَّديمُ: يا مليـــكَ النَّـــاسِ * عُذْراً فما في فِعْلَتِي مِنْ بَـــاسِ
جُعِلْتُ كي أنادمَ السُّـــــلطانا * ولم أنـادمْ قَـطُّ باذنجانـــــــا

ب. موقفُه من الواقع الاجتماعيّ:

يظهر موقفُ (شوقي) من المجتمع في حكاياته التي أراد بها كَشْفَ الخللِ في النِّظام الاجتماعيّ من غير مكاشفةٍ، محقِّقاً لنفسه الرَّغبة في التَّعبير عن مكنون موقفه من الإنسان في عصره، ومثلُ ذلك نجده في حكايته (الثَّعلب الذي انخدع) ويحمل مكنونُها إلى المتلقِّي الضمنيّ دلالةَ تَغَلُّبِ بعضِ البشرِ، حتَّى إنَّهم يتفوَّقون على الثَّعالب في المكْرِ بالخَلْقِ، وتنتهي هذه الحكايةُ السَّاخرة بهزيمة الثَّعلب أمام الإنسان، وهي الحكايةُ الوحيدةُ في حكاياتِ شوقي الشِّعريَّة التي يظهر فيها الثَّعلبُ مخدوعاً، وبمعرفة المتلقِّي الضمنيّ لِسجايا الخادعِ وسجايا المخدوعِ تنكشف البنيةُ الدِّلاليَّةُ العميقة للنَّصِّ، وتستمدُّ هذه الحكايةُ طاقتَها الدِّلاليَّةَ والفنيَّةَ من ذلك الاستخدام الاستعاريّ للنِّداء (يا ثَعْلبُ) الذي نجده في البيت الأوَّل، لكنَّ خاتمةَ الحكايةِ تُفْضِي إلى دلالةٍ ضمنيَّةٍ أعمقَ[1]:

قد سَـمِعَ الثَّعلبُ أهلَ القــرى * يدعونَ محتالاً بِيَـا ثَعْــلبُ
فقـــال: حقّاً هـذه غايـــةٌ * في الفَخْـرِ لا تُؤتى ولا تُطلَبُ

[1] نفسه، مج2/ ج2، ص 180.

مَنْ في النُّهى مثـلي حتَّى الورى * أَصبَحْتُ فيهمْ مَثَـلاً يُضْـرَبُ
ما ضَـرَّ لو وافيْتُهـــم زائـراً * أُرِيهِمُ فوقَ الذي اســـتغرَبُوا
لعلَّهـم يُحْيُونَ لي زينـــــةً * يَحْضُـــرُها الدِّيكُ أو الأرنـبُ
وقصَـــدَ القـوْمَ وحيَّـاهُـــم * وقامَ فيما بينهـــم يخطـبُ
فأُخِذَ الزَّائِـــرُ من أُذْنِـــه * وأُعْطِيَ الكلـــبَ به يَلْعَـبُ

تقدِّمُ هذه الحكاية الشِّعريَّةُ للمتلقِّي الضِّمنيّ بعضَ ما يطمح إليه من كشفِ خفايا البنية الدِّلاليَّة، وهذه المعادلةُ الصَّعبةُ يحقِّقُها (شوقي) باحترافٍ فنيٍّ على الرَّغم من صعوبة تحقيق التَّوافق بين الرَّغبات المعرفيَّة والذَّائقة الفنيَّة الجماليَّة لِمُتَلَقِّيَينِ مختلفَين في الثَّقافة والإدراك، هما المتلقِّي الصَّريح (الطِّفل) والمتلقِّي الضمنيُّ (الكبير) وباتت المسافةُ الجماليَّةُ بين المتلقِّي الضِّمنيّ وهذه الحكايات قريبةً على نحو يُشْعِرُنا أنَّها ربَّما نُظِمَتْ له أيضاً، ومهما حاولنا أن نتوهَّم أنَّها حكايات للأطفال فإنَّ شيئاً خفيّاً في بنية النَّصِّ العميقة يجرُّنا إلى أنْ نستحضرَ متلقِّياً خفيّاً مقصوداً بالخِطابِ الشِّعريّ أَوْجَبَه النصُّ من خلال المحمولِ الفكريّ لتلك الحكاياتِ، ولاسيَّما حين نجد أنَّ الكلبَ الذي دَفَعَ إليه الإنسانُ الثَّعلبَ المخدوعَ في الحكاية السَّابقة يظهرُ في حكايةٍ أخرى وقد ضاقَ ذرعاً بِظُلْمِ الإنسان، نجد ذلك في حكاية (الغزال والكلب) حين يُفْصِحُ الكلبُ في آخر الحكاية أنَّه لولا حاجتُه إلى العِظامِ ما طابَ له عَيْشٌ مع البَشَرِ[1]:

أنا لولا العِظام وَهْيَ حياتي * لَمْ تَطِبْ لي معَ ابنِ آدمَ حالْ

وهذه حقيقةٌ صادمةٌ لأفقِ توقُّعِ المتلقِّي الضِّمنيّ الذي كان ينتظر من الشَّاعر أن يعبِّرَ عن غير تلك الحال من الرُّكون إلى عِشْرَةِ الظَّالم على حالٍ من الكَرْهِ رغبةً في العِظامِ (الخسيس من القوت) وهنا نشهد تَضَعْضُعَ القيمةِ الأخلاقيَّةِ التي كان من المُفْتَرَضِ أنْ ترسِّخَها الحكايةُ في المجتمع، ونجد مثلَ ذلك في حكاية (السَّفينة والحيوانات) وفيها صورةٌ لِتآلفِ الحيوانات على مَتْنِ سفينة نوح عليه السَّلام حين الطُّوفان، حتى إذا غِيضَ الماء واستوَتْ على الجُودِي عادَ كلُّ حيوانٍ إلى طَبْعِهِ اللئيم الذي كان عليه من التَّوحُّشِ

[1] نفسه، مج2/ ج2، ص 149.

والاستقواء على الضَّعيف[1]:

لَمّا أَتَمَّ نوحٌ السَـــــــــفينَةْ * وَحَرَّكَتها القُدرَةُ المعينَـــــــــةْ
جرى بها ما لا جرى بِبـــــالِ * فما تعالى الموجُ كالجبـــــــالِ
حتَّى مشى الليثُ معَ الحِمـــارِ * وأخذَ القِطُّ بأيدي الفـــــارِ
وَجَلَسَ الهِرُّ بِجَنْبِ الكلـــــبِ * وَقَبَّلَ الخَروفُ نابَ الذِّئـــــبِ
وَعَطَفَ البـازُ على الغـــــزالِ * واجتمعَ النَّملُ على الأَكَّـــــالِ
وَفَلَتِ الفَرخَةُ صُوفَ الثَّعـــلَبِ * وَتَيَّمَ ابنَ عِرْس حُـــبُّ الأَرْنَـبِ
فَذَهَبَتْ سَـــوابِقُ الأحقـــــادِ * وَظَهَرَ الأحبابُ في الأعـــــادي
حتَّى إذا حَطُّوا بِسَـفْحِ الجُودي* وأيقنوا بِعَودَةِ الوُجـــــــــودِ
عادوا إلى ما تَقتَضيهِ الشِّـــيمَةْ * وَرَجَعُـوا لِلحـــــــــالَةِ القَديمَةْ

يبدو أنَّ هذا الخَلَلَ في البنية الاجتماعيَّة كان سبباً في تضمين تلك الدِّلالة في الحكاية، وقد وجدنا ذلك أيضاً في حكاية (الثَّعلب والدِّيك) وهي تحكي حالَ النِّفاق الاجتماعيِّ النَّاتج مِنْ تظاهُرِ بعض النَّاس بالتَّديُّن لخداعِ البُسطاءِ من البشر، وهذا السُّلوكُ الذي لا يُقِرُّه الإسلامُ يمثِّلُهُ الثَّعلبُ الذي يحملُ رمزَ النِّفاق، في حين يَنْفُر من ذلك طَبْعُ المؤمنِ الطَّاهرِ القلبِ، ويحمل رمزَ الإشارة إليه الدِّيكُ[2]:

بَلِّـغ الثَّعلـــــبَ عنِّـي * عَنْ جدودي الصالحينـــا
عَنْ ذوي التِّيجـــان مِمَّنْ * دخلـــوا البطنَ اللعينـــا
أنَّهم قالـــوا وخيـــرُ الـ * ـقولِ قولُ العارفينـــــا
مخطئٌ مَنْ ظنَّ يومـــــاً * أنَّ للثَّعلـــبِ دِينـــــا

ترسمُ هذه الحكايات صورةً لبعض السُّلوك الاجتماعيِّ الذي كانَ سبباً في اضطرابِ منظومةِ القيمِ الأخلاقيَّة في المجتمع، لذا قال شوقي في إحدى حكاياته (الثَّعلب في السَّفينة)[3]:

[1] نفسه، مج2/ ج2، ص 159.
[2] نفسه، مج2/ ج2، ص 150.
[3] نفسه، مج2/ ج2، ص 163.

ومَنْ تخافُ أنْ يبيـعَ دِينَـهْ * تكفيكَ مِنْهُ صُحْبَةُ السَّـــفِينَةْ

هكذا نجد أنَّ هذه الحقائقَ المؤلمةَ عن الواقع السياسيّ والواقع الاجتماعيّ كانت حاضرةً في ذهنِ (شوقي) خلال نَظْمِ الحكايات، واستطاع أن ينقلَ إلى المتلقّي الضِّمنيّ كلَّ الذي حَمَلَتْه الحكاياتُ من ألمٍ أخفاهُ النصُّ في باطنِ القَصِّ على لسان الحيوان.

في الختام يَخْلُصُ البحث إلى النَّتائج الآتية

قدَّمَتْ دراسةُ التَّلقّي للحكايات الشعريَّة في ديوان شوقي رؤيةً لوسائط التلقّي التي اعتمدها الشَّاعر ليصلَ برسالته إلى المتلقّي الصَّريح، وجاءت رؤيةُ المتلقّي الصَّريح قريبةً من أُفُقِ توقُّعاتِهِ؛ لأنَّها حقَّقَتْ له ما يصبو إليه من المعرفة ومنَ التذوُّق الجماليّ للحكاية الشِّعريَّة، وكان من نتائج عَرْضِ تلك الحكايات على نظريَّة التَّلقّي مِنْ وجهة نظرِ المتلقّي الصَّريح قيامُها على مراعاة شروط التَّلقّي لِتؤدِّيَ تلك الوظيفةَ منَ التَّواصُلِ المعرفيّ الفنيّ الجماليّ للمتلقّي الصَّريح، وقامَتْ الحكاياتُ على تحقيق أفقِ التَّوقُّع الإيقاعيّ المناسِبِ للطِّفل من جهةِ حِرْصِها على الأوزان المجزوءَة غالباً، فإنْ تجاوزَ الشَّاعرُ ذلك إلى بعض الأوزان المطربة حَلَّاها بتنويع القوافي، كذلك حقَّقت الحكاياتُ أُفُقَ التَّوقُّع اللغويّ من خلال سلاسة اللفظ وبساطة التَّركيب من غير اضطرابٍ مُخِلٍّ، وحقَّقَتْ أُفُقَ التَّوقُّع الحكائيّ فيها بقيامِها على الحَدَثِ البسيط والعُقْدَةِ المفردةِ غيرِ المركَّبة، وقد تدرَّجَتْ حَبْكَةُ الحَدَثِ إلى حَلِّ العُقْدَةِ تدرُّجاً منطقيّاً مُستساغاً للمتلقّي الصّريح (الطِّفل) وكانت المضامينُ مرتبطةً بالبيئة العربيَّة، ولم تكن النُّصوصُ ذاتَ تأثُّرٍ واضحٍ بالوافد الغربيّ (حكايات لافونتين الشعريَّة).

أمَّا من جهة المتلقّي الضِّمنيّ فقد كانت البنيةُ الدلاليَّةُ العميقةُ للحكايات صادمةً لأفقِ توقُّعِهِ، فلم تكن خاصَّةً بالأطفال بحسب ظاهر النصّ؛ لأنَّها عَمَدَتْ إلى تضمينِ موقفِ الشَّاعرِ من الواقع السياسيّ ومن الواقع الاجتماعيّ، وقد كشفَتْ تلك الحكاياتُ الخَلَلَ في المُرَكَّب الاجتماعيّ من دون الاصطدام مباشرةً بطبقات المجتمع، وحملَتْ مكنونَ التَّعبيرِ عن موقف الشَّاعر من الإنسان، فضلاً عن موقفه من السُّلطة في عصره، وموقفِهِ من المتغيّرات السياسيَّة التي ما كان الشَّاعر يجرؤ أنْ يصرّحَ بموقفِهِ منها في مرحلةٍ معيَّنةٍ لخشيتِهِ من انتقامِ ذوي النُّفوذِ، وكان على المتلقّي الضِّمنيّ أن يملأ الفراغاتِ

الدِّلاليَّةَ التي تركَها النَّصُّ للوقوف على ما تُخْفِيه تلك الحكاياتُ في البنية اللغويَّةِ العميقةِ.

المصادر والمراجع:

1. إيزر، فولفغانغ، فعل القراءة نظرية جماليَّة التَّجاوب في الأدب، ترجمة حميد لحمداني والجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، المغرب، 1995 م.
2. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر ت 255هـ، كتاب الحيوان، دار الكتب العلميَّة، بيروت، 1424 هـ.
3. خضر، ناعم، الأصول المعرفيَّة لنظرية التَّلقِّي، دار الشروق، عمان، 1997 م.
4. الخطيب التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي 503 هـ، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994 م.
5. خليل، أحمد، موسوعة أعلام العرب المبدعين في القرن العشرين، المؤسَّسة العربيَّة، بيروت، ط1، 2001م.
6. داود، د. أنس، أدب الأطفال في البدء كانت الأنشودة، دار المعارف، مصر، 1993 م.
7. الزِّركلي، خير الدِّين، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط 15، 2002م.
8. سعيد، نفوسة زكريا، خرافات لافونتين في الأدب العربي، مؤسسة الثقافة، الإسكندريَّة مصر، 1976 م.
9. سلامي، د. سميرة، إرهاصات نظرية التَّلقِّي في أدب الجاحظ، مجلة التراث العربي، الصادرة عن اتحاد الكُتَّاب العرب، دمشق، العدد ، نيسان 106 ، نيسان 207 م.
10. شوقي، أحمد، الشوقيَّات المجهولة، تحقيق محمَّد صبري، دار الكتب المصريَّة، القاهرة، 1961 م.
11. شوقي، أحمد، الشوقيات، دار العودة، بيروت، 1988 م.
12. ابن طباطبا، أبو الحسن محمَّد بن أحمد ت 322هـ، عيار الشِّعر، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت.
13. ابن عبد ربِّه، أبو عمر أحمد بن محمَّد ت 328 هـ، العقد الفريد، تحقيق إبراهيم الإبياري، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1971 م.
14. عزُّ الدِّين، حسن، قراءة الآخر قراءة الأنا نظرية التَّلقِّي وتطبيقاتها، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامَّة لقصور الثقافة، القاهرة، 2008 م.
15. ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم 276 هـ، عيون الأخبار، دار الكتب العلميَّة، بيروت، 1418 هـ.
16. المبارك، محمَّد، استقبال النص عند العرب، المؤسَّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999 م.
17. نشاوي، نسيب، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبيَّة في الشِّعر العربيّ المعاصر، ديوان المطبوعات، الجزائر، 1984 م.

18. هولب، روبرت، نظريَّة التَّلقِّي، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي، جدَّة، ط1، 1994 م.

19. الهيتي، هادي نعمان، أدب الأطفال، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1977 م.

20. Jean de La Fontaine, le lièvre et la tortue et autres fables, Flammarion, Paris, 1996.